

UNIVERZITA KARLOVA  
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

OBEČNÁ ANTROPOLOGIE – INTEGRÁLNÍ STUDIUM ČLOVĚKA



**VIZUÁLNÍ REINTERPRETACE NÁRODNÍ  
IDENTITY VE VEŘEJNÉM PROSTORU  
MEXIKA**

**VISUAL REINTERPRETATION OF NATIONAL IDENTITY IN THE  
PUBLIC SPACE OF MEXICO**

Disertační práce

**Mgr. Magdalena Haakenstad Koháková**

Vedoucí práce: PhDr. Marek Halbich, Ph.D.

2020



### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem. Zároveň prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 16. března 2020

Magdalena Haakenstad Koháková

### **Poděkování**

Děkuji všem mým respondentům za ochotu a drahocenný čas se mnou sdílet své představy, životní příběhy a provádět mě po svých interpretacích mexických dějin, politické a společenské zkušenosti a vizualitě.

Děkuji svému školiteli, PhDr. Marku Halbichovi, Ph.D., za vedení mé práce, konstruktivní poznámky k ní a podporu při psaní. Jsem vděčná katedře Obecné antropologie FHS, Ústavu etnologie FF a obecně Univerzitě Karlově za vzdělání a štědré granty (GAUK 611412, Prvouk, Meziuniverzitní dohody), které mi umožnily realizovat dlouhodobý terénní výzkum v Mexiku a USA, stáže na zahraničních univerzitách a konzultace mých myšlenek s mezinárodní akademickou komunitou na konferencích.

Děkuji Mgr. Emě Krejčové a MgA. Vojtovi Staňkovi za jazykovou korekturu a Marku Janouškovi za grafickou úpravu disertace.

Z celého srdce děkuji mým kamarádům za milé doprovázení osmiletou procházkou výzkumy a psaním, za inspiraci a připomínky k obsahu práce. Děkuji Markétě a Jill za péči o Isabellku a mě samotnou při dopisování disertace. Největší dík však patří mým milovaným rodičům, sestře Lucii a mému muži Larsonovi, bez jejichž úžasné podpory by tato práce nikdy nevznikla.

## Abstrakt

Předkládaná práce pojednává o vizuální komunikaci ve veřejném prostoru Mexika ve vztahu k nacionalismu a utváření kolektivní identity - nejprve náboženské a kulturní identity a posléze národní identity, která na náboženskou identitu částečně navázala a převzala značnou část jejích strukturálních charakteristik. Zabývá se přitom oběma těžišti, z kterých je národní identita (případně její jednotlivé verze) formována – jak z pozice mocenské elity, tak z pozice nejširšího obyvatelstva. Tyto perspektivy přitom nejsou chápány v ostrých opozicích, ale jako dva propojené kulturní proudy, které se (spolu)podílely na utváření a vyjednávání národní identity (identit) v souvztažnosti s historickými a kulturními událostmi, které je provázely. V práci je tak analyzována oficiální verze národní identity, která je na mnoha rovinách prosazována mocenským aparátem, i překládání této verze do intimního prostoru nositelů takové identity a její následnou interpretaci, případně odmítnutí v té podobě, v jaké je hegemonem definována. Na základě murálních maleb a jiné vizuální komunikace ve veřejném prostoru je představen proces formování vizuálního jazyka kolektivní identity od předhispánského období do současnosti, a jeho homogenizační funkce, které v průběhu času nabíral. Zatímco v první části práce je vizuální jazyk pojímán jako v zásadě jednotný proud, do kterého se v průběhu času „přilévaly“ identitární verze, jež s ním nebyly v rozporu, v druhé části jsou diskutovány svébytné verze národní identity, které problematizují homogenizační status oficiálního narativu a ukazují rozmanitost a variabilitu kulturních identit současného Mexika.

Po etnografické stránce text vychází ze dvou dlouhodobých a dvou krátkodobých terénních výzkumů uskutečněných v Mexiku (převážně v urbánním prostředí) během let 2006–2013, v teoretické rovině pak ze symbolické a vizuální antropologie (Geertz 2000, Banks, Morphy 1999, Grimshaw 2001, Pink 2001), teorií nacionalismu a národní identity (Lomnitz 2001, Anderson 2008, Hobsbawm 1983, Gellner 1993, Brubaker 2006, Eriksen 2007) a postkoloniálního myšlení (Mbembe 2006, Said 2006).

Na základě tohoto výzkumu autorka dochází ke čtyřem hlavním poznatkům. Za prvé, vizuální komunikace ve veřejném prostoru je v případě Mexika důležitou zbraní slabých (Scott 1987), kterou občané intervenují do oficiální kultury a rozvrací i obtížně narušitelný systém moci, jakým byla koloniální správa Nového Španělska, diktatura Porfiria Díaze, či nyní autoritářská vláda PRI (*Partido Revolucionario Institucional*) a mafiánské struktury s ní spojené. Za druhé, umění ve veřejném prostoru hraje v tomto procesu důležitou roli napříč územím i dějinami Mexika a proto je důležité jeho výzkum zařadit do majoritního zkoumání kulturních i politických fenoménů, a to jak současných, tak minulých. Za třetí, s oficiální verzí národní identity v té verzi, v jaké ji prosazuje stát, se současní Mexičané identifikují jen částečně, a to zejména proto, že je zkosnatělá a nereaguje na jejich aktuální potřeby. Disertační práce se zabývá dialektikou mezi lidovým a oficiálním, tvrzeným a žitým apod. Za čtvrté, v práci je ukázáno v jakých představách jsou ukotveny neoficiální verze národní identity, jak se vztahují k žité každodennosti a proč se objevují napříč současným Mexikem.

## klíčová slova:

Mexická kulturní historie, vizuální komunikace, národní identita, veřejný prostor, muralismus, graffiti, public art, vizuální antropologie, mexický nacionalismus, vyjednávání identit, kolektivní paměť, postkoloniální myšlení, subverzivní umění

## Abstract

Visual communication in public spaces of Mexico has been significantly shaping collective identity, from pre-Columbian times to nowadays. This PhD thesis analyzes the visual aspect of cultural and religious identity in pre-Columbian and colonial eras, later, the discussion is led through the development of the modern day national identity that followed while concurrently explaining how former structural characteristics were partially maintained. Those phenomena are explored from two vantage points: that of the cultural and political elites and that of the general population. However, these perspectives aren't presented in a sharp opposition, rather, as two conjugating cultural streams that have been continuously negotiating and shaping cultural and national identity in correlation with historical and cultural events, including influence from significant others. Accordingly, the thesis explores the official version of national identity, that is promoted by state power, but also how official identity is received into intimate spaces, the everydayness of the bearers of such identity, its reinterpretation and alternatively, the rejections.

Since public art (mural art, popular graphics, graffiti, stencil art and other diverse means of visual communication in public space) has been one of the most used mediums to interpret and reinterpret identity in Mexico, visual articulations in public spaces are the main references of this research. The thesis is focused on how visual language, when articulated in public space, influences the process of shaping national identity and is employed to build the notion of a homogenous Mexican nation. While the first part of the thesis presents visual language as a generally cohesive stream of identity that was joined by other identity versions that weren't conflicting with the official narratives, the second part discusses various distinct versions of culture identity that problematizes the homogenous status of official narratives and exposes diversity of cultural identities in contemporary Mexico.

In terms of ethnography, the thesis is based on two long-term and two short-term field research carried out in Mexico between 2006–2013. In terms of theory, it draws on inspirations from symbolic and visual anthropology (Geertz 2000, Banks, Morphy 1999, Grimshaw 2001, Pink 2001), theories of national identity and nationalism (mainly Lomnitz 2001, Anderson 2008, Hobsbawm 1983, Gellner 1993, Brubaker 2006, Eriksen 2007) and postcolonial studies (Mbembe 2006, Said 2006). Based on this research, the author comes up with four main findings. Firstly, visual communication in public space is an important weapon of the weak (Scott 1987) in the case of Mexico. Citizens use visual communication as a vehicle to intervene with official culture and to subvert firm and impenetrable systems of power, such as the colonial governance in New Spain, dictatorship of Porfirio Díaz or present authoritative governance of PRI (*Partido Revolucionario Institucional*) and the mafia structure that is connected to it. Secondly, art in public space plays a significant part in the process of negotiation and subversion across the Mexican territory and history and therefore is important to add its research into the main studies of culture and political phenomena, both – past and present. Thirdly, Mexicans only partially identify with the official version of national identity, mostly because it's stale and doesn't address their needs. Fourthly, the thesis examines prominent streams of unofficial national (and cultural) identity and explains their cultural basis, how they are related to everyday life and why they appear throughout present day Mexico.

## key words:

Mexican Cultural History, National Identity, Visual Communication, Public Space, Muralism, Street Art, Visual Anthropology, Mexican Nationalism, Identity Negotiation, Collective Memory, Postcolonial Thinking, Subversive Art

# OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>9</b>
METODICKÁ STRÁNKA VÝZKUMU .....	10
TEORETICKÁ VÝCHODISKA A KLÍČOVÉ TERMÍNY PRÁCE .....	15
NÁRODNÍ IDENTITA A NACIONALISMUS .....	20
IDENTITA .....	20
NACIONALISMUS .....	21
KONCEPTUALIZACE MEXICKÉHO NÁRODA A NÁRODNÍ IDENTITY VE VĚDECKÉ A LITERÁRNÍ PRODUKCI .....	27
OBRAZ A NÁRODNÍ IDENTITA: OBJEKT DOKTORSKÉHO VÝZKUMU .....	30
KONCEPTUALIZACE VEŘEJNÉHO PROSTORU .....	34
HLAVNÍ VÝZKUMNÉ OTÁZKY .....	37
HYPOTÉZY .....	37
CÍLE PRÁCE .....	37
STRUKTURA PRÁCE .....	38

## **1. KAPITOLA: SRDCE NEPŘÁTEL STOUPAJÍCÍ V ZOBÁCÍCH ORLŮ KE SLUNCI: PŘEDHISPÁNSKÉ OBDOBÍ** .....

**47**

## **2. KAPITOLA: SVĚTCI V ČELENKÁCH ZDOBENÝCH PERY QUETZALA A JEŽÍŠ V RAKVI POTŘÍSNĚNÝ KRVÍ: KOLONIÁLNÍ OBDOBÍ** .....

**61**

BOŘENÍ MODEL A PŘESKUPOVÁNÍ PYRAMIDOVÝCH KOMPLEXŮ V <i>CAPILLAS ABIERTAS</i> .....	63
MALBY A JINÁ GRAFICKÁ KOMUNIKACE V <i>CAPILLAS ABIERTAS</i> A V PRVNÍCH KOSTELECH NA ÚZEMÍ NOVÉHO ŠPANĚLSKA .....	69
KONCEPT OBĚTI A ZKRVAVENÝ JEŽÍŠ KRISTUS V RAKVI DOMINUJÍCÍ KOSTELŮM Z RANÉHO KOLONIÁLNÍHO OBDOBÍ .....	75

## **3. KAPITOLA: KARNEVALIZOVANÁ SMRT NA PLESE NÁRODNÍCH IDENTIT: OBDOBÍ NEZÁVISLOSTI** .....

**76**

PERIODIKA ŠÍŘÍCÍ PŘEDSTAVU SPOLEČENSTVÍ, HRDINOVÉ ROMÁNŮ PODROBUJÍCÍ KOLONIÁLNÍ SYSTÉM BOUŘLIVÉ KRITICE A VÝJEVY ZE SVĚTNIC <i>PROBOUZEJÍCÍHO SE NÁRODA</i> .....	84
DOBRODRUŽNÉ VÝJEVY A UMĚLECKÁ GRAFIKA KURIOZIT .....	91
NÁRODNÍ JÁDRO VTESANÉ DO VEŘEJNÉHO PROSTORU .....	99
ARTEFAKTY POSTKOLONIÁLNÍ KAŽDODENNOSTI V CELONÁRODNÍM OBĚHU NA KARTÁCH <i>LOTERÍA</i> .....	100
ŠÍŘENÍ NÁRODNÍCH CHARAKTERISTIK A POJETÍ NÁRODNÍHO STÁTU SKRZE „KRAMÁŘSKÉ TISKY“ <i>CORRIDOS</i> .....	106

## **4. KAPITOLA: ROBUSTNÍ RUKA DIEGA RIVERY PEVNĚ SVÍRAJÍCÍ PALETU NÁ- RODNÍCH SYMBOLŮ: POREVOLUČNÍ OBDOBÍ** .....

**110**

ČTYŘI OBRAZY REVOLUCE .....	113
BUDOVÁNÍ REPUBLIKY – DĚJSTVÍ PRVNÍ: VASCONCELOS VYSÍLÁ MISIONÁŘE V UČITELSKÝCH MUNDÚRECH ŠÍŘIT NÁRODNÍ KULTURU DO VŠECH KOUTŮ MEXIKA .....	121
BUDOVÁNÍ REPUBLIKY – DĚJSTVÍ DRUHÉ: MALÍŘI V MONTÉRKÁCH (RE)KONSTRUUJÍCÍ NÁRODNÍHO DUCHA .....	124
KULTURNÍ DĚICTVÍ – OBČANSTVÍ – MESTICTVÍ – POKROK: ČTYŘI ÚHLOPŘÍČKY NACIONALISTICKÉHO MNOHOÚHELNIKU PROMÍTANÉHO NA VLÁDNÍ ZDI .....	132
HLAVNÍ ÚHLOPŘÍČKA : NEDÍLNÝ HISTORICKÝ ODKAZ .....	135
TĚLESOVÁ ÚHLOPŘÍČKA: KONCEPT <i>MESTIZO</i> .....	147
TAVENÍ MĚDI V BRONZ V LABORATOŘÍCH INDIGENISTICKÉHO INSTITUTU: ALCHYMISTICKÉ POKUSY POD TAKTOVKOU MANUELA GAMIA .....	149
POHYB NÁRODNÍCH NARATIVŮ NAPŘÍČ UMĚLECKÝMI FORMAMI A GEOGRAFICKÝM PROSTOREM .....	154

## **5. KAPITOLA: MÉXICO PROFUNDO NA ZDECH SOUČASNÉHO NÁRODNÍHO PROSTORU** .....

**157**

GRAFFITI JAKO TETOVÁNÍ NA TĚLE MĚSTA .....	159
<i>HECHO EN MEXICO</i> .....	163
<i>ALGO QUE REPRESENTA MI CULTURA</i> .....	167
MIBE, HUMO, PEQUE, ENE : <i>ESTO PINTAMOS PORQUE ESTO SOMOS! PADRINOS DE NUEVO MURALISMO MEXICANO</i> .....	170
NUDER: <i>ENSEÑAR VALORES INDÍGENAS</i> .....	177
OZCAR A KOLEKTIV NEZA ARTE NEL: <i>EL BESTIARIO URBANO</i> .....	185
FRASE: <i>NOS GUSTA COMERLOS Y DESPUES PINTAR LAS VISIONES</i> .....	189
LELO: <i>BORRAR LO POLITIZADO</i> .....	199

## **6. KAPITOLA: ¡QUE VIVE LA TIERRA! NÁRODNÍ VERSUS LOKÁLNÍ IDENTITA: O VZÁJEMNÝCH PRŮNICÍCH A SYMBOLICKÉM PŘEVRSŤOVÁNÍ** .....

**205**

<i>¡QUE VIVE LA TIERRA!</i> .....	212
UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU JAKO PROSTŘEDEK KOMUNITNÍ SPOLUPRÁCE .....	224
<i>¡TEPITO EXISTE, PORQUE RESISTE!</i> .....	226
<i>SER PUEBLO, HACER PUEBLO Y ESTAR CON EL PUEBLO: PUEBLO NUEVO</i> .....	231
<i>¡NO DEBE DECIR HALLOWEEN!</i> : REYNOSA TAMAULIPAS .....	235
TEPITO – PUEBLO NUEVO – REYNOSA TAMAULIPAS: NĚKOLIK POZNÁMEK O VZÁJEMNÝCH SOUVZTAŽNOSTECH .....	238

<b>7. KAPITOLA: MASKA – SMRT– HRDINOVÉ LIDOVÉ KULTURY . . . . .</b>	<b>240</b>
MASKA A <i>LUCHA LIBRE</i> . . . . .	241
NEUZZ: VŠECHNO ZAČALO JEDNÍM ZEMĚTŘESENÍM . . . . .	241
<i>LUCHA LIBRE</i> . . . . .	248
KARNEVALIZOVANÁ SMRT. . . . .	257
<i>CALAVERA, CATRINA</i> A KONCEPT SMRTI . . . . .	257
SMRT JAKO METAFORA ŽIVOTA, SMRT JAKO DEFENZIVNÍ NACIONALISMUS. . . . .	269
PERSONALIZACE SOUČASNÝCH POLITICKÝCH A KULTURNÍCH KONCEPTŮ . . . . .	270
ZLATÁ EPOCHA MEXICKÉHO FILMU: <i>LA INDUSTRIA DE LA RISA</i> . . . . .	272
FRIDA KAHLO: <i>LO QUE NO TE MATA TE HACE MÁS FUERTE</i> . . . . .	277
SUBVERZIVNÍ UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU: <i>¡ENTRE MÁS BORREN, MÁS PINTAMOS!</i> . . . . .	282
MEXIKO 1968: <i>AÑO DE LA LUCHA „DEMOCRÁTICA“</i> . . . . .	285
MEXIKO 1994: NEHYNOUCÍ MYTICKÉ OBRAZY REVOLUCE . . . . .	286
<i>¡SOMOS DE MAÍZ, NO SOMOS TRANSGÉNICOS!</i> . . . . .	292
 <b>ZÁVĚR: MÉXICO PROFUNDO, MÉXICO FRAGMENTADO . . . . .</b>	<b>293</b>
<i>EL PUEBLO UNIDO, JAMÁS SERÁ VENCIDO</i> . . . . .	294
 <b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY . . . . .</b>	<b>310</b>
<i>OSTATNÍ CITOVANÉ ZDROJE</i> . . . . .	321
 <b>KLÍČOVÍ RESPONDENTI . . . . .</b>	<b>322</b>
 <b>9 OTÁZKOVÝCH OKRUHŮ (TÉMAT) TERÉNNÍHO VÝZKUMU. . . . .</b>	<b>324</b>



„Pared blanca, papel de necios“  
Hernán Cortés<sup>1</sup>



Murální malba Raymunda Rochy a Dayrona Lopéze, vytvořená u příležitosti události *Meeting of styles* v říjnu 2013. Foto: Magdalena Haakenstad Koháková (dále jen MHK), Guadalajara, 2013.

Na první pohled působí národní identita v Mexiku vcelku bezešvě. Vlajky o rozměrech plaveckých bazénů vlají na lecjakém náměstí, hymna se ozývá z rádií, národní hrdinové na nás hrdě pohlíží z velkolepých murálních maleb a z mramorových soklů napříč Mexikem a naleštěná národní muzea nás vyzývají k návštěvě svých pokladů. Jestliže se zeptáme kohokoliv na ulici, zda se cítí být Mexičanem, s největší pravděpodobností odpoví, že samozřejmě, a v pokročilejších hodinách v barech, restauračních zařízeních a na lavičkách na zócalech (hlavních náměstích) bude dost možná při zapředení rozhovoru s místními obyvateli toto zdánlivě neproblematické čtení národní identity posíleno chválou typických mexických pochutin, tequily, předhispánských<sup>2</sup> památek, tance salsa, velkolepého národního umění a podobně. S postupem času stráveného v terénu se nám však tato zjednodušující fasáda národní identity začne zamlžovat a před námi se rozkryje ohromné množství kulturních obsahů a zároveň i nesmírná variabilita interpretací, kterých mexická národní identita nabírá. A navíc před námi vyvstane vůbec to nejdůležitější, že tyto interpretace neoddělitelně souvisejí s tím, jak jednotlivci překládají obsahy národní kultury do svého žitého intimního prostoru každodennosti. Vzhledem k tomu je

---

1 „Bílá zeď, papír pošetilců“ (De Castillo 1796: 320). Pokud není uvedeno jinak, citace ze španělských a anglických originálů jsou do češtiny přeloženy autorkou této práce.

2 Slovo předhispánský v mé práci referuje ke kulturnímu a dějinnému období ukončenému příchodem evropských kolonizátorů. Uvědomuji si, že se do jisté míry jedná o jazykový patvar, nicméně mi zní lépe než termíny předšpanělský či prehispánský, které jsou v českém prostředí pro totéž užívány.

představa *mexičanství* u každého jeho nositele do jisté míry jedinečná, a může být dokonce i zcela v rozporu s homogenizační představou mexického státu a tím, jak je národní identita vymezována v oficiálních prohlášeních, malbách či katalogích pro turisty. Ve své disertační práci se zabývám oběma proudy, které se podílí na utváření mexické národní identity – na oficiální verzi národní identity, která je na mnoha rovinách prosazována mocenským aparátem, i na překládání této verze do intimního prostoru nositelů takové identity a její následnou interpretaci, případně odmítnutí v té podobě, v jaké je hegemonem definována. Hlavním předmětem analýzy je mi přitom vizuální komunikace ve veřejném prostoru, především murální malby, na jejichž základě zkoumám a představuji proces formování vizuálního jazyka (jazyků) národní identity.

Fenoménem národní identity a vizuálního diskurzu jsem se začala zabývat během své první cesty po Mexiku v roce 2006. V tomto roce se zároveň po celé zemi udála ohromná vlna masových demonstrací proti údajně zmanipulovaným volbám prezidenta Felipe Calderóna. Ve městě Oaxaca, které lze charakterizovat častými lidovými protesty a silnou politickou grafikou, nabíraly demonstrace proti podvodům politiků (zejména oaxackého guvernéra Ulises Ruize Ortize) nebyvalé intenzity. Honosná náměstí z raného koloniálního období byla v jednom ohni a ulice den ode dne pokrývalo stále více stencils<sup>3</sup>, které vyjadřovaly nesouhlas s vládou a s politickou situací obecně. Tyto stencils obsahovaly kromě slovního sdělení různorodé symboly, z nichž většina byla pro vnějšího pozorovatele nerozkódovatelná. Snaha o jejich dešifraci a následné porozumění jim a okolnímu dění mě dovedla na více než desetiletou cestu zkoumání rozličných zákrutů mexických dějin, kulturně-společenských vzorců a představ, jejich proměn, žitých každodenností, politických zkušeností a mnoho dalších společenských a kulturních jevů, vyjadřovaných mimo jiné skrze umění ve veřejném prostoru.

## METODICKÁ STRÁNKA VÝZKUMU

Mému doktorskému výzkumu předcházela pilotní výzkum (červenec – srpen 2006) a krátkodobý terénní výzkum (říjen – listopad 2009) v Mexiku.<sup>4</sup> Tématu umění ve veřejném prostoru, národní identity a kulturním dějinám Mexika jsem se věnovala od počátku svého studia kulturní a sociální antropologie (2005 – současnost). I přesto jsem však strávila první rok svého doktorského studia (akademický rok 2011/2012) načítáním teorií nacionalismu a národní identity a kunsthistorických prací o mexickém umění. Na svůj dlouhodobý terénní výzkum jsem tak odjížděla se solidní znalostí terénu i s poměrně ucelenou představou hlavních výzkumných otázek. Ty se v průběhu mého výzkumu částečně proměňovaly, ovšem nikdy ne natolik, abych se zcela odchýlila od zkoumaného tématu. Tím byla od začátku snaha dopátrat se, jakým způsobem je re-definována národní identita ve veřejném prostoru Mexika. Zajímaly mě přitom obě těžiště, z kterých je národní identita (případně její jednotlivé verze) formována – jak z pozice mocenské elity, tak z pozice nejširšího obyvatelstva, které se k jejím obsahům vyjadřuje, a to mimo jiné prostřednictvím vizuálních artikulací ve veřejném prostoru. Tyto dva proudy se prolínají napříč mou prací a na základě murálních maleb a jiné vizuální komunikace ve veřejném prostoru

3 Termínem *stencils* bývají označovány obrazy stříkané na zeď přes papírové, plastové či kovové šablony, často doprovázené politickým sdělením.

4 V červenci - srpnu 2006 jsem uskutečnila výzkum ve státech Oaxaca, Chiapas, Quintana Roo, Tabasco, Veracruz a San Luis Potosí, v říjnu a listopadu 2009 ve státech Quintana Roo, Yucatán a Campeche, od června 2012 do března 2013 ve státech Estado de México, Distrito Federal, Puebla, Tlaxcala, Hidalgo, Querétaro, Guanajuato, Michoacan a Morelos a od července do prosince 2013 jsem se zabývala zkoumaným fenoménem ve státech Baja California Sur, Jalisco, Oaxaca a Chiapas.

představují proces formování vizuálního jazyka národní identity a jeho homogenizační funkci, které v průběhu času nabíraly.

Na začátku svého doktorského výzkumu jsem měla v plánu se zaměřit na současné vizuální artikulace národní identity a nacionalismu. Za prvé mě zajímalo, jak jsou současné verze národní identity vyjadřovány (a vyjednávány) skrze murální malby a jiné formy umění ve veřejném prostoru (stencils, graffiti apod.) a za druhé, jak je národní identita prostřednictvím těchto forem všeobecně přijímána.<sup>5</sup> Záhy jsem však seznala, že abych skutečně porozuměla obsahu maleb vztahujících se k národní identitě, je třeba důsledně prozkoumat, jakého významu v průběhu času nabíraly jednotlivé symboly a narativy, na jejichž základě jsou současné verze národní identity artikulovány. Po důkladné rešerši dostupné literatury a četných konzultacích s odborníky jsem navíc zjistila, že ucelená analýza a popis umění ve veřejném prostoru Mexika ve vztahu k formování národní identity v mexické historiografii chybí. Na základě tohoto zjištění jsem svůj výzkum rozložila do dvou linií (částí). V té první jsem se zabývala vizuální narací kolektivní identity a nacionalismu ve veřejném prostoru od předhispánského do porevolučního období (20. a 30. léta 20. století). Období následující po mexické revoluci jsem vybrala jako předěl v mé práci z toho důvodu, že v jeho průběhu mocenská a intelektuální elita pevně ukotvila a (mj. vizuálně) definovala národní narativ, který je v této podobě státem prosazován i nadále. Oficiální verzi národní identity doplňují, aktualizují a zpochybňují rozmanité lidové proudy, a právě ty byly předmětem zkoumání druhé linie mého výzkumu.

V první části disertace vycházím z odborných prací o mexickém umění, z teoretických prací o mexickém nacionalismu (o nichž se více rozepíši v následující části této kapitoly), mexické politické filozofii, mexické historii, kulturních dějinách a z další literatury sekundární povahy. Dalším zdrojem mi byly primární literární odkazy, například korespondence mezi politiky a umělci, či mezi umělci navzájem. Nejdůležitějším pramenem výzkumu mi však byly murální malby a další vizuální artefakty (stély, štuky, sochy, lidová grafika, olejomalby, grafické listy apod.), které byly klíčové pro utváření kolektivní identity v daném období. Tyto primární vizuální prameny jsem podrobila důkladné diskurzivní a obsahové analýze (Panofsky 1981; Hendl 2005; Disman 1993). V druhé části práce pojednávám o současných re-interpretacích národní identity ve veřejném prostoru. Pro popis a analýzu tohoto fenoménu jsem vycházela z terénního výzkumu, a to zejména z rozhovorů se současnými umělci a z percepce jejich prací náhodnými respondenty. Než se rozepíši o základních pojmech, konceptech a teoriích, které ve své práci používám, myslím, že je vhodné, abych alespoň stručně naznačila, jak můj výzkum probíhal. Terénní výzkum jsem rozdělila do dvou fází. V první fázi (červen 2012 – březen 2013) jsem stu-

5 Vnímání graffiti a *stencils* (mnohdy souborně nazývaných termínem *street art*) je v Mexiku, podobně jako kdekoliv na světě, značně různorodé, a je tak velmi obtížné jej obecněji definovat. O tom, zda je *street art* nazírán jako vandalismus či umění, přitom rozhoduje jeho umístění a především estetická kvalita. Graffiti, které obsahuje pouze písmena, je obvykle vnímáno jako vandalismus, mnohdy spojovaný s kriminalitou i aktivitou gangů. Situaci však zcela mění, obsahuje-li graffiti líbivé symboly. Graffiti, které se podobá murálním malbám, lidé obvykle nazývají „arte popular“ (lidové umění). Podle mých výzkumů jsou takové práce vnímány především kladně. Několik *graffiteros* mi během rozhovorů líčilo, že v průběhu tvorby jejich prací lidé z blízkého okolí nejen chválili a říkali, že jejich malba povznese danou čtvrť, ale i jim nosili svačinku a dávali drobné finanční příspěvky na barvy (Libre 2013, Nuder 2013, Fraze 2013, Senkoe 2013 a mnoho dalších). Pojmem *graffiteros* jsou v Mexiku označování tvůrci *street artu*, především formy graffiti. V textu používám španělský termín, neboť žádný český ekvivalent, kterým je obvykle překládán (sprejer, tvůrce graffiti apod.), se mi nezdá přesný z důvodu zavádějících konotací, které jsou s ním obvykle asociovány. Termín *street art* zahrnuje několik rozličných forem umění ve veřejném prostoru – graffiti, *stencils*, murální malby vytvářené celou řadou technik od akrylové malby po malby aerosolem (sprejem), nálepky, mozaiky apod. Při svém výzkumu jsem se zaměřila na umění ve veřejném prostoru, které má souvztažnost s utvářením či manifestováním národní (popřípadě lokální) identity a/nebo hledáním *lo mexicano* (esencialisticky působící podstaty mexické národní identity).



dovala dějiny umění Mexika a filozoficko-politologický vývoj chápání nacionalismu v Mexiku a jeho odraz v politické praxi na UNAM (Národní autonomní mexické univerzitě) v Ciudad de México. Dále jsem zkoumala současnou percepci porevolučních murálů<sup>6</sup> řízenými rozhovory, polostrukturovanými a neformálními rozhovory, biografickou metodou (Konopásek 1994; Hendl 2005; Disman 1993) a metodikou zúčastněného pozorování a zhuštěného popisu (Geertz 2000). Během tohoto období jsem uskutečnila 14 hloubkových rozhovorů s umělci intervenujícími do veřejného prostoru a stovky řízených a neformálních rozhovorů s náhodnými kolemjdoucími procházejícími kolem murálních maleb a graffiti, které byly klíčové pro můj výzkum.<sup>7</sup> Během výzkumu jsem pracovala s vizuálními materiály nejen jako se zdrojem analýzy a reference, ale v jistém smyslu i jako s projekčním plátnem – například jsem náhodně vybraným respondentům, kteří procházeli kolem murálů charakterizujících estetický statismus (Kaiser 1999), pokládala otázky, co je na murálních malbách, co znamenají a reprezentují určité symboly apod.

Umělce jsem vybírala na základě koherence námětů jejich maleb a mého výzkumného tématu.<sup>8</sup> Postupovala jsem při tom tak, že jsem projížděla městem (na kole a hromadnou dopravou) a všímala si maleb, které se určitým způsobem vztahují k tématu národní identity. Takovou malbu jsem si prohlédla, vyfotila a detekovala jejího tvůrce (na základě jeho podpisu či tzv. tagu<sup>9</sup>). Poté jsem ho/ji<sup>10</sup> oslovila pomocí sociální sítě Facebook, anebo na něj/ni získala telefonní číslo od lidí pracujících v blízkém okolí dané malby. Několik cenných kontaktů jsem také dostala od mexického sociologa Victora Mendéze, který se věnuje tématu graffiti v souvislosti s prevencí kriminality a drogové závislosti mládeže, a od filmaře Huga Arizmendi, který v době mého pobytu točil dokument o graffiti pro mexický televizní kanál Azteca. Během tohoto období jsem

6 Ve své práci používám po vzoru španělského a anglického jazyka slovo murál jako zkrácenou variantu termínu murální (případně nástěnná) malba.

7 Nejvíce neformálních rozhovorů s náhodnými respondenty jsem uskutečnila v Palacio Nacional (Národním paláci) na Zócalu v Ciudad de México, Castillo de Chapultepec (Zámku Chapultepec), Teatro de pueblo (Divadlu lidu) v Ciudad de México, Municipio de Tlalpán (Radnici městské čtvrti Tlalpán, rovněž v Ciudad de México), na radnicích v Méridě a Guadalajaře a v ulicích Ciudad de México, Oaxacy a Guadalajary.

8 Na začátku výzkumu jsem měla v plánu se zabývat motivacemi a interpretacemi národně orientovaného umění ve veřejném prostoru mezi současnými tvůrci diskurzivního i nediskurzivního umění. Po přečtení rozhovorů s mnohými současnými umělci, kteří replikují porevoluční diskurzivní kánon a po učinění hloubkových rozhovorů se třemi z nich (Bernardo Rodríguez Sanchez, José Luis Soto Gonzales a Alberto Arteaga Uroza) jsem zjistila, že se jejich odpovědi na mé otázky natolik shodují (včetně jejich hlavní motivace k tvorbě – představa sebe samých jako „dějepisců vlasti“), že jsem rozhodla zaměřit svou pozornost na tvůrce graffiti a nediskurzivních murálů, protože právě v jejich pracích se odráží mnohost identitárních verzí a interpretací „*lo mexicano*“ i toho „být Mexičan“. Muralisté tvořící diskurzivní umění mi shodně říkali, že se považují nejen za součást dějin a kulturního dědictví, které je zobrazováno v murálech z porevolučního období, ale i za pokračování národní tradice porevolučního muralismu (především umění *tres grandes*). A to, jak co se týče techniky a výběru zpodobňovaných výjevů, tak i smyslu takové praxe (vzdělávání mas vlastním dějinám). Rodríguez Sanchez, Soto Gonzáles i Uroza během rozhovorů několikrát zdůraznili, že jsou žáky žáků Diega Rivery a cítí se tak být prodlouženou rukou Rivery, nedílným dějinným odkazem porevolučního muralismu a revolucionáři tepajícími národní uvědomění, pokračujícími v úmyslech *tres grandes* i po jejich smrti (Rodríguez Sanchez 2013, Soto Gonzáles 2013, Uroza 2013).

9 Tag je termín pro podpis graffiterů, který obvykle není jejich občanským jménem, ale přezdívkou.

10 Problematickým aspektem mého výzkumu je jeho genderová nevyváženost. Vzhledem k fyzické náročnosti a nebezpečnosti, které tvoření graffiti provází, je tato umělecká praxe všude po světě dominována muži. V Mexiku, kde je doposud zcela převládající paternalistická koncepce společnosti a kde je ženě obvykle přisuzována dominance privátního prostoru, zatímco muži dominanci prostoru veřejného, je genderová nevyváženost ve světě street artu alarmující. Ze zúženého genderového výběru jsem narazila pouze na dvě umělkyně, které se ve svém umění ve veřejném prostoru vztahují k národní identitě (Bouche a Minnah Paulina Moreno). Ostatní graffiteras, s kterými jsem mluvila, dělaly graffiti „de estilo gringo“, a tudíž jejich díla nebyla koherentní s tématem mého výzkumu. Při výběru namátkově oslovených respondentů, s kterými jsem měla možnost hovořit o mých výzkumných otázkách, jsem zachovávala vyváženost genderu i různorodé zastoupení věkových kategorií.

si s necelou desítkou umělců o jejich pracích pouze dopisovala a se čtrnácti dalšími jsem se minimálně jednou sešla. Většinou jsme spolu strávili několik hodin, kdy jsme nejdříve navštívili jednu či více murálních maleb, jež daný respondent vytvořil, na což jsme následně navázali polootevřeným rozhovorem v přílehlé kavárně či restauračním zařízení. Rozhovor jsem nepřímou vedla kolem devíti otázkových okruhů (témat)<sup>11</sup>, které jsem předem vymezila a v průběhu terénního výzkumu jsem se na ně snažila získat odpovědi od všech tázaných umělců. Obvykle jsem tato témata nadnesla během diskuze nad jejich díly, která jsem si stáhla do notebooku a během rozhovoru jsme si je společně prohlíželi a diskutovali o nich. Poprosila jsem je, aby své malby interpretovali (detailně popsali včetně významů, které jednotlivým výjevům, symbolům a barevnému provedení na svých murálních malbách/graffiti přiřkládají). Zabývala jsem se jejich motivací a zdroji inspirace. Dále jsem je požádala o to, aby ze svého pohledu interpretovali několik diskurzivních murálních maleb z porevolučního období, které jsem předem vybrala. V neposlední řadě jsem také poprosila některé ze svých respondentů (umělce, ale i náhodně vybrané respondenty po celém Mexiku), zda by mi mohli vysvětlit význam jednotlivých karet z populární hry lotería, která obsahuje stereotypní vizualizace a symboly mexické národní identity (Beezley 2008; Lomnitz 2005). Poté jsem jim řekla, aby tyto karty na základě symbolů a významů, které se k nim pojí, umístili na imaginární mapu Mexika (výsledky této části výzkumu analyzuji především ve třetí kapitole). Důležitým primárním zdrojem mi v této fázi výzkumu byly také učebnice pro základní a střední státní školy od dvacátých let do současnosti, které jsem podrobila obsahové a kontextuální analýze (Disman 1993).

Druhá fáze terénního výzkumu probíhala od července do prosince 2013. Během ní bylo mým cílem prozkoumat vizuální naraci národní identity ve veřejném prostoru jako fenomén, který se objevuje v různorodých podobách na mnoha místech, jež jsou navzdory své geografické dislokaci navzájem propojena. Pro tuto charakteristiku se mi zdálo příhodné výzkum rozvrhnout na základě formální inspirace metodou „Multi-sited Ethnography“ George E. Marcuse (Marcus 1995). Marcus navrhuje výzkum strategicky zakotvený v lokalitě s ohledem na dráhy, které ji protínají, s obzvláštní pozorností na cirkulaci významů, objektů a identit rozptýlených v čase a prostoru (Marcus 1995: 3). To se zdálo obzvláště důležité, neboť neoficiální umění ve veřejném prostoru sice mnohdy vychází z lokální zkušenosti, nicméně vzhledem k „zesítování“ těchto míst dochází k proudění a apropriacím zobrazovaných symbolů, diskurzů a významů.

Před nástupem masového užívání internetu docházelo k přesunu vizuálních narativů a technik používaných v umění ve veřejném prostoru mezi jednotlivými lokalitami především prostřednictvím osob a jejich svědectví (většinou ve formě fotografií). Podle celé řady mých respondentů (Mibe, Mendoza, Senkoe, Reten a další) byly graffiti scény jednotlivých měst téměř až do konce 90. let natolik konzistentní, že bylo možné rozpoznat na základě jednotlivých děl, odkud jejich tvůrce pochází či jaké graffiti scény jsou součástí. Stejně jako tomu bylo s putováním vzorů světců v raně koloniálním Novém Španělsku nebo stylistickém a obsahovém vizuálním vlivu mezi jednotlivými pyramidovými komplexy v předhispánském období, i prostřednictvím graffiti bylo možné sledovat dráhy symbolů, způsobů jejich zobrazování a uměleckých vlivů celkově. Na základě neoficiálního umění ve veřejném prostoru tak bylo možné zkoumat takové společenské fenomény, jakým je například migrace (mezi USA a Mexikem a mezi jednotlivými mexickými městy). Spolu s nárůstem časopisecké produkce zobrazující graffiti a další street art se však od poloviny devadesátých let stylistické a obsahové specifčnosti jednotlivých míst rozměňují a se stále větší dostupností internetu se od nového milénia vytrácí skoro úplně. Fyzické dráhy mezi jednotlivými umělci jsou tak v současnosti stěží rozpoznatelné a zdá se, že

11 Výčet těchto tematických okruhů se nachází na str. 324–325.

jsou podobně důležité jako formální inspirace šířící se prostřednictvím internetu. Umění ve veřejném prostoru současného Mexika částečně odráží i globální kulturní toky, které jej stylisticky i námětově tvarují. Arjuna Appadurai tyto toky definuje jako *etnickou krajinu* (tok umělců z jiných zemí, kteří navštěvují Mexiko a zanechávají na jeho zdech svá díla), *technologickou krajinu* (obrazy šířící se prostřednictvím internetu v popředí s Facebookem a s archivy graffiti, kam jednotliví *graffiteros* svá díla ukládají; dostupnost techniky zaznamenávající umění ve veřejném prostoru), *finanční krajinu* (finanční podpora konkrétních typů vizuálních artikulací ve veřejném prostoru, které tak mají možnost se stát viditelnějšími a čtenějšími než jiné typy vizuálních artikulací), *mediální krajinu* (televize, noviny, časopisy zaměřené na umění ve veřejném prostoru, filmy) a *ideologickou krajinu* (např. prosazování určitých narativů národní identity, které následně jednotliví umělci kopírují, anebo se proti nim naopak vymezují) (Appadurai 1996).

Prostory, v nichž partikulární „diskurzy“ vznikají, jsem tedy vnímala jak fragmentárně, ve smyslu lokální situovanosti (jako samostatné případy), tak ve vzájemném propojení. Středem tohoto „zesítování“ pro mě bylo Ciudad de México, které je nejen centrem Mexika (jakožto země, státní moci a nacionalismu), ale zároveň i místem, kde se v největší intenzitě sbíhají trajektorie migrace lidí a vizuálně ztvárněných narativů a symbolů. Dalšími klíčovými body ve vývoji neoficiálního umění ve veřejném prostoru Mexika jsou města Guadalajara a Oaxaca. V každém z těchto měst jsem z tohoto důvodu strávila tři týdny, během nichž jsem uskutečnila hloubkové rozhovory s 22 umělci a s desítkami náhodných respondentů. Kvůli konzistentnosti výzkumu jsem využívala stejné metodiky jako v první fázi výzkumu. Dalšími třemi výzkumnými lokalitami byly Los Angeles (kde jsem provedla 6 hloubkových rozhovorů), Tuxtla Gutiérrez (4 hloubkové rozhovory) a Baja California Sur (8 hloubkových rozhovorů, především ve městě La Paz), a to z následujících důvodů. Los Angeles je spolu se San Diegem důležitým bodem v revivalu nacionalisticky orientovaných symbolů v Mexiku a v renesanci umění ve veřejném prostoru, ke které od konce 80. let v Mexiku postupně docházelo.<sup>12</sup> Tuxtla Gutiérrez je hlavním městem státu Chiapas, v kterém je procentuálně zastoupeno nejvíce indiánského obyvatelstva. Vzhledem k tomu, že jedna z nejvýraznějších tendencí v současném neoficiálním umění ve veřejném prostoru, které se vztahuje k národní identitě, čerpá ze vzorů indiánských látek z Chiapas a také mytologií kolujících v orální tradici mezi místními indiánskými komunitami, mě zajímalo, jak se místní umělci k této tendenci a námětům ve svých pracích vztahují.<sup>13</sup> Výzkum v Baja California Sur jsem si vybrala z toho důvodu, že se tento stát nachází blízko Spojených států amerických (zajímalo mě, zda se zde bude objevovat více jasně rozkodovatelných národních symbolů než v jiných mexických státech), a zároveň je nejbezpečnějším státem severního Mexika. Ze stejného důvodu mě zajímalo i umění ve veřejném prostoru Tijuany. Kvůli znač-

nému nebezpečí, které v tomto příhraničním městě panuje, jsem však místní scénu zkoumala pouze prostřednictvím internetu a publikací o tijuanském street artu (např. Valenzuela Arce 2012) a s tijuanskými umělci jsem vedla rozhovory v Guadalajaře a v Ciudad de México.

Metodiku navrženou Marcusem jsem do svého výzkumu zahrнула i v tom smyslu, že jsem nenásledovala konvenční komparativní výzkum, v kterém bych si předem vytyčila, v jakých městech budu vztah národní identity a umění ve veřejném prostoru zkoumat, ale „objekt mého studia byl ultimátně mobilní a multivrstevnatě situovaný“ (Marcus 1995: 9). Výše vyjmenovaná místa jsem tak zvolila až během první fáze výzkumu provedeném v Ciudad de México, kde se mi tyto sítě díky mým respondentům rozkryly. Porozumění klíčovými lokalitám ve vývoji mexického street artu mi dále zprostředkovala účast na hromadných setkáních *graffiteros* (například na festivalech graffiti, tzv. *Meetings of Styles*, premiérách filmů o graffiti, vernisážích apod.) a řešerše prováděné na sociální síti Facebook, kde je takové zesítování rovněž patrné (např. skrze označování lidí na fotografiích murálních maleb a graffiti, na kterých *graffiteros* pracují společně, vzájemně „likes“, komentáře k jednotlivým dílům a propojení osob navzájem přidaných v „přátelích“). Obsahová analýza osobních stránek (tzv. profilů) na Facebooku mi kromě porozumění „spojům“ mezi jednotlivými umělci umožnila zkoumat námětový a stylistický vývoj mých respondentů v dlouhodobé perspektivě a v neposlední řadě i reakce na jejich díla. Zároveň mi Facebook zprostředkoval jednoduchou komunikaci s umělci.

## TEORETICKÁ VÝCHODISKA A KLÍČOVÉ TERMÍNY PRÁCE

Na zkoumání funkce vizuální komunikace v rámci národotvorných procesů je kladen malý důraz (Alonso 2004; Altan 2004; Norris 2006), ačkoliv produkce prací zabývajících se fenoménem nacionalismu se zdá být enormní. Jednou z mála současných autorit teorií nacionalismu, která se uměním ve vztahu k utváření národní identity zabývá, je Anthony Smith (Smith 2013). Přestože jsou však v jeho monografii *The Nation Made Real: Art and National Identity in Western Europe, 1600 – 1850* brilantně rozebrány „emblematické“ obrazy utvářející národní stereotypy ve Francii a Anglii, problematický se zdá být v jistém ohledu samotný objekt této práce – obrazy. Ty byly v období, k němuž Smith referuje, přístupné pouze elitám, vzhledem k čemuž nemohly být homogenizačním činitelem pro masu, které národ tvoří. Důvodem spíše minoritního zastoupení vizuálních materiálů ve výzkumu nacionalismu může být důraz na jazyk (řeč a především text – knihy a periodika) v kontextu utváření národních identit v Evropě. Teorie založené na evropské historické zkušenosti mnohdy předpokládají, poněkud eurocentricky, stejnou váhu mluveného a psaného slova i v případě mimoevropských nacionalismů. Neberou tím v potaz jazykovou diverzifikaci postkoloniálních území, na nichž vznikaly nové národní státy, a zároveň ani míru negramotnosti, která byla v bývalých koloniích v období formování nacionalismu (zhruba druhá polovina 19. století až první polovina 20. století) velmi vysoká. Případ Mexika, kde ještě ve 20. letech 20. století dosahovala negramotnost 80 %, kde jsou obyvatelé doposud rozrůzněni desítkami domorodých jazyků prosazovaných ve všech rovinách jazyka<sup>14</sup> a kde umění ve veřejném prostoru nabírá funkci homogenizačního činitele v dlouhodobé historické perspektivě, se zdá být v tomto ohledu přímo ilustrativní. Domnívám se, že jeho zkoumáním můžeme docílit nejen lepšího porozumění procesu formování identity mexického národa

14 Podle sčítání mexické vlády z roku 2010 se v Mexiku hovoří 60 jazyky s 364 lingvistickými variantami (viz <http://www.worldatlas.com/articles/what-languages-are-spoken-in-mexico.html>, 23. 1. 2018). Značnou jazykovou diferenciaci je možné mimo jiné vysvětlit hornatostí země (Mexiko je ze 70 procent hornaté). Celá řada jazyků je přitom prosazována nejen v intimním prostoru každodennosti, ale i na úřadech, v literární produkci apod.

12 Marcusovou metodikou výzkumu (*Follow the metaphor*) byl ovlivněn i můj výzkumný pobyt v Los Angeles, konkrétně studium Chicano art, z kterého přešly nacionalistické symboly do prvních graffiti mexických Američanů a spolu s jejich částečnou reemigrací i k výše naznačenému revivalu symbolů národní identity zpět do Mexika.

13 Bylo by nesmírně zajímavé zkoumat, jak je tato apropriace vnímána z pozice indigenních skupin, které tuto narativní a vizuální tradici utváří a uchovávají. Takový výzkum by vzhledem ke své komplexnosti vydal minimálně na jednu disertační práci, a proto jsem se jím zabývala pouze velmi okrajově. Domnívám se, že vnímání faktického uzurpování prvků nativních kultur je prolno ambivalencí vztahu k indigennímu, tolik charakteristického pro postkoloniální společnosti (Said 2006; Alonso 2004). V případě Mexika se tento vztah navíc liší stát od státu a region od regionu. Zdá se mi, že v oblastech, kde je indigenní spojováno s autonomním (v jistém smyslu reakčním – např. v Chiapas či Oaxace), je tato apropriace vnímána spíše negativně. Naopak ve státech, kde převládá dichotomické schéma kolonialismu (Said 2006), v němž je indigenní považováno za inferiorní a zpátečnické, je používání indigenních symbolů v novodobém street artu vnímáno kladně (Alonso 2004; Campbell 2003 a má terénní pozorování). Jeden z mnohých elementů vstupujících do této rovnice je etnický původ toho, kdo dané kulturní symboly užívá (zda se jedná o nositele stejné indigenní kultury, či jiné indigenní kultury, mestice, či úplného cizince).



a mexického nacionalismu, ale i určitých obecných vzorců v užívání vizuální komunikace jako prostředku homogenizace a formování pocitu národní sounáležitosti.<sup>15</sup>

Postavit umění ve veřejném prostoru do středu zkoumání politických, společenských a kulturních fenoménů se zdá být v případě Mexika obzvláště přínosné především ze dvou důvodů. Prvním je historická kontinuita jeho výskytu, která bude diskutována v průběhu této práce, druhým důvodem je pak důležitost funkce veřejného prostoru a grafické komunikace v něm. Není zapotřebí obzvláštní citlivosti, abychom hned při první projížďce jakoukoliv mexickou urbánní krajinou zaznamenali znatelně expresivnější vizualitu veřejného prostoru, než na jakou jsme zvyklí ze středoevropského kontextu. Zdi domů rozehrávají rozmanité barvy, obrazy na omítce obchodů ilustrují zboží, které je uvnitř k dostání (boty, květiny, rajčata, zahradnické náčiní apod.). Zastávky hromadné dopravy ve velkých městech označuje kromě jmen stanic obrázek, který je s daným místem asociován a podle něž se, jak vyplynulo z mého výzkumu, cestující často orientují daleko spíše než názvem dané stanice. Při bližším ohledání lze také zaznamenat, že Mexičané tráví ve veřejném prostoru mnohem více času, než je tomu v našich zeměpisných šířkách. To je dáno nejen odlišnými environmentálními podmínkami, s nimiž souvisí jiné trávení volného času a organizace každodennosti, ale i dopravními zácpami, které v metropolích dosahují takové intenzity, že jsou jejich obyvatelé nuceni trávit na cestách proktnutých sytou vizualitou až několik hodin denně. To dohromady s dlouhou tradicí symbolického a metaforického zaznamenávání kolektivní paměti<sup>16</sup> utváří z Mexičanů v jistém smyslu *homo symbolicus* (Cassirer 1996), dorozumívající se na (mimoslovní) symbolické úrovni dost možná intenzivněji, než jak je tomu v případě mnohých jiných kultur.



Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

15 V tomto ohledu se zdá být přínosná komparace mexické vizuální komunikace v průběhu utváření národní identity se stejným fenoménem objevujícím se v počátcích formování ruského a tureckého národa. Stručně jsem o tomto tématu pojednala v časopisecké studii „Vizualizovaná současnost. Vizuální analýzy a interpretace kultury“ (Koháková, Durňák 2012).

16 Kolektivní paměť vnímám jako sociálně a kulturně ukotvený konstrukt, který se kontinuálně vyvíjí v souladu se společensko-historickými událostmi (Halbwachs 1925 [1992]). Tento pojem ve své práci používám ve smyslu nadosobní představy určité dějinné události či zkušenosti utvářené a tvarované společností, která je nositelem této paměti. Pojem kolektivní paměť tak v tomto ohledu zdůrazňuje kontinuitu, přetrvávání a stabilitu, ale i neustálý vývoj, změnu a dynamiku (Kapusta 2011: 80). Podobně jako historik umění Aby Warburg, umělecká díla vnímám jako materializace „stavu“ kolektivní paměti v době jejich vzniku, o kterém se tak můžeme jejich prostřednictvím dozvědět (Warburg 1999). Jedním z nejučinnějších způsobů přenášení a udržování kolektivní paměti ve společnosti je její ritualizace, neboť paměť je během rituálů nejen připomínána, edukována a reprodukována (performována) na bázi tělesných praktik, ale zároveň je jejím prostřednictvím utužována sociální koheze (Hobsbawm 1983). Jan Assman tento druh paměti nazývá kulturní paměť, a to proto, že je objektivizována kulturou. Definuje ji jako nadindividuální paměť, která sjednocuje a stabilizuje společnost a dodává jí specifickou a identitu (Assman 1995). Oficiální murální malby vnímám v tomto kontextu jako nositele kulturní kolektivní paměti, což souvisí s mým chápáním kultury jako konceptu prostoupeného mimo jiné mocenskými zájmy (viz str. 25).





Příklad umístění informační tabule zastávek metra ve vagónu na modré trase metra v Ciudad de México. Foto: Filip Jaroš, Ciudad de México, 2012

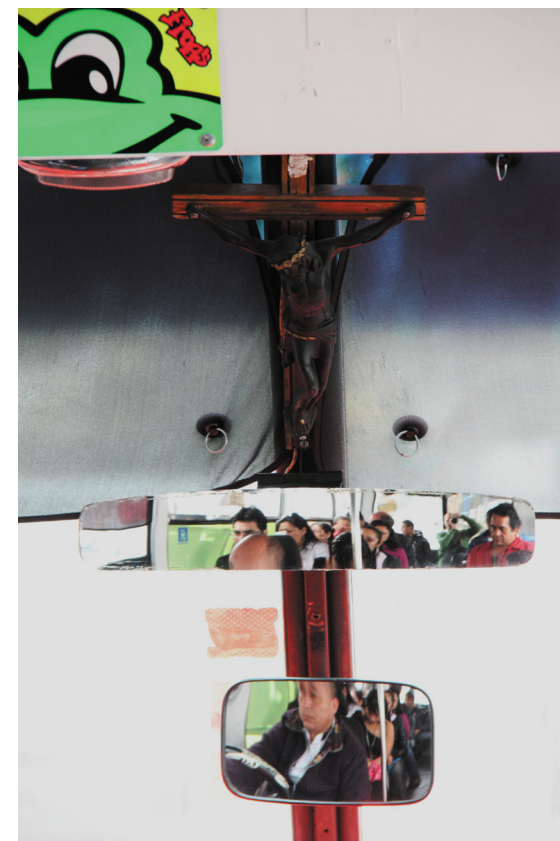
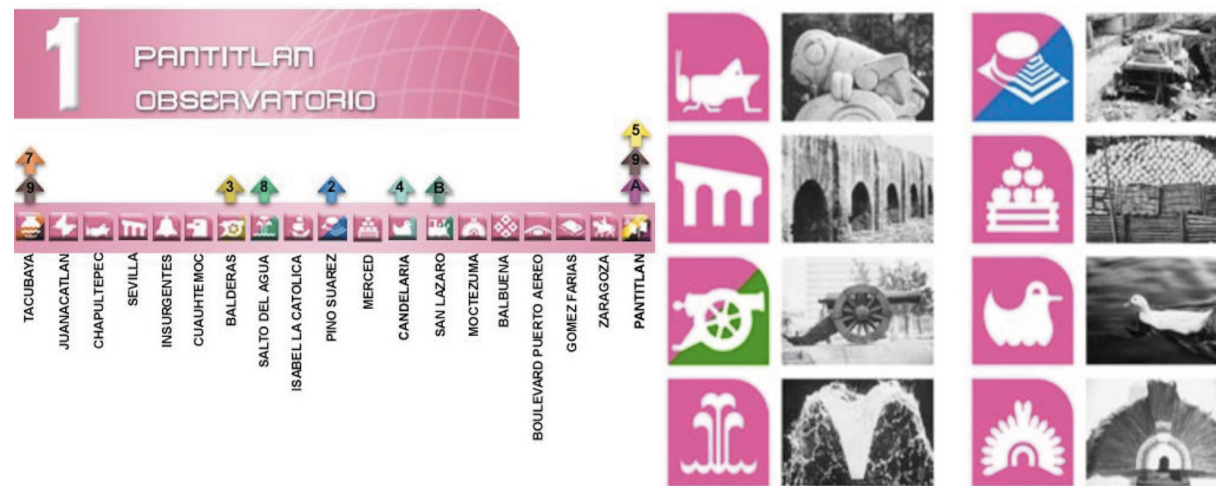


Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Příklad informační tabule s názvy a obrázky zastávek na růžové lince metra v Mexiko City a skutečných objektů, které jsou s těmito zastávkami spojovány. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Domnívám se, že jakýkoliv pokus o uchopování reality a její následné interpretace jsou vždy nutně redukovány, a proto považuji za důležité na tomto místě alespoň stručně popsat teoretické „filtry“, skrz které jsem na svá pozorování nahlížela. Zaměřím se přitom na čtyři zásadní koncepty mé disertační práce: národní identita, nacionalismus, obraz (s jeho vymezením do objektu mého výzkumu) a veřejný prostor. Dále popíši hlavní výzkumné otázky, hypotézy a cíle. Na závěr představím strukturu práce.

## NÁRODNÍ IDENTITA A NACIONALISMUS

### IDENTITA

Pojmem kolektivní identita míním široký okruh sdílených identit, které jsou situační, reflexivní, neustále vyjednávané (Mlynář 2014: 268) a sociálně vytvářené (Eriksen 2007: 64, dále např. Rosaldo 1984, Geertz 2000).<sup>17</sup> Podobně jako Handler se domnívám, že kolektivní identity jsou založeny na komunikativním procesu, který zahrnuje různé hlasy a rozličné stupně porozumění, stejně jako neporozumění (Handler 1994: 30). Jakýkoliv druh kolektivní identity tak myslím lze charakterizovat jako procesuální a vztahovou veličinu, která je veřejná (Geertz 2000), ale zároveň se odehrává na individuální tělesné úrovni (Herzfeld 2005).

Národní identita je poté jednou identitou z celého tohoto „setu“ kolektivních sociálních identit, které se navzájem překrývají a „přelévají“ se jedna do druhé. Bývá obvykle definována vědomím určitých charakteristik národa, jehož se cítíme být/j sme příslušníky (a jejich materializace, např. ve vizuální formě), vazbou k národnímu státu (teritoriální identita), národní hrdosť a láskou k národu (např. Haller 2000; Carey 2002). V první a druhé kapitole své disertační práce se zabývám formováním identity kulturní a náboženské. Na utváření identity národní se poté zaměřuji ve všech následujících kapitolách. Zabývám se mimo jiné tím, jak národní identita svou formou a obsahy navázala na identitu náboženskou. Vycházím přitom z předpokladu, že národní identita nabídla nenáboženskou soudržnost, nicméně, jak budu argumentovat níže, v Mexiku národní identitu nenahradila do té míry, jako k tomu docházelo během sekularizace v Evropě. A to především proto, že se v Mexiku stát potřeboval o katolickou církev opřít, a nikoliv se od ní odštěpit.

Jak hlouběji rozeberu na následujících řádcích, na území Mexika se objevuje jedna víceméně homogenní národní kultura, jejíž obrazy jsou manifestovány během státních rituálů (Hobsbawm 1983) a jsou střeženy státními institucemi, a dále velké množství kultur i samotných interpretací národní kultury. Podobně se zde vyskytuje i mnoho jednotlivých verzí (a interpretací) národní identity. Přesněji řečeno, jedna oficiální (diskurzivní) národní identita, a poté celá řada rozličně uchopovaných a reprezentovaných národních identit. Prvním typem je národní identita prosazovaná „shora“ vládnoucími elitami, kterou vhodně definuje teze *vy-nalézání tradic* Erica Hobsbawma (Hobsbawm 1983). Je tak politicko-kulturním konstruktem,

17 Důležitým aktem identifikace, ke které se coby účastníci sociálního jednání dennodenně uchylujeme, je proces identifikování se s určitým „my“. K němu obvykle dochází prostřednictvím vymezování se proti nějakému (či nějakým) „oni“. Politolog Pavel Barša tento proces popisuje jako „rozdělování světa na insidery a outsiders, které je součástí širších procesů reprezentace a kategorizace zkušenosti, v nichž dáváme význam a smysl světu i našemu životu v něm. Bez škatulkování jedinečných fenoménů – včetně sebe a ostatních lidí – pod obecné druhy by se člověk nemohl orientovat a jednat ve světě. Zařazování ostatních jednotlivců pod skupinové „esence“ na základě určitých atributů (zjev, jazyk, chování atd.) je jedním ze způsobů neustálého „konstruování“ sociálního světa naším praktickým každodenním věděním“ (Barša 2006: 28).

tvářícím se stabilně, neměnně a jako substanciální vlastnost, tedy „jako věc, kterou lidé vlastní, či nikoliv“ (Eriksen 2007: 64). Ve své práci ji zmiňuji především, když píše o estetickém statismu porevolučního nacionalismu. Druhá rovina identity je reflexivní povahy (identifikování se<sup>18</sup>/ vnímání sebe sama ve vztahu k jisté skupině) a je „kontinuálně probíhajícím procesem“ (Eriksen 2007: 64), který snad nejlépe vystihuje mexické rčení „řekni mi, s kým se stýkáš, a já ti řeknu, kdo jsi“ (Anzaldúa 1987: 84).<sup>19</sup> Tuto rovinu národní identity rozvíjím zejména při popisu subverzivního a jiného neoficiálního umění ve veřejném prostoru. Oficiální a neoficiální verze národní identity jsou nicméně „spojenými nádobami“ a jedna má vliv na obsahy druhé (ačkoliv samozřejmě v různě omezeném dosahu působnosti). Jak píše Michael Herzfeld, „návštěvník mnohých národních kultur se nachází mezi prezentací národní kultury – co nacionalistický diskurz představuje jako „národní charakter“ – a prezentací jednotlivých individuálních bytí v rámci intimity národního prostoru“ (Herzfeld 2005: 2). Mám za to, že murální malby a graffiti, kterými jsem se během svého výzkumu zabývala, vhodně ilustrují toto částečné přijímání národního diskurzu utvářeného státem a je z nich jasně patrná kreativita a představivost individuálních bytí, které Herzfeld spolu s dalšími akademiky nazývá sociální poetikou (např. Ferguson 1961; Herzfeld 2005). Více se konceptualizaci národní identity věnuji v šesté kapitole „*Que viva la tierra*“, kde teze některých teoretiků nacionalismu srovnávám s vizuálním materiálem představeným a analyzovaným v páté a šesté kapitole.

### NACIONALISMUS

Většina vědců zabývajících se nacionalismem tento fenomén považuje za kulturní a politický jev současnosti, který se objevil s nárůstem industrialismu, stěhováním lidí do měst, zlepšením prostředků komunikace a infrastruktury, odklonem od společenských vzorců, na nichž stála tradiční (předindustriální) společnost, a od náboženství, s rozvojem kapitalismu a dalších souvztažných jevů charakteristických pro evropskou historickou zkušenost druhé poloviny 19. století (viz např. Gellner 1993, Hobsbawm 1983, Hroch 1999, Anderson 2008, Brubaker 2006, částečně i Weber 1998). Proti tomuto názorovému proudu stojí primordialistické chápání nacionalismu, totiž představa, že národy a nacionalismus jsou odvěké kulturní konstanty, které byly během osvícenství „probuzeny“, aktivovány (ze současných vědců např. Armstrong 1982, částečně i Smith 1986). Jakkoliv se kulturní a politické elity podílející se na formování národa obvykle snaží o to, aby jeho existence takto působila, je primordialistický směr značně problematický. Ve své disertační práci tak vycházím z „modernistických“ teorií nacionalismu a národní identity. Teorie, které nacionalismus chápou jako „produkt“ modernity<sup>20</sup>, se liší především ve vymezení národa v objektivních, empiricky ověřitelných charakteristikách (jako je např. jazyk, společná historie, kulturní vzorce, schopnost adaptability na určité prostředí) oproti charakteristikám subjektivním (pocit solidarity, loajality a představy příslušnosti k jednomu společen-

18 Termín *identifikování se* ve svých pracích používá Thomas H. Eriksen a chápe jej jako subjektivní osvojování jistých vlastností (např. barva pleti, používání dialektu lišícího se od dominantního jazyka apod.), které nabírají význam a fungují jako společenské konstrukty (Eriksen 2007).

19 O reflexivní a reprezentativní stránce identity mnohdy mluvili ve vztahu ke svým pracím i moji respondenti. „Identita je něco, co mě reprezentuje“, během našeho rozhovoru několikrát zopakoval graffitero Ulises (Ulises 2013).

20 Jak ve svých pracích argumentuje mexický sociolog Roger Bartra, právě fakt, že nacionalismus vychází z modernismu, je jedním z jeho největších problémů. A to proto, že jeho ukotvení v modernismu zapříčiňuje neaktualnost jeho obsahů v současnosti, protože je obtížné se s oficiální verzí nacionalismu prosazovanou mexickým státem ztotožňovat (např. Bartra 2013).

ství). Nacionalismus tak nahlíží buď konstruktivisticky (nacionalismus jako to, co vytváří národy – Gellner 1993; národy jako „shora“ vynalezené entity – Hobsbawm 1983) či voluntaristicky (národ jako každodenní plebiscit, vůle žít pospolu – Renan 1882; národ jako vůle, pocit solidarity a sounáležitosti s určitou skupinou lidí – Weber 1998; národ jako společenství existující díky schopnosti účastníků představit si, že patří k pospolitosti lidí, z nichž většinu neznají a nikdy nepoznají – Anderson 2008). Ve své práci vycházím z obou těchto conceptualizací, neboť se domnívám, že úspěšné zformování národů provází jak ustanovení objektivně se jevících znaků (například měna, vlajka či unifikované dějiny a jejich vizuální reprezentace) i jejich přijímání většinou obyvatelstva. V první části mé práce převládá konstruktivistické pojetí nacionalismu, neboť se v ní zabývám především vztahem elit k utváření národa. Ve druhé části navazuji spíše voluntaristickým pojetím a zkoumám, jak je národní identita a kultura (prosazovaná v rámci oficiálního diskurzu) obecně přijímána. V průběhu celé práce se nicméně mexickým nacionalismem zabývám z obou perspektiv – z pozice kulturních a politických elit i z pozice obyvatel Nového Španělska a poté Spojených států mexických. Tyto perspektivy přitom nepředstavuji v ostrých opozicích, ale jako dva propojené kulturní proudy, které se (spolu)podílely na formování a vyjednávání národní identity (identit) v souvztažnosti s historickými a kulturními událostmi, které je provázely. V tomto kontextu vycházím z post-koloniálního myšlení, které o koloniích (a kolonizovaných) uvažuje jako o živém aktivním objektu spoluutvářejícím novou koloniální identitu a kulturu, a nikoliv jako o pasivních příjemcích symbolického i politického násilí (Mbembe 2006: 38-39). Toto hledisko zaujímám především ve druhé kapitole, kde ukazuji na příkladu maleb, které vznikaly v raném koloniálním období, jakými způsoby domorodí obyvatelé Nového Španělska přijímali ideje kolonizátorů a přetvářeli je v synkretické formy, v nichž se propojovaly biblické narativy s předhispánskými kosmologickými představami. Kolonizaci i nacionalismus zároveň pojmám a analyzuji v rámci globálního procesu, v němž interagují rozličné instituce, a nikoliv jen „mocichtivé elity“ a „poddaní“.

Naprostá většina klasických teorií nacionalismu byla formulována na základě evropské historické zkušenosti. Stejně jako jiné kulturně společenské fenomény se však i nacionalismus v každém kulturním prostředí projevuje různorodě (Geertz 2000), a proto tyto teorie při zkoumání mimoevropských nacionalismů a národních hnutí vyhovují jen částečně. Klasické teorie tak při studiu mexického nacionalismu mohou poměrně dobře objasnit některé jevy (například opožděný rozvoj národní unifikace je zde možné vysvětlit zaostalou infrastrukturou a komunikací), zatímco jiné znaky národních hnutí, na kterých se teoretici zkoumající evropské nacionalismy shodují, se v rámci postkoloniálních nacionalismů zdají být vzhledem k odlišné historické a kulturní zkušenosti diskutabilní. Jak jsem již zmínila výše, v případě mexického nacionalismu je tak sporné například chápání jazyka jako hlavního homogenizačního pilíře. Ostatní znaky národních hnutí (společná historie, modernizace, existence zájmového rozporu a symbolická aktivita), které považuje Miroslav Hroch za tzv. „schválené“ teoretiky nacionalismu (Hroch 1999), se objevují i v rámci mexického nacionalismu, i když v poněkud odlišné míře a intenzitě, než tomu bylo v evropském kontextu. Ve své práci proto na tyto fenomény kladu zvýšený důraz.

Jako jeden z prvních začal mimoevropské nacionalismy zkoumat Benedict Anderson, který se v případě Latinské Ameriky zabýval především rolí kreolů<sup>21</sup> v utváření postkoloniálních národních států (Anderson 2008 [1983]: kap. 4). Některé z jeho tezí se zdají být podnětné

21 Jako kreolové (ze španělského *criollo*) jsou označováni potomci Evropanů, kteří se narodili na americkém kontinentě, ovšem mají tzv. „sangre azul“ (v překladu čistou krev), tedy nejsou míšenci Evropanů a původních obyvatel. V koloniální společnosti byli kreolové vyšší vrstvou a kromě toho, že se podíleli na udržování moci španělské koruny, byli často vlastníky rozsáhlé půdy a velkého majetku. V současné době žije na území Mexika asi 9% kreolů (Kašpar, Mánková 1999: 163–201).

(např. funkce novin a románů v procesu národního uvědomění nebo pocit vzdoru kreolů vůči evropské nadřazenosti), ovšem jeho základní stanoviska se zdají být problematická, uvážíme-li velkou míru negramotnosti, vyloučení mas z národních hnutí (které pro kreoly představovaly hrozbu) a zaostalou infrastrukturu (jednotlivé skupiny tak byly geograficky značně odděleny a nepojímaly samy sebe jako součást jednoho celku). Vzhledem k tomu mohl proces „představ společenství“ v jím diskutovaném období (19. století) jen stěží probíhat tak, jak jej popisuje. Na základě analýzy maleb z 19. století argumentuji, že Andersonova představa vzniku nacionalismu v kreolských hnutích požadujících nezávislost je nepřesná (viz třetí kapitola).<sup>22</sup> Malby (i grafiky) tohoto období napodobují evropské (především španělské) shodně zaměřené malby. To názorně ilustruje, že nacionalismy vznikající na území Nového Španělska jsou odvozeným diskurzem nacionalismů evropských, a nikoliv naopak, za což je Anderson považuje (Anderson 2008: 66). Podobně Andersonovy teze problematizuje i antropolog Claudio Lomnitz, který přitom vychází ze zevrubného studia historických a literárních pramenů, jež obíhaly Novým Španělskem a mezi Novým Španělskem a Španělskem kontinentálním. Za prvé se domnívá, že podobné společensko-politické tendence, později označované jako nacionalismus, se objevovaly v Evropě dříve, než tomu bylo na území Latinské Ameriky. Latinskoamerické nacionalismy se podle něj vyvíjely separátně od nacionalismů evropských, přestože ve vzájemné propojenosti a za vykazování podobných rysů a kulturních fenoménů (Lomnitz 2001: 14). Nezávislost, kterou Anderson chápe jako produkt kreolského nacionalismu, poté Lomnitz považuje za úpadek schopnosti kontinentálního Španělska spravovat svá zámořská území (vzhledem k dynastickým a jiným problémům, kterým v 19. století muselo čelit). Jak argumentuji já na základě maleb i Lomnitz na základě písemných záznamů, kulturní nacionalismus se v Mexiku začal rozvíjet až po nezávislosti na Španělské koruně, a nikoliv před ní (Lomnitz 2001: 33).

Lomnitz s Andersonem dále nesouhlasí v tom ohledu, že by vztah k národu nahradil přináležitost k církvi a nacionalismus převzal funkci náboženství. Takové tvrzení je s největší pravděpodobností platné pro mnoho evropských nacionalismů, například v případě Anglie, Francie či Holandska, kde ustanovení národa provázelo rozštěpení státu a církve. V Mexiku k podobnému procesu ovšem došlo až v porevolučním období. Claudio Lomnitz chápe jako jedno ze specifíků mexického nacionalismu právě „nacionalizaci církve“. Také upozorňuje na svázanost mexického nacionalismu a španělštiny, která je důsledkem představování španělštiny (coby zlidovělé latiny) jako jediného vhodného jazyka, jímž lze hovořit k Bohu (dodnes se říká *hablar en cristiano* ve smyslu mluvit španělsky, Lomnitz 2001: 21). Vrcholem tohoto procesu je posazení Virgen de Guadalupe do roviny národního symbolu, k čemuž došlo vzhledem k tomu, že byla prvním křesťanským zjevením na území Nového světa uznaným Vatikánem (více na str. 39). Oslava Virgen de Guadalupe, v rámci níž 12. prosince putují každoročně věřící z celého Mexika na kopec Tepeyac v Ciudad de México, kde byla poprvé spatřena, je daleko významnější událostí než jakákoliv oslava ritualizovaná mexickým státem. Svázanost křesťanství a mexického nacionalismu je dále zdůrazněna v souvislosti s nezávislostí, kdy „Morelos a Hidalgo obvinili Španěly ze zrazení jejich skutečné křesťanské mise a užívání křesťanství jako lsi k vykořisťování Američanů,

22 Nejčastěji je z Andersonových tezí problematizován jeho koncept (sebe)oběti národu jakožto kvintesenciálního fenoménu národní soudržnosti (kromě Lomnitze 2003 např. Sunborn 2000). Podle Lomnitze je obětování života národu (např. ve válce) výsledkem působení státu (především násilí, které na občany vyvíjí), a nikoliv důsledkem národní představitivosti (Lomnitz 2001: 3–13). Má jej tak pouze za jeden z možných znaků a manifestací nacionalismu. Podobně jako Lomnitz se i Sanborn (např. Sanborn 2000) a další teoretici nacionalismu domnívají, že vstup občanů do národní armády je dost možná dán spíše strachem o vlastní komunitu (ať už je jí rozšířená rodina, vesnice apod.), než snahou o zachování ušlechtilých národních cílů a zájmů.

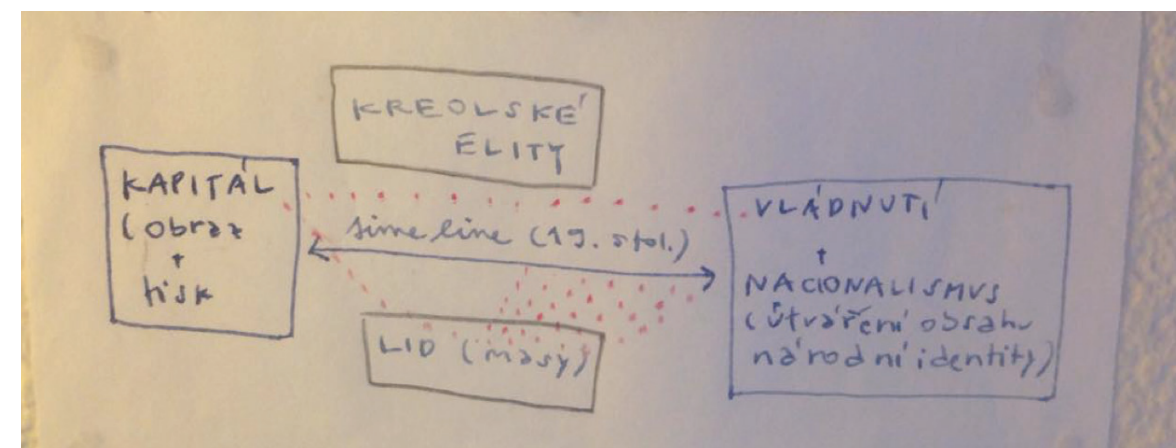


pročež k udržení pravé křesťanské víry je potřeba vyhnat Španěly z Nového Španělska“ (Lomnitz 2001: 29). Národní a náboženská (katolická) identita se tak v Mexiku rozhodně nevyklučuje, ale doposud dobře fungují pospolu. To je koneckonců patrné i z návštěvy domácností, kde není výjimkou portrét revolucionáře (obvykle Zapaty či Villy) vedle ikon Virgen de Guadalupe nebo Juana Tadea na oltáři vystaveném v centru obývacího pokoje (nezřídka u televizní obrazovky).

Dalším Andersonovým konceptem, který Lomnitz vystavil kritice, je představa *horizontal comradeship* (horizontálního přátelství). A to zejména proto, že na území Nového Španělska (a posléze Mexika) k sobě většina skupin až do poloviny 19. století své členy přiřazovala na základě společenského statusu, „krve“ (ethnicity), popřípadě kultury, jazyka (španělštiny) a náboženství (křesťanství), nikoliv na základě obývání shodného území. Kreolská elita navíc nebyla navzájem propojenou (národní) buržoazií, ale spíše jednotlivými regionálními elitami. Jedinou institucí, která byla provázaná napříč celým Novým Španělskem, byla církev, a i z tohoto důvodu o ni bylo třeba hnutí za nezávislost opřít (a nikoliv se od ní odštěpit). Identita, kterou Anderson označuje jako národní, je tak myslím spíše identitou „třídní“, konstruovanou na základě privilegia vládnutí. Lomnitz má za to, že v 18. století byl mexický národ chápán jako kulturní kategorie (kreolů), spíše než ve vztahu ke geografickému území a že byla příslušnost k němu dána příslušností k určité společenské třídě a privilegii, které z toho vycházely, spíše než suverenitou určitého státu. Na základě Lomnitzových tezí, které berou v potaz rozdělení mexických obyvatel do první a druhé kategorie (na rozdíl od mnohých jiných autorů zabývajících se mexickým nacionalismem), se domnívám, že v případě Mexika nezformoval nacionalismus ani tak homogenní jednotku (jakou je například rodina či jakákoliv jiná zájmová skupina), ale spíš vztah k národnímu státu a k *lo mexicano* (esenciálně se jevícímu národnímu jádru). Stejně jako on mám za to, že nacionalismus poskytuje interaktivní rámec, v němž mohou být vyjednávány vztahy mezi státními institucemi a různorodými společenskými vazbami, podoba toho, co si pod konkrétním národem představíme, a stejně tak i to, čemu říká Michel Foucault „biopower“, totiž schopnost správy „populace“ a regulování jejího chování (Lomnitz 2001: 13-14, Foucault 1976).

Vzhledem k tomu, že vizuální intervenci do veřejného prostoru považují primárně za symbolickou komunikaci, bylo pro můj výzkum nezbytné rozumět funkci komunikace v rámci procesu formování národní identity. Jeden z prvních vědců, který na tento fenomén upozornil a hlouběji analyzoval sociální komunikaci ve vztahu k národotvorným procesům, byl Karl W. Deutsch. Ve své práci „Nationalism and Social Communication“ (Deutsch 1953) definoval národ jako „*pospolitost komplementární sociální komunikace*“, tedy jako skupinu, jejíž příslušníci jsou spolu navzájem schopni komunikovat snáze, komplexněji a intenzivněji než s příslušníky jiných skupin. Dále vyslovil tezi, že „*tato komunikační pospolitost je pak základem společné národní kultury i národního uvědomění, bez jehož dostatečného rozšíření by byla národní pospolitost nemyslitelná*“ (Deutsch 1953: 127). Vezmeme-li v potaz vysokou negramotnost na začátku 20. století, myslím že lze teorie sociální komunikace vztáhnout i na vizuální komunikaci objevující se ve veřejném prostoru Mexika v rozličných formách (murální malby, graffiti, stencils, plakáty, *corridos* atd.). Sociální komunikaci jako nezbytný prostředek utváření „představ společenství“ zevrubně analyzoval i Benedict Anderson. K tomuto tématu píše: „*důležitost proměny pro vznik představy o národním společenství nejlépe pochopíme tak, že budeme uvažovat o základní struktuře dvou forem působení představitelství, která v Evropě vyspěla v 18. století – román a noviny – tyto formy totiž poskytly technické prostředky k reprezentaci toho druhu představy společenství, jakým je národ. (...) Od 18. století se začaly tisknout první noviny, které naprosto přirozeně a dokonce zcela apoliticky vytvářely představu společenství v konkrétním uskupení spolučtenářů, jimž dané informace přináležely*“ (Anderson 2008: 77). Technologie tisku tak podle Andersona i jiných vědců (Deutsch 1953; Gellner 1993; Hroch 1999; Brubaker 2006 a mnoho dalších) umožnil,

aby o sobě zcela novým způsobem přemýšlelo stále větší množství lidí. To je v Mexiku patrné nejen z lidové grafiky 19. a počátku 20. století, ale právě i z porevolučního umění ve veřejném prostoru. Jak popíšu ve třetí kapitole, čím byl tisk (grafiky a noviny) dostupnější nejširšímu obyvatelstvu, tím více kreolská elita ztrácela své privilegované mocenské postavení i kontrolu nad vládnutím a utvářením obsahu národní identity (viz mnou nakreslený graf).



Náčrt a foto: MHK, 2017.

Homogenizační funkcí komunikace, skrze niž jsou sdíleny a unifikovány širší kulturní kódy, se zabýval také Ernest Gellner (Gellner 1993). V souvislosti s komunikací zkoumal vytváření jednotné národní kultury, které podle něj probíhá přebíráním jednotlivých rysů venkovské a lokální kultury tzv. „vysokou“ kulturou. Jako jeden z mála „klasiků“ nacionalismu Gellner považuje nacionalismus za kulturní jev (totiž takový, který zapříčinil proměnu kosmologie) spíše než jev politický. Jeho teze o roli kultury v rámci národní homogenizace jsou tak v mnoha ohledech stěžejní. O národní kultuře uvažuje následovně: „*společná hospodářská infrastruktura pokročilé průmyslové společnosti a její nevyhnutelné následky budou i nadále zajišťovat, aby byli lidé závislí na kultuře a aby kultura vyžadovala standardizaci (mimo jiné i vzdělání) na velmi rozsáhlých územích, přičemž musí být udržována a opatrována ústředními organizacemi*“ (Gellner 1993: 133). Podobně i Gregory Bateson chápe kulturu jako standardizaci příběhů jednotlivců lidmi, kteří jsou u moci (Bateson 1958: 33). V tomto smyslu nazírám kulturu i já, a pokud neuvádím jinak, pojem kultury používám v jeho nejširším obecném významu, totiž jako *category of practice* (kategorii praxe – viz Brubaker, Cooper 2000). Spolu s Hyllandem Eriksenem mám zároveň za to, že kulturu jakožto pomyslný obsah sociálního světa nelze zachytit jinak než ve formě, v jaké je aktualizována svými nositeli. Jinými slovy, vycházím z předpokladu, že například krev či fyzický rys nemají žádný reálný dopad mimo jejich osvojování lidmi – nepůsobí samy o sobě jako přirozená síla, ale sociální účinnost mají jen proto, že existují pro někoho a že jim lidé dávají smysl svým myšlením a jednáním (Eriksen 2007).

Podobně jako Bateson chápu kulturu v gramsciovském smyslu, totiž jako koncept prostoupený mimo jiné mocenskými zájmy (Gramsci 1971). Oficiální kulturu v Mexiku tímto způsobem nahlíží mexický antropolog Guillermo Bonfil Batalla, k jehož tezi ve své disertační práci často odkazují. Batalla se domnívá, že největším problémem mexické národní kultury je, že není inkluzivní. Podle něj vedle sebe v Mexiku koexistují dvě zcela odlišné civilizace, které mají naprosto rozdílné hodnoty, představy světa, přírody, společnosti apod. Unifikace kultury, jejíž „produkty“ jsou považovány za národní kulturu, probíhá eliminací domorodých kultur, které jsou nahlíženy přes stále přetrvávající vzorce kolonialismu, tudíž jako inferiorní. „*Pokusy*

o kulturní unifikaci nikdy nepředstavovaly jednotu skrze vytvoření nové civilizace, která by byla syntézou již existujících kultur. Místo toho byla snaha o jednotu dosahována eliminací mezoamerické civilizace na úkor rozšíření té druhé, kultury kolonizátora (Batalla 1987: 62). (...) Mocenské skupiny v naší zemi, tedy ti, kteří vytváří i zavádějí zákony a vykonávají nejdůležitější rozhodnutí, která ovlivňují veškerou mexickou společnost, nikdy nepřipustili, že postoupit kupředu může znamenat přestat slepě napodobovat západní kulturní vzorce a namísto toho osvobodit a podpořit kulturní rozmanitost, která je přítomná u většiny populace. Nikdy nebylo navrženo, že může být rozvoj uskutečněn vytvořením podmínek, v kterých mohou různorodé regionální a lidové indiánské kultury růst a stát se nosnými“ (Batalla 1987: 64). Politický projekt generující národní kulturu Battalla nazývá termínem *México imaginario* (imaginární Mexiko). Národní kulturu poté považuje za důmyslný systém sociální kontroly na pozadí ekonomického vykořisťování. Teorie kulturní kontroly je právě význačným Batallovým příspěvkem k teoriím antropologie. Být Mexičanem v souladu s touto teorií neznamena narodit se v Mexiku, ale „naučit se kulturu odlišnou od té, která rámuje a dává smysl naší každodenní konkrétní existenci, neboť naše vlastní kultura se v rámci imaginárního Mexika stává nelegitimní. Jedná se tak o marginalizaci, která není vyjadřována „pouze“ redukováním přístupem ke zboží a službám, nýbrž o marginalizaci totální. Je odepíráním vlastního způsobu žití a chápání světa“ (Batalla 1987: 66). Jak ukáží v druhé části své práce, vůči této kontrole se bouří některé verze současného umění ve veřejném prostoru. Ty představují a prosazují skutečné Mexiko, které je kulturně rozličné a vitální (Batalla jej nazývá *Mexico profundo*, hluboké Mexiko). V uznání a akceptování kulturního pluralismu<sup>23</sup> vidí Batalla jedinou možnost, jak se může Mexiko posunout dopředu a zbavit se své závislosti na významných druhých. A to především proto, že jsou tyto diverzní kulturní systémy schopny na základě své vlastní kulturní praxe nabídnout různorodá řešení problémů, kterým v současnosti Mexiko čelí. V průběhu své práce se snažím odkrývat „masku“ oficiální národní kultury a podívat se pod ni, co se skutečně děje v intimním vztahu Mexičanů k národnímu státu, i na to, jak je v umění ve veřejném prostoru představována kulturní diverzita, která je skutečným Mexikem stojícím v protikladu vůči substitučnímu projektu národní kultury.

Podobně i další mexický antropolog Roger Bartra nahlíží nacionalismus jako „ideologii, která se převléká za kulturu, aby zakryla intimní prostředky dominance“ (Bartra 2013: 46). Definuje jej jako „prostor, kde se mohou uvolňovat city lidu, čímž nacionalismus dosahuje své maximální efektivity, neboť se mu daří ztotožnit politiku s kulturou“ (Bartra 2013: 45). To koreluje s představou Michaela Herzfelda, který vnímá nacionalismus jako činitel, díky němuž hegemon dominuje naše city i nejniternejší intimitu (Herzfeld 2005). Bartra výše citovanou tezi ilustruje následovně: „Jsi-li Mexičan, musíš hlasovat pro institucionalizovanou revoluci! Ti, co to nedělají, buď nejsou Mexičani, anebo jsou zrádci své nejhlubší přirozenosti“ (Bartra 2013: 46). Jinak řečeno, participace na oficiální národní kultuře je nezbytnou podmínkou identifikace a souvztažnosti k mexickému národu. Podle Bartry (ale například i Battally a Yépeze) Mexičany s národní skupinou spojuje performování národní kultury, a nikoliv skutečnost, že se v Mexiku narodili (jako je tomu v případě většiny jiných nacionalismů). Batalla i Bartra přitom chápou mexickou národní kulturu jako masku, a to proto, že není ani homogenní, ani reprezentativní. Podle Bartry totiž zahrnuje pouze minoritu Evropanů, žijících na území Mexika, popřípadě mesticů, ovšem jen za předpokladu, že se budou „chovat“ v souladu s pravidly národní kultury. Pokud majorita potřebuje jednat s mocenským aparátem, je nucena si nasadit masku národní kultury, podobně jako střídáme jazyky v disemnické situaci.

23 V období vlády prezidenta Carlose Salinase de Gortariho došlo k proměně IV. článku ústavy a Mexiko bylo uznáno multietnickým státem. Jak budu argumentovat v průběhu své práce, ačkoliv je na mnoha místech Mexika podporováno bilingvní vzdělávání a jednotlivá etnika a kulturní skupiny jsou si na základě ústavy rovny před zákonem, obyvatelé jsou přesto dodnes rozdělováni na občany první a druhé kategorie, a to právě na etnickém základě.

Jak budu argumentovat v páté kapitole, v situaci, kde stát operuje autoritářským nacionalismem a jeho účastníci musí svou vlastní kulturu skrývat za masku oficiální kultury, se i sám stát pro většinu obyvatel stává významným druhým.

Význam Bartrových myšlenek pro studium mexického nacionalismu z mého pohledu tkví i v analýze funkce geografie ve službách nacionalismu. „Příroda je prvním elementem, který dává jednotu a kontinuitu kulturní historii. Jedná se o určité chápání přírody jako takové, kde vulkány, fauna, lesy, údolí a jezera přestanou tvořit součást geografie, aby se metamorfovaly v anatomii živého těla kultury“ (Bartra 2013: 41). Jak budu rozebírat v šesté kapitole, kulturní ukotvení v krajině souvisí i s prvními latinskoamerickými nacionalismy, v rámci nichž byly nově vznikající národní státy často spojovány s přírodninami (Mexiko bylo charakterizováno pohořími Iztaccíhuatl a Popocatepetl, Guatemala ptákem quetzalem, Chile rostlinami copihue a araucaria apod. – Lomnitz 2001). To, že nacionalismus emanuje jako spojení mezi fyzickým místem a kulturní identitou, naznačil již Ernest Gellner (Gellner 1995). V případě Mexika se vizuální aspekt tohoto spojení odráží především v krajinomalbě 19. a 20. století, v níž je „země představována jako úrodná matka, do jejíhož těla vrůstají hluboké kořeny národa“ (Bartra 2013: 41). Svázanost mexického národa s územní jednotkou je v oficiálním diskurzu doposud prezentována jako posvátná půda, z níž se k nebi tyčí vulkány, na níž jsou vystavěny pyramidy a další velkolepé artefakty předhispanických kultur a v jejímž centru sedí na kaktusu orel s hadem v zobáku. Zvýšený důraz na reprezentaci domoviny (*homeland*) je myslím dán defenzivním rázem mexického nacionalismu, který je jednou z jeho hlavních charakteristik již od samého počátku vývoje, kdy bylo nejdřív ze všeho potřeba vydělit Nové Španělsko od významného druhého – kontinentálního Španělska. Po uznání nezávislosti privilegované místo Španělska částečně zaplňli nejprve Francouzi a posléze Američané (občané USA), kteří jsou významným druhým stále významnějším. Lomnitz k defenzivnímu charakteru mexického nacionalismu píše: „zatímco v rámci národního projektu prosazovaného generací Benita Juaréze panovala představa, že progresu a modernity je možné docílit silami volného trhu a respektováním lidských práv, v období revoluce se vynořila idea, že progres může nastat pouze pod žárlivou ochranou národního státu. Proto byl do Konstituce z roku 1917 ke garanci práv občanů, nedotknutelnosti demokratických institucí a národní suverenity připsán dodatek, podle něhož má Stát právo povolít či zakázat volné aktivity cizinců v zemi a má povinnost střežit zájmy mexického lidu“ (Lomnitz 2001: 54).

## KONCEPTUALIZACE MEXICKÉHO NÁRODA A NÁRODNÍ IDENTITY VE VĚDECKÉ A LITERÁRNÍ PRODUKCI

První pokusy o konceptuální uchopení novohispánské identity a fenoménu jako je rasa, indiánství, území či národ je možné sledovat v pracích Carlose María Bustamante (*Cuadro Histórico* – 1844) či Ignacia Altamirana (*La Literatura Nacional* – 1849). V období porfiriátu se analýzou těchto sociálních konstruktů zabývali například filosofové Justo Sierra, Gabino Barreda či José María Mora. Snaha o popsání (analýzu) a ukotvení (utvoření a definování) toho, co je Mexiko, kdo jsou jeho obyvatelé a co je definuje, se nicméně do zorného pole intelektuálů a spisovatelů dostala v plné šíři až během revoluce a porevolučního období. Tento literární (a ve skrze vzato i ideologický) proud je obvykle nazýván „*nacionalismo revolucionario*“ (porevoluční nacionalismus). Jeho korunními princí byli Manuel Gamio (se svou tezí o kování vlasti *Forjando Patria* – 1916) a José Vasconcelos (se svým fantaskním pojednáním o misi bronzové rasy *La Raza Cósmica* – 1925). Dalšími význačnými autory, kteří v tomto období psali o mexickém nacionalismu, národní identitě a *lo mexicano*, jsou Antonio Caso, Andrés Molina Enríquez, Samuel Ramos, Jesús Silva Herzog, Lombardo Toledano a Gómez Morín. K nim však v průběhu své práce odkazují



jen zřídka a vývoj národní identity v porevolučním období ilustrují zejména tezemi „korunních princů“ mexického nacionalismu – Vasconcelose a Gamii. A to proto, že jejich myšlenky a osobnosti vtiskly tvar oficiálnímu nacionalismu (a jsou v něm patrné doposud) i některým význačným státním institucím, včetně oficiálního muralismu (jehož kolébkou byla *La Escuela Preparatoria*, kterou Vasconcelos založil).

Další generace autorů pojednávajících o mexickém nacionalismu se od těchto autorů liší především v tom, že se jej nesnaží utvářet a definovat, ale naopak pokud možno co nejobjektivněji popsat. Jejich práce jsou tak méně ideologické a více interpretativní. Řadí se mezi ně *Análisis del ser mexicano* (Emilio Uranga – 1952), *La estructura social y cultural de México* (José Iturriaga – 1952), *La X en la frente* (Alfonso Reyes – 1952), *Cornucopia de México* (José María Villa – 1952), *El amor y la amistad en el mexicano* (Salvador Reyes Nevares – 1952), *El guadalupismo mexicano* (Francisco de la Maza – 1953), *La filosofía de lo mexicano* (Abelardo Villegas – 1960), *Conciencia y posibilidad del mexicano* (Leopold Zea – 1952), *El estereotipo del mexicano* (María Luisa Rodríguez Sala – 1965) a *El mexicano: aspectos culturales y psicosociales* (Raúl Bejar Navarro – 1969). Nejvýraznějšími osobnostmi této generace učenců jsou však jednoznačně Leopoldo Zea, Alfonso Reyes, Daniel Cosío Villegas a Octavio Paz. Společným jmenovatelem jejich děl je kritika porevolučního nacionalismu. Držitel Nobelovy ceny za literaturu Octavio Paz nicméně podobně nekompromisním tónem, jako to dělali jeho porevoluční předchůdci, pokračuje v definování národních mytologií o společné homogenní identitě (ač jiných a činí tak o poznání „eleganterněji“). V roce 1950 je vydal ve sbírce *El laberinto de la soledad* a ta se stala pro definování toho, kdo je Mexičan, podobně důležitou, jako byla pro porevoluční léta Vasconcelosova *La Raza Cósmica* a Gamiova *Forjando Patria*. Kromě přehlížení kulturní diverzity a prosazování unifikované národní kultury, pro které bývá Pazův „Labyrint samoty“ kritizován nejčastěji, se mi zdají jeho eseje problematičtější v tom ohledu, že popisují především mužský svět. V jeho zorném poli navíc jakoby stála porevoluční generace, čímž se jeho charakteristiky sociálních interakcí značně liší od mé zkušenosti a působí tak, jako kdyby vycházely z již dávno zmizelého světa. Jeho místo v dějinách mexické literatury i hledání *lo mexicano* je však nezastupitelné, a proto k jeho myšlenkám odkazují na několika místech své práce.

Až během 60. a 70. let mexičtí intelektuálové získávají patřičný odstup od ideologií mexické revoluce a zároveň se vytrhávají z finanční závislosti na státních institucích. K bodu obratu dochází v roce 1968 masakrem demonstrantů na Tlatelolcu v Ciudad de México. Většina tehdejších intelektuálů se nadobro obrací od státní agendy a vzniká celá řada autonomních institucí, kde se sdružují sociální vědci. Debatu o mexickém nacionalismu zároveň okořeňuje zájem cizích autorů a jejich náhled z pozice „outsidera“ nezátíženého vlasteneckými emocemi vůči Mexiku (např. Frederick Turner 1968 či David Brading 1973). Zatímco se autoři v pracích vznikajících před rokem 1968 ptali na otázky, co je Mexiko a co je *lo mexicano*, novější práce charakterizuje analýza utváření společné identity, ať již skutečné či imaginární (Vizcaíno Guerra 2004: 22). Tyto práce dále spojuje rozebírání nacionalismu v určitém období (např. během nezávislosti, války s USA z roku 1847, revoluce, vyvlastnění ropného průmyslu apod.), či ve vztahu k určitým kulturním fenoménům (např. národnímu vzdělávání, odborářským hnutím, tradičním šatům, kinematografii, divadlu, hudbě či oficiálnímu výtvarnému umění, jako jsou např. mnou rozebírané porevoluční murální malby). Ty jsou v Mexiku natolik silným fenoménem, že k nim dokonce mezi lety 1998 – 2012 vycházel na UNAM časopis „*Crónicas. Muralismo, el producto de la Revolución Mexicana*“. Jak prozrazuje již podtitul (Muralismus, produkt mexické revoluce), většina článků tohoto periodika pojednává o murálních malbách z porevolučního období, anebo o malbách, které jsou porevolučním oficiálním diskurzem ztateně ovlivněny. Navíc jsou zde murály obvykle analyzovány z pozice dějin umění, popřípadě restaurátorských technik, a ni-

koliv v celistvějším společensko-kulturním kontextu. Mezi nejvýraznější autory posledních tří dekád, kteří nacionalismus tematizují ve vztahu k různorodým kulturním fenoménům, jež hýbají Mexikem, a kteří zároveň sledují, jak na proměnu kultury (kultur) a nacionalismu reaguje mexický stát, patří Carlos Monsiváis (1969, 1987, 1995, 1997), Ricardo Pérez Montfort (2007), výše zmíněný Roger Bartra (1987, 1999, 2002, 2013) a Claudio Lomnitz, k jehož tezím odkazují v průběhu celé doktorské práce. V osmdesátých letech se do této diskuze přidává perspektiva domorodých obyvatel, a to částečně vlivem postkoloniálních teorií, částečně vlivem (sebe)osvobozujících tendencí, které se rozvíjí u jednotlivých etnických skupin žijících na území Mexika. Z tohoto okruhu jsou význačné práce výše zmíněného antropologa Guillerma Bonfila Batally (*México Profundo* – 1987), Natividad Gutiérrez Chong (*Nationalist Myths and Ethnic Identities* – 1999) a některých jazykových vědců (jako je např. Miguel León-Portilla – *La multilingüe toponimia de México: sus estratos milenarios*, 1979). Mexický nacionalismus je v období 80. a 90. let pojímán především ve vztahu k modernizaci a globalizaci, multikulturalismu, krizi státního nacionalismu a jeho protekcionistické politice (Monsiváis, 1982, 1986, 1987, 1995, Bartra, 1989, 1999, Meyer, 1998, Aguayo, 1998, Torre 2001, García Castro 1993 a další).

V současné vědecké a literární produkci zaobírající se mexickým nacionalismem lze pozorovat dvě hlavní tendence. Jedna z nich se zabývá oficiálním nacionalismem prosazovaným mexickým státem, tedy jeho obsahy (*lo mexicano*), způsoby, kterými jsou šířeny, institucemi, v rámci nichž je udržován (např. muzea, univerzity apod.) a jeho proměnou v čase. Tyto práce většinou vychází z předpokladu, že oficiální nacionalismus ztrácí na významu vzhledem ke globalismu, demokracii, multikulturalitě (např. Vizcaíno Guerra 2004), či neaktuálnosti jeho obsahu (např. Bartra 2013). Právě proto se stát pokouší různými způsoby utvrdit svou moc a kontrolu nad národní kulturou a oficiálním nacionalismem (např. Campbell 2003, Alonso 2004). V popředí těchto prací stojí kritika oficiálního nacionalismu a autorů, kteří jej formovali (např. Yépez 2004, Bartra 2013), zkoumání kulturních fenoménů, které se zdají být všeobecně přijaté (Lomnitz 2001, 2005, 2014, Brandes 2006), formování nacionalismu prostřednictvím lidové kultury (Beezley 2008; Montfort 2007; Monsiváis 1997; Yépez 2010; Hlášek 2014; Rubenstein 1998), institucionalizace kulturního dědictví a jeho kontrola mexickým státem (Alonso 2004; Caballero 2008; Rico Mansard 2000), kontrola vizuálního diskurzu prezentujícího *lo mexicano* (Campbell 2003, 2009), národní identita a tzv. „borderlands“ – hraniční zóna (Juarez 1997; Martínez 1996; Gómez Peña 2000), nacionalismus a formování genderu (Taylor 2006; Gutiérrez Chong 2004), snaha o hlubší porozumění nacionalismu v celé diverzitě hlasů, které se na jeho utváření podílí (Gutiérrez Chong, 1999, 2004, 2015; Mácha 2009; Leyva Solano 2005; Velasco Cruz 2003) apod.

Druhým proudem jsou práce zkoumající úsilí jednotlivých etnických a kulturních skupin získat politickou a/nebo kulturní autonomii či suverenitu. Takové tendence bývají některými teoretiky označovány za etnické nacionalismy (případně *etnonacionalismy*, např. Smith 1983, Vizcaíno Guerra 2004 aj.). Tito badatelé přitom vychází z předpokladu, že základní podmínkou nacionalismu není ustanovení národního státu (např. Gellner 1983; Hobsbawm 1991), nýbrž existence národa (např. Smith 1983). Mám za to, že v případě Mexika je spojení „etnický nacionalismus“ nepřesné, a to proto, že se zde hnutí požadující jistou míru autonomie nepovažují za národní skupiny (ale spíše za kulturní, etnické skupiny), ani netouží vystoupit ze Spojených států mexických a stát se samostatným národním státem (jinými slovy, není o nich možné říci, že usilují o to, aby se jejich státní hranice rovnala jejich etnické/kulturní skupině – Gellner 1983). To je dáno za prvé silou a autoritářskou povahou mexického státu a za druhé tím, že tyto skupiny mívají zcela odlišné představy o svém politickém uspořádání, než je rozdělení území a jejich obyvatel do národních států.



Jak jsem již zmínila výše, ve své disertační práci se nacionalismem a národní identitou (a jejími různorodými verzemi) zabývám z obou perspektiv – z pozice státního aparátu (tedy oficiálním nacionalismem) i z pozice občanů. Ti se podílí aktivně (spoluutvářením obsahu nacionalismu) i pasivně (jejich přijímáním či nepřijímáním) na tom, co *všechno* je chápáno pod pojmem *lo mexicano*. Při propojování těchto perspektiv vycházím mimo jiné z metodologie Michaela Herzfelda, který nám připomíná, že je třeba „*se dostat za fasády jednotnosti a prozkoumat možnosti a limity tvůrčího nesouhlasu*“, ale zároveň „*přestat pojednávat o národním státu a esencialismu jako o vzdálených nedostižných nepřátelích a místo toho jim rozumět jako integrálním aspektům sociálního života*“ (Herzfeld 2005: 1–2). To nám oboje zprostředkovává analýza oficiálních a neoficiálních murálních maleb a zkoumání způsobů čtení těchto vizuálních obsahů příslušníky mexického národa.

## OBRAZ A NÁRODNÍ IDENTITA: OBJEKT DOKTORSKÉHO VÝZKUMU

Výše jmenovaná témata současných studií nacionalismu jsem během svého doktorského výzkumu akcentovala především ve vztahu k umění ve veřejném prostoru a zabývala se tím, jak se do něj promítají. Reflexí mexického nacionalismu v umění ve veřejném prostoru se celistvěji kupodivu zabývá minoritní část prací o mexickém nacionalismu. Nejdůležitější mi v tomto směru byly práce Bruce Campbella (Campbell 2003), Anny Alonso (Alonso 2004), Intandehuí Franco Ortíz (Ortíz 2011, 2016), Renata Gonzálese Mella (González Mello 2008), Mauricia Pilatowskyho (Pilatowsky 2011), Analisy Taylor (Taylor 2006), Barbary Tenenbaum (Tenenbaum 1994) a některé příspěvky ke konferenci „El nacionalismo y el arte mexicano“, která proběhla v roce 1986 na UNAM<sup>24</sup>. Vzhledem k tomu, že ucelenější práce o vývoji vizuálního jazyka ve vztahu k formování národní identity chybí, vycházela jsem především z výše zmíněných autorů, kteří pojednávají o nacionalismu a formování národní identity. Svá pozorování z výzkumu dále doplňuji a opírám o poznatky z kunsthistorických prací, které průběžně cituji. Ty mi byly nicméně inspirací zejména obsahově a zřídka teoreticky.

Důležitou inspirací k uchopení mého výzkumného záměru – zkoumání obrazu ve vztahu k nacionalismu a formování národní identity – mi byly brilantní práce Stephena Norrisa, který analyzuje *luboky*<sup>25</sup> a další grafickou komunikaci při formování ruského nacionalismu mezi lety 1812–1945 (Norris 2006), a Cemren Altan, která se zabývá nacionalisticky orientovanými malbami v Turecku, jež vznikaly na konci 30. let a v první polovině 40. let na zakázku Kemala Atatürka a jeho státní správy (Altan 2004). První práce je pro mě důležitá v analýze struktury, v rámci níž *luboky* obíhaly, a v ukázce toho, jak byly náboženské ikony na těchto kartičkách „přeloženy“ do roviny nacionalismu, co se týče formy i obsahu (v případě Mexika byla k *lubokům* paralelní tzv. *lotería*). Z *luboků*, *loterí* a dalších raných nacionalisticky orientovaných vizuálních forem je patrné, že stejně jako je náboženská identita (příslušnost) evokována určitými symboly, tak i národní identita je spojována s jistými symboly vnitřního ztotožnění. V rámci moderni-

24 Tyto příspěvky byly následně publikovány ve stejnojmenné monografii (Eder 1986).

25 *Luboky* jsou kartičky nosívané po kapsách a tvořící výzdobu interiérů. Obzvláště oblíbené byly ve 20. a 30. letech 20. století, kdy je bylo možné koupit ve všech větších městech ruské říše. V jejich formě i obsahu je zřejmá paralela k náboženským ikonám, jen namísto svatých, patronů a poutních míst je zde ústřední vizualizace rolníků, kozáků a různorodě pojaté reprezentace „ruského ducha“. První *luboky* nechal tisknout již Petr I. Veliký (1672–1725), na jeho zakázku byly zobrazovány vládní reformy, pohádky a historické události. Produkce *luboků* vždy úměrně sílila s válečným ohrožením – např. během invaze Napoleona (1812), rusko-turecké války (1877–1878), rusko-japonské války (1904–1905) a bolševické revoluce (1914–1917), tedy vždy v období zvýšené potřeby identifikace a tvoření dichotomií my a oni – ti druzí, ti cizí.

začních procesů spojených s profanizací docházelo k transformaci některých sakrálních symbolů v symboly profánní, přičemž jisté principy a způsoby zobrazení zůstaly totožné.

Časopisecká studie Cemren Altan pro mě byla inspirativní v systematickém odhalování obsahového slovníku maleb a jeho vazeb k tureckému nacionalismu, který se rozvíjel po kemalistické revoluci. Stejně charakteristiky národního umění, které Altan tematizuje (vizuální definice občana, profily lidí, kteří se podíleli na revoluci, zdůrazňování hlavního města a správních institucí v něm, emancipace žen, jež přestávají být matkami a manželkami a stávají se občankami, emblémy nově vzniklého národa, jako je např. vlajka, zobrazování geografických součástí národního státu, reprezentace pokroku, apod.), je možné spatřit i na nacionalisticky orientovaných malbách jiných národních států, jen jsou umístěny do konkrétních kulturně-sociálních reálií. Pro příklad uveďme inspiraci Delacroixovou malbou „Svoboda vedoucí lid“, jejíž tematická kopie se ve „vizuálním překladu společenského výjevu“ (Altan 2004: 8) dodnes objevuje i na mexických murálních malbách. Na pozadí maleb s tímto námětem bývají obvykle reflektovány charakteristiky a typy lidí, kteří se podíleli na revoluci, i kteří žijí v Mexiku v současnosti, díky čemuž se každý může „sebeidentifikovat“ a sám sebe chápat jako součást nedílného historického odkazu. Obraz „Marianne“ z Delacroixovy malby jako archetypální obraz revoluce je mnohdy v nacionalistických malbách přebírán v souvislosti s chápáním Francouzské revoluce jako exemplární revoluce vedoucí k osvobození národů (a lidu). V porevolučním Mexiku je však tato významová konotace přidávána spíše ruské Říjnové revoluci, která je



Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (Svoboda vedoucí lid), 1830. Foto: Erich Lessing (Wikimedia Commons), Paris, rok neznámý.



Faik Itzer, *Inkilap Yolunda* (Na cestě k reformě), 1933. Foto: Forumdas.net, místo a rok neznámý.



Výsek z murální malby na radnici v Tlalpáně, městské části na jihu Ciudad de México, kterou mezi lety 1986 a 1987 namaloval Robert Rodríguez Navarro. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Malba na autobusové stanici *Terminal Central del Sur* v Ciudad de México (autor i rok vzniku malby neznámý). Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



v porevolučních murálních malbách představována jako symbol sociální změny vedoucí k spravedlivější společnosti.

Až na výhrady, které jsem předeslala dříve, je pro mě podobně inspirativní práce Anthonyho Smitha „*The Nation Made Real: Art and National Identity in Western Europe, 1600–1850*“ (Smith 2013). A to zejména v analýze navozování esencionalistického přesvědčení prostřednictvím maleb a jiné vizuální komunikace. Smith ve vztahu k utváření národů rozebírá zobrazování „jistých“ bodů v daleké, legendami opředené minulosti, které často vymezují počátek společných dějin a národní příslušnosti. Takové zaměření maleb jde ruku v ruce s estetikou romantismu, vrcholícího v době národních obrození (druhá polovina 18. století a 19. století). Oblíbě se tak těší obrazy zřícenin obklopené krajinou, která nese charakteristiky oblasti důležité pro určité dějinné události (např. stromy u Brugy), bitev z raného středověku (s doutnajícím hradem v pozadí), legend o založení měst (která se v rámci národních států stávají městy hlavními), románských vykopávek apod. (Smith 2013). Jak pojednám ve druhé kapitole, v Mexiku jsou vlivem tohoto trendu v romantickém duchu zobrazovány ruiny pyramidových komplexů a artefakty předhispánských kultur.

Dalšími důležitými teoretickými východisky k pojmání a studiu *obrazu* mi byly teze vizuálních antropologů, kteří ve svých pracích vychází z předpokladu, že vidění a nazírání „reality“ není objektivním procesem, ale je kulturně a společensky podmíněno (např. Banks, Morphy 1999, Grimshaw 2001, MacDougall 1997 a další význační vizuální antropologové). Markus Banks chápe jako hlavní úkol vizuálních antropologů odhalování vlastností vizuálních systémů a interpretování toho, jak jsou věci viděny a jak je porozuměno tomu, co je viděno (Banks 2003: 21). To, co je viděno, podle něj odkrývá konceptuální rámec zkoumané společnosti, nebo, jinak řečeno, jak lidé rozumí okolnímu světu. Vizuální reprezentační systémy jsou tak součástí obecnějších kulturních procesů (tamtéž, s. 25) a zároveň je reflektují.

V práci *Visual Methods in Social Research* Banks píše o domorodých mapách severoamerických indiánů, v nichž není zachycen jen terén, ale zároveň i čas a subjektivně pojaté, tedy selektivní dějiny určité oblasti (tamtéž, s. 17). Přistupujeme-li podobně i k nacionalisticky orientovanému umění jako ke kognitivním mapám, můžeme tak myslím „číst“, jak se skrze umělecké projevy utvářela kolektivní paměť, jaké vizuální podoby nabírala a jak byla formována kulturně a ideologicky podmíněná vizuální představitost. Od počátku 80. let stojí představitost nejen v zorném úhlu studií nacionalismu<sup>26</sup>, ale celkově kulturní a sociální antropologie. Mám za to, že lze vnímat vizuální obsahy jako zhmotnění představitosti, protože může vizuální zkoumání přinést hlubší porozumění představitosti dané společnosti, a tudíž i fenoménu nacionalismu.

Obraz ve své práci vnímám jako ohnisko procesů, kterými se utváří význam v kulturním kontextu (Cartwright, Sturken 2001). Zkoumám jej antropologicky, tedy v jeho dobovém kulturním, politickém a společenském kontextu. Zabývám se přitom jeho vztahem k utváření a reprodukování moci a národní identity a všímám si symbolů, které se objevují ve všech pojednaných obdobích, a to na pragmatické úrovni. Zaujímá mě tedy především: „*vztah znaků k interpretům, respektive k jejich motivům, cílům, reakcím, dispozicím apod.*“ (Tondl 1996: 33). Tondl tuto citaci dále rozvádí „*interpret váže se znakem vždy jisté psychologické stavy, víry, představy, přesvědčení, jisté vnější či vnitřní reakce nebo disproporce takových reakcí, jistá rozhodnutí apod.*“ (tamtéž). Právě takové „stavy“ a představy jsem se na základě zkoumaných maleb snažila u svých respondentů zachytit a následně analyzovat. Murální malby jsou v mé práci vnímány nejen jako prostředek sociální komunikace podílející se na utváření kolektivních představ o obsahu jednotné národní kultury

26 Průlomovou prací byla v tomto ohledu výše zmíněná kniha *Imagined Communities* od Benedicta Andersona, jehož hlavní tezí je, že „*národ je politické společenství vytvořené v představách, (...) které se rozvíjí pomocí moderních komunikačních technologií*“ (Anderson 2008: 21–22).

a společného historického odkazu (Anderson 2008, Gellner 1993, Deutsch 1953) a intervence s politickým významem (Ortner 2014), ale i jako zdroj analýzy a reference. Domnívám se, že je možné umění ve veřejném prostoru Mexika metaforicky nazývat vizuálním jazykem (a i s ním jako s jazykem analyticky pracovat) mj. z toho důvodu, že obsahuje určité znaky a symboly, které působí podobně jako jazyk (jeho mluvená a textuální podoba) ve smyslu vydělování sounáležitosti s určitou skupinou (národ). Skrze jejich srozumitelnost je vymezováno, kdo do této skupiny patří a kdo nikoliv (koncept *in-group/out-group*), a to kromě jiného ve spojitosti s určitými neuvědomovanými emocemi souvisejícími se sebeidentifikací.<sup>27</sup>

Vizuálních forem podílejících se na utváření národní identity je v Mexiku celá řada, od *lotería* – karet obsahujících stereotypní vizualizace a symboly mexické národní identity (Beezley 2008; Lomnitz 2005) přes sochy a památníky budující nacionalisticky orientovanou sociální paměť (Tenenbaum 1994; Agostoni 2003) a bankovky s charakteristickými emblémy nacionalismu (Hobsbawm 1983; Penrose, Cumming 2011; Gilbert, Helleiner 1999) po specifické uspořádání sbírek v antropologických muzeích, jimiž je zřetelně formován a demonstrován vztah ke kulturnímu dědictví i mesticství a další koncepty stojící v centru mexického nacionalismu prosazovaného státem, a tudíž i státními institucemi (Alonso 2004; Batalla 1987). Ačkoliv k těmto vizuálním formám odkazují jako k alternativním referenčním pramenům, v centru mé pozornosti stojí malby a jiné typy vizuální komunikace ve veřejném prostoru, které mají souvztažnost k utváření či manifestování národní identity, národního sentimentu, příslušnosti nebo hledání *lo mexicano*.

Domnívám se, že mexický nacionalismus a pocit národní sounáležitosti byly nejvíce formovány prostřednictvím umění ve veřejném prostoru. Souběžně s tímto homogenizačním činitelem se nicméně vyskytovaly i jiné národovorné symbolické formy, ke kterým v průběhu své práce přihlížím. Významná se zdá být v tomto kontextu především národní literatura, a to zejména v devatenáctém století, kdy se těšila značné oblibě kostumbristická literatura popisující kulturní a společenská specifika Nového Španělska (a po získání nezávislosti Mexika). S tím souvisí i důraz na mexickou španělštinu, která se liší od *castellano* (kastilštiny) vlivem domorodých jazyků na podobu užívaných slov, syntax a výslovnost. V centrálním Mexiku jsou například velmi frekventovaná slova, která vychází z propojení *nahuatlu* a *castellano*. Většina z nich je rozeznatelná podle toho, že začínají na souhlásku ch [č] – např. *chamba* (španělsky *trabajo*/česky práce), *chela* (*cerveza*/pivo), *chavo* (*chico*/hoch), *chido* (*perfecto*/skvělý), *chesco* (*refresco*/nealkoholický nápoj) apod. V mayské oblasti na jihu Mexika se zase objevuje výrazně jiné frázování, než je tomu v *castellano*.

Dalšími symbolickými formami, jimiž je demonstrováno *lo mexicano*, je tanec, kroje a jiný tradiční oděv, tradiční kuchyně apod. Tyto formy však stály mimo můj výzkumný záměr.

Kunsthistorička Miwon Kwon společenskou funkci umění ve veřejném prostoru shrnuje slovy „*vizuální artikulace ve veřejném prostoru textualizuje prostory a utváří prostorovost diskurzů*“ (Kwon 1997: 34). Veřejný prostor je jedním z pojmů, které používám napříč svou disertační prací, a proto na následujících stránkách vymezím, jak jej konceptuálně pojmám.

27 Koncept *in-group/out-group* je dobře popsán např. ve studii „*Whiter „Nation“ and „Nationalism“*“ od Katherine Verdery (Verderey 1993). Znalost specifických kódů, které vzbuzují neuvědomované reakce a emoce analyzuje Michael Herzfeld ve své práci o kulturní intimitě (Herzfeld 2005).

## KONCEPTUALIZACE VEŘEJNÉHO PROSTORU

*Londýnská ulice je jen takové koryto, kterým život teče, aby už byl doma. Na ulicích se nežije, nekouká, nemluví, nestojí ani nesedí; ulicemi se jenom probíhá. Tady ulice není ten nejzajímavější lokál, kde vás potká tisíce podívaná a promluví k vám tisíc dobrodružství; lokál, kde lidé pískají nebo se perou, hlučí, koketují, odpočívají, básní nebo filozofují, chodí na stranu a užívají života a dělají vtipy nebo politiku a shlukují se ve dvojice, v trojice, v rodiny, v zástupy nebo v revoluce. U nás, v Itálii, ve Francii je ulice jakási velká hospoda nebo veřejný sad, náves, shromáždění, hřiště a divadlo, rozšířený domov a zápraží; tady je něčím, co nepatří nikomu a nikoho nesbližuje s ostatními; tady nepotkáváte lidi a věci, zde je jenom míjíte.*

Karel Čapek, Anglické listy (Čapek 1970: 19 – 20)

Karel Čapek ve svých Anglických listech podává poměrně přesný výčet charakteristik ulice, který nás udeří do očí a ochromí naše smysly po příjezdu do kteréhokoliv mexického města. Při pročítání jeho řádek také našince může překvapit, že za časů, kdy je Čapek psal, byly české ulice podobným způsobem živelné a *veřejné*, jako jsou dodnes ulice mexické. Tento soubor aktivit je zároveň čímsi, co definuje živý veřejný prostor a za čím nostalgicky mnohdy utíkáme ze západních měst do všemožných exotických krajín. Taková charakteristika mexických ulic, v nichž se nachází mnou zkoumané murální malby, je však značně intuitivní a neúplná, a proto bych ráda na následujících řádcích vymezila veřejný prostor na základě teorií, které mi při výzkumu sloužily jako referenční rámec.

Veřejný prostor je obvykle vymezován vůči prostoru soukromému, na který má právo jen jeho vlastník (případně vlastníci), a většina lidí je tak vyloučena z jeho užívání. Naproti tomu stojí veřejný prostor, který by již z významu slova samého měl být volně přístupný veřejnosti. Jak nás upozorňuje Max Weber, i to se však děje pod určitými restrikcemi, přičemž volným právem k jeho užívání disponuje pouze hegemon. Ten prostřednictvím násilí veřejný prostor reguluje, kontroluje, či dokonce „očisťuje“ (např. Cresswell 1996; Sibley 1995), což je běžnou praxí vyjednávání identit ve veřejném prostoru, kterými se zabývám v druhé části disertační práce.

Promyšlené vkládání vizuálních obsahů do veřejného prostoru je charakteristické pro všechna referovaná období mé práce, a proto jsem se během svého výzkumu zabývala nejen malbami, ale i jejich prostorovým kontextem. Především mě zajímalo, jak a kde se malby nachází v rámci veřejného prostoru (do jaké míry jsou přístupny veřejnosti, tedy zda se nachází uvnitř budov, či na jejich venkovních zdech, zda jsou na náměstí, rušných ulicích nebo v postranních uličkách, zda jsou na návrší a je tak na ně výhled ze širokého okolí apod.), v jakém typu veřejného prostoru se malby nachází především (parky, náměstí, ulice apod.), jak je veřejný prostor s větším výskytem maleb orientován ve vztahu k centru města/čtvrti a jakým způsobem se lidé kolem maleb pohybují. Mé pozorování vzájemného vztahu murálních maleb a jejich vnějšího prostředí přitom vycházelo z propojování tří přístupů k veřejnému prostoru, totiž jako k místu setkávání, v němž dochází ke sdílení našich individuálních životů s druhými lidmi a které nám umožňuje chápat se jako součást širšího celku<sup>28</sup>, dále z hlediska aktivit, ke kterým ve veřejném prostoru dochází (například různé druhy rituálů), a z hlediska fyzické podoby veřejného prostoru (Kratochvíl 2015).

28 Sociolog Hans Paul Bahrtd ve své průkopnické studii o sociologii bydlení *Die moderne Grosstadt* (Moderní velkoměsto) říká, že veřejný prostor je založen na „neúplné integraci“ jedince, která stojí v protikladu k přehledným, trvalým vztahům sociálních skupin, jakými jsou například rodina či hierarchicky uspořádané panství (Bahrtd 1961).

Teoretici veřejného prostoru obvykle vydělují sociální konstrukci oproti sociální produkci prostoru (např. Low 1996; Low, Lawrence-Zúñiga 2003; Berger, Luckmann 1999). Sociální produkce podle nich zahrnuje ekonomické, sociopolitické (ideologické) a technologické faktory, které vytvářejí urbánní prostor coby materiální prostředí. Společenská konstrukce poté odkazuje k symbolickému zakoušení veřejného prostoru (formou paměti a obrazů) a ke konkrétnímu sociálnímu využití prostoru, čímž se de facto překrývá s konceptualizací místa. Koncept místa se váže k významu, který je utvářen praktikami, vyprávěními a reprezentacemi uživatelů dané části prostoru (Hejnal 2013: 422). Pojímání veřejného prostoru jako sociálního konstruktů (např. Lefebvre 1991; Cresswell 2004) je mi sice blízké, jednak proto, že je touto optikou veřejný městský prostor chápán jako politický prostor, jednak se nám tímto přístupem rozkrývá odlišné chápání veřejného prostoru různorodými třídními/rasovými/genderovými skupinami (viz např. Gupta, Ferguson 1992: 20). Tento přístup nicméně nevysvětluje celou řadu fenoménů, kterými se ve své práci zabývám (například samotné umístění maleb, které jsou výsostně fyzické, či jejich chápání jako zhmotnění komunikace), a proto je pro mě inspirativní především to, jak veřejný prostor pojímají Hannah Arendtová či Jürgen Habermas.

Ani Arendtová se veřejným prostorem nezabývá jako fyzickým místem, ale jako prostorem, který může být konstituován v zásadě kdekoliv. To, na čem je však veřejný prostor závislý a co jej podle ní definuje, je lidské jednání. Podobně vnímala veřejný prostor i většina muralistů a *graffiteros*, kterým jsem během našich rozhovorů pokládala otázku, co je podle nich veřejný prostor, co jej vymezuje. Většina z nich se shodovala, že veřejným prostorem jsou místa setkání, komunikace, výměny umělecké intervence a interakce. Graffiti poté obvykle definovali jako proměnu veřejného prostoru, rezistenci, příslušnost, identitu a organizaci. Arendtová o veřejném prostoru říká: „jednání a řeč vytvářejí mezi účastníky prostor, který může kdykoliv a kdekoliv nalézt své vhodné místo. Je to prostor ukazování v neširším slova smyslu, totiž prostor, kde se já ukazuji druhým a druhí se ukazují mně“ (Arendtová 1958: 198). Toto pojetí lze myslím od lidských subjektů vztáhnout i k oficiálním a neoficiálním vizuálním artikulacím národní identity, které ve veřejném prostoru emanují a usilují o to stát se převládajícím diskurzem. Skrze ně totiž jejich tvůrci reprezentují své politické postoje a kulturní manifestace a v zásadě tak ukazují, *kdo a kým* jsou. Takové chápání veřejného prostoru úzce souvisí s Habermasovou představou veřejnosti jakožto hybné společenské síly, která tvoří protiváhu k vládnoucí moci a hegemonem prosazovanému diskurzu.<sup>29</sup> Veřejný prostor je podle něj sférou, která je tvořena lidskou komunikací a (v demokratickém politickém zřízení) je prostředníkem mezi společností a státem. Jeho základní funkcí je tak vykonávat kritickou kontrolu státní moci. Přestože Habermasova konceptualizace veřejné sféry se zhmotňuje v denním tisku a jiných tištěných médiích, myslím, že jeho pojetí demokratičnosti veřejného prostoru je možné vztáhnout i na murální malby a graffiti. A to mimo jiné na základě jedné z premis mé disertační práce, totiž že zatímco v Evropě zastávaly homogenizační roli především národní jazyky v tištěné a mluvené formě, v Mexiku tuto funkci zastával spíše jazyk vizuální. Subverzivní a další neoficiální verze národní identity, které jsou materializovány skrze vizuální sdělení ve veřejném prostoru, lze myslím pojímat jako právě tyto hlasy „zespoda“, které informují veřejnost, vyjednávají s oficiální verzí nacionalismu apod. Veřejný prostor mexických měst se v tomto kontextu stává prostorem politické akce, kde se jednotlivé lidové proudy dostávají na povrch a které státní zřízení následně vymazávají (čili odstraňují z dosahu veřejnosti, aby nebyla „infikována“ potenciálně podvrtným sdělením). Tím vzniká politické napětí, o němž Arendtová i Habermas hovoří jako o signifikátoru fungujícího živého veřejného prostoru.

29 Habermas k tomuto píše: „veřejností především míníme onu oblast společenského života, v níž se vytváří cosi jako veřejné mínění“ (Habermas, Lennox, Lennox 1974 [1964]:49).

ru. „Fyzický veřejný prostor se tak stává místem výkonu veřejné kontroly moci, místem, kam politika nakonec musí vstoupit, aby se stala skutečností – jak jsme se o tom mohli přesvědčit u nás na náměstích v roce 1989 nebo později při revoltě Occupy Wall Street a jejích ozvěnách v dalších amerických městech“ (Kratochvíl 2015: 18).

Během výzkumu se mi zdálo produktivní vycházet i z poznatků tzv. performativní školy, jejímž hlavním mluvčím ve vztahu k veřejnému prostoru je Richard Sennett (Sennett 2009). Jeho pojetí veřejného prostoru pro mě bylo inspirativní při zkoumání performativních aktů národní identity ve veřejném prostoru, jako například při „převtělování“ starostů do postavy Hidalgo během oslav nezávislosti (viz kapitola 3), či v performativním aktu obyvatel Azcapotzalca, kteří v rámci oslav *Día de muertos* pokrývají svá auta bahnem, dekorují je symboly spojenými s tímto svátkem a vyjíždějí s nimi do středu Ciudad de México (viz kapitola 7). Právě tyto (ale i jiné) performance vnímám jako určitou politickou sféru, v níž veřejný prostor nabírá funkci prostředku společenské koheze (a národní homogenizace), a je tak nikoliv tím, co společnost vyděluje, nýbrž tím, co ji spojuje a co překleneje etnické, třídní, genderové, generační i všemožné jiné rozdíly. Jinými slovy, veřejný prostor nevnímám pouze jako bitevní pole, na kterém jsou vyjednávány různé (mnohdy protichůdné) verze národní identity, ale zároveň i jako otevřenou scénu, kde se mohou setkávat odlišnosti v pohledu na svět a následně hledat spojitosti, jež nám dovolují tento svět sdílet (Kratochvíl 2015: 22).

Jiný teoretik veřejného prostoru, urbanista Jan Gehl upozorňuje na vytrácení užívání veřejného prostoru v důsledku přesouvání aktivit, jež bylo dříve možné provést pouze ve veřejném prostoru, do světa internetu (např. sociální sítě) a pod střechu soukromých útvarů, které jsou sice otevřeny veřejnosti (např. nákupní střediska), nicméně jsou podmíněny aktivitou v nich (např. nakupováním – např. Gehl 2012). Několik z mých respondentů mi navíc říkalo, že je do nákupních středisek v Ciudad de México několikrát ochranka nepustila, pravděpodobně kvůli jejich barvě pleti. Veřejným prostorem mám tedy na mysli ta místa, která jsou otevřená veřejnosti bez výjimky (ulice, náměstí, parky atd.) a která se vyznačují společenskou diversitou i rozmanitostí jejich užívání. Posledně jmenovaným se zabývá například M. C. Rodman (2003). Místo sousloví „veřejný prostor“ navrhuje používat pojem multilokalita, jenž mimo jiné odkazuje k tomu, že určitý prostor má odlišné významy pro různé skupiny obyvatel. Kupříkladu náměstí je interpretováno a užíváno jinak bezdomovci a jinak stánkaři, prodavači v potravinách, školáky, pejskaři atd. Jeden prostor může zkrátka odpovídat více místům (Hejnal 2013:424).

Richard Sennett v souvislosti se svou teorií „tyranie intimacy“ rozebírá sklon lidí ulpívat na svých soukromých prostorech, které se stávají stále žádanějšími kvůli sebestřednosti člověka. Proto ulice amerických měst a stále více i měst evropských nabírají charakteru londýnských ulic z Čapkovy citace uvádějící tuto podkapitolu. V takovém světle je prostor mexických měst i vesnic jakousi antitezí k městům západním. Během svých mexických výzkumů, které probíhaly téměř deset let, jsem nezaznamenala pokles užívání veřejného prostoru. Ulice napříč urbánními i rurálními oblastmi dennodenně ožívají veřejným životem, občané se v nich střetávají bez ohledu na věk, společenský status, náboženství nebo etnický původ. Z toho důvodu je zde veřejný prostor přirozeným médiem ke komunikaci a sdílení názorů (tj. mimo jiné i tvůrčího nesouhlasu, který budu analyzovat především ve druhé části své práce).

## HLAVNÍ VÝZKUMNÉ OTÁZKY

1. Jaká je funkce vizuálního jazyka v rámci formování identity mexického národa?
2. Jaké jsou historicky konstantní znaky vizuálního jazyka napříč územím Mexika?
3. Jaké jsou vizuální stereotypy objevující se v umění ve veřejném prostoru po celé 20. století a jaký je jejich vliv na formování identity mexického národa?
4. Byly práce porevolučních muralistů skutečně zásadní pro formování nacionalistického diskurzu v Mexiku?
5. Je jejich odkaz z hlediska obsahů mexické národní identity platný i v současnosti? Jak se tento odkaz projevuje v jedné rovině v pracích současných muralistů a v druhé rovině, jak jsou porevoluční murály s nacionalistickým obsahem vnímány současnými Mexičany?
6. Jakých podob nabírají manifestace národní identity v pracích současných muralistů? Lze v nich vysledovat určité proudy/tendence? Jak se tyto tendence vztahují k obecným rysům mexické národní kultury? Popřípadě jak současné nacionalisticky orientované umění ve veřejném prostoru odráží a interpretuje politicko-sociální proměny Mexika, které se následně podílí na reformulování národní identity?
7. Je možné hovořit o jedné homogenní národní identitě, nebo se v Mexiku setkáváme s jednou oficiální národní identitou a poté celou řadou rozdílných představ národní identity, přičemž tyto jednotlivé identitární verze jsou manifestovány a vyjednávány prostřednictvím umění ve veřejném prostoru?

## HYPOTÉZY

1. Mou hlavní hypotézou je, že v Mexiku nalezneme společnou kognitivní strukturu spíše ve vizuálním jazyce než v desítkách různorodých řečí, kterými se v Mexiku hovoří. Zatímco v rámci národních hnutí, která známe z evropského kontextu, byl pro formování národní identity klíčový verbální a psaný projev jazyka, v případě Mexika sehrál homogenizační roli vizuální jazyk se svými specifickými semiotickými odkazy.
2. Domnívám se, že vliv nacionalistického diskurzu utvářeného v porevolučním období (jehož vizualitu odráží porevoluční murály) je patrný dodnes.
3. Domnívám se, že důkladnou analýzou vizuálního jazyka, který se objevuje v umění ve veřejném prostoru na území Mexika, můžeme dospět k lepšímu porozumění procesu formování Mexického národa a tvorbě jeho postojů vůči USA, Španělsku a zároveň i vlastnímu předhispánskému kulturnímu dědictví.

## CÍLE PRÁCE

Mým cílem je analýza vizuálního jazyka, který se v podobě murálních maleb a jiné vizuální komunikace ve veřejném prostoru objevoval a objevuje na území Mexika a výzkum jeho funkce v rámci formování identity mexického národa v historické kontinuitě, tedy jak v minulosti, tak v současnosti. Tím bych chtěla přispět k rozšíření východisek výzkumu nacionalismu o možnost vizuálního zkoumání, které je podle mě vhodnou a produktivní alternativou k tradičním metodám výzkumu formování národní identity.



## STRUKTURA PRÁCE

Popis a analýzu vývoje vizuálního jazyka ve vztahu k utváření národní identity v Mexiku jsem rozdělila do dvou částí, které odpovídají výše naznačeným liniím výzkumu. První část je chronologickým vyprávěním o vizualitě ve veřejném prostoru a jejím vztahu k formování kolektivní identity – nejprve náboženské a kulturní identity a posléze národní identity, která na náboženskou identitu částečně navázala a převzala značnou část jejich strukturálních charakteristik. Na rozdíl od lineárního textu první kulturně-historické části, druhá část práce je členěna tematicky na základě současných tendencí v neoficiálním umění ve veřejném prostoru, které se určitým způsobem vztahují ke conceptualizaci národní identity. Takový způsob uspořádání textu, i jeho samotné psaní, do jisté míry odráží perspektivu, z které se na popisované jevy díváme. Mám za to, že minulost je možné popsat uceleněji, neboť na ni nahlížíme z delšího časového horizontu. Pokoušet se o chronologický lineárně vedený text o umění ve veřejném prostoru současnosti se mi oproti tomu zdá být neuskutečnitelným úkolem. Jinými slovy, při popisu minulosti i současnosti se vždy dopouštíme určitého druhu selekce. Nicméně na rozdíl od minulosti, kterou není obtížné uspořádat do lineární chronologické roviny, současnost lze lépe utřídít do několika tematických rovin skrze strukturu asocičních linií.

Text první části mé disertační práce je řazen v dějinné posloupnosti. Dílčí kapitoly odpovídají jednotlivým historickým obdobím, na jejichž počátcích docházelo k razantnímu vystřídání vládnoucí garnitury a s tím i ke změně shora prosazované ideologie, která se odrážela v proměnách společenského a kulturního rámce. Spolu s těmito přeměnami se objevovala nejen zvýšená aktivita symbolické činnosti ve veřejném prostoru, ale i částečný ikonoklasmus předchozích vizuálních forem. Na rozdíl od mnohých jiných historických zkušeností, v případě Mexika však nedocházelo k úplnému ikonoklasmu. V souladu s kulturní změnou byl z velké části proměněn obsah vizuálních reprezentací, nikoliv však způsob zobrazování samotného. Jinými slovy, nové verze vizuálních manifestací politicko-kulturních idejí vždy byly „aktualizovány“, ovšem ve veřejném prostoru se nadále vyjevovaly v synkretické formě s reprezentacemi předchozími. Umění ve veřejném prostoru navíc napříč dějinami vykazuje určité shodné umělecké rysy (jakými jsou například vícenásobná a hieratická perspektiva, narativní charakter, specifická sémiotická struktura, barevnost), a dokonce i znaky a symboly (od symbolů asociujících abstraktní koncepty, jakými je například vztah k zemi – *la tierra*, či ke smrti, po zcela konkrétní symboly, jako je např. bůh Quetzalcóatl nebo *eclipse*). V průběhu vývoje vizuálního jazyka ve veřejném prostoru se objevují v podstatě dva typy symbolů, jež označují pracovními kategoriemi politikum a apolitikum podle toho, zda v jejich užití převládá jejich politická či kosmologická (existenciální) vrstva, a zda se tedy jejich význam proměňuje v souladu s jiným ideovým narativem (či nikoliv). Jako politikum vnímám symboly, jejichž význam se mění v souladu s novým kulturně-politickým kontextem (např. Virgen de Guadalupe, Emiliano Zapata a mnoho dalších), apolitikem jsou pro mě symboly a znaky, které zůstávají významově konzistentní (např. *virgula*, symbol reprezentující mluvu/řeč, či *eclipse*, reprezentující propojení života/smrti, dne/noci apod.).<sup>30</sup>

30 Abner Cohen a mnozí jiní akademici by na tomto místě pravděpodobně vznesli námitku, že každý symbol má existenciální a politickou rovinu, přičemž ani jedna neredukuje tu druhou, a proto je v zásadě každý symbol politický (např. Cohen 1979). Rozdělení symbolů na politické a apolitické je pro mě pouze pracovním označením, nástrojem analýzy a jsem si vědoma toho, že se tyto roviny v reálném světě prolínají.

Symbol, který lze považovat za politikum, tedy za takový, jehož význam se posouvá v sounáležitosti s dobovým ideologickým směřováním, je například Virgen de Guadalupe, respektive politicky motivovaná symbolická vrstva, která je připojena k uctívání jejího kultu. Podle legendy se Virgen de Guadalupe (Panna Marie Guadalupská), zjevila indiánovi Juanu Diegovi v roce 1531, tedy krátce po dobytí Mezoameriky. Juan Diego, hned poté co Pannu Marii spatřil, utíkal do nedalekého kostela k místnímu faráři s tím, že na hoře Tepeyac (kde byla po staletí uctívána bohyně mateřství, země a kukuřice Tonantzin, což v nahuatl znamená naše paní v modrých sukních), spatřil krásnou paní v modrém plášti, která vyzařovala něco nepředstavitelně magického a pravila nádherným hlasem, že je Panna Marie, ochránkyně této země. Kněz mu to nechtěl věřit a tak se Juan na ono místo vrátil s hazukou plnou růží. Panna Marie tam stále ještě byla, poděkovala mu za růže a na jejich místo se na Juanův lněný oděv obtiskl její obraz, který se v této formě dochoval dodnes (viz fotografie). Na počest tohoto zázraku byl na témže místě vystavěn klášter, který je jedním z nejdůležitějších křesťanských poutních míst v celosvětovém měřítku (Kašpar, Mánková 1999). Zobrazení Virgen de Guadalupe je mocným symbolem národní identity především z toho důvodu, že mexický národ staví do role „vyvoleného národa“, neboť se jedná o první církvi uznané mariánské zjevení na americkém kontinentě. Uctívání jejího kultu zdaleka přesáhlo hranice Mexika, je rozšířeno po celé Latinské Americe a stalo se důležitým symbolem mexických imigrantů žijících v USA. Mám za to, že tato legenda, v které se obraz jako takový stává hlavním aktérem, podporuje mou tezi o důležitém postavení obrazů v procesu utváření významové a obsahové představitivosti toho, co je mexickou národní identitou. V modlitbách je Panna Guadalupská prohlašována za blahorečenou právě proto, že dala Mexičanům obraz. Asociace, které se k jejímu zobrazení váží, budou pojednány v širším kulturním a politickém kontextu v rámci dalších kapitol. Na tomto místě je ale myslím vhodné alespoň stručně představit částečnou proměnu chápání Panny Guadalupské, a to mimo jiné pro ilustraci pojmu politikum.



Na této fotografii je zachyceno původní plátno (1531), do něhož se podle legendy obtiskla podoba Virgen de Guadalupe. Snědá Panna Marie je oděna do modrého pláště, který symbolizuje nebeskou klenbu (všimněme si symbolické asociace barev s bohyní Tonantzin) a stojí na půlměsíci (luna jako symbol femininity, mateřství), pod kterým se rozprostírá země (opět asociace k Tonantzin). Po tomto zjevení se stala Virgen de Guadalupe nejuctívanějším křesťanským svatým a důležitou součástí duchovní conquisty celé Mezoameriky. To souvisí nejen se shodnými atributy bohyně Tonantzin (a dalších bohyní podobných charakteristik vystupujících i v jiných kosmologických představách Mezoameriky), ale i značným rozšířením mariánského kultu v Evropě 15. a 16. století, vzhledem k němuž byl kult Panny Marie v koloniích značně prosazován. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Na historických malbách z 18. a první poloviny 19. století a v mnoha kostelech je Virgen de Guadalupe zobrazována (kromě ikony vedle oltáře) v příběhu svého zjevení. To podporuje představu výjimečnosti Nového Španělska na celém americkém kontinentě, protože Virgen de Guadalupe byla nejen prvním Vatikánem uznaným křesťanským zjevením v obou Amerikách, ale v rámci mariánského kultu nemá způsob jejího zjevení obdoby na celém světě (považme její vlastní projekci na lněné plátno). José Vivar y Valderrama, *Aparición de la Virgen de Guadalupe y estampación de su imagen* (Zjevení Panny Guadalupské a obtisk jejího obrazu), první polovina 19. století. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.





V devatenáctém století byl symbol Virgen de Guadalupe asociován s požadavkem nezávislosti na španělské koruně a s bojem za politickou suverenitu Nového Španělska. To bylo dáno nejen „mexickostí“ jejího zjevení, ale i její důležitou pozicí ve slavném projevu Miguela Hidalga, jehož emotivní zvolání „*Até žije Panna Marie Guadalupská! Até žije Ferdinand VII.! Smrt špatné vládě!*“ je vnímáno jako počátek bojů za nezávislost (Kašpar, Mánková 1999). Hidalgo tímto projevem posunul Virgen de Guadalupe z religiózního kontextu do kontextu politického. Naše Paní Guadalupská byla portrétována i na vlajce, která byla nesena na začátku vojenských konvojů bojujících proti španělskému králi a posléze se tak stala symbolem mexické samostatnosti. Antonio Fabrés y Costa, Hidalgo, 1905. Foto: Eduardo Báez, Ciudad de México, 1992.

V současném veřejném prostoru se Virgen de Guadalupe objevuje především ve dvou významových rovinách. První je rovina náboženská, kdy je malována na zeď pro ochranu určitého místa, či celé čtvrti. Ve druhé rovině se stává součástí subverzivních murálních maleb a *stencils*. V nich vystupuje jako patronka hájící zájmy lidu a skrze její zobrazení je někdy upozorňováno na podvody politiků, korupci vlády apod.



Autor i rok vzniku malby neznámý, Eje 10, Ciudad de México. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



V souvislosti s boji za nezávislost Virgen de Guadalupe malovali i porevoluční muralisté. Vzhledem k „dekatolizačním“ tendencím, kterými je porevoluční období charakteristické, však byla Virgen de Guadalupe zobrazována na porevolučních murálech snad ze všech období nejméně. Juan O'Gorman, „*Retablo de la Independencia*“ (Oltář nezávislosti, zámek Chapultepec, 1960). Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Collectivo Asaro, *Nuestra señora de barricadas* (Naše paní barikád), Oaxaca de Juárez, rok neznámý. Foto: MHK, 2012.





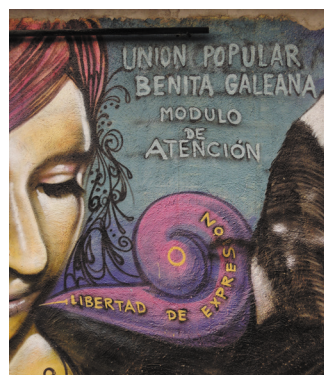
Apolitikem, tedy symbolem, který napříč dějinnými obdobími asociuje shodný význam, přitom je však nesnadné mu porozumět bez obeznámenosti s mexickými reáliemi, je například tzv. *virgula*, symbol reprezentující mluvu. Na předhispánských murálech, stélách, vázách a kodexech je zobrazení *virgula* velmi běžné. Jeho nejstarší dochované užití se nalézá na murální malbě v Teotihuacánu, na kterém je zobrazena oslava na onom světě (Limon Olvera 2012). Foto: MHK, Teotihuacán, 2012.



V koloniálním období *virgula* symbolizuje řeč či modlitby postav portrétovaných na murálních malbách v *capillas abiertas* a jiných sakrálních stavbách (viz například murální malba z Ixmiquilpanu, která ilustruje conquististu). Foto: Thelmadatter (Wikimedia Commons), Ixmiquilpan, 2017.



Shodného významu nabírá symbol *virgula* i na murálních malbách v porevolučním období, kde je obvykle zobrazen na výjevech narativizujících předhispánské období (např. na Riverově murálu na *Teatro del Insurgentes* – Divadle povstalců z roku 1953, kde spolu rozmlouvají šamani). Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



V současném umění ve veřejném prostoru je tento symbol často používán ve smyslu demonstrace požadavku svobody projevu (viz graffiti ze Ciudad de México, na němž dívka volá po svobodě slova – Foto: MHK, Ciudad de México, 2012). Symbol *virgula* jsem našla i v celé řadě mexických učebnic španělštiny, kde signalizoval část lekce založenou na konverzaci. Z častého užití *virgula* na současných malbách ve veřejném prostoru i z mých rozhovorů s respondenty vyplynulo, že se jedná o symbol dobře srozumitelný a široce akceptovaný. MHK, 2013.

První čtyři kapitoly mé disertační práce jsou protnuty pomyslnou časovou přímkou, jejíž počáteční body leží v předhispánském období a druhý konec vyvěrá na začátku čtyřicátých let 20. století. V první kapitole se zabývám předhispánskými malbami, stélami a sochami a jejich umístěním v prostoru ceremoniálních a mocenských center. Zamýšlím se přitom nad funkcemi této vizuální komunikace v rámci procesu utváření kulturní identity, totiž nad tím, jak byl pomocí vizuálních obsahů pozorovatel situován do koloběhu dějin a jak byly zobrazovány kosmologické (a ideologické) představy prosazované politickými elitami. Na základě klíčových symbolů, které hrály významnou roli i v pozdější vizualitě identity, představuji stěžejní kulturní koncepty, jako jsou dualita, kult oběti, vztah ke smrti či k zemi apod.

Druhá kapitola je věnována popisu způsobů (re)formování této kolektivní paměti v koloniálním období (1521–1821) skrze nástěnné malby a štuky nacházející se v *capillas abiertas* (kaplích otevřených do „veřejného“ prostoru, povětšinou klášterních komplexů) a v dalších stavbách rané církevní architektury Nového Španělska. Tyto malby reflektují a spoluutváří novou koloniální identitu vznikající mestické společnosti, a to pomocí reinterpretace symbolů, které se vyskytují jak v předhispánských malbách, tak i posléze v nacionalisticky orientovaných murálních malbách. Kromě biblických narativů jsou hlavními náměty maleb v otevřených kaplích výjevy synkretické povahy (odrážející propojení křesťanství s předhispánskými mytologiemi a náboženstvími) a obrazy, které domorodým obyvatelům povýšenecky představují nadřazenost španělské kultury nad kulturami nativními.

Ve třetí kapitole pojednávám o počátcích formování národní identity kreolskými elitami, jejíž vizuální materializací byly malby vystavované v kreolských domácnostech a v galeriích. Tyto malby tematicky vychází z evropského umění 18. a 19. století, které se rovněž podílelo na vizuálním ukotvení představy abstraktní entity zvané národ (Smith 2013). Náměty nacionalisticky orientovaných maleb z 18. a 19. století lze v zásadě rozdělit do tří typů, a to na historické výjevy, krajinomalbu a portrétování národních specifík. V této kapitole argumentuji, že obrazy, stejně jako jiné homogenizační prostředky, které jsou teoretiky nacionalismu často považovány za klíčové (zejména tisk – např. Anderson 2008; Deutsch 1953; Hroch 1999), působily v Mexiku v období nezávislosti (19. století) jako národotvorný činitel jen do jisté míry, jelikož byly tyto kulturní formy dostupné pouze elitám. Z tohoto důvodu se ve třetí kapitole zabývám i jinými vizuálními zdroji, které měly vliv na formování představy národního společenství u široké veřejnosti. Jsou jimi například karty *lotería* a lidová grafika šířící se především prostřednictvím *corridos* (almanachů), populárních i mezi negramotným obyvatelstvem (Beezley 2008), jehož bylo na území Mexika ještě ve 20. letech 20. století 70 % (např. Burnett 2005: 192; Roser 2016).

K murálním malbám, které byly hlavním předmětem analýzy první a druhé kapitoly, se opět vracím ve čtvrté kapitole, která je věnována porevolučnímu období (20. – 30. léta 20. století). Během těchto dvou dekad, které lze považovat za vrchol utváření mexického národa (Lomnitz 2001, Alonso 2014, Caballero 2008), se nástěnné malby přesouvají ze sakrálních prostor do prostor spojených s profánní mocí. Na státní zakázku jsou malovány na zdi škol, místních úřadů (*municipios*), divadel, muzeí, knihoven a nemocnic. Jejich umístění tak odráží dekalozaci (v rámci níž jsou ve vizuálním diskurzu světců nahrazeni panteonem národních hrdinů) a nové sebevědomí mexického státu, související s nabytím nejsilnější mocenské pozice v zemi. Murální malby se stávají monumentálním (pře)vyprávěním mexické národní historie z pozice politických a kulturních elit a slouží k edukaci a homogenizaci obyvatelstva nově vzniklého mexického státu. Na rozdíl od národních obrození v Evropě, kde byl zásadním homogenizačním činitelem jazyk v mluvené a psané podobě, mocenské elity v Mexiku prosazují jako jeden z hlavních sjednocujících činitelů vizuální komunikaci ve veřejném prostoru. To je dáno, kromě možnosti navázání na dlouhodobou historickou tradici umění ve veřejném prostoru, především velkou jazykovou rozrůzněností na území Mexika a výše zmíněnou negramotností. Kromě funkce murálních maleb v procesu tepání mexického národa se v této kapitole částečně zabývám i dobovou kinematografií. A to proto, že se její produkty výrazně podílely na prezentaci národních konceptů (definovaných mj. v murálních malbách) v zahraničí, což je mělo zpětně potvrdit a zakonzervovat. V této kapitole se zaměřuji nejen na samotný vztah dobového státního aparátu a umělců, kteří těmto konceptům dávali tvar a za použití značného množství symbolů z předchozích období je symbolicky prezentovali, ale i dalším mocenským institucím, které spoluutvářely představu jednotného homogenního národa (např. školství a Indigenistický institut).



Na vrcholu vlny porevolučního muralismu, který odpovídá počátku 40. let 20. století, první část mé disertační práce končí. Na rozdíl od značné finanční i ideologické podpory státního aparátu, které se muralismu v porevolučním období dostávalo, od 40. let jsou tyto dotace stále menší. Z hlediska teorií nacionalismu je mexický národ možné považovat za zformovaný<sup>31</sup> a politické elity se tak soustředí spíše na ekonomický a hospodářský rozvoj země než na podporu kultury a vzdělání. Ve veřejném prostoru Mexika se i nadále objevují murální malby, ale vzniká jich znatelně méně a je v nich patrný odklon od kánonu revolučního muralismu a příklon k subjektivně (tedy neprogramově) vybírané tematice a stylu ovlivněnému celosvětovými trendy v umění.

V současnosti se ve veřejném prostoru Mexika objevuje nacionalisticky orientované výtvarné umění dvojího a v zásadě protichůdného typu, jehož jednotlivé formy soupeří o vlastní užití s ultimátním cílem stát se převládajícím diskurzem. Prvním typem, či proudem, jsou vizuálně i tematicky jednotné oficiální murální malby zobrazující historickou kontinuitu a sounáležitost mexického národa. Čerpají především z kulturního a historického odkazu revoluce, jenž propůjčuje straně PRI (*Partido Revolucionario Institucional*)<sup>32</sup> určitý monopol k vládnutí, jímž tato strana disponuje neuvěřitelných 77 let<sup>33</sup>. Tento typ umění je tak vládou prosazován a finančně i jinak (např. v rámci školního vzdělávání) podporován. Vedle umění utvářeného hegemonem stojí neoficiální vizuální artikulace, vyjadřující buď přímo nesouhlas s vládou (jehož jsme byli svědky nejpatrněji během prvního povstání zapatistického hnutí<sup>34</sup> v roce 1994 či při výše zmíněných nepokojích v Oaxace v r. 2006), anebo odlišné vztahování se ke světu a k vlastní identitě. Mám za to, že tento typ vizuální komunikace (objevující se převážně ve formě murálních maleb, graffiti a stencils) je možné považovat za „hlas lidu“ a lze se jím tak zabývat jako specifickou folklorní formou, z které je možné „číst“ jednotlivé (a mnohdy subverzivní) verze kolektivní paměti, interpretace historie i současné politiky a mimo jiné i artikulace národní identity založené na rozšířených lidových představách.

Zatímco v první části disertační práce představuji vizuální jazyk mexického nacionalismu jako v zásadě jednotný proud, do kterého se v průběhu času „přilévaly“ identitární verze, jež s ním nebyly v rozporu, v druhé části se zabývám svébytnými verzemi národní identity, které problematizují homogenizační status oficiálního narativu a ukazují rozmanitost a variabilitu kulturních identit. Tuto část disertace nazývám „Za nopálovou oponou“, neboť rozkrývá oficiální muralismus, jenž je tak mnohdy posměšně nazýván. Poprvé pro něj tento termín použil José Luis Cuevas, jeden z představitelů generace *Ruptura* (*La generación de ruptura*, jak je toto hnutí nejčastěji nazýváno), když v roce 1956 v kulturní příloze deníku *Novedades* publikoval manifest „*La cortina de nopal*“ (Nopálová opona – Cuevas [1956] 1959). Je napsaný ve formě pohádky o malíři Juanovi (jehož postava nese značně autobiografické prvky), který jednoho dne podhrne divadelní oponu a za ní zahlédne malby, jež ho fascinují svou pestrostí a od-

31 Viz členění tří základních fází národních hnutí a vymezení atributů plně zformovaného moderního národa, definovaných Miroslavem Hrochem (Hroch 1999: 14-16) a akceptovaných naprostou většinou teoretiků nacionalismu a národní identity.

32 Institucionální revoluční strana

33 PRI byla u moci od roku 1929 do roku 2000 a s dvanáctiletou přestávkou se opět zhostila vlády v roce 2012.

34 Zapatistické hnutí je hnutím za práva domorodých obyvatel a proti stále zhoubnějšímu dopadu ekonomiky a politiky neoliberalismu na domorodé oblasti Mexika. Začalo se formovat koncem 80. let jako ozbrojená frakce EZLN (*Ejército Zapatista de Liberación Nacional*) v lesích státu Chiapas. V roce 1994 odtamtud poprvé vystoupilo a vzneslo své požadavky jako výraz protestu proti podepsání *Dohody o severoamerickém „volném“ obchodu* (NAFTA). Zapatistické hnutí je doposud velmi aktivní v demonstracích nesouhlasu s neoliberalistickým směřováním vlády, její korupcí, omezováním občanských svobod atd. Jeho podpora v současnosti zdaleka přesahuje hranice Mexika.

lišností od diskurzivních murálních maleb. Juan začne nadšeně malovat obrazy inspirované tím, co viděl za oponou, a když je s první sérií takových obrazů hotov, odnese je ukázat řediteli *Bellas Artes* (centra mexického umění první poloviny 20. stol., značně provázaného se státním aparátem). Ten se navzdory Juanovu očekávání vyjádří, že je zcela nežádoucí malovat takové „monstrózy“, a Juan se tak hned poté, co opadne jeho první vlna rozčarování, opět zařazuje do procesu vytváření diskurzivního umění. Cuevasův hrdina navíc po čase zjistí, že se portréty žen oděných do tradičních tijuanských šatů dobře prodávají, a jeho nadšení z toho, co zahlédl za oponou, je pryč (Cuevas 1959).

Právě o ukázání současných tendencí v mexickém street artu, které sice navazují na tradici mexického malířství, ale zároveň se vymaňují z dogmatických vzorců a témat nacionalisticky orientovaného porevolučního muralismu, mi v druhé části disertační práce jde. Pokusím se tím předestřít nesmírnou kulturní rozmanitost, která se v mexickém umění odráží, a zachytit nadšení pro nacházení nových témat, která jsou jedinečná, ale přesto ukotvená v kulturních a obecně kosmologických představách, sdílených a donekonečna reinterpretovaných v národním prostoru Mexika.

Na dekonstrukci identitárního čtení a následné vymezení styčných bodů v současném intimním národním prostoru jsem se zaměřila při dvou dlouhodobých výzkumech v Mexiku (7/2012–3/2013 a 6/2013–12/2013). Hlavním výzkumným objektem mi přitom byly vizuální intervence ve veřejném prostoru. Na základě tohoto výzkumu jsem stanovila pět hlavních tendencí, které se ve vztahu k národní identitě objevují napříč Mexikem. Jak bude patrné z následujícího textu, tyto tendence nejsou oddělenými kategoriemi, ale vzájemně se prolínají. Každé z těchto pomyslných identitárních podmnožin je věnována oddělená kapitola či podkapitola. Jejich následným složením lze myslím docílit přinejmenším letmé představy o národní identitě v současném Mexiku v té podobě, v níž je uchopována a žita mezi nejširším obyvatelstvem. Tyto tendence analyzuji nejen v kontextu současného politicko-společenského vývoje, ale i na základě jejich kulturně-historických souvislostí.

První kapitolu jsem nazvala „*México profundo* v současném veřejném prostoru Mexika“ podle výše zmíněné teorie antropologa Guillerma Bonfila Batally (a také částečně jako poctu jeho osobě a práci). Teorie *México profundo* (Batalla 1987) mi pomohla lépe uchopit umění ve veřejném prostoru, které se sice vztahuje k *lo mexicano*, ovšem zcela jinak, než je tomu v oficiálním umění. Analyzované murální malby rozkrývají kulturní rozmanitost národní „reality“ především dvěma způsoby. Prvním z nich je zobrazování předhispánského kulturního odkazu v mnohem diverznějších variantách, než je tomu v rámci oficiálního diskurzu, zaměřeného na aztéckou civilizaci jakožto kulturní centrum s pouhými „kulturními přesahy“ v civilizaci teotihuacánské, mayské a zapotécké. Značná část soudobého umění ve veřejném prostoru představuje mnohost kulturních konceptů, které se rozvíjely na území Mezoameriky před příchodem španělských dobyvatelů. Předhispánské kultury přitom nejsou představovány jako inventář kulturních artefaktů jako na většině oficiálních maleb, ale spíše jako manifestace autonomních kosmologických konceptů uvedených v hlubším kulturním kontextu. Druhým způsobem vizuálních projevů *México profundo* je lokální zaměření umění ve veřejném prostoru. Taková umělecká díla mnohdy svébytným způsobem zahrnují národní identifikaci, nicméně ta je jako kdyby obalená lokálními příběhy, paměťmi a fyzickými předměty. Lokálně zaměřené umění tak ostře kontrastuje s monumentálním, ale přesto abstraktním oficiálním uměním. Namísto národních hrdinů stojí v jeho středu lokální „hrdinové všedního dne“, místo národních symbolů jsou zde zobrazovány předměty denního užití (například hračky či ritualizované předměty) a pro dekoraci jsou zde často využívány motivy a symboly z lidových látek, jež mnohdy odkazují ke kosmologickým představám. Takto zaměřené umění ve veřejném prostoru se v některých

případech stává hybnou silou lokálního uvědomění, vedoucího až k formování samosprávy, požadování lokální autonomie apod. V rámci páté a šesté kapitoly poukáží na odraz *México profunda* v současném veřejném prostoru – v páté kapitole představím soudobé reinterpretace předhispánských kosmologií a kulturních artefaktů, v šesté kapitole lokálně zaměřené murální malby a jejich funkci ve vyjednávání své vlastní verze (národní) identity a politiky „zdola“.

V sedmé kapitole pojednám o třech námětech, které se těší značné oblibě v umění ve veřejném prostoru současnosti – masce, smrti a hrdinech lidové kultury. Ačkoliv se tyto náměty objevují ve zvyšující se tendenci, specifčnost jejich zpodobňování se pne hluboko do kulturních dějin Mexika. V první podkapitole 7. kapitoly se zabývám maskou jako politicko-kulturním konceptem a artefaktem, ale i v intimně-subjektivním rozměru ve vztahu k umělcům, v jejichž dílech se maska objevuje. V další podkapitole pojednám o mexické formě wrestlingu *lucha libre* (volný souboj), v němž bojovníci používají masky. Mám za to, že tato hra odhaluje leccos o mexickém *národním* charakteru, a v tomto kontextu mě na ni upozornilo i několik mých respondentů. Masku i *lucha libre* analyzuji nejen v konceptuální, významové rovině jako reprezentace určitých kulturních významů a charakteristik, ale i v rovině vymezení národní identity ve vztahu ke Spojeným státům americkým (viz defenzivní nacionalismus definovaný Rogerem Brubakerem – Brubaker 2006).

Další podkapitola je věnována poněkud známějšímu rysu mexické kultury, a to kulturně specifickému pojetí smrti a jeho vizuální interpretaci ve veřejném prostoru Mexika. Zabývám se zde pravděpodobně nejvýznamnějším rituálem mexické národní kultury – *El día de los muertos* (svátkem zemřelých), který svou oblibou a účastí zdaleka převyšuje jakýkoliv jiný rituál profánního i sakrálního charakteru. Analyzuji přitom otisk předhispánských kosmologických konceptů do dnešní podoby tohoto svátku, ale zároveň i to, jak je v rámci něj manifestována kulturní autonomie mexického národního prostoru.

Disertační práci uzavírám podkapitolou o subverzivních verzích národní identity a o vyjednávání identity a politiky skrze umění ve veřejném prostoru. Věnuji se v ní manifestaci některých současných kulturních a politických konceptů prostřednictvím rozličných postav mexické kultury (jako je například mluvčí zapatistického hnutí subcomandante Marcos, malířka Frida Kahlo či herec Cantiflas). Představitelé subverzivní politiky a popkultury jsou neoficiálními národními hrdiny, kteří evokují určité kulturní a politické významy. Mám za to, že jsou portretováni ve veřejném prostoru Mexika namísto oficiálních národních hrdinů i z toho důvodu, že na rozdíl od nich jejich poselství mnohem více rezonuje se současnými problémy a obecně společensko-politickou situací. Významy, které jsou těmto postavám obecně přikládány, budu srovnávat s tím, jak je interpretují umělci, kteří je vnášejí do veřejného prostoru.



# 1. KAPITOLA: SRDCE NEPŘÁTEL STOUPAJÍCÍ V ZOBÁČÍCH ORLŮ KE SLUNCI: PŘEDHISPÁNSKÉ OBDOBÍ

„Slunce, náš otec,  
se potápí v šatech z drahého peří,  
ve skřínce z drahokamů,  
na šíji tyrkysový náhrdelník,  
v samých barevných květech,  
jež prší jak déšť, ustavičně.“<sup>1</sup>



Foto: Fernando Hernández Sánchez, 2010, Bonampak.

Tato malba je jednou z rekonstrukcí fresek, jimiž je vyzdoben palác na vrcholu pyramidy v mayském archeologickém nalezišti Bonampak. Pochází z konce 8. století našeho letopočtu a zobrazuje průběh vyhrané bitvy a její následnou oslavu. Zobrazení jsou v souladu s kosmologickými i hieratickými představami rozložena do tří vrstev. Váleční zajatci, z nichž někteří jsou již mrtví, a proto náleží inframundo (podsvětí), jsou umístěni nejnižše. V další vrstvě – mundo (pozemském světě) – je portrétován panovník s královskou rodinou a svými stoupenci. Jak vyjednává s pokořeným vládcem nepřátelského kmene. Jednotlivé postavy mají na hlavách čelenky s reprezentacemi zvířat, jež jsou asociována s jejich charakterem a dovednostmi. Jsou oděny do tradičního svátečního oděvu a ozdobeny náramky, především z jadeitu, který byl považován za nejcennější nerost, náhrdelníky a náušnicemi. V ruku drží oštěpy a jiné dobové zbraně. Panovník (druhý zprava) má na hlavě čelenku z per ptáka quetzala, symbolizující jeho pozici vládce, a náhrdelník se zobrazením Chaaca, boha deště. Zajatci v provazech s krvavými ránami drží v ruce lidská srdce, která budou darována bohům jako součást obětního ritu-

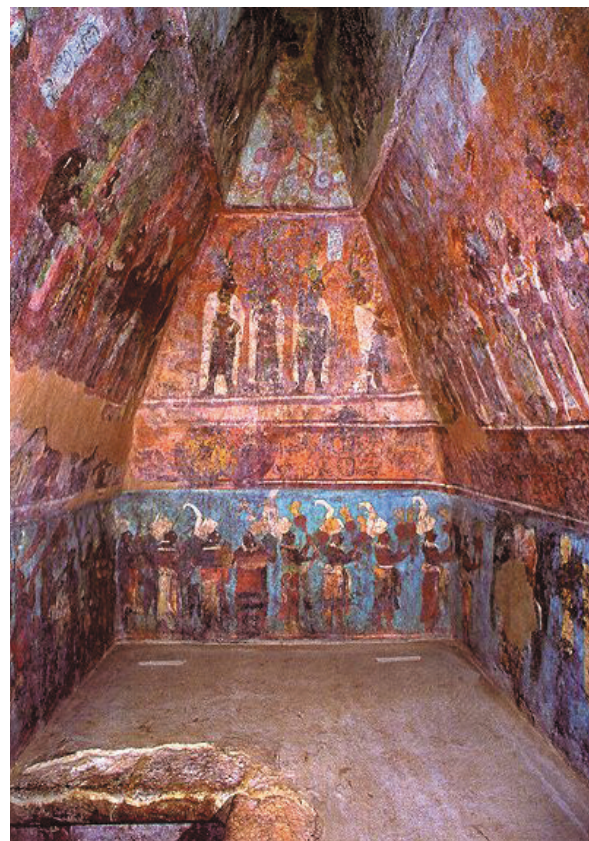
1 Anonymní aztécký tlamatini (Slavík 1974: 53).



álu. Během něj budou s největší pravděpodobností jejich těla rozprostřena na místě určeném k obětním rituálům, budou jim vyřezána srdce, které posléze orli donesou slunci, což mu dá potřebnou sílu v boji o nadvládu nad oblohou. V další vrstvě jsou pomocí hieroglyfů zaznamenány informace o dané bitvě a panovníkovi, který v ní zvítězil. Na stropě, jenž znázorňuje nebeskou klenbu (cielo), jsou zobrazeny nebeské symboly, jako např. paprsky slunce a bohové, především ti spojovaní s válčením.<sup>2</sup>



Na této fotografii je zachycena jedna strana *plaza central* (hlavního náměstí) s palácem, uvnitř kterého se popisovaná murální malba nachází. Foto: Fernando Hernández Sánchez, Bonampak, 2010.



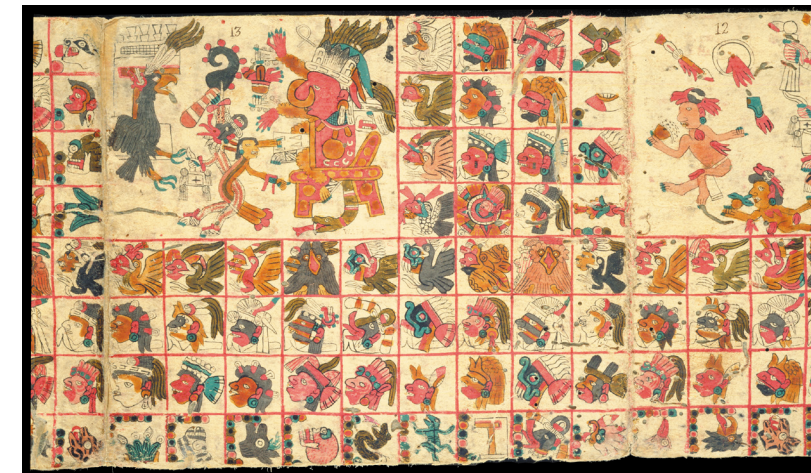
Celý murál, z něhož je popisovaná malba výsekem. Foto: Fernando Hernández Sánchez, Bonampak, 2010.

Umění ve veřejném prostoru, skrze které byly „prostému lidu“ zprostředkovány kosmologické představy prosazované mocenskými elitami, se na území současného Mexika vyskytuje již od předhispánského období. Relikty těchto maleb a jiných uměleckých forem nalzáme v celém kulturním areálu Mezoameriky, tedy oblasti, která byla osídlena četnými kmeny a etniky. Mezi civilizačně nejvyspělejší kultury žijící na tomto území bývají řazeni Olmékové, Mayové, kultura Teotihuacánu, Zapotékové, Toltékové, Totonakové, Taraskové, Mixtékové a Aztékové. Díky čilému obchodování a nepochybně i dílem válčení docházelo mezi předhispánskými civilizacemi a etniky k vzájemným kulturním výpůjčkám, projevujícím se v kultuře materiální i duchovní. Vzájemné podobnosti nacházíme v celém kulturním systému, od kosmologických a náboženských představ po řemeslné a umělecké techniky. Jejich propojení se zrcadlí v umění ve veřejném prostoru napříč dějinami i teritoriem Mezoameriky. Murální malby, stély a reliéfy jsou tak klíčové pro porozumění dějinám a kultu-

<sup>2</sup> Tento výjev není na fotografii zachycen, ale lze ho vidět v úplnosti spolu s dalšími freskami (např. s těmi, na nichž jsou zpodobněny oslavné rituály tanečníků s maskami a hudebníků s dobovými hudebními nástroji) například na této webové stránce: [http://pueblosoriginarios.com/meso/maya/sitios/bonampak\\_murales.html](http://pueblosoriginarios.com/meso/maya/sitios/bonampak_murales.html).

rám Mezoameriky (Rodríguez 1969), neboť skrze dekodování symbolů, způsob zobrazení a architektonické uspořádání mocenských a rituálních center můžeme nejen lépe rozumět kulturním rysům a představám těchto civilizací, ale i vzájemným kulturním výpůjčkám, kontaktům a difúzím kulturních jevů.<sup>3</sup>

U předhispánských civilizací se nástěnné malby objevovaly v palácích, které stály na vrcholcích pyramid a na vnějších schodištích, jež k nim vedla. V některých kulturních a správních centrech byly malbami pokryté celé paláce a pyramidy, jako je tomu např. v případě Teotihuacánu (500 př. n. l. – 650 n. l.), kde se zároveň dochovaly nejstarší murální malby na území Mezoameriky (Bustamante Davila 1970; Westheim 1987). Vzhledem k tomu, že většina pyramidových komplexů byla poté, co byla opuštěna, po celá staletí zarostlá bujnou pralesní vegetací, se murálních maleb ve své celistvosti moc nedochovalo. Jejich jednotlivé relikty však můžeme dešifrovat za pomoci zachovalých stél, reliéfů a pohřebních uren, které se našly v témže kulturně-správním centru.<sup>4</sup> Dalším zdrojem, z něhož lze při rekonstrukci významu maleb čerpat, jsou kodexy, z jejichž ohromné spousty byla jistá část nalezena a uchována španělskými misionáři a dobyvateli.



Nahuatlaský (aztécký) kodex, pravděpodobně ze státu Tlaxcala, který představuje kalendářní cyklus (jmenuje se Tonalámatl, což znamená doslova „papír dní“). Hlavní výjev (vlevo nahoře) reprezentuje bohy Huactli a Tlazolteotla a jednotlivé výjevy ve čtvercích odkazují ke dnům v roce. Foto: MHK, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, 2012.

<sup>3</sup> Největší vliv na všechny pozdější civilizace měla kultura Teotihuacánu. Především mezi rysy duchovní a hmotné kultury Aztéků, Mayů a Tehotihuakánců se nachází značné množství podobností. Kultura Zapotéků v Monte Albánu a Mayů v Palenque a Bonampak zase ovlivnila značné množství pyramidových komplexů budovaných v mayské oblasti během postklasického období (Limon Olvera 2013). V tomto smyslu se zde nabízí zajímavá paralela se středověkou Evropou, kde je možné číst kulturní kontakty skrze putování jednotlivých šablon světců zobrazovaných na oltářích. Podle případných deficitů a anomálií, k nimž v zobrazeních shodně dochází, totiž můžeme vyčíst cesty těchto šablon, s nimiž souvisí cesty politického a náboženského vlivu, obchodní cesty apod. (Royt 2002). Prostřednictvím uměleckých forem raného křesťanství v Novém světě je podobně možné sledovat cesty misionářů a šíření křesťanství v koloniálním období. Například v Novém Španělsku (současném Mexiku) byl na jedné z prvních šablon zobrazujících Ježíše Krista přepsán nápis INRI na IRNI. Tato šablona se následně šířila do mnohých raných křesťanských staveb s nápisem IRNI (Vences Vidal 2000), a stala se tak indicií při rekonstrukci šíření křesťanství po Novém Španělsku. Skrze určité kulturní vlivy a výpůjčky, odrážející se v současném umění ve veřejném prostoru, je možné podobně zkoumat i některé novodobé fenomény (např. reemigraci z USA). Tyto cesty jsou však na základě umění ve veřejném prostoru rozkodovatelné jen do té doby, než se začaly formy a obsahy street artu rozpínat prostřednictvím internetu a specializovaných časopisů – v průběhu 90. let, v důsledku čehož se tyto novodobé „šablony“ přestaly šířit lineárně, tudíž schematicky rozkodovatelně).

<sup>4</sup> Mnoho nových poznatků o kulturách Mezoameriky odkryl vědcům nález pohřebních uren v Monte Albánu, na kterých se díky absenci vzduchu dochovalo velké množství vizuálních informací.



V kodexech jsou metaforicky zachyceny dějiny a mytologické a náboženské představy prostřednictvím piktografického – obrázkového – písma. Tak jako tomu bylo i v Evropě před vynálezem knihtisku, toto písmo, a tudíž i kodexy byli schopni číst pouze specialisté k tomu školení. Ti uměli pravděpodobně dekódovat nejen informace zachycené v kodexech, ale i vyložit „učenou formulaci dějin“ zachycenou v murálních malbách a stélách. Jinými slovy, těmto jedincům byla dostupná určitá vrstva informací, na níž běžný člověk nedosáhl a kterému zůstala skryta (Westheim 1987). Podle filosofa vědy Pimentela byl „styl mluvy indiánů o své vlastní historii i jejich zápis převážně metaforický – figury zde reprezentovaly fakta, jejichž významům bylo nesmírně těžké rozumět, a proto byla zapotřebí vrstva specialistů, která se soustředila na výklad vlastní historie“ (Pimentel 2009: 64). Právě toto metaforické dorozumívání se na symbolické, vizuální bázi a metaforický způsob výkladu vlastních dějin, který souvisí s formováním kolektivní paměti a představ prosazovaných hegemonií, podporuje myšlenku důležitosti funkce maleb a jiné vizuální komunikace ve veřejném prostoru v rámci formování skupinové identity a její paměti již od předhispanšského období.

Pečlivá práce s vizualitou je patrná nejen z výjevů na nástěnných malbách, stélách, sochách, oltářích a reliéfech, ale i z celkového uspořádání veřejného prostoru a umění v něm. Až na malé výjimky nesloužily v kulturním areálu Mezoameriky pyramidy k pohřbívání panovníků a o jejich účelech se tak vedou značné diskuze (Larral de Saenz 1986; Westheim 1987). Jedno z možných vysvětlení vychází z metafyzických představ dodnes zachovaných mezi některými mayskými etniky (např. Tzotzily) a souvisí s existenciální a kosmologickou představou pyramid jakožto reprezentací posvátných hor (Vogt 1964:194). V mayské kosmologii hory nabírají zcela bazální úlohy, jsou považovány nejen za axis mundi a místa zrození bohů, ale i za živé a jednající bytosti. Hory lidem dávají (nebo upírají) déšť, a tudíž rozhodují o úrodě a životě obecně. Jsou tedy zdrojem vláhy, půdy, zvěře, vody i života samotného. Jeskyně v nich jsou poté pomyslnou dělohou a ústy hor, v nichž je možné hory navštěvovat a rozmlouvat s nimi (Kapusta 2015). Pyramidy tak v této existenciální dimenzi symbolizují koncepty země (*tierra*), čtyř světových stran, hor, vody, jeskyně a plodnosti.<sup>5</sup> Na tuto dimenzi navazuje politický rozměr monumentality mocenských center, související s exponováním moci prostřednictvím architektonického rozvrstvení staveb a důmyslného vkládání umění do veřejného prostoru<sup>6</sup>. To je podpořeno i umístěním naprosté většiny stél, maleb, soch a štuků do vnějšího prostoru (namísto interiéru), kam byly situovány náboženské a mocenské rituály, u kterých byli poddaní s největší pravděpodobností mnohdy přítomni (Westheim 1987).

Paláce, pyramidy, míčová hřiště, obětiště, stély, cesty mezi nimi a vůbec všechny architektonické prvky byly do mocenských center zakomponovány v souladu s kosmologickými představami (např. pyramida měsíce bývá na severu, pyramida slunce na jihu apod.). Pyramida s královským palácem na vrcholku se nalézala na hlavním náměstí (*plaza central*) a do ní bylo zároveň soustředěno i nejvíce projevů vizuální komunikace. Působivost vizuálního sdělení byla podporována např. i posazením stél s důležitými informacemi (životopisem vládnoucího panovníka a jeho rodiny v kontextu kalendářního okruhu aj.) na vyvýšená místa, odkud byly dobře viditelné široko daleko. Domnívám se, že monumentalita mocenských center a důkladně promyšlené vkládání vizuálních obsahů do veřejného prostoru nasvěd-



Teotihuacán sloužil jako architektonický i umělecký vzor pro nesčetně jiných mocenských center v severní a západní oblasti Mezoameriky, neboť byl podle mýtických vyprávění místem zrození bohů. Tato fotografie je zachycena z pyramidy měsíce, od které se vine cesta mrtvých, po jejích stranách se nachází paláce zasvěcené jednotlivým bohům či živlům, mezi nimi jsou obětiště a po levé straně stojí pyramida slunce. Foto: MHK, Teotihuacán, 2013.



Palenque se vyznačuje charakteristickým uspořádáním mocenských a náboženských center v jižní a východní oblasti Mezoameriky. Foto: MHK, Palenque, 2006.

čuje ideologické manipulaci poddaných jako jedné z důležitých funkcí obřadních prostor i prostranství využívaných během každodenních styků řadových obyvatel s prostředníky vládnoucí vrstvy. Zvláště patrné to je, když se zamyslíme nad typy zobrazení ve veřejném prostoru, z nichž naprostá většina, jak uvidíme na následujících stránkách, mohla mít homogenující funkci. Lze tedy předpokládat, že jedním z účelů syté vizuality obřadních a mocenských center bylo formování kolektivní paměti prostřednictvím definování pozice diváka v koloběhu dějin, a to skrze prosazování jednotné kosmologické a mocenské představy.

Zobrazovány byly v podstatě tři typy námětů, které lze rozlišit na náboženské, mytologické a historické výjevy.<sup>7</sup> Není ambicí tohoto textu plnit následující stránky výkladem vizuálních obsahů v kontextu kosmologie jednotlivých předhispanšských civilizací, neboť tomuto tématu jsou věnovány stovky jiných prací – spíše chci zmapovat určité symboly a koncepty,

<sup>7</sup> V komplexním myšlenkovém systému mezoamerických kultur se nicméně tyto náměty prolínají a to mnohdy i v rámci jednoho uměleckého díla.

<sup>5</sup> Za tuto myšlenku vděčím antropologovi a přednímu českému mayologovi Janu Kapustovi, který se konceptualizací hor u současných Mayů věnuje ve své disertační práci i v několika časopiseckých studiích (např. Kapusta 2015; Kapusta 2016).

<sup>6</sup> Funkce veřejného prostoru v rámci rituálů a způsob kladení vizuálních obsahů do pyramidových komplexů se mi zdají být dobře zrekonstruovány ve filmu „Apocalypto“ Mela Gibsona (2006), ačkoliv k mnohým jiným historickým a kulturním odkazům tohoto filmu mám výhrady a ačkoliv se jedná o filmový zážitek jen stěží schopný uspokojit intelektuálně zdatného diváka.





Štuka zobrazující boha Tlaloca a boha Quetzalcóatla na Paláci žab v sídle Teotihuacán.

Bůh Quetzalcóatl je v kulturních dějinách Mexika jednou z nejdůležitějších postav, což odráží i umění ve veřejném prostoru. Podle mezoamerických mýtů dal Quetzalcóatl lidem oheň, znalost obdělávání kukuřice, písmo a vědění. Poté odplul na východ a předpověděl svůj návrat do období, které bylo v mayském kalendáři označováno jako 52. kalendářní okruh a odpovídalo příchodu španělských dobyvatelů. Cortés této mytické narace následně využil, prohlásil sám sebe bohem Quetzalcóatlem a tento performativní kousek mu napomohl k dobytí Mezoameriky. Foto: MHK, Teotihuacán, 2013.

kteří nalézáme v pyramidových komplexech napříč Mezoamerikou, stejně jako v ulicích mexických měst současnosti.<sup>8</sup>

V obřadních a mocenských centrech napříč Mezoamerikou byly nejčastěji zobrazováni bohové a panovníci. Motivy a způsoby uměleckého ztvárnění byly přejímány z přírody, přičemž představa bohů byla asociována s posvátnými zvířaty (zejména s hadem, jaguárem a orlem) či přírodními jevy (např. hromobitím, deštěm a vodou obecně, paprsky slunce, větrem atd.). Bohové k lidem sestupovali ve zvířecí podobě, a proto tak také byli zobrazováni. Např. jeden z doposud nejvíce zpodobňovaných bohů, Quetzalcóatl/Kukulcán<sup>9</sup>, na sebe bral podobu opeřeného hada, bůh Tezcatlipoca byl asociován s podobou jaguára apod. Bohové byli zároveň portrétovali i ve své personifikované podobě, jako třeba bůh deště Chaac (Tlaloc v aztéckém kulturním okruhu).

Zatímco bohové byli většinou zpodobňováni na reliéfech, sochách a štukách, které byly součástí paláců, obětíšť a hřišť sloužících k rituální míčové hře, zobrazení panovníků nacházíme nejčastěji na murálních malbách a stélách.



Kukulcán (opeřený had) v mayském sídle Chichen Itzá, Foto: MHK, Chichen Itzá, 2006.

<sup>8</sup> Na následujících stránkách vycházím z poznatků, které přednášela Dr. Silvia Limon Olvera v letním semestru 2012/2013 na Autonomní národní mexické univerzitě, z návštěv nesčetného množství archeologických nalezišť a muzeí po celém Mexiku a ze studia knih zabírajících se předhispanickým uměním a historií (např. Bustamante Davila 1970; Katz 1989; Larral de Saenz 1986; Westheim 1987).

<sup>9</sup> Hlavní bohové panteonů jednotlivých kultur si byli navzájem velmi podobní (byli charakterizováni obdobnými vlastnostmi a byli i analogicky zobrazováni), nicméně v každé oblasti se nazývají odlišně. V textu uvádím jako první jméno daného boha v nahuatlu (jenž byl dominantním jazykem v oblasti aztéckého kulturního vlivu) a za lomítkem stojí jeho jméno používané v mayském kulturním okruhu.

Stély byly vztyčovány při význačných příležitostech, většinou v souvislosti s kalendářním okruhem či důležitou událostí v životě daného panovníka. Tím mohl být třeba nástup na trůn nebo vítězství v bitvě. Panovníci byli obvykle zobrazováni s totemickým zvířetem a se symboly odkazujícími k jejich osobním božstvům a charakterovým vlastnostem (např. jaguár reprezentoval rychlost, obratnost a hbitost, opice chytrost a taktičnost apod.). Způsob portrétování panovníků s atributy posvátných zvířat, které byly zároveň asociovány s konkrétními bohy, tak vkládal do vizuální reprezentace panovníka představu jeho boží podstaty a interpretoval jej jako bytost vyvolanou bohy k ovládnutí patřičného území. V některých oblastech (především v mayském kulturním okruhu během postklasického období) byly na malbách a nemnoha stélách panovníci doprovázeni celou královskou rodinou. Oproti panovníkům a členům královské rodiny v honosných šatech zdobených mytologickými odkazy, byli obyčejní lidé (např. tanečníci, hudebníci apod.) zobrazováni v „obyčejných“ dobových šatech. Otroci a zajatci byli zobrazováni nahí, čímž byli symbolicky zostuzeni a představeni jako holé bytí, *homo sacer* (Agamben 1998).

Od vítězné bitvy v roce 1428 se Aztékové nejen značně rozpínali a podrobovali si ostatní kmeny, ale vzhledem k tomu, že byl v aztéckém kalendáři na 20. léta 16. století předpovězen zánik slunce, podnikali aztéckí bojovníci neustálé výpady, aby měli dostatek obětí pro boha slunce, jemuž podle jejich víry lidská srdce dodávala dostatek sil k pohybu po nebesích. I v mayské oblasti bylo pozdní klasické období (900–1521) prostoupeno častým válčením, a to většinou kvůli sporům mezi jednotlivými mayskými sídly. Během dvou set let předcházejících příchodu španělských dobyvatelů se tak v sídlech aztécké i mayské civilizace vyskytovalo značné množství výjevů s válečnou tematikou, jako jsou např. panovníci s oštěpy či v brnění, zajatci v provazech apod. Zároveň byli mnohem častěji zobrazováni bohové války (Huitzilopochtli/Ek Chuah), než tomu bylo v jiných obdobích. Na základě symbolů a určitých atributů, které jsou s podrobeným kmenem asociovány (např. totemové zvíře), můžeme odvodit, o jakou bitvu se jednalo, a mnohdy je také z maleb a stél patrné, z jakého důvodu byla vedena (např. na obranu vlastního sídla, podrobení jiného kmene apod.). K přesnějšímu výkladu historické



Podobizna boha deště Chaaca na pohřební urně z mayského pyramidového komplexu Mayapan. Foto: Daderot (Wikimedia Commons), Museum De Young, San Francisco, 2013.



Tento reliéf pochází z pozdního klasického období (7.–9. stol. n. l.) z Yaxchilánu, nacházejícího se na mexické straně hranic s Guatemalou. Je na něm zobrazen panovník Itzamnaaj Bahlam, kterému jeho žena po vyhrané bitvě (jejíž popis je na reliéfu zaznamenán v hieroglyfech) předává hlavu jaguára, v tomto kontextu symbolizující moc. Foto: MHK, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, 2012.



ko-mocenských souvislostí nám také napomáhají hieroglyfické zápisy, jež se v mayské oblasti v pozdním klasickém období do stél často tesaly.

V tomto období se ve veřejném prostoru objevuje stále více stél a jiných uměleckých forem. Domnívám se, že tento jev nesouvisí pouze s kulturní vyspělostí mayské civilizace, jak je obvykle vysvětlován, ale je možné jej interpretovat i tak, že v důsledku častějších konfliktů se mezi jednotlivými kmeny objevila potřeba vzájemného vymezení se<sup>10</sup>. Právě umění ve veřejném prostoru totiž tuto potřebu odráží tím, že se ve zvýšené míře objevují výjevy související s vlastní skupinovou identitou jako např. obrazy glorifikující vlastní panovníky, totemová zvířata a jasné definování nepřátel. V případě konfliktu, a to jak uvnitř vlastní skupiny, tak i v rámci konfliktu se skupinou cizí, se tedy vizualita ve veřejném prostoru objevuje mnohem více a jsou skrze ni artikulovány ideje, které tuto skupinu a její názorový systém vystihují. Zároveň je touto formou sdělováno, kdo je nepřítel, což je jev, který se objevuje napříč me-xickou historií (považme např. zobrazování francouzských vojáků odcházejících „plačky“ z boje v případě porevolučních murálních maleb, viz kap. 4). Stejně jako v jiných obdobích, i v předhispánském umění jsou tyto *vizuální definice* kolektivní představy dané skupiny metaforické a narativní zároveň.

*„V jednu chvíli odcházíme,  
v jedné noci sestoupí člověk  
do kraje tajemství.  
Lze vůbec něco říci na této zemi  
a řečí země o tom, co přesahuje?  
Sem přišli jsme jenom se poznat,  
jsme jenom na skok zde na zemi.  
V míru a radosti přejdeme po ní,  
pojďme a veselme se,  
to neumějí, kdo žijí špatně:  
země je přece hodně široká.  
Takhle neumřít nikdy!  
Takhle žít navěky!“<sup>11</sup>*

Dalším tématem, které je často ztvárňováno uměním ve veřejném prostoru od předhispánského období do současnosti, je smrt. Znaky a výjevy narativizující smrt souvisí s výše zmíněnými obětními rituály, ale i s konceptualizací a vnímáním smrti obecně, které je od evropské kulturní tradice odlišné. Na rozdíl od ní není v mexické kultuře smrt vnímána jako konec života, ale jako jeho přímá součást, je spíše bodem na přímce života, nikoliv ukončením pomyslné úsečky (Brandes 2006). Takové pojetí souvisí s dualistickou a cyklickou konceptualizací času, bytí a veškerých jiných jsoucen, které je přítomné i v chápání života a smrti jako jednoho nedílného celku. Život je v mezoamerických kosmologiích přirovnáván ke dnu a noci, kdy se slunce ráno rodí a večer umírá, aby se mohlo další ráno opět narodit. Jedná se tedy o věčný zápas života a smrti, které společně tvoří celek, zobrazovaný symbolem *eclipse*, někdy nazývaným *símbolo de dualidad* (symbol duality).



Výjevy *calaveras* na zdi, která oddělovala profánní prostor od prostoru sakrálního, kde se konaly náboženské rituály. Podle zobrazení hadů s lidskou lebkou – Coatependli – se zde pravděpodobně konaly především obětní rituály. Foto: MHK, Tula, 2013.



Maska kultury Tlatilco (obývající území nedaleko současného Ciudad de México).

Symbol *eclipse* se objevuje ve veřejném prostoru Mexika napříč všemi historickými epochami. V současnosti je zobrazován na murálních malbách, graffiti a v lidovém umění (především na keramických předmětech a špercích). Mám za to, že oblíbenost tohoto symbolu svědčí o jeho všeobecném přijetí (i s konceptem duality, který symbolizuje) jako součásti jak shora prosazované, tak i zdola prožívané společné (homogenní) mexické kultury. Foto: Marcelo Moitinho, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, 2016



Toltécká socha boha smrti Mictlantecuhtli. Foto: Werner Forman, Antropologické muzeum, Xalapa, 2010.

10 Viz v úvodu zmíněný koncept in-group/out-group.

11 Anonymní aztécký tlamatini (Slavík 1974: 88).



*Eclipse* je významovou obdobou symbolu jin-jang, reprezentující propojení života a smrti, dne a noci apod. (Carrasco 1998). Jedna polovina *eclipse* symbolizuje život, druhá smrt, avšak

teprve dohromady utváří představu života, v němž smrt není jeho koncem, nýbrž přímou součástí. Během svých výzkumů jsem zaznamenala rozličné všednodenní podoby manifestace tohoto konceptu, nicméně největší demonstrací představy neustálého procesu konce a následného zrození je jednoznačně *Día de muertos*, svátek zesnulých. Stejně jako je současné pojmání smrti prodchnuto náboženskými koncepty předhispánských kultur, tak i rituální artefakty figurující během oslav *Día de muertos* mají přímou návaznost na předhispánské artefakty symbolizující smrt a posmrtný život – např. afrikány v předhispánském umění symbolizovaly smrt, Mictlantecutli (Ah Puch v mayském kulturním areálu) je bohem smrti a pánem podsvětí, *pan de muertos* (chléb mrtvých) a všudypřítomné lebky, *calaveras*. Specifickým zobrazením lebek, krve či jaguářích skvrn byla smrt reprezentována napříč různými tématy na malbách, stélách a štukách v předhispánských ceremoniálních a mocenských centrech. V náboženských a mytologických výjevech byl narativ smrti zdůrazněn nejen v zobrazeních bohů smrti a podzemí (Mictlantecutli/Hum Cimil), ale byl přítomný i při zdobování jiných bohů (především Coatlicue a Xipe Totec) a rituálů spojených s jejich uctíváním. Na historických výjevech oslavujících panovníka byla smrt ilustrována uřezanými hlavami nepřátel a jejich krví, která zároveň symbolizovala vyhranou bitvu.

Smrt byla představována také ve vztahu k pomíjivosti života a jeho neustálé repetici. V tomto kontextu ji reprezentuje především bůh Xipe Totec, ale i alegorie smrti a posmrtného života, viz např. malby z kultury Tajín, na nichž kostlivci tančí, hodují a dokonce i vládou. Této narace ostatně využívá o devět století později José Guadalupe Posada a kostlivci se stávají hlavními postavami jeho satirických grafik, což inspiruje Diega Riveru, který karikaturu smrti (*catrín*) přenáší z Posadových grafik do jedné ze svých nejvýznamnějších nástěnných maleb *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (Sen jednoho nedělního odpoledne v parku Alameda), přičemž postava *catrín* z této murální malby



Reliéf zobrazující motiv *calaveras*, kterou byly zdobeny schody pyramidy Tepozteco. Foto: MHK, Tepoztlán, 2012.



Socha bohyně Coatlicue, která je v současné době vystavena v antropologickém muzeu v Ciudad de México. Jak uvidíme v druhé části této práce, Coatlicue je hojně reprodukována soudobým *street artem*. Foto: MHK, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, 2012.

je pak dále apropriována současným graffiti a jinými formami umění ve veřejném prostoru. Jak bude patrné z následujících kapitol, výše zmíněná konceptualizace smrti je důležitou součástí mexické kosmologie od předhispánského období do současnosti a symbol smrti je tak velmi často používán nejen v předhispánském, ale i v koloniálním, porevolučním a současném umění ve veřejném prostoru.

„Jsem kvetoucí kukuřice  
a rudým stvolem  
přicházím na svět.  
Narodil jsem se v krajině  
deště a tajemství.  
Jsem dílem Slunce a Země  
jsem jejich stvoření.  
Narodil jsem se.“<sup>12</sup>

Častým motivem, který se objevuje v umění ve veřejném prostoru napříč Mezoamerikou ve všech historických etapách, jsou klasy kukuřice (*maíz*). Kukuřice je vnímána jako posvátná rostlina a zdroj energie, která nás utváří. Takové pojetí vhodně ilustruje fráze „*somos hijos de maíz*“ („jsme děti kukuřice“), související s celkovým konceptem „*estamos lo que comemos*“ („jsme to, co jíme“, tedy kukuřice, neboť ta tvoří v Mexiku většinu stravy). Tento koncept se objevuje v celé řadě předhispánských mytologií, včetně základního mýtu o stvoření lidí, a věta „*somos hijos de maíz*“ je zároveň součástí mnohých lidových písní, které jsou dodnes v Mexiku živou orální tradicí. Ve vizuálním diskurzu je tento koncept ilustrován především narativem zrodu lidí z kukuřičného klasu, *hijos de maíz*. Mezi symboly přejímané z říše přírody patří také motiv nopálu, zobrazovaný především v souvislosti s pověstí o založení Tenochtitlánu (dnešní Ciudad de México)<sup>13</sup>. Je zajímavé, že na rozdíl od předhispánského umění, kde byl nopál přítomný sporadicky, je dnes jeho zobrazování všudypřítomné a je vyjevováno ve vztahu k národní identitě jak v oficiálním, tak i v subverzivním umění ve veřejném prostoru.

Dalším symbolem přítomným v předhispánské kosmologii i v názorovém systému a veřejném prostoru současnosti je *elemento quincunce*, který symbolizuje čtyři světové strany, uprostřed nichž se nachází bod, kde se tyto čtyři směry sbíhají. Tento bod je spojením země, podsvětí a nebes. *Quincunce* je nejčastěji zobrazováno jako květ se čtyřmi okvětními lístky a stonkem, symbolicky propojujícím všechny tři sféry – *cielo, mundo a inframundo*. Na rozdíl od evropského kulturního a křesťanského kontextu, kde nejčastěji figuruje číslo tři, je v předhispánské kosmologii a mýtech klíčové číslo čtyři. Aztécká a mayská mytologická vyprávění tak pojednávají namísto tří královských synů a trojjednotnosti boha o čtyřech synech panovníka a čtvero charakteristikách bohů, které vychází z vlastností spojovaných se severem, jihem, západem a východem. Kromě květů bývá tento koncept reprezentován i křížem, jenž v předhispánském názorovém systému nese právě tento význam, a kosočtverci.

Ty jsou dodnes oblíbeným vzorem lidových látek, kde vedle kýženého dekoru nabírají i výše popsané symboliky. *Quincunce* bývá také ilustrováno symbolem čtyř vzájemně se prolínajících cest. Takové zobrazení na první pohled připomíná symbol *caracoles* (*caracol* znamená „šnek“ či „hlemýžďí ulita“), který byl rovněž hojně užíván v předhispánském umění napříč jednotlivými kulturami. Je-li *caracol* zobrazen v kruhu nebo čtverci, nazývá se *griegas* a odka-

12 Anonymní aztécký tlamatini Kašpar (1996: 32).

13 Tuto legendu podrobně popisují ve třetí kapitole této knihy v kontextu jejího užití v nacionalistickém narativu 19. století.





Symbol kříže byl používán již u předhispánských kultur. V některých oblastech symbolizoval podsvětí, zemi a nebe a byl spojován s cykličností přírody a nikdy nekončící obrodou. Zároveň byl i solárním symbolem, a proto jej nalézáme na palácích zasvěcených bohu slunce (viz například v Palenque na této fotografii). V období conquisty vedla symbolika kříže k chápání Ježíše Krista jakožto boha slunce (Torres 1996: 198). Foto: MHK, Palenque, 2006.



Symbol *caracol* na reliktu reliéfu, který zdobil palác v sídle toltécké kultury v Tule. Foto: MHK, Tula, 2013. Symbol *caracol* na pohřební urně zapotécké kultury v Monte Albán. Foto: Limon Olvera, Monte Albán, 2012.

zuje k významům, které jsou i v jiných kulturách asociovány s hadem či spirálou, jako je nekonečnost univerza a veškerého bytí, popřípadě přítomnost kosmické síly. V mayské oblasti byl navíc *caracol* symbolem slunce.

Posledním výrazným zobrazením, které se v umění objevuje napříč předhispánskou Mezoamerikou a stejně tak i v ulicích současných mexických měst, jsou masky. Ty bývají – a v mnohých částech Mexika stále jsou – využívány během rituálů, kdy jejich nositel pozbývá své každodenní identity a prostřednictvím masky nabývá vlastností, projevů i pro-

žívání zvířete či mytologické bytosti na ní zpodobněné.<sup>14</sup> V tomto smyslu vystupují například na murální malbě v Bonampak, kde jsou zpodobněni tanečníci se zoomorfními maskami, kteří jsou součástí oslavného rituálu. Masky nejenže propůjčovaly lidem zvířecí vlastnosti, u několika mezoamerických civilizací se navíc setkáváme i s malbami a sochami, kde masky působí reverzně a vkládají lidské charakteristiky do těl zvířat.



Chrám masek z mayského sídla Kohunlich. Foto: MHK, Kohunlich, 2006.



Tanečníci s maskami na murální malbě v Bonampak. Foto: Fernando Hernández Sanchéz, Bonampak, 2010.



Soška psa s jadeitovou maskou, zapotécká kultura. Pes byl mezoamerickými kulturami velmi oblíben (jak dokládají například i sochy ženy kojící psa). Zároveň byl považován za posvátné zvíře, které může přecházet mezi světem (*mundo*) a podsvětím (*inframundo*). Foto: Limon Olvera, Monte Albán, 2012.

Na nalezištích ve sféře kulturního vlivu tzv. kultury Západu („*Cultura del occidente*“)<sup>15</sup> byly nalezeny sošky psů s lidskou maskou, vykonávající lidské činnosti (vaření, zpěv, tanec apod.). Masky jakožto kulturní artefakty se našly i v hrobech některých panovníků. Nejznámější z nich je posmrtná maska mayského panovníka Pakala, která je zhotovená z jadeitu

14 Maskou jakožto důležitým konceptem mexické kultury přítomným v žité každodennosti i uměleckém ztvárnění se více zabývám v druhé části disertace v souvislosti se současnými artikulacemi národní identity ve veřejném prostoru.

15 Kultura Západu je geograficky vymezována současnými mexickými státy Sinaloa, Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacan, Guanajuato a Guerrero. Toto území začalo být obydlováno kolem roku 1500 př.n.l. a k největšímu rozkvětu zde dochází v raném postklasickém období (900–1200 n.l.). Bylo osídleno rozličnými jazykovými a etnickými skupinami, z nichž si zachovaly kulturní celistvost tři – Taraskové, Nahuové a Huicholové. Kulturně se „*Cultura del Occidente*“ vyznačuje výše zmíněnými zoomorfními a antropomorfními soškami menších rozměrů, nalezenými v tomto kulturním okruhu především v kulturně-správních centrech La Campana, Tzintzuntzan, Ixtlán a Teuchitlán.



a symbolizuje Ixchel<sup>16</sup>, bohyni matku a zároveň bohyni země, jež si syna bere zpět do svého lůna. Repliky Pakalovy masky dnes často nalezneme nejen na současných murálech a graffiti, ale i v regálech turistických obchodů po celém Mexiku.

Jakkoliv Pakalovo tělo vezdejší pojala *madre tierra* (matka země) a rozkvět dechberoucích myšlenkových systémů, znalostí a kulturních artefaktů předhispánských civilizací byl zastaven příchodem španělských vojáků a misionářů, určité koncepty vzniklé v tomto období jsou stále součástí mexické kultury a jejich stopy sytí vizualitu mexických ulic dodnes.



Pakal byl jedním z neúspěšnějších mayských panovníků. Vládl v Palenque v době jeho největšího rozkvětu (615 – 683). Foto: Foto: MHK, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, 2012.

---

16 K mayské bohyni Ixchel byla v aztécké mytologii významově paralelní bohyně Tonantzin (což v nahuatlu znamená naše paní v modrých sukňích). Jak již bylo pojednáno v úvodu této práce, charakteristika i vizuální aspekt Tonantzin byly v raném koloniálním období částečně aropriovány zobrazením Virgen de Guadalupe, která je v zásadě synkretickou formou bohyně Tonantzin a Panny Marie.



## 2. KAPITOLA: SVĚTCI V ČELENKÁCH ZDOBENÝCH PERY QUETZALA A JEŽÍŠ V RAKVI POTŘÍSNĚNÝ KRVÍ: KOLONIÁLNÍ OBDOBÍ

---

*„Osetá pole a ovocné stromy neprospívají na úhoru zarostlém křovím a bodláčím, dokud se nevyrvou všechny kořeny a pařezy. Je proto třeba zahladit všechny stopy pohanství, aby bylo možné zavést křesťanství, ovšem pohanství je třeba dobře znát, aby jej bylo možno vymýtit. Indiáni nenaleznou Boha, pokud nebude jejich náboženství vyrváno z kořenů a každá jeho památka zničena.“<sup>1</sup>*



Foto: MHK, Actopán, 2013.

*Capilla abierta, zachycená na této fotografii, měla sloužit k evangelizaci indiánů Otomí, kteří v této lokalitě pomáhali vládci Cuauhtémocovi hrdinně bránit své území před nájezdem španělských dobyvatelů. Byla postavena roku 1555 do otevřeného prostoru kláštera San Nicolás de Tolentino v Actopáně (stát Hidalgo, Mexiko) a pravděpodobně v témže roce do ní byly vymalovány biblické výjevy a obrazy pekla. Na čelní straně jsou zpodobněny příběhy, z nichž některé jsou popisovány v Bibli a zároveň jsou součástí mytologií kolujících v ústní tradici domorodých kultur Mezoameriky. Je jím například vyprávění o potopě světa, které vévodí levé čelní straně a pokračuje i na zed' boční. Nad ním je zpodobněno Nanebevstoupení Páně doprovázené solárními symboly (Ježíš Kristus byl domorodými obyvateli chápán jako bůh slunce pro jeho umístění na kříži, který v celé řadě mezoamerických kultur symbolizoval slunce). Synkretické náboženské formy jsou přítomné i v dalších výjevech, jako třeba v obraze Adama a Evy (pravý horní střed) stojících u stromu poznání. Kolem stromu je obtočen had, nápadně se podobající Quetzalcóatlovi/Kukulcánovi, jednomu z nejdůležitějších bohů před-hispánského panteonu, který se podle mýtů obvykle vyjevoval v podobě hada, pročež tak byl také ilustrován. Po stranách kaple se nachází výjevy názorně ukazující trýzeň hříšníků a mučení nevěřících demony a jinými*

---

1 Dominigo Diego Durán: Historie Indií v Novém Španělsku a na ostrovech pevné země (Todorov 1996: 242).

*pekelníky – zdůrazněno je především utrpení indiánů sténajících v pekelných kotlích za hříchy, z nichž nejvíce je akcentováno modlářství. Nejděsivější scénou murální malby je rozčtvrcování odsouzenců demony, které mělo pravděpodobně za cíl dehonestovat indiánské „pohanské“ rituály.*



Příklad umístění otevřené kaple do prostoru kláštera. Foto: MHK, Actopán, 2013.



Detail utrpení hříšníků trestaných za modlářství. Foto: MHK, Actopán, 2013.

Navzdory značně rozšířeným představám o harmoničnosti předhispánského života a vzájemném souladu jednotlivých etnických a kmenových skupin na území Mezoameriky se z kodexů, umění ve veřejném prostoru a prvních zápisků evropských misionářů dozvídáme, že již ve století předcházejícím příchodu španělských dobyvatelů docházelo v tomto kulturním prostoru k neustálým bojům a nepokojům, a území tak bylo značně rozvrácené.<sup>2</sup> Dobývání Mezoameriky započalo vyložením Hernána Cortése u středovýchodních břehů v roce 1519. V každé oblasti Mezoameriky probíhala conquista poněkud jiným způsobem, neboť Cortés záhy pochopil, že je třeba se nejprve zaměřit na Tenochtitlán, centrum aztécké moci spravující velmi rozsáhlé území, a až posléze se věnovat jižní mayské oblasti, v níž byla moc rozprostřena mezi několika správních a kulturních center navzájem spolu soupeřících, a případně dalším teritoriím (středozápadnímu a severnímu). Navíc se Cortés dozvěděl o ohromném bohatství, které bylo v Tenochtitlánu údajně soustředěno, a tak nechal spálit veškeré lodě, kterými se svou armádou připlul (kromě jediné, již ihned poslal s novými zprávami do Španělska), aby nebylo cesty zpět, a rozjel se se svými souputníky vstříc dobrodružstvím, bohatství a slávě. Prohlásil se přitom za boha Quetzalcóatla<sup>3</sup> a dovedně zacházel s celou řadou

<sup>2</sup> Při příchodu španělských dobyvatelů byla Mezoamerika konglomerátem etnik a kmenů podrobených z velké části Aztéky (celý střed Mexika rozprostírající se mezi oběma pobřežími) a částečně Mayi (jih současného Mexika). Španělé tedy do jisté míry kolonizovali již kolonizované, jak poznamenává v knize „Dobytí Ameriky: problém druhého“ Tzvetan Todorov: „Španělé spálili knihy Mexičanů, aby vyhladili jejich náboženství, rozbořili jejich památníky, aby zničili jakoukoliv vzpomínku na bývalou velikost, ale o 100 let dříve, za vlády Itzcóatla, Aztékové sami zničili všechny staré knihy, aby mohli přepsat dějiny podle svého“ (Todorov 1996: 74). Některé kmeny tak viděly v příchodu Španělů příležitost vymanit se z nadvlády Aztéků a dobrovolně se přidávaly k armádě vedené Cortésem.

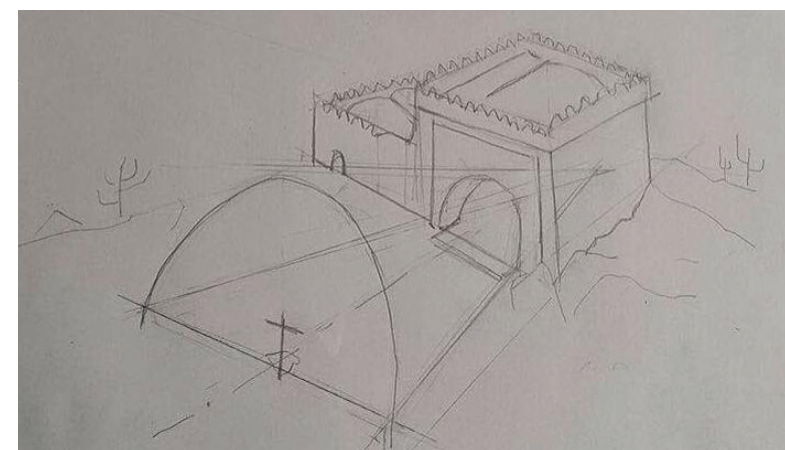
<sup>3</sup> „Podle aztécké víry opustil předky Aztéků kdysi dávno bůh Quetzalcóatl poté, co je naučil všemu, co potřebovali k životu (oheň, písmo, znalost pěstování kukuřice apod.). Pověst tvrdila, že to byl bůh světlé pleti, vysoké postavy a s mohutným plnovousem. Před svým odchodem prý slíbil, že se vrátí, a jeho návrat spadl právě do období vlády Moctezumy, jak to Aztékům předpovídala celá řada podivných znamení.“ Cortés pak díky obeznanosti s tímto mytologickým vyprávěním začal tvrdit a mistrně předstírat, že právě on je navrátilý bůh Quetzalcóatl (Kašpar, Mánková 1999: 58, 59).

mystérií, která podporovala představu božského původu jeho družiny a samozřejmě především jeho samého. Např. pušky považovalo domorodé obyvatelstvo za osobní zdroj blesků a hromobití, schopnost jezdců na koni rozdělit se z jedné ve dvě separátní bytosti – člověka a koně – zase za kouzlo, protože jízda na zvířatech nebyla v Mezoamerice známa.<sup>4</sup>

Již z těchto praktik a performativních aktů je patrné, že conquista neprobíhala jen na úrovni vojenské, ale i na rovině symbolické a metaforické, která formovala novou koloniální zkušenost a představivost. Edward Said ve své práci *Orientalismus* píše, že během conquisty nebylo násilí pouze fyzické, ale především epistemologické (Said 2006). A právě náčrtem duchovní conquisty na území Nového Španělska, jak bylo dobyté území Mezoameriky v koloniálním období nazýváno, se v této kapitole zabývám, přičemž se zaměřím na funkci umění ve veřejném prostoru v procesu této epistemologické změny.

## BOŘENÍ MODEL A PŘESKUPOVÁNÍ PYRAMIDOVÝCH KOMPLEXŮ V *CAPILLAS ABIERTAS*

Imperiální expanze byla od samého začátku conquisty zdůvodňována nutností zachránit domorodé obyvatelstvo před ďáblem a temnými silami. A to prostřednictvím jejich seznámení s „jedinou pravou vírou a Bohem“. Uzmutí symbolů víry a moci tak probíhalo společně s postupným ovládním dobytého území. První mše byly kázány zpoza oltářů dekorovaných křesťanskými symboly v rozvalinách pyramidových komplexů (Artigas 1992: 25). Záhy však začaly být z kamenu, které původně tvořily pyramidy a paláce, stavěny *capillas abiertas*<sup>5</sup> (otevřené kaple), jež se staly první křesťanskou architekturou na území Mezoameriky. Byly budovány v místech, která původně sloužila k „pohanským“ rituálům, a obvykle se tak nacházely na vyvýšeném či jinak dobře viditelném místě. Tato forma sakrální architektury odráží potřebu rychlého vybudování jakéhokoliv objektu, který by mohl sloužit ke kázání Bible a zároveň byl nástrojem christianizace a hispanizace.



*Capillas abiertas* lze považovat za jednu z prvních materializací epistemologického, psychologického a duchovního násilí. Z tohoto náčrtu je patrný způsob jejich fungování a souvztažnost s veřejným prostorem. Skica a foto *capilla abierta*: Lucie Koháková, 2015.

<sup>4</sup> Důmyslná mytologizace vlastních performativních aktů byla dost možná brzy podpořena i úspěchy Španělů v bitvách a jejich rychlým politickým ovládnutím ohromného území. To mohlo zároveň notně přispět i k chápání křesťanského Boha, Ježíše Krista a Panny Marie jakožto velmi mocného božstva.

<sup>5</sup> Podle Garcíi Gutiérrezze se otevřené kaple v době svého vzniku nazývaly výhradně *Capillas de Indios* (Kaple indiánů) či *Capillas de los Naturales* (Kaple přírodních lidí). *Capillas abiertas* (otevřené kaple) je podle něj termín, který prosadili historici během 20. století jako jednotné označení pro kaple stavěné do otevřeného prostranství a posléze v klášterním komplexu, sloužícím k prvním obřadům, katechismu a výuce španělštiny v Novém Španělsku (García Gutiérrez 2002: 9–24).





Foto: MHK, Muzeum v Tepoztlánském klášteře, Tepoztlán, 2012.

Otevřenost, přístupnost a viditelnost kaplí však především umožňovaly konání obřadů a evangelizaci pod širým nebem, což španělští kolonizátoři vnímali jako vhodný způsob jak indiánům, jejichž náboženské rituály se po staletí konaly v otevřeném prostoru, navodit ideální podmínky k modlitbám (Gallegos, Leyva, Zarauz 2005). *Capillas abiertas* jsou tak jedinečnou a pravděpodobně nejcharakterističtější architektonickou formou kolonizace Nového světa (Kubler 1990: 75), ačkoliv se kupodivu objevují jen na území Mezoameriky, a to především v jihovýchodní, jihozápadní a centrální oblasti současného Mexika (Artigas 1992: 20).

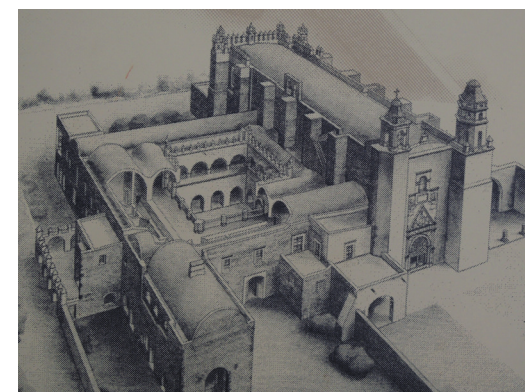
Zpočátku byly *capillas abiertas* budovány jako separátní architektura. Stavěly se v rozvalinách ceremoniálních center předhispánských kultur a na místech, kde se účastníci jednotlivých kultur a kmenů setkávali, a kde tak probíhala kulturní výměna. Takovými místy byly třeba jediný přístup k vodě v širokém okolí či velké trhy (např. *capilla abierta* v Tlaxcale).



nimž zde docházelo k četným kulturním výměnám, protože bylo výhodné zde vystavět jedno z prvních křesťanských center, reprezentované touto sytě dekorovanou otevřenou kaplí. Foto: Cocijo, Tizatlán, 2008.

Nejstarší *capillas abiertas* pochází z druhé poloviny 20. let 16. století (Vences Vidal 2000). V tomto období byla postavena i *capilla abierta* v Tizatláně, jejíž relikv je zachycen na této fotografii. Vybudovali ji františkánští mniši na ruinách paláce zasvěceného panovníku Xicohtécatlovi, které se nacházely na kopci nad městem Tlaxcala. Tlaxcala byla v předhispánském období nejen centrem správy velkého území, které se jako jedno z mála ve středním Mexiku dokázalo ubránit nájezdům Aztéků, ale navíc se v ní nalézalo jedno z největších a nejdůležitějších tržišť v celé Mezoamerice. Tlaxcala tak byla nesmírně bohatá a byla spojnicí mnoha cest, díky

Některé kaple zůstaly osamocené i nadále a posléze tak zanikly, k mnohým z nich byl však postupem času přistavěn kostel a další objekty spoluutvářející klášterní komplex. V celé řadě případů byla *capilla abierta* od samého počátku plánována jako součást kláštera, jako tomu bylo např. v oblasti obklopující město Tepoztlán<sup>6</sup>, které bylo vystavěno pod pyramidovým



Návrh kláštera Convento de Natividad v jeho největší šíři (17. století). Foto: MHK, Muzeum v Tepoztlánském klášteře, Tepoztlán, 2012.

komplexem Tepozteco. Vzhledem k hustému zalidnění tohoto území bylo do ruin pyramidových komplexů Yecapixtla, Cuauhnáhuac a Oaxtepac, nacházejících se poblíž sebe, postaveno hned několik *capillas abiertas* – Olinitepec, Mixtlalzingo, Calalpan. Po vybudování klášterního objektu Convento de la Natividad v Tepoztlánu, včetně velké otevřené kaple, tyto *capillas abiertas* zanikly (Gallegos, Leyva, Zarauz 2005).

Ve františkánských a augustiniánských kláštěrech se otevřené kaple stavěly převážně nalevo od kostela (myšleno z pohledu čelem ke kostelu)<sup>7</sup>, u ostatních řádů spíše na pravé straně od vchodu kostela. V tomto případě byly obvykle propojeny se sakristií. V některých oblastech, kde vedle sebe žilo více etnik hovořících rozlič-

nými jazyky, bylo v jednom klášterním objektu vystavěno dokonce více otevřených kaplí vedle sebe, jako např. v augustiniánském klášteře Templo de los Santos Reyes v Meztlánu. Při příchodu Španělů zde žila indiánská etnika Nahuatl a Otomí a pro jejich evangelizaci a výuku španělštiny tak byly vystavěny dvě *capillas abiertas* – v jedné se kázalo v nahuatlu, v té druhé v jazyce otomí.

Nejen *capillas abiertas*, ale především architektonicky složitější církevní stavby, jako jsou kostely a další objekty klášterních komplexů, byly zhmotněním faktické i symbolické koloni-



*Capilla abierta* v Tepoztlánském klášteře. Foto: MHK, Convento de Natividad, Tepoztlán, 2012.

<sup>6</sup> Město Tepoztlán leží ve středním Mexiku, osmdesát kilometrů od dnešního Ciudad de México.

<sup>7</sup> První řády, které evangelizovaly Nové Španělsko, byli františkáni, augustiniáni a dominikáni. Nové Španělsko (celým jménem Místokrálovství Nové Španělsko) byl termín pro španělské kolonie v Novém světě, jejichž centrem bylo Ciudad de México.





Příklad otevřené kaple umístěné napravo od kostela – Templo de San Nicolás de Tolentino v Actopáně. Foto: MHK, Actopán, 2013.

ální nadvlády. Zároveň byly i místem, v němž nejintenzivněji probíhalo symbolické převrstvování domorodé kultury a víry křesťanstvím a španělskou kulturou, a to právě na mocenské i kulturní rovině. Ranou církevní architekturu na území Nového Španělska tak lze považovat za materializaci boření starých model a utváření a prosazování nové koloniální identity.

Emblematickým objektem této epistemologické proměny je katedrála na Zócalu<sup>8</sup> v Ciudad de México, na němž byla dříve soustředěna aztécká moc a zároveň je do dnešních dnů považováno za centrum národa i státního aparátu. Pětিলodní Catedral Metropolitana, stavěná mezi lety 1571–1813, je situována na místě paláce zasvěceného bohu Quetzalcóatlovi. Byla vybudována z kamenů z paláců a pyramid tvořících hlavní mocenské a obřadní centrum Tenochtitlán, které bylo epicentrem aztécké říše. Relikty těchto paláců a pyramid se dodnes nachází necelých 100 metrů opodál a i jednotlivé kameny lze ve zdivu katedrály poměrně snadno rozpoznat jednak podle předhispánských symbolů, které se na některých z nich objevují, jednak díky specifickému způsobu, jakým Aztékové kameny opracovávali.



Zócalo je hlavní náměstí v Ciudad de México, které je prezentováno a také obecně chápáno jako centrum mexického nacionalismu, národního prostoru i státu samotného (Lomnitz 2001, Lomnitz 2005). Z tohoto důvodu jsou k němu směřovány i demonstrace a protestní pochody, které na Zócalo mnohdy míří z nejzazších koutů Mexika (jako např. z Chiapasu či Oaxaky). Foto: MHK, Zócalo, Ciudad de México, 2012.

8 Hlavní náměstí



Jedním z mnohých příkladů takového typu koloniální architektury je Iglesia de Santiago na Plaza de Tres culturas. „Náměstí tří kultur“ je místem zcela vystihujícím mocenské a kulturní převrstvení, k němuž po conquistě došlo, a zároveň je materializací synkretické podoby těchto dvou kulturních forem. Kostel je situován do místa, kde se původně nacházel rozsáhlý pyramidový komplex Tlatelolco, jehož ruiny jsou dodnes zachovány v těsné blízkosti františkánského kostela zasvěceného svatému Jakobovi. Zpovzdálí dohlíží na tento kulturní průnik bývalé ministerstvo vnitra, před nímž se v roce 1968 odehrála brutálně potlačená demonstrace (viz 2. část této práce). Náměstí tří kultur je z hlediska státní agendy považováno za jeden z exemplárních příkladů a materializací *ideologie mestizaje* (ideologie mestictví, viz kap. 4), což shrnuje nápis na bronzové tabuli umístěné před kostelem: „13. srpna 1521, Tlatelolco, hrdinně bráněno Cuauhtémocem, padlo do rukou Hernána Cortése. Nebyl to ani triumf, ani porážka. Bylo to bolestivé zrození mesticů, jimiž je dnešní Mexiko.“ Foto: MHK, Plaza de tres culturas, Ciudad de México, 2012.

Na rozdíl od poměrně vzdušné katedrály na Zócalu, první kostely na území Nového Španělska se podobají spíše pevnostem než čistě sakrálním objektům. První koloniální konventy a kostely se vyznačovaly značně širokými zdmi a jen velmi strohou vnější dekorací, a svým stylem a prostorovým uspořádáním tak spíše než centrum religiozity a duchovna asociovaly politickou moc. Kláštery a konventy byly obvykle stavěny na hlavním náměstí (Plaza Mayor) správních a politických center dané oblasti a plnily funkci kostela, radnice, nemocnice<sup>9</sup> a mnohdy i shromaždiště výrobků, které byli indiáni nuceni odevzdávat jako daně (Vences Vidal 2012). Do některých klášterů byla akvaduktem svedena voda z širokého okolí a takové konventy poté nabíraly, kromě výše uvedeného, funkci jediného zdroje pitné vody, díky čemuž byli církevní hodnostáři a domorodí obyvatelé v každodenním kontaktu, jenž následně přinášel intenzivnější evangelizaci, akulturaci a zároveň kontrolu nad místním obyvatelstvem.

Dalším svébytným prvkem církevní architektury na území Nového Španělska byly *capillas posas*. Tyto kaple skromných rozměrů byly situovány do prostranství před kostelem podle světových stran. Po skončení mše chodil kostelní průvod s knězem v čele od kaple ke kapli a věřící se mohli poklonit severu, západu, jihu a východu a učinit tak jeden z nejdůležitějších rysů předhispánských náboženských rituálů. Do poslední, čtvrté *capilla posa* na

9 Součástí klášterů zakládaných v 16. století byly velmi často nemocnice. Léčení nemocí bylo jedním z mnohých mystérií, díky nimž evropsští misionáři snáz konvertovali místní obyvatele ke křesťanství. Vzhledem k tomu, že se velká spousta nemocí do Mezoameriky dostala spolu s evropskými conquistadory, byly takové nemoci pro domorodé obyvatele nové, a tudíž na ně neznali léky, což dalo mnichům prostor k prokázání, že křesťanský Bůh je v otázkách léčitelsví mocnější než jejich původní bozi.



jihovýchodě byla uložena svátost Boží.<sup>10</sup> Funkce těchto kaplí tak zcela zřejmě navazovala na předhispánské náboženské obřady a jejich rozmístění v prostoru kláštera odráží kosmologii mezoamerických kultur a již zmíněnou důležitost čísla čtyři související s uctíváním světových stran.

Příklad poměrně dobře zachovalých *capillas posas* v klášteře v Tepoztlánu (Convento de Natividad). Foto: MHK, Tepoztlán, 2012.



První *capilla posa* nacházející se po levé straně od východu z kostela (na severu).



Druhá *capilla posa* umístěná na západní straně klášterního komplexu



Třetí *capilla posa* lokalizovaná na jižní straně kláštera.



Na východní straně se nachází čtvrtá *capilla posa*, do níž byla během obřadů ukládána svátost.

<sup>10</sup> Sloveso *posar* znamená španělsky položit/spočínout. Z funkce čtvrté kaple je tak pravděpodobně odvozen název kaplí *capillas posas*.

Podle některých pramenů mohly *capillas posas* sloužit i ke katechismu a výuce španělštiny různých věkových, genderových či etnických skupin (tudíž se výuka konala v rozličných indiánských jazycích – Gallegos, Leyva, Zarauz 2005; Chaflón Olmos 1994). V několika pracích se dokonce objevují spekulace o tom, že *capillas posas* sloužily jako hrobky indiánských panovníků (tzv. *caciques*) a že jejich hlavní funkcí tak byla motivace „pohanů“ k návštěvě kláštera (Gallegos, Leyva, Zarauz 2005; Rubial García 2002). Vzhledem k tomu, že se v *capillas posas* jen velmi zřídka objevují synkretické náboženské výjevy a kaple jsou spíše zdobeny ornamentálními malbami vycházejícími z evropských vzorů, se těmito kaplemi nebudu dále zabývat a v následujícím textu se zaměřím na výrazově monumentálnější *capillas abiertas*.

### MALBY A JINÁ GRAFICKÁ KOMUNIKACE V *CAPILLAS ABIERTAS* A V PRVNÍCH KOSTELECH NA ÚZEMÍ NOVÉHO ŠPANĚLSKA

*O nadvládu tvou ti běží,  
však přestože máš moci dost,  
ta ovládá jen náklonnost,  
vůli mou zničí jen stěží.  
Chci být volná od otěží,  
od tvé smělé troufalosti.  
Inu, ikdyž bez volnosti  
mé právo padá v prázdnotu  
a vynutil sis ochotu,  
nedočkáš se povolnosti.<sup>11</sup>*

Jak je patrné z výše uvedeného, křesťanští misionáři reagovali a navázali na původní náboženské zvyklosti a systémy víry hned celou řadou architektonických prvků, a to zejména specifickým prostorovým uspořádáním. Synkretické formy předhispánských náboženství a křesťanství jsou patrné především v malbách, kterými byla raná koloniální církevní architektura zdobena, přičemž nejexpresivnější vizuální komunikace se nacházela v *capillas abiertas*, kaplích otevřených do „veřejného“ prostoru klášterních komplexů. *Capillas abiertas* tak představovaly nejen prostorovou kontinuitu (interiér/exteriér), ale i kontinuitu ideologickou (náboženskou). Zdá se, že misionáři, pod jejichž taktovkami malby vznikaly, navazovali nejen na předhispánské umění a způsob fungování veřejného prostoru v tomto období, ale zároveň se inspirovali i evropskou formou evangelizace prostřednictvím obrazu – *biblia pauperum* (tzv. biblí chudých).

<sup>11</sup> Juana Inés de la Cruz – 1693: 218. Strofu z básně „*Opónese la razón a la tiranía de un amor violento*“ (Vzpírá se rozum tyranii násilnické lásky) jsem použila v překladu Jana Škrdlíka. Juana Inés de la Cruz (1648/51 – 1695) byla mexická básnířka a řeholnice ovlivněná klasickou řeckou a latinskou literaturou. Převlékala se do mužských šatů, aby mohla navštěvovat univerzitu, a psala o osvobození žen z dobové paternalistické společenské struktury. Byla dvorní dámou manželky místokrále, vzhledem k čemuž se stýkala s dobovou uměleckou a intelektuální elitou, což kromě nadčasovosti a kvality jejich děl pomohlo k jejich vydávání.



*Biblia pauperum* byla rozšířená během středověku a renesance téměř po celé Evropě, především v Itálii a jižní Francii.<sup>12</sup> Na rozdíl od evropských *biblia pauperum* však byla účelem maleb v *capillas abiertas* nejen výuka katechismu, ale i utváření koloniální identity nově vznikající městské společnosti. Obojí bylo prováděno prostřednictvím reinterpretace symbolů, které se vyskytovaly jak na předhispánských malbách, tak posléze i na současných nacionalisticky orientovaných murálech, dále pak pomocí výjevů synkretické povahy (propojení předhispánských mytologií a křesťanství, které bylo v *capillas abiertas* více patrné než v jiných částech konventů) a obrazů demonstrujících nadřazenost španělské kultury nad kulturou domorodou (prezentované např. dehonestací domorodých zvyků a věr). Během kolonizace Mezoameriky tedy docházelo pouze k částečnému ikonoklasmu a stejně jako byli někteří předhispánští bozi připodobňováni ke křesťanským světcům v rámci orální výuky katechismu, jejich symbolika byla umně zkombinována s křesťanskými symboly i ve vizuálním diskurzu.<sup>13</sup>

Synkretické formy a obsahy nebyly považovány za heretické pravděpodobně díky evropské módě 16. století, kdy bylo výtvarné umění značně inspirováno předkřesťanskými mytologiemi (především řeckými a římskými), tzv. stylem *grutesco*.<sup>14</sup> Vzhledem k tomu tak koloniální úředníci, kteří průběžně přijížděli ze Španělska dohlížet na správný průběh kolonizace, nechávalo chladnými zobrazení Ježíše Krista obklopeného aztéckým symbolem boha Quetzalcóatla, boha Tláloka považovaného za rybu z biblické Velké potopy či výjev aztécké bohyně Tonantzin v devíti modrých sukních utkaných z vody připodobňované k Panně Marii<sup>15</sup> a podobné vizuální formy synkretismu.

Náměty, motivy a symboly zobrazované v *capillas abiertas* se podobají – a částečně i vychází – ze zobrazení vyskytujících se v předhispánských pyramidových komplexech. To je dáno nejen díky snaze mocnářů přiblížit nové pořádky pořádkům starým, ale především tím, že tato zobrazení realizovali indiáni, kteří sdělovali témata prosazovaná kolonizátory svým vlastním vizuálním jazykem stylisticky, symbolicky a proporčně odlišným od vizuálního jazyka evropské renesance. Jinými slovy, synkretické formy nebyly ustanovovány pouze shora, z pozice moci, ale myšlenková a stylistická kontinuita krystalizující v malbách byla zapříčiněna realizací koloniálních maleb umělci, kteří vycházeli ze (své) tradice (stylistické formy i ideových obsahů) předhispánského umění. Právě zde se tak odráží vliv domorodých obyvatel na utváření nové míšenecké kultury a je patrné, že indiánské obyvatelstvo nebylo pouhou pasivní masou (za kterou je pokládáno především ve starších historiografických

Had je emblematickým symbolem, který snad nejlépe charakterizuje ideologické (náboženské) převrstvení vedené na symbolické bázi. Na raných křesťanských výjevech sice had reprezentuje biblické pokušení, ale zároveň je připodobňován k bohu Quetzalcóatlovi, za něhož je v porevolučních murálech v rámci „dekatonizace“ opět prohlášen. V současném veřejném prostoru Mexika je zobrazení Quetzalcóatla jedním z vůbec nejčastějších.



Capilla abierta v Actopaně. Foto: MHK, Actopan, 2013.



Capilla abierta v Coixtlahuace (Quetzalcóatl je zobrazen na štuce lemující oblouk kaple). Foto: Magdalena Vences Vidal, Coixtlahuaca, 2000.



Murální malba na UNAM. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Graffiti Nudera ve čtvrti Tlalpán. Foto: MHK, Ciudad de México, 2013.

12 Termín *biblia pauperum* je užíván pro nástěnné malby, které se nacházejí vně i uvnitř kostelů a které zobrazují výjevy z Bible. Využití myšlenky edukace určité ideologii skrze umění ve veřejném prostoru se objevuje mimo jiné i v renesančním filosofickém spise „Sluneční stát“ teologa a filosofa Tommasa Campanelly z roku 1623 (Campanella 1979), což nasvědčuje důležitosti a rozšíření *biblia pauperum* ve středověké a renesanční Itálii.

13 Výtvarný styl, vzniklý v 16. století v Novém Španělsku, který se vyznačuje synkretickými formami a obsahem, je nazýván *plateresco*.

14 Výtvarný styl *grutesco* je charakteristický drobnými dekorativními malbami a plastikami rostlinných, zoomorfních, figurálních a fantastických motivů. Do rostlinných motivů jsou mnohdy vkládány lidské tváře a zvířecí postavy (Artigas 2001). Například Papežský palác ve Vatikánu byl vymalován Raffaelem Santim ve stylu *grutesco*.

15 Jak již bylo řečeno v úvodu této práce, ze synkreze bohyně Tonantzin a Panny Marie posléze vznikl kult Virgen de Guadalupe. Její zjevení bylo prvním křesťanským mystériem tohoto typu, nicméně v průběhu dalších století, především během století šestnáctého a sedmáctého, se na území Mezoameriky udála celá řada velmi podobných mariánských zjevení, která byla zapsána do kronik přilehlých klášterů (Poole 1995).

pracích<sup>16</sup>), která bezmocně přihlížela boření starých model a pasivně přijímala symbolické i politické násilí. Naopak, z maleb je jasně patrné, že se nativní obyvatelé aktivně podíleli na vytváření obsahu i forem nové (synkretické) kultury a na podobách nové koloniální identity. O kolonizovaném je tak třeba uvažovat jakožto o „člověku žijícím pod nadvládou kolonizátora, který je však živý, přemýšlející, uvědomělý, aktivní jedinec, jehož identita pramení z pohybu procházejícího třemi směry – narušení skutečnosti, její vymazání a přeformulování vlastního já“ (Mbembe 2006). Lze tak říci, že na pozadí postupného utváření synkretické kultury a koloniálního vědomí (Said 2006) si křesťanské formy do jisté míry žily svým vlast-

16 Domnívám se, že chápání domorodých obyvatel jakožto pasivních účastníků koloniální kultury je navíc podporováno i anonymitou tvůrců raných architektonických a uměleckých forem (kaplí i jejich výmalb, štuků, soch apod.). Je možné, že takový přístup k autorství zároveň souvisel i tím, že díky anonymitě bylo možné do kostelních maleb bezúhonně vkládat synkretické umělecké formy (Vences Vidal 2012).



ním „novohispánským“ životem v částečné odtrženosti od svých kontinentálních vzorů, což uvidíme na příkladu několika uměleckých artefaktů na následujících řádcích.

V některých oblastech, a to především v těch, kde byly kostely a konventy budovány augustiniánským řádem, můžeme dodnes najít celou řadu maleb a štuků, které lze interpretovat spíše z pozice předhispánských mýtů než biblických příběhů. Tento umělecký styl, charakteristický pro rané církevní umění Nového Španělska, je teoretiky nazýván *arte indocristiano*.<sup>17</sup> Je propojením ikonografie a technik tří evropských epoch (románského, gotického a renesančního stylu) a předhispánských maleb. Jeho názornou ukázkou jsou malby v augustiniánském kostele San Miguel v Ixmiquilpanu, pocházejícím z druhé poloviny 16. století, z nichž se celá řada více podobá předhispánským stélám a murálům než výmalbě běžného evropského kostela. Věvodí jim ilustrace hadího vrcholku, který byl podle kosmologie Otomů, žijících na tomto území, posvátným místem, kde se narodilo slunce. Nad hadím vrcholkem je zobrazen jaguár (symbolizující noc, smrt a měsíc), kterak zápasí s orlem (symbolizujícím den, život a slunce). Obě mytologická zvířata mají na hlavě indiánské čelenky náčelníků. Na tento výjev navazuje zobrazení orla s čelenkou z per ptáka quetzala, která rovněž odkazuje k jeho mocenskému (náčelnickému) postavení. Vedle orla je namalován nopál<sup>18</sup>, jehož plody symbolizují lidská srdce nabízená slunci, aby mu dala sílu zvítězit nad nocí a smrtí (viz předešlá kapitola). I další fresky v kostele zobrazují mytologické představy související s válčením, a to jak s tím pozemským, tak metaforickým (boj slunce o nadvládu nad oblohou a zápas života se smrtí).



Zatímco na výše popsaných malbách byl zobrazován spíše metaforický zápas (dne nad nocí, dobra nad zlem apod.), tato malba z augustiniánského kostela San Miguel ilustruje pozemský boj. Je zde zobrazen bojovník oblečený v jaguáří kůži, který drží podrobeného indiána se šípky v ruce (držení vlasů v tomto zobrazení symbolizuje zajetí protivníka – viz kap. 1). Podobnou symboliku můžeme vidět na mnoha murálních malbách a stélách, například na murálu z Bonampak, který uvádí předešlou kapitolu. Foto: ProtoplasmaKid (Wikimedia Commons), Templo de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan, 2006.

Četnější výskyt bojových námětů může být dán tím, že mnozí indiáni z etnické skupiny Otomí válčili po boku Španělů během kolonizování současných států Guanajuato a Querétaro. Dobová interpretace maleb augustiniánskými mnichy však byla s největší pravděpodobností taková, že se jedná o mytologický boj dobra se zlem, světlem a cností s tmou a neřestmi (Wright Carr 2005: 40–41).

Synkretické náboženské formy netvořily pouze součást raných koloniálních maleb, ale byly vkládány i do štuků, které lemovaly průčelí otevřených kaplí. Tak je tomu např. v monumentální *capilla abierta* v Coixtlahuace, kde jsou výjevy předhispánských bohů důmyslně „vpleteny“ mezi rostlinné a zvířecí motivy inspirované novohispánskou variantou grutesca.



Základy dominikánského kláštera San Juan Bautista v Coixtlahuace byly položeny v r. 1546 na místo jednoho z největších trhů v Mezoamerice, který měl vliv na obchodování v celé centrální Americe (Vences Vidal 2000). Ačkoliv se však toto místo nalézalo na spojnici obchodních cest vinoucích se celou centrální Amerikou, nebyl zde přístup k vodě. Dominikánští mniši svedli do konventu akvaduktem vodu ze vzdálenosti dvaceti kilometrů a zdroj vody následně přiměl obyvatelstvo ze širokého okolí (etnické/kulturní skupiny Mixteca a Chocho) k návštěvě otevřené kaple a posléze celého kláštera. Dominikánským misionářům tak přívod vody umožnil snadnější hispanizaci, christianizaci a také kontrolu nad místním obyvatelstvem. Foto: Magdalena Vences Vidal, Coixtlahuaca, 2000.

Hlavním motivem štuku zdobícím oblouk této otevřené kaple je námět delfína, který se zřetelně podobá symbolu opeřeného hada Quetzalcóatla, jak je zobrazován v mixtéckých kódexech. Kromě mytologické a náboženské roviny motivu je význam hada spojen se jménem Coixtlahuaca, který v nahuatlu, jenž měl na multietnickém území Coixtlahuaky funkci *lingua franca*, znamená „Planina hadů“. Mezi zobrazeními delfína, resp. Quetzalcóatla, vytesaných do štuku v řadě za sebou, jsou vepsána písmena INIR, která jsou přesmyčkou nápisu INRI.<sup>19</sup> Právě zde je patrný nejen průnik původní, kolonizované kultury s kulturou kolonizátorů, ale především aktivní pozice nativních obyvatel v procesu utváření novohispánské kultury. Dalším synkretickým motivem v kapli je pak plastika žraloka, zřetelně připomínajícího boha Tlaloka, který je obklopen florálními motivy, v nichž je možné spatřit symboly Chochů, etnické skupiny žijící v okolí Coixtlahuaky (Vences Vidal 2000).

<sup>19</sup> INRI jsou iniciály jména Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum – Ježíš Nazaretský, král židovský, která bývají přibitá na kříži nad ukřižovaným Ježíšem Kristem.

<sup>17</sup> *Arte indocristiano* je termín, který se prosadil v akademické diskuzi o koloniálním umění Latinské Ameriky poté, co jej kunsthistorik José Moreno Villa použil v práci „*Lo mexicano en las artes plásticas*“ (Moreno Villa 1948).

<sup>18</sup> Jak již bylo řečeno v předchozí kapitole, nopál je jedním ze symbolů, které se v umění ve veřejném prostoru objevují od předhispánského období do současnosti, kdy je významově spjat s národní identitou (jen považme zobrazení nopálu na mexické vlajce).



## KONCEPT OBĚTI A ZKRVAVENÝ JEŽÍŠ KRISTUS V RAKVI DOMINUJÍCÍ KOSTELŮM Z RANÉHO KOLONIÁLNÍHO OBDOBÍ

Ačkoliv je pro evropskou barokní estetiku typické zobrazování utrpení Ježíše Krista a výjevy světců se srdcem probodnutým dýkou, smrt a utrpení jsou na území Nového Španělska zpodobňovány v ještě zřetelnější a makabroznější podobě, než tomu bylo v křesťanských malbách a rytinách středověké Evropy. Jak je patrné z malby uvádějící tuto kapitolu, v *capillas abiertas* se nešetřilo výjevy bezvěrců trpících v pekelných kotlích a dodnes návštěvníka Mexika mnohdy překvapí socha Ježíše Krista doslova pokrytého krví (a často dokonce se skutečnými vlasy, jež mu dodávají na přesvědčivosti), která vévodí kostelům z 16. a 17. století.

Taková vizualita úzce souvisí s konceptem oběti, který byl důležitou součástí předhispanšských náboženských systémů, pročež se v koloniálním období stal jedním ze styčných bodů náboženské synkretizace. Jistým způsobem byl kult oběti z předhispanšského období „usměrněn“ a absorbován postavou zkrvaveného Ježíše Krista a odtud byl přejat současným zobrazováním a chápáním hrdinů národa jakožto těch, kteří obětovali svůj život ideji národa, jež tak přesahuje jejich vlastní smrtelnost. Jinými slovy, stejně jako byly přinášeny oběti během předhispanšských rituálů, aby slunce mělo potřebnou sílu pro vítězství nad oblohou (popřípadě aby se déšť snesl na úrodu apod.), světců a Ježíš Kristus se obětovali pro ideje křesťanské víry a hrdinové vlasti pro ideje a smysl existence mexického národa. Tento kult oběti je doposud materializován a lze říci, že artefakty, které se k němu vztahují, nabírají charakter svátosti. Jsou jimi například bronzová replika ruky generála Álvara Obregóna, o kterou přišel během revolučních bojů, exponovaná v jeho památníku jako hlavní výstavní artikl, či fotografie mrtvého Villy či Zapaty, dodnes vystavované v mexických domácnostech. Koncept smrti a kult oběti, které vychází z tohoto kulturního podloží, jsou natolik výraznými kulturními fenomény, že se k jejich krystalizacím v symbolických artefaktech současného nacionalismu ještě nejdnou vrátíme.

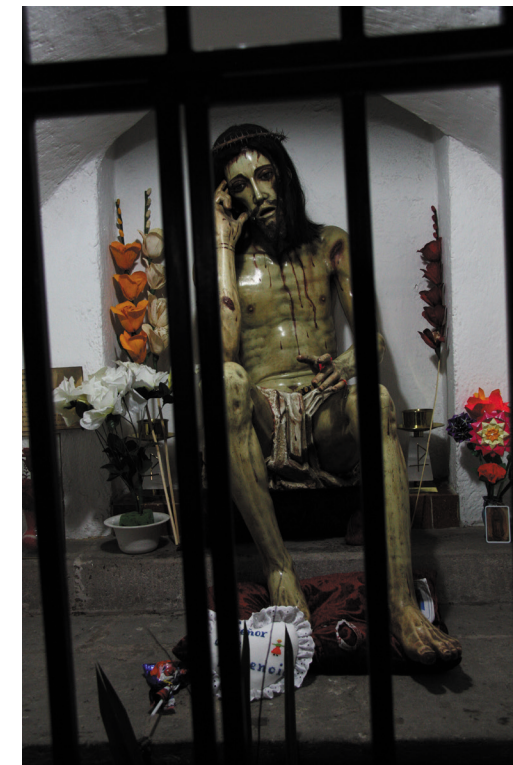


Foto: MHK, Parroquia de San Jacinto, Ciudad de México, 2012.



Foto: Magdalena Vences Vidal, Coixtlahuaca, 2000.



### 3. KAPITOLA: KARNEVALIZOVANÁ SMRT NA PLESE NÁRODNÍCH IDENTIT: OBDOBÍ NEZÁVISLOSTI

„Mexičané jsou spřáteleni se smrtí, vtipkují o ní, oslavují ji, je jednou z nejoblíbenějších dětských hraček a láskou, jež je nezpochybnitelná a neotřesitelná. Mexičané smrti pohlíží do tváře s pohrdáním, ironií a lhostejností. Lhostejností, která schovává naše životy za maskou smrti.“<sup>1</sup>



José Guadalupe Posada, Fandango, pravděpodobně 1906. Foto: Jamiskoli, 2011.

Na grafice Josého Guadalupe Posady, význačného umělce a politického satirika, je vyobrazen posmrtný rej odehrávající se v kantýně, kterou bychom mohli navštívit v jakékoliv městské i hustěji osídlené venkovské krajině středního a částečně i severního a západního Mexika 19. století. Kostlivci tančí salsa za hudebního doprovodu mexické harfy, která byla součástí každého dobrého večírku té doby a celkový obraz dobové fiesty je doplněn atributy, jež se v průběhu 19. a 20. století mají stát artefakty mexického nacionalismu – specifický druh klobouku sombrero, kukuřičné placky tortillas, doplňující každé typické jídlo, a pulque, kvašený nápoj z agáve vzbuzující omamné účinky. Tato grafika navíc obnažuje specifické chápání smrti, které se promítá do nejzazších rysů mexické kultury a světonázoru, a je tak jedním z hlavních pilířů mexického nacionalismu. Tento kulturní koncept je mnohdy znázorňován „catrinou“, smrtkou, do jejíž podoby jej vtiskl Posada a další význační satiričtí grafici 19. století.

Na tradici nástěnného malířství, o kterém byla řeč v první a druhé kapitole, navázali v masovější formě až muralisté v porevolučním období. Během 18. a 19. století technika mu-

rálních maleb do jisté míry hibernovala, a to na zdech kaplí, *pulquerií* a kantýn, podobných té z výše uvedené Posadovy grafiky (Rodriguez 1969).<sup>2</sup> Nicméně, co se týče ideje zpodobňovat artefakty, postavy a situace, které by přiblížily a zároveň vytvářely obsah a podstatu natolik abstraktní entity, jakou je národní identita, vyšli porevoluční muralisté z umělecké a literární produkce 19. století. Právě v tomto období se totiž objevily první náznaky formování a přijímání imaginace vedoucí k představě kolektivní národní identity, což je proces, který se zřetelně odráží v dobovém vizuálním diskurzu. Na základě maleb, grafik, almanachů, populárních karet, soch a dalších forem vizuální komunikace tak můžeme zkoumat způsob proměny a převrstvování náboženské identity a identifikace identitou a identifikací národní<sup>3</sup>.

Protikoloniální boje<sup>4</sup>, které od počátku 19. století propukaly na území Latinské Ameriky, jsou celou řadou teoretiků považovány za první nacionalismy<sup>5</sup> v celosvětovém měřítku, časově předcházející nacionalismům evropským (Anderson 2008). Toto tvrzení, ačkoliv obecně přijímané, je zaprvé do jisté míry diskutabilní, jak se pokusím ukázat na následujících stránkách. A zadruhé je otázkou, zda vůbec lze natolik odlišné kulturní, politické a společenské fenomény, jakými jsou evropské a latinskoamerické nacionalismy, přirovnávat, přestože jsou některé podobnosti a shody mezi nimi významné (např. důležitost sociální komunikace, souvztažnost nacionalismu a kapitalismu, nacionalismus jako činitel vedoucí k ustanovení národního státu apod.).

Mexický nacionalismus se od těch evropských liší především ekonomickými a mocenskými důvody svého vzniku, které byly výrazně nadřazeny vlasteneckým pocitům sounáležitosti a učeneckému zájmu o jazyk, kulturu a historii určité etnické a kulturní skupiny, tolik typickým pro národní hnutí v Evropě. Bylo by samozřejmě pošetilé považovat národní hnutí, která se objevila v 19. století v Evropě, za čistý patriotismus, v němž by snahy a klání o moc nebyly přítomny, ale tyto zájmy rozhodně nebyly tak silné jako v případě kreolských nacionalismů. Hybná síla stojící za požadavkem politické autonomie Nového Španělska přicházela především ze dvou směrů. Prvním byla nechuť platit stále vyšší daně, které Španělská koruna požadovala<sup>6</sup>, druhým vzdor napájený pocitem kulturní podřízenosti, již dávalo kontinentální Španělsko Novému Španělsku ostentativně najevo. Dobový názor na Evropa-

<sup>2</sup> Diego Rivera v osobním rozhovoru s historikem A. Rodriguezem v souvislosti s obdobím předcházejícím revoluci říká: „nebylo jediné taverny, kantýny, obchodu, koupaliště, hotelu, cirkusu či kaple zasvěcené tomu či onomu svatému, kde by chyběla murální malba namalovaná lokálním lidovým umělcem“ (Rodriguez 1969: 134). Náměty těchto murálních maleb byly značně rozmanité. „Na některých místech byla malována témata spojená s pulque – jako například kultivace maguey, získávání šťávy z něj či příprava likéru. Na jiných místech se vyskytovala krajinomalba či toreadoři a býci s koridou na pozadí. Také nebyla nouze o komické epizody. Entuziasmus, s kterým se Mexičané věnují dekorování zdí sakrálních a profánních budov, dokládá, že murální malířství není v žádném případě expresí jediného období či záležitost elity“ (Rodriguez 1969:135).

<sup>3</sup> Tyto dva typy identity a identifikace se vzájemně nevyklučují a jako jakýkoliv jiný typ identity se projevují situačně. Od 19. století docházelo na mocenské úrovni v Mexiku k převrstvování křesťanského náboženství, jakožto ideologie ve službách státních a monarchistických útvarů středověkého a raně novověkého typu, nacionalismem, tedy ideologií ve službách novodobých národních států. A právě tato proměna byla obyvateli částečně zvnitřňována, jak uvidíme v této a v následující kapitole.

<sup>4</sup> Boje za nezávislost nebyly v případě Mexika vedeny pouze na bitevních polích, ale zároveň i ve vědě a v umění. O umění bude pojednáno na následujících stránkách a pro vzhled do emancipace kreolské vědy na území Nového Španělska doporučuji studii Juana Pimentela, který tento fenomén analyzuje na příkladu astronomie a archeologa Antonia Leóna y Gama (Pimentel 2009).

<sup>5</sup> Termín nacionalismus používám (podle kontextu, ke kterému referuji) v jednotném i množném čísle a to proto, abych zdůraznila částečnou jedinečnost tohoto fenoménu v každém kulturním a politickém prostředí.

<sup>6</sup> „Na začátku 18. století poskytovalo Nové Španělsko Koruně roční příjem ve výši tři miliony pesos. Na konci století však byla tato suma téměř pětinasobná – 14 milionů – a z toho byly pouze čtyři miliony určeny na uhrazení nákladů místní administrativy“ (Lynch 1973: 301).

<sup>1</sup> Octavio Paz, The Labyrinth of Solitude: Life and Thought in Mexico (Paz 1962: 57).



ny a jejich potomky žijící v „Nových světech“ přiléhavě komentuje Benedict Anderson s poukazem na vliv děl Rousseaua a Herdera, „kteří tvrdili, že podnebí a ‚ekologie‘ podstatným způsobem působí na utváření kultury a charakteru. Odtud bylo až příliš snadné dojít k příhodnému vulgárnímu závěru, že kreolové narození na divošské polokouli se od přírody liší od obyvatel metropole a mají vůči nim podřadné postavení“ (Anderson 2008: 76).<sup>7</sup>

Není potřeba zvláštních dedukčních schopností ani znalostí dějin, aby nám bylo jasné, že v této atmosféře na sebe boje za nezávislost nenechaly dlouho čekat. Obzvláště uvážíme-li oslabenou pozici Španělska v 18. století, kdy čelilo dynastickým problémům (viz ozbrojené konflikty s rakouskými Habsburky a francouzskými Bourbony), stejně jako skutečnost, že „kreolové si mohli domorodé obyvatelstvo podrobovat zbraněmi či chorobami a ovládat je pomocí křesťanských mystérií a zcela odlišné kultury, stejně jako v tu dobu pokročilým politickým uspořádáním. Madrid však kreoly nemohl ovládat stejnými zbraněmi, neměl jak. Kreolové tvořili současně koloniální společnost i vyšší vrstvu. Byli zcela zásadní pro udržení moci panovníka, ale na druhou stranu pro něj představovali hrozbu“ (Anderson 2008: 74).

Rozbuškou v napjaté atmosféře potlačovaného vzdoru proti koloniálnímu režimu, který panoval jak v politických, tak intelektuálních kruzích větších měst, byl „Křik z Dolores“ (*El Grito de Dolores*). Guanajuatský kněz Miguel Hidalgo y Costilla (1753–1811) touto událostí doslova „odzvoni“ začátek konce koloniálního režimu Nového Španělska a nesmazatelně se zapsal do národních dějin jako hrdina, když 16. září roku 1810 místo tradiční formy mše vyzval své farníky, poté co sám rozezvučel kostelní zvony, ke svržení koloniálního zřízení třemi emotivně laděnými větami: „*At žije Panna Marie Guadalupská! At žije Ferdinand VII.! Smrt špatné vládě!*“.

Miguel Hidalgo je jednou z nejčastěji zobrazovaných ikon v diskurzivním umění od období nezávislosti až do současnosti.

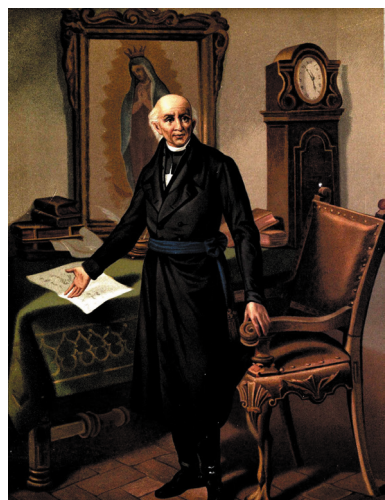


Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Foto: Eduardo Báez, Ciudad de México, 1992.

Z prvních dvou maleb je patrný způsob reflektování Miguela Hidalga v období nezávislosti. Prvním obrazem je malba Joaquína Ramíreze – „*El Cura Hidalgo, libertador de México*“ (Kněz Hidalgo, osvoboditel Mexika, nacházející se v Antiguo Palacio del Ayuntamiento) z roku 1865, a druhým obraz „Hidalgo“ malíře Antonia Fabrése z roku 1905. Všimněme si pozvolného posunu v interpretaci postavy Hidalga – v období následujícím prohlášení nezávislosti, kdy kreolské nacionalismy nabíraly na síle, je Hidalgo zobrazován jako intelektuál, popřípadě státník (po vzoru evropského vizuálního diskurzu), zatímco na druhém obrazu, který byl namalován v období potlačovaného odporu vůči diktátorskému režimu Porfiria Díaze, je zobrazován jako osvoboditel.

<sup>7</sup> Brilantní analýzu dobové teoretické debaty o hybriditě mesticů a vlivu podnebí na nositele evropských kultur nabídl teoretik kolonialismu Robert Young v knize *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race* (Young 1995: 6–19).

Tento náhled na postavu Hidalga sdíleli i muralisté v porevolučním období a odráží se i v murálech *chicanos* a v současných diskurzivních murálech malovaných technikou graffiti, kdy jsou k postavě Hidalga přimalovávány artefakty rituální symboliky Křiku z Dolores (zvony, roztrhané řetězy závislosti na Španělsku a oheň symbolizující revoluci, revoltu a změnu).

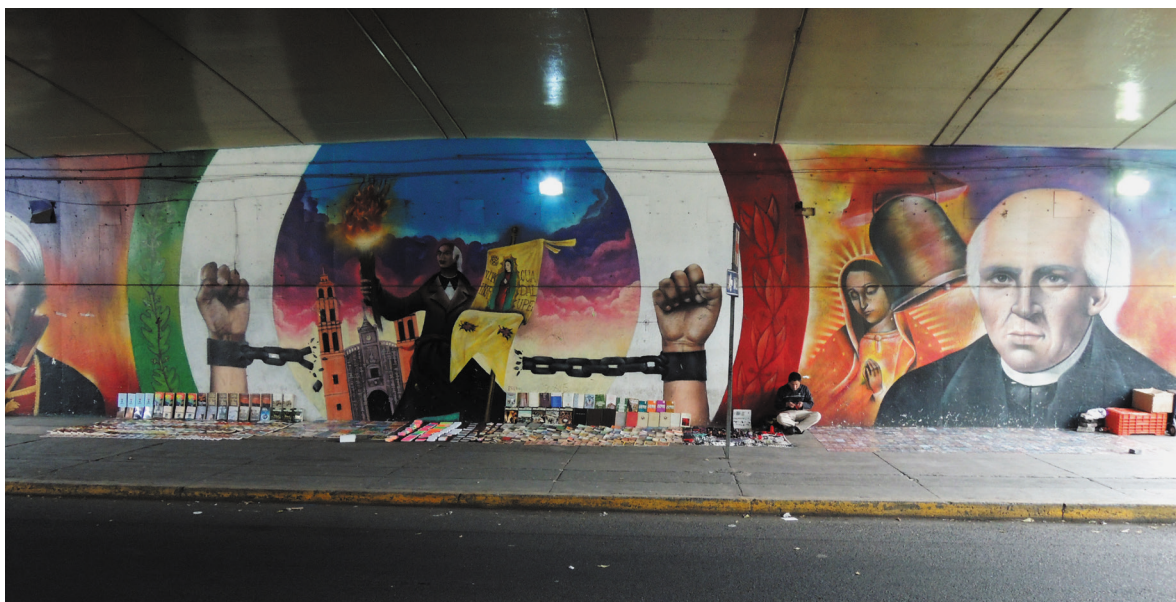


Murální malba *Retablo de la Independencia* od Juana O'Gormana. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Murální malba „*Doliente de Hidalgo*“ (Strasti Hidalga) *chicanského* umělce Willie Herrona z roku 1976 ve východním Los Angeles. Foto: Robert Dunitz, 1990.





Murální malba od *graffitera* Nudera z roku 2012 v Ciudad de México. Hidalgo je zde portrétován dokonce dvakrát – napravo je zobrazen s motivem zvonů a Virgen de Guadalupe v pozadí a nalevo je jeho zobrazení částečně propojeno s ikonou Beníta Juáreze, prvního mexického prezidenta indiánského původu. Na tomto námětu je Hidalgo obklopen symbolem plamenů a roztržených okovů podřízenosti. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Podobnou situaci performativního charakteru (tedy událostí, jejíž aktéři se chovají značně expresivně a o níž je přemýšleno v narativní posloupnosti) je zjevení Panny Guadalupe. Tato událost stojí v centru mexické interpretace křesťanství a je důležitou součástí mexického nacionalismu. Zjevení je performováno každou hodinu ve formě otočného figurálního (loutkového) divadla, ne nepodobného orloji na Staroměstském náměstí. Tento „orloj“ se nachází na kopci Tepeyec, kde se zázrak udál, a to na prostranství před katedrálou zasvěcené Virgen de Guadalupe. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



V neoficiálním umění ve veřejném prostoru se ikona Hidalgo objevuje pouze výjimečně. Hidalgo je většinou portrétován subverzivními *stencils*, které podřývají mýty o bezešvé minulosti prosazované vládou. Tak je tomu například na této *stencil*, na které je Miguel Hidalgo zobrazen s atributy odkazujícími k revoltě (punkový účes) a nesouhlasu s mexickou vládou (šátek se specifickou texturou, který je charakteristický pro stoupence zapatistického hnutí). Tuto symboliku doplňuje text po levé straně „Nezávislost nebyla dokončena“. Autor *stencil* neznámý, 2014, Ciudad Universitaria, Morelia. Foto: Itandehui Franco Ortiz, 2014.

Tento performativní akt je každoročně 15. září<sup>8</sup> přehráván starosty na hlavních náměstích vesnic a měst po celém Mexiku, přičemž na Zócalu v Ciudad de México ho provádí samotný mexický prezident. Ztělesněním Miguela Hidalga tak prezident a starostové navozují domnělou kontinuitu národních dějin a pasují se do role hrdinů a praotců země. Skrze akt této ritualizace tedy dávají současní reprezentanti politické moci smysl mexickým národním dějinám (včetně bojů za nezávislost) a zároveň odůvodňují své vlastní vládnutí.

Během performování Křiku z Dolores je pozornost diváků obrácena k radnici. Na rozdíl od Hidalgo, který rozezvučel zvon kostela, starostové zvoní na zvon umístěný na korunní římsě radnice. Z takového prostorového uspořádání rituálu je patrné převzetí moci církve státním aparátem, k němuž po vyhlášení nezávislosti na Španělské koruně došlo a o němž bude řeč v druhé polovině této kapitoly.

*„Patnácté září mě zastihlo ve starém koloniálním městečku Loreto, omílaném z jedné strany Pacifikem a z té druhé obklopeném pouštními horami, které se táhnou od severu až na jih poloostrova Baja California. Ve městě je jeden jediný semafor, a městu tak vévodí podobně jako koloniální kostel se světlem, který se s pozoruhodným zájmem dívá velkýma blankytně modrýma očima na mořské pobřeží a slunečními paprsky příjemně unavený život Loreta. V den oslav nezávislosti to však v nehybném Loretu ševlí od časných ranních hodin. Ve vzduchu se vesele třepotají papírové vlaječky v barvách mexické trikolóry (tzv. papel chino) s vystřihamými ikonami boje za nezávislost, jako jsou velitelé José María Morelos a Agustín de Iturbide, kněz Miguel Hidalgo nebo Joséfa Ortiz de Domínguez, u které se protikoloniální odboj ve městě Querétaro scházel, ale i zvony asociující památný Hidalgoův projev a samozřejmě všudypřítomný motiv orla s hadem v zobáku, který sedí na kaktusu. Proud barev se line uličkami Loreta a střetává se na malém zócalu umístěném před radnicí. Na něm jsou již od rána roz-*

8 Ačkoliv Křik z Dolores proběhl 16. září, svátek nezávislosti je slaven 15. září a to čistě z toho důvodu, že bylo toto datum zároveň dnem narození diktátora Porfiria Díaze, který tento svátek začal propagovat.



kládány stánky s vařenou kukuřicí, tacos, vlajkami Mexika, sombrery, zelenobíločervenými bombóny, lízátky, světlýky a dalšími artefakty globálního trhu v mexických barvách, vzdáleně připomínajícími rituální symbolismus. Poté, co se rozpálené slunce začíná skrývat za mraky nesoucími předzvěst večera, náměstí rozeznívají tradiční mexické písně a balady a folklórní soubory roztančují stále ještě nehybný horký vzduch. Místní obyvatelé se pomalu scházejí, ale spíše než tancům věnují pozornost stánkům s tacos a chipsy pokapanými chilli omáčkou. Když se setmí, na balkón radnice vstupuje sám loretský starosta. Nejprve hovoří o bojích za nezávislost a jejich důležitosti pro vývoj Mexika a na okraj zmiňuje i proměnu pořádků v Loretu v souvislosti s tímto významným společensko-politickým hnutím. Lidé usazení na židlích pod balkónem na půl ucha poslouchají, ale ruch a hukot na náměstí nebere konce.



Foto: MHK, Loreto, 2013.

To se však změní hned poté, co starosta dokončí historický úvod slavnosti a přistupuje k samotnému Křiku z Dolores. Ze špičky čela radnice, na níž je umístěn zvon, se spouští ozdobný provaz v barvách mexické trikolóry, který starosta bere do pravé ruky, rozeznívá zvon a z plna hrdla křičí: „Ať žije Panna Marie Guadalupská! Ať žije Ferdinand VII.! Smrt špatné vládě!“; načež pod balkónem nastoupení vojáci zatroubí mexickou hymnu, na kterou se celé náměstí postaví do pozoru a s rukou na srdci soustředěně poslouchá. Když hymna skončí, starosta zvolá: „¡Viva Hidalgo!“ Dav mu unisono odpovídá: „¡Viva!“

„¡Viva Morelos!“ – „¡Viva!“

„¡Viva Doña Josefa Ortíz de Dóminques!“ – „¡Viva!“

„¡Viva los heroes que nos dieron la Patria!“<sup>9</sup> – „¡Viva!“

„¡Viva México!“ V odpověď náměstím zaburácí „¡Viva! ¡Viva! ¡Viva!“ a poté se znovu rozezní hymna, kterou již bez ruky na srdci, ale s dojetím rozvášněný dav zpívá. Po hymně se ozvou tři salvy vystřelené do vzduchu a tím je oslava nezávislosti u konce. Stařečkové se zvedají ze židlí, stánkaři balí cukrovinky do krabic, děti pokračují ve svých hrátkách a pod vlajčkami třepotajícími se ve vláhem mořském vzduchu proudí loretské do svých domovů.

/Terénní poznámky ze září 2013/

Křik z Dolores poprvé předvedl Porfirio Díaz v roce 1886. Při této příležitosti byla zároveň otevřena železniční dráha mezi Ciudad de México a Pueblou a slavnostně odhalen zrestaurovaný předhispánský pyramidový komplex v Teotihuacánu (nacházející se 60 kilometrů od hlavního města). Tento akt v sobě odráží hned tři ústřední pronacionalistické mechanismy – oslavování pokroku a modernity (které jsou hnací silou nového státního a národního uspořádání), navázání na předhispánskou minulost, včetně role státu jako ochránce kulturního dědictví, a propojení prezidenta Porfiria Díaze s heroickou minulostí vedoucí k nezávislosti (Bezley 2008).

Tento národní rituál je v souladu s přirozeností mnohých jiných rituálů náboženského či nacionalistického charakteru, které antropolog Maurice Bloch výstižně charakterizuje jako mechanismy vytváření nezbytné představy společnosti a autority jako čehosi transcendentního, vedoucího k udržení kulturního a sociálního řádu (Kapusta 2011) – v tomto případě mexického národa. Ten je v politické rovině charakterizován státní suverenitou a reprezentován na jedné straně národními hrdiny a na straně druhé jejich odkazem, který představují prezident a starostové jednotlivých správních oblastí. Bloch ve své práci *From Blessing to Violence* píše, že rituál vytváří moc tím, že produkuje symbolický svět, ideologii. Struktura rituálu podle něj pracuje se dvěma světy – s přirozeným světem (v případě oslavy nezávislosti se skutečnou historickou událostí a jejími aktéry a zároveň se současnou společností) a s nadpřirozeným, ideologickým světem (jímž je transcendentní pronárodní performativní složka rituálu mytologizující reprezentanty moci), přičemž právě rituál tyto dva světy propojuje a vytváří jejich vzájemnou kontinuitu a řád (Bloch 1986: 175).

Zároveň lze ritualizaci nezávislosti číst i perspektivou Bachtina, totiž jako poodstoupení od každodenního řádu, které zprostředkovává „povolené uvolnění“ (Bachtin 2007), během něhož mohou diváci (občané) vykřičet svou touhu po svobodě, jež je po zbytek roku policejními a jinými represivními složkami státu potlačována. Takové čtení vhodně vystihuje věta Octavia Paze „Chudáci Mexičani, kteří vždy 15. září po dobu jedné hodiny křičí po svobodě, pravděpodobně proto, aby po zbytek roku mlčeli,“ (Paz 1972:42) a zároveň i příspěvky každoročně kolující v den oslav nezávislosti na Facebooku, jejichž vyznění je, že 15. září křičí ti, co celý rok mlčí.

Na rozdíl od výše popsané performativní stránky současného nacionalismu, kdy se semi-rituálních<sup>10</sup> národních oslav účastní masy obyvatel v celém Mexiku, kreolský nacionalismus byl naopak charakteristický vyloučením širšího obyvatelstva z pronacionalistických aktů – hlavním důvodem takového postoje kreolské elity mohla být snaha vymanit se z nadvlády Španělska, aniž by došlo k politické emancipaci lidu (indiánů a mesticů), která by mohla ohrozit její hegemonní postavení. Takový přístup odrážela i národně orientovaná komunikace, která probíhala prostřednictvím tisku (literatury a novin) a obrazů vystavovaných v galeriích, tedy forem, které byly v období počátku utváření mexického národa (konec 18. století a první polovina 19. století) určeny pouze vyšším vrstvám (jímž byly ostatně jako jediným dostupné). Nacionalistické tendence živené snahou oprostít se od politického vlivu Evropy tak byly z velké části postaveny na konceptu „vysokého umění“ jakožto kulturního kapitálu, které politická elita (kreolové) používala jako průvodní znak svého sociálního statusu a omezení přístupu non-elity (ke společenskému a kulturnímu kapitálu, informacím, zdrojům apod. – Bourdieu 1984). To se však začalo měnit od druhé poloviny 19. století díky kapitalizaci tisku (Anderson 2008: 36) a rozrůstání střední třídy v důsledku ekonomické prosperity, která mimo jiné zapříčinila příliv obyvatel do měst. Právě v městských vrstvách

10 Pojmové adjektivum *semi-rituální* používá ve svých pracích například Eric Hobsbawm a míní jím označení praktik, kdy se občané národního státu navzájem setkávají při příležitosti události organizované státem (například volby, či právě oslavy nezávislosti/revoluce apod.) a potvrzují si tím vzájemnou sounáležitost a svou vlastní příslušnost ke státu (Hobsbawm 1983: 12).

9 Ať žijí hrdinové, kteří nám dali vlast!



bujelo kulturní uvědomění přesahující hranice lokálně vázané představivosti a umění, jež se časem začalo přesouvat i do venkovských oblastí. Tuto tendenci odráží grafická komunikace populárních karet *lotería*, *calendarios* (almanachů) a *corridos* (grafických listů). Jejich prostřednictvím se začaly šířit kulturní stereotypy, které se podílely na vymezení obsahu a podoby národního ducha, *lo mexicano*. Navzdory vysoké negramotnosti, jež dosahovala ještě v 90. letech 19. století 86 %, začal být v poslední čtvrtině 19. století oblíbený tisk mezi nejširšími vrstvami, a to pro esteticky přitažlivou a obsahově silnou grafiku (Beezley 2008).

Pokud bychom tedy měli shrnout šíření představy národní pospolitosti během 19. století a inspirovat se při tom myšlenkami Pierra Bourdieua, pak by šlo říci následující: Symbolický kapitál, šířený ve formě textové (noviny, román) a grafické komunikace (obrazy a litografické tisky), který vedl k určité formě národní představivosti (a vůbec k její existenci samotné), byl zpočátku dostupný pouze kreolským elitám. Spolu s ekonomickým růstem, stěhováním obyvatel do měst, nárůstem střední třídy a finanční dostupností litografického tisku se však změnila struktura, jakou se tato idea šířila. Kapitál národní představivosti, nyní tedy dostupnější a rozšířenější, tak přestal být kapitálem v pravém slova smyslu, neboť pozbyl funkce diferenciaci (Bourdieu 1997), a naopak začal mít funkci homogenizace společnosti.

### PERIODIKA ŠÍŘÍCÍ PŘEDSTAVU SPOLEČENSTVÍ, HRDINOVÉ ROMÁNŮ PODROBUJÍCÍ KOLONIÁLNÍ SYSTÉM BOUŘLIVÉ KRITICE A VÝJEVY ZE SVĚT- NIC PROBOUZEJÍCÍHO SE<sup>11</sup> NÁRODA

*„Důležitost proměny pro vznik představy o národním společenství nejlépe pochopíme tak, že budeme uvažovat o základní struktuře dvou forem působení představivosti – o románu a novinách. Tyto formy totiž poskytly technické prostředky k re-prezentaci toho druhu představy společenství, jakým je národ“ (Anderson 2008: 40).*

Stejně jako tomu bylo v případě celé řady dalších latinskoamerických národních hnutí, která byla ve svých počátcích hnacím motorem protikoloniálních bojů, tak i v Mexiku byla literární produkce ve formě periodik a národního románu velmi důležitým činitelem utváření „představy společenství“ (Anderson 2008). První periodikum na území Mexika, *Gaceta de México y noticias de Nueva España*, založil v lednu 1722 lékař a katolický kněz Juan de Castorena y Ursúa. Tento měsíčník, obsahující náboženské, úřední, obchodní a společenské informace, však vycházel pouze necelého půl roku. Zaměření tohoto zpravodaje, stejně jako jeho velmi krátká existence, bylo příznačné i pro další tištěná periodika, která v průběhu 2. poloviny 18. století v nevelkém množství vycházela. Nicméně na začátku století devatenáctého, tedy v období, kdy kreolské nacionalismy nabíraly na síle, začalo pravidelně vycházet hned několik periodik (např. *El Despertador Americano*, *Pensador Americano*, *Correo Americano del Sur*, *Ilustrador Nacional*), z nichž některá přetrvala i několik desítek let (Calvimontes 1975: 22–24). Anderson ve své práci o představách společenství říká, že periodika v Latinské Americe „od počátku působila jako jakýsi přívazek trhu. Kromě zpráv o metropoli obsahovala také obchodní zprávy (kdy připlouvají a odplouvají lodě, jaké jsou běžné ceny určitých komodit v určitých přístavech), informace o jmenování

*lidí do koloniálních politických úřadů, o sňatcích boháčů a tak podobně. Jinými slovy to, co svedlo na stejné stránce dohromady určitý sňatek a určitou loď nebo určitou obchodní cenu s určitým biskupem, byla samotná struktura koloniální správy a tržní systém. Noviny tak naprosto přirozeně a dokonce zcela apoliticky vytvářely představu společenství v konkrétním uskupení spolučtenářů, jimž tyto určité lodě, nevěsty a obchodní ceny přináležely. (...) Přičemž plodným rysem novin byl právě jejich provincialismus“ (Anderson 2008: 77).*

Nádechem provincialismu byly zároveň prodchnuty i romány a malby, které během 19. století vznikaly na území Nového Španělska a posléze Mexika, jak byla pojmenována část Nového Španělska po jeho rozpadu a uznání nezávislosti. Právě na základě námětů vycházejících z všedního života v provinciích a jeho každodenních obyčejů byla vykreslena kulturní odlišnost od kontinentálního Španělska, o niž se protikoloniální boj částečně opíral. Tento umělecký směr se nazývá kostumbrismus, a jak již tento termín napovídá (slovo *costumbre* znamená zvyk), je charakteristický popisem obyčejů a mravů určitého místa či jisté společenské vrstvy. Díla kostumbristické literatury, malby a posléze i grafiky se značně prolínají nejen v tematické rovině, ale podobají se sobě navzájem i vlastním způsobem narace, jejímž účelem bylo nejen v obraze, ale i v textu vyvolat vizuální představu. Tento efekt ještě umocňovala skutečnost, že kostumbristické povídky a romány byly bohatě ilustrovány (Moriuchi 2013: 5).

Náměty vycházející z všedního života v koloniích, které jsou zachyceny v kostumbristických textech a obrazech, v jistém smyslu předjela tzv. *pintura de castas*<sup>12</sup> (malby kast). Zatímco je však v kostumbrismu akcentováno určité lokální společenské uspořádání a hierarchická rozdílnost je vystavěna spíše podle povolání, malby kast jsou vizuálními reprezentacemi hierarchického uspořádání napříč mexickou koloniální společností na základě jednotlivých ras. Malby kast se začaly v Novém Španělsku objevovat už v 2. polovině 18. století a jsou na nich zachycovány výjevy ze smíšených manželství Španělů, indiánů a afrických černochů, přičemž vzorec si je v těchto malbách velmi podobný. Většinou je zde portrétován

bílý, podle evropské módy oděný otec (jehož kulturní příslušnost je obvykle umocněna nějakým evropským artefaktem – například se opírá o honosný nábytek), zatímco mu jeho indiánská či černošská žena připravuje jídlo, případně mu stojí jako model či třeba prodává hliněné sošky. Za její naditou sukni se pak krčí míšenecké nebo mulatské dítě. Prostřednictvím maleb kast a posléze kostumbrismu tak byla konstruována genderová diferenciaci a koncept etnického a rasového míšeneckého. Ovšem s tím rozdílem, že zatímco byly malby kast živeny (kromě snahy vytknout jinakost) encyklopedickým zájmem 18. století, a objevuje se tak na nich koloniální



„Z mulata a Španělky vzniká morisco“, autor neznámý, 1780. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

společnost v celé své rasové diverzitě, na kostumbristických malbách je zobrazován jen její bipolární model – tedy indiáni a běloši – s rasově smíšenými mestici uprostřed (Lomnitz 1992: 267–77). Černoši tedy v kostumbristických malbách zcela chybí, a to i přesto, že černošská populace byla v 18. a 19. století v Novém Španělsku hojně zastoupena. Historička Mey-Yen

11 Použitím tohoto slovního spojení narážím na romantické pojmání národů jakožto odvěkových kategorií, které panovalo v evropském kulturním kontextu osmnáctého a devatenáctého století. V rámci této představy, tzv. primordialisumu, jsou národy pojímány jakožto společenské skupiny existující sice od nepaměti (pročež se objevuje takový důraz na historicitu a pátrání po eposejích zachycujících dávnověkost národů), ale spící po dobu několika století. Dle tohoto konceptu je potřeba jednotlivé národy probudit z dřímoty k opětovnému fungování, což si berou na starost národní intelektuálové a na základě toho si říkají národní buditelé (Hobsbawm 1983; Hroch 1999; Brubaker 2006 a další).

12 Slovo *casta* ve španělštině neznamena pouze kasta/společenská třída, ale i rasa.





Výsek z malby „Kronika ras“ od anonymního malíře z 2. poloviny 18. století. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

Po vzoru evropského encyklopedismu bylo třeba každou „jinakost“ správně zařadit a v Novém Španělsku tak vznikají atlasy rostlin, zvířat a ras a mapy znázorňující lingvistické (a tedy i etnické) rozdílnosti (např. mapa „El plano con indicaciones lingüísticas. Siglo XVIII“ – Beezley 2008: 24).



Na této malbě Francisca Clapery „Ze Španěla a Indiánky vzniká mestizo“ (18. stol., blíže neurčeno) je patrná interpretace rasových, genderových a společenských kategorií, které jsou tolik akcentovány na malbách kast. Všimněme si sošek inspirovaných předhispánským uměním, které identifikují indiánský původ sedící ženy. Tato malba je názorným příkladem prosazování španělské (a maskulinní) superiority oproti domorodé (a femininní) submisivitě. Toto schéma je zřejmé i v murálních malbách v porevolučním období, jak bude pojednáno v následující kapitole. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

Moriuchi (Moriuchi 2013) tuto skutečnost vysvětluje tím, že kreolská elita sice potřebovala vymezit novohispánskou společnost a kulturu oproti kultuře kolonizátora, ale zároveň se jí nechtěla vymykat úplně. Primárním cílem kostumbrismu podle ní bylo demonstrovat vlastní specifickou a jinakost oproti Španělsku, ale zároveň se od španělské kultury neodchýlit příliš, aby Nové Španělsko nepůsobilo až moc exoticky a mohlo stále následovat kontinentální trend vynalézání nových národů (Moriuchi 2013, Hobsbawm 1983). Z tohoto důvodu je na kostumbristických malbách zastoupen pouze evropský prvek, protože ten Novému Španělsku a posléze Mexiku zajišťuje místo v mezinárodním diskurzu utváření národů, indiánský prvek, neboť ten asociuje představu dlouhé historie národa a kulturní dědictví, a prvek mestický, jelikož ten diferencuje – přináší něco, co Španělsko nemá. Černošský kulturní a rasový element je v tvorbě zcela opomíjen. Na koncept rasového míšenectví mezi indiány a bělochy, který zcela zjevně souvisí s představou pokrevní spřízněnosti národa<sup>13</sup>, posléze navázali porevoluční intelektuálové v čele s filosofem José Vasconcelosem a doposud stojí v centru konceptualizace mexické národní identity.

13 Připomeňme si, že v diskurzu evropských nacionalismů 18. a 19. století (a to především v okruhu myslitelů inspirovaných Herderem) byla představa pokrevní spřízněnosti národa jedním z hlavních nosných pilířů národní svobody a jeho samotné existence.

Malby kast a kostumbristické malby se nicméně shodují ve dvou poměrně zásadních aspektech. Prvním z nich je důraz na zobrazování oděvů, artefaktů a atributů, které charakterizují určité lokality a společenské vrstvy (či rasy v případě *pinturas de castas* a povolání v *pinturas costumbristas*), druhým pak narativní způsob zobrazení těchto námětů, jež je v kostumbristické malbě ještě více přítomný než v malbě kast. Domnívám se, že narativní zaměření



José Agustín, Puebelská kuchyň, 1865. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

maleb v jistém smyslu odráží politický, ideologický a mocenský pohyb konce 18. století a století devatenáctého a zároveň (sebe)prezentuje Nové Španělsko jako živý organismus, čímž se vymezuje proti evropocentrickým představám kolonií jakožto strnulých entit a neměnné sociální krajiny (Said 2006). Tato imanentní procesualita a představování sebe sama jako toho pokrokového je ještě umocněna grafikami, které se od 20. let 19. století stávají hlavním uměleckým vyjádřením kostumbrismu. Po vzoru evropských atlasů zvyků a povolání, jako je například anglický

*Heads of the People* či francouzský *Les Français peints par eux-mêmes*, začaly vycházet podobně zaměřené atlasy a grafické tisky v lokálních periodikách.

Průkopníkem grafiky s kostumbristickými výjevy byl Ital Claudio Linati, který přivezl do Mexika vůbec první litografický stroj (Moriuchi 2013). Tyto tisky vycházely nejprve v novinách, aby je Linati v roce 1828 vydal souborně pod názvem *Trajes Civiles, Militares y Religiosos de México* (Mexické civilní, vojenské a církevní oděvy). Ducha Mexika Linati v této atlasové sbírce představil v rozsahu svého pozorování – tedy jako sbírku exotismů obklopující jeho zámořský pobyt. Kniha začíná představením předhispánského kulturního dědictví ztělesněného Moctezumou. Po něm následuje několik výjevů postav oděných do „typického“ mexického oblečení a ilustrace „typicky“ mexických prací – jako např. žen vyrábějících tortilly (za což si Linati vysloužil nelítostnou kritiku domorodých autorů, protože jednu z těchto žen zobrazil polonahou) či vyrábění *pulque*. Poté je několik stránek věnováno zevrubné historické lekci (např. se zde vypráví o Hidalgoví a Morelosovi) a knihu uzavírá výčet několika „národních“ zvyků (jako je např. *pelea de gallos* – kohoutí zápasy). Linatiho kostumbristický atlas je stejně jako další podobně zaměřené atlasy vznikající v Mexiku v 19. století do jisté míry imitací výše zmíněných evropských atlasů, do jejichž námětů byly dosazeny obsahy exponující kulturní odlišnost Mexika.



Grafika „Pelea de gallos“ (Kohoutí zápasy) z Linatiho atlasu zvyků „Trajes Civiles, Militares y Religiosos de México“ (Mexické civilní, vojenské a církevní oděvy), v němž se Linati zdaleka neomezil pouze na zobrazování oděvů, jak je patrné z uvedené grafiky. Celý tento atlas je k vidění na internetových stránkách <http://es.slideshare.net/Zurgot/trajes-civiles-militares-y-religiosos-de-mxico-claudio-linati-1828>. Jedni z prvních umělců, kteří tiskli grafiky zobrazující mexického národního ducha, byli Ital Claudio Linati a Francouz Edouard Pingret. Není bez zajímavosti, že oba tito umělci studovali u malíře Jacques-Louise Davida, který se podílel na formování vizuality francouzské národní identity a který byl zároveň značně napodobován (tematicky i stylisticky) mexickými malíři 19. stol., jak uvidíme v následující podkapitole. Foto: Zurgot, 2014.



Na portrétování vlastních zvyků a historie cizími autory Mexičané zanedlouho zareagují vlastním atlasem, když v letech 1854 a 1855 vychází *Mexicanos pintados por los mismos – tipos y costumbres nacionales por varios autores* (Mexičané malovaní Mexičany – národní typy a zvyky zachycené různými autory), který představuje kulturní charakteristiky převážně prostřednictvím jednotlivých povolání. Ty lze v zásadě rozdělit do dvou typů, a to na povolání, jež se vyskytují i v evropském kontextu (příčemž jejich výčet i vizuální zobrazení jsou značně inspirovány atlasem Španěle malovaní Španěly, kde jsou zobrazovány „profese“ jako například švadlena, právník, ministr či básník), a na povolání, která jsou prezentována jako výhradně mexická. Tyto jednotlivé typy zaměstnání zhmotňují určité kulturní fenomény spojované s *lo mexicano*. Například postava nespoutaného a charismatického ranchera charakterizuje maskulinitu a zároveň je manifestací vztahu k zemi (*la tierra*, konceptu více pojednaném v šesté kapitole). Jeho ženským protipólem je china poblana, která je prototypem úslušné a mravné (mestické) dívky, jež přichází do města či haciendy z provincie, což naznačuje její oděv, asociovaný zejména s rurálními oblastmi středního a severního Mexika<sup>14</sup>. Právě v tomto tematickém rozložení atlasu a zdůrazněném kontrastu evropských a mexických povolání jsou patrné v zásadě oba rozporuplné principy kreolského nacionalismu, které jej však zcela charakterizují – snaha patřit k evropskému trendu a působit moderně a kultivovaně, ale zároveň dávat na odív vlastní kulturní – exotickou – jedinečnost (Moriuchi 2013).

Od poloviny 19. století začaly být jednotlivé regionální zvyky stále více zobrazovány v přímé souvztáznosti s místem, pro níž jsou typické. Tento fakt reflektuje dva dobové fenomény – jednak sílící oblibu map (související i s rozvojem dopravy) a taky potřebu lokalizace národa, čili jasné vymezení území, k němuž mexický národ přináleží.



Tato etnografická mapa (z které je patrný lokální tradiční oděv i některé regionální zvyky) byla součástí „krajinomalebného a historického atlasu Spojených států mexických“ (*Atlas pintoresco e historico de los Estados Unidos Mexicanos*), který zhotovil v roce 1856 Antonio García Cubas. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Tento grafický list je jedním z kolekce „*México y sus alrededores. Colección de vistas, trajes y monumentos*“ (Mexiko a jeho okolí). Kolekce pohledů, oblečení a památek zhotovená Casimirem Castrem mezi lety 1855 – 1869. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012. Všimněme si, že jak na etnografické mapě Garcíi Cubase, tak i na grafickém listu Casimira Castra jsou zobrazeni právě jen mesticové, kreolové a indiáni.

Mám za to, že právě v tomto období se stává důležitou součástí mexického nacionalismu koncept regionalismu a pojetí mexického nacionalismu je formováno jako konceptuální

14 V období nezávislosti byl v Mexiku oděvem byl sdělován gender, věk, manželský status, společenské postavení a právě také národní příslušnost, a proto je mu na výjevech v kostumbristických atlasech věnována zvýšená pozornost.

kolos, v jehož jádru, geograficky situovaném do Ciudad de México, sice stojí národní hrdinové opředení mytologiemi bojů za nezávislost a autonomii Mexika, ale jednotlivé lokality jsou na toto jádro přímo napojeny a jejich specifčnost je nedílnou součástí *lo mexicano*. Konstitutivním prvkem představy mexické národní identity jsou tedy národní hrdinové, příběhy z bojů za nezávislost a revoluce a národní artefakty, nicméně toto jádro je obklopeno lokálními specifiky, jež jsou podporovány jak „shora“ vládou, tak „zespodu“ prostým lidem. A právě lokální kuriozity se spolu s kuriozitami celonárodními podílí na představě zastřešené pojmem mexická kultura. Tyto lokality, v některých případech reprezentované pouze konkrétním městem, jindy naopak celým státem, jsou následně zařazovány i do velkých národních příběhů, a to zdůrazňováním funkce a pozice daných lokalit v těchto příbězích. To probíhá například tak, že na cedulích se jmény některých měst nalezneme i nápisy jako třeba *La cuna de la Independencia* (Kolébka nezávislosti), *Ciudad de la Revolucion* (Město revoluce) apod. Taková praxe myslím generuje v místních obyvatelích představu, že jsou skrze svoji lokální identitu (která je nezpochybnitelná, neboť je všudypřítomná a žitá na rovině každodennosti) součástí mnohem většího národního společenství. S počátky této konceptualizace, jež je v Mexiku patrná dodnes, je pevně spjat právě kostumbrismus 19. století.

Lokální specifika byla značně reflektována i v kostumbristické literatuře<sup>15</sup>, a to v zásadě ještě dříve než v malbě. Důvodem je jeden z hlavních námětů kostumbristických literárních děl – kritika pokrytectví vyšší společnosti a nefunkčnosti koloniálních institucí. Aby taková kritika mohla vyznít v celé své šíři a poukázat na tento problém jako na systematický, byla v daném uměleckém díle ilustrována na více než jedné situaci či lokalitě.

Typickým příkladem takového syžetu je *Periquillo Sarmiento* (*Neposedný papoušek* – 1816) Josého Joaquína Fernández de Lizardiho<sup>16</sup>. Toto dílo je zároveň považováno za první román napsaný na území Latinské Ameriky (Kašpar, Mánková 1999; Anderson 2006). Příběh knihy je svým rytmem i hlavním námětem – putování geografickou a sociální krajinou, jehož prostřednictvím je detailně vykreslena dobová společnost, její smýšlení a zvyky – do jisté míry podobný Kerouakovu *Na cestě*, nebo snad ještě více románu *35 muertos* (35 mrtvých) současného kolumbijského spisovatele Sergia Alvaréze. Ukazuje životní, maléry lemovanou cestu hlavního hrdiny, kreola Pedra Sarmienta, který putuje z rodného Ciudad de México do všech světových stran, aby kritizoval společenské a mravní dopady koloniálního systému jakožto struktury řízené bojácnými a zkorumpovanými lidmi, jež jsou bezmocnými loutkami bez vlastního kritického myšlení a navíc jsou odříznuti od skutečného života, který se odehrává v Novém Španělsku za liniemi této mocenské struktury. Zvláštní pozornost je zde věnována jednotlivým institucím (klášterům, školám, univerzitě, vězením, soudům, úřadům, nemocnicím apod.), jejichž prostřednictvím se koloniální moc děje a je reprodukována, a které jsou tak pilíři této struktury. Popis fungování jednotlivých institucí je vyličen na příkladech hned z několika koutů země, aby bylo skrze jejich obdobnost zřejmé, že je koloniální mocenský kolos nejen systematický, ale že je navíc soukolí tohoto aparátu zatuhlé a jednotlivcem v podstatě nezměnitelné. Na pozadí tohoto institucionálního šosáckého zla se však pohybují skuteční lidé se skutečnými příběhy a právě skrze ně je představována kulturní svébytnost a jedinečnost, která se v mnoha ohledech liší od kontinentálního Španělska. *Periquillo Sarmiento* je tak velkým národním románem par excellence nejen kvůli tomu, že revoltuje proti „vrchnosti“ a nucené struktuře moci, která nevyhází z potřeb lidí, jež si podmaňuje, ale navíc pohání národní

15 Kostumbristické povídky a eseje byly nejprve publikovány v jednotlivých periodikách a posléze, podnícené svou úspěšností mezi čtenáři, začaly vycházet jako celé povídkové soubory (Moriuchi 2013: 5).

16 Dalšími význačnými představiteli kostumbristické literatury jsou spisovatelé Niceta de Zamacoí, Guillermo Prieto, José Tomás de Cuéllar a José López Portillo y Roja (Kašpar, Mánková 1999).



představivost v tom smyslu, že ukazuje, kdo (jaké sociální třídy) a co (jaké území a zvyky) mexický národ charakterizují, a naopak kdo a co (tedy španělská správa a kultura) nikoliv.

Takovou bouřlivou a zároveň sofistickou kritiku samozřejmě nemohl nechat koloniální režim bez odezvy a *Neposedný papoušek* tak Fernández de Lizardimu přinesl kromě značného úspěchu a slávy i rok vězení (příčemž poslední, čtvrtý díl knihy nesměl vyjít až do roku 1831). I přesto však Lizardi tímto románem s moralizováním společnosti neskončil. Po vzoru hlavního protagonisty své knihy ze sebe brzy smyl vězeňskou špinu a začal vydávat *calendarios*, jimiž se snažil společnost kultivovat a vzdělávat.

*Calendarios* byly formou oběžníků, přičemž každé číslo bylo, na rozdíl třeba od novin, tematicky zaměřené. První *calendarios* začaly veřejným prostorem Nového Španělska cirkulovat během koloniálního období a jednotlivá čísla byla věnována svatým a patronům, jimž byl zasvěcen daný den/týden/měsíc, kdy byl almanach publikován (právě odtud název „kalendáře“). Čtenáři těchto almanachů byli za bohatého doprovodu ilustrací obeznámeni s příběhy ze života svatých a patronů a zároveň získali informace o bohoslužbách konaných v přílehlých kostelech a kláštorech na počest těchto svatých. *Calendarios* navíc obsahovaly krátké pojednání o hvězdách, a to nejen z astronomického a astrologického hlediska, ale především v souvislosti s praktickým využitím těchto znalostí v zemědělství.

Od začátku 19. století se původně nábožensky zaměřené *calendarios* začaly politizovat. Tento trend odstartoval almanach přinášející informace ze života krále Carlose VII. a jeho ženy Marie Isabely (Quiñónez 2005). Po vyhlášení nezávislosti začali z produkce almanachů svaté postupně „vytlačovat“ hrdinové bojů za nezávislost (jako například Miguel Hidalgo, José María Morelos nebo Agustín de Iturbide) a další političtí reprezentanti představující určité názorové proudy (tamtéž). Nábožensky zaměřené *calendarios* sice vycházely i nadále, ale v mnohem menší míře, a vedle nich se objevují tematicky značně různorodé almanachy, například almanachy zaměřené na objevy ve vědě, literaturu apod. *Calendarios* se dále začínají orientovat na určité skupiny čtenářů a vychází tak například *calendarios* pro ženy, pro obchodníky atd. Čím dál tím častějšími náměty, které jdou napříč jednotlivými tématy, jsou koncepty související s národní představivostí – například mapa Mexika, již zmínění národní hrdinové, objekty neživé přírody asociující legendy, s nimiž je Mexiko spojováno (jako například vulkány Popocatepetl a Iztaccíhuatl či jezero, na kterém byl postaven Tenochtitlán), popisy regionálních zvyklostí, ale zároveň i abstraktnější ideje, jimž se věnoval třeba výše zmíněný José Joaquín Fernández de Lizardi, jenž průběžně publikoval to, co „*vnímal jako symboly svobody, nezávislosti a národa, přičemž tyto obrazy a alegorie doprovázel vysvětlením jejich významu a dával tak první veřejné lekce občanství*“ (Beezley 2008: 26).

Zaměření almanachů je částečně analogické k malbě a umělecké grafice, ovšem s tím rozdílem, že oproti malbám je v *calendarios* lokální zaměření pojednávaných témat nadřazeno pojetí národního celku. Vzhledem k vysoké ceně veškerého tisku a zejména důležité funkci textu, který převládá nad obrazovou informací, byly almanachy, stejně jako obrazy, dostupné pouze lokálním elitám (Beezley 2008). Lze tak předpokládat, že almanachy výše zmíněné náměty, jež podporovaly národní představivost, zprostředkovávaly pouze elitě. Jinými slovy představivost byla podobně jako tisk kapitálem, jímž disponovala pouze elita. To se začalo postupně měnit od druhé poloviny 19. století, kdy na almanachy navázaly co se týče formy a částečně i obsahu lidové tisky *corridos*, které byly cenově dostupnější a byly lépe distribuovány, tudíž se také snáze dostaly mezi nejširší společnost. Oproti almanachům, jimž dominoval text, bylo sdělení v *corridos* komunikováno spíše obrazem (Kaboňová 2009), a jejich sdělení tak bylo lépe uchopitelné a mělo dosah i mezi ngramotnými obyvateli.

## DOBRODRUŽNÉ VÝJEVY A UMĚLECKÁ GRAFIKA KURIOZIT

„*Koncept národa je vysoce abstraktní a s ním také ideály nacionalismu jako jsou autonomie, identita a sounáležitost. Pro porozumění takové konceptualizaci je zapotřebí ztělesnění a lokace národa, a právě proto je v období formování národů tolik důležitá historická malba a krajinomalba*“ (Smith 2011).

S tímto Smithovým tvrzením lze částečně polemizovat, pokud bychom hovořili o tematickém zaměření západoevropského malířství v 17. a 18. století<sup>17</sup>, jehož se týká. Evropskou krajinomalbu tohoto období totiž možná lépe než přání zpodobnit národního ducha vysvětluje vliv romantismu a jeho záliba v zachycování pomíjivé krásy přírody. Stejně tak i historická narativní malba, která zobrazovala především vyhrané bitvy a bouřlivé politické události, se objevovala ve zvýšené intenzitě jako reakce na časté mocenské boje a politické změny, k nimž v tomto období docházelo v důsledku rozštěpování dynastických celků – tedy ještě předtím, než tyto náměty začaly mít národotvorný význam. Nicméně vzhledem k tomu, že evropské krajinářství a historická malba k pobřeží Nového Španělska přistála o více než sto let později, a byla tak spíše námětem vytrženým z významové struktury svého vzniku (navíc v tomto období již prolutým s konceptem národní představivosti, který, jak se domnívám, nebyl jeho primárním účelem vzniku, a proto je možné jej vnímat jako sekundární význam a hodnotu), Smithova teze pro případ mexických maleb 19. století funguje velmi dobře.

Ačkoliv od konce 18. století kritika koloniálního režimu udržovaného evropskými mocnostmi prostupovala v Novém Španělsku nejrůznějšími rovinami komunikace (ať už se jednalo o rozhovory vedené v soukromí nebo ve veřejném prostoru, polemiky v denících, nebo třeba v literárních a vědeckých dílech – Anderson 2008, Pimentel 2009), západoevropská kultura byla pro kreolskou elitu stále ještě v mnoha ohledech neotřesitelným vzorem. Obdivován a pečlivě napodobován byl životní styl evropských elit, jenž byl pro elity kreolské následně jistým druhem kapitálu manifestovaným například nošením dobové evropské módy, vlastnictvím nábytku z exotického dřeva a věšením obrazů v salóncích, v nichž byli přijímáni hosté.

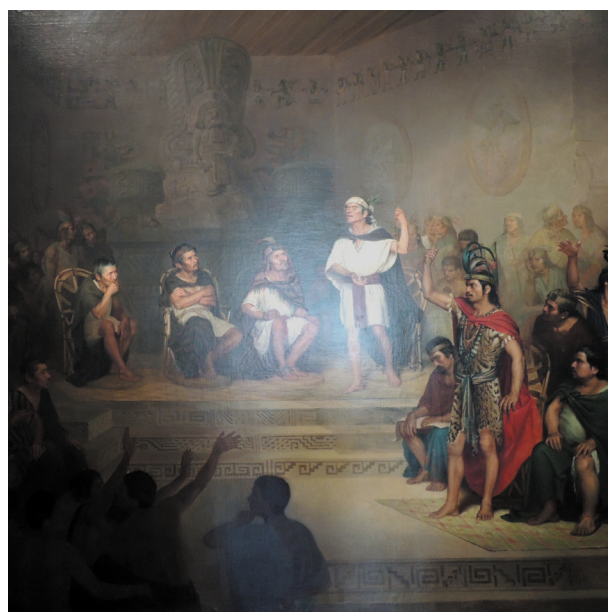
Podobně jako figurativní i narativní malba na obrazech v Novém Španělsku během 16. a 17. století vycházela z evropského církevního malířství, a to jak z hlediska zpracovávaných námětů a témat, tak způsobem zobrazení, nejinak tomu bylo i ve století 18. a 19. Ovšem s tou výjimkou, že zatímco byli během dvou století po conquistě portrétovaní titíž svatí jako v kontinentálním Španělsku (vyjma Panny Guadalupské, jejíž příběh zjevení byl zpodobňován zcela autonomně), od druhé poloviny 18. století se začínají objevovat témata vycházející z historické zkušenosti a realit Nového Španělska.

Evropský romantismus ovlivnil mexickou narativní malbu zejména tematicky – jen s tím rozdílem, že namísto bájných mytologií umístěných do starého Řecka je v Novém Španělsku zpodobňována předhispánská minulost. Technika však byla inspirována spíše neoklasicismem, jak je patrné z kompoziční a stylistické nápodoby evropských mistrů, a to zejména těch, kteří jsou spojováni s francouzskou historickou malbou (Eugène Delacroix, Théodore Géricault, Jacques-Louis David a další). Značné oblibě se těšila romantizující zobrazení ze života indiánských náčelníků a zpodobňování jejich výjimečných činů. Ovšem namísto současných vladařů, kteří byli v tomto období portrétovaní v evropské historické malbě, za-

17 Smith v práci „*The Nation Made Real: Art and National Identity in Western Europe*“ analyzuje malby a nacionalistická hnutí ve Francii, Anglii, Holandsku, Německu a Skandinávii mezi lety 1600 – 1850.



stávali ústřední místo na mexických malbách spíše dávní předhispánští panovníci.<sup>18</sup> Na obrazech je oslavována jejich vznešenost, hrdost a statečnost (v tomto kontextu je zobrazován zejména poslední aztécký vládce Cuauhtémoc), vypěstlost tehdejšího politického systému (po vzoru proklamace tří stavů za národní shromáždění, které předdeslalo emblematickou Velkou francouzskou revoluci – viz slavná malba Přísaha v míčovně Jacquese-Louise Davida z roku 1791) a nářek nad zašlou civilizací.



Malba „*El senado de Tlaxcala*“ (Tlaxcalský senát) malíře Rodriga Gutiérreze z roku 1875 zobrazuje událost, během které si tlaxcalský panovník mohl vybrat, zda se spojí se španělskými dobyvateli v boji proti Aztékům, či nikoliv. Pro učinění tohoto rozhodnutí svolal sněm sestavený z kmenových náčelníků, jenž odhlasoval spojenectví s Aztéky, dřívějšími nepřáteli Tlaxcalanů. Námět národní rezistence vůči cizímu vlivu byl na malbách hojně zpodobňován v období následujícím po francouzské ozbrojené intervenci v 60. letech 19. století (Earle 2007: 124–125). Všimněme si antických rouch, do nichž jsou postavy na malbě oděny, a interiéru, který je rovněž ovlivněn antickou architekturou. Tato vizualita je velmi typická pro mexické historizující malby a sochy tohoto období a navazuje na dobové zobrazování evropských legend a epopejí, vycházející z antiky, coby „kolébky evropské civilizace“. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



V centru malby „*Moctezuma II visitando las tumbas de sus antepasados*“ (Moctezuma II. navštěvující hroby svých předků, 1895) Daniela del Valle je zobrazen plačící Moctezuma, což symbolicky vyjadřuje nářek nad pádem Aztécké říše. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

Díky snadno prokazatelné dávnověkosti vyspělých kultur na území Nového Španělska odpadlo mexickým intelektuálům strastiplné pídění se po starobylosti národa, jejíž nalezení a dokázání tolik soužilo evropské učence 18. a 19. století (Gellner 1993; Hroch 1999). Tyto historické kořeny, které z pohledu národního hnutí existenci samostatného Mexika legitimizovaly, byly stejně jako v případě Evropy zobrazovány v přímé inspiraci antikou (která je jedním z mála nezpochybnitelných starověkých kulturních odkazů Evropy). Tak je tomu například na jedné z maleb Josého Maríi Obregóna, ilustrující vznik kvašeného alkoholického nápoje *pulque*<sup>19</sup>. Podle legendy dal bůh Tepoztepec lidem kvasinky, které po přidání do nek-

taru z agáve (aqua de miel) tuto tekutinu nakvasí, a tak vznikne *pulque*, přičemž část *pulque* je vždy třeba odložit do dalšího dne, aby nakvasilo další aqua de miel. Tímto způsobem se ve středním a severním Mexiku *pulque* vyrábí už po staletí a krom jiného tak vytváří i mytické pouto s předky, které právě obrazy z období nezávislosti akcentují. Vliv antiky je dále patr-



*El descubrimiento del pulque* (Objevení *pulque*, José María Obregón, 1869)

Kromě nacionalisticky orientovaného významu tohoto narativu se zobrazování mýtu o objevení *pulque* těšilo v 19. století značné oblibě z toho důvodu, že někteří *hacendadoři* (vlastníci rozsáhlých území, kde se mj. pěstovalo agáve, z něhož se vyrábí *pulque*) byly mecenáši umění (např. Felipe Sánchez Solís), kteří nechávali zpodobňovat to, co se určitým způsobem dotýkalo jejich žité každodennosti. Ačkoliv jedním z hlavních současných stereotypů asociovaných s představou Mexika je tequila (popřípadě mezcal), tento destilát je propojením předhispánských kultur a evropské (španělské) kultury do jisté míry stejným způsobem jako malby v koloniálních kostelech. Před

příchodem Španělů obyvatelé Mezoameriky neznali způsob výroby alkoholu destilací a připravovali z agáve alkoholický nápoj založený na principu kvašení – *pulque*. Po částečném úpadku *pulquerií* v první polovině 20. století, zapříčiněném lobby pivovarů a tažením mexického státu proti opilectví, jejich obliba opět stoupá. V Ciudad de México tak můžeme vidět stále více *pulquerií*, jejichž zdi ilustrují pouto mezi předhispánskými bohy a současným mexickým národem. Tento typ *pulquerií* se objevuje především v dělnických čtvrtích a jsou navštěvovány místními „štamgasty“. Jejich nacionalistické cítění se v pokročilých hodinách stupňuje, jak jsem byla několikrát svědkem, a to zejména tehdy, když jsem chtěla jednu z *pulquerií* navštívit se svým americkým kamarádem a v lokále se strhla vášnivá debata o tom, zda můžeme (coby cizinci mluvící anglicky, tedy jednoznačně *gringos*) být vpuštěni k pití mytického nápoje darovaného mexickému národu jejich bohy. Tato situace a zároveň i vzrůstající obliba *pulquerií* může být chápána jako projev defenzivního nacionalismu (Brubaker 2006) a odhaluje jednu z variant manifestací národní identity zdola, která je opět svázána spíše s předhispánským dědictvím než s pompézním vyprávěním bojů za národní suverenitu podporovaných státem. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



*Alegoría de México*, autor neznámý, 1. polovina 19. století. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

ný v případě zobrazování alegorie Mexika, která je stylistickou i tematickou nápodobou epopeje Evropy (resp. Francie/Španělska apod.). Ladná a vznešená alegorie Mexika se od těchto novodobých bohýni symbolicky liší opaskem v barvách mexické trikolóry<sup>20</sup> a věrným orlem, který odkazuje na pověst o založení Tenochtitlánu a sedí postavě u nohou. Jako alegorie jsou portrétovány i natolik abstraktní pojmy, jako je například konstituce z roku 1824. Tyto národní abstrakce jsou však brzy vystřídány naopak velmi konkrétními událostmi z bojů za nezávislost a právě v nich se poprvé dostávají do vizuálního diskurzu národní hrdinové jako Hidalgo, Morelos, Iturbide či Allende, již jsou v těchto narativních scénách portrétováni dodnes.

18 Během 19. století sice byli zobrazováni hrdinové bojů za nezávislost a současní politici (jako např. Porfirio Díaz či Santa Anna), ovšem spíše až od druhé poloviny století, a i tehdy na malbách převládaly výjevy z předhispánského období. V rámci kreolských nacionalismů byla zdůrazňována zejména národní starobylost a novodobí hrdinové vlasti se posunuli do středu diskurzivních maleb až ve 20. století.

19 *Pulque* je mimo jiné zobrazeno i na grafice Josého Guadalupe Posady uvádějící tuto kapitulu, což jen dosvědčuje jeho oblibu mezi nejširšími společenskými vrstvami tohoto období.

20 Mexická trikolóra, která je převzata z národní vlajky, je složena ze zelené (která symbolizuje nezávislost), bílé (čistota náboženství a míru) a červené (jednota evropské a indiánské krve, vznik míšenců a také krev hrdinů nezávislosti, která byla prolita pro její dosažení). V tomto významovém kontextu je zajímavé si všimnout, že značné množství národních vlajek obsahuje červenou barvu, která symbolizuje, stejně jako je tomu v případě Mexika, krev prolitou za národní osvobození a státní suverenitu, případně revoluci.





Ignacio Allende namalovaný Ramónem Pérezem (1865), který vede své přívržence do boje za nezávislost. Za jeho zády bojovně vlaje praporek se zobrazením Virgen de Guadalupe, kterým Allende navazuje na slavnou řeč Miguela Hidalga a symbolicky se přidává ke vzdoru vůči španělské vládě (neboť právě Virgen de Guadalupe je považována za symbol bytostně tuzemský, mexický). Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Hlavním námětem malby „Alegoría de la coronación de Iturbide“ je korunovace Agustína de Iturbide. V jistém smyslu zde její autor José Ignacio Paz navazuje na kostumbristické malby ve smyslu portrétování diverzity koloniální společnosti, pro niž je nyní Iturbide císařem (viz balkónky po levé straně nahoře, kde jsou zobrazeni kreolové, mestici a indiáni). Za povšimnutí dále stojí mexický orel dávící evropského lva v protilehlém rohu. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

Pod vlivem evropského romantismu byly dále malovány legendy, které mají ve svém sekundárním významu efekt lokalizace národa, o níž hovořil Smith v citátu na začátku této podkapitoly. Tyto legendy, které spoluutvářely představu umístění kulturního i politického epicentra národa a jsou přítomné v nacionalistickém diskurzu Mexika až do současnosti, jsou v zásadě dvojího typu. Tím prvním jsou po vzoru romantizujících bájí o založení evropských měst obrazy zpodobňující založení Tenochtitlánu, na jehož základech je postaveno současné Ciudad de México. Druhým námětem jsou pak sopky Popocatepetl a Iztaccíhuatl, nacházející se nedaleko Ciudad de México. Podle antropologa Claudia Lomnitze byla idea latinskoamerických nacionalismů 19. století asociována s přírodními hranicemi a s přírodou obecně, což se odráží v identifikaci jednotlivých postkoloniálních států, které na území Latinské Ameriky vznikaly, s přírodninami. Tak například Mexiko bylo charakterizováno právě pohorími Iztaccíhuatl a Popocatepetl, Guatemala ptákem quetzalem a Chile rostlinami copihue a araucaria (Lomnitz 2001). Na obrazech je geografie představována jako „obrovské životní prostředí dějin, přičemž země (*tierra*) je úrodnou matkou, do jejíhož těla vrůstají hluboké kořeny národa. Jejich prostřednictvím je manifestována jednota a kontinuita kulturní historie, v rámci níž vulkány, fauna, džungle, údolí a jezera přestanou být součástí geografie, aby se metamorfovaly v anatomii živého těla národní kultury“ (Bartra 2013: 41). V jistém smyslu je v těchto námětech navíc patrná paralela k předhispánskému umění, které si taktéž bralo předobrazy z přírodního světa. Pták quetzal je dodnes pro Guatemala znakem stejně důležitým jako pro Mexiko orel stojící na kaktusu a jmenuje se podle něj dokonce i státní měna, na níž je vyobrazen. Popocatepetl a Iztaccíhuatl byly v případě Mexika povýšeny do funkce národního symbolu podobně, jako tomu bylo například v Česku s Řípem či Bláníkem.



Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Foto: MHK, Tula, 2012.



MHK, Ciudad de México, 2012.

Podle pověsti se kmen Tenochků, žijícímu na severu Mexika, zjevil bůh Huitzilopochtli v podobě kolibříka a řekl jim, ať se vydají na jih, kde naleznou město, jenž jim přináležejí a „jehož sláva se bude hvězd dotýkat“. Měli ho poznat podle jezera obklopeného horami s ostrovem uprostřed, na němž poroste mohutný kaktus a na jeho vrcholku bude stát orel s hadem v zobáku (symbolizující věčný zápas nebes – orla a země – hada; dobra a zla; tmy a světla; dne a noci apod.). Na tomto ostrově se měl kmen Tenochků usadit a pojmenovat ho Tenochtitlán. Tato legenda se stává emblematickou v roce získání nezávislosti (1821), kdy se její zobrazení stává ústředním symbolem mexické vlajky (posléze raženým na mince, úřední listiny atp.). Orel s hadem v zobáku stojící na kaktusu (který roste z jezera, na němž se rozkládá současné Ciudad de México) je ideálním státním znakem a národním symbolem právě proto, že jsou v něm zahrnuty dvě zásadní konceptualizace národa – jeho předurčenost (vyvolenost Tenochků, která je symbolicky přenesena na celý mexický národ) a lokalizace národního epicentra. Odtud můžeme jít ještě dále a spolu s Natividad Gutiérrez se domnívat, že tato představa zároveň podporuje chápání současné politické elity, vládnoucí z tohoto bájněho místa (Ciudad de México), v propojení s nedílným odkazem jejich předchůdců, kteří byli bohy určeni k vládnutí z tohoto ostrova, současného Ciudad de México (Gutiérrez 1999:78). Zpodobňování této legendy nicméně nebylo novem zapříčiněným nacionalistickým bujením 19. století. Legenda o založení Tenochtitlánu byla umělecky ztvárňována již v období předcházejícím conquistě, jak je patrné například ze stély nalezené v Tule (viz fotografie níže). Tento mytologický narativ byl zobrazován i během koloniálního období (viz malba „Fray Francisco de San José y Soler“ anonymního malíře z počátku 18. století).



Eugenio Landesio: *El valle de México desde el cerro de Tenayo* (Mexické údolí z Tenayského kopce, 1856)

Podle legendy byla Iztaccíhuatl princeznou zamilovanou do švarného prince Popocatepetla, který musel odejít krátce po jejich svatbě do války. Po určitém čase donesli nepřátelští poslové princeznu zprávu, že princ Popocatepetl v bojích zahynul. Princezna žalem usnula věčným spánkem, a Popocatepetl tak po návratu z vyhrané války našel jen její tělo, které mezitím zkamenělo (nečinná sopka Iztaccíhuatl skutečně připomíná ženské tělo). Sám sebe zaklel do hory stojící opodál, kde do současnosti soptí žalem (Popocatepetl je doposud činnou sopkou). Zobrazování legendy o Iztaccíhuatl a Popocatepetlovi se těší značné oblibě i v současnosti, a to jak ve veřejném prostoru Mexika, tak i v romantizujících zpodobněních na murálních malbách severoamerických chicanos. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Legendy o založení Ciudad de México i o Popocatépetlu a Iztaccíhuatlu byly národními „buditeli“ 19. století zobrazovány spolu s „typickou“ mexickou krajinou reprezentovanou *valle central*, centrálním údolím. Od poloviny 19. století se na malbách začaly objevovat i další, vzdálenější krajiny, a to především v souvislosti s dvěma tendencemi. První z nich byla snaha vymezit, co všechno je Mexiko, tedy co všechno do něj patří a co už nikoli, a druhou pak oslava pokroku symbolizovaná vlakem, jímž se lze z centra politické moci situovaného v centrálním údolí do těchto míst dostat.



José María Velasco: *Cañada de Metlac* (Stezka v Metlacu, 1893). Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Eugenio Landesio: *El puente de San Antonio en el camino de San Ángel* (Svatoantonínský most na cestě ze San Ángel, 1855). Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



José María Velasco: *Candelabro de Oaxaca* (Oaxacký svícen, 1887)  
José María Velasco je považován za mexického krajináře všech dob. Byl dvorním malířem Porfiria Díaze, a jeho umělecký rozsah je tak exemplárním příkladem pronárodního umění druhé poloviny 19. století. Velasco maloval historizující náměty z předhispanšského období, krajiny spojované s představou Mexika (na jejichž pozadí se většinou vzpíná Popocatépetl a Iztaccíhuatl) a místa, v kterých se setkávala buržoazie. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

Často zpracovávaným vizuálním námětem druhé poloviny 19. století byla také oslava pokroku a modernizace Mexika. Ta přinesla mimo jiné nové a efektivnější způsoby komunikace a propojení odlehlých částí Mexika, což oboje umožnilo snadnější představu národa a následně vedlo ke státní samostatnosti. Téma pokroku bylo ztvárňováno na malbách a zejména grafikách, které coby nové médium technologický pokrok manifestovaly samy o sobě. Do popředí uměleckých děl se tak dostávají mosty, železnice, viadukty a jiné dobové technické vymoženosti, za nimiž byly obvykle zobrazovány emblematické motivy jako například výše zmíněné hory Popocatépetl a Iztaccíhuatl, agáve či koloniální kostely, aby bylo zřejmé, že se daný výjev nachází v prostoru Mexika.

Národní starobylost, která je jedním ze základních stavebních pilířů mexického národa, byla obvykle ztvárňována na malbách jakožto starém médiu. Na rozdíl od toho, náměty asociující modernitu a pokrok byly zvěčněny prostřednictvím grafických tisků. Byla-li národní starobylost (prezentovaná předhispanšským, povětšinou aztéckým kulturním dědictvím) ztvárňována v grafických listech, pak byla obvykle výčetem předhispanšských artefaktů určitého typu či předmětů vázaných k určitému místu, což asociuje katalogizaci, tak jako například předhispanšské artefakty na této grafice (které jsou k vidění v Národním antropologickém muzeu v Ciudad de México).



Adolfo R. Sánchez: *Puente de Metlac* (Most v Metlaku, 1874). Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Casimiro Castro: *Antigüedades Mexicanas* (Mexické starožitnosti, 1869). Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

Se stále složitěji strukturovanou státní správou, a především v souvislosti s jejím převzetím z rukou španělských kolonizátorů, začínají umělecký prostor zaplňovat vyobrazení státních budov a městského prostředí obecně, což zároveň souvisí s rozvojem měst v důsledku industrializace a dalších fenoménů pojednaných výše. V rámci této tendence byly zpodobňovány zejména výjevy z Ciudad de México, přičemž jedním z nejfrekventovanějších míst bylo Zócalo, které bylo již tehdy bráno a prosazováno jako epicentrum státní moci a národa obecně. Dále byla zobrazována místa, kde se setkávala kreolská elita a vyšší vrstvy společnosti, jako je například park Alameda či hrad Chapultepec, a další místa profánní povahy, jež hrála důležitou roli v historii či v tehdejší politickém, kulturním a společenském životě.





Podobně jako byly v tomto období představovány i jiné „typické krajiny“ než pouze Valle de México, do vizuálního diskurzu se dostávají emblematické budovy i jiných velkých měst než jen správní budovy z Ciudad de México, které jsou zobrazeny na této malbě.

Nizza Santiago: Příjezd do Mexika, 1836.  
Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

Všimněme si, že v historické malbě i v krajinomalbě dochází ke dvěma generalizacím, které spolu vnitřně souvisí a které lze považovat za středobody epochalistických a esencialistických tendencí konstruování mexické národní identity (Geertz 2000). Zaprvé se jedná o prosazování Ciudad de México jakožto geografického centra národa a státní správy – tedy o lokalizování epochalistické tendence, související i s tendencí esencialistickou (viz výše uvedená legenda o založení Tenochtitlánu). Tato tendence je patrná jak v krajinářství, kde je nejprve zobrazováno Ciudad de México a *Valle Central* a až poté soudobé malířství a grafika ukazuje, „co všechno ostatní je také Mexiko“, tak i v historické malbě. V ní jsou do centra národního esencialismu usazovány předhispanické civilizace (především civilizace aztécká), přičemž ostatní domorodé kultury (a to zejména ty soudobé) jsou vytlačeny na samotný okraj mocenského a „identitárního“ zájmu.<sup>21</sup>

21 Proti této simplifikaci se zřetelně vymezují současné neoficiální verze národní identity, jak ukáží v druhé části mé disertační práce.

## NÁRODNÍ JÁDRO VTESANÉ DO VEŘEJNÉHO PROSTORU

Obrazy z národní minulosti a další náměty, o nichž byla řeč v předešlé podkapitole, vystupují od 70. let 19. století z pláten obrazů a stránek vlastivědných atlasů, aby ve formě soch obohatily veřejný prostor mexických měst. Emblematickým příkladem tohoto fenoménu jsou monumentální sochy na Promenádě reform (Paseo de Reforma). Tuto širokou třídu nechal vybudovat císař Maxmilián po vzoru pařížské Champs-Élysées a propojil jí střed mexické státní moci – centrum Ciudad de México – se zámek Chapultepec, sídlem mexických císařů a prezidentů. Za vlády Porfíria Díaze byl tento bulvár na popud tehdejšího ministra pro rozvoj Vincente Riva Palacia osazen několika monumentálními sochami oslavujícími konstitutivní elementy národa a státnosti, zřetelně inspirovanými francouzskými symboly republiky (jako je například monumentální socha Anděl nezávislosti, vztyčená v rámci oslav 100 let od začátku bojů za nezávislost a dodnes tvořící jednu z hlavních dominant Ciudad de México). Na začátek této promenády nechal Díaz umístit sochu Cuauhtémoca, posledního aztéckého vládce, jenž bránil své území a svůj lid proti španělské početní i technické převaze do poslední kapky krve. Jeho hrdinství a odvalu připomíná nápis „*Na památku Cuauhtémoca a bojovníků, kteří hrdinně bránili svou vlast*“, vytesaný do podstavce nesoucího jeho postavu v bo-



Miguel Noreña (sochař) a Francisco H. Jiménez (architekt): *Monumento a Cuauhtémoc* (Památník Cuauhtémocovi, 1887). Foto: Alejandro Linares García, Ciudad de México, 2011.

rovně osvobozené, ovšem jen proto, že ve svém důsledku vedly k vytvoření nových států a národů, se sice objevily v Latinské Americe dříve než v Evropě, nicméně obsah a podoba, v které se tento fenomén objevuje, jsou zcela inspirovány evropským vzorem, a je tedy třeba je považovat za odvozené. A to obzvláště chápeme-li nacionalismus jako kulturní fenomén (Eriksen 2007; Hobsbawm 1983; Verdery 1993 a další teoretici nacionalismu) a ne jako fenomén ryze politický. Pak je totiž zřejmé, že mexický, resp. kreolský nacionalismus 19. století

22 Jinými slovy, podobně jako zastávaly (po vzoru evropské středověké malby) ústřední místo na malbách Nového Španělska 16. a 17. století biblické výjevy a portréty světců, v období bojů za nezávislost (a po celý zbytek 19. století) začaly být v Mexiku kopírovány historické scény, „typická“ krajina a výjevy národních zvyklostí a povolání, které byly v kurzu během romantismu a klasicismu.



je přejatým evropským diskurzem mnohem více než latinskoamerickým vývozním artiklem, za nějž jej považuje Benedict Anderson (Anderson 2008).

## ARTEFAKTY POSTKOLONIÁLNÍ KAŽDODENNOSTI V CELONÁRODNÍM OBĚHU NA KARTÁCH LOTERÍA

Jak je patrné z výše řečeného, na malbách vznikajících v postkoloniálním Mexiku začali světce postupně nahrazovat národní hrdinové a biblické scény alternovaly výjevy kulturního dědictví. Tato tendence odráží postupné přebírání moci, která dříve ze značné části přináležela církvi, rozrůstajícím se státním aparát<sup>23</sup>, což je bezesporu význačným konstitutivním prvkem utváření státnosti a nacionalismu (Gellner 1993). Takovéto „převrstvování“ náboženských témat a námětů je zřejmé nejen ve vizuální komunikaci elity, ale i ve vizuálních formách, které kolovaly značně různorodými vrstvami postkoloniální mexické společnosti. Tento jev naznačuje tvůrčí sílu napříč všemi sociálními třídami mexické společnosti a lze z toho usuzovat, že nacionalistické tendence se netýkaly jen kreolské elity, nýbrž že byly součástí určitých společenských a myšlenkových pnutí a podnětů v celé společnosti. Teoretici evropských nacionalismů fenomén nahrazování náboženské formy soudržnosti a identifikace tou národní obvykle vysvětlují obecnou racionalizací společnosti (národní identita nabízí jistý druh soudržnosti stojící na podobných pilířích jako identita církevní, ovšem na rozdíl od ní právě není soudržností náboženskou) a masivním stěhováním obyvatel do měst (např. Gellner 1993; Hroch 1999). V rámci tohoto typu migrace totiž dochází ke ztrátě vesnické pospolitosti a následnému nahrazování lokální identifikace, často úzce spjaté s konkrétním kostelem, sounáležitostí národní, která je v důsledku anonymity měst mnohdy těsněji padnoucí košilí než identifikace s určitým městem.<sup>24</sup> Fakt, že ústřední pozici v jednotlivých vizuálních formách (na místě dříve vyhrazeném náboženským námětům) zastávají narativy a symboly reflektující a zároveň spoluutvářející národní identitu, tedy není zapříčiněno pouze tlakem hegemonu, stejně důležitá je i společenská poptávka. Příkladem takové proměny obsahu jsou almanachy *calendarios*, ale ještě lépe ho ilustrují karty *lotería*.

Karty *lotería* svou formou připomínají křesťanské ikony<sup>25</sup>, i když jsou ve skutečnosti určeny ke hře, jejíž pravidla se podobají bingu. Mají svůj původ ve středověké Itálii (pravděpodobně v Neapoli), odkud se rozšířily do Francie a odtamtud do Španělska, kde se těšily značné oblibě především v Madridu. Během 17. století byla *lotería* z kontinentálního Španělska převezena do Španělska Nového. V něm byla zpočátku hrávána pouze mezi vyššími vrstvami a to pravděpodobně proto, že byla její výroba značně nákladná, neboť byla *lotería* původně vyřezávána na dřevěné destičky. To se však změnilo v následujícím století, kdy začal hru v podobě karet tisknout Francouz Clement Jaques jako ve své podstatě vedlejší produkt k vinětám na konzervované chilli papričky (Beezley 2008: 37). Jaques sice nebyl první, kdo

23 Tato tendence je obzvláště patrná ve 30. letech 20. století, a proto o ní důkladněji pojednám v následující kapitole.

24 Jak jsem již zevrubněj popsala v úvodní kapitole, identitu vnímám reflexivně a situačně, totiž jako v jistém smyslu entitu, která je pouze jedna z mnoha. Existence národní identifikace tedy v žádném případě nevylučuje identifikaci náboženskou či lokální, která je v případě Ciudad de México a dalších velkých mexických měst vztažována spíše k určitému *barriu*, čtvrti, než k městu celému.

25 S konceptem utváření národní identity prostřednictvím karet připomínajících křesťanské ikony se setkáme například i v případě raného formování obsahu ruské národní identity. Tyto kartičky se jmenují *luboky* a jejich funkci v národně obrozeneckém procesu Ruska brilantně analyzuje Stephen M. Norris v knize „*A War of Images*“ (Norris 2006).



Pasamiento Gallo (Kohoutí kratochvíle), foto: MHK, 2015.

přenesl karty *lotería* ze dřeva na papír, to udělaly už tiskárny v Campeche a Meridě, nicméně jeho verze karet se stala tou nejrozšířenější, nejznámější a doposud je nejvíce používána.

Ještě dříve, než dostal Jaques nápad tisknout karty *lotería*, vydal několik variant tzv. národních karet, *cartas nacionales*, na nichž proti sobě stojí aztéčtí válečníci a španělští conquistadoři (Beezley 2008). Při jedné ze svých cest do Campeche, kam jezdil pro dřevo na korkové špunty (se kterými měl otevřený obchod jen pár ulic od Zócala v Ciudad de México), se však inspiroval kartami *lotería*, sjednotil regionální varianty, jež byly v té době v oběhu, přidal k nim několik svých námětů a v roce 1905 si nechal tuto verzi patentovat pod názvem *Pasatiempo gallo* (Kohoutí kratochvíle). Na následujících řádcích se jí budu zabývat zejména ze dvou důvodů. Prvním je výše zmíněná popularita *Pasatiempo gallo*, vzhledem k níž můžeme předpokládat značný vliv jejích vizuálních obsahů. Druhým potom skutečnost, že náměty karet sestavených Clementem Jaquesem odráží určité tendence v utváření mexické národní identity, které jsou typické pro konec 19. století a začátek století následujícího. Rozborem ikon z této verze karet *lotería* tak můžeme dospět k lepšímu porozumění vztahu mezi *imaginario mexicano* a teritoriálním vymezením národa, regionální diverzitou a dalšími koncepty stojícími v centru mexického nacionalismu.

*Lotería Pasatiempo gallo* se skládá z 54 karet<sup>26</sup>, přičemž na každé z nich je uprostřed ikona, pod ní její název a v levém horním rohu číslo. Ke každé kartě se zároveň váží říkanky, které se v průběhu času částečně proměňovaly. Tyto říkanky jsou v zásadě trojího typu. Nejčastěji se používalo všeobecně rozšířené mexické přísloví (např. ke kartě „kreveta“ se pojí rčení „Krevetu, která zaspí, si s sebou vezme proud.“) či říkanka vztahující se k místu, odkud daná postava pochází (např. *catrín*, jehož lze nejlépe přiblížit jako šviháka či elegána, je spojován se rčením „Don Ferruco v Alamedě<sup>27</sup> chce svou hůlku odhodit.“). Posledním typem jsou náměty, které odkazují k mytologickým či biblickým postavám a příběhům (např. ke kartě s motivem kohouta se pojí rčení „Ten, který zazpíval Svatému Petrovi, zpívat už se nevrátí.“).

V souvislosti s posledně uvedeným úslovím stojí za zmínku, že v dřevěných loteriích 17. a 18. století a zároveň i v těch, které byly v oběhu v 19. století, vycházelo více námětů z křesťanství, než tomu bylo v případě Kohoutí kratochvíle (Beezley 2008). Podle historika Beezleyho rané verze hry *lotería* obsahovaly jasně čitelné biblické symboly, jako je například had s jablkem odkazující k prvotnímu hříchu či holubice představující Ducha svatého (Beezley 2008: 38), zatímco do karet *lotería* populárních od konce 19. století byly přeneseny pouze obtížněji čitelné biblické symboly jako ruka (symbolizující Boží moc, pravou ruku Boží), růže (referující k růžím, které vykvetly v místě, na něž dopadly kapky Kristovy krve),

26 Každá z verzí *lotería*, které kolovaly veřejným prostorem Mexika, měla jiný počet karet, přičemž některé z nich měly až 92 hracích karet (Beezley 2008: 34).

27 Alameda je park v centru Ciudad de México, který byl na začátku století oblíbenou procházkovou destinací mexické elity.





foto: MHK, 2015.

žebřík (upomínající na Jákobův sen) a výše zmíněný kohout („Dříve než kohout zakokrhá, třikrát mne zapřeš,“ pravil Ježíš Petrovi). Je zajímavé, že říkanky, které se k těmto kartám pojí, tedy kromě posledně zmíněné karty kohouta, neodkazují ke křesťanskému významu zobrazeného symbolu. Kartu s rukou doplňuje sousloví „ruka kriminálního“ a my se můžeme jen domnívat, zda tento posun od Boží ruky k ruce kriminálního proběhl během 2. poloviny 30. let, kdy mexický stát proti katolické církvi bojoval na několika kulturních frontách<sup>28</sup>. Karta s růží je spojována s veršem „Růže, Růženko, pojď teď, ať Tě mám hned,“ kdežto motiv žebříku je uváděn říkankou: „Zvedej mě krok za krokem a nechtěj mě vylekat.“ Posun z náboženského do světského kontextu neprobíhal pouze v rámci námětů karet *lotería* a jejich textového obsahu, ale odráží jej i proměna charakteru míst, na nichž se daly koupit, případně směniti. Těmi byly obvykle výroční jarmarky (Beezley 2008) namísto poutí, kde se daly dříve pořídit křesťanské ikony.

Jak je patrné z námětů a stylu říkadel i z jejich neustálé podoby, karty *lotería* je možné považovat za lidovou (folklórní) formu, obsahující v podstatě pomíjivé vizuální obsahy čerpané z žité každodennosti. Nicméně to s loterií bylo podobně jako s mnoha dalšími formami lidové tvořivosti, které byly v průběhu 19. století zakonzervovány (vzpomeňme si např. na osud českých pohádek sbíraných Erbenem či Němcovou) a v této ustálené podobě sloužily jako svěbytné kulturní obsahy národních hnutí. Díky oblibě hry se u karet *lotería* zachoval jistý stereotypní inventář toho, co je i po dvou stech letech považováno za typicky mexické. To odráží původní proměnlivost a procesualitu národních identit 19. století, z nichž byl však zakonzervován pouze jistý výsek, s kterým je v současné době složité se identifikovat, ačkoliv je všemožně prosazován státem, neboť je oficiální verzí mexické národní identity. A to zkrátka proto, že je tento výsek „národních esencí“ záležitostí 19. století a nynější žité identity jsou součástí jiného politického a kulturního kontextu, a proto jsou vztahovány k jiným symbolům a narativům.

28 O snaze mexického státu přebrat moc a společenské funkce katolické církve se více rozepíši ve čtvrté kapitole.



V „kohoutí kratochvíli“ jsou zobrazeny čtyři druhy ptáků – volavka, papoušek, *el pajar* (blíže nespecifikovaný pták) a samozřejmě kohout asociovaný s machismem, s kohoutími zápasy, s biblickým námětem pojednaným výše a s francouzským kulturním vlivem. Ze zvířecí říše jsou v kartách dále přítomná zobrazení škorpióna, žáby, krevety, ryby, pavouka a jelena, který je námětem mnohých mýtů kolujících v orální tradici do současnosti a šamanských vizí především na severu Mexika. Z rostlinného světa jsou na kartách zpodobněny dva druhy melounů (sladký meloun a vodní meloun, který je spojován s národní identitou, protože má barvu národní trikolóry – červenou, zelenou a bílou), nopál (který je nejen národním symbolem, ale je zobrazován i v souvislosti s pověstí o založení Ciudad de México), palma, borovice, strom (reprezentující kosmologický strom života), hruška a růže (která je kromě biblického odkazu i častým námětem *corridos* inspirovaných evropskými romancemi).



foto: MHK, 2015.

Ikonizované národní jádro na kartách *lotería* je poskládáno z předmětů denního použití, které se z kuchyňských almar přesunuly do národopisných muzeí (např. čepec, kotlík, džbán), státních znaků a národních ikon (vlajka a trikolóra na předmětech, jako jsou buben, šipy, tequila, nopál apod.), postav z lidových písní a pověstí (*el catrín*, *el negrito* apod.) a artefaktů odkazujících k mytologiím či kosmologiím (např. jelen, strom, slunce, měsíc, srdce ve svém specifickém zobrazení z předhispánského období a calavera neboli smrtka<sup>29</sup>). Velká část karet dále odráží kulturní geografii některých mexických regionů, které charakterizuje zobrazením zvířat a rostlin, jež jsou pro onu oblast specifické. Domnívám se, že značné množství přírodních námětů (dohromady 18 karet z 54) souvisí se vztahováním latinskoamerických nacionalismů 19. století k „národním“ přírodním specifickým.

Během terénních výzkumů jsem poprosila některé své respondenty (umělce, ale i náhodně vybrané respondenty napříč celým Mexikem), jestli by mi mohli vysvětlit význam jednotlivých ikon a dále si představili území Mexika a do jeho jednotlivých oblastí karty *lotería* dosadili. Domnívám se, že ty ikony, které byly umísťovány shodně a jejichž význam byl podobně interpretován, lze považovat za značně internalizované kulturní koncepty (tvořící

29 Z ikon reflektujících mytologické představy je patrná distinkce mezi vytvářením identit shora (které inklinují k centralistickému nazírání na předhispánské kultury a jejich zastřešování aztéckým kulturním dědictvím) a zdola (které jsou orientované lokálně a vychází z celé pestré škály domorodých kulturních systémů). Tato distinkce není nicméně ostrá, jak by se na první pohled mohlo zdát, neboť centralistická koncepce je jistým způsobem stvrzována i zdola (například velmi častým vyústěním současných demonstrací a maršů v centru Ciudad de México na Zócalu) a naopak z pozice státní moci je podporováno udržování a performování regionálních zvyků.



součást národní a regionální identity), a proto se u nich na chvíli zastavíme. Hlavním zjištěním tohoto výzkumu bylo, že náměty na kartách vydělují národní geografický prostor, neboť se vztahují k jeho jižním a především severním hranicím a zároveň vymezují jeho centrum.<sup>30</sup>



Ve zřejmé nápodobě s touto kartou *lotería* je *sirena* dodnes často zobrazována na vývěsních štítech obchodů a restaurací, a to především v přímořských oblastech. To nasvědčuje současné popularitě obsahu i vizuality karet *lotería*.

Tomu, že je *lotería* stále živou formou kolující v nejširších řadách společnosti, nasvědčuje například i tato grafika od anonymního tvůrce, reflektující současné (značně problematické) fenomény Mexika. Tato grafika, kolující během února 2015 napříč internetem, získala jenom na sociální síti Facebook kolem 1000 *likes*. (<https://www.facebook.com/ortografiaygramatica1/photos/a.793927380637614.1073741832.155644707799221/910050055692012/?type=1&theater>). Grafika a foto: Jovonne Delgado, Alejandro Gonzales Díaz, 2015.

Vizualita karet *lotería* je v současné době velmi populární i v USA, což souvisí za prvé s hnutím *chicanos*, za druhé s oblibou tarotových karet a za třetí s oblibou latinsko-americké vizuality a tzv. autentického designu (Heller 2002).

Střed Mexika byl obvykle asociován se státní správou či národními symboly, zatímco ostatní symboly byly vztahovány k severním či jižním hraničním oblastem. Do středu respondenti obvykle vkládali karty s motivy vojáka, boty (která vypadá jako obuv jakéhosi oficíra), ruky (na níž je patrný elegantní mužský oděv), vlajky, sudu či bubnu, které jsou zobrazeny s mexickou trikolórou (význam těchto karet byl obvykle spojován s pojmy *zákon*, *moc*, *politika*, *mexický stát*, *mexický národ*) a s univerzálními symboly národa, jako je *tequila*, *la calavera* (smějící se kostra asociující cyklické chápání života a smrti a další koncepty související s kosmologickými představami), zvon reprezentující nezávislost, koruna a nopál (symbolizující legendu o založení Tenochtitlánu, i když někteří respondenti tuto ikonu spojovali s pouštní krajinou severu). Jediné v zásadě apolitické ikony, které byly umísťovány do středu imaginární mapy Mexika, byly *chalupa* (dívka vezoucí na lodi květiny a ovoce, asociovaná s kanály Xoximilco na okraji Ciudad de México), *catrín* (spojovaný s parkem Alameda), květináč (odkazující k městskému způsobu života), kohout a *valiente* (odvážlivec, vejtaha), oba interpretovaní jako symboly machismu. Za genderový protiklad k machismu byla několika respondenty označena karta s ikonou hrušky (asociující ženský tvar, smyslnost, sladkost apod.), ale je jím například i výše zmíněná *chalupa*.

Se severem byl spojován štír (který je zároveň symbolem státu Durango), pavouk, jelen (kvůli šamanským vizím a mýtům rozšířených mezi etnikem Huicholů, obývajícím část území severního Mexika), *apache* (severoamerický indián), šipy (související s ikonou *apache*), Siréna, ryby a krevety (symboly připomínající poloostrov Baja California), nádoby (pro jednoduchost jejich provedení, tolik odlišného od sytého dekoru typického pro oblasti středu a jihu), zeměkoule (snaha přejít severní hranice a vstoupit tak do jiného „světa“ ve Spojených státech – tato karta byla ostatně také spojována s globální propojeností světa) a dáma (asociující představu lepšího, moderního života v USA).

Do středovýchodu Mexika byly obvykle vkládány karty s hudebními nástroji používanými ke hře tradiční hudby této oblasti (mandolína a harfa byly spojovány s veracruzskou hudbou, buben s marimbou a ikona růže s tzv. *canciones veracruzanas*, což jsou písně inspirované španělskými romancemi).

Se středozápadem byla spojována karta *negrito* (černoušek), s níž se pojí asociace s černošským vlivem ve státě Oaxaca.



V lidové tradici, která se odráží i v kartách *lotería*, byl reflektován obraz černocho, který byl třetí největší etnickou skupinou koloniálního i raně postkoloniálního Mexika (Moriuchi 2013: 7). Naopak v etnografických atlasech a na kostumbristických malbách byl černošský element zcela programově upozadován. Foto: MHK, 2015.

K jihu byly většinou přiřazovány karty ptáků (především volavky a papoušci), palma, žába (vzhledem k močálům v džungli), borovice, deštník (připomínající tropické bouře) a ikona srdce (spojovaná jednak s výjevy objevujícími se v pyramidových komplexech a jednak s emotivností nativních kultur).

Všimněme si dvou zásadních tendencí ve způsobu, jakým Mexičani karty *lotería* rozlišují. Zaprvé se severními hranicemi spojují mnohem více symbolů než s hranicemi jižními, což je možné vysvětlit intenzivním pnutím mezi Mexikem

a USA, které ve svém důsledku vzbuzuje větší potřebu vydělování kulturních diferencí (ve smyslu „my a ti druzí“), než je tomu mezi Mexikem a jeho jižními sousedy. Spojování karet *lotería* s jistými významy dále probíhá v zásadě dichotomicky podle vzorce „jih = zemědělské oblasti“ (s asociacemi indiánské kultury, nativního descendentu) a „sever, resp. střed = měst-

30 Několik mých respondentů přemýšlelo o imaginárním území Mexika i kosmologicky – například vkládali do severních poloh měsíc a slunce, protože vycházejí a zapadají na obloze.



ské oblasti“ (odkazující k *lo mexicano*, symbolům vztahujícím se k hlavním národním narativům). Tohoto vzorce si všímá i Claudio Lomnitz ve své stěžejní práci *Exit from the Labyrinth: Culture and Ideology in the Mexican National Space* (Lomnitz 1993), kde se zabývá státem jakožto klíčovým aktérem v prostorovém uspořádání nacionalismu. Míjí tím nejen uspořádání Mexika jakožto státního útvaru, ale i samotný prostor měst. Lomnitz se vztahem mezi mexickým nacionalismem a prostorem měst zabývá z hlediska urbanismu, když např. analyzuje fenomén monoetnických chudinských čtvrtí, tvořících prstence velkoměst, ale zajímá ho právě i nacionalistická podívaná vysochaná do veřejného prostoru (Lomnitz 1993).

## ŠÍŘENÍ NÁRODNÍCH CHARAKTERISTIK A POJETÍ NÁRODNÍHO STÁTU SKRZE „KRAMÁŘSKÉ TISKY“ CORRIDOS

Jak již bylo řečeno výše, od poloviny 19. století začaly díky technickému rozvoji a tím pádem i větší dostupnosti tisku mezi nejširší společností kolovat grafiky zobrazující stereotypy mexické kultury, které tvořily součást novin a lidových tisků *corridos*. Termínem *corridos* jsou v současné době označovány především populární lidové písně, formálně vycházející ze španělských romancí. Tento druh *corridos* je charakteristický neustálenou formou a obsahem mnohdy reagujícím na aktuální politické události. V 19. století byl však tento termín používán zejména pro bohatě ilustrované tisky, jež ve verších a často také satirickým stylem informovaly čtenáře o kulturních událostech a aktuální politické situaci. „*Corridos opěvovaly hrdiny vlasteneckých válek, bandity, tragické hrdiny umírající za pravdu. Většina obyvatel v té době neuměla psát a číst, ale to jim nebránilo si při jarmácích či poutích zakoupit jímavé příběhy, jež je lákaly svým ilustračním výkladem. Corridos mohou připomínat kramářské tisky, které se těšily velké oblibě v Evropě 18. století. V nich byl ale na rozdíl od corridos kladen větší důraz na (textový) obsah než na vyobrazení*“ (Kaboňová 2009: 392). Vzhledem ke zvyšující se popularitě tak byly *corridos* textovou a vizuální formou komunikace mezi stále větší skupinou čtenářů. Podle Benedicta Andersona lze předpokládat, že tito spolučtenáři o sobě začínali mít navzájem povědomí, a to z toho prostého důvodu, že se jich tyto příběhy a tato zobrazení týkala a určitým způsobem je zahrnovala (Anderson 2008). Lze tedy předpokládat, že obsah *corridos* napomohl přijímání národní identity jakožto entity svazující a do jisté míry i vymezující imaginární společenství mexického národa a zároveň formoval její obsah.

Poznámka o důležitosti vizuality mexických „kramářských“ tisků (oproti nadřazenosti textu v kramářských tiscích kolujících Evropou) ve výše uvedené citaci podporuje ústřední tezi mé disertační práce, totiž že v případě formování mexické národní identity byl vizuální jazyk stejně důležitým homogenizačním činitelem, jako tomu bylo v případě jednotlivých národních jazyků v Evropě. *Corridos* dosahovaly značné popularity mezi nejširšími vrstvami obyvatel, protože byly způsobem, jakým podávaly informace, všeobecně srozumitelné a také byly finančně dostupné.

Tvůrci *corridos* zůstávali obvykle anonymní. Ačkoliv byly jejich grafiky známy napříč celým společenským spektrem Mexika, a někteří z nich tak znatelně ovlivnili dobové myšlení, představu národní kultury a její vizuální podobu, jen hrstce z nich bylo dovoleno vystoupit z anonymity, navíc až při budování „kultu významných národních osobností“ na konci 20. let a především během 30. let 20. století.<sup>31</sup> Za symptomatický příklad je možné pokládat gra-

fika Josého Guadalupe Posadu, u něhož se na chvíli zastavíme, protože jeho životní příběh i obsah práce je v lecčems příznačný. Náměty, které Posada ztvárňoval, i jejich tematický rozptyl navíc poukazují na výše diskutovaný průnik mezi utvářením národní identity shora oficiálními místy a jejím přijímáním ve všech vrstvách společnosti, a naopak na inspiraci kulturními jevy a artefakty prostého lidu, které se stávají nedílnou součástí společné národní identity.

José Guadalupe Posada se narodil v roce 1852 do chudých poměrů porfiriátem sužovaných Aquascalientes. Jeden z jeho bratrů byl učitelem a právě ten jej zasvětil do základů kresby, kterou José Guadalupe začal brzy ovládat natolik, že mu již od útlého věku pomáhal s výukou kreslení. Kreslil všechno, co viděl – děti, které jeho bratr učil, obrázky svatých, výjevy z ulice, obkresloval lidové tisky, cirkusové plakáty, karty *lotería* (Kaboňová 2009) a další nepřeberné množství výjevů, které ho obklopovaly. A právě vliv lidových tisků, jichž se později sám stal autorem, a ikon postkoloniální každodennosti je pro jeho práci charakteristický. Posada si prý nejraději dělal skici ve své rohové přízemní pracovně v centru Ciudad de México, z jejíchž velkých oken měl perfektní výhled na dění v rušných ulicích *Callé de Brasil* a *Callé de Guatemala* a do mravů kolemjdoucích, které neúnavně zakresloval do svých skicáků a v grafické podobě pak v novinách a v *corridos* posílal křížem krážem Mexikem (Miliotes 2006; Guadalupe Rivera 2013). Kromě výjimečného výtvarného talentu byl Posada brilant-



Leopoldo Méndez: *Homenaje a José Guadalupe Posada* (Pocta Josému Guadalupe Posadovi, 1953). Foto: MHK, Ciudad de México, 2013.

ním pozorovatelem politického a společenského dění a ve svých grafikách se značně satirickým nádechem tak přiléhavě vystihl společenské poměry panující v době porfiriátu. Zaměřoval se přitom nejen na kritiku politických elit, ale i na život chudých obyvatel, pročež je mnohdy přirovnáván ke Francescovi Goyovi (Rivera 1930). Jeho grafiky byly nejen informačně nosné, ale i vtípné, a proto byly velmi oblíbené. Nejznámějším Posadovým zobrazením je jednoznačně *la catrina*, karnevalová alegorie smrti. Na Posadových grafikách se političtí šosáci i pouliční opilci stávají kostlivci, kteří se od sebe navzájem liší jen určitými

společensko-třídními znaky. Posada tím reflektuje kulturní konceptualizaci smrti jakožto pomyslného bodu na přímce života (nikoliv tedy jako jeho ukončení), která vychází z kosmologií předhispánských kultur, a zároveň se tím vysmívá boháčům, jimž prostřednictvím svých grafik jakoby vzkazoval: „Vaše bohatství vám na onom světě bude k ničemu!“

Kostlivci imitující chování dobové společnosti nicméně nebyli jen výsadou Posadových grafik, v politické a společenské satíře používali tento motiv i další jeho současníci, například Manuelo Manilla, José María Villasana nebo Jesús Martínez Carrión, jejichž díla byla také značně rozšířená v dobovém tisku. Z toho vyplývá, že Posada užíval určitý vizuální jazyk zobrazující stereotypy, jež byly v období předcházejícím mexické revoluci značně rozšířené, ale nikoliv že byl jejich autorem (Kaboňová 2009). Zobrazení z Posadových grafik jsou doposud vnímána jakožto národně charakteristická především ze dvou důvodů. Zaprvé jsou jeho grafiky prodchnuty specifickou konceptualizací smrti, která je pro mexický nacionalismus klíčová (Lomnitz 2006), a zadruhé Posadovu práci vyzdvihovali porevoluční muralisté, kteří jím zpodobňované výjevy označovali za typicky mexické situace a Posadu přitom korunovali jako zakladatele národní tradice. Ovšem jak je patrné z výše uvedeného, v tomto aktu

31 Naprostá většina autorů grafik otiskovaných v *corridos* a v novinách během 19. století nicméně setrvala v anonymitě a stejně tak je tomu i s jejich náměty.





José Guadalupe Posada *catrinu* zpodobňoval jako hlavu elegantní ženy a jejím typem klobouku a dalšími detaily oblečení odkazoval k období porfiriátu, které prostřednictvím svých karikatur kritizoval. Foto: MHK, Ciudad de México, 2013.



Diego Rivera na grafiky portrérující *catrinu* navázal a jako hold Posadovi zpodobňuje *catrinu* na svých murálních malbách. Na rozdíl od Posady však její kostru obléká, a to do šatů z dob porfiriátu. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

adorace nešlo jen a výhradně o Posadu jako spíše o navázání na celý proud grafické tvorby, která v Mexiku bujela v období porfiriátu.

Šíření obrazových sdělení prostřednictvím grafických tisků zesílilo v předrevolučním období a především pak v průběhu občanské války, zastřešované termínem „mexická revoluce“, kdy letáky s patřičnou ilustrací mobilizovaly lid k boji proti hegemonní klice diktátorského režimu Porfíria Díaze (Ades, Mc Clean 2009: 7)<sup>32</sup>. Kapitalizací tisku tak došlo přesně k tomu, čeho se kreolské elity obávaly, totiž že politická emancipace mas povede k jejich touze podílet se na vládnutí a ve svém důsledku i na utváření podoby a obsahu národní identity.<sup>33</sup> A právě první čtvrtina 20. století byla výrazem obojího – jak rozsáhlého ozbrojeného konfliktu, tak i prolnutí obou rovin obsahu národní identity 19. století, tedy hrdinských výjevů z historie národa a krajinářské malby, které se snoubily se symboly postkoloniální každodennosti z loterie a z *corridos* na vládních zdech vznikajícího mexického státu.



V současnosti se motiv *catriny* objevuje v pronárodně orientovaném graffiti i v lidovém umění (např. je zpodobňován ve formě sošek, které tvoří součást interiérů mezi nejširšími vrstvami – viz například keramika z Ocumicho na této fotografii). To nasvědčuje chápání této ikony jakožto součásti *lo mexicano*, v němž reprezentuje specifickou kulturní konceptualizaci smrti, o níž bylo pojednáno v první kapitole. Foto: MHK, Ocumicho, 2013.



José Guadalupe Posada, Lagartijo (švihák), rok neznámý. Foto: Jack Child, 2006.



José Guadalupe Posada, Calavera oaxaqueña (Oaxacká calavera), 1910. Foto: MHK, Ciudad de México, 2013.

32 Velkou roli v emancipaci a mobilizaci mas hrál v průběhu revoluce rovněž tisk – zejména noviny *El partido liberal*, *El siglo XXI* a *El monitor republicano*.

33 Jsem si vědoma romantizujícího vyznění výše popsané představy mas bojujících za svou verzi národní identity, a proto alespoň na okraj poznamenávám, že zapojení jednotlivých frakcí do mexické revoluce bylo samozřejmě hnáno rozličnými zájmy a lidé se k boji mnohdy přidávali proto, že to pro ně bylo určitým způsobem výhodné. Pravdou však zůstává, že kapitalizace tisku a technologický pokrok napomohly pohybu revolučních idejí a mas, díky kterým mohlo dojít k natolik rozsáhlému ozbrojenému konfliktu, jakým mexická revoluce ve svém důsledku byla.



## 4. KAPITOLA: ROBUSTNÍ RUKA DIEGA RIVERY PEVNĚ SVÍRAJÍCÍ PALETU NÁRODNÍCH SYMBOLŮ<sup>1</sup>: POREVOLUČNÍ OBDOBÍ<sup>2</sup>

*Mexičané, probudte se teď!  
Vy, kteří jste si odmítali přiznat,  
že proléváte svou krev,  
jen aby se jiní dostali k moci.  
Podívej se na ni, na mou milovanou vlast,  
v jakém stavu nyní jest.  
Že všichni ti muži nejcennější,  
všichni ti ji zrazují.  
/Corrido<sup>3</sup> de la Revolución, autor neznámý/*



Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

1 Pro název této kapitoly mě inspirovala věta z novinového článku ze 30. let, který jsem našla nalepený v rodinném albu Fernanda de Fuentes, režiséra, o němž bude řeč na následujících řádcích. Článek popisuje napjaté očekávání Fuentesova filmu *¡Vámonos con Pancho Villa!* o jednom z nejdůležitějších a nejoblíbenějších revolučních generálů Pancho Villou. Komplexnost tohoto tématu autor článku shrnuje slovy: „Napsat a vymodelovat charakter takové postavy, jakou byl Villa, je něco, čeho mohou docílit jen spisovatelé s paletou nabitou výraznými barvami, svíranou v robustní ruce, která je schopná s nimi zacházet.“ Domnívám se, že v této metafoře je onen imaginární spisovatel přirovnán k muralistovi Diegu Riverovi, který se těšil značné oblibě širokých řad obyvatel a zároveň i velmi robustní postavě. Novinový článek je vystřižen tak, že z něj není zřejmý ani název periodika, ani jméno jeho autora.

2 V této kapitole čerpám mimo jiné z výzkumu provedeného ve spolupráci s MgA. Markem Matvijou mezi lety 2012–2015 a z časopisecké studie „Pojďme s Pancho Villou! Analýza filmu *Vámonos con Pancho Villa* a mytické obrazy revoluce“ (Koháková, Matvija 2015), která z tohoto výzkumu vzešla.

3 Na rozdíl od předešlé kapitoly, kde byl termín *corridos* spojován s „kramářskými tiský“ kolujícími mezi nejširší společností 19. století, od 20. století jsou termínem *corridos* označovány spíše mexické lidové narativní písně vycházející ze španělských romancí, které byly nejpůvodnější mezi lety 1910–1930. *Corridos* se těší popularitě až do dnešních dnů a jsou živou formou sdílení informací mezi nejširšími vrstvami. Hlavním námětem *corridos* bývá hrdinský příběh obecně známé osobnosti, děj ozbrojené potyčky, vzdor proti vládě a milostné aféry. *Corridos* jsou typické neustálenou formou, až na první a poslední sloku, které bývají obvykle neměnné. Prostřednictvím první sloky nás vypravěč vpravuje do děje popisem scény, data události, jména hrdiny či události, ke které bude referováno. V poslední sloce (tzv. *despedida*) se s námi a s událostí či opěvovaným hrdinou autor (až na malé výjimky neznámý) loučí a nabízí nám morální ponaučení (Simmons 1957).

Na monumentální murální malbě „Mexiko napříč staletími“ zobrazil Diego Rivera dějiny Mexika nazírané z pozice porevolučního, nacionalisticky orientovaného diskurzu, místícího se s představou třídního boje, který pro značnou část muralistů porevolučního období tvořil filtr, přes nějž se dívali na okolní svět i dějiny své země. Malba se nachází v Palacio Nacional (Národním paláci) na Zócalu, hlavním náměstí Ciudad de México. Jedná se o jednu z cyklu murálních maleb umístěných nad hlavním schodištěm paláce a na ochozech. Rivera ji začal malovat v roce 1929 a slavnostně ji signoval 20. listopadu 1935 při 25. výročí počátku Revoluce.

Monumentální vizuální vyprávění o dějinách Mexika je na této části malby chronologicky členěno odspodu. Začíná conquistou, do níž je situován vznik novodobého mexického národa. V Riverově podání je dobývání Mezoameriky v zásadě soubojem metaforických obrazů božstev a vojenské přesily okovaných jezdců na koních, jemuž napjatě přihlíží mytologický orel s hadem v zobáku z pověsti o založení Tenochtitlánu. Na conquistu Rivera navazuje výjevy z koloniálního období, na nichž dehonestuje církev, která zneužívá domorodé obyvatele Mezoameriky (viz např. zobrazení inkvizice ve středním pásmu nalevo). Na protilehlé straně malby je však představena i ambivalentnost působení katolické církve, a to obrazem křtu indiánů svěcenou vodou nabíranou ze svinutého hada (čímž je naznačena náboženská synkreze křesťanství a původních nativních věr) a postavou Bartoloméa de las Casas, který domorodé obyvatele brání před ziskuchtivými conquistadory. V centru malby jsou zobrazeni indiáni a mestici oděni do lněných hazuk (někteří z nich jsou opásáni nábojnicovými pásy charakteristickými pro období revoluce), která vzhlížejí vstříc „světým zítřkům“. Ty poměrně osobitě a nesourodě prosazovali revoluční hrdinové, portrétováni v levé a střední klenbě, stejně jako jejich předchůdci, političtí představitelé boje za nezávislost, již se nacházejí ve středu malby a v horní části pravé obloukové klenby. Revoluce je na malbě reprezentována Franciskem Maderem s mexickou trikolórou obklopeným svými soupeřnými a následovníky – Emilianem Zapatou (s velkým sombrerem), Pancho Villou (s masivním knírem), Venustiano Carranzou (s mohutným plnovousem) a dalšími. Rivera do tohoto panteonu národních hrdinů zapojil i grafika Josého Guadalupe Posadu, když jej umístil hned pod postavu Madera, která črtá bouřlivé revoluční události. Pod prostřední klenbou se postavy oděné do rezného plátna obrací k hrdinům nezávislosti – k Hidalgovi, svírajícímu roztrhané řetězy symbolizující konec otročského postavení a nsvobodu původních obyvatel, k Morelosovi, který pravou rukou ukazuje na místo, kde se bojuje, k Iturbidovi, držícímu pakt nezávislosti, k Doně Corregidoře a k dalším výrazným postavám boje za nezávislost. Prostor mezi nimi šavlí roztíná Martín Cortés, syn indiánské dívky Malinche a dobyvatele Cortése, jenž je vyobrazen v brnění ve středu dolního pásma malby, která si jako jediný z vojáků odkrývá svou tvář. Martín Cortés byl prvním mesticem a zároveň jedním z prvních rebelů vůči vládě Nového Španělska.

Nad vůdci protikoloniálního boje je zobrazen boj rolníků, symbolizovaný opět postavou Emiliana Zapaty a jeho heslem „¡Tierra y libertad!“<sup>4</sup>. Malbě pod pravou klenbou dominuje první indiánský prezident Benito Juárez s ústavou z roku 1857 v levé ruce. Ústava mimo jiné odděluje církev od státu a Rivera tento její bod představuje výjevem dělníků rozbíjejících střechu katedrály v pravém horním rohu malby. Juáreze obklopují politici, kteří se nesmazatelně zapsali do politických dějin Mexika během posledních dvou třetin 19. století, například generál Santa Anna, během jehož vlády Mexiko nenávratně přišlo o téměř polovinu svého území ve válce se Spojenými státy americkými. Všimněme si, že zatímco je útlak hegemonem v období conquisty a v koloniálním období ilustrován značně narativně, boj za nezávislost a revoluce je svým způsobem statickou přehlídkou idejí reprezentovaných jednotlivými historickými postavami. Ty jsou, podobně jako tomu bylo na malbách panovníků v předhispánském období, rozpoznatelné díky určitým atributům, které se k nim

4 „Zemi a svobodu!“



pojí – *Zapata poznáme podle sombrero a hesla „¡Tierra y libertad!“*; Juárez díky ústavě, Madero dle šerpy v barvách mexické vlajky se sloganem „Ne znovuzvolení“ a podobně<sup>5</sup>.

Mexická revoluce byla jistým způsobem výbuchem veškerého myšlenkového i ideologického materiálu, který v různých stupních intenzity bublal pod pokličkou diktátorského režimu Porfiria Díaze na přelomu 19. a 20. století. Odkrytí této pomyslné poklice, po němž následoval dekádu trvající ozbrojený konflikt, začalo povstáním Franciska Madera 20. listopadu roku 1910. Jedním z hlavních cílů revoluce bylo získání svobody a práva na půdu pro všechny, především pro indiánské obyvatelstvo, které ještě na počátku 20. století z velké části otrocky pracovalo na haciendách – statcích a pozemcích podrobených vlastníky rozsáhlého území používaného k zemědělským účelům. K těmto požadavkům se záhy připojily i další, jako např. demokratizace vzdělání a kultury, ale i touha vymanit se z vlivu Španělska, Francie a Spojených států amerických.

O dataci počátku mexické revoluce se v odborných textech nevedou nejmenší diskuze, nicméně v tom, kdy revoluce skončila, se jednotlivé prameny rozcházejí i o deset let, jelikož tento konec vztahují k rozdílným událostem ozbrojeného, později pouze politického boje. Z mých terénních výzkumů navíc vyplynulo, že je revoluce mnohými považována za dosud neuzavřený proces trvající dodnes, neboť nedošlo k naplnění cílů, které si předsevzala, a touha po tom, aby se tak stalo, tedy přetrvává.<sup>6</sup> Rozdílné vnímání datace revoluce i nezaplnění jejích cílů jsou přímo úměrné nekonzistentnosti názorových proudů, které revoluci jak předcházely, tak v jejím průběhu vyvstávaly a které v jistém smyslu předjímala kombinace racionalisticko-liberalistického zdůvodnění její potřeby (formulovaného především na základě myšlenek význačných mexických filosofů G. Barredy, J. Sierry a J. M. Mory<sup>7</sup>) a pro-sociálních cílů. Každý z vůdců revoluce však tyto dva hlavní myšlenkové proudy chápal dost rozdílně, což boj samotný i jeho ukončení značně znesnadňovalo. Všichni byli zajedno v tom, že režim Porfiria Díaze musí být svržen, ovšem o politickém a ideologickém uspořádání porevolučního Mexika měl každý z nich zcela jinou představu.<sup>8</sup>

5 Cílem toho krátkého popisu murální malby „Mexiko napříč staletími“ je podání představy monumentálnosti vizuálních vyprávění ve veřejném prostoru v porevolučním období a uvedení následující kapitoly a tato deskripce je tak nutně neúplná. Pro zevrubnější rozbor postav a symbolů zpodobňovaných v rámci diskurzu porevolučních murálních maleb doporučuji navštívit stránky <http://www.castillodechapultepec.inah.gob.mx/MuralO/murales.html>, na kterých je podán detailní výklad maleb v zámku Chapultepec.

6 Obvykle je konec mexické revoluce vztahován k roku 1917 (kdy byla schválena ústava), či k roku 1920 (kdy došlo k ukončení revolučních bojů), nicméně v historiografické literatuře se setkáváme s celou řadou různorodých letopočtů jejího ukončení. Nejasnému ohraničení nasvědčuje například i knižní řada „Historia de la Revolución Mexicana“, vydávaná prestižním akademickým nakladatelstvím *El Colegio de México*, která má 22 dílů, přičemž poslední z nich popisuje období mezi lety 1952 a 1960. Výročí revoluce se každoročně slaví 20. listopadu, tedy v den kdy začala, a nikoliv kdy skončila, což ji odlišuje od naprosté většiny oslav ozbrojených hnutí v celosvětovém měřítku.

7 Mám na mysli zejména myšlenky představené v pracích *Oración cívica* (Barreda 1867), *La Evolución política del pueblo mexicano* (Sierra 1900) a *Discurso sobre el curso natural de las revoluciones* (Mora 1837), kterými se inspiroval Francisco Madero při analýze tehdejší politické situace a jejího možného vývoje, již sepsal v knize *La sucesión presidencial en 1910* (Madero 1908). Tento rozsáhlý spis je kritikou porfiriátu v kontextu tehdejšího politického vývoje Mexika a nástinem možného fungování (a změny) politiky mexického státu poté, co bude diktátor Porfirio Díaz z vládnoucí pozice odstraněn. Maderova kniha zaznamenala značný úspěch a spolu s novinami (především *El Antirreleccionista*, *El Renacimiento* a *El Constitucionalista*) byla velmi důležitým zdrojem utužování a šíření prorevolučních nálad požadujících odchod Porfiria Díaze a jeho přívrženců z vládních úřadů.

8 Ideologická nesourodost byla shodným rysem i v případě politické situace, která nastala po uznání nezávislosti – zatímco Hidalgo by republikán, Iturbide byl promonarchistický konzervativce, a právě neshody mezi konzervativci a republikány (které snad nejlépe ilustruje popravení „našeho“ společného panovníka – Maximiliána I.) zapříčinily, že se moci chopil Porfirio Díaz na více než 30 let.

Posledně jmenovaný filosof José Maria Mora se ve své politicko-filosofické stati o podstatě revolucí, napsané více než sedmdesát let před vypuknutím té mexické, obával, že právě ideová nesourodost by mohla být příčinou jejího nezdaru. Mora označuje ideově nejednotný typ revolucí jako „nešťastný“ (Mora 1837) a v případě vypuknutí takového typu revoluce je podle něj možné, že po ukončení bojů převezme moc někdo zcela jiný než ten, kdo revoluční ideály ztělesňuje, navíc také může dojít k postupnému utužení moci novým diktátorem.

Pokud na dějiny Mexika 20. století pohlížíme ze současné pozice, čímž získáváme nadhled nad porevolučním nadšeneckým budováním (o kterém bude v této kapitole řeč), pak musíme dát Morovi za pravdu. Po více než deseti letech pustošivé občanské války došlo jen k malému naplnění revolučních cílů. Elity z období porfiriátu částečně opět stanuly v čele státu a přerozděleno bylo pouze malé množství půdy nevalné kvality převážně v pouštích a v horách. Od roku 1929 na dlouhých 71 let ovládla mexickou politiku chameleonská strana Partido Revolucionario Institucional (PRI), jejíž původní úmysl byl, jak také vyplývá z jejího názvu, zastupovat zájmy revoluce, a která prošla vývojem od revoluční levice po neoliberalismus. Přestože téměř každý prezidentský kandidát prohlašoval, že hodlá uskutečnit pozemkovou reformu, reálně se situace od 30. let v podstatě nezměnila. Z toho důvodu je na revoluci nahlíženo, i přes zcela zjevně oslavný tón, kterým ji velebí vláda i historické práce financované z veřejných zdrojů, s jakousi směsí protichůdných pocitů hrdosti, odhodlání, pýchy, naděje, nostalgie, ale i smutku, vzteku a lítosti. To je patrné nejen ze vzpomínkových vyprávění a rozhovorů, které jsem vedla se svými respondenty, ale i z písní, které dodnes zní na veřejných a rodinných oslavách a dennodenně hrají z autorádií.

## ČTYŘI OBRAZY REVOLUCE

*„Villa v písních a baladách stále cválá na severu; Zapata umírá na každé vesnické oslavě; Madero se objevuje na balkónech mávaje vlajkou; Carranza a Obregón stále putují zemí křížem krážem ve vlacích z doby revoluce, ženy se kvůli nim chvějí a muži opouštějí své domovy“ (Paz 1962: 148).*

Jak již bylo řečeno, mnoho cílů revoluce, které si jednotlivé frakce vznikající v jejím průběhu předsevzaly vyřešit a kvůli nimž se k boji přidávaly celé zástupy obyvatel, zůstaly vzhledem k ideové nekonzistentnosti revoluce nenaplněny. A tak vlastně jednou z velmi mála rovin, v níž byla mexická revoluce bezezbytku úspěšná, je její rovina mytologická. Na rozdíl od skutečného politického prostoru v této mytologické rovině žijí revoluční ideály až do současných dnů a příběhy o revoluci jsou zcela zásadním stavebním materiálem mexického nacionalismu, obdobně jako je tomu i v případě jiných postkoloniálních nacionalismů (Geertz 2000). V porevolučním období začaly být tyto příběhy komunikovány prostřednictvím tří homogenizujících činitelů, které Erik Hobsbawm považuje za národně konstitutivní (Hobsbawm 1983). Je jím rozvoj základního vzdělání, naplněného revolučními principy a obsahem, který žáky učí „novým národním pořádkům“, pořádání veřejných oslav, kde jsou národní příběhy performovány a kde se vytváří skupinová sounáležitost, a masová produkce veřejných monumentů (Hobsbawm 1983: 271), v případě Mexika především murálních maleb. Ještě než se zaměřím na tyto prostředky národovnosti a představím myšlenky, které je napájely, myslím, že je vhodné alespoň zevrubně přiblížit mexickou revoluci samotnou. Namísto chronologického výčtu jednotlivých událostí ji však popíši představením lídrů, jimiž jsou repre-



zentovány jednotlivé etapy revoluce v rovině národních mytologií. Tuto interpretaci provedu z pozice porevolučního umění ve veřejném prostoru, v němž se objevují postavy především pěti generálů – Madero, Zapata, Villa, Carranza a Obregón.



Juan O'Gorman, *Sufragio efectivo, no reelección* (Skutečné volby, ne znovuzvolení), zámek Chapultepec, 1968. Foto: MHK, Ciudad de México, 2013.

Francisco Madero dal revolučním náladám ve společnosti formu i směr, když je namířil na odstavení diktátora Díaze z mexické politiky. Na diskurzivních murálních malbách je Madero obvykle zobrazován, kterak triumfálně vjíždí do Ciudad de México rok poté, co jím vedeném povstání započalo a byl sepsán revoluční Plán ze San Luis Potosí. Na této murální malbě O'Gormanova, nacházející se v paláci Chapultepec, je Madero obklopen svými spojenci (Piño Suárez je pod pravou římsou, Santano R. José mu stojí po levoboku, Belisario Dominguez a Maria Pistolas pak po pravoboku). Další postavy v jeho blízkosti reprezentují různorodost revolučního hnutí, což je pro porevoluční murální malby velmi charakteristické (všimněme si indiánů v roztrhaných oděvech, rolníků ze severu, mladíků toužících po demokratické revoluci a dělníků bez bot). Dav za nimi třímá transparenty s hesly spojenými s Maderovým programem a politickým bojem: „Ne znovuzvolení“ (Porfiria Díaze), „První šéf mexické revoluce – Francisco Madero“, „Ať žije demokratická revoluce“ apod. Stejně jako jsou na malbě zpodobněni Maderovi věrní (mj. kadeti vojenské akademie, jejichž oddanost je metaforicky zdůrazněna vyobrazením psíka), jsou zde portrétováni i Maderovi úhlavní nepřátelé – Victoriano Huerta a Henry L. Wilson, kteří ho nejen v roce 1913 svrhli z prezidentského křesla, ale zároveň objednali i jeho vraždu. Pozdější prezident Huerta (ve funkci 1913–1914) a tehdejší ambasador Spojených států amerických Henry Lane Wilson se nachází se na malbě dokonce dvakrát – pod římsou nalevo jsou zpodobněni jako skutečné postavy, kdežto na římsu jsou namalováni ještě jednou v metaforické podobě hyen.

Nepřátel měl Madera celou řadu, přičemž značná část se jich rekrutovala během jeho krátkého prezidentského mandátu z řad původních přívrženců. Důvodem byla především Maderova příliš konsenzuální politika, s níž se snažil vybrusit z navzájem protichůdných požadavků jednotlivých vojenských frakcí zapojených do revoluce. Jedním z Maderových původních stoupců a následných odpůrců byl Emiliano Zapata, vůdce lidového hnutí rolníků, jehož hlavním požadavkem bylo uskutečnění agrární reformy na základě hesla „Půda je toho, kdo ji obdělává.“ Zapata začal s bojem za přerozdělení půdy držené velkostatkáři ve prospěch rolníků již před vypuknutím revoluce, a to ve státě Morelos, odkud pocházel. Maderův plán proměny mexické politiky nesl příslib vyřešení této otázky, což bylo také hlavním

důvodem, proč ho Zapatova Osvobozenecká armáda jihu podporovala. Po dosednutí do čela země se však otázkou agrární reformy, jejíž řešení bylo v Plánu ze San Luis Potosí načrtnuto jen ve velmi hrubých obrysech, odmítl Madero zabývat, na což Zapata reagoval sepsáním Plánu z Ayaly, kde odsuzuje Maderovu politiku a zejména jeho přístup k přerozdělení půdy. Tento traktát Emiliano Zapata, původní profesí krotitel koní, sepsal se svým přítelem Otilio Montaño Sanchézem, vesnickým učitelem, a vydali jej 25. listopadu 1911. Buržoazní intelektuál Madero se tomuto textu, plnému neobratných formulací a chyb, vysmál a na otázku redaktora deníku *Diario del Hogar*, zda je vhodné jej publikovat, odpověděl: „Vydejte to, ať každý vidí, jaký je to blázen“ (Womack 1968). Tento dokument však aktivizoval „prostý“ lid po celém Mexiku, což se ve spojitosti s výše zmíněným politickým tlakem vyvíjeným z mnoha stran (mj. z USA) stalo nakonec Maderovi osudným.

Poté, co byl Madera vojenským pučem svržen, se k moci dostává Victoriano Huerta, který se pokouší o pravicový režim, jenž se ale setkává s bouřlivým nesouhlasem veřejnosti. Mračna se nad Huertou stahují ze všech stran a do popředí revoluční vřavy se dostávají ostatní generálové z výše uvedené citace Octavia Paze. Pozdější prezident Venustiano Carranza vede ze severu Konstitucionalisty, k nimž se přidává i Álvaro Obregón, který díky svým vynikajícím bojovým schopnostem získává v této frakci význačné postavení (ale také ztrácí svou pravou ruku). Ze severu vyráží Pancho Villa se svou armádou *El División del Norte* (Severní divize), tvořenou převážně z lidí naverbovaných po cestě, která však na svém vrcholu čítá na 30 tisíc mužů. Tyto dvě frakce se setkávají s Emilianem Zapatou a jeho Osvobozeneckou armádou jihu ve středu země a dobře vyzbrojeného Huertu v roce 1914 sesazují.

Konečně vše nasvědčuje uklidnění situace. Zapata a Villu vítají v ulicích Ciudad de México záplavy nadšených Mexičanů a jejich slavným příjezdem do prezidentského paláce celá revoluce zřejmě kulminuje. Problém však nastává u prezidentského křesla – ani Villa ani Zapata totiž vládnout nechtějí. Zapata nabízí původně královský trůn Villovi s tím, že tato židle kazí lidem charakter a nonšalantně se usazuje do jiného zdobeného křesla, které k prezidentské stoličce přisouvá. Do čela země tak na okamžik společně usedají Tygr z jihu a Kentaur severu, jak jsou Zapata s Villou nazýváni. Tento prchavý moment se stává symbolem lidového charakteru revoluce a zároveň neochoty jejich vůdců přijmout moc a odpovědnost s ní spojenou. Příznačný je pro tuto situaci citát, který je mnohdy přisuzován subcomandante Marcosovi „*La única patria de un revolucionario es la revolución.*“ Jedinou vlastí revolucionáře je revoluce. Vůdci lidových protestů Villa a Zapata se nechtějí mocensky kompromitovat.



Foto: Antonio Garduño, *Villa y Zapata en la silla presidencial* (Villa a Zapata v prezidentském křesle), 1914.



Tímto aktem, dodnes opěvovaným v lidových písních a zobrazovaným ve veřejném prostoru, se navíc oba generálové nesmazatelně zapisují do historie jako bojovníci o dobro národa, nikoliv o vlastní moc nad ním.<sup>9</sup> Jediné, na čem Emiliano Zapata skutečně trvá a co stojí za jeho neúnavným zapojováním se do revolučních bojů (bez ohledu na to, kdo se právě v prezidentském křesle nachází), je efektivní uskutečnění pozemkové reformy ve prospěch lidu. V tento památný okamžik, zachycený na fotografii, která obletěla prostřednictvím denního tisku celé Mexiko, ale i značně vzdálené zeměpisné šířky a která je dodnes součástí mnohých domácích „oltářů“, stavěných dříve na prádelníky v obýváku a posléze na televizní přístroje, jako by si Zapata s hrůzou uvědomil, že přerozdělení půdy ve prospěch lidu podle jeho představ nikdy nenastane, pokud on sám nezasedne do křesla, jež právě nabídl nepředvídatelnému Villovi. Ten, aby nikoho nenechal na pochybách, co si myslí o buržoazii, vjel cestou z Prezidentského paláce na svém koni do honosného Café Opera a vystřílel zde okenní tabulky. Jedna z kulek se odrazila od stropu a stopa po ní je tam jako fetiš ponechána



Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

dodnes. Carranza se zatím během zasedání v Aguascalientes prohlašuje prezidentem a vládne z Veracruz, protože moc nad hlavním městem drží Zapata s Villou. Vzhledem k ustanovení nových práv dělnických odborů však Carranza postupně získává příznivce z širokých řad dělníků žijících v Ciudad de México a obliba Villy a Zapaty naopak slábnou. Carranza odmítá přerozdělit půdu tak, jak se původně s Villou a Zapatou domluvili, na což oba rolničtí vůdci reagují znovuoobením bojů. Ačkoliv mají Villa a Zapata velkou finanční podporu (mimo jiné i z USA), tentokrát stojí štěstěna na opačné straně válečné vřavy. Po sérii drtivých porážek je v roce 1915 Villa nucen se stáhnout zpátky na sever a prezident USA Woodrow Wilson potvrzuje legitimitu úřadu Venustiana Carranzovy, který tak upevňuje svou moc. Jako pomstu vládě USA za ukončení podpory povstalců a její nový příklon k autoritářskému Carranzovi vnikne Villa na začátku roku 1916 s početnou guerillou do pohraničního města Columbus v Novém Mexiku, a stojí tak v čele poslední mexické ozbrojené invaze na území

9 Příběhy Emiliany Zapaty a Panchy Villy dodnes rezonují v lidové slovesnosti a oba jsou hojně portrétováni v oficiálním i v neoficiálním umění ve veřejném prostoru. Na subverzivních malbách, stencils a graffiti reprezentují Villa a zejména Zapata lidové cíle revoluce a prostřednictvím jejich postav je voláno po jejich naplnění.

Spojených států.<sup>10</sup> Ačkoliv je vpád Villy do USA spíše symbolické povahy (zemřelo při něm „pouze“ 19 obyvatel Columbusu), prezident Wilson na něj posílá téměř pětitisícovou armádu pod vedením slavného generála Johna Pershinga. Tomu se však ani po dvou letech střetu s bandity nedaří Villu zajmout.

„Naše Mexiko dvacátého třetího února,  
Carranza vstoupit Američany nechal,  
dvacet tisíc mužů, dvě stě aeroplánů,  
po celičké zemi Villu hledá.

Ti na koni už ani sedět nemohli!  
Ti na nohou už ani chodit nemohli!  
Když Villa nad nimi ve svém letounu prosvištěl  
a, Good bye' na ně shora zakřičel.“  
/Corrido La punitiva, autor neznámý/

Carranza je z této hry na honěnou unaven a vypovídá Wilsonovi právo na přítomnost vojenských jednotek USA na území Mexika. Zároveň musí vyřešit státnicky důležitější otázku, než je polapení Villy, především přepsání ústavy z roku 1857 v souladu s novým politickým uspořádáním a s ohledem na prosazené cíle revoluce. *Politickou ústavu Spojených států Mexických* v roce 1917 schvaluje kongres, a Carranza tak získává svou hlavní historickou roli v národovědných mytologiích, přičemž mu je dokonce i odpuštěno, že pronásledoval lidové vůdce Zapata a Villu favorizované veřejností (a posléze i státním aparátem, poté co je Carranza odsunut do pozadí). Na oficiálních murálních malbách je tak Carranza vyobrazen, kterak vítězoslavně třímá listinu s nápisem *La constitución*, a je řazen po bok dalších národních hrdinů, kteří se podíleli na proměně mexické ústavy ve prospěch občanských práv a svobod, např. Benita Juáreze, jenž je spojován s ústavou z roku 1857.

10 Je zajímavé, že invaze Villy do USA není zmíněna v žádné populární *corrido*, která by se zachovala do současnosti, na rozdíl od amerických písní (např. „Pancho and Lefty“ od Townese van Zandt). Tento motiv se objevuje dokonce i v jedné české country písni („Tequila Sheila“ od Greenhorns).





Foto: MHK, Ciudad de México, 2013

Na murále „La Constitución de 1917“ (Ústava roku 1917) od Jorge González Camareny v zámku Chapultepec je Carranza portrérován, která dramaticky sepisuje Ústavu. Po jeho pravoboku se nachází Ejército Constitucionalista (Konstitucionalisté), armáda, již Carranza velel. V levém dolním rohu je zobrazeno boření starých pořádků (v jistém smyslu provedeném i samotným aktem přepsání ústavy). Po Carranzově levé straně jsou v náručí mexického orla portrérováni jeho političtí stoupenci, zejména právníci a politici, kteří se podíleli na redefinování příslušných článků ústavy. Camarena tuto malbu dokončil v roce 1966, čili čtyřicet let po vzniku prvních murálních maleb porevolučního období, kterým se zabývám v této kapitole. Je nicméně vhodným příkladem provázanosti umění a politiky a zároveň i porevolučního diskurzu umění ve veřejném prostoru, a to ze dvou důvodů. Za prvé ukazuje monumentálnost, která je charakteristickým odkazem porevolučního muralismu (tzv. první školy mexického muralismu), přítomným v oficiálním umění ve veřejném prostoru doposud. A za druhé, je v něm patrná rozdílnost mezi směřováním strany PRI (na jejíž zakázku byla tato malba ve své podstatě zhotovena) ve 30. letech a v letech 60. Zatímco je totiž za vlády Alvara Obregóna a jeho nástupců ve 20. letech a na počátku let 30. role Carranza v mexické revoluci spíše upozadována (což je samozřejmě dáno částečně tím, že Obregón nechal Carranza odstranit), Carranza je portrérován jako jeden z mnoha vůdců revoluce (viz například murální malba uvádějící tuto kapitolu) a upřednostňováni jsou spíše vůdci rolnických hnutí, s nimiž sympatizovali porevoluční muralisté i rané zaměření strany PRI, v 60. letech se Carranza dostává do popředí – je portrérován na murálních malbách a na přebalech učebnic pro základní školy. Domnívám se, že taková proměna v jeho interpretaci je dána především otáčením mexické politiky do pravé části politického spektra, ke kterému od konce 40. let postupně dochází. V rámci ní je totiž příhodné spíše poukazovat na státotvorný a národně konstitutivní odkaz revoluce (jako je například právě přepsání mexické ústavy) než na lidový aspekt bojů prosazujících prosociální cíle, které byly jen částečně naplněny.

Přestože se Carranzovi podařilo prosadit natolik závažné změny v politickém uspořádání Mexika, jako jsou nové články ústavy, a částečně zklidnil politickou situaci v zemi, neměl dostatečně pevnou ruku (a dost možná především čas) udělat si pořádek v řadách svých stoupenců. To se mu stalo osudným v květnu roku 1920, kdy proti němu provedl puč Álvaro Obregón, dříve jeho oblíbený generál, který také nějakou dobu v Carranzově vládě zastával post ministra války. Álvaro Obregón v prosinci téhož roku, po krátké prozatímní vládě Adolfa de Huerty, stanul v čele země a od vypuknutí revolučních bojů se mu jako prvnímu povedlo zemi skutečně stabilizovat. A nejen to – jal se také řešit pozemkovou reformu a provedl výrazné změny ve vzdělávacím systému, což mělo na obyvatele země ve svém důsledku větší dopad, než nové články ústavy. Zároveň se věnoval i dalším státotvorným odvětvím tepajícím mexický nacionalismus, jako např. ohromné podpoře umění ve veřejném prostoru. Za to si po atentátu, který na něj byl v roce 1928 spáchán, vysloužil místo nejen na nacionalisticky orientovaných malbách, ale i monumentální památník.

Památník Álvaro Obregónovi postavil v roce 1935 architekt Ignacio Ansínsolo na téže místě, kde Obregóna zavraždil katolický fanatik José de León Toral<sup>11</sup>, a je v něm vystavena replika jeho ruky, kterou ztratil 12. června 1915 v boji u Santa Ana del Conde. Takový fetiš připomíná koncept oběti, tolik typický pro předhispanická náboženství, ale zároveň i křesťanskou relikvii – ruka národního hrdiny zde i ve své statické posmrtné podobě bojuje za lepší zítřky národa tím, že připomíná revoluční ideály a nabádá k jejich dodržování.

11 Atentát na Álvaro Obregóna byl součástí katolického odboje vůči mexickému státu, tzv. války Cristerů (*Guerra Cristera*, nazývané také *Cristiada* či *Revolución Cristera*). Tento konflikt zuřil mezi lety 1926–1929, nicméně kořeny tohoto problému prorůstají až do období nezávislosti a souvisí s konflikty liberálů a konzervativců a posléze diktátorů opírajících se o církev oproti prodemokraticky smýšlejícím politickým reprezentantům a vojenským frakcím, které je následovaly. Byl ozbrojenou reakcí katolíků na zákony omezující moc církve. Ty byly nejprve sepsány v ústavě z roku 1917 (v článku 3, článku 27 a článku 130, které kodifikovaly podřízené postavení církve vůči státu, omezení její moci v životě občanů, zákaz podílení se na politickém životě, uzmutí jejího monopolu v sektoru školství a zabor majetku církve státem). Tyto zákony byly následně ještě přiosřeny v tzv. Callesových zákonech z roku 1926, které například zakazovaly kněžím nosit na veřejnosti kněžský oděv, kněží nesměli být zároveň učiteli a nesměli se vyjadřovat o politice (za což byl trest odnětí svobody na 1–5 let). Za vlády Plutarca Elíase Callese byly také zavírány kostely a zabírán majetek církve, což se dotýkalo nejen církve, ale i řadových občanů, kteří se začali bouřit proti absenci bohoslužeb a dalších rituálů uskutečňovaných církví (například křtů či pohřbů). Pro část venkovského obyvatelstva nicméně antiklerikalistické zákony nesly příslib získání půdy a zbavení se nenáviděných lokálních autorit, které se opíraly o církev. A právě tento rozkol mezi státem a církví rozštěpil i obyvatele, proč se tento konflikt následně rozrostl do občanské války. Ta kulminovala v roce 1926, kdy docházelo k nejvíce perzekucím ze strany státu i teroristickým útokům ze strany Cristerů, kteří se na základě Callesových zákonů zformovali. Mexickému státu se navzdory početní i muniční převaze nedařilo povstalecké bojůvky zlikvidovat a povstalci zase neměli přímou oporu v Katolické církvi, což jejich situaci stále více znesnadňovalo. Navíc ztráceli i finanční podporu od katolických organizací v USA, které dříve umožňovaly jejich zbrojení. Bylo proto jasné, že je nutné uzavřít příměří. K němu došlo v roce 1929, nicméně přes původní sliby prezidenta Emilia Portes Gila zůstala ústava nezměněna. Církev se domohla jen práva biskupů na jmenování kněží a katolíci občané se mohli opět beztrestně podílet na politickém životě, ovšem jen za toho předpokladu, že budou respektovat ústavu. Obregón se stal obětí války Cristerů ze dvou důvodů. Za prvé, jakožto následovník Carranza, uvedl do chodu restriktivní zákony ústavy namířené proti moci církve. A za druhé, ačkoliv již nebyl v době války Cristerů prezidentem (tím se měl stát až roku 1929), v roce 1928 se pokusil boje zastavit domluvou s římskokatolickou církví na přijetí určitých kompromisů, které se však nezdařily Cristeros dostatečně výhodné, aby s povstáním přestali, a atentát na Obregóna se tak zdál být vhodným způsobem, kterak kompromisům zamezit. Hlubším kulturním a politickým kontextem rozporů mezi katolickou církví a mexickým státem se zabývám na straně 133. Pro další čtení doporučuji knihy *Cristero Rebellion. Mexican People Between Church and State, 1926-1929* (Meyer 2008), *Viva Cristo Rey! The Cristero Rebellion and the Church-State Conflict in Mexico* (Bailey 1974) a *The Mexican Revolution and the Catholic Church, 1910-1929* (Quirk 1986), z kterých jsem čerpal pro tento stručný popis revoluce Cristerů.



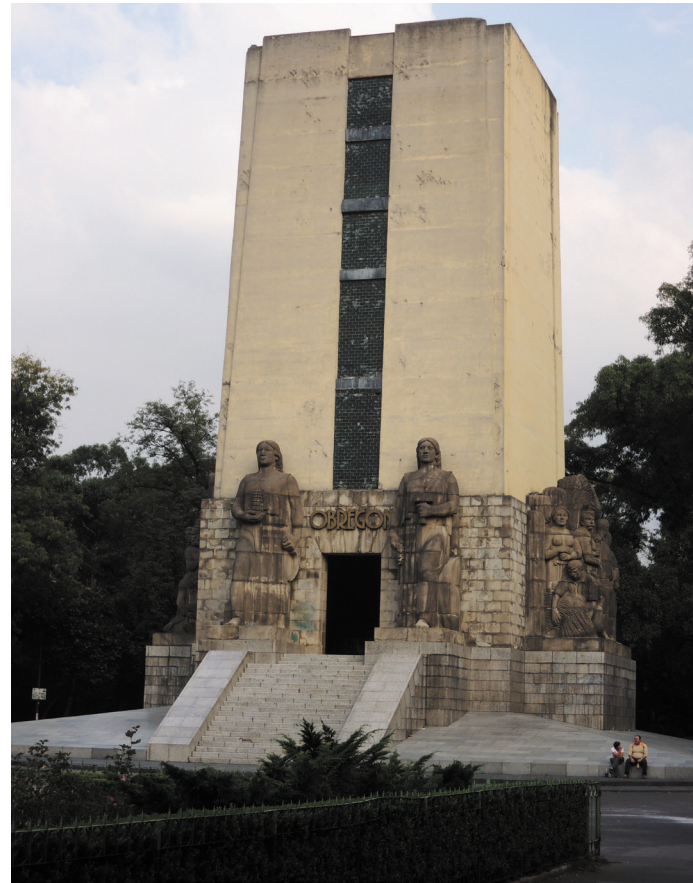


Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

## BUDOVÁNÍ REPUBLIKY – DĚJSTVÍ PRVNÍ: VASCONCELOS VYSÍLÁ MISIONÁŘE V UČITELSKÝCH MUNDÚRECH ŠÍŘIT NÁRODNÍ KULTURU DO VŠECH KOUTŮ MEXIKA

*„Zapata, apoštol víry, velitel jižní,  
byl hlasem země, hlasem jejího osvobození.  
Už znáte mou vlajku, jak jednoduchý je můj program!  
Zemi, svobodu a školy! žádá si venkovan.“  
/Corrido „La tierra solo la tierra“, autor neznámý/*

Konstruktivističtí teoretici nacionalismu inspirovaní dílem výše zmíněného historika Benedicta Andersona se obvykle shodují, že je možné národ vcelku libovolně „vynalézt“ za předpokladu, že bude jeho idea přesvědčivě vyprávěna prostřednictvím vhodných výchovných a informačních prostředků (např. Hobsbawm 1983; Anderson 2008; Hroch 2009 a mnozí další). Kulturní antropolog Clifford Geertz toto tvrzení dále rozvíjí myšlenkou, že se stát prostřednictvím plošného školství zásadně podílí na výchově občanů, a tím pádem na utváření a předávání určitého „souboru mechanismů, plánů, pravidel, instrukcí, které vstupují jako determinanty činnosti lidí zapojených do symbolického jednání“ (Geertz 2000). Ty podle něj postupem času utváří obsah i představu kulturní celistvosti, a tím pádem kulturní jednoty. Ač se na první pohled jedná o poměrně radikální myšlenky, v případě Mexika bylo školství bez nejmenších pochyb jedním z nejdůležitějších prostředků homogenizace a utváření představy národní pospolitosti. Zavedení plošného základního vzdělání, financovaného ze státních zdrojů, bylo zároveň jedním z nemnoha cílů revoluce, který byl bez výhrady naplněn.<sup>12</sup>

Koncept „školství nového typu“, oprostěného od církevních struktur a interpretující dějiny Mexika tak, aby korespondovaly s mýtem nově budovaného národa (a politikou státního aparátu), byl předmětem vládních jednání i spisů významných mexických filosofů (např. Samuela Ramose či Josého Vasconcelose) už v průběhu revoluce. Ztělesněním takto zaměřené politiky vzdělávání byl institut *Secretaría de Educación Pública*<sup>13</sup>, založený během prezidentského mandátu Álvara Obregóna v roce 1921. Obregón přidělil na reformu školství finanční obnos zdaleka převyšující jakékoliv jiné financování tohoto sektoru v mexické historii (En-

12 V roce 2012 prošla kabinetem Enrique Peña Niete školská reforma, jejíž součástí je částečné zpoplatnění základního a středního vzdělání. Tato reforma byla v následujícím roce uzákoněna, což vyvolalo několikaměsíční bouřlivé protesty po celém Mexiku. Během nich byla mimo jiné připomínána souvztažnost edukace a mexické revoluce a zdi velkých mexických měst pokrývaly stencils odsuzující vládu prezidenta Niete a naopak oslavující Emilana Zapata a mexickou revoluci. Podobnou vlnu demonstrací vyvolal návrh na zpoplatnění Národní autonomní mexické univerzity (Universidad Nacional Autónoma de México, zkráceně UNAM) v roce 1999, jejíž rozvoj a uzákonění autonomie je rovněž jedním z nejdůležitějších a zároveň nejvíce uvědomovaným úspěchem revoluce. V obou těchto případech se kritika zákonů opírala nejen o problém finančního dopadu zákona na jednotlivce (příčemž se zároveň upozorňovalo na problematiku jevy, které po této změně mohou nastat – jako například pokles vzdělanosti, nárůst kriminality apod.), ale právo na bezplatné vzdělání bylo manifestováno na základě ideálů revoluce a demonstranti připomínali své propojení s předky, kteří za toto právo bojovali.

13 *Secretaría de Educación Pública*, zkráceně SEP, česky znamená Sekretariát státního vzdělávání a byl v zásadě ministerstvem školství.



cina 1994: 721) a do čela sekretariátu postavil Josého Vasconcelose<sup>14</sup>, který dal této instituci jasné zaměření a směr.

José Vasconcelos se podílel na reformě školství a vytváření obsahu školských osnov již během revoluce, nejprve za vlády Francesca Madery a posléze Eulalia Gutiérreze. Za tuto a další politickou činnost byl pokaždé vyhnán do exilu, poprvé do Francie, podruhé do USA. V exilu nicméně sepsal několik důležitých filosofických a politických statí a především začal rozvíjet myšlenky, kterék porevoluční Mexiko vhodně ideologicky nasměrovat. Tyto ideje posléze publikoval v práci *Kosmická rasa* (*La raza cósmica* – Vasconcelos 1925), jejíž hlavním námětem je argumentace Vasconcelosova pozoruhodného pohledu na evoluci lidstva a kultury. Již v této práci, která vyznívá spíše jako manifest než filosofický spis, se jal s entuziasmem sobě vlastním řešit natolik složité a problematické společensko-kulturní otázky, jakými jsou např. vztah k mestictví, křesťanství a k Evropě. Vasconcelos v *Kosmické rase* i dalších textech v pozitivistickém duchu vyzdvihuje důležitost západního způsobu vzdělání. Vzdělání chápe svým způsobem jako nové náboženství, což podtrhuje přirovnáváním učitelů k apoštolům vzdělání (Vasconcelos 1950: 12) a jejich činnosti ke kulturní misii (Vasconcelos 1925, Vasconcelos 1950). Za Vasconcelosova působení na Sekretariátu státního vzdělávání tak „národní apoštolové“ rozváží do nejbližších koutů Mexika gramotnost v pojízdných autobusech, zakládají školy a rozdávají zdarma knihy klasické evropské i mexické literatury (Kašpar, Mánková 1999). Nazpátek jsou z provincií do hlavního města naopak přiváženy lokální kulturní artefakty, které jsou žádoucí příměsí utváření homogenní národní kultury. Takový proces je ve své podstatě fyzickou výměnou a komunikací kulturních vzorců mezi politickým jádrem – Ciudad de México (resp. zesítovanými politickými jádry, totiž velkými mexickými městy) a jednotlivými lokalitami uvnitř národního prostoru, kde centrum přebírá určité rysy venkovské a lokální kultury, aby je „přimíchávalo“ k tzv. „vysoké“ kultuře, z které se v tomto procesu stává kultura národní. Ta se pak šíří do nejbližších periferií Mexika prostřednictvím školního vyučování a dalších prostředků komunikace, jimiž jsou sdíleny a unifikovány širší kulturní kódy (Gellner 1993)<sup>15</sup> – např. novinami, romány či právě

murálními malbami.<sup>16</sup> Školský systém ony příběhy komunikuje stejně, ale navíc zároveň zajišťuje jejich „správné“ a jednotné čtení (Foucault 2000).

O lidové a domorodé artefakty byl navíc proječován učenecký a umělecký zájem ve stále širších řadách mexických intelektuálů, posilovaný pozorností vědců, umělců a dobrodruhů z celého světa. V roce 1922 tento zájem vyústil v uspořádání pompézní výstavy „Les artes populares“ (Lidová umění), kterou lze přirovnat k naší Národopisné výstavě československé z roku 1895. Byl zde vystaven lidový oděv, keramika, nábytek, architektura, hudba a literatura, a to především poezie, včetně *corridos*. Tuto výstavu organizoval umělec Dr. Atl a na její realizaci se podíleli další význační muralisté a učenci tohoto období. Artefakty hmotné lidové kultury poté muralisté používali jako předlohu svých děl, což vřele podporoval i národní buditel José Vasconcelos. Podle životopisu a analýzy díla tohoto pozoruhodného filosofa z pera historika a novináře Josého Joaquína Blanca, Vasconcelos posílal umělce do indiánských komunit a nejrozmanitějších koutů Mexika, aby pozorovali místní zvyky, krajinu a sbírali lokální umění, které by mohlo sloužit jako exemplární součást nového národního umění, reprezentující kromě celonárodní estetiky i umění jednotlivých regionů (Blanco 1977: 100–101). Takovým přístupem k domorodým, potažmo lokálním kulturním artefaktům byl jistým způsobem udán směr a obsah politiky regionalismu, charakteristické silným vztahem k lokálním kulturám. Politika regionalismu je doposud podporována státem, např. financováním místních slavností a zároveň i zahrnutím lokálních kultur do širokého konceptu mexického nacionalismu. Lokální artefakty a rituály tak ukazují, „co všechno je mexickou národní kulturou“ a „kdo všechno je součástí mexického národa“. Lokální zaměření, částečně přítomné v národně orientovaných murálních malbách, zároveň navazuje na krajinomalbu 19. století (viz například malby Josého María Velasca, Eugenia Landesia, grafiky Adolfa R. Sáncheze, Nizza Santiaga a dalších umělců představených v předchozí kapitole).

Vasconcelos v apropiaci lokální lidové estetiky zároveň vidí možnost vymanění se z přímého vlivu evropských kánonů uměleckých forem, modelů a harmonií. Tento trend chce dále podpořit zakládáním uměleckých škol pro proletariát (Blanco 1977: 101), jejichž studijní osnovy se mají vyznačovat odklonem od evropského klasického umění, do té doby v Mexiku považovaného za jedinou skutečně vysokou formu umění, a naopak akcentovat umění lidové a nativní. Jak Vasconcelos argumentuje v esejí *La raza cósmica*, správné se mu nezdá zavržení doposud převládajícího proevropského diskurzu, nýbrž je podle něj třeba usilovat o vytvoření nové syntetické formy umění, která by stejně jako koncept mestictví měla vycházet z obou kulturních vlivů a inspiračních zdrojů – domorodého a evropského.<sup>17</sup> Hlavním cílem však má být vytvoření nové umělecké formy, nikoliv nápodoba dvou zmiňovaných vlivů. Do realizace tohoto úmyslu vložil Vasconcelos část financí přidělených Obregónem, pozval přední mexické umělce a požádal je o vymalování zdí svého působiště, původní jezuitské koleje a tehdejšího ministerstva školství, tezemi z *La raza cósmica*, příběhy z dějin národa a narativy revolučních ideálů. Tím odstartoval největší hnutí nástěnného malířství po italské renesanci.

14 José Vasconcelos se narodil roku 1882, vystudoval práva v Eagle Pass v Texasu a účastnil se revoluce, během níž podporoval Francisca I. Madera. Poté, co se stal v roce 1911 Madero prezidentem, byl Vasconcelos pověřen reformou systému národního základního vzdělávání. Po zavraždění Madery v roce 1913 byl Vasconcelos součástí hnutí proti vojenskému režimu Victoriana Huerty, za což byl následně poslán do exilu do Paříže, kde se setkal s mnoha významnými evropskými i mexickými intelektuály a umělci té doby. Po konventu v Aguascalientes, uskutečněném v roce 1914, byl během krátkého prezidentského období Eulalia Gutiérreze Vasconcelos zvolen do funkce ministra školství, ovšem kvůli politickým okolnostem (svržení E. Gutiérreze) byl opět exilován, tentokrát do Spojených států amerických. Zvolení prezidenta Álvara Obregóna v roce 1920 přimělo Vasconcelose vrátit se zpět do Mexika a v témž roce se stal rektorem UNAM. V roce 1921 založil Sekretariát státního vzdělávání (SEP) a řídil jej až do roku 1924, kdy z této funkce odstoupil na protest vůči zvolení opozičního prezidentského kandidáta Plutarca Elíase Callese. V roce 1929 Vasconcelos kandidoval na prezidenta, ovšem neúspěšně. Od roku 1940 řídil Národní knihovnu a od roku 1948 byl ředitelem Mexického institutu hispánské kultury. Mimo výše popsané se podílel i na reorganizaci Národního institutu výtvarných umění a literatury (kde pod jeho vlivem došlo k obnovení tradičních uměleckých řemesel, písní a tanců), Národní hudební konzervatoře a Národního symfonického orchestru.

15 Ernest Gellner se fenoménem utváření jednotné národní kultury zabývá především ve své práci „Národy a nacionalismus“, v jejímž závěru píše: „společná hospodářská infrastruktura pokročilé průmyslové společnosti a její nevyhnutelné následky budou i nadále zajišťovat, aby lidé byli závislí na kultuře a aby kultura vyžadovala standardizaci (mimo jiné i vzdělání) na velmi rozsáhlých územích, při čemž musí být udržována a opatrována ústředními organizacemi“ (Gellner 1993: 133).

16 Jak jsem se pokusila ukázat v předchozích kapitolách, využití myšlenky edukace určité ideologii a sdílení kulturních vzorců prostřednictvím umění ve veřejném prostoru je velmi starým konceptem objevujícím se samozřejmě nejen na území Mezoameriky. K tomuto konceptu se například objevuje zmínka ve slavném filosofickém díle „Sluneční stát“ teologa a filosofa Tommasa Campanelly (Campanella 1979) z r. 1623, což mimo jiné nasvědčuje důležitosti a rozšíření *biblia pauperum* ve středověké a renesanční Itálii.

17 Mnohými současnými učenci je Vasconcelos kritizován za to, že ačkoliv ve svých esejích odmítá evropský vzor, svým politickým jednáním západní myšlení přijímá (např. prosazováním modernizace Mexika podle evropského vzoru, které již ze své podstaty asimiluje domorodé kultury a ničí tradiční fungování domorodých komunit) a stvrzuje jej konceptualizací mexického národa jakožto národa mesticů s nadřazeným evropským descendentem a inferiorním descendentem domorodým (např. Pilatowsky 2011).



## BUDOVÁNÍ REPUBLIKY – DĚJSTVÍ DRUHÉ: MALÍŘI V MONTÉRKÁCH (RE)KONSTRUJÍCÍ NÁRODNÍHO DUCHA

„Existovaly dvě skupiny. Jedna, *Contemporáneos*, kteří omílali André Gida, Baudelaira, Hřbitov za měsíčního svitu od Mallarmého, francouzské věci a Ira Jamese Joyce, jenž přetvořil literaturu svým *Odysseem*, a pak druhá skupina, *Diego Rivera a revolucionáři*. Ti se oblékali jako horníci a mechanici do montérek, nosili pětiletkové galoše a chtěli umřít v Moskvě. Dovedeš si to představit? Pro ně byl vrcholem Karel Marx, ale ani ho nečetli. Já jsem se vrhl na nějaké Marxovy knihy, ale z části se mi zdály nudné, zčásti naivní a zčásti smutné. Líčily svět, v němž všichni budou žít šťastně, protože jim všechno seberou. Nechájí jim jen ty ošklivé kalhoty a boty. Skupina nacionalistů četla věci, které zas tak revoluční nebyly, a následovali toho blouznivce – Josého Vasconcelose.“  
/Juan Soriano - osobní rozhovor s Elenou Poniatowskou/  
(Poniatowská 2004: 196-197)

Muralistické hnutí je v Mexiku neodlučně spjato se třemi umělci – Diegem Riverou, Josém Clemente Orozcem a Davidem Alfaro Siqueirosem, nazývanými *Los tres grandes*, tři velikáni. Nicméně stejně jako je celá řada umělců, kteří se podíleli na rozvoji vizuálního jazyka ve veřejném prostoru v porevolučním období<sup>18</sup>, ale i dlouho po něm, tak i podnětů k obnovení murální tradice na území Mexika bylo mnohem více než jen Vasconcelosův plán proměny mexické společnosti a podpory národního umění.

Za jednoho z hlavních iniciátorů muralismu je považován malíř Dr. Atl (vlastním jménem Geraldo Murillo), který „na konci porfiriátu oživil nápad malovat zdi tak jako v předhispánském období a v prvních letech *virreinato* (místokrálovství)“, jak uvádí informační cedule na zámku Chapultepec<sup>19</sup> a jak dokládají klasické práce o mexickém umění (např. Fernández 1937; Rodríguez 1969; MacKinley 1989). Nejoblíbenějším námětem maleb Dr. Atla byly jednoznačně sopky. To bylo dáno nejen dobovou identifikací Mexika s vulkány Popocatepetlem a Iztaccíhuatlem, která se výrazně promítla do krajinářství 19. století, na něž Dr. Atl navázal, ale především jeho osobní fascinací sopkami – Dr. Atl byl totiž vulkanolog. Dobové náměty související s utvářením národní identity Dr. Atl přenášel z plátna na zeď ještě před samotným začátkem revoluce, byť se tento koncept pořádně rozvinul až v porevolučním období v rámci plánů na obnovu země. Během tohoto období pak došlo nejen k značnému rozšíření samotné umělecké formy po celém Mexiku, ale dobové náměty související s národní identitou byly navíc značně přeformulovány.

Stejně jako Dr. Atl byl v průběhu revolučních bojů umělecky veřejně činný i nejstarší z *tres grandes*, Clemente Orozco. Navzdory svému aktivistickému založení se bitev nemohl zúčastnit, jelikož v roce 1904 přišel při amatérských pokusech s výbušninami o levou ruku.

18 Dalšími významnými představiteli muralismu v porevolučním období byli Jean Charlot, Roberto Montenegro, Juan O’Gorman, Ramón Alva de la Canal, Amando de la Cuera, Ernesto García Cabral, Emilio García Cahero, Xavier Guerrero, Carlos Mérida, Fermín Revueltas a mnoho dalších umělců, jejichž malby se nachází po celém Mexiku.

19 Tato citace z informační tabule situované u malby Davida Alfara Siqueirose „Del Porfirismo a la Revolución“ (Od porfiriátu k revoluci) je nejen jednou z velmi mála zmínek o Dr. Atlovi jakožto iniciátorovi muralismu na tabulích určených pro veřejnost, ale zároveň je vůbec jedinou zmínkou o návaznosti porevolučního muralismu a maleb v *capillas abiertas*, na kterou jsem u národních pamětihodností narazila. Stejně tak i v historických a uměnovědných pracích je obvykle tematizováno propojení porevolučního muralismu a předhispánských maleb, ale „mezičlánek“ nástěnných maleb v otevřených kostelech je až na několik výjimek (např. Kubler 1990; Rodríguez 1969) zcela opomíjen.

Místo bojů na frontě tak protiporfiriovské (posléze protihuertovské a další) hnutí podporoval politickou satirou, kterou ve formě grafických tisků uveřejňoval v novinách. Jako první z *tres grandes* tak navázal na karikaturistickou tradici Josého Guadalupe Posady, která byla patrná i později v jeho murálních malbách (především při zdobování buržoazních domů jakožto karikatur prostitutek, což byl způsob Orozcovy společenské kritiky již během revoluce). Jako jediný z *tres grandes* se osobně vojenských střetů účastnil David Alfaro Siqueiros. Zkušenost boje po boku Venustiana Carranzy ho významně ovlivnila a jeho militantní postoj se promítl do murálních maleb interpretujících revoluci, ale i do jeho samotného života – Siqueiros např. nechal z politického přesvědčení zavraždit Trockého, který se před stalinisty ukrýval v Ciudad de México, a zapojil se i do španělské občanské války. Poslední z trojice nejvlivnějších muralistů porevolučního období, Diego Rivera, se vzdálil revoluční vřavě přes oceán, přičemž většinu času strávil v Paříži, kde se setkával se světovou intelektuální elitou.<sup>20</sup> Tato setkání nejen nasměrovala jeho prosociální uvážování o umění, především pod vlivem ruských realistických malířů, kteří toužili skoncovat s elitním přístupem k umění a namísto toho tvořit umění, které by ovlivnilo celou společnost, ale otiskla se i do vývoje jeho stylu – Rivera byl ve svém pařížském období ovlivněn zejména kubismem a postimpresionismem<sup>21</sup>. Během svého bezmála patnáctiletého pobytu v Evropě Rivera podnikl také několik cest po Itálii, kde ho inspirovaly renesanční malby<sup>22</sup> a několik dochovaných *biblia pauperum*, jak často zmiňuje ve svých pamětech (Rivera 1960) a jak je patrné i z jeho raných nástěnných maleb na zdech Colegio de San Ildefonso, kde působil Sekretariát státního vzdělávání.

20 V roce 1921 se Diego Rivera v Paříži setkal i s Davidem A. Siqueirosem. Podle memoárů obou malířů začali během těchto setkání diskutovat o důležitosti murálních maleb při formování nové (po)revoluční mexické společnosti (Siqueiros 1967; Rivera 1979).

21 Jedním z neznámějších Riverových kubistických obrazů je *Paisaje zapatista* z roku 1915. Mezi jeho mnoha postimpresionistickými díly vyniká *Nuestra señora de Paris* z roku 1909. Oba tyto obrazy, stejně jako téměř úplný výčet Riverových děl (murálních maleb, olejomalb i skic), je k vidění na stránkách virtuálního muzea Diega Rivery – <http://www.diegorivera.com>, 16. 10. 2018.

22 Z italských renesančních malířů byl Diego Rivera inspirován zejména Michelangelem Buonarrotim, Raffaelem Santim, Leonardem da Vincim a Pierem della Francescem.





Foto: MHK, Ciudad de México, 2013.

Na první murální malbě vtisknuté do lůna oficiální verze mexické národní identity, která se ve 20. letech rodila pod taktovkou filosofického idealisty a politického agitátora Josého Vasconcelose, začal Rivera pracovat zkráj roku 1922, tedy šest měsíců po svém návratu z Paříže. Obsahem se tato malba, nazvaná „Stvoření“ (*La creación*), značně liší od naprosté většiny jeho pozdějších nástěnných maleb. Zatímco ostatní Riverova díla se vyznačují konkrétností a epickým charakterem<sup>23</sup>, ve své první nástěnné malbě jako by se zaměřil spíše na metafyzické ideály a připravil si v ní ideologicko-filosofický substrát svých tezí, jimiž až do své smrti plnil zdi Mexika a posléze i USA a dalších zemí na americkém kontinentě. Jinými slovy, jakkoliv v Riverových pozdějších malbách zobrazené situace odkazují k abstraktním jevům, např. k určitým dobovým společenským fenoménům, na malbě Stvoření naopak abstraktní výjevy odkazují k situaci zcela konkrétní – ustanovení mexického národa. A co víc, snaží se tuto situaci vytvořit a mexický národ obsahově vymezit.

Sám Rivera o malbě říká, že se na ní snažil zachytit „původ věd, umění a koření bytí lidstva“ (Rivera 1979: 23). Zatímco v ostatních malbách tohoto období zobrazuje určité události či rysy revoluce, v této malbě se zaměřuje na její ideály. Ačkoliv Rivera sám sebe nepovažuje za křesťana, jak zmiňuje ve svých textech (např. Rivera 1960) a jak deklaruje třeba i napsáním „Bůh neexistuje“ na ceduli, kterou drží jedna z postav na jeho pozdější murální malbě „*Sueño de un tarde donimical en la Alameda Central*“, v malbě „Stvoření“ je naopak zcela patrná práce s biblickými symboly. Ty jsou zde přítomné hlavně ze tří důvodů. Prvním je výše zmíněný vliv italského církevního renesančního umění, v tomto případě zejména Giottovy malby „Poslední soud“. Druhým důvodem je hluboká víra v křesťanství Josého Vasconcelose, pod jehož vedením malby v Colegio de San Ildefonso vznikaly. A především za třetí, křesťanské symboly na malbě figurují ve smyslu evropského kulturního vlivu, který v synkrezí s vlivem nativních kultur utváří esenciální duchovní základ mexického národa. Užívání křesťanské ikonografie na murálních malbách navíc jako by přidávalo na důvěryhodnosti konceptu nacionalismu a národní identity a vzbuzovalo dojem juxtapozice dvou forem víry a způsobu společenské soudržnosti.

Jak již napovídá název malby, jejím hlavním motivem je zrození mexického národa a vymezení kulturních sil, které se na jeho současné podobě podílely. Ve středu malby je zobrazen mestic, který je v rámci porevolučního smýšlení pokládán za ústřední postavu

mýtu o mexickém národě a zároveň i za jeho reprezentanta, protože zosobňuje fúzi bělošské a nativní indiánské etnorasové skupiny<sup>24</sup>. Kulturní a náboženské míšenectví je podtrženo i pozicí, v níž je zobrazen – rozpažené ruce symbolizují ukřižovaného Ježíše Krista a strom života, z něhož jeho postava vyrůstá, naopak odkazuje k domorodé tradici. Strom života je důležitým kulturním konceptem objevujícím se jak na stélách a mnohých jiných uměleckých formách v předhispánském období, tak i v současném lidovém umění – tzv. *arte popular*, za které bývá někdy považováno i graffiti. Tak jako v případě mnohých jiných kultur, strom reprezentuje *axis mundi*, osu světa spojující pozemský život s podsvětím a zároveň i s životem nebeským. Stromy života (*arboles de la vida*), vyráběné obvykle z keramiky či dřeva a hýřící barvami i náboženskými synkretismy, byly vyráběny již od raného koloniálního období a zhmotňovaly právě spojení domorodých tradic s tradicí biblickou.



Autor murální malby a foto: Senkoe, Ciudad de México, 2011.

Foto: MHK, Metepec, 2012.

*Arbol de la vida* se objevuje i v šamanských vizích, jak je líčí mnozí šamani (např. Alejandro Martínez Guevarra, s nímž jsem dělala v průběhu let 2007–2013 celou řadu rozhovorů, či jak je vkládá do úst Dona Juana Carlos Castañeda – např. Castañeda 1968). Do současného veřejného prostoru se námět stromu života dostává spolu s neoficiálním uměním ve veřejném prostoru. Zároveň je tento motiv zpodobňován na svícnech vyráběných v rámci lidového umění.

V této symbolické rovině strom vystupuje i na Riverově malbě. Ve stromoví se dále nachází symboly odkazující k evropské tradici zobrazování evangelistů – okřídlený člověk, orel, býk a lev.<sup>25</sup> Adam a Eva jsou na malbě zastoupeni nejen symbolicky, biblickým odkazem ke stromu poznání, ale zároveň jsou zde vyobrazeni jako mesticové vzhlížející k idejím porevolučního uspořádání. Postavy reprezentující ideje umění a ctnosti představují také etnickou a kulturní diverzitu porevolučního Mexika (Rivera 1923) a do jisté míry i stereotypy spojované s jednotlivými etnorasovými skupinami. Takovým pojetím Rivera, aniž by si to možná uvědomoval, navazuje na „malby kast“ 19. století.

Adam je zobrazen při rozhovoru se dvěma ženami. Ženská postava s evropskými rysy a lehce nazelenalou barvou pleti podle Rivery symbolizuje rozum (tedy jakési logikou podložené vědění vycházející z poznání), snědá žena vedle ní pak pohádky a pověsti (čili praktické vědění předávané z generace na generaci). Ženu oděnou do karmínových

24 Výraz „etnorasový“ používám jako analytický a explanační nástroj především ze dvou důvodů. Za prvé je prost negativních konotací, kterými je zatížen pojem rasa, a za druhé exponuje sociální konstruovanost „kolektivní identity spojované s jistým fenotypem, společným původem či některými sociokulturními charakteristikami, jež jsou *mylně* rozeznávány jako přirozené a nikoli společensky a historicky konstruované“ (Wallach, Císař 2013:408).

25 Postava mestice je na tomto obraze sice obklopena synkrezí indiánských a evropských elementů, nicméně evropské elementy zde značně převládají. To je výrazným rysem nejen této malby, ale celého konceptu mestictví v té podobě, v níž jej představuje porevoluční aparát. Více se touto problematikou zabývám na straně 147 – 151.

23 Rivera na většině svých maleb zobrazoval historické události, výjevy z každodennosti a narativně zpodobňoval i natolik abstraktní fenomény, jako je například evoluce lidstva.



šatů nad nimi po pravé straně Rivera charakterizuje jako indiánskou dělnici, která podle něj symbolizuje tradici, a běloška vedle ní symbolizuje moderní erotickou poezii (Rivera 1923). Již zde je tedy patrná dichotomie, kterou je skrz naskrz prosáklé porevoluční myšlení a kterou umělecké formy materializují – indiánské je to tradiční, evropské naopak ono moderní. Všimněme si, že zatímco je indiánská žena oděna do pracovních šatů a její svalnaté ruce asociují tvrdou práci, žena evropského typu svým oděvem i zjevem dává jasně najevo, že je k práci jiného než intelektuálního rázu zcela nepoužitelná. Čteno optikou postkoloniálního myšlení, zatímco je indiánská žena odsouzena k tvrdé práci, bílá žena je zrozena k požitkářskému přemýšlení. Tyto dva obrazy dohromady utváří dichotomii indiánské–evropské a charakterizují ji významy tradiční (rozuměj zpátečnické) versus moderní (rozuměj progresivní), což je ukázkovým příkladem ontologického statusu postkoloniální reality, který přetrvává v prožívání a sebepojetí obyvatel Mexika do současnosti. Toto mentální schéma je tragickým odkazem kolonialismu, což přílehavě dokresluje třetí ženská postava této triády, symbolizující Tragédii.

Ctyři andělské postavy, v jejichž podobě a zasazení do kontextu malby je inspirace Giottem obzvláště patrná, symbolizují (zprava doleva) moudrost (rozvahu), spravedlnost, sílu a zdrženlivost. I zde stojí za pozornost etnické stereotypy, jež Rivera těmto ctnostem přisoudil – zdrženlivost a síla je tu evropskou výsadou, zatímco spravedlnost je podkreslena indiánskou čistotou ducha a moudrost vyvěrá z propojení obou kulturních vlivů, nativního i evropského. Na obláčku vznášejícím se nad nimi sedí Věda, která má podle Rivery árijské rysy a jejíž pozice těla vyjadřuje majetnické a přesvědčující gesto (Rivera 1923). Jistě není náhodou, že vědu Rivera asociuje s mužskou (Adamovou) sférou.

„Mexická Eva“ je pootočena k ženám, které představují tanec, píseň a hudbu. Podle Rivery tyto postavy nejsou pouhou internalizací etnického původu, nýbrž i regionálních typů – tanec ztělesňuje kreolka z Michoacánu a píseň kreolka z Jalisca. Etnicko-kulturní původ dívky reprezentující hudbu Rivera neupřesňuje, stejně jako blíže nespecifikuje původ kreolky stojící nad nimi, jež reprezentuje komedii. Andělé na levé, feminní, straně malby odkazují k dobročinnosti, jednotě a víře. Nad nimi, jako protipól k europoidní vědě z maskulinní pravé strany malby, je vyobrazena indiánka, symbolizující moudrost a gestikulující symbol nekonečnosti (Rivera 1923).

Pozemské ctnosti a umění přesahuje nebeská klenba, jíž dominují tři ruce. Spíše než trojjednost Boha, kterou na první pohled asociují, podle Rivery tento výjev odkazuje k etnorasovému schématu mexického státu – k nativní, evropské a smíšené mestické etnorasové skupině. Vztyčený ukazováček a prostředníček každé ruky pak znovu upomíná na ženu a muže, v tomto případě zastupující rodinu jako základ společnosti. Posledním důležitým symbolem, nacházejícím se v protilehlé pozemské rovině, je znak Národní autonomní mexické univerzity. Jestliže je výše uvedený strom, do jehož středu je znak univerzity zasazen, esenciálním symbolem duchovní a kulturní synkreze mexického národa, pak je znak UNAM podstatou Vasconcelosova plánu na vzdělávání a zároveň jedním z mála bezpodmínečně dosažených cílů revoluce. UNAM je nejen bezplatnou vysokou školou na celosvětové úrovni (UNAM se dodnes umísťuje na předních příčkách hodnocení latinskoamerických

univerzit)<sup>26</sup>, ale zároveň je autonomní zónou, institucí zcela odříznutou od církve i mexické státní správy<sup>27</sup>.

K výzdobě Colegia de San Ildefonso byli vzápětí přizváni i další umělci. V jejich pracích, stejně jako v této Riverově malbě, byl patrný odkaz ke křesťanským námětům a ikonografii, umně zkombinovaný s koncepty mexické národní identity, které byly přítomny ve všech malbách bývalé jezuitské koleje San Ildefonso – někdy zřetelněji, jindy méně. Hlav-



Křesťanské náměty prostupující národními koncepty jsou patrné například v malbě *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* od Fermína Revueltase z roku 1922–1923, či v malbě *La fiesta del señor de Chalma* od Fernanda Leala z roku 1923–1924, jejímž hlavním námětem je kulturní a náboženská synkreze. Foto: MHK, Ciudad de México, 2013.

ním, repetitivně zobrazovaným historickým motivem je moment prvního vzájemného střetu civilizace evropské, vojensky vyzbrojené, a mýty opředené domorodé civilizace (např. *La Conquista de Tenochtitlan* Jeana Charlota z roku 1922–3). Ve vizuální interpretaci conquisty, ale i jiných dějinných událostí, je patrné čtení mexické historie optikou třídního boje charakterizující oficiální porevoluční umění ve veřejném prostoru téměř bez výjimky. Inspirace marxismem a dalšími myšlenkami, které z něj byly derivovány evropskými a ruskými filosofy a politikými vůdci, se objevuje nejen v přístupu k zobrazovaným tématům a v porevoluční vizualitě, kde tato inspirace v průběhu času nabývá na intenzitě, ale je zcela jasně formulována i v počátečním prohlášení vládních muralistů.

„(...) Nejenže je vytváření jakýchkoliv vznešených a ctnostných děl zcela v kompetenci našeho lidu (a to především naší indiánské populace), nýbrž i ta nejmenší manifestace fyzické a spirituální existence naší rasy, jakožto etnické síly, která z ní vyvěrá, je zcela obdivuhodná. A co víc, tato existence sama se vyznačuje výjimečnou dovedností vytvářet krásu: umění mexického lidu je tím nejvelkolepějším a nejpřirozenějším projevem ducha na celém světě a jeho indiánská tradice je tou nejlepší ze všech. Je tak ohromná díky tomu, že způsob bytí lidu spočívá v kolektivnosti, a právě proto je náš hlavní záměr založen na socializování uměleckých projevů s ultimátním cílem vymýtit buržoazní umění. Odmítáme takzvanou salónní malbu a všechno ultraintelektuální umění aristokracie a vyzdvihujeme monumentální umění, protože je užitečné pro celou společnost. Prohlašujeme, že veškerá cizí estetická vyjádření, stejně jako ta, která jdou proti pocitům lidu, jsou buržoazní manýrou a musí zaniknout, neboť vedou ke kažení vkusu naší rasy (jak je vidět na již částečně zvrhlém vkusu obyvatel měst). Prohlašujeme, že zatímco se naše společnost ocitá v přeměně mezi bořením starého pořádku a nastolením pořádku nového, tvůrci krásna musí svou práci změnit do jasné ideologické propagandy pro lid

26 Např. podle hodnocení každoročně prováděných a zveřejněných Times Higher Education Rankings, QS Latin American University Rankings a SCImago – viz <https://www.timeshighereducation.com/world-university-rankings/2015/reputation-ranking#!/page/0/length/25>, <http://www.topuniversities.com/university-rankings>, 30. 8. 2016.

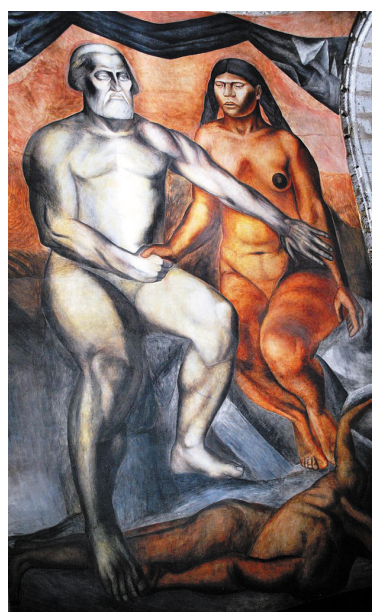
27 Zákonně byla autonomie UNAM ustanovena v roce 1929, což je v současnosti podpořeno bezpečnostními jednotkami, kterými UNAM disponuje, svobodným autonomním rozhlasem, novinami, squatem s grafickými dílnami a podobně.



a přetvořit umění, které bylo doposud pouhou uměleckou masturbací, aby sloužilo vzdělávání, boji a bylo pro všechny. (...)“  
(Siqueiros 1924).

*Manifest odboru technických pracujících, malířů a sochařů* (Manifesto del Sindicato de Obre-ros Técnicos, Pintores y Escultores) sepsal v roce 1923 David Alfaro Siqueiros a podepsali jej umělci Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José C. Orozco, Ramón A. Guadarrama, Germán Cueta a Carlos Mérida. Následujícího roku vyšel v sedmém čísle levi- cového periodika *El Machete* (Siqueiros 1924). V textu je zdůrazňován politický a didaktický význam muralismu jako jeho hlavního smyslu, aby bylo jasné, že v tomto ohledu se nejedná o pouhý přesah<sup>28</sup>, a jsou zde formulovány cíle muralistického hnutí. Nejdůležitějším z nich se zdá být navrácení umění do rukou „vykořisťovaných“, tedy dělníků a indiánů, a převrstvení umění, které bylo po čtyři sta let jeho recipientům vnucováno vnějšími politickými silami (čili buržoazie a aristokracie, řečeno jazykem manifestu), uměním lidovým, jež je „nejvelko- lepějším a nejpřirozenějším projevem ducha na celém světě“ (viz Siqueiros 1924).

Čteme-li manifest z pozice antropologie ovlivněné postkoloniálním myšlením (např. Said 1989), pak jeho text vyznívá jako dekolonizační traktát zformulovaný za pomoci mar- xistického slovníku, přičemž jeho ústředním motivem je volání po dekolonizaci Mexika *refiguraci* (Ricoeur 2007) umění evropského uměním nativním. Prohlížíme-li si však murální malby z 20. a 30. let, v nichž jsou evropští kolonizátoři (vojáci, kněží, bohatí obchodníci a další privilegované bílé maskulinní postavy koloniálního období) zobrazováni v dominant- ních pozicích, zatímco indiánům jsou v malbách přiřknuty pozice submisivní a subalterní, nejednou nás napadne, jak to vlastně muralisté s tou kulturní *refiguraci* mysleli. A co víc, jestli náhodou navzdory svým úmyslům, jasně zformulovaným mimo jiné i ve výše uvedeném manifestu, muralisté koloniální řád spíše nereplikovali, namísto aby ho transformovali novými obsahy. V malbách je sice symbolicky i narativně mnohdy vyjádřeno, že to, co dělají bílí vykořisťovatelé, není správné, ale odevzdaná submisivní pozice indiánů jako by legitimitu koloniální struktury spíše potvrzovala.



V murálních malbách tohoto období je zcela patrná pachut kolonialismu ztělesněná binárními opozicemi mezi bílými jako těmi dospělými, dobrými a civilizovanými a indiány jakožto zpátečnickými a barbarskými (viz časté znázorňování indiána jako polona- hého, a to jak toho současného, tak i toho z daleké národní minulosti, který je navíc mnohdy zpodobněn, kterak provádí jakési nepochopitelné děsivé rituály). Exmplár- ním příkladem utváření binárních opozic mezi etnorasovými kategoriemi, k nimž jsou ještě přidruženy genderové diferenciace, je malba Josefa Clemente Orozca „Cortés y Malinche“ namalovaná na zdi Collegio San Ildefonso v roce 1926. Foto: MHK, Ciudad de México, 2013.

28 Co se týče didaktického rozměru umění, Marx ve svých textech částečně vychází z Platónových myšlenek věnovaných propojení edukace, státu a umění. Platón, stejně jako Marx, muralisté a celá řada dalších vizionářů a revolucionářů, dochází k závěru, že je pro stát značně výhodné umění podporovat, a to kromě kulturně evo- lučního hlediska a dalších státo-kulturně prospěšných motivů právě z důvodu didaktického (Fenner 2000: 45).

Nesoulad mezi dekolonizačními ideály, naznačenými v manifestu a následně roz- pracovanými v esejích a korespondenci vládních muralistů<sup>29</sup>, a jejich realizací, tj. nástěnnými malbami, pramení dost možná ze skutečnosti, že sami tito autoři byli obětmi kolonialismu. Rozpor mezi ideály a praxí nasvědčuje myšlence, že muralisté tvořící v porevolučním období měli natolik zvnitřněnou mocenskou sociální asymetrii vzniklou důsledkem kolonia- lismu, že nebyli schopni interpretační obrazy kolonialismu pozměnit.

Podobná rozporuplnost je přítomná i v uměleckém stylu murálních maleb. Navzdory touze vybudovat vlastní umělecký směr, zcela izolovaný od „veškerých cizích estetických vyjádření“ (Siqueiros 1924), murální malby navazují na světové umělecké trendy, především evropský modernismus<sup>30</sup>. Rivera využívá kubistických postupů, Orozco se inspiro- uje expresionismem a v Siqueirosových malbách je patrný vliv futurismu<sup>31</sup>. V porevolučních malbách jsou tak zjevné stopy přejatých „buržoazních“ metod spíše než způsob estetického vyjádření a umělecké postupy vycházející z nativního umění, ať už současného lidového, nebo umění předhispánských civilizací. Lidové a předhispánské umění sice „prosakuje“ do námětů ma- leb, ovšem stylisticky se porevoluční murální malířství podobá spíše obrazům ve sbírce Ge- rtrudy Steinové, okořeněným symbolikou a vizualitou propagandistických plakátů a maleb ruských avantgardních umělců z okruhu Kazimira Maleviče<sup>32</sup>.

Co se týče techniky a samotného konceptu, muralisté vycházeli především ze čtyř inspiračních zdrojů. Prvním byly renesanční fresky, druhým předhispánské murální mal- by, třetím fresky v *capillas abiertas* a čtvrtým nástěnné malby lidových umělců, které se do- chovaly v cantinách a pulqueriích. Na základě této formální inspirace muralisté vytvořili svébytný kód ze syntézy symbolů objevujících se na předhispánských malbách a v *capillas abiertas* v konjunkci s revolučními symboly, jež byly doplněny symboly obecně spojovanými s komunismem a socialismem, což malbám jen přidává na politickém napětí. Za použití to- hoto kódu muralisté vytvarovali koncepty nově budovaného mexického národa, čímž nejen stanovili podobu kulturního dědictví, ale zároveň se kulturním dědictvím rovnou prohlásili. Fakt, že jsou porevoluční murální malby přijímány jako kulturní dědictví, vyplývá z mého

29 Viz např. Rivera 1979; Orozco 1981; Siqueiros 1967; Gonzáles Mello 2008.

30 Umělecké styly řazené do evropského modernismu se vyznačují přehodnocováním paradigmatu objek- tivnosti centrální perspektivní konstrukce, kterou vnesla do výtvarného umění renesance. Od 19. století je dále zřejmé, že umění nenávratně pozbylo nejen svého transcendentálního poslání, ale nadto nadobro ztratilo důvěryhodnost i jako zrcadlo světa. Domnívám se, že v případě mexického muralismu však můžeme hovořit o jakémsi reverzním vztahu k této skutečnosti – jeho cílem je definovat žitou každodennost, kolektivní historii, symboly a stereotypy tvořící národní identitu, čili co nejdůvěryhodněji se tvářit jako zrcadlo kolektivně žité reality a světa. Řečeno jinými slovy, evropské avantgardy se snaží experimentováním s barvami, tvary a mate- riály dopátrat formy, která by opět společnosti nastavila zrcadlo, odrazila skutečnost. Ovšem u porevolučního muralismu se naopak setkáváme se zrcadlem, které má pokrivený tvar, neboť tuto realitu samoučelně formuje (Koháková 2012).

31 Futurismus a využívání geometrických linií obecně vedly k modernistické reprezentaci, která byla mimo jiné asociována se socialismem jakožto novým (moderním, pokrokovým) společenským uspořádáním. Podob- né postupy ve fotografii a v malbě můžeme vidět například i v umění socialistického Československa.

32 Ruští avantgardisté byli důležitým inspiračním zdrojem mexických muralistů jak co se týče uměleckých stylů, tak především v pojetí vlastní společenské úlohy v redefinování státu a jeho politické a kulturní agendy. Stejně jako někteří ruští umělci porevolučního období, muralisté se považovali za dělníky budující novou spo- lečnost založenou na principech rovnosti a toužili vytvářet umění, jehož hlavní hodnotou je užitečnost.



terénního výzkumu<sup>33</sup>, z obsahové analýzy učebnic pro základní školy a zároveň i z přístupu vlády k těmto uměleckým dílům. Malby z porevolučního období, které interpretují dějiny Mexika na státních budovách po celé zemi, bývají hlídány dozorci, což jen koresponduje s prozíravým citátem jazykovědce Maxe Weinreicha „Jazyk je dialekt podporovaný armádou“ (Weinreich 1945). Diskurzivní vizuální jazyk (a jeho obsah) je v Mexiku bedlivě střežen, což je patrné nejen z toho, že je předáván formou základního vzdělávání, ale i fyzickou přítomností hlídačů u diskurzivních porevolučních murálů (a celkově rolí ozbrojenců v rámci performancí národotvorných ritualizací – nezávislosti a revoluce). Zatímco jakékoliv jiné vizuální obsahy ve veřejném prostoru (např. subverzivní a další typy neoficiálních murálních maleb, které je možné v tomto kontextu metaforicky nazvat vizuálními dialekty) jsou ponechávány svému osudu a bývají tak často přemalovávány a jejich vnitřní vlastností je tím pádem neustálá proměnlivost, mexická vláda se stará o to, aby diskurzivní obsahy a vizualita představující „národní jádro“, jež oboje zhmotňují porevoluční murální malby, přetrvaly beze změny navždy.

### KULTURNÍ DĚICTVÍ – OBČANSTVÍ – MESTICTVÍ – POKROK: ČTYŘI ÚHLOPŘÍČKY NACIONALISTICKÉHO MNOHOÚHELNÍKU PROMÍTANÉHO NA VLÁDNÍ ZDI

Utváření esencialisticky působícího homogenizujícího jádra vznikajícího mexického národa, *lo mexicano*, probíhalo nejrůznějšími formami – prostřednictvím literatury, filosofie, antropologie, filmu, výtvarného umění apod. Nejdůležitější roli v tomto procesu však bezesporu zastával muralismus, což odráží jak jeho způsob exponování těchto idejí, tak celkové umístění murálních maleb do veřejného prostoru. Právě proměna veřejného prostoru snad nejlépe ilustruje mocenskou a diskurzivní změnu, k níž po revoluci došlo. Zároveň se v něm fyzicky zhmotnila levicově orientovaná společenská revoluce, která sice začala probíhat souběžně s revolucí vojenskou, navzdory ukončení bojů ovšem během 20. let ještě nabrala na intenzitě. „Vítězství lidu nad buržoazií“, spojené s ovládnutím veřejného prostoru ve smyslu fyzickém i politickém, pravděpodobně nejvíce reprezentuje tendence zakládání divadel pro lid a muzeí vystavujících národní artefakty v palácích španělských kolonizátorů uzmutých revolucí, s patii vymalovanými srpy a kladivy a revolucionáři opásanými nábojnicemi. Slovy kunsthistoričky Miwon Kwon tak lze říci, že muralisté na základě myšlenek dobových intelektuálů a politiků „textualizovali prostory a zároveň utvářeli prostorovost diskurzů“ (Kwon 1997: 34). Hlavním tématem této textualizace bylo velkolepé převyprávění národní historie, stanovení původu a dějinného významu mexického národa a vytvoření určitých národních stereotypů, které se ve veřejném prostoru v rámci oficiálního umění objevují až do dnešní doby<sup>34</sup>.

33 Během svých terénních výzkumů jsem zkoumala vztah Mexičanů k porevolučním murálním malbám formou rozhovorů, které jsem vedla s náhodnými kolemjdoucími před emblematickými murály z porevolučního období, a zúčastněným pozorováním oficiálních i neoficiálních prohlídek epicenter porevolučního muralismu (např. *Palacio Nacional*, *San Ildefonso* a *Palacio de Bellas Artes* v Ciudad de México, *Hospicio Cabañas* v Guadalajaře). V rámci nich jsem měla možnost pozorovat nejen vztah průvodců k porevolučním malbám, ale především národních turistů, kteří se do kolébek muralismu sjeli ze všech koutů Mexika. V neposlední řadě byla tato výzkumná otázka součástí mých rozhovorů s umělci intervenujícími do veřejného prostoru Mexika v současnosti.

34 Vizuální stereotypy vytvořené porevolučními muralisty dokonce přesáhly hranice Mexika. Od 60. let jsou hojně užívány *chicanos* a dalšími mexickými přistěhovalci žijícími v USA a v 80. letech tvořily důležitou součást ikonografie příznivců sandinistické vlády v Nicaragui, abychom zmínili alespoň některé příklady aropriace mexického porevolučního diskurzu v odlišném kulturním a politickém kontextu.

Koncept textualizace prostorů se z národního centra Ciudad de México rozpíná na zdi radnic (municipios), škol, muzeí, divadel, knihoven, nemocnic a dalších státních institucí po celé zemi. To samo o sobě odkazuje k dalšímu fenoménu, jímž se vyznačuje porevoluční období: přejímání funkcí, které dříve zaštiťovala církev, státním aparátem. Mezi ty patří především vzdělávací a zdravotnické instituce, ale částečně i některé sociokulturní praktiky, jako je například oslava narození, svatební obřad či pohřeb. Přesun nástěnných maleb ze sakrálních prostor do prostor spojených s profánní mocí odráží sebevědomí nového mexického státního aparátu související s právě nabytou nejsilnější mocenskou pozicí v zemi, čemuž značně napomohla systematická dekatolizace. V oficiálním vizuálním diskurzu jsou tak světci „nahrazení“ panteonem národních hrdinů a stejně tak i architektura reprezentující státní moc částečně přejímá důležitost architektury církevní – jak v územních plánech, tak i co se týče kolektivních rituálů. Ikony svatých jsou nahrazeny ikonami politiků a politizovaných hrdinů revoluce, jež se přitom přesouvají do sekulárních paláců nacionalismu, které jsou centry utváření, sdílení a kontroly nacionalistického diskurzu.



Podle antropoložky Pauly Caballero začal v Mexiku otevřený boj proti katolické církvi již v roce 1914, kdy byla církev veřejně označena za nucenou instituci, která zničila původní kulturu, a zároveň za jednu z hlavních překážek pokroku (Caballero 2008: 84). V porevolučním období k těmto dvěma argumentům přibyla marxismem inspirovaná kritika náboženství. „Dekatolizace“ je v tomto smyslu přítomná i v oficiálním vizuálním diskurzu, jak dokládá například murální malba Juana O’Gormana „*Retablo de la Independencia*“, která je „historickým“ shrnutím zrodu mexického národa a jeho boje za nezávislost. Španělští conquistadoři a misionáři jsou na této malbě značně dehonosťováni, což jen podtrhuje postava ukřižovaného indiána (na fotografii nalevo) doplněná nápisem: „*Skoro to vypadá, že Španělé přinesli do Ameriky Krista, aby ukřižovali indiána*“. Foto: MHK, 2013.

Nicméně, jak říká Benedict Anderson, nacionalismus sice navozuje pocit společenské soudržnosti založené na nenáboženském principu, na rozdíl od náboženství však nedokáže tišit utrpení, které s úpadkem náboženské víry nemizí (Anderson 2008: 27). Oproti evropskému kontextu osvícenství a racionalistického sekularismu, v rámci něhož začalo docházet k odklonu od náboženství a naopak příklonu k národní představitosti, však v mexické společnosti křesťanské víry výrazně neubývá. Jak jsem zaznamenala během svých terénních výzkumů, kostely jsou dodnes důležitými body v sociokulturním životě občanů a stejně tak je i víra a uctívání Ježíše Krista a svatých (v synkrezí s předhispanickými bohy) součástí každodennosti obyvatel rurálního i městského prostředí. Na základě svých pozorování se tak domnívám, že stát sice v porevolučním období přebral hlavní mocenskou úlohu ve vedení země a stal se hegemonelem ve veřejném prostoru, ale nepodařilo se mu „vypudit“ křesťanskou víru z každodenního života, ani z kosmologických představ, které se na individuální rovině sebeprožívání prolínají mimo jiné i s národní identitou. Takové pojetí v jistém ohledu připomíná situaci raného koloniálního období, během něhož byli Ježíš Kristus a křesťanský Bůh domo-



rodými obyvateli neproblematicky zařazení do předhispánského panteonu. Národovotný diskurz je tak uchopen nikoliv s náboženskou identitou v rozporu – národní identita se naopak zdá být jednou z mnoha internalizovaných identit, která má relační, situační a flexibilní charakter (Eriksen 2007). Je výsostně synkretickým, široce zahrnujícím konceptem, jenž je schopen pojmut etnický, kulturně i jazykově velmi rozrůzněné obyvatelstvo. Hlavním úkolem pronárodní intelektuální elity bylo vymodelovat z tohoto značně nesourodého „materiálu“ takovou představu homogenního národa, která by mohla být všeobecně přijata. Smyslem národního umění pak bylo podílet se na formování národní představy vizualizací národního konceptu, jenž by byl schopen vzbudit pocit národní sounáležitosti a soudržnosti a zároveň dal tomuto veskrze abstraktnímu konceptu, jakým národ je, konkrétní obrysy. Ze vzpomínek přímých účastníků se o tomto procesu dozvídáme mnohé<sup>35</sup>, a ačkoliv se v pozdějších letech podoba *lo mexicano* konsolidovala, 20. léta se vyznačují kombinováním ohromného množství rozmanitých nápadů, které porevolučním Mexikem proudily (Koháková 2013). Kdybychom tuto inspirační množinu ohraničili ze dvou stran, na jedné, ze své podstaty polopropustné straně by se nalézaly tendenční světové levicové myšlenkové proudy v čele s marxismem a jeho jednotlivými odnožemi (především těmi, z kterých čerpala ruská revoluce) a na straně druhé by tuto pomyslnou množinu uzavíralo pevné pronárodní podloží, které se formovalo již v předcházejícím století. Jeho základní vrstvy vymezil mexický filosof Justo Sierra v práci *La evolución política del pueblo mexicano* (Sierra 1900), v níž zároveň jako jeden z prvních použil termín „*nación mexicana*“.<sup>36</sup>

První a v zásadě nejkompaktnější vrstvou projektu s pracovním názvem *Mexický národ* je podle Sierry jeho historicko-kulturní základ, přičemž Sierra zdůrazňuje nutnost pronárodní reinterpretace historie, má-li tento projekt patřičně fungovat. Tomuto úkolu se porevoluční národní buditelé věnovali s řádným zaujetím a já proces formování národní historie přiblížím hned v následující podkapitole. Další vrstvou národní konsolidace je podle Sierry národně orientovaný systém vzdělávání, který byl rovněž důležitým tématem porevolučních intelektuálů, a to především těch z okruhu Josého Vasconcelose. „Pedagogický projekt“ (Sierra 1900) je podle Sierry bazální formou společenské evoluce, ke které v Mexiku může podle něj dojít jen tehdy, bude-li uskutečněno náležité vzdělání indiánů. Už zde můžeme vidět zárodky diskurzivní a kulturní unifikace, k níž byl v porevolučním období dokonce zří-

35 Gabriel Figueroa, jeden z nejúspěšnějších mexických kameramanů mexické éry zlatého filmu, ve svých pamětech vzpomíná snídani u herečky Dolores Río z počátku 20. let, která ho v tomto kontextu významně ovlivnila. Během této události, které se účastnila celá řada vlivných intelektuálů té doby (včetně muralistů Rivery, Orozca a Siqueirose) se vedla dlouhá debata o podobě, smyslu i náplni *lo mexicano*. Herečka Dolores Río podle Figueroa navrhla (Geertzovsky řečeno), aby ve středu symbolického rámce mexické národní identity stála předhispánská minulost. To většinu spolustolovníků nadchlo a jali se rozvíjet, jak „téma esencialismu“ (Geertz 2000: 270) vhodně skloubit s nedávnými revolučními událostmi (Figueroa 2005). Jedním z těch, kteří tento nápad konstruktivně překládali do vlastní umělecké praxe, byli muralisté. Vizualitu murálních maleb se Figueroa krátce po této události rozhodl přenést na filmové plátno, jak dokládá například prohlášením: „My jsme se pokusili přidat naše zrníčko písku v rámci kinematografie. To, co se týká přímo mě, tedy filmové kamery, jedna z mých mexických kompozic, byla známa na všech filmových festivalech a imponovala tak celému světu“ (Figueroa 2005: 141–142).

36 Justo Sierra byl mexický filosof pracující ve službách Porfiria Díaze. Jeho hlavním úkolem, jakožto státního filosofa, bylo navrhnout společenské reformy, které by proměnily agrikulturní Mexiko v zemi „moderního“ typu (řečeno z pozice pozitivismu, který se prolíná Sierrovými myšlenkami napříč celým jeho dílem). Sierra této otázce věnoval dvě práce – „*México – solución social*“ a „*México através los siglos*“, posléze souhrnně vydané ve sborníku „*Ensayos y artículos escogidos*“ (Sierra 2014). Třetí zásadní Sierrova práce „*La evolución política del pueblo mexicano*“, kterou výše cituji, je jeho prací nejkritičtější a zároveň nejvíce nezávislou na jeho úkolu filosoficky obhajovat režim porfiriátu. Výše popsané vyplynulo z kurzu „*Filosofía en México*“, vedeném Dr. Orlandem Ruedasem, který jsem navštěvovala na UNAM v podzimním semestru 2012.

zen zvláštní „Národní indigenistický institut“<sup>37</sup>, zaměstnávající přední antropology v zemi. Třetí vrstvou národního projektu je pak politizace Mexika vedoucí k osvobození země, které Sierra charakterizuje třemi ideálními metafyzickými stavy – pořádkem, mírem a pokrokem (*Orden, Paz y Progreso*).

Tyto tři základní vrstvy však již samy o sobě naznačují zásadní konflikt stojící v samotném centru konceptualizace mexického nacionalismu. Jedná se o rozpor mezi dvěma druhy národní abstrakce – mezi esencialismem (hledáním kořenů nové identity v „tradici“, „kultuře“, „národním charakteru“, tedy Sierrově první vrstvě) a epochalismem (hledáním identity v obecných rysech současného historického vývoje, a to zejména v tom, co považujeme za celkový směr a význam této historie, což odpovídá Sierrově druhé a třetí vrstvě) (Geertz 2000: 269–270). Tyto dvě abstrakce jsou v různém zastoupení – a samozřejmě i síle a podobě – přítomny v konceptualizacích veškerých národních států, kde mají tendenci oscilovat ve vzájemném napětí „tradiční versus moderní“, přičemž v případě postkoloniálních národních států se toto napětí zdá být přímo úměrné výši procentuálního zastoupení domorodého obyvatelstva. V Mexiku tento rozpor ústí v dvojsečné pojetí indiánství, které je jednou oslavováno a exponováno jako symbol autentičnosti, osobitosti a tradice a podruhé zatracováno jako překážka na cestě k modernitě a mimikry podřízenosti a chudoby.

## HLAVNÍ ÚHLOPŘÍČKA : NEDÍLNÝ HISTORICKÝ ODKAZ

Představa, že určitá skupina obyvatel vlastní společné dějiny, se zdá být shodným jmenovatelem naprosté většiny národních hnutí, přičemž právě od délky těchto subjektivně pojatých dějin, ukotvených a donekonečna oživovaných v příbězích, se odvíjí i stejně subjektivně přisvojené právo obývat území, na kterém se tyto selektivně převyprávěné dějiny odvíjely. A to někdy i přesto (nebo právě proto), že je toto území politicky nenávratně ztraceno. Ať už je existence národních dějin vynalezená částečně či zcela, je navíc důležitá i ze dvou dalších důvodů. Jednak dává národu de facto smysl a jednak jednotlivé členy národa začleňuje do koloběhu těchto dějin, čímž propojuje jednotlivce navzájem, a to jak s těmi minulými, tak se současníky, ale i členy budoucími (Hobsbawm 1983). Stát v procesu narativizace pasuje sám sebe do role vypravěče a zároveň strážce tohoto časoprostorového diskurzu, v němž státní správou vybraní odborníci jednotlivé kapitoly národních dějin uspořádali a důvěryhodně artikulovali. Jelikož se dějiny v naší představě odvíjí na pomyslné časové přímce, úkolem těchto odborníků bylo tuto přímku vytyčit a stanovit na ní časové předěly. Zjednodušeně by se dalo říci, že se obvykle jedná o vpád cizího elementu, toužícího si onen územní celek přivlastnit, tj. narušit panující harmonii a pořádek. Z těchto střetů následně vychází „národní“ skupina<sup>38</sup> důstojně a vždy v právu, a to nehlédě na výsledek – vyhraje-li „národní“ skupina, je exponována porážka a potupa cizí intervence, prohraje-li, jen to zesiluje odpor „národní“ skupiny vůči jinakosti. Poněkud problematicky se však jeví scénář, v němž se tyto dva výsledky střetu prolnou, tedy situace, kdy národní skupina ani nevyhraje, ani neprohraje, ale

37 Instituto Nacional Indigenista, zkráceně INI

38 Terminologické adjektivum *národní* uvádím v tomto kontextu v uvozovkách, protože v případě skupin, které hrají hlavní roli v pronárodních dějinách, jež se odehrávaly ve stoletích předcházejících „národnímu obrození“, můžeme jen stěží hovořit o skupinách organizovaných na národním principu. Ten je právě až adjektivem dodaným národním diskurzem souvisejícím s vynalézáním národní tradice. Primordialismem protknutá představa, že národní skupiny existovaly odjakživa (ale spaly, a proto bylo zapotřebí národních buditelů, aby je probudili z dřímoty), je kupodivu mezi obyvateli národních států natolik samozřejmá, že mimo akademický diskurz bývá jen málokdy zpochybnována (např. Hroch 1999).



namísto toho dojde ke kulturní synkrezi, jako je tomu v případě Mexika. Právě tato kulturní a etnická synkreze je v mytologizaci mexického národa vnímána jako „bolestný zrod mexického národa“<sup>39</sup>, a je tak považována za konstitutivní akt. Vzhledem ke své rozporuplnosti je nejen jedním z nejdůležitějších, ale zároveň i nejpálčivějších témat mexických dějin, které vzbuzuje potřebu neustálého přehodnocování, jež se objevuje ve všech možných formách na všech možných sociálních úrovních – ať už se jedná o odborné texty akademické obce, rozhovory návštěvníků té nejzapadlejší putyky, obrazy vystavované v galerii nebo subverzivní umění ve veřejném prostoru. Není tedy nikterak překvapivé, že je střet domorodé a evropské kultury jednou z nejzobrazovanějších situací, a to i na těch murálních malbách, které se dějin Mexika přímo netýkají.



Tak je tomu například na malbách v *pulquerii* „Paloma Azul“ v Ciudad de México, na jejíž stěny malíř Bernardo Rodríguez Sánchez zobrazil svou interpretaci dějinného a kulturního odkazu vyrábění a pití *pulque*. Sánchez na této malbě zobrazuje událost conquisty formou výjevu, na němž indián v submisivní pozici (která však může být i projevem úcty k tomuto sakrálnímu nápoji) nabízí *pulque* v listu z agáve španělské dobovatelské klice reprezentované knězem, řadovým vojákem a španělským hodnostářem, nápadně podobným Cortésovi.  
Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

39 S takovým pojetím politické a kulturní conquisty jsem se mnohokrát setkala nejen v diskurzivních textech (například ve školních učebnicích), ale i na informačních tabulích v pamětihodných místech. Například na Tlatelolcu (náměstí v Ciudad de México, nazývaném „Náměstí tří kultur“), je conquista ve vztahu k tomu místu popisována následovně: „13. srpna 1521, hrdinně bráněno Cuauhtémocem, padlo Tlatelolco do rukou Hernána Cortése. Nebyl to ani triumf, ani porážka. Bylo to bolestivé zrození mesticů, kterými je dnešní Mexiko.“



Na oficiálních murálních malbách je conquista obvykle interpretována buď jako lýtý boj okovaných rytířů na švarných koních proti obnaženým sněným tělům a rituálně oděným indiánům reprezentujícím předhispánské mytologie, či poněkud umírněnějším výjevem Cortése, kterak rozmlouvá o „poválečném“ uspořádání Mexika s vůdci kmenů, které si španělští dobyvatelé podrobili, anebo se ke conquistadorům přidali dobrovolně. První interpretaci conquisty vhodně ilustruje například murální malba Jeana Charlota „*Masacre en el Templo Mayor. La conquista de Tenochtitlan*“ namalovaná mezi lety 1922–1923 na zdi Collegio San Ildefonso. Druhý způsob interpretace conquisty zpodobňuje například jedna scéna z rozsáhlého cyklu murálních maleb Roberta Rodríguez Navarrra, namalovaných roku 1986 na zdi radnice čtvrti Tlalpán na jihu Ciudad de México.  
Foto: MHK, 2013.

Navzdory repetitivnosti ztvárňování této události napříč jednotlivými žánry je moment kulturního střetu čímsi neustále diskutovaným, otevřenou ránou na domnělé neproblematičnosti mexického nacionalismu. Snad nejpřílehlavěji tuto situaci ilustruje rčení „*somos hijos de la chingada*“ („jsme děti znásilněné matky“), které je používáno nejen během každodenních rozhovorů, ale objevuje se i v mnoha lidových písních a v literatuře.<sup>40</sup> Motiv znásilnění (Malinche Cortésem či domorodých žen evropskými conquistadory) je metaforou pro znásilnění kulturní – domorodé kultury kulturou evropskou. K tomuto momentu duchovního (náboženského a obecně kulturního) a fyzického (etnického) mestictví se vrátím v textu ještě jednou a podrobněji, nyní však chci poukázat na dva idealizované jevy v pronárodní interpretaci mexických dějin, které se od problematického bodu conquisty odvíjejí na obě strany pomyslné časové přímky. Prvním je předhispánské období, do něhož je projektováno esenciálně se jevící národní kulturní jádro, druhým státotvorné milníky – nezávislost na Španělsku a revoluce. V pronárodní rétorice jsou prostřednictvím těchto dvou novověkých dějinných odkazů „vyrovnány účty“ z období conquisty, a to zdůrazněním domorodého vojenského odporu vůči cizincům – v období nezávislosti jsou nejdříve vypuzeni Španělé, poté je skoncováno s francouzskou intervencí (o následném anektování poloviny mexického území Američany je taktně pomlčeno) a nakonec je každý, kdo se během revoluce paktuje s Američany (například generál Huerta), rovnou označen za vlastizrádce, anebo je minimálně odsouzen k národní nemilosti.

Murální malby se v tomto diskurzu stávají prostorem, v kterém jsou pronárodní dějiny symbolicky formovány a kde je národním mytologiím přidáván vizuální rozměr. Ve své pod-

40 Slovní spojení „*somos hijos de la chingada*“ zkoumá na příkladech z různých sfér kulturní říše například i Octavio Paz v eseji „Děti Malinche“ (Paz 1972: 59–80).



statě jsou tak samy o sobě jakousi zhuštěnou mytologickou formou, neboť v sobě nesou hned několik vrstev mýtů – na počátku jsou zobrazeny předhispánské mýty, na ně navazují mýty o dramatické conquestě ústící v mýtus o neproblematickém splynutí dvou kultur, charakterizovaném konceptem mestictví jakožto kulturní, etnické a náboženské synkreze<sup>41</sup>, a pak už jsou bez chronologické posloupnosti zobrazovány mýty o moderním státu, mýty o režimu založeném na sociální rovnosti, mýty o ženské emancipaci a další narativně ztvárněné mytologické koncepty oscilující na hraně reálného a idealistického světa.

Mýty o modernosti mexického státu byly v malbách interpretovány prostřednictvím výjevů a symbolů asociujících pokrok a modernitu (například oheň, vlak, stroje, trubice a baňky odkazující mimo jiné k představě mexického státu jakožto společenské laboratoře, kola roztáčející průmysl a společenský pohyb vedoucí k budování nové společnosti).



Pablo O'Higgins, 1935, Teatro del pueblo, Ciudad de México (viz stožáry v horní části malby a společnost roztáčející pokrok na svislé stěně v pravém dolním rohu). Foto: MHK, Ciudad de México, 2013.



Obrazy pokroku byly umocněny i stylisticky, a to především zapojováním futuristických postupů, v nichž vynikal zejména José C. Orozco. José Clemente Orozco: Katarze (výsek z malby *Catarsis*), 1954–1955, Palacio de Bellas Artes. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

<sup>41</sup> Jak již bylo naznačeno výše, v mytologii týkající se kulturního střetu a celkově konceptu mestictví je přítomné značné pnutí. A to jak na malbách, tak i v žité každodennosti, v níž jsou neustále otevírány etnorasové difference, dodnes v zásadě vnímané v koloniálních opozicích. To vychází mimo jiné i z nesmiřitelně rozporuplné nekonzistentnosti národního jádra, v němž je běloch na jednu stranu ten proradný cizinec, který poničil všechno původní, přese všechno však obdivovaný a považovaný za validnější prvek národní soustavy. Takovou představu mimo jiné podporuje i zobrazování domorodých obyvatel v submisivní pozici vůči bílým conquista-dorům na oficiálních murálních malbách.

„Třeskutá modernita“ mexického státu byla posléze sdělována i způsobem zasazení murálních maleb do funkcionalistické architektury. Ta sama o sobě odrážela idealistický funkcionalismus společenský, který byl od 30. let stále více zdůrazňovaným cílem státního aparátu. Za vrchol takového uvažování o architektuře a společnosti (tedy konceptu, v němž se v zásadě architektura stává laboratoří a lidé, kteří v ní působí, jsou vstupními a výstupními elementy laboratorních pokusů řízených architekty, umělci, sociology, antropology apod.) je možné považovat kampus UNAM. Kampus této největší mexické univerzity byl vystavěn mezi 50. a 70. lety 20. stol. a jako takový odráží celou řadu konceptů mexického oficiálního nacionalismu, s alegoriemi pokroku a modernity v popředí. Dojem modernity je klíčový v architektonickém řešení kampusu a námět pokroku je dále rozvíjen na murálních malbách, které jsou do funkcionalistických staveb vloženy.



Sídlo rektorátu v budově postavené v roce 1952 architekty Salvadorem Ortega Floresem, Enriquem Moralem a Mariem Panim. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Murální malbu „Právo na kulturu“ mezi lety 1952–1953 namaloval a vysochal David A. Siqueiros do budovy rektorátu. Na murále je zobrazena „roboruka“, mechanizovaná ruka pomyslného člověka-stroje, zapisující milníky mexických dějin (1521 conquista, 1810 nezávislost, 1857 liberální ústava, 1910 revoluce a poslední letopočet je otevřený zářným zítřkům). Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Na mnohých malbách vystupuje narace modernity a pokroku ve vzájemné fúzi s narativy z říše kulturního dědictví – viz např. O'Gormanova mozaika pokrývající nejvyšší budovu kampusu, v níž je umístěna centrální knihovna. Umělec k její realizaci sesbíral kameny z celého Mexika, což jistým způsobem lokalizuje mexický národ a odráží regionalistický přístup národního projektu. Dějinný odkaz navíc na univerzitním kampusu UNAM umocňuje všudypřítomná láva ze sopky Xipe (která zalila Cuicuilco, nejstarší předhispánskou civilizaci na území současného Ciudad de México), s níž architektura umně pracuje, díky čemuž láva působí jako mytologické spojení s minulostí. Juan O'Gorman: *Representación histórica de la cultura* (Historická reprezentace kultury), 1950–1956, Centrální knihovna UNAM. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Malba Josého Cháveze Morada „La conquista de la energía“ (Podrobení energie) z let 1952–1953 zobrazuje obecný lidský vývoj tepaný ohněm a vírou ve smysluplnost pokroku. Foto: MHK, UNAM, Ciudad de México, 2012.



Na murálních malbách je často ilustrována emancipace žen, a to především ve spojitosti s první rozsáhlou vlnou ženské emancipace, která hýbala mexickou společností během revolučních bojů. Ženy (tzv. *adelitas*, revolucionářky) se po celém Mexiku přidávaly k bojům, jak je zobrazuje například Siqueiros na malbě „*Del Porfirisimo a la Revolución*“, či jak portrétuje tato fotografie z vlaku mířícího do revoluční vřavy. Ta se stala emblematickým snímkem revoluce, dodnes vystavovaným v mexických domácnostech i restauračních zařízeních, a bývá apropriována i subverzivním uměním ve veřejném prostoru.



David Alfaro Siqueiros, „*Del Porfirisimo a la Revolución*“ (výsek z malby „*Od porfiriátu k revoluci*“), 1957–1964, zámek Chapultepec, Ciudad de México. Foto: MHK, 2013.



Fotografie *adelitas*, pořízená fotografem Gerónimem Hernándezem v roce 1912 / Murální malba v centru města Oaxaca de Juárez z roku 2013, kde *adelita* v plynové masce (která ji obrazně chrání proti toxicitě současné politiky) vyzývá k boji za spravedlivější společenské podmínky. Foto: MHK, Oaxaca de Juárez, 2013.

Emancipace žen je dále artikulována ve vztahu ke státu – žena přestává být „pouze“ matkou a manželkou, ale stává se občankou, spolupodílí se na kulturní a společenské revoluci, tepe ji (viz například výsek z malby „*La historia de México*“ Diega Rivery). Ženská emancipace však přes nesčetné společenské pohyby tohoto druhu zůstává čímsi nesamozřejmým, čímsi, co je třeba neustále obhajovat a vyjednávat a za co je třeba bojovat na dennodenní bázi ve všech vrstvách společnosti, bez ohledu na urbánní či rurální prostředí, které samozřejmě společenské postavení žen značně formuje. Inspirativní studii k tomuto fenoménu napsala Analisa Taylor (Taylor 2006).



Diego Rivera: *En Arsenal/Balada de la Revolución* (Ve zbrani/ Revoluční balada), Secretaría de educación pública, Ciudad de México, 1928. Foto: MHK, 2012.



Diego Rivera: *La historia de México* (výsek z murální malby „*Historie Mexika*“), Palacio Nacional, Ciudad de México. Foto: MHK, 2013.

Většina z těchto mytologií má sama o sobě unifikační charakter, což je zároveň i jednou z hlavních vlastností murálních maleb, čímž je jejich spojení jen umocněno. Mytologie jsou představovány takovým způsobem, aby se diváci stali účastníky výjevů na malbách. Tomu výrazně napomáhá monumentalita a expresivita murálních maleb a následně formuje i jejich obsah. Jednotlivé události jsou v nich totiž sice „vyprávěny“ za pomoci postav, které tyto události reprezentují (například revoluční generálové, vojevůdci z boje za nezávislost a podobně), ale ti jsou obvykle obklopeni anonymní, přesto však reprezentativní masou, a každý divák se s těmito postavami tak může identifikovat, neboť jsou genderovým, etnickým, lokálním a věkovým výčtem účastníků národní skupiny. Tímto způsobem murály působí jako médium propojující současného Mexičana s minulostí, čímž mu dávají místo v národních dějinách.

Zatímco na předešlých stránkách jsem porevoluční koncepty ilustrovala murálními malbami ze samých epicenter pronárodního muralismu, abych je ukázala v jejich původní a v jistém smyslu nejryzejší formě, vizuálními parafrázemi těchto konceptů se budeme zabývat na příkladu zcela obyčejné série nástěnných maleb. Jednak na jejím příkladu totiž můžeme pozorovat, jak tyto původní koncepty byly a jsou přejímány a reinterpretovány<sup>42</sup>, a jednak jsou takovéto malby od historicky nikterak významných autorů koneckonců tím, co plní zdi státních institucí křížem krážem Mexikem. Pro tento účel jsem vybrala murální malbu z radnice Tlalpánu, čtvrti na jihu Ciudad de México, která výše popsané beze zbytku odráží.



První fotografie zachycuje celkový pohled na radnici, v jejímž podloubí se murální malba nachází. Vytvořil ji Robert Rodríguez Navarro mezi lety 1986 a 1987 v rámci celkové rekonstrukce koloniálního paláce, v němž sídlí radnice a veškeré další úřady příslušející této starobylé městské části. Tlalpán byl dříve samostatné město a dodnes se těší značné autonomii. Na prostranství před radnicí se koná celá řada oslav, od výročních jarmarků, bujarých oslav patrona Tlalpánu a *Día de muertos* až po grandiózní oslavy revoluce a nezávislosti. Tyto *fiesty* udávají rytmus čtvrti a navštěvují je stovky až tisíce místních obyvatel i turistů. Murální malba je tak jakousi kulisou, pozorovanou i pozorující život čtvrti přímo z jejího epicentra.

Jak je typické pro pronárodní vyprávění o dějinách Mexika, a tedy i pro malby, které těmito vyprávěním dávají vizuální rozměr, tak i v případě Tlalpánu je národní původ manifestován kolosální oslavou předhispánské minulosti. Tato dějinná národní narace je zde spojena s dějinnou narací lokální, na jejímž pozadí se obrazy národní kultury a dějin nachází. Počátek mexického národa je zde reprezentován symboly a narativy z aztéckých a mayských mytologií, například legendou o založení Ciudad de México, symbolizovanou motivem orla stojícího na kaktusu nad hladinou Tenochtitlánu a svírající-



Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

<sup>42</sup> Jednou z charakteristik pronárodního diskurzivního umění podporovaného státem je jeho tematická i výrazová státnost. Ta je samozřejmě jemně „otřesena“ individuálním přístupem malířů, kteří tyto obrazy moci ztvárňují, nicméně i to se děje mezi jasně stanovenými a v průběhu tvorby pevně fixovanými mantinely.



ho v zobáku hada, opeřeným hadem Quetzalcóatlem a mnohými dalšími výjevy a symboly zachycenými na artefaktech nalezených v předhispánských pyramidových komplexech. Domnívám se, že přítomnost symbolů, které se na území Mexika objevují v dlouhodobé časové perspektivě (nejdříve v rituálních a správních centrech předhispánských kultur a posléze na zdech *capillas abiertas*) dodává diskurzivním murálním malbám jisté archetypálnosti, díky níž jsou diváky snáze a vřeleji přijímány zobrazené výjevy i diskurzivní malby samotné.<sup>43</sup> Další národní symboly na tlalpánské murální malbě jsou spíše ahistorické. Jedná se o stereotypní výjevy a motivy, jako je například kaktus, agáve, údolí, do kterého byl vestavěn Tenochtitlán, kohoutí a býčí zápasy apod. Lokální historická zkušenost na malbě začíná výjevem příchodu nomádských kmenů na území současného Tlalpánu. Pokračuje přechodem těchto loveckých kmenů k řemeslné výrobě (reprezentované keramickou dílnou v pravém dolním rohu následující fotografie) a jejich následným usazením na tomto území. To vykryštovalo ve vybudování správního a rituálního centra Cuicuilco (kulatá pyramida v pravém horním rohu této fotografie, vzdálená pouhé dva kilometry od centra Tlalpánu), kde byly mimo jiné vykonávány složité pohřební rituály. Tyto rituály jsou symbolicky naznačeny artefakty, které byly na území současného Tlalpánu nalezeny, ve smíšení s několika aztéckými, mayskými a zapotéckými artefakty. Vývoj Cuicuilca ukončil výbuch sopky Xipe, která zalila celé údolí černou lávou. Ta doposud tvoří dramatický architektonický prvek v celé čtvrti a je do jisté míry každodenním spojením přítomnosti s minulostí.



Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

Na zobrazení přírodní zkázy navázal Rodriguez Navarro scénou, v níž jsou přeživší, promíšení s nově příchodím kmenem Tepaneků, podrobováni Aztéky. Tuto scénu odděluje pruh glyfů převzatých z obřadního centra Teotihuacán od aktu vyjednávání Španělů s Ajuskými, jak byly nazývány kmeny žijící na území Tlalpánu v době příchodu kolonizátorů. K nim se Ajuskové rádi přidali, neboť to pro ně byla šance, jak se vymanit z područí Aztéků, kteří chtěli stále větší daně a více obětí. V první části další malby tak conquistador, reprezentovaný postavou Cortése, nabízí „ušlechtilým divochům“ záruku území a další svobody (sepsané na pergamenu v jeho levé ruce), výměnou za to, že proti španělským kolonizátorům nepovednou zbraně.

43 Z porevolučních muralistů se touto souvztažností nejvíce zabýval Diego Rivera, což je patrné nejen z jeho esejí (např. Rivera 1979), ale především ze způsobu užívání vizuálního jazyka předhispánských maleb a uměleckých artefaktů. Ten je přítomný ve většině Riverových maleb a vrcholí v Riverově interpretaci mayské legendy o stvoření lidstva Popol Vuh, kterou maloval mezi lety 1931 – 1961.



Další malba představuje neproblematickou interkulturní spolupráci mezi Evropany a domorodými obyvateli, kterou zpečetuje náboženský synkretismus ztělesněný postavou františkánského mnicha, jenž křížem krotí mytologického hada Quetzalcóatla. Vedle mnicha je portretována básnířka Juana Inés de la Cruz, kterou porevoluční pronárodní klika oslavovala jakožto pramenný zdroj mexické národní literatury. Nad nimi je ilustrován rušný život koloniálního Tlalpánu, španělskou správou přejmenovaného na San Agustín de las Cuevas<sup>44</sup>.



Výše popsaný blok murálních maleb odděluje od dalších historických zobrazení honosný vstup do radnice. Dveřní rám je obklopen glyfy historických názvů Tlalpánu a piktografy kmenů, které na jeho území v minulosti žily, což jen podtrhuje důležitost esencialismu a zároveň je tím udána lokální specifičnost dějinného původu a kulturního dědictví obyvatel Tlalpánu. Ti jsou však obecně mexickými výjevy zároveň vřazení do širší národní skupiny. Od tohoto bodu se vizuální vyprávění přesouvá do

říše epochalismu a v rámci něj jsou zobrazovány politické události vedoucí k získání národní nezávislosti. Ta je nejprve předestřena třemi obrazy, které se na první pohled mohou zdát značně nesourodé, ačkoliv do jisté míry vystihují hlavní témata boje za nezávislost. Vlevo se nachází charismatická postava Josého Marii Morelose, zobrazeného sice v poutech, ale



s jasným politickým plánem sepsaným na roli pergamenu, který drží v levé ruce. Napravo od něj je vyobrazen Pedro Rojas, který zde na rozdíl od Morelose vystupuje jako řadový mexický voják, v zřetelně dominantní pozici nad submisivním a pravděpodobně mrtvým francouzským vojínem. Tento výjev dehonestuje cizí intervenci, a to nejen tu francouzskou, ale obecně evropskou, která doposud bránila vzniku svobodného národního státu, a symbolizuje konec cizí nad-

44 Všimněme si lingvistické nápodoby (zřetelné především při výslovnosti) mezi jmény Ajuskové (jak byl pojmenován kmen žijící na území současného Tlalpánu v době příchodu kolonizátorů) a španělským jménem San Agustín de las Cuevas. Přejmenování určitého území je jedním z velmi účinných mocenských způsobů, kterak ovládnout kolektivní (kulturní) vědomí. Více se touto tematikou zabývá například Benedict Anderson (Anderson 2008) či Noam Chomsky (Chomsky 1998).



vlády. V horní části malby je zachycen na první pohled apolitický výjev bujarých námluv z tlapánských luhů a hájů, který však může mít politickou konotaci, pokud bychom ho interpretovali jako uvolňování společenských mravů a napjaté atmosféry kolonialismu, jež s celým diskurzem touhy po nezávislosti souviselo.



Na následující malbě je potupnost cizí intervence zdůrazněna ještě jednou mrtvými francouzskými vojáky a oběšenci nejasného národního původu, nacházejícími se v pravém horním rohu. Na tomto výjevu jsou zároveň oslavováni tlapánští hodnostáři, kteří se zasadili o nezávislost na španělské koruně, spolu s „otci vlasti“ v čele s Miguelem Hidalgem a Ignaciem Iturbidem. V horní části murální malby sekunduje hloučku tlapánských politických představitelů Benito Juárez, první indiánský prezident. V levém dolním rohu je s jásajícím davem v pozadí portrétován Lorenzo de

Zaval, politik, jenž San Agustín de las Cuevas přejmenoval opět na Tlalpán<sup>45</sup>, aby se tak vymezil vůči Španělsku. Vedle něj je zobrazen republikánský představitel Ignacio Altamirano na vzpínajícím se koni při svém slavném nájezdu na Ciudad de México, které započal právě okupací Tlalpánu. Zajímavým artefaktem této části malby je knihtisk v levém horním rohu. Autor murálu tím nejen naznačuje kulturní vyspělost Tlalpánu, ale zároveň tím exponuje důležitost technologického pokroku a konkrétně tohoto prostředku, který širší představu národního společenství vůbec umožnil.



Emblematické výjevy z bojů za nezávislost jsou s navazující malbou, narativizující revoluci, propojeny zobrazením vlaku. Vlak se stal symbolem revoluce, neboť vnitřně odráží její charakter – především dynamičnost, sílu a kolektivnost – takže je v murálních malbách, ale např. i v *corridos* a filmech pojednávajících o revoluci častým a důležitým námětem. Je prostředkem, který dopravuje fyzickou sílu, tj. vojáky, i ideje napříč Mexikem a propojuje lidi bojující za stejný cíl – za svou zemi a svobodu.<sup>46</sup> Ve 30. a 40.

letech je do tohoto symbolu inkorporován nový význam – modernizace. Ta byla hlavním cílem porevolučních prezidentů a byla vnímána jako hnací síla nově vzniklých Spojených států mexických, ale i jako samotný smysl revoluce. Podobně lze vnímat i význam vyobrazení tramvaje, která od roku 1900 začala spojovat Tlalpán s centrem Ciudad de México, v horní polovině malby.

Hlavním motivem diskurzivních murálních maleb bývá obvykle panteon revolučních hrdinů, z nich je ale na naší malbě zobrazen pouze Emiliano Zapata. Důležitou figurou této části malby je symbolické zobrazení revoluce a národní svobody postavou revolucionářky, jejímž předobrazem je „Marie“ z Delacroixovy malby *Svoboda vedoucí lid* (*La liberté guidant le peuple*) z roku 1831, která je překvapivě často používána jako vzor pro ztělesnění jinak abstraktního konceptu národní svobody, a to nejen v případě Mexika (viz. úvodní kapitola této práce). Na Navarrově murálu vystupuje apropracie Delacroixovy „Marie“ ve dvou významových rovinách. Zprvve vede muralistou vybrané charaktery národních budovatelů vstříc svobodě a proti tyranii vykořisťovatelů a zadruhé je symbolem ženské emancipace, k níž odkazuje připomínkou ženské revolty, která proběhla roku 1874 v tlapánské továrně na textil.



Posledním segmentem murální malby jsou výjevy z novodobého Tlalpánu charakterizované moderní architekturou, která se nachází na severním konci této čtvrti v blízkosti centra Ciudad de México (viz pravý horní roh fotografie). Nejvýraznější scénou této části malby je zalesňování Tlalpánu, které proběhlo na základě sousedské spolupráce v průběhu 60. a 70. let, což zdůrazňuje komunitní život čtvrti, který je dodnes jednou z hlavních charakteristik Tlalpánu. Právě zde se nachází symbolické spojení s národní minulostí, neboť ka-

ždý divák se může do jedné ze zobrazených postav díky jejich věkové, genderové a etnické pestrosti projektovat. Malbu uzavírá výjev úřadujícího mestice, který reprezentuje stát a jeho péči o účastníky národních i lokálních dějin.

Jak je patrné z výše uvedeného, sebeprojekce diváků do dějin národa se odehrává zejména ve dvou tematických rovinách, které se navzájem prolínají. Jednak se tak děje prostřednictvím dějinného odkazu, v němž se diváci stávají aktivními účastníky koloběhu dějin, a jednak dochází k přenosu a protipřenosu sebeprojekce skrze narativy občanství. Ty jsou v zásadě vizuálním výčtem jednotlivých etnických a lokálně specifických typů, s nimiž se můžeme setkat v Mexiku v tom období, kdy malba vznikla.

Na porevolučních murálních malbách se obě tyto roviny sebeidentifikace dějí především skrze ty výjevy revoluce, na nichž jsou zobrazeni její vůdci obklopení lidem, v zásadě „modelem“ národa.

45 Tlalpán je název, který pro toto území používali Aztékové.

46 Vlak je jedním z nejvýznamnějších symbolů spojovaných s revolucí, a to nejen v případě Mexika, ale i porevolučního Ruska. Symbol vlaku vnitřně odráží charakter revoluce a zároveň byl jejím aktérem. Není bez zajímavosti, že ačkoliv je v dnešních dnech v provozu jen zlomek původních tratí a drtivá většina z nich slouží k nákladní dopravě, obraz vlaku se v rámci umění ve veřejném prostoru stále objevuje v souvislosti s prosazováním novodobých (revolučních) ideálů, jak dokládá např. několikasetmetrový murál na dopravní tepně *Avenida Washington* v Guadalajaře.





Eduardo Solares Gutiérrez: *Alegoría de la Revolución Mexicana* (Alegorie mexické revoluce), zámek Chapultepec, 1933. Foto: MHK, Ciudad de México, 2013.

Tato forma ztělesnění se odehrává především prostřednictvím vizuální interpretace revoluce, jak můžeme vidět například na této murální malbě Eduarda Solares Gutiérreze. V mase revolucionářů jsou přítomni její lídři, ale zároveň i řadoví účastníci bojů. Ti jsou symbolicky reprezentováni (a navzájem tak mezi sebou vyděleni) artefakty denního užití, například oděvem (popřípadě druhy klobouků, účesem, stylem vousů apod.), které odkazují k určité lokalitě, společenskému statusu či etnicitě. Tyto artefakty se týkají výhradně národní skupiny, protože ta je jimi nejen reprezen-

tována a jako taková vymezena, ale zároveň jsou její členové jako jediní schopni čtení této symbolické narace. Všimněme si, že murální malíři inklinují k zpodobňování lídrů revoluce jakožto postav lidového charakteru. To je dáno nejen lidovým rázem revoluce, ale domnělá lidovost historických postav navíc usnadňuje přijetí vůdců revoluce a jejich idejí nejširšími vrstvami obyvatel. „Výčet“ občanů jakožto účastníků národní kultury je replikován na murálních malbách v místních radnicích napříč Mexikem. Stylizace postav a jejich oděvů přitom bývá ovlivněna obdobím, v kterém byla daná malba realizována. Ukázkovým příkladem, kterak je tento koncept reprodukován v novém hávu (a kde jsou postavy občanů „aktualizovány“), jsou např. murální malby na radnici v Aguascalientes (viz <http://www.aguascalientes.gob.mx/murales/>, 2/4/2016).

Poté, co byl vymezen mexický národ a definován jeho historický odkaz, bylo potřeba ho co nejpřesněji lokalizovat. Takové vymezení je v diskurzivních, nacionalisticky orientovaných malbách přítomné třemi způsoby. Zaprvé skrze místa exponovaná v rámci mexických dějin, zadruhé typickými přírodními scénériemi (např. pouštní krajiny typické pro severozápadní Mexiko, džungle s pyramidami charakterizujícími jih apod.) a v neposlední řadě také zástupně zobrazením specifických krojů či regionálních artefaktů (např. specifické keramiky z Pueblly, krojů z Jalisca apod.). Idea národa, promítající se do lokálních motivů, se v malbách objevuje povětšinou skrze princip prolnutí národních dějin s minulostí města, ve kterém se ten který murál nachází. Jak bylo patrné i na malbě z tlapánské radnice, na těchto murálech se objevuje místní urbánní i přírodní scénérie a zdůrazňuje se zde role určitého místa v politickém aktu nezávislosti či revoluce.

Na předešlých stránkách jsme mohli vidět, jakým způsobem scény na murálních malbách reflektují dobový společenský kontext prolnutý s fiktivními představami oficiální verze nacionalismu, interpretovanými jakožto objektivní reflexe národní reality. Tyto obrazy pracují s unifikací jevů a kategorií, které byly – a doposud mnohdy jsou – ve skutečnosti značně diverzifikované. Míšení odlišností do jednoho obrazu je snad nejvíce patrné na scénách z předhispánské minulosti. Navzdory nesmírné rozmanitosti (etnické, kulturní, historické, umělecké apod.) kulturně-historického „materiálu“, bývá předhispánské kulturní dědictví reprezentováno téměř výhradně odkazem Aztéků, jenž na malbách vystupuje v pozici jakési zastřešující kategorie, do jejíž mýtů a obrazů kultury a moci, reprezentovaných zejména architekturou a rituálními artefakty, jsou sporadicky zasazeny i kulturní artefakty jiných předhispánských civilizací. Toto pojetí vychází z centralizované teritoriální konceptualizace mexického nacionalismu, což ovšem není jediný důvod. Dominance těchto výjevů může být zapříčiněna i podobností politického uspořádání aztécké říše s uspořádáním preferovaným španělskými conquistadory, které odráží politický systém Španělska v 16. století, či fyzickou podobností Aztéků a Evropanů (především stavbou těla). Pod vlivem estetického subjektivní-

smu, zcela jasně proevropského, byli Aztékové těmi nejpodobnějšími jinými, a právě proto se jejich historicko-kulturní odkaz nejlépe hodil k národní reprezentaci kulturně, jazykově i etnicky rozrůzněných domorodých obyvatel žijících na území Mexika.

Na základě stejného vzorce míšení a reprezentace je porevoluční pronárodní elitou utvořen i etnorasový koncept *mestizo* (mestic/mestictví). Stejně tak jako v oficiálním diskurzu Aztékové zastihují ostatní domorodá etnika a kultury, jsou mestici prohlášeni za dominantní etnorasovou skupinu a umístěni do národního centra. Etnorasové schéma mexické národní identity však spíše než množinu připomíná pyramidu postavenou v koloniálním období, která si tento tvar udržuje dodnes. Jestliže se mesticové nalézají ve středním pásmu této pyramidy, bílá etnorasová skupina je pak posunuta na její vrchol, kdežto domorodí obyvatelé naopak zatlačeni na její spodek.

## TĚLESOVÁ ÚHLOPŘÍČKA: KONCEPT MESTIZO

Koncept mestictví, prosazovaný porevolučními intelektuály a v tehdejší vymezení platící bez větších změn dodnes<sup>47</sup>, je ukotven ve dvou stěžejních textech tohoto období. *Forjando patria* (Kováření vlasti) filosofa a antropologa Manuela Gamia<sup>48</sup> je mimo jiné považována za základní kámen moderní mexické antropologie (např. Portal Ariosa 1995: 80), druhým textem je pak esej *La raza cósmica* (Kosmická rasa) filosofa a státníka Josého Vasconcelose, která, jak již bylo řečeno, měla vliv nejen na tematický repertoár murálních maleb, ale především na jejich samotné zapojení do porevolučního budování mexického státu a národa. V obou pracích je mexický nacionalismus pojímán defenzivně, s čímž souvisí i zřetelné vymezování *external others*<sup>49</sup>. Za ně jsou primárně považováni imperialističtí Američané, posměvačně dodnes označovaní jako *gringos*, a kontinentální Evropané, zejména Španělé, v téže výsměšné rétorice vystupující jako *pinches gachupines*. Gamio ve své přelomové práci kromě *external others* vymezuje i *internal others* („vnitřní jiní“), jimiž jsou pro něj indiánská populace Mexika a bílá, proevropsky smýšlející předrevoluční elita. Tyto dvě skupiny Gamio pokládá za překážku, která znemožňuje hladký průběh „kování“ mexického nacionalismu, a je tak podle něj nezbytné je zapojit do pomyslně homogenního národního společenství – tj. asimilovat je. Metafora „kování národa“ v sobě nese požadavek začlenění těchto dvou skupin „různé pružnosti“ – Evropanů jakožto železa a Indiánů jakožto mědi – do národní skupiny, přičemž jejich kulturním a etnickým „roztavením“ je podle Gamia třeba docílit bronzu, který po-

47 Jak jsem již poznamenala v předchozí kapitole, vzhledem k tomu, že jsou mestictví a conquista spojenými nádobami, obě tyto „události“ vzbuzují neustálou potřebu přehodnocování a reflexe. Z toho je patrné, že i význační mexičtí filosofové, antropologové a další humanitní vědci a literáti se k tomuto tématu vyjadřovali (a vyjadřují) a snažili se ve svých pracích koncept *mestizo* vymezit a (re)definovat. V murálních malbách z porevolučního období se odráží především koncept mestictví definovaný v pracích Josého Vasconcelose a Manuela Gamia a proto se v této podkapitole zabývám myšlenkami těchto dvou filosofů. Značná část mexických intelektuálů, v čele s Miguelem León-Portillou, Gonzalem Aguirre Beltránem, Guillermem Bonfil Batallou a dalšími význačnými antropology druhé poloviny 20. století, se svými pracemi a aktivismem snažila takto definovaný koncept mestictví pozměnit. Dohromady s aktivismem a hlasy nejsilněji vycházejícími z nativních komunit a ze studentských řad se jim podařilo tento model legislativně změnit (například dohodami ze San Andrés, které byly podepsány v roce 1996 se Zapatisty) a prosadit např. bilingvní vzdělání v jazykově rozrůzněných oblastech. Na rovině každodennosti však dodnes přetrvává utváření dichotomií podle koloniálního schématu domorodých obyvatel jakožto těch subalterních, které je „potřeba předělat“ po vzoru bílé (cizí) superiority.

48 Manuel Gamio (1883–1960) získal doktorát na Kolumbijské universitě pod vedením Franze Boase, který ho vnímal jako jednoho ze svých nejnadanějších žáků (Alonso 2004: 466). Je považován za zakladatele moderní mexické antropologie (např. Medina 1996: 233; Alonso 2004: 466; Gutierrez Chong 2015) a zároveň byl vůdčí osobností indigenistického hnutí, o kterém bude níže pojednáno.

49 Koncept „externích jiných“ ve svých pracích analyzuje např. Barth 1998 či Jenkins 2008.



važuje za ideální materiál k utváření mexického národa, za jehož vzorové protagonisty považuje severomexické míšence (Gamio 1916: 121).

Stejně jako píše posléze Vasconcelos v *Kosmické rase*, ono indiánské je podle Gamia duší národa, poskytující historickou kontinuitu v provázanosti s územím. Na pomyslné časové ose je tak indiánství jakožto abstraktní entita národní minulosti (Alonso 2004), zatímco za evropský vklad do národního projektu považuje Gamio ideje osvícenství, které zaručují budoucnost národa. Taková konceptualizace v sobě zcela nepokrytě nese dichotomii moderního, tedy pokrokového, oproti starému neboli zpátečnickému a ústí v dvojsečné chápání indiánství. To je vnímáno pozitivně ve své statické formě kulturního dědictví, ovšem v té procesuální, živé a tedy současné formě, je chápáno jako překážka bránící pokroku, asociující zaostalost a pasivitu, ve své hraniční formě vzbuzující až pocity trapnosti (Herzfeld 2006; Alonso 2004). Zatímco předhispánský indiánský odkaz je vhodný k vytváření společného dějinného odkazu, neboť je tím, co Mexiko odděluje od *external others* – USA a Španělska –, současní indiáni jsou v pronárodním oficiálním diskurzu představováni jako pasivní pozůstatek minulosti. Proto je potřeba je „modernizovat“, což není nic jiného než eufemismus násilné akulturace, aby mohli být integrováni do národního projektu, tj. aby se mohli „stát občany“. Paradoxně je tak to, co se asociuje s domorodým, indiánským, chápáno jako původní, ale zároveň i jako exotické (Gutiérrez Chong 1999). Tato konceptualizace je patrná z mnoha projevů oficiálního diskurzu, od textů porevolučních intelektuálů, přes uspořádání muzejních sbírek v antropologických a historických muzeích napříč Mexikem<sup>50</sup> až po umění ve veřejném prostoru. Na murálních malbách ji snad nejlépe vystihuje kontrast výjevů indiánů coby ušlechtilých divochů vzbuzujících uznání, kteří jsou obklopeni předhispánskými kulturními artefakty, oproti zobrazením současných indiánů jakožto vyhublých těl v roztrhaných šatech vláčených mocenskými figurami. Tuto dichotomii jako by podtrhoval, ale zároveň ji po svém „urovňoval“, portrét Benita Juáreze, prezentovaný jako „vzorový indián“, jenž coby „ušlechtilý divoch“ nejen pochopil „nadřazenost“ západních kulturních vzorců (ústící v modernizaci a společenskou proměnu, která se jí týká), ale nechal se podle tohoto kulturního setu „kultivovat“, akulturovat a integrovat, a díky tomu se stal občanem, ba co víc – usedl do samotného čela státu.



Tato akulturace je symbolicky prezentována především evropským stylem oděvu Benita Juáreze. Od svých respondentů jsem dokonce několikrát slyšela, že Juárez používal práškové bělidlo, kterým zakrýval indiánskou barvu pleti (např. Luis Mendez 2012). Dost možná to tedy byla až porevoluční klika, kdo začal zdůrazňovat jeho indiánský původ ve spojitosti s výše popsaným diskurzem utváření kulturního dědictví a jako prostředek identifikace indiánského obyvatelstva se státem (reprezentovaným státními atributy obklopujícími na malbách Benita Juáreze – na této malbě vlajkou, zámek Chapultepec ve středu obrazu a sopkami Iztaccíhuatl a Popocatepetl v levém horním rohu). Antonio González Orozco, *Juárez símbolo de la República frente a la intervención Francesa* (Juárez, symbol republiky čelící francouzské intervenci), 1972, zámek Chapultepec. Foto: MHK, Ciudad de México, 2013.

50 Zatímco naleštěná sláva předhispánských civilizací je obvykle vystavována v přízemních prostorách muzeí v honosných vitrínách se čtivými popisky ve španělštině a angličtině, etnografické sbírky kulturních artefaktů současných indiánských etnik se (pokud jsou vůbec přítomny) obvykle nachází ve vyšších patrech muzea (čili jsou prostorově segregovány, je potřeba vynaložit více úsilí k jejich návštěvě) v mnohdy zaprášených neosvětlených vitrínách se zcela chybějícími popisky. Podnětný příspěvek k projekci oficiálního nacionalismu ve formách uspořádání muzejních sbírek napsala Ana María Alonso (Alonso 2004).

Na rozdíl od interpretativní *Forjando patria* lze text *La raza cósmica* považovat spíše za manifest mestictví, než za filosofickou esej v pravém slova smyslu. Vasconcelos nejprve představuje svůj svérázný postoj k historii Latinské Ameriky a k míšení ras na americkém kontinentě, které mimochodem přirovnává k biologickým pokusům G. Mendela (Vasconcelos 1926: 96), a poté volá po estetickém ukotvení mexického nacionalismu. Jako hlavní argument pro vhodnost vizuálního ztvárnění abstraktní entity národa a mestictví uvádí, že „bílá rasa možná disponuje nadřazeností ve vědě a technice, ale iberoamerická rasa vzniklá míšením je nadřazená morálně, spirituálně a esteticky, a jednoznačně tak dominuje v umu vyjadřovat pocity života. A to především skrze umění a jiné estetické formy každodennosti, protože je umění formou, prostřednictvím které je možné hledat a utvářet duši národa“ (Vasconcelos 1925: 19–20).

Gamio si je zrovna tak vědom důležitosti estetických forem při procesu utváření národa, jak vyplývá z jeho textu o „záležitosti indiánství“ z roku 1948 (Gamio 1948). K Vasconcelosovým tezím o umění a formování národní identity v této práci přidává velmi zajímavý rozměr – svázanost indiánů se svým územím skrze umění. Ta podle Gamia pramení z předhispánského období, kdy umění reflektovalo přírodní aspekty obývané oblasti. Po vzoru předhispánského umění tak Gamio navrhuje definovat teritorialitu národa právě skrze umění (Gamio 1966 [1948]: 72), což je jev, který je v murálech postupem času čím dál tím zjevnější – viz například murál z Tlalpánu.<sup>51</sup> Touto tezí navíc propojuje dva bazální koncepty nacionalismu – esencialismus a epochalismus, když na základě teritoriality, která je vlastní esencialismu a předhispánskému umění, navrhuje vymezit i současné národní společenství. Tím však Gamioův příspěvek k tepání mexického nacionalismu a definování jeho reprezentantů zdaleka nekončí.

## TAVENÍ MĚDI V BRONZ V LABORATOŘÍCH INDIGENISTICKÉHO INSTITUTU: ALCHYMISTICKÉ POKUSY POD TAKTOVKOU MANUELA GAMIA

Stejně jako Vasconcelosovy fantazmatické teze o nové kosmické rase byly zásadní pro uvedení murálních maleb do národního prostoru, poněkud vědecktější pojetí Manuela Gamia bylo stěžejní pro založení Indigenistického institutu, do jehož čela sám usedl. Účelem tohoto institutu bylo sociálními inženýry s antropologickým diplomem v kapse<sup>52</sup> vybrat ty domorodé kulturní jevy a artefakty, které mohly posloužit při utváření mýtu mexického národa (jinými slovy je možné je považovat za vhodnou příměs k tavení kulturní a lidské hmoty jménem mexický národ, oné metaforické mědi) a zbylé jevy (alias strusku z procesu tavení) potlačit (vysypat na skládku věků). Posláním indigenismu, jenž dal celé této instituci název, bylo „pro-

51 Gamia je tak v jistém ohledu možné považovat za národního buditele, který si jako jeden z prvních uvědomil (a veřejně prohlásil) potřebu tepání národního společenství na základě státního útvaru. Do jisté míry o něm tak lze uvažovat jako o mexickém Massimo D'Azegliovi, sjednotiteli Itálie, který v roce 1861 v italském parlamentu prohlásil: „Itálie byla vytvořena, teď ještě musíme vytvořit Italy“ (D'Azeglio 1866 – citováno např. v Collier 2003: 4; Carter 1997).

52 Dalšími význačnými mexickými indigenistickými antropology tohoto období byli Rafael Ramírez a Moisés Sáenz.



buzení indiánů ze spánku zapříčiněného staletými útlaky a jejich konvertování v občany“ (Alonso 2004: 468).<sup>53</sup>

Úkolem indigenistických antropologů bylo kromě integrace indiánského obyvatelstva do moderního mexického, španělsky mluvícího národa provést na jednu stranu *komplementarizaci*, tedy ustanovit, jaké skupiny je vhodné začlenit do národní skupiny a je následně asimilovat, a na druhé straně *dichotomizaci* etnických skupin, tedy definovat, které do ní naopak nepatří. To byl obzvláště tvrdý oříšek v příhraničních oblastech, kde určité skupiny žijí na území obou národních států. Mezi taková etnika patří například Yaquiové či Papagové na severu, či celá řada etnických skupin žijících v Chiapasu a zároveň i na guatemalské straně hranic (například Mamové, Tojolabalové, Cholové). Mezi etniky žijícími na území dvou státních útvarů byly nejen vytyčeny hranice, ale i násilně „vložené“ kulturní rozdíly, např. dehonestováním Guatemaly jakožto nepřátelské a barbarské země, narušující suverenitu mexického státu a snažící se rozbít mexický státní a národní projekt<sup>54</sup>.

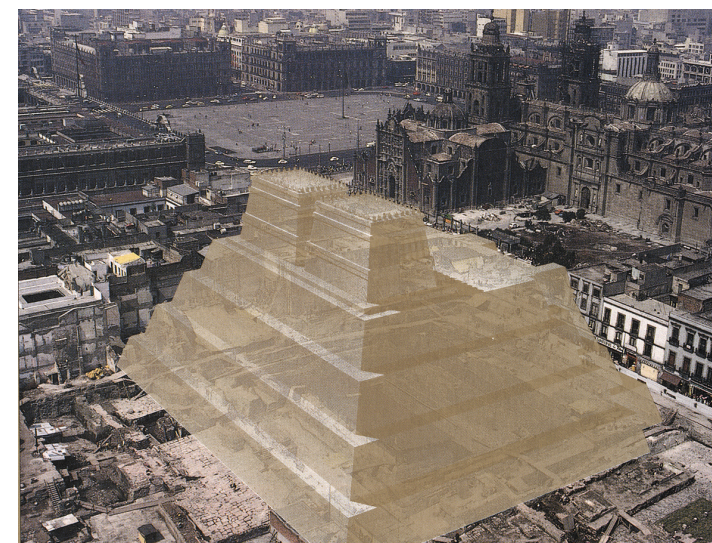
Zatímco se koncepty prosazované Indigenistickým institutem vyznačují strohou funkčností a sociálním konstruktivismem, s výše pojednaným konceptem *mestizo* (mestictví) je tomu ještě trochu jinak. Mestictví je již ze své lingvistické podstaty výrazem pro spojení, přičemž v případě Mexika se jedná o propojení původních kultur s kulturou okcidentální. Vzhledem k několikasetletému působení těchto dvou kulturních „siločar“ a jejich neustálému prolínání je mestictví kulturním fenoménem, který se odráží na všech myslitelných rovinách každodennosti. Unifikovaná a „mestizovaná“ kulturní forma, již si představíme pod pojmem „mexická kultura“, se v důsledku industrializace, rozvoje infrastruktury a povinného základního vzdělání postupně roznesla do celého Mexika a napojila se na lokální kulturní varianty. O tom, že je kulturní míšenectví všeobecně přijaté, internalizované a žité, svědčí všemožné formy duchovní kultury – kromě již několikrát pojednané náboženské synkrece zmiňme např. i synkrezu lingvistickou, patrnou v propojení kastilštiny s původními jazyky<sup>55</sup>. Stejně tak je mestictví zjevné i v kultuře materiální, zakonzervované např. ve stavbách.

53 Termínem *indigenismo* je v Mexiku obvykle označován oficiální postoj mexického státu vůči indiánské populaci a jejím kulturám. Tato ideologie je postavená na asimilačním, akulturačním a mesticizačním úsilí vedoucím k inkorporaci indiánů do homogenizačního národního projektu a vyvíjela se v zásadě již od koloniálního období (např. Villoro 1987; Halbich 2007). Indián je touto ideologií nahlížen jako *noble salvaje*, jehož kulturní artefakty se sice hodí do národní představy mexičanství, nicméně jeho samotného je potřeba civilizovat a přeměnit v univerzálního občana. To ve výsledku vedlo k vytržení indiánského obyvatelstva z původního (kulturního i environmentálního) prostředí a jejich proměnu v *clase pobre* (spodní společenskou třídu). Jak bude patrné z mého textu, ideologie indigenismu je v Mexiku spojená s vývojem antropologie a jiných společenských věd. Spolu s tím, jak se tyto disciplíny vyvíjely, se částečně proměňoval i obsah (a aplikace) indigenismu, ovšem nikdy ne natolik, aby bylo v optice této ideologie pozměněno chápání indiánů na základě tohoto postkoloniálního schématu. Oproti tomuto západnímu civilizačnímu projektu se ostře vymezuje *indianismo*, ideologické a politické hnutí, v jehož centru stojí snaha o osvobození indiána z jeho současného podmanění národním státem (Velasco 2003: 122). K tomu podle indianistických myslitelů (např. Bonfil Batalla, Velasco Cruz, Leyva Solano apod.) může dojít pouze revalorizací a zotavením diverzity indiánských kultur spolu s uznáním etnických skupin jakožto politických entit (Velasco 2003: 123–124).

54 Guatemala je v oficiálním diskurzu narativně představována jako začátek barbarského území, které se táhne od dolních hranic Mexika na jih a její nepřátelství je dokládáno především zveličováním mexicko-guatemalské války.

55 Forma mexické španělštiny variuje v závislosti na nativní řeči, kterými se v dané oblasti mluví či mluvilo. Domorodé jazyky a jejich dialekty se promítají nejen do gramatické struktury kastilštiny a její výslovnosti (jako je tomu především na jihu Mexika, kde je výslovnost španělštiny ovlivněna mayskými dialekty), ale ovlivňují i slovní zásobu užívanou na daném místě. Například v centrálním Mexiku je španělština velmi ovlivněna nahuatlem, jazykem Aztéků, a naprostá většina slov, která začíná souhláskou *ch*, je tak tímto lingvistickým propojením (jejich výčet poutavě podává například písnička „Chilanga Banda“ od hudební skupiny *Café Tacuba*).

Ilustrativním příkladem architektonické synkrece jsou mnohá *zócalos*<sup>56</sup> prvních koloniálních měst, kde vedle sebe dnes nalezneme reliktů předhispánského paláce, kostel, jenž může být někdy částečně postavený z cihel z ruin téhož paláce, a radnici v budově z pozdně koloniálního období.



„Vzorovým“ příkladem architektonické synkrece je samotné centrum mexického státu a nacionalismu – Zócalo v Ciudad de México. Jak vhodně ukazuje tento architektonický model, který jsem ofotila z informační cedule nalézající se na ruinách bývalého Tenochtitlánu, v těsné blízkosti zde vedle sebe stojí *Palacio nacional* (situovaný ve východní části Zócala, na fotografii na levé straně), *Catedral Metropolitana*, jeden z prvních chrámů křesťanské víry (umístěný na severu Zócala, na fotografii na pravé straně), a reliktů bývalého centra aztécké říše, *Tenochtitlánu* (na severovýchodě Zócala, zachyceném v dolní polovině fotografie). Takovým architektonickým uspořádáním Zócala jsou exponovány tři důležité pilíře mexického nacionalismu – *Palacio nacional* je symbolem státní moci (a zároveň centrem oficiálního muralismu), katedrála s vsudypřítomnou ikonou *Virgen de Guadalupe* je symbolem náboženského vyznání a ruiny aztéckého paláce odkazují k historicko-kulturnímu odkazu mexického národa. Mám za to, že vystavování ruin předhispánských paláců a jiných architektonických artefaktů (a nyní nemám na mysli jejich exponování v naleštěné podobě jakožto příkladné „kulturní dědictví“, kdy jsou stavby mnohdy i dostavěny a opatřeny architektonickými modely ukazujícími jejich podobu v největším rozkvětu, ale spíše ladem ponechané ruiny rozbořených předhispánských paláců, nalézající se na náměstích a jiných veřejných prostranstvích) je zároveň možné chápat i jako metaforu neustálého symbolického popírání a boření indiánských kultur.

*Mestizo* je tedy koncept prostupující téměř všemi myslitelnými aspekty mexické kultury, je hybridním, ale zároveň žitým prostorem, v němž se stmelují nesourodosti a konfliktní elementy. Je fenoménem, který vznikl postupným sžíváním evropské kultury a kultur původních, a jistým způsobem tak připomíná dynamiku a rysy současné globalizace. Do tohoto v zásadě přirozeného procesu však v porevolučním období institucionálně zasáhl mexický státní aparát a v rámci ideje nacionalismu koncept *mestizo* výše zmíněnými prostředky „protlačil“ i do lokálních kultur. Jedním z těchto prostředků byly murální malby, díky jejichž narativnímu charakteru a fyzické podstatě se zpětně o celém procesu dozvídáme.

Stejně jako je patrný rozdíl mezi nehybností vládního konceptu *mestizo* a míšenectvím rezonujícím v sociálním jednání, kde se tento koncept výrazově proměňuje a nabírá nejrůznějších podob v souvztáznosti s lokálními kulturními podmínkami, tak je tomu i s rozdílem

56 *Zócalo* je španělský termín pro hlavní náměstí, kde bývá obvykle situována radnice i jiné správní budovy daného města a volné prostranství s altánkem a lavičkami uprostřed, které slouží jako místo setkávání.



mezi oficiálním muralismem a dalšími proudy v mexické nástěnné malbě. Ty ze státem prosazovaného muralismu stylisticky a částečně i tematicky vycházejí, nicméně za použití tohoto odkazu vypráví odlišné příběhy o tehdejší politické situaci a jejím dopadu na společnost. Podobný druh sociální poetiky, jež je vlastní mestictví, které je součástí žité každodennosti, a politické kritiky, charakteristické pro neoficiální murální malířství, je částečně přítomný i v muralismu financovaném ze státní pokladny, byť samozřejmě v mnohem rafinovanější podobě. Zatímco v porevolučním období se muralisté snažili podávat historický odkaz, který je bez poskvrny, na některých malbách tentýž odkaz ironicky poodkrývají.



Tak je tomu například na výše zmíněné malbě „*Las Aristocratas*“ namalované Davidem Alfarem Siqueirosem mezi lety 1923–1924 do samotného lůna muralismu, Collegio de San Ildefonso v Ciudad de México. Na této malbě vede portýr v obleku typickém pro období porfiriátu buržoazní dámy (které jsou spojovány s vládnoucí třídou diktátorského režimu Porfiria Díaze) převlečené do šatů porevolučního stříhu, kterak zašlapávají zoufale hubené žebrající rolníky. Siqueiros tím naznačuje, že se elity z předrevolučního období pouze převlékly do jiného ideologického hávu, přičemž pro nižší společenské třídy, tedy pro ty, které tvořily hlavní tělo revoluce, se navzdory očekávání životní úroveň pramálo změnila. Ačkoliv byl D. A. Siqueiros prominentním vládním muralistou a hrdiny revoluce prezentoval v souladu s oficiálním diskurzem (tedy jako hrdiny mexického národa a samu revoluci jako stěžejní událost samostatnosti Mexika), občas se mu podařilo do vládních zakázek „protlačit“ ostrou společenskou kritiku, jak je patrné například z této malby. Foto: MHK, Ciudad de México, 2013.

Od třicátých let se práce muralistů, vytvářejících vizualitu nacionalistického diskurzu, posouvají do abstraktnější roviny, a to jak náměty, tak i způsobem zobrazení. Exemplárně je tato tendence patrná na malbách v Palacio de Bellas Artes, kde jsou sice přítomné hlavní narativy mexického nacionalismu (jako např. koncept *mestizo*, conquista, předhispánské mýty a symboly jako *eclipse*, had Quetzalcóatl apod.), jsou ovšem pojednány mnohem abstraktněji, než je tomu na malbách z 20. a počátku 30. let, které se staly předlohou diskurzivního národního umění. Konkrétnost oficiálního jazyka zatím hibernuje v subverzivních malbách, které interpretují porevoluční společenskou a politickou situaci z pohledu pracující třídy. Tyto malby jsou charakteristické zobrazováním společenské neměnnosti, související s třídní a etnorasovou nerovností. Objevují se v konjunkci s výzvou k dalšímu společenskému boji, tentokrát nejen proti útlaku elit, ale i proti narůstajícímu imperialismu a americké verzi kapitalismu. Takové murální malby se dosud zachovaly např. na zdech tržiště Mercado Abelardo Rodríguez.

Mercado Abelardo Rodríguez se nachází v centru Ciudad de México, doslova za rohem od Collegio de San Ildefonso. Na rozdíl od této naleštěné slávy vládního muralismu,

kterou navštěvují turisté z Mexika i zahraničí, je tento trh místem, jímž procházejí téměř výhradně místní z nižší střední třídy. Ačkoliv se tržiště nachází pouze čtyři ulice od Zócala a je architektonickým skvostem, doplněným murálními malbami nesmírné výrazové i umělecké hodnoty, nenašla jsem o něm zmínku v žádném turistickém průvodci a sama jsem ho objevila jen díky svým kamarádům, kteří žili v době mých výzkumů opodál. Malby pokrývají zdi celého trhu a jejich hlavními náměty jsou mizerné pracovní podmínky dělníků a třídní boj, což působí pozoruhodně v kombinaci s pečlivě naaranžovaným ovocem, zeleninou a dalšími produkty, které se zde dají koupit.



Marion Greenwood, *Los alimentos y su distribución sobre el canal de la Viga* (Potrava a její distribuce po Vížském kanálu), 1935. Foto: MHK, Ciudad de México, 2013.



Grace Greenwood, *La minería* (Havířství), 1935. Foto: MHK, Ciudad de México, 2013.

Při prvním čtení tyto malby působí jako obnažení revolučních ideálů v úplně jiném světle, než jak je známe z oficiálních maleb. Murály na zdech tržiště jako by dokumentovaly tehdejší situaci bez jakéhokoliv rozhršení či náznaku změny, která je do oficiálních murálních maleb symbolicky kladena např. indiány bouřícími se proti koloniální nadvládě a dalším druhům vnucené hegemonie a jejich následným vítězstvím, zpravidla reprezentovaným Hidalgem či Zapatou. Hlavním tématem murálů na trhu Abelardo Rodríguez je oproti tomu beznadějnost společenské situace, resp. její neměnnost a nezměnitelnost, zoufalství nad zatvrzelou, přetrvávající politickou a sociální strukturou a nutnost dalšího boje proti



Miguel Tzab Trejo, *Los mercados – historia de los mayas y los aztecas y del México colonial y actual* (Tržiště – dějiny Mayů a Aztéků a Mexika koloniálního a současného), 1934–1935. Foto: MHK, Ciudad de México, 2013.





Marion Greenwood, *La Industrialización al campo* (Industrializace venkova), 1935. Foto: MHK, Ciudad de México, 2013.

útlaku finančních elit. Zároveň se při zkoumání těchto maleb nemůžeme ubránit pocitu, že je v nich něco, co se do vládních murálů „nevešlo“, a že svým způsobem vypráví stejné příběhy, ovšem z jiného úhlu pohledu. Částečně tomu tak skutečně je, neboť malby v Mercado Abelardo Rodríguez malovali Riverovi žáci, zatímco on pracoval na malbách nacionalistické abstrakce v Palacio de Bellas Artes. Můžeme se jen domnívat, zda to byl sám Rivera, kdo dal umělcům vybraným pro výmalbu tržiště impulz k svébytné kritice imperialismu, která byla v tomto období, tj. v druhé polovině 30. let, jeho hlavním životním i uměleckým motivem (Rivera 1960). Tento druh kritiky nicméně na zdech tržiště ožívá v tak intenzivní podobě, k níž se dokonce ani sám Rivera neodhodlal.

Mám za to, že malby na tržišti Mercado Abelardo Rodríguez lze vnímat jako vhodnou ukázkou prvopočátků subverzivní tendence v murálním malířství, tedy takové, která sice formálně vychází z oficiálních maleb „mexické muralistické školy“, nicméně ukazuje národní realitu z politicky protichůdného úhlu pohledu. Tato forma politické a společenské kritiky, mnohdy spojená s vyjednáváním lokální politiky a vymezující svou vlastní verzi lokální a národní identity, se zdá být v současném národním prostoru silnější a silnější. K posunu ke stále intenzivnější kritice společnosti zároveň od 30. let inklinuje i většina muralistů, kteří o desetiletí dříve definovali vizualitu národního diskurzu. Navzdory tomuto posunu, patrnému např. na malbách v Palacio de Bellas Artes, se tito umělci k diskurzivnímu způsobu umělecké exprese ještě několikrát vrací jako např. na freskách v zámku Chapultepec pojednaných výše. Od 30. let se nicméně práce *tres grandes* a dalších vládních muralistů rozcházejí, a to jak stylisticky, tak především tematicky. Jak říká již zmíněný citát M. Weinreicha, jazyk je dialekt podporovaný armádou, a estetický statismus (Kaiser 1999: 5)<sup>57</sup>, analyzovaný v této kapitole, tak i přes ideový rozchod se svými stvořiteli na zdech přetrvává. A co víc, jeho unifikovaná podoba přechází i do jiných médií.

## POHYB NÁRODNÍCH NARATIVŮ NAPŘÍČ UMĚLECKÝMI FORMAMI A GEOGRAFICKÝM PROSTOREM

Zatímco ve dvacátých letech ještě stále probíhala v intelektuálních a politických kruzích diskuze kam a jak přesně porevoluční Mexiko nasměrovat (González Mello 2008; Figueroa 2005; Koháková 2013), ve třicátých letech se oficiální vizuální komunikace nejen stále více konsoliduje, ale rozšiřuje se i za hranice muralismu, především díky zvyšující se filmové pro-

dukci<sup>58</sup>. To tuto vizualitu jistým způsobem zpětně potvrzuje a tvoří ji kompaktnější. Např. Gabriel Figueroa, jeden z nejúspěšnějších mexických kameramanů tohoto období, ve svých pamětech popisuje, jak vybíral záběry filmových scénérií podle murálů *tres grandes*, včetně podobného kompozičního rozmístění oblaků (Figueroa 2005). Tato estetika se odráží ve všech filmech ze 30. let, na nichž spolupracoval (jen v této dekádě jich bylo neuvěřitelných 35), přičemž nejpatrnější je ve filmech *Revolución – La sombra de Pancho Villa* (Revoluce – Stín Pancha Villy) z roku 1933, *Viva Villa* (Ať žije Villa) Howarda Hawkse z roku 1934 a ve filmu *Vámonos con Pancho Villa* z roku 1936. Jak je patrné ze zlomku výčtu Figueroových filmů, vizuální jazyk národní identity, kterou malovali muralisté na zed, zpětně potvrzovala raná mexická kinematografie nejen specifickou vizualitou, ale i výběrem témat. V mexických filmech první poloviny 20. století byly představovány historické události a náměty tvořící národní esencionalitu mexického národa, jak dokládají už rané mexické filmy, např. *1810 – ¡O los libertadores!* (1916) popisující boj o nezávislost, *Tepeyac* (1917) o indiánu Juanu Diegovi, kterému se na hoře Tepeyac zjevila Virgen de Guadalupe, a *El águila y el nopal* (1929) vyprávějící legendu o založení Ciudad de México, abychom jmenovali alespoň některé z nich. S postupně sílícím rozvojem exportu ve 30. letech prezentovala mexická kinematografie stereotypy a tradice vlastního národa i mimo jeho vlastní geografický prostor. S hvězdami, které měly za sebou hollywoodskou kariéru, a dobrým technologickým i uměleckým zázemím mexická kinematografie prezentovala a obhajovala myšlenku autonomního mexického národa v mezinárodním kontextu (Lomnitz 2001; Noble 2005; Pick 2010). Z toho důvodu státní moc filmový průmysl nejen podporovala, ale také kontrolovala (např. Gumucio Dagron 1979; Noble 2005; Koháková, Matvijsa 2015), neboť jak říká Hertzfeld, „naše identita se formuje vzhledem k jiným identitám a stát se snaží mít nad interní i externí prezentací obrazů národní kultury kontrolu“ (Hertzfeld 2005).

Za státní hranice Mexika se vizuální jazyk s výše popsanými stereotypizacemi šířil i ve formě samotných murálů. Vizuální stereotypy vytvořené porevolučními muralisty se nejsilněji otiskly v Nikaragui, kde v 80. letech tvořily důležitou součást ikonografie přízniců sandinistické vlády (Craven 2007). Malby mexické školy byly technickou a obsahovou inspirací i pro mnohá další levicově orientovaná hnutí v Chile, Guatemale, Paraguayi, Argentině, USA, Španělsku – zejména v baskické části – Itálii, Íránu a Rusku.<sup>59</sup> V průběhu 30. a 40. let zároveň mexičtí muralisté (především Siqueiros, Rivera, Orozco a O’Higgins) dostávali stále více zakázek po celých Spojených státech. A to i přes proslulou aféru z počátku 30. let, kdy Diego Rivera vymaloval Rockefellerovo centrum, jež bylo v té době považováno za symbol kapitalismu, socialistickými náměty, včetně podobizny Vladimíra Iljiče Lenina, Velké říjnové revoluce a výjevy zesměšňujícími buržoazii v čele se samotným Nelsonem Rockefellerem. Námětem maleb mexických muralistů ve městech na území USA byla převážně oslava dělnické třídy řídící pokrok Spojených států amerických, vývoj techniky a důležitost vzdělávání. Do začátku studené války kromě rudých hvězd, srpů a kladiv na murálech „The Mexican Muralist School“, jak byli mexičtí muralisté

58 Další vizuální formou, skrze niž probíhalo sdílení národních a prorevolučních ideálů, utváření stereotypů *lo mexicano* a deskripce proměny porevolučního Mexika, byly komiksy, jako je například *Paquín* (1934), *Paquito* (1935), *Chamaco* (1936), *Pepín* (1936). Ty byly ve třicátých letech velmi oblíbené a prodávaly se v nesmírném nákladu, čítajícím až přes dva miliony výtisků týdně. Souvztažností komiksu a národní identity se zabývá například Anne Rubenstein v knize „*Other Threats to the Nation: A Political History of Comic Books in Mexico*“ (Rubenstein 1998) či Bruce Campbell v práci „*Viva la historieta: Mexican Comics, NAFTA, and the Politics of Globalization*“ (Campbell 2009).

59 Přesunu mexického estetického statismu za státní instituty a jeho odrazu v národní politice jiných státních útvarů je věnováno monotematicky orientované číslo *Crónicas* č. 12, které doporučuji pro další studium tohoto fenoménu (viz <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/issue/view/2069/showToc>).

57 Kaiser označuje jako „estetický statismus“ takové umění, jehož účelem je propojit estetickou sféru se státní politikou, individuální subjektivitu s všeobecně platnými principy a národní kulturu s generalizujícím kanonem (Kaiser 1999: 5).



v USA souhrnně nazývání (MacKinley 1989), nepřipadalo nikomu nic moc „závadného“ a i tyto symboly byly během 30. a počátku 40. let shovívavě přehlíženy. S koncem 40. let se však tato situace mění a v 50. letech pod vlivem mccarthismu je dokonce valná část obrazů přemalována. V liberálnějších státech, jako je např. Kalifornie či Washington, a především pak ve městech charakteristických velkými uměleckými a intelektuálními komunitami jako San Francisco, Chicago či Los Angeles však k tomuto obrazoborectví nedochází a jsou přemalovávány pouze inkriminované symboly. Takto pak murální malby „čekají“ na svůj nový život, který jim má za dvě desetiletí vdechnout hnutí *chicanos*<sup>60</sup>, v jehož rámci se mají znovu stát důležitým společenským hybatelem a monumentálním vyprávěním další historické zkušenosti.

---

60 Termínem *chicanos* označují sami sebe mexičtí Američané, a to jak ti, kteří se na území USA narodili, tak i ti, kteří do USA emigrovali. Tento pojem není svázán ani tak s etnickou identitou, jako spíše s identitou kulturní, odvozenou od místa původu (Mexika), jeho historie a kultury, s komunitním životem typickým pro mexické emigranty žijící v USA a s kulturní a politickou resistencí. Termín *chicanos* se rozšířil především během tzv. Chicano Movement (Hnutí *chicanos*) v 60. letech a od této doby začal být vztahován i k jiným etnickým menšinám hispánského původu. Od 80. let se v důsledku genderových teorií a feministických hnutí často setkáváme s používáním pojmu *chicana/o*, který klade důraz na ženskou část hispánské populace žijící ve Spojených státech amerických, její práva a potřeby.



## 5. KAPITOLA: *MÉXICO PROFUNDO* NA ZDECH SOUČASNÉHO NÁRODNÍHO PROSTORU

---

Jak je patrné z předchozí kapitoly, modernizační proces Mexika byl vymezen trojúhelníkem pojmů rozvoj, pořádek a pokrok. Následně byl narýsován dle západních měřítek a úzu o správně fungujícím státě a společnosti. Jednou z nezbytně se jevících činností tohoto sociálního inženýrství byla homogenizace nesmírné kulturní rozmanitosti na území Mexika do unifikované národní kultury. V rámci ní pozvolna docházelo k odstředění na „okraj společnosti“ (myšleno ekonomicky a/nebo geograficky) těch, kteří nesplňovali (většinou z etnických důvodů) pravidla této patologické hry. A právě proto není oficiální verze národní kultury reprezentativní pro celou společnost, ale pro pouhou její minoritu – bílou a popřípadě mes-tickou, ale jen za předpokladu, že se budou chovat podle západních kulturních vzorců, na které jsou mexické realie napasovány. Jak nás upozorňuje sociální antropolog Roger Bartra, majorita (která má však mocensky minoritní postavení) si tak na sebe musí brát tuto národní masku, kdykoliv potřebuje jednat s reprezentanty mocenského aparátu (Bartra 2013). Tato disemická<sup>1</sup> situace je primárně důsledkem mocensky nerovných sociálních vztahů, budovaných během kolonialismu a v nepřetržité kontinuitě nadále stvrzovaných kreolskými a posléze státními mocenskými a finančními elitami, mimo jiné i jako součást národního diskurzu. Na každodenní bázi je tato nerovnost utužována společenskými interakcemi mezi dvěma civilizacemi (Batalla 1987) žijícími na území Mexika. Kromě toho se otiskuje například i do umění ve veřejném prostoru, jehož prostřednictvím se můžeme o různých kulturních obsazích disemie dozvědět. Rozpor mezi dvěma kulturními jazyky probíhá v širším kulturním a společenském spektru, a navíc v různě uvědomělých rovinách. Jeho vizualizace pak nabírá nejrůznějších podob – od subverzivního umění ve veřejném prostoru, které otevřeně nesouhlasí s oficiální verzí národní kultury a politiky, přes manifestaci lokálních kulturních představ a příběhů až po umění, v kterém se stmeluje oboje – oficiální symboly národní identity i lokální a subjektivně pojaté identitární verze.

---

1 Michael Herzfeld vychází ve svém chápání termínu disemie ze sociolingvistického pojmu diglosie, tedy ze situace, v níž je národní jazyk rozdělen mezi dvěma registry či sociálními dialektami – formálním a často záměrně archaickým jazykem užívaným především pro oficiální účely (a který je prostředkem společenské, politické a ekonomické exkluze) a běžnou každodenní mluvou (Ferguson 1959). Disemii vymezuje jako „*formální nebo kódovanou tenzi mezi oficiální sebereprezentací národa a tím, co se skutečně odehrává v soukromí kolektivní introspekce*“ (Herzfeld 2005: 14). Disemie tak podle něj přesahuje lingvistický rámec diglosie a odkazuje k celému sémiotickému kontextu, zahrnujícímu ticho, gesta, hudbu, „*built environment*“ (vytvořené životní prostředí) a ekonomické, občanské a společenské hodnoty (Herzfeld 2005: 15).



V následujících dvou kapitolách chci ukázat různorodé verze umění ve veřejném prostoru, které manifestují *México profundo*, čímž rozkrývají monokulturní verzi národní identity prosazovanou státním aparátem (a která byla právě Cuevasem přilehavě nazvána „nopálovou oponou“). Tyto manifestace jsou v zásadě dvojího druhu, podle čehož jsou také rozděleny tyto kapitoly. První z nich jsou orientovány dějinně, bouří se proti představě, že by měl být předkolumbovský kulturní odkaz limitován aztéckou (případně mayskou) kulturou, a to ještě ve značně zjednodušených konturách a obsazích. V rámci této tendence jsou ztvárňována rozličná božstva a různorodé kosmologické koncepty na základě umné práce s ohromnou variabilitou symbolů zakonzervovaných v uměleckých artefaktech z předhispanického období. Prostřednictvím maleb je zároveň navazováno pouto s předky, a to obvykle ilustrací podobností mezi současnými obyvateli Mexika a „obyčejnými lidmi“, kteří obývali stejné území před stovkami let. Tato podobnost bývá vyličená zobrazením příběhů zachycených v mytologických vyprávěních a v legendách, které jsou v mnoha ohledech platné neustále.



Graffitero Shout se pro malbu s názvem „Niño en el tiempo“ (Dítě v koloběhu času) inspiroval sochami kultury Tlatilco. Tyto sošky menších rozměrů zpodobňovaly postavy s dvojitou hlavou či tvářemi – jednou směřující se a druhou mračící se, jako výraz symbolu *eclipse* popsáno v první kapitole. Foto: Shout, La Paz, 2014.

Příběhovost „hrdinů všedního dne“ je společné téma i pro druhou tendenci manifestace rozmanitosti žitého kulturního odkazu současného Mexika. V rámci ní je zpodobňována lokální kulturní zkušenost, tedy to, co je charakteristické pro určité místo, kde umělci žijí. Námětem se tak stávají skutečné předlohy (na rozdíl od simulaker preferovaných oficiálním uměním), často přejímané z přírodního světa (zvířata, rostliny, pohoří, řeky apod.). Tím je mimo jiné manifestován silný vztah k zemi (*la tierra*), pro mexickou kulturu klíčový. Touto tendencí umění ve veřejném prostoru se zabývám v šesté kapitole. Zamýšlím se v ní zároveň nad hlubším kosmologickým významem specifického vztahu k zemi na základě inspirace „amazonským perspektivismem“ antropologa Viveirose de Castro. Také zde hlouběji rozebírám průniky mezi konceptualizacemi národní a lokální identity a především tím, jak jsou tyto dvě prolínající se identitární „vrstvy“ konstruovány a uchopovány aktéry pohybujícími se v národním prostoru Mexika. Kapitulu uzavírám vztahem lokálně zaměřeného umění a komunitní spolupráce, která je důležitým rysem mexické kultury přítomným na lokální úrovni napříč Mexikem (i Spojenými státy americkými ve čtvrtích s větším procentem mexických obyvatel). Různorodé souvztažnosti mezi uměním ve veřejném prostoru a posilováním komunitních vazeb ukazují na příkladech dvou zcela rozličně ukotvených a zesíťovaných komunit – Tepita a Azcapotzalca v Ciudad de México a Pueblly Nuevo ve státě Oaxaca.

Účelem páté a šesté kapitoly je tak spolu s Juanem z pohádky Josého Luise Cuevase rozhrnout nopálovou oponu a dohromady se vydat vstřícné dobrodružné cestě po rozmanitosti nepřeborných kulturních variant *México profundo*.

## GRAFFITI JAKO TETOVÁNÍ NA TĚLE MĚSTA

Pro porozumění tomu, jak se staly narativy čerpané z předhispanického období důležitými náměty mexického street artu, je nezbytné alespoň zlehka nastínit raný vývoj mexického graffiti. A protože je graffiti vynálezem severních sousedů Mexika<sup>2</sup>, začneme s naším výletem za nopálovou oponu právě tam.

Po zapojení USA do 2. světové války se v souvislosti se zvýšenou potřebou pracovní síly přesouvá přes mexicko-americké hranice stále více mexických obyvatel. Spolu s nimi se do Spojených států dostává i arzenál porevoluční vizuality, který na své užití nenechá dlouho čekat. A to zejména v jižní Kalifornii, kde se od 60. let stává důležitou součástí tzv. *chicano movement*, boje mexických přistěhovalců a Američanů s latinskoamerickým původem za svá práva a sebeurčení. Jejich malby zřetelně navazují na „*the Mexican school*“, jak je v USA nazýván umělecký styl nástěnných maleb z porevolučního období užívající vizuální slovník, jehož obsah a podoba „pojmu“ byly definovány muralisty podporovanými mexickým státem. V malbách *chicanos* se mísí narativní vyprávění jejich mytického původu s popisem každodenní reality komunitního života či života *barria* (čtvrť) a jeho obyvatel. To je rozměr, který se v tomto období začíná stále více objevovat i v neoficiálním umění ve veřejném prostoru Mexika. Lokálně orientovaný vizuální obsah takových maleb poměrně ostře kontrastuje s reprezentacemi abstraktní ideje národa, které tvořily obsah oficiálních murálních maleb 20. až 40. let. Malby *chicanos* (a setkávání se kolem nich) jsou mnohdy hybnou silou celé komunity a jsou skrze ně artikulovány potřeby obyvatel určitého *barria*. Na rozdíl od diskurzivních murálních maleb, které samy sebe prohlašují za hlas lidu, se tedy hlasem lidu skutečně stávají. Hlavní symboly, které byly hnutím *chicanos* „vypreparovány“ z mexických národních maleb, pocházejí z říše předhispanického kulturního dědictví. A to především z toho aztéckého, vzhledem k tomu, že se *chicanos* považují nejen za přímé potomky Aztéků, ale též za ty, kdo se vrací do jejich pravlasti, tzv. Aztlánu. Podle pověstí totiž Aztékové doputovali do Tenochtitlánu (současného Ciudad de México) právě z oblasti, kde se nyní rozkládá stát Kalifornie. Skrze ideu (a následné reprezentace) Aztlánu tak *chicanos* mani-



Představa Aztlánu je společenským konstruktem místa, které bychom mohli označit jako „*imagined homeland*“ (Gupta, Ferguson 1992: 11) *par excellence*. Mexičtí emigranti skrze Aztlán „užívají paměť určitého místa (imaginárního, mytologického) ke konstruování svých žitých světů“ (tamtéž). Esteban Villa a Ricardo Favela, *Mujer cósmica* (Kosmická žena), 1974 (murál renovován v roce 2011), Chicano park. Foto: Juan Manuel Carillo, San Diego, 2011.

<sup>2</sup> Vizuální stopy na zdech se objevují napříč světem již od nepaměti, jak dokládají např. jeskynní malby v Altamirě či nápisy na zdech domů v Pompejích. Pojmem graffiti bývají nicméně označovány až vizuální intervence ve tvaru stylizovaných písmen, které do veřejného prostoru vnášejí (obvykle barevným sprejem) jméno jejich autora či jeho pseudonym. První graffiti v tomto slova smyslu se objevilo v New Yorku na začátku 70. let a poměrně rychle se rozšířilo do metropolí v USA a do západoevropských měst.



festují historické právo na toto území (Kalifornii). Hrdost a přináležitost k předhispanškému dědictví byla mezi *chicanos* demonstrována zobrazováním pyramid, emblematického motivu orla na kaktusu s hadem v zobáku z pověsti o založení Tenochtitlánu, aztéckých bohů (zejména Quetzalcóatla, Coatlicue a Tlaloca), slunečního kalendáře, klasů kukuřice a indiánů tak, jak jsou portrétovaní na aztéckých kodexech či v murálech Diega Rivery. Není proto s podivem, že symboly z říše aztéckého kulturního dědictví byly zároveň i ústředními motivy prvních graffiti v mexických čtvrtích v USA. Důležitým námětem murálů *chicanos* jsou dále hrdinové boje za nezávislost (reprezentované ponejvíce Hidalgem rozeznávajícím zvony národní emancipace) a mexické revoluce. Není bez zajímavosti, že zatímco na území Mexika je zobrazován Emiliano Zapata jakožto principiální postava revoluce, *chicanos* portrétoují Pancha Villu minimálně stejně často. Můžeme se jen dohadovat, zda je to dáno tím, že Pancho Villa v roce 1916 uskutečnil poslední mexickou vojenskou intervenci na území USA. Mexičtí hrdinové jsou obvykle portrétovaní hned vedle lídrů hnutí *chicanos* – zejména Cesara Chavese a Rodolfa „Corky“ Gonzalese. Mnohdy za přítomnosti ilustrace Che Guevarry tak navazuji na tradici latinskoamerického levicového boje za zemi a svobodu (*tierra y libertad*) a jiné ideály mexické revoluce. Dalším symbolem pevně spjatým s identitou hispanšských obyvatel USA je Virgen de Guadalupe.



Murální malba *500 años de la resistencia* (500 let rezistence) od Isaiase Maty v San Franciscu je téměř „učebnicovým příkladem“ námětů zobrazovaných na malbách *chicanos* – viz výjevy vzdoru a rezistence, postavy spojované s bojem za práva nativních obyvatel (např. Miguel Hidalgo či Bartolomé de las Casas) a symboly asociované s nativními a předhispanškými kulturami (např. olmécká hlava či specifické zobrazení kukuřice). Tato malba vznikla v roce 1992 při příležitosti pětisetletého výročí „objevení“ Ameriky, zobrazené náměty i ideový náboj jsou nicméně charakteristické pro malby *chicanos* objevující se v severoamerických městech od 60. let do současnosti, protože se domnívám, že je tato malba vhodnou ilustrací následujícího textu. Foto: Zachary Clark, Mission District, 2012.



Tato murální malba přibližuje specifický způsob zobrazování Virgen de Guadalupe na malbách *chicanos*. Její postava je oklopena hieroglyfy z předhispanšských pyramidových komplexů (mám za to, že se jedná o znaky z Teotihuacánu a mayských archeologických nalezišť) a po obou jejích bocích jsou vyobrazeni lídři *Chicano movement* (nalevo Cesar Chaves, napravo Rodolfo „Corky“ Gonzales). Za nimi je zobrazen boj *chicanos* za své kulturní sebeurčení, sociální spravedlnost a uznání Aztlánu. Za zástupem demonstrantů se po pravé straně rozprostírají vlajky se symbolem hnutí *chicanos* (níže boje za Aztlán, výše znak *Chicano movement*). Autor murální malby neznámý. Foto: Itandehui Franco Ortiz, San Diego, 2014.

Posledním často zobrazovaným motivem jsou výjevy ze života čtvrti mexických přistěhovalců, v které se murály nachází. Důležitý aspekt stojící v pozadí těchto zobrazení je důraz na pospolitost komunit *chicanos*. Umělec při tvorbě murální malby často debatuje o jejím obsahu s obyvateli dané čtvrti, kteří se kromě vymýšlení námětů někdy podílejí i na jeho realizaci (např. děti během školního vyučování malují pozadí murálu apod.). Od osmdesátých let je v malbách *chicanos* v Los Angeles výrazně zastoupen narativ smrti. Smrt jako taková byla ve čtvrtích přistěhovalců vsudypřítomná zejména během 80. a 90. let, kdy byly v mexických a jiných hispanšských čtvrtích ozbrojené potyčky gangů na denním pořádku, zejména ve východní části Los Angeles. Na murálních malbách je smrt obvykle zpodobňována tzv. *catrinou* (reprezentací smrti z karikatur Joseho Guadalupe Posady z konce 19. století) ve specifické vizualitě *cholos*<sup>3</sup>, kde je Posadovo zobrazení smrtky smíšeno s atributy spojovanými s *Día de los muertos*. Takto stylizovaná *catrina* je obsahem i mnohých současných neoficiálních murálních maleb a graffiti, a k tomuto tématu se tak vrátím v osmé kapitole.

Výše zmíněné symboly reprezentují kulturní a etnickou přináležitost nejen prostřednictvím street artu, ale i si je *cholos* nechávají tetovat (Ortega Dominguez 2004). Domnívám se, že podobně jako Clifford Geertz považuje kulturu za veřejnou, jelikož její významy a obsahy jsou veřejné (Geertz 2000), vizuální jazyk na tělech nositelů a účastníků subkultury *cholos* se svým způsobem stává zrovna tak veřejným. Podobně jako symboly v murálních malbách tak vydělují jejich nositele na základě konceptu „out-group a in-group“.

V druhé polovině 70. let se v New Yorku rozmáhá hiphopová subkultura a graffiti jako její důležitá součást se odtamtud šíří křížem krázem Spojenými státy americkými.<sup>4</sup> Jedním z míst, kde graffiti velmi záhy nachází úrodnou půdu a kde se postupně vyvíjí svým vlastním způsobem, odlišným od stylu charakteristického pro New York, je Los Angeles. To je dáno především dvěma důvody – prvním je výše diskutovaná tradice umění ve veřejném prostoru nastartovaná hnutím *chicanos*, druhým důvodem je symbolické vytyčování teritorií gangy. Graffiti je v Los Angeles značně ovlivněno těmito dvěma způsoby vizuální komunikace ve veřejném prostoru, nabírá svůj vlastní způsob vizuální artikulace (charakteristický kromě vlivu *chicano art* a kódů používaných gangy i inspirací japonskou a čínskou kaligrafií<sup>5</sup>) a v této formě se rozšiřuje po celé Kalifornii, především do San Diega. Zatímco se však dostává graffiti z New Yorku do Kalifornie poměrně záhy po jeho boomeru v druhé polovině 70. let, přenesení graffiti do Mexika trvá celé desetiletí.

3 *Cholos* jsou mexičtí Američané (žijící na území USA i Mexika), jejichž subkultura se vyznačuje specifickým životním stylem a hodnotami (tzv. *Gang style* – životem v gangu), slangem (fúzí angličtiny a mexické španělštiny s vlivy nahuatlu), stylem oblékání (o několik čísel většími džínami, mohutnými teniskami, jejichž tkaničky mohou barevně symbolizovat příslušnost k jednotlivým gangům, srolovaným šátkem kolem hlavy a nátělníkem, který odhaluje tetování, které podobně jako graffiti a murální malby vyjadřuje názorové postoje, a je tak symbolickou komunikací). Subkultura *cholos* se začala rozvíjet od 80. let v Los Angeles a San Diegu (ale i v jiných městech s velkým počtem komunit Mexičanů či mexických Američanů) a ve velkých mexických městech (především v Tijuane, Ciudad de México a Guadalajaře). Více o této tematice např. Laura Cummings (Cummings 2003), James Vigil (Vigil 1988) a Pablo Sánchez (Sánchez 2009).

4 Difúzi graffiti po Spojených státech amerických velmi napomohla železniční doprava zejména z toho důvodu, že vlaky byly v počátcích graffiti stejně důležitými nositeli této výtvarné formy jako zdi samotné.

5 Inspiraci japonskou a čínskou kaligrafií, která se odráží nejen ve vizualitě losangeleského graffiti, ale posléze i v graffiti *cholos* a jejich tetování, přinesl do umění ve veřejném prostoru Chaz Bojórquez. Tento kalifornský umělec od konce 60. let maloval po zdech Los Angeles znaky japonské a čínské kaligrafie ve spojení s mexickou *calaverou*, symbolem smrti.



Na difúzi této vizuální komunikace přes mexicko-americké hranice měla vliv jejich poměrně velká propustnost<sup>6</sup>, reemigrace mexických emigrantů a emigrace mexických Američanů zpátky do Mexika. Ta se od druhé poloviny 80. let objevuje ve stále se zvyšující míře v důsledku nových imigračních zákonů (především „Immigration Reform and Control Act“ z roku 1986 platícího na federální úrovni a restriktivního zákona „California Proposition 187“, známého jako „Save Our State“, z roku 1994 platícího v Kalifornii). Další příčinou této migrace je výrazné zhoršování bezpečnosti v hispánských čtvrtích Los Angeles a San Diega.

Zatímco se graffiti v omezené míře dostává ze San Diega do příhraniční Tijuany již na konci sedmdesátých let, ve větším měřítku se v Mexiku začíná objevovat až na konci let osmdesátých. Do celého Mexika se graffiti rozšiřuje až v průběhu devadesátých let, na což má vliv výše zmíněná emigrace *cholos* a jiných mexických Američanů, kteří v této dekádě přicházeli zejména do Guadalajary a na předměstí Ciudad de México (jako je např. Nezahualcóyotl). *Cholos*, kteří se vyznačují specifickou „hybridní“ kulturou<sup>7</sup> (Canclini 1989; Hedrick 2003) tvořenou především dvěma vlivy – kombinací hiphopu a gang style – a kteří jsou typickými reprezentanty transnacionální identity, sprejují do ulic Tijuany, Guadalajary a Ciudad de México *graffiti de estilo gringo* (styl graffiti typický pro Spojené státy americké). Jimi vymezují především své barrios (čtvrti). Boj na symbolické úrovni mezi jednotlivými čtvrtěmi reemigrantů probíhá nicméně i ve formě murálních maleb, v nichž jde o to namalovat co nejkrásnější, vizuálně co nejpřitažlivější malbu, a skrze ni to ostatním čtvrtím „natřít“. Zatímco tagy a graffiti jsou tak spíše záležitostí jednotlivců, na tvoření murálu se podílí celé sousedství. Vybírá se finanční příspěvek na realizaci murální malby a kolektivně se jedná o tom, co bude obsahem malby. Stylisticky a symbolicky tyto malby vychází z murální tradice severoamerických *chicanos*, a objevují se v nich tak diskurzivní symboly, které si *cholos* nechávají s oblibou také vytetovat. Pyramidy, aztécké kalendáře, mayští a aztéckí bohové, romantizující zobrazení aztéckých princezen a válečníků, orlové na kaktusu s hadem v zobáku, trikolóra mexické vlajky či vlajka samotná, *calavera*, Virgen de Guadalupe, Emiliano Zapata apod. se tak jinak řečeno posouvají z formy murální malby do formy tetování a právě skrze tuto specifickou vizualitu se vrací do Mexika, kde znovu ožívají veřejný prostor. Hlavní narativy maleb *cholos* jsou obvykle úzce spjaty s životem ve čtvrti reemigrantů. Vzhledem k tomu, že bývá v těchto čtvrtích velmi časté násilí a ozbrojené potyčky mezi příslušníky jednotlivých gangů, do obrazů je pro ochranu čtvrti zapojeno velké množství symbolů religiózní povahy, jako například Virgen de Guadalupe či Ježíš Kristus. Bojovný náboj je patrný i z dalších motivů, které sice vychází z porevolučního zobrazování námětů z předhispánského období a revoluce, ale jsou reinterpretovány v souladu s každodenností *cholos* a dalších reemigrantů. Na malbách jsou tak zobrazováni především Zapata a Villa s bambitkami a nábojovými pásy a aztéckí bojovníci. Tyto v zásadě diskurzivní obrazy (mnohdy doplněné mexickou vlajkou) jsou dále rozvinuty vizualizacemi charakterizujícími kulturu *cholos*, jako

například symboly a narativy odkazujícími ke konceptu *la vida loca* (život v gangu, reprezentovaný zbraněmi nebo zobrazením násilných událostí, ke kterým v dané čtvrti došlo), výjevy ze života ve vězení, obrazy cholas, potetovaných prostitutek, a *catrinas* – karikatur smrti ve specifické vizualitě *cholos* (Valenzuela Arce 2012).

Většina těchto murálních maleb byla zničena v důsledku potyček *cholos*, nebo byla přebílena policií či lidmi, kterým tato estetika vadila (Valenzuela Arce 2012: 21), neboť pro ně byla vyjádřením nenáviděného násilí, které do ulic Tijuany (a dalších velkých mexických měst – především Ciudad de México a Guadalajary) během 80. a 90. let *cholos* přinesli. Ačkoliv se tak *cholos* ve svých murálních malbách vztahují k národní identitě (stejně jako k subkulturní identitě a příslušnosti k určité čtvrti) a jejich vizuální intervence měly jistý vliv na šíření graffiti v Mexiku během 90. let, hledání a manifestace mexické národní identity skrze neoficiální umění ve veřejném prostoru se vyvíjí (záměrně) odděleně od stylu a námětů maleb a graffiti *cholos*.

### HECHO EN MEXICO<sup>8</sup>

Jak již bylo řečeno, graffiti se ze Spojených států začíná šířit během druhé poloviny 80. let. Mezi mexickými *graffiteros* (tvůrci street artu, především formy graffiti) se na konci 80. let objevuje potřeba odlišit se od amerického stylu graffiti a najít vlastní formu této vizuální komunikace. Jedna z prvních mexických *crew*<sup>9</sup> si tak dává název *Hecho en México* (Vyrobeno v Mexiku) a snaží se pracovat s vizualitou písmen jiným způsobem, než je tomu v *graffiti de estilo Newyorkyno* či *estilo de Los Angeles* (newyorský a losangelský styl graffiti).

„Narodil jsem se v San Diegu, ale často jsem jezdil do Tijuany za příbuznými. Občas jsem tak prostě žil tam a občas zase tam, stejně jako spousta mojich kamarádů. Jenže tak kolem puberty jsem začal cítit, že nejsem ani Američan ani Mexičan, ale prostě „americano-mexicano“. V Mexiku mi posměšně říkali, že jsem gringo, ve Státech, že jsem zatracený Mexičan. Z těchto situací se zrodila naše *crew* HEM. Hecho en México. Chtěli jsme dělat něco mexického, ale nechtěli jsme používat stereotypní symboly rádobý mexické identity, co do nás tlačí vláda. Z počátku jsme dělali samé ilegály, „*puras bombas*“. S klukama v Tijuane jsme si občas jen tak říkali, co budeme večer dělat, a tak jsme prostě sbalili spreje, přeješli hranice a šli malovat do Států. Bombili jsme všude. Pod mostama, pod silničníma přejezdama, prostě všude. Byl to náš protest proti zkorumpované vládě, víš jak, dát jim najevo že máme svůj hlas a právo na to ho použít. Pravidla HEM byly jasné. Musel jsi být z Tijuany. Tvůj jméno nemuselo být nutně ve španělštině, ale mně se líbilo, že jména všech lidí v *crew* měly co do činění se španělskýma věcmi a názvama“ (Shente, 2013).

Na rozdíl od *cholos*, kteří tagují a sprejují graffiti pouze ve své čtvrti (což vychází z teritoriálního ukotvení gangů), první mexičtí *graffiteros* naopak chápou graffiti jako cosi, co patří celému městu. „Prostě maluješ po zdech, které tě volají. Nemusíš obhajovat, bránit roh své čtvrti“ (Kafy 2013). První mexické *crews* tedy nejsou lokálně vázané, ale jsou to v zásadě spolky kamarádů, kteří chtějí malovat společně a ocitají se na podobné stylistické úrovni. Tijuanstí pionýři gra-

6 Někteří mí respondenti byli jedněmi z prvních mexických *graffiteros* (např. Shente, Libre, Peque a Kafy) a zároveň v osmdesátých a devadesátých letech žili v Tijuane a/nebo v San Diegu. Vyprávěli mi o tom, jak občas po škole během volného odpoledne přeběhli hranice si zasprejovat se svými kamarády, kteří žili ve Spojených státech. Tyto „výpady“ pro ně byly ohromnou inspirací, především co se týče stylu. Takové přebíhání podle nich bylo možné až do roku 1994, kdy byla podepsána smlouva o „volném“ obchodu (Shente 2013; Libre 2013; Kafy 2013).

7 Canclini preferuje používání pojmu hybridní kultura především proto, že poukazuje na proměnlivost a diverzitu vlivů, které určitou kulturu utváří. Jistým způsobem se tímto termínem vymezuje i vůči pojmu mesticství, který je podle něj nejen nepřesný, ale vyjadřuje negativní a ideologicky zprofanovanou konotaci (Canclini 1989).

8 Vyrobeno v Mexiku

9 *Crew* je termín označující skupinu *graffiteros*. Každá *crew* má jiná (většinou nepsaná) pravidla, na základě nichž přijímá své členy. Obvykle je „vstupenkou“ k přijetí do určité *crew* stupeň technické a umělecké vyspělosti daného *graffitera*, který si následně název konkrétní *crew* připojuje ke svému tagu (uměleckému jménu) a ten se tak určitým způsobem stává „příjmením“ *graffitera*.



ffiti<sup>10</sup> si berou jako předobraz americké graffiti, ale touží se od něj stylisticky odpoutat, což vede ke vzniku tzv. *trepes*. Na rozdíl od plošně ukotvených graffiti *cholos*, *trepes* naopak o městě přemýšlí horizontálně – jde o to nasprejovat své jméno či název své *crew* co nejvýše do městského prostoru, do míst dobře viditelných veřejnosti. To koneckonců odráží i název tohoto stylu graffiti (*trepas* znamená šplhat, vylézt) a zároveň i dynamiku *crew* – jeho členové si musí navzájem důvěřovat při zdolávání nebezpečných výšek, do kterých zapisují svá jména. Ačkoliv je tato kulturní praktika lokálně specifická (*trepes* se nikde jinde neobjevují v takové míře jako v Tijuane) a vyjadřuje tak lokální identitu *graffiteros* (potažmo národní identitu v opozičním vztahu k San Diegu a dalším příhraničním městům na straně USA), jinak zcela vychází z amerického způsobu pojmání graffiti (zapsat viditelně své jméno do tváře města, vyvýšit se nad masu proudící v ulicích, dát o sobě vědět, dokázat, že jsem v sobě zdolal strach z toho, že budu chycen, nebo že spadnu apod.).



Příklad Tijuanských *trepes* z počátku milénia. Foto: Stefan Simikich, Adek a Resq, Tijuana, 2003.

Podobně jako je pro nelegální graffiti v Tijuane typická forma *trepes*, pro Monterrey jsou lokálně specifickým stylem tzv. *ganchos*, které stejně jako *trepes* připomínají zvláště tvarované šifry ohromných rozměrů. Na rozdíl od *trepes* jsou však *ganchos* nejčastěji sprejovány příslušníky jednotlivých gangů a slouží k vytyčování teritoria jejich vlivu.

„Všichni ti budou říkat, že graffiti začalo tam u nich, že oni tam v Nezahualcóatlu, v Guadalupe, Tijuane a tak dál byli první. Ale já jsem u toho doopravdy byl a můžu ti říct, že první graffiti v Mexiku se objevilo na konci 80. let v centru Defe na křižovatce Avenida Reforma s Hidalgem. Na konci 80. let nás bylo devět, co malovalo graffiti. Sedm tady v Defe, dva v Guadalupe. Úplně živě si pamatuji ten pocit, kdy jsem viděl film „Beat Street“ (1984, USA). Od té doby jsem nemohl myslet na nic jiného. K narozeninám jsem si přál aerosoly a začal jsem malovat. Nejdřív letras, experimentoval jsem s tvary a barvami a pak jsme si s klukama říkali: sakra, nemůžeme jenom takhle slepě kopírovat graffiti gringo a chicano. Musíme rozvinout nějaký svůj vlastní styl. Samozřejmě nejdřív ze všeho nás napadlo v rámci graffiti zobrazovat předhispánské symboly a většina tady u toho i zůstala. Ale já jsem si říkal: je třeba jít dál, je nutné zobrazovat esenci současného Mexika, to, co je národním symbolem v současnosti, o čem se mluví a k čemu se skutečně vztahujeme. Třeba box. Ale u mě to vlastně skončilo na rovině diskuzí a přemýšlení a ti ostatní tady z toho období zůstali u těch předhispánských symbolů“ (Heredia 2013).

10 Podle výpovědí mých respondentů, ale například i podle knihy „Welcome amigos to Tijuana“ (Valenzuela Arce 2012) byli prvními *graffiteros* malujícími do ulic Tijuany Pisto, Nets, Kecho, Chore, Kamel, Sueño, Kafy, Shente, Wow, Done, Wesko, Kenos, Seder, Benz, Taker, Dismes, Keso, Peso, Picho. Ve jménech těchto *graffiteros* si všimněme souhlásky K, která se ve španělštině objevuje jen zřídka, zpravidla pouze ve slovech přejatých z jiných jazyků. Psaná podoba slangu, který *graffiteros* používají, se podobá fonetickému přepisu a souhlásky K tak referuje k písmenům C či QU (např.: Camel, velbloud, bude psán jako Kamel, Queso, sýr, jako Keso apod.). Tato jazyková forma se objevuje nejen ve jménech *graffiteros*, ale i v jejich textech, sms zprávách apod.

Hlubší hledání mexické formy graffiti se rozvíjí až v devadesátých letech. Tendence vnášení symbolů spjatých s národní identitou do graffiti se ve větší míře objevuje v Guadalupe a v Ciudad de México v druhé polovině devadesátých let. Graffiti scéna je v Mexiku na počátku 90. let velmi konzistentní. První pionýři mexického graffiti, kteří určovali jeho hlavní proudy a posléze se mají stát legendami scény (zejména Peque, Mibe, Humo, Ene, Sueño, Señor Niuk) se navzájem znají a diskutují, podobně jako tomu bylo mezi porevoluční intelektuální elitou (viz popis snídaň u Dolores Río ze strany 134, pozn. 35), jak a kam graffiti v Mexiku nasměrovat, aby bylo skutečně mexické. Tato debata v sobě nese jasně artikulovaný požadavek odlišení mexického graffiti od tzv. *graffiti gringo* (amerického graffiti). To je myslím podpořeno napínáním asymetrických vztahů s USA, silícím od devadesátých let (zejména od r. 1994, kdy byla uvedena v platnost dohoda o severoamerickém „volném“ obchodu – NAFTA – a Mexiko se tak dostalo do vazalského postavení vůči USA), a pocitem submise vůči ekonomicky silnějším sousedovi na rovině kulturní intimity (Herzfeld 2005). Jako logický tah se v tomto myšlenkovém schématu zdá vybrat něco bezprostředně vlastního, čímž se zdá být harmonicky se tvářící předhispánská minulost. Pro vynalézání podoby graffiti<sup>11</sup>, které by bylo skutečně mexické, se tak první mexičtí *graffiteros* inspirovali emblematickými motivy z předhispánského období, užívanými v porevolučních murálních malbách v kontextu národotvorných příběhů a posléze ve vycizelované podobě i v malbách *chicanos*. Do centra mexických graffiti se tak na konci 90. let dostávají bohové z předhispánského panteonu - zejména Quetzalcóatl<sup>12</sup> a Tlaloc, aztécký kalendář (sluneční kámen), pyramidy, Pakalova maska z jadeitu, orel na kaktusu s hadem v zobáku apod.<sup>13</sup>



Předhispánský bůh Quetzalcóatl zobrazený technikou graffiti. Autor malby: 71 crew, Estadio Azteca, rok neznámý. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

11 Na rozdíl od USA, v Mexiku je jen malá část graffiti součástí hiphopové subkultury. Graffiti vystupuje v Mexiku jako samostatná vizuální forma nezávislá na ostatních třech součástech hip hopu (rapping/MCing, DJing/scratching, break dancing), což je patrné i z toho, že naprostá většina *graffiteros* poslouchá jiný typ muziky než hip hop, především rock, heavy metal a tzv. rock latino.

12 V devadesátých letech a na přelomu nového milénia byl Quetzalcóatl zpodobňován snad nejvíce ze všech „mexických“ symbolů. To je dáno i tím, že bylo mexické graffiti ve svém počátku stylisticky ovlivněno graffiti z Los Angeles, pro něž je charakteristické zobrazování čínského draka. Tím se mimo jiné vyjevuje podobnost mezi Quetzalcóatlem a symbolem draka objevujícím se v kosmologiích mnoha asijských kultur, což je někdy pokládáno za kulturní výpůjčku vzniklou v období propojení Beringovy úžiny.

13 Jeden z prvních pionýrů mexického graffiti Mibe během našich rozhovorů hovořil o tom, že v 90. letech bylo jeho největší inspirací graffiti z Los Angeles a murální malby *chicanos*. Oboje mu prostřednictvím fotografií zprostředkovali jeho bratranec a sestřenice, kteří každé léto přijížděli z Los Angeles na prázdniny do Ciudad de México.





Murální malba slunečního kamene a Virgen de Guadalupe jako příklad separátního zobrazování diskurzivních symbolů mexické národní identity v rámci neoficiálního umění ve veřejném prostoru. Autor a rok vzniku malby neznámý. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

Stereotypní zobrazení z porevolučních murálních maleb se tak po padesáti letech útlu mu vrací do veřejného prostoru Mexika v symbolicky mortifikované podobě metaobrazů (Mitchell 1995), tedy vycizelované a „vypreparované“ z kontextu diskurzivních příběhů (conquisty, scén z předhispánského období apod.)<sup>14</sup> a po „stvrzení shora“<sup>15</sup> z USA se opět stávají účinným činitelem probouzení národního sentimentu a hrdosti. V průběhu nultých let nového milénia se taková podoba vizuální komunikace šíří z „epicenter“ graffiti – Ciudad de México, Guadalajary a Tijuany – do celého Mexika.

14 Domnívám se, že k vycizelování a „vypreparování“ symbolů z kontextu příběhů zobrazovaných na porevolučních murálních malbách došlo spolu s jejich užíváním *chicanos*. V rámci hnutí *chicanos* byly výše jmenované symboly totiž posunuty do jiných kontextů a začaly žít svým vlastním životem jako součást odlišných příběhů.

15 Situace návratu diskutovaných symbolů připomíná historickou zkušenost tanga, které přestalo být spojováno s chudinou a nevěstinci Buenos Aires a stalo se hlavním symbolem argentinské národní identity poté, co bylo „stvrzeno“ svou úspěšností z Francie, kde na počátku 20. století padlo na úrodnou půdu pařížských kabaretů (Savigliano 1995).

## ALGO QUE REPRESENTA MI CULTURA<sup>16</sup>

Zatímco je pro přelom milénia charakteristické zobrazování předhispánského kulturního dědictví a částečně i revolučního odkazu, zhruba od roku 2010 se ve stále větší míře objevuje tendence tyto symboly reinterpretovat a přidávat k nim další vrstvy příběhů. Tato tendence je obzvláště patrná ve stále složitěji strukturované interpretaci symbolů a idejí zachycených v předhispánském umění a v mytologických, případně lokálních příbězích předávaných dodnes orální tradicí. Komplexnější vizuální narace předhispánských i současných lokálních kultur je jednoznačně spojena i se stylistickým vývojem jednotlivých umělců. Stylistická propracovanost umožňuje *graffiteros* odpoutat se od klasických graffiti (většinou ve formě *letras* – písmen, někdy uprostřed či na kraji doplněných ornamentem – tzv. „charakterem“) a tvořit mnohorozměrné murální malby se složitějšími vizuálními narativy.<sup>17</sup> Murální malby jsou obvykle tvořené kombinovanou technikou – sprejem (aerosolem) a akrylem či barvou určenou k venkovnímu užití, kterou umělci nanášejí pomocí válečků a štětců různých velikostí. Technická vyspělost jednotlivých tvůrců však neznamená, že by se nevraceli ke sprejování *letras*. Většina z *graffiteros*, s kterými jsem dělala rozhovor, mi říkala, že tvořit murální malby jim umožnily roky sprejování v ulicích, ke kterým mimo jiné z tohoto důvodu cítí přináležitost. To, že pracují na zakázkách (ať již soukromých, nebo zadaných a sponzorovaných čtvrtí, městem, státními institucemi či firmami vyrábějícími aerosolové spreje či venkovní malby<sup>18</sup>), tak neznamená, že by „sem tam něco nezbombili“. Občas si tak *graffiteros* v noci přetáhnou kapuci přes hlavu, přes pusku si dají šátek, z brašny vysypou skicáky s náčrtý na úhledné, pro nejširší veřejnost vizuálně přitažlivé malby, naplní je spreji (především tzv. chromy – černým a stříbrným sprejem) a jdou *pintar por las calles* (malovat do ulic). Současná vizuální vyjádření ve veřejném prostoru tak nelze chápat prizmatem evolučního vývoje, na jehož počátku by byly *letras*, postupně by do nich byly přidávány symboly či různorodé mo-

16 Když jsem se graffitera Shouta ptala, co je náplní jeho umění a co mají jeho murální malby navzájem společné, odpověděl mi, že rád zobrazuje „něco, co reprezentuje mou kulturu“ (Shout 2013). Toto spojení se mi zdá výstižné pro obsah následující podkapitoly.

17 Dalším vstupním faktorem vývoje graffiti v Mexiku je technické zlepšování sprejů. Zatímco pionýři graffiti měli velmi omezený výběr barev a používali spreje, které nebyly určené k nanášení na zdi (ale spíše na kov, jako jsou například spreje na auta), v současné době jsou za mnohem dostupnější cenu k dostání spreje v nepřeberné variabilitě barev, které jsou navíc vyvinuty pro sprejování graffiti. Jistý rozdíl také hraje otvor trysky, která se na sprej nasazuje. Díky její rozdílnosti je možné vytvářet různé efekty a malovat detailněji. Zatímco v devadesátých letech byl k dispozici pouze jeden druh trysky, v současné době mívají *graffiteros* plné kapsy trysek různých otvorů.

18 Firem, které podporují murální malby jako součást své marketingové strategie, je v Mexiku hned několik. Jsou jimi většinou firmy specializující se na výrobu sprejů vyvinutých pro tvoření graffiti (například Illegal Squad), či firmy, které vyrábí barvy pro venkovní malby a nátěry (jako například Comex, která je v Mexiku zdaleka nejvýraznějším soukromým podporovatelem murálních maleb). Sponzorování konkrétních projektů, ale i celých graffiti festivalů (z nichž největším je každoroční „Meeting of Styles“) významně ovlivňuje graffiti scénu v jednotlivých městech. Nejvíce je takových firem v Ciudad de México, což podle *graffiteros* vývoj graffiti a současného muralismu v hlavním městě značně zvyhodňuje oproti jiným městům. *Graffiteros* obvykle předkládají soukromým sponzorům skicu plánované malby a souhlas od města, městské části či privátního vlastníka objektu, na který se chystají malbu nanést. Na základě toho se firma rozhoduje umělci poskytnout (či nikoliv) barvy a spreje (Nuder 2013; Senkoe 2013; Jazor 2013). Tvorba murálních maleb na státní zakázku obvykle vypadá následovně: státní instituce předem vyhlásí konkurz, načež vybraný umělec vypracuje návrh, co by chtěl (většinou na předem dané téma) zpodobnit. Poté se sejde porota, vysloví námítky, umělec je zpracuje, předloží skici nové a tento proces se opakuje do té doby, až je návrh porotou posouzen jako ideologicky vhodný k realizaci. Podle mých respondentů se po novém nástupu PRI k moci (2012) parametry pro schvalování oficiálních maleb velmi zpřísnily (Rodríguez Sánchez 2013, Arteaga Uroza 2013).



tivy a na konci tohoto řetězce by stály pestrobarevné sofistikované malby, které na několika desítkách metrů čtverečních vizuálně sdílejí lokální či mytologické příběhy s kolemjdoucími. Stylistická vyspělost umožňuje jednotlivým *graffiteros* zobrazovat složitější narativy a komplexněji vizuálně rozvíjet témata, která je zajímají, nicméně většina *graffiteros*, s kterými jsem měla možnost vést rozhovor, pracovala s rozličnými druhy vizuální exprese. A to i včetně nelegálního street artu, který nejvíce odráží rebelství proti jakékoliv autoritě, příslušnosti k ulici a představu veřejného prostoru jako entity, která patří všem.

To, že umělecký vývoj u jednotlivých *graffiteros* probíhá zcela individualisticky a nikoliv podle jakéhosi lineárního vzorce, reflektují například práce *graffiteros* Shouta a Jazora. Ti se od graffiti (v zásadě *estilo gringo*) posunuli k malování složitějších námětů (především diskurzivní povahy, jako je například Quetzalcóatl, aztécký kalendář či orel na kaktusu), aby se po více než deseti letech opět vrátili k písmenům (*letras*), pro jejichž tvar a strukturu se inspiroují mayskými hieroglyfy a aztéckými piktogramy.

Shout se při „modelování“ tvaru písmen graffiti inspiroje mayskými hieroglyfy. Do nich vkládá symboly z předhispánských uměleckých artefaktů, kterými byly sdělovány kosmologické koncepty. Do těchto dvou graffiti Shout vkládá symbol *caracol* odkazující k nekonečnu. Shout jej na svých malbách užívá jako výraz pro cyklicitu a neustálý vznik a zánik, ke kterým se ve svých pracích často vztahuje. Předhispánským uměním se Shout inspiroje i z hlediska barev – například žlutá podle něj reprezentuje zemi, vzduch a sluneční pyramidu. Modrá na jeho graffiti symbolizuje barvu měsíce a měsíční pyramidy, což v kontrastu se žlutou utváří protiklady slunce – měsíc, den – noc, život – smrt apod. „*Neustále žijeme mezi životem a smrtí,*“ říká ke graffiti na druhé fotografii (Shout 2013).



Foto: Shout, La Paz, 2014.

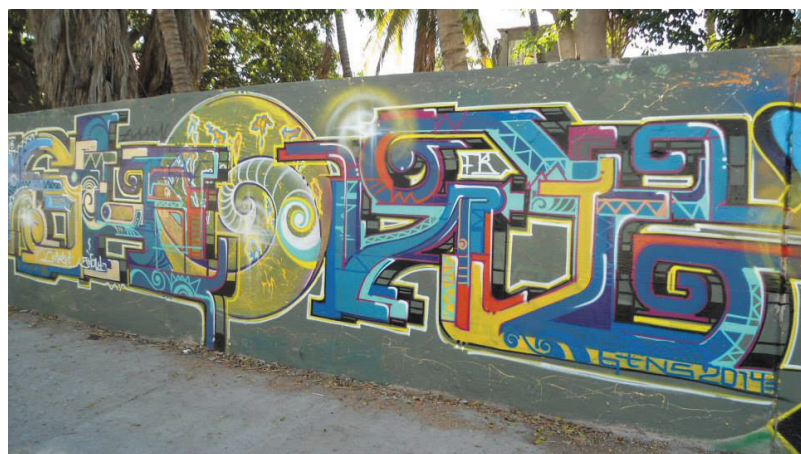


Foto: Shout, La Paz, 2014.

Stejně tak i v pracích Jazora je přítomné značné množství symbolů *caracol*. Během našich rozhovorů Jazor vzpomněl moment, kdy si během svého studia grafického designu říkal: „*Když se učím typografii vycházející z té a té kultury, proč bych se neměl inspirovat svou vlastní kulturou?*“ Tato myšlenka ho vedla ke studiu mayských stél a aztéckých kodexů, z nichž se inspiroval pro rozvoj svého vlastního stylu a tvaru písmen graffiti.



Foto: Jazor, Guadalajara, 2012.

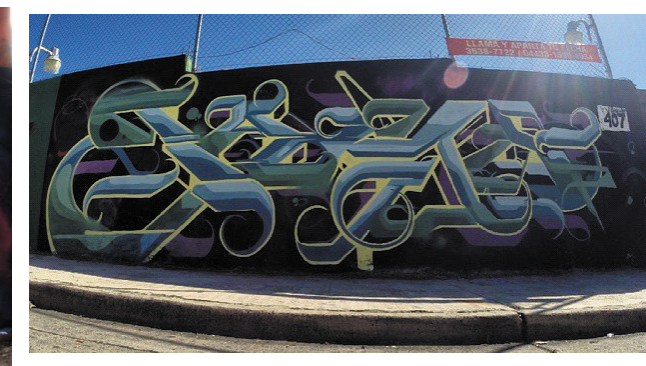


Foto: Jazor, Guadalajara, 2014.

Díla těchto dvou umělců napříč časem odráží nejen jejich umělecký vývoj, ale i vývoj jejich osobního vztahu k předhispánskému dědictví. Ten je podobný u naprosté většiny umělců, kteří tvoří nediskurzivní umění ve veřejném prostoru s tématy vztahujícími se k mytologiím a kosmologickým konceptům zachyceným v umění předkolumbovských kultur. Pro přehlednost jej lze schematizovat třemi fázemi. V první z nich *graffiteros* tvoří graffiti napodobující formy, které vychází ze svých dějinných epicenter situovaných v amerických velkoměstech, především v New Yorku či v Los Angeles a v současné době je můžeme vidět v zásadě v jakémkoliv světovém velkoměstě. U tohoto druhu vizuální artikulace jde především o vynalezení svébytného stylu písmen, kterými *graffiteros* píše (malují) své jméno (pseudonym). U některých mexických *graffiteros* se v průběhu hledání tvaru, barvy a struktury písmen, která by vyjádřila je samotné, objevuje výše zmíněná touha po vynalezení takového graffiti, které by se vymezovalo vůči *estilo gringo* a vnitřně odráželo národní charakter. V této (druhé) fázi jsou tak leckdy do písmen tvořících jména jednotlivých tvůrců (nebo jména jejich *crew*) vkládány diskurzivní symboly *lo mexicano*. Ve třetí fázi pak dochází k materializaci procesu, v němž *graffiteros* chtějí dělat street art, který by vyjadřoval kulturní podstatu mexičanství, ale nikoliv na základě dogmat oficiálního umění. Graffitero Senkoe mi k vymezování se vůči oficiálnímu umění říkal: „*Jasně že jsem Mexičan, ale rozhodně ne tak, jak si to vláda představuje. Jsem Mexičan, ale tak trochu po svém, víš? Nemám nic společného s tím prototypem mexičanství, o kterém nám říkají ve škole, víš, ten jako spanulej Azték. Co bych s ním měl mít asi tak společného? Moji prarodiče pochází z Oaxaky, moje praprababička ještě mluví jazykem otomí. Jsem Mexičan, protože jsem se tu narodil a žiju tady. Taký dělám mexický umění, ale kvůli tomu přeci nemusím malovat orla na kaktusu, nopály a pyramidy, chápeš? Dělám mexické umění, protože do svých maleb zahrnuji to, co vidím, když jdu městem, nebo při svých cestách Mexikem, jako třeba látky indiánek na trhu, dekor na nádobí, hračky, s kterými si hrají děti na předměstí, zkrátka cokoli, co upoutá moji pozornost.*“ Každý graffitero je tak svým způsobem „uličník“, který se svým jednáním (na různých stupních uvědomění) vymezuje proti privatizaci veřejného prostoru i proti jeho zabírání (a tvarování jeho obsahu) státem. Toto v zásadě anarchistické naladění je přítomné i v hledání nových obsahů, které se nediskurzivním způsobem vztahují k mexické kultuře a identitě. Pro lepší pochopení výše naznačeného je myslím vhodné představit několik umělců, jejichž interpretaci *lo mexicano* je možné považovat za reprezentativní ukázkou novodobého vztahování se k národní identitě v Mexiku a hledání vizuální formy, která by tento vztah vyjádřila.



**MIBE, HUMO, PEQUE, ENE : ESTO PINTAMOS PORQUE ESTO SOMOS!  
PADRINOS DE NUEVO MURALISMO MEXICANO<sup>19</sup>**

*Bomba mata tag,  
Pieza mata bomba,  
Wildstyle mata pieza  
Mural mata todo.  
(pořekadlo mexických graffiteros)<sup>20</sup>*



Crew Sin Frontera (zkráceně SF, „bez hranic“) kolem roku 1997. Humo (druhý zprava) je jedním z prvních mexických graffiteros. Crew SF má v současné době kolem 20 členů, kteří žijí a tvoří v různých koutech Mexika (především v Guadalajaře a Ciudad de México). Frase (také člen crew Sin Frontera) mi během rozhovorů říkal, že to byl právě Humo a lidé kolem něj, kdo začali malovat předhispánské náměty po zdech Nazahualcóyotlu.

<sup>19</sup> „Tohle malujeme, protože tohle jsme“ (Mibe 2013). *Kmotři nového mexického muralismu.*

Odkazování graffiteros k tradici mexického murálního malířství odráží i jejich užívání slovesa *pintar*, malovat, když mluví o činnosti tvorby graffiti. Na rozdíl od toho je ve stejném významu v angličtině užíváno sloveso *write*, psát. Mexičtí graffiteros o sobě hovoří jako o *graffiti pintor*, Američané jako *graffiti writer*.

Peque, Humo, Mibe a Ene jsou navzájem svázáni společenskou afiliací *compadrazgo* (kmotrovství), čímž je zpečetěna i jejich vzájemná familiarita v rámci vývoje mexické graffiti scény. Graffitero Mibe mi během rozhovorů říkal: „Všichni jsme jedna rodina – já jsem kmotr Humova syna, Peque je kmotr mé dcery a tak dále“ (Mibe 2013). Peque pochází z Guadalajary, ostatní tři graffiteros ze Ciudad de México. Peque začal s graffiti v roce 1991, Humo v roce 1994, Mibe a Ene v roce 1998.

<sup>20</sup> „Bomba poráží tag, pieza poráží bombu, wildstyle poráží pieza, mural poráží všechno.“ Toto pořekadlo ukazuje hierarchii jednotlivých forem street artu. Bomba je narychlo nastříkané graffiti, obvykle jednobarevné, kde jsou písmena vyvedená pouze v obrysech. Tag je pouhý podpis graffitera (obvykle lihovou fixou). Pieza je vícebarevné, esteticky složitější graffiti. Wildstyle je v zásadě pieza, ale nastříkaný na dopravní prostředek.



Humo a jeho kamarádi v roce 2000. Všimněme si zobrazení Coatlicue nalevo a indiánského bojovníka oděného (a tím metamorfovaného) v orla po pravé straně.

Peque, Humo, Mibe a Ene<sup>21</sup> jsou jedni z prvních mexických graffiteros a zároveň výrazné osobnosti mexické graffiti scény. Výše naznačená posloupnost vývoje vztahu k *lo mexicano* a hledání formy, která by jej formou street artu vyjádřila, se tak prolíná s jejich osobním pátráním po tom, co znamená *lo mexicano* pro ně samotné. Zpočátku začali všichni z nich malovat graffiti v americkém stylu (tzv. *graffiti gringo*). Mibe o období devadesátých let říká: „Nebyly vůbec žádné zdroje, jak na to, vždycky s něčím novým přišel někdo, kdo vycestoval a zpátky s sebou přinesl časopisy anebo graffiti na fotkách, které po cestě nafotil. Vzápětí se to všichni snažili kopírovat, a bylo tak možné říct – hehe, tohle je graffiti de Guadalajara (Guadalajarské graffiti), tohle je z Tuxtly atd. Dneska se to všechno míchá. Začínající graffiteros si vyhlížejí na internetu své vzory, které pak kopírují, a stylistické hranice mezi jednotlivými místy se smazávají.“ Mibe byl značně ovlivněn fotografiemi maleb *chicanos*, které mu vozili jeho bratranec a sestřenice, když přijížděli do Mexika ze Spojených států na prázdniny. „Vzpomínám si, jak jsem si prohlížel malby *chicanos* a hrozně se mi líbilo, jak v nich obhajují a brání svou vlastní identitu. Říkal jsem si, že bych měl do svých maleb taky dát, kdo a co jsem. Začal jsem o tom diskutovat s klukama ze scény a tohle z toho vzešlo“, ukazuje na fotky separátních zobrazení aztéckých kalendářů, pyramid, předhispánských bojovníků a klasů kukuřice. Z tohoto popudu vznikla v roce 2005 crew Tekpatl<sup>22</sup> s hlavním posláním „ilustrovat to, co je pro nás identita určité zóny, čtvrti, komunity, Mexika. Vkládat do maleb identitu lidí okolo nás je pro nás inspirací a celkově motivací pokračovat v práci“ (citace Mibeho v novinovém článku – Gonzáles 2007: 2). Identita, o které Mibe v tomto novinovém článku z roku 2007 mluví, je v pracích crew Tekpatl z tohoto období reprezentovaná diskurzivními předhispánskými artefakty a ná-

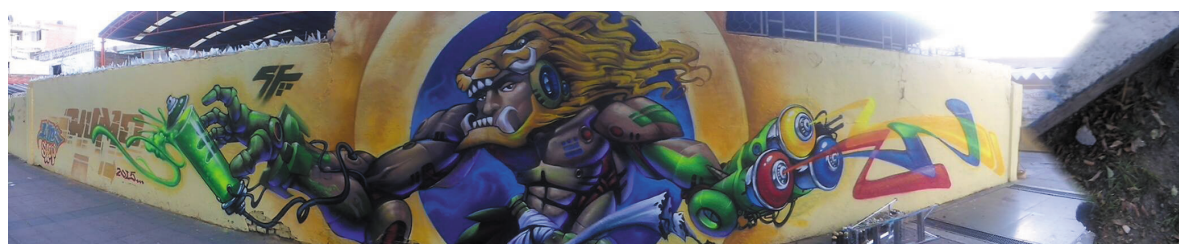
<sup>21</sup> S Mibem jsem učinila dva hloubkové rozhovory během října a listopadu 2013. Od roku 2012 si s ním koresponduji o otázkách ohledně vývoje graffiti v Mexiku, které mi během výzkumu vytanuly na mysl. S Humem a s Pequem jsem se setkala pouze jednou na festivalu graffiti *Meeting of Styles* (Guadalajara, říjen 2013), na kterém byli neustále obsypáni fanoušky a jakýkoliv hlubší rozhovor tak byl ustavičně přerušován prosbou o jejich autogram. Pro ilustrování vývoje scény i hledání *lo mexicano* právě proto používám výpovědi Mibeho, ačkoliv napsání této podkapitoly vychází i z výpovědi Pequeho a Huma. S Enem jsem se nikdy nesešla.

<sup>22</sup> Tecpatl je pojem v nahuatlu, který označuje den v aztéckém kalendáři a zároveň se váže k noži z obsidiánu (obvykle užívanému při lidských obětech).



měty. Ty se v jejich pracích objevují v konjunkci se současností, jak ilustruje například murál Huma, v jehož centru stojí předhispánský bojovník v propojení s autorem samým (viz spreje v jeho rukách apod.).

„Malujeme to, co jsme“, opakuje během našich rozhovorů stále dokola Mibe, a když procházíme jeho jednotlivé malby, ukazuje například na Tlaloca, a říká tohle jsem. Pak ukazuje na klas kukuřice a říká, tohle jsem taky. Crew Tekpatl netouží po zobrazování domorodého, ale mexického, „toho, co nás všechny spojuje“ (Mibe 2013). Toto spojení nachází v kulturních charakteristikách zachycených na předhispánských artefaktech, kterým vdechují nový život prostřednictvím legálních i ilegálních maleb. „Ukazujeme, že je tahle tradice stále živá. Že má pořád výpovědní hodnotu ohledně toho, kdo jsme. Aktualizujeme ji používáním nových technik, čímž tyto náměty přibližujeme současným Mexičanům. Jejich aktualizací tak vzniká prostor, v kterém se k nim mohou vztáhnout. Hledáme to, co máme všichni společně“ (Mibe 2013).



Autor murálu a foto: Humo, Ciudad de Leon, 2015.



Autoři murálu: Peque, Mibe. Foto: Peque, Sinaloa, 2008.

Hledání *lo mexicano* a obsahů, které jej pro crew Tekpatl reprezentují, pokračuje v murální malbě v *Museo Nacional de Culturas Populares* (Národní muzeum lidových kultur) v Ciudad de México. Hlavní výraz současné identity nachází v transnacionalismu a kultuře migrace. Ta je zde zobrazena v obou hemisférách, které vychází z hlav „otců mexického národa“ – vznešeného indiána a španělského kolonizátora. V centru malby je zobrazeno národní jádro, za které tito *graffiteros* považují, jak již bylo naznačeno výše, předhispánské kulturní dědictví. Na této malbě je reprezentováno hadem Quetzalcóatlem, olméckou hlavou a orlem z pověsti o založení Ciudad de México. Na obou stranách malby jsou zpodobněny tři nejčastější způsoby přechodu hranice s USA mimo pasovou kontrolu – přeplaváním řek Río Bravo či Río Colorado, přejetím hranic na nákladním vlaku a přeledením hraniční zdi. U ní je skupinka běženců chycena americkým oficírem, který míří zbraň na chlapce se symbolem ochrany na zádech – Virgen de Guadalupe. Na levé straně malby

váním řek Río Bravo či Río Colorado, přejetím hranic na nákladním vlaku a přeledením hraniční zdi. U ní je skupinka běženců chycena americkým oficírem, který míří zbraň na chlapce se symbolem ochrany na zádech – Virgen de Guadalupe. Na levé straně malby

je zpochybněn symbol USA – socha svobody. Personalizace „svobody“ je zde smíšená s vizualitou smrti a podobně jako kostra s kosou koná rozsudky nad životem a smrtí Mexičanů, kteří k symbolu svobody utíkají z politicky a ekonomicky problematického Mexika. Na pravé straně je vedle tvrdě pracujících dělníků portrétován drogový gangster, který reprezentuje jednu z příčin této problematičnosti. Výjevy jsou orámovány klasy kukuřice – posvátné rostliny, tělem národa, která všechny Mexičany spojuje. Mexický národ na této murální malbě není vymezen územně (Mexikem), ale je chápán spíše jako kulturní kategorie zahrnující nejen Mexičany žijící na území Mexika, ale i ty, kteří žijí na straně USA. Podle členů Tekpatl je mexický národ sociální a kulturní skupinou, kterou přetíná (a rozděluje) státní hranice, což je zdůrazněno větami: „My nepřecházíme hranici! Ona přechází nás!“. Zpochybnění oficiální doktríny o tom, že Mexičanem je ten, kdo se narodí v Mexiku, je propojeno i se zpochybněním současné platnosti revolučního hesla *Tierra y libertad* tím, že je na malbě uvedeno s otazníkem.



Autoři murálu: Mibe, Ene, Peque, Humo, Museo Nacional de Culturas Populares, 2006. Foto: MHK, Ciudad de México, 2006.



Propojováním motivů v celé narativy, které se u těchto autorů ke konci nultých let nového milénia objevuje, vzniká nejen touha diskurzivním (především předhispánským) symbolům vdechnout nový příběh, aktualizovat je, ale spolu s tím přichází i zájem o konkrétní místo a lidi, kteří v něm žijí. Do maleb Tekpatl se dostávají komplexněji uchopené náměty, kde se obecné mexické narativy spojují s legendami a pamětmi určitého místa. K Tekpatl se postupem času přidává spousta dalších, mnohdy až o generaci mladších *graffiteros*, které Mibe nazývá „alumnos“ (žáci). *Crew* Tekpatl se proměňuje v hnutí, které Mibe, Ene, Peque a další nazývají *Nuevo muralismo mexicano* (nový mexický muralismus). Jádrem *NMM* je podle Mibeho spolupráce, kterou míní jak vzájemné působení více umělců na tvorbě určité murální malby, tak i projednávání jejího obsahu s lidmi, kteří daný prostor obývají či v jeho blízkosti pracují. Jejich umění se tak snaží patřit veřejnosti nejen v tom smyslu, že je pro ni určeno, ale je jí i artikulováno, spoluutvářeno. „*Vnímám Germen*<sup>23</sup> (*crew*, která právě koncept nového muralismu ztělesňuje) *jako živý organismus, který občas spolupracuje s organismy jinými*“, říká Mibe a během našeho rozhovoru k tomu dodává: „*Jsmo tradičně muralistickou zemí. Los tres grandes, jako Orozco, Rivera, Siqueiros, Toltékové, Mayové, Aztékové, Otomíové, ti všichni zdobili svá ceremoniální místa tím, co pro ně znamenalo plně odezdat svůj život přírodě*.“ Pro Mibeho je soudobá městská krajina právě touto přírodou, přirozeným životním prostředím. V souladu s tradicí mexického nástěnného malířství je tak podle něj třeba město kolorovat a oživit koncept ritualizace místa skrze murální malby. „*Malovat murál je pro nás městský rituál. A graffiti v něm je poté „ofrendou“ určitému místu*“. Jako příklad takové tendence uvedme murální malbu na trhu Jamaica z roku 2013. Tento trh se nachází na jihovýchodním okraji historického centra Ciudad de México a počátek jeho existence je datován do období, kdy se Ciudad de México jmenovalo Tenochtitlán a mocenskou správu nad ním měli Aztékové. Trh Jamaica se nacházel na jednom z ostrovů, na kterých se Tenochtitlán rozprostíral a byl zaměřený na prodej květin. Kupující i prodávající k němu jezdili na pramicích, jež jsou na této malbě zobrazeny spolu s květinami, které jsou dodnes hlavním obchodním artefaktem trhu Jamaica. Členové *crew* Germen se při tvorbě malby nazvané „*Jamaica revive*“ (Jamaica znovuožívá) inspirovali nejen aztéckými mýty, které se k tomuto tržišti váží, ale především legendami a pamětmi, které ústní formou dodnes kolují mezi prodávací tržiště. Na malbě jsou zobrazeny květiny, které se na tržišti prodávají po staletí a které se určitým způsobem váží k předhispánským mytologiím a kosmologickým představám.



Růže se vztahují k legendě o zázraku zjevení Virgen de Guadalupe, slunečnice symbolizují slunce a atributy s ním spojené (světlo, den, bůh slunce, život apod.). *Crew* Germen, Jamaica znovuožívá, Ciudad de México, 2013. Foto: MHK, 2013.

23 Aktivními členy *crew* Germen jsou Ene, Mibe, Zero 3, Ponker, Peque, Rojo, Luperos, Super, Chunga, Doner a Ebo.

24 Mibe v této větě použil slovo *ofrenda*, které je do češtiny obvykle překládáno jako oběť, oběť či dar. Myslím, že ani jedno z těchto slov však přesně nevystihuje to, jak je *ofrenda* v Mexiku chápána. Slovo *ofrenda* pochází ze slovesa *ofrecer*, nabídnout. A právě o takové nabídnutí (květin, rituálních i každodenních artefaktů, potravin, mrtvých zvířat, lidské krve, alkoholu, cigaret apod.) se při *ofrenda* jedná. Význam slova *ofrenda* tedy stojí někde uprostřed, mezi významem slova dar a oběť, a je kulturním rysem objevujícím se v různorodých podobách od předhispánského období do současnosti.

Mibe o této malbě pokrývající 1380 m<sup>2</sup> říká: „*Jsmo živý muralismus. Naše díla nejsou nikdy prací jednoho, ale všechno plánujeme společně a inspirováme se legendami ulice a místa, jehož užití se skrze městské umění snažíme znovuoobnovit. Uměním vytváříme současnou historii. Využíváme k tomu více než 13 let zkušeností komunikace skrze umění a především graffiti, které je pro nás mateřská technika (técnica madre). Reinterpretujeme naše symboly jako je Quetzalcóatl či Tonantzin, ale muralismus pro nás není jen čistou estetikou. Svými pracemi chceme místům vdechnout nový život*.“



Propojení boha Quetzalcóata a bohyně Tonantzin. Foto: MHK, Ciudad de México, 2013.

Malby na zdi tržiště se podle *crew* Germen váží ke čtyřem tématům – přírodě, člověku, práci a pokroku, přičemž pokrokem mají na mysli nejen rozvoj města, ale i Mexičanů celkově, jehož je uvědomění si vlastní identity důležitou součástí (viz Mibe – rozhovor pro televizní kanál Notimex, 13. 2. 2013). Mibe k malbě dále říká: „*Veřejné prostory uvádíme do pohybu tím, že je proměňujeme v místa, která vzdělávají, inspiroují a pomáhají ke vzniku nového vztahu občanů ke svému okolí a ke své minulosti*.“ Podobně vnímá smysl umění ve veřejném prostoru i jiný pionýr mexického graffiti Shente. „*Důležitou součástí tohoto hnutí je vytváření vztahů mezi lidmi navzájem – mezi umělcem a člověkem, který kráčí po ulici. Chápeš, ty maluješ a lidi k tobě můžou přijít a ptát se tě, proč maluješ tohle a proč zase tamto, proč používáš tyhle barvy, a říct ti, jestli se jim to líbí nebo nelíbí. Zkrátka se ti dostane okamžitá odezva, a ne jako když maluješ u sebe v ateliéru*“ (Shente 2013).

*Crew* Germen (a s ní i celá řada dalších současných *graffiteros*) navazuje hned v několika ohledech na murální malířství severoamerických *chicanos* a částečně i porevolučních muralistů. Mezi společné rysy patří tvorba umění pro nejširší veřejnost, skrze něž jsou interpretovány paměti daného místa a jeho identita (což jsou dva pojmy, které se v projevech členů *crew* Germen, ale i mnohých dalších *graffiteros* velmi často zaměňují). Dále je to například touha zobrazovat alternativní dějinné příběhy k těm prosazovaným státní mocí, znovuoživení veřejného prostoru, snaha esteticky kultivovat a skrze estetické cítění vést k mírumilovnému soužití a nenásilnosti obyvatele (především problematických čtvrtí, kde se vyskytuje zvýšený stupeň násilí, a to jak domácího, tak i častých pouličních potyček) (Mibe 2013). Příkladem posledně jmenovaného je velkolepá murální malba, kterou minulý rok *crew* Germen realizovalo ve městě Pachuca ve spolupráci s místními obyvateli. Problematickou čtvrtí Palomitas během čtyř měsíců proměnili v umělecké dílo a jeho obyvatele v umělce spoluutvářející identitu své čtvrti.<sup>25</sup>



Autoři murálu: *Crew* Germen, Pachuca, 2015. Foto: Germen, 2015.

25 V některých ekonomicky slabších čtvrtích, které se dlouhodobě potýkají se zvýšeným stupněm násilí, vláda finančně podporuje workshopy určené pro děti a mladistvé. Během nich se obvykle zdarma vyučuje tanec (salsa a někdy i předhispánské tance), hudba (například bubnování) a malba, mimo jiné právě graffiti. Během svých výzkumů jsem zúčastnila několika takových workshopů v Ciudad de México (například ve čtvrti Chalco), ale od svých respondentů vím, že se takové workshopy konají po celém Mexiku (viz např. Victor Mendoza, který o tomto fenoménu napsal magisterskou práci – Mendoza 2011).



O umění jako činiteli spolupráce a uměleckých komunitních praktikách více pojednám v další kapitole, kde tento fenomén rozeberu na základě celé řady dalších příkladů. Na závěr podkapitoly o pionýrech mexického graffiti bych ještě ráda popsala, jak konkrétně tato spolupráce při tvorbě murálů probíhá. Proces utváření malby v tomto ohledu myslím vhodně ilustruje malba v Culiacánu z roku 2006. Culiacán se nachází ve středu státu Sinaloa a je neblaze proslulý činností kartelu Sinaloa, který z Culiacánu učinil jedno z nejnebezpečnějších míst Mexika. Mibe a Humo byli pozváni Universidad Autónoma de Sinaloa, aby na zeď, která ji obklopuje, namalovali murální malbu, jež se k tomuto místu vztahuje. Tito dva umělci se ptali studentů, jaké obrazy, symboly či figury podle nich město Culiacán reprezentují. Odpovědi jim mimo jiné byly zbraně (např. *cuernos chivos*, střelná zbraň často užívaná gangy), mrtvolky v kobercích, *camionetas* (mohutná osobní auta s valníkem, která si obvykle pořizují členové gangů, i když samozřejmě nejen ti), šperky a *buchones* (slangově drogoví dealéři s charakteristickým stylem oblečení specifickým pro stát Sinaloa) (Humo 2013). Mibe a Humo odpovědi vztahující se k násilí a činnosti gangů, které jsou podle všeho současnou identitou Culiacánu, vyhodnotili jako nevyhovující k zachování na zdech na věky věků. Místo toho zeď rozdělili do tří barevných fragmentů podle národní trikolóry a do centra namalovali emblematického mexického orla. „Mexickost“ podtrhli portrétem anonymního Mexičana obklopeného marihuanou (pravděpodobně jako odkaz ke kartelu Sinaloa, který obchoduje i s marihuanou, přičemž se jedná o jemnější reprezentaci než jsou zbraně, které přitom používá). Na malbě dále zobrazili culiacánské pozoruhodnosti – *Puente negro*, most, který je monumentem a význačnou architektonickou stavbou Culiacánu, a rajčata, která jsou jedním z nejvýznamnějších vývozních artiklů Culiacánu. Všudypřítomnou smrt reprezentovali rozesmátou lebkou a hlavou Coatlicue ve vizualitě sochy této aztécké bohyně.

Takové selektivní zacházení s pamětí místa a s lokální identitou, ke kterému při její



Autoři murálu: Humo, Mibe, Culiacán, 2006. Foto: Mibe, 2006.

materializaci dochází je myslím, vhodnou ukázkou činnosti utváření identitárních konstruktů. Odkaz k předhispánskému období (a kulturnímu dědictví) na výše uvedených malbách není pouze tím, co má vzbuzovat pocit hrdosti a národní sounáležitosti (sociální koheze), ale zároveň přesouvá pozornost k období, které ze současného pohledu působí harmonicky a vyřešeně a ke kterému je tudíž nostalgicky příjemné odbíhat od problematice současnosti. A to nejen v lokalitách prosycených násilím. Příklad selektivního organizování a reprezentování minulosti byl vyčítán již porevolučním muralistům. *Nuevo muralismo mexicano* se hlásí k jejich odkazu a na porevoluční muralismus navazuje co se týče edukativního a estetického významu murálních maleb i diskurzivním užíváním symbolů a narativů z předhispánských uměleckých objektů, jejichž aktualizace je v jeho provedení pouze stylistická. Identitární po-

etiku ve vztahu k předhispánským, ale i současným domorodým kulturním rysům a artefaktům, vykresluje do poněkud jemnějších odstínů značná část jiných současných *graffiteros*. V průběhu následujících podkapitol mám v plánu představit čtyři z nich – Nudera ze Ciudad de México, Ozcara z Nezahualcóyotlu, Frase z Guadalajary a Lela z Oaxaky. Tyto umělce jsem vybrala proto, že každý z nich určitým způsobem vyznačuje cestu, po které se současní *graffiteros* obvykle vydávají v případě hledání vyjádření vlastního vztahu k domorodým kulturám Mexika, vymezující se přitom vůči diskurzivnímu zobrazování předhispánského kulturního dědictví. *Graffiteros*, se kterými jsem dělala rozhovory, až na velmi málo výjimek Mibeho, Pequeho, Huma a Eneho znali a vyjadřovali respekt k jejich dílům a pozici na mexické graffiti scéně. Někteří z nich o těchto pionýrech scény nicméně říkali, že sice uznávají jejich díla i mnohazměrné zobrazování předhispánských bohů a artefaktů technikou aerosolu, ale že mají potřebu svůj vztah k indigenním kulturám Mexika rozvíjet skrze své umění komplexněji. Takový postoj vhodně shrnuje graffitero Senkoe, když říká: „*Mibe a ostatní kluci z Nuevo muralismo mexicano mají můj velký respekt. Ale víš jak, jaká je asi tak moje souvztažnost s Quetzalcóatlem nebo se slunečním kamenem? Tyhle všechny diskurzivní věci mi přijdou děsně devadesátkové, nebo tak nějak kolem roku 2000. A dnešní mexické graffiti se mi zdá být výzvou v hledání nových identitárních forem mimo tyhle diskurzivní symboly a figury*“ (Senkoe 2013).

#### NUDER: ENSEÑAR VALORES INDÍGENAS<sup>26</sup>

Nuder je typickým příkladem graffitera, u kterého se s technicky komplexnější malbou objevuje chuť ke zpracování složitěji uchopených témat. Orla na kaktusu či sluneční kámen obklopený *letras* tak v jeho tvorbě po čase střídají náměty, které vychází z hlubokého studia předhispánských i současných indigenních kultur. Nuder se identifikuje s etnickou skupinou Mazahua, neboť Mazahua jsou i jeho rodiče a většina jeho předků. Lidé jelena, což tento etnonym znamená, doposud udržují svůj jazyk, orální tradici, hudbu, tance a další zvyky ve státech Michoacán a México (Estado de México). Tato živá kulturní tradice je spolu s jinými nativními odkazy v dílech Nudera ústřední, nicméně není jeho jediným tématem. Nuder prostřednictvím svých maleb zkoumá, kým je, jak ho utváří to, co jej obklopuje, a jaké náměty zajímají obyvatele Ciudad de México, kam vmalovává většinu svých děl. Lidé, které budou Nuderovy malby doprovázet během jejich každodenních trajektorií, jsou pro něj zásadní při výběru zpracovávaných témat. Nuder vnímá město jako ohromné živé muzeum a jeho jednotlivé ulice jako galerie: „*Lidé nemají čas ani peníze chodit do muzea a galerií, chápeš. Zároveň není nejmenších pochyb o tom, že umění vzdělává a kultivuje. Když nejde Mohamed k hoře, musí jít hora k Mohamedovi. A tak já lidem přináším umění do ulic. Snažím se vmalovávat koncepty a náměty, které mě zajímají, do dopravních uzlů, do míst, kudy projíždí a prochází nejvíce lidí, aby jim moje malby zpřjemňovaly cestu z práce, do práce a taky aby je vzdělávaly.*“

26 Ukazovat (učit) indiánské hodnoty.





Nuderova interpretace soudobých Mazahua s píšťalami, které jsou charakteristické pro jejich tradiční hudbu, spletením copů a motýly, tvořícími součást mnohých legend Mazahua. Múzy na okrajích malby, jimž se z úst line proud, reprezentují živou orální tradici Mazahua. Foto: Nuder, Ciudad de México, 2011.

Na začátku našeho rozhovoru Nuder ze své brašny vytahuje skicák, aby mi ukázal, na čem zrovna pracuje, a já při tom zahlédnu několikasetstránkovou knihu o kultuře Teotihuacánu, na kterou se ho posléze zeptám. „*Bueno (tak hele), graffiti maluju zhruba 12 let. Do svých prací vkládám předhispánské a celkově naše symboly od samého počátku, protože jsem hrdý na své indiánské kořeny, na svou tradici a historii. Po určité době jsem ale dostal chuť lidem ukazovat náměty a mytologie, které nejsou tak profláklé jako legenda o Quetzalcóatlovi nebo o kouřícím zrcadlu Tezcatlipocovi. Začal jsem pročítat knihy o předhispánském období, a to za prvé kvůli studiu uměleckých technik a za druhé v nich hledám legendy, které se obvykle nezobrazují*“.



zu“. Nabízí se úvaha, zda je to tím, že podle mytického vyprávění řekl, že se vrátí na zem, až ho pozemšťané budou potřebovat, anebo je jeho popularita zapříčiněna tím, že Quetzalcóatl působí jako zastřešující symbol předhispánského kulturního dědictví, které, jak již bylo pojednáno, v Mexiku vzbuzuje mimořádně silné pocity národní hrdosti. Foto: MHK, Ciudad de México, 2013.

Během rozhovorů, které jsem s Nuderem vedla, ani ve svých pracích se však výrazně nevynezuje vůči selektivnímu rozpominání na minulost, které je tolik typické pro malby a graffiti vycházející z porevolučního odkazu. Právě naopak, podle jeho slov jsou Rivera, Orozco, Siqueiros, Montenegro a Castellano jeho vzory jak co se týče technik murálního malířství, tak i částečně námětů. Cílem Nuderových maleb je nicméně ukázat „*ohromné bohatství našeho lidu*“ (Nuder 2013). Proto se snaží hledat a zobrazovat mytologické náměty, které nejsou příliš známé, a zároveň ukazovat současné domorodé kulturní zvyky a symboly. „*Jde mi o to ukázat, že nejen předhispánské Mexiko bylo plné krásné kultury, ale že i současné Mexiko je plné bohatých dechberoucích indiánských zvyků a tradic. Ve svých malbách se proto snažím zobrazovat současné lidi*

*pro současné lidi*“ (Nuder 2013). Aktualita zobrazeného je pro něj navíc umocněna efemérností samotného média graffiti. Při našem společném prohlížení fotografií Nuderových maleb z jeho úst několikrát zaznělo, že se v té či oné malbě inspiroval tradičním indiánským oděvem, texturou a motivy látek, legendami kolujícími v orální tradici apod. Jedna z takových maleb se nachází na *Instituto de mujeres* (Ženském institutu) ve čtvrti Tlalpán. Malba nese název „*Kořeny mexické ženy*“. Nuder se pro ni inspiroval huicholskými legendami, které interpretuje prostřednictvím indiánských a mestických žen rozličných věkových kategorií. Malba začíná mýtem o dívce, která se v noci proměňuje v jaguára a v této podobě přechází do jiných světů (zejména *inframundo*, podsvětí). Tato legenda se objevuje v orální tradici mnohých domorodých skupin napříč Mexikem a její kořeny tak pravděpodobně sahají hluboko do období předcházející conquistě. Následuje výjev symbolizující mateřství, na němž si k sobě několik žen vine své ratolesti. Napříč malbou je zobrazeno několik rukou třímajících provaz jako metafora vzájemné pomoci mezi ženami a zároveň podpory komunitou, které jsou součástí. V centru malby je zachycena maska inspirovaná sochami a reliéfy masek nalezených v mayských pyramidových komplexech (např. v Kohunlich či Palenque). Je obklopena výjevy, které Huicholové malují na základě svých transcendentních zážitků, obvykle po rituálu, kdy pojíždají peyotl (nalézající se na malbě hned několikrát). Malbu uzavírá zobrazení indiánské stařenky, reprezentující moudrost a vědění tradičně předávané z generace na generaci (Nuder 2013).



Autor murálu a foto: Nuder, *Raises de la mujer mexicana* (Kořeny mexické ženy), Ciudad de México, 2011.

Realizace Nuderových maleb obvykle probíhá dvěma způsoby. Za prvé jeho malby vznikají tak, že chodí po městě, strádá nápady, a když se to, co chce namalovat, protne s vhodným místem, vyhledá majitele zdi. Tomu ukáže skici malby, kterou by chtěl na danou zeď zobrazit, a pokud majitel souhlasí, snaží se s ním domluvit na finančním příspěvku, z kterého pak Nuder kupuje barvy a spreje a který ideálně vystačí i na jeho plat. Někdy přitom čerpá z materiálů darovaných Comexem (viz str. 167). Dalším způsobem, kterak Nuder vdechuje své nápady do veřejného prostoru Ciudad de México, je práce na zakázku. Soukromý vlastník nebo státní instituce si od Nudera objedná malbu, přičemž má více méně jasné představy o jejím námětu. Nuder následně přemýšlí nejen o tom, co si zadavatel přeje namalovat, ale i o místě samotném. Takovým způsobem vznikla například malba na veřejném sportovišti Deportivo Sánchez Taboada. Nuder se při této zakázce zamýšlel nad tím, čím je pro něj sport, soupeření, boj a jak jeho charakter vyjádřit ve vztahu k předhispánským kulturám (Nuder 2013). Rozhodl se pro zobrazení *juego de pelota*, míčové hry typické zejména pro mayské oblasti. Jeden bojovník na této malbě nese atributy jaguára, druhý orla, čímž tento námět skloubil s metaforickým soubojem dne a noci, dobra a zla, života a smrti, slunce a mě-



síce apod. V centru malby je zobrazena hlava indiána na obětním kameni, z jedné strany mrtvá, z druhé živá. Tím Nuder zdůrazňuje nedichotomické pojetí života/smrti a cyklické chápání času. Quetzalcóatl, který tuto cykličnost doplňuje, je zde namalován ve významové rovině boha míčových her (Nuder 2013).



Autor murálu a foto: Nuder, Tlalpán, Ciudad de México, 2012.

Jiným příkladem Nuderovy práce na zakázku je murální malba v Xochimilcu. Na jejím začátku stála nabídka zobrazit na budovu nové elektrárny cokoliv, co by se týkalo mexické historie. Nuder během našeho rozhovoru několikrát zdůraznil, že považuje za důležité prostřednictvím svých maleb seznamovat kolemjdoucí s kosmologickými představami z předhispánského období a s událostmi revoluce (i dalších historických milníků), o nichž se příliš nemluví a ani nejsou připomínány skrze murální malby. Proto se rozhodl v rámci své xochimilské malby připomenout „Pacto de Xochimilco“, domluvu mezi Zapatou a Villou, k níž došlo v roce 1914 při vjezdu těchto dvou revolucionářů do Ciudad de México. V centru malby je zobrazen kanál Xochimilco obklopený z obou stran hustými kukuřičnými poli. Kukuřice zde odkazuje nejen k základní mexické plodině, ale i k revolučním projevům obou vojevůdců, v nichž obvykle slibovali „kukuřici pro všechny“. Nad tímto kanálem, naplněným vodou z jezera, na kterém se rozkládal mytologiemi opředený Tenochtitlán, si voje-



Autor murálu a foto: Nuder, Xochimilco, Ciudad de México, 2010.

vůdci podávají ruce, což symbolizuje pakt o vzájemné spolupráci. Vedle jejich portrétů jsou zobrazeni bojovníci stylizovaní do předhispánského období. Nuder tím naznačuje příklon Zapaty a Villy k domorodým tradicím, jejichž nositelem je „lid“, který oba generálové v revoluci reprezentovali. Malba je ze zdola obklopena květy, které se v Xochimilcu tradičně pěstují. Zároveň připomínají i význam nahuatlského etnonymu Xochimilco – Xochipilli je bohem květin. Při interpretaci této malby mi Nuder říkal, že podle něj revoluce nikdy neskončila, protože se nijak nezměnily podmínky indiánů, rolníků a jiných skupin obyvatel, o jejichž zlepšení v revoluci šlo (Nuder 2013). „Ty víš kdo je subcomandante Marcos, ne? No tak vidíš, ten je součástí revoluce a indikátorem toho, že revoluce nikdy neskončila. My graffiteros jsme taky součástí revoluce, stejně jako on a spousta dalších. My děláme revoluci sprejem, děláme revoluci prostřednictvím graffiti, ale pořád jsme jedna a ta samá banda“ (Nuder 2013).

Na předchozích třech malbách jsme mohli vidět, že Nuderova interpretace toho, co jsou pro něj autochtonní mexické narativy, jsou značně rozsáhlé. Jeho murální malby jsou konceptuálně promyšlené a jednotlivé symboly v nich odkazují k určitým kulturním rysům a představám, které jsou pro danou malbu ústřední a tím její význam (i efekt) podporují.

Přesto však Nuderovy malby působí jako určité postmoderní brikoláže, což podle mě přiléhavě odráží to, jak jsou jednotlivé identity pojednány a „poskládány“ svými nositeli – Nuder se identifikuje s etnickou skupinou Mazahua (proto do svých maleb vkládá motivy z indiánských látek a jejich živých tradic), s předhispánskými kulturami (proto zobrazení mayských a jiných předhispánských konceptů), cítí se být revolucionářem (výjevy z revoluce), partnerem své přítelkyně (která je zobrazena jako dívka měnící se v jaguára) a Mexičanem (což je pro něj identitou zastřešující výše popsané, a proto každý z výjevů, které zobrazuje, podle něj referuje k *lo mexicano*). Snad nejlépe tuto identitární skládku představuje rozsáhlá malba v průjezdu dopravní tepny Calzada Tlalpán. Nuder na ni zobrazil jak emblematické narativy mexického národa a stěžejní události mexických dějin, tak i náměty, které se váží k subtilněji (a subjektivněji) pojatému *lo mexicano*.

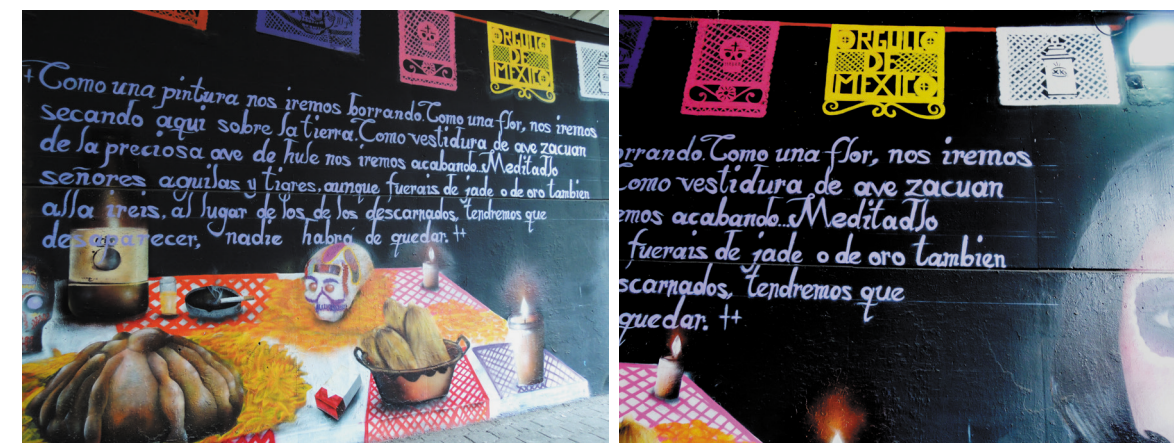


Nuder a crew XK, Ciudad de México, 2011. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



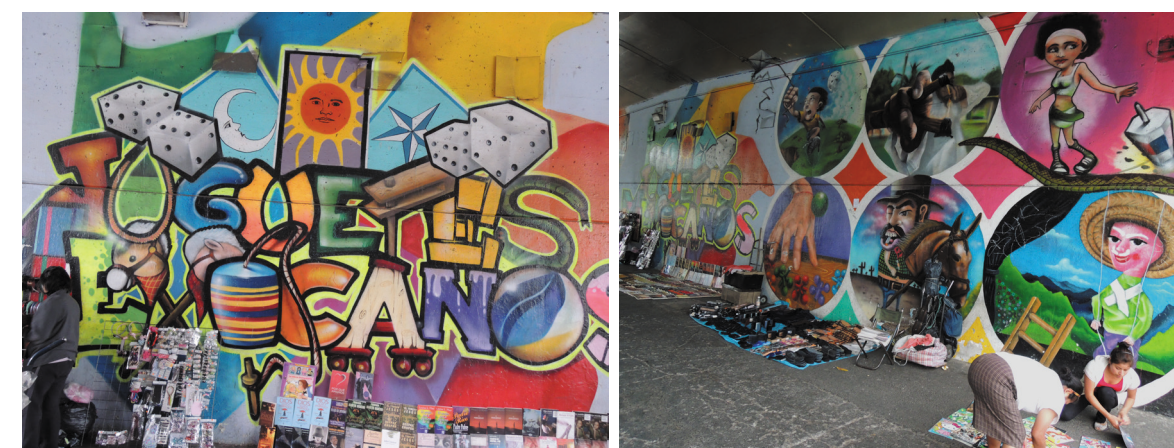
Jedna zeď viaduktu je opět věnována revoluci, která je zde představena prostřednictvím lidových vůdců – Zapaty a Villy, obklopených řadovými revolucionáři opásanými nábojnicovými pásy. Nábojnice spolu s klasy kukuřice obklopují i centrální motiv, jímž je revolucionář pálící bambitkami do stropu, na němž „zanechává“ kulku podobně jako Villa v Café Opera (viz kapitola 4). Další zeď je věnována nezávislosti. Právě zde je patrné užívání mortifikovaných symbolů, tedy takových symbolů, které se vyznačují ustálenou významovou i vizuální formou, v níž evokují určité sdělení. Také se zde zračí spojitost mezi soudobými murálními malbami v Mexiku a uměním *chicanos* (srovnej např. s „Doliente Hidalgo“ od Willie Herrona). Jednotlivé příběhy dlouhého 19. století, v němž probíhaly boje za nezávislost, jsou zde reprezentovány zvonek (asociujícím památný projev Hidalga), Virgen de Guadalupe, která je mimo jiné symbolem připisujícím Mexiku privilegované postavení v rámci Latinské Ameriky, a ústředními postavami tohoto období. „Otec národa“ Hidalgo je zde portretován dokonce dvakrát – napravo s motivem zvonů a v centru malby v propojení s podobiznou Benita Juáreze, prvního mexického prezidenta indiánského původu. V této stylizaci je Hidalgo obklopen plameny (symbolizujícími změnu a revoltu proti zažitým pořádkům) a roztrženými okovy podřízenosti. Po jeho pravici dlí Morelos, jemuž sekunduje orel bojující s hadem o mytologickou nadvládu nad oblohou.

Třetí zeď vyjevuje *Día de muertos*. Je zde zdůrazněna aktualita tohoto svátku prostřednictvím obětí, jimiž jsou soudobé každodenní pochutiny (tamales, pomeranče, meloun, banány, guayabe, pivo Corona, sklenička destilátu, pravděpodobně mezcalu nebo tequila, a cigarety Marlboro). Dále jsou zde zobrazeny rituální artefakty pojící se se svátkem zemřelých – *pan de muerto*, cukrové lebky, dýmající vonné dřevo a bylinky, svíčky apod.). V centru oltáře (ale i po stranách malby) je zobrazen bůh smrti Mictlantecutli. Je obklopen básní „Como una pintura nos iremos borrado“ (Jako malba budeme smazáni) z pera básníka a vladaře státu Texcoco Nezahualcóyotla – z jedné strany na zeď napsanou ve španělštině, z druhé v nahuatlu. Tím je zdůrazněna synkretičnost tohoto svátku, podtržená zobrazením jedné *catriny* coby indiánky a druhé jako Španělky (Nuder 2013). Nad nimi „povlává“ *papel chino*, jehož náměty se obvykle tematicky vztahují k jednotlivým svátkům. Na Nuderově murálu je na jednom *papel chino* napsáno „Día de muertos“ a další vzdávají hold Mexiku (nápisem „mexická hrdost“) a graffiti - na jednom *papel chino* je zobrazen sprej a na dalším název crew XK, ke které Nuder patří a jejíž členové na této murální malbě spolupracovali. Poslední *papel chino* nese název firmy Comex, která tento projekt podpořila dodáním barev a sprejů.



Nuder a crew XK, Ciudad de México, 2011. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

Na čtvrté zdi jsou zobrazeny mexické hračky – *lotería*, *balero*, *serpientes y escaleras*, *yo-yo*, *matraca*, *papalote* (drak), *trompo*, *perinola*, *caballito*, *honda* (prak) a další. Hry a hračky několik mých respondentů označilo za národně specifické kulturní artefakty, což skutečně autentického, což stojí v protikladu k americkým videohram a jiným cizím hrám, které se do Mexika v současnosti dostávají (např. Heredia 2013; Ayala Rosique 2012; Bouche 2013; Mendoza 2013; Ozcar 2013; Senkoe 2013 a mnozí další). Kromě hraček zpodobněných na této malbě moji respondenti mnohdy vzpomínali i cínové vojáčky, které jsem v hračkářstvích obvykle viděla oděné do mexické trikolóry. Trikolóra dohromady s bojechtivým výrazem, který je u takového druhu hračky samozřejmostí, působily jako projev defenzivního nacionalismu *par excellence*. Překvapivě jsou však hračky v současných murálních malbách a graffiti tematizovány jen velmi okrajově. Kromě této Nuderovy malby jsem je viděla jen na malém stencilu graffitera Libre a na murální malbě graffiterky Bouche z Oaxaky. Ta mi ke své malbě „Holčička hrající si ve svém sousedství“ říkala: „už nikde nevidíš dítě, co by si hrálo s yoyo nebo s trompo, kam se podíváš, všichni jedou ipody a hry na telefonu. Proto jsem se rozhodla pár těhle našich tradičních hraček namalovat. Je v tom kus mého dětství, čili mě k tomu váže určitá nostalgie, ale je v tom i něco víc. Jsou to prostě naše hračky, které tě určitě nějak formují, když vyrůstáš, a je škoda, že se tyhle věci ztrácí“ (Bouche 2013).



Nuder a crew XK, Ciudad de México, 2011. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Vraťme se ale od tradičních mexických hraček zpátky k Nuderovým malbám ve vjezdu do Tlalpánu. Uzavírá jej malba filmového pásu (jakoby vlající do nebe), jehož jednotlivé snímky jsou věnovány hvězdám zlatého mexického filmu (*Epoca de oro* – více v sedmé kapitole). Jak jsem již poznamenala na předchozí stránce, tento cyklus murálních maleb schematicky připomíná námětovou brikoláž odrážející identitární mnohvrstevnatost, jíž je Nuder nositelem. Během svého výzkumu jsem zaznamenala, že takovým pojetím maleb (a přístupem k zobrazovaným námětům) se často liší *graffiteros*, kteří vystudovali výtvarné umění či grafický design, od *graffiteros*, kteří jsou samoukové. Zatímco ti první vykazují tendenci soustředit se v konkrétní murální malbě na jeden jediný námět/motiv, samoukové jako Nuder jsou z mého pohledu obzvláště zajímaví právě tímto individuálně specifickým námětovým vrstvením. Pro můj výzkum byly jejich práce o to zajímavější právě proto, že jejich malby odrážejí obrysy a obsah jednotlivých vrstev „identitárního setu“, kterého jsou daní umělci nositelé.



Nuder a crew XK, Ciudad de México, 2011. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Podobnou námětovou brikoláží je i tato malba. Nuder na ní zobrazuje sám sebe, kterak projíždí mexickou sociální krajinou, neboť „přes okýnko auta či pesera (mikrobusu) nejčastěji pozorujeme každodenní příběhy našich spoluobčanů (Nuder 2013).“ Za zpětné zrcátko jsou pověšeny botičky jako odkaz k devadesátým létům v Ciudad de México, kdy bylo toto automobilové zdobení podobně časté jako zavěšený kříž. Nalevo je zobrazen *cholo*, který na malbě reprezentuje „rozdělenou identitu, kterou máme my všichni. Cholo už nepatří ani tam, ale sem ještě taky ne, a s námi všemi je to víceméně podobně (Nuder 2013).“ Děťátko vedle něj symbolizuje stále nové generace Mexičanů, kteří se dennodenně rodí.

V centru malby je líbající se pár, k němuž Nuder říká: „U vás v České republice se taky pořád všude všichni líbají? V metru, na ulici, v peseru, zkrátka všude? Pro mě je právě tohle typicky mexická záležitost, no nevím, možná se všude všichni líbají, ale nezdá se mi (Nuder 2013).“ Autor murálu a foto: Nuder, Ciudad de México, 2010.

## OZCAR A KOLEKTIV NEZA ARTE NEL: EL BESTIARIO URBANO<sup>27</sup>

Nuder, Mibe, Peque, Ene ani Humo za sebou nemají klasické umělecké (akademické) vzdělání, což během našich rozhovorů několikrát zdůrazňovali jako svou přednost se slovy „co jsme se naučili na ulici, zase ulici předáváme“ (Mibe 2013) či „praxe je mým učitelem“ (Nuder 2013). Několik mých respondentů (Ozcar 2013; Senkoe 2013; Mibe 2013; Smek 2013) mi říkalo, že absolventi akademie výtvarných umění Academia de San Carlos mají tendenci se stavět elitářsky vůči umělcům, kteří akademické vzdělání (a titul) nemají, a že zároveň s tím se snaží (spolu s institucemi, které je zastupují a které jsou na akademii navázány, např. Palacio de Bellas Artes) nárokovat si monopol na intelektuální a umělecký vývoj mexického vizuálního umění. Zdůrazňování lidovosti tvorby *graffiteros* jimi samými, stejně jako to, že všechno, co umí, se naučili od svých *homies* (slangově kamarádů) a odkoukali z prací jiných umělců<sup>28</sup>, je tak nejen rebelií samo o sobě, ale především revoltou proti západnímu a koloniálnímu diskurzu prosazujícímu tuto institucionalizaci a schéma vydělování toho, kdo je a kdo není umělcem.

Ozcar<sup>29</sup> Rivera Meneses vystudoval muralismus na škole Esmeralda (oficiálním jménem „Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado“ – Národní škola malířství, sochařství a grafiky), založené porevolučními pro-socialistickými umělci (např. Rivera, Kahlo, Romero, Izquierda apod.) s cílem dávat zdarma lekce uměleckých technik dělníkům a jiným pracujícím. Esmeralda tak byla již od svého počátku protiváhou elitářské akademie krásných umění. Ozcar v jejím ideovém zaměření pokračuje a svůj umělecký trénink využívá jako určitým způsobem subverzi a negování koloniálního diktátu, který na poli výtvarného umění prosazuje vizuální jazyk evropské renesance. Vybaven studiem rozličných uměleckých tradic, Ozcar podrobně studuje předhispánské umění (především z pyramidových center Xochicalco, Teotihuacán a Uxmal) a využívá proporčnosti, tvarů a symbolů zachycených v uměleckých artefaktech těchto kultur jako jistý druh rezistence vůči umělecké stylizaci západního umění. Murální malby vytváří kombinací akrylu a aerosolu, o které říká, že je to *técnica mestiza* (Ozcar 2013). Téma mestictví a obecně míšenci jsou v jeho pracích hojně zastoupeni, jak je patrné například z malby nazvané „Ctnost tělovýchovy“ ve veřejné tělocvičně v Nezahualcóyotlu. ale i v jeho dalších malbách, kde mísí mezi sebou i jednotlivé živočichy (které nazývá městským bestiářem).

Nezahualcóyotl se nachází na předměstí Mexiko City, s nímž je spojený trasou metra a jinou hromadnou dopravou. Identita, kultura i dějinný vývoj Nezahualcóyotlu jsou nicméně velmi specifické. Nezahualcóyotl se začal rozvíjet během 40. let na silnici mezi Ciudad de México a Pueblou na částečně vysušeném jezeře Texcoco. Lidé, kteří po této silnici přijížděli z východního Mexika do hlavního města za přivýdělkem, si zde stavěli chatrná obydlí. Ta byla posléze přestavována bez důslednějšího architektonického a urbanistického plánování, což se oboje podepsalo na současném charakteru Nezahualcóyotlu. Některé jeho části

27 Ozcar považuje „bestiario urbano“ (městský bestiář) za ústřední téma svých murálních maleb.

28 Moji respondenti zmiňovali jako svůj inspirační zdroj v první řadě mexické porevoluční muralisty (především Orozca, Siqueirosa a Riveru, které chápou jako své vzory zejména v oblasti technik nástěnného malířství) a předhispánské umění, z něhož čerpají hlavně symboly a figurální kompozici. Dále zmiňovali různorodé evropské, ruské a americké umělce, ti se však u každého graffitera částečně lišili. Jen pro představu, nejčastěji se opakovala jména Picasso, Malevich, Dalí, Ernst, Chagal, Kandinsky a Pollock.

29 Ozcar ve svém vlastním jméně Oscar mění souhlásku S v Z na základě fonetického vzorce používaného mnohými *graffiteros* (viz pozn. 9). Zároveň toto Z referuje k jeho oblíbené knize Čaroděj ze země Oz (Ozcar 2013).



jsou dodnes slumy, v nichž často dochází k odstávkám vody a elektřiny. Koncem osmdesátých let a především pak v letech devadesátých zaznamenal Nezahualcóyotl značný příliv reemigrantů z USA. Mnozí z nich byli zapojeni do činnosti gangů a jiné nelegální činnosti. Již tak chudobný Nezahualcóyotl se tím začal postupně měnit v jedno z nejnebezpečnějších míst v Mexiku (Hernández 2009). Ozcar, který v Nezahualcóyotlu vyrůstal, během našich rozhovorů popisoval násilnosti, kterých byl svědkem již od útlého dětství. Snad nejvíce mně v paměti utkvělo, jak občas ráno po cestě do školy překračoval mrtvoly a cestou domů si prohlížel barvy smogu, které rozzařovaly poletující igelitové sáčky.

V současné době působí v Nezahualcóyotlu několik kulturních institucí a spolků, mezi nimi kolektiv Neza Arte Nel, kterého je Ozcar součástí. Členové Neza Arte Nel ve svém třetím manifestu z roku 2000 uvádí, že „mexické graffiti by mělo vycházet z mexického muralismu, aby vyjádřilo svou vlastní identitu a odlišilo se tím od globalizačního toku severoamerického stylu graffiti“<sup>30</sup>. Většinu svých murálů malují v Nezahualcóyotlu, neboť stejně jako většina z výše jmenovaných *graffiteros* věří, že esteticky příhodným prostředím je možné měnit životy lidí k pokojnosti a nenásilnostem. Samo vedení města podporuje rozvoj umění ve veřejném prostoru a rozličné kulturní akce. Zároveň také spolufinancuje sportoviště, v nichž probíhá celá řada programů pro děti a mládež. Ozcar v jedné své malbě tyto dva způsoby prevence a boje proti kriminalitě propojuje a s pomocí ostatních členů Neza Arte Nel vnáší murální malbu „Ctnost tělovýchovy“ do veřejné tělocvičny Francisca I. Madera. V průběhu našeho rozhovoru Ozcar několikrát zmínil, že mu šlo o to v malbě zachytit „naše kořeny“. Když jsem se ho zeptala, co míní tím „naše“, odpověděl, že má na mysli „kořeny naší hybridní mexické kultury, naší identity, toho, čím jsme, co nás utváří“ (Ozcar 2013). Ozcar „naše kořeny“ představuje prostřednictvím pětice žen – dvěma domorodého a dvěma evropského původu s mestickou dívkou uprostřed. Femininní zaměření malby je příznačnou protiváhou diskurzivního zobrazování silných mužů, obvykle vojevůdců (revolucionářů) a státníků v mocenských pozicích. Neoficiální umění ve veřejném prostoru oproti tomu vykazuje tendenci zobrazovat více žen než mužů. Ženy jsou zde často portrétovány v asociaci s mateřstvím a na malbách vystupují jako matky národa a nositelky lokální kulturní tradice (mnohdy jsou zobrazovány, kterak vypráví legendy). To je oboje v zásadě dvěma stranami jedné mince – ženy v této interpretaci udržují kulturní kontinuitu a zachovávají „přirozený“ kulturní řád, o který muži neustále bojují anebo jej převrací (viz zobrazování mužů jako mocenských figur a bojovníků, které se opakuje v oficiálních murálních malbách). Neoficiální malby částečně rozkrývají toto stereotypní členění mužů jako těch, kterým přináleží veřejná sféra i pokrok, a žen jakožto těch, které ovládají privátní sféru a udržují neměnnost. A to mimo jiné tím, že je posouvají do centra maleb (a tudíž i veřejného prostoru), jak je patrné například na této malbě v tělocvičně F. Madera. Ozcar portrétováním žen podle svých slov oslavuje ženskou sílu a schopnost efektivně řešit problémy, které v Nezahualcóyotlu vyvstávají na každodenní bázi (například odstávky vody, epidemický výskyt nejrůznějších chorob apod.) a které podle něj většinou spadají na jejich bedra (Ozcar 2013). Bělošky jsou zobrazeny na základě renesanční figurativní stylizace, zatímco indiánky na základě proporčnosti, která vychází z předhispánských uměleckých artefaktů. Bílé ženy vyvolá-

vají představu určitého člověka-stroje, čímž Ozcar ilustruje vliv západní techniky a myšlení na utváření mexického národa. Domorodé ženy oproti tomu působí živelně a jejich reprezentace odkazují k souladu domorodých kultur s přírodou, s *madre tierra* (matkou zemí), plodností, mateřstvím a domorodými tradicemi. Stylizovanost mestické dívky do pop-artu, stejně jako zářivost a jasnost barev, které jsou v jejím portrétu užity, evokují současnost, aktualitu. Míšenectví Ozcar v této práci představuje jako současnou mexickou realitu, což je koneckonců patrné i z toho, že jej vkládá do centra malby. Postava mestické dívky je obklopena semenem. Ozcar je chápe jako zárodky kultury, vzdělání a umění, které současným Mexičanům předávají jejich předchůdci skrze kulturní vývoj, jehož je současný mexický národ součástí (Ozcar 2013). Tuto část malby nazývá „Rozkvet schopností a ctností“, což koreluje s názvem murální malby samotné. Z jedné strany pak zpoza míšenky vyplouvá had Quetzalcóatl, z druhé orel ze státního znaku.



Neza Arte Nel, *Virtud de deporte* (Ctnost tělovýchovy), 2012. Foto: MHK, Ciudad de México, 2013.



Malby Neza Arte Nel jsou názorným příkladem tendence posouvání žen do centra murálních maleb z periferních pozic, které jim často přisuzují oficiální murální malby. Neza Arte Nel, Vzdělání jako pouto lidské interakce, kulturní centrum v Nezahualcóyotlu, 2012. Foto: Ozcar Rivera, 2012.



V centru murální malby Elkathe Mendozy a Ozcara Rivery je zobrazena matka Tereza reprezentující globální dobro, pokoru a mír. Nalevo od ní je portrétována dívka, jejíž vlasy jsou spleteny z přírodnin, které reprezentují Mexiko (kukuřice, *peyotl*, motýl monarcha stěhovavý a nopál). Z druhé strany ji obklopuje axolotl, had Quetzalcóatl a smrtka zpodobněná jako cukrová lebka, asociující *Día de muertas*. Foto: Ozcar Rivera, rok neznámý.

Poněkud méně stereotypním motivem, který Ozcar používá na většině svých ostatních maleb, je obojživelník axolotl. Axolotl (jméno pocházející z nahuatl) žije ve vodách jezer Xochimilco a Chalco na jihu Ciudad de México a je metaforou současného stavu mexického národa v lecčems mnohem přílehavější než všichni orlové a opeření hadi (jak si kromě Ozcara všímají význační mexičtí antropologové Roger Bartra a Heriberto Yépez – Bartra 2013;

30 Viz facebooková stránka kolektivu Neza Arte Nel – [https://www.facebook.com/pg/NezaArteNel/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/NezaArteNel/about/?ref=page_internal), 27. 2. 2017





Tato murální malba zobrazuje tři symboly, mezi kterými proplouvá axolotl. Každý ze symbolů pochází z jiné „mytologické říše“ – slunce bývá jedním z centrálních motivů v předhispánských mytologických vyprávěních, Zapata je opředen revolučními legendami a Virgen de Guadalupe těmi koloniálními (druhý snímek je výsek z murální malby na první fotografii). Autor murálu a foto: Neza Arte Nel a Ozcar Rivera, rok neznámý.



Na této malbě je axolotl smíšen se symbolem mluvy (*virgula*) probíhající mezi dvěma indiány. Podobně jako římský bůh Janus, jeden z nich se dívá zároveň do strany i dopředu, čímž diváka vtahuje do děje malby i promluvy samotné. Autor murálu a foto: Neza Arte Nel a Ozcar Rivera, rok neznámý.



Yépez 2010).<sup>31</sup> Axolotl je středně velký masožravý obojživelník (dosahující délky 15 až 35 cm) variující od tmavě hnědé přes zelenou po mléčně bílou (téměř průhlednou) barvu. Jeho přední končetiny mají čtyři prsty, zadní mají pět a je výjimečně regenerativní. Na axolotlovi je však nejzajímavější neotenie, tedy schopnost nemetamorfovat se v plně dospělého jedince. V přirozeném prostředí si obvykle axolotl zachovává stadium pulce, v kterém je nejen schopný se dožít až 25 let, ale dokonce se i rozmnožovat. Právě v jeho neotenicke charakteristice vidí Ozcar, Bartra i Yépez metaforické spojení mezi axolotlem a mexickým národem, o kterém se domnívají, že odmítá přebrat zodpovědnost za vlastní dospělost a vyvinout se v plně funkční (a soběstačný) organismus. Tuto metaforu rozvíjí napříč svými esejemi především Yépez, který má za to, že „neotenicke strategie“ mexického národa je spojena s nenávisť vůči pomyslnému otci (španělskému conquistadorovi) a opovrhováním pomyslnou matkou, která je otcem kulturně znásilněna (Yépez 2010). Bartra toto kulturní drama vnímá jako příčinu toho, že se není mexický národ schopný vymanit z koloniální podřízenosti a vyvíjet se na základě své vlastní kultury a předpokladů. Jako jeden ze symptomů ustrnutí v této fázi kulturního vývoje chápe pasivitu, kterou u Mexičanů pozoruje na mnoha úrovních každodennosti (Bartra 2013).<sup>32</sup> Na rozdíl od Yépeze a Bartry, Ozcar si všimá i jiných charakteristik obojživelníka axolotla – především jeho schopnosti splynout s prostředím, aniž by změnil svou barvu či tvar, a výše zmíněné regenerace. To přirovnává ke kulturní rezistenci

31 O axolotlovi jako svébytném výrazu mexické identity pojednává i argentinský spisovatel Julio Cortázar v povídce Axolotl (Cortázar 1956) a Roger Bartra dokonce sepsal celou knihu, kde se věnuje pojetí axolotla napříč literárními díly různorodých autorů (od Octavia Paze přes Bernardina de Sahagúna po Aldouse Huxleyho – Bartra 2011).

32 Pasivitu jako jednu z nejhlubších charakteristik mexického národa vnímá nejen Roger Bartra, ale i Octavia Paz, či Heriberto Yépez. Obvykle ji vysvětlují dřívějším externím (španělským a obecně evropským) a současným vnitřním kolonialismem. Navzdory jejich argumentům se však domnívám, že právě vizuální artikulace ve veřejném prostoru, které v této a v dalších dvou kapitolách analyzuji, patří k hlasům, které tuto pasivitu popírají a ukazují nám, že za fasádou jednotnosti (včetně sebesilnějšího výrazu pasivity) to doslova vše rozličnými kulturními projevy, které s pasivitou nemají mnoho společného. Rozhodně lze v Mexiku (ostatně jako v jakékoliv jiné zemi, která byla kolonizovaná, včetně České republiky) pozorovat výrazy pasivity na mnoha rovinách každodennosti, nicméně vnímání Mexičanů jako bezvýhodně pasivních považují za zjednodušující klišé.

mexického národa a jeho dovednosti inkorporovat nové kulturní rysy, ovšem nikdy ne natolik, aby se jeho původní kulturní identita vytratila (Ozcar 2013). Stejně jako axolotl, mexický národ podle něj dokáže díky těmto schopnostem přežít v jakékoliv situaci (Ozcar uvádí asociaci se špinavými stokami Nezahualcóyotlu, ve kterých se axolotl vyskytuje). Axolotly na svých malbách zobrazuje také kvůli dvojznačnosti a dualitě charakteristik, které jsou mu přisuzovány (krásný/ošklivý, zázračný – přinášející štěstí/přinášející smůlu, dobrý/špatný, smrt/znovuzrození), jež mu připomíná pojmání Nezahualcóyotlu. Duální chápání axolotlů je zachyceno i v některých aztéckých mytologiích, o nichž mi Ozcar vyprávěl a ze kterých ve svých pracích námětově čerpá (Ozcar 2013). Motiv axolotla ve shodných významových rovinách malují i ostatní členové Neza Arte Nel. V roce 2012 se dokonce pokusili přimět ostatní *graffiteros* žijící v Ciudad de México a Nezahualcóyotlu, aby s nimi spolupracovali na ambiciózním projektu pomalovat obojživelníky axolotly 44 kilometrů dlouhou zeď obklopující vjezd do hlavního města. Kvůli žabomyším válkám mezi jednotlivými *crews* však k této spolupráci nikdy nedošlo a ulice Zaragoza se tak pyšní pouze axolotly ze štětců a sprejů kolektivu Neza Arte Nel.<sup>33</sup>

### FRASE: NOS GUSTA COMERLOS Y DESPUES PINTAR LAS VISIONES<sup>34</sup>

*My sami sebe nepovažujeme za běžné Mexičany. Jsme Mexičané se zájmem reflektovat dědictví, které nám zanechaly dřívější kultury. Spolu s tím nám umožnily pochopit způsob, jak tyto kultury vhodně reprezentovat. Činíme tak prostřednictvím odlišného urbánního umění (arte urbano), a to na základě poznání kultury, které se nám dostává od našich indiánů a která nás obklopuje. Naším cílem je sdílet a podporovat toto kulturní bohatství jeho přenesením na zdi ve veřejném prostoru, kde naše murální malby může spatřit, vnímat a interpretovat jakýkoliv kolemjdoucí. Doufáme, že tím ze sebe pozorovatelé našich maleb nechají něco odejít, probudí se z hlubokého spánku, zanechají přemýšlení v malém a začnou osobnostně růst, čímž přestanou zosobňovat současné Mexiko, které se unifikuje a staví do řady. Doufáme, že se naše země stane Mexikem, které žije a nadechuje se s novou vizí, kým by se nám líbilo být, jaké Mexiko by se nám líbilo utvářet a jakým způsobem chceme, aby svět Mexiko viděl. Necht' ho navštíví, poznají naše kulturní kořeny a dojde jim, že to není jenom o tom přijít na posvátná místa, jíst peyotl nebo houby kvůli halucinogenním efektům, které tyto psychoaktivní rostliny vyvolávají. Místo toho ať se naučí, že jsou tyto rostliny darem od našich bohů a medicína pro duši, srdce a mysl a prostředek určený k rozpínání našeho myšlení do jiných horizontů (Frase 2014).<sup>35</sup>*

V předchozích podkapitolách jsme mohli pozorovat, jak se snaží jednotliví *graffiteros* definovat svou identitu a vystihnout mexický národ a/či národní identitu prostřednictvím nediskurzivně pojatých narativů a symbolů. Taková strategie zároveň souvisí se snahou rozvíjet svůj osobitý umělecký styl a nacházet nové náměty, které by jejich identitu vyjadřovaly

33 Při utváření murálních maleb používá většina členů Neza Arte Nel barvy nanášené štětcem, spreje používají jen částečně. Podle Ozcara je to důvodem, proč ostatní *graffiteros* (především z *crew* Sin Frontera, jejíž někteří členové žijí rovněž v Nezahualcóyotlu) odmítli spolupráci na zdi s axolotly. Tuto rozepří jsem dále hlouběji nezkoumala, ale nemyslím si, že by to bylo hlavní příčinou, protože kombinaci sprejů a nátěrových barev používá značná část *graffiteros*, kteří tvoří rozměrnější murální malby. Zdá se mi však zajímavé, že stejně jako axolotl je obojživelníkem a v zásadě tak není „ani ryba ani rak“ (na což upozorňují nejen aztécké mýty, ale i Bartra s Yépezem ve svých přirovnáních axolotlů k mexickému národu), tak i techniky Neza Arte Nelu jsou „obojživelné“, což jeho členové rádi otevřeně manifestují.

34 „Baví nás je (peyotl a halucinogenní houby, pozn. autorky) jíst a pak své vidiny malovat“ (Frase 2013).

35 Tento odstavec jsem přeložila z informačního úvodu k facebookové stránce projektu HONGHIKURI, jehož je Frase iniciátorem ([https://www.facebook.com/pg/honghikuri/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/honghikuri/about/?ref=page_internal), 12. 3. 2017).



přiléhavěji než diskurzivně pojaté náměty. Často se nicméně stává, že témata *graffiteros*, kteří se stávají uznávanými osobnostmi graffiti scény (v lokálním i celonárodním kontextu), bývají kopírována. Posléze se tak tyto narativy či symboly, které je reprezentují, stávají svébytnými „diskurzí“ a jejich kopírováním dochází k apropriaci kulturního (kosmologického) odkazu bez porozumění jeho obsahu. Graffitero Senkoe mi k tomu říkal: „*Viš, mám takovej pocit, že teď je v mexickém graffiti úplně nejvíc v kurzu cokoliv indiánského a že jakmile někdo přijde s něčím novým, ať už jsou to masky, anebo třeba venaditos (jelínci) v huicholských vidinách, už to všichni kopírují. Ve svém stylu, případně v barvách, které používají, ale ty náměty se kradou neuvěřitelným způsobem. Já teď přemýšlím, že začnu malovat arbol de la vida, tak to hlavně nikomu neříkej, jo?*“ (Senkoe 2013).

Vhodným příkladem námětu, který byl v určitém období reprodukován napříč Mexikem, je Senkoe zmíněný *venado azul* (modrý jelen).<sup>36</sup> Takový typ námětu se obvykle vynořuje, stává se populárním a poté zase mizí, z čehož je patrné, že není kulturní univerzálií (jako je například lebka či maska, kterou Senkoe v této citaci zmiňuje), ale jistým způsobem se vztahuje ke konkrétní kulturní a společenské situaci. Domnívám se, že *venado azul* v pracích *graffiteros* zhmotňuje jejich příslušnost k indigennímu Mexiku a reprezentuje rezistenci domorodých kultur vůči kulturní unifikaci mexickým státem. Kopírování takového „módního“ narativu či symbolu však neznamená, že by k němu *graffiteros*, kteří jej ve svých pracích zobrazují, neměli specifický osobní vztah. Zůstaneme-li u příkladu *venado azul*, graffitero Frase jej maluje jako symbol peyotlového učení Huicholů a jejich kosmologie, Libre jako nahual (lidskou bytost, která se v noci proměňuje ve zvíře) a Senkoe jej zpodobňuje, protože se často objevuje v jeho snech a protože byl jelen důležitým symbolem ve válce Mazateců, etnické skupiny, k níž patřili Senkoevi prarodiče (Frase 2013; Libre 2013; Senkoe 2013). To je koneckonců v souladu s tvrzením Morphyho a Bankse, kteří ve své stěžejní práci „Rethinking Visual Anthropology“ (Morphy, Banks 1999) upozorňují na to, že vizuální produkty členů dané kultury na sebe přenesením do jiného kontextu navazují jiné významy.

Příklady interpretací legendy o *venado azul* (modrém jelenovi) v pracích současných *graffiteros*.



Autor malby a foto: Senkoe, *Venado*, Ciudad de México, 2011.



Autoři malby a foto: Frase, Dark, Carmen, *Venado azul*, Guadalajara, 2014.

Autor malby a foto: Miguera, *Venado azul*, Guadalajara, 2015.



Autor malby a foto: Nuder, Ciudad de México, 2015.



Autor malby a foto: Dark, *Venado*, San Luis Potosí, 2014.



Autoři malby: Dark, Frase, San Luis Potosí, 2014. Foto: Jaime Dueñas, 2014. Tato malba je zajímavá tím, že byla přemalována autory samými jako kritika apropriace legend a kulturních artefaktů domorodých kultur (v tomto případě Huicholů) k vlastnímu obohacení. Dark a Frase modrému jelenovi „nasadili“ kuklu typickou pro aktivisty, kteří bojují za práva domorodých obyvatel Chiapasu, a připsali k tomu „*Señor Paco Sanchez, kulturo se nevydělává*“. Paco Sánchez Soldevilla byl ředitelem Ruta Sauzalito–Wirikuta. Tento spolek zprostředkoval turistům za tučný obnos pouť po spirituálních místech Huicholů, aniž by se o něj rozdělil s Huicholy, kteří na tomto posvátném území žijí a zvyky spojené s poutí udržují.

36 Mytologickým vyprávěním o modrém jelenovi se více zabývám na straně 198.



V pracích současných *graffiteros* se *venado azul* nejčastěji prolíná s dalšími symbolickými odkazy vycházejícími z kosmologie a mytologie domorodého etnika Huichol.<sup>37</sup> Interpretace těchto narativů přitom leckdy bývá ovlivněna vlastními halucinogenními zážitky. Jako jeden z prvních tak začal ve svých pracích tento námět uchopovat graffitero Frase. Frase je součástí graffiti scény téměř od samého počátku jejího vývoje, s graffiti začal na přelomu let 1994/95. Pochází z Guadalajary, ale jeho transcendentální zážitky jsou k vidění na zdech napříč celým Mexikem (a například i v Kolumbii). Vyrstl v městském prostředí v mestické rodině, v níž chybělo kontinuální udržování zvyků domorodých kultur. Ve své rané dospělosti začal jezdit do oblastí, kde žijí Huicholové, a tam se seznamoval s jejich kosmologií, uměním, *plantas sagradas* (posvátnými rostlinami) a šamanskými zážitky, které začal ve svých pracích kombinovat se znalostmi mayské mytologie a astronomických poznatků. „*Chceme přenášet naši kulturu do veřejného prostoru na základě poznávání našich kořenů. Psychoaktivní rostliny nám ukazují znalosti naší kultury, které byly v průběhu času zapomenuty. Posvátné rostliny jsou spirituální medicínou léčící mysl, srdce i duši, přesně tak, jak nám to ukazují Wixárikas<sup>38</sup>, kteří tyto praktiky užívají od pradávna, udržující do dnešních dní svou ryzí kulturu a respektující se navzájem,*“ říká o motivaci a hlavní inspiraci své tvorby (Frase 2013). „*Mám za sebou dvacetiletou trajektorii malování. Část z toho jsem dělal jenom písmena (letras), až jsem došel k tomuhle stylu, který je zaměřený na reprezentování kultury mé země a mého města*“ (Frase 2013). Sám svůj styl označuje jako HONGHIKURI – *hongo* znamená houba a *hikuri* peyotl v jazyce Huicholů. „*Hongos* (v tomto významu magické houby) *jsou démoni, peyotl duchové země. Je na tobě, s kým máš chuť nebo potřebu se spojit. Každopádně houby i peyotl na sebe berou všemožné podoby, ke mně nejčastěji přicházejí jako fantastické postavy*“ (Frase 2013). Kolem roku 2007 začal Frase tyto postavy zpodobňovat na svých murálních malbách. Po určité době se začal soustředit na to, o čem mu tyto postavy vypráví. „*Většina lidí, kteří jedí psychoaktivní rostliny, to dělají kvůli halucinacím, přičemž nechávají stranou pradávne poznání a vědomosti magických rostlin, i tisícileté dědictví našich šamanů a našich indiánů. Toto vědění se tak kousek po kousku vytrácí. Z tohoto důvodu se prostřednictvím malby snažím sdělit to, co jsem během svých zážitků viděl. A to především proto, že je důležité chránit naši kulturu a respektovat léčivé užívání (posvátných rostlin – pozn. autorky). Chci, aby mohli náhodní kolemjdoucí pocítit to, co jsem se naučil s posvátnými rostlinami. Chci se podělit o to, co jsem viděl, o to, co reprezentují naše barvy a naše tradice. Mým cílem je jednotlivými barvami, které ve svých malbách užívám, probudit v každém kolemjdoucím pocit uvědomění a respektu k sobě samému. Tím chci vyvolat hnutí, v němž se všichni propojí a dojdou k poznání, že jsme všichni jedno a to samé. A tak, jak jsme navzájem propojeni stejnými smyslovými vlákny, bylo by skvělé, kdyby se všichni pozvolna probudili a začali vnímat to posvátné z naší kultury*“ (Frase 2017).



Zatímco při tvorbě murálních maleb na území Mexika čerpá Frase především z nativních mytologií Huicholů, Otomíů, Toltéků, či z méně známých mytologických vyprávění Mayů či Aztéků, při své návštěvě Kolumbie namaloval Quetzalcóatla. V takovém pojednání mytologických narativů je patrná mnoho-  
vrstevnatost identit, jichž je Frase nositelem – když maluje uvnitř Mexika, sám sebe identifikuje na základě lokálních mýtů a má tendenci zdůrazňovat kulturní rozmanitost Mexika. Při tvorbě mimo Mexiko se v kontrastu s příslušníky jiné národní skupiny chápe jako Mexičan a zpodobňuje boha Quetzalcóatla, mezinárodně známého (částečně i) díky oficiálnímu umění ve veřejném prostoru. „*Podle mě Mexiko disponuje stylem graffiti, který je velmi speciální. A to za prvé odkazem k našemu indiánskému lidu, za druhé užitím jednotlivých barev, které mají svůj symbolický význam, a také geometrickým ztvárněním legend a peyotlových vjemů*“ (Frase 2013). Foto: Frase, Bogota, 2017.



Frase mi při našem prvním setkání říkal, že k němu houby začaly zpočátku promlouvat skrze podobu kočky. Kočka je zároveň zvíře, se kterým je nejvíce spjat, což je patrné jak z jeho domova, kde v době našich rozhovorů bydlely tři, tak z jeho Facebookové stránky. Při podrobnějším zkoumání této murální malby spatříme, že postava kočky nejen houby drží a je obklopena *peyotlem*, ale tyto psychoaktivní rostliny ji zároveň utváří. Takové zobrazení naznačuje jednotu rostlin, zvířat a lidí (obecně celého světa), která je charakteristická pro psychedelické zážitky tohoto druhu, ale zároveň je i konstitutivním prvkem kosmologie Huicholů a jiných domorodých etnik na území

Mexika. Frase říká *peyotlu* „*los botónes de Jicuri*“ (Jicuriho knoflíky) a mluví o něm jako o zhmotnění boha Jicuri. Foto: Frase, Cozumel, 2010.



Spolu s komplexitou *peyotlových* a houbových zážitků se i Frasovy malby stávají komplexnější, jak je patrné například z malby „*Světoběžník. Sběrač honghikuiriano hledající vědomosti předků*“. Postava kočky (jistých autobiografických charakteristik, jak je patrné koneckonců i z názvu) je z obou stran obklopena *si'kuli*, tzv. „*božím okem*“. *Si'kuli* symbolizuje střed země se čtyřmi světovými stranami odpovídajícími čtyřem žvlům. *Si'kuli* zároveň slouží jako štít proti zlým duchům a silám a ochraňuje poutníky a při každoroční pouti Huicholů po Wirakutě jsou rozměrnější *si'kuli* vkládány do posvátných (kosmologicky důležitých) míst. Střed malby zobrazuje střídání dne a noci, které souvisí s ústředním tématem mnoha huicholských legend a zároveň naznačuje kulturní kontinuitu. Autoři murálu a foto: Frase, Dark, San Luis Potosí, cca 2012.

37 Jelen se objevuje nejen v mytologických vyprávěních Huicholů, ale i jiných domorodých kultur (například Tarahumarů či Mixtéků). Pokaždé přitom nabírá částečně odlišných významů, což právě reflektují i práce některých *graffiteros*.

38 Wixáricas či Wixárikas je endoetnonymem označujícím domorodé etnikum, které žije v pouštní oblasti Sierra Madre Occidental (část států Nayarit, Jalisco, Durango a Zacatecas). V řeči wixaritari waniuki (patřící do uto-aztécké jazykové skupiny) Wixáricas znamená lidé. Španělský název pro tuto etnickou skupinu je Huicholes, který je více rozšířen než jejich vlastní endoetnonymický název. To, že o této etnické skupině a jejich kultuře Frase hovoří jejich vlastními endoetnonymy, zdůrazňuje jeho vnitřní hluboký vztah k této skupině, k jejím zvykům a kosmologii.



Příklady maleb, kterými Frase prostřednictvím barev a vzorců, které se mu zobrazují během jeho psychedelických zážitků, působí na kolemjdoucí ve snaze v nich probudit pocit jednoty a uznání vlastní kultury.



Oko uprostřed této malby je podle Fraseho okem vševědoucího boha i našeho vlastního svědomí. Frase jej zobrazuje na základě podoby tohoto symbolu u svobodných zednářů (Frase 2013) na více svých malbách. Na levém i pravém okraji této malby jsou zobrazeny boží oči (tzv. *si'kuli*). Foto: Frase, Cancún, 2016.



Autor murální malby: Frase, "Homenaje al Istym, la deida Jaguar Olmeca. Sol que ilumina la oscuridad del inframundo. Merkabah, transición entre la tierra y el universo, Flor de la vida" (Na počest Istym, bohyni Jaguár-Olmeca. Slunce, které prozařuje temnotu podsvětí, Merkabah, přechod mezi zemí a vesmírem. Květina života), Guadalajara, 2015. Foto: Frase, 2015.



V centru této murální malby jsou napodobeny tzv. *cuentas* – tradiční huicholská technika vykládání obrazů (či masek, sošek apod.) korálky za použití vosku či pryskyřice. Autoři murálu: Frase, Señor, Necio, Puerto Vallarta, Foto: Frase, 2015.



Kromě sdílení poznatků, které vychází z vědění domorodých kultur (kosmologií, astronomie, metafyziky apod.), se Frase věnuje i ozřejmování některých kulturně-dějinných momentů. V této malbě například upozorňuje na synkretickou podobu Virgen de Guadalupe a bohyně Tonantzin, jejíž charakteristika i kult jejího uctívání byly apropriovány katolickou církví. „Zobrazování Tonantzin je pro mě protestem proti katolické církvi (Frase 2013).“ Foto: Frase, San Luis Potosí, 2013.

Frase ve svých malbách zpracovává své peyotlové a houbové zážitky, a to tak, jak se mu vyjevují a jak si je následně vybavuje. Tyto výjevy doplňuje symbolikou užívanou Huicholy na předmětech rituálního i denního užití. Jeho malby jsou tak svým způsobem šifrou, kterou lze rozkódovat na základě znalosti symbolů a narativů, po staletí používaných nositeli huicholské kosmologie (například černá barva znamená poušť, více soustředěných puntíků je zdrojem vody – *ojo de aqua*, symbol *Si'kuli* odkazuje ke čtyřem světovým stranám a středu vesmíru apod.). Účelem jeho maleb je působit na náhodné kolemjdoucí na bázi podvědomí. Hlavní motivací k tvorbě je pro Fraseho informovat kolemjdoucí o tom, co je jejich pohledům skryté, ale přitom se ve skutečnosti se světem děje – například, že se země nadechuje a s ní všechny živé rostliny a bytosti.<sup>39</sup> Snaží se přitom nacházet souvislosti v představách a v legendách mezi jednotlivými domorodými etniky (zejména Huicholy, Mayi, Otomii, Toltéky a Aztéky – Frase 2017). Zobrazuje zvířata, která se objevují v mytologických vyprávěních více domorodých kultur, přičemž sleduje rozdílnosti v jejich zpodobňování. Ty poté v konkrétních malbách mísí dohromady, čímž odhaluje paralely mezi domorodými mytologiemi a kosmologiemi. V některých malbách zároveň spojuje dvě i více mytologických (a spirituálních) zvířat. To je možné považovat za specifický výraz mestictví, které se objevuje i v pracích mnoha jiných umělců intervenujících do veřejného prostoru Mexika. Domnívám se, že tím tito autoři (např. Senkoe, Ulises, Frase, Miguier a mnozí další) manifestují míšenectví jakožto podstatu mexické kultury, a dost možná i sebe samých. Zobrazování „jaguáro-orlů“ a „ptáko-jelenů“ je tak myslím svým způsobem materializací tzv. sociomorfního modelování (např. Komárek 2008).

39 Frase se ve svých malbách a při studiu poznatků domorodých kultur zabývá takovými jevy, jakými je například vibrace země. Tu podle něj ve svých malbách znázorňují nejen Huicholové, ale zaobírali se jí i Mayové, podle jejichž kalendáře vibrace země po roce 2012 přeskočila na frekvenci 3.20, což souvisí s celkovým zrychlením času, putováním informací, propojením lidí napříč zeměkoulí a tekutým, sjednocujícím se světem (Frase 2013).



Příklady „mestictví“ mytologických zvířat v pracích jednotlivých *graffiteros*:



Autor murálu a foto: Frase, *Aguila jaguar*, Durango, 2015.



Autor murálu a foto: Miguer, *Venado jaguar*, Guadalajara, 2016.



Autor murálu a foto: Ulises, La Paz, 2017.

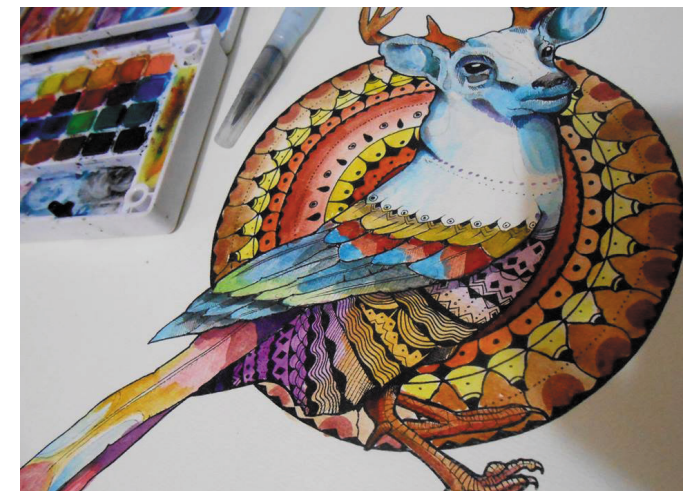
Senkoe jde ve svých pracích v tomto ohledu ještě dál a míchá do sebe zvířata s lidskými postavami, což je způsob míšenectví, které je zachyceno i na uměleckých artefaktech několika předhispánských kultur (viz kapitola 1).



Autor murálu a foto: Senkoe, *prales* v Quintana Roo, 2016.



Autor murálu a foto: Senkoe, Cancún, 2017.



Autor kresby a foto: Senkoe, *Avenado* (Ptákojelen), 2016.



Frase podle svých slov zobrazuje legendy a mytologická vyprávění domorodých obyvatel tak, jak v něm rezonují a jak skrze něj promlouvají (Frase 2013). Jednotlivé náměty obvykle ztvárňuje geometricky, protože „*v jícuri (tím myslí peyotlový zážitek) je všechno geometrické*“ (Frase 2013). Nejčastěji se v jeho pracích objevuje legenda o modrém jelenovi (Kauyumari/Kallaumari), v kosmologii Wixáricas ústřední. K jedné z maleb, na níž tuto legendu interpretuje, Frase na své facebookové stránce píše: „*Mezcalito, hikuri, peyotl, venadito (jelínek), venado azul (modrý jelen), to jsou všechno jména, která jsou dávana pouštnímu duchu, v komunitě Wixarica Huichol známému jako Tamatz Kayahumari. Stařecci vypráví o tom, že se před mnoha přemnoha lety v poušti Huicholů sešli dědové (abuelos), aby probrali situaci, v níž se nachází. Jejich lidé byli nemocní a nebylo potravin, ani vody, déšť nepřicházel a země byla vyprahlá. Rozhodli se poslat čtyři mladíky na lov, aby sehnali potravu a přinesli ji své komunitě. Každý z nich představoval jeden živý – zemi, vodu, oheň a vzduch. Po několika dnech lovení potkali jelínka, kterého pronásledovali dny, až došli do Wirikuty (poušť San Luis Potosí a posvátné místo Huicholů). Snaže se ho ulovit jeden z mladíků po něm vystřelil šíp. Ten spadl na obrovskou postavu jelena seskupeného na zemi z rostlinek peyotlu. Všechny dohromady zářily jako slunce, jako smaragdy otočené jedním směrem. Mladíci zmatení tím, co se přihodilo, si řekli, že bude nejlepší uříznout rostliny, které se uskupily do tvaru jelena, a ty přinést svému lidu. Ohlásili se stařečkům a pověděli jim o svém zážitku. Ti si mezi sebou rozdělili peyotl (hikuri), který je po chvíli uzdravil, nasýtil a zahnal jim žízeň. Od této chvíle Huicholové peyotl uctívají, je pro ně jelenem a zároveň spirituálním vůdcem. Na základě této legendy jsme namalovali tento murál, který reprezentuje Tamatz Kayahumari – modrého jelena. Rozhodli jsme se do něj zahrnout prvky, které považujeme za důležité pro komunitu Wixarica Huichol, například význam pěti barev kukuřice. V centru malby je dědeček oheň Tatewari. Napravo je zobrazena moudrost hada, který črtá cestu, čímž reprezentuje pouť Huicholů ke spálenému pahorku (Cerro del quemado) ve Wirikutě. Na spáleném pahorku se rodí slunce a až tam stoupá orel střezící poušť, místo, kde mají Huicholové své ceremonie, při nichž prosí své bohy o déšť a o blahobyt pro svůj lid. Dále je zde zpodobněna matka země Nakawe a Tamatz Kayahumari, duch hikuri. Ti všichni jsou v tuto chvíli ohroženi těžebními společnostmi, které mají v úmyslu zničit tohle posvátné místo. Zároveň sdílíme poselství o tom, co se děje, a podporujeme Wirikutu a indiánskou komunitu Wixarica Huichol tím jediným prostředkem, který máme k dispozici – malbou. Doporučujeme vám, abyste zhlédli dokument „Poslední strážci Peyotlu“ a díky němu se dozvěděli o tom, co se ve Wirikutě děje. Předem děkujeme všem, kteří nás v procesu malby podporovali, a doufáme, že se výsledek setká s úspěchem a že nám umožní šířit zprávu: ¡WIRIKUTA NO SE VENDE! ¡WIRIKUTA SE DEFIENDE! (Wirikuta není na prodej! Wirikuta se ubrání!) Stejně jako reprezentujeme indiánské kultury naší země prostřednictvím mexického graffiti, manifestujeme naši identitu v jakékoli části světa, a to v souladu s významem jména našeho crew, které zní ‚SIN FRONTERAS‘ (bez hranic)!“ (Frase 2016).*



Autoři murálu a foto: Frase, Humo, Venado azul. Guadalajara, 2016.

V této citaci je nepřímo vyjmenováno několik konceptů, které ve svých malbách Frase reflektuje a které se abstraktní malbou snaží sdělit. Jsou jimi koncept komunity, posvátnost peyotlu, kontinuita kultury Huicholů a zároveň i jejich současná kulturní rezistence vůči nadnárodním těžařským společnostem, které hrozí vytěžením Wirikuty. Huicholové sami sebe považují za strážce tohoto území, které vnímají jako centrum Země, čemuž podle nich nasvědčuje výskyt peyotlu, jenž je pro ně materializací božství. Vytěžení tohoto území tím pádem vnímají nejen jako ohrožení své vlastní existence, ale jako hrozbu pro celý svět. Právě zde tak nabývá Batallovo *México profundo* skutečného existenciálního identitárního dramatu (odehrávajícím se na mocenské úrovni), kde se prosazování nacionalismu (v jedné ze svých neoficiálních verzí), smíšeným s přínašností k určité kultuře či etnické skupině, stává bojem za přetrvání vlastní identity. Jak je patrné z textů i uměleckých projevů Fraseho, jeho kulturní a kolektivní identita vychází z domorodých kosmologií. Indigenní kosmologické představy nejsou pouhou náplní jeho identity (o které hovoří jako o národní identitě, ač je úzce vázána k indigenním kulturám, jejichž kosmologie dávají obsah a směr jeho pojetí národní identity), ale stojí v samotném centru jeho bytí a chápání sebe sama ve světě. Prosazování oficiálního nacionalismu mexickým státem oproti různorodým (neoficiálním a subverzním) identitárním verzím je tak zápasem mezi dvěma kulturními světy tepanými kulturním nepochopením, stále přetrvávající conquistou a snahou si podmanit poslední domorodá etnika, která na území Mexika žijí a udržují své živé kulturní tradice. Ty se sestávají (mimo jiné) z rituálů, které jsou elementární individuální a společenskou událostí a zajišťují chod společnosti a místo jedinců v ní. Jinými slovy, Batallovo *México profundo* se tady odpíná od stránek kulturních teorií a stává se skutečným bojem o přežití. Podobně jej chápe i Frase (a s ním i značná část jiných současných *graffiteros*), který toto žité kulturní dědictví internalizuje (skrze peyotlové zážitky), ztotožňuje se s ním a skrze své murální malby upozorňuje na jeho krásu a rozmanitost, kterou je nezbytné zachovat pro chod (nejen jeho vnitřního, subjektivního) světa.

#### LELO: BORRAR LO POLITIZADO<sup>40</sup>



Příklad syntézy symbolů z lokálních zaachitlanských a oaxackých legend, symbolů převzatých ze zapotéckého umění, mytologických vyprávění, která se objevují ve více nativních kulturách (např. o vzniku lidí z kukuřice) a zobrazení peyotlu s Lelem v popředí. Autor murálu a foto: Lelo a Uren Rek, Zaachila, 2016.

Graffitero Lelo ve své práci vychází ze dvou inspiračních zdrojů korespondujících s hlavní inspirací Fraseho – domorodých mexických kultur a vlastních psychedelických zážitků. Co se týče prve jmenovaného, inspiruje se především mytologickými vyprávěními Mixtéků a legendami, které pocházejí z hor státu Oaxaca, kde má Lelo kořeny. „*Všechno to znám od babičky a dědečka. Navíc mě už od malička fascinuje předkolumbovské umění. Pamatuji se, jak jsem už jako dítě*

40 „Vymazat to politizované“ (Lelo 2013).



pozoroval výrazy bohů a zvířat v předhispánském umění, a dělám to tak dodnes. Nejlepší je zaměřit se na oči a pusy, ty ti toho řeknou nejvíc, tamtudy proudí nejvíc energie. Pokaždé se u toho sám sebe ptám: Co nám chtějí říct? O co se s námi chtějí podělit? Je dobré jim naslouchat, protože nám toho mohou říci spoustu o současné situaci, o situaci, v které žijeme“ (Lelo 2013). Přesah moudrosti a vědění předhispánských kultur do naší každodennosti se zdá být ústředním sdělením Lelových maleb. Nejčastěji na nich zobrazuje lidské či zvířecí postavy s nasazenými maskami, které působí jako výřez ze soch různorodých předhispánských kultur. Tyto (staré, kulturně původní) masky si jeho (současné) postavy nasazují, aby viděly svět skrze své vlastní kulturní tradice. To je podle Lela klíčem k nalezení řešení politických, společenských, ekonomických a obecně kulturních problémů, kterým současné Mexiko čelí. „Vždycky si říkám: co budu dneska malovat? A jasnou odpovědí mi je: něco, co je moje! Naši vlastní zkušenost! Myslím si, že skrze život naší skutečné identity můžeme vytvořit lepší společnost. A právě proto se mi zdá důležité sdílet s lidmi to, co znám, o čem přemýšlím a k čemu během studia našich kultur docházím“ (Lelo 2013).



Autor murálu a foto: Lelo, Pinotepa, 2014. Autor murálu a foto: Lelo, Oaxaca de Juárez, 2013.



Autor murálu a foto: Lelo, Vegetal + Animal + Humano = Lelo (rostlinný + zvířecí + lidský = Lelo), Oaxaca de Juárez, 2013.

Zaměření Lelových maleb i motivace k malbě samotné koresponduje s Batallovými tezemi představenými v práci *México profundo*. Batalla vidí ve vycházení z původních kulturních kosmologií (a v jejich žití) cestu z koloniální podřízenosti. „Mocenské skupiny v naší zemi, tedy ti, kteří vytváří a zavádějí zákony a vykonávají nejdůležitější rozhodnutí, která ovlivňují veškerou mexickou společnost, nikdy nepřipustili, že postoupit kupředu může zkrátka znamenat zanechat slepého napodobování západních kulturních vzorců a namísto toho osvobodit a podpořit kulturní rozmanitost, která je přítomná u většiny populace. Nikdy nebylo navrženo, že rozvoj může zkrátka znamenat vytvoření podmínek, v kterých různorodé regionální a lidové indiánské kultury mohou růst a stát se nosnými“ (Batalla 1987: 64). Odraz těchto myšlenek v práci Lela činí z jeho murálních maleb jasnou politickou výpověď. Takové zaměření je navíc podpořeno místem, v kterém Lelo několik posledních let žije a tvoří, jímž je Oaxaca. Jak již bylo naznačeno v úvodu a v dalších pasážích mé práce, Oaxaca se vyznačuje politicky zaměřeným uměním ve veřejném prostoru. Nakolik jsou zdi (nejen) v tomto západomexickém městě důležitým médiem sociální komunikace, vhodně ilustruje jedna z Lelových maleb, jejíž napadení a přemalování zároveň poukazuje na různorodost podob vztahu k indigenním kulturám Mexika.

Graffitera Lela jsem poprvé potkala na vernisáži jiného oaxackého umělce v jednom grafickém studiu na okraji Oaxaky, krátce po oslavách El día de muertos. Diskuze s Lelem o jeho malbách, tematicky i umělecky vycházejících z předhispánského umění, lokální zapotécké kultury, východní filosofie a několikaleté zkušenosti života uprostřed hor nebrala konce, a tak mě Lelo pozval na druhý den k jakési zdi na druhé straně města, kde právě pracoval na nové murální malbě. Tématem tohoto murálu byla kritika korupce současné vlády. V jeho centru se nacházela postava spoutaná v provazech, s hlavou pokrytou papírovými atrapami mexických pesos. Bůh mamonu, jak Lelo této postavě říkal, byl vláčen čtyřmi bohy souběžně se podle něj vyskytujícími v legendách a mýtech, které dodnes kolují v orální tradici v aztécké, mayské, zapotécké a mixtécké oblasti. Nalevo namaloval bohyni duality a harmonie Omecihuatl, vedle ní boha deště Tlaloca, po jeho boku boha „Kouřící zrcadlo“ Tezcatlipocu a nakonec úplně napravo boha smrti Mictlantecuhtli. Jak jsem posléze zjistila, tato malba vychází z díla Davida A. Siqueirose „Kain ve Spojených státech“ (1947). Siqueiros v ní odsuzuje rasovou politiku USA a vztah jejich bílých obyvatel k obyvatelům tmavé pleti, který přirovnává k biblickému vztahu Kaina a Ábela. Podobně Lelo touto murální malbou odsuzuje korupci a spolu s honbou za peníze ji označuje za příčinu špinění mexické politiky, společnosti a kultury obecně. V Lelově interpretaci stojí v základě mexické kultury tyto čtyři bohové, kteří si to tímto způsobem vyřizují s „mexickým Kainem“, zosobňujícím mexické korupčníky a pozlátky zaslepené politiky. /Z mého terénního deníku, 19. listopadu 2013/



Lelo, Oaxaca de Juárez, 2013. Foto: MHK, 2013.



To, co se s Lelovou malbou dále dělo, je minimálně stejně zajímavé jako její obsah. Ne celého půl roku po mém výzkumu v Oaxace jsem na Facebooku objevila fotografii této malby přemalované symboly a figurami inspirovanými mixtéckými kodexy. Celé pásmo s bohem mamonu v centru bylo přebíleno a z původního Lelova murálu byly zachovány pouze hlavy předhispánských bohů. Nový murál obsahuje náhodně vybrané výjevy z mixtéckých kodexů, odkazující ke sdělení, které lze číst pouze v diskurzivní interpretaci (a se znalostí mixtécké kosmologie).



Přemalování Lelovy murální malby, Oaxaca de Juárez, 2014, autor neznámý. Foto: Lelo, 2014.

Domnívám se, že se neznámý autor<sup>41</sup> touto malbou zrovna tak identifikuje s předhispánským kulturním dědictvím, ovšem nenabízí jeho reinterpretaci, přesah sdělení z mixtéckého kodexu do současného kontextu. Právě naopak, autor malby prosazuje kulturní dědictví v jeho nezměněné krystalické formě, více než půl tisíciletí staré. Zatímco Lelova malba se tak namísto homogenního obrazu jednotnosti a statickosti snaží rozkrývat mnohost jednotlivých vyjádření, posazuje mytologie s hlubokými kulturně-dějinnými kořeny do současné situace a aktualizuje je v souladu s novodobým politicko-společenským směřováním

Mexika, neznámý autor tuto aktualizaci neguje a přemalovává ji odkazem k předhispánské minulosti, která má pro něj „ucelenou“ podobu, tudíž se zdá být vyřešená, nekomplikovaná a autonomní. Neznámý autor nechává na Lelově malbě bez jakéhokoliv zásahu hlavy předhispánských bohů, ale zamazává (a tudíž odmítá) jejich souvztažnost k problematice přítomnosti. Tento ikonoklastický akt se tak zdá být soubojem mezi přiznáním „tradičním kulturám“ vlastní vitálnosti, aktuality, proměnlivosti a pojmáním těchto kultur jakožto těch, které by si měly zachovávat stabilitu a neměnnost. Důvodem stojícím za prosazováním symbolů z této historické zkušenosti v jejich co „nejčistější“ formě může být proměna mezinárodních mocenských vztahů (zejména s USA), v jejichž rostoucí napjatosti vyvstává větší potřeba vymezit se proti „významnému druhému“ (např. Wodak, Cillia, Reisingl 1999). Zdůrazňování ryzosti symbolů, které bývají asociovány s nedílným kulturním odkazem, dost možná souvisí s bojem za národní samostatnost a kulturní suverenitu. Ten se odehrává na mnoha rovinách, a to včetně té symbolické.

Obraz domorodých kultur jako pasivních je prosazován oficiálním uměním ve veřejném prostoru a celkově v rámci oficiální kulturní ideologie. Výše zmíněné hlasy *México profundo* v pracích současných muralistů a *graffiteros* jsou však ukázkou, že je současné Mexiko kulturně rozmanité a že domorodé kultury jsou pravým opakem odumřelých vycizelovaných exponátů naložených do formaldehydu, za které je má a jak je prezentuje oficiální mexická

(národní) kultura.<sup>42</sup> To, co je ve skutečnosti neměnné, je „národní kultura“, kterou prosazuje na federální i lokální úrovni mexický stát. V rámci ní jsou původní obyvatelé portrétovaní jako pasivní, zatímco jediné, co je kulturně pasivní, je oficiální verze národní identity samotná. Není tak s podivem, že se v těchto neměnných obsazích a vzorcích selektivní národní kultury všichni nenachází a že je problém se s národní kulturou identifikovat. „Pasivizace“ domorodé kultury příznačně připomíná Saidovu tezi o stereotypizaci „druhého“ (*the other*), do kterého si promítáme to, co se nám na sobě samotných nelíbí (Said toto tvrzení ilustruje sexismem ze strany Západu, který zrcadlí své sexuální zvrhlosti do kultur „exotických“, lépe řečeno exotizovaných).

Zároveň je však třeba poznamenat, že „neaktuálnost“ obsahů mexického oficiálního nacionalismu není pouze „jeho“ problém, ale je společná většině nacionalismů. Sociolog Bartra nás upozorňuje na to, že oficiální verze mexické národní identity (jíž říká *oficio mexicano*) vychází z modernismu (v rámci jehož diskurzu a pod vlivem jehož událostí se národy formovaly), zatímco nyní žijeme v období postmodernismu. Důsledkem tohoto nesouladu je podle něj zkratka oficiální verze mexického nacionalismu (Bartra 2013). Některé současné verze umění ve veřejném prostoru, které jsem se ve vztahu k národní identitě pokusila v této podkapitole představit, nám ukazují, jak nesmírně rozmanité lidové/nativní kultury jsou a že se proměňují a aktualizují v souladu se současnými potřebami a událostmi. Ikonoklastus Lelovy vize předhispánského kulturního odkazu zároveň názorně ilustroval, že i mytologické narativy a umělecké inspirace z tohoto období (ať už v jejich aktualizované či statické formě) nám mohou leccos říci o stavu současné společnosti a kultury, stejně jako to, že mohou být dokonce použity jako politicky subverzivní.

Práce autorů, o nichž jsem v této podkapitole psala, demonstrují *México profundo* především za použití odkazů k předhispánskému kulturnímu dědictví a k mytologickým vyprávěním a legendám kolujícím v orální tradici u současných indiánských obyvatel. V následující kapitole půjdu v tom druhém více do hloubky a na pracích několika dalších *graffiteros* ukážu, jak jsou lokální příběhy i estetika předmětů každodenního užití současných indiánských obyvatel transponovány do murálních maleb těchto tvůrců. Zaměřím se přitom na to, jak je tímto způsobem interpretují vztah k národní identitě, který je (nejen) v jejich případě úzce svázan s přináležetostí k zemi, *la tierra*. Na základě teorie Viveirose de Castra se pokusím argumentovat, že takové pojetí identity souvisí s konceptualizací země (*la tierra*) v kosmologii (a obecněji metafyzice) Mexičanů, protože je tím, co je jako národ spojuje. Jistým způsobem je tak i vymezuje oproti významným druhým, například Američanům, jejichž vztah k zemi je značně odlišný (což je dáno nejen jejich značnou mobilitou v rámci USA, ale i převládající konceptualizací země jakožto komodity, namísto konceptu relačního, který je základem kultury mexické).<sup>43</sup>

42 Kulturní diverzitu podporuje a prosazuje celá řada intelektuálů, kteří zároveň ostře kritizují sociální inženýrství Indigenistického institutu, jehož pozůstatkem je mj. pasivní pojmání původních obyvatel a jejich kultury. Rozdílnost dobových tendencí v nahlížení na indiánství příznačně ilustruje murální malba Luise Covarrubias v Národním antropologickém muzeu a cedulka, která k ní byla v 90. letech přidána. Námětem malby je „kulturní mapa Mexika“. Na cedulce k ní stojí „tato murální malba představuje umělcovu vlastní percepci ovlivněnou dobovou etnografií, která vnímala indiánské komunity jakožto skupiny izolované od národního kontextu. Pokroky v etnografii nás podněcují nahlížet tyto etnické skupiny jako konstitutivní součásti kulturní a etnické diverzity Mexika.“

43 Jsem si vědoma toho, že se v poslední větě dopouštím značné generalizace. Vztah k zemi mezi obyvateli USA samozřejmě nabírá rozličných podob a nativní obyvatelé žijící na území USA vykazují tendenci na zemi nahlížet obdobně jako je tomu v rámci mexické kultury (mexických kultur). Více se tímto tématem zabývá např. Devon G. Peña v práci *Mexican Americans and the Environment* (Peña 2005).

41 Nová murální malba není podepsána žádným tagem a ani Lelo neví, kdo je jejím autorem.



Domnívám se, že ve verzích umění popsaných v této a v následující kapitole jde jejich tvůrcům o vymezení vůči národní kultuře přinejmenším stejně jako o vymezení vůči národním státům, které se nad Mexikem pokoušejí mít vliv a kontrolu (ekonomickou, kulturní apod.). Významným druhým je tak nejen USA a Španělsko (případně Evropa), nýbrž i vlastní národní stát a jeho kulturní ideologie – *México imaginario* (Batalla)/*Oficio mexicano* (Bartra). Vzpomeňme si, kolik výše citovaných *graffiteros* mi říkalo, že se cítí být Mexičanem, ovšem s Queatzalcóatlem, slunečním kamenem apod. se neztotožňují a ani dost dobře nevědí, proč by měli. Batalla říká, že být Mexičanem neznamená se narodit v Mexiku, ale podílet se na národní kultuře (Batalla 1987). Národní kulturu (*México imaginario*) přitom považuje za důmyslný systém sociální kontroly na pozadí ekonomického vykořisťování. Píše, že dominantní skupina nikdy nenabídla místo v utváření národní kultury skupinám utlačovaným, které „modernizace“ vytrhala z původních lokálních kulturních vzorců, obrátila je v *clase pobre* (nižší společenskou třídu), čímž jimi zaplnila dolní řady kapitalistické pyramidy. Dokonce ani k projektu *mestizo* podle něj nikdy pořádně nedošlo, neboť jen těžko může dojít k fúzi, nerespektujeme-li civilizaci a kulturu toho druhého. Poněkud marxisticky říká, že „*historická dynamika může být chápána jako konstantní boj podřízených skupin o zachování a rozšíření sféry své vlastní kultury, v rámci níž by měly kontrolu nad kulturními elementy potřebnými ke společenskému jednání*“ (Batalla 1987: 68). Vizuální vyjádření ve veřejném prostoru, která se nediskurzivně vztahují ke zvykům, žitým tradicím a kosmologiím rozmanitých kulturních skupin žijících na území Mexika, je tak v této perspektivě možné nahlížet i jako projevy vitálních kulturních systémů, které se snaží vyjádřit svůj hlas volající po větší účasti na rozhodování v rámci systému kulturní kontroly prosazované a udržované mexickým státem.



## 6. KAPITOLA: ¡QUE VIVE LA TIERRA!<sup>1</sup> NÁRODNÍ VER-SUS LOKÁLNÍ IDENTITA: O VZÁJEMNÝCH PRŮNICÍCH A SYMBOLICKÉM PŘEVRSŤOVÁNÍ

---

Z prací autorů představených v předešlé podkapitole je patrné, jak se jejich subjektivní pojetí národní identity prolíná s identitou lokální a s jejich vlastními představami o světě (mnohdy ovlivněnými domorodými kosmologiemi). Jejich práce zrcadlí, jak chápou a prožívají sociální realitu a zároveň odráží celé sety skupinových identit, jichž jsou *graffiteros* nositeli (sounáležitost s městem, čtvrtí, etnickou skupinou, národem apod.). V malbách je manifestace těchto mnohočetných identitárních rovin smíšená s osobními preferencemi toho, co se umělcům líbí („*Humo maluje bojovníky, já kytky*“, říká přilehavě Senkoe – Senkoe 2013), s politickými názory, jsou ovlivněny uměním jiných autorů (od předhispanšského umění přes murály z revolučního období po nespočetně uměleckých vlivů ze zahraničí) a momentálním rozpolžením (zamilovanost, deprese apod.).

Politolog Pavel Barša říká o skupinové identitě, že „*není nikdy čistě intersubjektivním výtvorem, neboť lidské subjekty samé se konstituují aktivním osvojováním na nich nezávislých a v tomto smyslu objektivních podmínek jejich existence. Jednotlivci nepředstavují empiricky nedeterminovaná (filosoficky řečeno transcendentální) vědomí, ale jejich intence a diskurzy jsou vždy již osvojenými jejich místa v před-existujících strukturách – ať již jsou to politicko-ekonomické struktury distribuce moci a bohatství, nebo kulturně-statutové struktury distribuce smyslu a uznání*“ (Barša 2006: 28). Domnívám se, že čím širší (a abstraktní) koncept skupinové identity je, tím je ve skutečnosti více relační. Mám za to, že žitá forma mexické národní identity (nikoliv však sociální konstrukt) je neustále přetvářena svými nositeli, kteří k ní navazují značně různorodé vazby a představy. Vazby k emblematickým symbolům národní identity se mi zdají být spíše uvědomované než nevědomé. To poukazuje na konstruovanost těchto symbolů i pocitů, které se k nim váží, vštěpovaných skrze školní výuku a činnost dalších státních institucí. Obsah národní identity je myslím vyplňován vjemy na základě každodenních i svátečních prožitků a především lokálními objekty (kulturními artefakty, předměty denního užití, objekty z živočišné i rostlinné říše apod.). Jakoby se tak v kognitivní mapě vztahující se k Mexiku (ke kulturnímu spíše než geografickému prostoru) nacházela úzká množina symbolů, jako je orel na kaktusu s hadem v zobáku, Virgen de Guadalupe, nopál, vlajka, hymna, Quetzalcóatl, mayský kalendář, Hidalgo, Zapata, *calavera*, klas kukuřice, *taco*, tequila apod., a na ni v mnoha vrstvách navazovaly výjevy i fyzické objekty každodennosti. Jinými slovy, zdá se, že některé symboly prosazované hegemonem se zachycují v pomyslné mřížce zkušeností a představ vázících se k naší sebeidentifikaci a navazují na různorodá symbolická vlákna (již přijatých symbolů a významů různorodého charakteru). Tento proces se odehrává individuálně specifickým způsobem, ačkoliv lze samozřejmě vysledovat jisté tendence, které se v určitém období ve vztahu k národní identitě objevují ve zvýšené míře.

Na zdánlivou jednotnost fasády národní identity nás upozorňuje i Michael Herzfeld v úvodu své knihy o kulturní intimitě, což dále rozvíjí slovy: „*Musíme přestat pojednávat o národním státu a esencialismu jako o vzdálených nedostižných nepřátelích a místo toho jim rozumět jako integrálním aspektům sociálního života*“ (Herzfeld 2005: 1–2). Abychom jim ale mohli takto porozumět, je třeba znát, jak národní identitu představuje oficiální verze nacionalismu (což jsem se sna-

---

1 Ať žije země!



žila zachytit v prvních čtyřech kapitolách). Neoficiální malby ve veřejném prostoru nám oproti tomu ukazují, jak je tato verze v současnosti přijímána a prožívána a jaké jsou její alternativy.

Na základě sociologických výzkumů města si již v padesátých letech minulého století Robert Park všimá, že je identita relační entitou, která vystupuje v celé identitární „sadě“ (např. Park 1955). Z ní vždy na základě situace, v níž se momentálně nacházíme, „vytahujeme“ tu, která se nějakým způsobem vymezuje vůči identitě toho druhého (když potkáme Brňáka, řekneme, že jsme Plzeňák, když potkáme Španěla, jsme Čech, když potkáme Australana, řekneme, že jsme Evropan, a takhle bychom mohli pokračovat drobnějšími identitárními konstrukty, nebo naopak naše vztahování se k druhému vytáčet k širším identitárním rámcům, ale to už bychom byli v říši sci-fi.<sup>2</sup> Právě proto Mibe maluje na zdi trhu Jamaica příběhy prodavačů, na zdi Culiacánské školy Mictlána a při návštěvě Evropy limetky, chilli papričky a mayské pyramidy.



Autor murálu a foto: Mibe, *Graffiti Goddess* (Bohové graffiti), Paříž, 2015.

Jednotlivé roviny skupinových identit mezi sebou v malbách nestojí v rozporu, naopak na sebe navazují. Frase maluje po Mexiku modré jeleny, při návštěvě Kolumbie Quetzalcóatla.

Výmluvným příkladem reflexivity vazeb k národním (a obecně skupinovým) identitám je národní (sebe)identifikace obyvatel současné Bolívie, na kterou upozorňuje v rozhovoru pro Nový Prostor politolog Radek Buben (Buben, Slačálek 2015). Buben si na základě cenzu obyvatel všimá, že v roce 2001, tedy pět let před nástupem Eva Moralesa do prezidentského úřadu a spolu s ním proindiánské politiky, se k indiánům hlásilo 62% obyvatel. Z cenzu z roku 2012, tedy

během Moralesova druhého volebního období, vyplynulo, že se pouze 40% obyvatel Bolívie považuje za indiány. Zdá se, že spolu s Moralesovou proindiánskou politikou se cítí být více indiánských obyvatel zastoupeno státem, a tím se stávají Bolivijci (na úkor či kromě toho, že se cítí být indiány). Jinými slovy, Moralesova politika je zahrnuje a určitým způsobem se tak pro ně stává reprezentativní, s čímž přímo souvisí jejich sebeidentifikace, alespoň do té míry, jak ji odráží cenzus.

Tohoto fenoménu si ve vztahu k symbolům všimá i A. D. Cohen. Ve své práci *Two-Dimensional Man* (Cohen 1974) na mnoha příkladech dokládá, že je obecnou vlastností symbolů do sebe pojímat dvojakosti. Tvorba různorodých identit, udržování hranic mezi nimi a produkce

<sup>2</sup> Barša k tomu příležitostně říká: „Není možné se identifikovat s určitým ‚my‘ bez toho, že bychom se zároveň vymezovali proti nějakému (či nějakým) ‚oni‘. Toto rozdělování světa na insidery a outsiders je součástí širších procesů reprezentace a kategorizace zkušenosti, v nichž dáváme význam a smysl světu i našemu životu v něm. Bez škatulkování jedinečných fenoménů – včetně sebe a ostatních lidí – pod obecné druhy by se člověk nemohl orientovat a jednat ve světě. Zařazování ostatních jednotlivců pod skupinové ‚esence‘ na základě určitých atributů (zjev, jazyk, chování atd.) je jedním ze způsobů neustálého ‚konstruování‘ sociálního světa naším praktickým každodenním věděním“ (Barša 2006: 28).

„kulturního obsahu“ podle něj při tvorbě symbolů splývá. Vytváření takového „konglomerátu“ představ je poměrně dobře čitelné na neoficiálních murálních malbách, kde jsou symbolické narace jednotlivých identitárních vrstev sjednoceny. Jako jeden z mnoha příkladů si připomeneme pásmo maleb Nudera v tlapánském průjezdu. Lokální identity nejenže jakoby „obepínají“ národní jádro tvořené symboly, jejichž význam je spíše abstraktní (a proto je složité se k nim vztahovat), ale zároveň i částečně převrstvují to, co je chápáno jako „mexická národní identita“. Jinak řečeno, v pracích současných umělců nedochází k vědomému rozštěpování národně a lokálně zaměřeného umění, ale tyto dvě identitární roviny se obvykle prolínají, a to na různorodě uvědomělých úrovních. *Graffiteros* se snaží hledat nové tematické obsahy „arte mexicano“ (mexického umění), což je sousloví, kterým moji respondenti svou práci často označovali. A to i tehdy, když v ní chybí jakékoliv symboly podporované oficiální verzí národní identity. Pro ilustraci uveďme několik příkladů. Saner, Super Demon, Spike, Hugo Huitzi a mnoho dalších umělců mi říkalo, že do svého umění ve veřejném prostoru vkládají vzory z užitných předmětů (nutno dodat, že obvykle v lokální variantě), přičemž to je právě to, co odlišuje jejich umění od prací ostatních světových street artistů a co z něj činí mexický street art.



Autor murálu a foto: Spike, Ciudad de Juárez, 2014.



Saner a Sego, murál na *Museo de Culturas Populares* (Muzeu lidového umění), Ciudad de México, 2010. Foto: MHK, 2012.



Crew HEM, o níž jsem mluvila výše, podobně artikulovaný požadavek po odlišnosti vložila i do vlastního názvu (*Hecho en México* – vyrobeno v Mexiku). Jiní umělci (např. Ozcar, Nuder, Jazor, Mibe, Peque a další) mi během rozhovorů říkali, že vychází z *tres grandes* právě proto, že chtějí pokračovat v mexické tradici nástěnného malířství. Graffiteros Shout a Jazor vkládají do svého graffiti aztécké piktografické písmo a mayské hieroglyfy, což pro ně činí jejich graffiti mexickým, a jak oba zmínili, odlišuje je tak od *graffiti gringo*. Senkoe se pro figurativní malbu inspirovuje rysy a tvary předhispánských soch (například Chaak-mool, ale i zvířecích figur). „Vycházím z mezoamerického umění. Na základě jeho stylistické inspirace, v zásadě jeho jazykem vyprávím současné příběhy. Baví mě předhispánské umění re-interpretovat, nikoliv reprodukovat“ (Senkoe 2013). Inspirační vlivy či nápodoba umění, které je oficiálním diskurzem prosazováno jako *lo mexicano*, může být nicméně i zcela neuvědomované, jak vystihují slova umělce Guillerma Heredii: „Je klidně možné, že jsou v mých malbách patrné předhispánské rysy. Není to nic záměrného, spíš jde o to, že do sebe nasávám náměty, motivy, věci, kterými se obklopuji a které mě obklopují, vědomky i nevědomky si s nimi ve svých představách hraji, přetvářím je a pak je určitým způsobem ventiluji“ (Heredia 2013).

Umělci Raymundo Rocha a Dayron López, kteří jsou zakladateli *colectivo Chachacha*, se ve svých pracích snaží co nejlépe vystihnout identitu místa, do kterého intervenují. Podle svých slov se tím snaží portrétovat „identitu více národní, obecnější, tu, kterou můžeme vidět v životě“ (Rocha 2013). Do centra Ciudad de México tak například malují vůz, který každý den projíždí ulicemi hlavního města a vykupuje nepotřebné domácí spotřebiče. Tento vůz má na střeše reproduktor, z kterého se line: „Se compran colchones, tambores, refrigeradores, estufas, lavadoras, microondas o algo de fierro viejo que se venda“. Rocha a López tím upozorňují na zvukomalbu Ciudad de México, která je pro obyvatele součástí jejich každodennosti, vazbou k jejich čtvrti a městu. Tato znělka je podle nich zvukovým symbolem identity (Rocha, López 2013).



„Koupíme matrace, bubny, ledničky, sporáky, dřezy, mikrovlnky a jiné staré železo na prodej.“ - Ukázka celé znělky je nahrána pod tímto odkazem <https://www.youtube.com/watch?v=0GO9nB18UaU>  
Autoři murálu a foto: Colectivo Chachacha, *Se compraan* (Koupímééé), Ciudad de México, 2015.

*Lo mexicano* se tyto dva umělci pokouší vystihnout především zpodobňováním současných městských rituálů, skrze které se podle nich mexická identita manifestuje. Jedna jejich malba v Ciudad de México tak například zobrazuje postavu ověšenou soškami Judy Tadeáše, čímž *colectivo Chachacha* ilustruje novodobý rituál uctívání San Judas Tadeo. Ten se koná každý 28. den v měsíci v celé řadě mexických měst a největší popularity se mu dostává v Ciudad de México. Věřící v hlavním městě putují se sochou Judy Tadeáše ke kostelu San Hipolito, známému jako kostel svatého Judy Tadeáše. Juda Tadeáš je v Mexiku vnímán jako patron bezmocných a zoufalých a jeho kult je uctíván především v chudších čtvrtích. Je vnímán jako svatý, který chrání a přináší zázraky všem, nehledě na jejich morální status. Proto je uctíván i mezi zločinci a *narcotraficantes*, protože je v současném Mexiku vnímán také jako patron kriminálních. V některých



Autoři murálu a foto: Colectivo Chachacha, San Judas de Tadeo, Ciudad de México, 2016.



Věřící se soškami Svatého Judy Tadeáše v centru Ciudad de México po návštěvě kostela San Hipolito. Foto: Veronika Chvátalová, Ciudad de México, 2013.



čtvrtích se na jeho počest dokonce pořádají tzv. *regetony*, fiesty v ulicích, na nichž se poslouchá soudobá elektronická verze *salsy* a *corridos*, tančí se, pije se alkohol a užívají se drogy. Taková forma uctívání a adorace Judy Tadeáše podle historika Antonia Velasco Piña (2012)<sup>3</sup> přišla do Mexika s reemigranty z USA a v tomto smyslu jej také portrétoval Raymundo s Dayronem.

S tématem soudobých identit souvisí i jejich další malba ilustrující dva odhrnuté rty, na nichž je napsáno „Sentido de identidad“ (smysl identity) – viz úvodní kapitola. Odkazují tím k velmi bolestivému tetování (ve vnitřku spodního rtu), které si někteří *cholos* (ale nejen ti) nechávají dělat jako znak své odvahy. Raymundo a Dayron se svou malbou ptají kolemjdoucích na smysl identity a zároveň tím vyjadřují svou bolest nad neustálým přehodnocováním toho, co je identitou pro ně samotné (Rocha, López 2013). Tuto malbu malují do Guadalajary proto, že je městem s vysokým počtem reemigrantů ze Spojených států amerických. Během rozhovoru mi říkali, že v ústředí jejich prací stojí problematika konstruování identit na základě určité tradice, která přetrvává napříč Mexikem, nicméně její manifestace a forma je lokálně (i temporálně) vázaná (Rocha, López 2013).

*Colectivo Chachacha* a mnoho dalších umělců, které jsem zmínila dříve, svými pracemi odkazují ke každodennímu skupinovému i subjektivnímu „konstruování“ sociálního světa, v němž je národní identita podporovaná státem jen jednou identitou z mnoha. Z jejich maleb je tak patrné, že se (žité) skupinové identity neutváří izolovaně od identity prosazované hegemonem. Právě naopak, národní identita do subjektivní identity vstupuje a potkávají se na identitární rovině, pro kterou se myslím nejpříhodněji hodí termín lokální identita. Lokální identitu v tomto kontextu vnímám jako „esenci“, která přesahuje subjektivní identity a vztahuje se k určitému prostředí, vypovídá o něm a vychází z něj ve smyslu fyzické i společenské krajiny (komunity – čtvrti – města). Spolu s jeho proměnou jako takovou, ale i s proměnou chápání tohoto místa se tato identita mění. Zatímco tedy národní identita ve svém „ideologickém hávu“ (prosazovaná mimo jiné prostřednictvím diskurzivního umění) je spíše politicko-kulturním konstruktem, tvářícím se stabilně, neměnně a v zásadě jako substanciální vlastnost, „kterou lidé vlastní, či nikoliv“ (Eriksen 2007: 64), lokální identita, tak, jak je reflektována a manifestována v neoficiálním umění, je spíše procesuální a vztahovou veličinou, „kontinuálně probíhající procesem“ (Eriksen 2007: 64). Tento proces přitom bývá ukotven v obrazech, které vystávají u nositelů této identity v představách. Díky umělecké expresi je možné tyto obrazy „číst“ (a to dokonce i zpětně), protože je myslím vhodné je pojímat jako referenční rámeček. A to tím spíš, že jsou tyto obrazy manifestovány veřejně.

3 Antonio Velasco Piña hovoří v této souvislosti o Judovi Tadeášovi v rozhovoru pro televizní stanici Canal 22 (viz [https://www.youtube.com/watch?v=xjFNwvjv\\_3ZM](https://www.youtube.com/watch?v=xjFNwvjv_3ZM), 25/4/2017)





Názorným příkladem této konjunkce jsou tzv. *Monster cars*, auta, na která obyvatelé čtvrti Atzapotzalco v Ciudad de México malují symboly vztahující se k *Día de muertos* (ale i celou řadu národních symbolů) a rozjíždí se s nimi každoročně na oslavu tohoto svátku na Zócalo. Tímto fenoménem se více zabývám v druhé části této kapitoly. Foto: z archívu bratrů Díazových, Ciudad de México, 2013.

Obrazy vycházející z lokálních příběhů a lokální zkušenosti obecně tak svou konkrétností (vycházející z žité každodennosti) stojí v ostrém protikladu k monumentálním, ale přesto abstraktním národním příběhům. Mám za to, že konjunkci identity lokální a národní (respektive toho, že pod národní identitou hrají prim lokální kulturní odkazy) lze vysvětlit přinejmenším čtyřmi způsoby. První dva důvody takového rozvrstvení identit vyžadují podrobnější analýzu a budou tak předmětem mých úvah na následujících stránkách. Další dvě možná vysvětlení jsou naopak spíše přímočará.

Jedním z nich je to, že je pro nás myslím vždycky jednodušší se vztahovat k obrazům tvořícím naši každodennost než se spojovat s obrazy, které jsme ve skutečnosti nikdy neviděli a které se s našimi životy mýjí. Zdá se, že toho si je vědom i mexický stát, který používá monumentalitu a působivost reprezentace národních příběhů (v rámci murálních maleb i státních rituálů) a urputnosti jejich vštěpování (především prostřednictvím školního vyučování, jak vyplývá z učebnic základních škol i pondělního rituálu zpívání hymny na *patíich* mexických škol).

A dále, regionální identita byla a je značně podporována mexickým státem, podobně jako tomu bylo například v socialistickém Československu. V Mexiku je vztah mocenského centra a jednotlivých regionů (států) konceptualizován pevným národním jádrem, ke kterému jsou přidruženy jednotlivé regiony. Tato konceptualizace začala být prosazována od konce čtyřicátých let, během nichž začaly být (vedle kulturní unifikace) podporovány širší regionální a lokální identity. Podpora regionalismu sice byla součástí politické strategie zacházení s identitami již od třicátých let (např. Lizama 2006; Montfort 2007<sup>4</sup>), ale od padesátých let nabrala i významných finančních rozměrů. Po celé zemi tak začalo vznikat stále více přehlídek lokálních tanců, krojů, hudby, tradiční kuchyně<sup>5</sup> apod. Obvykle se tyto folklorní slavnosti konají v den patrona dané

4 Rozdíl mezi symbolickými obrazy a reprezentacemi národního versus regionálního se zabývá například mexický historik Ricardo Pérez Montfort. Při svých výzkumech vychází především z *corridos* a jiných lidových písní.

5 Během svých výzkumů jsem zaznamenala, že je národní, ale i regionální a lokální identita často vztahována k jídlu a tradiční kuchyni. Domnívám se, že je to dáno zejména vztahem k jídlu, který snad nejlépe vystihuje mexické rčení *somos lo que comemos* (jsme to, co jíme). Ten je zároveň podpořen výtečností a nesmírnou rozmanitostí mexické kuchyně a vyplývá z kulturní konfigurace, v níž má význačné postavení jídlo a rituály, které se k jeho přípravě a požívání váží. Spojení mexické identity a kuchyně je zároveň utužováno „zvenčí“ - tradiční mexická kuchyně je prohlášena organizací UNESCO za kulturní dědictví lidstva a je obecně považována za jednu z nejchutnějších na světě. Z mých neformálních rozhovorů vedených v USA, Mexiku i České republice vyplynulo, že kuchyně je jedním z hlavních důvodů návštěvy Mexika. Během svého tříletého pobytu v Seattlu a jiných severoamerických městech jsem zároveň zaznamenala, že většina Američanů si pod slovem Mexiko jako první vybaví mexickou kuchyni. Vzhledem k výše popsanému je tak trochu s podivem, že tradiční mexická kuchyně, jednotlivé pokrmy a základní potraviny nejsou více zobrazovány i v umění ve veřejném prostoru. Až na výjimky, murální malby představují pouze kukuřici, která je vnímána jako posvátná rostlina (jak bylo popsáno v předešlých kapitolách) a zosobňuje ji představa „jsme to, co jíme“. Ostatní potraviny jsou malovány pouze na fasády některých restaurací a obchodů jako upoutávka na zboží, které je uvnitř k dostání. Tradiční pokrmy jsou zobrazovány pouze v souvislosti s *Día de muertos*.

čtvrti, města či lokality, anebo při výročí narození významných rodáků, popřípadě událostí, které se v tomto místě udály. Taková strategie zároveň rezonovala se zacílením prezidentského kabinetu Adolfa Mateose (ve funkci 1958–1964) – kulturní reprezentací Mexika v mezinárodním prostoru a podporou turismu. V rámci tohoto záměru bylo zpřístupňováno stále více materiálních artefaktů předhispánského kulturního dědictví (jako to indiánské dějinně staré) a byly představovány regionální tance (jako to indiánské současné). Čteno mezi řádky, zvýraznění regionální kulturní diverzity demonstruje národní bohatost a zároveň manifestuje vztah k zemi, pro mexickou (i mezoamerickou) kulturu klíčový. Abstraktní koncept národní identity tím také získává konkrétnější obrysy, je naplněn obsahy, které jsou snáze představitelné, neboť jsou v souvztáhnosti s žitou každodenností. Jinými slovy, národní identita je napájena vztahem k národní skupině a je spředená z národních symbolů. Jednotlivé regionální identity (a jejich manifestace) jsou poté obsahem, který vyplňuje abstraktní, především symbolický koncept nacionalismu. Regionální identity jsou formovány (vynalézány) za podobných strategií jako identita národní, ovšem vzhledem k tomu, že jsou těsnějším, lépe padnoucím kabátem, snáze zprostředkovávají (sebe)identifikaci obyvatel. A to mimo jiné i s národním celkem, který je tímto způsobem (na základě sdílení určité shodné symboliky) snáze uchopitelný.

V oficiální vizuální kultuře tato konceptualizace vypadá tak, že jsou představeny emblematické národní situace (např. určitá událost z revoluce či z boje za nezávislost, orel na kaktusu v mytologické perspektivě ustanovující střed moci apod.) a na ně jsou navázány lokálně specifické situace. Takové situace (např. úloha dané lokality v národních dějinách) jsou prezentovány v konjunkci s kulturními rysy charakteristickými pro danou lokalitu. Lokální zvyky bývají obvykle představovány v kulturně statické formě, pročež se této politice (a přehlídkám těchto tradic) dostává značné kritiky (viz např. zrušení světoznámého festivalu mexických tanců Gu-elaguetza demonstranty v roce 2006). Způsob napojení lokálního na národní vhodně ilustruje například oslava nezávislosti (viz kapitola 3). Během tohoto národního rituálu, odehrávajícího se 21. září napříč Mexikem, bývají nejprve performovány lokální a regionální tance a poté dochází k pompézní přehrávce ustanovujícího aktu bojů za nezávislost (s případnou připomínkou úlohy daného místa v dosažení nezávislosti). Podobný přesun pozornosti od celonárodní do „užší“ roviny identifikace se odráží i v oficiálních murálních malbách – zatímco v rámci revolučního muralismu byly artefakty charakterizující určitou oblast či etnikum zobrazovány v pozadí (pokud vůbec), od 60. let se tyto artefakty dostávají do popředí maleb.

Mám za to, že lokální zaměření identity (které přesahuje identifikaci národní do té míry, že je nejen důležitějším referenčním a kulturním rámcem, ale dokonce se zdá, že národní koncept symbolicky zastupuje) je dáno především dvěma kulturními rysy – hlubokým vztahem k zemi a komunitní praxí. Nejprve rozeberu vztah k zemi, podívám se na to, jaké rituály se v současnosti se zemí pojí a nastíním konceptualizaci tohoto vztahu v mezoamerické kosmologii, která určitým způsobem přetrvává i v současné mexické kultuře (kulturách). To propojím s tím, jak je tento koncept uchopován a manifestován v umění ve veřejném prostoru. Poté poukážu na historické kořeny symbolického rámcování společnosti do komunit, jakožto menších sociálních jednotek. Dále představím fenomén vznikání a utužování komunit v současné kulturní geografii Mexika. Abych poukázala na aktivizační dopad umění, se kterým se v Mexiku často pracuje, tento jev ilustruji třemi případovými studii komunit, které se zformovaly na základě umění ve veřejném prostoru.



## ***¡QUE VIVE LA TIERRA!***

Jedním ze shodných vizuálních obsahů, objevujících se napříč kulturními dějinami Mexika, je zobrazování země (ve smyslu Země i půdy, španělsky *tierra*) a symbolická manifestace spirituálního vztahu k ní. Vztah k zemi a konceptualizace země obecně je jedním z nejdůležitějších kosmologických představ objevujících se v mezoamerické (a později mexické) kultuře již od předhispánského období. Země je chápána jako posvátná entita, která nejen reprezentuje veškerý život, ale i spirituální propojení s předky. Na předhispánských murálních malbách a jiných uměleckých artefaktech byl vztah k zemi reprezentován bohy země (například v kulturním areálu nahuatlu jimi byli Tlaltecuhтли, Coatlicue a částečně i Quetzalcóatl a Tezcatlipoca) a zvířaty, která měla podle mytologických vyprávění schopnost procházet zemí do podsvětí (především pes a jaguár). Během koloniálního období byl v oficiálním diskurzu vztah k zemi ztělesněn Virgen de Guadalupe a San Judas Tadeo, a to jak v zobrazeních, tak i v legendách, které se váží k jejich postavám (a zjevení v případě Virgen de Guadalupe). V období nezávislosti byl vztah k zemi ilustrován prostřednictvím karet *lotería*, na populárních tiscích (např. postavou *ranchera*) a především pak na malbách, na kterých je „země představována jako úrodná matka, do jejíhož těla vrůstají hluboké kořeny národa“ (Bartra 2013: 41). V tomto období se také země stává důležitým motivem mexické hymny. Na porevolučních malbách je země ponejvíce reprezentována transparenty s hlavními slogany mexické revoluce – *¡Tierra y libertad!* (Zemi a svobodu!) a *¡La tierra es de quien la trabaja!* (Půda je toho, kdo ji obdělává!). V druhém heslu je přítomná výše uvedená asociace země (půdy) a vztahu k předkům, manifestovaná požadavkem obdělávat stejnou půdu po generace. Jedná se o známý citát Emiliana Zapaty, jehož postava na mnoha porevolučních murálních malbách třímá rudou stuhu s jedním z těchto hesel.

Během svého terénního výzkumu v jižních státech Mexika (Quintana Roo, Yucatán, Campeche, říjen a listopad 2010) jsem zaznamenala, že vztah k předkům demonstrován v souvztáznosti se zemí souvisí i se vztahem k předhispánskému kulturnímu dědictví. Ten jakoby se v kladné formě, jako hrdost vůči indiánskému dědictví, mnohdy vyjevil až v zásadě v sekundárním vztahu skrze zemi. Mezi současnými obyvateli Mexika a jejich předhispánským kulturním dědictvím je patrné jisté emoční rozpojení, které je odkazem kolonialismu a více než třistaleté negace domorodých zvyků a věr materializovaných ve hmotných artefaktech mezoamerických kultur. Zdá se mi, jako by však tato „proluka“ byla spojena vztahem k zemi, neboť země je jasným a nepřetrženým poutem mezi současnými obyvateli a jejich předky. Jinými slovy, vztah k předhispánským vírám a artefaktům se zdá být v zásadě latentní a neartikulovaný, ale dohledatelný a manifestovaný prostřednictvím vztahu Mexičanů k půdě. *Tierra* je pro Mexičany místem, kde žili jejich předkové a ke kterému se váží mýty a legendy předávané ústní lidovou slovesností. Země jako taková má posvátný charakter, je matkou, která dává zrození všemu živému. Na rozdíl od přímého vztahu k předhispánskému dědictví, vazba k zemi i konkrétní půdě je evidentní a doložitelná a od ní se sekundárně odvíjí i vztah k předhispánskému kulturnímu dědictví Mexika.

Vztah k zemi je zároveň performován v mnoha současných lidových rituálech. Oblíbeným zvykem je například nalití úzkého pramínku alkoholického nápoje (tequily či mezcalu, někdy i piva) před jeho požitím na zem doprovobené zvoláním „*¡que vive la tierra!*“, na což ostatní v kroužku obvykle přitakají „*¡que vive!*“. V takovém rituálu je *tierra* pojímána nejen jako pouto mezi současností a minulostí, ale symbolizuje i úrodnost a zrození.

Skutečnost, že *tierra* zastává důležitou úlohu v mezoamerické kosmologii i v současné kultuře je zcela evidentní. Avšak v čem tato důležitost spočívá, z jakého důvodu se v myšlení a jednání Mexičanů *tierra* stále znovu zpřítomňuje? Co všechno země pro Mexičany symbolizuje

a jaké nese významy, jak je pojímána? Jak lze konceptům, které se k zemi vztahují, rozumět ve vztahu k utváření identit?

Z mezoamerických kosmologií, vizuálního diskurzu i soudobých rituálů je patrné, že země a vztah k ní je důležitým narativem předhispánských mytologických vyprávění, ale i mytologií současného konstruování identit. V současném oficiálním diskurzu je tento vztah zpodobňován značně abstraktně. Jak uvidíme na následujících stránkách, neoficiální umění jej oproti tomu představuje velmi konkrétně za použití lokálních specifik a je patrné, že je lokální identita významnějším identitárním rámcem než identita národní. Takové pojetí identit (převrstvování identity národní identitou lokální) je patrné například i v Guatemale, Peru a Ekvádoru (Halbich, říjen 2016). Tyto země mají s Mexikem společný velký podíl indiánské populace. Zdá se tak, že v latinskoamerických zemích, kde je obyvatelstvo etnicky a jazykově značně rozrůzněné, a národ tím pádem není kulturně (ani etnicky a jazykově) homogenní, se vyskytuje i větší míra lokální a regionální identifikace „na úkor“ identity národní. Domnívám se, že je to dáno za prvé tím, že domorodí obyvatelé nejsou v Mexiku zahrnuti do aktivního utváření a participace na národní kultuře (protože jejím reprezentantem je *mestizo*, ideálně z městského prostředí, odtržený od své půdy i kořenů, který zanechal svých „pohanských“ kulturních rysů i jazyka – viz např. Batalla 1989)<sup>6</sup>. Za druhé, vztah k zemi a její pojmání souvisí s odlišnou konceptualizací země, než je tomu v evropské kosmologii (která je vzorem pro mexický nacionalismus napájeným oficiální národní kulturou). Země je pro Mexičany nejen životním prostředím, ale především živou aktivní bytostí nadanou vědomím a vůlí, pročež je schopná autonomního jednání. Je lůnem kultury i přírody, matkou, která dává život, a entitou zcela provázanou s lidmi na kolektivní i individuální rovině. Země je nadána kvintesenčním existenčním potenciálem dávat živobytí a život (např. Peña 2005). Pojetí země v současné mexické kultuře (kulturách) myslím dále souvisí s ontologickým statutem země, lidí, zvířat, hor a bohů, který vychází z mezoamerických kosmologií a je součástí kulturních představ mnohých etnik žijících na území Mexika (jak nám ukazuje např. Vogt 1976; Kapusta 2015; Brady, Prufer 2005 a další).

Podle teorie amazonského perspektivismu Eduarda Viveirose de Castra lidi od zvířat i „neživých“ přírodnin odděluje tělesnost.<sup>7</sup> Na rozdíl od evropské kosmologie, jejíž součástí je představa, že mezi lidmi a zvířaty existuje kontinuita tělesná, Viveiros si během svých výzkumů všimá toho, že u amazonských kmenů panuje představa duševní jednoty lidí a zvířat, ale tělesné diskontinuity. Jako bychom tak všichni dělali to samé (lidé, zvířata, květiny, bohové, hory apod.) a reprezentovali svět stejně, ale to, jak to děláme a jak přistupujeme ke světu, který obýváme, se lišilo na základě našeho těla. „*Zvířata vidí odlišné věci stejným způsobem jako lidé, protože mají jiná těla*“ (Kapusta 2015: 441) a „*je to tedy reflexivní já, nikoliv materiální objektivita, co je potenciálním společným základem bytí*“ (Viveiros 2004: 467). Jinak řečeno, „*oproti evropské multikulturalistické kosmologii se tak*

6 Více se touto problematikou zabývám ve čtvrté kapitole, kde rozebírám hlavní přístupy k mestictví a jejich implikaci do státní agendy. Přes humanizační pro-nativní tendence v domorodých komunitách i na akademické půdě, demonstrací za práva nativních obyvatel i ve vládním kabinetu nicméně v mexické společnosti a politice přetrvává koloniální diskurz, z něhož indiáni vystupují jako ti společensky méněcenní. Tento diskurz spojený s vyloučením nativních obyvatel z aktivního podílení na chodu státu a na národní kultuře byl udržován i v postkoloniálním období. A to nejprve kreoly, kteří je do utváření národního státu i identity nezahrnovali (neboť pro ně indiáni představovali hrozbu v boji o moc), na což ve 20. století navázaly politické elity, jež indiány označily za příliš nevzdělané, aby se na národní kultuře a státní agendě mohli podílet.

7 Za nahlížení na *tierra* a další entity přírodního světa z pozice tzv. amazonského perspektivismu vděčím Janu Kapustovi, PhD., který mi tuto teorii představil. Kapusta k tomuto tématu před nedávnem vydal rozsáhlou časopiseckou studii „Mayské kříže, hory a jeskyně ve světle ontologického relativismu a fenomenologické antropologie“ (Kapusta 2015). Tuto studii považuji za jeden z nejpodnětějších příspěvků k etnografii Střední Ameriky i k fenomenologické antropologii a ontologickému obratu v antropologii, které byly v českém prostředí v poslední době publikovány.



setkáváme s kosmologií multinaturalistickou, v níž nejde o epistemologický rozdíl (jak různými způsoby kulturně reprezentujeme jeden svět), nýbrž o rozdíl ontologický (jak stejným způsobem tělesně vnímáme různé světy)“ (Kapusta 2015: 441). Hory, země a jeskyně jsou považovány za živé a jednající bytosti, jimž je přisuzována objektivní i subjektivní povaha (Kapusta 2015: 439), a navazují tak s lidmi v zásadě lidské vztahy (příbuzenské, přátelské i nepřátelské). Je proto důležité si je předcházet a dávat jim potravu – například horám je potřeba nabízet svíčky a jiné obětiny, neboť hory lidem na oplátku dávají déšť, který zase oni potřebují ke své potravě (Vogt 1976). Jinými slovy, jakkoli lidé potřebují ke svému životu hory a božstva, která jim přináší déšť a úrodu, hory a božstva zase potřebují lidi, kteří je živí. Pomocí Viveirosovy teorie o světě a bytostech, které jsou výsostně relační a perspektivní, lze interpretovat i mayskou etnografii Egona Vogta. Podle Vogta jsou v představách mayského etnika Tzotzilů jeskyně „domy“ pro božstva, kopál cigarety, svíčky tortilly pro bohy a podobně (Vogt 1976: 49–50). Nahlíženo z pozice amazonského perspektivismu i kosmologie Tzotzilů, hory jsou zcela antropomorfované (vzpomeňme si na legendu o Iztaccíhuatl a Popocatepetl, viz kap. 3) – mají svou tvář, hlavu, tělo a také jeskyni, která je pojímána jako ústa či děloha (Kapusta 2015).

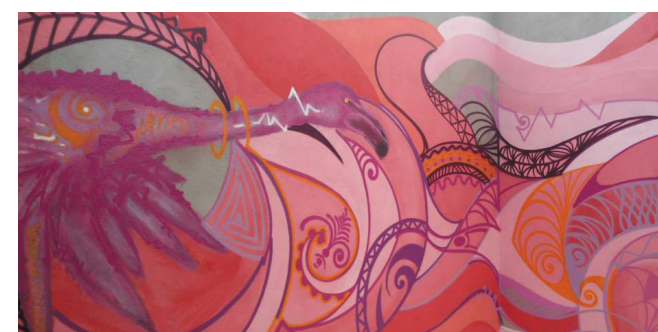
Pokud mezi horami, zemí, zvířaty, bohy i lidmi panuje duševní kontinuita a jednota, pak je pro nás možná snáze pochopitelné, že jsou nositelé takových představ propojení s těmito entitami na niterné (a zcela existenciální) bázi, a tudíž svou vlastní identitu (jakožto nejhlubší pojmání sebe sama) konstruují spolu s nimi a reprezentují ji na jejich základě. S tím poté souvisí i vztah nositelů těchto identit a představ k lokalitě, kde se narodili a kde žijí – jsou do ní vklíněni a zemi (*tierra*) chápou tak, že je utváří zcela stejně, jako utváří oni ji. Jako by se v tomto procesu rozkrývala dualita přírody/kultury, lidského/zvířecího a tělesného/duševního, vycházející ze západního myšlení, a tato jsoucna žila a fungovala v naprostém sepětí a propojení. Vztah k zemi a přírodním entitám jsem demonstrovala na základě mezoamerické kosmologie a představ současných Mayů. I když do těchto představ samozřejmě vstupují jiné kulturní představy (například takové, které vychází ze západní kultury a křesťanství, či jsou ovlivněny současným západním vzděláváním), mám za to, že výše řečené je možné částečně vztáhnout na formování identit po celém Mexiku a na kulturní konceptualizaci *tierra*. Tomu nasvědčuje i skutečnost, že jsou lokální zvířata a rostliny často zobrazovaným motivem ve veřejném prostoru napříč Mexikem. Z většiny rozhovorů s *graffiteros*, kteří tyto náměty malují, vyplynulo, že je jejich motivace k malbě napájena představou duševní kontinuity mezi lidmi, zvířaty, rostlinami a případně i atmosférickými úkazy a geologickými útvary v místě, v kterém žijí. Několik *graffiteros* (Dualone, Othem, Serek, Senkoe, Ulises, Shout, Le Super Demon, Libre a mnozí další) mi říkalo, že ryby (kojoty/želvy/ptáky/medúzy atd.) malují, protože jsou oni sami s rybami (kojoty/želvami/ptáky/medúzami atd.) spojení na kvintesenční úrovni bytí ve světě. Ryby (kojoti/želvy/ptáci/medúzy atd.) jsou vyjádřením jejich identity, jsou stejně jako oni součástí jednotného jsoucna a žitého světa, kteří *graffiteros* obývají. Othem a Serek z Duotag Crew mi tak například říkali: „Malujeme ryby, protože jsme z *Tampica* a tam jsou všude ryby“ (Othem, Serek 2013). Senkoe mi během našich rozhovorů povídal: „spousta lidí mi tady v Tulumu říká, že mé malby jsou tak karibské, jako kdybych tady žil odjakživa. Ale přitom jde jen o to, že se prostě napojím na energii místa, kde maluji, a ta mě pak sama vede“ (Senkoe 2013). „Kudy chodíš, tudy chytáš inspiraci, a když vidíš bílou zeď, je to něco neuvěřitelného! Najednou to za tebou přijde, přes hlavu se to rozvede, jede to do rukou a už je to na zdi,“ říká *graffitero* Ulises (Ulises 2013), pro kterého jsou ústředními náměty maleb lokální zvířata v propojení s jeho sny a s předhispánskými mytologickými vyprávěními. *Graffiteros* mnohdy zobrazené zvíře zdobí květinami či stromy, které jsou pro dané místo rovněž charakteristické. Jiní *graffiteros*,

například Senkoe, Curriot, Le Super Demon či Spike, malují zvířata, která žijí na určitém místě (do kterého je vmalovávají), přičemž místo peří a kůže je „vymalovávají“ texturou lokálních látek, či vzory, kterými je zdobeno lidové umění, vytvářené na daném místě (například *alebrijes*<sup>8</sup>). V zásadě tím opět rozrušují dichotomii přírodní/kulturní – zobrazují zvíře, které je pro danou lokalitu charakteristické, se vzory, kterými je specifické lokální lidové (etnické) umění a předměty každodenní potřeby. *Graffitero* Curriot jde v tomto propojování ještě dál a lokální zvířata spojuje s mystickými zoomorfními bytostmi, o kterých se vyprávějí lokální pověsti či mýtická vyprávění. Ty poté zobrazuje v tradičních náčelnických oblecích a některé jsou samy o sobě metaforou společnosti. *Graffitero* Libre (i někteří jiní autoři) zpodobňuje dohromady na jedné malbě lokální zvířata, rostliny i obyvatele a naznačuje kulturní vztah mezi nimi.

Zobrazení lokálních zvířat nabírá různorodých podob i forem – mohou být nenápadnou „lidovou tvořivostí“, součástí *letras* i ohromnými murálními malbami.



Autor neznámý. Foto: Veronika Chvátalová, San Cristóbal de las Casas, 2013.



Autor murálu a foto: Shout, La Paz, cca 2010.



Senok, Libre a Kafy, Velryba, volavka, mořské vlny, hvězdná obloha nad La Pazem, La Paz, 2013. Foto: Alejandro Ramirez, 2013.

8 *Alebrijes* jsou pestrobarevné lidové sošky fantastických zvířat. Na konci 30. let je začal jako první vyrábět z tvrdého papíru (tzv. technikou *cartonería*) Pedro Linares López poté, co se mu zjevily ve snech fantastické výjevy zvířat. Lópezovy *alebrijes* byly obvykle kombinací několika zvířat pokrytých zářivými barvami a dosahovaly až dvoumetrových rozměrů. V Ciudad de México se dodnes tato tradice připomíná a každoročně se na Lópezovu počest pořádají festivaly *alebrijes*. Tato umělecká forma se zanedlouho přesunula do Oaxaky, kde se začaly *alebrijes* poněkud skromnějších rozměrů vyrábět ze dřeva ve vesničkách, kde se lidoví umělci (tzv. *artesanos*) tradičně živí dřevorezbu (například masek či zdobených předmětů denní potřeby). I oni říkají, že k nim skutečně *alebrijes* přichází ve snech a sdělují jim mytologické příběhy, které se poté, někdy i v propojení s lokálními legendami, snaží zachytit do dřeva. Většina *alebrijes*, které se prodávají v obchodech s lidovým uměním po celém Mexiku, jsou replikami *alebrijes* od konkrétních i anonymních tvůrců, anebo představují zvířata žijící v dané lokalitě. Takové *alebrijes* se obvykle také vyrábějí ze dřeva a pomalovávají fantastickými barvami. Někteří současní *graffiteros* (např. Spike, Curriot, Senkoe, Saner, Neuzz a mnozí další) zachycují postavy, symboly a pestrobarevnou vizualitu *alebrijes*.

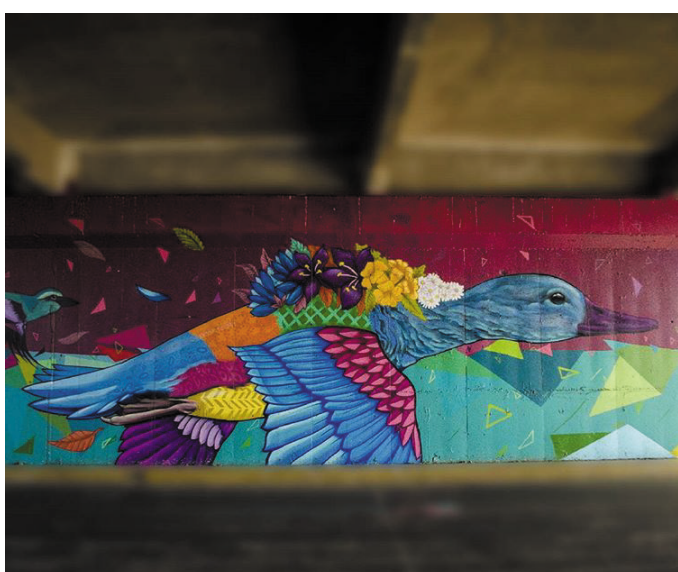




Autoři murálu a foto: Duotag Crew, *Pez Catan* (ryba catan), Tampico, 2013.



Autoři murálu a foto: Duotag Crew, *La jaiba* (krab modrý), Tampico, 2016. „*Jaibas* (krabi modří) zastávají důležitou úlohu v ekologii lagun, jsou důležitým zdrojem místní ekonomiky a potravy pro člověka,“ píší na Facebooku o této malbě Duotag Crew. (<https://www.facebook.com/Duotag.crew/photos/a.449007498508723.1073741826.250146158394859/1147888855287247/?type=3&theater>)



Autoři murálu a foto: Dualone, Ensenada, cca 2013.



Naprostá většina *graffiteros* zobrazuje srdce v té podobě, v níž bylo ztvárňováno na malbách a jiných uměleckých artefaktech předhispánských kultur. Srdce je tímto způsobem malováno (případně socháno či ryto) od předhispánského období až do současnosti. Pro práce Senkoa jsou zobrazení srdce typická – ptáček je odnáší v zobáčku, na jiné malbě jej postavy svírají v dlaních a poměřují s třetím okem, jelínci se na srdci vozí a na této malbě jej ryba přináší k pobřeží a z jejího dechu se utváří srdce nová. Barevné vrstvy na těle ryby jsou inspirovány vzory tradičních mexických a indiánských látek (Senkoe 2013). Senkoe, Playa del Carmen, 2013. Foto: MHK, 2013.



Spike se pro dekorování svých zvířat inspirovuje *alebrijes*. První zvířecí figura na této malbě má na hřbetu zobrazen *peyotl* jako odkaz k lokalitě, v které byla realizována (San Luis Potosí). Foto: Spike, 2014.

Autor murálu a foto: Curiot, *El retorno de Akhankutli* (Návrat Akhankutliho), Ciudad de México, 2013.



Během realizace murálních maleb Libre často pracuje s legendami a zvyky míst, do kterých je pozván malovat. O místních legendách a vírácích se nejraději dozvídá od kolemjdoucích a jejich výpovědi následně do svých maleb začleňuje. Příkladem spolupráce mezi Libre a lokální komunitou je například murální malba "*La ofrenda de Chimalli*" (Oběťina Chimalli), kterou Libre namaloval v Chimalli. Zobrazil zde indiána, který zapaluje svíčky za zemřelé obyvatele Chimalli, a magická zvířata (jelena a pásovce) obklopená květinami, které se v Chimalli vkládají do oltářů s obětinami. Foto: Libre, 2013.





Sova na levé ruce indiánské stařenky reprezentuje moudrost domorodých obyvatel, cop, z kterého vyvěrá voda, jejich provázanost s přírodou. Všimněme si specifického zobrazení srdce, které je v této vizualitě, jak jsem již psala výše, zobrazováno od předhispanšského období. Srdce, vyrůstající z *magu-eje*, symbolizuje lásku domorodých obyvatel Mexika ke všem formám bytí. Vzor růží na její halenke je inspirován častým zobrazováním růže na tradičních mexických šatech, halenkách a šátcích. Autor murálu a foto: Libre, Tijuana, 2012.

V pracích některých autorů jsou zvířata k danému území vztahována metaforicky, ne tak, že by toto místo obývala. V předešlé kapitole jsem psala o tendenci na murálních malbách zobrazovat jelena ve smyslu kulturní či osobní metafory. Jiným příkladem je motiv kojota v pracích graffitera Libreho. Podle jeho slov je pro něj kojot spirituálním zvířetem, se kterým sdílí stejné vědomí. „*Me siento como el coyote*“ (Cítím se jako kojot, Libre 2013). Během jednoho z našich rozhovorů mi Libre říkal, že je kojot jeho *nahual*, zvířecí forma jeho samého, do které může spirituálně přecházet. Taková představa pramení z mezoamerických kosmologií – *nahualové* či *naguales* jsou lidské bytosti, které mohou přecházet (spirituálně, ale i fyzicky) ve zvíře (většinou v jaguára, psa, ptáka, nebo právě kojota) a pak zase zpátky v člověka. Kojot v pracích Libreho vystupuje i v druhé významové rovině, jako symbol migrace. Libre prožil velkou část svého života v příhraniční oblasti (většinou v Tijuane), spojované s přecházením hranic a s migrací obecně. Převaděčům lidí, kteří se pokouší bez víz překročit hranice do Spojených států, se říká *coyotes* (kojoti). Libre zobrazováním kojotů manifestuje i svou svázanost s příhraniční identitou, potažmo s Tijuanou. K této významové rovině odkazuje jedna z jeho prvních interpretací kojotů, murální malba s názvem „Kojot přepravuje lid“ (*Coyote transporta pueblos*). Postava kojota na ní nese na zádech domy, které podle Libreho odkazují k obydlím lidí, kteří opustili své domovy v Mexiku, aby vybudovali nové ve Spojených státech amerických. Podobně se svými náměty pracuje i graffitero Ulises. Lokální zvířata, která zpodobňuje, míchá dohromady s postavami jiných zvířat, a to v té podobě, jak se mu o tom zdá. „Magická zvířata“, jak je nazývá, nesou zároveň jeho osobní rysy, například mají místo nohou štetce. „Oficiální murální malby jsou pro mě něco jako vlajka. Vůbec nemám pocit, že by se to nějak prolínalo s tím, jak sám sebe vnímám. A přitom identita je pro mě něco, co mě reprezentuje. To něco je pro mě to, co vidím, co je kolem mě. Když jsem žil v Oaxace, tak jsem tam na rozloučenou namaloval chapulin (saranče), protože ty se tam hodně jí a já jím rád. Místo nohou jsem mu namaloval štetce a pod to jsem napsal „Oaxaca je země malířů“. Vybarvil jsem jej vzory, co se malují na alebrijes, jako odkaz k mexickému folklóru. Alebrijes totiž pochází z Oaxaky, stejně jako já. Pak jsem odjel do La Paz a začal jsem malovat hlavně ryby, protože ty jsou tu prostě všude“ (Ulises 2013).



Autor murálu a foto: Libre, *El coyote transforma el pueblo* (Kojot proměňuje lid), Bacalar, 2012.



Kojota odkazujícího k migraci Libre namaloval i na straně USA. K této fotografii napsal na Facebook další význam, který pro něj kojot asociuje: „Podle předhispanšské mytologie na sebe vzal Quetzalcóatl podobu kojota, prošel do podsvětí (*inframundo*), ukradl pár krásných kostí a vyšel zpátky na zem, kde z těchto kostí stvořil lidstvo“ (Libre, Facebook, 16. 2. 2017). Foto: Libre, Redwood, 2013.



Autor murálu a foto: Ulises, *Oaxaca es la tierra de pintores* (Oaxaca je země malířů), Oaxaca de Juárez, 2012.



Sounáležitost s určitým místem je na neoficiálních murálních malbách manifestována i portrétováním postav, které lokální prostředí určitým způsobem charakterizují. Tyto postavy obvykle reprezentují lokální kulturu, etnickou identitu, specifické povolání či společenský fenomén rozšířený v dané oblasti. Pro ilustraci takto zaměřených maleb zůstaňme v příhraniční Tijuane, charakteristické nejen migrací do USA, ale i (často nucenou) reemigrací zpátky do Mexika. V Tijuane se nachází spousta murálních maleb interpretujících migraci prostřednictvím lidských postav. Graffitero Rod například portrétuje snědého muže ve středním věku s batohem na zádech, kterého obklopují slova vztahující se k fyzickému i metaforickému přechodu mexiko-amerických hranic - „jít“, „sny“, „naděje“, „víra“, „hranice“, „život“, „mír“, „boj“, „láska“. Práce jiného tijuanského umělce, Norteña, se týkají výhradně migrace. Na jedné z nich zobrazuje hlouček migrantů různého věku i pohlaví, na další muže obklopeného dvěma *alebrijes* s nápisem „Home sweet home“. Podobně je migrace pojednána i na kolektivní murální malbě *graffiteros* X83, Senkoe, Polva, Libreho a Apitatan, kteří na budovu starobylého trhu Jai Alai, každý ve svém stylu, zobrazují migranty s příhraniční pouští na pozadí. Toto téma nese i murální malba graffitera Ever Siempre, na níž vzhlíží snědá dívka směrem k obloze. Nad její hlavou je nápis LIBERTAD (svoboda). Její vlasy jsou zahaleny šátkem, z něž je jedna půlka dekorována lidovým vzorem a druhá trikolorou mexické vlajky, což přiléhavě symbolizuje propojení dvou identitárních rovin (lokální a národní), diskutovaných na začátku této kapitoly.



Autor murálu a foto: Rod, *El migrante* (emigrant), Tijuana, 2012.



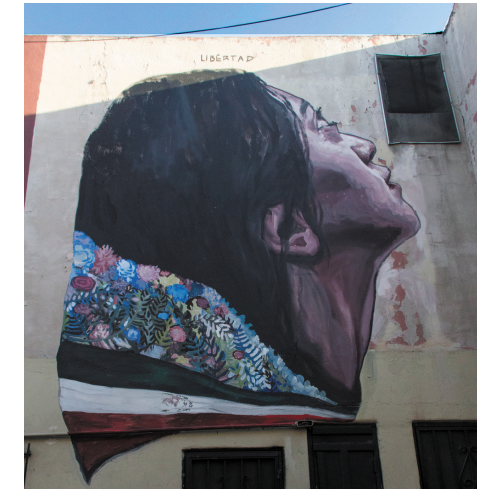
Autor murálu a foto: Norteño, *Home sweet home* (Domov, sladký domov), Tijuana, 2014.



Autor murálu a foto: Norteño, *Migrantes* (migranti), Tijuana, 2015.



X83, Senkoe, Polvo, Libre a Apitatan, Tijuana (trh Jai Alai), 2016. Foto: Libre, 2016.



Autor murálu a foto: Ever Siempre, *Libertad* (svoboda), Tijuana, 2015.

Zobrazené postavy někdy odkazují k etnické skupině, která žije na daném území, ale mohou se vztahovat i k indiánství jako takovému. Jako příklad uveďme malbu indiána v klobouku typickém pro etnikum Cucapa ze štětců *graffiteros* Shenteho a Libreho. Cucapa je zde namalován s šátkem zahalujícím jeho pus a nos, což symbolizuje kulturní rezistenci etnika Cucapa. V levém rohu malby je napsáno „Cucapa! Láska a respekt k indiánským kulturám“. Tato postava je tak nejen oslavou etnické skupiny Cucapa, ale obecně indiánských kultur Mexika. Podobně Shout se Senokem v La Paz (hlavní město státu Baja California Sur) malují „indiánskou babičku“ (*abuela indígena*). Shout o této malbě říká: „*tahle indiánská babička je inspirována lokálními příběhy, ale může to být jakákoliv indiánka. Může být z Peru, z Bolívie, to je jedno. Šlo nám o to zobrazit indiánský princip naší země, který je důležité znát a cítit, neboť původní obyvatelé jsou nositeli naší kultury, našich kořenů. Zhmotňují pro mě indiánskou moudrost, jejíž poznání je pro nás příležitostí, jak lépe nasměrovat současné Mexiko. Její čepice symbolizuje magii a magičnost, kterou nám indiáni zprostředkovávají. Také se mi zdá obzvlášť důležité indiánskou součást naší kultury zobrazovat tady v Baja<sup>9</sup>, protože jak jsme tady blízko u USA, ztrácíme svou kulturu. Jižněji je naše kultura silnější, méně rozmělněná*“ (Shout 2013).



Senok a Shout, *Abuelita indígena* (indiánská babička), La Paz, 2013. Foto: MHK, 2013.

Práce umělkyně Bouche z Oaxaky se zrovna tak vyznačuje zobrazováním postav odkazujících k místním kulturám a k žitému prostoru. „*vy, kterou vyšívají své tradiční oblečení Triqueové. Ve svých malbách používám i některé symboly tohoto etnika, ale je to potřeba dělat s velkou obezřetností, protože všechno, každý symbol něco znamená a to poslední, co chceš, je ho špatně interpretovat. Některé symboly se vztahují pouze k jednomu genderu. Jak už jsem řekla, malují jen to, co mě obklopuje, a tyhle symboly tak používám, jenom když je na někom vidím a ten mi vyloží, co přesně znamenají. (...) Gender mě celkově hodně zajímá. Na některých murálních malbách proto zobrazuji MUXHE<sup>10</sup> a jeho specifickou roli v zapotécké kultuře, například jak se stará o rodinu. Vůbec na svých malbách ráda maluji ženské postavy s androgenními rysy. Převracím tím genderové stereotypy, které jsou v Mexiku nesmírně silné. Jde*

9 Baja California Sur

10 V zapotécké kultuře bývá jako MUXHE označován muž, který se rád obléká i chová způsobem, se kterým je obvykle asociováno ženské chování.



mi o to, aby každý pochopil, že „una mujer no se nace, se hace“ (žena se ženou nenarodí, ale je ženou udělána)“ (Bouche 2013).



Autor murálu a foto: Bouche, Oaxaca de Juárez, 2014.

Autor murálu a foto: Bouche, Oaxaca de Juárez, 2014.

Autor murálu a foto: Muxhe, Oaxaca de Juárez, 2013.

Na uvedených příkladech jsme mohli vidět různorodé způsoby uchopení žitého prostoru prostřednictvím maleb. A také to, jak je v něm ukotvena lokální identita a je skrze něj definována. Antropologové se obvykle shodují v tom, že je prostor utvářen smysluplně a že je jeho pojmání sociálně konstruováno (např. Lefebvre 1991; Gupta, Ferguson 1992; Low 1996). To je patrné i z potřeby hegemonu (mexického státu) národní prostor definovat a (mimo jiné) prostřednictvím umění ve veřejném prostoru tuto verzi udržovat. Gupta a Ferguson národní prostor označují jako „*imagined homeland*“ (představovaná domovina) a říkají, že „*národní stát užívá paměť určitého místa (imaginárního, mytologického) ke konstruování žitých světů*“ (Gupta, Ferguson 1992: 11). *Imagined homeland* podle nich vzniká na základě tří procesů (Gupta, Ferguson 1992: 11–13). Za prvé je lokalizována domnělá společná historie (v Mexiku především do Ciudad de México, pyramidových komplexů na jihu země a bitevních polí v severní části středu země). Za druhé stát vytváří a utužuje vztah mezi územím a občany (což se v Mexiku děje prostřednictvím oficiálních murálních maleb – viz kapitola 4, a národních rituálů – viz kapitola 3). Za třetí, stát se prohlašuje za toho, kdo tato místa chrání (což je patrné z přítomnosti strážce u „výsostně národních“ pyramid, zatímco jiné pyramidy jsou ponechány bez dozoru, z po zuby ozbrojených hlídačů stojících před hradem Chapultepec a před národními muzei, ale i ze střežení murálních maleb, které národní prostor zobrazují).

Neoficiální verze umění ve veřejném prostoru oproti tomu vykazují tendenci zobrazovat místa skutečná, žitá. Tím mimo jiné ukazují, že se s výše popsanými „místy“ – s *imagined homeland* – neztotožňují. Gupta a Ferguson dále píší: „*národní naturalismus představuje asociaci lidí a místa jako důvěryhodnou, opodstatněnou a nespornou, zatímco je ve skutečnosti diskutabilní, nejistá a nestálá*“ (Gupta, Ferguson 1992: 12). To myslím jen dovysvětluje rozpor mezi oficiálními a neoficiálními murálními malbami v představování identitárního prostoru (lokalizované esence domova) a země (*tierra*). První jej ukazuje jako ostrov uprostřed jezera, na kterém se rozkládá současné Ciudad de México, jako pyramidové komplexy, v nichž se částečně zakonzervoval více než tisíc let starý život, jako místa vlasteneckého boje a jako sopečné útvary kolem hlavního města. Pro druhé je identitární prostor spjat s lokálními ptáky, rybami, obyvateli, kojoty, mořskými vlnami či sopečnými dunami. V prvním jsou místa svázána s prostorem moci, v druhém s prostorem každodennosti. Idea Mexika jakožto prostoru je z hlediska oficiálního umění abstraktní a iluzorní a proti tomu se vymezují vizuální manifestace lokálně zaměřených identit, které vychází (a zároveň svým způsobem upozorňují) na jeden z nejhlubších rysů mexické kultury – sounále-

žitost s místem, v kterém žijeme. Vědomé a prožívané pouto se zemí zároveň částečně spočívá (především v zemědělských oblastech Mexika) v přirozené skutečnosti zemědělského života – země nám doslova dává život. *Tierra* byla obdělávána našimi předky, a je tak poutem mezi minulostí a přítomností. Člověk jako jedinec je smrtelný, lidstvo nesmrtelné, stejně jako *tierra* a další přírodní entity a druhy. Ryby, želvy, kojoty, hory a nebeská obloha tu byly dávno před námi a pravděpodobně tu budou i dlouho po nás. Idea národa ani národ samotný přes všechnu svou okázalou slávu a starobylost nesmrtelní nejsou. Podobně je to i s obyvateli národního prostoru – indiánská stařenka v prostých či svátečních šatech, kterou znají všichni od vidění nebo o které se tradují místní pověsti, je mnohem uchopitelnější postavou než vojevůdce Iturbide v naleštěné uniformě.

Jinak řečeno, neoficiální murální malby představují skutečná místa (prostory) na úkor míst (prostorů) imaginárních. V důsledku je tak mezi oficiálními a neoficiálními murálními malbami patrný rozpor, který je přímo úměrný rozporu mezi kosmologií nativní (prosazující koncept *tierra*) a „kosmologií“ importovanou západní mocí, nacionalismem, v němž je země pojednána jen ve vztahu k národní události. Za teoretické inspirace Gupta a Fergusonem je tak myslím možné říci, že jsou neoficiálním uměním prosazovány a vyjednávány „*lived spaces*“ (Gupta, Ferguson 1992) oproti abstraktnímu prostoru ukrytému pod jménem *Estados Unidos Mexicanos*.



## UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU JAKO PROSTŘEDEK KOMUNITNÍ SPOLUPRÁCE<sup>11 12</sup>

Na předchozích stránkách jsem se snažila najít a rozvinout existenciální (kosmologické) vysvětlení důležitosti vztahu k zemi. Někteří autoři (např. Lomnitz 2001, Lewis 1951) upozorňují i na politický rozměr tohoto vztahu, přičemž tato rovina vztahu k *tierra* souvisí s nadřazeností lokální identity nad identitou národní přinejmenším stejně jako výše popsané existenciální (kulturní) ukotvení v krajině.

Na rozdíl od klasických maussovských modelů směny, které zkoumají reciproční směny věcí v dané kultuře a jejich roli v budování solidární vazby, antropoložka Annet Weiner se zaměřuje na to, co v dané kultuře směnit nelze – na nezpochybnitelně nezadatelné věci (*inalienable possessions* – Weiner 1992). Lomnitz za nezpochybnitelný věčný statek v mexické kultuře považuje zemi (*tierra*) a ukazuje, jak byla sounáležitost s územní jednotkou kvintesenciálním identifikačním činitelem v mezoamerických kulturách (Lomnitz 2001: 35–42). „V předhispánském období nebyla ‚národní‘ otázka odvozoována od ‚etnicity‘ v tom smyslu, jak jí rozumíme v současnosti. ‚Národnost‘ nebyla konstruována na základě členství v určité lingvistické, rasové, či kulturní skupině. Nejdůležitější byla příslušnost k jedné pozemkové komunitě“ (Lomnitz 2001: 37). Dále pokračuje: „Patřit k pozemkové komunitě, která byla chápána podobně jako příbuzenství, byl jediný úctyhodný způsob života. Separace od této komunity by tak znamenala odsouzení k otroctví či smrti“ (Lomnitz 2001:39). Kolektivní vztah k určitému území byl reflektován na rituální, náboženské i politické úrovni. Jednotlivé územní jednotky (v aztéckém sociopolitickém systému *calpulli*) měly svá božstva, jejichž charakter, vztah k nim a atributy, které se k nim vázaly, se během koloniálního období přeměnily v podobu a vztah k lokálně uctívaným svatým a patronům. „Každá komunita identifikovala své hranice na základě vztahu k několika nezadatelným objektům – k zemi, orální tradici, která se k tomuto území poutala, k politickým vztahům uvnitř komunity a k vztahům mezi komunitami a božstvy“ (tamtéž, s. 41). Politické zakotvení v krajině na základě *calpulli* podle Lomnitze podporovali i Španělé během prvních desetiletí *conquisty*. „Posléze byl tento systém narušen enormní úmrtností indiánů, ke kterému došlo během 16. století, a později i masovým

11 Komunitní spolupráce je logicky založena na existujících nebo tvořících se komunitních vztazích. Ty vnímám „weberovsky“, totiž jako typ společenských relací, které jsou „založeny na subjektivních pocitech skupin, jakkoliv čistě emočních či tradičních, a pocitu, že lidé uvnitř určité skupiny patří k sobě“ (Weber 1978: 40). Všechny komunitní vztahy, a to včetně rodinných vztahů, jsou tudíž založeny na subjektivních pocitech a fikci ve vztahu k sociálnímu celku (skupině) a na tom, kdo jsme to ti „my“ (Lomnitz 2001). Stejně jako vztahy mezi komunitami a umělci (o kterých je v této podkapitole řeč) jsou otevřené a nezávislé (neinstitucionalizované), podobně fluidní a otevřené jsou i hranice těchto komunit. Tyto komunity nejsou uzavřené společenské jednotky s jasnými cíli a pevnými pravidly členství. Místo toho jsou to spíše „face-to-face“ skupiny potkávající se v konkrétním prostoru. Jejich členství je tak situačně vztahované a je založené na dobrovolné participaci na komunitním životě a aktivitách. Komunity, kterými se v této části disertační práce zabývám, jsou situovány do určitých lokalit a jsou soustředěny v geografickém smyslu. To ovlivňuje síť prostorových a politických vztahů, které se následně odráží i v uměleckých vyjádřeních. Jádrem těchto komunit jsou aktivity směřující k „rituálnímu událostem“ (Vaisey 2007: 853), jako je například oslava *Día de muertos*. Jinak řečeno, členství v těchto komunitách není inherentní, jako je tomu například v případě národa, státního občanství, či jakékoliv jiné společenské skupiny, u níž je set pravidel a organizačních náležitostí jasně definován. V případě popisovaných komunit jsou páteří komunitních setkávání kulturní aktivity, nikoliv politická organizace či pravidla komunity. Z tohoto důvodu se zaměřuji na substantivní vysvětlení komunitní spolupráce (Keller 2003; Vaisey 2007) a na kulturní spíše než strukturální mechanismy v rámci interakcí a upevňování vztahů u diskutovaných skupin. Jako komunitní umění tak v této návaznosti chápu takové umění, které oslavuje komunitu a komunitní vazby, fungující v dané lokalitě a/nebo umění, které stojí ve středu setkávání komunity.

12 V této podkapitole využívám poznatků z terénního výzkumu, které jsem přednesla na konferenci „Collaboration, Intimacy & Revolution – innovation and continuity in an interconnected world“ pořádané Evropskou společností sociálních antropologů (EASA) v roce 2014. Tyto poznatky jsem následně rozvedla do článku „Art in Public Space as an Agent of Collaboration: The Case of Contemporary Mexico“ publikovaném v antropologickém časopise *Speculum* (Koháková 2015).

stěhování, které bylo zapříčiněno novými ekonomickými požadavky Španělů a snahou koncentrovat domorodé obyvatelstvo do větších populačních center z důvodu jejich lepší kontroly“ (Lomnitz 2001: 40). Podle Lomnitze i Lewise během tohoto procesu docházelo k organizaci obyvatel do komunit a *barrios* (čtvrtí) na základě rodových linií – „Indiánské čtvrti byly během koloniálního období složeny ze dvou či tří velkých patriarchálních linií, přičemž kombinace několika čtvrtí tvořila politickou komunitu“ (tamtéž, s. 41). V nových koloniálních pořádcích tedy přetrval způsob společenské organizace na základě rodových linií. Přetrvalo i uctívání lokálních „bohů“ (světců a patronů „přenesených“ z původních lokalit) a vytváření pouta se zemí (i když ve zcela odlišném kontextu). Co se však proměnilo, je ono nezadatelné vlastnictví, podle něhož se obyvatelé Nového Španělska (a posléze Mexika) začali (sebe)identifikovat a být identifikováni. V rámci socioekonomických proměn kolonizace došlo k rozvázání vazeb s původním územím a „nezpochybnitelným“ identitárním činitelem, kterým byla v předhispánském období územní jednotka, se stala etnicita a rasa, případně individualizovaný vztah s konkrétním svatým (tamtéž, s. 42). Zatímco dříve bylo identitární pouto deterministické (jsme tím, odkud jsme, což s sebou zároveň nese i naši rodinnou příslušnost, pouto s lokálními bohy a, jak píše Lomnitz, rozvázání s touto jednotkou by znamenalo společenskou smrt), v koloniálním období se rozvíjí voluntaristické pojetí identity. Začíná panovat představa, že svou rasu nebo etnicitu si sice vybrat nemůžeme, ale pokud se budeme snažit a budeme mít dostatečné vloh, zvýšením svého ekonomického statusu se můžeme sezdat s nositelem jiné rasy (míšeňské či kreolské), a tím můžeme vystoupat o příčku výše na společenském žebříčku. „Pro dislokované indiány byla jediným dostupným zdrojem kolektivní identity ta identita, která byla vytvořena rasovými (a rasistickými) režimními organizacemi, a jejich vlastní identita vycházející ze zkušenosti sdíleného života v městské čtvrti, hornické komunitě, haciendě, ve fabrice či v přístavu“ (tamtéž, s. 42). Zpřetrháním lokálně ukotvené identity začíná být zároveň snadněji uchopována a přijímána abstraktní představa domoviny („imagined homeland“), v které je ukotvena identita národní. Tento proces je zdánlivě analogický k evropské historické zkušenosti masivního sestěhování do měst, které odstartovala průmyslová revoluce. V Mexiku však k procesu nacionalizace nedošlo zcela, což příkládám zemědělskému charakteru Mexika, svébytnému historickému a politickému vývoji, esenciálnímu vztahu k zemi a mnoha dalším kulturním jevům, kterými se ve své dizertaci zabývám. Jak uvidíme na následujících příkladech tří komunit – jedné z venkovského a dvou z městského prostředí, komunitní spolupráce a uspořádání společnosti na základě čtvrtí a komunit (na různých stupních politické autonomie a kolektivního uvědomění) jsou dodnes živé, což myslím posiluje lokální identitu.

Otázka etnicity a rasy je notně přehodnocována a redefinována již od období nezávislosti (a především pak během mexické revoluce a období, které po ní následovalo - viz kapitola 4). Podobně je tomu i s oficiálním vztahem mexického státu k půdě. V konstituci z roku 1917 je země (*tierra*) prohlášena za nezadatelné vlastnictví mexického lidu, které může být koupeno či prodáno, ale vždycky musí být vráceno pro veřejné užití, bude-li zapotřebí (Lomnitz 2001: 54). V průběhu koloniálního i postkoloniálního období se zároveň objevil ne jeden pokus obnovit model politického uspořádání, který byl dominantní v aztécké a mayské oblasti během předhispánského období, a Mexiko uspořádat na základě (semi)autonomních jednotek podobných *calpulli*. Tento systém se snažili uvést do praxe (nebo se jím přinejmenším inspirovali) například Emiliano Zapata, Andrés Molina Enríquez, Luis Cabrera, či novodobé zapatistické hnutí. Ačkoliv byla jimi vyvolaná hnutí úspěšná jen částečně (jen na omezeném území či pouze v omezeném čase a rozsahu), tento model částečně přetrvává v rurálních oblastech Mexika, i když samozřejmě nikoliv ve formě politické suverenity a autonomie, jak si ji Zapata během revoluce představoval. Nejvíce se mu podobá tzv. systém *ejido*, legislativně prosazený ve článku 27 konstituce z roku 1917. Podle něj je *ejido* územím, které patří komunitě a nikoliv soukromníkům, má být společně obděláváno a nesmí být pronajímáno ani prodáno. Na praktické úrovni byl tento



system realizován tak, že si mezi sebou jednotliví farmáři půdu *ejida* rozdělili a jako kooperativa vystupovali pouze ve vztahu s okolním světem (např. Hlúšek 2010: 60). Tomu všemu však udělala přítrž neoliberalistická politika prezidenta Carlose Salinase Gortariho, v rámci níž v roce 1992 schválil mexický kongres proměnu článku 27. A to v tom smyslu, že půda *ejida* může být privatizována i prodávána, což má v rurálních oblastech fatální následky. Komunitní spolupráce (i její hlavní činitel) se tak v zemědělských regionech Mexika výrazně proměňuje.

Oscar Lewis ve své práci „*Antropología de la pobreza: cinco familias*“ (Antropologie chudoby: pět rodin, Lewis 1961) ukazuje, že esenciální identifikace s lokální územní jednotkou, stejně jako komunitní spolupráce a snaha o politickou autonomii, může přetrvávat i v městských oblastech. Zachování tohoto identitárního rámce Lewis vysvětluje přestěhováním obyvatel určité vesnice do jedné městské čtvrti, nebo tím, že se do ní stěhovali lidé ze stejných nebo velmi podobných kulturních a sociálních podmínek. V této čtvrti se tak podle něj i nadále všichni znají, udržují se zde silné rodinné vazby (vedené na základě patriarchálních linií, případně systému *compadrazgo*), čímž zůstávají sociální vazby nepřetrhány a identita odvozovaná od konkrétního *barria* je nadřazená identitě národní. Lewis tento model ukazuje na čtvrti Tepito v centru Ciudad de México, kam se ve 30. a 40. letech stěhovali obyvatelé města Tepoztlán (Lewis 1951). Na základě svého výzkumu se domnívám, že vazby, o kterých Lewis hovoří (především vazby k Tepoztlánu), se výrazně proměnily a stejně tak se proměnila i identita Tepita jako takového. Společenskou kohezi obyvatel Tepita i silnou lokální identitu a uvědomění je myslím navíc možné vysvětlit mnoha jinými způsoby – například sociálním vyloučením obyvatel Tepita a marginalizací této chudinské čtvrti v kontextu historického centra, či nutností kooperovat (při odstávkách vody či elektřiny, epidemiích nemocí a jejich prevenci apod.), typickou pro chudé čtvrti. Čtvrť Tepito je nicméně výborným příkladem role umění ve veřejném prostoru v nastartování komunitní spolupráce i lokálního uvědomění, a proto se u něj na chvíli zastavím.

### ¡TEPITO EXISTE, PORQUE RESISTE!



Tepito existe, porque vzdoruje! Autor stencil neznámý, foto: MHK, Ciudad de México, 2013.

Tepito se nachází ve středu Ciudad de México na ruinách bývalého Tenochtitlánu, jen pár bloků od *Palacio Nacional*, epicentra mexického nacionalismu a státu samotného (viz kapitola 4). Tato čtvrť získala dnešní podobu během masivní imigrace do Ciudad de México ve 30. a 40. letech. Vyznačuje se specifickou architektonickou formou *vecindades*, která odráží na jedné straně potřebu rychle postavených bytových jednotek pro co největší počet obyvatel a na straně druhé důležitý rys mexické kultury – komunitní život. *Vecindades* jsou malé byty vystavěné nad sebou do dvou či tří pater s velkým vnitřním dvorem, kam je soustředěn veškerý společenský život.

Do centra antropologické pozornosti se Tepito dostalo během 50. let výše zmíněnými výzkumy Oscara Lewise, na základě kterých Lewis později formuloval teoretický koncept antropologie chudoby. Výsledky vý-

zkumů publikoval ve dvou knihách (Lewis 1959, Lewis 1961) a podle jeho druhé knihy „*Los hijos de Sánchez*“ (Sanchezovy děti) byl v roce 1978 natočen stejnojmenný film (v režii Halla Barletta), který věhlas Tepita roznesl mezi širokou veřejnost daleko za hranice Ciudad de México, i Mexika samotného. Do centra politické pozornosti mexického státu se Tepito dostalo již na konci

předcházejícího desetiletí, kdy docházelo k rozsáhlým demonstracím proti vládním plánům na jeho přestavbu. Ta by totiž znamenala odsun obyvatel chudé dělnické čtvrti na okraj města a zároveň i vymýcení specifické architektonické formy *vecindades*, charakteristické komunitním životem spojeným s lokální politikou a organizací. Obyvatelé Tepita měli během protestů značnou podporu mexických intelektuálů (umělců, spisovatelů, společenských vědců apod.). Zvýšený zájem o osud Tepita podnítl i vznik umělecké skupiny Tepito Arte Acá (*Zdejší umění Tepita*). Jak říká muralista Daniel Manrique, jeden z jejich zakladatelů, „*Tepito Arte Acá je produkt kulturní fermentace čtvrti, nikoliv jedné osoby*“ (Ramírez Rodríguez 2013). Členové této umělecké skupiny (již zmíněný Daniel Manrique, umělci Gustavo Bernal, Julián Ceballos, Armando Ramirez, Felipe Ehrenberg, později se k nim přidal i význačný publicista a filosof Carlos Monsivais, skladatel Oscar Cháves a mnozí další) se zpočátku setkávali kolem místní knihovny. Pořádali happenin-gy na podporu zachování Tepita, mnohdy doprovázené *sonidos*. *Sonido* je *fiesta* pořádaná v určité čtvrti, při níž se přehradí část ulice, hraje živá či reprodukováná hudba a tančí se *salsa*, *cumbia*, *merengue* a další latinskoamerické tance až do pokročilých nočních hodin. Mezi *tepiteños* (obyvateli Tepita) byly tyto fiesty velmi oblíbené. Umožňovaly kombinaci uměleckého vyjádření a setkání celé komunity, což sloužilo i k hledání řešení nastalých problémů, jako například přerušení dodávky vody, zdravotní prevence apod. (Ramírez Rodríguez 2013). Umělecká skupina Tepito Arte Acá byla oficiálně založena v roce 1974, kdy umělci pozvali obyvatele čtvrti na svou první společnou výstavu v galerii José Maria Velasca. Výstava zaznamenala takový úspěch, že *tepiteños* požádali malíře z Tepito Arte Acá, aby vymalovali jejich *patios*, dvory ve vnitrobloku *vecindades*, kde se koná komunitní život (včetně praní prádla a dalších prací domácího charakteru, často společně vykonávaných sousedy v dané *vecindad*). Námětem většiny těchto murálních maleb ze 70. a 80. let byly scény ze života Tepita, jeho skuteční obyvatelé a příběhy kolující v orální tradici. Zaměření na každodenní život ve čtvrti a mnohost identit objevujících se v Tepitu výrazně kontrastovaly s abstraktními příběhy nacionalismu porevolučních murálních maleb, které se nachází v přímém sousedství Tepita. Malby jako takové napomohly větší sociální kohezi ve čtvrti dosazením esteticky žádoucího rozměru poničených patí, kde se lidé začali raději a častěji setkávat, než tomu bylo předtím (Campbell 2003). Umělci navíc nabízeli *tepiteños* zdarma lekce tance, malby, psaní prózy i poezie a další kurzy pořádané v místní knihovně. To posílilo nejen sounáležitost obyvatel Tepita se čtvrtí, ale i jejich estetické citění, což byl ostatně jeden z důvodů těchto kurzů v Tepitu, od konce šedesátých let neblaze proslulém špínou a drobnou kriminalitou. I dnes probíhají v chudých čtvrtích Ciudad de México (a jistě nejen v něm) podobné kurzy pro děti a mládež, většinou (spolu)financované městem. Tyto kurzy nabízí mimo jiné výuku graffiti a tvorby stencils, domorodých tanců (například *concheros*), tance *salsa*, *cumbia*, *merengue*, hře na domorodé nástroje (například tzv. *trompeta maya*, podobná *digiridě*, aztécké bubny apod.). Spolupráce komunity s umělci z Tepito Arte Acá dosáhla svého vrcholu koncem 70. let, kdy bylo s konečnou platností rozhodnuto, že Tepito nebude srovnáno se zemí. I přes toto rozhodnutí se během 80. let značná část *tepiteños* odstěhovala. Proměň dostala i umělecká skupina Tepito Arte Acá. Rozštěpila se mezi umělce a intelektuály následující Armanda Ramirezze (tato skupina se zaměřuje na psaní prózy a poezie a na hraní divadla) a umělce obklopující Daniela Manriqueho, kteří pokračují v malování murálů ve spolupráci s místními komunitami nejen v Tepitu, ale i v dalších čtvrtích. Pro ilustraci, Daniel Manrique se podílel na obnově a výmalbě čtvrtí, které byly poničeny během masivního zemětřesení v roce 1985 (např. čtvrti Guerrero).





Jedna z murálních maleb vmalovaná uměleckou skupinou Tepito Arte Acá během 70. let do patia *vecindades* v Tepitu. Daniel Manrique, Tepito, Ciudad de México. Foto: Artelista, 1974.

Stejně jako byl Manriqueho citát uvedený na předešlé stránce příležitý k situaci 60. let, jeho další citát „*Život Tepita se ničtí a obnovuje*“ vystihuje podstatu proměnlivosti charakteru Tepita obecně. Během 80. a 90. let se stal z Tepita ohromný trh, na kterém je možné koupit bez přehánění cokoli – od padělku rozvodového listu přes exotické hady až po jakýkoliv typ zbraně. Tepito je tak v současné době spojováno spíše s obchodováním a pokoutným kšeftováním než uměleckými praktikami. Murální malby skupiny Tepito Arte Acá tomuto novému charakteru a podobě jedné z nejproslulejších čtvrtí Ciudad de México doposud hrdě přihlíží a připomínají určitou etapu života tohoto *barria*, jeho příběhy a obyvatele. Výrazná vizualita je pro tuto čtvrť stále příznačná a vizuální artikulace ve veřejném prostoru jsou zde i nadále důležitým prostředkem společenské komunikace. Umělecká skupina Tepito Arte Acá stále existuje, jejich hlavní kulturní aktivitou je však divadlo a tanec. Ačkoliv se proměnila identita Tepita a částečně i jeho obyvatelé, i nadále se se tato čtvrť vyznačuje zvýšeným stupněm komunitní spolupráce a pocitem sounáležitosti s Tepitem (Campbell 2003, můj terénní výzkum).



Současná podoba Tepita (všimněme si tržiště, které jím prochází). Foto: Agann, 2011.



Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Současný *street art* na zdech čtvrtě Tepito. Foto: Ciudad Monstrvo, 2013.

Příklad Tepita nám názorně ukazuje proměnlivost identifikace jako takové, stejně jako to, že je identita určitého místa donekonečna reformulována v souladu s rozličnými společenskými, kulturními a historickými fenomény. Tepito, coby chudinská čtvrť v centru města, využívá své polohy, reaguje na ekonomickou i byrokratickou destabilizaci 80. let a začíná nabízet produkty všeho druhu, což se stává jeho hlavní identitou (na rozdíl od „nálepky“ zastávce a zachránce *vecindades*). Podobně je to i s hlavním činitelem komunitní spolupráce.

Ačkoliv se umělecká skupina Tepito Arte Acá v současnosti zaměřuje na jiné aktivity, než komunitní umění, její činnost je dodnes vzorem pro mnoho současných uměleckých skupin či jednotlivců, kteří pracují s komunitami, v nichž se snaží navodit komunitní spolupráci a skrze ni docílit lepší společenské koheze. Tepito Arte Acá jako svůj vzor uvedl během mých rozhovorů například Ozcar, který se snaží o podobně zaměřené komunitní aktivity v Nezahualcóyotlu, Victor Mendoza, sociolog, který organizuje workshopy v Chalcu na předměstí Ciudad de México, či bratři Santovi z Pueblo Nuevo, o jejichž aktivitách pojednám na následujících stránkách.

Vznik uměleckých skupin s aktivistickými cíli a komunitním působením nebyl v 60. letech neobvyklý. Během 60. let docházelo k masivním protestům vůči vládě, kulminujícím v roce 1968 postřelením více než 400 studentů na Náměstí tří kultur. Toto období je (ostatně stejně jako u nás, ve Francii, v USA a leckde jinde) charakteristické rozšířeným nesouhlasem s politickým a kulturním autoritativním zaměřením mexického státu, nedůvěrou v politické reprezentanty a v tehdejší státní aparát. S tím souvisí i posun k lokální politice, reflektovaný mimo jiné uměním ve veřejném prostoru. Od konce 60. let vzniká stále více murálních maleb zobrazujících život čtvrti, v které se murální malby nachází, a jejich skutečné obyvatele (Campbell 2013). Vytváření a setkávání se kolem takto zaměřených murálních maleb je často hybnou silou celé komunity a mnohdy jsou skrze ně artikulovány potřeby obyvatel daného *barria*. Na rozdíl od diskurzivních murálních maleb, které samy sebe prohlašují za hlas lidu, se tak komunitní malby hlasem lidu skutečně stávají. Za ilustrativní příklad lze v tomto ohledu považovat právě uměleckou skupinu Tepito Arte Acá, ale mohli bychom jmenovat celou řadu dalších uměleckých skupin, se silící intenzitou se objevujících v průběhu 70. a 80. let především ve velkých městech (Ciudad de México, Oaxaca, Guadalajara, Tijuana, Guanajuato – Campbell 2003).

Co se týče důvěry vůči vládní i státní politice, dnešní situace se oproti 60. létům příliš nezměnila. Co se také nezměnilo, je nedůvěra ve velké nablýskané (ideologické) příběhy mexického státu a úsilí tyto společenskotvorné příběhy tvarovat a nahradit je příběhy vlastními utvářenými zevnitř, z nejširší občanské společnosti. Stejně je tomu i s lokální politikou. V současném Mexiku se objevuje stále více komunit, které samy pro sebe zajišťují základní funkce, u nichž stát selhává (jako například obrana, zdravotní péče či základní vzdělávání). Role umělecké praxe v posílení skupinové koheze (díky níž je následně snáze vyjednávána lokální politika a utvá-



řena vlastní verze lokální identity a kultury) je v případě mnoha komunit napříč Mexikem stále významná. Pro ilustraci zmiňme často vzpomínané zapatistické vesnice ve státě Chiapas, které jsou exemplárním vzorem domorodé rezistence pro mnoho indigenních skupin po celém světě. Murální malby v těchto vesnicích slouží nejen k estetickým účelům a zesílení komunitní spolupráce, ale především k politickým a kosmologickým vyjádřením.



Foto: Veronika Chvátalová, zapatistická vesnice Oventic, 2013.

Na následujících řádcích bych ráda představila případ Pueblo Nuevo, kde se prohloubily vztahy mezi obyvateli poté, co sem před osmi lety začali jezdit a pořádat umělecké workshopy umělci z okruhu kolem bratrů Santových. Případ komunity v Pueblo Nuevo nám názorně ukáže, že ačkoliv se tato komunita (a mnohé další) setkávají kolem uměleckých praktik, jejich společenské i politické cíle a úsilí mohou jít daleko za umění jako takové.

### SER PUEBLO, HACER PUEBLO Y ESTAR CON EL PUEBLO<sup>13</sup>: PUEBLO NUEVO

Poprvé jsem do Pueblo Nuevo přijela začátkem podzimu 2013. Smrákalo se, vzduch voněl hořícím listím s lehkým oděrem plastových lahví, které se do žáru odkudsi zatoulaly, a temně žluté paprsky se unaveně klouzaly po siluetách hor na obzoru. Smrákající se podzimní obloha ohlašovala brzké oslavy Día de muertos. Vysedáme z drkotajícího autobusu do oblaku prachu, který rozvířilo prudké zabrzdění kol, jejichž skřípot se mísí s melodií divokých corridos. Doprovází mě graffitero Senkoe, který se do Pueblo Nuevo vrací přesně po roce, kdy na jejím vršku v komunitním centru Estación Cero pořádal workshopy. Přes oblaka prachu mává na kolem projíždějící moped taxi, s nímž vzápětí stoupáme příkrými uličkami mezi divokými psy a domy, jejichž střechy mnohdy pokrývá pouze tabule vlnitého plechu. Po stranách si všímám občasné se míhající stencils a jiných pouličních stop, na které jsem si v průběhu posledních pár měsíců vycvičila zrak, podobně jako lovci krokodýlů na charakteristické zavlňující hladiny. Na levé straně úzké uličky, jíž projíždíme, se náhle vynořuje zobrazení hlavy, krokodýlovi ne nepodobné. Z předchozích výzkumů o ní vím, že obvykle reprezentuje boha Quetzalcóatla, mytologického hada a kulturního hrdinu zároveň. Mytologický opeřený had si klesá cestu skrze vzor květeny charakteristické pro oaxacké stráně směrem k obzoru. Tam, kde se jeho ocas protíná s horizontem, vysedáme. Kovovou, nahrubo obroušenou brankou procházíme do zahrady. Ta se zdá být oázou klidu v porovnání s ruchem hlavní silnice protínající Pueblo Nuevo, kde nás řidič příměstské linky vysadil. Doprostřed zahrady je situován nenápadný domek nesoucí název Estación Cero. Jeho omítka se skví novotou a ani všechna okna ještě nejsou na správném místě. To ale při klidném oaxackém klimatu zas až tak nevadí. Nalevo, hned u dveří, se nachází dlouhý stůl. Za ním sedí kolem dokola asi tak čtrnáct dětí ze čtvrti a vyrábí masky nejrůznějších podob, na kterých barvami, vousy, ani jinými plastickými materiály rozhodně nešetří. Mezi nimi sedí Emanuel Santo, který, hned co nás spatří, vyskočí ze židle a jedním dlouhým skokem už je u ledničky. Z ní vytahuje pivo značky Victoria a nabízí nám s ním spočinutí ve vedlejší místnosti. Tě vévodí knihovna plná knih o konceptuálním umění a o umění ve veřejném prostoru, od Banksyho po Diega Riveru. Děti v hlavní místnosti vesele vybrušují masky. Emanuel na nás spiklenecky a pyšně zároveň pomrkává s tím, že se vyrábějí na počest comparsy<sup>14</sup>, která se tentokrát v Pueblo Nuevo bude konat hned týden a půl po Dušičkách. Do zahrady postupně přichází matky dětí a uvelebují se na lavičkách pod velkým košatým stromem. Rozbalují svačiny, popijí limonádu, klábosí o životě ve čtvrti a o životě vůbec a čekají na své ratolesti a jejich ještě vlhké masky v podobě mytologických zvířat. Klid zahrady přerušuje až nastartované auto před brankou. Z něho po chvíli vyráží Emanuelův bratranec, který mu připomíná schůzku u souseda, na které už jsou přítomni skoro všichni muži z komunity, kromě Emanuela samotného. Na pořadu setkání je domobrana Pueblo Nuevo, k níž se komunita rozhodla přikročit kvůli stále se zvyšujícímu nočnímu nebezpečí ve vesnici. Na této schůzce by tak nikdo z mužů, reprezentujících jednotlivé rodiny podílející se na komunitním životě vsi, rozhodně neměl chybět.

/Terénní poznámky z podzimu 2013/

Estación Cero (Stanice nula) je sociálně orientovaný projekt kooperativy Arte Jaguar. Je situován do Pueblo Nuevo, malé vesnice na okraji města Oaxaca de Juárez v jihozápadním Mexiku. Kdybychom měli Oaxaku charakterizovat na základě kulturních a společenských fenoménů, byly by to lidové protesty a dlouholetá tradice silné politické grafiky. Obě tyto charakteristiky

13 „Být lidem, utvářet lid a být tu pro lid“ je slavný citát Lucia Cabañase. Cabañas byl vesnický učitel, který se pokusil v 60. a v 70. letech reformovat mexické školství za použití některých revolučních myšlenek Emiliana Zapaty. V současné době je vnímán jako levicová ikona a je spojován s rezistencí, s lidovým hnutím a s protesty proti korupci vlády. Emanuel Santo, o němž bude na následujících řádcích řeč, během našich rozhovorů několikrát zmínil Cabañasovy myšlenky, kterými je komunitní činnost Pueblo Nuevo inspirována.

14 Comparsa je tradiční slavnost skládající se z průvodu lidí s maskami, kteří tančí za doprovodu značného množství lokálních muzikantů hrajících na nejrůznější nástroje, především dechové a bubny.



se silně vtiskly do historie města, což z Oaxaky činí jedno z nejzajímavějších a nejznámějších center politicky zaměřeného street artu v celosvětovém měřítku (Frerot 2009; Navaer 2009; Campbell 2003). Kombinace politického umění a identita rezistence byla obzvláště patrná během lidových hnutí a politických protestů v roce 2006. Tyto manifestace daly vzniknout několika kooperativám sdružujícím umělce a další intelektuály a demonstranty, kteří dohromady vytvářeli protestní umění ve veřejném prostoru. Nejznámější z nich jsou kolektiv *Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca* (Shromáždění oaxackých revolučních umělců), umělecká skupina LaPiztola a kooperativa Arte Jaguar. Posledně jmenovanou kooperativou se budu zabývat



Tato stencil je dobrým příkladem posunutí náboženského/národního symbolu do revolučního kontextu (červený šátek, který má Virgen Guadalupe přes obličej, odkazuje k oaxackým demonstracím a otevřenému nesouhlasu s mexickou vládou). Colectivo Asaro, *Nuestra señora de barricadas* (Naše paní barikád), Oaxaca de Juárez, rok neznámý. Foto: MHK, 2013.



Arte Jaguar, Emiliano Zapata, Oaxaca de Juárez, 2013. Foto: MHK, 2013.

na následujících stránkách, neboť jejich hlavní projekt – Estación Cero – pořádá aktivity, které slouží jako prostředek komunitní spolupráce v Pueblo Nuevo.

Umělecké intervence Arte Jaguar se proslavily během oaxackých protestů, ačkoliv tato kooperativa byla založena již v roce 2004 na výročí deseti let od prvního povstání EZLN (*Ejército Zapatista de Liberación Nacional* – Zapatistická osvobozenecská armáda).<sup>15</sup> Členové Arte Jaguar vytváří jeden z nejosobitějších stylů protestního umění, přičemž jejich *stencil art* mnohdy pokrývá několik metrů čtverečních. Obvykle je kombinací politického vyjádření, lidových a národních symbolů (jako jsou např. klasy kukuřice, Virgen de Guadalupe, či předhispánští bozi) a ikon revoluce (především Emiliano Zapata, Che Guevara a subcomandante Marcos, jeden z lídrů EZLN). Během léta a podzimu 2006 byla Oaxaca doslova pokrytá subverzivními *stencils* a umění ve veřejném prostoru zde hrálo důležitou roli sociální komunikace (Frerot 2009; Nava-

15 Jak jsem již uvedla v úvodu této práce, *zapatistické hnutí* je doposud velmi aktivní v demonstracích nesouhlasu s neoliberální směřováním vlády, její korupcí, omezováním občanských svobod atd. Od prvního povstání EZLN (1. 1. 1994) proti uvedení ekonomické dohody NAFTA v platnost se uskutečnilo hned několik protestních pochodů, které směřovaly z Chiapasu do Ciudad de México. K těmto pochodům se po cestě přidávala spousta dalších demonstrantů, a to především ve státě Oaxaca, přes který pochody vedou. Během zastávky hnutí ve městě Oaxaca byly vždy jeho ulice zaplněny protestním *street artem* vztahujícím se k zapatistickému hnutí a jeho cílům (Senkoe 2013; Santo 2013; Lelo 2013). Vizuální komunikace je důležitou strategií politického boje zapatistického hnutí od prvního dne povstání do současnosti.

er 2009). Dva roky poté založila část kolektivu Arte Jaguar projekt Estación Cero. Na začátku byl tento projekt umístěn do galerie v centru Oaxaky. V prohlášení o založení Estación Cero jej Arte Jaguar charakterizuje jako *laboratoř urbánního umění*. Cíle tohoto projektu jsou artikulovány následovně: „*Estación Cero je nezávislý kulturní projekt, který se vyvinul z potřeby prostoru, kde se mohou realizovat aktivity, které vycházejí ze samosprávy a komunitní praxe a vztahují se k umění různorodých disciplín. Esenciální součástí našich aktivit je práce, která se rozvíjí v otevřených prostorech, což zahrnuje workshopy, přednášky, videoprezentace, putovní výstavy a další*“ (www.Estacióncerolab.blogspot.com, 10. 7. 2014). Pořádání výstav politicky orientovaného umění a přednášky politických filosofů a aktivistů záhy doplnil hlavní cíl Estación Cero: stát se činitelem spolupráce a kooperace mezi lidmi žijícími v Pueblo Nuevo (Emanuel Santo 2013), odkud pochází dva členové Arte Jaguar – bratři Emanuel (Cer) a Javier (Smek) Santo. Emanuel mi během našich rozhovorů říkal „*v roce 2006, ale i dávno před tím jsem byl dost zapojený do odboje proti vládě, tady v Oaxace, i jsem hodně jezdil do Ciudad de México. Dělal jsem hlavně politický umění, velký stencils, v kterých jsem kritizoval politiky, neoliberalismus a tak celkově to, kam se Mexiko ubírá. Byl jsem zapojený do APPO<sup>16</sup>, ale po tom, co tohle všechno skončilo, jsem se začal víc soustředit na svoji vlastní komunitu. To, že je potřeba to všechno změnit odzodla, mi bylo jasné už dávno, ale nějak po tom 2006 jsem si uvědomil, že když budeme utvářet doopravdy silný komunitu, přečkáme a prosadíme cokoliv. Taký mám takovej pocit, že je dobrý vrátit to, co jsem se naučil, zpátky, odkud jsem. A taky že na lokální úrovni vlastně může mít moje umění vůbec největší dopad. Takže jsme se se Smekem vrhli na komunitní život v Pueblo Nuevo, kde jsme vyrostli a kde žijí doteď naši abuelitos (staroušci)*“ (Emanuel Santo 2013).

Estación Cero od roku 2009 organizuje workshopy vyrábění tradičních masek, politické grafiky a *stencils*. Tyto dílny navštěvují především děti a mladiství z Pueblo Nuevo. Zpočátku se pořádaly v jakémkoliv místě, které bylo k mání, včetně autobusu předělaného na dočasnou galerii. V roce 2011 se Estación Cero nastalo přesunulo do El Pocito (Studánky), rozestavěného domu v prostorné zahradě. Je umístěno na vrcholku kopce vypínajícího se nad Pueblo Nuevo, a dělá tak trochu dojem pozorovatelný dohlížející nad kulturními aktivitami a komunitním životem vesnice. Lidé okolo Estación Cero, především členové Arte Jaguar, zde s dětmi z Pueblo Nuevo dělají street art, grafické listy i domorodé umění, zejména masky tradičně užívané ve státě Oaxaca během *Día de muertos*. Vzhled i náměty masek jsou inspirovány lokální verzí rituálu *la danza de los diablos*, tanec ďáblů (Emanuel Santo 2013). *La danza de los diablos* je synkretická forma mixtécké kultury a několika afrických náboženských rituálů, které přinesli na pacifické pobřeží Mexika afričtí přistěhovalci. Rozšířila se především do států Oaxaca a Guerrero, kde v lokálních variantách přetrvává dodnes. V některých oblastech jsou praktikovány tance „ďáblů“ v maskách a tyto rituály jsou mnohdy utajené, vykonávané jen ve velmi úzké společenské skupině. Jak mi vyprávěl můj respondent Neuzz, mohou být i velmi krvavé (Neuzz 2013). V jiných místech je *la danza de los diablos* pouze vtíštěná do materiální kultury, jako je tomu v případě Pueblo Nuevo (Emanuel Santo 2013).

Workshopy zaměřené na umění ve veřejném prostoru se obvykle pořádají v zahradě El Pocita. Mezi stromy se natáhne plastická fólie a děti, mládež (a kdokoli se chce přidat) na ni pod vedením umělců sprejují a malují. Emanuel, Javier a další umělci z Arte Jaguar či jiných spřátelených uměleckých skupin a *crews*, je učí malovat murální malby, stříkat graffiti, případně navrhnout a vytvořit *stencil*. Přitom se klade důraz na výuku způsobů, jak skrze umění artikulovat své myšlenky, zkušenosti a potřeby. Občas se umělci a účastníci workshopu společně podílí na realizaci murální malby ve vsi. Tyto workshopy u dětí také vzbuzují chuť se dozvídat o dal-

16 APPO je zkratkou pro *Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca* (Lidové shromáždění oaxackého lidu). V něm se sjednotily stovky až tisíce demonstrantů napříč sociálním spektrem během oaxackých protestů (květen – listopad 2006) proti zločinům vlády guvernéra Ulisesse Ruize Ortize a policejní brutalitě.



ších murálních malířích (například *tres grandes*, Banksy, španělští a francouzští *graffiteros* apod.) a inspirovat se jejich pracemi. Děti jsou však zároveň podněcovány zkoumat své vlastní kulturní kořeny (Emanuel Santo 2013; Senkoe 2013, mé vlastní pozorování). Na konci workshopů pro své ratolesti obvykle přichází rodiče, prohlíží si jejich díla a někdy všichni společně uspořádají oheň a hodují.

V zahradě El Pocito se koná i spousta dalších aktivit, například se zde na oslavu tradičních svátků a jiných významných událostí pořádají koncerty či přednášky. V posledních několika letech lidé kolem Estación Cero organizovali svou vlastní *comparsa*. Během *Día de muertos* chodí *comparsa* skrz vesnici od domu k domu a vynášejí smrt ven z domácností. Tato událost obzvláště propojuje a upevňuje komunitu, protože téměř všichni obyvatelé Pueblo Nuevo se jí účastní. *Comparsa* zároveň posiluje dobré jméno Pueblo Nuevo v okolních vesnicích a čtvrtích na předměstí Oaxaky, a to manifestováním lokální varianty oaxacké kultury, například právě maskami vycházejícími z lokální tradice a příběhů tradovaných orálním způsobem (Emanuel Santo 2013).



Autobus předělaný na dočasnou galerii.



Vyrábění masek při příležitosti *Día de muertos*.



Slavnost v zahradě El Pocito.



*Comparsa*.

Foto: Emanuel a Javier Santos, Pueblo Nuevo, 2010–2013.

Když jsem z Pueblo Nuevo odjížděla ke konci listopadu 2013, zrovna v něm pokládali asfalt na dříve pouze štěrkové a prашné silnice. Sehnání peněz ze státní pokladny bylo výsledkem komunitního plánování zlepšení životních podmínek v Pueblo Nuevo. Hlavním bodem k projednání během komunitních setkávání (většinou konaných v Estación Cero) byly v tu dobu noční přepadávání a krádeže. Vzhledem k tomu, že oaxacké úřady nereagovaly ani na opakované stížnosti obyvatel Pueblo Nuevo a jejich prosbu o zajištění bezpečnosti v lokalitě, během komunitních setkávání se diskutovalo o zavedení domobrany, kterou jsou občané Pueblo Nuevo nuceni pro vlastní bezpečnost sestavit z vlastních řad.<sup>17</sup> Členové komunity se dohodli, že během jedné noci vždy budou vesnici hlídat muži ze dvou rodin. Sestaví se kalendář a celá vesnice se podle něj bude střídát den po dni ve zbrani. Noční pořádek budou zajišťovat jednotlivé rodiny buď vlastními zbraněmi, anebo zbraněmi, které si v komunitě navzájem vypůjčí (Emanuel Santo 2013).

Případ Pueblo Nuevo myslím zajímavě ilustruje to, k jakým výsledkům může role umění v rámci jedné komunity přispět a jak může napomoci integritě, pocitu sounáležitosti i funkčnosti dané komunity. To však není jeho jediná specifická vlastnost. Projekt Estación Cero a jeho politické a umělecké aktivity jsou z mého pohledu zajímavé i tím, že v jejich ústředí není jeden jediný člověk nebo skupina lidí, kolem kterých je komunitní život v dané lokalitě centralizován a je tak jimi personifikován (jako tomu bylo třeba v případě Tepita či umělecké skupiny TIP). V případě Pueblo Nuevo je komunitní život lokalizován (spíše než centralizován) do El Pocito, což samo o sobě podporuje lokální identitu a přiči se ideji „silných mužů v čele“, prosazované v oficiálním vizuálním i politickém diskurzu.

### ¡NO DEBE DECIR HALLOWEEN!: REYNOSA TAMAULIPAS<sup>18</sup>



Čtvrť Reynosa Tamaulipas se nachází v distriktu Azcapotzalco na severu Ciudad de México. Hlavní činitel komunitní spolupráce této čtvrti nabírá neobvyklou formu automobilového dekóru připomínající street art. Tamaulipaští každým rokem před *Día de muertos* pokryjí svá auta bahnem, počkají, až ztvdne, a poté na něj malují a sprejují náboženské, lokální a národní symboly a ikony vztahující se ke svátku zemřelých. Na oslavu *Día de muertos* poté zamíří na Zócalo v Ciudad de México v průvodu čítajícím desítky až stovky aut s touto vizualitou.

Automobily obyvatel Reynosy Tamaulipas (a v současné době i širšího Azcapotzalca) se tím na přelomu října a listopadu proměňují v pojízdné oltáře zasvěcené zemřelým příbuzným. *Altars* (oltáře) se v mexických rodinách (nejen na území Mexika, ale i v USA) staví na počest zemřelých předků před 2. listopadem. Do jejich středu se vkládají obrázky či fotografie vzpomína-

<sup>17</sup> Fenomén sebeozbrojování a domobrany se vyskytuje napříč Mexikem stále častěji. A to především v těch lokalitách, kde kontrolu „bezpečnosti“ převzali nad státními i národními jednotkami *narcotraficantes* (drogové kartely), jako jsou například některé části Michoacánu a severu Mexika.

<sup>18</sup> „Nesmí se vyslovit Halloween“ je jednou z hlavních podmínek účasti na průvodu tzv. „Monster cars“, které popíšu na následujících stránkách. Tato podmínka je uvedena v iniciačním prohlášení na facebookových stránkách Monster cars - <https://www.facebook.com/MonsterCarsHnosDiaz/info>, 20. 1. 2015.



ných příbuzných v obklopení afrikánů (které byly v mezoamerických kosmologiích spojovány se smrtí), cukrových lebek, *pan de muerto* (chléb mrtvých), svíček, oblíbeného jídla, pití a dalších darů, které by příbuzní za svého života vřele ocenili (například se do oltáře dávají cigarety, tequila, pivo apod.).

Vystavit oltář na svá auta, a nikoliv jen do intimního prostoru domova, napadlo před čtrnácti lety Josého, Marcose, Gabriela a Ramóna Díaz Mata. Členové rodiny Díazových namazali svá auta bahnem, na kapotu připevnili fotky vzpomínaných příbuzných a kolem fotografií nakreslili nebo přichytili některé z výše uvedených obětí. S takto upravenými auty se 2. listopadu rozjeli po Reynosa Tamaulipas a (metaforicky) tak provezli své mrtvé příbuzné po jejich milované čtvrti. Tento zvyk začal být záhy velmi oblíbený i mezi jejich sousedy. Každý rok se k Díazovým přidávalo na projížďku čtvrtí a posléze i distriktem Azcapotzalco stále více



Foto: *Monster cars* (z archívu bratrů Díazových), Ciudad de México, 2013.

mobilních oltářů, kterým Díazovi v současnosti říkají *Monster cars*. Malují se na ně symboly a ikony, které se vztahují k *Día de muertos* a smrti obecně - směřují se lebky inspirované vizualitou cukrových lebek, *la catrina* (vycházející z Posadových grafik), afrikány, *pan de muerto*, Quetzalcóatl a Mictlán. Národní ikony jsou rovněž prosycené smrtí – například generálové Zapata a Villa jsou portretováni s lebkou místo poloviny hlavy. Objevují se i taková zobrazení jako lebka v náčelnické čelence Moctezumy. Své místo na kapotách aut získává i státní znak – orel na kaktusu, měsíční kámen, či hieroglyfy z dochovaných kodexů.

S rozšířením tohoto zvyku se tamaulipaští rozhodli, že se s *Monster cars* rozjedou na Zócalo. V posledních letech tam z Reynosa Tamaulipas a širšího Azcapotzalca vyjel 2. listopadu průvod čítající zhruba 300 aut pokrytých bahnem a výše popsanými symboly. Ve čtvrté kapitole jsem psala o tom, že Zócalo není považováno jen za centrum mexického státu (státní administrativy), ale i za epicentrum národa samotného (Lomnitz 2001; Lomnitz 2005). Směřování *Monster cars* na Zócalo je v tomto kontextu možné nahlížet jako touhu obyvatel Azcapotzalca být viděn a svou lokální verzi národní kultury ukázat v oficiálním prostoru mexického státu a národa. Tuto strategii ostatně využívá i většina demonstrací, které začínají na libovolném místě v Ciudad de México a následně pochodují na Zócalo. Stejný cíl mají i některé pro-

testní pochody (například proti neoliberalismu či za uznání práv domorodých obyvatel), které na Zócalo v Ciudad de México mašírují celým Mexikem (například z Chiapasu či Oaxaky).

Umístění obětních oltářů na kapoty automobilů je zajímavé i samotným pojmáním veřejného prostoru. Mexické Dušičky v sobě nesou obě roviny, v které jsou oslavy, hold a úcta k předkům vykonávány – privátní i veřejnou. Oltář se obvykle staví 31. října k „domácímu krbu“, ať už je jím římsa nad ohněm či stůl s televizí v obývacím pokoji. Od té doby se u nich lidé modlí a s úctou vzpomínají na své zemřelé předky. 2. listopadu tato oslava přechází do roviny veřejné, lidé vychází ze svých domovů do ulic a spojují se v bujaré hloučky a následně v oslavnou vřavu, která prochází městem či vesnicí, mnohdy za doprovodu nástrojů (či masek, jako je tomu například v zmiňovaném Pueblo Nuevo). Hoduje a tančí se v ulicích i na hřbitovech, kde hroby nabírají funkci stolu. V případě *Monster cars* oltáře nezůstávají v intimním prostoru domova, ale přechází do roviny veřejné. Zobrazují nejen „soukromé“ fotografie předků, ale i „veřejné“ národní ikony a předhispánské bohy. Mám za to, že *Monster cars* v tomto kontextu odhalují mnohost identitářských rovin jejich tvůrců. A také nasvědčují „promíchanosti“ těchto rovin – není tomu tak, že některé symboly, například národní, by byly vyhrazeny jen rovině veřejné a jiné (například symboly rodinné) by náležely pouze rovině soukromé. Herzfeld nám na několika případových studiích ukazuje, že se národní identita odehrává ve veřejném prostoru i na naší nejnepříjemnější rovině intimity (Herzfeld 2005). Symboly, které ji určitým způsobem reprezentují a vzbuzují pocit národní příslušnosti, jsou v našich představách skloubeny se symboly vyplývajícími z naší každodennosti. Oboje navíc vystupuje v lokálně specifické (a částečně i subjektivní) konfiguraci a podobě (formě). Symbolika (i její lokálně specifická vizualita) užitá na autech a motorkách, které se vždy 2. listopadu rozjíždí z Azcapotzalca na Zócalo, je toho koneckonců názorným příkladem. Obyvatelé Reynosa Tamaulipas (a širšího Azcapotzalca) manifestují identitu své čtvrti prostřednictvím své vlastní formy oslav a pojetí *Día de muertos*, které je kvintesenciální kulturní tradicí a pilířem mexického národa (Lomnitz 2005). A tato forma se tím zpětně stává symbolem jejich lokální identity.

Jednotlivé čtvrti v Ciudad de México se od sebe navzájem tak liší, jako by se jednalo o jiná města. Od specifčnosti určité čtvrti se odvíjí i její identita, která se průběžně mění v souladu s proměnami dané čtvrti. K těmto proměnám mnohdy dochází aktivní formou vyvíjenou zevnitř komunity (jak jsme viděli v případě Tepita, Pueblo Nuevo i Reynosa Tamaulipas). Kulturní praktika vytváření *Monster cars* posiluje lokální sounáležitost a zároveň napomáhá upevnění vztahů ve čtvrti. Ačkoliv se přehlídka *Monster cars* pořádá jenom jednou ročně, obyvatelé Reynosa Tamaulipas se setkávají po celý rok na komunitních schůzkách, během nichž rekapitulují průvod z uplynulého roku a plánují průvod nový. Rodina Díazových uděluje cenu za nejlepší *Monster car* roku a projednávají se nové návrhy *Monster cars* na příští rok. Během těchto schůzek se probírají i záležitosti týkající se chodu čtvrti (Rocha, Lopéz 2013).

Na závěr bych se ráda vrátila k větě uvádějící komunitní umění v Reynosa Tamaulipas – „*Nesmí se vyslovit Halloween*“. Na přehlídce *Monster cars* není výjimkou explicitní odmítání Halloweenu jakožto tradice „gringos“, která se v rámci komerčního marketingu i nových trendů snaží prosadit v Mexiku a zastínit *Día de muertos*. Přístup tamaulipaských k Halloweenu je jasně artikulován v prohlášení o podmínkách účasti na průvodu jedoucím na Zócalo, i v nápisech po stranách některých aut typu „*Halloween je mrtvý*“. Tuto skutečnost můžeme nahlížet jako projev defenzivního nacionalismu (Brubaker 2006), který souvisí s proměnou mezinárodních mocenských vztahů (zejména s USA). V neoficiálních verzích nacionalismu (mimo jiné artikulovaných skrze umění ve veřejném prostoru) se stále více objevuje inklinace k „nezpochybnitelně“ původnímu, svébytnému a lokálnímu. To je manifestováno buď vyzdvihováním vlastní kulturní výjimečnosti (jako jsme viděli v předchozí kapitole), či odmítáním tradic jiné národní kultury. Mezi to patří například negování Halloweenu, což ilustrují nejen *Monster Cars*, ale i mnoho jiných podobě laděných nápisů, které jsem v období Dušiček viděla hned v několika částech Mexika.





Foto: Monster cars (z archívu bratrů Díazových), Ciudad de México, 2013.



„Si a la tradición, no a la imitación“ (ano tradici, ne imitaci), autor kresby neznámý, Foto: MHK, Tepoztlán, 2012.

## TEPITO – PUEBLO NUEVO – REYNOSA TAMAULIPAS: NĚKOLIK POZNÁMEK O VZÁJEMNÝCH SOUVZTAŽNOSTECH

Rozdílnost forem a obsahů umění, které stojí v jádru komunitní spolupráce Tepita, Reynosy Tamaulipas a Pueblo Nuevo můžeme interpretovat z hlediska odlišných podmínek jejich umístění. První dvě komunity se nachází uprostřed městské infrastruktury, charakteristické problémy mexických velkoměst a neustálým přísunem nových „produktů“ materiální i duchovní kultury. Oproti tomu Pueblo Nuevo je situováno do semi-rurálních podmínek ve státě s vysokou hustotou původních obyvatel a uvědoměním vztahu k domorodým kulturám. V souladu s tím se tamaulipaští setkávají okolo umělecké praxe, která vychází z mnoha zdrojů. Ty jsou do výsledné formy neproblematicky zahrnuty, a tudíž nabývají vzorců *hybridní kultury* (Canclini 1989), hovorově nazývané *la cultura de pozole*<sup>19</sup>. Hlavním prostředkem komunitní spolupráce v Pueblo Nuevo je vytváření masek inspirovaných domorodými tradicemi a mytologiemi. Navzdory odlišnosti vlivů, které jsou do výsledné podoby komunitního umění zahrnuty, hlavní komunitní činnost však vede v obou případech ke stejné události – *Día de muertos*. To poměrně jasně ukazuje nadřazenost tohoto lidového svátku s předhispánskými kořeny nad oslavami událostí ritualizovanými státním aparátem, jako je oslava nezávislosti (16. září) či revoluce (20. listopadu).

V uměleckých formách obou komunit jsou zobrazovány symboly vztahující se k domorodým kulturám Mexika (současným i předhispánským). Četnost užití symbolů převzatých z oficiálních nacionalisticky orientovaných murálních maleb se přitom zdá být v souvztažnosti s umístěním komunit ve vztahu k národnímu jádru. V případě Reynosy Tamaulipas, která leží v jeho blízkosti, můžeme vidět mnohem větší užití národních symbolů než v případě Pueblo Nuevo, které je odstředěno na periferii národního státu i jeho zájmů. Nicméně i z „inventáře“ národních symbolů jsou na Monster cars vybírání Quetzalcóatl a orel s hadem v zobáku, kteří pochází z aztécké mytologie, či takové symboly, které odkazují k lidovému charakteru revoluce

<sup>19</sup> *Pozole* je tradiční pokrm připravovaný po celém Mexiku. Tvoří jej kukuřice, chilli, maso, avokádo a limetky. Dále se do něj přidávají další suroviny vycházející ze sezónních a lokálních podmínek. Málokdy dosahuje ustálené podoby, neboť je možné do něj přidat cokoli, co je zrovna „po ruce“, protože se ve směsi ostatních surovin v průběhu vaření jakákoliv přísada ztratí (odtud metafora *la cultura de pozole*).

(Zapata a Villa). Popularita svátku zemřelých zdaleka přesahující státní oslavy i výběr symbolů užívaných v komunitním umění myslím příznačně ukazuje rozdíl mezi kulturními vzorci, které jsou skutečně žity a tvoří součást každodennosti, oproti těm, které jsou prosazovány v rámci národního diskurzu mexického státu. Podobně je tomu i s obsahy samotných maleb (a jiných forem komunitního umění). Zatímco na oficiálních murálních malbách a v nacionalismu prosazovaném mexickým státem je ústřední pozice vyhrazena mesticům a selektivní národní historii, v pracích současných *graffiteros* (viz první část této kapitoly) i na murálech od umělců z Tepito Arte Acá či Arte Jaguar jsou portretováni lokální obyvatelé a jejich příběhy, zvyky a kosmologické představy. To, že současná indiánská populace není zahrnuta do oficiálního nacionalismu (a je představována výhradně její předhispánská minulost), je jednou z mnoha metod, kterou je indiánská populace v rámci státní agendy utlačována.

Na rozdíl od míry průniku symbolů národních a takových symbolů, které vychází z lokální zkušenosti, stupeň sociální koheze myslím nesouvisí s hustotou zalidnění, či vzdáleností komunit od národního jádra, ale spíše s kontextem vztahů, který David Harvey výstižně nazývá *politics of place construction* (politika utváření místa). Ta podle něj zahrnuje „materiální, reprezentativní a symbolické aktivity, z kterých se utváří specifická místa, a to takovým způsobem a do té míry, jak lidé různorodé aktivity v těchto místech uskutečňují a vkládají do nich svou energii a čas, a tudíž sami sebe na základě této investice kolektivně zplnomocňují“ (Harvey 1993: 23–24). Společenská soudržnost v rámci komunit může navíc souviset nejen s aktivitami, na kterých se její členové podílí, ale může být přicházet i z vnějšku, např. sociální exkluzí (viz případ Tepita).

Na uvedených příkladech jsme viděli, že ačkoliv se komunita schází kolem umělecké praxe, její společenské i politické cíle a úsilí mohou jít daleko za umění jako takové. To bylo snad nejvíce patrné v případě vesnice Pueblo Nuevo. Domobrana, ke které se rozhodli její obyvatelé přikročit, odhaluje nejen to, kam až komunitní umění může zajít, ale i fenomén, který se v Mexiku objevuje stále častěji – sebeozbrojování v rámci semiautonomních společenských jednotek. Je možné předpokládat, že v důsledku bezvlády (které se v mnoha oblastech Mexika zvyšuje kvůli svévolnosti gangů a korupci politiků) bude přibývat komunit, které mají charakter samosprávních jednotek fungujících na základě vnitřní sociální i kulturní kontroly a shody organicky vyvíjené zevnitř dané společenské jednotky. Občanská angažovanost i lokální utváření semiautonomních komunit mohou být zároveň chápány jako antiteze a odpor vůči neoliberalním praktikám prosazovaným mexickou vládou i vůči individuálně orientované společnosti.

Antropolog Devon Peña v jednom ze svých konferenčních příspěvků píše: „*Mexická diaspora poskytuje protijed* (vůči neoliberalismu – pozn. aut.) *a učí nás, že skrze kolektivní akci je možné oživit naši revoluční subjektivitu mimo sféru disciplinární kontroly a limity i rozpory politiky identit*“ (Peña 2012: 1). Během svého terénního výzkumu v Mexiku jsem se zabývala komunitní spoluprací ve venkovském i městském prostředí (především v Ciudad de México). Tento fenomén mě zajímal i během mého pobytu v USA, kde jsem zkoumala komunitní život mezi mexickými přistěhovalci v Seattlu. Během svých pozorování jsem zaznamenala, že ačkoliv jsou hlavní aktivity jednotlivých komunit značně odlišné (pro příklad uveďme komunitní zahrádkaření, boj za sociální spravedlnost a uznání dokumentu DACA kongresem, lékařské služby, vzdělání apod.) a stejně tak se různí i jejich společenské zkušenosti a potřeby, jedno je jim společné: kolektivní činnost a umělecké praktiky, které se v nich uskutečňují, slouží jako mocný nástroj proti strukturálnímu násilí a nefunkčnosti státního aparátu. Vizuální komunikace a vitální funkce vizuálních reprezentací je toho důležitou součástí: být viděn znamená do jisté míry existovat (Campbell 2003; Noble 2005). Analyzované komunity i jednotliví umělci nás tak vedou k pozměnění Descartova *cogito ergo sum* v *jsem viděn, tedy jsem*.



## 7. KAPITOLA: MASKA – SMRT– HRDINOVÉ LIDOVÉ KULTURY



Murální malba na fasádě tetovacího salónu zobrazuje mexické hrdiny adorované mezi nejširšími lidovými vrstvami, s Emilianem Zapatou v čele. Po jeho pravoboku stojí (zleva doprava) dva bojovníci *lucha libre* – El Demonio Azul a El Santo – a indiánská stařenka s tzv. tunely v uších, tradičně užívanými mezi některými mayskými etniky. Po jeho levoboku stojí herec a komediant Cantiflas a Pedro Infante, hvězdy zlaté epochy mexického filmu. Autor i rok vzniku murálu neznámý. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

V obou posledních případových studiích předešlé kapitoly jsme mohli zřetelně vidět to, co se koneckonců prolínalo i předchozím textem této práce – užívání masek, specifické zobrazování smrti a portrétování lidových hrdinů v neoficiálním umění ve veřejném prostoru. V této kapitole se postupně na tyto tři náměty zaměřím a nastíním jejich místo v soudobé lidové kultuře.

Ačkoliv zobrazení masek a smrti ožívují zdi současného Mexika, kořeny těchto námětů i specifčnost jejich zpodobňování se pnou hluboko do kulturních dějin Mexika. Reprezentace masek z předhispanického období se dochovala na mnoha stélách, sochách a reliéfech (např. v Kohunlich), na murálních malbách (např. v Bonampak), či ve formě posmrtných masek (např. v Palenque). Zobrazování bohů spojovaných se smrtí, představy Mictlánu/Xibalby a motivy vázící se ke kultu smrti byly v tomto období jedny z vůbec nejčastějších. Oproti tomu je portrétování hrdinů, kteří nejsou panovníky ani jinými státními figurami, spíše novodobým fenoménem. To myslím poukazuje na demokratičnost veřejného prostoru, v kterém zaznívají hlasy nejširšího obyvatelstva a nejen hlasy elity (či jiných mocenských skupin). A to tím spíše, že někteří tito hrdinové mají subverzivní charakter a jejich zpodobňování tak vyjadřuje nesouhlas s vládou a národní kulturou.

Maska, smrt i neoficiální hrdinové tvoří značnou část námětů současného umění ve veřejném prostoru. Ke kolektivním identitám a národní kultuře se vztahují dozajista stejně důležitě jako rozkrývání dějinné, kulturní a lokální specifčnosti a diverzity, které jsem analyzovala v předchozích dvou kapitolách. V případě prvních dvou je toto spojení o to inten-

zivnější, že masku a smrt je možné metaforicky nahlížet jako „totemy“ mexického národa a jsou zcela jistě kulturními rysy, které se v symbolické i zcela existenciální rovině objevují napříč dějinami i teritoriem Mexika. Tyto náměty jsem se i přes jejich „identitu/národovost“ rozhodla shrnout do jedné kapitoly, a to z důvodu přehlednosti práce a hlavní argumentační linie mé disertace. Ta spočívá v analýze vyjednávání lokální a národní identity (identit), přesněji řečeno v ukázání rozporu mezi národní stereotypizací (homogenizací) vedoucí k imaginárnímu Mexiku a kulturní diverzitou, kterou je skutečně žité Mexiko. Jinak řečeno, mou ambicí je na následujících stránkách stručně nastínit, pod jakými významy vystupuje námět masky a smrti a jakým neoficiálním hrdinům se ve veřejném prostoru dostává největší pozornosti. Každá z následujících podkapitol by se tak v příští badatelské činnosti mohla dočkat rozsáhlejší analýzy. Účelem této kapitoly je tak téma představit a nastínit, kudy se v dalším bádání případně vydat.

### MASKA A LUCHA LIBRE

#### NEUZZ: VŠECHNO ZAČALO JEDNÍM ZEMĚTŘESENÍM

*S graffiterem Neuzzem mám schůzku v Centro Histórico v domě zašlém věky, s masivním dřevěným schodištěm, oloupanou omítkou v cárech visící ze stěn i stropů, s patiem prorostlým květy vyrůstajícími ze spár zažloutlých dlaždic, s výhledem na obří zrezivělou ceduli Corona, která se přestala točit ještě před tím, než jsem se narodila. Mám ještě chvíli čas, a tak se bezcílně potuluji čtvrtí. Na ulici tu a tam posedávají lidé, hrají domino, nebo jen tak pokuřují a klábosí o životě, pospíchají s nákupními taškami, prohání se na kole, prodávají mazapan a občas mým směrem prohodí „guerita, guerita“. Město se halí do podvečerního okru, už je pozdě na práci a na večeri ještě brzy. V zástavbě domů mě u jednoho z robustních vchodů upoutá stařenka sedící na plastovém křesle křiklavé barvy. Její obličej vypadá jako z vosku, má zavřené oči, němý výraz a na zdi za ní jsou přibité masky, které vypadají mnohem živěji než ona samotná. Nemůžu od nich odtrhnout oči, některé z nich působí hrozivě, jiné vcelku mírumilovně. Mé oči přejíždí po maskách zvířat, bojovníků, bílých kolonizátorů, bohů, hadů, kteří lezou rozradostněné postavě z očí... jsou ze dřeva či vypálené hlíny a mají nejrůznější barvy, tvary a pravděpodobně i stáří a místo původu. Nakukuji dovnitř, abych viděla, že se tato místnost vlévá do další místnosti, jejíž zdi pokrývají další desítky masek. „Pasale, pasale,“ říká z něčeho nic stařenka, aniž by změnila svůj kamenný výraz. Působí to na mě celé trochu děsivě a navíc už musím jít, mám přece schůzku s graffiterem, který všude po městě maluje masku jaguára. Jmenuje se Miguel Mejía a říká si Neuzz. Ťukám na masivní dveře číslo 23 v tom domě s rozpraskanou omítkou. Otvírá mi Guillermo, jeden z prvních mexických graffiteros, s kterým jsem dělala rozhovor už před pár týdny. Neuzz sedí v potměšlém obýváku, srká tmavé pivo a ptá se, jak mě napadlo žít v Mexiku. Vyprávím mu o tom, jak jsem po smrti dědečka roztočila globus na jeho psacím stole, zavřela oči, píchla někam prstem a tam bylo Mexiko. On říká, že jeho vztah k dědečkovi také určil všechno to, co v současnosti dělá, a to včetně té masky tecuani, kterou sprejuje do ulic. Vypráví mi o svém dětství na Tlatelolcu a o ničivém zemětřesení, které toto náměstí i jeho rodinu v osmdesátém pátém roce postihlo. Jeho rodiče se rozváděli a byt s promáčkým stropem byl neobyvatelný. Po této tragédii se Neuzz přestěhoval k dědečkovi na okraj města. Z původně plánovaných pár týdnů bylo několik let a Neuzz mluví o bydlení s dědečkem, vášnivým sběratelem masek, jako o nejšťastnější etapě svého života. „Dědeček měl ze všech masek nejraději jaguára, o kterém mluvil jako o el tecuani. Na téhle masce bylo něco děsivého, ale byl to takový ten strach, co tě fascinuje. Když mi bylo asi tak osm, devět, dědeček umřel. Bylo to pro mě šílený, moc mi chyběl. Bylo mi jasné, že pozbyl svého těla, ale říkal jsem si, kde je jeho duše? Tohle jsem si pořád opakoval v hlavě, až jsem se začal soustředit na tu jeho oblíbenou masku tecuani přibitou na zdi. Takhle jsem trávil celá odpoledne, vždýcky, když jsem přišel ze školy domů. Říkal jsem si, že dědeček nemá fyzickou tvář, a tak mu dám masku, aby mohl být zase mezi námi. Začal jsem si s ním takhle poví-*



dat, normálně jsem se ho vyptával a on mi skrz tu masku odpovídal. Stal se pro mě fantasmatem. Bylo to dost psychedelické a setsakramentsky silné. Máma si toho ale za nějaký čas všimla, masku el tecuani mi sebrali a místo s ní jsem si povídal s dětskou psychologičkou a začal chodit na hodiny kreslení. Bylo to dost šílený období, ale zároveň mě to udělalo přesně tím, kým jsem teď. (...) Jak jsem předtím zmínil, už jako dítě jsem si pořád kreslil. Nejvíce mou imaginaci živily příběhy, co mi vyprávěl dědeček, a pak také různé knížky. Když jsem studoval design, napadlo mě, že bych rád něco maloval do ulic. Graffiti mě nikdy moc nezajímalo, vnímám ho jako potřebu vyjádřit svou frustraci, ať už ze školy nebo z rodiny a tak. Nemám rád graffiti hlavně proto, že je to jenom a jenom o tom tvůrci samotném, nesnaží se komunikovat. Veřejný prostor vnímám jako prostředek komunikace. Hlavním cílem mých maleb tak je, aby jejich téma rezonovalo s náhodnými kolemjdoucími. Také se zabývám místem, kam půjdu malovat, chápeš, nemůžeš jen tak malovat, co tě napadne. Přeskočil jsem teda letras a všechny tyhle věci, s kterými street artisti většinou začínají, a maloval jsem na zeď rovnou svoje fantazie, zhruba tak od roku 1999/2000. Zpočátku byly moje malby hodně spojené s předhispánskými mytologiemi a pak jsem se zaměřil spíš na lokální folklorní příběhy a povídky, které mi povídal dědeček, jako třeba ta o stařečkovi a kohoutovi. Vždycky mě hodně zajímala lidová vyprávění o postavách, co se metamorfují v cosi jiného. Začal jsem tenhle motiv studovat i v předhispánských mýtech, hlavně v těch aztéckých, které o tomhle tématu často vyprávějí. Asi tak od roku 2006 maluji masky. Jasně že nejvíce mě baví malovat tecuani. Tecuani je napůl zvířecí a napůl lidské monstrum, spojované s rituály deště, s oběťmi, bolestí. Je obecně dobrý, ale může být i zlomyslný, temný, podloudný. (...) Masky jsou spirituální záležitosti se smyslem metamorfovat tě v bytost, která je na pomezí mezi zvířecím a lidským. Masky je něco domorodého, indigenního, divokého. Je to cosi metafyzického a je to o posedlosti. Když si ji nasadíš a jsi v ní ve společnosti jiných masek, něco se v tobě probudí. Mexiko je pro mě kulturou fetiše, mluvíme se smrtí, mluvíme s maskami, věci jsou pro nás živé, organické. V Mexiku existuje tolik okultních věcí, to by ses divila!  
/Terénní poznámky z února 2013/



Autor murálu a foto: Go Os, Danza de Diablos (tanec ďáblů), 2015.



Autor murálu a foto: Saner, Cholula, 2010.

Masky jako takové jsou jedny z nejoblíbenějších artefaktů, kterými se Mexičané obklopují. Jsou vystavovány v domácnostech jako rituální i umělecká díla. Jsou součástí mnohých společenských rituálů, od *Día de muertos*, po méně rozšířené slavnosti a rituály, jako je například *Danza de tecuanes* či *Danza de diablos* a další lokálně specifické rituály, jichž se koná doposud velké množství, především v Oaxace a Guerrero. Napodobeniny posmrtné masky mayského panovníka Pakala plní poličky turistických obchodů v podobě magnetu na ledničku či otvíráku na pivo s nápisem Mexiko. Masky se objevují v pracích celé řady *graffiteros*, s kterými jsem dělala rozhovor (např. Libre, Senkoe, Lelo, Le Super Demon, Ozcar, Dakpak ad.). Rys, který na takových malbách nejvíce zdůrazňuje, je proměna v cosi jiného, než je naše každodenní lidská podstata. „Během noci, kdy máš na sobě masku, se může dělat cokoli. Tvé staré já umírá a spolu s novým dnem se

narodiš v novém těle,“ říká *graffitero* Ozcar. Analýze masek jsou věnovány desítky stránek v knihách zabírajících se mexickou kulturou. To všechno nás vede k zamyšlení nad tím, co přesně maska v kontextu mexické kultury znamená? Proč se těší takové oblibě?

V pracích učenců i spisovatelů tato otázka obvykle začíná úvahou o masce jako o metamorfóze. Nadměrné užívání masky v mexické kultuře je poté vysvětlováno jako potřeba něco zamaskovat, prostřednictvím masky se stát něčím jiným, než skutečně jsme. Bartra, Batalla, Paz a Yépez přítomnost masky (a tudíž proměny) vnímají jako výraz určité společenské a kulturní schizofrenie. Její příčiny a kořeny však každý z nich vidí v jiné fázi vývoje mexického národa. Octavio Paz se zabývá především individuální rovinou nasazování masek. Maska je pro něj hrou, nutností pramenící z potřeby se neodkrýt, zachovat vážnou tvář, nedat nikomu znát, kým vlastně jsem. Je pro něj výrazem vnitřní pasivity, pocitu submisivity a zároveň i strachu se změnit. Maskování se, ve své podstatě mimikry, je pro něj touhou po splynutí se svým okolím, snahou stát se neviditelným. „Mexičan se bude zdát vždycky něčím jiným, než skutečně je, a bude radši předstírat, že je mrtvý anebo neexistuje, než aby se změnil, otevřel své pravé já. Předstíráme, abychom ošálili sami sebe a stali se průhlednými, fantazmatickými“ (Paz 1985: 44). O snaze splynout se svým okolím a stát se jedním z mnoha během našich rozhovorů mluvil v podobném smyslu i umělec Guillermo, když se mě ptal: „Víš, proč pořád proti něčemu protestujeme?“ Na což jsem já odpověděla: „no protože se tady děje tolik bezpráví a tolik je toho potřeba ve všech vrstvách politiky změnit.“ Guillermo mi odporoval: „ne, o to vlastně ani tolik nejde. Nejvíce se nám během demonstrací líbí ten pocit, že je nás hodně.“ Splynout s masou, nevyčnívat, mít na sobě masku „všeobecnosti“, jako by byla nejhlubším významem masky. V tomto světle se jasněji jeví, že je maska natolik důležitým kulturním artefaktem možná právě proto, že během rituálů jejím nositelům propůjčuje kulturní, sociálně jednotné tělo zbavené individuality. Společenské rituály, jejichž důležitou součástí je maska, navíc umožňují osobní, ale i společenskou katarzi, o níž mluví například Bachtin (Bachtin 1984). Během karnevalu a jiných podobných společenských rituálů se každodenní represe i sociální rozdíly smývají a komunita či společenství, které jej performuje, se stává unifikovaným tělem.

Sociolog Heriberto Yépez vnímá velkou frekvenci společenských rituálů, které se dodnes v Mexiku pořádají, jako součást mechanismu prosazování společenské koheze na úkor vlastní individuality. „Staré (předhispánské) vědění vyžadovalo opustit egoismus a s ním ponětí o oddělené osobnosti, originální, důležité samy o sobě, nezávislé na zbytku společnosti. (...) Naši předci byli trénováni k akceptování a oslavování potlačení své vlastní individuality. Ždá se, že pouze panovníci a elity měli jasnou tvář. Ale i jejich tvář jako by spíš byla určitou formou masky“ (Yépez 2010: 134). Potlačování individualismu nicméně předhispánským obdobím neskončilo, naopak v koloniálním období ještě zesílilo. Indiáni byli kolonizátoři vnímáni jako bytí bez duše a bylo s nimi zacházeno jako s *homo sacer*, totiž jako s těly, s nimiž se může dělat cokoli (Agamben 1995). Pro domorodé obyvatele bylo užívání masky křesťanské víry otázkou přežití. I nadále však za touto maskou prováděli své původní rituály, vycházející z předhispánské kosmologie. „Je dost možné, že přetvářka a předstírání pochází z dob kolonialismu, kdy jsme nesměli dát najevo, co si myslíme. Koloniální svět sice zmizel, ale ne strach, nedůvěra a podezření“ (Paz 1985: 43). Pro Paze je neustálé nasazování masky mechanismem obrany

Posmrtná maska mayského panovníka Pakala bývá mnohdy zpodobněna i na murálních malbách a graffiti.



Autor murálu a foto: Nuder, Mascara de Pakal, Ciudad de México, 2009.



Autor murálu a foto: Saner, Ciudad de México, 2015.



Různorodě pojaté téma masky v pracích současných *graffiteros*



Murál je stylisticky ovlivněný posmrtnými maskami nalezenými v mayských rituálních centrech. Autor murálu a foto: Nuder, Ciudad de México, 2011.



Masky zvířat nasazené lidmi od Eces Crew. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Na tomto murálu je namalován světloňoš, jehož postava i maska je inspirována Zapotéckou pověstí. Autor murálu a foto: Lelo, Oaxaca de Juárez, 2013.



Maska na tomto murále vychází z mýtického vyprávění o *tecuani*, podobně jako v pracích Neuzze. Autoři murálu a foto: Libre a Seth, Ciudad de México, rok neznámý.

a pudu sebezáchovy, pramenící z pocitu neustálého ohrožení a nedůvěry, který vychází z koloniálního útlaku. Podobně jej vnímá i Yépez, když říká: „pro mnoho Mexičanů být jedincem, individuem, znamená vyčnívat, vydat se všanc nebezpečí. Lepší je splynout, ztratit se mezi ostatními. Být moc vidět tě dělá terčem agrese mocných“ (Yépez 2010: 134). Podle Yépeze je individualismus stále více se rozmáhajícím importem evropské kultury, nicméně i přesto, že předhispánské a koloniální časy dávno skončili, „přetrvává přesvědčení, že Mexičan je bytím, jehož tvář nemá příliš význam“ (Yépez 2010: 135).

Potlačování individuality jde ruku v ruce s jakýmkoliv jiným druhem politického útlaku. Možná právě proto byly rituály v maskách během kolonialismu přehlíženy a současnou vládou jsou dokonce podporovány. Život za maskou jako praktiku sociální koheze využívá koneckonců i porevoluční mexická intelektuální a politická elita, když se snaží o homogenizaci národa nasazením masky mestictví všem jeho účastníkům. Podle Batally je mestictví kulturní kontrolou prosazovanou národním státem, jejímž důsledkem „musí“ Mexičané performovat společnou národní kulturu, aby měli neomezený přístup k sociálnímu jednání, a tudíž i finančnímu toku. Bartra i Batalla se shodují v tom, že Mexičanem se člověk nestává narozením v Mexiku, ale tím, že se podílí na národní kultuře. Podle Batally mají Mexičané v zásadě tři možnosti, jak s touto disemnickou situací zacházet. První možností je žít na základě vlastních kulturních představ a s „imaginárním Mexikem“ vcházet do styku (s nasazenou maskou homogenní mexické kultury, která je případně podepřena přejitím do španělštiny) jen tehdy, nejde-li to jinak (např. při úředním styku na úřadech). Druhou možností je žít dvojí, kulturně schizofrenní život a vybírat si mezi těmito dvěma světy (i kulturními a jazykovými registry) na základě okolností a potřeb. Třetí možností je pokusit se žít imaginárním Mexikem, což sice otevírá přístup k finančním tokům, nicméně vyžaduje „žítí vzdáleného cizího modelu, který eliminuje kulturní diverzitu a dosahuje jednotnosti potlačením toho, co již existuje“ (Batalla 1987: 65). Pro střídání kulturních kanálů je zapotřebí si nasazovat kulturní masky, podobně jako střídáme jazyky v diglosické situaci, či přepínáme mezi vyšší a nižší varietou určitého jazyka na základě situace, v níž se ocitáme. Masky je jinými slovy tím, co koresponduje s „imaginárním Mexikem“, a pod maskou je to, co se skutečně děje na rovině kulturní intimity. Podobně i Bartra považuje mexickou národní identitu za masku. A to proto, že není ani homogenní, jak se snaží působit, ani reprezentativní, neboť zahrnuje pouze bílou minoritu, popřípadě mestice. Ale ty jen za předpokladu, že se budou chovat, jako by byli bílí, v souladu s koloniálním diskurzem, který do Mexika implementovali Španělé a poté jej rozvíjela a udržovala ekonomická elita. I podle Bartry na sebe Mexičané tuto masku musí nasadit, kdykoliv chtějí jednat s mocenským aparátem (např. Bartra 2013).



Autor malby a foto: Saner, Ciudad de México, rok neznámý.



Saner a Segó, murál na Museo de Culturas Populares (Muzeu lidového umění), Ciudad de México, 2010. Foto: MHK, 2012.

Obklopování se reprezentací masek (nejčastěji ve formě uměleckého artefaktu či graffiti) je v tomto světle možné nazírat jako manifestaci neustálého proměňování se, které je v zásadě neviditelné, ale děje se neustále. Každodenním střídáním masek se vizuálně zabývá umělec Saner<sup>1</sup>. I on ve svých pracích přirovnává žitou realitu ke karnevalu. Během jedné z vernisáží své malby uvádí slovy: „město vnímám jako karneval, kde mají všichni neustále nasazené masky“ (Saner 2013).

Podobně jako většina street artistů začal Saner dělat graffiti ve formě písmen. „*Letras se mi ale nikdy nezdály moc zajímavé a i moji kamarádi, s kterými jsem maloval, mi říkali, hele ty radši maluj charaktery, to ti jde mnohem líp. Bylo mi jasné, že je to dobrý nápad, jenže teď přede mnou vyvstala otázka, co bych teda měl malovat, aby to vycházelo ze mě. Jakmile totiž umění nekomunikuje tebe, je chladné a jak kdyby bez života. Pak jsem se začal zabývat maskou jako symbolem. Říkal jsem si no jo, to je přesně ono! Sice nepoužíváme opravdové masky, ale přesto je na sebe každý den nasazujeme, protože se nemůžeme ukázat takoví, jací doopravdy jsme. Ve skutečnosti předstíráš to, kdo jsi, a opravdový jsi jenom sám pro sebe, pro nikoho jiného. Den za dnem si nasazuješ masku pro svůj tanec, pro svůj vlastní karneval*“ (Saner 2015). O masce jako o přetvářce, která představuje to, čím si přejeme být a co nám chybí, obdobně přemýšlí i Octavio Paz, když píše: „říkáme lži jen tak pro potěšení, podobně jako všichni vynalézaví lidé. Činíme tak ale zároveň v úmyslu se lží zakrýt a ochránit se jí před vetřelci. Lhaní hraje rozhodující roli v našem každodenním životě, v naší politice, milostných vztazích a přátelstvích“ (Paz 1985: 40). Saner střídání společenských rolí a sebereprezentací vyjadřuje prostřednictvím masek nejen tematicky, ale i způsobem jejich zpodobňování. Zatímco většina umělců maluje masku jako artefakt, či jako člověka, který má masku nasazenou, a tudíž se stává tím, co maska reprezentuje, Sanerovy postavy si zachovávají svou vlastní identitu a masku mají očividně nasazenou (na všech jeho malbách je vidět provázek, kterým mají postavy masku k obličeji přivázanou).

Saner zamaskovanými hrdiny svých maleb rozehrává rozličné příběhy. „*Někdy vyprávím to, co mě jen tak napadne, někdy jsou to příběhy z našich dějin, někdy jsou to lidové pověsti a někdy svou malbou podporuji hnutí, kterému věřím. Občas se také vyjadřuji proti vládě*“ (Saner 2015). Sanerovy malby se vyznačují mícháním jednotlivých kulturních tradic, což koneckonců platí i pro výše zmíněného Neuzze. „*Skrze zobrazování masek mě baví rozvíjet lokální vlivy. Někdy do sebe míchám i různé lokální tradice, na které narážím při svých cestách Mexikem, ale i mimo něj. Tak například na jedné své malbě kombinuji tecuani s estetikou japonské masky kitsune*“ (Neuzz 2013). Kulturní mestictví a hybridita podobně charakterizuje i Sanerovy

<sup>1</sup> Saner je jednou z vůdčích osobností mexické graffiti scény. Má vystudovaný grafický design, což je patrné nejen z vizuality a stylizace jeho maleb, ale i ze způsobu, jakým na svých malbách reprodukuje kulturní a etnické artefakty. Sanerovy malby jsou podle jeho slov „kombinací estetiky *artesanal* (lidových uměleckých řemesel), komiksu a současného designu. Mnohdy maluje na zakázku státních institucí (např. Museo Nacional de Culturas Populares), ale své fantastní postavy s maskami propůjčuje i reklamám (např. murální malba pro Bacardi). Na území Mexika se jeho malby nachází především v Ciudad de México a mimo Mexiko například v USA, Austrálii, Itálii, Francii, Španělsku a Německu. Se Sanerem jsem se kvůli jeho vytíženosti nikdy nesetkala a jenom jsme si několikrát volali a psali.





Autor murálu a foto: Saner, Ciudad de México, rok neznámý.



Autor murálu a foto: Neuz, *Leyenda sobre cazador* (legenda o lovcí), Ciudad de México, rok neznámý.

práce. Na jedné malbě například zobrazuje postavu oděnou do šatů se vzory typickými pro Oaxaku, s maskou z Guerrero a s odznáčkem symbolu štěstí Huicholů. Několik mých respondentů Sanera pro tuto kulturní nejednotnost kritizovalo. O jeho pracích se vyjadřovali tak, že si v nich přivlastňuje lidové tradice, aniž by vracel cokoli komunitám, z nichž tuto „autentičnost“ přebírá a využívá pro svůj zisk. Saner k tomu říká: „maluji všechno možné, čeho si všímám při svých cestách, co si pamatuji z dětství, zkrátka cokoli, co mi utkví v paměti a co se mi líbí. Baví mě zachycovat naše dědictví. Inspiruji se Riverou, Siqueirosem a Orozcem, ale napodobuji i některé evropské a americké umělce.“ Svě „oprávnění“ k užívání estetiky tradičních uměleckých artefaktů různorodých kulturních skupin žijících v Oaxace obvykle ospravedlňuje tím, že se sice narodil v Ciudad de México, ale jeho předci pochází z Oaxaky.



Neuzz na tomto murálu kombinuje masky nej-různějších tradic. Autor murálu a foto: Neuzz, Ciudad de México, 2009.



Podobnou koláží kulturních významů je tato Sanerova malba, která zobrazuje muže v jadedotové masce (typické pro mayskou oblast), s čelenkou z peří (charakterizující aztéckou kulturu), třímající v pravé ruce huicholský amulet *si'kuli*. Foto: Saner, rok neznámý.

Kritika Sanerových děl odráží diskuzi ohledně reprodukce a autentičnosti umění, které jsem se dotkla již v páté kapitole u přemazání murální malby Lela. Jeden názorový tábor si ve jménu zachování kulturní autentičnosti přeje „tradiční“ umění reprodukovat v nezměněné podobě. Druhý tábor jej chce inovovat v souladu s aktuálními fenomény. Řečeno slovy Waltera Benjamin, v praktikách druhého tábora dochází (ať už vědomě či nikoliv) k vytržení umění ze struktury tradice (Benjamin 1986: 211), jeho odpoutání od „parazitické“ závislosti na rituálu a vitálnímu fungování na základě jiné praktiky (tamtéž, s. 224) – např. politiky (viz např. práce Lela) či marketingu (některé Sanerovy murální malby). Mám za to, že mícháním kulturních praktik celé řady lokálních a etnických skupin Saner, Neuzz a s nimi mnoho dalších *graffiteros* vytváří díla, která zcela korespondují s hybridním charakterem současné (žitě) mexické kultury.<sup>2</sup> Není tak s podivem, že vizualizace tradičních narativů jsou i ve své aktualizované podobě (a možná právě proto) vnímány jako „to ryzí a nefalšované mexické“, *lo mexicano*.

Z mých rozhovorů i studia výše jmenovaných mexických učenců se zdá, že hmotná, případně namalovaná maska ve veřejném prostoru je především manifestací metamorfózy, kterou na každodenní úrovni neustále proděláváme jako jedinci i jako společnost. Zároveň je odkazem ke každodenním i svátečním rituálům. Ve vztahu k národnímu státu mají masky sociálně-politický význam. Skrze ně se vztahujeme k tomu druhému a jejich prostřednictvím je dokonce možné se vyrovnat s významným druhým. To snad nejprizmatičněji odráží masky španělských kolonizátorů, které se těší značné oblibě během různorodých fiest. Dalším příkladem masky v rovině defenzivního nacionalismu a vztahování se k druhému jsou zamaskovaní bojovníci *lucha libre*. Jejich analýze se budu věnovat v následující podkapitole, neboť jejich vizualita a působivost rozkrývá další významy masky v mexické kultuře.

<sup>2</sup> Jak již bylo řečeno dříve, používání terminologického spojení *hybridní kultura* navrhuje argentinský antropolog Nestor García Canclini – viz kapitola 6, v níž jako příklad tohoto teoretického konceptu uvádím formu oslavy zemřelých rozvíjející se v posledním desetiletí mezi obyvateli čtvrti Reynosa Tamaulipas.



## LUCHA LIBRE

„Problém naší kultury je, že jsme příliš živí“  
(Guillermo Heredia 2013)



Murální malba portrérující El Demonio Azul (Modrého démona), jednoho z nejslavnějších bojovníků *lucha libre*. Autoři murálu a foto: Go Os a Chunga, Aguascalientes, 2017.



Masky slavných *luchadores* vítající „gringos“ v Mexické Ensenadě. Autor i rok provedení neznámý. Foto: Libre, Ensenada, 2015.

Působivost *lucha libre* (volného souboje) tkví v tom, že je excesivní podívanou. Do ringu, na který jsou namířeny ostré kužely oslnivých reflektorů, přibíhají jeden po druhém *luchadores* (zápasníci) v pitoreskních zářivých oblecích zvýrazňujících jejich kyprá, svaly či tučky, případně obojím pokrytá těla. Jejich oblek i maska vyjadřují specifické vlastnosti každého z nich. Masky je jejich identitou, vypovídá o jejich povaze, od které se bude odvíjet narativ samotného boje. Ten je sice vymezen pravidly, vycházejícími z řecko-římského stylu zápasu, ale *luchadores* je průběžně porušují, za což se jim od obecenstva dostává salv potlesku a jásotu srovnatelného s tím, když svého soupeře vyřadí ze hry. Výsledky zápasu jsou obvykle dopředu známy, což snad nejvíce podtrhuje jeho charakter – v *lucha libre* nejde o výsledek, ale o podívanou.

Jak ve svých Mytologiích píše Roland Barthes o wrestlingu, kterému se *lucha libre* v lecčems podobá, „obecenstvu je úplně jedno, jestli je výsledek zápasu předem domluvený, nebo ne, a má pravdu. Vkládá důvěru do hlavní přednosti této podívané, spočívající v tom, že se nebere ohled na žádné pohnutky a žádný výsledek: pro diváka není důležité, čemu věří, ale co vidí“ (Barthes 2004: 13). *Lucha libre* je okázalým představením násilí, hrdinství, výbušnosti, samolibosti, vášně, neukočirovatelné živosti, pomstychtivosti, utrpení, nenávisti, vzteku a hravosti. Je koncentrovanou ukázkou záliby v přehnaných, extravagantních gestech i oblečení. Diváci ponejvíce oceňují snahu obcházet pravidla a to, když poražený zápasník boj nevzdá a i přesto, že je svým protivníkem vyřazen ze hry, se ještě zvedne a vítězi zápasu „to nandá“, klidně i mimo ring a mimo hru. Výhry v zápasu je možné docílit několika způsoby, záleží na konkrétním druhu *lucha libre*. Nejčastěji vyhrává ten *luchador*, který svého soupeře položí na lopatky (nebo jej jiným způsobem „zneškodní“, například

jí hlavou mrskne o matraci a zasedne jej) a rozhodčí při tom napočítá tři. Dalším způsobem jak vyhrát, je doslova vyhodit protivníka ze hry mimo ring, do kterého se *luchador* není schopný vrátit dříve, než rozhodčí napočítá do deseti. Poražený *luchador* si musí sundat svou masku, a odhalit tak divákům svou pravou identitu. Tím se stává odhaleným bytím, bytím bez masky, čímž je veřejně potupen. Jeho soupeř si s maskou pohrává, někdy si ji nasazuje přes svoji masku, jakoby tím získával kus identity poraženého bojovníka. Pokud svou masku přemožený *luchador* „ztratil“ již v předchozím zápase, vítěz zápasu jej veřejně potupí tak, že mu před diváky ostříhá vlasy. Prameny vlasů pak z ringu ukazuje do všech stran a nechává si je jako ukořistěnou trofej. Větším vítězstvím (a potupou) je však i přes archetypální podstatu takové podívané odhalení masky, neboť v některých případech stojí poražený *luchador* sám se svou pravou identitou před společností i po mnoha letech. Ocitnout se na veřejnosti bez masky jako by znamenalo společenskou smrt, neexistenci, poražené bytí, v zásadě nebytí. Tento aspekt *lucha libre* v kulturním a mytologickém kontextu snad nejlépe reprezentuje případ El Santa, nejslavnějšího bojovníka v dějinách *lucha libre*.

El Santo (Svatý), přezdívaný pro svou stříbrnou masku *El Enmascarado de Plata* (ten, jenž je oděn do stříbra), se coby ikona popkultury držel na vrchních příčkách oblíbenosti po dobu téměř pěti dekad. Objevoval se v ringu, ve filmech i v komiksech. Během té doby proslavil *lucha libre* po celém světě, a to nejen díky své nepřekonatelné technice boje, ale i prostřednictvím akčních, hrůzostrašných a částečně romantických filmů, kterých dohromady natočil 52 (nejslavnější z nich jsou *Santo vs. Las Mujeres Vampiro*, 1962 a *Santo vs. Las Momies de Guanajuato*, 1970). Podobně jako je pro Mexičany podle Octavia Paze a graffitera Sanera charakteristické nosit neustále masku, El Santo si svou stříbrnou masku nikdy nesundal. „El Santo získal tolik slávy právě proto, že neměl obličej. Byl bytím, které získalo moc díky absenci obličeje a dokonalosti masky“ (Yépez 2010: 136). Dokonce v ní prý i spal a jedl a říkalo se o něm, že jakmile svou masku odkryje, zemře. El Santo vystoupil na veřejnosti bez masky poprvé a naposledy až v roce 1984 během televizního rozhovoru a do týdne umřel v ringu na infarkt. „Odmaskovat se (tudíž projevit své pravé já) ve světě El Santa znamená zemřít. Nezapomínejme na tenhle zákon, neboť MY jsme svět El Santa. Aby si zachoval život a moc, El Santo nesměl ztratit svou masku“ podotýká Yépez (Yépez 2010: 132). El Santo se tímto tajuplným aktem zařadil po bok Pancha Villy, subcommandante Marcose a dalších populárních mexických hrdinů, kteří svou postavu zahalili do celé řady mýtů, což jim spolu s hrdinskými činy přineslo popularitu ještě za jejich života. Jeho adorace byla podpořena tím, že nemá tvář, což spolu se ztělesňováním dalších mexických charakteristik z jeho lidského bytí učinilo mytologické tělo mexického národa. V určitém smyslu se



Zápasníci *lucha libre* jsou populárními hrdiny a ze světa ringu někdy vystupují do komiksů, na filmové plátno a murální malby. Na této malbě proti sobě boxují dvě filmové postavy Chapulin a Pepe El Toro. Každý z nich je metaforicky „podpořen“ slavnými *luchadory* El Santo a El Demonio Azul. Autoři murálu a foto: Zuen, Kuen a Nuder, *Santo y Chapulin vs Pepe el Toro y Blue Demon*, Ciudad de México, 2012.



Plakát k filmu „Santo versus upírů ženy“ z roku 1962. Yépez ve své knize píše, že pro dosažení popularity si El Santo nemohl vybrat lepší jméno. A to vzhledem k tomu, že být bohatý nebo mocný je v mexické variantě křesťanství odsuzováno, zatímco být světcem je nejvyšší metou, které může lidská bytost dosáhnout (Yépez 2010).

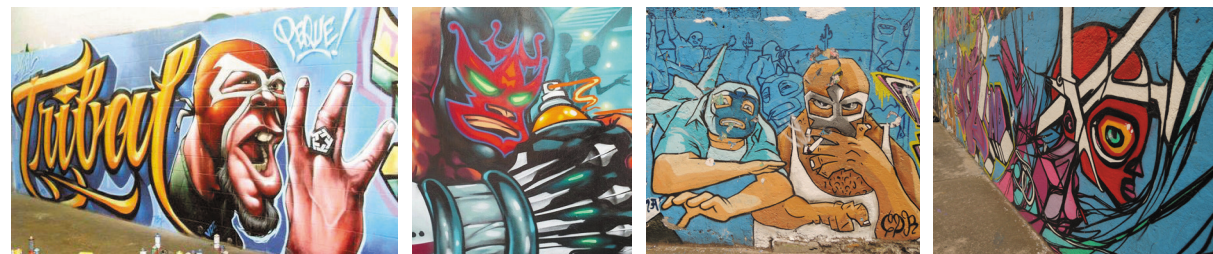


El Santo podobá subcomandantemu Marcosovi – ani u jednoho z nich nikdo nezná skutečnou tvář, zato jejich masky jsou jasně čitelné, plné jasných symbolických sdělení. A navíc má každý jen jednu, na rozdíl od „obyčejných smrtelníků“, kteří disponují maskami několikerými a střídají je na základě aktuální potřeby. Yépez upozorňuje na další aspekt stříbrné masky El Santa, pro kterou ho lidé zbožňovali. Jako důsledek kolonialismu a z něj vyplývajícího rasismu, který je bohužel platný dodnes, snědší pleť odkazuje k chudobě. V důsledku toho se podle Yépeze Mexičané stydí za svou barvu kůže, potažmo za svůj obličej. Fascinaci maskou El Santa podle něj napomáhá to, že je jí barva kůže skryta (Yépez 2010: 133). Tuto postkoloniální rovnici ještě podporují nejoblíbenější scény filmů, v nichž se El Santo líbá s překrásnou herečkou (měřeno obvykle podle západních parametrů).

Vrátme se ale k samotnému ději zápasů. *Lucha libre* je okázalou přehlídkou bolesti a dominance – v přímém přenosu je velkolepě ztvárněna úzká linie mezi tím být podroben a podrobit si druhého. Podle některých mexických učenců (např. Yépez, Bartra, Paz, Monsinváis, Batalla) jsou právě tyto dva póly – nesmiřitelný rozpor mezi touhou někoho ovládat a zároveň pocitem vlastní submisivity – přítomny ve veškerém počínání Mexičanů a jsou vnitřním odrazem dědictví z doby kolonialismu. Španělské koloniální dědictví ztělesněné postavou Cortéze je zde podrobným aspektem a tím podrobeným jsou domorodé kultury, ztělesněné postavou Malinche. Mexičané přitom v sobě mají oba tyto aspekty. Podle Batally i Yépeze dochází k pocitům méněcennosti a hněvu (které jsou taktéž pozůstatkem koloniálního útlatku) proto, že k sobě Mexičané nejsou upřímní ve vidění se takových, jací skutečně jsou. Yépez k tomu píše: „*nenechej svou mysl, aby tě pomátla, protože když se mysl nechce vidět taková, jaká opravdu je, produkuje pocity, jako jsou nepozornost, otrava, nuda, zmatení, podrážděnost, hněv a blokáce*“ (Yépez 2010: 24). Batalla vidí hlavní problém takových pocitů v tom, že se na sebe a na svou kulturu dívají Mexičané z pohledu Západu, namísto toho, aby se na západní kulturu dívali prizmatem své vlastní kultury. Píše, že je potřeba svou kulturu upevnit a přijmout jen ty západní kulturní rysy, které jsou s ní kompatibilní. Nikoliv se snažit těmto rysům přizpůsobit, kopírovat je.

Hlavním cílem *lucha libre* je toho druhého ukořistit, zmocnit se ho, podrobit si jej a veřejně jej zostudit, čímž je sundání jeho masky, případně ostříhání vlasů. Podle Bartry a Yépeze tyto vlastnosti hry vnitřně souvisí s charakterem *lo mexicano*. A to ani ne tolik v té verzi oficiálního nacionalismu „vymodelovaného“ porevolučními intelektuály a umělci, ale ve své skutečné, lidové verzi (Yépez 2010; Bartra 2013). Podobně o *lucha libre* jako o groteskních karikaturách mexičanství hovořili i někteří mí respondenti. První mě na fenomén *lucha libre* koneckonců upozornil umělec Guillermo Heredia, když říkal: „*co je mi po Quetzalcóatlovi? Co je mi po měštních kalendářích? Nebo po bílých papaláších, kteří tu bojovali se Španělskem před dvěma sty lety? Proč graffiteros radši nemalují bojovníky z lucha libre? Vždyť to přeci říká o mexické identitě mnohem víc než političtí poskoci z období nezávislosti, kterou tady v Mexiku mimochodem ještě nikdy nikdo neviděl*“ (Heredia 2013).

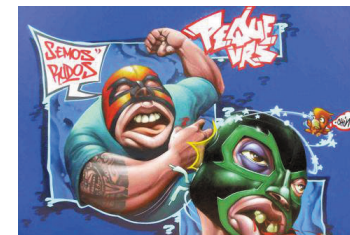
*Lucha libre* v pracích některých mexických graffiteros



Autor murálu a foto: Peque, Guadalajara, 2011.

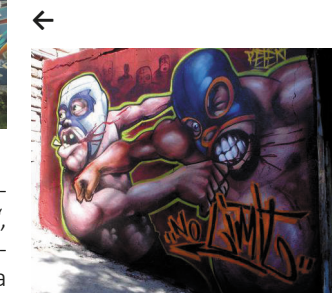
Autor murálu a foto: Anonymní graffiteros. Foto: MHK, Ciudad de México, Sekta, Tuxtla de Gutiérrez, 2012.

Příklad rozzuřených *luchadores* od anonymních graffiteros v Ciudad de México.



Peque v rohu této malby píše „*Jsme hrubiáni*“. Zápasníci *lucha libre* se dělí na *técnicos* („techniky“, u kterých v souboji převládají technické parametry boje a atletiky jako je obratnost a zručnost) a *rudos* („hrubiány“, kteří při zápase využívají především své síly a tvrdosti). Autor murálu a foto: Peque, Guadalajara, 2009.

„*Bojuji každým dnem za to být lepším*“, Sekta, 2010. Foto: MHK, Tuxtla de Gutiérrez, 2013.



Autoři murálu a foto: Peque, Humo a Reten, Celaya, 2007.

Oblíbenost *lucha libre* je však možné nazírat i z jiného úhlu pohledu než tak, že pronikavě odráží některé vlastnosti, které jsou Mexičanům společné, a při každém souboji potouchlých *luchadores* se tak rozehrává velkolepé kulturní drama mexické identity. Tomu, že se desetitisíce rozjásaných diváků po celém Mexiku (zejména v Ciudad de México, kde sídlí dvě hlavní federace sdružující bojovníky a pořádající zápasy *lucha libre*) mají chuť každý týden takovému podívanému zúčastnit, je možné zároveň vnímat i jako potřebu kolektivního prožitku excesivně předváděného násilí. Násilí je v Mexiku udržováno na úrovni nízké viditelnosti, ale je všudypřítomné. A to zejména v souvislosti se stále s narůstající aktivitou gangů *narcotraficantes*. Zápasy *lucha libre* jsou ideální příležitostí, jak tyto neviditelné, ale každodenní pocity zpřítomnit, přehrát a transformovat z roviny nebezpečí, které rezonuje na individuální úrovni, do roviny společenského uvolnění. Tomu, že *lucha libre* zastává tuto společenskou funkci, nasvědčuje i fakt, že začala být praktikována sice již v 60. letech 19. století, ale masovější obliby se jí dostalo až během krvavých lázní revoluce. *Luchadores* přehrávají každodenní pocity ohrožení, hněvu, submise i dominance s pompou a přehnaností hraničící s obsceností. V tomto významu bojovníky *lucha libre* zobrazují i někteří graffiteros.

Na většině graffiti zpodobňujícím *lucha libre* je nicméně zdůrazněn jeho zcela zásadní rozměr – boj jako takový. V tomto smyslu jej například maluje graffitero Sekta, který s maskou *luchadora* „vystupuje“ ze svého graffiti, podává divákovi ruku a k malbě píše: „*Bojuji každým dnem za to být lepším*“. Jiným a mnohem známějším příkladem, kdy *luchador* vystupuje z ringu *lucha libre*, aby se zasazoval o lepší svět, je Superbarrio Gómez, aktivista, člen a symbol organizace *Asamblea de barrios* (shromáždění čtvrtí). Superbarrio Gómez se dostal do povědomí lidí v jiném kontextu než v *lucha libre*, když se stal zakladatelem a mluvčím *Asamblea de barrios*, organizace, která vznikla v polovině 80. let jako reakce na gentrifikaci chudých vrstev obyvatel centra Ciudad de México. Po úspěšném vyjednávání s vládou a zlepšení situace gentrifikovaných se dokonce v roce 1988 rozhodl kandidovat na prezidenta, z čehož následně ustoupil ve prospěch Cuauhtemoca Cardenase, kterého veřejně podporoval. Během svých promluv opakoval, že bojuje jak ve fiktivním světě ringu *lucha libre*, tak ve světě reálném, a to proti mexické vládě a jejím podvodům. V roce 1994 se aktivně vyjadřoval proti podepsání NAFTA. Během svých turné po Mexiku i USA prosazoval myšlenky tzv. národního občanství a volného pohybu nejen zboží, ale i lidí mezi Mexikem, USA a Kanadou. Po politických představitelích požadoval, aby Mexičané žijící v USA mohli volit, a zastával zájmy chudých vrstev v mnoha sporech, které během 80. a 90. let vyvstaly. Moji respondenti, kteří vyrůstali v centru Ciudad de México a následně se stali graffiteros (např. Diego Loza či Guillermo Heredia) mi říkali, že na konci 80. let a v první polovině 90. let byly zdi doslova obsypány zobrazením červeno-žluté masky Superbarria, či žluto-červeným nápisem SB v trojúhelníku, který je pro něj rovněž charakteristický. Superba-





Murální malba v Ciudad de México portréující Superbarria Gómeze. Foto: CNN, 1996.



Na této malbě Superbarrio pózuje s dětmi ze čtvrti. Foto: Sergio Dorantes, Ciudad de México, 1988.



Znak Superbarria Gómeze v ulicích centra Ciudad de México. Foto: Maurice Marcellin, 90. léta (blíže neurčeno).

Barrio se stal během tohoto období neoficiálním národním hrdinou a mocným aktérem i symbolem boje proti útlaku mexické vlády i neoliberalismu.

Fenomén boje a ikony bojovníků obecně jsou velmi často zastoupeny ve veřejném prostoru a netýkají se pouze *lucha libre*. Zobrazování jednotlivých zápasníků s atributy charakteristickými pro *lucha libre* jsou spíše minoritní součástí tohoto proudu umění ve veřejném prostoru. Již v prvních mexických graffiti byli romanticky zpodobňováni předhispánští bojovníci, kteří jsou koneckonců doposud častým motivem i maleb *chicanos* a graffiti v mexických čtvrtích na území USA. Podobně laděná zobrazení aztéckých bojovníků oscilující mezi vizualitou hnutí New Age a maleb z období nezávislosti (inspirovaných evropským romantismem) jsem během svých výzkumů viděla ve formě kalendářů i v mnohých restauracích a obývacích pokojích lidových vrstev. Na rozdíl od USA, kde jsou předhispánští bojovníci značně romantizováni a v rukou svírají krásné vysvobozené princezny, bojovníci ve veřejném prostoru Mexika vypadají zuřivě a budí respekt.

Nejčastěji jsou portretováni jako lidské tváře oděné do hlavy zvířete, obvykle jaguára, který v mezoamerických kosmologiích reprezentoval válku, odvahu, hbitost a smrt. Z mých rozhovorů s mnoha *graffiteros*, ale i s náhodnými respondenty vyplynulo, že se Mexičané obecně cítí být bojovníky a boj je považován za jednu z nejvyšších ctností. Superbarrio Gómez v jednom ze svých rozhovorů říká: „každý, kdo zdvihne svůj hlas a bojuje proti nespravedlnosti a bezpráví, je Superbarrio“ (Brooks 1989). Maminka ukazující svému synovi emblematické pásmo murálních maleb od Diega Rivery v Palacio Nacional mi na mou otázku, co je podle ní hlavním sdělením malby, odpovídá: „to, že jsme bojovníci.“ Nabíledni jsou tak otázky, proti čemu Mexičané bojují a čím je velká frekvence zobrazení bojovníků ve veřejném prostoru motivována?

Vzhledem k tomu, že jsou ikony bojovníků jen zřídka spojovány s kontextem domácí politiky a v jejich zobrazování jsou obvykle užívány symboly obecně chápané jako národní (vážíci se především k předhispánskému kulturnímu dědictví), se domnívám, že je možné je považovat za výraz defenzivního nacionalismu. Této domněnce nasvědčuje i fakt, že byli bojovníci vmalováni do veřejného prostoru Mexika ve zvýšené míře od poloviny 90. let, tedy od té doby, co začaly být v Mexiku patrné dopady smlouvy NAFTA (viz rozhovory s Pequem 2013, Mibem 2013, Humem 2013, Herediou 2013, Reténem 2013, Shentem 2013, Kafim 2013, Shoutem 2013 a dalšími pionýry mexického graffiti, kteří stáli u vývoje graffiti scény již v 90. letech). *Luchadores* s „charakteristicky



Robotický jaguáří bojovník, který jede na hlavě Quetzalcóatla připomínající tank. Autor murálu a foto: Peque, Guadalajara, 2015.



Autoři murálu a foto: Evola a Humo, Ciudad de México, 1999.



Autoři murálu a foto: Frase a Humo, Playa del Carmen, 2017.



Autor murálu a foto: Lelo, Oaxaca de Juárez, 2017.



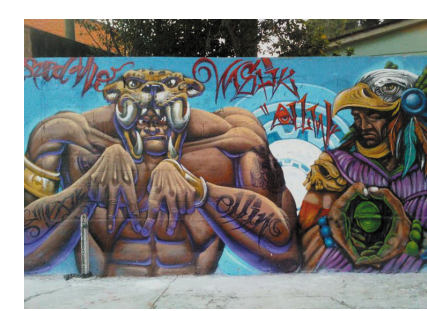
Murální malba postmoderního bojovníka s hlavou orla, stylizicky inspirovaná počítačovou grafikou. Autor murálu a foto: Humo, Ciudad de México, 2017.



Bojovník v hlavě jaguára má nasazenou masku, která *graffiteros* chrání před vdechováním barvy při sprejování graffiti. Zleva do této malby vjíždí mytologický had, zprava mytologický orel. Autoři murálu a foto: Jazor, Sekta a Drain, Guadalajara, 2014.



Na této malbě je do hlavy jaguára oděna dívka, což je v kontextu zobrazování boje velmi neobvyklé. Autor murálu a foto: Sekta, Tuxtla de Gutiérrez, 2017.



Autor murálu a foto: Rojo, Ciudad de México, 2014.

mexickými“ atributy jsou jen zřídka malováni na zakázku státních institucí a většinou se objevují na ilegálních plochách či na zdech, které mají soukromého vlastníka. Je tudíž možné je považovat za výraz neoficiálního nacionalismu. Jeho defenzivní zaměření je nicméně společným jmenovatelem i pro nacionalismus oficiální. Ana Alonso v časopisecké studii z roku 2004 píše, že mexický nacionalismus v té podobě, v níž byl prosazován porevolučními politiky, intelektuály a umělci, byl již od svého počátku defenzivní, namířený proti imperialistické, politické a kulturní rozpínavosti Spojených států amerických. „*Suverenita nového revolučního státu byla vnímána jako ohrožená severoamerickým Manifestem osudu (Manifest of Destiny), expanzionistickou doktrínou, která mimo jiné proklamuje nadřazenost Anglosasů nad míšenci, jací žijí například na území Mexika. (...) Nová revoluční mýto-historie mestictví přehodnocuje míšenectví a prohlašuje jej za pozitivní hodnotu. To se zároveň stává základním kamenem nového nacionalistického projektu, státem vedené kulturní revoluce, která byla explicitně antiimperialistická a antikoloniální*“ (Alonso 2004: 462).

Mexický nacionalismus jakožto defenzivní a zcela jasně se vymezující vůči „významným druhým“ (především USA a Evropě), je zřetelně artikulován v dílech všech tří korunních princů mexického nacionalismu, kteří stáli u rýsovacího prkna, na němž byly formovány koncepty



mestictví a mexické národní identity během revoluce a období, které po ní následovalo – Josého Vasconcelose, Manuela Gamia a Andrése Moliny. Molina chápe mexické míšence jako propojení toho nejlepšího z obou ras – od bílé rasy mestic získává akceschopnost, od domorodé indiánské rasy schopnost rezistence. Ve své práci „Los grandes problemas nacionales“ (Velké národní problémy – Molina 1909) popisuje budoucnost mexického národa následovně: „*Mesticové konečně pohltní indiány a zcela splynou s kreoly a cizinci, kteří zde žijí se svými vlastními rasami. V důsledku toho se bude rasa mesticů svobodně vyvíjet. Jak toto jednou nastane, nejen že se ubrání nevyhnutelnému střetu se severoamerickou rasou, ale v tomto konfliktu i vyhraje*“ (Molina 1978 [1909]: 352). Negativní vztah Josého Vasconcelose k USA je obecně znám. Podle Alonso jej hluboce ovlivnila zkušenost vyrůstání v příhraničním městě mezi USA a Mexikem (v Eagle Pass), kde bylo již na přelomu 19. a 20. století pohlíženo na Mexičany s despektem (Alonso 2004; Martínez 1996). Defenzivnost porevolučního nacionalismu zároveň souvisí i s jeho základním zacílením. Na rozdíl od nacionalismu prosazovaného během období nezávislosti (především během vlády Benita Juáreze), který napájela představa, že kýžené modernity a pokroku lze docílit respektováním práv jednotlivce a volným trhem, v ústavě z roku 1917 je jasně uvedeno, že pokroku je možno dosáhnout pouze pod protekcionistickým dohledem mexického státu. Ten má právo povolit či zakázat volnou činnost cizinců v zemi a povinnost chránit zájmy veřejnosti (Lomnitz 2005: 54).

Jak již víme z předchozích kapitol, od tohoto modelu bylo v praxi upouštěno, a to menšími i razantnějšími kroky vlády, jako je přepsání článku ústavy o nemožnosti prodeje komunitní půdy, či podepsáním dohody NAFTA. Mexiko jako by se čím dál více vzdalovalo od prosazování představy své vlastní jedinečnosti a partikularity toho, co pro něj znamená modernita a pokrok, a naopak se svému severnímu sousedu snažilo přizpůsobit, napodobovat jej, případně s ním soupeřit. Tato klání (ať již na poli politiky, ekonomie, kultury či ochrany životního prostředí) nicméně probíhají na základě (ne)psaných pravidel USA, což z nich činí dost nerovný soubor. Snad jediným „bitevním polem“, v němž jsou pravidla hry spravedlivě nastavena pro obě strany, jsou hřiště a ringy, v nichž se konají sportovní utkání. Možná právě proto zápasy mezi Mexikem a USA (především ve fotbale a v boxu) sledují milióny diváků po celém Mexiku a USA. Napětí při nich je jen stěží popsitelné a je těžké se ubránit pocitu, že se jedná o zhmotnění skutečného souboje mezi dvěma národy, který se z válečné vřavy bojišť přesunul do sportovních stadiónů. Tuto představu podporují rituály, jako je například kolektivní zpívání hymny a další integrální součásti nacionalismu, které jsou do sportovních utkání zahrnuty, jako je vlajka, její barvy na dresech národního družstva, jména stadiónů odkazující k národním velkánům (či významným národním událostem), účast prezidenta a dalších důležitých politických figur, případně jejich projevy k utkání. To vše je prostřednictvím televizního vysílání přenášeno do nejvzdálenějších koutů národního státu.

Během svého výzkumu jsem byla přítomna u několika takových vysílání, z nichž stojí rozhodně za zmínku zápas mezi mexickým boxerem Canelem a americkým boxerem Floydem „Money“ Mayweatherem Jr. V jinak liduprázdném Loretu v Baja Californii toho večera pukaly bary ve švech a veselí bylo ohromující. Na zápas koukali jednotlivci i celé rodiny, v restauračních zařízeních, na ulicích a ve dvorcích s televizí vytaženou z okna. Ten večer věděl každý, kdo je Canelo. Reportér v Las Vegas, kde se utkání konalo, zmínil každých pět minut, že se na tento zápas dívá celé Mexiko. Bylo přesně dva dny před slavností nezávislosti, ale lidí v ulicích bylo víc než během oslav této národní události. Na každý Canelův pohyb byly namířeny nejen oči miliónů diváků, ale i tíha neúspěchu fotbalového týmu, který nepostoupil do čtvrtfinále na mistrovství světa (ačkoliv v předcházejícím roce 2012 vyhrál olympiádu). Třidvacetiletý Canelo sice vydržel až do konce zápasu, ale mnohem zkušenější černoch Money ho beztak dostal. Někteří lidé odcházeli do svých domovů se sklopenými hlavami, jiní si dali ještě jedno pivo

a snažili se svést hovor na jiné téma. Druhý den byla má facebooková stránka doslova zasypaná imaginárními vzkazy Canelovi (z nichž většina se k němu samozřejmě nikdy nedostala) typu: „*Pro nás jsi byl beztak vítěz, Canelo, ve Tvých 23 letech jsi úspěšný. Lepší časy jsou na cestě! My Mexičani Tě máme rádi.*“ Nebo: „*Chyběla Ti zkušenost, ale nic se neboj, brzy mu to vrátíš!*“

Dílčí pozitivní výsledky boje mezi Mexikem a USA jsou nejen důsledně sledovány a náležitě oslavovány, ale i důmyslně „zapisovány“ do veřejného prostoru. Především u sportovních stadiónů, ale nejen u nich, se nachází portréty známých boxerů a fotbalistů a někdy je u nich napsáno skóre, s kterým svého amerického soupeře porazili, anebo místo, v němž se tak stalo. V tomto kontextu je myslím vhodné zmínit malbu na *Estadio Azteca* v Ciudad de México. Na zdi, která obklopuje největší fotbalový stadión v Mexiku, se nachází několik murálních maleb, které většinou referují ke sportu obecně, či ke koncertům, které se na stadionu konaly. Jedna z těchto maleb protíná několik panelů a v řadě zobrazuje národní symboly, aby skončila drtivým skóre šest ku jedné, Mexiko versus USA. Malba začíná sopkami osvětlenými slunečním kamenem. Napravo od něj se tyčí pyramida, vedle níž je zobrazen hráč peloty (míčové hry pořádané během předhispánského období v rituálních centrech po celé Mezoamerice). Po jeho levoboku se od země do murální malby noří Quetzalcóatl. Na něj se směje lebka svým hrůzostrašným šklebem a za ní následuje hlava válečníka oděného v hlavě orla. Od něj vede žebrovní, které je charakteristickým architektonickým rysem Aztéckého stadiónu. Je namalováno tak, že se vlní, čímž připomíná opěřeného hada Quetzalcóatla. Tam kde bychom očekávali jeho ocas, se nachází výše zmíněný výsledek: MEX 06 – USA 01.<sup>3</sup> V této vizuální interpretaci vítězství Mexika nad USA je cosi nadpozemského a nadčasového. Jakoby se fotbalový tým stával nesmrtelným mytologickým tělem zápasníků, kteří již od předhispánského období v nepřetržitosti bojují proti cizím nepřátelům, napájení silou svých božstev s Quetzalcóatlem v popředí.



Pásmo murálních maleb na *Estadio Azteca* v Ciudad de México. Autor i rok vzniku neznámý. Foto: MHK, 2012.

<sup>3</sup> Bohužel se mi nepodařilo zjistit, k jakému utkání se zde odkazuje. V historii vzájemných fotbalových zápasů totiž Mexiko porazilo americké mužstvo šesti góly dokonce dvakrát (v roce 1949 a 1957), ale výsledek byl ještě drtivější – USA nedaly ani v jednom případě jediný gól. Jediný způsob, jak tento výsledek interpretovat, je, že mezi rokem 1930 a 1940 hrálo Mexiko s USA 7 fotbalových zápasů, vyhrálo šestkrát a prohrálo jednou. Mám však určité pochybnosti o tom, že by bylo skóre na murální malbě takto sofistikované.



Zápasník *lucha libre* určitým způsobem odkrývá charakter Mexičanů, který by si mexická vláda, napodobující „standardy“ vytvořené západní kulturní hegemonií, přála vymýt, nebo alespoň ututlat. *Lucha libre* nicméně ukazuje to, co jsou skutečné realie mexické hry (politické i jakékoliv jiné) s humorem, živelností a extravagancí sobě vlastní – a to v čele s bouřlivou oslavou porušování pravidel (rozrušující tradiční etiku zápasu), otevřeným násilím a kyprými tvary vymezujícími se proti řecké (západní) estetice krásy těla, která je obvykle ve sportu nahlédnuta ve své úplnosti. Vzhledem k tomu, že bojovníci malovaní do veřejného prostoru plně využívají nezádatelného vlastnictví mexického národa – předhispánské mezoamerické minulosti, oficiálnímu nacionalismu na první pohled neprotiřečí. Posílení vlastnostmi orlů a jaguárů nicméně stejně jako zápasníci *lucha libre* chrání vlastní kulturní suverenitu na kolbištích postmoderních věků. A to proti mexickému státnímu aparátu i cizím intervencím a neoliberalismu, které mají na Mexiko (především jeho lidové vrstvy, z nichž většina *graffiteros* i *luchadores* pochází) neblahý dopad. Zároveň tímto způsobem vyjadřují svou schopnost rezistence a skrze veřejný prostor předávají důležitou myšlenku (která zazněla v téměř každém z rozhovorů, které jsem se svými respondenty vedla), a sice tu, že za svou kulturní celistvost budou bojovat a tento boj neohodlají vzdát.



*Graffiteros* se v některých pracích představují zcela explicitně jako *luchadores*. Graffitero Humo se na této malbě sám přetváří do *luchadora*. Autor foto i rok vzniku murálu neznámý.



Fotografie graffitera Sekty, jehož malby se vyznačují portrétováním zápasníků *lucha libre* a bojovníků s atributy odkazujícími k předhispánským mytologickým narativům. Autor foto i rok vzniku neznámý.



Na některých murálních malbách jsou bojovníci zobrazováni v masce užívané při *lucha libre* a zároveň s atributy odkazujícími k boji v předhispánském období. Na tomto murále od graffitera Sekty má bojovník nasazenou modrou masku *luchadora libre* a jeho hlavu obepíná hadí hlava s tesáky jaguára, odkazující pravděpodobně ke Quetzacóatlovi. Autor murálu a foto: Sekta, Tuxtla de Gutiérrez, 2015.



Graffitero Decks Dex pózuje v masce *luchadora Mil Máscaras* před murální malbou, na které zpodobnil tohoto proslulého zápasníka. Autor foto neznámý, Tuxtla Gutiérrez, 2016.

## KARNEVALIZOVANÁ SMRT

### CALAVERA, CATRINA A KONCEPT SMRTI

V šesté kapitole jsme viděli, že navzdory rozdílné struktuře analyzovaných komunit i rozličným aktivitám, které stojí v centru jejich setkávání, oslava smrti a specifické představy, které se k ní váží, jsou důležitou součástí jejich fungování. Frekvence užití *calaveras* a *catrinas* na módních doplňcích, či jako tetování a ozdoby domácích i komerčních interiérů ve formě sošek, obrazů a grafik, je při návštěvě Mexika do očí bijící. V této podkapitole bych ráda stručně představila kulturní pojetí smrti se zvláštním zaměřením na *Día de muertos*, neboť během těchto oslav specifický vztah Mexičanů ke smrti krystalizuje. Mým úmyslem je za prvé ukázat, jak je smrt v Mexiku pojímána, a odkázat při tom na debatu, která se v akademickém prostředí o kulturním vztahu Mexičanů ke smrti v řádu desítek let rozvíjí.<sup>4</sup> Za druhé ukáži, jak jsou smrt a vztah k ní manifestovány skrze současné umění ve veřejném prostoru.

Představa smrti a posmrtného života, její reprezentace a rituály, v nichž smrt metamorfuje v téměř hmatatelnou přítomnost, se jako tenká linie prolínaly celou mou prací. V předhispánském období byli hojně zpodobňováni bohové smrti (obzvláště v období válek), představy týkající se Mictlánu a kult oběti nabýval expresivních vizuálních podob ve veřejném prostoru. V koloniálním období byli zpodobňováni trýznění bezvěrci a kostry odkazující k peklu a očistci, které bylo velkým tématem tohoto období. Antropolog Stanley Brandes říká, že oslavy zemřelých získaly na popularitě právě v tomto období, a to kvůli vysoké úmrtnosti indiánských obyvatel (Brandes 2007). Během bojů za nezávislost, v období, které po nich následovalo (jež charakterizují potyčky mezi republikány a konzervativci) a především pak během porfiriátu smrt získává politickou tvář a stává se významnou součástí politické satiry. Na to navazují porevoluční umělci, kteří se zhlíží v podobě i obsahu prací Josého Guadalupe Posady a dalších grafiků jeho generace. Přitahuje je lidovost těchto grafických listů a to, že se v nich setkávají indiáni, političtí představitelé i mesticové, charakterizující městské střední a nižší vrstvy. Hlavním úkolem porevoluční muralistické školy je unifikace a homogenizace mexického národa. To je však dost tvrdý oříšek vzhledem k tomu, jak rozdílným „materiálem“ členové národní skupiny jsou. Zdá se, že to nejhlubší (a možná i to jediné), co je kromě národních hranic a státního aparátu spojuje, je jejich smrtelná lidská podstata. Vztah Mexičanů ke smrti a manifestace tohoto vztahu se zároveň liší od tohoto vztahu ve Španělsku i USA, vůči kterým se Mexiko potřebuje vymezit. A to proto, že se v něm setkávají a mísí domorodé představy s představami (a jejich manifestacemi) panujícími ve středověké jižní Evropě (Brandes 2007). Tento vztah je v porevolučním i současném Mexiku veřejně demonstrován především během *Día de muertos*. Ten je rituálem, v němž jsou si všichni rovni, protože se skrývají za maskou smrti, která je v jistém smyslu tou nejhlubší metaforou rovnosti. Právě proto se dost možná zobrazování oslav *Día de muertos* dostává do murálních maleb a stává se tak populárním v porevolučním umění. Roztančená smrt je portrétována po boku kostlivců, kteří mají i nadále svou roli v politické

4 Pojetí smrti a představy, které se k ní a k posmrtnému životu v rámci jednotlivých kultur váží, jsou důležitým tématem medicínské i obecné antropologie především od konce šedesátých let (o tomto fenoménu v historické perspektivě vydali stěžejní práce P. Ariés, J. Le Goff, G. Bataille, J. Delumeau, M. Vovelle a další). Je tomu tak mimo jiné proto, že přístup ke smrti v rámci dané kultury či společnosti nám zřetelně obnažuje její vztah k životu, pojetí života jako takového, jeho institucionalizaci a celé množství jevů, které z tohoto esenciálního existenciálního a kulturního vztahu vychází. Vzhledem k tomu, že je smrt a její manifestace jedním z nejvýraznějších kulturních symbolů Mexika, v akademickém prostředí je tomuto tématu věnována patřičná pozornost. Hlavní přístupy v současné akademické diskuzi zde zběžně představím a pro další čtení doporučuji rozsáhlé monografie Claudia Lomnitzze „*Death and the Idea of Mexico*“ (Lomnitz 2005) a Stanleyho Brandese „*Skulls to the Living, Bread to the Dead: The Day of the Dead in Mexico and Beyond*“ (Brandes 2007).



satíře, mnohdy rekapitulující mexické diskurzivní dějiny. Podle Claudia Lomnitze smrt v tomto období získává své význačné postavení v umělecké produkci a stává se totemem mexického národa, protože charakterizuje společnost, která se zrodila z krvavých lázní revoluce.<sup>5</sup> Jak již bylo řečeno, *Día de muertos* je navíc svátkem, v němž se setkávají obě kulturní tradice, které měly největší vliv na současnou podobu mexické národní kultury. Karnevalizovaná smrt a *Día de muertos* jsou kulturními mestici, a proto se jim pravděpodobně dostává takové pozornosti v porevolučním umění i literatuře (viz např. Paz 1950; Rulfo 1955). Posadit smrt do symbolické roviny nacionalismu se zdá být o to přiléhavější, že smrt jako taková je přítomna v každé ideji národa. Benedict Anderson ve své průlomové práci *Imagined Communities* o opěvování národních hrdinů, kteří se obětovali a padli „za vlast“, koneckonců napsal celou kapitolu, kde spojení smrti a vzniku národa analyzuje (Anderson 2008). Claudio Lomnitz si v této souvislosti všímá, že zatímco většina latinskoamerických národních států má jednoho ústředního hrdinu osvoboditele, považovaného za národního sjednotitele, Mexiko má takových hrdinů celý panteon. Smrt každého z politicky protichůdných hrdinů, kteří jsou zde zahrnuti, je zároveň i metaforou smrti ideje, politického projektu, jež daní hrdinové reprezentovali a kudy se Mexiko mohlo ubírat (Lomnitz 2005: 41). Smrt coby *lo mexicano* je v porevolučním období často tematizována i v literární produkci, nejznáměji v pracích Juana Rulfa a Octavia Paze. Paz je zároveň vůdčím představitelem romantizující interpretace kulturního vztahu Mexičanů ke smrti napájené přesvědčením, že jim je život ve své podstatě lhostejný, díky čemuž jsou „se smrtí spřáteleni, vtipkují o ní, oslavují ji, je jednou z nejoblíbenějších dětských hraček a láskou, jež je nezpochybnitelná a neotřesitelná. Mexičané smrti pohlížejí do tváře s pohrdáním, ironií a lhostejností. Lhostejností, která schovává naše životy za maskou smrti“ (Paz 1962: 57). Tímto konceptem se ještě budu hlouběji zabývat.

Od konce 20. let proudí do Mexika stále více amerických a evropských intelektuálů a umělců. Smrt ve své obnažené a karnevalizované podobě jakoby pro ně byla živou vodou oproti smrti ukryvané za bílé závěsy zdravotnických institucí, který se rozmáhá v Evropě a USA. André Breton svou zálibu v mexickém umění a kultuře představuje pařížské společnosti slovy: „*Mexiko, napůl probuzené ze své mytologické minulosti, která rozkvétala pod ochranou Xochipiliho, boha květin i lyrické poezie, a Coatlicue, bohyně země a násilné smrti. (...) Tato schopnost smíru mezi životem a smrtí je nepochybně nejatraktivnějším rysem Mexika. Neustále totiž zpřítomňuje nekonečnou řadu pocitů, od těch nejlaskavějších po ty nejzrádnější*“ (Breton 1940). Ruský filmař Sergej Ejzenštejn se mexické konceptualizaci smrti věnuje ve svém pozoruhodném filmovém eposu *¡Que viva México!*, jehož fragment (*Death day*) obletěl ve 30. letech celý svět. Smrt a její manifestace během *Día de muertos* přitahuje pozornost turistů z celého světa, což tento svátek podle některých autorů významně tvaruje (např. Lomnitz 2005; Brandes 2007). A to především ve dvou ohledech. Tím prvním je posun oslav z privátní sféry do sféry veřejné. Za druhé je do reprezentace smrti i průběhu oslav zahrnováno čím dál více předhispánských artefaktů materiální i duchovní kultury. Předhispánské kulturní dědictví se stává od začátku 20. století kulturním *trade markem* mexického národa, a podle Lomnitze i Brandese je proto nadhodnocován a zdůrazňován jeho vliv na podobu oslav zemřelých. To jsme koneckonců viděli i v případě Monster cars každoročně vyjíždějících z Azcapotzalca, na nichž jsou předhispánské diskurzivní symboly výrazně nadřazeny jakýmkoliv jiným symbolům.

Učenci, kteří se zabývají mexickou kulturou a národní identitou, se obvykle jednohlasně shodují v tom, že vztah ke smrti a jeho manifestace jsou pro Mexičany klíčové. O tom, co smrt

v kontextu mexické kultury znamená, se však na akademické půdě vedou rozepře. Hlavní spory se točí kolem dvou okruhů. Tím prvním je, zda to, že se Mexičané smrti vysmívají a koketují s ní, znamená, že si neváží života, a tudíž inklinují ke smrti, anebo tímto způsobem naopak smrt „rozměňují“ životem. Jinými slovy, jednomu táboru se zdá, že Mexičané chápou život jako bezcenný, zatímco druhý tábor se naopak domnívá, že expresivní reprezentací smrti si Mexičané přiznávají vlastní smrtelnost, a tím uctívají a oslavují život. Druhý okruh rozporů patří ještě hlouběji do prostředí knihoven a akademických pracoven a týká se toho, jestli je *Día de muertos* „vynalezenou tradicí“, či se v nepřetržité kontinuitě rozvíjí od předhispánského období.

Začneme prvním okruhem. Názory Octavia Paze a některých dalších představitelů jeho generace o tom, že se Mexičané smrti vysmívají a vyzývají ji, neboť podle nich nemá život valnou hodnotu, má lehce koloniální pachut. Utváří totiž spojitost barbarství = nízká hodnota života (což je vyvozováno z intenzivního vztahu „barbarských“ kultur ke smrti, reprezentovaného mimo jiné kohoutími a býčím, případně psími zápasy, ruskou ruletou apod.) a vyspělá kultura = vysoká hodnota individuálně pojatého života. Lomnitz na to konto uvádí několik příkladů z evropských reálií – keltskou kulturu, u níž jsou zdůrazňovány posmrtné rituály, krvelačnost Vikingů apod. (Lomnitz 2005). S tímto názorem souvisí jistým způsobem i chápání vztahu Mexičanů ke smrti, které se prosazuje v novodobější odborné literatuře. To sice již nepředpokládá, že Mexičané se smrtí flirtují, protože si neváží života, ale tito autoři mají za to, že se Mexičané smrti vysmívají, neboť ji nepřijímají. Heriberto Yépez píše: „*Když se Mexičan směje smrti, snaží se vypudit bolest spojenou se smrtí ze svého bytí, odmítá ji akceptovat*“ (Yépez 2010: 28). Stejně jako Yépez, i Roger Bartra se domnívá, že laškování se smrtí je ve skutečnosti manifestací strachu z ní, vyhýbáním se smrti a odmítáním smrti přijmout. Tento strach je podle nich úzce spjat s odmítáním přijmout novou formu, která po smrti následuje, je zastíráním strachu z transformace. Jinak řečeno, jestliže máme přijmout novou formu bytí a identity, musíme nechat odumřít formu dřívější. Bartra a Yépez kulturní vztah Mexičanů ke smrti přenáší do roviny vztahu Mexičanů ke své národní minulosti a přítomnosti. Podle nich je mexický národ „zaklesnutý“ v koloniální podřízenosti z toho důvodu, že mají Mexičané strach přijmout a rozvinout novou formu svého fungování a bytí ve světě, která by vycházela z jejich vlastních kulturních předpokladů a současných společenských podmínek (Bartra 2013; Yépez 2010).

To určitým způsobem souvisí s další charakteristikou Mexičanů, kterou Octavio Paz vystihuje ve své sbírce národních mytologií *Labyrinth samoty* (Paz 1950) – s nostalgií. Yépez i Paz se domnívají, že nejvznešenějším stavem ducha je podle Mexičanů nostalgie, melancholie a přemítání nad tím, co by následovalo, kdyby se stalo to, co se nestalo. Neschopnost přestat přemýšlet o tom, co se stalo v minulosti, to nedovoluje uzavřít a soustředit se na současnost a budoucnost. „*Od adolescentů po intelektuály, v Mexiku všichni věří, že minulost byla lepší*“ (Yépez 2010: 62). Podle Bartry a Yépeze je právě orientace do minulosti tím, co Mexičanům nedovoluje uzavřít koloniální minulost a rozejít se směrem k budoucnosti, kterou by mohli sami tvarovat na základě svých skutečných kulturních předpokladů. „*Nechtít zapomenout je základem trápení Mexičanů, a tudíž i příčinou jejich nerůstu*“ (Yépez 2010: 62). S bolestí umírá stará identita, ale nová se rodí. Podle Yépeze se Mexičané bojí odhodit svou dřívější tvář, pomyslně se vyloupnout ze skořápky utvořené vlivy, s kterými se již neztotožňují, neboť se bojí bolesti, a proto se hrouží do trápení a melancholie. První je sice bolestnější, ale zato rychlejší, druhé přetrvává. V této i v předchozích dvou kapitolách jsme viděli, že současné umění ve veřejném prostoru je plně takového „vyloupávání se ze skořápky“. Nostalgie je nicméně doposud výraznou kulturní charakteristikou, což je patrné z ohromné spousty populárních písní, v nichž je opěvování nešťastné lásky a přemítání nad tím, co se nestalo, jedním z ústředních témat. Tato melancholie je někdy spojována právě i s vyzváním smrti, představované jako chladná, krásná a nedosažitelná dívka.

5 Podle Lomnitze každý ze tří totemů mexického národa odkazuje k jedné ze společenských smluv, které mexický národ jako „kmen“ spojují. Virgen de Guadalupe je ochránitelkou mexického národa proti cizím nepřátelům a Mexičané jsou jejími věřícími, Benito Juárez symbolizuje společenskou smlouvu mezi občany oddanými pravidlům rozumu a zákonů a karnevalizovaná smrt odkazuje ke krvavým lázním revoluce a k politickému uspořádání, které z ní vzešlo (Lomnitz 2005: 41-43).



Yépez nás ve své práci „*La increíble hazaña de ser Mexicano*“ (Neuvěřitelně hrdinský počín být Mexičanem, Yépez 2010) dále upozorňuje, že s přístupem Mexičanů ke smrti souvisí i konceptualizace utrpení jakožto kladné lidské i kulturní vlastnosti. To podle něj vychází ze spojení konceptu oběti z předhispánského období a té podoby křesťanství, která byla v Novém Španělsku prosazována během koloniálního období. Ponejvíce jej demonstruje trpící Ježíš Kristus přibitý na kříži, jehož utrpení je mnohdy až přehnaně alegoricky zobrazováno. Toto expresivní podobenství si podle Yépeze Mexičané překládají do sdělení „stejně jako Kristus přetrpěl všechno, Mexičan, který všechno vydrží, se stane mučedníkem“ (Yépez 2010: 84).

Druhý názorový okruh v diskuzi o vnímání smrti v mexické kultuře je o poznání radostnější. Tito autoři (např. již zmíněný Stanley Brandes či mexický spisovatel Carlos Monsiváis) vychází z přesvědčení, že pro Mexičany není smrt ukončením života, ale bodem na pomyslné přímce životem. V souladu s tím vnímají reprezentaci smrti kypící sytou vizualitou a *Día de muertos* jako oslavu života (i smrti, oboje v jednom). Pravděpodobně každý, kdo pochází z našeho kulturního okruhu a v Mexiku den zemřelých zažil, pocítil jistou děsivost z všeobklopujících reprezentací smrti, někdy v humorných pozicích, jindy v obřích rozměrech s hrůzostrašným posmrtným šklebem. V každém prostoru, který si jenom dokážeme představit, od knihovny přes restauraci po autobusovou zastávku, je vystaven od konce října oltář s obětinami, mnohdy i ve tvaru hrobu, na který se kladou květiny (zejména afrikány, které byly aztéckým symbolem smrti), svíčky, jména a fotografie zemřelých příbuzných a další vzpomínkové předměty. Zatímco 1. listopad je prodchnut intimní rovinou smrti, na mrtvé příbuzné se vzpomíná u oltáře v domácím prostředí, pije se horká čokoláda a *atole*, jí se *tamales* a *pan de muerto* (sladký bochánek s cukrovou polevou ve tvaru zkřížených kostí), 2. listopadu propukne v ulicích Mexika burácivé veselí, z kterého se člověku tají dech. Některé dívky zpodobňují *catrinu*, jindy je karnevalizovanou smrtí kostra oděná do tradičních svátečních šatů. Pouliční prodavači vymění svůj obvyklý sortiment za *pan de muerto* a malé lebky z bílého cukru s barevnými malůvkami. *Pan de muerto* se zkříženými kostmi se nám rozměňuje v útrokách a dává nám sílu ke slavení smrti (a života), cukrové lebky se nám rozpouští v puse. Už jenom to se zdá být jasnou metaforou rozměňování smrti životem (Brandes 2007). Během takových prožitků nás tak spíš napadá, že jsou Mexičané se smrtí spřízněni, bytostně si ji uvědomují, a to dost možná proto, že je všudypřítomná. To však neznamená, že by se jí nebáli jako všichni ostatní smrtelníci (s výjimkou buddhistických stoiků a několika dalších ojedinelých kulturních skupin), anebo že by si dokonce nevážili života. Nikdo nechce být zraněný a nikdo nechce být mrtvý, protože i když o křesťanském nebi i Mictlánu panují poměrně jasné představy, co je na onom světě, je přesto přese všechno krajně nejisté. Roztančená karnevalizovaná smrt provolává: „*užijte si života, dokud jsme naživu, protože nikdo neví, jak dlouho to bude trvat.*“ A to se mi zdá hlavním sdělením mexických Dušiček i reprezentací smrti, kterými se Mexičané neustále obklopují.



Reprezentace smrti v muzeu Diega Riveri. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Oltář Diegu Riverovi v muzeu zasvěceném jeho osobě a umělecké práci. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Dívka zpodobňující *catrinu* na *patiu* radnice v Pueble. Foto: MHK, Puebla, 2013.



Papírová socha *catriny* v knihkupectví v centru Ciudad de México. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012. Cukrové lebky a další dekorace prodávané v mexických ulicích a obchodech během *Día de muertos*. Foto: MHK, Guanajuato, 2013.

Z prací historických antropologů se dozvídáme, že smrt byla podobně reflektována i ve středověké Evropě (např. Philippe Ariés, Jacques Le Goff, Michel Vovelle). Kromě jejích různorodých reprezentací v rámci bálů a lidových slavností nebylo výjimkou mít lebku položenou na psacím stole. Úlohou takové dekorace bylo připomínat jedinou jistotu, kterou v životě máme, a ve světle smrti pomoci svým pozorovatelům urovnat priority a namířit zrcadlo na individuální nesnáze, které se v jejím stínu zdají být malicherné. Pitoreskní zpodobňování smrti bylo zároveň častým motivem ve výtvarném umění a v literatuře pozdního 15. století, tedy období největších úderů morových epidemií. Jedním z dochovaných výtvarných děl s makabrozní tematikou tohoto období je například malba Bernta Notkeho, kde 47 figur smrti tančí střídavě s postavami rozmanitého charakteru, věku a společenského postavení. Smyslem malby je zdůraznit pomíjivost života a rovnost lidí před smrtí.

Tím se dostáváme ke druhému okruhu diskuzí vedených mezi akademiky o podstatě pojmání smrti v mexické kultuře. A to sice jestli je *Día de muertos* slavností, která reflektuje způsob oslav ve středověkém Španělsku (případně jižní Evropě), do kterých vnesli předhispánský odkaz až porevoluční intelektuálové, či zda se vyvíjí již „od nepaměti“, přičemž se do způsobu oslav a podoby *Día de muertos* vtiskávají vlivy, které Mexiko spoluutvářely. Jinými slovy, v prvním případě je *Día de muertos* chápáno jako „vynalezená tradice“. V druhém případě je pojímáno jako symbolická forma oslavy smrti, která pod svůj plášť bere cokoli významného, co jí přijde do cesty, což z ní činí kulturně hybridní (mesticizovanou) událost *par excellence*. Dost možná právě proto porevoluční umělci a intelektuálové věnovali karnevalizované smrti a *Día de muertos* obzvláštní pozornost na svých malbách a stránkách knih. Zvýšená frekvence zpodobňování smrti navíc souvisí i s krvavými událostmi revoluce. *Calaveras* a *catriny* nám připomínají, že na nás smrt číhá neustále zpoza rohu, a čím je reálné nebezpečí úmrtí pravděpodobnější, tím více různorodé reprezentace smrti zaplavují veřejný prostor. Antropologové Bruce Campbell a Claudio Lomnitz v tomto kontextu analyzují *revival* symbolu karnevalizované smrti po ničivém zemětřesení, které Ciudad de México v roce 1985 zasáhlo (Lomnitz 2003; Campbell 2003).

Na případě *Monster cars* jsme viděli, s jakou lehkostí si lze formu *Día de muertos* přivlastnit a propojit v ní to, co nás určitým způsobem definuje. *Día de muertos* není motýlem připíchnutým pod sklo, vycpaným tygrem v muzeu přírodních věd, ani vyšivaným krojem ve vitríně národopisného muzea, nýbrž živelnou slavností, která zahrnuje dvě roviny – tu stálou, kvintesenčníální úctu ke smrti (a k bytí) a tu druhou, formu oslav této skutečnosti, která je částečně proměnlivá. Pohlcuje do sebe totiž to, jakým společenským, kulturním a politickým vývojem Mexiko prochází a co má na něj vliv. Během kolonialismu tak přidává svaté a tance v ulicích, během nezávislosti *catrinu* oděnou do svátečních šatů a politické satiry, během revoluce reprezentace jejich hrdinů v podobě koster, jako reakci na turismus a vymezení se vůči významnému druhému



více předhispánských artefaktů. Je příslovečnou mísou *pozolí*, v každé dějinné etapě trochu jiná a v každém místě lokalizovaná (např. v Oaxace jsou součástí slavnosti masky odkazující k tradici etnické skupiny Mixtéků a k *Danza de diablos*, viz předešlá kapitola). Podobně je tomu i s uměním ve veřejném prostoru, které se ke smrti vztahuje. Je obsahově proměnlivé a i četnost jeho výskytu se mění v souvislosti s tím, jak dalekosáhle je smrt v Mexiku přítomná (lidově řečeno, jak to smrt v Mexiku zrovna kosí).

Smrt a výše popsaný vztah k ní jsou na graffiti a v murálních malbách reprezentovány různorodým způsobem. Lze je provizorně rozdělit do pěti významových okruhů. Prvním je takový street art, který se přímo vztahuje k *Día de muertos*. A to obvykle tím způsobem, že zpodobňuje oltář s obětinami. Podobně, jako tomu bylo u Monster cars, je zde zdůrazňován vztah předhispánských kultur ke smrti. Na malbách je navazováno pouto s předky z tohoto období skrze zobrazování bohů smrti a artefaktů užívaných při rituálech, které se ke smrti váží. To koneckonců nepůsobí zas až tak překvapivě, vezmeme-li v úvahu, že hold předkům je to, co se během Dušiček vyjadřuje především. K *Día de muertos* se dále váže zpodobnění *catriny*, karnevalizované smrti. Ta je buď zobrazována v přímém stylistickém ovlivnění Posadou, či jako půvabná dívka, která je zosobněním výše popsané ušlechtilé a krásné smrti a vztah k ní se pohybuje na pomezí flirtu, rozmaru a nebojácnosti. Tento vztah případně vystihuje písnička „*La muerte chiquita*“ (Malá smrt) kapely Café Tacvba: „*Dej mi maličkou smrt, po mém posledním snu, jednou věcí, o kterou Boha prosím, je být na vteřinu jejím vlastníkem. (...) Za jednu noc strávenou po jejím boku jsem ochotný dát svůj život.*“ Graffitero Senok, který smrt ve svých malbách takovým způsobem tematizuje, během našich rozhovorů několikrát zopakoval, že „*smrt a život je jedna forma, jedna věc, stejně jako den a noc, nebo měsíc a slunce*“ (Senok 2013). Domnívám se, že tato dichotomická celistvost je právě esencí vztahu Mexičanů ke smrti, je onou cukrovou lebkou, která se při oslavách *Día de muertos* rozpouští v puse. „*Přijde mi důležité tuhle stránku věci ukazovat a dělám to buď výjevy, které se tady toho týkají a neustále nás tady v Mexiku obklopují, jako je třeba catrina, anebo tak, že maluji slavné osobnosti, s nimiž souzním, se zdůrazněním jejich lidskosti, která je smrtelná. Oni jsou smrtelní, ale jejich ideje nesmrtelné. A tohle bychom si právě všichni měli uvědomit. Víš, že to nejsou rozdělené věci, ale jedna a tatáž. Koneckonců většina našich předhispánských legend se tady toho, tady té neoddělitelnosti týká,*“ dále pokračuje graffitero Senok, který má na jedné paži vytetovaného boha Mictlantecuhtli, pána Mictlánu (podsvětí) a boha smrti, a na druhé lebku, z jejichž očí vyrůstají větve a květiny.

V současném Mexiku je pro zobrazení dualistického chápání života a smrti z panteonu předhispánských bohů vybírána především Coatlicue, paní země. Coatlicue je aztécká bohyně



Graffitero Senok dualistické chápání života a smrti akcentuje přirovnáním ke dni a noci, jako je tomu na této murální malbě (viz barevné provedení vlasů *catriny*). Její obličej je inspirován estetikou *santa muerte* (svaté smrti), která se rozmohla především mezi subkulturou *cholos* v USA (viz 5. kapitola). Toto zobrazení se váže k životnímu stylu *cholos* „*la vida loca*“, v rámci něhož je smrt adorována a určitým způsobem i vítána, což je zapříčiněno její každodenní blízkostí. Také je do tohoto zpodobňování promítnuta politika identit, v rámci níž jsou (mexické) národní symboly v USA ukazovány v co nejexpresivnější variantě. Ačkoliv se mexičtí *graffiteros* s kulturou *cholos* obvykle neztotožňují, tuto estetiku ve svých malbách přejímají (podobně jako tomu bylo i s dalšími symboly, které se skrze práce *chicanos* dostaly zpět do vizuálního diskurzu Mexika). *Santa muerte* a jejímu současnému užití mezi *cholos* v USA i *narcotraficantes* v Mexiku se věnuje např. Lomnitz ve své knize *Death and the Idea of Mexico* (Lomnitz 2008). Autor murálu a foto: Senok, *La Muerte* (smrt), La Paz, 2016.

Následující murální malby jsou dalšími ukázkami využití estetiky *Santa Muerte* v mexickém street artu.



Autor murálu a foto: Nuder, Ciudad de México, 2010.



Autor murálu a foto: El Mente, Guadalajara, 2011.



Jedna malba z pásma murálních maleb Nudera v průjezdu do městské čtvrti Tlalpán. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Autor murálu a foto: Senok, La Paz, 2015.



země, která dává zrození všemu živému, to se však na sklonku života do země opět ukládá. Je bohyně matka, která dává život, i jej bere. Právě tuto dualitu milosrdného i hrozného reprezentuje několik symbolů vytesaných do sochy Coatlicue, která byla v 16. století objevena mezi ruinami centra Tenochtitlánu. Vzhledem k tomu, že byla nalezena pod hlavním oltářem, tedy v samotném *axis mundi*, lze předpokládat, že manifestace smrti a zrození byla Aztéky posazena do roviny hlavního kulturního konceptu. Odtud je také Coatlicue chápána jako bohyně matka. Na této soše je představována jako paní v hadí sukni, se dvěma protijdoucími hadími hlavami místo tváře, jež jsou obvykle interpretovány jako metafora dne a noci, zrození a smrti, světla a tmy. Z hadích hlav i pod nimi vyjíždí mohutné tesáky, které odkazují k jaguárovi, dalšímu důležitému symbolu smrti (zejména v mayské oblasti). Jaguár byl pánem podsvětí, převaděčem na onen svět a jeho skvrny byly přirovnávány k rozkladu (pro tuto metaforu si stačí představit hnijící banány či papáju). Ve středu sochy Coatlicue je vytesána lebka obklopená lidskými srdci a rukama, které odkazují ke konceptu oběti. Pod nimi je zpodobněno povislé poprsí, asociující mateřství, které je jedním z hlavních aspektů jejího „bytí“. V současném veřejném prostoru je Coatlicue ponejvíce zobrazována jako replika této sochy. Někdy je nicméně rozpracována její určitá charakteristika. Například na murální malbě Germen crew s názvem „Zrod národa“ je zpodobněna jako dívka obklopená kukuřičnými klasy, z jejíhož lůna se rodí dítě. Jindy je zobrazena pouze její hlava tvořená dvěma protijdoucími hady s tesáky, čímž je interpretován věčný zápas života a smrti, které jsou dohromady nedílným celkem – slunce se ráno rodí a večer umírá, aby se mohlo opět ráno narodit (Humo 2012). Život jako den, smrt jako noc. V pracích některých *graffiteros* je dichotomie ve vztahu ke Coatlicue reprezentována barvami dne a noci. Tak ji zobrazuje například umělecká skupina Neza Arte Nel, přičemž jako předlohu využívají sochu Coatlicue, která byla také nalezena v ruinách Tenochtitlánu, ovšem není tak známá jako socha popsaná výše.

V některých mytologických vyprávěních je dualita vážící se ke dni a noci reprezentována kolibříkem a orlem – barvy kolibříka jsou barvami probouzejícího se dne, orlovo peří odráží



Ukázka zobrazování Coatlicue ve veřejném prostoru Ciudad de México. Autoři i rok vzniku neznámí, Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

Zobrazení Coatlicue na jednom z *Monster Cars*. Foto: z archívu bratrů Díazových, Ciudad de México, 2013.

barvy dne ukládajícího se k večeru. K dualitě života a smrti odkazuje výběrem barev vycházejících z této metafory například výše zmíněný *graffitero* Senok. Jiní *graffiteros* podobně zobrazují život jako žlutou postavu, noc jako modrou. V některých legendách kolibřík vystupuje jako převaděč mezi životem a smrtí. V této rovině jej zpodobňují mnozí jiní *graffiteros* (např. Shout či Mibe).

Pro vizuální interpretaci cyklického uvažování o životě a smrti bývá z předhispanického panteonu vybírán také Mictlantecuhtli, a to v jeho různorodých reprezentacích, které byly



Výsek z murální malby „Jamaica zno-  
vuožívá“, Crew Germen, Ciudad de  
México, 2012. Foto: MHK, 2013.

Crew Germen, „Zrod národa“, Ciudad  
de México, 2012. Foto: MHK, 2013.

Humo, Coatlicue, Ciudad de Méxi-  
co, 2013, autor foto neznámý.



Autor murálu a foto: Neza Arte Nel, Ciu-  
dad de México, okolo roku 2000.

Autor murálu a foto: Nuder, Ciu-  
dad de México, 2012.

Autor murálu a foto: Senok, La Paz,  
2014.

nalezeny v aztéckém kulturním okruhu. V tomto významu jej zachycují např. Mente, Mimi, Kaer a Shout. Na své kolektivní murální malbě zpodobňují boha Mictlantecuhtli vedle cukrové lebky, s níž je pán Mictlánu spojen *papel de chino*, dekorací ulic a domovů povlávající během oslav zemřelých s vystříhanými atributy, které se k *Día de muertos* váží.

S *Día de muertos* mnohdy tematicky či stylisticky souvisí *calaveras* sprejované do ulic Mexika, které připomínají výše zmíněné cukrové lebky. Zobrazení lebek je nicméně v graffiti kultuře obecně značně rozšířené napříč světovými scénami a mimo jiné reflektuje nebezpečí, kterému *graffiteros* při svých intervencích čelí. Lebky jako takové tak mnohdy symbolizují přínaležitost k tvrdosti ulice a ke graffiti, s kterým může být asociováno balancování mezi životem a smrtí, jak je koneckonců na některých murálních malbách i explicitně sděleno. Příkladem je jedna z maleb *graffitera* Papy, která nese výraz „*Vive, muere*“ (Žije, umírá), či malba *graffitera* Huma, který zobrazuje *calaveru* ozdobenou coby cukrovou lebku a obklopenou růžemi. K ní Humo píše „*Vivir para pintar, pintar para vivir*“ (Žít pro malování, malovat pro život), čímž utváří zrovna tak spojení mezi životem a symbolem smrti. Vědomí vlastní smrtelnosti je přítomné v celé řadě graffiti a maleb, a to obvykle zobrazením *graffitera* jakožto z části kostry. Zobrazení motivů smrti v pracích *graffiteros* nemusí mít jenom metaforický či mytologický rozměr, ale může být chápáno i v intimní rovině. Někteří *graffiteros* pochází z velmi chudého prostředí, kde je smrt na každodenním pořádku. Smrt a její zobrazování tak pro ně může nabírat jasných kontur a odkazovat i ke konkrétní události.

Dalším významovým okruhem, v němž se smrt odráží na zdech Mexika, je zpodobňování koster jakožto *lo mexicano*, „typicky mexické záležitosti“. Kostry jsou zde ověšeny „emble-





Autor murálu a foto: Papy, Ciudad de Azteca, 2012.

El Cleo, Ciudad de Mexico. Foto: MHK, 2012.

Autor murálu a foto: Humo, Ciudad de México, 2012.

Vlastní personalizace smrti na graffitech Roja, Senoka a Nudera



Rojo, "La mejor arma en nuestra defenza es el conocimiento aplicado" (Nejlepší zbraní naší obrany je užité vědění), Ciudad de México, 2016.



Autor murálu a foto: Nuder, Ciudad de México, 2012.



Autor murálu a foto: Senok, La Paz, 2014.

Ukázka zobrazení lebek bez „mexických“ atributů, stylisticky ovlivněných „klasickým“ stylem graffiti, tedy takovým, který můžeme vidět na zdech kdekoliv v USA či Evropě.



Autor murálu a foto: Rojo, Querretarro, 2016.



Autor murálu a foto: Papy, Ciudad de Azteca, 2012.



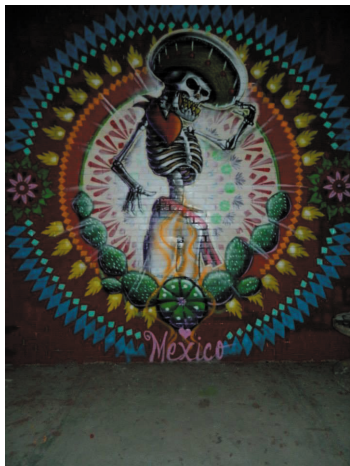
Autor murálu a foto: Papy, Ciudad de Azteca, 2012.

maticky mexickými“ artefakty a atributy. V malbě Radarese stojí kostra v sombrero na věnci z nopálů místo orla z národní vlajky, na malbě Huma vybízí v podobě *mariachi* (hudebníka hrajícího tradiční styl lidové hudby *mariachi*) k bouřlivé fiestě. Na graffiti Roja nese náčelnickou čelenku a v uších má zavěšeny lidské ruce, odkazující k oběti (viz např. socha Coatlicue). Na spoustě jiných murálních maleb jsou jako poloviční kostlivci zobrazovány slavné osobnosti ze světa politiky i showbyznysu. Na jedné z maleb graffitera Nudera jsou portrérováni Zapata, Villa, Hidalgo a Morelos na oltáři pokrytém tradičními obětinami *Día de muertos*. Centrem tohoto posmrtného oltáře je lebka symbolizující boha Mictlantecuhtli a po levé straně hrdinné vojevůdce doprovází pes Xoloitzcuintli považovaný v aztécké kosmologii za převaděče do Mictlánu. Obsah této malby tak jasně vyjadřuje pouto mezi *Día de muertos* a národem – národní hrdinové jsou doslova obětováni národní existenci tím, že jsou posazeni na obětní stůl v existenciální rovině mezi životem a smrtí.

Na rozdíl od grafik minulého a předminulého století, v současném veřejném prostoru Mexika jsou kupodivu smrtka a *calavera* zřídka užívané ve spojení s politickou a společenskou kritikou. Během svého výzkumu jsem viděla jen několik málo murálních maleb s takovým zaměřením. Mou pozornost upoutaly především dvě z nich. Jedna se nalézala v pásmu maleb obklopujících řeku El Sabinal protékající Tuxtlu Gutiérrez, hlavním městem jihozápadního státu Chiapas. Jeden kostlivec na ní představuje stranu PRI, další je namalován jako kněz a třetí jako manažer nadnárodní společnosti. Favian Mendoza, autor malby, každým z nich



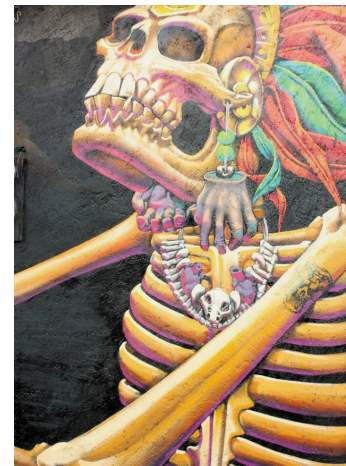
reprezentuje jednu z institucí, které podle něj finančně vykořisťují Mexičany (tančící na druhé straně malby) – korupčníky strany PRI, církev a nadnárodní obchodní korporáty. Dalším příkladem spojení smrti a politické kritiky je murální malba Raula Sisniegy „La muerte capitalista“ (Kapitalistická smrt) v Ciudad de México. Smrtka jedoucí na rozruženém vlku na ní v ruce třímá americké dolary, s jaguářími skvrnami odkazujícími ke tlení a zániku na pažích. Před ní na vlku, který asociuje vmalovanými spirálami šrouby strojů a mašinerii kapitalismu, sedí fantaskní postava, která drží kříž symbolizující církev.



Autor murálu a foto: Radares, Ciudad de México, 2017.



Autor murálu a foto: Humo, Ciudad de México, 2012.



Autor murálu a foto: Rojo, Ciudad de México, 2015.



Autor murálu a foto: Nuder, Ciudad de México, 2009.



Favian Mendoza, Tuxtla Gutiérrez. Foto: MHK, 2013.



Autor murálu a foto: Raul Sisniega, „Kapitalistická smrt“, Ciudad de México, 2016.

## SMRT JAKO METAFORA ŽIVOTA, SMRT JAKO DEFENZIVNÍ NACIONALISMUS

Jak jsem již mezi řádky poznamenala na mnoha místech tohoto textu, v Mexiku jako by bylo vše expresivnější a vizuálně jasnější, než je tomu v našem kulturním kontextu. Smrt a umírání nevyjímá. Zatímco v západní kultuře smrt (i zrození) stále více posouváme za bílé závěsy zdravotnických institucí, a dokud nám smrt nezkříží cestu, se snažíme předstírat její neexistenci, v Mexiku je smrt pojmána jako součást života, zrození, stárnutí a umírání. V medicínské antropologii (a nejen v ní) je přístup ke smrti dané společnosti vnímán jako startovací bod její analýzy. O západní společnosti je v tomto smyslu uvažováno tak, že se ocitá ve fázi „neviditelné smrti“. V Mexiku je oproti tomu vše viditelné, dokonce i smrt. Přemýšlíme-li o rozdílnostech v manifestacích vztahu ke smrti rozšířených v americké a mexické kultuře, přiznanost smrti a okázalost vztahu k ní v té mexické jsou určitým způsobem důležité i v rovině defenzivního nacionalismu. A to obzvláště vezmeme-li v potaz stále větší užívání předhispánských artefaktů, které se do procesu této „viditelnosti“ zapojují. Claudio Lomnitz si ve své práci *Death and the Idea of Mexico* všimá toho, že předhispánský aspekt oslav *Día de muertos* je u Mexičanů žijících na území USA ještě silnější, než je tomu v samotném Mexiku. Vysvětluje jej tak, že mexičtí Američané tím chtějí dát najevo svou vlastní historicitu, která má svědčit o jejich kulturní vyspělosti a zároveň nároku na americké území (především ve státech, které Mexiko ztratilo v 19. století, Lomnitz 2005). To je myslím možné částečně vztáhnout i na oslavy zemřelých v Mexiku v kontextu defenzivního nacionalismu, jehož jádrem je právě zdůrazňování kulturní dávnověkosti mexického národa a kultury.

Domnívám se, že *Día de muertos* a pojetí smrti v mexické kultuře je nicméně nepřesné vnímat *pouze* jako vynalezenou tradici. Mám dojem, že je přiléhavější tuto expresivitu nahlížet ve světle „krocení“ kultů vážících se ke smrti, které probíhaly v předhispánském období, dohromady se čtyřmi sty let útlaku vedoucího k manifestaci tohoto kvintesenciálního vztahu v rámci kulturních vzorců kolonizátora(ů). Současná podoba *Día de muertos* a vztah ke smrti obecně je tak myslím kombinací kulturního vývoje, volnosti exprese vztahu k zemřelým předkům, potřebou defenzivního nacionalismu, reakcí na zvyšující se turismus a manifestací dualistického pojetí života a smrti. K němu ostatně odkazuje i zobrazování Coatlicue, která se ve veřejném prostoru ve vztahu ke smrti objevuje ponejvíce. Když život, tak i smrt, když smrt, tak i život. Oboje je součástí toho samého a oboje je v umění ve veřejném prostoru i během svátku zemřelých představováno ve své obnaženosti.

Navzdory literárně brilantním spojením Pazovy národní mytologie je tak jeho romantickému představování obsesivního vztahu Mexičanů ke smrti těžké uvěřit a jeho ideje se ve stínu současného kulturního vývoje zdají být vypršelé podobným způsobem, jako nablýskaná národní sláva murálů z porevolučního období. O mexické společnosti je potřeba přemýšlet tak, že reaguje na trendy globalizace a je ovládána touhami a tendencemi podobnými jakékoliv jiné moderní společnosti. A nikoliv udržovat její představu jakožto společnosti zmítané svými tisíci let starými vírami a představami. Důvodem, proč *Día de muertos* přechází ze soukromé do veřejné sféry, tak nemusí být pouhé poklonkování turistům, za něž jej mají Lomnitz s Brandesem a někteří další akademici, ale může být motivováno tím, že Mexičané milují fiesty a pocit komunity. *Día de muertos* zprostředkovává oboje bezzbytku a není snadné najít obdobnou slavnost, v níž by se všichni v davu slavicích stávali nedílným společenským tělem. Podobně je možné nahlížet ironickou intimitu se smrtí, za kterou Bartra, Paz, Yépez a mnozí další vidí takové dalekosáhlé důsledky, jako například nemožnost dospět či být zodpovědný (jako jedinec i jako národ). Navzdory kulturní i geografické vzdálenosti, mexický humor se podobá českému vtipkování v mnoha ohledech. A to především v tom smyslu, že je společensky přijatelné si dělat legraci doslova z čehokoliv, v případě Mexika i z ničivého zemětřesení či ze smrti. Smrt je pro Mexičany hravou entitou a stejně tak k ní přistupují.



Příklad kostlivců reprezentujících jednotlivá historická období během *Día de muertos* – voják svou uniformou představuje období nezávislosti, *catrina* Porfiriát, Madera a kostlivci opásaní nábojnicovými pásy Revoluci. Foto: MHK, Muzeum Diega Rivery, Ciudad de México, 2012.



Oficiální diskurz využívá *Día de muertos* pro zahrnutí a představení všech tří dějinných epoch mexického národa – předhispánského období, koloniálního období a současného období, které odstartovala revoluce. Toto dějinné rozvrstvení absorbované do manifestace oslav zemřelých jsem zachytila v mnoha rozličných formách *Día de muertos*, kterých jsem se zúčastnila, především však v oficiálních oslavách na Zócalu. Tam každoročně přijíždějí (a tento diskurz víceméně stvrzují) i mnou analyzované *Monster cars*. V nich je patrná živelnost a hybridita, které jsou společným jmenovatelem oslav smrti ve všech jejích podobách napříč Mexikem. Namalované či připevněné smrtky na kapotách zabahněných aut obyvatel Azcapotzalca svým bezzubým úsměvem vykřikují do ulic to, co je hlavním poselstvím mexických Dušiček nehladě na způsoby jejich oslav: *tohle je fiesta a ne funus!* A to je myslím stěžejní klíč k pochopení pojetí smrti v mexické kultuře.

## PERSONALIZACE SOUČASNÝCH POLITICKÝCH A KULTURNÍCH KONCEPTŮ

*Můj národní hrdina není Hidalgo ani Carranza. Je to Tin Tan a Frida Kahlo.*  
(Senok 2013)



Senok, La Paz, 2013, autor foto neznámý.

V několika předešlých pasážích této práce jsem se ať již přímo, či mezi řádky vyjádřila k problematičnosti oficiální verze národní identity, která podle mě tkví především v její neaktuálnosti. Jak jsme viděli v této i předchozích dvou kapitolách, neoficiální verze ve veřejném prostoru ji různorodými způsoby aktualizují. A to tak, že na oficiální symboly navazují, posazují je do jiného kontextu, či podávají svůj vlastní komentář k tomu, co je podle nich *lo mexicano*. V této podkapitole se zaměřím na zobrazování osobností mexické popkultury, které jsou nejen oslavovány ve veřejném prostoru, ale jsou i s oblibou tetovány. Domnívám se, že jsou tak často zobrazovány zejména proto, že jejich postava a životní poselství rezonuje se současnou kulturou, popřípadě s problémy, kterým Mexiko čelí. Tetování postav, o kterých zde bude řeč, myslím poukazuje

na internalizování konceptů, jež zosobňují, na té nejintimnější tělesné rovině. A to obzvláště vezmeme-li v potaz permanentní status tetování a bolest, která jeho vznik provází.<sup>6</sup>

S hrdiny prosazovanými v rámci oficiálního nacionalismu má tento nový „panteon“ lidových hrdinů jedno společné. A to mortifikaci významů, které ztělesňují, což se odráží i ve vizuální rovině. Na rozdíl od předešlých námětů objevujících se ve veřejném prostoru (ať to byli bojovníci, lebky, modří jeleni či předhispáňští bozi), jejichž způsob zobrazení byl u každého graffitera jedinečný, lidové hrdinové jsou stejně jako ti oficiální portretováni jako ikony, s ustáleným výrazem, držení těla a oděvem, vycházejícím z určité emblematické fotografie, na níž byli zachyceni. Navzdory této vizuální shodě je však význam sdělení těchto ikonických hrdinů alternativní či protichůdný vůči hlavním myšlenkám státního aparátu, které jsou sdílány prostřednictvím oficiálních hrdinů. A to na různých stupních odporu a nesouhlasu.

Nejdříve se budu zabývat zobrazováním hvězd zlaté éry mexické kinematografie, jimiž je sdělován jiný obsah *lo mexicano* než ten, který reprezentuje stát. Jak však přesvědčivě argumentuje Bartra, ačkoliv se jejich poselství zdá subverzivní, je tomu právě naopak, a souhlas s hegemonickým aparátem a jeho diskurzem je jimi spíše utvrzován než rozvrácen. Na pozadí stručné analýzy postavy Cantiflase, jedné z nejpůvodnějších postav tohoto období, ukáží vizuální funkci kinematografie v šíření jednotných (a unifikujících) identitárních obsahů.

Filmové umění sehrálo důležitou roli i v případě popularity další představované ikony, již je věnována následující podkapitola, Fridy Kahlo. Té se sice dostalo značné pozornosti již za jejího života, nicméně jejímu věhlasu významně napomohl americko-kanadský film „Frida“ (2002, rež. J. Taymor). To mimo jiné poukazuje na pozici významného druhého v procesu utvrzování národních obsahů. Skrze ikonu Fridy Kahlo je oslavován *women empowerment* a je protestováno proti machistickému prosazování genderových rámců, které v jistých vrstvách mexické společnosti dodnes přetrvávají. Jak se dozvídáme od celé řady učenců, v nich má žena na výběr dvě kategorie své existence – buď je domestikována a poté je zbožšťována a spojována s katolickými ctnostmi, jako je cudnost či počestnost, anebo „naopak“ evokuje zvrhlý sexuální způsob života (viz např. Yépez, Bartra, Paz).<sup>7</sup> Frida Kahlo nám ukazuje, že je možné jít i žít napříč těmito kategoriemi a definovat si přístup k mužům i své sexualitě sama za sebe.

Třetí druh umění ve veřejném prostoru, který v této podkapitole představím, je již beze všech pochybností možné považovat za subverzivní. Zcela jednoznačně se vyjadřuje vůči konkrétním krokům mexické vlády (a jistým státním reprezentantům), i proti jejímu směřování obecně. Tyto verze ve street artu (ponejvíce ve formě *stencils*) je možné považovat za „zbraně slabých“, jak je napříč svými texty definuje James C. Scott. A to především v tom smyslu, že anonymně šíří vlastní podmínky vládnutí, odhalují zločiny vlády, které by měly zůstat skryty, a sdílí konkrétní nesouhlas i svou rezistentní pozici vůči dominanci hegemonického aparátu, čímž jej v omezené míře působnosti rozvrací. Vláda se proti těmto zbraním samozřejmě brání a takto zaměřené umění v ulicích mexických měst přemazává, což je možné číst jako soupeření o dominantní místo ve veřejném prostoru a ikonoklasmus. Subverzivní umění představím v kulturně-historickém kontextu ve spojitosti se street artem, který plnil veřejný prostor Mexika

6 Jen málokterí *graffiteros* se užívají tvorbou murálních maleb a většina současných muralistů a *graffiteros*, s kterými jsem dělala rozhovor, pracují jako grafičtí designéři či tatéři. Mimo jiné i z tohoto důvodu je svět tetování a graffiti značně propojený a skici, které *graffiteros* kreslí, se někdy objevují jak na jejich klientech ve formě tetování, tak i na těle města.

7 Heriberto Yépez si v tomto kontextu všímá, že toto vydělení reflektuje i lingvistický aparát. Pokud se žena chová „domestikovaně“, což je spojeno se staráním se o muže, srovnatelným s mateřskou péčí, je na ní pohlíženo jako na opředenu auru svátosti. To odráží pojmenování ženy *la santa* či *la santilla* (svatá, svatoušek), *la jefita* (šéfká), *la patrona* (patronka), *la amada* (milovaná). Opakem je žena, která je vzrušující, nebezpečná a jsou do ní projikovány sexuální fantazie. S ní se pojí výrazy *la mujer bien puta* (pořádně kurevská ženská), *la vieja piruja* (stará štětká), *la cabrona* (kruťačka), *la caliente* (vzrušující), *la cachonda* (rajda) (Yépez 2010: 71, 82).



v době občanských bojů proti státnímu aparátu v roce 1968. Hlavními symboly politiky rezistence jsou v současném Mexiku odkazy k zapatistickému hnutí v čele se subcomandantem Marcosem. Jak na následujících stránkách uvidíme, ten je mnohdy zobrazován po boku s Che Guevarou a s Emilianem Zapatou, a spolu tak na kolbištích postmoderních věků bojují za socialistickou pronativní politiku, kulturní diverzitu a autonomii.

Smyslem této podkapitoly je podat stručný komentář k osobnostem lidové kultury, jejichž portréty jsem ve veřejném prostoru zaznamenala s největší frekvencí během let 2006–2013, kdy jsem v Mexiku realizovala terénní výzkumy. Každá z představených ikon mexické popkultury by si bezesporu zasloužila svou vlastní kapitolu, to je však nad rámec této práce i materiálu, který jsem během výzkumu nasbírala. Analýza těchto postav je tak vzhledem k rozsahu a cílům této práce značně limitována.

### ZLATÁ EPOCHA MEXICKÉHO FILMU: LA INDUSTRIA DE LA RISA<sup>8</sup>

Za zlatou epochu mexického filmu jsou považována 30. až 60. léta 20. století (např. García Riera 1986). Vrchol popularity mexické kinematografie úzce souvisí s 2. světovou válkou – v Evropě se točí až na malé výjimky válečné snímky, Američani jsou na frontě, a Hollywood tak stagnuje. Filmy z prostředí exotického ráje vycházející z mexických filmových ateliérů působí jako balzám na šrámy z válečné vřavy. S režiséry a hvězdami, které mají za sebou hollywoodskou kariéru, dobrým technologickým a uměleckým zázemím, se v tomto období mexické kinematografii úspěšně daří prezentovat v národním i mezinárodním kontextu myšlenku autonomního mexického národa a toho, kdo jsou jeho účastníci (Lomnitz 2001; Noble 2005; Pick 2010). Z toho důvodu státní moc filmový průmysl podporuje a náležitě střeží to, co je sdíleno, neboť filmy *lo mexicano* nejen představují, ale tím jej i stvrzují.<sup>9</sup> Jedním z nejúspěšnějších režisérů té doby je Fernando de Fuentes, který reaguje na popávku mexické vlády i diváků a točí filmy z prostředí revoluce. Ve svém snímku *¡Vámonos con Pancho Villa!* nicméně se skutečným portrétováním

8 Továrna na smích. První odstavce této kapitoly je upraveným přepisem torza článku „Pojďme s Pancho Villou! (analýza filmu *¡Vámonos con Pancho Villa!* a mýtické obrazy revoluce)“, který jsem publikovala spolu s filmovým vědcem MgA. Markem Matvijou v časopise *Art Communication and Pop Culture* (Koháková, Matvija 2015).

9 Vědomí důležitosti kinematografie pro vnímání Mexika v zahraničí dokládá již článek č. 8 *Reglamento de Censura cinematográfica* (vyhlášky filmové cenzury) z 10. 10. 1919, vydané za vlády V. Carranzy. Mexické filmy jdoucí na export musí získat povolení Cenzurní rady (Consejo de Censura). Ta je oprávněna (podle článků 9 a 10) je změnit, či problematické pasáže odstranit. S rozmachem kinematografie se systém cenzury dále sofistikuje. Marcela Fernández Violante popisuje její fungování ve zlaté éře mexického filmu následovně: „Censura je uplatňována od kontroly scénáře přes celou dobu natáčení až po konečnou verzi filmu, který musí být předložen Generálnímu ředitelství kinematografie (Dirección General de Cinematografía) pro schválení, klasifikaci a určení věkové hranice přístupnosti filmu. Tento institut rovněž schvaluje export mexických filmů do zahraničí a dovoz filmů, které aspirují na to být promítány v Mexiku. Kromě úřadu je v Generálním ředitelství kinematografie i vlastní archiv filmů, které jsou po schválení distribuovány v rámci Národní kinotéky (Cineteca Nacional). (...) Když se státu z nějakého důvodu nehodí zacházet s určitým filmem otevřeně, využívá dalších metod, např. může donekonečna odsouvat premiéru filmu, „zmrazit“ ho před uveřejněním do kin, nechat film pouštět pouze v neadekvátních sálech, či film stáhnout z distribuce vzápětí po premiéře s odůvodněním, že nedosahuje špiček prodeje. Tomuto typu cenzurního zásahu se říká „komerční cenzura“ a je aplikována na soukromé i státní filmy. (...) Výše popsané mechanismy jsou praktikovány státní institucí „Zřizující soubor divadel“ (Compañía Operadora de Teatros), která vlastní velký počet sálů [přes 300, pozn. aut.] po celé zemi.“ (Fernández Violante 1986: 20). Cenzurní činnost mexického státu byla ve zlaté epoše mexického filmu velice rozsáhlá a komplexně pokrývala všechna tehdejší masová média. Vedle oficiální státní cenzury byly využívány i neoficiální mechanismy a nátlakové taktiky vedoucí k autocenzuře. Rozpuštění státní kontroly do více orgánů výrazně snížilo průhlednost celého procesu a zároveň naznačuje neochotu cenzuru jako takovou vůbec přiznat (od roku 1941 je dokonce namísto cenzury používán eufemismus supervize) (Koháková, Matvija 2015).

této historické události zachází příliš daleko a tento film se stává propadákem ostříhaným cenzurou a až do nedávna v celé verzi uzamčeným pod několika zámky státních filmových archivů (viz např. Koháková, Matvija 2015). Od té doby se de Fuentes nadobro obrací k romanticko-komediální tvorbě, která zlaté období mexického filmu definuje.

V současném umění ve veřejném prostoru se odkazy k této chloubě mexické pop-kultury nachází nejčastěji v podobě filmového pásu, v němž jsou portrétovány herecké hvězdy mexické kinematografie (zejména Tin Tan, Cantiflas, Pedro Infante, María Félix, Dolores del Río, Jorge Negrete, Arturo de Córdoba, Pedro Armendáris, Sara García, případně *luchador* El Santo). Zobrazovány jsou rovněž emblematické scény filmů z tohoto období, a to nejen v ulicích, ale i na zdech restaurací a barů. Způsob ztvárnění těchto scén v sobě nese notnou dávku nostalgie (proto jsou obvykle malovány černobíle, a to i navzdory tomu, že byl film ve skutečnosti barevný), a působí tak jako připomínka starých neproblematických časů, kdy „ještě všechno dávalo smysl“. Ponejvíce je portrétována svatá trojice mexického filmu – Cantiflas jakožto rozverný hrubián, Pedro Infante jakožto krasavec a elegán a Tin Tan jakožto veselý svůdník, který nemá nikdy daleko k tanci a ke zpěvu. Pojďme se blíže podívat na postavu Cantiflase v interpretaci Rogera Bartry, neboť jeho případ se zdá nejlépe poodhalovat to, jak tyto veselohry vysílané do prostoru národního státu z pláten kin a obrazovek televizí na mexického diváka působí.



„Na tomto filmovém páse jsem zobrazil archetypální scény a postavy mexického filmu“, říká k této malbě graffitero Nuder (Nuder 2013). Nuder, *Estrellas de Epoca de Oro* (Hvězdy zlaté epochy), Ciudad de México, 2012.

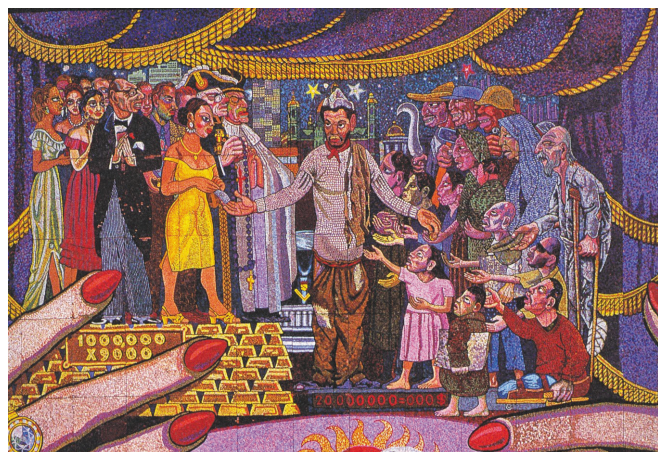


Ukázka maleb scén z populárních filmů Zlaté epochy na zdech restaurace v La Paz, autor maleb neznámý. Foto: MHK, 2013.



Cantiflas je prototypem tzv. *pelada*, o němž Samuel Ramos píše: „*Pelado je nejelementárnějším a nejostřeji vylíčeným výrazem národního charakteru. Je individuem, které své bytí nese zcela odhalené, bez jakéhokoliv skrývání i těch nejintimnějších zákrytů duše. Patří do té nejnižší společenské třídy a reprezentuje lidský odpad velkých měst. V ekonomické hierarchii je méně než proletariát a v té intelektuální méně než primitiv*“ (Ramos 1951 [1934]: 53-54). Podle Césara Garizuriety *pelada* charakterizuje nechuť o cokoliv usilovat či žít v lepším světě. Vnímá jej jako pasivního, lhotejného a spokojeného se životem tak, jak je (Garizurieta 1949).

Bartra považuje postavu Cantiflase za pravověrné zrcadlo *pelada*. Říká, že hegemónní kultura (podle jejich vzorců jsou filmy natáčeny a zároveň je sítem, na jehož základě jsou následně schvalovány) *pelada* skrze postavu Cantiflase vytrhává z kontextu jeho *barria*, oklešťuje jeho postavu o názory a chování, které by mohly být subverzivní, a v této podobě jej posílá zpátky lidu. Ten ho díky zachování určitých subkulturních rysů, jakým je například specifický žargon<sup>10</sup>, stále rozpoznává a národní kultura tímto aktem legitimizuje dominující systém (Bartra 2002: 37). A to včetně jeho podvodů, například korupce. Tu Cantiflas normalizuje například tak, že zatímco podvádí, je omylem považován za policistu, což vyvolává celou řadu humorných scén oceňovaných diváky salvami smíchu. Čteno mezi řádky, Cantiflas se v této scéně (a v mnoha jim podobných) stává simulakrem lidu transformovaného ve státní aparát a jeho podvody představuje jako humorný „nonsens“. „*Pro hegemónní vrstvy potenciálně nebezpečná a revoluční pelados a proletariát obecně končí jako hromada groteskních charakterů, kteří umí akorát tak brebentit a své emoce vyjadřují obvykle písní*“ (Bartra 2002: 38). Jinak řečeno, Cantiflas sice reprezentuje lidové zájmy, chování i styl mluvy, navzdory tomu se však stává nástrojem moci, jehož prostřednictvím lid snáze přijímá oficiální kulturu, neboť se cítí být zastoupen. Stojí tak mezi mocenskou elitou a lidem, čehož si koneckonců všimá i Diego Rivera ve své murální malbě na *Teatro de Insurgentes*.



Výsek z malby Diega Rivery na *Teatro de Insurgentes* (Divadle povstalců), na níž je zpodobněn Cantiflas jako prostředník mezi dobovou „společenskou smetánkou“ a dělníky a žebráky. Diego Rivera, Ciudad de México, 1953. Foto: MHK, 2012

než aby o cokoliv usiloval. Podobně se i Heriberto Yépez domnívá, že televizní průmysl sice předstírá, že je na straně diváků, tudíž na straně lidu, ale tím zároveň podporuje konformismus a dojem, že se nic nemůže změnit. „*V kulturách, v nichž se zdá být změna nemožná (tzv. statické společnosti), inteligenci nahrazuje cynismus*“ (Yépez 2010: 117). Potenciálně podvrtné myšlenky a aktivity

Cantiflas působí jako lidová postava nejhrubšího zrna, tudíž se zdá, že reprezentuje „prostý lid“. To je chápáno tak, že hájí jeho zájmy, proč se mu dostává takové oblíbenosti u nejširších vrstev – nižší společenská třída se do něj projikuje, střední a vyšší třída se mu vysmívá a vidí v něm legračního žvanila. To je podpořeno užíváním slangu *pelados*, kterému tyto třídy pořádně nerozumí, proč se domnívají, že jeho projev postrádá smysl. Cantiflas je podobně mnohoznačný i co se týče výše zmíněné kritiky korupce a bezpráví. V průběhu děje filmu na ně totiž upozorňuje, ale přitom upřednostňuje útěk před bojem a z každého konfliktu se vždycky raději vytratí,

<sup>10</sup> *Pelados* používají specifický žargon, jímž se lingvisticky oddělují od středních a vyšších tříd, s kterými obývají mexická města.

proletariátu jsou tak skrze postavy Cantiflasova typu bagatelizovány, což mu ve výsledku ubírá síly. Jak uvidíme v následujících podkapitolách, tentýž způsob ikonoklastu vně určitého symbolu je společný i některým subverzivním proudům umění ve veřejném prostoru. V nich jsou však naopak transformovány oficiální symboly do sdělení podvracejících státní agendu.



Cantiflase v tomto smyslu do současného kontextu překládá graffitero Senok, který jej portrétuje s rysy, jimiž jsou charakterističtí *cholos*. Jak jsem již naznačila v páté kapitole, právě ti jsou v současném Mexiku vnímáni jako hrubiáni na dně společnosti, podobně jako byli svého času vnímáni *pelados*. Autor murálu a foto: Senok, Cantiflas, La Paz, 2017.



To, že je Pedro Infante považován za jednoho z lidu, dokládá například tato *stencil*, kde jeho portrét obklopuje výraz „*Pedro, my proléti!*“ Autor neznámý. Foto: MHK, Ciudad de México, 2013.



Autor *stencil* a foto: Luvia Lazo, Cantiflas, Teotitlán del Valle, 2015.

Na neoficiálních murálních malbách a *stencils* je Cantiflas obvykle zobrazován ve své emblematické pozici, s cigaretou v puse, s potouchlým úsměvem a s čímsi evidentně za lubem. Je vnímán jako jeden z lidu, který se dostal do vysoké kultury, a to až tak daleko, že je zaměňován s představiteli vrcholné politiky (což je koneckonců vzorec, který se ve skutečnosti uplatnil v posledních amerických prezidentských volbách). A to díky tomu, že všechno zesměšňuje, dokonce i natolik vážné morální přestupky, jako je korupce a úplatkářství. Jeho hlavním poselstvím je legrace, emotivnost, impulsivnost a nadšení. Bartra svůj článek o Cantiflasovi zakončuje slovy: „*Sdělení Cantiflase je zcela transparentní: mizérie je permanentní stav bezduchého primitivismu, který je potřeba obhajovat smíchem*“ (Bartra 2013: 38).

Poselství humoru a smíchu nabízí i další dvě nejoblíbenější postavy zlaté epochy mexického filmu – Tin Tan a Pedro Infante. Yépez k tomu podotýká, že spolu s komickými situacemi, do nichž se protagonisté dostávají, se divák směje i sám sobě, vysmívá se své vlastní malosti. „*Místo toho, aby byla energie vycházející z nesouhlasu s absurdními mechanismy společnosti využita k reakci proti nim, rozpouští se ve smíchu, a tím se neshromažďuje*“ (Yépez 2010: 119). Funkci smíchu v uvolňování společenské tenze se věnuje i Bachtin při analýze středověkých rituálů (Bachtin 2007). Nahlíženo touto optikou, v případě Mexika není potřeba čekat na okamžik rituálu, neboť mexické (tragi)komedie tuto tenzi po kapičkách uvolňují po celý rok. Smích je u filmových postav zdůrazňován i v umění ve veřejném prostoru. Když jsem se ptala mého respondenta Senoka, který Tin Tana často maluje, co pro něj tato postava znamená, odpověděl: „*Líbí se mi na něm, že je veselejší a nic moc si ze života zbytečně nedělá. Líbí se mi jeho forma bytí, že je šťastnější stejně jako já*“ (Senok 2013). Yépez tento aspekt mexických komedií hlouběji rozebírá a říká: „*Nebrat nic vážné je jednou z nejlepších strategií, jak se deaktivovat coby činitel změny. (...) Komedie nás nejen na chvíli zabaví a přestane díky ní přemýšlet nad těžkostmi, kterým čelíme, ale zároveň se s legračními postavami můžeme ztotožnit*



a nahlížet na naši realitu tak, že je všechno komedie“ (Yépez 2010: 118). Podobně i pro Bartru je bytostná potřeba smíchu a žertování, charakterizující mexickou kulturu, odrazem každodenní reality. „Mexičan se jeví jako člověk, který se rve se svým životem a hledá útočiště před smutnou realitou, jež ho obklopuje“ (Bartra 2013). I Yépez smích považuje za masku a úkryt svébytného druhu. Ohlušující veselí, které provází mexické *fiesty*, divoké *corridos* i komické filmy v televizi, vnímá jako přikrytí, zahalení mizérie vycházející z neschopnosti překonat minulost. „Ironie a cynismus, kterými oplyvá humor i charakter románových a filmových postav, jako je třeba Tin Tan, je anestezií, apatií, kritikou a pohrdáním. Ironie je zároveň určitou lingvistickou maskou, kdy cosi sdělujeme, ovšem činíme tak, aniž bychom řekli vše“ (Yépez 2010: 112). Koneckonců i výše popsaní zápasníci *lucha libre* byli exemplárním příkladem komických hrdinů rozehrávajících v ringu obskurní absurdní drama.

Yépez si všímá ještě jednoho zajímavého jevu, který je společný filmům s Pedrem Infante i Cantiflasem. A to sice, že představují změnu jako negativní aspekt, což je koneckonců jedna z vlastností, kterou Ramos i Garizurieta definují *pelada*. Filmy produkované „továrnou na smích“ divákům ukazují, že „nejlepší je zachovávat si své zvyky, zbytečně nevyčínit a nesnažit se přeskochit



Stencils zobrazující Tin Tana a Pedra Infante na zdech Ciudad de México. Všimněme si nápisu „hrdina“ se třemi vykřičníky u Pedra Infante. Autoři stencils neznámí. Foto: Mother Monkey Collective, Ciudad de México, 2009.



Murální malba Pedra Infante v obklopení rozesmátými *catrinami* namalovaná na zeď hřbitova ve městě Oaxaca de Juárez. Autor neznámý. Foto: MHK, 2013.



Na této stencil od kolektivu Arte Jaguar je Pedro Infante portrétován s červenou hvězdou odkazující k Che Guevarovi, čímž je posazen do roviny mluvčího lidu. Foto: MHK, Oaxaca de Juárez, 2013.

do jiné třídy, protože být chudý znamená být dobrý, neboť peníze mají pouze lidé, kteří zneužívají druhé. (...) Filmy, které udělaly Pedra Infante slavným, pojednávají přesně o tom, o čem je přesvědčena spousta Mexičanů, a to že přestat být chudý by znamenalo přestat být dobrý. Tyto filmy nás utvrzují v přesvědčení, že jakýkoliv pokus o změnu a dělání pokroků přináší jenom a jenom děsivé tragédie, které mohou být odčiněny pouze návratem do počátečního stavu, do původních podmínek, do bodu zvratu“ (Yépez 2010: 107).

Taková společenská diagnóza zní sice poměrně děsivě, nicméně vezmeme-li v úvahu, že se v Mexiku objevují kauzy spojené s korupcí na všech úrovních politiky, že jsou někteří političtí představitelé napojeni na organizovaný zločin *narcotraficantes*, porušování zákona je zde mnohdy ponecháno bez odsouzení a hlavním rysem oficiálního nacionalismu je neaktualita a zkratnatelost, negativní hodnocení změny (a bohatství, na něž většina obyvatel nedosáhne) jsou docela pochopitelné. Smích a legrace se v takové konstelaci zdají být skutečně jedním z mála možných východisek. Mám za to, že i proto jsou tolik přítomné v umění ve veřejném prostoru, a myslím, že dokonce ani James C. Scott by neměl problém je nazvat *hidden transcript* a zbraní slabých (Scott 1987).

### FRIDA KAHLO: LO QUE NO TE MATA TE HACE MÁS FUERTE<sup>11</sup>



Portrét Fridy Kahlo na murální malbě v Tijuane (autor i rok vzniku neznámý). Na melounu (který bývá pro červeno-zeleno-bílou barvu posazován do roviny národního symbolu) je napsáno „At žije život“, což je myslím jedním z hlavních poselství životního příběhu Fridy Kahlo. Foto: Life is just a bowl of cherries, 2014.

Všimněme si, že ve vizuálních odkazech ke zlaté epoše mexického filmu dominují mužské herecké postavy, ačkoliv herečky jako María Félix, Dolores del Río a mnohé další byly minimálně stejně talentované jako jejich mužské protějšky. Pokud výše zmíněná trojice mexických herců vystihuje podstatu mexického ducha skrze postavu *pelada* a přilévá olej do ohně kultury smíchu, herečky v tomto období představují, a tím i stvrzují, postavení žen v mexické společnosti (např. García 2016). Octavio Paz pojetí ženy charakterizuje následovně: „Mexičané považují ženu za nástroj, někdy maskulinních tužeb, někdy záměrů, které jsou jí zadávány společností, morálkou a zákony. (...) At už prostitutka, bohyně, velká dáma či milenka, žena udržuje a přenáší tradice. Když je pasivní, stává se bohyní, milovanou, bytím, které ztělesňuje starodávné stabilní součásti vesmíru: Zemi, mateřství, panenství. (...) Žena je domestikovaným divokým zvířetem, vlnným a hříšným od narození“ (Paz 1962: 35–36). Vytváření a „kodifikování“ genderových rolí porevolučními intelektuály, umělci a filmaři analyzují v celé řadě svých prací například Analisa Taylor či Natividad Gutiérrez Chong. Obě mají přitom za to, že to byli právě oni, kdo prostřednictvím maleb, textů, filmů a kalendářů ukotvil představu ženy jako té, která je deponitářem autentičnosti a originality národa, pasivní a subalterní (např. Gutiérrez Chong 2004; Taylor 2006). Taylor si všímá legend, které toto genderové vydělení mexické společnosti ilustrují, především té o Cortézovi a Malinche a o Popocatépetlu a Iztaccíhuatl. V obou legendách jsou muži bojovníci a ženy jsou pasivní a oddané. Zatímco Iztaccíhuatl smutkem usíná věčným spánkem, Malinche je sice pasivní, ale přesto zrádná, neřestná

11 Co tě nezabije, to tě posílí.



a svůdná. Je biblickou Evou, která zradila svůj lid, a proto je potřeba odsoudit všechny ženy, anebo k nim přinejmenším udržovat nedůvěřivý postoj. Podle Taylor v národních mytologiích Malinche představuje hříšnou a profánní stránku ženy, vůči níž stojí zbožšťování ženy, jež reprezentuje Virgen de Guadalupe.

Taková polarita a ostré vymezení toho, kdo je žena, je dost možná především produktem porevoluční umělecké a intelektuální kliky a proměňuje se spolu s *women empowerment*, jenž v Mexiku probíhá souběžně s tím, jak hýbe Evropou a USA. Postavení žen se zároveň mění i důsledkem toho, že většina žen v mexické společnosti chodí do práce, a tím pádem se vytrhává z finanční závislosti na muži.<sup>12</sup> Pazem popsané schéma toho, kdo je žena, se ve světle současné reality zdá být poněkud extrémní a působí spíše jako stín, který se noří odněkud z temného paternalistického snu. Zároveň je ale také dost dobře možné, že se toto vydělení časem rozměnilo, na čemž měly zásluhu ženy jako Frida Kahlo, které se s předem přichystanými společenskými kategoriemi odmítly ztotožnit. V tomto kontextu je také Frida Kahlo v umění ve veřejném prostoru portrétována. „*Svími malbami Fridy chci ukázat ženskou sílu,*“ mi říkal muralista Federico Javier de Paola, který malování Fridy zasvětil většinu své umělecké kariéry.

Frida byla typickou *femme fatale*, divokou, nepoddajnou, bystrou, charismatickou a zároveň jemnou, křehkou, citlivou, milující. Oblékala se do „mužských“ šatů i do tradičních zapotéckých a jiných etnických šatů, otevřeně dávala najevo svou sexualitu k mužům i ženám, což budilo oboje ve společnosti mexického hlavního města 30. a 40. let značné pozdvižení. Její sdělení „vždycky dělám přesně to, co chci“ bylo jednoznačné a pro společnost té doby cosi neslýchaného (navíc ještě od ženy) a bytostně osvobozujícího. Ačkoliv byla fyzicky i psychicky zraněná, oplývala chutí po životě a právě tato pulzující vnitřní síla a nezávislost, ostentativně dávaná najevo, je myslím hlavním životním poselstvím Fridy Kahlo. Dohromady s jejím bryskním intelektem působily jako Molotovův koktejl vhozený do společnosti, kde je ženě v oficiálním společenském diskurzu přikládáno submisivní domestikované místo.

Jakkoliv bylo její sdělení pro mnoho žen přitažlivé v době jejího života (viz například Morrison 2003, Poniatowská 2004), v současné, o poznání uvolněnější společnosti rezonuje o to více. Pozornost její postavě podporuje i zájem cizinců, kteří proudí k La casa azul (Modrému domu, domovu Fridy Kahlo) v centru Coyoacánu jakožto k jedné z největších pozoruhodností Ciudad de México. A to především od té doby, co její věhlas posílil film „Frida“ z roku 2002 v režii Julie Taymor, se Salmou Hayek v hlavní



Revolta Kahlo vůči dobovým společenským pořádkům bývá mnohdy vizuálně ztvárňována, jako je tomu třeba v případě této malby na Espacio Zapata v Oaxace de Juárez. Autor muralu neznámý. Foto: MHK, 2013.

12 Je nad rámec této práce, abych hlouběji rozebírala postavení žen v mexické společnosti, kterým jsem se navíc při svém výzkumu zabývala spíše okrajově. Zdá se mi, že si mexická žena může v současnosti svou společenskou roli sama za sebe zvolit v kulturním rámci, jehož je součástí a který je fluidní a v každém prostředí (město-vesnice, nižší-vyšší sociální sféry atd.) částečně odlišný. Charakteristiky přičítané ženě porevolučními intelektuály se mi zdají být generovány její objektivizací a touhou ji vlastnit spíše než snahou s ní navazovat vztah založený na svobodné vůli, což je myslím v Mexiku doposud velmi silný společenský fenomén. Podobně jako je tomu v České republice a leckde jinde, ženě je v Mexiku často přisuzován privátní prostor, který se pojí s vařením, výchovou dětí a péčí o rodinu, ale i to je proměnlivé a závisí to na prostředí, v němž se tento vztah odehrává.

roli.<sup>13</sup> Několik respondentů mi říkalo, že zatímco před uvedením tohoto filmu do kin byla Frida Kahlo většinou vnímána jako manželka Diega Rivery, nyní je chápána zcela autonomně, jako malířka a symbol feminismu a ženského empowermentu (např. De Paola 2013; Heredia 2013; Senkoe 2013; Nuder 2013). Zároveň je však obdivována pro svou spalující, sebeobětující lásku k Riverovi, což jsem během rozhovorů nejen několikrát zachytila, ale dokládají to i věty typu „Už neexistují ženy jako Frida, které by dokázaly skutečně milovat“, které se objevily ve facebookové diskuzi k muralu Senoka, na němž je Frida portrétována.<sup>14</sup> V USA a v Evropě její persona dokonce zcela zastíňuje malířský talent a úsilí Diega Rivery, jak jsem v průběhu práce na své disertaci nesčetněkrát zaznamenala.<sup>15</sup>

Prudký nárůst popularity Fridy Kahlo od uvedení filmu „Frida“ do kin poukazuje na fenomén stvrzení určitého národního symbolu „shora“, z pozice významného druhého, vůči němuž se tento symbol částečně vymezuje. Tento jev jsem analyzovala již v předchozích částech této práce v souvislosti s mexickou kinematografií, argentinským tangem a *Día de muertos*. Fridě Kahlo se dostalo pozornosti v obou „říších“ významného druhého již za jejího života – ve Francii a USA byla v době pobytu s Riverou obdivována v uměleckých i intelektuálních kruzích nejen pro své charisma a osvobozující vnitřní sílu, ale také pro své malby, které jsou v Evropě považovány za význačný příspěvek k surrealismu. S takovým zařazením svých maleb však Frida nesouhlasí a během rozhovoru pro časopis Time poznamenává: „*domnívali se, že jsem surrealista, ale nebylo to tak. Nikdy jsem nemalovala sny. Malovala jsem svou vlastní realitu*“ (Márquez 1953: 90). V Paříži a New Yorku 30. let se vystavují a kupují její díla a píšou se o ní reportáže do populárních magazínů Vogue a Vanity Fair. Frida je ale revolucionářka s hlubokou úctou k solidaritě a rovnostářství, a proto má značné výhrady k americké i francouzské společnosti, jak dokládají její dopisy. „*Vzhledem k tomu, že vidám tisíce lidí v té nejpříšernější mizérii, kteří nemají nic k jídlu ani kde spát, vyšší společnost mě tu znechucuje a cítím zlost vůči všem těmhle boháčům. To je to, co tady na mě nejvíc zapůsobilo. Je šílené pozorovat boháče hýřít dnem a nocí, zatímco tisíce a tisíce lidí umírají hladu. Ačkoliv mě zajímá industriální a mechanický rozvoj Spojených států, připadá mi, že Američané absolutně postrádají citlivost a dobrý vkus. Jakoby žili v ohromném kurníku, který je špinavý a nepohodlný. Domy vypadají jako pece na chleba a všechn ten komfort, o kterém tolik vypráví, je pouhý mýtus.*“ (Morrison 2003: 49) I k francouzské buržoazní společnosti Frida zaujímá jasně vyhraněné stanovisko, jak píše ve svém dopise fotografovi Nicolasi Murrayovi z roku 1939: „*Jsou tak zatraceně ‚intelektuální‘ a prohnilí, že už je vůbec nemůžu vydechovat. Raději bych seděla na zemi tolučského tržiště a prodávala tortilly, než abych měla co do činění s těmi ‚uměleckými‘ pařížskými děvkami*“ (Kahlo 1939).

Čteno mezi řádky, Frida Kahlo je perfektním symbolem nacionalismu – je všele přijímána a obdivována významnými druhými, ale zároveň se jim vysmívá a hrdě ukazuje to, co podle ní charakterizuje Mexiko a Mexičany – nativní kulturní odkaz (viz její šaty, šperky, účes a sbírka předhispánských kulturních artefaktů), lidovost, důležitost komunity a rovnostářství. Je exemplárním příkladem feminismu solidarity a rovnosti, který je v současnosti aktuální, a možná i proto je nyní oslavována více než kdy předtím. Její feministické poselství je navíc podtrženo i tím, že neměla děti, s čímž se sice těžko vyrovnávala (jak je patrné z jejích maleb i dopisů),

13 O Fridě Kahlo bylo natočeno několik dokumentárních i hraných filmů. Kromě výše zmíněného filmu „Frida“ její umění i jímavý životní příběh přitáhly pozornost i Paula Leduca, jednoho z nejznámějších mexických režisérů. V roce 1983 o ní Leduca natočil film „Frida, naturaleza viva“ s Ofelií Medinou v hlavní roli. Pravděpodobně kvůli příliš naturalistickému a artistickému ztvárnění se filmu v zahraničí nedostalo pozornosti, která byla očekávána, a film viděli až na výjimky jen ti, kteří již umění a osobnost Fridy Kahlo znali. Oproti tomu film „Frida“ s herečkou Salmou Hayek oběhl celý svět, byl vyslán v mainstreamových kinosálech a oceněn dvěma Oscarovými soškami.

14 <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1466643146727479&set=pb.10000145422888.-2207520000.1510356536.&type=3&theater>, 1. 11. 2017

15 Častokrát se mi přihodilo, že jsem komusi v USA či Evropě povídala o tématu své disertační práce a dotyčný mi odvětil: „*Aha, ty se zabýváš murálními malbami, jako maloval manžel Fridy Kahlo, vid’?*“





Citáty Fridy Kahlo se těší značné oblibě. Jsou jimi nejen prokládány knihy, které o ní byly napsány, ale jsou i tetovány a někdy tvoří součást murálních maleb, na kterých je Frida Kahlo portrétoována. „Nohy, proč vás vlastně chci, když mám k létání křídla.“ Autor malby i rok vzniku neznámý. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.

ale zároveň tím dala světu najevo, že je možné být právoplatnou ženou, aniž by byla matkou. Tím se ostře vymezila vůči genderovému vzorci mexické společnosti svého období (platil-li v té podobě, jak jej popisuje např. Octavio Paz), v němž je mateřství považováno za kvintesenciální smysl a význam ženství, za jediné plnohodnotné naplnění ženské podstaty.

Kahlo se dobovému smýšlení vymyká i svou adorací domorodých kultur a jejich nesmírné různorodosti. Podobně jako její současníci z intelektuálního a uměleckého prostředí je nadšeným obdivovatelem předhispánského kulturního dědictví, které se v porevolučním období dostává „do módy“ (a už z ní nikdy nevychází), ale zároveň ve svých malbách oslavuje i indiánské kultury současnosti a obklopuje se jejich artefakty. S nimi mají, na rozdíl od ní, porevoluční elita a obecně střední a vyšší třídy problém a vnímají je jako chudé a inferiorní. Právě proto je její hlas i v tomto ohledu tolik důležitý a inspirativní. Z maleb i dopisů sestře a přátelům je patrné, že se Frida často zabývala svou identitou – sebe jako ženy, jako míšenky, jako Mexičanky. Je si jasně vědoma své barvy kůže a je na ni hrdá, jak dosvědčuje například to, když Riverovi píše: „miluji Tě dokonce víc, než svou vlastní kůži“ (Marnham 1998: 270).

Kahlo se ve své práci dotýká i dalších fenoménů, které jsou považovány za typicky mexické, jako je například libování si v utrpení v kombinaci s výdrží a snášením čehokoliv (např. Yépez 2010; Holmes 2013). Utrpením, jako výsostně kladnou kulturní i individuální charakteristikou a odkazy této emoce k Ježíši Kristu, jsem se zabývala již v podkapitole o smrti. Frida Kahlo své trápení nejen barvitě zobrazuje, ale zabývá se jím i ve svých dopisech a denících (Kahlo 2003). Některé její citáty, které se překonání utrpení týkají, jsou s oblibou tetovány.

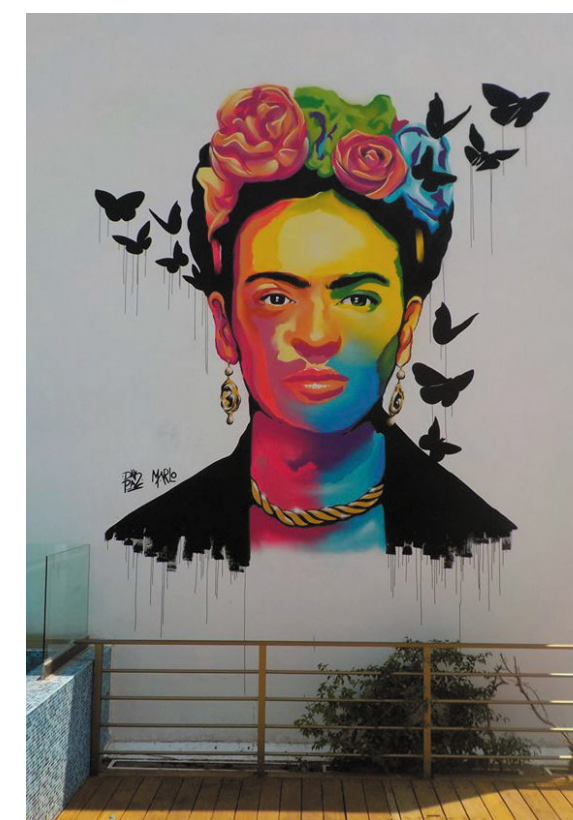
Domnívám se, že Frida Kahlo je se zvláštní oblibou portrétoována v současném umění ve veřejném prostoru především ze dvou důvodů. Za prvé proto, že v sobě hrdě odhaluje to, co v mexické společnosti mnohdy vzbuzuje trapné až negativní pocity – současné indiánství. Jak jsme viděli v kapitole 6, k němu odkazuje i jeden z nejvýraznějších proudů umění ve veřejném prostoru a murální malby zpodobňující Fridu jej tak určitým způsobem doplňují. Za druhé je Frida oslavována jako symbol boje proti machismu a submisivní, pasivní a domestikované roli ženy v mexické (i jiné) společnosti. S ohledem na současné fenomény a problémy, kterým Mexiko čelí, se tak její poselství zdá být nosné hned v několika ohledech. Ve světle její živelnosti, vnitřní revolty vůči stereotypům utužovaným v rámci národní kultury a odhodlání chránit

a oslavovat to diverzní, nativní a femininní v sobě samé, monumentální národní mýty jejího muže působí přehnaně a do jisté míry i vyčpěle. „Fridu Kahlo jsem namaloval, protože si jí vážím jako umělkyně i jako člověka,“ říká graffitero Senok (Senok 2013). Tím, že se Kahlo skrze své malby a texty zcela odhaluje a s ničím se netají, je jednodušší se s ní identifikovat. Mí respondenti o ní hovořili podobně, jako by mluvili o své kamarádce, s kterou chodí na večírky. Frida je křehkým, intimním hrdinou s jasným poselstvím a soudě podle frekvence jejího portrétování do veřejného prostoru, takové hrdiny současné Mexiko potřebuje více než silácké vojevůdce v nablýskaných uniformách se sdělením zastřeným věky. Toho si koneckonců všimá i Claudio Lomnitz, když píše: „Současný vkus reflektuje vyčerpání epických vizí revolučního nacionalismu: v dnešní době se těší většímu zájmu intimní svět Fridy Kahlo než epické přemrštěnosti Diega Riveri. Dokonce i když je nacionalismus ponechán stranou, jako je tomu v případě vyprávění Poniatowské či Monsiváise, intimní kroniky jsou čteny s větším zájmem než srozumitelná národní epická díla Carlose Fuentes. Tato situace poukazuje na krizi starého nacionalismu: touha po komunitě a dědictví přetrvává, ale státní definice těchto komunit jsou téměř stejně slabé, jako tomu bylo v 19. století“ (Lomnitz 2001: 55–56).

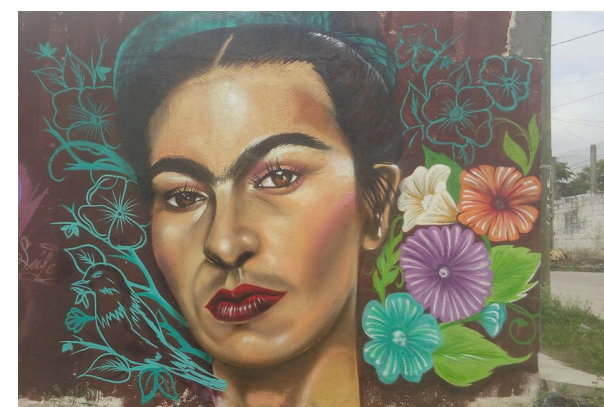
Portrétování Fridy Kahlo na murálních malbách v různorodých částech Mexika



Autor murálu a rok neznámý. Foto: MHK, Ciudad de México, 2012.



Autor murálu a foto: Decks Dex, Tuxtla de Gutiérrez, 2017.



Autoři murálu a foto: Dak Pak a Marlo Luis, Playa del Carmen, 2017.



## SUBVERZIVNÍ UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU: ¡ENTRE MÁS BORREN, MÁS PINTAMOS!<sup>16</sup>

Michel Foucault pojímá zdi jako alternativní prostor vyjádření k prostoru hegemonnímu (Foucault 1984 [1967]). Ulice jsou pro něj komunikačním kanálem, v němž je dáno místo hlasům, které jsou často vyloučeny z dominantních médií a historií. Zdi je tak možné nahlížet jako archív jednotlivých hlasů a diskurzů, které se vyjadřují mimo jiné k veřejným záležitostem. Různorodé projevy street artu se v tomto kontextu stávají formou spojení mezi minimálně dvěma semiosférami (Lotman 1996) – mezi kulturou graffiti (popřípadě uměleckými skupinami či demonstranty) a dominantní kulturou. Vláda si je takového významu a dosahu vědoma, a proto se snaží přemazávat sdělení, která jsou protichůdná. Veřejný prostor tímto způsobem cenzuruje (podobně jako filmy a jiné druhy komunikace), čímž „chrání“ svou vlastní verzi kultury a politického diskurzu. Dochází tím k symbolickému boji o veřejný prostor a o to, co bude řečeno, viděno a přijímáno. V tzv. politických *hot spots*, v nichž jsou prostřednictvím veřejného prostoru vyjednávány podmínky vládnutí, politický diskurz a představitelé (popřípadě národní identita, kulturní diversita apod.), jakým byla například Oaxaca roku 2006 či San Cristóbal de las Casas 2. poloviny 90. let, mnohdy dochází k situaci, kdy hegemonie ovládá veřejný prostor během dne (kdy subverzivní sdělení přemazává) a demonstranti během noci (kdy ulice plní zprávami o konkrétních krocích vlády či obecným nesouhlasem s politickými reprezentanty). Vzhledem k tomu je důležité takové sdělení promítnout na zeď tak rychle, jak je jen možné, a proto jsou tyto exprese nejčastěji sdíleny ve formě nápisů a *stencils*. Ty vychází z protestní grafiky, která má v Mexiku dlouhou tradici (jak jsem již zmínila v kapitole o revoluci a dále rozeberu na příkladu Ciudad de México konce 60. let).

Ukázka několika politicky zaměřených *stencils*, které jsem vyfotila v Ciudad de México v průběhu roku 2012. Charakteristickým rysem politických *stencils* je jejich anonymita. Jednotlivé šablony si tvůrci někdy dokonce směřují. V Ciudad de México například k velkému vyměňování a obchodování se šablonami (*stencils*) dochází již od 90. let na El Chopo, sobotním trhu s alternativní hudbou a oblečením.



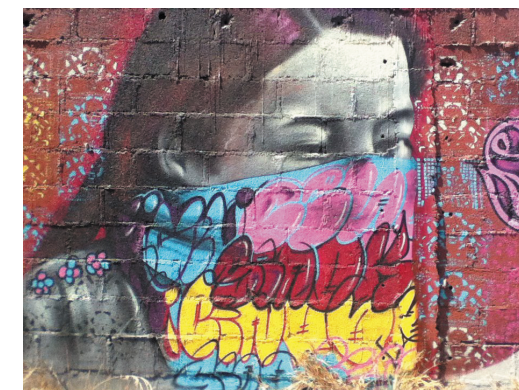
Vzdoruj

Svobodu

16 „Čím víc to budou mazat, tím víc budeme malovat“, jeden z nápisů, jakými byla doslova pokryta Oaxaca během protestů proti policejnímu násilí a guvernérovi Ulisesovi Ruiz Ortizovi (Franco Ortiz 2011). Téma boje o veřejný prostor mezi vládou a demonstranty během oaxackých protestů v roce 2006 zpracovala vyčerpávajícím způsobem ve své bakalářské práci mexická antropoložka Itandehuí Franco Ortiz (Franco Ortiz 2011).



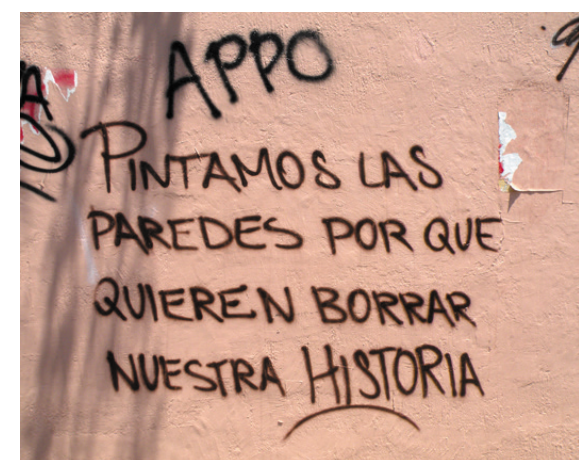
Už konečně svobodu!



Permanentní revoluce



Ukázka přemazávání subverzivních hesel a *stencils* během Oaxackých demonstrací v roce 2006. Foto: Itandehuí Ortiz, Oaxaca de Juárez, 2006.



„Malujeme zdi, protože chtějí vymazávat naši historii“. Foto: Itandehuí Ortiz, Oaxaca de Juárez, 2006.



Pryč s Ulisesem! Svoboda pro Pedra Garcíu! Svoboda politickému projevu! Foto: Itandehuí Ortiz, Oaxaca de Juárez, 2006.



Ikonoklasmus a soupeření hegemonních a subverzivních sdělení nicméně neprobíhá pouze během vyostřených střetů, ale děje se i mazáním alternativních pamětí města (případně země, kultury apod.). Názorným příkladem této tendence je přemazání 45 mil dlouhého graffiti po vybetonovaných stranách řeky Los Angeles, ke kterému došlo na příkaz města v roce 2009. Tyto zdi byly plné politických vzkazů a společenských komentářů zapisovaných z pozice etnický, genderově i (sub)kulturně diverzních skupin a na nábrežní zdi byly zaznamenávány v průběhu více než čtyřiceti let. Zároveň byly encyklopedií vývoje losangeleské graffiti scény (viz mé rozhovory s *graffiteros* – Vyal 2013, Carlos Luna 2013, Mike Rif Nunez 2013). Městští zastupitelé tento street art označili za výraz gangů, který se vzhledem k násilí, jež podle nich evokuje, nehodí do „konstruování použitelné minulosti“ (Misztal 2003) Los Angeles. Na zabílení těchto sdělení se nabízí nazírat jako na snahu o vymazání svědectví doby, otisku různorodých interpretací města (alternativních vůči té hegemonní) a na důmyslnou manipulaci s kolektivní pamětí. A to obzvláště vezmeme-li v potaz, že Los Angeles zároveň podporuje projekt „Neighbourhood pride“, jehož cílem je restaurování murálních maleb (především z období 60. let až do počátku 90. let), které určitým způsobem souvisí s dějinami *la raza*, hispánských (a popřípadě černošských a asijských) komunit. Hegemonní aparát tím ukazuje uhlazenou idealizovanou minulost města a etnických minorit, které v něm žijí, a z pozice své moci se výrazně podílí na sociálně organizovaném pamatování (a zapomínání).

V Ciudad de México je subverzivnímu street artu (často směřovanému s tagy a s *graffiti gringo*, souhrnně označovanému jako vandalismus) preventivně předcházeno již od jeho samotného vzniku. *Graffiterům* jsou zdarma nabízeny kurzy muralismu a během toho, co jsou „konvertováni“ v muralisty (prostřednictvím výuky uměleckých technik *tres grades* a dalších provládních muralistů), také dostávají lekce z oficiálních mexických dějin (viz můj rozhovor s Bernardem Rodríguez Sánchezem, který tyto kurzy vyučuje). Významový i stylistický ikonoklasmus z pozice radnice v Ciudad de México však není tak jednoznačný, jako je tomu v případě Los Angeles. Jak jsem již zmínila v předchozí kapitole, vláda se v problematických čtvrtích Ciudad de México finančně podílí mimo jiné i na kurzech graffiti, což Guillermo Heredia během našeho rozhovoru komentoval následovně: „Vláda ví, že dospívajícím dětem nemá co nabídnout, nejsou peníze na sportoviště, technické vybavení škol, lepší školství atd., a proto akceptuje to, že mladiství užívají drogy, alkohol, sprejují, zkrátka cokoli, jen ať se vyklidí. Tyhle všechny substance a činnosti v nich zabijí bouřlivého ducha. V 80. letech se zejména v chudinských čtvrtích na okraji města začínají tvořit tzv. *pandillas*, bandy dětí, co nemají co na práci, a tak pijí, fetují a vandalizují kde co. Jako spásný nápad se zdá jim dát do ruky spreje, ať se zabaví. Pak se do toho vkládá Consejo Populares Juventiles (Lidový výbor pro mladistvé) a začíná v těchto lokalitách organizovat kurzy graffiti, murální malby, výroby stencils, apod.“ (Heredia 2013). Jak jsem již psala v předešlé kapitole, organizátoři těchto kurzů vidí jejich smysl v estetickém citění, ke kterému jsou děti a mladiství prostřednictvím výuky vedeni a skrze nějž je potlačován deprivanční cyklus násilí.

Jinými slovy, hegemonie dává do rukou občanů zbraně (znalost různých technik street artu), ale poté dohlíží na to, jak jsou přesně užívány. Pokud je tomu jinak než v rámci jejího diskurzu, tyto hlasy umlčuje, a to tak, že je přemazává, případně penalizuje. Na následujících stránkách se pokusím výše řečené ilustrovat několika příklady, které nám ukazují, že mexický street art byl a je významným médiem sociální komunikace, jehož prostřednictvím je mnohdy úspěšně vyjednávána politika zdola, prosazovány konkrétní identitární sety i podmínky vládnutí, a to v těch variantách, které jsou vůči oficiálnímu diskurzu protichůdné.

## MEXIKO 1968: AÑO DE LA LUCHA „DEMOCRÁTICA“

Ukázka politické grafiky z období protestů v roce 1968, z archívu Minnah Pauliny Moreno

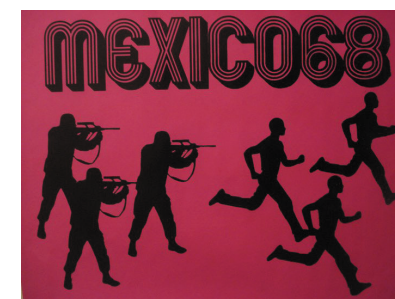


Rok demokratického boje



Ne víc agrese!

O úloze tisku jakožto subverzivním činitelem, bez něž by byla mexická revoluce nejen nepředstavitelná, ale dost možná i neproveditelná, jsem se rozepsala ve čtvrté kapitole. Dalším takovým vrcholem politické grafiky v Mexiku 20. století je rok 1968. Podle mé respondentky, politické umělkyně Minnah Pauliny Moreno, se právě během protestů konce 60. let grafika přesouvá na zeď ve formě *stencils* (Moreno 2013). Posun ke stencils od grafiky lepené a rozdávané ve formě novin umožňuje dané sdělení šířit ve velkém množství za krátký čas. Politická grafika stříkaná přes šablony či lepená na zdi, dopravní prostředky, sloupy elektrického napětí apod. se koncem 60. let objevuje v souvislosti s protesty proti nedemokratickým principům prosazovaných stranou PRI, proti cenzuře, stoupající policejní brutalitě a dalším formám politického násilí. Tyto protesty a s nimi i četnost politického umění ve veřejném prostoru vrcholí před olympijskými hrami v říjnu roku 1968. V půlce září vojáci obsadili UNAM, která byla (a stále je) jedním z center politického aktivismu, z něhož vychází protestní pochody, kde se tisknou letáky informující o plánovaných demonstracích, vytváří se politická grafika apod. Aktem obsazení a tím pádem narušení suverenity autonomního univerzitního území UNAM, která je považována za jeden z vrcholných výsledků revoluce a pronárodních porevolučních ideálů, se vláda prezidenta Gustava Díaz Ordaze symbolicky nadobro odvrací od porevoluční agendy. Okupaci UNAM protesty ještě zesílily. 2. října 1968, tedy deset dní před vypuknutím olympijských her, se konala masová



Grafika od Minnah Pauliny Moreno, která spojuje typ písma evokující olympiádu v Mexiku roku 1968 a krvavé události, které jí předcházely.

demonstrace na Tlatelolcu („Náměstí tří kultur“, viz kapitola 3) v Ciudad de México. Tato manifestace byla brutálně potlačena odstřelovači pálícími do davu salvami výbušnin. Přesné číslo obětí tohoto masakru nebylo nikdy zveřejněno, ale odhaduje se, že bylo zastřeleno kolem 500 lidí a dalších přibližně 1500 demonstrantů bylo na několik let uvězněno (Poniatowska 1975)<sup>17</sup>. Tato největší tragédie novodobých mexických dějin (obvykle nazývaná *Tlatelolská noc* podle knihy významné mexické spisovatelky a žurnalistky Eleny Poniatowské) je každoročně připomínána protestními pochody a současnou politickou grafikou. Zároveň je považována za historický zlom, ultimativní zradu vládnoucího aparátu a bod zvratu, v němž lidé na dlouhou dobu ztratili důvěru v politické reprezentanty.

17 Průběh i atmosféra tlatelolského masakru jsou působivě zachyceny ve filmu *Rojo amanecer* (Rudé rozednění, 1989, rež. Jorge Fons). Tento film se nesměl promítat až do roku 2000, který odpovídá (dočasněmu) konci vlády strany PRI, z čehož je patrný vztah strany k této tragické události mexických dějin.



## MEXIKO 1994: NEHYNOUCÍ MYTICKÉ OBRAZY REVOLUCE<sup>18</sup>



Autor murálu a foto: Dark, *Somos corazón de resistencia!* (Jsme srdcem resistance), San Luis Potosí, 2016.

Za další zlom politických dějin Mexika je obvykle považován rok 1994, kdy mexickou společností začala atomizovat *Dohoda o „volném trhu“* (NAFTA). Událostem, které podepsání smlouvy NAFTA provázely a reakcím na proces neoliberalizace Mexika, který tento akt odstartoval, jsem se věnovala již na několika místech této práce. Nyní se zaměřím na vitální funkci obrazu v projevu nesouhlasu s NAFTA a s neoliberálním směřováním mexické politiky. Zároveň ukáží celou škálu „zbraní slabých“, které jsou v rámci těchto protestů využívány.<sup>19</sup>

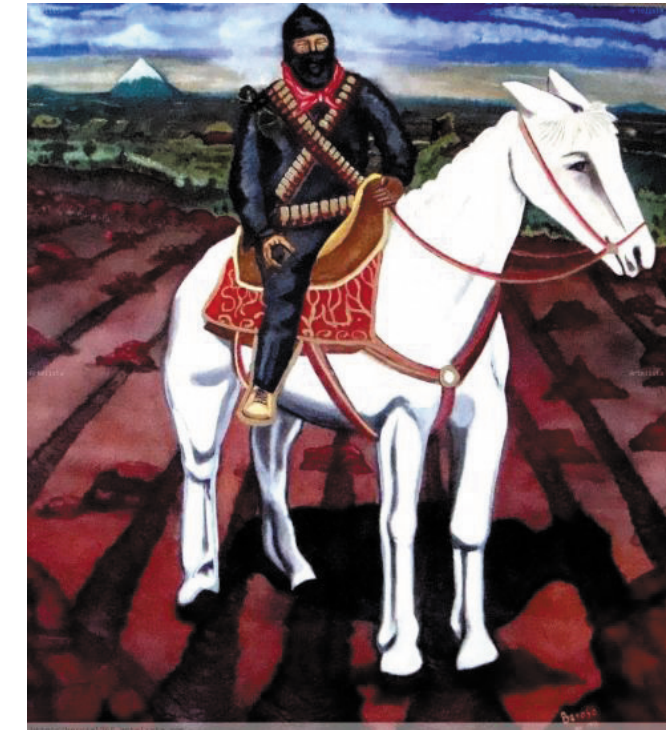
Elementárním symbolem nativní rezistence, kulturní diverzity, boje za uznání práv domorodých obyvatel a jejich místa v oficiálním diskurzu se stal v roce 1994 s konečnou platností obraz indiána či indiánky v tradičním oděvu s kuklou přes hlavu, z které září hnědé oči. S takovým obrazem tento boj odstartovala (a neodvratně propojila) zapatistická osvobozenecká armáda (*Ejército Zapatista de Liberación Nacional*, EZLN) operující v mexickém státě Chiapas. Vazba na své virtuální obrazy je pro ni nejen zárukou její symbolické existence, ale zároveň její taktikou a ochranou před fyzickou anihilací ze strany mexického státu. Skrze jméno a částečně i ideologii a vzhled se stali chiapaští povstalci extenzí mytologického nehynoucího těla Emiliana Zapaty. Jejich mluvčím je subcomandante Marcos, jehož „vážné nonšalantní chování (rockero) doplněné dýmku (intelektuál) a zapatovskými nábojovými pásy (rebel) s obrovskými nábojnicemi, které nepasují do modelu jeho zbraně (herec), jej učinily nesmírně fotogenickým. Jeho persona je důkladně vytvořenou koláží revolučních symbolů dvacátého století, kostýmů a propriet vypůjčených od Zapaty, Sandina, Che [Guevary], Arafata a IRA, stejně jako od celuloidových hrdinů *Zorra* a mexického filmového zápasníka *El Santa*. Z toho důvodu jej *The New York Times* pokřtil titulem prvního postmoderního guerillového vůdce“ (Gómez Peña 2000: 176). Je známo, že se subcomandante Marcos při způsobu utváření této vizuality (asociující jiné „velké příběhy“) inspiroval bojovými taktikami Pancha Villy, především důrazem na přitažlivý mytický háv, který jeho postavu činil ještě charizmatičtější (Taibo II 2006: 9). Marcos, přebírající atributy revolučních mytických postav, se efektivně, byť ještě za svého života, zrovna takovým mýtem stává.

<sup>18</sup> V této podkapitole o zapatistickém hnutí vycházím z článku, který jsem publikovala s MgA. Markem Matvijou v časopise *Art Communication and Pop Culture* (Koháková, Matvijsa 2015).

<sup>19</sup> O zapatistickém hnutí i murálních malbách a politických *stencils*, které se k němu vztahují, bylo napsáno ohromné množství literatury. V českém prostředí se tomuto tématu věnuje například Bob Kuřík či Petra Binková, která o malbách v zapatistických vesnicích napsala svou disertační práci (Binková 2006).



Nuder mi k této své malbě říkal: „Subcomandante Marcos je součástí revoluce započaté roku 1910, která stále pokračuje, protože její cíle nebyly naplněny. Marcos za ně v návaznosti na své předchůdce bojuje (Nuder 2013).“ Foto: Nuder, Ciudad de México, rok neznámý.



Autor malby a foto: Bernardo Rodriguez Sanchés, Subcomandante Marcos, Ciudad de México, rok neznámý.

Skrze unikátní kompozici vizuálních prvků je zapatista rozeznatelný na první pohled. Byl to právě obraz a cílevědomé nakládání s ním: navazování asociací, promyšlené politické performance, gesta a všemožné významové hříčky, které vymezily povstání novodobých zapatistů od mnohých jiných méně úspěšných povstaleckých skupin ve Střední Americe. Zabraní správních budov v několika městech na pár hodin se může jevit z vojenského hlediska jako patetický bezvýznamný čin, ale proslov subcomandante Marcose z balkónu radnice v San Cristóbalu de las Casas odvysílaly 1. 1. 1994 (v den, kdy začala NAFTA platit) nejen mexické, ale i mnohé zahraniční televizní stanice. Další informace se šířily skrze nový necenzurovaný informační kanál – internet. Okamžitě se tak z povstání a ze situace domorodých mexických indiánů stala mezinárodní událost a vizitka Mexika v mezinárodním společenství. To znamenalo, že vláda nemohla povstání potlačit s náležitou razancí a při zpětném ústupu do džungle padlo „pouhých“ 120 povstalců.

V tomto kontextu je myslím zajímavé zmínit murální malbu „*Casa comunitaria de todas las comunidades*“ (Komunitární dům všech komunit), kterou do zapatistické vesnice Teniperla namaloval Sergio Checo Valdéz. Ten den, kdy malbu zobrazující zapatistickou vesničku a její poklidné fungování se zapatisty v maskách vykukujícími z pozadí muralista dokončil (11. dubna 1998), ji *Ejército Nacional Mexicano* (Národní mexická armáda) zničila. Murální malba však stihla za několik hodin obletět celý svět, byla reprodukována ve více než dvaceti městech světa (např. v San Francisku, Barceloně, Madridu, Zaragoze, Bahía Blanca atd.) a stala se symbolem boje domorodých obyvatel a dalších utlačovaných skupin za uznání svých práv a za sociální spravedlnost (Vargos Santiago 2007). V zapatistických vesnicích je dodnes k vidění ohromné množství murálních maleb, kterými jejich obyvatelé sdělují své ideologické přesvědčení a nastiňují témata vztahující se jak k historii a současnosti indiánského obyvatelstva, tak k univerzálním problémům dnešní doby, především neoliberalismu. Tyto malby jsou plně hutných symbolických



kých odkazů k levicovým hnutím, kultu oblíbených hrdinů (zejména Zapatovi, subcomandante Marcosovi, Ramoně, Che Guevarovi) a k oficiálnímu diskurzu, který je přetransformován do subverzivního sdělení, jak je patrné například ze zobrazení Virgen de Guadalupe s rouškou či kuklou přes obličej. Zapatistické vesnice poznáme právě podle těchto maleb. Většinu z nich také označuje nápis „*Nacházíte se na území spravovaném Ejército Zapatista de Liberación Nacional*“, či iniciály EZLN při vjezdu do vesnice.



Murální malby z vesnice Oventic, turisticky nejvíce navštěvované zapatistické vesnice (především kvůli četnosti murálních maleb v ní a dostupné vzdálenosti od San Cristobalu de las Casas). Autor maleb i rok jejich vzniku neznámý. Foto: Veronika Chvátalová, 2013.

Zapatistické povstání přineslo hned několik nových zkušeností boje, které by se daly shrnout jako boj o veřejný prostor, a to jak internetu, tak i měst. Dodnes je každodenní praxí ve větších městech, jako je například San Cristóbal de las Casas, že v noci prozapatističtí aktéři do ulic namalují či nastříkají symboly a hesla vyjadřující jejich ideologickou sounáležitost a participaci s hnutím a vláda je druhý den zabílí. Tímto způsobem se proměnlivě vytyčují dočasně ovládané prostory a sféry vlivu. Vzhledem k mocnému obrazu zapatistů mexická armáda přijala novou strategii, která je nyní známá pod pojmem válka nízké viditelnosti (*low-visibility warfare*), kdy si vládní jednotky při svých operacích dávají speciální pozor na přítomnost cizích kamer a médií, či místo sebe posílají neuniformované provládní bojůvky, tzv. *guardias blancas*, na jejichž rukou pak ulpívá příslovečná krev.<sup>20</sup>

Jak je z uvedených příkladů patrné, participace příslušníků a příznivců EZLN na svém, potažmo Zapatově obraze, je pro ně rozhodující. Existence jejich fikčního obrazu je alfou a omegou jejich vlastní existence fyzické, přičemž se jedná o zajímavé převrácení obvyklé praxe, kdy je smrt člověka spouštěčem nebo posílením jeho virtuálního obrazu. Jak je patrné z výše uvedeného, v malbách a protestní grafice novodobého zapatistického hnutí jsou hojně využívány revoluční symboly, kterým je vdechnut nejen nový život, ale zároveň i nové obsahy. Takové taktiky využívá i mnoho dalších hnutí a demonstrantů při manifestaci nesouhlasu s vládou a jejími jednotlivými kroky. Pro tuto praxi jsou nejčastěji využívány ikony Hidalgo a Zapaty, a to myslím proto, že jejich postavy asociují aktivizační činitel změny. Hidalgo je připomínán v kontextu boje za nezávislost, která podle mnohých demonstrantů (i mých respondentů) v Mexiku doposud nenastala. Na Zapatu je navazováno díky jeho prosociálnímu pronativnímu

<sup>20</sup> Z části na obranu vesničanů před armádou a paramilitárními jednotkami vznikl *Chiapas Media Project*, který vybavil a zaškolil místní obyvatele, aby mohli násilnosti natáčet (viz [www.chiapasmediaproject.org](http://www.chiapasmediaproject.org)). „*Jsou to právě neviditelná místa každodenního života, kde se odehrávají skutečné bojové operace*“ (Kuřík 2009: 139).

programu a je vyzvedávána jeho levicově orientovaná verze společenského uspořádání porevolučního Mexika. Obě ikony boje za národní autonomii a nezávislost jsou často aktualizovány symboly anarchie či levicového hnutí, jako je A v kroužku, punkový účes (tzv. číro), dolní část obličeje zakrytá bandanou, rudá hvězda apod. K nim je někdy připsán text, který upřesňuje pozici či rovinu, do níž je jejich postava (a sdělení) transponováno, jako například „*Nezávislosti nebylo dosaženo!*“, „*Nezávislost, ale už!*“, „*Zemi k zasazení a svobodu ke kouření*“ (marihuany), či Zapatovo nejznámější heslo „*Zemi a svobodu!*“.

Do subverzivní roviny jsou někdy posazovány celé emblematické porevoluční murály, čímž je problematizována zdánlivá bezešvost mexické politiky, kontinuity oficiálních dějin, hegemonie PRI i sounáležitosti mexického národa. Takovou murální malbou je například malba kolektivu ASARO (Oaxaca de Juárez, 2013), na níž svírá malíř David Alfaro Siqueiros hlavu předešlého mexického prezidenta Peñi Nieta. Zatímco se Siqueiros na svém autoportrétu *El Coronelazo* (Hospital de la Raza, Ciudad de México, 1945) situuje do role Promethea, symbolizující sílu pokroku tepaného revolucí, ASARO jeho ruku svírá v pěst a do ní vkládá hlavu Niety. Proti Nietovi se pořádaly demonstrace již od jeho dosednutí do prezidentského křesla, neboť postupem času vyplouvalo na povrch stále více podvodů spojených s jeho osobou. Jeho volební vítězství navíc opět uvedlo do čela mexické politiky chameleonskou stranu PRI (zodpovědnou mimo jiné za události roku 1968 i podepsání NAFTA). Tuto významovou hříčku – posazení námětu z porevolučního Siqueirosova murálu do současného kontextu – můžeme interpretovat jako přemítání nad porevoluční situací plnou optimismu z budování země a „světlych zítřků“ ve srovnání s aktuálním stavem, v kterém se Mexiko nachází. Výchozí i aktuální pozici přitom protíná působení Institucionální revoluční strany PRI.

Příklady transponování ikon Miguela Hidalga a Emiliana Zapaty do roviny současného boje za národní autonomii a sociální spravedlnost



Na této *stencil* je zobrazen Miguel Hidalgo s atributy odkazujícími k revoltě (punkový účes) a nesouhlasu s mexickou vládou (šátek se specifickou texturou, který je charakteristický pro stoupence Zapatistického hnutí), což ještě více podtrhuje text po levé straně, který znamená „*Nezávislost nebyla dokončena*“. Autor *stencil* neznámý, 2014, Ciudad Universitaria, Morelia. Foto: Itandehui Franco Ortiz, 2014.

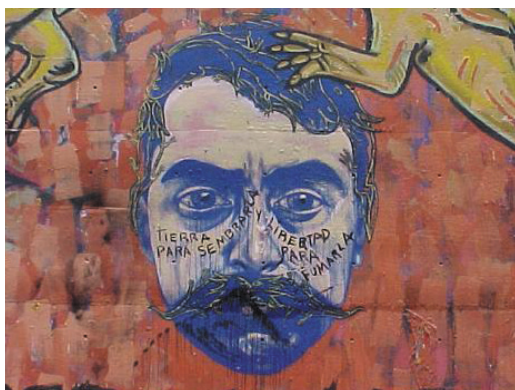


*Svoboda! Už!* Autor *stencil* neznámý, Foto: Itandehui Franco Ortiz, Oaxaca de Juárez, rok pořízení fotografie neznámý.



Postava Emiliana Zapaty jako metaobraz s přidávanými atributy odkazujícími k revoltě (punkový účes, náušnice apod.). Autor *stencil* neznámý, 2010, Oaxaca de Juárez





Autor murálu a foto: Neza Arte Nel, *Zemi pro zasazení a svobodu k jejich kouření*, Nezahualcóyotl, rok vzniku neznámý.



Colectivo Asaro, *Espacio Zapata*, Oaxaca de Jurez, 2013. Foto: MHK, 2013.



David A. Siqueiros, *El Coronelazo*, Hospital de la Raza, Ciudad de México, 1945. Foto: ARS/Art Resource.

Událostí, která v posledních letech nejvíce otřásla veřejným prostorem Mexika, je bezesporu „zmizení“ 43 studentů vysoké pedagogické školy *Escuela Normal Rural de Ayotzinapa*. 28. září 2014 se z Tixtly, kde tato škola sídlí, rozjelo více než sto studentů do Igualy, v níž měli nastoupit do autobusu směr Ciudad de México a zúčastnit se demonstrace na připomínku masakru na Tlatelolcu v roce 1968. Tento autobus byl hned zpočátku cesty obklíčen policií, která do něj začala střílet a autobus unesla. Poměrně velkému množství studentů se z autobusu podařilo uprchnout, ale 43 z nich beze stopy zmizelo. Podle vyšetřování, která nebyla doposud zastavena, předala lokální policie studenty gangu *Guerreros Unidos*. Ten je pravděpodobně zavraždil a jejich ostatky spálil. Do únosu byl zapleten starosta Igualy i federální policie. Prezident Peña Nieto se v celé kauze zachoval velmi váhavě. Nechal sice zahájit vyšetřování, ale zároveň se pokusil celou událost ututlat, což opoziční hlasy vysvětlují tak, že se snažil zakrýt síť provázanosti mezi jednotlivými gangy a lokální i federální policií a armádou, stejně jako to, že celá řada politických představitelů ve všech vrstvách mexické politiky je zapojena (přímo či nepřimo) do organizovaného zločinu a aktivit gangů. Únos 43 studentů pedagogické školy zároveň souvisí s nepopulárními reformami školského zákona, které Nietův kabinet uvedl do chodu a proti nimž se bouří učitelé i studenti po celém Mexiku (přičemž některé z těchto demonstrací byly rovněž lokální i federální policií násilně potlačeny). Na celou tuto spleť událostí reagují další demonstrace, které bez přestání otřásají Mexikem (ale i USA, především Kalifornií). Ve veřejném prostoru se k tomu objevuje značné množství odkazů, a to nejčastěji ve formě hesel jako „*Nos faltan 43*“ (43 nám chybí), „*Vivos los llevaron, vivos los queremos*“ (živé je sebrali, živé je chceme nazpátek), či samotná číslice 43. Někteří *graffiteros* na tyto události reagují přidáním číslice 43, či spojením „*Faltan 43*“ do svých maleb, jako třeba v případě maleb Fraseho či Jazora. Na obou těchto murálech je zpodobněn orel a politické sdělení je zde o to působivější, že je součástí mytologického příběhu o orlu bojovníkovi, což v případě murální malby Fraseho ještě utvrzuje text „*Jsmo děti válečníků, které jsi nedokázal vyvraždit*“.



Protestní pochod za důkladné vyšetření případu „zmizení“ 43 studentů v Ciudad de México v roce 2016. Na transparentech jsou vyfotografovány oběti igualského masakru doprovázené sloganem „Živé je sebrali, živé je chceme zpět“. Foto: Getty images, 2016.



Paralelní demonstrace v Los Angeles (taktéž v roce 2016). Na této fotografii jsou dívky oblečeny v šatech připomínajících tradiční oděv domorodých obyvatel Mexika, na jednom transparentu je portrétován Zapata, na dalším sympatizantka zapatistického povstání (což je upřesněno slovy „*¡Jsem zapatistická žena!*“) a na dalším je napsáno „Živé je sebrali, živé je chceme zpět“. Foto: Getty images, 2016.

Ukázka *street artu* v ulicích Mexických měst, který reflektuje igualský masakr.



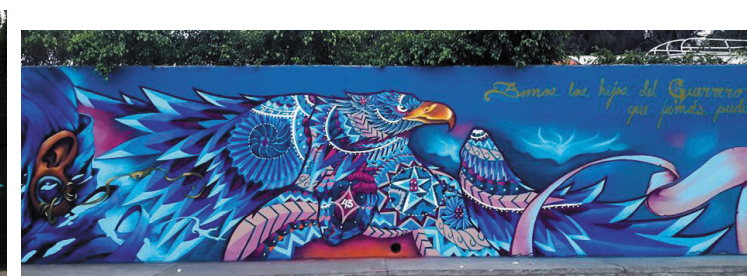
„Živé je sebrali, živé je chceme zpět. Solidarita se 43 zmizelými studenty“. Nápis v Ciudad de México, anonymní tvůrce. Foto: Jazor, 2015.



Portréty „zmizelých“ studentů na lepené grafice. Autoři *street artu* a foto: kolektiv Asaro, Oaxaca de Juárez, 2015.



Autor murálu a foto: Jazor, *Faltan 43*, Guadalupe, 2015.



Autor murálu a foto: Frase, 43, Queretaro, 2014.



## *¡SOMOS DE MAÍZ, NO SOMOS TRANSGÉNICOS!*<sup>21</sup>



Murální malba zobrazující spojení mezi kukuřicí (*maíz*) a nativní rezistencí (viz dívka v tradičních zapotéckých šatech s bandanou halící její ústa). Autoři murálu a foto: La Pistola, Oaxaca de Juárez, 2016.



Autor a rok vzniku neznámý. Foto: MHK, Oaxaca de Juárez, 2013.

Vrátíme-li se však k nativní rezistenci, o níž jsem psala v souvislosti se zapatistickým hnutím, ta má stále mocnější hlas nejen ve veřejném prostoru, ale i v oficiálním diskurzu. Velkým vítězstvím tohoto hlasu nad cizími obchodními společnostmi a prosazováním neoliberálních tendencí byl zákaz produkce geneticky modifikované kukuřice, uvalený federální vládou 8. března 2016. Tomuto zákonu předcházely velké protesty, stejně jako silné lobby Monsanto a dalších nadnárodních obchodních společností, které se snaží na mexický trh zavádět GMO potraviny. Rozšiřování geneticky modifikovaných zemědělských produktů vyvolává v Mexiku rozsáhlé demonstrace za environmentální spravedlnost a potravinovou nezávislost. Je doprovázeno protestním uměním, jako je třeba murální malba dívky v tradičních zapotéckých šatech, která míří puškou na postavy v protichemickém oděvu sázející kukuřici. Na jiných *stencils* se objevují slogany typu „*Sin maíz no hay país*“ (Bez kukuřice není země). Nežádka je v této souvislosti portretován i Emiliano Zapata, jako na této protestní grafice, kde svírá v ruce klas kukuřice a pod ním je napsáno „NE transgenetické kukuřici. Pryč s Monsantoem.“

Jak jsem již psala na několika místech této práce, kukuřice je pro Mexičany posvátnou plodinou (mimo jiné často zobrazovanou v umění ve veřejném prostoru napříč všemi dějinnými epochami), což koneckonců odráží i jedno ze základních mýtických vyprávění o zrodu lidí z kukuřičného klasu. Toto vyprávění jen podporuje všeobecně rozšířenou představu, že jsme to, co jíme, která vychází ze vztahu k přírodě vzájemně provázané s člověkem. Jakkoliv Mexikem cloumá konzum a zvětšující se chudoba roztáčí kola ekonomické závislosti (mimo jiné na nadnárodních potravinových společnostech a obchodních řetězcích), na případě odmítnutí geneticky modifikované kukuřice vidíme, že domorodé představy a rezistence jsou vitálním osvobozujícím proudem podporujícím a zachovávajícím Mexiku samostatnost. Poslední politické události, které zahýbaly Mexikem v souvislosti s červencovými prezidentskými volbami, ukázaly, že Mexičané touží po změně oslavující mimo jiné kulturní rozmanitost (*México profundo*) a že výše popsané subverzivní tendence mají nebývalou sílu a dosah. Umění ve veřejném prostoru jako svobodný komunikační prostředek je přitom jednou z nejdůležitějších „zbraní slabých“, které v tomto procesu hrají zásadní roli.

21 „Jsme z kukuřice, nejsme geneticky upravení“ se zpívá v protestsongu proti uvedení geneticky modifikované kukuřice na mexický trh.



## ZÁVĚR: MÉXICO PROFUNDO, MÉXICO FRAGMENTADO<sup>1</sup>



*„Zdá se mi, že pokud osekáme historickou a kulturní různorodost a budeme nahlížet na mexický svět jako na takový, který je sjednocený krásnou harmonickou kastilštinou, vznešenými zvyky indiánů a Španělů a skvostnou katolickou církví zpečetěnou guadalupským zázrakem, pak je nezbytné, aby se barbaři jako já pokusili rozbít okovy truhly, v níž je uzavřena národní identita a osvobodili tím rozmanitost, která je národními stereotypy upozaděna.“*  
(Bartra 2013: 5).

*Jak můžeš chtít, abych měla identitu, když zabiješ mou minulost? Autor stencil neznámý. Foto: MHK, UNAM, Ciudad de México, 2012.*

Prvního července 2018 vyhrál s drtivou převahou prezidentské volby Andrés Manuel López Obrador. Jeho zvolení vyneslo na světlo celou řadu fenoménů, o kterých ve své disertační práci pojednávám. Za prvé se ukázalo, že lidé napříč celým společenským spektrem (a nejen ti na pomyslném vrcholku společenské pyramidy) mají schopnost a sílu změnit přes sto let trvající schéma státní moci, v němž získávali nejvyšší postavení v zemi pouze reprezentanti tří hlavních mexických stran (především PRI, dále PRD a PAN), a zvolit si za prezidenta někoho, kdo nebude zastupovat pouze „první třídu“ občanů, ale pokusí se najít řešení problémů, které sužují všechny obyvatele bez ohledu na společenské postavení.

Za druhé je AMLO (jak je López Obrador ve zkratce nazýván) příslibem sjednocování společnosti, a to nikoli na základě mestické unifikace po vzoru porevolučních filosofů (které političtí činitelé prosazovali doposud), ale spíše po vzoru Batally, totiž s hlubokým uznáním společenské rozmanitosti Mexika a podporou jeho kulturní diverzity. Mexickým prezidentem se tak stal politický činitel, v jehož centru pozornosti stojí skupiny obyvatel, kterým bylo doposud v hlavním politickém (a mnohdy i mediálním) prostoru odpíráno právo na vlastní vyjádření a spolu s tím i příležitost komunikovat (a exekutivně vykonávat) vlastní kulturní a politické potřeby a práva (s právem na bezpečnost, na zdravotní pojištění a stanovením minimální mzdy v čele). AMLO je tak v tomto světle personalizací prosazování kulturní diverzity nad kulturní monotónností a příslibem toho, že bude akceptovat Mexiko (kulturně) fragmentované a v této variantě jej i chránit a uchovávat. Tomu, že se vymyká všem svým předchůdcům, nenasvědčují ani tak poněkud prvoplánově působící manifestace toho, že Obrador táhne „za

1 Hluboké Mexiko, fragmentované Mexiko



jeden provaz“ s *clases populares* („obyčejnými lidmi“), jako je používání civilních letů namísto vládní letky (která je od minulého prosince na prodej) a proměny mexického sídla prezidentů na zámku Chapultepec v kulturní centrum, ale především to, že se ihned po dosednutí na prezidentskou stolicí jal sestavit nezávislou vyšetřovací komisi, která se pokusí objasnit události spojené se zmizením 43 studentů z roku 2014 (kauza Nos Faltan 43). To je palčivým problémem, znovu a znovu připomínaným demonstracemi i uměním ve veřejném prostoru, neboť mimo jiné symbolizuje hrůzostrašné řádění drogových kartelů, mizení a vraždění nevinných civilistů a další bezbřehé násilnosti, které výrazně vzrostly během prezidentského období Obradorova předchůdce, Peña Niety.

Za třetí, politickou agendu Lopéze Obradora a jeho reakce na problémy a výzvy, kterým Mexiko čelí, jeho stoupcem šířili ve formě stencils, nápisů, grafiti, murálů a dalších forem grafické komunikace ve veřejném prostoru. Dostalo se tím jemu i jeho myšlenkám značné popularity a, jako tolikrát v politických dějinách Mexika, se tak tato forma ukázala být vitální silou v rozšiřování idejí, které posléze zapříčinily důležité a obrodné změny.

### **EL PUEBLO UNIDO, JAMÁS SERÁ VENCIDO<sup>2</sup>**

Jedna z populárních mexických písní provolává *¡que se sienta el poder mexicano, todos juntos como hermanos, porque somos más, jalamos más parejo!*<sup>3</sup> a právě to se zdá být hlavní příčinou Obradorova vítězství i ústřední myšlenkou mé práce. Lidé mají sílu hýbat i sebevíce zatuhlou strukturou moci a prosazovat své formy vidění světa ve všech rovinách každodennosti, ačkoli je někdy musí tak trochu maskovat. Ve své práci jsem se pokusila tyto hlasy nejen zachytit, ale i „odmaskovat“ a ukázat, co za nimi stojí a jak se vztahují k fenoménu identity. Dobrala jsem se tím především ke čtyřem poznatkům. Za prvé, lidé mají moc a vizuální komunikace ve veřejném prostoru je v případě Mexika důležitou zbraní slabých (Scott 1987), kterou občané intervenují do majoritní kultury a rozvrací i sebeneprotitelnější a sebenenarušitelnější systém moci, jakým byla koloniální správa Nového Španělska, diktatura Porfiria Díaze, či nyní autoritářská vláda PRI a mafiánské struktury s ní spojené. Za druhé, umění ve veřejném prostoru hraje v tomto procesu důležitou roli napříč územím i dějinami Mexika, a proto je důležité jeho výzkum zařadit do majoritního zkoumání kulturních i politických fenoménů, a to jak současných, tak minulých. Ve své práci jsem se na základě konkrétních příkladů pokusila poskytnout metodologii (nástroje, metody i způsob analýzy) takového zkoumání. Za třetí, oficiální verze národní identity, kterou prosazuje stát, je neplatná. Je fetiší a simulakrem, s nímž se současní Mexičané identifikují jen částečně, a to zejména proto, že je zkonstatnělá a nereaguje na jejich aktuální potřeby. Za čtvrté, v druhé části disertační práce jsem se snažila provést kulturní analýzu neoficiálních verzí národní identity a ukázat, v jakých představách jsou ukotveny, jak se vztahují k žité každodennosti a proč se objevují napříč současným Mexikem. V oficiálních i neoficiálních verzích národní identity se nicméně ukazují některé shodné jevy, jako je například jejich defenzivní zaměření či akcentování „důležitých jiných“. Poté, co důkladněji rozeberu výše popsané body, uzavřu své

2 „Spojený lid nebude nikdy poražen“ je slovní spojení, které prostupuje slogany na demonstracích i latinskoamerickými protestsongy (poprvé snad v písni stejného názvu chilské kapely Quilapayun, v Mexiku například v písni *Gimme Tha Power* kapely Molotov, o níž referuji níže).

3 „Nechť je cítit mexická moc, všichni dohromady jako bratři, protože je nás víc (než lidí, kteří nám vládou – pozn. autorky), a je tak v našich silách přetáhnout provaz na naši stranu.“ – Molotov, *Gimme Tha Power*, 1997.

teze analýzou fenoménů sjednocujících oficiální i neoficiální diskurz a naznačím, kudy by se mohlo ubírat další zkoumání.

Jak jsem se pokusila ukázat napříč kapitolami svých tezí, státní aparát má mexický národ za úspěšně zformovaný, ve svém jádru homogenní a unifikovaný (jeho dějinným odkazem, předhispánským kulturním dědictvím, guadalupským zázrakem apod.). Současní (nejen) mexičtí intelektuálové se na základě různorodých myšlenkových konstruktů snaží ukázat, že tomu tak není (Alonso 2004; Batalla 1987; Bartra 2013; Canclini 1993; Campbell 2003; Gutiérrez Chong 1999; Monsiváis 1995; Yépez 2010 ad.). Mají přitom obvykle za to, že pasivita zapříčiněná staletými koloniální podřízeností vede k tomu, že se Mexičané nevzbouří a nedojde k další revoluci, která by výrazně proměnila uspořádání mexických států (s několika autonomními a dost možná i suverénními celky) a státní moci. Spolu s Jamesem Scottem se domnívám, že je těžké (až nemožné) se bouřit státu se zbraněmi v rukou, a proto Mexičané využívají tzv. zbraní slabých (Scott 1987). A to v různorodé šíři jejich spektra. Tím moc hegemonu narušují, revoltují proti ní a jistým způsobem berou moc do svých rukou. Svůj výzkum jsem zaměřila na studium těchto subverzivních hlasů z pozice vizuální komunikace ve veřejném prostoru, kterou považuji v kontextu současného (ale i dřívějšího) Mexika za jednu z nejdůležitějších zbraní slabých. *Public art* zcela jasně ukazuje, že Mexičané nejsou unifikovaným pasivním a neměnným proudem, valícím se dějinami na geopolitické a ekonomické periferii, ale že jsou jako jednotlivci, komunity i společnost různorodými kreativními hlasy, které (mimo jiné) prostřednictvím umění ve veřejném prostoru samy sebe definují a demonstrují to, že mají kontrolu nad svými životy pevně ve svých rukou. Na základě tohoto přesvědčení jsem psala celou svou disertační práci a snažila jsem se tak „dekolonizovat“ to, jak je na fenomén kultury, moci a národní identity v případě Mexika doposud někdy pohlíženo, a dát prostor hlasům, které jsou mnohdy vyloučeny z oficiálních dějin. Svým textem tak brojím proti představě obyvatel jakožto pasivní masy, která je manipulována shora, a považuji je za aktivní jedince, kteří skrze vlastní sociální poetiku nahlíží i spoluvytváří to, co se kolem nich děje, včetně podoby moci samotné. Prostřednictvím umění ve veřejném prostoru, v nichž se tyto subtilní procesy zhmotňují a sdílejí, se o (ne)přijímání ideologických obsahů prosazovaných mocenskou strukturou můžeme dozvídat. Svou práci jsem tak v jistém smyslu pojala jako dekolonizační román a psala ji jako oslavu diverzity.

Tento přístup jsem akcentovala ve všech pojednaných obdobích, především však v koloniálním období (viz kapitola 2), kde jsem se na příkladu několika murálních maleb pokusila zachytit důležitost nativních obyvatel a jejich hlasů při utváření synkretické mexické kultury. A to zejména zdůrazněním aktivní pozice jedince, která byla, a dodnes mnohdy je, v historiografické literatuře přehlížena. Uvádím zde příklady maleb s náboženskými motivy v raných konventech, do nichž jsou vmalováni předhispánští bozi a mytologické výjevy. V pozdním koloniálním období a v období bojů za nezávislost pak sleduji vizuální kořeny mexického nacionalismu a v rámci nich si všímám, jak byl nacionalismus formován shora (v přímém napojení na evropskou historickou malbu a krajinomalbu) a zároveň jak se do nacionalistického diskurzu dostává žitá každodennost, především z karet *lotería* a jiných lidových tisků. Právě v tomto období můžeme skrze vizuální diskurz sledovat dráhy šíření i přijímání nacionalistických představ a také to, jak byly jednotlivé kulturní koncepty a symboly postupně zahrnovány do *lo mexicano*. Během porevolučního období ukazují rozrušování oficiálního diskurzu (prezentovaného jako antireakční, ovšem poměrně rychle proměněného v elitní), například na stěnách Mercado de Abelardo Rodríguez v centru Ciudad de México. V současné době ukazují projevy i účinek umění ve veřejném prostoru jakožto „zbraně slabých“, kromě již tradičně pojednávaných zapatistických vesnic, na příkladu Oaxaky z roku 2006 či kauzy Nos Faltan. Následně pak srovnávám různorodé projevy subjektivních náhledů na identitu mých respondentů s ofi-



ciální národní identitou, čímž mimo jiné vyvstávají zřetelné obrysy forem odporu k politické, případně kulturní dominanci.

Navzdory rozdílnostem mezi oficiálním a neoficiálním uměním ve veřejném prostoru, kterým se ve své práci zabývám, je jejich shodným cílem být vidět. A to jak v národním, tak mnohdy i mezinárodním kontextu. Jak již bylo řečeno dříve, Descartesovo „myslím, tedy jsem“ je tak dost možná v případě Mexika vhodné transponovat i do roviny viděného – jsem viděn, tedy jsem. Těto strategie využívá oficiální umění k homogenizaci obyvatel i subverzivní kulturní skupiny, jako například právě zapatistické hnutí, v jejichž rukou je mocnou zbraní ve vyjednávání s vládou.

Z mého výzkumu jasně vyplývá, že tradice prosakování lidových verzí kultury do oficiální verze kultury (a nacionalismu) není žádnou novinkou zapříčiněnou demokratičností veřejného prostoru, globálními trendy v umění apod., ale je mnohem delší. Díky vizuálním obsahům se navíc o prolínání představ elity a řadových občanů můžeme dozvídat. Přesvědčení, že na výsledné formě kultury i politiky se podílí elity i obyčejní lidé, odpovídalo i rozvržení mého výzkumu, v němž mě zajímaly obě těžiště, z kterých je národní identita (případně její jednotlivé verze) formována – jak z pozice mocenské elity (která pomocí vizuálních obsahů situuje pozorovatele maleb do koloběhu dějin a zobrazuje v nich kosmologické i ideologické představy, které prosazuje), tak z pozice nejširšího obyvatelstva, které se k jejím obsahům vyjadřuje. Tyto perspektivy přitom nenahlížím v ostrých opozicích, ale jako dva propojené kulturní proudy, které se (spolu)podílely na formování a vyjednávání národní identity (identit) v souvztažnosti s historickými a kulturními událostmi, které je provázely.

Uměním ve veřejném prostoru jsem se začala zabývat, abych lépe porozuměla tomu, co se „odehrává pod zdánlivou fasádou jednotnosti“, jak trefně říká Michael Herzfeld (Herzfeld 2005). Poměrně rychle jsem se dobrala k tomu, že takové zkoumání může být vhodnou „introspekci“ do mexické společnosti, z níž je dobře čitelné, proti jakým konkrétním politickým krokům a společenským tendencím se lidé vyjadřují a jaké jsou jejich kulturní vlivy a přesvědčení. Ve své disertační práci jsem se následně pokusila ukázat, jak může být výzkum vizuální komunikace ve veřejném prostoru efektivní metodou v pochopení určitých tendencí a vlivů, které utváří mexickou kulturu a hýbou mexickou společností, a to navíc nejen v současnosti, ale i v minulosti. Dospěla jsem tím k přesvědčení, že může být produktivní takové zkoumání postavit do středu výzkumu a nejen jej považovat za doplňující, alternativní referenční rámec k tradičním způsobům výzkumu (rozhovorům, dotazníkům, obsahové a kontextuální analýze textů apod.). A to především při výzkumu formování představitosti, jakou je například národní a jiná kolektivní identita. Vizuální jazyk, kterým byla a je kolektivní identita v Mexiku utvářena, se vyvíjel během jednotlivých dějinných období, a je tak důležité mu porozumět v jeho dějinném vývoji, abychom mohli číst, na základě čeho se Mexičané cítí být Mexičany a proč.

Mám za to, že v případě Mexika je zkoumání vizuálního jazyka nejen vhodným metodologickým nástrojem, o který je možné obohatit výzkum nacionalismu, ale že zde hrál vizuální jazyk dokonce podobně významnou homogenizační roli, jakou zastávaly v Evropě národní jazyky. A to včetně vykazování určitých shodných rysů, tendencí a společenské funkce, jakou je například způsob a struktura distribuce národní představitosti. Ta v případě Nového Španělska neprobíhala jen prostřednictvím novin, ale i bohatě ilustrovaných kramářských tisků a kostumbristických románů, *corridos*, atlasových sbírek, lidových tisků, maleb apod. Skrze tyto vizuální obsahy můžeme sledovat nacionalisticky orientovanou komunikaci jakožto bazální sílu šíření představy národa a také to, jak se postupně proměňovala co do obsahů (abychom uvedli alespoň jeden příklad, národní jedinečnost byla exponována nejprve skrze tzv. *pinturas de castas*

a *pinturas costumbristas* a malby vycházející v *calendarios* a následně byla tato jedinečnost vsazena do národního terénu prostřednictvím atlasových sbírek), i co do tendencí (například která se spolu s finanční dostupností litografického tisku změnila struktura distribuce kapitálu národní představitosti, čímž přestal být kapitálem v pravém slova smyslu, neboť přestal mít funkci diferenciace a naopak začal mít funkci homogenizace společnosti). Vizuální výzkum nám v tomto kontextu mimo jiné ukazuje, že čím dostupnější byla tištěná vizuální komunikace nejširšímu obyvatelstvu, tím více kreolská elita ztrácela své privilegované mocenské postavení i kontrolu nad utvářením obsahu národní identity. Kapitalizace tisku koneckonců podemlela i diktaturu Porfiria Díaze, kdy obsahová a distribuční dostupnost plakátů a *corridos* umožnila vyburcování mas obyvatel, jejich organizaci a následné zapojení do revoluce.

Umění ve veřejném prostoru tudíž národotvorné myšlenky nejen odráží, ale i rozšiřuje, a tím zároveň výrazně formuje pocit národní sounáležitosti. V minulosti jsme tento princip viděli například skrze šíření narativů zprostředkovaných kartami *lotería*, v současnosti třeba z popularity *venadito azul* spolu s jasnými charakteristikami, které reprezentuje. Tyto a jiné příklady popsané v průběhu mých tezí ukazují, že jakmile si určitá ikona či symbol, vztahující se k jasné kulturní či společenské situaci, najde dostatečné množství sympatizantů, už jí nic nestojí v cestě, aby vibrovala celým Mexikem. Myslím, že se tak děje proto, že s sebou inherentně nese odpověď na fenomény (nebo naopak výzvu k přemýšlení nad nimi), které jsou aktuálně k řešení na území Mexika, či se týkají širších geopolitických výzev.

Na základě srovnání vizuálních obsahů z různých dějinných období a sledování návazností v rámci vizuálního jazyka se navíc dozvídáme o určitých fenoménech, které mexický nacionalismus charakterizují – například zobrazování přírodnin a rázovitost krajiny jako klíčový prvek, ke kterému jsou národní představy vztahovány. Zřetelně můžeme zachytit i takové fenomény, jakým bylo například postupné přebírání moci (která v koloniálním období náležela církvi) státem, spolu s ideologií nacionalismu jako v zásadě novým náboženstvím. Takové jevy se nám začnou rozkrývat nejen prostřednictvím studia dobových obrazů, ale i jiných symbolických forem, které si přivlastnil stát a státní moc. Jako příklad této tendence uveďme karty *lotería* a *calendarios*, na nichž byly náboženské náměty vystřídány národními atributy, či samotnou představou národních hrdinů jako novodobých světců, kteří se obětovali za ideu národa, podobně jako se světci obětovali za ideu křesťanství. Tato proměna představitosti je zobrazována napříč různorodými vizuálními formami a příznačně ji materializuje třeba replika ruky revolučního generála Álvara Obregóna, vystavená v monumentu věnovanému jeho památce, čímž se zřetelně podobá církevním relikviím.

Vizuální metodou zkoumání navíc můžeme odhalit i určité nepřesnosti, které byly o mexickém nacionalismu prohlášeny a všeobecně uznány vědeckou obcí. Jako jeden příklad za všechny uveďme přesvědčení, že kreolské nacionalismy jsou vůbec jedny z prvních na světě, což je jedna ze základních tezí Benedicta Andersona (Anderson 2008), s kterou se v akademických textech běžně pracuje. Na základě důkladné obsahové i stylistické analýzy obrazů a jiné vizuální komunikace, která obíhala Novým Španělskem (kostumbristické a jiné atlasy, *lotería* apod.), jsem se dobrala k tomu, že náměty, které abstraktní ideu mexického národa dělaly konkrétnější (především zobrazování „typické“ krajiny, „typických“ povolání a stylizace historických narativů) a výrazně tak tvarovaly národní identitu, přesně kopírovaly své evropské vzory. Myslím, že



je tudíž přesnější kreolský nacionalismus na území Nového Španělska považovat za odvozený diskurz nacionalismů evropských, a nikoliv za jejich předchůdce.

Domnívám se, že specifická důležitost a role, která vizuálnímu jazyku připadá, je dána metaforičností indiánských jazyků a dlouhodobou kontinuitou výskytu vizuálního jazyka ve veřejném prostoru Mexika. S veřejným prostorem se v souvislosti s manifestací moci důmyslně pracovalo od období předcházejícího příchodu Španělů až doposud. Jak popisují v první kapitole, již v pyramidových komplexech můžeme sledovat, jak byl prostor vědomě utvářen tak, aby vzbuzoval respekt a oddanost poddaných (např. stély byly posazovány na vyvýšená místa, jednou z nejdůležitějších funkcí pyramid byla jejich monumentalita apod.) a komunikoval ideje vládnoucích elit. Taková funkce veřejného prostoru je patrná ve všech pojednávaných obdobích, a právě proto je myslím v případě Mexika obzvláště důležité se na vizuální komunikaci ve veřejném prostoru zaměřit. A to obzvláště přihlídneme-li k tomu, že v něm necenzurované vystávají jednotlivé hlasy z celého spektra společnosti.

Ačkoli se zkoumání vizuální komunikace ve veřejném prostoru zdálo být v případě mého disertačního výzkumu klíčové, neomezila jsem se jen na něj, a naopak jsem vyšla ze všech dostupných vizuálních obsahů, které kolovaly dobovou společností (kromě murálních maleb jsem přihlížela ke stélám, štukům, *loterí*, plakátům, *corridos* a další lidové grafice kolující mezi nejšířšími vrstvami, kinematografií apod.). Takto pojaté širší zacílení vizuálního výzkumu považuji za mimořádně produktivní.

Co se týče současného zkoumání národní identity, vizuální zkoumání nám zřetelně ukazuje podstatu mnohvrstevnatosti identit i rozdíly mezi jednotlivými vrstvami (např. rozdíl mezi lokální a národní identitou), způsoby, kterými se lidé k jednotlivým vrstvám identity vztahují, a další fenomény, které by při konvenčních výzkumných přístupech zůstaly skryty. A to jak v případě oficiální národní identity, tak i neoficiálních variant a jejich vzájemného prolínání – naposledy například situace „Nos Faltan 43“, která burácela nejprve neoficiálním veřejným prostorem (ve formě street artu, demonstrací, performancí, prostorem internetu apod.), až se následně dostala do diskurzu oficiálního (nejčtenější mexické noviny a nakonec i projevy samotného prezidenta).

Jedním z nejdůležitějších poznatků mého výzkumu bylo, že se současní Mexičané (nebo alespoň ti, s kterými jsem během svých výzkumů mluvila) s oficiálním národním diskurzem identifikují jen částečně. A to zejména ze tří důvodů, které by šlo stručně shrnout jako neaktualnost jeho obsahu, problém reprezentace (nedostatečné etnické a obecně kulturní zahrnutí diverzity Mexika) a rozporuplnost samotného konceptu postkoloniálního nacionalismu. Značnou část výzkumu jsem tak věnovala pozorování nesouladu národní ideologie a společenské praxe, a především pak tomu, jak je tento nesoulad a různorodé identitární verze, které z něj vyplývají, manifestován ve veřejném prostoru. Ve své disertační práci jsem se pak pokusila tuto mnohvrstevnatost identit zachytit a rozpracovat tím myšlenku, že je možné se neproblematicky ztotožňovat s oficiální národní identitou i s jejími neoficiálními variantami (popřípadě s lokální identitou, která je s ní mnohdy neoddelitelně prolínutá), avšak že emoce, které toto ztotožnění provází, se liší.

Mám za to, že symboly oficiální národní identity (a příběhy, jež se k nim váží) by šlo snad nejlépe označit jako simulakra (Baudrillard 1994). To vyšlo najevo z mých rozhovorů s respondenty a ve své velkoleposti bylo patrné během státních rituálů. Ty svým způsobem připomínaly zkušenost z koloniálního období, kdy se lidé v kostelech účastnili křesťanských rituálů, aniž by se s nimi jednoznačně ztotožňovali, a doma dále pokračovali v uctívání svých

vlastních božstev a v provádění předhispánských náboženských rituálů. Jak jsem již předdeslala v úvodu, z mých výzkumů vyplynulo, že se v Mexiku setkáváme s jednou oficiální národní identitou a poté s celou řadou rozdílných představ národní identity, přičemž jsou tyto jednotlivé verze (nebo přinejmenším celá řada z nich) manifestovány a vyjednávány prostřednictvím umění ve veřejném prostoru. Jedním z význačných rozdílů mezi oficiálními murály a neoficiálním uměním ve veřejném prostoru pak tkví v tom, že oficiální murály zobrazují kontext určité dějinné situace (a spolu s tímto zobrazením nám dávají i návod, jak tyto situace číst<sup>4</sup>, a to včetně orientace, „kdo je padouch a kdo hrdina“), zatímco na neoficiálních murálech jsou vyjmuty jednotlivé fragmenty, povětšinou symboly (které mají co říci k současné situaci), a následně posunuty do jiných kontextů. Národní i kolektivní uvažování o minulosti už není potřeba formovat (je již zformováno), a proto postavy (a jiné symboly) mohou vystupovat „bez kontextu“, protože význam celého kontextu je již obsažen v daných symbolech. Zatímco jsou tak například Zapata a Villa v oficiálním umění zobrazováni v kontextu revoluce (pročež ji zosobňují), v rámci subverzivních proudů jsou tyto postavy z příběhů revoluce vyňaty a vystupují jako symboly s novými přidanými a průběžně se měnícími významy. V této podobě pak bojují za skutečnou národní samostatnost (v současné době především nezávislost na USA), proti korupci a jiným podvodům vlády, proti neoliberalismu, a/nebo se staví za práva domorodých obyvatel.

Navzdory podobnostem v artikulaci jednotlivých příběhů, jejich vnitřní časovost je zcela rozdílná. Zatímco oficiální umění je statické a není aktualizováno v souladu s kulturním a politickým vývojem, subverzivní umění promptně reaguje na současné kulturní a politické události a tendence, a navíc odráží rozličnost hlasů, jimiž jsou dílčí příběhy interpretovány. Právě proto je myslím obtížné se s oficiální verzí národní identity zcela identifikovat, neboť není dostatečně reprezentativní a zahrnující, a to jak ve smyslu šířky „obecenstva“, k němuž promlouvá, tak z hlediska aktuality fenoménů, ke kterým se vyjadřuje. Problémem tak nejsou ikony a symboly samotné, ale časovost narace, jejíž jsou součástí.

Vzhledem k procesualitě nacionalismu jako takového přirozeně dochází i k proměně významu určitých symbolů a spolu s tím i emocí, které takové symboly vzbuzují. Z mého výzkumu tak například vyplynulo, že se Mexičané daleko více vztahují k Zapatovi než k Beníto Juárezovi, podobně jako u nás zjišťuje vlastenecké cítění spíše Sametová revoluce a osobnost Václava Havla, než-li postava Tomáše G. Masaryka, popřípadě Františka Palackého či Josefa Jungmanna. Mexičané se očividně identifikují s předhispánskými symboly, neboť ty považují za své vlastní, autonomní a jedinečné, a navíc asociují harmonicky se jevící předhispánské období. Většina politických figur (jak z revoluce, nezávislosti, tak i dalších dějinných období) je ale nechává chladnými. To myslím souvisí s celkovou nedůvěrou ve státní politický aparát, která je ve velké míře zaznamenatelná od roku 1968 (např. Poniatowská 1975; Monsiváis 1970; Lomnitz 2001 ad.), i když její kořeny jsou nepochybně hlubší. Tuto situaci přiléhavě vystihuje věta mnohdy asociovaná se subcomandantem Marcosem: „Jedinou vlastí revolucionáře je revoluce.“ Lidé nechtějí žít v neustálém revolučním boji, který postavy prosazované oficiálním nacionalismem evokují, a touží po znovunastolení harmonického období, jehož předobrazem je v národních mytologiích a mnohdy i v jejich představách období předhispánské. Většina revolučních symbolů a postav, které jičily emoce a vzbuzovaly národní cítění ve dvacátých a třicátých letech, navíc nemá co říci k současné situaci, a proto až na pár pamětníků a vědců nikoho moc nezají-

4 Umělecké artefakty, které oficiální diskurz považuje za kulturní dědictví, jsou uvedeny popisnými cedulemi, které těmto artefaktům přidávají na důležitosti a zároveň zajišťují jejich jednotné čtení. Takovými artefakty jsou především jakékoliv předměty a objekty z předhispánského období. Co se týče murálních maleb, popisné cedule jsou postaveny téměř výhradně před diskurzivními murálními malbami *tres grandes* a jejich soukmenovců, zatímco ostatní malby (a jejich obsahy) jakoby nestály za povšimnutí.



mají. To ale neznamená, že by nadobro skončili v propadlišti dějin – možná jednou přijde čas, kdy bude jejich poselství korespondovat s dobovým vývojem a myšlenkami, a pak budou tyto symboly (které jsou již ze své podstaty mnohoznačné) opět mobilizovat masy, tak jako když například Lopéz Obrador ve své prezidentské kampani „oprášil“ odkaz Lázara Cárdenase.

Největším problémem oficiálního národního umění se tak zdá být to, že se v něm zakonzervovala verze národní identity definovaná během 20. a 30. let, která se opírá o boje, které už dávno skončily a jejichž přínos pro současnou situaci je navíc značně rozporuplný. Problematičnost temporality nacionalismu diskutuje ve svých textech již Roger Bartra, když říká, že fakt, že nacionalismus vychází z modernismu, je jednou z jeho největších nesnází (Bartra 2013). Právě ukotvení nacionalismu v modernismu podle něj zapříčiňuje neaktuálnost jeho obsahů v postmoderní současnosti, proč je obtížné se s jeho oficiální verzí prosazovanou mexickým státem ztotožňovat. Pokud by oficiální umění ve veřejném prostoru tedy chtělo i nadále promlouvat k mexické společnosti a podílet se na formování identity současné národní skupiny, pak by na rozdíl od Benita Juáreze mávajícího mexickou vlajkou nad hlavami padlých francouzských vojáků bylo možná příhodnější jej ukázat jako lídra, který vede současnou společnost k řešení současných problémů. Coby zástupce nativní a zároveň národní mexické kultury by mohl například vybízet k úvahám o bilingvním vzdělávání. Tím by mohla být zároveň akcentována kulturní a etnická různorodost Mexika, která je v oficiálním nacionalismu spíše potlačována a na její úkor je prosazován koncept mestictví. Právě nedostatečné zahrnutí etnických a kulturních skupin žijících na území Mexika ústí v to, že je pro celou řadu obyvatel Mexika obtížné se s oficiálním nacionalismem ztotožňovat. Tento problém ve svých pracích pojednává především Guillermo Bonfil Batalla, který má za to, že být Mexičanem neznamená narodit se v Mexiku, ale performovat národní kulturu. V opačném případě je člověku omezen přístup k sociálnímu jednání i ekonomickému toku (Batalla 1987: 66).<sup>5</sup> Mexický stát tedy skrze státní nacionalismus (kromě dalších prostředků, jimiž disponuje) vykonává sociální kontrolu, a tudíž je pro něj zásadní bedlivě dohlížet nad jeho obsahy. Neoficiální umění ve veřejném prostoru je tak v zásadě subverzivní už jen tím, že rozšiřuje jeho obsah o mnohočetnost hlasů přítomných v mexickém národě. Tím totiž rozrušuje domnělou harmonii vytvořenou indigenistickými sociálními inženýry v rámci mestického projektu, která je dodnes představována estetickým statismem.

Při zkoumání oficiálního mexického nacionalismu jsem se mnohokrát zamýšlela nad tím, proč se porevolučním muralistům (navzdory jejich snu a úsilí nastolit spravedlivou společnost pro všechny) nepodařilo rozkrýt a následně v oficiálním diskurzu prosadit diverzitu kulturních hlasů mexického národa, a namísto toho se nechali unést mestickým modelem, čímž favorizovali podobně kulturně unifikovaného reprezentanta mexického národa, jakým byl předtím představitel evropanství (obvykle reprezentovaný kolonizátory v čele s Cortézem, křesťanskými misionáři, popřípadě bohatými evropskými obchodníky). Mám dojem, že právě tato transpozice poukazuje na to, že muralisté v lecčems replikovali koloniální řád, jen s proměnou jeho

5 Batalla mexický nacionalismus přirovnává k masce, kterou si lidé musí nasazovat kdykoliv chtějí jednat s mocenským aparátem. Masky je tím, co koresponduje s *imaginárním Mexikem*, a pod maskou je to, co se skutečně děje na rovině kulturní intimity. Právě oběma těmito rovinami se ve své disertaci zabývám a v případě analýzy masky mě tak zajímá nejen její sociálně-politický přesah, ale i interpretace jejího významu v intimním prostoru mých respondentů, kteří masku malují do veřejného prostoru. Zobrazení masek se objevuje ve značné frekvenci v oficiálním i neoficiálním umění. Podobně jako u jiných typů artefaktů jsem se při analýze masky zamýšlela nad tím, co takový předmět symbolizuje a zastupuje, a snažila se tím dobrat určitých konstant v mexické společnosti a kultuře. Většina mých respondentů vnímala masku primárně jako manifestaci metamorfózy, kterou na každodenní úrovni neustále proděláváme jako jedinci i jako společnost. To mě vedlo k tomu masku interpretovat nejen jako politikum a výraz kulturní homogenity (mestictví – viz Batalla 1987), ale i jako praktiku sociální koheze – výraz jednotnosti s kolektivem a touhu po splnutí s okolím.

obsazení, místo aby jej rozrušili. Dospěla jsem k tomu, že porevoluční muralisté, spolu s dalšími dobovými intelektuály, oproti svým předsevzetím koloniální řád v lecčems stvrdili zkrátka proto, že byli sami jeho obětí. Tento řád se navíc pokoušeli rozkrýt za pomoci marxistických teorií a metodologií, které nebyly tím nejuvhodnějším nástrojem z dvou prostých důvodů. Za prvé byly formulovány na základě pozorování společnosti, kde třídy nebyly rozděleny podle rasové (etnické) odlišnosti, ale kapitálu (jeho držení a přístupu k němu). A za druhé, kolonialismus se děje skrze kulturu (kultura je aktivním polem jeho působnosti), kterou se marxismus téměř nezabývá, neboť ji má v lepším případě za zprostředkující médium a sociální nespravedlnost identifikuje z hlediska práce. Bylo by zajímavé sledovat, kudy by se státní mexický nacionalismus ubíral, kdyby měli porevoluční myslitelé k dispozici postkoloniální myšlení, které nám tyto disproporce umožňuje nazřít.

V oficiálním mexickém nacionalismu se zrcadlí hluboký rozpor mezi racionalitou (chodu) státu a mytologickou strukturou „ospravedlňující“ jeho legitimitu. Ta v případě Mexika ústí v dvojsečné chápání indiánství, neboť co se týče chodu státu je interpretováno jako zpátečnické, ale zároveň je o domorodé (předhispánské) dědictví opřen nacionalismus, jakožto ideologie legitimizující a napájející samotnou existenci státu. Domnívám se, že tento problematický aspekt nacionalismu ztěžuje jeho přijímání nejen v případě Mexika, ale i v dalších postkoloniálních státech.<sup>6</sup> Tuto nesourodost poměrně zdařile stmeluje neoficiální umění ve veřejném prostoru, kde je indiánství pojato a interpretováno značně odlišně. Indiáni jsou zde nejčastěji představováni jako nositelé žité tradice a moudrosti, která souvisí s daným územím, kde se takové intervence do veřejného prostoru objevují. Tím je mimo jiné zdůrazněna důležitost prostředí, které nás utváří, charakterizující mexickou kulturu (viz kapitola 6) a tolik odlišná od abstraktního konceptu vlasti, který se snaží vizuálně zprostředkovat oficiální umění. V soudobém street artu je navíc dáována na odiv lidová kultura, domorodí obyvatelé a žité indiánské zvyky v „novém“ obalu (inspirovaném subkulturou graffiti a reklamní grafikou), který jim dává neotřelý a esteticky žádoucí vizuální ráz, což také napomáhá jejich přijímání mezi nejšířšími vrstvami obyvatel.

Tímto se dostáváme k jednomu z hlavních zjištění mého výzkumu, totiž že v současném veřejném prostoru Mexika se objevuje oficiální nacionalismus, který je navzdory měnícímu se politickému směřování vlády poměrně konzistentní, a dále celá řada „lidových“ verzí nacionalismu, prosazujících své vlastní vize *lo mexicano*, jimiž oficiální diskurz rozšiřují, zpochybňují a především aktualizují. Tyto verze jsou právě hlasy „Batallova“ *México profundo*, které se odráží ve veřejném prostoru a bojují tím o své místo na slunci. Nemusí být nicméně nutně v rozporu s oficiální národní identitou, jak se může na první pohled zdát, ale mohou být dost dobře paralelní. Čerpají především ze dvou inspiračních zdrojů. Prvním je lidové lokální umění, paměti, příběhy a lokální zkušenost celkově, která stojí v protikladu k monumentálním, ale přesto abstraktním národním příběhům. Druhým takovým zdrojem je kulturní dědictví z předhispánského období, jež se ze současného pohledu jeví jako nejvíce autonomní a, jak již bylo naznačeno, má navíc přirozeně charakter vzdálené, tudíž „vyřešené“ harmonické minulosti, k níž je vždy jednodušší se vztahovat a utíkat od nejasné a z mnoha ohledů problematické současnosti, s níž souvisí i odkaz relativně nedávné minulosti ztělesněné revolucí. V obou těchto tematických rovinách je často akcentována kulturní diverzita Mexika a představována mnohost kulturních konceptů rezonujících v mexické společnosti jak v současnosti, tak v minulosti.

V případě předhispánského kulturního odkazu jsou zobrazovány nejen aztécké a mayaské artefakty, případně rysy duchovní kultury, ale jsou představovány různorodé regionální

6 Viz kapitola 6, strana 2, kde se tímto fenoménem stručně zabývám.



kultury, jejich rituální artefakty i předměty každodenního užití, víry a mýty, které mají původ v předhispánském období, ale mnohdy zastávají důležité místo i v současných představách. Jsou jimi například rozličné atributy spojované s *Día de muertos*, koncept duality dne a noci, legenda o vzniku *pulque*, textura látek vycházející ze symboliky předhispánských kultur, masky používané v předhispánských i současných rituálech, shodné vize vznikající při užití halucinogenů, psi jakožto zvířata schopná procházet mezi naším světem a světem zemřelých a mnoho dalších témat a motivů. V případě street artu, jehož náměty vychází ze současné kultury a společnosti, lze jmenovat například *alebrijes*, hračky a jiné každodenní artefakty typické pro určitý region, neoficiální a mnohdy subverzivní hrdiny (např. subcomandante Marcos) a osobnosti, které se hrály důležitou roli v mexické popkultuře a jejichž životní sdělení rezonuje se společenskými fenomény Mexika současnosti (Frida Kahlo, Tin Tan, Cantiflas apod.). Zároveň jsou reflektovány jevy, které utváří soudobé Mexiko, a jsou tak jeho současnou identitou mnohem spíše než Iturbide s naleštěnou šavlí či Carranza mávající ústavou. Jsou to především migrace a transnacionalismus. Náměty, které z nich vychází, se zabývají především umělci v Tijuane, protože ta je místem, kde se migrace zhmotňuje na rovině každodennosti. Dalším fenoménem, který výrazně tvaruje nynější Mexiko, je zvyšující se nelegální obchod s drogami a zbraněmi. Některé *stencils* se vyjadřují k neschopnosti vlády bojovat s *narcotraficantes* (zločinci, kteří tento obchod řídí) a chránit před nimi občany Mexika. Zároveň ji označují za zodpovědnou za ekonomickou nestabilitu a zhoršování situace nižších (a v některých oblastech i středních) tříd, kterým se migrace do USA či „snadný“ přivýdělek ilegální činností může zdát jako jediné možné východisko z jejich situace.

Dalším výrazným rysem neoficiálního umění ve veřejném prostoru je jeho lokální a komunitní zaměření. Takové formy umění mohou přinášet kulturní a/nebo etnické uvědomění, které v některých případech vede k formování samosprávy, či dokonce vyžadování určitého stupně autonomie (jako jsme viděli u zapatistických vesnic, čtvrtě Tepita v centru Ciudad de México či v oaxacké vesnici Pueblo Nuevo – viz kapitola 6). Komunitní umění nám zároveň ukazuje, že lidé touží po sounáležitosti se společenskou skupinou, která je založena na jiné bázi a funguje na jiných principech, než nabízí národní stát. Artikulace *México profundo* ve veřejném prostoru je možné vnímat jako do jisté míry subverzivní právě z toho důvodu, že jeho hlasy rozkrývají diskurzivní pojetí nacionalismu a národní identity a odhalují postkoloniální ambivalentnost utužovanou stále přetrvávajícím interním kolonialismem (ukotveným v porevolučním národním programu), kterým operuje národní stát. To lze vztáhnout i na způsob nakládání s veřejným prostorem jako takovým – zatímco vláda jej využívá jako pomyslnou almaru s prosklenou vitrínou uprostřed, ve které vystavuje národní kuriozity vybrané před téměř sto lety na základě dobových národotvorných tendencí mexického státu, neoficiální vizuální proudy používají veřejný prostor jako skutečně demokratický prostor v habermasovském smyslu (Habermas 2000), totiž k prosazování politických cílů a občanské informovanosti, a k artikulacím národní identity „zdola“.

Nacionalisticky orientované oficiální a neoficiální umění ve veřejném prostoru nicméně vykazuje několik shodných rysů, jejichž analýzou myslím můžeme nahlédnout do konfigurace konstantně se jevících (nebo přinejmenším jen pomalu se měnících) kulturních rysů mexické kultury.

Jako jeden z nejvíce zřejmých se jeví akcentování významných druhých, což vede k defenzivnímu nacionalismu. Kořeny tendence, kterou by šlo defenzivnímu zaměření nacionalismu připodobnit, je v případě Mexika možné pozorovat již od předhispánského období. Konkrétně

v mayské oblasti bylo při větší frekvenci bojů vyvěšováno více stél s panovníkem a pokořenými nepřáteli. V těchto stélách je patrná prvotní vizualizace konceptu *in-group* a *out-group* a obhajoba vlastního společenství (reprezentovaného panovníkem) a kosmovize oproti společenství a představám jiných (významných druhých). V koloniálním období se začíná upevňovat interní kolonialismus a defenzivní tendence jsou tak směřovány proti indiánům jakožto bezvěrcům a posléze proti Španělsku a dalším koloniálním mocnostem (např. Francii), což je tendence stojící v úsvitu nezávislosti. V období, které po získání nezávislosti následuje, nabírá toto vymezování se vůči externím druhým na síle a jsou zesměšňováni kolonizátoři a vyzvedáván předhispánský kulturní odkaz a indiánství, které je tím, co Španělé (a další evropské koloniální velmoci) nemají. Defenzivní zacílení mexického nacionalismu následně kodifikuje ústava a vizuálně rozvádí umění ve veřejném prostoru. S touto tendencí jde ruku v ruce sběratelství a muzejní exponování „nejvíce“ vlastních a autentických artefaktů, které představují především rituální předměty předhispánských kultur a částečně i některých soudobých indiánských kultur. Na sběratelství a oslavu „mexické kulturní autenticity“ mají značný vliv intelektuálové a umělci, kteří do Mexika od 30. let ve zvyšující se tendenci cestují především z „říší“ významných druhých. Fascinování mexickou kulturou, prostřednictvím svých uměleckých děl ji následně rozšiřují ve svých zemích, což tyto artefakty činí zpátky v Mexiku o to více žádoucí. Stvrzování vlastní autenticity významným druhým dále tvaruje mezinárodní turismus, na jehož nárůst promptně reaguje mexický stát a napříč Mexikem zakládá muzea historie a antropologie, která působí a chovají se jako sekulární chrámy nacionalismu (Alonso 2004, Anderson 1995). Stupňující se pozornost zevnitř (z národního jádra) ven (upnutá k mezinárodnímu uznání a zájmu) se odráží i ve stále větší péči o kulturní dědictví, za jehož ochránce národní stát sám sebe prohlašuje. Napříč Mexikem se rozrůstá síť muzeí patřící do jedné rodiny se čtyřmi iniciály INAH – Instituto Nacional de Antropología e Historia (Národní institut antropologie a historie), jejímž pohonem jsou státní dotace a ústředním posláním zpřítomňování minulosti. Muzejní exponování předhispánských artefaktů mexickou národní identitu utváří dvěma, navzájem opačnými proudy – prvním směrem působí dovnitř, čili posiluje národní cítění, a druhým zpětně obsah mexické národní identity prosazuje v zahraničí, skrze návštěvu muzeí a archeologických nalezišť turisty. Tím se upevňuje obsah *lo mexicano*, které je v rámci této tendence „komercializováno a stává se buď dědictvím nebo kýčem – jednou z *tretek*, které se prodávají v letištních obchodech“, jak říká Anthony Giddens (Giddens 2000: 60) a dosvědčují plastové pyramidy coby přívěsky na klíče, popelníky ve tvaru aztéckého kalendáře a magnety na ledničku napodobující Pakalovu posmrtnou masku, které jsou k zakoupení napříč Mexikem i tisíce kilometrů od jejich původního naleziště.

Během svého výzkumu jsem zaznamenala, že vliv významného druhého, působící skrze turismus, výrazně tvaruje obsah a situovanost dokonce i neoficiálního umění ve veřejném prostoru. Snad nejsilněji se tato tendence jeví na jihu Mexika, kde mají podstatný vliv na genezi a renesanci umění ve veřejném prostoru hoteliéři, kteří si všimli, že jejich ubytovací zařízení dosahuje vyšší návštěvnosti, pokud stěny pokojů zdobí kolibříci obklopení hieroglyfky a motivy z lidového umění, u bazénu je vyobrazen portrét Fridy Kahlo a zdi hotelu pokrývají pyramidy, pestrobarevné obrazy inspirované lokálními legendami a další autenticky se jevící symboly. Když jsem jižními státy Mexika cestovala poprvé v roce 2006, s výjimkou oficiálních murálů nebylo po umění ve veřejném prostoru ani vidu ani slechu. V současné době se největší turistická střediska jihu (Cancún, Playa del Carmen, Tulum, Palenque apod.) stávají centry mexického street artu, kam se *graffiteros* stěhují, nebo alespoň několikrát ročně létají za zakázkami (viz mé rozhovory s Senkoem, Librem, Dak Pakem, Frasem a dalšími respondenty). Tuto tendenci koneckonců odráží i přesunutí největšího každoročního setkání *graffiteros* – *Meeting of styles* – do



Cancúnu na podzim 2016, ačkoliv se před tím střídala mezi Ciudad de México, Guadalajarou a Monterrey. V rámci této události dané město vyčlení dlouhou zeď, kterou vybraní *graffiteros* pokryjí svými malbami. Z námětů murálů posledních několika *Meeting of styles* je přitom patrné, že se v rámci volání po kulturní autonomii dostávají na povrch lokální lidové tradice, podobně jako tomu bylo ve 20. století, s ukázkou starobylosti (reprezentované předhispánským uměním) v čele. Konání *Meeting of styles* v Cancúnu a dalších karibských letoviscích (Playa Del Carmen – 2017, Tulum – 2018) mimo jiné ukazuje, že i zastupitelstvo těchto měst podporuje tuto tendenci a všímá si, že právě neoficiální umění se svou pestrobarevnou interpretací kulturní autenticity je tím, co kromě sluníčka a bílých pláží láká zahraniční turisty.

Výše uvedené podporuje myšlenku, že nacionalismus určité sociální skupiny (a dovoluji si tvrdit, že identita obecně) neexistuje sám o sobě, ale spíše jako vztah k národu jinému (např. Eriksen 2012). Ačkoli se tak nacionalismus zdá být něčím bytostně vlastním, co určitá skupina sama vytváří a tvaruje pro sebe, a je tedy především o ní samotné, jeho podoba i obsah vypovídá spíše o té skupině, vůči které se vymezuje. Takovému chápání nacionalismu jen nasvědčuje jeho stupeň intenzity, který je vyšší u národů reagujících na vliv ekonomicky, kulturně či jinak výrazně silnější (sousední) národní skupiny, a neustále tak čekajících na jakési stvrzení zájmu (a jistým způsobem i vlastní kulturní suverenity) významným druhým. Tím je pro současné Mexiko především USA a sekundárně i dřívější koloniální mocnosti, v čele se Španělskem. Stejná potřeba zájmu a stvrzení „shora“ se zdá provázet i neoficiální verze nacionalismu. Ovšem s tou výjimkou, že je pro ně mnohdy důležité se vymezovat i vůči významnému druhému internímu – mexické vládě.<sup>7</sup> Když ponecháme stranou subverzivní umění, které se vůči státu vymezuje zcela očividně, mám za to, že potřeba vymezení se je důvodem stojícím i za tím, proč se pro shodné významy a témata, která jsou přítomná v oficiálním umění, snaží *graffiteros* (a obecně tvůrci neoficiálního umění ve veřejném prostoru) nalézat nové vizuální formy a symboly, kterými oficiální umění nedisponuje. To dosvědčuje například výpověď Senkoa „zobrazování národních hrdinů, jako je Zapata, Villa a podobně, vnímám jako klišé, jako zpodobnění s prázdným vykradeným obsahem. Moje vzory revoluce jsou úplně jiné, například vesnický učitel Otilio Montaño Sánchez, který se mimo to, že bojoval po boku Zapaty, snažil o revoluci ve vzdělávání.“ Senkoe zjevně souhlasí s odkazem revoluce, ale hledá pro něj jiné vyjádření, snaží se jej reinterpretovat tak, aby nebylo klišé a korelovalo s aktuální situací.

Pro srovnání uveďme jiný příklad téhož jevu – v oficiálním i neoficiálním umění se objevuje kult hrdiny, který je již ze své podstaty kulturně defenzivní. V oficiálním umění jsou to hrdinové nezávislosti a revoluce. V neoficiálním subverzivní hrdinové jako subcomandante Marcos, hvězdy popkultury či bojovníci *lucha libre*. Příznačná podobnost mezi neoficiálními i oficiálními hrdiny tkví v jejich sebe-mytologizaci – utváření a důmyslném šíření mýtů obepínajících jejich postavy ještě za jejich života, a to mnohdy jimi samými (viz komparace Pancha Villy, El Santa a subcomandanta Marcose v kapitole 7). Domnívám se, že zobrazování hrdinů napříč veřejným prostorem (bez ohledu na jejich protichůdná sdělení) se dost možná těší takové oblibě proto, že svým způsobem bojují za mexickou politickou a kulturní autonomii v dnešním globalizovaném světě.

Bylo by však mylné považovat mexickou národní kulturu (a obecně kultury, které jsou s národní kulturou v přímém propojení – a to buď tak, že ji doplňují, rozvíjejí, či s ní artikulovaně nesouhlasí) za pouhé zrcadlení kultury významného druhého. Spíše se nám ukazuje, že je

7 Pro stát jsou naopak vnitřním významným druhým (sub)kulturní skupiny, které se snaží rozvrátit jeho hladké fungování, a proto jejich působení ve veřejném prostoru vymazává.

potřeba Mexiko zkoumat a zabývat se jím v rámci globálních vztahů a tendencí, s čímž souvisí i to, že USA, coby geopolitický hegemon, má na vývoj mexické kultury výrazný vliv.

Z výše popsané inklinace k nezadatelně vlastnímu, původnímu a svébytnému vychází i zdůrazňování lokálních tradic a přírodní specifčnosti určitého území. Oboje je dalším výrazným tématem společným pro oficiální i neoficiální umění a vychází z kulturně specifického vztahu k zemi (viz země jako *inalienable possession* – Weiner 1992, Lomnitz 2001). Ukotvení národa v krajině a obecně reflexe vztahu k zemi je konstitučním bodem provázejícím oficiální národní umění od jeho samotného počátku (viz *lotería*, malby a první grafiky zdůrazňující „typicky“ mexické krajiny, kostumbristické atlasy, atlasy ras a etnik a další vizuální formy pojednáváné v kapitole 3). Současné neoficiální umění ve veřejném prostoru v tomto ohledu navazuje na oficiální umění 19. století zdůrazňováním rázovitosti krajiny a „obyčejných lidí“. Ti jsou obvykle na malbách portrétováni v lokálně specifických oděvech a jsou obklopeni artefakty i přírodninami typickými pro dané místo. Jak pojednávám v kapitole 6, důraz na lokální identitu je nicméně přítomný i v současném oficiálním umění, což vychází ze samotné konceptualizace Mexických spojených států jako pevného národního jádra (mocenského centra), ke kterému jsou přidruženy jednotlivé regiony (státy). Tato konceptualizace je na murálních malbách nejčastěji ztvárněna představením emblematické národní situace (např. určitá událost z revoluce či z boje za nezávislost), na kterou jsou navázány lokálně specifické situace. Takové situace (např. úloha dané lokality v národních dějinách) jsou prezentovány v konjunkci s kulturními rysy charakteristickými pro danou lokalitu.<sup>8</sup> Zvýrazněním regionální kulturní diverzity je demonstrována národní bohatost a zároveň manifestován vztah k zemi, pro mexickou (i mezoamerickou) kulturu jeden z klíčových. Abstraktní koncept národní identity tím také získává konkrétnější obrysy, je naplněn obsahy, které jsou snáze představitelné, neboť jsou v souvztáznosti s žitou každodenností. Jinými slovy, národní identita je napájena vztahem k národní skupině a je spředena z národních symbolů. Jednotlivé regionální identity (a jejich manifestace) jsou poté obsahem, který vyplňuje abstraktní, především symbolický koncept domoviny (*homeland*).<sup>9</sup> Jsou přitom formovány (vynalézány) pomocí podobných strategií jako identita národní, ovšem vzhledem k tomu, že jsou těsnějším, lépe padnoucím kabátem, snáze zprostředkovávají (sebe)identifikaci obyvatel. A to mimo jiné i s národním celkem, který je tímto způsobem (na základě sdílení určité shodné symboliky) snáze uchopitelný. Jak hlouběji rozebírám v šesté kapitole, lokální zaměření identity přesahuje identifikaci národní do té míry, že je nejen důležitějším referenčním a kulturním rámcem, ale dokonce se zdá, že národní koncept symbolicky zastupuje. To je myslím dáno mimo jiné dvěma kulturními rysy – komunitní praxí a hlubokým vztahem k zemi. Představa země coby posvátné entity je manifestována nejen v neoficiálním umění ve veřejném prostoru a v rituálech oslavujících zemi, ale třeba i v takových politických aktech, jakým bylo odmítnutí geneticky modifikované kukuřice korporátu Monsanto, kterou si Mexičané i přes zdánlivou ekonomickou výhodnost nechtějí čistotu země a posvátnost této plodiny narušit.

Posledním výrazným tématem, které prostupuje oficiálním i neoficiálním uměním ve veřejném prostoru, je kulturní pojetí smrti. Ve veřejném prostoru je představa smrti a vztahu k ní nejčastěji reprezentována prostřednictvím předhispánských bohů smrti a podsvětí (Coat-

8 I zde bývají lokální zvyky obvykle představovány v kulturně statické formě, pročež se této politice (a přehlídám těchto tradic, nejčastěji lokálních tanců, krojů, hudby, tradiční kuchyně) dostává značné kritiky (viz např. zrušení světoznámého festivalu mexických tanců Guelaguetza demonstranty v roce 2006).

9 Tvarování představy domoviny je patrně již ze symbolického inventáře karet *lotería*, jejichž většina odkazuje k severním či jižním hranicím formujícího se Mexika a obecně k národní geografii (viz má analýza *loterie* v kapitole 3).



licue, Mictlantecuhtli atd.), symbolů, které v tomtéž období symbolizovaly smrt a posmrtný život, *calaveras* (lebky) a skrze zobrazování nejrůznějších zvyků a artefaktů vážících se k *Día de muertos*. Jak pojednávám v sedmé kapitole, svátek zemřelých je v Mexiku nepochybně největším rituálem, jež od ostatních národních slavností odděluje nejen jeho oblíbenost a návaznost na předhispánské období, ale především to, že je žitou tradicí. Tomu nasvědčuje částečná proměnlivost *Día de muertos* (např. přesun z privátní zóny do zóny veřejné), jeho různorodé pojetí i obsah v jednotlivých komunitách (jak jsme viděli třeba na příkladu čtvrti Azcapotzalco a jejich „Monster cars“ – viz kapitola 6) a mění se vizuální aspekt atributů, které jsou s ním spojovány (např. stále častější zobrazování *catrines*, vycházející z Posadových grafik, nyní však stále více inspirované subkulturou *cholos*). Zároveň je v rámci něj zdůrazňována vlastní jedinečnost a autonomie, a tak se i zde setkáváme s jasnými defenzivními sděleními (jako např. „*Si a la tradición, no a la imitación*“, či „*Halloween is dead*“), vymezujícími se vůči americké oslavě smrti – Halloweenu.

V manifestacích vztahu ke smrti, vizuální kontext nevyjímaje, je dodnes často patrný kult oběti. Ten se zdá být kulturním konceptem přecházejícím a postupně přetransformovaným z předhispánských rituálů do nového mocenského a ideologického řádu. A to nejprve jeho „přetavením“ v oběť Ježíše Krista (viz barvitě zdůrazňování jeho utrpení) a následně v uctívání revolučních hrdinů, kteří se „obětovali“ za vlast (viz např. výše zmíněné vystavení ruky generála Obregóna).

Jak hlouběji rozebírám v sedmé kapitole, současná podoba oslav *Día de muertos* v sobě zahrnuje dvě roviny – jednak stálou, kvintesciální úctu ke smrti (a k bytí) a jednak vnější formu oslav této skutečnosti, která je částečně proměnlivá. Pohlcuje do sebe totiž to, jakým společenským, kulturním a politickým vývojem Mexiko prochází a co má na něj vliv. Je příslovečnou mísou *pozolli*, v každé dějinné etapě trochu jiná a v každém místě lokalizovaná. Podobně je tomu i s neoficiálním uměním ve veřejném prostoru, které se ke smrti vztahuje. Je obsahově proměnlivé a i četnost jeho výskytu se mění v souvislosti s tím, jak dalekosáhle je smrt v Mexiku přítomná. To lze myslím vztáhnout i na umění ve veřejném prostoru obecně – odráží oba typy kulturních rovin – tu proměnlivou i tu stálou, a proto je myslím důležité proti sobě postavit oficiální a neoficiální umění, neboť právě v jejich rozdílnostech a spojitostech tyto roviny vystanou ve své zřetelnosti. Navzdory různorodým a často rozporuplným významům sdělení, která oba typy umění vyjadřují, příznačnost podobnosti strategie zobrazování a interpretace symbolů mezi subverzivní a oficiální komunikací tkví v dlouhodobé kontinuitě jejího užití. Lze tak myslím říci, že se jedná o stejný vizuální jazyk, jsou jím však „vyprávěny“ jiné a mnohdy protichůdné příběhy.

Ve své disertační práci jsem se pokusila na základě svých zkušeností, tvarovaných odbornou literaturou a dlouhodobým terénním výzkumem, naplnit badatelský záměr, který mě upoutal při mé první cestě do Mexika v roce 2006 – analýzu komunikace ve veřejném prostoru ve vztahu k nacionalismu a formování skupinové identity. Z reflexivní a interpretativní podstaty antropologického výzkumu i aluzivní a otevřené povahy tohoto tématu bude myslím i nadále tento badatelský záměr širokým prostorem pro další zkoumání. A to obzvláště v současných, rychle se měnících politických podmínkách. V první části disertační práce jsem se pokusila nabídnout kulturně-historický rámec pro takové další zkoumání, ve druhé pak rozebrat témata, která jsem ve veřejném prostoru současného Mexika zaznamenala nejčastěji. Analýzou v jejich kulturním kontextu jsem se pokusila dobrat významů, které jsou skrze tyto vizuální formy manifestovány.

V navazujícím výzkumu by bylo vhodné prozkoumat náměty, které se ve vztahu k novým národním i geopolitickým podmínkám začnou ve veřejném prostoru objevovat a které jsem

ve svém výzkumu nezohlednila, nebo je zmínila jen okrajově v poslední, sedmé kapitole. Obzvláště zajímavé by bylo se zabývat těmito i dalšími vizuálními náměty, které jsem pojednala v druhé části své práce, z hlediska teorií kulturní autenticity (např. MacCannell 1973; Millar 1989; Selwyn 1996; Bruner 1994; Waitt 2000; Cohen 1988; Walter 1986; Trilling 1972 ad.), a při sběru dalších vizuálních dat se zamýšlet nad otázkami typu: jak se určitý námět, který je autentický, stává stereotypním? Děje se tak zvýšenou mírou reprodukce? Jeho odpoutáním od původního kontextu? Získáváním nových významů?

Jak jsem nastínila v páté a sedmé kapitole, i originální umění a autentické symboly se mohou stát stereotypními, pokud získají dostatečné množství příznivců. Myslím, že je tomu tak proto, že určitým způsobem rezonují s aktuální politickou a (zeširoka řečeno) kulturní situací, v které se daná komunita či celé Mexiko nachází, a že je úkolem nás výzkumníků analyzovat kulturní kontext takových situací, stejně jako brát v potaz i individuální (vlastní dosazené) významy, kterými si je daný autor interpretuje. K tomuto výzkumnému problému se nabízí přistupovat na základě rozdělení toho, zda *graffiteros* přejímají autenticitu kultury diskurzivně, či se inspiroují kulturními intervencemi jednotlivých komunit s ohledem na jejich vlastní konceptualizaci. Takový přístup ovšem komplikuje to, že i určitý diskurz může být svým způsobem žitý, a tudíž se vyvíjí a proměňuje na základě kulturní autenticity komunity, jejíž členové jej reprodukují (např. *Día de muertos* v pojetí komunity Reynosa Tamaulipas – viz kapitola 6). A dále, i v případě pouhého přebírání stereotypů se jedná o určitou (autorovu i divákovu) interpretaci autenticity. Za úvahami tohoto typu se rozprostírá hlubší antropologická úvaha o utváření diskurzů jakožto esenciální vlastnosti kultury, totiž že vlastně ze všeho, co zaujme dostatečné množství lidí a začne být navíc prosazováno z pozice mocenské politiky<sup>10</sup> (dost dobře i z něčeho, co bylo zpočátku subversivní), se po určité době stává diskurz, který se přestává vyvíjet, a daný kulturní objekt či symbol reprezentuje ustálený význam a někdy pozbývá i ten, stává se nálepkou, simulakrem, neboť původní význam se vytratil. Příkladem takového procesu jsou porevoluční murální malby i malby *chicanos*, v nichž jsou domorodí obyvatelé „folklorizováni“, vykonstruováni jako zdroj autenticity a kulturní autority (všimněme si, že v obou případech jsou „hlavními“ domorodými Aztékové), čímž je potlačována heterogenita kulturního indigenního odkazu na úkor jednoduchého zástupného symbolu (kterým byl předtím Quetzalcóatl a nyní je jím *venadito* a další autenticky jevící se symboly). To vše může být v umění ve veřejném prostoru umocněno tím, že kopírování určité předlohy, z níž se původní význam postupem času vymývá, je vlastní graffiti od samotného vzniku této vizuální formy.

Jak se bude umění ve veřejném prostoru vyvíjet a jakých obsahů bude nabírat, myslím záleží z velké míry na politické situaci. Pokud bude Mexiko i nadále procházet krizí (ekonomickou, společenskou, politickou), s největší pravděpodobností bude politické umění sytit veřejný prostor i nadále, pokud se situace stabilizuje, bude možná na ústupu. Dlouhodobá kontinuita jeho výskytu a oblíbenost mezi nejširšími vrstvami nicméně nasvědčují tomu, že bude vždy zastávat silnou pozici ve vyjednávání politických podmínek mezi lidmi a vládou i v komunikaci mezi lidmi navzájem.

Podobně jako Guillermo Batalla se domnívám, že východisko ze současné krize tkví v naslouchání jednotlivým hlasům, které vychází z vlastní kulturní praxe, a v čerpání z mnohosti

10 V bádání zaměřeném na proces, v němž mocenská elita zapojuje určitá témata a symboly do své agendy, by bylo myslím přínosné zkoumat především to, jak se v tomto procesu stávají diskurzivními. V nejostřejších obrysech by přítom tato proměna symbolů mohla vyvstat při zapojování témat a symbolů, které měly původně subverzivní význam.



jejich nápadů, znalostí a potřeb (Batalla 1987). Prezidentské období Lopéze Obradora přitom vnímám jako důležitý milník na cestě k přeorientování mexické společnosti tímto směrem, a to především pokud se mu podaří jí dodat důvěru ve vlastní (současnou) kulturu a smysl vlastních dějin. S tím je pevně spjat i příklon k posuzování se zevnitř své vlastní kultury a zanechání představy západní kultury jako hlavního referenčního rámce. Takový posun by byl pro mexickou společnost obrodnou zkušeností, která by mohla následně přeměňovat i defenzivní nastavení neoficiálního a oficiálního nacionalismu. Ve vládní agendě, která by zahrнула a prosazovala inspiraci kulturní diverzitou Mexika, je totiž myslím možné najít způsob, jak se zbavit závislosti na významných druhých (především USA, jež do Mexika vyváží neoliberalistický tržní systém), ale i se vypořádat s vlastními interními problémy, z nichž tím nejpálčivějším je stále větší moc drogových gangů.

Tomu, že se bude Mexiko tímto směrem ubírat, nasvědčují nejen poslední prezidentské volby, ale i jednotlivé dílčí úspěchy války s neoliberalismem, jako například výše zmíněný nesouhlas se vstupem geneticky modifikované kukuřice korporátu Monsanto do Mexika. Jako další manifestaci této transformace vnímám vůli současné vlády proměnit prezidentské sídlo v kulturní centrum. Zámek Chapultepec byl až doposud symbolem nejvyšší státní moci, kde jsou zakonzervovány mexické politické dějiny skrze sérii diskurzivních murálních maleb. Obradorův kabinet by jej však mohl přetvořit v laboratoř mexické společnosti, kde budou brány v potaz žité obsahy a tendence mexické kultury, a nikoli její neaktuální zkonstatovaná forma vytvářená a definovaná mexickými intelektuály v porevolučním období.

Ve vizuální rovině oficiálního nacionalismu by tato proměna mohla vypadat tak, že murální malby placené ze státního rozpočtu budou reagovat na současné problémy a sledovat aktuální kulturní trendy ve společnosti. Toho by jejich tvůrci docílili například tak, že do nich budou zahrnovat jednotlivé vizuální verze neoficiálního nacionalismu a budou reagovat na rozličnost hlasů, které se vyjadřují k současným ekonomickým, politickým a kulturním trendům, kterým jsme v současném rychle se měnícím světě vystavováni a které mění naše chápání reality i sebe samých. Je myslím nezbytné, aby stejně jako v neoficiálním umění byl v těchto malbách zdůrazňován význam a přesah těchto symbolů pro vypořádání se se současnými společenskými a politickými výzvami. To ovšem neznamená, že by se měl národní diskurz neustále zcela proměňovat, ale spíše aktualizovat své poselství, které je asociováno s určitými symboly. Například, pokud se vrátíme k oficiálním diskurzem favorizované postavě Benita Juáreze, namísto mávání státní vlajkou z koloniálního balkónu nad useknutými hlavami francouzských vojáků by Juárez mohl být portrétován jako vůdčí osobnost s vlastnostmi, které se vztahují k dnešní situaci (např. akceptování kulturního pluralismu, multikulturní výchova či bilingvní vzdělávání – viz výše). Jinak se totiž i přes výuku jednotného čtení vlastních dějin, která probíhá v rámci povinné školní docházky, stává symbolem, ke kterému je stále obtížnější se vztahovat.

Jsem přesvědčená, že pokud se má národní kultura oprostít od své funkce sociální kontroly a stát se inspirující a reprezentující, mexický oficiální nacionalismus má být přijímán a mexický stát přestat být významným druhým, je nezbytné, aby se v něm dostalo hlasu všem kulturním skupinám a byl jeho prostřednictvím interpretován význam kulturních dějin nejen pro mestickou majoritu, ale i pro jednotlivé etnické minority. Domorodé představy, síla kulturní rezistence a komunitní praxe se přitom ukazují jako důležitý zdroj pro dost možná jediný plán na dlouhodobě udržitelné fungování, a to nejen v případě Mexika.

V Seattlu, 11. 9. 2019



## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

---

- Acuña, Rodolfo. 2011. *Occupied America: A History of Chicanos/as*. London: Pearson.
- Ades, Dawn – Mc Clean, Alison. 2009. *Revolution on Paper: Mexican Prints 1910–1960*. Austin: University of Texas Press.
- Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press.
- Agostoni, Claudia. 2003. *Monuments of Progress: Modernization and Public Health in Ciudad de México, 1876–1910*. Calgary: University of Calgary Press.
- Alonso, Ana M. 2004. Conforming Disconformity. “Mestizaje”, Hybridity, and the Aesthetics of Mexican Nationalism. *Cultural Anthropology* 19 (4): 459–490.
- Altamirano, Ignacio M. 1949 (1849). *La literatura nacional*. Ciudad de México: Porrúa.
- Altan, Cemren. 2004. Visual Narration of a Nation. Painting and National Identity in Turkey. *Studies in Ethnicity and Nationalism* 4 (2): 2–17.
- Anderson, Benedict. 2008. *Představy společnosti: Úvahy o původu a šíření nacionalismu*. Praha: Karolinum.
- Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinster/Aunt Lute.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Arendtová, Hannah. 2007. *Viva activa: neboli o činném životě*. Praha: Oikoymenh.
- Artigas, Juan B. 1992. *Capillas Abiertas Aisladas de México*. Ciudad de México: UNAM.
- Artigas, Juan B. 2001. *Arquitectura a cielo abierto en Iberoamérica como un invariante continental*. Ciudad de México: Tomo.
- Assman, Jan. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique* 65: 125–133.
- Bahrtdt, Hans-Paul. 1961. *Die moderne Grosstadt*. Hamburg: Rowohlt.
- Bachtin, Michail M. 2007. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo.
- Banks, Marcus. 2003. *Visual Methods in Social Research*. London: SAGE.
- Banks, Marcus – Morphy, Howard (eds.). 1999. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press.
- Barreda, Gabino. 1867. *Oración cívica*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- Barth, Fredrik (ed.). 1998. *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Cultural Difference*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Barthes, Roland. 2004. *Mytologie*. Praha: Dokořán.
- Barša, Pavel. 2006. Konstruktivismus a politika identity. *Antropowebzin* 1 (2): 21–35.
- Bartra, Roger. 1987. *La jaula de melancolía*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Bartra, Roger. 1999. *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana*. Ciudad de México: Océano.
- Bartra, Roger. 2002. Does It Mean Anything to Be Mexican?. In G. Joseph – T. Henderson (eds.), *The Mexico Reader. History, Culture, Politics*, p. 33–40. London: Duke University Press.
- Bartra, Roger. 2011. *Axolotiada. Vida y mito de un anfibio mexicano*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Bartra, Roger. 2013. *Oficio mexicano*. Ciudad de México: Debolsillo.
- Batalla, Guillermo. 1987. *El Mexico Profundo: una civilización negada*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Bateson, Gregory. 1958. *Naven*. Stanford: Stanford University Press.
- Baudrillard, Jean. 1994. *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Beezley, William H. 2008. *Mexican National Identity. Memory, Innuendo and Popular Culture*. Tucson: University of Arizona Press.
- Berger, Peter L. – Luckmann, Thomas. 1999. *Sociální konstrukce reality: Pojednání o sociologii vědění*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.
- Binková, Petra. 2006. *The Zapatista Murals in Chiapas: In-Depth Analysis and Iconographical Assessment within the Framework of Post-Revolutionary Visual Discourses in Mexico*. Disertační práce. Praha: Universita Karlova v Praze, Filosofická fakulta, Středisko Ibero-amerických studií.
- Blanco, José Joaquín. 1977. *Se Llamaba Vasconcelos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bloch, Maurice. 1986. *From Blessing to Violence: History and Ideology in the Circumcision Ritual of the Merina of Madagascar*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Pascalian Meditations*. Stranford: Stranford University Press.
- Brading, David. 1973. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. Ciudad de México: SEP.
- Brady, James E. – Pruffer, Keith M. 2005. Maya cave archaeology. A new look at religion and cosmology. In Pruffer, Keith M. – Brady, James E. (eds.), *Stone Houses and Earth Lords. Maya Religion in the Cave Context*, p. 365–379. Boulder: University Press of Colorado.
- Brandes, Stanley. 2007. *Skulls to the Living, Bread to the Dead: The Day of the Dead in Mexico and Beyond*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Breton, André. 1940. *Anthologie de l'humour noir*. Paris: Gallimard.
- Brooks, David. 1989. We are all Superbarrio. *Zeta Magazine* (April): 85–90.
- Rogers. 2006. *Ethnicity without groups*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brubaker, Rogers – Cooper, Frederic. 2000. Beyond „identity“. *Theory and Society* 29: 1–47.
- Bruner, Edward M. 1994. Abraham Lincoln as authentic reproduction: A critique of postmodernism. *American Anthropologist* 96: 397–415.
- Buben, Radek – Slačálek, Ondřej. 2015. Rozhovor. *Nový Prostor* 466.
- Burnett, Nicholas (ed). 2005. *Education for All: Literacy for Life* (EFA Global Monitoring Report). Paris: Unesco.
- Bustamente Davila, Eduardo. 1970. *Rutas del arte mexicano prehispánico*. Ciudad de México: UNAM.
- Caballero, Paula L. 2008. Which heritage for which heirs? The pre-Columbian past and the colonial legacy in the national history of Mexico. *Social Anthropology* 16: 329–345.
- Calvimontes, Jorge. 1975. *El periódico*. Ciudad de México: Anuines.
- Campanella, Tommaso. 1979. *Sluneční stát*. Praha: Mladá Fronta.
- Campbell, Bruce. 2003. *Mexican Murals in Times of Crisis*. Tucson: University of Arizona Press.
- Campbell, Bruce. 2009. *Viva la historieta: Mexican Comics, NAFTA, and the Politics of Globalization*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Carey, Sean. 2002. Undivided Loyalties. Is National Identity an Obstacle?. *European Union Politics* 3 (4): 387–413.
- Carrasco, David. 1998. *Náboženství Mezoameriky*. Praha: Prostor.
- Carter, Donald M. 1997. *States of Grace: Senegalese in Italy and the New European Immigration*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cartwright, Lisa, Sturken, Marita. 2009. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál.
- Cassirer, Ernst. 1996. *Filosofie symbolických forem: jazyk*. Praha: Oikoymenh.
- Chanflón Olmos, Carlos. 1994. *Arquitectura Mexicana del siglo XVI*. Ciudad de México: UNAM.
- Cohen, Abner. 1974. *Two-Dimensional Man*. Berkeley: University of California Press.



- Cohen, Abner. 1979. Political Symbolism. *Ann. Rev. Anthropol.* 8: 87–113.
- Cohen, Eric. 1988. Authenticity and Commoditization in Tourism. *Annals of Tourism Research* 15 (3): 371–386.
- Collier, Martin. 2003. *Italian Unification 1820–1871*. Hamburg: Heimann.
- Cornock, Stroud – Edmonds, Ernest. 1973. The creative process where the artist is amplified or superseded by the computer. *Leonardo* 16: 11–16.
- Cortázar, Julio. 1956. *Final del juego*. Ciudad de México: Los presentes.
- Cuevas, José L. 1959. The Cactus and the Curtain: An Open Letter on Conformity of Mexican Art. *Evergreen Review* 7: 111–120.
- Cummings, Laura L. 2003. Cloth-Wrapped People, Trouble, and Power: Pachuco Culture in the Greater Southwest. *Journal of the Southwest* 45 (3): 329–348.
- Craven, David. 2007. Nicaragua capital del muralismo. *Crónicas* 12: 73–85.
- Cresswell, Tim. 1996. *In Place/Out of Place. Geography, Ideology, and Transgression*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Cresswell, Tim. 2004. *Place. A Short Introduction*. Malden: Blackwell.
- Čapek, Karel. 1970. *Anglické listy*. Praha: Český spisovatel.
- De Bustamante, Carlos María. 1844. *Cuadro histórico de la revolución mexicana*. Ciudad de México: Imprenta de Mariano Lara.
- De Cillia, Rudolf – Reissigl, Martin – Wodak, Ruth. 1999. The Discursive Construction of National Identities. *Discourse & Society* 10 (2): 149–173.
- De la Cruz, Juana Inés. 1693. *Segundo tomo de las obras de soror Juana Ines de la Cruz*. Barcelona: Joseph Llopis.
- De la Maza, Francisco. 1953. *El guadalupanismo mexicano*. Ciudad de México: Porrúa.
- De Luna, Andrés. 1982. *La revolución de 1910, vista a través del cine mexicano*. Bakalářská práce. Ciudad de México: UNAM, Periodismo y Comunicación Colectiva.
- Deutsch, Karl. W. 1953. *Nationalism and Social Communication: An Inquiry into the Foundation of Nationality*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Díaz del Castillo, Bernal. 1796. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Tomo 3. Madrid: Imprenta de Don Benito Cano.
- Disman, Miroslav. 1993. *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha: Karolinum.
- Earle, Rebecca. 2007. *The Return of the Native: Indians and Myth Making in Spanish America: 1810 – 1930*. Durham: Duke University Press.
- Eder, Rita (ed.). 1986. *El nacionalismo y el arte mexicano*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Edmonds, Ernest. 2006. New directions in interactive art collaboration. *CoDesign* 2 (4): 191–194.
- Encina, Rosario. 1994. José Vasconcelos. *Prospects: quarterly review of comparative education* XXIV (3–4): 721.
- Eriksen, Thomas Hylland. 2007. *Antropologie multikulturních společností: rozumět identitě*. Praha/Kroměříž: Triton.
- Eriksen, Thomas Hylland. 2012. *Etnicita a nacionalismus: antropologické perspektivy*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Fenner, David. 2000. Art and Culture. In Alexander J. Moty (ed.), *Encyclopedia of Nationalism*, p. 39–54. San Diego: Academic Press.
- Ferguson, Charles A. 1959. Diglossia. *WORD* (15) 2: 325–340.
- Fernández, Justino. 1937. *El Arte moderno en México*. Ciudad de México: Antigua Librería Robredo.
- Fernández, Justino. 1952. *Arte moderno y contemporáneo de México*, Ciudad de México: Imprenta Universitaria.
- Fernández Violante, Marcela. 1986. Cine Universitario, la posibilidad de una crítica. *Pantalla* 6: 79–85.
- Figueroa, Gabriel. 2005. *Memorias*. Ciudad de México: Pértiga.
- Foucault, Michel. 1986 (1967). *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. *Diacritics* 16 (1): 22–27.
- Foucault, Michel. 1976 (1984). *The Will to Knowledge: The History of Sexuality Volume 1*. (trans. R. Hurley, 1998). London: Penguin Books.
- Foucault, Michel. 2000. *Dohlížet a trestat*. Slavonice: Dauphin.
- Franco Ortiz, Itandehuí. 2011. *El deleite de la transgresión: Graffiti y gráfica política callejera en la Ciudad de Oaxaca*. Bakalářská práce. Ciudad de México: UNAM, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Franco Ortiz, Itandehuí. 2016. *El sur nunca muere: desplazamientos del graffiti en la Ciudad de Oaxaca*. Magisterská práce. Ciudad de México: UNAM, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Frérot, Christine. 2009. *Resistencia visual*. Paris: Talmart.
- Gallegos, L. L. – Leyva, A. G. – Zarauz, B. S. 2005. *Y hasta ahora todo ha sido hacer y deshacer edificios: El conjunto religioso de la Natividad, Tepoztlán*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Gamio, Manuel. 1916. *Forjando Patria*. Ciudad de México: Librería de Porrúa Hermanos.
- Gamio, Manuel. 1948. *Consideraciones sobre el problema indigena*. Ciudad de México: Instituto Indigenista Interamericano.
- Gamio, Manuel. 1966. *Consideraciones sobre el problema indigena*. Ciudad de México: Instituto Indigenista Interamericano.
- García, Irene. 2016. Mimí Debra and Azteca Films: The Rise of Nationalism and the First Mexican Woman Film-Maker. In Gutiérrez Chong, Natividad (ed.), *Woman, Ethnicity and Nationalism in Latin America*, p. 99–112. London: Routledge.
- García Canclini, Néstor. 1989. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor. 1993. *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico*. Austin: University of Texas Press.
- García Gutiérrez, Óscar Armando. 2002. *Una capilla franciscana del siglo XVI: espacio y representación*. Ciudad de México: UNAM.
- García Riera, Emilio. 1986. *Historia del cine mexicano*. Ciudad de México: SEP.
- Garizurieta, César. 1949. Catarsis del mexicano. *Realidades mexicanas* 213: 53–74.
- Geertz, Clifford. 2000. *Interpretace kultur: vybrané eseje*. Praha: Slon.
- Gehl, Jan. 2012. *Města pro lidi*. Brno: Partnerství.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gellner, Ernest. 1993. *Národy a nacionalismus*. Praha: Hříbal.
- Giddens, Anthony. 2000. *Unikající svět: jak globalizace mění náš život*. Praha: Slon.
- Gilbert, E., Helleiner, E. (eds.). 1999. *Nation-states and Money: the Past, Present and Future of National Currencies*. New York: Routledge.
- Gómez Peña, Guillermo. 2000. *The Dangerous Border Crossers: the artist talks back*. London: Routledge.
- Gonzales, Alfonso. 2014. *Reform Without Justice: Latino Migrant Politics and the Homeland Security State*. New York: Oxford University Press.
- González, Eduardo Javier. 2007. El respeto al graffiti ajeno es la paz. *Impreso Metrópoli*, 5. 11. 2007.



- González Mello, Renato. 2008. *La máquina de pintar*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Gramsci, Antonio. 1971. *Selections from the Prison Notebooks*. New York: International Publishers.
- Grimshaw, Anna. 2001. *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guadalupe Rivera, Marín (ed.). 2013. *José Guadalupe Posada in the eyes of Diego Rivera*. Ciudad de México: Editorial Ink.
- Gumucio Dagron, Alonso. 1979. *Cine, censura y exilio en América Latina*. La Paz: Ediciones Film/Historia.
- Gupta, Akhil – Ferguson, James. 1992. Beyond „Culture“. Space, Identity, and the Politics of Difference. *Cultural Anthropology* 7 (1): 6–23.
- Gutiérrez Chong, Natividad. 1999. *Nationalist Myths and Ethnic Identities: Indigenous Intellectuals and the Mexican State*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Gutiérrez Chong, Natividad (ed.). 2004. *Mujéres y Nacionalismos en América Latina: De la Independencia a la Nación Del Nuevo Milenio*. Ciudad de México: UNAM.
- Gutierrez Chong, Natividad. 2015. *Gamio, Manuel (1883–1960)*. In Stone – Dennis – Rizova – Smith – Hou (eds.), *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Race, Ethnicity, and Nationalism* [online]. Wiley Online Library [cit. 10.3.2020]. Dostupné z: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/book/10.1002/9781118663202>.
- Habermas, J. – Lennox, S. – Lennox, F. 1974. The Public Sphere: An Encyclopedia Article. *New German Critique* 3: 49–55.
- Habermas, Jürgen. 2000. *Strukturální přeměna veřejnosti: zkoumání jedné kategorie občanské společnosti*. Praha: Filosofia.
- Halbich, Marek. 2007. *Tarahumarové/Rarámuri v severozápadním Mexiku: od jeskyně k ejidu*. Disertační práce. Praha: Universita Karlova v Praze, Filosofická fakulta, Ústav Etnologie.
- Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Haller, Max. 2000. National Identity and National Pride in Europe. A Study in Mine Member States of the European Union. In Gaspare Nevola (ed.), *Una Patria per gli Italiani: La Questione Nazionale Oggi*, manuscript. Roma: Editore Carocci.
- Handler, Richard. 1994. Is “Identity” a Useful Cross-Cultural Concept? In John Gilis (ed.), *Commemorations: The Politics of National Identity*, p. 27–40. Princeton: Princeton University Press.
- Harvey, David. 1993. From space to place and back again: Reflections on the condition of postmodernity. In Bird – Barry – Putnam – Robertson – Tickner (eds.), *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, p. 2–29. London: Routledge.
- Héctor, Jaimes. 2012. *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*. Ciudad de México: Plaza y Valdés.
- Hedrick, Tace. 2003. Blood-Lines That Waver South. Hybridity, the ‚South‘, and American Bodies. *Southern Quarterly* 42 (1): 39–52.
- Hejnal, Ondřej. 2013. Já si je najdu, ty vole. Vždyť máme pořád ty stejný místa. Místa bezdomovců ve veřejném prostoru. *Lidé města/Urban people* 13 (3): 419–441.
- Heller, Steven. 2002. Introduction. In Juan C. Mena – Oscar Reyes (eds.), *Sensacional! Mexican Street Graphics*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- Hendl, Jan. 2005. *Kvalitativní výzkum*. Praha: Portál.
- Hernández Sánchez, Pablo – Gama, Federico. 2009. *Cholos a la Neza: otra identidad de la migración*. Ciudad de México: Instituto Mexicano de la Juventud.
- Herzfeld, Michael. 2005. *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. London/New York: Routledge.
- Híjar, Alberto. 2008. Ideología, Muralismo y Muralismos. *Crónicas* 14: 7–17.
- Hlúšek, Radoslav. 2010. The Manifestation of Globalisation in Native Communities in Mexico. In Přemysl Mácha – Vincenc Kopeček (eds.), *Beyond Globalisation: Exploring the Limits of Globalisation in the Regional Context*, p. 59–65. Ostrava: University of Ostrava Czech Republic.
- Hlúšek, Radoslav. 2014. *Nican mopohua. Domorodý příběh o zjavení Panny Marie Guadalupskéj*. Bratislava: Chronos.
- Hobsbawm, Eric. 1983. Introduction: Inventing Traditions. In Eric Hobsbawm – Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, p. 1–14. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodder, Ian. 1982. *Symbols in Action: Ethnoarchaeological Studies of Material Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holmes, Seth. 2013. *Fresh Fruit, Broken Bodies: Migrant Farmworkers in the United States*. Berkeley: University of California Press.
- Hroch, Miroslav. 1999. *V národním zájmu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Charlot, Jean. 1985. *El renacimiento del muralismo mexicano 1920–1925*. Ciudad de México: Editorial Domés.
- Chomsky, Noam. 1998. *Perspektivy moci*. Praha: Karolinum.
- Iturriaga, José. 1951. *La estructura social y cultural de México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Jenkins, Richard. 2008. *Social Identity*. London/New York: Routledge.
- Juarez, Miguel. 1997. *Colors on Desert Walls: The Murals of El Paso*. Denton: Texas Western Press.
- Kaboňová, Petra. 2011. Posmrtný život José Guadalupe Posady – muralisté znovuobjevují mexického lidového grafika. In Eichlová – Hingarová – Květinová (eds.), *Mexiko - 200 let nezávislosti*, p. 385–400. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- Kahlo, Frida. 1939. France letter to Nickolas Muray. *Nickolas Muray papers, 1910 – 1992*. Archives of American Art. New York: Smithsonian Institution.
- Kahlo, Frida. 2003. *Intimní autoportrét: Výběr z korespondence, deníků a dalších textů*. Praha: Labyrint.
- Kaiser, David A. 1999. *Romanticism, Aesthetics, and Nationalism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kapusta, Jan. 2011. Rozpolcená mysl Maurice Blocha. *Český lid* 98 (4): 379–392.
- Kapusta, Jan. 2011. Vtělení paměti a minulosti do svatojakubské cesty a společensko-vědního diskurzu. *Historická sociologie* 3: 75–94.
- Kapusta, Jan. 2015. Mayské kříže, hory a jeskyně ve světle ontologického relativismu a fenomenologické antropologie. *Český lid* 102 (4): 437–463.
- Kašpar, Oldřich. 1996. *Neuvadnou mé květy, neumlknou mé písně. Indiánská poezie*. Praha: Dauphin.
- Kašpar, Oldřich – Mánková, Eva. 1999. *Dějiny Mexika*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Katz, Friedrich. 1989. *Staré americké civilizace*. Praha: Odeon.
- Keller, Suzanne. 2003. *Community*. Princeton: Princeton University Press.
- Koháková, Magdalena. 2012. Mexický porevoluční muralismus a jeho vztah k meziválečným evropským avantgardám. Buddeus – Dufková – Janoščík – Lomová (eds.), *Dějiny umění v rozšířeném poli*, p. 129–132. Praha: UMPRUM.
- Koháková, Magdalena – Durňák, Milan. 2012. Vizualizovaná současnost. Vizuální analýzy a interpretace kultury. In Agnieszka Pienczak – Edyta Diakowska (eds.), *Ethnology without borders*, p. 140–153. Cieszyn: Uniwersytet Śląski.
- Koháková, Magdalena. 2013. Esej La raza cósmica José Vasconcelose jako ilustrace kontextu formování nacionalistického diskurzu v Mexiku. *Studia Etnologica Pragensis* 1: 61–70.



- Koháková, Magdalena – Matviija, Marek. 2015. Pojďme s Pancho Villou! Analýza filmu ¡Vamos con Pancho Villa! a mýtické obrazy Revoluce, *Art Communication and Pop Culture* 1 (1): 95–114.
- Koháková Haakenstad, Magdalena. 2015. Art in Public Space as an Agent of Collaboration: The Case of Contemporary Mexico. *Speculum* 7 (1): 22–35.
- Koháková Haakenstad, Magdalena. 2015. Vizualita národní identity v Mexiku: Odras kolektivní paměti, či mocenského diskurzu? *Lidé města/Urban People* 17 (1): 3–44.
- Komárek, Stanislav. 2008. *Sloupovi aneb Postila*. Praha: Dokořán.
- Konopásek, Zdeněk. 1994. *Auto/biografie a sociologie*. Praha: FSV UK.
- Kratochvíl, Petr. 2015. *Městský veřejný prostor*. Praha: Zlatý řez.
- Kubler, George. 1990. *Religious Architecture of New Mexico in the Colonial Period and Since the American Occupation*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Kuřík, Bob. 2009. Struggle for and in Public Spaces in Zapatista's Chiapas. In Přemysl Mácha (ed.), *Lighting the Bonfire, Rebuilding the Pyramid. Case Studies in Identity, Ethnicity, and Nationalism in Indigenous Communities in Mexico*, p. 124–159. Ostrava: Ostravská Universita.
- Kwon, Miwon. 1997. One place after another: Site-specific Art and Locational Identity. *October* 80: 85–110.
- Larral de Saenz, Jaqueline. 1986. *Crónicas en barro y piedra: Arte prehispánico de México*. Ciudad de México: UNAM.
- Lefèbvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- León-Portilla, Miguel. 1979. *La multilingüe toponimia de México: sus estratos milenarios*. Ciudad de México: Centro de Estudios de Historia de México.
- Leyva Solano, Xochitl. 2005. Indigenismo, Indianismo and „Ethnic Citizenship“ in Chiapas. *The Journal of Peasant Studies* 32 (3&4): 555–583.
- Lewis, Oscar. 1951. *Life in a Mexican Village: Tepoztlán restudied*. Champaign: University of Illinois Press.
- Lewis, Oscar. 1959. *Five Families Mexican Case Studies in the Culture of Poverty*. New York: Basic Books.
- Lewis, Oscar. 1961. *The Children of Sanchez. Autobiography of a Mexican Family*. New York: Random House.
- Lizama Quijano, Jesús José. 2006. *La Guelaguetza en Oaxaca: fiesta, identidad y construcción simbólica en una ciudad mexicana*. Disertační práce. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, Departament d'antropologia, filosofia i treball social.
- Lizardi, José Joaquín Fernández. 1967. *Periquillo Sarmiento*. Ciudad de México: Porrúa.
- Lomnitz, Claudio. 1992. *Exits from the Labyrinth: Culture and Ideology in the Mexican National Space*. Berkeley: University of California Press.
- Lomnitz, Claudio. 2001. *Deep Mexico, silent Mexico: an anthropology of nationalism*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Lomnitz, Claudio. 2003. The Depreciation of Life During Ciudad de México's Transition into the Crisis. In Jane Schneider – Ida Susser (eds.), *Wounded Cities: Destruction and Reconstruction in a Globalized World*, p. 47–70. London: Bloomsbury Publishing.
- Lomnitz, Claudio. 2005. *Death and the Idea of Mexico*. New York: Zone Books.
- Lotman, Iuri M. 1996. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto (Selección y traducción del rudo de Desiderio Navarero)*. Madrid: Cátedra.
- Low, Setha M. 1996. Spatializing Culture. The Social Production and Social Construction of Public Space in Costa Rica. *American Ethnologist* 23 (4): 861–879.
- Low, Setha M. – Lawrence-Zúñiga, Denise (eds.). 2003. *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Lynch, John. 1973. *The Spanish-American Revolution: 1808–1826*. New York: Norton.
- MacDougall, David. 1997. The Visual in Anthropology. In Marcus Banks – Howard MacCannell, Dean. 1973. Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings, *American Journal of Sociology* 79(3): 589–603.
- MacKinley, Helm. 1989. *Mexican Painters: Rivera, Orozco, Siqueiros, and Other Artists of the Social Realist School*. Mineola: Dover Publications.
- Madero, Francisco I. 1908. *La sucesión presidencial en 1910*. San Pedro: Coahuila.
- Mácha, Přemysl (ed.). 2009. *Lighting the Bonfire, Rebuilding the Pyramid. Case Studies in Identity, Ethnicity, and Nationalism in Indigenous Communities in Mexico*. Ostrava: Ostravská Universita.
- Marcus, George E. 1995. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology* 24: 95–117.
- Marnham, Patric. 1998. *Dreaming with His Eyes Open: A Life of Diego Rivera*. New York: Knopf.
- Márquez, Francisco. 1953. Mexican autobiography. *Time Magazine* LXI (17): 90.
- Martínez, Oscar (ed.). 1996. *Mexico Borderlands: Historical and Contemporary Perspectives*. Wilmington: Scholarly Resources.
- Mbembe, Achille. 2006 (2011). Co je postkoloniální myšlení? In Vít Havránek (ed.). *Postkoloniální myšlení II.*, p. 36–52. Praha: Transit.
- Medina, Andrés. 1996. *Recuentos y Figuraciones: Ensayos de Antropología Mexicana*. Ciudad de México: UNAM.
- Mendoza Olvera, Victor Manuel. 2011. *Graffiti: Construcción identitaria juvenil en la Ciudad de México*. Bakalářská práce. Ciudad de México: UNAM, Facultad de Estudios Superiores Acatlan.
- Miliotes, Diane. 2006. *José Guadalupe Posada y la hoja volante Mexicana*. Chicago: Art Institute of Chicago.
- Millar, Sue. 1989. Heritage management for heritage tourism. *Tourism Management* 10 (1): 9–14.
- Misztal, Barbara A. 2003. *Theories of Social Remembering*. Maidenhead/Philadelphia: Open University Press.
- Mitchell, William J. T. 1995. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mlynář, Jakub. 2014. *Vztah paměti a identity v soudobé sociologii*. In Nicolas Maslowski – Jiří Šubrt (eds.), *Kolektivní paměť – k teoretickým otázkám*, p. 257–276. Praha: Karolinum.
- Molina Enríquez, Andrés. 1978 [1909]. *Los grandes problemas nacionales*. Ciudad de México: Era.
- Monsiváis, Carlos. 1969. *Características de la cultura nacional*. Ciudad de México: UNAM – Instituto de Investigaciones Sociales.
- Monsiváis, Carlos. 1970. *Días de guardar*. Ciudad de México: Era.
- Monsiváis, Carlos. 1987. Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano. *Nexos* 50: 15–73.
- Monsiváis, Carlos. 1995. *Los rituales del caos*. Ciudad de México: Era.
- Monsiváis, Carlos. 1997. *Mexican Postcards*. London/New York: Verso.
- Montfort, Ricardo Pérez. 2007. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México: Siglos XIX y XX, Diez ensayos*. Ciudad de México: CIESAS.
- Mora, José María. 1837. Discurso sobre el curso natura de las revoluciones. In José María Mora, *Obras sueltas de J.M.L. Mora: Revista política*, p. 318–326. Paris: Librería de rosa.
- Moreno Villa, José. 1948. *Lo mexicano en las artes plásticas*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Moreno Villa, José. 1952. *Cornucopia de México*. Ciudad de México: Porrúa.
- Moriuchi, Mey-Yen. 2013. From “Les types populaires” to “Los tipos populares”: Nineteenth-Century Mexican Costumbrismo. *Nineteenth-Century Art Worldwide* [online] 12 (1) [cit. 10.3.2020].



Dostupné z: <http://www.19thc-artworldwide.org/spring13/moriuchi-nineteenth-century-mexican-costumbrismo>.

Morrison, John. 2003. *Frida Kahlo*. New York: Infobase Publishing.

Muñoz Enríquez, Susana. 2000. *Imágenes y Discursos de los Grupos Étnicos en el Museo Nacional de Antropología*. Bakalářská práce. Puebla: Universidad de las Americas en Puebla, Departamento de Antropología.

Navarro, Raúl Bejar. 1969. *El mexicano: aspectos culturales y psicosociales*. Ciudad de México: UNAM.

Nevaer, Louis. 2009. *Protest Graffiti Mexico: Oaxaca*. New York: Mark Batty Publisher.

Norris, Stephen M. 2006. *A war of Images: Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity, 1812–1945*. DeKalb: Northern Illinois University Press.

Orozco, José Clemente. 1981. *Autobiografía*. Ciudad de México: Era.

Ortner, Sherry B. 2014. Too Soon for Post-Feminism: The Ongoing Life of Patriarchy in Neoliberal America. *History and Anthropology* 25 (4): 530–549.

Panofsky, Erwin. 1981. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon.

Paz, Octavio. 1962. *The Labyrinth of Solitude: Life and Thought in Mexico*. New York: Grove Press.

Paz, Octavio. 1972 (1950). *El laberinto de la Soledad*. Ciudad de México: Fondo de la cultura económica.

Paz, Octavio. 1985. *The Labyrinth of Solitude: Life and Thought in Mexico*. New York: Viking Penguin.

Penrose, Jan – Cumming, Craig. 2011. Money Talks: Banknote Iconography and Symbolic Constructions of Scotland. *Nations and Nationalism* 17 (4), 821–842.

Peña, Devon G. 2005. *Mexican Americans and the Environment*. Tucson: University of Arizona Press.

Peña, Devon G. 2012. *Not identity, subjectivity: The Mesoamerican diaspora and the re-invention of revolutionary subjectivity*. Paper presented at the 14th annual conference of the National Association for Chicana and Chicano Studies, Palmer House Hilton, Chicago. March 15-17.

Pick, Albert. 1980. *Standard Catalog of World Paper Money*. Munich: Krause Publications.

Pilatowsky, Mauricio. 2011. *Exclusión y violencia en la configuración de los imaginarios mexicanos*. Toluca: UAEM.

Pimentel, Juan. 2009. Stars and Stones: Astronomy and Archeology in the works of the Mexican Polymath Antonio León y Gama, 1735 – 1802. *Itinerario* 33 (1): 61–77.

Pink, Sarah. 2006. *Doing visual ethnography*. Thousand Oaks: Sage.

Plenn, Virginia – Plenn, Jaime. 1963. *A Guide to Modern Mexican Murals*, Ciudad de México: Ediciones Tolteca.

Poniatowska, Elena. 1975. *Massacre in Mexico*. Missouri: University of Missouri Press.

Poniatowska, Elena. 2004. *Žtřeštěná sedma – portréty mexických umělkyní*. Praha: One Woman Press.

Poole, Stafdord. 1995. *Our lady of Guadalupe. The Origins and Sources of a Mexican National Symbol, 1531 – 1797*. Tucson: The University of Arizona Press.

Quiñónez, Isabel. 2005. De pronósticos, calendarios y almanaques. In Belem Clark de Lara – Elisa Guerra (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico, Vol. 2: Publicaciones periódicas y otros impresos*, p. 331–352. Ciudad de México: UNAM.

Rama, Angel. 1984. *La Ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

Ramírez Rodríguez, Armando. 2013. Los Tiempos del Tepito Arte Acá. *Clarimonda* 9.

Ramírez Vázquez, Pedro (ed.). 1986. *The National Museum of Anthropology, Mexico: Art, Architecture, Archaeology, Ethnography*. New York: Harry N. Abrams/Helvetica Press.

Ramos, Samuel. 1951. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Ciudad de México: Planeta Mexicana.

Reyes, Alfonso. 1952. *La X en la frente*. Ciudad de México: Porrúa.

Reyes Nevares, Salvador. 1952. *El amor y la amistad en el mexicano*. Ciudad de México: Porrúa.

Ricoeur, Paul. 2007. *Čas a vyprávění III: Vyprávěný čas*. Praha: Oikymenh.

Rico Mansard, Luisa F. 2000. *Los Museos de la Ciudad de México: Su Organización y Función Educativa (1790–1910)*. Disertační práce. Ciudad de México: UNAM, Departamento de Historia.

Rivera, Diego. 1923. Las pinturas decorativas del anfiteatro de la Preparatoria. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública* 1 (3): 363–365.

Rivera, Diego. 1930. Introducción. In Frances Toor – Paul O’Higgins – Blas Vanegas Arroyo (eds.), *Monografía: las obras de José Guadalupe Posada, grabador mexicano*. Ciudad de México: Mexican Folkways.

Rivera, Diego. 1960. *My art, my life: An Autobiography*. New York: Dover Publications.

Rivera, Diego. 1979. *Arte y política*. Barcelona: Grijalbo.

Rodman, Margaret C. 2003. Empowering Place: Multilocality and Multivocality. In Setha M. Low – Denise Lawrence–Zúñiga (eds.), *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*, p. 204–226. Oxford: Wiley + Blackwell.

Rodríguez, Antonio. 1969. *A History of Mexican Mural Painting*. New York: Putnam’s Sons.

Rodríguez-Sala, María Luisa. 1965. *El estereotipo del mexicano*. Ciudad de México: UNAM.

Rosaldo, Michelle Z. 1984. Toward an anthropology of self and feeling. In Richard A. Shweder – Robert A. LeVine (eds.), *Culture Theory: essays on mind, self, and emotion*, p. 137–157. Cambridge: Cambridge University Press.

Roser, Max. 2016. Literacy. *OurWorldInData.org* [online, cit. 15.8.2016]. Dostupné z: <https://ourworldindata.org/literacy>.

Rousseau, Jean-Jacques. 1949. *O původu nerovnosti mezi lidmi*. Praha: Svoboda.

Royt, Jan. 2002. *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum.

Rubenstein, Anne. 1998. *Other Threats to the Nation: A Political History of Comic Books in Mexico*. Durham: Duke University Press Book.

Rubial García, Antonio. 2002. *La evangelización de Mesoamérica*. Ciudad de México: CNCA.

Rulfo, Juan. 1955. *Pedro Páramo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Said, Edward W. 1989. Representing the Colonized: Anthropology’s Interlocutors. *Critical Inquiry* 15 (2): 205–225.

Said, Edward W. 2006. *Orientalismus. Západní koncepce orientu*. Praha: Paseka.

Sanborn, Joshua. 2000. More than Imagined: A Few Notes On Modern Identities. *Slavic Review* 59 (2): 267–289.

Savigliano, Marta E. 1995. *Scandalizing National Identity*. In Marta E. Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion*, p. 137–168. Colorado: Westview Press.

Scott, James C. 1987. *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale University Press.

Selwyn, Tom. 1996. *The Tourist Image. Myths and Myth Making in Tourism*. New York: Wiley.

Sennet, Richard. 2012. Prostory demokracie. In Petr Kratochvíl (ed.), *Architektura a veřejný prostor: texty o moderní a současné architektuře IV*, p. 18–33. Praha: Zlatý řez, 2012.

Sibley, David. 1995. *Geographies of Exclusion. Society and Difference in the West*. London: Routledge.

Sierra, Justo. 1900. *La evolución política del pueblo mexicano*. Ciudad de México: Casa de España en Mexico.

Sierra, Justo. 2014. *Ensayos y artículos escogidos*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Simmons, Merle. 1957. *The Mexican Corrido as a Source of an Interpretive Study of Modern Mexico, 1870–1950*. Bloomington: Indiana University Press.



Siqueiros, David A. 1924. Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores. *Machete* 7: 4.

Siqueiros, David A. 1967. *Pintura mexicana*. Ciudad de México: Anahuac.

Slavík, Ivan. 1974. *Motýl z obsidiánu*. Praha: Mladá fronta.

Smith, Anthony. 1983. *Theories of Nationalism*. New York: Holmes & Meyer.

Smith, Anthony. 2011. Interview. *Studies in Ethnicity and Nationalism* [online], December 5 [cit. 4.4.2019]. Dostupné z: <https://senjournal.wordpress.com/2011/12/05/interview-with-anthony-d-smith>.

Smith, Anthony. 2013. *The Nation Made Real: Art and National Identity in Western Europe, 1600 - 1850*. Oxford: Oxford University Press.

Smith, Carol A. 1996. Myths, Intellectuals, and Race/Class/Gender Distinctions in the Formation of Latin American Nations. *Journal of Latin American Anthropology* 2 (1): 148–169.

Suaréz, Orlando S. 1972. *Inventario del muralismo Mexicano*. Ciudad de México: UNAM.

Taibo II, Paco Ignacio. 2006. *Pancho Villa – una biografía narrativa*. Ciudad de México: Planeta.

Taylor, Analisa. 2006. Malinche and Matriarchal Utopia: Gendered Visions of Indigeneity in Mexico. *Signs* 31 (3): 815–840.

Tenenbaum, Barbara. 1994. Streetwise History: The Paseo de la Reforma and the Porfirian State, 1878–1910. In William H. Beezley – Cheryl E. Martin – William E. French (eds.), *Rituals of Rule, Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, p. 127–150. Wilmington: Scholarly Resources.

Todorov, Tzvetan. 1996. *Dobytí Ameriky: problém druhého*. Praha: Mladá Fronta.

Tondl, Ladislav. 1996. *Mezi epistemologií a sémiotikou*. Praha: Filosofia.

Torres, González Y. 1996. Our lady of Guadalupe and Other Catholic Saints in Mesoamerican Cosmology. In Iva Doležalová – Břetislav Horyna – Dalibor Papoušek (eds.), *Religion in Contact*. Brno: Masarykova univerzita.

Turner, Frederick. 1968. *The Dynamic of Mexican Nationalism*. Chapel Hill: University of North Carolina.

Trilling, Lionel. 1972. *Sincerity and Authenticity*. London: Oxford University Press.

Uranga, Emilio. 1952. *Análisis del ser del mexicano*. Ciudad de México: Porrúa.

Vaisey, Stephen. 2007. Structure, Culture, and Community: The Search for Belonging in 50 Urban Communes. *American Sociological Review* 72: 851–873.

Valenzuela Arce, José Manuel. 2012. *Welcome amigos to Tijuana, Graffiti en la frontera*. Ciudad de México: Editorial RM.

Vargos Santiago, Luis Adrián. 2007. Discursos y militancia en imágenes: Los murales Zapatis-tas en Chiapas. *Crónicas* 12: 19–34.

Vasconcelos, José. 1950. *Discursos 1920 – 1950*. Ediciones Botas, México.

Vasconcelos, José. 1993 (1925). *La Raza Cósmica*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski.

Velasco Cruz, Saúl. 2003. *El movimiento indígena y la autonomía en México*. Ciudad de México: UNAM.

Vences Vidal, Magdalena M. 2000. *Evangelización y arquitectura dominicana en Coixtlahuaca, Oaxaca*. Salamanca: Editorial San Esteban.

Verdery, Katherine. 1993. Whiter „Nation“ and „Nationalism“?. *Deadlus* 122 (2): 37–46.

Vigil, James Diego. 1988. *Barrio Gangs: Street Life and Identity in Southern California*. Austin: University of Texas.

Villegas, Abelardo. 1960. *La filosofía de lo mexicano*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Villoro, Luis. 1987. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. Ciudad de México: Lecturas

Mexicanas.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2004. Exchanging perspectives. The transformation of objects into subjects in Amerindian ontologies. *Common Knowledge* 10: 463–484.

Vizcaíno Guerra, Fernando. 2004. *El nacionalismo mexicano en los tiempos de la globalización y el multiculturalismo*. Ciudad de México: UNAM.

Vogt, Evon Z. 1964. Ancient Maya and contemporary Tzotzil cosmology. A comment on some methodological problems. *American Antiquity* 30: 192–195.

Vogt, Evon Z. 1976. *Tortillas for the gods. A symbolic analysis of Zinacanteco rituals*. Cambridge – London: Harvard University Press.

Waitt, Gordon. 2000. Consuming Heritage: Perceived Historical Authenticity. *Annals of Tourism Research* 27: 835–862.

Wallach, Václav – Císař, Ondřej. 2013. „Jak ghetto – ty ublížíš mně, já ublížím tobě“: Bezpečnost a pouliční násilí v sociálně vyloučené lokalitě. *Lidé města* 115 (3): 391–417.

Walter, Benjamin. 1986. *Illuminations*. New York: Harcourt Brace & World.

Warburg, Aby. 1999. *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Angeles: Getty Research Institute.

Weber, Max. 1978. *Economy and Society*. Berkley/ Los Angeles/ London: University of California Press.

Weiner, Annet. 1992. *Inalienable Possessions*. Berkley: University of California Press.

Weinreich, Max. 1945. Der YIVO un di problemen fun undzer tsayt. *YIVO Bleter* 25 (1): 3–18.

Westheim, Paul. 1987. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Madrid: Alianza Editorial.

Womack, John. 1968. *Zapata and the Mexican Revolution*. New York: Knopf.

Wright Carr, David Charles. 2005. Zidada Hyadi, el venerado padre Sol en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo. *Arqueología Mexicana* 73: 38–45.

Yépez, Heriberto. 2010. *La increíble hazaña de ser Mexicano*. Ciudad de México: Temas De Hoy.

Young, Robert J. C. 1995. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. New York: Routledge.

Zea, Leopoldo. 1952. *Conciencia y posibilidad del mexicano*. Ciudad de México: Porrúa.

#### OSTATNÍ CITOVANÉ ZDROJE:

Duotag. 2016. *La Haiba (Callinectes sapidus) para Galería Urbana Cortadura*. [online, cit 1.9.2017]. Dostupné z: (<https://www.facebook.com/Duotag.crew/photos/a.449007498508723.1073741826.250146158394859/1147888855287247/?type=3&theater>).

Frase, 2014. *Honghikuri* – informační úvod k facebookové stránce projektu Honghikuri, jehož je Frase iniciátorem [online, cit 12.3.2017]. Dostupné z: ([https://www.facebook.com/pg/honghikuri/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/honghikuri/about/?ref=page_internal)).

Gobierno del Estado Aguascalientes. 2016. *Murales del Palacio de Gobierno* [online, cit 2.4.2016]. Dostupné z: <http://www.aguascalientes.gob.mx/murales/>.

Lakrayola – Canal 22, 2012. *Esquizofrenia 6ta Temporada: San Judas Fest* [online, cit 25.4.2017]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=xjFNwvjv\\_3ZM](https://www.youtube.com/watch?v=xjFNwvjv_3ZM).

Linati, Claudio. 1828. *Trajes Civiles, Militares y Religiosos de México* [online na in Slide Share, cit 25.1.2020]. Dostupné z: <https://es.slideshare.net/Zurgot/trajes-civiles-militares-y-religiosos-de-mxico-claudio-linati-1828>.

Molotov. 1997. *Gimme Tha Power*. [online, cit 1.9.2020]. Dostupné z: <https://www.letras.com/molotov/26642/>

NotimexTV, 2013. *Se crea mega mural en el mercado de Jamaica de la Ciudad de México* – rozhovor s



Mibem pro televizní kanál Notimex [online, cit 13.3.2013]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=RSYyjd4UOQ&t=6s>.  
Olmedo, Guillermo. 2011. *Se compran colchones tambores refrigeradoras estufas...* [online, cit 13.5.2017]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=0GO9nB18UaU>.  
Ortografía y gramática. 2015. *Lotería* [online, cit 25.1.2020]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/ortografiaygramatical/photos/a.793927380637614/910050055692012/?type=1&theater>.  
Top Universities, 1990 [online, cit. 30.8.2016]. Dostupné z: <http://www.topuniversities.com/university-rankings>.  
The World University Ranking, 2015 [online, cit. 30.8.2016]. Dostupné z: <https://www.timeshighereducation.com/world-university-rankings/2015/reputation-ranking#!/page/0/length/25>.

Halbich, Marek, osobní rozhovor, 24. 10. 2016.

Limon Olvera, Silvia. 2012/2013. *Historia del arte latinoamericano – época prehispánica* [přednášky]. Ciudad de México: UNAM, semestrální kurz na Facultad de Filosofía y Letras.

Vences Vidal, Magdalena M. 2012/2013. *Arte colonial en America latina* [přednášky]. Ciudad de México: UNAM, semestrální kurz na Facultad de Filosofía y Letras.

## KLÍČOVÍ RESPONDENTI

---

Senkoe, *graffítero*, březen – prosinec 2013, Ciudad de México, Guadalajara, Oaxaca, Tulum, Playa del Carmen.

Neuzz, *graffítero*, březen 2013, Ciudad de México.

Lelo, *graffítero*, listopad 2013, Oaxaca.

Ozcar, *graffítero*, březen 2013, Ciudad de México.

Victor Mendoza, sociolog, březen – listopad 2013, Ciudad de México.

Dario Escudero, filozof, září 2012 – listopad 2013, Ciudad de México.

Itandehui Xiaj Nikté, antropoložka, listopad 2013, Ciudad de México.

Raymundo Rocha, *graffítero*, říjen 2013, Ciudad de México.

Dayron Lopéz, *graffítero*, říjen 2013, Ciudad de México.

Míbe, *graffítero*, listopad 2013, Ciudad de México.

Minnah Paulina Moreno, socioložka, únor 2013, Ciudad de México.

Guillermo „Memo“ Heredia, malíř, březen 2013, Ciudad de México.

Victor Palacios, sociolog, únor 2013, Ciudad de México.

Nuder, *graffítero*, únor 2013, Ciudad de México.

Hugo Huitzi, *graffítero*, listopad 2013, Tuxla Gutiérrez.

Shout, *graffítero*, srpen 2013, La Paz.

Senok, *graffítero*, srpen 2013, La Paz.

Ulises, *graffítero*, srpen 2013, La Paz.

Aheno, *graffítero*, srpen 2013, La Paz.

Libre, *graffítero*, říjen 2013, Guadalajara, Ciudad de México.

Shente, *graffítero*, říjen 2013, Guadalajara, Ciudad de México.

Peque, *graffítero*, říjen 2013, Guadalajara.

Reten, *graffítero*, říjen 2013, Ciudad de México.

Kafi, *graffítero*, říjen 2013, Guadalajara, Ciudad de México.

Jazor, *graffítero*, říjen 2013, Guadalajara, Ciudad de México.

Frase, *graffítero*, říjen 2013, Guadalajara.

Sute Kwan, *graffítero*, březen 2013, Ciudad de México.

Saner, *graffítero*, listopad 2013 (pouze telefonické rozhovory a konverzace po Facebooku).

Diego Loza, designér, listopad 2013, Ciudad de México.

Bouche, *graffítera*, listopad 2013, Oaxaca.

Emanuel Santo (Cer), *graffítero* a aktivista, listopad 2013, Oaxaca.

Javier Santo (Smek), *graffítero*, listopad 2013, Oaxaca.

Rojo Mexikano, *graffítero*, říjen 2013, Ciudad de México.

Dakpak, *graffítero*, listopad 2013, Tuxtla Gutiérrez.

Raul Sisniega, *graffítero*, říjen 2013, Guadalajara.

Spaik, *graffítero*, říjen – listopad 2013 (pouze telefonické rozhovory a konverzace po Facebooku).

Adán Yadir Vidales, *graffítero*, říjen 2013, Guadalajara.

Alberto Arteaga Uroza, muralista, únor – březen 2013, Ciudad de México.

Bernardo Rodríguez Sánchez, muralista, únor – březen 2013, Ciudad de México.

José Luis Soto Gonzales, muralista, březen 2013, Zitácuaro.

Cecilia Alvaréz, malířka, leden 2014 – duben 2017, Seattle, USA.

Alberto Areguín, malíř, únor 2014, Seattle, USA.

Mike Rif Nuñez, pamětník raného vývoje graffiti scény v Los Angeles, září 2013, Los Angeles, USA.

John Carlos de Luna, muralista, září 2013, Los Angeles, USA.

Vyal Reyes, *graffítero*, září 2013, Los Angeles, USA.

Federico Javier De Paola, malíř, prosinec 2013, Playa de Carmen.

Patricio Ferrer, biolog, květen 2008 – leden 2018, Praha, Vídeň, Ciudad de México.

Alejandro Martínéz Guevara, šaman, filosof, červenec 2007 – prosinec 2013, Bacalár, Ciudad de México.

Tarek Peregrina, muzikant, srpen 2012 – březen 2013, Ciudad de México.

Sergio Antonio Ayala Rosique, biolog, šaman, říjen 2009 – prosinec 2013, Chetumal, Ciudad de México, Loreto.

Hugo Arizmendi, filmař, říjen 2012 – březen 2013, Ciudad de México.

Luis Mendez, muzikant, šaman, srpen 2012 – leden 2013, Ciudad de México.

Adriana Nodal Tarafa, antropoložka, leden 2014 – nyní, Seattle, Praha.



## 9 OTÁZKOVÝCH OKRUHŮ (TÉMAT), NA KTERÉ JSEM SE V PRŮBĚHU VÝZKUMU SNAŽILA ZÍSKAT ODPOVĚDI OD VŠECH TÁZANÝCH UMĚLCŮ (*GRAFFITEROS*, *MURALISTŮ* APOD.)

---

1. Jak dlouho maluješ a co bylo podnětem pro tvorbu graffiti/ murálních maleb? Vzpomínáš si, co jsi cítil, když jsi poprvé viděl nástěnné malby/ graffiti? Co bylo obsahem Tvých prvních graffiti (murálů), jak vypadaly?

2. VÝVOJ UMĚLECKÉHO PROJEVU: Jak by jsi charakterizoval cestu, kterou jsi jako *graffitero* ušel? Co nového se v Tvých graffiti postupně začalo objevovat? Proč? Studoval jsi malbu na střední škole, nebo na univerzitě, nebo nějak jinak? Jestliže ano, tak jak Tě to ovlivnilo? Jak se klasická malba prolíná se způsobem graffiti, které děláš?

3. UMĚLECKÝ VZOR A INSPIRACE: Máš nějaký umělecký vzor (národní nebo zahraniční), případně nějaké konkrétní malby? Nebo nějaké období (například malby z předhispánského období/ porevolučního období apod.)? Co slouží jako téma/ námět pro Tvé graffiti? Kde nacházíš inspiraci k tvorbě?

4. MALBA A VEŘEJNÝ PROSTOR: Myslíš si, že lze v malbě ve veřejném prostoru tady v Mexiku vidět kontinuitu? Myslíš si, že v ní lze vnímat nějakou shodnou uměleckou či myšlenkovou linii? Nebo shodný způsob (princip) užívání veřejného prostoru? Jak by jsi charakterizoval veřejný prostor v Mexiku?

5. SOUVZTAŽNOST MÍSTA A MALBY: Jak s prostorem pracuješ? Jak přemýšlíš o obsahu svého graffiti a jeho umístění? Myslíš, že výsledný výraz je kombinací obojího? Konkrétněji nad jednotlivými díly: proč jsi dělal to a to graffiti tam a tam? Jaký má podle Tebe tohle místo význam pro tenhle daný obsah?

6. VLASTNÍ PERCEPCE SYMBOLŮ „*LO MEXICANO*“: Maluješ repetitivně nějaké konkrétní symboly? Proč? Jak tyhle symboly vnímáš, co pro Tebe znamenají? Vzpomínáš si, když jsi poprvé tenhle symbol viděl? Čím Tě zaujal, co jsi u toho cítil? Jestliže předhispánské ani jiné „národní“ symboly nepoužíváš, co si myslíš o murálech a graffiti, které jsou takových symbolů plné?

7. GRAFFITI A IDENTITA ČTVRTI/ NÁRODA: Co se týče umění ve veřejném prostoru, jsou něčím specifická jednotlivá města či čtvrtě v nich? Čím (náměty, symboly, barvami, tvary písmen apod.)? Kde se objevuje nejvíce graffiti a murálů? Jaká oblast je v umění ve veřejném prostoru klíčová? Je podle Tebe skrz graffiti vyjadřována přináležitost k místu, kde žijeme, či k národu?

8. Co je pro Tebe Mexické graffiti, jak jej lze charakterizovat? Máš pocit, že můžeme mluvit o něčem, jako je Mexická identita? Co je pro Tebe identitou Mexika?

9. VLIV VLÁDY/ SOUKROMÝCH SPOLEČNOSTÍ na tvarování obsahu maleb: Dostává se Ti při malbě (finanční nebo jiné) pomoci od lidí v okolí? Od vlády? Od jiných společností? Určují si potom nějaká témata? Jaká?

Následně jsem se zaměřila na konkrétní práce mých respondentů a ptala se jich na zcela jednoduché otázky typu: Co je tohle? Co to znamená?