

Kdo je Cindy Sherman?

Katarína Šantová; katka.santova@gmail.sk

Abstrakt: Príspevok predstavuje tvorbu Cindy Sherman, vizuálnej umelkyne pracujúcej s problematikou genderu a identity. Autorka v článku opisuje najmä série inscenovaných fotografií *Untitled Film Still*, ako aj jej neskoršiu tvorbu pre *Vogue Paris*. Cez porovnanie diela Sherman s prístupom v tvorbe slovenskej umelkyne Lucie Nimcovej a jej série *Ženy*, sa v texte opisuje problematika reálnosti predstavovaných príbehov, rovnako ako aj emócia cieľovej skupiny mužov/žien, ktorým sú pravdepodobne fotografie od Sherman určené.

Kľúčové slová: gender, identita, nové médiá, Cindy Sherman, Lucia Nimcová, fotografia, konceptuálne umenie.

Abstract: The report introduces the work of Cindy Sherman, a visual and conceptual artist, who has mainly worked in the field of gender and identity politics. The author of the text describes Sherman's best known series of photographs *Untitled Film Still* as well as a series of photographs taken for *Vogue Paris*. Sherman's work is compared to the work of Slovak conceptual artist Lucia Nimcova and her series of photographs called *Women*. Later in the text, the author describes the field of recipients, divided into men and women, and the emotions they feel and their thoughts, as they look on the work of Sherman.

Keywords: gender politics, identity politics, new media, Cindy Sherman, Lucia Nimcova, photography, conceptual arts, visual arts.

Už od počiatkov svojej kariéry, v sedemdesiatych rokoch, sa umelkyňa Cindy Sherman dostala do povedomia ako jeden z najzaujímavejších elementov konceptuálnej umeleckej scény. Hoci jej tvorba zahŕňa výlučne nástroj fotografie a jej snímky sú v rebríčku dražieb na najvyšších priečkach, nemôžeme ju považovať za „iba“ fotografku. Jej tvorba totiž oblasť médiá fotografie ďaleko presahuje. Medzi jej výsostné spôsoby prezentácie patria autoportréty, avšak napriek tomu, že sa na nich fyzicky objavuje, nejedná sa o jej osobu v pravom zmysle. Autorka do svojich diel kóduje odkazy, z ktorých si divák vytvára predstavu o imaginárnej identite zobrazeného subjektu. Nepozorujeme Cindy Sherman.

„*Nejedná sa o psychologický portrét*“ (Respini 2012). Vskutku je práve nedostatok „osobnosti“ tým, čo robí tieto diela zaujímavými. Charaktery, ktoré nám predstavuje nie sú ozajstnými charaktermi, sú to akési obrazy, ktoré pútajú dôsledným vyumelkovaným povrchom. Jej tvorba spočíva predovšetkým v reflexii rôznych stereotypov. Objavila niečo, čo sa týka takmer každého, bez znalosti problematiky súčasného umenia. Preráža si cestu do sféry kolektívnych emócií a zo strany publika sa jej dostáva (zdanlivo) okamžitého porozumenia. Danto v *Zneužití krásy* cituje vedkyňu Rosalindu Krauss, ktorá opisuje spôsob ako konzumovať tvorbu Sherman: „[...] je nutné nablíadnuť pod jeho masku“ (Danto 2008, s. 171). Danto však týmto prirovnáním myslí akési formálne cvičenia, ktoré by mali študenti umeleckých odborov absolvovať, aby sa naučili prijímať umelecké diela vo všeobecnosti.

Tvorbu Cindy Sherman by sme nemali označovať termínom „ženské umenie“. Ako tvrdí Kalnická, tento termín je používaný ako „*debonestujúce označenie tvorby žien (a pre ženy), čím sa vylučuje z kategórie „vysokého“ umenia, ktoré je prezentované ako genderovo neutrálne*“ (Kalnická 2011, s. 26). Počiatočná tvorba Cindy Sherman je v súčasnom svete ovládanom sociálnymi médiami a internetom pravdepodobne relevantnejšia ako v čase svojho vzniku. Príčinu možno hľadať v nestabilnej identite jednotlivca predstavovanej širokej

verejnosti. Ak by sme brali v úvahu opis, ktorým diela Cindy Sherman definuje umelecká teoretička Eva Respini, dospeli by sme ku problematike poddajnosti, tvárnosti jednotlivca, typickej pre koniec 20. a začiatok 21. storočia, úzko prepojenej s médiom fotografie. Tvorba Cindy Sherman môže principiálne spadať do problematiky genderovej interpretácie, zahŕňajúc v sebe ženskú „*telesnú, kultúrnu a sociálnu skúsenosť*“ (Kalnická 2011, s. 26). Medzi najznámejšie dielo Cindy Sherman patrí *Untitled Film Still* (1977 – 1980), rozsiahla séria čiernobielych fotografií - fiktívne (auto)portréty, ktoré pripomínajú femínny¹ stereotyp zlatej éry hollywoodskych filmov a ukážky módnjej fotografie zo ženských magazínov. Fotografie vykresľujú dobre známe filmové kliše ženských postáv, ako napríklad *The Girl on the Run/Dievča na úteku*, *The Devoted Housewife/Oddaná manželka* a *Luscious Librarian/Pôvabná knihovníčka*. Napriek tomu, že žiadna z uvedených fotografií nie je prevzatá z konkrétneho filmu, Sherman ukazuje svoju tajomnú silu tým, že v divákovi vyvolá reálnu emóciu a presvedčenie, že daný film, alebo aspoň ukážku z neho už niekedy videl, a teda vyvolá falošný pocit predošlej skúsenosti. Napríklad fotografia *Film Still #10* (1978) zobrazuje ženu v minisukni s pánskou bundou okolo pliec, ako kľučí vedľa nákupu pred kuchynskou linkou. Tejto „momentke“ dáva erotizujúci charakter, ako to vidí Herd, provokatívna póza od seba smerujúcich nôh. Snímka by mohla byť „*ukážkou z ktoréhokoľvek drubotriedneho filmu*“ (Herd 2012, s. 28). Sherman však volí premyslenú kompozíciu: vertikály kuchynskej linky v kombinácii s diagonálami obnažených končatín. Žena na fotografii sa nám ukazuje vo svojom „*prirodzenom*“ prostredí (kuchyni) v typickom bezradnom výraze tváre, ktorý podtrhuje nákup, ktorý jej akoby nešikovne vyklzol z rúk. „*Ruka ženy smeruje na krabicu vajec, čo môže symbolizovať šovinistický predpoklad jej primárnych funkcií: starostlivosť o svojho absentujúceho, avšak očakávaného manžela, množenie sa a výchova detí*“ (Herd 2012, s. 28-29). O dôsledkoch ženského telesného pôvodu píše Danto v *Zneužití krásy* „*[...] je spojená so schopnosťou povzbudzovať a vzrušovať – a reprodukovat’ – a dnes legendárny „mužský poblad“ je činiteľom evolúcie*“ (Danto 2008, s. 115). Ku opisu fotografie *Film Still #10* mi nedá nezacitovať úryvok zo zbierky fínskej autorky Märty Tikkanen (1996, s. 97) *Príbeh lásky storočia* z roku 1978, ktorú venovala svojmu manželovi – alkoholikovi:

*„Ani kúsoček seba
svojej vášne a tepla
a svojej oddanosti
ti nedám
ak to sama nechcem.“*

Cindy Sherman sa dostala do inej roviny chápania ako jej súčasníci. Dôsledne nás presviedča, že médium v rukách fotografa neklame. „*Pódiové*“ fotografie umelkyne zreteľne demonštrujú jej schopnosť „*zahrať*“ väčšinu z navonok známych identít, bez problémov sa dokáže naštylizovať do osôb s rozdielnym sociálnym pozadím, rozdielnou orientáciou alebo vekom. Príkladom je séria fotografií pre *Vogue Paris* z roku 2007, ktorá naráža na vplyv najdominantnejšieho masmédiá súčasnosti – internetu – na ľudskú osobnosť. Séria ironizuje tzv. skupinové párty portréty, zverejňované na príslušných webových stránkach po danej „*akcii*“. Cindy Sherman na seba berie podobu priateľiek v značkovom oblečení, ktoré sa počas večierka snažia dostať pred fotoaparát a urvať si pre seba pár minút slávy. Zaujímavé je sledovať reálnych ľudí, ktorých Sherman napodobňuje. Ich zmysly sú podriadené nástroju objektívu. Úsmev sa nastrojí ešte skôr ako počuť cvaknutie. Sherman reflektuje dianie v dnešnej spoločnosti postihnutej prostriedkami internetovej komunikácie – chatmi, blogmi, sociálnymi sieťami a samozrejme „*zdieľaním*“. Práve preto by sme ju mali vnímať ako jednu z najpotenciálnejších umelcov súčasnosti, pretože to všetko sú možnosti na

¹ Pojem femínny používa vo svojom texte napr. Kalnická (2011).

tvorbu vymyslených identít, resp. na zneužitie informácií reálnych osôb. Všetko sú to reálne príbehy o nereálnych ľuďoch. Vhodné námety pre tvorbu Cindy Sherman – každý môže byť hviezdou vo „svojom svete“, minimálne na My Space či YouTube.

V tvorbe slovenskej umelkyne Lucie Nimcovej, pracujúcej takisto s médiom fotografie, nachádzame, podobne ako u Sherman, akúsi osobnú „hru s fikciou“ (Moncoľová 2007). Ide o projekty WORK DEMONSTRATION a Rusnaci. V rokoch 2001 až 2003 však Nimcová vytvorila sériu fotografií s názvom Ženy, ktorá je pre naše porovnanie so Sherman relevantnejšia. Na rozdiel od fiktívnych (auto)portrétov, ponúka Nimcová reálne portréty dnešného sveta, dokumentujúce verejný, ale najmä súkromný život niekoľkých žien, vrátane intímnych póz a chvíľ. Pri pohľade na tieto odlišné prístupy, na strane jednej vyumelkovanosť a fiktívnosť a na strane druhej realita, drsnosť a nahota, je nutné si klásť otázku, kto sú ženy na fotografiách a prečo sa rozhodli pózovať. Vo chvíli, kedy si pomyslíme, že ženy si od zhladnutia fotografií, na ktoré Cindy Sherman reaguje, už „dajú pozor“ a nepodľahnú „mediálnemu tlaku“, sa objavuje skupina žien v tvorbe Nimcovej, ktorá zasahuje citlivé miesta. K názoru, že spoločnosť vníma existenciu muža a existenciu ženy ako dve odlišné konvencie dospel teoretik John Berger. Jeho názor by sme mohli použiť na opis diel od Sherman, ale aj Nimcovej: „*ženská existencia je výrazom tobo, aký postoj zaujíma žena k sebe samej, a stanovuje, čo s ňou možno alebo nemožno robiť*“ (Berger 2010, s. 431). Séria Ženy zanecháva v recipientovi silné dojmy, avšak je otázne, či sú to pocity známe, či v nás fotografie vyvolávajú pocit už zažitého. Napriek pravdepodobnému zámeru autorky, je sotva možné to skonštatovať. Dôvodom môže byť aj nazeranie a zverejnenie úplne cudzieho prostredia, ktoré podobne ako séria pre Vogue Paris od Sherman, tak relevantne pripomína súčasné prezentovanie súkromia na sociálnych sieťach. V podobnej súvislosti hovorí Adorno v Dialektike osvietenstva o kultúrnom priemysle ako o „*nápadnej jednote makrokozmu a mikrokozmu, ktorá ľuďom demonštruje model ich kultúry: falošnú identitu obyčajného a zvláštneho*“ (Adorno 2009, s. 123). Nimcovej prístup je intímny, pozorujeme súkromie druhých, avšak z pozície, na ktorej akoby ani netúžime byť. To je ďalší rozdiel medzi prístupom Sherman, ktorá nám zobrazuje mediálne modly. Vo fotografiách Nimcovej z troch štvrtín nazeráme cez kľúčovú dierku, sedíme na gauči, vidíme tieto ženy v spodnej bielizni alebo nahé pri žehlení či polihovaní. Jednu štvrtinu portrétu zaberajú fotografie ich bežného „verejného“ JA. Naše nazeranie nevyvoláva túžbu byť na ich mieste. Nahradit' ich. Nimcová ukazuje reálne ženy, každodenný život, a čo je najpodstatnejší rozdiel od prístupu Sherman, neštylizuje sa na nich sama autorka. Ako tvrdí Adorno, telo je „*niečím zotročeným, stáva sa predmetom posmechu*“ (Adorno 2009, s. 123), no zároveň vyplňa miesto v zákaze, je objektom žiadostivosti. Adorno prirovnáva telo v kultúre ku mŕtvej veci, ku veci, ktorú je možné vlastniť. „*Príznačné pre západnú (resp. pre akúkoľvek) civilizáciu je spôsob, akým vymedzila chápanie telesného: na nechutný a zároveň príťažlivý predmet*“ (Adorno 2009, s. 123). Lucia Nimcová vytvorila v rokoch 2003 – 2005 ešte jednu sériu týkajúcu sa genderu. Instant women sú fotografie dokumentujúce zmeny v postsocialistickej spoločnosti v strednej Európe, mapujúce „*život žien strednej a nižšej vrstvy. Používam jednoduchý vizuálny jazyk, aby forma ostala zrozumiteľná širokému publiku. To, čo ma zaujíma, sú ženské túžby, plány, a sny a spôsob ako sa stretávajú s realitou, v ktorej tieto ženy žijú*“ (Nimcová [online]).

Fotografie Sherman sú určené mužskému recipientovi a zároveň sú lákavé pre „priemerné“ ženy, ktoré sa túžia stať „niekým“. Pre ženy sú tieto fotografie akoby vysnívaným zrkadlom (pojem film still označuje fotografiu, ktorá je vytvorená počas výroby filmu a je určená na propagáciu filmu v médiách. Objavuje sa na plagátoch, v upútavkách, resp. ako podpisová karta). Cindy Sherman je však fiktívnou identitou, a to dvojnásobne, nielen ako filmová postava, ale aj ako herečka, ktorá stvárňuje filmovú postavu. Nimcovej obrazy nie sú vytvorené pre mužské oko. Prečo, keď námetom je, podobne ako u Sherman žena, napr. v spodnej bielizni zachytená pri bežnej činnosti? Dôvodom je rozdiel, ktorý nám ponúkajú médiá. Retuš,

styling, make up, umelé priestory, prevleky a luxusná umelá posteľná bielizeň. Sherman sa svojou sériou inscenovaných fotografií Untitled Film Still naopak stavia do pozície prvotne určenej prevažne mužom. „Kúzlo toho najlepšieho z hollywoodskeho štýlu (a každého filmu, ktorý spadá do sféry jeho vplyvu) vzniklo, nie výlučne, avšak v jednom svojom významnom aspekte z jeho zručnej a presvedčivej manipulácie s vizuálnou slasťou“ (Mulvey 1998, s. 119). Filmové obrazy uspokojujú zakorenenú túžbu človeka pozorovať a pozorovanie vyvoláva emóciu pôžitku. A pozorovanie, podľa Mulvey, „rozvíja skopofíliu v jej narcistickej polohe“ (Mulvey 1998, s. 121). Film sa tradične upriamuje na ľudskú postavu. Prapôvodná ľudská zvedavosť sa stretáva s fascináciou, ktorú prináša rozpoznanie samého seba. Okamžité uvedomenie si ľudských črt, tela, tváre, končatín prirovnáva Mulvey ku myšlienke Jacques Lacana, ktorý presadzoval teóriu o podstate prvého rozpoznania samého seba v zrkadle a fakt, že tento moment má zásadný vplyv na formovanie ľudského JA (Mulvey 1998, s. 121). Ako už bolo spomenuté, Sherman nám čiastočne ukazuje pohľad do zrkadla na vytúžené JA ženskej recipientky. Podľa Bergera má žena akési „rozdvojené“ JA: „je to ona, kto jedná a zároveň sa pri svojich jednaniach neustále pozoruje“ (Kalnická 2011, s. 29). Je na mieste pripomenúť tragédiu osudu Narcisa, ktorá spôsobila to, že „nebol schopný odlíšiť obraz od „originálu“ a pochopiť jeho neskutočnosť“ (Kalnická 2011, s. 33). Svedčí o tom pretrčanie sa v reality show, nasledovanie mediálneho stereotypu, a večná snaha o kúsok pozornosti, typické pre dnešnú spoločnosť a večerné chut'ovky každodennosti. Kopírovanie mediálnych hviezd, ktoré sú iba „šablónami celosvetovej konfekcie“ (Adorno 2009, s. 227). Na internete dostupné archívy z vysielania, ktoré je možné sledovať koľkokrát chceme, a sledovaním seba sa utvrdzovať a vylepšovať. Alebo virtuálna realita, faloš, vytúžená inakosť, akou by sme chceli byť, ale spoločnosť, zamestnávateľ či partner to nedovoľujú.

Vodná hladina bola pravdepodobne prvým zrkadlom. Podľa Bachelarda mala na rozdiel od kovového variantu schopnosť vidieť vnútornú ľudskú krásu (Reyes 2011). Môžeme iba polemizovať, či je monitor ďalším štádiom zrkadla. Bachelard zdôrazňuje fakt, že vodná plocha zdvojuje, no zároveň hovorí o charaktere sveta, ktorý je „zasiahnutý narcizmom“ (Bachelard 1997, s. 39). V tejto súvislosti sa mi vybavuje odkaz nalepený na výklade jedného obchodu. Stálo na ňom: „Prosíme okoloidúcich, aby náš výklad nevyužívali ako zrkadlo.“ Slovenský umelec žijúci v Londýne Jaroslav Kyša v jednom zo svojich videí s názvom Windowlicker/Olízovač výkladu vyjadruje svoj postoj k moci a peniazom. Zároveň sledujeme náznak absurdného konceptu, príznačného pre súdobú spoločnosť, ide o „kultúru videnú cez sklá trendy kaviarní, ako „pulzujúci život“, ako módnú pestrosť ulice. Pričom sklo tu zároveň slúži ako zrkadlo, v ňom sa medzi dvoma dúškami kávy v zastavení počas pracovnej prestávky odráža narcistické seba-potvrdenie“ (Komanická 2010, s. 21). Bachelardova myšlienka však môže následne zvädzať ku prirovnaniu sveta ku internetu, resp. osobnému PC, ktorý v sebe do niekoľkých sekúnd obsiahne svet, a to nielen v jeho pozemskej topografickej podobe (spoločnosť Google spustila v roku 2012 vizualizáciu pohľadu na 100 000 najbližších hviezd slnečnej sústavy), ale aj v zmysle jednoducho „všetkého“ a takmer „čohokoľvek“.

Cindy Sherman sa vo svojej poslednej sérii z roku 2010 vzdáva tradičného maskovania do parochní a make upu. Pri tvorbe využíva Photoshop, a jednoduchou manipuláciou v počítači dosahuje ciele deformácie ľudskej postavy, vsadenej do fiktívneho prostredia romantickej krajiny. Ako tvrdí Sherman, jej aktuálna tvorba reprezentuje jej predstavu o budúcnosti, a život v budúcnosti bude podľa nej o „rýchlo meniacich sa identitách“ (Herd 2012, s. 30). Napriek významnému silnému maskovaniu, ktoré štandardne používa od začiatku svojej tvorby, je jej posledná séria odlišná, a to v naturálnom vzhľade zobrazených charakterov. Z ich tváří je čitateľná ľudskosť a zraniteľnosť.

Rozsiahu retrospektívnu výstavu Cindy Sherman bolo možné vidieť osobne v MoMA v New Yorku do júna 2012. Momentálne ju múzeum (paradoxne) sprístupnilo vo virtuálnej galérii na webovej stránke www.moma.org.

Literatúra:

- [1] ADORNO, W., T. 2009. Dialektika osvícenství. Praha: Oikoymenh.
- [2] BACHELARD, G. 1997. Voda a sny. Praha: Mladá fronta.
- [3] BERGER, J. 2010. Způsoby pohledu. In. ZÁHRADKA, P. (ed.) Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky. Brno: Barrister and Principal, s. 431-443.
- [4] DANTO, A., C. 2008. Zneužitie krásy alebo Estetika a pojem umenia. Bratislava: Kalligram.
- [5] HERD, C. 2012. Maximum Identity Flux. In: Aesthetica (the Art and Culture Magazine Issue). Vol. 45, February / March, s. 26-31.
- [6] KOMANICKÁ, I. 2010. Električka číslo 6. Kultúrne praktiky v ére post-socializmu. In. Romboid. č. 8, s. 17-22.
- [7] MONCOLOVÁ, I. 2007. Rozhovor s Luciou Nimcovou [online]. [cit. 8. 1. 2013]. Dostupné na internete: <www.luco.sk/txt/moncolova.pdf>.
- [8] MULVEY, L. 1998. Vizuální slast a narativní film. In. OATES – INDRUCHOVÁ, L. (ed.) Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 115 – 131.
- [9] NIMCOVÁ, L. Instant women [online]. [cit. 8. 1. 2013]. Dostupné na internete: <www.luco.sk/iw.htm>.
- [10] REYES, M., T. 2011. Reveries of water in Bachelard [online]. [cit. 8. 1. 2013] . Dostupne na internete:<<http://www.mb.com.ph/node/328058/reverie#.UOwRuKzfQy4>>.
- [11] KALNICKÁ, Z. 2011. Rod v životě umění. In. KVOKAČKA, A. – TOMÁŠ, O. (eds.) Teorie a praxe genderové interpretace. Dostupne na internete: <www.pulib.sk/elpub2/FF/Kvokacka1/pdf_doc/kalnicka.pdf> s. 25 – 44.
- [12] TIKKANEN, M. 1996. Príbeh lásky storočia. Bratislava: ASPEKT.

Mgr. Art. Katarína Šantová
Inštitút estetiky, umeleckej kultúry
a kulturológie
FF PU v Prešove
katka.santova@gmail.com

www.casopisespes.sk
