

## *Okiem i uchem*

„Kwartalnik Filmowy” nr 115 (2021)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.827>

© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Marcin Giżycki**

Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych

<https://orcid.org/0000-0001-7525-0205>

# ... Zostały tylko fotosy. Nieistniejące filmy Cindy Sherman\*

### **Słowa kluczowe:**

Cindy Sherman;  
Edward Hopper;  
Pictures Generation;  
fotosy filmowe

### **Abstrakt**

Przedmiotem eseju są liczne związki twórczości amerykańskiej fotografski Cindy Sherman z kinem, których przejawem jest nie tylko jej słynny cykl *Ftosów bez tytułu* (1977-1980), ale też krótki film animowany *Ubranka dla lalek* (1975), zrobiony jeszcze podczas studiów, oraz horror *Morderczyni* z 1997 r. Autor zastanawia się, na ile poszczególne fotografie z tego cyklu są inspirowane konkretnymi filmami i jaki jest związek własnych filmów artystki z jej zdjęciami. Przywołuje też twórczość innego znanego artysty, Edwarda Hoppera, w którego obrazach również można dostrzec zatrzymane kadry filmowe. Wreszcie omawia filmy z lat 90. ubiegłego wieku zrealizowane przez innych artystów z pokolenia Sherman: Davida Salle'a, Roberta Longo i Juliana Schnabla.

\*Tekstem tym żegnam się z Czytelniczkami i Czytelnikami rubryki *Okiem i uchem*. Po blisko ćwierćwieczu publikowania w każdym numerze „Kwartalnika” pora ustąpić miejsca młodszemu. Dziękuję redakcji za gościnę, a zwłaszcza Teresie Rutkowskiej, za zaproszenie mnie do pisania tych „felietonów”.

Kiedy film był w powijakach, warstwy wykształcone odmawiały mu prawa do bycia sztuką. Karol Irzykowski pisał w 1924 r.: *Współczesny Europejczyk używa kina, lecz go się wstydzi*<sup>1</sup>. Dzisiaj nikt raczej nie ma wątpliwości, że film, nie zawsze, ale jednak często, bywa sztuką. I nawet więcej, jest inspiracją dla innych sztuk. Sztuka inspirowana kinem, jak i w ogóle wszelkimi dziełami, jest rodzajem meta-sztuki. Czerpie soki nie bezpośrednio z rzeczywistości, tylko z jej odzwierciedlenia w innej sztuce. To dlatego Oscar Wilde uznawał krytykę sztuki za najwyższą formę literatury<sup>2</sup>. Może najbardziej spektakularnym przykładem metasztuki jest twórczość Edwarda Hoppera (1882-1967), amerykańskiego malarza, którego obrazy często wydają się zatrzymanymi kadrami filmowymi (na ogół z żoną artysty w roli głównej), co zainspirowało twórców filmu austriackiego *Shirley – wizje rzeczywistości* (*Shirley: Visions of Reality*, reż. Gustav Deutsch, 2014), a także kilku innych sławnych filmowców, na przykład Alfreda Hitchcocka (m.in. *Psychoza*, 1960; *Okno na podwórze*, 1954) i Wima Wendersa (m.in. *Koniec przemocy*, 1997). W tym wypadku mamy nawet do czynienia z meta-metasztuką, bo między rzeczywistością a końcowym dziełem jest nie tylko kino, lecz jeszcze malarstwo.

Artystką, która ze szczególnym upodobaniem brała na warsztat kino, jest amerykańska fotografka i performerka Cindy Sherman (właściwie Cynthia Morris Sherman, ur. 1954 r.). W latach 1977-1980 wykonała 69 autoportretów upozowanych na fikcyjne postacie z nieistniejących filmów. Nazwała je *Fotosami bez tytułu* (*Untitled Film Stills*). Seria ta przyniosła jej uznanie krytyków i poczesne miejsce w sztuce współczesnej, które okupuje do dziś. Te czarno-białe fotografie, niewątpliwie utrzymane w stylu filmów z lat 40., 50. i 60. ubiegłego wieku, a także nawiązujące do włoskiego neorealizmu i francuskiej nowej fali, stanowią wdzięczne wyzwanie dla kinomanów: czy rozpoznają dzieła, do których nawiązują?

*Fotosy bez tytułu* od razu znalazły się w centrum rozkręcającej się właśnie debaty na temat postmodernizmu, gender i feminizmu. Ale najpierw kilka słów o autorce i początkach jej kariery. Cindy Sherman wychowała się w Huntington na Long Island, w około stutysięcznym mieście oddalonym od Nowego Jorku o 60 kilometrów. Shermanowie, jak można wnosić z opowieści Cindy<sup>3</sup>, byli typową amerykańską, wielodzietną rodziną z domu na przedmieściach, jaką znamy z niezliczonych filmów *made in USA*. Po szkole i pracy ich głównym zajęciem było oglądanie sitcomów, w których pani domu – zawsze perfekcyjnie umalowana i uczesana oraz nienagannie ubrana – rezydowała głównie w kuchni.

Cindy już od dziecka przejawiała zamiłowanie do gromadzenia strojów, najczęściej wyszukiwanych w sklepach Armii Zbawienia, w czym początkowo pomagała jej matka, a także do makijażu. Ciuchy gromadziła w kufrze i przebierała się w nie na różne wydarzenia szkolne. Pierwszy prymitywny aparat fotograficzny, Kodak Brownie, otrzymała w prezencie na swoje 10. urodziny. Sitcomy z ich stereotypami kobiecości, filmy oglądane w telewizji, kostiumy i fotografia określa później jej twórczość. Kiedy miała 18 lat, rozpoczęła studia na wydziale sztuki uniwersytetu stanowego w Buffalo (SUNY Buffalo, popularnie zwanego BuffState<sup>4</sup>), na którym studiował też inny znany później artysta Robert Longo, wkrótce wieloletni partner Cindy. Chociaż nastąpiły czasy, kiedy wyzwolonej kobiecie nie wypadało się malować, a nawet nosić biustonosza, Sherman nie przestała eksperymentować z kostiumami, makijażem i fotografią, niezbyt jeszcze wysoko

cenioną na uczelni. Kiedy więc zmieniała kierunek studiów z malarstwa na fotografię, powiedziano jej, że nie otrzyma tytułu BFA, tylko BA<sup>5</sup>. Fotografia też ją początkowo rozczarowała – za dużo wkuwania formułek chemicznych – ale natrafiła w końcu na nauczycielkę, znaną muralistkę i fotografkę Barbarę Jo Revelle, która pozwoliła jej „po prostu robić zdjęcia”<sup>6</sup>.

Z czasów studiów zachował się czarno-biały animowany filmik Sherman *Doll Clothes (Ubranka dla lalek, 1975)*, jeszcze dość amatorski (Sherman nigdy nie studiowała animacji) i technicznie niedoskonały, ale ciekawy w kontekście całej twórczości artystki<sup>7</sup>. Rozpoczyna go ujęcie pudełka z napisem „dollclothes”, po czym wieko się otwiera, ukazując wnętrze, a w nim lalkę i zestaw papierowych ubranek-nakładek. Ścisłej mówiąc, lalką jest wycięta z fotografii naga kobieta, która ożywa i zaczyna sobie dobierać stroje. Wreszcie decyduje się na białą sukienkę i w niej wychodzi z pudełka na szafkę pełną kosmetyków i kobiecych akcesoriów, ale pojawiająca się ręka przenosi ją z powrotem do pudełka. Wieko się zamyka, a tym razem widnieje na nim napis „Koniec”. Ręka animatorki przywodzi na myśl wczesne kreskówki, w których był stosowany podobny chwyt, chociażby *Fantasmagorie (Fantasmagorie)* Émile’a Cohla z 1908 r., od której często liczy się, niesłusznie, powstanie filmu animowanego. Ale jest jeszcze epilog – krótka sekwencja, w której lalka się zwielokrotnia – naga, później ubrana.

Po ukończeniu studiów w 1976 r. Sherman przeniosła się razem z Robertem Longo do Nowego Jorku. Wkrótce rozpoczęła pracę nad wspomnianym cyklem *Fotosów bez tytułu*, który szybko przyniósł jej uznanie w kręgach galeryjnych i muzealnych<sup>8</sup>. Tu warto wyjaśnić, dlaczego „fototy”, a nie „kadry” lub „stopklatki”<sup>9</sup>. W języku angielskim wyrażenie „film stills” odnosi się przede wszystkim do zdjęć promocyjnych (fotosów), często specjalnie pozowanych, przeznaczonych dla prasy i do eksponowania w gablotach kinowych. Najczęściej są one wielkości 8 x 10 cali (mniej więcej 20 x 25 cm), by mieściły się łatwo w kopercie większego formatu, i takie są też *Fotosy bez tytułu* Sherman. Inna rzecz, że nie do końca są one nienazwane, bo zostały ponumerowane przez galerię Metro Pictures w Nowym Jorku, gdzie były po raz pierwszy eksponowane. Numery przyłgnęły do zdjęć, dzięki czemu łatwo je dzisiaj zidentyfikować. Autorka mówiła, że *nie chciała tytułować prac, bo zepsułoby to ich wieloznaczność*<sup>10</sup>.

Jak zauważa Roger Denson: *większość publikacji o Cindy Sherman skupia się na artystce jako aktorce wcielającej się w różne role. Moim zdaniem bardziej trafne jest spojrzenie na Sherman jako na reżyserkę czuwającą nad każdym aspektem fabuły, w której sama występuje*<sup>11</sup>. Podkreśla, że Sherman nie tyle odwołuje się do konkretnych kadrów, ile do technik filmowych znanych reżyserów i ich operatorów. Zdaniem Densona, kolegi Cindy jeszcze z BuffState, dowiemy się więcej z *Fotosów bez tytułu*, jeśli będziemy je studiować przez pryzmat technik kinematograficznych i opowieści filmowych, niż stosować wobec nich teorie socjologiczne i polityczne. Techniki te to między innymi duża głębia ostrości (autor nie podaje wzorów, ale ma na myśli niewątpliwie *Obywatela Kane’a*), specyficzne oświetlenie (tu przychodzi na myśl Hitchcock i *film noir*) oraz kąty widzenia kamery (znów Hitchcock). Wiedzę o tych technikach Sherman miała wynieść jeszcze ze studiów, gdyż jej uczelnia i galerie w mieście w latach 70. były *modelowym laboratorium dla artystów zainteresowanych rozmontowywaniem granic między mediami*<sup>12</sup>, gdzie łatwo się było zapoznać z dziełami francuskiej Nowej Fali, włoskiego neorealizmu, klasyki Hollywoodu, a także amerykańskiej awangardy.



*Wszystko o Ewie*, reż. Joseph L. Mankiewicz (1950)

Niemniej Denson, wbrew sobie, zestawia niektóre fotosy Sherman ze zdjęciami z konkretnych filmów i są to porównania dość przekonujące. Na przykład *Fotos bez tytułu* nr 21 z portretem Anne Baxter z *Wszystko o Ewie* Josepha L. Mankiewicza (*All about Eve*, 1950); taki sam wyraz twarzy, jasny kapelusik z wąskim rondem, podobne ujęcie z dołu. Tylko tło jest inne. Albo *Fotos bez tytułu* nr 35 – nieodparcie przywołuje na myśl Silvanę Magnano z *Gorzkiego ryżu* (*Riso amaro*, 1949) Giuseppe De Santisa (ta chusta na głowie) lub Annę Magnani z *Sekretu Santa Vittoria* (*The Secret of Santa Vittoria*, 1969) Stanleya Kramera (ten fartuch). Alessia Ricciardi, idąc tropem wskazanym przez samą artystkę<sup>13</sup>, widzi z kolei w *Fotosie bez tytułu* nr 63 ewidentne nawiązanie do obrazów Moniki Vitti z filmów Antonioniego. Zdjęcie ukazuje Sherman z daleka, upodobnioną do blondynki Vitti przytłoczonej brutalistyczną, modernistyczną architekturą biurowca, który mógłby służyć za tło w „Zaćmieniu” [*L’eclisse*, 1962] lub „Czerwonej pustyni” [*Il Deserto rosso*, 1964] – zauważa Ricciardi<sup>14</sup>. Artystka przyznaje, że często inspiracją bywały dla niej znane aktorki, zwłaszcza europejskie: Brigitte Bardot, Simone Signoret, Jeanne Moreau<sup>15</sup>. Wypiera się jednak jakichkolwiek świadomych nawiązań do konkretnych dzieł<sup>16</sup>. *Nigdy nie ufaj temu, kto opowiada, ufaj opowieści* – radziła Susan Sontag za D. H. Lawrence<sup>17</sup>. Istnieje bowiem opis spotkania Sherman na jednej z uczelni, w trakcie którego zestawiała ponoć swoje zdjęcia z kadrami z rzeczywistych filmów<sup>18</sup>. Rosalind Krauss, wpływowa krytyczka sztuki, ma jednak na to odpowiedź: albo przekaz jest nieprawdziwy, albo autor źle zinterpretował intencje Sherman. Krauss pozostaje przy tezie, że „*Fotos bez tytułu*” są *kopią bez oryginału*<sup>19</sup>, czyli symulakrum najwyższego stopnia, kiedy to obraz *nie ma związku z jakąkolwiek rzeczywistością: jest swoim własnym „simulacrum”*<sup>20</sup>. Powyższa relacja wyszła jednak spod pióra innego znanego krytyka, Richarda Rhodesa, w poważnym piśmie o sztuce „Parachute”, więc nie można jej całkiem zlekceważyć. Najlepiej więc zostawić tę kwestię otwartą i pozwolić widzom bawić się w zgadywanie, co było źródłem. Albo uznać je za dokumenty filmów, po których zostały tylko... fotosy.



Fotos bez tytułu nr 21, Cindy Sherman

Pomijając powyższe polemiczne fragmenty, najciekawsze w wywodzie Krauss są rozważania na temat podtekstów feministycznych *Fotosów bez tytułu*. Tu warto podkreślić, że sama Sherman nigdy otwarcie się do takich wątków w swoich pracach nie przyznawała – nawet kiedy bywała atakowana za powielanie stereotypów ról przypisywanych kobietom. *Praca jest tym, czym jest, i mam nadzieję, że może być postrzegana jako feministyczna albo feministycznie zainspirowana. Ale nie zamierzam obnosić się z poparciem dla teoretycznych bredni na temat feminizmu – miała kiedyś powiedzieć*<sup>21</sup>. Krauss, podpierając się autorytetem Lacana i odwołując do Laury Mulvey, widzi w *Fotosach...* parodię męskiego spojrzenia na kobiety, zawsze sprowadzającego je do określonych społecznych mitów<sup>22</sup>. *Cóż, nie ufaj temu, kto opowiada...*

Po *Fotosach bez tytułu* przyszły kolejne serie autoportretów (Sherman nie lubi tego określenia). Cykl *Tylnych projekcji* (*Rear Screen Projections*) – nienazwanych zdjęć z lat 1980-1981 – nadal nawiązywał do kina. Inspiracją była tu praktykowana przez długie lata metoda kręcenia scen plenerowych albo jazdy samochodem w studiu, zwłaszcza w filmach hollywoodzkich. Polegała ona na wyświetlaniu w tle akcji nakręconych wcześniej widoków filmowych, na przykład wzburzonego morza lub ulicy przesuwanej się za szybą auta. *Rozkładówki* (*Centerfolds/Horizontal*s) z 1981 r. nawiązywały natomiast do rozkładanych stron w magazynach ilustrowanych dla mężczyzn i żurnali z modą. Następnie przyszły *Baśnie* (*Fairy Tales*, 1985) i *Katastrofy* (*Disasters*, 1986-1989), w których artystka posłużyła się dość bulwersującymi protezami i maskami, i wreszcie seria *Portretów historycznych* (*History Portraits*, 1989-1990), w których Sherman wcielała się w postaci ze znanych europejskich obrazów z czasów od renesansu do XIX w. W wypadku tych ostatnich wielkoformatowych zdjęć nie może być już mowy, że nie są inspirowane konkretnymi dziełami.

Sherman ukrywa się za ubiorami, makijażami i maskami. Ale gdzieś pod tymi wszystkimi wcieleniami nie ma przecież pustki – jest sama artystka. (...)

*maska o tyle przeczy, co potwierdza; uczyniona jest nie tylko z tego, co wyraża lub sądzi się, że wyraża, ale i z tego, co wyklucza – pisał Claude Lévi-Strauss<sup>23</sup>.*

W 1997 r. Sherman przekroczyła granicę między inscenizowaniem scen z nieistniejących filmów a reżyserią filmową. Rezultatem jest horror *Office Killer* (*Morderczyni* według filmweb.pl, w Polsce chyba jednak nierozpowszechniany, przynajmniej w kinach), wyprodukowany niezależnie, ale kupiony do dystrybucji przez znane hollywoodzkie studio Miramax. Film poniósł fiasko finansowe i nie został przez krytyków potraktowany życzliwie. Derek Elley w „Variety” zaczął recenzję od stwierdzenia: *Pogrążony przez nieudolną reżyserię, amatorskie aktorstwo i płaski scenariusz, tak zły, że nawet nieśmieszny, „Office Killer” tonie jak kamień<sup>24</sup>.* Ale podniosły się też bardziej przychylnie głosy. Roberta Smith w „New York Timesie” stwierdziła na przykład: *Film jest jak retrospektywa Sherman. Jego czarno-biała czołówka przypomina cykl „fotografii filmowych”, które przyniosły jej sławę. Dalej wszędzie pobrzmiewają echa kobiet i scenografii typowych dla Sherman: w redakcji magazynu „Constant Consumer”, gdzie Dorine [tytułowa morderczyni] jest ośmieszana i wykorzystywana przez zazdrosnych współpracowników, w ponurym domu, który dzieli z niepełnosprawną matką, a także w retrospekcjach z jeszcze bardziej pomyloną Dorine<sup>25</sup>.*

Po ukazaniu się filmu na DVD w 2012 r. przyjęto go zdecydowanie przychylniej niż po premierze. Andrew Marzoni w „ARTnews” zauważył, że *Office Killer* wydaje się bardziej deklaracją programową autorki niż filmem<sup>26</sup>. I w tym stwierdzeniu jest coś na rzeczy. Film nie jest aż tak lichym, niskobudżetowym horrorem, jakim chcieliby go widzieć niechętni mu krytycy. Owszem, z wyjątkiem Carol Kane, odtwórczyni głównej postaci, i Barbary Sukowej, w której roli dopatrzoneo się karykatury Arianny Huffington, konserwatywnej komentatorki politycznej, założycielki internetowego dziennika „Huffington Post” (obecnie „HuffPost”), aktorzy niezbyt przekonująco deklamują swoje kwestie. Ale z drugiej strony film jest ewidentnie ironicznym pastiszem filmów klasy B, ze wszystkimi ich stereotypami postaci – w tym wypadku pracownicy redakcji i sklerotyczna matka. Bardziej wtajemniczeni odnajdą też w nim nawiązania do dzieł Hitchcocka: *Psychozy* (morderczyni trzyma w piwnicy zmumifikowane trupy swoich ofiar) i *Okna na podwórze* (część akcji oglądamy przez okna redakcji widziane z domu po przeciwnej stronie ulicy). No i wreszcie sposób filmowania, zbyt przeestetyzowany jak na tani horror, efekt pracy Russella L. Fine’a. Już zaprojektowana przez Marlene McCarty czołówka jest godna najlepszych dokonań Saula Bassa dla Hitchcocka lub Otto Premingera<sup>27</sup>. A poza tym Sherman, realizując *Morderczynię*, zapowiedziała ruch #MeToo, czyniąc z bohaterki ofiarę seksualnych dewiacji ojca.

Przy całym estetyzmie filmu i zawartej w nim sporej dozie okropieństw oczywiście trudno nie zauważyć, że w końcu zrobiła to artystka, której ulubionym filmem jest kultowa *Teksańska masakra piłą mechaniczną* (*The Texas Chain Saw Massacre*) z 1974 r. Ale to zamiłowanie do makabry, czy raczej makabreski, jest już widoczne w jej wcześniejszych pracach, które tworzyła od 1985 r. – pojawiają się w nich upiorne maski i rozczłonkowane lalki, często naturalnej wielkości (wspomniane cykle *Baśnie* i *Katastrofy*). Te ostatnie przywodzą na myśl erotyczne, surrealistyczne asamblaże Hansa Bellmera<sup>28</sup>. W filmie Dorine kroi trupy ofiar i układa kawałki ciał, jak to określiła Smith, w typowe dla Sherman ponure *tableau*<sup>29</sup>.

Lata 90. ubiegłego wieku zapisały się kilkoma debiutami filmowymi znanych artystów spoza branży. Oprócz Cindy Sherman swoje pierwsze i z jednym wyjątkiem ostatnie filmy fabularne zrealizowali inni przedstawiciele jej formacji, zwanej Pictures Generation<sup>30</sup>: David Salle (ur. 1952), Robert Longo (ur. 1953) i Julian Schnabel (ur. 1951). Wspomniana ekspozycja zgromadziła najgłośniejszych młodych artystów amerykańskich z przełomu lat 70. i 80., oprócz wymienionych także Darę Birnbaum, Barbarę Bloom, Erica Bogosiana, Nancy Dwyer, Barbarę Kruger, Sherrie Levine, Allana McColluma i wielu innych. Każdy, kto interesuje się choć trochę sztuką ostatniego półwiecza, orientuje się, że są to nazwiska, które owego czasu okupowały szpalty czasopism artystycznych. Salle w 1995 r. zrobił, przy finansowym wsparciu Martina Scorsese (który także pojawił się w epizodzie), *Ktoś tu kręci* (*Search and Destroy*) według sztuki Howarda Kordera. Zważywszy, że jest to debiut, w którym bohater chce zrobić film na podstawie ulubionej sztuki, ale o filmowaniu nie ma pojęcia, można by uznać całe przedsięwzięcie za rodzaj autosatyry. Niestety mimo udziału w nim Rosanny Arquette, Dennisa Hoppera, Johna Turturro i Christophera Walkena film poniósł sromotną klępkę. Nie lepiej poszło Robertowi Longo, którego żona, Barbara Sukowa, zagrała w *Morderczyni*. Porażka Longo stała się o tyle spektakularna, że jego *Johnny Mnemonic* (1995) z Keanu Reevesem został zakrojony z zadęciem na wielki hit. 30-milionowa produkcja zwróciła ułamek włożonych kosztów. Jak to określił znany, nieżyjący już krytyk Roger Ebert: *film nie zasługuje nawet na nanosekundę poważnej analizy, ale jest tak kretyńsko bombastyczny, że niemal mu wybaczymy*<sup>31</sup>. Z tej konfrontacji z kinem jako jedyny wyszedł obronną ręką czwarty przedstawiciel Pictures Generation – Julian Schnabel, niegdyś jeden z najdrożej sprzedających się malarzy współczesnych, obecnie uznany reżyser takich filmów, jak *Basquiat – Taniec ze śmiercią* (*Basquiat*, 1996<sup>32</sup>), *Zanim zapadnie noc* (*Before Night Falls*, 2000) czy *Motyl i skafander* (*Le Scaphandre et le papillon*, 2007).

Dziś w Polsce w ślady Schnabla próbują iść Anna i Wilhelm Sasnalowie (*Z daleka widok jest piękny*, 2011; *Huba*, 2013; *Słońce, to słońce mnie oślepiło*, 2016) i przekonują się, jak niełatwo być outsiderami w środowisku rodzimych fabularzystów.

<sup>1</sup> K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924, s. 9.

<sup>2</sup> O. Wilde, *Krytyk jako artysta I*, w: tegoż: *Dialogi o sztuce*, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1923, s. 129 (i cały rozdział).

<sup>3</sup> Cytowanych m.in. w: J. Greenberg i S. Jordan, *Meet Cindy Sherman: Artist, Photographer, Chameleon*, Roaring Brook Press, New York 2017, s. 12 i dalsze.

<sup>4</sup> State University of New York (SUNY) ma swoje kampusy rozsiane po całym stanie.

<sup>5</sup> J. Greenberg i S. Jordan, dz. cyt., s. 15. Bachelor of Fine Arts i Bachelor of Arts, czyli licencjat ze sztuk pięknych i po prostu sztuk. Ta drobna różnica w amerykańskim systemie nauczania na uczelniach artystycznych jest istotna. Pierwszy licencjat odnosi się specyficznie do stu-

diów artystycznych, drugi do nauk humanistycznych.

<sup>6</sup> C. Morris, *The Essential Cindy Sherman*, Harry N. Abrams, Inc, New York 1999, s. 24.

<sup>7</sup> <https://vimeo.com/22608426> (dostęp: 20.04.2021).

<sup>8</sup> Cykl *Fototy bez tytułu* był prezentowany w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie w kwietniu i maju 1998 r.

<sup>9</sup> Określenie „niezatytułowana stopklatka” w odniesieniu do pracy Sherman też można znaleźć w Internecie, <https://pl.khanacademy.org/humanities/global-culture/concepts-in-art-1980-today/appropriation-and-ideological-critique/v/cindy-sherman-untitled-film-still-21-1978> (dostęp: 26.04.2021).

<sup>10</sup> C. Sherman, *The Making of Untitled*, w: tejże, *The Complete Untitled Film Stills*, The Museum of Modern Art, New York 2003, s. 7.

- <sup>11</sup> R. Denson, *Cindy Sherman as Orson Welles... as John Ford... as Vittorio De Sica... as Alfred Hitchcock... as...* „HuffPost”, 3.05.2012 (aktualizacja: 6.12.2017), [https://www.huffpost.com/entry/before-there-was-cindy-sh\\_b\\_1312622](https://www.huffpost.com/entry/before-there-was-cindy-sh_b_1312622) (dostęp: 3.05.2021).
- <sup>12</sup> Tamże.
- <sup>13</sup> Sherman mówi otwarcie o inspirowaniu się Antonionim i Hitchcockiem w: C. Sherman, *The Making of Untitled*, dz. cyt., s. 8.
- <sup>14</sup> A. Ricciardi, *Becoming Woman: From Antonioni to Anne Carson and Cindy Sherman*, „The Yearbook of Comparative Literature” 2010, t. 56, s. 22.
- <sup>15</sup> C. Sherman, dz. cyt., s. 8.
- <sup>16</sup> Sherman: *Niektórzy mówili mi, że pamiętają film, od którego któreś z moich zdjęć pochodzi, ale faktycznie nie miałam żadnego filmu na myśli*. Cyt. za: R. Krauss, *Bachelors*, MIT Press, Cambridge 1999, s. 101.
- <sup>17</sup> S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tłum. D. Żukowski, A. Skucińska, M. Pasicka, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012, s. 20.
- <sup>18</sup> R. Rhodes, *Cindy Sherman's „Film Stills”, „Parachute”, wrzesień-październik 1982*, s. 92.
- <sup>19</sup> R. Krauss, dz. cyt., s. 102.
- <sup>20</sup> J. Baudrillard, *Precesja symulaków* (tłum. P. Czapliński), w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 181.
- <sup>21</sup> Cyt. za: A. Cain, *A Brief History of Cindy Sherman and Feminism*, „Artsy”, 2.06.2016, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-is-cindy-sherman-a-feminist> (dostęp: 8.05.2021).
- <sup>22</sup> R. Krauss, dz. cyt., s. 115.
- <sup>23</sup> C. Lévi-Strauss, *Drogi masek*, tłum. M. Dobrowolska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1985, s. 87.
- <sup>24</sup> D. Elley, „Office Killer”, „Variety”, 20.08.1997, <https://variety.com/1997/film/reviews/office-killer-1117340046> (dostęp: 25.12.2020).
- <sup>25</sup> R. Smith, *ART VIEW: A Horror Movie, Complete with Zombies*, „The New York Times”, 30.11.1997, sekcja 2, s. 41, <https://www.nytimes.com/1997/11/30/movies/art-view-a-horror-movie-complete-with-zombies> (dostęp: 25.12.2020).
- <sup>26</sup> A. Marzoni, *When SoHo Met Hollywood: Revisiting '90s Films by '80s Art Stars*, „ARTnews”, 30.09.2015, <https://www.artnews.com/art-news/news/when-soho-met-hollywood-revisiting-the-90s-films-of-the-80s-art-stars-5043> (dostęp: 25.12.2020).
- <sup>27</sup> Saul Bass (1920-1996), najwybitniejszy projektant czołówek w historii kina, stworzył m.in. sekwencje tytułowe do *Zawrotu głowy*, *Północy, północnego zachodu* i *Psychozy* Hitchcocka oraz *Czarnej Carmen*, *Złotorekiego* i *Anatomii morderstwa* Premingera.
- <sup>28</sup> J. Jones, *Why I'm seduced by Cindy Sherman's Sex Pictures*, „The Guardian”, 26.11.2012, <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2012/nov/26/cindy-sherman-sex-pictures> (dostęp: 28.12.2021); Ch. Hopson, *Tormented Torsos, the Pornographic Imagination, and Articulated Minors: The Works of Hans Bellmer and Cindy Sherman*, [https://www.academia.edu/2499667/Tormented\\_Torsos\\_the\\_Pornographic\\_Imagination\\_and\\_Articulated\\_Minors\\_The\\_Works\\_of\\_Hans\\_Bellmer\\_and\\_Cindy\\_Sherman](https://www.academia.edu/2499667/Tormented_Torsos_the_Pornographic_Imagination_and_Articulated_Minors_The_Works_of_Hans_Bellmer_and_Cindy_Sherman) (dostęp: 28.12.2020).
- <sup>29</sup> R. Smith, dz. cyt.
- <sup>30</sup> Od nazwy wystawy *Pictures Generation, 1974-1984* w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku w 2009 r.
- <sup>31</sup> Cyt za: A. Marzoni, dz. cyt.
- <sup>32</sup> Warto przypomnieć, że współscenarzystą i współproducentem filmu jest Lech Majewski, który wymyślił ten film dla siebie. Kiedyś uczestniczyłem w spotkaniu z Majewskim, w czasie którego opowiadał długo i elokwentnie o filmie, jakby to on go wyreżyserował. Nazwisko Schnabla nawet nie padło. No cóż, Majewski miał już na koncie kilka filmów, Schnabel – żadnego.



**Marcin Giżycki**

Krytyk i historyk sztuki; autor książek z dziedziny historii filmu i zjawisk kultury artystycznej. Wykładowca w Rhode Island School of Design w USA, profesor w Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych w Warszawie. Opublikował m.in.: *Nie tylko Disney – rzecz o filmie animowanym* (2000), *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku* (2001), *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku* (2002), *Wenders do domu! Europejskie filmy o Ameryce i ich recepcja w Stanach Zjednoczonych* (2006).

**Bibliografia**

- Baudrillard, J.** (1996). *Precesja symulaków* (tłum. P. Czapliński). W: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów* (ss. 175-189). Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- Cain, A.** (2016, 2 czerwca). A Brief History of Cindy Sherman and Feminism. *Artsy*. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-is-cindy-sherman-a-feminist>
- Denson, R.** (2012, 3 maja, aktualizacja 6 grudnia 2017). Cindy Sherman as Orson Welles... as John Ford... as Vittorio De Sica... as Alfred Hitchcock... as.... *HuffPost*. [https://www.huffpost.com/entry/before-there-was-cindy-sh\\_b\\_1312622](https://www.huffpost.com/entry/before-there-was-cindy-sh_b_1312622)
- Elley, D.** (1997, 20 sierpnia). „Office Killer”. *Variety*. <https://variety.com/1997/film/reviews/office-killer-1117340046>
- Greenberg, J., Jordan, S.** (2017). *Meet Cindy Sherman: Artist, Photographer, Chameleon*. New York: Roaring Brook Press.
- Hopson, Ch.** (br). *Tormented Torsos, the Pornographic Imagination, and Articulated Minors: The Works of Hans Bellmer and Cindy Sherman*. [https://www.academia.edu/2499667/Tormented\\_Torsos\\_the\\_Pornographic\\_Imagination\\_and\\_Articulated\\_Minors\\_The\\_Works\\_of\\_Hans\\_Bellmer\\_and\\_Cindy\\_Sherman](https://www.academia.edu/2499667/Tormented_Torsos_the_Pornographic_Imagination_and_Articulated_Minors_The_Works_of_Hans_Bellmer_and_Cindy_Sherman)
- Irzykowski, K.** (1924). *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza.
- Jones, J.** (2012, 26 listopada). Why I'm seduced by Cindy Sherman's Sex Pictures. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2012/nov/26/cindy-sherman-sex-pictures>
- Krauss, R.** (1999). *Bachelors*. Cambridge: MIT Press.
- Lévi-Strauss, C.** (1985). *Drogi masek* (tłum. M. Dobrowolska). Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Marzoni, A.** (2015, 30 września). When SoHo Met Hollywood: Revisiting '90s Films by '80s Art Stars. *ARTnews*. <https://www.artnews.com/art-news/news/when-soho-met-hollywood-revisiting-the-90s-films-of-the-80s-art-stars-5043>
- Morris, C.** (1999). *The Essential Cindy Sherman*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Rhodes, R.** (1982, wrzesień-październik). Cindy Sherman's „Film Stills”, *Parachute*. ss. 4-7.

- Ricciardi, A.** (2010). Becoming Woman: From Antonioni to Anne Carson and Cindy Sherman. *The Yearbook of Comparative Literature*, 56, ss. 6-23.
- Sherman, C.** (2003). The Making of Untitled. W: C. Sherman, *The Complete Untitled Film Stills*. New York: The Museum of Modern Art.
- Smith, R.** (1997, 30 listopada). ART VIEW: A Horror Movie, Complete with Zombies. *The New York Times*, sekcja 2, s. 41. <https://www.nytimes.com/1997/11/30/movies/art-view-a-horror-movie-complete-withzombies>
- Sontag, S.** (2012). *Przeciw interpretacji i inne eseje* (tłum. D. Żukowski, A. Skucińska, M. Pasicka). Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Wilde, O.** (1923). Krytyk jako artysta I. W: O. Wilde, *Dialogi o sztuce*. Warszawa: Księgarnia F. Hoesicka.

**Keywords:**

Cindy Sherman;  
Edward Hopper;  
Pictures Generation;  
film stills

**Abstract**

Marcin Giżycki

**... Only Stills Remained: Nonexistent Films of Cindy Sherman**

This essay discusses numerous links between the work of the American photographer Cindy Sherman and cinema, manifested through her famous cycle *Untitled Film Stills* (1977-1980), but also in her own films: a short animation made during her college years (*Doll Clothes*, 1975) and a horror (*Office Killer*, 1997). The author considers to what extent photographs from the cycle are inspired by specific films and what is the relationship between the artist's own films and her *Untitled Film Stills*. He also recalls Edward Hopper, another well-known artist whose paintings resemble movie stills. Finally, the author reminds us of feature films made in the 1990s by other artists from Sherman's generation: David Salle, Robert Longo, and Julian Schnabel.