

Jitka Teubalová

Maska a převlek v současné české fotografii

**Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie**



Opava, září 2009

Jitka Teubalová

Maska a převlek v současné české fotografii

Bakalářská teoretická diplomová práce



Foto: V. Jirásek

Obor tvůrčí fotografie

Vedoucí práce Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent Odb. as. MgA. Pavel Mára

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava, září 2009

Děkuji Vladimíru Birgusovi za odborné vedení práce a velkou ochotu, Pavlu Márovi za trpělivost a podporu, Lucii L. Fišerové za spolupráci a poskytnutí materiálů, všem umělcům, kteří aktivně přispěli k získání informací o jejich tvorbě a inspiraci, jmenovitě Veronice Bromové, Jiřímu Davidovi, Václavu Jiráskovi, Barboře a Radimu Žůrkovým. Za osobní podporu bez hranic, podnětné rozhovory na dané téma a technickou pomoc patří mé díky Juliánovi Teubalovi. Za světlo, které mi po celou dobu zářilo na cestě, děkuji Emě.

Prohlašuji, že jsem tuto práci vykonala samostatně a použila pouze zdroje uvedené v seznamu literatury.

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna zařazením do knihovny FPF SU v Opavě, Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF.

V Opavě, dne 14. září 2009

Jitka Teubalová

Obsah

1. Úvod	5
2. Identita	7
3. Maska	9
<u>3.1 Historicko – sociologický význam masek</u>	10
3. 1. 1 Rituální masky	10
3. 1. 2 Zábavní a společenské masky	10
3. 1. 3 Ochranné a praktické masky	11
3. 1. 4 Maska psychologická – obraz duše	12
<u>3. 2 Výtvarně – formální hledisko masky</u>	12
<u>3. 3. Shrnutí</u>	13
4. Fotografie versus realita a iluze	14
5. Stručný historický exkurz za maskou a převlekem v české a světové fotografii	15
6. Maska a převlek v současné české fotografii	19
<u>6. 1 Svět mimo čas: mystika, spiritualita, příroda</u>	20
<u>6. 2 „Reálný“ svět: pulzace společnosti</u>	31
<u>6. 3. Transgenická éra</u>	44
7. Závěr	48
8. Použitá literatura	50
9. Jmenný rejstřík	54

1. Úvod

Už delší dobu mě zajímá tajemný fenomén masky, starý jako lidstvo samo. A stejně jako fotografka se zabývám jeho aspekty ve své tvorbě, všímám si této tematiky také v umění a převážně ve fotografii.

V posledních zhruba dvou dekáдах vnímám silící tendenci využívání tohoto prvku ve fotografických dílech českých umělců a proto jsem si vybrala toto téma také pro svou diplomovou bakalářskou práci.

Samotné slovo „maska“ je velice široký pojem. Masku v nějakém z tisícera jejích významů či nějaký druh převleku bychom jistě bez velké námahy mohli najít téměř v každé fotografii všech žánrů. Nicméně pro mou analýzu se zaměřím v prvé řadě na použití fyzické – obličejové masky či převleku, většinou v inscenované, portrétní či autoportrétní fotografii, kde je záměrně využito těchto „nástrojů“ jako média proměny - propojení skrytého a zobrazovaného světa k uskutečnění konceptuálního záměru autora. Zajímat mě budou i díla s maskou jako samotným „artefaktem“ v ústřední roli a vyberu také některé soubory, které se výrazně zaměřují na sledování tzv. masky psychologické, tedy v přeneseném slova smyslu, která odráží proměny našeho nitra ve tváři či v gestech apod., kde není již zapotřebí fyzického maskování. Nakonec zmíním ještě jeden druh spíše abstraktní masky vytvořené v rámci obrazové postprodukce digitální manipulací.

Vzhledem k faktu, že maska jako výtvor člověka se velmi těsně pojí s lidskou identitou, bude se výraz „identita – totožnost“ objevovat v mé práci velmi často jako prostředek k definování zacházení s maskou. Nicméně identita jako taková není hlavním tématem mého zkoumání, je to širší okruh, do kterého by spadalo mnohem více fotografické tvorby.

Do své práce bych ráda zahrнула nejen fotografy, kteří se zabývají tématem masky většinou, ale také bych chtěla zmínit díla fotografů či multimediálních umělců, kteří se tomuto tématu věnovali v určitém období tvorby, a nebo třeba i některá díla ojedinělá, která nicméně zapadají do kontextu a mohou ho výrazně doplnit. Stejně

tak, možná nezahrnu do práce úplně všechna díla s maskou, pokud shledám, že třeba u stejného autora existují zásadnější a významově přínosnější práce.

Co se týče odborné literatury, nenacházím žádný teoretický materiál vyhrazený tomuto tématu jak ze vzdálenější historie české fotografie, tak z tvorby posledních přibližně dvaceti let, které hodlám zpracovat v mém textu. Pro bádání v této oblasti jsem tedy odkázána jen na dílčí statě z knih dějin fotografie, na několik monografií, internetové stránky, časopisové články či katalogy výstav. Na druhou stranu, abych si rozšířila rejstřík informací, rozhodla jsem se sestavit vlastní stručný dotazník a zaslat ho vybraným teoretikům české fotografie a také samotným tvůrcům, kterých se toto téma týká. Doufám, že díky jejich odpovědím se rozšíří náhled na zmiňované téma a tato práce tak získá na větší aktuálnosti a oživení.

Fotografické dílo, které jsem našla, se budu snažit rozdělit do skupin podle způsobu pracování s maskou a převlekem, podle technického či obsahového kontextu. Snad díky tomuto dělení vyjdou na světlo různé podobnosti či naopak rozdíly v díle různých autorů a budeme tak moci zachytit skryté dialogy, které vedou jednotlivá díla mezi sebou a svým okolím.

V této práci bych ráda díky pečlivému zkoumání a promyšlenému utřídění získaných informací osvětlila vlivy, které inspirují naše tvůrce k tomu, aby nasazovali masku sobě nebo jiným na českém fotografickém jevišti.

2. Identita

Pro začátek musím aspoň krátce pojednat o fenoménu identity, ke které se masky a převleky neoddělitelně vážou a na které vlastně stojí smysl a význam jejich existence a konání. Co je to vlastně naše totožnost?

„Ať už se pokládáme za cokoli či kohokoli, nejsme ničím jiným než jevištěm, divadlem mnoha (...) výjevů, které se odehrávají na prahu mezi věcmi ‚vnitřními‘ a věcmi ‚vnějšími‘, věcmi přítomnými a minulými a budoucími. Tak jako se neustále mění naše tělo – tak jako odkládáme obnošené vrstvy buněk a tkání -, mění se bez ustání i naše mysl, kterou nelze pevně zachytit a která odkládá nečetné vrstvy obnošených ‚já‘ a domnělých osobností, čímž snad získává i jakousi minimální totožnost (...). Často se říká, že ‚jedinec‘ je pouze zastřešující výraz pro nejasnou osobu, promítanou navenek v mnoha podobách, jimiž se ohání jako nesčetnými pasy a dokumenty.“ (Thein, 2005: 172)

Nejstručnější a nejprostší vytčení naší identity, to jsou občanské průkazy a ostatní identifikační dokumenty v pravém slova smyslu: jméno, rodné číslo, datum narození, standardizovaná fotografie...Tak nás vidí a poznávají úřední orgány. Účelem je: „zachytit a přišpendlit jedno jediné, administrativní ‚já‘.“ (Thein, 2005: 182)

Avšak podkryjeme-li tuto první a povrchní vrstvu, spatříme naši totožnost obroušenou do různých úhlů společenskými rolemi, které máme – či hrajeme v našem životě, od těch veřejných až po ty skryté a intimní. Jinou roli zastupujeme v našem povolání, rodině a v dalších aktivitách. Nemluvě o našich dalších identitách třeba ve virtuální realitě počítače. A tak se stáváme osobami „*personae*“ – personami. Na divadelním jevišti slovo „*persona*“ znamená „(...) ztělesnění té či oné osoby, je pouze rolí (...)“ Lidé „(...) se stávají svými *personae* a jsou *sami sebou* jedině prostřednictvím svých rolí - osob.“ (Thein, 2005: 174)

Nicméně ani sečtení našich početných reálných společenských rolí nestačí k uchopení všech našich „já“, která se mění, vzájemně se prolínají, přibývají či

ubývají ze dne na den a snad i z minuty na minutu prostřednictvím našich myšlenek, pocitů, nálad, snů, přání nebo vnějších událostí, které nás ovlivňují. Nejsou v nás jen naše reálná „já“, ale také naše možná, potencionální či potlačená „já“. A zde se dostáváme do té nejhlubší a nejméně čitelné vrstvy naší totožnosti dané její těkavou a neustále se měnící povahou. Dostáváme se k totožnosti jako tomu nejvybroušenějšímu, ale zároveň nejméně dosažitelnému drahokamu o nekonečnu plošek, které odráží ještě větší nekonečno odlesků. Dostáváme se také k úvodnímu citátu filozofa Karla Theina v této kapitole. Kruh se uzavírá.

Pro přesné určení lidské totožnosti vymyslel člověk mnoho měřítek a metod, přesto však se mu nikdy nepodařilo ji plně definovat v celé škále jejích významů a vrstev a tak zůstává tento pojem pro nás nadále magickým a lákajícím ke zkoumání a experimentu třeba prostřednictvím umění.

3. Maska

„Slovo ‚maska‘ pochází z arabského slova maskharah, což znamená šašek, klaun, komik, nebo ze slovesného kmene maskh, označujícího přeměnu lidí na zvířata.“

(Obuchová, 2001: 7)

„Výraz ‚maska‘ je spojen s řeckým dramatem (...) Latinsky persona - osoba znamená maska.“ Doslova však „per-sona“ znamená „skrz zvuk“, „to, co přijde skrz hlas herce“.

(Pignarre, 1993: 14)

„Obsah termínu ‚maska‘ je velice široký a v podstatě pojmenovává každou změnu obličeje, jež promění původní vzhled nositele, dodá mu autoritativní alternativní identitu a s ní spojenou moc.“

(Obuchová, 2001: 7)

V této kapitole bych ráda aspoň stručně pojednala o masce z antropologického hlediska a prozkoumala její významy, které mi poslouží jako kontext v následujících kapitolách o masce ve fotografii. Jak už vyplývá z úvodních citátů, ráda bych však zmínila jen ty masky, které jsou v těsném spojení s naší totožností, kterou zrcadlí. Z tohoto hlediska masky mohou mít funkci buď:

- transformační**, kdy se „maskovaná“ osoba dočasně, symbolicky stává jinou osobou či vytváří její iluzi a modifikuje tak svou identitu nebo
- expresivní**, častěji masky v přeneseném slova smyslu, které naopak naši reálnou identitu nebo její části podtrhují.

3. 1 Historicko - sociologický význam masek

Podle tohoto kritéria bychom mohli rozdělit fyzické masky do tří základních skupin:

- rituální, obřadní, náboženské
- zábavní a společenské
- praktické, ochranné

3. 1. 1 Rituální masky

„V nejstarších dobách byla maska výrazem magického myšlení lidí.“ „Původně maska zřejmě představovala duši zemřelého a kladla se mrtvému na obličej (tzv. larva, škraboška)“. (Obuchová, 2001: 7) Při rituálním užití masky představují buď duše zemřelých předků, či zvířat nebo zhmotňují mytické bytosti či přírodní živly. Nositelé masek se při rituálním obřadu s představovaným fenoménem ztotožňují, dochází k proměně identity na duchovní bázi. Masky je "(...) hmatatelný předmět, přes který se můžeme dotknout duchovního světa" (Hlaváčová, 2007: 29) a zároveň nás při tomto spojení s jiným světem ochraňuje. Pomocí těchto představení masek tak nejen staré ale i mnohé dnešní přírodní civilizace v rámci kultu předků udržují kontinuitu mezi živými a mrtvými. Také se učí žít spolu s přírodními a jinými neznámými jevy, ze kterých mají strach a které přesahují jejich chápání. Masky je zde tedy jako „forma (...) odpovědí na beztvare" a „hromosvodem pro obávané" (Hlaváčová, 2007: 84).

Další funkce obřadních masek mají léčebný, preventivní, očištný nebo dokonce výchovný charakter, mohou také přinášet štěstí a bohatství a naopak zahánět zlé demony. Zkrátka zaručují zdárný chod přírody a společnosti.

3. 1. 2 Zábavní a společenské masky

Z kultovních obřadů masek se později vyvinuly významově zjednodušenější karnevaly, maškarní plesy a masopusty se svými maskami určené převážně k zábavě a oslavě radostných událostí v životě jako jsou např. svatby, poutě, úroda,

konec zimy apod. Vzniká také maska divadelní, jako součást řeckého dramatu, benátské improvizované komedie nebo východních divadelních forem např. v Číně, Indii, Mongolsku apod., kde divadlo může být nejen zábavou, ale někde dokonce utajovaným duchovním rituálem jen pro malý okruh zasvěcených. Masky zde hrají velmi důležitou roli a jejich charakter určuje složitá symbolika barev, materiálů atd. V cirkuse masku nasazuje klaun. Ve středověku vzniká také tzv. maska potupná, nasazovaná odsouzencům. Masky ve formě škrabošky se později také stávají ženskou módou.

V soudobé západní civilizaci si své mystérium pod maskou chrání populární filmoví super - hrdinové jako např. „ Batman“, specifická a nápadná maska se vyskytuje také v mexickém „zábavním sportu“ *lucha libre* – (volný souboj), kde tajemní bojovníci - *superheroes* vystupují i pod známými přezdívkami.



Rituální maska *Bapende* / maska čínského divadla / maska *Batmana* / maska *El Santo* (mexický *superhero* volného souboje)

3. 1. 3 Ochranné a praktické masky

Tuto funkci na druhou stranu mají masky používané v různých profesích, sportech či vyhraněných situacích za účelem např. ochrany zdraví (plynová maska atd.) I tzv. chirurgická rouška se do různých jazyků např. do angličtiny překládá jako *surgeon's mask* (chirurgova maska). Tyto masky doplňují typické převleky – různé uniformy a stejnokroje. Snad ještě nejde nezmínit masky či kukly zločinců nebo teroristů, které ochraňují své nositele před prozrazením identity. Přestože tyto masky – převleky už sice pozbývají **transformační** funkci (duchovní či fiktivní proměny), stále se však

identity dotýkají, mají spíše popisnou, **expresivní** povahu. Reprezentují společenské role (viz kapitola 2. Identita) svých nositelů např. lékaře , vojáka, zloděje atd.

3. 1. 4 Maska psychologická – obraz duše

Ve výše zmíněných společenských rolích (ať už se týkají našich veřejných nebo soukromých aktivit) fyzická maska na obličeji je již méně častá, uplatňuje se hlavně konkrétní ošacení - převlečení, účes, líčení či různé doplňky, ale také specifická gesta a chování či způsob řeči. To všechno spolu tvoří nejen naše různé vnější role – osoby, ale vyjadřuje i naše vnitřní pocity, nálady, apod., které jsou také částí naší identity, a je vlastně jakousi civilní, již méně hmatatelnou či dokonce už jen v přeneseném slova smyslu, ale přesto maskou, kterou si každodenně nasazujeme, abychom mohli naše role „hrát“.

3. 2 Výtvarně - formální hledisko masky

Význam slova maska v angličtině: „*maska, škraboška, maškara, maškarní kostým, převlek, převlečení, (...) maskovat se, přestrojit se, (...) ochrana, zakrýt, zakuklit*“¹

Ať už z vícera anglických významů tohoto slova nebo z předešlého odstavce této kapitoly (o masce psychologické) se dostáváme k zajímavému zjištění, že „maska“ nemusí nutně znamenat jen obličejovou pokrývku zhotovenou z nějakého materiálu, výtvarně či řemeslně více nebo méně kvalitní, která skrývá vlastní tvář a přiděluje tvář cizí, náhradní. Stačí jen převlek nebo jeho symbolická část či naše konání.

¹ *Password: anglický výkladový slovník s českými ekvivalenty*. Mladá Fronta, Praha, 1991.

Např. kultovní představení masek v Africe má v každém z mnoha afrických jazyků jiný, původní název, v některých se slovo maska vůbec nevyskytuje, stejně tak jako v některých představeních fyzická maska není podmínkou. Hlavní u těchto představení je „(...) princip skrytí totožnosti aktéra – maskování.“ (Hlaváčová, 2007: 30).

Dokonce v rituálu jednoho afrického kmene se lidé vysvlékají z šatů po vzoru posvátného zvířete, které se vysvléká z kůže a dokonce i toto symbolické obnažování člověka je „(...) jakýmsi zárodkem maskování“ (Hlaváčová, 2007: 80).

3. 3. Shrnutí

A tak bych snad mohla na závěr kapitoly o masce nechat promluvit má poznání citátem: „Maska je především médiem dialogu dvou světů.“ (Hlaváčová, 2007: 30) Světem vnitřním, který se skrývá, maskuje a vnějším světem zobrazení.

4. Fotografie versus realita a iluze

Fotografie byla ve svém počátku využívána jako nejvěrohodnější nástroj mimo jiné k popisování a identifikaci míst, věcí a lidí, co bylo vyfotografováno, to bylo dáno, viz barthesovské „toto bylo“. Pomáhala policejním orgánům k rychlé identifikaci a dopadení pachatelů trestných činů a v závěsu úředním orgánům k dokumentaci všech občanů. „(...)během pár let a válek se dvojice fotografie – totožnost stala prostě nerozlučnou.“ (Thein: 2005: 181)

Paradoxně začalo být velmi brzy a to dodnes využíváno toto zavádějčně transparentní a věrohodné médium také k vytváření iluze a jiných realit, (viz kapitola 5. a 6.) které fotografie navíc svým zvětšením a zafixováním do obrazu uznává platnými, potvrzuje je.

Přestože dnes už rovnice „fotografie = realita“ neplatí jako dříve (a to také za velkého přispění digitálních technologií) a my už tedy tomuto médiu tolik nedůvěřujeme jako dřív, nebudeme mít nikdy jistotu, chybí-li nám kontext vzniku daného snímku, zda to, co vidíme nebo jeho část, skutečně bylo či ne. A třebaže zinscenovanou fiktivní situaci rozeznáme, kouzlo v dobrém fotografickém obraze zůstává. Médium fotografie si nadále udržuje magickou schopnost vytvořit natolik sugestivní atmosféru, že zůstáváme v jeho zajetí podnes. Chceme propadnout a často propadáme iluzi, té druhé realitě za zrcadlem, která nás přenáší do jiného času a prostoru a která nás nakonec přiměje pochybovat nebo přehodnotit realitu vlastní.

Kromě svého specifického nakládání s realitami, má fotografie ještě další zvláštní schopnost týkající se lidské identity. Díky stále snazší dostupnosti, rychlosti vzniku a zobrazovací exaktnosti, umí číst z našich tváří do detailu a zachytit jak ty nejnaternější nuance naší psychiky tak i vnější nepatrné změny v průběhu času.

Co se tedy týče masek, fotografie je jak dobrým spoluhráčem masce transformační, té, co proměňuje a vytváří iluzi, tak i médiem předurčeným k zachycování masek expresivních, těch méně viditelných a našeho mnohostranného a nestálého já.

5. Stručný historický exkurz za maskou a převlekem v české a světové fotografii

„Skoro tak stará jako člověk jest jeho chuť či jeho touha se přestrojovat, objevit se někým jiným nežli vskutku jest a tak svému tělu propůjčit podobu osoby cizí – a sice té, která se mu zdá nejpůvabnější a nejinteresantnější, jejíž bytosti se buď cítí nejpříbuznější aneb která právě naopak jej svou protivou vábí k napodobení.“

O kostýmech a kostymování, Nové módy, 1893

Hra s maskou a převlekem jde ruku v ruce s fotografickým médiem už od počátků jeho existence v 19. století, kdy se odvíjí od fotografické inspirace malířským uměním, jak formou tak i obsahem. Převleky se objevují na symbolických a alegorických fotografiích představitelů anglického piktorialismu jako např. Švéda žijícího v Anglii – **Oscara Gustava Rejlandera** (1813 – 1875), britské fotografky **Julie Margaret Cameron** (1815 – 1879) či na fotografických ilustracích básní Angličana **Henryho Peach Robinsona** (1830 – 1901). Převážná část fotografické tvorby se odehrává v ateliérech, které jsou vybaveny kulisami, kostýmy a rekvizitami. Fotografie přebírá z malířství teatrálnost, inspiruje se také divadlem a lidovým karnevalem. Celkově vzrůstá množství populární portrétní fotografie, v níž se uplatňuje záliba v převlecích, vystupování v různých rolích a podobách před kamerou, jako forma zábavy, což je mimo jiné následek změn postavení člověka v nové společnosti moderní éry, rostoucí plurality rolí a možnosti individuální volby.² Tuto tendenci zachycují např. čeští fotografové **Jindřich Eckert** a **J. Müller** v souboru „*Karnevalové typy*“ (1879).

Ve dvacátých letech dvacátého století vznikají dokonce fotografické kabinky, které jsou brzy velmi dostupné široké veřejnosti a stávají se součástí zábavních parků, supermarketů atd. Levně je možné v krátké době pořídit mnoho snímků a lidé jsou reklamou přímo vyzýváni k zábavě, k dalším hrátkám s vlastním obrazem.³

² Anděl, 2004: 30, 31

³ Thein, 2005: 183

V New Orleans fotografuje místní prostitutky se škraboškami na obličejích, naaranžované na divanech a podobné výjevům z malířských obrazů **E. J. Bellocq** (1873 – 1949).

V první polovině 20. století dávají nové významy masce a převlekům surrealisté. Maska je zajímavá jako médium pro vstup do jiné, skryté a tajemné reality. Sami dokonce často vlastní sbírky rituálních masek přírodních národů, především různých afrických kmenů. Masku začleňuje do svého fotografického portrétního díla např. **Man Ray** (1890 – 1976). Další časté téma surrealismu – zkoumání sexuality a genderové identity někdy využívá převleku. Na svých fotografiích se vydává za muže francouzská fotografka a spisovatelka **Claude Cahun** (1894 – 1954), ve svých autoportrétních a silně erotických kolážích se naopak za ženu převléká francouzský fotograf a malíř **Pierre Molinier** (1900 – 1976). Oba používají v některých svých obrazech škrabošku, Molinier dokonce i náhradní končetiny. Jako žena se také prezentoval na svých fotografiích ve spolupráci s Man Rayem francouzský malíř, surrealista a jeden z průkopníků dadaismu a konceptuálního umění, **Marcel Duchamp** (1887 – 1968). Z českých surrealistů pracoval také se svým tělem ve svých inscenovaných portrétech – např. malováním symbolických znaků na obličej či jeho svazování provazem apod. malíř, fotograf a předchůdce pozdějších performancí, body artu a „akční“ fotografie **Václav Zykmond** (1914 – 1984).

Inspirován malířskými díly na jednu stranu a dvojakou sexualitou na stranu druhou, používá převleků v inscenovaných ateliérových portrétech průkopník barevné fotografie, módní a reklamní fotograf, Američan **Paul Outerbridge, Jr.** (1896 – 1958).

V období 60. - 80 let 20. století se ve fotografii objevuje motiv masky také více v dokumentárním kontextu. Např. ve společensko-kritickém díle Američanky **Diane Arbus** (1923 – 1971) má maska velmi dramatický náboj. Spíše monstrózně vyhlíží pod maškarními škraboškami příslušníci americké společenské smetánky, naopak masky a převleky lidí z odvrácené strany společnosti – tělesně či mentálně postižených nebo transvestitů s nimi jakoby více souzní a potvrzují jejich status jinakosti. Na přelomu 70. a 80. let portrétuje maskované účastníky lidových

Maska a převlek v historii fotografie (1873 -1981)



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



9.



8.



10.



11.

5. **Man Ray**
Černá a bílá, 1926
6. **Claude Cahun**
Autoportréty, 1927.
7. **Claude Cahun**
Bez názvu, 1927
8. **Pierre Molinier**
Autoportréty, c. 1966
9. **Paul Outerbridge, Jr.**
Akt s maskou a
kloboukem,
círka 1937
10. **Diane Arbus**
Bez názvu, 1970/71
11. **Juan Travnik**
Převlečený chlapec na
ulici, 1981

1. **Jindřich Eckert a Julius Müller**
Kamevalové typy, 1873.
2. **Christiano Junior**
E. Balauf a dva kamarádi, 1877
3. **J.D. Norrega**
Maskární báň, 1920
4. **John Ernest Joseph Bellocq**
Bez názvu, c.1912

karnevalů v podobném stylu také za použití blesku a čtvercového formátu, mapující společenský kontext, argentinský fotograf **Juan Travník** (*1950) .

Od začátků postmoderní éry do současnosti nachází maska a převlek své uplatnění v nové inspiraci historickými uměleckými díly a jejich častých fotografických reinterpretacích, stejně jako v nových tématech genderu, feminizmu, pornografie, politiky apod., která se často v tvorbě konkrétních autorů mísí. Zhruba od 80. let můžeme najít historizující kostýmy, škrabošky a masky nejen v parafrázích výtvarných děl amerického fotografa **Joela-Petera Witkina** (*1939), který kombinuje morbidnost, perverzitu a nejasnou sexualitu s deformovanými těly a zároveň náboženskými prvky. Také americký fotograf **Robert Mapplethorpe** (1946 – 1989), známý svými mužskými akty, využívá převleků ke zkoumání vlastní sexuality či k odkazům na politický kontext ve svých autoportrétech. V jeho tvorbě se objevuje i maska erotická. V 90. letech vytvořil přízračné inscenované portréty členů Ku Klux Klanu ve svých kápích v rámci stejnojmenného souboru konceptuální fotograf, Američan **Andrés Serrano** (*1950). V kulturně-politicko-kritických alegoriích Argentince **Marcose Lopeze** (*1958) plných přesycených barev defilují postavy z historických výtvarných děl či populární ikony. Převlek, tentokrát s historickou přesností, uplatňuje jak Lopezův krajan **Res** (*1957) tak např. Japonec **Hiroshi Sugimoto** (*1948). Osobitá interpretace barokních malířských portrétů spočívá u Rese ve změnách určitých detailů, u Sugimota jde o černobílou parafrázi. V barvitých maskách a převlecích pózuji známé osobnosti ve snových a nadčasových inscenovaných portrétech francouzsko-americké umělecké dvojice **Pierre et Gilles** (*1950, *1953). V jejich lyrickém světě se mísí inspirace lidovou náboženskou obrazností, historickou a mytologickou ikonografií a kýčem.

Mistrem převleku a záměny vlastní identity je Japonec **Yasumasa Morimura** (*1951), který ve svých početných interpretacích známých uměleckých děl od Rembrandta přes Maneta až po Cindy Sherman ztělesnil už řadu postav a popuárních ikon. Vyzkoušel si také být Fridou Kahlo, Marilyn Monroe nebo Che Guevarrou. Již zmíněná americká konceptuální fotografka **Cindy Sherman** (*1954)

Maska a převlek v historii fotografie (1980-2005)



12.

12. **Joel-Peter Witkin**
Melvin Burkhardt, Lidská dvornost, 1985
13. **Robert Mapplethorpe**
Autoportrét, 1980
14. **Andrés Serrano**
Klan (Čaroděj III) 1990
15. **Cindy Sherman**
Bez názvu, 1989



15.



13.



16.



18.



19.



20.



17.



21.

16. **Yasumasa Morimura**
Vnitřní dialog s Fridou Kahlo, 2001
17. **Marcos López**
Kreolský kameval, 1986
18. **Hiroshi Sugimoto**
Henry VIII a Anne Boleyn, 1999
19. **RES**
Fanaická (cyklus *Conatus*) 2005
20. **Pierre a Gilles**
Medúza, 1990
21. **Meriko Mori**
Portrét zrození hvězdý, 1995

je dalším chameleonem ve světě fotografie. Ve svých početných autoportrétních souborech se převléká za herečky béčkových filmů, za klauny, jindy se objevuje v obrazech inspirovaných historií, kde kromě kostýmů využívá různých umělých částí těla. Její tvorba je často označována za feministickou, autorka zkoumá otázky identity a společenských stereotypů. Její obrazy jsou často temně laděné a zneklidňující. Nejmladší autorkou tohoto stručného přehledu je japonská multimediální umělkyně **Mariko Mori** (*1967). Fotografie, kde bývalá modelka sama mění podoby a střídá tradiční oděvy s futuristickými modely, reflektují kontrast mezi starým a novým světem, mísí se v nich východní mytologie se západní kulturou. Jsou inspirovány nejen japonským buddhismem, ale také „(...) posledními technologiemi, digitální manipulací, science-fiction, technem a Neo-Popem, komiksy a reklamou.“ (Lehmann, 2005: 220)

6. Maska a převlek v české současné fotografii

S ohlédnutím za fotografií posledních zhruba 20 let vnímám tendenci českých autorů k používání masky a převleku. Myslím, že zde je třeba hledat odpovědi v úzkém vztahu masky a v současné době velmi aktuálního tématu identity, její ztráty, hledání a přehodnocování a to nejen na pozadí politicko-společensko-ekonomických změn tohoto období u nás, ale i vlivem světových postmoderních tendencí, přičemž „(...) postmoderna chápe identitu jako proměnlivou.“ Maskou se vyjadřuje „(...) spektrum hraných rolí, přičemž každá z nich, včetně té, co ‚hrajeme‘ v reálném životě, se pokládá za stejně pravdivou.“ (Fišerová, 2009: 1)

Pád železné opony přinutil jak země bývalého východního bloku, tak i západní svět nově definovat svoji vzájemnou pozici. Jednotlivec i skupiny hledají své místo v nově utvářeném prostoru a reagují na nové systémy. V naší postkomunistické zemi jsou v umění znovu aktuální témata, která hýbou světem již delší dobu, avšak v naší zemi byla v totalitní éře tabuizována, např. feminismus, gender, lidské tělo, erotika až pornografie, násilí, různá psychologická témata, mystika, esoterika, sci-fi atd. Mnohá z nich jsou také úzce spojená s novou potřebou ztotožnit se, vyhranit se. Díky svobodě vyjádření se umění více politicky angažuje. Co se týče inscenované, portrétní a autoportrétní tvorby, která je typickým projevem tohoto období,⁴ „velká část děl nevzniká primárně z důvodů formálně estetických, ale spíše konceptuálních se sociálně-kritickým obsahem“. Je snaha „mapovat určitý fenomén.“ (Fišerová, 2009: 1) Maska je zde jedním z vhodných médií pro tuto novou situaci. Svým metaforickým či symbolickým jazykem zde nezakrývá, ale pomáhá identifikovat.

Kromě aktuálního, reálného kontextu se ve fotografiích českých umělců také odrážejí vlivy historicko - kulturní, lidově - tradiční, atd.

⁴ Birgus 2005: 120

V této poslední a nejrozsáhlejší kapitole se budu věnovat samotným autorům a jejich dílu, které bych ráda pro větší přehled, podle obsahu, rozdělila do tří hlavních skupin, přičemž stručnou charakteristikou každé skupiny na jejím začátku vysvětlím mé důvody pro toto dělení.

1. Svět mimo čas: mystika, spiritualita, příroda
2. „Reálný svět“: pulzace společnosti
3. Transgenická éra

6.1 Svět mimo čas: mystika, spiritualita, příroda

„kameny a keře, i když jsou samé trní, mi brání v cestě, jen aby si se mnou povídaly a promlouvaly ke mně; a rád mám i bouřku, někde v hlubokém temném lese, a prudký déšť, zimu, led a sníh; všechna ta nepohoda, na kterou lidé naříkají, hovoří ke mně výmluvnou řečí, jež mě vábí a okouzluje a jež mi vždycky připravovala úchvatné zážitky“.

Odilon Redon

Tato část kapitoly je určena pro díla, kde maska je médiem pro vstup do duchovního světa, do jiného prostoru a času, než je ten náš „reálný“ a každodenní. Navštívit prastaré mýty a legendy či navrátit se do přírody a k jejím rituálům, k matce zemi, ze které jsme vyšli, obestřené tajemstvím. Demonstrovat odvrácení se od našeho reálného, hektického světa, ve kterém žijeme a fungujeme a od jeho stále se zrychlujícího tempa, se rozhodlo již mnoho umělců ve svém díle. Upozornit na tuto možnost, kterou stále máme, ale není čas ji brát na vědomí. Zpomalit nebo dokonce udělat krok zpátky či vedle vyznačené cesty - „jinam“.

Jemné, spíše naznačené, symbolické převleky se vedle častější nahoty objevují už v rámci silné vlny české inscenované fotografie 70. let 20. století, která navazuje na starší dílo Jana Saudka. Autoři se utíkají od reálného socialismu do světa fantazie, jsou inspirováni romantismem, symbolismem, secesí, surrealismem, expresionismem apod. Typická je vysoká stylizace snímků, zasazení výjevů do romantických scenerií nebo výtvarné zasahování již do hotových fotografií.

Mezi reprezentativní autory tohoto směru patří např. **Taras Kusčynskij** (1932 – 1983), **František Maršálek** (*1939), **Rostislav Košťál** (*1943), **Jiří Horák** (*1940), **Petr Balíček** (*1942) nebo **Milan Michl** (*1938).

Už výše zmíněný průkopník inscenované fotografie a fenomén sám o sobě, **Jan Saudek** (*1935) avšak využívá převleků nejvýrazněji a svému stylu z tohoto období zůstává věrný dodnes. Jeho postavy často oblékají historizující kostýmy přibližně z přelomu 19. a 20. století, mají na sobě dobové klobouky, věnce, korzety, punčochy či vojenské uniformy a připomínají stylizované, ateliérové portréty z dob počátků fotografie. Občas reprezentují společenské výjevy či anekdoty. Scény bývají velmi často erotické, postavy odhalují intimní části těla, zobrazují různé sexuální fantazie, což je v té době velmi provokativní téma. Možná právě i proto se Saudkova výtvarná činnost uzavírá do svého vnitřního světa ateliéru. V 70. letech objevuje pro něj typickou kulisu - stylizovanou „zed“, před kterou defilují stovky modelů. Jeho práce připomínají divadelní scénky či maškarní. Přestože identita není hlavním konceptem, lidé se zde zbavují svých rolí z každodenního světa, aby se stali součástí tohoto divadla, kde ve své nahotě jsou si všichni rovni a kde se oslavuje jejich lidství. Ústředním tématem je lidské – hlavně ženské tělo, sexualita, mateřství, vztahy mezi mužem a ženou, dětmi a dospělými. Nahé tělo ať je jakékoliv – mladé, staré, deformované je pro Saudka krásné a zobrazováno s důstojností. Důraz v jeho díle je kladen převážně na estetickou stránku, většinu fotografií autor osobitě koloruje, čímž se proslavuje. V pozdější době v jeho díle zesílilo erotično a bizarnost a některé snímky překračují hranici kýče. V totalitním režimu má toto dílo s originálním rukopisem a „odvážnými“ tématy svůj význam jako rebelství vůči establishmentu a Saudek se stává známým v zahraničí.



Jan Saudek (*Chtěl bych tě nosit na rukou*, 1983 / *Matka*, 1976)

V 80. letech se objevuje nová vlna inscenované fotografie, která navazuje na tu předchozí. Hlavními představiteli jsou tehdejší studenti fotografie FAMU, např. **Rudo Prekop** (*1959), **Tono Stano** (*1960), **Vasil Stanko** (*1962) a další. Spíše symbolické, neurčité převleky se občas objevují v častých, převážně interiérových, teatrálních aranžích lidských těl. Jistou míru maskování můžeme sledovat v symbolickém zobrazování českého reprezentanta této vlny, **Ivana Pinkavy** (*1963), konkrétně např. v souboru portrétů postav představujících slavné spisovatele a filozofy. Se zavřenýma očima sedí u svých psacích strojů Oscar Wilde, Vladimír Majakovskij nebo Gertrude Stein. V pozdějším díle Pinkavy inspirovaném antickými a biblickými tématy a historickými obrazy čím dál více ubývá starodávných šatů a přibývá nahoty, jenž by se dala pro svou symbolickou stylizaci a odkazy za určitý druh „maskování“ také považovat.

Na konci 80. let vznikají první práce umělecké a duchovní skupiny s vlastním manifestem, **Bratrstvo**. Už název dává tušit, že jde o neo-romantické seskupení. Jeho členové byli silně inspirováni mimo jiné středoevropským romantismem a symbolismem a byli duchovně napojeni na malířskou skupinu Prerafaelitů z 19. století. Ač inspirování historií, jejich práce mají aktuální význam „(...) hledání intenzivního prožitku uprostřed daných nejistot dnešního (...) ve své racionalitě zcela iracionálního světa.“ (Jirásek, 1993: 5) V díle Bratrstva se zračí frustrace z komunistického režimu v naší zemi, avšak záhy po sametové revoluci také z odcizenosti globalizované společnosti. Postavy z rané tvorby aranžované do

estetiky sociálního realismu 50. let se představují v humánním světle, jsou zasazovány do lyrické atmosféry barevně tónovaných obrazů. Pohybují se v jakémisi pozastaveném čase, v panensky krásné přírodě, kde panují nostalgické emoce a romantický pohled zpět.



Bratrstvo (1988)

Na začátku 90. let vstupují na scénu až barokně stylizované portréty s mytickými či náboženskými postavami, kde také převlek a jisté atributy masky nachází své místo. Na fotografiích se snovou atmosférou vidíme anděly, Ježíše nebo třeba i vodníka nenápadně skrytého v lesní houštině. Obrazová symbolika, znaky a gesta nabývají v díle Bratrstva nových významů. Staré a nové, zlo a dobro, neřest a ctnost se u nich záměrně mísí, v dekadenci nachází krásu, z čehož vyvěrá jistá nadsázka. „Jejich fotografie rouhačsky testují podoby archetypů v měnících se paradigmatech.“ (Nanoru, 2009: 1) V křehkém a nevinném andělu „*Anděl II*“ (1993) nacházíme zároveň i smyslnost, v obraze „*Světloňoš*“ (1993) je v kontroverzní postavě z křesťanské tradice něco z anděla a ďábla zároveň, je to umouněný motorkář, jehož reflektor nám svítí na cestu. V díle Bratrstva nejde ani o doslovné upoutání se ke starým výjevům ani jejich ironizování, jak dokládají sami autoři, je to jejich vlastní vize světa.



Bratrstvo (*Anděl II*, 1993 / *Světloňoš*, 1993)

Černobílé velkoformátové fotografie se vyznačují dokonalým řemeslným zpracováním, které je pro Bratrstvo důležitým „rituálem“ a součástí jejich osobní estetiky, v čemž se opět zračí romantický duch.⁵ Také jejich malířské nazírání, použití barev v raném díle, kompozice či měkké obrazy vděčí faktu, že všichni členové skupiny vystudovali grafiku či malbu.

Jedním z bývalých členů Bratrstva, který je nejaktivnější na fotografickém poli, je **Václav Jirásek** (*1965). Jeho zájem o masku v různých formách a jemné posuny skutečnosti, které maska zprostředkovává, se prolíná velkou částí jeho tvorby od začátků až do současnosti.⁶ Do jeho prvotních souborů z počátku 90. let *Mystika I.* a *Mystika II.* (1994 – 2000) zahrnul také díla, která vytvořil ještě v rámci Bratrstva, na která dále navazuje. Na inscenovaných portrétech obestřených jakýmsi hlubokým klidem tu defilují přeludné výjevy postav odkazujících na nábožensko-mytický či literární svět. Kromě již zmíněných andělů tušíme odkazy na Shakespearovu – Millaisovu Ofélii, z potemnělého světla se vynořuje Medúza, tajemný bojovník, ďábel. Na snímcích se často prolíná více odkazů stejně jako za časů Bratrstva, převleky jsou jen jemné a naznačované, takže postavy si ponechávají svá tajemství a můžeme je spíše jen tušit. Snad pro efekt křehkosti nebo vodní hladiny jsou některé postavy fotografovány pod strukturovaným sklem.

⁵ Členové skupiny Bratrstvo tvoří mimo jiné také na poli grafiky, literatury, hudby atd. Je to však právě fotografické dílo Bratrstva, které má největší odezvu a její obsahové poselství a obrazová originalita rezonují dodnes, dávno po rozpadu skupiny.

⁶ Kromě masky se zabývá Jirásek ve své tvorbě např. krajinou a architekturou.

Jirásek používá organické materiály – okvětní lístky, květiny, větve, trny, namočenou látku, do které se postava jaksi „kuklí“. S těmito křehkými přírodními materiály kontrastují naopak industriální předměty či jejich fragmenty, jako například zubaté pilky nebo kotouč pily, jejichž tvary Jirásek opět využívá k symbolickému zobrazování.

Další soubor s přímočarým názvem „*Maska*“ (1994 – 2000) a vznikající paralelně v období „postbratrstva“ se nese v podobném duchu jako předchozí dva soubory. Nicméně tentokrát je na černobílých fotografiích větší důraz na masku samotnou jakoby odkazující na masky primitivních národů. Jejich magickou sílu znásobují vlastní zrcadlové odrazy, květiny, odlesky světla, jinde hra světla a stínu v pozadí, připomínající surrealistické fotografie z 20. – 30. let např. Man Raye.



Václav Jirásek, (cyklus *Maska*, 1994 - 2000)

V inscenovaném souboru „*Infekce*“ (2001 – 04) se Jirásek navrácí k symbolickému maskování postavy a vrací člověka do volné přírody, stejně tak jako v rané tvorbě Bratrstva a nebo i ve svých jiných, zde nezmíněných dílech. Avšak tentokrát je to člověk „nakažený“ civilizací, kontrastující s krajinou kolem. Uměle vyhlížející muž v obleku s nemocniční rouškou na obličeji jde sám po poli, spočívá v lese, hledajíc zde spásu.



Václav Jirásek, (cyklus *Infekce*, 2001 - 04)

Jiráskův všestranný zájem o masku jako takovou můžeme najít také v jeho sugestivním, dlouhodobém fotografickém zaznamenávání lidových mikulášských masek a převleků v některých moravských vesnicích, kde se ještě unikátně zachovala tradice stará několik staletí se svými starodávnými rituály, „*Mikulášská létání*“ (2003 – 09). Jiráskovy obrazy nejsou jen pouhým etnografickým zaznamenáváním přiznaných masek. Cítíme zde autorův zájem o zachycení tajemného prostoru či magična, které vzniká během jakéhosi duchovního hnutí či vytržení aktérů pod vlivem masky a jejího tradičního konání umocněného např. konzumací alkoholu, při kterém se aktéři zčásti „skutečně“ stávají čerty či smrtkami. Na vážnosti tomuto záměru dodává použití statického velkého formátu.



Václav Jirásek (cyklus *Mikulášská létání*, 2003 - 09)

V rámci rozsáhlého dokumentárního souboru „*Industria*“ (2004 – 05), pojednávajícího o zanikajících továrnách, zahycuje Jirásek mimo jiné místní zaměstnance tentokrát v pracovních a ochranných oděvech a někde i v přilbách, tedy v jednom z druhů masky a převleku. V barevných velkoformátových obrazech, frontálních aranžovaných záběrech a v silném světle blesku působí zobrazení dělníci často jako ikony nadčasových hrdinů. Ve své snové – posunuté realitě Jirásek „(...) zůstává věrný romantismu jako reakci na industriální rozum i nový digitální věk.“ (Nanoru, 2009: 3)

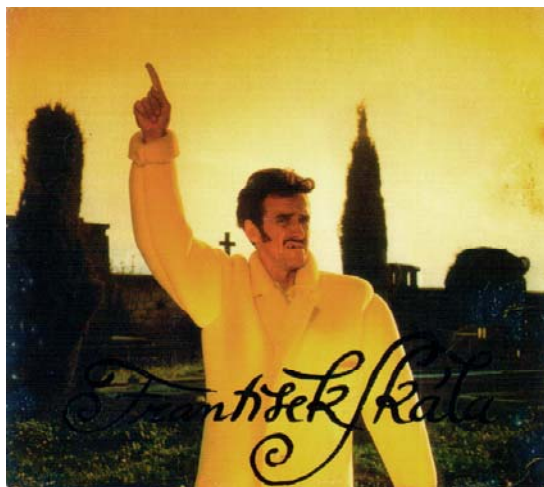


Václav Jirásek, (cyklus *Industria*, 2004 - 05)

S Jiráskem sdílí fascinaci krajinou a její angažovaně empatické prožívání⁷ konceptuální umělec **František Skála jr.** (*1956). Oba jsou často teoreticky nazýváni postmoderními romantiky. Příroda, les apod. jsou častým Skálovým námětem v jeho ilustračních a jiných výtvarných počinech, pro své sochařské dílo používá nejčastěji přírodní a recyklované materiály. Spřízněnost s Jiráskovým souborem „*Infekce*“ – „civilizovanou“ mužskou figurou v konfrontaci s volnou přírodou – můžeme najít v inscenovaných černobílých fotografických cyklech „*On*“ (1991 – 1999) a „*Bílý žebřák*“ (1990 – 2004), kde aktérem je tentokrát sám autor. Pro výtvarníka a kultovní postavu současného českého umění, jehož podoba je nám dobře známá jak z jeho hudebních performancí, tak z obálky vlastní monografie, kde se objevuje v molitanovém obleku s účesem a lá Elvis Presley a knírkem hodným sňatkového podvodníka, je převlek logicky důležitým prvkem tvořící

⁷ Vanča, 2005: 1

celkovou image umělce – performerera a zároveň spoluutváří osobitou vlastní estetiku, svého díla.



František Skála (obálka katalogu *František Skála*, 2004)

V sérii „On“ se zobrazuje „máchovecký romantik a zároveň exhibicionistická pop hvězda“ (Zemánek 2003: 40), jejíž jediným publikem a koncertním sálem je prázdný les. I bíle oděný „Bílý žebřák“, splývající se zasněženou lesní plání je osamocen, avšak snaží se o komunikaci. Obě postavy by se daly vnímat jako odcizené prostředí, ve kterém se nachází, avšak s potřebou komunikovat, splynout, nalézt ztracený domov. Jejich pokusy však jsou těžkopádné až absurdní, což ilustruje např. mikrofon v ruce „osamělé lesní superstar“ (Pavel Vančát, 2005: 117), „(...) který jen zesiluje sebestředný aspekt „On“ a zabraňuje mu v naslouchání a spojení s říší přírody i s vlastním bytostným ‚Já‘.“ (Zemánek, 2003: 40).



František Skála (cyklus *On*, 1991 - 99 / cyklus *Bílý žebřák*, 1900 - 2004)

V souborech není kladen důraz na formální – technickou stránku tolik jako na povahu dramaticky – performativní, na gesta, ve kterých vnímáme Skálův typický smysl pro humor, lehkou ironii a oblibu v bizarních výjevech: např. „On“ v groteskních pozicích omotán do kabelu, do deky či sedící na zemi, jakoby promlouval k lesní houbě nebo žebrák, jehož zimník a klobouk ve stylu amerického kovboje kontrastuje s tenkými, dole promáčenými kalhotami a polobotkami, na některých záběrech bez ponožek, takže připomíná „jakousi inscenovanou antitezi muže z Marlboro Country“ (Vančát, 2005: 117).

Hledání lidské identity, genderové otázky a pohled na ženu v dnešní společnosti se promítají dílem multimedialní umělkyně a průkopnice digitální fotografie u nás, **Veroniky Bromové** (*1966). Její tvorbě bývá přisuzován feministický aspekt a bývá přirovnávána k dílu americké fotografky Cindy Sherman. Médiem jejího zkoumání je lidské tělo, velmi často její vlastní a jeho různé deformace performativního charakteru. Ženské tělo upravila provokativním způsobem digitálně v souboru „*Pohledy*“ (1996), kde virtuálním řezem hlavy, rozkroku či lýtek odhalila mozek, svaly, šlachy apod. Za touto nekompromisní anatomickou maskou skrytá žena nabízí svou „druhou“ tvář, která se brání stereotypnímu pohledu na ni se sexuálním podtextem. „Jiný“ pohled nám autorka nabízí také v cyklu „*Bytosti*“ (1997), kde dochází k různým počítačovým deformacím těl a objevuje se i doslovná maska obličejová.

Samotnou aktérkou se znovu stává v cyklu „*Absolut Bromová*“ (2003), kde vystupuje v jakési parafrázi rituální masky a dále v souborech „*Království*“ (2003 – 2005) a „*Hathořina kabelka*“ (2007) . V posledně jmenované sérii se proměňuje v bohyni plodnosti Hathor, v Království vystřídá rolí více. Je Evou s jablkem v rajské zahradě, lesní divoženkou, madonou, někde nasazuje zelenou masku mimozemšťana a jinde se odmaskovává jako např. v obraze „*Paní Veronika*“. V obou souborech nacházíme motiv digitálního klonování, hlavní postava se množí. Na fotografii „*Paradays*“ tvoří čtyři identické Evy jakýsi skupinový portrét u stromu, jinde se na rozcestí postava rozdvouje a tak má usnadněné rozhodování, kterou cestou se dát.



Veronika Bromová (cyklus *Království*, 2003–05)



Po dlouhém období, kdy se děj jejích prací týkal více městského prostředí a byl zasazován do kulturně-společenského kontextu, se podle svých vlastních slov Bromová navrácí k přírodě, dávno ztraceným rituálům, odpoutává se od svého těla a přibližuje se k duchovním sférám. Inspirací pro práci s maskou a převlekem je jí např. asijské umění a divadlo, přírodní národy. Tvůrčí blízkost z českých autorů cítí např. s A. Šimotovou, P. Niklem, F. Skálou, M. Mainerem, V. Stratilem, F. Drtikolem, V. Zykmundem, se skupinou Bratrstvo atd.⁸ V symbolických převlecích, svobodně se pohybujíc přírodou, se osvobozuje nejen od sebe samé, ale i od veškeré civilizace. Jakoby kousnutí do jablka mělo pro Bromovou opačný efekt než ten biblický a ona svůj ztracený ráj konečně nachází.

V roce 2006 ztvárnila také Veronika Bromová „*Krumlovskou madonu*“ pro stejnojmenné fotografické dílo, pro fasádu českokrumlovského Egon Schiele Art Centrum. Na fotografii, zahalena do modrého roucha světice s plyšovým pejskem v náručí, stopuje na silnici u cedule Český Krumlov.

⁸ Z odpovědí na dotazník „*Maska v české současné fotografii*“

6. 2 „Reálný svět“: pulzace společnosti

Jsou také autoři, kteří ve svém díle setrvávají v tomto našem snad „skutečném“ světě, aby o něm mohli vypovídat. Nasazují si masky, mizí, aby se mohli stát někým jiným, skutečným, aby mohli vyzkoušet nekonečné možnosti a role, paralelní životy. V jiném případě využívají rituálu masky, aby reflektovali na úskalí tohoto světa a svým dílem se mohli s nimi vyrovnat, odlehčit...

Jedním z umělců prosazujících se na české scéně v porevolučním období, přinášejícím do umění jak nové obsahy tak nová média a tudíž i digitální úpravy (stejně jako např. Veronika Bromová), je konceptuální umělec, malíř, výtvarník a fotograf **Jiří David** (*1956). V jeho světově úspěšném souboru „*Skryté podoby*“ z r. 1991 – 95 vytvořil portréty „nových“ tváří známých osobností tím, že pomocí digitální manipulace sestavil jednu tvář zrcadlovým efektem pouze z levých půlek obličeje a druhou z pravých. Tato práce čítající více než sto černobílých „dvojitých“ podobizen se oddává „zkoumání tváře jako znaku, jako viditelného nositele biologicko-psychických daností, zjevujících výlučnost jedinců“ (Dostál, 2006: 6).



Jiří David (cyklus *Skryté podoby*, 1991 – 95)

Přestože v tomto díle nefiguruje doslovná maska ani převlek, uplatňuje se tu stejný princip jako u maskování a to: skrývání známého a odkrývání skrytého. Jeden z portrétovaných a “dobrovolně rozpůlených”⁹ významných osobností, francouzský filozof Jacques Derrida popisuje tento proces: „Jde o to vyvolat svědectví. Svědek (nový, a přitom tak starý) je povolán, aby zaujal místo (...) jiný já sám, dvakrát já, já, které se poznává, aniž by se poznalo.“ (Derrida, 2006: 18)

„(...) k využití znakové hry v jejích prvotních a ikonograficky zapeklitějších konotacích (...)“ (Dostál, 2006: 6) dochází také v inscenovaných portrétech „*Mojí rukojmí*“ z let 1997- 98, kde se už ovšem pracuje explicitně a důsledně jak s obličejovou maskou, tak s převlekem. V místnosti vidíme chlapce s lacinými maskami na obličejích či se zlatou kápí na hlavě. Na většině obrazů mají chlapci svázané ruce a nohy. Scény jsou však pečlivě naaranžované a kompozičně vyvážené, chlapci mají sladěné oblečky, po zemi jsou rozházeny předměty, v krásné váze květiny, paví pera. Na první pohled vše působí jako hra malých chlapců v dětských pokojích. Po chvíli však nacházíme další zneklidňující detaily: lepicí pásku na ústech, Mickey-mousova hlava spadla a místo ní, kápě ovázaná kolem krku provazem. Koberec na zdi evokující pocit neprodyšnosti a nemožnosti úniku, zvířátka na zemi nejsou plyšová, ale vycpaná atd. Práce reflektují existenci fenoménu domácího násilí, který je tu výtvarně popsán rozporem „(...) mezi krutostí zobrazovaného a jakýmsi až absurdně utěšeným estetickým rámcem (...)“ (Volf, 2005: 16). Sám autor definuje impuls ke vzniku tohoto souboru jako „intuitivní, nedefinovatelný strach z bezmoci někomu pomoci...je to zřejmě úzkost, která přechází v širší obecnější platnost (...)“ (David, 2005: 16). Na rozdíl od masek a převleků dětí, kápě je tu jakousi hraniční maskou, přes kterou publikum může vidět jiné osoby a světy, sám maskovaný ale nevidí nic.¹⁰

⁹ Volf, 2005: 15

¹⁰ Stejně jako rituály u přírodních národů i zde tato výtvarná kreace s dramatickým dějem a iluzí oběti...“je především výrazem aktivního postoje k fenoménu...“, kdy se vyhrazuje prostor pro obávané či nepochopitelné. (Hlaváčová, 2007: 82) Viz. kapitola 3. 1. 1 – Rituální masky.



Jiří David (cyklus *Moji rukojmí*, 1997 - 98)

Stříbrnou masku „Ufona“ v civilním cyklu „*Jeden den*“ (2001) nasazuje David svému synovi v ulicích Londýna. „Maska však spíš než znak, nesoucí určitý význam, prezentuje u Davida zpochybnění identity, případně esteticky dráždivou hru s relativizováním pojmů.“ (Dostál, 2003: 35)

Dalším konceptuálním souborem zabývajícím se významy skryté tváře je „*Pátá pečeť*“ z r. 2006. Formuloví závodníci s bílou kuklou na hlavě pózuji před svými vozy. Na bílých kombinézách místo jmen však čteme názvy současných mezinárodních teroristických organizací. V symbolu kukly – masky se tu takto kříží její protichůdné společenské role.

Sám autor poznamenává, že masku v tvorbě používá „(...) jako jistou vzpomínku na zasunutá traumata, prožitá autenticky nebo zprostředkovaně (četbou, filmem, realitou atd.)“.¹¹

Soubor s názvem „*Skryté podoby*“ (1998) má na svém kontě také další, velmi osobitá postava českého současného umění, konceptualista, kreslíř, malíř, fotograf a performer **Václav Stratil** (*1950). Použil stejný nápad i metodu autora původního díla, Jiřího Davida, upravil však pro změnu několik svých vlastních autoportrétů a oslovil i již zmíněného kolegu – umělce. Vytvořil tak další, paralelní variantu původního díla.

¹¹ Z odpovědí na dotazník „*Maska v české současné fotografii*“.

Přes velkou eklektičnost a obtížnou zařaditelnost se Stratilovou tvorbou prolíná společné téma nejen vlastní identity, ale i identity jeho díla i umění vůbec. Různorodost stylů, technik, podepisování vlastních prací fiktivními jmény či třeba použití cizího výtvarného díla k vlastním intervencím je mu prostředkem k vytvoření dalších vrstev nebo identit „originálu“, kde všechny mají pro Stratila stejnou platnost či hodnotu. Stejně tak zachází i sám se sebou ve svých fotografických souborech, kde vytvořil již stovky vlastních autoportrétních variant. Od výše zmíněného maskování – vrstvení metaforického, už je jen krůček k „maskování se“ doslovnému, které by se zde dalo rozdělit do dvou kategorií: buď jsou „v mírných posunech“ postihovány vztahy „podoba / charakter“ (Stratil: web) – nekonečnou plejádou drobných změn gest, výrazu, úhlu pohledu, nasazením brýlí, nasvícením apod. nebo dochází k výraznějším proměnám a střídání rolí díky převlekům a někde i masce. Do první skupiny můžeme zařadit soubory „*Docent*“ (2000 – 2003), „*Řeholní pacient*“ (1991 – 94) a „*Nedělám nic*“ (2000 – 2003), přičemž poslední dva soubory, patří částí i do skupiny druhé, protože v průběhu plynule přechází od jemného proměňování tváře po výrazné obrazové kreaace. V černobílém *Řeholním pacientovi* dochází dokonce postupně až k surrealistickým fotoperformancím s umísťováním různých předmětů na hlavu a obličej. Jde o jakési „duchovní převleky“¹² s politicko – historickými a náboženskými odkazy.



Václav Stratil (cyklus *Řeholní pacient*, 1991–94)

Do druhé skupiny k výraznější hře s podobou je třeba ještě připomenout soubory „*Déja vu*“, „*Čistá mafie*“ (1997 – 2006) a „*Nic není víc sexy než Camel se rtěnkou*“

¹² Stratil: web

(2000). V poslední jmenované barevné sérii, kde autor používá velmi extravagantní až bizarní převleky, rekvizity či líčení, dovádí „svou sebetransformační zbláznělost k dokonalosti.“ (Skála, 2005: 202) „Hra s osobností“ z Řeholního pacienta se zde „...mění na důslednou hru s povrchem. Pojem podoba se dostává do polemiky s otevřenějším pojmem image.“ (Stratil, web).

Vyjma této série, která byla pořízena ve fotografickém studiu a kinofilmové série „Docent“, byly všechny výše zmíněné fotoperformance pořízeny buď ve veřejných foto-ateliérech nebo fotokabinkách, ve standardizovaném formátu pro identifikační průkazy a to ve velkém množství. Stratil tak také poukazuje na různorodost našich „já“ či jejich nahodilost při „každodenní výrobě fotografií“¹³.

Kromě proměn běžnějších společenských rolí – např. docenta nebo „(...) muže, který evidentně dohání ztracená léta stylingem mladé generace“ (Skála, 2005: 202) se autor na snímcích také transformuje, ať už jen v náznacích a nebo explicitně, do Adolfa Hitlera, pankáče nebo transvestitu. Tyto reakčnější pozice jsou spojeny s potřebou performerů konfrontovat a vysvobozovat okolí z letargie.¹⁴

Gesto – ať už v jemných odstínech na kabinkových fotografiích a nebo v přeneseném slova smyslu, při šokujících proměnách své podoby, je nepostradatelným nástrojem umělce – performerů, (který nepostrádá smysl pro humor a udržuje si tím tak jistý odstup) a masky jako takové.



Václav Stratil (cyklus *Nedělám nic*, 2000 - 2003 / cyklus *Dvojice*, 2003)

¹³ Stratil: web

¹⁴ Skála, 2005: 201

Barevnými dvojportréty sebe s jinými osobami - „*Česká krajina*“ (1998 - 99) a „*Dvojice*“ (2003) - např. se svým kurátorem, galeristou, partnerkou, svými syny či kolegou – umělcem, autor svým oblečením a pozicí poukazuje na vztah, který k dané osobě má. Zde naopak reaguje na své reálné, pevně dané role ve společnosti a usiluje o změnu zažitých stereotypů.¹⁵

Tak jako tento umělec přeskakuje mezi různými uměleckými styly a technikami i jeho vlastní podoba je stále „v pohybu“. Jeho image i dílo tedy spolu vzájemně korespondují.

Maskou, mimo jiné, reaguje na stav společnosti malíř, performer a multimediální umělec z Ostravy **Jiří Surůvka** (*1961). Ve svém repertoáru „(...) ironicky parafrázuje (a stělesňuje) všechny představitele moci – agresivního militarismu, politiky, státu, národa, umění, pop kultury, sexu.“ (Ševčíkovi, 1998: 2) a demaskuje tak všudypřítomnou přetvářku.¹⁶ Jeho tvorbou se dlouhodobě táhne téma války, totalitních režimů, zájem o „hrdiny“ dob minulých (Stalin, Hitler) i doby současné, často z americké kultury, např. Batman.



Jiří Surůvka (cyklus *Postavy kabaretu Návrat mistrů zábavy*, 1998)

Motiv maskování se objevuje v jeho počítačových airbraších např. ve známém dvojportrétu „*Dvojčata*“ (1997), kde na dvě identické dětské tvářičky přimalovává Hitlerovu patku a knírek. Kombinaci převleku s výše zmíněnou počítačovou technologií uplatňuje v souboru „*Postavy kabaretu Návrat mistrů zábavy*“ (1998), kde je sám sobě hercem. Z „Batmana, Fašouna, Vůdce,

¹⁵ Skála, 2006: 1

¹⁶ Strakoš, 1999: web

Rokenrolového zpěváka nebo Brouka Pytlíka“, kteří vystupují na scéně v jakési „one-man show“ s počítačově dotvořeným vzorovaným pozadím a komičností aktéra samotného, vytváří sobě rovné, bizarní ikony.

Masku a převlek v souvislosti s hledáním vlastní totožnosti využila v části své tvorby i konceptuální umělkyně **Milena Dopitová** (*1963). Stěžejní část jejího díla tvoří především instalace, ty jsou však často doplňovány videem, fotografiemi, prostorovými objekty, zvukovými nahrávkami i textem. Ústředním tématem jsou sociální otázky, vztah člověka ke společnosti i k sobě samému a především klíčová období našeho života, jakým je např. dospívání, mateřství, stáří a smrt, kdy tzv. „sociální i fyzické tělo“ (Pokorný, 2003: web) prochází radikálními změnami. Dopitová připomíná existenci této složité problematiky osobitou vlastní interpretací, zdánlivě bez emocí, čímž poukazuje na její přirozenost a nevyhnutelnost. Její reflexe mají hloubavý až zasmušilý nádech.



Milena Dopitová (cyklus *4 masky*, 1992 / cyklus *Sixtysomething*, 2003)

Masku můžeme spatřit už v jejím raném díle „*4 masky*“ (1992). Jedná se o černobílé fotografie v kombinaci s instalací objektů. Stejná tvář ve všech vyobrazeních se maskuje pokaždé jinak: nemocniční rouškou, škraboškou, přetaženou punčochou přes obličej, bílou pleťovou maskou. V „*Sixtysomething*“ (2003) si čerstvě čtyřicetiletá autorka se svou sestrou – jednovaječným dvojčetem na vlastní kůži zkouší stáří stylizací (za pomoci make-upu, převleků a specifických póz) do starších dam po šedesátce a nechávají nás nahlédnout do různých situací

svého obyčejného dne. Cyklus fotografií je doplněn videem, které dokumentuje proces fyzické transformace postav.

Ať už maskováním se za starší či např. prací se skutečnými mrtvými těly v rámci svého konceptuálního díla se autorka doslova tělesně přibližuje těmto lidským údělům a zbavuje je tak jejich abstraktního významu, který často nesou v dnešní konzumní a individualizované společnosti.

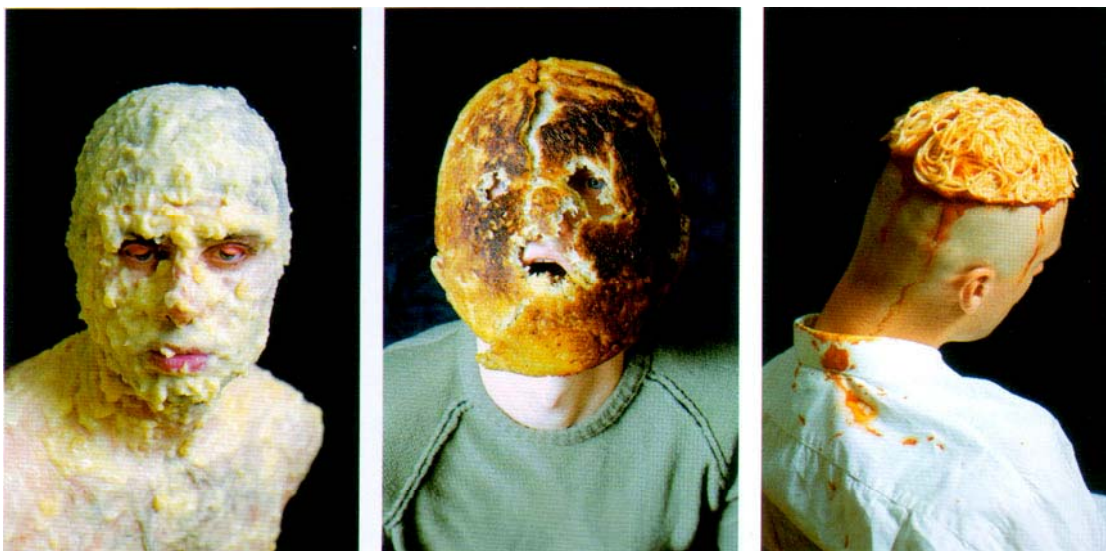
Proměny vlastní identity v inscenovaném autoportrétu a portrétu dohromady si „na nečisto“ zkouší již několik let fotografka mladé generace **Dita Pepe** (*1973) v dokumentárně laděném cyklu „*Autoportréty se ženami*“ (1999 -) a po něm následujícím „*Autoportréty s muži*“ (1999 -). V prvním souboru se autorka fotografuje se ženami různých typů, věkových kategorií, profesí apod. v jejich autentickém domácím prostředí. Podobným oblečením, různými parukami, doplňky a samozřejmě i gesty a pózami se vydává za jejich sestry, dcery, kamarádky, kolegyně apod. a splývá s jejich obyváky či ložnicemi jako chameleon. Mužům, nepřeborných společenských kategorií, se kterými pro změnu exponuje své autoportréty v exteriéru, „hraje“ zase dokonalou partnerku a na některých snímcích i matku jejich dětí.



Dita Pepe (cyklus *Autoportréty se ženami*, 1999 - / *Autoportréty s muži*, 1999 -)

Autorku zajímají jiné osudy i ten její z hlediska života jako náhody, jak sama říká „(...) stačilo málo a já jsem mohla být úplně někým jiným, než jsem nyní.“ (Volf, 2002: web). Na rozdíl od Stratilových „Dvojic“, vztah Pepe k postavám na fotografii je fiktivní. Střídá masky a kostýmy „podle daného estetického schematu a cizího životního konceptu“ (Bělunková, 2007: web), aby si na vlastní kůži vyzkoušela být „těmi druhými“. Avšak tato v současné fotografii velmi aktuální kombinace fikce a reality vytváří nejen „mnohvrstevnatý sebereflexivní autoportrét“ ale zároveň i „jakýsi sociologický obraz různých archetypů současné společnosti.“ (Birgus, 2003: web) Je to sonda do života současných žen a o souboru s muži zase sama Pepe prohlašuje, že „(...) je dalším obrazem toho, jak nás ovlivňují lidé kolem, naši muži, partneři, kamarádi, a jak ovlivňujeme my naše děti. Jsou to setkání, která mě nutí zamýšlet se nad obrazem dnešní ženy, partnerky a matky.“ (Vrbová, 2007: web) Autorčinu metamorfózu podhaluje a zároveň i podtrhuje sytá barevnost, velké formáty a u souboru s muži, dramatická kombinace denního a umělého světla.

Maska je také jedním z výrazových prostředků pro ostravskou uměleckou skupinu **Kamera skura**. Zatímco jména členů, co by autorů uměleckého díla, zůstávají důsledně v anonymitě za „maskou“ společného názvu, své tváře, ve stále nových obměnách, často zveřejňují v rámci svých aktivit a propagandy „své systematicky budované image“ (Hájek, 2003: 14), důležité pro umělce performery. Jejich tvorba reflektuje aktuální společenská témata a vliv masových médií na společnost. V barevném triptychu „*Hvězdy stříbrného plátna*“ z r. 2001 zobrazují sami sebe jako známé monstrózní postavy z hororových filmů. K tomu používají potravinové materiály jako např. speciálně naaranžované bramboráky na obličejích coby bezpečnostní masku Hannibala Lectera či špagety s kečupem pro ztvárnění odkrytého mozku jeho oběti.



Kamera skura (cyklus *Hvězdy stříbrného plátna*, 2001)

V následujícím tryptychu z r. 2002 „*Žijeme tady s Vámi I*“ (2002) využívají stejných metod (obličej a hrudník pokrývá kari omáčka, čokoláda apod.) k vystižení příslušníků žluté, černé a rudé barvy pleti. Těmito poněkud bizarními obrazy s neestetickými materiály, komickým až amatérsky působícím vystupováním, vytváří skupina záměrně „neiluzivní imitace“ (Hájek, 2003: 14), jiných identit. Cíleným primitivním až *neuměleckým* výrazem¹⁷ zjednodušuje a paroduje určitý společenský fenomén. V případě hororových „hrdinů“ si Kamera Skura udržuje odstup od vlivu masové kultury a „prožitím“ těchto postav skrz osobitou, autorskou masku snižuje jejich hrozivý účinek. U příslušníků barevné pleti se dotýká aktuálních a citlivých otázek politické korektnosti v oblasti multikulturalismu. Kontrastem mezi záměrně „neestetickými“, banálními či rustikálními obrazy a voleným tématem, tedy mezi formou a obsahem, který se prolíná celým jejich dílem, uplatňuje Kamera skura „princip zpochybňování dokonalosti“ (Koleček, 2002: 1) a relativizuje tradiční postupy a formy umění samotného.

¹⁷ Hájek, 2003: 14



Kamera skura (cyklus *Žijeme tady s Vámi (I)*, 2002)

I v dalších dílčích fotografických transformacích či posunech své identity stejně jako v celém svém multimedialním díle používají autoři minimálních prostředků a všeobecně známé ikonografie, což je¹⁸ také způsob jak být snadno pochopeni a poznáni širokým publikem: „*Kamera skura*“ (1998), všichni členové se vydávají za rapovou skupinu, nebo „*Luxus*“ (1999), kde se proměňují v drsné motorkáře. Obě fotografie mají billboardové rozměry, první byla ve formě plakátů vylepena v ulicích, navazovala performance atd. Autoři tak nejen reagují na média, ale sami do mediálního prostoru vnikají se svou jakousi pseudo - mediální image.

Změny identity podtržené hrou s maskami a převleky jsou ústředním tématem fotografického díla **Barbory Bálkové** (*1978). Společným jmenovatelem všech cyklů s touto tematikou by mohla být jakási univerzální ženská identita. Vlastními proměnami v bezpočtu inscenovaných situací zobrazuje rozdílná společensko-historicky-kulturní témata nahlížená ženskou optikou. Toto navíc činí na základě pevně stanovených konceptů podložených teoretickými texty a statěmi z výkladových slovníků týkajícími se zpracovávaného fenoménu. Autorka se vtěluje:

- nenápadně, za pomoci digitální manipulace, do modelek na obálkách ženských časopisů – „*Magazíny*“ (2004), kterým stejně nenápadně a s jistou dávkou ironie pozměnila názvy a titulky článků, zároveň s pózami a oblečením modelek.

¹⁸ Hájek, 2003: 14



Barbora Bálková (cyklus *Sebevraždy v literatuře*, 2004 – 09)

- elegantními převleky do světových literárních hrdinek, které skončily svůj život vlastní rukou – „*Sebevraždy v literatuře*“ (2004 – 09). Pro scény momentů skonu zvolila autorka jemně barevně laděnou, snovou estetiku namísto naturalistických výjevů, protože jak sama říká, hrdinky klasických děl vnímáme jako modelové postavy své doby, jako málo dotknutelné chiméry.¹⁹ Hrdinky již bez života nacházíme v pečlivě naaranžovaných prostředích dětských her, čímž autorka a modelka v jednom demonstruje své chápání sebevraždy u těchto postav jako čin impulzivní, zoufalý až „dětsky demonstrativní“ (Bálková: web). A tak např. Ofélie naposledy vydechne v dětském nafukovacím bazénku, Anna Karenina je přejetá maketou vláčku. Dramatické situace v tomto podání působí až pohádkově konejšivě.
- v genderové sondě, spolu s dalšími ženami, do svých vlastních fiktivních – ideálních partnerů v cyklu „*Evě Adam*“ (2006). Převlekem vytváří novou identitu - muže podle svých představ, se kterým pak pomocí digitální manipulace pózují společně jako novomanželé nebo podle své vlastní režie v ideálních domácích situacích – u klavíru při víně, v posteli s dětmi. Autorka zde doslovně zhmotňuje Jungovu teorii o důležitosti „objevení přítomnosti

¹⁹ Bálková: .web

určité složky opačného pohlaví v nás samých“ a (Bálková: web) umění navázat s ní aktivní dialog.

- „*Kapesníčky*“ (2008), kde konfrontuje staré, romantické způsoby lidské komunikace s moderními. Dobové kostýmy a paruky zde však slouží jen k dokreslení historického kontextu.



Barbora Bálková (cyklus *Masky*, 2004 – 09)

Poslední soubor, který bych zde ráda zmínila – „*Masky*“ (2004 – 09) – se od těch předešlých liší. Je to jakási syntéza všech výše popsaných komplexně inscenovaných vtělení. Jsou to frontální, statické záběry autorčiny tváře, která je skryta (kromě očí) pod kompaktními maskami z nejrůznějších materiálů jako např. peněžní bankovky, okvětní lístky. Ačkoliv na první pohled některé z nich nejsou nepodobné svými materiály maskám Kamery skury, jako např. chlebová nebo šunková, masky Bálkové jsou vysoce estetické, symetrické, žensky pečlivé, místy téměř módní. Autorka zde nepředstavuje žádnou roli či postavu. Vtěluje se do symbolů samotných. Důležité jsou masky jako artefakty, vysílající k nám své poslání. Sestávající z materiálů či prvků, které nás obklopují v našem současném každodenním životě, se blíží rituálním maskám přírodních národů. V tom je jejich výpovědní síla a také v autorčině pohledu, který hledí skrze ně.

Před pokročením do poslední skupiny bych zde ještě ráda aspoň okrajově připomněla dokumentární dílo několika našich autorů, v jehož obrazech je možno spatřit mimo jiné zájem o zachycení masek, maškar a přestrojení v rámci

masopustů a jiných lidových oslav a zábav. Tyto se objevují v obrazech např. **Markéty Luskačové** (*1944), **Jana Pohribného** (*1961) či **Evžena Sobka** (*1967). Hlavním reprezentantem etnografického zobrazování tohoto tématu zahrnujícího i lidové kroje je **Ludvík Baran** (*1920).

6. 3 Transgenická éra

Přestože se toto téma díky technickému pokroku odvíjí vlastně od „reálného“, současného světa, rozhodla jsem se zařadit ho do samostatné, třetí skupiny, protože fotografie se zde svou formou, svou technickou podstatou výrazně liší od těch ve skupině předešlé. Nástup digitálních technologií a jejich rychlý vývoj aplikovaný na fotografii znamenal doslova revoluci pro toto médium a to nejen po technické stránce, ale i po stránce obsahové. Také pokroky vědy a jejich uvádění do praxe jako např. dnes již běžné, ale zároveň velmi polemické genetické modifikace živých organismů, jdou ruku v ruce s novými tématy ve fotografii, která nejen že ve svých obrazech odráží aktuální problémy společnosti, ale má k tomu i adekvátní prostředky. A tak fotografové, hlavně mladé generace, kteří mají digitální úpravu obrazu už ve školních osnovách, mohou spíše než objevovat, doslova tvořit ze svého nebo cizího „genetického kódu“ nové umělé identity. Masky fyzická – od obličejové masky, přes převlek až po pouhé gesto - už není nutná v okamžiku expozice. Je předmětem postprodukce - digitálních úprav. Stačí jen sama podoba „dárcovského“ modelu - originálu – toho, co se maskuje, od kterého se nová identita odvíjí. Nová postava, ač umělá, je schopna brát na sebe reálnou podobu, vypadat autenticky, žít svůj vlastní život. Že by nový Frankenstein? Šťěstí, že jen v obraze. Ale protože umělá totožnost je zároveň fikcí, vnímám místo tohoto fenoménu právě někde na rozcestí mezi světem „reálným“, technickým a světem duchovním či mystickým, stejně jako tuto podkapitolu.

Přestože s digitální manipulací jsme se setkali už v tvorbě Veroniky Bromové nebo v souboru *Magazíny* a *Evě Adam* Barbory Bálkové a možná se nachází méně rozpoznatelná i v jiných dílech autorů uvedených v této práci, nebyla zde digitální manipulace hlavní pointou. Ve *Skrytých podobách* Jiřího Davida už sice byla ústředním motivem, ale spíše po stránce formální a nevytvářela identitu umělou.

Byla zkoumána skutečná, existující totožnost a její různé „tváře“. Nicméně z těchto digitálních tendencí vychází další zkoumání této nové technologie, o kterém bude řeč v této poslední skupině, kde se bude vdechovat život identitě zbrusu nové.

Sociální problematikou klonování a vztahem originálu s klonem a jeho nárokem na vlastní existenci²⁰ se zabývají fotografové a manželé **Barbora a Radim Žůrkovi** (*1987, *1971). V cyklu „*Potomci*“ (2007) vytvořili metodou digitálního klonování svého fiktivního potomka a také další fiktivní dcery či syny autorky a jiných mužů. Na studiových trojportrétech připomínajících fotografie z veřejných ateliérů pózují spolu se svými „rodiči“ zhruba dvacetiletí mladí lidé. Přestože jejich umělý původ je přiznán v textu doprovázejícím obrazy, oni se tváří nevinně, dívají se nám do očí, drobně gestikulují, podobají se „rodičům“. Otiskují se do naší paměti, do podvědomí, hledajíc v něm své místo. Skrz masky svých klonů, na druhou stranu, nahlížíje autoři a náhradní otcové, zvědaví, co by bylo (nebo bude) za dvacet let.



Barbora a Radim Žůrkovi (cyklus *Potomci*, 2007)

V souboru „*Zástupní*“ (2009) se dětští, asi dvanáctiletí klonové slavných osobností představují jakoby v pózách pro módní fotografie. Již jako děti se blýskají v záři reflektorů, řekneme si. Malý Harrison Ford si zasunuje ruku pod košili, Scarlett Johansson si upravuje blůzku. Pro tato malá a tak dobře známá gesta a pózy zapomínáme, že tyto děti nikdy neexistovaly. Přeci se tolik podobají svým skutečným – dospělým obrazům umístěným vedle fotografie. Snad jen to pozadí, u

²⁰ Žůrkovi: Z odpovědí na dotazník „*Maska v české současné fotografii*“

všech téměř unifikované pole s otevřenou oblohou působící jako tapeta či kulisy starodávných ateliérů nám připomene odvěké hry s obrazem.



BJÖRK

Barbora a Radim Žůrkovi (cyklus *Zástupní*, 2009)

Nová „*Persona*“ byla stvořena také ve stejnojmenném souboru **Zuzany Blochové** (*1979) a **Dity Lamačové** (*1976) z r. 2005 , které ji též osobně propůjčily svou „genovou informaci“. Avšak na rozdíl od Žůrkových chybí jasná obrazová reference – podoby originálů. *Persona* se se svými stvořitelkami prolíná v různých domácích situacích, někde se podobá více jedné, jinde druhé autorce, avšak v různé intenzitě. Někde je sama, jinde s jedním ze svých originálů. Netušíme však již, kdo je kdo. Masky v podobě *Persony* je neuchopitelná. Autorky zde též využívají jisté míry skutečné podobnosti mezi sebou samými, takže výsledek je velmi působivý a matoucí. Něco jako schizofrenie. Ten druhý hlas nás stále doprovází, ať už v koupeli nebo při krájení cibule.

I portrétní a módní fotografka **Tereza Vlčková** (*1983) vytvořila klonované bytosti v rámci souboru „*Two*“ (2008). Uhrančivá identická dvojčátka se nám zjevují v potměšilé lesní krajině a my nevíme, která jsou skutečná a která se rozplynou, po té, co se jich dotkneme. Obrazy nás však nenutí hádat, spíše zůstáváme hypnotizováni pohledem přeludných děvčátek v barevných módních kabátcích a čas se zastavuje.

U souborů *Persona* a *Two* je také přítomna virtuální maska v podobě klonů, za kterou se skrývají jejich originály. Ovšem v těchto případech už nerozeznáme, co se skrývá a co zobrazuje a tudíž nevidíme už masku samotnou. Podle mého názoru v těchto dílech je důležitějším motivem identita samotná a její prolínání mezi blízkými osobami, u dvojčat je také neméně důležitý aspekt estetický a módní. Přestože už tato díla tedy překračují hranici mého bádání z důvodu nemožnosti rozezat masku, dovolila jsem si zmínku o nich, abych tuto pomyslnou hranici vyznačila.

7. Závěr

Jak je patrné z výčtu autorů a jejich prací, plejáda masek v současné české fotografii je opravdu pestrá a bohatá. Je vidno, že lidé dnešní západní civilizace si stále udržují něco z magického myšlení a rituálu svých dávných předků.

Při práci jsem dospěla k zajímavému zjištění, že převážná část autorů zabývajících se ve své fotografické tvorbě z větší či menší části maskou a převlekem jsou vystudovaní malíři či grafici nebo multimediální umělci, kteří přistupují k fotografii ze své specifické výtvarné perspektivy. V uvedených dílech je tedy možno velmi často najít prvky performance, která má svým teatrálním charakterem k masce či kostýmu velmi blízko, dále instalace, práci s nefotografickými materiály, kombinaci s videem, specifickou práci s barvami apod.

Ve vybraných souborech můžeme pozorovat obecnou fascinaci člověka lidskou identitou a snahu o její zachycení a tvůrčí redefinici jako např. v části díla J. Davida, v tvorbě M. Dopitové, V. Stratila, D. Pepe, B. Bálkové či manželů Žůrkových, ať už za pomoci přestrojování se fyzického nebo modifikováním své či cizí podoby digitálně. Jinde maska pomáhá vyrovnávat se s těžko pochopitelnými jevy, které nás obklopují či jsou přímo součástí našeho života, např. násilí (J. David), stáří (M. Dopitová) nebo vyvracet falešné mýty různých společenských fenoménů, jakými jsou četné populární ikony, média apod. a zpochybňovat zavedené stereotypy např. v genderových otázkách atd. (V. Stratil, J. Surůvka, Kamera skura, V. Bromová). I pod romantickou maskou odklonu od našeho reálného světa a času jinam (autoři inscenovaných portrétů ze 70. – 90. let, J. Saudek, Bratrstvo, V. Jirásek, F. Skála či V. Bromová) se náš skutečný současný svět také zrcadlí. Jeho skrýváním o něm maska vlastně nepřímo vypovídá. Jak řekl známý antropolog a filosof Lévi-Strauss: „Maska není jen tím, co představuje, ale také tím, co transformuje – tedy tím, co chce nepředstavovat“ (Lévi-Strauss, 1996: 144).

A tak tedy jako rituální a společenské lidové masky spolutvoří etnickou identitu svých nositelů, i zde tento současný český fotografický karneval je barvitou výpovědí o nás a o našem světě, přičemž tento obraz podává formou hry „na někoho“ nebo „na něco“. Toto ludické chování je znakem duševní pružnosti, která předpokládá schopnost odstupu od problému a je tak znakem lidské zralosti.²¹

²¹ Hlaváčová, 2007: 19

8. Použitá literatura:

Knihy:

- Barthes, Roland: Světlá komora. Agite / Fra, Praha 2005.
- Birgus, Vladimír – Vojtěchovský, Miroslav: Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart. Museum Ludwig, Köln & Braus, Heidelberg 1990.
- Birgus, Vladimír – Scheufler, Pavel: Fotografie v českých zemích. 1839 – 1999. Grada, Praha 1999.
- Birgus, Vladimír – Mlčoch, Jan: Inscenovaná fotografie a intermediální tvorba 80. let. In: *Česká fotografie 20. Století*. KANT, Praha 2005. S. 120 – 123.
- Campay, David: Arte y fotografía. Phaidon, London 2006.
- Dostál, Martin - David, Jiří - Ševčíkovi, Jana a Jiří: Jiří David. KANT, Praha 2001.
- Hlaváčová, Anna: Homo ludens africanus. Kalligram, Bratislava 2007.
- Junior, Christiano: Un país en transición. Fotografías de Buenos Aires, Cuyo y el Noroeste. Christiano Junior 1867 – 1883. Ediciones fundación antorchas, Buenos Aires 2002.
- Konze, Michael: Jan Saudek. Taschen, Köln 1997.
- Lehmann, Ulrike: Mariko Mori. In: Women artists. Tashen, Köln 2005. S. 220 – 225.
- López, Marcos: Pop latino. La marca, Buenos Aires 2000.
- Lévi – Strauss, Claude: Cesta masek. Dauphin; Ministerstvo životního prostředí ČR, Liberec; Praha 1996.
- Obuchová, Ľubica: O masce, kostýmu a lidovém divadle. In: *Maska, kostým a lidové divadlo*. Česká orientalistická společnost a Nakladatelství Dar Ibn Rushd, Praha 2001.
- Pignarre, Robert: Historia del teatro. Editorial universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires 1993.
- Skála, František: František Skála. Arbor Vitae, Praha 2004.
- Skála, František: Šark a jiné fotografické cykly. KANT, Praha 2004.

- Švácha Rostislav - Marie Platovská (ed.) : Dějiny českého výtvarného umění VI (1958 – 2000). Academia, Praha 2007.
- Volf, Petr: Jiří David. BB/art, Praha 2005.
- Yas, J. J. – J. D. Noriega: La antigua Guatemala. La Azotea, Buenos Aires 1990.
- Zemánek, Jiří: Imaginace živého světa. In: *Divočina – příroda, duše, jazyk*. KANT, Praha 2003.

Katalogy:

- Birgus, Vladimír a kol.: Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě. Diplomové a klauzurní práce. Slezská univerzita v Opavě, Opava, KANT, Praha 2003.
- Birgus, Vladimír a kol.: Absolventi Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě 1991 – 2006. Slezská univerzita v Opavě, Opava, KANT, Praha 2006.
- Anděl, Jaroslav: Mnohočetné identity: hry před kamerou. Česká fotografie 1840 – 1950. Příběh moderního média. KANT, Praha 2004. S. 30 – 33.
- Dostál, Martin: Inside Out. In: *Inside out / Jiří David*. KANT, Praha 2006.
- Koleček, Michal: Úvodní slovo. In: *Kamera skura: Výzkum v oblasti umění*. Kamera skura, Praha 2002.
- Pátek, Jiří: Příjemné závislosti: Inscenovaná fotografie 70. let. Moravská galerie, Brno 2009.
- Skála, Jiří a Jiří Ptáček: Stručný přehled tvorby Václava Stratila. In: *I'm History*. Tranzit, Praha 2005.
- Thein, Karel: Hrst drobných a tvář (Kratký esej o dvou částech). In: *I'm History*. Tranzit, Praha 2005.

Časopisy:

- Aperture 133 On location. New York 1993. S. 34 – 43 a 54 – 63.
- Bukovinská, Gabriela: Rozhovor s M. Dopitovou. Labyrint, 2004, č.15 – 16.
- Dostál, Martin: Jiří David (Rozpouštění znaků). Fotograf, 2003, č.3.
- Fotograf, 2004, č. 4. S. 112 – 113. *chybí tam názvy a autoři článků*
- Fotograf, 2003, č. 2. S. 18 – 29.
- Hájek, Václav: Kamera skura. Fotograf, 2003, č. 2. S. 14 – 17.
- Nanoru, Michal: Václav Jirásek. Text z archivu V. Jiráska. 2009.
- Ševčíkovi, Jana a Jiří: Přednáška Jany a Jiřího Ševčíkových o osobnosti J. S. In: *Artist Surůvka, Umělec*, 1998, č. 6 – 7. S. 2.
- Taboada, Guillermo: Travník. Pintores Argentinos del Siglo XX. Serie complementaria: Fotógrafos Argentinos del Siglo XX/12. Centro Editor de America Latina, Buenos Aires 1982.
- Vančát, Pavel: Dvojité Skála. Fotograf, 2005, č. 5. S. 117, 118
- 62. Bulletin Moravské galerie v Brně (2006). Moravská galerie, Brno 2006.

Webové stránky:

- Bělunková, Libuše: Dita Pepe, 2007 In: www.advojka.cz/archiv/2007/19/dita-pepe
- Birgus, Vladimír: Dita Pepe: Autoportréty. In: www.photorevue.com
- Jirásek, Pavel: Pravda a lži o Bratrstvu, 1993. In: www.jiraskovi.cz
- Pokorný, Marek: Milena Dopitová – Je to cesta, kterou hledáš?, 2003. In: www.ckv-ostava.cz/katalogy/dopitova.htm
- Skála, Jiří: Dvojice – Václav Stratil, 2006. In: www.sudek-atelier.cz
- Strakoš, Jiří: Jiří Surůvka: „Poslední grant“, 1999. In: www.galeriejeleni.cz
- Vanča, Jaroslav: Prostory romantických poutníků, 2005. In: www.rozhlas.cz

- Volf, Petr: Která je ta Dita Pepe, 2002. In: www.reflex.cz/Clanek8344.html
- Vrbová, Lenka: Glocal Girls, 2007. In: www.ta-gita.cz
- www.barborabalkova.cz
- www.jiri-david.cz
- www.vaclavstratil.cz
- www.veronikabromova.cz
- www.vjirasek.com
- www.ditapepe.cz
- www.zurkovi.com

9. Jmenný rejstřík:

Anděl Jaroslav / 15
Arbus Diane / 16
Balíček Petr / 21
Bálková Barbora / 41 / 42 / 45 / 46 / 47 / 48
Baran Ludvík / 44
Belocq E. J. / 16
Bělunková Libuše / 39
Birgus Vladimír / 19 / 39
Blochová Zuzana / 47
Bratrstvo / 22 / 23 / 24 / 30 / 48
Bromová Veronika / 29 / 30 / 44 / 47 / 48
Cameron Julie Margaret / 15
Cahun Claude / 16
David Jiří / 31 / 32 / 33 / 34 / 44 / 48
Derrida Jacques / 32
Dopitová Milena / 37 / 38 / 48
Dostál Martin / 31 / 32 / 33
Drtikol František / 30
Duchamp Marcel / 16
Eckert Jindřich / 15
Fišerová Lucia (roz. Lendelová) / 19
Hájek Václav 39 / 40 / 41
Hlaváčová Anna / 10 / 13 / 33 / 49
Horák Jiří / 21
Jirásek Pavel / 22
Jirásek Václav / 24 / 25 / 26 / 27 / 48
Kamera skura / 39 / 40 / 47
Koleček Michal / 40
Košťál Rostislav / 217
Kusčynskij Taras / 21
Lamačová Dita / 47
Lehmann Ulrike / 18
Lévi-Strauss Claude / 48
Lopez Marcos / 17
Luskačová Markéta / 44
Mainer Martin / 30
Man Ray / 16 / 25
Mapplethorpe Robert / 17
Maršálek František / 21
Michl Milan / 21
Molinier Pierre / 16
Mori Mariko / 18
Morimura Yasumasa / 17
Müller J. / 15
Nanoru Michal / 23 / 27
Nikl Petr / 30
Obuchová Ľubica / 9 / 10

Outerbridge Paul, Jr. / 16
Pepe Dita / 38 / 48
Pierre et Gilles / 17
Pignarre Robert / 9
Pinkava Ivan / 22
Pohribný Jan / 44
Pokorný Marek / 37
Prekop Rudo / 22
Ptáček Jiří / 51
Rejlander Oscar Gustav / 15
Res / 17
Robinson Henry Peach / 15
Saudek Jan / 20 / 21 / 22 / 48
Serrano Andres / 17
Skála Jiří / 35 / 36
Skála František, Jr. / 27 / 30 / 48
Sherman Cindy / 18 / 29
Sobek Evžen / 44
Stano Tono / 22
Stanko Vasil / 22
Strakoš Jiří / 37
Stratil Václav / 30 / 33 / 34 / 35 / 48
Sugimoto Hiroshi / 17
Surůvka Jiří / 36 / 37 / 48
Ševčíkovi Jana a Jiří / 36
Šimotová Adriena / 30
Thein Karel / 7 / 14 / 15
Travnik Juan / 17
Vanča Jaroslav / 27
Vančát Pavel / 27 / 28 / 29 /
Vlčková Tereza / 46
Volf Petr / 32 / 39
Vrbová Lenka / 39
Witkin Joel-Peter / 17
Zemánek Jiří / 28 / 29
Zykmund Václav / 16 / 30
Žůrkovi, Barbora a Radim / 45 / 46 / 48