

**Alistair  
Hicks**

**Průvodce  
světem  
současného  
umění**

NOVÉ SMĚRY 21. STOLETÍ



## OBSAH

9

### **PŘEDMLUVA**

17

### **ZÁPAD**

SEVERNÍ A JIŽNÍ AMERIKA

57

### **JIH**

AFRIKA A BLÍZKÝ VÝCHOD

97

### **VÝCHOD**

ASIE

153

### **SEVER**

EVROPA

205

### **DOSLOV**

MŮJ KOMPAS

215

POZNÁMKY

223

BIBLIOGRAFIE

225

ZDROJE ILUSTRACÍ

227

PODĚKOVÁNÍ

228

REJSTRÍK

## PŘEDMLUVA

Můj pohled neopětovala, ale na tom nesešlo. Okamžitě jsem věděl, že jsem ji hledal celý život. Na ulici bych ji možná přehlédl. Neodpovídala mým představám, nebyla „můj typ“. Nebyla to blondýna. Neměla modré oči, respektive nešlo rozpoznat, jaké oči vlastně má. Mlhavě jsem se rozpomenul na babskou povídačku, podle níž je neschopnost upamatovat se na barvu očí známkou lásky. Jedno ucho se zdálo malé, druhé připomínalo plachtu. Nohy vidět nebyly. Poprsí neměla žádné. Takové proporce jsem viděl prvně v životě. Žirafí krk trčel vpřed. Nos měla dlouhý, ale přesto nevypadal velký. Obočí byla výrazná a rty slibovaly polibek kdejakému procházejícímu bohovi či zbloudilému, hormony nabuzenému pubertákovi, který by si ho pro sebe čert ví jak ukradl.

Když jsem ve svých sedmnácti spatřil v Berlíně egyptskou královnu *Nefertiti*, okamžitě jsem věděl, že pochází z jiného světa. Obcházel jsem skleněnou vitrínu a objevoval v ní věci, které jsem postrádal ve vlastním životě.<sup>1</sup> Právě jsem se zamiloval do své první opravdové holky, jenže téhle jsem nedokázal odolat, přestože to znamenalo nevěru. Zbláznil jsem se do ní a postupně jsem si začal uvědomovat, že miluju umění.

Tahle osobní doznání vás možná budou otravovat, ale co naplat, chci, abyste pochopili, jakými předsudky trpí váš průvodce, protože jen tak se můžeme vydat na společnou cestu, při níž vzdáme hold svobodě umělců předkládat nové vize světa bez ohledu na to, kde se právě nacházejí a jaké místo zaujímají na „trhu“. Cílem této



knihy je pobídnout lidi, aby nasměřovali střelku svého kompasu na vzrušující vývoj uměleckého světa.

Zásadním uměleckým tématem je postkolonialismus, tudíž se sluší poznamenat, že jsem vnukem britských imperialistů. Zastávám sice jiné názory než moji prarodiče, ale narodil jsem se v jejich londýnském domě. Moje komentáře na adresu umělců, kteří se pokoušejí vyrovnat s dědictvím kolonialismu – ať už britského, ruského, španělského nebo amerického – vycházejí ze znalosti minulosti viděné přinejmenším zčásti z této perspektivy. Někteří možná řeknou, že přeháním, abych vykompenzoval odkaz své rodiny – moje babička by o tom byla přesvědčená. Jiní budou tvrdit, že kvůli svým předkům, kteří po generace sloužili britské správě Indie, nikdy nemůžu pochopit přítomnost. Živě si vzpomínám, jak se jednou děda, který sloužil v britské armádě v Indii a Egyptě a prošel dvěma válkami, pohádal se svým synem (mým otcem), který byl profesionálním vojákem moderní doby. „Tvůj problém je, že nevěříš v impérium,“ vyčítal děda tátovi. Tehdy mi bylo nějakých deset let.

Co by mému adolescentnímu setkání s exotickou egyptskou královnou řekl Edward Said, jehož definice orientalismu se vznášejí nad tolika uměleckými díly? Bezpochyby mě přitahovala její „jinakost“,

**Thutmose  
Nefertiti**

Nová říše, 18. dynastie,  
kolem 1340 př. n. l., vápenec, sádra,  
křišťál a vosk, 50 x 17 x 40 cm.

Tuto vápencovou bustu egyptské  
královny Nefertiti vytvořil dvorský  
sochař Thutmose před více než  
třemi tisíci lety. Její krása mě  
přivedla k záznamu o umění.

protože jsem do té chvíle neměl zkušenost s krásou tohoto typu. Královna mě zavedla do jiného světa. Měl jsem všechny předpoklady k tomu, abych se do ní zamiloval: prošel jsem si „standardním, privilegovaným“ klasickým vzděláním – v osmi letech mě poslali do chlapecké internátní školy. Po devíti letech bez žen jsem našel vysněnou únikovou cestu na podstavci v potemnělém pokoji. Její tvář zářila ve světle bodovek. Paměť mi klamně našeptává, že *Nefertiti* byla celá ze zlata jako Tutanchamon. Když mi bylo čtrnáct, absolvoval jsem školní výlet, v jehož průběhu jsem vystál frontu na veleúspěšnou výstavu Tutanchamonových pokladů v Britském muzeu, ale jeho jsem tenkrát zahlédl na pouhých patnáct sekund.

*Nefertiti* mě nepřestává uchvacovat dodnes, ale tehdy jsem považoval za důležitější jiné dvě události, které mě potkaly během onoho berlínského víkendu. Před měsícem jsem dokončil studia a školu jsem opustil jednou provždy. Do Německa za mnou přijel kamarád, abychom spolu oslavili vstup do skutečného světa. Vzali jsme si do hlavy, že si v odvázaném Berlíně pořádně užijeme. Připadal jsem si dospělý, ale když mě ve striptýzovém klubu upoutala jistá žena s nakrátko střiženými vlasy, byl jsem jako zajíc v pasti reflektorů. Dobře věděla, že se celý klepu a že mě má v kapse. Bylo mi ze sebe zle. Můj pocit provinění byl sice pouhým odvarem naprostého sebeznechucení, které pociťoval Søren Kierkegaard, když jako student navštívil nevěstinec, ale přesto jsem v tom klubu nechtěl být.

Tato kniha není pouze o objevování, ale také o odmítání a zhnusenění. Já jsem nakonec striptérku odmítat nemusel, ale pravda je, že k orientaci ve světě potřebujeme jak pozitivní, tak negativní zážitky. *Nefertiti* se ke mně hodila mnohem víc než dotyčná dáma z klubu, ale kdybych byl pohlednější nebo majetnější, možná by se můj život ubíral jiným směrem. Člověk se nestane dobrým sběratelem, aniž se otevře novým myšlenkám a citům, avšak jednou z nejtěžších lekcí života je naučit se říkat ne.

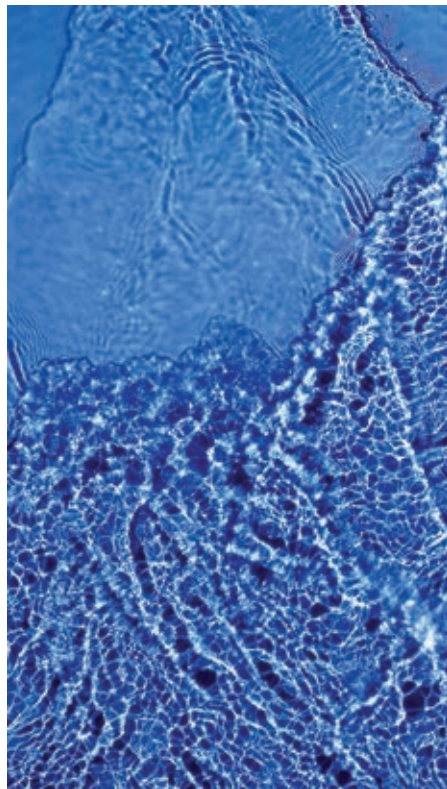
*Nefertiti* mi nezměnila život okamžitě, ale o rok později mi matka mojí přítelkyně poradila, abych se zapsal do kurzu dějin umění na univerzitě St. Andrew's, protože si pamatovala, jak mě ta dlouhokrká bohyně pobláznila. Přednášky začínaly v deset dopoledne, což znamenalo, že jsem se obvykle sotva ospale dovlekl do síně, kde jsem zasněně zíral na denní příděl nových diapositivů. Profesor John Steer měl manýry toreadora, neustále nás pobízel k životu a nutil nás plánovat letní výjezd do Itálie, takže spát se ve třídě nedalo. Během oněch deštivých dní ve Florencii se potvrdila má závislost na umění. V noci nám v kempu za Piazzale Michelangelo zatékalo do stanu, ale přes den jsme brali ztečí kostkami dlážděné ulice a objevovali jsme jedno mistrovské dílo za druhým. Střelka mého kompasu začala fungovat. Pádil jsem úzkými uličkami,

poháněn jakousi vnitřní satelitní navigací. Žízeň po harmonii i po jejím opaku – potřeba rozvířít niternou chaotickou nevyrovnanost – mi pomohla určit nový sever a jih. Moji nebozí kamarádi se naučili jít mi z cesty, kdykoli jsem se sháněl po další dávce umění.

Můj příklon k současnému umění přišel o tři roky později vinou dvojice umělců: Anne Bergsonové (nar. 1928, Švédsko) a jejího manžela Conrada „Dicka“ Romyna (1915–2007). Ann je sestřenice francouzského filozofa Henriho Bergsona, jehož teorie mnohosti ovlivnila řadu dnešních umělců, jimž ji zprostředkoval Gilles Deleuze, jehož zásluhou je filozofie plynulejší a velkorysejší vůči našim rozdílnostem. Když jsem vešel do domu a ateliéru Dicka a Anne na okraji Londýna, kousek od Hampton Courtu, kam mě pozvala jejich dcera, vstoupil jsem do jiného světa. U dlouhého stolu mi při světle svíček vyprávěli za mnohých, zvolna ubíhajících večerů, co jim jejich umělecká profese dala i vzala, a vykreslovali svět, na který se dívali prozíravým pohledem. Pochopil jsem, že i když vyjdu do schodů se vši opatrností a stejně obezřele vstoupím do jejich podkrovního ateliéru přetékájícího obrazy, vždycky to bude vpád do soukromí. Bylo jasné, že se v jejich světě dopustím chyb, přesto jsem si u nich připadal jako znovuzrozený.

Můj život ovlivnili především umělci a spisovatelé. Jedinou výjimkou je moje žena Rebecca. Když jsme se vzali, pracovala pro galerii Marlborough Fine Art, a tak mě s mými idoly seznámila právě ona: představila mi Francise Bacona, Franka Auerbacha i R. B. Kitaje. Z těchto setkání vzešla má první kniha *The School of London*.<sup>2</sup> Mimoto jsme společně začali nakupovat umělecká díla. Předpokládám, že kdybych o nákupech rozhodoval sám, bylo by to něco úplně jiného, ačkoli k jediné zásadní hádce mezi námi došlo, když jsme vybírali náš první exponát. Na umělci Andrzejem Jackowskim (nar. 1947, Anglie) jsme se shodli, ale konkrétní dílo jsem si prosadil přes ženin odpor. Možná mi k vítězství pomohl jeho název – *Love's Journeys* (Cesty lásky, 1983). Od té doby se naše názory v naprosté většině případů neliší. Když nakupujete umění spolu s někým jiným, rychle pochopíte, že schopnost ocenit umělecké dílo není jednosměrná záležitost. V dnešní době, kdy je umění využíváno především jako lákadlo pro turisty, hrozí, že začneme sbírat pomyslné cestovní nálepky se jmény výstav, obrazů a instalací, které jsme již viděli, a tudíž si je můžeme odškrtnout ze seznamu. Ale jak ukazuje můj vztah k *Nefertiti* (a Rebecce), umělecká díla nabízejí milostnou aféru na celý život.

Musím se také přiznat ke střetu zájmů. Má žena provozuje galerii a zastupuje několik umělců, kteří patří mezi mé nejbližší přátele. Rád bych se zmínil o jednom či spíše jedné z nich, protože její tvorba mi pomohla v orientaci. Než jsem narazil na fotogramy Susan



**Susan Dergesová**  
*Recyklace Luciferova pádu 6 /*  
*Recycling Lucifer's Fall 6 (detail)*

2008, kompozitní tisk, destruktivní  
barevné korekce, 170 x 61 cm.

Dergesová pracuje s vodními vzory,  
které jí jsou metaforou našeho  
myšlení a pocitů.

Dergesové (nar. 1956, Anglie), měl jsem sklony ohrnovat nad fotografií nos a považovat ji za uměleckou formu nedosahující výšin malířství či sochařství. Nejdřív mě zaujaly její studie na téma vody. Potom jsem slyšel, jakým způsobem pracuje. Prý už ji unavuje dívat se na okolí skrz objektiv, proto se vrátila k základům fotografie a za noci nechává procházet světlo potokem, aby získala přímý otisk vodního proudu. Při psaní této knihy jsem o jejích dílech uvažoval jinak než dřív a začal jsem v nich vidět předefinování a přeorientování vlastního já ve vztahu ke společnosti. Dergesová dokumentuje přírodu pomocí vědeckého postupu, ale jakkoli sama sebe hodnotí se vši skromností, jejím hlubším tématem je lidské myšlení. Proudění vody je metaforou našeho myšlení a cítění. Její tvorba z poslední doby více narušuje čistotu metody: Dergesová neustále mění rovnováhu mezi vnitřním a vnějším, tělem a intelektem. Prostřednictvím vznikajícího napětí pak klade základní otázky o našem místě ve vesmíru.

Posledních dvacet let pracuji jako kurátor a poradce Deutsche Bank. Moje práce mě de facto proměnila v chodící kompas, který se orientuje ve světě umění. Mám za úkol hledat umělecká díla a současně pomáhat ostatním, aby si k nim našli vztah. Možná můj první skutečnou přípravou byl onen výlet do Berlína roku 1974. *Nefertiti*



mě tehdy obrátila na víru v umění a můj otec zajistil amerického plukovníka, který se s námi – se mnou a s mým spolužákem – prošel podél Berlínské zdi. To byl vskutku zmatečný zážitek, protože zatímco jsme míjeli opevnění, ostnaté dráty a opuštěnou zemi nikoho táhnoucí se kilometr za kilometrem, plukovník nám ukazoval album fotografií zachycujících Berlín na počátku dvacátého století. Rušné centrum civilizace, které jsme viděli na fotkách, ostře kontrastovalo s plevelem vyrůstajícím mezi dlažbou podél zdi, po níž kdysi kráčely tisíce nohou. Bylo to brutální poučení o tom, jakou daň si vybírá válka a rozdělení země a jak hrozné mohou být hranice.

Když mě Friedhelm Hütte, vedoucí uměleckých sbírek Deutsche Bank, oslovil, abych mu pomohl napsat katalog děl z londýnské sbírky, od méj první návštěvy Berlína uběhlo dvacet let. Přesto jsem zásluhou těchto raných vzpomínek zjistil základní informace o německém umění.<sup>3</sup> Většina sběratelů nemusí svou volbu obhajovat před nikým hrozivějším než před svou rodinou – ne že bych tuto brzdu podceňoval –, ale tým v Deutsche Bank se z každého nákupu zpovídá mezinárodním i místním výborům, manažerům a nakonec, což je podle filozofie této banky nejdůležitější, zaměstnancům. Tato kniha vypovídá především o vztahu mezi mým věčně se měnícím „já“ a ostatními, jak to dokládá rozhovor, který jsem nedávno vedl se svou známou Preeti Udasovou, která v Deutsche Bank pracuje.

Stáli jsme před dílem Keitha Tysona *12 Harmonics* (12 harmonií, 2011). „To mi teda pověz, proč by se mi mělo tohle líbit?“ zeptala se Preeti. Tuto otázku mi položila uprostřed dialogu, v němž si stěžovala, že když dojde na umění, mozek ji dovede pouze kousek cesty a pak ji beze všeho nechá bloudit. Já jsem se domníval, že tenhle obraz by byl pro ni ideální, protože promlouvá o harmonických

**Keith Tyson**  
*Studie pro 12 harmonií (ve 12 částech) / Studies for the 12 Harmonics (in 12 parts)* (detail)

2008–2010, kombinovaná média na akvarelovém papíře, 12 částí, 95,1 x 85,1 cm.

Pro Tysona je matematika způsobem, jak ve světě objevovat schémata.



řadách a mnoha dalších systémech, které řídí naše životy, a protože má mnoho možných vysvětlení – ale žádné z nich ji tak docela nepřesvědčilo. Ostatně Tyson by ani nechtěl, aby ji přesvědčilo jedno jediné vysvětlení. „Mám načteného Heideggera, který mluví o tom, že když se chceme dobrat podstaty věcí, musíme odmítnout slova,“ pokračovala Preeti. „Zdá se, že pravou povahu/věcnost věcí lze zakusit pouze tehdy, pokud se vyhneme slovní/intelektuální analýze. Mám takový nepříjemný pocit, že tím jsem ze hry!“ Doufám, že ji tato kniha uklidní, protože značné množství umělců, o nichž se zmíníme, je ovlivněno Deleuzem, Heideggerem a Henrim Bergsonem. Jejich filozofický odkaz vyplouvá znovu a znovu na světlo, protože umělci nepřestávají usilovat o tvorbu umění, které odráží otevřenou a různorodější společnost podporující výskyt mnoha vysvětlení najednou. Vzniká tu zoufalá potřeba mít čas přemýšlet a neorientovat se pouze na získávání vědomostí. To je spojené s přijutím premisy, že jediná „pravda“ nestačí.

Očekávání je zabiják. „Proč by se mi mělo líbit zrovna tohle?“ *Průvodce světem současného umění* se tuto otázku nesnaží zodpovědět, ale chce vás vyprovokovat, abyste využili umělců jakožto pomůcky k lepšímu poznání sama sebe i lidí z vašeho okolí. Filozofii už moc nečtu, leda když mě k ní dovede dílo nějakého umělce. Kdysi jsme se na cestách řídili hvězdami. Mými hvězdami jsou umělci: jsem spíš Ann Bergsonianová než Henri Bergsonian.

V minulosti nikdo průvodce uměním nepotřeboval. Měli jsme Goetheho, Ruskina a Greenberga, kteří říkali všem, co si mají myslet, a současně měli moc a kuráž rozkazovat samotným umělcům.<sup>4</sup> Ale umělci začali rebelovat. Už se nemusí upínat na jednu převažující teorii ani mířit do jednoho konkrétního města: vůbec poprvé mohou rozvíjet profesní dráhu, aniž by se přesunuli do významného uměleckého centra. New York, Londýn, Paříž, Berlín nebo Peking jsou všechno místa, kde vzniká skvělé umění, ale žádné z nich nemá monopol na kreativitu. Všichni bychom měli následovat příkladu umělců: neměli bychom dopustit, aby si náš názor na současné dění monopolizoval jeden jediný kurátor, kritik či obchodník s uměním. Tato kniha si klade za cíl nechat čtenáře, aby si našli vlastní cestu s pomocí blikajícího světélka v podobě hvězd uměleckého světa neboli samotných umělců. Nakonec nemůžeme udělat nic moc lepšího, než se držet šedesát let staré rady Ernsta Gombricha: dávejte si pozor, abyste neviděli to, co vidět chcete. Název jeho knihy z roku 1950 *The Story of Art* (Příběh umění), která se stala ve svém žánru klasikou, se může zpětně vzato jevit omezující, protože předpokládá jedinou myšlenkovou linii. *Průvodce světem současného umění* je prošípaný příběh, které spolu soupeří, ale přesto rád zopakují Gombrichův úvodní výpad: „Ve skutečnosti neexistuje žádné umění. Existují pouze umělci.“<sup>5</sup>

**Z**

# ZÁPAD

## SEVERNÍ A JIŽNÍ AMERIKA

Kdyby New York neměl takovou moc nad kolektivní představivostí umělců a uměleckého světa, bylo by logickým centrem nového umění Severní a Jižní Ameriky hlavní město Mexika. Geograficky je blíže středu, intelektuálně je pronikavější a pozitivnější a jeho rytmus lépe vyhovuje umělecké tvorbě. Přesto dnes Gabriel Orozco (nar. 1962, Mexiko), umělec, který se vysmíval nezralosti severoamerického umění, tráví většinu času v New Yorku a boj za věc opozičníků v Ciudad de México přenechává svému někdejšímu příteli a rivalovi Francisi Aljsovi (nar. 1959, Belgie).

Přitažlivost Ameriky chápu. Jakmile jsem začal sledovat televizi, měla mě v kapse. Nejsem si jistý, zda jsem se stal příznivcem amerického snu kvůli *Lassie* či nějakému seriálu, ale moje privilegovaná existence znamenala, že mě zasáhl ve velice naředené formě v porovnání s hladem některých mexických dětí, kterým na druhé straně hranice lákavě kynula možnost „lepšího života“.

Orozco vyrůstal v Mexiku „mimo centrum“, což ho vedlo ke zpochybňování způsobu, jakým se vyprávějí příběhy. „Střed je začátek,“ prohlašuje. „Když přemýšlíme o začátku, často uvažujeme v přímce – začneme v jistém bodě a pokračujeme jinam. Ale střed se může vyvíjet v mnoha různých směrech, stačí se nad ním zamyslet.“<sup>41</sup> Já si tuto metodu vypůjčím a pokusím se vypovědět, co se děje ve světě, ale – jak upozorňuje sám Orozco – hledání středu je nikdy nekončící úkol, a proto budu skákat z jednoho centra do druhého. Mými středobody, mými hvězdami budou umělci.



nahoře

**Gabriel Orozco**  
**La DS**

1993, upravený Citroën DS,  
140,1 x 482,5 x 115,1 cm.

Orozco rozřezal automobil, odstranil jeho střed a stvořil model světa tak prázdného jako příslovečná cibule, z níž nakonec nic nezbude.



dole

**Gabriel Orozco**  
**Čtyři kola. Vždy je tu jeden směr /**  
**Four Bicycles. There is always one**  
**direction**

1994, kola, 198 x 223,5 x 223,5 cm.

Tato k sobě svařená kola neschopná pohybu v jakémkoli směru nikam neujedou.

Dílo *La DS* (1993) vzniklo tak, že Orozco rozřezal vůz značky Citroën na tři kusy a potom ho znovu spojil v jeden celek, přičemž vynechal prostřední část. „Myšlenka konstrukce je velice důležitá,“ tvrdí Orozco. „Nestačí přerýznout auto na dvě poloviny. Musíte ho znovu sestavit.“<sup>2</sup> V jeho tvorbě se často opakuje otázka, kde leží střed. Existuje vůbec?

Většina umělců zahrnutých v této kapitole je v kontaktu se světem, který se točí kolem USA: buď vyrůstali jako Američané, nebo k nim americká popkultura dorazila takřkajíc po drátě, prostřednictvím televize, filmu a hudby. Zatímco někteří si z vlivu těchto médií udělali ústřední téma, jiní rozebírají vztah Ameriky ke zbytku světa. Dopady do sebe zahleděné kultury podrobně zkoumají Cindy Shermanová, Nan Goldinová a Elizabeth Peytonová.

Orozco upozorňuje na posedlost sebou samým a kritizuje americkou kulturu za to, že je „založená na teenagerech. Je dekadentní a sebestředná.“<sup>3</sup> Kdybych se měl zaměřit na nejprodávanější umělce Severní a Jižní Ameriky, znovu a znovu bych tento výrok potvrzoval. Protože vám nabízím průvodce světem umění, musím vám předložit několik příkladů; negativní síly nás koneckonců navigují ve stejné míře jako síly pozitivní. Přijmout skutečnost, že umění může mít špatný vliv, je zrovna tak důležité, jako rozpoznat, kdy působí kladně. Vybírám proto tři newyorské malíře, kteří provozují svou živnost v samém epicentru trhu s uměním – George Conda (nar. 1957, USA), Johna Currina (nar. 1962, USA) a Cecily Brownovou (nar. 1969, Velká Británie), protože tato trojice ztělesňuje téměř všechny vady uměleckého světa orientovaného na trh, který nic nemiluje víc než převlékání starých modelů do retro-šatů.

Condovo umění je spíš pubertální než plně teenagerovské. Krade staré kompozice a proměňuje je v brutální postavičky z animovaných seriálů, jejichž ježaté tvary jako by se vymknuly kontrole. Podle svých obdivovatelů kreslí s bravurou starých mistrů, ale víc života lze najít i v karikaturách. Currinovy figurativní obrazy jsou ještě nepůvodnější. Ani se nesnaží zastírat, že jeho nepovedené malby vykrádají Lucase Cranacha. Brownová je ve svém přístupu mazanější. Její obrazy napodobují díla machistických velikánů skvělého amerického hnutí a tržního vrcholu, jímž je abstraktní expresionismus, ale ředí je falešně feministickým viděním. Výsledkem je bohužel nemastný neslaný Willem de Kooning.

Jaký má smysl produkovat mizerné imitace velkého umění? Obchodníci vědí, že je prodají! Odkaz na vyhlášeného umělce je pozlátkem, které umožňuje pseudoznalcům umění vynášet do nebe řemeslníky, jako by byli učiněnou reinkarnací velkých mistrů. Takoví umělci nepřispívají k poznání světa, ani co by se za nehet vešlo.

Nic neosvětlují, pouze odrážejí naši povrchnost a ochotu nechat se v touze po velkoleposti vodit za nos.

Fotografické dílo Cindy Shermanové (nar. 1954, USA) a Nan Goldinové (nar. 1953, USA) krutě odhaluje, kam naše sebestředné životy vedou. Noční můra Goldinové je podpořena drogami, ale když jsem přišel na největší newyorskou výstavu sezony 2012, již byla retrospektiva Cindy Shermanové v Muzeu moderního umění (MoMA) a požíval jsem se na její fotografie v nadživotní velikosti zachycující *Rich Women* (Bohaté ženy, 2008), které na vás pohrdavě zírají ze stěn, byl jsem konfrontován se zrcadlem odrážejícím současný život. O Shermanové je známo, že bývá často sama sobě modelem a obléká se za postavy, které si přeje ztvárnit. *Bohaté ženy* nevisely nahuštěné vedle sebe, ale byly chytře rozmístěné po mnoha stěnách muzea, takže se na vás vrhaly jako dračice pořádající divoký večírek. Při vernisáži výstavy bylo jistě velice těžké rozeznat fikci od reality. Tyhle ženy se na veřejnosti prezentují kosmeticky vylepšenými obličejí a bez výjimky nevědí, kdy přestat, a proto na jejich portrétech zůstávají živé pouze jejich pátravé oči, či spíše oči umělkyně, vykukující zpoza masky kapitalismu.

*Bohaté ženy* Cindy Shermanové mají ve tváři vepsanou cenu, kterou platí za to, že se staví do středu světa. Umělkyně tu v souladu s tradicemi feministického umění využívá jakožto hlavní materiál vlastní tělo, ale mimoto disponuje uhrančivou schopností potlačit vlastní osobnost a vystupovat v roli někoho jiného. Přitom samozřejmě nedělá nic jiného, než že dovádí do krajnosti činnost, již se každé ráno zabývají miliony lidí po celém světě, když se upravují před zrcadlem. Její cykly *Centrefolds* (Prostřední dvojstrany, 1981) a *Sex Pictures* (Sexy fotky, 1993) mají sice očividnější feministický náboj, protože vypovídají o elementárním sexuálním zneužívání, ale *Bohaté ženy* ukazují, jakému tlaku je v současné společnosti vystavena matriarchální postava. Dílo znovu evokuje otázku Gabriela Orozca, který se ptá, kde má náš složitý svět svůj střed. Tyto „úspěšné“ ženy hrají „ústřední roli“ ve společnosti, ale je tu vůbec někdo, kdo ji zastává doma?

Vizi americké společnosti podle Nan Goldinové spolu s dalšími pokusy idealizovat módní směr „heroin chic“, jehož přívrženkyně svým vzhledem připomínaly uživatelky tvrdých drog, veřejně zkritizoval samotný Bill Clinton. Vyzábělé a bledé členky „širší rodiny“ této umělkyně jako by měly smrt na jazyku. Jsou zachycené v polosvětě, hledající možný únik před tlaky z centra civilizace. S největším kritickým ohlasem se setkala díla *The Ballad of Sexual Dependency* (Balada o sexuální závislosti, 1979–2001) a další obrazové projekce, v nichž Goldinová pracuje s již zastaralou technologií, která jí slouží k zaznamenávání světa sebedestrukce poznamenaného nástupem



**Cindy Shermanová**  
**Bez názvu č. 465 / Untitled #465**  
z cyklu **Bohaté ženy / Rich Women**

2008, chromogenický barevný tisk,  
163,8 x 147,3 cm s rámem,  
edice 6 kusů.

Shermanová kouše do ruky, která ji  
krmí, ale přesto je empatická k lidem  
žijícím děsivé životy.



AIDS. Její přítel Brian po sexu kouří a odvrací se od ní. Ona leží opuštěná v posteli, odkud ho pozoruje. Brian agresivně svírá cigaretu mezi prsty. Tento obraz lze interpretovat mnoha způsoby. Někteří jej chápou jakožto vrcholný bod komunikace, jiní jakožto smrt dekadentního světa. Zmíněný vztah skončil, když Brian Goldinovou brutálně zbil. Ta si to nenechala líbit a později řekla: „Dřív jsem si myslela, že nemůžu ztratit nikoho, koho budu dostatečně často fotografovat. Pravda je taková, že mi (fotky) ukazují, co všechno jsem ztratila.“<sup>4</sup>

Jednou Nan Goldinová upřela své korálkové oko na mou osobu. Prohlédla si mě od hlavy k patě jako si funebrák prohlíží nového klienta. S *Baladou o sexuální závislosti* se účastnila londýnské pop up výstavy, kterou v rámci festivalu Frieze 2007 organizoval můj synovec Harry.<sup>5</sup> Ten nás také představil a Goldinová si mě znovu změřila pohledem. Potom mému synovci něco pošeptala a vzápětí svá slova zopakovala nahlas. „Vašeho strýčka znám,“ pravila. Mluvila k někomu jinému, ale zatímco se ke mně nesla zavěšená do Harryho jako královna, nepřestávala mi brát míry na rakev. „Vašeho strýčka znám!“ opakovala a zlobila se, že se nemůže upamatovat odkud. Potom se celá rozzářila a naklonila se k Harryho uchu. Vzápětí se můj synovec rozesmál na celé kolo. Později mi prozradil, že Goldinovou napadlo pravděpodobné místo našeho setkání. „Nebyl váš strýček na odvykačce v The Priory?“

Nan Goldinová  
*Nan a Brian v posteli, New York /  
Nan and Brian in Bed, NYC*  
z *Balady o sexuální závislosti /  
The Ballad of Sexual Dependency*

1983, stříbrotisk, 50,8 x 61 cm

Goldinová nás nechává, abychom si ve věci jejich postkoitálních myšlenek udělali vlastní závěr.





**Amy Cutlerová**  
**Žehlení / Ironing**

2003, kvaš na papíře, 41,6 x 56 cm.

Cutlerové se nezamlouvá  
jednorozměrně zobrazování žen,  
a proto obnovuje ústřední roli,  
kterou sehrávají v příbězích.

Shermanovou a Goldinovou mi naservíroval fungující trh s uměním, ale za další americkou feministkou jsem musel vyrazit mimo vyšlapané cestičky. Z MoMA do Muzea amerického lidového umění je to krátká procházka přes roh Central Parku, jenže ve veřejném mínění zeje mezi těmito dvěma institucemi hluboká propast. Lze sice namítat, že americké lidové umění hraje v americké duši větší roli než umění současné, ale zkuste o tom vyprávět newyorským „bohatým ženám“, galeristům a dalším diktátorům etablovaným v uměleckém světě. Musím se přiznat, že jsem těch pár kroků tehdy, v roce 2008, ušel pouze proto, že se v muzeu konala výstava „Dargerism: Contemporary Artists and Henry Darger“ (Dargerismus: současní umělci a Henry Darger), na níž byla zastoupena i má přítelkyně Paula Regová (nar. 1935, Portugalsko).<sup>6</sup>

Regová tu představila díla ze svého přelomového cyklu *The Vivian Girls* (Vivianova děvčata, 1984) zachycujícího prepubescentní hrdinky spisovatele a umělce Henryho Dagera, které působí pozdvižení s takovou rafinovaností, jaké jsou schopny pouze nevinné děti. Okamžitě jsem si vzpomněl, s čím se mi kdysi svěčila ve svém londýnském stísněném ateliéru. Regová trpí agorafobií, a proto se brání výhledům do krajiny a potažmo i světlu. Když nastoupila na londýnskou Školu výtvarného umění Felixe Sladea, kam v roce 1952 přijela přímo z Portugalska, byla ze všech studentů nejmladší. Nechali ji, aby prolomila tamní tabu, které zakazovalo malovat či kreslit příběhy, protože ji všichni učitelé s výjimkou L. S. Lowryho přehlíželi coby „hloupou holčičku“. Nikdo z nich si neuvědomil podvratnost jejího útoku na velký, otevřený prostor mužského abstraktního a konceptuálního myšlení. Regová měla vždy v oblíbenosti příběhy, které své poselství vyjevují nepřímo, jako světlo v jejím ateliéru.



Protože zákaz vyprávět v umění příběhy platil především v New Yorku, bylo s podivem, že jsem tu vedle Dargera a Regové nalezl také mladou americkou „obrazovou vypravěčku“ Amy Cutlerovou (nar. 1974, USA). Její obrazy a kresby, které často zobrazují ženské postavy při vykonávání podivných úkolů, vrací ženy do středu příběhu, kde byly v minulosti, a propojují každodennost s magičností. Jako by některé z jejích žen převzaly plnou tíhu tužeb otců zakladatelů a shledaly je neuspokojivými. Vypadají sklíčeně, ale Cutlerová je vytrhuje z mizérie prostřednictvím potrhle povznášejících detailů. „Při četbě *New York Times*,“ říká umělkyně, „mám sklony chytat se náhodných historek a představ. Inspirují mě poslední vědecké experimenty, jako je ten, kdy praseta na zádech vyrostlo lidské ucho nebo kdy vědci geneticky vyvinuli hybridní myši. Podobně děsivých příběhů jsem plná. Zním jich tolik, že bych se mohla stát obecní podivínkou, ale dávám přednost malování.“<sup>7</sup> V minulosti by nad ní patrně mávla rukou, a kdyby ji přece brali vážně, obvinili by ji z čarodějnictví. Jestliže mužští kritici umlčují příběhy a potlačují zvědavost, lze to chápat jako antifeministický čin. Ale v díle *Ironing* (Žehlení, 2003) se feminismus Amy Cutlerové pouští do samotných žen. Obraz znázorňuje dvě ženy, které se pokoušejí rozžehlit třetí ženu na placku. Podle umělkyně toto dílo upozorňuje na to, jak se „ženy vzájemně kritizují“ a jak jsou „posedlé vlastním super štíhlým, jednorozměrným obrazem“.<sup>8</sup>

**Raymond Pettibon**  
*Bez názvu (Muž je svobodný) /*  
*No Title (Man is free)* (detail)

1999, pero a tuš na papíře,  
56,5 x 76,2 cm.

Pettibonův „svobodný muž“  
zažívá vzrušení, ale současně má  
pochybnosti o hybné síle pohánějící  
jeho bytí.



Kara Walkerová

*Jih, historická romance z občanské války, k níž došlo mezi snědými stehny mladé černošky a jejím srdcem / Gone, An Historical Romance of a Civil War as It Occured between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart* (detail)

1994, vystřížené papírové siluety na zdi, 396,2 x 1524 cm.

Walkerová, stejně jako mnozí jiní umělci, přepisuje dějiny. Její stínové příběhy se rozlévají po místnosti jako hroznivé pokračování našich dětských snů.

Zatímco Cutlerová do amerického snu začleňuje ženy, které dosáhly svého cíle, čímž vychyluje dosavadní rovnováhu, Raymond Pettibon (nar. 1957, USA) se vydává opačným směrem. Vychází z americké představy chlapectví, předkládané časopisy pro dospívající mladíky, a dává jí patřičně komický formát. Na rozdíl od Roye Lichtensteina, který sázel na jednořádkové repliky, jsou textové bubliny některých Pettibonových děl mini eseji o americkém životním stylu. Jeho hrdinové hrají baseball a surfují. Sám žije v Kalifornii, na nejzápadněji položeném území, kam osidlovatele zavál americký sen, kde vypukla zlatá horečka a kde se rozkládá Silicon Valley. „Surfování je obrazem společnosti,“ říká, a když vidíte postavičky, které se vezou na blankytně modrých vlnách, např. na kresbě *Man is Free* (Muž je svobodný, 1999), rádi byste mu věřili. Jenže textová složka jeho děl obvykle tento nevázaný optimismus mírní. Nejznámější umělcovou postavou je beztvárný objekt jménem Vavoom, který připomíná figuru z Munchova *Výkřiku* (1893). Pettibonova skrz naskrz americká duše je v hloubi prodchnutá úzkostí.

„Americký příběh“ nevytvořil nikdo jiný než řada cizinců, kteří americký model nejprve rozbili a poté mu znovu dali tvar. Z kreseb a doprovodných textů jsem nabyl dojmu, že tenhle kalifornský surfař vyrostl na jablečném páji a Coca-Cole, ale při provázení estonského ministra kultury po newyorském festivalu Frieze v roce 2012 jsem se dozvěděl, že je Pettibon napůl Estonec.

Určující součástí naší kultury se stala touha po cestování a postupující globalizace s sebou sice nutně nenese oslabování národní identity, ale rozhodně ji znejasňuje. Mnozí umělci zmínění v této knize žijí v USA, a proto o nich mluvím v této kapitole, ale mohl bych se k nim vrátit i v kapitolách, které budou následovat, a také to bezpočtukrát

udělám, například u Wangechi Mutuové, Marcii Kureové, Julie Mehretuové, Aleksandry Mirové, Eduarda Sarabii, Allana deSouzy a Kamrooze Arama. Řada z nich se k naší rychle se měnící identitě vyjadřuje bez obalu a svým uměním se snaží o nápravu ztracené rovnováhy. Někdy jsou kořeny hluboko, ale otázka identity zůstává bolavá, jako v případě Kary Walkerové (nar. 1969, USA). „Zjišťuju, že přepisuju dějiny, že se pokouším, aby připomínaly mě, Karu (a mě, černošku). Jenže je potřeba napravit tolik škod (zpusobených bílými a patriarchátem),“ říká Walkerová.<sup>9</sup> Její černobílé animované filmy a kresby ukazují obchod s otroky jakožto fyzický akt znásilnění. Přesto z otrokářské éry čerpá základní materiál pro svou tvorbu, k níž ji inspirují vystřižené siluety z osmnáctého a devatenáctého století. S touto „druhořadou“ uměleckou formou často přisuzovanou ženám dokáže dělat divy. Zamanula si, podobně jako Amy Cutlerová, že nám předvede jednorozměrnost našeho světónázoru, a tím přispěje k jeho změně.

Silné morální rozhořčení vyznačuje i z díla Julie Mehretuové (nar. 1970, Etiopie, ale od roku 1978 žijící převážně v USA), i když jednoznačnosti Kary Walkerové její tvorba nedosahuje. Mehretuová pracuje s odstíny šedé. Za impulz jí slouží zkáza a destruktivní potenciál vlastní městům. Maluje velkorozměrné obrazy, které vybízejí diváka, aby se choval jako archeolog. Chceme-li zjistit, jak dnes žijeme, musíme prozkoumat rozporuplnost její pavučinové kresby. Její obrazy velikosti filmového plátna lze v jednu chvíli vnímat jako architektonické plány a ve chvíli příští jako záznam rozpadající se suti. Jako bychom viděli pozitiv i negativ, a to zároveň současně i odděleně. Je svět i nadále stavěn, nebo se rozkládá? Dílo *Believer's Palace* (Palác věřícího, 2008–2009), jež umělkyně nazvala podle podzemní pevnosti Saddáma Husajna, zdůrazňuje závislost reality na víře. Zde se zkáza Světového obchodního centra prolíná s architektonickými ambicemi jednoho ze zapřisáhlých nepřátel Západu.

Cesta Allana deSouzy (nar. 1958, Keňa) byla ještě krkolomnější než ta, kterou podstoupily Walkerová a Mehretuová. Než se dostal do relativního bezpečí v Americe, putoval s rodinou napříč světem; takové cestování lze s určitostí označit za nucenou migraci. Však také jeho pohled na svět doslova fyzicky proměnil rasistický útok v Londýně a loupežné přepadení v Brooklynu. Z prvního incidentu si odnesl poškozený zrak. Vytváří mlhavé fotografie, které na diváka působí jako vzpomínky. Nevidíme všechno ostře, a proto si domýšlíme detaily. „Příliš často jsem se ocital na špatných místech,“ vzpomíná deSouza, „ale když vaši rodinnou historii a zážitky z dětství formují tři různé kolonie a jejich koloniální mocnosti – Goa pod Portugalci, Indie a Keňa pod Brity –, potom si zvyknete, že se na špatném místě a ve špatném čase ocitáte každou chvíli.“<sup>10</sup>