



VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

FACULTY OF FINE ARTS

KATEDRA TEORIÍ A DĚJIN UMĚNÍ

DEPARTMENT OF ART HISTORY AND THEORY

AMBIVALENCE IDENTITY:

KULTURNÍ TRADICE JAKO TÉMA V SOUČASNÉM ČESKÉM A SLOVENSKÉM UMĚNÍ

AMBIVALENCE OF IDENTITY:

CULTURAL TRADITIONS AS A THEME IN CONTEMPORARY CZECH AND SLOVAK ART.

DIZERTAČNÍ PRÁCE

DOCTORAL THESIS

AUTOR PRÁCE

AUTHOR

Mgr. MIROSLAV MAIXNER

VEDOUCÍ PRÁCE

SUPERVISOR

doc. Mgr. JAN ZÁLEŠÁK, Ph.D.

BRNO 2020

Bibliografická citace disertační práce:

MAIXNER, Miroslav. *Ambivalence identity: kulturní tradice jako téma v současném českém a slovenském umění*. Brno, 2020. Disertační práce. Vysoké učení technické. Fakulta výtvarných umění. Katedra teorií a dějin umění.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně a na základě zdrojů uvedených v kapitole Přehled použité literatury a pramenů.

V Brně dne 29. 9. 2020

Mgr. Miroslav Maixner

Poděkování

Název disertační práce:

Ambivalence identity: kulturní tradice jako téma v současném českém a slovenském umění

Abstrakt:

Disertační práce se zaměřuje na fenomén nové přítomnosti odkazů k tradiční lidové kultuře v současném českém a slovenském umění. Důraz je přitom kladen na období od roku 2000 po současnost. Jádrem práce tvoří kapitoly věnované umělkyním a umělcům, kteří v tomto období výrazněji tematizovali různé aspekty tradiční lidové kultury, a to buď coby dílčí prvek konkrétních projektů, nebo v podobě kontinuálního zájmu o danou oblast. Podstatou této části je ukázat šíři a heterogenitu zkoumaných projevů napříč mediálním spektrem. Hlavním záměrem celé práce je pak analýza a zasazení zkoumaných jevů do relevantního kontextu v rámci teorie a historie umění. Důvodem je jejich odlišná povaha od tematicky podobných projevů v 19. a 20. století. Při srovnání s aktuálními tendencemi v zahraničí se navíc ukazuje řada spojitostí, jako jsou vazby na environmentální problematiku, kritiku stavu společnosti a především na nové otázky spojené s osobní i kolektivní identifikací. Analýzu těchto fenoménů proto stavím na hybridním interdisciplinárním základě s využitím teoretických přístupů k identitě v sociálních a humanitních vědách. Činím tak jednak v úvodních teoretických kapitolách, hlavní těžiště ale spočívá v závěrečné analytické syntéze. Ta do značné míry staví též na datech získaných z rozhovorů s umělci, jejichž přepisy najde čtenář v příloze. V závěru je přiložena dokumentace kurátorských projektů a výstav realizovaných coby praktická část disertačního projektu.

Klíčová slova:

Současné umění, lidová kultura, tradice, folklor, folklorismy, venkov, identita, antropologický obrat, krize identity, post-kritický diskurz, nostalgie, modernita

Dissertation title:

Ambivalence of Identity: Cultural Traditions As a Theme in Contemporary Czech and Slovak Art

Abstract:

The dissertation focuses on the phenomenon of a new presence of references to traditional folk culture in contemporary Czech and Slovak art. Emphasis is placed on the period from the year 2000 to the present. The core of the work consists of chapters devoted to artists who in this period significantly thematized various aspects of traditional folk culture, either as a partial element of specific projects or in the form of continuous interest in the field. The essence of this part is to show the breadth and heterogeneity of the examined manifestations across the media spectrum. The main purpose of the work is to analyze and place the researched phenomena in a relevant context within the theory and history of art. The reason is their different nature from thematically similar manifestations in the 19th and 20th centuries. In addition, when comparing with current trends abroad, a number of connections are shown, such as links to environmental issues, criticism of the state of society and, above all, to new issues related to personal and collective identification. Therefore, I base the analysis of these phenomena on a hybrid interdisciplinary basis using theoretical approaches to identity in the social sciences and humanities. I do so in the introductory theoretical chapters, but the main focus is on the final analytical synthesis. To a large extent, it also builds on data obtained from interviews with artists, the transcripts of which the reader will find in the appendix. Finally, the documentation of curatorial projects and exhibitions realized as a practical part of the dissertation project is attached.

Key words:

Contemporary art, folk culture, tradition, folklore, folklorisms, countryside, identity, anthropological turn, identity crisis, post-critical discourse, nostalgia, modernity

OBSAH

ÚVOD	10
<i>Struktura disertační práce</i>	<i>13</i>
ODDÍL I.	15
1 VÝCHODISKA A CÍLE	16
1.1 Vymezení tématu.....	16
1.2 Cíle, výzkumné otázky a pracovní hypotézy	17
1.2.1 Dílčí cíle disertace.....	17
1.2.2 Výzkumné otázky	18
1.2.3 Pracovní hypotéza	19
1.3 Prameny	19
1.3.1 Primární prameny	19
1.3.2 Sekundární prameny.....	22
1.4 Teoretická východiska	23
1.5 Metoda a metodologické otázky.....	25
1.5.1 Zmapování fenoménu	25
1.5.2 Rozhovory.....	25
1.5.3 Srovnávací analýza.....	27
1.5.4 Kurátorské projekty	27
ODDÍL II.	28
2 SOUČASNÝ STAV POZNÁNÍ	29
2.1 <i>IDENTITA, TRADICE A VENKOV V TEORII SOCIÁLNÍCH A</i> <i>HUMANITNÍCH VĚD.....</i>	<i>30</i>
2.1.1 KATEGORIE LIDOVÉ KULTURY V SOCIÁLNÍCH A HUMANITNÍCH VĚDÁCH. 30	
Vesnice a venkov.....	30
Vymezení pojmu venkov v disertaci	31
Lid – nositel lidové kultury	32
Vymezení pojmu lid v disertaci	33
Lidová kultura.....	33
Vymezení pojmu tradiční lidové kultury v disertaci	34
Folklor	35
Vymezení pojmu folklor v disertaci	36
Folklorismus.....	36
Vymezení pojmu folklorismus v disertaci	37
Tradice.....	37
Vymezení pojmu tradice v disertaci	38
2.1.2 IDENTITA JAKO POJEM V SOCIÁLNÍCH VĚDÁCH.....	38
Impulzy z emancipačního hnutí a politiky identit	42
Kolektivní identita, etnicita a národní identita	44

2.1.3	LIDOVÁ KULTURA NA POMEZÍ SOCIÁLNÍCH VĚD A UMĚNÍ	47
	Umělec jako antropolog?	48
	Co pojí antropologii s uměním?	49
2.2	<i>REFLEXE VENKOVA A TRADIČNÍ KULTURY V UMĚNÍ</i>	51
2.2.1	VENKOV JAKO TOPOS V EVROPOSKÉM UMĚNÍ	51
2.2.2	ODKAZY K TRADIČNÍ LIDOVÉ KULTUŘE V ČESKÉM A SLOVENSKÉM UMĚNÍ 53	
	Situace po roce 2000	53
	výstavy	54
	Situace v zahraničí	64
2.3	<i>POSTKRITICKÝ DISKURZ</i>	65
ODDÍL III.		67
3	FOLKLORNÍ ODKAZY V ČESKÉM A SLOVENSKÉM UMĚNÍ PO ROCE 2000	68
3.1.1	Současná situace na české a slovenské umělecké scéně	68
3.2	<i>MALBA – KRESBA – GRAFIKA</i>	69
3.2.1	Umělecká generace osmdesátých a devadesátých let 20. století	69
3.2.2	Umělecká generace po roce 2000	73
	Jaroslav Valečka	73
	Barbora Lungová	74
	Lukáš Miffek	77
	Pavel Jestřáb a Daniela Baráčková	78
	Marie Vránová	80
	Lyuben Petrov	80
	Vendula Pucharová-Kramářová	81
	Jiří Miškeřík	82
	Martin Nytra	83
	Michaela Glozová	84
	Turbofolk Jana Vytisky	86
	Brambory Svätopluka Mikyty	90
	Jarmila Mitříková a Dávid Demjanovič	95
3.3	<i>SOCHA – OBJEKT – INSTALACE</i>	99
3.3.1	Folklorismy a odraz tradiční lidové kultury v sochařství 19. a 20. století	99
3.3.2	Ohlasy tradiční lidové kultury v sochařství po roce 2000	102
	Anna Hulačová (*1984)	105
	Tomáš Džadoň (*1981)	109
3.4	<i>SOCIÁLNÍ PARTICIPACE A POHYBLIVÝ OBRAZ</i>	118
3.4.1	SOCIÁLNÍ PARTICIPACE JAKO „ROGUE ANTHROPOLOGY“	119
	Vesnice Kateřiny Šedé	119
	Sonya Darrow, v roli strážkyně kulturního dědictví	123
	Czechia	125
	Efemér Lucie Králíkové	126
3.4.2	NA POMEZÍ FILMU, KOMUNITY A ANTROPOLOGIE	128
	Rituály Terezy Buškové	128

Martin Dušek: Mein Kroj.....	132
Moravská identita Petra Šprincla	134
3.4.3 MINULOST, TRADICE A IDENTITA V POHYBLIVÉM OBRAZU.....	138
Daniela Baráčková.....	139
Pavel Jestřáb a dubňanské bažiny	142
Závěr kapitoly	146
ODDÍL IV.....	147
4 FOLKLOR A UMĚNÍ V ČASE GLOBALIZACE	148
ZÁVĚR.....	149
PŘEHLED POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ.....	151
Monografie, sborníky, katalogy, disertační a diplomé práce, periodika	151
Příspěvky v online časopisech	156
Internetové stránky.....	156
Díla, sbírky a kolekce online.....	157
Výstavy.....	157
Filmy.....	157
PŘÍLOHY.....	158
6 ROZHOVORY	159
6.1 <i>Rozhovor s Annou Hulačovou</i>	160
6.2 <i>Rozhovor s Terezou Buškovou</i>	166
6.3 <i>Rozhovor s Tomášem Džadoňem</i>	171
6.4 <i>Rozhovor s Czechia</i>	182
6.5 <i>Rozhovor s Kateřinou Šedou</i>	186
6.6 <i>Rozhovor s Danielou Baráčkovou</i>	193
6.7 <i>Rozhovor se Sonya Darrow</i>	199
6.8 <i>Rozhovor s Lucií Králíkovou</i>	205
AUTOREFERÁT A DOKUMENTACE PRAKTICKÉHO VÝSTUPU PRÁCE.....	213
7 KURÁTORSKÉ PROJEKTY	213
7.2 <i>Sonya Darrow (319)Czech</i>	215
7.3 <i>Morava, krásná zem II: Zrození fašismu z ducha fašaňku</i>	218
7.4 <i>Lontscape Ukemí</i>	220

ÚVOD

Proč se v českém a slovenském umění na prahu 21. století znovu setkáváme s přítomností odkazů k tradiční lidové kultuře? Je možné tento fenomén zasadit do kontextu konstrukce identit v globalizovaném světě s využitím teoretických přístupů společenských a humanitních věd? Tyto dvě otázky stály na počátku výzkumu, v jehož rámci jsem se zabýval propojením určitých etnografických, respektive antropologických témat se současnou uměleckou praxí. K námětu mne přivedla přirozená návaznost na diplomovou práci,¹ kterou jsem v rámci studia etnologie věnoval na první pohled exotickému tématu – konstrukci etnické identity u švédských Sámů (Laponců). Původně úzce vymezený terénní výzkum již tehdy vyústil k obecnějším otázkám ohledně významu kolektivních identit, paměti a vztahu k minulosti v naší tzv. západní společnosti. Jak ale souvisí antropologický výzkum indigenní komunity se současným uměním? V jisté fázi diplomové práce mi vystoupila do popředí role lokálního sámského umění, především jeho současných forem, jako důležitého mediátora symbolických znaků vztahujících se ke kolektivním identitám a politice v rámci celospolečenského diskurzu. Daly se dokonce ustavit jisté analogie s vývojem u nás v 19. a raném 20. století.³ Když jsem se pak seznámil s tvorbou a především texty Jimmie Durhama⁴ nebo Jean Fisher,⁵ došel jsem k závěru, že to platí nejen pro sámské, respektive jakékoli indigenní umění dneška, ale celkově pro schopnost současného umění reflektovat tekuté identity a nuance hodnotové dynamiky globalizovaného světa.

Nejdůležitější impuls však přišel v roce 2013, kdy jsem na několika výstavách představujících mladou tuzemskou tvorbu zaznamenal opakující se přítomnost různých odkazů k tomu, co etnolog nazývá tradiční lidovou kulturou venkovského lidu.⁶ Mezi jinými mohu uvést výstavu *Folk recyklace*⁷ v brněnské galerii U dobrého pastýře, která ukazovala, že zájem o tradice či folklor vede v současném umění napříč mediálním spektrem od malby, kresby a grafiky, přes objektovou tvorbu až po video. Do té doby jsem měl za to, že „lidové“ téma je v umění již dávno vytěžené a navíc zprofanované kontroverzním angažmá v rámci politických programů minulosti – od národního obrození, přes prvorepublikové hledání „národního“ stylu a svérázové hnutí, nacistické odkazy k selským kořenům národa, až po komunistickou snahu propojovat při každé příležitosti obraz kolektivizovaného a industrializovaného venkova s tanečníky v krojích. Ostatně již v roce 1963 hodnotí tehdejší stav folkloru jeden z protagonistů dokumentu *Moravská Hellas* břitkou metaforou:

¹ MAIXNER, Miroslav. *Konstrukce sámské etnické identity*. Brno, 2011. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

³ Sámské badatelky z muzea v Jokkmokku a Vuollerim si byly této podobnosti vědomé a samy mě na ni upozornily.

⁴ DURHAM, Jimmie. *Waiting to be Interrupted: Selected Writings 1993-2012*. Milan: Mousse Publishing, 2014.

⁵ FISHER, Jean. In Search of the "Inauthentic": Disturbing Signs in Contemporary Native American Art. *Art Journal*, 1992, 51(3), s. 44–50.

⁶ Termín *tradiční lidové kultura* má časově a geograficky poměrně rozkolísanou významovou hodnotu. Jeho vymezení je důležité pro téma této disertační práce, a proto se jím zabývám zevrubněji v oddílu Klíčové kategorie a pojmy (s.).

⁷ *Folk recyklace*, kurátorka: Magdaléna Ševčíková, Brno: Galerie U dobrého pastýře 2013, <http://galerie-tic.cz/2013/05/folk-recyklace/>

„Připadá mně to jako taková ta skapávající kráva, která už je v posledním tažení a už třepe těmi paprčami, no a teď všichni se na ni vrhli, kdo ještě má ruce a nohy, aby z ní poslední kapku mlíka dostali a ona chudera už ani nedojí, jenom krev cedí, a poslední kapkou své krve ještě všechny nás, ty filmaře, televizory a výzkumníky a profesory a muzejníky a já nevím všechno koho, všechny nás ještě nakonec tím živí.“⁸

Navzdory podobným soudům se z oparu duchů minulosti náhle vynořil druhý život folkloru jako nečekaný oxymoron umění digitálního věku.⁹

Odkazy k lidovým tradicím a venkovské kultuře v dílech mladší generace mne zaujaly, snad i proto, že sám pocházím z tradiční vesnice a zkušenost prožitá v její komunitě zůstává věčným předmětem mé vlastní introspekce i zdrojem specifického vidění, s nímž navzdory rokům stráveným ve velkoměstě příležitostně „bojuji“. Druhým aspektem tvorby, který vzbudil mou pozornost, bylo viditelné tematické prolínání mezi domácími tradicemi a prvky mimoevropských indigenních kultur, šamanismu, animismu nebo stopami dalších spirituálně-religiózních koncepcí. Navíc se zdálo, že u novějších děl zřetelně silila vazba k paměti krajiny, vztahu člověka a přírody, divočiny a s tím spojenými mytologiemi. Exotizující a mytologické konexe přitom působily organicky a přirozeně. Vzhledem k tomu, že antropologii, respektive etnologii, jsem dosud vnímal jako hlavní reflexivní platformy pro výzkum tradiční lidové nebo jakékoli indigenní kultury, můj zájem vzbudila otázka, jakým způsobem se k dané problematice staví teorie umění. Jak nahlíží a interpretuje tento etnografický obrat? Má potenciál nabídnout jiný úhel pohledu na roli *tradiční lidové kultury* coby zavedené kategorie v sociálních vědách? Zážitky z výstav budily dojem nové generační tendence. Ačkoli se očividně nejednalo o programovou analogii typu prvorepublikového *svérázového hnutí*, celkový komplex volal po širší, snad i historické analýze a případném srovnání se situací v zahraničí.

Po roce 2010 bylo již delší dobu zřejmé, že prvky lokálních tradic a obrazy (mýtické) minulosti prosakují jak do literatury, tak do hudby a kinematografie. Již po přelomu tisíciletí začal být s narůstající tendencí tento jev zřetelný i ve světě globální popkultury,¹⁰ anebo v počítačových hrách nabízejících zážitky ve virtuálních světech alternativní historie.¹¹ Stejně tak stojí za pozornost časová souhra s nástupem společensko-politických procesů vynášejících do popředí různé typy hnutí odkazujících se k tradici, minulosti a kulturním kořenům. Před deseti lety se jako epicentrum těchto politických tendencí jevila postkomunistická střední Evropa.¹² Brzy se však ukázalo, že se jedná o komplexnější a globálnější fenomén.¹³ Spadají sem dříve

⁸ *Moravská Hellas* [film]. Režie Karel Vachek, Československo, 1963.

⁹ PELOUŠKOVÁ, Klára. Síla interpretace. *Artalk* [online]. 2. 10. 2015, [cit. 16.5.2020].

Dostupné z: <https://artalk.cz/2015/10/02/sila-interpretace-lidova-kultura-v-soucasnem-umeni/>

¹⁰ doplnit příklady a odkaz na příslušnou sekci práce (Tolkien, zaklínač, hra o trůny atd.)

¹¹ doplnit příklady (hlavně RPG a akční hry typu open world)

¹² Prostor střední Evropa bývá definován na základě různých kritérií (geografických, kulturní i politických). De facto ve všech definicích jsou jako součást střední Evropy počítány státy Visegrádské skupiny. Postkomunistickou střední Evropou myslím v tomto kontextu konkrétně státy Visegrádské čtyřky. V tomto smyslu by sem mohlo být řazeno i Slovinsko, nebo prostor bývalé Německé demokratické republiky.

¹³ Stejně jako zakladatelé sociologie Marx a Weber, tak řada autorů v devadesátých letech 20. století a na počátku 21. století zastávala názor, že otázky spojené s kolektivní identitou vyjednávanou skrze odkazy ke kultuře a tradicím budou postupně ztrácet na významu. Snažili se proto razit i nové přístupy k identitě (např. BRUBAKER, Rogers a COOPER, Frederick. *Beyond 'Identity'. Theory and Society*. 2000, 29, 1–47.). V průběhu prvních dvaceti let 21. století se ukázalo, že trend je ve skutečnosti opačný. (např. GIDDENS, Anthony. *Důsledky modernity*. 2010; ERIKSEN, Thomas Hylland. *Etnicita a nacionalismus: antropologické perspektivy*. 2012; ŽIŽEK, Slavoj. *The Courage of Hopelessness: chronicles of a year of acting dangerously*. 2017.).

neslučitelné proudy od fašizujících radikálů, v USA dnes označovaných jako *alt-right*, přes evropské identitární politiky, mainstreamové politické tradicionalisty napříč Evropou, až po *de facto* levicově orientované odpůrce konzumního globalismu, hledající environmentálně příznivé alternativy v návratu ke „kořenům“, k tradiční venkovské kultuře, lokálním zdrojům a spirituálnímu dědictví minulosti.¹⁴ Tento aspekt se jevil jako něco, co je třeba vzít v potaz při hodnocení situace, kdy na scénu současného umění proniká nová přítomnost folklorizujících aluzí. Jejich odkazy na politický kontext a kritické komentáře jsou často velmi zřetelné. Zdaleka to však neplatí pro všechny případy a bylo by chybou hodnotit celý proud jen jako reakci na politickou realitu.

V rámci disertačního projektu jsem se tudíž rozhodl téma v první fázi především zmapovat, podrobit analýze a následně se pokusit najít jeho adelvátní kontext mezi sociální teorií a teorií umění. Zpočátku jsem právě tady poněkud obtížněji hledal relevantní vztažnou soustavu. Bylo zřejmé, že mnou zkoumaný fenomén, či soubor příbuzných fenoménů, lze nahlédnout skrze různé rámce (feministické, postkoloniální, intersekcionalní, politicky kritické, tradiční uměleckohistorické, respektive materiálně etnografické aj.). Každý z těchto přístupů by s sebou nesl specifické výhody i limity. Nechával jsem proto otázky teoretického přístupu otevřené a zaměřil se jednak na „terénní výzkum“ formou rozhovorů s přímými aktéry (umělci a kurátory)¹⁵, ale zároveň také na osobní zkušenost z výstav a vlastní kurátorské práce. Důležitý nadhled mi zprostředkoval téměř roční pobyt v Londýně¹⁶ a kontakt s tamní uměleckou i teoretickou scénou. Díky kosmopolitnímu charakteru prostředí i škol znovu vystoupily do popředí souvislosti mezi současným uměním a politikou identit (*identity politics*), které jsem vnímal již při výzkumu ve Skandinávii. V Británii je tento rámec aktualizován v kontextu tvorby umělkyň a umělců s ne-evropskými kořeny a má svůj zavedený diskurz.¹⁷ Vzhledem k mnoha překvapivým analogiím mezi tvůrčími přístupy tohoto okruhu a některými zástupci naší scény jsem se rozhodl prozkoumat možnosti pohledu na umění skrze kategorie identity i v disertaci. Z nastíněných teoretických přístupů asi nejvíce odpovídá otázkám, které mne v souvislosti s

¹⁴ Jak heterogenní je původ a agenda různých antimodernisticky nebo tradicionalisticky zaměřených aktérů ukazuje například cyklus *Broken Manual* (2010) fotografa Aleca Sotha, který sbíral materiál mezi různými typy solitérů, kteří v USA utíkají pryč z civilizace a žijí osamocně v divočině. Podobně vyznívá kniha Aleše Palána a fotografa Jana Šibíka, *Raději zešít v divočině: Setkání s šumavskými samotáři* (2018), nebo studie Hany Librové, *Pestří a zelení* (1994) zaměřené na „dobrovolnou skromnost“ jako životní styl jak mezi příznivci „zelených“ hnutí, tak mezi těmi, kteří se chtějí z různých důvodů vracet ke kořenům a tlumit tak negativní dopady modernity na přírodu i společnost („pestří“).

¹⁵ O tyto rozhovory jsem se následně opíral coby o jeden z důležitých pramenů (viz kapitola Prameny a metodika). Jsou součástí disertační práce v oddílu Přílohy.

¹⁶ V rámci stáže Erasmus od srpna 2017 do června 2018.

¹⁷ Dobrým příkladem je od osmdesátých let stále výrazněji tematizované černošství (*blackness*) v anglosaské kultuře a umění – jednak skrze odkazy k dosud neodčiněným křivdám a stigmatizaci koloniálního otroctví, ale též k řadě kulturních specifik odvozovaných z domorodého dědictví tribální Afriky. Ztotožnění mnoha černošských umělkyň a umělců s touto kulturně konstruovanou kategorií identity (*blackness*) mělo za následek vznik charakteristické tvorby často odkazující ke kulturním tradicím domorodé Afriky. Tematizace minulosti a tradic v tomto kontextu není zdaleka jediným znakem, ale je součástí širšího komplexu. Ten je však vnímán natolik koherentně a pro většinu společnosti srozumitelně, že například britská *Tate* bez dalších komentářů označuje svou kolekci děl od umělkyň/umělců hlásících se k černošské identitě nebo ji nějakým způsobem tematizujících prostě *Black Identities and Art* (*Black identities and art: Discover Black art and artists in Tate's collection* [kolekce uměleckých děl], At: Tate [online], [Cit. 28.8.2020]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/black-identities-and-art>; *Black Identities and Art* [rozhovory s umělci], At: Tate youtube kanál, [Cit. 28.8.2020]. Dostupné z: https://www.youtube.com/playlist?list=PL5uUen04IQNrr9_bMFB3FoaoVF2xRU1n.)

vymezeným tématem zajímaly. Jako vhodný referenční nástroj se naskytly jednak některé přístupy opírající se o sociální teorie identity, ale též aplikace post-kritického¹⁸ diskurzu v umění. Další možností by mohl být fenomenologický přístup rozvíjený v současné kulturní sociologii.¹⁹

Jsem si přitom vědom, že práce není ani zdaleka definitivním zpracováním daného tématu. Považuji ji spíše za svým způsobem prolegomena, od nichž lze odvíjet další výzkum a případné diskuze. Její podstatnou část tvoří především identifikace, zmapování a zasazení do relevantních kontextů – tematizace specifického segmentu umělecké praxe v rámci teorie umění. Závěrečné zhodnocení s využitím teorie identity v rámci post-kritického diskurzu je jen jedním z mnoha možných přístupů. Jelikož jde o hodnocení vnitřně heterogenního celku na základě množiny společných znaků se situačně variabilními hranicemi, bude výsledná analýza vždy směřovat spíše k obecnějším závěrům. To samo o sobě nevádí. Mohly by se o ně opřít návazné výzkumy, například z pozice feministické nebo postkoloniální teorie, a přinést daleko specifitější data. Proto věřím, že předkládaná disertace může pomoci dalším badatelům, kritikům i kurátorům v jejich práci, ať už se ztotožní se závěry mého výzkumu či nikoli.

STRUKTURA DISERTAČNÍ PRÁCE

Disertační práce obsahuje dvě hlavní roviny: teoretickou a praktickou.

Těžiště spočívá především v teoretickém výkladu, který tvoří většinu předkládaného textu a je rozčleněn do čtyř hlavních oddílů. K tomuto členění mne vedly praktické důvody. Celková koncepce je totiž vystavěna na hybridních základech těžících z přístupů sociálních a humanitních věd, respektive z historie umění. Jednotlivé proudy výkladu se postupně propojují v syntéze s teorií umění, především pak v závěrečné analýze. Nutnou podmínkou takového přístupu bylo též vymezení adekvátního prostoru k objasnění různých oborových kontextů. S ohledem na rozsah práce a různou povahu jednotlivých kapitol sejevilo rozčlenění do oddílů jako nepřehledné řešení.

První oddíl je výrazně přehledový. Využívám jej k vymezení tématu a teoretických i metodologických východisek práce. Důležité jsou sekce věnované pracovním hypotézám a cílům, stejně jako charakteristika pramenné základny nebo seznámení s hybridní metodikou, využitou v jednotlivých fázích disertace.

Druhý oddíl je věnován teorii a současnému stavu poznání tématu. Je rozdělen na tři hlavní kapitoly. V první představuji teoretickou bázi práce vycházející ze sociálních a humanitních věd. Její tři podkapitoly se věnují konceptu tradiční lidové kultury a pojmu identity v sociálních vědách, stejně jako jejich setkávání a křížení v prostoru současného umění. Druhá kapitola shrnuje aktuální stav poznání z pozice teorie a historie umění. Nejprve jde o diachronní analýzu tématu venkova a tradic v evropském umění a následně o sumarizaci stejné oblasti v domácím kontextu po roce 2000. Třetí kapitola se zabývá východisky současného

¹⁸ Současnému post-kritickému obratu, jeho vymezení a vztahu k teorii umění se věnuje například Hal Foster (*Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. 2015, s. 302 – 309) nebo Wes Hill (*How Folklore Shaped Modern Art: A Post-Critical History of Aesthetics*. 2016), který jej používá jako rámec k pochopení pozice folklorních aluzí v současném umění.

¹⁹ Například GIDDENS. *Důsledky modernity* (pozn. 12), u nás především SZALÓ, Csaba. *Paměť míst: kulturní sociologie vzpomínání*. Brno: Muni Press, 2017.

postkritického diskurzu a jeho aplikací na folklorní aluze v umění. Argumentace obsažená v této kapitole tvoří důležitý předstupeň pro závěrečnou analýzu v Oddílu IV.

Třetí oddíl navazuje na předchozí a svým charakterem představuje materiálové jádro disertační práce. Je výsledkem vlastního terénního výzkumu (rozhovorů, zkušeností z prezentací, výstav aj.) kombinovaného se studiem dalších pramenů (písemných, internetových aj.). Má formu určitého katalogu současných českých a slovenských umělkyně/umělců pracujících s folklorními odkazy. Mým cílem bylo ukázat šíři těchto projevů napříč mediálním spektrem a zároveň identifikovat jisté struktury na bázi analogií nebo dlišností v přístupu konkrétních autorů. Vzhledem k tomu, že díla v oblasti malířství a sochařství představují ze své podstaty mediálně i interpretačně uzavřené celky, rozhodl jsem se je prezentovat v rámci samostatných podkapitol. Nicméně v případě pohyblivého obrazu, sociální participace a performativních uměleckých forem již nebylo možné jednotlivé přístupy pojímat zvlášť. Z toho důvodu jsem je seskupil do třetí podkapitoly členěné na bázi vzájemných souvislostí mezi jednotlivými příklady tvorby.

Čtvrtý oddíl představuje hlavní analytickou část disertace. V rámci syntézy teoretických přístupů aplikovaných na tvorbu z předchozího oddílu se snažím verifikovat nebo vyvracet hypotézy nastíněné v Oddílu I. Zároveň analyzuji umělecké projevy na domácí scéně v rámci aktuální situace v zahraničí a v širším kulturně společenském kontextu.

Přílohy: rozhovory tvoří, jakožto výstup vlastního terénního výzkumu, důležitou část disertace. Především s ohledem na jejich význam pro verifikaci nebo vyvrácení některých interpretací a tezí vztahujících se k tematizaci lidové kultury a tradic v umění.

Na konci disertace je písemnou a obrazovou formou demonstrována praktická rovina disertace. Jde o sekci **Autoreferát a dokumentace praktického výstupu práce**. Kromě autoreferátu jde o kurátorské projekty, z nichž dva byly realizovány v Galerii Art v letech 2016 a 2017, zatímco třetí, největší, bude realizován až na jaře 2021 v Galerii FaVU.

ODDÍL I.

1 Východiska a cíle

V úvodu záměrně zmiňuji širší kontext, který na první pohled staví zkoumané umělecké projevy do komplexních kulturně asociativních juxtapozic. Jinak řečeno, vždy bude záležet, co se komu vybaví, když se na scéně objeví pojmy jako *tradice, folklor, venkov, identita* či *nostalgie*, spojené s mnoha stereotypy, často zvnitřněnými též mezi členy akademické obce. Rezervovaný vztah ke zmíněným kategoriím a tvorbě, v níž se manifestují, je jednak důsledek historické i současné politizace různých tendencí volajících po návratu ke „kořenům“ a systémové ochraně tradic,²⁰ na druhé straně paradoxního přeceňování požadavků na jejich autenticitu.²¹ Abych předešel jakýmkoliv nedorozuměním, zdůrazňuji, že studium těchto tendencí a s nimi spojených politických nebo sociálních kategorií není předmětem mého výzkumu. Tím je naopak analýza konkrétních vrstev současné umělecké praxe a jejich zasazení do širšího, snad i nového, referenčního rámce v mezích teorie umění. Těžiště práce zůstává na tomto poli i přes využití teorie identity a dalších podnětů vycházejících ze sociálních věd. Obracím se k nim se záměrem vystavět rozšířený kontextuální rámec pro analýzu přítomnosti zkoumaných jevů v umění. Mezi benefity interdisciplinárního přístupu mohu uvést mj. reflexi prvků etnografického výzkumu v umělecké praxi²² nebo překročení ryze (sociálně či politicky) kritického pohledu na odkazy k lidovosti a tradicím v umění.²³

1.1 VYMEZENÍ TÉMATU

Největší výzvu tak představuje samotné vymezení zkoumaného jevu. Počáteční zacílení na inspirace dávnými tradicemi a kulturami v umění se brzy ukázalo jako příliš široké. Globální reflexe lokálních tradic (mimoevropských i domácích), lidové kultury v nejširším slova smyslu či obraty k minulosti, mýtům a primordiální divočině představují fenomenologickou bažinu s mnoha úskalími pro badatele. I přesto, že univerzalisticky pojatá definice tradičních kultur a folkloru se zdá být adekvátní vzhledem k tomu, jak s těmito fenomény nakládá současné umění²⁴, výpovědní hodnota takto pojaté disertace by byla sporná. Stejně jako nespecifikovaná snaha o srovnání středoevropské situace se zahraničím (například s uměním zástupců indigenních komunit na současné scéně).²⁵ Sice by mohla fungovat v kurátorské praxi, ale z hlediska výzkumné metody by vedla jen k vágním, a zřejmě i nekonečným, asociativním analogiím s diskuzí, zda zkoumané jevy spolu vůbec souvisejí.

²⁰ BERMAN, Sheri. Why identity politics benefits the right more than the left. *The Guardian* [online], 14.7.2018 [cit. 7.9.2019], Dostupné z: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/jul/14/identity-politics-right-left-trump-racism>

²¹ SZALÓ. *Paměť míst* (pozn.19).

²² Umělkyně jako Lucie Králíková (a řada dalších) se často vztahují k tématu tradice a venkova formou (kvazi) etnografických výzkumů tvořících jakousi metanarativní vrstvu jejich děl. (Viz oddíl 6.4. Sociální participace a pohyblivý obraz)

²³ HILL, *How Folklore Shaped Modern Art* (pozn. 18).

²⁴ Zdá se, že i čeští a slovenští umělci jen zřídka kdy zohledňují zavedené etnografické kategorie a úzce vymezené projevy tradic. Oproti předchozím generacím pracují s inspiračním materiálem výrazně volněji a nebojí se míchat i zdánlivě nesourodé vlivy prakticky odkudkoli, včetně fantasy žánru, metalu apod.

²⁵ Např. Rebecca Belmore, James Luna, Geir Tore-Holm ad.

Kromě geografického a tematického zúžení jsem musel přistoupit ještě k jedné redukci. Rozhodl jsem se vyčlenit ze zkoumané oblasti užité umění, design (oděvní, grafický, průmyslový i herní) a architekturu. Příležitostně se jim sice věnuji, ale jen v souvislostech s „volným“ uměním. Činím tak s vědomím, že v česko-slovenském designu devadesátých let 20. století a nultých let 21. století se inspirace lidovými tradicemi projevily ještě výrazněji a dříve než ve volném umění. Pro ilustraci mohu zmínit určité vrstvy tvorby Maxima Velčovského nebo vliv osobnosti Liběny Rochové, která se už od konce osmdesátých let, kdy spolupracovala s ÚLUV²⁶, zabývala otázkou reflexe tradic v módním designu.²⁷ Právě kvůli delší kontinuitě, bohatství projevů a poněkud odlišné pozici lidových inspirací na tomto poli jsem došel k závěru, že by si daná oblast zasloužila samostatnou a podrobnou studii. Z toho důvodu jsem zredukoval téma disertační práce následujícím způsobem:

Tématem výzkumu jsou ohlasy tradiční lidové kultury v současném českém a slovenském (volném) umění po roce 2000.

1.2 CÍLE, VÝZKUMNÉ OTÁZKY A PRACOVNÍ HYPOTÉZY

Jakmile se podařilo jasně vymežit téma disertace, mohl jsem přistoupit ke stanovení dílčích cílů, formulaci výzkumných otázek a hypotéz. Na tomto základě pak zvolit vhodnou pramennou základnu a relevantní teoretický a metodologický přístup. S ohledem na své původní badatelské zázemí jsem téma přednostně nahlížel skrze oblast sociálních a humanitních věd a až dodatečně hledal adekvátní přístup v teorii umění. S tím souvisel můj do jisté míry a priori definovaný teoretický rámec, na jehož základě jsem si stanovil dílčí cíle práce, výzkumné otázky a pracovní hypotézy.

1.2.1 Dílčí cíle disertace

1. Zmapovat rozsah a projevy daného fenoménu na scéně současného umění²⁸.
2. Identifikovat jeho možné kategorie na základě analýzy motivací a způsobů práce s folklorními aluzemi v rámci tvorby jednotlivých umělkyň/umělců .
3. Zachytit a porovnat analogické projevy zkoumaného fenoménu v historii evropského i domácího umění.
4. Analyzovat projevy zkoumaných jevů v rámci post-kritického kontextu s využitím některých sociálně vědních teoretických přístupů ke kolektivní identitě.
5. Stanovit alternativní interpretační rámce předmětné tvorby v současném umění.²⁹
6. Tematizovat zkoumané jevy v rámci samostatných kurátorských projektů.

²⁶ Ústředí lidových a uměleckých řemesel.

²⁷ Viz rozhovor s Liběnou Rochovou v katalogu k výstavě *Modfolk* (HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada, ed. *Modfolk: modernita v lidovém*. Praha: UMPRUM, 2015. s. 34-4)

²⁸ Se zvláštním zřetelen na českou a slovenskou scénu.

²⁹ V kontextu postkoloniálního diskurzu, politiky identit, analogií s domorodým uměním a obratů k vernakulárnímu.

1.2.2 Výzkumné otázky

Některé předběžné výzkumné otázky jsem nastínil již v úvodu k disertaci, jiné se objevují coby otázky ve výzkumných rozhovorech, které jsem vedl s umělci (viz Příholy: Rozhovory s umělci). Přitom hlavní výzkumnou otázku disertace formuluji následujícím způsobem:

Existuje souvislost mezi ohlasy tradiční lidové kultury v současném umění a konstrukcí (sociální či kulturní) identity v dnešní společnosti?

S tímto pak souvisejí dílčí otázky:

7. Jakou formu a jaké konkrétní podoby nabývá tematizace odkazů k tradiční lidové kultuře na současné české a slovenské umělecké scéně?
8. Jaké jsou podobnosti nebo rozdíly mezi tematizací folkloru a lidové kultury u současné umělecké generace a u těch předchozích (v 19. a 20. století)?
9. Lze u nás definovat současnou praxi folklorních odkazů jako kohernetní proud, styl nebo dokonce umělecký program?
10. Lze najít souvislosti mezi uměleckou tematizací folkloru u nás a v zahraničí?
11. Jaké jsou motivace umělkyně/umělců k práci s odkazy k folkloru a tradiční kultuře (proč s těmito odkazy pracují)?
12. Jak sami interpretují tuto praxi i vlastní odkazy ve své tvorbě; respektive, jak by podle nich měly být interpretovány?
13. Existuje souvislost mezi předmětnou uměleckou praxí a specifickou životní zkušeností umělců (například rodinná historie, kořeny na venkově aj.), která by tuto praxi podmiňovala?
14. Souvisí zkoumané fenomény s obratem k minulosti a k nostalgii, nebo naopak s hledáním nových a progresivních výhledů?
15. Jak velkou roli hraje v předmětné tvorbě kritická reflexe politiky a ideologií?
16. Lze spojovat téma tradiční lidové kultury v umění s reflexemi osobní a skupinové identifikace?
17. V případě propojení s procesem konstrukce osobní a skupinové identity, jakou funkci nebo pozici v tomto procesu reflektuje aktualizace odkazů k tradicím a k lidové kultuře?
18. Lze najít spojitosti mezi vlivem politiky identit na umění v zahraničí a mezi tematizací tradic, minulosti a folkloru v našem prostředí?
19. Jak je u nás předmětné téma nahlíženo a interpretováno v rámci teorie umění?
20. Jaké jsou výhody náhledu na předmětné téma z pozice kombinující přístupy teorie umění a teorie identity v sociálních a humanitních vědách?
21. Může být nějakým způsobem přínosný náhled zkoumaných fenoménů z pozice post-kritického diskurzu?

1.2.3 Pracovní hypotéza

1.1 Na základě předchozí zkušenosti z antropologického výzkumu ve Skandinávii, stejně jako na podkladě předběžného studia pramenné literatury a několika výzkumných rozhovorů jsem stanovil pracovní hypotézu sestávající z několika tezí:

- a) Aluze tradiční lidové kultury a odkazy k jejím aspektům v současné umělecké praxi souvisejí jednak s kritickou reflexí různých nacionalistických politik, ale též s otázkami po vlastní identitě v kontextu místa (lokalita, region, stát) a komunity (rodina, vesnice, kulturní komunita, národ aj.).
- b) Zkoumaná předmětná praxe má ambivalentní povahu spočívající jak v kritické pozici, tak v jistém obdivu a estetickém oceňování tradic. V tomto smyslu nabývá často zároveň ironické i vážné polohy. K reflexi současné osobní i kolektivní situace používá paradoxně obrazy čerpající z minulosti.
- c) Samotný fenomén odkazů k tradicím v umění souvisí se stále silnější potřebou reflexe minulosti a kulturně specifických „kořenů“ v současné společnosti globálně.
- d) Předmětné projevy v našem umění jsou do jisté míry analogické k zahraničním uměleckým projevům dávaným do souvislosti s politikami identit a některými aspekty tvorby současných umělkyň/umělců v kontextu tzv. domorodého (*indigenního*) umění.
- e) Přitom současně globálně pozorovatelné odkazy k tradicím, lidovému prostředí a k minulosti (ať už v souvislosti s politikou, kulturou nebo s uměním) lze chápat jako reakci na abstraktní univerzalizmus (post)moderní situace související s masivní globalizací trhů, kultury i každodenní sociální zkušenosti.

1.3 PRAMENY

1.3.1 Primární prameny

Základní pramennou základnou je pro mne tvorba mladší a střední umělecké generace na území České republiky a Slovenska. Záměrně uvádím tvorba, protože se zabývám nejen konkrétními díly, ale též jejich kontextem. Mám tak na mysli především motivace a inspirace, které autory přivedly k odkazům na tradiční lidovou kulturu. Dále mne zajímalo, jakým způsobem s touto inspirací pracují, respektive, jak s ohledem na ni interpretují vlastní tvorbu. Stejně otázky jsem si kladl i v souvislosti s prezentací děl v rámci kurátorských projektů - výstav.

V souvislosti se zvoleným tématem bylo třeba též vymezit charakteristické znaky tvorby, která se stala předmětem mého výzkumu. Na jejich základě lze zkoumané umělecké projevy rozdělit do 3 kategorií.

1. Díla pracující s prvky tradiční lidové kultury

Mezi jejich charakteristické znaky patří:

- a) zobrazení prvků tradiční lidové hmotné nebo duchovní kultury (lidová architektura, tradiční oděv, ornamenty, lidové slavnosti a zvyky, masky, hospodářské činnosti nebo předměty - v malbě, sochařství, keramice, designu nebo pohyblivém obraze/video);
- b) apropriace tradiční lidové estetiky a ornamentiky v dílech (včetně typicky nedokonalé, rukodělné a syrové, práce s materiálem), která přímo a záměrně odkazuje k lidovým estetickým projevům (lidová plastika, malba);
- c) objekty a předměty spojené s prostředím tradiční lidové kultury (jako součást instalace, objektu, pohyblivého obrazu nebo akce);
- d) apropriace tradičních lidových technik nebo jejich záměrné napodobování (tesařské techniky, styly vyšívání, tkaní, aplikace slámy a podobných přírodních materiálů, tradiční způsoby barvení a využívání tradičních-přírodních barviv, vysypávání nebo vylévání ornamentálních vzorů atp.; počítám sem i práci se zdobíčkou pečiva, vypalování pájkou do dřeva, tradiční keramické technologie);
- e) apropriace nebo inspirace z tradiční duchovní kultury (lidová hudba, písně, tanec, hry, slovesnost, věrské představy, magické praktiky, rituály a religiózní projevy) při akcích nebo performancích;
- f) apropriace nebo inspirace tradičním sociálním a hospodářským životem na vesnici (v rámci uměleckých akcí a performancí).
- g) materiály (kámen, dřevo, rostliny, sláma, kosti, vejce, kůže, hlína, rašelina apod.) tradičně spojované s lidovým prostředím, k němuž jasně odkazují;
- h) kontext spojený s lidovým prostředím (prostor vesnice, skanzen, etnografické muzeum, interiér/exteriér lidové stavby, specifická krajina – environment spojený s tradičním způsobem venkovského života);

2. Díla pracující s odkazy k folklorismu a současnému venkovu

Mohou obsahovat prakticky všechny znaky charakteristické pro předchozí skupinu s tím rozdílem, že místo k tradiční lidové kultuře odkazují spíše k jejím uměle udržovaným a nově vynalézaným tradicím v podobě různých typů folklorismu (folkloristickým slavnostem, souborům, kvazi lidové hudbě a obecně kvazi folkloru, kvazi lidovým řemeslným výrobkům a kvazi lidovému umění). Často ukazují propojení politických akcí a folkloristických nostalgii. Více než tradiční lidovou kulturu tematizují současný venkov, nebo apropriace venkovských tradic v městském prostředí.

3. Díla odkazující nebo přímo využívající teorii a metody oborů zkoumajících tradiční lidovou kulturu

Do této kategorie patří tvorba vztahující se k oborům antropologie, etnografie, etnologie či folkloristiky následujícím způsobem.

- a) Ve své koncepci apropriují či imitují metody a techniky terénního výzkumu, dokumentace či výsledné (muzejní, publikační) prezentace typické pro dané

obory. Často se jedná o konceptuální nebo participativní umělecké projekty a akce, jejichž cílem není odborný výzkum tradiční venkovské kultury nebo suplování práce badatelů v daném poli. Tyto formy pracovně označuji jako *divokou antropologii (rogue anthropology)*.

- b) Jsou součástí interdisciplinárních, často participativních projektů spolupráce mezi uměním a zmíněnými obory. Umělci se v tomto případě podílejí na skutečném odborném výzkumu formou kreativní projektové složky, nebo ve své osobě kombinují roli umělce i badatele (viz Sonya Darrow, s....).

Je důležité poznamenat, že v rámci tvorby určitých umělkyní a umělců, respektive v některých konkrétních dílech dochází ke kombinaci dvou nebo i všech tří výše zmíněných kategorií. Dále bych rád upozornil na fakt, že odkazy k lidovému prostředí, folklorismu i souvisejícím vědám se mohou často vyskytovat ve spojitosti s odkazy k prehistorickým a mimoevropským tradičním kulturám, respektive předkřesťanským religiózním projevům (magii, šamanismu, animismu) či koncepcím „ztraceného ráje“ a „prvotní divočiny“. S tímto fenomenologickým komplexem mají jasnou souvislost, jíž se průběžně věnuji v textu práce. Tato souvislost ale není podmínkou jejich výskytu a proto jsem ji nezařadil mezi definující znaky zkoumaného fenoménu.

Při následné analýze nastíněné tvorby jsem se opíral v první řadě o vlastní zkušenost prostřednictvím navštívených výstav. Vzhledem k posunu chápání kurátorství jako kreativní činnosti, kdy výsledný produkt může být považován za svébytné dílo – interpretaci, řadím mezi primární prameny také navštívené výstavy.

Důležitým primárním pramenem poznání mi byla i vlastní kurátorskou činnost, díky níž jsem mohl asi nejautentičtěji proniknout do kontextu mezi umělcem, dílem a možnostmi jeho interpretace směrem k veřejnosti. Jednalo se o výstavu umělkyně Sonyi Darrow s názvem *(319) Czech* (2016) a o výstavu Petra Šprincla *Morava, krásná země II, Zrození fašismu z ducha fašanku* (2017), obě v Galerii Art v Brně s doprovodnými akcemi. Dále jde o připravovaný projekt *Landscape Ukemi* (2021) pro Galerii FaVU, který propojuje tvorbu Pavla Jestřába, Daniely Baráčkové a Lucie Králíkové. Kromě vlastních kurátorských projektů jsem se podílel na přípravě několika tematicky příbuzných výstav v Galerii Art (Jarmila Mitríková, Dávid Demjanovič, Markéta Wagnerová), na Frieze London 2017 (prezentace Anny Hulačové) a ve Vitřínka Gallery v Londýně (*Czechia Now*, 2018).

S ohledem na často rozporuplné hodnocení zkoumaných jevů v recenzích a jejich nedostatečnou tematizaci v teoretické literatuře se ukázala osobní zkušenost klíčovým analytickým nástrojem. Ve výsledku tak nejzásadnější roli sehrály rozhovory s umělkyněmi a umělci. Díky nim jsem mohl překlenout závislost na interpretacích v textech jiných teoretiků a potvrdit či vyvrátit vlastní závěry. Přípravné rozhovory jsem dělal již v letech 2014 a 2015. K této výzkumné metodě jsem se znovu vrátil v letech 2017 až 2020, kdy jsem si ujasnil její finální formu a výzkumné cíle. Jedná se o rozhovory se 17 umělkyněmi a umělci. Rozhovory s Markétou Wagnerovou, Katarínou Hládekovou a Victorií Adam jsem nakonec do analýzy nezařadil, protože jejich tvorba se přímo netýká ohlasů tradiční lidové kultury, ačkoli mi poskytli řadu užitečných postřehů a názorů. Zohlednění jsou tak nakonec následující umělkyně a umělci: Anna Hulačová, umělecká skupina Czechia, Lucie Králíková, Daniela Baráčková, Kateřina Šedá, Sonya Darrow, Tereza Bušková, Tomáš Džadoň, Dávid Demjanovič, Jarmila Mitríková, Barbora Lungová, Pavel Jestřáb a Petr Šprincl. Tento výčet nezahrnuje zdaleka všechny umělce pracující s lidovou inspirací. Jako relevantní vzorek tvorby napříč mediálním spektrem však ukazuje i různorodé přístupy k odkazu lidové kultury. V podstatě stejné vzorce ve

vztahu k tématu potvrzují také rozhovory s jinými umělci publikované v tištěných či online médiích (např. Jan Vytiska³⁰).

Rozhovory jsem vedl nejen s umělci, ale v několika případech také s teoretiky. Konkrétně se jednalo o autory výstavy a monografie *Jdi na venkov* (2019), Tomáše Wintera a Pavlu Machalíkovou z Ústavu dějin umění AV ČR; dále o etnoložku a folkloristku Martinu Pavlicovou, etnoložku a historičku umění Alenu Křížovou, obě z Ústavu evropské etnologie FF MU v Brně; antropoložku a socioložku Evu Šlesingerovou a kulturního sociologa Csabu Szaló z katedry sociologie FSS MU v Brně. Rozhovor mi poskytl také kurátor Nottingham Contemporary Cédric Fauq a kurátorka Art Centre CAC Vilnius Monika Lipšic.

1.3.2 Sekundární prameny

Mezi sekundární prameny počítám oborovou, odbornou a akademickou literaturu (včetně diplomových a disertačních prací). V rámci oborové literatury se jedná o katalogy výstav, monografie, články ve sbornících a časopisech, recenze, rozhovory. Řadím mezi ně také internetové zdroje, kam mohu započítat filmy, dokumenty nebo záznamy rozhovorů a přednášek umístěných na internetu. Mimo odbornou a akademickou sféru příležitostně čerpám také z kinematografie, beletrie a mainstreamových médií, která mohou být užitečná pro ozřejnění pohledu laické veřejnosti na témata, k nimž se odborná obec staví často odlišně.

Většina textů, které se vztahují k reflexi tradiční kultury v současném umění, má podobu recenzí nebo kurátorských textů k výstavám. Monografií není mnoho a v našem prostředí se jedná především o publikace z oblasti historie umění. Jejich velkou výhodou je kvalitní zpracování tématu od 18. do druhé poloviny 20. století. Při práci na disertaci jsem proto ocenil například kolektivní monografii *Jdi na venkov!* (2019)³¹ v edici Tomáše Wintera a Pavly Machalíkové vydanou v souvislosti se stejnojmennou výstavou v Plzni v roce 2019. Kniha rozsahem i obsahem přesahuje formu katalogu výstavy a jako monografický sborník prezentuje výsledky dlouhodobého výzkumného projektu Ústavu dějin umění AV ČR zaměřeného na téma tradiční kultury v českém umění.

Druhou zásadní monografií se pro mne stala publikace *How Folklore Shaped Modern Art: A Post-Critical History of Aesthetics* (2015)³² australského teoretika Wese Hilla. Kniha se zamýšlí nad důvody současného obratu k lidovým a vernakulárním formám v umění. Ukazuje náhled na téma z pozice anglosaské teorie umění a dává ho navíc do historicko-filozofických souvislostí od osvícenství po současnost. Po teoretické stránce nabízí možnosti uchopení skrze post-kritický diskurz. V podstatě se jedná o jedinou dostupnou monografii, která se zabývá primárně tématem „lidového“ v současném umění.

Ostatním písemným, filmovým i internetovým pramenům se podrobněji věnuji v kapitolách Oddílu II shrnujícím současný stav bádání.

³⁰ BLAŽKOVÁ, Františka a KOSINOVÁ, Markéta. Bucolic Nightmares: An exclusive interview with author Jan Vytiska. *Swarm Mag* [online]. 2020 [cit. 13.6.2020]. Dostupné z: https://swarmmag.com/art/bucolic-nightmares/?fbclid=IwAR3oomauLkfKTuFSXumruV2HVsxWG4KUISug3zjLMqr2J4WxrqTPOsPU_Lo

³¹ WINTER, Tomáš a MACHALÍKOVÁ, Pavla, ed. *Jdi na venkov! Výtvarné umění a lidová kultura v Českých zemích 1800-1960*. Praha: Artefactum - nakladatelství Ústavu dějin umění AV ČR, v.v.i., 2019.

³² HILL, Wes. *How Folklore Shaped Modern Art: A Post-Critical History of Aesthetics*. Routledge, New York and London 2016

1.4 TEORETICKÁ VÝCHODISKA

Teoretickou základnu disertace objasňuji v Oddíle II. v rámci dvou kapitol. V první budu referenční rámce těžící z teorie sociálních věd. V druhé kladu téma venkova a lidové kultury do kontextu s historií umění a současným stavem bádání v oblasti teorie umění a kurátorství u nás. Na tomto místě chci jen stručně nastínit některá teoretická východiska a kontexty, z nichž předmětné téma nahlížím.

Ohlasy lidové kultury, respektive venkova, se etablovaly do jisté míry již v antickém umění jako specifický žánr, který nacházíme jak v literatuře, tak na mozaikách a nástěnných malbách římských vil. Návrat těchto motivů, stejně jako v antickém umění propojených s tématem krajiny a přírody, vidíme znovu na přelomu 15. a 16. století v zaalpském malířství podunajské školy a u vlámských mistrů. Velké popularity se tematizace venkova coby kulturního protikladu města dočkala v rámci nizozemské žánrové malby zlatého období vlámského malířství v 17. století. Od této chvíle se výjevy ze života vesničanů stávají trvalou součástí specifického žánru. Téma bukolického venkova se v souvislosti se zájmem o krajinu, přírodu, divočinu a exotiku udrželo i přes 18. století až k romantickým tendencím 19. století. Z hlediska historie umění a estetiky se jím zabývala řada autorů, z nichž někteří poukazovali na význam propojení s pojetím přírody a krajiny v evropském myšlení.³³ Z tohoto úhlu nastiňuji dané téma v Oddílu II, v kapitole 3.1. *Venkov jako topos v evropském umění*. Mým cílem je přitom ukázat na určité aspekty současné tvorby, navazující právě na tuto konexi, tak zřetelnou již ve starším umění. Odkazuji se při tom environmentalisticky orientované autory (např. Karel Stíbrál nebo Lubor Kysučan), kteří zasazují historické reflexe přírody a venkova do kontextu se současnou environmentální krizí. Jsem přesvědčen, že tento kontext je relevantní také pro pochopení určitých faset tvorby zmiňované v této disertaci.

S tím souvisí i „znovuobjevení“ estetických přístupů Johanna Gottfrieda Herdera v současné teorii umění, jak ukazuje ve své práci například Wes Hill³⁴. I pro tuto práci je důležité pochopit romantický obrat v umění první poloviny 19. století, který v mnohém ještě více obrátil pozornost směrem k lidovým tradicím, minulosti i k přírodě. V tomto duchu vnímala zmíněný tematický komplex většina uměleckých směrů 19. století bez ohledu na jejich různé pojetí vztahu k realitě. Snaha o zachycení vnitřního ducha či vnější formy „primitivních“ tradic byla v období po polovině 19. století až do poloviny 20. století na vzestupu. Největší pozornosti se tematizaci venkova dostávalo v poloze, která kladla důraz na téměř etnografické zkoumání reality. V kontextu, kdy umělci vyjížděli na výzkumné cesty do „terénu“ a snažili se nejen zachytit mizející svět, ale též objevovat nové umělecké formy pod vlivem tradiční kultury, můžeme hovořit o folklorismech v umění³⁵. Po této stránce se domácí tvorbou od 19. století do

³³ MŽYKOVÁ, Marie. *Nizozemská žánrová malba ze šlechtických sbírek*. Praha: Národní památkový ústav, 2014.

PROSPERETTI, Leopoldine. *Landscape and Philosophy in the Art of Jan Brueghel the Elder (1568–1625)*. New York: Routledge, 2009.

STÍBRÁL, Karel. *Proč je příroda krásná?* Praha: Dokořán, 2005.

³⁴ HILL, Wes. *How Folklore Shaped Modern Art: A Post-Critical History of Aesthetics*. New York: Routledge, 2016.

³⁵ POTUČKOVÁ, Alena a KRÍŽOVÁ, Alena. *Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století*. Praha: České muzeum výtvarných umění, 2004.

poloviny 20. století (a někdy i dál) zabývalo několik teoretiček a teoretiků především na pomezí historie umění a etnologie.³⁶

Zvláště novější práce, tyto folkloristické tendence v domácím umění zasazují poprvé do souvislosti s teoriemi sociálních věd, konkrétně s těmi, které se zabývají etnicitou a nacionalismem³⁷. S ohledem například na hledání specifického národního výrazu v umění, architektuře i designu během první republiky a jejich inspiraci v domácích lidových tradicích, coby protikladu německého vlivu, není pochyb, že je toto pojetí zcela na místě. Z hlediska teorie je pro mne důležitým výchozím bodem ztotožnění nacionalistických a etnických aspektů s formami kulturní a sociální identifikace. Toto poznání posouvá celý kontext do sféry sociální teorie identity. Ta ovšem zdaleka přesahuje konstatování, že nacionalismus jako forma politizované kolektivní identifikace nějakým způsobem pracuje s tradiční kulturou, nebo že je dokonce důvodem existence *lidové kultury* jakožto pojmu.

Abych objasnil svá východiska v tomto kontextu, zabývám se základními pojmy a různými pojetími lidové kultury hned v první kapitole Oddílu II. Že může být prosté spojování obrazů tradiční lidové kultury v umění s nacionalistickými tendencemi, nebo naopak jen s jejich kritikou se snažím ukázat v kapitole 2.2 stejného oddílu, ve které sumarizuji teoretický vývoj i současný pohled na pojem identity v sociálních vědách. Do značné míry vycházím z díla Thomase Hyllanda Eriksena (2010)³⁸, který se touto oblastí zabýval jednak ve svých terénních výzkumech, ale především v souhrnných pracích, kde shrnuje aktuální teoretické tendence v sociální antropologii. Téma identity a současného obnoveného zájmu o tradice kladu též do kontextu s dílem Anthonyho Giddense nebo Zigmunda Baumana, kteří se ve svých pozdních dílech zabývali charakterem (post)moderní situace, v níž se nachází globální společnost od devadesátých let 20. století. Jejich práce se s ubíhajícím časem ukazují paradoxně stále více relevantní.

V kapitole 2.3 Oddílu II. se konečně věnuji otázkám post-kritického diskurzu. Vycházím přitom z prací Hala Fostera a Wese Hilla. Foster nejprve v článku z roku 2012 v časopise *October*³⁹ a následně v knize *Bad new days*⁴⁰ shrnul některé základní charakteristiky a podmínky vzniku toho, co nazývá post-kritickou situací, která je typická pro aktuální stav umělecké scény globálně. Hovoří přitom o potřebě revize kritické praxe, která se sama dostala pod palbu kritiky s narůstající tendencí v posledních letech. Více než Foster vidí v aktuálním stavu uměleckého světa příležitost například kurátorka Miwon Kwon a další teoretici citovaní Wesem Hillem. Ten navíc spojuje post-kritický diskurz s novým pohledem na folklor a jeho roli v současném umění. Z hlediska disertace je důležité, jakým způsobem rozkrývá jeho propojení se současným uměním jako formátu zprostředkovávajícího dynamické procesy související s identitou.⁴¹ Kapitola 2.3 tvoří důležitý odrazový můstek pro závěrečnou analýzu v Oddílu IV.

³⁶ WINTER, Tomáš a MACHALÍKOVÁ, Pavla, ed. *Jdi na venkov! Výtvarné umění a lidová kultura v Českých zemích 1800-1960*. Praha: Artefactum, 2019.

³⁷ Např. Winter a Machalíková (pozn. 33), stejně jako řada dalších, odkazují především ke slavné práci Benedicta Andersona. (česky *Představy společnosti: Úvahy o původu a šíření nacionalismu*. Praha: Karolinum, 2008).

³⁸ ERIKSEN, Thomas Hylland. *Antropologie multikulturních společností: Rozumět identitě*. Praha – Kroměříž, 2007.

³⁹ FOSTER, Hal. Post-Critical, *October* 139 [online]. 20. 3. 2012, (Winter 2012), [cit. 6.8.2020]. Dostupné z: https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00076

⁴⁰ FOSTER, Hal. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London: Verso, 2015.

⁴¹ HILL. *How Folklore Shaped Modern Art*, 2016. (citováno dříve).

1.5 METODA A METODOLOGICKÉ OTÁZKY

Vzhledem k hybridnímu charakteru pramenů i k vytyčeným cílům projektu bylo zásadní zvolit správnou výzkumnou metodu (metody) a odpovídající formu zpracování. I v tomto případě, stejně jako u jiných uměleckých doktorských prací, je volba relevantního přístupu spojena s řadou metodologických problémů⁴². Snaha o kvalitní práci kombinující přístup sociálních věd, historie a teorie umění spolu s kurátorskou praxí je vždy chůzí po minovém poli. Už s ohledem na odlišné cíle, teoretická východiska a metodologii by byla kontraproduktivní například striktní aplikace etnografických metod, hojně využívaných jak v sociologii, tak v antropologii. Celkové hodnocení disertace měřítka sociálních věd by tudíž vedlo k nutnému zklamání. Ve výsledku je pro mne širší pole relevantních oborů jen pomocnou vztahnou soustavou pro interpretaci (analýzu) umělecké tvorby a její zasazení do širších kontextů. Data získaná například z rozhovorů, o něž jsem opíral některé své závěry, jsou především psychologického charakteru. Ale vzhledem k jejich malému množství a zaměření práce na zmapování a historické zasazení určitých fenoménů v současném umění, zůstává možnost jejich analýzy z pozice sociální psychologie nebo hodnotové analýzy otevřená pro další badatele.

1.5.1 Zmapování fenoménu

Pojem mapování se může zdát v současném diskurzu nadužívaný nebo i zprofanovaný, ale v případě této práce je zcela na místě. Inspirace lidovým prostředím a dávnými tradicemi je dobře zdokumentována pro naše i světové umění v 19. století a v první polovině 20. století. Tyto tendence byly součástí různých národních romantismů, folklorismů, primitivismů i avantgard a věnovala se jim řada výstav i monografií⁴³. Nicméně situace ve Střední Evropě zhruba od 60. let 20. století až po současnost není po této stránce přehledně zpracovaná. Fenomén lidových inspirací po roce 2000 byl reflektován jen v některých menších výstavách, nebo jen velmi vágně ve větších monografiích snažících se o syntézu daného jevu⁴⁴. Právě skrze tyto výstavy a posléze přes rešerše literatury jsem snažil v první fázi vymezit jasné hranice zkoumaných fenoménů. Posloužily k tomu také předběžné rozhovory s umělci a teoretiky. Na jejich základě jsem z výzkumného souboru vyřadil i některé umělecké projevy, které jsem původně zamýšlel zkoumat spolu s lidovými inspiracemi (především ty, které se vztahovaly výlučně ke konceptům původní divočiny, domorodců, animismu apod.)

1.5.2 Rozhovory

Jak jsem již předeslal, pro zpracování pramenné základny jsem zvolil hybridní metodiku částečně vycházející ze sociálních věd. Jedná se především o metodu polostrukturovaného rozhovoru využívaného často v rámci kvalitativních výzkumů. Vhodnou volbou respondentů jsem se snažil postihnout reprezentativní příklady tvorby napříč mediálním spektrem od malby,

⁴² STEREC, Pavel. *Politika uměleckého výzkumu, boloňský proces a kritická umělecká praxe*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze. 2016.

⁴³ Například výstava *Folklorismy* (2004), *Budování státu* (2015) nebo naposledy *Jdi na venkov!* (2019).

⁴⁴ WINTER, Tomáš a MACHALÍKOVÁ, Pavla, ed. *Jdi na venkov! Výtvarné umění a lidová kultura v Českých zemích 1800-1960*. 2019.

přes sochu, objektovou tvorbu, instalace až po fotografii, video, akce, performance a participativní projekty.

Rozhovory se navzdory základní struktuře případ od případu lišily v závislosti na okolnostech a osobnosti respondentů. Většinou trvaly v rozmezí jedné hodiny až čtyř hodin. S některými respondenty jsem vedl rozhovor opakovaně, v určitých případech i v rozmezí několika let. Vznikl tak dostatečný prostor pro zjištění skutečných motivů a postojů mých respondentů. V některých případech zpočátku dávali odpovědi, o kterých si mysleli, že je očekávám, nebo které byli zvyklí dávat při podobných situacích. Například se snažili reflektovat klíše opakovaná v kurátorských a jiných textech motivovaných aktuálními teoretickými trendy. Nebo vysvětlovat určitá témata ve své tvorbě čistě jako politicko-sociální kritiku, protože jinak by riskovali obvinění z folkloristických nostalgii. Až posléze se ukázaly hlubší, subjektivnější a z estetického či psychologického hlediska logičtější motivace. V případě opakovaných rozhovorů bylo též možné sledovat vývoj pohledu umělců na zkoumané téma, respektive jeho důslednější reflexi v čase. Na základě zkušenosti z přípravných rozhovorů jsem si určil několik konkrétních oblastí, na které jsem se ptal všech respondentů a na základě jejich porovnání se snažil identifikovat společné znaky vedoucí k obecnějším závěrům.

Jednalo se o dotazy ohledně:

- rodinné historie;
- kořenů na venkově/ve městě;
- osobní zkušenosti a vztahu k lidové kultuře nebo k venkovu;
- vztahu k etnografii/antropologii, respektive jejich využití v tvorbě;
- vědomí trendu folklorních/lidových inspirací v našem i globálním umění a zda-li se považují za jeho součást;
- vnímání osobní pozice na současné umělecké scéně;

Jádrem rozhovorů pak byly konkrétní dotazy na inspiraci a interpretaci odkazů k tradiční kultuře:

- Co jsou konkrétní zdroje jejich inspirace?
- Jaký je jejich osobní postoj k tématům, které je inspirují?
- Proč s nimi pracují tak, jak s nimi pracují?
- Jak interpretují vlastní tvorbu, respektive jak by chtěli, aby byla interpretována?
- Zdali věří, že je „folklorní“ inspirace nosná i mimo jejich vlastní tvorbu v současném umění?

V souvislosti s rozhovory bych rád poznamenal, že v kombinaci s vlastními kurátorskými projekty a osobní zkušeností z výstav pro mne v jistých okolnostech nabývaly

podoby autoetnografického výzkumu.⁴⁵ Rozhovory měly formu skutečného dialogu, v jehož důsledku docházelo k dílčím proměnám mého náhledu na problematiku i osobního postoje k tématu. V kontextu současné antropologie jsem si vědom vlastní subjektivity i osobního angažmá v tématu výzkumu. Což není nijak v rozporu se současným trendem v antropologii, která stále častěji využívá autoetnografii jako relevantní experimentální metodu.⁴⁶

1.5.3 Srovnávací analýza

V závěrečné fázi projektu jsem se pokusil strukturovat informace získané z rešerší pramenů, navštívených výstav, rozhovorů a kurátorských projektů. Klíčová byla srovnávací analýza pro porovnání analogií nebo rozdílů mezi situací v našem prostředí a v zahraničí, respektive situací po roce 2000 a analogickými manifestacemi tématu v evropském umění napříč historickými epochami. Jednalo se tedy o porovnání, jak s tématem lidové kultury a venkova nakládaly předchozí umělecké generace. Může se zdát, že konkrétně historické srovnání se situací před průmyslovou revolucí je přitažené za vlasy, nicméně věřím, že závěry, které prezentuji v příslušných oddílech disertace, dokazují relevanci takového přístupu. Z metodologického hlediska byl důležitý pro odhalení spojitostí mezi tradiční kulturou a představou venkova nahlíženého v dějinách evropského myšlení jako *topos* mimo čas – v mentálním prostoru „divočiny“ – opozice civilizace a rezidua prvotního „zlatého věku lidstva“. Zmapování a porovnání přítomnosti tématu napříč různorodou mediální tvorbou (malba, socha, video, akce a participativní interdisciplinární projekty) ukázalo na další tematické kontexty a nuance, které v dřívějších historických obdobích nebyly tak zřetelné a mohly se plně rozvinout až v kontextu současného umění.

Srovnávací analýza připravila prostor pro zasazení do teoretické perspektivy a prokázala spojitost s historickým motivem návratů ke kořenům, kritikou civilizace, environmentální kritikou a hledáním identit v lokálním kontrapunktu globální civilizace.

1.5.4 Kurátorské projekty

Část kurátorských projektů jsem realizoval souběžně s fází „mapování“ a často v kombinaci s výzkumnými rozhovory. Důležité bylo, že se nejednalo pouze o výstavy a projekce, ale též o umělecké prezentace formátu artist talk, spojené s projekcemi a diskuzemi. Význam této vrstvy disertace spočíval v přímém zapojení do dynamiky tématu, kterým se zabývám. Analogie lze nalézt u terénního nebo autoetnografického výzkumu v antropologii. Podrobněji se jim věnuji v závěrečné části disertace nazvané *Autoreferát a dokumentace praktického výstupu práce*.

⁴⁵ MARÉCHAL, Garance. Autoethnography. In Albert J. Mills, Gabrielle Durepos & Elden Wiebe (Eds.), *Encyclopedia of case study research 2*, Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2010, s. 43-45.

⁴⁶ SYKES, Brent E. Transformative Autoethnography: An Examination of Cultural Identity and its Implications for Learners, *Adult Learning* [online] 25(1/2014), [cit. 15. 7. 2020]. Dostupné online: <https://doi.org/10.1177/1045159513510147>

ODDÍL II.

2 Současný stav poznání

V úvodu jsem naznačil nepřímou cestu, která mne přivedla k tématu folkloru a umění prostřednictvím zkušenosti z výzkumu v rámci sociálních věd, respektive skrze kontext osobní historie. Zmiňoval jsem též z toho vyplývající hybridní přístup k teorii i metodě v disertaci. Z toho důvodu je následující oddíl rozdělen do kapitol – tří základních kamenů, na nichž stojí její teoretická báze. První sleduje kontexty fenoménů spojených s prostředím venkova a tradic v sociálních a humanitních vědách (etnologie, sociologie, antropologie). Druhý sumarizuje, jakým způsobem bylo dané téma reflektováno v evropském a především našem umění až po současnost. Třetí představuje pojem post-kritického diskurzu v současné teorii, aby do něj ve výsledku zasadil základní teze představené v předcházejících dvou kapitolách.

2.1 IDENTITA, TRADICE A VENKOV V TEORII SOCIÁLNÍCH A HUMANITNÍCH VĚD

Jedním z cílů disertace je také vyjasnění a zasazení zkoumaných uměleckých fenoménů do relevantního kontextu. Přitom složky a produkty tradiční lidové kultury, ke kterým se předmětná tvorba a konkrétní umělecká díla vztahují, spadají do tradičního výzkumného teritoria etnologie a kulturní a sociální antropologie. Z těch vzešly i pojmy jako *folklor*, *lidová kultura* ad. běžně používané jak laickou, tak odbornou veřejností. Přitom zůstává jejich význam a kontext na umělecké scéně, mezi kurátory i teoretiky umění často neustálený a ne příliš jasný, respektive o některých chybí obecné povědomí. Z toho důvodu cítím nutnost na počátku práce vysvětlit klíčové kategorie a pojmy, ke kterým se budu průběžně v textu odkazovat.

2.1.1 KATEGORIE LIDOVÉ KULTURY V SOCIÁLNÍCH A HUMANITNÍCH VĚDÁCH

Vesnice a venkov

Vysvětlovat pojem venkova v kontextu s předkládanou disertací by se mohlo zdát na první pohled nadbytečné. Ve skutečnosti se však jedná o klíčovou kategorii, která se může v obecném povědomí do určité míry překrývat s pojmem *tradiční lidové kultury* (zvláště pro období 19. století). Hlavním důvodem proč na význam slova venkov kladu v této práci důraz, je moje přesvědčení, že pojmy jako *folklor*, *tradice* a *lidová kultura* jsou v mentální rovině jen dílčími prvky-projevy nadřazeného fenoménu, a tím je v evropském (a obzvláště středoevropském) myšlení historická idea venkova jako protikladu k městské civilizaci.

V případě **vesnice** se z relevantního hesla v Národopisné encyklopedii (2007) mnoho nedozvíme. Definuje ji jako „*sídlo venkovského typu zpravidla s převahou zemědělského obyvatelstva*“⁴⁷. Více informací nalezneme na stránkách Sociologické encyklopedie pod Sociologickým ústavem AV ČR. Nebudu citovat charakteristiky, které jsou dnes všem jasné. Podstatné je, že v historickém hledisku si vesnice „*zachovávají kompaktní soc. strukturu, výrobu pro vlastní spotřebu a jsou samostatným, uzavřeným celkem, relativně izolovaným od ostatního světa*“⁴⁸. Jinými slovy, vesnice tvoří svým způsobem bytostně lokální ekosystém vzájemné závislosti vztahů mezi lidskou kulturou a přírodním prostředím. Silná vazba na přírodní prostředí je něco, co bych osobně doplnil jak do definic historického vývoje vesnice, tak tradiční lidové kultury. Je to jeden ze zásadních rysů, který odděluje venkovský prostor (především v minulosti) od města a bude hrát zásadní argumentační roli v textu této disertační práce.

Vazbu na přírodu zmiňuje znovu Sociologická encyklopedie, když definuje **venkov** jako „*obydlený prostor mimo městské lokality tradičně charakterizovaný orientací na zemědělství a menší hustotou obyvv., ale i jiným způsobem života, většinou propojením s přírodou, a také jinou soc. strukturou ve srovnání s městem*“⁴⁹. Národopisná encyklopedie doplňuje že venkovská

⁴⁷ BROUČEK, Stanislav–JEŘÁBEK, Richard (eds.). Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. Praha, 2007, 2. sv, s. 1134.

⁴⁸ <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Vesnice>

⁴⁹ <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Venkov>

„kultura i společenský systém se výrazně liší od kultury a společnosti obyvatel velkých měst. V pojetí české nacionalistické etnografie 19. a počátku 20. stol. byl v pokladnici čistě české kultury. ...Mezi obyvatele v. nejsou počítáni jen vesničané, ale také obyvatelé malých (tzv. venkovských) měst. V. byl ve srovnání s městy chápán jako území kulturně i společensky zaostalé, proto se v něm uchovala lidová kultura, která ve velkých městech dávno zanikla“⁵⁰.

Jedno z nejčastějších pojetí venkova je nahlíženo v rámci dichotomie mezi městem a vesnicí, tedy kontrastu mezi městem a vesnicí. V tomto smyslu se na rozdíl venkova a města dívá i sociolog Émile Durkheim ve svojí disertaci *Společenská dělba práce*⁵¹, přičemž za hlavní parametr považuje dělbu práce a s tím spojený pojem solidarity. Tzv. *mechanickou solidaritu* dává do spojitosti se segmentární společností odpovídající tradičním komunitám (viz lid s.). Oproti tomu městská společnost s výraznou diferenciací povolání je jako celek závislá na vzájemné kooperaci v naplňování svých potřeb. Z hlediska dělby práce funguje jako provázaný stále rostoucí organismus. Durkheim pro ni používá termín *organická solidarita*. Venkov je u něj spjatý s překonanou minulostí, kdy si byli lidé žijící na vesnici svou činností velmi podobní a spojoval je především společný životní prostor – lokalita.

Před Durkheimem opíral o dichotomické pojetí své psychologické kategorie německý sociolog a filozof Ferdinand Tönnies. Ve své knize *Gemeinschaft und Gesellschaft*⁵² (první vydání 1887). *Gemeinschaft*, přeloženo jako pospolitost, představuje menší komunitu, ve které jsou lidé celoživotně zakořenění a vytvářejí mezi sebou pevné vztahy, prodchnuté pocitem sounáležitosti. Základní jednotka rodiny se tu organicky rozšiřuje do lokální komunity (vesnice). *Gesellschaft*, překládáno jako společnost, reprezentuje městský způsob sociální organizace bez pevných pout k lokalitě a volnějšími mezilidskými vazbami. Vztahy nejsou tak pevné a podle něj se tu lidé zapojují jen do krátkodobých koalic.

Dichotomické pojetí pracuje s představou města a vesnice jako kompaktních, homogenních celků. To odpovídá v česko-slovenském prostoru době do poloviny 20. století. V následujícím období došlo k výrazné proměně uspořádání vzájemných vztahů, kolektivizaci a masivní urbanizaci. Proto se od 70. let 20. století začal prosazovat pohled na vztah města a venkova jako na kontinuum, ve kterém lze vesnici v podstatě kdykoli tlakem urbanizace proměnit na město. V současnosti je i tento model překonaný. V souvislosti s environmentální krizí a stále více zřetelnými negativy globalizovaného kapitalismu se objevují i nové trendy, jako regionalismus a určitá konceptuální renesance venkova. S tím souvisí i termíny konvergence a divergence. Například v teorii sociálního ekologa Bohuslava Blažka, který poukazuje na vzájemné prolínání a ovlivňování mezi venkovem a městem. Právě komunikace je pro něj zásadním hlediskem měnícím charakter vztahů digitálního věku. Do vztahové dvojice město a venkov tak přidává ještě třetí veličinu – média.

Vymezení pojmu venkov v disertaci

K vesnici a venkovu se tedy lze vztahovat minimálně ve dvou rovinách. Jednak jako k historické kategorii, kterou lze v česko-slovenském prostoru poměrně jasně definovat v období od raného novověku zhruba do poloviny 20. století. Pro následující období je to již složitější

⁵⁰ BROUČEK, Stanislav–JEŘÁBEK, Richard (eds.). Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. Praha, 2007, 2. sv, s. 1131.

⁵¹ DURKHEIM, Émile. *Společenská dělba práce*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2004. 375 s.

⁵² TÖNNIES, Ferdinand. *Community and Society*. New York: Harper and Row, 1963. 298 s.

vlivem procesů, které vyústily v to, co Zygmunt Bauman nazval tekutou modernitou. Vzhledem k významové ambivalenci pojmu, proto vždy upozorňuji na kontext, v jakém ho uvádím.

Lid – nositel lidové kultury

Pojem *lidová kultura* (v anglosaském prostředí *Folk Culture*) byl v různých dobách a na různých místech používán pro označení široké škály kulturních projevů. Jeho obsah se během historie proměňoval s významovými posuny termínu *lid* (též *lidové vrstvy*) v návaznosti na společenský vývoj. Do našeho odborného diskurzu se termín dostal v 19. století prostřednictvím němčiny, respektive překladem německého výrazu *Volk*. Ten ještě ve středověku znamenal především větší skupinu lidí nebo bojovou družinu, ale postupně se přenesl na vrstvy poddaných žijících na venkově a v průběhu 18. a 19. století zprostředkovaně také na německý národ v moderním slova smyslu (*Volkgeist* = národní duch, charakter národa). Přes myšlenky Johanna Gottfrieda Herdera a romantickou filosofii se význam pojmu překládaného zprvu volně jako lid i národ uchytily v českém prostoru. Postupně zaujal pevné místo v politickém jazyce a ve vědě, především pak v národopise či etnografii. Ale i tam se dále vyvíjel a stále více zobecňoval. Například v 60. letech 20. století definovala československá etnografie pojem lid jako uzavřenou skupinu lidí s vyhraněnými kulturními znaky⁵³. V roce 2007 jej nově definuje v národopisné encyklopedii Čech, Moravy a Slezska etnolog a afrikanista Jan Kandert. Vzhledem k zajímavým souvislostem, které uvádí, si dovoluji odcitovat téměř celé jím zpracované heslo⁵⁴.

„**lid** ...b) ze sociálně-kulturního hlediska historicky proměnlivé označení společenských vrstev tvořících základní soubor obyvatelstva daného území, zpravidla těch, kdo si zajišťují obživu manuální činností (angl. *folk*). Protějškem jsou měšťané, aristokracie (tzv. dobří lidé) a některé další skupiny (vojáci, inteligence). Pojem není přesně definován a jeho chápání se v průběhu 19. a 20. stol. neustále proměňuje. Je používán zejm. pro označení velkých společenských skupin v Evropě a v Sev. Americe; pro ostatní mimoevropské oblasti jen v kontextu koloniálního období a moderní průmyslové civilizace (historicko-etnografická praxe užívala jako paralelní termín *kmen*). L. a jeho kultura jsou v tradiční etnografii chápány jako hlavní předmět výzkumu. – Počátky novodobého chápání pojmu l. sahají do 15. a 16. stol., kdy byli tímto termínem označováni především poddaní. V 18. a na začátku 19. stol. v souvislosti s převládajícím romantismem a nastupujícím nacionalismem je l. (jímž se rozumějí obyvatelé venkova) chápán jako rezervoár původní, české kultury, kterou měšťanstvo i aristokracie již ztratily. V praxi 2. poloviny 19. a počátku 20. stol. byl v č. zemích pojem lid jakožto nositel české kultury často zužován pouze na majetnější venkovské vrstvy, především na sedláky. Důvodem tohoto zúžení byla sběratelská zkušenost, že nejvíce (hmotných) dokladů lidové kultury se nachází právě mezi nimi. V průběhu 20. stol. a zejm. po r. 1945 se pojem l. rozšiřuje i na obyvatele měst, obvykle ve spojení pracující lid. V 90. letech 20. stol. se v č. zemích termín lid obchází (např. lidé).”

Podobný význam jako německé slovo *Volk* má i anglický výraz *Folk* (oba mají kořeny v Proto-Germ. *fulka – družina, skupina, vojsko). Pronikl k nám v průběhu 20. století prostřednictvím slov jako *folklore* a *folk music* (*folk*). Díky odlišnému prostředí a mnohem

⁵³ KARBUSICKÝ, Vladimír, SCHEUFLER, Vladimír a kol. *Československá vlastivěda. Díl III lidová kultura*. Praha: Orbis, 1968, s.19.

⁵⁴ BROUČEK, Stanislav–JEŘÁBEK, Richard (eds.). *Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Praha, 2007, 2. sv, s. 477.

širšímu výzkumnému záběru sociální antropologie⁵⁵ získal tento pojem v Británii a v USA již dříve daleko obecnější význam než u nás. Nejčastěji se totiž chápe jako obecná masa, skupina lidí v protikladu k elitám⁵⁶.

A jak se dnes vypořádává česká etnologie s významovými posuny pojmů lid a lidová kultura? Dobrý příklad nalezneme na stránkách *Východočeského muzea v Pardubicích*, v sekci věnované aktuální výzkumné činnosti. Z pozice badatelů, kteří se i dnes pohybují v terénu a sbírají materiál mezi „obyčejnými lidmi“, jsou cíle a předmět aktuálního výzkumu vysvětleny srozumitelně i pro laiky. K pojmu *lid* dodávají:

*„Ačkoliv dnes za lid považujeme nejširší společenské vrstvy obyvatelstva, nejnápadněji se projevy tradiční lidové kultury uplatňují prostřednictvím menších sociálních jednotek a lokálních společenství, neboť v těchto societách tyto projevy fungují v autentické podobě jako běžná součást komunikace a životního způsobu.“*⁵⁷

Vymezení pojmu lid v disertaci

Pojem *lid*, respektive *venkovský lid*, chápu jako dobově poplatnou historickou kategorii. Pokud ho používám, tak v původním etnografickém smyslu coby označení obyvatel venkova ve Střední Evropě od raného novověku do 20. století, jejichž kultura a hospodářství byly formovány především tradicí a interakcí mezi tradičními formami zemědělství, řemeslné výroby a lokálním přírodním prostředím.

Lidová kultura

V souvislosti s proměnlivostí termínu *lid* je třeba dodat, že i samotný pojem kultura má nepřehledné množství významů. Jen v roce 1952 zaznamenali antropologové A. L. Kroeber a C. Kluckhohn na 164 definic slova kultura⁵⁸. Aktuálně jednu z nejkonkrétnějších definic lidové kultury nalezneme znovu na stránkách *Východočeského muzea v Pardubicích*⁵⁹. Tamní muzejníci do ní počítají projevy hmotného, sociálního a duchovního života, konkrétněji pak druhy obživy a zaměstnání, stavitelství a bydlení, odívání, stravu, způsob přepravy, výtvarné projevy, příbuzenské a sousedské vztahy i s nimi spojené instituce, obyčejovou tradici a obřadní kulturu, vědění a víru, slovesné, hudební, dramatické a taneční umění. Historicky podstatným znakem je anonymita tvůrců lidové kultury a s tím spojená tradičnost, neboli přetrvávání jevů lidové kultury mezigeneračním předáváním. Proto doporučují jako vhodnější označení sousloví *tradiční lidová kultura* nebo *tradiční a lidová kultura*. Lidová kultura odpovídá v čase vždy pouze konkrétnímu období. Z dílčích projevů v různých dobách na různých místech nelze vyvozovat její obecně platné charakteristiky jako celku. Složky lidové kultury totiž procházejí historicky na různých místech vývojem, při kterém na ni působí dobové trendy (slohy),

⁵⁵ De facto oborová analogie evropské etnologie a etnografie. Jsou dnes do značné míry zaměnitelné. Případně bývá etnografie a etnologie považována za součást či subdisciplínu antropologie.

⁵⁶ Viz heslo *Folk* v online verzi slovníku Oxford English Dictionary, Online: <https://www.oed.com/view/Entry/72542?redirectedFrom=Folk#eid>, (cit. 1. 7. 2020)

⁵⁷ Východočeské muzeum v Pardubicích. *TRADIČNÍ LIDOVÁ KULTURA*: Předmět a cíle výzkumu. Online: <https://www.vcm.cz/muzeum/vyzkumna-cinnost/tradin-lidov-kultura/>, (cit. 30. 6. 2020)

⁵⁸ KROEBER, Alfred Louis – KLUCKHOHN, Clyde. Culture: a critical review of concepts and definitions. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, 47, č. 1. Cambridge, Massachusetts: The Museum, 1952. s. 223.

⁵⁹ Východočeské muzeum v Pardubicích. *TRADIČNÍ LIDOVÁ KULTURA*: Předmět a cíle výzkumu. Online: <https://www.vcm.cz/muzeum/vyzkumna-cinnost/tradin-lidov-kultura/>, (cit. 30. 6. 2020)

„...přičemž v 19. století národním hnutím podpořený zájem o tradiční lidovou kulturu obyvatelstva žijícího na venkově umožnil, aby z ní řada prvků pronikla i do dalších společenských vrstev, a to natolik výrazně, že dosáhly určitých slohových znaků, jejichž ohlasy můžeme vždy čas od času zachytit v nejrůznějších trendech v naší společnosti dodnes.“⁶⁰

Další doplňující informace nalezneme pod jinak stručným heslem v Národopisné encyklopedii (2007):

„**lidová kultura**, kultura lidu, jejíž konkrétní vymezení závisí na soudobé definici lidu; jeden ze základních předmětů etnografického výzkumu. V historické praxi je obsah pojmu spojován s evropským a severoamerickým materiálem, o l. k. jiných mimoevropských oblastí se začalo uvažovat až po 2. světové válce. Vzhledem k variabilitě pojmu bývá l. k. zejm. v oblasti umění obecně zaměňována s kulturou vzdálených etnik (exotickou). – Od 2. poloviny 19. stol. byla l. k. etnografy nejen studována, ale také nahlížena jako jev ohrožený zánikem. Proto nejméně od 80. let 19. stol. existují snahy o její záchranu, popř. o obnovování.“⁶¹

Oproti středoevropskému prostředí prošel anglosaský svět (v podstatě celá Evropa na západ od nás) velmi odlišným vývojem podmíněným především novověkým kolonialismem. Kromě kolonialismu vedla historicky rozdílná společensko-ekonomicko-politická situace Západu k formulaci mnohem volnější definice lidové kultury. V angličtině se dnes pod pojmem *Folk Culture*⁶² skrývá široká škála odkazů nejen k tradiční venkovské kultuře Evropy, ale zahrnuje i kulturní projevy indigenních populací, jako jsou Inuité (aj.), nebo na opačné straně spektra zcela současné subkultury třeba New Yorku⁶³.

Význam termínu tedy záleží na oborové tradici. Dnes se široká definice prosazuje i v našem prostředí spolu se silícím vlivem sociální antropologie. Význam termínu *lidová kultura* však ve skutečnosti přestává být relevantní. Jednak v souvislosti s antropologií, která tuto kategorii v podstatě nepotřebuje, ale také v důsledku soudobé proměny venkova a vztahů mezi urbánními centry a rurálními periferiemi (viz pojem *lid*). Lidovou kulturu tak vidíme spíše v pozici historické kategorie. V některých případech však lze hovořit o lidové kultuře v našem prostředí i dnes. A to nejen v souvislosti s folklorismem, ale i s autentickými projevy, jak folkloru a tak hmotné kultury (zvláště v tradičních formách zemědělství) a lidové religiozity. Stále také nalézáme prvky tradiční kultury i u široké veřejnosti jako určité úzy a dovednosti „o nichž ale většinou neuvažujeme jako o něčem, co je hodno pozornosti, byť se jedná o osobitý druh tradice, označované jako kulturní dědictví“⁶⁴.

Vymezení pojmu tradiční lidové kultury v disertaci

Pro účely této práce pojímám termín *lidová kultura*, respektive *tradiční lidová kultura*, jako historickou kategorii vztahující se k tradiční kultuře venkovského lidu. Zahrnuje všechny charakteristiky zmíněné ve výše uvedených definicích vycházejících z evropské etnologie, mnou ještě doplněné o projevy a hodnoty tradičního vztahu mezi člověkem a jeho přírodním

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ BROUČEK, Stanislav–JERÁBEK, Richard (eds.). *Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Praha, 2007, 2. sv, s. 485.

⁶² REVILL, George. *Folk Culture and Geography*, Oxford Bibliographies, 2014 (online)

⁶³ BRUNVAND, Jan Harold (ed.), *American Folklore: An Encyclopedia*, Routledge: Garland Reference Library of the Humanities, 1998, s. 302.

⁶⁴ Východočeské muzeum v Pardubicích. *TRADIČNÍ LIDOVÁ KULTURA: Předmět a cíle výzkumu*. Online: <https://www.vcm.cz/muzeum/vyzkumna-cinnost/tradin-lidov-kultura/>, (cit. 30. 6. 2020)

prostředím. Geografickým a časovým vymezením mnou používaného pojmu je Střední Evropa v době od raného novověku zhruba po druhou polovinu 20. století (s některými výjimkami).

Folklor

Dnes plošně užívaný a do určité míry mnohoznačný termín zavedl roku 1846 William John Thoms ve formě *Folk-Lore*⁶⁵ na stránkách časopisu Atheneum. Výraz použil přímo pro název svého sloupku a odvodil jej od sousloví *Lore of the People*, tedy souhrnu znalostí a vědomostí lidu, předávaných tradic. Přeneseně „vše, co lid ví“. Nový termín měl nahradit slovo *starožitnosti* (*antiquities*), které bylo i v našem prostředí až do 20. století užíváno pro široké spektrum kulturních projevů souvisejících s minulostí (viz např. *Slovanské starožitnosti* Šafaříkovy, 1837/1865 a později Niederleho, 1911–1925)⁶⁶. Stejně jako význam slova *starožitnosti* se v čase a místě proměňoval i význam slova *folklor*. V současné etnologii a folkloristice je definován jako „*soubor kulturních projevů realizovaných formami ústní, hudebně-zpěvní, herní, taneční a dramatické přímé, neboli kontaktní komunikace. Konkrétně vydělujeme folklor slovesný, hudební, taneční, dětský a lidové divadlo.*“⁶⁷ Do slovesného folkloru spadá široká škála ústně předávaných literárních útvarů, ale je zajímavé, že etnologie do folkloru většinou nezahrnuje religiózní projevy, rituály a mýty. Je nicméně pravda, že v našem lidovém prostředí se jich také mnoho nedochovalo. Nespadají sem ani výtvarné projevy nebo lidový oděv, které se řadí k materiální kultuře.

Počátky zájmu o folklor vycházejí z filozofie romantismu na přelomu 18. a 19. století. V jejich důsledku v Evropě až do konce 19. století převládá názor, že především pohádky a písně tvoří základ národní kultury a jazyka. Jejich tvůrcem i nositelem měl být anonymní lid, který do nich zakódoval stopy dávných mýtů a „národní“ morálky (viz činnost bratří Grimmů). Spojitost folkloru a venkovské kultury se základem národní identity byla obzvláště pěstována v Čechách, kde se až do poloviny 19. století lidová píseň označovala jako národní. Odbornou, od podobné zátěže oproštěnou platformu získala česká folkloristika de facto až v druhé polovině 20. století⁶⁸.

Vrátíme-li se k zakladateli oboru, tak svému zájmu o historické tradice vycházel právě z vlivů romantismu a mytologické školy. Thoms prostřednictvím sloupků na stránkách časopisu Atheneum spolu s novým termínem pokládá základy dnešní folkloristiky. Zdůrazňoval přitom nejen sběr a uchování lidového materiálu, ale celkovou vnímavost vůči synkretismu všech projevů lidové duchovní kultury⁶⁹. Z rešerší anglosaské literatury⁷⁰ i na základě výzkumných rozhovorů v Británii jsem si uvědomil, jak mnohých významů může výraz *folklor* nabývat.

⁶⁵ HOLÝ, Dušan – SIROVÁTKA, Oldřich. O folklóru a folklorismu. Terminologická rozprava na 14. etnomuzikologickém semináři ve Strážnici (19.–21.11. 1984). Národopisné aktuality 22, 1985, s. 73–84.

⁶⁶ PAVLICOVÁ, Martina. Folklor a folklorismus v historické a sociální perspektivě. In: Křížová–Válka–Pavlicová. *Lidové tradice jako součást kulturního dědictví*. Brno: 2015, s. 167

⁶⁷ BLAHUŠEK, Jan (ed.). Identifikace a dokumentace jevů tradiční lidové kultury v České republice. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, 2006, s. 10

⁶⁸ PAVLICOVÁ, Martina. *Folklor a folklorismus v historické a sociální perspektivě*. 2015, s. 169.

⁶⁹ DUNCAN, Emrich. "Folk-Lore": William John Thoms. *California Folklore Quarterly* 5, 1946, č. 4, pp. 355-374. <https://www.jstor.org/stable/1495929>, cit. 30. 6. 2020

⁷⁰ HILL, Wes, *How Folklore Shaped Modern Art: A Post-Critical History of Aesthetics*. Routledge, New York and London 2016.

Mnozí⁷¹ jej dnes spojují se spirituálními a religiozními tradicemi, včetně archaických projevů jako animismus, šamanismus, nebo s *mytologiemi*, tak oblíbenými na umělecké scéně. V oblasti globálního umění je totiž význam slova neustálený a často zahrnuje všechny projevy lidové duchovní kultury, včetně těch spirituálních, religiozity nebo tzv. *knowledge* (dosl. vědění, znalost)⁷². Je to dáno i tím, že v některých zemích zahrnuje pojem folklor i památky hmotné lidové kultury (např. Francie). Stává se tak de facto synonymem k pojmu *lidová kultura*, přičemž může odkazovat k vernakulárním formám spirituální i materiální kultury různých prostředí, včetně současného velkoměsta. V několika případech mí respondenti v souvislosti s pojmem folklor uváděli také odkazy k minulosti až prehistorické⁷³ nebo kvazi historické. Patřily k nim především fantazie o pravěké magii, středověkém čarodějnictví a čarodějnických procesech, ožívajících v současné popkultuře⁷⁴ i v umění⁷⁵. Jak je vidět i z diskuzí okolo filmových a herních děl, řadě lidí dnes splývá rozdíl mezi objektivně existujícím folklorem zkoumaným v rámci relevantních oborů a mytologií či fantazií⁷⁶. Na druhou stranu obrovský úspěch kulturní produkce těžící z mýtů, dávných tradic i skutečného folkloru je důkazem nebývalého zájmu o téma napříč globální společností.

Vymezení pojmu folklor v disertaci

Podobně jako v případě pojmu *venkov* i při užití termínu *folklor* vždy uvádím, o jaký kontext se jedná. Zda o úzce vymezenou etnografickou kategorii, nebo ambivalentní mnohoznačný pojem – většinou v souvislosti s konkrétním případem tvorby, která se k němu odkazuje.

Folklorismus

V podstatě již od okamžiku „objevu“ lidové kultury intelektuály přelomu 18. a 19. stol. bylo jasné, že svět tradičního venkova je na ústupu v důsledku průmyslové revoluce, urbanizace a reforem moderního státu. Proto existují nejméně od 80. let 19. stol. snahy o její záchranu, respektive obnovování. Tyto impulzy ve většině případů nevycházejí z přirozeného vývoje lokální tradice. Bývají motivovány nostalgiemi vycházejícími často z městského prostředí, politickými zájmy, nebo odbornou snahou o zachování kulturních hodnot. V posledním případě se na vzniku folklorismů záměrně podílejí například etnografové⁷⁷. Dnes je však velmi těžké stanovit, co je přirozený vývoj (proměny) lokální tradice a co je zcela nebo částečně novým produktem. Každopádně výsledkem těchto procesů jsou často folklorní novotvary označované

⁷¹ Především respondenti ve Velké Británii (například umělkyně Victoria Adam, Tereza Bušková, aj.).

⁷² V kontextu lidové kultury označuje soubor tradic předávaného vědění (např. i léčitelství, technologií, znalosti přírody a zvířat ad.).

⁷³ Například k menhirům v britské krajině a s nimi spojeným nově vymyšleným mytologiím hnutí New Age a Wicca.

⁷⁴ viz například žánr *folk horror* v kinematografii (COLLIS, Clark. Before Midsommar: New documentary to tell the history of folk-horror genre, 2019)

⁷⁵ viz. Witch art a animismus na str.

⁷⁶ Například diskuze o folkloru v herní sérii Witcher (https://www.reddit.com/r/witcher/comments/41lqhe/how_much_of_the_lore_is_based_on_real_life/), nebo podobná diskuze k filmu Midsommar

(https://www.reddit.com/r/Midsommar/comments/camtvv/is_there_a_compilation_of_real/)

⁷⁷ BROUČEK, Stanislav–JEŘÁBEK, Richard (eds.). Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. Praha, 2007, 2. sv, s. 485.

jako tzv. folklorismy. V roce 1962 je definoval H. Moser jako „*existenci, využití, adaptaci a přeměnu tradičních jevů lidové kultury v nepůvodních podmínkách. Jedná se o zprostředkování a předvádění lidové kultury z druhé ruky, resp. život lidové kultury v novém kulturním a společenském systému, kde plní netradiční funkci. Charakteristickým znakem f. je i uvědomělé uchovávání, rozvíjení a pěstování folkloru, jeho šíření*“ v médiích⁷⁸. Folklorismus nesouvisí s úzce vymezeným pojmem folkloru, nýbrž zahrnuje široké spektrum jevů propojených s masovou či arteficiální kulturou, např. „*tradiční (lidové) pokrmy v restauracích, venkovské obyčeje slavené ve městě, snahy o obnovení kroje a lidového oděvu, tradiční vzory a ornamenty na výrobcích hmotné kultury a na textiliích.*“⁷⁹

Hovoří se o tzv. *přímém folklorismu*, který v přirozené komunikaci napodobuje či nahrazuje autentické folklorní jevy. Patří sem například folkloristické festivaly, hnutí souborů písní a tanců. Hovoří se o tzv. *druhém životě folkloru*, podmíněném uvědomělou snahou o uchování, rozvíjení a přenášení projevů tradiční kultury. Oproti tomu *folklorismus nepřímý* je svázaný s moderními médii a jejich masovým dopadem (např. lidová píseň a hudba v umělem zpracování v zábavním kulturním průmyslu). Nepřímé folklorismy souvisejí také s uměleckými novotvory a s designem. Velmi dominantní byly již v naší hudbě a výtvarném umění od poloviny 19. století do poloviny 20. století. Folklorismy měly často silně nacionální a politický charakter. Ten se v některých případech objevoval také v druhé polovině 20. století a nově i po roce 2000. Nicméně právě po roce 2000 pronikají ohlasy lidové kultury do umění často zcela bez politických konotací⁸⁰. Tento trend, který je i předmětem zkoumání předkládané disertace, lze sledovat v současnosti v celé Evropě, respektive globálně.

Vymezení pojmu folklorismus v disertaci

Jak naznačil již název stejnojmenné výstavy z roku 2004⁸¹, za určitých okolností lze chápat ohlasy lidové kultury v arteficiálním umění jako folklorismy. Platí to především pro dobu od konce 19. století do poloviny 20. století, kdy se hlavně v oblasti designu a architektury hledal typicky národní projev čerpající z lidové estetiky (raná Jurkovičova architektura, některé produkty družstva Artěl, nebo svérazové hnutí). Vzhledem k výše uvedeným charakteristikám folklorismu je však problematické k němu řadit i volnou tvorbu, obzvláště od avantgard dále. Termín coby zastřešení fenoménů, kterými se zabývám v disertaci, se mi jeví jako zcela nevhodný i proto, že řada umělců ve své tvorbě reaguje více na folklorismus než na původní lidovou kulturu (např. Jarmila Mitríková, Dávid Demjanovič nebo Barbora Lungová).

Tradice

Slovo pochází z latinského slovesa *tradere* (předávat). V etnografickém kontextu je tradice chápána jako soubor „*představ o ustáleném chování a názorech pravidelně předávaných mezi generacemi v rámci určité skupiny nebo společnosti*“⁸². Jako pramen, ze kterého se čerpají vzory chování a činností, bývá označována především v pre-literárních a pre-

⁷⁸ Tamtéž, s. 220.

⁷⁹ Tamtéž, s. 220.

⁸⁰ Winter, Machalíková...

⁸¹ *Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století*, České muzeum výtvarného umění v Praze (30.6.–19.9.2004)

⁸² BROUČEK, Stanislav a JERÁBEK, Richard (eds.). *Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Praha, 2007.

industriálních společnostech. Její aplikace je zdůvodňována opakovaným (úspěšným) použitím v minulosti, přičemž zajišťuje vědomí kontinuity na afektivní bázi, což do značné míry souvisí také s pojetím kolektivní identity. Pojem tradice bývá spojován s udržováním zvyků, morálky a de facto všech složek tzv. tradiční kultury, která se v evropském kontextu stala synonymem pro venkovskou lidovou kulturu. V souvislosti s hledáním identity novodobých evropských národů docházelo v 19. století k přeceňování autenticity lidových lidové kultury, především ústních lidových tradic, které byly dávány na roveň historickým písemným pramenům. Díky tomu byly často využívány v národně či nacionálně laděné umělecké tvorbě. Výzkumy folkloristů a pak i etnologů vyvrátily paušální předpoklad o neporušené kontinuitě a autentické čistotě lidových tradic. Přesto, že se v tradiční lidové kultuře příležitostně zachovaly velmi starobylé kulturní formy, představuje tradice dynamický celek, který se neustále proměňuje a přizpůsobuje aktuálním konstelacím. Průběžně dochází i ke vzniku nových tradic, které mohou působit ve svých odkazech k minulosti zdánlivě autenticky a starobyle.

Vymezení pojmu tradice v disertaci

V prostoru současného umění není význam slova tradice přesně vymezen. Často se vágně vztahuje právě k oblasti tradiční lidové kultury a funguje jako její synonymum, respektive synonymum folkloru. Jindy zahrnuje i mimoevropské domorodé tradice. Podobná situace panuje jak u nás, tak v zahraničí. Osobní diskurz některých z mnou zkoumaných umělkyní a umělců specificky pracuje s termínem *tradice* jako s analogií k lidovému venkovskému prostředí. V příslušných oddílech práce se přizpůsobují jejich úzu s upozorněním, kde se rozchází s antropologickým nebo etnografickým chápáním pojmu (např. tradice v tvorbě Tomáše Džadoně).

2.1.2 IDENTITA JAKO POJEM V SOCIÁLNÍCH VĚDÁCH

Pojem „identita“ se dnes stal víceméně běžnou součástí jazyka. Narážíme na něj v médiích, politice i v běžné komunikaci. Někdy v souvislosti s osobní identitou jednotlivce, jindy s tzv. skupinovou identitou – kulturní, etnickou, národní etc., přičemž oba typy spolu zásadně souvisejí. Navzdory frekvenci výskytu je možná překvapivé, že do odborného i běžného úzu vstoupila teprve nedávno. Na rozdíl od evropské filozofie, kde má práce s jejími koncepty dlouhou tradici, do sociálních věd pronikla jako termín teprve prostřednictvím psychologie v druhé polovině 20. století. Od padesátých let s ním výrazně pracoval německo-americký vývojový psycholog a psychoanalytik Erik H. Erikson. Navazoval na freudovskou psychoanalýzu, která na to, co dnes nazýváme „identitou“, klada vždy velký důraz, ačkoli vlastní termín příliš nevyužívala. Erikson, ovlivněn psychologizujícími výzkumy antropoložek Margaret Meadové a Ruth Benedictové, se proslavil zavedením pojmu *krize identity*⁸³, který ve svém pojetí vztahoval především k adolescentní fázi vývoje osobnosti. Vzhledem k tomu, že identita se týká vnitřní oblasti lidského života, přičemž společenské vědy kladou důraz na to, co se odehrává ve „vnějším prostoru“ mezi sociálními aktéry, převažoval mezi antropology dlouho názor, že by tato oblast měla zůstat ryze v oblasti psychologie. Nicméně Eriksonovu koncepci šlo velmi dobře transformovat a aplikovat na sociálně-psychologickou analýzu, což se také brzy stalo. V poválečném období se v antropologii objevila silná poptávka po nahrazení přebujelého kulturalismu nahlízejícího veškeré sociální jednání optikou reifikované kultury s pevnými

⁸³ Erikson E. H. *Identity and the life cycle*. New York: International Universities Press; 1959.

hranicemi, determinující své členy po všech stránkách od jazyka a náboženství, přes psychické (často i rasové) rysy, hmotnou kulturu až k etnické příslušnosti.⁸⁴

Koncepe *identity*, od počátku pojímané jako situační, instrumentální a pohyblivé v závislosti na politicko-ekonomické společenské realitě, se jevila jako vhodná substituce stále více zprofanového pojmu *kultury*. Na konci šedesátých let 20. století začali skandinávští antropologové pracovat s koncepty sociální (kulturní) a etnické identity, při formulaci toho, co se dnes běžně nazývá *etnicitou*.⁸⁵ Vzhledem k tomu, že *etnicita*, respektive *etnická identita*, je obecně považována za politizovanou formu kulturní identity, nebylo již daleko k celkové politizaci diskuze o identitách. V sedmdesátých letech se zavedením tzv. politik identit (*identity politics*) přelila nová terminologie z odborného diskurzu do veřejného politického prostoru. Následně po pádu komunistických režimů v atmosféře stále intenzivnější globalizace jsme byli na prahu nového tisíciletí svědky dalšího upevnění pozice pojmu identity ve veřejném prostoru. Mimo jiné díky nástupu tzv. *identitární politiky*⁸⁶, vycházející částečně z myšlenek *politiky identit*, ale na velmi odlišném politickém základě. Pro období posledních dvaceti let je ve veřejné diskuzi i politice charakteristické oživení tématu národních a lokálních identit v kontextu nadnárodních celků, respektive globálního ekonomického systému. V dnešní situaci tak různé skupiny i jednotlivci běžně operují s termínem identity v rozmanitých kontextech rozprostřených od sexuality, subkultury, módy, etnického nebo geografického původu, přes historii po identitu politickou, národní a státní. Ve všech kontextech a navzdory jejich různorodé povaze však stojí pojem identity na společném základě, ze kterého vycházely již původní koncepce nastíněné v rámci psychologie či filozofie v první polovině 20. století. Mají co do činění s univerzálním psychickým ustrojením člověka. Především s jeho kognitivními schopnostmi a strategiemi, skrze které kategorizuje svět a nahlíží sám sebe.

Nyní je důležité zdůraznit, jak významnou roli představuje umění pro komunikaci všech zmíněných i možných nejmenovaných aspektů identity v současné společnosti. A to jak vědomě skrze cílenou tematizaci v rámci konkrétní umělecké praxe, tak zcela nevědomě jako součást všudypřítomného celospolečenského diskurzu. Ten, stejně jako reálný jazyk, všechny identity neustále skloňuje a přetváří do rozličných podob ve vzájemně se prolínajících procesech. Vzhledem k obtížnosti uchopení takto tekutého komplexu se umění jeví jako výjimečný systém schopný reflektovat a komunikovat poselství identit zakódovaná do intuitivního jazyka symbolů, kterým však rozumějí i ti, kteří se o problematiku nijak hlouběji nezajímají. Role umění byla v tomto smyslu vždy nezastupitelná.

V úvodu jsem zmínil, že k myšlence využít teoretické přístupy k identitě při analýze prvků lidových tradic v našem umění mne přivedla předchozí zkušenost s výzkumem ve Skandinávii. Řada lokálních indigenních (sámských) umělců ve své tvorbě uplatňovala odkazy na staré kulturní tradice a svoji praxi přímo spojovala s tím, co bychom mohli nazvat vyjednávání identity (*identity negotiation*) nebo procesy identifikace v multietnickém prostředí moderního státu.⁸⁷ V prostředí pozdního kapitalismu, produkujícího univerzální a také uniformní kulturu globálního konzumu je cítit stále zřetelnější poptávka po autenticitě v podobě lokálních kulturních produktů vycházejících z tradic a z opozice vůči masové industriální produkci.⁸⁸

⁸⁴ Ta byla s kulturou zhusta ztotožňována.

⁸⁵ viz Fredrik Barth (sborník 1969) níže v textu

⁸⁶ Viz generace identity a filozofové a nová pravice...

⁸⁷ Např. norští umělci Geir Tore-Holm a Søsja Jørgensen, nebo švédský malíř Lars Pirak.

⁸⁸ Giddens

Zároveň s tím jsme svědky mnoháúrovňové krize identity a snah o její znovuuchopení⁸⁹ ve velmi odlišných prostředích napříč světovými společnostmi. Umění patří mezi kulturní odvětví, která mají v této oblasti bezkonkurenční potenciál reflektovat aktuální společenské tendence. Jako jeden z nejdůležitějších prostředků kolektivní identifikace ostatně fungovalo od svých počátků a tuto schopnost neztratilo ani v prostoru modernistických a avantgardních tendencí oslavujících originalitu génia překračujícího hranice mainstreamové estetiky. S postmoderním obratem od individualistického elitářství směrem ke komunitám, vernakulárním formám a sociální participaci se globální umění stává přímým kanálem pro konfrontaci a vyjednávání různých osobních i kolektivních identit. Ve stejnou chvíli se téma identity, a zvláště té kolektivní (či národní) dostává také do popředí zájmu politiků i akademických pracovníků. Bytostným prostorem pro výzkum identity jsou jistě sociální vědy, přesto tam tento pojem nemá tak dlouhou tradici, jak by se mohlo zdát. Ani samotný termín kolektivní identity není vůbec samozřejmý. V následujících řádcích bych proto rád nastínil jeho vývoj a konotace.

Lidská identita je značně komplexní fenomén, ke kterému lze přistupovat z různých teoretických východisek. Každý člověk má několik vzájemně více či méně kompatibilních identit, odlišně prožívaných v různých kontextech a situacích, což vždy částečně sťažovalo její vědecké uchopení a výzkumy identity tak dnes tvoří poměrně mladou, nicméně velmi dynamickou sféru bádání.

Mohutný rozvoj výzkumů identity zasáhl v poslední době řadu oborů v oblasti sociálních a humanitních věd.⁹⁰ Téma přitom proniká i do umění a zprostředkovane také do politiky, kde ovšem zaujímá zásadní místo, neboť se od počátku ukazuje výrazná souvztažnost mezi identitou jedinců a skupin na jedné straně a jejich politickou mobilizací na straně druhé.

V evropských politických souvislostech je zásadní role skupinové (většinou národní) sebeidentifikace obzvláště zřetelná minimálně od osmnáctého století, tedy od doby vzniku moderních národních států. Přesto běžně nacházíme vyjednávání společné identity všude tam, kde se jedna skupina rozhodne vymezit vůči „těm druhým“, z čehož vyplývá, že se tak pravděpodobně dělo v průběhu celé lidské historie. Thomas Hylland Eriksen řadí mezi základní postuláty tohoto identifikačního procesu vztah k poměrně široké škále fenoménů.

„Z mnoha identifikací, které v komplexních společnostech zakládají příslušnost jedince, můžeme stručně vyjmenovat jako některé z možností jazyk, domov, příbuzenství, národnost, etnickou příslušnost, rodinu, věk, vzdělání, politický pohled, sexuální orientaci, sociální vrstvu, náboženství a pohlaví.“⁹¹

Tyto možnosti hrající roli v procesech identifikace jedince s určitou skupinou však vstupují do hry vždy v rámci určitých specifických situací a podmínek.

„Identifikace se děje pouze v procesu etablování podobnosti s někým (identifikování se s někým) a jeho opaku – tedy prostřednictvím etablování rozdílů vůči někomu jinému.“⁹²

Mohlo by se zdát, že výše zmíněné základní principy fungování lidské skupinové identity musely být obecně zřejmé již velmi dlouho a relevantní obory z oblasti humanitních a

⁸⁹ ilustrovat na lokálních úrovních i v politice velkých států (viz ŽIŽEK, Slavoj. *The Courage of Hopelessness: chronicles of a year of acting dangerously*. 2017. cd.)

⁹⁰ HOLÝ, 2010; ŠATAVA, 2009; ERIKSEN, 2007; tady by ale měly být plné citace... (a pak ten ERIKSEN dál už jako citace zkrácená)

⁹¹ ERIKSEN, Thomas Hylland. *Antropologie multikulturních společností: Rozumět identitě*. Praha – Kroměříž, 2007, s. 65.

⁹² Tamtéž, s. 68.

sociálních věd jim tudíž věnovaly náležitou pozornost. Nicméně navzdory tomuto zdání bylo téma identity a etnicity (etnické identity) zřetelněji artikulováno poprvé až v šedesátých letech dvacátého století skupinou skandinávských sociálních vědců v okruhu norského antropologa Fredrika Bartha a sborníku *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organisation of Culture Difference*.⁹³ Do té doby se skupinová identita považovala za fixně danou už samotnou příslušností jedince k určité kultuře a sociální skupině. Oproti tomuto názoru zmiňovaní skandinávští badatelé prezentovali mnohem dynamičtější model identity. Barthovo teoretické pojetí formulované v úvodu ke zmiňovanému sborníku⁹⁴ vychází z teze, že mezi kulturou a etnickou identitou neexistuje žádný jednoduchý a přímý vztah.⁹⁵

Ostatně při bližším pohledu na etnografickou rajonizaci ve středoevropském prostoru docházíme k poznání, že hranice lokálních kulturních projevů často oproti předpokladu nekorespondují s kulturním regionem, pro který by měly být typické. Pokud bychom vyčlenili jako určující kulturní znaky vymezující etnografické regiony například stavební kulturu, lidový oděv nebo dialekt, dojdeme pouze k jakémusi teritoriálnímu průsečíku zvolených znaků s volnými, v čase i prostoru „pulzujícími“, hranicemi, které se pouze výjimečně mohou vzájemně dokonale překrývat.

Navzdory tomu však až do šedesátých let dvacátého století kladla např. boasovská škola důraz na celostní charakter kultury, britská se naopak zajímala především o integrační faktory společnosti. Z toho následně vyplýval mizivý zájem o jedince nezapadající do skupinových schémat, marginalizované, výjimečné, či o pomezí jevy. Věřilo se, že většina kulturních a sociálních identifikací je založena na principu „buď a nebo“, ale tato jasně vymezená dualita je v žité realitě spíše vzácností.

Barth v rámci svého modelu etnicity tvrdil, že identita je situační, ale představuje i určitý imperativ. Je tedy zároveň vynucená i zvolená. Například národní či etnická identita je imperativem v tom smyslu, že bez ní člověk v podstatě nemůže existovat a velice těžko se jí zbavuje, jakmile ji jednou přijme. Harald Eidheim⁹⁶ v rámci svojí eseje v Barthově sborníku zavedl pojem *stigma* projevující se při tvorbě identity. Otázkou však zůstává, jak velká část identity je zvolená a jaká část je vnucená. Obecně se dá konstatovat, že imperativní moment je silnější v tradičních společnostech než ve společnostech moderních.⁹⁷ Nicméně v obou typech společností dochází v tomto ohledu k vyjednávání. Způsob, jakým se mohou uvnitř skupin manifestovat různé faktory ovlivňující formování identity jejich příslušníků, dokládá následující citát:

„Vnější tlak však není tou jedinou kvalitou, která vytváří soudržnost skupiny. Musí zde také existovat jisté vnitřní uspořádání, které vytváří vzájemnou loajalitu a závazky. Jinak by vnější tlak vedl pouze k rozpadu či vnitřním konfliktům. Aby skupina fungovala, musí svým členům také něco nabízet... Aby skupina mohla existovat a fungovat, musejí v jejím rámci proudit jisté zdroje, musí mít strukturu autorit, která se stará o to, aby byly normy bezvýhradně

⁹³ BARTH, Fredrik, ed. *Ethnic groups and boundaries: the social organization of culture difference*. Boston: Little, Brown, 1969.

⁹⁴ Tamtéž, s. 9–38.

⁹⁵ ERIKSEN, Thomas Hylland. *Antropologie multikulturních společností: Rozumět identitě*. Praha – Kroměříž, 2007, s. 66.

⁹⁶ EIDHEIM, Harald. When Ethnic Identity is a Social Stigma. In: BARTH, Fredrik, ed. *Ethnic groups and boundaries: The social organization of culture difference*. Boston: Little, Brown, 1969, s. 39–57.

⁹⁷ ERIKSEN, 2007, s. 72.

*dodržovány a následovány, a musí se ideologicky legitimovat – musí mít důvod své vlastní existence a ten také obhájit.*⁹⁸

Tato citace však vypovídá spíše o determinačních podmínkách v tradičních společnostech, kdy je kolektivní identita často vázaná na soubor ryze praktických aspektů reálného života – kolektivní přežití. Dříve i dnes však platí, že kolektivní i osobní identifikace nemusí vůbec souviset s loajalitou vůči nějaké autoritě a moci. Může se naopak vůči ní vymezovat a mít i formu vnitřních úniků. Opírat se ryze o představu sebe a svého společenství či o osobní mytologii a pomyslnou minulost. Tuto formu identifikace vidíme stále častěji v moderním světě, v globalizované současnosti a multikulturních urbanizovaných společnostech. Právě s tímto identifikačním komplexem souvisí i role a koncepce lidové kultury či tradic v současném postindustriálním světě.

Je to možná důsledkem toho, jak velký důraz byl kladen od 19. století na studium tradičních lidových kultur jako konstituujících prvků etnických a národních společenství. Kulturalistický přístup ke studiu různých komunit dlouho převažoval. Když zůstaneme u Skandinávie, je zajímavé si připomenout, jakým způsobem na konci šedesátých let definoval významný švédský vědec sámského původu, Israel Ruong, pojem kultury v sociálních vědách.

„The word culture cannot be defined precisely: its meaning varies with the context. In the following it will be used to denote human activities which have been adapted to a certain environment and, by repetition and tradition, have come to form a definite pattern. These activities include those directly concerned with livelihood – material culture – and those expressed in a particular way of thinking, in myths, beliefs and cults – spiritual or mental culture. This also comprises language, in one way the most accessible side of mental culture.“⁹⁹

Z této pracovní definice formulované se speciálním ohledem na skandinávské Sámy vyplývá jednoznačný důraz na aspekty tradiční lidové kultury jako definujícího faktoru. S tímto přístupem, který zcela opomíjel většinu sociálně-psychologických aspektů, se shodovala naprostá většina tehdejších badatelů zaměřených na sámskou kulturu.

Již krátce na to měly rané výzkumy identity v sedmdesátých letech dvacátého století za následek náhlý nástup nové terminologie. Namísto dříve častého odkazování ke kultuře nebo kmenovému charakteru (*tribal*) komunity se v souvislosti se skupinovou identitou tradičních společností i moderních národů rychle rozšířil termín *etnicita*, respektive etnická identita. Ačkoli měla nová terminologie v mnohém stejná východiska jako ta starší, kladla důraz často na odlišné faktory než ty, které konstituovaly termíny odkazující na kulturu nebo kmen. Koncepce *ethnicity* představovala posun k novým teoretickým a empirickým zájmům v antropologii a tuto změnu je třeba chápat z několika úhlů – historického, teoretického a ideologického.¹⁰⁰

Impulzy z emancipačního hnutí a politiky identit

Nová terminologie reagovala na změnu paradigmatu ve společenských vědách, které zase reagovaly na turbulentní změny ve společnosti. Po druhé světové válce došlo k zásadnímu

⁹⁸ ERIKSEN, 2007, s. 75.

⁹⁹ RUONG, Israel: *The Lapps in Sweden*. Stockholm: Swedish Institut, 1967, s. 39.

¹⁰⁰ COHEN, Ronald. Ethnicity: problem and focus in anthropology. *Annual Review of Anthropology* 7, 1978, s. 379–403.

prehodnocení mocenských pozic, definitivní diskreditaci rasových teorií a nástupu lidskoprávní agendy spolu s masivním emancipačním procesem řady dříve marginalizovaných skupin. V 60. letech se nejen v anglosaském světě objevují tzv. politiky identit souvisejících s novým postkoloniálním obratem. Velký vliv měly práce Frantze Fanona, (cit) který se ve svých francouzsky psaných esejích opíral mimo jiné o psychoanalytická východiska. Jeho pronikavá kritika postavení černošského obyvatelstva v postkoloniálním kontextu vůči bělošské majoritě a analýza černošské identity vedla novému zájmu o lidskou identitu a emancipaci minorit. V USA a ve Velké Británii se zájem o identitu a zrovnoprávnění černošských obyvatel spojil s dlouhodobým bojem za emancipaci žen a nově též s bojem za práva sexuálních menšin. Ty do celého diskurzu vnesly ještě jiné aspekty zájmu o identitu jak skupinovou, tak osobní. Tzv. politiky identit (*identity politics*) se zdály být novým poměrně koherentním proudem na levicově-liberálním politickém spektru Západních společností. Důležité je, že se k tomuto proudu prakticky od počátku řadily též hnutí za práva původních obyvatel kolonizovaných území, v USA hlavně Amerických Indiánů (*Native Americans*)¹⁰¹, ale též v Evropě například Sámů ve Skandinávii.¹⁰² Málokdo ví, že značná část Skandinávie, hlavně vnitrozemí severních částí Švédska a Finska, byla kolonizována až v průběhu 19. století¹⁰³ a toto území nese řadu společných rysů se zámořskými koloniemi evropských mocností. Případ Skandinávie představuje klíčový moment, protože ryze postkoloniální diskurz se tu přenáší na vnitřní území evropských států.¹⁰⁴ Do jisté míry se tu přesouvá do prostoru dynamiky mezi kolonizujícím centrem státu a kolonizovanou kulturní periferií s atributy kulturně specifické rurální oblasti. Toto je důležitý aspekt ve vztahu k tématu disertace a ve vztahu mezi urbánními centry moderních států a tzv. lidovými kulturami venkovských oblastí. V danou chvíli je pro nás však důležitější, že domorodé skupiny vnesly do politiky identit aspekt boje za ochranu nebo právo na rozvoj původních indigenních kultur a jejich spojitost s právy na navrácení či svobodné nakládání se zdroji a územím, které tradičně obývali.¹⁰⁵ To je něco, co v emancipačním boji za práva černošských obyvatel, žen a sexuálních menšin nenacházíme. Většinou je tento výrazně odlišný aspekt opomíjen i v odborném diskurzu.¹⁰⁶ Každopádně to komplikuje náhled na tzv. politiky identit jako na koherentní proud nacházející se na levicově-liberálním politickém břehu. Některé postoje domorodých komunit (a černošských myšlenkových proudů v USA) se v jistých aspektech blíží až k politicko-kulturalistickým náhledům na identitu u evropské nové pravice

¹⁰¹ Odkaz na AIM – American Indian Movement

¹⁰² Hnutí ČSV (Čájet Sámi Vuoiŋŋa! - Ukaž sámského ducha) - ekvivalent Hnutí Amerických Indiánů (AIM) nebo Black Panther Party vznikl na přelomu let 1969/1970 jako pan-sámské politicko-emancipační hnutí ve Skandinávii se stále živým odkazem (<http://www.keviselie-hansragnarmathisen.net/141466666>).

¹⁰³ na základě překročení dřívějších písemně potvrzených práv původních sámských obyvatel na jimy obývaná území.

¹⁰⁴ Sámská kultura byla bezpochyby dlouhodobě marginalizovaná ze strany všech severských států a často označovaná za cizí element spojený s pozdním příchodem loveckého a pasteveckého obyvatelstva ze Sibíře. Navzdory této proklamativní exotičnosti sámské kultury je třeba říct, že většina sámského obyvatelstva (až na výjimku menší skupiny sobích pastevců) se přinejmenším od konce 19. století nejevila výrazně odlišná od okolního švédského, norského a finského obyvatelstva severních oblastí. I dnes je jak fyzickým vzhledem, tak způsobem života a jazykem, jen těžko na první pohled odlišitelná. Přesto představovalo dědictví (sic!) sámské kultury až donedávna společenské stigma, takže řada Sámů si ještě v první polovině 20. století měnila jména na skandinávská.

¹⁰⁵ dát příklady

¹⁰⁶ ŠIMA, Karel, Od politik identit k identitářské politice: ke vztahu pojmu a politiky. Přednáška v rámci Interdisciplinárního odborného festivalu Tváře migrace, Praha: Spolek studentů historie FF UK, 22. 2. 2016 (online: <https://www.mixcloud.com/FFabula/mgr-karel-%C5%A1ima-phd-od-politik-identit-k-identit%C3%A1%C5%99sk%C3%A9-politice-ke-vztahu-pojmu-a-politiky/>).

(etnopluralismus filozofa Alaina de Benoist).¹⁰⁷ Zdaleka tu ale nechci tvrdit, že se jedná o totéž, nebo že by k sobě měli ideologicky blízko.

Kolektivní identita, etnicita a národní identita

Nyní bych se rád vrátil k otázkám kolektivní identity a jejích manifestací v podobě etnicity a národní identity. K teoretickému posunu odborného diskurzu od koncepce kultury ke koncepci skupinové identity vedly v sedmdesátých letech dva hlavní důvody: problém kontextu a problém jednotky.¹⁰⁸

Problém kontextu má co do činění s historií¹⁰⁹ a ideologií.¹¹⁰ Podobně jako mnoho indigenních skupin, dnes existuje řada dalších minorit a regionálních skupin jako součást národních a nadnárodních států. Žijí tak v multietnickém kontextu, který tvoří zásadní faktor pro pochopení chování a identity těchto skupin. Jedná se tu o velmi odlišný kontext oproti tradičnímu náhledu na kultury coby izolované fenomény v jakémisi bezčasí mimo politický kontext.¹¹¹

Problém jednotky pak souvisí s pojmáním kategorií „subjektivní – objektivní“ v rámci současné teorie identity. Vystává totiž otázka, zda má být skupinová identita analyzována na základě tradičních sociokulturních znaků (tak, jak tomu je v tradiční etnografii), nebo zda mají být reflektována pouze subjektivní hlediska a znaky připisované si lidmi jaksi „zevnitř“.¹¹²

Pro Bartha byla skupinová nebo etnická identita co nejdříveji pojatý proces subjektivní identifikace probíhající v rámci meziskupinových interakcí. Avšak podle Ronalda Cohena tomu tak není, protože identita v podobě etnicity či národní identity může být rozšiřována nebo zužována podle specifických potřeb politické mobilizace.

Následnou diskuzi o charakteru etnici probíhající v devadesátých letech shrnula dánská badatelka Nellejet Zordrager do podoby tří možných přístupů.¹¹³

1. Etnicita má primordiální charakter, je tedy něčím, co existuje mimo čas a historii. Je to jakási přírodní danost lidské existence.

¹⁰⁷ CAMUS, Jean-Yves. Alain de Benoist and the New Right. In Sedgwick, Mark, ed. *Key Thinkers of the Radical Right: Behind the New Threat to Liberal Democracy*. Oxford University Press, 2019, s. 73–90.

¹⁰⁸ ZORDRAGER, Nellejet. Culture and ethnic identity: The Sami of Scandinavia. In: Oosten, Jaric a Remie, Cornelius, eds. *Arctic Identities: continuity and change in Inuit and Saami Societies*. Leiden: Non-Western Studies, Leiden University, 1999, s. 208.

¹⁰⁹ HOBBSAWM, Eric J. *Nations and Nationalism Since 1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

¹¹⁰ GELLNER, Ernest. *Nationalism*. London: Weidenfeld a Nicholson, 1997.

¹¹¹ Ostatně k podobným posunům dynamiky vztahů nedošlo jen u regionálních minorit v rámci multietnických států, ale i ve vyjednávání regionálních a národních identit v rámci Evropské unie, či obecně v rámci globalizovaného světa (viz odůvodnění programu NAKI ministerstva ČR, více na str.).

¹¹² COHEN, Ronald. Ethnicity: problem and focus in anthropology. *Annual Review of Anthropology* 7, s. 380.

¹¹³ ZORDRAGER, Nellejet. Culture and ethnic identity: The Sami of Scandinavia. In: Oosten, Jaric a Remie, Cornelius, eds. *Arctic Identities: continuity and change in Inuit and Saami Societies*. Leiden: Non-Western Studies, Leiden University, 1999, s. 208-209.

2. Etnicita má ryze situační charakter a může být využívána instrumentálně v rámci individuálních nebo kolektivních zájmů. Charakteristické je tu zdůrazňování strategické manipulace etnickým cítěním a neustálá kulturní poddajnost.

3. Střední proud zdůrazňuje kromě situačního charakteru i historické a symbolicko-kulturní atributy identity.

Podle Zordrager první možnost zastávalo na přelomu 20. a 21. století již jen minimum badatelů a většina skandinávských teoretiků se klonila ke třetímu-střednímu proudu. Příbuzné postoje ke střednímu proudu zaujal také britský historik a sociolog Anthony Smith, který se ve své práci věnované národní identitě zabýval též etnicitou.¹¹⁴ Přišel s teorií, že základem etnické identity národů mohou být preexistující symbolické kolektivy (*ethnie*) a vyčleňuje kategorie, na jejichž základě pozorovatelné zvenčí mohou vymezovat či identifikovat určitou etnickou skupinu. Takto vymezené komunity pak nesou následující atributy:

1. vlastní kolektivní jméno,
2. mýtus o společném původu,
3. sdílenou historickou paměť,
4. jeden či více zvláštních znaků společné kultury,
5. spojení s konkrétní domovinou – vlastí,
6. smysl pro solidaritu v rámci signifikantního sektoru populace.

Ačkoli není nutné, aby daná komunita splňovala všechny jmenované atributy, čím více jich vykazuje, tím silnější je její pozice. Ve čtvrtém bodě, v případě, kdy se porovnávají různé elementy společné kultury mezi dvěma populacemi, vstupují do hry objektivní empirické atributy (*markery*), jako je jazyk, náboženství, zvyky nebo dokonce pigmentace kůže, které setrvávají nezávisle na vůli jedince. Přičemž nejpodstatnější je tu nikoli sama kultura a její nezávislé trvání, ale ony zmíněné atributy. Spolu s oslabením či vymizením těchto atributů mohou zaniknout i samotné etnické komunity (*ethnie*), z čehož plyne, že nejsou biologicky podmíněné.

Kolektivní kulturní identita pak nevyplývá z uniformity a rigidní koherentnosti jejích (kulturních) elementů napříč generacemi, ale z „pocitu kontinuity“ na straně nastupujících generací, ze „sdílené paměti“ dřívějších událostí a ze společného pohledu na „kolektivní osud“. Skupinovou kulturní identitu je třeba chápat v rámci historických, subjektivních a symbolických termínů. Smith navíc vyvozoval z faktu, že taková kolektivní identita mnohdy dokáže přečkat i ničivé kulturní změny, pravděpodobnou existenci základních symbolických vzorců, o které se tato identita opírá: „*fundamental patterns of myth, symbol, memory and value that bind successive generations of members together while demarcating them from ‘outsiders’ and around which congeal the lines of cultural differentiation that serve as ‘cultural markers’ of boundary regulation.*“¹¹⁵

Zajímavým způsobem vymežil vztah kultury a identity Anthony Cohen v článku *Culture as Identity: an Anthropologist's View*: „*I shall treat identity as the way(s) in which a person is, or wishes to be known by certain others. ‘Culture as identity’ thus refers to the attempt to represent the person or group in terms of a reified and/or emblemized culture. It is a political exercise, manifest in those processes which we frequently describe as ‘ethnic’.*“¹¹⁶ Cohen dále

¹¹⁴ SMITH, Anthony D. *National Identity*. Harmondsworth: Penguin Books, 1991, s. 19–23.

¹¹⁵ SMITH, Anthony D. *National Identity*, c. d., s. 25.

¹¹⁶ COHEN, Anthony P. *Culture as Identity: an anthropologist's view*. *New Literary History* 24, 1993, s. 195.

odává, že kulturní identita v jeho pojetí zahrnuje také jakýsi odkaz (dědictví) na historii, spolu s priznanou snahou je vytvořit. Lidé jsou svojí vůlí aktivními činiteli při její tvorbě a ona se pro ně tak stává konstruktivním prostředkem, s jehož pomocí je věcem dáván smysl, do čehož je zahrnut i okolní svět i člověk samotný. Tento kulturní prostředek má pak podobu symbolu.¹¹⁷ Kulturu a identitu zkoumá tento badatel také na pozadí etnických procesů a oproti Smithovi je ještě blíže k instrumentálnímu chápání etnicity. Ta je podle něj spojena s aktem rozhodnutí se k symbolickému popisu sebe nebo ostatních jako nositelů jisté kulturní identity. Podle Cohena se může kultura takticky využívat v politickém boji, ovšem sama se také může stát předmětem takového boje.

Cohen není ovšem jediný, kdo upozornil na fakt, že etnicita je, jak vyplývá z výše prezentovaných postulátů, taktéž politizací kultury a etnická identita je de facto zpolitizovanou identitou kulturní. Tato situace může nastat minimálně ve stavu, kdy lidé dojdou k závěru, že ignorování jejich kultury ostatními jim způsobuje újmu a díky tomu se dostávají do marginalizace.¹¹⁸

Po roce 2000 se ve vlivných pracích Rogers Brubakera a Francise Coopera objevila kritika pojmu identity. Navrhovali přestat používat tento pojem, protože míchá dohromady několik různých procesů, které jsou odlišné. Kromě procesuality identity, dospěli k několika závěrům. Identity podle Brubakera¹¹⁹ nelze esencionalizovat. Jedná se spíše o proces a je lepší mluvit o identifikaci, než o konkrétní identitě. Je také třeba odlišit proces označování druhého (kategorizaci) od procesu sebeidentifikace, přičemž sebeidentifikace, neboli sebedopozumění, je způsob, jímž vnímá nějaké společenství sebe či vlastní členy. Velmi přitom záleží na intenzitě vazeb uvnitř daného společenství. Ty mohou oscilovat od slabších vzájemných vazeb (sdílené rysy či *komunality*), přes větší propojenost až po skupinovitost, kdy je možné mluvit o ohraničené skupině.

Současný dominantní diskurz vnímá, že lidé pomocí své schopnosti tvořit kulturu ve skutečnosti konstruují realitu, ve které žijí. Zároveň se dá konstatovat, že globální empirické variace kultury tvoří ve skutečnosti kontinuum, jež nelze jednoduše rozčlenit do svébytných homogenních kultur. V rámci tohoto kontinua lze sledovat procesy dichotomizace. Důležitý je důraz na kulturní odlišnosti z hlediska jejich významu coby hraničních znaků a znaků identity (*markers*). Principiálně je výběr symbolů pro členství ve skupině, se kterou se jedinec kulturně identifikuje, značně libovolný a nemusí nutně korespondovat s kulturně-historickými fakty¹²⁰. Pokud je kolektivní identita jistou formou sociální organizace rozdílů, měla by se naše analýza zaměřit na rozdíly, které se za pomoci identity organizují, k jakému se vztahují narativu a skrze jaké symboly či metafory jsou vyjadřovány například v umění.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 196.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 200.

¹¹⁹ BRUBAKER, Rogers. *Ethnicity without groups*. Cambridge (MA), London: Harvard University Press, 2006.

¹²⁰ ZORDRAGER, Nellejet. *Culture and ethnic identity: the Sami of Scandinavia*, c.d. , s. 214.

2.1.3 LIDOVÁ KULTURA NA POMEZÍ SOCIÁLNÍCH VĚD A UMĚNÍ

Z předchozích pasáží se může zdát, že studium historických i současných projevů lidové kultury je bytostnou doménou etnografie tak, jak ji známe z etnografických muzeí a skanzenů¹²¹. Pod pojmem *etnografie* i dnes mnozí chápou tradiční národopis devatenáctého století a první poloviny dvacátého století. Není to zcela mylný dojem, protože až do poválečného období nebyl v kontextu českého jazyka zřetelný rozdíl mezi oběma názvy¹²², které označovaly činnost zaměřenou na sběr a popis projevů tradiční lidové kultury na venkově, její popis a prezentaci (například zmíněnou formou muzejních expozic). Hlavním cílem této činnosti bylo zaznamenat, poznat (pochopit) mizející svět lidových tradic a tradičního rurálního způsobu života. V mnoha případech šlo také o konzervaci a ochranu hmotných i duchovních kulturních památek spojených s tradiční lidovou kulturou.

Ačkoli *etnologie*, jako obor, mnoha lidem splývá s pojmem *etnografie*, ve svém jazykovém kořeni odkazuje místo popisu (*graphein*) k poznání (*logos*). Poválečný přerod etnografie v etnologii byl logickým důsledkem nashromáždění velkého množství etnografického materiálu, který si žádal adekvátní teoretické přístupy k interpretaci, a ty se neobešly bez exkurzů do historie a další příbuzných věd. Vyhodnocení bohatého materiálu si přirozeně žádalo aplikaci srovnávací analýzy, která by umožnila porovnat materiál sesbíraný v okolních zemích, nebo v analogických kulturních kontextech také mimo prostor Evropy. Důraz na srovnávací analýzu a interpretaci zkoumaného materiálu přiblížil etnologii coby typickou kontinentální disciplínu k anglosaské antropologii. Není proto divu, že jeden z nejslavnějších antropologů a myslitelů 20. století, Claude Lévi-Strauss, sám sebe v domácím francouzském prostředí nazýval etnologem, zatímco v americkém kontextu byl vždy považován za antropologa.

Koloniální a postkoloniální rozvoj antropologické teorie a metod v Británii i v USA byl vyvolán silným politicko-ekonomickým tlakem na poznání domorodých kultur za účelem stanovení adekvátního mocenského přístupu státu vůči těmto „druhým“ (*The Others*)¹²³. Postavení a paradigma středoevropské etnologie bylo velmi odlišné. Navzdory tomu, že z hlediska terénního výzkumu zaměřeného na venkovské oblasti byly metody v USA i v Československu velmi podobné, v době komunismu byla kulturní a sociální antropologie považována za buržoazní kapitalistickou pseudovědu. Pojem etnologie a etnografie sice existuje i v USA, ale stejně jako archeologie, fyzická antropologie nebo lingvistika jsou tam chápány jako subdisciplíny kulturní antropologie a do značné míry s ní splývají. Když po pádu komunismu ke konci 20. století pronikla anglosaská antropologie do Střední Evropy, začaly se obě koncepce po teoretické i metodologické stránce prolínat. Hlavní rozdíl tak spočívá v tom, že u kulturní antropologie se dnes obecně očekává historická spojitost s výzkumy mimoevropských kultur, zatímco etnologie dělá to stejné v domácím kontextu. Jinými slovy, když etnolog či etnograf zkoumá současnou podobu lidových tradic na Valašsku, dělá de facto antropologický výzkum.

¹²¹ Přesněji *muzea v přírodě*.

¹²² Národopis je jen českým překladem řeckého pojmu etnografie.

¹²³ Podobně jako měli Římané politický zájem na poznání barbarských etnik za hranicemi jejich impéria. Například Tacitova *Germánia* (98) byla svým charakterem v téměř moderní etnografickou práci.

Umělec jako antropolog?

Nyní zbývá ještě stručně objasnit vzájemný vztah mezi uměním a antropologií. V roce 1995 reagoval Hal Foster ve svém textu *The Artist as Ethnographer?*¹²⁴ na téma přesahů mezi uměním a antropologií. Na rozdíl od střední Evropy, v anglosaských zemích mají vzájemné vlivy dlouhou historii, nicméně vzestupný trend naznačeného diskurzu je vidět stále zřetelněji i u nás. Objevují se různé formy mezioborové spolupráce. Přičemž diskuse, které kolem některých projektů vznikají, ukazují na nástrahy, které mohou na umělce při vstupu do tohoto teritoria čekat. Téma si totiž zaslouží pozornost i v souvislosti s ohledáváním pozic uměleckého výzkumu na současné scéně.

Diskurzivní praxe, jejíž součástí je umělecký výzkum, se stala v posledních desetiletích významnou součástí globální umělecké produkce. V anglosaském kontextu kořeny fenoménu spadají do nástupu konceptualismu v 60. letech 20. století. Teprve od 90. let můžeme hovořit o jeho širším uplatnění v souvislosti se zaváděním koncepce uměleckých doktorátů na vysokých školách v Evropě. Možnosti interdisciplinární spolupráce, formy výstupů, teoretické požadavky a politické kontexty uměleckých doktorátů řeší ve své dizertaci například Pavel Sterec¹²⁵. Staví umělecký výzkum do souvislosti s rolí umělce při budování kognitivního kapitálu ve „společnosti vědění“, která se snaží nahlížet umění a obecně kulturu skrze kategorie kreativních průmyslů. Sterec upozorňuje na možné problémy vyvstávající z nejasných pravidel spolupráce s vědci. A zvláštní úskalí vidí ve striktních požadavcích na teoretické výstupy umělců, definované a měřitelné pouze z pozic odborného vědeckého textu. Ten logicky implikuje metodologii i paradigmatu mnohdy nekompatibilní s uměleckým přístupem¹²⁶.

Na podobná úskalí narazila také Lenka Klodová s Evou Šlesingerovou a Kateřinou Liškovou v rámci participativního pedagogického projektu *Umělecký výzkum – Tělo na poli umění a sociologie*, který vedly v letech 2012–2016 mezi Fakultou výtvarných umění VUT a Fakultou sociálních studií Masarykovy univerzity¹²⁷. Kurzu se účastnily smíšené týmy studentů obou škol a kromě společné výuky, měli za úkol vytvořit kolektivní umělecké výstupy formou participativních projektů. V tomto bodě vyvstaly určité komplikace spojené s oborovými limity:

„Zapomněly jsme na to, že studenti jsou více svázáni metodami a strukturami svých oborů... K věci patří, že ani nám se nikdy nepovedlo přesně předem říct, jaká má být úloha umělců a jaká má být úloha vědců v projektu, a ani jsme se o to nesnažily. Tato otevřená situace s sebou nesla nebezpečí, že v případech, kdy nedojde k funkční spolupráci, vzniknou díla malé nebo žádné mezioborové fúze.“¹²⁸

Osobně nepovažuji citovaná zjištění za negativní stránku projektu. Spíše naopak. Identifikace limitů je užitečná, protože dosud se o úskalích podrobněji nediskutovalo. Tento pionýrský projekt byl jinak z mnoha stran úspěšný. Především svým dlouhodobým živým propojováním sociální vědy a umělecké praxe. Ostatně o potenciálu mezioborových přesahů svědčí jak velmi zajímavá praktická část dizertace Pavla Sterce, tak i případy absolventů FaVU, kteří šli posléze studovat na FSS a vice versa.

¹²⁴ Hal Foster *The Artist as Ethnographer?*, Markus & Meyers, 1995

¹²⁵ Sterec, Pavel. (2016). *Politika uměleckého výzkumu, boloňský proces a kritická umělecká praxe*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze.

¹²⁶ Tamtéž, s. 21–22

¹²⁷ Klodová, L. & Šlesingerová, E. & Lišková K. (2016). *UV FAKTOR 3 Tři cykly Uměleckého výzkumu mezi FAVU VUT v Brně a FSS MUNI, Brno: Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění.*

¹²⁸ Tamtéž, s. 139-140.

Co pojí antropologii s uměním?

S ohledem na to, že vzájemné prorůstání antropologie s uměním má komplexní historicko-politické souvislosti, se spolupráce mezi oběma poli dnes vyloženě nabízí:

„Pominu-li klasický Geertzův nárok, že dobrý antropolog i dobrá antropoložka musí být zároveň výbornými spisovateli a etnografie by měla mít kromě vědecké hodnoty i hodnotu uměleckou, v posledních deseti dvaceti letech dochází k tak intenzivnímu tlaku na vzájemnou spolupráci antropologie a umění, že kdo chvíli stojí, již stojí opodál velmi zajímavých a inspirativních projektů.“¹²⁹

Potvrzuje tak, že duch doby dnes spolupráci antropologie a umění téměř vyžaduje, či přinejmenším sledování dění na obou polích. Ale ohlédněme ještě k historickým kořenům tohoto apelu. Zhruba ve stejné době, kdy Clifford Geertz propagoval literárně kritický přístup v antropologické naraci, nachází konceptualista Joseph Kosuth ideálního antropologa v osobě umělce. V textu *The Artist as Anthropologist*¹³⁰ zastává názor, že skutečným antropologem je dnes umělec a věda by z umění měla čerpat inspiraci. Podle poněkud optimistického Kosuthova názoru jsou umělci vždy bytostně účastníky světa, který pozorují a na který aktivně reagují. Jsou podle něj jako příslušníci různých komunit mnohem více zúčastněnými pozorovateli než reální antropologové¹³¹.

Daleko opatrnější ohledně prostupování hranic mezi uměním a antropologií byl později Hal Foster v textu *The Artist as Ethnographer?*¹³². Není náhodou, že jeho text spadá do poloviny 90. let. Do doby, ve které nacházíme kořeny současného antropologického obratu. Foster upozorňuje, že podobným způsobem vnímal pozici umělce už Walter Benjamin, když ve 30. letech vyzýval levicově orientované umělce k zapojení do třídního boje za emancipaci dělníků. V rámci postkoloniálního diskurzu došlo jen k nahrazení Benjaminových dělníků marginalizovanými etno-kulturními skupinami. Dochází tak k periodickému návratu modernistických myšlenek přizpůsobených měnícím se dobovým kontextům. Je to hlas po angažovaném zapojení umělců coby nositelů pozitivních změn, vyzbrojených nejmodernějšími poznatky sociálních věd. Foster také antcipoval některé obtíže zmiňované Pavlem Stercem. Trend politického a sociálního angažmá je reflektován i uměleckými institucemi, které se v souladu s ním snaží zbavit komerční nálepky. Paradoxně tak často vytvářejí poptávku po jakýchkoli participativních projektech, které mohou mít ve výsledku diskutabilní nebo jen mizivý dopad na sociální realitu. Foster také upozorňuje na možné problémy spojené s odlišnými teoretickými a metodologickými specifiky vědy a umění, na kterých by mohl selhávat umělecký vstup do terénu.

Nicméně i s ohledem na možné obtíže nikdo z dosud citovaných autorů nezastává ryze skeptický postoj ke spolupráci mezi vědou a uměním. Právě naopak. Jak bylo již několikrát zmíněno, vzájemné kontakty mají dlouhou historii funkčních vztahů. V zahraničí známe řadu umělkyní a umělců, kteří jsou zároveň respektovanými antropology (např. Lucien Castaing-

¹²⁹ Tamtéž, s. 013

¹³⁰ KOSSUTH, Joseph. *The artist as anthropologist*. *The Fox* 1, New York, 1975.

¹³¹ KOSSUTH, Joseph. *The artist as anthropologist*. In: KOSSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after*. London, 1991, s. 117–124.

¹³² Foster, H. (1995) *The Artist as Ethnographer?* In: G. E. Marcus & F. R. Myers (eds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology* (s. 302 – 309). Berkeley Los Angeles London: University of California Press.

Taylor). Některé významné antropologické osobnosti se zase věnují po teoretické stránce spolupráci s uměním (např. Ingold, 2013¹³³).

Co je tedy vztažnou soustavou propojující umělce s antropology?

Je to zaprvé společný objekt zájmu, kterým je člověk a jeho kultura jakožto mechanismus, skrze který lidstvo nahlíží samo sebe a vše okolo sebe. Člověk je produktem vlastní kultury, která je shodou okolností hlavní inspirací, motivem a prostorem i pro veškerou uměleckou tvorbu.

Druhým společným jmenovatelem jsou některé metody, kterými se umělci i antropologové vztahují k objektu svého zájmu: ke světu a k sobě samým. V rámci antropologie se jedná o etnografickou metodu zúčastněného pozorování (*participant observation*). Pozorování je něco, bez čeho se umělec ani antropolog ve své práci neobejde a v mnoha případech umělci pracují intuitivně zcela analogicky k terénním antropologům.

Třetím poměrně novým pojítkem je v obou oblastech apel na společenskou angažovanost. V rámci aplikované postkoloniální antropologie vidíme zřetelný obrat od role antropologa jako nezúčastněného pozorovatele směrem k aktivnímu činiteli ve společnosti, který může mnohé změnit díky specifickému „vědění“ (*knowledge*). S informacemi je vždy spojená i moc a tu lze uplatnit ke společenským změnám.

U druhého i třetího bodu však může nastat problém spojený s často odlišnými východisky, metodami i cíli. Odlišná očekávání či požadavky na kvality výstupu mohou antropology od umělců vzdálit. Foster i Sterec mají za to, že by umělec neměl suplovat práci antropologa z několika důvodů. Pokud se této oblasti nevěnuje profesionálně, hrozí reálné riziko, že bude vytvářet buďto povrchní, nekvalitní výzkumy, nebo povrchní a prázdné umění.

Důležité je i tázání po cíli takového jednání. Má umělec pouze generovat nějaké „vědění“, informace, kterými by se snažil o změnu ve společnosti? Pokud je toto jediným cílem, tak by skutečně suploval práci aktivistického antropologa. Nestačila by pak jen intuice, talent a umělecká zdatnost, ale především by musel, stejně jako antropolog, neustále doplňovat své znalosti a informace o předmětu zájmu, což vyžaduje mnoho času a energie. Jinak by nebyl schopen vládnout dostatečnou erudicí nutnou k takové práci.

¹³³ Ingold, T. (2013). *Making: anthropology, archaeology, art and architecture*, Routledge.

2.2 REFLEXE VENKOVA A TRADIČNÍ KULTURY V UMĚNÍ

2.2.1 VENKOV JAKO TOPOS V EVROPOSKÉM UMĚNÍ

Smyslem této kapitoly je ukázat, že motiv tradiční lidové kultury, respektive venkova, v evropském umění je ve skutečnosti velmi starý, přičemž představuje jednu z důležitých vrstev symbolického narativu utvářejícího evropskou a Západní identitu od nepaměti. Ohlasy, které nacházíme v současné umělecké tvorbě, přímo navazují na topoi venkova, ztraceného ráje a divočiny, jež se periodicky vrací do oběhu již od antiky. Tyto návraty však nemají povahu jen prázdných znovu se vynořujících kulturních odkazů, nýbrž se vždy objevují jako nové aktualizace a podněty vycházející z témat vztahu mezi civilizací a přírodou (ne-lidským environmentem), pokrokem a lidskou identitou. Mají potažmo roli znaků kritických okamžiků vývoje západní společnosti, kdy se aktivuje potřeba přehodnocovat, či zvažovat další směr kulturně-civilizační dynamiky. V tomto smyslu je topos divočiny a venkova matoucí, protože se vždy objevuje v dějinných kontextech, kdy dochází k zásadnímu technologickému a urbánnímu rozvoji. Od počátku s ním souvisejí nostalgie vážící se k pocitu ztracené nevinnosti lidství a vzdálení se *přirozenému* sepjetí člověka s přírodou. K tomu se prakticky vždy váže znovuobjevovaný zájem o minulost a nostalgie po návratech do „původního“ stavu lidství, které se nehnalo za materiálním ziskem a pohodlím civilizace, ale jehož život byl determinován tradicí a „přírodou“. Většinu případů, kdy se objevuje aktualizovaný zájem o venkov a přírodu v kultuře, dokládají historické situace typicky doprovázené civilizačně podmíněnou ekologickou krizí a objektivně pozorovatelnou degradací přírodního prostředí. To jsou samozřejmě spojitě nádoby s aspekty technologického a s ním spojeného společenského rozvoje. Postupně máme takové situace doloženy v helénistickém Řecku, následně od přelomu letopočtu v antickém Římě, po delší přestávce zas na prahu novověku v renesančním Nizozemí, Itálii a Německu¹³⁴ a následně se stále větší frekvencí v Nizozemí a Anglii 17. a 18. století, přičemž v následujícím století již přidružené kulturní fenomény vázané na romantismus zachvátily de facto celou Evropu včetně Ruska. Od poloviny 19. století se až do současnosti periodicky vynořují snahy o civilizační revize, anti-modernistická hnutí, nostalgie, či prostá období zájmu o spojení mezi přírodou, tradiční venkovskou kulturou a dávnou minulostí. Není náhoda, že se ve všech zmíněných situacích jedná o období technologické konjunktury a s tím spojeného rozvoje urbánních center i oblastí kultury a umění. Rád bych v této souvislosti zdůraznil právě propojení se zájem o přírodu, které ukazuje, že filozoficko-dějinné těžiště antropocenu se nachází daleko hlouběji v čase, než v průmyslové revoluci 18. století. Ta sice značí dějinný zlom, od kterého se všechny navázané procesy již jen akcelerují, ale kořeny krize můžeme zřetelně vidět již v antické urbánní civilizaci, která stála de facto na prahu průmyslové revoluce, jakkoli jej ještě nepřekročila. Tento pohled zastává i řada současných badatelů z oblasti antropologie, environmentalistiky a kulturní geografie. Zajímavý pohled na současnou krizi přináší v knize *Global Magic*¹³⁵ například švédský antropolog Alf Hornborg, který se zaměřuje na interdisciplinární studium vztahů mezi společností, ekonomikou a přírodním prostředím, se

¹³⁴ Narozdíl od ostatních případů Německo přelomu 15. a 16. století nevykazovalo znaky environmentální krize, ale ostatní parametry tamější situace splňovala.

¹³⁵ HORNBERG, Alf. *Global magic: technologies of Appropriation from ancient Rome to Wall Street*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

zvláštním zřetelem na pozdní kapitalismus. Aby v rámci koncepce antropocénu odlišil období charakterizované akcelerací výroby za pomoci parního pohonu od průmyslové revoluce dál, razí pro naši současnost označení *technocén*¹³⁶. Na tomto pozadí se věnuje vztahu modernity a ne-modernity, například postoji Marxe a marxismu k venkovu a tradičním kulturám. Této tématice se z různých úhlů pohledu věnují i badatelé v českém prostředí (filozof Miroslav Petříček, historik přírodních věd a estetik Karel Stibral, nebo geolog a klimatolog Václav Cílek). Problematice vztahu přírodního prostředí a antické společnosti se dlouhodobě věnuje Lubor Kysučan, který působí na katedře environmentalistiky Masarykovy univerzity v Brně. V následujícím oddílu bych rád rozebral dichotomii města a venkova v antice především na podkladě jeho práce. Cílem stati je přitom prokázat, že obdobné motivace obratu k tradiční lidové kultuře u současných umělců nacházíme již v antické a posléze raně novověké Evropě. Analýza přítomnosti daného tématu v historické perspektivě nám pomůže nastínit relevantní kontext pro zhodnocení aktuální situace v umění.

¹³⁶ Tamtéž, s. 34.

2.2.2 ODKAZY K TRADIČNÍ LIDOVÉ KULTUŘE V ČESKÉM A SLOVENSKÉM UMĚNÍ

Situace po roce 2000

Téma lidových inspirací v českém a slovenském umění posledních dvaceti let zatím není monograficky zpracované a není ani výrazněji reflektované v domácí či zahraniční teoretické literatuře. Jedním z důvodů je, že tyto tendence nikdy nenabývaly podoby uměleckého či estetického programu srovnatelného s modernistickými avantgardami nebo se současnými myšlenkovými tendencemi (např. post-internet). Narozdíl od směrů jako byl sovětský konstruktivismus, Západní Evropa vždy nahlížela na středoevropské a východoevropské odkazy k tradiční venkovské kultuře pouze v kontextu romantických přežitků, tedy optikou posilující stereotyp nezralosti a orientalizující exotičnosti regionu¹³⁷. Nepřímo tak posílila ambivalenci fenoménu lidových tradic v procesu konstrukce regionální identity. Ta povstala částečně jako reakce na německý koloniální narativ o kulturní nadřazenosti ve Střední Evropě. Argumentovali jím kupodivu i Marx s Engelsem¹³⁸, když hovořili o anti-modernistické, reakcionářské a barbarské povaze místních slovanských národů, které je třeba převrstvit německým živlem¹³⁹. Šovinistický étos nacionalismu neoslabil ani v následujícím století a formoval lokální kulturně-politické vztahy až do konce druhé světové války i po ní. V reakci na předchozí glorifikaci kultury německého lidu vyzdvihoval nad „slovanské barbarství“, komunisté navázali na prvorepublikový odkaz tradiční lidové kultury coby jádra národa a nově i kořene socialistické lidovosti a společenské rovnosti. Přitom touha středoevropských intelektuálních elit být kulturní součástí Západu byla často provázena studem za tuto venkovskou lokální identitu.

S tím souvisí i fakt, že u nás byla lidová kultura v umění 19. a 20. století skutečně součástí narativu o budování národního mýtu. Po válce pak mýtu o lidových kořenech socialistické transformace venkova, a to navzdory zkušenosti s násilnou kolektivizací, která připravila právě venkov o základ jeho kulturní i politické identity. Politicky konstruovaný mýtus československého lidu jako základu národa a socialistického venkova byl žitou zkušeností devalvován do té míry, že, jak poznamenává Milena Bartlová¹⁴⁰, byl již od sedmdesátých let 20. století pro domácí umění efektivně mrtev. Na Slovensku byl mýtus národa vycházející z lidové tradice příležitostně tematizován i v poválečných modernistických a konceptuálních tendencích¹⁴¹. Oproti předchozí situaci ale již nikdy nenabyl takového významu, aby byl samostatně reflektován v teorii nebo kurátorských projektech. Tradiční lidová kultura se stala

¹³⁷ MURAWSKA-MUTHESIUS, Kasia. Welcome to Slaka: does Eastern (Central) European art exist? *Third Text* 18 (1), 2004, s. 25-40.

¹³⁸ ENGELS, Frederick Kampf Der Magyarische, *Neue Rheinsiche Zeitung* 194, 1849

¹³⁹ ROSDOLSKY, Roman. Engels and the 'Nonhistoric' Peoples: the National Question in the Revolution of 1848, *Critique*, Glasgow, 1987, s. 220.

¹⁴⁰ BARTLOVÁ, Milena. Pohled z Brna. *Art&Antiques*, duben 2007, online: <https://www.artantiques.cz/pohled-z-brna> (cit. 15. 7. 2020)

¹⁴¹ POSPISZYL, Tomáš. *Asociativní dějepis umění. Poválečné umění napříč generacemi a médii* (koláž, intermediální a konceptuální umění, performance a film). Praha: tranzit.cz 2014, s. 81-121

pro moderní československé umění zcela vyprázdněným fenoménem, příležitostně parodovaným v narážkách na neautentické a nepřirozeně politizované formy folklorismu¹⁴².

Od devadesátých let se však situace začala měnit. Nejprve v oblasti designu a posléze stále zřetelněji i ve volném umění. Zatímco v případě designu bylo možné znovu uvažovat o hledání specifické identity regionální produkce, přesně v duchu již tehdejších světových trendů, ve volném umění se téma odkazů k lidové kultuře, respektive k venkovu začalo objevovat především v souvislosti s řešením tématu vztahu člověka a přírody, případně s odkazy na kultury a spiritualitu tzv. přírodních národů.

výstavy

V situaci, která u nás panovala krátce po roce 2000, představovaly v podstatě jedinou možnou reflexi těchto fenoménů kolektivní výstavy. Vždy se jednalo o kurátorskou snahu aktualizovat a zasadit určité tendence v současném umění do širšího kontextu, respektive ukázat ohlasy lidové kultury v jiném světle než skrze politické hledání identity a folkloristické nostalgie. Iniciativa tak vycházela především od teoretiků či spíše teoretiček, které měly dlouhodobě k tématu blízko a cítili, že ačkoli se neobjevil žádný nový folklorizující trend reflektovaný programově mezi samotnými umělci, zvyšující se zájem o různé tradice včetně domácích lidových stojí za pozornost. Z hlediska zhodnocení přínosu těchto výstav k stavu bádání v dané oblasti jsou pak důležité především katalogy, které byly publikovány často jako výstupy doprovodných konferencí nebo jen odborných článků, které k tématu vznikly. Více než o katalogy se tak jedná spíše o monografické práce typu sborníků, které se staly důležitým pramenem pro moji disertaci.

Divočina

O tom, že má téma odkazů k tradicím venkova blízko k tématu přírody a divočiny, respektive k znovuobjevování dávné spirituality svědčí jedna z prvních kolektivních výstav, kde byl venkov a tradice sice okrajově, ale přece jen tematizován. Jedná se o kolektivní výstavu *Divočina — příroda, duše, jazyk* realizovanou v roce 2002 v zámecké galerii Klatovy-Klenová z iniciativy kurátora Jiřího Zemánka. Na výstavě byly zastoupeny práce poměrně velkého počtu umělců (například Otto Plachta, Martina Mainera, Františka Skály, Vladimíra Kokolij, Miloše Šejna, Michal Singera, Karla Malicha, Marka Pogačnika a mezi jinými i práce Josefa Váchala vztahující se k Šumavě). Charakter akce zpětně dobře ilustruje doprovodná konference s názvem *Divočina jako fenomén integrální kultury*, na kterou byli pozváni „ekologové, umělci, teoretici umění, geomaté, psychologové, etnologové, léčitelé, vědci a publicisté z Čech, Německa, USA a Slovinska“ na které se řešila témata vztahu člověka k divočině a také k původním domorodým kulturám¹⁴³. Domácí tradiční lidová kultura sice nepatřila mezi hlavní témata výstavy, ale přesto tato akce předznamenala možnosti pojetí tématu v rámci pozdějších výstav.

¹⁴² Například v dokumentu Karla Vachka *Moravská Hellas* (1963).

¹⁴³ ZEMÁNEK, Jiří. *Divočina — příroda, duše, jazyk*. Kant, Praha 2004.

Folklorismy

První výstava, která přímo tematizovala tradice lidové kultury v umění, přičemž reflektovala i současný stav, proběhla již v roce 2004 pod příznačným názvem *Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století*. Výstava byla putovní a konala se nejprve v Českém muzeu výtvarného umění v Praze (30.6.-19.9.2004) a následně v průběhu let 2004 a 2005 ještě v Chebu, Hodoníně a Uherském Brodě¹⁴⁴. Za její koncepcí stála dvojice teoretiček a kurátorek Alena Potůčková s Alenou Křížovou. První z nich, historička umění a kurátorka Alena Potůčková tehdy působila jako kurátorka sbírky maleb v Českém muzeu výtvarného umění (dříve Středočeská galerie). K tématu měla blízko. Kromě toho, že spolu s historií umění původně vystudovala také etnografii a svou diplomovou práci věnoval tématu výtvarné kultury na současné vesnici se také delší dobu se věnovala umělcům, kteří od sedmdesátých let aktualizovali téma tradice a venkova skrze vztah k přírodě v našem umění (např. Beránek, Ambrúz, Kvíčala, Mainer...). Stejně jako Alena Potůčková i Alena Křížová vystudoval stejnou kombinaci oborů s tím rozdílem, že se dlouhodobě věnovala především etnologii, projevům lidové výtvarné kultury a lidovému oděvu. V úvodu k publikaci *Folklorismy* Alena Potůčková uvádí, že celý projekt do značné míry navazuje na výstavu *Ohlasy folklóru v umění 20. století*, kterou v roce 1995 uspořádal v Ústavu lidové kultury ve Strážnici, historik umění Jaroslav Sedlář. K výstavě konané ke 100. výročí konání Národopisné výstavy československé v Praze vydal i stejnojmennou studii¹⁴⁵, která však stejně jako samotná výstava postihovala pouze období do 60. let 20. století. Potůčková dále uvádí, že myšlenka na uspořádání této výstavy vznikla už v polovině devadesátých let v Českém muzeu výtvarného umění pod vlivem aktuálních postmoderních tendencí na české scéně. Zmiňuje konkrétně návraty k minulosti, k mytologiím, k cestám do exotických krajů, ale také k inspiracím tradiční lidovou kulturou. Do jisté míry tak znejistňuje vhodnost označení folklorismy právě pro novější umělecké projevy od 70. let 20. století dále. V pasážích, kde popisuje aktuální tendence v umění hovoří téměř vždy o ohlasech lidové kultury, respektive o obratu k nové formě ruralismu v 70. a 80. letech. Termín *folklorismy* prosazuje v textu především etnograf a historik umění Richard Jeřábek a Alena Křížová, také etnografka, kdy pracují především s materiálem vázaným skutečně na tradiční lidovou kulturu, její glorifikace, ilustrace a snahy o aplikace v běžném životě společnosti (viz. svérázové hnutí 20. let 20. století). Tyto charakteristiky již ale neplatí pro tvorbu meziválečných avantgard a rozhodně ne pro novější tvorbu, nebo tvorbu v 21. století, kdy vidíme zcela volně nakládání a reinterpretaci „tradičních“ inspirací. V současném kontextu se také projekt *Folklorismů* jeví jako ne poměrně nekritický v hodnocení vazeb na nacionalismy, politické aspekty tématu a zasazení do širšího evropského nebo světového kontextu. Děje se tak spíše jen v náznacích v pasážích, které volají po hlubší reflexi, se jí nedočkáme. Nechci však být zbytečně kritický, protože se jednalo de facto o první široké zpracování velmi obsáhlého tématu, který nebyl v nijak zpracován v domácí teorii a řada s tím souvisejících otázek se dostala do popředí až v pozdějších letech. I s tímto ohledem měla výstava tématicky velmi široký záběr od malby, sochy, přes užité umění, po architekturu. Důležitá byla především poměrně vysokým

¹⁴⁴ V Galerii výtvarného umění v Chebu (7.10.-28.11.2004), v Galerii výtvarného umění v Hodoníně (8.12.2004-27.2.2005) a v Muzeu J. A. Komenského v Uherském Brodě (11. 3. – 6. 6. 2005).

¹⁴⁵ SEDLÁŘ, Jaroslav. *Ohlasy folklóru v umění 20. století*, Strážnice: Ústav lidové kultury, 1995, 38 s.

zastoupením žijících autorů, někdy i méně známých z mladší generace především v sekci malby, objektu a sochy (Kvíčala, Ambrúz, Beránek, Skála, Medek, Průžková, Matula)

Exotismy

Podvědomé sepjetí ohlasů domácích lidových i exotických tradic v umění demonstrovaly Alena Potůčková s Alenou Křížovou o tři roky později v rámci podobného výstavního konceptu *Exotismy ve výtvarném umění XX. století v Čechách a na Moravě* (2007). Jak sami autoři avizovali, výstava zkoumala různé podoby a formy návratů k lidové kultuře a tradicím jako zdrojům inspirace pro architekturu, malířství, sochařství a užité umění v českých zemích v průběhu 20. století. Primárně se však v tomto případě zaměřily na inspirace exotickými tradicemi a tzv. primitivismus v českém umění. Výstava jevila znovu silné vazby k etnologii a etnografii, přičemž na doprovodné publikaci se podílel i afrikanista Josef Kandert¹⁴⁶.

Slovenský mýtus

V nultých letech 21. století kromě *Folklorismů* u nás již nenajdeme výraznější příklady reflexe ohlasů lidové kultury v umění formou výstav přesahujících regionální význam. Najdeme je ale na Slovensku, kde hrála lidová kultura mnohem významnější roli pro formování národní identity. Pokus o kritickou reflexi archetypu lidové kultury tak představuje výstava *Slovenský mýtus*, kterou pro Slovenskou národní galerii připravil Aurel Hrabušický v roce 2005¹⁴⁷. Podobně jako v případě *Folklorismů* i on přiznával, že myšlenky této výstavy směřoval již od poloviny 90. let. Narozdíl od *Folklorismů* se *Slovenský mýtus* primárně nezabýval lidovou kulturou, ale otázkami hledání národní identity. Výstava, která byla realizována ve spolupráce se Slovenským národním muzeem (29. 9. 2005 — 5. 3. 2006), dílčím způsobem analyzovala též různé aspekty vztahů mezi tradicemi a konstrukcí národního obrazu. Autoři projektu téma poprvé zasadili do širšího středoevropského kontextu spojeného s bolestným hledáním identity regionu. Otevřeně přiznávali, že jde o jednu z jejich nejriskantnějších institucionálních realizací vzhledem k obtížím pozitivně vymezit téma, které vzbuzuje nežádoucí ideologická a politická očekávání. Jejich snahou byla prezentace vizuálním způsobem ztvárněné představy slovenské spopolitosti o sobě samé, svých počátcích a smyslu existence.

*„Vďaka nej sa azda ozrejmi, do akej miery sú rozmanité podoby slovenského mýtu len romantickým anachronizmom, presahujúcim do modernej doby, či dokonca prejavom krízy kolektívnej identity, a do akej miery sú naopak jej prirodzeným hľadáním a definovaním. Túto v dejinách mnohokrát zneužitú tému, vlastne komplex tém pod strešným názvom slovenský mýtus.“*¹⁴⁸

V rámci výstavy mohli návštěvníci vidět jak historická tak současná díla od malby, sochy, kresby a grafiky, přes fotografii, nová média, film až po artefakty lidové kultury, archivních a historických dokumentů. Za jiné současné autory, jejichž díla byla k vidění ve

¹⁴⁶ Potůčková, A.; Křížová, A.; Hornáková, L.; Kandert, J. *Exotismy ve výtvarném umění XX. století v Čechách a na Moravě*, Praha: České muzeum výtvarných umění v Praze, 2007, 111 s.

¹⁴⁷ HRABUŠICKÝ, Aurel (ed.). *Slovenský mýtus*, SNG v spolupráci so SNM, Bratislava 2006, 240 s.

¹⁴⁸ https://www.sng.sk/sk/vystavy/422_slovensky-mytus

výstavě, mohu zmínit aspoň kresby Svätopluka Mikyty. Klíčem bylo tematické uspořádání do různých celků – kapitol – reprezentujících příběh mýtu slovenského lidu a národa (Smutní zbojníci, Slovenská melancholie, Plebejský národ, Nábožný a bohabojný lid atd.). Těžiště však spočívalo v rozsáhlé expozici slovenské malby klasické moderny, od 20. do 50. let 20. století. Zatímco okolní středoevropské národy absolvovaly základní etapu budování novodobého národa za pomoci konstrukce národního mýtu včetně jeho výtvarného uměleckého ztvárnění v době romantizujícího historismu 19. století, procházelo Slovensko analogickým procesem až v meziválečných letech, v rámci Československé republiky, ale také za první Slovenské republiky a v jistém smyslu se v něm ocitlo znovu po osamostatnění v 90. letech 20. století. Milena Bartlová v recenzi výstavy¹⁴⁹ upozornila na fakt, že přes v dobovém kontextu odvážnou koncepci byla v expozici znatelná absence dokladů právě z období fašistické první slovenské republiky. Ta představuje na Slovensku i dnes fenomén, jehož hodnocení je pro řadu Slováků velmi problematické a ambivalentní. K výstavě byl publikován rozsáhlý katalog v podobě interdisciplinárního sborníku, na kterém se podílelo 11 autorů¹⁵⁰ a jen tady se dočteme o některých aspektech spojených se 40. lety, například v komparaci Karla Plicky s Leni Riefenstahlovou od Tomáše Štrausse. Ostatně podobně vytěšňovanou kapitolu kulturních dějin představuje v kontextu s lidovou kulturou poválečná sořela a to jak na Slovensku, tak v České republice. Snad právě opatrný a ambivalentní postoj k nepříjemným tématům ve výstavách nultých let způsobil, že dostala svůj prostor především v tvorbě umělců po roce 2010. V rámci *Slovenského mýtu* jejich ranou přítomnost reprezentovala například kresba již zmíněného Svätopluka Mikyty *Vysypať všetko!* (2004).

O významu tohoto projektu svědčí i fakt, že v roce 2007 výstavu režírovala Moravská galerie v Brně¹⁵¹. V rámci doprovodných akcí brněnské edici výstavy byla reflektována i otázka českého podílu na budování tzv. slovenského mýtu a vůbec vztahu tématu k českému prostředí. Nad tím se ve své recenzi zamýšlela také Milena Bartlová¹⁵².

„Klíčem k hlubší reflexi o slovenském – i jakémkoli jiném – národním mýtu musí být vědomí o tom, že jde o mentální konstrukt, vyprávění či společenský symbol, a nikoli o vyjádření nějaké podstatné, biologicky kódované souvislosti minulosti s dneškem či vazby lidí ke krajině, zemi. Symbol není ničím méně jen proto, že je nehmotný. Naopak, symboly jsou skutečně schopné účinně zasahovat do dění a dějin. Nejefektivnější jsou právě symboly spojené s identitou, jako je národní mýtus, a symboly vyjadřované vizuálně.“

V kontextu „představ společenství“ Benedicta Andersona¹⁵³ se tu nabízí zamyšlení nad smyslem vlastního obrazu komunity v relaci k identitě občana evropské postindustriální společnosti na začátku 21. století.

¹⁴⁹ BARTLOVÁ, Milena. Pohled z Brna. *Art&Antiques*, duben 2007, online: <https://www.artantiques.cz/pohled-z-brna> (cit. 15. 7. 2020)

¹⁵⁰ HRABUŠICKÝ, Aurel (ed.). *Slovenský mýtus*, SNG v spolupráci so SNM, Bratislava 2006, 240 s.

¹⁵¹ <http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/vystavy-a-program/aktualni-vystavy/2007/slovensky-mytus.aspx>

¹⁵² BARTLOVÁ, Milena. Pohled z Brna. *Art&Antiques*, duben 2007, online: <https://www.artantiques.cz/pohled-z-brna> (cit. 15. 7. 2020)

¹⁵³ ANDERSON, Benedict. *Představy společenství: Úvahy o původu a šíření nacionalismu*, Praha: Karolinum, 2008.

NAKI

V roce 2011 vyhlásilo ministerstvo kultury České republiky Program aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity (NAKI)¹⁵⁴. Tento program se ukázal jako podstatný impuls k realizaci několika výstavních projektů, konferencí a publikací významných z hlediska reflexe vztahů mezi (současným) uměním a ohlasy tradic lidové kultury. Většina z nich se sice nesoustředila primárně na tematizaci lidové kultury v umění, přesto měla značný vliv na zviditelnění ohlasů domácích tradic jak v současné umělecké praxi, tak v historickém kontextu. Asi nejvýraznější linii v tomto smyslu představují projekty jejich společným jmenovatelem bylo jméno vedoucí řešitelky, Mileny Bartlové, která se otázkám identity našeho umění od středověku¹⁵⁵ po současnost dlouhodobě věnuje. Mezi jí vedené projekty realizované v následujících letech patří výstavy *Ř! Česká národní identita v současném umění* (2012) a *Budování státu: reprezentace Československa v umění, architektuře a designu* (2015). Na druhou výstavu navazovala konference a stejnojmenný sborník *Co bylo Československo? Kulturní konstrukce státní identity* (2017).

První fáze NAKI I trvala od 1. 1. 2011 do 31. 12. 2017. Doba trvání druhé fáze (NAKI II) byla stanovena na sedm let od roku 2016 do roku 2022 a stále tedy trvá. Posláním bylo prostřednictvím aplikovaného výzkumu a vývoje přispět k zachování a rozvíjení národní integrity a národních specifik v kontextu evropské a světové kultury ve 21. století. Jedná se o první program výzkumu a vývoje národní a kulturní identity realizovaný formou veřejné soutěže a vytvořený v návaznosti na kulturní Konceptci ČR. V doprovodném textu se dočteme, že „(p)o vstupu České republiky do EU vyvstává úkol zachovat národní identitu v kontextu Evropy a zároveň potřeba začlenit národní kulturu do dalšího rozvoje a budování moderní identity evropské. Oba tyto aspekty výzkumu národní a kulturní identity jsou pro Program podstatné.“ Důležitým faktorem je také, že „...poskytuje praktické využití poznatků a dovedností při utváření kulturní orientace člověka ve smyslu přijetí, vytváření a uchovávání kulturních hodnot a kulturních způsobů soužití.“ Záměrem na aplikovaný výzkum, experimentální práci a vývoj (sic) „nových nebo značně zdokonalených výrobků, postupů nebo služeb“ dokazuje, že současný stát má snahu aktivně pracovat s konceptem národní (státní) identity pro politicko-sociální účely.

Ř! Česká národní identita v současném výtvarném umění.

Výstavu u příležitosti 20. výročí vzniku České republiky uspořádalo VŠUP jako výstup týmového projektu studentů dějin a teorie designu a nových médií.¹⁵⁶ Kromě toho souvisela s již zmiňovaným programem NAKI a podporou od ministerstva pro dlouhodobý projekt zaměřený na průzkum národní identity v umění v rámci VŠUP. Iniciační roli tu měla osoba Mileny

¹⁵⁴ <https://www.mkcr.cz/vyzkumne-programy-ministerstva-kultury-856.html>

¹⁵⁵ Např. publikace *Naše, národní umění* (2009) a řada dalších textů věnovaných ohlasům husitské revoluce nebo specifickým regionálním slohům v našem umění.

¹⁵⁶ BARTLOVÁ, Milena, ed. *Ř! Česká národní identita v současném výtvarném umění: katalog k výstavě v Galerii VŠUP v Praze* (7. 12. 2012 – 9. 2. 2013). Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2012. 84 s.

Bartlové, která celý tým vedla. Výstava byla otevřena v Galerii VŠUP 7. 12. 2012 a trvala do 9. 2. 2013. V podstatě se jednalo jednu z prvních sond do tématu projevů českosti v současném výtvarném umění. Důležité však bylo, že záměrně nebyly zahrnuty práce, které by české národní či státní vizuální odznaky používaly jako ústřední téma. Bartlová a její tým se pokusil o zachycení určitého kolektivního podvědomí, kde konstitutivní rysy českosti nejsou výslovně tematizované, ale objevují se mimoděk.¹⁵⁷ Kromě několika umělců starší generace byly prezentovány především práce od 17 mladších umělců¹⁵⁸ v médiích malby, sochy, fotografie, videa a instalace. Mezi jinými tu poprvé ještě jako student představil svůj koncept tematizace identity skrze hru s kořeny v lidové kultuře Pavel Jestřáb.¹⁵⁹ Jeho tvorbě se věnují v dalších kapitolách (kde).

Důležité je, že kolektiv autorů výstavy nepracoval s národní identitou jako s něčím, co existuje samo o sobě. Snažili si poukázat na její situační a především procesuální charakter, kdy ji sami neustále vytváříme a přetváříme často banálními akty své existence - používáním jazyka, vnímáním krajiny či vlastní definicí domova. Tuto procesuální identitu reflektují a povyšují na komunikační princip. Je symptomatické, že v tomto smyslu autoři zdůraznili roli obrazů minulosti: „*Nejvíce ze všeho nás spojují sdílené kulturní kódy, jakými jsou obrazy z dávné i nedávné historie, významné osobnosti, Jiráskovy knihy a Ladovy obrázky.*“¹⁶⁰ Dialog s tradicemi minulosti a jejich digitální obraz v kontextu výstavy rozehrál právě Pavel Jestřáb. Ke stejnému tématu se pak vrátil i jeho školitel, Jiří David, v rozhovoru publikovaném v závěrečné části katalogu k výstavě.

Katalog představuje důležitý výstup z celého projektu. Přesahuje totiž rámec výstavy a snaží se průřezově mapovat téma národní identity, respektive jejích prvků, napříč oborovým a společenským spektrem. Kromě Mileny Bartlové do sborníku-katalogu přispěli Karel Císař zamyšlením nad tematizací menšin v současné filosofii. Slovenskou vrstvu reprezentoval Damas Gruska v textu *Hľadanie Slovenska*. Úvanou *Být Čechem* o přirozenosti národní identity přispěl Stanislav Komárek, zatímco se Miloslav Petrušek ve své stati zamýšlel nad riziky a výzvami naivního multikulturalismu nebo militantního nacionalismu. Kromě článků od Cyrila Říhy a Ireny Vaňkové (pohled na identitu skrze jazyk) tu nalezneme již zmíněný rozhovor *Lyrická černobílость* s Jiřím Davidem, ve kterém se věnuje národní identitě v aktuální umělecké tvorbě. Druhý rozhovor, vedený s Piotrem Piotrowským, profesorem Univerzity Adama Mickiewicze v Poznani, rozebírá téma kritické národní identity.

Výstava *Ř!* částečně zasáhla dobou trvání i do roku 2013. Zdá se, že z hlediska nové přítomnosti ohlasů lidových tradic na výtvarné scéně představovala právě doba kolem roku 2013 určitý vrchol v kumulaci několika výstavních projektů aktualizujících toto téma. Tomáš Džadoň zrealizoval svou monumentální instalaci *Památník lidové architektury* (2013-2016) ve veřejném prostoru v Košicích. Hned v rámci několika výstav v Praze se ten rok začala

¹⁵⁷ <https://www.umprum.cz/web/cs/galerie-um/r-668>

¹⁵⁸ Vystavující umělci: Vasil Artamonov, Pavel Jestřáb, Alena Kotzmannová, Ivana Lomová, Petr Lysáček, Jan Merta, Petr Motyčka, Markéta Othová, Eva Pejchalová, Rudolf Samohejl, Vít Soukup, Pavel Sterec, Antonín Střížek, Tomáš Svoboda, Jan Šerých, Michaela Thelénová, Mark Ther.

¹⁵⁹ Na výstavě prezentoval videa *Fakír* a *Triptych* (obě 2011), která staví na práci s folkloristickým fetišismem, motivy cykličnosti, zániku a znovuzrození na pozadí přírodních dějů skrze ambivalentní práci s rituálem a jeho desakralizací.

¹⁶⁰ <https://www.umprum.cz/web/cs/galerie-um/r-668>

prosazovat lidovou estetikou syčená tvorba Anny Hulačové. V Brně a pak především v Praze Daniela Baráčková představila projekt *Smrt, česká malost a současné muzejnictví* na Ceně Jindřicha Chaloupeckého (Národní galerie, 27. 9.–1. 12. 2013). Již na podzim roku 2012 (září – říjen) vystavovala svou folklorismem inspirovanou tvorbu dvojice Jarmila Mitríková a Dávid Demjanovič v Brně (*Panzerschokolade* v Galerii Art). O půl roku později byli jejich pyrografie znovu k vidění v Brně v rámci kolektivní výstavy *Folk Recyklace*, která znamenala další posun v nové tematizaci lidové kultury ve výtvarném umění.

Folk Recyklace

Výstava se konala v Galerii u Dobrého pastýře (1. 5.—26. 6. 2013)¹⁶¹ a ačkoli se odehrála na poměrně malé ploše a nevznikl k ní katalog, byla významná především tím, že se jednalo zřejmě o první kolektivní reflexi zaměřenou ryze na práci s lidovými inspiracemi na současné mladé česko-slovenské scéně. Faktem, že nikdo ze zastoupených autorů nebyl prezentován na *Folklorismech* (všechna vystavená díla vznikla později), projekt dokazoval nečekanou životaschopnost a nosnost folkloristických ohlasů. Zároveň výstava prostřednictvím svého názvu hledala relevantní postoj k tendencím, které již nebylo možné nazývat folklorismy. Nový vizuální jazyk čerpal právě z výtvarných i jiných folklorismů, v nichž rozkrýval vnitřní kontroverze a ironicky je recykloval, či stavěl do nečekaných významových juxtapozic. Kurátorku, Magdalénu Ševčíkovou, zajímalo, „jakým způsobem tvůrci nakládají s (tradičními) tématy, jaké náměty a motivy volí, a zda stále pracují s tradičními technikami“. Je škoda, že u projektu chyběla zřetelnější teoretická reflexe v podobě textu, který by šel dále, než za obecná konstatování, že jsme svědky jisté obrody tradičních lidových témat. Když jsem se kurátorky ptal, jestli se opírala o nějaká teoretická východiska, výzkum, respektive jaké klíče použila pro výběr zastoupených umělců, sdělila mi, že šlo v podstatě o intuitivní pocit nového trendu na scéně a s tím i spojeného intuitivního výběru. K tomu je třeba dodat, že tehdy ještě jako studentka¹⁶² neměla mnoho možností získat adekvátní vedení pro výzkum nebo pracovat s relevantní literaturou, v kontextu aktuální tvorby zcela chybějící.

Na výstavu vybrala díla Bány Chlastákové, Barbory Lungové, Dávída Demjanoviče a Jarmily Mitríkové, Jana Vytisky, Ivany Slávikové, Slávy Sobotovičové, Svätopluka Mikyty, Svetlany Fialové a Venduly Pucharové-Kramářové. Těžištěm projektu byla malba. V rámci jednoho celku tak byli až na výjimky (např. Daniela Baráčková) představeni téměř všichni naši zástupci malířského média, kteří v období okolo roku 2010 pracovali alespoň částečně s „lidovým“ tématem. U některých z nich se jednalo o umělecky velmi krátkou epizodu zahrnující jen několik děl (Bára Chlastáková, Svetlana Fialová, v případě Bány Lungové především soubor maleb *Moravské horory*), u jiných šlo o konstantní zájem, který trvá dodnes (dvojice Mitríková-Demjanovič nebo Jan Vytiska). Soubor maleb kromě perforovaných kovových objektů-obrazů Ivany Slávikové v pozitivním smyslu funkčně „narušovalo“ hudebně performativní video Slávy Sobotovičové (...). Tento trochu osamocенý intermediální vstup upozorňoval, že fenomén zájmu o tradice se již zdaleka neprojevuje jen v prostoru klasických médií malby a sochy.

Kde domov můj

Ve stejném roce jako *Folk Recyklace* se v pražském Centru současného umění DOX konala výstava *Kde domov můj* (11.10.2013–20.1. 2014). V jistém smyslu navázala na trend

¹⁶¹ <http://galerie-tic.cz/2013/05/folk-recyklace/>

¹⁶² Kurátorka tehdy studovala bakalářský obor management v kultuře na FFMU v Brně. Dnes se sama věnuje malbě.

přiznaného ohledávání vlastní identity, například ve *Slovenském mýtu*. Hlavní záměr akce však nebyl umělecko-estetický ani odborný. Byla součástí širšího stejnojmenného projektu, který si kladl za cíl aktivizovat širší občanské vrstvy v zájmu o veřejný prostor, region i spolupráci mezi organizacemi snažícími se o zlepšení kvality veřejného prostoru¹⁶³. Pojetí kurátorů, Jaroslava Anděla ve spolupráci s Leošem Válkou a Michaelou Šilpochovou, tak bylo zásadně odlišné od jiných uvedených výstav. V úvodní proklamaci dávají nepřímou do kontextu novou potřebu aktualizovat vztah k identitě, celospolečenskou frustraci (kořen viděli ve zklamání z veřejného života) a její spojení s hledáním jistot-identity v nacionalistických tendencích.

„První slova české národní hymny jsou neobvyklá tím, že kladou otázku, a tak obsahují moment pochybování, osobního i kolektivního tázání. Tato otázka je dnes znovu aktuální vzhledem k tomu, že v současné společnosti vládne nejistota, nespokojenost a pocit frustrace. Pokud je představa domova tradičně spojena především s pocitem jistoty a bezpečí, je logické, že rostoucí nejistota a frustrace z veřejného života vede nemalou část veřejnosti k tomu, že se uchyluje do soukromí a přestává se podílet na věcech veřejných – na utváření širšího, sdíleného domova, města, kraje či regionu. Této rezignace využívají politici oportunisté a demagogové, kteří takto vyprázdněný veřejný prostor vyplňují nacionalistickou rétorikou.“

Autoři se nad tématem identity nezamýšleli v historickém kontextu, ale ryze ve smyslu subjektivního tady a teď, skrze obecnou výzvu k zaslání děl pracujících s tématem domova a kolektivní identity. Na výzvu reagovalo více než 400 autorů, z nichž značná část spadá do kategorie regionálních a neprofesionálních umělců. Jejich díla byla doplněna pracemi několika předních postav současné umělecké scény. Z mého úhlu pohledu stojí za pozornost, kolik z nich bez ohledu na zadání reflektovalo rurální nebo lidovou tematiku. Je zajímavé, že nejzřetelnější to bylo právě u etablovaných umělců, například u Jiřího Davida (*Tradice*, 1989; *Bez názvu*, 1998) nebo Tomáše Džadoně (např. *Památník lidové architektury*, 2006-2013). Rozsáhlý, téměř sociologický vzorek mapující téma identity a domova napříč profesionálním i neprofesionálním uměním ztělesňuje hlavní kouzlo výstavy¹⁶⁴. Zdá se, že její hlavní těžiště spočívá především v praktické projektové části. Ta si kladla za cíl aktivizovat a propojovat různé občanské iniciativy zaměřené na zlepšování života v lokalitách, kde žijeme. Výsledné projekty již většinou přesahují rámec výtvarného umění. K výstavě nevznikl sice katalog, ale stránky s detailnějšími informacemi k celému projektu jsou stále přístupné online¹⁶⁵.

Palmy na Vltavě

Je dobré zmínit ještě jednu výstavu, která se také konala v roce 2013 a ačkoli v prvním plánu netematizovala otázky identity nebo tradiční lidové kultury, měla k oběma oblastem velmi blízko. Autorem projektu *PALMY NA VLTAVĚ. Primitivismus, mimoevropské kultury a české výtvarné umění 1850–1950*¹⁶⁶ byl Tomáš Winter, v současnosti vedoucí Ústavu

¹⁶³ <http://kdedomovmuj.dox.cz/cs/zlepsujeme-mista>

¹⁶⁴ Ne zcela stejný, ale konceptuálně podobný „demokratický“ přístup, uplatnil Okwui Enwezor v *All the Worlds Futures* na Benátském bienále v roce 2015, s cílem demonstrovat dekolonizaci a boření mocenských struktur v současném světě umění.

¹⁶⁵ <http://kdedomovmuj.dox.cz/cs/vystava>

¹⁶⁶ *PALMY NA VLTAVĚ. Primitivismus, mimoevropské kultury a české výtvarné umění 1850–1950*, Výstavní síň Masné krámy Západočeské galerie v Plzni (9. 4. 2013 - 8. 4. 2013)

dějiny umění AV ČR. Historická sonda do vlivu exotizujících tradic v českém umění do určité míry navazovala na již zmíněné *Exotismy* z roku 2007. Nicméně Winter, který se ohlasům různých tradic v našem umění věnuje dlouhodobě, přistoupil k tématu odlišně a zasadil jej do kritičtějšího kontextu zohledňujícího i kolonialismus a zahraniční pohled na primitivismy v umění. Pro zpracování našeho tématu byla výstava zásadní ze dvou důvodů. Jednak prokázala, že fenomén tzv. exotismů či primitivismů spojuje řada znaků s tendencí návratů k lidovým kořenům. A to nejen v psychologické rovině, ale též v historické, filosofické a politické. Zadruhé ukázala, že v českém prostředí se obě tendence objevily ve vzájemné závislosti v tvorbě předních umělců již od 19. století, tak i v moderním umění a avantgardách v průběhu 20. století. Podstatné je také, že k výstavě vyšel obsáhlý katalog formou monografické studie¹⁶⁷ shrnující Winterovy dlouhodobé výzkumy v dané oblasti.

Nechci detailněji rozebírat výstavu jako takovou, ale rád bych se na tomto místě na chvíli zastavil u výše nastíněných souvislostí, které by jinak nemusely být tak zřejmé. Zájem o divočinu, preindustriální exotiku (ve výtvarném umění primitivismus) stejně jako zájem o tradiční lidové prostředí tvoří v Západní kultuře příbuzný tematický okruh archetypálních představ rozvíjených již několik století v myšlenkách různých filozofických směrů. Mají své kořeny již v antice, ale nejvýrazněji se prosazovali od romantismu dále. *Palmy na Vltavě* ukázaly, že oba světy se prolínají i v českém umění minimálně od 19. století. V tomto kontextu byli v českém prostředí poslední čtvrtiny 19. století ze strany některých slovanských vlastenců, či v dnešním slova smyslu nacionalistů, konkrétně američtí Indiáni vnímáni jako bratrský národ nespravedlivě připravený o své území a kulturu agresivní Západní „civilizací“. Hledání souvislostí mezi osudem Indiánů a Slovanů je zřetelné například ve fejetonech a v poezii Josefa Václava Sládka¹⁶⁸. Osud marginalizovaných Slovanů,¹⁶⁹ o kterých rané byzantské zprávy tvrdily, že si nade vše cení svobody a odmítají blaho civilizace, se v očích pražských intelektuálů jevil podobný osudům mizejícího a utlačovaného „přírodního národa“ amerických Indiánů¹⁷⁰. Vidíme to například na tvorbě Mikoláše Alše, který proslul především zpracováním lidových témat a spolu s Mánesem byl řazen mezi přední národní malíře. V některých situacích se však záměrně obracel k exotice a obrazům prvotní divočiny. Ve vrcholném cyklu kreseb nazvaném *Živly* (1881) tematizuje sepjetí člověka a přírody prostřednictvím obrazů domorodé kultury amerických Indiánů. Nazval ji „tichou zádušní mší za Indiány“ a v tomto symbolickém duchu ji detailně koncipoval. Ve vztahu k domorodé kultuře byl ovlivněn jednak poezií, překlady a fejetony Josefa Václava Sládka. Ale též osobní zkušeností z představení Indiánů na Štvanici.

¹⁶⁷ WINTER, Tomáš. *Palmy na Vltavě: primitivismus, mimoevropské kultury a české výtvarné umění 1850–1950*. Řevnice: Arbor Vitae, Plzeň: Západočeská galerie, Praha: Artefactum, 2013, 321 s.

¹⁶⁸ Např. báseň *Mississippi* (1875)

¹⁶⁹ Stále častěji se objevuje snaha aplikovat při studiu subrecentní historie a kultury západních a jižních Slovanů postkoloniální teorii, respektive je řadit mezi kolonizované komunity. (cit.)

¹⁷⁰ V Německu, stejně jako ve Francii nebo anglosaské Evropě byly od 18. století živé nostalgické představy o ušlechtilých germánských nebo keltských národních předcích, kteří byli podle římských zpráv lidmi přírody, dokonale přizpůsobení životu v divočině. V určitém kontextu takto nahlíželi moderní evropané na „divoké kmeny“ v kolonizovaných částech světa, především pak v Americe. Představa tzv. přírodních národů (*Natur Volk*) se v Evropě někdy pojila s obrazem ušlechtilého divocha, který nově oživil Rousseau. K plnému ztotožnění s touto představou však bránily koloniální zájmy většiny velkých evropských národů. Až do konce 19. století, kdy zvláště v Americe představovaly některé domorodé skupiny překážku pro plné ovládnutí evropany zabraného území a naplnění jejich snů o zemi neomezených možností, tak převažovala představa divokých exotických barbarů.

Sám navíc vlastnil několik předmětů z provenience amerických domorodců. Podrobně též studoval etnografické ilustrace a Náprstkovy severoamerické sbírky. Podobně jako předtím Mánes při studijních cestách na Moravu, Slezsko a na Slovensko, se i Aleš detailním zájmem o archeologii, domácí i mimoevropskou etnografii (*starožitnosti*) blížil profesionálním výzkumníkům. Narozdíl od Náprstka však již neviděl v domorodcích zaostalé lidství neschopné vlastního povznesení bez pomoci evropské kolonizace. Naopak nostalgicky v nich spatřoval bratrské lidství jako u starých slovanů.

„Zevrubnou genezí Alšova cyklu od počátku sedmdesátých let 19. století se zabýval Jaromír Neumann¹⁷¹. ... Pro Neumannovu interpretaci Živlů je podstatné, že se odehrává na širším pozadí Alšovy tvorby. Jde zejména o vztahy se souběžně vznikajícím cyklem *Vlast*, na jehož skicách se objevují motivy indiánského luku, členky a jiných atributů. Aleš si podle Neumanna uvědomoval podobnost mytických a mytologických představ Indiánů a Slovanů stejně jako jejich příbuzný osud. Nešlo o výjimečný jev, neboť již počátkem 19. století přisuzoval Václav Matěj Kramerius Slovanům a Indiánům společný etnický původ¹⁷².“¹⁷³

Tady zmínit ještě proti koloniální a protikapitalistický postoj dalších umělců navazujících na Alše a souvislost se současnou situací

Později nacházíme podobné motivy u Alfonse Muchy (*Plakát Světové a mezinárodní výstavy v St. Luis*, 1904) nebo avantgardistů Emilla Filly (*Podzim a Idyla*, 1910) a Josefa Čapka (různé variace obrazu *Hlava*, 1914-1915, *Kolonista*, 1914) a dalších. Je obecně známo, že u všech zástupců meziválečných avantgard byly vlivy mimoevropského domorodého „primitivního“ umění podstatným zdrojem inspirace. Nicméně uvedení umělci se v různé intenzitě obraceli i tématům inspirovaným domácí lidovou kulturou. Sepjetí exotických a lidových ohlasů v avantgardách Winter demonstruje na příkladech tvorby ze čtyřicátých let Františka Grosse (obraz *Ze Švýcarska*, 1947), Františka Hudečka (obrazy *Barbaři*, 1946 a *Slovensko*, 1947) a Josefa Šímy (např. kresby z cyklu *Slovensko*, 1947). V souvislosti se společnou cestou Šímy a Hudečka na Slovensko ozřejmuje také teoretické základy, o něž se tito umělci opírali. Vycházeli z představy zachování primordiálního autentického projevu člověka blízkého přírodě jak v prostoru tradiční lidové kultury, tak u mimoevropských domorodých komunit.

„Námět barbarů se současně váže k mytickému světu, jímž byl Hudeček zaujat, jak se ukázalo, při cestě na Slovensko v roce 1947 s malířem Josefem Šímou¹⁷⁴. Oba zde objevovali podstatu „autentické“ lidové tvorby a její mytický základ. Z Šimových kreseb i Hudečkových děl je patrné vědomí spojitosti mezi přežívající lidovou kulturou a původními „přírodními kulturami“. O těchto vztazích ostatně hovořil již v roce 1929 V. V. Štech, když považoval rezidua původního „přírodního umění“ spolu s oficiálním slohem za hlavní součinitele lidové tvorby.

¹⁷¹ NEUMANN, Jaromír. *Mikoláš Aleš: cykly*. Praha 1957.

¹⁷² KRAMERIUS, Václav Matěj. Historické vypsání, kterak čtvrtý díl světa Amerika skrze Kolumbuse vynalezena byla, v: KAŠPAR, Oldřich (ed.). *Počátky české cizokrajné etnografie. Antologie textů 1791–1831*, Praha 1983, s. 100.

¹⁷³ WINTER, Tomáš a MACHALÍKOVÁ, Pavla, ed. *Jdi na venkov! Výtvarné umění a lidová kultura v Českých zemích 1800-1960*. Praha: Artefactum - nakladatelství Ústavu dějin umění AV ČR, 2019, s. 64–65.

¹⁷⁴ HUDEČEK, František, Se Šímou na Slovensko, *Život* 21, 1948, s. 120–125.

Chápal ji jako konglomerát tzv. vysokého umění a autentických prvků, jejichž přítomnost hledal právě na území Slovenska^{175, 176}.

Winter pak uvádí další příklady umělců, kteří kombinovali inspirace z mimoevropského indigenního umění i domácího tradičního folkloru.

Vědomí primitivnosti lidového umění a venkovského prostředí obecně je zakódováno i v pracích Zdenka Rykra z třicátých let, které využívají rudimentární výtvarnou formu. Na přelomu čtyřicátých a padesátých let se promítlo do zbojnického cyklu Emila Filly.¹⁷⁷

K Tomáši Winterovi se ještě vrátím v souvislosti s jeho pozdějším týmovým výzkumným projektem a stejnojmennou výstavou *Jdi na venkov!* (2019). V řadě ohledů přitom navázal na právě na projekt *Palmy na Vltavě*

Situace v zahraničí

¹⁷⁵ ŠTECH, Václav Vilém, *Podstata lidového umění* (1929), v: týž, *Pod povrchem tvarů*, Praha 1941, s. 43–51.

¹⁷⁶ WINTER, Tomáš a MACHALÍKOVÁ, Pavla, ed. *Jdi na venkov! Výtvarné umění a lidová kultura v Českých zemích 1800-1960*. Praha: Artefactum - nakladatelství Ústavu dějin umění AV ČR, 2019, s. 270–271

¹⁷⁷ Tamtéž.

2.3 POSTKRITICKÝ DISKURZ

Dříve, než se poRád bych na tomto místě ještě objasnil, jak chápu zasazení určitých aspektů analýzy a interpretace do rámce post-kritického diskurzu. Vycházím v tomto případě především z novějších prací Hala Fostera¹⁷⁸ a Wese Hilla¹⁷⁹. Ti oba shodně tvrdí, že vzhledem k narůstající disproporcii mezi kritickými metodami spojenými s postmodernismem a aktuálně aplikovanými přístupy se zdá, že si řada teoretiků a historiků umění v 21. století není jistá, jak přistupovat k decentralizovanému, heterogennímu, pluralitnímu a multiplicitnímu charakteru současného globálního umění¹⁸⁰.

Foster konstatuje, že se situace změnila ve více rovinách. Kromě obtížného uchopení současné heterogenní reality v umění ji dává do souvislosti s narůstající kritikou samotného kritického diskurzu. Ukazuje, že řada osobností, které se stejně jako on v předchozích desetiletích podílely na jeho etablování, dnes poukazuje na mnohy neadekvátní či přehnané aplikace kritičnosti na různé aspekty reality. Do jisté míry tento vývoj spojuje s vývojem tzv. kulturních válek,¹⁸¹ které od osmdesátých let až do současnosti nabývají na intenzitě. Foster dává tento stav částečně za vinu konzervativním anti-levicovým proudům v akademickém prostředí, což bylo možné tvrdit snad ještě v devadesátých letech, ale dnes je situace spíš opačná. Každopádně v případě uměleckého prostředí zmiňuje též ekonomické tlaky, díky kterým je ústup od kritičnosti zřetelný a nazývá ho post-kritickou situací. Tu definuje jako obecnou snahu rozvolnit diktát konceptuálních, historických a politických predikamentů v umělecké praxi. V současnosti však již nejde jen o oblast umění, ale obecně nastavení společnosti, kdy k rozpadu autority kritického přístupu došlo v rámci několika kroků:

1. V první řadě šlo o **odmítnutí kritického soudu** – odvozeného z pocitu nadřazenosti morálního postoje hodnotícího subjektu. Toto odmítnutí je důsledkem praxe, kdy je právo na morální soud automaticky aplikováno v rámci jakéhokoli kritického hodnocení.

2. Další stupeň představuje **odmítnutí autority** – konkrétně politického privilegia, které umožňuje kritikovi abstraktně mluvit za ostatní, většinou vágně definované kolektivy (sociální, kulturní, náboženské, etnické apod.).

3. Nakonec nastoupil **skepticismus ohledně distance** – tedy možnosti „objektivního“ odstupu kritického subjektu od reality, kterou se snaží hodnotit.¹⁸²

Foster připomíná, že ne každá kritika vyžaduje distanci, pokud chce být relevantní (například u tzv. mimetického umění). Podotýká, že problémem distance se zabýval již Walter Benjamin, který jakoukoli kritiku podmiňoval právě zaujetím adekvátní distance od hodnoceného fenoménu. Takto pojímaný kritický diskurz má kořeny ve světě, kde perspektiva a úhel pohledu hrály zásadní roli a kde bylo možné zaujmout stanovisko. Zdá se, že v současném světě již není možné dostát takto definovaným podmínkám.

¹⁷⁸ FOSTER, Post-Critical, 2012. (citováno dříve),

FOSTER, *Bad New Days*, 2015 (citováno dříve)

¹⁷⁹ HILL. *How Folklore Shaped Modern Art*, 2016. (citováno dříve).

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 3.

¹⁸¹ Za určitý příklad lze považovat např. otevřený dopis vymezující se proti tzv. *cancel culture* v kulturních institucích publikovaný v *Harper's Magazine* 7. července 2020, který podepsala řada osobností světové vědy a kultury, včetně aktivistů i novinářů. (<https://harpers.org/a-letter-on-justice-and-open-debate/>).

¹⁸² FOSTER, Hal. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London: Verso, 2015, s. 115–116.

Hlavní argumenty proti kritickému diskurzu lze dnes shrnout konstatováním, že kritika není dostatečně reflexivní ohledně svých vlastních nároků na pravdu a také ohledně vlastní vůle k moci (v marxistickém pojetí motivace vládnout). Z toho pramení dvě hlavní obavy:

- a) že kritik jako ideologický činitel může významově posunout či překroutit identitu a zájmy společenské skupiny, kterou se snaží zastupovat (reprezentovat),¹⁸³
- b) a že by kritické teorii mohla být přiznávána vědecká pravda, již nemůže nikdy nabýt (dosáhnout)¹⁸⁴.

Hill přitom používá výraz „folklorní“ (*folkloric*) přímo ve spojení s termínem „post-kritický“ (*post-critical*).

Vychází přitom z posunů, které nastaly v moderním umění v souvislosti s obratem k instalaci (mizící rozdíl mezi děláním a vystavováním umění) a obecně k přímé zkušenosti. Odkazujese přitom na aktuální texty Claire Bishop, Borise Groyse, Hala Fostera nebo Miwon Kwon, když říká, že široká škála artefaktů, ikonografií a ideologií, které utvářejí současný svět umění, funguje jako zdroj, z něhož čerpají individuální i skupinové identity. A to tak, že spíše v dialogickém než v kritickém slova smyslu, více v konverzační než teoretické rovině.

¹⁸³ Foster uvádí, že na to upozorňoval již Walter Benjamin v textu *Autor jako producent*, a pak také Foucault nebo Spivak.

¹⁸⁴ Foster uvádí případy Althusserova díla nebo Marxova *Kapitálu*.

ODDÍL III.

3 Folklorní odkazy v českém a slovenském umění po roce 2000

3.1.1 Současná situace na české a slovenské umělecké scéně

Po přelomu tisíciletí jsme svědky postupné a narůstající tendence v návratu ohlasů tradiční lidové kultury do jazyka současného umění. Na základě přítomnosti jejích prvků v rámci různých kolektivních i sólových výstav, se dá říci, že v České republice i na Slovensku byl tento trend jasně zřetelný zvláště v první polovině desátých let. Jednalo se především o výstavy nejmladší a mladší umělecké generace často v menších či regionálních galeriích. Do tohoto období spadá také nástup různých nacionalistických tendencí na politické scéně v zemích postkomunistické Evropy. Nacionalistické tendence snaží se politicky pracovat s dědictvím lokální historie lidové kultury a navázat tak na silné téma ideologicky zneužívané již v 19. a 20. století. Tento jev je z mnoha důvodů zřetelnější na slovenské politické scéně. A proto je logické, že se výrazně objevil v práci slovenských umělkyní a umělců reagujících na politicko-společenskou situaci. Dalo by se tak říci že nová přítomnost folklorních prvků v současném umění souvisí s kritickým postojem umělců k novému nacionalismu ve společnosti. Takové čtení by však bylo zjednodušující. Když se na daná díla podíváme více zevrubně, zjistíme že se rozhodně nejedná o koherentní proud, který vychází rize z systémové kritiky. Řada děl a výstav, které lidovou kulturu v daném období zohlednily, jsou po obsahové stránce daleko komplexnější a často neumožňují jen jednostranné čtení ve smyslu kritického postoje vůči aktuální situaci.

3.2 MALBA – KRESBA – GRAFIKA

Nejen pro období po roce 2000 představují malba a kresba médium, ve kterém se jeví tendence odkazů na lidovou kulturu snad nejzřetelněji. Je třeba dodat, že se tak jeví jen na první pohled díky vlastní podstatě figurativně orientovaných uměleckých projevů, u nichž hraje zobrazení jevů implicitně klíčovou roli. Na rozdíl od konceptuálně nebo performativně založených projektů, při konfrontaci s malířským dílem potenciální divák rozpozná většinou během pár sekund tvarosloví odkazující k elementům lidové architektury, krojů či ornamentiky. Tento již obecně známý ikonografický topos dnes ve výtvarném umění působí výrazně jednak svou exotikou (v kontextu estetických hodnot současné kultury) a jednak navázaným kulturním narativem, budovaným po generace od národního obrození. Druhý aspekt lze vnímat spíš jako hendikep

3.2.1 Umělecká generace osmdesátých a devadesátých let 20. století

Oblast hlavního zájmu v této práci je časově vymezena prostorem po roce 2000. Přesto bych rád zmínil několik umělců, jejichž těžiště díla sice spadá do předchozího období (osmdesátá a devadesátá léta 20. století), ale částečně též přesahuje do nového tisíciletí. Případně jejich práce zanechali výraznou stopu i v současnosti skrze způsob, jakým tematizovali fenomény lidové kultury, tradic a venkova, respektive, jak pracovaly s reflexí lokální identity v současném umění.

V prvé řadě se jedná o **Jiřího Davida** (*1956). Jeden z nejvýraznějších zástupců českého postmoderního umění se navzdory dobovým proudům obrátil k reflexím národní identity i její souvislosti s lidovými tradicemi¹⁸⁵.

Otázky identity jsou ostatně v Davidově tvorbě poměrně časté a důležité. Vrací se k nim opakovaně, přičemž jednou z nejvýznamnějších příležitostí byla realizace v československém pavilonu na benátském bienále umění v roce 2015. Dílo s názvem *Apotheosis* bylo místně specifickou instalací sestávající z remaku jednoho z pláten Muchovy slavné *Slovanské epeje* (1911-1926). Konkrétně *Apotheosa z dějin Slovanstva: Čtyři období Slovanstva ve čtyřech barvách* byla závěrečným obrazem, který měl představovat zastřešení celé ságy – vizi slovanského triumfu jako příkladu pro celé lidstvo. Čtyři barevné odstíny Mucha použil jako symbolické vyjádření různých období historie.

Oproti Muchovu originálu byl Davidův remake monochromní malbou ve stupních šedé. Nebyly to však jediné změny, které provedl. Formát sice zůstal zachován, ale bohatá figurace a prvky spjaté s oslavou Slovanstva byly v novém pojetí pozměněny či doplněny o apokryfní

¹⁸⁵ Například obrazy *Tradice* (1989) – s hlavním motivem ornamentálního pásu a dvěma menšími postavami krojovaných dívek, nebo *Bez názvu* (1998) – obraz se siluetou Československa na monochromně ornamentálně provedeném podkladu s reliéfním květinovým vzorem a letopočtem 1988. Oba obrazy byly součástí výstavy *Kde domov můj* (viz. s....).

motivy (Marina Abramović na koni, kýčovitě tetování na oproti předobrazu poněkud povadlém těle Slovana, terorista, věnec z halucinogenních hub či žena v roušce), které sdělení obrazu problematizovaly i aktualizovaly¹⁸⁶. A to především spojením s novými otázkami po identitě a charakteru národa, společnosti, etnické či kulturní příslušnosti či náplni pojmu domov. Kromě toho, že tento kontext dobře ladil se samotnou povahou místa – pavilonu a národní reprezentace, tak se též dokonale propojil s celou myšlenkou mezinárodní přehlídky *All the World's Futures* kurátora Okwui Enwezora, který se snažil skrze specifický výběr umělců vytvořit jakýsi kolektivní obraz současného stavu věcí i možných budoucích scénářů tohoto světa.

Když návštěvník vešel do pavilonu, uviděl na konci prázdného sálu pouze stěnu, ke které když došel, tak zjistil, že ji z druhé strany tvoří zrcadlo, před kterým stojí vlastní Davidův obraz. Mezi ním a zrcadlovou stěnou byl jen asi metrový prostor, kterým mohl návštěvník procházet nebo do něj jen nahlížet a v odrazu zrcadla pozorovat různé detaily vlastní malby. Zrcadlovou stěnou David ještě více zdůraznil svou snahu o reflexi témat obsažených v původní Muchově *Apoteóze*, která ač mnohými považovaná za anachronická či škodlivá se dnes znovu vynořují na povrch jako bolestná připomínka cykličnosti dějin. Vztah mezi tímto dílem a lidovou kulturou je dán již samotnou podstatou původní Muchovy malby, která jasně ukazuje, že slovanská kulturní i národní identita vyvěrá právě z charakteru slovanských tradic a folkloru – společné dávné etnické kultury, která by měla slovanstvo spojovat i v budoucnosti. Že touto citací Jiří David mířil na aktuální způsoby, jakými různé středoevropské politické nacionalismy pracují s odkazy k tradicím, asi není třeba dodávat.

Další uměleckou osobností, která se ve svém díle příležitostně obrací k inspiracím z prostoru tradiční lidové kultury či lidového umění je **Petr Kvíčala** (*1960). Patří k významným osobnostem české abstraktní malby a charakter jeho práce s dědictvím lidové kultury je podstatně jiný než u Jiřího Davida. Jak píše Jiří Valoch, východiskem tvorby Petra Kvíčaly byla původní zkušenost s krajinou a s intenzivním kontaktem s ní¹⁸⁷, když postupně redukoval své obrazy polí na Vysočině na ornamentální linie a vlnovky. Malíř, který objevil ornament jako nové téma geometrického umění, s folklorními inspiracemi pracoval především v rané tvorbě z devadesátých let (někdy formou přímých citací či odkazů v názvech děl).

Jedny z prvních odkazů k lidovému ornamentu nalezneme v podobě akrylových maleb z jeho cyklu *Výšivky* (1991)¹⁸⁸. Každé z těchto pláten je rozděleno do čtyř sektorů s ornamentálními „výplněmi“ rámovanými prázdnou plochou evokující pomyslná okna slovenských dřevěnic. Vlastní ornamenty vyvedené v redukované barevnosti – černá a červená – typické pro lidovou výšivku karpatských krajů, u nás známých třeba ze slováckých Kopic, jinak především z horských oblastí Slovenska. I poměrně jednoduchá geometrie dílčích ornamentů se rytmicky opakuje ve stylu známém z archaických slovenských¹⁸⁹ výšivek, kde

¹⁸⁶ PELOUŠKOVÁ, Klára. Trefa do černého? *Artalk*, 10. 8. 2015, online recenze (<https://artalk.cz/2015/08/10/trefa-do-cerneho/>)

¹⁸⁷ VALOCH, Jiří. Petr Kvíčala, kurátorský text (1994), In: VALOCH, Jiří. *Petr Kvíčala*. katalog výstavy. Praha: Galerie Aspekt (Brno), České muzeum výtvarných umění (Praha), Dům umění (Opava), Galerie Klatovy (Klenová), 1995.

¹⁸⁸ VALOCH, Jiří. *Petr Kvíčala*. katalog výstavy. Praha: Galerie Aspekt (Brno), České muzeum výtvarných umění (Praha), Dům umění (Opava), Galerie Klatovy (Klenová), 1995, s.

¹⁸⁹ Podobné vzory vycházející ze základních stehů a typickou červeno-černou barevnost nalezneme též u lidových oděvů na Ukrajině, v Pobaltí i na Balkáně. Na řadě míst je tato estetika vnímána etnicky jako ryze slovanská. Skutečnost je ale složitější. Charakterizuje starší vrstvu lidové výšivky, velmi odlišnou od ornamentiky svátečních krajů na většině území Čech i Moravy (s výjimkou východních

nejčastěji zdobí spodní okraje rukávů nebo ramena u prostých lněných mužských i ženských košil. Umělec ale tyto jednoduché základní ornamenty sestávající z prostých pravoúhlých segmentů skládá do mnoha ornamentálních variací opírajících se o hru s barvou a s rytmem.

Další cyklus Petra Kvíčaly těžící z inspirace slovenským lidovým ornamentem pochází ze stejné doby a nese název *Sváteční ubrusy pro všední den* (1992–1994). Zajímavý je klíčový obraz z tohoto cyklu – velkoplošný (200x200cm) čtvercový formát má podklad vyvedený v červené barvě, jejíž typický odstín odkazuje podobně jako v předchozím případě k lidovým výšivkám a textiliím. Na tomto podkladě je pak celá plocha obrazu vyplněná pásovými ornamenty provedenými bílou barvou, jež silně připomínají prostou, ale velmi působivou ornamentální výzdobu lidových staveb ve slovenských Čičmanech.

„Na roubení dřevěných domů se přenášela znalost nebo inspirace možností, kterou lidovému umělci poskytoval bílý vápenný nátěr. Využil jich svým typicky abstraktním způsobem tak, že z nich vytvářel ornamentální řady složené z nejjednodušších, a proto svou povahou absolutních geometrických prvků, spojených vazbou primitivního prehistorického rytmu: Vznikaly tak plochy popsané znamením čarodějně sugestivnosti, plné geometrických obrazců, jakýsi ochranný val proti úzkosti magického světa, za němž se dá žít v jistotě.“¹⁹⁰

Ornament, bývá nejčastěji vykládán jako povrchní dekorace. Při srovnání s jeho výchozí rolí v tradiční lidové kultuře, však paradoxně vypovídá o skutečnostech hluboce, zasutých v kolektivní paměti. O tom, že s přítomností sublimované, novodobé formy magické praktiky pracuje v rámci tvůrčího aktu i Petr Kvíčala svědčí jeho vlastní slova: *„Zakřičet ticho - jsem si kdysi napsal, a stalo se to zčásti mým námětem (a jedním z mála důvodů, o kterých vím, proč používám červenou)“¹⁹¹.*

Analogie dávného tradičního přístupu ke kombinacím objektů všedního dne s magicko-rituálními praktikami za pomoci ornamentální výzdoby nacházíme též v 8 m dlouhém objektu *Dlouhé domácí dřevo* (1993), nebo v cyklu *Malé ubrusy* (1993), téměř environmentálně pojatém cyklu *Okraje* (1994), kde šlo o kompozici velkoformátových pláten s masivním dřevěným rámem zrcadlících se ve stejně provedeném pojednání podlahy místnosti. Tyto cykly již tak zřetelně neodkazují přímo k prostoru slovanské lidové kultury, ale mohly být stejně dobře inspirovány třeba africkými kulturami nebo obecně magicko-rituální „tribální“ estetikou. Jak bylo vidět už v cyklu *Okraje*, tvorba Petra Kvíčaly začala v tomto období expandovat také do architektonického prostoru, environmentu. Přičemž si stále držela konexi ke spirituálnímu světu magických praktik vázících se k životnímu prostoru člověka v tradičních společnostech na různých místech světa. Tento přístup se nejvýrazněji demonstroval v umělcově environmentální akci, příznačně „zenově“ *Bez názvu*, kterou realizoval v roce 1993 v klášteře v Plasích¹⁹².

karpatských oblastí). Občas se objevuje také na lidové architektuře, kde jsou asi nejznámějším případem dřevěné domy ve slovenských Čičmanech zdobené jednoduchými ornamenty provedenými bílým vápnem na holé dřevo. Oproti většinové představě je tento typ výzdoby domů v Čičmanech poměrně nový (první se objevují v 2. polovině 18. st.) a odvozený právě z charakteristických vzorů místní lidové výšivky.

¹⁹⁰ MENCL, Václav. *Lidová architektura v Československu*. Praha: Academia, 1980, s.456.

¹⁹¹ VALOCH, Jiří. *Petr Kvíčala*. 1995.

¹⁹² Tamtéž.

Jednalo se o efemérní ornamentální „malbu“ železitým pískem vysypávanou v chodbě běžící po všech čtyřech stranách okolo centrálního rajskeho dvora kláštera. Samotná realizace formou ručního vysypávání čtyř kontinuálních pásů ornamentu měla charakter meditativního rituálu. Jeho analogie nalezneme jak v případech sypaných či krogených ornamentů kolem domu a ve světnicích na starém Slovácku, tak třeba u léčebných pískem sypaných obrazů u Navahů v Novém Mexiku. Ačkoli u pozdějších děl Petra Kvíčaly nenacházíme tak přímé citace lidového prostředí, určitý vztah k primordiální estetice nebo spiritualitě si jeho tvorba zachovala i po roce 2000 v podstatě dodnes.

Možnou analogii ke Kvíčalovým „lidovým“ cyklům z první poloviny devadesátých let představuje dílo brněnského umělce a pedagoga **Zdeňka Hally** (*1962). Ten vycházel nejprve z geometrické ruční kresby, jejíž principy postupně přenesl do digitálního prostoru práce na počítači. V tomto technickém prostředí našel koncem devadesátých let jedinečnou platformu pro jeho zájem o experimentální možnosti využití jazyka geometrie. Od ryzí geometrie se však brzy propracoval k lidovému ornamentu.

Pro práci s folklorním ornamentem se mu stala inspirací kniha *Vzory vyšívání lidu slovanského na Moravě* sestavená Bertou Sojkovou. Halla tím do sféry umění v dobré duchampovské tradici transponoval určité „nalezené objekty“ – do pravidelných geometrických rastrů vepsané podoby autentických lidových ornamentů¹⁹³. Ze začátku vytvářel série počítačových grafik pod názvem *Vyšíváčky*.

*„Od roku 2000 Halla své řady ornamentů realizuje také jako malby. V tomto cyklu jsou obrazy provedeny ve dvou podobných odstínech červené. Z dálky tak působí téměř monochromním dojmem. Dílo se však postupem času mění a Halla Vyšíváčky realizoval i jako projekty, například dílo sestavené z červených čtverců na podlaze, nebo instalace tvořená vyřezávanou červenou folií na stěně.“*¹⁹⁴

Zdeňk Halla však po roce 2007 samostatně vystavuje poměrně zřídka a jeho tvorba je tak bohužel známá spíše v regionálním kontextu. Nicméně nedávno byly jeho v dobovém kontextu velmi originální práce součástí kolektivních výstav mapujících například reminiscence kubismu v současném výtvarném umění (výstava *Zlatý věk*, Dům umění města Brna, 2014–2015¹⁹⁵).

¹⁹³ SVOBODOVÁ, Aneta. *Folklor – práce inspirovaná ornamentem*, bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, 2017, s. 18. [cit. 2020-04-12]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/haq7o>

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 19.

¹⁹⁵ Tisková zpráva k výstavě na stránkách Artalk (<https://artalk.cz/2014/11/25/tz-zlaty-vek-reminiscence-kubismu-v-soucasnem-vytvarnem-umeni/>)

3.2.2 Umělecká generace po roce 2000

Jaroslav Valečka

Jaroslav Valečka (*1972) byl mezi umělci, jejichž tvorba se dá charakterizovat jako bytostně malířská a zároveň přesahující regionální rámec, jedním z prvních, kdo po roce 2000 tematizoval motivy venkova a aspekty lidových tradic. Valečka je absolventem pražské Akademie výtvarných umění, z ateliéru Jiřího Sopka (1991–1998). Prakticky od počátku se věnuje především tématu krajiny, emocionálně nahlížené, s příležitostným přesahem k portrétu. Jeho důsledně figurální přístup nese řadu rysů odkazujících k literárnímu magickému realismu a klasické malbě 20. století (expresionismu, symbolismu a nové věčnosti), neovlivněné postmoderními dekonstrukcemi nebo konceptuální analýzou. Snad i z toho důvodu dlouhodobě hlásí ke stucistickému hnutí, ačkoli z české skupiny *Prague Stuckists* byl v roce 2012 vyloučen.

Z našeho pohledu je na jeho malbách zajímavé, jakým způsobem reflektují identitu místa a paměť krajiny. Ačkoli se narodil v Praze častým tématem jeho obrazů je krajina Sudet s typickou hrázděnou architekturou venkovských stavení a tísnivou atmosférou hustých lesů prorůstajících do téměř vyhlazených vesnic. Všechny jeho scény jsou ponořené do temné záře zimních nocí nebo tzv. hodin mezi psem a vlkem, nejistého času mezi svítáním nebo soumrakem. Ačkoli se jedná většinou o velmi statické kompozice často bez jakýchkoli postav, právě světlo dodává jeho obrazům dynamický narativní prvek. Divák má téměř vždy pocit, že se dívá na výjev nějakého dramatického příběhu, jehož atmosféra je blízká současnému trendu temných televizních kriminálek s pomalým tempem zasazených do různých zdivočelých „zapadákovů“. Ačkoli jsou jeho malby tak surrealistické, expresivní ani konceptuální, v řadě aspektů mají blízko i německé nové lipské škole, která je v očích řady lidí spojována též s reflexí historické identity východní části Německa.

Kromě svérázu sudetské krajiny a architektury se Valečka již v prvních letech po roce 2000 ve svých obrazech pravidelně věnoval i námětům odkazujícím k jakýmsi okultním lidovým slavnostem–tradicím (*Lampionový průvod*, 2008) někdy upomínajícím na zabíjačky (*Zabíjačka*, 2003; *Zabíjačka*, 2005), masopust a masky (cyklus *Masopustní masky*), pálení Morany (*Děti u lesa*, 2007; *Smrtka*, 2006) nebo poněkud dekadentně pojímanou katolickou spiritualitu (*Funus; Hřbitov*, 2005; *Vypálený kostel*, 2007). Kupodivu ještě dříve než u Vytisky venkovské kostely hořely na jeho obrazech (*Plamen*, 2008). Ačkoli se to nikde neakcentuje a navzdory proklamované malířské konzervativnosti, má svět Valečkových obrazů také blízko k folkové dekadenci oblíbené v současné globální popkultuře, ke gotickému románu nebo žánru folk-hororu. Navzdory tomu, že jde o zcela odlišný malířský projev pojí Jaroslava Valečku s již zmíněným Janem Vytiskou (kterému se zevrubněji věnuji dále v textu), kromě folkové dekadence, také aspekt zkoumání identity místa, kde umělec prožíval dětství a potažmo tak zkoumá i identitu vlastní osobnosti. Rád bych proto citoval Vlastu Čihákovou Noshiro, která dělala kurátorku jeho nedávné výstavě v Galerii kritiků.

„Únik do nadreálného světa je zřejmě autorovi souzen, neboť v útlém věku vyrůstal v oblasti Sudet, poznamenané po válce hromadným odsunem starousedlíků. Je to kraj, kde malebná krajina Lužických a Jizerských hor ostře kontrastuje s chmurnou historií a rozpadlá stavení, pobořené hřbitovy i opuštěné továrny výmluvně svědčí o tom, jak hluboce tu byli lidé zasaženi ztrátou mezilidské komunity. Jiní sem zase přišli nedobrovolně a smířili se s prostředím, jež ztrácelo kontinuitu a kolektivní paměť. Udržely se v něm pouze tradiční

venkovské rituály.“¹⁹⁶ Jak velkou roli hrají tyto motivy v tvorbě Jaroslava Valečky ukazuje jejich persistence napříč jeho dílem od raných nultých let 21. století až do současnosti. A že souvislost mezi zkoumáním osobní (kolektivní) identity skrze historii místa, obrazy přírody a dávné tradice není čistě náhodná, ale naopak generačně symptomatická, ukázu postupně na příkladech dalších umělkyní a umělců.

Barbora Lungová

Malířská tvorba Barbory Lungové (*1977) byla příležitostně též dávána do souvislosti se stucismem¹⁹⁷. Toto zařazení by však bylo v jejím případě trestuhodně redukcující. Barbory je mnohostranně talentovaná osobnost. Vystudovala nejprve na konzervatoři hru na fagot, následně filmovou vědu a anglistiku na Masarykově univerzitě v Brně a konečně malbu u profesora Načeradského na FaVU VUT. Kromě toho, že se vždy extenzivně zabývala i kurátorskou činností, dlouhodobě působí jako pedagožka na domovské Fakultě výtvarných umění VUT nebo jako zastupitelka v Kyjově, kde se angažuje v environmentální agendě. Ekologické aspekty, zájem o přírodu a tradiční přístupy k hospodaření ve venkovských oblastech též souvisejí s jejími uměleckými zájmy. S ohledem na cíl disertace se ale budu soustředit především na Barboru Lungovou jako na malířku a konkrétně na jeden malířský cyklus, který s mým tématem přímo souvisí.

Barbora vychází z tradice velkoformátové figurální malby. Její obrazy jsou spíše narativní s určitým symbolickým sdělením. Zkoumání v nich mocenské vztahy, ideologie, kultury osobnosti a identity (občas skrze popkulturní a filmové metafory), mnohdy na podkladě feministických přístupů k genderu v umění a často i s dávnou jemného ironického humoru. V raném období pracovala též s krajinou, respektive urbánní exteriéry, jako reflexivní plochou zmíněných vztahů (mezi minulostí a přítomností)¹⁹⁸. Jindy do těchto kulís zasazovala postavy v různých surreálných situacích konstruujících novodobé mytologické vize – zvláště emocionálně nabitě obrazy.

Právě takový je i její cyklus *Moravské horory* (2010–2011)¹⁹⁹ ironicky tematizující liminální stav, v němž se nachází současná lidová tradice, v kontrastu k jejímu idealizovanému a orientalistickému obrazu v očích veřejnosti i vlastních aktérů. Barbora Lungová prezentovala téměř celý cyklus na stejnojmenné výstavě v ostravské galerii Beseda (19. 1.–28. 2. 2012). Charakteristickým rysem tohoto obrazového cyklu je absurdní černý humor vystavěný na surrealisticky kompozičních imaginárních lidových tradic a rituálů.

Sama umělkyně to komentovala následujícím způsobem: „*Jde mi o to tyto stereotypy přetvářet v jiné. Lidem, kteří žijí na jižní Moravě je asi jasné, že to je sranda, že ty věci*

¹⁹⁶ Jaroslav Valečka: Tichá cesta do tmy, (Galerie kritiků / Praha / 14. 11. – 9. 12. 2018) – tisková zpráva k výstavě na stránkách Artalk (<https://artalk.cz/2018/11/08/tz-jaroslav-valecka-8/>)

¹⁹⁷ Reportáž ČT z výstavy (<https://ct24.ceskatelevize.cz/archiv/1195923-moravske-horory-barbory-lungove>)

¹⁹⁸ Cyklus *Architektura* (<http://www.barboralungova.net/w.php?lang=cz&idw=7>)

¹⁹⁹ <http://www.barboralungova.net/w.php?lang=cz&idw=3>

*neodrážejí skutečnost. Mým ideálem je, že když se na ty obrazy podívá nějaký cizinec, tak nebude vědět, jestli ty rituály jsou vymyšlené nebo skutečné.*²⁰⁰

Situace zobrazené na malbách jsou však spíš než humorné mrazivě dvojznačné, plně znepokojivé sexuality, sakrální obřadnosti a dynamiky dominance a podřízenosti. Jejimi aktéry jsou postavy starých lidí oblečených konzervativně až formálně, nebo naopak v lidových krojích. V kontrastu k nim jsou zachycené postavy mladých mužů většinou v lidových krojích, z nichž některé jsou částečně nebo úplně vysvěceny. Dalším typickým rysem je kontrast starého a nového - světa vesnice – tradice v juxtapozici s postmoderní popkulturou a konzumem. Dobrým příkladem je obraz *Moravská gotika* (2010)²⁰¹ – kompozice, kde na návsi před domem Joži Uprky duchodkyně obdivuje disneyovsky cartoonovou halloweenskou skulpturu hadrového strašáka s havranem na rameni, před kterou je na zemi pietně naskládaná hromada tykví a zelí. Umělkyně tu skrze kontrasty vzlínající z přítomností cizorodých vlivů komerční kultury kritizuje současnou společenskou situaci na několika úrovních – od nahrazování tradičních svátků a spirituality banální a kýčovitou popkulturou (dušičky, svátek všech svatých versus halloween), přes komunistické dědictví folklorismu 50. let až k necitlivosti k odkazu generací, architektury i umění, čehož důsledkem je uctívání falešných a prázdných model. Obraz tak přeneseně reprezentuje konkrétní druhu hororu zakoušeného na postmoderním venkově.

Teoretik Martin Mikolášek v katalogu k výstavě píše, že umělkyně ve svých malbách:

„Propátrává svůj ambivalentní vztah k lidové tradici Slovácka. Divadelnost v používaných pózách, „kostýmech“ a umělých fabulovaných rituálech a aranžích, spolu s významovými posuny a drobnými jen těžko nepostřehnutelnými manipulacemi využívá B. Lungová k výzkumu různých variant vyprázdnění této tradice a hodnot, které přenáší. Jaké jsou ale tyto hodnoty, kde mají své kořeny, jakou prošly změnou, jak mutují tím, že se míchají se současnou pop – kulturou?“²⁰²

Tyto otázky jsou nasnadě. Odpověď však vede k odhalení určité tautologické smyčky pramenící z přeceňování role autenticity a čistoty „pravých“ tradic. Jakmile se začneme ptát, jaké byly tradice dříve, čím byly formovány a jak se v průběhu času proměňovali, zjistíme, že snaha odhalit, respektive konzervovat jejich původní čistou formu je nespílitelnou chimérou, především proto, že tato čistá forma nikdy neexistovala. Od konce 19. století měli na udržování a ochraně tradic podíl především etnografové, národopisci a „poučení nadšenci“ díky nimž se v řadě ohledů udržely dodnes. Bez přísného dohledu národopisců se lokální tradice v řadě obcí začaly neúprosně mísit s popkulturními a sociálními aspekty naší tekuté modernity a posouvat do mnohdy bizarních podob. Deziluze z tohoto zjištění a teoretické pohrdání „vymyšlenou tradicí“ však není vůbec na místě. Skrývá se za ním jen jisté nepochopení historie a funkce tohoto fenoménu v životě venkovských (ale i městských) komunit. Stejně jako Lungová i řada umělkyň a umělců na současné scéně kriticky reflektuje bizarní proměny lidové kultury. Důvody nejsou jen v estetické rovině (disproporce mezi tradičním sociálním prostorem, materiály a tvaroslovím „staré“ lidové kultury v kontrastu k moderním intruzím), nýbrž i v emocionální (pocit ztráty, stesk po autenticitě, jinými slovy nostalgie pramenící ve emocionální zkušenosti přerušování kontinuity mezi minulostí a současností). To jsou již aspekty, které souvisejí s problematikou identity a modernity, jak je řeší například Anthony Giddens skrze pojem *ztráty*

²⁰⁰ Reportáž ČT z výstavy (<https://ct24.ceskatelevize.cz/archiv/1195923-moravske-horory-barbory-lungove>)

²⁰¹ <http://www.barboralungova.net/w.php?lang=cz&idw=3>

²⁰² MIKOLÁŠEK, Martin; PIVODA, Petr. *Barbora Lungová / Moravské horory*. [Katalog]. Ostrava: Šmíra – Print, 2012. s.2..

ontologického bezpečí jakožto reakce na tzv. *vyvázání* a rozpad historické kontinuity – *časoprostorové rozpojení* – zakoušené dnes mnohými senzitivnějšími členy (post)moderní společnosti²⁰³.

Barbora Lungová si kromě disproporcí tradiční kultury v postmoderní realitě vytrvale všímá i disproporcí genderových, které již zdaleka nemusí souviset s aktuálními společenskými změnami, neboť mají hluboké kořeny v patriarchálním charakteru některých folklorních tradic. Týká se to především různých tradic spojených s folkloristickými soubory, které v některých podobách nabývají rysů až vyhoceně patriarchálních mužských bratrstev, s vlastními „tajnými“ obřady, kultem maskulinity a sexuálního šovinismu²⁰⁴. Bohužel na toto téma nebylo realizováno dostatek výzkumů a tak se zdá je tento fenomén spojený především s nedávným obnoveným zájmem o folklor a s tím souvisejícím vznikem mnoha nových souborů, ačkoli existuje řada náznaků, že podobné jevy fungovaly v prostředí tradičního venkova odedávna.

Barbora Lungová na tento fenomén reaguje v obraze *Mušské sbory* (2011), kde skupina čtyř krojovaných šohajů tančí na vesnickém fotbalovém hřišti něco jako slovácký verbuňk v kruhu okolo sošně rozkročené nahé postavy dalšího muže s výraznou erekcí. Z povzdálí je pozoruje téměř nezřetelná skupinka diváků, přičemž horizont tvoří venkovská stavení, s poli a přírodou v pozadí. Právě zmíněný obraz byl prezentován jako jedno z děl ilustrující současný nový zájem o folklor v rámci výstavy *Jdi na venkov* (Plzeň, 2019), kde vzbudil i velmi negativní reakce například u folkloristky Martiny Pavlicové, která byla pozvaná na sympozium v souvislosti s výstavou. Když jsem s ní o tom hovořil, ukázalo se, že dílo vnímala pouze jako snahu o dehonestaci překonané a zprofanované lidové kultury ze strany současného umění. Jsem proto rád, že jsem mohl realizovat výzkumný rozhovor i s Bárou Lungovou na téma jejích uměleckých východisek a motivací.

Díky tomu vím, že má k lidové kultuře, hudbě a folklóru silný vztah. Velmi si cení výše zmíněné autenticity v souladu s respektem k tradicím, které se podle ní od padesátých let přiblížili spíš banální zábavě typu masových fotbalových akcí, kde se dává na odiv ritualizovaná maskulinita (proto zobrazila *Mušské sbory* tak, jak je zobrazila). Bára má k lidové kultuře blízko i z toho důvodu, že žije v regionu, kde se před folklorem nedá uniknout. Pochází z Kyjova, z učitelké rodiny, a i když je Kyjov město a Barbora vyrostla v bytovce, označuje se někdy za „holku z dědiny“²⁰⁵. Ve srovnání s Prahou nebo s Brnem má tato nadsázka jistě opodstatnění v tom, že Kyjov je kromě toho, že se jedná o poměrně malé město, též jedním z center slováckého regionu. Okolí má i přes husté zalidnění poměrně rurální charakter a místní obyvatelé se často hrdě hlásí právě k venkovským slováckým tradicím. Barbora Lungová si však více než folkloristických slavností cení původního propojení venkovského života s přírodou, ze které vychází také značná část lidové inspirace v hudbě, výtvarných i jiných projevech. Proto se také angažuje v aktivitách okolo ochrany životního prostředí ve svém regionu, především návratu nebo udržování tradičních forem péče o krajinu, typických pro starou kulturu venkova.

Z našeho rozhovoru vyplynul ještě další rys cyklu *Moravské horory*, který ukazuje na dvojznačný vztah k lidovému prostředí. Je jím nijak nezastíraná sexualita některých výjevů, kterou lez číst jednak jako feministickou kritiku (viz výše), odvážný humor nebo freudovskou metaforu vztahu k „oidipovskému“ nahlíženému archetypu tradice. Bára nicméně chtěla těmito

²⁰³ GIDDENS, Anthony. *Důsledky modernity*. Praha: Slon, (3. vydání), 2010.

²⁰⁴ O těchto rysech jsem se několikrát dozvídal i já v rámci rozhovorů se členy nebo členkami folklorních souborů, ještě v kontextu mých studií na etnologii.

²⁰⁵ Rozhovor s umělkyní v hodonínském Deníku

(https://hodoninsky.denik.cz/kultura_region/malirka_rozhovor_20071023.html)

výjevy poukázat i na skutečnou, mnohdy výrazně přítomnou sexualitu v tradičním folkloru (ať už v textech a námětech písní či lidových vyprávění) a také v realitě života na venkově – ne na základě orientalistické projekce města, ale vyzorované v „terénu“ či z příběhů a z vyprávění blízkých lidí. Přitom se jedná o něco, čemu se dosud etnografické výzkumy většinou vyhýbaly a co odporuje pojetí *okrasné „národní“ lidové kultury* jakožto pokladnice charakterové čistoty a mravní základ národa. Je také zajímavé, jak často se toto téma objevuje i u dalších umělkyní a umělců, kteří reflektují lidovou kulturu v současné malbě, přičemž se snaží vyhybat obecným klišé o venkovském prostředí.

Lukáš Miffek

S folklorní tematikou vystoupil krátce ve svých malbách také Lukáš Miffek (*1978). Jedná se především o cyklus maleb *Rock na vsi*, který vznikl v letech 2009 a 2010 a byl následně vystaven v Galerii České pojišťovny (2010) pod kurátorským vedením Kateřiny Tučkové²⁰⁶. Výstava získala určitou pozornost a paradoxně se tak folklorní atributy spojené jen s touto výstavou začaly dávat do souvislosti s celkovým charakterem malířovy tvorby²⁰⁷.

Autor pochází z Prahy, kde i v současnosti působí. V letech 1999–2005 studoval na Akademii výtvarných umění v Ateliéru malby u Antonína Střížka a Michaela Rittsteina. Spíše než folklorní tematika je pro jeho tvorbu charakteristický stabilní zájem o ženskou eroticky pojatou figuru typu *pin-up*, případně jen určité erotické elementy, pravidelně v kontrastu s různými popkulturními komixovými prvky - objekty,auty, domy, předměty pojatými s výraznou „postmoderní“ ironií a láskou k jakémusi retro sentimentu. Většina jeho obrazů stojí na dost prvoplánových vtípných pointách odkazujících ke stylu humoristických časopisů typu *Dikobraz*. V kombinaci s precizní malbou a výrazných koloritem záměrně balancuje na hranici kýče, což bohužel platí i pro jeho cyklus *Rock na vsi*²⁰⁸.

Na obrazech (například názvy jako *Na tom našem dvoře*, *Super šmigrust*, *Kams ju schoval*, *Francku*) jsou postavy *pin-up* děvčat a groteskních mládenců oblečené v detailně provedených slováckých, hanáckých nebo valašských krojích v různých eroticky vypointovaných absurdních situacích, které jsou podle autora inspirované venkovským prostředím s jeho typickými obyčejí, slavnostmi a hody. Z hlediska záměru této disertace jsou zajímavější než vlastní obrazy motivace, které vedly autora k obratu směrem k lidové kultuře. Na svých stránkách je objasňuje v rámci rozhovoru, který s ním realizovala v roce 2011 Kateřina Farná pro Salon v deníku Právo²⁰⁹:

²⁰⁶ Kurátorský text Kateřiny Tučkové k výstavě: <https://miffek.webnode.cz/news/k-tuckova-lukas-miffek-ro-c-kujic-o-vsi/>

²⁰⁷ Například jeho autorský profil v rámci umělecké skupiny *Natvrdlí* (<https://www.natvrkli.eu/autori/lukas-miffek/>), nebo v diplomových pracech pojednávajících o folkloru a současném umění (viz SVOBODOVÁ, Aneta. *Folklor – práce inspirovaná ornamentem*, Brno, 2017 Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta.)

²⁰⁸ viz recenze Radka Wohlmuta (<https://miffek.webnode.cz/news/radek-wohlmuth-slovacka-kerka-zavani-banalitou/>)

²⁰⁹ <https://miffek.webnode.cz/news/katerina-farna-lukas-miffek-maluje-popartovy-folklor/> (FARNÁ, Kateřina. *Lukáš Miffek maluje popartový folklor*, Právo (Salon), 5. 5. 2011)

„Chtěl bych akcentovat českou notu, ale nejsem nacionalista, ale určitě jsem patriot a chci najít krásu věcí, které u nás potkáváme na každém rohu. Zajímá mě reálný život kolem, tak jsem se dostal k lidovým tradicím – chtěl jsem je „rehabilitovat“.

Baví mě sledovat, jak salónní intelektuálové filozofují o buddhismu, jak se upínají k asijským a arabským kulturám s tím, že jsou lepší než ta naše, a přitom neví vůbec nic o kořenech naší kultury. Právě proto hledám zajímavou vizualitu v českém prostředí, protože stejně jako je spousta lidí nadšená z Gauguinových barev, mně připadá exotická třeba Jízda králů.“

V roce 2010 se do tématu folkloru Miffek ponořil naplno. Vytvořil tři cykly: *Lidové kroje*, *Cibulák* a *Hrdinové oblaků*. Zde je ke krojovaným postavám a lidové architektuře do hry kontrastů venkova a globalizovaného světa přidán ještě cibulákový vzor²¹⁰.

Z faktu, že se již ve svých raných malbách opakovaně věnoval souvislostem minulosti a venkova, konkrétně vysídleným Sudetům (skrže symboliku německo-sudetské hrázdné lidové architektury), je zřejmé, že pro umělce mají tato témata viditelné konotace s osobní i kolektivní identitou. Zároveň se tu odkrývá prvek orientální exotičnosti venkovského prostředí pro většinu současných obyvatel republiky, kteří přímo nepocházejí z tradiční vesnice. Ačkoli se Miffkovi otázky identity, tradice a minulosti nedaří komunikovat nad rámec banálních vtipů, dokresluje příklad *Rocku na vsi*, respektive jeho autorský komentář k tomuto cyklu, užitečný kontext pro výzkumný záměr mé disertace.

Pavel Jestřáb a Daniela Baráčková

Do oblasti malby v našem kontextu zasáhl i umělci Pavel Jestřáb (*1979) a Daniela Baráčková (*1981), kterým se však věnuji v oddíle zaměřeném na video a pohyblivý obraz, což je prostor, ve kterém se převážně nachází těžiště jejich tvorby. Přesto by mohlo být užitečné na tomto místě podat aspoň základní charakteristiku a kontext jejich malířské tvorby. Oba pocházejí v perspektivě metropole z ryze venkovských oblastí, z rodin s řemeslnickou, respektive dělnickou tradicí a vazbami na zemědělský venkov. Oba ve svém díle také často pracují s rodinnou a osobní historií, pamětí místa a propojením člověka a přírody. Oba se, aspoň v některých dílech, zamýšlejí nad smyslem tradic v životě současného člověka. Dá se říci, že pro Jestřába je práce s osobní a kolektivní identitou skrže reflexi prvků tradice ústředním tématem. K výtvarnému umění se dostal právě skrže malířskou tvorbu, nejprve na Ostravské univerzitě, posléze na VŠUP u Jiřího Davida a na malířských stážích na AVU nebo na katedře čínského malířství a kaligrafie na Taiwanu. Orientální přístupy částečně ovlivnily i jeho techniku a atmosféru obrazů. V letech 2011–2014 vytvořil řadu menších téměř monochromních formátů maleb (resp. kombinované techniky) upomínajících na jemné čínské malby provedené tuší na přírodně zbarvených podkladech. Jedná se hlavně o cyklus *Nažina*, prezentovaný na stejnojmenné výstavě v hodonínské galerii Vednevnoci v roce 2013. Postavy v krojích, často zobrazené zezadu, nebo s rozmazanými nezřetelnými obličejí, se jakoby ztrácí v mlze, v kouřové

²¹⁰ STEIGERWALDOVÁ, Kristýna. *Mimoumělecké zdroje inspirace v českém umění mezi lety 1980-2015*. Praha, 2015, s 53. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Fakulta filozofická.

atmosféře snu, připomínají dávné fresky starého horského chrámu, ze nichž vybledly všechny barvy. Postavy jsou někdy zobrazené jako účastníci nějakého rituálu, modlitby nebo obřadního zpěvu, na jiných obrazech vidíme mlhavé obrysy májky – fragmenty dávných slavností.

Podobnou vzdušně snovou atmosféru s „mizejícími“ postavami v krojích mají obrazy z roku 2014 (*Cult of Palm Tree, Dar, Zjevení, Čínská malba*) nebo naopak velkoformátová malba *Uhde v Hluku* z roku 2011, na které vidíme jezdeckou postavu v duchu Mánesových a Alšových kreseb. Tvář, detaily oděvu i ozdobného postroje koně – celá figura je však jakoby vymytá, zbavená původní barvy, mizející do pozadí, ze kterého vystupují jen sytě modře provedené cartoonové mraky. Užití tlumených barev a reflexního laku divákovi znemožňuje zřetelně vidět kresbu jezdce a nutí ho hledat správný úhel pohledu.

Konceptuální malby Daniely Baráčkové jsou svým charakterem velmi odlišné od Jestřábova projevu. Ačkoli jsou většinou figurativního charakteru, nenajdeme na nich figury-postavy, ale zvláštní metaprostor vystavěný na kontrastu velkorýsých architektonicky působících jednobarevných ploch a světlého podkladu v juxtapozici s kreslenými detaily, které působí jako fragmenty knižních ilustrací, dětských kreseb a schématických konceptů (např. *Smolnice*, 2007; *Zásada*, 2008; *Sunrise*, 2008²¹¹). Konotace s architektonickými plochami, tlumená, ale světlá barevnost a jaksi dětský cit pro tvarovou disproporcí a *displacement* jsou typickými znaky jejího stylu pracujícího s napětím a enigmatickou nejistotou. Nejedná se však o prvoplánově intelektualizované „nic“. Za každým obrazem se skrývá sdělení, příběh, respektive intuitivně cítěné a tíživé otázky zkoumající identitu míst nebo situací (tedy člověka), do kterých zasahují ideologie, historie, vztah ke spiritualitě. Divák cítí z jejích obrazů intelektuální tenzi, kterou autorka částečně tlumí odkazy k dětské hravosti a zdánlivě ledabylé či spontánní struktuře. Klid na duši však nepřichází. Je to jako chvíle, kdy si uvědomíme, že dítě se kterým si hrajeme má nad námi intelektuálně navrch a vede nás zcela vážně k otázkám mířícím k jádru našeho vztahu ke světu, tedy přesně tomu, čemu jsme se dosud snažili vyhnout (například výstava *Nebezpečně zábradlíčko*, ve Strom art gallery v Brně, 31. 3.–13. 5. 2016²¹²).

Z hlediska této disertace je důležitý soubor maleb v rámci cyklu *Smrt, česká malost a současné muzejnictví*, který Daniela prezentovala jako finalistka na výstavě k Ceně Jindřicha Chalupeckého v roce 2013²¹³. Cyklus se nezaměřoval ryze na oblast folkloru nebo lidové kultury, nýbrž na reflexi celého souboru jevů spojeného s naším vztahem k minulosti a formování kolektivní (národní) identity skrze různé aspekty abstraktních pojmů jako jsou muzejnictví, ochrana památek až k velmi konkrétním situacím, osobním příběhům a zkušenostech s výukou různých kapitol národních dějin ve škole, četbou Němcové Babičky (nebo s velikonočními tradicemi – všechny jmenované aspekty byly zastoupeny skrze různé emblematické prvky (velikonoční pomlázka, části ilustrací zobrazujících prvky tradiční venkovské kultury z knih Boženy Němcové, fragment sochy Barunky, dětské kresby hradů a pravěkých lidí nebo modely lidových interiérů ve skanzenech) v kolážovitých malbách, kde se mísily již zmíněné barevné plochy s dětskými „malůvkami“. Tyto malby tvořily propojený systém s video-instalacemi fungujícími jako další část ekosystému příběhů ze stejného prostředí, které tím, že v nich vystupovala i sama autorka nabývaly ještě intenzivnější, osobnější roviny. Výsledný symbolický přesah celého díla mířil skrze různé významové vrstvy od zdánlivě

²¹¹ Profil umělkyně na stránkách *Artlist* (<https://www.artlist.cz/daniela-barackova-3949/>)

²¹² <http://www.stromart.cz/daniela-bar%20c3%a1%20c4%8dkov%20c3%a1.html>

²¹³ Prezentace umělkyně na stránkách Ceny Jindřicha Chalupeckého (<https://www.sjch.cz/daniela-barackova/#>)

banálních osobních postřehů ke komplexní analýze naší kolektivně konstruované „národní“ identity.

Marie Vránová

Vztahy venkova, lidové kultury, tradic a přírody se ve svých malbách příležitostně zabývala také Marie Vránová (*1981), absolventka ateliéru malby Martina Mainera na FaVU. Marie pochází ze Zlína a především v svých raných malbách z let 2005 až 2008 (s přestávkami až do roku 2015) se intenzivně zabývala folklorními náměty - portréty krojovaných žen, obrazy starých venkovských lidí a podobně jako Vendula Pucharová-Kramářová také ornamentem a vztahem tradiční kultury k přírodě a krajině. Několik obrazů s touto tematikou prezentovala naposledy v roce 2017 na kolektivní výstavě *Entita krajiny a civilizace* v brněnské galerii Monomach²¹⁴. V její současné tvorbě se více než folklorní témata objevuje právě zájem o vazbu mezi člověkem a krajinou, formovanou historickým vývojem. Odraz tohoto vztahu našla například v ornamentu smrkových šišek, který se objevuje na štítech lidových stavení sudetských Němců. Tento znak přijala za vlastní ornamentální metaforu, kterou zpracovává v mnoha variacích a sériích na svých novějších malbách²¹⁵.

Lyuben Petrov

Mezi současné malíře příležitostně čerpající z prostředí lidových tradic můžeme zařadit i česko-bulharského umělce **Lyubena (Lyube) Petrova** (*1984). Narodil se v Burgasu a studoval nejprve na Národní akademii výtvarných umění v Sofii, poté přešel na brněnskou FaVU, do ateliéru Martina Mainera, kde získal magisterský titul. V současnosti žije v Praze a extenzivně vystavuje u nás i v zahraničí. Jeho figurální expresivně barevné obrazy vyzařují divokou dekadentní atmosféru plnou popkulturních odkazů vystavěných na kontrastu s primordiální divočinou nebo post-apokalyptickou krajinou. Jindy jsou zas strmí postavy bulharských masopustních démonů v ulicích New Yorku (*Kukeri in New York*, 2013). Apokalypsa a konec civilizace, nebo různé divočiny (od bulharských hor s lidovými dřevěnicemi po westernové, primordiální či mimozemské scénérie) jsou typickým pozadím pro Petrovovy výjevy, plné divoké dekadentní romantiky. V této poloze se blíží malbám Jana Vytisky, jeho kombinaci lidového s dekadentním a apokalyptickým. Jedná se zvláště o sérii obrazů kde na pozadí ladovských apropiací – idylických venkovských krajinek s roubenkami a hradními zříceninami – tančí v divoké baletní pozici bytosti s mužskou muskulaturou a démonickou hlavou nebo lebkou s obarveným punkovým „čírem“ (*Zloděj labutí*, 2016, *Tanec smrti I*, *Tanec smrti II*, 2016)²¹⁶.

²¹⁴ Informace o výstavě na stránkách Artmap: <https://www.artmap.cz/entita-krajiny-a-civilizace/>

²¹⁵ Profil umělkyně na stránkách galerie Off Format: <http://www.offformat.cz/3993/nezarazene/marie-vranova/>

²¹⁶ Online prezentace autorského portfolia a katalogu Lyubena Petrova na stránkách <https://openartfiles.bg/en/people/2676-lyuben-petrov>.

Vendula Pucharová-Kramářová

Vendula Pucharová-Kramářová (*1985) je umělkyně, která se v současnosti zabývá především oděvním designem pod vlastní značkou Pecka²¹⁷ a také knižní ilustrací. V případné kapitole věnované inspiracím lidovými tradicemi v českém designu by jí rozhodně patřilo místo, protože se však touto oblastí nemohu zevrubněji zabývat, zmiňuji ji především s ohledem na ranou malířskou tvorbu.

Vendula vystudovala nejprve výtvarnou výchovu a vizuální tvorbu na Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity a následně Fakultu výtvarných umění VUT v ateliéru malířství u Tomáše Lahody. Již její rané školní práce byly často inspirovány tradiční lidovou tematikou, což souvisí, jak mi řekla, s moravským venkovem, odkud pochází.

Narodila se v Mikulově, ale vyrůstala v Drnholci, kam se následně i s manželem vrátila. Jak říká „blíž přírodě“ a ke kořenům.

Je to zajímavý fakt, protože Drnholec je sice menší městys rurálního charakteru, ale až do roku 1945 byl osídlen především německy mluvícími obyvateli, kteří byli po válce odsunuti. Jejich tradice a folklor byly odlišné od sousedních oblastí osídlených slovanským obyvatelstvem. Noví obyvatelé, kteří sem po válce přišli, pocházeli většinou z blízkého Slovácka nebo Brněnska a přinesli si s sebou pocit, že lidové tradice jsou neoddělitelnou součástí života na venkově. Během několika desetiletí tak došlo k zavedení de facto nových tradic, dialektu i krojů, které se inspirovaly jak na okolním slováckém venkově, tak i původními tradicemi místních moravských Chorvatů. Ti byli spolu s Němci nespravedlivě odsunuti. Dnes se již zavedené folklorní tradice natolik vžily, že se celá oblast v okolí Mikulova a Drnholce nově řadí k etnografickému regionu Slovácka, jakožto Podpálaví nebo Mikulovsko²¹⁸.

Vendula Pucharová-Kramářová je s tímto krajem silně emocionálně provázaná a je si vědoma jeho složité kulturní historie. Povědomí vlastních kořenů i historie místa, kde žije, se předávalo po generace v její rodině, která má kořeny ve vesnicích jak na Slovácku, tak na Valašsku. Všichni členové rodiny byli a jsou aktivní také ve folkloristických hudebních souborech a lásku k folkloru – písním i krojům – se snažili předávat Vendule od malička. Oba rodiče byli učitelé a vedli ji k hlubšímu zájmu o kulturní a historické souvislosti, kterými je člověk vázán (obohacen) v nějakém konkrétním místě. Umělkyně celou komplexní zkušenost své identity propojené silně s rodinou, její historií, lokalitou, tradicí a dějinnými souvislostmi poprvé popsala již v diplomové práci na pedagogické fakultě. V rámci práce s názvem *Folklorní ornament v obraze*²¹⁹ rozvinula jednak vlastní osobní příběh opírající se o všechny výše zmíněné kontexty a také o stručnou historickou analýzu funkce lidového ornamentu jako původně magicko-kultovního jevu. Zapojila také expresivní vzpomínky na obřadní příležitosti spojené s hody, posvícením nebo zabíjačkou, plné živočišné primordiální radosti ze života. V praktické části práce, kterou tvořil cyklus maleb, se tak odrážely všechny výše nastíněné konotace spojené s rurálním životem a přírodou. Spolu s lidovou ornamentikou jsou to právě krajina a zvířata, které často nacházíme jako motiv v její tvorbě. Je zajímavé, že u těchto prvních maleb se snažila o dosažení co nejsoučasnějšího uměleckého výrazu, opírajícího se i o jistý typ černého humoru. Inspirací jí byly velmi často lidové písně a balady (zvláště ty s naturalistickým dějem), které i

²¹⁷ <https://www.peckafashion.cz/>

²¹⁸ viz heslo *Slovácko* na wikipedii: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Slov%C3%A1cko>

²¹⁹ odkaz na práci na stránkách Masarykovy univerzity: <https://is.muni.cz/th/mays2/?fakulta=1441;lang=cs>

posléze v rámci studia na FaVU zpracovávala ve svých malbách a akvarelech. Jednalo se většinou o lyrické přírodní krajiny, někdy se zvířecími postavami v juxtapozici s prvky lidové ornamentiky, někdy téměř abstraktní, nebo šlo o čistou práci s ornamentem. V tomto kontextu pracovala se vlastními akvarely i technikou koláže – ať už klasické nebo digitální (například kolekce *Folklor Girl*²²⁰).

Kolem roku 2012 sílil její zájem o morfing lidových ornamentů v prostoru velkoplošné kresby a několik z nich pak bylo zastoupeno na již zmíněné výstavě *Folk recyklace* (2013). Současně se však těžiště její tvorby přesouvalo stále více od klasické malby ke knižní ilustraci a především k projektu vlastní oděvní značky, kterým se věnuje i v současnosti.

Jiří Miškeřík

Nejen generačně je blízký Vendule Pucharové-Kramářové další rodák z jihovýchodní Moravy, Jiří Miškeřík (*1985). Vystudoval SUPŠ v Hodoníně a obor učitelství výtvarné výchovy na Univerzitě Palackého v Olomouci. Je malířem, ilustrátorem, autorem animací a nezávislým filmařem, především však stále aktivním folklorním zpěvákem a hudebníkem na rodném Hornácku. Podobně jako u Pucharové-Kramářové byla jeho tvorba formovaná osobním, respektive rodinným příběhem, a bytostným sejetím s místem odkud pochází. V jeho případě jde mnohem více o regionálního umělce, ve smyslu zakotvení v lokálním kulturním „ekosystému“.

Pochází ze známého kovářského a muzikantského rodu z Velké nad Veličkou. Ta se dá považovat za srdce hornáckého regionu, kde každý rok probíhají masově navštěvované Hornácké slavnosti. Poloha mezi masovou turistickou akcí a lokální tradicí, moderní téměř městskou aglomerací plnou podnikatelských aktivit a snahou udržet venkovský charakter, jsou disproporcemi místní identity, před kterými lze jen těžko uniknout. Lokální folklorní tradice je pro místní něčím blízkým až náboženství – i dnes je úzce propojená s běžným i svátečním životem, prosakuje tu do všeho. Veličské muzikanty a svérázné postavy maloval již Joža Uprka a celá předválečná malířská generace (viz *Jdi na venkov*²²¹). Vladimír Úlehla tu točil svůj *Mizející svět* (1932)²²². Příběh tohoto zvláštního filmu, který se nachází na pomezí etnograficko-přírodopisného dokumentu a exploatační koloniální romance, je podivně aktuální i dnes. Souvisí totiž s pocitem ohrožení a ztráty autenticity tradic v dynamice moderního městského života. Proto hledá ukotvení identity člověka v kořenech tradice. Ty ohmatává ze stejného důvodu i Miškeřík ve svém obrazovém cyklu *Hornácké balady*²²³, přičemž nachází jen matoucí vnitřní prázdnotu, symbolizovanou postavou bezhlavého hornáckého šohaje. Bezhlavý hornák je symbolem „ztracenosti folklóru v dnešním světě, jeho uzavření do klece, ztráta jeho myšlenkového obsahu, života a perspektivy vývoje, ...“²²⁴

²²⁰ JUSTART | autoři | Vendula Pucharová Kramářová. *JUSTART | obrazy a plakáty na stěnu, na zed'* [online]. Copyright © 2013 justart.cz [cit. 08.02.2017]. Dostupné z:

<http://www.justart.cz/cs/info/autori/vendula-pucharova-kramarova>

²²¹ doplnit Jdi na Venkov

²²² profil filmu na ČSFD (<https://www.csfd.cz/film/222486-mizejici-svet/prehled/>)

²²³ citovat Konečnou, s.28-30

²²⁴ MIŠKEŘÍK, Jiří. *Hornácké balady*. Diplomová práce, Olomouc: Univerzita Palackého, 2009, s. 63.

Velká nad Veličkou nebyla typickou rurální vesnicí ani na počátku třicátých let 20. století, kdy se točil *Mizející svět*. Byla velkou obcí s podnikatelským prostředím, vlakovým spojením do Brna, sokolovnou, ale zároveň oplývala archaickými lidovými tradicemi považovanými řadou pražských a brněnských intelektuálů za autentické zbytky primordiální venkovské (slovanské) kultury. Dnes je její situace podobná. Jako protiváha stále živých folklorních tradic jen přibyla poměrně velká továrna, několik škol a menší panelové sídliště. Jaký dopad na formování místní identity měl kontinuální zájem etnografů o lokální kulturu od 19. století do současnosti by bylo na samostatnou studii.

Miškeřík se ve svém cyklu sice nechal inspirovat hornáckými baladami, ale nehledá nové vizuální formy, originální způsob zobrazení. Balady byly jeho osobním komentářem k současnému stavu Hornáckých tradic a tradice obecně. V o něco pozdější tvorbě se více přiblížil expresivnímu výrazu, odkazujícímu k meziválečným avantgardám, formálně až k monochromatické atmosféře dřevorytů nebo komixu. Lze to pozorovat například v cyklu prezentovaném na výstavě *Zabíjačka* (Galerie Otakara Kubína v Boskovicích, 12. 4. - 4. 5. 2014), kde pracoval s podobnými „zvířecími“ alegoriemi jako v současnosti Michaela Glazová. Význam zabíjačky byl v tomto cyklu položen do symbolické roviny i skrze alegorii křížové cesty, která ve dvanácti výjevech představovala myšlenku metamorfózy obětí²²⁵. Miškeřík se dnes v oblasti malby již výrazněji neprojevuje mimo rámec svého regionálního působitě.

Martin Nytra

Martin Nytra (*1987) je absolvent ateliéru malby Jiřího Černického na VŠUP. Začínal především jako malíř v ateliéru Stanislava Diviše. Postupně se jeho tvorba posunula směrem k videu, fotografii, objektu a instalacím. V současnosti se jako umělec již nevěnuje folklorním tématům, nicméně do roku 2011 se jimi konstantně zabýval, i s ohledem na rodinný původ. Narodil se v Brně, nicméně jeho rodina pochází z Hrubé Vrbky – malé, ale poměrně významné vesnice v etnografickém regionu Hornácko. Regionální lidové tradice jsou v dané lokalitě stále velmi živé, navíc z vesnice vzešlo několik významných osobností spojených s moravským folklorem i s novodobými dějinami státu. Martin Nytra sem pravidelně jezdil od dětství a právě konfrontace vlastní identity s lokálními venkovskými a rodinnými kořeny sehrála zásadní roli v rané fázi jeho tvorby. Výsledkem byla výstava *Rodina, základ státu*, která stojí v našem kontextu za pozornost. Výstava, proběhla v rámci programu Start-up na podporu mladých umělců v Domě U Zlatého prstenu (GHMP, 20. 1. – 20. 2. 2011)²²⁶. Sestávala ze série obrazů, jejichž jádro vzniklo na popud školního zadání na téma „vitráže do sakrálního prostoru“ (série obrazů *Pokoj tomuto domu*, 2011²²⁷) a přerostlo v různé variace na téma vazby mezi tradicemi, minulostí, osobním a kolektivním, rodinou a státem jako abstraktním kolektivem. Všechny kolektivy vždy pojí určitá idea, kterou se tímto projektem snažil Nytra zkoumat.

Dobou zprofanovaný výrok Tomáše Garrigua Masaryka "Rodina, základ státu" působí jako název studentské výstavy prvoplánově archaicky a ironicky, ale v případě Martina za ním skrývalo též velmi osobní téma, které propojuje všechny výše nastíněné roviny. Jeho prastrýc,

²²⁵ Reportáž na stránkách ČT (<https://ct24.ceskatelevize.cz/archiv/1038258-vernissaz-vystavy-zabijacka-v-boskovicich>)

²²⁶ Videoreportáže na Artyčok.tv (<https://artycok.tv/7152/rodina-zaklad-statufamily-state-basis>)

²²⁷ Jeden z obrazů ve sbírkách Fait Gallery (<https://www.faitgallery.com/artists.html?umelec=66>)

těž rodák z Hrubé Vrbky, vstoupil do dějin jako Gorazd, pravoslavný biskup chrámu sv. Cyrila a Metoděje v Resslově ulici, kde poskytl úkryt atentátníkům na Heydricha a byl za to popraven. Významnou roli sehrál však již dříve, poté co byl jako původně katolický kněz exkomunikován, vstoupil do pravoslavné církve a snažil se tímto směrem inspirovat i novou československou církev husitskou, tedy blíže ke slovanskému pravoslaví, kde stejně jako Janáček cítil národní duchovní kořeny. Martin Nytra se prostřednictvím výstavy zamýšlel nad rolí osobního odkazu Gorazda, stejně jako nad venkovskými rodinnými kořeny symbolizovanými užitím čistých modrých ploch ve svých obrazech odkazujících k modrému lemování slováckých chalup. Tyto de facto prázdné plochy ve svých obrazech pak lemoval ornamenty převzatými z lidových výšivek na mužských krojích děděných v rodině. Celý prostor galerie – jediné velké místnosti evokoval prostor chrámu s obrazy-okny-vitřázi, které však netvořily jednotný celek. Modré „lidové vitráže“ přecházely ve stále tmavší variace až k obrazům rozděleným na různobarevná pole, pokrytá kresbami-postavičkami z Nytrva zápisníku. Vytvořil tak jemný a intimní prostor plný nejistoty, úzkosti a samoty. Ze všech příběhů, tradic a tíhy státní identity Nytra vyjmul pouze určité fragmenty a signifikantní znaky, které aktualizoval, reinterpretoval a překódoval do současného jazyka²²⁸. Rodina a paměť, kterou sám vnímá jako základní jednotku kolektivu spojeného určitou vizí, je v umělcově případě odrazovým můstkem do prázdna hledání sebe sama v neurčitém světě, kterým všichni proplouváme. Výstava se tak dá též shrnout jako soubor otázek či námětů koncentrovaných kolem nejasných obrysů vlastní identity, paměti či spirituality a jejich historických disproporcí – disproporcí vztahu jedince ke kolektivu, ke státu nebo jen ke konkrétnímu místu a dávné tradici.

Michaela Glozová

Michaela Glozová (*1994), alias Mária Gloze, je malířkou, u které podobně jako u Jana Vytisky nebo Jarmily Mitrikové a Dávida Demjanoviče, nacházíme kontinuální zájem o témata vycházející z ikonografie tradiční lidové kultury. Narodil od jmenovaných však patří teprve k nejmladší umělecké generaci.

V roce 2019 se stala absolventkou na pražské akademii výtvarných umění, kde prošla nejprve malířskou školou Martina Mainera a studium zakončila ve škole Marka Meduny. Glozová od počátku studií pěstovala charakteristický styl opírající se ryze o figurální malbu s výrazným živým koloritem odkazujícím ke křiklavě barevnému prostoru novodobé lidové ornamentiky. Její malby mnohdy evokují atmosféru idealizovaných folkloristických pohlednic a situací tak, jak se projevují při různých lokálních slavnostech, hodech, poutích, hostinách a podobných příležitostech. Všudypřítomné atributy etnografizovaných tradic ve formě krojů, masopustních masek, venkovských interiérů i exteriérů zasazovala vždy do kontrapunktu kýčového jakoby pouťového balastu (křiklavých balónků ve tvaru disneyho postaviček, kolotočů, dětských hraček). Některé scény tak budí dojem ironické postmoderní dekonstrukce tradic i umění samotného v duchu Jeffa Koonse. Jiné zas evokují prostředí bajek a zvířecích pohádek díky častému nahrazování lidských postav zvířecími (od domácích mazlíčků, psů různých ras, po hospodářská zvířata). Některé strojené scény, portréty a výpravné situace jakoby přímo parodovaly tradiční etnografickou konstrukci venkovského života, jak ji známe z řady

²²⁸ REMEŠOVÁ, Anna. Otázky Martina Nytry. *Artalk* (10. 2. 2011), dostupné online: <https://artalk.cz/2011/02/10/otazky-martina-nytry/>

fotografií od 19. století po nedávnou současnost. Přitom již první národopisné fotografie měly taxidermický charakter ve snaze zachytit mizející či neexistující svět formou aranžovaných scén očištěných o jakékoliv „neautentické“ prvky. Autenticita lidové kultury, tolik ceněná v očích řady badatelů i obyvatel velkoměst vzhlížejících k rurálním tradicím, byla od počátků spíše chimérou. Tradici jako soubor mýtů nahlíží Michaela Glozová skrze „pseudo-etnografické“ scény pojímané zmíněnou formou bajky. Hlavní aktéři, zvířata, jsou zasazena do různých hodovních či slavnostních situací. Například v sérii obrazů kde skupiny vepřů, koz nebo krav oblečených do pestrých lidových krojů hodují na hrobech svých pastýřů. Tyto výjevy hýřící pestrými barvami mohou upomínat jednak na specifický zvyk veselých pohřebních hostin na hrobech u starých Slovanů²²⁹, které byly též oslavou cyklické regenerace života a plodnosti, na druhou stranu je lze číst jako moralistní bajky o konzumním nepietním přístupu k tradicím a odkazu předků. V tomto ohledu zůstává interpretační rovina obrazů otevřená různému čtení. Z řady umělciných děl lze cítit také vitalistickou rurální živelnost a tělesnost, podobnou té z žánrových venkovských výjevů zlatého věku holandského malířství. Propojení lidových slavností, sexuality, zdivočelého lidství s popkulturou, národní symbolikou a přírodou je i tématem obrazu *I. máj* (2015)²³⁰, kde souloží dva psi na rozkvetlé louce pod májkou s českou vlajkou na vrcholku. V úvodním textu k výstavě *První jarní tvorbu Michaely Glozové* v podobném duchu charakterizoval i Martin Mainer: „*Glozová možná vypráví bajky, možná jsou její obrazy barevnými výkřiky vesnice, symbolů žravosti, nenasytnosti, touhy po sexu, lidskosti. Emoce vyjádřené výrazy tváří, krásou jelit a tlačanky, nebo naznačené šunkovými chlebičky. Sázka na zvláštnost, která už sama o sobě zapůsobí, na moravský kroj, černý humor, vesnici, staré zvyky, různost a život.*“

Tato kolektivní výstava (24. 3. – 14. 4. 2016 v Nové galerii²³¹) představila souhrn prací Glozové za určité období strávené v ateliéru Martina Mainera. V kontextu děl dalších zde vystavujících umělců je zajímavé, že také některé práce Lyubena Petrova a Michala Rapanta jevily silné inspirace atributy lidové kultury, venkova a tradic, tentokrát spíše v dekadentním duchu bližším polohám např. Jana Vytisky. Nicméně se zdá, že černý humor, živočišnost a sexualita, nebo ironický pohled na autenticitu tradic je typický pro většinu umělkyní a umělců pohybujících se dnes v tomto tematickém kontextu.

Glozová až donedávna svým stylem odkazovala téměř k rousseauovskému nebo jugoslávskému naivismu či k lidovým malbám na skle. Kromě citového vztahu k barvě a touhy po silném obrazu bylo vždy zřejmé, že umělkyně se zabývá figurou se zřetelnou nadsázkou a ironií. V jejich obrazech však kromě mazlíčků a zvířat oblečených do lidových krojů, nalezneme i skupinu, kterou tvoří melancholické postavy starých lidí, většinou žen v krojích, jakoby zachycených na pozadí pestrých ateliérových kulis, typických pro portrétní fotografie z 19. století. Do popředí se tu tak dostává kontrast mezi postmoderním divokým folklorismem a zvláštním pohledem na minulost v duchu *memento mori*. Podvědomé napětí mezi současnou konzumní kulturou a divokou autenticitou dávných časů nacházíme též v cyklu maleb tvořících autorčinu diplomovou práci, vystavených v rámci kolektivní absolventské výstavy *Nejkrásnější věk* (2019) na Akademii výtvarných umění v Praze²³². V tomto cyklu je znatelný posun k expresivnější malbě, temnějšímu často tlumenějšímu koloritu, a také ke znatelně dekadentnější

²²⁹ Tento zvyk se dochoval ve formě tzv. *karů*, pohřebních hostin konaných dnes většinou doma nebo v restauracích.

²³⁰ Profil umělkyně na stránkách Nové galerie:

https://www.novagalerie.cz/glozova/photogallerycbm_184395/8/#!

²³¹ Viz stránky galerie: https://www.novagalerie.cz/prvni-jarni/photogallerycbm_499667/20/#!

²³² Profil umělkyně na stránkách výstavy: <http://diplomanti.cz/cs/diplomanti/michaela-glozova>

tematicke, kterou nicméně neopouští prostor lidových tradic. Stažení králíci, vatry hořící do noci a primordiálně děsivé masky masopustních démonů (např. obrazy *Děti, které nikdy nepoznáš* nebo *Oslavy jara II*, obě 2019) představují značný posun v atmosféře tvorby Michaely Glozové. Ukazuje se, že v polohách, kde explicitně necituje ornamentální slovácký folklor, mohou mít její malby stále velkou uměleckou sílu. Humor však u nových děl zcela nechybí, i když je poněkud hořký nebo popkulturně jízlivý (například *Maruška a Božka nakupují do své sbírky*, 2019, *Čert, co má boty mého táty*, 2018).

S ohledem na téma disertace považuji za důležité dodat, že narozdíl od jiných současných umělců konzistentně pracujících v malířském médiu s odkazy k lidové kultuře, Michaela Glozová vychází přímo z tradičního venkovského prostředí. Je původem z Bořetic na jihovýchodní Moravě. Tato obec s významnou vinařskou tradicí se nachází na jižním okraji etnografického regionu Hanácké Slovácko. Což je důležitý faktor, protože tradiční folklor a aktivní snaha o jeho uchování i rozvoj tu stále hrají významnou roli. A to přímo v životě místních lidí, mezi které umělkyně patří. Sama se na různých folklorních aktivitách podílela, několikrát například jako stárka²³³ při místních hodech. Pro jakéhokoliv umělce je takové postavení vždy bytostně ambivalentní. Nachází se v podobné pozici jako antropolog zkoumající svou vlastní kulturu, komunitu, ke které může být kritický, nebo naopak v ní být nekriticky angažovaný. Narozdíl od vědy umění představuje velmi svobodnou platformu pro reflexi vnitřních rozporů. S ohledem na zcela zřetelné zapojení autorčiny identity do vlastní tvorby, skrze niž reflektuje prostředí, ze kterého vychází, by bylo určitě zajímavé udělat i s ní výzkumný rozhovor pro účely disertace. Bohužel to nakonec z časových důvodů nebylo možné realizovat.

Turbofolk Jana Vytisky

Jan Vytiska (*1985) spolu s dvojicí Mítríková-Demjanovič představují v současnosti nejvýraznější umělecké osobnosti, jejichž tvorba dlouhodobě a konzistentně těží z ikonografie lidové kultury. Narodil se v roce 1985 v Praze, dětství však strávil v Rožnově pod Radhoštěm, což mělo naprosto zásadní vliv na jeho pozdější tvorbu. K malbě se propracoval teprve postupně. Nejdřív absolvoval na soše u Jaroslava Kolářského Střední uměleckoprůmyslovou školu sklářskou ve Valašském Meziříčí, odtud přešel studovat nová média u Jiřího Surůvky na Katedře intermédií, Fakulty umění Ostravské univerzity v Ostravě (2005-2010), kde nejprve experimentoval s animacemi svých kreseb, ale postupně začal malovat a v této oblasti na sebe dokázal velmi rychle strhnout pozornost.

Možná s tím souvisel i jeho přesun do Prahy po absolutoriu. Důležitou roli sehrálo jistě i to, že se od začátku kromě výtvarného umění realizoval také na indie hudební scéně jako zpěvák a hudebník v kapele *Johnny the Horse*. Estetika jeho raných obrazů totiž vychází z indie rockové, béčkové a hororové estetiky typické pro americkou alternativní rockovou scénu po roce 2000. Podobné psychedelické antropomorfní bytosti v surrealistických scénách, které vidíme na jeho prvních malbách, nalezeneme i v kresbách a malbách brněnského výtvarníka a hudebníka

²³³ Více k funkci stárka a stárky viz MACHOVSKÁ, Lenka. *Socioekonomické aspekty stárkovství: stárkovská organizace na jižním Hanáckém Slovácku*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2008. Dostupné online

Tomáše Přidala alias Warrena Milka²³⁴. Také on těží ze surrealistické poetiky, psychedelie a především stejné hudební scény, která má esteticky blízko k tradici naivismu, DIY, amerického folku a do značné míry stojí na popkulturních odkazech k masové kultuře a béčkové kinematografii²³⁵. Vytiskovy kresby a animace vycházely z podobného výtvarného prostředí, bytostně svázaného s americkou nezávislou hudební scénou. Obrazy starých westernových stodol, rozpadající se vernakulární architektury amerických ghost townů, pustina a white trash estetika patří neodmyslitelně k tomuto žánru. Stejně jako odkazy na metal, glam rock apod.: „Patří to k outsiderství, které mě zajímá ...Spojení dětské nevinnosti s tvrdou metalovou muzikou.“²³⁶ Přesně tak, jak vidíme například na Vytiskových obrazech *Heavy mental kid* (2010) nebo *Hořící domov zahřeje* (2012).

Jeho rané malby realizované v rozmezí let 2008 až 2010 byly zřetelně ovlivněné kresbou a vyznačovaly se typickou plošností s černo obrysovou linií, konstantním světlem bez stínu, stromy nasazenými na horizont, nebo přítomností téměř neidentifikovatelných monstrózních bytostí-jevů (*Hnusk*, 2008, *Dark land*, 2009²³⁷). V této poloze měl velmi blízko právě ke kresbám a malbám Tomáše Přidala. Nicméně už v tomto období se na jeho malbách objevují i témata spojená s tuzemským venkovem a folklorem (*Myslivec zombie*, 2008; *Červená karkulka*, 2008) opírající se o scény s pravidelnou přítomností dřevěnic, horských chat, folklorních masek a pahýlů stromů zasazených do horského prostředí, lesa nebo někde na dědinu. Jak poznamenal teoretik Jiří Havlíček, svým malířským stylem, koloritem, lidovostí i humorem se téměř blížil obrazům Františka Ringo Čecha: „V jeho (Vytiskově) podání je umění, brak i lidová tvořivost součástí jednoho temného proudu kolektivního podvědomí“²³⁸.

Ačkoli se již v tomto období objevují jeho typické vizuální prvky – lidové dřevěnice, vlčí děti a lidé (člověk trpící hypertrichózou – zvýšeným růstem ochlupení ve tváři, takže připomíná srst) a motiv vyhrzlého oka, které ho provázejí coby věrní souputníci do současnosti²³⁹, jeho malířský styl se po roce 2010 začal proměňovat. Zmizel výrazný a plošně „omalovánkový“ kolorit, jeho malby získaly hloubku a přes precizní malířskou techniku i expresivnější výraz, občas s více redukovanou barevností (především v letech 2017–2018, například série stylizovaných autoportrétů odkazujících k tvorbě Jana Preislera - *Černé jezero*, 2018). V posledním období (2019–2020) vytvořil naopak řadu koloristických a expresivních obrazů s tématem smrti, rozkladu a znovuzrození života symbolizovaným figurami rozkládajících se a zároveň kvetoucích a zelenajících se vegetativních antropomorfních „smrtek“. Například malba *Matka země se opaluje z posledního z plamenů lidské rasy* z roku 2019. Obrazy z této nové série vystavoval na začátku roku 2020 v brněnské galerii Strom Art

²³⁴ Viz výstava Tomáše a Barbory Přidalové *NAME OF MY DOG IS ERICH FROMM* v Galerii TIC v roce 2016: <https://galerie-tic.cz/en/autor/tomas-pridal/>

²³⁵ Všechny tyto vlivy nalezneme také u nestora postmoderní kinematografie, výtvarníka, režiséra a hudebníka, Davida Lynche. Jeho televizní seriál *Twin Peaks* se stal v tomto ohledu legendární. Přičemž na něj dokázal úspěšně navázat i v roce 2017, čímž se prokázala jeho současná myšlenková i estetická relevance. Lynchova filmová tvorba je stálým inspiračním zdrojem pro řadu současných výtvarníků i hudebníků. Jedním z jejich typických znaků je propojení popkultury a prvků masové kulturní produkce s odkazy k americkému venkovu, filmovým hororům i soap operám, divočině, mystice nebo domorodé spiritualitě. Což jsou také typické znaky tvorby Jana Vytisky.

²³⁶ WOHLMUT, Radek. Jan Vytiska. *Art+Antiques*, červen 2014 (online): <https://www.artantiques.cz/jan-vytiska>

²³⁷ Profil umělce na Artlistu (<https://www.artlist.cz/jan-vytiska-108650/>)

²³⁸ HAVLÍČEK, Jan. Jan Vytiska/Valašský hřebec. [katalog]. Ostrava: 2011, Galerie Výtvarného umění v Ostravě. s. 7.

²³⁹ WOHLMUT, Radek. Jan Vytiska. *Art+Antiques*, červen 2014 (online): <https://www.artantiques.cz/jan-vytiska>

Gallery (výstava *Dead is life, life is dead, dead is you, you are dead*²⁴⁰) spolu se staršími malbami. I když je ve Vytiskově tvorbě vidět posun v dílčí stylové nebo tématické skladbě, ve svém základním charakteru zůstává jeho tvorba věrná určitému programu zřetelnému od počátku.

Tento program vychází z romantických premis a z dekadence. I podle vlastních slov se Vytiska zkrátka považuje za romantika²⁴¹. Celým svým životem se hlásí k romantice starého ražení od chvíle, kdy v šestnácti letech objevil Rimbauda - narcistní obraz dekadentního umělce. Inspirace nachází také v literatuře a v kinematografii. Jak píše Radek Wohlmuth, v literatuře má Vytiska nejbliž ke sci-fi (Philip Kindred Dick, nebo John Wyndham a Cormac McCarthy. Dodnes si k malování pouští audioknihy a jejich atmosféra se nejednou přenesla i na plátno²⁴². Ostatně v literatuře i na filmovém plátně zažívá během posledních dvaceti velkou renesanci postapokalyptický žánr, stejně jako žánr folkového hororu²⁴³, který využívá obrazy minulosti a lidové tradice k postmoderní analýze stavu současného světa. V kinematografii se právě sem soustředí největší talenty posledních let²⁴⁴, přičemž jejich tvorba v ledasčem koresponduje s tvorbou Jana Vytisky. Slovy Jiřího Havlíčka: „V jeho podání je umění, brak i lidová tvořivost součástí jednoho temného proudu kolektivního podvědomí“²⁴⁵. Zdánlivě nehledaná estetika blízká naivistům, je průvodním jevem celé umělcovy tvorby. Sám připouští inspiraci naivním uměním, kromě třeba Ladova vidění světa, především knihou *American Naive Paintings*²⁴⁶, tedy další pomyslnou biblií současné folkové vlny v USA a v Západní Evropě. Nicméně víc než v knihách, nebo ve filmech, nachází modely pro jednotlivé motivy na internetu:

„Většinu věcí googluju a potom v počítači skládám do kompozic,“ popisuje v roce 2014 svůj způsob práce. „Vkládám do nich ale třeba i vlastní kresby. Výsledek projektorem promítnu na plátno a podle něj pak maluju. Moje obrazy se tedy dají vnímat trochu i jako koláž.“²⁴⁷

To, co však činí Vytiskovy obrazy něčím víc, než další kapkou v globalizovaném kulturním moři napájeném proudem zájmu o vernakulární formy, je fakt, že své obrazy (post)apokalyptických mytických vizí zasazuje do prostředí imaginárního Valašska. Ačkoli žije už řadu let v Praze a považuje se dnes za „pražáka“²⁴⁸, pravidelně se za valašskou romantikou.

²⁴⁰ Reportáž z výstavy *Dead is life, life is dead, dead is you, you are dead* v Strom Art Gallery (2020): <https://tvbrno1.cz/zpravy/jihomoravsky/brno/804/strom-art-gallery-predstavuje-obrazy-jana-vytisky>

²⁴¹ Bucolic Nightmares, Rozhovor Františky Blažkové a Markéty Kosinové s Janem Vytiskou ve Swarm magu, jaro 2020, online: https://swarmmag.com/art/bucolic-nightmares/?fbclid=IwAR3oomauLkfKTuFSXumruV2HVsxWG4KUISug3zjLMqr2J4WxrqTPOsPU_Lo

²⁴² WOHLMUT, Radek. Jan Vytiska. *Art+Antiques*, červen 2014 (online): <https://www.artantiques.cz/jan-vytiska>

²⁴³ <https://ew.com/movies/2019/07/10/folk-horror-documentary-woodlands-dark-days-and-bewitched/>

²⁴⁴ Za všechny mohou jmenovat oceněné snímky *Midsommar* (2019) a *Hereditary* (2018) Ariho Asteru nebo *Witch* (2015) Roberta Eggerse.

²⁴⁵ Jiří Havlíček HAVLÍČEK, Jan. Jan Vytiska/Valašský hřebec. [katalog]. Ostrava: 2011, Galerie Výtvarného umění v Ostravě. s. 10.

²⁴⁶ <https://www.amazon.com/American-Paintings-National-Systematic-Catalogues/dp/0521443016>

²⁴⁷ WOHLMUT, Radek. Jan Vytiska. *Art+Antiques*, červen 2014 (online): <https://www.artantiques.cz/jan-vytiska>

²⁴⁸ Bucolic Nightmares, Rozhovor Františky Blažkové a Markéty Kosinové s Janem Vytiskou ve Swarm magu, jaro 2020, online: https://swarmmag.com/art/bucolic-nightmares/?fbclid=IwAR3oomauLkfKTuFSXumruV2HVsxWG4KUISug3zjLMqr2J4WxrqTPOsPU_Lo

Čas prožitý v krajině dětství byl pro něj formující v mnoha ohledech. Dosud jsem totiž nezmínil, že řadu motivů ve svých malbách má skutečně prožitých:

„Hořící dřevěnici jsem viděl zblízka na vlastní oči a byl to jeden z nejsilnějších zážitků v mém životě, o vyteklém oku mi zase vyprávěl brácha, stalo se to na jedné svatbě,“ vysvětluje některé ze svých obsedantních motivů. „Přidrsnělý je ale celý ten kraj, taky valašský pověsti jsou často kruté a bez pointy,“ konstatuje²⁴⁹.

Interiéry jeho lidových roubenek jsou v některých případech konkrétní stavby na Valašsku, u jiných se inspiroval na Slovensku, při svých cestách po Balkánu nebo je převzal z internetu²⁵⁰.

Jedna věc je jistá, Jan Vytiska nepracuje s folklorem a lidovou kulturou proto, aby ironicky zesměšnil současný stav vesnice, politický nacionalismus nebo „neautentický“ folklorismus. Tradiční lidovou kulturu má rád, cítí k ní respekt i určitou spřízněnost osobní zkušenosti. Nebojí se ani slova nostalgie. Na stránkách online časopisu Swarm mag odpověděl na otázku, zda jsou folklorní motivy v jeho obrazech inspirovány nostalgií nebo podobně zabarvenými vzpomínkami z dětství odpověděl:

„To je pravda. Vlastně mě fascinuje představa, že sedím v zatuchlé, sto let staré dřevěnici, dívám se na popkulturní sračky a když se podívám na své pantofle, zjistím, že sliz z televize prosákl do mé malé dřevěné světnice. Nedávno psal někdo doprovodný text k mé výstavě a zmínil, že to vypadá jako krajina dětství v adventuře, kde se můžete setkat s různými postavami v nepřátelském prostředí a vložit šém do deset metrů vysoké postavy Ďábla, který všechno spálí. Zjistil jsem, že je to docela zajímavé, nikdy jsem totiž o tom tak nepřemýšlel. Osobně vnímám to, co dělám, jako magický realismus, nebo na základě mé cesty na Balkán nechvalně proslulý styl turbofolku. Dovolte, abych použil Wikipedii: Turbofolk je hudební žánr, který vznikl v bývalé Jugoslávii těsně před koncem 80. let. Byl založen na tradičním balkánském folklóru, který se spojil s moderními styly, jako je disco nebo Eurodance, a využil elektrické kytary nebo syntetizátory... Nebylo by tak špatné mít na náhrobku – turbofolkový malíř.“²⁵¹

K tomu by bylo zajímavé citovat ještě charakteristiku od Jiřího Havlíčka, který napsal, že Vytiskova tvorba je „směsí pop kultury, aktualizované prvky venkovské mytologie, a folkloru, který se překlopil do polohy fantasy. Vymyšlené antropomorfní příšery se jakoby vynořují ze snových insitních světů starých společenství. Tajuplné surreálné příběhy však svojí estetikou připomínají současné animované pohádky pro dospělé. Objevuje se tu násilí i množství hororových scén. Předkládané výjevy zůstávají nekompromisně nereálné“²⁵².

²⁴⁹ WOHLMUT, Radek. Jan Vytiska

²⁵⁰ Tamtéž.

²⁵¹ Jedná se o můj překlad. Rozhovor je v původní podobě na stránkách publikován v angličtině.

(https://swarmmag.com/art/bucolic-nightmares/?fbclid=IwAR3oomauLkfKTuFSXumruV2HVsxWG4KUISug3zjLMqr2J4WxrqTPQsPU_Lo)

²⁵² Doprovodný text k výstavě Černý sabat v Galerii Kaple (28.9.2012— 16.11.2012) <http://galerie.kzvalmez.cz/udalost/295-jan-vytiska/>

Tato charakteristika se shoduje s tím, co o tvorbě Jana Vytisky píše většina kurátorů a teoretiků. Já bych ji však rád doplnil ještě o jeden prvek. Navzdory „nekompromisní nereálnosti“ malířových výjevů, nebo celkové pop–surrealistické atmosféře jeho tvorby, je Jan Vytiska zároveň kazatelem komentujícím realitu světa, ve kterém žijeme. Jeho malby nevycházejí v první řadě z fantazie, ale ze zkušenosti, emocí a tísně charakteristické pro naši dobu. Když hovořil o tom, jak se během let proměňovaly jeho obrazy, řekl:

„Jestli ty předchozí zobrazovaly spíš statické, bezútešné lidi v interiérech, teď je tam rozehráno víc rolí, pohybu i dějovosti. Nicméně ten zmar, deprese a vtip by měly zůstat. Ne, že bych byl úplně moralista, ale беру to prostě tak, že jsou to taky varovně zdvižené ukazováčky.“²⁵³

Ostatně dekadentní umění v sobě vždy skrývalo moralistní notu, komentář k současnému společenskému úzu, od kterého se umělci chtěli distancovat a upozornit na jeho temné aspekty. To stejné platí do jisté míry pro romantismus. U obrazů Jana Vytisky je to asi nejzřetelnější v případě pláten z poslední doby, nesoucích silné environmentální poselství²⁵⁴. Není to něco, k čemu by se snažil tendenčně obracet v důsledku aktuálních trendů v umění. Tento aspekt je bytostně propojený s konceptem tradiční lidové kultury, která vyvěrala ze závislosti a propojení s přírodním prostředím, ze vztahu člověka a přírody. Propojení smrti a života, ošklivosti a krásy, radosti a bolesti je typické i pro lidový folklor - slovesnost, hudbu, mýty. Ještě předtím než z nich Božena Němcová začala vytvářet aseptický folkloristický mýtus o ryze pozitivním, optimistickém lidu jako základu národa, bylo pro podstatnou část lidového folkloru charakteristické také násilí, estetizovaná temnota, sexualita, nelogická vyprávění a otevřené konce. Na tom, že se tyto původně autentické prvky dávné lidové kultury znovu aktualizují v postmoderní tvorbě současných umělkyně a umělců je rozhodně něco zajímavého a možná i magického.

Brambory Svätopluka Mikyty

Domácí tradice lidové kultury představuje pro Slovensko a Slováky pravděpodobně zásadnější téma než je tomu v Čechách. Od dob Plickova počínů *Zem spieva* (1933) přes slovenské modernisty (Benka, Fulla a další), až po konceptualisty (Július Koller a Stanislav Filko) se slovenští umělci pravidelně snažili vyrovnat s dědictvím toho, co bylo vždy považováno za základ národní kultury. Narozdíl od poměrně průmyslové české části bývalého Československa, vstupovalo v roce 1918 Slovensko do vzájemného svazku v pozici rurální země bez významnějších průmyslových center, kde většina obyvatelstva žila na venkově, stále na bázi tradiční zemědělské společnosti (tak, jak ji definuje třeba Giddens...). To se však začalo rychle měnit. Ačkoli již za Masaryka dominoval převážně orientalistický a exotický náhled na slovenskou lidovou kulturu²⁵⁵, coby hlavní devizu této části státu, ze strany české správy se daly okamžitě do pohybu plány na industrializaci a modernizaci území. Na masarykovské programy

²⁵³ WOHLMUT, Radek. Jan Vytiska

²⁵⁴ Výstava *Dead is life, life is dead, dead is you, you are dead*, Strom Art Gallery (2020): <https://tvbrno1.cz/zpravy/jihomoravsky/brno/804/strom-art-gallery-predstavuje-obrazy-jana-vytisky>

²⁵⁵ Na české straně silně budovaný již Němcovou a Mánesem v 19. století (viz. jejich výzkumné a sběratelské pobyty na Slovensku).

v mnohém navázali komunisté, takže od sedmdesátých let začaly vedle dřevěných vesnic vyrůstat nová panelová sídliště, dodnes tvořící kontroverzní dominantu mnoha slovenských měst. Ačkoli bylo téma slovenské národní a kulturní identity v časech socialismu mírně upozaděno, s novou silou vyrazilo na povrch po získání samostatnosti v roce 1993. Navzdory tomu, že se k lidovým tradicím začali nepřekvapivě odkazovat různé nacionalistické politické směry, představuje téma folklorního a rurálního odkazu pro slovenské umělce dvojnásobný fenomén. Jeho reálně existující výrazný podíl na konstrukci moderního slovenského národa i státu se nedá přehlédnout ani sarkasticky bagatelizovat jako „vymyšlený“ nástroj manipulace nových nacionalistů.

SVĚTOPLUK MIKYTA (*1973) patří mezi jedny z prvních umělců, kteří po roce 2000 tematizovali kontroverze i nostalgie koncentrované kolem konstrukce novodobé národní identity a národních mýtů. Považuje se za slovenského umělce se střeoevropskou identitou²⁵⁶. Je neustále v pohybu mezi různými centry tohoto regionu, přičemž v souvislosti s uměleckými stážemi pobýval i několik roků na různých místech v zahraničí. Patří ke generaci, která zažila totalitu v dětství a dospívání, a jako první měla možnost vycestovat na studijní cesty na Západ. Jeho tvorba je těmito zkušenostmi ovlivněná a představuje tak i specifickou generační výpověď.

Narodil se v Čadci, ale vyrůstal v Krušetnici v Oravských Beskydech. Protože měl blízko k přírodě, chtěl se stát původně lesníkem. Školní odborný poradce mu to ale nedoporučil a tak se zaměřil na druhou oblíbenou oblast - umění a především kresbu. U přijímacích zkoušek na střední uměleckou školu vymodeloval krávu, kterou znal z paměti ze stejného důvodu, jako mu šly od ruky kresby brambor, obě věci byly spjaté se životem na Oravě. Už tehdy to byly kresby v typickém stylu známém i z jeho pozdějších období.

Mikyta nakonec vystudoval obory grafika a doplňkově také keramiku na VŠVU v Bratislavě (1992–2000). Přitom strávil dva roky v ateliéru malby na Akademii umění a designu ve Stuttgartu (1995–1997), kde získal zcela nový náhled na kresbu a grafiku i možnosti jejich aplikace v současné umělecké praxi. Zásadní přerod pro něj znamenal stipendijní pobyt v letech 2001–2002 v Berlíně (Universität der Künste Berlin), kde si uvědomil, že ho stále více zajímá, odkud pochází a co pro něj znamená být umělcem, který vyrostl na Slovensku. Tento posun komentuje v rozhovoru:

„Neplánoval som to, ale nasmerovalo ma to späť ku koreňom. Zdalo sa mi, že bude dobré vrátiť sa a pokúsiť sa ísť viac do hĺbky toho, čo je mi vlastné, charakteristické nielen pre slovenské umenie, ale aj pre Slovákov. Napokon, zemiak viem nakresliť najlepšie, lebo som s ním v rukách na Orave strávil dosť času. A zdalo sa mi, že hoci som od toho na chvíľu odišiel, stále je to prostredie, ktorému rozumiem najviac. A navyše – tam vonku som nenašiel nič, čo by ma oslovilo viac.“²⁵⁷

²⁵⁶ DŽADOŇ, Tomáš. *Nárečia súčasného umenia*. Písemná část disertační práce. Bratislava: VŠVU, 2013, s. 84.

²⁵⁷ MOČKOVÁ, Jana. Nekreslí iba pekné obrázky, ale skúma, kto vlastne sme. *Deník N* (Umelecké noviny), 3. 5. 2017, online: <https://dennikn.sk/780413/nekresli-iba-pekne-obrazky-ale-skuma-kto-vlastne-sme/>

O něco později v New Yorku došel k závěru, že pokud má někde žít, tak buď tam, nebo někde v zapadlé části venkova²⁵⁸. Tomu dostal tím, když se v roce 2009 odstěhoval do Ilije, malé vesnice v blízkosti Banské Štiavnice. Svým způsobem se tím vrátil ke svým oravským kořenům. I když je člověk umělec, v Iliji je třeba mít na zimu nachystané dřevo a v létě okolo domu pokosit trávu.

Chuť angažovat se regionálně (v pozitivním slova smyslu), v místě, odkud pocházíme, se odráží i v projektu rezidenčního a uměleckého centra Banská St a nica²⁵⁹, které rozběhl v prostorách železniční stanice se Zuzanou Bodnárovou. Mikyta, ačkoli často vystavuje v zahraničí, u nás i na Slovensku, se nejčastěji pohybuje právě mezi Ilijou (Banskou Štiavnicí) a Brnem, kde vede Ateliér kresby a grafiky na FaVU VUT.

Jeho přístup byl od počátku ryze konceptuální a pro jeho tvorbu byla vždy charakterická poloha úvah na tím, do jaké míry dokáže obraz zprostředkovat manipulaci. Proměny ideologií a identity Slovenska, potažmo celého středoevropského prostoru, představují ústřední téma řady jeho prací. V otázkách typu, jaká je identita místa, odkud pocházíme, jaké je naše zkušenost se socialismem, se často obrací k symbolům odkazujícím do minulosti a pátrá tak po zdrojích konstrukce současné identity

Jeho kresby, grafiky a instalace tak tvoří obsáhlý komentář, respektive soubor otázek, vztahující se bytostně k povaze naší identity. Z některých jeho realizací je cítit také snaha v určitém smyslu přiznat vlastní morální zodpovědnost za stav svého bezprostředního světa. Například fotografický dvojportrét na štúrovské téma, kdy pracoval jednak formou sebestylizace. Na jedné straně stojí Mikyta jako Ľudovít Štúr, na druhé dobový portrét samotného Štúra ve stejné pozici. Mikyta tím symbolicky přebírá zodpovědnost za osud vlastního národa, za svoji generaci a za sebe jako umělce²⁶⁰.

Podobným symbolickým gestem byla akce *Valaška na Západ* (dokumentovaná formou videa), ve které reagoval na nekritické přebírání západních modelů a ztrátu vlastní identity. V době, kdy Slovensko vstupovalo do Evropské unie (2004) Mikyta hodil z Devína tradiční slovenskou valašku směrem na západ – k rakouské straně Dunaje, na znamení toho, že ne vše, čeho se vzdáváme ve prospěch západních hodnot, je špatné nebo zavrženíhodné:

*„Bolo to také jánošíkovské, symbolické gesto. V tom čase sme nad touto situáciou spolu s Michalom Moravčíkom veľa uvažovali. Osemnásť rokov sme žili v socializme, potom sme zažili revolúciu, nový režim, boli sme v zahraničí a mohli sme porovnávať. A boli sme svedkami toho, ako išli mnohé veci zo stola bez rozmyslu a pýtali sme sa, či je všetko, čo sme začali bezmyšlienkovite ako masa preberať, zákonite lepšie. Nemyslím tým, samozrejme, režim, ale mnohé detaily, ktorých sme sa začali vzdávať.“*²⁶¹

²⁵⁸ DŽADOŇ, Tomáš. *Nárečia súčasného umenia*. Písemná část disertační práce. Bratislava: VŠVU, 2013, s. 85.

²⁵⁹ Web instituce (<http://www.banskastanica.sk/en/c/home/>)

²⁶⁰ KUKUROVÁ, Lenka. Svätopluk Ľudevít Mikyta a jeho histórie. *Umělec*, 2010/1, 1.1.2010 na stránkách Divus (<http://divus.cc/london/cs/article/new-mythology-the-work-of-svatopluk-mikyta>).

²⁶¹ MOČKOVÁ, Jana. Nekreslí iba pekné obrázky, ale skúma, kto vlastne sme. *Deník N* (Umelecké noviny), 3. 5. 2017, online: <https://dennikn.sk/780413/nekresli-iba-pekne-obrazky-ale-skuma-kto-vlastne-sme/>

Na druhou stranu Svätopluk Mikyta svojí tvorbou reaguje na stále přítomné národní (kulturní) mýty, přehodnocuje je, přičemž se dá v jeho díle vyzorovat rozličná míra ironie, ale také nostalgie. Se identitárními symboly (odkazy) nepracuje ikonoklasticky, spíše je naplňuje novými významy, nebo z nich vytváří různými morfy nové metafory.

Jedním z jeho charakteristických motivů či symbolů je brambora – typická plodina tradičního zemědělství v horských polohách, která se objevila jako zásadní motiv na Mikykových kresbách v letech 2007–2008. Brambora je cosi velmi obyčejného, spojeného s životem rolníka a také se socialistickým hospodářstvím. Umělec ale brambory vyzdvihuje do exkluzivního prostoru vymezeného národním a spirituálním symbolům, dává jim také jistý narativní kontext. Jeho brambory jsou většinou klíčící, přičemž se klíčky proplétají do různých obrazců, například slovenského dvojkríže (ze státního znaku). Z původní plodiny pěstované andskými indiány se stává slovenský křesťanský brambor. Jednotlivým kresbám brambor dával Mikyta dával ironické názvy jako *Správna odroda* nebo *Rok zemiaka*. Stejný název měla také výstava, na které prezentoval cyklus kreseb s touto tematikou realizovaná v roce 2008 v bratislavské galerii Línea²⁶². Na stránkách katalogu k tomu v rozhovoru s Michalem Moravčíkem k tomu umělec říká:

„Zemiakové tvaroslovie je mojím rozpomínaním sa na to čo bolo súčasťou nášho kaľdodenného ľivota na Orave, čo z toho vo mne ostalo. Dnes je toto rozpomínanie pre mňa cestou, pokusom o definovanie vlastnej identity. Hľadaním autentického vizuálneho obsahu, ktoré má korene (klíky) niekde v zemiakových jamách na Orave. Zemiak je iba jeden zo symbolov. Donekonečna ho v kresbách opakujem ako takú "oravskú mantru", ktorá sa do mňa zaľrala. Kreslím ho tak ako si ho pamätám, kým mám pocit, ľe vyjadruje čo cítim.“²⁶³

Na otázku, proč čerpá ze vzpomínek na mládí na Oravě, vysvětluje Svätopluk Mikyta velmi konkrétně, jak pro něj téma paměti a lidové kultury spojené s venkovem jeho dětství přímo souvisí s osobní i kolektivní identitou.

„Prechádzam osobnou archeológiou a vykopávam zo spomienok to, čo ul' na Orave vymizlo s príchodom Šuperstar a Lidlu. Moje predchádzajúce kresby boli viac privátne. Momentálne sa viac sústredím na hľadanie identity, na rozmýšľanie o nás dnes. Moľno na to mali vplyv niektoré výstavy, ktoré som v posledných rokoch videl, moje cesty po slovenskom vidieku, skice v denníkoch, stovky fotografií. Pozlátka v brizolitových fasádach, nové dedinské tvaroslovie, ktoré prekryva to pôvodné, "kutilské ploty vydeľujúce vlastné teritória ako protiklad miznúcich chalúp, dreveníc, cifrovaných kríľov v domových štítoch. Istú kontinuitu nachádzam aj v dielach starších, ul' nel'júcich slovenských autorov. Je moľné, ľe len sám v sebe a pre seba.“²⁶⁴

²⁶² Prezentace výstavy na stránkách Galerie Línea: <https://www.lineacollection.sk/svatopluk-mikyta-rok-zemiaka/>

²⁶³ MIKYTA, Svätopluk. *Rok zemiaka*. Bratislava: Galérie LINEA, 2008, s. 2.

²⁶⁴ Tamtéž.

K symbolice brambory ještě dodává: „Dôležitý je aj tvar zemiaka, namiesto dokonalej gule, je to nepravidelná hľuza, čo skôr vystihuje náš charakter“²⁶⁵.

V Míkytových kresbách se objevují i další symbolické předměty: valašky, šípy, kopí, provazy, dvouramenné kříže, srpy a kladiva. Jsou to symbolické atributy slovenské, které umělec spojuje se slovenskou identitou. Práce s jejich ikonografií s sebou nese množství historických konotací, které se podílejí na tvorbě jejich významové kvality. I přes to, že je většina práce Svätopluka Míkyty poměrně univerzálně čitelná, tyto konkrétní odkazy jsou podstatně vázány na lokální kontext. S přímými citacemi slovenské lidové kultury, symboly zbojnické minulosti, nebo tatranskými motivy pracoval především v letech 2004–2009 (např. *Zbojnická událost*, 2004). Dále se v takto konkrétní podobě už v jeho tvorbě vyskytují jen zřídka. Ačkoli se Míkytova tvorba po roce 2010 obecně posouvala k internacionálnější konceptuálně laděné práci s reflexí fenoménu ideologií (např. výstava *Tlač* v galerii Krokus, 2017²⁶⁶), prostřednictvím tzv. pre-fotografií se k symbolice hor a slovenské přírody příležitostně vracel ještě v sériích z roku 2013 (např. *Miestne väzby II*). Nicméně hory a propojení identity místa s osobní lidskou identitou jsou nadále prostorem, ke kterému se poměrně často a rád vrací (např. výstava *Bezoravie*, Dom kultúry v Námestove, 2015²⁶⁷ *Tatrahundert*, Galerie TIC, 2016²⁶⁸).

Na závěr mohu odcitovat část rozhovoru, který s umělcem vedl v roce 2013 Tomáš Džadoň v rámci své disertace²⁶⁹.

„Čo by som si mal predstaviť pod pojmom „typický Míkyta“? Skús vytiahnuť zo svojich vecí pojmy, ktoré riešiš.

snaha, zadefinovať sám seba...

autenticita

vážnosť

irónia

experimentálnosť

intermediálnosť

skrytá rafinovanosť obsahu i prevedenia.“

²⁶⁵ KUKUROVÁ, Lenka. Svätopluk Ľudevít Míkyta a jeho histórie. *Umělec*, 2010/1, 1.1.2010 na stránkách Divus (<http://divus.cc/london/cs/article/new-mythology-the-work-of-svatopluk-mikyta>).

²⁶⁶ <http://www.krokusgaleria.sk/vystava/svatopluk-mikyta-tlac-press>

²⁶⁷ Tisková zpráva k výstavě na Artalk (<https://artalk.cz/2015/10/05/ts-svatopluk-mikyta/>)

²⁶⁸ <http://galerie-tic.cz/en/autor/svatopluk-mikyta/>

²⁶⁹ DŽADOŇ, Tomáš. *Nárečia súčasného umenia*. Písomná časť disertační práce. Bratislava: VŠVU, 2013, s. 87.

Jarmila Mitříková a Dávid Demjanovič

Autorskou dvojici Mitříková-Demjanovič lze dnes jednoznačně považovat za nejvýraznější představitele určité folkloristické linie v současném (česko) slovenském umění. V současnosti žijí v Košicích. Dokázali se však prosadit jak na domácí scéně, tak v zahraničí, přičemž jejich práce jsou extenzivně vystavovány a tvoří i součást několika významných sbírek. Oba umělci nejsou partnery jen v umělecké sféře, ale i v osobním životě. Potkali se jako studenti na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě, kde Dávid studoval v Ateliéru intermédií a multimédií u Antona Čierneho (2004–2011) a Jarmila nejprve v Ateliéru keramiky u Ivici Vidrové (2005–2009), následně v Ateliéru malby u Ivana Csudaia (2009–2011). Do té doby pracovali každý samostatně, ale brzy vycítili, že umělecká spolupráce je naplňuje více a oběma vyhovuje. Ačkoli mají i dnes své samostatné projekty, na domácí i umělecké scéně si vydobyli místo typickými kolorovanými *pyrografiemi* – obrazy vytvořenými jako kresba pájkou (mikropájkou) do dřevěné překližky, následně kolorovanými barevnými mořidly na dřevo.

David (*1985) začal experimentovat s technikou pyrografie (zprvu nekolorované) ještě během studia v roce 2008. Vycházel z precízní kresby a podobně jako Jan Vytiska ve svých námětech kombinoval metalovou tematiku s odkazy k lokálnímu „folkloru“, respektive slovenské venkovské identitě. V této fázi bychom u jeho pyrografických dřevěných instalací kombinovaných se zářivkovým osvětlením marně hledali tradiční lidový folklor. Odkaz na lidovou, respektive vernakulární vrstvu totiž představovalo samotné užití materiálu a techniky (dřeva a pájky). A pak také pseudo-reklamní tematizace slovenských lokálních pivních značek v kombinaci s metalovou ikonografií. Metal se stal od osmdesátých let 20. století nedotknutelnou modlou (nejen) slovenské venkovské mládeže, jakožto forma vzdoru proti tradičnímu cítění generace jejich rodičů. Mimoto v sobě skrýval podivně lákavou primordiální spiritualitu, vágně čerpající z ducha starých pohanských mýtů. Znovu tedy něco, čím šlo rebelovat proti za komunismu latentnímu, po revoluci již všudypřítomnému, katolictví starší slovenské generace. Dávid prošel obojím – od dětství ministroval v jejich venkovském kostele, aby se jen o pár let později ponořil do magie metalových riffů. Tuto konexi mezi metalem a vztahem k dávným tradicím, mýtům a přírodě ostatně nenacházíme jen u Demjanoviče a Vytisky, ale i u řady dalších umělců mladší generace až do současnosti.

Dávid mi v rozhovoru také prozradil, čím ho poprvé zaujala technika pyrografie a proč s ní začal experimentovat. Hlavním důvodem je, že v obecném povědomí jsou dnes dřevěné artefakty zdobené touto technikou spojené s jakousi pseudolivou tradicí. Jsou to jedny z nejoblíbenějších upomínkových předmětů, které turisté kupují na stáncích v horách. Také je najdeme viset na zdech v řadě domácností v podobě bukolických horských „krajinek“, obrázků s přírodními a „lidovými“ výjevy, hned vedle bizarně a pohádkově pokroucených samorostů. Mnoha lidem dotváří pocit domova, takového „našeho“ venkovského domova, který vyvěrá přímo z „naší“ přírody. Pyrografie se už v druhé polovině 20. století staly novým folklorem. Fenomémem, který se mnoha lidem jeví, jako cosi starého, rukodělného a spojeného s lidovou estetikou či řemeslem.

Demjanovič v tomto raném období ještě krátce (do roku 2009) experimentoval s metalovými motivy rytými do dřeva nebo gravírovanými do kamenných hřbitovních váz a uren, ale brzy toto téma opustil. Místo toho se společně s Jarmilou Mitříkovou začali naplno věnovat pyrografiím. Z počátku měly některé jejich práce jakýsi lynchovský nádech – tematika sov, přírody, obytných přívěsů a výletníků držících se za ramena se smrtkou. Nacházím tu znovu

zajímavou analogii s popkulturními bizarnostmi v dílech Jana Vytisky vznikajících ve stejné době. Nicméně již tehdy (rok 2009) se u nich objevují témata-stálice typu krojovaných postav a socialistických rekreačních objektů v horách. K těm měla zas tematicky blízko Jarmila Mitříková.

Jarmila (*1986) pochází z Bratislavy, kde vyrůstala na sídlišti a byla typickým městským dítětem. Narozdíl od Dávída se k tradičnímu venkovu a folkloru dostávala jen zprostředkovaně skrze občasně návštěvy u prarodičů. Důležitou roli z hlediska pozdější tvorby ale sehrál fakt, že její matka zastávala vysokou funkci ve státní organizaci zastřešující dětské tábory a podnikové rekreační objekty. Celá rodina tak pravidelně trávila léto v ikonických destinacích po celém Slovensku. Horské hotely, chaty a ubytovny se svou typickou architekturou poplatnou dobovým socialistickým trendům se tak nesmazatelně vryly do Jarmilina podvědomí. Dá se říci, že tato ikonografická vrstva tvoří velmi podstatnou část motivů ve společné práci dvojice Mitříková-Demjanovič. Motivy spojené s tábořením a rekreací, nebo s pouťovými atrakcemi či obecně s mládežnickým či rodinným trávením volného času jsou charakteristické i pro Jarmilinu malířskou tvorbu. Ta má v řadě ohledů blízko k německé *nové lipské škole* a umělcům jako jsou Neo Rauch a Tilo Baumgärtel. Většinou se jedná o velkoformátové expresivně barevné figurální malby, které bylo možné vidět například nedávno na výstavě *Salon Tchecoslovaque: Současná česká a slovenská malba* v Galerii NTK v Praze (25. 5. – 10. 8. 2020)²⁷⁰. Nejnovější práce Mitříková vystavovala v bratislavské galerii ATELIER XIII na přelomu roku 2019 a 2020, kde představila nejen své nové malby, ale také keramiku, které jsou, jak mi říkala v rozhovoru, výrazně ovlivněné její zkušeností s mateřstvím²⁷¹.

Právě keramika představuje, kromě většího malířského důrazu, další vrstvu, kterou Jarmila vnesla do společného díla s Dávídem Demjanovičem. Tato vrstva není tolik známá jako jejich pyrografie, nicméně je přítomná v jejich projektech od počátku. Jarmiliny keramické plastiky nesou stopy vlivu mistrů tradiční slovenské majoliky Ignáce Bizmayera a Imricha Kóni a celkově produkce „Slovenskej ľudovej majoliky“ z Modry²⁷². Umělkyně tuto tradici ale přetváří po svém do expresivně surreálných a na surovou lidovou rukodělnost odkazujících forem. Náměty často korespondují s náměty pyrografií, případně jejích maleb. Oproti nim jsou však blíže k fantaziím, surreálným výjevům a démonům z obrazů Jana Vytisky.

Když jsem s oběma umělci hovořil o jejich inspiraci tradiční lidovou kulturou a odkud vyvěrá, dostali jsme se k rodinným kořenům a k dětství Dávída Demjanoviče. Narodil se v Bardějově, ale vyrůstal v blízké vesnici, se vším, co k tomu patří. Jeho rodina patřila spíše k tradičnějším a tak mohl ještě v dětství pozorovat, nebo se přímo účastnit některých tradic. S touto zkušeností je spojený i vztah ke spiritualitě a náboženství tak, jak hrál svou roli pro rodinný život na vesnici. Pro Dávída je to do jisté míry dvojznačná zkušenost, ale její význam pro pochopení světa tradiční lidové kultury je zřejmý. Právě disproporce dospívání ve světě na pomezí mnoha společenských a kulturních změn, mělo jasný dopad na Dávídovo pátrání po vlastní identitě. Znovuprobuzený zájem o tradiční lidovou kulturu má v kontextu tohoto pátrání logicky své místo.

²⁷⁰ Odkaz na výstavu na stránkách Galerie NTK (<https://www.techlib.cz/cs/84121-25-5-2020-10-8-2020-salon-tchecoslovaque>)

²⁷¹ JARMILA MITRIKOVA – *Dievča nafukujúce kruh*. Profil výstavy na stránkách galerie ATELIER XIII (<https://www.atelierxiii.com/jarmila-mitrikova-dievca-nafukujuce-kruh/>)

²⁷² <https://www.webumenia.sk/autor/892>

Pro generaci, která se na Slovensku narodila kolem poloviny osmdesátých let nešlo pouze o transformaci společnosti z komunistické na postkomunistickou a kapitalistickou, ale také o vznik samostatného státu, který sám intenzivně hledal svoji národní a státní identitu, kterou dodnes řada Slováků nachází především v dědictví tradiční lidové kultury. Dávid měl sice přímou zkušenost s proměnou tradičního venkova v průběhu svého dětství, ale stejně jako on i Jarmila, oba prožívali transformaci socialismu provázenou na Slovensku všudypřítomnými odkazy k tradici a horám, jako základům slovenské národní kultury. Folklorismus podporovaný před i porevolučními ideologiemi je dodnes na Slovenskou výraznou kulturní konstantou podporovanou z oficiálních míst a respektovanou velkou většinou Slováků. Mnoho současných umělců se proto staví k folklorismu, a zvláště jeho státem organizovaným formám, velmi kriticky až sarkasticky. Tuto polohu nacházíme i v některých dílech Mitříkové a Demjanoviče. Analýza role ideologie a manipulace s kolektivy jako je národ prostřednictvím odkazů k lidové kultuře hraje v kontextu jejich práce významnou roli. Hodně času tráví studiem historických materiálů, knih, fotografií a dokumentů, které pak transponují v podobě různých bizarních momentů do svých obrazů-koláží. Bylo by však chybou vidět kritický postoj k minulosti a k fenoménu folklorismu jako hlavní motivaci nebo sdělení za jejich dílem. V textu na stránkách, kde prezentují své práce, objasňují svá východiska následujícím způsobem²⁷³.

„Mezi formou a obsahmi, ktoré vo svojich prácach vyjadrujeme, existuje významná vnútorná súvislosť. Folklorizmus vnímame ako určitú subkultúru, ktorú vo svojich prácach znovuobjavujeme a svojim spôsobom jej vzdávame poctu. Súčasne však demystifikujeme jej skutočný vzťah k národu a jeho histórii. Fabulujeme a prekrúcame udalosti, mýty, tradície či rituály, čím problematizujeme minulosť i súčasnú národnú a politickú realitu.“

Jak dokazují některá videa z galerií²⁷⁴, řada návštěvníků výstav na Slovensku vnímá tyto obrazy právě coby poctu lidovým tradicím, přírodě a kořenům, ze kterých jsme všichni vzešli, nebo jako metaforu kritickou k současné společenské situaci (např. že socialistická ideologie byla dost podobná uctívání peněz a požitků v kapitalistické současnosti). Jejich díla mohou být svým charakterem pro řadu diváků dvojznačná a autoři se této ambivalenci nijak nebrání. V jistém interpretačním kontextu připomínají obrazy ze série *Moravské horory* od Barbory Lungové. Jarmila Mitříková a David Demjanovič také cíleně pracují s mystifikací a pseudo-etnografií či pseudo-historií. Na troskách paměti socialistických rituálů, pietních aktů a komunitních aktivit budují nové mýty, jejichž jakoby fotografickou dokumentaci nacházíme na obrazech plných narativních prvků. Často tak vidíme jakási procesí, skupiny postav uprostřed možných tajných rituálů a pohanských obřadů. Matoucím prvkem je však jejich buď formální oděv běžný za socialismu, nebo naopak archaické tradiční lidové kroje. Primordiální svět tradic a pohanství se tu míchá s futuristickými prvky moderny. Sami autoři tento styl občas nazývají *Tatrafuturizmus*²⁷⁵. Stylem narativního přístupu k svému tématu však spíše připomíná surrealistickou imaginaci. V textu k výstavě *Zlatý zub* v Galerii Schemnitz v Banské Štiavnici

²⁷³ <https://www.works.io/jarmila-mitrikova/texts>

²⁷⁴ Video k výstavě *Zlatý zub* v Galerii Schemnitz v Banské Štiavnici (2016):

<https://www.youtube.com/watch?v=6HBQc7tWjsA>

²⁷⁵ <https://www.ofluxo.net/tatra-futurism-jarmila-mitrikova-and-david-demjanovic-at-vunu-gallery/>

(2016) umělci rekapitulují různé motivy a příběhy dlouhodobě přítomné v jejich obrazovém světě²⁷⁶.

„Výjavy z tajnej histórie Československa. Verejnú kremáciu zaslúžilých členov spoločnosti, štátom riadená podpora špiritizmu a uctievania pohanských bohov ako metóda potlačenia katolicizmu, pokrok s využitím tradície, okultistické krúžky v rámci Svazarmu pripravujúce mládež na boj s triednym nepriateľom pomocou zarietania a tradičných okultných praktík. Stavanie májov, zriaďovanie posvätných hájov, pálenie kostolov. Procesie, zhromaždenia, manifestácie. Hĺbenie objektov civilnej obrany v tatranských štítoch. Prizraky, zjavenia, halucinácie. Hyperbolizovanie, mystifikovanie a voľné spájanie pohanských a kresťanských rituálov, ľudových zvykov, povier a mýtov. Tento široký tematický záber napomáha zahmlievať históriu a zároveň vytvára fiktívne príbehy, ktoré na pozadí reálnej slovenskej krajiny posúvajú vnímanie ich obrazov do nových kontextov.“

Svým spôsobom je to hra s kolektívni i osobní identitou. Tento permanentní dialog se sebou i s druhými se však odehrává na podkladě extenzivního výzkumu-rešerší množství etnografického a jiného materiálu, mimo jiné starých socialistických pohlednic nebo rekreačních prospektů, architektury apod.

Nakonec bych rád zmínil ještě jeden výrazný prvek jejich výstav, a tím jsou objektové instalace (např. různé varianty objektu *Bůh války*²⁷⁷), ke kterým má blízko především David Demjanovič z hlediska svého působení v Ateliéru slobodnej kreativity 3D na Košické Fakultě umění. Stejně tak příležitostně sáhnou k performanci a videu (např. *Svätenie vody*²⁷⁸, 2012, nebo *Žaba, had a virgula*²⁷⁹, Liptovská galéria P. M. Bohúňa v Liptovskom Mikuláši, 2018). Tvorba této dvojice je zkrátka velmi obsáhlá a vrstevnatá, podobně jako je mnohvrstevnaté jejich dílo po obsahové stránce. V současné době je zastupuje galerie Studio d'Arte Raffaelli z Trenta, což v kombinaci s řadou úspěšných výstav a stáží realizovaných v zahraničí dokazuje, že se práce tematizující odkazy k regionálním folklorním tradicím mohou prosadit i na současné umělecké scéně. Bylo by určitě zajímavé získat konkrétnější reflexi, jakým způsobem je vnímáno a interpretováno jejich dílo v zahraničí. Taková reflexe nicméně sahá již nad rámec a cíle této disertační práce.

²⁷⁶ <https://www.banskastiavnica.travel/podujatia/vystava-zlaty-zub-jarmila-mitrikova-david-demjanovic/>

²⁷⁷ <https://www.cellarcontemporary.com/it/artworks/god-war>

²⁷⁸ <https://vimeo.com/78435998>

²⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=YocKrW-Jp1g>

3.3 SOCHA – OBJEKT – INSTALACE

3.3.1 Folklorismy a odraz tradiční lidové kultury v sochařství 19. a 20. století

Ačkoli je ohniskem mého zájmu umělecká tvorba po roce 2000, rád bych ve stručnosti nastínil i předchozí vývoj. Napříč 19. a 20. stoletím nebyl folkloristický obrat v sochařství na první pohled tak zřetelný jako v malbě. Můžeme vzpomenout část raného díla **Stanislava Suchardy** (1866–1916), například jeho *Ukolébavku* (1892), výraznějšího zástupce této tendence bychom nicméně v tomto období našli v osobě **Franty (Františka) Úprky** (1868–1929). Cesta mladšího bratra malíře Joži k umění nebyla jednoduchá. Navzdory rolnickému původu i delší době, kdy pracoval jako řezbář a kameník, ho to k umění táhlo od mládí. Nezáskal sice oficiální školení, ale nabral řadu zkušeností osobním studiem jak na pražské akademii, tak v několika místních sochařských ateliérech. Zásadní vliv na něj měly také studijní cesty po evropských metropolích. Od devadesátých let 19. století již pracoval samostatně jako sochař usazený v Praze a od roku 1906 pravidelně vystavoval doma i v zahraničí (Miláno, Benátky, Londýn). Jeho rozsáhlá tvorba byla, podobně jako bratrova, prakticky výlučně soustředěná na témata čerpaná z lidového prostředí. Síla osobitého uměleckého výrazu je nejpřesvědčivější u menších neokázalých realizací z počátku 20. století, které zachycují slovácké venkovany při běžných činnostech (*Orání* 1903,²⁸⁰ *V práci* 1906, *Modlení* 1905)²⁸¹. S výjimkou sousoší *Poutníci* (1915), umístěného dnes v parku u Janáčkova divadla v Brně, je z většiny jeho monumentálních realizací cítit jistá prázdnota folkloristické idealizace, již dnes můžeme nahlížet jako předzvěst nástupu budovatelského sochařství v poválečném Československu.

Kromě Úprky si v meziválečném období nejsem vědom přítomnosti výraznějších zástupců sochařské tvorby, která by odkazovala k tradiční lidové kultuře. V jistém ohledu by bylo možné uvádět některá díla **Otto Gutfreunda** (1889-1927), především menší plastiky z dvacátých let tematizující obyčejné lidi a jejich práci. V duchu civilismu, ke kterému se v důsledku válečné zkušenosti obrátil, dospěl k téměř Čapkovskému vidění člověka – po formální stránce blízkému prosté lidové estetice (například *Sukařka*, 1921)²⁸². Tento náboj je zřetelný i u jeho *Pomníku babičky Boženy Němcové v Ratibořicích* (1921).

Když pomineme tvorbu umělců-řemeslníků z okruhu *Ústředí lidové a umělecké výroby* (např. drobné plastiky slovenských keramiků Imricha Kóni a Ignáce Bizmayera) nebo četné folkloristické apropiace v rámci socialistického realismu padesátých a šedesátých let, nejsem si znovu vědom výraznějších tradičních aluzí v sochařství poválečných dekád. Od sedmdesátých let dvacátého století se situace začíná měnit. V katalogu k výstavě *Folklorismy*²⁸³ jsou v rámci sochařských forem blízkých folklorní inspiraci uváděna díla Vladimíra Preclíka, Zdeny Fibichové, Jiřího Beránka, Jana Ambrúze a některé objekty Františka Skály.

U Vladimíra Preclíka a jeho ženy Zdeny Fibichové se zdá, že k lidové tradici odkazují spíš užitými materiály v jejich syrovosti. Jedná se o svým způsobem primordiální estetiku,

²⁸⁰ http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_1452

²⁸¹ http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.E_96

²⁸² http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_4922

²⁸³ citace

kteřá snad více odkazuje k archaickému a „primitivnímu“ umění, než ke konkrétním formám lidové tradice. Větší pozornost si ve vztahu k tradiční lidové, respektive venkovské kultuře, zaslouží monumentální realizace Jiřího Beránka a Jana Ambrůze. Svým dílem nastolili obrat od folkloristického exotismu ke koncepci rurální paměti pojaté jako vztah ke krajině. Objevuje se tak nová idea tradice pojaté jako fenomenologický vztah krajina-příroda-paměť coby přirozený topos pro lidskou existenci a práci, spiritualitu, minulost i přítomnost.

V díle **Jiřího Beránka** (*1945) hraje významnou roli jeho původ. Pochází ze zemědělské rodiny z malé jihočeské vesnice. Jeho předkové tam žili po generace. Paměť místa a sepjatost člověka s přírodou v její syrové podobě v 70. letech často tematizoval formou *landartu*. Důraz na rustikální formy a zemitost se nese prakticky všemi jeho pracemi a monumentálními instalacemi. V instalaci pro Královský letohrádek v Praze *Přítmí paměti* (1998) zaplnil autor prostor: „... instalací z rašelinových cihel. Jako topivo dobývali rašelinu Beránkovi předci v rodných Borkovicích. Prostor letohrádku se změnil v jakési sakrální místo, v němž Beránek uctil památku svých předků a v němž se mísila posvátnost a profánnost, archaičnost a přítomnost.“²⁸⁴ V monumentálním díle *Útočiště* (1998) můžeme zas pozorovat po formální stránce velmi konkrétní odkaz k tradičním technikám lidového stavitelství. Kurátorka a teoretička Ivona Raimanová dodává, že: „Jiří Beránek odkrývá svou tvorbou svět mýtů, které sahají hluboko do naší paměti. Ve své práci dochází k mytologizaci přírody a k jejímu prolnutí s pohanským či křesťanským kultem. S tím souvisí i jeho způsob tvorby: Beránek přijal venkovskou řemeslnou tradici práce se dřevem (sahající jistě až do pravěku) a vytvořil dílo svébytné kvality.“²⁸⁵

Důležité je, že v Beránkově díle jsme svědky zásadního posunu v chápání podstaty spojované s venkovskou lidovou kulturou. Beránek, sám vycházející z rurálního prostředí, ji ve svém díle tematizoval skrze kruh paměti, identity a sepjatí člověka s přírodou skrze materiály a techniky, které tato symbióza implikuje.

Důrazem na zasazení díla v krajině je blízký Beránkovu pojetí o generaci mladší **Jan Ambrůz** (*1956). Jeho minimalistické monumentální sochy-objekty nepracují tolik s pocitem surovosti a zemitosti, ale spíše s geometrickou čistotou tvarů a symbolikou materiálu (dřevo, sklo). Linii materiálově blízkou lidovým stavebním technikám reprezentuje Ambrůzova práce se dřevem:

„Souběžně se skleněnými plastikami začal Ambrůz vytvářet monumentální dřevěné sochy-stavby, zasazené zpočátku přímo do krajiny (do konkrétně vytipovaného místa) a později i do interiéru (Kříž, 1989, Tam, 1990, Klenba, 1991). Jsou to jednoduché geometricky utvářené objekty konstruované z dřevěných trámů, opracovaných motorovou pilou. Svým jakoby lapidárním, „nekultivovaným“, až surovým opracováním a v součinnosti s krajinou se vzdalují chladné geometrii a dostávají až rituální význam. Jakoby evokovaly odkaz k totemickým znakům, symbolům a obrazcům – jakési vzkříšení prehistorie a jejich archetypů v dnešním technickém světě.“

V soše-stavbě *Rám - čtverce* (1990) viděla Alena Potůčková souvislost právě s lidovými tesařskými technikami.²⁸⁶ Odkaz k tradici je vidět především nepřímo, v důrazu na zasazení do

²⁸⁴ <https://www.artlist.cz/jiri-beranek-933/>

²⁸⁵ Tamtéž.

²⁸⁶ *Folklorismy* s.62

konkrétního místa v krajině a komunikaci s pamětí daného místa. Ještě zřetelnější je vše v osobní rovině. Ambrůz, který od roku 1998 vede Ateliér sochařství 2 na brněnské Fakultě výtvarných umění, žije v vesnici Šarovy, kde v roce 2010 inicioval spolek *Jiná krajina*, pracující s pamětí místní krajiny, její spiritualitou a významy skrze realizaci sochařských děl svých i jiných autorů (např. *Křížová cesta* Pavly Kačírkové, 2006)²⁸⁷. Mimo sochařství se v posledních letech začal vyjadřovat skrze médium videa. Například v *Bendovo* (2019)²⁸⁸ aktualizuje skrze dlouhý statický záběr sousedovy usedlosti vztah člověka k místu-krajině-přírodě, jako prostoru ne odpočinku a relaxace, ale ohnisku běžného života, práce a časovosti. Sochař sám v Šarovech hospodaří a chová ovce.

Stejně jako Jan Ambrůz vstoupil na výtvarnou scénu v 80. letech jeho vrstevník **František Skála** (*1956). Jeden ze zakládajících členů skupiny *Tvrdohlaví* má k tradici blízko²⁸⁹. Otec, malíř a ilustrátor stejného jména, byl milovníkem lidového umění, historie a starožitností. Jeho matka, choreografka Alena Skálová, byla zakladatelkou souboru Chorea Bohemica, hudebně-tanečního tělesa čerpajícího z lidové kultury a slovesnosti²⁹⁰. Blízko k tradičnímu řemeslu mělo i řezbářství, které František Skála v mládí studoval. V tomto smyslu byl pro něj zlomový rok 1981. Tehdy navštívil Vídeň, kde ho zasáhly obrazy rustikálního života od Pietera Bruegela. Podobně na něj zapůsobil pobyt na chalupě u sochaře Jiřího Beránka. Přesto v tvorbě Františka Skály najdeme přímé odkazy k našemu „folkloru“ jen výjimečně. Jedná se hlavně o práce vzniklé v nultých letech. Například objekt-instalace *Šohaj Smrt*²⁹¹ z roku 2000 nebo instalace *Sad III, Český Krumlov* (taktéž z roku 2000). V druhém případě se jednalo o 6 x 4,5m velký „model“ venkovského hřbitova realizovaný v krumlovském Egon Schiele Art Centru. U obou můžeme nacházet spojitosti nejen s tématem smrti, ale také s romantismem a zamýšlením se nad přirozeností či kořeny. Zkoumáním kolektivní minulosti a lidského sepjetí s přírodou je podprahově přítomné u řady Skálových děl. Ve většině případů je však mnohem zřetelnější inspirace v mimoevropském umění, art brut a v přírodě samotné, konkrétně v prostředí lesa nebo moře. To jsou ale spojitě nádoby.

V rámci *Tvrdohlavých* by mezi folkloristické tendence být řazeno za určitých okolností i dílo **Čestmíra Sušky** (*1952). A to především na základě formální spřízněnosti s fenoménem lidové ornamentiky. Nejsem si ale vědom, že by kdy ve svých komentářích nebo názvech děl odkazoval k lidovému prostředí. Nicméně dřevěné plastiky *Rozeta* (1994) a *Velký posel* (1995-1996), stejně jako série monumentálních soch vytvořených po roce 2000 z vyřazených kovových cisteren silně připomínají vzory lidové výšivky. Podle jeho vyjádření se u těchto děl často inspiroval vzpomínkami na dětství a „válečkovou“ výzdobu stěn domova.

Když se vrátíme ještě do 80. let, nalezneme zcela přímé odkazy k tradiční lidové tvorbě u kamenných a dřevěných plastik brněnského umělce **Aloise Mikulky** (*1933). Ten je znám především jako ilustrátor a malíř se svérázným projevem blízkým lidově naivistní tvorbě. Nicméně v osmdesátých letech vytvořil unikátní soubor soch jako výzdobu veřejného prostoru v Brně, Blansku a v Šumperku. Například socha *Šašek a slunce* (1982) před zdravotním

²⁸⁷ https://cs.wikipedia.org/wiki/Jin%C3%A1_krajina

²⁸⁸ <https://artalk.cz/2020/01/06/roztristena-struktura-melancholicke-krajiny/>

²⁸⁹ http://www.tvrdohlavi.cz/frantisek_skala.html

²⁹⁰ Soubor byl založen v roce 1967 pod názvem *Skupina českého folklóru*.

²⁹¹ Křížová s.

střediskem v Šumperku upomíná jak na lidové sochařství (antropomorfní úly) tak na staroslovanské či jihoamerické antropomorfní idoly²⁹². Ojedinelý je soubor Mikulkových soch pro brněnské školky. Většina se nachází ve sterilním prostoru tehdy nově vybudovaných panelákových sídlišť, s jejichž architekturou jsou Mikulkovy plastiky v ostrém kontrastu. A to jak materiálem (pískovec), tak “lidovým” tvaroslovím kombinujícím hravost s monumentalitou starověké sakrální plastiky a ornamentálními odkazy k dávným mytologiím. Mimochodem se tu nabízí jisté srovnání s koncepcemi Tomáše Džadoně.

3.3.2 Ohlasy tradiční lidové kultury v sochařství po roce 2000

Ačkoli se nezdá, že by po roce 2000 byla inspirace tradiční lidovou kulturou v sochařství tak zřetelná jako v malbě, nacházíme tu několik výrazných zástupců. V případě Tomáše Džadoně a Anny Hulačové jsou to dokonce jedny z nejvýraznějších příkladů zájmu o dané téma u nás. Oběma se věnují formou případových studií v samostatných oddílech této kapitoly, přičemž jsem s nimi pro účely disertace vedl předchozí výzkumné rozhovory (viz příloha). Rozhodně však nejsou jedini, kdo u nás zohledňuje téma lidové tradice formou sochy, objektu či instalace. Částí svého díla sem spadá i Daniela Baráčková nebo Pavel Jestřáb. Problematiku spjatou s odkazy k lidové kultuře zpracovávají také v objektových instalacích a v malbě. Nicméně pro oba je v dlouhodobém horizontu typické vyjádření pohyblivým obrazem, a proto se jim věnuji v příslušném oddílu práce zaměřeném na video. K sochařské tvorbě odkazující na folklorismus patří též keramické sochy Jarmily Mitříkové a Dávida Demjanoviče. Znovu se jim však věnuji v příslušné kapitole, vzhledem k tomu, že hlavním médiem je pro ně především malba.

Mezi bytostnými sochaři, u nichž lze pozorovat odkazy k lidové tradice, chci na úvod zmínit **David Medka** (*1969).²⁹³ Stejně jako jeho bratr Tomáš studoval sochařství u Vladimíra Preclíka na FaVU. I když počátky jeho tvorby spadají ještě do 90. let 20. století, hlavní část těchto děl realizoval po roce 2000. Alena Potůčková řadí jeho ornamentální práci se dřevem k okruhu folkloristických tendencí.²⁹⁴ Nedá se však říci, že by Medek vycházel přímo z lidové tradice. Spíše v jeho díle vidíme podobný zájem o ornament, jaký pozorujeme u Čestmíra Sušky, nebo v malířském médiu u Petra Kvíčaly. Medek pracuje se dřevem, většinou v podobě monumentálních sloupů připomínajících totemy. Rotační objekt nazvaný *Tiskátko* (2002)²⁹⁵, stejně jako další podobná díla (*Sloup*, 2003 a 2009)²⁹⁶ mohou evokovat představu tradiční výšivky rukávů nebo nátepníků v karpatském kroji. Pro autorovu práci se dřevem je navíc typická minimalistická tendence v pokrytí celé plochy sochy jednoduchým geometrickým ornamentem, často vyvedeným monochromně v barevnosti blízké právě lidovému prostředí. Je však otázkou, jestli jsou v tomto případě folklorní aluze skutečně na místě. David Medek v

²⁹² <http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/sasek-slunce>

²⁹³ <https://www.artlist.cz/david-medek-1164/>

²⁹⁴ Folklorismy s.

²⁹⁵ <http://plener.prygl.net/socha.php?jmeno=tiskatko>

²⁹⁶ <https://docplayer.cz/2696117-Mezinarodni-socharske-sympozium-hany-wichterlove-v-prostejove.html>

současnosti působí jako odborný asistent ateliéru sochařství na Univerzitě Palackého v Olomouci a vystavuje spíše zřídka.

Výraznou osobností, která svým dílem dlouhodobě aktualizuje ohlasy lidového ornamentu, je slovenská umělkyně **Ivana Sláviková** (*1981). Sochařka generačně blízká Džadoňovi i Hulačové studovala nejprve umělecké slévačství v Kremnici, následně na akademiích v Banské Bystrici i v Praze. Dnes několikrát oceněná umělkyně vede od roku 2013 na banskobystrické Akademii umění katedru sochařství. V jejím díle se výrazně uplatňuje konceptuální rozpor protichůdných vlastností: měkkého a tvrdého, mužského a ženského, vysokého a nízkého. V určité rovině jde o vyjádření protikladů prostřednictvím materiálu a technologie (např. kov versus výšivka), v jiné skrze napětí mezi materiálem a tématem (tzv. měkké sochy). Sláviková ve svých dílech zkoumá kontexty ideologií, kolektivní paměti i genderových protikladů na podkladě neokázalých forem, které vycházejí z její osobní zkušenosti. Po formální stránce vychází z post-minimalistických tendencí, takže i díla, která reagují na silně politická a emotivní témata mohou na první pohled působit komorně až intimně. Ve světě sochařství je to dost osobitý přístup. S ohledem na stereotypní pozici sochařství jako typicky mužské disciplíny musela Ivana Sláviková tvrdě bojovat, aby obhájila svou specifickou cestu.

Z výstav mapujících vlivy tradiční kultury v současném umění, na kterých byla zastoupena, mohu jmenovat například *Folk recyklace* (2012)²⁹⁷ v brněnské galerii TIC, kde představila několik ze svých "lidových" výšivek na zinkovém plechu. Tato forma je přítomná napříč její tvorbou a sama o ní říká:

*„Postupom času som svoj „príznačný“ rukopis našla v technike vyšívania na plechu (apropriovaná ľudová výšivka), vytváram de facto autorský typ nástenného obrazu ako paradoxnej výšivky. Tradičným krížikovým stehom vstupujem do tvrdého a chladného plechu. Na ideovej úrovni tak konfrontujem najmä vlastnú empirickú (hlavne z pohľadu ženy uchopovanú) mytológiu so sedimentovanými socio-kultúrnymi tradíciami domáceho prostredia.“*²⁹⁸

Do polohy dialogu s kolektivní pamětí či osobní postkomunistickou zkušeností posunula tuto techniku v díle nazvaném *FAVORIT 136 L 1988* (2013). Jedná se o části kapoty a dveře červeného favoritu vyšívaného lidovým ornamentem v bílé bavlnce. Prolíná se tu několik myšlenkových vrstev, které mají zvláštní sílu už v tom, že se jedná o díly z rodinného auta, ke kterému umělkyni váže řada osobních vzpomínek spojených s konkrétní dobou a s rodinnými vztahy. Paradoxně sjednocuje dva anonymizované kódy vizuální kultury - socialismus a lidovost. Podle autorky objekt ztělesňuje i rodové aspekty- ideu mužských zájmů a ženskou potřebu zkrášlování domova²⁹⁹.

Když se zastavíme nad tím, jak Ivana Sláviková užívá folklorních prvků, tedy především apropriací technik a tradičních vzorů lidové výšivky, tak vidíme, že výrazový paradox díla spočívá ve zpracování - vrtání, hrubé intervenci do materiálu a v následném opozitu vlastního vyšívání jako svého druhu rituální akci. Náměty výšivek autorka často nalézá ve vzpomínkách na dětství (*CERVUS ELAFUS*, 2011), ale pracuje i s jejich narativně symbolickou rovinou³⁰⁰ (*KOMIKS*, 2011; *SITA*, 2012). Jak sama přiznává, motivem jí občas bývá snaha vyrovnat se

²⁹⁷ <http://galerie-tic.cz/2013/05/folk-recyklace/>

²⁹⁸ <https://www.works.io/ivana-slavikova/texts>

²⁹⁹ <https://www.works.io/32042/favorit-136-l-1988>

³⁰⁰ Tu ostatně nepostrádají ani původní lidové výšivky plné metaforických významů.

pomocí vzpomínek s podprahovým pocitem vykořenění.³⁰¹ Rozpomínání je forma ohledávání vlastní i kolektivní identity (*NATIONAL SYMBOL*, 2012). Pomyslná snaha dotknout se věcí, které jsou jinak neuchopitelné, se odráží ve stále přítomném prvku haptičnosti. V podstatě vše, co Ivana Sláviková tvoří, obsahuje určitou tenzi tíhnoucí ke hmatovému zážitku a vztahu k tělesnosti. Tělesná je podle některých badatelů i povaha samotného vzpomínání.³⁰² Ostatně taková je i podstata výšivky, v autorčiných apropiacích ještě znásobená. Ivana Sláviková využívala lidovou výšivku minimálně od roku 2009 (*IRON WOMAN*) a příležitostně se k ní vrací dodnes.³⁰³

Je zajímavé, že zhruba ve stejné době, kdy se apropiací lidové výšivky na kovový podklad začala zabývat Ivana Sláviková, nacházíme podobný přístup u původně brněnské umělkyně **Maud Kotasové** (*1980). Absolventka grafického ateliéru Margity Titlové-Ylovsky a ateliéru environmentu Vladimíra Mertý na FaVU se postupně propracovala k výšivce podobně jako její kolegyně, umělkyně Hana Mikulášková. U Kotasové počáteční vyšívání částí autokarosérií souviselo především s materiálovými experimenty a vyprávěním příběhů spojených s majiteli aut. Ve většině případů nesouvisely s apropiací lidových motivů. Mezi lety 2011-2015 ale vytvořila několik objektů v sérii nazvané *Lidovky*, jejichž společným jmenovatelem byl právě lidový ornament.³⁰⁴ Nicméně vzhledem k rozsahu a povaze díla umělkyně lze objekty z této série považovat spíše za epizodickou záležitost. Podobně jako Slávikovou ji zaujal kontrast mezi jemností výšivky a syrovostí podkladového materiálu³⁰⁵, tady ještě znásobenou faktem, že se jednalo o svého druhu kovový zrezivělý odpad (vědro, část skútru, nádrž od motocyklu) nebo popelnici, která jako schránka na odpad funguje (*VESNA*, 2012-2015). Inspiraci k výšivkám Kotasová čerpala v etnografickém archivu Moravského muzea. Použila například svérázové ornamenty vytvořené v brněnské dívčí škole Vesna, která za první republiky vedla studentky k návratu k lidovým technikám a vzorům na domácím textilu. U Kotasové tedy šlo o formu ironické metanarace nostalgických návratů ke kořenům. K domovu, coby místu spojenému s venkovskou idylou. Je zajímavé, že sama umělkyně trávila různé epizody svého života na cestách a v komunitě řidičů kamionů. Její díla lze chápat jako metafory různých podob identity a záměrně paradoxní ilustrace nejistého pojmu domova.

Že může být inspirace lidovou kulturou a konkrétně textilním ornamentem přitažlivá i pro současnou generaci studentů uměleckých škol, ukazuje případ **Iliny Župkové**, absolventky ateliéru sochařství I u Michala Gabriela na FaVU VUT. V roce 2015 představila magisterskou práci nazvanou *Kroj*³⁰⁶. Praktická část její diplomové práce sestávala z 3D tištěného modelu vyšívání a krajkových částí ženského kyjovského kroje. Každou část vytiskla zvlášť v bílé barvě a následně sestavila do podoby rozloženého kroje ve skutečném měřítku. Župková se apropiací lidového ornamentu věnovala už v dřívějších pracích formou prostorově hmotných instalací. V roce 2015 jsem s ní vedl rozhovor, při kterém se ukázalo, že tématem tradiční lidové

³⁰¹ <https://www.artdispecing.sk/tv-channel/efemerne-dialogy/efemerne-dialogy-01-ivana-slavikova/>

³⁰² Szaló (Husserl, Heidegger?)

³⁰³ <https://www.works.io/ivana-slavikova>

³⁰⁴ <http://maudkotasova.com/lidovky/>

³⁰⁵ <http://maudkotasova.com/wp-content/uploads/2016/05/Vy%C5%A1%C3%ADv%C3%A1n%C3%AD-vrta%C4%8Dkou-23-10-15.pdf>

³⁰⁶ <https://www.vutbr.cz/studenti/zav-prace/detail/84252>

kultury se zabývá dlouhodobě. Její rodina rodiče původně pocházeli z venkova a hledání vlastních kořenů ji přivedlo k zájmu o moravský folklor. Začala navštěvovat folkloristický soubor zaměřený na taneční a hudební dědictví Kyjovska. Dokonce vystudovala dvouletý kurz Folklorní tradice ve strážnickém Národním ústavu lidové kultury. Hovořila o kouzlu, které představuje návrat k tradicím pro řadu příslušníků mladé generace. Což je vidět na vzrůstajícím počtu nových folkloristických souborů a akcí. Byla si též vědomá přítomnosti této tematiky v práci některých dalších studentek a studentů FaVU (např. Vendula Pucharová Kramářová). Po zakončení studia se Ilona Župková sochařské tvorbě dále nevěnovala, ale zůstala věrná svým folkloristickým zájmům. Její případ není ojedinělý, je dokladem minimálně časové a místní relevantnosti folklorních inspirací mezi studenty uměleckých škol.

Anna Hulačová (*1984)

Surrealistická atmosféra figurativních prací Anny Hulačové ztělesňuje osobitou estetiku, která do značné míry vychází z osobních kořenů na venkově. V jejím díle najdeme odkazy k dávným idolům, lidové dřevorezbě i k postinternetovému minimalismu v kombinaci s designem a fotografií. Tato překvapivě funkční a poetická symbióza aktualizuje hlasy tradice i modernistických utopií jazykem současného umění.

Její umělecká praxe dokáže být nevtíravě kritická. Mnohé v jejím díle totiž vzlíná z frustrace ze stavu soužití člověka s přírodou. Opírá se přitom o význam vztahů – dialektiky postavené na protikladech či dichotomiích. Každá její socha je rozmluvou *per se*, skrze niž se snaží směřovat k mnohem univerzálnějším výpovědím. Nenavádí k nim ale přímo, nýbrž cestou paradoxu v pomyslném zenovém koanu. Ústředním bodem se stává dialog ideologií, člověka s přírodou, tematizovaný i prostřednictvím kontinuálního experimentu se základní škálou materiálů. Vzniká tak svět, kde se prolíná organické s anorganickým, historické s futuristickým, utopické s dystopickým a v neposlední řadě též lokální s globálním.

Zrodila se hvězda

Dnes je kariéra Anny Hulačové na vzestupu. Dokazuje to poněkud kontroverzní J&T art index opírající se o “viditelnost na umělecké scéně”, ale i řada mediálních ohlasů včetně zahraničních (např. v New York Times³⁰⁷). Ty ostatně reagují na její stále častější přítomnost na prestižních i komerčně významných světových přehlídkách (Baltic Triennial, Palais de Tokyo, Fondation Louis Vuitton nebo veletrhy umění Frieze London a Art Basel Hong Kong). Do značné míry to souvisí s jejím zastoupením skrze galerii Hunt Kastner. Ta do Anny vložila důvěru v době, kdy bylo u nás její dílo vnímáno jako příliš lokální. Galeristka Katherine Kastner vzpomíná, jak vzhledem k silné přítomnosti postkonceptuálních tendencí v Česku, ještě nedávno dokázal jen málokdo ocenit přístup Anny Hulačové opírající se o figuraci³⁰⁸. Kastner spolu s Camille Hunt však věděly, že sochařka disponuje něčím, co je na globalizované umělecké scéně stále více ceněno - folklorní či lokální kouzlo zprostředkované zcela současným jazykem. Navíc

³⁰⁷ <https://www.nytimes.com/2019/03/27/arts/art-basel-hong-kong-anna-hulacova.html>

³⁰⁸ tamtéž

nabité univerzálním poselstvím reagujícím na aspekty krize - environmentální, sociální i spirituální. A v neposlední řadě z nich odvozené krize identity.

Mnohé v její tvorbě vychází z hloubky rodinných kořenů. Vzhledem k ceně, jakou má na mezinárodní scéně autentičnost, není náhoda, že zahraniční články zhusta zdůrazňují rodinné konstelace i minulost Anny Hulačové. K těm jsme se opakovaně vraceli i v rozhovoru vedeném v roce 2017³⁰⁹. Pochází z Kasejovic v jižních Čechách. Z rodiny, kde soukromé zemědělství a řemeslo (truhlářství, včelařství) hrálo po generace velkou roli. Manuální práce, tradice spojená s křesťanskou spiritualitou se tu vždy prolínaly se vztahem k přírodě. Inspirovaná otcem, kterému od dětství pomáhala v truhlářské dílně, Anna nejprve vystudovala restaurování nábytku. Poté se však rozhodla pro volné umění. Na pražské AVU studovala v ateliéru Sochy I Jaroslava Róny a Monumentální tvorby Jiřího Příhody (se kterým měli i společnou výstavu: *Jiří Příhoda a Anna Hulačová / Interpreter I & Anna Hulačová*, 2015), zúčastnila se stáží v Skotsku či v Koreji. Podobně jako jiný absolvent ateliéru Jiřího Příhody, Tomáš Džadoň, i ona byla nominována na ESSL AWARD a následně na Cenu Jindřicha Chalupeckého. Od chvíle, kdy ji začala zastupovat galerie Hunt Kastner, se stále častěji prezentuje v zahraničí a její cena na umělecké scéně stoupá. Navzdory dílčím proměnám uměleckého rukopisu, zkušenosti z rodinného prostředí spolu s venkovskými kořeny představují stabilní referenční linii přítomnou napříč její tvorbou do současnosti.

Velikonoční bojovník

Rád bych nyní tyto tradiční či folklorní odkazy v díle Anny Hulačové podrobil zevrubnější analýze. Nejzřetelnější jsou v tvorbě z prvních let po studiích na pražské akademii. Vidíme, že mezi roky 2011 až 2013 pracovala autorka vesměs s materiály a technikami, které dnes v sochařství nacházejí uplatnění jen zřídka, nicméně časté jsou ve spojitosti s lidovou tvorbou, zvykoslovím a hospodářskými činnostmi v tradičním zemědělství. Mám na mysli vrbové proutí, slámu, těsto, včelí vosk, malovaná vejce, nebo ornamentální techniky užitá na povrchovou úpravu soch za pomoci dortové zdobíčky. Přiblížila se tak k poměrně naturistnímu “lidovému” výrazu vzdálenému monumentalitě pozdějších sochařských forem. Je zajímavé, že v tomto raném období realizovala též několik performancí, které úzce souvisely s mystériem přírody nebo téměř animistickou spiritualitou (např. *Roje a zdroje*, 2012).

Jedním z nejvýraznějších děl tohoto období je *Velikonoční bojovník*. Sochu vytvořila v roce 2011 převážně z ručně pletených velikonočních pomlázek (*tatarů, žil*). Představuje démonickou až groteskní postavu, kde kraslice reprezentují divoce vypoulené oči. Nahrbený a bojovně nakročený skřet míří zbraní v podobě vzhůru nohama drženího velikonočního beránka z pečeného těsta. V rámci autorčiny tvorby jde o nebývale přímý odkaz na tradiční lidovou kulturu a v pravém slova smyslu i na folklor. Snad proto byla socha vybrána jako jedno z děl ilustrujících současné folklorní tendence v rámci výstavy *Jdi na venkov* (viz kapitola...). Navzdory přímočarosti je tu práce s folklorem emocionálně či filozoficky ambivalentní. Autorka mi sdělila, že v době, kdy na “Velikonočníkovi”, jak sochu nazývá, pracovala, byla ovlivněna zkušeností ze stáže v Jižní Koreji. Tam na ni silně zapůsobila místní forma šamanismu, propojeného s jakýmsi tradičním “feminismem”. Roli náboženských profesionálů tu zastupují

³⁰⁹ Viz rozhovor

téměř výlučně ženy. Šamanky vedou extatické obřady, při kterých upadají do transu, aby se propojily se světem duchů, a mohly tak pomoci ve světě lidí. V korejské společnosti mají tyto ženy stále velký respekt a s nimi spojená tradice je součástí korejského kulturního dědictví. Za zmínku stojí i fakt, že přítomnost korejského umění na světové umělecké scéně se dnes často tematizuje propojením feminismu, folkloru a mytologií³¹⁰. Anna Hulačová v postavě *Velikonočního bojovníka* zaujímá kritický postoj vůči patriarchální tradici vycházející z primordiálního mužského násilí – snahy o dominanci nad ženou ve společnosti. V metafoře vzhůru nohama držení beránka, coby symbolu křesťanských velikonoce a Kristova pokorného sebeobětování, poukazuje na určitý zvrácený smysl ve velikonoční “mrskače”, kterou řada žen vnímá jako ponižující. Velikost sochy má blízko k postavě dítěte a autorka říká, že pro ni představuje zároveň bytost vzbuzující soucit. Jak sama zdůrazňuje, nic v její tvorbě nelze číst zcela jednoznačně a přímočaře. Slovanské velikonoce si uchovály řadu prvků z dávné předkřesťanské minulosti. Vždy v nich bylo něco divokého, spojeného s téměř agresivním nástupem jara, extází, křikem, plodností a sexualitou, která má v přírodě daleko k uměřené a racionální romantice společnosti 21. století. Pravdou ale je, že do nedávné minulosti byly ženské a mužské role v rámci velikonočních oslav navzájem vyváženější a smysluplnější. Navzdory kritickému tónu z díla číší i síla primordiální podstaty rurálního světa, téměř nesrozumitelné a přesto přitažlivé mytologie vzlínající ze syrové minulosti blízké přírodním dějům. Právě možnost propadnout se do nebezpečí původního chaosu v rámci posvátné extáze byla v (nejen) slovanském folkloru podstatou výročních zvyků vázaných na přírodní cykly. Typicky nejen o velikonočních, ale též na vánoce. V obou případech se církevní i světské instituce snažily z jejich pohledu „asociální“ lidové zvyky “kultivovat”. Postava „Velikonočníka“ dokazuje sílu ambivalence obsažené v poselství podobných folklorních fenoménů. Ty se ostatně vyskytují globálně a řada významových faset je tak univerzálně pochopitelná. A pokud ne, tak je přinejmenším schopná působit svou primordiální šamanskou bizarností.

Od přírody k futurismu a zase zpátky

Z hlediska užití materiálu a z něj odvozeného tvarosloví jsou sochy z let 2010 až 2013 odlišné od aktuální tvorby Anny Hulačové. Pro sochy *Babička* (2010), *Velikonoční bojovník* (2012), *Rytíř Ivan* (2012) nebo akce jako *Roje a zdroje* (2012) byly typické přírodních vláknité materiály - sláma, vrbové proutí, luční tráva a květy v kombinaci s hlínou, dřevem nebo kamenem. Byly také výrazně expresivnější, jakoby v pohybu³¹¹. Tato poloha dále v jejím díle nepřevážila a postupem času se vnější dynamika přesunula pod povrch. Nicméně ornamentální úprava za pomoci zdobičky či řezbářské techniky odkazující k prostředí lidového řemesla a folkloru zůstaly přítomné i v pozdějších obdobích. Po roce 2012 byla na některých sochách cítit inspirace monumentálním sochařstvím mezopotámie a dávných kultur. Stále však provázaná s estetikou lidové figurální plastiky a senzitivní spiritualitou, které v jejím díle platí za určitou konstantu. Od roku 2014 dokázala tyto vlivy zcela přirozeně integrovat s odkazy na českou modernu a socialistický brutalismus (Otto Gutfreund, Jan Štursa). Vznikají díla nadaná téměř surrealistickou atmosférou budovatelských vizí. Jakoby vzešlá z ministrantova snu o futurismu v

³¹⁰ Mimo jiné výstava korejské umělkyně Si On, *Female Creature* v galerii Hunt Kastner, 2020.

³¹¹ V tomto období se autorka příležitostně vyjadřovala i formou performance (*Roje a zdroje*, 2012; *Klamný pocit osvícení*, 2013).

poválečném sochařství (například v souboru prezentovaném k Ceně Jindřicha Chalupického 2016³¹²). Hulačová se tak dostává od rodiny, folkloru, mytologií a sakrálních metafor k tématu lidské práce. I k té však přistupuje se specifickou citlivostí, blízkou gutfreundovým plastikám z dvacátých let. Navzdory historickému zatížení motivů jako jsou nástroje, stroje, dělníci a monumentální památníky, z jejích soch vždy sálá intimní kouzlo, které vnáší do obrazu práce cosi z vernakulární spirituality. Ostatně sama říká, že podstatu folklornosti, nebo lidovosti, ve svém díle vidí kromě jakési “formální” naivity ve zpracování, především v symbolice plynoucí z podstaty syrových materiálů. Mají často blízko k přírodě - dřevo či beton, evokující dávný kámen i moderní lidské stavby. Od počátku též hojně pracuje se včelím voskem a s plástvemi. Podprahový odkaz na protiklad i symbiózu lidského světa a přírody je tu zásadní.

Zdůrazňuje, že klíčové je pro ni zkoumání dialogu vztahů. Často protichůdných a ambivalentních:

*„Potřebuji s materiálem neustále experimentovat. A to, co je pro mne důležité, je vnitřní význam. Pracovat s koncepčním vnímáním světa a nějakých souvislostí skrze tu sochu. Myslím, že pořád se tam projevuje taková souvislost, která je přirozená pro nás, jako pro lidi, a je vždycky člověk versus něco. Člověk versus zvíře, člověk versus rostlina, člověk versus mikroorganismy, člověk versus architektura, člověk versus minulost, člověk versus předměty.“*³¹³

Rodinné kořeny

V dílech vystavovaných během posledních tří let se vrací k některým motivům z počátků své tvorby. Navzdory surrealistickému tónu znovu tematizuje rodinu, venkov, zemědělství a v obecnější rovině právě vztah lidského a *nelidského* světa přírody v době environmentální krize. Anna Hulačová je dnes také aktivistkou bojující proti používání glyfosátů v evropském a především českém zemědělství. S manželem, sochařem Janem Litvanem, a s dcerou žijí na vesnici. Vztah k problematice ekologického zemědělství má ale od dětství, z rodiny, která po generace hospodařila v jižních Čechách. Otec se mimo drobného zemědělství zabývá především truhlářstvím a restaurováním historického nábytku, stejně jako mladší bratr. Jejich zkušenosti s intarzií, využila pro tvorbu objektů („skateboardu“ a stolu) do výstav *Rezidua kolektivizace* (2019), *Spanilá jízda / Graceful Ride* (2018) nebo *Éntomos* (2019). Objekty, na kterých spolupracovala s rodinou, považuje za společná díla. Ostatně k tématu rodiny se nejen skrze spolupráci opakovaně vrací. Od raných fází své tvorby využívá také techniku odpozorovanou tentokrát od maminky. Jedná se o zdobení tradičního pečiva dortovou zdobičkou, kterou stabilně, ačkoli již ne tak často, používá pro ornamentální úpravy soch. Jedním z prvních příkladů byla socha *Babička* z roku 2010. Teta, včelařka, jí zas pomáhala dotvářet jedno ze sousosí na výstavu finalistů Ceny Jindřicha Chalupického. Pomocí řízené “včelí intervence”, kdy sochu na čas propojily s úlem a včely pak naplnily její útroby plástvemi (*Společenství*, 2016).

Význam širší rodiny a přenos vědění z generace na generaci jsou jevy i dnes spojované především s rurálním venkovským prostředím. Je zajímavé, že tyto aspekty nacházíme častěji právě u umělkyně a umělců odkazujících k venkovu a k tradici (Tomáš Džadoň, Kateřina Šedá, Sonya Darrow).

³¹² <https://www.sjch.cz/anna-hulacova/>

³¹³ viz rozhovor ...

Globální krize a kouzlo lokálního

Dílo Anny Hulačové však nelze redukovat na tematizaci rodiny a tradice. Rád bych se proto znovu vrátil k výstavám z posledních tří let, tedy k *Spanilé jízdě / Graceful Ride* (2018) v Londýně, *Reziduům kolektivizace* (2019) v Brně a k *Éntomos* (2019) v Praze. Všechny tři spolu do značné míry souvisejí. V mnoha vrstvách se totiž zabývaly vztahem současné environmentální krize, mizení druhů, degradace půdy a souvisejících historicko-spoločenských procesů, které fatálně zasáhly náš venkov a konkrétně i rodinu umělkyně. Její dílo je sice do určité míry odrazem rodinného ekosystému, jeho vnitřní historie a vztahu s přírodou, ale zároveň tematizuje univerzální dialog (post) moderního člověka s přírodou, respektive dopady jeho života a práce na přírodní prostředí.

Zahraniční média³¹⁴ dávají opakovaně tvorbu Anny Hulačové do souvislostí s faktory jako jsou vztah k folkloru, vztah k přírodě, kořeny na venkově, práce s futuristickými vizemi zasazenými do kapitalocénu zmítaného krizí vlastní identity. Nedávný text, který v New York Times³¹⁵ doslova zmiňoval „bizarní mišmaš...zahrnující brutalistní architekturu, střeoevropský folklor, antickou mytologii, surrealismus, futurismus a sci-fi“, vyznívá, oproti dojmu z této citace, velmi pozitivně. Jak zmiňuje Jan Vitvar v článku *Zrodila se hvězda*³¹⁶, právě zájem mezinárodní scény o naši „lokální“ tematiku je dobrou zprávou pro celou střeoevropskou uměleckou scénu. Koreponduje totiž s určitým trendem zohledňujícím lokální identity a tradice jako kontrast vůči uniformitě globalizované postmoderny.

Tomáš Džadoň (*1981)

„Vychádzam z vlastnej praxe, keďže v mojich prácach sa vždy objavovali obrazy a veci zviazané s konkrétnym prostredím. Stali sa súčasťou mojej osobnej mytológie, skúsenosti a tá je obtiažne prenosná mimo prostredie jej vzniku. Často ide o vyrovnávanie sa s pamäťou, osobnou a zároveň kolektívnou. Koľko je v našich prácach prostredia, ktoré nás formovalo a nakoľko môže tento príbeh oslovit' niekoho zvonku?“³¹⁷

Džadoň jako antropolog identity

Dílo Tomáše Džadoňe, slovenského umělce žijícího v Praze, se nedá zařadit do jasné mediální kategorie. Původně vycházel z grafiky a malby, brzy však začal pracovat s objekty-instalacemi, přičemž v posledních letech přesahuje i do oblasti architektury. Pro záměry této

³¹⁴ <https://www.artbasel.com/news/anna-hulacova-hunt-kastner-art-basel-hong-kong-2019>

³¹⁵ Mitic, Ginanne Brownell, A Czech Artist Sends Her Message to Hong Kong, New York Times (<https://www.nytimes.com/2019/03/27/arts/art-basel-hong-kong-anna-hulacova.html>)

³¹⁶ Vitvar, Jan H., Zrodila se hvězda, Časopis Respekt https://www.respekt.cz/tydenik/2019/15/zrodila-se-hvezda?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+respekt-clanky+%28T%C3%BDden%C3%ADk+Respekt+%E2%80%A2+V%C5%A1echny+%C4%8DI%C3%A1nky%29

³¹⁷ Džadoň, Tomáš: *Nárečia súčasného umenia*. Pisomná časť dizertačnej práce. Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava, 2013, s. 6.

práce je ale zásadní fakt, že se již od počátku ve své tvorbě dotýká tématu vlastní i kolektivní identity. Dělá to skrze výstavbu mytologických prostorů, od určité fáze architektonicky doslovně ukotvených v prostředí, které bychom mohli označit jako lokální *topos*. Obratem k lokálnímu, středoevropskému, či specificky slovenskému v inverzi zdůrazňuje vědomí, že jsme naopak již dávno vstoupili do natolik globalizované přítomnosti jako dosud žádná generace před námi. Dokládá to i Džadoňova disertace³¹⁸ sestávající z rozhovorů především se slovenskými umělkyněmi a umělci, jejichž tvorba odkazuje k lokálnímu či regionálnímu. Džadoň jejich projevy chápe jako umělecké dialekty, které analogicky k jazykovým formám vycházejí z interakce mezi subjektem a jeho specifickým prostředím. Následné rozhovory jsou téměř antropologickou reflexí dynamiky identit formovaných v tekutém prostoru mezi lokálním a globálním. Umělců se ptá na to, jak vnímají osobní vazbu na “své” místo (ať už v podobě konkrétního sídliště, města, slovenského území či tzv. Východu). Práce vznikla jako doplněk jeho monumentální realizace *Pamätník ľudovej architektúry* v Košicích. Džadoňovu disertaci zmiňuji z toho důvodu, že zřetelně ukazuje na *de facto* antropologický přístup k tématu, kterým se v různých obměnách zabývá od počátku své umělecké kariéry. V určitém ohledu bych ho mohl zařadit do kontextu, který nazývám *rogue anthropology* v umělecké praxi. Mám na mysli aktivity spojené s metodami blízkými etnografickému výzkumu a s praktickými vstupy do terénu mezi tzv. *druhé* (*The Others*) – v tomto případě veřejnost mimo uměleckou scénu. Tento způsob práce nacházíme u Kateřiny Šedé, Lucie Králíkové či Sonyi Darrow v poměrně čisté podobě. V Džadoňově případě jde především o vše, co se týkalo *Pamätníku ľudovej architektúry*, projektu *Verejný podstavec*, ale i jeho pozdějších realizací ve veřejném prostoru slovenských sídlišť. Nechci teď, aby to vyznělo doslovně, ale Tomáš Džadoň je pro mne v jisté rovině umělcem-antropologem současné identity.

Džadoň architekt

V posledních pěti letech se jeho tvorba proměnila. Kromě práce na architektonických řešeních výstav, která mohou být čtena sama o sobě jako paralelní umělecká díla, se věnuje realizacím ve veřejném prostoru. Ačkoli začínal s ryze dvourozměrnými pracemi v ateliéru grafiky Jiřího Lindovského na AVU, přechod k Jiřímu Příhodovi do ateliéru monumentální tvorby představoval důležitý posun směrem k trojrozměrným a prostorovým realizacím. Zpočátku v jeho díle nebyly výjimkou ani figurální sochy (série s kozou) a skromější objekty použité v rámci akce (*Kadidelnica*, 2008)³¹⁹. Od roku 2006 se pak již posouvá do popředí téma socialistické architektury panelových sídlišť. Paneláky jako samostatné objekty Džadoň izoluje z kontextu moderního urbanistického plánování a mystifikačně re/dekonstruuje jejich formální a obsahové prvky. Díky tomu s nimi může zacházet jako se sochařskými instalacemi, často monumentálního rázu, které diváky vybízejí k interaktivitě (*Je to atrakce nebo to padá?*, 2009, *Území nikoho*, 2009). V roce 2009 k tomu sám řekl: “*Chcel som pracovať v realite. Chcel som robiť niečo čo sa len tak nedá obísť. Ako architektúra, nestačí že zavrieš oči. Tým si nepomôžes. Musíš s ňou žiť.*”³²⁰

³¹⁸ Idem.

³¹⁹ <http://www.tomasdzadon.com/thurible.html>

³²⁰ <https://www.galeriejeleni.cz/2009/tomas-dzadon-uzemi-nikoho/>

Od té chvíle začal být zhusta označován za konceptuálního sochaře. Jako sochař se představoval i sám v úvodním videu crowdfundingové kampaně k *Pamätníku ľudovej architektúry* (PLA) v roce 2013. Ten byl podle jeho slov dalším zlomem umělecké kariéry ve smyslu posunu akcentu do veřejného prostoru. V rozhovoru³²¹ přiznal, do jaké míry jej práce na *Pamätníku* proměnila díky vystoupení z bezpečí umělecké scény do teritoria vyjednávání s běžnými lidmi. A to nejen s těmi, kteří obývali pomyslný „podstavec“ v podobě funkčního paneláku, ale i s městskými představiteli v Popradu a Košicích, s majiteli nemovitostí a s obyvateli sídliště, kde byl *Pamätník* do roku 2016 umístěn. Podstatnou roli hrál také náročný management projektu financovaného částečně z prostředků programu *Európske hlavné mesto kultúry Košice 2013*, částečně z crowdfundingové kampaně. PLA byl navíc participativním projektem, na kterém s umělcem spolupracoval ještě tým, bez jehož pomoci by byl jen těžko realizovatelný (Z. Bodnárová, G. Kisová, B. Šedivá, L. Berberich, P. Fabuš, T. Tokarčík, B. Meluš). Do jisté míry se tak přiblížil stylu Kateřiny Šedé, jejíž konceptuální akce v poslední době též přerůstají do sféry architektury a urbanismu. Narozdíl od ní však nechtěl, aby se lidé obývající veřejný prostor, stali přímo stavebním prvkem jeho děl. Ačkoli v případě *Pamätníku* se to do jisté míry dělo. Odstranění dřevěnic (PLA) ze střechy košického paneláku v roce 2016 umělec vnímal v jistém ohledu jako svůj politický neúspěch. Původně doufal, že se obyvatelé domu s instalací na střeše sžijí do té míry, aby tam mohla zůstat minimálně 10 let i více. Ale jak sám přiznává³²², tato zkušenost, kterou doporučuje všem umělcům, jej motivovala k další práci s veřejným prostorem a především s lidmi mimo umělecké prostředí. Za projekt revitalizace a proměny bývalého hřbitova v Leopoldově do podoby dětského parku získal spolu s Jakubem Kopcem a Klárou Zahradníčkovou architektonickou cenu CE ZA AR 2020³²³. V současnosti, zatím jen v rovině návrhu, se zabývá architektonickou intervencí do skanzenu v norském Oslu, nebo památkem civilních obětí z válečného období, o kterém zatím nechce prozrazovat více³²⁴. Také tyto projekty zásadním způsobem pracují s pamětí společnosti, snaží se neotřelou formou propojovat aktuální pozici konkrétního místa v žité realitě s jeho minulostí. Džadoň se jí snaží aktualizovat v rámci diskurzu, jehož hlavními aktéry mají být jeho uživatelé, návštěvníci, obyvatelé. Přiznává, že pro něj nikdy nebyli cílovou skupinou zástupci umělecké scény, galeristé, typičtí konzumenti umění. Už s ohledem na snahu analyzovat svou vlastní identitu ve vztahu k nějaké kolektivní identitě (identitám), vyvstává logický imperativ obratu ven, mimo exkluzivní prostor galerijního umění. Na tomto místě se kruh uzavírá. Vidíme, že navzdory nepřítomnosti přímých odkazů k tradiční lidové kultuře, tak zřetelných v dřívějších pracích, se Džadoň konzistentně věnuje tématům identity, paměti a minulosti až dodnes. Téma minulosti, tradice a s tím spojených emocí jsou spojitě nádoby, které provázejí jeho uměleckou cestu od raných studií do současnosti tak, jak o tom hovořil již v roce 2009: „*Ja mám pocit , že moja práca je jedna skladačka. Či už ide o grafiky, malby či aktuálne veci. Nezmenil som postup, len prostriedky. Jednotlivé veci sú prepojené a dobre do seba zapadajú. Ako na tradičnom drevenom zrube.*“³²⁵

Podtatranské kořeny všeho

³²¹ viz osobní rozhovor...

³²² viz rozhovor a anežka bartlová (<https://www.artantiques.cz/tradicia-neexistuje>)

³²³ <https://www.cezaar.tv/diela/novy-park/>

³²⁴ viz rozhovor

³²⁵ <https://www.galeriejeleni.cz/2009/tomas-dzadon-uzemi-nikoho/>

S ohledem na téma aluzí tradiční lidové kultury, bych se nyní rád zastavil u motivů, které se v Džadoňově volné tvorbě periodicky objevují od počátku. V disertaci z roku 2013 zahrnuje mezi zkoumané umělecké „dialekty“ též okruh vlastního díla³²⁶. Nazývá ho *džadončinou* („*zemité nárečie panelových sídlisk v bezprostrednej blízkosti nepoškrvnenej tatranskej prírody*“). Stať lze číst jako autorskou auto-etnografií zasazenou do kontextu dalších uměleckých „dialektů“ zkoumaných formou rozhovoru. Pomyslný rozhovor, který tehdy vedl sám se sebou, mi pomohl osvětlit a potvrdit některé domněnky, na které jsem se umělec sám ptal. Stejně, jako v případě jiných, mě zajímala reflexe dětství, rodiny, stádia uměleckého zrání, jakož i vnímání vlastní umělecké pozice v lokálním a mezinárodním kontextu.

Oproti pocitu mnohých, že pochází z tradiční slovenské dědiny, Tomáš Džadoň vyrůstal na jednom z popradských sídlišť jako nejmladší z pěti synů. Z paneláku jménem *Lítium*, který nazývá rodným, se díval na Tatry tvořící přirozený horizont jeho dětství. Někde mezi dichotomií tatranského panoramatu a sídlišťem Juh I se utvářelo Džadoňovo paradigma moderní přítomnosti prorostlé vrstvami tradice jako metaforická slanina jeho babičky. Ta žila naopak na vesnici a návštěvy, které u ní v dětství zažil, výrazně ovlivnily jeho tvorbu. Právě odtud pochází již zmíněný motiv slaniny nebo kozy, či babiččina dialektu. V rodinném kontextu je zajímavé, že ačkoli Džadoňovi rodiče pocházeli z vesnice, jejich přesun na popradské sídliště pro ně znamenal symbolické zavržení rurálního původu. Záměrně se rozhodli stát městskými lidmi a takto vychovávat své děti³²⁷. Dokonce je u babičky nikdy nenechali přespat, aby příliš „nenačichly“ dědinou. Přesto se právě vůně slaniny a vzpomínka na babiččinu sněhobílou kozu zaryly hluboko do Tomášova podvědomí. Navzdory vymezování se vůči vesnickému původu, učil otec Tomáše lásce k tradičnímu hudebnímu folkloru a přes jeho odpor ho vodil po různých folkloristických akcích a festivalech. Umělec tyto zkušenosti bohatě zúročil později. Přes počáteční nepochopení v rodině šel na střední uměleckou školu – obor propagační grafika v Košicích. Zásadní pro něj byla zahraniční zkušenost během studia na univerzitě v polském Koszalinu. Studoval tam průmyslový design, k čemuž ho přivedl zájem o manuální řemeslnou tvorbu³²⁸. Polská epizoda je však důležitá z jiného důvodu. Právě tady došlo poprvé ke konfrontaci s tématem vlastní identity. V rozhovoru zmínil³²⁹, že k vlastnímu překvapení byl v Koszalinu vnímán jakožto Slovák nečekaně exoticky. Slanina zaslaná z domova, vyprávění o horách, zvycích, to vše rezonovalo v novém prostředí jako primordiální echo rurálního dávnověku. Nová zkušenost vedla umělce k zamyšlení nad vlastní identitou a její rolí v osobním životě i v tvorbě. Bylo to právě v Polsku, kde poprvé tematizoval vztah k tradici skrze slaninu, (v rámci performance narušil lidovou sakrálnost slaninového bloku elektrickým nožem na kebab). Již tady použil motiv babiččiny kozy (video-environment *Neděla*, 2000) a horizontu (*Prekrývanie*, 2000 - malba Tater umístěná přes horizont Baltského moře).

Vrstvy domácí slaniny

Své tradiční motivy dále rozvíjel v rámci studia na Akademii výtvarných umění v Praze. Ještě pod vedením Jiřího Lindovského vznikla řada akvarelů, maleb i grafik tematizujících

³²⁶ Džadoň, Tomáš: *Nárečia súčasného umenia*. Písomná časť dizertačnej práce. Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava, 2013, s. 11.

³²⁷ Ostatně minimálně od časů antiky je cejch vesničana z perspektivy civilizace-města, vnímán jako doklad primitivnosti, zaostalosti a hlouposti.

³²⁸ Zřetelný napříč celou jeho kariérou – veškeré instalace a objekty si vyrábí sám.

³²⁹ <https://www.artantiques.cz/tradicia-neexistuje>

slaninu jako sakrální fenomén venkovského ekosystému. Pro Džadoně se slanina stala metaforou slovenské identity odvozené z dávné tradice, metaforou schopnou nést množství významů. Na rozdíl od jeho ostatních děl, která ve většině případů pracují s architektonickou a arteficiálně objektovou estetikou, je slanina výjimečným exkurzem do světa biologických forem a smyslových senzorů. Především čichu. Od babičky věděl, že domácí slanina uzená na smrkovém a švestkovém dřevě – produkt několikaměsíčního kontaktu člověka se zvířetem, ve finále rituálně zabitým – byla jediným vhodným pohoštěním vážených návštěv. V díle *Scape* (2005) její vůni naplnil místnost, na jejíž okna vyskládal několik metrů dlouhý pás slaniny nalepený ve výši očí. Vytvořil tak nový horizont, kde střídavé vrstvy masa a tuku voňavých plátků odkazovaly ke geologii reálné krajiny. V díle *Kadidelnice* (2008) sakrálně vykuřoval galerijní prostor slaninou škvařící se uvnitř „kastrolové“ kadidelnice. V *Hyperlinku* (2006) mohli slaninu ucítit ti diváci, kteří se naklonili nad malý kruhový otvor v jinak minimalisticky pojatém bílém kvádru uprostřed místnosti. Slanina se stala metaforou nedostižnosti a neuchopitelnosti tradice, touhy po domově. Sakralizované vzpomínky na něco autentického stvořily nostalgickou chuť na něco, čeho nelze dosáhnout. Posvátný prostor je ostatně vždy spojený s restrikcemi, běžný člověk nemůže vstoupit do jeho nitra.

Již v ateliéru grafiky Tomáš Džadoň pracoval s dalším ze silných motivů zatížených množstvím významů – s lidovou architekturou. Obrazy dřevěnic, okolo kterých v dětství lyžoval za Popradem, se objevují v řadě jeho kreseb a grafik. Spolu s tématem paneláku jej však naplno rozvinul až po přestupu do ateliéru monumentální tvorby Jiřího Příhody. Dřívější architektonické vize a dvourozměrné črty socialisticko-tradičních oxymoronů začaly právě tady dostávat třetí rozměr. Začaly se objevovat vizualizace a modely dřevěnic zmorfovaných do modernistických a funkcionalistických tvarů (např. *Rurálny funkcionalizmus*, 2005), nebo *vice versa* panelová sídliště postavená tradiční srubovou technikou (*Sídliště Ždiar*, 2008). Jak ukázal další vývoj, tyto studentské vize šly s umělcem kontinuálně dál, až v některých případech došly do podoby skutečných realizací ve veřejném prostoru.

Památník ľudovej architektúry (2013 - 2016)

Počítám mezi ně především zmiňovaný *Památník ľudovej architektúry* (PLA), který ve své finální podobě z roku 2013 představuje umělcův dosud nejrozsáhlejší projekt s přesahem do řady oblastí. Předcházely mu kresby a grafiky skupin dřevěnic, které se následně objevovaly v různých juxtapozicích se socialistickou architekturou. V roce 2006 vytvořil fotomontáž popradského paneláku se třemi dřevěnicemi na střeše. Většina přátel z uměleckých kruhů mu říkala, že k takto hotovému konceptuálnímu dílu není třeba nic dodávat. Přesto, jak zmiňuje v rozhovoru,³³⁰ nápad vytvořit centrum současného umění v nějakých takových dřevěnicích přišel již v roce 2002. Za tím účelem chtěl odkoupit stodoly, které se objevily na původní manipulované fotografii. Příležitost dostal až s nabídkou realizace v rámci programu *Verejný priestor inak – Public Art Days* v Košicích, které se měly stát v roce 2013 evropským hlavním městem kultury. Vedení města mu vyšlo vstříc. S nabídkou umístění památníku na střechu svého domu přišli za Džadoněm dokonce sami obyvatelé třináctipatrového domu na sídlišti Dargovských hrdinů. Výsledný památník sestával ze tří stodol, které měly ve svých původních

³³⁰ viz rozhovor

lokalitách ustoupit novým stavbám. Dvě z nich pocházely z roku 1902 z Párnice, třetí, z Liptovské Tepličky, pocházela z roku 1965. Stodoly byly znovu složeny na střeše domu a podle původní smlouvy tam měly zůstat minimálně dva roky. V roce 2013 i v dalších letech projekt vzbudil ohlas v médiích i na výtvarné a architektonické scéně. Navzdory tomu se obyvatelé domu rozhodli pro odstranění PLA již v roce 2016. Tomáš Džadoň na začátku doufal, že se s monumentem obyvatelé sžijí a nebudou chtít dřevěnice odstranit. To se bohužel nestalo.

*Čo je dnes utópia? Možno práve tie 3 stodoly na tom paneláku...*³³¹

Tady je na místě zamyšlení, co vlastně *Pamätník ľudovej architektúry* představoval a co z něj po jeho odstranění zůstává. Samotný akt instalace tradičních dřevěnic na střešu panelového domu obsahuje několik rovin. Především je to přiznaná hra s inverzí současného nazýrání. Pojetí funkčního paneláku coby podstavce pro prázdné dřevěné stodoly obrací obecně přijímanou perspektivu vztahu tradice a moderny naruby. Dřevěnice jsou vyzvednuté do závratné výšky na piedestal modernistické architektury, ale jako takové jsou nepřístupné. Obyvatelé domu jsou si přítomnosti staveb na střeše vědomí, přesto do nich nemohou vstoupit a stavby jsou pro ně z pozice „uvnitř“ dokonce neviditelné. Představují metaforu současného obrazu tradiční lidové kultury. Ve své autentické podobě je dnes *de facto* nedostupná. Není možné ji fyzicky zažít, aniž bychom se vyhnuli pocitu taxidermie – vycpané mrtvé věci – vystavené pouze s cílem reprezentovat určité nehybné simulakrum. Představuje v nevědomé formě zátěž nejen nad hlavou obyvatel dotčeného paneláku, ale nad hlavami nás všech. Slovy antropoložky Ivany Rumanové: „*Tento aspekt Pamätníka ľudovej architektúry sa mi zdá kruto výstižný – Ľudová kultúra je na Slovensku na jednej strane glorifikovaná ako určujúca zložka národnej identity, je však pri tom recyklovaná ako obraz, do ktorého sa nedá vstúpiť. Tým pádom nám ťažkne nad hlavami a očarúva nás zároveň.*“³³²

Pamätník ľudovej architektúry sehrál i roli nové dominanty ve výhledu obyvatel všech okolních domů na sídlišti. Džadoň tu přesně v duchu svých myšlenek o architektuře, které nelze uniknout rozvinul ještě více své dřívější téma horizontu. I to mohlo být pro některé obyvatele snad desetitisícového sídliště problematické. Již při přípravách projektu mnozí z nich zastávali názor, že by bylo správnější umístit dřevěnice vedle domů a klidně i vytvořit na sídlišti skanzen. Ale posazení lidových staveb na „ošklivý“ panelák jim nepřišlo správné. Pocit disproporce a neslučitelnosti tradice se současností se stával pro řadu z nich neúnosný. Tomáš Džadoň v rozhovorech zmiňoval, že hlavním argumentem, proč několik vlastníků změnilo názor a rozhodlo se dřevěnice odstranit, byly posměšky obyvatel okolních domů³³³. Je bohužel paradoxní, že umělcovým záměrem nebylo upozorňovat na méněcennost paneláků ve vztahu k tradici, nebo zdůrazňovat estetické rozdíly obou fenoménů, ale naopak dokázat, že panelák může být vnímán v podobném kontextu jako tradiční architektura. Že tu nejde jen o disproporci, ale i možnost sladění či smíření obou světů.

V tomto kontextu měl projekt pro umělce i velmi osobní rovinu. V roce 2012 vznikl v souvislosti s přípravami k PLA fotografický diptych *Pamätník otcovi* a *Pamätník mame*. Na jedné fotografii je umělec s otcem, na druhé s matkou, vždy posazenými na ramenou, zachycenými v kuchyni, respektive obývacím pokoji jejich bytu. Nabízí se tu analogie s

³³¹ <https://www.galeriejeleni.cz/2009/tomas-dzadon-uzemi-nikoho/>

³³² Rumanová Ivana, *Oheň na streche*. nepublikováno.

³³³ viz rozhovor - můj a anežky

totemovými sloupy ze severozápadního pobřeží USA a Kanady. Vybavené řezbami mytologických předků rodiny, stojících jeden druhému na ramenou v pevné hierarchii, byly součástí vstupu do klanových domů. Ve spodní části sloupů byl vyřezán vchod a předkové tak fungovali jako ochránci pomyslného přechodu i rodiny samotné. Zmíněným diptychem Tomáš Džadoň poukázal na emocionální rovinu svého projektu. Fyzický kontakt s rodiči byl stejně důležitý jako symbolika testu, zda v roli umělce dokáže unést tíhu celého projektu. Už samotný název *památník* ukazuje, jakým směrem umělec mířil. Anežka Bartlová píše, že hlavním znakem památníku je jeho cílení do budoucnosti na základě produktivní práce s minulostí³³⁴. Že je to pro Tomáše Džadoně emocionálně nabitě téma, dokládá nejen fotografický diptych s rodiči, ale i slova na infotabuli, která zůstala na místě po deinstalaci PLA. Věta: „*Kol'ko citu zasvätiť minulosti?*“ zůstává mementem, památníkem památníku.

Tradiční panelák

V řadě předchozích realizací Džadoň pracoval s fenoménem paneláku jako s estetickým objektem. Podle umělce může nabývat i citového rozměru a stát se tak rovnocenným tradičním dřevnicím. V jistém ohledu pro něj představuje současnou stále se proměňující a vznikající tradici, která ulpívá na ostalgických ruinách postsocialistického života. Jak podotýká, více než 50% Slováků žije v socialistických panelácích, i přesto je dnes Slovensko zemí s jednou z nejsilnějších rurálních tradic v Evropě (i silným zastoupením rurálního způsobu života). S tímto vědomím lze pochopit zvláštní nostalgii sálající z makety paneláku ponořeného do vodního příkopu u vstupu do zámku v Kutné Hoře – *Can't undo* (2008), nebo z modelu „srubového“ *Sídliště Ždiar* (2008). Narozdíl od rodičů, kteří měli rodné domy na vesnici, Tomáš Džadoň nazývá rodným svůj panelák, ve kterém vyrůstal v Popradě (video *Odobierka*, 2016)³³⁵. V rozhovoru mi Tomáš zdůrazňoval význam patosu, se kterým záměrně pracoval a zmiňoval, že stejnou *odobierku* recitoval/zpíval v analogické situaci také v Košicích při zakončení projektu PLA. Džadoň tak bourá zaběhlou perspektivu, kdy je na uniformní socialistickou architekturu sídlišť nahlíženo pouze jako na ryze funkční objekty postrádající estetický nebo emocionální náboj.

Nostalgie

Přes patos se dostáváme k důležitému fenoménu, s nímž umělec často pracoval. Tím je nostalgie. Na tomto místě bych rád citoval úvodní část textu Palo Fabuše *Tomáš Džadoň: Vůle k tradici a obrazy nostalgie*³³⁶:

³³⁴ Bartlová Anežka, Vzpomínka na památník, *Artalk* <https://artalk.cz/2016/05/18/vzpominka-na-pamatnik/>

³³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=HHYSohrmcxk&t=1s>

³³⁶ Text byl publikovaný v časopise *Umělec* (2010/1) a mírně upraven na webových stránkách časopisu *Divus* (01.01.2010) <http://divus.cc/london/cs/article/tomas-dzadon-vule-k-tradici-a-obrazy-nostalgie>

“Je již nepřehlédnutelným paradoxem dneška, že se vztah k minulosti spojuje s pojmy "nezájem", "povrchnost" a "ztráta", a přesto jsme obrazy dob minulých obklopeni jako nikdy předtím. Žijeme prý ze dne na den bez většího zájmu o minulost i o budoucnost a přesto nelze popřít, že se v současné atmosféře bez jednoznačného směru nacházíme v bohaté společnosti pozůstatků, artefaktů ale i živých významů, které naše generace převzala od předchozích. Stačí se kolem sebe pozorně ohlédnout po věcech, symbolech nebo idejích; žijeme historií mnohem víc, než si přiznáváme. Dnešní vyhledávání "nového" může slepotu vůči tomuto faktu vysvětlit, ale nikoli obhájit.”

Fabuš se i ve zbytku textu zamýšlí nad ambivalentním vztahem umělce k minulosti, tradici a nostalgii. Leckterý pozorovatel by mohl nabýt dojmu, že právě tady spočívá těžiště Džadoňovy tvorby. Fabuš však dochází k opačnému závěru, totiž že je bytostně ukotvena v současnosti. To je také důvod, proč se kulturní teoretik se specializací na futuristické vize digitálního věku dlouhodobě zabývá tvorbou tohoto umělce. Věnoval mu více textů³³⁷ a na některých projektech s ním autorsky spolupracoval (PLA, *Džadoňova vila*).

Ačkoli nesdílím jeho názor, že nostalgie je veskrze novověký-novodobý fenomén³³⁸, souvislost s globalizací, proměnami urbanizované společnosti, stejně jako souvztažnost s myšlenkou pokroku stojí určitě za pozornost. Fabuš cituje Christophera Lasche, když tvrdí, že nostalgie představuje ideologické dvojče víry v pokrok: „S vírou v pokrok sdílí dychtivost, s kterou prohlašuje minulost za mrtvou a kterou popírá vliv minulosti na budoucnost.”³³⁹ Oproti tomu Džadoň zachází s minulostí ve zcela jiném duchu. Snaží se dekonstruovat romantickou krustu nostalgie halící fenomén tradiční lidové kultury. Třeba když bez ironie upozorňuje na fakt, že status tradice dnes visí i nad panelákem. Pokud pracuje s nostalgií a patosem, tak ne proto, že taková jsou jeho díla, ale proto, že zkoumá jejich pozici v našich současných životech. Dělá to mimo jiné prostřednictvím posunů jejich obecně akceptovaných rolí do nečekaných pozic (*Odobierka* - záměrně patetická folklorizovaná promluva k paneláku a k sídlišti).

Džadoňova vila

Juxtapozice, fenomenální kontrast a prostupování zdánlivě nekompatibilních sfér jsou strategiemi, které umělec využívá často. Naposledy v roce 2017 formou rozsáhlé instalace v Jurkovičově vile v Brně. V rámci výstavy nazvané *Džadoňova vila* „zabydlel“ svými pracemi exteriéry i interiéry domu, který Moravská galerie v posledních letech využívá jako svébytný galerijní prostor a zároveň i muzejní artefakt, do kterého lze vejít. Na umělce zapůsobila relativní prázdnota domu, kdy se z původního Jurkovičova vybavení nedochovalo téměř nic. Stejně jako nebyl v prostorách domu zohledněn fakt, že od roku 1919 do 2006 byla vila domovem několika rodinám. To jej přivedlo k myšlence se do vily symbolicky nastěhovat prostřednictvím svých prací rozmístěných po domě tak, aby nebylo možné poznat, co patří k původnímu mobiliáři a co souvisí s aktuální výstavou. Už Jurkovič totiž využíval vilu především jako prostor pro prezentaci své designové tvorby. Aby bylo „zmatení“ ještě větší, umělec s

³³⁷ https://monoskop.org/Palo_Fabu%C5%A1

³³⁸ Nostalgický étos je bohatě doložen již v antické, helénistické a římské literatuře; znovu pak na prahu novověku v renesanční Evropě, minimálně od 16. století dále.

³³⁹ http://www.tomasdzadon.com/text_fab.html

kurátorem nastěhoval do domu originální nábytek navržený Jurkovičem pro brněnskou školu Vesna. Mimikry fungovalo i díky tématu lidové architektury a tradic, které měl Džadoň s Jurkovičem společné. Oba se touto oblastí zabývali především v rané fázi tvorby. To dalo umělci příležitost vystavit také řadu maleb a grafik ještě ze studií na AVU. Dříve je považoval za určitým způsobem méněcenné vůči pozdějším konceptuálním realizacím. Tady však ukázal na jejich kontinuální propojení s celou pozdější tvorbou. I když to tak mohlo působit, pro autora výstava nebyla retrospektivou, ale jistým „návratem do budoucnosti“, přeskupením vlastní identity. V duchu architektonických výstavních projektů postavil svoji dřívější tvorbu do nového kontextu v analogii s Jurkovičovými dílem, osobností i geniem loci. Hru s identitou chtěl záměrně přenést i na návštěvníky. Svým vstupem do areálu vily se okamžitě dostali do nejistého prostoru liminality ve snaze rozklíčovat, jestli jsou v dané chvíli konfrontováni s autentickou minulostí nebo se jedná o matoucí intervenci zvenku.

Věčný přechod

Že je Jurkovičova vila, stejně jako Džadoňova, jen mýtem demonstroval také umístěním díla *Ytong Piece* (někdy ho nazývá „Slovenské ruiny“) do zahrady u domu. Je to fragment rohových zdí „dřevěnice“ vytesané z ytongových tvárnic. Z nejlevnějšího stavebního materiálu, hojně využívaného všemi kutily, vytvořil dokonalou iluzi lidové architektury sroubené tradiční tesařskou technikou. Podstatný však je tu především prvek vchodu ozdobeného tradičním ornamentem. Divák však při vstupu do dveří zjišťuje, že „uvnitř“ nic není. Mytus splaskl. Zůstala pouze snaha vstoupit do nemožnosti autenticity.

Proměnu, vstupy, portály či akt přechodu Džadoň opakovaně tematizoval v moha dílech (*Ytong Piece*, 2007; *Brána*, 2008; *Území nikoho*, *Portál*, 2009). Lze je číst též jako metaforický komentář k současné době. Sám o tom říká³⁴⁰:

„Od diplomky ma fascinuje vstupovanie, prechádzanie. Snažím sa nejakým spôsobom definovať zmenu. Tých sa v našom priestore odohralo niekoľko. Zmenu si uvedomíš, až keď sa zmeníš, alebo niečo sa zmení, ona samotná asi neexistuje.“

Působivě toto téma zpracoval již v diplomové práci z roku 2007 pod názvem *Superplocha / Super Flat*. Galerijní místnost rozdělil stěnou imitující vstup do tradiční dřevěnice. Zeď, vyrobená zdánlivě ze starého, červotoči prolezlého dřeva je složená z plastových desek imitujících dřevo. Když chce divák vstoupit, aby se podíval, co je uvnitř či na druhé straně, desky se díky fotobuňce jako žaluzie otočí a divákovi nastaví ten stejný pohled, který viděl před vstupem. Obraz tradice se ukáže jako plochá, marná honba za iluzí autentičnosti. Zůstává jen obraz-simulakrum. Vstoupit nelze, jakkoli se o to snažíme. Toto zajetí v liminálním stavu věčného přechodu zdůrazňuje janusovský charakter Džadoňovy tvorby. Tvorby rozprostřené mezi tradicí a modernou, dědictvím minulosti a výhledem do budoucího času.

³⁴⁰ <https://www.galeriejeneni.cz/2009/tomas-dzadon-uzemi-nikoho/>

3.4 SOCIÁLNÍ PARTICIPACE A POHYBLIVÝ OBRAZ

Jedním z cílů, které jsem si vymezil na začátku disertační práce, bylo zmapovat, kde konkrétně a jakým způsobem se na současné umělecké scéně objevují reference k folkloru, respektive k tradiční venkovské kultuře. Zmapování fenoménu může výrazně pomoci s jeho interpretací a identifikací jeho pozice jak v umění, tak také v sociálním kontextu. Poměrně brzké zjištění, že se jedná o komplexní a široce rozšířenou praxi nabývající různých podob napříč mediálním spektrem, mne přivedlo k otázce po adekvátní struktuře, v jejímž rámci bych v disertaci popsal jednotlivé projevy tohoto heterogenního komplexu. V případě umělkyní a umělců, kteří pracují většinou v médiu malby nebo sochy, se až na výjimky jevílo strukturování kapitol podle užitého média jako samozřejmá volba. V případě méně tradičních médií jako jsou pohyblivý obraz (video, film), sociálně-participativní nebo performativní umělecké formy je situace o poznání složitější. Umělkyně a umělci, jejichž tvorbou jsem v tomto prostoru zabýval, často prostupují hranice z jednoho média do druhého. Najdeme tu případy projektů, kde je třeba výstupem hraný film, který se přitom opírá o participativní práci s lokální venkovskou komunitou. V takových situacích jsem si nebyl jistý, zda ho zařadit do kategorie video nebo k participativním projektům. Zároveň totiž existují případy, kdy spadá celková praxe konkrétní umělkyně/umělce buďto čistě do oblasti videa, nebo naopak do sociální participace. S videem jsou navíc poměrně často spojené i performativní formy, které mohou tvořit určitou část celkového díla a přesáhnout tak do další mediální oblasti.

Aby byla situace ještě složitější, nacházíme u současných děl v nastíněném prostoru *video – performance – participace* jeden nový a velmi podstatný aspekt. Tím je reflexe sociálních věd v umělecké praxi. Reflexe především těch oborů, které se opírají o metody *terénního výzkumu*³⁴¹. Tradičně sem patří kulturní a sociální antropologie, etnografie, případně sociologie, které mají společný zájem na hlubším poznání kultury a zákonitostí sociálního života v historickém i současném kontextu. Reflexe sociálněvědních přístupů v umění se často označuje jako „antropologický obrat“, přičemž u nás je velmi zřetelný právě v oblasti *video – performance – sociální participace*³⁴².

Vidíme, že kromě přítomných odkazů k tradiční lidové kultuře, tu vyvstává další dimenze vzájemných souvislostí a potažmo další důvod, proč tato díla analyzovat v rámci společné, nicméně dílčím způsobem strukturované, skupiny. Proto jsem v tomto oddílu zvolil hybridní přístup založený na prostupnosti mediálních hranic a opírající se spíše o asociativní souvislosti mezi tvorbou jednotlivých umělkyní a umělců. Tyto souvislosti mají buďto povahu mediální (pohyblivý obraz), nebo formální (sociálně participativní přístup), anebo teoreticko-metodologickou (reflexe sociálních věd). V případě projektů některých umělců mohou být tyto souvislosti paralelně přítomné ve všech třech podobách.

Oddíl tedy začnu u sociálně-participativních forem umění, kde se po roce 2000 do současnosti objevilo několik silných ženských uměleckých osobností (mj. Kateřina Šedá), a kde bylo zároveň možné nalézt ve všech mnou zkoumaných případech i zřetelné odkazy k sociálním vědám. A to jednak ve formě kombinace umělecké praxe s antropologickým výzkumem (Sonya Darrow), nebo formou odlehčené parafráze etnografických výzkumů (skupina Czechia), případně jako kombinace etnografického dokumentu a osobní appropriace lidových tradic (Lucie

³⁴¹ Pravděpodobně i díky jisté analogičnosti s tzv. uměleckým výzkumem.

³⁴² Určitě by sem patřilo i médium fotografie nebo instalace, které především v zahraničí často staví na odkazech k antropologii. Nicméně je tento trend stále častěji vidět i u na tuzemské umělecké scéně.

Králíková nebo Tereza Bušková). Specifickou tvorbu těchto umělkyň, pro niž jsou charakteristické analogie s antropologickými přístupy, nazývám termínem *divoká antropologie* (*rogue anthropology*), což vysvětlím dále v textu. Přes tvorbu Terezy Buškové se přesunu do oblasti videa k práci Martina Duška (s prvky participace a performance); dále k filmovým experimentům Petra Šprincla, který aplikuje také prvky sociální participace; až k videím Slávy Sobotovičové, anebo k tvorbě Pavla Jestřába a Daniely Baráčkové, pro které je video samonosným médiem schopným zcela autonomní výpovědi bez nutnosti přesahů k jiným oborům³⁴³.

3.4.1 SOCIÁLNÍ PARTICIPACE JAKO „ROGUE ANTHROPOLOGY“

Participativním umění, obratem ke spolupráci, respektive sociálním obratem v českém umění se zevrubně zabýval Jan Zálešák v knize *Umění spolupráce*³⁴⁴. Dává ho do souvislosti se společenskými a politickými procesy, které jsem velmi stručně nastínil v teoretickém úvodu práce. Tvorba, kterou bych rád představil v této sekci, souvisí především s komunitním obratem v našem umění na přelomu devadesátých a nultých let³⁴⁵. Mezi mnoha formami umělecké práce/spolupráce orientované na společnost vně umělecké scény, mne zaujaly projekty několika umělkyň, respektive uměleckých skupin, spočívající v práci s lokálními venkovskými komunitami (nicméně ne ve všech případech). Ve svých projektech, které pokrývají období od počátku nultých let až po současnost, nezávisle na sobě aplikovali metody a formální přístupy blízké antropologickému terénnímu výzkumu. Nicméně každá z těchto umělkyň, přistupuje k antropologickým (etnografickým) metodám z jiné pozice, od jejich vědomé a odborně relevantní aplikace (interdisciplinární přístup), přes jejich záměrně intuitivní využívání v rámci umělecké licence až po uměleckou parafrázi a nadsázku. Ve všech zmíněných případech také platí společný jmenovatel odkazů k venkovské lidové kultuře, stejně jako prvek reflexe lokální (též vlastní subjektivní) identity. Až na výjimku americko-české umělkyně Sonyi Darrow³⁴⁶ se jedná o velmi neortodoxní přístupy k antropologii. Tyto typy umělecké přístupy pracovně nazývám „divokou antropologií“ (*rogue anthropology*). Svým způsobem ilustruji tezi o občasně užitečnosti nedodržování pravidel vědy či jejich překračování, jež může být paradoxně k užitku i v rámci interdisciplinární oborové spolupráce mezi uměním a vědou.

Vesnice Kateřiny Šedé

Kateřina Šedá (*1977) patří mezi naše nejznámější umělkyně. Díky specifickému rukopisu je z mnou uváděných příkladů právě ona asi nejčastěji dávána do souvislosti s antropologickým přístupem. Jak uvádí Jan Zálešák³⁴⁷, práce s venkovskými a maloměstskými

³⁴³ Ačkoli i jejich tvorba má mnohem více vrstev (viz předcházející oddíl věnovaný malbě (s...)).

³⁴⁴ ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. Praha - Brno: VVP AVU – MU, 2011.

³⁴⁵ Tamtéž, s. 186-200.

³⁴⁶ Ačkoli i v jejich projektech, které se snaží respektovat vědecká paradigmatata, jde ve výsledku o subjektivní umělecké vidění světa, kde hrají značnou roli emoce i estetika. V pozitivním slova smyslu tak lze i její práci řadit mezi to, co nazývám *rogue anthropology*.

³⁴⁷ ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*, s. 218–219.

komunitami se pro ni stala charakteristickou již v průběhu studentských let. Při přípravě magisterského projektu *Nic tam není* (2003) dospěla k metodě podobné antropologickému zúčastněnému pozorování. Tu použila také u akcí *Od nevidím do nevidím* (2011–2015) nebo *Nedá se svítit* (2010–2019) a v dalších, kde vstupovala do prostředí na pomezí vesnice a městské periferie, ze kterého sama pochází³⁴⁸. Její aplikace zúčastněného pozorování může odkazovat na antropologický přístup. Nicméně ačkoli v přípravných fázích spolupracuje s odborníky a pročítá akademické texty, často zjišťuje, že pro ni mají nulový přínos při vstupu do terénu. Paradoxně za přehlížení teoretického diskurzu bývá Kateřina Šedá kritizována. Její dílo je totiž v duchu toho, co označují za rogue anthropology, ukotveno v subjektivní, dlouhodobé a ano, téměř antropologické, zkušenosti bytí mezi lidmi³⁴⁹. S těmi následně vstupuje do hry, přičemž pomyslným „pánem dračího doupěte“ je v prvé řadě ona. Na těchto, pro někoho příliš vernakulárních či manipulativních, formách Šedá buduje nové ekosystémy, které mají blízko ke kolektivním rituálům. V jejich centru stojí téměř religiózní zkušenost účastníků zakoušená skrze znásobení všedních činností v nevšedním kontextu, stejně jako zážitek nově utvářených vztahů, jejichž je umělkyně sama součástí³⁵⁰. O podobných aspektech se ovšem málokdy píše. Někteří jí vyčítají malou sociální citlivost či nedostatečnou angažovanost v kontextu aktuálních tendencí. Nicméně vzhledem k tomu, jak často se v zahraničí objevují projekty na hraně aktivismu, antropologie a umění, je právě mimo domovinu ceněná pro svoji jinakost. V našem prostředí, kde se spolupráce se sociálními vědami teprve etabluje, je navíc velká poptávka po participativních projektech vycházejících z etiky sociálních věd. Přístup Kateřiny Šedé jde však proti tomuto proudu.

Doposud nejkontroverznější reakce vzbudila akce *Brnox*, realizovaná ve vyloučené brněnské lokalitě obývané z části romskou komunitou. Právě tady se asi nejvíce ukázaly možné slabiny v jejím přístupu. Otázky ohledně interpretace stejnojmenné knihy³⁵¹ vzbudily kritiku ze strany některých romských aktivistů a části akademické i umělecké obce³⁵². Většina z nich totiž očekávala jiný výstup. Místo demytizace lokality a boření stereotypů se údajně umělkyni povedl pravý opak. Je však třeba vzít v úvahu, že Kateřina Šedá, ačkoli pracuje s tématy normálnosti a všednosti, nachází vždy prvky, které naopak normálnost a všednost narušují. Tam, kde se zdá, že panuje království konformity, je Šedá schopná metodou násobení nebo vytržením z kontextu vystavět pomocí „banálních“ prvků transcendentální prostor, který je zároveň obrazem reálného místa a jeho identity. Díky důrazu na osobní zkušenost je to obraz vždy do určité míry subjektivní, ačkoli se opírá o množství dat sesbíraných v terénu. S vlastní subjektivitou se ostatně smířila i antropologie již v 70. letech. Ale oproti vědě umělkyně pracuje také s prožitkem metafyziky všedního, často skrze svébytný humor. V případě *Brnoxu* brzy odvrhla ryzí zaměření na mapování historie domů nebo paměti zajímavých osobností, k čemuž směřovala její spolupráce s Muzeem romské kultury či s antropologií na FSS MU, a věnovala jim jen část knihy. Ve finále zohlednila vlastní dlouhodobě budovanou zkušenost s lokalitou a situace, ke

³⁴⁸ Nabízí se tu analogie s antropologickou metodou autoetnografie, nebo podobnost s přístupem tzv. domorodých antropologů provádějící výzkumy ve vlastních komunitách.

³⁴⁹ viz KOSUTH, Joseph. The artist as anthropologist. *The Fox* (1). New York, 1975.

³⁵⁰ Informace z osobního rozhovoru s účastníky projektu v Bedřichovicích v roce 2014 a z rozhovoru s Kateřinou Šedou v roce 2017. Je to zřejmé i z dokumentu Jana Gogoly mladšího *Kateřina Šedá: Jak se dělá mýtus* (2013).

³⁵¹ ŠEDÁ, Kateřina, PALÁN, Aleš a FAULEROVÁ, Lucie. *Brnox. Průvodce brněnským Bronxem: Akce Kateřiny Šedé*. Brno: Kateřina Šedá/Tripitaka, 2017.

³⁵² Publikace získala v roce 2017 ocenění Magnesia Litera za publicistiku. V roce 2020 uvede divadlo Husa na provázku její dramatisaci.

kterým by se sociální věda vztahovala jen s obtížemi³⁵³. Výsledek přesáhl formát běžného průvodce a vzbudil ovace i pohoršení. Jak následně poznamenal sociolog Pavel Barša, došlo tu ke střetu protichůdných očekávání různých skupin. Dílo ale nehodnotil negativně. S vědomím, že jde o uměleckou akci, poukázal na možnost vzájemného obohacení novými podněty užitečnými pro lokalitu i pro ty, kteří ji dosud neznali³⁵⁴.

Zatímco práce s identitou – místa, skupiny (rodiny) či lokální komunity – patří trvale mezi nejviditelnější vrstvy umění Kateřiny Šedé, spojitost s folklorem nebo tradiční lidovou kulturou nemusí být již tak zřejmá. Ačkoli prvoplánově nepracuje s odkazy k tradicím, je tam tento prvek stabilně přítomný, a to skrze obraz vesnice, s nímž umělkyně trvale pracuje.

Na můj dotaz, co pro ni znamená vesnice, reagovala:

*„Tos mi položil strašně těžkou otázku. Pro mě je to společenská hra, vesnice. A snažím se to ve všech těch pracích definovat. Já si myslím, že to je moje skutečné téma. Mě vlastně město vůbec nezajímá. Je strašně to takto přiznat, ale já jsem se přistihla, že pokaždé, když v nějakém jsem, tak tam pořád hledám něco takového, tu vesnici. I možná proto to takhle dělám řadu let, že se snažím přijít na to, jaká je vlastně vesnice. A určitě je to místo, kde se všichni znají. Ale to dneska už není pravda. ... Ale pro mě ta představa toho místa, kde všechny znáš a oni znají tebe a dokážeš odhadnout cíl jejich cest, je strašně vzrušující věc. A mám pocit, že to není mapovaný zajímavým způsobem. Myslím, že v našem oboru vůbec. Bud' se vyskytují nějaký komunitní projekty, který nejsou moc zajímavý a myslím, že je dělají daleko líp přímo ti lidi na nějakých vesnicích, než lidi, kteří přijdou zvenku. A nebo jsou to nějaký festivaly, který jsou založený lidma zvenku...“*³⁵⁵

Z její odpovědi je zřejmé, že obraz vesnice vztahuje tomu, co Anthony Giddens³⁵⁶ nazývá tradiční společností. Ty nejdůležitější rysy společnosti fungující na principu tradic v rurálním prostředí totiž nesouvisí s krojem a bohatým folklorem, ale právě s rysy sociální organizace a sepjetím s lokalitou (všichni se tam znají, mají tam hluboké kořeny). Hned první věc, o které se umělkyně zmínila je také společenská hra. Tedy jistá pravidla fungování v takové komunitě, jak o nich hovoří též Giddens. Pravidla daná jednak historickou kontinuitou něčeho, co prostě funguje, a dále řadou ritualizovaných aktivit spojených jak se sociálním tak spirituálním životem tradiční vesnice. Dá se říci, že jejich mizení, nebo spíš nepřítomnost v lokalitách, které bývaly vesnicemi, ale staly se dnes již periferiemi velkých měst, jsou pro Kateřinu Šedou aktivizační základnou, na jejímž povrchu se snaží konstruovat nové rituály a tradice. Sama ostatně z takové původně velmi tradiční vesnice přeměněné v městskou periferii pochází. Brněnská Líšeň i sousední vesnice, ve kterých realizovala své první projekty (*Nic tam není*), jsou případy *par excellence* marginalizované původně venkovské komunity.

Umělkyně v rozhovoru vzpomínala, že od malička hledala identitu své vesnice skrze to, co nazývá hrou. Přemýšlela, na co si budou hrát, jaká ta hra bude a vždy se do těchto her snažila zapojit, jak rodinu, tak své sousedy (například projekt *Výstava za okny*, 2001). O hledání vztahu k místu, také skrze vztah k minulosti a k předkům (další podstatný rys zmíněný Giddensem u tradičních společností), svědčí zřejmě první projekt Kateřiny Šedé, realizovaný na ještě začátku studia na pražské akademii. V rámci akce *Bezdomovec* (2000) chodila po několik nocí spát na

³⁵³ Téměř denně se pohybovala v lokalitě po dobu jednoho roku, hovořila a navazovala vztahy s místními lidmi, dělala průzkumy i skrze tým spolupracovníků a kolegů.

³⁵⁴ Artyčok – *DISKUSE NAD PUBLIKACÍ BRNOX / PRŮVODCE BRNĚNSKÝM BRONXEM*, dostupné z <https://artycok.tv/38482/diskuse-nad-publikaci-brnox-pruvodce-brnenskym-bronxem>

³⁵⁵ Viz rozhovor s Kateřinou Šedou v přílohách disertace.

³⁵⁶ GIDDENS, Anthony. *Důsledky modernity*. Praha: Slon, (3. vydání), 2010, s. 92-93.

hřbitov na hroby rodinných předků s cílem zjistit, co se jí bude zdát, a své sny posléze zapisovat. Tento projekt, který dnes považuje za „mladickou nerozvážnost“, má blízko k některým folklorním magicko-religiozním praktikám – doptávání se předků, snaze vstoupit s nimi do kontaktu skrze místo. Tuto vazbu na tradice a předky dával do jasného kontextu s ukotvením osobní i kolektivní identity sociolog Alfred Schütz³⁵⁷.

Dalším typickým fenoménem spojeným s tradiční venkovskou kulturou jsou různé svátky a s nimi spojené rituály. Jak jsem již uvedl, pro Kateřinu Šedou, je samotná podstata vesnice spojená se hrou (tedy rituálem), do které se v řadě případů snaží zapojit nějakou formu vyjímečné situace-akce (tedy svátku), na které by se mohli podílet všichni účastníci její hry.

„Ale, když třeba v Ponětovicích všichni dělali totéž, tak to pro mě byl svátek. To, co se tam stalo. Byl to vlastně svátek i rituál. Že to chtěli zopakovat a tak.“

K praxi zavádění svátků v rámci svých projektů se opakovaně vracela (např. *Dejte mi svátek!*, 2012; *Svátek po svátku I.*, 2016; *Svátek po svátku II.*, 2017). Přitom se nijak nesnažila vycházet z etnografických inspirací a odborných prací na toto téma, nýbrž se řídila vlastní intuicí, tím je pro ni hlavním hnacím motorem v přístupu k hledání lokální identity. Jak ostatně bohatě dokládá sociologická a antropologická literatura³⁵⁸, propojení místa a komunity skrze různé svátky a tradice vytváří silný časoprostorový vztah, na kterém staví všechny formy identity v tradičních společnostech.

Mezi nepřeberným množstvím akcí Kateřiny Šedé nicméně najdeme minimálně jeden dlouhodobý projekt, v jehož rámci umělkyně pracovala s přímým odkazem k tradiční lidové kultuře, konkrétně k lidovému kroji. Tím projektem je *Nedá se svítit*³⁵⁹, realizovaným v letech 2010–2019 v moravských Nošovicích. Vesnici silně zasáhla a proměnila nedávná výstavba obří automobilky Hyundai. Místní obyvatelé, ačkoli řada z nich se stavbou nesouhlasila, se nedokázali sjednotit a proti projektu postavit. Vybudování továrny mělo velmi negativní dopad na místní komunitu, která se v důsledku prakticky rozpadla, řada lidí se odstěhovala a ti co, zůstali spolu přestali v mnoha případech komunikovat. Díky nové výstavbě byla narušena i původní urbanistická struktura vesnice, do které zasáhl val vybudovaný okolo objektů továrny.

„Pokud se chcete dostat k sousedovi, kam jste před pár lety došli za deset minut, musíte počítat s hodinou času. Místní se tak ocitli vně nepřístupného kruhu, vzniklo místo s chybějícím středem. A chybějící střed se v místě stal hlavní překážkou...“

...Rozhodla jsem se přijít na to, jak obyvatele skrz chybějící střed spojit a tím najít cestu z kruhu ven. Během deseti let vznikl návrh nového místního oděvu, jehož hlavním vzorem se stala díra uprostřed krajiny a na jehož vizuální podobě se během deseti let podílela řada místních obyvatel všech věkových kategorií. Postupně jsem tento vzor „díry uprostřed krajiny“ rozšířila na další prvky v domácnosti (povlečení, ubrusy, utěrky, tašky, chňapky atd.) a tím vytvořila kompletní VÝBAVU PRO NEVĚSTU Z NOŠOVIC. Ta do manželství už nepřináší úrodnou půdu, která se po generace dědila, ale pouze díru uprostřed kdysi malebné krajiny.“³⁶⁰

Myšlenka na zmíněný návrh nového místního oděvu – kroje přitom nevzešla od umělkyně, ale od místních lidí na základě reakce na materializaci umělčiny vize chybějícího středu lokality formou ručně vyšíváného textilního ubrusu s prázdným kruhem uprostřed. Místní

³⁵⁷ Známy je jeho citát, že člověk se stává v novém prostředí cizincem, protože hroby a minulost se nedají přenést.

³⁵⁸ GIDDENS, Anthony. *Důsledky modernity*. 2010.

³⁵⁹ Viz informace k projektu na stránkách umělkyně (<https://www.katerinaseda.cz/>)

³⁶⁰ <https://www.katerinaseda.cz/>

učitelka na to reagovala tak, že je to krásné a že to mohlo být prvkem místního kroje, o kterém už dlouho uvažuje, neboť obyvatelům Nošovic něco takového chybí. Navzdory umělcině poznámce, že by se takový kroj nehodil do vesnice, která se rozkládá podél frekventované silnice a uprostřed ní stojí továrna. Učitelka odporovala, že takový kroj se tam naopak hodí, že koresponduje s místem a hrdě by jej nosila. Přímou pak umělkyni vyzvala, jestli by nechtěla něco takového udělat³⁶¹. Kateřinu Šedou to motivovalo k vytvoření nejprve sukně a následně dalších prvků (šátky, límec, stuhy) nového místního kroje. Jejím cílem bylo, aby místní začali kroj v ideálním případě skutečně používat. Jeho prvky, šátky vytvořené ve spolupráci s lidmi z Nošovic, Šedá vystavila v roce 2012 v brněnské galerii Off Format³⁶². V dalších letech projekt za účasti aktérů zvenčí i s místními lidmi rozvíjela v podobném duchu hledání společných vazeb a identity, která by znovu propojila a oživila místní komunitu (například skrze nové místní „tradiční“ jídlo).

V kontextu celého díla Kateřiny Šedé je třeba zdůraznit, že její práce s odkazy k tradiční lidové kultuře a k vesnici není ani prvoplánová, ale ani výrazněji ukotvená v autorském záměru. Kateřina Šedá nedělá cílené rešerše v etnografické nebo antropologické literatuře, navzdory tomu, že příležitostně s odborníky v oblasti spolupracuje a svým přístupem k terénnímu výzkumu vstupuje mnohdy výrazněji do komunity než samotní antropologové a etnografové. V tomto smyslu je dobrým příkladem mého pojetí *divoké antropologie*, které může být obohacující i pro odborníky ze strany vědecké obce³⁶³. Její stále znovu konstruované metaforické vesnické kolektivy a nové tradice (ať už se realizují v prostředí skutečného venkova nebo na pařížském předměstí) nejeví žádné znaky nostalgie po starých časech, ani snahu o rekonstrukce „starých dobrých časů“. Konexe k tradicím nebo vesnici v její tvorbě vyvstávají jaksi mimochodem, intuitivně vyvěrají ze samé podstaty umělkyni osobnosti, rodinné historie a původu, podvědomě se odráží ve všem, co Kateřina Šedá dělá a čím je.

Sonya Darrow, v roli strážkyně kulturního dědictví

Opačný přístup k tradicím, než nacházíme u Kateřiny Šedé, představuje Sonya Darrow, americko-česká umělkyně, která se na rozdíl od Kateřiny Šedé snaží vědomě zapojovat sociální teorii, etiku i relevantní etnografické metody do svých uměleckých projektů. Ohledávání vlastní identity a rodinných kořenů skrze umělecký výzkum přivedlo Sonyu v roce 2014 do České republiky. Neuralgickým bodem pro ni však zůstává oblast okolo Cedar Rapids v Iowě, odkud pochází. Ve městě, které se v 19. století stalo klíčovým kulturním centrem českých a slovenských imigrantů, dnes sídlí *National Czech & Slovak Museum & Library*. Umělkyně s touto institucí dlouhodobě spolupracuje v roli kurátorky i umělecké etnografky. Dokumentuje a zpracovává pro ně projevy tradiční kultury³⁶⁴ a identity česko-slovenských krajanů žijících jak v

³⁶¹ viz video v profilu výstavy *Nedá se svítit* na stránkách galerie Off Format (<http://www.offformat.cz/1369/vystavy/2012/katerina-seda/>)

³⁶² PELOUŠKOVÁ, Klára. *Jak se žije nošovickým v krojích? Nevíme*. Artalk, 24. 10. 2012, recenze výstavy (<https://artalk.cz/2012/10/24/jak-se-zije-nosovickym-v-krojich-nevime/>)

³⁶³ Jak ostatně dokládá několik etap spolupráce antropoložky Evy Šlesingerové s Kateřinou Šedou, nebo již zmíněný komentář Pavla Barši.

³⁶⁴ Překvapivě silně se tu udržely prvky krojů, dále rozvíjené v místních podmínkách, a obecně i „lidového“ textilu; folklorní slavnosti, které by z našeho úhlu pohledu, budily pozornost (například

Cedar Rapids, tak i v širším rurálním okolí. Není to náhoda, protože její rodina má z otcovy strany české kořeny – jeho předkové přišli do Iowy na přelomu 19. a 20. století z venkova v blízkosti Sušice. Rodina si do současnosti udržela velmi silné povědomí české, respektive česko-americké identity a silný vztah k „národním“ tradicím. Navzdory multietnickým kořenům Sonyi Darrow, je to především reflexe české vrstvy osobní identity a mapování kořenů v kontextu celé komunity, které hrají zásadní roli v její umělecké tvorbě. V tomto kontextu nezapadá do kategorie „rogue anthropology“, jak jsem o ní psal v úvodu k tomuto oddílu, spíše reprezentuje institucionálně uznanou symbiózu antropologických a uměleckých přístupů. Že v tomto směru hodlá i nadále pokračovat dokazuje její aktuální studium kulturní sociologie na Fakultě sociálních studií Masarykovy univerzity.

Na počátku její tvorby, která kombinuje umění s etnografickým terénním výzkumem i muzejní prezentací, stála událost z roku 2008. Město Cedar Rapids tehdy postihly katastrofální povodně, které zdevastovaly čtvrtě od počátku osídlené potomky Čechů a Slováků, kteří přišli do Iowy v devatenáctém a na počátku dvacátého století. Poškození bylo rozsáhlé a většina zasažených domů musela být zbourána, lidé přesídleni. Umělkyně následně realizovala pro muzeum projekt záchranné antropologie s uměleckým přesahem pod názvem *(319)Czech*³⁶⁵. Cílem byla dokumentace paměti místa skrze příběhy a artefakty lidí, kteří ho před povodní obývali. Sesbíranému materiálu Sonya dávala nový život v instalacích, textilních brikolážích a především performativní formou skrze vlastní osobu. Mnoho získaného materiálu má formu textilních součástí z domácností a oděvů, ze kterých vytváří svébytný „kroj“, jehož prvky jsou nabitě pamětí původních majitelů. Ať už při práci s textilem, artefakty nebo s živými lidmi, je pro Sonyu vždy důležitá konceptuální výstavba sítě vzájemných vztahů mezi jednotlivými složkami. Tento přístup dává vyniknout „ornamentům“ vystaveným z nalezených nebo zapůjčených předmětů, audionahrávek, dokumentů, fotografií, včetně akcí samotné autorky.

Název *(319)Czech* přijala za své alter ego, pod kterým vystupuje i v návazném projektu *Stezky/Pathways* zaměřeném na další krajanské komunity v Iowě³⁶⁶. S většinou darovaným materiálem sahajícím od ekofaktů, artefaktů a dokumentů, přes orální historii ke zvukové mapě „neviditelné krajiny“ pracuje na bázi téměř animistických principů s důrazem na zprostředkování vědění (knowledge). Jejich pomocí pak propojuje osobní zážitky, emoce a paměť lidí, kteří o sobě navzájem nevěděli. Podobně jako Šedá se tak sama stává součástí zkoumané reality. Bere ji i fyzicky na sebe ve formě kroje tvořeného z darovaných textilních součástí nabitých příběhy původních majitelů. Stává se jejich vypravěčkou, ochránkyní dědictví. Skutečnost, že touto cestou zkoumá a zároveň i formuje vlastní identitu, je zřejmá.

Etnografický charakter projektů Sonyi Darrow, ohledávání kolektivní identity a paměti ukazují oproti přístupu Kateřiny Šedé odlišnou dimenzi spolupráce mezi antropologií a uměním. Dimenzi, která u nás není běžná (často je také intuitivně spojována s nacionalistickými tendencemi), ale stále častěji na ni narazíme v rámci postkoloniálního diskurzu při spolupráci umělců a institucí v anglosaském světě.

festival hub) nebo povědomí jakýchsi „českých“ a „slovenských“ osobních vlastností a přístupu ke krajině, historii a kultuře. V jistém smyslu se česká tradiční lidová kultura udržela v Iowě déle, přičemž se dále proměňovala ve značně jiném kontextu než u nás.

³⁶⁵ Číslo 319 je telefonní předvolba pro oblast východní Iowy osídlenou potomky českých a slovenských imigrantů. Do USA přicházeli v několika vlnách od 19. století a usazovali se především v úrodných oblastech Středozápadu, přičemž Iowa jim v mnohém připomínala krajinu vlasti, ze které vyšli.

³⁶⁶ DARROW, Sonya. *Stezky / Pathways*, Cedar Rapids/Brno, 2017.

Czechia

Projekt *Czechia* vznikl v roce 2017 jako spolupráce oděvní designérky Kateřiny Plamitzzerové, fotografky Michaely Karásek Čejkové a původně krajinné architektky, dnes stále více etablované umělkyně, Lucie Králíkové. S přístupem Kateřiny Šedé je poji svěbytné pojetí humoru a důraz na specifická data z terénu, která umělkyně sbírají v rámci záměrně ironizovaných „antropologických výzkumů“, které někdy nazývají prostě výlety. V rozhovoru³⁶⁷ mi přiznaly, že vše začalo společnou zálibou v bizarních fenoménech spojených s objevováním netradičních, vlastně antituristických, zákoutí Česka. Tato místa, viděná optikou současného velkoměsta, nabývají nového exotického kouzla, podobně jako venkov pro národopisce v 19. století. *Czechia* je ironický etnografický projekt, který však necílí na horské roubenky, ale vystačí s periferií Ostravy, zkoumáním ducha nových Sudet či kempové³⁶⁸ atmosféry hasičského bálu v Kutné Hoře. Ačkoli je ironie v akcích *Czechia* všudypřítomná, umělkyně přiznávají také skutečný zájem o lokální folklor, historii a paměti, které zohledňují při sběru materiálu. Ostatně spolupracují externě i s historikem. Forma sběru nebo charakter artefaktů mají však záměrně daleko k tradičnímu etnografickému pojetí a mohly by být považovány za výraz postmoderní ironie. Ale, jak dokládá zájem o podobné fenomény například u fotografa Aleca Sotha (projekty mezi *white trash* Američany³⁶⁹), „etnograficky pokleslé“ objekty a situace mají dnes velkou výpovědní hodnotu i v antropologii. Také *Czechia* se do značné míry opírá o fotodokumentaci: portréty lidí (odkazují k vizuální antropologii) nebo jen momentky focené třeba na mobil. Je důležité zmínit, že záměrem *Czechia* není výsměch místním ani provokace. K navštěvovaným lokalitám mají pozitivní vztah, k místním lidem respekt a skrze svou práci se snaží ukázat specifickou krásu, netradiční *genius loci*. Podle vlastních slov je pro ně důležitý prvek bezprostředních vlastních zážitků a autentických zkušeností s navštívenými místy. Přiznávají, že jejich cesty mají velký dopad i na ně samotné, prostřednictvím propojování s místy, s příběhy lidí a potažmo s celým lokálním ekosystémem (sic) i historií. Podobně jako Sonya Darrow, záměrně skrze svou práci přetvářejí také vlastní identitu a pohled na svět³⁷⁰. Jsou součástí svého díla.

Uměleckým přístupem je pro mne *Czechia* čistým příkladem „divoké antropologie“. V online manifestu³⁷¹ popisují svou metodu jako pozorování místních lidí a snahu o zachycení lokálních specifik formou ironického výzkumu. Jedním z cílů, který se také objevuje při všech jejich „expedicích“, je tvorba kroje. Ten je inspirován místními zážitky a artefakty, tedy na podobném principu, se kterým pracoval Kateřina Šedá při tvorbě nového kroje pro Nošovice, nebo Sonya Darrow při tvorbě svého osobního kroje sestávajícího z artefaktů získaných v průběhu terénního sběru. Umělkyně mají každá ve svém oboru poměrně značné renomé, a tak i jejich výstupy v rámci *Czechia* jsou víc než uměleckým humorem. Dnes už etablovaná oděvní

³⁶⁷ Rozhovor byl veden 27.2.2018 v návaznosti na výstavu *Czechia Now* v Českém centru v Londýně.

³⁶⁸ Ve smyslu anglického slangového výrazu „campy“ pro absurdně přehnané, kýčovitě umělé či afektované prvky (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/campy>); dnes běžně užívané slovo i v češtině, většinou ve vztahu k béčkovým hororům.

³⁶⁹ <https://alecsoth.com/photography/>

³⁷⁰ viz rozhovor v přílohách disertace.

³⁷¹ *Czechia* má aktuálně jedinou online prezentaci formou facebookové stránky. Dostupné z https://www.facebook.com/pg/Czechia-305377119915828/about/?ref=page_internal

designérka Kateřina Plamitzerová má jako absolventka ateliéru Liběny Rochové blízko k lidovému kroji. Michaela Karásková zase těží z reflexí etnografické portrétní fotografie v současném umění, navzdory ironickému pojetí jejich „výzkumů“ přistupuje k fotografické složce společné práce s vážností. Lucie Králíková se zaměřuje na práci s orálním folklorem, lokálními historií a vazbou mezi člověkem a rostlinami. Nejde tedy jen o ironii, ale naopak o aktuální témata v současném uměleckém diskurzu. K jejich práci patří i publikace, analogie vlastivědných brožur, zpracovaných s důrazem na současnou vizualitu, trendy ve fotografii a v designu. Není proto divu, že pravidelným výstupem „expedic“ jsou výstavy, například na Designbloku, v Českém centru v Londýně nebo v galeriích jako je GASK a ostravské Plato. Ostatně poslední akce *Czechia* byly již iniciovány na pozvání galerií. Cílem projektu je postupně zmapovat celé Česko.

Díky přiznaně „pseudoantropologické“ metodě a ironii se umělkyně vyhýbají možným kolizím s očekáváním akademické obce. V jejich případě se též nejedná o aktivistický umělecký přístup. Skrze svou tvorbu nechtějí řešit problémy zkoumaných komunit, tudíž se nedostávají do konfliktů s agendou angažovaných antropologů nebo zainteresovaných umělců. Zároveň svým přístupem postihují důležité momenty a fenomény, které jsou potenciálně cenné i pro oblast sociálněvědních oborů. Tuto ambivalentní schopnost „divoké antropologie“ zachytit věci těžko postižitelné pro současný diskurz sociálních věd vystihují slova socioložky Kateřiny Liškové:

„Umění i sociologie mě baví nejvíc, když z nečekaných perspektiv nahlížíjí to, co je tak úmorně přítomné kolem, že už to ani nevnímáme, nebo naopak to, co je tak skryté, že nám chybí slova a obrazy, jimiž bychom „to“ zachytili.“³⁷²

Efemér Lucie Králíkové

Mimo souvislost s projektem *Czechia* si zaslouží bližší pozornost také samostatná umělecká činnost Lucie Králíkové (*1981). Narodila se v Žatci, od sedmi let ale žila v Hodníně. Od malička měla ráda rostliny a v dětství ji silně ovlivnily výlety s babičkou do lednického zámeckého parku, nebo práce na zahradě a na poli u prarodičů na Hané. Vystudovala pak zahradní architekturu, běžnému navrhování zahrad se ale nevěnuje. V roce 2011 založila s Klárou Zahradníčkovou výtvarně-ekologickou platformu *Efemér*, která se prvotně zabývala upozorňováním na okolnosti a pozadí dovozu řezaných květin a hledáním alternativ k této praxi. Odpovědí jim byl vlastní floristický přístup zaměřený na lokální rostliny. Floristický charakter má projekt i dnes. Za dobu působení v *Czechia* se však její práce vyprofilovala do polohy mezi environmentální antropologií, folklorem a uměním. Logicky se tak proměnil do environmentálně-ekologického projektu i *Efemér*. Od roku 2015 jej vede sama, přičemž už nepracuje v tak ironickém kontextu, nýbrž zcela vážně zkoumá prostor uplatnění a přetváření tradic a spirituality v návaznosti na environment. Tato aktivita nachází i ohlas v současném

³⁷² Klodová, L. & Šlesingerová, E. & Lišková K. (2016). UV FAKTOR 3 Tři cykly Uměleckého výzkumu mezi FAVU VUT v Brně a FSS MUNI, Brno: Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění.

galerijním provozu (například výstavy v Galerii města Blanska³⁷³, Galerii TIC³⁷⁴ v Brně, Plato³⁷⁵ nebo Dukla³⁷⁶ v Ostravě).

Lucie se dlouhodobě zabývá krajinou, rostlinami a lidmi skrze paměť v kontextu aktualizovaných folklorních tradic. Jejím terénem je spíš místo a čas, než konkrétní komunita. Ráda už roky zkoumá, jakým způsobem se lidé v tradičním kontextu vztahovali k rostlinám, krajině a k přírodě. Zajímá ji fyzické bytí člověka v tomto prostoru – síť vztahů, které si po staletí vybudoval a jejich duchovní odraz v lidové, respektive katolické spiritualitě. Když jsem se jí ptal, jakým způsobem se dostala k tomuto tématu, odpověděla:

„Jak jsem krajinář, tak vnímám spojení já a krajina. Že do ní vcházím. Jsem nějaký poutník. Zajímá mě současný poutnictví, procházení krajinou. Někam směřovat. Co může být tím cílem. Je to takový poutnictví, průzkum, hledání stop...Říkám si, mě to zajímá ty tradice, protože já pracuju s rostlinama a chtěla bych si nastudovat, jaké ty kytky hrají role v tradicích. To bylo úplně prvotní. To byl začátek. Prostě, že mám rostlinu a chci najít co nejvíc témat, co se k ní váže. Kromě toho, že rostlina pochází z určitého místa, z určité krajiny, tak taky jaký k ní mají lidi vztah. Nebo, že měla nějakou minulost, historii. Mě prostě zajímala role té rostliny.“³⁷⁷

Tato prvotní motivace ji vedla k vlastnímu přímému zkoumání tradic v místech jejich konání. S foťákem začala objíždět události, o které se zajímají jen místní, nebo etnografové. Například tzv. vodění Jidáše na ve vesnicích na Vysočině.

„A tak jsem jela na Vysočinu do Bortovů a tam jsem viděla ty chlapy oblečený v těch slámových oblecích, jak se to děje. Masopust ve Vortové, to jsou ti slamění medvědi. Ale pak jsem si našla samozřejmě daleko víc těch tradic, kde ta rostlina hraje roli...“

...Já jsem tam jela kvůli tomu, jak vypadají ti medvědi nebo na velikonoce ten jidáš... Takže jsem tam jela a hlavně jsem se zúčastnila toho průvodu. Dostala mě ta atmosféra. Že jsem s těma lidma v jedné řadě. A ti kluci zpívají tu básničku. A chodí se od baráku k baráku. A teď ty baráky jsou samozřejmě z brizolitu, nebo mají barevný fasády. Babka tam kouká z okna a dá jim nějaký odměny. A teď vidím, jak ten kluk to nezvládá. Jak je to vlastně vysilující. Má na sobě dvacet kilo nějakýho materiálu, prostě nějakýho pazdeří smotanýho do rolky. Potí se a kolabuje. A oni mu dávají židličku a napájí ho z petky.“

³⁷⁸Svou do značné míry etnografickou metodu Lucie přetavuje v umělecké apropiace tradičních rituálů v městském prostředí (poutí, nebo například vázání svatojánských květů), nebo do workshopů, kterých se účastní stále více zájemců s okrohu umělecké komunity i mimo ni. Svá témata dokáže také zpracovat formou instalací z přírodních materiálů, ekofaktů, artefaktů získaných v krajině, nebo skrze vlastní prozaické texty a poezii.

Nedávno vydala spolu s kolegyní z Czechie, fotografkou Michaelou Karásek Čejkovou, knihu *Svatosti*, která představuje různé domácí tradice spojené s rostlinami v kontextu ročního

³⁷³ Alamo, 8. 12. 2018 - 27. 1. 2019 (<https://www.artmap.cz/lucie-kralikova-alamo/>)

³⁷⁴ ., Galerie Kontext (v rámci Galerii TIC), 29. 5. 2018 - 29. 6. 2018 (<https://www.artmap.cz/69414/>)

³⁷⁵ *Svatosti*, 2019 (<https://plato-ostava.cz/cs/Program/2019/10/Lucie-Kralikova-Efemer-Svatosti>)

³⁷⁶ *Grande Misericordia*, 30. 4. 2020 - 12. 7. 2020 (<https://www.artmap.cz/lucie-kralikova-grande-misericordia/>)

³⁷⁷ viz rozhovor v příloze

³⁷⁸ viz rozhovor s Lucií Králíkovou v příloze

období a přírody. Stojí za ní čtyři roky práce, kdy objížděli Čechy i Moravu, aby nacházely ty, kteří ještě často jinde zapomenuté zvyklosti vykonávají.

*„Inspirovala nás k tomu, mimo jiné, kniha *Obyčeje a slavnosti v české lidové kultuře od Evy Večerkové. S Lucií jsme si z ní vybraly tradice, které nás zaujaly, a na dané místo jsme se v čase, kdy se mají odehrávat, vydaly. Na obecním úřadu nás často odkázali na člověka, který zná podstatu daného zvyku, ale někdy se stalo, že jsme přijely a už nezůstal nikdo, kdo by nás o dané tradici mohl poučit*“³⁷⁹*

Jejich cílem nebylo vytvořit další etnografickou dokumentární knihu, ale celý cyklus jimi mapovaných tradic aktualizovat v současném estetickém duchu, který by byl citlivý také k původnímu prostředí. Záměrem celé práce Lucie Králíkové je vzbudit zájem u lidí ve městě o tradice a touhu, je v citlivé formě oživit také ve svém životě, ve své komunitě, ve městě. Ale také motivovat lidi, aby se vydali ven z města a inspirovali se na venkově, v krajině. Podle ní je důležité, aby měl každý člověk vztah k nějakému místu, k jeho minulosti a stal se jeho ochráncem.

„Mě vždycky zajímaly krajiny duchů. Spirituální vztah k místu, ke krajině. Pouť, kapličky v krajině, ve městě, votivní dar.“³⁸⁰

Mohlo by se zdát, že u Lucie Králíkové jde pouze o formu nostalgie a touhy po návratu k tradicím, nebo útěku z města. Ačkoli nostalgické pocity i lásku k tradicím přiznává, jde její snaha opačným směrem, obrací ke své generaci, k lidem žijícím ve městě a snaží se ukázat cestu k environmentálně příznivější budoucnosti skrze aktualizaci některých prvků tradičního života. Estetika i jazyk, který ke komunikaci svého poselství užívá je ryze současná a má řadu analogií i v zahraničí. Její umělecká cesta je spíše v počátcích a bude určitě zajímavé sledovat, jak se bude vyvíjet dál.

3.4.2 NA POMEZÍ FILMU, KOMUNITY A ANTROPOLOGIE

Rituály Terezy Buškové

Tereza Bušková (*1978) je česko-britská umělkyně trvale žijící v Birminghamu ve Velké Británii. Pochází z Prahy, ale v devadesátých letech odešla do Velké Británie, kde vystudovala obory Výtvarné umění (*Fine Art*) na Northumbria University v Newcastle Upon Tyne a Umělecký tisk (*Printmaking*) na Royal College of Art v Londýně (2007)³⁸¹. Důvodem, proč jsem ji zařadil do tohoto oddílu je, že se pohybuje v kontextu umělecké komunitní participace s odkazy k české a moravské tradiční lidové kultuře. Typické jsou pro ni také odkazy k etnografii, práce s uměleckým výzkumem a v jistých případech forma na pomezí uměleckého videa a etnografického dokumentu. Ačkoli působí a vystavuje v Británii, její práce se

³⁷⁹ Rozhovor s Michaelou Karáskovou k vydání knihy na stránkách Forbes (<https://forbes.cz/svatosti-pro-kazdeho-vychazi-vizualni-kniha-o-ceskych-tradicich/>)

³⁸⁰ viz rozhovor s Lucií Králíkovou v příloze.

³⁸¹ Viz internetové stránky umělkyně (<https://www.terezabuskova.com/>)

většinou vztahují k prostředí, ze kterého vyšla a domácím lidovým tradicím. Mediální prostor, který je jí blízký, sahá od videa, přes performativní formy až k fotografii, objektové tvorbě a k instalacím.

Na otázku, co ji přivedlo k tématu folkloru, mi umělkyně odpověděla, že svou roli tu sehrál jistý pocit odloučenosti od české kultury v zahraničí. Cítila potřebu se více vztáhnout ke svým kořenům. Konkrétní situace, která ji přivedla k inspiraci naší tradiční lidovou kulturou, byla vlastně náhoda.

„Pocházím z Prahy. Vyrůstala jsem ve městě a neměla jsem osobní vztah k folkloru. Vůbec. Takže úplně náhodou, bylo to asi v druháku na RCA, když se mi dostala do rukou kniha z jejich knihovny, která se jmenovala *National Costumes of Czechoslovakia*. Byla to taková velká kniha s barevnými fotkami krojů. Byla ze sedmdesátých let. To mě hodně oslovilo. Nejen ty fotky, ale také text. Doteď si pamatuju větu, že ty kroje neměly jen funkci estetickou, ale i léčivskou, magickou a erotickou. To mě prostě strašně oslovilo, fascinovalo a začala jsem víc hledat tím směrem do folkloru a do tradice rituálů.“³⁸²

Její rané práce byly jednak velkoformátové fotografie, ale též v pravém slova smyslu pohyblivé obrazy – *tableau vivant* – zpracované formou videa. Jejich motivy našla v inspiraci dávnými přechodovými rituály, jejichž prvky podle řady badatelů přetrvávají v tradičním venkovském prostředí – ve svatebních obřadech, o velikonočních svátcích, masopustu aj. Na vizualitu jejích fotografií i filmů měla vliv i surrealisticky podbarvená tvorba Sergeje Paradžanova (především jeho *Barva granátového jablka*, 1969), která se též do značné míry opírala o svět slovanské tradiční lidové kultury³⁸³.

Její absolventský projekt na Royal College of Art, zhruba devítiminutový film *Wedding Rituals* (2007)³⁸⁴, natočený na 8mm film, byl inspirován tradičními svatebními rituály, tedy tématem, ke kterému se ještě několikrát vracela. Už tady se objevuje pro ni symptomatická postava nahé, bíle nabarvené ženy, kterou ztvárnila herečka Zoë Simon. Bušková s ní pravidelně spolupracuje ve většině svých fotografických, performativních a filmových projektech. Hudební soundtrack k filmu vytvořila violoncellistka Bela Emerson, se kterou též spolupracuje do současnosti.

Další film *Forgotten Marriage* (2008)³⁸⁵ navázal na její snahu zkoumat otázky genderu, sexuality, identity a moci prostřednictvím odkazů k tradičním rituálům. Pro oba filmy je typická výrazná divadelní stylizace, staticnost záběrů a využití různých rekvizit a prvků tradičního lidového oděvu odkazujících k mytologické a sexuální symbolice. Interpretace obou děl není jednoznačná i díky významové ambivalenci spojené s přechodovými rituály.

Posun směrem k etnografickému dokumentu v její tvorbě znamenal třetí film *Spring Equinox* (2009)³⁸⁶. Bušková ho tentokrát natáčela na Moravě v Ratíškovicích u příležitosti velikonočních svátků. Příležitost natáčet v Ratíškovicích umělkyni zprostředkovala jedna místní žena, které se líbila její práce. Navrhla jí možnost zachytit tradiční zvyky spojené s velikonočními přímo v autentickém prostředí té vesnice. Ratíškovice spadají pod etnografický region slováckého Dolňácka a folklorní tradice jsou tu stále spojené s komunitním životem obce.

³⁸² Viz rozhovor v příloze.

³⁸³ Konkrétně film *Stíny zapomenutých předků* (1964), jehož děj se odehrává na Podkarpatské

Rusi.

³⁸⁴ <https://vimeo.com/41252062>

³⁸⁵ https://www.terezabuskova.com/section615482_225585.html

³⁸⁶ https://www.terezabuskova.com/section615482_225584.html

Po příjezdu umělkyně zjistila, že místní lidé celou věc vnímají jako natáčení klasického dokumentu o lokálních zvycích. Kromě vlastní pondělní obchůzky („šlahacky“) a autentických aktivit spojených tradičně s velikonoce, probíhaly akce v obci za účasti všech občanů oblečených v místních krojích značně organizovanou formou, ovlivněnou folkloristickou snahou souborů konzervovat kulturní dědictví a prezentovat ho částečně v divadelní stylizaci – vystoupení (ukázek zvyků, zpěvu a hudby) členěného podle věkových skupin aktérů³⁸⁷. Tereza Bušková tam přijela se svým týmem z Británie na dva dny a přemýšlela, jak takovou akci filmově zpracovat. Ryzí dokument natáčet nechtěla a od své původní představy umělecké intervence do místních oslav rychle upustila. Když to konzultovala s ženou, která ji pozvala, uvědomila si, že ratíškovická komunita by nepochopila její záměr a zapojení nahé či polonahé herečky nebo neortodoxní zacházení s prvky místních krojů by bylo nahlíženo jako zneuctění místních tradic³⁸⁸. Jednoduše urážka. Umělkyně byla na jednu stranu překvapená až posvátnou úctou, kterou chovali místní ke svým zvykům. Na druhou stranu ji to potěšilo, protože nečekala, že najde takto autentické propojení mezi lokální identitou a minulostí. Rozhodla se plně respektovat nastalou situaci a také ve filmu zachovat koherentní formu záznamu ratíškovických velikonočních zvyků.

Ve finále tak přistoupila na hybridní řešení a film rozdělila do dvou vrstev – částí. V úvodu, kde vidíme záběry z Velikonoc přímo v obci, nejde jen o prostý záznam, ale Buškové se podařilo natočit i místy působivé stylizované záběry s obyvateli v duchu jejích „tradičních“ *tableau vivant*. Přičemž i řada záběrů zachycujících starší ženy z vesnice při různých „běžných“ velikonočních aktivitách působí zvláštním autentickým kouzlem. Pro zasvěcenějšího diváka se to už nedá říct u záběrů vystoupení mladých, očividně ze souboru, folkloristicky divadelně „předváděcích“ velikonoční zvyky. V druhé části se film přesouvá již do sféry umělecké performance, znovu divadelně stylizované v prostředí probouzející se jarní přírody v okolí vesnice. Celek je propojen jednak hypnotickou hudební linkou podbarvující jednotlivé scény v janáčkovském duchu zvukem violoncella, v němž rozpoznáváme prvky velikonočních popěveků jakoby rytmický doprovod nějakého rituálu. Dalším spojujícím prvkem je užití různých místních krojových součástí a atributů velikonoční „šlahacky“.

Terezu Buškovou zkušenost z Ratíškovic ovlivnila tak, že stejný princip použila také v dalším filmu *Masopust* (2010)³⁸⁹, který tentokrát natočila během zimní slavnosti masopustu v jihočeských Doudlebech. Znovu spolupracovala také s místními obyvateli a její film je tak kombinací záběrů autentických tradičních aktivit v juxtapozici k umělecké interpretaci místních masopustních zvyků v provedení jejího týmu. Stále se tu setkáváme s postavou bíle natřené často nahé ženské postavy (Zoë Simon) a violoncellová hudební linka se tu mísí s modlitbami a dechovou hudbou doprovázející tradiční masopust v Doudlebech. Její statické záběry postav místních lidí v masopustních maskách zasazených do přírodních scénérií v okolí Doudleb v dobrém slova smyslu připomínají fotografie ze slavného cyklu *Wilder Mann: The Image Of The Savage*, na které však Charles Fréger pracoval teprve v letech 2010–2011 a vydal ji o dva roky

³⁸⁷ Bývá to na těchto vesnicích zvykem. Při podobných příležitostech se sejdou místní lidé, případně i hosté odjinud, někde venku v blízkosti vesnice, kde vystupují v krojích odděleně mladí (chasa) a staří. Akce nemají primárně turistický význam, ale spíše posilují lokální vazby mezi lidmi a místem, formují jejich kolektivní identitu.

³⁸⁸ Na podobnou zkušenost umělkyně narazila také ve chvíli, kdy žádala o spolupráci některé odborníky z oblasti etnografie. Dostalo se jí razantního odmítnutí a zároveň i odsouzení jejího uměleckého přístupu k lidové kultuře (viz rozhovor s umělkyní v příloze).

³⁸⁹ https://www.terezabuszkova.com/section615482_225583.html

později³⁹⁰. Nepřítomnost divadelnosti typické pro folkloristické festivaly, noční záběry i zdařilé zachycení autentických religiozních prvků promísených s primordiální spiritualitou umělecké performance, činí z filmu *Masopust* možná i silnější zážitek než v případě *Spring Equinox*.

V dalším filmu *Baked Woman of Doubice* (2012) Tereza Bušková zúročuje své dosavadní zkušenosti s terénní dokumentací autentických lidových tradic, jejich odbornou reflexí, respektive uměleckou reinterpretací a celý mix posouvá směrem k osobnímu příběhu a k tématům spojeným s feminismem v umění (aspekty ženských rituálů). V době dospívání Tereza Bušková strávila ve vsi Doubice na okraji národního parku České Švýcarsko hodně času a má k ní hodně osobní vztah. Tento vztah tvoří základnu pro propojení světa tradic s její osobní identitou v novém filmu. Nepracuje tentokrát s místním kolektivem. Obec patří do regionu Sudet, odkud byly po válce vysídleni původní německy mluvící obyvatelé, čímž došlo k přerušení lokální kulturní kontinuity. Bušková naopak vše staví na rodinných a přátelských vazbách. Přizvala ke spolupráci svoji matku, její přítelkyně a znovu i ženy, se kterými spolupracovala na předchozích filmech. Inspirována motivy tradičních rituálů spojených se zemědělským rokem, vytvořila pro tuto příležitost novou „tradicí“ – pečení obřadního pečiva, pokládaného na nahé ženské tělo (reprezentace určité formy bohyně) v souvislosti s elaborovaným komplexem rituálů, masek a uměleckých performancí³⁹¹. Zatímco dřívější filmy byly svým způsobem utvrzením pozice tradic a odolnosti regionální kultury ve světě modernity, tentokrát se obrátila k otázkám po adekvátním vztahu mezi minulostí a přítomností, respektive nosností tradic v budoucím globalizovaném světě. Dochází k závěru, že tradice by neměly osifikovat, ale čerpat nový život ze svých aktualizací relevantních současné situaci. Odtud i její výrazně feministická stylizace všech performativních reinterpretací starých rituálů. Z toho vychází i další otázky, kterou si umělkyně klade, a tou je hledání, nebo spíš rozpouštění hranice mezi uměním a životem.

Aktuálně svou dosud nejrozsáhlejší akci, při níž úzce spolupracovala s místní komunitou, představuje *Clipping the Church*, kterou tentokrát realizovala v domovském Birminghamu v létě 2016³⁹². Vycházela ze staré britské tradice stejného názvu, která spočívala v žehnutí kostela místní komunitou ve formě lidského řetězu, který měl „obejmout“ na Velikonoční pondělí celou budovu. Součástí bylo zpívání chvalo zpěvů, tanec a následná mše. Tereza Bušková se rozhodla tuto tradici vzkřísit okolo kostela St Barnabas' Church na Erdington High Street v Birminghamu, kvůli zvláštní roli, kterou má tento kostel pro místní komunitu sestávající do značné míry z obyvatel pocházejících ze Střední a Východní Evropy. Pro umělkyni to bylo zároveň symbolické gesto semknutí a sounáležitosti s komunitou v časech, kdy Velká Británie řešila otázky okolo Brexitu. Součástí realizace nebylo jen vlastní „obejmutí“ kostela, ale také slavnostní průvod s čelními postavami oblečenými v reminiscencích tradičních českých krojů, nesoucími na ramenou „koláč“ – objekt vytvořený z tradičního obřadního pečiva, respektive další „obřadní“ a křesťanské artefakty odkazujícími k symbolice lidových i církevních rituálů a ke komunitě. Akce, které se zúčastnily stovky místních rezidentů, a která měla velké mediální pokrytí, byla doprovázena typickými performativními prvky, maskami a rekvizitami. Vzhledem k náročné přípravě, řadě předcházejících přednášek, workshopů a snaze aktivizovat a zapojit místní komunitu, připomínala v některých ohledech akce Kateřiny Šedé. Nicméně s tím rozdílem, že Bušková pracuje s přímými odkazy k etnografickým tradicím,

³⁹⁰ FRÉGER, Charles. *Wilder Mann: The Image Of The Savage*, Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2012.

³⁹¹ CAREY-KENT, Paul. *Baked Woman*. 2012, text na stránkách: https://www.terezabuskova.com/section615482_245113.html

³⁹² Stránky akce: <https://clippingthechurch.wordpress.com/>

zkoumá a reflektuje relevantní antropologickou literaturu, přičemž se snaží o obnovení vazeb na autentické lidové zázemí, které se snaží aktualizovat a umělecky obohatit v prostředí současné městské kultury.

Jako vedlejší produkt *Clipping the Church* vznikl znovu film³⁹³ kombinující dokumentární záběry obřadního průvodu a vlastní akce okolo kostela s mnohem statictějšími monumentálně působícími záběry postav v krojích a s obřadní symbolikou zachycenými uprostřed přírodních scenérií nebo před stylizovaným pozadím.

Kromě filmové tvorby uvedené například na jihlavském festivalu dokumentárních filmů³⁹⁴, bylo možné vidět objektové práce Terezy Buškové ovlivněné tradiční lidovou kulturou (především textilem) v rámci úvodní kolektivní výstavy *Pocta suknu*³⁹⁵ (19.04. – 12.08.18), kterou se otvírala nová galerie 8SMIČKA v Humpolci. Kromě těchto příležitostí umělkyně u nás vystavuje jen zřídka. Je k zamyšlení, kolik analogických prvků v přístupu k lidové tradici najdeme mezi tvorbou Terezy Buškové a Sonyi Darrow, tedy Češky působící v zahraničí a Američanky působící stále více v České republice.

Martin Dušek: Mein Kroj

Ačkoli Martin Dušek (*1978) není běžně počítán mezi vizuální umělce – je totiž především úspěšným dokumentaristou³⁹⁶ a filmovým³⁹⁷ režisérem – existuje jeden pádný důvod, proč ho sem zařadit. Tím důvodem je jeho film *Mein Kroj* (2011) – umělecký dokument s performativními prvky vztahující se k hledání osobní identity v kontextu chybějících tradic.

Martin Dušek, který pochází z České Lípy, vystudoval televizní žurnalistiku na FSV UK v Praze a dokumentární tvorbu na FAMU. Je autorem televizních reportáží a dokumentů pro multikulturní vysílání České televize, ve kterých se věnoval hlavně prostředí bývalých Sudet. K tématu má blízko nejen místem narození, ale také rodinnou historií – jeho dědeček byl sudetský Němec. Vztah lidí k minulosti a vlastní identitě v současné společnosti zkoumal již v dokumentu pro Českou televizi s názvem *Vikingové z Brna* (2009). Zaměřil se v něm na skupinu mladých mužů z venkovských oblastí brněnská, kteří se v rámci tzv. *living history* ve svém volném čase věnují rekonstrukcím vikingského bojového stylu, výbavy a života z raného středověku. Děj celého filmu se odehrává během jejich cesty a pobytu na jednom z největších světových srazů *living history* zaměřeného na raně středověký nordický a slovanský svět v polském Lublinu, kam ročně doráží tisíce lidí na festival zakončený rekonstrukcí velké bitvy. Film nabral řadu kritických reakcí právě z komunity těchto lidí, protože Dušek se v něm tvrdohlavě snažil o jediné – odhalovat toxickou maskulinitu a sympatie aktérů k nacionalismu a fašismu, které se v této obrovské mezinárodní komunitě na některých místech objevují. Ačkoli v průběhu filmu zkoušel vyprovokovat své „objekty“ k otevřenému přiznání k nezdravým sympatiím, dařilo se

³⁹³ https://www.terezabuskova.com/section615482_351465.html

³⁹⁴ Profil umělkyně na stránkách CDF v souvislosti s projekcí její *Jarní rovnodennosti* (*Spring Equinox*) v roce 2009: <http://c-d-f.cz/filmovi-tvurci/tereza-buskova>

³⁹⁵ Informace k výstavě na stránkách galerie (<https://8smicka.com/vystavy/pocta-suknu/>)

³⁹⁶ *Poustevena, das ist Paradies!* – dokument byl na festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě oceněn jako nejlepší český dokumentární film roku 2007.

³⁹⁷ Například *Stařici*, 2019.

mu to pouze v případě několika exemplářů opilých cizinců v Lublinu a jednoho stánku se svastikami³⁹⁸ coby suvenýry. Bohužel se vyhnul jakékoli širší nebo hlubší analýze motivů, které lidi vedou k aktivitám typu *living history*, nebo důvodům, proč se z nich stal takový trhák, že festival uváděl dokonce polský ministr kultury. Stejně jako se mu nedařilo zachytit nic z komplexního prostředí a charakterů, kromě prvoplánové maskulinity a nic neříkajících řečí o „bojovém duchu“ brněnských vikingů, kteří zjevně netvořily koherentní skupinu a každý z nich přistupoval k věci z jiné pozice.

V pozitivním slova smyslu zvolil Martin Dušek odlišný přístup k lidem a jejich vztahu k minulosti či tradici ve filmu *Mein Kroj*. Tentokrát se sám stylizoval do role hlavního herce. Ačkoli výraz stylizace tu není úplně na místě. Bylo již řečeno, že Dušek pochází z České Lípy, jednoho z původních center sudetoněmecké kultury, pro které poválečné události znamenaly naprosté vyvrácení z kořenů.

Hned v úvodu Dušek říká, že jako malý toužil mít svůj lidový kroj, takový, jaký obdivoval při rodinných dovolených na Jižní Moravě. Pionýrský kroj mu nestačil. Vzápětí přechází k rodnému městu, jeho historii, těžbě uranu a zplanýrování historického centra za komunismu, kdy místo románského hradu nahradil beton, asfalt a „obchodáky“s „panelákovou“ zástavbou. Město Böhmisch Leipa přestalo existovat. V době natáčení dokumentu se na městských slavnostech objevil vedením města propagovaný umělý lidový kroj, který měl reprezentovat novou identitu českolipska, vnést do regionu zasaženého zpřetrháním vazeb s minulostí znovu prvek, který by odkazoval na něco starobylého, lidového a tradičního – zkrátka, jak říkala úřednice z magistrátu, něco, co by posílilo identitu místních lidí a ukázalo, že jsou tu i jiné tradice než těžba uranu.

V konfrontaci s naprostou umělostí tohoto kroje se Martin Dušek rozhodl, že vytvoří svůj vlastní a při jeho tvorbě se bude inspirovat vlastní individuální historií. Po dědečkovi Leovi zdědil klasické *lederhose*³⁹⁹; podkolenky, které nosil na ryby; pyžamo; masarykovskou čepici s ozdobou, od dědovýchodsunutých kamarádů a křídla s blinkry z dědovy oktávky se staly základem jeho osobního lidového kroje. Doplnil jej ještě prvky z uniformy praděda, strážce hranic masarykovské republiky; vyšívanou dečkou po babičce a pionýrským odznáčkem ze svého dětství. Takto vybaven se vydal coby zástupce českolipského regionu na „Sudetentag“, sraz sudetoněmeckého landsmanschaftu, do bavorského Augsburgu, aby otestoval v terénu reakce na svůj kroj a potažmo i svoji nově nabytou identitu.

Až na několik případů sympatií, pochopení jeho nadsázky a dotazů na původ, odkud přijíždí, případně jaká region na srazu zastupuje, se setkal se zásadním nepochopením svého konceptu přímo ze strany organizátoru. Dokument se v tucho chvíli mění v boratovskou tragikomedii, kdy se druhý den Dušek pokouší dovolat svých krajanských práv, zúčastnit s ostatními krojovaného průvodu jako zástupce regionu Böhmisch Leipa a vystoupit se zdravící. Obé je mu znemožněno přivolanými policisty, kteří jej odvádí. V závěrečných záběrech vidíme Duška v jeho osobním kroji jak po boku českolipské miss oblečené do oficiálního umělého kroje

³⁹⁸ Symbol svastiky je v prostředí *living history* dvojnásobný svým odkazem jednak na jeho velmi časté užití v raném středověku jako slunečního a náboženského symbolu, což nicméně stává záminkou pro sympatizanty tzv. bílé nadřazenosti, aby jej zneužívali v rámci své agendy. Není totiž pochyb, že se v Lublinu nacházela i řada sympatizantů extrémní pravice, nicméně mezi tisíci účastníků a návštěvníků z řad místních i zahraničních hostů, tato skupina každoročně tvoří jednoznačnou a výraznou menšinu.

³⁹⁹ Kožené krátké kalhoty se šráky – typický prvek bavorského, rakouského a sudetoněmeckého mužského lidového kroje.

jedou na pout'ové atrakci na náměstí v České Lípě. Na jisté grotesknosti dokumentu je vidět, že na filmu spolupracoval také Vít Klusák, jako kameraman.

Přes ironickou boratovskou nadsázku je zřejmé, že se tu Dušek dotýkal velmi citlivého tématu své osobní identity i identity místa, odkud pochází. Je zajímavé jak zcela samozřejmě a intuitivně je ze strany všech aktérů přijímán fakt, že minulost, tradiční lidová kultura a její manifestace skrze kroj, zastávají při procesu konstrukce identity zcela zásadní roli. Dušek se tu projevil nejen jako režisér, ale skrze celou myšlenku výroby a demonstrace svého osobního kroje (symbolu skutečné identity), též jako bytostný umělec-performer. K projektu ještě publikoval doprovodný text osvětlující vypravěčskou formou celý kontext příběhu na stránkách časopisu *Umělec*⁴⁰⁰. V další tvorbě se však již k podobné formě projektů nevracel a věnuje se dnes ryze filmové a televizní tvorbě.

Z hlediska přístupu a metody⁴⁰¹ by bylo možné projekt *Mein Kroj* označit za experimentální, respektive uměleckou autoetnografii, kterou bychom mohli na základě některých spojitostí řadit ještě k tzv. *divoké antropologii*. Projektem Martina Duška tak pomyslně uzavírám sekci, ve které jsem chtěl představit tento typ hybridní praxe a některé její charakteristické rysy. Mým cílem bylo též ukázat, jak inspirativní a užitečné mohou být záměrně „neprofesionální“ formy uměleckých vstupů do oblasti antropologie.

Moravská identita Petra Šprincla

K sarkasmu a ironii dokumentů Víta Klusáka nebo Martina Duška má blízko také tvorba Petra Šprincla (*1986). Není zřejmě náhoda, že také on dlouhodobě pracuje pro Českou televizi, ačkoli vyšel ze zcela jiného prostředí. Narodil se v Hodoníně a vystudoval brněnskou FaVU VUT v ateliéru Václava Stratila. Již tady se také seznámil se svojí tvůrčí i životní partnerkou, Marií Hájkovou, která se v řadě ohledů podílí na většině Šprinclových projektů. Spolu také založili umělecko-filmovou platformu *Flesh & Brain*⁴⁰², která funguje jako jejich produkční základna. Působí tedy do značné míry jako umělecká dvojice.

Petr Šprincl se kromě filmové tvorby věnuje rovněž hudbě, alternativnímu divadlu a příležitostně také objektové tvorbě. Pro jeho audiovizuální tvorbu je charakteristický experiment s obrazem – 8mm a 16mm formátem, analogovým videem, glitch artem, různými barevnými filtry a podobně. Stejně tak je vždy podstatná výrazná zvuková stránka jeho filmu, která příležitostně nabývá podobně experimentálních poloh.

Petr Šprincl na sebe strhl pozornost již experimentálním 8mm filmem-dokumentem *Čapatý Ján* (2013), ve kterém mapoval osudy Jána Vizváryho, svérázného člověka, tvůrce projektorů vlastní výroby, který žil v rodině umělcových předků. Jeho postava patřila k určitému rodinnému folkloru, přičemž mezi staršími členy o něm kolovaly různé příběhy. Společně s Marií Hájkovou se Šprincl snažil z kusých informací rekonstruovat jeho život. K

⁴⁰⁰ DUŠEK, Martin. *Mein Kroj*. *Umělec* 2013/1, 2013 (online 04.11.2013, na stránkách *Divus*: <http://divus.cc/london/cs/article/mein-kroj?printLayout=true>)

⁴⁰¹ Teoretická práce s historickými a etnografickými materiály, studium pramenů a především terénní výzkum i skrze experimentální metody (viz DUŠEK, Martin. *Mein Kroj*. *Umělec* 2013/1).

⁴⁰² <https://fleshandbrain.tumblr.com/>

filmu vznikla i doprovodná výstava s fotografiemi v lightboxech, realizovaná v roce 2013 v brněnské Galerii TIC⁴⁰³. Tento film uvádím jako příklad raného Šprinclova zájmu o rodinnou historii a kraj, ze kterého pochází. Netýká se totiž pouze hlavní postavy, ale je pro autora záminkou dokumentovat orální paměť své rodiny, její kořeny na slováckém venkově i prostředí samotné vesnice.

Hlavním důvodem, proč ho řadit mezi tvůrce pracující s motivy lidové kultury, je jeho filmová trilogie *Morava, krásná zem*⁴⁰⁴, kterou koprodukovala Česká televize. Jedná se znovu o experimentální filmy na pomezí etnografického/antropologického dokumentu a hraného filmu s prvky surrealismu. Každý díl má poněkud jiný charakter, přičemž všechny části propojuje několik hlavních postav vystupujících v každém z dílů. Především jde o Janu Slabákovou, která se proslavila především jako hlavní zpěvačka legendární dechové hudby *Moravanka* a posléze od roku 2001 také jako velmi populární moderátorka pořadu Českého rozhlasu se stejným názvem, *Morava, krásná zem*. Ta v celé trilogii hraje samu sebe. Stejně jako moderátoři kultovní brněnské televizní soutěže *AZ-kvíz*. Herec Ján Sedal ztvárnil ústřední metaforickou postavu syna proslulého malíře slováckých tradic, Joži Uprky – Jana, který byl významným členem organizace *Národopisná Morava*, snažící se za druhé světové války o připojení slováckých a valašských regionů ke Slovenskému štátu (objevuje se jen ve druhém a třetím dílu). V druhém a třetím dílu se stejně jako Sedal objevuje bavič z televizních pořadů pro děti Václav Upír Krejčí, hrající postavu Satana, ve třetím díle vystupuje také nestor české black-metalové scény z brněnské kapely *Root*, Jiří Valter, známější spíše jako Big Boss, hrající sám sebe.

Z obsazení je jasné, že jde o velkou nadsázku a specifický humor. Nejedná se však o prvoplánové „shození“ tématu Moravy a lidových tradic. Jde spíše v podobném duchu, jako malby Barbory Lungové nebo dvojice Mitříková-Demjanovič, o hledání současné identity něčeho, co se nazývá Moravou skrze mix odkazů jak k tradicím a minulosti, tak k současným popkulturním „bizarnostem“ spojovaným právě s tímto regionem. Šprincl přitom neustále dekonstruuje idylický obraz Moravy, jako země s krásnými a prastarými tradicemi, které problematizuje prostřednictvím nepříjemných dějinných a politických konotací, pokleslé a bizarní formy folklorismu nebo skrze protiváhu v prázdnotě a někdy též temnotě života v menších moravských obcích.

První část trilogie *Morava, krásná zem I* (2015, 30 min) je ryzím filmovým experimentem (kombinuje formáty 8mm/16mm/VHS) inspirovaným žánrem western-horor a odehrává se v prostředí moravského Slovácka. Po celou dobu si udržuje jistou formu blízkou antropologickému dokumentu. Mimojiné díky scénáři Lukáše Jiříčky, který do filmu zapojil průvodní komentář citující stať o rituálech a o mýtu o věčném návratu (Mircea Eliade), přičemž se díváme na různé „rozgličované“ a rozrzněné záběry slavnostního krojovaného průvodu v moravské vesnici.

S věčným návratem tu souvisí postava sv. Václava metaforicky zpodobněného osobou kovboje, který se probouzí uprostřed lesů a klopýtá jakoby vyvolán mystickou silou ze záhrobní do vesnice, kde se právě konají tradiční folklorní hody. Na tomto pozadí se má pak v závěru filmu odehrát finální souboj Václava se zmrtvýchvstalým bratrem zombie-Boleslavem o povahu české státnosti i o talíř s rajskou. Film ale není jednoduše lineární nebo narativní a má řadu odboček, třeba ve scéně, kde hraje dechová hudba Bojané lidové písně v hodonínském Muzeu naftového dobývání a geologie. Metafory podivného přežívání dávných archetypů v současném

⁴⁰³ Informace o filmu i přidružené stejnojmenné výstavě (5. 3. 2013 - 4. 3. 2013) na stránkách Galerie TIC (<https://galerie-tic.cz/autor/petr-sprincl/>)

⁴⁰⁴ trailer na první část: <https://vimeo.com/112933859>,

světě a jejich nepatřičná, snad i neautentická, existence, jsou tu zcela zřejmé. Nepatřičnou atmosféru podtrhuje též bodrý rozhlasově moderátorský komentář Ivany Slabákové. Vše tak budí zvláštní dojem exotičnosti, který někdy nacházíme u populárních televizních dokumentů o přírodě.

Druhý díl trilogie *Morava, krásná zem II: Zrození fašismu z ducha fašaňku* (2016, 43 min)⁴⁰⁵ má oproti první části ucelenější děj i umírněnější vizualitu. Základním motivem je tu znovu kosmogonický boj. Tentokrát stojí na jedné straně postava Jan Uprky, představitele *Národopisné Moravy*, hraná hercem Janem Sedalem, na druhé postava d'ábla, hraného Upírem Krejčím. Ačkoli se na první pohled zdá, že síly dobra by mohla reprezentovat Uprkova postava oblečená do běžného pracovního kroje, procházející různými scénami spojenými s venkovem a lidovými tradicemi. Je to právě naopak. Uprka tu neustále deklamuje různá prohlášení vztahující se ke katolictví, víře a tradicím. Šprincl jej nechává také obřadně předčítat dopis, ve kterém zástupci *Národopisné Moravy* žádali Hitlera o připojení části Moravy ke Slovensku na základě kulturní spřízněnosti a útlaku tradiční moravské kultury v bývalém Československu. Jako ve výsledku pozitivní postava tak nakonec vystupuje Ďábel, charakterizovaný jako milovník metalu, piják vína a k syrové podstatě života lnoucí živel, opak pokryteckého „pánbičkáře“ Uprky.

Tady by byla možná dobrá menší zastávka a vysvětlení historického kontextu. Scénárista Jiříčka, který je autorem většiny historických a antropologických odkazů v celém cyklu *Moravy*, tu naráží na skutečné události z doby protektorátu. Již známý malíř Joža Uprka, otec postavy vystupující ve filmu, měl výhrady vůči politice první republiky, kterou považoval za příliš pragocentrickou, snažíc se o umělé vytvoření československého národa a nivelizaci regionálních specifíků. Morava, jako země, měla v rámci první republiky specifické postavení těžící z historického vývoje. Měla svého zemského prezidenta, řadu specifických správních orgánů a silné lokálně-kulturní cítění (identitu). Z dobových sčítání lidu vyplývá, že ještě ke konci devatenáctého století se většina obyvatel moravského venkova necítila být Čechy. Předválečná etnografie také běžně operovala s pojmem moravské Slovensko a místní obyvatele nazývali badatelé i politici Slováky. Skutečnost, že nářečí Valašska a Slovácka jsou historicky součástí západoslovenských nářečí a nikoli českých byla obecně známá, stejně jako fakt, že lidová kultura v oblasti moravských Karpat a Slovácka tvořila kontinuum plynule přecházející na slovenskou stranu. Nacionalistické tendence operující na základě národních kořenů v lidové kultuře byly v předválečném období typické nejen pro Německo a nacismus, ale pro většinu středoevropských, severských a balkánských států, bez ohledu na politickou ideologii. Dobový příklon některých badatelů, kulturních činovníků a umělců k těmto směrům byl poměrně běžný. Byl to i případ Jana Uprky a *Národopisné Moravy*, která se stejně jako francouzští a španělští Baskové pokoušela využít německé okupace k získání kulturní nebo politické nezávislosti na svém domovském státu. Dnes již nikdo nepřipomíná, že velkým příznivcem a sponzorem připojení východomoravských regionů ke Slovensku byl také Tomáš Baťa. Zároveň je důležité zdůraznit, že *Národopisná Morava* nereprezentovala vůli většiny obyvatel Moravy. Majoritě zůstaly podobné politické snahy v zásadě cizí, přičemž svou loajalitu vztahovali jednoznačně k ideji obnovy Československa. Tragické vyústění druhé světové války znamenalo konec pro většinu forem nacionalismů, ačkoli i poválečné komunistické vedení integrovalo lokální moravskou identitu do svého systému a snažilo se ji transformovat do formy regionálního folklorismu bez jakýchkoli politických ambicí. Představitelé *Národopisné Moravy* nebyli sice po válce trestáni za vlastizrady, ale museli se zcela stáhnout z veřejného a kulturního života. Z

⁴⁰⁵ trailer druhé části trilogie: <https://vimeo.com/167104852>

odborného diskurzu také zmizely zmínky o moravských Slovácích nebo západoslovenských dialektech na Moravě. Paradoxně právě v tomto období (s určitým přesahem již do První republiky) najdeme kořeny Šprinčem, respektive Jiříčkou, tak kritizovaného vyprázdňeného folklorismu, který na řadě míst nahradil původní tradiční formy a stal se atributem regionální identity.

Když se vrátím k filmu *Morava, krásná zem II: Zrození fašismu z ducha fašaňku*, mohu konstatovat, že autoři filmu si jako hlavní cíl vytyčili kritiku nových forem nacionalismu, které se podle nich opírají právě o tradice lidové kultury. Tu vnímají jako pokrytecké, vyprázdňené pozlátka zakrývající banalitu a regionální malost⁴⁰⁶. Uprímnost v podobě d'ábla prohrává při symbolickém a jakoby podplaceném střetu s Uprkou v legendárním pořadu brněnské televize *AZ-kvíz*. V závěrečné scéně ale d'ábel triumfuje, když diriguje na slavné Jurkovičově mohyle Milana Rastislava Štefánika, na jejímž úpatí hraje divoké riffy ženská metalová kapela z místní vesnice.

Třetí část trilogie *Morava, krásná zem III: Genesis* (2019, 65 min.)⁴⁰⁷ představuje syntézu všech motivů vyskytujících se v předchozích dílech a nejvíce se blíží formátu celovečerního filmu do kina, ačkoli se stále jedná především o experiment. Monumentální prvek představuje příběh odehrávající se na pozadí archeologického nálezu z doby Velké Moravy, kamenných desek a kostí popsanych hlaholicí, kterou nejsou ničím jiným než původním záznamem divadelní hry Maryše, daleko dříve, než jej sepsali bratři Mrštíkové. Jedná se přitom o alegorii boje mezi křesťanstvím a původním pohanstvím velkomoravských slovanů. Znovu se tu tak objevuje oblíbené téma bytostné antagonie katolictví a folklorismu na jedné straně a živelného pohanství na straně druhé (které je tu reprezentováno blackmetalovou estetikou, postavou Big Bosse a cyklickým motivem zombies). Košatý scénář nás znovu vede různými po různých místech na Moravě, od cyrilometodějské výroční pouti na Velehradě až do vesnice Rohatec, kde se odehrává závěrečná část filmu – divadelní zpracování rekonstruované nalezené verze Maryšy v podání místních krojovaných ochotníků spolu s profesionálními brněnskými herci).

Asi nejvýrazněji tu vystupuje do popředí Šprinčova práce s neherci z řad místních obyvatel, přátel a mnoha lidí, kteří se na natáčení podíleli. Jako režisér musel skutečně zrealizovat zmíněnou divadelní hru v obecním domě v Rohatci s výrazným zapojením místního spolku důchodců a folklorního souboru⁴⁰⁸. Faktor práce s lokálními komunitami, do kterých počítám i folkloristické soubory, spolky, a různé regionální kulturní osobnosti, je typický pro celou filmovou trilogii. Zároveň i podprahová reflexe historických pramenů a teorií nacionalismu, může přibližovat celý projekt ke konceptu *divoké antropologie*. V tomto ohledu je ale problematický dopředu daný scénář, který nepočítá s tím, že konfrontace s realitou v terénu mohla nějak ovlivnit dopředu daný záměr. Uměleckým cílem tu není pochopit tuto realitu, ale nabrat, co nejvíce materiálu odpovídajícímu dopředu vymezené koncepci.

Ve Šprinčově přístupu k látce je zřetelná inspirace známým experimentálním a ikonoklastickým dokumentem Karla Vachka *Moravská Hellas* (1963), který byl k tehdejšímu

⁴⁰⁶ Tato vrstva je navíc zhmotněná v jakémsi příběhovém kontrapunktu hlavní dějové linie ve formě výpovědí svědků v kauze satanistické sekty vedené místním narkomanem v devadesátých letech v Dubňanech. Ve finále se jednalo v podstatě o banální případ s tragikomickými momenty. Zapsané výpovědi čte svým typickým stylem Ivana Slabáková.

⁴⁰⁷ trailer na třetí část trilogie: <https://vimeo.com/360273619>

⁴⁰⁸ <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1097944695-nas-venkov/217562243400006-toz-marysa/?fbclid=IwAR3Si3FtonqgUVT5btkrmxyPXUA67hNMTHT9l0KCj4sS9oeZDWyi8FowiQk>

folkloristickým projevům⁴⁰⁹ sarkasticky kritický. Přitom z nástinu syžetu filmové Šprinclovy trilogie by se mohlo zdát, že je jeho postoj k tradiční lidové kultuře a aktuální situaci na moravském venkově ryze negativní. Tento postoj je poměrně zřejmý ze scénáře. Nicméně z filmového plátna číší spíše dvojznačnost, ambivalentní ironický pohled na „bizarnost“ moravské identity a ve stejnou chvíli také jisté okouzlení touto bizarností či přímo fascinace ponory do pseudohistorií, pseudomýtů a folklorismů, se kterými se autoři při tvorbě filmu setkávali, nebo které sami vytvořili.

Když jsem se ptal Petra Šprincla, jak se k tématice tradiční lidové kultury dostal, zjistil jsem, že prvotní impuls vyšel od jeho partnerky, Marie Hájkové. Ta byla jako rodačka z Prahy fascinována krajem a rodinným kontextem, z něhož Petr vyšel. Sám mi k tomu řekl, že během dospívání v Hodoníně ho folklorní slavnosti a kroje spíše odpuzovali jako něco nemoderního, překonaného a kýčovitého. Přesto se začal na vysoké škole zajímat o své kořeny, se kterými souvisely i venkovské tradice. Vzešel z toho zmíněný film *Čapatý Ján*.

K filmové trilogii *Morava, krásná země* se dá konstatovat, že většina dokumentárně zachycených lokálních bizarností a dějinných disproporcí je v místním kontextu poměrně známá a nevede automaticky k deziluzi z tradiční kultury. Tento prvek by fungoval pouze v těch případech, kdy by někdo přistupoval k venkovské kultuře a lokální historii s dětskou naivitou a důvěrou, že strážnické folklorní slavnosti jsou odrazem skutečného života na moravském venkově, plného zpěvu, tanců a krojů. K takovému zklamání dochází spíš v případě některých návštěvníků z měst, jako je Praha, kteří v duchu obrazu budovaného generacemi folklorizujících umělců, spisovatelů a filmů, očekávají nerealistickou autenticitu venkovského života.

Nicméně i Petr Šprincl s Marií Hájkovou přiznávají, že navzdory některým ryze negativním setkáním s realitou venkova je určité aspekty současného „neautentického folkloru“ začaly bavit. Ve své umělecké tvorbě se mimo oblast filmu věnují apropriacím lidových ornamentálních motivů v různých galerijních instalacích⁴¹⁰. Tyto motivy přenesli také do designové řady oblečení *Make Moravia Great Again*, která vznikla coby vedlejší produkt projektu. Dokonce se vedle svého oblíbeného metalu stali příležitostně entuziastickými posluchači dechovky.

3.4.3 MINULOST, TRADICE A IDENTITA V POHYBLIVÉM OBRAZU

V této části kapitoly se budu věnovat umělkyním a umělcům, jejichž tvorba nese stopy participativního přístupu ke komunitě. Těžiště jejich práce spočívá především v reflexi vlastního subjektu, vztahu k identitě místa, rodiny, vlastních kořenů. Je výrazně autorská a v mnoha ohledech konceptuální. Ačkoli se každý z nich pohybuje v širším mediálním spektru, je pro ně charakteristický výstup ve formě pohyblivého obrazu, videa a důraz na galerijní prezentaci výsledného díla. Nicméně tu nacházím i řadu spojitostí s ostatními, výše jmenovanými umělci a umělkyněmi. Může se jednat o environmentální důraz v tvorbě, nebo spolupráci s rodinnými příslušníky, případně performativní prvky ve videích. Hlavním pojátkem

⁴⁰⁹ V dokumentu se táže po současném stavu autentické lidové kultury skrze její inscenované prezentace na folklorním festivalu ve Strážnici.

⁴¹⁰ Viz příloha – kurátorské projekty.

je však vztah k otázkám po charakteru vlastní identity, nebo kolektivní identity skrze odkazy k minulosti a k tradicím.

Daniela Baráčková

Danielu Baráčkovou (*1981) jsem již zmiňoval v souvislosti s její výstavou k Ceně Jindřicha Chalupického v kapitole věnované malbě. Skutečností je, že pro tuto mnohostranně orientovanou umělkyni jsou témata spojená s venkovem a lidovou kulturou jen jednou z mnoha vrstev její tvorby. Asi nejvýrazněji s jejich aluzemi pracovala právě v již zmíněném projektu *Smrt, česká malost a současné muzejnictví* na Ceně Jindřicha Chalupického (2013). Důvodem, proč celek, který vystavila v rámci jedné výstavy analyzuji v rámci disertace odděleně, je mé přesvědčení, že videa, která na výstavě prezentovala jsou zcela samonosná a vypovídající i bez kontextu s malbami. Ostatně i na svých stránkách je prezentuje samostatně⁴¹¹.

Dříve, než začnu s rozbořem jejího díla, bych rád nastínil zázemí, ze kterého Daniela vychází. Po studiu propagačního výstavnictví na SŠUŘ v Brně šla k Petru Kamenickému na katedru výtvarné výchovy Pedagogické fakulty MU, odtud se přesunula do Prahy. Na VŠUP studovala v ateliéru Konceptuální a intermediální tvorba Jiřího Davida a Martina Saláka. Po stážích na AVU (Malířství II, Vladimír Skrepl a Jiří Kovanda) a Willem de Kooning Academy v Rotterdamu absolvovala v roce 2009.

Z perspektivy této práce však hraje větší roli její původ v městysu Černá Hora u Blanska. Místo, které se nachází přes kopec od mé rodné vesnice, má ve srovnání s Brnem ryze venkovský charakter, ačkoli z pohledu mé obce to bylo už město. Tato lokální dvojnásobnost je ostatně cítit i v některých uměleckých pracích zaměřených právě na Černou Horu⁴¹². Když jsem s umělkyní dělal rozhovor, seděli jsme v jejím domě, kde na stěnách visely kresby od Joži Uprky. Stavení, jen kousek od místa, kde měli Baráčkovi rodinnou firmu (truhlářství a kovářství) a kde Daniela vyrůstala. Hovořili jsme o rodinné historii: jejím pradědovi, starostovi Černé Hory, jemuž obec vděčí za funkcionalistickou školu od Fukse; o otci a o všem, co dělal pro zkrášlení obce; o jeho nemoci; domu, ve kterém se o něj s matkou starali. O vztahu k víře. O tom, co pro Danielu znamenala místa v okolí a co jí pomáhalo se vyrovnat s otcovým úmrtím. Také o architektuře a o tom, jaké to je bydlet v Praze a vracet se periodicky zpět na venkov⁴¹³.

Zmiňuji tyto pro někoho nedůležité detaily, neboť jsou důležitými odrazovými body v umělcině tvorbě. Jejich největší koncentrace je vidět právě kolem roku 2013, tedy v době, kdy byla nominovaná na Chalupického cenu. Otázky spojené s rodinou a místem, odkud pocházíme, sice souvisejí s osobní identitou, nicméně umělkyně z nich buduje spíše referenční síť, na jejímž základě míří k mnohem vrstevnatějším a univerzálnějším otázkám. Typickým rysem jejích maleb i videí jsou i časté odkazy do dětství – ke kompozičním disproporcím dětské kresby, bezprostřednosti a nestrojenosti výpovědi, intuitivnímu až magickému přístupu ke světu, nehledané estetice nebo schopnosti obsáhnout v rámci jednoho celku prvky reality, které spolu zdánlivě vůbec nesouvisí. Často čerpá ze svých vzpomínek a příběhů z dětství. Inspirací je pro ni i její vlastní mateřství. Dětská hravost, intuitivita a nehledaná estetika může pozorovatele snadno zmást. Ve skutečnosti se ocitáme na pomyslné psychoanalytické pohovce a skrze její hry

⁴¹¹ <http://www.danielabarackova.cz/cz/videa/>

⁴¹² Např. *Černá Hora, Ano*, 2009, nebo *Legenda Black Hill*, 2012.

⁴¹³ Viz rozhovor v příloze disertace.

a příběhy, najednou nahlížíme do sebe, ale též na realitu světa okolo nás a najednou před námi vystává řada znepokojivých dotazů, na které nenacházíme jasné odpovědi. Právě práce (zdánlivě dětsky hravá) s vlastním příběhem a identitou situace či místa je jedním z prostředků, kterým umělkyně diváka vede ke zcela autonomnímu až téměř zenovému zážitku. Je to něco jako magický trik, s jehož motivem ve svých videích několikrát pracovala⁴¹⁴.

V cyklu, který prezentovala na Ceně Jindřicha Chalupického, se skutečně dotýkala všech témat, která lakonicky tvořila název výstavy – *Smrt, česká malost a současné muzejnictví*. Spojení české malosti s muzejnictvím je jasné a leckde viditelné i dnes. Nejsme ostatně jediným státem v Evropě, na jehož muzeích je poznat, že si prošel procesem léčby vlastních komplexů a bolestně skrývané malosti. Stejně tak hledání minulosti skrze muzejní prezentace není ničím jiným, než formou centrálně řízené konstrukce kolektivní identity. Ovšem tematizací smrti v tomto kontextu umělkyně vnesla do celého cyklu psychoanalytický prvek, který by v něm asi nehledal každý. Smrt byla pro Danielu vždy velkým tématem. Umělkyně ale pravidelně ředí tíhu a abstraktní povahu oblastí, které ji zajímají, prostřednictvím určitého „znevážení“ a „infantilizace“ ve formě odkazující k dětské hře. Jak jsem psal již výše, odlehčení je to jen zdánlivé.

Je zajímavé, že v souvislosti s muzeologií ve svém cyklu pracovala s motivy, které ani tak nesouvisely s klasickými velkými muzei, nýbrž s estetikou etnografických expozic, skanzeny, lidovým krojem a historickými kostýmy často ve venkovských exteriérech, nějakým způsobem spojený s různými typy minulosti.

Jak sama říká, jedním z jejich nejvystavovanějších videí je *Skanzen* (2013, 1:10), kde vidíme statický záběr do světnice lidového domu ve skanzenu v Přerově nad Labem. Tradičně zařízená světnice je zcela zaplněná figurínami žen a dětí v lidových oděvech, ztuhlých s umělým výrazem ve tváři uprostřed scény mající evokovat zřejmě sousedsku oslavu narození dítěte. Zhruba po půl minutě nás překvapí, že jedna z figurín vstává od stolu a v té chvíli v ní poznáváme Danielu Baráčkovou. S vážnou tváří se sklání k figuríně stojící dívky s panenkou a něco jí šeptá do ucha. Pak se mlčky a s vážnou tváří usazuje zpět do hloučku žen-figurín okolo stolu a zcela s nimi splyne.

Je tu asi nejvíc zřetelný prvek smrti, se kterou pracuje taxidermie ve snaze mrtvou věc (zvíře) „vycpat“ a konzervovat navěky ve zdánlivé podobě života. Jak každý návštěvník zámku a starých muzeí dobře ví, „mrtvost“ vycpaných exponátů je po čase víc a víc zřetelná a podivně znepokojivá. Skrze metaforu taxidermického přístupu k historii nebo k tradiční lidové kultuře můžeme nahlížet i neumělé folkloristické snahy o udržení tradic při životě (viz filmy Petra Šprincla) nebo obecně nerealistickou touhu po uchování autentické minulosti.

Video *Skanzen* bylo také zastoupeno na plzeňské výstavě *Jdi na venkov* (2019), která tematizovala vztah k tradiční kultuře a umění v historickém i současném kontextu. Autor výstavy, Tomáš Winter, se mi svěřil, že konkrétně toto video Daniely Baráčkové patří mezi jeho nejoblíbenější díla, která se v současném umění reflektují vztah k tradicím

Umělkyně mi k tomu videu řekla, že právě tady se prolínaly vrstvy její osobní rodinné historie s tematikou smrti, minulosti a národní identity. V kontextu přiznala, že právě lidovou kulturu, skanzeny a tradice má velmi ráda. Na cestách s rodinou často navštěvují podobná muzea a hodně také přemýšlí nad venkovem, charakterem původní architektury a jejího sejetí s krajinou.

⁴¹⁴ *Kouzlo garáž*, 2008 nebo *Krabice*, 2016 (<http://www.danielabarackova.cz/cz/video/>)

Znepokojivě enigmatické zamyšlení nad dědictvím generací, identitou a vztahem k minulosti i ke krajině nacházíme v dalším videu ze stejné série, *Věstonická venuše* (2013, 110). V popisu pod videem čteme: „*Na místě nálezu Věstonické Venuše ve vinici pod Pálavou nechávám dát na zadek matku své dospělé dceři. Ta přitom drží unikátní kopii – sádrouvou sošku odlitou přímo z originálu Věstonické Venuše. V dalším záběru dcera v podvečer prochází lesní monokulturou a vybíjí si svou agresi.*“⁴¹⁵

Vodítko k určité interpretaci obrazů ve videu mi podala sama autorka: „*Třeba Věstonická venuše vycházela z toho, že jsem četla o obrovském významu a hodnotě té plastiky a přišlo mi, že je to v obrovské disproporci s tím, jak je prezentovaná. Hledala jsem si pod Pálavou konkrétní místo, kde byla asi nalezená a našla tam jen jakousi místní zmínku, že se tam našla. Ta vesnice to vůbec nedokázala prodat. Shodou okolností je na tom místě, kde jsem to točila, dnes to nové oceňované muzeum. Ta dcera na videu drží v ruce originál odlitek původní věstonické venuše. Matka, která dává na zadek dospělé dceři, jsou tou paralelou k autoritativní výchově. Dcera pak chodí smrkovou monokulturou a kope do těch stromů. To je další linie - monokulturní krajina. Krajina je vlastně takové mé třetí téma, které tam je. I moje obrazy jsou koláž různých věcí a je složité tomu dát jeden výklad.*“⁴¹⁶

Důležitým prvkem byl také tradiční lidový oděv matky i dcery ve videu. Když jsem se umělkyně zeptal, zda má kroj odkazovat k národní identitě, odpověděla: „*Ano. Lidovost jsem vlastně řešila i v souvislosti s Němcovou a s devatenáctým stoletím. Prostě, jak to mají i ostatní národy, že řeší svoji identitu, tak to téma lidovosti je pro mě u nás s tím spojené. Třeba téma kroje.*“

Odkazy na postavy z knih Boženy Němcové, především ohlasy její *Babičky*, najdeme v díle Daniely Baráčkové na více místech (např. video 6, 2006, nebo obrazy *Barunka* a *Karel*, 2013). Přiznává, že to byla její oblíbená četba v dětství a hodně ji ovlivnila. Možná i v tomto kontextu můžeme číst motiv kostýmu šlechtičny, do kterého je umělkyně oblečená v několika svých videích, a který se též objevuje v jejích obrazech. Ve všech těchto videích znovu z roku 2013 se podle svých slov skrze divadelní stylizaci vyrovnávala ex post se smrtí svého otce. Dvě z nich (*Hřbitov* a *Hrobka*) se odehrávají přímo na hřbitově v Černé Hoře, u rodinné hroby, kterou umělčini předkové koupili od vrchnosti z místního zámku. Aniž by to bylo pro nezasevěného diváka zřejmé. Jedné se v obou případech o velmi osobní performanci na hranici terapeutického rituálu.

Ve videu *Hrobka* (2013, 0:50) vidíme umělkyni stojící v rokokovém kostýmu v hrobové jámě a nad ní před rodinnou hrobkou skupinu herců, také v rokokových kostýmech, jak deklamují různé průpovědi příbuzných z dětství vztahující se k umělčimu otci. Co už ve videu není vidět, je skutečnost, že se jednalo reálný akt pohřbení urny s otcovým popelem do hrobky.

V navazujícím videu *Hřbitov* (2013, 0:30) vidíme Danielu Baráčkovou znovu v rokokovém kostýmu přicházet po hřbitovní cestičce směrem ke kameře. Během své cesty ale ztrácí vědomí a zůstává ležet na chodníku uprostřed hřbitova.

Možnou souvislost lze hledat v třetím videu, kde autorka znovu vystupuje ve stejném rokokovém kostýmu. Tentokrát se však scéna neodehrává v Černé Hoře, ale v jeskyních u blízké propasti Macocha: „*Ležím na dně Macochy – propasti sebevrahů – na ledovém a mokřém betonu*

⁴¹⁵ <http://www.danielabarackova.cz/cz/video/>

⁴¹⁶ Viz rozhovor v příloze disertace.

turistického chodníku a zpívám slova z katolického kázání: „Do temnoty světlo, místo strachu teplo.“ (Propast Macocha, 2013, 0:40)⁴¹⁷.

Všechny tyto práce už nemají jasnou konexi na prostředí lidové kultury, spíše souvisejí s osobním příběhem, s vazbou na rodinu, předky a zpětné dohledávání jejich (a potažmo i vlastní) identity. Prostřednictvím konkrétního místa a jeho paměti tu hraje také velkou roli. Podobně je to i s videem *Loupežník* (2013, 1:20), poetickou tematizací propojení mezi folklorním vyprávěním (pověstí o loupežníkovi a jeho pokladu), místem v krajině a osobní zkušeností – setkáním s duchem loupežníka⁴¹⁸. V poněkud jiné formě, než u *Skanzenu*, tu nacházíme práci s folklorem, který se nachází mimo kontext etnografie, ale přesouvá se do roviny téměř mystické zkušenosti s místem a kolektivní i osobní pamětí, či spíše nevědomím.

V této poloze, kde se vizualizují archetypy ze starých mýtů, jádra folkloru, mezi snem a bděním, dětským vyprávěním a univerzální pamětí člověka se nachází jedno z novějších videí Daniely Baráčkové, *Sny* (2017, 2:10). I tady lze najít některé aluze folklorních prvků či prvků spojených s archaickou kulturou, ale bez jakéhokoliv etnografického zatížení. Tyto konexe již nejsou pro čtení díla vůbec stěžejní.

Určitý přímý odkaz k lidové tradici najdeme v projektu z roku 2018, *UNĚMÍ*, zkoumajícím vztahy a role mezi matkou a dítětem skrze pohled pod „máminu sukni“. Projekt byl realizovaný v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně, přičemž se umělkyně snažila zohlednit i místní lidovou tradici formou architektonicky pojaté adjustace – zvětšené „lidové“ sukni/stanu na dřevěné konstrukci. Tento „lidový“ aspekt spíše pomáhal evokovat atmosféru domova, přesně tak, jak využívala odkazy na „lidovost“ Božena Němcová v *Babičce*.

Nejnovější projekt, ve kterém se Daniela Baráčková zaměřila na vztah člověka a krajiny (kulturní, zemědělské krajiny) skrze paměť a v možného ohledu i tradici, realizovala v rámci společné výstavy s Terezou Severovou v Centru pro současné umění FUTURA (26. 2 – 19. 4. 2020). Jde především o čtyři projekce se společným názvem *Půda*. Ty dokazují, že se v jejím díle témata tradice a vztahu k venkovu stále ještě objevují a dále vyvíjejí⁴¹⁹.

Pavel Jestřáb a dubňanské bažiny

V kapitole věnované malbě jsem uváděl Pavla Jestřába (*1978) v souvislosti Danielou Baráčkovou. Je to z mé strany spíše znouzectnost vyplývající ze skutečnosti, že si nejsou generačně příliš vzdálení, oba studovali na VŠUP v Ateliéru intermediální konfrontace u Jiřího Davida a Milana Saláka, oba také malují a dělají i videa. Oba navíc čerpají z podobného místa původu – menšího města na Moravě, kde je možné vidět určité vazby na tradiční venkov, takže v jejich práci najdeme spojitosti s lokální i osobní identitou a venkovskou kulturou. Tím náš výčet ale končí.

Narozdíl od Daniely se totiž Pavlova tvorba koncentruje především okolo tematizace tradic v současném umění. Najdeme tu i souvislosti s motivem smrti, jako zdánlivého konce

⁴¹⁷ <http://www.danielabarackova.cz/cz/video/>

⁴¹⁸ <http://www.danielabarackova.cz/cz/video/>

⁴¹⁹ POLIAČKOVÁ, Martina. Další miesto, ktoré sme stratili, *Artalk* (26. 3. 2020), recenze výstavy https://artalk.cz/2020/03/26/dalsie-miesto-ktore-sme-stratili/?fbclid=IwAR1vw_QfB17x_ZXEVPF-B42PXA1SzY5fAO_dJjDW0mHkGBtInhJPK-f_g

všeho živého, která však nabývá zcela jiného významu, když ji zasadíme do kontextu přírodních cyklů zániku a obrody. Právě kontext je zásadním tématem umělcova zkoumání rolí a významů starých tradic nebo obecně rituálu v životě současného člověka. S oblibou imituje bizarní procesy generované globální postmoderní situací a zasazuje různé prvky tradic do nečekaných juxtapozic nebo exotických lokací, čímž zkoumá jednak jejich aktuální nosnost, ale též souvislost s vlastní identitou.

K tomu je dobré, podobně jako u Daniely Baráčkové, představit celkový kontext, z něž umělec vychází. Pochází z malého města Dubňany, ležícího v lužních lesích v dolňácké části národopisného regionu Slovácko. Lidové tradice tady stále hrají významnou roli a mohlo by se zdát, že jde o typickou rurální komunitu, nicméně situace je složitější. O Dubňanech se zmiňoval již Petr Šprincel ve filmu *Morava, krásná zem II: Zrození fašismu z ducha fašanku* v souvislosti se satanistickou sektou, která tam působila v devadesátých letech. Zvláštní charakter místa se však odráží i v dílech Pavla Jestřába, který mu dává velký význam i v úvodu ke své diplomové práci *Křik kohouta* z roku 2015.

„Na první pohled se Dubňany jeví jako malebná vinařská obec obehnaná hustými dubovými lesy, rybníky a vinohrady. Ne tak docela. Iveta Toušlová v pořadu Toulavá kamera kdysi o mém rodném městě prohlásila, že se v rámci České republiky pyšní prvenstvím co do počtu dopadu slunečních paprsků na metr čtverečních. To jistě ocenili horníci, kteří byli v minulosti synonymem zmíněné obce křížem krážem podkopené šachtami. Po uzavření všech dolů v bouřlivé porevoluční éře se Dubňan zhostil „ostravský syndrom“ (v Ostravě jsem studoval šest let, vím, o čem mluvím). Stovky lidí, jež byli automaticky přikováni k šachtě jak k hlavám vinohradu, se ocitli bez práce a Dubňany se dostaly znovu do vysílání České televize. Nyní však kvůli prvenství ve výrobě pervitinu a přečinům Satanské sekty. Dnešní situace by se dala označit za stabilizovanou. Onehdy šedí, zlomení horníci se rekvatifikovali, vaříci pervitinu buď předčasně skonali, nebo se stali legendami vydávajícími knížky, a obec začala s instinktivní přirozeností podporovat kult „víno, ženy, zpěv“ v současném, komerčně potenciálním obalu. Není se čemu divit, zatímco se jednotlivá období obce dynamicky proměňovala, tu k lepšímu, tu k horšímu, existovala tu neutuchající ponorná řeka v podobě folkloru, která městem protékala týden co týden s proměnou intenzitou napříč politickými režimy, a třebaže se kvalita vody měnila, koryto dodnes nevyschlo.“⁴²⁰

O něco dále zmiňuje prokletí regionů s dědictvím tradiční lidové kultury, které spočívá v jejich nešťastné orientalizaci v očích velkoměsta⁴²¹.

„Oblast Moravského Slovácka je tedy typická svou specifickou kulturou, na niž je však zpoza hranic regionu nahlíženo značně zkrlesleně. Stejně jako hudební stanice Šlágr TV nereprezentuje současný folklor, ačkoliv to hrdě proklamuje, není Slovácko exotickou rezervací...“⁴²²

I v případě Pavla Jestřába má význam nastavit místní reálie, pozadí, k němuž se vztahuje řada jeho děl – videí, obrazů i objektů. Spojení s lokalitou a její lidovou kulturou je zásadní v kyjovském kroji jeho dědečka – hlavním atributu Jestřábova uměleckého alter ega, se kterým vystupuje téměř ve všech performancích a videích. Je to pro něj důležitý prvek.

⁴²⁰ JESTŘÁB, Pavel. *Křik kohouta*. diplomová práce, Praha: VŠUP, Ateliér intermediální konfrontace, 2015, s. 2.

⁴²¹ Ostatně zmíněná Šprincelova trilogie, přesněji její scénář, se dá považovat za reakci na tuto orientalizaci.

⁴²² JESTŘÁB, Pavel. *Křik kohouta*., s. 2.

„Pro realizace prací, ve kterých na sebe oblékám kroj, hraje důležitou roli distanc. Kroj není můj, je mého dědy, nejsem členem žádného folklorního uskupení, přestože se vedle něj pohybuju od dětství.“⁴²³

Stejně jako kroj je pro něj důležitá detailní znalost historického pozadí a antropologického/etnografického kontextu obřadů, rituálů a prvků lidové tradiční kultury, kterou ve svých pracech dekonstruuje, analyzuje nebo specifickým způsobem apropriuje či aktualizuje. To co se zdá na první pohled jako možné uhranutí národopisnou stránkou, je ve skutečnosti něčím jiným, blízkým konceptu *divoké antropologie* – formou experimentálního antropologického výzkumu. Ten se koncentruje kolem výše nastíněného břemene kořenů a místa, ze kterého vycházíme. Jako bychom byli zakletí k věčnému bloudění v ambivalenci vlastní identity. A Pavel Jestřáb se v roli šamana snažil toto prokletí pojmenovat, rozklíčovat a zlomit svými rituály.

Určitou metaforou tohoto stavu je jeho video *Hranice* (2011, 0:50 min), kde vidíme ve statickém záběru nahou na zetlelém kmeni bez hnutí ležící postavu umělce zpola ponořeného do lesní tůně, jakoby zarůstal do okolní vegetace. Na větvi vedle bažinky vidíme pověšené části jeho kroje, klobouk na pařezu a zvukovou linku tvoří pouze zpěv ptáků a zvuky jarního lužního lesa. Celá kompozice je ponořená do temně zeleného šera lesa – téměř primordiální scény. Tu lze číst jednak jako symboliku prolínání člověka a přírody ve stínu dávných tradic, anebo jako určitou folk-hororovou metaforu nemožnosti úniku před tím, kým jsi a z čeho vycházíš (a v co se obrátíš).

Jestřáb si získal pozornost už v rámci kolektivní výstavy *Ř* (Galerie VŠUP v Praze, 2012)⁴²⁴, kde prezentoval videa *Fakír* a *Triptych* (obě 2011), která staví na práci s folkloristickým fetišismem, motivy cykličnosti, zániku a znovuzrození na pozadí přírodních dějů skrze ambivalentní práci s rituálem a jeho desakralizací.

Už tady je vidět jedna z jeho charakteristických poloh, tvořená spíš místem než výrazem. Je to příroda a lužní lesy v okolí Dubňan⁴²⁵. Zvláště oblíbeným místem, kam je situována řada umělcových obrazů, je lesní bažina plná tlení, rozkladu i divokého bahenního života a jemného pohybu rákosových stébel. Záběry přírody, ryze statické, kde veškerý pohyb obstarává vítr a příroda před objektivem, mají v jeho tvorbě výsadní místo. Jsou přitom daleko k příjemným relaxačním záběrům z přírodovědných dokumentů a turistických fotek. Centrem jeho zájmu je často právě smrt a rozklad, vzájemné požívání – nalezená mrtvá zvířata, nánosy usychajícího bahna. Tyto kompozice nechává promlouvat buď samy o sobě, nebo do nich vstupuje, do jisté míry jako na podium. Respektive se do nich noří, doslova, v případě několika videí z lesní bažiny (*Hranice*, 2011; *Druhá směna*, 2018 nebo *Kantáta*, 2020). Tyto záběry jsou vystavěny na estetickém působení kyjovského kroje kontrastujícího s temným environmentem bažiny.

Výsadní postavení má v jeho videích zvuk. Autorem elektronicky tvořené ambientní hudební stopy je buď sám Jestřáb, nebo nechává promlouvat přímo přírodu – například žabí

⁴²³ Tamtéž, s. 24.

⁴²⁴ BARTLOVÁ, Milena, ed. *Ř! Česká národní identita v současném výtvarném umění: katalog k výstavě v Galerii VŠUP v Praze (7. 12. 2012 – 9. 2. 2013)*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2012.

⁴²⁵ Prezentace autorových videí na vimeo: <https://vimeo.com/user10080718>

koncert, který umělec, stojící v kroji uprostřed bažiny zády k objektivu, diriguje (video *Kantáta*, 2020⁴²⁶).

Kromě hypnotických videí z bažin, postavených na efektu solitérní postavy herce-umělce v kontrastu k různým dílčím proměnám stále stejného divadla-scény divočiny, tvoří Jestřáb i řadu videí postavených na přenesení domácích folklorních obřadů (někdy i fiktivních) do nových, nepatřičných či exotických kontextů (Taiwan, Thajsko). S nadsázkou to komentuje.

*„Po vzoru národopisného souboru Dúbrava, který, jak hlásá, vyjíždí do přímořských lokalit prezentovat specifickou jihomoravskou kulturu a podporovat přátelské styky s okolními zeměmi, jsem se rozhodl učinit totéž.“*⁴²⁷

Idea tohoto přemísťování původních kontextů ho napadla při studijním pobytu na Taiwanu v roce 2014 a od té doby představuje důležitou linku v Jestřabovův tvorbě. Je zároveň dlouhodobým projektem, v jehož rámci zkoumá i vlastní identitu, když si uvědomil, že mimo domov vnímá tyto otázky mnohem intenzivněji⁴²⁸.

*„Veškerá předchozí tvorba, v níž jsem vystupoval oděn do kroje, byla situována do míst, kde bylo tzv. doma, v ohmataných lokalitách, kde často rezonovaly vzpomínky z dětství. Chtěl jsem tak zkusit, jestli jsem schopen tato místa, tyto pocity přenést jinam, jestli je můžu zabalit do kufříku a odvézt se sebou daleko za hranice rodného města, za hranice kontinentu. Byl jsem jednoduše zvědavý, jestli a co se stane, co přinese vnitřní proces.“*⁴²⁹

V roce 2015 tak v rámci jeho diplomové práce vznikl cyklus deseti videí s názvem *Křik kohouta*⁴³⁰, z nichž většinu točil během cesty po Thajsku. Vydal se na cestu v roli „chasníka“, oblečený do dědova kroje, který pro něj nabyl formy reprezentačního dresu a zodpovědnosti za to, co má reprezentovat. Na různých místech Thajska (na lodi, v buddhistických chrámech, nebo na pláži) poté aktualizoval nebo si přizpůsoboval různé prvky rituálů a obřadních příležitostí spojených s tradiční kulturou Slovácka. Částečně vážně a z části i v humorném nadhledu prováděl všechny úkony, které si stanovil, jakoby šlo o jednotlivá zastavení křížové cesty. Na posledním videu, se stejným názvem, *Křik kohouta* (2015, 4 min), sedí v kroji na zaparkovaném mopedu za zády své taiwanské přítelkyně, která celé čtyři minuty „túruje“ motor. Scéna se odehrává na zpustlém plácku pod buddhistickým chrámem. Má představovat společnou, nekonečnou jízdu slováckého chasníka s asijskou přítelkyní a symbolicky tak završit mezikulturní družbu, stejně jako bylo původním smyslem hodů utužit společnou komunitní identitu.

Oproti starším pracem, umělec v tomto cyklu změnil i formální přístup. Od téměř malířského komponování videoobrazů, s velkým důrazem na výtvarný účinek a kompozici, tentokrát použil ruční kameru fotoaparátu ve stejném duchu, jako to dělají turisté, kdy stroj rámuje obraz v přednastaveném výrobním nastavení a je držen neškolenou rukou s jediným záměrem, udržet předmět zájmu před objektivem. To navozuje dojem bezprostřední dokumentárnosti a ještě více podporuje splynutí s novou realitou.

Zbyněk Baladrána srovnává práci Pavla Jestřába s prací etnografa.

⁴²⁶ <https://vimeo.com/user10080718>

⁴²⁷ JESTŘÁB, Pavel. *Křik kohouta.*, s. 14.

⁴²⁸ To je ostatně moment, který mi ve svých příbězích potvrdili jako klíčový i další umělci a umělkyně pracující s odkazy ke tradicím.

⁴²⁹ JESTŘÁB, Pavel. *Křik kohouta.*, s. 14.

⁴³⁰ <https://vimeo.com/user10080718>

„Autor se nikdy explicitně nenazývá výzkumníkem nebo etnografem, přesto si myslím, že se zde jedná o etnografický experiment, obzvláště v současné době, kdy etnografie samotná si klade závažné otázky ohledně identity výzkumníka a jeho vztahu ke zkoumanému.“⁴³¹

Baladrán je také autorem doprovodného textu k novému dokumentu Pavla Jestřába *Distressed* (2019)⁴³², který umělecko-experimentálním způsobem v duchu dokumentů Wenera Herzoga tematizuje práci v kambodžském sweatshopu na výrobu kalhot pro západní trhy. Navzdory nové antropologicko-dokumentární vrstvě ve své tvorbě, se Pavel Jestřáb stále vrací i do dubňanské bažiny, kde natočil třeba působivé hudební video *Druhá směna* (2019)⁴³³, prezentované ve stejném roce na Videokempu v Anežském klášteře v Praze⁴³⁴ a letos (2020) v létě dokončil další video z bažiny, tentokrát v hlavní roli s partnerkou, designérkou Hanou Tsai.

Závěr kapitoly

Jistě by bylo možné v kontextu této kapitoly jmenovat ještě další umělkyně a umělce. Své místo by si zasloužili zvláště ti, kteří se v odkazech k lidové kultuře pohybovali v performativních oblastech. Například Richard Fajnor a Sláva Sobotovičová, kteří v určitých fázích své tvorby také pracovali s osobní identitou skrze vztah ke slovenskému folklóru (v případě Fajnora šlo o performance s lidovým tancem, u Slávy Sobotovičové zas o videa-reflexe vztahu k rodině a kořenům prostřednictvím zpěvu lidových písních). Kolektivní identitu a její konexe k lidové kultuře zkoumala také Lenka Klodová. Mým hlavním cílem však bylo postihnout tyto projevy u současné generace a proto jsem těmto umělcům nevěnoval již tolik prostoru.

⁴³¹ BALADRÁN, Zbyněk. *Oponentský posudek diplomové práce Pavla Jestřába Křik kohouta*. Ateliér intermediální konfrontace, Praha, 16.6.2015.

⁴³² Dokument dostupný na stránkách Artyčok.tv (<https://artycok.tv/42921/distressed>)

⁴³³ <https://vimeo.com/user10080718>

⁴³⁴ Fotodokumentace na Artalk.cz (<https://artalk.cz/2019/08/11/videokemp-v-anezskem-klasterem-v-praze/>)

ODDÍL IV.

4 Folklor a umění v čase globalizace

Analýza současné tvorby na pozadí teorie identity a postkritického diskurzu. Hlavní zhodnocení disertace.

ZÁVĚR

V úvodu jsem psal o zdánlivé nepatřičnosti folklorních odkazů v umění 21. století. Předsvědčení, že tradice a obrazy předmoderní minulosti, stejně jako návraty ke kulturním kořenům identity, jsou dávno překonané a definitivně na ústupu, dominovalo dlouhou dobu v diskurzu sociálních věd. Jako první se k němu hlásili již zakladatelé sociologie, Karl Marx nebo Max Weber, coby nutnému predikamentu postupující modernity. Tento pohled pak masivně převažoval v názorech generace postmoderních myslitelů v oblasti sociálních věd od osmdesátých let 20. století. Globalizace a fukuyamovský konec dějin se jevily jako ideální prostředí pro nástup nových univerzálních hodnot a identifikací, ke kterým by se postupně přihlásilo celé lidstvo. Tento názor zpočátku zastával i významný sociolog Anthony Giddens, ale již ke konci osmdesátých let si začal všimnout paradoxních znaků opačného trendu. Fukuyamův konec dějin nenastal a naopak se ukázalo, že stále intenzivnější globalizace opírající se pouze o ekonomickou sféru globálních trhů a masovou popkulturu, se stala ideálním prostředím pro různá centra „lokálního odporu“ vůči abstraktní povaze univerzalistických hodnot modernity. Jedním z průvodních jevů tohoto trendu jsou globálně pozorovatelné politické, společenské a kulturní tendence těžící z minulosti, tradic a lokálních specifik. Tyto odkazy ke kořenům a k tradicím mají dnes nebyvalý potenciál politicky mobilizovat velké skupiny obyvatel v mnoha státech včetně epicenter modernity, jakými jsou USA nebo země západní Evropy. Politické aspekty návratů k tradicím jsou jedním z nejviditelnějších znaků tohoto obratu a logicky se odráží také v současném umění. V souvislosti s dědictvím kritické umělecké teorie i praxe, často podvědomě zotožňující současné umění s politickým aktivismem nebo minimálně s kritickým komentářem, dochází k určitému zkreslení pohledu na přítomnost folkloru v současné tvorbě. Vnímá ji přednostně jako ideologickou kritiku, především neautentických návratů k minulosti, respektive kritiku nacionalismu, tradičně spojovaného s folkloristickými nostalgiemi. Ideologie jako nacionalismus pracují přednostně s koncepty kolektivních identit a tak by se takový pohled mohl jevit jako logická interpretace předmětné umělecké praxe. Nicméně široký rozsah artefaktů, ikonografií a ideologií které utváří současný svět umění, funguje jako zdroj, ze kterého čerpají individuální i skupinové identity spíše v dialogickém než v kritickém slova smyslu – více v konverzační než teoretické rovině. Od ustavení estetického diskurzu, z něhož vzešly počátky moderního umění, až po kritické diskurz postmoderního umění bylo hojně užíváno inferiorních forem kulturní produkce jako prostředku k posílení obrazu představy, že umění je bytostně propojeno s svobodným volným projevem a kritickým odstupem. Takový pohled se dnes jeví jako problematický.

Současné umění raného dvacátého prvního století je poznamenáno rozpadem kulturologických kategorií, zakotvením v globálním kontextu, kde jsou hodnotově orientované definice kulturní produkce politizované a diskutované, ale zřídka zasazované do rámce esencialistických doktrín. V této práci je tzv. post-kritický predikát současného globálního umění nahlížen v rámci svého „folklorního“ charakteru, naznačujíc, že výzvy, které staví současné umění do cesty kritické praxi, nemají podobu přímé konfrontace, ale spíše symptomů funkce umění jakožto různorodé platformy pro individuální a kulturní identity. Postmoderní folkloristika se pokouší přesunout zaměření této disciplíny ze studia autentických kultur domorodých nebo venkovských komunit na studium starých i nových tradic obecně, přičemž se klade menší důraz na sociologickou kritiku a více na přenos identity. Na rozdíl od antropologického nebo etnografického objektu lze folklorní objekt chápat tak, že má méně

společného s ilustrací socio-historické reality, ale spíše s performativní artikulací významů, příležitostně svázanými s určitými systémy víry-spirituality.

Na základě analýzy tvorby prezentované v Oddílu III disertace, podpořené také řadou výpovědí v rozhovorech vedených s umělci i teoretiky, jsem dospěl k závěru, že tímto způsobem lze interpretovat i určité skupiny předmětné umělecké praxe. Asi nejzřetelnější je to v tvorbě umělkyň a umělců pohybujících se mezi médií sochy, objektu a instalace, respektive sociální participace a pohyblivého obrazu, jak dokazují příslušné kapitoly Oddílu III.

Stučně mohu shrnout závěry, ke kterým jsem v disertaci dospěl, následujícím způsobem.

Aluze tradiční lidové kultury a odkazy k jejím aspektům v současné umělecké praxi souvisejí jednak s kritickou reflexí různých nacionalistických politik, ale též s otázkami po vlastní identitě v kontextu místa (lokalita, region, stát) a komunity (rodina, vesnice, kulturní komunita, národ aj.). Předmětná praxe má ambivalentní povahu spočívající jak v kritické pozici, tak v jistém obdivu a estetickém oceňování tradic. V tomto smyslu nabývá často zároveň ironické i vážné polohy. K reflexi současné osobní i kolektivní situace používá paradoxně obrazy čerpající z minulosti. Samotný fenomén odkazů k tradicím v umění souvisí se stále silnější potřebou reflexe minulosti a kulturně specifických „kořenů“ v současné společnosti globálně. Předmětné projevy v našem umění jsou do jisté míry analogické k zahraničním uměleckým projevům dávaným do souvislosti s politikami identit a některými aspekty tvorby současných umělkyň/umělců v kontextu tzv. domorodého (indigenního) umění. Přitom současné globálně pozorovatelné odkazy k tradicím, lidovému prostředí a k minulosti (ať už v souvislosti s politikou, kulturou nebo s uměním) lze chápat jako reakci na již zmíněný abstraktní univerzalizmus (post)moderní situace. Odráží dynamiku nově formulovaných identifikací, které mají mnohdy performativní, intuitivní, charakter, mnohdy až se spirituálními aspekty.

PŘEHLED POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

Monografie, sborníky, katalogy, disertační a diplomé práce, periodika

ANDERSON, Benedict. *Představy společnosti: Úvahy o původu a šíření nacionalismu*, Praha: Karolinum, 2008.

BARTH, Fredrik, ed. *Ethnic groups and boundaries: the social organization of culture difference*. Boston: Little, Brown, 1969.

BARTLOVÁ, Milena. a BURAN, Dušan. Slovenský mýtus. Slovenské umění 20. století v Moravské galerii. *Art&Antiques*, Praha, 2007, roč. 2007, č. 4, s. 10-18. (online verze textu:

BARTLOVÁ, Milena. Pohled z Brna. *Art&Antiques*, duben 2007, online:

<https://www.artantiques.cz/pohled-z-brna> (cit. 15. 7. 2020)

BARTLOVÁ, Milena. *Naše, národní umění. Studie z dějin dějepisu umění středověku*. Barrister a Principal + Seminář dějin umění FFMU: Brno, 2009.

BARTLOVÁ, Milena. Úvod + Dělat to česky: národní identita jako performativ, In: BARTLOVÁ, Milena, ed. *Ř! Česká národní identita v současném výtvarném umění: katalog k výstavě v Galerii VŠUP v Praze (7. 12. 2012 – 9. 2. 2013)*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2012. (s. 19-27, 31-33).

BARTLOVÁ, Milena, ed. *Ř! Česká národní identita v současném výtvarném umění: katalog k výstavě v Galerii VŠUP v Praze (7. 12. 2012 – 9. 2. 2013)*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2012. 84 s.

BARTLOVÁ, Milena, VYBÍRAL, Jindřich a kol., *Budování státu: reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*. Kat. výst. VŠUP: Praha 2015. Jak se dělá stát (s. 17–22), Slavnostní i každodenní stát (s. 88–90), č. kat. 3/10 (s. 103); editorka.

BARTLOVÁ, Milena (ed.) *Co bylo Československo? Kulturní konstrukce státní identity*, VŠUP: Praha 2017, 271 s.

BENJAMIN, Walter. The author as producer. *New Left Review* 1/62, July-August, 1970.

BLAHŮŠEK, Jan (ed.). *Identifikace a dokumentace jevů tradiční lidové kultury v České republice*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, 2006, s. 10

BUCHOWSKI, Michał. (2006). The Specter of Orientalism in Europe: From Exotic Other to Stigmatized Brother. *Anthropological Quarterly*. 79. 463-482. 10.1353/anq.2006.0032.

BROUČEK, Stanislav–JEŘÁBEK, Richard (eds.). *Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Praha, Etnologický ústav Akademie věd České republiky v Praze a Ústav evropské etnologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, Mladá fronta, 2007, 3 sv., 640, 664 a 288 s.

- BRUBAKER, Rogers a COOPER, Frederick. Beyond 'Identity'. *Theory and Society*. 2000, **29**, 1–47.
- BRUBAKER, Rogers. *Ethnicity without groups*. Cambridge (MA), London: Harvard University Press, 2006.
- BRUNVAND, Jan Harold (ed.). *American Folklore: An Encyclopedia*, Routledge: Garland Reference Library of the Humanities, 1998, s. 302.
- CAMUS, Jean-Yves. Alain de Benoist and the New Right. In Sedgwick, Mark, ed. *Key Thinkers of the Radical Right: Behind the New Threat to Liberal Democracy*. Oxford: Oxford University Press, 2019, s. 73–90.
- COHEN, Anthony P. Culture as Identity: an anthropologist's view. *New Literary History* 24 (1), Culture and Everyday Life (Winter), 1993, s. 195-209.
- COHEN, Ronald. Ethnicity: problem and focus in anthropology. *Annual Review of Anthropology* 7, 1978, s. 379–403.
- COLLIS, Clark. *Before Midsommar: New documentary to tell the history of folk-horror genre*. publikováno 10. 7. 2019, Entertainment Weekly (online), citováno: 23.6.2020, <https://ew.com/movies/2019/07/10/folk-horror-documentary-woodlands-dark-days-and-bewitched/>
- DARROW, Sonya. *Stezky / Pathways*. Cedar Rapids/Brno, 2017.
- DUNCAN, Emrich. "Folk-Lore": William John Thoms. *California Folklore Quarterly* Vol. 5, No. 4 (Oct., 1946), pp. 355-374. <https://www.jstor.org/stable/1495929>, cit. 30. 6. 2020
- DURHAM, Jimmie. *Waiting to be Interrupted: selected writings 1993-2012*. Milan: Mousse Publishing, 2014.
- DURKHEIM, Émile. *Společenská dělba práce*. Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury, 2004. 375 s.
- DŽADOŇ, Tomáš. *Nářečia súčasného umenia*. Písomná časť disertační práce. Bratislava: VŠVU, 2013, s. 85.
- EIDHEIM, Harald. When Ethnic Identity is a Social Stigma. In: BARTH, Fredrik, ed. *Ethnic groups and boundaries: The social organization of culture difference*. Boston: Little, Brown, 1969, s. 39–57.
- ENGELS, Frederick Kampf Der Magyarische, *Neue Rheinsiche Zeitung* 194, 13.01.1849
- ERIKSEN, Thomas Hylland. *Antropologie multikulturních společností: Rozumět identitě*. Praha – Kroměříž, 2007.
- ERIKSEN, Thomas Hylland. *Etnicita a nacionalismus: antropologické perspektivy*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2012.
- ERIKSON, E. H. *Identity and the life cycle*. New York: International Universities Press; 1959.
- FISHER, Jean. In Search of the "Inauthentic": Disturbing Signs in Contemporary Native American Art. *Art Journal*, 1992, 51(3), s. 44 –50..
- FOSTER, Hall. The Artist as Ethnographer? In: Marcus, G. E. a Myers, F. R. (eds.). *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 1995, s. 302 – 309.

- FOSTER, Hal. Post-Critical, *October* 139, Zima 2012, s.3-8, October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, publikováno online 20. 3. 2012, https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00076, (cit. 2. 7. 2020)
- FOSTER, Hal. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London: Verso, 2015, 196 s.
- FRÉGER, Charles. *Wilder Mann: The Image Of The Savage*. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2012.
- GABRIELOVÁ, Andrea. *Přejímání motivů tradičního lidového umění do současné umělecké tvorby*. Brno, 2015. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií.
- GELLNER, Ernest. *Nationalism*. London: Weidenfeld a Nicholson, 1997.
- GIDDENS, Anthony. *Důsledky modernity*. Praha: Slon, (3. vydání), 2010.
- GLOVER, Ian C. Archaeology, Nationalism and Politics in Southeast Asia, *Hukay* 3 (1), 2001, s. 37–65.
- HILL, Wes. *How Folklore Shaped Modern Art: A Post-Critical History of Aesthetics*. Routledge, New York and London 2016
- HOBBSAWM, Eric J. *Nations and Nationalism Since 1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- HOLÝ, Ladislav. *Malý český člověk a skvělý český národ: Národní identita a postkomunistická transformace společnosti*. Praha: SLON, 2010.
- HOLÝ, Dušan – SIROVÁTKA, Oldřich. O folklóru a folklorismu. Terminologická rozprava na 14. etnomuzikologickém semináři ve Strážnici (19.–21.11. 1984). *Národopisné aktuality* 22, 1985, s. 73–84.
- HORNBORG, Alf. *Global magic: technologies of appropriation from Ancient Rome to Wall Street*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- HRABUŠICKÝ, Aurel (ed.). *Slovenský mýtus*, SNG v spolupráci so SNM, Bratislava 2006, 240 s.
- HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada, ed. *Modfolk: modernita v lidovém*. Praha: UMPRUM, 2015.
- HUDEČEK, František, Se Šimou na Slovensko, *Život* 21, 1948, s. 120–125.
- INGOLD, Tim. *Making: anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge, 2013.
- JELÍNEK, Petr a KYSUČAN, Lubor. *Venkov a krajina: evropská krajina mezi venkovem a městem, mezi antickou a novověkem*. Brno: Masarykova Univerzita, 2013, 131 s.
- JEŘÁBEK, Richard. *Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století / Folklorisms in 20th-century Czech art*. Praha: České muzeum výtvarných umění, 2004, 131 s.
- JESTŘÁB, Pavel. *Křik kohouta*. diplomová práce, Praha: VŠUP, Ateliér intermediální konfrontace, 2015.
- KARBUSICKÝ, Vladimír, SCHEUFLER, Vladimír a kol. *Československá vlastivěda. Díl III lidová kultura*. Praha: Orbis, 1968, 783 s.
- KOSUTH, Joseph. The artist as anthropologist. *The Fox* (1). New York, 1975.

- KRAMERIUS, Václav Matěj. Historické vypsání, kterak čtvrtý díl světa Amerika skrze Kolumbusa vynalezena byla, v: KAŠPAR, Oldřich (ed.). *Počátky české cizokrajné etnografie. Antologie textů 1791–1831*, Praha 1983, s. 100.
- KROEBER, Alfred Louis – KLUCKHOHN, Clyde. *Culture: a critical review of concepts and definitions*. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, 47, č. 1. Cambridge, Massachusetts: The Museum, 1952. s. 223.
- KŘÍŽOVÁ, Alena, Miroslav VÁLKA a Martina PAVLICOVÁ. *Lidové tradice jako součást kulturního dědictví*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2015. 311 s. Etnologické studie 19. ISBN 978-80-210-8081-2.
- KYSUČAN, Lubor. Evropská krajina mezi antikou a novověkem: poučení z historie. In: JELÍNEK, Petr a KYSUČAN, Lubor. *Venkov a krajina. Evropská krajina mezi venkovem a městem, mezi antikou a novověkem*. Brno: Masarykova Univerzita, 2013, s. 67-127.
- LIBROVÁ, Hana. *Pestří a zelení: kapitoly o dobrovolné skromnosti*. Brno: Hnutí Duha, 1994
- MAIXNER, Miroslav. *Konstrukce sámské etnické identity*. Brno, 2011. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.
- MARÉCHAL, Garance. Autoethnography. In Albert J. Mills, Gabrielle Durepos & Elden Wiebe (Eds.), *Encyclopedia of case study research 2*, Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2010, s. 43-45.
- MURAWSKA-MUTHESIUS, Kasia. Welcome to Slaka: does Eastern (Central) European art exist? *Third Text* 18 (1), 2004, s. 25-40.
- MŽYKOVÁ, Marie. *Nizozemská žánrová malba ze šlechtických sbírek*. Praha: Národní památkový ústav, 2014.
- NEUMANN, Jaromír. *Mikoláš Aleš: cykly*. Praha 1957.
- NOVOTNÁ, Inka. *Pojem lidovost jako hodnotící pojem*. Brno, 2008. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.
- O'BRIEN, D., BROOK, O., TAYLOR, M. *Panic! Social class, taste and inequalities in the creative industries*. Edinburgh: The University of Edinburgh, 2018.
- PAVLICOVÁ, Martina. Folklor a folklorismus v historické a sociální perspektivě. In: Křížová–Válka–Pavlicová. *Lidové tradice jako součást kulturního dědictví*. Brno: 2015, s. 167–204.
- PALÁN, Aleš a ŠIBÍK, Jan. *Raději zešilet v divočině: Setkání s šumavskými samotáři*. Praha: Prostor, 2018.
- PAZ, Victor. Is nationalism detrimental to archaeology? *Hukay* 1 (1), 1998, s.17-25. (cit. in GLOVER, Ian C. Archaeology, Nationalism and Politics in Southeast Asia, *Hukay* 3 (1), 2001, s. 37–65.)
- POSPISZYL, Tomáš. *Asociativní dějepis umění. Poválečné umění napříč generacemi a médii (koláž, intermediální a konceptuální umění, performance a film)*. Praha: tranzit.cz 2014, 207 s
- POTŮČKOVÁ, Alena a KŘÍŽOVÁ, Alena. *Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století*. Praha: České muzeum výtvarných umění, 2004. 131 s
- POTŮČKOVÁ, Alena. KŘÍŽOVÁ, Alena. HORŇÁKOVÁ, L.; KANDERT, Josef. *Exotismy ve výtvarném umění XX. století v Čechách a na Moravě*, Praha: České muzeum výtvarných umění v Praze, 2007, 111 s.

- PROSPERETTI, Leopoldine. *Landscape and Philosophy in the Art of Jan Brueghel the Elder (1568–1625)*. New York : Routledge, 2009.
- REVILL, George. *Folk Culture and Geography*, Oxford Bibliographies, 2014 (online) (cit. 20.6.2020), Dostupné z: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199874002/obo-9780199874002-0092.xml>
- ROSDOLSKY, Roman. Engels and the ‘Nonhistoric’ Peoples: the National Question in the Revolution of 1848, *Critique*, Glasgow, 1987, s. 220.
- RUONG, Israel. *The Lapps in Sweden*. Stockholm: Swedish Institut, 1967.
- SEDLÁŘ, Jaroslav. *Ohlasy folklóru v umění 20. století*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1995, 38 s.
- SMITH, Anthony D. *National Identity*. Harmondsworth: Penguin Books, 1991.
- STEREC, Pavel. *Politika uměleckého výzkumu, boloňský proces a kritická umělecká praxe*. Disertační práce. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2016.
- STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná?* Praha: Dokořán, 2005.
- SVOBODOVÁ, Aneta. *Folklor – práce inspirovaná ornamentem*. Brno, 2017. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta.
- SYKES, Brent E. Transformative Autoethnography: An Examination of Cultural Identity and its Implications for Learners, *Adult Learning* 25, č. 1, 2014, s. 3–10. , dostupné online: . <https://doi.org/10.1177/1045159513510147> (cit. 15. 7. 2020)
- SZALÓ, Csaba. *Paměť míst: kulturní sociologie vzpomínání*. Brno: Muni Press, 2017.
- ŠATAVA, Leoš. *Jazyk a identita etnických menšin*. Praha: SLON, 2009.
- ŠEDÁ, Kateřina, PALÁN, Aleš a FAULEROVÁ, Lucie. *Brnox. Průvodce brněnským Bronxem: Akce Kateřiny Šedé*. Brno: Kateřina Šedá/Tripitaka, 2017.
- ŠIMA, Karel, *Od politik identit k identitářské politice: ke vztahu pojmu a politiky*. Přednáška v rámci Interdisciplinárního odborného festivalu Tváře migrace, Praha: Spolek studentů historie FF UK, 22. 2. 2016 (online: <https://www.mixcloud.com/FFabula/mgr-karel-%C5%A1ima-phd-od-politik-identit-k-identit%C3%A1%C5%99sk%C3%A9-politice-ke-vztahu-pojmu-a-politiky/>).
- ŠTECH, Václav Vilém, Podstata lidového umění (1929), v: týž, *Pod povrchem tvarů*, Praha 1941, s. 43–51.
- TÖNNIES, Ferdinand. *Community and Society*. New York: Harper and Row, 1963. 298 s
- WINTER, Tomáš. *Palmy na Vltavě: primitivismus, mimoevropské kultury a české výtvarné umění 1850–1950*. Řevnice: Arbor Vitae, Plzeň: Západočeská galerie, Praha: Artefactum, 2013, 321 s.
- WINTER, Tomáš a MACHALÍKOVÁ, Pavla, ed. *Jdi na venkov! Výtvarné umění a lidová kultura v Českých zemích 1800-1960*. Praha: Artefactum - nakladatelství Ústavu dějin umění AV ČR, 2019, 321 s.
- ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. Praha - Brno: VVP AVU – MU, 2011.
- ZEMÁNEK, Jiří. *Divočina — příroda, duše, jazyk*, Kant, Praha 2004, 176 s.

ZORDRAGER, Nellejet. Culture and ethnic identity: The Sami of Scandinavia. In: Oosten, Jaric a Remie, Cornelius, eds. *Arctic Identities: continuity and change in Inuit and Saami Societies*. Leiden: Non-Western Studies, Leiden University, 1999, s. 208.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Courage of Hopelessness: chronicles of a year of acting dangerously*. Allen Lane, 2017.

Příspěvky v online časopisech

A Letter on Justice and Open Debate. *Harper's Magazine* [online]. July 7, 2020, [cit. 7.9.2020], Dostupné z: <https://harpers.org/a-letter-on-justice-and-open-debate/>

PELOUŠKOVÁ, Klára. Jak se žije nošovickým v krojích? Nevíme. *Artalk* [online]. 24. 10. 2012, [cit. 24.6.2020]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2012/10/24/jak-se-zije-nosovickym-v-krojich-nevime/>

PELOUŠKOVÁ, Klára. Trefa do černého? *Artalk* [online]. 10. 8. 2015, [cit. 8.7.2020]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2015/08/10/trefa-do-cerneho/>

PELOUŠKOVÁ, Klára. Síla interpretace. *Artalk* [online]. 2. 10. 2015, [cit. 16.5.2020]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2015/10/02/sila-interpretace-lidova-kultura-v-soucasnem-umeni/>

BERMAN, Sheri. Why identity politics benefits the right more than the left. *The Guardian* [online]. 14.7.2018, [cit. 7.9.2019], Dostupné z: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/jul/14/identity-politics-right-left-trump-racism>

BLAŽKOVÁ, Františka a KOSINOVÁ, Markéta. Bucolic Nightmares: An exclusive interview with author Jan Vytiska. *Swarm Mag* [online]. 2020 [cit. 13.6.2020]. Dostupné z: https://swarmmag.com/art/bucolic-nightmares/?fbclid=IwAR3oomauLkfKTuFSXumruV2HVsxWG4KUISug3zjLMqr2J4WxrqTPQsPU_Lo

Internetové stránky

wikipedie Identity politics https://en.wikipedia.org/wiki/Identity_politics

Sociologická encyklopedie <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Vesnice/>
<https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Vesnice>

Oxford English Dictionary, Online:

[tps://www.oed.com/view/Entry/72542?redirectedFrom=Folk#eid](https://www.oed.com/view/Entry/72542?redirectedFrom=Folk#eid)

Východočeské muzeum v Pardubicích. TRADIČNÍ LIDOVÁ KULTURA: Předmět a cíle výzkumu. Online: <https://www.vcm.cz/muzeum/vyzkumna-cinnost/tradin-lidov-kultura/>

Například diskuze o folkloru v herní sérii Witcher

(https://www.reddit.com/r/witcher/comments/41lqhe/how_much_of_the_lore_is_based_on_real_life/), nebo podobná diskuze k filmu Midsommar

(https://www.reddit.com/r/Midsommar/comments/camtvv/is_there_a_compilation_of_real/)

Hnutí ČSV - informace o hnutí na stránkách norského umělce Hanse Ragnar Mathisena (<http://www.keviselie-hansragnarmathisen.net/141466666>).

Díla, sbírky a kolekce online

SOTH, Alec. *Broken Manual* [fotografický projekt]. 2010, [Cit. 24.4.2020]. Dostupné z: <https://alecsoth.com/photography/projects/broken-manual>

Black identities and art: Discover Black art and artists in Tate's collection [kolekce uměleckých děl], At: Tate [online], [Cit. 28.8.2020]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/black-identities-and-art>

Black Identities and Art [rozhovory s umělci], At: Tate youtube kanál, [Cit. 28.8.2020]. Dostupné z: https://www.youtube.com/playlist?list=PL5uUen04IQNnrr9_bMFB3FoaoVF2xRU1n

Výstavy

Folk recyklace, kurátorka: Magdaléna Ševčíková, Brno: Galerie U dobrého pastýře 2013, [Cit. 24.4.2020]. Dostupné z: <http://galerie-tic.cz/2013/05/folk-recyklace/>

Slovenský mýtus: https://www.sng.sk/sk/vystavy/422_slovensky-mytus

Slovenský mýtus v MG: <http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/vystavy-a-program/aktualni-vystavy/2007/slovensky-mytus.aspx>

Ř! <https://www.umprum.cz/web/cs/galerie-um/r-668>

Folk Recyklace <http://galerie-tic.cz/2013/05/folk-recyklace/>

Kde domov můj <http://kdedomovmuj.dox.cz/cs/zlepsujeme-mista>

Filmy

Moravská Hellas [film]. Režie Karel Vachek, Československo, 1963.

PŘÍLOHY

6 ROZHOVORY

6.1 ROZHOVOR S ANNOU HULAČOVOU

Frieze Art Fair, Londýn, 8. 10. 2017.

V souvislosti s tvou prací se často zmiňují folklorní a někdy také mytologické inspirace. U určitých děl cítím možná až jakousi šamanistickou vrstvu. To jsou sféry, které spolu podvědomě rozhodně korespondují. Obracíš se k těmto oblastem inspirace záměrně? Jsou ti nějakým způsobem blízké?

Ano, je to pro mne důležitá oblast.

Inspiroješ se hlavně formálně estetickou vrstvou folkloru či tvaroslovím lidové tvorby nebo je tam nějaká hlubší souvislost s obsahem tvé tvorby. Má pro tebe i osobní význam?

Ano a když se vrátím třeba k tomu šamanismu. Tak například u sochy “Velikonočnicka” (Velikonoční bojovník) to pro mne bylo důležité. Vycházelo to z období, kdy jsem byla hodně velkej fanoušek šamanismu. Ještě, když jsem byla v Jižní Koreji na stáži, kde to bylo pro mě důležitý tématicky i esteticky. Zajímala jsem o materiály, které se v jejich šamanismu používají. Korejský šamanismus je sice především performativní, ale pro mne měl velkou sílu i proto, že to jej praktikují především ženy. Vnímala jsem to tehdy jako takový feminismus v šamanství. Specifický typ ženského vyjadřování skrze tuto formu spirituality. “Velikonočnick” byl hodně ovlivněný tou stáží, ale obdobím, kdy jsem pracovala symbolicky s materiály. Je tam tedy obě, jak formální inspirace velikonočními zvyky - je tam pomlázka, vajíčko, beránek. Ale zároveň tam tu tradici konkrétně v tomto objektu trochu popírám. Ten objekt je naopak kritika toho zvyku. Je to monstrum, které ztělesňuje nějakou posedlost tradicí. Je to takový velikonoční démon.

Ale tím se vlastně i blížíš jádru té tradice, která je taková démonická.

Jinak ta folklornost v mých věcech a vlastně i obecně čistota folkloru či lidového zobrazování věcí je o tom surovém uchopení materiálu. Je o nedomyšlené až naivní práci s nějakým ověřeným materiálem.

Je zajímavé, že Josef Čapek ve svém Umění přírodních národů hodnotil projevy tzv. primitivního umění vyloženě hierarchicky, kdy vyzdvihoval především ty, které pracovaly především s abstrakcí tvaru a hmoty, a byly tak zajímavé pro tehdejší modernu. Zatímco ty projevy, které nazývá příliš naturalistní, pracující s materiály jako proutí, tráva, sláma, záměrně nechával stranou. Ty s takovými materiály pracuješ a přitom se inspiroješ i

modernou. Jak se s kontrastem blízkosti k přírodě a na druhé straně moderní abstrakcí vyrovnáváš?

Mě jde vždy o jakousi experimentálnost s materiálem. Někomu tam může chybět jednotná materiálová linie. Pro mne tam však stále určitá jednota je. Ale kdybych měla pracovat pořád jen s proutím nebo se zdobičkou, tak by to byla tvorba, která by pro mne ztratila význam. Potřebuji s materiálem neustále experimentovat. A to, co je pro mne důležité je vnitřní význam. Pracovat s koncepčním vnímáním světa a nějakých souvislostí skrze tu sochu. Myslím, že pořád se tam projevuje taková souvislost, která je přirozená pro nás, jako pro lidi, a je vždycky člověk versus něco. Člověk versus zvíře, člověk versus rostlina, člověk versus mikroorganismy, člověk versus architektura, člověk versus minulost, člověk versus předměty.

Když se v tom smyslu vrátím k materiálu - proutí, ze kterého je Velikonoční bojovník, má to evokovat něco blízkého přírodě? Já to totiž nečetl jen jako kritiku, ale jako odkaz na ambivalenci přírody.

Ano, má to blízko k přírodě. A není to jen démon, je to zároveň taková bytůstka, která vlastně vzbuzuje lítost. Ta věc by samozřejmě měla mít názor, ale jsem ráda, když je tam určitá univerzálnost. Univerzálnost je pro mne vždy lepší, protože otvírá představu o vrstevnatosti té věci.

Je pro tebe důležité dělat si rešerše do specifických oblastí folkloru, mytologií?

Mám to hodně intuitivní, což může znít dost povrchně. Ale samozřejmě o té věci, se kterou nějak tématicky pracuji, chci vždy něco vědět. I když občas mě to, co vytvořím nakonec překvapí a koukám, co to vlastně vzniklo. Nicméně nemám to tak, že bych k nějakému tématu prostudovávala knihovny. Ale třeba s tím jihokorejským šamanismem mě to skutečně bavilo. Ten folklor taky, tématicky, dá se říct, jsem prostudovávala, třeba kroje.

Když pracuješ s prvky, které odkazují k lidové kultuře, tak to na mne působí, jakoby vycházely z něčeho pro tebe přirozeného. Myslím tím, že se nejedná jen o nějakou estetickou arabesku, ale něco důležitějšího, co občas může působit ambivalentně.

Ta folklornost, jak říkáš, je u mě asi daná nějak přirozeně, protože já jsem z tradiční katolické rodiny. Zemědělské navíc. Třeba rodiče, nebo děda s babičkou. V naší rodině se udržovaly ty nejklasičtější zvyky. A vlastně to tam mám asi zakořeněný nějak přirozeně. Třeba to pomáhání mamce se zdobením a nějaké takovéto věci. Když by se k tomu člověk dostával nějak extra, tak by to bylo asi určitě jiné. Ale já to měla vštěpené od mala, stejně jako chození do kostela. Ale asi je to dané také tím, že jsem studovala řezbářskou školu, kde třeba ten historismus nebo práce s ornamentem byla důležitou věcí. V tom jsem hodně poznamenaná, i když ta věc, kterou vytvořím může být třeba kritická právě vůči tomu, z čeho vycházím.

Když se dívám na tvé věci, jak na ty, které jsou třeba dělané zdobičkou a jsou hodně ornamentální nebo i na ty formálně minimalističtější, tak z toho cítím něco hodně prožitého něco k čemu máš osobní vztah, snad i lásku.

Ano, já si to dekorování třeba zdobičkou hodně užívám. Takže ano, je tam třeba i ta láska.

Také tam cítím něco spirituálního, i u těch věcí odkazujících na modernu, jako by atmosféru něčeho v kostele nebo něčeho prehistorického.

A může tam být cítit i to, že já jsem dlouhou dobu restaurovala barokní sochy. Vyřezávala jsem ulomený kusy rukou. A mám ty věci fakt ohmatané. Já už jsem v tom měla takový grif, že když někde chyběl prst, tak už jsem věděla, jak byl směřovaný a jak tam ten můj bude pasovat. Je možné, že ta gesta těch spirituálních soch se mi stala během té práce něčím přirozeným.

A někdy mě to snad odkazuje až někam k mezopotámským nebo kykladským sochám.

No, ano.

Jak je pro tebe důležitá osobní spirituální zkušenost a propojení různých vrstev tvé tvorby (odkazy na přírodu, folklor, dávnou historii), které spolu mohou podvědomě souviset?

Pro mě je spíš nejdůležitější vztahovost. Mezi člověkem a člověkem, člověkem a zvířetem, člověkem, minulostí a budoucností. Proto se tam pořád objevuje ta figurativnost. V souvislosti se vztahy mne baví dualita, dialogy, které vytvářejí nějaký typ komunikace, konverzace, a zároveň i nějaké nelogické, paradoxní situace. A tím, aby tam byla přítomná nějaká nevědomá podstata něčeho. A to je vlastně už surrealismus. Podvědomí. Prostě se snažím o nějaké podvědomé zobrazení reality. Ale v té formální stránce to třeba působí nelogicky, paradoxně.

Když teď vezmu tu současnou instalaci Ascention Mark II, Nanebevstoupení. Máš k těmto sochám, instalacím s mnohoznačnými názvy i nějaký příběh?

Já tam mám nějaké linie a je jich tam víc. Ale někdy si uvědomuji, že jsou to až po vzniku sochy domyšlené věci, které mi jakoby docvaknou až pak. A já si uvědomím, že to tam je. Je to asi dáno taky tou vrstevnatostí dané věci. Vlastně u sochy je důležitý i ten proces. Z čeho ji dělám, s čím to pak zkombinuji, s kým tu sochu dělám.

Ruce, které máš použité v této instalaci mě připomněly i tvoji perfomanci na stromě s podobnými rukami udělanými z včelího vosku. Je to náhoda?

Ano, je tam asi spojitost. Ale vůbec jsem si to doted' neuvědomila. Ruce já totiž využívám fakt často. Symbolizují pro mě i tu dualitu. Ty dialogy mezi věcma. Jsou pro mne vlastně už něčím automatickým.

Děláš často performance?

Teď už moc ne. Já bych klidně ráda, ale mě přijde performance náročnější než socha. Co se týče přípravy. Vlastně bych nějakou udělal zas ráda, ale musela bych na to být připravená. Možná až Františka odroste. Záleží fakt na místě a situaci.

Viděl jsem na artyčoku záznam z tvé performance s maskou a svíčkami. To na mě hodně zapůsobilo. Bylo to hodně šamanistické. Ty sis dopředu někde zjišťovala, jak vypadá taková šamanská seance?

Ne, ale jak jsem říkala, zajímal mě ten korejský šamanismus. Samozřejmě jsem se v té době zajímala i o ten sibiřský typ šamanismu. Ale nějak víc jsem to nestudovala. Nicméně v Koreji jsem takovou seanci viděla. Ale tato performance byla vyloženě intuitivní.

Já jsem spíš agnostik. Na jednu stranu vnímám ten katolický přístup dost kriticky, něco je tam až nějak zvrhlé. Ale na druhou stranu v něm cítím taky něco silnýho. Mám vůči tomu takový rozporuplný ambivalentní postoj. Ale modlitba nebo nějaké takové spirituální naladění je pro mě něčím velmi pozitivním.

Já jsem třeba velký fanoušek Tarkovského.

A zmiňovalas i Paradžanova.

Ano, to taky. Ale ten Tarkovský je pro mě fakt něčím výjimečný. Přemýšlím, do jaké míry může být kinematografie něčím, co skutečně povznese ducha. Tarkovský je pro mne v tom hodně ojedinělý. On tam má skutečně takové nějaké nadpozemské spirituální vzkazy, které jsou něčím až mimozemským. V těch jeho filmech je jasná symbolika, ale zároveň tam není žádná přímočarost, která by diktovala nějakou ideu. Má to ale svoji nějakou vnitřní logiku nepřímocharého procesu. Někdy si říkám, že by bylo fajn, kdyby lidi měli víc nějaké obrazotvornosti. Myslím, spíš ty věřící lidi. Jakmile nemají ten dar obrazotvornosti, tak z toho vzniká naopak ten fanatismus. Jsou pak schopní číst jen dané slovo, jak je napsané, ale nejsou schopní si ho domyslet v dalších třeba dvaceti obrazech. To je podle mě velký problém víry. Pak už vzniká jen diktát toho slova. Což je vždycky na škodu. To slovo vnímané jen přímočare, je podle mě prostě nepochopeným slovem.

A ještě k performanci. Tu máš jako doplněk ke své sochařské tvorbě?

U performance já mám problém, že jak se stydím, tak to promýšlím hodně do detailů. Snažila jsem si to celé dopředu popsat a podchytit. Ale tím mi tam scházel nějaký prvek svobody, který naopak nacházím u sochy. Kdy třeba taky začínám u skicy, ale pak to třeba v procesu úplně přeměním a původní záměr třeba zdeformuje do úplně jiného výsledku. Takže jsem asi špatný performer, protože v tom nejsem tak svobodná a neumím se přizpůsobit situacím tak odlehčeně, jak by bylo asi třeba. Ty mé performance byly dost koncepční. Takový druh rituálu, který jsem si vymyslela a chtěla přesně splnit.

Tys studovala řezbářskou školu.

Jo, já jsem šla na učňák. Můj tat'ka je restaurátor nábytku. Takže jsem měla doma k dispozici dílnu, nářadí a dřevo. A on občas potřeboval s něčím pomoci. Ale mě to bavilo už na základce. Chodila jsem na kroužky, na keramiku, na flétnu. Vystupování mě víc stresovala, než si v klidu něco paplat.

Já to měl podobně. Moc rád jsem chodil do výtvarky, ale skrze křesťanskou výchovu jsem se ostře vymezoval vůči současnému umění. Což se mi podařilo překonat až hodně pozdě v dospělosti.

Já to tak taky měla. Na učňáku jsem rozhodně nebyla schopná vůbec pobrat něco jako umění 20.století. Ono je to tak asi i zvalšů, pokud je člověk z nějaké malé vesnice. K tomu pak musí dozrát.

A problém je, když křesťané kážou něco o duchovnosti, ale nedokážou se otevřít něčemu, co je vlastně velmi duchovní.

Já jsem fanoušek cikánského vnímání přítomnosti. To je podle mě ta nejčistší forma spirituality, bezprostřední.

Ještě mě zaujala na konci videa na artyčoku scéna, když jdeš s krávou po nějaké polní cestě. Ale jinak se vše odehrávalo v ateliéru. To s krávou, to je u vás?

Jo, to jsme chodívali ještě se sestrou takhle venčit krávu a přitom jsme se natáčeli. Ten záznam mi přišel vtipný, tak jsme ho použili. Nemá to být nějaké poselství o hledání kořenů, přišlo mi to prostě jen jako vtipné zakončení.

Na chalupěckého cenách jsi zas pracovala s nějakou inspirací blízkou spíš komunistickým sousoším. Tu jsem naopak moc neviděl v tvých starších pracích. Je to tak?

No, spíš to byl ten brutalismus, Šturza. Je tam hodně kubistických, zjednodušujících, krystalizujících tvarů a to jsem měla i dřív. Ale konkrétně u toho dřevěného sousoší inspirovaného Šturzou, jak nesou ty dřevěné sochy symboly počítačových ikon nebo měly včely v břichu, tak to je zároveň inspirace z gotických sousoší. Ta fabrika už něco jiného, ale i tam ta symbolika chodící sochy je pro ně v něčem orantská. Ale je pravda, že tady je pro mě ta moderna důležitějším prvkem. I ta práce s hierarchií. Symboly absolutního vyzvižení a absolutního popření tohoto tématu.

Jan Zálešák se tím v předchozí knize zabýval jako určitým trendem. Modernou.

On to byl v určité době trend a teď už zas tak moc není.

Je zajímavé, že nikdo nepopsal ty rurální nebo animistické věci jako trend.

To je pravda a jsou možná i doted' víc trendem než moderna.

Máš v tom ohledu nějaké oblíbené umělce v okolí, kteří tě inspirují?

Mám hodně ráda Evu Kořátkovou. Má u ní ráda taky to surrealistické vnímání světa a spojitostí. Ale, že bych měla někoho s kým bych řešila podobná témata, tak to nemám. Jestli něco s někým konzultuji, tak s manželem. S tím si hodně o těchto věcech povídáme a často mi právě jeho názor pomůže třeba z nějaké slepé uličky, kterou zrovna v souvislosti s nějakou sochou řeším. Myslím, že umělci to mají většinou spíš jako já. V soukromí, v tom svém území, kde si promýšlí své věci, než že by společně řešili, jak to, či ono udělat.

6.2 ROZHOVOR S TEREZOU BUŠKOVOU

3.6. 2018

Předně děkuji, že sis našla v současném shonu čas, si se mnou popovídat. A na začátek bych se rád zeptal, jak dlouho žiješ v Británii?

Od roku 1998, vlastně už 20 let. Já jsem sem přijela klasicky jako au-pair.

Takže jsi nepřijela rovnou studovat umění?

Ne, já jsem se napřed hlásila na AVU a na UMPRUM. Dostala jsem se do druhého kola, ale protože to nakonec nevyšlo, tak jsem se rozhodla, že odjedu na rok Skotska, abych se zlepšila v jazyku. Měla jsem v plánu se po roce vrátit a pokračovat ve studiu v Čechách. Plány se ale změnily. Rozhodla jsem se zůstat. Žila jsem u rodiny jako au-pair. Pak jsem studovala bakaláře v New Castelu a magistra potom v Londýně.

Viděl jsem právě tvůj profil na stránkách Royal College of Art. Ptal jsem se také kvůli tomu, abych zjistil, jak dlouho je to téma folkloru s tebou. Do jaké míry je to osobní věc a z čeho to vyvěrá?

Dostala jsem se k tomu úplně náhodou. Pocházím z Prahy. Vyrůstala jsem ve městě a neměla jsem osobní vztah k folkloru. Vůbec. Takže úplně náhodou, bylo to asi v druháku na RCA, když se mi dostala do rukou kniha z jejich knihovny, která se jmenovala *National Costumes of Czechoslovakia*. Byla to taková velká kniha s barevnými fotkami krojů. Byla ze sedmdesátých let. To mě hodně oslovilo. Nejen ty fotky, ale také text. Doteď si pamatuju větu, že ty kroje neměly jen funkci estetickou, ale i léčitelenskou, magickou a erotickou. To mě prostě strašně oslovilo, fascinovalo a začala jsem víc hledat tím směrem do folkloru a do tradice rituálů. Takže takhle to začalo, kvůli té knížce.

V nějakém rozhovoru jsi zmiňovala, že je to zároveň něco, co tě v zahraničí propojuje s kořeny.

Ano, určitě, to také. Byla jsem sama v zahraničí. Odříznutá od české kultury. A myslím si, že kdybych neodjela z Čech, ale to nedokážu říct na sto procent, tak bych se asi tímto směrem ani nevydala.

Já jsem viděl na tvých filmech, projektech, že to mělo stále narůstající tendenci směrem k etnografii, nebo k hlubšímu prozkoumávání nějakých konkrétních folklorních témat. Není to jen moje zdání?

Není, určitě je to tak. Napřed mě vlastně zajímaly asi nejvíc přechodové rituály. Vlastně to první video, film, který jsem dělala. Byla to zároveň závěrečná práce na Royal College. To dílo se jmenovalo *Svatební rituály*, takže jsem se zajímala o tyto svatební přechodové rituály.

Vím, že tvé dílo má více významových rovin, včetně feminismu a dalších zcela současných témat. Ve střední Evropě je téma folkloru v umění ze strany kritiků občas redukováno jen na kritiku nacionalismů. Ale jak se konkrétně k této vrstvě ve tvé tvorbě staví tady v Británii?

Mě se tu často ptali na vlivy, ze kterých čerpám. Nebo mi zmiňovali nějaké umělce, o kterých si mysleli, že mě ovlivnili, ale já je vůbec neznala. Je to pro prostě velmi osobní téma. Vychází nějak ze mě samotné. Nechávám to plynout. Lidi se mě občas ptali, když jsem někde natáčela. Proč jsem si vybrala zrovna toto místo. Ale já jim neuměla úplně odpovědět. Jela jsem často úplně „na blind“. Někdy jsem si něco málo o tom místě zjistila. Jela tam se mnou Zoe.

To je ta herečka, nebo modelka, která je tak často ve tvých videích?

Ano, Zoe. Ona i píše divadelní hry. Seznámily jsme se na RCA, ona tam působila jako model. Já za ní přišla, jestli bych s ní mohla fotit své kostýmy a rekvizity. Vlastně to začalo v ateliéru, ve studiu a postupem času jsem začala fotit a natáčet i mimo ateliér, ve volné přírodě, venku. To mě vlastně oslovilo víc, ta vazba s přírodou.

Je zajímavé, že jsi začala dělat věci odkazující k folkloru, magii a přírodě už krátce po roce 2000. A je vidět, že je v tom pro tebe něco silnějšího, než jen folkloristická exotika.

Určitě. Určitě je tam něco hodně silného, až řekla bych magického. Je zajímavé se o tom bavit. Několikrát jsem o tom mluvila s určitými lidmi. Třeba se Zoe. My jsme si vytvořily neskutečně silný vztah. Ona se dokázala vcítit do mých pocitů a dokáže to interpretovat neskutečným způsobem. A toto mám i s tou Belou, co dělá hudbu k mým videím a performancím. Občas se smějeme, že jsme tři čarodějnice. Three witches. Tenkrát jsem hledala někoho, kdo by udělal hudbu k filmu a někdo z mých kamarádů mi ji doporučil. Ukázala jsem jí své práce a ji to velmi oslovilo. Líbil se mi i její styl práce. Velmi intuitivní a experimentální. Já o hudbě moc nevím. Ale třeba jsem jí poslal noty lidových písní a podle slov, nebo námětu, který mě oslovil a ona ho zpracovala podle sebe. Vždycky, když mi pak poslala výsledek, tak jsem jí jen mohla napsat, že je to přesně to, co jsem si představovala. nebylo nikdy třeba nic měnit. A takový máme tedy vztah.

Vy tedy spolu všechny tři spolupracujete už od studia na RCA?

Ano. Asi deset let. Zoe vidím, jako svoje alter ego a svoji múzu. Jednou, když jsme spolu dělaly živou performanci v 176 Zabludowicz collection v roce 2009, tak to bylo tak silné, že to pocítilo strašně moc lidí. Mělo to tak magický náboj, že jeden můj známý u té performance omdlel. Potom jsme o tom ještě debatovali v hospodě a přitom se najednou zničehonic roztříštila sklenice, která stála uprostřed stolu. Všichni u toho stolu měli husí kůži.

A třeba, když jsem dělala *Clipping the Church*, 2016. To byl strašně velký projekt. Ale od začátku jsem věděla, že to dopadne podle mých představ a vůbec jsem neměla obavy. Tohle lidi okolo mě vůbec nechápali. Měli tehdy vše vsazené na jednu minci, všichni byli nachystaní a mělo se to celé naráz natočit, bez zkoušek. Takže kdyby něco nevyšlo, tak by byl problém. Třeba jsme vůbec nevěděli, jestli se objeví dostatek lidí, dobrovolníků, kteří měli obejmut kostel. Stejně tak to byla loterie s počasím. Ale všechno vyšlo naprosto ideálně a objevilo se plno lidí.

Nenatáčela se část toho filmu i v jiné lokalitě?

Ano, to byla taková louka za městem. Ale šlo především o hlavní třídu v Erdingtonu, která vede ke kostelu. Erdington jsem si vybrala proto, že se tam koncentruje hodně lidí z východní Evropy. A je to taková chudší čtvrť. Dost lidí se mě ptalo, proč jsem to neudělala v centru Birminghamu. Ale my jsme to nechtěli dělat v centru, kde se děje všechno.

To je vlastně také tvoje téma. Vztah mezi periferií a centrem, městem a vesnicí.

Ano, vztah mezi městem a vesnicí. A poslední dva tři roky jsem zjistila, že mě hodně zajímá toto stmelování komunity, vesnice, rodiny, národů. A dokonce mě jeden kurátor před rokem nazval *social changer*. Tak to se mi docela líbilo.

Když zmiňuješ toho kurátora, jak vlastně vnímáš sebe v rámci britské umělecké scény? Já tady v průběhu roku, co tu žiji, nic podobného neviděl. Respektive, jak tvoji práci vnímali ostatní třeba na RCA?

Určitě bych se nezařazovala do nějakého trendu. Lidi tady na to asi koukají jako na něco více exotického než třeba v Čechách. Já vlastně nikdy nevystavovala u nás, v Čechách. Když jsem v Zabludowicz collection vystavovala *Equinox*, tak ten film jsem točila v Ratíškovcích na Moravě. Možnost točit v Ratíškovcích mi zprostředkovala jedna paní, které se líbila moje práce. Když jsem přijela do Ratíškovic, tak mi starosta začal říkat, co se bude dít, jak se celá vesnice oblékne do krojů. V 11 hodin se celá vesnice sejde u rybníka a nejdříve vystoupí starší, pak mladší. A já tam stála a přemýšlela jak toto budu natáčet. Oni si mysleli, že tam budu natáčet dokumentární film o velikonočních zvycích u nich ve vesnici.

Já tam přijela na dva dny a neznala jsem nikoho, kromě té paní. Za ty dva dny jsem zažila spoustu milých zážitků. Nejenom já a Zoe, ale i máma, která mi dělala asistentku. Uvítali nás ve vinných sklípčích. V jednom jsme strávila moc příjemný, milý večer a vlastně celou noc jsme tam zpívali, popíjeli, bavili se. Bylo to moc milé a silné. Když jsem pak odjížděla z Ratíškovíc, tak jsem nevěděla, jak mám vlastně ten film zpracovat. Chtěla jsem to sestříhat a promíchat. Ale ta paní z Ratíškovíc mi řekla, že to nemohu udělat, že ti místní lidé by to nikdy nepochopili a jestli bych nemohla udělat dvě verze. Po návratu do Londýna jsem to řekla v Zabłudowicz. A oni mi řekli, ať neberu ohledy na to, co si kdo v Ratíškovících myslí. Udělej to podle sebe. Ale já tohle nechtěla. Měla jsem pocit, že i když to bylo krátké, tak jsem s těmi lidmi zažila něco silného, intimního a hezkého. A tento pocit měla i Zoe a moje máma. Měla jsem pocit, že musím být ohleduplná vůči těm lidem. A proto jsem nakonec ten film rozdělila na dvě části.

To je docela vzácné mezi umělci, aby brali takové ohledy k lidem z neuměleckého prostředí, se kterými pracují. Vím o víc lidech, kteří se stavěli v rámci participativních projektů hodně obrazoborecky vůči místním zvyklostem a tradicím. Ti místní lidé to velmi těžce nesli. Je to důležitý sociální moment, kdy hledáš konexi mezi sebou, svojí tvorbou a místními lidmi.

Já byla v určité době fascinovaná jízdou králů z Vlčnova a chtěla jsem ji nějak zpracovat. Ozvala jsem se jedné etnografce s prosbou o pomoc s rešeršemi a podklady. Poslala jsem jí odkaz na své práce. Byla to mladá žena a ta mi odepsala, že kroj má svoji danou duchovní i formální strukturu a tu nemohu nějak dekonstruovat nebo s ní svévolně nakládat. Napsala mi dokonce, že oni v muzeu proti lidem, jako jsem já, bojují.

Ano, znám některé takové etnografy, jsou to často lidi pocházející z těch regionů a považují se za strážce čistoty tradice. To je ale oxymoron. Tradice nikdy nebyla čistá a autentická. Zním na druhou stranu i řadu experimentátorů z řad odborníků nebo folkloristů. Ale naprosto vím, o čem mluvíš. Také jsem se s tím setkal.

No, mě úplně fascinovalo. Dokonce trošku urazilo. Ale pak jsem jí napsala, že stejně jako oni já ty tradice a rituály svým způsobem oslavuji, oceňuji a vážím si jich. A to, že je v rámci umělecké práce nějak reinterpretuji ve svém osobitém stylu, neznamená nic špatného. Že naopak, když zůstanou zavřené v těch muzejních skříňkách, tak to bude znamenat jejich postupný konec.

Ano, zakonzervují se do muzeální mrtvé věci. Ale ty s tím pracuješ jako s živou věcí.

Ano. Přesně tak.

Zjistil jsem, že v Británii jsou návraty k tradicím, mytologiím nebo rituálům silně etablované v postkoloniálním diskurzu umělců s původně mimoevropskými kořeny.

Případně mi bylo řečeno, že obrat k rituálům a mytologiím se nejvíc projevují v tzv. Witch Art. Vidiš v tom nějakou souvislost i s tvojí tvorbou?

Pro mě je strašně důležitá vlastní zkušenost, ten proces toho díla. To, že je to umělecké dílo, je pro mě až na druhém místě. To, že jsem umělec, je pro mě až druhořadé. Je to jen možnost, jak svou zkušenost předávat dál. Cítí to třeba Zoe. Nebo lidé, když se zúčastní nějaké mé akce tak mi pak říkají, jakou to pro ně mělo sílu. A to je to, co cítím i já. Třeba při natáčení akce v Erdingtonu, když mi pak tolik lidí říkalo, co cítili... To je to, co mne nejvíc uspokojí. To, že to pak putuje na nějaký festival nebo do galerie, to už pak není tak důležité.

Já s tím trochu bojuji. Můj manžel je třeba rád, že dělám něco, co není jen produkt, že je to tak osobní, ale snaží se mne navést víc k nějakému institucionálnímu prosazení.

Můžu se tedy zeptat, jak velkou roli v tom, co děláš, hrají třeba kurátoři?

Mě se dobře pracuje s Romou, kurátorkou birminghamské IKON gallery. Díky ní se třeba uskutečnil projekt *Clipping the Church*. Díky ní jsme dostali grant. Protože tohle to dát dohromady je obtížné. Od začátku mi dala zcela volnou ruku. Ona je taky tak trochu spirituálně naladěná, otevřená těmto věcem. Řekla mi, že mi věří. Že se mi do toho nebude míchat. Že věří... Občas sice měla sklony se obávat, že se to třeba nepovede. Já vlastně potřebuje tuto stránku a já zas pro ni byl tím, kdo má svou vizi a jde si za svým. Říkala mi, že jí to imponuje. Budeme teď spolu spolupracovat i na nové výstavě v Českém centru.

To bude v Boudě, nebo ve Vitrínce?

No, já bych ráda navázala na tu akci *Clipping the Church*. Mám takovou vizi. Já to vlastně ještě neřekla. Tenkrát, jak jsem našla tu knížku na Royal College, tak jsem začala mít takový vize. Jak to bude vypadat a co má dělat dál. A teď jsem měla takovou vizi, že bych tu fasádu Českého centra proměnila v takovou chatrč a uvnitř by proběhl nějaký rituál. Chtěla bych to zrealizovat s architektkou Katkou Videnovou. To je v plánu na březen příští rok a měly bychom teď žádat o grant.

Tak to přeji, at' se vše vydaří!

6.3 ROZHOVOR S TOMÁŠEM DŽADOŇEM

21.4.2020

Tomáši, snažil jsem se dohledat vaše práce a výstavy z poslední doby. Je tou poslední samostatnou výstavou *Trikolora* v Luxferu v roce 2019?

No, v Luxferu to byla taková malá výstava, ale předtím to byla především *Džadoňova vila* v Jurkovičově vile. To bylo myslím v roce 2017. Je pravda, že poslední roky vlastně neaktualizují webové stránky. Asi tam ledacos chybí.

K *Daždoňově vile* bych se rád ještě v rozhovoru vrátil. Na začátek jsem se chtěl ale ujistit, jestli mi neunikly nějaké zásadní projekty z poslední doby. Všiml jsem si, že teď často pracujete jako výstavní architekt.

Ano, teď je toho opravdu hodně. Začalo to výstavami jako *Bydliště: panelové sídliště* v Praze a *Paneland* v Brně v letech 2017 a 2018. Pak přišly další a další s tím spojené projekty.

Dělal jste taky architekturu k výstavě Karla Malicha ve Fait Gallery. K tomu máte přes Malichovy utopické projekty asi blízko.

Ano, to byla práce jednak s jeho věcmi, ale také s výstavním prostorem. Snažil jsem se jeho návrhy nějak dál posunout. Mám tento typ práce rád. Vlastně to začalo spoluprací s Jirkou Ptáčkem na Stratilových výstavách už v roce 2012. To bylo u Škody v Českých Budějovicích. To je jedna z mých oblíbených realizací, takových osobních. Potom jsme dělali Stratila ještě v Moravské Galerii a ve Faitu. Takže třikrát.

V roce 2009 jste v rozhovoru ke své výstavě *Území nikoho* v Jelení na dotaz, zda cítíte nějaké výrazné zlomy ve své tvorbě odpověděl, že u vás vše tvoří kontinuální návaznost. Platí stále, co jste tehdy říkal?

No já bych řekl, že téma tradice vyjádřené skrze explicitní symboly, jak je vidět ve většině věcí až do *Památníku*, tak v té podobě to téma už z mé tvorby úplně vymizelo. Ale dá se říci, že Jurkovičova vila byla možná takový návrat. Ten měl ale své opodstatnění. Od *Památníku lidové*

architektury, což byla zásadní realizace ve veřejném prostoru, se motám už jen okrajově na její hranici. Ani ne tak tématicky. Ale spíše mne zajímá území mezi uměleckou scénou a prostorem běžného diváka v reálném životě. Dobrý příklad je realizace v Leopoldově, kterou jsem dělal s Jakubem Kopcem. Je to proměna bývalého hřbitova na dětské hřiště. Podílel jsem se tam na celém návrhu rekonstrukce. Mým největším přínosem byly hrací prvky pro děti, při kterých jsem se vrátil ke své panelákové zkušenosti dětských her s odpadními materiály na sídlišti. Je to realizace na pomezí monumentálních objektů a hřiště. Dala se tam zúročit objektová sochařin a a taky konceptuální myšlení. (Já přitom nejsem vystudovaný sochař. Dělal jsem intermédiá a před tím klasickou grafiku.) Použili jsme přitom jako výrazný konceptuální prvek hřbitovní náhrobky, odkazující na předchozí funkci toho místa. Má to být pro děti a návštěvníky taková upomínka na paměť místa. Že to není jen park, ale býval to i hřbitov. Takže je to taková výchova k určité citlivosti, toleranci. Vlastně i tady se dá vysledovat téma, když to řeknu jednoduše, nějaké tradice. Ale určitě ne tak explicitně jako to bylo u *Památníku lidové architektury*.

Co mě ale od doby *Památníku*, tedy od roku 2013 baví je určitý přesah. Sem zahrnuji i svou současnou výstavní architekturu. Jde mi o vstup do skutečného života. O práci s divákem. Nikdy mě nějak zvlášť nemotivovalo umělecké prostředí a galerijní prezentace. V galerii se vás nikdo nezeptá, proč co děláte. Jenže mě právě láká ta výzva. Prostor, kde čelíte úplně obyčejným otázkám, třeba po tom, proč něco děláte. Teď zrovna s týmem, ve kterém jsme dělali na Leopoldově, pracujeme na dalším podobném projektu. Znovu jde o reflexi paměti místa, o veřejný prostor a práci s divákem.

To je zajímavé, protože podobně o svých konceptech a motivacích uvažovala Kateřina Šedá, když jsem s ní dělal rozhovor.

No, protože ten umělecký svět prostě... Já se přiznám, že mě nikdy neinspiroval. Ani jsem nikdy programově nenavštěvoval všechny vernisáže, nesnažil se záměrně kultivovat své vztahy na scéně. I když samozřejmě jsem se taky zajímal o dění, pracoval v galeriích a bylo to super. Ale věci, které jsou pro mne trvalejšího rázu a způsobují mi asi i větší radost, jsou ty, kdy musím na jednu stranu někomu naslouchat a na druhou tam vnést něco svého. Být tolerantní, citlivý, ale zároveň umět lidi přesvědčit, aby se nebáli vykročit někam jinam. To je to, co je pro mě hrozně zajímavé. I časová trvalost díla ve veřejném prostoru, oproti krátkodobosti výstav, je pro mne něco velmi lákavého.

Zrovna v souvislosti s *Památníkem lidové architektury* je dobrý příklad, že když jsem na něm začal pracovat, tak v roce 2006 vznikla nejprve taková fotoshopová grafika, skica, těch dřevěnic na paneláku. A pak, když jsem v roce 2011 začal pracovat na skutečné realizaci toho projektu na sídlišti, tak mi řada lidí z naší umělecké komunity řekla: "*A proč to děláš? Vždyť to je úplně nesmysl. Ta skica sama o sobě, ta manipulovaná fotografie, je natolik silná a dobrá, že nepotřebuje realizaci. To bude jen duplikát.*" Ale když jsem to poté skutečně zrealizoval, tak to se nedá porovnat. Mě úplně mrazí, když si vzpomenu, co vše se muselo zařídit, jaké to bylo úsilí a kolik lidí se na tom podílelo. Jaký to byl silný příběh. Chápu, že někomu stačí skica. Ale s celým tím příběhem a zážitkem je to neporovnatelné. A přál bych to všem umělcům, takovou zkušenost. Muset se obhájit, dokázat jednat s lidmi, vyjednávat. Nést i neúspěch třeba v tom, že se to po třech letech sundávalo. Přitom musím ještě rok splácet úvěr. Ale to mi nevadí. Bylo to prostě velmi silné.

Památník je rozhodně silné téma, ke kterému se chci v rozhovoru ještě vrátit. Rád bych však předtím pochopil východiska, se kterými k tradici jako k tématu přistupujete. Já osobně jsem se k ní dostal poté, co jsem si kolem roku 2012/2013 všimnul výrazné přítomnosti odkazů na tradiční lidovou kulturu v tvorbě současné mladé umělecké generace (někdy promíchanou i s odkazy k různým animismům, šamanismům a mytologiím). Přitom v teoretických textech a kritikách byla tato přítomnost nahlížena pouze v souvislosti s uměleckou kritikou nacionalistických politik. U řady děl jsem si byl však jistý, že takový pohled by byl minimálně příliš zjednodušující. Že je v tom zkrátka něco víc.

Na Slovensku je to určitě téma mnohokrát zohledňované. Už když si vezmete i naše nejradikálnější conceptualisty v 60. a 70. letech, tak u všech z nich najdete nějaké prvky lidové kultury a odkazy třeba k Tatrám. Třeba Koller, Mlynářčík. U nás je to prostě takové klišé. Nebo z vašeho pohledu v Čechách to tak může být vnímáno. Ale u nás je to stále velké téma v politice i životě a vlastně jsme se s ním dosud nedokázali vyrovnat. Takže se k tomu často vztahuje nějaká kritika. A je možné, že dokud se s tím zcela nevyrovnáme, tak s tím bude vždy znovu někdo operovat.

A druhá věc je, že Slovensko je stále velmi rurální, i když tak možná nepůsobí. Moje kamarádka etnomuzikoložka se zabývá současnými lidovými soubory, tanci, je to její denní práce. Ta mi nedávno říkala, jak vidí, že pro velmi mnoho lidí je folklor pořád zcela autentickým způsobem prožívání času. Já ho mám taky rád, ale když mi někdo říká, že to jsme my, tak je mi z toho nějak divně špatně. Nicméně pro velké množství lidí je to autentickou součástí života. To není něco mrtvého, ale je to velmi živé a proto se to asi neustále dostává i do uměleckých děl.

Pro mne je to blízké téma. Pocházím z malé vesnice a dost rurálního prostředí. Mám k tomu ambivalentní vztah, který řeším celý život i touto disertací. Každopádně otázka folkloru není určitě jen záležitostí Slovenska. I u nás se po roce 2000 vzedmula vlna zájmu o folklor, kupodivu hlavně u mladých. V Anglii jsem si v odstupu uvědomil, že to téma je v současném umění globálně přítomné. Zarážející byly pro mne třeba souvislosti mezi tvorbou černošských umělkyní na londýnských uměleckých školách a tvorbou odkazující k tradicím u nás. V Londýně se o tom hodně hovořilo. Přitom tam ani tady nejsou u umělkyní a umělců vazby na něco jako folkloristické soubory. Žádná kýčovitá nostalgie, nebo snaha o etnografickou autenticitu.

Však já taky žádné takové folkloristické stopy v životě nemám. Jsem z paneláku. Ale z toho, co dělám, si mnoho lidí myslí, že jsem vyrostl v roubence a jsem silně propojený s lidovou kulturou. Ale tak to vůbec není. Respektive můj otec je fanouškem lidové kultury a k mé nevůli mě v dětství tahal po folklorních festivalech. Moje babička sice žila na vesnici, ale nebyl tam nějaký tradiční folklor. Spíš to byl takový obyčejný venkovský život, s normální dřinou a byla v tom taková zemitá moudrost a pokora, a to bylo to, co mi imponovalo. Ovlivnilo mě právě to cestování mezi dvěma světy. Ze sídliště k babičce, na dědinu. A zároveň to nekritické neustálé vracení se k folkloru jako k něčemu krásnému, idilickému, pravému... Já vlastně vše, co jsem dělal... Že jsem nerozuměl tomu prostoru, ve kterém jsem žil a potřeboval jsem si to nějak

znovu definovat, když to tak povím. Proto jsem dělal ty věci. Dřevěnice, stodoly. Ty jsem viděl hned v druhé, třetí dědině za Popradem. I dnes je to vlastně realita a hned vedle toho vidíš podnikatelské baroko. Takže ty brutální kontrasty byly něčím, co mě ovlivňovalo. A *Památník lidové architektury* je pro mou generaci vlastně obrazem něčeho... že to autentické už pro nás spočívá spíš na sídlišti. To je naše tradice. Tradice je přece něco, co se neustále proměňuje a redefinuje. Jazykem Palo Fabuše, ta jeho „vznikavost“. Ale z mé strany tam byla vlastně i přítomnost jakéhosi útoku na to, co si lidé spojovali s folklorem. Že je to něco čistého. Vždyť ty dědiny, to byl tak surový prostor. Třeba příběhy z dědiny ve vzpomínkách mé babičky. To, člověk dodnes nechápe, co se tam dělo.

To mohu potvrdit i z vlastní zkušenosti. Ale chtěl bych ještě odbočit k jedné výstavě, která proběhla v Poznani v roce 2018. Výstava *HAUNTS: What haunts contemporary art*. V úvodním kurátorském textu zmiňují, že současné umění globálně vlastně není vůbec současné a obrací se právě k takovým tématům jako je tradice.

Ano, v zahraničí to můžeme vidět z nadhledu. Tady u nás, když se objeví téma folkloru, tak se často obrací oči v sloup. A nějak podvědomě cítíme, že je to něco, co musíme vnímat už z principu kriticky, protože lidovou kulturu tu máme běžně pod nosem. Ale pak přijde někdo třeba z Jižní Koreje, kdo pracuje s folklorem mnohem prvoplánověji (třeba současná výstava v Hunt Kastner - *Si On: Female Creature*) a je to najednou nějaká exotika. Občas jsem to pociťoval v našem uměleckém kontextu, to nekritické přijímání věcí, které přicházejí zvenku. A přitom kritické odmítání toho stejného, co ale vychází od nás.

Ten nástup tradic a návratů všude souvisí zřejmě s globalizací a globální nejistotou, ve které jsme. Budoucnost neexistuje, tak se obracíme k minulosti. Co jiného nám zůstává?

Vzpomínám si na přednášku Bělohradského někdy v roce 2012 na AVU. Použil výraz, který mám se mi moc líbí: identitární panika. Všichni teď studují rodokmeny. Hledáme kořeny, zkoumáme své DNA. Chceme vědět, kdo jsme. To je prostě ono.

No, to jste právě vystihl. Má práce se shodou okolností jmenuje *Ambivalence Identity*, v odkazu na tyto procesy. Jinak větou, že budoucnost neexistuje a proto se obracíme k minulosti, jste shrnul vlastně celý kurátorský text k té poznaňské výstavě *HAUNTS*.

Možná to i souvisí s věkem. Věci, které jsem měl v Džadoňové vile, tak to byly věci, které jsem dělal ještě ve škole. Tehdy jsem měl 22, 23 let. Byly tam vlastně věci vytvořené zhruba od roku 2001 do řekněme 2014.

Já jsem vlastně v osmnácti odešel studovat do nevýznamného polského města na nevýznamnou univerzitu průmyslový design. Měl jsem pocit, že Polsko je téměř stejná země jako Slovensko. Ale najednou jsem tam začal porovnávat své zkušenosti a zamýšlet se nad tím, kým jsem. Možná to někdo neřeší, ale my, co jsme z paneláku a rodiče z dědiny, tak si tím musíme projít. Dnes už je to pro mě ale prožité a překonané téma. Asi bych se k němu dnes nevracel.

Mně přišla ta Džadoňova vila ve vztahu k vaší tvorbě jako hodně rekapitulační.

Svým způsobem to bylo jen otevření šuplíku se starými věcmi, kdy pro mě v době jejich vzniku byla tradice nejpálčivějším tématem a zároveň romantickým. Jurkovič to měl podobně, také tradici řešil hlavně jako mladší. Cítil jsem mezi sebou a jím určitou souvislost. Jakoby ta historie fungovala v nějakých kruzích. Že se to vše vrací. Nevím vlastně, jestli jsem s tím pracoval jinak než Jurkovič. Tuto cestu jsem si zvolil i proto, že Jurkovičovu vilu nejvíc navštěvují Slováci. Většinou jsou to ti, kteří nechtějí vidět modernistickou architekturu a Jurkovič je pro ně vrchol, po kterém to šlo už z kopce. Chodí se tam kochat jako do nějakého chrámu slovenské geniality. Trochu to teď přeháním. Ale to celé byla vlastně hra s nimi, s těmi diváky. Kurátorská hra, celá ta architektura a koncepce výstavy, která má pracovat s pocitem nejistoty, kdy ty věci, co vidí, vnímají, že tam nějak patří a zároveň jsou i zcela nepatřičné. Mělo to být takové znepokojující.

Oslovil vás s vilou na počátku Rost'a Koryčánek?

Ano. Ve vile se totiž nezachovalo moc původního vybavení, protože už Jurkovič to využíval hlavně jako jakousi proto-ikeu. Presentaci svých prací, které si zákazníci mohli odtud rovnou odnést. Sám Jurkovič pak měl jen dílnu v podkroví. Byla to tedy taková práce s koncepcí využití původního prostoru.

Četl jsem, že vás ten prostor poprvé zaskočil svou prázdnotou.

Ani ne tak prázdnotou. Ona se autenticita nedá nasimulovat. Pokud tam nikdo nežije a původní věci se nezachovaly, tak to prostě neoklamete. Navíc od té chvíle, kdy to před sto lety Jurkovič prodal a přestěhoval se na Slovensko, do roku 2012 tam žili normální rodiny. Měly tam svůj domov, běžný život. A to mě trochu štválo, že ve výstavním prostoru se vracíme sto let zpátky, ale vůbec nezohledňujeme život těch lidí, kteří tam poté několik generací žili. Chtěl jsem zohlednit i jejich příběh, tím že sám budu jakoby takovým nájemníkem a zaplním prostor zase svými věcmi.

Co je nejmladším dílem, které jste tam prezentoval?

Asi ten karavan. Jeho skica vznikla někdy v roce 2006, pak jsem udělal malý model v roce 2009 (vystavený ve vile na polici s malým hummerem) a pak jsem vyrobil ten karavan v reálné velikosti. To bylo asi dva roky před výstavou. S kamarádem, který na mě hrozně naléhal, abychom to udělali. Moc se mi do toho nechtělo, neviděl jsem v tom už smysl. Ale právě v souvislosti s tou výstavou jsem pochopil, že se vyplatí ho dokončit a otestovat přímo před vilou. Tak, jak má soused, nebo skoro každý v republice, někde na dvoře auto, přívěs, tak u Jurkovičové vily byl prostě jeden roubený. Dovnitř jsem sháněl staré lidové vybavení, abych simuloval autentickou atmosféru. Což myslím, že se podařilo. Je to taková citová záležitost, kterou by měl člověk zažít, když vejde dovnitř.

Ve vile se objevily po letech i vaše grafiky a obrazy. Vy jste několikrát v rozhovorech zmiňoval, proč jste přešel od grafiky, dvourozměrných děl, k objektové tvorbě.

Pro mě je důležitá jednak fyzická zkušenost s tou věcí a taky zážitek. Člověk musí fyzicky čelit nějakému tématu. Asi je to pro mě důležitější než jiné věci.

Obrazy a grafiky, které se objevily v Džadoňové vile, to jsou věci ještě z vašich studií z grafiky?

Ano, ty byly všechny ještě z toho období, z let 2002 až 2006. Tedy i z pozdějších.

Už tehdy s vámi bylo to téma tradice?

Ano. Já jsem je napřed nikde neukazoval. Měl jsem dlouho pocit, že jsou to příliš neprogresivní věci. Měl jsem pocit, že nebyly dost hodné prezentace. Pak ale, když začaly vznikat myšlenkově podobné věci v hmotné podobě, jako instalace apod., tak jsem se k nim vrátil a uvědomil si, že spolu s nimi úzce souvisí. Že jsou vlastně stejně silné, stejně dobré. Takže u Džadoňovy vily jsem je rád beze studu vystavil.

Ty tři dřevěnice, velký formát, co visely ve vile. Můžete mi k nim něco říct?

Ano, ty vznikly napřed jako raná počítačová grafika, ale v této podobě to byla klasická grafika až z roku 2010, vlastně prosprejovaná šablona.

Je tam souvislost s památkem lidové architektury? Mám pocit, že to téma, podobně jako u karavanu, je s vámi dlouhodobě a vyvíjí se řadu let.

Ano, je to určitá starobylost, jednoduchost lidové stavby, vlastně seníku, ne klasické dřevěnice. Zajímají mě od dětství. Okolo takových seníků jsem lyžoval u Popradu jako dítě. Hodně to ve mně zůstalo. Už v roce 2002 jsem chtěl dělat centrum současného umění v nějakých takových stodolách. Tehdy jsem chtěl odkoupit ty tři, které byly na původní manipulované fotografii k návrhu *Památníku*. Takže je to skutečně téma, které se mnou zrálo dlouho.

To je zajímavé. Ve srovnání s ostatními, kdo se u nás v oblasti umění zabývá ohlasy lidové tradice, u vás se to téma projevilo velmi brzy, před rokem 2010.

Už v roce 2005 jsem dělal první skicu jakoby roubenky versus panelák. Zkrátka roubenka vedle paneláku, těsně nalepená. Tehdy jsem pochopil, že jsem vlastně z něčeho jiného. A zamýšlel se nad tím, proč ty dřevěnice tam jsou. Začal jsem to jakoby tak komplikovat, ten motiv.

Odkud to pramení? Přes rodinu tam byl nějaký vztah k folkloru, k vesnici?

Ne. Žádný. No tak, moji rodiče jsou z vesnice a část rodiny žije na dědině. Ale něco explicitního etnografického, to ne. Jen to, že ti lidi tam žili.

Etnografickou autenticitu ani tak nemyslím. Mám na mysli právě obyčejnou venkovskou zkušenost. Třeba ten motiv slaniny ve vaší tvorbě. To na mne totiž silně působí.

To je z domu od babičky. A je to skutečně už z dětství. Babička nedávno zemřela. Já jsem k ní měl vždy blízký vztah a od dětství jsem tam velmi rád jezdil. U ní to mělo pro mě zvláštní kouzlo, takové snové, nebo takové divné, ty vůně. Mám to zažité úplně od raného dětství. Ta slanina, která je na obrazech a na grafikách. Ta koza. Další silný motiv, který se tam objevuje. Tak ta koza je reálná koza mé babičky. A slanina, to je reálná slanina mé babičky.

Když vznikla taková první instalace se slaninou, jmenovala se *Scape* (2006) - plátek slaniny, jako geologický řez krajinou - tak to byla přesně slanina vyuzená mojí babičkou. Ta tam potom voněla. Bylo to vystavené jako vonějící objekt. Tak to jsou konkrétní věci odvozené od konkrétní osoby.

Jak jste se vlastně dostal k umění? Vedli vás k tomu rodiče?

Ne, vůbec ne. Nikdo z rodiny. Jen z máminy strany děda amatérsky maloval a dochoval se nám po něm jen jediný obraz. Jinak nic.

Jsem ze čtyř sourozenců a když jsem byl malý, tak jsem viděl o deset let staršího bratra, jak si obkresluje ruku. A to na mě nějak zapůsobilo, takže jsem šel snad i kvůli tomuto zážitku později na střední uměleckou školu. Jinak nic. Nechodil jsem na výtvarku, ani do ZUŠ. Já jsem před tím sportoval. Byl jsem zkrátka spíš sportovec. Otec byl horolezec. Takže jsme byli od něj tlačeni logicky do sportu. Ale poté, chtěl jsem být vlastně napřed restaurátor. To jsem si říkal, že by bylo fajn. Ale místo restaurátorství jsem šel nakonec na střední na propagační grafiku do Košic. Střední školu jsem si musel tehdy v rodině prosadit. Otec chtěl, abych šel na německé gymnázium, což pro mne byla hrozná představa. Ale poté mě už vždy v tom, co dělám, podporovali.

Když jste šel pak do Prahy na akademii, už jste přemýšlel o tématech spojených s lidovou tradicí?

To se objevilo už v tom Polsku. Okolo roku 1999 nebo 2000. Tam jsem měl taky první instalace. To ani nebyla umělecká škola, spíš technická, průmyslový design. Ale měl jsem tam skvělou učitelku, která mě hodně naučila o kresbě. V Polsku jsem měl i vůbec první vernisáž se slaninou. Už tehdy jsem ji kreslil a přemýšlel nad kontrasty mezi posvátností tradice (třeba to, jak je vnímaná domácí slanina na venkově) a její desakralizací skrze prvky současného světa (tu slaninu jsem tam krájel elektrickým nožem).

Zajímalo je v Polsku, že jste ze Slovenska? Byl jste pro ně něčím jiný?

Jasně. Jasně. Já se tam cítil...ted' nechci, aby to znělo necitlivě... jako černochoch. Já jsem byl taková exotika a nevěděl jsem ani proč mě tak vnímají. V Polsku to byl každopádně super čas. Byl konec 90. let, žádné mobily, internet. Takže jsme se navzájem snažili poznat, dozvědět se o sobě víc. Jaký byl socialismus u nás, jaký u nich. Jaké jsme měli pohádky. Dnes by to možná už nikoho tak nezajímalo, nebo by si to googlil.

Památník otci a památník mámě. Vznikal tento projekt v souvislosti s Památníkem lidové architektury?

Ano. Přímo. To bylo v roce 2012. S Palem Fabušem jsem se o tom bavil, že bych chtěl udělat takový zátěžový test. Jestli jsem schopný unést to břemeno minulosti. A že si vezmu rodiče na ramena. Mělo to pro mě i osobní přesah, že jsem se po dlouhé době rodičů dotýkal. Takže to bylo silné.

Vztah k řemeslu máte taky přes rodinu?

Ne, já jsem v roce 2002 odešel do Austrálie na brigádu přes kamarádku a hodně jsem se tam naučil od řemeslníků. Po návratu jsem se zas hodně naučil s absolventy AVU na realizacích pavilonů v pražské zoo. Dělali jsme třeba celý pavilon himalájských ptáků. To byl super zážitek a hrozně moc úsilí a rizik.

Jak důležitý je proces tvorby i management vašich projektů? Nebo fyzická práce. Vyrábíte, pracujete na svých objektech sám?

Ano, všechny sám vyrábím. Mám vztah k fyzické práci, k řemeslné tvorbě. Všechny své projekty jsem si odpracoval, samozřejmě ve spolupráci i s jinými lidmi. V tom si rozumíme s Kryštofem Kinterou, který si své věci potřebuje taky odpracovat. Já si i všechny věci sám instaluji.

Když se zas vrátím k Památníku, proč se jej rozhodli nájemníci v Košicích nakonec odstranit?

Oni měli smlouvu na dva roky a pak se mělo rozhodnout. Během těch dvou let se kolem toho v Košicích nic nedělo. Město o to nemělo moc zájem. Nepsalo se o tom. Bylo ticho po pěšině. Pak se ukázalo, že panelák se mezitím rozdělil na dva tábory zapřísáhlých odpůrců a fanoušků. Pak se někteří z fanoušků nechali převést na stranu odpůrců a těsně převážily jejich hlasy. Takže o prodloužení už výbor ani nemohl znovu jednat. Nejvíce se ozývala vítko, že se jim sousedi smějí. Pak i nějaké praktické důvody, třeba hnízdění holubů.

Měl jsem pocit, že tento stejně jako další vaše projekty, mohou běžným lidem de facto znásobit nepříjemný pocit z disproporce mezi estetikou tradice a tím, v čem v současnosti žijí.

To tam samozřejmě bylo. Už dřív, když jsem o projektu jednal i mimo Košice, tak většina lidí říkala, že dřevěnice a lidová tradice ano, ale proboha ne na paneláku. Někde dole, vedle ano. Ale na sobě, to je přece ošklivé, to k sobě vůbec nepasuje. Ten památník vlastně odhaloval komplikovanost té reality, ve které žijeme. No, nikdo si a priori nechce komplikovat nebo znejišťovat život. Samozřejmě, že to provokovalo ty lidi, kteří se nechtějí zabývat takovými otázkami. Nechtěli vidět připomínku toho, že jsme stále velmi rurální. Hodně lidí říkalo, že jsme přece město, žijeme ve městech a tohle sem nepatří. Oni byli velmi vystavení tomu problematizování současnosti. Já jsem vlastně změnil celé desitisícovému sídlišti na tři roky jejich výhled. Dívali se na dřevěnice, které v Košicích vlastně nikdy nebyly a po tři roky tomu nemohli uniknout. Takže mohli být i naštvaní.

Jak jste to přesně myslel s tím, že paneláky jsou naše současná tradice? Má to nějaký vztah k ostalgií?

Já jsem to vždy naschvál trochu víc zdůrazňoval a může to být trochu přitažené za vlasy, ale věřím, že to skutečně tradice je. Je to asi trochu jiné než u lidové architektury, nejsou v žádném skanzenu. Ale jsou zároveň dokladem doby. Ukazují na jejího ducha a my se k němu stále vlastně hlásíme. Věřím, že to nemusí být jen dřevěnice, ale i panelák, který se může stát tou tradicí. Není to tradice, kterou jsme zdědili, ale kterou jsme si zvolili.

Video *Odobierka*, kde se loučíte s rodným panelákem, to je z Popradu?

Ano, to je z Popradu, z mého paneláku z dětství. A vlastně jsem to zpíval i v Košicích na Památníku, kde jsem takto oslovoval ne lidi, ale paneláky. To bylo pro mne podstatné.

Všiml jsem si na víc videích, že máte vztah také k lidovým písním.

Ano, pro mě to má hodně co dočinění s patosem. A to je to, co jsem tam potřeboval dostat. S folklorem je spojený i určitý kýč. Může to být až nevkusné, když se to přežene. Ale zároveň je tam i patos. Třeba, když zpívám *Sadaj, slnko, sadaj*, tak tu píseň v originále zpívá zpěvačka Darina Laščáková. Je jí dnes snad devadesát a na Slovensku ji všichni znají. Ten odkaz má to silnou vazbu také na minulý režim a dobu. Učila se písničky od starých žen ještě v horách, ale v rádiu do toho vždy vnesla už takový přehnaný patos, snad až emocionální vydírání. A to se mi líbilo, napojit to ještě na panelák, na sídliště. Měl jsem pocit, že to je na místě. Že mám ukázat cit. Emoce. Protože je to ve vztahu k místu, kde jsem prožil celé dětství. Analogicky k motivům vzniku některých lidových písní, jako nostalgie po místech mládí, dětství, mohou vzniknout i

písně o paneláku a o sídlišti. Proto jsem to udělal. Byl tam pro mě velmi důležitý ten patos. Vlastně ani nevím, co to přesně znamená, ale měl jsem silnou potřebu to udělat.

Pracujete i vědomě s ostalgii?

Myslím, že nejsem ostalgický. Samozřejmě je to svět, ve kterém jsem vyrostl a měl na mě dopad. Ale určitě nechci, aby lidé byli ostalgičtí a vraceli se k ostalгии. Spíš naopak burcuji k oceňování současnosti.

Když se od paneláků vrátím k dřevěnicím a vašim realizacím, tak vidím cit pro řadu autentických etnografických detailů lidové architektury. Zabýval jste se tím vyloženě užitkově ve vztahu k danému dílu, nebo je váš zájem o lidovou architekturu hlubší?

To mě zajímalo už dřív. Dřevěnice jako taková. Jaké to má zákony, technické detaily, technologické, druhy roubení atd. Ještě před prací třeba na karavanu. Pak už jsem ty znalosti jen použil. Zajímalo mě to navíc i ideově. Ne jen technologie, ale i symbolika a metafory, které se v lidových stavbách objevují.

To mě přivádí i k vaší diplomové práci *Superflat / Superplocha*. Jaký název je správně?

Oba.

Je tam odkaz na koncept *Superflat* a práci s tradicí u Takashi Murakamiho?

Ne, to je náhoda. V době, kdy jsem na to dělal, jsem si toho nebyl vědom. Pak mne na to také někdo upozornil.

Vás ta idea diplomky napadla při setkání s tím podivným materiálem?

Ano, v Hornbachu. Tam byla zajímavá dokonalost imitace dřeva a zároveň hrůza z toho, že už nepotřebujeme ani vlastní dřevo, ale můžeme to dokonale napodobit z plastu i s dírama po červotočích. Zase takový rozpor. Náhražka versus realita. Je to lehoučké, naprosto souměrné, odnesete to na rameni a proměníte svou chalupu nebo panelák v autentickou dřevěnici. Snaha o lidovou hřejivost. V tom momentu mne ovládla na jednu stranu fascinace, na druhou totální zhnusení. Pořád se mi ta práce líbí. A dokonce je stále funkční. I dnes dobře vyjadřuje ten klam doby. To, v jak ploché a zároveň nepostižitelné době žijeme.

I ta janusovská dvojitvářnost se mi moc líbí. Vy vlastně hodně pracujete s principem průchodu, přechodu. Taková je i naše doba. Podle teorie přechodových rituálů v tom

vidím analogie, zvláště se střední fází přechodových rituálů, s fází liminality (ambivalence). Jakoby jste se kontinuálně zabýval právě tím aspektem a zrcadlil ho ve svých dílech.

Však to je jen to, co jsem sám zažíval. A asi i vy. Je to transformace. Klíčový pojem pro naši generaci. Přejít od socialismu, pak přišly devadesátky, které byly hodně liminální. Určitě je to zásadní věc, kterou se zabývám, kterou jsem i prožil. Mám právě velmi rád provrstvenost, kterou se snažím dostat do svých věcí.

Já tady ten aspekt liminality a zároveň i obracení se k minulosti, k mytologiím, nebo divočinám vnímám silně i u současných studentů uměleckých škol.

No studenti mi dnes připadají v tom smyslu velmi uzavření do sebe. Ale často v takové naivní podobě. To je pro mě dost iritující. Jakoby ani nevěděli, co se děje okolo nás. Jejich utíkání do lesa, neuchopitelná hermetická poezie, ta mi občas připadá až jako bezradnost. Se kterou si nevíme rady. Jakoby byli obětmi světa, ve kterém žijeme. Svým způsobem je lituji a jsem rád, že jsem žil ještě v jiné době. Mám pocit, že jim chybí nějaký zásadní zlom, od kterého by se odrazili. Někaký odrazový bod, krizi. Sice krizi a velkou tu máme. Environmentální krize je navíc bohužel trvalého rázu. A asi proto se především k té přírodě obrací i tato generace.

To je pravda. A nakonec se zeptám, dovedete si představit, že byste se k tématu lidové kultury vrátil ještě v nějakém díle, nebo je to už uzavřený celek?

Asi by záleželo na nějaké nabídce. Samotného od sebe mě nic nenapadá. Teď uvidíme, jak to bude s koronavirem, ale oslovoval jsem Oslo biennale, že bych jim do skanzenu převezl slovenskou roubenku. Jako takového narušitele, imigranta, do jejich tradiční folklorně idealistické selanky. Byla by to taková revize pohledu na jejich minulost. Zamyšlení nad průniky z jiných kultur, nad posvátností, čistotou vlastní tradice a jejím znejišťováním. A samozřejmě i jako zamyšlení nad současností.

Takže pořád řešíte i tato témata.

No ano. V tomto konkrétním případě to není nijak off topic. Ve Skandinávii je to pořád velké společenské téma: minulost a folklor. Uvidíme, jak to dopadne. Zatím jsem to posílal jako návrh.

Přeji tedy, ať to dobře dopadne a moc děkuji za rozhovor!

6.4 ROZHOVOR S CZECHIA

27. února , Londýn

Rozhovor byl veden s:

Kateřina Plamitzerová - oděvní design

Michaela Karásek Čejková – fotky

M: Jak vlastně Czechia vznikla? Co stálo na počátku?

C: My jsme začali vlastně teprve před rokem. Myslím, že teď v březnu to bude rok, co jsme se rozhodli s tím začít. Chtěli jsme nějaký materiál na Designblok a tak jsme se ho rozjeli sbírat do různých koutů republiky.

M: Designblok byl na podzim, ne? Takže to vzniklo hlavně kvůli Designbloku?

C: Ne, ono to má mnohem hlubší kořeny. Spíš jsme se to rozhodly potom propojit. Všechno vzniklo vlastně tady v Praze. Nějak jsme se sešli a zjistily, že máme rády výlety do různých zapadákovů, kde jsme nikdy nebyly a bavilo nás to taky dokumentovat.

Taky jsme si uvědomily, že vlastně naši zem moc neznáme a zároveň jsme si tak mapovaly samy sebe. Je to trochu i hledání vlastní identity. Hledání nějakých tradic.

M: Proč jste si vybraly zrovna ta konkrétní místa, většinou Sudety?

C: Protože to jsou místa, kde jsme předtím nikdy nebyly a zajímalo nás, jaké to tam je. Nás hrozně baví objevovat takový lokality. Myslíme, že jsou daleko zajímavější, než různé klasický turistický destinace. Projekt Czechia je svým způsobem taková pocta naší zemi. Chceme ji takto postupně zmapovat. Je to i o naší identitě. Hledáme tak vlastně svoje kořeny.

M: Je zajímavé, jak moc se při tom věnujete i krajině a přírodě. Cením si, že vlastně mapujete celý ekosystém toho místa. Jak je v tom pro vás důležitá krajina?

C: Hodně. Snažíme se ji tam vždycky nějak zachytit. Jdeme i do okolí a třeba v Ostravě to byla hodně důležitá součást toho výzkumu.

M: Z dokumentace vašich cest, i když se jedná o místa, jako je Ostrava, to působí hodně takovým přírodním venkovským dojmem.

C: Ono to tak je. Na nás ta Ostrava tak působila

M: No, ona Ostrava vlastně má takové okolí a příroda tam prostupuje na mnoha místech do města a prolíná se se zbytky toho industriálu na haldách.

C: Přesně tak.

M: Přesto mám pocit, že je váš projekt i jakousi poctou divočině, takovým místům, kde se současnost, industriál a postmoderna prolíná s něčím starým a divokým. Právě ty Sudety, kde třeba vznikalo pár současných seriálů, kde názvy jako Pustina apod., už mluví samy za sebe, jsou podle mě často vnímané jako nějaká divočina. Podobně jako Twin Peaks u Lynche.

C: Na nás to taky tak působí. My máme právě rády takové výlety do míst, kde se to podobně snoubí. Jsme si toho docela vědomé, že právě v takových obrazech je síla. Myslíme, že to něco vypovídá o naší zemi.

M: Měly jste nějakou zkušenost s podobnými místy už před tím? Pocházíte z nějakých podobných koutů?

C: Ani ne. Nikdo z nás nepochází přímo z vesnice. Ale společně nás baví právě objevovat podobná místa.

M: Proměnily vás nějak ty zkušenosti z cest s Czechii. Mají ty vaše cesty na vás dopad, mění to nějak váš pohled na vás samotné nebo na svět?

C (Kateřina): Já když jsem dělala diplomku (na UMPRUM), tak jsem vlastně odjela do Mikulášovic. Je to ve Šluknovském výběžku, právě jedno takové místo, která vyhledáváme. Strávila jsem tam měsíc bez kontaktu s lidma z Prahy a pracovala jsem jen na tom svém projektu, bylo to součástí celého konceptu. Tvořila jsem vlastně takový místní kraj. Připadalo mi to tam právě jako zvláštní divočina. Jsou to všechno vesnice po Němcích, jsou tam rozpadlé kostely a stavby. Žije tam třeba jen pár lidí. Hodně mě to tehdy ovlivnilo a v rámci Czechie na to vlastně hodně navazují.

M: Nemohl jsem si nevšimnout formální podobnosti vašeho přístupu a výstupů s klasickým etnografickým výzkumem.

C: My jsme ale nikdy nechtěli dělat vyloženě výzkum. Czechia není antropologický nebo etnografický výzkum.

M: Nechtěl jsem, aby můj dotaz vyzněl jako otázka, jestli děláte klasický antropologický nebo etnografický výzkum. Ale třeba ty fotografie lidí ve vašem kroji stojících před nějakou budou, která třeba odkazuje na lidovou architekturu. To vše hodně upomíná na staré etnografické fotky. Inspirujete se tím nějak?

C: Michaela: Já běžně dělám hlavně stylizovanou studiovou fotografii a nejsem vůbec zvyklá fotit takhle bezprostředně lidi na ulici. Tak jsem si na to musela chvíli zvykat a hledat ten správný přístup. Určitě existují podobně pojaté fotografie i v etnografických knihách, jsem toho vědomá, ale ono to často ani jinak zachytit nejde.

M: Já mám na mysli také inspiraci hlavně v metodách etnografického přístupu k terénní práci. Ta snaha zachytit nejen lidi, ale celý ekosystém, ve kterém žijí – krajinu, architekturu, cosi jako folklor, včetně krojů a nakonec formální styl vašich knižních výstupů odkazuje vyloženě na etnografické monografie regionů, stejně jako muzeální forma prezentace v rámci výstavy Czechia Now.

C: Tak to ano. Skutečně se inspirujeme formálně u antropologické metody k výzkumu. Je to ale jen inspirace. Baví nás hodně lokální muzea, jejich atmosféra a způsob jak komunikují s návštěvníkem. K našemu projektu jsme přizvali i historika, který nám následně zpracovává různé zajímavosti do těch brožur o místech, která navštívíme.

M: Takže nějaké teoretické texty z oblasti antropologie, historie nebo teorie umění si k vašemu projektu nestudujete?

C: Nedávno jsme se zúčastnily konference v Košicích na téma umění a krajiny a tam jsme měly trochu problém s jejich pochopením toho, co děláme. Kdy nám právě vyčítali různé věci, a že

potřebujeme souhlas od těch lidí, které zachycujeme a podobně. Tak jsme se snažili vysvětlit, že to právě není žádný klasický výzkum.

M: Podobný přístup k „terénu“ má i Kateřina Šedá a mě se právě takový přístup líbí. Myslím, že umělecké projekty, které jsou dělané z pozice podobné té vaší, mají daleko větší sílu o něčem promlouvat.

C: To jsme rády. My se to snažili vysvětlovat těm lidem na konferenci. Ale nějak jsme si nerozuměli, oni to pojímali hodně odborně a z dost jiného konce.

M: Jak jste se dostali k historikovi? Byl od začátku součástí vašeho konceptu? Připravuje vám nějaké podklady k místům, která navštěvujete?

C: Byla to spíš náhoda. On je přítelem jedné z nás a pracuje v archivu v Ústí. K lokalitám, které se chystáme navštívit si nic dopředu nevyhledáváme. Jedeme tam vyloženě na slepo, abychom nebyly něčím dopředu ovlivněné a necháváme ta místa na sebe bezprostředně působit. Až potom nám historik dohledává různé zajímavosti k těm místům, které spíš ilustrují naše zážitky. Nejsou to klasické prameny, které by člověk od historika očekával, spíš různé zajímavosti a bizarnosti z místního tisku a podobně. Je na podobné vlně jako my a tak nás dobře doplňuje v tom, jak to koresponduje s naším přístupem. Výsledkem jsou zas takové trochu ironicky pojaté monografie míst, která jsme navštívily.

M: Když se nad tím zamyslím, přistupujete tedy k těm místům a těm lidem spíš ironicky, nevážně, nebo je to i svébytný respekt a snaha objevit skrytou krásu v těch místech i jeho obyvatelích?

C: Není to jen ironie. Nám se ta místa skutečně moc líbí a vnímáme jejich krásu, kterou se snažíme i takto zachytit. Chceme hlavně skrze náš projekt ukázat, jak zajímavá místa u nás jsou. Že je lepší jet místo někam k moři, na výlet třeba do Mikulášovic nebo do Ostravy. Že je to tam vlastně krásné a málokdo si to uvědomuje. Je v tom úcta k naší zemi i k těm lidem, kteří tam žijí. Rozhodně je nechceme nějak zesměšňovat. Je to pro nás taková cesta za poznáním i sebe sama.

M: Ale co ten případ, kdy jste do Mikulášovic, kde byly zrovna volby, vezly tu figurínu Zemana. Není to spíš takový aktivismus směrem na venkov? Snaha se vůči těm místním nějak vymezit, na něco je upozornit?

C: Czechia určitě není aktivistický projekt a většina jeho prvků takových není. Ale v tom konkrétním případě to tak možná trochu bylo. Bylo to hodně spontánní. Byly zrovna volby a tuto konkrétní akci – volby v Mikulášovicích, kde jsme i samy volily, jsme vlastně pojaly i aktivisticky. A zajímalo nás i jak na to budou místní reagovat. Ale to byla spíš výjimka.

M: Když jsme zmínily ta muzea a etnografii a venkov, který se svým tradičně vnímaným vztahem k přírodě a krajině představuje něco až archaického, dávného, něco v čem právě hledáme svoje kořeny. Jaký význam má pro váš projekt hledání nebo vnímání nějaké tradice?

C: No, my ji nijak nehledáme. Spíš vytváříme. Tvoříme takovou novou místní tradici. To je vyjádřené třeba těmi kroji, které pro každé místo tvoříme.

M: A zrovna kroj, jako slovo, je většinou vnímaný jako něco starodávného, tradičního, hluboce sepjatého s lidovou kulturou daného místa, regionu. Není to tak, že vlastně po takových věcech na daných místech podvědomě toužíte, a když tam nejsou, tak ten nedostatek tradice zaplňujete něčím z vás, něčím novým, ale přesto z hloubky cítěným v tom místě, kde zrovna jste?

C: Ano, my máme folklor a tradice moc rády. Proto chodíme i do těch místních muzeí, která jsou často bizarní. A ta idea kroje by se dala asi trochu takto charakterizovat. Je to trochu touha po tradici, nebo po něčem, co v té ryzí formě vlastně už není.

M: Navíc jezdíte do oblastí, kde došlo často k razantnímu přerušení starých tradic, třeba Sudety, a lidová kultura je tam dávno mrtvá. Přesto se tam objevují ještě její zbytky v podobě třeba staveb, nebo nějakého archaického přírodního charakteru místa.

C: Ano, to nás právě baví. My vlastně navazujeme na tradici, která zmizela, hledáme ji bezprostředně samy v sobě v interakci s tím místem. Vlastně doplňujeme něco, co na první pohled chybí, ale při tom to tam je nějak cítit

M: Když se řekne kroj, tak si člověk většinou vybaví něco archaického, něco, co souvisí s něčím dávným, s tradicí a s venkovem a právě i s takovou určitou souvztažností s vesnickým životem blízkým přírodě. Jak je to v případě vašich krojů?

C: My když někam přijedeme, tak právě necháváme na sebe působit to místo, zkoumáme to tam a hledáme, snažíme jakoby rekonstruovat nebo vytvořit místní kroj. Ale vůbec přitom nepracujeme s nějakou tradicí nebo předběžným výzkumem, jak to tam vypadalo, abychom na to navazovaly. To právě nechceme.

M: Když jsem u krojů a etnografických monografií. Nacházíte nějaké inspirace u jiných umělců – s krojem si pohrával třeba Martin Dušek v projektu Mein kroj, na UMPRUM u Liběny Rochové toho muselo být taky dost, co se týče inspirací lidovou kulturou, určitě i v oblasti fotografie?

C: My jsme si podobných věcí vědomé, víme, že existují, ale záměrně se ničím takovým neinspirujeme. Člověk se různě potkává s řadou věcí a ani si neuvědomuje, co se mu dostane do povědomí.

Michalela: Já mám třeba oblíbeného fotografa Augusta Sandera. Byl to německý fotograf, a hodně mi učarovaly jeho portréty.

M: Chápu to správně, že je Czechia vlastně dlouhodobým projektem, který bude dál pokračovat?

C: Přesně tak, je to dlouhodobý projekt. Chystáme se postupně zmapovat řadu dalších míst. Postupně se to vyvíjí a vzhledem k tomu, že jsme začaly poměrně nedávno, tak uvidíme, kam to dospěje.

M: Tak přeji hodně úspěchů a děkuji za rozhovor!

6.5 ROZHOVOR S KATEŘINOU ŠEDOU

Rozhovor vznikl během dvou sezení 10. a 16. března 2017.

Co pro tebe znamená vesnice?

Tos mi položil strašně těžkou otázku. Pro mě je to společenská hra, vesnice. A snažím se to ve všech těch pracích definovat. Já si myslím, že to je moje skutečné téma. Mě vlastně město vůbec nezajímá. Je strašné to takto přiznat, ale já jsem se přistihla, že pokaždé, když v nějakém jsem, tak tam pořád hledám něco takového, tu vesnici. I možná proto to takhle dělám řadu let, že se snažím přijít na to, jaká je vlastně vesnice. A určitě je to místo, kde se všichni znají. Ale to dneska už není pravda. Jako, když s nima pracuješ, tak to fakt není pravda. Ty vesnice jsou často rozdělený, lidí odjíždí, většinu času tráví na jiných místech. Takže to dávno takto neplatí. Je to víceméně mýtus. Pokud teda nemluvíme a fakt malé vesnici, která má třeba 150 lidí, ale o vesnicích, který jsou velký. Ale pro mě ta představa toho místa, kde všechny znáš a oni znají tebe a dokážeš odhadnout cíl jejich cest, je strašně vzrušující věc. A mám pocit, že to není mapovaný zajímavým způsobem. Myslím, že v našem oboru vůbec. Buď se vyskytují nějaký komunitní projekty, který nejsou moc zajímavý a myslím, že je dělají daleko líp přímo ti lidi na nějakých vesnicích, než lidi, kteří přijdou zvenku. A nebo jsou to nějaký festivaly, který jsou založený lidma zvenku. Anebo jsou to nějaký tradiční třeba svátky a podobné věci... jako standardní.

Ty jsi svátky často spojovala nějak s vesnicí, nebo ne?

Fakt? Ne, to ne.

Myslím tím, že u řady projektů máš nějaké ritualizované činnosti. Třeba v Bedřichovicích.

Jo, rituály. Ale ty já nepovažuji za svátky. Pro mě je rituál úplně všední den. Já to tedy nemám přímo takto daný. Já jsem se samozřejmě snažila založit ten svátek ve všední den v Bedřichovicích. Ale, když třeba přelízám ploty, tak to vůbec nevnímám jako nějaký svátek, ani jako rituál. Já to vyloženě vnímám jako akci.

To by s tebou asi nesouhlasili antropologové v rámci teorie rituálů...

To vím, že asi ne. Já to tak prostě vnímám subjektivně. Ale na druhou stranu by bylo super, kdyby to z toho vzniklo. Ale když jsem třeba přelézala ty ploty, tak jsem to vyloženě vnímala jako překonání hranic. Ale, když třeba v Ponětovicích všichni dělali totéž, tak to pro mě byl

svátek. To, co se tam stalo. Byl to vlastně svátek i rituál. Že to chtěli zopakovat a tak. Ale ty moje věci jsou tak rozdílné, že bych tento moment nemohla vztáhnout na všechny akce. Že by to bylo jedno hlavní téma. Těch témat je hodně.

Ohledně Brnoxu jsi říkala, že jsi to téma chtěla pojímat jako téma vesnice. Z čeho to vzešlo?

Já to od počátku chtěla pojímat jinak. Cítila jsem intuitivně, že to místo se dá nějak jinak definovat. Jinak než střed města a s jiným názvem než Bronx. O to jsem se celou dobu snažila, aniž mi to šlo. A měla jsem pocit, že to jiný uchopení, představení místa i toho názvu té věci pomůže. Ale zároveň jsem věděla, že i přesto, že to jinak uchopím a změním to místo, ten název, tak se s tím lidí musí ztotožnit a musí hned vědět o co jde. Což je hrozně těžký. To, co může na první pohled vypadat samozřejmě, nebo jednoduše a dokonce povrchně, tak bývá vlastně to zásadní jádro věci, které není vůbec samozřejmé, nebo povrchní.

Jakou roli to přirovnání tedy hrálo? Co tou vesnicí myslíš?

Vesnici vždy vnímáš jako něco, co je za městem, nebo na okraji města, logicky. Tak pro mě je toto vlastně hrozně přesná definice, protože ty lidi se fakt vnímají, že jsou na okraji. I přesto, že jsou uprostřed města, tak to vyloučení je tak hluboký... oni mi to říkají: My, kteří bydlíme tady na okraji, chceme taky bydlet v centru.

Takže takto vnímáš vztah města a vesnice?

Možná jsem ti to už říkala. Já to město vnímám jako talíř krupicové kaše. Že to, co je na okraji, nejrychleji vychladne. Já to tak vnímám už od malička.

Pro mě je vesnice hodně o systému vzájemných vztahů mezi lidmi v té vesnici. A přišlo mi, že v případě Brnoxu, jsi oproti jiným svým projektům hru se vztahy tolik nerozvinula.

Ano, to máš pravdu. Ale já se o to na začátku pokoušela. Ale, brzy jsem došla k závěru, že ti obyvatelé se skrze to místo nevidí. A to byl ten důvod, proč jsem se rozhodla, že ty lidi nebudu spojovat. Ale nejdřív jim musím ukázat to místo, jako nějakou díru, skrze kterou se oni uvidí. Že prostě napřed musím to místo ukázat, abych ho skrze ně mohla následně spojit.

Když pracuješ s nějakou komunitou, dá se říct, že přitom sama procházíš nějakou proměnou, že jsi stejně jako ti lidé součástí své akce?

Určitě. Já se nechávám akcí proměňovat. Chci tím vždy něco zjistit. Nemám před začátkem hotový názor na věc, který si chci pomocí akce jen utvrdit. Myslím si, že je to moje téma od dětství. Mám to tak od malička. Nikdy jsem neřešila, na jakou půjdu školu. Prostě jsem kreslila, tak jsem tam šla. Od malička dělám pořád to stejný. Nestalo se, že bych si řekla, už mi nejde kreslení, tak přesedlám na participativní umění. Mělo to celou dobu kontinuální návaznost. K participativnímu umění mě nepřivedlo nějaké racionální rozhodnutí, nebo něco, co bych si přečetla a změnilo to můj pohled na sebe a umění. Nechci, aby to znělo, že nad tím nepřemýšlím. Naopak. Ale nikdy jsem se nemusela k něčemu rozhodovat, k nějaké změně, nebo novému přístupu. Od malička jsem řešila, co budeme na vesnici dělat, na co si budeme hrát.

Potřebovala jsi tedy kolektiv.

Přesně tak.

Rodina ti k tomu nestačila?

Takto ne. Já považuji za velké štěstí, když člověk může dělat to, k čemu byl povoláný. Věřím, že toto je moje povolání a jsem vděčná, že to mohu dělat. Rodina je mi velkou podporou. Třeba to, jak mi se vším pomáhá manžel. Mám pocit, že on k tomu byl povoláný taky. Podobně to bylo s Kokoliou, on je takový čaroděj.

Když jsem měl možnost mluvit s lidmi z Bedřichovic, tak mi přišli v takovém zvláštním stavu nadšení, kdy nebyli schopni přesně říct, co pro ně ten zážitek z akce znamenal, ale tvrdili, že to bylo velmi silné, mohli se mezi sebou poznat úplně jinak, než za běžných okolností a jsou rádi, že se toho zúčastnili.

Mě se opakovaně stává, že lidi, kteří se účastnili mých akcí, tak někdy ani neví, co vlastně dělali, ale chtějí to dělat znovu. Prosí mě, abych to šla dělat znovu. Samozřejmě, když nejsi dost citlivej, tak můžeš říct, že ti lidi jsou zmanipulovaní. To je průšvih novinářiny. Protože, když se s těmi lidmi bavíš do hloubky nebo zažiješ tu společnou věc, tak zjistíš, že je to úplně jiná věc. Nepopsatelná.

Třeba v Londýně jsme se bavili s bedřichovickýma, že kdokoli by si připadal nepříjemně v té situaci, tak okamžitě může odejít. Nikdo se po něm nebude shánět, bude mít svobodu z toho hned vystoupit. Dopadlo to tak, že jsme měli končit v 19:30 a oni všichni pokračovali, do devíti hodin. To byla prostě tak silná věc. Nepřenosná. To přenesení obyčejných činností mimo svůj kontext, do Londýna, může být pro někoho jen pitoreskní věc. Ale oni nic nehráli, oni to prostě začali žít. To, co se tam všech místech dělo, to je nepřenosné. Ti lidi se ještě víc sblížili, začali si tykat. Ještě teď pět let poté o tom mluví. Nikdo tam nebyl zmanipulovanej, a nebo jsem byla i já.

Já těmi projekty prostě sama žiju. Pro mě vlastně doteď nejsilnější ten Moravský bermudský trojúhelník. Mezi třemi vesnicemi, co jsem našla. Ve třetáku na akademii jsem byla vyhořelá a

měla jsem pocit, že skončím. Může to znít hloupě, ale já se jednou ráno vzbudila. A řekla jsem si půjdu prostě nazdařbůh pěšky za nosem. Za hodinu a půl od nás z Líšně jsem došla do Ponětovic, kde stál ten František Vítámvás, ten alkoholik, a ptá se mě: „Co tady děláte?“. A já mu říkám: „Já tady prostě hledám nic.“ A on mi řekl: „Tak to jste tady na správném místě. Tady není nic. A když se vydáte do Kobylnic, tak tam najdete to samý.“ Já tam tedy šla a skutečně, hned bylo vidět, že je to tam úplně stejný, větrolamy, zastávka. A potom jsem si řekla, že si zkrátím cestu do Prací, kde mi řekli to samý a v tom poli jsem se ztratila. Hodinu jsem se tam motala a nemohla najít správný směr. Přitom jsou to tři vesnice, uprostřed nich trojúhelník, kde nic není. Několik lidí mi řeklo, „No, my jsme se tam taky vždycky ztratili.“ Je to vlastně úplná blbost. Ale já jsem byla tím zážitkem očarována. Do teď se tomu nic nevyrovnalo. Prostě nic. Řekla jsem o tom zážitku Kokoliovovi a on mi řekl, ať to natočím. To jsem udělala a na základě toho vzniklo *Nic tam není*. Kokolia byl v průběhu ve svých reakcích docela skeptický. Před komisí jsem pak přečetla jen ta pravidla hry. Tehdy jsem dostala poprvé různé reakce, že manipulují lidi, že je to komunistická hra. Já jsem dřív tyto kritiky hrozně řešila. Ale Kokolia mi řekl, že měl slzy v očích a že od teď si můžu dělat, co chci, že jsem pro něj hotový umělec.

Já tehdy chtěla záměrně proměnit něco, co dělali třeba za komunismu, akce Z a tak, v něco s úplně jinou energií. Obrátit to prostě ve svůj opak i formou vtípu. A ti lidé se v tom heclí a když na začátku měli někteří námitky, tak si to nakonec zase všichni hrozně užili. Já vůbec nevěděla, jak to dopadne. Ale povedlo se to. Oni dělali to stejný, co kdysi dřív, ale se zcela jiným výsledkem a s ohromným humorem. Najednou na akci, na které bývalo 300 lidí, bylo dobrovolně 600 lidí. To je pro mě fenomenální věc.

Přiznám se, že jsem byl zpočátku ke tvým akcím taky skeptický. Ale poté, co jsem si promluvil s bedřichovickými, došel jsem k závěru, že to, co děláš má hodně společného se spirituální stránkou komunity. Funguje to podobně jako návrat ke spiritualitě původních venkovských vazeb v rámci komunity skrze společné rituály. A ty nemuseli být nikdy zcela srozumitelné všem účastníkům. Přemýšlel jsem, jestli jsi k tomu studovala nějakou literaturu - k teorii rituálů, k šamanismu, či něco takového.

No, to ne. Já nemám většinou vůbec čas sedět v knihovnách a pročítat se akademickou literaturou. Ani mě to moc neuspokojuje. Když si čtu knížky, tak k tématu, které mě zajímá v terénu. O nějaké vesnici, městě, o konkrétním tématu s lidmi. Ne o kontextu. Já se do kontextu dostávám většinou přímým kontaktem v terénu a s těmi lidmi, kteří se danou oblastí zabývají - architekti, antropologové, filozofové.

K té spiritualitě. Jsem vnímavá na duchovní věci, ale nemám ráda to čarování a podobně. Mluvím vždy prakticky. Jsem neustále především prakticky orientovaná. Ale je pravda, že uvnitř svých akcí jsem se opakovaně setkala s tím, že někdo onemocněl a chtěl, abych tam přišla. Říkali mi, že ze mě cítí nějakou energii. A to je možná to, co zas jiní zaměňují s manipulací. Tu práci s energií, kdy se všichni můžeme stát součástí proudu nějaké energie a nelze to jasně vysvětlit. Že když nedokážeš přesně definovat své kroky a nedokážeš to přesně vysvětlit, tak je to vykládáno jako manipulace.

To je právě podstata religiozních zážitků. Nejdou přesně popsat, vysvětlit. Ve chvíli, kdy se o to někdo pokusí, zmizí jejich podstata. Často jsou to nezachytitelné věci. To je problém

spojený se současným důrazem na textuální charakter současného umění. Schopnost vše intelektualizovat. Někde to prostě není možné.

To je podle mě problém současné teorie ve vztahu k umění ve veřejném prostoru, nebo k participativnímu umění. Pokud nejsi schopen do terénu sám jít a reflektovat všechny nuance té hry, co se tam odehrává tak, jak o tom můžeš psát? Píšeš o něčem, co neznáš a na co sis jen dopředu udělal názor opřený o vlastní dojmy, bez zkušenosti.

Skvělý příklad je s mojí mámou. Když jsme v Berlíně přes žebříky přelézali ploty, chtěla jsem tam vzít i mé rodiče a taky sousedy, se kterými se odjakživa nebaví. Nemají se rádi. Taťka i mamka pak říkali, že si myslí, že to k ničemu nebylo a že se nic nezměnilo. Při té akci, je toto moment, kdy s lidma většinou dělají rozhovory různí novináři. Logicky. Zachytí třeba takové názory, jako u mé mamky, že to k ničemu nebylo. Ale pak jedeme s mamkou o měsíc později autem po Líšni, ona vidí, že na chodníku jde z obchodu ta sousedka s plnou nákupní taškou. A najednou se stane něco, co by se nikdy předtím nestalo. Matka zastavila a nabídla jí svezení. Ona to přijala. V autě se sice nikdo s nikým nebavil, ale stejně jsem se ptala mamky, co to mělo znamenat. Ona mi řekla, že by ji přece nenechala jít s těžkou taškou, když ji může svézt. Ale navzdory tomu pak i dál tvrdila, že ta akce pro ni neměla žádný význam. Přitom to, co se stalo při tom svezení, bylo přesně tím výsledkem, ze kterého mám radost. Co tomu všemu dalo zpětně smysl. To je samozřejmě něco, co novinář, nebo teoretik nemůže takhle z dálky zachytit. Ale většinou je to nezajímavé. V případě Bedřichovic to bylo jediné médium, slovenský deník SME, kdy přijela novinářka, dva dny chodila po vesnici a bavila se s lidmi. Jinak za celých pět let nikdo, koho by zajímalo, co se tam skutečně dělo. Všichni ostatní o tom psali zdálky. Mám pocit, že v oblasti výtvarného umění, si tady v Česku se mnou neví rady.

Na začátku jsi třeba u Brnoxu spolupracovala i s antropology z Masarykovy univerzity, se studenty a taky s badateli třeba z Muzea romské kultury. Jakou roli pro tebe hraje odborný diskurz témat, kterými se zabýváš?

Měla jsem zvláštní zkušenost, když jsem chodila do muzejní knihovny, tak mi knihovnice neustále říkala, že nejsem vůbec odborník, nemám to nastudovaný a nemůžu si vzít nějaký text a zpracovat si ho po svém. Ale já jí říkala, že přece nikde netvrdím, že jsem odborník, že všude přiznávám, že jsem laik a na odborníka bych si nikdy nechtěla hrát. V tom je ten rozdíl a mohu díky tomu pracovat daleko volnějším, než akademici. Překvapila mě ta rigidnost, ta netolerance. Eva Šlesingerová mi sice popisovala, že to takto v odborném diskurzu u nich chodí, ale naživo jsem to do té doby nikde nezažila. Ale teď, po Brnoxu se mi ozvalo snad osmdesát studentů, že by se mnou chtěli psát o tom projektu diplomku. No to jsem si říkala, že jsem si zavařila, protože jsem byla kritická k podobným diplomkám a vždy jsem se snažila od akademického diskurzu držet dál a najednou bych měla něco takového vést.

Na druhou stranu jejich přístupu rozumím. Ale, když si člověk vezme, že se pořád dokola točí kolem určitých témat. To jsou pro mě prostě akademická témata. Ze začátku jsem si myslela, že to může být přínos. Já v tom oboru nejsem vzdělaná. Jsem ve vašem oboru úplný amatér, i v

publicistice. Ale díky tomu nejsem svázaná ničím, co jsme řešili třeba s Evou Šlesingerovou, když jsme vstupovali do toho terénu, kdy ti studenti nepřinesli žádný pro mě nosný věci. Přinesli třeba náznak něčeho, co vypadalo zajímavě, ale už v tom vůbec nepokračovali. Protože by to pro ně bylo za hranu.

Jak spolupráce s akademiky konkrétně vypadala?

Já se k tomu tématu dostala v roce 2014. Ale nejsem antropolog, že bych musela přecíst mraky nějakých publikací, abych se vůbec něčím mohla zabývat, anebo musela vytvořit množství odkazů na literaturu.

Protože jsem se mu ze začátku nemohla věnovat naplno kvůli těhotenství, tak jsem na doporučení Pavla Strášáka, zakladatele Ghetofestu, oslovila asi 4 jím vytipované sociology. Potřebovala jsem udělat nějaký průzkum, jak lidi tu lokalitu vnímají. To, co zjistili, mi ale nijak nepomohlo, protože se to shodovalo se vším, co jsem už vlastně věděla a co rezonovalo i mezi lidmi, které jsem znala. Poté se mi ozvala sama Eva Šlesingerová (antropoložka, vedoucí kabinetu antropologie na FSS MU), jestli bych u nich nechtěla vést nějaký kurz. Jako možné téma jsem navrhla Brno a jí se to téma líbilo. Takto vznikla ta spolupráce. Nebylo to tak, že bych se jí ozvala s tím, že potřebuji pomoc. Ale u tohoto typu projektů jsem vždycky otevřená i jiným pohledům. S vírou, že by mohly vést k něčemu dobrému. S Evou jsme věděli, že je to docela komplikované téma, zvláště pro studenty, kteří tehdy neměli moc zkušeností z terénu. Ona navrhla, že bychom jejím studentům vybrali nějaké domy. Oni by je nějak zpracovali a třeba by z toho mohla být i následná dlouhodobější spolupráce. Ale netušila jsem, že to pro ně bude ve finále tak složité, že budou mít z pozice oboru, který studují, tolik teoretických překážek se tím svobodně zabývat. Mě hrozně překvapilo, nejen že nemají vlastně žádnou zkušenost s terénem, ale i ta oborová pravidla antropologie. Třeba jejich obavy, že by to prostředím svým výzkumem příliš ovlivňovali. Například, když narazí na nějakou bariéru, negativní postoj u člověka, se kterým vedou rozhovor, tak že dál prostě nepokračuje, respektuje se jeho postoj a čemukoli, co by mohlo být vnímáno negativně se snaží vyhnout. Mé praktiky je asi hodně vyděsily. Protože já v takových případech hledám jiné cesty, jak se tomu člověku přiblížit. Zkousím ho jinak zapojit, nějak ho otevřít. Podobné to bylo v Bedřichovicích. Nebo třeba přes vtip. Když mi třeba dnes nechce říct nic k tomu domu, tak dobře, ale zkusím to zas zítra, když ho potkám na ulici, tak se ho zeptat třeba na módu. Zkousím to prostě jinak. Ale zarazilo mě, že když studenti měli pocit, že to nejde, tak šli prostě pryč. A mnohdy to bylo tak, že se s nikým ani nebavili. Ti studenti byli schopní napsat dvě stránky o tom, proč to nejde. To bylo pro mě zarážející. Podle mě je naprostý omyl, když se snažíš najít jiné cesty, jak s někým pokračovat, tak to považovat za manipulaci. Myslím, že v tom spočívá obrovská kvalita Evy Šlesingerové, že se právě snaží přinášet na jejich katedru i zkušenost s přístupy, které by jinak akademici považovali za hodně neortodoxní. Na druhou stranu, u věcí, které vyžadovaly odborné zpracování, jako třeba místní historie a holokaust, tak to chci, aby bylo pod skutečně odborným vedením a tyto kapitoly zpracoval moc dobře historik Michal Konečný. Mě se od něj líbil průvodce Brnem, proto jsem ho oslovila a on to udělal dobře. Nicméně jeho akademičtější přístup v daných kapitolách jsem potřebovala něčím vyvážit, takže jsem zařadila futurickou trasu.

Jak vnímáš své projekty v uměleckém kontextu?

Asi v žádném. Já jsem asi trochu mimo. Mám pocit, že když udělám něco, co sama vnímám jako počin, tak to u nás není vůbec reflektovaný v uměleckých kruzích. Třeba můj projekt s buskery ve Finsku úplně změnil přístup vedení Helsinek k hromadné dopravě a cestujícím. Byla jsem na to skutečně hrdá. U nás byla ten rok jako umělecká událost roku zmíněná jen účast dvou umělců na Manifestě. To je samozřejmě v pořádku, ale já mám asi jiný hodnotící měřítko. Mě zajímá, co ten umělec na té Manifestě udělá, nezajímá mě samotný fakt, že se jí účastní. Přijde mi stupidní, že i v mém případě se řešilo hlavně to, že jsem byla vybrána na Documentu, ale moc se neřešilo, co jsem tam dělala. To je prostě hrozný. Na druhou stranu, vlastně tyto ankety ani nesleduju. Dozvěděla jsem se to díky Lucii Faulerové, co mi dělá bibliografii. Nicméně si uvědomuji, že mi umělecké prostředí už nestačí. Ne zájem o to, co, ale naopak, kde vystavuješ, mi připadá prostě stupidní. Takové mety mě nezajímají.

A vzhledem k tomu, že máš řadu projektů v zahraničí, berou tam to, co děláš, jinak než u nás?

Ano, asi ano. Na rozdíl od nás tam, čím víc překročím žánry, tím líp. Tady je to o tom, že se musíš skutečně trefit do nějakého diskurzu, jasných kritérií. Jenže moje práce je z principu o snaze ta kritéria překročit. Třeba, když jsem dělala projekt v Silicon Valley, vedený kurátorem z SFMoMA. Ale nebylo to přímo v SFMoMA a řada teoretiků mi řekla, že neví, co s tím. Že kdyby to bylo přímo v SFMoMA, tak by bylo o čem psát. Přitom Adam Szymczyk, který dělá Documentu, po mě chce, abych to přenesla a zopakovala ještě jinde. U nás se o tom v uměleckých médiích ale vůbec nepsalo. Naši teoretikové neví, co s tím.

Nebo třeba u projektu v Černobyli - Slavutyči, tam když mě pozve Ilja s tím starostou, tak oni moc neřeší, jestli je to umění. Oni mají pocit, že dělám něco, co funguje a chtějí, aby se to odehrálo i u nich. Přitom se událo něco, co jsem nikdy nezažila. Tam po mé přednášce ti místní lidé byli naprosto nadšení, někteří brečeli a jedna holka přiběhla a začala mě objímat s tím, že jsem jí hrozně inspirovala. Že vždycky chtěla něco udělat, ale nevěděla co a já jsem jí hrozně pomohla. Tam bylo úplně jedno, co dělám. Jestli je to umění. Tam se mě na to jedinej člověk nezeptal. To stejné v MoMě, když jsem tam měla přednášku, tak se mě na to nikdo nezeptal.

Já jsem ve styku hlavně s těmi, kteří mě pozvou. A ti to dělají většinou ze stejného důvodu, že mají pocit, že to, co dělám funguje a chtějí by to přenést i na jiné, jejich, místo.

6.6 ROZHOVOR S DANIELOU BARÁČKOVOU

23. 8. 2019 v Černé Hoře

Danielo, ve tvých pracech jsi dříve často odkazovala k rodině, rodinné historii a historii tohoto místa, Černé Hory. Bylo to hlavně v souboru, který jsi prezentovala v roce 2013 na Chalupeckého cenu. Mohla bys mi říci něco o tvých kořenech tady, o rodině?

Ano, ty rodinné konstelace pro mě byly třeba na tom Chalupeckým hodně důležité a týkalo se to celé rodinné historie. Vyrostla jsem tady v našem starém domě, v Černé Hoře. Ten dům jsem zdělila, ale protože tu nežiji, prodala jsem ho švagrovi, který převzal rodinnou firmu po mých rodičích a pokračuje v tom, co začali. Byl to hlavně otec, který se do podnikání pustil hned po revoluci. Tady, kde si teď povídáme, to je dům, který postavili mí rodiče. Nanosila jsem sem všechny možné starožitnosti, které sbíral už otec a měl je v tom starém domě. Mé dceři je 10 a když jí byly dva roky, tak mi otec zemřel. Nečekaně na mrtvici, v 57 letech. Bylo to opravdu z ničeho nic a změnilo to hodně rodinné konstelace. Třeba tento dům byl rozestavěný a tak ho musela dostavět má matka. My jsme si tu s manželem udělali z půdní části takový byt a jezdíme sem na léto, na dovolenou. Jinak bydlíme v Praze.

Já myslel, že tu pořád nějak žiješ.

Ne, já bydlím v Praze. Nevím už ani, jak dlouho. Studovala jsem výtvarku u Kamenickýho na pedáku tady v Brně a souběžně s tím v posledním ročníku jsem začala studovat u Jirky Davida na umprumce v Praze. Od té doby jsem v Praze. Takových asi 15 let.

Nedávno bylo jedno tvé video zastoupené na výstavě *Jdi na venkov* mezi pracemi umělkyň a umělců, kteří podle autorů výstavy dnes pracují s folklorem. Jak se k takovému přiřazení stavíš?

To je pro mě hrozně složitý. Asi jako pro většinu umělců, se takto sám na sebe podívat, jako ten teoretik. Já nevím. Já ty věci prožívám a tvořím nějak zespod. Asi to nějak jinak vyjádřit nedokážu.

Třeba konkrétně u videí z doby kolem roku 2013, říkala sis, že tě vyloženě zajímá lidová kultura?

Úplně jako téma asi ne. Hodně vycházím z dětství. V těch videích jsem se často vztahovala i k Černé Hoře a ke konkrétním místům tady a v okolí. To bylo u videí, která jsem dělal asi do doby

kolem Chalupeckýho. Možná sis taky všiml, že nám tady na stěnách visí Joža Úprka. Asi to není náhoda. Teď jsem i přemýšlela, co to vlastně znamená. Proč se mi to líbí.

Protože tady v Černé Hoře, a možná to znáš i ze Spešova, tady je to takovej rudej okres. Při srovnání s rodinou mého muže, který je věřící, jsem narazila na úplně jinej level sociální inteligence. Ta duchovnost je něco, co mi tu často chybí. Můkrát jsem o tom přemýšlela, proč na Blanensku je to takové, ale třeba v Jižních Čechách nebo na Jižní Moravě to necítím. Třeba v Pošumaví je hodně dochované lidové architektury. Nám je to blízké. Jakub, manžel je architekt a i já se věnuji architektuře v rámci No Architects.

No já vás vlastně znám, jen jsem si to nespojil. No Architects mám v odkazech jako příklad výběrné práce s lidovou architektonickou tradicí.

Ano, nám se to všechno nějak propojuje. Je to takovej životní vývoj. Teď trochu přeskakuju. Ale chci říct, že celej život přemýšlím, v čem jsem to vyrostla. Pořád řešíme s Jakubem kontext tohoto kraje. Chtěli bychom taky chalupu. Odmala jsem toužila mít na dvoře trávu, ale my ho měli kvůli firmě vybetonovanéj.

To já měl jinak. U nás ve Spešově jsme to měli hodně rurální, hospodářství. A babička mě od malička brala do kostela, kde jsem se nudil. Ale byla tam rozhodně taková lidová duchovnost i trochu folklor, přes různé zvyky a její zpívání.

Takto jsem to měla s babičkou z Voděrad, kam jsme jezdili na prázdniny. Je to tady kousek odsud a ona měla taky hospodářství. Ale nechodili do kostela. Byli zarytí ateisti.

Takže ty odkazy k přírodě, krajině a duchovnu ve tvých videích nejsou vyloženě vzpomínky na dětství?

Já to upřesním. Vyrůstala jsem vlastně tady v té rodinné firmě. Otec měl na dvoře kovářskou a truhlářskou dílnu. Ale zaměstnaněj byl jinde. Byl takový všeučel. A stejně tak i rod Baráčků. S těma já se hodně identifikuju. A hodně jsem to řešila dřív ve svých věcech. Můj praděda a prapraděda byly továrníci. Oni měli farbiku na výrobu nábytku a potom jsme měli fabriku na dvoře, kde se vyráběly rakve. Takže já jsem vyrostla v takové továrnické, podnikatelské rodině. Kde většina generací rodila jen jedináčky a byli hodně orientovaní na práci, na úspěch. A praděda byl místní starosta. Udělal tehdy architektonickou soutěž tady v Černé Hoře za první republika na realizaci školy. On může za toho Fukse.

Tvůj otec už nebyl starosta?

Lidi by ho možná volili, ale ne, byl jen v zastupitelstvu. A byl to takový bojovník. Bojoval třeba za citlivou rekonstrukci té Fuksovy školy, ale to se mu nepodařilo prosadit. Takže dnes vypadá tak, jak vypadá. Prosadil ale třeba rekonstrukci zdejší křížové cesty na zámeckém vrchu. Ta

cesta byla neprůchozí desítky let. Ale tehdy jsme měli takový spolek, Sdružení pro Černou Horu. Dojížděla jsem z Brna a v rámci toho sdružení jsme proklestili a vyčistili celou tu paseku a cestu zpřístupnili. Takže ten zájem o takové věci máme vlastně v rodině. Jsem celý život na tu linii těch Baráček napojená a snažím se s tím vyrovnat. Že takto by to mělo být, že takto bych se měla chovat. Ale zase je to nějak na úkor rodinného života. Každopádně i jako architekt to vnímám hodně i formálně. A pořád se dívám okolo a hledám to místo, kde bych se chtěla usadit. A je to pro mě hodně velký téma.

To taky hodně řeším.

No, právě a já chci, aby to tam bylo hezký. A tady u nás, kde je to hezký, tak to hodně souvisí s tou lidovou kulturou souvisí, nebo s lidovou architekturou. Jsou to ty starý domy. Tam kde se cítím dobře, tak to jsou ty selský stavení nebo nějaký stodoly. Jako je to určitá rukodělnost, nebo nějaké řemeslo. Je to něco s čím souzním, co dokážu ocenit a co mi dělá dobře. Takhle úplně jednoduše.

Mě na tom zajímá i otázka nějakého ekosystému, kterého byl člověk dřív i se svojí kulturou na venkově součástí. Jak dnes vesnice, které jsou jako příklady lidové architektury ve starých publikacích tady na jihovýchodní Moravě vypadají. Jak autisticky působí rekonstrukce jednotlivých domů, které už nekomunikují s okolním prostředím a krajinou, ale ani se sousedními domy. Je to svět do sebe uzavřený.

To je právě strašně zajímavý a smutný. Je mi to prostě líto. Víím, že je to trochu takový staromilství. Ale myslím, že to odráží tu psychiku těch lidí.

Řekl bych, že s tímto právě komunisti hodně souvisí.

No, to si myslím, že je právě ta odpověď. Jednoznačně.

A tvá rodina měla vždy kořeny tady v Černé Hoře?

Rod Baráček pochází z Moravského Krasu, oni byli mlynáři. A ten vztah ke komunitě, k místu, k duchovním hodnotám byl součástí jejich rodinných hodnot. V tom jsem vyrůstala a hodně se s tím identifikovala.

Takže ta rodinná tematika je hodně součástí i videí, která jsi dělala na Chalupeckého cenu?

Ano. Bylo tam hodně obsažené i téma smrti otce a vůbec smrti. Bylo to asi dva roky po jeho smrti. Do té doby jsme měli urnu s jeho popelem doma. Jedno video jsem točila právě tady s urnou, s otcem, ve svých rukou. V rámci dalšího videa na Chalupeckého jsem ukládala urnu s jeho popelem do rodinné hrobky. Byli jsme oblečení v historických kostýmech. Byl to silný zážitek, kdy jsme jeden den odkryli rodinnou hrobku a já tam viděla ty rakve svých předků a kostry.

Nebylo to pro rodinu nějak znesvěcující?

Já myslím, že vůbec ne. Rodina je hodně svobodomyslná.

Všiml jsem si, že ta videa řeší hodně psychoanalytická témata.

Určitě. Byl to trochu i odraz předchozího období, kdy v době, kdy jsem čerstvě otěhotněla, dostal otec mrtvici a během tří let pak zemřel. Bylo to neuvěřitelně náročné období, kdy jsem taky diplomovala a starala se o paralyzovaného otce. Ale není to rozhodně jen nějaká psychoterapie. To, co jsem prožila, jsem chtěla dát do širších souvislostí. Je to vlastně hodně navázáno taky na to muzejnictví. Nevím, jestli lidovou kulturu, ale muzejnictví určitě.

To je tedy další téma. Jak jsi se k němu dostala?

Znovu intuitivně, pocitově. Klíčový byl asi kontrast v tom, co jsme viděli na západě v muzeích. Kontrast jak myšlenkový, tak formální k tomu, jak byly věci prezentované u nás. Jak strašlivě povrchně na mě ty prezentace u nás působily.

Tvé video *Skanzen* na mě nepůsobí, že bys primárně řešila jen muzejnictví. Je to záležitost i dalších tématicky podobných videí. Současná globální kritika tradičních muzejních přístupů většinou nepoužívá jako příklad lidovou kulturu. Z tvých videí navíc sálá něco hodně osobního až rodinného.

Asi je to tak, že se to skutečně prolínalo s tou osobní rodinnou historií a tematikou. To zpracovávání smrti, naší minulosti. Tam je ta národní identita.

Máš ji spojenou s venkovem?

Těžko říct. U *Skanzenu* to byl trochu náhodný výběr. Ostatní videa byla příběhově hodně vázaná na konkrétní místo, které nějak tematizovala. Zabývala se také českou identitou, nebo českou malostí. Třeba *Věstonická venuše* vycházela z toho, že jsem četla o obrovském významu a hodnotě té plastiky a přišlo mi, že je to v obrovské disproporci s tím, jak je prezentovaná. Hledala jsem si pod Pálavou konkrétní místo, kde byla asi nalezená a našla tam jen jakousi místní zmínku, že se tam našla. Ta vesnice to vůbec nedokázala prodat. Shodou okolností je na

tom místě, kde jsem to točila, dnes to nové oceňované muzeum. Ta dcera na videu drží v rukou originál odlitek původní věstonické venuše. Matka, která dává na zadek dospělé dceři, jsou tou paralelou k autoritativní výchově. Dcera pak chodí smrkovou monokulturou a kope do těch stromů. To je další linie - monokulturní krajina. Krajina je vlastně takové mé třetí téma, které tam je. I moje obrazy jsou koláží různých věcí a je složité tomu dát jeden výklad.

Téma lidové kultury bylo vidět i na tvých obrazech z Chalupeckého. Tvoří spolu s tvými videi jeden ekosystém?

Asi jsem toho byla tehdy hodně plná a potřebovala jsem to ze sebe dostat. Ta témata jsou hodně obsáhlá a ne vždy spolu úplně korespondují.

Když se vrátím k *Věstonické venuši*, chápu tedy správně, že prvky lidové kultury, jako kroj, odkazovaly k práci s národní identitou?

Ano. Lidovost jsem vlastně řešila i v souvislosti s Němcovou a s devatenáctým stoletím. Prostě, jak to mají i ostatní národy, že řeší svoji identitu, tak to téma lidovosti je pro mě u nás s tím spojené. Třeba téma kroje.

Je pravda, že kroj v našem kraji nebyl, ale pamatuji z dětství od babičky zbytky místního písňového folkloru a obřadní objekty spojené třeba s dožínkami.

To asi záleží, jak v jaké rodině. V té naší nic takového nebylo. A je možné, že jsem ve své práci řešila právě absenci lidové tradice. Je to něco, co mě přitahuje. Je mi to asi příjemný. Je to jak ta formální stránka, tak nějaká pocitová. Když jsem se oblékla do lidového kroje, nebo do historického kostýmu, tak to najednou dávalo smysl. Cítila jsem se v tom dobře. Je to i práce s pocitem absence něčeho hezkého, rukodělného. Když objíždíme s rodinou různé skanzeny po Evropě, tak se člověk dostává do nějakého ztraceného kontextu. Proč, co. Je to něco příjemného. Jak jsi mluvil o tom ekosystému. Každá věc měla svůj důvod. Což je hrozně hezký. Je tam ta intuice a zároveň ty věci byly v nějakých pro mě zajímavých kontextech. Možná si to idealizují.

Téma nostalgie a ztráty v souvislosti s lidovým je u nás někdy spojováno s negativními konotacemi a s novým nacionalismem. Nebyl jsem si jistý, jestli ve tvém díle šlo o kritiku nebo o něco jiného.

Nedokážu to jednoznačně říct. Ale minimálně částečně tam ta kritika je také.

V souboru děl k Chalupeckému byla pro mě ta lidová linka asi nejzřetelnější. Ve tvé současnější tvorbě už ji tak výrazně nevnímám. Je to pro tebe dnes už vytěžené téma?

Já to nedokážu tak říct. Většinou to mám tak, že nějaký téma si odžiju a je to pro mě zavřený. Ale někde se některým zas vracím. Zajímavý, že třeba ten *Skansen*, který je abstraktnější, tak je to druhé moje nejvystavovanější video. Třeba i dvakrát do roka si ode mě někdo to video vyžádá. Někdy téma těch výstav souvisí s lidovou kulturou a někdy vůbec. Třeba je to jen nějaké reflexe současného videa a oni si ze všech vyberou tohle.

Určité odkazy k lidové tradici ale vnímám i u tvých novějších prací. Třeba u *UNĚMÍ* v roce 2018 ve Zlíně.

Je tam zase daleko víc vrstev. Hlavně odraz nějakého dětského světa. Ale jde tam určitě vnímat i toto. Pracovala jsem i s lokálním kontextem Zlínska, těmi valašskými kroji, takže tam jde číst i tato linka. Je to odkaz jak k hravosti, tak k něčemu temnému v dospívání a vztahu dítěte a matky - nebo naší identity a někdo by tam mohl vidět i souvislosti s identitou národní.

6.7 ROZHOVOR SE SONYA DARROW

rozhovor vznikl během dvou sezení 17.10.2018 a 24.10. 2019

probíhal v angličtině a pro účely disertaci jsem ho přeložil

Jak jsi se dostala ve své umělecké praxi k tématům tradice a historie. Má to něco do činění i s rodinou?

Ano. Cedar Rapids, odkud pocházím, je město s velmi silným vlivem české tradice a historie. V mé rodině byla minulost vždy velmi důležitá. Odkud pocházíš. Také země, kde žiješ. Její krajina, venkov. S rodiči jsme často jezdili na výlety po státech, po různých významných historických místech.

Také jsem měla důležitou zkušenost z domova v Cedar Rapids, kde je *National Czech and Slovak Museum*. Lidé z muzea byli mými prvními mentory a stále vlastně jsou. Jsem první umělkyní/umělcem, se kterým v rámci muzejní práce spolupracují. Dělal jsem tam dobrovolnici snad od střední školy. Od počátku jsem byla na něco takového naladěná. Ráda jsem poslouchala vyprávění starých lidí, kteří pro muzeum také pracovali. Říkala jsem jim živé exponáty. Ti mě přivedli k přemýšlení nad tradicí a vlastní identitou. Uvědomila jsem si, že přímo mi rodiče o naší rodinné minulosti nikdy nehovořili. Najednou mi to chybělo. Když jsem poslouchala příběhy ostatních o jejich kořenech, vnímala jsem to jako nějakou ztrátu. Něco, co mi chybí a musím to najít. Chtěla jsem zjistit, jaké to je, těžit ze svých kořenů. Asi je to i hodně taková americká záležitost, ten akcent na kořeny. Jinak je zajímavé, že to byla hlavně ta ne-česká část rodiny, co mi v dětství nejvíc vyprávěla o různých věcech spojených s českou kulturou.

To je zvláštní. Proč ti o české kultuře vyprávěla ta část rodiny, která odsud nepocházela?

Nevím. Je to zajímavé. Jako malá jsem to neřešila. Až v době, kdy jsem se dostala na univerzitu, tak jsem začala přemýšlet o prababičce. I když nebyla původem Češka, říkala jsem jí „Babi“. Ona se kompletně identifikovala s tím dědictvím české kultury. Stejně jako hodně lidí z mého okolí. Až později mi došlo, že vlastně nemají žádné české kořeny. Třeba moje prarababka je předsedkyní *České společnosti pro výšivky v Iowě* (Czech Embroidery Society in Iowa), ale přitom nemá žádné české kořeny. To je stejné s mým pradědou.

Tvé příjmení je Darrow. To také nezní moc česky.

Část rodinných předků, nějaký pan Kříž, přišel z vesnice u Sušice do Iowy na konci 19. století. Byl to částečně předek mého otce. Ale naše příjmení je britské. A třeba moje máma má německé kořeny. Mluvila plyně německy.

Proč se tedy tolik identifikuješ s českým kulturním dědictvím?

Nevím. Myslím, že je to něco, co jde z hloubky. Zdá se, že německá část našich rodinných kořenů postrádá takovou kulturní hloubku, není tam paměť nějakých tradic. Zatímco ta česká stránka je spojená se silnou svébytnou kulturní tradicí. Německé komunity se tu sice usazovali stejně jako Češi, Slováci a Moravané. Jsou tu také celé německé čtvrti nebo vesnice. Ale v Iowě je to vnímáno tak, že česká kultura je propojená s přírodou. Třeba skrze drobné zemědělství, zahrady apod. Přemýšlela jsem často proč se má prababička tolik identifikovala s českou kulturou a pak jsem si uvědomila, že dělám to stejné. Přes generace si předáváme lásku, úctu k určité kultuře. A zároveň si ji osvojujeme.

Je to záležitost jen tvé rodiny nebo je to běžný přístup v USA?

Nejsem si jistá. Člověku občas chybí od takových věcí nadhled. Vždy jsem si snažila udělat jasno v tom, kdo jsem. Proto jsem s tím vším začala. Nikdy jsem totiž nedokázala říct, odkud přicházím. Kdo jsem. Na řadu věcí nemám odpověď?

Je pro tebe důležitý tento aspekt vlastní identity?

Trochu. Ale není to tak jako u všech těch lidí, co se pořád ptají, odkud pocházíš. Jestli víš, odkud přišla tvoje rodina. Pro mě to není tak důležité. Ale když se vrátím k tvé předchozí otázce, jestli je okolo víc lidí jako já. Tak asi ne. Protože ti lidé, kteří se hlavně zajímali o tradice, rychle stárnou. Tím, kdo se zajímal o tradice a udržoval je, byla ta stará generace. Ta vymírá. Je to generační záležitost. Mezi mladými je velmi málo lidí s podobnými zájmy. A o tom je teď Amerika. Vzniká tu obrovská propast. Zapomínáme na svoji identitu. Amerika stojí na imigrantech, to je její identita. Proto považuji za velmi důležité se dívat zpět, ohlédnout se, z čeho vychází naše dědictví. Považuji za své poslání to dokumentovat. Ale ne tak, jak to dělá *National Czech and Slovak Museum*. To jsou všechno hodně rigidní historicky muzejně orientované projekty. Chtěla jsem se vždy dostat hlouběji, ptát se lidí na různé věci, které bývají často opomíjené. To je takovou mojí vášní. Žiju tím. Vždy pro mě byl důležitější proces té práce, než její výsledný produkt.

Do jaké míry jsi součástí své práce, do jaké míry je ta práce i o tobě?

No, je to tak, že jsem s ní hodně spojená. Vždy jsem chtěla být její součástí, součástí procesu. Ale i součástí toho archivu. Je pro mne důležité se společně s těmi dostávat ke kořenům a ve vzájemném zrcadle pochopit kým jsme. Chci být součástí toho dialogu. Archivu, i pro budoucí

badatele. Zároveň si chci udržet určitý odstup, nechci úplně splynout s prostředím, které zkoumám. Jsem otevřená na obě strany. Jsem otevřená bez nějakých predeterminací ohledně výstupů. Nechávám se tím procesem formovat. Je to prostě rozhovor, kontinuální dialog.

Všímám si, že ve své práci také odkazuješ k propojení lidové kultury a environmentu, zemědělství, krajiny a přírody. Nemýlím se?

Ano zemědělství, agrikultura, je slovo, které mě fascinuje. Moje práce je metaforou agrikultury. Ve smyslu kultury vycházející ze země. Jak když jdeš zpět ke kořeni smyslu toho slova. Protože lidová kultura skutečně vychází ze země, z půdy. Symboly a environmenty, které se k tomu vážou, nejsou jen symboly. Mají své opodstatnění a vycházejí z hloubky minulosti.

Do jaké míry zohledňuješ odbornou literaturu a prameny etnografické/antropologické povahy při svých umělecko-výzkumných projektech?

Hodně. Já tímto stylem začala pracovat už krátce po univerzitě. Vždy mě zajímala muzejní kurátorská práce, archívy. Hodně jsem toho přečetla z oblasti kulturní sociologie, antropologie a kulturních studií. Snažila jsem se najít ten správný přístup pro uchopení tématu čecho-americké komunity, kterým se zabývám. Nešlo mi pouze o mou vlastní kreativní uměleckou stránku, chtěla jsem mít vše podloženo také kvalitním výzkumem. To, co dělám, je totiž kombinací kreativní práce a odborné výzkumné metodologie. Mé práci to dává nový kvalitivní rozměr, že může být využitá pro potřeby výzkumu. Kdyby se jednalo pouhé umění, nešlo to by to jinak využít. Hodně pracuji s orální historií. Kdyby ty příběhy byly vnímány pouze jako umělecká licence, nikdo by jim nedával faktografickou váhu. Já ale chci, aby měly faktografickou, dokumentární hodnotu. Důležitá pro mne nejsou ale strohá fakta. Když dělám rozhovory s vesničany, tak nechci, aby mi pouze odpověděli na určité body v mém dotazníku. Zajímají mne příběhy a snažím se zachytit ten aspekt vyprávění (storytelling), orální historie.

Takže ano, hodně čtu současnou etnografickou nebo antropologickou teorii. A je zajímavé, že v této zemi (České republice) se národopisná muzea vůbec nezměnila. Na druhou stranu mě to fascinuje. Líbí se mi to. Ráda bych s tímto aspektem pracovala v příštím projektu. Chtěla bych lidi z čecho-americké komunity konfrontovat s některými konkrétními etnografickými muzei tady.

Chtěl bych se zeptat na tvá studia v USA. Byla antropologie a sociální vědy nějak zohledněné v běžném curiculu na tvé umělecké škole?

Myslím, že je to stejné jako tady. Všude se dnes umění hodně posouvá směrem k sociálním vědám a vůbec překračuje hranice mimo rámec vlastního umění v tom rigidním slova smyslu. V

mém případě to bylo vždy nějak součástí mě samé. Vždy mě tato oblast lákala. Ale na univerzitě jsem se zaměřovala na trochu jiné věci než ostatní. Nevycházela jsem tak, jako mí spolužáci ze západní historie umění. Narozdíl od nich jsem cíleně chodila na antropologické kurzy.

Necháváš se inspirovat i dílem nějakých jiných umělců?

Ano. Jeden je třeba Theaster Gates, který také studoval na Iowa State University a je dnes významný umělec. Pracoval s komunitami v Chicagu a vystavoval třeba v londýnské White Cube. Pro mne je to ten, kdo skutečně rozvinul komunitní práci v umění. Je mi velmi blízký jeho přístup k tématu, k lidem. Na škole mě učil a jsme doteď v kontaktu. S mojí sestřenicí, její jméno je Kriz (Kříž), jsme s ním hovořili i o naší české identitě a o tom, jak se s tím dá pracovat v současném uměleckém provozu. Třeba jakým způsobem může dnes umělec udržet svou praxi a přitom se tím žít. Ale on je na druhou stranu velmi oddaný své práci s chudými. Snaží se těm komunitám pomoci. Je to protiklad Kateřině Šedé. Nejde mu jen o sebe a o sexy projekty. Snaží se zavádět nějaké kulturní aktivity v chudých čtvrtích. Kultura odtud zmizela a on se ji snaží vrátit. Je to podobné s venkovem. Na venkově bylo tolik zajímavého v rámci lokální kultury a najednou je to pryč. Proč je to pryč? Má to, co do činění s tématem minulosti.

Nepocítila jsi někdy, že by témata komunitní umělecké práce vázané na venkov byla vnímaná jako méněcennější oproti třeba objektově orientovanému galerijnímu umění?

Ale co je v umění objekt? Třeba, když jsem ti vyprávěla o tom traktoru u Sušice. Kdy jeden místní vesničan dostal traktor od Mlýna (Art Mill u Sušice) a byl to takový malý nebo velký svátek. Byla to zároveň vernisáž. Bylo to jeho umění. S vesnicí je to prostě tak, že se nejedná o nějaká díla, která by pak visela na zdi. My ani nechceme moc být v galerii. Místo toho vidíme, že ta zručnost zemědělce je úžasná. My prostě chceme být platformou propojení mezi námi a místními vesničany. Mít vůči nim respekt. Já pracuji právě tak, že jako výzkumnice jim dám prostor pro jejich příběh a ten dokumentuji. Nesnažím se je do něčeho morfovat. Cokoliv mi lidé dají, tak to nechci nijak proměňovat. Ztratilo by to pak svou dokumentární faktickou hodnotu.

Tvá práce tedy není nějakým únikem do minulosti, ale snaží se být současná.

Ano. Myslím, že město dnes musí začít více vzít v potaz a spolupracovat s venkovem. A snažit se pochopit životy lidí mimo svoji urbánní oblast. Podobné je to ostatně z druhé strany. Venkov, vesnice, mají taky své předsudky vůči městu. Ale je to tak, že většina institucí je ve městech. Snažím se je proto nasměrovat trochu jinam. Mám na mysli naše muzeum. Ne vždy souhlasím s tím, jakým způsobem probíhá sběr materiálu. Že to nemusí být vždy nějaké spektakulární objekty, ale i každodenní věci, které mají svůj příběh.

Můžeš říct něco více ke tvému spojení s tím muzeem (*National Czech and Slovak Museum*)?

Pracovala jsem pro ně jako dobrovolnice po velmi dlouhou dobu. Pak, když jsem se dostala na univerzitu, tak jsem v muzeu získala stáž a oni mě nechali pracovat se svým sbírkovým fondem. Spolupracovala jsem s jejich hlavní kurátorkou. Poměrně dlouho mi poskytovali mentoring. Tam jsem se setkala s řadou lidí, kteří byli u založení muzea a představovali svým způsobem žijící artefakty či exponáty. Mezi nimi vlastně vyrostly základy mé umělecké praxe. Příležitost s nimi denně hovořit a pochopit třeďu artefaktů, třeba textilií v živém a ne muzejním kontextu, zcela změnila můj pohled. Dostávala jsem se k příběhům, které teprve dávaly skutečný význam těm artefaktům, ale ty příběhy do té doby nikdo neslyšel.

V současnosti se zpěťně dává značná část muzejních aktivit do politického kontextu. Jak vnímáš v tomto ohledu svoji práci?

V tom smyslu, že se něco už nepředvádí jako jednoduchý lineární historický vývoj, ale hledají se nové kontexty. Třeba v případě archivů. To je jasné. Má práce hledá také nové kontexty starých témat. Klíčem je, o co mi vlastně jde. Co chci změnit. Myslím, že se mi to daří. Ale nikdy bych to nedělal skrze konfrontaci s pozicemi druhých lidí. Že bych je nějak mentorovala, co mají jak dělat. Že by měli něco změnit. To je mi cizí.

Můžeš v tom být víc konkréťní?

Chtěla bych, aby se muzeum stalo více živou platformou pro lidi z různých prostředí. Chtěla bych je přivést do společného prostoru skrze svoji práci. Považují mne teď za další nositelku, udržovatelku tradice. To je něco, co sama vnímám, jako osobní cestu zpěť ke svým kořenům, k předkům. Je to spojené i s mojí rodinou a komunitou.

Zeptám se přímo. V řadě teoretických, politologických a také uměleckých reflexí se současný zájem o tradici vysvětluje ve spojitosti se vzedmutím alternativní pravice a nacionalismu. Cítíš něco podobného v prostředí nebo jen u části lidí, se kterými ve svých projektech pracuješ?

Tak to v žádném případě. Teď jsi mě trochu zaskočil. Nikdy mne to nenapadlo. Možná i proto, že záležitosti tradice, o které se zajímám, se týkají každodenního života. Ne nějakých národních slavností nebo tradic předváděných na pódiu. Když se zamyslím nad lidmi, které při tom potkávám, tak mám pocit, že většina z nich má v tomto kontextu spíš centristické pozice. Vlastně jsem nikdy nikoho okolo neslyšela mluvit v podobném kontextu. Myslím, že důležitým aspektem mé práce by v tom případě měla být snaha vymanit téma tradice z kontextu alt right diskurzu. Je velkou chybou konceptualizovat tradici, tradiční lidovou kulturu jen v rámci politických schemat. Moc ráda bych na to téma uspořádala nějakou konferenci a pozavla různé typy lidí, kteří by tam hovořili. Umělce, kteří se tím zabývají, nějaké teoretiky, badatele, ale určitě i obyčejné neobyčejné lidi jako Mařenka, kteří v tom folkloru a tradici stále denně žijí.

Teď jsi dokončila projekt Stezky a pracuješ na novém projektu?

Je to pořád ještě propojené. Stezky/Pathways pořád svým způsobem pokračují. Mým cílem bylo mapování kulturní krajiny. Když vidíš mapu Iowy, tak je to dvojrozměrná reprezentace něčeho. Já se tomu snažím přidat další dimenze. Primárně skrze zvukové nahrávky. Většinou příběhy, ale ne vždy. Nahrávám třeba i zvuky místnosti. Zamýšlím se nad tím, co je symbolickým nositelem identity. Jsou to budovy? Předměty? Něco spojeného s minulostí? Prozkoumávám tím i vlastní identitu. Myslím, že to, co se snažím dělat je vytvořit určitý rituál. A ty věci, které jsem dělala v těch komunitách, tak oni v tom pokračují, stále to dělají. Je to proto, že vnímám svoji práci jednak jako formu rituálu a zároveň věřím, že rituál je něco, co musí být vzájemného, komunitního. Nemyslím to, ale v náboženském slova smyslu, ale spirituální, duchovní poloha tam je jednoznačně je. Pracuji i se spirituálními objekty. Třeba s kořenem stromu, který rostl na první farmě následovníků husitské církve v Americe. Vyprávím lidem jeho příběh a oni zas vyprávějí ty jejich. Drží přitom ten kořen v rukou. Dnes je ten kořen ve sbírkách muzea.

Vydala jsem k celému projektu i publikaci se stejným jménem. Ten projekt pořád pokračuje a aktuálně se chystám přivést do Cedar Rapids Mařenku, maléřečku a ochránkyni tradic z Jižní Moravy, abych ji propojila s Margery, která je pro mě podobnou velmi silnou osobností u nás v Cedar Rapids. Jsou to úžasné staré ženy, se kterými jsme v posledních měsících pracovala a ráda bych je konfrontovala, nebo spíš propojila také v rámci akce v *National Czech and Slovak Museum*. Týká se to i práce na dokumentaci kontextu tzv. pracovního kroje v okolí Břeclavi. To je něco, co v Americe není dnes známo. Tam se pracuje jen s tím svátečním krojem a já bych tam ráda přinesla určitou konfrontaci s tímto tématem, protože přesně tento typ kroje se v minulosti nosil i v Iowě. Ráda bych proto s sebou vzala do Iowy Mařenku, úžasnou starou paní, se kterou na tom spolupracujeme. Zajímá mě hlavně ta procesuální stránka, environment, ne jen něco vystaveného ve vitríně. Jsem teď uprostřed širšího projektového propojení, kdy spolupracuji také s nadací Veronika, oborem Ekotextil design pod Střední školou umění a designu a Jihomoravskou komunitní nadací na přidruženém projektu spojeném s lidovým oděvem a jeho aktualizací. Je to už skoro takové hnutí.

Děkuji tedy za rozhovor a ať se ti vše v projektu vydaří!

6.8 ROZHOVOR S LUCIÍ KRÁLÍKOVOU

vznikl během dvou sezení 19. a 20.8.2019

Jak jsi se dostala k tématu tradice?

Jak jsem krajinář, tak vnímám spojení já a krajina. Že do ní vcházím. Jsem nějaký poutník. Zajímá mě současný poutnictví, procházení krajinou. Někam směřovat. Co může být tím cílem. Je to takový poutnictví, průzkum, hledání stop. A jejich vracení ke mně a taky k lidem, kteří to začínají hodně chtít. Mě začalo zajímat jako téma. Prostě jsem si koupila nějakou knížku, bichličku. Říkám si, mě to zajímá ty tradice, protože já pracuju s rostlinama a chtěla bych si nastudovat, jaké ty kytky hrají role v tradicích. To bylo úplně prvotní. To byl začátek. Prostě, že mám rostlinu a chci najít co nejvíc témat, co se k ní váže. Kromě toho, že rostlina pochází z určitého místa, z určité krajiny, tak taky jaký k ní mají lidi vztah. Nebo, že měla nějakou minulost, historii. Mě prostě zajímala role té rostliny.

Takže jsem začínala u rostliny. Ale poté, díky té rostlině, jsem se dostala do té akce. Řekla jsem si, tak já to chci vidět. Chci vidět třeba masopust. Ale ne takovej ten pitomej ve městě. A tak jsem jela na Vysočinu do Bortovů a tam jsem viděla ty chlapy oblečený v těch slámových oblecích, jak se to děje. Masopust ve Vortové, to jsou ti slamění *medvědi*. Ale pak jsem si našla samozřejmě daleko víc těch tradic, kde ta rostlina hraje roli.

Takže tebe tam zajímala ta sláma?

Ano. Já jsem tam jela kvůli tomu, jak vypadají ti *medvědi* nebo na velikonoce ten *jidáš*. Má to být nějaká taková ta koudel, nebo někde to mají slámu. Takže jsem tam jela a hlavně jsem se zúčastnila toho průvodu. Dostala mě ta atmosféra. Že jsem s těma lidma v jedné řadě. A ti kluci zpívají tu básničku. A chodí se od baráku k baráku. A teď ty baráky jsou samozřejmě z brizolitu, nebo mají barevný fasády. Babka tam kouká z okna a dá jim nějaký odměny. A teď vidím, jak ten kluk to nezvládá. Jak je to vlastně vysilující. Má na sobě dvacet kilo nějakýho materiálu, prostě nějakýho pazdeří smotanýho do rolky. Potí se a kolabuje. A oni mu dávají židličku a napájí ho z petky. A teď je to takový hodně na peníze. Že ti kluci chtějí samozřejmě vydělat. Což je zajímavý. Že stojí o ty peníze. Pak ten kluk pro tu prestiž, aby to ušel, tak vydá maximum. Předtím je hrozně nervózní, než ho oblečou. Je nervózní, protože on je tím *Jidášem*, který má nejdůležitější úkol to ujit. A je to cítit. Pak, když konečně přejde tu hranici, tak se svalí a je úplně spocenej, zničenej. Oni ho svlíkaj. A hlavně už nepálí ten původní materiál, protože už to nikde není. Oni by měli správně spálit ten jeho oblek. Prostě *Jidáš* by měl být spálenej. Ale protože len se už nikde nepěstuje a není to pazdeří z toho zbytkovýho materiálu, tak by to neměli, kde získat znovu. Takže to jen odhodí bokem a místo toho spálí symbolicky nějaký větvičky. Ten jeho oblek, který je udělaný ze smotaných zbytků lnu, nebo někde slámy, do takovýho dlouhýho hada, tak ten se odveze zpět na statek a uloží na půdu. A každěj rok se na tom statku ten novej kluk obleče a vyrazí znovu na tu obchůzku.

Takže na základě toho, že jsem původně chtěla vidět, jak tam ta rostlina funguje, tak jsem se dostala do toho procesu. A překvapilo mě to. Za první to bylo upřímný. V té obci fakt důležitý a stmelovalo to tu obec. Pro toho kluka to byl skutečně prestižní úkol.

Vodění Jidáše, to bylo v jaké vesnici?

Stradouň u Vysokého Mýta. Mě se taky líbilo, že ti kluci jsou malí. Mají nějakou funkci a tak, jak chodíš x let, tak se dopracuješ k tomu, že jsi ten Jidáš. Jako, že to nemáš hned. Že prostě od tří let tam vezeš nějaký trakáček, seš nějaký děcko, co chodí v průvodu, jako chlapeček. A potom je ti čtrnáct a najednou tě zvolí, že seš Jidáš. A musíš to ujít a mít na to sílu. A je to krásný. To se mi na tom začalo líbit. A říkala jsem si, to je skvělý, že ta rostlina mě dovedla k tomu, že z toho teď mám fakt silnej zážitek.

Takže to byl pro tebe transformační zážitek?

Ale teď, teď mi přišlo zajímavý, nějak pro mě, pro sebe si to celý nějak předělat, abych to mohla začít dělat taky. Že jsem si říkala, že chci zažít rok tak, jak to dělali ti předci. A dala jsem si nějaký úkoly a nějaký svoje rituály jsem si založila. Že to teda budu dělat prostřednictvím těch rostlin. Pro mě je tedy důležitější ten odchod do té krajiny. To hledání. A ta krajina a ta rostlina je ten vypravěč. Ale potom můžu zažít i něco dalšího. Takže jsem se rozhodla, že se chci zúčastnit toho, co se děje kolem mě. Vybrala jsem si ty tradice, kde hrajou nějakou důležitou roli ty rostliny. Že se tam objevují. Ať v tom materiálu. Nebo většinou jsou tam nějak zastoupený. A pak, že to začnu dělat sama pro sebe si tady v Brně nebo s někým. No, ale potom jsem zjistila, že hodně lidí to zajímá a řekli, že to chtějí taky dělat. Takže začínám dělat takový jako v uvozovkách cvičení jako pro lidi, co to zajímá. A nějakým způsobem беру třeba nějaký zvyk z jižních Čech a dělám ho zpátky ve městě. To je pro mě jako důležitý. Nějak to vracet. Vysvětlit odkud to je, že se to tam někde děje. Jsou to třeba dvě obce v jižních Čechách, který tohle dělají.

Ted' máš na mysli co?

Božítělová posejпка. Tu jsem už dělala dvakrát. Dva ročníky. To zní hrozně.

Co to je?

Večer před svátkem Božího těla. Dřív se to dělalo brzo zrána. Ale protože lidi dnes musí do práce a nestíhají ráno někam do krajiny, tak se to přesunula na předcházející večer. Lidi jdou předtím do krajiny a nasbírají nějaký rostliny. Třeba v těch Menharticích, to je taková hezká polní krajina, že nasbírají třeba, co roste kolem pole nebo kolem té dědiny. A z těch rostlin pak dělají před svými vchody takový obrazec. Odkazují se třeba ke kříži nebo ke Kristovu srdci. Vím, že to zní blbě, ale něco jako mandala. Vysypávají to z květů. Třeba z bezových květů, chrpy, růže, prostě cokoli, co nasbírají na zahradě nebo na poli. A udělají z toho takový obrazec, co vypadá

jako koláč, nebo Kristovo srdce, nebo kříž. Je to taková květinová obětina před Božím tělem. Když šel božitélovej průvod obcí a obchází čtyři polní oltáře, tak se sypaly květiny před tím průvodem. No a božitélová posejпка je den předtím. Dělají to tam kontinuálně. Už to ale není tolik, jako předtím. Dřív to měl opravdu každej barák a sousedi to obcházeli, zdravili se a hodnotili si to. Prostě celá dědina dělala něco a la Kateřina Šedá. Jednou za rok vyrazili do krajiny a udělali si tady ten obrazec před vchodem do svého domu.

No já jsem to našla v té knížce. Taková malá fotka a hodně úspornej text. Ale mě to tak zaujalo, že jsem se rozhodla, že si to chci prohlídnout. Tak jsem tam jela nafotili jsme, jak ty božitélový posejпки vypadají. Ptali jsme se. Paní, která se tam stará o kroniku nám ukázala nějaký starej zápis, že se to dělá strašně dlouho. A já jsem si řekla, že to chci dělat v Brně, že přece nemůže být vůbec nic těžkýho. Prostě si to užít. Šlo mi o to, aby ty lidi šli kamkoliv, ven, nebo se dívali okolo sebe a udělali ten obrazec. A protože by to mělo být ve vztahu k Božímú tělu, tak to děláme ve stejnou dobu. Tedy den předtím svátkem. Ale jak je to spojený s tou vírou, tak samozřejmě nemůžu nikomu nutit, aby nutně dělal nějaké takové téma.

Jakou roli to hraje pro tebe?

Pro mě je velkým zadostiučiněním to sblížování lidí a nějaká ta absolutní radost, že tohle mohou zažívat.

A pro tebe osobně má ta praktika sama o sobě nějaký význam? Spojuješ ji také s původním duchovním významem?

Sama pro sebe ano. Je to pro mě důležitý. Ale sama se potýkám s tím, jak to předat. Příjde mi důležitý to zmínit, přiznat. Já s tím nemám vůbec žádný problém, protože pro mě je římskokatolická církev asi nejbližší. Je blbý to říct, ale asi především vizuálem.

Rozumím skrze určitou estetiku.

Mě oslovuje římskokatolický kostel a oslovuje mě komponovaná barokní krajina. Já stojím u křížku naprosto ohromená a přemýšlím, kudy vedly cesty. Že tady asi stávala lípa a tady se zastavilo procesí. A vidím ten příběh v krajině a chci po něm pátrat a chci ho zachovat. Nechci, aby zmizel. Třeba zrezivělej litinovej křížek, kterej nechala rodina udělat v polích. A je tam napsaný, že tady do jejich Petříka uhodil blesk. Tak pro mě všechny tady tyto mementa v krajině jsou strašně důležitý. Ale zároveň chápu i tu neblahou historii tady té církve. Chápu, že hodně lidí je proti ní hodně vyhraněných. Já nechci nikomu nic cpát. Ale zároveň se nějakým způsobem s tím ztotožňuju a je mi to nejbližší. A celá ta estetika mě naprosto uchvacuje. Jakože chodím do vetešnictví a zachraňuju křížky po babkách, co vyhazujou jejich děcka, protože už nikdo v nic nevěří. A já mám v atáku nějaký svoje oltáříky. Ale na těch oltářích jsou různý věci, který jsou pro mě nějakým způsobem významný a skládám něco dalšího. Nevím, jak to popsat. Mám svoji víru. Zajímá mě i bible. Některý texty jsou pro mě nádherný.

Který?

No, teď ti to asi nemůžu odcitovat. Ale, jak píšu tu knihu, tak ona je jako můj deník. Mě strašně dlouho trvalo, jak to mám psát. Protože mi to přišlo jako, že jsem viděla strašně moc knížek na tohle téma. Etnologických, který jsou skvěle zpracovaný, odborný. Ale musíš mít velkou sílu to zpracovat a nějakým způsobem si z toho něco vzít. A nevím, jak moc lidi tohle dělají. A jak moc mají fantazii si z toho něco vybrat. Mě to třeba strašně zajímá. Já to miluju. Já si v tom hledám nějaký svoje cesty. Právě tvůj obor mě extrémně zajímá, jako základ toho, z čeho čerpám já. Já se ale rozhodla, že budu psát jinak. Nějaký jako deníkový zápisky, který se týkají mě, tady ve městě. Jak někam jdu a proč to dělám. Co pro mě která rostlina znamená. Jak někam jedu a něco vidím a jak je to silný a chci to dělat taky.

Mým hlavním cílem je motivovat lidi ať si z toho vezmou co chtějí, ale ať jako mají větší radost z prožívání času. Když jsi v centru města tak si všimneš, že ona kvete sakura a hele, teď teda kvetou tulipány. A je to celé takový umělohmotný ekosystém.

A málokdo jako vyjíždí často ven a všímá si třeba, co se zaseló nebo v jakém stavu je les. Ale já jak jezdím po republice strašně moc a tak to vidím v širším horizontu. Vidím, jak ta krajina se mění a ona může vyprávět. Má v sobě nějak schované ty tradice. Jsou v těch lidech v nějaké úplně malé obci. A to mě zajímá a chci to vidět a chci se s nimi bavit. Nebo je to jenom moje vycházka, kdy jsem sama a nějak si přemýšlím. Nebo jsou to nějaké texty, které mě inspirují.

Vytvářím něco svého. Ale čím dál tím víc se ke mě připojuje řada lidí. Když vyvěsím na sociální síť, že chci něco takového udělat, tak ty lidi se hlásí a chtějí to zažívat taky.

Jako příklad bych uvedla třeba Svatýho Jána, což je taková ta romantika, kdy vidíš ty holky jak skáčou, nebo holky i kluky, jak skáčou přes voheň. Nebo to známe z nějakých filmů, že sbíráš někde v noci byliny a pak je nějaký divoký oheň. Je to celý takový tajemný, živočišný a možná se to děje někde v Karpatech. A ty máš pocit že teda tam jsou ještě ty louky a byliny nejsou hnusný, špinavý a že tam hlavně ještě rostou. Mě ale strašně bavilo, že budu hledat ty svatojánské byliny v centru Brna. Takže jsem chodila okolo Mendláku. Hledala jsem těch devatero bylin, abych udělala svatojánskou kytici. Při tom sběru máš mít bílej šátek, ale já měla místo toho bílé rukavice z Karsu. Správně to máš sbírat nahá, být panna. To už dnes splním těžko. Ale já si chtěla zažít ten proces. Byliny jsem fakt našla. Ve tmě jsem natrhala jako poslední tu chrpu, která roste na městském záhoně.

Další rok nás bylo víc a chtěla jsem to pojmut jako takovou urbanistickou procházku, kdy budu říkat co se mi líbí po Brně, co mám ráda jako genius loci v Brně. Všechny byliny jsme natrhaly na takových rumišťích a upletly ten věnec někde v bordelu na Mendláku. A nejbliž byla Svratka, tak jsme tam z mostu na Poříčí házely věneč. A tohle byla hodně emocionální chvíle. Všichni, kdo se toho účastnili, mi říkali, že to bylo úžasný. Že jsme šly hledat tu vodu ve městě a na té malé lávce jsme hodily ten věneček, který jsme upletly někde na smeťáku. Bylo to takové umělecké gesto, performance, nebo akce. Ale zážitek jsme z toho měly stejnej jako před sto lety, když ženský stály na té lávce a pouštěly po vodě věneček. Ten pocit, že to prastarý je pořád v

nás. A teď jde o to, že někdo to chce prostě zpátky. A já jo. Ale nechci to zpátky, že si obleču bílou blůzičku a budu předvádět něco jak ve skanzenu. To mi přijde jako blbost. Zajímá mě to v organismu města.

Já si jezdím do Ústí a ocitám se ve volný krajině. Jsem za to moc šťastná. Ale kdybych žila jen v Brně, tak jsem strašně frustrovaná a v prdeli z toho, že nemůžu každý den ven. Dřív jsem si brala na svátky jako svatá Barbora volno v práci, abych mohla vyjít ven a nasbírat ty správné byliny, rostliny. Já prostě už několik let žiju v tom katolickém kalendáři. Chodím ven a vidím, jak se ta krajina mění. Monitoruju, jestli vše pořád funguje, tak jak dřív. Jestli se třeba někde nesklidilo o měsíc dřív, než by mělo. Najednou mě to začíná zajímat ten ...

Kalendář podle přírodních cyklů?

Jo jo, spíš zemědělský rok. A těm, kteří se mnou chodí do krajiny říkám, že nás vlastně nezajímá, co tam, čím stříká, protože my nemáme ten svůj pásek pole, na kterém bychom byli závislí, se kterým bychom byli srostlí. Protože, kdyby se nám neurodilo, tak bychom měli hlad. Ale jak je to takhle daleko a je to zcelený a má to stát. A navíc většina potravin se dováží. Tak najednou z devadesáti procent náš zájem, starost o krajinu úplně odpadá. A mě je to líto.

Já chci, aby ti lidi šli zase zpátky a vycházeli ven z měst.

Nemáš pocit, že je to taková nostalgie, která vlastně pro budoucnost není nosná?

Nemám. Ty můžeš pochopit zvyk, jak se někde děje. Třeba občůzky Svaté Lucie měly množství regionálních variant už v minulosti. Ty si z toho zvyku můžeš něco vzít a vytvořit z toho něco úplně současného. Právě jsme oživilí chození těch Lucek a vyrobili si úplně současné kostýmy, přizpůsobili rekvizity současné době. A normálně tady v Brně nás poznali v tramvaji padesátníci, že jsme Lucie. Dodrželi jsme ale další prvky, třeba mlčení, sykání a ometání.

Kde hledáš informace o těchto věcech?

Já prolízám knihovny. Třeba na filozofické fakultě. Nebo třeba v antikvariátu koupím Zíbrta. Ještě s nerozřezanýma stránkama z třicátých let. Nebo čtu knihu o inteligenci rostlin a do toho mě zajímá, kterej básník jak psal o rostlině a jak Deml vnímal krajinu. A začne mě třeba zajímat, jak kdo vnímal tradice z jiného než etnografického úhlu. A někdo ti třeba něco doporučí. Jsem v takovém nekonečném procesu. To, co teď vytvářím, je takovej můj dvouletej deník. Jsou to takový odstavce o tom, co jsem zažila, nad čím přemýšlela. Mezi tím jsou fotky toho, co jsme viděly.

Fotíš sama?

Pro Efemér, pro sebe ano. Ale do knihy mám fotografku, Míšu. Fotím na analogový kompakty. Skenuju si to, ale nechávám si to vyvolávat.

Jak dlouho to děláš, ty cesty a zájem o krajinu, tradice?

Strašně dlouho. Začala jsem, když jsem pracovala v kavárně. Střídali jsme se po čtrnácti dnech, takže jsem měla vždy dva týdny v měsíci volno. A já si v Brně začala připadat hrozně stereotypně. Základ byla silná potřeba vyjet ven, jet pryč. Jezdila jsem na výlety podle článků v Respektu. Pak jsem si začala půjčovat knížky o krajině a začala zkoumat různé typy krajin u nás. A pak jsem v nich začala vidět nějaký děje. Že se tam lidi nějak chovají a mají svoje zvyky. A to mi najednou přišlo fascinující. Ale hrozně moc let to bylo jen o tom, že musím jít ven a osvěžovat duši tím, že jsem venku. Protože pak to byla zas jen hrozná rutina v kavárně. Jediným únikem ven tam byli lidi, kteří třeba pracovali v Domě umění a já jsem poslouchala jejich hovory a za tu dobu o nich věděla hrozně moc. Mě prostě moc nezajímalo to gastro. Mě hrozně zajímali ti lidi, co řeší, jaký dělají zajímavý věci. A s některýma jsem se pak skamarádila a začali jsme dělat i společně nějaký věci. A taky lidi, kteří se mnou dělali za barem byli strašně inspirativní. Byli většinou z nějakých uměleckých, nevironmentálních nebo humanitních oborů.

Tys ale vystudovala krajinnou architekturu.

No ano, mě od malička hrozně bavily kytky. Já je měla strašně ráda. Od malička jsem měla nejraději botaniku, biologii a pak výtvarku. Na škole jsem ale měla malý sebevědomí a nenapadlo mě, co všechno bych mohla dělat a jak třeba propojit všechny ty oblasti, který mě zajímají. Jako děcko jsem ale pořád jezdila do Lednice, do zámecké zahrady a do lednickýho parku. Protože babka z Hodonína mě tam pořád vozila, skoro každé týden. Byli jsme pořád mezi Lednicí, Valticema a Miloticema. Já jsem vyrůstala v barokních zahradách a na hřbitově. Na hodonínský hřbitově, kam se chodilo za dědou. A mě bavily ty dětský hroby opuštěný. Jako malá jsem běhala mezi těma hrobečkama a hladila jsem ty holoubky. Byla tam taky platanová alej. A sbírala jsem tam všechny ty byliny a jako malá jsem už znala všechny jejich názvy. A ony se mi pak rozpadaly na tom bulharským koberci v našem panelákovým bytě.

To nezní jako typická zábava panelákových rodin. Kde se to u vás vzalo?

No to byla hlavně babička. Ona pořád žije. Já vlastně nevím, kde to vzala. Ona byla komunistka, budovala národní výbor, ale odjakživa miluje byliny a jezdili jsme s ní na ROH chatu. Každé rok k Uherskýmu brodu, kde byl všude kolem les a louka. A babička mě učila znát všechny byliny, trhat je a přesně poznat, která je léčivá. Oni žili napřed v rodinném domě na kraji Hodonína, co postavil praděda. On byl kaktusář, miloval kytky a vážnou hudbu. Byl takovej intelektuál, co miloval rostliny a hudbu. Ten ovlivnil moji bábinu, i když se pak stala komunistkou a doteď tomu věří. Do paneláku se pak přestěhovali až v osmdesátých letech. Ale ona chtěla mít taky zahrádku a pak i pole.

Ona je pořád ve všem hodně urputná. Dětství bylo skvělé, ale mám teď s ní takovej rozporuplný vztah.

Ale jako malí jsme taky každej týden jezdili do Lobodic na Hanou k otcovým rodičům, kde jsme pracovali na poli na zahradě. Takže jsem i takový Hanák se vztahem k hroudě. Máma, účetní na gymnáziu, tu práci na zahradě neměla ráda. Ale poté, co umřel otec, tak jí hrozně chybí, zahrada, starý stromy. Chtěla by ji mít a strašně ji to drásá. Teď máme úplně společné tendence vše zahraňovat a střežit.

Jak ve své práci vnímáš vztah venkova a města?

Já chci to, co vidím někde za hranicí města, vrátit do města. Protože ono to v tom městě lokálně bývalo. V Praze se vynášela smrt. Zíbrt to popisuje a byla to krásná městská slavnost. Ve městech se ze slavností, které měly původně i duchovní rozměr, třeba Matějská pouť, vytratily původní významy. Myslím, že nám dnes chybí a měly by se v nějaké podobě vrátit. Já žiju ve městě, chci sem vracet nějaké věci, které jsou možná dnes víc spojované s venkovem. Ale na druhou stranu stále víc chci i z města ven. Někam do krajiny. Tři roky už dojíždím do Ústí a kromě města pobývám dost v krajině nad ním, v takové osadě na Blansku. Opravujeme tam chalupu se zahradou a chceme být jednou soběstační. Jsme tam v CHKO, kde není žádný chemický zemědělství a sousedí taky nedělají nic hrozného. Dívám se tam do kopců s listnatými lesy, kolem se pasou krávy a vím, že cokoli si vypěstujeme na zahradě, tak nebude nasycený nějakou chemií spláchnutou z polí. Částečně tedy žiju v Brně, částečně v Ústí a částečně v místech kam mě povolají. Většinou jsou to galerie a chtějí, ať chodím s lidma do krajiny, nebo dělám workshopy. Už to dělají i různé spolky ve městech, třeba v Táboře. Tady už to souvisí i s aktivitama, který děláme s Czechii.

S čím myslíš, že souvisí tady ty tendence návratů k tradicím, k krajině, k půdě?

Myslím, že je to jediný východisko, jak nemít depresi z toho, jaký to teď je. Odejít a pokoušet se zjistit, jak to fungovalo. Na mě třeba hrozně dopadají ty sucha posledních let ve městě. To město je totální pustinou. Ráda chodím pěšky a pěší chůze je ve městě čím dál složitější. Je to taková úzkost. Proto se snažím vypadnou někam ven do krajiny, do zeleného.

Ale to chce dnes plno lidí a nechtějí na venkově nic dělat. Hledají jen klid. Klid od práce, od sousedů.

Myslím spíš, že by člověk měl získat vztah k nějakému místu, které má rád. Pochopit ho, jeho minulost a stát se jeho obráncem a ochráncem.

Mluvíš tedy o vztahu k místu.

Ano. O místu s jeho minulostí. Mě vždycky zajímaly krajiny duchů. Spirituální vztah k místu, ke krajině. Pout', kapličky v krajině, ve městě, votivní dar.

Myslíš, že lidem tato vrstva chybí?

Myslím, že jo. Minimálně ti citlivější.

AUTOREFERÁT A DOKUMENTACE PRAKTICKÉHO VÝSTUPU PRÁCE

7 Kurátorské projekty

Na rozdíl od kolegů a kolegyn v rámci doktorského studia na Fakultě výtvarných umění, jsem k disertaci nemohl přistupovat z pozice vlastní umělecké praxe. Od chvíle, kdy jsem začal mapovat fenomén folklorních odkazů na umělecké scéně, jsem zároveň přemýšlel o nejvhodnějším způsobu pojetí praktické části disertace. Jako vhodné řešení se ukázaly vlastní kurátorské projekty. V souvislosti s prací vedoucího dramaturga v Kině Art jsem byl od roku 2013 členem spolku Grau Kllktv, který dodnes zajišťuje výstavní program v Galerii Art nacházející se v prostorách tohoto kina. Na rozdíl od podobných galerií se jedná o jedinou „kinovou“ galerii v České republice, jejíž činnost se opírá dlouhodobě o kurátorský výběr zaměřený na současnou domácí i zahraniční mladou uměleckou scénu. Specifikem tohoto galerijního provozu je zaměření na prezentaci audiovizuální tvorby, často v propojení s chodem kina. Na druhou stranu mimo projekce představuje jisté omezení možnost vystavovat pouze na jedné galerijní zdi ve foyer kina. Nicméně tento prostor se jevil jako vhodný pro získání zkušeností s prací kurátora.

V prostoru Galerie Art jsem jako kurátor dosud realizoval tři výstavy. Z nich měly jasnou souvislost s tématem disertace dvě. První výstava (319) *Czech* byla prezentací projektu americko-české umělkyně Sonyi Darrow. Bylo to pro mne první seznámení se specifiky kurátorské práce a managementem výstav. Zároveň to byla příležitost k realizaci prvního výzkumného rozhovoru s umělkyní. V delším časovém horizontu jsem s ní vedl ještě další dva a mohl tak sledovat i vývoj její tvorby vzhledem k předmětnému tématu. Výstava se konala v polovině roku 2016.

Na začátku roku 2017 jsem realizoval ve stejném prostoru druhou výstavu související s tématem disertace. Konala se u příležitosti premiéry filmu *Morava, krásná zem II: Zrození fašismu z ducha fašaňku* umělce Petra Šprincla. Umělec v souvislosti s vlastním filmovým dílem vystavil na galerijní zdi instalaci tvořenou třemi lightboxy a neonovým ornamentem. Jeho tvorbou se zabývám

V druhé polovině roku 2017 a první polovině roku 2018 jsem pobýval na pracovní stáži Erasmus plus v Českém centru v Londýně, kde jsem měl příležitost nahlédnout téma svého výzkumu ze zahraniční perspektivy. Důležitým podnětem byly nejen výstavy, které jsem navštívil, ale také ty, na jejichž realizaci jsem se za České centrum podílel. Jednalo se především o prezentaci tvorby Anny Hulačové na Frieze Art Fair a dále o výstavu projektu *Czechia* ve Vitrínka Gallery. Obě výstavy pro mne představovali příležitost hlouběji poznat tvorbu těchto umělků a realizovat další výzkumné rozhovory.

Na pozadí perspektivy takto nabytých zkušeností jsem došel k závěru, že tvorba na pomezí pohyblivého obrazu, performance, instalace nebo participativního výzkumu představuje velmi zajímavý prostor, v němž se výrazně demonstrují aspekty mnou zkoumaných fenoménů. Na rozdíl od klasických médií malby a sochařství prvoplánově neevokuje sepjetí s folklorismy a etnografickou zátěží v umění předchozích generací. Má naopak schopnost posouvat do popředí některé atributy nového náhledu na tradice, venkov a folklor, který považuji za důležité.

Například vztah k místu, osobní identitě, vztah člověka a přírody, nebo jedince a kolektivu, případně hledání spirituality. Konkrétně díky nezatiženosti média pohyblivého obrazu a instalace jsem se v roce 2018 rozhodl zaměřit do tohoto prostoru také třetí výstavní projekt, který měl být oproti předchozím rozsáhlejší a pojatý jako kolektivní výstava.

Pro její realizaci jsem oslovil ke spolupráci Danielu Baráčkou, Lucii Králíkovou a Pavla Jestřába. Se všemi třemi jsem přednostně realizoval též výzkumný rozhovor a nastínil koncepci společného projektu. Mým záměrem bylo tematizovat jejich vnímání tradice nebo folkloru ve spojitosti s aktuální situací. Otestovat možnosti jisté subjektivní aktualizace folkloru jako komunikačního prostředku pro dnešní dobu. Něco, co odráží veškerou ambivalenci a dynamiku mezi lokálním a globálním, osobním a kolektivním, posvátným a profánním. Jistý chrám, orákulum, prostor otázek po identitě času a místa, jehož odpovědi jsou spíše cítěné než jasně artikulované. Jako místo pro realizace takové výstavy se jevíly coby ideální prostory Galerie Favu, která velikostí i dispozicí jednotlivých místností odpovídá dané myšlence. V roce 2019 jsem se proto přihlásil s kurátorským projektem do výzvy na další období. Projekt byl vybrán a zařazen do výstavního plánu. Bohužel v souvislosti s koronavirovou krizí došlo k jeho posunu až na jaro 2021 a v současnosti tak zůstává v podobě libreta a předběžné dokumentace.

V následující části prezentuje dokumentaci a doprovodné texty k uvedeným výstavním projektům. Tvorbu všech zohledněných umělkyň a umělců analyzuji v kapitole *Sociální participace a pohyblivý obraz* (3.4), přičemž rozhovory s některými z nich uvádím v přílohách (Sonya Darrow, Daniela Baráčková, Lucie Králíková).

7.2 SONYA DARROW (319)CZECH

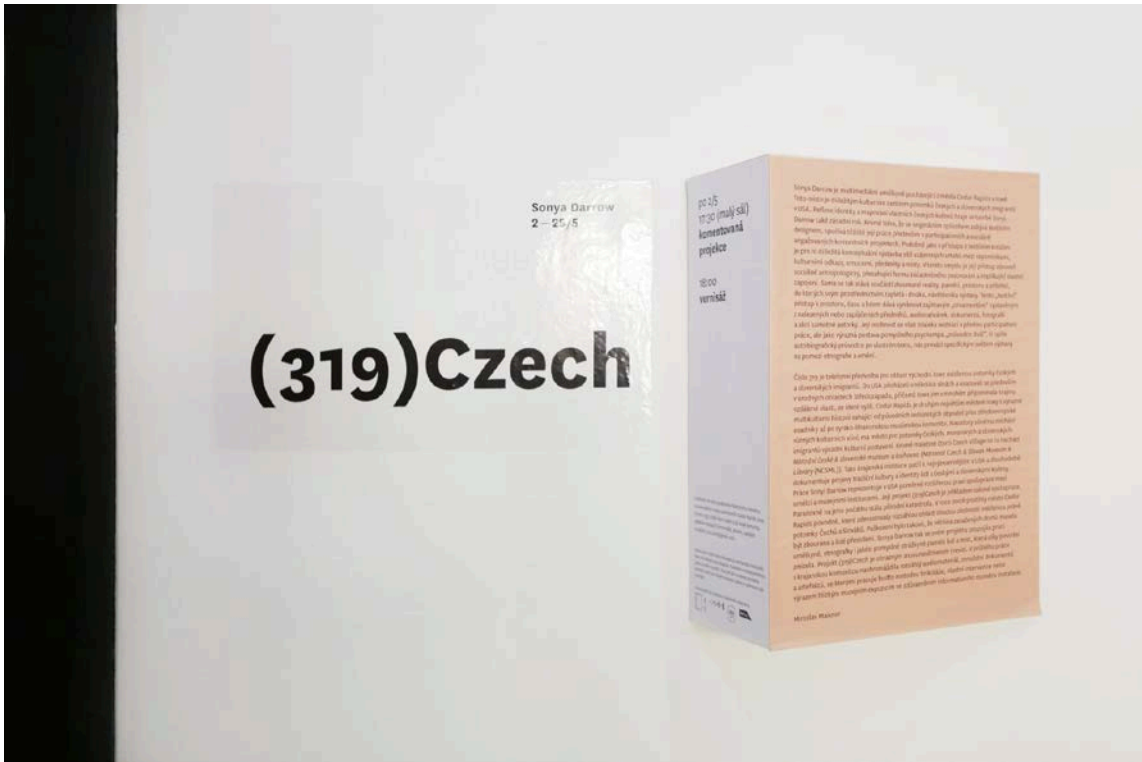
kurátorský projekt výstavy

Galerie Art, Cihlářská 19, 602 00 Brno

(2. 5. 2016 - 31. 5. 2016)

Výstava americké umělkyně Sonyi Darrow, mapující paměť potomků české komunity v americké Iowě. Tisková zpráva na stránkách Artalk.cz: <https://artalk.cz/2016/05/02/tz-sonya-darrow/>





Doprovodný text k výstavě:

Sonya Darrow je multimediální umělkyně pocházející z města Cedar Rapids v Iowě. Toto místo je důležitým kulturním centrem potomků českých a slovenských imigrantů v USA. Reflexe identity a mapování vlastních českých kořenů hraje ve tvorbě Sonyi Darrow také zásadní roli. Kromě toho, že se originálním způsobem zabývá textilním designem, spočívá těžiště její práce především v participativních a sociálně angažovaných komunitních projektech. Podobně jako v přístupu k textilním kolážím je pro ni důležitá konceptuální výstavba sítě vzájemných vztahů mezi vzpomínkami, kulturními odkazy, emocemi, předměty a místy. V tomto smyslu je její přístup zároveň sociálně antropologický, přesahující formu zúčastněného pozorování a implikující vlastní zapojení. Sama se tak stává součástí zkoumané reality, paměti, prostoru a příběhů, do kterých svým prostřednictvím zaplétá i diváka, návštěvníka výstavy. Tento „textilní“ přístup k prostoru, času a lidem dává vyniknout zajímavým „ornamentům“ vystaveným z nalezených nebo zapůjčených předmětů, audionahrávek, dokumentů, fotografií a akcí samotné autorky. Její osobnost se však zdaleka neztrácí v předivě participativní práce, ale jako výrazná postava pomyslného psychompa „průvodce duší“, či spíše autobiografický průvodce po vlastním textu, nás provází specifickým světem výstavy na pomezí etnografie a umění.

Číslo 319 je telefonní předvolba pro oblast východní Iowy osídlenou potomky českých a slovenských imigrantů. Do USA přicházeli v několika vlnách a usazovali se především v úrodných oblastech Středozápadu, přičemž Iowa jim v mnohém připomínala krajinu vzdálené vlasti, ze které vyšli. Cedar Rapids je druhým největším městem Iowy s výrazně multikulturní historií sahající od původních indiánských obyvatel přes střeoevropské osadníky až po syrsko-libanonskou muslimskou komunitu. Navzdory silnému míchání různých kulturních vlivů má město pro potomky českých, moravských a slovenských imigrantů výsadní kulturní postavení. Kromě malebné čtvrti Czech Village se tu nachází Národní české & slovenské muzeum a knihovna (National Czech & Slovak Museum & Library (NCSML)). Tato krajanská instituce patří k nejvýznamnějším v USA a dlouhodobě dokumentuje projevy tradiční kultury a identity lidí s českými a slovenskými kořeny. Práce Sonyi Darrow reprezentuje v USA poměrně rozšířenou praxi spolupráce mezi umělci a muzejními institucemi. Její projekt (319) Czech je příkladem takové spolupráce. Paradoxně na jeho počátku stála přírodní katastrofa. V roce 2008 postihly město Cedar Rapids povodně, které zdevastovaly rozsáhlou oblast shodou okolností osídlenou právě potomky Čechů a Slováků. Poškození bylo takové, že většina zasažených domů musela být zbourána a lidé přesídleni. Sonya Darrow tak ve svém projektu propojila práci umělkyně, etnografky i jakési pomyslné strážkyně paměti lidí a míst, která díky povodni zmizela. Projekt (319) Czech je obrazným znovunavštěvením i revizí. V průběhu práce s krajanskou komunitou nashromáždila rozsáhlý audiomateriál, množství dokumentů a artefaktů, se kterými pracuje buďto metodou brikoláže, vlastní intervence nebo výrazem blízkým muzejním expozicím se zdůrazněním informativního rozměru instalace.

Doprovodný program k výstavě: Výstava na hlavní galerijní zdi bude doplněna v den vernisáže projekcí a prezentací autorky. /17:30 – 19:00

7.3 MORAVA, KRÁSNÁ ZEM II: ZROZENÍ FAŠISMU Z DUCHA FAŠAŇKU

kurátorský projekt výstavy

Galerie Art, Cihlářská 19, 602 00 Brno

(14. 1. 2017 –12. 2. 2017)



Výstava se konala v souvislosti s premiérou druhého dílu trilogie *Morava, krásná zem*, která probíhala ve stejný den v Kině Art a byla součástí kurátorského projektu. Petr Šprincl a Marie Hájková se v Galerii Art představily nejen jako filmoví tvůrci, ale také jako výtvarníci. V kontextu s jejich dlouhodobým projektem, uměleckým experimentálním filmem-dokumentem mapujícím komplikovanou identitu Moravy, vytvořili sérii tří lightboxů. Ty jsme umístili do středu galerijní stěny, takže tvořili jakýsi typ oltářního triptychu, nad kterým svítil neonový ornament „jablečka“ – jeden z nejtypičtějších atributů slovácké lidové estetiky. V centrálním lightboxu byla momentka z filmového natáčení, na které byli zachyceni protagonisté filmu ve studiu brněnské televizní soutěže AZ-kvíz. Ján Sedal, v roli Jana Uprky a Václav Upír Krejčí v roli Ďábla groteskně pózovali nad smějící se Ivanou Slabákovou. Po stranách centrálního lightboxu visely další dva, menší, s úryvkem dopisu, který poslal Jan Uprka a členové Národopisné Moravy Hitlerovi. Vernisážový večer sestával z kromě otevření výstavy též z brněnské premiéry filmu, kterou uvedl její režisér a zároveň i výtvarník, Petr Šprincl. Po

projekci byla diskuze s tvůrci, které se zúčastnila i paní Slábková, nestorka moravské dechovky a moderátorka rozhlasového pořadu stejného jména, *Morava, krásná zem*.

V únoru 2017 se konala další projekce za účasti hlavních protagonistů. Byla to příležitost proniknout hlouběji do pozadí jeho participativní metody práce s neherci, zastupujícími prostředí, které svou tvorbou analyzuje.

Doprovodný text k výstavě:

Lednová výstava a projekce představí vizuálního umělce a filmaře Petra Šprincla. Zveme na brněnskou premiéru druhého dílu Petrova filmu *Morava, krásná zem*.

"Co dělat, když je Dábel poražen moravským katolíkem? Jak zpívat, když se duch fašismu rodí z fašanku? Kam jít, když kolem ve špalíru kráčí krojovaní s napíchnutým uzemým na tyči? Druhý díl nekonečného seriálu o Moravě s názvem *Morava, krásná zem II* nabízí ještě temnější sestup do duše Moravy, který je ale opojný jako mírně delirický stav po loku vína a rozžvýkání hroudy matky země. Vizuálně roztěkaná pouť zaměřená na spodní proudy moravské totožnosti, jejíž ozvěny by nechtěl slyšet ani Friedrich Nietzsche, neboť vínečko a juchání jsou jen skořápkou násilí. Podstata slováctví a pravého slovanství byla sice málem smetena na slovenském zikkuratu, ale chrám moravské kultury a vzdělanosti z produkce AZ kvíz vše zachrání. Snad navěky."

Morava, krásná zem II: Zrození fašismu z ducha fašanku, 2016, 43 min.

Informace k výstavě na stránkách Artmap: <https://www.artmap.cz/petr-sprincl-morava-krasna-zem-ii-zrozeni-fasismu-z-ducha-fasanku/>



7.4 LONTSCAPE UKEMI

kurátorský projekt výstavy (zatím nerealizovaný)

Galerie FaVU, Údolní 244, 602 00 Brno

(jaro 2021 – termín bude upřesněn)

Projekt je praktickým výstupem mé disertační práce mapující novou přítomnost odkazů na folklorní tradice v současném českém a slovenském umění. Ve střední Evropě je s tímto tématem spojená řada stereotypů, které se pokouším problematizovat a ukázat celý fenomén v širším globálním i environmentálním kontextu, do kterého patří. Zaměřil jsem se na médium videa a přizval ke spolupráci Danielu Baráčkovou a Pavla Jestřába, kteří k danému tématu mají nebo měli blízko. Rozhodli se pro instalaci vytvořit nové práce, které bude doplňovat intervence Lucie Králíkové (především Pavlovu část). První největší místnost galerie prostoru bude patřit Daniele a její architektonicky pojaté instalaci, poslední místnost bude zas vyhrazená pro Pavlovu projekci. Průchozí prostor bude určitým koridorem s intervencemi Lucie Králíkové a dalšími pracemi Pala Jestřába. Podstatná by měla být zvuková linka dotvářející ekosystém výstavy.



LONTSCAPE UKEMI – podrobný popis

Není snadné představit v rámci normostrany dizertační projekt na téma nové přítomnosti folklorních tradic v současném umění. Změna pohledu na zprofanované pojmy, či snaha o návrat venkovského tropu do sítě environmentálních a genderových vztahů se jen těžko charakterizuje stručně. Výzvou je pro mne i prolomení limitů diskurzu lidové kultury vnímané skrze úzký horizont nacionalismu a politicky protežovaného kýče. Nicméně i to patří mezi ambice kurátorského projektu, který zdaleka není ilustrací k teoretické dizertaci.

Co mi naopak nahrává, je obrat na mezinárodní umělecké scéně, kde „lokální“ zažívá kontinuální rehabilitaci v rámci postkritického diskurzu. I proto byla impulzem ke kurátorskému projektu zkušenost ze zahraničí a následná reflexe stále častějšího výskytu folklorních aluzí ve středoevropském umění po roce 2000. Téma se vynořuje jako bumerang, ale oproti minulosti jsou motivace i politiky jiné. Nenajdeme stopy homogenního programu, spíš pluralitu koncepcí a forem, které se k sobě navzájem nehlásí. Přesto zřetelně rostou a mění se. Jako vrstva v podvědomí postmoderní společnosti, sub-folková linie současné umělecké praxe. Obraty k tradiční lidové kultuře tvoří jen část globalizovaného spektra, které nelze uchopit v rámci jednoho projektu. Mojí snahou je proto koncentrace hovořící za širší proud.

Ačkoli je folklorní inspirace nejzřetelnější v malířských projevech (či v designu), rozhodl jsem se zaměřit na video a téma představit formou instalace s environmentální intervencí. Oslovil jsem Danielu Baráčkovou a Pavla Jestřábu, jejichž tvorba v relevantních aspektech koresponduje: zkoumání identity skrz osobní a rodinné mýty, vztah k nostalgii, muzejnictví či určité psychoanalýze environmentu. Důležité pro výběr bylo i tempo a estetika některých videí. Oba souhlasili, že vytvoří nové site specific práce na dané téma, přičemž Daniela využije svůj architektonický přístup k prezentaci výsledného díla, zatímco Pavel zohlední své asijské konexe ve spolupráci s přítelkyní. Cítil jsem, že musím k projektu přizvat také Lucii Králíkovou. I když se nezabývá videem, pohybuje se v analogickém konceptuálním prostoru při práci s lidmi a rostlinami. Její bio-intervence budou důležitým pojítkem k dalším příběhovým vrstvám. Naším společným cílem je výstava jako funkční ekosystém, propojující obraz, zvuk, prostor i čas.

K názvu:

Tematizace lidové kultury ve středoevropském prostoru je kontinuálním bojištěm, dodnes s mnoha vážnými historickými důsledky, poznamenaným vzestupy i pády. Podobně vnímám vlastní snahu se vyrovnat s tématem, které je pro mne velmi osobní (pocházím z tradiční vesnice). Tento boj pracovně nazývám UKEMI (z jap. „umění pádu“ - mimochodem Japonsko nezná rozdíl mezi vysokým a nízkým v kultuře; folklor byl vždy součástí umělecké praxe). Ukemi jako techniky kontrolovaného pádu v aikido jsou prováděné ve dvojici, kdy jde o dosažení souladu s protivníkem. Princip UKEMI vnímám i jako analogii k jazykové flexi – pádům odhalujícím formy existence slov. Podobně pracuji s jazykem folklorního bytí. Je to forma rozmlženého pohledu ven z města směrem do svébytné vernakulární krajiny v její podivné přítomnosti i možných budoucnostech.

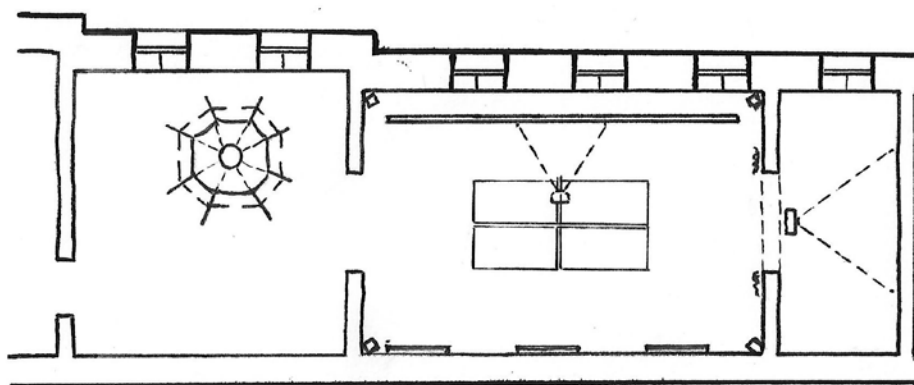
Dokumentace výstavy

Podle předběžného plánu by ve vstupním prostoru galerie byla umístěná instalace Daniely Baráčkové, ve které by prezentovala jedno nebo i více videí v nějakém architektonicky pojatém rámci.

V druhé části by byly umístěné LCD panely s videi Pavla Jestřába, respektive dalšími pracemi Daniely Baráčkové se sluchátky. V prostoru uprostřed na zemi by byly umístěny 4 žíněnky tatami používané při bojových uměních jako odkaz na název výstavy a také performanci „Sub-folk Ukemi” u příležitosti vernisáže výstavy. Na stěnu nalevo by mohla být promítaná projekce vztahující se buďto k Pavlově nebo Danielině části, respektive k vernisážové performanci.

V rozích centrální místnosti by byly umístěné reproduktory, ze kterých by se kontinulně nebo jen po chvílích linula elektronicky modulovaná a zpomalená lidová píseň. Její melodie ani slova by nebyla dobře rozpoznatelná díky elektronickému „pokřivení”, mohlo by se zdát, že jde spíše o nějakou deklamaci v neznámém jazyce, která tvoří spíše ambientní pozadí a ladí především s projekcí v poslední místnosti.

V zadní místnosti by byla projekce, jejíž rám by tvořil vlastní vstup do místnosti. Pokud to umožní charakter této projekce, byl by tento vstup jakýmsi „žudrem” tvořeným rostlinami. Rostlinné intervence by mohly být na více místech výstavy, nicméně o jejich aplikaci se rozhodne až podle finálních děl Daniely a Pavla.

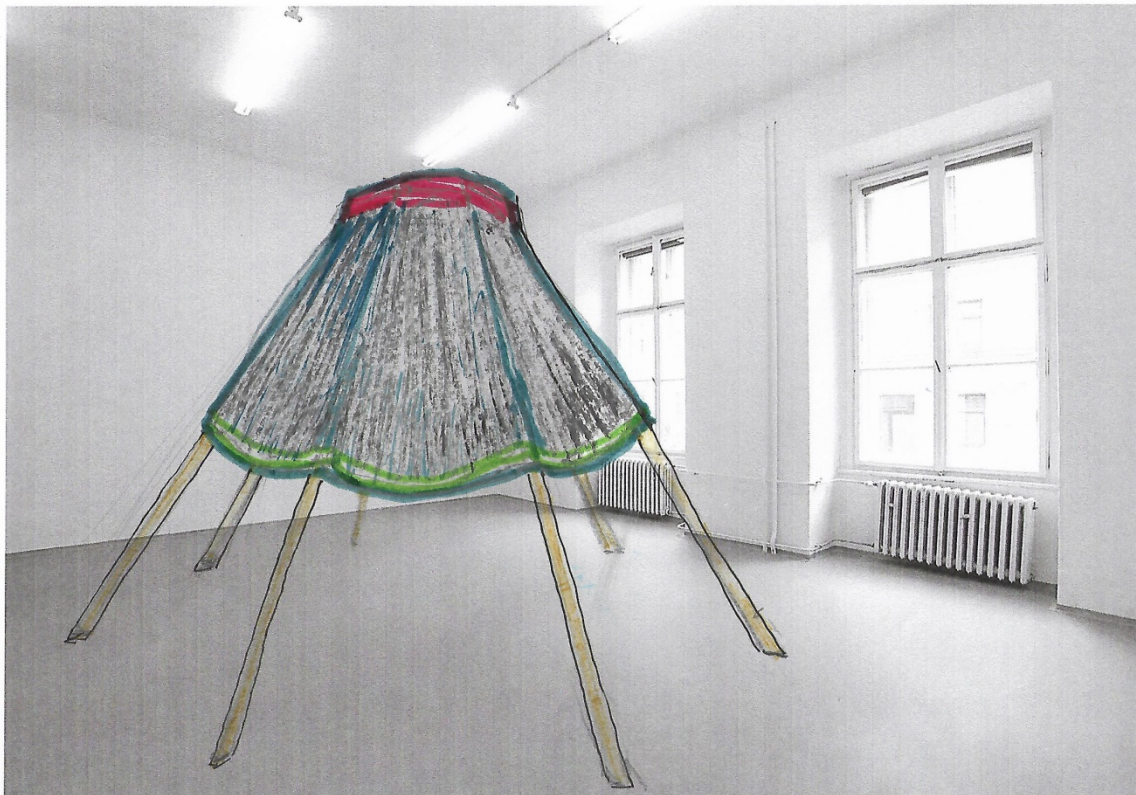


Půdorys výstavy.

Daniela Baráčková

Vzhledem k charakteru prací Daniely Baráčkové jsme se předběžně domlouvali, že by měla vyhrazenou první - vstupní místnost galerie. Daniela pracuje také jako architektka a své instalace často pojímá z tohoto úhlu. Formálně měla blízko k folklornímu tvarosloví její instalace projektu UNĚMÍ v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně (2018). Daniela pro LONTSCAPE UKEMI pracuje na jiném projektu, nicméně jsme se hovořili o možnosti podobného přístupu jako v případě UNĚMÍ. Folklorní „mámina“ sukně tam tvořila rámec pro adjustaci čtyř videí uvnitř vztahujících se ironicky ke vztahu mezi matkou a dítětem. Role ženy - matky a její stereotypizovaný vztah k přírodě, potažmo lidové kultuře nebo domovu v evropském myšlení, je něco co chceme zkoumat i v rámci našeho projektu. Z toho důvodu přidávám vyzualizaci první místnosti na příkladu Danielina projektu UNĚMÍ.

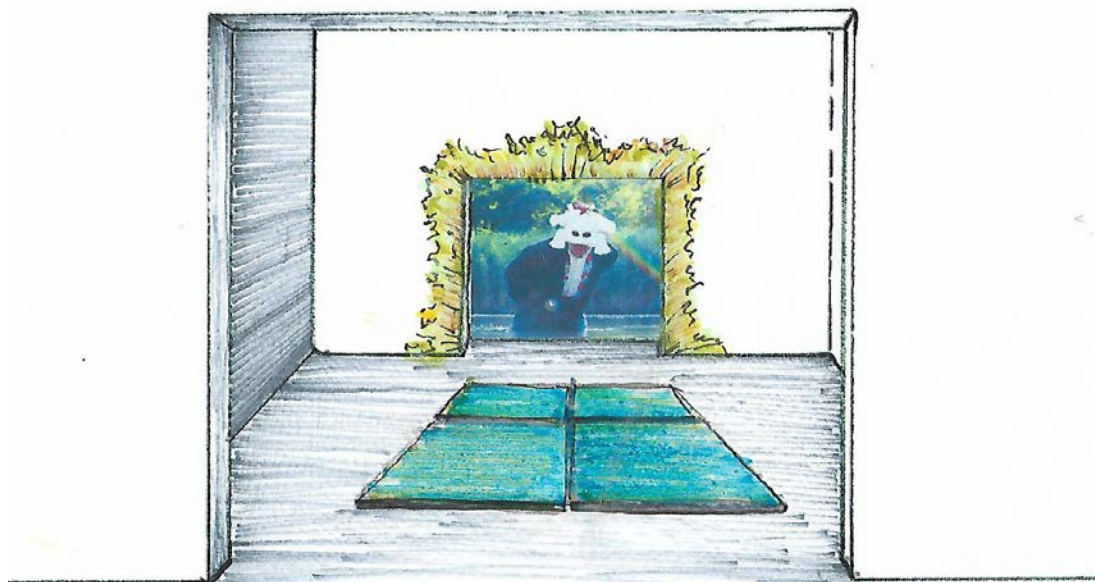
Další možností je využití poslední místnosti s rostlinným „rámováním“ vstupu od Lucie Králíkové. Daniela v posledních dílech pracuje často s aranžovaným prostředím na minimalisticky pojatém světlém pozadí, kde je důležitá i obrazová střídmost a meditativní tempo. Takto pojatý obraz by mohl dobře fungovat s rostlinnou intervencí Lucie Králíkové.



Pavel Jestřáb

Předběžně jsme se s Pavlem domlouvali, že využít poslední místnost, nejmenší prostor galerie, pro velkoplošnou projekci, jejíž adjustaci by tvořilo rostlinné „žudro“ zpracované Lucií Králíkovou jako pomyslný rám či vstup do obrazu. Není to zatím definitivní rozhodnutí. Vyžaduje to velmi citlivou spolupráci mezi Pavlem a Lucií. Vše velmi záleží na výsledné vizualitě Pavlova videa v kombinaci s rostlinným rámem. Ideální by byl obraz, který bude v kontrastu, barevném i strukturálním vůči „rámu“. Výsledná projekce by se neměla opírat o porozumění textu a zvukové stránce, ale především o obraz.

Pavel chce pro výstavu vytvořit vrstevnatější projekt, s více videi, na kterých by spolupracoval se svojí partnerkou Hanou Tsai. Zohlednil by proto prolínání folklorních světů jeho rodiště a jihovýchodní Asie, odkud Hana pochází. Další Pavlova videa by byla prezentována na LCD panelech v prostřední místnosti. Pavel přemýšlí i o spolupráci s Lucií Králíkovou při adjustaci těchto videí.



Lucie Králíková

S rostlinami, jejich mytologií a lokální historií pracuje v kolektivním projektu Czechia nebo v rámci vlastního projektu Efemér. Je pro ni důležitá přípravná fáze výzkumu, na základě odborné (i etnografické) literatury nebo vlastní terénní práce s lidmi na různých místech. Rostlina pro ni nemá význam jako dekorace, ale především jako nositel mnoha kulturních významů i praktických funkcí. Pracuje výhradně s lokálními rostlinami dostupnými v daném ročním období. Zabývá se rituály a věškými představami, které se k rostlinám pojily nebo pojí i dnes například v lidové katolické religiozitě.

Na obrázku je její apropracie božitélové posejčky z jižních Čech v urbánním prostředí. Podobný přístup by představoval jeden z možných vstupů do prostoru zamýšlené výstavy. Dalším prvkem by byla práce s lidmi v rámci doprovodné akce. Podobně jako v galerii PLATO nebo TICu (viz další foto). Luciiny intervence by měly tvořit biologické pojítka výstavy, prostupovat jejím prostorem a v podobě akce/akcí jí dát také časový a sociální rozměr.

