

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra kulturologie

Bakalářská práce

Barbora Novotná

Masky v současném umění

Masks in contemporary art

Praha, 2012

Vedoucí práce: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 7.6.2012

Barbora Novotná

Děkuji Vladimíru Czumalovi za vedení bakalářské práce.

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá maskami ve vztahu k identitě a jejímu zobrazování v současném umění. V první části předkládá stručnou teorii masky, zahrnující definice, vývoj pojmu maska a teorie, které byly doposud vzneseny ve vztahu masky a identity. Větší část práce se zabývá podobami a významy masky ve výtvarném umění. Na několika dílech moderního umění poukazuje na vstup masky do umění moderní doby a vysvětluje pojetí identity, které naše společnost od doby moderní postupně zaujímá. Práce rozděluje masky v současném umění do několika typů či funkcí a poukazuje na různé způsoby, jakými si současní umělci zahrávají s identitou.

Klíčová slova

Maska

Tvář

Umění

Identita

Současné umění

Abstract

My bachelor thesis observes masks and its representation in contemporary art in order to express identity. In the first part, the brief theory of mask is being presented. It concerns definitions, etymology of the word mask and theories in which mask is related to the identity. Considerable part of work studies mask in visual arts. Through several art works from modern era, we can see the way mask entered into the tradition of modern and consequently contemporary art. Brief view is given on contemporary perception of identity. Important types and functions of mask are divided and the way how contemporary artists approach the topic of the mask and identity is described.

Keywords

Masks

Face

Art

Identity

Contemporary art

Úvod	6-8
1. Teorie masky	9-20
1.1. Základní poznání o maskách	9-15
1.1.1. Původ slova maska.....	9
1.1.2. Definice masky.....	10
1.1.3. Funkce a význam masky.....	11-15
1.2. Obecná teorie masky	16-20
1.2.1. Identita, tvář, maska	16
1.2.2. Masky, tvář a kognitivní vědy	17
1.2.3. Masky jako hra s identitou	18-20
2. Masky a umění	21-55
2.1. Masky a tvář v umění	21-23
2.2. Masky v moderním umění.....	23-24
2.2.1. Avignonské slečny a Afrika	25-27
2.2.2. Imaginace, svět snů a symbolů	28-30
2.3. Současná kultura, identita, masky	31-33
2.4. Současné umění a masky	34-35
2.4.1. Masky ve veřejném prostoru	36
2.4.2. Pravá masky a nepravá tvář	37-39
2.4.3. Masky a skrytá identita	39-40
2.4.4. Populární kultura	40-41
2.4.5. Masky praktického užití	42-43
2.4.6. Tělesnost, sexualita a masky	44-46
2.4.7. Moc a společenská kritika	47-49
2.4.8. Masque pour masque (Masky pro masky).....	49-53
2.4.9. Masky a původ lososa	54-55
Závěr	56-57
Seznam literatury.....	58-63
Přílohy	64-68

Úvod

Jen blázen by dnes uvěřil v čarovnou moc šamanů a rituálů, současná společnost stále nepochybuje o tom, že se za maskou skrývá něco hlubokého, silného a závažného. V jakémkoliv veřejném prostoru vyvolá maska okamžitě strach a pozdvižení a je jedno, jestli se jedná o plastovou příšeru nebo roztomilého šaška. To, co skrze pevnosti masek protéká, se zrcadlí i v ustálených a po celém světě používaných úslovích. Běžně se lidé dohadují o tom, co která osoba skrývá za maskou. Předpokládají, že se po rozřešení takového problému dozvědí pravdu. Dozvíme se jí i my? Ve své práci představím především ty pravdy, které se maskám nepodařilo před lidmi skrýt. V případě masek jistě platí, že moudrý člověk by měl přenechat neznámé ještě neznámějšímu. Už svou podstatou totiž masky něco usilovně zakrývají nebo mění a my vycházíme z předpokladu, že tak nečiní jen náhodou.

V první kapitole stručně a výstižně představím teorie a myšlenky, kterých jsme se po tisíciletích používání masky a přemýšlení o ní dopátrali. Není jich mnoho. Zároveň si však myslím, že je jich dostatek k tomu, abychom mohli bádát dál a snažit se dojít k otázkám, které si lidé před námi mohli jen stěží pokládat. K tomu ostatně stačí vždycky málo. Začarované kruhy, ve kterých se odehrává většina literárních a vědeckých úsilí ve studiu masek by se daly ukázat na slovech, která použil Levi-Strauss ve své knize *Cesta masek*: Věříme, že tato rétorika nás přivede k vlastnímu smyslu poznání, z něhož jsme vyšli.

Ne vždy se literatura nějakého smyslu snaží dobrat. Nejčastěji se literatura, především ta etnografická, snaží masky utřídit, rozdělit a popsat. Objevilo se i pár tvořivějších teoretiků nebo umělců, kteří rozvinuli teorie masek. K nejznámějším z nich patří právě zmíněný Claude Levi-Strauss, který ve svém strukturalistickém díle představil mýty a myšlenky, bez nichž by bylo studium masek určitě o mnoho chudší. Mnohem zajímavější práci než antropologové v tomto oboru odvádějí teoretikové věnující se divadlu. Za zmínku stojí i práce postmoderních filozofů a sociologů, kteří se hluboce zabývají otázkami

tělesnosti. Práce z oblasti kognitivních věd zajímá jak téma maskování v přírodě, tak i otázky, které nám klade samotná lidská tvář.

Maskami v současném umění se dosud málokdo zabýval. Lidem se přesto tematika líbí a tuší v ní něco zajímavého. Na internetu jsem objevila známou galerii ve Spojených státech, která na dané téma uspořádala před pěti lety výstavu. Napsala jsem proto jejímu vedoucímu, zda-li by mi mohl poskytnout více informací. Čekala jsem, že podobné prosby nebudou v uspěchané Americe nikoho zajímat. Do několika hodin mi ale přišla úsměvná odpověď. Galerista se stejně jako já začal tématem zabývat, protože ho fascinoval vztah masek, identity a současného umění. Rád by mi prý pomohl, protože ho téma stále zajímá, bohužel však jen málo zmůže. Ze svého studia masek prý vyšel více či méně prázdný a proto výstavu poskládal spíše instinktivně.

Ano, s maskami je lépe pracovat instinktivně. Vědí to děti, vědí to umělci a vědí to přírodní národy, které v sílu masek stále věří. Já pocházím ze společnosti, která radši prověřuje než důvěřuje. Masky nepotřebuje ani tak k životu, jako k zábavě. Alespoň si to o sobě myslí. Předpokládám, že výzkumem masek v současném umění je možné se dostat jak k novým poznatkům o maskách, tak k novým postřehům o současné společnosti a především k tomu, jakým způsobem si zahrává s identitou. Pokud nebudou nové poznatky, bude nová alespoň cesta, kterou jsem k nim dospěla. Myslím, že se jedná o velké téma naší doby. A kdyby jeho výsledky měly být malé, tak to svým způsobem také o něčem vypovídá. Ať už o mne, nebo o věci samotné.

Zabývat se budu především maskami v umění výtvarném a statickém. Je pravda, že na masce je nejdůležitější právě její postavení v rituálu, ve hře, v pohybu. Když jsme ale masku zabili, není na škodu se poohlédnout, kam jsme ji, mrtvou, schovali. Jaké jsou naše západní stereotypy vnímání masky? Když Jiří Munclinger napsal, že *“Tisíce všedních dnů zakrýváme tisícem tváří umných”* (Munclinger, 1940, str. 35), vystihl tím důvod, proč je tak těžké zabývat se maskami. Já zcela vypočítavě a nepoeticky dodám, že ne tisíce, ale miliardy. A to jen na planetě Zemi. Obtížné jsou navíc souvislosti, ve kterých studujeme jev

současný. Jen velmi těžko si můžeme vytvořit potřebný nadhled, který by byl ohraničen nejen dobami předchozími, ale i těmi, které budou následovat. Snad jako Alenka najdu svou královnu, která mi ve správný čas vysvětlí, že je to *“velmi chudá paměť, která se umí koukat jenom dozadu”* (Carrol, 1996, str. 263). Ať tedy zvolím to správné zrcadlo.

Značnou pozornost věnuji práci kulturologa Víta Erbana. Pocítila jsem neštěstí ve štěstí, když jsem si jeho práci *Maska a tvář* (Erban, 2010) poprvé přečetla. Už několik měsíců jsem v knihách hledala vlastní teorii masek, protože jsem po zadání své bakalářské práce tvrdě pocítila, že vzhledem ke stavu literatury o maskách je jen velmi těžké s tímto tématem pracovat mezioborově. Pro mne jako pro studentku kulturologie, to byl nedostatek a začala jsem pročítat stohy knih, které měly k maskám velmi často jen málo co říct, přestože se jimi prvotně zabývaly. Moje neštěstí spočívalo v tom, že když moje práce dospívala k pomyslnému konci, byla vydána kniha Víta Erbana a přede mnou najednou ležela práce mnohem důkladnější a vyzrálejší, než byla má vlastní. Vzhledem k tomu že vycházela ze stejného oborového základu a z podobné literatury, dospěla k podobným závěrům jako já a v mnohém mne předčila. Štěstí mám proto, že mi pro mojí práci byl k dispozici velmi kvalitní zdroj z oboru kulturologie, který by v současné době zahraniční literatura jen těžko nahradila. Je proto pochopitelné, že jsem z ní do značné míry čerpala. Kdyby dílo nebylo napsáno, musela bych k jeho obsahu částečně sama dojít.



Obrázek 1: Frida – Dívka s maskou smrti (Hraje si sama), 1939

1. Teorie masky

1.1. Základní poznání o maskách

1.1.1 Původ slova maska

Skrze významy, kterých maska nabývala v dobách předchozích, můžeme sledovat, co všechno může znamenat dnes a proč tomu tak je. V případě masky je uváděn původ slova trojí. Maska je jevem, který se objevuje ve velké většině kultur. Mohl by v nich být i beze slov? Ačkoli se pojem vyvíjel nebo vycházel z různých slov a prostředí, mluvíme stále především o našem vnímání daného jevu: „*Opravdové skutečnosti se nezmění, když jim dáme jiné jméno. Dotkne se to mocně jen nás samých, ale změnou názvu jsme ze skutečnosti nic neodstranili, nanejvýš jsme k tomu zaujali jiný postoj*“ (Jung, 1982, str. 315).

Podle většiny pramenů bylo na počátku slovo *maskh*. To slovo bylo arabského původu a znamenalo proměnu ve zvíře či v blázna. Méně často je původ masky nalézán ve slově *larva*, starolatinšském pojmu označujícím ducha zemřelého. Výraz *larva*, tak jak jej známe z dnešní biologie, je spíše vyjádřením zakuklení a maskování. Třetím významným pojmem je *persona*. Slovo přejaté z etruského pojmu *Phersu*, označovalo masku i vyobrazeného maskovaného tanečníka (Erban, 2010). Latinský výraz *persona* už označoval výhradně masku či roli divadelní. Podle Víta Erbana tento pojem nasměroval naši kulturu k převládajícímu pojetí masky jako převleku a vytlačil z našeho povědomí závažnější role maskování (Erban, 2010). Je zajímavé, že právě *persona* se ve 20. století zařadila mezi základní pojmy psychologie, když ji C.G. Jung definoval jako „*masku, vytvořenou na jedné straně proto, aby vyvolávala u ostatních určitý dojem, a na druhé straně proto, aby skryla pravou podstatu jedince*“ (Drapela, 1997, s. 41). Archetyp osoby pomáhá zachovat si vlastní individualitu při přijímání norem a požadavků společnosti. V českém jazyce není zřejmé, že pojem *persona* je v mnoha evropských jazycích s románskými kořeny dodnes zachován pro označení nejen osoby, ale také nikoho.

Maskh značí karnovalové veselí, larva démonickou hrozbu a persona je přetvářkou. Tato tři slova „vytvořila sémantický komplex pojmu maska tak, jak mu dodnes rozumíme“ (Erban, 2010, str. 100).

1.1.2. Definice masky

Zásadní rozkol v definicích masek zde u různých autorů spočívá v tom, že někteří za masku považují v podstatě všechno, včetně jejích divadelních a psychologických variací. Jiní se masku snaží uchopit co nejpevněji, hmatatelně.

„Předmět je maskou tehdy, pokud pokrývá obličej či část obličeje a zakrývá tak svého nositele či skrývá jeho identitu.“ (Pernet, 1986, str. 14-15, cit. v Erban, 2010, str. 123). Podmětem v této větě je předmět. Můžeme si zvolit, že budeme pracovat s předměty, které jsou maskou, aniž bychom nutně museli zapomenout na přesahy ostatních významů masek, které už předmětné být nemusí. Česká autorka Hlaváčová vymezila rozdíl mezi maskou a plastikou, tedy opět uchpila masku jako předmět, když napsala, že každá spontánní a prvotní výtvarná forma je reakcí na to, co je transcendentní, nepochopitelné a beztvaré. Úlohou plastiky je to ztvárnit, úlohou masky je pohybovat s tím (Hlaváčová, 2007). Tím beztvárným, nepochopitelným a transcendentním, tím, čím maska pohybuje, je lidská identita. Ne vždy je k tomu potřeba daného předmětu. Alespoň to tak v naší řeči a tudíž i v myšlení vnímáme, když maskou nazýváme každou formu přetvářky, role či skrytosti. Masky je „*médiem uvolnění a aktivizace psychických sil*“ (Lommel 1972, str. 215, cit. v Erban, 2010, str. 120) nebo „*překračování a porušování hranic, neboť otevírá průchod výběrově voleným personifikacím, a to tak že manipuluje s jistými rozpoznávanými a vědomými paradoxy*“ (Napier, 1986, str. 17).

Na zem se vrátíme definicí českého divadelního umělce, pro kterého je maska jednoduše vším, co je na herci viditelné (Munclinger, 1940). Tuto jednoduchou definici připomínám, protože se nejlépe blíží předmětu našeho

studia. Ukázala jsem různé způsoby, jak definovat masku a cítím, že právě rozvolněné definice se nejlépe přibližují podstatě masek. Neměli bychom na ně zapomenout. Zároveň se ale pro účely této práce dá jen těžko rozehrát hra tak všeobjímajícího rozsahu. Při výběru masek, kterými se budu zabývat, hledám paradoxní a mnohoznačné předměty, které pracují s identitou a zakrývají lidskou tvář.

1.1.3. Funkce a význam masek

Za nejstarší dosud objevenou masku je považována Warka Mask, maska z Uruku. Jde ale spíše o sochařské zpodobení, pravděpodobně bohyně plodnosti, lásky a války Inanny, u nás známější pod akkadským jménem Ištar. Ze známých dokladů existence masky pocházejí ty nejstarší již z období 30 až 20 tisíc let před Kristem. Jde nejčastěji o skalní malby maskovaných lidí mezi zvířaty. Tyto masky jsou dnes považovány za magické spíše než lovecké, i proto, že maskovanému člověku chybí zbraň (Staňková, Baran, 1998).



Obrázek 2: Kamenná maska, 7 tisíc let před naším letopočtem

Rituální funkci masek dodnes můžeme zaznamenat především v Africe. Vyprávění Anny Hlaváčkové dokazuje, že maska může mít roli pouhou předmětností. Na africké univerzitě inscenovala se studenty Euripidovu Ifigenii. Řecký mýtus sloužil jen jako pomůcka, studenti si přirozeně vytvářeli vlastní situace s přitom se dostávali do modu posedlosti a zapomínali na čas. „*Scénu obětování Ifigénie jsme řešili jako tradiční Idžo tanec, pri kterém kňezem tanečník zastupující vodního ducha, vábí svojí obět, aby přepadla ze břehu. Děvče, které tancovalo Ifigénii, se v určitém momentě nemohlo zastavit. Říkali mi „Je posedlá.“ Spoluherci děvče zachytili, dali jí napít vody a do vlasů jí vetkali zápalku. Potom pomalu prišla k sobě*“ (Hlaváčová, 2007, str. 29). Zápalka sloužila k zachycení duše a studenti moc dobře věděli ze svých domovů a vesnic, jak podobnou situaci řešit. Maskami s rituálním významem jsou například masky iniciační či masky válečné.

Rituální masky jsou pokládány za původce ostatních masek. „*Původ divadelní masky v rituálu by mohla dokládat i skutečnost, že se herci se podrobovali rituálům, duchovnímu očištění, aby na sebe mohli masku vzít a převtělit se v danou postavu*“ (Obuchová, 2001, s. 9).

Užívání masek bylo neodmyslitelnou součástí řeckého divadla, kromě mímu. Masky nosili herci i sbor. Rozeznávaly se masky tragické, satyrské a komické a mezi nimi dále také masky jednotlivých lidských typů nebo masky individuální, například maska stookého pastýře Arga, strážce Dionýsovy milenky Ió. Komické masky měly svou pitvorností vyvolávat smích a současně sloužily i k charakterizaci postav. Nošení masek na jedné straně bránilo využití mimiky obličeje, na druhé straně herci umožňovalo hrát více úloh, včetně ženských. Masky byly konstruovány tak, že zesilovaly hercův hlas (Aristoteles, 1993). Řekové zahrnovali maskování do náboženských rituálů proto, aby mohli představit bohy, jejichž přítomnost by jinak vyvolávala nadměrné emoce. Forma takové reprezentace nutně záležela na nepřítomnosti prezentovaného subjektu. „*Když diváci spatří Agamemnona, Heracla nebo Oidipa přímo před očima, pod rouškou jejich masky, vědí že tito hrdinové byli navždy nepřítomní, že nemohli být*

tam, kde byli spatřeni. To co přinesl Dionysus, umožnila také maska skrze to, co bylo vneseno do života, když si ji herec oblékl. Byl to výbuch v srdcích veřejného života v dimenzích existence úplně cizí běžnému světu“ (Vernant, Vidal-Naquet, 1990, str. 205). Maska se stala symbolem divadla. Na jeho jevištích také jistě vzniklo mnoho podnětů pro masky, které se v naší kultuře používaly v ostatních funkcích.

Karneval byl Bachtinem označen za „*návrat do společné a věčné hmoty jež přetéká a kypí*“ (Bachtin, 2007, str 15). „*Karnevaly se odehrávaly v příležitosti svátečního smíchu – svátek času, svátek stálého vznikání, proměny a obnovování. Byl zaměřen proti všemu zvěčnění, dovršení a ukončenosti. Hleděl do věčné budoucnosti.*“ (Erban, 2010, str. 220, Bachtin, str 16.) V první řadě je maska předmětem především tanečním. Tvář tanečníka bývá i v naší kultuře zakryta maskou „*Nikdy nevidíme tanečnickovu individualitu. Nemají tváře, mají jen jedinou tvář, tvář kterou by Degas mohl nazvat tváří tančících dívek*“ (Sorell, 1973, str. 200). V maskách se lidé i s radostí spouštějí ze společenských řetězů a vznikají mezi nimi nová pouta, i kdyby měla trvat jen po dobu masopustní. Úzkost a strach se mění ve smích a radost. Konec a začátek (Bachtin, cit. v Erban, 2010). Čím je společnost hierarchizovanější, tím jsou hierarchizovanější i masky. Na karnevalech se proto může i taková hierarchie zachovat, nebo naopak rozrušit.

Maska předstírá – je tedy lží? (Munclinger, 1940). Základní maskovaná pravda je naše vlastní konečnost (Heidegger, 2002). Maska je maskou už proto, že „*člověk herecký se zrodil před chvílí a potrvá po dobu hry. Je to člověk od pláče narození po úsměv smrti.*“ (Munclinger, 1940, str. 11) Jsou dva způsoby nahlížení na teorii představení: dívat se na lidské chování, individuální nebo společenské, jako na druh představení; nebo dívat se na představení, divadlo, tanec a jiné umění, jako na druh společenské interakce. V zrcadle se vždy odráží buď život, nebo umění. Podle toho o co má člověk právě zájem. Celý svět samozřejmě není jevištěm, ale právě rozhodující aspekty, ve kterých jevištěm není, se dají jen velmi těžko specifikovat (Schechner, 2000, str. 296). „*Tak staré fenomény jako hazard a hra s riskem mají kořeny v kombinaci hry a hrozby. Je pravděpodobné*

že nejen hrozba, ale i ohrožení, tedy chování těch ohrožených, je součástí tohoto komplexu. Proto i diváctví by mělo být zahrnuto do tohoto komplexu“ (Schechner, 2000).

Když připustíme, že svět je jevištěm a my jsme herci, můžeme se ptát třeba do nekonečna. Společenská a psychologická funkce masek se ukrývá mezi řádky a ve všech situacích dnů všedních i nevšedních. Vždyť samotná komunikace a její fungování je z hlediska sociologie odlišována divadelním pojmoslovím. Pracujeme s pojmy jeviště, zákulisí, aktér nebo role, kterou právě hrajeme (Giddens, 2000).

Ve všech známých funkcích nakonec nutně nacházím funkci všeobjímající. Všechny velké věci jsou nejprve zakryty příšernou maskou, aby je mohla obejmout náruč lidskosti (Nietzsche, 1998). Masky plní „úkony nejtěžší, zhmotnit smrt a tápati po stínech, které vrhá neviditelné roucho boží.“ (Munclinger, 1940, str. 140). Zvučná k zemřelým jsou slova básně bývalého prezidenta Senegalu, Léopolda Sédase Senghora, „Masky! Ó masky! Masky černé, masky rudé, vy masky černobílé. Vane z vás dech věčnosti, díky vám vzduch svých otců dýchám z plných plic!“ (Národní muzeum, 2006, str. 10). Na otázku, co maskou je a co ještě není Munclinger odpovídá, že „potkáváme denně lidi, škrabošky, život soudobého člověka jest předstíráním. Uvažuje proto, jestli je pravda před tváří, nebo již za tváří, která jest maskou. (Munclinger, 1940, str. 115).

Tvář, která jest maskou za tváří nebo před tváří, se dá ukázat na příkladu posmrtné masky *Inconnue de la Seine*. Dívčí posmrtná maska, tajemná blažená tvář utopené dívky. Pařížským umělcům tvář *Inconnue* visela doma na zdech. Stala se inspirací pro mnoho uměleckých děl. Byla přirovnávána k Mona Lise, ačkoliv její sláva vyhasla o mnoho dříve. Munclinger dokreslil tajemný úsměv Mony Lisou pobídnutím, abychom „postáli před Mona Lisou s tisícem snobů a tisícem umělců, uvědomili bychom si, že ve skutečnosti vidíme masku před ženou“

(Munclinger, 1940, str. 123). Výrazy obou tváří jsou si nápadně podobné. Jedna z nich má být maskou smrti, druhá nejpopulárnějším uměleckým dílem světa. „Možná se snažíme vytvořit masku jako záznam o něčem dokončeném, vzpomínku které je maska dlouhodobým výrazem“ (Sorell, 1974, str. 209).



Obrázek 3: L'Inconnue de la Seine, posmrtná maska, 19. Století

Jde v obou případech o masky, o hru pravdy a lži, života, smrti, konečnosti, nekonečnosti, paradoxu a transgrese? Jde o ni vždy? Zakrývají tvář, pracují s identitou jedince a skrývají posvátná tajemství života i smrti. Pro masku, ať už rituální, divadelní, posmrtnou, karnevalovou či jakoukoliv jinou, je typické, že zpravidla přežívá svého nositele, pokud není důkladně zničena. Problém masky je, že se nikdy nemění (Bukowski, 1994). Mezi maskou smrti a ostatními maskami může být vytyčen jeden velmi zřejmý rozdíl. *“Život si může dovolit předstírat, hrát role a prostupovat bytí pomocí masky. Smrt takový výběr nemá”* (Sorell, 1974, str. 226). Tam už je maska i maskovaný nevratně jedním. Ve tváři smrti nakonec všechny masky života bojují o mír, aby nastolil opravdovou lidskou masku (Sorell, 1974).

Caillois nám pokládá otázku, jak a proč lidé dospěli k tomu, že se masek zřekli. Dochází k hypotéze, že celý system masek je velice křehký a stojí na nevědomosti a víře. Abych mohl mít právo masku užívat, musím si být vědom její

podstaty a musím znát její tajemství. Musím navíc často ovládat schopnost transu. Kvůli kvalitě následného prožitku ale nesmím vědět, že jde jen o převlek. Tím se rodí celá řada zákazů, kterou Cailleu nazývá věčnou trhlinou v systému (Caillois, 1998). Například v Africe se podle obuchové ludický princip projevuje v celém komplexním jevu představení masek. Mnohé africké společnosti mají v tomto jevu vše, celý svůj kulturní kód. Evropan, který s ním nepřišel do styku, si nedokáže představit jeho rozsah. Představení masek jsou určitým druhem sakrální architektury. Plní úlohu chrámu, knihovny, ošetřovny a galerie. Společenstvím masek kromě těchto činností přísluší i vynášení rozsudků a vykonávání trestů. Moc společnosti masek vyplývá z poznání, či alespoň z přesvědčení, že v tradičním společenství vlastního etnika právě masky mají nejvyšší schopnost rozlišovat dobro a zlo. Z této moci však vyplývají i rizika. Tím větší, že etnika navzájem nespojuje nějaký posvátný text, na který by bylo možné se odvolat, tudíž charakter jejich poznání má jen omezenou enviromentální platnost (Obuchová, 2001).

1.2. Obecná teorie masky

1.2.1. Identita, tvář a maska

Nad pojmem *já* jsou si všichni lidé i všechny kultury rovny, a přece právě díky němu jsou tolik rozlišné. Základní rozdíl ve vnímání sebe sama můžeme vidět v rozdělení společností na sociocentrické a egocentrické, podle toho, jestli je chování jedince vysvětlováno ve společenských kontextech nebo v abstraktních kategoriích (Erban, 2010). Variabilita já je zdrojem adaptability a vitality lidského druhu (Erban, 2010). Identita je to, kdo jsem ve vztahu k sobě a ve vztahu k druhým. Maska nám pomáhá komunikovat mezi vnějškem a vnitřkem člověka. Proto je velice přirozené, že se se svými maskami sžíváme se smrtelnou vážností, stejně jako tomu bývá v rituálních tancích přírodních národů. *“Používání masky ve hře a v rituálech obvykle poskytuje poznatky o*

odlišných pohledech na lidskou identitu.“ (Erban, 2010, str. 135). Připomeňme si strukturalistickou logiku, podle které je změna identity vždy buď změnou tváře nebo změnou duše. Nikdy nee obojí (Levi-Strauss, 1996).

1.2.2. Masky, tvář a kognitivní vědy

Tvář je masce ze všeho lidského nejbliže. Z kognitivního hlediska je tvář nejvýznamějším místem pro identifikaci lidského jedince. Soustředí jeho smysly, je centrem komunikace a nachází se v ní většina otvorů do lidského těla. V jejím výrazu poznáváme emoce: nálady, afekty a vášně. Tváří se dotýká tolik úprav a obměn, že se můžeme často ptát, kdy hledíme ještě na tvář a kdy už na masku. A co je ve skutečnosti opravdovější. Tvář přírodní, nebo tvář kulturní? Podle výzkumů je na tváři nejpřitažlivější symetričnost a tudíž i průměrnost. Navíc znaky, které tvoří tvář skutečně přitažlivou jsou stejné podstaty po celém světě a snad i u zvířat. *Každá jinakost je potom nápadná a je jistou formou transgrese. Společnost jako funkční jednotka se totiž snaží dosáhnout průměrnosti* (Pincott, 2009). V různých formách maskování se přitom dá sledovat snaha se vymykat.

Experimenty kognitivní antropologie dokázaly, že novorození jedinci se musí rozlišování lidských tváří naučit a teprve s věkem se zvyšuje schopnost rozlišit tvář a její výraz u různých živočišných druhů. Nejdříve se vytříbí schopnost identifikovat tváře svého druhu, později i etnorasy. Přitom již novorozenci dokáží reagovat na úsměv a emoce vyjádřené lidskou mimikou. Poznávací modul lidské tváře je něco, čím se naše kognitivní kapacity zabývají již od narození a pravděpodobně jej neustále vyvíjí (Candau, 1996). Mozek tímto směrem aktivně pracuje v procesu poznávání světa.

Původ masky se dá stejně tak jako schopnost identifikovat tvář hledat v evoluci kognitivních dispozic a vysvětlovat poznatky z fylogeneze lidské neuropsychologie, analýzy hmotných artefaktů a dále proti toku času. Pro účely naší práce si však jen připomeneme, že vývoj masky těsně souvisel i s introspektivním vědomím. Vznik masky může být spojen s přirozenou schopností člověka klamat a podvádět, jde ale také o uvědomění si všech svých

možných já a schopnost je podle potřeby měnit. Jako kognitivní zdroj maskování uvádí Sorell schopnost reprezentace, sebereflexe a sebe prezentace, jakožto základní prvky symbolické kultury (Sorell, 1974).

1.2.3. Maska jako hra s identitou

Vít Erban připomíná, že bez srovnávací metody se studium masek neobejde (Erban, 2010). Chápu tím, že nejen poznáním hlubokého, ale i poznáním velkého počtu masek se můžeme dobrat k tomu podstatnému. Současně ale také zmiňuje, že je třeba dopátrat se „*evolučního, psychického a sociálně-kulturního zdroje lidské potřeby se maskovat.*“ (Erban, 2010, str. 17). K tomu knihy a sbírky plné masek ze všech pěti kontinentů určitě mohou pomoci. Pro vědecké, teoretické a ne jen čistě instinktivní pochopení si ale potřebujeme vytvořit pojmy, teorie a koncepty. Kulturologie je pro takovou práci vhodný obor. Je mezioborová a při výzkumné práci připouští jistou míru citu. Vít Erban píše, že masku nesmíme pojímat jako předmět určité hodnoty, ale právě jako prostředek proměny, jako médium něčeho, co se má teprve stát (Erban, 2010).

Aktualizuje a uskutečňuje se identita individuální nebo sociální? Erban zdůrazňuje, že povaha směr a záměr takovéto změny jsou kulturně velmi variabilní. U dětí si nejranější vývoj identity můžeme představit jako hru na schovávanou, kdy se dítě nejdříve bojí zmizení druhé osoby, ale když se ta osoba následně vynoří, objeví se smích. Právě v okamžicích diskontinuity vnímání vzniká lidský prostor pro hru. Prvotní strach a nejistoty se mění v příjemné pocity. Schopnost hry a fantazie zajišťuje duševní zdraví. Herní mezery v kontinuitě vnímání jsou důležité pro rozvoj identity, protože jejich tématem je dualita já-ne já, já-ty, já-ono. Právě tyto vztahy se stávají základním zdrojem následné symbolizace jako základního prvku lidské kultury. Přechodový objekt poskytuje prostor pro schopnost akceptovat spolu s rozdíly také podobnost

(Winnicot, cit. v Erban, 2010). V souvislosti s tím vzniklo kontinuum performativních modů Johna Emigha vzniklo na přechodu mezi mody já a ne-já. Je mnoho situací, které prohlubují nejen dětskou, ale i lidskou zkušenost a vědomí sebe sama:

Já – předstírání – role – vytržení – posedlost – nová identita (ne já)

V tomto řetězci můžeme *Já* vnímat jako představení, ve kterém předvádíme svá různá já. V modu předstírání již nepředstavujeme sami sebe, ale jsme si plně vědomi předstíraného. V roli se vědomí sebe sama zachovává, ale už je k nerozeznání. U některých herců však rozdíl mezi já a ne-já slábne, když se dostávají do vytržení. V modu posedlosti nastává nejvyšší čas nasadit hmotnou masku, protože si tak člověk uchovává vědomí, že je někým jiným, tedy sám sebou. Tím zabraňuje šílenství (Emigh, cit. v Erban 2010). Kontinuum performativních modů je dynamické a můžeme se na něm pohybovat dvěma směry.

Vít Erban Emighovu teorii kriticky rozvinul. Podle Erbana zahrnuje přihlížející, nejen samotného aktéra. Emigh pracuje pouze s triádou aktér, maska a text. Vyvozuje ji ze skutečnosti, že v některých kulturách se člověk nejdříve učí text, v jiných naopak *personu*, roli. Erban do své teorie zahrnuje i možnost, kdy maska může ovlivňovat identitu diváka. Považuje ji za nutnou a opomíjenou. Přidává proto vztah mezi maskovaným a jeho obecnstvem. Předkládá kvadrant základních personifikačních figur:

- maska buď zakrývá nebo předstírá identitu
- mění identitu v jinou
- vyjadřuje, stvrzuje a chrání pravou identitu
- odkrývá či odhaluje pravou identitu

Toto pojetí máme opět chápat dynamicky. Jednotlivé figury se mohou překrývat nebo ze sebe vyplývat. Herní snadnost i rituální závažnost se mohou v transformacích identity vzájemně vylučovat, většinou se však velmi rychle střídají, doplňují nebo doprovázejí (Erban, 2010).

2. Maska a umění

2.1. Maska a tvář v umění

Jak by se asi cítil návštěvník z jiné planety nebo z jiné kultury při pohledu na naše masky? Připomněli jsme si, že masky z dalekých krajin nás před více než sto lety uhranuly svou opravdovostí, tajemností a tvary. Do té doby nebylo samozřejmostí masky zobrazovat na plátně. V některých pracech malířů, kteří pracovali imaginativně, se však přece jen objevily. Například středověký umělec Hieronymus Bosch nebo raně novověký malíř Giuseppe Arcimboldo by mohli být vzhledem ke způsobu užívání masky zařazeni mezi moderní nebo současné umělce.



Obrázek 4: Giuseppe Arcimboldo, Portrét Rudolfa II., 1590

Obrázek 5: Hieronymus Bosch, Zahrada pozemských rozkoší, 1510, výřez

O maskách naší kultury se nám dochovaly záznamy už od dob antických. V prvopočátku to ale nebyly masky evropské, které zaujaly místo na výsluní výtvarného umění. Jejich výtvarný styl byl stejného řádu jako celkový umělecký výraz naší kultury. Můj předpoklad, že všechny masky mají jednotnou podstatu rozdílných kulturách a v rozličných funkcích, nás v tomto bodě dovádí k otázce, jestli to byly masky a fenomén maskování jako takový,

který v moderním umění znamenal převrat. Masky se objevovaly v umění už dříve, jen ne tak často. Masky pierotů a klaunů můžeme nalézt i v dílech Picassových. Nebyl to tedy spíše výtvarný styl Afriky a vzdálených kontinentů, který se nejlépe projevil právě ve zpodobnění obličejové části masek? Ve výtvarném umění naší civilizace se ale ujalo obojí.

Posun v umění, který masky způsobily, se dá považovat za nezamýšlený důsledek řešení problémů, které tehdejší doba přirozeně vyvolala. Platí zde, že jakmile se nějaká novinka objeví, jen tak se nezapomene a přitom není třeba pro novou věc hned zavrhnout tu starou. Vycházím z předpokladu, že to co zobrazujeme na plátnech a vystavujeme v galeriích je to nejrepresentativnější a nejkultivovanější, co chceme z vlastní kultury ukázat. Jak sami sobě, tak i našim potomkům. Když dnes navštívíme galerii nebo otevřeme publikaci o umění, je až překvapivé, kolik v ní najdeme prací obsahujících masku jako hlavní nebo vedlejší součást malby či plastiky. Tato skutečnost o současném umění není nikde zdůrazňována. Bylo by přehnané tvrdit, že se jedná o dominantní znak současného umění, na druhou stranu však určitě stojí alespoň za povšimnutí.

Během doby moderní se změnil způsob malby obličeje tím způsobem, že se po vzoru afrických masek pozastavila snaha o zobrazování skutečnosti co nejvěrněji tak, jak se blížila nově objevené fotografické technice. Obličej najednou mohl zobrazit jednoduchým oválovitým nebo podobně obtaženým tvarem i akademický umělec. Ti nejuznávanější pak na tváře nanášeli celá spektra barev, aniž by takové přikrytí přirozeného vzhledu věcí bylo považováno za maskování. Růžovou tvář Marilyn Monroe v podání Andyho Warhola vnímáme jako růžovou tvář a ne jako růžovou masku, přestože v jiném kontextu by bylo nanesení barvy na obličej výrazem maskování.

Dnes je volná práce s lidskou tváří v umění využívána rovnoprávně vedle snahy o podrobné vykreslení obličejové části do posledního fotografického

detailu. Tváře jsou mnohdy nepřírozně tvarované či zamlžené, takže je často na pováženu, jestli jde stále o tvář nebo už o masku. Jak jsme se v teoretické části o maskách poučili, právě schopnost masky pracovat s identitou je velice dynamická a proto je tento jev v podstatě přirozený. Mnohé obličejové jsou namalovány jako své vlastní masky.

Návštěvníkovi z jiné planety nebo ze zapomenutého kraje by mohlo činit problém odlišit to, co maska je a co už není. My k tomu snad máme lepší výchozí podmínky, které však vyžadují přinejmenším stejnou dávku citu jako logiky. Pro zjednodušení orientace v mém výběru masek v současném umění ale připomenu, že vybírám takové masky, které na první pohled mění přirozený vzhled lidské tváře tím, že ji zakryjí nebo změní její podstatu. Na druhé straně ale i takové, které nesou její jméno.

Podle teorie Víta Erbana masky buď zakrývají nebo předstírají identitu, mění ji v jinou, vyjadřují, stvrzují a chrání pravou identitu nebo odkrývají či odhalují pravou identitu (Erban, 2010). Právě účel vytvoření nového pohledu na lidskou tvář v malířství měl jistě mnoho společného s odkrýváním pravdy a ne s jejím zakrýváním. Masky se zde tak ukázaly jako paradoxní prostředky ke změně identity, které zahrnují celé spektrum personifikačních figur, tak jak je dynamicky navrhnul Vít Erban.

2.2. Maska v moderním umění

Abychom pochopili cestu masky do umění současného, musíme si alespoň stručně ukázat její příchod do umění moderního. Ve skutečnosti by bylo třeba předvést zde celý příběh umění ve vztahu k maskám. Vzhledem k tomu, že to v rozsahu této práce není možné, vystačíme si jen opodstatněným uvedením do tématu skrze moderní umění. To se totiž vymknulo z kontextu pečlivě

psaných dějin umění a proto může posloužit jako první kapitola a nový začátek. Ještě předtím, než ukážu několik slavných příkladů použití masky v moderním umění, musím připomenout, co dané období pro umění a jeho vývoj znamenalo. „*Jediné, co měly všechny směry a hnutí 20. století společného, bylo odmítání studia přirozeného vzhledu věcí.*“ (Gombrich, 2004, str. 623). Modernizace s sebou nesla čtyři typy procesů. Byrokratizaci, specializaci, racionalizaci a individuaci. Elity si přitom zachovaly stálé místo ve společnosti. Umělci se stavěli na odpor elitářství, společenským požadavkům a tradičnímu vnímání umění. Vlivy a inspiraci raději hledali na koloniálních výstavách a v odpadkových koších, než v chrámech které ctili jejich předkové. Dvacáté století bylo pro naši kulturu stoletím pokroku a mnozí úspěšní umělci se ve vlastním zájmu hrdě postavili do jeho čela. Kromě proměn společenského řádu a s ním spojených motivací měl na moderní umění vliv vynález fotografie. Od chvíle, kdy bylo možné pomocí fotoaparátu během několika vteřin pořídit věrný obraz skutečnosti, přestala být takto pojímaná skutečnost v myslích umělců hlavním cílem. Stala se spíše problémem.

Dostával se v tomto stádiu společenského vývoje cizokrajnému umění už od začátku společenský obdiv anebo pařížští umělci vytáhli nad hladinu úplně nový poklad, podobně jako když v mýtu amerických indiánů vylovili první masku lososa? (Levi-Strauss, 1996) Zajímavě nám problém přiblížil v roce 1935 napsal Emanuel Rádl: *“Viděl již čtenář ohavné taneční masky indiánů? Vzdělaný čtenář je bude pozorovat se stejnou nechutí jako zprávy o čarodějnicích, čertovi, strašidlu: pryč s takovým snižováním lidského ducha!”* (Rádl, 1935, elektr. zdroj č. 1). V několika pařížských umělcích se ale v té době zrodil cit pro africké umění. Picasso se inspiroval uměním kmene Ituba z Konga, sochař Henri Laurens byl zásadně ovlivněn Dogony z Mali, surrealista Max Ernst studoval umění Senufo z Pobřeží Slonoviny (Dvořáček, 2008, str. 11). Pablo Picasso se k tomuto směřování v umění vyjádřil následovně: *“Když mne začalo zajímat černošské umění, bylo to proto, že jsem nesouhlasil s tím, co v muzeích nazývali krásou. Tenkrát byla maska pro většinu lidí etnografickým objektem. Neuvědomovali si, že člověk tyto masky a další objekty vytvořil z posvátných důvodů, jako způsob*

meditace mezi sebou samým a nevládnými silami, které jej obklopovaly. Aby přešel svůj strach a zděšení, dal mu hmotnou podobu. V té době jsem si uvědomil, že malířství o tomhle všem je. A tak jsem našel svou cestu” (Sorell, 1974, str. 167). První maska, kterou Picasso oficiálně vytvořil byla Maska muže z bronzu v roce 1904 (Sorell, 1974). Nebylo to ale poprvé, co se v našem umění objevily vlivy ze zámoří. Podle Karla Čapka se naše umění inspirovalo exotismem ve třech vlnách. V sedmnáctém století ho ovlivnily žaponérie, šinoasérie, v impresionismu zapůsobila japonská svěžest, uvolnění a barevnost. Ve dvacátém století zapůsobila africká opravdovost (Čapek, 1996).

2.2.1. Avignonské slečny, nová tvář a Afrika



Obrázek 6: Pablo Picasso, Avignonské slečny, 1907



Obrázek 7: Pablo Picasso, Hlava ženy, 1909

“Zkrásnění je výraz vítězné vůle, vystupňované souřazenosti, vyvážení všech silných žádostí, nevyvratitelného těžiště. Logické a geometrické zjednodušení je důsledkem zvýšení sil.” (Nietzsche, cit. v Veselý, 2004, str. 186) Už je to více než sto let od doby, kdy Picasso namaloval Avignonské slečny. Musel si mnohé vytrpět, než se pět slečen v životní velikosti z vykřičeného domu Avignonské ulici v Barceloně stalo základním uměleckým dílem moderní doby. Maskované figury na nás hledí ze světlého, až svítícího prostoru. Tři z nich mají na hlavách masky, které jsou nápadně podobny těm africkým. Nejvýraznější čtverec dokládající vznikající kubismus můžeme vidět jako znázornění prsu slečny která je úplně v pravo. Jeho povrch a zpracování je stejné jako zpracování zpodobněných masek. Přímo na nás ale hledí dvě nemaskované figury, jediné s naznačenými bederními rouškami, ruce mají nadzvižené do formy, která připomíná člověka na kříži. Další dvě maskované tváře, jedna výrazně, druhá méně, hledí do prostoru, ne však upřeně přímo na nás. Poslední tvář neslušně sedící dívky s roztaženými nohama na nás kouká upřeněji než ostatní. V prvních studiích byl vyobrazen i muž, student medicíny, ke kterému se figury vztahovaly. V konečném díle jsou ale adresovány divákovi (Moma, 2006, elektr. zdroj č. 2). Picasso údajně čerpal z Cezanna, staroiberského sochařství a černošských masek (Moma, 2006, elektr. zdroj č. 3). Právě ty nám naznačují, že jsme tak civilizovaní, že jsme ztratili část pravdy. Tomuto poselství může pomoci i skutečnost, že právě ve veřejných domech se za stovky let jen málo změnilo.

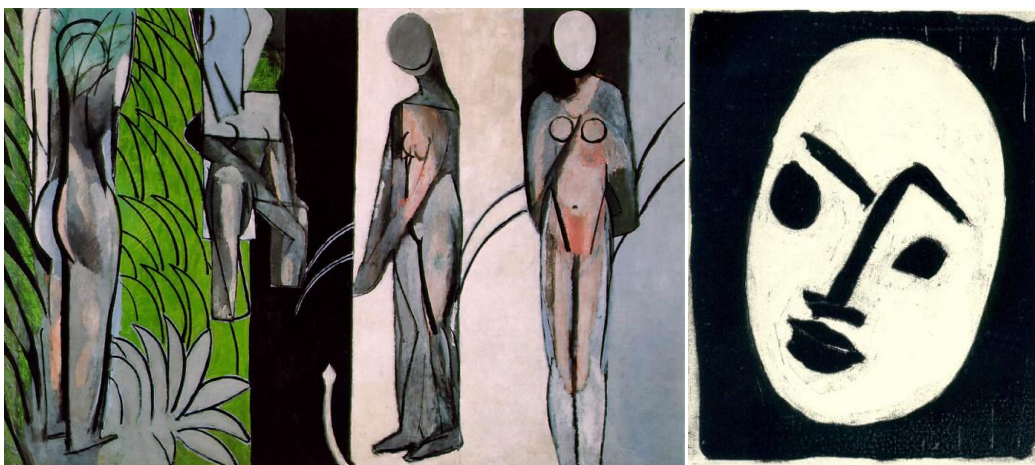


Obrázek 8: Man Ray, Černá a bílá, 1926



Obrázek 9: Pablo Picasso, detail Avignonské slečny; srov. africká maska, Danové

Masky se od té doby začaly ve výtvarném umění používat o poznání více než kdy dřív. Proč ale byla vstupní branou právě Afrika? Karel Čapek uvádí postřeh, že například umělecká kultura Oceánie se jeví mnohem vyžitější a závěrečnější než kultura Afriky. „*Africká kultura jako by v sobě měla něco zdravějšího*“ (Čapek, 1996, str. 213). Podle dobových úsudků je tím zdravějším zřejmě právě opravdovost a s ní spojená vitalita. „*Umělec musí vědět, jak ostatní přesvědčit o pravdivosti svých lží. Z hlediska umění neexistují konkrétní nebo abstraktní formy, ale jen formy, které jsou více nebo méně přesvědčivou lží. Není pochyb o tom, že tyto lži jsou nezbytné pro naše mentální já, neboť jejím prostřednictvím si utváříme estetický životní názor*“ (Veselý, 2004, str. 189). S maskami pracovala dlouhá řada moderních umělců, z nichž uvádím jen vybrané. Henri Matisse, Picassův současník používal motiv prázdného prostoru na místě hlavy, například v díle *Koupající se u řeky*. Tento jev se opakuje v různých uměleckých formách až dodnes. Bílá maska na černém podkladu zase názorně ukazuje, jak se změnil a sjednotil přístup ke ztvárnění tváře a masky.



Obrázek 8: Henri Matisse, *Koupající se u řeky*, 1917

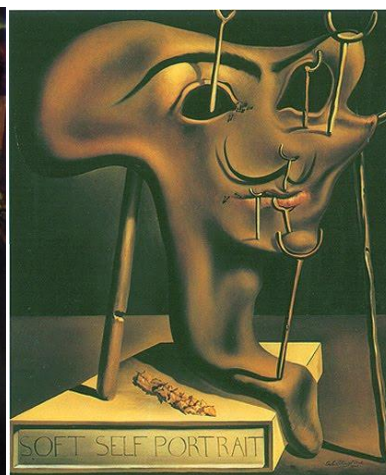
Obrázek 9: Henri Matisse, *Bílá maska*, 1949

2.2.2. Imaginace, svět snů a symbolů

Mnoho zájmu vzbudily i čerstvé objevy z psychologie. „*Touha vyhnout se stigmatu člověka, který zavírá oči před skutečností, brání mnohým odvracet se od podívaných, kterých by se dřívější generace stranily*“ (Gombrich, 2006, str. 614). Už od doby romantismu byla rozšířena představa rozervaného umělce a nutnosti sebevyjádření. Díla psychologů Sigmunda Freuda nebo Carla Gustava Junga jen přispěly k tomu, že mezi uměním, individuací a duševní úzkostí je dodnes jen velmi těsné spojení. „*Na mnoho surrealistů hluboce zapůsobilo dílo Sigmunda Freuda, který ukázal, že potlačíme-li v své bdělé myšlenky, vnitřně se přiblížíme dítěti nebo divochovi. Této myšlenky se surrealisté chopili a prohlásili, že intelekt v bdělém stavu nemůže nikdy vytvořit žádné umění.*“ (Gombrich, 2006, str. 592) Tak se začali různými metodami dostávat do stavů, které mohly dostat na povrch i to, co je uloženo hluboko v lidské mysli.



Obrázek 10: Salvador Dalí, Zjevení se obličje a mýsy na pláži, 1938



Obrázek 11: Salvador Dalí, Autoportrét se smaženou slaninou, 1941

Nejznámější umělec tohoto hnutí, Salvador Dalí, s maskami pracoval jako s jedním z výchozím rysů své tvorby. Když začínali surrealisté, fíkový list z přirození přemístili na obličej (Sorell, 1974). Surrealistický svět je světem snů a v takovém světě se právě identita lidí a vyjimečně i věcí může nahodile proměňovat. „*U Dalího představuje každý tvar několik věcí najednou, čímž se naše*

pozornost může zaměřit na mnohost významů každé barvy a každého tvaru – asi tak jako když si při dobré slovní hříčce uvědomíme funkci slov a jejich význam“ (Gombrich, 2006, str. 594). Pohleďme na zjevení se obličejů a mísy s ovocem na pláži: „Stejně jako ve snu jsou zde některé věci, například látka nebo lano, znázorněny nečekaně jasně, zatímco ostatní tvary zůstávají vágní a těžko postižitelné“ (Gombrich, 2006, str. 594). Gombrich zmiňuje, že mu toto dílo připomíná masku boha Tlaloca, Aztéckého boha deště, jehož obličej tvořili chřestýši. Rozdíl je však takový, že Tlalok byl snem celého lidu, zatímco Dalí má individuální sny, ke kterým nemáme žádný klíč. Gombrich připomíná, že to není vina umělce, ale doby (Gombrich, 2006). Dalšího autoportrét je pro nás na první pohled maskou. Dokonce vystavenou na odív na kamenném podstavci. Masku je z tekoucí věčné hmoty. Musí být držena podpěrami, aby vůbec tvořila nějak přijatelný tvar a nesesunula se zem.



Obrázek 12: Rene Magritte, Milenci, 1928

Obrázek 13: Rene Magritte, Princip potěšení, 1937

Obrázek 14: Rene Magritte, Valčík zaváhání, 1950

Když někdo vidí mé obrazy, ptá se sám sebe: Co to znamená? Neznamená to nic, protože mystérium stejně nic neznamená a je nepoznatelné (Moma, 2006, elektr. zdroj 4), tvrdí René Magritte, další autor, který v době moderní používal masky způsobem, který se zapsal do dějin. My na nich opět vidíme několik motivů, které se dodnes v současném umění objevují. Polibek dvou maskovaných tváří, kruhovitá prázdnota na místě tváře, tvář oddělená od těla ve formě masky. Významným tvůrcem pracujícím s maskami byl Emil Nolde. V jeho díle vidíme již několikrát zmíněný nepatrný kontrast přechodu mezi tím, co maska ještě je a co už není.



Obrázek 15: Emil Nolde, Muž a žena (Modrá a červená), 1911

Obrázek 16: Emil Nolde, Masky stále živé, 1911

Významnou skupinou, která podle mne podpořila lehkovážnost použití masky v současném umění byl dadaismus. Úředníci, finančníci, šéfové a všechny typy jejich krutosti stáli před soudem politického dadaismu. Za války byly masky přirozeně často nasazované Němcům, v podobě hloupých německých příslušníků buržoazní třídy (Sorell, 1974). Objevil se ukřižovaný Bůh s maskou. „Například na veletrhu umění Dada v roce 1920 visel německý úředník dolu ze stropu s hlavou maskovanou za prase (Sorell, 1974, str. 177). Značný vliv, především na rozšíření komiksových příběhů a populárních hrdinů měl i slavný pop art a jeho hra s barvami, identitami a komerční sférou.

2.3. Současná kultura, identita, maska

Rozkol moderní identity, který se nějakým způsobem promítala do zobrazování masek v moderní době, je naznačen slovy Carla Gustava Junga: *„Člověk ještě přenechává kolektivní organizaci, aby ho diferencovala, ještě nepoznal, že je vlastně úkolem jedince stát na vlastních nohou, odlišen od ostatních. V cestě k naplnění tohoto úkolu brání všechny kolektivní identity, jako příslušnost k organizacím, vyznání –ismů a podobně. Jsou to berle pro chromé, štíty pro bázlivé, odpočívadla pro líné, dětské pokoje pro neodpovědné, avšak právě i tak přístřeší pro chudé a slabé, záchranný přístav pro zklamané zbloudilce a pro unavené poutníky, stádo a bezpečná ohrada pro zaběhlé ovce a matka, která znamená potravu a růst. Bylo by proto nesprávné považovat mezistupeň za překážku; znamená naopak na velmi dlouhou dobu jedinou možnost existence individua, které se zdá dnes více než kdy jindy ohroženo bezejmenností. Tento mezistupeň zdá se ještě v dnešní době tak důležitý, že jej mnozí určitým právem považují za konečný cíl“* (Jung, 1982, str. 311).

Jednotlivci a skupiny sledují jen vztah mezi vlastní imaginací a vlastními důvody, které slouží jejich cílům a zásadně se nezabývají celkovou podobou společnosti. Nevyhnutelným důsledkem je fragmentace. Zlomkovité identity, vzájemně soutěžící ideologie, rozdrobené strany a oslňující hlučné reklamy konkurenčních podniků ze všech stran útočí na člověka a společnost (Veselý, 2004). Jak se taková skutečnost odráží ve fenoménu současného maskování a proměn identity? Současná, postmoderní doba si s identitou zahrává o mnoho více, než tomu kdy bylo v dobách předchozích. Lidé získávají identitu tím, že si kupují věci, které je svádí k tomu, aby si je koupili. Pravda je dána konceptem a performancí a poznávání v postmoderní společnosti se dá shrnout otázkami. Je to účelné? Dá se to prodat? (Baudrillard, 1997).

Vít Erban zmiňuje v úvodu své knihy předpověď Leviho-Strausse, že nevyhnutelné sjednocování půjde ruku v ruce s roztříšťováním, jako dvě protikladné, ale vzájemně se doprovázející tendence, jež ve svém střetu zajišťují optimální stav mezi vědomím sounáležitosti a pocitem jedinečnosti, mezi kulturní homogenitou a subkulturní diverzitou (Levi-Strauss cit. v Erban, 2010). Kromě toho, že je tento předpoklad platný, je rovněž pozoruhodné, jakým způsobem zmíněný jev ovlivňuje postoje k převlekům v současné západní kultuře. Na chvíli zapomeňme na masku jako hmotný artefakt, který zakrývá tvář a pracuje tím s identitou a uvědomme si, kolik různých subkultur dokážeme na ulici bez zaváhání rozeznat. Ačkoliv jejich členové svou tvář zpravidla nezakrývají, bývá tím jediným, co vyčnívá z kostýmu jako kulturou nedotčený znak. Samozřejmě v každé době platilo rčení, že šaty dělají člověka a podle oděvu bylo možné rozeznat původ či postavení jedince. V dnešní době právě tyto dva činitele nehrají tu nejdůležitější roli. Jde spíše o osobní volbu a chuť přihlásit se k vybrané skupině. Subkultura je většinou společensky prostupná a finančně dostupná. Podobně tomu bývá i s kulturami náboženskými, politickými či národními. A tak jako si můžeme snadno volit kulturu, ke které se přihlásíme, můžeme si rovněž vybrat zaměstnání, rodinu a záliby. Už z takto jednoduchého a samozřejmého rysu, ke kterému západní kultura dospěla teprve nedávno, je patrné, že s identitou pracuje novým a velice ojedinělým způsobem. S tím je úzce spojen další důležitý aspekt současné lidské identity, tak jak jej připomíná antropolog Clifford Geertz. „*Západní pojetí osoby jako ohraničeného, jedinečného, více či méně uceleného, jednajícího a poznávajícího vesmíru, dynamického jádra vědomí, citu úsudku a akce, zorganizovaného v osobitý celek, který je postaven proti jiným takovým celkům i proti svému společenskému a přírodnímu prostředí, je – byť se nám může zdát jediné možné – dosti výstřední představou v celosvětovém kulturním kontextu*“ (Geertz, 2000, str. 59). Zdůrazňuje nám tím nejen nám posvátnou svobodu, ale i tíži, se kterou její břemeno hrdě neseme. Naše kultura nás nutí si vybírat a formovat identitu podle vlastního vědomí a svědomí. To má bezpochyby značný vliv na naše vnímání sebe sama a na vývoj vlastní identity, který se pak přirozeně odráží ve způsobu, jakým masky

používáme a jakým je posléze zvěčňujeme ve výtvarném umění. Díky médiím je například realita válek, utrpení, nemocí a hladu podobného charakteru jako utrpení v kreslených seriálech. S identitou maskovaných komiksových postav se dokážeme při čtení ztotožnit snadno, s identitou slečny v hidžábu už to tak jednoduché není. *Tělo je používáno v mašinerii konzumu, nejedná se o vytržení člověka k bytostnému jádru existence, nýbrž o vyplňování prázdného času konzumací vzrušujícího materiálu, který má budit dojem života a oživení, ale způsobuje o to obtížnější návrat do života všedního* (Rezek, 1982, str. 105).

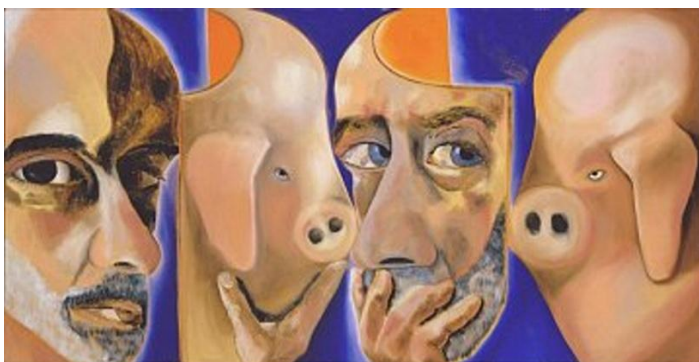
2.4. Současné umění a maska

Einsteinova teorie relativity, která se zdála být v rozporu se všemi rozumnými představami o čase a prostoru, nás nakonec nakonec vedla k rovnici hmoty a energie a později až k výrobě atomové bomby (Gombrich, 2004). S trochou nadsázky tak můžeme chápat i dramatické změny v umění, které se odehrávají analogicky. Atomová bomba nás také bezprostředně netrápí a můžeme si nanejvýše povzdychnout nad její přítomností na naší planetě. Velká většina lidí se dnes ze současného umění také netěší. Sleduje jej se značnou opatrností a spíše než s libostí se snahou pochopit, co tím chtěl umělec říct. Toto pochopení pak posléze často plyne do prázdna nebo do škareda, jen málokdy skončí útěchou. Umění se může zdát být v jakémsi stavu před výbuchem, ale málokdo věří, že by společnost něco takového doopravdy dopustila.

Postmodernismus a s ním spojené umění, které je stále současné, můžeme datovat od 70. let 20. století. Postmoderní umění je parodující, ironické a paradoxní. Je sebevědomé a dílo často neexistuje před tím, než je interpretováno. I proto je dílo tak trochu textem, který nemusí obsahovat jediné slovo a nemusí mít dokonce ani název. Naopak někdy je právě název jediným vodítkem. Umění je definováno spíše kurátory a odborníky, než umělci a uměleckými proudy samotnými. Na jeho počátku nestojí žádný velký objev,

naopak vychází spíše ze zklamání, únavy a rozpolcenosti. Nejedná se v prvním plánu o tvůrčí zápas za věc na níž záleží. V postmoderním umění se ustálily nové umělecké obory, mezi něž patří land-art, performance, konceptuální umění, instalace, objekty, ale například i skutečnost, že graffiti nebo body art byly přijaty jako umělecká forma. Nás bude ale zajímat klasické statické a zobrazovací umění, ať už z důvodu přímé návaznosti na umění moderní, nebo jednoduše proto, že mnohé ze zmíněných uměleckých oborů a technik nemají námi hledanou schopnost masku ztvárnit, uchovat na dlouhou dobu a veřejně prezentovat jako výstavní a hodnotný artefakt.

Dříve jsme si připoměli, jak rozčarování z masek ovlivnilo a zároveň postavilo základní kámen modernímu umění. Je tedy zajímavé sledovat, do jaké míry se tato tendence v našem umění ustálila, do jaké míry přetrvala a jakou cestou se vydala. Věřím, že i v současném umění a nebo možná právě v něm, se nachází část naší dobové mytologie. *Situace současného umění, jak byla navržena především pop-artem, v mnohém připomíná rysy, kterými charakterizoval Jaspers dílo Goghovo: faktické i mytické současně* (Rezek, 1982, str. 129). Právě masky by nám v hledání její podstaty mohly pomoci. Jsou přeci prostředníky mezi nebem a zemí, mezi vámi a mnou. Podle Víta Erbana je maska vhodným prostředkem ke studiu pojetí identity, konceptu individuality a prožitku já určité kultury. I té současné. Je opravdu individualita naší tělesnosti přesně ohraničenou, masivní a hluchou fasádou? (Erban, 2010). Erban kritizuje evropské pojetí masky, když připomíná, že maska v naší kultuře jen zakrývá pravou tvář nebo předstírá tvář jinou. Přitom zpochybňuje právoplatnost západní představy autonomního, jedinečného a neopakovatelného já, které lze nanejvýše schovat pod masku a kterému je zároveň dán neomezený prostor pro seberealizaci a osobní projev (Erban, 2010).



Francesco Clemente - Self Portrait with and without the Mask, 2005 - Oil on linen - 46 x 92-1/2 inches (116.8 x 234.3 cm)

Obrázek 17: Francesco Clemente, Autoportrét s maskou a bez masky, 2005

Bylo by podivné si myslet, že jedna maska může být vysvětlována sama o sobě tím, co představuje, nebo svým estetickým či rituálním užitím, jemuž je určena. Maska neexistuje sama o sobě, předpokládá, že jsou na její straně přítomné jiné masky, nebo by mohly být. Není zprvu to, co představuje, ale to, co transformuje. Volí si také to, co nepředstavuje. Není sestavena jen z toho co říká, nebo si myslí že říká, ale z toho co vylučuje. Šířeji, jde o problém stylu. Také současné styly se vzájemně neignorují. Vyjpučky jsou jak geografické, tak historické. Styl protahuje předchozí styl a zároveň jej odmítá. Chce říci totéž, co už bylo řečeno ve stylu předchozím, ale přidává i něco jiného. Představy o vesmíru jsou zpracovány v nepřetržitém a strhujícím rozhovoru (Levi-Strauss, 1996).

“Společnost masek je obrazem celého světa. Když se natřásá na veřejném místě, tancuje systém světa, tancuje pochod světa.” (Griaule, 2004, str. 35) Jaké masky dnes dnes tancují pochod světa? Dalo by se hádat, že téměř každý současný autor se tématu masek nějakým způsobem ve své práci dotknul. V knihách o současném umění není těžké si povšimnout, že se téma maska v různých formách objevuje jako velice zatížené téma. Vybrala jsem několik děl různých autorů. Masek o kterých jsem zde mohla mluvit je bezpočet. Za všech okolností by byl jejich seznam nedokončený, protože konec současné éry je zatím stále skryt. Snažila jsem se vybírat buď takové masky, které se nějakým způsobem opakují a jsou tudíž reprezentativními, nebo naopak velmi známá

umělecká díla, která dokázala zaujmout, zpravidla tím, že jsou neobvyklá. Nakonec některé z vybraných masek se *Maska* jmenují a nebýt takového názvu, těžko bychom je mohli zařadit do výběru masek jen podle vzhledu.

2.4.1. Maska ve veřejném prostoru

Spojením těchto dvou rovin jsou určitě masky obřích rozměrů v městském prostoru. Takové předměty uprostřed města nevyjadřují klid a mír, spíš pokládají otázky obrovské, jako jsou ony samy. Maska by měla ukazovat, jak jsou uspořádány symboly ve společnosti. Neměli bychom ji proto vnímat jako duši systému. Kdyby byla dnes maska jen hračkou, ukazovalo by to, kam až nás naše racionální povaha dovedla. Přitom už René Descartes kromě svého slavnějšího *Myslím, tedy jsem*, řekl méně slavnou větu, *Maskovaný, postupuji* (Descartes, 2003). Je zajímavé, že v současné architektuře se již nepoužívá masky jako dekorativní části budovy, ale můžeme ji nalézt ve formě ještě výraznější.



Obrázek 18: Subothe Gupta, Masks, 2009



Obrázek 19: Maska v architektuře, Florencie, Itálie, 21. století

2.4.2. Pravá maska a nepravá tvář

S tím spojený rys masky v současném umění vidím v problematičnosti určení toho, co je maska. Mezitím co předmět nasazený na hlavě často dosahuje forem absurdity nebo částečného popového znehodnocení a zdá se nám spíše k smíchu, objevují se v současném umění masky, které jen letmo zakrývají lidskou tvář, případně ji s realistickou přesností znázorňují. Získávají si tím závažnější postavení ve světě současných masek, než masky skutečné, které si můžeme nasadit na hlavu. V moderním umění bylo stále jasné, zda autor pracuje s identitou původní nebo náhradní. Umělci tvarovali tváře a sochy po vzoru masek a neostýchali se používat pro ně barvy, které nemají nic společného s obecně uznávanými názory na odstíny lidské pleti. Snažili se tím jen znázornit pravdivější skutečnost, pravdivější tvář. Tato tendence v umění přirozeně přetrvávala a postavila se rovnocenně vedle klasického znázornění tváře. Vzhledem k tomu, že se oba způsoby dále vyvíjely a vžily se do podvědomí celé společnosti, je přirozené, že je autoři používají zcela přirozeně a jejich publikum je tak posléze čte. Obličej fotografické přesnosti pak může vypadat maskovitě, zatímco maska pravdivě a živě. Vzpomeňme na rozdílné definice masky, které byly uvedeny na počátku této práce. Některé jsou velmi rozvolněné a masku sledují jako proměnu identity, která může být třeba i čistě psychologického charakteru. V Erbanově teorii je rovněž pojetí přechodů mezi různými funkcemi masky dynamické. Tím se zpevňuje tenká hranice, která mezi maskou a ne-maskou možná jen pomyslně leží. Maska může například pravou identitu buď skrývat nebo odhalovat. A ve stádiu proměny nejspíš obojí. Dnes už máme natolik vypracované psychologické teorie, které se navíc odrážejí v médiích, když si pokládáme řečnické otázky, co který veřejný činitel skrývá pod tou kterou maskou. Je přirozené, že pokud budeme uvažovat v polích vymezených povahou masky a charakterem dnešní společnosti, nebudeme ji nikdy moci opravdu identifikovat. Vždy navíc bude jednodušší určit, co maska je, než to, co už není.



Obrázek 20: Ron Mueck, Mask II., 2001



Obrázek 21: Alex Gross, Nejlepší kamarádky, 2011

Jako další opozici vnímání identity a toho, co maska vlastně je ve vztahu k předchozímu textu, uvádím superrealistickou sochu Rona Muecka s názvem *Mask II*. Zde rozpoznáme skutečnost, že se jedná o masku jedině tím, že si přečteme jeho název. Ron Mueck ve 21. století vytvořil celou slavnou sérii takovýchto masek. Pohled na ně není zcela příjemný. Do posledního detailu vystihuje detaily lidské tváře tak, jak je vidáme na fotografiích, navíc ve velkém formátu. Posedlost obrazem těla zakládá a udržuje náš smysl pro identitu. Ale jednoduše se identifikujeme s obrazy a maskami, které jsou nám už odněkud známé. Podle Barthes i když se podíváme na fotografii realisticky nakresleného obličeje, včetně toho vlastního, vidíme ho jako tvář někoho jiného (Barthes, 1997). Tato díla nám pokládají otázku, co maska ještě je a co už není. Kdo by si chtěl na hlavu nasazovat něco tak odporně konkrétního, cizí tvář? Pro masky přírodních národů je typická bohatá symbolika a tvarová redukce. To jsou masky, které si lidský rod v dávnověku zamiloval. Před maskou Rona Muecka stojíme poněkud bezradně. Přesto je mezi námi a je jedním z celosvětově výraznějších děl současného umění.

V opozici k tomuto dílu uvádím obraz Alexe Grosse *Nejlepší kamarádky*. Jedna z dívek má zakrytou tvář typickým zrněním, kterým se v televizi obvykle skrývá identita. Na takový jev jsme z médií zcela zvyklí. Neznámou osobu na ulici

je třeba skrýt proti případné identifikaci. Poznávacím znamením je právě tvář. Opět bychom se mohli přít o tom, jedná-li se o formu masky. Jedná se o čistý prostředek zakrytí identity. Snad se nás kamarádky z obrazu opět ptají, která z tváří je maskou. Tentokrát v našem redukovaném pojetí ani jedna. Maska, která skrývá tvář před médii, před veřejností, je nasazena dodatečně a nezávisle na vědomí maskované osoby. Proto těžko měnit její vlastní pocity a postoje. Mění pocity a postoje svého publika. Signalizuje nutnost soukromí, utajení ve veřejné sféře. Působí na nás neosobně, ale přestože skrývá identitu, není v našem povědomí maskou.

2.4.3. Maska a skrytá identita



Obrázek 22: John Stezaker, Mask, 1982

Obrázek 23: Steel Stigman, G no. 6, 2007

Jiné předměty skývající identitu pouhým překrytím tváře na nás ale mohou působit naopak. Dva příklady jsou součástí většího počtu fotografií stejného charakteru. Na obou fotografiích je skryta značná část tváře. V díle Johna Stezakera ze série Masks je obličej zakryt fotografií mostu, který sleduje formy obličeje a tvář tak pomalu odplouvá společně s řekou. Nemáme pocit, že by na nás z dálky a do hloubky civěly něčí oči. Vystihuje však myšlenku Antoine

de Saint-Exuperyho, že neexistuje lánka mezi lidmi a věcmi, nýbrž jen mezi lidmi a neviditelnými tvářemi, tvářemi Boha (Exupery, 2004). Paradoxně odlišný pocit máme, když se podíváme na masku z fotografie Steela Stigmana s názvem *G*. Byla vystavena na výstavě masek ve Spojených státech. Černý čtverec na nás dokáže civět s hrůzou masce vlastní. Z nějakého důvodu splňuje definici masky, jež je blízkostí i dálkou zároveň. Nesmrtelným pohledem. V současném umění jej lze přivodit i bez znázornění očí.

2.4.4. Populární kultura a maska

Komiksové masky redukuje identifikaci na záležitost hry. Pokud by byla veřejná identita nebo idea Batmana, Supermana, nebo V, zcela založená pouze na jeho vzhledu, bez ohledu na osobní identitu nositele masky, tak by byl Batmanem každý člověk v takovém kostýmu a masce a nezáleželo by na tom, zda-li je to Bruce Wayne nebo ne. Masky, kterým se jako jedněm z mála dostalo celosvětové slávy a použití, pochází často původně z komiksových příběhů nebo z kreslených seriálů. Je zajímavé, že jednou z prvních masek podobně hrdinského charakteru byla maska Fantomase, který se objevoval od začátku 20. století a usiloval o vládu nad světem prostřednictvím nejnovější vědy a techniky. Podobně jako moderní doba. Přestože jeho chování bylo sledováno jako záškodnické, je stále oblíbeným hrdinou. Současné masky superhrdinů zpravidla musí zachraňovat zkaženou společnost a rafinovaným způsobem bojovat proti zlu. Tyto masky v populární kultuře zachovávají tajnou společnost, do které zpravidla nemůže vstoupit nikdo jiný a pokud přece, je pečlivě vyvolený a iniciovaný. Jejich nositelé jsou přitom bez masky obyčejní lidé, jako my ostatní. Takové masky vycházejí z komiksů, dostanou se tím do veřejného povědomí, později do filmu, později do umění. Jaké jiné masky tak důvěrně znají miliony lidí po celé planetě?



Obrázek 24: Batman, komiks, 2. polovina 20. století

Obrázek 25: Alexander Kosolapov, Pracovník a pracovnice, 2007

Obrázek 26: Gottfried Helwein, Zlatá doba (Marylin Manson), 2003

2.4.5. Maska praktického užití

Další častou formou maskování jsou v současném umění helmy, plynové masky, kukly a jiné předměty vycházející z bojových základů. Můžeme je najít namalované v ulicích, nebo na obrazech při procházce po výtvarných ateliérech. Masky v současném umění nevycházejí bezprostředně z rituálů a znovooživování masky tak, jak jej vnímáme v původních rituálech nebo i na divadle, kdy různí herci stovky let ožívují jednu a tu samou roli. Dílo *Moji tvář v Kansas city nikdo neuvidí*, dívenka s jakousi vesmírnou maskou nebo nespočetné zástupy postav maskovaných v plynových maskách, nepůsobí svou podstatou vůbec magicky. Přesto se jedná o zásadní změny identity, ke kterým máme velmi blízko v každodenním životě, především v současném městě. Když na takové masky pohlédneme, mohou na nás působit stejně silným dojmem jako některé masky prvoplánově umělecké. Neslycháme před každým odletem letadla poučku, co máme dělat v případě úniku kyslíku? Nejdříve nasait masku sobě. Potom pomoci všem ostatním. *“Herecký paradox je obecnou situací člověka ve věku stroje. Ze stroje se stává autentická existence a ze člověka problematická. Žít jako loutka ve funkční společnosti je úleva. Ale herecký paradox také brání před totálním zmanipulováním, v tělu je naděje, protože tělo pouhou rozumovost, která je kalkulem ukládajícím věcem, čím mají být, přivede ke smyslu”* (Rezek, 1982, str. 151).





Obrázek 26: Chris Burden, Moji tvář v Kansasu nikdy neuvidíš, 1971

Obrázek 27: Benjamin F. Guy, Lucy, 2010

Obrázek 28: James Everett Stanley, Jak dlouho to bylo, 2007

Obrázek 29: SpY, Plynová maska, 2004

Obrázek 30: Joshua Hoffine, Maska, 2011

2.4.6 Tělesnost, sexualita a maska

Je tělo možné považovat za fyzický předmět a říkat, že mám tělo, nebo je to součást celého ztělesnění a je třeba říci, že jsem tělo? Tento problém souvisí s rituálem, mocí a restrukturalizací těla. V otázce masky nás zajímá jak tělo společenské, tak tělo fyzické. Pierre Bourdieu ve své teorii habitů vidí moc jako kulturně a symbolicky stvořenou a neustále znouvu a znovu obnovovanou skrze hru jedince a struktury. *Habitus* značí společenské normy a směřování, které vedou k určitému chování či smýšlení. Habitus je cesta, kterou se společnost zakládá v jedinci ve formě trvalých schopností, nebo naučených kapacit a strukturovaných předpokladů myšlení, cítění a chování ve vymezených cestách, kterými následně kráčí (Bourdieu, 1990). Je tvořen a zprostředkován nevědomě. Moc symbolismu pak spočívá v podmanění si lidské iracionality díky asociativně se tvářícím vztahům mezi určitými symbolickými prvky a systémy. Samotná asociace může vyvolat zdání racionality, oprávněnosti či moci i přes to, že významové prvky by byly vytrženy z původního kontextu vlastního systému. Symbolismus využívá moci tělesných prvků a sociální tělo disponuje nad

fyzickým tělem mocí, neboť symbolickou inspiraci čerpá v něm samotném a skrze jeho předmětnost také v přírodě. Disponuje různými sociálními identitami (Bourdieu, 1990). Jednotlivé identity člověka žijícího v západních společnostech jsou převážně morálního charakteru a vyjadřují jeho dílčí vztahy ke společnosti. Není proto divu, že násilí a sexualita jsou další velkým tématem současného umění a v důsledku toho i současných masek. Otevřená sexualita se do umění dostala spolu s nimi, Avignonské slečny jí otevřely cestu.

Sexualita se dá nejlépe v současném maskování reprezentovat na fotografiích Witkinových, nebo na plastice italské umělkyně Michaely Nibaldi. Umění se nikdy dříve nesnažilo být tolik neslušným či dekadentním právě v oblasti sexuality. Pravděpodobně i proto, že mnohá sexuální tabu a odchytky začaly být společensky přijímány až v druhé polovině 20. století. Společnost popustila uzdy, ale když už svým představitelům nenasazuje bederní roušky, dopřeje jim alespoň masku. *Dvě věci hluboké a sestry rovné jsou totiž Smrt a Krása. V jejich hájemství je stejná modř i stín, jsou stejně zlé i plodné a obě sdílejí společná tajemství* (Hugo, cit. v Eco, 2005). Svět Joela-Petera Witkina boří morální i estetická pravidla. Sám svou roli definuje jako roli šamana, kněze a mystika, schopného zacházet s dialogem mezi viditelným a neviditelným. Přitom téměř vždy používá masky, ostatně tak jako ostatní šamani. Míchá odkazy z dějin umění s mýty a příběhy převzatými z Bible (Witkin, elektr. zdroj 5). Maska podle Witkina odstraňuje to, čím si nás lidé obvykle získávají, jejich tváře a výrazy. Výraz může zmást. Abychom se tomuto zmatení všichni vyhnuli, schovává výraz za masku. Maskujeme se podle něj proto, abychom zrušili vlastní duši. Zároveň však říká, že používá masky pro očištění (Witkin, elektr. zdroj 6). Witkinovo trpící a rozervané tělo masku vyjadřuje a potřebuje, možná právě proto, že samotná mimika obličeje, který by se snažil vyjádřit nějakou emoci, by nutně dodala dílům jiný výraz. Skrytá identita a tvář dovede zachovat výraz myšlenky a tvarů uměleckého díla. Tím se ještě více prohlubuje propast mezi obrazem a světem všedních dnů. *“Zatímco duchovní skutečnost dovoluje duchovní podílení, maska žádné takové podílení v porozumění nedovoluje; je dálkou v blízkosti a blízkostí v dálce”* (Rezek, 1982, str. 146).





Obrázek 31: Niba, Plastiková slast, 2004

Obrázek 32: Joel Peter Witkin, Tři grácie, 1988

Obrázek 33: Joel Peter Witkin, Polibek, 1983

Obrázek 34: Joel Peter Witkin, Secesní lampa v Novém Mexiku, 1986

Obrázek 35: Jan Van Oost, Mimesis, 2010

2.4.7. Moc a společenská kritika

Walter Sorell nám položil otázku, jestli se přeci jen svých démonů dodnes nebojíme. Můžeme si od nich pomoci lépe než mohl člověk primitivní? Nepůsobí naše hluboké vědomosti jen ještě větší riziko, protože dokážeme lépe rozpoznat co je tím zlem, ale nedokážeme se od něj osvobodit? Je virtuální svět nadřazený mysteriím, které primitivního člověka dovedly k maskované akci? Naopak, nejsme ještě blíže smrti, když transplantujeme orgány a vyrábíme elektrická srdce? Není třeba lidský robot d'ábel, se kterým bude člověk muset brzy bojovat? (Sorell, 1974). Podobné otázky nám nakonec pokládal už mýtus moderní doby. Frankenstein. Je docela pochopitelné, že se lidé cítí ohroženi mechanizací života, jeho automatizací, přísnou organizovaností a jednotvárným konformismem. To se projevuje i ve fenoménu masek jako symbolů moci. Masky jsou s mocí propojené od pradávna. Zakládaly hierarchii ve společnosti, staraly se o předky i o budoucí generace. Manifestace moci přesto nebyla tak na bíledni, jako u masek současných.



Obrázek 36: Boaz Arad, Předložka z Hitlera, 2007

Krutosti druhé světové války se v maskách odrážejí už desítky let a zřejmě z lidského podvědomí jen tak nezmizí. Čím je však maska exponovanější jako maska moci, tím více je jasné, že se jedná ze strany umělce o společenskou kritiku. Tvář Adolfa Hitlera je už ale natolik specifická, že mohla být těžko nasazena na tělo člověka. Nebylo by to kritické, bylo by to kruté.

Na následujících dvou uvedených fotografiích vidíme ženu na vozíčku, která nás sugestivně pozoruje skrze výraznou šklebící se masku. *“Vidíš někoho na ulici a to, co zachytíš, je chyba, která je neschopná se ubrání ukázání toho, co sama chrání. Je to mezera mezi záměrem a efektem, mezi tím, co chcete aby o vás lidé věděli a tím, co si o vás myslí bez vaší vůle”* (Arbusová, elektr. zdroj 7).

Druhý muž na Witkinově fotografii s ukřižovaným Ježíšem Kristem zírá s podobnou naléhavostí. Oba nám chtějí něco říct právě svou maskou, která je však stejně důležitá, jako jejich vlastní pohled. Opět mluví o smrti.



Obrázek 37: Diane Arbusová, bez názvu, 1970

Obrázek 38: Joel Peter Witkin, Autoportrét, 1984

Jako společenská kritika rovněž vystupují masky zvířat. Ty byly rovněž obvyklé ve všech dobách. Současní umělci se příliš netrápí se složitou symbolikou, kterou používají přírodní národy když nastavují ptačí hlavičky na čelo opeřené masky. V současném umění totiž nejsme konfrontováni s obsahy a archetypy, ale se situací, s chvílí, která je v platnosti vůči nám, v naléhavosti, v níž nemáme přehled a nadhled (Rezek, 1982). Něco podobného se snaží vyjádřit Cindy Shermanová ve starém známém klaunství. Červený nos je snad nejmenší maskou světa. Klaunové zde vyjadřují celé spektrum emocí a jako téma umění, divadla a života se téměř nemění. Mění se jen společnost, která kolem nich proplouvá a které se smutně vysmívají.





Obrázek 39: Todd Baxter, Bez názvu, 2011

Obrázek 40: Alex Gross, Prvotní hřích 2011

Obrázek 41, Obrázek 42: Cindy Shermanová, Klauni, 2002

2.4.8. Masque pour masque (Maska pro masku)

Chce-li člověk skutečně být, musí mít jsoucnost, a aby toho dosáhl, musí se omezit. Komu se konečno oškliví, ten nedojde nikdy ke skutečnosti, nýbrž uváže v abstraktnu a vyhasne sám v sobě. Úsilí po konečnosti a úplném zeživotnění musí vést k duchu, nikoliv ke hmotě. (Štech, 1946). Další skupina masek bych označila jako masku pro masku, podle volné asociace s francouzským uměním pro uměním jako *Masque pour Masque*. Opět se jedná o jev, který neměl v jiných společnostech obdoby. Tyto masky nehrají v současné společnosti úlohu tím, že by se jedná nejen o bezprostřední úvahu nad identitou ve smyslu co jsem ještě já a co už je má maska, či zda je skrytost maskou nebo pouhou skrytostí. Jedná se o čisté masky fantazie, které s pevnou identitou počítají jen někde v lidském pohledu pod maskou. Maskou fantazie, ve které víra jakožto umně odvozený nebo smyslový názor ideový či náboženský dostal výtvarný řád zázrakem masky. Poctivost vylučuje zde spekulaci nebo odbornost a řádem se stává jen fantazie (Munclinger, 1940). *„Objektivní logika začne pracovat naplno jakmile člověk a jeho dílo stojí proti sobě; střetají se, dílo jako*

objektivní faktor vítězí nad člověkem a člověk nad ním tím, že je nechává na sebe působit, pohlcovat se jím, aby konečně zvítězil tím, že je vstřebává do své lidské podstaty. Mechanika božství pracuje právě takovým způsobem” (Smíšek, elektr. zdroj 8). Lidé si nasazují na obličej různé předměty a materiály právě pro pocit a spojení s předměty samotnými. Tak se v současném umění objevuje pastelková maska, nebo masky které jsou zakomponovány do přírodních materiálů. Na uvedeném kontrastu vidíme, do jaké míry nás maska může uvěznit nebo naopak osvobodit. Jde o jemné hry emocí, které se mohou odehrávat snad jen na lidských tvářích. Tak se v současném umění objevuje pastelková maska, nebo masky které jsou zakomponovány do přírodních materiálů. Na uvedeném kontrastu vidíme, do jaké míry nás maska může uvěznit nebo naopak osvobodit. Jde o jemné hry emocí, které se mohou odehrávat snad jen na lidských tvářích.



Obrázek 42: Diane Arbusová, bez názvu, 1970



Obrázek 43: Rebecca Hornová, Pastelková maska, 1972

Obrázek 44: Heather Cantrell, Lovec hlav, 2005

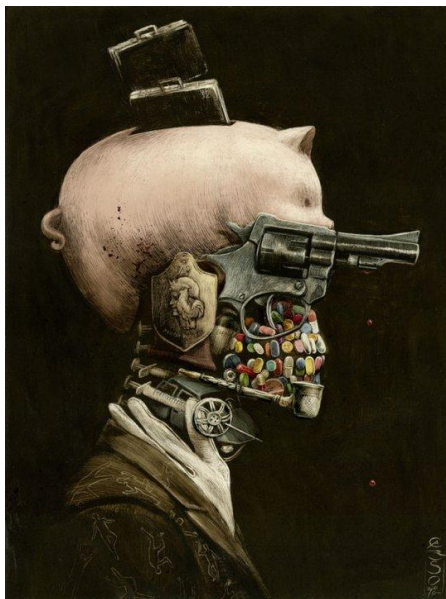
Kolekce masek zpracovaná v tomto slova smyslu vznikla v čechách a její autorkou je Barbora Bálková. Sama autorka o masce říká: *Maska sama o sobě mne zajímá jako cosi, co víceméně v přeneseném slova smyslu patří k našemu každodennímu životu. Je to forma zbraně, kterou užíváme za účelem obrany, ochrany, zastrašení, ale i vábení, zvýšení atraktivity, pobavení, zvýraznění emoce, demonstrace určité sociální role, postoj* (Bálková, elektr. zdroj 9). Používáním různých materiálů, které postupně nanášela na stejný obličej s očima upřenýma pevně směrem k divákovi, vyjadřuje velice upřímně různé stavy duše. Tělo a tvář jsou zde používány jako sochařský materiál. Vystavení těla novým podmínkám a novým předmětům mu umožní novou artikulaci. Petr Rezek takovou artikulaci vysvětluje na díle *Jak vysvětlit obraz mrtvému zajíci z roku 1965*, na kterém muž s pozlacenou tváří drží v náruči mrtvého zajíce (Rezek, 1982, str. 69).

Práce Barbory Bálkové je něžná a úpěnlivá zároveň. Petr Rezek charakterizuje masku jako blízkost a dálku současně, fyzickou blízkost a nekonečnou dálku pro přiblížení. Podstatnou charakteristikou masky není, jak se obvykle vykládá, ukrývání, nýbrž holá přítomnost. Pohled, který neuhýbá. A maska je právě ten pohled (Rezek, 1982). Různé materiály, které jsou zasvěceny jednomu jedinému pohledu. Je nám v současném umění a maskování dáno přemýšlet, jaký je rozdíl mezi tím, kdy si nasadíme na hlavu vejce a kdy bochník chleba? Odpověď, kterou nám dá rozum, zde radši nebudu uvádět. Instinktivně ale dokážeme vycítit takové rozdíly, že stejný pohled v masce vejce, v peří a dokonce i v amerických dolarech na nás působí introvertně, naopak pohled zírající na nás z chlebového bochníku či sušené šunky velmi extrovertně. Některé z masek fungují jako brnění, které chrání křehkou lidskou tvář. Cukr ji naopak ještě více odhaluje. Maska je zde pojímána jako nástroj k pohybu s identitou a to s nejlepším vědomím a svědomím. Autorka s ní pohybuje právě za účelem nalezení pravdy, pravdy vlastní duše. Je dnes maska opravdu hračkou bez hlubšího významu? Nevystavěli jsme si za posledních sto let v umění vlastní chrám masek?



Obrázek 45: Barbora Bálková, Masky, kolekce, 2004-2010





Obrázek 45: Santiago Caruso, Portrét delikta, 2011

2.4.9. Maska a původ lososa

Nakonec, kdy se vlastní tvář stává maskou? Představme si společnost, ve které lidé nemají v předsíni už od dětství zrcadlo. Nemají ho dokonce ani na zdech nákupních center a vnější panely domů ve městech nejsou ze skla, ve kterém se odráží veškeré dění na ulici. Ani domy nemají skleňená okna. V takové, řekněme jeskynní společnosti, je voda prvním místem, ve kterém dítě zahlédne odraz svého obličeje. Ještě předtím možná v očích ostatních lidí. Jiná hmota odraz těžko přivodí. Co je na tom zajímavé? Takové dítě svůj obličej nikdy předtím velmi pravděpodobně nevidělo. Každý z nás celý svůj život pozoruje ostatní a přesně tak zná podobu i grimasy jejich tváře, ale představu o vlastním obličejí si odnáší z fotografií, zrcadel, jezer či očí svých bližních. Dokonce i svoje vlastní výrazy vidí pouze v odrazu. Zbytek světa je mu však samozřejmý. Možná právě proto někteří současní umělci nasazují na hlavy svých postav prázdné kruhy, či obličeje ztvárňují jako volná místa. Představa prvního zahlédnutí své vlastní tváře právě v odrazu ve vodě je ale zajímavá z jiného hlediska. Jak Claude Levi-Strauss popisuje ve svém díle *Cesta masek*, mýty o maskách amerických

indiánů vyprávějí o původu masek z vody. Lovec přišel k jezeru, aby z něj vylovil třeba lososa, který obvykle zvrací zevnitř ven, místo toho se mu ale dostala do rukou maska, která se posléze stala posvátným předmětem celého kmene. Nezahlédl takový mýtotvorce právě ve vodě poprvé svůj vlastní obličej? Levi-Strauss samozřejmě také uvádí v opozici původ masek z nebe. Není však právě nebe tím ostatním, co při takovém pohledu do jezera vidíme? Možná právě první maskou, kterou člověk v životě uzřel, byla jeho vlastní tvář. Pokud jsou kruhy pevně uzavřené, určitě není náhodou, že se k ní tak sveřepě hlásíme.

Pokud bychom navíc chtěli vlastní tváři opravdu odepřít maskovitou podstatu, uvědomme si, že maska je to, co je na povrchu. V kapitole o kognitivním významu tváře jsme si připomněli, že tvář je pro nás hlavním centrem pro rozpoznávání člověka. Představme si, že mluvíme s přítelem, kterému zničeho nic zmizí kůže a vidíme jen to, co se pod ní obvykle skrývá. A neviděli jsme to už někde? Ve strašidelném filmu, komiksu či v kapitole starý Egypt učebnice dějepisu.



Obrázek 47: Everett Stanley, Padá do rybníka, 2011

Obrázek 48: Mick Mailden, Krásná Bílá, 2007

Závěr:

Čiší z projevů současného umění, že je maska pro naši společnost jen bezvýznamnou hračkou, která dokáže nejvýše schovat tvář svého nositele, a která nepřináší nic než zábavu a povyražení? Jak jsme se mohli přesvědčit, není to tak jednoznačné. Maska něco skrývá a my stále jen zhruba tušíme co to je. Přesto si myslím, že se mi v této práci podařilo zařadit masku do správného teoretického rámce a představit v několika skupinách masek způsoby, jakými se v současném umění maska projevuje. Při tom jsem vycházela z poznatku, že nejsilnější kořeny nesmírného rozšíření maskování v ateliérech současných umělců má kořeny jak v době moderní a ve způsobu, jakým si osvojila práci s maskami, především skrze inspiraci uměním přírodních národů. Dílčí vliv na jev současného maskování má skutečnost současné identity, která je svou podstatou nestálá a má za úkol se hledat, či zaujímat určité pozice. To vše se děje v době, ve které má na naše tělo vliv technika a populární, konzumní kultura, která je ve vstřebávání a produkci identit ještě o něco rychlejší, než samotný lidský jedinec.

Protože předpokládám, že masky mají pro lidstvo ve všech funkcích a užitích podobný význam, provedla jsem v práci jedinou přímou kategorizaci masek, a to právě masek v současném umění. V obecně teoretické kapitole o maskách se snažím představit způsob, jakým masky pracují s tvář a identitou a zdůrazňuji obtížnou uchopitelnost maskování právě rozumem, který nás vede k utřídění masek podle různých typů či funkcí. V současném umění jsem provedla jednoduché rozdělení podle způsobů, jakými maska pracuje s identitou, zejména z toho důvodu, že toto téma bylo doposud jen velmi málo rozpracováno a je tudíž třeba začít od pomyslného začátku. V práci jsem mohla představit jen úzký výběr masek a pravděpodobně by se našla nejedna maska, které by se zcela vymykala jednotlivým skupinám, na které jsem poukázala. Do značné míry mi ve výběru pomáhala skutečnost, že v současné době žiji a vnímám mnohé její projevy v knihách, galeriích i na ulicích. Proto věřím, že vybrané masky jsou pro umění naší společnosti reprezentativní.

Pojetí masky a identity v současné době a v současném umění má mnohem hlubší přesah do minulosti i do budoucnosti. K jeho podstatě se dosud přiblížilo jen velmi málo autorů. Pokud proto docházím k závěru, že maska je v současném umění i v současné době stále živým tématem a že se z rukou tvůrců nepřemístila jen do rukou producentů a do bezvýznamných oblastí našeho vědomí, musím předpokládat, že je nutné provést hlubší výzkumy vztahu mezi uměleckým projevem, maskou a prací s identitou. Prvním nutným krokem pro důkladné studium proměny identity ve výtvarném umění naší kultury bude nutně hlubší pohled do dějin umění, který ovšem zahrnuje několik tisíciletí práce s maskou, která se dá ve stručné podobě jen těžko reflektovat. Další cestou pro výzkum pojetí identity a práce s maskou ve výtvarných projevech by mohl být naopak výzkum terénní a srovnávací, ve kterém bychom se mohli dozvědět jak tvůrci, jimiž nemusí být nutně akademičtí umělci, vytvářejí masky v rozdílných kulturních podmínkách, pod různými vlivy a v rozličném prostředí.

Doba maskám zdánlivě natolik odcizená jako je doba současná se totiž i v maskách užitých v umění snaží nalézt odpovědi na základní otázky identity, moci, života a smrti. Pochybuje navíc nad vlastní tváří a dává jí úlohu masky, tak jak jí cítíme v literatuře nebo při každodenním rozhovoru. Lidé masky v umění potkávají se samozřejmostí, se kterou jsou jeho součástí. Přesto a nebo možná právě proto si myslím, že je tak zřejmý jev dobré pozorovat jako něco zvláštního a pro naši kulturu jedinečného. Když nalézáme masky z dalekých krajů, jsou pro nás jedinečnými a záhadnými předměty. Představme si údiv, jaký by uvedené masky v současném umění vzbudily u někoho, kdo se s naší kulturou doposud neseznámil.

Seznam použité literatury:

Maska, kostým a lidové divadlo: soubor studií interdisciplinární pracovní skupiny "Náboženské směry v Asii". (2001). (103 s., Editor Ľubica Obuchová). Praha: Česká orientalistická společnost.

Černá a bílá - masky z Gabunu: Národní muzeum - Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur, 13.9.2005-8.1.2006. (2005). (19 s.) Praha: Národní muzeum - Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur.

Aristoteles. (1993). *Poetika*. (67 s.) Praha: GRYP.

Bachtin, M. (2007). *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. (Vyd. 2., v nakl. Argo 1., 489 s., Překlad Jaroslav Kolár). Praha: Argo.

Barthes, R. (1997). *Kritika a pravda*. (264 s., Překlad Josef Dubský, Julie Štěpánková, Josef Čermák). Praha: Dauphin.

Baudrillard, J. (c1995). *Le crime parfait*. (204 s.) Paris: Galilée.

Borecký, V. (2005). *Imaginace, hra a komika*. (2. rozš. a opr. vyd., (v Tritonu 1.), 347 s.) V Praze: Triton.

Bourdieu, P. (1990). *The logic of practice*. (333 s., Překlad Richard Nice). Stanford, California: Stanford University Press.

Bukowski, C. (1994). *Básně, 1974-78*. (299 s., Překlad Ladislav Šenkyřík). Praha: Pragma.

Caillois, R. (1998). *Hry a lidé: maska a závrať*. (Vyd. 1., 215 s., Překlad Nina Vangeli). Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.

Candau, J. (1996). *Anthropologie de la mémoire*. Paris: Presses universitaires de France.

Carroll, L. (1996). *Alenčina dobrodružství v říši divů a za zrcadlem*. (Vyd. tohoto překl. 3., 323 s., Překlad Jaroslav Císař, Ilustrace John Tenniel). Praha: Aurora.

Čapek, J. (1996). *Umění přírodních národů*. (349 s.) Liberec: Dauphin.

Descartes, R., & Descartes, R. (2003). *Meditace o první filosofii ;: Námitky a autorovy odpovědi*. (1. vyd., 535 s., Překlad Petr Glombíček, Tomáš Marvan, Pavel Zavadil). Praha: OIKOYMENH.

Drapela, V. (2011). *Přehled teorií osobnosti*. (6. vyd., 175 s., Překlad Karel Balcar). Praha: Portál.

Dvořáček, P. (c2008). *Masky: mysterium proměny : masky šesti kontinentů*. (Vyd. 1., 165 s.) Olomouc: Fontána.

Eco, U. (2005). *Dějiny krásy*. (Vyd.1., 439 s.) Praha: Argo.

Emigh, J. (1996). *Masked performance: the play of self and other in ritual and theatre*. (xxii, 336 s.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Erbán, V. (2010). *Maska a tvář: hra s identitou v mezikulturních proměnách*. (Vyd. 1., 246 s.) Praha: Malá Skála.

Geertz, C. (2000). *Interpretace kultur: Vybrané eseje*. (1. vyd., 565 s.) Praha: Sociologické nakladatelství.

Giddens, A. (1999). *Sociologie*. (Vyd. 1., 594 s.) Praha: Argo.

- Gombrich, E. (1997). *Příběh umění*. (2. revid. vyd., 681 s.) Praha: Mladá fronta.
- Griaule, M. (2004). *Masques dogons*. (Repr., viii, 896, xxxii, [1] s. obr. příl.) Paris: Publications Scientifiques du Muséum.
- Hahner-Herzog, I., Kecskési, M., Vajda, L., & Gabriel, J. (c1998). *African masks from the Barbier-Mueller Collection, Geneva*. (35, 287 s.) New York: Prestel.
- Heidegger, M. (2002). *Bytí a čas*. (2., opr. vyd., 487 s.) Praha: Oikoymenh.
- Hlaváčová, A. (2007). *Homo ludens africanus, alebo, Pohľady na predstavenia masiek západnej Afriky: divadelnícky cestopis z prašných ciestma z plavby deltou Nigeru*. (1. vyd., 160 s.) Bratislava: Kalligram.
- Huizinga, J. (2000). *Homo ludens: o pôvodu kultury ve hře*. (Vyd. 2., v edici Studie 1., 297 s., Překlad Jaroslav Vácha). Praha: Dauphin.
- Huteson, P. (c2007). *Transformation masks*. (32 s.) Surrey, B.C.: Hancock House Publishers.
- Childs, C. (2004). *Bláznivé masky: nápady pro malování na obličej*. (Vyd. 1., 64 s.) Praha: Slovart.
- Jung, C. (1998). *Vzpomínky, sny, myšlenky C.G. Junga*. (Vyd. 1., 395 s., [16] s. obr. příl., Překlad Karel Plocek). Brno: Atlantis.
- Kalvodová, D. (2003). *Asijské divadlo na konci milénia*. (Vyd. 1., 317 s.) Praha: Academia.
- Lévi-Strauss, C. (1996). *Cesta masek*. (199 s., [8] s. obr. příloh.) Liberec: Dauphin.

Lévi-Strauss, C. (-1983-c1976). *Structural anthropology*. (University of Chicago Press ed.). Chicago, Ill.: University of Chicago Press.

Lewis-Williams, J. (2007). *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění*. (Vyd. 1., 402 s., [16] s. obr. příl.) Praha: Academia.

Mousalimas, S. (1997). *Arctic ecology and identity*. (176 s.) Los Angeles: International Society for Trans-Oceanic Research.

Munclinger, J. F. (1940), *Hercova tvář a maska: Umění masky*. (253 s.) Praha, Českomoravský kompas.

Napier, A. (c1986). *Masks, transformation, and paradox*. (xxvi, 282 s.) Berkeley: University of California Press.

Nietzsche, F. (1998). *Dionýské dithyramby a jiné básně*. (Vyd. 1., 163 s., Překlad Věra Koubová). Praha: Aurora.

Pernet, B., & Grillo, T. (2006). *Ritual masks: deceptions and revelations*. Eugene, Or: Wipf.

Pincott, J. (2010). *Mají páni radši blondýnky?: skryté stránky lásky, sexu a přitažlivosti*. (Vyd. 1., 356 s.) Praha: Ikar.

Revelard, M., & Kostadinova, G. (2000). *Masques du monde: l'univers du masque dans les collections du Musée International du Carnaval et du Masque de Binche*. Tournai: La Renaissance du Livre.

Rezek, P. (2010). *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*. (2., rozš. vyd., 344 s.) Praha: Jan Placák-Ztichlá klika.

Saint-Exupéry, A. (2004). *Citadela*. (2. úplné vyd., 438 s., Překlad Věra Dvořáková). Praha: Vyšehrad.

Smith, S. (c1984). *Masks in modern drama*. (ix, 237 s.) Berkeley: University of California Press.

Smolíková, K., Smolík, J., & Koblasová, A. (2005). *Hračky a masky z papíru: 50 jednoduchých návodů, hmatové varianty pro děti se zrakovým postižením*. (Vyd. 1., 143 s.) Praha: Portál.

Sorell, W. (1973). *The other face: the mask in the arts*. (240 s.) London: Thames and Hudson.

Staňková, J., & Baran, L. (1998). *Masky, démoni, šaškové: Masks, demons, clowns = Masken, Dämonen, Narren*. (121 s.) Pardubice: Theo.

Štech, V.V. (1946). *Skutečnost umění, Úvaha o příčinách, způsobech a smyslu tvorby*. (178 s.) Praha: Nakladatelství Václava Poláčka

Turner, R. (2000). *Between theater and anthropology*. (249 s.) Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.

Vernant, J., & Vidal-Naquet, P. (c1990). *Myth and tragedy in ancient Greece*. (1st paperback ed., rev., 527 s.) New York: Zone Books.

Veselý, D. (2008). *Architektura ve věku rozdělené reprezentace: problém tvořivosti ve stínu produkce*. (Vyd. 1., 348 s.) Praha: Academia.

Elektronické zdroje:

Zdroj 1: Iliteratura: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/29233/>, cit. 6.6.2012

Zdroj 2: Moma: <http://www.moma.org/>, cit. 6.6.2012

Zdroj 3: Moma: <http://www.moma.org/>, cit. 6.6.2012

Zdroj 4: Moma: <http://www.moma.org/>, cit. 6.6.2012

Zdroj 5: Horvatland: http://www.horvatland.com/pages/entrevues/12-witkin-en_fr.htm, cit. 6.6.2012

Zdroj 6: Horvatland: http://www.horvatland.com/pages/entrevues/12-witkin-en_fr.htm, cit. 6.6.2012

Zdroj 7: Blogspot: <http://katmit-bodyshop.blogspot.cz/2009/11/diane-arbus.html>), cit. 6.6.2012

Zdroj 8: Sds: http://www.sds.cz/docs/prectete/eknihy/jsm_poc.htm, cit. 6.6.2012

Zdroj 9: Barbora Bálková: <http://sofia.czechcentres.cz/cs/program/detail-akce/vystavabarbora-balkova/>, cit. 6.6.2012

Obrazové přílohy:

Obrázek 1. Frida – Dívka s maskou smrti (Hraje si sama), 1939

<http://www.wikipaintings.org/en/frida-kahlo/girl-with-death-mask>

Obrázek 2. Kamenná maska, 7 tisíc let před naším letopočtem

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Musee_de_la_bible_et_Terre_Sainte

Obrázek 3. L'Inconnue de la Seine, posmrtná maska, 19. století

http://en.wikipedia.org/wiki/L'Inconnue_de_la_Seine

Obrázek 4. Giuseppe Arcimboldo, Portret Rudolfa II., 1590

http://cs.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Arcimboldo

Obrázek 5. Hieronymus Bosch, Zahrada pozemských rozkoší, 1510, výřez

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Garden_of_Earthly_Delights

Obrázek 6. Pablo Picasso, Avignonské slečny, 1907

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10130691014-soukromi>

Obrázek 7. Pablo Picasso, Hlava ženy, 1909

<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail.cfm>

Obrázek 8. Man Ray, Černá a bílá, 1926 <http://digitalgallery.nypl.org>

Obrázek 9. Pablo Picasso, detail Avignonské slečny; srov. africká maska,

Danové http://www.moma.org/collection/browse_results.php/

Obrázek 10. Salvador Dali, Zjevení se obličejem a mýsy na pláži, 1938

<http://epsss.blog.cz/galerie/salvador-dali/obrazek/2160077>

Obrázek 11. Salvador Dali, Autoportrét se smaženou slaninou, 1941

<http://epsss.blog.cz/en/gallery/salvador-dali/picture/2160078>

Obrázek 12. Rene Magritte, Milenci, 1928 <http://digitalgallery.nypl.org>

Obrázek 13. Rene Magritte, Princip potěšení, 1937

<http://www.moma.org/explore/collection/>

Obrázek 14. Rene Magritte, Valčík zaváhání, 1950

<http://www.moma.org/explore/collection/>

Obrázek 15. Nolde, Muž a žena (Modrá a červená), 1911

http://www.moma.org/collection/browse_results.php/

Obrázek 16. Nolde, Emil Nolde, Masky stále živé, 1911

<http://digitalgallery.nypl.org>

Obrázek 17. Francesco Clemente, Autoportrét s maskou a bez masky, 2005

<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail.cfm>

Obrázek 18. Subothe Gupta, Masks, 2009

<http://www.moma.org/explore/collection/>

Obrázek 19. Maska v architektuře, Florencie, Itálie, 21. Století

http://kultura.idnes.cz/vytvarneum.aspx?c=A100929_133455

Obrázek 20. Ron Mueck, Mask II., 2001

<http://www.facebook.com/#!/THISISSOCONTEMPORARY>

Obrázek 21. Alex Gross, Nejlepší kamarádky, 2011

<http://www.facebook.com/#!/THISISSOCONTEMPORARY>

Obrázek 22. John Stezaker, Mask, 1982

www.theapproach.co.uk/artists/stezaker/

Obrázek 23. Steel Stigman, G no. 6, 2007

<http://www.kinkeadcontemporary.com/exhibitions/2007/painted>

Obrázek 24. Alexander Kosolapov, Pracovník a pracovnice, 2007

<http://www.decadencenow.cz/>

Obrázek 25. Gottfried Helwein, Zlatá doba (Marylin Manson), 2003
<http://www.decadencenow.cz/>

Obrázek 26. Chris Burden, Moji tvář v Kansasu nikdy neuvidíš, 1971
<http://www.facebook.com/#!/THISISSOCONTEMPORARY>

Obrázek 27. Benjamin F. Guy, Lucy, 2010 http://www.ekaterina-fondation.ru/eng/exhibitions/sots_art.shtm

Obrázek 28. James Everett Stanley, Jak dlouho to bylo, 2007
<http://www.artslant.com/ny/works/show/373920>

Obrázek 29. SpY, Plynová maska, 2004
http://kultura.idnes.cz/vytvarneum.aspx?c=A100929_133455

Obrázek 30. Joshua Hoffine, Maska, 2011
http://www.horvatland.com/pages/entrevues/12-witkin-en_fr.htm

Obrázek 31. : Niba, Plastiková slast, 2004
<http://www.artslant.com/ny/works/show/373920>

Obrázek 32. Joel Peter Witkin, Tři grácie, 1988
<http://www.moma.org/explore/collection/>

Obrázek 33. Joel Peter Witkin, Polibek, 1983
<http://www.moma.org/explore/collection/>

Obrázek 34. Peter Witkin, Secesní lampa v Novém Mexiku, 1986
<http://chrislupella.blogspot.cz/2011/06/review-joel-peter-witkin->

Obrázek 35. Jan Van Oost, Mimesis, 2010
<http://www.kinkeadcontemporary.com/exhibitions/2007/painted>

Obrázek 36. Boaz Arad, Předložka z Hitlera, 2007

<http://www.moma.org/explore/collection/>

Obrázek 37. Diane Arbusová, bez názvu, 1970

<http://www.moma.org/explore/collection/>

Obrázek 38. Joel Peter Witkin, Autoportrét, 1984

<http://www.facebook.com/#!/THISISSOCONTEMPORARY>

Obrázek 39. Todd Baxter, Bez názvu,

2011 <http://www.facebook.com/#!/THISISSOCONTEMPORARY>

Obrázek 40. Alex Gross, Prvotní hřích 2011

<http://www.kintheadcontemporary.com/exhibitions/2007/painted>

Obrázek 41. Cindy Shermanová, Klauni, 2002

<http://www.googleartproject.com/>

Obrázek 42. : Diane Arbusová, bez názvu, 1970

<http://www.googleartproject.com/>

Obrázek 43. Rebecca Hornová, Pastelková maska, 1972

<http://www.kintheadcontemporary.com/exhibitions/2007/painted>

Obrázek 44. Heather Cantrell, Lovec hlav, 2005

<http://www.googleartproject.com/>

Obrázek 45. Barbora Bálková, Masky, kolekce, 2004-2010

<http://www.googleartproject.com/>

Obrázek 46. Santiago Caruso, Portrét delikta, 2011

http://cs.wikipedia.org/wiki/Barbora_B%C3%A1lkov%C3%A1

Obrázek 47. Everett Stanley, Padá do rybníka, 2011

<http://www.kintheadcontemporary.com/exhibitions/2007/painted>

Obrázek 48. Mick Maiden, Krásná Bílá, 2007

<http://www.facebook.com/#!/THISISSOCONTEMPORARY>