AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor fotografie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

MASKA, PŘEVLEK A AUTORSKÁ HRA NA ROLE V SOUČASNÉM FOTOGRAFICKÉM AUTOPORTRÉTU U NÁS A VE SVĚTĚ

Žofie Helfertová

Vedoucí práce: doc. Robert Silverio, Ph.D
Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Department of Photography

BACHELOR'S WORK

MASK, DISGUIS AND ROLE PLAY IN WORLDWIDE CONTEMPORARY SELF-PORTRAIT

Žofie Helfertová

Work Supervisor: doc. Robert Silverio, Ph.D.

Given Academic Degree: BcA.

Prague, 2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Maska, převlek a autorská hra na role v současném fotografickém autoportrétu u nás a ve světě vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, 15.6.2016

Souhlasím s prezenčním využitím této bakalářské práce pro studijní účely na půdě knihovny FAMU – Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze.

Praha, 15.6.2016

Ráda bych poděkovala panu Robertu Silveriovi za pomoc při výběru tématu i následné odborné vedení a trpělivost, celé rodině za bezmeznou podporu během mého psaní bakalářské práce a knihovně FAMU za poskytnutí zázemí po celou tuto dobu.

Obsah

Abstrakt.....7

Úvod.....8

1. **Stručná historie autoportrétu ve fotografii**.....10

2. **Fenomenologický výklad masky**.....15

3. **Ke kontextu masky, převleku a autorských her na role v dějinách fotografie ve světě a u nás**……..18

4. **Přejímání existující identity skrze fotografický autoportrét v nejmladší generaci současnosti ……**26

4.1 Dita Pepe.....27

4.2 Nikki S. Lee.....28

4.3 Trish Morrissey.....29

4.4 Tomoko Sawada.....30

4.5 Gillian Wearing…….....31

Závěr.....33

Literatura a zdroje.....35

Obrazová příloha.....38

Maska, převlek a autorská hra na role v současném fotografickém autoportrétu u nás a ve světě

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá rolí masky, převleku a autorskou hrou na role v současném fotografickém autoportrétu u nás i ve světě. V prvních kapitolách sleduje obecný vývoj a stručnou historii autoportrétu ve fotografii a jeho podoby a tendence až po současnost, dále je zaměřena na masku obecně a roli masky a převleku v dějinách fotografie. Stěžejní částí této práce je poslední kapitola, která se věnuje nejmladší generaci současných fotografek. Ty ve svých autoportrétech projevují tendenci používat masku a převlek pro záměnu své identity. Nevytvářejí ovšem identity nové, ale přejímají, či tvoří iluzi již existujících, definovaných identit. Cílem této práce je představit masku jako prostředek hry s identitou skrze autoportrét.

Abstract

This bachelor thesis deals with the role of mask, disguise and playing with the roles through self-portrait in worldwide contemporary photography. In the first chapters it follows the general development of the self-portrait and a brief history of photography and its forms and tendencies from beginning to the present, it is also focused on the mask in general and role of masks and disguises in the history of photography. Main part of this work is the last chapter, which is devoted to the youngest generation of contemporary photographers. In their self-portraits we can follow tendency which reveals use of mask and disguise for change of their identity. However, they do not create a new identity but takes over, or form the illusion of existing already defined identities. The aim of this thesis is to present the mask as an instrument for role play through a self-portrait.

Úvod

K tématu bakalářské práce Maska, převlek a autorská hra na role v současném fotografickém autoportrétu jsem se postupně dopracovala skrze původní téma o současném trendu v autoportrétu takzvaném selfie, tedy autoportrétu většinou pořízeného telefonem nebo digitálním fotoaparátem takzvaně na dlouhou ruku, a jak pomocí selfie vytváříme svoji internetovou identitu na sociálních sítích. V souvislosti s tímto fenoménem dnešní doby se pojí právě maska, převlek a hra identit. Nejen díky oblíbenosti stylizace v autoportrétu jak ve světě tak u nás, ale hlavně kvůli interpretaci definice významu masky, konkrétně z hlediska její divadelní funkce, jak podrobněji popisuji v kapitole číslo 2. *Fenomenologický výklad masky.* S tímto významem je totiž spojeno i přenesené používání pojmu maska, představa, že si lidé pro určité společenské situace nasazují vhodné masky, projevující se úsměvy, pláčem, grimasami, držením těla, ale i způsobem vyjadřování a chování vůbec. Maska je v tomto smyslu jakousi vnější, povrchní slupkou sociální role. S tím již úzce souvisí zaměření, této bakalářské práce, kterým je právě hra s identitou pomocí masky.

Úvodní kapitoly této práce jsou věnovány uvedení do kontextu pomocí stručné historie autoportrétu ve fotografii a užití masky a převleku v dějinách fotografie. Další takovou částí práce je i kapitola o významu masky a její funkci.

Nejdůležitější a zároveň závěrečnou částí je kapitola číslo 4. *Přejímání existující identity skrze fotografický autoportrét v nejmladší generaci současnosti.*

Kapitola se podrobně zabývá současnou tendencí nejmladší generace autorů pracujících s fotografickým autoportrétem. Pomocí masky a převleku si hrají se záměnou identity. Jedná se konkrétně o přejímání identit již existujících, tedy o citace cizích, (vzdálených) životů a prostředí. Závěrečná kapitola je tedy zaměřena na tu změnu identity, která nefunguje jako vytváření nových fantaskních rolí, ale přejímá již existující, definované.

Na úvod bych se také ráda v krátkosti vyjádřila ke skutečnosti, že všechny autorky, na které jsem se zaměřila v poslední kapitole, jsou ženy. Nebylo to sice původním záměrem, ale jakmile jsem autory a autorky vyselektovala podle klíče, důvodu, který mne na použití masky v autoportrétu zajímal nejvíce, tedy právě hra s identitou ve smyslu její zaměnitelnosti a posouvání hranic společenských rolí, ukázalo se, že jsou to právě ženy, které s tímto tématem pracují. Vysvětluji si to tak, že ženy mají větší

nutkání hrát si s vlastní identitou, společenským očekáváním ženských rolí. Mají možná větší potřebu posouvat hranice, které jsou přece jen stále silněji ohraničené. Zároveň se domnívám, že ženy si častěji hrají s intimitou a své zkoumání zaznamenávají fotografickým médiem. Výsledné dílo je ženský jemné, ale zároveň úderné a výstižné. Většinu těchto pěti autorek zmíněných v poslední kapitole se mi nepodařilo v souvislosti s tímto tématem nalézt v odborné literatuře. Podrobně jsou tak popsané a srovnané v této práci. Usuzuji, že by tato práce mohla být pro mnohé inspirativní.

1. Stručná historie autoportrétu ve fotografii

Následující kapitola se bude věnovat historii fotografického autoportrétu a jeho tendencím, které můžeme sledovat od počátku dějin fotografie až po současnost. Někteří autoři budou zmíněni pouze ve zkratce a těm, kteří se autoportrétu ve své tvorbě věnovali intenzivněji, připadne větší pozornost. Převážně autoportrétu se ve své tvorbě věnoval jako jeden z prvních výrazných autorů například John Coplans. Historie autoportrétu ve fotografii poslouží jako kontext celé práci o masce ve fotografii.

Již od samotného vzniku fotografického média v roce 1839 se autoportrét těšil spolu s portrétem velké oblibě. Přestože první fotografii pořídil již roku 1826 francouzský vynálezce Joseph Nicéphore Niépce, francouzská vláda vynález fotografie připsala oficiálně až Louisu Daguerrovi právě v roce 1839. V témže roce vznikl jako jeden z historicky prvních autoportrét amerického amatérského chemika a fotografického nadšence Roberta Cornelia. Snímek (viz obr. č. 1) pořídil technikou daguerrotypie v rodinném obchodě ve Filadelfii. Tento autoportrét je zároveň považován za jeden z prvních portrétních fotografií člověka vůbec. Jeho zadní stranu opatřil titulkem: „*The first light Picture ever taken. 1839.”* [1]

Francouz Hippolyt Bayard byl dalším významným průkopníkem fotografie. Údajně totiž vynalezl fotografii dříve než jeho francouzský kolega Louis Daguerr, kterému byly připsány za vynález média zásluhy. Na tuto skutečnost reagoval snímkem *Sbohem, krutý světe!* z roku 1840 (viz obr. č. 2), kde Bayard vyfotografoval sám sebe, jak předstírá vlastní sebevraždu utonutím. Fotografie je považována za první manipulovanou fotografii vůbec. Další prvenství, které mu za tento autoportrét připadá je i vyobrazení prvního mužského aktu na fotografii.
Na zadní stranu fotografie pořízenou procesem kopírování přímých pozitivů napsal: *„Toto tělo patří H. Bayardovi, vynálezci procesu, který právě vidíte. Pokud vím, tento neúnavný experimentátor byl tři roky zaměstnán svým vynálezem. Vláda, která tolik dala panu Daguerrovi, řekla, že nemůže nic udělat pro pana Bayarda, a ten nešťastník se utopil... Ach ta rozmanitost lidského života! Byl v márnici několik dní, nikdo jej nepoznal, ani si na něho neuplatňoval nárok. Dámy a pánové, měli*

[1] KIRCHNER, Blanka. *Selfie – autoportrét jako posvěcená Identita*, online, Platforma Fresh eye.

byste raději poodstoupit aby nebyl raněn váš čich, jelikož – jak můžete vidět – tvář i ruce džentlmena již začínají zahnívat.“[2]

Skutečným obrazovým médiem však fotografii vytvořil až fenomén vizitky – z francouzského “carte de visite”. Jednalo se o fotografii formátu dnešní vizitky, která sloužila jako upomínka, mohla mít funkci vzdělávací, či zábavnou. Vizitky se pořizovaly pomocí fotografického přístroje s několika objektivy, což umožňovalo portrétovaného nasnímat až dvanáctkrát. Výsledná kopie negativu se rozstříhala a tím se zrychlila a zároveň zlevnilo zhotovení fotografie. Díky vizitkám se fotografickému médiu podařilo proniknout i do širších vrstev společnosti a konečně započalo nadšení z možností tohoto vynálezu, tím vzrostl i zájem o sebezobrazování. Šedesátá léta 19. století se tak nazývají ”zlatým věkem fotografie”.[3]

Jedním z opravdu zlomových autorů byl Angličan Eadweard Muybridge, který se v sedmdesátých letech 19. století věnoval studiím pohybu. Jako mnoho fotografů své doby experimentoval i on sám na sobě.
Jeho *Self-portrait as man throwing, climbing and walking* (1893 – viz obr. č. 3) zobrazuje jednotlivé pohyby nahého muže při běžných fyzických úkonech. Pomocí dvanácti fotoaparátů tak zaznamenával každou fázi svého pohybu. Proslavil se především svou studií pádícího koně (viz obr. č. 4), která vznikla jako výsledek sázky s železničním magnátem a bývalým kalifornským guvernérem Lelandem Stanfordem. Ten tvrdil, že kopyta koně jsou v určitý moment všechna ve vzduchu. Muybridge chtěl dokázat opak. Opatřil tedy dvanáct fotoaparátů rychlozávěrkou spouštěnou elektrickým mechanismem a provázky vedené přes dráhu koně. Ten se s nimi dostával za běhu do kontaktu, a tak spouštěl jednotlivé kamerové závěrky. Fotografoval se tak vlastně sám.[4] Jedná se vlastně o zajímavý případ *nezáměrného autoportrétu.* Stejně tak jako u fotopastí nastražené na zvířata ve volné přírodě. Dají se tak chápat jako specifický typ autoportétu. Objekt fotografie je zároveň subjektem,

[2] JOHNSON, William S. a kolektiv, A *History of photography: From 1839 to the present*. London: Taschen, 2005.

[3] SCHEUFLER, Pavel. *Historické fotografické techniky*. Praha: Artama, 1993, s. 6.

[4] JOHNSON, William S. a kolektiv, *A History of photography: From 1839 to the present.* London: Taschen, 2005, s. 296.

aniž by o tom ale věděl. Spoušť na dálku spustí samo zvíře překročením konkrétního místa s čidlem. K fotografickému záznamu dochází ne na základě intence ale automaticky. Výsledkem je zachycení skutečně nestylizovaného obrazu. Vzniká tak těžko zařaditelný žánr na pomezí autoportrétu a 'snapshotu', který zajímavým způsobem tematizuje otázku autorství a tvorby fotografického obrazu vůbec.

Roku 1887 Muybridge dokončil studie průběhu pohybů, pořídil více než 20 000 jednotlivých snímků.[5] Eadweard Muybridge se díky svým studiím pohybu stal inovátorem a patří mezi důležité osobnosti ovlivňující počátky kinematografie.

Důležitým mezníkem ve vývoji sebezobrazování pomocí fotografie se stal technický vynález George Eastmana Kodaka, který patentoval jeho fotografický film (1884) a zjednodušený fotoaparát (1888)[6], čímž celý proces usnadnil. S příchodem fotoaparátu Kodak Brownie v roce1990 se fotografie stala všeobecně oblíbenou a fotografovat mohl díky jeho ceně téměř každý.[7] S Kodakovým aparátem přichází vernakulární[8] žánr a autoportrét se stává velmi populárním.

Tento fenomén fotografie získává vlastní terminologii ve všech evropských jazycích na začátku dvacátého století. Tím se etabluje jako nový žánr. 'Self-portrait' (autoportrét) nahrazuje dosud užívaný termín 'Portrait of the Artist' (umělcův portrét) nebo 'Portrait by/of Himself' (portrét sám sebe). [9] Mnozí autoři dokazují, že autoportrét již nemusí být pouze chvilkovým zaměřením v tvorbě, ale že se dílo může skládat téměř a výhradně jen z autoportrétů. Ráda bych uvedla několik autorů, jejichž strategie užití autoportrétu považuji za zajímavé příklady směrů, ve kterých se žánr ve dvacátém století pohyboval.

[5] JOHNSON, William S. a kolektiv, *A History of photography: From 1839 to the present.* London: Taschen, 2005, s. 297.

[6] JOHNSON, William S. a kolektiv, *A History of photography: From 1839 to the present.* London: Taschen, 2005, s. 738.

[7] RAWLING, Kandice. *Selfies and the history of self-portrait photography*, online, Platforma *OUPblog*

[8] Vernakulární fotografie – amatérská domácí fotografie

[9] HALL, James. *The Self-Portrait: A Cultural History.* London: Thames and Hudson, 2014, s. 232.

Dobrým příkladem autora, který se ve svém díle zabývá především autoportrétu je Brit John Coplans. Původně kritik a kurátor, který se přestěhoval do Spojených států amerických a začal fotografovat na popud svého kamaráda fotografa Lee Friedlandera, ten se sám v druhé polovině dvacátého století věnoval autoportrétům.

Coplans se začal zabývat fotografováním vlastního nahého těla na bílém matném pozadí. „*Využívám své tělo, a přestože je to tělo sedmdesátileté, jsem schopen ho udělat velmi zajímavým. To mne drží při životě a dává vitalitu."*[10]

Vytvořil dvě autorské knihy, které se soustředily na konkrétní části jeho těla: *Hand* (1988, viz obrázek č. 5), zaměřená pouze na jeho ruce a *Foot* (1989, viz obr. č. 6) se soustředila pouze na nohy. Obecně jsou Coplansovy snímky minimalistické, ale zároveň naturalisticky detailní. Používá výhradně černobílý film. Z vlastního těla vytváří abstraktní kompozice, svou hlavu však nechává vždy skrytou, aby "*odstranil veškeré odkazy k jeho současné identitě"*.[11]

Podobný přístup můžeme vidět i u finského fotografa Arno Rafaela Minkkinena, který ve svých šesti letech emigroval do Spojených států a více jak čtyřicet let se věnuje snímání vlastního těla v krajině. Lokace, ve kterých se fotografuje se stále mění, ale princip zůstává. Jeho nahé tělo splývá v těch nejsurreálnějších podobách s okolní krajinou. Jednou je na snímku z finského města Nauva (viz obr. č. 7) ohnutý do vody zády ke kameře s hlavou sklopenou tak, že jeho záda ušpiněná hlínou vypadají jako kus dřeva nebo kamene trčícího z jezera, na jiném snímku pořízeném v norském městě Stranda zase balancuje na stromě tak, že jeho noha vypadá jako větev pnoucí se z kmene stromu (viz obr. č. 8). Minkkinen ve svých nemanipulovaných fotografiích oslavuje krásu přírody, i svého těla, a snaží se tak o jejich propojení. Stejně jako John Coplans používá výhradně černobílý film, ovšem narozdíl od Coplanse jsou jeho snímky vysoce estetizované.

V devadestátých letech 20. století, vznikly autoportréty autora Jeffa Koonse, kde jakékoliv masky či převleky nehrají absolutně žádnou roli. Na závěr této kapitoly jsem si vybrala tohoto autora, který je svým přístupem opakem autorů, které budu zmiňovat v kapitolách následujících. Koons ve svých autoportrétech sice nepracuje s

[10] COPLANS, John. *A Body: John Coplans*, New York: powerHouse Books, 2001, s. 175.
[11] COPLANS, John. *John Coplans: A Self-portrait, 1984-1997*, New York: P. S. 1 Contemporary Art Center, 1997, s. 138.

fotografií jako hlavním médiem, využívá spíše sochu nebo obraz, ale vždy jsou biograficky explicitní.

Průbojný Jeff Koons v rozhovoru v roce 1990 prohlásil: *„Mé umění a život jsou naprosto jedno… Mám svou platformu, pozornost a můj hlas je slyšen. Tohle je čas pro Jeffa Koonse."*[12]

V jeho sérii fotoobrazů, hyperrealistických plakátech a sochách *Made in Heaven* (viz obr. č. 9) z let 1989-91 vidíme Jeffa Koonse s jeho ženou, italskou pornoherečkou Ilonou Staller, známou také jako La Cicciolina, při milostném aktu. V kontextu příliš doslovných fotoobrazů s použitím přemíry osvětlení a make-upu jsou sochy této série *Made in Heaven* (viz obr. č. 10) o něco zajímavější a úroveň méně pornografické. Atletická postava Jeffa Koonse, sklánějící se nad omdlévající Ilonou připomíná italské piety renesančních mistrů.[13]

[12] KOONS, Jeff. *The Jeff Koons Handbook*, New York: Rizzoli, 1993, s. 120.
[13] HALL, James. *The Self-Portrait: A Cultural History.* London: Thames and Hudson, 2014, s. 272.

2. Fenomenologický výklad masky

„Podstata masky je jakýsi dodatek k tělu, který spočívá v tom, že člověku umožňuje ještě složitěji pracovat, zacházet a zahrávat si se svojí identitou." – Vít Erban

Maska je v podstatě jedním z nejstarších výrazů vůbec, masky jsou dochované již z dob, kdy umění ještě nebylo oddělené od oblasti rituálna. Hry s identitou a rozšiřování vlastního těla skrze objekty (šperky, masky, barva) jsou jedním z nejstarších projevů toho, co dnes považujeme za charakteristicky lidské.

Když nahlédneme do antropologického slovníku, nalezneme dvě základní definice masky:

1. Prostředek k zakrytí tváře umožňující nositeli vystupovat v jiné podobě. Zpravidla výtvarně zpracovaný předmět nebo pouze nanesené barvy, které slouží k zakrytí obličeje za účelem přeměny nositele v jinou osobu či bytost. Masky jsou součástí kultury mnoha přírodních národů a ve své reziduální podobě existují i v lidové kultuře společnosti (masopustní masky, mikulášská tradice). Původ masky souvisí se způsoby zdobení a úpravy těla u přírodních národů. Maska má sílu přeměnit svého nositele v mytickou bytost tím, že změní jeho vzhled. Protože jsou masky spojeny ve všech svých funkcích s mytologickými představami svých tvůrců a spolu s hudbou a tanci jsou důležitou součástí obřadů, případně společenských akcí, jejichž původ je v takových obřadech (například maškarní plesy či divadelní představení), lze soudit, že patří k nejstarším výtvarným projevům lidstva. Dokazují to rytiny, fresky a plastiky z řady lokalit mladého paleolitu. Z morfologického hlediska existuje velké množství tvarů, forem, barevného zpracování, použitých materiálů a způsobů fyzické manipulace s maskami: od pomalovaných obličejů přes masky připevněné na tváři až po celá sousoší, jež se nosí před tělem. U mnoha etnických skupin přerostlo zhotovování masek ve svébytný umělecký styl, který se neposuzuje pouze funkčně, ale i esteticky. Masky černošských populací ze západní Afriky, indiánů ze severního Tichomoří a domorodců z ostrovů Melanésie výrazně sblížily naše estetické pocity se

světem přírodních národů a ovlivnily vnímání a procesy tvorby četných evropských výtvarníků.[14]

Jak básnicky zdůrazňuje Sorrel: *„Je to umělec v člověku, kdo vytváří masku. Byla to vždy nejzákladnější touha v člověku znovustvořit obraz sebe sama, stejně jako vyjádřit různé aspekty svého ega, přestrojit je či zakrýt. Maska byla podstatným rozměrem lidské kreativity… Lidský tvůrčí popud v ní soupeřil s tajemnou silou přírody a přebytkem její imaginace – s moudrostí neznámého."*[15]

Z hlediska funkce lze masky rozdělit do tří kategorií:

a) pohřební masky

b) obřadní masky

c) divadelní masky

2. Prostředek, zařízení k ochraně tváře (příklad: šermířská maska, protichemická maska) nebo k zakrytí různých předmětů (příklad: maska chladiče motoru).[16]

Nejen pro poslední kapitolu této práce je důležitý význam související s funkcí divadelních masek. S tímto významem je spojeno i přenesené používání pojmu maska, představa, že si lidé pro určité společenské situace nasazují vhodné masky, projevující se úsměvy, pláčem, grimasami, držením těla, ale i způsobem vyjadřování a chování vůbec. Maska je v tomto smyslu jakousi vnější, povrchní slupkou sociální role.[17]

Jak již vyplývá z úvodního citátu této kapitoly, pojetí masky jako personifikace – tedy vědomého rozehrávání různých "já", je maska obecněji nástrojem, který člověku umožňuje pracovat s vlastní identitou. Na závěr kapitoly významu masky v

[14] MALINA, Jaroslav a kolektiv. *Antropologický slovník*, Praha: CERM, 2009, s. 2390.
[15] SORREL, Walter. *The Other Face: The Mask in the Arts.* London: Thames and Hudson,1973, s. 12.
[16] MALINA, Jaroslav a kolektiv. *Antropologický slovník*, Praha: CERM, 2009, s. 2390,2391.
[17] MALINA, Jaroslav a kolektiv. *Antropologický slovník*, Praha: s. 2391.

návaznosti na kapitolu o masce jako předmětu hry s identitou se nabízí otázka – s jakou identitou člověk prostřednictvím masky pracuje, zachází a zahrává si? S tou individuální, kterou zakoušíme jako sami sebe, nebo se sociální identitou, pod kterou nás vnímají a reflektují ti druzí?[18]

[18] ERBAN, Vít. *Maska a tvář: hra s identitou v mezikulturních proměnách*, Praha: Malá Skála, 2010,s.133.

3. Ke kontextu masky, převleku a autorských her na role v dějinách fotografie ve světě a u nás

„Maska je „tváří" na jiné tváři, respektive maskou na jiné „masce"." – Vít Erban

Tato kapitola se věnuje tématu masky a převleků v dějinách fotografie. Záměrem není obsáhnout veškeré dílo související s maskou a převlekem, spíše načrtnout jak se vyvíjel zájem a přístup k těmto prostředkům od počátků fotografie, až po současnost. V předchozí kapitole jsem stručně uvedla historii samotného žánru autoportrétu v dějinách fotografie, záměrem této kapitoly je nastínit význam a roli masky v portrétu i autoportrétu jednotlivých autorů průřezem dějin fotografie v kontextu jednotlivých uměleckých směrů a tendencí. Maska a převlek již od vzniku média fotografie fungovala jako nástroj ke změně identity. Sledovat tedy můžeme různé přístupy využití masky: vytvoření fikce jako forma zábavy, přístup dokumentární, konceptuální, či maska jako prostředek sebereflexe, sebepoznání.

Fotografie se již od počátku její existence inspiruje jak formou, tak i obsahem v malířství. Na konci devatenáctého století vznikl fotografický směr piktorialismus, který usiloval o přiblížení fotografie malbě. První převleky se začínají objevovat právě na ateliérových fotografiích anglických piktorialistů. Vznikaly četné portréty s kulisami, kostýmy a rekvizitami. Zákazníci vystupovali v převlecích, v jiných rolích a to přineslo formu nové zábavy, podobně jako fotografické kabinky v začátcích dvacátého století.

Švédský portrétista, který působil v Anglii, Oscar Gustave Rejlander začal ve stejnou dobu jako Henry Peach Robinson experimentovat se skládáním obrazů z více negativů do jedné fotografie. Fotomontáž *Hlava svatého Jana Křtitele na míse*, která vznikla kolem roku 1859 (viz obr. č. 11) byla sestavena ze dvou negativů. Nebyla to tedy maska, ale vznikaly fotografie, které zobrazovaly osoby v nereálné podobě. Spojením negativů vznikala alernativní podoba skutečnosti.

Rejlander se údajně stal nakonec učitelem slavné anglické fotografky pocházející z Indie Julie Margaret Cameronové.[19] Cameronová hledala inspiraci v renesančním malířství, literatuře a vytvářela mytologické stylizované portréty inspirující se Bibli. Převlékala své objekty do převleků, a tím evokovala archetypální biblické prostředí. Usilovala o dokonalé zachycení krásy, používala objektivy s měkkou kresbou a jemným ostřením, a díky tomu dosahovala kýženého výsledku schodujícího se s koncepcí anglického piktorialismu.

Hra s maskou ve fotografii jednoznačně navazuje na divadlo a jeho teatrálnost a zvyk lidových karnevalů. Českým zástupcem aranžovaných scén s humornou atmosférou a využitím převleků maškarních, selských nebo orientálních[20] byla série Jindřicha Eckerta a jeho společníka Julia Müllera z roku 1879 *Karnevalové typy.* Portrétovaní byli zachycení při zpěvu, boji, nejrůznějších hrách, popíjení a jiných komických výjevech v nejrůznějších kostýmech.[21]

Na počátku dvacátého století pracoval zajímavým způsobem na pomezí dokumentu, piktorialismu a inscenace i fotograf John Ernest Joseph Bellocq, který působil v New Orleans. Proslavil se především sérií fotografií prostitutek ze Storyville v Red-light district. Na každém snímku je pouze jedna portrétovaná osoba, ať už oblečená, pózující ve svém domácím prostředí v nejlepších nedělních šatech nebo z části, či úplně nahá ve veřejném domě. Výjevy jsou opět podobné těm na malířských obrazech. Série obsahuje velké množství portrétovaných, snímaných v různých pózách, od těch nejpřirozenějších, až po ty ukazující největší sebejistotu. Jedny jen tak stojí, jakoby nevěděly co mají dělat, jakmile si sundaly veškeré oblečení. Jiné sedí na židli, či jsou pohodlně uvelebeny na divanu. Některé z nich mají zakrytý obličej maskou. Jedna z těchto dam – výjimečně krásná žena s okouzlujícím úsměvem, opírající se v pololehu, má na sobě kromě masky ve stylu Zorra pouze černé punčochy. Druhá, kompletně nahá dívka sedí na okraji židle, stejně neohrabaně jako jí na obličeji sedí příliš velká maska. První pózující žena vypadá, že se cítí spokojeně, druhá se však zdá se cítí ve své nahotě nepohodlně, zmenšeně,

[19] JOHNSON, William S. a kolektiv, *A History of photography: From 1839 to the present.* London: Taschen, 2005, s. 364.

[20] SKOPALOVÁ, Veroinika. Bakalářská práce: *Fotografie Heinricha Eckerta ze sbírky ústavu dějin umění AV ČR*, Univerzita Palackého v Olomouci, 2015 s. 18.

[21] SKOPALOVÁ, Veroinika. Bakalářská práce: *Fotografie Heinricha Eckerta ze sbírky ústavu dějin umění AV ČR*, Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, s. 12.

sníženě, je nám až vzdálená. To, že jsou fotografie součástí větší série, jim dodává jejich integritu, hloubku a význam. Každý jednotlivý obraz se dotýká smyslu, který se váže k celé sérii.[22]

Jedna z prvních významných autorek věnujících se hojně ve své tvorbě autoportrétu za použití masky a převleku, je spisovatelka, fotografka a sochařka Claude Cahun. Cahun si vždy ve svých sériích fotografických autoportrétů hrála s otázkou identity. Stala se tak součástí francouzské meziválečné kultury, přestože pouze jeden z jejích androgynních autoportrétů byl zveřejněný ještě za jejího života (1930). Její dílo bylo totiž téměř kompletně zničeno nacisty při jejím zatčení pro činnost v odboji v Jersey. Pravděpodobně ale začala fotografovat během první světové války. Přestože pořizovala také snímky záhadných zátiší a surreálních objektů, je prvním příkladem specialistky zaměřující se po celou dobu své kariéry na autoportrét.[23] Její práce byly však řádně publikovány a vystaveny až v posledních dvaceti letech.[24]

První akt maskování podnikla Cahun tím, že si změnila své jméno. Namísto původního rodného jména Lucy Schwob si začala říkat Claude Cahun, kvůli rodově nejednoznačnému jménu Claude. Cahun si ráda pohrávala s otázkou genderu, vlasy nosila ostříhané nakrátko nebo úplně oholené a prsy schovány pod oblečením. Na jejích fotografiích není nic smyslného nebo okouzlujícího, kompozice je ostře řezaná, zdrženlivá. I když se Cahun obleče jako dívka nebo když je jen spoře oděná, odrazí diváka zpět tím, že si namaluje obličej na bílou barvu nebo nasadí karnevalovou masku. Na jednom z jejích auroportrétů *Self Portrait (as weight trainer)* z roku 1927 (viz obr. č. 12), je oblečená právě jako dívka v lascivní póze s nohou přes nohu, zatímco v klíně balancuje se vzpírací činkou. Hruď jí zdobí nápis: *„I am in training, don't kiss me"*. V dalším autoportrétu leží spící ve viktoriánské šatní skříni: různé verze Claude Cahun 'převléká' denně stejně tak, jako kusy oděvu.

V roce 1914 Cahun publikovala řadu esejů o maskách a v roce 1926 vydala *Carnaval en chambre* (Karneval v pokoji), ve které vysvětluje 'kouzlo masky'. Se svými různými maskami vytváří 'několik způsobů bytí, myšlení a dokonce i cítění'. To znamená, že nasazením masky se mění take její prožívání, její identita. Maska tedy

[22] SONTAG, Susan. E.J. Bellocq: *Storryville – The Red Light District of New Orleans*, online. 3.10. 2011.
[23] KRAUSS,R. and LIVINGSTONE, J. *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, New York: Abbeville Press, 1985, s. 205.
[24] LEPERLIER, Francois. *Claude Cahun*, Paris, 1992.

přestává být maskou a začíná být legitimní součástí jejího “já”. Ale v případě, že je maska nasazena ‘příliš ztěžka’, ‘kouše do kůže’, a ‘s hrůzou můžete zjistit, že maso vaší tváře a maska se staly neoddělitelnými’. Jen se pokuste masku odstranit, a riskujete poškození vlastní duše. Proto je důležité měnit masku každý den.[25]

V podobném duchu pracoval ve Francii další umělec, Pierre Molinier narozený roku 1900. Původně se živil jako malíř krajin, v osmnácti letech začal fotografovat. Jako homosexuál a transvestita začal používat médium fotografie, fotomontáže a koláže, převlek a masku, dokonce umělé končetiny jako nástroj k vyjádření vlastních tuh a představ - jako nástroj, který „dovolí to, co lidská anatomie již ne”.[26] V roce 1955 Molinier započal korespondenci s André Bretonem, zakladatelem surrealismu, ten ho nazval 'the magician of erotic art' (kouzelník erotického umění).[27] Byl to také Breton, kdo mu uspořádal první výstavu v roce 1959 a oficiálně ho přijal do skupiny surrealistů. Na všech jeho autoportrétních intimních fotografiích sledujeme fascinaci vlastním tělem a erotikou. Přetváří na nich svůj zjev pomocí masek panenek, jejich oblečení, doplňků, ale i sado-maso pomůcek (viz obr. č. 13). Jeho metody byly často podobně neobvyklé jako obrazy které z nich vznikaly. Věřil, že výsledek se ovlivní nejvíce ve fotografickém procesu, a tak se mnohdy uspokojoval během mačkání spouště a produkt vlastního vyvrcholení následně míchal s barevnými pigmenty, které využíval při vyvolávání negativů.

Jeho život i dílo bylo neoddělitelné. V průběhu své kariéry trval na tom, že tvořil díla pouze pro sebe a své vlastní potěšení. Erotiku samotnou popsal jako „privilegované místo, dějiště, ve kterém provokace a omezení hrají vlastní roli, a kde se nejhlubší okamžiky života stávají sportem”.[28]
V roce 1976 spáchal sebevraždu přímo před zrcadlem střelou do hlavy.

Umělcův vztah k vlastní sexualitě byl obecně plodným tématem pro sebezobrazování již od roku 1900, a také hlavní hnací silou pro portrétování celé své postavy a

[25] CAWS, M. A. *Surrealism*, London: Phaidon Press 2004, s 241-242.
[26] SEARLE, Adrian. *Pioneer of perversity: Pierre Molinier’s extreme exposures*, online, 15. srpna 2015.
[27] SKIDMORE, Maisie. *The Forbidden Photo-Collages of Pierre Molinier*, online, AnOther, 12. listopadu 2015.
[28] SKIDMORE, Maisie. *The Forbidden Photo-Collages of Pierre Molinier*, online, AnOther, 12. listopadu 2015.

autoportrétu aktu. Dalším obdobím, kdy se zkoumání vlastní sexuality opět stává velkým tématem, byla sedmdesátá léta. A právě tehdy vytvořilo svá nejznámější díla duo Gilbert a George. Seznámili se při studiu sochařství na umělecké škole v Londýně v roce 1967 - "byla to láska na první pohled".[29] Jejich uniformou a převlekem v jednom se staly přiléhavé šedé flanelové obleky. Bratrstvo "živých soch" si vybudovalo svou reputaci jednou z prvních performancí *Living Sculptures* (viz obrázek č. 14), kdy se robotickými pohyby potulovali ulicemi Londýna, obličeje a ruce pokryté metalickým make-upem.[30] Gilbert a George raději zůstávají - a to i v roce 1995, kdy se zbavují svých obleků – excentricky přihlížejícími nedůvěryhodnými očitými svědky.[31]

Také Cathrine Opie přispěla svým dílem v devadesátých letech do diskuze o pojmech jako je komunální, kulturní a sexuální identita. Původně se tato americká fotografka zajímala o snímání nedotčených rozpínajících se městských panormat a krajin, později se ale přestěhovala z Ohia do San Francisca, aby se připojila k lokální queer scéně a bojovala proti AIDS a za zviditelnění gay a lesbické komunity. Tehdy započala s portrétováním této subkultury. Později nechala nahlédnout i do svého soukromého života, v souladu se svým názorem, že ani ona sama jako fotografka nestojí mimo skupiny, které portrétuje. V tomto duchu vyfotografovala i jeden z prvních autoportrétů *Self-Portrait/Cutting* (1993, viz obr. č. 15) a *Self-Portrait/Pervert* (1994, viz obr. č. 16) vedle své proslulé série zobrazující další členy sanfranciské queer subkultury. Tyto velmi osobní, až zpovídající se autoportréty ukazují choulostivost sadomasochistických činů na nich zobrazených. O deset let později, v roce 2004 vzniká *Self-Portrait/Nursing* (viz obr. č. 17). Opie se vrací k žánru, a vidíme ji, jako matku, jak s láskou drží a kojí svého malého syna v póze připomínajíci ikonografickou typologii z dejin umění.[32] Na její hrudi vidíme stále patrné slovo "perverzní", jako jizvu, stopu minulosti, kterou si nese stále s sebou.

[29] Gyles Brandreth – Gilbert and George and Gyles – The Telegraph, 28. května 2002, online, dostupné z: http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3578235/Gilbert-and-George-and-Gyles.html
[30] Paul Gallagher – *Gilbert and George: Living Sculptores*, Dangerous minds, 1.12. 2011, online, dostupné z: http://dangerousminds.net/comments/gilbert_and_george_living_sculptures
[31] HALL, James. *The Self-Portrait: A Cultural History.* London: Thames and Hudson, 2014, s. 268.
[32] ULABY, Neda. *Catherine Opie: ‚I Do Like To Stare*‘, online, 3. března, 2016.

Zatímco Gilbert & George nosili stejnou uniformu stále dokola, kariéry Sophie Calle a Cindy Shermann byly založeny na četných převlecích a všemožných tricích. Sophie Calle začala roku 1979 na pařížských ulicích sledovat neznámé muže, tajně je fotografovat a vypisovat si o každém jejich kroku poznámky. Ty následně zpracovává do deníkové formy a vystavuje vedle pořízených fotografií a map svých tras. V sérii *Suite vénitienne* (viz obrázek č. 18) sleduje muže na trase z Paříže do Benátek, kterého potkala na večírku a znala ho pouze krátce. Na sobě má různé variace paruk, oblečení a schovaný fotoaparát. Zabývá se tak změnami identity v podstatě z praktického, pragmatického hlediska – masky a převleky jsou pro ní zkrátka prostředkem, jak nebýt poznána, jak se skrýt. S obdivuhodným úspěchem. Typický záznam v jejím deníku vypadá takto: *„…Bojím se, že se náhle otočí a uvidí mne, jak se krčím za popelnicí. Rozhodla jsem se ho předejít a počkat o něco dál. Rychle, s hlavou skloněnou, přecházím most. Henri B. se nehýbe. Mohla bych se ho dotknout."* [33]

Calle se tak stává soukromým detektivem, fanynkou a stalkerem zároveň. Série *The Shadow* (viz obrázek č. 19) z roku 1981 vznikla na vlastní žádost Sophie Calle, její matka najala soukromého detektiva, aby ji na jeden den sledoval. Výsledné fotografie poté vystavila i s jejími deníkovými poznámkami z daného dne. Vytvořila tak vlastní stylizovaný autoportrét.

Invaze do soukromí – jak jejího, tak jí sledovaných lidí – může pro diváka hraničit až s nepříjemností (jedna z jejích obětí, jejíž deník našla na ulici ji dokonce za narušení soukromí žalovala).[34] Calle si ovšem v testování hranice mezi uměním a šílenstvím libuje.

Oproti tomu zůstává Cindy Sherman jednoznačně na straně umění. Nepovažuje se za fotografku, ale umělkyni pracující s fotografií. Mluví se o ní jako o jedné z nejvlivnějších autorek osmdesátých let dvacátého století. Některé feministky považovaly její práci za kritiku mediální interpretace ženské identity nebo dokonce vlastní manifestaci feminismu.[35]

Nejvíce mne zajímá série šedesáti devíti černobílých fotografií *Untitled Film*

[33] CALLE, Sophie. *Suite vénitienne. Jean Baudrillard. Please follow me,* 1988. ISBN 0-941920-09-7
[34] LOTTERMAN, Wendy. *Sophie Calle, Absent,* online, Bomb magazine, 11. března 2013.
[35] HALL, James. *The Self-Portrait: A Cultural History.* London: Thames and Hudson, 2014, s. 270.

Stills (1977-80, viz obrázek č. 20), kterou se Sherman proslavila. Zinscenovala živé obrazy, ve kterých se stylizuje do stylu padesátých a šedesátých let pomocí make-upu, oblečení a použitím paruk. Typově napodobuje pózy a scénáře z dobových filmů, především s těmi spojovanými s novou vlnou. Na žádné z fotografií nenajdeme opravdovou Cindy Sherman, vše jsou jen převleky. Navzdory rozmanitosti kostýmu a lokací, kde Sherman fotografovala, podobnosti mezi jednotlivými obrazy jsou patrnější než rozdíly. Veškeré postavy Cindy Sherman jsou vždy samotné. Vždy jsou oblečené, i když třeba jen ve spodním prádle. Můžeme mít pocit přítomnosti jiných osob námi na scéně neviděných, buď kvůli hodně osobnímu umístění kamery nebo výraznému pohledu dívky směrem pryč ze snímku. To a výraz v očích všech verzí dívek, který naznačuje jejich zranitelnost, navozuje pocit úzkosti.
Sice na dvou fotografiích vidíme dívky plakat, obě však zůstávají hrdě vzpřímené.
Nedávno takto Cindy Sherman uvedla zdůvodnění takového vymezení jejích *Untitled Film Stills:*

"Nechtěla jsem, aby fotografie ukazovaly silné emoce. V hodně filmových fotografiích vypadají herci a herečky roztomile, rozpustile, vyzývavě, rozrušeně, vystrašeně, drsně, atd., Ale to, co mě zajímalo bylo, když měli tvář téměř bez výrazu."[36]

Fotografie ovšem nebyly ani sebevyjadřovací, jsou to spíše nezaujaté portréty, než autoportréty, jak zdůraznila v rozhovoru roku 1983:
"Ve chvíli, kdy jsem připravena a spustí se závěrka fotoaparátu, začnu se jen hýbat a sleduji vlastní pohyby v zrcadle. Není to tak, že bych nějak metodologicky hrála. Nemám pocit, že já jsem tou osobou.... Jednu věc jsem vždycky věděla, a to to, že kamera lže."[37]

Fiktivní příběhy, které Sherman vytváří nereferují k žádným konkrétním, již existujícím, spoléhá na kulturní vzdělanost diváka, jde jí pouze o navození pocitu 'tohle už jsem někde viděl', což se jí myslím skvěle daří.
Cindy Sherman vytváří perfektní napodobení identity, přisvojuje si techniky fotografie a užívá jí jako přístroj, který vytváří přesvědčivé lži nebo množí viditelnou skutečnost; násobí možnosti skutečnosti.

Cindy Sherman jsem záměrně nezařadila do kapitoly o přejímání identity, ne

[36] SHERMAN, Cindy. *The Complete Untitled Film Stills: Cindy Sherman*, New York: The Museum of Modern Art, 2003, s. 8.
[37] MARZORATI, Gerald. *'Imitation of Life'*, Art News, 1983, s. 81.

jen proto, že její stěžejní dílo série *Untitled Film Stills* vzniklo již v sedmdesátých letech. I když Sherman identity přejímá, pořád jsou to identity vykonstruované, inscenované. Nesnaží se zapadnou do nějakých skutečných, existujících v sociálním kontextu. Jsou to ‘pouze’ obrazy, které referují určité vizuální klišé, určitý výraz. Domnívám se ale, že jakožto poslední autorka této kapitoly zabývající se především maskou a převlekem, slouží jako ideální přechod k závěrečné kapitole o zaměnitelnosti identit.

4. Přejímání existující identity skrze fotografický autoportrét v nejmladší generaci současnosti

V této kapitole je popsána výrazná tendence nejmladší generace autorek, které se zajímají o proměnlivost identity, a která je zároveň hlavním předmětem mého zájmu v této práci. Jedná se konkrétně o přejímání identit již existujících, tedy o citace cizích, (vzdálených) životů a prostředí. Ráda bych se zaměřila na tu změnu identity, která nefunguje jako vytváření nových fantaskních rolí, ale přejímá již existující, definované.

Tuto tendenci popíši v následujících řádcích na pěti autorkách, které se převzetím cizí identity nebo tvořením její iluze zabývají ve svých pracích. Těmto pěti autorkám jde v jejich práci tedy spíše o sociální aspekt experimentu, než o určitou uměleckou svobodu. Záměrem této kapitoly je představit masku jako prostředek hry s identitou ve smyslu posouvání hranic společenských rolí.

Autorky navazují na autory a autorky kapitoly předchozí, a zároveň na sebe navzájem podle konkrétního způsobu, jakým pracují se záměnou identity a vtělováním se do cizích rolí.

První autorka této kapitoly navazuje na poslední autorku té předchozí tím, že jsou si ve svém konceptu nejpodobnější. Založeno na tomto principu se tak přirozeně odvíjí jejich pořadí a rozdílné způsoby práce s identitou; od záměny identity přes její změnu, k totální obrazové nápodobě identity, naprostému převtělění pomocí masky za pomocí média fotografie. Zároveň autorky porovnávám a dávám do souvislostí mezi sebou navzájem.

4.1. Dita Pepe

Nejvíce podobné přístupem Cindy Sherman jsou série české fotografky Dity Pepe, ta se soustředí na téma ženské autoterapie a intimity, zabývá se otázkami o vlastní identitě, hledání sebe samé. Například: Jaké by to bylo narodit se do jiné rodiny nebo kdybych žila s někým jiným? Nejdříve se ostravská rodačka fotografovala s různými ženami, jako jejich sestra, vnučka, nebo přítelkyně v sérii *Self-portraits with women* (viz obrázek č. 21), na které pracovala od roku 1999. Ve stejnou dobu pracovala i na sérii *Self-portraits with men* (viz obrázek č. 22), kde na autoportrétech zůstává ženskou protagonistkou, tentokrát ovšem s různými partnery, manželi. Později vytvářela autoportréty i s celými rodinami. Nejdříve se portrétovala jako jedna ze členů rodin jejích kamarádů a známých, později i se svými dcerami kombinovala vlastní rodinu s úplně cizími. Vždy je však součástí portrétu autentické prostředí rozličných interiérů jednotlivých domovů, vznikají tak fotografie na hraně s dokumentem a fikcí. Vždy ji ovšem zajímá, nakolik se žena, její totožnost a způsob života může proměňovat na základě vlivu jejího okolí. Jak Dita Pepe říká, sama si toto téma řeší, tím, že spolupracuje se svým manželem a reklamním fotografem Petrem Hrubešem, přejímá jeho myšlenkové vzorce a názory na svět.[38]

Důležitým rozdílem mezi Ditou Pepe a jinými umělci, kteří se věnovali, či věnují tématům změny vlastní identity (například Cindy Sherman, Mariko Mori, Yasumasa Morimura nebo u nás Veronika Bromová, Václav Stratil, či Milena Dopitová) je to, že Pepe vystupuje sama za sebe a současně jako přizpůsobivá partnerka dalších lidí, nikdy nemění pohlaví. Autoportréty tak zachycují především řadu autorčiných potenciálních podob. Dita Pepe je tak ve svých autoportrétech simultánně přítomna i nepřítomna, je objektem i subjektem, herečkou i režisérkou.[39]

Nejvíce pro mne jako diváka fungují autoportréty s muži, na kterých Pepe pracovala kontinuálně až do současnosti. Narozdíl od autoportétů se ženami jsou její převleky, či stylizace mnohem víc uvěřitelné a přirozené. V sérii autoportrétů se ženami si údajně oblečení a líčidla zapůjčovala od žen, se kterými se portrétovala. Výsledný efekt mi ovšem přijde ve většině případů spíše jako co nejlepší napodobení té konkrétní osoby, než jako zobrazení nové rozdílné, fiktivní osoby, která je v nějakém vztahu s portrétovanou. Vnučka s babičkou mají přece málokdy stejný účes a oblečení. Fotografie tak na mne působí zbytečně zjednodušeně a explicitně.

[38] Časopis Foto, číslo 21, *Rozhovor s Ditou Pepe: Intimity Dity Pepe*, 2015 s. 43
[39] BIRGUS, Vladimír. *Dita Pepe, Autoportréty,* s. 2.

4.2 Trish Morrissey

Trish Morrissey, narozena roku 1967 v Dublinu je další fotografkou, která používá formu fiktivního, stylizovaného autoportrétu, aby prozkoumala otázky identity. V její série *Front* (2005-2007, viz obr. č. 25) si pohrává pomocí prostředí pláže a vizuality rodinných fotografií s tématem mateřství. Vágní hranice mezi skutečností a fikcí jsou pro tuto práci vlastní, osciluje mezi fotografií a performancí, osobní identitou a vzpomínkou.

Na první pohled se nám zdá, že se díváme na momentky z pláže, z rekreace různých rodin, či skupin přátel. Při bližším zkoumání zjistíme, že na všech dvanácti fotografiích se objevuje stále stejná figura. Morrissey se objevuje na každém snímku v klíčové ženské roli, obvykle matky, každé ze skupin. Poté, co nastaví velkoformátovou kameru, si Morrissey půjčuje oblečení ženy a zaujme své místo ve skupině. Jí nahrazená žena pak zmáčkne spoušť. Každá z fotografií nese jméno původní hlavní protagonistky skupiny.[40]

Když porovnám snímky série *Projects* Nikki S. Lee (viz podkapitola 4.3) a snímky Trish Morrissey, musím se dívat mnohem pozorněji, abych si všimla, že ve všech skupinkách na fotografiích Trish Morrissey je ona sama. Je to tedy o něco jemnější, rafinovanější proces zkoumání změny identity. V celkovém přístupu je však její práce podobnější Ditě Pepe a jejím *Self-Portraits with men*, kde si pohrává s podobným konceptem. Nahrazuje manželku a matku v již existujících rodinách. Práce Dity Pepe se ale liší tím, že scény jsou zcela vytvořeny pro daný snímek předem, i když na základě autentického prostředí, stejně jako umístění osob na snímku se řídí scénářem autorky. Morrissey naopak spontánně oslovuje cizí lidi na pláži, a tak je výsledný snímek zčásti dokumentární. Snímky Dity Pepe jsou nakonec různorodější, ale i s Nikki S. Lee se všechny tři myslím snaží *„demonstrovat, jak zážitky, životní prostředí a lidé kolem nás mohou mít dopad na naši totožnost, a že pojem identity může být nejasný, proměnlivý a závisí na okolnostech."*[41]

[40] MORRISSEY, Trish, Artist's statement, online.
[41] BRIGHT, Susan. *Auto Focus: The Self-Portrait in Contemporary Photography*, London: Themes and Hudson, 2010, s. 108.

4.3 Nikki S. Lee

Další sociálně angažovanou autorkou je Nikki S. Lee, fotografka z Jižní Korey působící v New Yorku, narozená roku 1970. Její sebetransformace započala podobně jako u Claude Cahun tím, že si změnila své původní jméno Lee Seung Hee. Jako outsider z daleko homogennější společnosti, si Nikki S. Lee začala všímat různých skupin, které tvoří současnou americkou kulturu ve městě New York. Poté co jednotlivé subkultury a etnické skupiny sledovala dostatečně dlouho, začala pracovat na sérii *Projects* (viz obr. č. 23), kde transformuje vlastní totožnost pomocí kombinace oblečení, make-upu, opalovacích salónů, stravování se. Touto absolutní oddaností se snaží zapadnout do kulturních skupin jako jsou Hispánci, skateboardisté, školačky, punkeři, turisté, striptérky,... Zaměřila se na detaily skupinové identity. Ve své tvorbě řeší Nikki S. Lee otázky: Jak a proč se tvoří tato kulturní uskupení? Může být každý kategorizován? Vybíráme si kam budeme patřit? A hlavně: jak snadné je, stát se někým jiným?

Pokaždé, když se pouští do jednoho ze svých *Projektů* naprosto bezelstně představí sebe samu jako umělkyni pracující na uměleckém souboru. Například je gangem pozvána strávit s nimi týdny, někdy i měsíce. Seniorky, se kterými se spřátelila dokonce odmítly uvěřit, že je ve skutečnosti převlečená mladá žena a její verzi přisuzovaly její rané senilitě.[42]

Spíš než, že by se Lee pokoušela o kritiku skupinových identit si své ponoření v nich užívá. Přejímá jejich celkový styl, a přístup skrze šaty, gesta, držení těla, účastní se společných aktivit a událostí a nechává se při tom fotografovat od náhodných členů skupiny na její automatický kompaktní fotoaparát, který zároveň v pravém dolním rohu zaznamená datum a čas. Kontrolu nad výsledným snímkem udržuje tak, že rozhodne o tom, kdy někoho požádá, aby pořídil snímek a samozřejmě výsledným výběrem těch, které budou vystaveny.

Nikki S. Lee se o identitě vyjádřila následovně:

„Zajímá mě to, jak je identita ovlivněna nebo změněna sociálním kontextem, kulturními kategoriemi nebo osobními vztahy. Uvědomila jsem si, že ať už jsem byla v New Yorku nebo Soulu, měnila jsem se podle svého okolí, podle toho jestli jsem zrovna byla se svou rodinou nebo přáteli. Takže místo abych nejdřív přemýšlela o tom 'kdo jsem' jsem prvně začala přemýšlet o tom 'kde jsem'."[43]

---

[42] DARBY, Melissa. *Nikki S. Lee: Faking Identities*, online, 2.6. 2011.
[43] BRANSON, Ellie. *Nikki S. Lee: Layers*, platforma *Artnet*, online, 19.11.2008.

Ve své sérii *Parts* (viz obr.č. 24) Lee vytváří scény sebe samotné s různými partnery zobrazující intimní detaily o vztahu. Následně fyzicky odstřihne z výsledné vytištěné fotografie tu část, na které je partner. Partnery tak z fotografie vytušíme například jen podle kousku ruky v košili, která se dotýká Nikki S. Lee. Lee často vytváří příběhy kolem vyobrazených scén; od každodenních činností nebo důvěrných situací v interiérech, typově turistických snímků po nevěstu ve svatební den. Že ze snímků odstraňuje mužskou polovičku nutí diváka soustředit se na emoce – vztek, žal, přání zapomenout, takové emoce, se kterými by někdo mohl odstřihnout dříve milovanou osobu pryč z fotografie. V rozhovoru o svém úmyslu řekla:

„*Chci, aby byl divák zvědavý ohledně osoby chybějící na snímku, a aby přemýšlel, jak jeho identita ovlivnila ženu zanechanou na obrázku. Nutí to lidi zkoumat vztah jako takový, i když to je jen část příběhu."*[44]

Série '*Projects'* není ani tak o uměleckých krásách fotografie, jako o zkoumání mnoha aspektů sebe sama. Lee uvedla, že každá z rolí, kterou hrála v průběhu tohoto projektu, tvoří kus jí samotné. Prozkoumává způsoby, jak se člověk může skládat z mnoha rozličných identit a osobnostních rysů, a také dokazuje, že člověk obklopený různými skupinami lidí, kteří tyto vlastnosti sdílejí, může zcela změnit způsob, jakým jste vnímán svým okolím.[45]

4.4 Tomoko Sawada

Tomoko Sawada je japonská fotografka narozená roku 1977 v Kobe. Sawada také používá fotografování a techniky performance ke zkoumání pojmu totožnosti, sociálního statusu, kultury, individualismu a přizpůsobivosti prostřednictvím tradičních i současných kulturních metod portrétování. Její fotografie jsou vždy součástí tematické série, ve které díky make-upu a kostýmu dramaticky změní svou totožnost tak, že každý snímek zastupuje jiného jednotlivce nebo jejich skupinu, i když veškeré subjekty jsou Sawada sama. Používá komerční fotografy, foto budky a její vlastní studio a následné digitální úpravy fotografií, aby reprezentovala stovky

[44] CARPENTER, Brittany. *Fluid Identities: The ‚Parts' and ‚Projects' of Nikki Lee*, online, National Museum of Women in the Arts, 1.11.2013.
[45] CARPENTER, Brittany. *Fluid Identities: The ‚Parts' and ‚Projects' of Nikki Lee*, online, National Museum of Women in the Arts, 1.11.2013.

různých identit. Někteří o ní mluví jako o fotografce bez fotoaparátu[46], protože většinou není tím, kdo zmáčkne spoušť. Její fotografie nám navozují povědomý a uklidňující pocit, zároveň jsou znepokojující ve své upřímnosti a přesnosti.[47] Sawada dále zkoumá způsob, do jaké míry jsou osobnostní předpoklady řízeny reakcí japonské kultury na pohlaví, zaměstnání a další socio-kulturní stereotypy. Fotografie poukazují na tvárnost naší totožnosti a roli v současné společnosti. Digitální úprava fotografií vypadá reálně a všechny její postavy uvěřitelně. Tyto prvky dohromady kulminují ve fotografickém dokumentu japonské společnosti i jednotlivců, kteří ji tvoří.[48]

School Days (2004. viz obr. č. 26) je série skupinových portrétů dětí ve školních uniformách pózujících pro fotografa na třídní fotku tak, jak se to ve škole dělává. Na druhý pohled ovšem odhalíme, že všechny dívky v uniformách sedící na lavičce, i ty stojící za nimi jsou ve skutečnosti Sawada sama. Dokonce i učitelka po straně je alterovaná Tomoko Sawada. Série *School Days* prezentuje sílu institucí a nátlaku ze strany společnosti vytvářet masku přes vlastní identitu. Každá série ukazuje umělkyni zastupující sebe samu jako všechny možné "jednotlivce", což autorce poskytuje anonymitu, i navzdory své všudypřítomnosti.[49]

V další sérii *Costume* (2003, viz obr. č. 27) se Sawada obléká do uniforem a pracovních oděvů spojených s různými pracovními pozicemi. Myšlenka této série pochází z osobních zkušeností Sawady, kdy pracovala v různých zaměstnáních a poznala, jak na ní lidé reagovali rozdílně. Sama na to říká, že *„postoj lidí k jiné osobě, se velmi mění podle toho jaké je jejich povolání."*[50]

4.5 Gillian Wearing

Britská konceptuální umělkyně Gillian Wearing, narozená roku 1963 v Birminghamu, pracuje pomocí masky a sofistikovaných převleků v sérii *Album* z roku 2003 na autoportrétech stylizovaných podle rodinných fotografií nejbližších členů vlastní rodiny. Jako první vznikla fotografie *Self-portrait as my mother Jean Gregory* (viz obr. č. 28) a následovaly snímky bratra, otce, strýce a v neposlední řadě také jí samotné, v různém věku. Vedle Tomoko Sawady, která se snaží ukázat, jak japonská kultura a

[46] ZOHAR, Ayelet, *Tomoko Sawada − The Photographer without a Camera*, online
[47] ZOHAR, Ayelet, *Tomoko Sawada − The Photographer without a Camera*, online
[48] SAWADA, Tomoko, *Zabriskie gallery,* online.
[49] SAWADA, Tomoko, *Zabriskie gallery,* online.
[50] BRUEGGEMANN, Ferdinand. *Tomoko Sawada at MAK, Vienna.* online, 16.12.2004.

společnost ovlivňuje jedince, Wearing má podobný záměr, ilustrovat, jak na jedince působí členové jeho vlastní rodiny. Gillian Wearing rozvíjí ten zvláštní pocit, který máme, když si prohlížíme svá rodinná alba a z fotografií se na nás zpátky dívá upřeným pohledem náš vlastní obličej. Obličej někoho, koho jsme nikdy předtím nepotkali. Cítíme se s ním ale propojeni.

Gillian Wearing si pro rekonstrukci rodinných fotografií vyrábí realistické silikonové masky a s jejich pomocí cestuje v čase. Je jasné, že v různém věku jsme také různí lidé, na snímku *Self Portrait at 17 Years Old* (2003, viz obr. č. 29) a *Self Portrait at Three Years Old* (2004, viz obr. č. 30) konfrontuje autorka diváka s jejím dospělým výrazem v očích skrze masku sebe samotné a vyvolává tak celou řadu provokativních otázek o identitě, paměti a pravdivosti fotografického média.[51]

Nestylizuje se ovšem jen do svého minulého já, vytváří i masky ze současnosti, například fotografie s názvem *Self Portrait of Me Now in Mask* (2011, viz obr. č. 31). Gesto je to jak jednoduché, tak složité zároveň, možná ale Gillian Wearing nosící masku Gillian Wearing nezní až tak satiricky a ironicky jako dříve. Všichni jsme neznámými cizinci našemu vnějšímu já. Masky, které nosíme každý den by tak na nás mohly působit stejně podivně cizí jako na nás působí ty bizarní pokrevní příbuzní, kteří nás tak trochu klonovali ještě než jsme vůbec existovali.[52]

[51] MANN, Ted. *Gillian Wearing, Solomon R. Guggenheim Foundation*, online.
[52] ZUCKERMAN, Margaret. *Gillian Wearing Wearing a Mask of Gillian Wearing,* Daily Serving, online, 14.4.2012.

Závěr

„Tělo a prožitek vlastního těla je jedinečnou zkušeností, je objektem, který lze pozorovat, vnímat, a současně subjektem, kterým pozorujeme a vnímáme." [53]

Téma identity je jedním ze základních témat současného životního stylu. Proto je i hra na role a hra s identitou nejdůležitějším tématem této práce.

Identita i maska je široký pojem, stejně tak je šiorkým tématem i fenomén masky. Cílem této práce ovšem nebylo obsáhnout veškerou světovou tvorbu masky v autoportrétu nebo z existenciálního hlediska popsat identitu. Spíše načrtnou význam zájem o masku v dějinách autoportrétu ve srovnání s tendencí současné mladé generace, která se zaměřila na použití masky fyzické jako nástroje proměny, změny totožnosti nebo vytvoření její iluze. Závěrečná kapitola podrobně popisuje tvorbu pěti autorek, které pomocí masky a převleku v autoportrétu pracují se záměnou vlastní identity. Jak již samotný název kapitoly naznačuje, autorky se zaměřují ve svém díle primárně na přejímání takové identity, která je existující, buď jako archetipální role nějaké sociální skupiny nebo jiné role ve společnosti. Citují tak cizí životy a prostředí.

Autorky se od sebe liší svým konceptuálním přístupem k hrám s totožnosti a na stejném principu jsou také seřazeny za sebou. Od *záměny* identity přes její *změnu*, k totální obrazové *nápodobě* identity, naprostému *převtělění* pomocí masky za pomocí média fotografie. Současně by se tedy dalo říci, že jsou autorky odstupňované technologickou náročností a mírou použití fotografického média.

Při podrobnější analýze a srovnání těchto fotografek jsem zjistila jakým způsobem vzhledem k sobě navzájem využívají k tranformaci identity fotografii.

Japonská fotografka Tomoko Sawada je na médium fotografie zaměřena doslovně, pomáhá jí zprostředkovat japonskou kulturu a tematizuje, jak je digitální fotografie a technologie v Japonsku všudypřítomná. Formálně tohoto faktu také využívá; zabývá se digitální manipulací závěrečných snímků od pouličních profesionálních fotografů, či pro své autoportréty používá rozšířené pouliční fotobudky. U Trish Morrissey a Nikki S. Lee můžeme naopak pozorovat více performativní vstup. Nikki S. Lee směřuje spíše k transformaci společenské identity. Důležitý je pro ní proces a osobní

[53] ERBAN, Vít, *Maska a tvář, Hra s identitou v mezikulturních proměnách, s. 134*

zážitek ze začlenení do různách subkultur. Fotografické médium jí slouží pro dokumentaci procesu.
Gillian Wearing je naopak příkladem totální obrazové *nápodoby* identity, naprostému *převtělění* pomocí realistické masky za pomocí média fotografie. Zpochybení času a paměti a nakonec i samotného fotografického média.

Všechny autorky mají jedno společné: snaží se pomocí masky a převleku ve svých autoportrétech demonstrovat, jak zážitky, zkušenosti, životní prostředí a lidé kolem nás mohou mít dopad na naší totožnost, že je pojem identity nejasný, proměnlivý a závisí na okolnostech.

Na závěr nevyřčený, ale výstižný poznatek o skrývání našeho současného skutečného "já", o kterém maska nepřímo vypovídá:

„Maska není jen tím, co představuje, ale také tím, co transformuje – tedy tím, co chce nepředstavovat."[54]

[54] STRAUSS, Lévi. *Claude: Cesta masek*. Praha: Dauphin, 1996, s. 144.

Použitá literatura:

JOHNSON, William S. a kolektiv, A *History of photography: From 1839 to the present*. London: Taschen, 2005, ISBN:3822847771

SCHEUFLER, Pavel. *Historické fotografické techniky*. Praha: Artama, 1993.

COPLANS, John. *A Body: John Coplans*, New York: powerHouse Books, 2001. ISBN:1576871363

COPLANS, John. *John Coplans: A Self-portrait, 1984-1997*, New York: P. S. 1 Contemporary Art Center, 1997.
ISBN:188161686X

KOONS, Jeff. *The Jeff Koons Handbook*, New York: Rizzoli 1993.
ISBN: 9780847816965

MALINA, Jaroslav a kolektiv. *Antropologický slovník*, Praha: CERM, 2009.
ISBN: 9788072045600

SORREL, Walter. *The Other Face: The Mask in the Arts.* London: Thames and Hudson,1973.
ISBN:0672515318

ERBAN, Vít. *Maska a tvář: hra s identitou v mezikulturních proměnách*, Praha: Malá Skála, 2010.
ISBN:9788086776095

SKOPALOVÁ, Veroinika. Bakalářská práce: *Fotografie Heinricha Eckerta ze sbírky ústavu dějin umění AV ČR*, Univerzita Palackého v Olomouci, 2015 s. 18.

KRAUSS,R. and LIVINGSTONE, J. *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, New York: Abbeville Press, 1985.
ISBN: 0896595765

LEPERLIER, Francois. *Claude Cahun*, Paris, 1992.

CAWS, M. A. *Surrealism*, London: Phaidon Press 2004.
ISBN: 0714856738

CALLE, Sophie. *Suite vénitienne. Jean Baudrillard. Please follow me,* 1988.
ISBN 0-941920-09-7

SHERMAN, Cindy. *The Complete Untitled Film Stills: Cindy Sherman*, New York: The Museum of Modern Art, 2003.
ISBN: 9780870705076

MARZORATI, Gerald. *'Imitation of Life'*, Art News, 1983.

Časopis Foto, číslo 21, *Rozhovor s Ditou Pepe: Intimity Dity Pepe*, 2015.

BIRGUS, Vladimír. *Dita Pepe, Autoportréty*, Praha: Kant, 2012.
ISBN: 9788074370694

BRIGHT, Susan. *Auto Focus: The Self-Portrait in Contemporary Photography*, London: Themes and Hudson, 2010.
ISBN:0500543895

STRAUSS, Lévi. *Claude: Cesta masek*. Praha: Dauphin, 1996.
ISBN:8086019225

Internetové zdroje:

KIRCHNER, Blanka. *Selfie – autoportrét jako posvěcená Identita*. online, Platforma Fresh eye, 9.6.2014. . [10. 5. 2016].Dostupné z: http://fresh-eye.cz/selfie-autoportret-jako-verejne-posvecena- identita/2014/06/

RAWLING, Kandice. *Selfies and the history of self-portrait photography*. In: *OUPblog* [online]. Oxford University Press, 21. 11. 2013. [10. 5. 2016]. Dostupné z: http://blog.oup.com/2013/11/selfies-history-self- portrait-photography/

SONTAG, Susan. E.J. Bellocq: *Storryville – The Red Light District of New Orleans*, online. [10.5. 2016], Dostupné z: http://www.americansuburbx.com/2011/10/e-j-bellocq-storyville-the-red-light-district-of-new-orelans.html

SEARLE, Adrian. *Pioneer of perversity: Pierre Molinier's extreme exposures*, online, 15. srpna 2015. Dostupné z: https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/25/pioneer-of-perversity-pierre-molinier-extreme-exposures

SKIDMORE, Maisie. *The Forbidden Photo-Collages of Pierre Molinier*, online, AnOther, 12. listopadu 2015. Dostupné z: http://www.anothermag.com/art-photography/8019/the-forbidden-photo-collages-of-pierre-molinier

ULABY, Neda. *Catherine Opie: ‚I Do Like To Stare*', online, 3. března, 2016, Dostupné z: http://www.npr.org/2016/02/03/464882995/i-do-like-to-stare-catherine-opie-on-her-portraits-of-modern-america

LOTTERMAN, Wendy. *Sophie Calle, Absent,* online, Bomb magazine, 11. března 2013, online, Dostupné z: http://bombmagazine.org/article/6999/

MORRISSEY, Trish, Artist's statement, online.

DARBY, Melissa. *Nikki S. Lee: Faking Identities*, online, 2.6. 2011
Dostupné z:
https://melissadarby.wordpress.com/2011/06/02/nikki-s-lee-faking-identities-2/

BRANSON, Ellie. *Nikki S. Lee: Layers*, platforma *Artnet*, online, 19.11.2008. Dostupné z: http://www.artnet.com/galleries/sikkema-jenkins-co/nikki-s-lee-layers/

CARPENTER, Brittany. *Fluid Identities: The ‚Parts' and ‚Projects' of Nikki Lee*, online, National Museum of Women in the Arts, 1.11.2013.
Dostupné z: http://broadstrokes.org/2013/11/01/fluid-identities-the-parts-and-projects-of-nikki-lee/

ZOHAR, Ayelet, *Tomoko Sawada − The Photographer without a Camera*, online
Dostupné z: http://mem-inc.jp/artists/sawada_j

SAWADA, Tomoko, *Zabriskie gallery,* online. Dostupné z: http://www.zabriskiegallery.com/artist.php?artist=8&page=12

BRUEGGEMANN, Ferdinand. *Tomoko Sawada at MAK, Vienna.* online, 16.12.2004.
Dostupné z: http://japan-photo.info/blog/2004/12/16/tomoko-sawada-at-mak-vienna/

MANN, Ted. *Gillian Wearing, Solomon R. Guggenheim Foundation*, online.
Dostupné z: https://www.guggenheim.org/artwork/13779

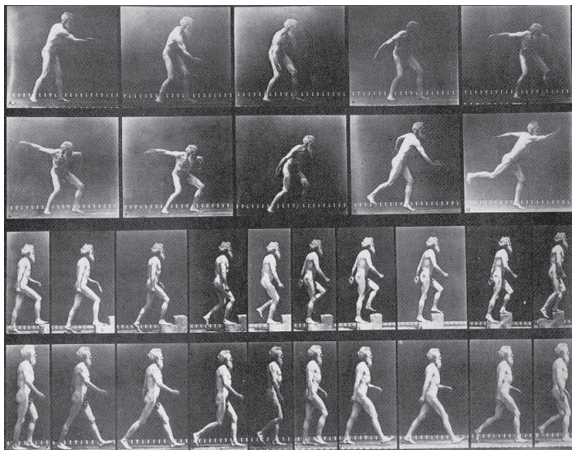
ZUCKERMAN, Margaret, *Gillian Wearing Wearing a Mask of Gillian Wearing,* online, Daily Serving, 14.4. 2012.
Dostupné z: http://dailyserving.com/2012/04/gillian-wearing-wearing-a-mask-of-gillian-wearing/

Obrazová příloha:

1. Robert Cornelius - *The first light Picture ever taken,* 1839
2. Hippolyt Bayard – *Sbohem, krutý světe!,* 1840
3. Eadweard Muybridge *Self-portrait as man throwing, climbing and walking,* 1893
4. Eadweard Muybridge - *The Horse in motion,* 1878
5. John Coplans – *Hand,* 1988
6. John Coplans *Foot,* 1989
7. Arno Rafael Minkkinen - *Nauva, Finland,* 2006
8. Arno Rafael Minkkinen - *Stranda, Norway,* 2009
9. Jeff Koons - *Made in Heaven,* 1989-1991
10. Jeff Koons - *Made in Heaven,* 1989-1991
11. Oscar Gustave Rejlander – *Hlava svatého Jana Kčtitele na míse,* 1859
12. Claude Cahun – *Self Portrait (as weight trainer),* 1927
13. Pierre Molinier – *Untitled (Self Portrait),* 1974
14. Gilbert and George – *Living Sculptures*, 1971-1991
15. Cathrine Opie – *Self-Portrait/Cutting,* 1993
16. Cathrine Opie – *Self-Portrait/Pervert,* 1994
17. Cathrine Opie – *Self-Portrait/Nursing,* 2004
18. Sophie Calle – *Suite vénitienne,* 1979
19. Sophie Calle – *The Shadow,* 1981
20. Cindy Sherman – *Untitled Film Stills,* 1977-1980
21. Dita Pepe – *Self-portraits with women,* 1999 - 2014
22. Dita Pepe – *Self-portraits with men,* 1999 - 2014
23. Nikki S. Lee – *Projects,* 1988
24. Nikki S. Lee – *Parts,* 2002
25. Trish Morrissey – *Front,* 2005-2007
26. Tomoko Sawada – *School Days,* 2004
27. Tomoko Sawada – *Costume,* 2003
28. Gillian Wearing - *Self-portrait as my mother Jean Gregory,* 2003
29. Gillian Wearing - *Self-portrait at 17 Years Old*, 2003
30. Gillian Wearing - *Self-portrait at Three Years Old*, 2004
31. Gillian Wearing - *Self-portrait of Me Now in Mask*, 2011

1. Robert Cornelius
The first light Picture ever taken

2. Hippolyt Bayard
Sbohem, krutý světe!



3. Eadweard Muybridge
Self-portrait as man throwing, climbing and walking

4. Eadweard Muybridge
The Horse in motion

5. John Coplans
Hand

6. John Coplans
Foot

7. Arno Rafael Minkkinen
Nauva, Finland

8. Arno Rafael Minkkinen
Stranda, Norway

9. Jeff Koons
Made in Heaven

10. Jeff Koons
Made in Heaven

11. Oscar Gustave Rejlander
Hlava svatého Jana Křtitele na míse

12. Claude Cahun
Self Portrait (as weight trainer)

13. Pierre Molinier
Untitled (Self Portrait)

14. Gilbert and George
Living Sculptures

15. Cathrine Opie
Self-Portrait/Cutting

16. Cathrine Opie
Self-Portrait/Pervert

17. Cathrine Opie
Self-Portrait/Nursing

18. Sophie Calle
Suite vénitienne

19. Sophie Calle
The Shadow

20. Cindy Sherman
Untitled Film Stills

21. Dita Pepe
Self-portraits with women

22. Dita Pepe
Self-portraits with men

23. Nikki S. Lee
Projects

24. Nikki S. Lee
Parts

25. Trish Morrissey
Front

26. Tomoko Sawada
School Days

27. Tomoko Sawada
Costume

28. Gillian Wearing
Self-portrait as my mother Jean Gregory

29. Gillian Wearing
Self Portrait at 17 Years Old

30. Gillian Wearing
Self Portrait at Three Years Old

31. Gillian Wearing
Self Portrait of Me Now in Mask