

# VIZUALITA NÁRODNÍ IDENTITY V MEXIKU: ODRAZ KOLEKTIVNÍ PAMĚTI, ČI MOCENSKÉHO DISKURSU?\*

*Magdalena Koháková Haakenstad*

Fakulta humanitních studií UK Praha

## The Visuality of National Identity in Mexico: A Reflection of Collective Memory or of Discursions of Power?

*Abstract: During the last two decades, some sections of the academic world have shown doubts concerning the validity of the modernisation paradigm in nationalism studies in general, as well as of the applicability of the “classic modernist” theories of nationalism for the analysis of nationhood outside of Western Europe. Among the suggested new approaches, which seem to be particularly fruitful in the case of Mexican nationalism, is the investigation of nationhood through its representations in visual language. Whereas both verbal and written forms of language were a key aspect in the shaping of the identity of Western and Central European nations, visual language articulated in the public space (i.e. through murals), with its characteristic symbols and semiotic references, played a crucial role during the process of the homogenization of Mexican masses, especially at the beginning of the 20th century. This period was essential for the formation of the “vocabulary” and the content of Mexican national identity. Although the muralist movement was partially repressed for several decades (the 1950s–1980s), since the 1990s, public art has once again gained strength and has again become an important agent in the negotiation and the articulation of national identity all throughout Mexico. This paper analyses the role of visual communication in the process of the negotiation and of the shaping of specific versions of national identity, and that in the historical perspective and at present. I build on the long-term*

---

\* Článek vznikl s podporou grantu Univerzity Karlovy GAUK č. 611412 „Funkce murálních maleb v rámci formování identity mexického národa.“

*field research I carried out in Mexico during the past two years, on the study of nationalism theories and of national identity, and on the methodology of visual and interpretative anthropology.*

Keywords: *Mexican nationalism; public art; muralism; identity negotiation; visual anthropology*

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

Na zkoumání funkce vizuální komunikace v rámci národotvorných procesů je dosud kladen jen malý důraz (Alonso 2004; Altan 2004; Norris 2006), ačkoliv produkce prací zabývajících se fenoménem nacionalismu se zdá být enormní. Důvodem této skutečnosti 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 mimoevropského nacionalismu a neberou v potaz jazykovou diversifikaci postkoloniálních území, na nichž vznikaly nové národní státy, a zároveň i míru negramotnosti, která byla v období formování národní identity (odpovídající zhruba druhé polovině 19. století až první polovině 20. století) v bývalých koloniích velmi vysoká. Případ Mexika, kde ještě ve dvacátých letech 20. století dosahovala negramotnost 80 %, kde jsou obyvatelé doposud rozrůzněni stovkami domorodých jazyků prosazovaných na všech jazykových úrovních a kde se umění ve veřejném prostoru jako homogenizační činitel objevuje v dlouhodobé historické perspektivě, se zdá být v tomto ohledu přímo ilustrativní. Domnívám se, že zkoumáním umění ve veřejném prostoru tak můžeme docílit nejen lepšího pochopení procesu formování identity mexického národa a mexického nacionalismu, ale i vysledování určitých obecných vzorců v užívání vizuální komunikace jako prostředku homogenizace a stavebního pilíře formování pocitu národní sounáležitosti.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> „Bílá zeď, papír pošetilců“ (Castillo 1796: 320); Hernando Cortés byl španělský conquistador, který v roce 1521 dobyl Tenochtitlán, centrum aztécké civilizace.

<sup>2</sup> Obzvláště přínosná se zdá být v tomto ohledu 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 jevu pojednala v časopisecké studii Koháková – Durňák 2012.

Ve veřejném prostoru Mexika se vedle sebe v současnosti objevuje nacionalisticky orientované výtvarné umění (street art<sup>3</sup>) dvojího a v zásadě protichůdného typu, jehož jednotlivé formy soupeří o vlastní užití s cílem stát se převládajícím diskursem (Brubaker 2006). Prvním typem či proudem jsou vizuálně i tematicky jednotné oficiální murální malby tematizující tzv. „bezešvou“ historickou kontinuitu a sounáležitost mexického národa. Čerpají především z historického odkazu Revoluce, který již neuvěřitelných 74 let<sup>4</sup> propůjčuje určitý monopol k vládnutí straně PRI (*Partido Revolucionario Institucional*).<sup>5</sup> Tento typ umění je tak vládou finančně i jinak (např. v rámci školního vzdělávání) náležitě podporován a prosazován. Vedle estetickostatického (Kaiser 1999: 5)<sup>6</sup> umění utvářeného hegemonem pak stojí subversivní vizuální artikulace vyjadřující (mnohdy reinterpretaci) symbolů obsažených na oficiálních muralech buď výslovný nesouhlas vůči vládě (jehož jsme byli svědky nejpatrněji během prvního povstání Zapatistického hnutí<sup>7</sup> v roce 1994 či při nepokojích v Oaxace v roce 2006), nebo odlišné vztahování se ke světu a vlastní identitě.

Mám za to, že tento typ vizuální komunikace (objevující se převážně v podobě murálních maleb, graffiti a stencils) je možné považovat za „hlas lidu“ a lze se jím tak zabývat jako specifickou folklorní formou, z níž je možné „číst“ (Geertz 2000; Clifford 2002) jednotlivé (subversivní) artikulace národní identity založené na představách „zdola“. Jinými slovy, neoficiální umění ve veřejném prostoru poskytuje alternativní referenční rámce k estetickému statismu

<sup>3</sup> Termín *street art* zahrnuje několik rozličných forem umění ve veřejném prostoru – graffiti, stencils (obrazy stříkané na zeď přes šablony, často s politickým sdělením), murální malby vytvářené celou řadou technik od akrylové malby po malby aerosolem (sprejem), nálepky, mozaiky apod. V této studii zaměřuji pozornost pouze na to umění ve veřejném prostoru, které má souvztažnost s utvářením či manifestováním národní identity, národního sentimentu, přináležitosti nebo hledání *lo mexicano* (esencialisticky působící podstaty mexické národní identity).

<sup>4</sup> PRI byla u moci od roku 1929 do roku 2000 a s dvanáctiletou přestávkou se opět zhostila vlády v roce 2012.

<sup>5</sup> Institucionální revoluční strana.

<sup>6</sup> 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 univerzalizujícím kánonem (Kaiser 1999: 5).

<sup>7</sup> Zapatistické hnutí je hnutím za práva domorodých obyvatel a proti stále sílícímu ekonomickému vlivu neoliberalismu. Začalo se formovat koncem osmdesátých let jako ozbrojená frakce EZLN (*Ejército Zapatista de Liberación Nacional*) v lesích státu Chiapas, odkud poprvé vystoupilo a vzneslo své požadavky v roce 1994 jako výraz protestu proti Dohodě o severoamerickém „volném“ obchodu (NAFTA). Zapatistické hnutí je doposud velmi aktivní v demonstracích nesouhlasu s neoliberalistickým směřováním vlády, její korupci, omezováním občanských svobod atd. a jeho podpora dalece přesahuje hranice Mexika (Ramírez Muñoz 2008; Hayden 2002; Mácha 2009).

oficiálního umění a jejich analýza tak umožňuje komplexněji pojmout mnohost hlasů stojících za formováním národní identity.<sup>8</sup>

V této souvislosti lze předpokládat, že zkoumáním shod, odlišností a napětí, které ve veřejném prostoru mezi oficiální artikulací národní identity a jednotlivými subversivními formami téhož jevu vzniká, lze dospět k lepšímu porozumění takovým ožehavým fenoménům současnosti, jakým je například právě nacionalismus. V této studii se zabývám funkcí vizuálního jazyka v murálních malbách v rámci formování mexické národní identity a jeho vývojem, přičemž si všímám především současných podob tohoto procesuálního (tedy nestatického) fenoménu ve vztahu k utváření nových identit a proměně národní identity jako takové. Vycházím při tom z dlouhodobých terénních, knihovních a archivních výzkumů provedených v Mexiku v letech 2006–13<sup>9</sup> a z teoretických studií nacionalismu. Jak jsem již zmínila v úvodu, teoretických příspěvků k vizuální komunikaci v rámci utváření národních identit není mnoho a jednu z mála

---

<sup>8</sup> Názorové proudy „zdola“ jsou čitelné nejen z umění ve veřejném prostoru, ale např. i z *corridos*, mexických lidových narativních písní. Ačkoliv *corridos* zažily svou vrcholnou éru mezi lety 1910 a 1930 (Simmons 1957), až do dnešních dnů se těší popularitě a jsou živou formou sdílení informací mezi lidovými vrstvami. Kromě rozhovorů s náhodně vybranými respondenty mi tak během mého výzkumu sloužily jako zpětné zrcadlo odrážející určité názory široce rozšířené ve společnosti a promítající se i do vizuality.

<sup>9</sup> V červnu – 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 státě Baja California Sur, Jalisco, Oaxaca a Chiapas. Během podzimu 2013 jsem také provedla terénní výzkum v Los Angeles, které je spolu se San Diego stěžejním bodem pro *revival* nacionalisticky orientovaných symbolů v Mexiku. Převážnou část pozorování a rozhovorů jsem učinila ve městech, která jsou klíčová pro návrat zkoumaných symbolů národní identity a jejich reinterpretace ve formě graffiti – Ciudad de Mexico, Los Angeles, Guadalajara a Oaxaca. Současnou percepci porevolučních muralů jsem zkoumala metodikou zúčastněného pozorování, řízenými rozhovory, polostrukturovanými rozhovory a biografickou metodou. Během výzkumů 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 muralů charakterizujících estetický statusmus, o kterém bude v mém článku řeč, pokládala otázku, co je na murálních malbách, co znamenají a co reprezentují určité symboly. Během rozhovorů s *graffiteros* jsem se tázala na ty samé otázky – poprosila jsem je o interpretaci jejich maleb, ale i nacionalisticky orientovaných diskursivních maleb. V neposlední řadě jsem požádala 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), a umístit je na imaginární mapu Mexika. Důležitým primárním zdrojem mi dále byla korespondence mezi politiky a umělci z porevolučního období a učebnice pro základní a střední státní školy od dvacátých let do současnosti.



1. Na výseku z muralu *Retablo de la Independencia* (Oltář Nezávislosti), namalovaném Juanem O'Gormanem na zámku Chapultepec v Mexico City v letech 1960-61, je zobrazen kněz Miguel Hidalgo (spojovaný se započatím bojů za nezávislost) ve středu diskursivních příběhů o tomto období. Foto Magdalena Koháková Haakenstad, 2014.

současných autorit teorií nacionalismu, který se tímto fenoménem 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, které byly přístupné pouze elitám, a proto nemohly být homogenizačním činitelem pro masu, které národ tvoří.<sup>10</sup> Z tohoto důvodu se pro můj výzkum zdají být podnětější teoretické příspěvky akcentující percepci vizuálních obsahů z pozice celého společenského spektra (Alonso 2004; Altan 2004; Norris 2006).

<sup>10</sup> Na tento metodologický nedostatek (absenci lidu a zkoumání jeho vnímání, prožívání a představ) teorií nacionalismu poukázal dobře vyargumentovanou studií Josh Sanborn (Sanborn 2000).

Murální malby jsou v této studii vnímány nejen jako prostředek sociální komunikace podílející se na utváření kolektivních představ o obsahu jednotné národní kultury a společného historického odkazu (Anderson 2008; Gellner 1993; Deutch 1953) či intervence s politickým významem (Ortner 2014), ale i jako zdroj analýzy a reference. Domnívám se, že umění ve veřejném prostoru Mexika, o kterém bude v průběhu této studie referováno, je možné metaforicky nazývat vizuálním jazykem proto, že obsahuje určité znaky a symboly, které působí podobně jako jazyk (jeho mluvená a textuální podoba) ve smyslu vyjádření sounáležitosti s určitou skupinou (národem). Skrze jejich srozumitelnost je tak vymezováno, kdo do této skupiny patří a kdo nikoliv (koncept in-group/out-group; např. Verdery 1993; Wodak – Cilia – Reisigl 1999), a to mimo jiné i ve spojitosti s určitými neuvědomovanými emocemi souvisejícími se sebeidentifikací (Hertzfeld 2005). Vizuálních forem podílejících se na utváření národní identity je v Mexiku celá řada, od loterie – karet obsahujících stereotypní vizualizace a symboly mexické národní identity (Beezley 2008; Lomnitz 2005), přes sochy a památníky nacionalisticky orientované sociální paměti (Tenenbaum 1994; Agostoni 2003) či bankovky s emblémy nacionalismu (Hobsbawm 1983; Galloy 2000; Gilbert – Helleiner 1999), až po specifické uspořádání sbírek v antropologických muzeích, jehož prostřednictvím je zřetelně formován a demonstrován vztah ke kulturnímu dědictví a mestictví a další koncepty stojící v centru mexického nacionalismu prosazovaného státem a tudíž i státními institucemi (Alonso 2004; Bonfil Batalla 1990). V této časopisecké studii se však zaměřím na vizuální jazyk nástěnných maleb ve veřejném prostoru, který popíši v perspektivě jeho dějinného vývoje. Mám za to, že tímto způsobem totiž můžeme komplexněji zkoumat mechanismy utváření metaobrazů (Mitchell 1995) podílejících se na představě poněkud abstraktní entity, jíž národ bezesporu je (Smith 2013), a za pomoci kterých je „reformulována“ kolektivní paměť (Assman 2001) z pozice hegemonu.

V průběhu studie pojednávám o dvou rovinách národní identity (identifikace), které jsou v jistém ohledu „spojené nádoby“, ovšem nikoliv zaměnitelné, a proto je třeba je alespoň stručně vymezit. Prvním typem je identita prosazovaná „shora“ vládnoucími elitami a vhodně ji definuje koncept vynalézání tradic Erica Hobsbawma (Hobsbawm 1983). V mé stati se objevuje především tehdy, když píše o estetickém statismu. Druhá rovina identity je spíše reflexivní povahy (identifikace/vnímání sebe sama) a výstižně ji charakterizuje mexické rčení „řekni mi, s kým se stýkáš, a já ti řeknu, kdo jsi“,<sup>11</sup> které ve svých pracích

---

<sup>11</sup> Dime con quien andas y te diré quien eres (Anzaldúa 1987: 84).



2. 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), text po levé straně znamená „Nezávislost nebyla dokončena“ (Neznámý autor, Ciudad Universitaria, Modelka, 2014). Foto: Itandehui Franco Ortiz, 2014; publikováno s laskavým svolením autora.

užívá Gloria Anzaldúa (Anzaldúa 1987). Stejně jako ona o (sebe)identifikaci referují v případě *chicanos*<sup>12</sup> a při popisu subversivního umění ve veřejném prostoru.

---

<sup>12</sup> Termínem *chicanos* jsou označováni a sami sebe označují mexičtí Američané, a to jak ti, kteří se na území USA narodili, tak 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 kulturní a politickou rezistenci. Termín *chicanos* se rozšířil především během Chicano Movement (hnutí *chicanos*) v šedesátých letech a od této doby začal být vztahován i k jiným etnickým minoritám hispánského původu. Od osmdesátých let se v důsledku genderových teorií a feministických hnutí často setkáváme s používáním pojmu *chicana/o*, který implikuje důraz na ženskou část hispánské populace žijící ve Spojených státech amerických, jejich práva a potřeby (Anzaldúa 1987).

## 1. dějství: Quetzalcoatl na obětním stole a Ježíš v rakvi potřísněný krví

Jak jsem naznačila již v úvodu, jedním z důvodů, proč je umění ve veřejném prostoru silným jednotícím prvkem mexického národa, je jeho historická kontinuita. Vizuální komunikace zprostředkovávající „poddaným“ hegemонické představy se na území současných Spojených států mexických (*Estados Unidos Mexicanos*) vyskytuje již od předhispánského období. Nástěnné malby se u předhispánských civilizací<sup>13</sup> objevovaly ve formě stél, na pyramidách (především schodištích) a v palácích na jejich vrcholcích. Zobrazovány byly náboženské, mytologické a historické výjevy<sup>14</sup> a lze tak předpokládat, že již v tomto období mohl mít tento typ vizuální komunikace homogenizující funkci, neboli úkol utvářet jednotnou kolektivní paměť (Assman 2001), definovat pozici diváka v koloběhu dějin a pro-sazovat panovníka (často s celou jeho rodinou) jako boha vyvoleného k ovládnutí patřičného území.

Pečlivá práce s vizualitou je patrná nejen z výjevů na nástěnných malbách, stélách, sochách a reliéfech, ale i z celkového uspořádání veřejného prostoru. Pyramidy až na malé výjimky nesloužily v Mezoamerice<sup>15</sup> k pohřbívání panovníků a o jejich účelech se tak vedou značné diskuze (Larral de Saenz 1986; Westheim 1987). Domnívám se, že jejich monumentalita a důkladně promyšlené vkládání vizuálních obsahů do veřejného prostranství nasvědčuje výše popsané ideologické manipulaci poddaných jako jedné z důležitých funkcí nejen obřadních

<sup>13</sup> Jako předhispánské civilizace bývají označovány politicky a společensky složité strukturované a kulturně vyspělé civilizace objevující se na území současného Mexika před příchodem Španělů – tj. Olmékové, kultura Teotihuacanu, Mayové, Aztékové a Zapotékové.

<sup>14</sup> Častým motivem, který prostupuje všemi typy těchto výjevů, je zobrazení smrti. Je reprezentována tzv. *calaveras* (lebkami), kostmi, krví či jaguářími skvrnami (nebo jeho celkovou ilustrací – jaguár je v předhispánských mytologiích spojován se smrtí). V rámci náboženských a mytologických výjevů se jedná o vyobrazení bohů smrti a podzemí (Mictlantecutli / Hum Cimil), ale i jiných bohů (především Coatlicue, Xipe Totec, Tlaloc / Chaak) a rituálů spojených s jejich uctíváním. Dále byla ve všech typech výjevů zobrazována tzv. *eclipse*, obdoba jing-jangu, reprezentující propojení života/smrti, dne/noci apod. (Carrasco 1998). V historických výjevech se setkáváme s oslavou panovníka, často prostřednictvím zobrazení vyhrané bitvy reprezentované uřezanými hlavami nepřátel a jejich krví. Jak bude patrné z následujícího textu, symbol smrti je důležitým námětem nejen v předhispánském, ale i v koloniálním, porevolučním i současném umění ve veřejném prostoru.

<sup>15</sup> Mezoamerika je termín označující kulturní areál, který je na severu ohraničen aztéckou říší a na jihu mayským osídlením, tedy současné Mexiko, Guatemala, Belize, Honduras a Salvador. Nejedná se o klasický geografický pojem, referuje spíše ke kultuře a dějinám této oblasti v předhispánském období (Kirchhoff 1943).





3. Jedna z fresek, jimiž je vymalován palác na vrcholu pyramidy v mayském archeologickém nalezišti Bonampak. Malba pochází z konce 8. století a zobrazuje průběh vítězné bitvy, včetně následných oslav; zobrazení jsou rozložena v souladu s kosmologickými i hieratickými představami. Foto: Fernando Hernández Sánchez, 2010; publikováno s laskavým svolením autora.

prostor, ale i prostranství využívaných během každodenních styků prostředníků vládnoucí vrstvy a řadových obyvatel.

Tohoto specifického uspořádání a využívání veřejného prostoru si všímají španělští conquistadoři v průběhu dobývání Mezoameriky a první kostely na území Nového Španělska (*Nueva España*) budují v místech zbořeníšť pyramidových komplexů, tedy v místech sloužících původně „pohanským“ rituálním účelům (Artiagas 2001; Gallegos – Leyva – Zarauz 2005). Zpočátku však nejsou stavěny kostely architektonicky typické pro Evropu tohoto období, ale jsou vynalézány tzv. *capillas abiertas*, otevřené kaple, které jsou unikátní a pravděpodobně nejcharakterističtější architektonickou formou pro kolonizaci Nového světa, ačkoliv se kupodivu objevují jen na území Mezoameriky (Artigas 1992; Artigas 2001). *Capillas abiertas* umožňovaly konání obřadů a evangelizaci pod širým nebem, což španělští kolonizátoři pravděpodobně vnímali jako vhodný způsob, jak indiánům, kteří se po staletí modlili v otevřeném prostoru, poskytnout ideální

podmínky k modlitbám (Artiagas 2001; Gallegos – Leyva – Zarauz 2005, Vences Vidal 2000). Kromě náboženských účelů sloužily *capillas abiertas* i pro výuku španělštiny (Vences Vidal 2000).

Křesťanští misionáři v mnoha ohledech důmyslně navázali na původní religiózní zvyklosti a systém víry. Je nesmírně zajímavé toto přibližování nejen zkoumat, ale pro pochopení náboženských forem, které se v Mexiku objevují dodnes, je studium procesu synkreze klíčové. Pro účely této studie je však třeba se zaměřit pouze na malby v kaplích a štuky, které na umění předhispánských civilizací pečlivě navazují symboly, formou i způsobem zobrazování. Zdá se, že misionáři se kromě předhispánského umění a způsobu fungování veřejného prostoru inspirovali i evropskou formou evangelizace prostřednictvím obrazu – tzv. biblí chudých (*biblia pauperum*), nástěnných maleb nacházejících se vně i uvnitř kostelů a zobrazujících výjevy z Bible. Tato vizuální forma byla rozšířena v průběhu středověku a renesance téměř po celé Evropě, především však v Itálii a jižní Francii.<sup>16</sup>

Lze tak říci, že v raném koloniálním období byla v Novém Španělsku kolektivní paměť (re)formována skrze obdobné malby, jako tomu bylo u předhispánských kultur. V *capillas abiertas* se objevují malby utvářející novou koloniální identitu vznikající mestické společnosti pomocí reinterpretace symbolů, které se vyskytovaly jak v předhispánských malbách, tak posléze i v nacionalisticky orientovaných současných murálních malbách, výjevy synkretické povahy (propojení předhispánských mytologií a křesťanství) a nadřazení španělské kultury nad domorodou (nativní). V rámci zobrazování tak během kolonizace dochází k pouze částečnému ikonoklastu, a stejně jako jsou někteří předhispánští bozi v rámci orální výuky katechismu připodobňováni ke křesťanským světcům, jejich symbolika je umně zkombinována s křesťanskými symboly i v rámci výtvarného stylu zvaného *plateresco*. To, že tento způsob synkretismu nebyl považován za herezi, je dáno částečně módou inspirace předkřesťanskými mytologiemi (především řeckými a římskými), která byla v 16. století rozšířena v jižní Evropě (Vences Vidal 2000). Díky tomu bylo bez většího pozdvižení přijato například vyobrazení Ježíše Krista obklopeného aztéckým symbolem boha Quetzalcoatla, boha Tlaloka považovaného za delфина z biblické Velké potopy, bohyně Tonantzin v devíti modrých sukních utkaných z vody, připodobňované

---

<sup>16</sup> Využití myšlenky edukace skrze umění ve veřejném prostoru se objevuje mimo jiné i ve filosofickém spisu „Sluneční stát“ teologa a filosofa Tommasa Campanelly (Campanella 1979) z r. 1623, což nasvědčuje důležitosti a rozšíření *biblia pauperum* ve středověké a renesanční Itálii.



4. *Capilla abierta* (otevřená kaple), která tvoří součást kláštera San Nicolás de Tolentino v Actopáně (stát Hidalgo), je typickým příkladem rané koloniální architektury v Novém Španělsku. Byla postavena a vymalována kolem roku 1555. Na čelní straně jsou zobrazeny biblické výjevy, snad ve snaze o popření boha Quetzalcoatl / Kukulkána mezi Mayi. Foto: Magdalena Koháková Haakenstad, 2013.

k Panně Marii (z tohoto propojení posléze vznikl kult *Virgen de Guadalupe*<sup>17</sup>) a podobné vizuální formy synkretismu. Ten se mimo jiné projevuje i v zobrazení smrti a utrpení v ještě zřetelnější a makabroznější podobě, než jak tomu bylo v křesťanských malbách a rytinách ve středověké Evropě. Otevřené kaple bývají hojně zdobeny výjevy bezvěrců sténajících v bublajících pekelných kotlích

<sup>17</sup> Podle legendy se Virgen de Guadalupe (Panna Marie Guadalupská), zjevila indiánovi Juanu Diegovi v roce 1531 na hoře Tepeyac, místě spojeném s uctíváním bohyně Tonantzin. Na počest tohoto zázraku byl na téže místě vystavěn klášter, který je dodnes jedním ze světově nejvýznamnějších křesťanských poutních míst (Kašpar – Mánková 1999). Zobrazení Virgen de Guadalupe (snědé Panny Marie v modrém plášti) je mocným symbolem národní identity především z toho důvodu, že mexický národ stavi do role „vyvoleného národa“ tím, že se jedná o první zjevení Panny Marie na americkém kontinentě. Uctívání jejího kultu zdaleka přesáhlo hranice Mexika, je rozšířeno po celé Latinské Americe a stalo se důležitým symbolem kulturní identity mexických imigrantů žijících v USA.

a mnohého návštěvníka Mexika může dodnes překvapit socha Ježíše Krista doslova pokrytého krví (a často dokonce se skutečnými vlasy) v prosklené rakvi vévodící téměř každému kostelu z 16. a 17. století.

Na tuto tradici zobrazování, pramenící z konjunkce předhispánských maleb a italské renesance, důmyslně navázali muralisté v porevolučním období.

## 2. dějství: Pevná ruka Diega Rivery svírající paletu národních symbolů<sup>18</sup>

Mexiko dvacátých let, vyčerpané zkázou Revoluce (1910–1917/20), lze z důvodu vysilujícího boje a rychlého vystřídání celé řady ideologií (prosazujících různorodé cíle, souhrnně se však vyznačujících odklonem od katolické církve) přirovnat k proškrтанému papíru, který bylo třeba na mnoha úrovních doplnit. Tohoto úkolu se záhy zhostila porevoluční intelektuální a politická elita, která se všemi možnými prostředky snažila v Ústavě ukotvený a mezinárodními mocnostmi akceptovaný mexický stát ideologicky „vhodně“ nasměrovat. Utváření homogenizujícího kulturního jádra (Hobsbawm 1983; Gellner 1993) nově vznikajícího mexického národa, *lo mexicano*, podporující přesvědčivost dojmu esenciality mexické národní jádrové skupiny (Geertz 2000; Alexander 1988), probíhalo celou řadou uměleckých forem (skrze literaturu, filosofii, antropologii, film, grafiku apod.). Nejdůležitější pozici v tomto procesu však zastával právě muralismus, výtvarné umění ve veřejném prostoru (Campbell 2003; Gonzáles Mello 2008). Jeho hlavním úkolem bylo „vymodelovat“ z etnický, kulturně i jazykově rozrůzněného obyvatelstva homogenní národ, čili, řečeno hobsbawmovsky, vynalézt jeho tradici. Z paměti účastníků vynalézání<sup>19</sup> se o tomto

---

<sup>18</sup> Pro název nadpisu této subkapitoly mě inspirovala věta z novinového článku ze třicátých let, který jsem našla nalepený v rodinném albu režiséra Fernanda de Fuentes. Bohužel je vystřížen tak, že není zřejmý název periodika, ani jméno jeho autora, nicméně v rámci popisu napjatého očekávání filmu Fernanda de Fuentes *¡Vámonos con Pancho Villa!* (o jednom z nejdůležitějších a nejvíce favorizovaných revolučních generálů Pancho Villovi) se v něm píše: „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.“ Tato metafora dle mého mínění přirovnává onoho imaginárního spisovatele k muralistovi Diego Riverovi, který se těšil značné oblibě širokých řad obyvatel a robustní postavě.

<sup>19</sup> Gabriel Figueroa, jeden z neúspěšnějších mexických kameramanů tzv. zlaté éry mexického filmu, ve své knize paměti podrobně popisuje snidání u herečky Dolores Río z počátku dvacátých 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 diskuze 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



5. Detail maleb z *capilla abierta* v Actopáně, které názorně ilustrují utrpení hříšníků a mučení nevěřících démonů. Foto: Magdalena Koháková Haakenstad, 2013.

procesu dozvídáme mnohé, a ačkoliv v pozdějších letech se podoba *lo mexicano* pevně ustanovila a konsolidovala, dvacátá léta můžeme označit za období lehkého tápání v množství rozmanitých nápadů a variací toho, kam a jak Mexiko orientovat (Koháková 2013). Mimo veškeré pochyby však od počátku stálo využití předhispánského dědictví jakožto nepopiratelného společného kulturního jádra, jež bude zhavit národní hrdost a sentiment a bude jej spolu s revolučním odkazem možné posléze kout (Gamio 1916) do požadovaných forem i rozměrů (Lomnitz 2001; Campbell 2003).

---

spolustolovníků nadschlo a jali se rozvíjet otázku, jak „téma esencialismu“ (Geertz 2000: 270) vhodně skloubit s nedávnými revolučními událostmi. Jedním z těch, kteří tento nápad konstruktivně přenesli do vlastní umělecké praxe, byli muralisté, jejichž vizualitu se Figueroa krátce po této události rozhodl přenést na filmové plátno, jak dokládá zejména větou „My jsme se pokusili přidat naše zrníčko písku v rámci kinematografie. To, co se týká přímo mě, tedy fotografie, jedno z mých mexických zobrazení bylo známo na všech filmových festivalech a imponovalo tak celému světu“ (Figueroa 2005: 141–142).

Jeden ze tří nejvlivnějších muralistů porevolučního období, známých jako „tres grandes“,<sup>20</sup> Diego Rivera, během revoluce vyjel na studia do Evropy, kde se umělecky nejvíce inspiroval italskou renesancí, jak často zmiňuje ve svých pamětech (Rivera 1960), ale jak je patrné i z jeho prvních nástěnných maleb s nacionalistickým obsahem. Muraly v Colegio de San Ildefonso, které jsou jedny z prvních porevolučních muralů malovaných na státní objednávku, napodobují renesanční malby Giotto (viz např. Riverovo „La creacion“ a výjevy z Giottovy „capilla de los Scrovegni“). Rivera tak zcela zřetelně navazuje nejen na *biblia pauperum* italské renesance, murální malby objevující se v pyramidových komplexech předhispánských kultur a *capillas abiertas*, ale tento jazyk navíc „okrořňuje“ symboly spojovanými s komunismem a socialismem, což jeho malbám ještě přidává na politickém napětí.

Inspirace marxismem se odráží nejen ve vizualitě, ale i v oficiálních prohlášeních muralistů, což je patrné hned v počáteční proklamaci cílů muralismu *Manifiesto del Sindicato de Obreros, Pintores y Escultores* (Manifest odboru mexických pracujících, techniků, malířů a sochařů) z roku 1922: „... Naším primárním estetickým cílem je propagovat umělecké práce, které pomohou zničit všechny rysy buržoazního individualismu. Odmítáme takzvanou salónní malbu a všechno ultraintelektuální umění aristokracie a vyzdvihneme monumentální umění, protože je užitečné. Věříme, 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 a přetvořit umění, které bylo doposud pouhou uměleckou masturbací, aby sloužilo vzdělávání, kráse a bylo pro všechny“ (Schmeckeber 1939: 31).

Muralistické hnutí se díky vervě a zanícení pro věc čišícím z výše citovaného prohlášení a také díky značné finanční podpoře státního aparátu stalo během dvacátých let 20. století mocným společensko-kulturním hybatelem. Bylo velkolepým převyprávěním národní historie, jejímž účelem bylo stanovení původu a dějinného významu mexického národa a vytvoření určitých národních stereotypů, které se ve veřejném prostoru objevují v rámci oficiálního umění až do dnešní doby. Jak bude patrné z následujícího textu, vizuální stereotypy vytvořené porevolučními muralisty dokonce přesáhly hranice Mexika – od šedesátých let jsou hojně užívány *chicanos*, mexickými přistěhovalci žijícími v USA,

---

<sup>20</sup> Za „tres grandes“ jsou považováni Diego Rivera, Clemente Orozco a David Alfaro Siqueiros. Dalšími významnými představiteli muralismu v porevolučním období byli Jean Charlot, Roberto Montenegro, Juan O’Gorman, Ramón Alva de la Canal, Amando de la Cueva, Ernesto García Cabral, Emilio García Cahero, Xavier Guerrero, Carlos Mérida, a Fermín Revueltas.



6. Colegio de San Ildefonso v Mexico City byla původně jezuitská kolej, na jejíž zdi byly od počátku dvacátých let dvacátého století malovány José Vasconcelosem *Tres Grandes* první rozsáhlejší cykly murálních maleb. Foto: Magdalena Koháková Haakenstad, 2013.

a v osmdesátých letech tvořily důležitou součást ikonografie příznivců sandinistické vlády v Nikaragui (Craven 2007).

Společný původ byl v muralech manifestován kolosální oslavou předhispanécké minulosti. Právě v této části narace jsou využívány symboly a zobrazení, které se objevují jak v pyramidových komplexech, tak i v *capillas abiertas*. Na slávu předhispanécké civilizace je navázáno vizualizací mestictví, které je vládnoucí politickou ideologií v tomto období prosazováno jako hlavní esence mexického národa (Alonso 2004). Koncept mestictví zakotvený v eseji významného filosofa a národního buditele José Vasconcelose *Kosmická rasa* (Vasconcelos 1993) je často symbolicky zobrazován Cortézem, jakožto evropským a kulturně nadřazeným otcem a Malinche, indiánskou a kulturně podřízenou matkou.<sup>21</sup> Vedle

<sup>21</sup> Malinche byla překladatelkou a milenkou španělského conquistadora Hernanda Cortése. Díky Malinche Cortés snáz pochopil kulturu a politicko-spoolečenské uspořádání Mezoameriky, což mu

potvrzení společného původu je pak hlavním obsahem muralů glorifikace boje za národní nezávislost a samostatnost. Vyzdvihování jsou především „otcové vlasti“ v čele s Miguelem Hildagem, knězem, který doslova odzvonil konec kolonialismu<sup>22</sup> a počátek bojů za nezávislost, a prvním indiánským prezidentem Benito Juarézem, mávajícím mexickou vlajkou nad hlavami padlých francouzských vojáků a dalších „uzurpátorů“ bránících mexické samostatnosti a národní soudržnosti. Příběhy boje za nezávislost (1810–22) jsou mnohdy propojeny s příběhy revoluce zobrazením vlaku, jenž se stal emblematickým symbolem revoluce a jako takový vnitřně odráží její charakter (především dynamičnost, sílu a kolektivnost). Vlak se v murálních malbách, *corridos* i filmech o Revoluci stává důležitým aktérem, vozí vojáky i ideje revoluce křížem krážem Mexikem a navzájem spojuje lidi bojující za jednotný cíl, zemi a svobodu.<sup>23</sup> Hlavním motivem murálních maleb z porevolučního období je však jednoznačně panteon revolučních hrdinů (především Emiliano Zapata s nábojnicovými pásy a širokým sombrerem, Francisco I. Madera opásaný trikolorou mexické vlajky, Pancho Villa s rudým šátkem a mohutným knírem a Venustiano Carranza dávající na odív Ústavu s anonymní masou revolucionářů v pozadí. Toto uniformní tělo revoluce je vyobrazeno takovým způsobem, aby se do něj každý z přihlížejících mohl snadno projikovat a cítit se jako účastník národních dějin, totiž minulosti i budoucnosti zároveň.

V porevolučním období se tedy malby ze sakrálních prostor přesouvají do prostor spojených s profánní mocí, nalézáme je na zdech škol, místních úřadů (*municipios*), divadel, muzeí, knihoven, nemocnic apod. Jejich umístění tak odráží dekatolizaci (v rámci níž jsou mimo jiné ve vizuálním diskursu světci „nahrazení“ panteonem národních hrdinů) a nové sebevědomí mexického státu související s právě nabytou nejsilnější mocenskou pozicí v zemi. Zatímco ve dvacátých letech v intelektuálních a politických kruzích stále probíhala diskuze

---

následně ulehčilo její dobytí. Malinche měla s Cortésem syna Martina, který je považován za jednoho z prvních mesticů (Kašpar – Mánková 1999). Toto symbolické zobrazení se v porevolučním období objevuje nejen v literatuře a filosofii, ale i ve výtvarném umění, např. v muralu Clementa Orozca *Cortés y Malinche* namalovaném v roce 1926 na zeď národní přípravné školy (Escuela Nacional Preparatoria) v Mexico City.

<sup>22</sup> V neděli 16. září 1810 kněz Miguel Hildago y Costilla (1753–1811) namísto tradiční formy mše nejprve sám rozezvučel kostelní zvony a poté třemi emotivně laděnými větami – „Ať žije Panna Marie Guadalupská! Ať žije Ferdinand VII.! Smrt špatné vládě!“ – vyzval své farníky ke svržení koloniálního zřízení. Tento projev se nazývá El Grito de Dolores („výkřik z Dolores“) a každoročně je performován starosty po celém Mexiku (Kašpar – Mánková 1999).

<sup>23</sup> *¡Tierra y libertad!* (v překladu Zemi a svobodu!), hlavní heslo a požadavek Mexické revoluce, je rovněž nezbytnou součástí murálních maleb v diskutovaném období.





7. Murální malby Diega Rivery v Palacio Nacional (Národním Paláci) na Zócalu, hlavním náměstí v Mexico City, jsou vhodným příkladem monumentality vizuálního vyprávění o národní historii a zároveň i diskursivních příběhů, které jsou reprodukovány oficiálním uměním od porevolučního období do současnosti. Foto: Magdalena Koháková Haakenstad, 2013.

o tom, kam a jak přesně porevoluční Mexiko nasměrovat (González Mello 2008; Figueroa 2005; Koháková 2013), ve třicátých letech se vizuální jazyk stává nejen stále více konsolidovaným, ale rozšiřuje se i za hranice muralismu, především v rámci stále narůstající filmové produkce, což tuto vizualitu jistým způsobem zpětně potvrzuje a dává jí větší kompaktnost.<sup>24</sup> S postupně sílícím rozvojem exportu ve třicátých letech prezentovala mexická kinematografie stereotypizace a tradice<sup>25</sup> vlastního národa i mimo jeho vlastní geografický prostor a obhajovala tak myšlenku autonomního mexického národa v mezinárodním kontextu

<sup>24</sup> Například kameraman Gabriel Figueroa vybíral podle muralů „tres grandes“ záběry filmových scenerií, dokonce včetně podobného vyobrazení oblaků. Tato estetika se odráží ve všech filmech ze třicátých let, na kterých spolupracoval (jen v této dekádě jich bylo neuvěřitelných 35).

<sup>25</sup> O tradicích a jejich vynalézání je zde pojednáno ve smyslu hobsbawmově, jakožto o kódované, stabilní, „nezpochybnitelné“ formě lišící se od zvyku, který je žitý, živý a měnící se (Hobsbawm 1983).

(Lomnitz 2001; Noble 2005; Pick 2010). Kromě filmové produkce se vizuální jazyk s výše popsanými stereotypizacemi šířil i ve formě muralů. V průběhu třicátých a čtyřicátých let byli mexičtí muralisté (zejména Siquieros, Rivera, Orozco a O'Higgins) stále více zváni k malování nástěnných maleb po celých Spojených státech amerických, a to i přes proslulou aféru z počátku třicátých let, kdy Diego Rivera vymaloval Rockefellerovo centrum, platící v té době za symbol kapitalismu, socialistickými náměty včetně Vladimíra Iljiče Lenina, bolševické revoluce a zesměšnění buržoazie v čele se samotným Nelsonem Rockefellerem. Námětem maleb mexických muralistů ve městech na území USA byla převážně oslava dělnické třídy, tepající progres Spojených států amerických, vývoj techniky a zdůraznění důležitosti edukace. Do počátku studené války se kromě rudých hvězd, srpů a kladiv na muralech „The Mexican Muralist School“, jak byli mexičtí muralisté v USA souhrnně nazýváni, nezdá být nic moc závadného a i tyto symboly jsou během třicátých a počátku čtyřicátých let shovívavě přehlíženy. To se však mění s koncem čtyřicátých let a především pak s lety padesátými, kdy jsou v rámci odporu k čemukoliv připomínajícímu ruskou verzi socialismu, směřovanou s komunistickou ideologií, malby mexických muralistů z velké části přebíleny. V liberálnějších státech, jako je například Kalifornie či Washington, a především pak ve městech typických pro velké umělecké a intelektuální komunity, jako je San Francisco, Chicago či Los Angeles, však k tomuto obrazoborectví nedochází a jsou přemalovány pouze inkriminované symboly. V této podobě čekají murální malby do jisté míry ukryté a upozaděné na svůj nový život, který jim má za dvě desetiletí vdechnout hnutí *chicanos*, v rámci kterého se mají stát znovu důležitým společenským hybatelem a monumentálním vyprávěním další historické zkušenosti.

### **3. dějství: Návrat k pravlasti Aztéků v *lowrider cars*<sup>26</sup> poháněných vyvlastněným ropným průmyslem**

Od třicátých a čtyřicátých let se přes hranici s USA nepresouvá jen mexická vizualita, ale i stále více mexických obyvatel. Hlavní příčiny jsou dvě – potřeba

---

<sup>26</sup> *Lowrider cars* jsou automobily ze třicátých let s nízkým podvozkem, které především během padesátých let hojně skupovali *chicanos* (i když dodnes můžeme ve východní části Los Angeles vidět značné množství automobilových servisů specializovaných na úpravu a prodej *lowrider cars*), kteří si je dále upravovali (zejména pomalováním, často symboly spojovanými se /sub/kulturou *chicanos*, které budou zmíněny v následujícím textu). Jejich estetika spolu se specifickým stylem oblékání (tzv. *zoot suit*) tvořila důležitou součást identity *chicanos*, tzv. *barrio style*.



8. Murální malba *500 años de la resistencia* (500 let resistance, autor Isaias Mata) vznikla v roce 1992 při příležitosti pětsetletého výročí „objevení“ Ameriky, způsob zobrazení i obsah jsou však charakteristické pro malby chicanos objevující se v severoamerických městech od šedesátých let do současnosti. Foto: Zachary Clark, 2012; publikováno s laskavým svolením autora.

pracovní síly v důsledku vstupu USA do druhé světové války („dočasní“ mexičtí pracovníci byli verbováni skrze tzv. *Bracero program*, a to především na západní pobřeží USA) a posouvání mexické politiky do pravého politického spektra. V rámci této tendence byla zprivatizována celá řada podniků, do té doby státních, a to včetně části velmi výnosného ropného průmyslu. V důsledku toho se stále více rozevírají pomyslné nůžky mezi chudými a bohatými, což se stává již v tomto období důležitým podnětem k emigraci. Zakládány jsou první větší mexické komunity na území USA, především v Kalifornii a Texasu. Chameleonská strana PRI se v rámci této tendence zaměřuje spíše na ekonomický a hospodářský

progres než na podporu kultury a vzdělání a muralismu se tak od čtyřicátých let dostává mizivé finanční podpory. Z hlediska teorií nacionalismu je mexický národ již ve čtyřicátých letech možné považovat za zformovaný,<sup>27</sup> což si pravděpodobně uvědomuje i mexická vláda, jejíž zájmy se tak namísto podpory homogenizační a didaktické funkce nástěnných maleb orientují jiným směrem, například na to, jak nejohravněji zprivatizovat nejmýnosnější podniky v zemi.

Zatímco nacionalisticky orientované umění ve veřejném prostoru Mexika si na svůj další vzestup musí počkat až do devadesátých let, ve Spojených státech nastává nová renesance murálních maleb již o tři desetiletí dříve.

Ačkoliv k protestům mexické minority na území Spojených států amerických za lepší pracovní a společenské postavení docházelo již od začátku století (např. masové demonstrace v Oxnardu – 1903 a v Cananee – 1906), v průběhu desetiletí se zvětšují nejen komunity mexických emigrantů, ale stupňují se i jejich požadavky na vlastní sebeurčení a respektování kulturních potřeb. V atmosféře šedesátých let, charakteristické (nejen) po celých USA četnými protesty za rovnoprávnost a sebeurčení utlačovaných skupin, nabírá hnutí *chicanos* na síle a stává se čím dál tím masovějším a rozšířenějším. Především ve městech Los Angeles a San Diego *chicanos* v průběhu šedesátých let „znovuobjevují“ murální malby „tres grandes“ a dalších mexických porevolučních muralistů a skrze jejich specifickou vizualitu a reinterpretaci symbolů, které jsou na nich zobrazovány, artikuluji své požadavky a konstruuji svou identitu.<sup>28</sup> Hlavní reprezentace identity *chicanos* jsou zároveň hlavním obsahem jejich muralů. Rozdělit je lze v zásadě do čtyř typů.

Nejčastějším zobrazením je předhispánské kulturní dědictví, a to především to aztécké, 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 Mexico City) právě z oblasti, kde se nyní rozkládá stát Kalifornie, a skrze ideu (a následně reprezentace) Aztlánu tak *chicanos* manifestují historické právo na toto území (Kalifornii). Hrdost a přináležitost k předhispánskému dědictví je demonstrována zobrazením pyramid, orla na kaktusu s hadem v zobáku z pověstí o založení Tenochtitlánu (toto zobrazení je zároveň mexickým národním znakem a emblémem mexické

---

<sup>27</sup> Viz členění tří základních fází národních hnutí a vymezení atributů plně zformovaného moderního národa popsané Miroslavem Hrochem (Hroch 1999: 14–16).

<sup>28</sup> Je zajímavé zkoumat, jak se vizualita mexických porevolučních muralistů, která je reprodukována v muralech *chicanos*, odráží i v malbách jiných etnických minorit žijících na území USA. Analýza tohoto fenoménu by však vyžadovala samostatnou studii, a proto se jí zde nebudu dále zabývat.



9. Tato murální malba přibližuje specifický způsob zobrazování Virgen de Guadalupe na malbách chicanos – její postava je oklopena hieroglyfy z předhispánských pyramidových komplexů a po obou jejích bocích jsou portrétováni lídři *Chicano movement*. Foto: Itandehui Franco Ortiz, 2014; publikováno s laskavým svolením autora.

vlačky), aztéckých bohů (zejména Quetzalcoatlem, Coatlicue a Tlálokem), slunečního kalendáře, klasu kukuřice a indiánů tak, jak jsou portrétováni na aztéckých kodexech či muralech Diega Rivery. Dalším důležitým obsahem muralů *chicanos* je panteon hrdinů boje za nezávislost (reprezentovaných ponejvíce Hidalgem rozeznávajícím zvony národní emancipace) a Mexické revoluce. Není bez zajímavosti, že zatímco na území Mexika je zobrazován Emiliano Zapata jakožto hlavní postava revoluce, *chicanos* častěji portréty Pancha Villu. Můžeme se jen domnívat, zda je to dáno tím, že Pancho Villa v roce 1916 uskutečnil poslední mexickou vojenskou intervenci na území USA. Mexičtí hrdinové jsou obvykle portrétováni hned vedle lídrů hnutí *chicanos* (zejména Cesara Chavese a Rodolfa „Corky“ Gonzalese) a za časté přítomnosti ilustrace Che Guevary tak navazují na tradici latinskoamerického levicového boje za zemi a svobodu (*tierra y libertad*) a další ideály Mexické revoluce. Dalším symbolem pevně spjatým s identitou latinskoamerických obyvatel žijících v USA je Virgen de Guadalupe.

Posledním často zobrazovaným motivem jsou výjevy ze života konkrétní čtvrti mexických přistěhovalců, v níž se muraly nachází. Důležitý aspekt stojící v pozadí těchto vyobrazení je důraz na pospolitost komunit *chicanos*. Muralista při tvorbě muralu často debatuje o jeho obsahu s obyvateli dané čtvrti, kteří se kromě vymýšlení námětů někdy podílejí na jeho realizaci (např. děti v rámci školního vyučování malují pozadí muralu apod.). Bez ohledu na konkrétní čtvrt' však málokdy chybí stereotypní zobrazení *pachucos* a *cholos*<sup>29</sup> a symbolu smrti. Smrt jako taková byla ve čtvrtích přistěhovalců všudypřítomná zejména během osmdesátých a devadesátých let, kdy byly v mexických a jiných latinskoamerických čtvrtích ozbrojené potyčky gangů na pořadu dne, zejména ve východní části Los Angeles. Na murálních malbách je smrt zpodobňována obvykle jako tzv. *catrina*, smrtka převzatá z karikatur mexického grafika José Guadalupe Posady z konce 19. století, která je ve specifické vizualitě *cholos* smíšená s představami spojovanými s *El día de los muertos*. *El día de los muertos* (Den zemřelých)

<sup>29</sup> *Pachucos* a *cholos* jsou dvě odlišné, avšak se sebou související (a do jisté míry na sebe historicky i kulturně vzato navazující) (sub)kultury mexických Američanů vyznačující se specifickým stylem oblékání (u *pachucos* je to tzv. *zoot suit*, u *cholos* specifická forma hip-hop stylu), slangem (fúzí angličtiny a mexické španělštiny s vlivy nahuatlu), životním stylem, hodnotami a tzv. *gang style* (životem v gangu). Zatímco (sub)kultura *pachucos* se objevovala především v Los Angeles a San Diegu (ale i v jiných městech s velkým počtem komunit Mexičanů či mexických Američanů) od třicátých do přibližně šedesátých a sedmdesátých let, (sub)kultura *cholos* je novodobým fenoménem, vyskytujícím se od osmdesátých let. Takový popis je vzhledem k rozsahu této studie nutně velmi zjednodušující, pro další čtení tak doporučuji knihy Octavia Paze (Paz 1972), Laury Cummingsové (Cummings 2003), Jamese Vigila (Vigil 1988) a Pabla Sanchéze (Sanchéz 2009).



10. Murální malba vytvořená technikou aerosolu zobrazuje *pachuco* se všemi znaky pro něj charakteristickými (oděv, tetování, způsob oholení), obklopeného symboly vycházející z kaligrafie, jež jsou specifickým znakem graffiti z Los Angeles. Foto: Itandehui Franco Ortiz, 2014; publikováno s laskavým svolením autora.

je jednou z nejdůležitějších oslav a pilířů mexické kultury nejen v Mexiku, ale i v komunitách *chicanos* v USA. Je vzpomínkou na zesulé předky a oslavou smrti i života zároveň s kořeny v předhispánském období. Během rituálů vykonávaných během *El día de los muertos* je manifestován odlišný vztah ke smrti, než jak je tomu v evropské křesťanské kulturní tradici. Na rozdíl od ní není v mexické kultuře smrt vnímána jako ukončení života, ale jako jeho přímá součást, je pouhým bodem na přímce zvané život, nikoliv ukončením pomyslné úsečky života (Brandes 2006).

Karikaturu smrti (*catrinu*) přenesl z Posadových grafik do murálních maleb poprvé Diego Rivera v jedné ze svých nejvýznamnějších nástěnných maleb s názvem *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (Sen jednoho nedělního odpoledne v parku Alameda). Od porevolučního období do současnosti je spolu s jinými atributy *El día de los muertos* v této podobě v murálních malbách reprezentováno specifické chápání a vztahování se ke smrti, tolik odlišné od evropské křesťanské kulturní tradice.

Jak již bylo naznačeno výše, muraly *chicanos* mají kromě funkce utváření kulturní identity a politické manifestace (a rezistence) didaktický význam, což

jsou samozřejmě navzájem související elementy boje za vlastní sebeurčení, vymezení vlastní odlišnosti a výjimečnosti oproti majoritní společnosti (a kultuře) a postavení příslušníka kultury *chicanos* do určitého historického a kulturního kontextu.

Výše zmíněné symboly se jako součást manifestace kulturní a etnické přínáležitosti neobjevují pouze v umění ve veřejném prostoru, ale od čtyřicátých let si je *pachucos* a *cholos* ve stále větší míře nechávají také 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 (sub)kultury *pachucos* a *cholos* se svým způsobem stává zrovna tak veřejným. Jinými slovy, referované symboly se posouvají z formy murálních maleb do formy tetování<sup>30</sup> a právě skrze tuto specifickou vizualitu se vrací do Mexika a spolupodílí se na obrození nacionalisticky orientovaného umění ve veřejném prostoru.

#### 4. dějství: *Vato loco*<sup>31</sup> překrývající stopy od střelby obrazem *Virgen de Guadalupe* a debata o podobě *lo mexicano* opět na scéně

V druhé polovině sedmdesátých let se v New Yorku rozmáhá hiphopová (sub)kultura a graffiti jako její důležitá součást se odtamtud šíří křížem krážem Spojenými státy americkými.<sup>32</sup> Jedním z míst, kde graffiti velmi záhy nacházejí úrodnou půdu a kde se postupně vyvíjí svým vlastním způsobem, odlišným od stylu graffiti 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, která přináležejí určitým gangům objevujícím se v latinskoamerických čtvrtích již od dvacátých let. Graffiti v Los Angeles je značně ovlivněno právě

<sup>30</sup> Tetování *pachucos* a *cholos* nevyjadřuje jen kulturní identitu, ale komunikuje i spoustu dalších aspektů (např. přínáležitost k určitému gangu, čtvrti atd.).

<sup>31</sup> *Vato loco* je slangové sousloví, kterým se navzájem častují *cholos*. V přímém překladu znamená bláznivý gangster, je však používán v přátelském duchu jako výraz přínáležitosti ke stejné čtvrti, gangu či názorovému systému. Pro pochopení významu tohoto sousloví, velmi používaného mezi latinskoamerickou populací žijící v Los Angeles a San Diegu (ale i mimo ně, jen ne v takové míře), a pro lepší porozumění (sub)kultuře *cholos* doporučuji zhlédnout film *Blood in, blood out* (Věc cti) z roku 1993.

<sup>32</sup> 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.





11. Předhispánský bůh Quetzalcoatl zobrazený technikou graffiti, Estacion Azteca, Mexico City. Foto: Magdalena Koháková Haakenstad, 2012.

těmito dvěma způsoby vizuální komunikace ve veřejném prostoru, nachází svůj vlastní způsob vizuální artikulace (charakteristický kromě vlivu *chicano art* a kódů používaných gangy také inspirací japonskou a čínskou kaligrafií<sup>33</sup>) a v této formě se rozšiřuje po celé Kalifornii, především do San Diega. Avšak zatímco graffiti z New Yorku se dostává do Kalifornie poměrně záhy po jeho boomeru v druhé polovině sedmdesátých let, přenesení graffiti do Mexika bude trvat celé desetiletí.

Na difúzi této vizuální komunikace přes jižní hranice Spojených států amerických měla vliv především reemigrace původních mexických emigrantů a emigrace mexických Američanů zpátky do Mexika. Ta se od druhé poloviny

<sup>33</sup> Inspiraci japonskou a čínskou kaligrafií, která se posléze odráží nejen ve vizualitě losangeleského graffiti, ale i v graffiti *cholos* a jejich tetování, přinesl do umění ve veřejném prostoru Chaz Bojórquez. Tento kalifornský umělec již od konce šedesátých let maloval po zdech Los Angeles znaky japonské a čínské kaligrafie spojované s mexickou *calaverou*, symbolem smrti.

osmdesátých let objevuje ve stále vyšší míře v důsledku nových imigračních zákonů (především zákona *Immigration Reform and Control Act* z roku 1986 platného na federální úrovni a restriktivního zákona *California Proposition 187*, známého jako *Save our State*, z roku 1994, platného v Kalifornii) a rapidního zhoršování bezpečnostní situace v latinskoamerických čtvrtích v Los Angeles a San Diegu. Zatímco do příhraniční Tijuany se graffiti v omezené míře dostává ze San Diega již během osmdesátých let, v Mexiku se začíná objevovat ve větším měřítku až na konci dekády. Do celého Mexika se graffiti rozšiřuje až v průběhu devadesátých let, na což má značný vliv emigrace *cholos* a jiných mexických Američanů, kteří v této dekádě migrovali zejména do Guadalajary a na předměstí Mexico City (jako je např. Nezahualcóyotl). *Cholos*, kteří se vyznačují specifickou „hybridní“ kulturou (Canclini 1989; Hedrick 2003) odrážející zkušenost reemigrace a ovlivněné kombinací hiphopu a gang style, sprejují do ulic Tijuany, Guadalajary a Mexico City *graffiti de estilo gringo* (styl graffiti typický pro Spojené státy americké), tedy graffiti bez jakýchkoliv symbolů spjatých s národní identitou. Již koncem osmdesátých let se však mezi mexickými *graffiteros*<sup>34</sup> (tvůrci street artu, především graffiti) objevuje potřeba odlišit se od amerického stylu graffiti a najít vlastní formu této vizuální komunikace. První mexická *crew* 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 losangeleský styl graffiti). Symboly spjaté s národní identitou jako součást graffiti se ale objevují až v Guadalajare a v Mexico City s počátkem devadesátých let. Graffiti scéna je na počátku devadesátých let v Mexiku velmi konzistentní a první pionýři mexického *graffiti*, kteří určovali jeho hlavní proudy a posléze se mají stát legendami scény (zejména Peque, Mibe, Humo, Ene a Sueño), se navzájem znají a mezi sebou diskutují, podobně jako tomu bylo mezi porevoluční intelektuální elitou (viz popis snídaně u Dolores Río výše), kam a jak graffiti v Mexiku nasměrovat, aby bylo skutečně mexické. Tato debata v sobě nese zcela zřejmý požadavek odlišení mexického graffiti od tzv. *graffiti gringo* (amerického graffiti). To je dáno, jak se domnívám, zejména dalším napínáním již tak asymetrických vztahů s USA, jež od devadesátých let stále sílí (zejména od r. 1994, kdy vstoupila v platnost dohoda o severoamerickém „volném“ obchodu – NAFTA – a Mexiko se tak dostalo do vazalského postavení

---

<sup>34</sup> V textu používám španělský termín *graffitero*, 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 spojovány.



12. *La abuela indigena* (indiánská babička) je zobrazení vytvořené na motivy legendy kolující na jihovýchodě Kalifornského výběžku, zde z La Paz. Foto: Magdalena Koháková Haakenstad, 2013.

vůči USA), a pocitem submise vůči ekonomicky silnějším sousedovi v rovině kulturní intimity (Herzfeld 2005).

Pro vynalézání podoby graffiti,<sup>35</sup> které by bylo skutečně mexické, se první mexičtí *graffiteros* inspirovali vizualitou a symbolikou tetování *cholos* a do písmen charakteristických pro graffiti vkládali symboly z jejich tetování – pyramidy, aztécký kalendář, předhispanšské bohy – zejména Quetzalcóatla a Tláloca, romantizující zobrazení aztéckých princezen a válečníků, Pakalovu<sup>36</sup> masku z jadeitu,

<sup>35</sup> Na rozdíl od USA je v Mexiku jen velmi malá část graffiti součástí (sub)kultury hip-hopu. Graffiti většinou vystupuje v Mexiku jako samostatná vizuální forma, nezávislá na ostatních třech součástích hip-hopu (rapping/MCing, DJing/scratching, break dancing), což je patrné i z toho, že naprostá většina *graffiteros* poslouchá jiný typ hudby, především rock a heavy metal.

<sup>36</sup> Pakal byl jedním z nejúspěšnějších mayských panovníků vládnoucích v Palenque v době jeho největšího rozkvětu v období 615–683 (Kašpar – Mánková 1999).

orla na kaktusu s hadem v zobáku, trikoloru mexické vlajky či vlajku samotnou, *calaveru*, Virgen de Guadalupe, Emiliana Zapatu a další.<sup>37</sup> Stereotypní vyobrazení z porevolučních murálních maleb se tak po padesáti letech vracejí do mexického veřejného prostoru v symbolicky mortifikované podobě metaobrazů (Mitchell 1995), tedy vycizelované a „vypreparované“ z kontextu diskursivních příběhů (revoluce, bojů za nezávislost, předhispánského období apod.)<sup>38</sup> a po „stvrzení shora“<sup>39</sup> z USA se stávají opět účinným činitelem probouzení národního sentimentu a hrdosti a důležitou součástí manifestování boje proti neoliberalismu a za skutečnou národní nezávislost (např. protesty spojené s výše zmíněným Zapatistickým hnutím).

V průběhu devadesátých let se taková podoba vizuální komunikace šíří z „epicenter“ graffiti – Mexico City, Guadalajary a Tijuany – do celého Mexika. Zatímco pro devadesátá léta je charakteristické zobrazování předhispánského kulturního dědictví a revolučního odkazu, od počátku nového milénia se ve stále větší míře objevují tendence reinterpretovat symboly spojované s *lo mexicano*. Tyto tendence, které sdílí myšlenku vytvářet mexický street art, ovšem bez přítomnosti stereotypních symbolů, jež tvůrci tohoto typu umění ve veřejném prostoru považují za klíše, se neustále vyvíjejí a objevují se tak v Mexiku i v současnosti.<sup>40</sup> Kromě prve zmíněného graffiti, čerpajícího z vizuality a symbolismu porevolučních muralů, které se přes malby *chicanos* a tetování *cholos* opět

---

<sup>37</sup> Jeden z prvních pionýrů mexického graffiti Mibe během rozhovorů, které jsem s ním vedla, hovořil o tom, že jeho největší inspirací bylo v devadesátých letech graffiti z Los Angeles a murální malby *chicanos*. Oboje mu zprostředkovali formou fotografií a tetování jeho bratranec a sestřenice, kteří každé léto přijížděli z Los Angeles na prázdniny do Mexico City.

<sup>38</sup> Domnívám se, že k vycizelování a „vypreparování“ symbolů z kontextu příběhů vytvářených porevoluční intelektuální elitou došlo spolu s jejich používáním hnutím *chicanos*. V rámci tohoto hnutí byly totiž analyzované symboly posunuty do jiných kontextů a diskursů a začaly tak žít svým vlastním životem jako součást odlišných příběhů.

<sup>39</sup> Situace návratu diskutovaných symbolů spojených s mexickou národní identitou 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“ úspěchy z Francie, kde na počátku 20. století padlo na úrodnou půdu pařížských kabaretů (Savigliano 1995).

<sup>40</sup> Mezi výrazné osobnosti současné graffiti scény, utvářející specifické vizuální tendence, jejichž vizualita a symbolika je rozšiřována a používána stále větším počtem *graffiteros*, patří v *Mexico City*: Saner, Mibe, Humo, Neuzz, Senkoe, Ozcar, Nuder, Rojo, Le super Demon; v *Guadalajara*: Peque, Reten, Jazor, Frazze, Miger; v *Oaxaca*: Lelo, Arte Jaguar; v *Tuxtla de Gutiérrez*: Hugo Huitzi, Secta, Dak Pak; v *La Paz*: Shout, Senok, Ulises; v *Tijuana*: Libre, Shente, Kemos, Wow; v *Aquascalientes*: Chunga; v *Morelia*: Spike; v *Tampico*: Duo. I když náměty a vizualita těchto *graffiteros* (jejichž soupis je zcela nutně neúplný) jsou často kopírovány a rozšiřovány po celém Mexiku, od jistého stupně umělecké kvality je každý *graffitero* ovlivněn nejen svým inspiračním zdrojem, ale i vlastní životní zkušeností a právě žitou každodenností, které jsou do konkrétního graffiti projikovány.



13. Příklad zobrazování indiánských masek, které podle tvůrce malby Lela referuje k předhispánským bohům. Foto: Magdalena Koháková Haakenstad, 2013.

navrátily do Mexika, a murálních maleb, které jsou přímočarým pokračováním mexické porevoluční murální školy, se ve veřejném prostoru Mexika objevuje umění s nacionalisticky orientovaným obsahem (reprezentujícím vlastní vizi *lo mexicano*) v zásadě trojího typu.

Prvním typem je street art inspirovaný lidovým a indiánským uměním a mytologiemi. Domnívám se, že stále větší frekvence výskytu takové vizuální artikulace svědčí o volání po kulturní autenticitě a opravdovosti a zároveň manifestuje skutečnost, že indiánským kulturním a historickým odkazem mexického národa není jen předhispánské dědictví (zreduované navíc jen na aztécké a mayské), tolik favorizované v rámci oficiálního diskursu, ale že i současné Mexiko je plné žitých indiánských zvyků a je zemí indiánů.<sup>41</sup> Tato tendence je

<sup>41</sup> Analýza percepce tohoto faktického uzurpování prvků kultury samotnými příslušníky indigenních skupin, kteří se s nimi ve své každodennosti identifikují, by vzhledem ke své komplexnosti vydala na minimálně jednu časopiseckou studii. To je dáno zejména ambivalencí vztahu k indigennímu, tolik charakteristickou pro postkoloniální společnosti (Said 2006; Alonso 2004), která se navíc v případě

charakteristická inspirační texturou indiánských látek, soškami (zejména *alebrijes*), hračkami (panenky z Chiapas apod.), indiánskými rituály (zobrazovány jsou především indiánské masky, které se doposud využívají během autentických, často krvavých rituálů např. ve státě Guerrero), vizemi a mytologií indiánů (zejména etnické skupiny Huicholes) a atributy spojenými s *El día de los muertos*, dnem mrtvých, a symboly smrti obecně.

Za druhý typ je možné považovat zobrazování slavných osob, které sehrály důležitou roli v mexických dějinách či kultuře, avšak nejsou součástí onoho výše zmíněného panteonu národních hrdinů. V rámci těchto zobrazení jsou portretováni herci ze zlaté epochy mexického filmu, především Tin Tan. Dále je často zobrazována Frida Kahlo, mexická malířka spojovaná s ženskou emancipací a bojem proti machistickému naladění mexické společnosti, která byla mimo jiné manželkou muralisty Diega Rivery.<sup>42</sup> Mezi tento nový panteon patří rovněž Subcomandante Marcos a Subcomandante Ramona, vůdčí představitelé Zapatistického hnutí. V menší míře jsou také zobrazováni zápasníci *lucha libre*, mexické verze boxu oblíbené mezi širokými vrstvami obyvatel, například Super Barrio Gómez, aktivista, člen a symbol organizace *Asamblea de barrios* (Shromáždění čtvrtí).

Třetí tendenci, která se v Mexiku objevuje stále více, lze vnímat jako výraz posunu národní identity k identitám lokálním. V jejím rámci bývá zobrazována lokální zkušenost, tedy to, co je charakteristické pro určité místo, kde umělci žijí. Námětem se tak stávají skutečné předlohy (na rozdíl od simulaker, tolik preferovaných oficiálním uměním) přejaté především z přírodního světa (zvířata, rostliny, pohoří, řeky apod.), čímž je mimo jiné manifestován silný vztah k zemi (*la tierra*), pro mexickou kulturu krucální.<sup>43</sup> Navíc se tak do veřejného prostoru

---

Mexika liší stát od státu a region od regionu. Zatímco v oblastech, kde je indigenní spojováno s autonomním (v jistém smyslu reakčním – např. v Chiapas), je takové uzurpování vnímáno spíše negativně, ve státech, kde je stále patrná značná inklinace k vytváření postkoloniálních dichotomií (Said 2006) (a takových je bohužel v Mexiku stále naprostá většina), je indigenní v rámci tohoto diskursu často vnímáno jako zpátečnické, až vzbuzující pocity trapnosti (Alfonso 2001; Herzfeld 2005), a používání indigenních symbolů v novodobém street artu je tak v tomto kontextu naopak vnímáno jako velmi žádoucí (Cambell 2003; vlastní terénní pozorování). Jeden z dalších vstupních elementů do této rovnice je etnický původ toho, kdo dané symboly užívá (to, zda se jedná o nositele stejné indigenní kultury, jiné indigenní kultury, mestice, či úplného cizince).

<sup>42</sup> Neoficiální muraly a street art celkově se vyznačují mnohem častějším zobrazováním žen a jejich odlišnou percepcí, než jak je tomu v rámci oficiálního umění ve veřejném prostoru. Tímto fenoménem se zabývá např. B. Campbell v práci *Mexican Murals in Times of Crisis* (Campbell 2003).

<sup>43</sup> Důležitou součástí mexického světónázoru je silný vztah k zemi (*la tierra*), která je obývána. V rámci této konceptualizace se jedná o spirituální propojení nejen se zemí, ale i s předky, kteří stejnou



14. Graffiti inspirované cukrovou lebkou, která je nedílnou součástí oltářů stavěných v rámci *El día de los muertos* na počest zesnulých předků (Colonia Tlatelolco, Mexico City). Foto: Magdalena Koháková Haakenstad, 2012.

Mexika určitým způsobem vrací idea latinskoamerických nacionalismů 19. století, kdy byly jednotlivé nově vznikající národní státy často spojovány s přírodními (Mexiko bylo charakterizováno pohořími Iztaccíhuatl a Popocatepetl, Guatemala ptákem quetzalem, Chile rostlinami copihue a araucaria apod. – Lomnitz 2001).

V současném veřejném prostoru tak v jistém smyslu proti sobě stojí „paměť uchvácená historií“ (Nora 1996), prezentovaná prostřednictvím murálních maleb podporovaných státním aparátem, v níž se paměť stává mocenským kapitálem sloužícím k definování národní identity, a „komunikativní kolektivní paměť“ (Assman 2001), sdílená a sdělovaná skrze subversivní umění ve veřejném prostoru a referující často k identitě lokální (Harvey 1993). Statismus v případě oficiálního umění ve veřejném prostoru a oproti němu procesualita

---

půdu obdělávali. Domnívám se, že i z tohoto důvodu se dodnes těší takovému úspěchu hlavní slogany Mexické revoluce – *¡Tierra y libertad!* (Země a svobodu!) a *¡La tierra es de quien la trabaja!* (Země je toho, kdo ji obdělává!).



15. Zobrazení herce ze zlatého období mexického filmu Tin Tana a malířky Fridy Kahlo (Colonia Colina del sol, La Paz). Foto: Senok, 2013; publikováno s laskavým svolením autora.

charakteristická pro neoficiální umění jsou patrné i ze samotného přístupu k malbám – zatímco oficiální muraly jsou většinou stráženy vojáky („vizuální“ jazyk je dialekt podporovaný armádou; Anderson 2008), aby zůstaly nezměněné, nehybné, subversivní murální malby jsou průběžně přemalovávány, žitá identita je neustále redefinována a její obsah vyjednáván (Brubaker 2006).

### **Závěr: Jedinou vlastní revolucionáře je revoluce<sup>44</sup>**

Claudio Lomnitz, jeden z nejuznávanějších antropologů mexického původu, ve své práci *Death and the Idea of Mexico* píše o třech „totemech“ mexického národa – Virgen de Guadalupe, Benito Juarézovi a *El día de los muertos* (Lomnitz 2005). Tyto tři totemy jsou v zásadě trojího typu – religiозního, mocenského

<sup>44</sup> „La unica patria de un revolucionario es la revolucion“ je známý citát Ernesta „Che“ Guevary.





16. Graffiti na pláži v karibském přímořském městě Playa del Carmen odkazuje k mořskému světu, užité motivy jsou inspirovány lidovými látkami a mayskými mytologiemi. Foto: Magdalena Koháková Haakenstad, 2013.

a makabrozního. Jak je patrné z výše popsaného, zobrazení, která lze v souladu s Lomnitzovým konceptem považovat za totemická, jsou zároveň ve všech referovaných obdobích nejvíce zpodobňována ve veřejném prostoru. Oficiální murální malby se stávají nositeli těchto totemů, jsou specifickou formou, do níž jsou „vyřezávány“ totemické představy a kulturní archetypy skupiny zvané národ, a jako takové vykazují shodné využití veřejného prostoru i způsob zobrazení napříč územím Mexika i jeho historickou kontinuitou (jako je například vícenásobná a hieratická perspektiva, narativní charakter, specifická symbolika a barevnost). Právě proto jsou využívány nejen k homogenizaci představ, ale stávají se i určitým fetišem, do něhož je nepřípustné jakkoli zasahovat,<sup>45</sup> dokud

<sup>45</sup> Představa murálních maleb jako fetišů se odráží například v tom, že je tabuizováno do nich jakkoliv zasahovat. To je velmi odlišné od zkušenosti v USA, kde graffiti vandalové tagují přes murální malby kvůli tomu, aby jejich stopa (*tag*) vydržela déle nepřebílena.

se nezmění celý světonázor prosazovaný mocenskými elitami (jako tomu bylo v období kolonialismu a v porevolučním období, kdy docházelo k nejrazantnějšímu ikonoklasmu a výraznému odklonu od předešlých názorových systémů).

Muraly v porevolučním období sice nebyly vkládány do trosek „starého věku“, jako když Španělé stavěli první kostely ve formě *capillas abiertas* do zbořeníšť pyramidových komplexů, ale v jistém smyslu i zde nalézáme částečný ikonoklasmus ztělesněný odklonem od doposud nejvyšších uznávaných hodnot (spojených a reprezentovaných církví) k uctívání nového panteonu (národních hrdinů) a nových mytických příběhů (bojů vedoucích k národní svébytnosti a státní suverenitě).

Ikonoklasmus, který lze vysledovat ve všech referovaných obdobích, však není absolutní, docházelo spíše k vyjmutí určitých symbolů z původního kontextu a k jejich posunutí blíže k nové ideologii (či, v širším smyslu, kosmologii) prosazované vládoucí elitou. Se stejnou symbolickou mortifikací a významovým posunem se setkáváme i v rámci neoficiálního umění ve veřejném prostoru. Zatímco například Zapata a Villa jsou tak v oficiálním umění úzce spjati s Revolucí, kterou sami zosobňují (což, jak již bylo řečeno v úvodu, dává vládní straně PRI, která se rovněž prohlašuje za ztělesnění Revoluce, monopol na vyprávění národní historie, dějinné opodstatnění a pravomoc k vládnutí), v rámci subversivních proudů jsou tyto symboly z příběhů revoluce vyňaty, jsou symbolicky mortifikovány a vystupují jako symboly s novými přidánými (a průběžně se měnícími) významy. V této podobě pak bojují za skutečnou národní samostatnost (jinými slovy nezávislost na USA), proti korupci a jiným podvodům vlády, za práva domorodých obyvatel a proti neoliberalismu na kolbištích postmoderního věku. Příznačná podobnost strategie zobrazování i reinterpretace symbolů mezi hegemonní i subversivní (oficiální i neoficiální) vizuální komunikací má kořeny v dlouhodobé historické kontinuitě a v určitých shodných způsobech zobrazování, o kterých bylo pojednáno výše. Jinými slovy, oficiální i subversivní umění ve veřejném prostoru používají stejný vizuální jazyk, „vyprávějí“ jím však jiné (a často protichůdné) příběhy.

V rámci svých terénních výzkumů jsem se zabývala také percepcí „diváků výše popsaných dějství“, tedy samotných občanů Mexika, pro které jsou murální malby určeny, a to především jejich interpretací porevolučních, ideologicky diskursivních muralů. Z polostrukturovaných rozhovorů vedených s náhodně vybranými respondenty před estetickostatickými muraly (Kaiser 1999: 5) vyplynulo, že nacionalistický diskurs utvořený porevolučními politiky a intelektuály (v čele s muralisty) se podařilo prosadit jen částečně. Respondenti se před



17. Emiliano Zapata a Subcomandante Marcos jako metaobrazy reprezentující cíle a požadavky novodobého zapatistického hnutí (Chicano Park, San Diego, USA). Foto: Itandehui Franco Ortiz, 2014; publikováno s laskavým svolením autora.

muraly z porevolučního období téměř vždy pohotověji rozhovořili o zobrazených předhispánských symbolech a symbolech evokujících kosmologické představy – jako je například Virgen de Guadalupe, *calavera* (symbol asociující *El día de los muertos* a obecně kult smrti a její specifické chápání) či bůh Quetzalcoatl, než o symbolech spojených s historickými narativy (zobrazujících především období bojů za nezávislost a Revoluci), u nichž měli problém identifikovat i natolik propagované postavy boje za suverenitu a autonomii Spojených států mexických, jako jsou například Emiliano Zapata či Benito Juaréz. Naopak předhispánské symboly jednotlivých bohů a atributů s nimi spojených či symboly, jako je například kukuřice, *el corazón* (specifické zobrazení srdce, které pochází z předhispánského období) či již zmíněná *calavera*, byly ihned rozpoznány a zařazeny do kontextu, jež bychom mohli označit souhrnným termínem „kosmologie“.

V souladu s teorií R. Brubakera (Brubaker 2006) je tak možné říci, že se v Mexiku vyskytuje několik verzí nacionalismu, které bojují o sebeprosazení,

konkrétněji jeden „oficiální nacionalismus“ (navzdory měnícímu se politickému směřování vlády poměrně konstantní a kladoucí důraz zejména na společnou historii) a vedle něj celá řada dalších „lidových“ verzí nacionalismu prosazujících své vlastní vize *lo mexicano*. Tyto verze, částečně odlišné od oficiálního nacionalismu, čerpají ve vizuálním diskursu především ze dvou inspiračních zdrojů. Prvním je lidové lokální umění a lokální zkušenost obecně, která stojí v protikladu k monumentálním a abstraktním národním příběhům. Druhým takovým zdrojem je předhispánská historie, která se jeví jako „vlastní“, „autonomní“, „necizí“ či „jedinečná“ a navíc se týká již vzdálené (tudíž „vyřešené“) a z dnešního pohledu harmonické minulosti, k níž je vždy jednodušší a do jisté míry i přirozené inklinovat a utíkat od současnosti, která je v mnoha ohledech problematická (stejně jako „nedávná“ minulost ztělesněná Revolucí). Dalším možným důvodem prosazování tohoto typu symbolů je proměna mezinárodních mocenských vztahů (zejména s USA), v jejichž rostoucí napjatosti se objevuje větší potřeba vymezení *the significant other* (Wodak – Cillia – Reisigl 1999). Neoficiální verze nacionalismu, v nichž se objevuje zejména inklinace ke „skutečné“ původnímu, svébytnému a lokálnímu, by tak mohly být označeny jako defenzivní (Brubaker 2006).

Je možné předpokládat, že symboly „definované“ porevolučními muralisty byly (jak nasvědčují archiválie, dobové novinové články, prózy a jiné prameny) všeobecně přijímány a používány ve dvacátých, třicátých a částečně i ve čtyřicátých letech, tedy v období porevolučního nadšení budování nového státu ale vzhledem k nenaplnění cílů, které si revoluce zadala, se v souvislosti s deziluzí začaly posouvat na okraj národního cítění a samotné murální malby zobrazující historické události tak začaly mít pouze estetický a didaktický rozměr (učení vlastní historii, kterého jsem byla svědkem především v rámci školního vyučování), oproštěný od lidem sdílené a prožívané sebeidentifikace.

Lze tedy říci, že symboly „oficiální“ národní identity a celkově nacionalisticky orientovaný diskurs „definovaný“ muralisty je sice dodnes z hlediska mocenského diskursu prosazován a všeobecně ritualizován, ale do skutečné „kosmologie“ národní identity byl přijat jen částečně. Jako příklad této ritualizace je možné zmínit celoškolní zpívání hymny každé pondělí na dvoře základních a středních škol po celém Mexiku. Je zajímavé, že se jedná o rituál, o němž se nejen nemluví, ale zároveň ani nepíše (nedočetla jsem se o něm v žádné vědecké práci o mexickém nacionalismu), a který je navíc všeobecně hodnocen spíše negativně (jak vyplývá z rozhovorů s mými respondenty), avšak „mlčky“ vykonáván. Zde je ostatně možné vidět paralelu k evangelizaci Nového Španělska



18. Postava Emiliana Zapaty jako metaobraz, přidányými atributy odkazující k revoltě (Colonia Centro, Oaxaca). Foto: Senkoe, 2010; publikováno s laskavým svolením autora.

ve smyslu inkorporace křesťanství do původních předhispanických mytologií, objevující se dodnes v podobě synkretických náboženských forem.

Právě tato vlastnost mexické kultury, která je metaforicky nazývána *la cultura de pozole*,<sup>46</sup> totiž v zásadě bezproblémové zapojení nových vlivů do stávající „matrice“, je přítomna a tudíž i dobře čitelná ve vizuálních formách a obsazích nástěnných maleb ve veřejném prostoru ve všech analyzovaných obdobích. V rámci tohoto kulturního procesu jsou atavismy, či zkrátka dočasně nepotřebné, tedy dřímající aspekty (z porevolučních muralů dílčí příběhy revoluce a boje za nezávislost, nikoliv však jejich hlavní vůdci, kteří jsou v případě potřeby

<sup>46</sup> *Pozole* je tradiční pokrm pocházející z předhispanického období. Tvoří jej kukuřice, maso a chilli, tedy tři posvátné a základní potraviny; kromě toho obsahuje další suroviny podle sezónních a lokálních podmínek. Málokdy dosahuje ustálené podoby, neboť je možné do něj přidat cokoliv, co je zrovna „po ruce“, protože se ve směsi ostatních surovin v průběhu vaření jakákoliv přísada ztratí (odtud metafora *la cultura de pozole*).

účinným symbolem národní odvahy, revolty a revoluce v obecném smyslu<sup>47</sup>), vytěsňeny na okraj, což ovšem neznamená, že by jimi hlavní jádro „matrice“ nebylo částečně poznamenáno a nemělo by již nový, pozměněný obsah, dodaný převládající ideologií.

Položíme-li si tedy otázku nadnesenou v názvu studie, totiž zda je vizualita národní identity odrazem kolektivní paměti, či mocenského (porevolučního) diskursu a jeho reinterpretací, odpověď bude znít, že je kombinací obojího. A to v rámci oficiálního i neoficiálního umění ve veřejném prostoru, jen u každého z nich v jiné míře. Zatímco vláda využívá veřejný prostor jako pomyslnou almaru s prosklenou vitrínou uprostřed, ve které jsou vystavovány národní kuriozity v souladu s hegemonním ideologickým směřováním, subversivní názorové proudy používají veřejný prostor jako skutečně demokratický v habermasovském smyslu (Habermas 2000), totiž k prosazování politických cílů a občanské informovanosti a k artikulacím národní identity „zdola“. Vzhledem k tomu můžeme analýzou těchto artikulací vizuální komunikace dospět k lepšímu porozumění současnému stavu a obsahům aktuálních politických fenoménů, jakým je například nacionalismus, a rovněž tomu, jak takové fenomény rezonují a jsou reinterpretovány v nejšířších vrstvách mexické společnosti.

**Magdalena Koháková Haakenstad** je doktorandkou na katedře obecné antropologie Fakulty humanitních studií UK. Mezi okruhy jejích zájmů patří teorie nacionalismu a utváření národní identity, umění ve veřejném prostoru (mural art, graffiti, stencil), politická a vizuální antropologie a historie a antropologie Latinské Ameriky (především Mexika). Kontakt: Magdalena.Kohakova@email.cz.

---

<sup>47</sup> Tento aspekt se ukázal jako platný především v souvislosti se Zapatistickým hnutím, v rámci něhož v podobě symbolu i dávno po své smrti vede revoluční generál Emiliano Zapata armádu bojující za práva domorodých rolníků, a skrze jméno a částečně i skrze ideologii a vzhled se tak stali Chiapaští povstalci extenzí mytologického nehybnoucího těla Emiliano Zapaty.



19a,b. Graffiti odkazující k vítězství Mexika nad Spojenými státy americkými ve sportovním utkání; vítězství Mexika je doprovázeno odkazy k aztéckým mytologiím (Estadion Azteca, Mexico City). Foto: Magdalena Koháková Haakenstad, 2012.

## Použitá literatura

- Agostoni, Claudia. 2003. *Monuments of Progress. Modernization and Public Health in Mexico City, 1876–1910*. Calgary: University of Calgary Press.
- Alexander, Jeffrey C. 1988. *Action and Its Environments*. New York: Columbia UP.
- Alonso, Ana M. 2004. „Conforming Disconformity. ‚Mestizaje‘, Hybridity, and the Aesthetics of Mexican Nationalism.“ *Cultural Anthropology* 19, 2004, 4: 459–490.
- Altan, Cemren. 2004. „Visual Narration of a Nation. Painting and National Identity in Turkey.“ *Studies in Ethnicity and Nationalism* 4, 2004, 2: 2–17.
- Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters + Aunt Lute.
- Anderson, Benedict. 2008. *Představy společenství. Úvahy o původu a šíření nacionalismu*. Praha: Karolinum.
- Artigas, Juan B. 2001. *Arquitectura a cielo abierto en Iberoamérica como un invariante continental*. Ciudad de México: Tomo.
- Artigas, Juan B. 1992. *Capillas Abiertas Aisladas de México*. Ciudad de México: UNAM.
- Assman, Jan. 2001. *Kultura a paměť. Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvíjejících kulturách starověku*. Praha: Prostor.
- Beezley, William H. 2008. *Mexican National Identity. Memory, Innuendo and Popular Culture*. Tucson: University of Arizona Press.
- Bonfil Batalla, Guillermo. 1990. *Mexico profundo. Una civilización negada*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Brandes, Stanley. 2006. *Skulls to the Living, Bread to the Dead. The Day of the Dead in Mexico and Beyond*. Malden: Blackwell Publishing.
- Brubaker, Rogers. 2006. *Ethnicity without Groups*. Cambridge: Cambridge UP.
- Campanella, Tommaso. 1979. *Sluneční stát*. Praha: Mladá Fronta.
- Campbell, Bruce. 2003. *Mexican Murals in Times of Crisis*. Tucson: University of Arizona Press.
- Castillo, Bernal Díaz. 1796. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España III*. Madrid: Imprenta de Don Benito Cano.
- Carrasco, David. 1998. *Náboženství Mezoameriky*. Praha: Prostor.
- Craven, David. 2007. „Nicaragua: capital del muralismo en los años 80.“ *Crónicas* 12, 2007: 73–85.
- Cummings, Laura L. 2003. „Cloth-Wrapped People, Trouble, and Power. Pachuco Culture in the Greater Southwest.“ *Journal of the Southwest* 45, 2003, 3: 329–348.
- De Cillia, Rudolf – Reisigl, Martin – Wodak, Ruth. 1999. „The Discursive Construction of National Identities.“ *Discourse & Society* 10, 1999, 2: 149–173.
- Deutsch, K. W. 1953. *Nationalism and Social Communication. An Inquiry into the Foundation of Nationality*. Cambridge: MIT Press.
- Figuroa, Gabriel. 2005. *Memorias*. Ciudad de México: Pértiga.
- 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.
- Gallo, Joseph M. 2000. „Symbols of Identity and Nationalism in Mexican and Central-American Currency.“ *Applied Semiotics* 4, 2000, 9: 15–34.



- Gamio, Manuel. 1916. *Forjando Patria*. Ciudad de México: Librería de Porrúa Hermanos.
- García Canclini, Néstor. 1989. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Geertz, Clifford. 2000. *Interpretace kultur. Vybrané eseje*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Gellner, Ernest. 1993. *Národy a nacionalismus*. Praha: Hřibál.
- Gilbert, Emily – Helleiner, Eric. 1999. „Introduction – Nation-states and Money. Historical Contexts, Interdisciplinary Perspectives. Pp. 1–21 in E. Gilbert – E. Helleiner (eds.): *Nation-states and Money. The Past, Present and Future of National Currencies*. New York: Routledge.
- Habermas, Jürgen. 2000. *Strukturální přeměna veřejnosti. Zkoumání jedné kategorie občanské společnosti*. Praha: Filosofia.
- Harvey, David. 1993. „From Space to Place and Back Again. Reflections on the Condition of Postmodernity”. Pp. 3–29 in J. Bird – C. Barry – T. Putnam – T. Robertson – L. Tickner (eds): *Mapping the Futurem. Local Cultures, Global Change*. London: Routledge.
- Hayden, Tom (ed.). 2002. *The Zapatista Reader*. New York: Nation Books.
- Hedrick, Tace. 2003. „Blood-Lines That Waver South. Hybridity, the ‚South‘, and American Bodies.“ *Southern Quarterly* 42, 2003, 1: 39–52.
- Hertzfeld, Michael. 2005. *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*. London – New York: Routledge.
- Hobsbawm, Eric. 1983. „Introduction: Inventing Traditions“, „Mass-producing Traditions. Europe, 1870–1914.“ Pp. 1–14, 263–307 in Eric Hobsbawm – Terence Ranger (eds.): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge UP.
- Hroch, Miroslav. 1999. *V národním zájmu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Koháková, Magdalena. 2013. „Esej La raza cósmica José Vasconcelose jako ilustrace kontextu formování nacionalistického diskurzu v Mexiku.“ *Studia Ethnologica Pragensis* 1, 2013: 61–70.
- Kašpar, Oldřich – Mánková, Eva. 1999. *Dějiny Mexika*. Praha: Lidové noviny.
- Kaiser, David A. 1999. *Romanticism, Aesthetics, and Nationalism*. Cambridge: Cambridge UP.
- Kirchhoff, Paul. 1943. „Mesoamérica, sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales.“ *Acta Americana* 1, 1943: 92–107.
- Koháková, Magdalena – Durňak, Milan. 2012. „Vizualizovaná současnost. Vizuální analýzy a interpretace kultury.“ Pp. 140–153 in Agnieszka Pienczak – Edyta Diakowska (eds.): *Ethnology without Borders*. Cieszyn: Uniwersytet Śląski.
- Lomnitz, Claudio. 2005. *Death and the Idea of Mexico*. New York: Zone.
- Lomnitz, Claudio. 2001. *Deep Mexico, Silent Mexico. An Anthropology of Nationalism*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- Mácha, Přemysl. (ed.). 2009. *Lighting the Bonfire, Rebuilding the Pyramid. Case Studies in Identity, Ethnicity, and Nationalism in indigenous Communities in Mexico*. Ostrava: Ostravská univerzita.
- Mello, González Renato. 2008. *La máquina de pintar*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Mitchell, William J. T. 1995. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.

- Noble, Andrea. 2005. *Mexican National Cinema*. New York: Routledge.
- Norris, Stephen M. 2006. *A War of Images*. Northern Illinois: Northern UP.
- Ortega Domínguez, María. 2004. *El tetuaje cholos como reflexión de las relaciones entre territorio, cuerpo, memoria e identidad en un contexto migrante*. Rkp. magisterské práce na ENAH, Ciudad de México.
- Ortner, Sherry. 2014. „Too Soon for Post-Feminism. The Ongoing Life of Patriarchy in Neoliberal America.“ *History and Anthropology* 25, 2014, 4: 530–549.
- Paz, Octavio. 1972. *El laberinto de la Soledad*. Ciudad de México: Fondo de la cultura económica.
- Pick, Zuzana M. 2010. *Constructing the Image of the Mexican Revolution*. Austin: University of Texas Press.
- Penrose, Jan – Cumming, Craig. 2011. „Money Talks. Banknote Iconography and Symbolic Constructions of Scotland.“ *Nations and Nationalism* 17, 2011, 4: 821–842.
- Ramírez Muñoz, G. 2008. *The Fire and the Word. A History of the Zapatista Movement*. San Francisco: City Lights.
- Rivera, Diego. 1960. *My Art, My Life. An Autobiography*. New York: Dover.
- Saenz, Larral Jaqueline. 1986. *Crónicas en barro y piedra. Arte prehispánico de México*. Ciudad de México: UNAM.
- Sanborn, Josh. 2000. „More than Imagined. A Few Notes On Modern Identities.“ *Slavic Review* 59, 2000, 2: 330–335.
- Said, Edward. 2006. *Orientalismus. Západní koncepce orientu*. Praha: Paseka.
- Sánchez, Pablo Hernández. 2009. *Cholos a la Neza. Otra identidad de la migración*. Ciudad de México: Instituto Mexicano de la Juventud.
- Savigliano, Marta E. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion*. Colorado: Westview.
- Simmons, Merle. 1957. *The Mexican Corrido as a Source of an Interpretive Study of Modern Mexico, 1870–1950*. Bloomington: Indiana UP.
- Schmeckebier, Laurence. 1939. *Modern Mexican Art*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Smith, Anthony. 2013. *The Nation Made Real. Art and National Identity in Western Europe, 1600–1850*. Oxford: Oxford UP.
- Tenenbaum, Barbara. 1994. „Streetwise History. The Paseo de la Reforma and the Porfirian State, 1878–1910.“ Pp. 127–150 in William H. Beezley – Cheryl E. Martin – William E. French (eds.): *Rituals of Rule, Rituals of Resistance. Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*. Wilmington: Scholarly Resources.
- Vasconcelos, José. 1993. *La Raza Cósmica*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski.
- 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, 1993: 226–234.
- Vigil, James Diego. 1988. *Barrio Gangs. Street Life and Identity in Southern California*. Austin: University of Texas.
- Westheim, Paul. 1987. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Madrid: Alianza Editorial.