

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta Multimediálních komunikací

Motiv masky ve světové fotografii

od počátku 20. století do současnosti

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav reklamní fotografie a grafiky
akademický rok: 2009/2010

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Kamila MUSILOVÁ**
Studijní program: **N 8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimedia a design – Reklamní fotografie**

Téma práce:

1. Teoretická část:
Skruté tváře (motiv masky a převleku v současné světové fotografii)
2. Praktická část:
a) reprezentativní publikace: Katalog pro Fine Arts
Department Bezalel Academy Jeruzalém
b) volný výstavní soubor: Portréty

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

rozsah práce: minimálně 35 stran textu + předepsané přílohy.

Součástí obhajoby práce je přednáška na téma teoretické části Diplomové práce po dobu 15 min. včetně obrazové prezentace. Přednáškou se nerozumí přečtení obsahu práce.

2. Praktická část:

a) reprezentativní publikace na zvolené téma: cca 20 fotografií, vázaná publikace včetně grafické úpravy titulní strany, řešení jednotlivých stran či kapitol, doporučený formát min. A4 nebo formát odvozený; současně se odevzdává 10 ks zdrojových originálních fotografií ve formátu 30x40 cm nebo odvozeném

b) volný výstavní soubor: min. 15 fotografií uceleného výstavního souboru, vlastního projektu, výstavní formát, archivní kvalita fotografií, adjustované

c) interaktivní prezentační CD (3 ks): obsahuje všechny teoretické i praktické části diplomové práce, v prezentačním programu Power Point nebo Flash a dále všechny fotografické práce v uvedených technických parametrech.

Rozsah práce: viz Zásady pro vypracování

Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování

Forma zpracování diplomové práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

Doporučené zdroje:

veškerá dostupná odborná literatura a webové stránky vztahující se k tématu po konzultaci s vedoucím práce.

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Lucia Fišerová**
Ústav reklamní fotografie a grafiky

Vedoucí praktické části: **MgA. Jan Jindra**
Ústav reklamní fotografie a grafiky

Datum zadání diplomové práce: **1. prosince 2009**

Termín odevzdání diplomové práce: **17. května 2010**

Ve Zlíně dne 11. ledna 2010

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka



J. Prokop
doc. MgA. Jaroslav Prokop
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- беру на ве́доміі, же бакала́рская/дипломовá práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 29. 07. 2010

BcA. Kamila Musilová
Jméno, příjmení, podpis

¹⁾ zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělěčně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlázení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

²⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

³⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídí k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

Abstrakt

Tato teoretická práce se věnuje motivu masky a převleku ve fotografii. Zkoumá přístup světových fotografů k tomuto tématu a zabývá se tímto fenoménem v rámci výtvarného umění.

Klíčová slova: fotografie, maska, převlek, identita.

Abstract

This theoretical work deals with the theme of mask in photography. It explores different approaches of world photographers and deals with this phenomenon in wide field of fine arts.

Keywords: photography, mask, disguise, identity.

Poděkování

Za odborné vedení, veškeré cenné rady a připomínky velmi děkuji vedoucí práce
Mgr. Lucii L. Fišerové.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní veškerou použitou literaturu a zdroje.

V Brně, 01.07.2010

Kamila Musilová

Obsah

1.	Úvod	9
2.	Fenomén masky	10
3.	Maska jako nástroj interpretace umění	14
3.1	Maska v historii malířství	14
3.2	Maska jako nástroj interpretace umění	16
4.	Maska v kontextu genderové identity	25
4.1	Maska v kontextu genderové identity ve fotografii 20. Století	26
4.2	Maska v kontextu genderové identity v současné fotografii	30
5.	Motiv masky v autoportrétní fotografii	32
6.	Současné tendence	40
6.1	Symbióza s přírodou	40
6.2	Digitální manipulace	42
6.3	Stůl, svetr a marshmallow	43
7.	Závěr	47
8.	Poznámky	48
9.	Seznam použité literatury	50
10.	Internetové zdroje	52
11.	Jmenný rejstřík	53

1. Úvod

Termín maska sám o sobě pojímá nespočet významů: přetvářka, škraboška, maškarní kostým, převlek, maškara, atd. Je možné mu rozumět v rovině fyzické i psychologické. Použití tohoto motivu pro téma mé diplomové práce proto skýtá nespočet možností, jak celý text pojmout.

Masku ve své práci vnímám prvotně jako fyzické zakrývání obličeje, či částí lidského těla. Práce většiny zmíněných autorů však přes tento jasný fakt souvisejí i s maskou, jako nástrojem transformace a změny identity v psychologickém smyslu slova. Jejich prvotní popud není banální převlek, ale složitá hra s totožností, přeměnění reality. Masku v sobě skýtá možnost změny a přetvářky, skrze ukrývání či akcentování.

Ve své práci jsem se rozhodla pro časové vymezení od počátku dvacátého století (s důrazem na jeho druhou polovinu) po současnost a také na obecné vymezení v rámci fotografie světové. Nezmíním tedy veškeré české autory, především z důvodu již existující literatury k tomuto tématu.⁽¹⁾ Výběr jednotlivých autorů, zmíněných v této práci, jsem podřídila tematice jednotlivých kapitol, které mě ve spojení s motivem masky a převleku přišly nejvíce signifikantní – transformace uměleckého díla, autoportrét a téma genderové identity. V poslední kapitole nazvané Současné tendence, jsem se soustředila na nové trendy tohoto motivu v rámci tvorby nejmladších autorů současné světové fotografické scény.

2. Fenomén masky

Je to člověk, kdo je nejvíce fascinován sám sebou. Jeho sebereflexe, kterou se snaží pochopit, proniknout skrze ni a milovat ji, ho nikdy nenechá v klidu. To je důvod, proč primitivní národy, ale i vysoce vyspělé kultury, instinktivně přetvářejí obraz sebe sama.

Již dítě, které si postupně uvědomuje existenci sebe sama, kreslí jakýsi předstupeň masky – dvě krátké horizontální linie jako oči, jedna vertikální jako nos, to vše orámované oválným tvarem. Je to neuvěřitelná podobnost – mezi dětským záměrem zobrazit obličej a mezi výtvary primitivních národů. Tyto kresebné a sochařské výtvary již od prehistorických časů nesou rysy, jako by je vytvořilo samo dítě, s jeho naivní jednoduchostí a prostotou, bez pohlavní příslušnosti.

Touha primitivních národů po sebe-přetvoření, vedoucí ke ztrátě vlastní, ničím nezaměnitelné identity tváře, jejího původního tvaru a výrazu, vychází z jejich zdánlivě protichůdných potřeb sebe odmítnutí či sebe popření a na druhé straně z absolutního zaujetí sebou samým.

Tvář člověka je považována za zrcadlo jeho duše a obraz ducha. Primitivní člověk toužil po výměně vlastního pozemského ducha za něco nadpozemského.

Primitivní národy si nedovedly vysvětlit veškeré aspekty reality, např. spousta přírodních a fyzikálních jevů pro ně měla nadpřirozený charakter a původ. Odtud pramení touha po pozvednutí lidské existence k nadreálným formám bytí. Potřeba vyrovnání se se strachem z nadpřirozena, s děsem z démonů a ze smrti zapříčinila vznik děsivých masek, kterými člověk strašil sám sebe. Masky postupně ztrácely svůj sakrální nadpřirozený význam, stávala se děsivým artefaktem. Od toho byl již jen krůček k výrazu masek groteskních a vysmívajících se. Příklad můžeme nalézt např. v díle **Hieronyma Bosche** (1450–1516). Jeho zpodobnění živých bytostí a výrazu jejich tváře vycházejí z fyzického i psychického utrpení, mučení, ze strádání. Zobrazované postavy se proměňují v surrealisticky působící obrazy, bytosti absurdních a směšných tváří.

Důležitý fakt, spojený s nošením masky, je přijetí jejího významu, toho co představuje. U kmenových rituálů maska představuje symbol a i přesto, že všichni vědí, že se za ní skrývá člověk, je považována za to, co představuje a jsou jí přisuzovány určité nadpřirozené vlastnosti. Jako kdyby na člověka, který si masku nasazuje, přecházely nadpřirozené síly. I děti se děsí masek, o nichž ví, že se za nimi skrývají rodiče. Jako bychom podvědomě spontánně- automaticky stále přijímali nadreálnou hru na jinou, mnohdy tajuplnou a surreálnou identitu.

Již od pradávna člověk toužil přetvářet obraz sebe sama, nastavovat zrcadlo podobám svého vlastního já - ega, skrývat svou vlastní identitu. Maska, fenomén spjatý s historií lidského druhu, nás neustále provází bez ohledu na časové či geografické omezení. Masku vytváří člověk – umělec nejen z touhy návratu k původním kořenům a mýtům, ale také jako vyrovnání se se sebou samým. Maska je jakási sofistikovaná forma proniknutí do tajů vlastní existence a přetvoření jejích základů a zákonitostí.

Maska, či převlek může být chápána dvěma základními významy: ve smyslu fyzickém – nasazování masky či oblékání převleku, anebo ve smyslu alegorickém – nasazování masky, jako změna chování nebo záměna identity.

Náš svět je naplněn maskami. Naučili jsme se s nimi žít, každodenně je nosit na našich vlastních tvářích. Neumíme rozlišovat ty skutečné od těch hraných, přistupujeme na hru, kdy považujeme masky za skutečné obličej. Všichni jsme tvůrci masek, kteří nedokáží či nechtějí čelit realitě s odhalenou nahou tváří.

V symbolické rovině se však k fenoménu masky váže mnohem více, než si většinou uvědomujeme. Jsme to my, kdo vytváří projekci svých vlastních představ a očekávání do tváří lidí, které potkáváme. Naše tváře se mění podle našeho emocionálního či fyzického stavu. Nikdy tedy neexistuje jedna tvář (výraz) jednoho člověka. Také sama fyzická podoba lidské tváře z podstaty obsahuje dvojakost. Experimenty bylo dokázáno, že “levá” strana lidského obličej je snadněji rozpoznatelná lidmi kolem nás, než námi samotnými. Nese v sobě základní touhy našeho bytí, je tedy jakousi naší “tváří toho, po čem toužíme”, tváří intuitivní.

Psycholog **Werner Wolff** (1904–1957) tento jev popsal jako *“tvář našeho nevědomí, zatímco pravá strana je naší pravou, reálnou tváří.”*(2)

Švýcarský psychiatr a zakladatel analytické psychologie **Carl Jung** (1875–1961) nazval lidskou masku *“persona”* – *“slovo, jež označuje masku, kterou nosili herci ve starověkém řeckém divadle.”*(3) Personu viděl jako zvyk či systém chování, jenž jsme si vytvořili jako pomůcku pro vyrovnání se a přizpůsobení se reálnému světu.

Vytváření a používání našich masek je všeobecná zkušenost a očividně i nezbytnost pro život v lidské společnosti. *“Persona je maska, která nejen chrání nás před ostatními, kteří jsou sami ukrytí za svými maskami, ale také před naším skutečným já.”*(4) Persona je neviditelný most spojující skryté aspekty lidského já s jeho denní realitou.

Původně člověk používal masku k usmíření s přírodou, se záhadnými a děsivými jevy neznáma, k boji s démony a mystickými silami. Člověk zrozený ve věku moderních technologií si také nasazuje masku, aby čelil přírodě, aby demystifikoval svět záhad a tajemna a aby odkryl dosud nepoznané. Jeho maska má stále určitou mystickou sílu, stále s ní cítí určitou jednotu, jež mu pomáhá rozptýlit strach a nabýt jistoty. Duchové, se kterými bojoval primitivní člověk, byli imaginárními výplody jeho mysli, moderní člověk se utkává s duchy, kteří jsou zhmotněním jeho kreativity a představivosti v podobě moderních technologií.

I přesto, že se např. křesťanská církev důsledně snažila v období středověku úplně vymýtit tradici masky a převleku – byly považovány za zhmotnění pohanského obcování s ďáblem – nikdy se jí to nepodařilo zcela. Maska a převlek znovu ožily s příchodem renesance, kdy umění ožívá novou tendencí oslavování života a znovuzrození radostného přístupu k pozemské existenci. Částečně však ztrácí svůj předchozí mystický náboj a nabývá nového rozměru teatrálnosti a hravosti.

Tajemný duch masky ožívá znovu ve 20. století s příchodem uměleckých směrů, které čerpají inspiraci u primitivních národů, či zkoumají psychologii a nitro člověka a zabývají se transcendentální stránkou jeho existence. Umělci jsou znuděni

různými formami realismu, navracejí se k jednoduchosti a abstrakci primitivního umění. Maska ožívá – se svými původními rysy mystiky, děsivosti a hlubokého psychologického významu. Je jen přetvořena k podobě života moderního člověka, k jeho novým zvykům a jeho novým estetickým a kulturním tradicím. Již se nebojí nevysvětlitelných přírodních úkazů, ale strach se přenesl do formy děsu ze sebe sama. Obává se vyvinutého vědeckého aparátu, který ale zároveň není doprovázen vývojem v oblasti morální či “lidské”. Chaos, který byl dříve považován za výtvar a dar od boha, je nyní chaosem vytvořeným samotnými lidmi.

Maska však stále zůstává mostem mezi domnělou realitou a iluzí, bez níž člověk nedokáže existovat.

3. Maska jako nástroj interpretace umění

Na počátku této kapitoly bych ráda uvedla krátký exkurz do užití motivu masky ve výtvarném umění, obzvláště pak v malířství. Tato část nastíní zběžnou představu o problematice kapitoly následující, ta se bude podrobně věnovat propojení fotografie a malířství. Tedy díly, u kterých se jejich autoři přímo inspirovali konkrétními malbami, či je nejrůznějším způsobem přetvářeli.

3.1 Maska v historii malířství

Maska jako nástroj zábavy, či znak určitého společenského postavení byla známá už v rané renesanci. Fascinace jí trvá až do současnosti, i přesto, že její význam byl omezen na úroveň karnevalu, maškarních plesů, k pobavení dětí a k inspiraci pro některé umělce. Po dobu, kdy bylo nošení masky při nejrůznějších příležitostech módou a společenským zvykem, se tento motiv odrazil i v malířství. Benátští malíři osmnáctého století především napodobovali to, co viděli kolem sebe – rozjásané obličeje zakryté maskami, a zachycovali scény každodenního života. *“Benátské masky mají výsostné postavení na mnoha plátnech barokních žánrových malířů **Pietra Longhiho** (1701–1785) , **Francesca Guardiho** (1712–1793) nebo **Giovanniho Battisty Tiepola** (1696–1770).”*(5)



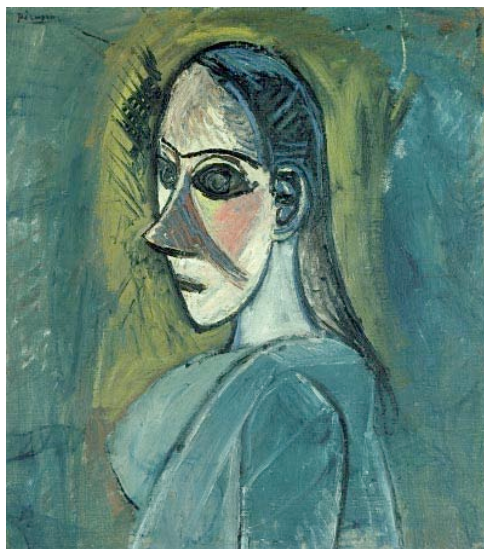
Hieronymus Bosch: Zahrada pozemských rozkoší, 1504, detail



Pieter Bruegel: Battle of Carnival and Lent

Mezi malíře, kteří reagovali na sociální a kulturní atmosféru patnáctého a šestnáctého století, patří i malíři **Hieronymus Bosch** (1450–1516) a **Pieter Bruegel** (1525–1569). Bosch se nechal silně inspirovat místními folklory, kulty a loutkovými hrami vlámských slavností a především nejoblíbenějším svátkem tamních obyvatel – jejich slavnými karnevaly. Jeho bizarní alegorie, často vyjádřené jako groteskní karikatury, jsou děsivé i krásné zároveň, jsou plné absurdního humoru. Základní téma jeho maleb je souboj dobra s ďábelskými silami, víra ve věčný život a strach ze ztracení. Oproti tomu na satirických malbách Pietera Bruegela postavy jako by ztrácely tvář – jejich výraz se stává typizovaným, deformovaným, jako by se tváře přeměňovaly ve strnulé masky. Většinou jsou to výrazy hlouposti a krutosti.

Malířem, který se soustavně věnoval motivu masky byl vlámský umělec **James Sidney Ensor** (1860–1949). Ještě před jungovskou vizí persony, se tento motiv stal hlavním Ensorovým námětem. Maska v jeho díle vyjadřuje kamufláž, skrytou přetvářku a mrzkost širokých mas.



Pablo Picasso: Žena, 1907



Edvard Munch: Výkřik, 1893

Fenomén masky se však logicky v historii novodobého umění nejvíce prosadil s nástupem nových uměleckých směrů počátku dvacátého století, především pak v dadaismu a surrealismu. Maska se objevila v dílech téměř všech slavných umělců této éry. Nejmarkantněji lze tento vliv pozorovat v díle **Pabla Picassa** (1881–1973). Přímoou inspirací se mu stalo právě umění primitivních národů, které se nejvýrazněji

projevilo v jeho tzv. africkém období (1907-1909), jež pak volně vyústilo ve vznik surrealismu.

Maska také našla uplatnění v tvorbě mnohých dalších umělců: představitel politicky orientovaného křídla dadaismu **George Grosz** (1893–1959), používal tohoto motivu v dílech, která napadala buržoazii; němec **John Heartfield** (1891–1968) znechucen uniformami, militarismem a nacistickým zbrojením, vytvářel karikatury se silným morálním podtextem formou fotografických koláží; dětsky naivní koncept masky ve svých kresbách a skulpturách v prostoru kopíroval španělský umělec **Joan Miró** (1893–1983); **Paul Klee** (1879–1940) tvořil v poetickém kouzlu jednoduchosti – maska v jeho pojetí ztratila veškerý vnější vzhled a proměnila se v unikátní půvabné tváře; katalánský malíř **Salvador Dalí** (1904–1989) zase zobrazoval „odlidštěné“ tváře bez výrazu; v poetické estetice inspirované snem u **Marca Chagalla** (1887–1985) se lidské figury objevovaly se zvířecími obličejí; irský malíř **Francis Bacon** (1909–1992) zobrazoval tváře jako masky z nočních můr a halucinací, s nedefinovatelným výrazem a zamlžením; ploché tváře, oči ve tvaru mandlí, vizualizace obličejů jako masky používané primitivními kulturami byly stěžejní i v díle italského sochaře a malíře **Amedea Modiglianiho** (1884–1920); a nakonec samozřejmě nemohu nezmínit „nejpopulárnější masku“ moderního umění, expresionistický obraz **Výkřik** (1893–1910) **Edvarda Muncha** (1863–1944), kde se z vyděšeného obličejů stává děsivá nekonkrétní tvář.

3.2 Maska jako nástroj interpretace umění

Následující text se věnuje fotografům, kteří pojmají motiv masky jako nástroj k přetvoření již existujících výtvarných děl, povětšinou z oblasti portrétního malířství. Klasická díla autoři modifikují ve své vlastní umění a s kreativní empatií nechávají ožít tváře a scény z dávných časů. Je to jistá forma pocty pro již existující díla, avšak mnozí mohou namítnout, že by tyto klasické kusy měly být ponechány nedotknuté, bez znetvoření ironickým pohledem současných umělců. Pomocí těchto fotografií však vznikají neuvěřitelné kreace plné fantazie, humoru a soustředěného zkoumání již existujícího, již jednou stvořeného. Parafráze uměleckých děl je

nedílnou součástí kreativního procesu. Od inspirace k přímé a přiznané interpretaci osciluje snad každý umělec. Tendence „přetvoření“ je pak patrná především v postmoderním umění, pro které je typické přímo reagovat, komentovat a de mystifikovat.



Yasumasa Morimura: Daughter of Art History (Theater B), 1990

Snad nejvýraznějším autorem, interpretujícím již vzniklá malířská díla, je v současné době jeden z nejúspěšnějších japonských umělců **Yasumasa Morimura** (*1951). Na svých fotografiích se postupně stává Manetovou Olympií a její černou služkou, dívkou za barem z Monetovy slavné malby Bar ve Folies-Bergere, členy Rembrandtovy rodiny, včetně jeho samotného při jeho slavných autoportrétech, či Leonardovou Monou Lisou, ne pouze s knírkem (parafráze Marcela Duchampa), ale rovnou těhotnou. Používá díla Ingrese, Goyi, Velázquezé a Rossettiho, aby je deformoval do podoby něčeho divného a směšného, jako by poukazoval na jejich samotný humorný a podivný charakter. Morimuriho fotografická performance připomíná snahu o milou vizuální frašku, která je však, díky svým slavným předlohám, posunuta do roviny meditace nad krizí identity v umění, nad možností masové reprodukovatelnosti.

Maska může být tedy v Morimurově tvorbě chápána doslova jako fyzické maskování obličeje a používání převleků k dosažení kýžené podoby z předlohy. Maskování jako proces kosmetické proměny, jako vizuální hříčka. Tato poloha, ač na první pohled nejvíce markantní, je však pouze nástrojem k dosažení hlubších rovin. Morimura si především hraje s vlastní identitou, s příslušností k vlastní rase a genderu. Jako asiát většinou „hraje role“ příslušníků západní kultury, jako muž mění podobu v ženu. Jakoby zkoušel co nejextrémnější polohy ve vztahu k sobě samému.

Morimura je herec mnoha tváří, který ze sebe samého vytváří umělecké dílo. S každou fotografií se proměňuje i jeho role, jeho osobnost nabývá nových rysů, aby se záhy s dalším snímkem stala jen vizuální vzpomínkou. Jeho vlastní přítomnost je však očividně na fotografiích podstatná – ať má jakýkoliv make up či převlek, jeho obličej je vždy poměrně snadno rozpoznatelný. Na jednu stranu tedy připomíná někoho jiného, na stranu druhou však stále „hraje“ sám sebe. Maska se tedy stává zdánlivým vodítkem k podtržení vlastní identity.

Autorkou, která tvoří na podobném základě jako Yasumasa Morimura je americká fotografka a režisérka **Cindy Sherman** (*1954). Pro upřesnění se konkrétně jedná o projekt **History Portraits** (Historické Portréty), vznikající v letech 1989–1990. Motiv převleku je však signifikantní pro celou její tvorbu, proto se její jméno ještě objeví i v jiných kapitolách v souvislosti s dalšími soubory.

Soubor History Portraits vznikl během autorčina tvůrčího pobytu v Římě, kde se jí dostalo do rukou nespočet obrazových publikací, týkajících se portrétního malířství starých mistrů. Záměrně nevyužívala možnosti vidět konkrétní obrazy na živo, ale chtěla se přímo inspirovat nekvalitními reprodukcemi z knih. Přístup Cindy Sherman, který je podobný v celé její tvorbě, je intuitivní a hravý. Nejde jí o konkrétní malby v rámci historie malířství, považuje je spíše za „materii“, kterou používá ke své vlastní performance. Mnoho teoretiků umění považuje Sherman tedy spíše za umělce performance, než za tvůrce fotografií. Její stylizace jsou sice postaveny na předem daném konceptu, avšak ve výsledku je patrný prvek improvizace, živosti, ale i strojenosti, která nakonec působí příjemně nedbale. Sherman si doslova užívá měnění kostýmů a zahalování do drapérií, používání

nespočtu rekvizit. Scéna nakonec působí nedokonale, v drobných detailech se skrývá kýžené odhalení převleku.



Cindy Sherman: History Portraits, 1989–1990

Autoportréty Cindy Sherman, vzniklé na základě inspirace, ale i určité deformace portrétů starých mistrů, na jednu stranu působí extrémně komicky, na druhou stranu však mohou diváka děsit. *„Jsou jako gumová maska čarodějnice či vlkodlaka. Leží na hranici hororu a žertu. Je to, jako když někoho mohou tyto masky děsit i přesto, že ví, že nejsou pravé. Jako když se děsíme někoho, kdo nosí masku i přesto, že víme, že je to maska.“*(6) Komický prvek můžeme spatřit např. u fotografie inspirované Raphaelovou La Fornarinou, kde má autorka očividně nasazena umělá ňadra a kolem hlavy uvázaný turban, připomínající spíše utěrku. Již zmíněná „nedbalost“ vytváří ze snímků komické obrazy, které neděsí svou akademickou dokonalostí. Používáním umělých nosů a groteskních knírů, jako by chtěla zlidštit vážnou atmosféru samotných maleb. Všímá si také absurdních proporcí namalovaných postav – jako by lidská anatomie byla svázána stejně přísnými a podle módy se měnícími kánony jako oblečení, které portrétovaní v dané době nosili.

Děsivým prvkem těchto snímků může být strnulost autorčina výrazu i celého obličeje. Nevíme jestli se díváme do očí masky, živého či nadpřirozeného stvoření.

Samotné inscenované scény nejsou tak detailně propracovány jako např. u Yasumasa Morimury. Sherman nepřikládá důležitost vizuální věrnosti předlohy -

volně manipuluje se svým výrazem i detaily výsledné fotografie. Důležitý je u jejích snímků i výřez, který soustředí pozornost přímo na její osobu.



Hiroshi Sugimoto: Henry VIII a Anna Boleyn, 1999

Autorem, který využívá masku jako nástroj interpretce umění je i japonský fotograf **Hiroshi Sugimoto** (*1948). Vedle velkoformátových fotografií krajiny a architektury vytvořil i soubor **Portraits** (Portréty, od 1999), jehož jedna část je věnovaná právě přetvoření maleb starých mistrů. Sugimoto se však nenechává inspirovat přímo malbami, či jejich reprodukcemi. Výchozím bodem pro vznik jeho fotografií jsou trojrozměrné objekty, konkrétně voskové figuríny. Vlámský malíř **Hans Holbein mladší** (1497–1543), působící u anglického dvora, vytvořil nespočet portrétů královské rodiny. Na základě těchto portrétů umělci z Musea Madame Tussauds v Londýně vytvořili scény, kde se objevuje např. Jiří VIII. a jeho rodina. „*Detailně jsem studoval, jak renesanční malíři pracovali se světlem, a na základě mých poznatků jsem přetvořil tyto královské portréty, zaměnil jsem malbu za fotografii.*“⁽⁷⁾ Jedná se tedy v podstatě o přenesenou interpretaci umění, avšak bez portrétní malby bychom dnes neměli žádné tušení, jak dané osobnosti vypadaly.

Jde o interpretaci již interpretovaného – lidská podoba je zachována pomocí malby, ta se stane inspirací pro opětovné zhmotnění v podobě figurín, které jsou

nakonec opět přeneseny do dvojrozměrné roviny. Na první pohled to téměř vypadá jako nesmyslný koloběh, avšak Sugimoto zde opět ožívuje klasickou otázku, která existuje od vzniku fotografie – jaký je přesně vztah mezi malbou a médiem mechanické reprodukce.

Zajímavý přístup Hiroshi Sugimota je patrný i v jeho remaku obrazu **The Music Lesson** (Hodina Hudby, 1662–64) od **Vermeera van Delfta** (1632 –1675). Způsob jaký je tato malba zhotovena, silně evokuje pohled skrze kameru obscuru, kterou malíři dříve používali ke zjednodušení přenesení reality na plátno. Sugimoto se tedy v podstatě, skrze tři další média, vrací k tomu původnímu.

Maska má v Sugimotově tvorbě poněkud přenesený význam. Nejde o přetváření či deformování již daného, ale o vrstvení významů, které přinášejí jednotlivá média. Maska tu funguje jako prvek konzervace, zmrazení času. Je to určitá forma masky posmrtné, kdy podoba portrétovaných je zachována navěky. Díky Sugimotovým fotografiím znovu ožívají, jsou součástí reality – vždyť fotografie je médiem zaznamenávajícím skutečnost.

Argentinský umělec **Res** (*1957) ve spolupráci s argentinskou fotografkou **Constanzou Piaggio** (*1982) vytvořili soubor velkoformátových barevných fotografií, jenž opět čerpá inspiraci u portrétní tvorby klasických mistrů, především z období italské renesance. V projektu **Conatus** (2006) se objevují fotografie ikonických děl z dílen **Diega Velázqueze** (1599–1660), **Leonarda da Vinciho** (1452–1519), či **Pabla Picassa** (1881–1973). V procesu transformace malby v médium fotografie, Res předvádí nečekané alternace a reinterpretace původního, v kontextu soudobého, přístupu k fotografii. Kristus na kříži se stává ženou, či Leonardova Dáma s hranostajem (1488-90) drží místo zvířete v rukou prasečí hlavu. Tyto transformace však nejsou pouhou parodií na již existující díla. Jejich kompozice, způsob svícení a užití barev je tak skutečné, že naprostý laik by tyto fotografie mohl snadno zaměnit za reprodukce existujících obrazů.



RES a Constanza Piaggio: Conatus, 2006

Maskováním je zde docíleno přirozeně vyznívajícího spojení klasické malby a rysů současné fotografie. Nejedná se však o tolik niternou hru jako např. v díle Yasumasa Morimury. Maska zde umožňuje prožít nové vizuální potěšení, znovu oslovení klasickým uměním.

Autorem, jehož rozsáhlé a unikátní fotografické dílo je také inspirováno malířským uměním, je americký fotograf **Joel-Peter Witkin** (*1939). Jeho tvorba, oscilující mezi zátiším, portrétem a aktem, nemá v soudobé historii fotografie srovnání. Není autora, který by s motivy masky a převleku soustavně pracoval v podobném duchu. Witkin nepodléhá módním vizuálním trendům. Vytvořil si vlastní svět, který však sahá daleko za pouhou fotografickou imaginaci. Je to svět mystiky, hlubokých významů a souvislostí, vlastních pravidel a morálky, které oscilují na hranici estetiky dobra a zla.

Maska je ve Witkinových fotografiích klíčovým motivem, avšak bez náznaku kliše. Je přirozeným prvkem jeho inscenovaných děsivých scén, sestavených z postižených či obludných těl, a fantasmagorických zátiší. Scén, jakoby vyňatých z běžného běhu času, připomínajících pomíjivost života a absurdní krásu smrti.

Witkinovy fotografie jako by pocházely ze surreálného světa, kde vládne perverze a rouhání. Ze světa, kde jsou pokořena veškerá morální a vizuální tabu, kde nic není posvátné. Život, nebo alespoň to, co ho připomíná, se pozvolna přeměňuje ve smrt, odlišnost v normalitu, bolest v potěšení. Maskulinní či feminní identita Witkinových modelů je setřena, aranže připomínají spíše bezpohlavní hybridy, u kterých jde více o symbolické vyznění, než o osobitou totožnost.

Hlavním inspiračním zdrojem Witkinových fotografií z oblasti malířství je především dílo italského malíře **Caravaggia** (1571–1610), oplývající na svou dobu netypickým realismem. Jedním z příkladů je například Witkinovo nové zpracování obrazu **Bakchus** (1596), kde se řecký bůh Dionýsos, považovaný za posla veselí, přeměňuje v korpulentní tělo ženy, třímající v rukou tělíčka čerstvě narozených dětí. Tvář, téměř celá zabalená do černé látky, kontrastuje s monstrózním nahým tělem. Název fotografie **Portrait of Holocaust** (Portrét Holokaustu, 1982), ukazuje, že Witkin nemanipuluje pouze s vizuálními prvky obrazu, ale také především s kontrastem jeho významů.

Použití typické černé „witkinovské“ škrabošky v souvislosti s malířským dílem můžeme nalézt ve fotografii **Journies of the Mask: Helena Fourment** (1984), kde Witkin reaguje na dílo vlámského barokního malíře **Petera Paula Rubense** (1577–1640) **Kožíšek (Helena Fourment)** (1636–1639). Zde Witkin transformuje sličnou ženskou figuru v hybridní stvoření – ženu s mužským přirozením. Witkinovy fotografie ale také nacházejí inspiraci v dílech například **Giuseppe Arcimbolda** (1530–1593) či **Gustava Couberta** (1819–1877).

Witkin své modely obléká do promyšlených kostýmů – málokdy jsou zcela oblečené. Většinou jsou modely pokryté honosnými draperiemi, či instalované do určitých póz s nejrůznějšími podivnými, neobvyklými a zvláštními předměty. Nahá těla pak působí jako živé sochy, vystavující na odiv své deformace a fyzické abnormality. U většiny fotografií užití masky podtrhuje celkový teatrální výraz, slouží zvýraznění deperzonifikace nebo tajemnosti. Maska má většinou podobu jednoduché škrabošky (např. u vlastního Witkinova autoportrétu), či komplikované skrumáže neidentifikovatelných předmětů. Účelem užití masky je většinou zakrýt oči,

popřípadě celou tvář, která by mohla narušovat syrové vyznění nahých těl a surreálních aranží. Reálné modely, i přes svou skutečnou unikátnost, ztrácí v maximální míře svou identitu, která je vystřídána tajemnou symbolikou, připomínající renesanční mistry, či cirkusová obludária. *“Sám sebe považuji za portrétistu; ne však portrétistu lidí, ale stavu bytí. Pořizuji záznamy událostí, které ukazují existenci jedné bytosti, jednoho přízraku na tomto světě. ... Skrze masku lze vidět jeho absolutní podobu z pozice smrti. A tam, v nekonečném osudu, hledat tvář, kterou jsem měl před tím, než byl stvořen svět.”*(8)



Joel-Peter Witkin

4. Maska v kontextu genderové identity

„Není pochyb, že skrze rozjímání o masce se svět maskulinní a feminní setkává v nejpronikavějším a nejintenzivnějším bodě.“(9)

Jak už jsem několikrát zmínila, maska má mnoho podob. Psychologická maska vzniká v okamžiku, kdy toužíme zakrýt něco, co vychází z našeho nitra a co nechceme, aby někdo spatřil. Popřípadě se chceme stát někým jiným – chceme nově zformovat naši identitu.

Identita, vnímaná skrze pohlavní příslušnost, je jednou z nejpodstatnějších. Maska sama o sobě automaticky vzbuzuje určité konotace, spojené s erotikou a sexem. Podporuje jejich tajemné vyznění, obscénnost, moment překvapení, ale i možnost stát se někým jiným.

Není proto divu, že samotná fotografie je nástrojem zaznamenávání nejrozumnějších poloh genderové identity. Jako domnělého nástroje uchopení reality, není účinnějšího prostředku k mezipohlavní proměně.

Na divadelní scéně od antiky po Shakespeara, ale i v prostředí cirkusů, se muži běžně objevovali jako ženy, a ty naopak hráli mužské role v groteskní či parodické poloze. V čase karnevalů a honosných bálů se dokonce domnělá záměna pohlaví vyžadovala. Tyto „hry“ se počátkem dvacátého století začaly pomalu proměňovat ve vážný boj mezi oběma pohlavími, ve snahu nastolení rovnosti. Ženy vnikly do, do té doby, mužského světa obleků, sportu, krátkých účesů, či kouření. Začaly usilovat o rovnoprávné sociální postavení a nezávislost. Nový boj přinesla druhá polovina dvacátého století, uvolnění vnímání sexuality, bitva homosexuální komunity za stejná práva jako má celá společnost.

4.1 Maska v kontextu genderové identity ve fotografii 20. století

Snad nejpopulárnější genderovou přeměnou, v rámci dějin umění, je dílo **Marcela Duchampa** (1887–1968) *L.H.O.O.Q.* (1919,1930), tedy slavná Mona Lisa s knírkem. I když se jedná o reprodukci s kresbou, ne tedy o fotografii, je podstatné toto dílo zmínit. Duchamp, pod svým pseudonymem **Rose Sélavy**, vytvořil mnoho fotografií, kde je převlečen za ženu. Na tomto tématu spolupracoval i s **Man Rayem** (1890–1976), ten často portrétoval právě zmíněnou Duchampovu ženskou tvář.

Zajímavé dílo vytvořila německá fotografka **Hannah Höch** (1889– 1978), která používala fragmenty vystřižené z časopisů a vytvářela z nich podivné, hybridní postavy. Z reálných fotografií sestavovala koláže fantastických stvoření, jejichž pohlavní příslušnost není úplně jasná – z části žena, z části muž, z části neidentifikovatelný tvor.



Claude Cahun

Jinou ženou, výrazně se zabývající problematikou genderu, byla francouzská umělkyně **Claude Cahun** (1894-1954). Ve svých fotografických autoportrétech často vystupuje jako “švihák” v mužském obleku a s krátkými vlasy. Na některých má dokonce opravdovou masku, k dotvoření tajemnosti a absurdity. Její práce byly formou protestu proti jakémukoli ustálenému předsudku o ženách. Svým uměním,

ale i sexuální orientací (byla lesbička), napadla systémy genderové separace, sociální diskriminace či společenského pohledu na ženskost jako takovou. Dodnes se přesně neví, na kterých fotografiích jsou masky vytvořené jí samotnou, a které jsou pozůstatkem divadelních kostýmů – Cahun byla dlouhodobě činná v pařížských divadlech. Vedle klasických mužských autoportrétů jsou slavné její stylizace v podobě Buddhy, upíra, anděla či námořníka – spektrum jejích rolí nemá žádné konvenční hranice.

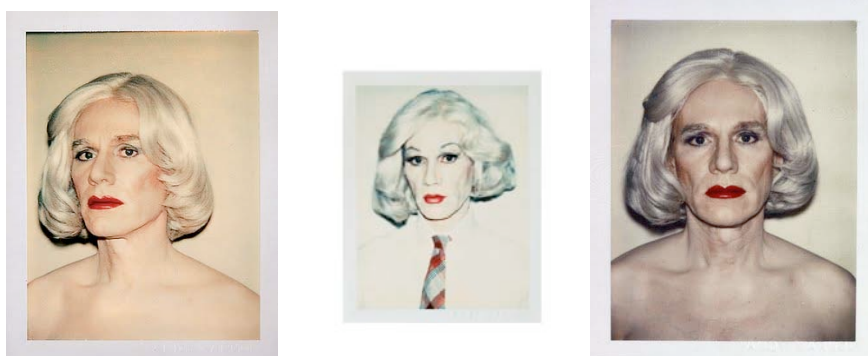


Pierre Molinier: Autoportrét, 1966

Francouzský malíř, fotograf a tvůrce roztodivných objektů **Pierre Molinier** (1900–1976) se zase naopak transformuje do podoby ženy jako erotického objektu. V šedesátých let 20. století vyměnil definitivně malířství za fotografii, která je vyjádřením jeho sexuálních fantazií a erotického fetiše. Molinier fotografuje především sám sebe, velmi často s maskou či různými převleky – od korzetů a punčocháčů až k jehlovým podpatkům, tedy klasickým stimulům erotiky. Následně vystřihuje své siluety a části těla, které pak kombinuje s magazínovými fotografiemi modelek. Vznikají tak bizarní koláže vyzařující erotické potěšení. To je způsob, kterým Molinier usiluje o dosažení ideálního obrazu sebe sama, ale zároveň také realizace svých sexuálních fantazií. *“V Molinierových autoportrétech se stále opakují*

dva základní motivy: jeden je “bytí ženou” skrze eliminaci jeho penisu, připevněním umělých prsou, předvádění se v dámském spodním prádle; druhý je ironizace symbolu maskulinity – používání umělých penisů jako částí oděvů či obuvi.”(10)

Je nasnadě, že se motiv masky objevuje i v díle amerického umělce **Andyho Warhola** (1928–1987). Vedle slavných maleb a grafik byl velice činný jako fotograf a téma genderové identity je fundamentální v celé jeho tvorbě. V dlouhodobě vznikající sérii fotografií **Self-Portraits in Drag** (1986) se Warhol, pomocí nejrůznějších paruk a agresivního líčení, stylizuje do role žen, či možná spíše transvestitů. Pro tento projekt se nechal inspirovat postavou již zmíněného Duchampova alter ega Rose Selavy. Warholovy autoportréty zobrazují napůl muže a napůl ženu. Celý obličej je pokryt silnou vrstvou dámského makeupu, vždy používá sytě rudou rtěnku a to vše je ještě akcentováno blond parukou. I přesto, že jeho oblečení je typicky pánské (např. košile, kravata), samotné pózy a držení těla vyznívají velmi žensky. To kontrastuje se silným maskulinním tělem. Warhol, jako by se snažil napadnout tradiční sociální normy a pomocí těchto fotografií ukázat, že identita genderu je umělá a vykonstruovaná. Samotné fotografie vznikly jako polaroidy – Warhol upřednostňoval jejich pohotovost a nestrojenost. Self-Portraits in Drag jsou také jasným důkazem autorovi posedlosti sebou samým, posedlostí neustálého měnění své masky.



Andy Warhol: Self-Portraits in Drag, 1986

Tvůrcem s podobným přístupem je i americký umělec řeckého původu **Lucas Samaras** (*1936). Koncem šedesátých let 20. století začal na polaroid fotografovat portréty a autoportréty. V sérii **Auto Polaroid** (1969-71) zachycuje sám sebe v různých stylizacích, s maskami teatrálními i maskami, inspirovanými hrou s výrazem

vlastní tváře. Na rozdíl od Warholových autoportrétů, kde je výraz obličeje téměř kamenný, Samaras si vyzývavě a teatrálně pohrává s úhlem pohledu, našpuhlením rtů či mimikou celého výrazu. Na jednom snímku se objevuje zamaskován makeupem s parukou s dlouhými blond vlasy, na jiném se promění ve tvrdého muže s cigaretou v ústech. Samaras hraje hru s převleky, se zkoušením odlišných charakterových typů, to vše ale s určitou dávkou komiky a parodie. Patrný je u něj vliv fetišismu, jako nástroje k vyjádření svých sexuálních, kulturních a náboženských postojů.

Autorkou, která k pojetí genderové identity přistupuje zcela odlišně, je francouzská umělkyně **Annette Messager** (*1943). Proslavila se především svými instalacemi v prostoru, s častým využitím média fotografie. Soubor manipulovaných fotografií **The Men-Women and the Women-Man** (Muž-Žena a Žena-Muž, 1972) pojednává o vztahu muže a ženy v jejich vzájemném soužití a konfrontaci. Jde o jakousi kolekci snímků – album, které si volně pohrává s definicí toho, kdo je ve vztahu muž, a kdo je žena. Do fotografií ručně dokresluje znaky pohlavní příslušnosti - žena je vybavena knírkem či vousem, zatímco tvář muže ožívá dlouhými řasami, výraznými rty, anebo dámskými brýlemi. Maska je tu maximálně přiznaná, ve své dětské naivitě působí hravě a nekomplikovaně. Avšak i za podobnou banální situaci se může skrývat další rovina – odmítnutí soustavy společenských pravidel a snaha nahradit je novým pojetím.



Cindy Sherman: Bus Riders, 1976

Zajímavým projektem dotýkající se tohoto tématu je také jeden z nejranějších souborů, již zmíněné fotografky **Cindy Sherman** (*1954), **Bus Riders** (1976), který se dostal na veřejnost až v roce 2000. Autorka zde s pečlivým úsilím aranžuje sebe sama do rolí nespočtu charakterů. Její identita volně přechází z muže na ženu, z teenagera

na dospělého člověka. Jednotlivé postavy jsou snímány na jednoduchém bílém pozadí, jedinou rekvizitou je dřevěná židle, která představuje autobusové sedadlo. Kostýmní stylizace je obohacena teatrálním chováním postav, které Sherman bedlivě sledovala při cestování v dopravních prostředcích.

4.2 Maska v kontextu genderové identity v současné fotografii

Oproti 20. století soudobá fotografická scéna nenabízí tak široké spektrum autorů, kteří by se zabývali maskou a převlekem v kontextu genderové identity, jak je ukázáno v předchozí kapitole.

Nejvýraznější postavou, tvořící v rámci tohoto pojetí masky, je již zmíněný japonský fotograf **Yasumasa Morimura** (*1951). Vedle inspirace díly starých mistrů se i on proměňuje z muže na ženu, střídá polohy klasické fotografie i fotografie, jako reprodukce již vzniklého díla. Většina jeho předloh je spojena se ženou jako objektem. Jeho přístup není orientován buřičským směrem, nesnaží se poukazovat na nerovnost pohlaví, anebo komentovat postavení muže či ženy ve společnosti. Je to dáno i dobou vzniku portrétů – na přelomu dvacátého století tato problematika již není tolik aktuální. Současná společnost spíše řeší otázku bující genderové rozmanitosti.

„Můj cíl není pouze ztvárnit roli ženy. Své autoportréty nevytvářím ani z popudu naplnit svou touhu být ženou. ... Můj cíl je, skrze záměnu tváří a převleků, objevovat tenkou pohyblivou hranici mezi oběma pohlavími.“(11)

Morimurova vizuální pohlavní proměna je patrná ve velké části jeho díla. Nejuceleněji ale vyznívá hned ve dvou projektech. V prvním z nich se maskuje jako legendární herečky stříbrného plátna, od Audrey Hepburn (**Self-Portrait – After Audrey Hepburn**, 1996) po Ingrid Bergman (**Self-Portrait – After Ingrid Bergman**, 1996). V černobílých autoportrétech přejímá nejen jejich vizuální obraz – oblečení, šperky, ale i mimiku tváře a celkový výraz. Morimura se umně převléká do role být někým jiným – asiatem, který se stává ženami, které zhmotňují představu krásy, dokonalosti a výjimečnosti.



Yasumasa Morimura: An Inner Dialogue with Frida Kahlo, 2001

Druhým souborem je **An Inner Dialogue with Frida Kahlo** (Vnitřní Dialog s Frídou Kahlo, 2001), kde zaměřuje svou identitu s touto impozantní mexickou malířkou v jejích autoportrétech. „*Inspirován Frídinými autoportréty, přidal jsem svou vlastní tvůrčí invenci. Použil jsem např. umělé kníry místo obočí, které je právě slavným symbolem jejího zobrazení sebe sama.*“⁽¹²⁾ Morimura přistupuje k autoportrétům s pečlivou precizností a používá podobnou techniku jako u zmíněných Self-portraits as Art History. V konkrétních obrazech nahrazuje obličej Kahlo svým vlastním. Přidává však i pro něj typické detaily a jemně tak pozměňuje výslednou kompozici. Vzniklé fotografie pak nesou stále naléhavou intenzitu jejích obrazů, obohacenou o drobnou hru na hledání přetvořeného.

5. Motiv masky v autoportrétní fotografii

Sebeláska, sebetransformace, sebedestrukce

Tato kapitola pojednává o motivu masky v autoportrétní fotografii. Mnoho autorů, kteří se maskou a převlekem zabývají, přeměňují právě sebe sama. Proměna vlastního vzhledu, či identity je jistě pro každého fotografa lákavou zkušeností. Není zábavnější hry, než střídání kostýmů a tváří, makeupu či paruk. Snad každá žena tento frivolní exhibicionismus provádí už od dětství, v podobě zkoušení máminých šatů a líčidel, které se s přibývajícím věkem vyvine v přirozenou touhu po strojení se, snahu vypadat dobře a vždy jinak. U mužů je tato činnost méně markantní, ale neméně rozšířená. „Čančání se“ a nošení šatů opačného pohlaví jsou klíčové i pro subkulturu transvestitů.

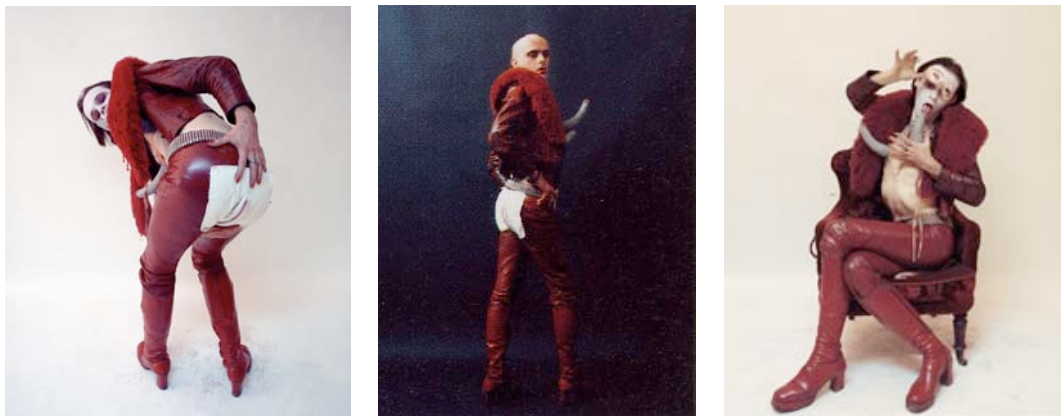
Do kapitoly samozřejmě patří i dílo fotografa **Yasumasi Morimury**, který výhradně pracuje se sebou samým jako s modelem. Stal se svým vlastním celoživotním uměleckým objektem, sám sebe přetváří do nejrůznějších podob cizí identity, kterou snímá z již existujících uměleckých děl, či osobností z reálného života. Jeho dílu je však věnován dostatečný prostor v předcházejících kapitolách, proto zde bude uvedeno dílo dalších autorů.

Osobnost, kterou tu však musím opětovně zmínit, je fotografka **Cindy Sherman**, jejíž stěžejní soubory tematicky nepříslušely do předešlých částí.

Téma autoportrétu se celkově úzce prolíná se všemi ostatními kapitolami pojednání o motivu masky ve fotografii, proto si dovolím, již uvedené autory, zmínit jen okrajově a představit díla dalších fotografů.

Ve fotografii první poloviny 20. století bylo téma autoportrétu poměrně oblíbené, obzvláště v souvislosti se surrealismem a dadaismem a nejrůznější formou progresu ženské rovnoprávnosti. Také nastolení freudovských otázek, spolu s uvolněním sexuálních mravů, vedlo, především některé autorky k transformaci sebe sama v příslušníky opačného pohlaví; muže zase k „perverzním“ transvestitickým hrám. Příkladem je již zmíněná francouzská umělkyně **Claude Cahun**, či francouzský malíř a fotograf **Perre Molinier**.

V druhé polovině 20. století, s rozšířením obecného společenského povědomí o gay-kultuře a konečným uvolněním kodexů, vztahujících se k problematice genderu a tématu osobní identity vůbec, téma autoportrétu s motivem masky dosáhlo u autorů maximální obliby. Příkladem toho jsou fotografická díla např. **Andyho Warhola**, **Lucase Samarase**, či **Roberta Mapplethorpa**.



Jürgen Klauke: Autoportréty

Zásadní postavou, zabývající se autoportrétem v souvislosti s motivem masky již od sedmdesátých let minulého století, je německý fotograf a umělec **Jürgen Klauke** (*1943). Ve svých inscenovaných snímcích a performancích dělá sám ze sebe objekt vlastního pozorování, obléká se do prapodivných, eroticky vyznívajících kostýmů, a maskuje svůj obličej. Osvojuje si bizarní identity, exponující rozpory a dramata lidské existence. *„Klaukeho rané práce čerpají svou sílu z mentální a topografické úzkosti, kterou vnímá v rámci německé identity. ... V těchto scénách je hercem, režisérem, modelem i fotografem. ... Stává se androgynním stvořením, balancujícím mezi rolí intimity a melancholie, používající symboly a objekty, které leží mezi pohádkovými příběhy a realitou.“*(13)

Klaukeho fotografie jsou plné sexuálního napětí, kostýmy v nich hrají roli fetiše a erotického objektu. Maskování obličeje připomíná divadelní líčení – podtrhuje teatrálnost scén a dodává jim nádech komičnosti a absurdity. Divák si nemusí být úplně jistý, jestli vidí muže, či ženu, masku nebo reálnou tvář. Je - li autorova hra rozpustilá nebo vážná, jestli jde o divadlo či skutečnou realitu, krásu či děs.

Na maskování a záměně identity je založen i asi nejznámější soubor americké fotografky **Cindy Sherman Untitled Film Stills** (1977–1980). Černobílé snímky souboru zachycují samu autorku v situacích a prostředích, které silně evokují záběry vyňaté z filmu. Sherman na sebe bere podoby různých stereotypních ženských rolí. Od nevyzrálé školačky k atraktivní svůdkyni, od půvabné divy k ženě v domácnosti. Sherman, inspirovaná vizuální a obsahovou tematikou filmů ze čtyřicátých, padesátých a šedesátých let – díly slavných režisérů, jako např. Hitchcocka či Antonioniho – ztvárňuje vymyšlené „filmové“ charaktery, které však působí, jako bychom je ve filmu přece jen viděli – jsou nám nesmírně povědomé.



Cindy Sherman: Untitled Film Still #14, 1978

Maskou, vedle stálé změny převleků a identit, zde může být i jakási strnulost výrazu. Masku tváře, která neprojevuje sebemenší známky emocí. *„Můj záměr byl, aby fotografie neukazovaly silné emoce. Ve většině filmových záběrů vypadají herečky roztomile, rozpustile, svůdně, rozrušeně, vyděšeně, přísně, atd. Mne ale spíše zajímala tvář téměř bez výrazu. ... Tuto polohu shledávám daleko více tajemnou.“*(14)

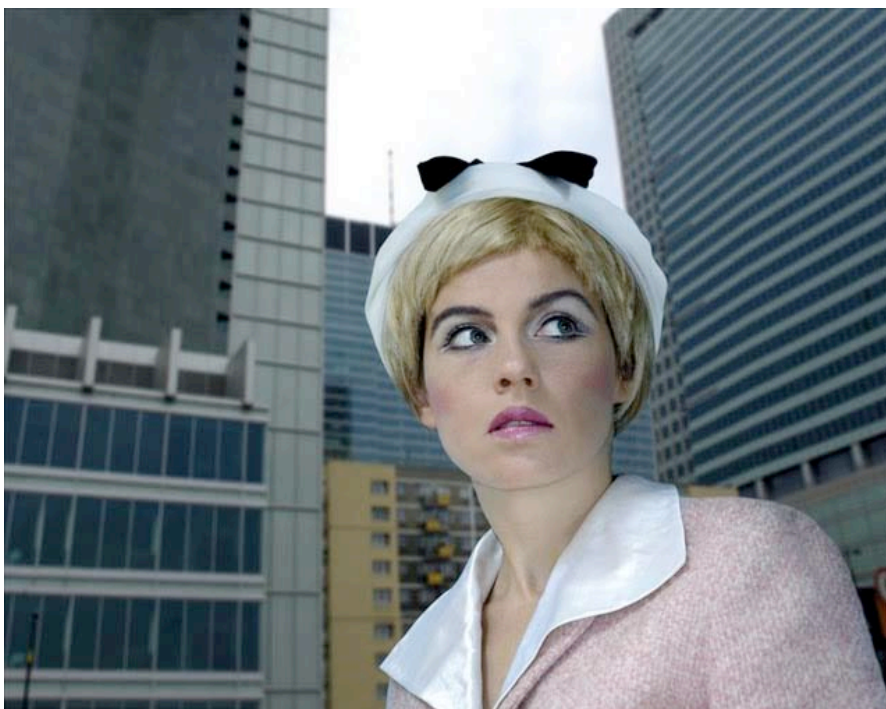
V roce 1980 se Cindy Sherman rozhodla sérii Untitled Film Stills ukončit. *„Věděla jsem, že je konec, když jsem začala sama sebe kopírovat. ... Cítila jsem, že jsem vytvořila dostatek charakterů. Použila sem každý kus nábytku a každý roh*

v mém bytě. Bylo načase se buďto přestěhovat do nového bytu, či začít pracovat na novém projektu. V ten okamžik jsem začala pracovat s barvou.”(15)

Od osmdesátých let tedy Sherman výhradně pracuje pouze s barvou. Masky i kostýmy se jí stanou věčnými pomocníky při jejích fotografických proměnách a performancích. Ty můžeme pozorovat např. v souboru **Rear Screen Projections** (1980–1981), kde se opět transformuje do různých postav, tentokrát však volí převleky v současném stylu. Jednotlivé fotografie nastolují otázku postavení ženy ve společnosti (např. jako oběť módního průmyslu, atd.).

Dalšími soubory jsou např. **Fashion** (Móda, 1983), již zmíněné **History Portraits** (Historické portréty, 1990), **Sex pictures** (1992) či **Clowns** (Klauni, 2003-4). Právě Clowns jsou dokonalým dovršením autorčiny maskérské dovednosti. Její klauni nejsou přívětivými hosty dětských oslav, ale postavami chlípnými a sadistickými, brutálními a oklamávajícími. Nevývólávají smích a radost, spíše děsí svým agresivním make-upem a přehnanými výrazy, za nimiž se skrývá zloba a smutek. „*Maska tu zastupuje výraz schizoidní mnohoznačnosti a protichůdné přirozenosti, kterou žijeme každý den: klaun se zde stává symbolem odcizení. Cindy Sherman používá svůj zintenzivněný mimický repertoár k vyvolání strachu a podivného potěšení diváků.*”(16) Legrace, která přestává býti legrací.

Jak už je v umění, a tedy i fotografii postmoderní éry typické, jedno umělecké dílo je parafrázováno a transformováno v druhé. Mladá polská autorka **Aneta Grzeszykowska** (*1974) ve svém souboru **Untitled Film Stills** (2006) znovu oživuje stejnojmenné fotografie Cindy Sherman. Činí tak s poměrně precizní přesností. Na rozdíl od původních snímků, však Grzeszykowska pracuje s barevnou fotografií, newyorské interiéry a exteriéry jsou vyměněny za varšavské a samozřejmě je přeobsazena i role „hlavní hrdinky“. Oblečení, rekvizity i scéna je v duchu vizuality současnosti. Na rozdíl od snímků Cindy Sherman, ty od Grzeszykowské nepůsobí tolik autentickým dojmem. Maskování i kostýmy jsou na první pohled patrné – provokují nás svou křiklavostí. Masky Grzeszykowské je tedy spíše parodickou vzpomínkou na fotografie Cindy Sherman. Nenaplní její původní variabilitu typů žen. Je poctou původnímu souboru a osobní autorčinou auto-performancí.



Aneta Grzeszykowska: *Untitled Film Stills*, 2006

Stejně tak jako díla Cindy Sherman i umění japonské autorky **Mariko Mori** (*1967) vyjadřuje různé aspekty existence ženy v rámci současné společnosti. Moriina tvorba je založena na počítačové manipulaci, skrze niž přetváří sebe sama do podob „*techno-dream woman of tomorrow*“(17).

Vedle fotografií Mori vytváří i videoinstalace a performace. Její tvorba je založena na syntéze základů buddhistického náboženství, sci-fiction vizí a transgenitické transformace vlastního těla. Kostým a maska v jejím díle hraje klíčovou roli – převleky, které používá a vytváří odráží její celkový koncept – propojení transcendence a moderních technologií v jednom velkém kyberprostoru.

Zhruba v posledních deseti letech se motiv masky ve fotografii transformoval v jakýsi populární prvek s určitou konkrétní vizuální formou – barevné fotografie, kde autoři vrství různé objekty, zakrývají tváře i celá těla. Recyklují ošacení i předměty denní potřeby, hrají si s převleky v duchu současného vizuálního stylu.

Příkladem tohoto přístupu je i německý umělec a fotograf **Thorsten Brinkmann** (*1971). Ve svém stále otevřeném projektu **Portraits of a Serial Collector** (od 2006) fotografuje sám sebe v neobvyklých kostýmech a maskách, které vytváří

z předmětů nalezených na ulici, v domácnosti, či na bleších trzích. Jsou to většinou použité věci, vyřazené z koloběhu upotřebení, ale také věci denní potřeby, či starý nábytek. Všechny tyto prvky pak vrství na své tělo a tvář, aby nechal vzniknout nekonvenčním portrétům, komentujícím vztah jedince, ale i celé společnosti, k fenoménu masové spotřeby.



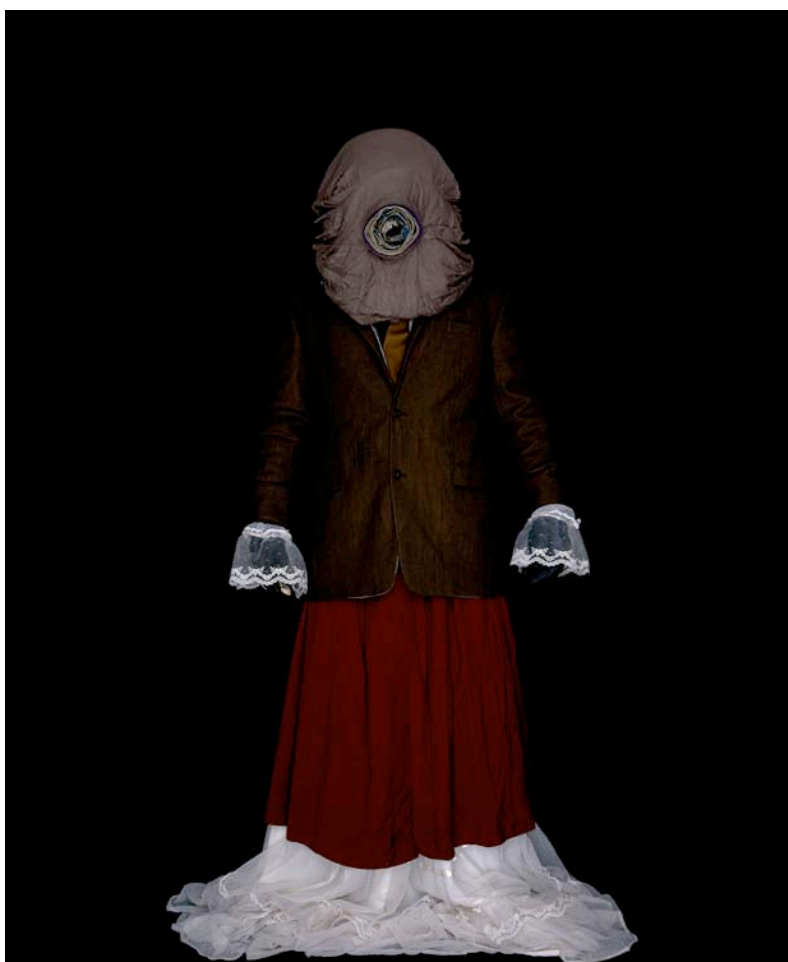
Thorsten Brinkmann: Portraits of a Serial Collector, od 2006

Brinkmannův přístup v sobě spojuje prvky volné sochy, či instalace i performance. Jeho aranže jsou krátkodobými sochařskými díly, připomínajícími např. dílo rakouského umělce **Erwina Wurma** (*1954). Na rozdíl od Wurma však kostýmy a aranže inscenuje konkrétně pro daný snímek. Ze vzniklých scén je cítit Brinkmannův až designový cit pro detail a práci s barvou – jednotlivé předměty k sobě dokonale barevně pasují, na rozdíl od jejich místa původu či jejich původního způsobu potřeby. Brinkmann je schopný v jednom „outfitu“ spojit keramický květináč, růžový župan, neidentifikovatelné tkaniny a nebo dřevěnou polici. Někdy se v instalaci objeví celá postava, ale většinou jde o klasický výřez portrétu. Nikdy však nemůžeme spatřit část autorovy tváře, či těla. Pouze sem a tam vysvitne ze skrumáže předmětů kousek šije anebo zad.

„Skrze jeho téměř manické, kvazi-mesiášské sbírání, skladování a recyklování odpadu naší blahobytné společnosti, Brinkmannovy koláže vedou k radikálnímu přehodnocení daných objektů. Všechno je skutečné, ale současně i teatrální. Každý objekt reprezentuje sám sebe, zároveň však se proměňuje i v určitý druh synekdochy, v absurdní kus. ... Brinkmannovy autoportréty v sobě kombinují

důkladnou znalost historie umění s tajemnou vizualitou. ... Výraz tváře je přenesen do řeči těla – obličej je ukrytý pod vrstvami absurdních potahů.”(18)

V tvorbě anglického fotografa **Danny Treacyho** (*1975) můžeme pozorovat stejnou fascinaci nalezenými objekty jako u Thorstena Brinkmanna. Ve fotografickém projektu **Them** (od 2002) Treacy stejně tak jako Brinkmann sám sebe obléká do starého použitého šatstva a obutí. V jeho pojetí však snímky působí méně hravým dojmem. Celé postavy jsou fotografované z čelního pohledu a vždy jsou na černém pozadí. Forma snímků je tedy předem definovaná, postrádá Brinkmannův akční přístup, prvek performance.



Danny Treacy: Them #8, 2005

Materiál ke svým novým „oblekovým kreacím“ Treacy nachází na smetištích, parkovištích, plážích či v lesích, tedy všude tam, kde lidé odhazují nepotřebné pozůstatky své existence. Variace převleků se pohybují od špinavých uniforem,

opotřebovaných bot až k ošuntělým avšak elegantním plesovým šatům. Treacy všechny tyto nesourodé kusy spojuje dohromady. Vznikají tak tajemná stvoření, jakési příšery ze surreálných maškarních plesů. *„Identita těchto postav je záhadná a nejistá. Vycházejí k nám z černého pozadí, archetypu vnitřní temnoty. ... Tato balení lidské existence jsou psychologickými monstry, tragickými postavami, hlavolamy...”*(19)

Také Treacyho identita, pokud nebereme v úvahu jeho stylistický přístup, je na snímcích absolutně vymazána. Je zde zachována forma lidského těla – hlava, trup i končetiny – mnohdy se ale díky vrstvení látek a obleků proměňuje spíše v jakýsi nejasný hybrid. Treacy na sebe nabaluje nánosy dalších a dalších materiálů a nechává tak doslova na sobě růst druhou kůži. *„Oni jsou námi a my jsme Jimi. ... Oni jsou maskou jeho identity. ... Oni jsou fragmenty jeho imaginace a touhy. ... Oni jsou skuteční a Oni jsou klamní.”*(20)

Přístupy Danny Treacyho i Thorstena Brinkmanna nesouvisí zase až tak úzce s používáním masky jako nástroje změny identity. Masky zde vyznívá v pravém smyslu slova jako fyzická proměna pomocí cizích předmětů za účelem jejich prezentace. Je to kostýmní show, performance jejich fascinace nalezeným materiálem a následnou stylistickou dovedností.

6. Současné tendence

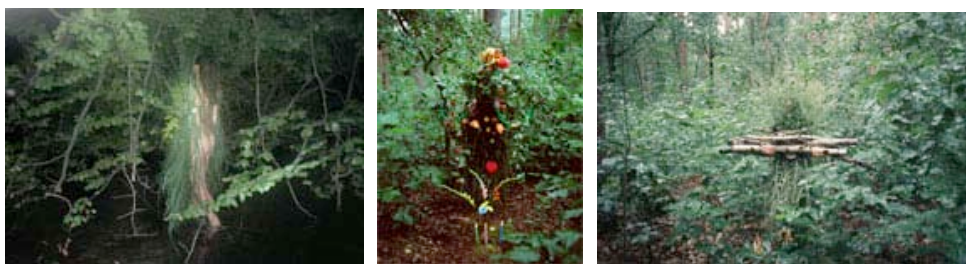
Současná fotografie překypuje tématy, kde se maska a převlek objevuje jako hlavní motiv. Kromě již zmíněných autorů, se však ale většinou jedná o dílčí soubory, které nezapadají ani do jedné z předchozích kapitol. Připadají mi ale natolik zajímavé, že by byla škoda, kdybych je v tomto pojednání o motivu masky a převleku ve fotografii nezmínila. Proto tato kapitola bude pokračovat výčtem zajímavých projektů jednotlivých většinou mladých autorů.

Doposud jsem především uváděla díla z oblasti umělecké fotografie. Maska je však samozřejmě hojně užívaným motivem i na poli fotografie reklamní a módní. Obzvláště v posledních několika letech se tento prvek stal oblíbenou součástí prezentace méně mainstreamového proudu módního průmyslu. Snad je to proto, že skrývání tváře může samo o sobě jako klišé působit tajemně a neruší vyznění fotografovaných modelů. Jako příklad mohu uvést práce holandské dvojice **Inez van Lamsweerde** (*1963) & **Vinoodha Matadina** (*1961), kteří kreativně masku začleňují do svých fotografií, vynikajících lehkým a inteligentním humorem.

6.1 Symbióza s přírodou

V několika souborech posledních let jsem objevila tendenci inspirace přírodními prvky při maskování a vytváření převleků. Tento fakt jistě souvisí s uvědomováním si lidské existence v rámci celého ekosystému a nezbytnou módní vlnou ekologické angažovanosti.

Mladá holandská fotografka **Melanie Bonajo** (*1978) (ve spolupráci s polskou autorkou **Kingou Kielcynzkou**) vytvořila soubor zaznamenávající komunitu lidí - ekoextrémistů žijících v hlubokých východních polských lesích. V projektu **Modern Life of The Soul** (2007) Bonajo poukazuje na návrat člověka k přirozenému způsobu života prostřednictvím sepětí s přírodou. Jak je v jejích dílech typické i tady vytváří z lidských postav obskurní skulptury, tentokrát s využitím objektů nalezených v přírodě – květinami, listím či větvemi. Jsou tak zrozeni jacísi lesní duchové, jejichž maska je dokonalá – umožňuje jim perfektní mimikry s okolním prostředím.



Melanie Bonajo: Modern Life of The Soul, 2007

Singapurský umělec žijící ve Velké Británii **Zhao Renhui** (*1983) zase ve svém souboru **The Blind** (2008), který je částí většího projektu **The Institute of Critical Zoologist**, poukazuje na narušování přirozeného prostoru zvířat v přírodě lidským zásahem včetně vědeckého pozorování. Na fotografiích mají zoologové dokonalé masky, ve kterých téměř splývají se svým pozadím. Pomocí digitální manipulace Renhui “obléká” postavy do kostýmů ušitých z látky, která dokonale reflektuje dané prostředí.



Zhao Renhui: The Blind, 2008

Teatrálnější podobou přírodního motivu jsou práce brazilsko-německé autorky **Janainy Tschäpe** (*1973). Ve svých fotografiích, videoinstalacích a kresbách nechává ožít poetický a romantický svět zahrad, moří a krajin, jež propojuje s ženskou figurou. Tu obléká do nejružnějších kostýmů biomorfních tvarů. Tschäpe vytváří imaginární životní prostředí propojením přírodních a umělých prvků. Její stvoření se přelévají od podivných mořských živočichů až k suchozemským rostlinám magického původu. V souborech **Melantropics** (2005) a **The See and the Mountain** (Moře a Hora, 2004) jsou lidské postavy přetransformovány do podoby hybridních živých “věcí” – z části tvorů a z části květín.

Posledním příkladem symbiotického vztahu lidské masky a přírody je soubor francouzské fotografky **Estelle Hananii** (*1980) s názvem **Demoniac Babble** (2007).

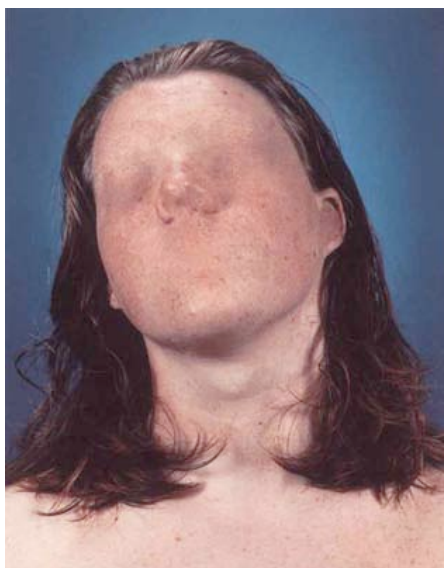


Estelle Hanania: Demoniac Babble, 2007

Autorka zde dokumentuje archaický pohanský svátek konající se každoročně v jedné malé švýcarské vesnici, který připomíná středoevropskou tradici masopustu. Na fotografiích jsou zachyceni vesničané ve vlastnoručně vyrobených kostýmech potulující se alpskou krajinou. Hanania citlivě mapuje magickou atmosféru dávnověké tradice. Maska zde naplňuje svůj původní spirituálně-symbolický význam.

6.2 Digitální manipulace

S rozvojem digitálních technologií se automaticky rozšiřuje i spektrum toho, co je ve fotografii “možné”. Autoři mají absolutní formální svobodu v naplňování svých uměleckých představ. Tento fakt se automaticky nevyhýbá ani využití masky ve fotografii.



Aziz + Cucher: Dystopia, 1994–95

Důkazem toho je i soubor **Dystopia** (1994–95) umělecké dvojice **Antonyho Azize** a **Samuela Cuchera** (*1958) známé pod jménem **Aziz + Cucher**. Na barevných manipulovaných velkoformátových fotografiích vidíme tváře lidí, kterým jsou ale digitálně z obličeje vymazány oči, nosní dírký a ústa – tato místa jsou pak pokryta souvislou vrstvou kůže. Z portrétovaných se tak stává nová biologická forma, která ale ztrácí veškeré nástroje umožňující komunikaci. *“Záměrem bylo poukázat na vývojovou změnu naznačující ztrátu individuality výrazu a postupné mizení přímé komunikace tváří v tvář.”*(21) Maskou zde rozumíme neprostupnost do nitra portrétovaných, nemožnost rozpoznání jejich výrazu a emocionálního rozpoložení.

Vtipnou počítačovou manipulaci ukazuje soubor **Deers** (Jeleni, 2007) od srbského umělce **Veljko Onjina** (*1978), který pomocí kombinace fotografií a 3D grafiky vytváří nové biologické formy neidentifikovatelného původu. V této sérii jsou klasické portréty obyčejných lidí doplněny biomorfními vyvřelinami, připomínajícími paroží z loveckých trofejí. Lidé na fotografiích jsou jakoby nakaženi neznámou nemocí – maska zde připomíná živý bující organismus. Portrétovaní mohou být vnímáni jako oběti, ale stejně tak může jít o komickou parafrázi na lovenou zvěř v podobě lidí.

6.3 Stůl, svetr a marshmallow

V současné době nejsvěžejším, ale také nejvíce se opakujícím, přístupem k motivu masky a převleku ve fotografii je propojení tohoto média s instalací, performance a volným sochařstvím. Tím rozumějme dovedné seskupování a vrstvení předmětů na tváře či lidská těla. Jde o stylistickou dovednost kombinování vhodných objektů k dosažení kýženého výsledku.

Tato forma masky se stala velice oblíbenou i v rámci reklamní fotografie. Příkladem toho jsou např. komerčně orientované projekty fotografa **Paula Gravese**. V editoriale nazvaném **View of the Times** na prezentaci slunečních brýlí, Graves fotografoval portréty mužů zahalených do nejrůznějších tkanin či kusů ošacení. Není

tedy vidět ani kousek lidského živého těla, i když mimika obličeje a gestikulace rukou, které jsou stále patrné, napovídají, že za maskou se skrývá živý model.

Podobný vizuální přístup v rámci komerční scény můžeme pozorovat hned u několika projektů pařížského reklamního studia **Akatre**. Ve stále se rozšiřujícím souboru **Mains d'Œuvres** jsou portrétované “zakryty” různými předměty, podle tématu výsledného použití – např. na u portrétu pro hudební koncert, objektu vyrůstá z těla skrumáž hudebních a jiných nástrojů namísto hlavy. Opět tu můžeme pozorovat vyspělou designérskou úroveň inscenovaných snímků.

Zatímco v reklamě se toto užití masky může zdát jako módní manýra, existují projekty z oblasti volné fotografie, kde tato stylizace zapadá do hlubšího kontextu s tvorbou jednotlivých autorů.



Robyn Cumming: Lady Things, 2008

Kanadská fotografka **Robyn Cumming** (*1976) ve svém souboru **Lady Things** (2008) pomocí citlivého dekorování dámského těla, oživuje stvoření, která oscilují mezi ženou a objektem. *„Zajímají mě vzory a textury, které v sobě mají balast mytologického ideálu, tedy všeho dohromady – romantiky, povznešenosti, histerie i směšnosti. Je to kolísání mezi krásou a groteskností, mezi hororem a fantazií.“*(22) Ženy z jejích snímků vyzařují tajemnost a nedotknutelnost. Nová podoba jejich „tváře“ – pugét květin, ptačí těla, či krajkové drapérie – jakoby odkazovaly k jejich

charakteru. Tento až pohádkově vyznívající dojem všech snímků je ještě dotažen užitím maximálně dekorativního pozadí.

Maskovaná žena jako hlavní motiv je jádrem i dalšího fotografického souboru **Like Everyday** (Jako každý den, 2000-2001) íránské umělkyně **Shadi Ghadirian** (*1974). Její snímky popisují postavení ženy v rámci islámské společnosti. S humorem komentuje povinnost zahalování a submisivitu žen vůči mužům. Jako vdaná žena se inspirovala předměty každodenní potřeby v chodu domácnosti. Její fiktivní charaktery jsou oblečeny do klasických íránských šátků, jen místo obličeje mají sekáček na maso, cedník či žehličku. Ghadirian karikuje nejen zvyklosti kultur blízkého východu, ale celková kliše, která pronásledují i ženu v moderní společnosti.



Shadi Ghadirian: Like Everyday, 2000-01

Motiv převleku jako performance je stěžejní v díle výše zmíněné holandské umělkyně **Melanie Bonajo** (*1978). Vedle jejích portrétů, kdy obličej maskuje až perverzními instalacemi složenými např. z plyšových zvířat, zeleniny či sladkých marsmelow, vytváří i skulptury celých postav, které jsou "svázané" s kusy nábytku. Tyto dočasné akce, zaznamenané pouze fotografií, evokují závislost člověka na

potřebě vlastnit, která ho však ve výsledku zotročuje. Výsledné bondáže nahých těl a předmětů vyzařují podivnou krásu, sexualitu i vyšinutou absurditu.



Melanie Bonajo: Lottery Winner, 2003; Waiting for Allah, 2005, After the Make-Over, 2001

Lehčí rovina zaznamenané performance je patrná v díle rakouského umělce **Erwina Wurma** (*1954), který se proslavil především svými **One Minute Sculptures**. Multimediální umělec, který vytváří nečekané souvislosti mezi svými modely a obyčejnými věcmi, pomocí fotografie zachycuje spontánní hry plné humoru a extravagance. Jednou fotografuje lidská těla, nad kterými převzalo moc jejich oblečení – jsou lapeni do svetrů a kalhot (soubor *Double*, 1994), podruhé zase používá obyčejné podvlékačky k parodii na současnou obavu z teroristických útoků (soubor **Be a terrorist – Instructions on how to be politically incorrect**, 2003). Masku a převlek bychom v jeho díle neměli vnímat v té nejklaštější podobě, avšak jejich význam je ve Wurmově tvorbě velmi podstatný.

7. Závěr

Motiv masky prochází od nepaměti napříč všemi kulturami i celou historií lidstva. Je to univerzálně srozumitelný a rozpoznatelný symbol a také objekt primární kulturní důležitosti. Proto je téměř jasné, že se také nutně musí odrazit v umělecké tvorbě. Jak ale dokazuje tato práce, přístupy jednotlivých umělců – fotografů nejsou zdaleka nahodilým využitím tohoto motivu. Autoři od počátku dvacátého století systematicky rozvíjejí různá témata, kde maska či převlek hrají klíčovou roli. Tento způsob stylizace využívají k sebevyjádření a komentování společensky závažných témat.

Spektrum těchto přístupů se rozkládá od touhy po sebetransformaci, přes zábavnou hru na předstírání, až po dokonalou změnu identity ve smyslu fyzickém i psychologickém. Maska, maskování, zakrývání a přetvářování, s námi v přeneseném slova smyslu, prochází celým životem. Naši tvář a vlastně celou naši identitu můžeme v momentě uschovat za nepropustnou clonu mezi námi a okolním světem.

8. Poznámky

- (1) TEUBALOVÁ, Jitka. Maska a převlek v současné české fotografii. Bakalářská teoretická diplomová práce. Slezská univerzita v Opavě. Opava 2009.
- (2) SORELL, Walter, The Other Face – The Mask in the Arts, Thames and Hudson, London 1973, ISBN: 0-500-23197-4. str.13
- (3) tamtéž
- (4) tamtéž
- (5) SORELL, Walter, The Other Face – The Mask in the Arts, Thames and Hudson, London 1973, ISBN: 0-500-23197-4. str.17
- (6) SHERMAN, Cindy. History Portraits. Rizzoli International Publications. New York 1991. ISBN: 0-8478-1341-x. str.11
- (7) BROUGHER, Kelly; ELLIOT, David. Hiroshi Sugimoto. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2005. ISBN: 3-7757-1640-8. str.126
- (8) WITKIN, Joel-Peter. The Bone House. Twin Palms Publishers. Santa Fe 2000. ISBN: 0-944092-56-x. str.16
- (9) LACAN, Jacques. "What is a picture?" 1964. BLESSING, Jennifer. Rose Is a Rose Is a Rose: Gender Performance in Photography. Guggenheim Museum. New York 1997. ISBN: 0-8109-6901-7. str. 51
- (10) BLESSING, Jennifer. Rose Is a Rose Is a Rose: Gender Performance in Photography. Guggenheim Museum. New York 1997. ISBN: 0-8109-6901-7. str. 57
- (11) KUSPIT, Donald. Daughter of Art History: Photographs by Yasumasa Morimura. Aperture. New York 2003. ISBN: 1-931788-07-3. str.119
- (12) KUSPIT, Donald. Daughter of Art History: Photographs by Yasumasa Morimura. Aperture. New York 2003. ISBN: 1-931788-07-3. Str.120
- (13) GOETZ, Ingvild; MAYER-STOLL, Christiane. Jürgen Klauke – Cindy Sherman. <http://www.sammlung->

goetz.de/content.php?lang=en&pn=exh&m=view&id=6&state=past.
20.05.2010

- (14) SHERMAN, Cindy. The Complete Untitled Film Stills. The Museum of Modern Art, New York. New York 2003. ISBN: 0-87070-507-5. str.8
- (15) SHERMAN, Cindy. The Complete Untitled Film Stills. The Museum of Modern Art, New York. New York 2003. ISBN: 0-87070-507-5. str.16
- (16) SHERMAN, Cindy. Clowns. Shirmer/Mosel. Munchen 2004. ISBN: 3-8296-0168-9. str.14
- (17) Mariko Mori. Museum of Contemporary Art, Chicago, Serpentin Gallery, London 1998. ISBN: 0-933050-57-1. str.3
- (18) KRUPP, Nicolas. Actions and Alternations. <http://www.undo.net/cgi-bin/undo/pressrelease/pressrelease.pl?id=1220535107> 15.04.2010
- (19) FIACCO, Daniela. Danny Treacy, The transparent edge.
<http://www.dannytreacy.com/text/text.php> 20.04.2010
- (20) CHANDLER, David. Them. <http://www.dannytreacy.com/them/index.php>
20.04.2010
- (21) http://en.wikipedia.org/wiki/Aziz_%2B_Cucher 19.05.2010
- (22) CUMMING, Robyn.
http://www.xexegallery.com/artist_individual.php?artist_id=67¤t_exhibition_id=&page=&image=7 03.04.2010

9. Seznam použité literatury

Andy Warhol: Photography. Edition Stemmle, Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1999. ISBN: 3-922909-41-8.

Aperture Magazine. # 173. Aperture Foundation. New York 2003.

ARBUS, Diane. Untitled. Aperture. New York 1995. ISBN: 0-89381-623-x.

BLESSING, Jennifer. Rose Is a Rose Is a Rose: Gender Performance in Photography. Guggenheim Museum. New York 1997. ISBN: 0-8109-6901-7.

BONAJIO, Melanie. I Have A Room With Everything. Capricious Publishing. New York 2008. ISBN: 978-0-9822090-0-4.

BONITO OLIVA, Achille; ECCHER, Danilo. Appearance: Mariko Mori, Yasumasa Morimura, Andreas Serrano, Luigi Ontani, Pierre & Gilles, Tony Oursler. Edizioni Charta. Milano 2000. ISBN: 88-8158-272-4.

BROUGHER, Kelly; ELLIOT, David. Hiroshi Sugimoto. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2005. ISBN: 3-7757-1640-8.

CELANT, Germano. Joel-Peter Witkin. Scalo. Zurich – Berlin – New York 1995. ISBN: 1-881616-20-7.

DOWNIE, Louise. Don't Kiss Me: The Art of Claude Cahun and Marcel Moore. Aperture. New York 2006. ISBN: 1-59711-025-6.

EWING, William A. Face: The New Photographic Portrait. Thames & Hudson. London 2006. ISBN: 978-0-500-54321-4.

GROSENICK, Uta; SEELIG, Thomas. Photo Art: Photography In The 21st Century. Aperture. New York 2007. ISBN: 978-1-59711-062-4.

HA, Paul. Cindy Sherman: Working Girl. Contemporary Art Museum St. Louis. St. Louis 2005. ISBN: 0-9712195-8-3.

Icons of Identity – Changing Expressions in Modern Masks. Craftspace Touring. Birmingham 2001. ISBN: 0-9526832-5-3.

ISSA, Rose. Iranian Photography Now. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2008. ISBN: 978-3-7757-2257-5.

KELLEIN, Thomas. Hiroshi Sugimoto: Time Exposed. Thames and Hudson. London 1995. ISBN: 0-500-97427-6.

KOZLOFF, Max. The Theatre of the Face: Portrait Photography Since 1900. Phaidon Press. New York 2007. ISBN: 978-0-7148-4372-8.

KUSPIT, Donald. Daughter of Art History: Photographs by Yasumasa Morimura. Aperture. New York 2003. ISBN: 1-931788-07-3.

Mariko Mori. Museum of Contemporary Art Chicago. Serpentin Gallery. London 1998. ISBN: 0-933050-57-1.

Maskerade – Contemporary Masks by Fifty Artists. Galerie Ra. Amsterdam. ISBN: 90-800 72 8-3-4.

Portfolio: Contemporary Photography in Britain. # 49. May 2009. Portfolio Photography Workshop. Edinburgh 2009. ISSN: 1354-4446.

RES. The Useless Truth. La Marca Editora. Buenos Aires 2006. ISBN: 950-889-115-7.

RICE, Shelly. Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman. The MIT Press. Cambridge 1999. ISBN: 0-262-68106-4.

RILEY, Olive L. Masks and Magic. Studio Publications and Thomas Y. Crowell Company. New York 1955.

SHERMAN, Cindy. Clowns. Shirmer/Mosel. München 2004. ISBN: 3-8296-0168-9.

SHERMAN, Cindy. History Portraits. Rizzoli International Publications. New York 1991. ISBN: 0-8478-1341-x.

SHERMAN, Cindy. The Complete Untitled Film Stills. The Museum of Modern Art, New York. New York 2003. ISBN: 0-87070-507-5.

SORELL, Walter. The Other Face – The Mask in the Arts. Thames and Hudson. London 1973. ISBN: 0-500-23197-4.

TEUTEN, Timothy. A Collector's Guide to Masks. Wellfleet Books. New Jersey 1990. ISBN: 1-55521-543-2.

Vitamin Ph. New Perspectives in Photography. Phaidon Press. New York 2006. ISBN: 10-07148-4656-2.

WITKIN, Joel-Peter. The Bone House. Twin Palms Publishers. Santa Fe 2000. ISBN: 0-944092-56-x.

WURM, Erwin. The Artist Who Swallowed The World. Hatje Kantz Verlag. Ostfildern 2008. ISBN: 3-902490-24-1.

10. Internetové zdroje

Daniela Fiacco. Danny Treacy, The transparent edge.
<http://www.dannytreacy.com/text/text.php>

David Chandler. Them. <http://www.dannytreacy.com/them/index.php>

http://www.kunstagenten.com/Neue_Dateien/01_artist/brinkmann/brinkmann_workoverview.html

http://en.wikipedia.org/wiki/Aziz_%2B_Cucher

Ingvild Goetz, Christiane Meyer-Stoll. Jürgen Klauke – Cindy Sherman.
<http://www.sammlung-goetz.de/content.php?lang=en&pn=exh&m=view&id=6&state=past>

Nicolas Krupp. Actions and Alternations. <http://www.undo.net/cgi-bin/undo/pressrelease/pressrelease.pl?id=1220535107>

Peter Zimmerman. Photographic Analysis: „Untitled #72“ (1980).
<http://peterandjoan.blogs.wm.edu/2008/09/30/photographic-analysis-untitled-72-1980/>

Robyn Cumming.
http://www.xexegallery.com/artist_individual.php?artist_id=67¤t_exhibition_id=&page=&image=7

11. Jmený rejstřík

Akatre	43	Holbein, Hans mladší	20
Arcimboldo, Giuseppe	23	Höch, Hanna	26
Aziz + Cucher	43	Chagall, Marc	16
Azize, Anthony	43	Jung, Carl	12
Bacon, Francis	16	Kielcynzska, Kinga	40
Bonajo, Melanie	40, 45	Klauke, Jürgen	33
Bosch, Hieronymus	10, 15	Klee, Paul	16
Brinkmann, Thorsten	36	Lamsweerde, Inez van	40
Bruegel, Peter	15	Longhi, Pietro	14
Cahun, Claude	26, 32	Mapplethorp, Robert	33
Caravaggio	23	Matadin, Vinoodh	40
Coubert, Gustav	23	Messenger, Annette	29
Cuchera, Samuel	43	Miró, Joan	16
Cumming, Robyn	44	Modigliani, Amedeo	16
Da Vinci, Leonardo	21	Molinier, Pierre	27, 32
Dalí, Salvador	16	Mori, Mariko	36
Delft, Vermeer van	21	Morimura, Yasumasa	17, 30, 32
Duchamp, Marcel	26	Munch, Edvard	16
Ensor, James Sidney	15	Onjin, Veljko	43
Ghadirian, Shadi	45	Piaggio, Constanza	21
Graves, Paul	43	Picasso, Pablo	15, 21
Grosz, George	16	Ray, Man	26
Grzeszykowska, Aneta	35	Renhui, Zhao	41
Guardi, Francesco	14	RES	21
Hanania, Estelle	41	Rose Sélavy	26
Heartfield, John	16		

Rubens, Peter Paul	23
Samaras, Lucas	28, 33
Sherman, Cindy	18, 29, 32, 34
Sugimoto, Hiroshi	20
Tiepolo, Giovanni Battista	14
Treacy, Danny	38
Tschäpe, Janaina	41
Velázquez, Diego	21
Warhol, Andy	28, 33
Witkin, Joel-Peter	22
Wolff, Werner	12
Wurm, Erwin	37, 46