

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Reinscenace Millaisovy Ofélie ve fotografii

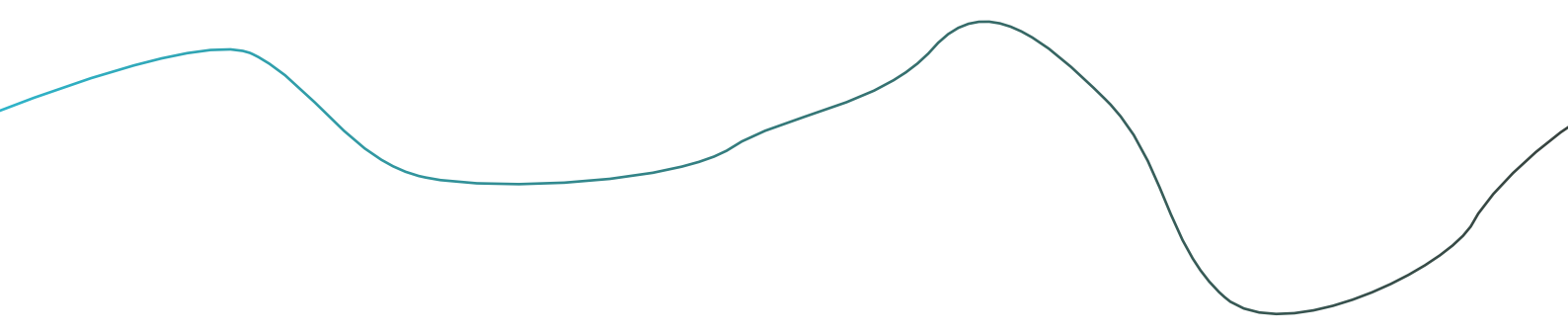
RENÁTA MIA KÖHLEROVÁ

Opava 2015

Renáta Mia Köhlerová
SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Reinscenace Millaisovy Ofélie ve fotografii

Restaging Millais's Ophelia in Photography



Teoretická bakalářská práce
Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: MgA. Štěpánka Stein
Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava, 2015

ABSTRAKT

Práce „Reinscenace Millaisovy Ofélie ve fotografii“ je analýzou současné reflexe obrazu Ofélie, fiktivní postavy z Shakespeara Hamleta, který namaloval John Everett Millais z uskupení Bratrstva prerafaelitů v letech 1851 až 1852. Problematika bude ukázána na dílech současných světových fotografů, jako jsou Gregory Crewdson, Cindy Sherman, Tom Hunter, Rineke Dijkstra, Hellen van Meene nebo Alessandra Sanguinetti. Krátce se budu zabývat parafrázemi tohoto obrazu i na méně známých dílech, kam bychom mohli zařadit Nan Goldin, Sally Mann, Desiree Dolron, Martina Faltejska či Jana Faulknera.

Klíčová slova:

Fotografie, dějiny, re-inscenace, prerafaelité, John Everett Millais, William Shakespeare, Gregory Crewdson, Tom Hunter, Cindy Sherman, Rineke Dijkstra, Hellen van Meene, Alessandra Sanguinetti, Nan Goldin, Desiree Dolron, Sally Mann, Martin Faltejssek, Jan Faulkner

ABSTRACT

The work „Restaging Millais' Ophelia in Photography“ is an analysis of the current reflection of the Ophelia' image, a fictional character from Shakespeare's Hamlet painted in 1851 - 1852 by Pre-raphaelite's Brotherhood member John Everett Millais. The issue will be shown in the works of contemporary international photographers such as Gregory Crewdson, Cindy Sherman, Tom Hunter, Rineke Dijkstra, Hellen van Meene and Alessandra Sanguinetti. I will also discuss paraphrase of this image in the not so well known works where it is possible to include specifically Nan Goldin, Sally Mann, Desiree Dolron, Martina Faltejska and Jana Faulknera.

Key words:

Photography, history, re-stage, pre-raphaelire, John Everett Millais, William Shakespeare, Gregory Crewdson, Tom Hunter, Cindy Sherman, Rineke Dijkstra, Hellen van Meene, Alessandra Sanguinetti, Nan Goldin, Desiree Dolron, Sally Mann, Martin Faltejssek, Jan Faulkner

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2014/2015

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE (PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Renáta Mia KÖHLEROVÁ**
Osobní číslo: **F110472**
Studijní program: **B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory: **Tvůrčí fotografie**
Tvůrčí fotografie
Název tématu: **T: Reinscenace Millaisovy Ofélie ve fotografii**
Téma anglicky: **T: Restaging Millais's Ophelia in Photography**
Zadávací ústav: **Institut tvůrčí fotografie**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Re-inscenace Millaisovy Ofélie ve fotografii je analýzou současné reflexe obrazu Ofélie, fiktivní postavy z Shakespearova Hamleta ve fotografii. Problematika je ukázána na postmoderních světových fotografech.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Susan Sontag - O fotografii
Robert Silverio - Postmoderní fotografie
Bratrstvo - Moravská galerie Brno
Roland Barthes - Světlá komora
After life of Ophelia - Kaara L.Peterson

Vedoucí bakalářské práce: **Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **10. ledna 2015**
Termín odevzdání bakalářské práce: **4. května 2015**



Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 11. ledna 2015

PODĚKOVÁNÍ A PROHLÁŠENÍ



Děkuji vedoucímu bakalářské práce prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za trpělivost, ochotu a připomínky k mojí práci.

Mé poděkování patří i oponentce práce MgA. Štěpánce Stein za přečtení a stanovisko k tomuto textu.

Chtěla bych také poděkovat všem ostatním pedagogům a samozřejmě kolegům studentům, své rodině, přátelům a svému příteli, neboť mě při psaní této práce doprovázeli a obohacovali.

Prohlašuji,

že jsem práci vypracovala samostatně a použila pouze uvedenou literaturu a internetové zdroje. Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě a knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie.

Renáta Mia Köhlerová
v Mikulově, 1. května 2015

© 2015 Renáta Mia Köhlerová, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

OBSAH

Obsah	1
1. Úvod	3
2. Úvod do problematiky	
2.1. Historický kontext Millaisovy Ofélie	5
2.2. Piktorialismus	10
2.3. Terminologie a postmoderní inscenovaná fotografie	13
2.4. Skupina Bratrstvo	15
2.5. Ofélie v osobních citacích autorů	19
3. Postmoderní Ofélie	
3.1. Tom Hunter	25
3.2. Gregory Crewdson	31
3.3. Cindy Sherman	38
3.4. Hellen van Meene	43
3.5. Rineke Dijkstra	50
3.6. Alessandra Sanguinetti	54
4. Krátké medailony dalších autorů odkazujících k Ofélii	
4.1. Nan Goldin	60
4.2. Sally Mann	62
4.3. Desiree Dolron	63
4.4. Martin Faltejsek	64
4.5. Jan Faukner	65
5. Závěr	66
5.1. Použitá literatura	68
5.2. Jmenný rejstřík	71



John Everett Millais, Ophelia, 1852

ÚVOD



Ve své bakalářské práci se budu věnovat problematice inscenování obrazu Ofélie v dílech autorů-fotografů 20. století až do současnosti.

Fenomén „Ofélie“ sleduji už dlouhou dobu, objevuje se jak ve výtvarném umění, ve fotografii, tak také v sochařství, filmu, performancích a v hudebním průmyslu. Věnuje se mu také bezpočet historiků a teoretiků. Je zvláštní, že dodnes nevznikla žádná odborná publikace, která by tuto problematiku objasňovala z více úhlů. V roce 2008 proběhla ve Van Goghově muzeu v Amsterdamu výstava s názvem „Me, Ophelia“, která poprvé představila pospolu fotografie inspirující se přímo Milliasovou Ofélií. Ve své práci se konkrétně zaměřím na „Ofélii“ jako téma ve fotografiích s tím, že budu prozkoumávat odlišnosti v zobrazení této postavy ve volné tvorbě autorů-fotografů současných velkých jmen světové, ale i české fotografie.

Toto téma jsem si vybrala, jelikož je mi osobně velice blízké. Už delší dobu mě fascinuje výtvarný směr preraphaelitů, spolku malířů viktoriánské Anglie.

Původním cílem této práce bylo vytvořit přehled současných fotografů, v jejichž tvorbě jsou patrné znaky a symboly inspirace Bratrstvem preraphaelitů. U nás je mezi takové autory možné zařadit například Václava Jirásku, Terezu Vlčkovou či Jana Faulknera.

V první části práce bych ráda objasnila historický kontext Millaisovy Ofélie, popsal její specifické prvky a symboly a časově ji zařadila do skupiny preraphaelitů, kterou dále krátce popíšu. Ve druhé části se ve stručnosti zaměřím na téma re-inscenací ve fotografii. První úvahy na toto téma se začaly objevovat od 80. let, ale pečlivěji se zkoumá až v posledních letech. Oblast vztahu malby a fotografie je u nás také dost opomíjená, a přitom tak zajímavá. Časopis Fotograf vydal na toto téma jednu publikaci, na kterou se blíže podívám.

Ve třetí hlavní části se zaměřím na představení a rozbor děl současných fotografů, která budu analyzovat na základě samotné fotografie v kombinaci s teoretickými východisky. Pokusím se objasnit a definovat, jak se ve fotografii formovalo zobrazení a osobní definice tohoto obrazu. V průběhu studia dané tematiky jsem si uvědomila, že vzhledem k vysokému počtu fotografických děl zabývajících se re-inscenací Ofélie by bylo téměř nemožné je vtěsnat do bakalářské práce, proto jsem své zkoumání zaměřila pouze na díla světově proslulých fotografů. Ve čtvrté části pak dále pokračuji s menšími medailony dalších reinscenací, které jsou méně proslulé. Záměrně ve své práci vynechávám a obcházím modní re-inscenace Ofélie, soustředím se pouze na vlastní uměleckou tvorbu fotografů, jakožto výpovědi duše.

Mým cílem v této práci je posoudit význam Ofélieiny neobyčejnosti zkoumáním její vícevýznamovosti a množství nevyčerpatelných významů, které budu dále definovat na formě jejího vývoje. Budu zvažovat tento fenomén Ofélieina těla v médiu současné fotografie. Téma

reinscenací fotografie a vztahu malby a fotografie bych se ráda věnovala i v budoucnu.



Yin Xiuzhen, Enjoy, 2002

ÚVOD DO PROBLEMATIKY

2.1. Historický kontext Millaisovy Ofélie

Gertruda

Nad potokem se sklání stará vrba,
rousá si listí v jeho lesklém proudu.
Tam Ofélie vila věnce z proutí,
vplétala do nich kopřivy a koukol,
i orchidej, pro kterou pastýři
nemají hezké jméno, ale dívky
jí přezdívaly „nebožtíkův prst“.
Chtěla je rozvěsit co nejvýš na strom.
Jak po něm lezla, větev pod ní praskla
a ona i se vši tou krásou spadla
do potoka. Chvíli jak víla plula
na polštáři svých šatů. Zpívala si
útržky písniček, beze strachu,
jako by voda byla její živel.
Brzy jí ale šaty nasákly
a z toho zpěvavého lůžka stáhly
ubohou dívku ke dnu, a tam v bahně
našla svou smrt.

Tragédie Hamlet Williama Shakespeara je nesporně jedním z největších děl světové dramatiky. Příběh prince dánského, jemuž se zjeví jeho zesnulý otec, aby mu vypověděl skutečnost a okolnosti svojí smrti, která má být pomstěna. Ve čtvrtém aktu, sedmé scéně hry vede královna Gertruda asi nejpoetičtější monolog o smrti v literatuře, kde popisuje Oféliinu smrt. Postava Ofélie je v díle záhadou, není

zcela jasné, co cítila, zda byla zoufalá ze smrti otce, či to bylo láskou k Hamletovi. Interpretací Hamleta je nepočítaně, hra zůstává tajemná a nevysvětlitelná už po čtyři sta let. William Shakespeare se v této scéně pravděpodobně inspiroval reálnou dívkou. Během posledních interpretací autorovy inspirace byly nalezeny záznamy o utonutí dívky jménem Jane Shakespeare poblíž městečka Stratford, kde mladý William vyrůstal. Není to zcela jednoznačné, Shakespeareovi bylo tehdy jen pět let, ale hypotéze přidává na důvěryhodnosti fakt, že dívka údajně spadla do rybníka při sbírání květin. Dalším z možných inspiračních zdrojů je smrt dívky jménem Katherin Hamlet, která se podle dokumentu Edgara Frippa utopila v řece Avon v roce 1579. Tehdy už Shakespeareovi bylo 15 let a událost v něm tak mohla zanechat natolik silnou emoční vzpomínku, že utonulou dívku použil jako předlohu ve své tragédii. Postava ofélie dodnes propůjčuje své jméno a symboliku tvůrcům v mnoha odvětvích umění, ale i spotřebním výrobkům. Z nevinného příběhu se stal současný projekční displej, na který kultura promítá své předpojatosti a odráží jeho hodnoty zpět na sebe. Ofélie je nekonečně přizpůsobivý ženský symbol, který se dá uplatnit na psychický stav člověka v kterémkoli období. Možná i proto je stále znovu a znovu reinterpretována. 19. století bylo obdobím morbidní estetiky a zvláštní fascinace smrtí. Až do té doby byla sexualita chápána jako protiklad smrti a rozkladu. Buržoazie bylo



Arthur Hughes, Ophelia



John William Waterhouse, Ophelia, 1889

ochotná platit nemalé sumy za obrazy žen v naprosté fyzické degeneraci. Vezměme si například obraz ženy ležící na divanu od Eugèna Delacroixe z roku 1827 nebo sochu „ženy, kterou pokousal had“ od Augusta Clesingera z roku 1847. Ofélie jako fascinace křehkou „femme fatale“ byla estetickým duchem epochy a ztvárnili ji malíři jako Delacroix, Millais, Cabanel, Steck, Lamaire, Redon, Waterhouse, Simmonds, Macdonald, Stella, Merritt, Hughes, Rosetti, Tojetti, Herbert, Watts, Falkeuburg, Rae, Sant či Mortimer. Toto období dobře vystihuje Poeův citát.

„smrt krásné ženy je bezesporu nejvíce poetické téma na světě“¹

Mezi různými reprezentacemi smrti v 19. století byla Shakespearova Ofélie asi nejcitovanějším dílem. Byla nespočetněkrát zastoupena na výstavě Královské akademie. Millais namaloval svou citaci Ofélie mezi léty 1850–1852. Sir John Everett Millais (1829–1892) byl malíř a ilustrátor, prezident londýnské Královské akademie, spoluzakladatel a nejvýznamnější člen Bratrstva prerafaelitů. Slavný dozelená tónovaný portrét Ofélie, jak s rudými vlasy a alabastrově bledou pletí leží v řece, je velice ceněný zvláště proto, že se citlivě drží Shakespearovy předlohy. Dodržuje a dále rozvíjí botanickou specifičnost a také symboliku květin. Vidíme tu pomněnky a mák, které jsou spojovány se smrtí, fialky nesoucí symbol věrnosti. Obraz je malovaný realisticky a modelem mu byla Elizabeth Siddal, která se později stala ženou dalšího člena Bratrstva prerafaelitů, Rossettiho. Ofélie je zobrazena, jak pluje po řece s dlaněmi vzhůru, má otevřené oči, ještě není mrtvá a zdá se, jako by se vznášela. Uplatňuje se zde typický způsob malby prerafaelitů, kdy zavrhovali malbu na tmavý podklad, ale naopak malovali na ještě nezaschnutý jasně bílý podklad, čímž docílili efektu projasnění a vytvářeli tak úžasnou prosvětlenost.

¹ Jan Zábrana – Jak se dělá báseň
Praha: Československý spisovatel, 1970
Edgar Allan Poe, Filosofie básnické skladby, str. 17



Blatouchy

květiny v popředí vypadají jako blatouchy a symbolizují nevděk a dětinství



Vrba

smuteční vrba nakloněná nad Ofélií symbolizuje opuštěnou lásku



Fialky

věneček fialek kolem Oféliina krku se vztahuje k páté scéně čtvrtého jednání: „Chtěl bych ti dát nějaké fialky, ale zvadly všechny, když zemřel můj otec: říká se, že udělal dobrý konec.“ Fialky jsou symbolem věrnosti a mohou symbolizovat také čistotu a smrt mladých.



Řebčíky

řebčíky plovoucí mezi šaty a břehem v pravém dolním rohu také symbolizují Oféliin smutek.

**Kopřiva**

kopřivy, které rostou kolem větve vrby, symbolizují bolest

**Sedmikráska**

sedmikrásky plovoucí poblíž Ofélieiny pravice, reprezentují nevinnost. Mluví se o nich přímo ve hře: „Je tu sedmikráska“ (IV jednání, V scéna).

**Orchidej**

fialové orchideje v pravém horním rohu obrazu, u okraje rámečku, také o fialových orchidejích se Shakespeare zmiňuje.

**Růže**

růžové růže, které plavou od Ofélieiny tváře a její šaty a bílé pole růže rostoucí na břehu řeky se obracíjí k aktu IV. scéna V. když Laertese volá jeho sestra, “růže květná”. Má mnoho symbolických významů, jako je mládež, lásky a krásy.

2.2. Piktorialismus

„Není pochyb, že po této stránce a při tomto způsobu nazírání je malířství větší než fotografování. Ale přestože je fotografie jen nicotným lhářem, není tak bezelstně nevinná a dovede natolik lhát, aby směla zapsat své jméno mezi vznešená umění. Což není tím větší, čím je ponížejší? Fotografie nám poskytuje prostředky napodobit přírodu věrněji než kterékoli jiné umění, a přesto je dost pružná, aby odhalila řídící mysl; je tedy uměním nejdokonalejším.“¹



Julia Margaret Cameron
Ophelia (Mary Pinnock), 1867

V časech, kdy se Ofélie stávala mýtem, k její popularitě výrazně přispěla fotografie. Ve stejné době, kdy Bratrstvo prerafaelitů vkládalo své usilí do malování hrdinů, fotografie upevňovala svou půdu pod nohama novým „mokrým kolódiovým procesem“, vyvinutým Frederickem Scottem Archerem v roce 1850, který umožňoval větší přesnost a realistický detail.

Prerafaelité byli od počátku fotografií jednoznačně přitahováni. Rossetti, Madox Brown či Millais využívali fotografie jako prostředníka k hlubšímu prozkoumávání svých témat. Není vůbec překvapením, že si fotografie brzo vydobyla své místo a zastoupila v interpretaci Shakespearovy Ofélie malbu, protože se věřilo, že technologie poskytuje možnost vidět neviditelné. Ofélie se tedy stává velkým tématem a místem pro dobové kritické diskuse a fotografie se vyvíjí jako perfektní nástroj k prozkoumávání ženských stereotypů a také jako prostředek problematiky tradiční umělecké reprezentace ženství.

Piktorialismus je fotografický směr, který se objevil kolem roku 1885 a usiloval o přiblížení fotografie malbě nebo grafice. Největšího roz-

¹ Tomáš Pospěch a Aleš Kuneš – Čítanka z teorie fotografie, Opava 2013
Henry Peach Robinson: Paradoxy umění, vědy a fotografie, 1892, str. 6

machu dosáhl na počátku 20. století. Název tohoto směru je odvozen z myšlenek Henryho Peache Robinsona, které dále popsal ve své práci *Pictorial Effect in Photography*, která byla vydaná v Lon-

dýně roku 1869. Piktorialismus lze členit podle vývojových období na anglický, impresionistický, secesní a puristický.

Představiteli anglického piktorialismu byli Oscar Gustave Rejlander, Henry Peach Robinson a Julia Margaret Cameronová. Jejich náměty byly portréty, figurální alegorie a uměle vytvářené scény. Autoři používali techniku fotomontáže a objektivy s měkkou kresbou. Byl velice blízký estetice prerafaelitů. Secesní piktorialismus vycházel ze secese a symbolismu. Představiteli secesního piktorialismu byli Hugo Erfurth, Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Frank Eugene a Clarence H. White, z českých fotografů Vladimír



Lewis Carroll
1873

Jindřich Bufka a František Drtikol. Pro puristický piktorialismus bylo charakteristické užívání prostředků změkčujících fotografický obraz s cílem vystihnout atmosféru motivu.

Asi nejvýraznější představitelkou anglického piktorialismu však byla fotografka Julie Margaret Cameronová (1815–1878). Její fotografická kariéra byla velice krátká, ale přesto zanechala spousty krásných portrétů celebrit a mytologických, snově pojatých výjevů. Cameronová inspirovala fotografy, jako byl například Edward Steichen, a inspirací při zobrazování postav je i pro současné umělce. Její pečlivě komponované portréty měly obrovský dopad na vývoj moderní fotografie a dodnes jsou často napodobovány.

Dalším velice známým fotografem odkazujícím k prerafaelitům byl Roger Fenton (1819–1869). Jeho propojení s prerafaelitskými vizemi jsou dvojí. Za prvé přijal aspekty jejich přístupu ke krajině, za druhé našel oblíbení v exoticky oděných ženách.

Mezi mé favority prvočátku “fotografií prerafaelitů” patří Lewis

Carrol (1832–1898), autor nesmrtelné Alenky v říši divů. Byl profesorem matematiky, ale také nadaným amatérským fotografem s mimořádným citem pro dětskou portrétní fotografii. Dokázal „dětsky“ zobrazit nevinnost a křehkost. Měl problémy s obviněním z pedofolie.



Henry Peach Robinson
"Fading away", 1858

2.3. Terminologie a postmoderní insceno- vaná fotografie

V této práci se budu zabývat výhradně inscenovanými fotografiemi, kdy objektem není náhodný okamžik, ale autorská citace, přímo reaguje na Millaisovu interpretaci Ofélie. Nejedná se o kopii, ale o vlastní citaci autorů-fotografů, promyšlená díla s vlastní inovací a vlastním viděním. Pro tento přístup k tvorbě není zcela ustanovená terminologie.

Jeff Wall
Picture For Women, 1979



Joel Peter Witkin
A Day in the Country, 1998



Apropriace, imitace, citace či parafráze, ale i hommage (pocta) 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 apropriace má v dnešním vnímání zvláštní postavení vzhledem k ustálení pojmu appropriation art. ¹

Pro svou práci jsem se rozhodla užívat termín Reinscenace. Termín je nejvýstižnější a ukazuje zároveň zkoumavý přístup, výsledným produktem tedy je reinscenovaná fotografie. Shodou náhod

tento termín použila a zavedla Eva Wilson ve své stati o Tomu Hunterovi, která vyšla v souboru textů, jemuž tento termín dal název – Re-Inszenierte Fotografie. ²

Z historického hlediska to byli to právě piktorialisté, kteří začali legitimizovat své umění citacemi malířství. Když ale sledujeme scénu současné fotografie, nemůžeme si nevšimnout, že od 70. let se pohled obrací výhradně na autora, který se tak stává jakýmsi režisérem své vlastní scény. Vysvětlení této současné obsese budeme hledat nejspíše více v proměně společnosti než umění, v tom, že jsme v době postmoderní, eklektické, kde není omezení v míře inspirací. Citace je vlastně jakési přijetí zažitého know-how, které se přeformuje do novější podoby. I když se liší ideologie, legitimizace pomocí etablovaných snímků zůstá-

vá a tyto odkazy posilují a celkově intelektualizují hodnotu nového snímku. Zajímavá je také možnost odkazování na původní neskutečnost či absurdnost citovaného díla, stavění provokativních výjevů a možnost reinterpretace či aplikování na chápání současné společnosti nebo vytváření nových kontradikcí a spojování nově vzniklých



Sam-Taylor Wood
Wreckled, 1996

kontextů. Zatímco piktorialisté byli ke svým vzorům uctíví, současní autoři si se svými díly více hrají a přetvářejí je. Reinterpretace sice má mocenský charakter, ale zároveň vnímá půvaby citovaného díla. Na tomto principu fungují snímky Cindy Sherman, Sam Taylor Wood, Joela-Petera Witkina, Hiroshiho Sugimotoho či Toma Huntera. Citace jsou v současnosti vytvářeny různě. Buď se jedná o citaci konkrétních děl, nebo jen o napodobení stylu citovaného autora, ale vznikají i citace odehrávající se na obecné úrovni tématu. Příkladem tu může být dílo „Wreckled“ Sam Taylor Wood, ve kterém cituje Da Vinciho Poslední večeři s tím, že zaměnila Krista za polonahou ženu. Mnoho zcela konkrétních děl parafrázuje ve své tvorbě kanadský fotograf Jeff Wall nebo Švýcar Olivier Richon.

¹ Vermeeroviny, Simona Binková
Bakalářská práce - Filozofická fakulta UK, 2012, str. 22

² Klaus Krüger / Crasemann Leena / Matthias Weiß
(ed.): Re-Inszenierte Fotografie, Mnichov 2010

2.4. Skupina Bratrstvo

Bratrstvo – členové

Martin Findeis (1967)
Václav Jirásek (1965)
Petr Krejzek (1965)
Roman Muselík (1965)
Zdeněk Sokol (1965)
Aleš Čuma (1967)
Ondřej Jirásek (1964)
Pavel Jirásek (1963)

¹ Bratrstvo,

katalog Moravské galerie v Brně k výstavě Bratrstva konané od 5. prosince 1996 do 2. února 1997
Praha 1996, str. 27

„Pohled Bratrstva není než letargickým pohledem do prázdna budoucnosti... Často se tážeš po nejnovějších objevech Bratrstva, co nového vytváří, s čím novým pracuje, a jsi zklamán, že téměř vše zůstává neměnným. Jako by, co bylo před půl rokem, nyní již neplatilo. Ale to je hluboký omyl očekávat příchodu něčeho nového. Pravá podstata Bratrstva je v metafyzické bezvývojovosti. To, co má být vyřčeno, bylo, pokud dojde k nějakému pohybu, potom to bude pouze bobtnání. Tak jako houba, pokud má dostatek vláhy, vyroste v obrovskou, aby byla posléze nahlodána a naleptána živočichy zevnitř. Mluvíme-li tedy vůbec o nějakém pohybu, tedy nikoliv pohyb kupředu, nýbrž na místě - pohyb zoufalosti.“¹

Ve výčtu autorů pracujících s historickou citací bychom mohli donekonečna pokračovat. Zaměříme se teď na autory-fotografy, v jejichž dílech (citacích) jsou svou estetikou patrné odkazy k dílům Bratrstva prerafaelitů.

Velkým příkladem může být skupina Bratrstvo, která byla oficiálně založena 22. prosince 1989. Členy Bratrstva byli Martin Findeis, Václav Jirásek, Petr Krejzek, Roman Muselík, Zdeněk Sokol, Aleš Čuma, Ondřej Jirásek a Pavel Jirásek. I když situace českého umění koncem 80. let nebyla zrovna ideální půdou pro kolektivní vystoupení uměleckých skupin, přesto bylo Bratrstvo jedním z nejvýraznějších projevů umění této doby. Bratrstvo, podobně jako prerafaelité, popíralo tvůrčí individualismus a bylo víceméně sdružením uzavřeným až sektářsky. Bratrstvo bylo ojedinelé právě svou anonymitou, která byla výrazem antimodernistického postupu, jenž se obrací proti egocentrismu charakteristickému pro umělce už od dob renesance. Je ale otázkou, nakolik je jejich nostalgické vzhlížení k ideálům středověkého umělce důvěryhodné. Možná je to pouze vykalkulovaný reklamní trik, který má tvůrcům umožnit snadnější vstoupení do podvědomí diváků. Bratrstvo totiž nebylo uskupením toužícím po pachu undergroundu, ale toužilo se prosadit. Paradoxně se tak pod ušlechtilou idejí eliminace tvůrčího ega zrodilo hypertrofované ego

Bratrstva. Přestože jejich tvorba si byla vědoma kritiky a odmítnutí, členové Bratrstva se nebály vytisknout dvě své fotografie na plakáty k listopadové revoluci 1989. Byla to fotografie „Probud' se, duše česká“ a fotografie „Naše zraky už nikdy nebudou zářit jako v roce 1951“, u níž později změnili název na „Pravda zvítězí“. Tyto fotografie jim otevřely bránu k jejich vysněnému postu a Bratrstvo se tak ze dne na den stalo známým uměleckým uskupením. Jeho výstava byla přestěhována do divadla Semafor, významného místa kulturního dění, kde ji zhlédly stovky lidí a Bratrstvo tak částečně proniklo do dobové popkultury. Co tedy fotografie Bratrstva vlastně zobrazují?



Václav Jirásek
Angel II, 1993

Jim otevřely bránu k jejich vysněnému postu a Bratrstvo se tak ze dne na den stalo známým uměleckým uskupením. Jeho výstava byla přestěhována do divadla Semafor, významného místa kulturního dění, kde ji zhlédly stovky lidí a Bratrstvo tak částečně proniklo do dobové popkultury. Co tedy fotografie Bratrstva vlastně zobrazují?

„Každý z obrazů či fotek, který vzejde z našich rukou, musí mít v sobě zakódované určité poselství, SDĚLENÍ, které vysíláme. Není podstatné, zdali se snažíme oslovit blízkého přítele, lidstvo, Boha, či vesmír. A není ani důležité, bude-li kdy toto sdělení v kryptogramu dešifrováno. Podstatné je, že je ukryto, zamaskováno a vydáno světu.“²

Jejich fotografie se opíjejí melancholií, nostalgií, zvráceností a dekadentním kultem doby. Hrdiny těchto obrazů jsou mladíci, mnohdy zachycení s přivřenými očima, jako by za dne snili. Snímky vábí do světů pohádek, tragédií a šílenství, libují si v motivech, jako jsou andělé a démoni, ďáblové služebníci, čarodějky a čerti. K oblíbeným motivům Bratrstva patří Máchův Máj. Jedním z nejvýraznějších autorů byl Václav Jirásek, který pracoval také s historickými odkazy formálního rázu: používal starou deskovou kameru, na kterou fotografie kopíroval, a své snímky nezvětšoval. Ve své tvorbě využívá jemný humor, vedle portrétů dívek ve stylu pre-rafaelitů vytváří i cyklus fotografií „Industria“, kde dokumentuje interiéry zanikajících továren. Posledními fotografiemi Bratrstva jsou však chorobné, až trpící bytosti, které jsou však stále elegantní, jako by nakonec chtěly poodhalit to, co do té doby skrývaly. Zmar všeho a tragický konec. Jsou takové, jak o nich psal Baudelaire - nádherné, bez tepla, plné melancholie, jak klesající hvězda. Bratrstvo je také

² Bratrstvo, katalog Moravské galerie v Brně k výstavě Bratrstva konaná od 5. prosince 1996 do 2. února 1997 Praha 1996, str. 82

často spojováno s mystickým kultem ježka. Toto zvíře je symbolem zla – ďábla. Ježek, zvíře, které je obrněné svou trnovou korunou, vybízí člověka k ostražitosti a nabádá k cestě samostatného individua. A v této souvislosti můžeme chápat romantické individualisty jako symbol nedostatečné sebezáchovy.

„Záběr na úzkou rozbitou vesnickou silnici, lemovanou alejí českých lip vytvářejících chrám z listí. Atmosféra letního podvečera. Na mokré cestě leží rozbitý skútr. Voda tekoucí z něj a kouř ucházející z motoru svědčí o nedávném karambolu. O kus dál stojí muž, ohromený děs v očích mluví o čemsi, co dalece přesahuje vědomí. O kus dál je na zemi přejetý ježek. ZAJEL JEŽKA!“

(Scénář fotografie, 1990) ³

³ **Bratrstvo,**

katalog Moravské galerie v Brně k výstavě Bratrstva konaná od 5. prosince 1996 do 2. února 1997
Jiří Šimáček, (SCÉNÁŘ FOTOGRAFIE, 1990)
Praha 1996, str. 83

Dalším takovým výrazným autorem, který u nás pracuje s historickými odkazy k preraphaelitům a zobrazuje postavy mýtické, symbolické i pohádkové, je Ivan Pinkava. V jeho díle můžeme spatřovat jakési cesty k nekonečnu, odhmotněné bytosti, přízraky. Jeho portréty nejsou ani taky psychologické či realistické, ale naprosto poeticky metafyzické. Často na nich vidíme mladé jinochy nebo naopak stárnoucí ženy. Neobrací se ani tak ve své tvorbě k výtvarnému umění, ale čerpá z filosofie a světové literatury, což mohou vysvětlovat názvy, jenž dává svým fotografiím, kde můžeme nalézt odkazy například ke Gertrudě Steinové, Oscaru Wildeovi, Leonidu Andrejevovi, Fridrichovi Nietzschemu či Ladislavu Klímovi. Tyto fotografie však nepředstavují žádné dojmy z četby, ale zmytizované téma, které se snoubí s estetickou rafinovaností a dekadencí. Ačkoli se může zdát, že není úplně současný, jeho fotografie jsou stále pro současnost stále platné a vypovídají o moderní existenci. Ivan Pinkava je společně s Karlem Novákem a Františkem Drtikolem jedním z prvních fotografů, kteří ve své tvorbě pracují s estetikou zavřených očí. Inspirace pocházela ze symbolismu, který také výrazně ovlivnil fotografii. Pinkava zde představuje divákovi komunikaci s lidským nitrem, s duší člověka, poukazuje na pohled obrácený dovnitř. Ivan Pinkava se noří do snů, které se odehrávají spíše v duši než v hlavě

položené na polštář. Jeho postmoderní dílo obracející se k tradici, všudypřítomná melancholie a snovost je ale určitě více výpovědí o fotografovi samotném než o portrétovaných modelech.



Ivan Pinkava
Beránek Boží, konec věků..., 1996



Ivan Pinkava
Narcis, 1997

2.5. Ofélie v osobních citacích autorů

Dosud vznikly tři veřejné výstavy, které se zaměřily na zobrazení citace Ofélie ve fotografii. Výstava „Myth and Madness of Ophelia“ v Amherstu, která se uskutečnila v roce 2001, dále známější přehlídka „Me, Ophelia“, která proběhla v Amsterdamu roku 2008 a výstava „Ophelia. Sehnsucht, Melancholie en Doodsverlangen“ (Ofélie, Touha po smrti), která byla k vidění v roce 2009 v Arnhemském muzeu moderního umění.

Výstava „Myth and Madness of Ophelia“ se uskutečnila v termínu 226. října – 16. prosince 2001 na americké Amherst College. Kurátor výstavy dr. Solomon Kiefer na přehlídce shromáždil díla ze sbírek svého domovského muzea Mead Art. Dalšíh 17 děl bylo zapůjčeno ze soukromých a veřejných sbírek. Výstava je zaměřena na interpretaci Ofélie spíše v malbě, kde jsou zastoupeni například Benjamin West nebo Eugène Delacroix. Mezi vystavujícími v úzké sekci fotografie jsme našli například Edwarda Steichena a Julii Margaret Cameron a za film se zde prezentuje Alfréd Hitchcock. Výstava zkoumá proměny Ofélie od 18. století až po populární kulturu, a tak získává cenné informace o kultuře samé. Sleduje, jak mytologizujeme, jak se identifikujeme se šílenstvím a měnící se pojetí ženskosti ve společnosti.

Skutečně výraznou společenskou událostí se stala výstava „Me, Ophelia“ („Ik, Ophelia“), která probíhala od 15. února až do 18. května 2008 ve Van Goghově muzeu v Holandsku. Výstava byla organizovaná jako doprovodná ve spolupráci s Tate Britain v Londýně, kde byl v té době vystaven obraz Ofélie Johna Everetta Millaise. Tato výstava se stala fascinující zvláště tím, že vynechala všechny starší interpretace a byla zaměřena výhradně na právě dospívající umělce s jejich aktuálními výklady Ofélie, poprvé tak nabídla reflexi Ofélie v současné vizuální kultuře. Byly zde prezentovány snové, introspektivní fotografie současných velkých jmen, jako je Hellen van

Edward Steichen
Fay Wray in Ophelia, 1930



Edward Steichen
Lillian Gish as Ophelia, 1936

Meene, Carmen Garcia, Rineke Dijkstra či Inez van Lamsweerde a Vinoodh Matadin... Návštěvníci mohli zhlédnout pozoruhodné paralely v různých současných interpretacích. Samotný výběr fotografií na výstavu konzultovali kurátoři s umělci, kteří navrhovali různé další interpretace tohoto tématu. Je fascinující vidět, do jaké míry se jedná o obrazy téměř bez výrazu tváře a statické skladby v odcizeném prostředí, jak se však zároveň v malířství a fotografii vzájemně podobají.⁹ Další výstava, kterou nemohu opomenout, proběhla v Muzeu moderního umění v Arnhemu a nesla název „Ophelia. Sehnsucht, melancholie en doodsverlangen“ („Ofélie. Melancholie a touha po smrti“) a byla k vidění od 28. února až do 2. května 2009. V prostorách Arnhemského muzea bylo tématu Ofélie věnováno šest sálů, kde mohl divák spatřit naprostou relevantnost této tematiky a různé úhly pohledu. Kurátoři Flos Wildschut a Krien Clevis v nich zformulovali šest subtemat – „nevinnost a chtíč“, „sublimace přírody“, „hrozba přírody“, „osud a hysterie“, „kráska a smrt“ a nakonec „sublimace smrti“ – a podařilo se jim tak téma interpretovat v celé jeho rozmanitosti. Na této výstavě se sešlo více než 25 umělců zastupujících různé formy jako malby, kresby a plastiky. Výstava začíná hravými díly jako je holandská umělkyně Amie Dicke, Pipilotti Rist či Alessandra Sanguinetti se svou Ofélií z dobrodružství Guille a Belindy.

Krásná utopená dívka Ofélie leží v naší paměti jako jedna z mystičtějších postav Shakespearova Hamleta. Millais a Waterhouse dali Shakespearově Ofélii romantiku a krásu, zatímco dnešní generace do ní vkládají více emocionálního podtextu. Proč ženská postava Ofélie budí ještě i dnes velký dojem? Ofélie je jako múza přenesená do současnosti, moderní metafora pro moderního romantika, která se potýká s konfliktními pocity vzájemného nepochopení, zoufalství, útěku do šílenství a touhy po osvobození ve smrti. Není to falešná romantizovaná image? Ta tajemná přitažlivost s sebou nese i určitý symbolismus v přírodě, který tvoří tu hmatatelnou touhu a uchopení se v současné osamělosti. Možná že všechny otázky jsou součástí ambivalentní fascinace jako příkladem ohrožené ženy toužící po jiném světě, který se na-



ik, Ophelia
katalóg k výstavě, 2008



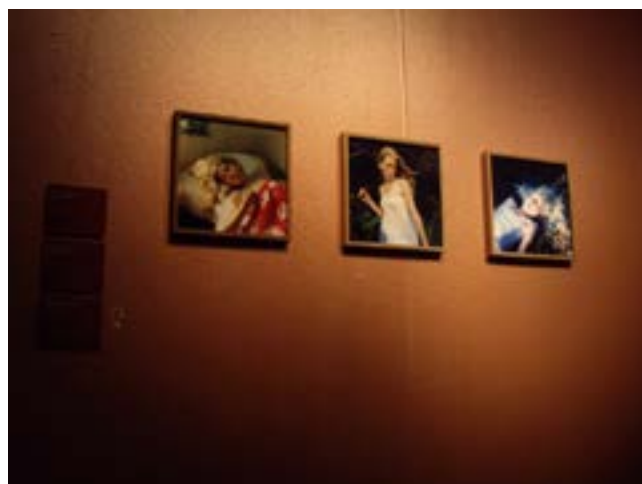
OPHELIA
SEHNSUCHT, MELANCHOLIE EN DOODSVERLANGEN
plakát k výstavě, 2009

chází mezi nebem a zemí. Po prozkoumání zmíněných výstav můžeme říct, že marginalita postavy Ofélie je dalším z příznaků útlaku ženského pohlaví.

Časté je také rozšíření reinscenace do příběhů nebo moderních mýtů. Tento příběh neopětované lásky, melancholie a intimity svou nadčasovostí láká k interpretacím i v dnešní době. Zhruba od druhé poloviny 19. století se Ofélie stala všeobecně přijímaným příběhem, který vizuální umělci objevili a zmocnili se jej. K popularitě Ofélie také velice přispěla fotografie od počátku své expanze až do mýtů. Právě i prerafaelité ve snaze o velmi citlivé detaily již fotografie využívali jako obrazového záznamu určeného k hlubšímu prozkoumávání daných témat. Možná právě zde započala popularita motivu Ofélie. Chceme-li porozumět ikonografii Ofélie v jednadvacátém století, je třeba k úvaze kulturní a ideologické objevy dvacátého století. Západní umění přinášelo nové zlomy, a to zejména v roce 1970. Diana Arbusová opustila komerční fotografii a začala se soustředit na sociální vyvržence a podivíny ve společnosti. Fotografové začínají vztahovat životy k tématu Ofélie pouze metaforicky. Jedním z příkladů může být například americká fotografka Ana Mendieta (zažila napjatý vztah s manželem, který nakonec tragicky zemřel za záhadných okolností), jež začala nalézat paralely se svým životem a mytologií Oféliina příběhu. V této souvislosti se název Ofélie občas používá jako referent nebo přívlastek při sebeprezentaci ženského těla v současném umění. Většina obrazů Ofélie od postmoderních umělkyň následuje Millaisovu představu ve vykreslení charakteru, ať už vědomě, či nevědomě, nikoli příběh Ofélie podle Shakespeara. Zajímavé také je, že výstavy na toto téma, které v posledním desetiletí vznikly, byly vždy zaměřené na reinterpetaci Millaisova obrazu (Millais a jeho Ofélie jako všudypřítomný prvotní vizuální zdroj). Žádná ale nezkoumala reinterpetaci Ofélie po literární stránce (nejvýznamnější a historicky skutečný zdroj).

Me, Ophelia

fotografie z výstavy Me, Ophelia v Arnhemu





OPHELIA
SEHNSUCHT, MELANCHOLIE EN DOODSVERLANGEN
kniha k výstavě, 2009
design: Hansje van Halem
nakladatelství: Uitgeverij De Buitenkant, Amsterdam
Velikost: 512 stran, 12 × 17,6 cm

Pro výstavu „Ophelia. Sehnsucht, melancholie en doodsvierlangen“ („Ofélie. Melancholie a touha po smrti“) v Arnhemu vytvořila designérka Hansje van Halem krásnou publikaci. Kniha je celá v slabě modrém gradientu, aby bylo neustále přítomné Oféliino utonutí, dále obsahuje články o tématu Hamleta a Ofélie z různých perspektiv, taktéž všechny reprodukce všech děl, které byly na výstavě k vidění.



*POSTMODERNÍ
OFÉLIE*



Tom Hunter, *The Way Home, Life and Death in Hackney*

TOM HUNTER

3.1.

Fotograf Tom Hunter se narodil v roce 1965 v Dorsetu ve Velké Británii. Poměrně brzo, ve svých patnácti letech, odešel ze školy a začal manuálně pracovat. V roce 1986 získal v londýnské čtvrti Hockney práci jako zahradník a naskytla se mu příležitost vycestovat do Portorika jako ošetřovatel stromů. Když se opět vrátil do

Londýna, zapsal se do večerních kurzů fotografie na London College of Printing a usiloval o přijetí na Royal College of Art, což se mu podařilo. Dílo Toma Huntera zkoumá převážně východní Londýn, jeho místa, obyvatele, současné sociální a estetické otázky a nemálo také jeho třídní politiku. Zobrazuje Londýn surově a přesně, objevuje jeho momentní, opuštěnou krásu a obyvatele v přímo archetypálních scénách, které vypadají jako z živého muzea.

Jeho první ucelenou sérií fotografií byl soubor „The Ghetto“ (název byl inspirován článkem v místních novinách Hackney Gazette, který čtvrt' popisuje jako „zločinem sužované, opuštěné ghetto, rakovinu – skvrnu na krajině“). Série pochází z let 1993–94, kdy

umělec pobýval v této společnosti na východě Londýna. Zachytil zde citlivé snímky komunity na okraji společnosti, které byly také použity jako kampaň na záchranu této společnosti komunity. Jako svou závěrečnou práci na Royal College v Londýně vytvořil Tom Hunter sérii „Persons Unknown“, která je v britské společnosti výrazně zviditelnila. V této sérii také Tom Hunter proměňuje formu a od dokumentární... se posouvá k inscenované fotografii, ve které



Tom Hunter
The Ghetto Series, 1993 - 1994

Vermeer van Delft

Žena v modrém čtoucí dopis, 1657

Tom Hunter

Persons Unknown, 1997



můžeme objevovat citace historických maleb. Je zde patrně inspirován holandským malířstvím 18. století, a to zejména jeho předním mistrem Vermeerem van Delftem. Spojitost mezi jeho osobou a dílem van Delfta je velice klíčová. Huntera na Vermeerově díle především fascinuje jeho vazba s rodným městem Delftem. Vermeer se ve svých malbách soustřeďuje na obyčejné lidi a tradiční život, kterým tak přikládá obrovskou důležitost, což v té době nebylo úplně běžné. Svůj osobní portrét si mohli dovolit pouze šlechta, králové a bohatí kupci, kteří jsou byli schopni takový obraz zaplatit. Právě zde Hunter nalézá obrovskou spojitost svých děl s Vermeerovými, chce fotografovat své přátele, sousedy a fotí je s přímým odkazem na Vermeerovo dílo. Snímek „Woman Reading Possession Order“ již zesnulého Vermeera byl oceněn v roce 1988 Photographic Portrait Award nadace Johna Kobala a rok poté byl zařazen do skupinové výstavy „Neurotic Realism“ v Saatchiho galerii. Několik dalších Hunterových souborů je opět z prostředí Hackney, ke kterému autor cítí pevný vztah a má zde své přátele, jež se vrací fotografovat. Například série Life and Death in Hackney, 2000, Living in Hell and Other Stories, Public Houses, 2001, Unheralded Stories a v neposlední řadě také In Anchor and Hope.

„I přesto, že jsem již nikdy od série Persons Unknown nezapomínal přímou inspiraci Vermeerem, jeho přístup zůstává v jádru mých děl i nadále. Ať už fotografuji obyvatele věžových 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 svou lokální oblast, Hackney, místo, které nazývám domovem po dobu pětadvaceti let. Snažil jsem se vytvořit obraz svého okolí, který zachytí jeho obyvatele, budovy, kulturu a život tak, aby zdůraznil jejich důstojnost a krásu.“¹

Hunterovy odkazy na historické malby mají přidat zobra-

zeným 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.

Citace Millaisovy Ofélie Tomem Hunterem je nezpochybnitelná. Hun-

ter svou Ofélii zařadil do série snímků „Life and Death in Hackney“, která vznikala v 90. letech a v níž zachycoval melancholickou krásu postindustriálního rozpadu východní části Londýna. Důvod, proč Tom Hunter v této sérii tak výrazně odkazuje na společenství prerafaelitů, můžeme najít při bližším zkoumání prostředí, které si fotograf pro snímání vybral. Společnost východního Londýna byla vymazána z kulturního prostředí, stejně jako prerafaelité ve své době nebyli pochopeni a byli společností přesunuti až za okraj veřejného života. Tento fakt je určitě klíčový při hledání stávajících odkazů v tomto soubo-



Tom Hunter

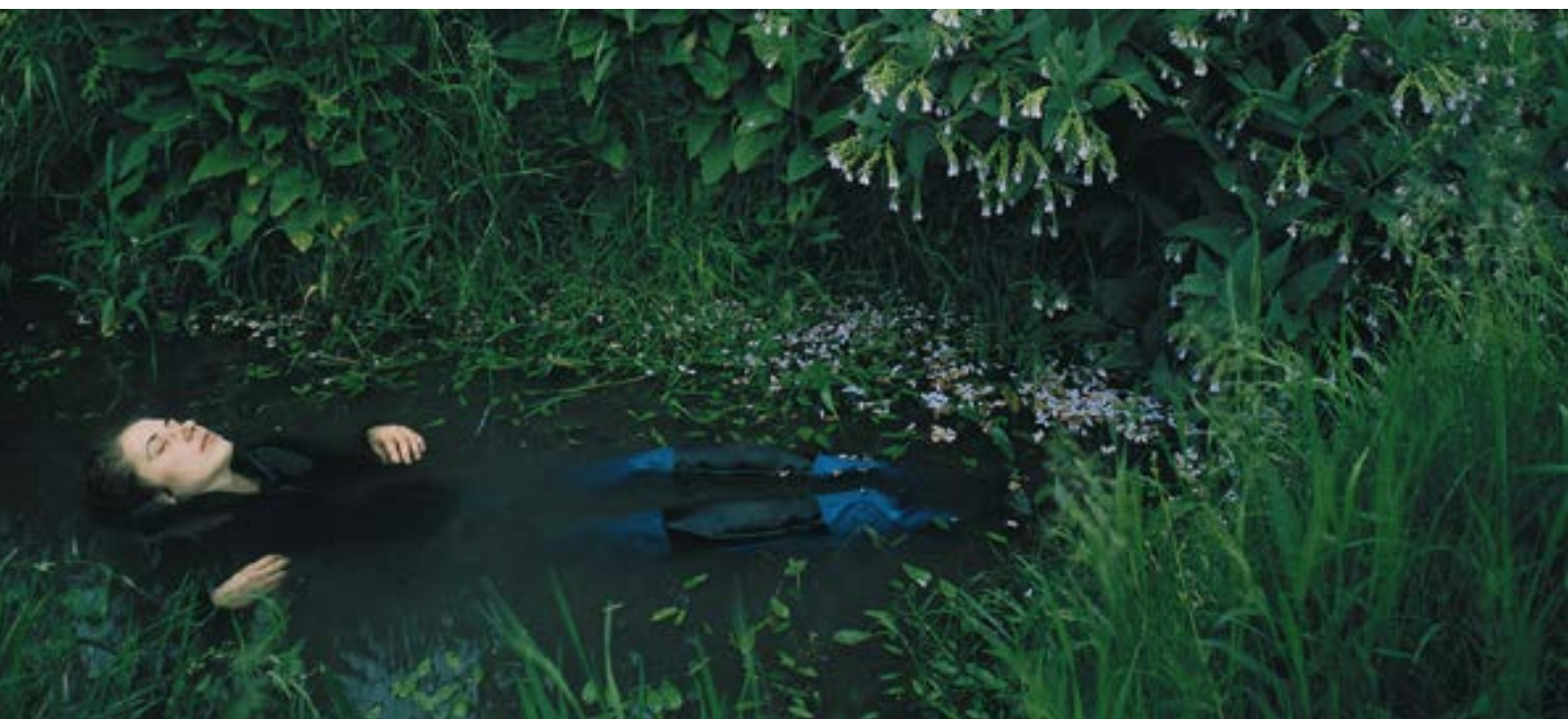
Anchor and Hope, Unheralded Stories Series, 2009

ru. Malby Johna Williama Waterhouse, Arthura Hughese a Williama Holmana Hunta jsou volně reinscenovány výhradně pro kameru, a to přímo obyvatelstvem, squatery a autorovými přáteli z této oblasti východního Londýna. Barevnou citaci Ofélie Tom Hunter nazval „The Way Home“ (Cesta domů) a snímek vytvořil v zaplevelené řece v oblasti Hackney v roce 2000. Hunter pojal svou citaci Ofélie nikoli se slepou úctou vůči Millaisovu dílu, ale sebevědoměji a s větší mírou intervence. Jak sám popisuje, bylo velice zdlouhavé a náročné najít tu konkrétní, odpovídající pózu modelky, která by doprovázela a nenarušovala jeho osobní intervenci a zároveň úplně nepopřela malířovo dílo. Šlo vlastně o hledání odpovídajících momentů s abstraktním prostorem vůči vlastní tvorbě a osobnímu stylu. Dílo Toma Huntera ploše nekopíruje Millaisovu představu Shakespeareovy Ofélie, ale předkládá téma divákovi v současné, průmyslové krajině typické pro východní Londýn. Tyto výrazné prvky, které Tom Hunter do fotografie umístil, vytvářejí hlubší divácký zážitek. Člověk je s ta-

¹ Vermeeroviny, Simona Binková

Bakalářská práce - Filozofická fakulta UK, 2012, str. 22

kovým prostředním obvykle obeznámenější než s krajinou romantizujících prerafaelistických obrazů, a může tak zažít emoci spojenou s již viděným. Prázdný squat, telefonní stožár, v pozadí průmyslová stavba – to vše je citlivě umístěno tak, aby nenarušovalo celkovou kompozici, ale přitom stále svou přítomností upozorňovalo na sou-



Tom Hunter
The Way Home/ detail

časnost a pečlivě vybranou lokalitu. Ta se stává podstatným prvkem (importem) vůči malířovu dílu. V popředí vidíme v mělké vodě mladou ženu, lehce potopenou v póze, která je také nezaujatá vůči Millaisově interpretaci. Její bledý obličej, na vodě lehce položené ruce a kolena, to vše vystupující z temné vody. Dívka je ze všech stran obklopená hustou zelení. Převíslé fialové, modré a bílé květy, které jsou na snímku ostré, na ni jako by padají shora a několikrát modré květy již plavou u ní na hladině vedle hustých zelených listů. Popředí fotografie s rákosím je rozmazané, v kompozici dolního zlatého řezu s dívkou je část ostrá a pozadí je rovněž ostré. Dívka, kterou si Tom Hunter vybral k adaptaci kultovní malby, je bezdomovkyně, což také narušuje naše chápání Ofélie jako symbolu viktoriánské krásy a estetických konvencí té doby. Tom Hunter zde zobrazuje hrdinku fotografie spíše jako postavu v prostoru krajiny než Millaisovu hrdinku z přírody. Nevystupuje zde jako nositelka estetického půvabu jako Shakespearovy hrdinky, nýbrž je „obětí“, prostředkem k poro-

zumění současnému stavu společnosti v konkrétním, ohroženém prostředí. Fotografie „Cesta domů“ tak charakterizuje bezdomovectví, chudobu, sociální otázky a obyvatele na okraji společnosti, to vše jemně vystižené na obrazu neutuchající konvenční krásy. Tato atmosféra je zde umocněna Hunterovým výběrem oblečení, které má na snímku také důležitou roli. Dívka má nevýrazný černý svetr, takže se horní část jejího těla úplně ztrácí pod hladinou temné vody, doplněný modrými pracovními kalhoty. Oproti tomu dívka z Millaisovu obrazu je až naivně malovaná v zlatých, nadýchaných šatech, jaké si v té době mohla dovolit pouze šlechta. Tento Hunterův styl je až avantgardní, autor ve své interpretaci vynechává všechno květnaté vyprávění a až posedle usiluje o věčné zobrazení. Stále jsou zde ale prvky charakterizující styl 19. století: Tom Hunter ponechává a ctí symboliku květin, zdobení, smrt a určitou melancholii. Millaisovu malbu zároveň velice ctí zachováním přirozeného, denního

Tom Hunter

The Vale of Rest, Life and Death in Hackney



svícení, kterého využívá i ve svých dalších souborech. Tom Hunter ale není sám, kdo v umění pracuje s citacemi historických obrazů nebo si přivlastňuje historické ikony, aby zobrazil určitou sociální skutečnost. Můžeme zde jmenovat například Yinka Shonibara, britsko-nigerského umělce žijícího v Londýně, který ve svých dílech řeší otázky kulturní identity, kolonialismu a globalizace.



Gregory Crewdson, Untitled

GREGORY CREWDSON

3.2.

Gregory Crewdson se narodil v roce 1962 v Park Sloope v Brooklynu, kde také žije a pracuje. Během svých studií založili se spolužáci punk-rockovou kapelu, jejíž největší hit se jmenoval „Let Me Take Your Photo“. Říká se, že se to stalo věštbou pro Crewdsonovo budoucí povolání. V povědomí jej máme zvláště pro jeho mimořádně propracované, surreální, filmové scény a výjevy z amerických domů a čtvrtí. Fotografie jsou taktéž silně psychologicky propracované. Crewdson se nechává slyšet, že na jeho dílo má stále vliv jeho podvědomí, o které se zajímá už od dětství prožívaného s otcem, jenž

pracoval jako psycholog. Již v útlém věku otce poslouchal, mnohdy přes podlahu, a stával se tak svědkem mnoha silných příběhů lidského osudu. Tyto dny v jeho tvorbě zanechaly obrovský otisk, jejich vliv můžeme vysledovat například na fotografii ze souboru „Twilight“ (Soumrak). Scéna, kdy mladý chlapec v koupelně sahá rukou pod povrch koupelňové vany, možná ve snaze vyčistit ucpaný odpad, možná hledaje jinou abstraktní sféru. Můžeme zde cítit trochu strachu a respektu z neznámého a na druhé straně touhu po přímém kontaktu s něčím novým. Výstižně tuto psychologickou situaci popisuje Milan



David Lynch
snímek z filmu Blue Velvet (Modrý samet)

Kundera ve své knize „Nesnesitelná lehkost bytí“.

„Ten, kdo chce stále „někam výš, musí počítat s tím, že se mu jednoho dne dostaví závrať. Co je to závrať? Strach z pádu? Ale proč se nám dostaví závrať i na rozhledně opatřené bezpečným zábradlím? Závrať je něco jiného než strach z pádu. Závrať znamená, že nás hloubka pod námi přitahuje, vábí, probouzí v nás touhu po pádu, které se pak vyděšení bráníme.“¹

¹ Milan Kundera
Nesnesitelná lehkost bytí



Gregory Crewdson
Beneath The Roses



Gregory Crewdson
Untitled

Otec však není jediný, čím se Crewdson nechává inspirovat, byť i jen podvědomě. Oficiálně přiznává inspiraci díly světové kinematografie, jako příklad můžeme zmínit světlo v Hitchcockových filmech, speciálně je fascinován filmem Vertigo, o kterém v rozhovoru pro Photo District News v červnu 2007 řekl, že má okouzlující atmosféru a je jako kouzelný sen. Při této příležitosti zmiňuje i Orsona Wellese, kterého obdivuje pro používání světla v hloubce prostoru, a klasika Davida Lynche pro jeho obrovskou škálu sytých barev a použití temnoty. Velký vliv čerpal především z Lynchova filmu Blue Velvet (Modrý samet, 1987). Stejně jako Gregoryho Crewdsona, i Lynche fascinuje zneklidivý, děsivý svět a hlubiny lidského nevědomí. Kontrasty mezi sytou barvou a tmou, které jsou víceméně vyzorované z Lynchova tvorby, se v Crewdsonově díle staly klíčovými a jsou pro něj typické. Využívá jich i k zdůraznění a potlačení děje na fotografii. Podtrhují rozdíl mezi tím, co je na fotografii podstatné, a tím, co zůstává v nevědomí a má působit tajemně a nedostupně.

Mezi Crewdsonovými inspiračními zdroji musím zmínit i amerického realistického malíře Edwarda Hoppera, který ve své tvorbě využíval kontrastu světla a stínů,

Gregory Crewdson
Beneath the Roses



byl mistrem statických dějů, na nichž ukazuje a přibližuje obyčejné rysy amerického života (pouliční výjevy, benzinové pumpy a interiéry domovů amerických obyvatel). Edward Hopper je Crewdsonovi blízký také fascinací osamělostí člověka, jeho sebelítostí ve společnosti projevující se typicky nepřítomným výrazem. Oba to uměli citlivě vypozerovat, o čemž také svědčí jejich živý zájem o dílo Sigmunda Freuda a Carla Junga. Rekonstrukce Millaisovy Ofélie Crewdson vytvořil v rámci cyklu fotografií „Twilight“, jenž vznikl mezi léty 1998–2002. Jak už samotný název souboru napovídá, společným jmenovatelem fotografií je, že se odehrávají na pomezí konce dne a začátku noci.

Zachycují život aktérů ve jejich komfortních a přeestetizovaných domech a příbytcích. Crewdson nabízí obraz současné americké společnosti, který možná na první pohled ukazuje dokonalý, bezchybný luxus, ale při bližším zkoumání vzduchem proudí atmosféra čehosi nevysvětlitelného, úzkosti, napětí, strachu a hrůzy. napětí, strach a hrůzou. Rezignující jedinci jsou sice zabezpečení, ale zůstávají osamělí a tuto osamělost je nemožné vyplnit materiálním světem, kterým se ve své tuposti a za-

slepenosti hamižně obklopují. V souboru Twilight Crewdson hodně ukazuje sílu přírody a všech živlů, jako by v obraze uskutečňoval uvědomění naší vlastní bezmocnosti proti přírodním živlům.

Gregory Crewdson si na rozdíl od Toma Huntera pro svůj snímek nevybral nikoho z přátel či známých – pak by snímek nesl informaci o konkrétním člověku, což by mohlo jeho sílu umocňovat – ale měl úplně jiný přístup. Na modelku pro Gregoryho snímek „Untitled“ byl uskutečněn casting a stala se jí herečka z New Yorku. Crewdsonova rekonstrukce Millaisovy malby má svou aktuálnost a charakter současnosti. Nese pouze textovou rekonstrukci Millaise, ale naprosto

popírá jeho estetiku. Snímek navozuje dojem informací současné domácí katastrofy. Je jakousi metaforou uvěznění ženy v domácím prostředí. Crewdson naprosto obchází prvky a symboly typické pro smrt Ofélie a přechází do nám vlastního prostředí obývacího pokoje, v němž uskuteční psychologicko-tragický divadelní akt. V obývacím pokoji odevzdaně leží mrtvá žena s klidným výrazem, čímž autor zařazuje příběh Ofélie do situací nám známých. Ofélii nacházíme doma, bez prvků, které by ji typizovaly a estetizovaly. Tímto způso-



Gregory Crewdson
Untitled/ detail

bem vidění Ofélie se Crewdson v postmoderní fotografii naprosto vymyká. Touto divadelní scénou s ženským tělem vznášejícím se na hladině v obývacím pokoji Crewdson jaksi vynechává konvenční mužský pohled a hledí vpřed na postavení ženy v současné společnosti více feministickými očima. Svou estetizací Crewdson naprosto proměňuje i charakter světla v malbě Ofélie. Jeho rekonstrukce je osvětlena šerosvitem, který vytvářejí hlavně domácí lampičky a poté stíny světla z venkovního osvětlení proudící skrze okna do obývacího pokoje. Předměty, které jsou po pokoji různě poházené a položené, se opakují v jasně promyšleném počtu tří. Fotografie přesně pozoruje tři okna, tři police, tři lampy. V tomto záhadném počtu jsou tu roztroušeny i věci typické pro domácnost, jako župan, pantofle, knihy, jako by ctily posvátnou geometrii, ve které jsou

umístěny. Na snímku jde vyzpozorovat, že žena scházela ze schodů dolů, kde se utopila. Můžeme tak soudit z uspořádání růžové róby, která je přehozená přes zábradlí na schodišti pohozených pantoflí, které se nacházejí pod ní. Co krok, to ztráta pantofle, jež jsou ve výsledku opět tři – tři kroky. Můžeme jen spekulovat, který přesný scénář současné Ofélie měl Gregory Crewdson na mysli. Nejpravděpodobněji je to podle něj žena jakoby psychologicky odevzdaná své životní roli, jež schází ke své vlastní zkáze, ke svému domácímu utonutí sama. Vstupuje do černé, až děsivé řeky, která se převalila přes obývací pokoj a pomalu pohlcuje naše životy, naše předměty a touhy, věci nám vlastní, čímž si odnáší i nás samotné. Žena na snímku si k tomuto obřadu vlastní viktimizace oblékla bělostné slavnostní šaty, které štáb zakoupil v obyčejném obchodě. Celé její tělo je na snímku velice pobledlé, mrtvolné.

Ofélie na snímku je obětována na oltář tepla domácího krbu, napůl položená v temné vodě a hledící do stropu, umístěna v magické části fotografie přímo ve zlatém řezu. V popředí se v tmavé řece odrážejí části světla a nábytku, jenž byl pohlcen. Gregory Crewdson chtěl, aby žena na snímku působila, jako by se vznášela, proto se svým týmem vyrobil dřevěnou desku vyřezanou přesně podle obrysu hereččina těla. Modelka na ní leží, takže to vypadá, že pluje nad hladinou. Řeka je zatemněna tmavou látkou. Gregory Crewdson se nechal slyšet, že při snímání toho fantaskního Oféliina obřadu došlo k celé řadě komplikací.

Jeden z těch problémů byl ten, že naše modelka musela být ve vodě na zemi, kudy obvykle vedou kabely ke světlům, a kde jsou i jiné elektrické zdroje. Bylo nutné vše dobře prodiskutovat s osvětlovači, aby vše bylo maximálně bezpečné. Všechny kabely vedoucí od světla musely být zavěšené nahoru a zavedené přímo do zdi tak, aby žádný kabel nebyl ve vodě ani v její bezprostřední blízkosti. Také se vyskytl problém s váhou vody v bazénku. Moje prvotní představa byla, že na zemi v pokoji byly tři stopy vody. Zjistilo se však jednoduchým výpočtem, že po naplnění bazénku vodou by při takovémto objemu mohlo dojít k zřícení celého patra. Problém jsme vyřešili tak, že jsme co v pokoji bylo, snížili o osmnáct centimetrů, což vytvářelo dojem hluboké vody. Také jsme museli dávat pozor na prosakování vody a udržovat ji dost teplou, aby modelce nebyla zima. Proto bylo zapotřebí do ní nainstalovat velké ohřívače, ale v noci těsně před tím, než jsme měli začít

fotografovat, někdo ucítil kouř. Zapomněli jsme ohřívače den předtím vypnout, takže se přehřály a od nich pak chytly dřevěné desky stojící opodál. Když tedy modelka v půl dvanácté v noci přijížděla na plac, uvítaly ji čtyři hasičské vozy stojící před budovou muzea. Další den po odklizení škod požáru jsme pořídili dva snímky. Na prvním jsme modelku usadili tak, aby vypadala, že se zrovna chystá ponořit do vody. Vypadalo to fajn, ale přece jen jsem chtěl ještě jeden záběr, jenže už bylo pozdě a voda v bazénku ledová. Už jsem chtěl focení zrušit a nechat to na další den, ale modelka byla velice odhodlaná udělat záběr hned. Když si lehla do vody a dívala se na nás, tak mi bylo jasné, že tohle je přesně ta fotografie, kterou chci. Skutečnost, že na „place“ byla nervozita, už nám docházel čas, navíc tam byl den předtím požár a voda byla ledová, to vše se ukázalo a promítlo ve fotografii. Je perfektní. ¹

¹ Filip Jandourek

Gregory Crewdson – citováno podle bakalářské práce, Opava 2009 bakalářská práce
původní text převzat z The New York Times Magazine 2001.

Snímek „Untitled“ z roku 2001 Gregoryho Crewdsona je fascinující nejen zejména svým rukopisným ztvárněním a svou trefnou aktuálností, ale také svou hraniční filozofií, kdy ve stejné době, kdy západní civilizace objevuje posvátnost ženské krásy, nabízí její umrtvující objektivizaci.



Cindy Sherman, Untitled, Fairy Tales

CINDY SHERMAN

3.3.

Cindy Sherman se narodila v roce 1954 v Glen Ridge v New Jersey, na předměstí New Yorku. Je nejmladší z pěti dětí. Její rodina se brzy po narození přestěhovala do Huntingtonu na Long Islandu. Na rozdíl od mnoha umělců neměla Cindy Sherman výtvarné zázemí v rodině.

„Až do vysoké školy jsem neměla žádné ponětí o tom, co se děje ve světě umění. Když jsem byla malá, představovala jsem si umělce v soudní síni či jako jednoho z těch, které vídáme na promenádách, jak malují karikatury. Moji rodiče měli knihu „101 krásných obrazů“, která mezi posledními autory zahrnovala Dalího a Picassa.“¹

¹ **Cindy Sherman,**
Informace čerpány z internetu/
<http://www.artsconnected.org/collection/154549/cindy-sherman-overview?print=true>

I přes nedostatek zájmu rodičů o umělecký svět začala Cindy již jako malá navštěvovat kurzy malby, dále navázala jednodenním studiem malby na státní univerzitě v Buffalu. Po jednom dni ve škole si uvědomila svou frustrovanost z omezenosti malby a přesměřovala svůj čas na médium fotografie, ve kterém pokračovala na té samé univerzitě. Během studií navázala důležité kontakty a přátelství například s Robertem Longem či Charlesem Cloughem, jež nechaly vzniknout projektu výstavního prostoru Hallwalls.

Po promoci na univerzitě v roce 1976 se Cindy Sherman odstěhovala do New Yorku, kde začala fotografovat samu sebe v rolích filmových hereček. V každé z těchto rolí není skutečným člověkem, ale stává se fiktivní, archetypální postavou jako například hospodyně, prostitutkou, ženou se slzami v očích...

V roce 1981 byla vybrána respektovaným časopisem Artforum, aby pro nadcházející číslo vytvořila sebeprezentační dvojstranu. Cindy Sherman již však ve své tvorbě měla vyhraněnější a groteskní foto-

Hallwalls Contemporary Arts Center

nezisková organizace v Buffalu, v New Yorku prezentující díla umělců z prostředí výtvarného umění, performance, malby, fotografie, sochařství, literatury, filmu, hudby, videa a médií se zaměřením na témata sexuální identity, rasy, populární kultury a konzumerismu. Hallwalls bylo založeno v roce 1974 Charlesem Cloughem, Robertem Longem, Diane Bertolo, Nancy Dwyer, Larry Lundym, Cindy Sherman a Michaellem Zwackem jako prostor pro konfrontování sociálních otázek současné kultury. 6

grafie, snímané shora. Ty však byly odmítnuty se slovy, že by nemusely být pochopeny. Od roku 1985 se v její tvorbě objevují odkazy ke katastrofám a pohádkám, přičemž už se mnohdy nejedná o autoportrét. Její tvář střídají panenky, které jsou často úmyslně oblékány a inscenovány do takového prostředí, aby působily nedefinovatelně, děsivě a deformovaně, v atmosféře zvláštního osvětlení v odstínech modré, červené a zelené. V mnoha scénách na těchto fotografiích jsou zvrátky, plísně a další odporné látky. Cindy Sherman se rozhodla prozkoumávat věci, před kterými zavíráme oči, ale jak tvrdí, můžeme v nich nalézt krásu.

Odkazy k známým historickým obrazům můžeme u Sherman nalézt po roce 1980, kdy se zároveň vrací k autoportrétům. Díla velkých mistrů a argumentace vlastním tělem mohou působit jako vzpomínky na kořeny v malbě, což ale Cindy popírá s tím, že během vytváření tohoto souboru žila v Římě a všechny malby, které reinterpretovala, vyhledala v knihách, nikoli v galeriích. Což je vlastně aspektem fotografie. Představa, že snímky mohou být reprodukovány, vloženy do knih a na plakáty, kde je pak může vidět kdokoli, kdykoli a kdekoli. Období, kdy ve své tvorbě využívá sebe samu a kdy naopak panenky, se neustále střídají. Po roce 1992 se Sherman vrací k panenkám, které inscenuje do vysoce sexuálních póz. Fotografie jsou barevné, mnohdy i velice detailní a šokující. Od tohoto projektu Sherman nikdy neustoupila, nechává se slyšet, že je to náhrada za to, co byla předtím ona sama. Ve své poslední tvorbě znovu zaměřuje na autoportréty.

„Vždy jsem se bála, že kdybych byla šťastná, tak by to oslabilo mou práci. V zásadě bych samozřejmě chtěla být šťastná a vidět tu lepší stranu věcí. Ne však v mých dílech. Chtěla jsem sice udělat pár hezkých a pozitivních fotografií, ale zjistila jsem, že jsem schopna ukazovat jen rub, tu odvrácenou stranu.“²

² Cindy Sherman, Untitled Horrors, Hatje Cantz, 2013

Svou reinterpretaci Ofélie Cindy Sherman zařadila právě o tohoto souboru „Fairy Tales“, na kterém pracovala v letech 1985–1987. Autorka v tomto souboru tragicky přetavuje příběhy inspirované různými pohádkami, legendami či bájeslovím. Celou sérii inscenu-

je do tmavších odstínů, čímž ještě podtrhuje depresivní a temnou atmosféru. Cindy Sherman zde vystupuje jako hrdinka „na ústupu“, již tak centrální jako například v předchozím souboru „Work“. Celé insceované prostředí je pečlivě promyšleno, temná krajina je důležitější před samotnou protagonistkou, make-up je propracovaný, dokonce zde fotografka využívá i protézy, aby dosáhla věrohodnějšího vzhledu. Tím, že autorka samu sebe – podobně jako třeba japonský fotograf Yasumasu Morimura – interpretovala v roli modelu, automaticky přiznává inspiraci fiktivní postavou. Ofélie v pojetí Cindy Sherman je spíše portrétní snímek, není ale autoportrétem jako takovým, jelikož nemá nic společného s fotografkou samotnou. Ofélie neleží na vodě, ani na trávě, ale na beronové zemi, což snímek zakotvuje v moderní realitě. Zároveň vidíme zelený mech, který svou nepatřičností působí, že byl vyloven z vody spolu s modelem.

Cindy Sherman
Fairy Tales



Sherman ve své inscenaci popírá i Millaisovu přirozenost světla a Ofélii nám předkládá v ostrém umělém osvětlení. Obličej je z pravé strany nasvícen fialovým světlem, což může být projev snahy o podvečerní atmosféru. Snímek také popírá Ofélii jako symbol krásy, modelka se představuje s blátem a mechem na obličeji, s otevřenýma očima a pohledem jakoby už na druhý svět. Ofélie se stává spíše symbolem zneužití, znásilnění, či psychické labilnosti a vzbuzuje dojem celkové umělosti a falešnosti. Ženské šaty jsou nahrazeny pánským šedivým trikem,

které je mokré, což může být skrytým komentářem k postavení žen v postmoderní společnosti. Fotografie Ofélie nese název „Untitled 153“ („Bez jména“ 153). Cindy Sherman nazývá Untitled a číslem všechny své fotografie. Popisky navíc umísťuje do značné vzdálenosti od obrazu, takže nechává divákovi prostor pro vlastní závěry.

³ **Cindy Sherman,**
Citát z rozhovoru k „Fairy Tales“

„Hororové příběhy nebo pohádky jsou fascinace s morbidní IST, alespoň pro mě, jak se připravit na nemyslitelné ... To je důvod, proč je pro mě velmi důležité ukázat umělost toho všeho, protože hrůzy světa jsou nesledovatelné a příliš hluboké. Je to mnohem jednodušší to absorbovat - bavit se, ale tak, aby to ovlivnilo vás psychologicky -. Pokud se to dělá falešně, vtipně, uměle,“ ³



Helen van Meene, Ophelia, 2007-2008

HELLEN VAN MEENE

3.4.

Helen van Meene,
z facebookového rozhovoru (25. 3. 2015)

„Děti a mladé ženy se všemi (ne)dokonalostmi puberty, s tou typickou směsí zakulacení a půvabu či nemotornosti a smyslnosti, zranitelnosti a pýchy, osamělosti a touhy.“¹

Hellen van Meene se narodila v roce 1977 v nizozemském Alkmaaru. V letech 1992–1996 studovala na Gerrit Rietveld Academie v Amsterdamu a v roce 1995 na College of Art v Edinburghu. Momentálně vyučuje fotografii v Nizozemsku ve městě Heiloo, kde také žije. Hellen van Meene ve svých fotografiích pozoruje obzvláště skupinu dospívajících v období přechodových změn, které jsou kompatibilní se změnou z dětství na v dospělost. Jejím cílem přitom není pořízení zvláštního společenského dokumentu, zkoumá spíše hluboký psychologický záměr. Všudypřítomné jevy, objevování sexuální identity balancují na hranici transformace, kdy mohou být zachycené subjekty vnímány individualisticky nebo naprosto osaměle. Změny a vývoj v dospívání, celý jeho proces tvoří etapy v jasném a jednoduchém časovém systému, který díky momentu vybranému režisérkou zůstává zachycen v obraze. Tento přechodný stav vystihuje autorkaelegantně, účinně odhaluje důstojnost, stydlivost a zranitelnost této zadávací doby na lidech, které důvěrně zná. Fotografie mají vesměs čtvercový formát, lehkou a barevnou toninu, všechny jsou pořizovány v přirozeném světle mimo ateliér. Domy, byty, zahrady, vše má osobní nádech domoviny. V interiérech se prostor zhutňuje, a přesto vzniká silné blízkosti. Z oken je výhled, ale bez omezení, což zdůrazňuje izolaci ve vysněném světě a také zranitelnost a křehkost modelů. Ve svých fotografiích neponechává autorka nic náhodě, struktury, textury, kůže, jakékoli změny na světle či ve

studené vodě jsou pro ni důležité, aby byl obraz skutečně úplný. Protagonisty fotografií Hellen van Meene jsou převážně ženy, nebo hermafroditní chlapci, které fotografuje na ulici, v jejich obvyklém prostředí, doma, ve škole nebo ve známém okolí. Snímky van Meene na sebe vážou i mnoho jiných vizuálních zážitků. Její portréty připomínají holandské malířství 17.století, často na nich najdeme



Hellen van Meene, Ophelia

nějakou povrchovou úpravu, ozdobnost i v sebemenších detailech. Právě ty jsou někdy klíčové a – podobně jako u Toma Huntera – nesou historické náznaky třeba na Botticelliho, Vermeera van Delfta a v neposlední řadě také na Ofélii od Johna Everetta Millaise. Tyto náznaky na historické malby se ukážou například v atmosférickém vyjádření a umístění modelu do obrazu. Inscenované portréty, vlasy, kůže, šaty na modelech – to vše je pečlivě stanoveno tak, aby barva, vzor nebo konstrukce komunikovaly v těsném vztahu k vnitřnímu prostoru. Hellen van Meene vždy své protagonisty na fotografiích dává do póz, kdy stojí nebo jednoduše sedí, někdy s nádechem takové výrazu typického pro dospívající. Divák může sledovat malou expresivitu ve tvářích, které jen zřídka nejsou spíše „polomrtvé“ nebo jakoby otočené do sebe či klidné, ale přesto nejsou vůbec tradičně

nudné. Obvykle jsou vidět jen hlava a ramena, zřídka ruce, názor je spíše směřován do očí hledících do dálky. Autorka v obrazech používá klasické symbolické atributy. Dívky a chlapce odívá do poloprůsvitných a často mokrých látek, aby byly vidět změny na těle, nebo jejich těla přímo fotografuje ve spodním prádle. Přes někdy zřejmé fyzické nepohodlí, přes pupínky na obličejích, špatně barvené vlasy nebo snad svěhlavou, nedefinovatelnou módu vyjadřují modely určitý půvab patrný v jemné fotografické inscenaci.

Kromě formátu panoramatu používá Hellen van Meene na výstavách malý čtvereček velikosti 30 × 30, divák je tak přizván k intim-

nímu sdílení momentu dospívání.

Své reinscenace Ofélie vyfotografovala Hellen Van Meene v letech 2007–2008. Série nesla přímo název „2007–2008“ a reinscenace Ofélie měly popisky „Ofélie“. Van Meene při tom nemá ve zvyku své fotografie pojmenovávat, obvykle je označuje pouze „Untitled“ (Bez názvu). V této sérii reinscenovala také literární příběh Lewise Caro-

lla o kaluži slz, který je součástí příběhu Alenky z říše divů. Není náhodou, že pro Alenku v říši divů tvořila fotografické ilustrace i Julie Margaret Cameronová. Modelem na této fotografii jí byla vlastní dcera.



Hellen van Meene, Ophelia

Hellen Van Meene – O Ofélii/zkráceno
„Vlastně nenávidím zarámované plakáty i spěšně koupené pohlednice v muzeích, ale reprodukce tohoto obrazu nám doma visí na chodbě. Je to krásný obraz, i když se v něm zdá něco zlověstného. Vidíte někoho, kdo se utopil, kdo spáchal sebevraždu, ale zároveň je na tom něco krásného. Nejsem z toho smutná. Ofélie. Hamletova milenkou je prostě k smrti krásná bytost. Někdy smrt pro muže může být spásou. Když se dívám na toto představení, nemyslím si, že je o krutosti Shakespearova příběhu, vidím jen krásnou dívku s květinami v ruce.“²

Van Meene na výstavě „Me, Ophelia“ v Amsterdamu představila tři snímky, na kterých již dlouho pracovala. Mají společnou linii v tom, že nikde neumísťuje celou postavu, pracuje pouze s poloportrétem a vše jako by gradovalo až k tomu nejbolestnějšímu utonutí. Vše je v pestrých barvách, ale je zde patrná stálá hluboká touha po definování přicházející dospělosti. Vidíme to například ve snímku rusovlasé dívky, který zachycuje kousek trávníku, kde leží dívka v zářivě

² Hellen van Meene, rozhovor o Ofélii - <http://www.nrc.nl/handelsblad/van/2005/december/03/hellen-van-meene-ophelia-li-gt-heel-mooi-dood-te-zijn-11052949>



Helen van Meene, Untitled



Helen van Meene, Untitled #386, 2012

oranžových šatech a hlavu má položenou v žlutém plastovém lavoru s vodou, která jí smáčí vlasy. Celá scéna je jasně osvětlená, slunečná, v živých barvách. Jakýkoli komentář k tragické hře je zakázaný, ale dívčin obličej se zdá nepřítomný, nespokojený a prosáklý strachem. Zároveň zde můžeme spatřit dívčin pohled obrácený směrem nahoru, což může působit až nepřírozeně, vykloubeně. Ve své druhé reinscenaci Ofélie už Hellen van Meene odbočuje od důrazu na zranitelnost a představuje zde dívku erotičtěji. Krásná dívka leží na posteli, její tělo je napůl odhalené a červeno-bílá vzorovaná deka ho zakrývá tak, aby bylo možné spatřit odhalenou bradavku. Dívka má smyslné rty, piercing a erotický přístup je evidentní i v držení těla, ale měkce zářící denní světlo tuto scénu navrácí zpět ke spíše vizuálnímu zážitku.

Třetí fotografie je nejnovější. Přístup Hellen van Meene k reinscenaci Ofélie není snahou překonat její marginalitu nebo samotu, ale naprosto je vynulovat, Ofélie zmizí. Stává se tak samotným periferním prostorem. Její postava není vedle potoka, ani neplave po proudu, autorka nám ukazuje dívčinku ležící v travním porostu v suchých šatech. Její napůl otevřená ústa a bledou tvář ohrožuje stín tmavnoucího trojúhelníku mezi tělem a horní částí diagonální kompozice. Na tomto snímku Hellen van Meene vytvořila nejvíce zneklidňující atmosféru, která tímto portrétem prostupuje, jelikož zde není úplně jasné, zda je dívka mrtvá, zavražděná, nebo jen spí. Tato foto-dramatická tragédie je patrná i v malých detailech, jako jsou gesta, stíny, ale i křehkost květiny. Tento snímek může být čten i jako zachování Ofélieho panenství, znehybnění sexuálního probuzení je definováno centrálně vůči zkušenosti puberty jako stádia fyzického i psychického omezení a frustrace. Nejintenzivněji ze všech tří snímků se zde ale udržuje charakter Millaisovy malby, minimálně v náznaku krajiny.

Hellen van Meene – O Ofélii/ zkráceno/ dále doplňuje

„Jednou jsem udělala obrázek skotské rodiny a jejich dcery, u nichž jsem nějakou dobu pobývala. Dívka si oblékla svatební šaty a šla si lehnout do vany. „Hele, já jsem Sněhurka,“ řekla. Nebyl to můj nápad, ale zřejmě je to téma, které přitahuje. Voda v sobě má drama. Myslím si, že je to už podvědomě na té hranici, při snímání nepřemýšlíte nad konkrétním obrazem, už prostě žije ve vás.“

„Když jsem byla na základní škole, visely v naší třídě v papírových rá-

mech obrazy starých holandských mistrů. Pouliční scény s dívkami a rytíři, nebo interiéry s lidmi a chlebem a pivem. Jako dítě jsem to sledovala, utápěla jsem se v tom. Teď často slyším, že moje práce, pokud jde o lehké konstrukce, odkazuje k malbě. Vždycky jsem se pracovala s přirozeným světlem. Světlo by se mělo dotýkat krásy subjektu. V takovém okamžiku budete vypadat jako malíř, jste sochaři se světlem. Můžete si také vybrat blesky, ale to je okamžitě méně malebné. Pak můžete použít techniku, ale ztratíte světlo minulosti.“



Hellen van Meene, Untitled #404, 2013

„Ony nejsou všechny jako květiny. Většina dívek, které jsem fotografovala, dobře ví, co chce. Ale tím, že jste je postavili do jiného prostředí, můžete zvýraznit jejich zranitelnost. Osobnost dívky je jiná, než vidíte na fotografii. Můžete jí vytvořit novou identitu. Vypadají slabé, ale často jsou velmi silné.“

„Dokonce i Ofélie musela být odvážná dívka. Ke spáchání sebevraždy se musíte odvážit. Když vás od vody dělí pouhý krok, bylo by stejně automatické jít se koupat. Tak jak to uděláte, že? Je to zvláštní druh vůle. Ofélii ztrácela kontrolu nad vlastním tělem, zmítalo s ní šílenství. Nedovedu si to představit.“²

² Hellen van Meene, rozhovor o Ofélii - <http://www.nrc.nl/handelsblad/van/2005/december/03/hellen-van-meene-ophelia-li-gt-heel-mooi-dood-te-zijn-11052949>



Rineke Dijkstra, Tiergarten

RINEKE DIJKSTRA

3.5.

¹ Vincent Borrelli,

Úrývek z textu o knize/ Rineke Dijkstra: Beach Portraits/
<http://www.vincentborrelli.com/pages/books/101174/rineke-dijkstra-james-rondeau-caroline-ehlers/rineke-dijkstra-beach-portraits>

„Nakonec, je to individuální, že jsem pro.“¹

Rineke Dijkstra se narodila v roce 1959 v nizozemském Amsterdamu, kde dodnes žije a pracuje. V letech 1981–1986 studovala na Rietveld Academie v Amsterdamu. Po dokončení studia se několik let věnovala komerční fotografii, zvláště firemním portrétům a fotografiím do výročních zpráv.

Rineke Dijkstru bychom mohli zařadit do portrétní, inscenované fotografie. Zaměřuje se na jednotlivé portréty, přičemž pracuje v řadách, které uspořádává do konkrétních skupin jako například portréty vojáků, dospívajících, portréty z pláže či sériové portréty žen v přechodu. Žena obdivující Augusta Sandera a její vlastní básnická duše, s kterou přistupuje k fotografii s nepoddajnou velkorysostí. Její snímky jsou velice minimalistické, většinou je model snímán v centrální kompozici na jednoduchém pozadí, vynořuje se ať už z pláže, nemocničního pokoje či jakéhokoli nedefinovatelného prostoru, aby ukázal svou nedokonalou krásu a divokou nutnost existence. Tento styl minimalistické hloubky je pro Rineke Dijkstru typický. Rineke Dijkstra není spokojená s tvrzením, že co je banální, je pravdivé. Do svých snímků vkládá pravdu i fikce, psychologickou složitost, ale i teatrálnost, čímž umožňuje divákovi obrátit pohled dovnitř. Rineke sama datuje své „umělecké probuzení“ rokem 1991, kdy byla ve stavu blízkém kolapsu.

Jejími asi nejvýraznějším souborem, kterým se zapsala do povědomí diváků, jsou „Beach Portraits“ („Plážové portréty“), které vznikly v letech 1992–1994. Tento soubor vznikl na vyžádání jednoho holandského deníku. Lidé zde stojí individuálně, sami, oděni pouze do

plavek a v pozadí je válcuje samotný oceán (fotografie byly pořizovány na různých místech na okrajích oceánů a moří – v USA, Chorvatsku, Polsku, Velká Británii a na Ukrajině). Fotografie je až pozoruhodně jasná a klasická, každý předmět je snímán frontálně, výsledek působí chladně až bychom ho mohli zařadit ke kvazivědeckému dílu Augusta Sandera či současného Thomase Ruffa. Není v těch fotografiích ale pouze toto, je zde také něco výstředního, čím se zase

podobají pracím Diane Arbus. Speciálně tato řada 20 plážových portrétů zachycuje jakousi kolektivní, existenciální nejistotu, stydlivost a krásu mládí.



Rineke Dijkstra, Tiergarten

„Je důležité, jak jste si blízko s portrétovaným, a později, jak se to celé diváka dotýká. Existuje něco, co se děje mezi těmito lidmi a mnou; Nemůžu to popsat, je to trochu porozumění, úvahy o sobě. Někdy mám pocit, že tento vztah se stává menším v čase, pro diváka to nemusí být tak snadné. Ale to, co vidíte na portrétu existovala a je stále jaksi součástí způsobu, kým jsem teď. Byli tam lidé na plážích a milovníci večírků před sto lety, a najdete to stále před sto lety až do této chvíle. Vždy je zde situace, určité pocity, nějaké emoce, které jsou rozpoznatelné pro každého. Snažím se být blízko a říkat v tomto pravdu.“²

Dalším významnějším autorčiným projektem je dokument o uprchlících. Jako prvního Dijkstra sledovala 6letého Almerise, jehož rodina uprchla z Bosny. Tím započal její časověrný projekt, ve kterém sledovala jeho cestu dospívání a stěhování z východu na západ

Evropy. V jedné ze svých pozdějších sérií ukazuje mladou izraelskou ženu Shany, v průběhu od jejího roku a půl jejího prvního dne v povinné vojenské službě až do dne, kdy opustí armádu. Dále následuje dokumentování mladého muže a jeho zařazení do francouzské cizinecké legie na Korsice s tím, že se zde orientuje na jeho přerod ve vojáka, jak fyzický, tak psychický.

² Vincent Borrelli,
Úrývek z wikipedie
http://en.wikipedia.org/wiki/Rineke_Dijkstra



Rineke Dijkstra, Tiergarten

Rineke Dijkstra ve svých pracích mimo jiné experimentuje s videem. I v tomto médiu sleduje myšlení v období dospívání. Zmíním například video s názvem „I can see a woman crying“ („Vidím plačící ženu“), ve kterém britští studenti umění filozofují v Tate Liverpool, když se dívají na Picassův obraz plačící ženy (1937). Část práce je skryta, divák sleduje pouze detaily obličejů studentů, kteří komentují otázky běžící u obrazu, mimo pohled diváka, a přidávají své připomínky.

Dalším výrazné video vzniklo v klubech v Amsterdamu, kdy Dijkstra požádala dobrovolníky, aby jeden po druhém tančili před kamerou. Sledovala zde kontrast mezi dívkami a chlapci a jejich zranitelnost a větší asertivitu, když byl každý z nich předmětem kamery.

Své reinscenace Ofélie Rineke Dijkstra nazvala podle místa, kde byly vyfotografovány – bylo to v berlínské Tiergarten v roce 1999. Tyto fotografie se způsobem fotografování neliší od jejího stylu. Rineke Dijkstra vyfotografovala Ofélii ve třech různých verzích podobně jako ji reinterpretovala Hellen van Meene. Z dosud probraných tvůrců se Dijkstra výrazně vyčleňuje tím, že si pro jednu z reinscenací vybrala chlapce. Vidíme zde tradiční, čelní snímání, a dospívající, kteří jsou vědomě fotografováni, ale ve výsledku je naznačeno, že existují aspekty vlastní tělesnosti, které se vymykají jejich vědomé kontrole Rineke tvrdí, že pokud chcete vyvolat tento efekt, je potřeba trpělivě čekat, až modelové upadnou do okamžiku neznalosti, který je častěji ke spatření u dětí a dospívajících než u dospělých.⁴ Jak uvádí teoretik umění Michael Fried: Subjekty, které Dijkstra zachycuje na fotografiích, ukazují „hodnotu absorbovaného zapomenutí něčího publika“. Důvodem, proč upřednostňuje děti a dospívající, je pro ni tedy to, že hranice mezi jejich psychikou a jejich tělem je stále ještě otevřená, není poznamenaná dospělostí. V tomto ohledu Dijkstra tvrdí, že má v úmyslu napodobit Diane Arbusovou, která prozkoumávala psychické

rozdíly ve svých fotografiích bizarních šilenců, kde byl ale patrný efekt „mezery“, kdy lidé na jedné straně něco vědomě prezentují, ale nemohou si pomoci, aby bezděky neukázali i něco dalšího. Je nemožné mít všechno pod kontrolou. V tomto souboru fotografuje Dijkstra podobně marginalizované dívky a chlapce, kterým pak dává přívlastek „Ofélie“. Jejich pohledy, výraz, emoce ve tváři, mírná ztráta sebekontroly a jakási zasněnost může být míněna jako metafora nebo vysvětlení Oféliina šílenství. Zároveň to ale můžeme číst i jako synonyma melancholie, neklidu a jakési nejistoty.



Alessandra Sanguinetti, Ophelias, The Adventures of Guille and Belinda and the Enigmatic Meaning of their Dreams

ALESSANDRA SANGUINETTI

3.6.

„Fotografie Sanguinetti zviditelňují dialektiku pouhého přepisu a invence. Její fotografie sice vycházejí ze současné dokumentární praxe, ve svém umění se ale zavazuje doslovně vykládat pravdu, aniž se tím nechává brzdit. Alessandra popisuje situace, které zvou diváka zvou, aby přitakal tomu, že se v nich současně objevují přírodní, společenské i symbolické jevy. Její obrazy nabízejí intimní vizi, kterou sdílíme jako svědci. – Robert Blake, k sérii Šestého dne“¹

¹ Robert Blake

Úryvek ze zprávy mezinárodního centra fotografie,
2006 (2. 3. 2015)
<http://lectures.icp.edu/PDF/Sanguinetti2006.pdf>

Alessandra Sanguinetti se narodila v roce 1968 v New Yorku. Od roku 1970 až do roku 2003 žila v Argentině. V současné době žije v San Francisku v Kalifornii. Od roku 2007 je členkou skupiny Magnum. Pod hlavičkou této agentury také vede workshopy na přehlídce Brighton Photo Biennial v San Francisku. Studovala na obecnou fotografii v Mezinárodním centru fotografie. Alessandra Sanguinetti se pohybuje na hranici dokumentární fotografie s lehkou inscenací. V jejích fotografiích hraje velkou roli přirozené světlo a osobní příběh za fotografií, který se jí daří zhmotňovat.

Mezi její nejvýraznější soubory patří projekt „On the Sixth Day“ („Šestého dne“), ve kterém rozvíjí příběh o zvířatech a lidech, jejich interakce a závislosti. Šestý den se odehrává na venkově v provincii Buenos Aires v oblasti známé jako Partido de Guido. Soubor fotografuje od roku 1996. V tomto kraji na konci světa Sanguinetti představuje životy zvířat a samozásobitelských zemědělců sdílejících životní i rituální prostor. Scény jejích fotografií tvoří hlavně pole, blízký les, farmáři a přirozeně zvířata jako slepice, kachny, koně, husy, psi, krávy, jehňata. Snímky zvou k uvažování nad přírodními, sociálními a symbolickými jevy. Subjekty zde vystávají v tanci života a smrti. Ulovení se zde střídá s obětováním pro potraviny a zachování



Alessandra Sanguinetti, On the Sixth Day

života. Při popisu svých fotografií Sanguinetti řekla: „*Tento projekt interpretuje lidi a zvířata obývající pampy, jejich vzájemný vztah na zemi. Ve venkovských zemědělských půdách Argentiny je tento vztah součástí každodenního života. Malé a otevřené zemědělské plochy, na rozdíl od intenzivních velkochovů, vyústily v jazyce tradic, které přetrvávají v průběhu let, kde je cyklus života a smrti přítomen každý den, od rána do večera.*“²

Sanguinetti v tomto projektu zaznamenává zvířata, jak si je vybavíme z bajek, s lidskými vlastnostmi. Poukazuje na podmínky žití a význam zvířat pro současnost. Zvířata nemohou předvídat svou budoucnost, nemohou změnit ani chápání své minulosti. Toto vědomí je výzvou pro lidské subjekty, diváky, kterým Sanguinetti tyto obrazy nabízí. Tiše našemu podvědomému vnímání předhazuje tuto alegorii postprůmyslové městské společnosti.

Sanguinetti říká: „*Chcete-li zobrazit zvíře, musíte jej pojmenovat. Poté, co má jméno, získává nový život, pak není ušetřeno smrti. Každá oběť nám vrací znepokojivý obraz hranice, kterou překročíme, když ukončíme něčí život, a to znamená obětovat jiného živého tvora na zdroj potravy. Je možné, že zkoumání těchto hranic, které nás dělí od toho, co můžeme ovládnout, nás může dovést k lepšímu porozumění přírodě.*“²



Alessandra Sanguinetti, On the Sixth Day

Projekt, pro který Alessandra Sanguinetti vytvořila svou reinscenaci Ofélie, se jmenuje „The Adventures of Guille and Belinda and the Enigmatic Meaning of their Dreams“ („Dobrodružství Guilly a Belindy a tajemný význam jejich snů“). Sanguinetti každoročně trávila své letní prázdniny na otcově farmě poblíž Buenos Aires. Má dvě starší sestry, které v té době již žily jinými věcmi, takže vždy bloudila kolem ohrad, polí a trávila čas mluvením na koně a krávy, pouštěním draků z novinového papíru a po nocích trpělivě vyčkávala, až se zjeví UFO, přičemž počítala padající hvězdy. Vždycky když se sem opět vrátila, začala Alessandra ihned odlepovat mrtvé motýly z ještě horkého chladiče.

Dále pokračuje: „*Moji rodiče prodali ten statek v roce 1981, pak nastalo dlouhé období, než jsem se vrátila do přírody. Když jsem to udělala, bylo to do otcovy nové menší farmy na jih od Buenos Aires, a byla jsem už starší, právě jsem se vrátila z ročního studia fotografie v New Yorku. Jednoho dne mě otec vzal s sebou na krátkou vyjíždku zastavit se opravit větrné měchadlo. Jeli jsme několik kilometrů, než zpomalil*

² Alessandra Sanguinetti

Úryvek z oficiálních webových stránek
<http://alessandrasanguinetti.com/index.php/onthesixthday/info/> (2. 3. 2015)



Alessandra Sanguinetti,
The adventures of Guille and Belinda, kniha první



Alessandra Sanguinetti,
The Adventures of Guille and Belinda, kniha druhá

² **Alessandra Sanguinetti**
Úryvek z oficiálních webových stránek
<http://alessandrasanguinetti.com/index.php/onthesixthday/info/> (2. 3. 2015)

u aleje stromů. Smečka divokých psů, utíkajících ven, skákajících a škrábajících na dveře pick-upu, a náhle oblejší žena otevřela zchátralý drát branky a šla směrem k nám, smála se a zároveň uklidňovala psy, aby byli zticha. Byla to Juana. V několika příštích letech jsem navštěvovala Juanu neustále, fotografovala její zvířata a naslouchala jejím prastarým příběhům, jejímu přemítání o životě a o Bibli. Říkala mi jména všech jejich zvířat, jejich příběhy, a zároveň vykuchávala čerstvě zabitého kance, přičemž vznesla a trvala na tom, že pokud jste zvířatům věnovali dostatečnou pozornost, měli byste být schopni pochopit a vidět, každé z nich je individualita. Juana vždy měla mnoho návštěvníků, a většina z nich vždy tiše seděla, popíjela maté a pak bez jediného slova odešla. Mezi pravidelné návštěvníky patřily pěstounské dcery Pachi a Chicha, které bydlely poblíž se svými vlastními rodinami. Občas přicházely se svými nejmladšími dcerami Belindou a Guillerminou, a jen tak si povídaly, jak připravit sladké smažené pečivo či nápoj maté. Beli

a Guille byly vždy živé, stále někam běhaly, lezly nebo honily slepice a králíky. Někdy jsem je vyfotografovala jen proto, aby mě nechaly o samotě a přestaly strašit zvířata, ale hlavně proto, abych je odehnala ze záběru. Byla jsem k nim lhostejná až do léta roku 1999, kdy jsem zjistila, že s nimi trávím téměř každý den. Tehdy bylo jedné devět a druhé deset let, a jednoho dne, namísto toho, abych je požádala, aby odešly ze záběru, dovolila jsem jim zůstat.“²

Alessandra Sanguinetti zařadila svou reinscenaci Ofélie do první knihy Dobrodružství, kde jsou obě dívky ještě mladičky. Později vytvořila knihu druhou, kde jsou již dospělé a mají své vlastní děti. I tady představuje dívku ležící na hladině vody, ale již se s ní nespojuje, že by šlo přímo o reinscenaci Ofélie. Nevím, jak dalece je fotka pouze dokumentární, ale jistá volná atmosféra je z ní patrná. Celá fotografie je vlastně prostoupena snovou, nostalgickou a utišující atmosférou. Stejně jako celý soubor, je i tato fotografie rozkrytím hry a společných momentů nerozlučné dvojice, což ale vůbec nesnižuje její hloubku. Fotografie Ofélie od Alessandry Sanguinetti skrývá podobný přístup jako Ofélie Rineke Dijkstry či Hellen van Meene, a to hlavně poli působnosti rozkrývajícím rané dospívání a první střípky ze světa dospělých. Neobyčejnost této reinscenace je hlavně v tom, že postava Ofélie se zde násobí, čímž Ofélie překonává svou původ-



ní samotu. Fotografie vznikla v roce 2002 a představuje dvě dívky pokojně ležící na vodě vedle sebe s květinami v rukou. Prostřednictvím svých navzájem se zrcadlících těl ukazují naprostou empatii jedna k druhé. Alessandra Sanguinetti tvoří většinu svých fotografií ve skutečně živých barvách, ale její fotografie Ofélie je obzvláště harmonicky barevná, což může být pokus o obnovu estetiky prerafaelitů. I přes nostalgický a melancholický tón, který Sanguinetti do fotografie vkládá a ve kterém je patrný tok času a duch starých témat, se nám tu nabízí slavnostní pohled na život a hloubku přátelství a ženskosti.

Alessandra Sanguinetti,
The Adventures of Guille and Belinda, kniha první



KRÁTKÉ
MEDAILONY
DALŠÍCH
AUTORŮ
ODKAZUJÍCÍCH
K OFÉLIE



Nan Goldin,
Ryan in the Tub, 1976

NAN GOLDIN

Nan Goldin se narodila roce 1953 ve Washingtonu, ale vyrůstala v Bostonu v Massachusetts. Mnohokrát se stěhovala, od roku 1978 žila v New Yorku, mezi léty 1991–1993 se jejím druhým domovem stal Berlín. Nan se narodila do intelektuální židovské rodiny na předměstí Ameriky se čtyřmi dětmi. Její starší sestra Barbara Holly, talentovaná pianistka, se stává její spřízněnou duší a životním modelem. Goldin je vlastně romantickou umělkyní, její fotografie ruší hranici tradiční a konvenční fotografie, a nechává se zde růst vztah mezi pravdivostí a umělostí, individuálním a společným. Nan Goldin fotografuje již od raných 18 let, je současnou umělkyní zapálenou pro lásku, přátelství, touhu, sexualitu, glamour, krásu, smrt, drogy, homosexualitu, transvestity, toxikomany a masturbaci. Právě před jejím objektivem nalezneme portréty žen v nočních barech, páry po milování, zaneřáděné pokoje či postele, nahé ženy a nahé muže, přátele bavící se spolu na louce. Tohle vše Nan sleduje od svého dětství, ale s jakousi kombinací příběhu a svého smyslu pro historii. Je to poznávání sama sebe skrze své okolí, skrze své přátelé. Právě její přátelé jsou zodpovědní za to, že si jméno Nancy změnila na Nan, což se stalo v Bostonu, kde již Nan pracovala na svém asi nejznámějším souboru „The Ballad of Sexual Dependency“.

4.1.

„Je taková populární představa, že fotograf je od přírody voyeur, poslední člověk, kterého bychom pozvali na večírek. Ale já nikoho neshazuji. Tohle je moje rodina, moji přátelé.“¹

Snímek, ve kterém je patrná reflexe Millaisovy Ofélie, se nazývá „Ryan in the Tub“ a byl vyfotografován v Provincetownu v Massachusetts v roce 1976. Je zařazen do souboru „The Ballad of Sexual Dependency“. Jako ostatní fotografie Goldinové, je i tato momentní a nejedná se o inscenaci. Ženy ve vodě se v jejích fotografiích objevují od nejranějších prací až po neznámější snímky. Není to téma,

¹ Nan Goldin
Citát Nan Goldin/
<http://photoquotations.com/a/280/Nan+Goldin>

kterého by se Nan specificky držela, voda ji fascinovala odjakživa. Tuto fotografii, na které je zobrazen její spolubydlící Ryan, je možné interpretovat jako spánek, narození, či naopak smrt. Fotografie je čtvercového formátu, což je pro Nan Goldin atypické. Možná je to jeden z důvodů, proč působí inscenovaně. Mladý chlapec, Ryan, leží ponořený ve vaně. Jeho ruce jsou lehce propletené. Tento detail je velmi chytlavý a posouvá fotografii až k hranicím magičnosti. Ofélii odlehčuje a dodává jí určitý klid. Toto gesto můžeme také vnímat jako „sesterské“ k Millaisovu gestu, kdy Ofélie v okamžiku utonutí, které ji osvobozuje, vypouští z rukou všechny květiny. Fotografie je lehce namodralá, což evokuje utonutí. Tvář mladíka je osvětlena denním světlem, svět této fotografie je tak jaksi oddělen od hrůz, nejistoty a osamělosti noci. Mladík má mírně pootvřené rty, což může působit jako poslední vydechnutí. To nás opět směřuje k interpretaci, že je chlapec po smrti. Svým způsobem fotografie připomíná reinscenaci Ofélie od Hellen van Meene. Nahota snímku ještě dodává na osvobozující atmosféře a vana, které je patrně v interiéru, nám zas dává pocit jakési bezpečnosti a nevinnosti.



Sally Mann
What remains, 2003

SALLY MANN

4.2.

„Pokud je nějaká doba, kdy jste zranitelní, je to, když jste mrtví. Tito lidé měli v životě hrdost a své soukromí. Mně jich bylo líto. Myslím si, že kdyby věděli, že je fotím, aniž bych jim dala šanci učesat si vlasy nebo si nasadit zuby, umřeli by hanbou. Tak jsem čekala, až se kritici zeptají: Je to pravda?“¹

Sally Mann se narodila v roce 1951 v Lexingtonu ve Virginii. Do povědomí se dostala především velkoformátovými černobílými fotografiemi svých tří dětí Emmetta, Jessie a Virginie.

Její práce je hluboce spřízněna s její rodinou a s farmou, na které žije. Sally Mann k fotografii přivedl její otec, lékař, který svou dceru jako malou fotografoval nahou. Zde můžeme sledovat podvědomou linii jejich kontroverzních snímků, ve kterých spatřujeme sexualitu, obrazy dětství, vztahů a smrti, které Sally představuje na své rodině, manželovi a dětech.

Reinscenace Ofélie od Sally Mann vznikla pro její soubor „What remains“ („Co zůstává“). Tento soubor začal vznikat v roce 2003 jako reakce na všudypřítomnou atmosféru smrti – zemřel jí otec a chrt. Soubor What Remains dal vzniknout knize stejného názvu, která obsahuje na 132 snímků na téma smrt, včetně snímků zkoumajících rozkládající se těla. „Ofélie“ jakožto posmrtné téma se tedy přirozeně nabízelo jako motiv k dalším fotografiím. Je zde pouze decentním portrétem, který nepůsobí nikterak smrtelně, portrét dívky, který jako by naopak vyvstával z vody, než aby se do ní ponořoval.

¹ Sally Mann

Informace čerpány ze stránek/

<http://www.montrealphotocourse.com/mann/>

[http://en.wikipedia.org/wiki/What_Remains_\(book\)](http://en.wikipedia.org/wiki/What_Remains_(book))



Desiree Dolron
Xteriors III

DESIREE DOLRON

4.3.

Desiree Dolron se narodila v roce 1963 v Nizozemsku. O této holandské umělkyni není mnoho informací, říká, že fotografuje pouze v případě, kdy se cítí inspirována. Její podmanivé, tajemné, vysoce stylizované fotografie mají úzkou, estetickou souvislost s Vermeerem, Van Eyckem a vlámskou školou primitivních portrétních malířů, jako Petrus Christus, Rogier van der Weyden, a s dvorním dánským malířem Vilhelmem Hammershoinem.

„Ticho a rafinovanost, který je vyvolané její bezproblémovou prací, vytváří pro 21. století vizi v rozporu s tradiční fotografickou praxí. Její odkazy jsou zřejmé, ale výsledky jsou jako zjevení.“¹

V tvorbě Desiree Dolron je patrná reinscenace Ofélie, kterou autorka zařadila do svého souboru „Xteriors“ a nazvala ji konkrétně „Xteriors III“. Tato fotografie byla také zařazena na výstavu „Me, Ophelia“ v Arnhemu. Ofélie vypadá jako velice kvalitní obraz starých mistrů, ve skutečnosti je to dokonale inscenovaný fotografický obraz. Ofélie od Desiree Dolron je výjimečná nejen touto svou vizuální blízkostí k malbě, ale také tím, že zachycuje hned čtyři osoby, což dílo zbavuje jeho samoty a hrůzoplnoti. Tma zde sice působí velice tajemně a děsivě, ale vše je v hávu již vyřešené situace. Jsme pravděpodobně na časové ose, kdy již Ofélie byla nalezena, a o její tělo je ve vyfotografovaném momentu již postaráno. Desiree Dolron tak jako jediná ze známých reinscenací Ofélie diváka posouvá za hranici utopení mladé dívky do stádia bezpečí, byť je toto bezpečí již po smrti. Odkaz k blízké minulosti můžeme také chápat z modrého nádechu celé scény.

¹ Claire Wrathall

Úryvek z rozhovoru, 2013
<http://howtospendit.ft.com/art/26783-contemporary-photography>



Martin Faltejssek

MARTIN FALTEJSEK

4.4.

Martin Faltejssek se narodil v roce 1993 a je českým romantickým fotografem žijícím v nekonečných snech, který rád běhá v dešti, miluje šumění moře a vůni lesa po dešti. Momentálně studuje na Vyšší odborné škole grafické v pražské Hellichově ulici obor Fotografická tvorba a média.

Jeho reinscenace Ofélie vznikla jako samostatný obraz, podle pudů a Faltejskovy vlastní estetiky a jejím záměrem není odkazovat na Millaisův přístup. Je to samostatná fotografie, která vzešla intuitivně z autorovy osobní fascinace tajemným, osamoceným a mystickým prostředím rodného Lanškrounska, kde vzniká většina jeho fotografií a kde vznikly i snímky odkazující na jeho rané vzpomínky. Millaisovu Ofélii měl v povědomí, neurčila ale žádnou dodatečnou estetiku tohoto díla. Dílo je pozitivní, vystávající z období špatných časů v rámci sebeterapie, proto je také autoportrétem zachycujícím intimní vztah se svou krajinou.



Jan Faulkner
Nemesis

JAN FAUKNER

4.5.

Jan Faulkner se narodil v roce 1983 v Praze. Jan je absolventem magisterského programu Katedry fotografie na FAMU.

Zabývá se převážně fotografováním lidí a krajiny, přičemž se inspiroje klasickými obrazy evropské kulturní tradice. Nezobrazuje tak dokumentárně konkrétní lidi a situace, ale přetváří je do archetypálních výjevů, které si díky naší kulturní paměti již všichni neseme v sobě.¹

Svou reinscenaci Ofélie si dlouho a pečlivě plánoval. K prerafaelitům již dlouhodobě odkazuje ve své předchozí tvorbě. Reinscenaci Ofélie zařadil do souboru „Nemesis“, který vypráví o ženách, divoženkách a vílách v české krajině. Tímto se odlišuje od většiny umělců, kteří k prerafaelitům odkazují, prioritní pro něj je hledání magie světa víl ve svém okolí. V Ofélii Jana Faulknera nalézáme nesčítelně odkazů k Millaisovu dílu. Výrazný je zvláště podobný úhel pohledu, který nebyl dodržen téměř u žádné jiné reinscenace, dále pak středová kompozice a celkový romantismus fotografované scény. Ofélie je zde představena jako symbol krásné utopené dívky, smutku a odevzdanosti lásce.

ZÁVĚR

„Doufám, že zase bude dobře. Musíme být trpěliví. Ale jak nemám plakat, když si ho představím v té chladné hlině. Jenže bratr se to dozví! Děkuji vám za vaše laskavé rady. Kde je můj kočár? Loučím se, dámy, dobrou noc. Krásné dámy, dobrou noc, spěte sladce, spěte sladce“¹



John Everett Millais, Ophelia black and white detail

¹ William Shakespeare,
Hamlet - 4. jednání, 5. scéna, str. 101
překlad Jiří Josek, 2012

Ve své práci jsem se zaměřila reinscenaci Ofélie, a to především v postmoderní fotografii. V úvodu jsem se pokusila definovat stav inscenované fotografie a porozumět termínům. Několik témat, současných umělců, kteří se věnují reinscenované fotografii, at už odkazují k historickým malbám, či inscenují něco nového, jsem nastínila v podkapitole Inscenovaná fotografie, kam jsem se pokusila zařadit i nejtýpichtější díla, které mohou být učebnicovým příkladem. Dále jsem se pokusila vypátrat historické souvislosti Ofélie, které mi pomohly zlepšit a zpřesnit její chápání a zároveň mě přivedly k českému sdružení Bratrstvo, které se ve své tvorbě inspirovalo právě preraphaelity. Zaměření se konkrétně na reinscenaci jednoho díla mi umožnilo vytvořit jakýsi přehledný obraz. Takový přehled považuji za smysluplnější než vyprávění o jednom konkrétním díle, nýbrž tak vznikají nové situace ke srovnání, které by bylo obtížné při popisování jednoho díla odhalit, čímž tak celkově narůstá množství informací a dostáváme se tak do širšího okruhu možností.

V hlavní části práce jsem rozvedla právě několik osobních přístupů reinscenace Ofélie. V rozboru jsem brala ohled na život konkrétních autorů a jejich předcházející tvorbu. Snažila jsem se pochopit

stávající soubor či projekt, pro který každý z umělců vytvořil právě Ofélii, s ohledem na osobní život autorů, jelikož právě toto je podle mě velmi důležité. Fotografii nazírám jako cosi, do čeho se projektuje dobová nálada společnosti a taktéž osobní zápis umělcova podvědomí, pokusila jsem se tedy fotografie citovaných autorů dekonstruovat a dospěla jsem k domněnce, že Ofélie je téma, které se dotýká zkušenosti snad každého z nás. Reinscenace jsem rozdělila do dvou hlavních skupin. Většinu autorů spojuje, že se ve svých sériích nechávají inspirovat širokým spektrem maleb starých mistrů a filmů. První skupinou autorů jsou umělci, kteří svým dílem Ofélie dosáhli světového významu a jejich reinscenace jsou známé i mezi výtvarnými laiky, kam jsem zařadila Toma Huntera, Gregoryho Crewdsona, Cindy Sherman, Hellen van Meene, Rineke Dijkstru a Alessandru Sanguinetti. Ve druhé skupině jsou díla autorů, jejichž reinscenace nejsou tolik zapsány v našem povědomí, ale podle mě jsou to velmi podstatná díla pro chápání „fenoménu Ofélie“ a také jedny z nejkrásnějších uměleckých Ofélií, které kdy vznikly. Patří sem Nan Goldin, Sally Mann, Desiree Dolron a také jsem sem zařadila i dvě reinscenace mladých českých fotografů Jana Faulknera a Martina Faltejska.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

William Shakespeare – Tři tragédie, ODEON 2012

Heather Birchall – Pre-raphaelites, TASCHEN, 2010

Vladimír Birgus, Jan Mlčoch – Česká fotografie 20. století, KANT, Praha 2010

Simona Binková – bakalářská práce – Re-inscenace maleb starých mistrů ve fotografii (s důrazem na Vermeera van Delft)

Kaara L. Peterson and Deanne Williams – The Afterlife of Ophelia, Palgrave Macmillan, 2012

Filip Jandourek – bakalářská práce - Gregory Crewdson, Opava 2009

Robert Silverio – Postmoderní fotografie, AMU, 2007

Daniela Mrázková – Příběh fotografie, Mladá fronta, 1985

Ivan Pinkava – Dynastie, ERM, 1993

ŽENY v umění – Revue Labyrint, ročník 1997

Bratrstvo – Moravská galerie Brno, 1996

Tom Hunter – Hatje Cantz Verlag, 2012

Cindy Sherman – Untitled Horrors by Miranda July, Hatje Cantz, 2013

Nan Goldin – Phaidon, 2001

Tomáš Pospěch a Aleš Kuneš – Čítanka z teorie fotografie, Opava 2003

Jan Zábrana – Jak se dělá báseň Praha: Československý spisovatel, 1970

ZDROJE Z WEBOVÝCH STRÁNEK

Khánova škola – <https://khanovaskola.cz/video/13/108/1424-sir-john-everett-millais-ofelie-1851-52> (vyhledáno 26. 10. 2014)

Ophelia essay section – <http://www.opheliapopularculture.com/home/ophelia-essay-title-page/ophelia-essay-section-2> (vyhledáno 13. 10. 2014)

Metropolis M – exhibition in Arnhem – <http://metropolism.com/reviews/ophelia-they-called-me-the-wild/> (vyhledáno 13. 10. 2014)

Sally Mann – biography – http://cs.wikipedia.org/wiki/Sally_Mann (vyhledáno 2. 10. 2014)

Sally Mann – What Remains – [http://en.wikipedia.org/wiki/What_Remains_\(book\)](http://en.wikipedia.org/wiki/What_Remains_(book)) (vyhledáno 3. 3. 2015)

Jan Faukner – <http://www.young-fresh.eu/index.php/cs/fotografove/98-faukner-jan> (vyhledáno 5. 3. 2015)

Desiree Dolron – Cafe Lehmitz – <http://www.cafelehmitz-photobooks.com/books/detail/101000.html?kat=dutch%20photographer> (vyhledáno 5. 3. 2015)

Hellen van Meene – about Ophelia – <http://www.nrc.nl/handelsblad/van/2005/december/03/hellen-van-meene-ophelia-ligt-heel-mooi-dood-te-zijn-11052949> (vyhledáno 15. 2. 2015)

Rineke Dijkstra – http://en.wikipedia.org/wiki/Rineke_Dijkstra (vyhledáno 8. 3. 2015)

Cindy Sherman – Retrospective – <https://artadvisor.wordpress.com/2013/03/21/cindy-sherman-retrospective-at-the-dallas-museum-of-art/> (vyhledáno 29. 3. 2015)

Tisk fotografií – <http://www.xn--tisk-fotografi-emb.eu/2013/10/06/piktorialismus-2/> (vyhledáno 5. 4. 2015)

oficiální weby umělců

Tom Hunter – <http://www.tomhunter.org>

Gregory Crewdson – <http://www.aperture.org/crewdson/>

Cindy Sherman – <http://www.cindysherman.com>

Hellen van Meene – <http://hellenvanmeene.com>

Rineke Dijkstra – <http://www.artnet.com/artists/rineke-dijkstra/>

Alessandra Sanguinetti – <http://alessandrasanguinetti.com>

Nan Goldin – <http://www.artnet.com/artists/nan-goldin/>

Sally Mann – <http://sallymann.com>

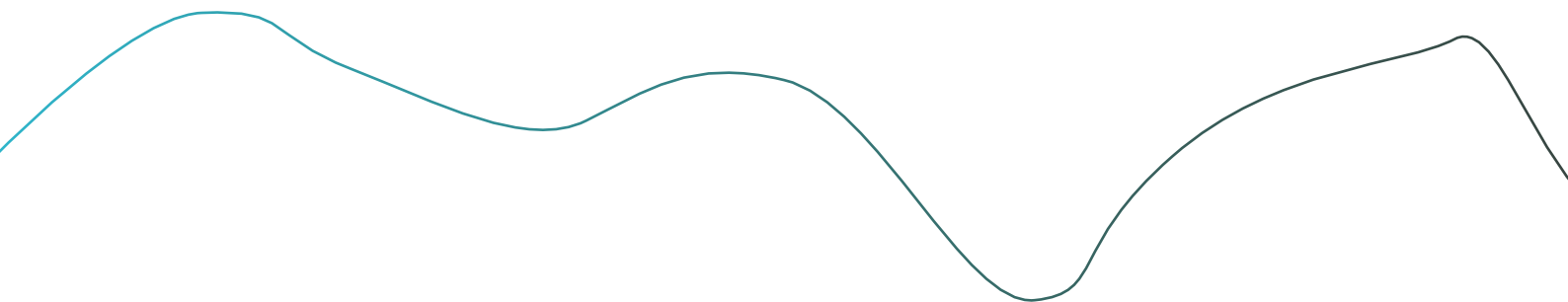
Desiree Dolron – <http://www.desireedolron.com>

Martin Faltejsek – <http://martinfaltejsek.cz>

Jan Faukner – <http://www.janfaukner.com>

JMENNÝ REJSTŘÍK

Tom Hunter 27 – 30, 15, 34, 45, 67
Gregory Crewdson 31 – 37, 67
Cindy Sherman 38 – 42, 67
Hellen van Meene 43 – 48, 19, 57, 64, 67
Rineke Dijkstra 49 – 53, 57, 67
Alessandra Sanguinetti 20, 54 – 58, 67
Nan Goldin 60 – 61, 67
Sally Mann 62, 67
Desiree Dolron 63, 67
Martin Faltejsek 64, 67
Jan Faukner 5, 20, 65, 67
Milan Kundera 33
Václav Jirásek 5, 16
Tereza Vlčková 5
Inez van Lamsweerde 20
Vinoodh Matadin 20
Flos Wildschut 20
Krien Clevis 20
Amie Dicke 20
Pipilotti Rist 20
Ana Mendieta 20
Diana Arbus 21, 52
Edgar Fripp 6
Julia Margaret Cameron 11, 19, 46
Roger Fenton 11
Lewis Carrol 12, 46
Ivan Pinkava 17
Solomon Kiefer 19
Edward Steichen 11, 19
Yinka Shonibara 30
Orson Welles 33
David Lynch 33
Alfred Hitchcock 33
August Sander 50



Reinscenace Millaisovy Ofélie ve fotografii

© Renáta Mia Köhlerová

Institut tvůrčí fotografie FPF Slezská univerzita v Opavě 2015

Počet stran: 71

Celkový počet výtisků: 3