

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Simona Binková

**Re-inscenace maleb starých mistrů ve fotografii
(s důrazem na Vermeera van Delft)**

*Old masters paintings in photography
(with emphasis on the work of Vermeer van Delft)*

Ráda bych poděkovala vedení katedry a školiteli prof. PhDr. L. Konečnému za podporu při psaní práce na poněkud neobvyklé téma a prof. Peterovi Geimerovi z Freie Universität v Berlíně za inspiraci ke zpracování tohoto tématu svou přednáškou Vztah malby a fotografie, kterou jsem navštívila během svého Erasmus pobytu v Berlíně, a za následné konzultace i během letošního roku.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 30.7.2012

Práce „Re-inscenace maleb starých mistrů ve fotografii (s důrazem na Vermeera van Delft)“ se zabývá novodobou reflexí děl starých mistrů ve fotografii na konkrétním příkladě díla Vermeera van Delft. Problematika je ukázána na dílech autorů-fotografů od počátku 20. století, a to konkrétně Toma Huntera a Dorothee Golz, kteří děj zasazují do současnosti a snaží se řešit sociální problémy, Cindy Sherman, Yasumasa Morimury a Hiroshi Sugimota, kteří k tvorbě fotografií přistupují pomocí třetího média (divadlo, sochařství) a vzniklý produkt působí groteskně a nakonec Guido Reye a Richarda Polaka, fotografy z počátku 20. století, kteří ve svých fotografiích volně citují holandské malby.

klíčová slova: holandské malířství 17. století, fotografie 20. a 21. století, re-inscenace, apropriace, postmoderna, Vermeer van Delft, Tom Hunter, Dorothee Golz, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Hiroshi Sugimoto, Guido Rey, Richard Polak

The thesis „Old masters paintings in photography (with emphasis on the work of Vermeer van Delft)“ deal with new reflections of old master's paintings in photography. This problem is shown on example of authors-photographers of the 20th and 21th century, exactly: Tom Hunter and Dorothee Golz, which photographs are played in present time and are considering social problems; Cindy Sherman, Yasumasa Morimura and Hiroshi Sugimoto which use another medium (theater, sculpture) for making a photo and Guido Rey and Richard Polak, photographers from the beginning of the 20th century, which photographs are free inspired by Dutch paintings.

key words: Dutch painting in 17th century, photography of 20th and 21th century, re-staging, appropriation, postmodernism, Vermeer van Delft, Tom Hunter, Dorothee Golz, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Hiroshi Sugimoto, Guido Rey, Richard Polak

Obsah

Obsah	5
1. Úvod	6
2. Úvod do problematiky	9
2.1 Terminologie	9
2.2. (Re-)inscenovaná fotografie	11
2.3. Proč je právě Vermeerovo dílo inspirací pro fotografy?	14
3. Umělci-fotografové inspirovaní Vermeerem	16
3.1. Hunter - Golz	18
3.1.1. Tom Hunter (1965)	18
3.1.2. Dorothee Golz (1960)	25
<i>Pohled přes rameno</i>	26
3.2. Sherman – Morimura – Sugimoto	31
3.2.1. Cindy Sherman (1954)	32
3.2.2. Yasumasa Morimura (1951)	35
3.2.3. Hiroshi Sugimoto (1984)	42
3.3. Rey – Polak	47
3.3.1. Guido Rey (1861-1935)	47
2.6. Richard Polak	49
<i>Závěs, jeho podoba a funkce</i>	51
4. Závěr	54
Použitá literatura	56

I. Úvod

Ve své práci se budu věnovat inscenovaným fotografiím 20. století, za jejichž předobraz či inspiraci zvolili fotografové již existující obrazy, konkrétně Vermeera van Rijn.

Spojení Vermeera a fotografie jsem si zvolila z toho důvodu, že detailnost a způsob zobrazování v malbách Vermeera má neskutečně blízko k vlastnostem fotografie. Zároveň mi přišlo zajímavé prozkoumat, jakým způsobem umělci – fotografové z různých období reagují na dílo jednoho konkrétního malíře. Tímto způsobem představím ve své práci široké spektrum uměleckých přístupů, které se nějakým způsobem vyrovnávají s Vermeerovým dílem, reagují na něj nebo se jím inspiroují.

Téma re-inscenací ve fotografii mě zaujalo též z toho důvodu, že je ještě relativně málo prozkoumané, teoretické úvahy na toto téma se začaly objevovat od 80. let, ale podrobněji je téma zpracováváno až v posledních letech. Téma i knihy k němu jsou v České republice víceméně zcela neznámé. Téma re-inscenací je součástí širokého pole zkoumání vztahů mezi malbou a fotografií, na které je odborníkem Peter Geimer, v současné době vyučující na Freie Universität v Berlíně. Na našem území se tomuto vztahu věnuje, ale pouze do konce 19. století, Petra Trnková. Oblast vztahu malby a fotografie považuji za velice zajímavou a doposud opomíjenou – ráda bych tak svou drobnou prací přispěla k tomu, aby se povědomí o této problematice rozšířilo i k nám do České republiky a chtěla bych se mu věnovat i do budoucna.

V druhé kapitole Úvod do problematiky se budu věnovat terminologii, vzniku a vývoji re-inscenované fotografie a zamyslím se nad tím, co má společného fotografie s holandským uměním (Vermeerem) a zda jejich zdánlivá blízkost hraje roli při tom, jaká díla si fotografové vybírají k re-inscenaci.

Hlavní část (kapitola 3) pak bude tvořit představení a rozbor díla sedmi umělců, kteří ve své tvorbě alespoň jednou reagovali na Vermeerovo dílo. Jejich přístupy jsem rozdělila do tří podskupin – řešení společenských otázek, použití dalšího média k tvorbě fotografie a vztah k postmoderně. Nakonec zmíním pouze krátce fotografy ze začátku 20. století, kteří se nechali malbami inspirovat spíše volně. Více k tomuto rozdělení naznačím těsně předtím, než se dostanu k rozboru jednotlivých děl.

Celou práci doprovodí dvě volněji vložené úvahy. V první z nich nazvané „Pohled přes rameno“, se budu věnovat fenoménu pohledu přes rameno *Dívky s perlou* a oblíbenosti tohoto způsobu zobrazení i mimo čistě uměleckou scénu, ale i v masmédiích. Považuji toto téma za zcela důležité, protože v dnešní době je vizuální kultura masmédií extrémně intenzivně vřazena do našich životů, takže ji nelze opomíjet. Zároveň je zajímavé pozorovat, jak někteří umělci postupů masmédií využívají.

Druhou doplňující úvahou je zamyšlení se nad úlohou závěsu v díle Vermeera a tím, zda jeho úlohu fotografové ve svých re-inscenacích respektují nebo ne a zda jsou si jeho funkce vůbec vědomi.

Vzhledem k tomu, že se ve většině mých příkladů jedná o moderní a současnou světovou fotografii, neexistuje mnoho literatury k tématu v českém jazyce. Nejčastěji jsem čerpala z literatury německé, která se povětšinou týká vztahu malby a fotografie, inspirace atd., či anglické, která zahrnuje spíše informace o jednotlivých umělcích – většinou katalogy.

Jednou z mála knih, která se zabývá přímo vztahem fotografie a malby a její snahy reprezentovat díla klasického výtvarného umění, je: *Geflügelte Bilder – Neuere fotografische Repräsentationen von Klassikern der bildenden Künste*, kterou sepsala jako svoji disertační práci na universitě v Kolíně nad Rýnem Kerstin Stremmel v roce 2000. Jednou z podkapitol její práce je „Fotografierte Nachstellungen von Klassikern“, kde se mimo jiné zabývá díly Cindy Sherman, Yasumasy Morimury nebo Toma Huntera.

Další prací, která se zabývá re-inscenací fotografií, je soubor textů *Re-Inszenierte Fotografie* (Mnichov 2010), kde se nachází především stat' Evy Wilson „Fotografische Re-Inszenierungen protofotographischer Blicke. Tom Hunters Persons Unknown.“ Pojem re-inscenace Evy Wilson se také stal výchozí pro pojmenování způsobu tvorby fotografií, kterými se ve své práci budu zabývat. Obě knihy pro mne byly při psaní mé práce zásadní.

Jako výchozí publikaci pro údaje k dílu Vermeera jsem využila knihu René Huyghse a Pieri Bianconiho *Vermeer – souborné malířské dílo*¹, která jednak disponuje kvalitními reprodukcemi Vermeerovi připisovaného díla, na druhou stranu připojuje údaje o tom, v jakých sbírkách se

¹ Jsem si vědoma, že to není publikace nejaktuálnější (rok původního vydání 1968), ale nepovažuji ve své práci dataci a pravost Vermeerova díla za rozhodující. Aktuálnější je např. Arthur K. Wheelock Jr. *Vermeer: The Complete Works*, New York, 1997 a zatím nejaktuálnější publikací shrnující Vermeerovo dílo je Walter Liedtke *Vermeer: The Complete Paintings*, New York, 2008.

obrazy nacházejí, a také o míře jistoty Vermeerova autorství. Mým záměrem bylo využít jednu existující publikaci, která fakta shrnuje, a tyto informace využít jako výchozí.

2. Úvod do problematiky

2.1 Terminologie

Vzhledem k chybějící literatuře v českém jazyce není ustavena česká terminologie k tomuto tématu. V cizojazyčných textech jsem se nejčastěji setkala s těmito pojmy, které se pokusím přeložit a následně se k nim vyjádřit.

Appropriation = Aneignung = přivlastnění/přivlastňování

Imitation = Nachahmung = imitace/napodobení

Zitation, Kopie, Paraphrase, Hommage = citace, kopie, parafráze, hommage

Inszenierung = inscenace/inscenování

Re-Inszenierung = re-inscenace

Re-Inszenierte Fotografie = re-inscenovaná fotografie

Tableaux vivantes = Lebende bilder = živé obrazy

Ve své práci se zabývám výhradně inscenovanými fotografiemi, které *reagují* na již dříve vzniklé malby. Kladu důraz na slovo *reagují*, protože se nejedná o pouhé kopie (bez konceptu), ale o promyšlená umělecká díla, kde původní obraz hraje klíčovou, i když pouze výchozí roli.

Jak jsem již zmínila, pro tento přístup k tvorbě není ustálená terminologie. Běžně používané termíny jsou *appropriace*, *imitace*, *citace*, *parafráze*, *hommage*, *tableau vivant*.

Appropriace, *imitace*, *citace* či *parafráze*, ale i *hommage* jsou obecné postupy umělecké tvorby. *Tableau vivant* pochází tradičně již z 19. století, kdy byla inscenace obrazů pomocí živých osob společenskou zábavou. Na druhou stranu výraz *appropriace* má zvláštní postavení v dnešním vnímání vzhledem k ustálení pojmu *appropriation art*.

Romana Rebbelmund ihned na úvod své dizertační práce² zdůrazňuje rozdíl mezi pojmem *appropriation art/Aneignungskunst*, který je úzce vymezen na období 80. let 20. stol., a *the art of appropriation/die Kunst der Aneignung*, pod který může spadat mnohem širší spektrum (nejenom) umění. V umělecké oblasti se pojem „the art of appropriation“ dá chápat jako kopie, částečná kopie, citát jiného uměleckého díla nebo stylu, kdy umělci čerpají ze svých předchůdců a různých uměleckých stylů. Podle Rebbelmund tak může být každý směr označen za nějakou formu *Aneignung* – *přivlastnění*.

Appropriation art je označení, které pro své umění na začátku 80. let 20. století přijala skupina newyorských umělců (Mike Bidlo, Sherrie Levine, Philip Taaffe).³ V dnešní době není tímto termínem označováno umění pouze těchto umělců, ale jeho pojetí se rozšířilo na všechny způsoby kopírování a citování v umění od 80. let.

Rebbelmund ve své práci vytyčila tři pilíře, podle kterých by mělo být možno zařadit umělecká díla do skupiny *appropriation art*.

1. Časové vymezení na období uměleckého vývoje v 80. letech, potažmo na hlavní směr umělecké činnosti v této době.
2. Vědomé zasazení kopie, částečné kopie, citátu do vlastního díla nebo stylová kopie (s omezením).
3. Sledování konceptu při použití kopie.

Díla, která budu rozebírat ve své práci, bych zařadila spíše do druhé skupiny - *the art of appropriation/die Kunst der Aneignung*, tedy postupu, který využívá přivlastňování. Tento postup považuji za nadřazený citaci, kopii, parafrázi i hommage.

Nejvýstižnějším termínem a zároveň termínem, který jsem se rozhodla používat pro zkoumaný způsob přístupu, je *re-inscenace* a výsledný produkt *re-inscenovaná fotografie*, který zavedla Eva Wilson ve své stati o Tomu Hunterovi, která vyšla ve souboru textů, jemuž tento termín dal název – *Re-Inszenierte Fotografie*.⁴ Zároveň jsem tento pojem vybrala za

² Romana Rebbelmund: *Appropriation Art. Die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, 1999.

³ již v roce 1977 kritik Douglas Crimo zorganizoval výstavu „Pictures“, kde byly prezentovány fotografie tehdy ještě málo známých umělců Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine atd., které sice nespojovala tvorba v nějakém konkrétním médiu, ale jejich díla byla přivlastněná, zřídka originální nebo jedinečná. K této skupině umělců se v t= době řadila i Cindy Sherman, Barbara Kruger nebo Luise Lawler. Více k tématu viz: Hal Foster/Rosalind Kraussová/Yve-Alain Bois/Benjamin H.D. Buchloh: *Umění po roce 1900*. Praha 2007. S. 580-583 nebo David Evans: *Appropriation*, London 2009

⁴ Klaus Krüger / Crasemann Leena / Matthias Weiß (ed.): *Re-Inszenierte Fotografie*, Mnichov 2010

výchozí vzhledem k tomu, že jmenovaný sborník je nejnovějším a zároveň do této doby nejrozsáhlejším a nejucelenějším teoretickým počinem zabývající se tímto tématem a dá se tedy předpokládat, že shrnuje nejaktuálnější poznatky a v něm užitá terminologie může být považována za směrodatnou.

2.2. (Re-)inscenovaná fotografie

V klasických fotografických teoriích (tedy těch, které kladou důraz na faktickou pravdivost, objektivnost fotografie) byla obvykle fotografie rozdělována do dvou skupin, na fotografii *objektivizující / informativní / (dokumentární)*, tedy tu s požadavkem na co nejvyšší pravdivost zobrazení reality a co nejmenší zásahy fotografa (zejm. reportážní fotografie), a *inscenovanou*, kdy fotograf zobrazovanou skutečnost / realitu nějakým způsobem upraví či dokonce za účelem vytvoření obrazu zcela nově ztvární.⁵

Teprve A. D. Coleman ve své teorii změnil přístup k těmto dvěma skupinám a zařadil je na dvě protilehlé strany téže škály, čímž stvrdil, že oba přístupy se nevyklučují.

V těchto teoriích (A. D. Coleman i Bazon Brock)⁵ byla inscenace spojována s falšováním reality, jelikož inscenace zahrnuje manipulaci a manipulace znamená falšování. Inscenovaná fotografie tedy vyznívala negativně a nebyla jí přisuzována taková váha jako fotografii dokumentární.

Inscenovaná fotografie, neboli dle Jeffa Walla *kinematografická*, na rozdíl od fotografie dokumentární⁶ ukazuje jednání či skutečnosti, které jsou až na drobnosti inscenované a předvedeny představiteli (*performers*), přičemž Wall akceptuje i digitální úpravy obrazu. Wall sice uznává chápání fotografie jako zachycení objektivní reality, přesto pochybuje, že právě snaha o zachycení objektivní reality by mohla být východiskem fotografické estetiky, pokud fotografii chápeme jako umění. Jeho cestou je tedy tvořit fotografie, které však zbavuje nároku na pravdivost, které zároveň vytvářejí vztah k faktickému. Toho se snaží dosáhnout tím, že zdůrazňuje vztah fotografie k malbě či filmu.⁷

„Die fotografische Abbildungsfunktion wird weder – wie in der piktorialistischen Ästhetik – durch Imitation der Malerei zum Verschwinden gebracht noch wird sie – wie im

⁵ Více k tématu inscenované a neinscenované fotografie viz Peter Geimer: *Theorien der Fotografie. Zur Einführung*, Hamburg, 2009, kap. 5.6. „Die Inszenierung der Wirklichkeit (Brock, Coleman)“ a 5.7. „Die Wirklichkeit der Inszenierung (Wall)“.

⁶ Dle Walla: dokumentární fotograf určuje čas a místo snímku, ale nezasahuje do děje. In: Geimer 2009.

⁷ *Ibidem*, s. 205.

Entwurf einer „reinen“ Fotografie – verabsolutiert und zum ausschließlichen Merkmal des Medium erhoben. Die Orientierung der Fotografie an Kompositionsprinzipien an die Grenzen ihrer Gültigkeit zu führen, sie aber dennoch nicht aufzugeben. Die cinematographischen Bilder sind wie Gemälde komponiert, wahren aber zugleich die von Qall hervorgehobene „physische Natur ihres Mediums, Dinge abzubilden“.⁸

Wallovy myšlenky dovolují zrušit polaritu dokumentárnosti a inscenace, inscenace pouze zprostředkuje jiný přístup k faktickému. Vzniká tak pozitivní přístup k inscenaci – umělé, komponované a vytvořené již nadále neplatí jako důkaz slabého vztahu k realitě.

Wallův přístup k inscenaci je založen na jeho vlastním fotografickém díle. Stejně tak jako většina z umělců uvedených v mé práci inscenuje a komponuje fotografie na základě již existujících zobrazivých uměleckých děl. Jeho jedním z jeho nejznámějších děl je velkoformátová fotografie *The Storyteller (1968)*⁹, která se nechává volně inspirovat *Snídání v trávě* od Edouarda Maneta, přesto ale zobrazuje problematiku nezaměstnaných indiánů pohybujících se na okraji společnosti.

Zájem o napodobování obrazů se traduje již od dob Goetheho, kdy vytváření tzv. *tableaux vivantes* pomocí vlastních těl začalo být společenskou zábavou. Rozmach této zábavy a tohoto zájmu obecně nastal celkem přirozeně s nástupem fotografie, později i filmu a performance. Tyto tendence v umění se začínají zkoumat od 80. let 20. století. Tradici *tableaux vivantes* a jejich vývoji až do dnešní doby byla v roce 2002 věnována výstava v Kunsthalle ve Vídni, ke které vyšla doprovodná publikace¹⁰. Kromě jiných byli na výstavě svými díly zastoupeni Sugimoto, Morimura, Sherman a Hunter, tedy až na Dorothee Golz a fotografy začátku 20. století zmiňované rovněž v mé práci, všichni umělci hrající klíčovou roli v re-inscenacích Vermeerova díla.

Pojem re-inscenovaná fotografie vychází z faktu, že se jedná o inscenaci již jednou inscenovaného motivu, který byl zachycen jiným médiem, a nyní se stává výstupním médiem fotografie. Slovo inscenace v tomto termínu upozorňuje na poměrně časté využívání prvků sochařství či divadla, které umělci pomáhají docílit efektu odkazu na již existující malbu. Pod

⁸ Geimer 2009, s. 205.

⁹ R. Linsley / V. Auffermann (ed.): Jeff Wall. *The Storyteller*. Frankfurt am Main 1992 (Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt am Main).

¹⁰ Sabine Folie/Michael Glasmeier: *Tableaux vivants: Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video mit einem Text von Mara Reissberger*. (kat. výst. Kunsthalle Wien, 24. 5 – 25. 8 2002) Wien 2002.

pojmem re-inscenovaná fotografie se tak skrývá většinou kompoziční a stylové napodobování, jehož jednotliví umělci využívají za různými cíly. Někdy se jedná o upozornění na sociální problém, v jiném případě vzniklé fotografie vyvolávají problémy reprezentace či identity.

Zároveň takový postup odkazuje na problematiku originality a autenticity. Kerstin Stremmel přichází s teorií, že re-inscenované fotografie se blíží realitě a autenticitě více než původní malby: „Der Authentizitätsverweis führt bei allen Nachstellungen zu einer Verschiebung der Frage nach Originalität. Nicht nach dem Original, sondern fast immer nach den Reproduktionen gestaltet, verweisen die fotografierten Arrangements auf die Realität, die der Maler in ein Bild verwandelt hat. Die Posierenden Modelle für die Gemälde sind historisch bezeugt: Helena Fourmen und die geliebte Raffaels waren Personen, die in ein Bild `transformiert` wurden. Das Wissen um die Personen, die vor der Kamera, so wie im Foto dokumentiert, agiert haben, macht die Inszenierungen `originaler` als das Originalgemälde. Indem das Verhältnis von imitierter Vorlage und der Imitation selbst umgekehrt wirkt, geht die Nachstellung in den Augen des Betrachters, trotz ihren offensichtlichen Brüchen, hinter das die Realität verformende Gemälde zurück und vermittelt reale Gegenwart.“¹¹

¹¹ Kerstin Stremmel: Geflügelte Bilder. Neuere fotografische Repräsentationen von Klassikern der bildenden Kunst. Holzminden, 2000. s. 187.

2.3. Proč je právě Vermeerovo dílo inspirací pro fotografy?

Hlavní předpoklad by mohl vycházet přímo z podstaty severské, tj. i holandské malby 17. století. Na rozdíl od malby italské, narativní, která se snaží vyprávět velké příběhy, je malba holandská popisná, deskriptivní a zaměřuje se na zachycení běžného života lidí ve městech. Na rozdíl od italského umění v ní nalezneme i hospody plné opilců a děvek. V holandském/severském umění hrála velkou roli snaha po co nejpřesnějším zobrazení světa. Tomu předcházelo pečlivé pozorování a trpělivé přenášení na plátno. Souvisela s tím samozřejmě nesmírná řemeslná zručnost.¹²

Z toho plyne i to, že holandská malba klade větší důraz na detailnější a přesnější zobrazení. Holandské obrazy nemívají konkrétní orámování prostoru a přítomnost a úhel pohledu diváka nebývá specifikován. Jednotlivé objekty odrážejí světlo na místo toho, aby byly světlem a stínem modelovány. Také perspektiva se zásadně liší od té italské. Právě holandská touha po co nejpřesnějším zobrazení a informaci o světě brzy začala využívat mikroskopů a camery obscury.

Většina z uvedených typických vlastností se dá aplikovat i na fotografii – zejména ona deskriptivnost, která ústí v realističnost, ale i neorámovanost výjevů a zaměření se na zobrazení obyčejného života. (S nadsázkou bych přirovnala holandské umění 17. století k dokumentární fotografii. Dle Wallovy teorie se inscenace a dokumentárnost nevyklučují.)

„An imitative picture, it is assumed, is perspectival and Italian by definition and the Dutch add nature to it. Images made by camera obscura and the photograph have frequently been invoked as analogues to this direct, natural vision.“¹³

Ale pokud se podíváme na výběr děl inspirovaných Vermeerem, tak uvidíme, že většina napodobení Vermeera je součástí cyklu, který se obecně zabývá napodobováním děl z různých epoch umění – různých dob a různých žánrů, tudíž teorie o „vhodnosti“ holandské malby k těmto účelům není aplikovatelná na většinu v mé práci uvedených umělců. Tím ale nechci říci, že by přestala platit teze, že holandské umění má k fotografii blíže než umění italské.

¹² Podrobněji se způsobem zobrazení v holandských malbách zabývá Svetlana Alpers ve své knize *The Art of Describing. The Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago 1983.

¹³ Ibidem, s. 27.

Po zhodnocení materiálu bych se přiklonila k pojmenování dvou tendencí – klasičtí fotografové (v tomto případě Polak, Rey, ale i Hunter) se nechávají inspirovat pouze holandským uměním 17. století (většinou Vermeerem), kdežto fotografové využívající média digitální fotografie, post-úprav a případně i fotografie vytvořené pomocí dalšího média (socha, divadlo) se nechávají inspirovat uměním ze širší oblasti dějin umění (nezaměřují se na konkrétní století ani původ umělce). Tato tendence se týká především Sherman a Morimury, s důrazem na renesanci u Dorothee Golz. U Sugimota není možné takto generalizovat vzhledem k tomu, že v konkrétních malbách starých mistrů našel inspiraci pouze ve dvou případech, přesto bych jej řadila spíše do této druhé skupiny, pro využití „soch“ a inspiraci např. i Da Vincim a v dalších dílech stylem Rembrandta.

Tyto tendence vycházejí z větší části z obecného vývoje přístupů v umění (zejména vnímání proměňuje nástup postmoderny), ale i vývoje technického (možnosti digitální fotografie vs. fotografie klasické, či dokonce černobílé).

Téměř samozřejmou asociací ke vztahu fotografie a Vermeerových maleb je camera obscura. Dlouhodobý spor, zda ji Vermeer při malbě svých obrazů využíval, stále nebyl jednoznačně rozřešen. Obšírně se tímto tématem zabývá Philip Steadman v knize *Vermeer's Camera* (Oxford 2001) nebo Karin Leonhard v knize *Das gemalte Zimmer – Zur Interieurmalerei Jan Vermeers* (München 2003). Stále častěji se setkáváme s názory, které podporují teorii, že Vermeer camera obscura používal (např. David Hockney v knize *Tajemství starých mistrů*, Praha 2003), či umělci z tohoto předpokladu přímo vycházejí a snaží se při tvorbě svých fotografií s tímto faktem pracovat (Morimura při vytváření instalace *Vermeer's Room* nebo Sugimoto, který nechává v zrcadle odrážet fotografickou trojnožku). Cílem mé práce není rozhodnout, zda Vermeer camera obscura používal, či ne. Pouze bych ráda poukázala na přímou spojitost camery obscury a fotografie a využila toho jako možného východiska, proč se Vermeerovy obrazy staly tak oblíbené u fotografů – zejména tedy těch klasických (Rey a Polak, ale i Hunter).

3. Umělci-fotografové inspirovaní Vermeerem

Než představím jednotlivé umělce a budu se zabývat jejich konkrétními díly, ráda bych nastínila kritéria, podle nichž jsem je rozdělila do tří tematických skupin. Toto rozdělení vzniklo za účelem v hrubých rysech charakterizovat, jakým způsobem umělec k tématu přistupuje, jelikož tyto přístupy se diametrálně liší. Toto dělení nemá být dogmatické, představuje pouze určitý způsob, jakým se dá na problém nahlížet.

Rozdělení do tří skupin se tedy řídí nikoliv podle námětů Vermeerových obrazů, jimiž se moderní umělci nechali inspirovat, ale příbuzností přístupů umělců k Vermeerově tvorbě.

Do první skupiny jsem zařadila dílo Toma Huntera a Dorothee Golz. Oba umělce spojuje to, že Vermeerovy náměty reinterpretují, nesnaží se o co nejpřesnější nápodobu. Náměty svých děl zasazují do současnosti a snaží se řešit společenské otázky – Hunter svými fotografiemi upozorňuje na nešťastnou situaci ve squatech v londýnské čtvrti Hackney a Golz se vyslovuje k otázce postavení ženy ve společnosti kdysi a dnes.

Na druhou stranu skupina, do které jsem zařadila Cindy Sherman, Yasumasu Morimuru a Hiroshi Sugimota, tvoří v duchu snahy o co nejpřesnější nápodobu původního námětu, jejich tendence směřuje nejbliže k *appropriation art*. Všichni tvoří série inspirované notoricky známými obrazy z celé historie umění a využívají nejen média fotografie, ale k fotografii se dostávají až zprostředkovaně. U Sherman a Morimury tímto mezistupněm bývá divadlo – užití líčidel, rekvizit apod. Zajímavé je, že před fotoaparátem vždy stojí sami autoři. Výsledné fotografie procházejí ještě následnou počítačovou úpravou a můžeme říci, že působí až groteskně. Sugimoto k fotografii dochází v podstatě přes sochařství – voskové figuríny. Právě toto užití dalších médií na cestě za výslednou fotografií považuji za signifikantní pro tuto skupinu.

Na závěr jsem se rozhodla zabývat se umělci, kteří využívají klasické fotografie. Guido Rey a Richard Polak byli zřejmě mezi prvními, kteří se ve fotografii na přelomu 19. a 20. století nechali inspirovat Vermeerovým uměním. Pravděpodobně k tomu přispěl obecně zvýšený zájem o Vermeerova díla ve společnosti. Použitím klasické fotografie v době, kdy ještě neexistovala fotografie barevná, jsou predeterminováni k tomu, aby rezignovali na jinak ve Vermeerových dílech důležitou barevnost. Tuto skupinu spojuje i těžiště inspirace, které

leží především v holandském umění a nedělá exkurzy do celých dějin umění, jak tomu bylo u dříve zmiňovaných umělců.

Zajímavé je, že aniž bych to měla v úmyslu, v jednotlivých skupinách se nacházejí umělci tvořící ve stejném časovém období. Nejstarší Polak a Rey na počátku 20. století, následně postmoderní Sherman, Morimura a Sugimoto od 80. 20. století a nakonec nejmladší Hunter a Golz na přelomu 20. a 21. století. (Možná důležité podotknout, že Sugimoto a Hunter tvořili oba na sklonku devadesátých let – tedy ve stejnou dobu, ale nezařazuji je záměrně do stejné kategorie, protože jejich přístupy jsou odlišné.) Dá se tedy říci, že proměna přístupu k Vermeerovu dílu je vázána na dobový vývoj v umění, nejen technický, ale i myšlenkový.

3.1. Hunter - Golz

Tom Hunter i Dorothee Golz se nesnaží o přesné napodobení Vermeerových děl. Tom Hunter ve své sérii *Persons Unknown* i Dorothee Golz v *Digitale Gemälde* dodržují Vermeerovu kompozici a světelnost, ale přenášejí děj do své doby. Zobrazené postavy žijí v současnosti - Hunter ve fotografiích řeší aktuální sociální téma a Golz postavení ženy. Podobně k tvorbě přistupuje například i Jeff Wall, kanadský fotograf, který vytvořil například známou velkoformátovou fotografii *The Storyteller* (1986), jejíž kompozice je inspirovaná Manetovou *Snídání v trávě*, a snaží se upozornit na problematiku nezaměstnaných indiánů na předměstí, nebo fotografii *A Sudden Gust of Wind* (1993), která připomíná jeden z Hokusaiových obrazů.

3.1.1. Tom Hunter (1965)

V samostatném oddílu své práce se zabývám dílem Toma Huntera – jako jediný z umělců zmiňovaných v této práci se nechal inspirovat pouze kompozicí, světlem a barvami a přenesl výjevy do současnosti a propůjčil jim zcela jiný význam, než měly malby Vermeerovy – vložil do svých fotografií sociální podtext a reakci na aktuální situaci na konkrétním místě. Jeho dílo je vázáno na konkrétní lokalitu, ale myšleno pro co nejširší publikum – tak, aby jeho poslání mělo co největší dosah. Jako prostředek využívá krásu a technickou perfekci.

Tom Hunter nefotografuje jako žurnalista, nezachycuje reálně probíhající situace. Důležitá je idea příběhu. Jeho fotografie jsou inscenované.

Tom Hunter se narodil v Dorsetu ve Velké Británii, v roce 1965. Školu opustl v patnácti letech a sedm let strávil jako manuální pracovník. V roce 1986 se přestěhoval do Hackney v Londýně a získal práci jako zahradník – ošetřovatel stromů, díky čemuž měl následovně možnost strávit jeden rok v Portoriku.

Po návratu se zapsal do večerních kurzů fotografie, následně i do kurzu na London College of Printing. Začal fotografovat své okolí a přátele – svoji první sérii nazval *The Ghetto*, inspirován označením této čtvrti v lokálním tisku *Hackney Gazette*.

Potom nastoupil na Royal College of Art, kde jako svoji závěrečnou práci vytvořil sérii *Persons Unknown*. Teprve snímek z této série “*Woman Reading Possession Order*” [1] ho

proslavil a upoutal na něj pozornost. Fotografie získala v roce 1998 cenu John Kobal Photographic Portrait Award a o rok později byla vystavena v Saatchiho galerii na skupinové výstavě nazvané *Neurotic Realism*.

Další jeho série se i nadále zabývaly prostředím Hackney: *Life and Death in Hackney*, 2000, *Living in Hell and Other Stories*, *Public Houses*, 2001, *Unheralded Stories*, *In Anchor and Hope* a některé z nich byly již jen volně inspirovány Vermeerem.¹⁴

Paul Wombell uspořádal v roce 2009 v Madridu skupinovou výstavu s názvem *Local, The End of Globalization*, kde mimo jiné prezentoval dílo Toma Huntera. Byla to výstava zaměřená na fotografie zabývající se lokálními problémy, fotografové, kteří tvoří (méně známý) pendant k dílům "globální fotografie", kterou reprezentují mj. Andreas Gursky, Sebastião Salgado, Thomas Struth.¹⁵ Prezentace míst, se kterými jsou fotografové úzce spojeni, dodává podle Wombella dílům mnohem větší hloubku. Lokálnost je jedno hledisko, které Wombell na Hunterově díle obdivuje, věc druhá je použití techniky – Hunter nepracuje s nejmodernějšími digitálními technologiemi a preferuje raději pomalý, tradiční přístup k fotografii.

*„Tom Hunter was one of the photographers included in my exhibition Local, The End of Globalisation. He lives in Hackney, East London, and has done for more than 10 years. His series Living in Hell and Other Stories is based on headlines from his local weekly newspaper, the Hackney Gazette - with the help of friends he takes these lurid tales of murder, sex and assault and re-creates them, as near as possible to the actual location. The gestures and positions of the people acting out the stories are based on historical paintings, so Hunter's large colour photographic prints reference other stories from the past.“*¹⁶

Hunterovy odkazy na historické malby mají přidat zobrazeným lidem a scénám na vážnosti. Hunter sám říká, že někdo tyto odkazy pochopí, na někoho bude působit jen pouhá vznešenost, ale ať už tak nebo onak, pomůže tato estetika udržet obraz v paměti veřejnosti.¹⁷

¹⁴ Více viz: Tracy Chevalier / Colin Wiggins (ed.): Tom Hunter. *Living in Hell and other Stories*. (kat. výst. National Gallery, London, 7.12.2005 – 12.3. 2006) London 2005.

¹⁵ Diane Smyth: Think Global, Act Local, www.tomhunter.org (vyhledáno 8.1.2012).

¹⁶ Paul Wombell: Go local!, <http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/report/1645356/go-local>, 23.12. 2009 (vyhledáno 29.5.2012).

¹⁷ Smyth (viz pozn. 15).

Tom Hunter používá klasické fotografické techniky, snaží se o návrat k fotografickým kořenům. Vytvoření fotografie tedy trvá déle než při použití digitálního fotoaparátu. Zároveň ho tento přístup nutí nad fotografiemi důkladněji přemýšlet, než zmáčkne spoušť. I zde je možné vidět jeho snahu přiblížit se malbě.

Persons Unknown, 1997

Persons Unknown je série, kterou Tom Hunter vytvořil v roce 1997 a v celé se inspiroval právě dílem Vermeera. Nejznámější fotografií se stala *Woman Reading Possession Order*, která má za předobraz Vermeerovu *Čtenářku*. Spolu s fotografií *The Art of Squatting* také představuje nejpřesnější inspiraci Vermeerovými obrazy.

Ve své sérii *Persons Unknown* zachycuje Tom Hunter osoby žijící na okraji společnosti – squatterry ze čtvrti Hackney v Londýně. Síla těchto fotografií je v tom, že se vážou na konkrétní lokalitu, na prostředí ve kterém se Hunter pohybuje a žije (je jedním ze squatterů v Hackney). Nebylo by možné, aby portrétoval právě tyto osoby a toto prostředí, aniž by byl jeho součástí. Stejně tak zobrazoval Vermeer na svých obrazech lokální prostředí a jeho vlastnosti. Hunter zobrazuje squatterry v kompozicích napodobujících Vermeerovy malby. Také barvy a světlo používá podobně jako Vermeer. Na první pohled nás u Hunterových fotografií zaujme kontrast mezi tématem fotografií a jejich (portrétní) krásou. Hunter ani Vermeer ve svých dílech nezachycují celý příběh zobrazené osoby, pouze určitý moment, který pouze naznačuje, jak se příběh bude vyvíjet.

Tom Hunter shrnuje své důvody, proč se nechal inspirovat právě Vermeerem, ve své eseji *Under the Influence*¹⁸. Tuto esej považuji za zcela zásadní, protože přesně popisuje autorův vztah k Vermeerovi a jeho vývoj. Za velice důležitou ji považuji i proto, že jsou to slova samotného autora a žádný konstrukt kunsthistorika/teoretika. Pokusím se zde tuto esej představit.

Ihned na začátku Hunter píše, že Vermeer ho oslovil zcela náhodou, když se jako mladý začínající umělec snažil docílit společenské rovnosti v londýnské čtvrti Hackney. Když hledal revoluční náboj ve svém umění, narazil na revolučního umělce, který pracoval s velmi tradičními formami umění – Vermeera.

¹⁸ Tom Hunter: *Under the influence*, tomhunter.org, ze dne 5.12.2011 (vyhledáno 8.1.2012).

Poprvé se podle svých slov s dílem Vermeera setkal roku 1994, když pro svoji práci na London College of Printing tvořil sérii „The Ghetto“, v rámci které se snažil zdokumentovat čtvrt' Hackney, aby ji ubránil před demolicí. Snímky pořizoval velkoformátovým fotoaparátem, který produkoval diapozitivy o velikosti 5x4 palce (cca 13x10 cm), které následně umisťoval do světelných boxů. Barva a světlo se pak staly hlavním klíčem, jak chtěl pohlížet na své okolí. To údajně zcela změnilo jeho pohled na fotografii. Po instalaci těchto fotografií popisuje, že jeho ulice v Hackney „se stala katedrálou a její okolí příslušnou diecézí“. Dojem to udělalo i na jeho profesory, ve kterých fotografie evokovaly právě holandské umění 17. století a Hunterovi doporučili, aby ho prostudoval. Tam se Hunter poprvé setkal s dílem Vermeera, který ho zaujal svým dílem i životem.

Po určitém období, kdy ve svém double-deckeru nevázaně putoval Evropou, se v Hunterovi znova ozývala touha tvořit, což ho přivedlo zpět do Londýna a na London Royal Academy of Art. Zároveň se tak vrátil i do „své ulice“ v Hackney, které si ale po krátké době začaly všimnout britské úřady, které nelegálním obyvatelům Hackney adresovali dopisy s tím, že mají v úmyslu revitalizovat čtvrt' a její budovy, což by znamenalo odchod squatterů. Adresáty těchto dopisů byly osoby neznámé, *Persons Unknown*.

Hunter si předsevzal, že se pokusí svou práci bránit svoji kulturou a životní styl a bojovat proti místním autoritám. Po prozkoumání uměleckého pole, které se zabývalo společenským bezprávím, se nakonec nechal inspirovat pracemi a přístupem Petera Kennarda, který do Constablovy anglické idylky zakomponoval atomové hlavice. Hunter píše, že umění, které mělo sociální aspekty a jež se týkalo Anglie, na něho mělo vliv již od jeho třinácti let, kdy poprvé uslyšel píseň „God Save the Queen“ od Sex Pistols, kterou ve své eseji nadále cituje.

I přes jisté pochybnosti o možné spojitosti Vermeerova díla s jeho vlastním se pustil do podrobnějšího zkoumání jeho prací a života. Zmiňuje, že je problematické nalézt dokumenty vzniklé za Vermeerova života, a proto zůstává kolem osob mnoho spekulací a otevřených otázek. Huntera například zaujímají polemiky, zda Vermeer používal kameru obscuru, a odkazuje na knihu Philipa Steadmana *Vermeer's Camera* (Oxford 2001). Sám uznává, že tato úvaha může, ale nemusí být pravdivá, ale přesto ho dráždila spojitost Vermeerových maleb s fotografií – jejich realističnost. Hunter doplňuje, že právě dojem realističnosti a pocit, že fotoaparát nikdy nelže, ho oslovují. Za fascinující považuje, že vzniklé obrazy jsou reálné, ale přesto vytvořené osobou, která manipuluje pomocí fotoaparátu.

Další složkou, kterou Hunter ve Vermeerově díle považuje za fascinující, je jeho vazba na lokální život. Zmiňuje, že Vermeer neopouštěl své rodné město Delfty, ve kterém vytvářel série intimních portrétů malých skupin a jednotlivců. Vermeer se ve svých malbách soustředil na detaily a zobrazoval osoby s takovým zanícením, že stoupl jejich status. V době, kdy Vermeer působil, byla taková pozornost věnována jen těm, kteří si to mohli dovolit a zaplatit – králům, generálům a papežům. Kdežto Vermeer tuto pozornost a péči věnoval obyčejným událostem, místům i lidem, čímž se tyto scény staly jedinečnými a významnými.

Hunter pak ve svém textu přímo říká: „Pro mě byl Vermeer malířem lidu, revolučním umělcem, který užitím realismu a sociálním komentářem uděluje obyčejným lidem vyšší status v jeho době i době následující. Já jsem chtěl prezentovat své přátele, sousedy, milence i sebe světu stejným způsobem.“ Proto vytvořil fotografie s přímým odkazem na Vermeerovy kompozice, jeho užití barvy a světla, na jeho klidnou kontemplaci. Tak vznikla fotografie *Woman Reading Possession Order*, která měla za výchozí bod Vermeerovu *Čtenářku*. Po krátkém popisu obrazu Hunter shrnuje, že Vermeerovo dílo popisuje boj delftských občanů ne přímým zobrazením bitevního pole nebo války, ale na příkladu ženy meditující nad svým životem a svou situací, které ukazuje s respektem, jemností a krásou. Tento přístup přirovnává Hunter k tomu, který použil při vyobrazení *Woman Reading Possession Order*. Zdůrazňuje, že je jí dána důstojnost, světlo, krása a prostor, aby mohla sdělit svůj příběh ve vlastním čase. Dívka je zobrazena ve velice intimním momentu, kdy bojuje s příkazem k soudnímu vystěhování. Ale my se s ní a jejím utrpením můžeme identifikovat, proto se tento moment stává univerzálním.

K celkovému ovlivnění svého díla Vermeerem Hunter píše: „I přesto, že jsem již nikdy od série *Persons Unknown* nezopakoval přímou inspiraci Vermeerem, jeho přístup zůstává v jádru mých děl i nadále. Ať už fotografuji obyvatele vězňových domů odsouzených k demolici, majitele obchodů či osoby v hospicu, které jsou tam umístěny na dožití, (Vermeerův) způsob pohledu utvářel snad každou moji fotografii vzniklou od té doby. Tak jako Vermeer jsem se soustředil na moji lokální oblast, Hackney, místo, které nazývám domovem po dobu pětadvaceti let. Snažil jsem se vytvořit obraz mého okolí, který zobrazuje jeho obyvatele, budovy, kulturu a život tak, aby zdůraznil jeho důstojnost a krásu.“

Ke konci svého textu zmiňuje, že Vermeer sice nezanechal o svém díle žádné teoretické texty či metodologické přístupy, ale hodnotí jeho dílo tak, že díky tomu, že se zabýval detaily každodenního života, dotkl se toho, co je společné a univerzální pro všechny,

něčeho, co spojuje všechny lidské bytosti. Označuje jeho dílo za nadčasové, relevantní pro každého umělce i diváka. Podle Huntera je Vermeer předobrazem pro všechny umělce, kteří chtějí ukázat důstojnost obyčejných lidí, pozvednout obyčejné na neobyčejné.

Na závěr své eseje připojuje Hunter ještě zážitek z výstavy Delftské školy v National Gallery v Londýně, kdy poprvé uviděl Vermeerovo dílo v reálu. Zážitek připodobňuje k pohledu na vysoce lesklou módní fotografii ve Vogue. Realističnost Vermeerovy malby přirovnává k fotografii, kde fotoaparát nikdy nelže. Další jeho evokace byla na plakát ve stylu sovětského realismu – hrdý a heroický výjev ve strohém příbytku.

„Ta myšlenka ve mně zůstává. Pokusme se pozvednout lidi pomocí našeho umění, ať už má to umění jakoukoliv formu a ať jsou ti lidé jacíkoliv.“¹⁹

Woman Reading Possession Order

The girl reading the eviction order was reading a real eviction order, for example, and she really was living in a squat. “I look at that image as a historical document,” says Hunter. “Photography does that, it captures objects from a certain time, and that’s what I love about it. You can slightly alter the scene, you can bring in a fiction in a way, but underlying it the core foundations are reality.”

– Diane Smyth²⁰

Stavbou obrazu i výběrem barev nám připomíná Vermeerovu *Čtenářku*. Jak obraz, tak fotografie mají promyšlené ztvárnění popředí/prvního plánu. U Vermeera je to na stranu odtažený žluto-zelený závěs, který je zavěšený na příčné tyči, a stůl, na kterém se vzdouvá ubrusový přehoz. Stejně tak se na fotografii Toma Huntera nachází draperie v červených tónech. Ale mísu s ovocem Hunter nahradil miminkem. Svetřík dítěte má stejný tón červené jako závěs na okně u Vermeera, u Huntera se pohybuje místo závěsů před špatně umytými okny jen červená stužka. Obě ženy se podobají –mají vysoko sepnuté špinavě blond vlasy, soustředěný, sluncem osvětlený obličej a na sobě přiléhavé oblečení v zelených tónech, které odpovídá příslušné době. Také žlutá hladká plocha zadní stěny je Hunterem napodobena.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Smyth (viz pozn. 15).

Dopisy patří k nejoblíbenějšímu způsobu zobrazení textu v holandském malířství 17. století. Působí uzavřeně, protože divák nemůže nic přečíst. Obsah dopisu se dá ale vyčíst na tváři čtoucí ženy nebo ze symbolických zobrazení. Rentgenové snímky ukazují, že Vermeer měl v záměru do scény integrovat obraz Kupida, který by odkazoval na milostný obsah dopisu. To, že se jednalo o milostný dopis, lze odvodit i z toho, že v míse se nacházejí jablka a broskve, která odkazují na Eviny hříchy. Hunterova žena čte rozkaz k vystěhování se stejnou pozorností jako Vermeerova žena zřejmě milostný dopis. Významným rozdílem je právě zobrazení malého dítětem, který umocňuje sociální aspekt a dramatickosti situace.

The Art of Squatting

Další fotografie ze série *Persons Unknown*, která velmi přesně pracuje s Vermeerovou předlohou, je fotografie *The Art of Squatting* [2]. Fotografie reaguje na Vermeerovu malbu *Alegorie malířství*, jak kompozičně, barevností, tak i tematikou. Zobrazuje totiž malíře, který zachycuje dívku držící složku papírů, natočenou směrem k oknu. Hunter neopomněl zobrazit i stůl, závěs ve stejné podobě a v jisté podobě i mapu visící ve Vermeerově předloze. Tu na fotografii nahrazuje opadaná omítka, která tvarem zmiňovanou mapu připomíná. Rozdíl oproti Vermeerovi tkví v jednoznačně neutěšené situaci bydlení, která je naznačena skrz neuspořádanost a celkovou provizornost vybavení pokoje. Právě opadaná omítka tento dojem umocňuje.

I v dalších fotografiích série *Persons Unknown* reaguje Hunter na konkrétní Vermeerovy obrazy obdobným způsobem. Považuje vztah k realitě a skutečnosti ve svých fotografiích za zásadní. Scéna je sice aranžovaná, ale osoby a situace opravdu existují.

3.1.2. Dorothee Golz (1960)

Dorothee Golz je současná sochařka a fotografka žijící a tvořící ve Vídni. Jako jediná z mnou vybraných umělců tvoří ve střední Evropě, jako jediná v německy mluvící zemi. Také jako jediná z nich prošla kunsthistorickým vzděláním, čímž se jinak v mnoha případech vyznačují umělci pracující s odkazy na již existující umělecká díla. Její tvorba je také z uvedených příkladů nejaktuálnější – popisovaná díla vznikají v posledních letech, okolo roku 2009.

Na rozdíl od ostatních mnou zmiňovaných umělců zpracovává ve svých digitálních malbách (*Digitale Gemälde*), jak je nazývá, pouze jedno konkrétní období dějin umění – renesanci. Díla z tohoto období si vybrala mimojiné kvůli jejich fotorealistickým kvalitám. Dorothee Golz poukazuje na důležitý moment, když mluví o své fotografii *Girl at the Window*: „The photo pretends to be the painting *The Girl with the Pearl Earring* by Vermeer, just as his painting pretends to be a photo.“²¹ Právě v tomto momentě hraje důležitou roli Vermeerova snaha zachycovat realitu s fotografickou přesností.

Digitální malby

Dorothee Golz se snaží ve svých digitálních malbách řešit otázky genderu, postavení ženy ve společnosti tehdy a dnes. Strnulé/neživé renesanční obrazy přirovnává k tehdejšímu postavení žen: „Their stiff postures and chaste clothing of the original historical paintings give the impression of them being frozen and stiff, as if bound in a corset. In comparison to the emancipated woman of today, they had little freedom of action and a very limited range of female identifications. They had to conform to the social ideals of their time. The digital photographs mark the exciting moment when these women receive a truly 'free' body.“²²

Golz nejde především o vzhled a přesné napodobení, zajímají ji především stereotypy, které společnost spojuje s ženami. Svoje fotografie vytváří ve dvou fázích – nejdříve vytvoří digitální fotografii v současném prostředí s postavami oblečenými v současném oblečení a později digitálně do fotografie implantuje namísto obličeje zobrazené ženy zdigitalizovaný portrét z renesanční malby. Osvětlení a vědomá kompozice dává fotografiím charakter typický pro obrazy.

²¹Betty Wood: Dorothee Golz. Digitalising the Renaissance.

<http://www.dontpaniconline.com/magazine/arts/dorothee-golz>, (vyhledáno 21.7.2012).

²² Ibidem.

Digitální malby Dorothee Golz bych neoznačovala za sérii, ale část její tvorby, ve které se soustřeďuje na fotografické dialogy nejen s renesančními malbami, ale i s tehdejšími a současným postavením žen ve společnosti.

Vermeerem inspirované jsou známé dvě fotografie. *Perlohrring* [3] (2009) a *Mädchen am Fenster* [4] (2009), které obě využívají portrétu *Dívky s perlou*, která se otáčí přes rameno. Obě fotografie ale kombinují více prvků typických pro Vermeerovu malbu – okno na levé straně, typická černo-bílá podlaha (např. v obraze *Alegorie malířství*, i když mírně jinak tvarovaná),

Dívce s perlou se kompozičně více blíží *Mädchen am Fenster*, vzhledem k tomu, že se nachází na relativně neutrálním pozadí (sice v něm rozpoznáme okno, ale je barevně neutrální, stejně jako černé pozadí *Dívky s perlou*) a je zachováno portrétní zobrazení pouze jedné osoby bez dalších rekvizit. Vermeerův originál zobrazuje dívku pouze po ramena, Golz rozšiřuje zorné pole a zachycuje ji jako tříčtvrtěční postavu.

Perlohrring naopak kompozičně nejvíce odpovídá již zmíněné *Alegorii malířství* – již zmíněné okno a podlaha, ale i přítomnost židle v popředí, stropní lampy nebo stolu pokrytého předměty. Postavení ženské postavy u Golz odpovídá postavě Clio ve Vermeerově obraze.

Na závěr tedy můžeme říci, že ač přesné zobrazení Vermeerových motivů pro Golz není primární snahou, využívá mnoha prvků z jeho obrazů a ukazuje jejich dobrou znalost jejich „meziobrazovou“ kombinací a jejich použití spíše jako inspirace než přesné citace.

Dorothee Golz se nesnaží dodávat svým fotografiím vzhled malby – vystavuje je bez zdobných rámců, typických pro malby té doby, a přiznává tak zcela použité médium.

Pohled přes rameno

Dorothee Golz se rozhodla využít ze všech Vermeerových obrazů právě Dívku s perlou. Proč zrovna ji? Protože se jí dobře „vystříhovala“? Proč je Dívka s perlou často využívána i pro výtvary masové kultury? Má to něco společného s jejím proslavením skrze film²³? Proto, že je jednoduše napodobitelná? Nebo s jejím odzbrojujícím pohledem přes rameno?

²³ *Girl with a Pearl Earring*, 2003, VB/Lucembursko, režie Peter Webber, se Scarlett Johansson v hl. roli.

Určitě svoji roli hraje, že je to obyčejná dívka, zobrazená velice jednoduše a zapamatovatelně, včetně své barevnosti. Film jí bezesporu přidal na „slávu“ mezi širokým publikem. Perla na jejím uchu skrývá tajemství a připoutává divákovu pozornost. Největší pozornost ale získává dívka sama, zobrazená na monochromním černém pozadí – bez dalších rušivých elementů.

Ne úplně náhodou jsem svoji podkapitolku nazvala *Pohled přes rameno*, stejně jako Václav Hájek svoji esej.²⁴ Právě začátek jeho eseje zcela vystihuje pocity při pohledu na Dívku s perlou, ač popisuje krásky na obálkách dnešních časopisů: „Svůdné krásky na obálkách časopisů jsou k nám často natočeny bokem a přes rameno k nám vysílají milé pohledy a úsměvy. Jakoby šly zrovna náhodou kolem a potkaly starého známého, totiž nás. Ohlédnou se po nás, usmějí se na pozdrav. Nejsou k nám otočeny čelně, neboť tento postoj naznačuje plné soustředění, vysoký akční rádius, připravenost k reakci. Pohled přes rameno je obvykle méně pozorný, jedná se jen o rychlé přehlédnutí určitého jevu, který nás trochu zaujal. Rozhlédneme se a pokračujeme v cestě.“²⁵

Pohled přes rameno může symbolizovat i propojení minulosti se současností – motiv, který je v re-inscenovaných fotografiích zcela na místě. Zejména v případě Golz více než u ostatních, vzhledem k tomu že re-inscenace využívá k nastolení společenského problému a jeho porovnání v době tehdejší a nynější.

Motiv propojení s minulostí ještě umocňuje vědomí, že se dívána na re-inscenaci obrazu ze 17. století. Zároveň nám (i ve většině reinscenací *Dívky s perlou*) aktérka hledí přímo do očí, čímž s námi navazuje intenzivní kontakt. Tohoto způsobu využívá masová kultura, které jde v dnešní konkurenci především o zaujetí diváka, více než často.

Dalším rafinovaným elementem je právě ono rameno, přes které se na nás dívka otáčí. Vytváří tak překážku mezi ní a námi a vyvolává tak v nás větší touhu a zvědavost. Chut' bariéru překonat.

Nakonec je tato póza, jak již bylo naznačeno, nestabilní, prchavá. Trvá jen chvíli. Divákovo podvědomí si toho je jistě vědomo, a proto se snaží zachytit dívčin pohled, než se zase otočí. Než skončí ten prchavý moment ohlížení. Divákovi nedojde, že dívka namalovaná na obraze se už neotočí.

Tato rafinovaná póza tedy má moc zaujmout a podvědomě nás nutí objekt důkladněji prozkoumat. Je v ní určitá dávka koketerie (viz také malířův důraz na pootevřená ústa a smyslné rty), která zvláště kontrastuje s vážností dívčina pohledu. I proto se možná *Dívka s perlou* zapsala

²⁴ *Pohled přes rameno – Potěšení z příslibů a vzpomínky na nic*, In: Václav Hájek: *Jak rozpoznat odpadkový koš*, Praha 2011, s. 119-121.

²⁵ *Ibidem*, s. 119.

do povědomí širšího diváckého spektra než jen milovníků umění. A logicky se tak stala častým předmětem napodobování.

Pokud se podíváme na fotografické re-inscenace dívky s perlou, narazíme například na sérii Hendrika Kerstense, který fotografoval svoji dceru například s bílým igelitovým pytlíkem na hlavě [5] tak, že v nás fotografie ihned vyvolá reminiscenci na Vermeera. Tentokrát možná spíše podobným vzhledem a pohledem dívky. Výraznou perlu a turban zde nahrazuje onen pytlík. Kerstensovi se podařilo vytvořit současný portrét za využití estetiky holandských portrétů 17. století.

Když zabředneme již mimo umělecké sféry, nalezneme na internetu různé více či méně amatérské pokusy o nápodobu Dívky s perlou. Nejvíce mě zaujala fotografie z blogu <http://blog.thaeger.com/> v příspěvku „re-imagined classic art“ od Andyho, kde byly vystaveny fotografie lidí, kteří se snažili v rámci nějaké soutěže o nápodobu známého uměleckého díla. Mezi nimi jsem našla i zarostlého chlápka s modrým outdoorovým šátkem na hlavě a malou bílou náušnicí v uchu, který se nechal vyfotit právě s pohledem přes rameno [6]. A novodobý hoch s perlou byl na světě. Na první pohled se o podobnosti nedá pochybovat, i když asociace je volnější. Naše podvědomí pracuje s pevně ukotveným obrazem Dívky s perlou. Dalo by se v tomto případě vzpomenout na Morimuru a otázky identity, když na místě slečny vidíme statného chlapa? Určitě ne.

Stejně tak vznikla ale fotografie Guy with a Pearl Earring [7], která byla vystavena na Kinsey Institute's 5th Annual Juried Art Show roku 2010. Vyvořila ji fotografka Niki Grangruth ve spolupráci s umělcem Jamesem Kinserem. Kromě Dívky s perlou patří do série fotografií vystavených na této výstavě i re-inscenace obrazů Maneta, Boticelliho či Ingrese. Ve fotografiích autorka využívá mužského těla s feminními rysy a aktivuje tak Morimurou naznačenou problematiku maskulinity a feminity v re-interpretacích děl starých mistrů. Jsou to fotografie, které by určitě zasloužily hlubší analýzu.

Jednou z perliček kombinace Vermeer a web byl nálezný panenky Barbie [8] zobrazené jako Dívka s perlou. Tentokrát to byl pokus o co nejpreciznější nápodobu, co se oblečení týče. Dokonce jí visí z ucha i velká, těžká perla. Barbie je jen dle požadavků dnešní módy výrazněji namalovaná. Snaží se být pro jednou stydlivá, na rozdíl od jejich jindy vyzývavých momentů?

Zmínit moderní malbu, tak by tento příspěvek nikdy neskončil. Proto ji pro úmyslně nechám stranou a uvedu jen další napodobení Vermeera v masové kultuře – Dívka s perlou alias Marge Simpson [9] namalovaná Davidem Burtonem. Místo typické perly má perlový náhrdelník, modrý

šátek byl vynechán, aby vynikly přirozené modré vlasy Marge a pouze z vrcholu jejího vysokého účesu vlaje žlutý šátek objevující se i u *Dívky s perlou*.

Aby to ale ještě nebylo málo, jedno Vermeerovo dílo se dostalo i přímo do seriálu *The Simpsons* v epizodě "American History X-cellent", jak zmiňuje Bryce Lambert na svém blogu²⁶, kde ukazuje i krátkou scénu, kde se objevuje Vermeerův Koncert (c. 1664) ve sbírce Ms. Burnse [10]. Obraz byl roku 1990 ukraden během dosud nevysvětlené krádeže v Isabella Stewart Gardner Museum, kde bylo toho dne ukradeno 13 výtvarných děl v odhadované hodnotě 500 milionů dolarů.

Ani street-art se bez *dívky s perlou* neobejde - Scott Wade[11] se zabývá vytvářením napodobenin uměleckých děl kresbou do vrstvy bláta a špíny na zadních oknech automobilů. Své umění nazývá *Dirty Car Art* a výsledky jeho práce je možné nalézt na stejnojmenné webové stránce. Taková forma street artu se mi jednoduše líbí – estetizuje jinak neesteticky vyhlížející špinavá auta a výtvar automobil nijak nepoškodí. Je dočasný, stačí umýt, ušpinit a plocha pro další dílo je připravena.

Ani doba sociálních sítí, Facebooku, nenechala *Dívku s perlou* odpočívat. Na internetu se objevila reprodukce Vermeerova obrazu s vkomponovaným digitálním fotoaparátem[12] v ruce dívky, která se fotí v zrcadle²⁷ s tím, že obraz je označován za její facebookovou profilovou fotografii a často i popiskem, že Vermeer by byl hrdý.

Moje v tuto dobu již delší obsese Vermeerovým dílem a jeho re-inscenacemi zanechala stopy i na mě. Během dovolené ve Španělsku jsem si za účelem ochránit se před úpalem omotala kolem hlavy tyrkysový šátek. Shodou okolností jsem ten den měla perlové náušnice. Až si této kombinace všimla moje mamka a bylo rozhodnuto. I já jsem se na chvíli stala *Dívkou s perlou*[13]. A abych již tento ne úplně záměrně započatý experiment dokončila, i já jsem vzniklou fotografii vystavila na sociální síti a sklidila nečekaný úspěch. Poznal každý, že se jedná o aluzi na Vermeerovu *dívku s perlou*? Nebo zafungoval pohled přes rameno a fotografie zapůsobila i bez známé konotace?

Cílem tohoto vloženého příspěvku bylo ukázat, že Vermeerova *Dívka s perlou* „žije“ i mimo umělecký svět, i mimo myšlenky kunsthistoriků a umělců a pravidelně cirkuluje i v dnešní době nových médií, adaptována na současné dění, ale stále si nesoucí svůj původ ze 17. století. Vermeera a jeho dílo tím neustále připomíná a vrývá do paměti i nastupujícím generacím. Dá se říci, že

²⁶ <http://www.bostonlowbrow.com/2010/04/the-gardner-gets-a-shout-out-on-the-simpsons/> (vyhledáno dne 15.7.2012)

²⁷ <http://bookfaked.com/2012/03/20/girl-with-the-pearl-earrings-facebook-profile-pic/> (vyhledáno dne 15.7.2012)

Vermeer vytvořil nadčasové dílo, použil stejné postupy jako používají dnešní masmédiá a dal světu podnět reagovat na jeho dílo.

3.2. Sherman – Morimura – Sugimoto

V druhé části mé práce se budu zabývat díly Hiroshi Sugimota, Yasumasa Morimury a zejména ve vztahu k němu i dílem Cindy Sherman. Ani jednoho z těchto umělců nemůžeme označit za čistého /klasického/ fotografa – Morimura a Sherman zakládají své dílo na divadelních postupech, zatímco Sugimoto se vrací k malbě přes voskové figuríny, tedy téměř sochařství.

Zajímavé je, že ani jeden z výše uvedených umělců se nenechává inspirovat pouze Vermeerem – každý z nich tvoří v sériích, které v případě Sherman a Morimury reflektují téměř celé dějiny umění a Sugimoto se ve své sérii *Portraits* odvolává na portréty známých osobností z dávné i blízké historie a reinterpretace obrazů, jako je Vermeerova *Hodina hudby*, je u něj spíše výjimkou.

Typické pro tvorbu těchto tří umělců je groteskní zobrazení a snaha o viditelnost nápodoby. Grotesknosti dosahují tím, že fotografují jako objekt sami sebe a často tak dochází ke změně pohlaví zobrazované osoby (Sherman, Morimura), přistupují od malby k fotografii přes další, třetí médium (socha, divadlo). Na jednu stranu se snaží o co nejpřesnější zobrazení jako původní malba (neplatí v konkrétním případě Vermeer – Sherman), zároveň však přiznávají způsob tvorby nového fotografického obrazu – šminky, rekvizity, změna pohlaví, dispozice muzea. Narušují tak jednotu díla, kterou lze nalézt v předlohách.

V každém případě se Morimura i Sherman ve svých dílech vzdalují od tradičního zobrazování, ideálu krásy. Jejich obrazy a postavy na nich jsou deformované, zošklivené, groteskní. Dochází tak k jasné provokaci, distanci od původního díla.

Dá se říci, že tito tři umělci Vermeera, potažmo staré mistry, obdivují? Nebo se jim naopak vysmívají? Možná se tímto přístupem snaží jen naznačit, že dnešní (jejich vlastní) doba/svět není v pořádku – že je plný umělosti, přetvářky, odcizení, je ošklivý až groteskní?

Zároveň díla Sherman i Morimury vyvolávají otázky identity. Oba vytvářejí sice autoportréty, ale zároveň se skrývají za tvář někoho jiného, postavy z obrazu. Autoportrétem tedy jejich tvorbu nelze nazvat, mění identitu. Hybridita formy souzní s hybriditou obsahu.

Tito autoři ve svých dílech mísí heterogenní média, žánry, objekty, materiály. Tvoří tak opozici k čisté, modernistické fotografii. Jmenované autory označujeme spíše za umělce

využívající fotografii, než za fotografy. Právě tyto dvě tendence se začaly vyvíjet v 60. letech, kdy se umělecká fotografie etablovala na poli tradičního umění. Fotografie, která se začala objevovat v dílech umělců-fotografů, vychází spíše z masmédií. „Na jedné straně tedy byla přebírána jako konfekční obraz z reklamy nebo masmédií, ve všemožných projevech v každodenním vizuálním prostředí, anebo docházelo k využití jejích ryze popisných a dokumentárních schopností.²⁸

Po této úvaze se dá říci, že zmiňovaní autoři jsou zajímaví jako umělci, ale ne jako fotografové.²⁹ Jejich přístup odpovídá prostředkům postmoderních přístupů – sériovost, opakování, apropriace, intertextualita, simulace, pastiš.³⁰ Fotografie se v době postmoderny stala ideálním médiem.

3.2.1. Cindy Sherman (1954)

„Innerhalb des Kunstfeldes erinnern ihre Arbeiten an surrealistische Strategien: an die Collagen Hannah Höchs mit ihren `zusammengenähten` Körpern und Hans Bellmers Fotografien der Puppe als Ausdruck grotesker Körpermanipulationen.“³¹

Cindy Sherman v mé práci nemohu opomenout, protože patří k nejvýraznějším a nejvýznamnějším umělcům/kyním, které se právě nápodobou obrazů z historie umění zabývají. Přesto ji v mé práci zmíním spíše jen okrajově.

Sherman je americká fotografka, modelka i filmová tvůrkyně. Do hlavní role svých fotografií staví především sebe samu a snaží se tak reflektovat různé otázky moderního světa – roli ženy ve společnosti, roli umělce, otázky reprezentace atd.

Cindy Sherman začala studovat malbu, ale došla k zjištění, že malba má pro ni pouze omezené prostředky a není schopná malbou vyjádřit, co by chtěla. Proto své snažení věnovala fotografii. Jednou z raných, přesto velice známých sérií, je *Untitled film stils*, kde zachycuje sama sebe v různých rolích „béčkových“ filmů. Tyto fotografie nemůžeme

²⁸ Abigail Salomon-Godeauová: Fotografie po umělecké fotografii, In: Karel Císař (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 329.

²⁹ Ibidem.

³⁰ pojmy převzaté z téhož článku. Ibidem.

³¹ Kerstin Stremmel: *Geflügelte Bilder, Holzminen* 2000. s. 147.

považovat za autoportréty – Sherman v nich představuje pouze určité typy osob, žádné konkrétní.

Další velkou sérií je právě pro nás zajímavá *History portraits*, kde Sherman začíná používat nespočet rekvizit, protéz atd. a snaží se napodobovat díla starých mistrů zejména ze 17. století – za jednu z nejpovedenějších re-inscenací považují *Untitled #205* [14], kde se Sherman pokusila o nápodobu Raffaelova portrétu své milenky, neboli La Fornariny (1518-1519). Během této re-inscenace ztratila Fornarina na své křehkosti, po zásahu Sherman získala na rozhodnosti, její těhotenství je evidentnější a méně skrývané. Re-inscenace Sherman mají v sobě něco groteskního, postavy působí nepřírozeně, Cindy Sherman je zakryta velkou vrstvou make-upu a všechny změny, včetně umělých protéz a dalších rekvizit, jsou zcela přiznány a dány divákovi „na odiv“. Christa Schneider ve své knize o této sérii³² uvádí, že privilegium zkrášlovat se mají právě ženy a že muži by takového umění nebyli schopni. Tuto tezi je ale lehké zpochybnit při pohledu na umění Yasumasy Morimury, kterého představím jako dalšího umělce v mé práci.

Sherman se zabývá otázkou identity, reprezenatce. Témata láska, sex a umění zobrazuje s radikálností sobě vlastní a za pomoci současných postupů masové výtvarné kultury. „... Daß Sherman darauf verzichtet, den künstlerischen Status der zitierten Bildwerke zu beurteilen, spiegelt sich in ihrer ´respektlosen´ Haltung gegenüber ´Alten Meistern´. Indem sie, mit Massenmedium Fotografie, die Motive in unsere mediengeprägte Zeit hineinholt, verlangt sie vom Rezipienten Beurteilungskriterien, die das Feld der tradierten Kunstkritik verlassen.“³³

Sherman pracuje na základě reprodukcí výtvarných děl, ačkoliv část svého života prožila v Římě, kde přístupu k originálům nic nebrání. Odvolává se na vlastnosti fotografie, u kterých oceňuje možnost reprodukce, multiplikace a umožňování tak dílo vidět kdykoliv a kdekoliv. Cindy Sherman tak vychází z již jednou deformovaného díla, které po jejím zásahu zcela změní identitu. Přesto na nás výsledné dílo působí vzhledem k fiktivnosti obsahu, velkému formátu a intenzitě barev spíše jako malba než fotografie. Tento dojem umocňuje Sherman tím, že své fotografie rámuje do zdobných zlatých rámu.

³² Christa Schneider: *Cindy Sherman. History Portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei*. München 1995.

³³ Stremmel 2000, s. 149.

Kerstin Stremmel konstatuje, že vnímání fotografií Sherman je přirozenější pro dnešní filmové či televizní diváky než pro oko zvyklé na pozorování a hodnocení klasických uměleckých děl.³⁴

Ve fotografii *Untitled #209*, která je též součástí série *History Portraits*³⁵, která obsahuje celkem 35 fotografií z let 1989-1990, se sice dle svých slov nechala inspirovat i tvorbou Vermeera, ale ve skutečnosti nemůžeme nalézt žádnou konkrétní paralelu mezi touto fotografií a nějakým obrazem od Vermeera – Vermeer nenamaloval žádný ženský (vlastně ani mužský) portrét en face na černém pozadí.

Většina Vermeerových výjevů je umístěna do typického interiéru (zřejmě ateliér, okno na levé straně, černobílé čtvercové dlaždice), z této tradice vystupuje snad pouze *Dívka s perlou*. Tu ale s fotografií Cindy Sherman také není možné srovnávat – *Dívka s perlou* hledí na diváka přes rameno, je oblečena v prostém šatu, na hlavě ozdobně uvázaný šátek a jedinou její další ozdobou je náušnice – perla. Na druhou stranu dívka zobrazená na fotografii Cindy Sherman je v póze, která se užívala spíše pro zobrazování urozených dam, dívka je také oblečena ve zdobných šatech, které má přepásané zlatým páskem a na jejích rukou vidíme několik prstenů. Způsobem oblečení i pózy se vymyká z Vermeerovy tendence zobrazovat i obyčejné lidi v prostém šatu. Vermeer zachycoval jednotlivé scény ze života, jeho malby charakter fotografické momentky, netvořil reprezentativní „královské“ portréty.

Cindy Sherman tvrdí, že její fotografie odkazuje na Vermeera, s čímž bych si dovolila polemizovat. Fotografie nemá žádné formální ani stylové prvky, které by ji k Vermeerově tvorbě přibližovaly.

³⁴ Ibidem, s. 149

³⁵ Více k tématu: Schneider 1995.

3.2.2. Yasumasa Morimura (1951)

*Yasumasa Morimura konfrontuje diváka s něčím, co není ani malba ani fotografie, ani fotografie ani socha, ani mužské ani ženské. Zkoumá stopy kultury v Japonsku cizí zevnitř i zevně; chová se jako svědek kolize mezi dvěma kulturami, západní a východní.*³⁶

Tvorba japonského umělce Yasumasy Morimury se zakládá na napodobování světově známých (zejména evropských) uměleckých děl, filmových scén a s nimi spojených herců (a především hereček), či portrétů umělců a dalších známých osobností. K těmto účelům používá zejména fotografii, ale i performance a video.

Základní charakteristikou jeho fotografií je velice pečlivé napodobení pozadí díla a nahrazení hlavní postavy (někdy i více) svou vlastní tváří zakrytou velkou vrstvou make-upu a následné počítačové úpravy. Stejně jako Cindy Sherman je vždy zároveň fotografujícím subjektem a fotografovaným objektem a modelem svých prací.

“Morimura re-inszeniert Klassiker mit viel Sinn für Details und nutzt zugleich die Möglichkeiten des Scanners: Teile der Gemäldeproduktionen werden mit Hilfe elektronischer Bildverarbeitung in seine Fotografien eingespielt. Durch Retusche, Bildmontage und – manipulation entstehen auf den ersten Blick geschlossen wirkende Kompositionen, die vorhandenes Bildmaterial in die Nachstellung integrieren.“³⁷

Morimura vysvětluje, proč se jeho inspirací stalo evropské a ne japonské umění ve svém textu “About my work”³⁸: „One would think I’d have been more interested in traditional Japanese *nihonga* than in oil painting, being born and raised in Japan. But the famous artists I knew as a child were neither the *ukiyo-e* printmaker Kokusai nor the *suibokuga* inkpainter Sesshu; the names that first came to mind were van Gogh and Picasso, and real art, for me, meant oil painting.”³⁹ Dále pokračuje, že i ve školách se probíraly zejména západní dějiny umění, japonské zcela okrajově, a komentuje to takto: “I do not, however, believe that the sensibilities I’ve developed under such conditions are by any

³⁶ Yasumasa Morimura enfrenta al espectador con algo que no es ni pintura ni fotografía, ni fotografía ni escultura, ni masculino ni femenino. Examina las huellas de la cultura foránea en Japón desde dentro y desde fuera; actúa como testigo de la colisión entre dos culturas, la occidental y la oriental. García Yelo, María: Historia del Arte. Yasumasa Morimura. In: Anales de Historia del Arte 2001, 11: 357-375

³⁷ Stremmel 2000, s.151.

³⁸ Yasumasa Morimura: *About my work*. In: Andrew Hiller (ed.): *Daughter of Art History. Photographs by Yasumasa Morimura*. New York, 2003, s. 113-123.

³⁹ Ibidem, s.113.

means healthy or well-balanced. If anything, the resulting mental state is distorted, disturbing, and strange.”⁴⁰

Tato nevyváženost a možná i abnormálnost ve vnímání umění vyústila v Morimurův bizarní projev zahrávající si s identitou⁴¹ – jak sám přesně definuje: “This picture of things gone amiss, imbalanced, distorted, disturbing and strange serves as a psychological portrait of myself having been strongly influenced by Western culture, despite having been born and raised as a Japanese man. Rather than pretend not to see this imbalance, I accept it as characteristic of my psychological make-up and have tried to express it as such.”⁴²

V další pasáži se věnuje dalšímu typickému faktoru svého díla – zobrazování sama sebe - a rozvíjí teorii vidění a bytí viděn a odkazuje na Marcela Duchampa. “I keep taking photographic self-portraits because of my fascination with being seen.”⁴³

Dalším znakem Morimurova díla je časté představování opačného pohlaví než v původním uměleckém díle. “My purpose is not merely to perform the act of playing a woman. Nor do I make photographic self-portraits simply to fulfill my wish to become a woman. As with the fascination of the neither-land-nor-sea water’s edge, it was my aim to explore the “neither-male-nor-female waterline”, to realize it using crossdressing as my chosen method of investigation.”⁴⁴

Morimura se pohybuje ve své tvorbě v “šedých zónách“ – oblastech, které jsou na hranici. Hranici, která není přesně daná. Takové, jak ji Morimura sám definoval, jako neurčité hranici mezi mořem a pevninou, kdy voda oceánu smáčí břeh, neustále se pohybuje. Nelze nakreslit přesnou linii. Nejedná se o “šedé zóny” týkající se pouze sexuální sféry (muž/žena), ale i dalších oblastí – současné a minulé, západní a východní, dospělý a dítě. Stejně tak balancuje na hranici vysokého a nízkého umění.

Jako Japonec dává západnímu umění “zabrat” a zkouší, co všechno vydrží. Provokuje, upozorňuje na teatralitu západního zobrazování.

⁴⁰ Ibidem, s.113.

⁴¹ Výstavy věnující se problematice identity: Jennifer Blessing’s *Rose is a Rose is a Rose: Gender Performance in Photography* (Guggenheim Museum, New York, 1997), Andrew Perchuk and Helaine Posner’s *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation*, (List Visual Art Center, 1995) and Whitney Chadwick, Helaine Posner and Katy Kline’s *Mirror Images: Women Surrealism and Self Representation* (List Visual Arts Center, 1998).

⁴² Hiller 2003, s.114.

⁴³ Ibidem, s. 116.

⁴⁴ Ibidem, s. 119.

K tvorbě svých fotografií přistupuje několika základními postupy – malba pozadí, vytvoření potřebného kostýmu a doplňků a následná aplikace make-upu ve stylu původní malby na svoji tvář. V kostýmu s doplňky a namalovanou tváří se pak postaví před připravené pozadí a vytvoří fotografii. Jedná se o neupravenou a neretušovanou fotografii. V některých případech místo pozadí a kostýmu vytváří celou kulisu s otvory na obličej a ruce, kterou následně opět s make-upem prostoupí.

Teprve v případě děl s více postavami přistupuje k počítačové koláži – aby mohl sloučit několik autoportrétů v jeden obraz, vzhledem k tomu, že svým obličejem nahrazuje obličej ve všech postav původního díla.

Počítačové úpravy užívá i ve výjimečných případech, kdy původní dílo je disproporční s ohledem na lidskou postavu etc. – např. malby Fridy Kalho.

Daughter of Art History, od 1985

Pro moji práci je nejzajímavější Morimurova série fotografií *Daughter of Art History*, kterou začal již roku 1986 a na jejímž rozšiřování pracuje dodnes. V této sérii napodobuje např. Da Vinciho *Monu Lisu* ve třech variacích postupného obnažování, Velázquezův obraz ze série *Las Meninas*, Manetovu *Ženu za barem* ve *Follies-Bergère* nebo Rembrandtovu *Hodinu anatomie doktora Tulpa*, kde se stylizuje opakovaně do každé postavy z přítomných devíti mužů.

„If I show paintings by Rembrandt and by myself together to a viewer who doesn't know the original painting by Rembrandt, I am sure he will say my work is better.“⁴⁵

Za asi nejzajímavější případ Morimurova díla považuji *Dopplage*, kdy napodobuje Man Rayův portrét Marcela Duchampa alias Rose Selavy⁴⁶. Je to nejspíš jediné dílo, které je již jako výchozí originál fotografií, a také jediné, kde již v originále zastupuje roli ženy (Rose) muž (Duchamp). Tím pádem tady vzniká ona duplikace, kterou Morimura ještě zdůrazňuje viditelnými atributy – Rose (tedy sobě) přidává ještě jeden klobouk a další pár rukou.

⁴⁵ Morimura: *On criticism and the lover*, 1990, s. 108, In: Kerstin Stremmel: *Geflügelte Bilder*, s.156

⁴⁶ Tímto dílem se zabývá Rosalind Krauss ve spojení s pojmem *shifter* a vztahem k Lacanově pojmu *stadiu zrcadla*. Zajímavé je též sledování paralel mezi surrealistickou a postmoderní fotografií v jejich textech: „Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let“ (1977) a „Fotografické podmínky surrealismu“ (1981) – v českém překladu ve sbírce textů Karel Císař (ed.): *Co je to fotografie?* s. 251 – 270 (zejm. 253-254) a s. 209 – 233.

Navrat'eme se ale zpět k problematice Vermeera. Yosumasa Morimura v rámci své série *Daughter of Art History* napodobil Vermeerův obraz *Alegorie malířství*[15]. Na rozdíl od jiných Morimurových děl je napodobení Vermeera na první pohled téměř nerozeznatelné od originálu, protože se Morimura stylizoval do postavy Clio, která v obraze není vidět v detailu, a tudíž není lehce rozpoznatelné, že ji nahradil Morimura. Zbytek obrazu je napodoben velice pečlivě tak, že odlišnosti rozpoznáme jen na jednotlivých detailech, jako je vzor závěsu v popředí, jiné nařazení šatu Clio nebo počet listů papíru na stole. Dalším fotografickým počinem Morimury je re-inscenace *Dívky s perlou*[16], kde na první pohled nerozpoznáme, že dívčí postava byla nahrazena postavou mužskou – evokuje spíše Dívku s perlou „o padesát let později“. Morimura se stává v tomto díle mistrem proměny, že na rozpoznání jeho přítomnosti v díle již musíme mít vycvičené oko.

Neopomenutelné je, že Morimura u některých ze svých obrazů této série připojuje adekvátní rámy (stejně jako Sherman) a zároveň fotografie vytváří pomocí malovaných hliněných kulis – klade tak důraz na zachování povrchové struktury. Umocňuje v nás tak pocit, že hledíme na olejomalbu a ne na digitálně upravovanou fotografii. Ve své práci spojuje malbu, sochařství a fotografii v jedno závěrečné dílo. Závěrečné dílo, které vznikne Morimurovou re-inscenací, je snahou o znovuoživení polozapomenutých maleb v muzeích a jejich zpřítomnění a zpřístupnění pro „moderního diváka“.

Morimura jde - dalo by se říci - ve stopách Cindy Sherman (věnoval jí i jedno své dílo), jelikož se stejně jako ona pomocí rekvizit a make-upu stylizuje do napodobenin postav uměleckých děl z různých uměleckých epoch, s tím rozdílem, že Sherman se nesnaží o co nejpřesnější napodobení, ale dává jasně najevo, že se jedná pouze o napodobeninu. Morimura se také stejně jako Sherman zabývá i “film stills”, ty také posunuje do jiné kategorie, jelikož se soustřeďuje na konkrétní evropské filmové herce (zejména herečky) a filmové scény, které je proslavily, a zasazuje je absurdně do japonského prostředí. U Cindy Sherman pochopitelně chybí vyrovnávání se japonské kultury s tou evropskou, i když bychom možná mezi zaměřením se na pop-kulturu a postrádáním vlastní kultury mohli hledat mezi Japonskem a Amerikou jisté paralely.

V textech o díle Yasumasy Morimury se mnohem častěji mluví o teatralitě než u Cindy Sherman. Donald Kuspit na toto téma píše v úvodním článku ke knize *Daughter of Art History by Yasumasa Morimura*: „He’s operating in the theater of art history, reproducing some of its grandest productions, demonstrating that every masterpiece is a rhetorical

performance, and that the people portrayed are actors – sometimes ham actors⁴⁷, like Rembrandt, sometimes self-dramatizing, like van Gogh. Indeed, the artist who star in their own works – the artists, Morimura impersonates, confirming that he is a grater actor than any one of them because he can be all of them – may be the best actor of all.⁴⁸

Morimurovým východiskem jsou podle něj tedy již teatrální předlohy, které Morimura ještě graduje a dodává jim na absurditě. Slova, která se v Kuspitově článku na účet Morimurových fotografií vyskytují, jsou myslím zcela výstižná: *ironical jolt, ruthless, absurd de-idealization, theatricality, strange, funny, comic streak, narcissism, critical homage, identity crisis, Wagnerian Gesamtkunstwerk, spectacle, archeologist, memory, revitalize, new energy...*

Za velice důležitý považuji postřeh Kerstin Stremmel, která ve své stati sleduje paralely mezi Morimurovým dílem a tradicí Onnagata japonského divadla Kabuki, kde ženské role představují muži. Cílem Onnagata není perfektní imitace ženy, ale ztělesnění – z mužského pohledu – ženského ideálu. Mezi představitelem role a rolí samotnou je udržován odstup. Podobný odstup vidí Stremmel i u Morimurových děl. Říká: „*Sie streben keine Synthese an, sondern verbildlichen Unvereinbarkeit, betonen die Differenz zwischen Mann und Frau, europäischer Kunst und japanischer Identität: „they represent my feeling that I exist in between the two worlds.“*“⁴⁹

Umění hrát se v Kabuki-divadle učí skrz kontakt s mistrem, beze slov, je předáváno pouze napodobováním. Stremmel také podotýká, že každý japonský umělec se v jakémkoliv druhu umění zcela samozřejmě učí co nejpřesnějším napodobováním mistrovských děl. Zároveň ale již tradičně japonská fotografie hledá inspiraci spíše v evropských obrazech než v tradičním japonském umění.

Dílo Yasumasy Morimura ale nekončí pouze vytvářením zmiňovaných fotografií. Svě dílo stále rozvíjí a od roku 2005 zapojuje i instalaci a video, kterými rozvíjí svůj fotografický projekt *Vermeer study* z roku 2004 v rámci série *Daughter of Art History*. Nejprve proběhla výstava Yasumasa Morimura *Vermeer's Room [17]* v japonské galerii MEM v Osace.⁵⁰ Na této výstavě představil Morimura celý Vermeerův ateliér na základě malby *Alegorie malířství* – okna vpouštějící světlo na levé straně, černobílá mramorová podlaha, malířský stojan s rozmalovaným plátnem zobrazující Clio, alegorii historie. Na levé straně stůl pokrytý

⁴⁷ An unskilled actor who overacts, <http://www.thefreedictionary.com/ham+actor>.

⁴⁸ Donald Kuspit: *Art's identity crisis: Yasumasa Morimura's photographs*, In: Hiller 2003, s. 8.

⁴⁹ Stremmel 2000, s. 155.

⁵⁰ Výstava Yasumasa Morimura – *Vermeer's Room*, Galerie MEM, Osaka, Japonsko, 2.6. – 30.6. 2005.

předměty a židli v popředí. V pokoji ovšem nenalezneme ani jednu postavu – Vermeera ani Clio. Na stole ale zůstaly položeny atributy Clio – trubka a tlustá kniha. Pokoj působí, jako by ho postavy opustily, když malíř zrovna nepracuje na obrazu. Morimura v této instalaci ale multiplikuje přítomnost tohoto obrazu, lépe řečeno jeho re-interpretace. Na místě mapy Holandska z originální Vermeerovy malby zavěsil Morimura svoji fotografii z roku 2004 – *Vermeer study* –, re-inscenaci *Alegorie malířství*, o které byla v tomto textu zmínka již dříve. A aby multiplikaci ještě umocnil, na židli v popředí umístil dřevěný zdobný rám, ve kterém je nainstalován digitální pohyblivý obraz též inspirovaný stejným výjevem.

Jiným Morimurovým počinem byl další pohyblivý obraz *Vermeer Study: Looking Back (Mirror)* z roku 2008, který je po Morimurově několikaleté obsesi *Alegorií malířství* inspirovan i Vermeerovou *Dívkou s perlou*. “Yasumasa Morimura puts video to intriguing use in "Vermeer Study: Looking Back (Mirror)" (2008), an installation of the studio of the 17th-century Dutch painter Jan Vermeer. In a multilevel work, Morimura reveals the artistic process of the painter by chronicling an exchange of glances between different manifestations of himself — he dresses up as both the artist and model — and the coming into being of a final still image that mimics Vermeer's famous "Girl with an Earring" (1666).”⁵¹

Transformace obrazu do instalace či pohyblivého obrazu ještě podtrhuje již zmiňovanou divadelnost Morimurova díla. Instalace jasně evokuje divadelní scénu, kulisy. Svou prázdnotou avizuje představení: nástup umělce a modelky na scénu, aby mohl celý výjev být zachycen. Tento proces nastal jak již u Vermeera, tak i u Morimury, který tento prvek akcentuje nejen svou instalací, ale i pohyblivými obrazy, které s tematikou Vermeerových obrazů vytváří. Tím, že obraz uvede do pohybu, zdůrazňuje také onen moment oživení, revitalizace, dodání nové energie původnímu dílu v moderní době, který byl důležitý již v jeho fotografiích, zcela přiznán je ale až v pohyblivých obrazech.

Morimurovo dílo doprovázejí i performance a delší videa, která zatím ale neodkazují na díla starých mistrů – to by mohl být v Morimurově díle další krok.

V katalogu výstavy *Prospect. Photography in Contemporary Art* Morimura uvádí jeden ze svých uměleckých záměrů: “V mých snech vidím dobu, v níž se růstové hormony, mužské nebo ženské, budou moci snadno získat a konzumovat bez problémů a bez cenzury a v níž se kromě toho plastická chirurgie stane něčím banálním, každodenní rutinou. Dnes žijeme ještě

⁵¹ Matthew Larking: A screen as canvas, Thursday, May 22, 2008, <http://www.japantimes.co.jp/text/fa20080522a2.html#.UA1DMbR7qSp> (vyhledáno 15.7.2012).

v době, kdy člověk může usilovat maximálně o skromnou změnu vzhledu tím, že mění své oblečení. Ale zdá se, že v budoucnosti budeme moci změnit svou kůži a své pohlaví tak jednoduše, jako se nyní převlékáme. Kdyby bylo možné osvobodit se od našich těl a vlastností, které nám byly dány, a kdybychom mohli zvolit naši nejmilejší kombinaci, výrazy jako “autentická tvář” by se staly nadbytečnými. A pochopitelně bychom nepotřebovali slova jako “já sám” a mohli bychom žít, aniž bychom se sebeméně zabývali touto věcí. Dokud budu mít v hlavě tento sen o naší možné budoucnosti, budu dál vytvářet autoportréty.”⁵²

⁵² Katalog výstavy Prospect Photography of Contemporary Art, Peter Weiemuir, 1996. s. 236 podle García 2001, s. 372. Morimura confiesa una de sus inquietudes: «En mis sueños veo una época en la que las hormonas de crecimiento, masculinas o femeninas, pueden obtenerse fácilmente y consumirse sin dificultades ni censuras y en la que, además, la cirugía plástica se convierte en algo banal, en rutina diaria. Hoy aún vivimos en un momento en que, como máximo, uno puede pretender un modesto cambio de imagen poniéndose diferentes vestidos. Pero parece que en el futuro podremos cambiar nuestra piel y nuestro género de forma tan sencilla como nos cambiamos de vestidos ahora. Si fuera posible liberarnos de los cuerpos y caracteres que se nos han dado y pudiéramos elegir nuestra combinación favorita, expresiones como «auténtica cara» se convertirían en superfluas. Y por supuesto no necesitaríamos palabras como «uno mismo» y podríamos vivir con absoluta despreocupación al respecto. Mientras tenga en la cabeza este sueño sobre nuestro posible futuro, continuaré haciendo autorretratos».

3.2.3. Hiroshi Sugimoto (1984)

„Sugimotos Bildnisse widerspiegeln eine vergleichbare Klassizität und Uniformität wie die japanische Tradition. ... Er strebt nach der Gleichsetzung eines einmal berühmten charismatischen Leibs mit einem buddhistischen Bildprinzip: Die Person behält ihr Gesicht, aber ihre Individualität und Persönlichkeit verschwinden durch weitestgehende Gleichbehandlung und Aufhebung in die Dunkelheit.“⁵³

Japonský umělec Hiroshi Sugimoto opustil svoji rodnou zemi v roce 1970 kvůli studiu v Los Angeles, aby se posléze usadil v New Yorku. V té době ovládal uměleckou scénu minimalismus a konceptuální umění, které silně ovlivnily i jeho dílo.⁵⁴

Bílé plátno, které se opakovaně objevuje v jeho sérii *Theaters* (začal 1978) je samo výsledkem fotografování celovečerního filmu. Sugimoto při fotografování drive-in kin, kin zlatého věku nebo moderních promítacích sálů používá délku expozice, která odpovídá délce promítaného filmu. Tak dojde k tomu, že i když je zabírán každý snímek, tak se děj z plátna „smyje“ a je zaznamenán jako jasné prázdné plátno. Paradoxně, i když ho vidíme prázdné, tak je přeplněno dějem filmu. Sugimoto to označuje jako „time exposed“, sbírání proběhlých momentů do jednoho nehybného snímku.

Jeho série mořských hladin „Seascapes“ (začal 1999) je fotografována až s kartografickou přesností. Každý snímek sestává z hladiny moře a oblohy rozdělené horizontem a je pojmenován podle názvu mořské plochy, kde byl pořízen.

Teprve v sérii *Portraits* se objevuje inspirace Vermeerovým obrazem, tentokrát plátnem *Hodina hudby*.

Portraits

V sérii *Portraits* (začal 1999) vytvořené pro Deutsche Guggenheim v Berlíně znovuožívuje vztah mezi malbou a médiem mechanické reprodukce. Sugimoto osvobodil voskové figuríny z jejich míst ve voskovém muzeu, nainstaloval do třičtvrtěčného profilu a osvětlil je tak, aby vytvořili portréty historických postav v duchu Rembrandtově – například Jindřicha VIII, Napoleona Bonaparta, Fidela Castra a princezny Diany. Jeho malířské

⁵³ Thomas Kellein: Tod im Meditationssitz oder das asiatische Porträt. In: Bakshoff/Spector: *Sugimoto – Portraits* (kat. výst. Deutsche Guggenheim, Berlin, 5.3. – 14.5.2000) New York/Berlin 2000. s. 74.

⁵⁴ <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=The%20Music%20Lesson&page=&f=Title&object=2005.110>, vyhledáno 6.5.2012.

zpodobení, bohaté na detaily, evokuje různé malby, podle kterých byly původně voskové figuríny vyrobeny. “Through layers of reproduction — from subject to painting to wax statue to photograph—these images most consciously convey the collapsing of time and the retelling of history.”⁵⁵

Portréty jsou vlastně reprodukce reprodukcí. Sugimoto v této sérii navazuje na sérii *Wax Museums*, kterou započal již v 70. letech. Mnoho osobností stálo pro obě série “modelem”. Na rozdíl od série *Wax Museums* podléhají *Portréty* přísným formálním podmínkám – každá osoba je zobrazena z tříčtvrtečního profilu na černém pozadí, portréty jsou v životní velikosti, osvětlení napodobuje šerosvit, který nám evokuje staré malby. Postavy jsou tak izolovány od jakéhokoliv kontextu či okolního dění, které je s nimi jako se známými osobnostmi neoddělitelně spojeno. “In den *Wax Museums* haben die wächsernen Leichname ihre Auferstehung gefeiert, wie durch die Séance der Fotositzung wachgerufen. Dieses konzeptuelle Paradox wird in den Portraits auf eine neue Ebene verlagert. Die Nahaufnahmen, mit ihrer intimen Atmosphäre, ihrem Detailreichtum und ihren subtilen Tonabstufungen, wirken weniger wie Fotos ‘echter’ Menschen, sondern eher wie Fotos von ‘authentischen’ Porträtgemälden echter Menschen.”⁵⁶ Sugimoto jim však ubírá na osobnosti tím, že všechny zobrazované postavy portrétuje zcela uniformně na neutrálním černém pozadí. Danou postavu dokážeme zařadit do kontextu tedy pouze tím, že rozpoznáme její obličej a postavu – Sugimoto odstraňuje atributy, které by mohly být pro osobnosti typické, i barevnost, která je zejména pro obrazy Vermeera i Da Vinciho zásadní.

Na výstavě v Berlíně poprvé vystavoval velkoformátové fotografie na rozdíl od formátu 50 x 60 do té doby pro něj typického. Vznikly tak portréty v životní velikosti.

“Sugimoto's Portraits provide photographic “evidence” of historical subjects and events previously uncaptured on film, just as his Theaters record what cannot be seen, the passage of time, and his Seascapes pinpoint what cannot be relocated.”⁵⁷

Kromě citace obrazu *Poslední večere* od Leonarda Da Vinci je Vermeerova *Hodina hudby* [18] jediným příkladem citace konkrétního neportrétního obrazu v Sugimotově sérii *Portraits*.

⁵⁵ <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=The%20Music%20Lesson&page=&f=Title&object=2005.110>

⁵⁶ Nancy Spector: Rekonstruktion des Realismus, In: Bakshoff/Spector 2000, s. 18.

⁵⁷ <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=The%20Music%20Lesson&page=&f=Title&object=2005.110>

Sugimotova fotografie se snaží co nejvěrněji napodobit Vermeerův obraz – od originálu se fotografie liší pouze drobnými odchylkami a naopak typické prvky jako okno, dlažbu, oblečení, kompozici vidíme v poměrně přesné citaci. Na fotografii chybí zásadní violoncello ležící na zemi a židle v prostoru mezi stolem a postavami – předměty, které na Vermeerově obrazu ještě zdůrazňovaly perspektivní pohled.

Další výraznou odchylkou je zobrazení dveří, potažmo průchodu do další místnosti, namísto obrazu na zdi. Všechny doposud zmíněné odchylky nejsou ale způsobené umělcem, ale proběhly již během transformace originálního obrazu do instalace ve voskovém muzeu. Dá se tedy předpokládat, že violoncello i židle chybí, aby návštěvníci mohli volně “obrazem” procházet a v pravé části je jednoduše průchod do dalších částí expozice.

Dalšími odchylkami tedy není nutno se na těchto stránkách zabývat, protože můžeme vyloučit umělcův záměr ve změnách. Přesto na fotografii nalezneme dva zcela zásadní prvky – zrcadlení stativu v zrcadle nad pianem místo malířského stojanu a rezignaci na barevnost.

Klíčem k dílům Sugimota je čas, se kterým manipuluje. Vytváří fotografie voskových figurín osob žijících v dobách, kdy fotografie ještě neexistovala. Voskové figuríny vznikly podle obrazů, které měly dané osobnosti zvěčnit. Fotografie zobrazují cosi, což bylo již dvakrát transformováno. Během takového procesu samozřejmě dochází ke ztrátě původních informací.

V rozhovoru, který vedla Tracey Bashkoff, odhaluje Sugimoto své postupy a myšlenky, které formovaly jeho tvorbu. Komentář umělce považuji ve vztahu k dílu za důležitý, proto zde uvádím přepis části tohoto rozhovoru:⁵⁸

HS: Ja, Madame Tussaud's in Amsterdam besitzt eine erstklassige Rekonstruktion (Vermeer – Musikstunde); man ist plötzlich mitten in Vermeers Bild. Es strömt sogar das gleiche wundervolle Licht durchs Fenster herein. ...

TB: Wie haben Sie Vermeers exakten Blickwinkel entdeckt?

HS: Ich habe seine Bilder genau studiert. In diesem Gemälde hängt über dem Klavier ein leicht nach vorn geneigter Spiegel an der Wand. Darin sieht man eine Reflexion von Vermeers Staffelei. Ich stellte mein Stativ – das wie Vermeers Staffelei drei Beine hat – so auf, dass es an derselben Stelle im Spiegel erschien. Die Kameraposition stimmt genau mit der Stelle überein, an der das Bild

⁵⁸ Tracey Bashkoff: *Die Geschichte der Welt*, In: Bakshoff/Spector 2000, s. 26 – 41.

ausgeführt wurde. Ich kalkulierte die Perspektive so, dass ich ein Objektiv verwenden konnte, das der Öffnung seiner Camera obscura entsprach. Am Ende verwendete ich dann eine 8x10-Kamera mit einem 150mm Schneider Objektiv.

TB: Die Perspektive Ihrer Fotografie simuliert die des Gemäldes. Ist das Wachstableau ebenfalls eine genau Abbildung?

HS: Nein, ein paar Dinge sind anders. Im Zimmer und auf dem Bild steht ein großer Tisch im Vordergrund. Aber in dem Gemälde steht zwischen dem Tisch und dem Klavier ein großes, celloartiges Instrument und außerdem ein Stuhl. Das Museum hatte wegen der Besuchermassen keinen Platz für dieses riesige Instrument und ließ es ganz einfach weg. Aber ich wollte das Instrument im Bild haben. Also lieh ich mir bei einer Musikhandlung ein Cello. Den Stuhl besorgte ich mir vom Museum. Aber als ich ihn aufgestellt hatte, war kein Platz mehr für das Cello. Hatte ich einen Fehler gemacht oder stimmte in dem Bild etwas nicht? /Lacht/ Ich glaube, Vermeer hat hier geschummelt. Den Grund dafür weiß ich nicht, aber es muss irgendeine konzeptionelle Erklärung für das Vorhandensein dieses Cellos geben. Vielleicht ist es für den Musiklehrer – ein junges Mädchen wird unterrichtet.

TB: Es ist wirklich zweideutig. Handelt es sich um eine Liebesszene oder um eine Musikstunde? Welche Beziehung besteht zwischen den zwei Figuren?

...

HS: Vielleicht sind die beiden ineinander verliebt, und das Bild handelt von Harmonie. Sie spielt ein Instrument, und er spielt das andere. Das ist eine mögliche Erklärung für das Cello. Und weil Vermeers Atelier zu klein war, um das Cello aufzustellen, malte er es im Bild einfach dazu. Wenn man das Bild genau ansieht, bemerkt man, dass die Perspektive in diesem Bildteil seltsamerweise nicht mit dem Rest des Gemäldes übereinstimmt. Ich habe die Komposition also natürlicher gemacht. Ich bin mir sicher, dass er die Camera obscura benutzte, aber sich nicht genau an das Bild der Camera hielt. Es war lediglich ein Hilfsmittel ...

HS: Das Bild ähnelt weniger der Darstellung eines Malers sondern eher dem Blick eines Fotografen. Die Holländer interessierten sich für das Künstliche in der Malerei. Es war ihnen stets klar, dass die Malerei keine Replik der Realität ist, sondern dass es in ihr zum Teil um den Gegensatz zwischen gesehener Welt und dargestellter Welt geht.

...

TB: Weder *The Last Supper* noch *The Music Lesson* sind strenggenommen Porträtbilder. Warum haben Sie sie in diese Serie aufgenommen?

HS: Es interessiert mich, wie Gemälde in Wachs und dann in Fotografien ungewandelt werden. Das Bild wird dabei immer wieder von neuem reproduziert. Die skulpturale Dreidimensionalität der Figuren gibt der Fotografie die Möglichkeit, eine greifbare Realität zu präsentieren. Da Sie die Fotografie einer Person betrachten, die allem Anschein nach echt ist, können Sie wenigstens für einen Moment das Wachs und die gemalten Vorbilder vergessen. Die komprimierten Bild- und Realitätsschichten sind ausschlaggebend für die Wirkung dieser Werke. Es ist eine Realität, die im 16. Jahrhundert beginnt und dann als Imitation der Vergangenheit in die Gegenwart eintritt. Eine Art endloser Kreislauf, und ich wollte der erste Fotograf des 16. Jahrhunderts sein.

Na závěr si dovolím ještě citovat z textu Carola Armstronga, který zařazuje dílo Hiroshi Sugimota do postmoderny. “Die neue Serie entspricht ganz dem Geist der Zeit und des Künstlers. Als Simulakrum par excellence proklamiert er seine Zugehörigkeit zur Postmoderne: in seiner vielschichtigen Vermittlung und seinem multimedialen Bezug; seinem Faible für die illusionistische Darstellung nach zwei- oder dreifacher Verfremdung; seiner Verweigerung des linearen Zeitverständnisses; seiner Wiederverwertung des Bildkanons; und seiner Absage an den Originalitätsanspruch der Moderne; ganz zu schweigen von der augenscheinlichen Mimesis zeitgenössischer Kunst (Cindy Shermans altmeisterliche Porträts wären hier zu nennen). Die Handschrift Sugimotos bleibt trotzdem unverkennbar.”⁵⁹

Výstižným shrnutím Sugimotových postupů je i následující úryvek z tiskové zprávy k berlínské výstavě: “*To photograph a wax tableau of Johannes Vermeer's painting The Music Lesson in Madame Tussaud's Amsterdam museum, Sugimoto positioned the camera so that his tripod replaced Vermeer's easel in the mirror's reflection. Vermeer, known to use a camera obscura to paint his domestic scenes with verisimilitude, is here transformed into a photographer, and Sugimoto, into the painter.*”⁶⁰

⁵⁹ Carol Armstrong: Öl zu Wachs zu Silber: Sugimotos Porträtgalerie, In: Bakshoff/Spector 2000, S. 47

⁶⁰ <http://www.deutsche-guggenheim.de/e/pressephotos10.php>

3.3. Rey – Polak

Na závěr bych ještě zmínila několik fotografů ze začátku 20. století, kteří svoji tvorbu orientovali na re-inscenace holandského umění, zejména Vermeera. Rozhodla jsem se je představit až v závěru mé práce, protože jejich fotografie na rozdíl od dříve zmíněných nevyvolávají další otázky (sociální problematika, otázky identity atd.) a nejsou tak zásadní pro celkový vývoj umění.

Dá se uvažovat o tom, že vznik těchto fotografií bychom mohli spojovat se zvýšeným zájmem o Vermeera na konci 19. století, kdy o něj poprvé začali jevit zájem vědci. V této době se Vermeerovy obrazy zároveň poprvé dostaly do oběhu a začaly vznikat imitace/padělky – nejznámější případ je bezpochyby pozdější van Meegerenův z období druhé světové války.⁶¹

Na rozdíl od Sugimota, který potlačil Vermeerovu typickou barevnost záměrně, tito fotografové neměli jinou volbu – jejich fotografie byly vytvořeny ještě před vznikem barevné fotografie.

3.3.1. Guido Rey (1861-1935)

*„Na začátku 20. století inscenoval interiéry Vermeerových obrazů a měl s tím takový úspěch, že jeho fotografie *Brief* byla přijata i do časopisu Alfreda Stieglitze *Camera Work*. Dnes se nám zdají takové inscenace jako výstižné příklady takzvané umělecké fotografie, která užívá fotografického média, tak aby bylo kvůli přiblížení zapomenuto.“⁶²*

Od Guida Reye jsou dostupné dvě fotografie (obě otištěné v publikacích věnovaných časopisu *Camera Work*)⁶³ *The Letter*[19] a *A Flamish Interior*[20], obě z roku 1908.

Ve fotografii *The Letter* je čitelná obecná inspirace Vermeerem díky zobrazení okna na levé straně a závěsu v takové podobě, který se u Vermeera vyskytuje například v *Alegorii*

⁶¹ Více k případu van Meegerena: René Huyghe: *Vermeer*, s. 100.

⁶² Stremmel 2000, s. 176.

⁶³ *Camera Work, A Pictorial Guide*, Dover, 1978, s. 70; *Camera Work, The Complete Illustrations 1903-1917*, Taschen, 1997 s.439.

malířství. Dalším jednotícím faktorem je zobrazení černo-bílé podlahy a tematika dopisu. Kompozičně i tematicky se fotografie nejvíce podobá Vermeerovu obrazu *Dopis* (1667, sb. Blessington, Irsko: Beit) nebo *Paní a služka* (1665-70, sb. New York: Frick). Oba méně známé obrazy z Vermeerova díla⁶⁴ se odlišují od ostatních tím, že zobrazují ženu se služkou, která je připravena asistovat při odesílání dopisu. Téma dopisu rozpracoval Vermeer ve známějších obrazech *Čtenářky* a *Ženy v modrém*, kde jak již název napovídá, ženy dopis čtou, nikoliv píšící. V obou obrazech i na fotografii se vyskytují dvě postavy; stejně jako na fotografii, tak v obraze *Dopis* vidíme na zadní stěně zobrazené místnosti visící obraz. Přesnému srovnávání fotografie a obrazů se zde nebudu věnovat, vzhledem k tomu, že přesná nápodoba nebyla s nejvyšší pravděpodobností cílem fotografa a srovnávání detailů tedy postrádá smysl. Guido Rey navíc vnáší do této fotografie milostný prvek, kdy mladý muž přináší dívce květiny. Tento prvek by nám naopak mohl připomenout spekulace o zobrazení amorka v *Čtenářce* a tímto způsobem vnesení motivu lásky do zobrazení. Fotograf ale nemá takové (minimálně v té době neměl) možnosti vkládat do svého díla symbolické odkazy, proto byla (odstraněná) postavička amorka nahrazena zobrazením mladého muže s kyticí. Vzhledem k tomu, že se na něj dívka ohlíží přes rameno v zamyšlení, může se ale pouze o symbol (muže, kterému věnuje své řádky) jednat.

Krátce bych ráda ještě upozornila na jednu fotografii, která by se dala zařadit do této skupiny „píšících u stolu s postavou v pozadí“, a to na fotografii Edgara Essera[21], která zobrazuje zřejmě matku kontrolující syna píšícího domácí úkoly. Využívá přitom opět typické prvky – okno, stůl, kompozici postav, přitom ale celý děj přenáší do současnosti a zcela mění vyznění motivu zaměněním dívky a služky/mladíka s kyticí za matku se synem. Nejblíže by se tento přístup „aktualizace“ tématu dal srovnat s dílem Toma Huntera. Přesto Kerstin Stremmel dodává postřehy, které právě srovnání s Hunterem zpochybňují: Esserova fotografie připomíná Vermeerův obraz, aniž bychom mysleli na konkrétní dílo. Na rozdíl od Huntera, jehož díla jsou prodchnuta soucitem a sympatiemi, působí toto dílo odměřeně a studeně. Také zobrazuje osoby z měšťanské vrstvy, čímž se odlišuje jak od Vermeera, tak od Huntera, kteří zobrazují každodenní scény.

V druhé fotografii Guido Reye *A Flemish Interieur* je zobrazena stojící žena a sedící muž u stolu, na kterém je naservírované víno a žena zřejmě právě přináší chléb. Zcela zásadní na kompozici zobrazeného motivu je zobrazení okna zcela atypicky (pro Vermeera) na druhé straně, světlo tedy přichází z našeho pohledu z pravé strany. Nejblíže má tato

⁶⁴ U *Paní a služky* není jednoznačně prokázáno autorství. Huyghe 1981, s. 95.

fotografie asi opět ke dvěma Vermeerovým obrazům, a to *Šlechtic a dáma pijící víno* (1660, sb. Berlín-Dahlem: Staatliche Museen) a *Voják a směřící se dívka* (1957, sb. New York: Frick), jelikož oba tyto obrazy zobrazují mužskou a ženskou postavu, sedící/stojící u stolu, který je postaven v blízkosti okna a ve všech případech je naznačeno pití vína. Fotografie Guido Reye má k obrazu *Vojáka a směřící se dívky* dokonce tak blízko, že dekorace okna je identická, design židlí je velice podobný a muž v obou případech sedí ve stejné póze s jednou rukou v bok a druhou na stole. Pouze je umístěn zrcadlově vzhledem k opačné orientaci fotografie.

Obě fotografie si tedy vybírají prvky z různých Vermeerových obrazů (zajímavé je, že pro nás v méně známých) a kombinují je v jedno výsledné dílo, ve kterém pak zkušenější oko jednotlivé prvky dokáže rozpoznat. Svým způsobem Rey ve svých pracuje fotografiích na stejném principu jako Dorothee Golz, jejímž úmyslem není vytvořit přesnou nápodobu jednoho konkrétního obrazu (jak je tomu v případě většiny umělců zmiňovaných v mé práci), ale také buď kombinuje prvky typické pro Vermeerovy malby, nebo využívá motivy z jeho různých maleb.

3.3.2. Richard Polak

Richard Polak je holandský fotograf⁶⁵, který prožil pouze velmi krátkou fotografickou kariéru od roku 1912 do roku 1915. Během této doby i vystavoval v Londýně a učil se fotografické technice u berlínského fotografa Karla Schenkera. Fotografování vzdal ze zdravotních důvodů a odstěhoval se do Švýcarska. Byl členem Royal Photographic Society v Londýně.

Cyklus jeho šedesáti pěti heliogravur postav ve starých holandských kostýmech z let 1913-1915 byl vydán pod názvem *Photographs from Life in Old Dutch Costume, 1913-1915*⁶⁶, dle slepotisku tištěno v Německu.

⁶⁵ Helmut Gernsheim v knize *Creative Photography* uvádí, že Richard Polak pochází z USA a posléze žil ve Švýcarsku. Vzhledem k tématům fotografií Richarda Polaka se přikláním spíše k verzi, že pocházel z Holandska. Tuto informaci uvádí i většina internetových stránek, které se o Richardu Polakovi zmiňují. Životní údaje Richarda Polaka jsou obecně těžko dostupné a v knižní podobě jsem je našla právě jen v knize *Creative Photography* a pak v *The Magic Image*, k jejímž údajům se přikláním.

⁶⁶ Folio of sixty-five photogravures, variously sized to approx. 9 x 6½ in., each with printed credit, process and title, mounted on thick card with Printed in Germany blindstamp, printed title page, introduction by F.J. Mortimer and plate list, grey/green cloth, title stamped in gilt on cover, 20 x 14½ in. (viz <http://www.christies.com/>) vyd. Hanfstaengl, 1923.

Polak se ve svých fotografiích snažil napodobit díla Vermeera, Steena, Ter Brocha, De Hoocha a Metsua. Za tímto účelem si vytvořil ateliér ve staré části Rotterdamu, který i světelnými podmínkami odpovídal náladě obrazů holandských mistrů. Ateliér následně vybavil nábytkem a rekvizitami (mapy, svícny, lustry) ze 17. století. Při výběru a šití dobového oblečení spolupracoval s kostyméry.

Přesto v jeho fotografiích najdeme mnoho dobových nepřesností – např. účesy a úpravu vousů u mužů. I přes velkou snahu fotografa tyto nepřesnosti omezit, se v jeho dílech objevují a dokazují, že při pokusech napodobit staré to současné vždy převáží.⁶⁷

U Richarda Polaka je velice obtížné zjistit, jaké fotografie ve jmenované sérii byly publikovány vzhledem k nedostupnosti alba. Nenašla jsem je v žádné z velkých evropských knihoven. Jeden exemplář byl prodán v roce 2000 aukčním domem Christie's v Londýně.⁶⁸ V rámci zveřejnění této zprávy je na internetových stránkách aukčního domu reprodukována fotografie sedícího mládence laškujícího se služkou. Oba jsou oblečeni dle holandské měšťanské módy – tedy odpovídá snaze Vermeera zachycovat obyčejné lidi. Nedá se však říci, že by to byl konkrétní odkaz na nějaký Vermeerův obraz. Nejsou přítomné ani typické prvky, jako např. okno, závěs, černobílá podlaha.

Tyto prvky (a obecně přesnější odkaz na Vermeerovu tvorbu) se naopak vyskytují v další Polakově fotografii *The Artist and his Model* (1914), která je z celého souboru asi nejznámější. Tentokrát se jedná o poměrně přesnou re-inscenaci *Alegorie malířství* – na fotografii je zachycen malíř malující akt modelky před oknem. Ve fotografii nalezneme klasické prvky – okno stejně jako závěs na levé straně, stará mapa na pozadí, nástropní svícen a využití židle v kompozici. Přesto je to re-inscenace volná, fotograf jednak mění téma na malbu aktu místo zpodobování Clio a jednak z Vermeerova obrazu přejímá pouze některé prvky, nesnaží se o co nejpřesnější nápodobu. Zcela inovativním motivem je pak kočka hrající si s látkou na židli nebo oblečení modelky odhozené na zemi.

Závěrem bych shrnula, že přístup Reye i Polaka je v podstatě obdobný – oba se volně nechávají inspirovat Vermeerovými (nebo pouze holandskými) obrazy, ze kterých přejímají určité prvky – ať už rekvizity, kompozici či téma a volně je kombinují. Nesnaží se v žádném

⁶⁷ Cecil Beaton and Gail Buckland: *The magic Image*, London 1975. s.119.

⁶⁸ <http://www.christies.com/lotfinder/lot/richard-polak-photographs-from-life-in-old-1893204-details.aspx?pos=4&intObjectID=1893204&sid=&page=15>

případě o přesnou re-inscenaci obrazu. Jejich fotografie jsou inscenované za účelem zprostředkovat atmosféru tehdy zřejmě populárního díla Vermeerova.

Závěs, jeho podoba a funkce

Do scény obrazu Alegorie malířství nás uvádí odhrnutý závěs, který jako by nás vyzýval „pojďte se podívat“. Zároveň nám odhaluje scénu, která s divákem nepočítá, je od něj izolovaná. Vzniká tím zajímavé napětí mezi divákovým pocitem „odhalení“ a faktem, že tato scéna byla malířovým rozhodnutím určena k pohledu diváka. Zároveň závěs jako jediný plní funkci komunikace s divákem. Scéna za ním se odehrává v naprosté izolaci – malíř k divákovi sedí zády a je plně soustředěn na malbu pózující dívky, která stojí otočená směrem k oknu, hlavu pootočenou směrem k divákovi, ale přesto se zrakem sklopeným k zemi. Zbytek předmětů vyskytujících se na obraze působí jako přirozené prostředí ateliéru, které na malířově obraze (v obraze) nebude zachyceno. Vermeerův obraz zachycuje moment, kdy divák/návštěvník ateliéru bez povšimnutí odhrne závěs a nahlédne do ateliéru.

Jako pendant k tomuto užití závěsu a jeho následnému efektu můžeme uvést závěs v obraze Čtenářka (Drážďany). Zde visí závěs zcela nehybně na pravé straně výjevu, není naznačen efekt náhlého odhalení. Čtoucí dívku sice pozorujeme s určitým odstupem, přesto ale závěs nenavozuje pocit náhlého odhalení.⁶⁹ Na rozdíl od obrazu prvního vidíme i způsob zavěšení závěsu (na tyči na závěsných očkách) a závěs vidíme v jeho celé délce, nesahá od stropu až na zem (a neodpovídá tedy výšce pokoje), ale vyskytuje se pouze v rozsahu výřezu obrazu. Zde se dostáváme ke zcela odlišnému pojetí a funkci závěsů u těchto dvou obrazů.

Susanne Schwertfeger ve své disertační práci o holandském trompe l'oeil v 17. st. odlišuje Motiv-Vorhang⁷⁰ a Trompe-l'oeil-Vorhang a rozdíl mezi těmito dvěma pojmy vysvětluje právě na těchto dvou Vermeerových obrazech na základě tří principů: provedení (Ausführung), přiřazení (Anordnung), práce se světlem (Lichtführung).⁷¹

U závěsu v Alegorii malířství nevidíme způsob zavěšení a odpovídá svým rozsahem proporcím pokoje. Odděluje místnost, ve které se scéna odehrává, od místnosti druhé, kde se

⁶⁹ Mimojiné je na obraze vyobrazen ještě závěs druhý, který sloužil k zakrývání okna – ten ale nehraje žádnou roli ve vnímání obrazu divákem, nebudeme se jim tedy více zabývat.

⁷⁰ tento pojem definuje autorka (viz pozn. 64)

⁷¹ Susanne Schwertfeger: Das niederländische Trompe-l'oeil im 17. Jahrhundert. Studien zu Motivation und Ausdruck. Disertační práce, Kiel 2004, 47-52

nachází divák. Na druhou stranu ve Čtenářce vidíme uchycení, který neodpovídá rozsahem reálnému použití v pokoji. (Ausführung)

Závěs v Alegorii malířství je tedy na základě předchozího popisu stálou součástí vybavení místnosti. Závěs má i proporce záhybů odpovídající velkému těžkému závěsu v délce výšky místnosti. Toto naopak nemůžeme říci o závěsu ve Čtenářce – zde závěs nemůže plnit funkci předělu mezi dvěma místnostmi už proto, že stůl by stál přímo ve vstupu. Zároveň je závěs zobrazen jako drobný, se záhyby, které si reálně dovedeme představit na závěsu velikosti obrazu a ne místnosti – i pokud by nesahal až na zem)(Anordnung).

Světelná situace v Alegorii malířství zcela odpovídá tomu, že okno je použito jako jediný zdroj světla. Dolní část závěsu, stejně tak jako přistavená židle se schovávají ve tmě. Ve Čtenářce pozorujeme na závěsu dopad světla ještě z jiného zdroje, který neodpovídá světelné situaci v obraze (odlesky na tyči, plné osvětlení závěsu) – usuzujeme tedy z toho, že závěs je „cizím elementem“ (Lichtführung).

Na základě rozboru Schwertfeger označuje závěs v Alegorii malířství za Motiv-Vorhang, jakožto součást místnosti, závěs, který nemá za cíl klamat, a závěs v Čtenářce za Trompe-l'oeil-Vorhang, jakožto přidaný prvek, který není součástí zobrazené situace, ale je přidán jako iluze – cíl je, aby se ho divák snažil odhrnout.

Předobraz k Trompe-l'oeil-Vorhang, tedy iluzivnímu závěsu, můžeme hledat už v antice ve známém příběhu o sporu Zeuxida a Parhasia. Možná i díky znalosti této příhody v Holandsku 17. století⁷² bylo právě užívání závěsu před obrazem v tomto období v Holandsku rozšířeno a oblíbeno. Závěsy se před obrazem umísťovaly, aby ho chránily před prachem, vyblednutím působením světla a dalšími negativními vlivy. Tím se ale v divákovi vyvolal pocit, že je chráněno cenné dílo, a zároveň se zvyšovalo napětí, protože obraz nebyl určen k prohlížení neustále. Závěs tedy kromě praktické stránky ochrany dodával obrazu i jistou dávku aury, která mu přidávala na hodnotě. Nakonec známe užití iluzivního závěsu i ze sakrálního umění, kde je spojován zejména s oddělením pozemského od nebeského a s tzv. Revelatio, tedy odhalením a s cílem vyzdvihnoutí.

Následně bych chtěla nastínit, jak problematiku závěsu řešili fotografové. Většina fotografických nápodob se zabývala Vermeerovým obrazem Alegorie malířství (Morimura, Polak, Hunter – The Art of Squatting), kde je závěs přirozenou součástí místnosti. Všichni tito fotografové ve svých dílech závěs zobrazili, ač ne v tak výrazné podobě, většinou pouze náznakem, ale přesto

⁷² Schwertfeger 2004, s.54.

zůstali věni kritériím – součást místnosti, osvětlení vychází pouze z okna... Zajímavá tato problematika však začíná být ve chvíli, kdy se podíváme na druhou fotografii Toma Huntera, kterou se ve své práci zabývám – Woman Reading Possession Order⁷³ na základě drážďanské Čtenářky, kde jsme se v předchozích úvahách došli k tomu, že Vermeer použil iluzivního závěsu. Tom Hunter tento, ve Vermeerově díle iluzivní závěs, nezobrazil. Půjde mi příznačné, že závěs, který byl součástí místnosti, zachoval (The Art of Squatting) a iluzivní závěs opominul (Woman Reading Possession Order). Spojuji si tento fakt právě s původní funkcí závěsu u Vermeera. Fotograf, zobrazující realitu, nechtěl v žádném případě pracovat s iluzí. Trompe-l'oeil (závěs) zároveň neodpovídá podstatě fotografie, která z principu iluzi odmítá. Dalším faktem je, že dnešní divák nemá zvyk zakrývání obrazů/fotografií závěsem zažítý, a tudíž by u něj naznačený iluzivní závěs nevyvolal kýžený efekt pocitu větší hodnoty a jedinečnosti zakrytého díla.

⁷³ ostatní fotografie do těchto úvah nemůžeme zahrnout, jelikož Vermeerovy obrazy napodobují příliš volně (bez konkrétního předobrazu – Golz, Sherman), nebo si za inspiraci vzaly obraz bez závěsu (Hodina hudby, Sugimoto)

4. Závěr

Ve své práci se mi, doufám, podařilo vytvořit úvod do problematiky re-inscenací v moderní fotografii a navrhnout terminologii v českém jazyce, která doposud neexistovala. Pro prozkoumávaný přístup umělců se snažím propagovat pojem re-inscenace, na rozdíl od hojně využívaného obecnějšího pojmu apropriace.

Několik témat, která s problematikou re-inscenací souvisí, jsem letmo nastínila a připravila tak k dalšímu možnému rozboru – např. vztah holandské malby a fotografie a jeho vliv na re-inscenace, vztah re-inscenací a masové vizuální kultury nebo například zajímavou problematiku závěsů.

Právě zaměření se na re-inscenace maleb pouze jednoho malíře, Vermeera van Delft, mi umožnila vytvořit přehled různých přístupů re-inscenace. Takový přehled považuji za cennější než důkladný rozbor jednoho přístupu, neboť vyniknou zase jiné, mnohdy velice zajímavé postřehy, které by bez srovnávání bylo mnohem obtížnější odhalit.

V hlavní části práce jsem rozvedla možný pohled na problematiku re-inscenací a navrhla jsem strukturu, jak je jednotlivé přístupy možné řadit. Součástí toho je i přehledová tabulka, kterou uvádím v příloze práce a ve které se snažím informace zpřehlednit a utřídit.

První skupinou autorů jsou ti, kteří děj přenášejí do současnosti a snaží se řešit sociální otázky. Hunter i Golz využívají kompozice, barevnosti i světelnosti Vermeerových obrazů za účelem vzbudit otázky reflektující současnou sociální situaci. Hunterovo dílo se váže na lokální problém squattů v Hackney, kdyžto Golz se soustředí na globální problém postavení ženy ve společnosti a ptá se, jak se postavení ženy od dob Vermeera do současnosti proměnilo. Každý z nich ve svém díle využívá jiné míry věrnosti Vermeerova díla.

Druhou skupinou autorů jsou ti, jejichž dílo je nejvzdálenější fotografii v klasickém slova smyslu. Sherman, Morimura i Sugimoto pracují s konceptem a fotografie jim slouží jako výsledné médium, které reprezentuje celý proces. Pracují i s dalšími médii jako divadlo nebo socha a docilují tím jisté bizarnosti či grotesknosti svých děl. Spojuje je také společný vztah k postmoderně a otázkám identity a reprezentace. Všichni se ve svých sériích nechávají inspirovat širokým spektrem maleb starých mistrů, nebo dokonce i filmů (Sherman, Morimura) nebo historických postav (Sugimoto). Díla Sherman a Morimury mají ze všech uvedených autorů v této práci nejbliže k využívání postupů masové vizuální kultury.

Do závěrečné třetí skupiny jsem zařadila klasické fotografie počátku 20. století, kteří se nechali inspirovat holandským uměním a v některých případech i Vermeerovými obrazy. Rey i Polak většinou kombinují prvky z různých Vermeerových maleb a ve svých fotografiích vytvářejí jejich kombinace. Dá se říci, že jim jde zejména o zachycení atmosféry. Fotografie nevyvolávají žádné další zásadní otázky, ať už sociální či politické, nebo umělecké. Kvůli tomu jsem je zařadila jako doplněk celkového přehledu až na konec celé práce.

Jak již z této struktury vyplývá, snažila jsem se hledat společné přístupy a nesnažila jsem se fotografie řadit ani abecedně ani chronologicky, ač jistá časová souvztažnost jednotlivých skupin se dá vysledovat.

Po zkoumání tématu re-inscenací si dovoluji říci, že v mé práci je zastoupena velká většina umělců, kteří se tímto tématem ve svém díle zabývají. Pro většinu je to i téma zásadní, pouze někteří se ho dotýkají spíše okrajově nebo pouze malou částí svého díla (Golz, svým způsobem i Sugimoto).

Ve své práci jsem se soustředila výhradně na jednotlivá díla či série zmiňovaných umělců, které měly vztah k tématu re-inscenace, a zbylou tvorbu jsem záměrně nerozváděla, protože vzhledem k volbě mého tématu není relevantní. Takové informace je ale možné získat z publikací, které uvádím v literatuře.

Použitá literatura

Albers, Svetlana: The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago 1983

Bakshoff, Tracey / Spector, Nancy (ed.): Sugimoto – Portraits. (kat. výst. Deutsche Guggenheim, Berlin, 5. 3. – 14. 5. 2000) New York/Berlin 2000

Blühm, A. / Krischel, R. (ed.): Auf Leben und Tod. Der Mensch in Malerei und Fotografie. Die Sammlung Teutloff zu Gast im Wallraf. Köln 2010 (kat. výst. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, 17. 9. 2010 - 9. 1. 2011)

Beaton, Cecile / Buckland, Gail: The Magic Image. The Genius of Photography from 1939 to the Present Day. London 1975

Belting, Hans: Der Blick hinter Duchamps Tür: Kunst und Perspektive bei Duchamp. Sugimoto. Jef Wall. Köln 2009

Beuckers, Klaus Gereon: Selbstbildnis - Rollenbildnis - Portrait. Zum Bildnischarakter der "History portraits" von Cindy Sherman. In: Beuckers, K.G. / Jaeggi, A. (ed.): Festschrift für Johannes Langer, Münster 1997 (Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte; 1)

Birch, Tim: Bez názvu. www.tomhunter.org (vyhledáno 8.1.2012)

Bissaker, Nicolas: Deja vu? Yasumasa Morimura. In: Sleek, No. 15, léto 2007, s. 56-67

Císař, Karel (ed.): Co je to fotografie? Praha 2004

Folie Sabine / Glasmeier Michael: Tableaux Vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video. Wien 2002 (kat. výst. Kunsthalle Wien, 24. 5 - 25. 8 2002)

Foster, Hal / Kraussová, Rosalind / Bois, Yve-Alain / Buchloh, Benjamin H.D.: Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus. (Angl. originál Art since 1900, London 2004) Praha 2007

Gaensheimer, Susanne: Geschichten des Augenblickes. Über Narration und Langsamkeit. München 1999 (kat. výst. Lenbachhaus Kunstbau München, duben - červen 1999)

García Yelo, María: Historia del Arte. Yasumasa Morimura. In: Anales de Historia del Arte 2001, 11: 357-375

- Geimer, Peter: Theorien der Fotografie, zur Einführung. Hamburg, 2009
- Gernsheim, Helmut: Creative Photography. Aesthetic Trends 1839-1960. London 1962
- Hájek, Václav: Jak rozpoznat odpadkový koš. Praha 2011
- Hammer-Tugendhat, Daniela: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln / Weimar / Wien 2009
- Hiller, Andrew (ed.): Daughter of Art History. Photographs by Yasumasa Morimura. New York, 2003
- Hunter, Tom: Under the Influence. BBC Radio 3, březen 2011. www.tomhunter.org, (vyhledáno 8.1.2012)
- Chevalier, Tracy / Wiggins, Colin (ed.): Tom Hunter. Living in Hell and other Stories. London 2005 (kat. výst. National Gallery, London, 7.12.2005 - 12.3.2006)
- Kelly, Michael: Danto und Krauss on Cindy Sherman. In: Holly, M. A. / Moxey, K. (ed.): Art history, aesthetics, visual studies (Clark studies in the visual arts), Williamstown 2002
- Krüger, Klaus / Leena Crasemann / Matthias Weiß (ed.): Re-Inszenierte Fotografie, München 2010
- Leonhard, Karin: Das gemalte Zimmer. Zur Interieurmalerie Jan Vermeers, München 2003
- Linsley, R. / Auffermann, V. (ed.): Jeff Wall. The Storyteller. Frankfurt am Main 1992 (Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt am Main)
- Nelson, Robert S. / Schiff, Richard (ed.): Kritické pojmy dejín umenia, Bratislava 2004
- Rebbelmund, Romana: Appropriation Art. Die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main, 1999. (Europäische Hochschulschriften: Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd. 347)
- Scharf, Aaron: Art and Photography. New York, 1986
- Schneider, Christa: Cindy Sherman. History Portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei. München 1995
- Schwertfeger, Susanne: Das niederländische Trompe-l'oeil im 17. Jahrhundert. Studien zu Motivation und Ausdruck. Disertační práce, Kiel 2004

Smyth, Diane: Think Global, Act Local, www.tomhunter.org (vyhledáno 8.1.2012)

Steadman, Philip: Vermeer's Camera. Uncovering the truth behind the masterpieces. Oxford 2001

Stremmel, Kerstin: Geflügelte Bilder. Neuere fotografische Repräsentationen von Klassikern der bildenden Kunst. Holzminden, 2000

Wombell, Paul: Go local!, <http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/report/1645356/go-local>, 23.12. 2009 (vyhledáno 29.5.2012)

Internetové zdroje

Dorothee Golz:

<http://www.dontpaniconline.com/magazine/arts/dorothee-golz>

<http://www.dorothee-golz.com/>

Tom Hunter:

<http://www.tomhunter.org/>

Hiroshi Sugimoto:

<http://www.sugimotohiroshi.com/>

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-list/artist/s/?search=Hiroshi%20Sugimoto>

http://whitecube.com/exhibitions/hiroshi_sugimoto_portraits_/

Pohled přes rameno:

<http://blog.thaeger.com/2011/10/28/re-imagined-classic-art/>

<http://indianapublicmedia.org/arts/guy-pearl-earring/>

Vermeer:

<http://www.essentialvermeer.com>

Yasumasa Morimura:

<http://www.luhringaugustine.com/artists/yasumasa-morimura/>

http://mem-inc.jp/2005/06/14/morimura_e-2/