

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta  
Ústav pro dějiny umění

**Diplomová práce**

Monika Doležalová

**Performance v radikálním politicko-sociálním kontextu  
od konce šedesátých let 20. století**

Performances in a radical politico-social context since the end of the 1960s

2015

Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Klimešová, PhD.

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. PhDr. Marii Klimešové, Ph.D. za otevřený přístup a důvěru v mém výběru tématu diplomové práce a za mnohé povzbudivé konzultace, zejména tehdy, kdy se mi její dokončení zdálo být v nedohlednu. Nemalé dík věnuji Pavlovi Čejkovi za podnětné debaty na téma současné politické dění ve světě, i za to, že v mnoha případech brzdil mé vzletné uvažování. Děkuji také rodině za trpělivost s mým prodlužováním studia, které je však možno vnímat pozitivně z hlediska dozrání ke zvolenému námětu. Speciální poděkování patří *in memoriam* Milanovi Kozelkovi za naše přátelství, během něhož mi poskytl autentické nahlédnutí do problematiky performativního umění, a s nímž jsem diskutovala o podobě této diplomové práce.

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

V Praze, dne 18. srpna 2015

.....

podpis

## **Abstrakt**

Předkládaná diplomová práce je úvahou o roli performance v době vzrůstající medializace násilí ve společnosti od konce šedesátých let 20. století po současnost. Většina kapitol se odehrává na pozadí dvou válečných konfliktů, války ve Vietnamu a toho, jenž je nazýván Válkou proti terorismu. Velkou, ba přímo hlavní roli v nich zaujímají Spojené státy americké, ovšem s následky se vypořádavala a vypořádává nejen americká společnost, ale i celý svět. Zatímco hrůzy války ve Vietnamu byly přenášeny do televizních obrazovek Američanů prostřednictvím válečného zpravodajství, které nemá americká vláda ještě zcela pod kontrolou, druhý střet odstartoval teroristický útok na *Světové obchodní centrum* z 11. září 2001, a to v přímém přenosu před zraky velké části světové populace. Diplomová práce se pak zabývá tím, jak tyto násilné události ovlivnily společnost a její přístup k umění a co také zapříčinily uvnitř umělecké komunity samotné. Dokáže v dnešní době ještě performance vzbudit reakce? Zejména druhý střet, po kterém následovala americká invaze do Afghánistánu, se totiž stal jedním z hlavních obrazových symbolů 20. století. Vzhledem k návaznosti těchto konfliktů na USA je v této diplomové práci interpretována zejména americká umělecká scéna, která si však vzhledem ke své metropoli současného umění New Yorku svým způsobem podmaňuje také umění ostatních kontinentů.

## **Klíčová slova**

performance, The Art Workers' Coalition, politicky angažované umění, Pussy Riot, Muzeum moderního umění MoMA, válka ve Vietnamu, terorismus, IS, Světové obchodní centrum, 9/11

## **Abstract**

This diploma thesis is a reflection on the role of performance at the time of increasing media coverage of violence in society since the late 1960s to the present. Most chapters are set against a backdrop of two armed conflicts, the Vietnam War and what is called the war against terrorism. In this, a major or main role has been played by the United States, but the consequences have to be dealt with not only by American society, but also the entire world. While the horrors of war in Vietnam were brought to American television through the war coverage not yet fully under control of the US government, the second conflict was started by the terrorist attack on the *World Trade Center* on 11 September 2001 taking place in plain view of a large part of the world's population in live broadcast. The diploma thesis examines how these violent events affected society and its approach to art and what they caused within the artistic community itself. Can a performance still elicit a response these days? The thing is that in particular the latter conflict, followed by the American invasion to Afghanistan, has become one of the main symbolic images of the 20<sup>th</sup> century. Given the links of these conflicts to the USA, the thesis interprets mainly the American art scene, which through its metropolis of contemporary art in New York controls in a way also the art of other continents.

## **Key Words**

performance, The Art Workers' Coalition, politically engaged art, Pussy Riot, Museum of Modern Art, MoMA, Vietnam War, terrorism, IS, World Trade Center, 9/11

## Obsah

1. Úvod – Umění a teror .....	7
2. Bring the War to Tate Britain. Mělo to nějaký význam pro Hawa? .....	11
2.1. Q. And Babies? A. And Babies .....	13
2.1.1. And you kill how many? .....	14
2.1.2. My Lai a MoMA: politika v muzejním světě .....	17
2.1.3. Reakce Art Workers Coalition na cenzuru MoMA. ....	19
2.1.4. Proč Guernica? .....	22
2.2. UNITED STATES OF AMERICA vs. Tony Shafrazi a Jean Toche .....	26
2.2.1. Jeden a tři Vietnamy: interpretace protestu T. Shafraziho ..	28
2.3. Bokem politiky: krátká úvaha o pozici reportážní fotografie prostřednictvím Rolanda Barthesa .....	30
3. Co se stalo s uměním 11. září 2001? .....	38
3.1. Krátké recenze vzdálených výstav v MoMA a MET k desátému výročí teroristického útoku na WTC .....	42
3.2. 9/11 nine eleven .....	47
3.3. 9/11 jako umělecké dílo? .....	48
4. Obraz naší doby: politika strachu a intolerance k druhému .....	54
4.1. Lynndie England .....	58
4.2. Jak si stojí Virginie Woolfová u Susan Sontagové a Lynndie England ..	59
4.3. Ženská převaha, Pussy Riot .....	62
4.4. The Lynndie England Pose .....	64
5. Závěr. ....	70
6. Seznam pramenů a použité literatury .....	74
7. Seznam akcí z archivu Jan Van Raay .....	83
8. Seznam vyobrazení .....	88
9. Obrazová příloha .....	95

## 1. Úvod

### Umění a teror

Než jsem přistoupila k psaní této práce, měla jsem před sebou široké pole působnosti. Věděla jsem, že chci začít na konci šedesátých let 20. století, které je obdobím vskutku působivým a plodným. Vedle řady uměleckých organizací, komunity květinových dětí<sup>1</sup> i dozívající beatové kultury mě fascinovala sociální hnutí. Hlavně pak ta radikální, jež se nacházela převážně v Evropě, například *Frakce Rudé Armády*. Ve Spojených státech amerických bylo radikální křídlo zastoupeno v černošském hnutí a organizací *Studenti pro demokratickou společnost*. Ostatní bylo podstatnou „negující opozicí“, protože „[...] vyvolávají „novou sensibilitu“ a „vitální potřeby“, která může vést k transformaci společnosti.“, jak označil studentskou opozici, hnutí hippies a beatníků v USA Herbert Marcus – filosof, jehož cílem bylo propojit americkou a německou levici.<sup>2</sup> Vedle Marcuse byla pro nově vznikající opozici v druhé polovině šedesátých let důležitá také osobnost Theodora Adorna se svojí knihou *Jednorozměrný člověk* (1964) a přednáškou *Výchova po Osvětlení* (1966), a v neposlední řadě také Allen Ginsberg, který se v roce 1965 během své návštěvy Československa (spíše nucené, jako následek vyhoštění z Kuby Fidelem Castrem) stal králem pražského majálesu. Tehdy slavnostní studentský průvod v čele s americkým hostem získal lehký politický podtext, Ginsberg byl samozřejmě po dobu svého pobytu v Praze sledován Státní bezpečností, a po majálesu opět vyhoštěn za výtržnictví. Průvodu se tehdy zúčastnilo až 150 000 lidí<sup>3</sup>, což byl počet úspěšného protiválečného protestu v Americe. Nicméně, s těmito aktivitami vyvstanulo velké množství organizací a hnutí, ve kterých se bylo třeba zorientovat a vyselektovat to zajímavé. A to na základě jisté vizuality, kterou bych mohla později interpretovat v rámci uměleckého kontextu – performativního umění. Velmi mě zaujala *Strana černých panterů*, která měla své charakteristické znaky, vedle loga s jistými kvalitami také černý pruh upevněný na paži, černé kožené rukavice, velmi často nosili černé brýle

---

<sup>1</sup> Milým překvapením pro mě bylo zjištění, že symbol květin připsal hnutí hippies Allen Ginsberg, po své návštěvě v Praze omámen místními šeríky – viz RANDUŠKA 2015, 19.

<sup>2</sup> GILCHER-HOLTEYOVÁ 2004, 53.

<sup>3</sup> RANDUŠKA 2015, 18.

značky *Ray Ban* či proslavili gesto tzv. *Raised Fist*. Toto drobné gesto „panterů“ mělo ovšem hluboký společenský význam, který dokládá skutečnost, že když jej v roce 1968 na stupni vítězů při Olympiádě v Mexiku vyjádřili dva sprinteři Tommy Smith a John Carlos, život se jim změnil k horšímu. Rasová diskriminace v Americe byla velké tabu, podobně jako válka ve Vietnamu a postavení žen ve společnosti. Pozdější nahrávky výcviků členů *černých panterů* se mi zdály jako jistý druh performance – měly svoji strukturu, plán, cvičení, participaci účastníků a svým zinscenováním dramatickosti se nelišily od důležitosti, kterou příkládá videím islámská teroristická organizace IS. Mám na mysli zejména video ze syrské Palmýry zmíněné ve čtvrté kapitole této práce, které ovšem končí masovou vraždou válečných zajatců. V tomto momentu jsem se pravděpodobně trochu zalekla, zda toto pojetí není příliš kontroverzní, a vrátila se do oblasti umění. *Černé pantery* a *Frakci Rudé armády*, stejně jako další hnutí konce šedesátých a ze sedmdesátých let, označovaná za extrémní, jsem odsunula. Pokoušela jsem se najít radikální výraz ve sféře umění.

Téma mé diplomové práce částečně navazuje na moji bakalářskou, kde jsem se zabývala reflexí minimalismu v českém akčním umění sedmdesátých a osmdesátých let 20. století. Sklon k introvertním, existencionálně laděným a formálně oprostěným akcím, který započal v druhé polovině šedesátých let v Československu, jsem nakonec posuzovala na pozadí tehdejších politických událostí; více než minimalismem jsem se zabývala vlivem konceptualismu, který se v průběhu výzkumu ukázal být pro české prostředí zajímavějším. *Tělo jako nástroj lidské komunikace*, jak zněl podtitul práce, mě po jejím dokončení přivedl k myšlence uvažovat o násilí body artistů Chrise Burdena, Petra Štembery a Jana Mlčocha na vlastním těle jako o jisté fascinaci lidským utrpením. Kritérii této diplomové práce se tak stalo dramaticko a radikálno akcí, což vyplynulo v zájem o fenomén války. Přes četbu některých levicově zaměřených intelektuálů jsem se začala zabývat rolí Spojených států amerických v současném světě, jak jejich válečná mašinérie ovlivňuje veřejné mínění a jakým způsobem prosakuje do umění. Začaly mě zajímat situace překračující hranice umění, protože může dnes performance ještě diváka vůbec šokovat a překročit Burdenovo dílo *Výstřel* z roku 1971? A dále jsem se začala zajímat hlavně o fenomén násilí. A pokládala jsem si



otázku: Jaké povahy je umění ve společnosti obklopené sofistickovanými formami násilí?

Kapitoly této diplomové práce se pak rozvíjí z dvou válečných konfliktů, jejichž iniciátorem byly v obou případech USA. Prvním z nich je válka ve Vietnamu, zejména konec šedesátých let a počátek sedmdesátých v Americe, proto, že toto období, co do počtu uměleckých organizací a sociálních hnutí, snad nemá obdoby v žádné jiné historické etapě. Tyto organizace se různou mírou zapojovaly do protiválečných aktivit, zabývaly se problematikou místní rasové nesnášenlivosti a některé také kulturní politikou stávajícího galerijního provozu. Kapitola s názvem *Bring the War to Tate Britain. Mělo to nějaký význam pro Hawa?* se bude zabývat jednou z nich – *The Art Workers Coalition* (AWC), která vznikla v dubnu 1969 a během svého působení vytvořila ve své dílně jedno ze zásadních děl politického umění raných sedmdesátých let – plakát *Q. And Babies? A. And Babies*. Cílem této části bude prozkoumat okolnosti vzniku tohoto díla souvisejícího s protestem AWC před obrazem Pabla Picassa v expozici *Muzea moderního umění* (MoMA) v New Yorku, snahou bude nastínit politicko-sociální aspekt kulturní politiky jedné z nejvýznamnějších uměleckých institucí na světě. Zároveň na tomto protestu představit vliv médií. Válka ve Vietnamu má totiž několik privilegií, vedle plošného užití zápalné látky napalm k boji, byla také prvním konfliktem, jehož hrůzy byly zprostředkovány do domácností američanů téměř v reálném čase televizními obrazovkami a vypovídaly o nich také mnohé nezinscenované fotografie válečných reportérů.<sup>4</sup>

Druhá část práce se bude zabývat uměním po teroristickém útoku z 11. září 2001 na *Světové obchodní centrum* v New Yorku, kdy měsíc po atentátu střídá americkou sebelítost mezinárodní okupace Afghánistánu, podezřelého z napomáhání teroristům. Obecně takto začíná nový konflikt nazvaný Válka proti terorismu. Narozdíl od vzdálené války ve Vietnamu, tento doposud skrytý konflikt akceleroval přímo v centru USA. Slovy Usámy bin Ládina byla s pádem věží WTC zasažena Amerika v jejím nejzranitelnějším místě, zničením symbolů světového obchodu měla být země zasažena.<sup>5</sup> Pravdou je, že tento atentát a jeho následky

---

<sup>4</sup> SONTAGOVÁ 2011, 23.

<sup>5</sup> Jednotlivá prohlášení bin Ládina shrnuje publikace s názvem *Messages to the World: The Statements of Osama Bin Laden* z roku 2005 – viz LAWRENCE 2005.

sledovala v přímém přenosu velká část světové populace. V pozadí on-line reportáží moderátorů z New Yorku jsme mohli sledovat náraz druhého letadla do jižní věže, pád obou věží i budovy číslo sedm. Televizní záběry přenášely utrpení lidí uvězněných ve vyšších patrech hořících mrakodrapů i celkový chaos, který vládl v USA. Kapitola s názvem *Co se stalo s uměním 11. září 2001?* pak popisuje následky této události, zabývá se přítomností „smrti“ na internetové síti a tím, jak tento jeden z nejznámějších obrazových symbolů naší doby poznamenal umění. Práci uzavírá kapitola o perverznosti, jež proplula na veřejnost se snímky amerických vojáků mučící válečné zajatce a politické vězně ve věznicích v Abu Ghrabj v Iráku. Představí symbol této zvrhlosti, tehdy mladou americkou vojákyni, Lynndie England. Zatímco se v jejím případě jednalo o skrytou medializaci násilí, islámská teroristická organizace (IS) dotáhla tyto činy do důsledku svými videi veřejných poprav. Naopak ruská punková kapela *Pussy Riot* využívá západní média ke svému prospěchu a jako svoji hlavní zbraň.

Tato kapitola vyjadřuje způsob, jak mediální obsah performancí nebo násilných činů hraje do not západní propagandě. A také nastiňuje, zda je možné, že mezi uměleckou performancí, perverzí a násilím dnes existuje tenká nebo žádná hranice, což je obecně základní otázka, na kterou se tato diplomová práce snaží odpovědět.

Jednou ze základních inspirací ke zpracování tématu se stala kniha Susan Sontagové s názvem *S bolestí druhých před očima*, ve které se autorka věnuje zobrazování a percepci zločinu z historické perspektivy.<sup>6</sup> Mnohokrát z této knižní eseje bude citováno.

---

<sup>6</sup> Viz SONTAGOVÁ 2011.

## 2. Bring the War to Tate Britain. Mělo to nějaký význam pro Hawa?

Výchozím bodem této diplomové práce je konec šedesátých let ve Spojených státech amerických. Učinila jsem tak z jednoho prostého důvodu. V roce 1941 pojmenoval Henry Luce, vydavatel magazínu *Life* a *Time* dvacáté století jako „*American Century*“.<sup>7</sup> Tehdy poněkud vizionářsky označil brzkého původce mnoha válečných konfliktů, ambiciózně si prosazujícího vlastní ekonomické a politické zájmy ve značné geografické šíři bez hlubšího etického ohledu na závažné důsledky. Důkazem jsou vojenské intervence USA do Číny (1945, 1946), Koreji (1950–1953), Vietnamu (1961–1973), Kambodži (1970), včetně několika menších vojenských vpádů do Guatemaly (1954), Grenady (1983), Panamy (1989), Iráku (1990-1991), po vojenský zásah v Afghánistánu s počátkem v roce 2001 a opakovaně do Iráku o dva roky později.<sup>8</sup> Přičemž válka ve Vietnamu rozdělila americkou veřejnost více než cokoliv jiného od doby občanské války Severu proti Jihu.<sup>9</sup> Měla funkci jakéhosi katalyzátoru protestů. Občanskou angažovanost doprovázela radikalizace určité části kultury. Z řad umělců vznikaly různé formy uskupení činných nejen v protiválečných aktivitách, v problematice místního rasismu, ale dosti výrazně vyjadřovaly také institucionální kritiku stávajícího galerijního provozu.

Na internetové síti flickr jsem našla rozsáhlý fotografický archiv Jan Van Raay, jedné z účastnic tehdejších protestů konaných zejména pod hlavičkou *The Art Workers' Coalition* (AWC) a *The Guerilla Art Action Group* (GAAG). Umožnil mi z téměř dvoutisícového souboru snímků sestavit seznam akcí těchto dvou organizací v období mezi říjnem 1969 a únorem 1972 v New Yorku.<sup>10</sup> Když pomineme protest Tonyho Safraziho (člen AWC), který provedl na obrazu Pabla Picassa – *Guernica* v roce 1974 v Muzeu moderního umění (MoMA) v New Yorku, tato uskupení podobně jako jiná hnutí z řad umělců ve výsledku příliš radikální nebyla. Umělecké praxi se v jádru aktivit nevzdálila. S výjimkou premisy: „*No, US Interventions.*“, z nich absence jasně a hlubší politické ideologie činila umělecké spolky pořádající

---

<sup>7</sup> MCCARTHY 2003, 92.

<sup>8</sup> Tamtéž, 92.

<sup>9</sup> ISRAEL 2013, 2.

<sup>10</sup> Seznam akcí přikládám v závěru práce, 83.

jednorázové akce, až na výjimky bez většího ohlasu veřejnosti.<sup>11</sup> Přesto podstatným faktem zůstává, že poskytly vzor pro rozmanitá hnutí následujících dekád (tehdejší postupy byly například oživeny uměleckými aktivitami bojujícími proti vstupu Spojených států a spojenců do Afghánistánu a Iráku), přispěly základním kamenem ke stavbě mnoha alternativních uměleckých komunit, center, organizací a galerií. Promítly se do samotné produkce politicky angažovaného umění a v neposlední řadě zasadily myšlenku kompetencí umělecké sféry podílet se na galerijním provozu. A do jisté míry mohly být pro jiné organizace důležitým stvrzením toho, že pro dosažení cílů je třeba přistoupit k radikálním činům.

Na základě výše zmíněného by ne jeden souhlasil s úspěšným výsledkem jejich činnosti, přesto převládají názory, že tyto aktivity v důsledku selhaly, a dovoluji si tvrdit, že předznamenaly i stav přicházející s počátkem nového milénia. Tím bylo většinové stáhnutí těchto aktivit z veřejného prostoru do galerií a muzeí, přímo nebo přepracovány umělcem. Aktivity umělců, kteří byli k politicko-sociálnímu postoji institucí umění skeptičtí, se staly součástí jejich výstavní politiky. Vlastní kritika uměleckého provozu je dostihla. Vtáhla do svých procesů – svojí tvorbou legitimizují a rozvíjí umělecký establishment.

Pamatuji si, jak jsem v roce 2002 zpozorovala u budovy britského parlamentu stánek [1], vypadal jako pozůstatek z protiválečných demonstrací z přelomu 60. a 70. let, odrážel kulturu protestů hnutí hippies. Pokryt plakáty ve stylu *Picketing-line* (plakátovací akce) protestoval proti válečným zločinům USA a Velké Británie v Iráku. Spojence nazýval *Baby Killers*. Působil tak nějak osamoceně, a upřímně, nakonec i poněkud rezignovaně. To zvláštní místo bylo stanoviště protiválečného demonstranta Briana Hawa. Tenkrát jistě netušil, jak ironický příběh ho čeká. Brian na místě působil mezi léty 2001–2006 do ustanovení zákona, který jakýkoliv protest v okolí jednoho kilometru od budovy parlamentu činí ilegálním.<sup>12</sup> Pravděpodobně zklamaný Haw nevěděl, jak si s tímto nařízením poradit. Zachránil ho britský umělec Mark Wallinger, když vytvořil precizní napodobeninu stanoviště přesně na hranici stanovené vzdálenosti, v Tate Britain. Toto dílo *State Britain* [2] ve stejném roce vyneslo Wallingerovi prestižní *Cenu Williama Turnera*. Je to názorný příklad dnešní provázanosti. Dílo Hawa mohlo

---

<sup>11</sup> ISRAEL 2013, 92.

<sup>12</sup> Tamtéž, 187.

existovat nadále v prostředí instituce té samé vlády, jež mu zakázala protestovat na původním místě. A to díky umělci, jemuž navíc tato instalace vynesla státní cenu. Mělo to nějaký význam pro Hawa?

Podobně skepticky můžeme nahlížet na historii vzniku kultovního protiválečného plakátu s názvem *Q. And Babies? A. And Babies* z dílny AWC. Plakát byl prvním, leč neúspěšným pokusem organizace o dialog s veřejnou institucí. Výsledkem byl dlouholetý složitý vztah AWC s MoMA. Přesto se plakát objevil v brzké době tamtéž na dvou výstavách a později se stal součástí sbírky (upřesněno níže).<sup>13</sup>

## 2.1. *Q. And Babies? A. And Babies*

Plakát *Q. And Babies? A. And Babies* [4] vznikl v roce 1970 v reakci na kontroverzní rozhovor Mike Wallace s vojenským veteránem Paulem Meadlo odvysílaný na Columbia Broadcasting System (CBS) 23. listopadu 1969.<sup>14</sup> Paul byl jedním z vojenské jednotky 11. brigády *Charlie Company* pod vedením podporučíka Williama Calleye, zodpovědné za vyvraždění zemědělské vesnice My Lai v provincii Quang Ngai dne 16. 3. 1968. Byla to zvláštní shoda okolností. V lednu 1969 krátce po inauguraci Richard Nixon vyhlásil program *Vietnamization* postupného stahování amerického vojska z Vietnamu za účelem přenechání vojenského zásahu Vietnamské demokratické republice. Ještě na podzim toho roku se však v tomto směru odehrálo velmi málo. Protiválečné hnutí se v následku toho mobilizovalo a začalo bouřit. Zorganizovalo několik protiválečných akcí, z nichž *Vietnam Moratorium Day* 15. října 1969 je doposud v historii USA největším veřejným protestem. Po tomto neobyčejném celostátním vyjádření odporu (průvodů se zúčastnilo na dva miliony lidí) Nixon přešel do ofenzívy a 3. listopadu pronesl k americkému národu poněkud překvapivý proslov. Velmi zdatně strukturovaný, využívající metody přesvědčování k rozdělení společnosti za účelem přemožení určité skupiny – Nixon z protestujících učinil nepřátele americké společnosti.<sup>15</sup> Reakce na sebe nenechaly dlouho čekat a celkově napjaté

---

<sup>13</sup> <http://www.moma.org/collection/works/7272>, vyhledáno 10. 5. 2015

<sup>14</sup> MEADLO/WALLACE 1969.

<sup>15</sup> ISRAEL 2013, 129.

atmosféře nepřidalo provalení zprávy o válečných zločinech ve vesnici My Lai o dva týdny později. Události v My Lai se staly symbolem represivní zahraniční politiky USA a s ní spojeného porušování suverenity a lidských práv v jiných zemích. Tom Fitzgerald ve své knize *Defector in our Midst* nachází paralelu v nacistické genocidě obce Lidice v roce 1942.<sup>16</sup> Toto přirovnání se objevilo i v titulku článku *Rudého práva*, které publikovalo část rozhovoru už třetího prosince 1969 (nadpis zněl: „Výpověď amerického vojáka, který vraždil ve vietnamských Lidicích. „Stříleli jsme i kojence.“).<sup>17</sup> Zveřejnění rozhovoru bylo první reflexí události v Československých médiích, ke které se opakovaně vracelo zejména zmíněné *Rudé právo*.

### 2.1.1. And you kill how many?

Plakát *Q. And Babies? A. And Babies* zobrazuje fotografii Ronalda Haeberleho, otištěnou spolu s dalšími snímky masové vraždy v My Lai v magazínu *Life* v prosinci 1969 [4–10].<sup>18</sup> Pro potřeby plakátu byl snímek použit v barevném provedení a doprovází ho tučně červeným písmem napsaná jednoduchá otázka *Q. And babies?* na vrchu plakátu a odpověď *A. And babies* v dolní části.<sup>19</sup> Tato dvouslovná otázka a odpověď otřásla se sebeúctou země tak hluboce, že patrně nenalezneme jiný případ, u kterého bychom zaznamenali podobně dramatickou odezvu. Věta „*And babies.*“ byla reakcí Meadla na dotaz, zda střílel i děti:

*Q. „And you kill how many? At that time?“*

*A. „Well, I fired them on automatic, so you can't – you just spray the area on them and so you can't know how many you killed cause they were going fast.“ So I might have killed ten or fifteen of them.“*

*Q. „Men, women and children?“*

*A. „Men, women and children.“*

*Q. And babies?“*

---

<sup>16</sup> ISRAEL 2013, 216.

<sup>17</sup> *Rudé právo*, 3. 12. 1969, 6.

<sup>18</sup> Tato fotografie se objevila v *Rudém právu* 28. července 1972 v článku na straně šest s titulkem: „Masový vrah z My-Lai poručík US Army Calley vypovídá: Řeknou-li zabij – zabiju!“. *Rudé právo*, 28. 7. 1970

<sup>19</sup> S titulkem *Q. And Babies? A. And Babies* publikoval rozhovor den po odvysílání deník *The New York Times*. Odtud název přejalo AWC a použilo pro plakát.

A. *And babies.*<sup>20</sup>

Poté následuje popis události, zaskočený Mike Wallace (tento rozhovor považuje doposud za vůbec nejvíce šokující ve své kariéře) si odpověď raději po chvíli ještě jednou potvrzuje:

Q. *„Started pushing them of into the ravine?“*

A. *„Off into the ravine. It was a ditch. And so we started pushing them off and we started shooting them, so altogether we just pushed them all off, and just started using automatics on them. And then...“*

Q. *„Again – men, women, children?“*

A. *„Men, women and children.“*

Q. *„And babies?“*

A. *„And babies. (...)“*<sup>21</sup>

Celý rozhovor je napínavé, vzrušující čtení. Cítíme vnitřní pnutí, když Paula představuje ve světle profesionálně vycvičeného amerického vojáka, schopného vykonat instrukce zcela bezvýhradně a beze smyslu. Objeví se záchvěv uvědomění si reality a svědomí před samotným vykonáním vraždy nebo až když je vše nenávratně dokonáno:

Q. *„Did you feel any sense of retribution to yourself the day after?“*

A. *„Well, I felt that I was punished for what I'd done, the next morning. Later on in that day, I felt like I was being punished.“*

Q. *„Why did you do it?“*

A. *„Why did you do it? Because I felt like I was ordered to do it, and it seemed like that, at the time I felt like I was doing the right thing, because like I said I lost buddies. I lost a damn good buddy, Bobby Wilson, and it was on my conscience. So after I done it, I felt good, but later on that day, it was getting to me.“*

Q. *„You're married?“*

---

<sup>20</sup> MEADLO/WALLACE 1969.

<sup>21</sup> Tamtéž.

A. „Right.“

Q. „Children?“

A. „Two.“

Q. „How old?“

A. „The boy is two and a half, and the little girl is a year and a half.“

Q. „Obviously, the question comes to my mind... the father of two little kids like that... how can he shoot babies?“

A. „I didn't have the little girl, I just had the little boy at the time.“

Q. „Uh-huh. How do you shoot babies?“

A. „I don't know. It's just one of them things.“

Q. „How many people would you imagine were killed that day?“

A. „I'd say about 370.“<sup>22</sup>

Zachycená těla mrtvých civilistů – mužů, žen, dětí i batolat – se objevují v určitém kontextu vietnamské zemědělské vesnice. Zkroucená leží na polní cestě ohraničené jednoduchým drátěným plotem vyvráceným pod tíhou jejich těl. Pohled na nebe, kde bychom si od strašného výjevu na chvíli odpočinuli, je nám odepřen – nezbyvá nám nic jiného, než sledovat hromadu mrtvých nevinných zemědělců a jejich dětí. Tato fotografie svojí funkcí může náležet ke snímkům zobrazující emblémy utrpení, jejichž funkci Susan Sontagová definuje slovy „[...] *memento mori*, jako předměty kontemplace, která nám pomáhá prohlubovat smysl pro realitu, či *chceme-li*, jako světské ikony.“<sup>23</sup> Obnažená těla dětí a batolat jsou zárukou, že také my pocítíme jejich zneužívání, když si je prohlížíme s odstupem z bezpečného prostředí galerie, zóny digitálního světa či na stránce knížky. Navíc na tomto snímku tvoří většinu obětí dívky a ženy, nelze je sledovat bez nutkavé myšlenky, že řada z nich byla před popravou americkými vojáky znásilněna. Děvčátko zachycené s roztaženými nohama, zakrývající si zkrvavenou oblast pánve, je detail vskutku srdceryvný. Nezáleží na tom, zda těla na sebe naházeli vojáci či se do této skrumáže skáceli přirozeně pod zásahem nepřátelské kulky.

---

<sup>22</sup> MEADLO/WALLACE 1969.

<sup>23</sup> SONTAGOVÁ 2011, 102.



### 2.1.2. My Lai a MoMA: politika v muzejním světě

Výroba plakátu měla být původně uskutečněna v koprodukcí s MoMA, která však na poslední chvíli stáhla své rozhodnutí a opakovaně se tak projevila jako instituce separující se od socio-politického vztahu, nepřímo také naznačila svůj muzeální formalismus.<sup>24</sup> Lucy Lippard, spoluzakladatelka AWC, popisuje události okolo plakátu jako nejostřejší spor mezi AWC a MoMA.<sup>25</sup> Paradoxem je, že plakát, jehož tisku se v počtu padesáti tisíc kopií včetně distribuce nakonec v plné šíři ujalo AWC, se záhy, jak už bylo naznačeno, objevil v MoMA na dvou výstavách v roli exponátu. Za prvé na vlivné expozici konceptuálního umění Kynastona McShineho s názvem *Information* v roce 1970, následně na výstavě Betsy Jones *Artist as Adversary* o rok později.<sup>26</sup> Je zřejmé, že došlo k jistému konsensu – plakát, krátce po svém vzniku považovaný za dílo, byl z pozice prezidenta dozorčí rady Williama Paleye (rovněž dřívější prezident CBS a jeho tehdejší předseda) odmítnut z důvodu politického angažmá, funkcí muzea je být apolitické.<sup>27</sup> Toto vyjádření členové AWC snadno rozluštili jako zástupný problém závažnějšího dilematu. Tvrzení bylo především v rozporu se snadno odhalitelnou skutečností – muzeum změnilo svůj postoj s ohledem na své členy dozorčí rady, sponzory a donátory, kteří se různým způsobem a mírou podíleli na válečné mašinérii a profitovali z ní. MoMA ve skutečnosti byla velmi politicky smýšlejícím muzeem. Čím dál častěji se ocitala v patové situaci, vůči zahraniční politice USA se nemohla nijak vymezit, skrze své donátory jí byla zároveň financována a to bystré umělce velmi zneklidňovalo. Příkladem byla rodina Rockefellerů; jejich zastoupení v dozorčí radě muzea považovali umělci aktivisté zejména za kritické. Rockefelleri se stali terčem útoku několika protestů, zřejmě neznámější je *A call for the Immediate Resignation of All the Rockefellers from the Board of Trustees of the Museum of Modern Art*, zkráceně *Blood Bath*, 18. 11. 1969, [11–12] pořádané *The Guerilla Art Action Group*.<sup>28</sup> K této

---

<sup>24</sup> ISRAEL 2013, 134.

<sup>25</sup> LIPPARD 1984, 15.

<sup>26</sup> ISRAEL 2013, 135.

<sup>27</sup> Tamtéž, 134.

<sup>28</sup> Název *Blood Bath* napovídá o podobě akce, kterou členové GAAG (Jean Toche, Jon Hendricks, Poppy Johnson a Sylvianna – Sylvia Goldsmith) provedli ve vstupní hale MoMA. Konkrétnější představu můžeme získat od Matthewa Israele a z dokumentu happeningu: poté, co jeden z nich rozházel po zemi stovky listů s prohlášením, začali si za křiku a občasného volání „*Rape!*“ vzájemně roztrhávat oblečení a propichovat pod oděvem ukryté tašky se zvířecí krví. Během několika minut tak byli celí zakrvácení, což mělo očividně symbolizovat smrtelná poranění; akce pokročila do

akci GAAG vydalo prohlášení, podepsané zakladateli hnutí Jonem Hendricksem a Jeanem Toche. Uvádí fakta obviňující Rockefellerovy z obohacování se na válečném konfliktu ve Vietnamu<sup>29</sup> a ze zasahování do interní politiky MoMA. Zdá se, že řešení je podle GAAG dvojí – odvolání Rockefellerů z dozorčí rady, nebo uzavření muzea:

*„There is a group of extremely wealthy people who are using art as a means of self-glorification and as a form of social acceptability. They use art as a disguise, a cover for their brutal involvement in all spheres of the war machine.*

*These people seek to appease their guilty with gifts of blood money and donations of works of art to the Museum of Modern Art. We as artists feel that there is no moral justification whatsoever for the MoMA to exist at all if it must rely solely on the continued acceptance of dirty money. By accepting soiled donations from these wealthy people, the museum is destroying the integrity of art.*

*These people have been in actual control of the museum's policies since its founding. With this power they have been able to manipulate artists' ideas: sterilize art of any form of social protest and indictment of the oppressive forces in society; and therefore render art totally irrelevant to the existing social crisis.“<sup>30</sup>*

---

druhé fáze – účastníci padli k zemi a pod vlivem „válečného zranění“ imitovali svírající se v kalužích krve průběh smrtelné křeče – od vnější agresivity nesouhlasu se akce intimizovala do podoby individuálních muk. Následkem zranění jeden po druhém „umírali“. Když utichl poslední nářek, akce skončila. GAAG se oblékla a opustila muzeum. Matthew Israel zmiňuje podobnost výjevu se scénou z My Lai, avšak dodává, že tato akce byla naplánována ještě před zveřejněním události. Nicméně předlohou se mohl stát jakýkoliv jiný důkaz z bojiště, které se v 60. letech staly uměleckou zbraní. V MoMA se podle Matthewa Israele jednalo o tematizaci násilného, použití krve pak znamenalo pseudo-důkaz a mělo upozornit na válečné tyranie ve Vietnamu. Viz ISRAEL 2013, 137-139.

<sup>29</sup> Za prvé, zmiňují jejich šedesátipět procentní podíl ve firmě *Standard Oil* (mimo jiné založené Johnem D. Rockefellerem), o kterou jeví zájem především David Rockefeller (předseda správní rady MoMA). GAAG kritizují *Standard Oil* za to, že jednu ze svých továren pronajímá organizaci *United Technology Center* – k výrobě napalmu. Dále uvádí, že bratři Rockefellerové vlastní dvacet procent *McDonnell Aircraft Corporation*, výrobce letounů *Phantom* a *Banshee* použitých v Korejské válce, jež se výrazně podílí na výzkumu chemických a biologických zbraní. A na posledy uvádí, že společnosti *Chase Manhattan Bank*, kde je David Rockefeller předsedou komise, stejně tak jako *McDonnell Aircraft Corporation* a *North American Airlines* (další Rockefellerův zájem) jsou členy poradního orgánu *Asociace obranného průmyslu (Defense Industry Advisory Council)*, prostředníka mezi domácími armádními manufakturami a *International Logistics Negotiations* podléhající Ministerstvu obrany, Pentagonu. ISRAEL 2013, 140.

<sup>30</sup> ISRAEL 2013, 140.

MoMA se neodhodlá ani k jednomu z nich. Protesty proti aktivitám Rockefellerů v muzeu pokračují v průběhu sedmdesátých let.<sup>31</sup>

Příběh okolo plakátu se uzavírá, když je dílo darováno (*Benefit for Attica Defense Fund*) do sbírek MoMA.<sup>32</sup> Tomu však předcházelo několik momentů, dokládajících, že vztah mezi muzeem, událostmi v My Lai a AWC je více než komplikovaný.<sup>33</sup>

### 2.1.3. Reakce Art Workers Coalition na cenzuru MoMA

Nic snad nemohlo motivovat AWC k aktivnějšímu přístupu více, než tvrzení, na jehož základě odmítlo muzeum participovat na tisku plakátu. Výsledek tedy na sebe nenechal dlouho čekat, AWC se rozhodlo přistoupit k akci hned příští měsíc. Ve dnech 3. a 8. ledna 1970 spolu s GAAG uspořádalo protest přímo v expozici, před obrazem *Guernica* Pabla Picassa. Jednalo se o první spolupráci těchto organizací. O něco málo mladší *The Guerrilla Art Action Group* vznikla odštěpením Jeana Tocheho a Jona Hendrickse z AWC v roce 1969 – ve stejném roce, kdy vznikla původní koalice.<sup>34</sup> Důvodem odchodu bylo zklámaní z nedostatečné resonance protestů pod hlavičkou AWC, což podle nich vyžadovalo určitou radikalizaci postoje a provokativnější formu akcí. Záběrem GAAG byla stejná problematika, jakou se zabývaly i ostatní organizace, vedle kritizování války ve Vietnamu to byla policejní represe etnických menšin, zejména černých obyvatel, a stávající stav

---

<sup>31</sup> Například *The Art Workers' Coalition protest the opening of the Nelson Rockefeller Collection at the Museum of Modern Art* v roce 1971, k Rockefellerům se pravděpodobně vztahoval i protest Jeana Tocheho na Rockefellerově náměstí 23. dubna 1970.

<sup>32</sup> <http://www.moma.org/collection/works/7272>, vyhledáno 10. 5. 2015

<sup>33</sup> V současné chvíli připravuje MoMA výstavu s názvem *Messing With MoMA: Critical Interventions at the Museum of Modern Art, 1939 – Now*. Nakolik je MoMA schopna kriticky nahlížet a zhodnotit svůj postoj v krizových momentech vlastní historie, pro nás může být velkým očekáváním. O konceptu výstavy si zatím můžeme přečíst něco málo na webových stránkách muzea, výčet konfliktů je zatím uveden ve velmi stručné šíři.

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2015/messingwithmoma/>, vyhledáno 10. 5. 2015.

<sup>34</sup> Jean Toche i Jon Hendricks byli současně členy *Fluxu*. V roce 1967 Jon Hendricks také znovu-otevřel *Judson Gallery* a stal se jejím kurátorem. Zavedl výstavní projekt nazvaný *Manipulations*, ve kterém představil site-specific díla řady umělců – například Ralpa Ortize, Jeana Tocheho, Allana Kaprowa, Al Hansena, Geofreye Hendrikse, Malcolma Goldsteina, Carolle Schneemann, Lil Picard, Nam June Paika atd. Hendricks ovlivněn politickým děním – válkou ve Vietnamu – považoval klasické formy umění za málo expresivní a radikální. Do výstavního programu začleňoval proto umělce pracující s novými uměleckými prostředky, stěžejním tématem *Manipulations* byla destrukce. Hendricks z počátku tedy nevědomě rozpracovával téma hnutí destruktivního umění, které vznikalo v průběhu roku 1966 v Londýně, kdy uspořádalo také první akci DIAS. V roce 1968 se DIAS představilo v *Judson Gallery* – viz HENDRICKS s. d.

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/art-60s-was-tomorrow/exhibition-themes/destruction-art-symposium>, vyhledáno 1. 6. 2015

uměleckého establishmentu – jeho ovládnutí politickými a ekonomickými zájmy, téměř žádné zastoupení žen umělkyní a etnických skupin ve stálých i krátkodobých expozicích. GAAG také stále důrazněji trvala na převzetí maximální zodpovědnosti institucí, politiků, celebrit nad momentální situací a požadovala od nich zaujetí morálního postoje – jasného stanoviska vymezujícího se k výše zmíněným problémům.

Matthew Israel popisuje záměr protestu před *Guernicou* jako vzpomínkovou mši za zavražděné děti z My Lai, odsloužit ji měl Stephen Garmey, kaplan Kolumbijské univerzity; vedle pasáží z bible údajně zazněly básně Denise Levertova a zprávy z magazínu *Life* vztahující se k události v My Lai.<sup>35</sup>

Hovoří o účasti členů organizací AWC, GAAG a Destruction in Art Symposium (DIAS), nicméně o zapojení DIAS se nedočteme v textech Lucy Lippard a nepotvrzují to ani snímky Jan Van Raay. Za to si z archivu poslední jmenované můžeme udělat docela širokou představu o průběhu akce: na jedné fotografii sedí před Picassovým obrazem Joyce Kozloff (manželka Maxe Kozloff, historika a kritika umění) se svým ani ne rok starým synem Nicolasem, vlevo od nich předčítá z knihy (pravděpodobně Bible?) Stephen Garmey **[13]**. Jiný snímek zachycuje dítě pokládající ke smutečním věncům pod obrazem další květiny **[14]** – lze říci, že k přesvědčivosti akce organizátoři zapojili také své děti. Dále jsou zde mluvčí, objevuje se Jon Hendricks a Jean Toche. Předčítají své požadavky, podávají médiím rozhovory **[15-16]**. Asi nejčastěji publikovaný snímek této události zobrazuje skupinu protestujících před *Guernicou* s plakáty *And babies* v rukou **[17]**, v čele scény společně jeden drží Jean Toche a Tom Lloyd (vlevo), vedle něj pak stojí Jon Hendricks atd. Publikum se nezdá být příliš široké. Plakáty *And babies* jsou přesto na místě distribuovány a protestuje se s nimi v exteriéru i uvnitř muzea **[18]**. Soubor snímků zachycuje ostrahu **[19]**, jak před protestujícími zamyká vstup do muzea (akce z 8. 1.).

Organizátoři pro tuto událost oživilí petici z roku 1967<sup>36</sup> za deinstalaci *Guernici*, s tím rozdílem, že požadavek směřovali přímo k MoMA a navrhovali na

---

<sup>35</sup> ISRAEL 2013, 142.

<sup>36</sup> V roce 1967 uspořádala MoMA Picassovi retrospektivu sochařské práce, je možné, že výstava podpořila myšlenku k akci. (Výstava představila okolo 200 jeho prací, jednalo se o vůbec první retrospektivní sochařského díla autora v USA.)

místo obrazu zavěsit po dobu trvání války plakáty *And babies*, pokud se tak nestane, organizace sama obraz plakáty zakryje.<sup>37</sup> Akce pak měla pravděpodobně dodat výhružce na vážnosti – jakoby ji vizualizovalo dění zachycené na jednom z výše zmiňovaných snímků, kdy před obrazem protestují umělci s plakáty v rukou. Toche spolu s Lloydem se ho snaží vyzvednout co nejvýše, nicméně nepočtená skupina plátno monumentálních rozměrů zakrývá opravdu jen symbolicky a jejich výhružka na snímku působí spíše komicky. Můžeme se domnívat, že podobný pocit si z protestu odnášela i MoMA, protože žádost nezaznamenala – podobně jako předtím – téměř žádnou odezvu. Zdali se současná suplika a události dostaly k samotnému Picassovi, není doposud zcela jasné. Matthew Israel zmiňuje, že Picassa o předešlé petici (z roku 1967, do Evropy osobně přivezené Ervinem Petlingem) informoval Alfred Barr a také mu doporučil ji ignorovat.<sup>38</sup> Podstatnou roli v nepropustnosti zprávy tehdy sehrálo také Picassovo neblížíší okolí, v jehož zájmu rozhodně nebylo šířit kolem Picassova díla mediální ruch, který by mohl poškodit pověst a hlavně finanční hodnotu jeho děl. Z fotografie Jan Van Raay však víme, že v této době v Americe pobýval jeho syn, Claudio Picasso. Na snímku z roku 1970 je zachycen v MoMA, dá se tedy předpokládat, že minimálně jeho prostřednictvím Picasso mohl být o nové petici informován.<sup>39 40</sup>

Jak již bylo zmíněno, petice z roku 1970 navazovala na o tři roky starší výzvu, kterou zorganizoval Leon Golub, Irving Petlin, Max Kozloff, Walter de Maria, William Copley a Michaelson, své stanovisko adresovali Picassovi:

*„We the undersigned American Artists urge you to withdraw your painting Guernica from the Museum of Modern Art in New York, as an act of protest against the United States bombing in Viet Nam. Thousands of Vietnamese villagers are undergoing the same kind of bombing that the citizens of Guernica suffered. Please,*

---

[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/5819/releases/MOMA\\_1980\\_0022\\_24.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5819/releases/MOMA_1980_0022_24.pdf?2010), vyhledáno 1. 6. 2015

<sup>37</sup> ISRAEL 2013, 143.

<sup>38</sup> Tamtéž, 143.

<sup>39</sup> [http://static.flickr.com/29/55443671\\_ffd036c39f.jpg](http://static.flickr.com/29/55443671_ffd036c39f.jpg), vyhledáno 10. 5. 2015

<sup>40</sup> V roce 1973 putovala do třetice k Picassovi petice za deinstalaci *Guerniky*, tentokrát z rukou švédského umělce Öyvind Fahlström, člena *Fluxu*, autora map světa *World Map*. ISRAEL 2013, 171.

*let the spirit of your painting be reasserted and its message once again felt, by withdrawing you painting from the United States for the duration of the war.*<sup>41</sup>

Mladší výzva Picassa vynechává, AWC stojí o přímý dialog s MoMA. Jde o dohru nešťastného plakátu. Z jistého pohledu je ignorování Picassa popřením vlastního významu koalice – organizace vznikla v reakci na protest umělce Takise Vassilakise, který učinil symbolický pokus odnést si z výstavy *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* v MoMA své dílo (3. ledna 1969).<sup>42</sup> Poukázal tím na problematický stav výstavní politiky, absenci dialogu mezi žijícími umělci a institucemi – jak se bez vzájemného kontaktu může MoMA zabývat současným uměním? Takis nebyl spokojený s kurátorským výběrem svého díla, konkrétně se proto snažil o zlepšení záležitostí týkajících se vystavování děl, od institucí požadoval při selekci konzultaci s autorem, a to i v případě díla zakoupeného do sbírky. Tato událost podnítila vznik AWC, která rozšířila Takisovy požadavky a otevřela mnoho dalších otázek institucionální kritiky, jež v americkém prostředí bude tématem několik dalších let.<sup>43</sup> Vzhledem k historii vzniku AWC je tedy více než s podivem, že organizace žádá odstranění díla u instituce bez svolení autora. Zdá se, že dokonce ignorují jeho postoj k minulé petici, který, i když byl pasivní, znamenal jisté vyjádření se.

V neposlední řadě vyvstává otázka, proč byl vlastně k protestu vybrán obraz *Guernica*? Skrývá se zájmy protiválečného hnutí o Picassovo dílo Picassovy politické názory a postoje? V následující části jsou nastíněny podněty pro úvahy tímto směrem.

#### **2.1.4. Proč Guernica?**

V roce 1939 zapůjčil Picasso obraz *Guernica* [20] z bezpečnostních (vzhledem k nestabilní politické situaci ve Španělsku důsledkem Občanské války) i praktických (s obrazem této velikosti není snadné cestovat) důvodů dlouhodobě MoMA, instituci, která se jeho tvorbou intenzivně zabývala od počátku své

---

<sup>41</sup> ISRAEL 2013, 78.

<sup>42</sup> MORRIS/CHRISTOPH 2010, 11.

<sup>43</sup> A u nás se značným zpožděním po roce 1989. Teprve v roce 2012 vznikla iniciativa *Výzva proti nulové mzdě* a v minulém roce *Spolek Skutek*, jejich stěžejním bodem je institucionální kritika.

existence.<sup>44</sup> Picassovo dílo bylo ve sbírkách muzea početně zastoupeno a pravidelně prezentováno samostatnými (mezi léty 1962–1972 minimálně čtyřmi velkorysími projekty) i skupinovými výstavami.<sup>45</sup> Americké publikum tedy bylo minimálně prostřednictvím MoMA s Picassovou tvorbou dobře obeznámeno, silný dojem zanechal především obraz *Guernica*, který v muzeu zůstal až do roku 1981, kdy byl vrácen do Picassovy rodné země.<sup>46</sup>

Na konci šedesátých let si protiválečné hnutí přivlastnilo Picassovu holubici míru, pro své účely aktualizovalo i jiné jeho motivy či použilo přímo konkrétní kresby [21].<sup>47</sup> Zda si američtí umělci vypůjčili motiv holubice i s politickým kontextem, který symbol v Picassově podání doprovází, by bylo zapotřebí prozkoumat hlouběji. Je pravděpodobné, že si autoři souvislosti uvědomovali, vzhledem k tomu, jak motiv v rámci *Mírového hnutí* proletěl světem, a je možné jejich použití v podtextu; přece jen, určité komunistické ideje nacházely na západě pochopení u některých sociálních hnutí nové levice, které se vynořily zejména v rámci studentských bouří a neklidu v roce 1968. Protikapitalistické postoje a opozice vůči americkému imperialismu byly jistě sympatické širší základně protiválečného hnutí.

V souvislosti s plakátem *And Babies* je symptomatické použití Picassovy holubice (konkrétně obrazu *Dítě s holubicí*) v roce 1949 ve formě pohlednice spolu s popiskem: „10 milion dead 1914-1918. 40 million dead 1939-1945 plus millions of

---

<sup>44</sup> Obraz zde pravděpodobně zůstal po Picassově výstavě: *Forty years of his Art*, kde byl vystaven.

<sup>45</sup> Vedle menších výstav Picassových kreseb, litografií a leptů v muzeu, prezentovala MoMA Picassovu tvorbu do roku 1972 v expozicích: *Painting in Paris* (1930), *Cubism and Abstract Art* (1936), *Picasso: Forty years of his Art* (1939), *Picasso* (1957), *Picasso Retrospective* (1962), *The Sculpture of Picasso* (1967), *Picasso: Master Printmaker* (1970), *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art* (1972).

[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/5819/releases/MOMA\\_1980\\_0022\\_24.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5819/releases/MOMA_1980_0022_24.pdf?2010), vyhledáno 15. 6. 2015

<sup>46</sup> Obraz *Guernica* je zmíněn v mnoha kontextech, poznámkách, vzpomínkách atd. Z těch, které jsem si mohla přečíst, mě zaujala glosa Patti Smith v memóárech *Just Kids*: „*Moje dítě se narodilo na výročí bombardování Guerniky. Vzpomínám si, jak jsem přemýšlela o tom obraze: nařkající matka, která drží své mrtvé dítě. Moje náruč byla prázdná a já jsem si říkala, mé dítě ale bude žít, je zdravé a dobře se o něj postará. Počítala jsem s tím a věřila jsem tomu celým srdcem.*“ SMITH 2012, 27. (Pro vysvětlení prázdné náruče - Patti Smith dítě, které porodila v roce 1967 a k němuž se vztahuje tato vzpomínka, dala k adopci.)

<sup>47</sup> Picassova holubice se objevuje například na plakátu *Vietnam Moratorium Committee* při příležitosti *March Against Death Peace Pilgrimage*, pochodu, který se konal 15. listopadu 1969. Picassovu satirickou kresbu tanku použilo pro plakát *The New Mobilization Committee to End the War in the Vietnam* také k pochodu proti smrti – *March Against death, March on Washington* pořádaného ve dnech 13.-15. listopadu 1969 ve Washingtonu.

*children and millions of lives torn apart.*"<sup>48</sup> (Pohlednici rozeslala 3. března 1949 organizace *International Journal of Women for Peace*, motiv holubice tedy možná objevila dříve, než Louis Aragon pro *Mírové hnutí*; minimálně se tak dělo souběžně.) Metaforicky jde o poetičtější verzi plakátu *And Babies*.

AWC ztotožnilo příběh *And Babies* s námětem Picassova obrazu. Obě díla zachycují válku, podávají svědectví o válečných zvěrstvech, touze zabít. Nepřímo promlouvají o proměnách lidí, ukazují pomstu v její nejčistější podobě. Křičí: Tohle jsou hrůzy té vaší války! *Guernica* vypráví o zničení stejnojmenného starobylého města Baskicka nacistickou Luftwaffe<sup>49</sup>, plakát *And Babies* je příběhem o masové vraždě vietnamských civilistů americkým vojskem. Co když záměrem umělců nebylo jen aktualizovat příběh z obrazu *Guernica*, ale dotknout se srkze něj problematiky manipulace médií a médií? Události v My Lai, podobně jako jiné válečné zločiny, jsou mnohdy do poslední chvíle utajovány. V případě jejich zveřejnění jsou často překroucena fakta ve prospěch té či oné strany. Susan Sontagová zmiňuje v souvislosti s vybombardovaným městem Guernica pokus Francovy propagandy předvědčít veřejnost, že si Baskové město zničili sami.<sup>50</sup> O třicet let později rozdílné názory AWC vyprovokují k manipulativnímu zákroku vedení MoMA, akce před obrazem *Guernica* je reakcí na cenzuru Williama Paleye.<sup>51</sup> Proč má tedy dílo, jehož politický program vibruje i s odstupem času a na jiném kontinentě, viset ve sterilním prostředí MoMA odtrženého od reality? To přece samo může být považováno za manipulaci. Šedivé tóny Picassovy *Guerniky* se podobají černobílým fotografiím válečných strastí v tisku, nápis na plakátě *And babies* využívá titulek rozhovoru Wallece s Meadlem publikovaného v *The New York Times* den po odvysílání – jde o útok na zkreslený pohled médií nebo o

---

<sup>48</sup> MORRIS/CHRISTOPH 2010, 112.

<sup>49</sup> Dne 26. dubna 1937 město vybombardoval letecký sbor *Legie Condor* podporující generála Franca při Španělské občanské válce.

<sup>50</sup> „Na obrazové svědectví o zvěrstvech spáchaných vlastními lidmi se běžně reaguje tvrzením, že jde o výmysl, že k podobným zvěrstvům nikdy nedošlo a že vidíme jen těla, která druhá strana přivezla z márnice a rozházela je po ulici. Popřípadě, že k nim skutečně došlo, ale na vlastních lidech je spáchala druhá strana. Šéf propagandy Francova nacionalistického povstání v tomto duchu tvrdil, že Guernicu, starobylé bývalé hlavní město Baskicka, si 26. dubna 1937 zničili Baskové sami, a to tak, že do kanalizace nastražili dynamit (nebo, jak tvrdila pozdější verze, na město svrhli bomby vyrobené na baskickém území. Chtěli prý tím vyvolat pobouření v cizině a posílit republikánský odboj.“ SONTAGOVÁ 2011, 5-16.

<sup>51</sup> Archiv Jan Van Raay zaznamenává akci, během které ještě 12. května 1970 GAAG reaguje na zásah Williama Paleye proti tisku plakátu *And babies*. Jean Toche a Jon Hendricks přinesli do MoMA vymláčenou televizi, uvnitř se místo technického zařízení tak nacházeli zvířečí mozečky.



upozornění – v případě války ve Vietnamu neplatí staré přísloví „pravda je první obětí války“? Válečný konflikt ve Vietnamu má přece privilegium – je první událostí, o jejíž zkáze přináší zprávy nezinscenované fotografie a téměř v reálném čase je promítána do obývacích pokojů každého Američana prostřednictvím televizních obrazovek. Audio-vizuální záznamy a fotografie se staly evidentními důkazy z bojiště, zejména ty, které zachycovaly civilní oběti, inspirovaly ke vzniku mnoha uměleckých děl; na konkrétní příklady snímků, článků v tisku vzpomíná jako na iniciační body své tvorby Martha Rosler (přetvořené ve fotokoláži – *Bringing the War Home*) nebo Carolee Schneemann (videa *Viet Flakes*).<sup>52</sup> Ve zprostředkovaných záběrech se objevovaly vyspělé válečné zbraně – užití napalmu, herbicidů (Agent Orange), helikoptér ke střelbě, tanků atd., jejich první karikatury vytvořila Nancy Spero (*War series*, 1966) či Claes Oldenburg (*Lipstick Ascending on Caterpillar Tracts*, 1969). Televize se stala snadným médiem ke zmanipulování široké masy, v šedesátých letech byl divák odkázan na malý počet kanálů, které ho sice neustále obklopovaly novými a novými daty, avšak omezeného úhlu pohledu. Na tuto proměnu ve svých dílech brzy reagují mnozí umělci. Televizní obrazovka, coby přímo manipulující médium, se stala předmětem zkoumání například hnutí *Fluxus*, Wolf Vostell a Nam June Paik podrobovali kritice spektakl televizní kultury v instalacích, ve videích a v performancích už v první polovině šedesátých let.<sup>53</sup>

Z počátku ještě neznalý Pentagon nemá propagandu zcela pod kontrolou. Záběr z My Lai či jeho slavnější kolega *Kim Phúc – Napalm proti civilistům* [22] z roku 1972 – snímek běžícího děvčátka popáleného napalmem autora Huynh Công Út (známého jako Nick Ut) – jsou silnými zbraněmi protiválečné kritiky. Poslední zmíněná fotografie se objevila na titulní stránce *The New York Times* (9. 6. 1972) s popiskou: *ACCIDENTAL NAPALM ATTACK* a na obálce časopisu *Time*. Nixonova administrativa byla jistě zaskočena vlivem obrazů zraněných a zabitých dětí i zničené přírody na proměnu společenského klimatu – Susan Sontagová vyzdvihuje silný vliv magazínu *Life*.<sup>54</sup> Na válce ve Vietnamu se Pentagon poučil a

---

<sup>52</sup> ISRAEL 2013, 79. (Martha Rosler), 70. (Carolee Schneemann)

<sup>53</sup> FOSTER/KRAUSS/BOIS/BUCHLOH 2007, 560.

<sup>54</sup> Doslova píše: „Barevné snímky trýzněných vietnamských vesničanů a zraněných amerických vojáků, jež od roku 1962 pořizoval Larry Burrowe a publikoval v *Life*, jistě posílily protesty proti americké přítomnosti ve Vietnamu. [...] *Life*, k ohromení mnohých, kteří jako já vyrůstali s jeho

pro budoucí válečné konflikty široké škály rozpracuje důkladné strategie. Vnímání budoucích konfliktů bude výsledkem určité konstrukce. Z pohledu zvládnuté propagandy, je dobrým příkladem válka v Zálivu.<sup>55</sup> Pentagon rádoby vstřícným gestem pořádal pravidelné tiskovky a vybraným novinářům umožnil pobývat s vojenskými jednotkami přímo na bojišti (tzv. *Embedded Journalism*), což však skýtalo mnohé nástrahy pro nezávislou žurnalistiku. Asi největším rizikem byli právě novináři přiřazení k jednotkám, protože s nimi sdíleli krizové situace, a tak se velmi snadno ocitali v situaci, kdy se při záchraně vlastního života museli na boji spolupodílet – společně prožívané pocity z ohrožení mohly zasáhnout a částečně usměrnit dokumentární objektivitu. Nicméně, též ve Vietnamu novináři podléhali jisté cenzuře (už samotnou akreditací) a své snímky také pořizovaly ve stopách amerických vojáků, v tom spočívá i aktraktivita snímku Huynh Công Úta (tým amerických vojáků promíchán s novináři pronásleduje zraněnou dívku).

## 2.2. UNITED STATES OF AMERICA vs. Tony Shafrazi a Jean Toche

K obrazu *Guernica* se v roce 1974 vrátil ještě zmiňovaný Tony Shafrazi, příslušník AWC. Shafrazi narozdíl od svých kolegů zvolil poněkud svéráznější způsob protestu – obraz přestříkal sloganem *KILL LIES ALL* [23], červeným sprejem třicet centimetrů velkými písmeny – jako vyjádření nesouhlasu se zrušením rozsudku doživotního trestu podporučíka Calleye vinného za masakr v My Lai. Poté, co Shafraziho ochranka muzea chytila, neváhal se hájit slovy: „*Call the curator. I am an artists*“ (jinde zmiňováno: „*I'm an artist and I wanted to tell the truth*“).<sup>56</sup> O šest let později vyšel v *Art in America* se Shafrazim rozhovor, v němž se vrací k události a popisuje ji jako umělecký záměr: „*I wanted to bring the art absolutely up to date, to retrieve it from art history and give it life.*“<sup>57</sup> V článku pro *Times* z roku 1984 je Shafrazi citován: „*Suddenly this painting appeared to me like a blackboard. One of the great masters had contributed his vision, but the work was locked up in a museum and didn't have any significance to the world of events*

---

objevnými obrazy války a umění a získávali z nich určité vzdělání, přestal v roce 1972 vycházet.“ SONTAGOVÁ 2011, 38.

<sup>55</sup> K této problematice se vztahuje například kniha Johna Taylora s názvem *Body Horror. Photojournalism, Catastrophe and War* z roku 1998.

<sup>56</sup> <http://www.temporaryart.org/artvandals/03.html>, vyhledáno 10. 5. 2015

<sup>57</sup> Tamtéž.

*outside.*<sup>58</sup> V roli individuálního diváka Shafrazi aktualizoval scénu obrazu, která v prostředí galerie ztrácela původní význam – děsit, vyvolat vztek a smutek, být odstrašujícím příkladem pro další válečné konflikty. Radikálnějším činem dosáhl toho, o co neúspěšně usilovali jeho kolegové z AWC – vzbudil pozornost médií, obraz i se Shafraziho odůvodněním (ať už přímo nebo zprostředkovaně) se objevil ve zprávách takřka po celém světě. AWC čin svého člena odsoudila, pravděpodobně pro ni byl příliš destruktivním jednáním, i přesto, že obsahoval rozpoznatelné tendence v současném umění, viz následující podkapitola. To byl jeden z důvodů, proč pravděpodobně Jean Toche z GAAG naopak Shafrazimu přisuzoval právo, a nazýval ho právem uměleckým, poničit i mistrovské dílo za účelem jeho vytržení z „drápů historie“. Sám Toche se následující měsíc (v březnu 1969) přiklonil k radikálnějšímu gestu, rozeslal první ze svých dopisů, dnes tuto kategorii označujeme jako *Mail art*, s politickým podtextem několika muzeím a tištěným médiím, ve kterém se měl dle federálního úřadu dopustit ilegálního vyhrožování únosem pracovníků ve vyšších funkcích muzea, donátorů atd. – jako válečných rukojmích, dokud nebudou dané osoby odsouzeny za své kriminální činy v kulturní sféře.<sup>59</sup> FBI s minimálním pochopením pro umělecké nuance a nadsázku Tocheho na základě dopisu (snad i několika udání z MoMA a Metropolitního muzea, MET, v NY) zatkla. V reakci na průběh soudního procesu s Jeanem Tochem, který údajně neměl možnost vypovídat a obhájit se proti výrokům MET, a nařízení speciálního psychiatrického vyšetření, vydává GAAG v listopadu 1969 tiskovou zprávu, kde toto rozhodnutí přirovnává k praktikám Sovětského svazu při potlačování opozice: „*U. S. Government xeroxes Russia's use of psychiatric examination to punish and silence dissidents.*“<sup>60</sup> Tisková zpráva s hlavičkou *UNITED STATES OF AMERICA vs. ARTIST JEAN TOCHE* zve veřejnost k diskuzi ve dne 16. listopadu 1974 v informačním stánku GAAG při 11. ročníku Avantgardního festivalu v New Yorku.

---

<sup>58</sup> GROGAN 1984.

<sup>59</sup> GAAG 1974.

<sup>60</sup> Tamtéž.

### 2.2.1. Jeden a tři Vietnamy: interpretace protestu Tonyho Shafraziho

Tony Shafrazi heslem *Kill Lies All* citoval slova Jamese Joyce „*Lies. All lies.*“ z knihy *Plačky nad Finneganem*.<sup>61</sup> Jejich aplikací do Picassova obrazu uplatnil princip vkládání slov nebo celých frází do díla (podobně jako plakát *And babies*, i když vztah mezi textem a obrazem v případě plakátu vnímáme spíše jako narážku na fotografie a poutavé titulky v novinách, odkud také AWC při jeho tvorbě čerpalo), který od poloviny šesté dekády rozvíjela ve své tvorbě pod taktovkou rojícího se konceptuálního umění řada autorů západní Evropy i USA. Za kvazi-emocionálním až hystericky projevujícím se aktem můžeme systematicky odhalovat tendenční prvky. Banálním příměrem je dílo Josepha Kosutha s názvem *Jedna a tři židle* (1965-1966). Toto Kosuthovo „[...] *dílo mělo uvědomit diváka o lingvistické povaze umění a skutečnosti i o souhře mezi myšlenkou a její vizuální a verbální prezentací.*“; vše zdá se být součástí prostředků sdělení plakátu *And Babies* i uměleckého počínu Shafraziho, jejichž kontextem je politická kritika a shoda mezi obrazem a konceptem je v těchto případech vizualizována doslovně.<sup>62</sup> Bez doprovodu mystéria – jeho absenci bychom mohli považovat za jeden z charakteristických prvků politicky laděného díla.

Vedle výše uvedených komentářů nelze akci odepřít ještě dojem, který máme spojený s provokativností mládí, anarchismem. Tomáš Pospiszyl ve své poslední teoretické práci publikované pod názvem *Asociativní dějepis umění* přichází s myšlenkou: „*Západní konceptualismus byl fascinován metodami vědy a přes opačné proklamace i objektivitou, byl zdánlivě racionální a neemocionální. Východoevropská varianta konceptuálního umění se objektivitu tolik nedržela, naopak, řada umělců rozvíjela postupy, které byly silně subjektivní a otevřeně emocionální. [...] Mnoho konceptuálního umění z východní Evropy je parodické, nadané hravostí a ironií nebo politickými narážkami, kterými umělci reagují na kontext, v němž jejich dílo vznikalo.*“<sup>63</sup> Shafraziho čin má blízko k východnímu konceptualismu, je myšlen vážně a proveden s nadsázkou. Tematizuje aktuální prvky v západním i východním umění, které s ambivalentním vyzněním akce souvisí: dematerializaci, demystifikaci, remytizaci a resakralizaci umění – do

---

<sup>61</sup> WILSON 2009.

<sup>62</sup> FOSTER/KRAUSS/BOIS/BUCHLOH 2007, 492.

<sup>63</sup> POSPISZYL 1998, 83.

těchto modelů je dělena performance (od poloviny šedesátých let do poloviny sedmdesátých) v kapitole 1974 publikace *Umění po roce 1900*.<sup>64</sup> Roku, kdy Shafrazi přestříkává *Guernicu*; vzhledem k jeho i vyjádření manifestů z let 1967 a 1970, můžeme soudit, že záměrem akcí před obrazem bylo současně plátno resakralizovat a demystikovat. Gesamtkunstwerk je obdivován, ale tento pocit je v rozporu s potřebou narušit umělecké konvence – Shafraziho čin (stejně jako protest AWC a GAAG před *Guernicou*) upozorňuje na riziko stereotypního vnímání výjevu obrazu způsobené jeho přítomností ve vakuu muzea, jinak politicky angažovaného díla, ale také aktualizuje médium malby, když je přemalováno. V této souvislosti Shafrazi zmiňuje jeho tehdejší zájem zlepšit nebo pozměnit věc přidáním něčeho dalšího; odkazuje se na princip používaný dadaisty, v neposlední řadě silnou uměleckou autoritou a praotcem dadaismu, Marcelem Duchampem. Spojení s dadaismem se však neodehrává jen na formální bázi, Shafraziho čin pracuje s dalšími prvky, které přičítáme tomuto avantgardnímu směru: s cynismem, se snahou o totální převrat, s hravostí a pokořením řádu. Neustále provokovat. O to se snažili už dříve dadaisté. Piccasovu dílu je doplněním nápisu dodán nejnovější údaj z politické situace (propuštění Williama Calleye). Jednání Shafraziho je politickým vyjednáváním. Vzniká na pozadí společenské nervozity z vratkosti demokratického systému následkem války ve Vietnamu. Na pozitivismu nepřidávají ani lokální problémy s rasismem – lynčování černých obyvatel na jihu USA, jehož byl Shafrazi přímým svědkem prostřednictvím *Watts Riots* v Los Angeles – a nakonec i přesvědčení, že umění hraje minimální roli ve společnosti a jeho vliv na okolní dění je téměř nulový:

*„There were the assassinations, one after another. We also had Watergate, so even the government and the roots of democracy were being questioned and undermined. Every artist, every artwork that was attempting to do something new was addressing those issues. In my case, I felt that if Guernica could speak, then it would scream, and my own interests were moving away from objects and paintings to activities and art actions. I was interested in the idea of how one could enhance something by adding to it or altering it-which was not really a new idea since artists like [Marcel] Duchamp and [Robert] Rauschenberg and various others had done*

---

<sup>64</sup> FOSTER/KRAUSS/BOIS/BUCHLOH 2007, 565.

*things like that. But some crazy notion came to me that here we have the greatest painting that the greatest artist of our time, Pablo Picasso, ever painted, Guernica- which is an absolute masterpiece, the greatest depiction of the horrors of war, questioning the stance of the government in Spain in dealing with the bombings that had taken place in a village in Basque country-and it was assumed to have been digested and to have had its effect and to no longer have any impact. And yet the horrors of war at that time were exaggerated on such a massive scale that art had no effect whatsoever. But art does have a central place in life-it's a tool, a weapon-and it was being treated as if it was irrelevant, ineffective, nothing. So I felt that by doing something, by writing across the painting, I was giving it a voice-and by giving it a voice, I was waking it up to scream across the front page of the world. [...] With the Vietnam War, the whole business of art-making had begun to shift from making interesting paintings or objects to investigating different modes of being in the world, from the kind of monolithic pathways of the older era, which came out of the European tradition to pounding the pavement to find the American voices in art and exploring what later got to be called the postmodern era.”<sup>65</sup>*

Tony Shafrazi dnes patří k předním obchodníkům s uměním a vlastní honosnou galerii v New Yorku.<sup>66</sup>

### **2.3. Bokem politiky: krátká úvaha o pozici reportážní fotografie prostřednictvím Rolanda Barthese**

Susan Sontagová se ptá, zda „[...] může obraz (nebo série obrazů) pohnout člověka k tomu, aby se aktivně postavil proti válce stejně, jako ho dokáže motivovat k odporu proti trestu smrti čtení Dreiserovy Americké tragédie [...]? Zdá se pravděpodobnější, že vyprávění bude účinnější než obraz“.<sup>67</sup> Přestože si osobně myslím, že možné to je – sama Sontagová zmiňuje, jaký vliv na ni a její vrstevníky

---

<sup>65</sup> WILSON 2009.

<sup>66</sup> V osmdesátých letech Tony Shafrazi objevil například Keitha Haringa, Jeana-Michela Basquiata nebo Jamese Browna, které ještě před otevřením vlastní galerie v USA vystavoval ve svém bytu. Už z pohledu osmdesátých let se tedy jeho dřívější vymezení se prostředím galerie, jevílo jako krátkodobá potřeba se anarchizovat, jak vystihuje nadpis článku z roku 1984: „Once He Vandalized Picasso's Guernica, but Now Tony Shafrazi Is a Successful Patron of the Arts.“ Tamtéž.

<sup>67</sup> SONTAGOVÁ 2011, 108.

zanechaly fotografie publikované v magazínu *Life*<sup>68</sup> – v případě plakátu a akce Tonyho Shafraziho nestojíme pouze před obrazem. Výjev doprovází silný konkrétní příběh – výpověď jednoho amerického vojáka a ten je znám široké veřejnosti. Plakát spojení scény a konkrétního příběhu navíc dovádí do důsledku aplikací citace a tím příběh přesvědčivě vizualizuje. Mezi textem a obrazem existuje nezpochybnitelný vztah – obraz ilustruje zkratkovitý text, aby jej učinil srozumitelnějším – text je prostředníkem mezi obrazem a divákem, pro kterého se snímek stává důvěryhodnějším, teprve když mu písemná zpráva dodá na vážnosti. Vypadá to, že v tomto díle obojí vnímáme rovnocenně. Ale je tomu skutečně tak?

Ronald Barthes ve své *Světlé komoře* konstatoval: „Protože fotografie je čistá kontingence a nemůže být ničím jiným než právě touto čistou kontingencí (reprezentováno je vždy nějaké cosi) – na rozdíl od textu, jenž nečekaným působením jediného slova může popisnou větu proměnit v úvahu –, a proto okamžitě vyrazuje všechny „detaily“, jež jsou látkou etnologického vědění.“<sup>69</sup> Ano, v tomto ohledu i snímek z *My Lai* (narozdíl od Picassovy *Guerniky*) může něco vypovědět o kontextu vietnamské zemědělské vesnice, o zavražděných občanech, ale je přece i úvahou o smyslu války. To je přeci jádro tohoto snímku. Svoji popisností nás nutí uvažovat o hrůzách válečného konfliktu. Je možné, aby v nás vyvolal jeho hromadné odsouzení? Otázka se vztahuje nejen k intenzitě fotografie verus text, ale problém nastává v samotné disciplíně – fotografie. Barthes, podobně jako mnozí další, kritizuje reportážní fotografii. Podle Barthes neumí diváka strhnout: „Reportážní snímky jsou velice často unární fotografie (unární snímek není nezbytně poklidný). Na těchto obrázcích chybí punctum: může tu být ovšem šok – doslovnost dokáže traumatizovat – ale není tu rozrušení. Snímek v novinách může „křičet“, nikoli však zranit. Reportážní snímky mají dopad (a to hned), ale to je vše. Přebírám se jimi, ale nedokážu si je připamatovat; žádný detail (kdesi v koutku) nepřerušuje mou četbu: zajímám se o ně (stejně jako se zajímám o svět), ale nemiluji je.“<sup>70</sup>

Barthesův odstup od reportážní a snad i dokumentární fotografie (nezdá se mi, že by mezi těmito disciplínami Barthes rozlišoval, pokud ano, je možné předpokládat, že sankce se vztahují na obě kategorie) je možno označit za

---

<sup>68</sup> SONTAGOVÁ 2011, 38.

<sup>69</sup> BARTHES 2005.

<sup>70</sup> Tamtéž, 44.

charakteristický, rozšířený a přetrvávající doposud – dokumentární fotografie i reportáž, narozdíl od výtvarné fotografie, stále bojuje o zájem historiků umění a kurátorů a naopak větší oblibě než výtvarná fotografie se těší u veřejnosti (za pozitivním vztahem je možné hledat fascinaci člověka dramatickými obrazy, potřebu se nechávat šokovat, ale i oblibu v optimisticky laděných snímcích s apelem na humanistické záběry). Historici umění při dokumentární a reportážní fotografii hovoří spíše o výzkumné práci, o etnografické nebo sociologické studii. Proč je tato disciplína poněkud automaticky, i když ne vždy vyřčeno nahlas jako u Barthese, považována za méně autentickou, příliš vyumělkovanou? Má to něco společného s obecně pocíťovanou distancí uměleckého světa (a jeho snobismu) od politicko-sociálně angažovaného umění, jejíž kořeny bychom s nadsázkou mohly hledat u Clementa Greenberga? Je reportážní fotografie méně sofistikovaná? Podle Barthese tomuto odvětví (už jen důraz na kategorizaci je rizikem k přílišnému zobecnění) chybí *punctum*, což neznamená, že se nám snímek nelíbí, ale nedosáhl na celé naše ponoření se do výjevu: „*Punctum nějakého snímku, toť ona náhoda, která mne v něm zasahuje (zasahuje mi rány, probodává mne).*“<sup>71</sup> *Punctum* může mít mnoho podob, třebaže nemateriální podstaty, jde o detail.

Lze pochopit, že dokumentární a reportážní fotografií může být znechucen jedinec žijící v totalitním státě. Politické agitky – povinné a optimistické novinářské snímky oslavující režim bez výrazného autorského rukopisu zdánlivě zachycují realitu, ale ve skutečnosti jsou velmi lživé – takové snímky přicházejí do československých novin s vítězným únorem 1948 – jsou relevantním důvodem k podvědomému vypěstování si nelibosti k čemukoliv, co má co společného s fotožurnalistikou; tyto oficiální reportáže získávají po čase za doprovodu politické změny ironický nádech, stávají se retro fotografiemi, které baví. Na druhé straně v těchto režimech existuje reportážní a dokumentární fotografie jisté kvality (ať v kontextu totalitní společnosti nebo západní propagandy), která je symbolem demokracie. Podává zprávu o skutečném stavu věcí. Má schopnost ovlivňovat názory druhých, pobouřit, vyvolat občanské nepokoje, inspirovat k válce, a to je přece dostatečným důvodem pro to, abychom ji nejenom respektovali, ale přistupovali k ní jako k plnohodnotné fotografické tvorbě. Pokud ono *punctum* nás bodá do srdce, naznačuje rovněž naši dočasnost a smrtelnost, jak Barthes

---

<sup>71</sup> BARTHES 2005, 32.



naznačuje v souvislosti s přitažlivým portrétem Lewise Payna čekajícího na vlastní popravu od Alexandera Gardnera, v čem se liší od vyobrazení skutečné smrti na reportážním snímku? Chybí ono mystérium nedořečeného? Detail, který by rozpoutal naši představivost? Co by Barthes viděl na fotografii z My Lai? Zavázaný červený pytel, nezletilou dívku s roztaženými nohama, která jakoby porodila chlapce, jenž jí leží u klína? Vyvrácený plot? Zlomená stébla trávy? Žádnou podrobnost, která by se ale vryla do paměti?

Barthesovým příkladem reportážních fotografií bez zápalu jsou snímky Koena Wessinga, *Armáda hlídkující v ulicích* [24] a *Rodiče zakrývající mrtvolu svého dítěte* [25], obě z roku 1979. Zejména poslední jmenovaný Barthes považuje za „*bohužel všední výjev*“<sup>72</sup>, s tím se nedá nesouhlasit, podobně jako s nařknutím ze stereotypního působení celé reportáže (s prohlédnutím dalších snímků) – slepou uličkou těchto fotografií je *stejnorodnost kulturní povahy*.<sup>73</sup> Jenže, opakování se a vykrádání se je oparem umělecké produkce obecně. A dozajista, válečné konflikty, povstání atd. přinášejí v podstatě podobné prostředí a situace, vyvolávají tytéž emoce. To je také důvod, proč si umělci vybrali k protestu obraz *Guernica*, který byl příběhem o jiném boji, o Španělské občanské válce, ale hrůzy, jež zobrazuje, jsou porovnatelné s neštěstím vietnamských civilistů.

Barthes už v polovině padesátých let v *Mytologii* kapitolou *Foto-šoky* formuluje to, co koluje v mysli doposud nejen fotografické obce:

„*Výstava šokujících fotografií v galerii d’Orsay, kterým se ovšem jen žřídka kdy podaří nás skutečně šokovat, dala této její poznámce (G. Serreauové o Brechtovi, Pozn. M. D.) paradoxně zapravdu: máme-li zakusit děs, nestačí, aby nám jej fotograf naznačil.*

*Většina fotografií, které jsou zde shromážděny, aby námi otráslly, nemá žádný účinek; je tomu tak právě proto, že fotograf se při pojednávání svého tématu s přílišnou velkorysostí postavil na naši pozici. Hrůzu, kterou nám předkládá, téměř vždy přespříliš vyhrotil a k faktičnosti přidal – prostřednictvím kontrastů a připodobnění – záměrnou řeč hrůzy: jeden snímek kupříkladu vedle sebe staví zástup vojáků a pole pokryté hlavami mrtvol; jindy nám předkládá mladíka ve vojenské*

---

<sup>72</sup> BARTHES 2005, 28.

<sup>73</sup> Tamtéž, 31.

*uniformě, dívajícího se na kostru; další zase zachycuje průvod odsouzenců či vězňů v okamžiku, kdy prochází stádo ovcí. Nuže žádná z těchto přespříliš obratných fotografií nás nezasáhne. Když na ně hledíme, je nám totiž pokaždé odebrán vlastní úsudek: někdo se zatřásl za nás, někdo za nás přemýšlel, někdo za nás vynášel soud; fotograf nám nic neponechal – nic než právo na rozumové přitakání. S těmito obrázky nás spojuje pouze technický zájem; jsou obtíženy příliš jasným náznakem ze strany umělce samého, nepodávají nám žádný příběh, nemůžeme si již sami pro sebe objevit vlastní způsob přijímání této syntetické stravy, dokonale předžvýkané jejím tvůrcem.“<sup>74</sup>*

Ani v tomto případě není Barthesovi co namítnout, také to částečně zdůvodňuje, proč tyto snímky nacházejí ohlas u širší veřejnosti; podobně jako eroticky laděné fotografie, umělecké akty. Záměrně zmiňuji zájem veřejnosti, protože si myslím, že Barthes myslí na zkušeného diváka. Ten k těmto snímkům pravděpodobně skutečně bude apatický. Co se za jeho lhostejností skrývá? Je to předstírání, že netouží po dramatickém výjevu, protože je málo promyšlený, intelektuální, a naopak afektovaný, jde přímo k věci, nebo je poučený znalec opravdu tak emočně vypjatý, že pokud věci chybí ono mystérium, *punctum*, nezanechá na něj žádný dojem? To si můžeme být tak jisti, že ono *punctum* rozeznáme? Barthes podává svoje zdůvodnění:

*„Snažím-li se sám sebe donutit k tomu, abych komentoval reportážní snímky nějakých „posledních událostí“, roztrhám své poznámky, jakmile si nějaké udělám. Jak to – což nemám co říci o smrti, sebevraždě, zraněních a nehodách? Nikoli, není co říci o těch snímcích, na nichž vidím bílé pláště, nosítka, těla ležící na zemi, rozbité sklo atd. Ach, kdyby tu byl alespoň nějaký pohled, pohled nějakého subjektu, kdyby se na mně z tohoto snímku alespoň někdo díval! Neboť Fotografie má tuto moc – kterou zvolna ztrácí, neboť čelní pohled se dnes obvykle považuje za archaický – dívat se mi přímo do očí (zde je ovšem nová potíž: ve filmu se na mne nikdy nikdo nedívá: protože Fikce to zakazuje).“<sup>75</sup>*

---

<sup>74</sup> BARTHES 2004<sup>2</sup>, 74.

<sup>75</sup> BARTHES 2005, 105.

Znamená to tedy, že jednou z podob *punctum* je (oční) kontakt mezi divákem a osobou z fotografie, ve které se odráží naše životní zkušenost (rozumějme časová osa), zranitelnost a smrtelnost? Potvrzuje to obrazová příloha knihy *Světlá komora*, kde se až na výjimky objevují portréty en face; jsou vskutku poutavé. Zejména zmíněný Lewis Payne [26]. Pod jeho podobiznou stojí popiska: *Je mrtvý a zemře.*<sup>76</sup> Stačí dodat: *Je nesmírně přitažlivý!* Jeho statečnost a smíření se s realití evokuje hrdinu ze shakespearovských dramát. Jakási dramatická doprovodí obecně Barthesův výběr fotografií, o kterých se ve *Světlé komoře* (a nejenom tam) rozepisuje s nadšením. Jakého rodu je toto drama? O několik stránek dříve Barthes užívá výraz *fantasmatické* – pojmenovává jím svojí touhu obývat dům z fotografie Charlese Clifforda, kde se brání empirické a onirické potřebě, píše: „*je fantasmatická (touha obývat, pozn. M. D.), pochází z jasnozřivosti, jež mě jakoby přenáší kupředu, k utopickému času, anebo dozadu, sám nevím kam: toť onen pohyb, který ve svém Vyznání na cestu a v Minulém životě opěvoval Baudelaire. Stojím-li před těmito oblíbenými krajinami, zdá se, jako bych si byl jist tím, že jsem tam byl anebo že tam musím jít.*“<sup>77</sup> Když později u snímku Payna píše o *punctum* opět v souvislosti s časem, hledíme na osobu čekající na smrt, její *punctum* definuje proto slovy „zemře“: „*V roce 1985 se mladý Lewis Payne pokusil zavraždit amerického sekretáře W. H. Stewarda. Alexander Gardner jej vyfotografoval v cele; čeká, až bude pověšen. Snímek je pěkný, mladík rovněž: „To je studium. Ale je tu punctum: zemře. Současně tu tedy čtu: toto bude a toto bylo; s hrůzou pozoruji předbudoucí čas, v němž jde o smrt. Předváděje mi absolutní minulost pózy (aorist), říká mi tento snímek o smrti v budoucnosti. Zasahuje mě právě objev této ekvivalence. [...] mrazení z katastrofy, která již nastala.*“<sup>78</sup> Fotografií z My Lai nemůže být Barthes zaujat už jen proto, že snímek konstatuje to, co vidíme: zde byla spáchána genocida. Tenzi iniciuje hromada mrtvých těl, Barthes by záběr zcela určitě označil jako „*bohužel všední výjev*“ a záměr fotografa odsoudil podobně jako textem *Foto-šoky*. Je konec, koukáme na spoušť. Chybí ono *punctum* z katastrofy, protože hledíme na něco, co se stalo ještě před tím, než byla fotografie pořízena.

---

<sup>76</sup> BARTHES 2005, 91.

<sup>77</sup> Tamtéž, 42.

<sup>78</sup> Tamtéž, 92

*Punctum*, jenž Barthes popisuje jako něco, co nás zraňuje, ale současně naznačuje naši zranitelnost – smrtelnost.

V doslovu této knihy uvádí Miroslav Petříček, že Barthes se během studia na Sorbonně intenzivně věnoval divadlu, s nímž navštívil ještě před válkou Řecko.<sup>79</sup> Mám pocit, že na pozadí Barthesovy selekce se objevuje něco konkrétního z antického divadla. Výjevy působí mnohdy až očividně teatrálně, jakoby zachycovaly aktéry s nasazenými divadelními maskami; nebo filmové hvězdy. Ve *Vzpomínce na Rolanda Barthesa* píše Susan Sontagová: „*Myšlenky vnímal jako dramaturg: jedna myšlenka se svářela s druhou. [...] Všechny jeho texty jsou polemické, avšak nejhlubším hnacím momentem jeho temperamentu nebyla bojovnost, nýbrž impuls slavit, oslavovat.*“<sup>80</sup>

Zpátky k Barthesově fascinaci pohledem zepředu. To je přeci banální zájem fotografa volajícího: Sem se podívejte! Dívejte se do objektivu! Můj otec mi kdysi řekl, že fotí jen scénérie s lidmi, myslel tím samozřejmě nás, rodinu – to si můžeme vyložit, že vše ostatní pro něj bylo navíc nebo se v tomto snímku neodrážela konkrétní situace, výlet, návštěva, nad kterou by člověk mohl později zavzpomínat. Asi by ani nezachytil drama jedno jakého charakteru, kdyby se u něj čistě náhodou ocitl jako pozorovatel. U Barthesa je přímý kontakt s fotografií podvázán zájmem o příbuznost a pochopení – Sontagová píše: „*Fascinovaly ho mentální klasifikace.*“<sup>81</sup> – erotickým a existencionálním napětím (o čem jiném je autoportrét Roberta Mapplethorpeho [27] otištěného ve *Světlé komoře* nebo šarm Boba Wilsona zachyceného také Mapplethorpem, publikovaného tamtéž?) – strachem ze zranitelnosti, zániku: osoba z historické fotografie to už má „za sebou“, ale nás, čtenáře, to teprve čeká (o tom vyprávějí Nadarovi reprodukce v knize, i snímek Payna). Barthes je milovníkem humanistických záběrů. Pouze však těch, které v něm probouzí život – touhu obývat fotografii spolu se subjektem, k němuž cítí empatie. Touží po fragmentech iluzivního příběhu; chce být profesionálním vypravěčem.

Z výše nastíněných úvah Rolanda Barthesa je vyloučena jakákoliv politika. Což nabízí otázku, zda Roland Barthes byl apoliticky smýšlející intelektuál, v době,

---

<sup>79</sup> BARTHES 2005, 113.

<sup>80</sup> SONTAGOVÁ 2011, 163-164.

<sup>81</sup> Tamtéž, 164.

kdy to šlo dost těžko, nebo proč politiku ze svého díla vypustil? (Někdo by mohl namítnout, že tohle přeci není podstatné, ale zmiňuji to především proto, že hledám příčinu jeho odtažitého vtahu k reportážní a dokumentární fotografii; stále si nejsem jistá Barthesovým kategorickým odmítnutím těchto dvou disciplín.) On sám nám to neulehčuje, když na toto téma píše ve své knize *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi* z roku 1974: „Pokud jde o politiku, celý život jsem si s ní dělal těžkou hlavu. Z toho usuzuji, že jediný Otec, kterého jsem poznal (kterého jsem si určil) byl Otec politický.“<sup>82 83</sup> Zde by bylo třeba se zeptat, co pro Barthesa politika znamenala. Příspěvek k politice, z něhož bylo citováno, není příliš dlouhý, jde o fragment – podobně jako k dalším námětům se v této knize Barthes vyjadřuje formou deníkového záznamu – tak působí struktura publikace. Nadpis úvahy zní: *Politika*, následuje lomítko a za ním výraz *morálka*. Souvisí s předloženou myšlenkou, která mu opakovaně přichází na mysl, ale Barthes není schopen ji definitivně zformulovat; zní: „*není v politice vždycky cosi etického? Není snad tím, co zakládá politično, řád skutečnosti, čistou vědu o společenské realitě, nakonec Hodnota? Ve jménu čeho se aktivista rozhoduje... být aktivní? Nemá politická praxe, která se právě odtrhuje od veškeré morálky a veškeré psychologie, nakonec... psychologický a morální původ?*“<sup>84</sup>

Čím je fotografie z My Lai? Ztělesněním teroru, svobody fotografa, jeho klouzáním po povrchu, nebo hlubokým zájmem o lidské utrpení?

---

<sup>82</sup> BARTHES 2015, 153.

<sup>83</sup> Svého otce si Barthes nepamatuje, zemřel pouhý rok po jeho narození, ve válce v roce 1916.

<sup>84</sup> BARTHES 2015, 153-154.

### 3. Co se stalo s uměním 11. září 2001?

V této práci není možné rozvést, a není to ani jejím cílem, význam data 11. září 2001 pro světové dějiny, natož příčiny události. Co je v souvislosti s tímto teroristickým útokem včetně jeho dalšího vývoje pro tuto práci podstatné, je jakási zrůdnost, která spolu s tím, co dnes jedenáctým zářím nazýváme, vyplavala na povrch a dosáhla prozatím nejvyšší úrovně v Islámském státu. To je jeden z mnoha odkazů této události pro společnost (i umění), protože prakticky nikdo, ať už skutečnost nazíral z jakékoliv perspektivy, nebyl k tomuto teroristickému útoku a k následné odvetě americké vlády (válce v Afghánistánu a v Iráku) lhostejný.

Německý filosof a sociolog Jürgen Habermas v rozhovoru s Giovanni Borradori publikovaném v knize *Filosofie v době teroru* zmiňuje k této události jednu věc, která je zcela banální, přehlédnutelná, ale vlastně velmi fascinující: každý z nás si dokáže přesně vzpomenout, co v danou chvíli atentátu dělal. To je jedna z věcí inspirující Habermaseho k pojmenování jedenáctého září – *první dějinnou světovou událostí* – stejně tak jako skutečnost, že pro ty, kteří nezažili jednu ze světových válek, byla prvním bližším setkáním s prostředky války: hrůza se totiž odehrávala „doslova před „univerzálním očitým svědkem“ globálního publika.”<sup>85</sup>, jak též zmiňuje Habermas. Co píše Sontagová o medializaci války ve Vietnamu – „*první konflikt, o němž den co den podávaly svědectví televizní kamery*”<sup>86</sup> – a Marshall McLuhan o *Globální vesnici*, bylo s událostí v září uplatněno beze zbytku. „*Nikdy předtím nepřinesla televizní obrazovka tolik reality jako 11. září. Záběry z toho dne nebyly upravovány ani produkovány kvůli mediálnímu pokrytí této události.*”<sup>87</sup>

Prostřednictvím vyspělých technických možností, které na jedné straně stály za tragédií, jsme byli svědky atentátu v přímém přenosu, konkrétně na mrakodrapy *Světového obchodního centra*: v pozadí on-line reportáží moderátorů hlavních médií (CNN, CBS, NBC a BBC) narazilo letadlo do jižní věže, padala k zemi severní a jižní věž, budova č. 7 (tu dokonce komentátoři BBC označili za zřícenou dříve, než se skutečně zřítila). Záběry přenášely utrpení lidí uvězněných ve vyšších patrech hořících mrakodrapů, jak se těsní u oken, mávají bílými pruhy, odhodlávají

---

<sup>85</sup> BORRADORI 2005, 43.

<sup>86</sup> SONTAGOVÁ 2011, 23.

<sup>87</sup> BORRADORI 2005, 60.

se vyskočit. Fotografie prokázala svá privilegia, následující den zaplnila stránky veškerých médií, ve větším počtu se objevovala také v televizních komentářích a zcela zahlcen jimi byl internet. Snímek neznámého muže padajícího hlavou dolů známý jako *The Falling Man* [28] byl vyvrcholením voyerismu přeživších. Lidé natáčeli videa a pořizovali snímky z oken blízkých domů, z ulice, ze střech svých apartmánů. Postupem času se začaly objevovat přepisy posledních hovorů cestujících unesených letadel a lidí z věží s rodinnými příslušníky či do hlasových schránek nahraná rozloučení. Ještě, než se obě věže zřítily, mnoho rodin nahlásilo pohřešování svých příbuzných. Na jedné straně tak posloucháte tíšňová volání lidí v letadle končící nárazem do věží, jehož následkem volají na stejná čísla zaměstnanci WTC. Pro operátory to musel být obrovský citový nápor. Jedna z audio nahrávek zachycuje autentické tíšňové volání Kevina Cosrove ze 105. patra severní věže. Bezmocnost oběti, jež operátorovi naléhavě vysvětluje, že není připraven umřít, cítí se na to být ještě příliš mladý, koresponduje se slovy a instrukcemi pracovníka, pro oba zřejmé jen jako utěšení. Cosroveho zvolání k Bohu znamená pád věže, je zjevné, že si pád uvědomil dříve, než se spolu s věží zřítíl k zemi. Jeho výkřik je děsivý. Následuje monotónní zvuk oznamující zavěšení, který se v souvislosti s touto událostí proměnil v symbol smrti. Všechny tyto materiály ve formě videí, audio nahrávek a fotografií obratem zaplavily internetovou síť; je tedy naprosto snadné kdykoliv si připomenout americké drama. A stěží uvěřitelné, že současná doba umožňuje nalézt na síti přímou smrt v takovém množství. Na youtube kanálu je mnoho příběhů z obou dvou stran, z letadel i z věží, komunikace záchranářů, hasičů, policistů i vyprávění přímých svědků. Mediální masáž bohatého emocionálního obsahu způsobila, že útok na WTC se stal jedním z nejznámějších obrazových symbolů naší doby a s jako takovým se s ním veřejnost vyrovnávala mnoha způsoby.

Autentická výpověď svědků tvoří základ skladby *WTC 9/11* hudebního skladatele Steva Reicha, jehož komplikace s obalem desky reprodukcí fotografii letadla mířícího na jižní věž od Masatomo Kuriya [29], která ještě v roce 2010 vzbudila veřejnou kritiku, pod jejímž nátlakem Reich vyměnil „kontroverzní“ snímek za méně provokativní záběr prachového oblaku z téže události [30], mnoho vypovídá o proměně americké společnosti následkem útoku na *World*

*Trade Center* (WTC).<sup>88</sup> Veřejnost neodsoudila zvukové záznamy, ale vizuální zobrazení katastrofy. Na jedné straně byla zaplavena materiály, s kterými média volně pracovala, ale jejich odkaz ve vizuálním umění vzbuzoval negativní reakce. Oficiální pietní pomníky užívaly symbolu mrakodrapů WTC, národních znaků nebo měly abstraktní formu, z mnoha jmenují *World Trade Center Cross* (známý také jako *Ground Zero Cross*) vyroben z nalezených částí kovové konstrukce mrakodrapů a umístěn v oblasti WTC, dále *Tribute in Light* [31], který spočívá ve dvou světelných paprscích vysílaných na místě WTC do výšky šedesáti mil symbolizující dva již neexistující mrakodrapy (projekce se koná vždy k výročí atentátu) a *Empty Sky Memorial* Jassici Jamroz, koridor, jehož stěny pokrývají jména 746 občanů New Jersey, kteří během útoku zahynuli. Vznikly také různé webové stránky, například s názvem *911 memorial* či NYT k desátému výročí založil stránku *The Reckoning. America and the World a decade after 9/11*, kam mohou lidé vedle jiného materiálu zasílat i svá umělecká díla reagující na atentát. Vizuální rekonstrukce konfliktu byla ale nežádoucí a s ohledem na pozůstalé vnímána jako nevhodná a pohoršující. S negací se vedle Steve Reicha setkala řada autorů, například umělec Eric Fischl se svojí sochou *Tumbling woman* nebo Sharon Paz s instalací *Falling* z roku 2002. Oba se věnovali stejnému motivu, připomínce padajících lidí z hořících věží. *Tumbling woman* [32] zachycuje ženskou postavu v životní velikosti odlitou do bronzu, spíše v pozici nárazu na zem, než v průběhu pádu, jako je tomu u díla *Falling*. První zmíněné bylo umístěno v roce 2002 v *Rockefellerově centru*, ale odstraněno jen týden po instalaci. Vlna odporu se zvedla vůči autorovi i vlastníkovvi centra, který paradoxně obdržel několik výhružek bombového útoku v případě, že sochu neodstraní. Fischl byl událostmi

---

<sup>88</sup> Skladba *WTC 9/11* vychází ze struktury Reichova staršího díla *Different Trains* z roku 1988 vyrovnávajícího se s holocaustem i s vlastními pocity z cestování železniční dopravou, která v případě nacistické genocidy sehrála fatální roli. V kompozici *WTC 9/11* je dopravním prostředkem způsobující zkázu letadlo; událost je připodobněna třemi částmi – úvodní vypovídá o událostech předcházející nárazu letadel, začíná výstražným signálem leteckého dispečinku, možno interpretovat i jako tón obsazené telefonní linky, doprovází ji komunikace s pilotní kabinou, slyšíme autentické *May Day*, a zvuky, které končí nárazem a výbuchem letadla do severní věže WTC. Druhá část přináší rozhovory se svědky a sousedy skladatele, slyšíme: *Nobody knew what to do. Second Plane. The building came down. Two thousand people. What will happen next? The Body.* atd. Autentické výpovědi svědků popisují skutečnost, kterou v jejich podání není třeba dovysvětlovat. Závěrečná pasáž přináší zádušní mši a varování ve smyslu otázky „*Jakou nám akt padajících věží věští budoucnost?*” Reich se svědků ptal na jedinou otázku: „*Mohlo by se to stát znovu?*” a nejčastější odpovědí, jaké se mu dostávalo, bylo: *Otázka nezní, zda by se to mohlo stát znovu. Otázka zní jenom, kdy?*



velmi zaskočený, svým dílem chtěl připomenout ty, kteří se rozhodli zemřít pádem z okna a jejichž těla se nenašla, jedinou „upomínkou“ na ně tak byly fotografie v médiích zachycující jejich pád, které však podle Fischla začaly být postupně stahovány z internetové sítě. *New York Post* označil umělce za necitlivého a parazitujícího na tragické události, takovou obžalobu zaslechl ze stran kritiků mimo jiné i Steve Reich. Sama socha senzitivní téma nezneužívá, její forma je klasicizující a po stránce umělecké ne příliš inovativní. Dalo by se říci, téměř cituje dílo Augusta Rodina, je tedy s podivem, že toto neexperimentální dílo vzbudilo takové reakce, ale zároveň dokazuje fakt, že prvotním problémem bylo zobrazení utrpení amerického občana. Psychologie momentu lidského utrpení byla příliš nezvladatelným fenoménem.

Druhý případ cenzury je dílo autorky Sharon Paz; tvůrkyně instalací, kde hrají hlavní roli videa a performance, stejně tak jako médium kresby a sochařství. Sharon Paz se narodila roku 1969 v Israeli, kde vyrůstala v prostředí neustálé konfrontace odlišných náboženství a kultur. Od narození ji tak doprovázela nejistota, možnost ztráty domova, migrace, omezování svobody a víry – do umělecké tvorby umělkyně se prolínají v podobě zájmu o prostředí, ve kterém se nachází, spolu s jeho lokálními problémy. Během svého rezidenčního pobytu v *Lower Manhattan Culture Council* (LMCC) v roce 2002, se s výhledem na *Ground Zero* tedy přirozeně rozhodla reagovat na nedávný útok. LMCC je organizace, která vlastnila apartmán v severní věži WTC, v němž během útoku pracoval americký umělec jamajského původu – Michael Richards, jenž útok nepřežil. Předlohou k site-specific dílu *Falling* byly původní fotografie lidí, kteří vyskakovali z oken hořících mrakodrapů, mezi nimi mohl být také Richards. Jejich obrysy – stíny padajících těl nalepila autorka na okna Jamajského kulturního centra (*Jamaica Center for Art*) [33–34]. Z fotografií instalace si můžeme povšimnout, že z jistého úhlu pohledu získávají z interiéru budovy obrysy lidí reálnou velikost a prolínají se z výhledem za oknem, lidmi na ulici [35]. Záměrem Sharon Paz bylo zachytit anonymní postavy v posledních okamžicích svobody, mezi nebem a zemí. Ve svém vyjádření k dílu píše: „*My interest was to explore the moment of falling to bring the psychological human side of the event, the moment between life and death. Falling is*

*one of the basic fears of human but in the same time we dream to fly.*"<sup>89</sup> Také tentokrát byla reakce kolemjdoucích a médií exemplární. Instituce opět pod nátlakem společnosti odstranila instalaci několik dní po realizaci. Poznámka autorky v tiskové zprávě se příliš neliší od pocitu Fischla – Sharon Paz zmiňuje, že se média v otázce memoranda příliš koncentrují na budovy WTC nebo národní symboly, lidská stránka události zůstává stranou jejich zájmu. Dílo *Falling* pak má přinést jiný pohled na toto téma, osvojit si těžko stravitelnou skutečnost a terapeuticky pomáhat při vyrovnávání se se ztrátami na životech.<sup>90</sup> Zároveň vzniklo z osobní potřeby autorky vyrovnat se se skutečností, že lidé se z nouze rozhodli raději se zabít. V tomto případě autorka očekávala rozdílné reakce lidí. Ale takových příkladů, kdy díla vzbudila vlnu nevole a byla deinstalována, bychom našli více. S negativními reakcemi veřejnosti tak vyvstala otázka – jaká je role umění v dnešní společnosti?

### **3.1. Krátké recenze vzdálených výstav v MoMA a MET k desátému výročí teroristického útoku na WTC**

Proměna společenského klimatu po útoku na *Světové obchodní centrum* se v porovnání s válkou ve Vietnamu rozvíjela na zcela jiném základu, hrozivá událost probíhala přímo v srdci americké nezávislosti – v New Yorku na Manhattanu a sledovalo ji velké procento lidské populace. Slovy Usámy bin Ládina, s pádem věží WTC byly zasaženy Spojené státy americké v jeho nejzranitelnějším místě, zničení symbolů světového obchodu naplnilo Ameriku strachem.<sup>91</sup> O citlivosti na jakýkoliv kritický projev i změně v celkové otevřenosti jinak vřelého národa bezprostředně po útoku hovoří Habermas, kterému počátkem října 2001 začínal dvouměsíční pobyt na Manhattanu:

*„Zdalo se, že obdivuhodná americký svobodomyslnost vůči cizincům, kouzlo vřelého a někdy sebevědomě přijímaného objímání, ona noblesní srdečná mentalita poněkud ustoupila do pozadí před lehkou nedůvěrou. Budeme my, kdo jsme nebyli při*

---

<sup>89</sup> PAZ 2002.

<sup>90</sup> Tamtéž.

<sup>91</sup> Jednotlivá prohlášení bin Ládina shrnuje publikace s názvem *Messages to the World: The Statements of Osama Bin Laden* z roku 2005.

*tom, stát teď bezpodmínečně po jejich boku? Dokonce i ti, kdo mají čistý record, jak je tomu mezi americkými přáteli v mém případě, museli být opatrní, pokud jde o kritické názory. Od zásahu v Afghánistánu jsme si v politických diskusích najednou začali všímat toho, zda jsme jen mezi Evropany (anebo mezi Izraelci).”<sup>92</sup>*

Dva měsíce po událostech vydalo *Power House Books* fotografickou knihu *New York September 11* [36] se snímky deseti fotografů sdružení *Magnum* (jmenovitě zde byl zastoupen: Steve McCurry, Susan Meiselas, Larry Towell, Gilles Peress, Thomas Hoepker, Paul Fusco, Alex Webb, Eli Reed, David Alan Harvey a Bruce Gilden), kde tuto proměnu dokládá selekce snímků. Jedna část nabízí silné záběry bezprostředně po útoku – chaos, moment překvapení, trosky zničených staveb, zraněné, ale i solidaritu dobrovolníků, nasazení a risk hasičů [37]. Útok na WTC byl historicky prvním, který zasáhl Ameriku a naznačil éru zjevné nestability. Ta se v knize projevila symptomaticky ve snímcích „Dvojčat“ ještě za doby své slávy, poukazují na WTC z historické perspektivy, postavili jsme, postavíme znovu. Takový je například pohled z New Jersey na majestátní mrakodrapy zalité červánky z roku 1983 Thomase Hoepkera [38], před fotografem se na americkém bouráku oddávají láskyplným chvílím milenecké páry. Tento snímek je jakoby mezi fází zoufalství a následného poněkud vzdorovitého vlastenectví, které zachytil Hoepker lešením na Times Square obvěšeného hesly *God Bless America* a *Freedom will be defended*. Atmosféru, kdy paniku a hrůzu střídá patriotismus, který nám Evropanům není příliš vlastní (přesto jsme nedávno dokázali vyjádřit něco podobného po teroristickém útoku na kanceláře francouzského satirického časopisu *Charlie Hebdo*), zachytil také Alex Webb v prodeji amerických vlajek, žádoucích ve dnech po útoku. Fotografie zachycují děti s vlaječkami pobíhající po Manhattanu, nebo americké vlajky přiložené k pietním místům. Tato zdánlivě soudružná aktivita nabrala hysterického rozměru. Den po útoku prodala například firma Walmart 88 000 vlajek, což je více než desetinásobek prodeje ze stejného data předešlého roku. Americký trh s vlajkami zaznamenal raketový vzestup, útok proměnil způsob, jakými vlajky byly vyráběny a prodávány. Začaly se dovážet ze zahraničních manufaktur, odkud proudil státní symbol v takovém množství, že za rok 2001 se prodalo importovaných vlajek v hodnotě přesahující padesát miliónů

---

<sup>92</sup> BORRADORI 2005, 40.

amerických dolarů; více než polovina byla přivezena z Číny.<sup>93</sup> To uvádím z toho důvodu, že v této po všech stránkách vypjaté atmosféře šlo z počátku jen těžko vyjádřit kritické postoje, situace byla více než komplikovaná. Z tragické události se stal fenomén, pro který se obratem vžilo označení *9/11 – nine eleven*, záhy se na něm začalo parazitovat v různých sférách: společenských, kulturních, politických i ekonomických.

Jak se v této situaci zachovalo umění? Pokud mnohé alternativní teorie záhy kritizovaly v kontextu útoku americkou vládu, zdá se, že reakce umělecké scény (včetně institucí), až na několik výjimek na sebe nechala čekat. Ještě v roce 2011 umění, které chtělo reagovat na *9/11* doprovázela poněkud zvláštní atmosféra. Výstavy k desátému výročí měly vzpomínkový pietní charakter – přinášely poselství míru. Postrádaly přímá zobrazení katastrofy, stejně tak jako díla, která by na útok vůbec reagovala. Navzdory široké kritice války proti terorismu v Afghánistánu a v Iráku (včetně několika skandálů usvědčující americké vojáky z porušování válečných práv) i ekonomické krizi s ní související, neakceptovaly výstavní projekty hlubší reflexi této problematiky.<sup>94</sup> Z newyorských projektů připomeňme výstavy, které představily přední instituce, a to Muzeum moderního umění (MoMA) a Metropolitní muzeum (MET).

MET prezentovalo triptych *The 9/11 Peace Story Quilt [39]* americké umělkyně a známé politické aktivistky sedmdesátých let Faith Ringgold.<sup>95</sup> Práce se skládala ze tří kusů dek se vzorem prošíváných kresbami a textů dětí ve věku osmi až devatenácti let vztahujících se k jedenáctému září 2001. Při pohledu na celý triptych se nahoře objevuje otázka „*What will you do for peace?*” Dole se pak vyjeví

---

<sup>93</sup> ENSEJ 2011.

<sup>94</sup> Výběr výstav: *The Life and Death of Buildings: Memory and the Work of Art*, Princeton University Art Museum, through 23.7.–6. 11. 2011; *Joe McNally's "Faces of Ground Zero – 10 Years Later*, Time Warner Center, 24. 8.–12. 9. 2011; *The 9/11 Peace Quilt* by Faith Ringgold and New York City students, Metropolitní muzeum v NY, 30. 8. 2011–22. 1. 2012; *Here Is New York: Revisited*, Westside Gallery, 6. 9.–17. 9. 2011; *Elena Del Rivero: (SWI:T) Home: A Chant*, 9/11 debris from artist's studio, New Museum, 7. 9.–2. 10. 2011; *Ten Years Later: Ground Zero Remembered*, Brooklyn Museum, 7. 9.–20. 10. 2011; *Charting Ground Zero: Ten Years After*, Woodward Gallery 7. 9.–23. 10. 2011; *9/11 Through Young Eyes*, DC Moore Gallery, 8. 9.–8. 10. 2011; *September 11*, Muzeum moderního umění v NY 11.9. 2011–9.1. 2012; *Joel Meyerowitz: Remembering 9/11 10 Years Later*, 92nd St. Y, 11. 9. 2011; *Aftermath: Post 9/11 Images*, Puffin Foundation Cultural Forum, Teaneck, 13. 9.–10. 11. 2011; *The Twin Towers and the City: Photographs by Camilo José Vergara and Paintings by Romain de Plas*, Museum of the City of New York, konec 4. 12. 2011; *Afterwards and Forward: A Ten-Year Reflective Art Exhibition*, New Jersey City University Visual Arts Gallery, 27. 9. 2011–29. 8. 2012  
BISCHOFF 2011.

<sup>95</sup> Výstava probíhala v období 30. 8. 2011–22. 1. 2012.

popisek: „*Impact of 9/11 of New York City Youth.*” Tak by se dalo označit hlavní téma tohoto díla – uzdravující proces – transformace vzpomínek k dotazování se, co každý z nás může udělat pro světový mír? Kresby vytvořily děti a mládež odlišného kulturního zázemí, jeden z nich byl mladý muslim, který ve videu na stránkách MET hovoří o tom, jak se jeho rodina setkávala po útoku s projevy rasismu. Dílo je pak symptomaticky nainstalováno mezi sbírkami umění různých kontinentů.

Vzhledem k životopisu Faith Ringgold bohatého po stránce občanské angažovanosti za práva černých obyvatel a postavení žen ve společnosti byl projekt pro MET spíše dozvukem jejích aktivit v sedmdesátých letech.<sup>96</sup> Výstava byla skromná, což není myšleno jako výtku vůči dílu, nicméně od metropolitního muzea by se dala očekávat větší angažovanost a zájem o retrospektivní pohled. K výstavě muzeum sice připravilo štědrý doprovodný program, ale ani jeho součástí nebyl kritický pohled.

Výstava v MoMA PS1 s názvem *September 11* (11.9. 2011–9.1. 2012) byla rozsáhlejším projektem, v druhém patře budovy a v exteriéru představila více než sedmdesát prací čtyřiceti jedna umělců různé národnosti (včetně slovenského umělce Romana Ondáka). Většina z těchto děl však byla vytvořena ještě před útokem. Z mnoha zmíním fotografie Diany Arbus (nočního života v NY z pozdních padesátých let), fotografii Williama Egglestona *Bez názvu* [40] (*Glass in Airplane*, 1965-1974), video Bruce Connera *Report* (jedno z nejvíce zneklidňujících děl výstavy zachycuje atentát na prezidenta Kennedyho, 1967), *Red Package* od Christa (1968), videoinstalaci *Dawn Burn* Mary Lucier z roku 1975 (několik obrazovek zachycuje východ nad East River), dílo *Bez názvu* Rosemarie Trockel [41] (nedokončená pletenina z barev americké vlajky, 1986), práci *Questions* Barbary Kruger [42] (variace americké vlajky, namísto pruhů jsou položeny otázky spojené s demokratickým systémem, 1991), krátký film Jema Cohena *Little Flags* (o oslavách vítězství USA ve válce v Perském zálivu, 1991), obraz *10:00 AM* Alexe Katze [43] (zachycuje odraz dvou stromů na vodní hladině, 1994), objekt George

---

<sup>96</sup> V roce 1970 Ringgold spolu s Poppy Johnson a Lucy Lippard založili *Women's Art Committee* protestující proti absenci ženského umění na *Whitney Annual*, hlavní přehlídce *Whitney Museum of American Art*; ve stejném roce se svojí dcerou spisovatelkou Michele Wallece založily organizaci *Students and Artists for Black Art Liberation* a o čtyři roky později *National Black Feminist Organization*. Ringgold byla také zakládající členkou „*Where We At*” *Black Women Artists*, která byla součástí *Black Art Movement*, velmi zásadního hnutí pro budoucnost černých obyvatelů v USA.

Segala *Woman on a Park Bench* (1998), zvukové dílo Stephena Vitiella (nahrávky zvuků v 91. patře WTC po hurikánu pořízené v roce 1999), a tak dále. Dílo vzniklé po roce 2001 vystavil například Roger Hiorns (instalace *Bez názvu, Zničený letecký motor* spočívala v rozsypaném materiálu podobném písku, 2008), Jeremy Deller (billboard citující heslo prezidenta Bushe „*Mission Accomplished*“, 2004), Janet Cardiff (zvuková instalace *Forty Part Motet*, 2001) nebo zmíněný Roman Ondák (*Snapshots from Baghdad*, 2007). Obsazení tedy bylo „více než světové“, několik autorů patří mezi stálé provokatéry. V tomto případě se však jedná o naprosto standardní výstavní formát.

Podle kurátorského textu Petera Elleye bylo záměrem výstavy představit ozvěny události, ty jsou (absurdně?) hledány ve starších dílech a práce, které na útok reagovaly v první řadě, nebyla z nějakého důvodu pro výstavu vybrána. Vystavená díla s datací před rokem 2001 se logicky koncepčně k události 11. září nevyjadřují, nicméně naše čtení tohoto kontextu se odvíjí na základě osobní zkušenosti a instalačního řešení, který díla vkládá do vzájemných dialogů [44–46] (např. místnost s dílem Segala a Hiornse). Důsledkem toho vzniká jistá paranoa, jakýkoliv předmět, který zachycuje mrakodrapy (dílo Lucier či Katze) nebo letadlo (Eggleston) se stává připomínkou útoku. V tomto bodě bychom výstavu mohli považovat za zajímavý experiment. Jenže pocit paranoi se vztahuje i k novějším dílům, ani ty totiž nevykreslují událost 9/11 přímo. A v tomto případě je to těžce pochopitelné. Jediná práce, jež ji vizualizuje, je koláž Elswortha Kellyho *Ground Zero* [47] z roku 2003. Zelený lichoběžník zakrývá zničené prázdné a opuštěné místo WTC na snímku z NYT. Pokud by naše reakce vnímala útvar jako značku nového městského parku na místě původního semeniště světového obchodu, získá toto dílo rozměr politicko-sociální kritiky. Je to však v kontextu tvorby Kellyho zkreslená interpretace a jako většina pořadatelů výstav k desátému jubileu zvolila MoMA (i MET) tradiční formu. Jako by bylo pořád brzo na to, zabývat se událostí z jiné perspektivy, cokoliv mimo pietní odkazy je stále považováno za surové. Možná není správné, aby umění zobrazovalo utrpení druhého, nicméně během 11. září byla smrt několika tisíc lidí součástí spektakulární podívané. V čem by se tato díla lišila od Picassovy *Guernici* nebo *Prámu Medúzy* Théodora Géricaulta?<sup>97</sup> Pokud

---

<sup>97</sup> BISCHOFF 2011.

výstava chtěla prozkoumat rezonance útoku v umělecké tvorbě současných autorů, jak se píše v textu k výstavě, proč tedy cenzurovala explicitní materiál?<sup>98</sup> Můžeme doufat, že záměr objasňuje katalog k výstavě s textem kurátora a jiných autorů. Obávám se však, že cíl, jež si Peter Elley předsevzal, nepřinesl nic z toho, jaký dopad měla událost na umění, ale vzbudil otázky nad rolí současného umění ve společnosti. A vzhledem k první části této diplomové práce, poněkud také opětovné zklamání z MoMA, která se ani pro tentokrát není schopna vzdát politických konexí a hrát roli otevřeného pozorovatele. Tak vnímám, alespoň já, možné pozadí této výstavy.

### 3. 2. 9/11 nine eleven

Výše hrubě zmíněný mediální obraz události 9/11 mnohým evokoval scénář válečného thrilleru s apokalyptickou vizí. V mnoha videích na youtube kanálu hodnotí záchranění z *Twin Towers* a očití svědci situaci výrazem „jako z filmu“. Dokonce i některé titulky novinových zpráv, například „*America under Attack*“ nebo slavné prohlášení: „*The Day that Changed America*“, téměř citují názvy sci-fi filmů. Peter Hessler, americký novinář a spisovatel, popisuje, jak v Číně nacházel videa z 9/11 ve stejných regálech, kde se nacházely filmy z Hollywoodu, dokonce obal odpovídal vizuálu válečných filmů: „*I found a DVD entitled „The Century’s Greatest Catastrophe”; the box featured photographs of Osama bin Laden, George W Bush, and the burning Twin Towers. On the back, a small icon noted that it had been rated R, for violence and language.*“<sup>99</sup>

New York je město *Supermana, Spidermana, Batmana* a dalších hrdinů či monster (*King Konga* a *Godzilly*), kteří se často skrývali a bojovali v blízkosti věží WTC, ty se objevují například i ve znělce oblíbeného seriálu *Přátelé* s počátkem v devadesátých letech. Jedenáctým zářím tak americký filmový průmysl přišel o jednu z hlavních kulis, což zkomplikovalo nejednu produkci. V roztočených filmech, seriálech, hudebních videoklipech, i v těch, které už směřovaly do kin, byly odstraněny záběry, kde se vyskytovaly mrakodrapy WTC v ohrožení nebo bylo na

---

<sup>98</sup> <http://momaps1.org/exhibitions/view/338>, vyhledáno 1. 8. 2015

<sup>99</sup> SCHECHNER 2015, 19.

jejich kontu vtípkováno či „vážně“ zmíněn letecký útok. Jindy byly naopak do filmů vloženy starší pohledy na mrakodrapy, jako by WTC v původní podobě v New Yorku stále existovalo. A samozřejmě mnoho filmů vzniklo na téma 9/11, ať už jako pietní vzpomínka, alternativní či konspirační teorie nebo hrané celovečerní filmy. Historický materiál však ukazuje, že ohrožením mrakodrapů WTC byla společnost, potažmo tvůrci, fascinováni od jejich postavení. V sedmdesátých letech se *Dvojčata* objevují například na plakátu k filmu *King Kong* (stojí rozkročen na střechách mrakodrapů, kde ho nakonec dostihne smrt, 1976) [48], zničené stavby WTC, těsně před útokem či po nárazu letadla, pak na titulní stránce humoristického a satirického časopisu *Cracked* (č. 125, rok 1975), *Natinal Lampoon* (1975), na obálce komiksové knížky *The First Kingdom* Jacka Katze (1975), časopisu seriálu *Sezamová Ulice* (1976) nebo přebalu alba *Saga* (1979). Asi nejděsivější se vzhledem k události jeví reklamní kampaň pakistánské aerolinky *PIA* z roku 1979 na let do NY, na fasádách mrakodrapů se odráží stín jejího letadla [49]. Během následujícího desetiletí se WTC objevilo na plakátech mnoha filmů (*Supergirl*, 1984; *Chuck Norris – Invasion U.S.A.*, 1985; *The Secret of my Success*, 1987; *The Squeeze*, 1987; *The Believers*, 1987 atd.), v knize komiksového vydavatelství *Marvel Comics* [50], v časopisech Latinské Ameriky i v Evropě. V devadesátých letech se pak mrakodrapy staly náplní mnoha video her, a jak už bylo zmíněno, součástí úvodní znělky slavného seriálu *Friends*.

### 3. 3. 9/11 jako umělecké dílo?

V letošním roce publikoval profesor performativního umění na *Tisch School of the Arts* New York University Richard Schechner knihu s názvem *Performed Imaginaries*.<sup>100</sup> Ve čtvrté kapitole „9/11 as Avantgarde Art?“ se zabývá výkladem teroristického útoku jedenáctého září 2001 z perspektivy historie umění. Jeho práce je reflexí několika výroků i studií, které se o událostech vyjadřovaly jako o velkolepém uměleckém díle. Tato vyjádření autory automaticky stavěla do pozice kontroverzních osobností a zapsala na společenský black list. Považována za anti-amerikanismus, se reakcí autorovi mohlo stát chování ne nepodobné lynčování.

---

<sup>100</sup> Viz SCHECHNER 2015.



V kontextu toho uvádí Schechner několik uměleckých manifestů z historie, ve kterých autoři různou mírou vážnosti popustili svého militaristického ducha. Konkrétně zmiňuje manifest futurismu Filippa Marinettiho (1909), dadaismu Tristana Tzary (1918), manifest *Za nezávislé revoluční umění* Lva Davidoviče Trockého a Andrého Bretona (1938), prohlášení *Refus Global* skupiny mladých umělců z Québecu (1948), manifest *Situacionistické internacionály* (1960) a sdružení *Art Guerilla* (2006). Pro možnou polemiku se Schechner též obrací na *Kritiku soudnosti* (pojetí vznešenosti a krásna) Immanuela Kanta (1790), *Divadlo krutosti* Antonina Artauda (1933) a v neposlední řadě cituje živé umění „*lifelike art*“ Allana Kaprowa. Východisek k možné diskuzi tedy uvádí několik.

Mezi prvními, kteří klasifikovali 9/11 v kontextu umění, byl hudební skladatel Karlheinz Stockhausen. Pouhých pět dní po útoku pronesl:

*„The greatest work of art imaginable for the whole cosmos. Minds achieving something in an act that we couldn't even dream of in music, people rehearsing like mad for 10 years, preparing fanatically for a concert, and then dying, just imagine what happened there. You have people who are that focused on a performance and then 5.000 [sic] people are dispatched to the afterlife, in a single moment. I couldn't do that by comparison, we composers are nothing. Artists, too, sometimes try to go beyond the limits of what is feasible and conceivable, so that we wake up, so that we open ourselves to another world. [...] It's a crime because those involved didn't consent. They didn't come to the „concert“. That's obvious. And no one announced that they risked losing their lives. What happened in spiritual terms, the leap out of security, out of what is usually taken for granted, out of life, that sometimes happen to a small extent in art, too, otherwise art is nothing.”<sup>101</sup>*

Později, při prvním výročí atentátu na WTC šokoval veřejnost britský umělec Damien Hirst, když v rozhoru pro BBC řekl: *„The thing about 9/11 is that it's kind of an antowork in its own right. I was picked, but it was devised in this way for this kind of impact. It was devised visually”<sup>102</sup>*. Hirstovo i Stockhausenovo vyjádření vyvolalo ve společnosti přirozeně značnou nevoli, Hirst se vzápětí

---

<sup>101</sup> SCHECHNER 2015, 23.

<sup>102</sup> ALLISON 2002.

veřejně omluvil, Stockhausen byl označen za kontroverzní osobnost. Schechner upozorňuje, že tvrzení vzbudily pobouření svým uměleckým příměrem, protože výtky kritizující události bez umělecké konotace nezaznamenaly větší reakci. Právě takovou ukázkou může být prohlášení laureáta Nobelovy ceny za literaturu z roku 1997 Daria Fo rozeslané emailem: *„The great speculators wallow in an economy that every year kills tens of millions of people with poverty – so what is 20,000 [sic] dead in New York? Regardless of who carried out of massacre, this violence is the legitimate daughter of the culture of violence, hunger and inhumane exploitation.”*<sup>103</sup> Schechner se ptá, proč tomu tak je? Dario Fo totiž vynechává sféru umění, jeho poznámka souzní s často vyslovovanými názory levicově smýšlejících intelektuálů dlouhodobě kritizující Ameriku z vměšování se do politiky jiných států. Například Žižek ve své knize *Násilí* cituje slova Chomského:

*„Podle Chomského je pokrytectví tolerovat abstraktní anonymní zabíjení civilistů a zároveň odsuzovat konkrétní případy porušování lidských práv. Proč by měl být Kissinger, který vydal příkaz ke kobercovému bombardování Kambodže, jež přineslo smrt desítkám tisíc lidí, menším zločincem než ti, kteří jsou zodpovědní za pád obou věží Světového obchodního centra? Není to snad proto, že jsme oběti „mravní iluze“? Hrůzu 11. září přenášela v přímém přenosu média, ale televize Al-Džazíra byla zkritizována za to, že odvysílala záběry následků amerického bombardování města Fallujah, a obviněna z napomáhání teroristům.”*<sup>104</sup>

Schechner zmiňuje, že veřejnost byla výrokem Stockhausena rozhořčena proto, že umění postavil na úroveň politiky, píše *„Stockhausen saw 9/11 as „lifelike art“, art as action, not representation.”*<sup>105</sup> Použitím termínu *„lifelike art“* se Schechner odvolává na pojetí umění člena mezinárodního uměleckého hnutí *Fluxus*, Allana Kaprowa. Cituje z jeho eseje *The Real Experiment* z roku 1983: *„Artlike art holds that art is separate from life and everything else, while lifelike art holds that art is connected to life and everything else.”*<sup>106</sup> Diferenciaci pojmů *„artlike“* and *„lifelike art“* Allana Kaprowa vysvětluje výše zmíněná citace; termíny

---

<sup>103</sup> SCHECHNER 2015, 24.

<sup>104</sup> ŽIŽEK 2013, 45-46.

<sup>105</sup> SCHECHNER 2015, 24.

<sup>106</sup> KAPROW 1993, 201.

jsou podle něj dvěma odlišnými směry avantgardního umění. Výraz „artlike“, *umění pro umění*, navazuje na předešlá umělecká gesta, přetrvává v konfliktu západního umění, který Kaprow vidí v separaci uměleckého světa od reálného. V pojetí *živého umění* – „*lifelike art*“ – umělec není specialistou na umění, ale je vším.<sup>107</sup> S ohledem na absolutní sepětí se životem by tedy teoreticky vzato i útok 9/11 mohl být nahlížen jako součást živého umění, zároveň jako vývoj a degenerace umělecké performance ve snaze překročit její dosavadní limity. Rozdíl, jak upozorňuje Schechner, mezi živým uměním Kaprowa podporující konstruktivní a mediativní složky je však desktruktivní a odvrácená strana atentátu 9/11.<sup>108</sup>

Ve svém starším slavném textu *How to Make a Happening* Allan Kaprow podává jedenáct instrukcí k úspěšnému scénáři Happeningu. Jeho premisa zní: „*Forget all the standard art forms.*“<sup>109</sup> Z té pak vyvozuje všechny další body návodu, které ve zkratce můžeme zformulovat jako – inspirace reálným životem, zkušenostmi, lidmi a místy, které potkáváme, spíše než našimi myšlenkami. Ty jsou stále ovlivněné kulturním zázemím, pro nás je však důležité smazat hranice mezi fiktivním a skutečným, proto je důležitou součástí happeningu přirozený běh času: „*Since you're in the world now and not in art, play the game by real rules.*“<sup>110</sup> Pokud Richard Schechner vidí hlavní rozpor mezi pojetím 9/11 jako *Živé umění* destruktivní složku, v návodu k happeningu bychom našli jiné, čitelnější rozdíly. Například v bodu osm píše Kaprow: „*Work with the power around you, not against it. It makes things much easier, and you're interested in getting things done. When you need official approval, go out for it. You can use police help, the mayor, the college dean [...]*“<sup>111</sup>, nebo pod číslem jedenáct: „*Give up the whole idea of putting on a show for audiences. A happening is not a show. Leave the shows to the theatre people and discotheques. A happening is a game with a high, a ritual that no church would want because there's no religion for sale.*“<sup>112</sup> V obou případech se atentát držel pravého opaku. Pokud jiné body textu Allana Kaprowa při interpretaci

---

<sup>107</sup> Zde ve skutečnosti dochází k rozporu, protože „*lifelike art*“ bylo logickým vyústěním principů současné malby – abstraktního expresionismu, asambláží a environmentů, což dokládá i Kaprowo první užití výrazu *happening* v kontextu díla malíře Jacksona Pollocka v roce 1958. Ani Allan Kaprow se tedy neosvobozuje od svých předchůdců, jak vyčítá „*artlike*“ – *umění pro umění*.

<sup>108</sup> SCHECHNER 2015, 24.

<sup>109</sup> KAPROW 1966.

<sup>110</sup> Tamtéž.

<sup>111</sup> Tamtéž.

<sup>112</sup> Tamtéž.

atentátu s velkou dávkou fantazie vyznívají ambivalentně, vzhledem k happeningům, které Kaprow provedl, je zřejmé, že jeho aktivity (stejně jako *Fluxu*) setrvaly v oblasti umění, jen tak si mohl hrát na riskantní a převratné. Exemplárním příkladem je happening s názvem *Calling* [51-54], který Allan Kaprow provedl v roce 1965 a jehož popis je přiložen k textu *How to Make a Happening*.<sup>113</sup>

Pokud je vůbec možné prolomit hranice uměleckého světa, jeho fantazie a skutečnosti, mohl se této fázi přiblížit svojí performancí s názvem *Shoot (Výstřel)* [55] v roce 1971 americký umělec Chris Burden; tímto dílem se na chvíli vrátíme zpátky do období války ve Vietnamu, je to však proto, že vzhledem k prostředkům i následkům této performance je pravděpodobně stále tím nejradikálnějším, co v historii performativního umění vzniklo.

Americký kritik umění Donald Kuspitt o Burdenovi napsal: „*Myslím, že se vždy zabýval problémem, co to znamená být tím, na kom se moc vykonává – co to znamená trpět moc ‚jiného‘, ať už v jakékoliv formě.*“<sup>114</sup> Dílo *Shoot* je přesně tím případem, Burden v něm reagoval na postřelení studentů protestujících proti americké invazi do Kambodže v Los Angeles.<sup>115</sup> Násilí tehdy nabylo zcela jiné dimenze, nebylo už jen přenášeno z Vietnamu televizními přijímači, ale vykonáváno policejními složkami na vysokoškolských kampusech. Burden proto zvolil k akci činnost, kterou bychom za běžných okolností nepodstoupili. Zároveň pro střelbu zvolil zcela atypické místo – prostředí galerie (*F Space*, Santa Ana v Kalifornii) – pro střelbu podobně „nevhodné“ jako areál univerzity.

Performance si můžeme prohlédnout na videu natočeného na 8mm film, ten Burden považoval za nový materiál konceptuálního umění. Záznam má pro autora typické nezajímavé provedení – začíná záběrem na jeho kamennou tvář odříkávající scénář proběhlé akce (úvod vzniká ex post), následuje titulka

---

<sup>113</sup> Z fotografie i popisu působí happening jako odezva na násilí společnosti (možná válku ve Vietnamu): objevují se oběti naložené do aut, svázané a zabalené do různých materiálů, předávané únosci na různých místech atd. Zejména nepříjemný je závěr akce, který se odehrává v lese, při němž se osvobozují aktéři zavěšení na stromech hlavami dolů.

<sup>114</sup> SLAVICKÁ/WILLIAMS/BENISH 1995, 77.

<sup>115</sup> Už v květnu roku 1970 bylo při masových protestech veřejnosti vůči invazi americké armády do Kambodže postřeleno s následky smrti několik studentů. Tyto události vyprovokovaly studentské bouře po celé zemi. Během jara se mobilizovalo na čtyři miliony studentů z téměř poloviny amerických univerzit. Studenti se odmítali vrátit do školy, ale výuku rušily také sami instituce, bály se dalšího násilí – více než pět set vysokoškolských kampusů napříč USA tak zavřelo své fakulty na celý zbytek letního semestru 1970. ISRAEL 2013, 147-148.

s Burdenovým dotazem „*Are you ready?*“ předznamenávající blízký výstřel. Samotný akt střelby už sledujeme spolu s nepočetným obecenstvem. Burden je postřelen v konkrétní čas 7:45, evokuje tím vojenské příkazy k útoku. Video končí ozvěnou dopadající prázdné nábojnice na zem. Burden později v rozhovorech přiznává, že původním záměrem byl pouhý šrám náboje na paži, nicméně důležité bylo, že střelec neminul.<sup>116</sup> Touto performancí získal Chris Burden jistou kontroverzní proslulost, kterou utvrzoval dalšími akcemi např. *Trans-fixed (Přibitý, 1974)* [56], reklamními vstupy do televize *TV Hijack* nebo akcí *Bílé světlo/bílý žár (1975)*. Burden svojí tvorbou přispěl ve vyhledávání extrémních situací, do kterých stavěl sám sebe, aby prozkoumal své fyzické i psychické limity: „*Limits is a relative term. Like beauty, it is often in the eye of the beholder.*“<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> MCCLINTOCK 2011, 42-49.

<sup>117</sup> <http://www.gagosian.com/artists/chris-burden-2>, vyhledáno 1. 8. 2015

#### 4. Obraz naší doby: politika strachu a intolerance k druhému

Je zřejmé, že násilí, sexuální zneužívání a mučení ve válečných konfliktech v různé míře vědomě akceptujeme. Zjednodušeně ve smyslu nutného zla; pro západní společnost není už dlouho nic mimořádného dennodenně sledovat násilí z pohodlí domova – takovéto výjevy se pro nás staly doslova všední záležitostí a naučili jsme se je absorbovat v krátkém čase. Tuto, ne příliš pozitivní obratnost (na druhou stranu možná jeden z prostředků, jak se dá „normálně žít“) označuje Sontagová jako *moderní zkušenost*: „*Být divákem neštěstí, která se odehrávají v jiné zemi, je naprosto typickou moderní zkušeností, jejíž nabídka se stále rozšiřuje díky profesionálním, specializovaným turistům, jimž říkáme novináři a kteří působí už déle než století.*“<sup>118</sup> Cítíme, jak velmi přesně označuje mrazivou skutečnost, jež aktuálně dokazuje apatičnost či spíše xenofobní nálady v otázce imigrantů z Blízkého východu, i to je jeden z následků nové empirie. Zprávu o katastrofě v brzké době v médiích vystřídá další, o nic méně agresivní oznámení nebo naopak čistě bulvární záležitost. Četla jsem rozhovor s americkým válečným veteránem, zcela automaticky potvrdil, že znásilňování vietnamských žen bylo běžnou praxí. Hovořil až o počtu patnácti sexuálně zneužitých žen jediným mužem. Z tohoto pohledu není islámská milice Boko Haram unášející nigerejské dívky o nic menší stvůrou než američtí vojáci. Rozdíl je v naší percepci zločinu závislé na našem vztahu, informovanosti a postoji ke konkrétní válce. Zatímco islámské fundamentalisty hromadně odsuzujeme od počátku konfliktu, většinu válek vedené západem v jistém ohledu dlouze tolerujeme podobně jako válečné tyranie páchané na místních civilistech. Už zde byla zmiňována citace, ve které Chomsky považuje toto chování za pokrytecké.<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> SONTAGOVÁ 2011, 21.

<sup>119</sup> „Podle Chomského je pokrytectví tolerovat abstraktní anonymní zabíjení civilistů a zároveň odsuzovat konkrétní případy porušování lidských práv. Proč by měl být Kissinger, který vydal příkaz ke kobercovému bombardování Kambodže, jež přineslo smrt desítkám tisíc lidí, menším zločincem než ti, kteří jsou zodpovědní za pád obou věží Světového obchodního centra? Není to snad proto, že jsme oběti „mravní iluze“? Hružku 11. září přenášela v přímém přenosu média, ale televize Al-Džazíra byla zkritizována za to, že odvysílala záběry následků amerického bombardování města Fallujah, a obviněna z napomáhání teroristům.“ ŽIŽEK 2013, 45-46.

Je zajímavé sledovat odlišnost kontextů, v jakém se o Al-Džazíře vyjadřuje Chomsky, potažmo i Žižek, kontra Sontagová: „Obrazy mrtvých civilistů a zdemolovaných domů mohou posloužit ke stupňování nenávisti vůči nepříteli. Právě to například učinila arabská satelitní televize Al-Džazíra, sídlící v Kataru, když neustále opakovala záběry zkázy utečeneckého tábora v Dženínu v dubnu 2002. I když tyto výjevy pobuřovaly mnohé diváky této televizní stanice po celém světě, sdělovaly jim o

Slavoj Žižek ve své knize *Násilí* píše o *Politice strachu*, základním prvku dnešní politiky (tu Žižeka nazývá *postpolitická biopolitika*) regulující masu lidí skrze administrativu, jejíž prodloužená ruka – aparát zcela postrádá dimenzi politična a z této omezenosti plyne strategie uchýlování se k politice strachu „jako ke svému nejzazšímu mobilizačnímu principu: strachu z imigrantů, strachu ze zločinů, strachu z bezbožné sexuální zvrácenosti, strachu ze samotného nadměrného státu s jeho břemenem vysokého zdanění, strachu z ekologické katastrofy, strachu z obtěžování. Politická korektnost je exeplární liberální formou politiky strachu.“<sup>120</sup> Důsledkem toho je podle Žižeka například vstup protiimigrační politiky do hlavního politického proudu v roce 2006: „V novém duchu hrdosti na vlastní kulturní a historickou identitu začaly hlavní politické strany od Francie po Německo a od Rakouska po Nizozemsko považovat za přijatelné tvrzení, že imigranti jsou hosté, kteří se musí přizpůsobit kulturním hodnotám, jež definují hostitelskou společnost – „Je to naše země, milujte ji, nebo odejděte. Současná liberální tolerance vůči druhým, respekt a otevřenost k jinakosti jsou vyvažovány nutkavým strachem z obtěžování (harrasment.) Druhý mi nevádí, pokud mě jeho přítomnost neobtěžuje, pokud tento Druhý není ve skutečnosti ode mě odlišný...“<sup>121</sup> Poslední věta ocitovaného textu Žižeka se tolik neliší výroky českého prezidenta Miloše Zemana v době psaní této práce, kdy v České republice probíhá silná mediální kampaň rasové a náboženské nesnášenlivosti vůči imigrantům z Blízkého východu. Je nutno dodat, že dávka je to silná. Poslední text českého novináře, který propaguje „právo nebýt obtěžován“<sup>122</sup>, jak označil Žižek tuto novou potřebu uzákoněné intolerance, jenž jsem četla (symptomaticky byl nazván: *Nejsme xenofobní národ. Jsme jen přičetní*), poukazoval na skutečnost, jak se jiná etnická menšina – Vietnamci – dokázala v Čechách během třiceti let asimilovat. A důvod? Protože *Vietnamci šlapou jako hodinky*. Popisovat dále obsah článku nemá smysl,

---

*izraelské armádě pouze to, čím už byli naočkováni, a čemu už tudíž věřili předem. Naproti tomu obrazy předkládající důkazy, jež jsou v rozporu s jistou zbožně opatrovanou vírou, jsou pravidelně odmítány jako výjevy zinscenované pro kameru či fotoaparát. Na obrazové svědectví o zvěrstvech spáchaných vlastními lidmi se běžně reaguje tvrzením, že jde o výmysl, že k podobným zvěrstvům nikdy nedošlo a že vidíme jen těla, která druhá strana přivezla z márnice a rozházela je po ulici. Popřípadě, že k nim skutečně došlo, ale na vlastních tělech je spáchala vlastní strana.“*

SONTAGOVÁ 2011, 15.

<sup>120</sup> ŽIŽEK 2013, 42.

<sup>121</sup> Tamtéž, 43.

<sup>122</sup> Tamtéž.

ale zmiňuji to proto, že *právo nebyt obtěžován* je čím dál palčivější a souvisí s „*etickou iluzí*“ a „*abstraktním vztahem k masovému utrpení*“, jak charakterizuje současný stav společnosti Žižek.<sup>123</sup> A tak zatímco se na Václavském náměstí rozhoupaly makety šibenic a ozývaly explicitní výhružky typu „*budete viset*“ směřované odpůrci přijímání imigrantů konkrétním lidem, které jsou podle Policie ČR v pořádku, ironický transparent s heslem „*chabé české penisy tyčí pevnou hranici*“ podlehl zásahu cenzury a s tvůrčími autory bylo zahájeno přestupkové řízení.

Podle Žižeka má *postpolitická biopolitika* v sobě rozpor regulovaný administrativním aparátem: liberální tolerance ke zranitelnému *Druhému* se protíná s právem redukce lidí na jejich „*holý život*“, zbavení je veškerých práv – Žižek uvádí příklad vězně v Guantánamu či oběti holocaustu.<sup>124</sup> Tím, že se nejvyšším cílem našeho života stává *naš život*, popíráme jakýkoliv „*vyšší princip*“.<sup>125</sup> Žižek se proto obrací k dílu *Konec víry* Sama Harrise, ve kterém Harris obhazuje praktiky mučení při mimořádných okolnostech a přichází s možností, jak se podílet na násilí, ale mít při tom čisté ruce.<sup>126</sup> (Zde Žižeka konstatuje jeden zřejmý fakt: „*nehájí každý obhájce mučení jeho použití pouze jako výjimečné opatření?*“) <sup>127</sup> Protože pro nás není příjemné rozhodovat o smrti či mučení (a konat) přímo – „*Je mnohem těžší mučit nějakého konkrétního jednotlivce, než na dálku schválit shovení bomby, která způsobí bolestnou smrt tisíců.*“<sup>128</sup> – přichází Harris s tzv. „*pilulkou pravdy*“ (v originálním znění „*torture pill*“):

„[...] droga, která by představovala nástroj mučení a zároveň nástroj jeho naprostého skrytí. Její účinek by spočíval v navození krátkodobé paralýzy a takového utrpení, které by žádná lidská bytost nikdy nechtěla dobrovolně zažít znovu. Představte si, jak bychom se my, mučitelé, cítili, kdyby si poté, co bychom tuto pilulku dali zajatým teroristům, každý z nich na hodinu lehl a vzápětí by okamžitě vypověděl

---

<sup>123</sup> ŽIŽEK 2013, 44.

<sup>124</sup> Tamtéž, 43.

<sup>125</sup> Tamtéž, 44.

<sup>126</sup> Kniha Sama Harrise v originálním znění *The End of Faith* dostupná z: <http://www.popeye-x.com/downloads/other/Sam.Harris.-The.End.of.Faith.pdf>, vyhledáno 27. 7. 2015. Následně používaný český překlad je použit z knihy viz ŽIŽEK 2013.

<sup>127</sup> ŽIŽEK 2013, 44.

<sup>128</sup> Tamtéž.



*všechno, co ví o fungování své organizace. Neměli bychom nutkání nazvat ji nakonec „pilulkou pravdy“?*<sup>129</sup>

Aniž bychom se na násilí podíleli explicitně, získáme požadovaný výsledek. Tenhle vynález – techniky (drogy) s podobným účinkem užíval k potlačení disidentských hlasů například Sovětský svaz – je důsledkem zmiňované „*etické iluze*“, archetypální emoce soucitu, která nám zabraňuje podílet se na násilí přímo. Jenže, to se přeci tolik neliší od falešného soucitu k zranitelnému Druhému? Neobtěžujte mě, zapijte pilulku a vše vyklopte. Utrpení nebude rozpoznatelné z fyzické schránky člověka, tím se uklidní záchvěv našeho svědomí. Vězeň by si zdříml a my bychom měli dobrý pocit. Přece malé zlo zabránilo většímu. Byli bychom tedy v důsledku dokonce hrdinové, kteří zdánlivě dosáhli svého bez donucovacích prostředků s trvalými následky. Na očích by zůstal jen výsledek, informace.

Žižek upozorňuje, že Harris konceptem „*pilulky pravdy*“ útočí na posvátnost, zrušení *dimenze Bližního*, který doposud nebyl jen otázkou fyzicky blízkého, ale Bližním „ [...] se všemi *freudovsko-židovsko-křesťanskými konotacemi tohoto pojmu – blízkostí věcí, jež je bez ohledu na to, jak je vzdálená fyzicky, ze své podstaty vždy „příliš blízko“*. Harris se svou imaginární „*pilulkou pravdy*“ necílí na nic menšího než na zrušení *dimenze Bližního*. Mučený Subjekt už není můj Bližní, ale objekt, jehož bolest je neutralizována, zderukována na pouhou vlastnost, s níž musí být zacházeno v rámci *racionálního utilitárního kalkulu (určité utrpení lze tolerovat, pokud zabraňuje ještě větší bolesti.)*<sup>130</sup> Název *Konec víry* neznamena jen narušení této rovnováhy, ale ztrátu víry v existenci člověka s jeho lidskostí a duchaplností. „*Jak si můžeme být skutečně jisti, že to, co vidím před sebou, je jiný subjekt, a ne jen povrchní biologický stroj, zbavený hloubky?*“<sup>131</sup>

Snadno pak můžeme podlehnout pokušení uplatňovat takové nazírání i na válečné zločiny jako je sexuální zneužívání a mučení. Poskytujeme tím imunitu před trestní zodpovědností. Pobouřená část společnosti je politiky uchválena nemnohými diskutabilními rozsudky. Dobrým příkladem takového chvilkového

---

<sup>129</sup> ŽIŽEK 2013, 46.

<sup>130</sup> Tamtéž.

<sup>131</sup> Tamtéž.

uspojení je vedle odsouzeného Williama Calleye Lynndie England, žena, symbol všeho negativního v souvislosti s válkou v Iráku.<sup>132</sup>

#### 4. 1. Lynndie England

Lynndie England (narozena v roce 1982) je ukázkou pomstichtivého chování amerických vojáků vybíjející si frustraci z teroristického útoku v září 2001 na válečných zajatcích. O takovém jednání podávaly zprávy fotografie vojáků Severní aliance z bojišť v Afganistánu, z věznice pro dopadené teroristy či osoby podezřelé z terorismu v Guantánamu nebo záběry usvědčující Lynndie a několik dalších amerických vojáků z nelidského zacházení ve věznici Abu Ghrabj v Iráku. Za účelem zesměšňování a pomsty byly s vědomím možného následku úmrtí používány nejrůznější perverzní praktiky mučení. Snímek mladé Lynndie na chodbě věznice Abu Ghrabj s na vodítku připnutým ležícím nahým vězněm jen málokoho nechala chladným [57]. Ať už je akt mučení svojí podstatou pro nás čin nepochopitelný, stejně jako můžeme nesouhlasit s jeho právní záštitou Ženevskými konvencemi (v souladu s potřebami v Guantánamu pak Bush chytře deklaroval, že na tuto věznici se Ženevské dohody nevztahují), v tomto případě se setkáváme s dalšími fascinujícími a těžce akceptovatelnými fenomény. Fotografie v nás vzbuzují soucitné reakce s ohledem na utrpení a bolest, pohoršuje nás zneužívání kulturní a náboženské citlivosti (potřeba snižovat osobnost veřejnou masturbací, homosexuálním chováním, symbolem psa atd.). To, že nás přímo vystavují extázi z ponižování druhých, nás nutí přemýšlet, jaké prožívání takové jednání přináší. Kdo je tou osobou, které to činí potěšení, dosahuje vnitřního uspokojení, oživuje fašistické sklony? Je možné, aby jí skutečně byla žena? O níž automaticky sníme jako o nevinné čisté bytosti. Zdá se, že je naivní si myslet: Tohle přece nemůže být pravda! S ohledem na Lynndie England je třeba se tedy znovu vypořádat s dílem spisovatelky Virginie Woolfové – *Tři Guineje*.

Výkladem *Tři Guinejí* se ve své knize *S bolestí druhých před očima* zabývá spisovatelka, teoretička fotografie, aktivistka za lidská práva atd. – Susan Sontagová, která je pro mě jednou z inspirativních autorek. Ovlivnilo mě zejména

---

<sup>132</sup> Zetter 2008.

její zmíněné dílo, jak dokládají mnohé citace. Nabízí se tedy přistoupit k úvaze Woolfové prostřednictvím její interpretace Susan Sontagovou.

#### 4.2. Jak si stojí Virginie Woolfová u Susan Sontagové a Lynndie England

V roce 1938 publikovala Virginie Woolfová esej *Tři Guineje*, v pomyslném dialogu s blíže nepředstaveným advokátem se v ní zamýšlí nad podstatou války a vyrovnává se s otázkou, jak si v dané situaci stojí muž a žena. Rozbor *Tři Guinejí* je první kapitolou knihy *S bolestí druhých před očima* Susan Sontagové. Sontagová analyzuje polemiku Woolfové s právníkem, jehož dotaz „*Jak máme podle vás zabránit válce?*“ je v konečném důsledku základem spisu obou autorek.<sup>133</sup> Interpretací vybraných obrazů válečných hrůz nás totiž Sontagová na každé druhé stránce nepřímou vede k dotazování se na totéž.

Sontagová s ohledem na vytyčený cíl své vlastní úvahy (rozpracované v knize) zaměřuje pozornost na Woolfové užívání šokujícího fotografického materiálu jako zbraně protiválečné polemiky. Ty jsou spolu s archetypálním významem obou pohlaví prostředky rétoriky Woolfové, těmi se snaží definovat postoje muže k fenoménu války.<sup>134</sup> Ovšem advokát má šanci se hájit jen za předpokladu, že Woolfová alespoň na chvíli sleví ze svého přesvědčení, podle něhož se právník proviňuje už svým pohlavím. Muž, jak shledává Sontagová, je pro Woolfovou vrozeným strůjcem všeho zla, iniciátorem vražedné mašinérie.<sup>135</sup> Svět války je pro ni světem patriarchy, orgánem muže k ukojení vnitřních potřeb – místo, do kterého projektuje své zvrácenosti – pro ženský rod emocionálně vzdálené, ideově neuchopitelné a od základu nepřirozené.<sup>136</sup> Woolfová konstatuje,

---

<sup>133</sup> SONTAGOVÁ 2011, 9.

<sup>134</sup> Tamtéž, 9. 11.

<sup>135</sup> Tamtéž, 11.

<sup>136</sup> Výpověď o mužské potřebě válčit a potěšení zabíjet (jak si mohla představovat i Woolfová) sděluje s nadsázkou Francis Ford Coppola snímkem *Apokalypsa Now* z roku 1979. Film prostřednictvím kapitána Willarda vypráví o traumatech vietnamské války, i když stejně tak dobře může být svědectvím o válečném konfliktu kdekoli na světě. Je jedním z nejironičtější ztvárněných protiválečných filmů a alegorií na úpadek morálních hodnot společnosti, která válečnou mašinérii toleruje a přizívuje zároveň. Příběh je velmi jednoduchý. Willard s pověstí vynikající vojáka (zabijáka) je vyslán na speciální misi s cílem zlikvidovat amerického plukovníka, dezertéra, který v deštném pralese založil nebezpečnou sektu. Plukovník si totiž postavení duchovního vůdce utváří formou diktatury, lehkomyšlně vraždí kdekoho, podobně jako válečné skupiny, s nimiž se na cestě za plukovníkem setkává Willardův tým. Tři hodiny sledujeme hromadné zabíjení bez jakéhokoliv řádu, velmi rychle ztrácíme přehled nad situací. Scéna se

že „[...] v jejich případě zřejmě skutečný dialog nebude možný.“<sup>137</sup> „Málokdy lidská bytost padla za oběť ženské pušce; převážnou většinu ptáků a zvíře jste zabili vy, ne my.“<sup>138</sup>

Afektovaný nádech projevu Woolfové vychází z feministického postoje, je třeba si připomenout, že ve *Třech Guinejí* Woolfová formuluje hlavní myšlenky své feministické kritiky. Muž je fakticky překážkou v možnosti nalézt společnou řeč. Sontagová tuto skutečnost zmíní jen zběžně a mimoděk, nijak ji dále nerozvádí; snad, aby se vyvarovala pejorativnímu vyznění feminismu autorky, spíše však proto, jak Sontagová upozorňuje, výrazem „my“ spojuje nakonec sama Woolfová o několik stránek později obě pohlaví.<sup>139</sup> Není zcela jasné, kdo píše následující upozornění – „Žádné „my“ by se nemělo považovat za samozřejmost, uvažujeme-li o pohledu na utrpení druhých.“ – vzhledem k následující úvaze Sontagové nad otázkou „Kdo jsme „my“, můžeme předpokládat, že autorkou je právě ona.<sup>140</sup> Vyzdvihuje jeden důležitý aspekt – uvědomění si politiky – naprostá nutnost pro hodnocení válečného konfliktu, případně i válečného zločinu. Příležitost, jak se vyvarovat obecného nahlížení na význam války, z čehož viní Woolfovou.<sup>141</sup>

Sontagová vytýká Woolfové výraz „my“, jeho použitím Woolfová odhaluje skutečnost, že o utrpení druhých hovoří automaticky v množném čísle, zprvu za všechny ženy. Cituje Woolfovou:

*„Vy, pane, jim říkáte „hrůza a hnus“. I my jim říkáme hrůza a hnus. (...) Říkáte, že válka je odporná věc, barbarství; válku je nutné zarazit. My se k vašim slovům připojujeme. Válka je odporná věc, barbarství; válku je nutné zarazit.“*<sup>142</sup>

---

vyjevuje jako jedno velké šílenství (apokalypsa) s převrácenými hodnotami a postoji naruby. Ztrácíme ponětí o tom, kdo je vrah a oběť, proti komu kdo válčí. Pro aktéry se zdá být důležitější zabít, než přežít. O morálním postoji nemůže být řeč ani u jednoho z aktérů, s nimiž se ve filmu setkáváme. Dokonce celá mise je jen záminka revanšovat se za odvahu plukovníka vystoupit z kruhu válečné tyranie americké armády a řídit se vlastními pravidly. Ambivalentní vyznění příběhu podtrhuje černý humor; jen v *Apokalypse now* je možné uprostřed válečného konfliktu začít surfovat a pronášet slova: „Miluju vůni napalmu, takhle po ránu.“

<sup>137</sup> WOLFOVÁ 2000, 60.

<sup>138</sup> Tamtéž, 40.

<sup>139</sup> SONTAGOVÁ 2011, 12.

<sup>140</sup> Tamtéž, 12.

<sup>141</sup> Tamtéž, 14.

<sup>142</sup> Tamtéž, 12.

Lynndie England nás varuje, existuje i žena, a nelze si myslet, že je jediná, považující více než snímky – dokonce samotný čin – za adekvátní.

Ženská síla se stala součástí armád, některé státy, například Izrael, se tím dokonce pyšní. Ženy jsou dnes schopné sebevražedných útoků, obětování cizích životů civilistů v partizánské válce.<sup>143</sup> Tento stav bychom mohli označit za nemocný, nebo je to pokročilejší, neohrožená forma feminismu?

Woolfové pojetí odsoudit válku jako hru mužského ega považuje Sontagová za zajímavé, ale způsobem podání není pro ni „[...] o nic méně konvenční a o nic chudší na opakující se fráze.“<sup>144</sup> Fotografie obětí války, které Woolfová při své argumentaci uplatňuje, vyhodnocuje Sontagová za zjednodušení celé problematiky válečného konfliktu, podobně jako Woolfové přesvědčení, že takové snímky vedou k hromadné negaci války. Woolfová si nepřipouští tu možnost – záběry mohou eventuálně přispívat k radikalizace postoje. Stupňovat nenávist nepřítele a výrazně podněcovat akceleraci konfliktu. Pokud se tedy Woolfová s právníkem shodnou, že záběr na znetvořená těla je čin k odsouzení války hodný, činí tak oni dva. Právník podle Sontagové ale není „standardním modelem bojovného samce“, stejně jako Woolfová pochází ze vzdělané společenské vrstvy.<sup>145</sup> Sontagové bychom mohli namítnout, že na základě historických zkušeností se na kultivované prostředí nemůžeme spolehnout. Není zárukou ničeho. Také v něm se může zrodit semeniště pohrom.

Bolest, kterou záběry z irácké věznice způsobují, a pocit hnusu, s nímž na fotografie nahlížíme, násobí fakt, že Lynndie tak jednala spolu se svým milencem

---

<sup>143</sup> Problematiku sebevražděných atentátnic přináší například indický snímek *Teroristka* z roku 1999 Santoshe Sivana. Vypráví o devatenáctileté Malli, jež se v souvislosti se zavražděním jejího bratra rozhodne už v dětství stát se členkou jisté teroristické organizace. Později tak skutečně učiní. Po úspěšném zvládnutí výcviku je vybrána jako adept pro speciální úkol, sebevražedný atentát na státníka. Přes náročnou průpravu a značné stresové vypětí akt nakonec neskuteční, zjistí totiž, že je v těhotenském stavu a pociťuje sílící zodpovědnost za své dítě. Mateřstvím se Mali otevírá šance na nový život, který se najednou vyjevuje jako skutečnější a smysluplnější než ten partizánský. Příběh je inspirován skutečnou událostí z roku 1991, kdy byl v eměstě Sriperumbudur zavražděn Rajiv Gandhi atentátnicí Thenmozhi Raharatnam. Raharatnam byla pravděpodobně členkou *Tamilských tygrů* bojující za vytvoření samostatného státu pro tamilskou menšinu na Srí Lance. Film se stal svým vizuálním jazykem inspirací pro mnohé režiséry, z dlouhých emocionálně vypjatých záběrů těžil i Martin Scorsese.

<sup>144</sup> SONTAGOVÁ 2011, 11.

<sup>145</sup> Tamtéž, 12-13.

Gartnerem a za své činy se opakovaně odmítala omluvit.<sup>146</sup> Kdo by tento milenecký pár neoznačil za lidské zrůdy? <sup>147</sup>

### 4. 3. Ženská převaha, Pussy Riot

Ženská nepředvídatelnost, odvaha a síla překvapuje i v umění; díky silné medializaci jsme nedávno mohli podrobně sledovat příběh okolo soudního stíhání *Pussy Riot* za akci v Chrámu Krista Spasitele v Moskvě v únoru 2012 [58]. Tento proces se tolik nelišil od policejního sledování happeningů a performancí v zemích východní Evropy za totalitního režimu; nutno dodat pod vlivem Sovětského svazu. S jistou dávkou nadsázky a ironie lze tvrdit, že policejní složky totalitních států jsou první širší veřejností seznamující se s novými uměleckými směry, experimenty ve všech uměleckých odvětvích, ve výtvarném umění, divadelní i filmové tvorbě, hudbě a v literatuře. Jejich příjezd bychom sarkasticky mohli označit za předzvěst, že jsme svědky něčeho nového, co se vymyká konvencím a

---

<sup>146</sup> <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2117216/Lynddie-England-STILL-refuses-apologise-Abu-Ghraib-abuses.html>, vyhledáno 8. 6. 2015

<sup>147</sup> V tomto ohledu je zajímavé zmínit film *Hodiny* Stephena Daldryho, který se svým zpracováním do jednoduché skládky těší oblibě u širší veřejnosti. Zároveň otevírá společensky citlivé téma, dvojsečnost paradigmatu stereotypního vnímání role ženy. Snímek vypráví o životech tří žen v různých historických etapách a na odlišném místě. Spojuje je životní osud skutečné postavy – anglické spisovatelky Virginie Woolfové (první příběhová linie), která se ze svých pocitů úzkosti, divnosti, vykořeněnosti pramenící z osobní nevyrovnanosti snaží „vypsat“ románem *Paní Dallowayová*. Po vyčerpávajícím dopsáním knihy se přesto rozhodne pro definitivní vyřešení svých psychických potíží, spáchá sebevraždu. K četbě *Paní Dallowayové* se v padesátých letech symptomaticky obrací těhotná americká hospodyňka Laura Brownová, sužovaná maniodepresivní psychózou s neustálým nutkáním spáchat sebevraždu. Laura je zabezpečenou manželkou bývalého vojáka, jejich manželství je typickým příkladem rodiny poválečné střední třídy. V iluzi naplněného života společně žijí v jednom z domků podél cesty s palmami, její každodenní rutina se točí okolo péče o domácnost a výchovy syna, ale v nitru zápasí s podobnými pocity nepochopení jako Virginie. Od počáteční scény z Laury vychází vnitřní pnutí, které cítí její syn, a proto ji neustále sleduje, narozdíl od manžela, jenž vůbec netuší, co se v Lauřině mysli odehrává. Matka pokračuje ve svém jednání, vědoma si, jak tím svého syna zraňuje. Právě porozumění chlapce celou scénu činí ještě složitější, matčino chování vyjevuje jako jistou formu násilí. To je jeden z nejsilnějších obrazů tohoto filmu. V posledním příběhu se objevuje newyorská nakladatelka starající se o svého přítele, bývalého milence a básníka umírajícího na AIDS. Ten se ve své poezii vyrovnává s komplikovaným vztahem k matce a s jejím odchodem od rodiny, není jí nikdo jiný než Laura Brownová. První dva příběhy zobrazují ženu mimo rámec konvencí. Jejich chování je zavrženíhodné. Jeví se sobecky. S tímto přístupem ženy se absolutně nepočítá. I z tohoto důvodu si nás postavy nakonec získávají, svým odhodláním situaci vyřešit, nebýt na potíž sama sobě ani ostatním. Téma prostším, myšleno v dobrém slova smyslu, více na romantickém základě zpracovaném přináší film *Madisonské mosty* Clinta Eastwooda. Jádrem těchto filmů je láska, nedostatečná, nepocitovaná vůči druhému, k vlastní osobě nebo naopak neopětovaná z druhé strany. Stojí i za příběhem okolo Lynddie England, která se ve zdůvodně svých činů odvolávala na oddanost a důvěru ke všemu, o co ji požádal její tehdejšímu milenec, spoluviník Gartner.

ideologickým požadavkům. Jenže *Pussy Riot* z hlediska umělecké formy nepřináší nic neobvyklého, jsou příkladem politicky angažovaného umění, které má v Rusku dlouholetou tradici. Vzešly se skupiny *Vojna* (česky *Válka*) a navazují na tradici moskevského akcionismu devadesátých let, konkrétně na Alexandra Brenera, Olega Kulika a Dmitriho Prigova. Čeho se tedy členky *Pussy Riot* dopustily, že byly postaveny před soud?

V roce 2013 proběhla v *MeetFactory* výstava ruského kurátora Andreje Jerofejeva s názvem *Pussy Riot a ruská tradice uměleckého vzdoru*. Václav Magid na ni vzpomněl textem *Stručné dějiny šoku* (v tematickém čísle *Ruské impulsy* časopisu *Nový prostor* jako reakce na Krymskou krizi v roce 2014). Podle Magida je hlavní rozdíl mezi *Pussy Riot* a moskevským akcionismem v odlišném politicko-sociálním prostředí. Zatímco v devadesátých letech akční umění mělo téměř volné ruce a „*Svou divokostí vytváří paralelu divokému kapitalismu prvních let po rozpadu Sovětského svazu, spojených s krizí institucí, rozpadem sociální soudržnosti, růstem kriminality a vzestupem oligarchů. [...] Od konce devadesátých let v Rusku dochází ke stále výraznějšímu vyhrocení vztahu umění ke společnosti a státní moci. Toto napětí přitom není projevem vnitřní dynamiky umění, ale důsledkem změn společenského klimatu. Postupná fašizace ruské společnosti činí z uměleckých excesů, které byly dříve vnímány jako politicky neutrální, rozbušky konfliktů. Nová generace umělců-aktivistů, kteří přicházejí na scénu ke konci první dekády 21. století, s tímto změněným kontextem cíleně pracuje. Vybírá si citlivá témata a provokuje moc k represivním zákrokům, které odhalí její násilnou povahu.*“<sup>148</sup>

*Pussy Riot* si zvolily místem útoku sídelní chrám patriarchy ruské pravoslavné církve, chtěly tím upozornit na markantní význam pravoslavných v sekularizované společnosti, totéž kritizovala skupina *Vojna* či *Modré nosy*.<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> MAGID 2014.

<sup>149</sup> Rolí ruské pravoslavné církve ve společnosti se dlouhodobě zabývá i zmíněný kurátor Andrej Jerofejev. O aktivitách Jerofejeva, pražské výstavě i základním vhledu do tradice politicky angažovaného umění v Rusku podává zprávu Tomáš Glanc v článku *Pussy Riot a spol. „Na několika výstavách mimo Tret'jakovskou galerii pak (Andrej Jerojef, pozn. M. D.) kladl otázku, co v současném postsovětském kontextu může úřady vyprovokovat k zásahům proti umělcům nebo jak autoři reagují svými prostředky na proměnu role pravoslaví a pravoslavné církve ve společnosti, která je podle ústavy sekularizovaná, ve skutečnosti však nechává stále častěji a intenzivněji svůj establishment legitimizovat, obsluhovat a oslavovat církevními hodnostáři a rituály. Jedna z těchto expozic ho přivedla před soud a připravila o zaměstnání – výstava Pozor, náboženství se stala nejdřív cílem devastačního útoku pravoslavných vandalů a poté předmětem žaloby, v níž obvinění absurdně nebyli výtržníci, ale kurátoři expozice, která údajně úrážela city věřících.*“ GLANC 2013, 46–47.

*Punková modlitba*, skladba, s kterou *Pussy Riot* vystoupily před ikonostasem, kritizovala propojení státní moci (prezidenta Putina) a pravoslavné církve v Rusku.

Na rozdíl od zmíněných autorů moskevského akcionismu se feministická punková kapela *Pussy Riot* stala nejznámějším reprezentantem politicky angažovaného umění vůbec. Soudní proces s Naděždou Tolokonnikovou, Marijí Aljochonivou a Jekatěrinou Samucevičovou sledoval bez nadsázky celý západní svět, nebylo třeba událost složitě vyhledávat, pronikla do všech hlavních televizních i rozhlasových zpráv. Pro některé symbol nezastavitelné kuráže, pro jiné ztělesnění zoufalství či dokonce kacířství, její členky se totiž dopustily „výtržnictví motivované náboženskou nenávistí“; tak alespoň zní oficiální stanovisko ve vynesném rozsudku nad hudební performancí *Pussy Riot*. Při závěrečném proslovu podle svědků zazněly výrazy jako „rouhání“ nebo „d'áblovy křeče“, ty jen akcentovaly inkviziční charakter procesu, jak jej hodnotila západní média.<sup>150</sup>

Vedle stíhání *Pussy Riot* může jako dobrý příklad proměny ruské společnosti posloužit i odvolání kurátora ruského pavilónu na benátském *Bienále architektury* i průběh prestižní přehlídky současného umění *Manifesty*, která se v minulém roce konala v petrohradské Ermitáži. *Manifesta* vznikla v polovině devadesátých let v reakci na konec Studené války, loňským rokem se ale paradoxně vrátila do své prehistorie. V souvislosti s ruskou anexí Krymu v roce 2014 a porušováním lidských práv v Rusku požadovala část uměleckého světa, podepsaná pod peticí, její odložení, přesunutí do jiného města či případné zrušení. Přehlídka se přesto konala, „*Manifesta je ostatně proslulá tím, že se nevyhýbá konfliktním regionům a situacím.*“<sup>151</sup> Nicméně „*hranice umělecké svobody jsou hranice ruských zákonů,*“ prohlásil ředitel Ermitáže, což jinými slovy znamenalo selekci za doprovodu státní cenzury, a proto se *Manifesty* mnoho autorů odmítlo účastnit.

#### 4.4. The Lynndie England Pose

Je tu ještě snímek, na kterém je možné pozorovat, jak demokratická společnost zpracovává případy nehumánního jednání. Fotografie, o níž chci

---

<sup>150</sup> [http://www.rozhlas.cz/zpravy/evropa/\\_zprava/dva-roky-vezeni-zni-verdikt-soudu-pro-clenky-pussy-riot-za-vytrznictvi-v-chramu--1099292](http://www.rozhlas.cz/zpravy/evropa/_zprava/dva-roky-vezeni-zni-verdikt-soudu-pro-clenky-pussy-riot-za-vytrznictvi-v-chramu--1099292), vyhledáno 6. 6. 2015

<sup>151</sup> STEJSKALOVÁ 2014.



hovořit, zachycuje Lynndie England v gestikulaci s palci nahoru jako symbol vítězství, stojí vedle nahých vězňů s pytlemi na hlavách [59]. Dnes známé jako *The Lynndie England Pose* zkráceně *doing as Lynndie* – proniklo do společnosti – lidé pózu začali napodobovat v zinscenovaných, ironicky laděných situacích [60-65]; obevila se v americkém ikonickém animovaném seriálu *Simpsonovi* [66] a ve *Hvězdných válkách* [67].<sup>152</sup>

Záběry následovaly několik měsíců starší, ale stále živý, emocionálně vyhocený skandál ohledně vystoupení Janet Jackson, vysílaný v přímém přenosu na CBS a MTV, kdy Justin Timberlake nešťastnou náhodou odhalil její ňadro. Tato spíše komická situace nabrala nevídaných rozměrů, stala se doslova ze dne na den národní katastrofou. Státní komisař Michael Powell dokonce zahájil vyšetřování celého televizního pořadu.<sup>153</sup> V porovnání s perverzními snímky z Abu Grahbj se události okolo „vypadaného prsa“ a následků pro Janet Jackson jeví jako z jiného světa. Měřítka aféry, pro niž se vžil název „*Nipplegate*“ (ironické parafrázování „*Watergate*“ jen dokazuje, jakou odezvu incident vzbudil) odráží puritánství americké společnosti, signalizoval útok na uměleckou svobodu a de facto i skrytý rasismus.<sup>154</sup> Jak je možné, že se lidé ve vysokých funkcích zabývají takovými malichernostmi, když jejich vlastní zaměstnanci pod jejich vedením konají kriminální činy? Na přehnaný důraz, jež je události přičítán, reagoval ve svých akcích Jean Toche (spoluzakladatel GAAG). Prohlédnout si je můžeme z fotografií, Toche je zachycen v anonymním prostoru evokující vězeňskou koupelnu, cudně si zakrývá genitálie: na jedné z nich stojí jako stydlivý student bez kalhot školní uniformy, v doprovodném komentáři se ptá: „*Please, Teacher, may I stay in the room?*“ [68] na druhé pak stojí celý nahý a v textu provolává: „*Hey Bush! Your hands are drenched in blood!*“ [69]. Obzvláště v druhé můžeme vnímat podobnosti s ani ne o půl rok později uveřejněnými snímky z Abu Ghrabj.

---

<sup>152</sup> Ukázky zinscenovaných fotografií *The Lynndie England Pose* si je možné prohlédnout na <http://knowyourmeme.com/memes/lyndie-england-pose/photos>, vyhledáno 4. 5. 2015

<sup>153</sup> HILDEN 2004.

<sup>154</sup> Na skrytý rasismus související se skandálem ohledně Janet Jackson upozorňoval v souvislosti s vystoupením Justina Timberleka a Mily Kunis v roce 2011 americký komentátor Bill Maher. Timberlake a Kunis v přímém přenosu explicitně hovořili o svém volném vztahu a zároveň se vzájemně dotýkali intimních partií. Tento výstup však paradoxně nevzbudil téměř žádné větší kritické reakce. In: <http://dailycaller.com/2011/06/11/maher-backlash-for-2004-justin-timberlake-janet-jackson-wardrobe-malfunction-was-race-based/>, vyhledáno 4. 5. 2015

Tyto fotografie přibližují realitu války, utajovaný hyenismus, vzbuzují pobouření, ale i sympatie a vršení.<sup>155</sup> Jak už bylo zmíněno, domnívat se, že takové důkazy způsobují jen odmítavý postoj vůči válce, je neúplné. Tyto výjevy mohou být zneužity ve prospěch nekompromisního násilí. Inspirovat. Tímto směrem se ubírá politika „džihádisty Johna“ [70–71], který v duchu islámské teroristické organizace publikuje natočené popravy [72–73]. Tak nás atakuje videi, jejichž technická kvalita nesporně vzrůstá, což jen dokládá skutečnost, že si uvědomují význam a dosah tohoto média. Hypoteticky vypovídá o přítomnosti technicky zkušenějších (včetně samotných přístrojů) získaných na západě. V poslední době angažují čím dál častěji aktéry dětské armády, mládež chladně popravuje střelbou či podřezává hrdla syrských vojáků. Je to čistě vypočitatelný akt, útok na globální morálku. Přesto nic, s čím bychom se již nesetkali (viz *Hitlerova dětská armáda*). V závěrečné části své knihy *Psanci této země* předkládá Frantz Fanon vybrané případy pacientů s mentálními problémy vzniklé v přímém důsledky koloniální války v Alžírsku v padesátých letech, ať už vyvolané konkrétními podněty – smrtí blízkého, aktivitou v národně osvobozeneckém boji, proděláním mučení či obecně – atmosférou války.<sup>156</sup> Uvádí rozhovor se dvěma mladými alžírskými chlapci ve věku třinácti a čtrnácti let, vrahy svého evropského spolužáka. Velmi současně znějí reakce jednoho z nich:

*„Tento mladiství delikvent svým zjevem ostře kontrastuje se svým mladším kamarádem. Je to již téměř dospělý muž, soudě podle toho, jak ovládá své svaly, podle jeho vzezření, tónu, kterým mluví i obsahu jeho odpovědí. Ani on nepopírá, že chlapce zabil. Proč ho zabil? Na otázku neodpoví, ale zeptá se mě, jestli jsem už viděl nějakého Evropana ve vězení. Byl někdy po vraždě Alžířana někdy někdo z Evropanů zatčen, dostal se do vězení? Odpověděl jsem mu, že jsem ve vězení Evropany neviděl.“*

*„Ale přesto nás, Alžířany, zabíjejí den co den, ne?“*

*„Ano.“*

*„Tak proč jsou ve vězení jenom Alžířani? Můžete mi to vysvětlit?“*

*„Ne, nemohu. Ale řekni, proč jsi zabil toho chlapce, se kterým jste se kamarádili?“*

---

<sup>155</sup> Malíř Peter Saul, jehož postoj k protiválečnému hnutí nebyl jednoznačný, ve svých obrazech z konce 60. let – například v *Saigonu* z roku 1967 – rozpracovával pnutí mezi zhnusením a vzrušením, morálním postojem a perverzním chováním, ať už z pozice jeho samotného nebo z perspektivy americké společnosti.

<sup>156</sup> FANON 2015, 224.

*„To vám hned vysvětlím... O Rivetu jste určitě slyšel, že?“ (Rivet je jméno vesnice, která se od onoho osudného roku 1956 těší zejména v provincii Algérois dosti chmurné proslulosti. Jednou večer totiž do vsi vtrhli příslušníci francouzské domobran, vytáhli z postelí na čtyři desítky vesničanů a zavraždili je. Pozn. aut.)*

*„Ano, slyšel.“*

*„Mezi těmi, kteří tam toho dne museli umřít, byli dva moji příbuzní. U nás se říkalo, že Francouzi přísahali, že nás postupně pozabijí jednoho po druhém. Zatkli vůbec kdy nějaké Francouze za všechny ty vraždy?“*

*„To netuším.“*

*„Tak já Vám to řeknu: ani jednoho. Já jsem chtěl odějt do džebelů (připojit se k povstalcům. Pozn. aut.), ale byl jsem na to ještě malý. Tak jsme si s X řekli, že musíme aspoň zabít Evropana.“*

*„Proč?“*

*„A co jiného jsme podle vás měli dělat?“*

*„Nevím. Ale ty jsi ještě dítě a věci, které se teď odehrávají, jsou hlavně záležitostí dospělých.“*

*„Jenže oni zabíjejí i děti...“*

*„Ale to není důvod k tomu, abys zabil svého kamaráda.“*

*„No, tak jsem ho zabil. Dělejte si se mnou, co chcete.“*

*„Copak ti tvůj kamarád něco udělal?“*

*„Ne, nic mi neudělal.“*

*„Tak proč?“*

*„Proto.“*

157

Nedávno zveřejněné video ze syrské Palmýry, obsazené islámskou teroristickou organizací (IS), zachycuje veřejnou popravu pětadvaceti syrských vojáků, vykonává ji dětská armáda. Ze začátku snímek působí téměř jako hudební videoklip, je cítit jistá touha po zdůraznění dramatickosti, objevuje se choreografie, zpomalené záběry na různé kroky chlapců – budoucích vrahů – vedené pevným přesvědčením a arabský osvobozenec zpívá, poté následuje dlouhý fanatický monolog – oslava Alláha, obžaloba válečných zajatců, a samotný akt popravy, jež je na internetové síti cenzurován.<sup>158</sup> Divadelní ráz celého aktu podtrhuje vybraná scéna, antický amfiteátr, na jehož hledišti probíhá situace nepodobná středověké exkomunikaci. Představení organizovaného násilí sleduje několik desítek domorodců, mezi nimiž jsou i děti. Člověk má potřebu prozkoumávat, jestli si

<sup>157</sup> FANON 2015, 243-244.

<sup>158</sup> <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3149469/Slaughter-amphitheatre-ISIS-executioners-brutally-shoot-dead-25-Syrian-regime-soldiers-bloodthirsty-crowds-ancient-Palmyra-ruin.html>, vyhledáno 5. 7. 2015

někdo z přítomných uvědomuje, že je postaven před morální dilema. Je to vnitřní strach z přímé hrozby teroristů, nebo opravdu hromadný souhlas s takto vedeným bojem proti vnějšímu nepříteli, když všichni působí uvědoměle a situaci, zdá se, vyhodnocují adekvátně? To vše je možné pochopit se značnými potížemi.

„*Džihádista John*“ využívá politiku a prostředky medializace konfliktu západního světa, její počátky, jak popisuje Susan Sontagová, spadají do období války ve Vietnamu: „*Válka, kterou Amerika svedla ve Vietamu – první konflikt, o němž den co den podávaly svědectví televizní kamery – zasvětila domácí frontu do nového, tele-intimního poznání zkázy a smrti. Bitvy a masakry natočené přesně ve chvíli, kdy se odehrávají, jsou od té doby běžnou přísadou nekonečného proudu domácí televizní zábavy. Vytvořit výsostné místo pro určitý konflikt ve vědomí diváků, kteří jsou ze všech stran vystaveni různým dramatům, vyžaduje opakované šíření úryvků filmových záznamů. Způsob, jakým válku chápu lidé, kteří ji nikdy nezažili, je tak dnes především výsledkem vlivu těchto obrazů.*“<sup>159</sup> Tehdy se televize proměnila v hlavní médium masové kultury. Zajistila konstantní přítomnost desktrukce války doleahající na společnost ze všech stran. Často se diskutuje, čím by bylo 11. září bez mediálního zájmu, jakého se mu dostalo po celém světě. Ten nebyl jenom žádoucím pro oficiální vyhlášení války proti terorismu, ale také cílem samotných původců skázy – teroristů, kterým bylo zřejmé, že zničením věží WTC se západní kapitalismus nezhroutí, ale bylo důležité a úspěšné z dlouhodobého hlediska:

„*Of course the martyr-pilots knew that bringing down the Twin Towers would do nothing, or next to nothing, to stop the actual circuits of capital. But circuits of capital are bound up, in the longer term, with circuits of sociability – patterns of belief and desire, levels of confidence, degrees of identification with the good life of the commodity. And these, said the terrorists, thinking strategically, are aspects of the social imaginary still (always, interminably) being put together by the perpetual emotion machines. Supposing those machines could be captured for a moment, and on them appeared the perfect image of capitalism's negotiation. Would that not be enough? Enough truly to destabilize the state and society, and produce a sequence of*

---

<sup>159</sup> SONTAGOVÁ 2011, 23.

*vauntings and paranoias whose long-term political consequences for the capitalist world order would, at the very least, be unpredictable?”<sup>160</sup>*

---

<sup>160</sup> BOAL/CLARK/MATTHEWS/WATTS 2005, 26.

## 5. Závěr

Jak jsem zmínila v úvodu, od doby mé bakalářské práce, kde jsem se zajímala o konkrétní body artisty, jsem se přesunula k tématu násilí a jeho vlivu na umění a na roli performance v době vzrůstající agrese ve společnosti. Jako prostředí jsem si zvolila Spojené státy americké, jelikož jsou velkolepou válečnou mocností. Na počátek časové osy mé práce jsem proto umístila válku ve Vietnamu a její vliv na organizaci *The Art Workers' Coalition*, která vznikla v roce 1969 a vytvořila jedno z nejdůležitějších politických děl počátku sedmdesátých let. Mezi její důležité členy patřila například kritička umění a aktivistka Lucy Lippard, umělec Takis Vassilakis (na základě jehož protestu v MoMA tato organizace vznikla), osoby spjaté s politickým aktivismem – Faith Ringgold, Irving Petling a Tony Shafrazi nebo naopak umělecké authority, jež si běžně s politickou angažovaností nespojujeme, jako Carl Andre a Dan Graham atd. S členstvím laškoval také významný představitel minimalismu Donald Judd, který měl ovšem jisté výhrady k vnitřní komunikaci a řízení organizace<sup>161</sup>, a proto se členem nestal, i když byl s organizací v kontaktu. Odlišnou představu, co se týče dosahu výsledků, měli jiní členové, umělci Jean Toche a Jon Hendricks, založili proto vlastní organizaci *The Guerilla Art Action Group*. S odstupem času je však možné za neúspěšné považovat oba dva spolky. Zdá se, že umělecký aktivismus konce šedesátých let s přesahem do sedmdesátých, a vlastně až do současnosti, je z povahy věcí estetickou záležitostí. Jejich výsledek je vždy poznamenán estetickým úsilím, které vychází z uměleckého zázemí organizací, jejich zakladatelů a členů. Jakýkoliv radikální pokus jakoby skončil na půli cesty.

Příběh AWC, odvíjející se od jejich nezdařilého pokusu spolupracovat s Muzeem moderního umění (MoMA), poukázal na komplikované a provázané vztahy správní rady muzea s vyššími a ekonomickými zájmy. Na výrobě protiválečného plakátu *Q. And Babies? A. And Babies* se mohla MoMA podílet dost těžko, když v radě zasedalo několik členů rodiny Rockefellerů, kteří z válečného průmyslu přímo profitovali. O čtyřicet let později, v souvislosti s výstavou *September 11* k desetiletému výročí teroristického útoku na *Světové obchodní*

---

<sup>161</sup> LIPPARD 1984, 13.

centrum z 11. září 2001, se MoMA ukázala také jako opatrná instituce. Výstava byla poměrně velkým projektem, který ale paradoxně prezentoval převážně díla vzniklá před samotným atentátem. Naopak chyběly práce reflektující události i to, co následovalo poté a co rozdělilo společnost podobně jako válka ve Vietnamu – válka proti terorismu. Výstava naprosto postrádala kritický pohled, jenž se s ohledem na časový odstup přímo vybízel. Zejména zarážející je fakt, že se tak stalo i v alternativnějším prostoru MoMA v PS1 v Queens. Jak bylo zmíněno, v současné době MoMA chystá výstavní projekt s názvem *Messing With MoMA: Critical Interventions at the Museum of Modern Art, 1939-Now.*; myslím si, že MoMA umí přehodnotit své postoje, ostatně samotný problematický plakát byl brzy začleněn do výstav muzea a stal se součástí sbírek, ale nedokáže překlenout svůj konzervatismus, poučit se a jednat ve chvíli, kdy je to aktuální. Ale nebyla to jen MoMA, proti které se umělci bouřili. Bylo to také *Metropolitní muzeum* a *Whitney Museum of American Art*. MoMA však byla jakýmsi obětním beránkem, nebylo totiž možné soustředit se na kritiku všech muzeí a galerií současně a se stejnou energií, a tak si ji AWC vybrala jako symbol síly (myšleno se všemi konotacemi) uměleckého světa.

*The Art Workers' Coalition* se zabývala vedle protiválečných aktivit i dalšími sociálními tématy, například institucionální kritikou. Velmi široký záběr a pravděpodobně ani příliš liberální řízení organizace nepřinesly úspěch, jaký si členové AWC představovali, proto se v průběhu své existence štěpila do dalších spolků (vedle GAAG vzniklo z AWC také *Women Artists in Revolution*), z nichž některé se zabývaly užší problematikou, například za práva žen v uměleckém světě.

Nicméně i tak se naplno ukázalo, že pro politicky angažované umělecké akce není v oficiálních institucích místo. A to především v době vrcholících reakcí na nějaké politické či dějinné události. Instituce vzhledem ke svému charakteru, zřizovateli a provozu vždy budou stát opodál a čekat, jak se věci vyvrbí a až emoce opadnou. Je určitě na místě sledovat, že toto neutrální chování institucí se dodnes nezměnilo, ani v USA ani v České republice, kde jsme pozadu i se samotnou kulturní politikou.

Velkou roli pak hrají i samotní umělci a kvalita performancí. Zatímco v šedesátých letech byly performance poměrně neotřelou záležitostí, o čtyřicet let

později splynuly s uměleckým provozem a nevznikají v prostorech ateliérů a sklepů, jako to bylo v Československu, nebo v nezávislých galeriích či veřejných prostranstvích jako v USA. Přisuzuji to množství medializovaného násilí, které v druhém sledu způsobuje, že samotná síla performance upadá. Dalším důvodem může být i to, že umění je celkově kontrolované skrz granty a komise, a má tedy vybudovaný regulační systém. Jak jsem zmínila v kapitole *Bring the War to Tate Britain. Mělo to nějaký význam pro Hawa?*, MoMA chtěla nepodílením se na výrobě plakátu *Q. And Babies? A. And Babies* v podstatě cenzurovat umění, následkem čehož šlo AWC protestovat před Picassův obraz *Guernica*. Podobné chování instituce předvedly i po útocích na Světové obchodní centrum z 11. září 2001, kdy plnohodnotná výstava zachycující utrpení zmíněného dne nebyla k vidění ani deset let poté.

Performance samotná zaznamenala od konce šedesátých let výraznou přeměnu. Za prvé se stala součástí uměleckého trhu – vystavuje se, prodává se, performeré cestují a někdy opakují i několik desetiletí staré akce. Ovšem jádro současné performance vidím jinde – stojí za nimi činy, které vzbuzují ve společnosti strach. A samozřejmě užívají sofistikovanějších forem násilí i moderní poučené medializace, a dokáží tak mezi lidmi vyvolávat plamennou diskuzi. Dopad jejich obrazového materiálu je neporovnatelně dramatičtější, než kdy vůbec byl. Přirozeně, vzhledem ke svému drsnému obsahu. Je nepravděpodobné, že by vzrůstající význam dokumentování performancí souvisel s mediálním obrazem, ale je naopak diskutabilní, zda se za ním skrývá pouze umělecká potřeba mít záznam, který je možný vlastnit, vystavit a prodat. Například v případě *Pussy Riot*, jimž jsem se věnovala v podkapitole *Ženská převaha, Pussy Riot*, o toto původně nešlo, ale postupně jim záznam jejich performancí vynesl status uměleckých celebrit. A to mnohem rychleji a v mnohem širším měřítku, než se podařilo jakémukoliv performerovi ze šedesátých let. Dnes je zná de facto každý.

Sám Chris Burden působil v sedmdesátých letech v rozhovorech jako na trní, když zdůrazňoval význam záznamu. Zdá se, že mu bylo úplně jedno, že byl postřelen. Důležité bylo, jestli je akce správně nafilmována a odkomunikována směrem k veřejnosti. Vyvrcholením perverzního voyerismu jsou jeho televizní spoty (dílo *TV Commercials, 1973-1977*), kdy v běžném vysílacím čase děsí diváky třicetisekundovými reklamami, a zároveň, když se v nich objevuje přímo a lidé ho



na ulicích poznávají, s těmito akcemi přestává. Z tohoto důvodu jsem do práce zakomponovala i současná videa, která umisťuje na internet Islámský stát (viz kapitola *Obraz naší doby: politika strachu a intolerance k druhému*), který se sžil s tímto způsobem prezentace. U videí s popravami západních žurnalistů nebo pracovníků humanitárních organizací či zrádců také velmi záleží na působivé vizuální formě, jež do sebe absorbovala mimo jiné i estetiku západních hudebních videoklipů. Videá mají svůj rukopis, podobný průběh a dokonce i svého „hrdinu“, přezdívaného *Džihádista John*. Důležité je, aby medializace videí a jejich koncept ve stylu západní kinematografie vyvolal pocit strachu hlavně v západní společnosti, což se jim samozřejmě daří. Především však v sobě mají tolik autenticity, jakou umělecká performance logicky nemůže poskytnout. Je jasné proč. Hlavní roli zde totiž hraje násilí, které ze své podstaty vyvolá ve společnosti emoce, odezvu či protireakci.

Závěrem bych chtěla zdůraznit, že pro mě bylo zpracování tématu *Performance v radikálním politicko-sociálním kontextu od konce šedesátých let* přínosné v tom, že jako poměrně apolitický člověk jsem měla možnost aktivně se začít věnovat hloubkám minulé i současné politiky a rozšířit své znalosti tímto směrem. V bakalářské práci jsem o politice mluvila jen jako o určitém pozadí a věnovala jsem se hlavně samotným uměleckým aktivitám, v diplomové práci jsem se často ocitala na pomezí politicko-sociálních úvah, což vnímám jako velké pozitivum pro interpretování současného umění.

## 6. Seznam použité literatury a pramenů

ALLISON 2002 – Rebecca ALLISON: 9/11 wicked but a work of art, says Damien. In: The Guardian, <http://www.theguardian.com/uk/2002/sep/11/arts.september11>. Vyhledáno 20. 7. 2015

ARCIERI/BECKS 2011 – Samantha ARCIERI / Sarah BECKS: Artists discuss influence of 9/11 attacks on art. In: The Daily Collegian, [http://www.collegian.psu.edu/arts\\_and\\_entertainment/article\\_8d1513b1-8262-5505-86f9-d10922efcdba.html](http://www.collegian.psu.edu/arts_and_entertainment/article_8d1513b1-8262-5505-86f9-d10922efcdba.html), vyhledáno 30. 7. 2015

BARTHES 2004<sup>2</sup> – Roland BARTHES: Mytologie. Praha 2004

BARTHES 2005 – Roland BARTHES: Světlá komora. Praha 2005

BARTHES 2015 – Roland BARTHES: Roland Barthes o Rolandu Barthesovi. Praha 2015

BEYUS 2008 – Joseph BEYUS: Rozhovory s Beyusem. Olomouc 2008

BISHOP 2006 – Claire BISHOP: The Social Turn: Collaboration and Discontents. In: Artforum International 44, 2006, 178

BISHOP 2012 – Claire BISHOP: Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship. New York a Londýn 2012

BISCHOFF 2011 – Dan Bischoff: 9/11: Ten years later – Where art fears to tread. In: New Jersey, [http://www.nj.com/entertainment/arts/index.ssf/2011/09/911\\_ten\\_years\\_later\\_-\\_where\\_ar.html](http://www.nj.com/entertainment/arts/index.ssf/2011/09/911_ten_years_later_-_where_ar.html), vyhledáno 30. 7. 2015

BOAL/CLARK/MATTHEWS/WATTS 2005: Ian BOAL / T. J. CLARK / Joseph MATTHEWS / Michael WATTS: Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War. Londýn a New York 2005

BORRADORI 2005 – Giovanni BORRADORI: Filosofie v době teroru: rozhovory s Jürgenem Habermasem a Jacquesem Derridou. Praha 2005

CAMBELL 2003 – David CAMBELL: Representing Contemporary War. In: Carnegie Council for Ethics in International Affairs. Dostupné z: [https://www.carnegiecouncil.org/publications/journal/17\\_2/review\\_essays/1029.html/:pf\\_printable](https://www.carnegiecouncil.org/publications/journal/17_2/review_essays/1029.html/:pf_printable), vyhledáno 20. 7. 2015

CAŇKO 2011 – Miloslav CAŇKO: Důsledky konceptualismus. In: A2 13, 2011. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2011/13/dusledky-konceptualismu>, vyhledané 1. 8. 2015

DE CAUTER/DE ROO/VANHAESEBROUCK 2011 – Lieven DE CAUTER / Ruben DE ROO / Karel VANHAESEBROUCK (ed.): Art and Activism in the Age of Globalization. Rotterdam 2011

CÍSAŘ 2004 – Karel CÍSAŘ (ed.): Co je to fotografie? Praha 2004

DAŇKOVÁ 2006 – Šárka DAŇKOVÁ: Frakce Rudé armády. Praha 2006

ENSEJ 2011 – Tom ENSEJ: 9/11 opened up flag market to foreign manufacturers. In: WSMV, <http://www.wsmv.com/story/15378484/911-opened-up-flag-market-to-foreign-manufacturers#ixzz3jJETJTUy>, vyhledáno 20. 7. 2015

FANON 2015 – Franscin FANON: Psanci této země. Praha 2015

FLUSSER 2013 – Vilém FLUSSER: Za filosofii fotografie. Praha 2013

FOSTER/ KRAUSS/BOIS/BUCHLOH 2007 – Hal FOSTER / Rosalinda KRAUSS / Yve-Alain BOIS / Benjamin H. D. BUCHLOH (ed.): Umění po roce 1900. Praha 2007

GAAG 1974 – GUERILLA ART ACTION GROUP: Press Release. United States of America vs. Artist Jean Toche. Dostupné z:  
[http://www.eai.org/user\\_files/supporting\\_documents/guerilla\\_art\\_action.pdf](http://www.eai.org/user_files/supporting_documents/guerilla_art_action.pdf),  
vyhledáno 30. 6. 2015

GINSBERG 2015 – Allen GINSBERG: Kvílení. Praha 2015

GILCHER–HOLTEYOVÁ 2004 – Ingrid GILCHER–HOLTEYOVÁ: Hnutí 68'na Západě. Studentské bouře v USA a západní Evropě. Praha 2004

GLANC 2013 – Tomáš GLANC: Pussy Riot a spol. In: Art & Antiques 03, 2013, 46–47.

GMELIN s. d. – Felix GMELIN: Art Vandals. Kill Lies All. In: Temporary Art, <http://www.temporaryart.org/artvandals/03.html>, vyhledáno 10. 5. 2015

GOLDBERG 2006 – RoseLee GOLDBERG: Performance Art, From Futurism to the Present. Singapur 2006

GRAEBER 2012 – David GRAEBER: Fragmenty anarchistické antropologie. Praha 2012

GROGAN 1984 – David GROGAN: Once He Vandalized Picasso's Guernica, but Now Tony Shafrazi is a Successful Patron of Arts. In: PEOPLE magazine 21/2, New York 1984. Dostupné z:  
<http://www.people.com/people/archive/article/0,,20087449,00.html>, vyhledáno 15. 5. 2015

GROYS 2010 – Boris GROYS: Gesamtkunstwerk Stalin. Rozpolcená kultura v sovětském svazu. Komunistické postskriptum. Praha 2010

HARRIS 2005<sup>2</sup> – Sam HARRIS: The End of Faith. New York 2005. Dostupné z <http://www.popeye-x.com/downloads/other/Sam.Harris.-.The.End.of.Faith.pdf>, vyhledáno 27. 7. 2015

HARRISON/WOOD 2003 – Charles HARRISON / Paul J. WOOD (ed.): Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas. Velká Británie 2003

HENDRICKS s. d. – Jon HENDRICKS: Jon Hendricks. In: Judson, [http://www.judson.org/images/Judson\\_House\\_65\\_Jon\\_Hendricks.pdf](http://www.judson.org/images/Judson_House_65_Jon_Hendricks.pdf), vyhledáno 1. 6. 2015

HLAVÁČEK 2009 – Ludvík HLAVÁČEK: Co hledá umění v ulicích? In: Sochy v ulicích. Brno Art Open '09. Brno 2009. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/texty/co-hleda-umeni-v-ulicich-7200/>, vyhledáno 1. 8. 2015

HLAVÁČEK 2010a – Ludvík HLAVÁČEK: Politické umění. In: Artlist, <http://www.artlist.cz/klicova-slova/politicke-umeni-163/>, vyhledáno 1. 8. 2015

HLAVÁČEK 2010b – Ludvík HLAVÁČEK: Umění ve veřejném prostoru. In: Artlist, <http://www.artlist.cz/texty/co-hleda-umeni-v-ulicich-7200/>, vyhledáno 10. 5. 2015

HOLSIGNER 1999 – Paul HOLSIGNER (ed.): War and American Popular Culture. A Historical Encyclopedia. Spojené státy americké 1999

HRUBEC 2012 – Marek HRUBEC a kol.: Etika sociálních konfliktů. Praha 2012

HUNTINGTON 2001 – Samuel P. HUNTINGTON: Střet civilizací. Boj kultur a proměna světového řádu. Praha 2001

CHOMSKY/VLTCHEK 2014 – Noam CHOMSKY / Andre VLTCHEK: Západní terorismus. Olomouc 2014

ISRAEL 2013 – Matthew ISRAEL: Kill for Peace. American Artists Against the Vietnam War. Austin 2013

JAKUBEC/MILTOVÁ 2013 – Ondřej JAKUBEC / Radka MILTOVÁ (ed.): Umění a politika. Sborník 4. sjezdu historiků umění. Brno 2013

JONES 1998 – Amelia JONES, Body Art: Performing the subject. Spojené státy americké 1998

KAPROW 1966 – Allan KAPROW: How to Make a Happening, Dostupné z: <http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>

KAPROW 1993 – Allan KAPROW: Essays on the Blurring of Art and Life. Los Angeles a Londýn 1993

KNÍŽÁK 1996 – Milan KNÍŽÁK: Milan Knížák (názory) 1995-1996. Brno 1996

KNÍŽÁK 1998 – Milan KNÍŽÁK: Jeden z možných postojů jak být s uměním. Praha 1998

KOGLER 2006 – Hans-Herbert KOGLER: Kultura, kritika, dialog. Praha 2006

KOHOUT 2011 – Milan KOHOUT: Proved' vola světem, volem zůstane. Praha 2011

KRTIČKA/PROŠEK 2013 – Jan KRTIČKA / Jan PROŠEK (ed.): Dokumentace umění. Ústí nad Labem 2013

LAFUENTE/KUZMA/OSBORNE 2012 – Pablo LAFUENTE, Marta KUZMA, Peter OSBORNE (ed.): The State of Things. London 2012

LAWRENCE 2005 – Bruce LAWRENCE: Messages to the World: The Statements of Osama Bin Laden. New York 2005

LEWIS 1998 – Michael LEWIS: Art, Politics and Clement Greenberg. In: Commentary, <https://www.commentarymagazine.com/article/art-politics-clement-greenberg/>, vyhledáno 10. 5. 2015

LIND/WHW 2014 – Maria LIND / What and What, How & for Whom, WHW (ed.): Art and F Word: Reflections on the Browning of Europe. 2014

LIPPARD 1984 – Lucy LIPPARD: Get the Message?: A Decade of Art for Social Change. New York 1984

MAGID 2014 – Václav MAGID: Stručné dějiny šoku. In: Nový Prostor 438, 2014. Dostupné z: <http://www.novyprostor.cz/clanky/438/strucne-dejiny-soku.html>, vyhledáno 25. 7. 2015

MCCARTHY 2003 – David MCCARTHY: Fantasy and Force. In: Art Journal 62/4, 2003, 92–100.

MCCLINTOCK 2011 – Andrew MCCLINTOCK: In conversations with Chris Burden. In: San Francisco Arts Quarterly, č. 9, 2011, 42-49. Dostupné z: <http://sfaq.us/wp-content/uploads/2014/11/sfaq-issue-7.pdf>, vyhledání 1. 8. 2015

MEADLO/WALLACE 1969 – Paul MEADLO / Mike WALLACE: Q. And Babies? A. And Babies. In: The New York Times. Dostupné z: <https://archive.org/stream/MeadloWallaceInterviewNov241969>, vyhledáno 10. 5. 2015

MUSTEATA 2014 – Natalie MUSTEATA: If I can't dance to it, it's not my revolution. In: HAVERFORD, <http://exhibits.haverford.edu/ificantdancetoit/>, vyhledáno 10. 6. 2015

MORRIS/CHRISTOPH 2010 – Lynda MORRIS / CHRISTOPH (ed.): Picasso: Peace and Freedom. Londýn 2010

OZLER 2011 – Levent OZLER: September 11: Art Exhibition at MoMa PS1. In: Dexitner, <http://www.dexitner.com/news/23556>, vyhledáno 27. 7. 2015

PAZ 2002 – Sharon PAZ: Press Statment: Falling 2002. In: <http://www.sharonpaz.com/falling/index.html>, vyhledáno 1. 8. 2015

PAŽOUT 2008 – Jaroslav PAŽOUT: Mocným navzdory: Studentské hnutí v šedesátých letech 20. Století. Praha 2008

POSPISZYL 1998 – Tomáš POSPISZYL (ed.): Před obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky. Praha 1998

POSPISZYL 2015 – Tomáš POSPISZYL: Asociativní dějepis umění. Praha 2015

RANDUŠKA 2015 – David RANDUŠKA: Allen Ginsberg – Král Majáles 1965. In: Tvar 9, 2015, 18–19.

ROSELIONE-VALADEZ 2013 – Juan ROSELIONE-VALADEZ (ed.): 30 Americans. Rubell Family Collection. Čína 2013

SAVELKOUL 2013 – Brecht SAVELKOUL: Terrorism as Performance Art. In: Distilled Magazine, <http://distilledmagazine.com/stockhausen-9-11/>, vyhledáno 27. 7. 2015

SCHECHNER 2015 – Richard SCHECHNER: Performed Imagionares. New York 2015. Dostupné z: [https://www.academia.edu/3225627/9-11\\_as\\_Work\\_of\\_Art](https://www.academia.edu/3225627/9-11_as_Work_of_Art), vyhledáno 30. 7. 2015

SCHJELDAHL 2007 – Peter SCHJELDAHL: Performance: Chris Burden and the limits of art. In: The New Yorker, <http://www.newyorker.com/magazine/2007/05/14/performance-2>, vyhledáno 1. 8. 2015



SLAVICKÁ/WILLIAMS/BENISH 1995 – Milena SLAVICKÁ / Jo WILLIAMS / Barbara BENISH (ed.): Výtvarné umění 1–2/95. Art in America. Současné americké umění. Brno 1995

SMITH 2012 – Patti SMITH: Just Kids. Jsou to jen děti. Praha 2012

SONTAGOVÁ 2011 – Susan SONTAGOVÁ: S bolestí druhých před očima. Praha 2011

SONTAGOVÁ 2011 – Susan SONTAGOVÁ: Ve znamení Saturna. Praha 2011

STAAL 2014 – Jonas STAAL: Art. Democratism. Propaganda. Dostupné z: Academia.edu, [https://www.academia.edu/7931360/Art\\_Democratism\\_Propaganda](https://www.academia.edu/7931360/Art_Democratism_Propaganda), vyhledáno 20. 7. 2015

STAAL 2014 – Jonas STAAL: Art in Defense od Democracy. In: Berlin Biennale, <http://www.berlinbiennale.de/blog/en/comments/art-in-defense-of-democracy-by-jonas-staal-22715>, vyhledáno 20. 7. 2015

STEJSKALOVÁ 2014 – Tereza STEJSKALOVÁ: Bojkot bienále. In: A2 11, 2014. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2014/11/bojkot-bienale>, vyhledáno 10. 5. 2015

STERN 2011 – Steven STERN: September 11. In: Frieze 143, 2011. Dostupné z: <http://www.frieze.com/issue/review/september-11/>, vyhledáno 15. 7. 2015

ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/DUŠKOVÁ 2000 – Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ (ed.): České umění 1939–1999. Programy a impulzy. Sborník symposia VVP AVU. Praha 2000

THOMPSON 2012 – Nato THOMPSON (ed.): Living as Form. Socially Engaged Art Grom 1991–2011. New York 2012

UNABOMBER 1996 – UNABOMBER: Unabomberův manifest (úryvek). In: Živel 4, 1996, 2–7.

VOGEL 2011 – Carol VOGEL: MoMa PS 1 Plans 9/11 Exhibition. In: The Hew York Times, <http://www.nytimes.com/2011/07/29/arts/design/moma-ps-1-plans-911-exhibition.html>, vyhledáno 10. 7. 2015

VALON 2004 – Jeremy VALON: Bringing the War Home. 2004

WILSON 2009 – Owen WILSON: Interview with Tony Shafrazi. In: Interviewmagazine, <http://www.interviewmagazine.com/art/tony-shafrazi#>, vyhledáno 25. 5. 2015

WINGON 1969 – Hal WINGON: The Massacre at My Lai. In: LIFE vol. 67 no. 22, 1969, 36-35.

WOLFOVÁ 2000 – Virginie WOLFOVÁ: Tři Guineje/Vlastní pokoj. Praha 2004

ZETTER 2008 – Kim ZETTER: Convicted Abu Ghraib Guard Lynndie England Blames Media for Controversy. In: WIRED, <http://www.wired.com/2008/03/convicted-abu-g/>, vyhledáno 15. 7. 2015

ŽIŽEK 2013 – Slavoj ŽIŽEK: Násilí. Praha 2013

ŽIŽEK 2014 – Slavoj ŽIŽEK: Požadujeme nemožné. Olomouc 2014

## 7. Seznam akcí z archivu Jan Van Raay

17. 10. 1969 The Guerilla Art Action Group, Jean Toche a Jon Hendricks, Metropolitní muzeum v New Yorku.

31. 10. 1969 The Guerilla Art Action Group, Jon Hendricks a Jean Toche odstraňují Malevichovu malbu v Museum of Modern Art v New Yorku.

3. 1. 1970 The Art Workers' Coalition a The Guerilla Art Action Group v Museum of Modern Art s plakátem „And babies?“

18. 2. 1970 GAAG, Jon Hendricks a Jean Toche spolu s Tomem Lloydem při akci v AIA (American Institute of Architects) v New Yorku.

Fotografie z této akce byla vystavena na výstavě *Tradition and conflict, images of a turbulent decade 1963 – 1973* ve Studio Museum v newyorském Harlemu (27. 6. – 30. 6. 1985).

Akce z 3. nebo 8. ledna 1970, The Art Workers' Coalition a The Guerilla Art Action Group protestují před obrazem Pabla Picassa *Guernica* V Muzeu moderního umění v New Yorku.

Březen 1970 Lil Picard před svým domem na 8<sup>th</sup> Street připravena distribuovat plakát „And babies?“.

21. 3. 1970 Lil Picard

23. 3. 1970 Setkání AWC a Women Artists in Revolution v Museum on Broadway v New Yorku

23. 3. 1970 Setkání AWC a Women Artists in Revolution v muzeu na Broadwayi v New Yorku

23. 3. 1970 Jean Toche (GAAG), Tom Lloyd (Black Emergency Cultural Coalition) a Vassilakis Takis (AWC) na setkání AWC
28. 3. 1970 Protest na Times Square v New Yorku proti porušování práv státu New York v kasárnách.
28. 3. 1970 Pochod za porušování práv, New York
28. 3. 1970 Pochod za porušování práv, New York
28. 3. 1970 Pochod za porušování práv, New York
28. 3. 1970 Women Artists in Revolution (WAR), část Art Workers' Coalition (AWC) protestují v New Yorku za porušování práv
16. 4. 1970 Guerrilla Art Action, New York
23. 4. 1970 Jean Toche protestuje na Rockefeller Plaza v New Yorku před belgickou ambasádou.
2. 5. 1970 Guerrilla Art Action Group (GAAG), the Art Workers' Coalition (AWC) a Black & Puerto Rican Emergency Cultural Coalition protestují v Museum of Modern Art v New York,
4. 5. 1970 New School, New York
12. 5. 1970 Guerrilla Art Action Group (GAAG), akce proti cenzuře a Wiliamu Paleymu v Museum moderního umění (MOMA). Jon Hendricks a Jean Toche odkládají televizi se zvířecími mozky v lobby muzea.
12. 5. 1970 Jon Hendricks , Times Square, New York
18. 5. 1970 New York Art Strike, setkání AWC a GAAG v Loeb Student Center.

22. 5. 1970 Art Strike uzavírá Metropolitní muzeum, New York

22. 5. 1970 Carl Andre a Robert Morris na schodech Metropolitního muzea (MET) během Art Strike

1. 6. 1970 Art Strike narušuje setkání Americké asociace muzeí ve Waldorf Astoria v New Yorku

18. 6. 1970 Párty Museum moderního umění (MoMA) ku příležitosti nástupu nového ředitele Johna B. Hightowera byla přerušena akcí Women Artists in Revolution (WAR), kdy členky Sylviana Goldsmith, Juliette Gordon a Jacqueline Skilles, protestovali proti válce ve Vietnamu.

18. 6. 1970 New York Art Strike zabírá lobby Museum of Modern Art (MoMA) večer, kdy byl naplánován koncert Country Joe McDonald.

18. 6. 1970 Country Joe Macdonald se přidává k Art Strike v lobby of the Museum of Modern Art.

30. 6. 1970 Protest AWC při vernisáži výstavy *Information*, Museum moderního umění (MoMA), New York

7. 7. 1970 United Black Artists podporované členy AWC a GAAG ve School of Visual Arts v New Yorku

12. 7. AWC protestují proti expanzi Metropolitního muzea (MET) Lehman Wing at the Lehman Bank, New York

21. 7. 1970 Výstava *Anti-Bienanale* v Museum, Broadway, New York

září 1970 Black Panther Rally, Foley Square, New York

14. 9. 1970 AWC, Barry Schwarts zahajuje první podzimní meeting v NYU Law School, New York

14. 9. 1970 AWC při svém prvním velkém podzimním meetingu v NYU Law School, New York

3. 10. 1970 Al Hansen na vernisáži výstavy Hermana Nitsche v Cinemathique, New York

20. 10. 1970 AWC, Art International protestují proti účasti správní rady MoMA ve válce ve Vietnamu.

9. 11. 1970 Kate Millett na vernisáži People's Flag Show, Judson Church, New York

9. 11. 1970 Abbie Hoffman na vernisáži People's Flag Show, Judson Memorial Church, Washington Square, New York

9. 11. 1970 GAAG, Jon Hendricks a Jean Peoples Flag Show, Judson Memorial Church, New York

30. 11. 1970 Panelová diskuze People's Flag Show and zatčení Judson Three., Museum, Broadway, New York

29. 12. 1970 GAAG, Jon Hendricks a Jean Toche sbírají podpisy v lobby MoMA

11. 1. 1971 Art Workers' Coalition (AWC) požaduje volný den pro lidi, MoMA

12. 1. 1971 Guerrilla Art Action na večeři členů správní rady, MET

31. 1. 1971 Black Emergency Cultural Coalition (BECC) protestuje ve Whitney Museum, New York

5. 2. 1971 The Judson 3 (Jon Hendricks, Faith Ringgold and Jean Toche), Federal Court Building, Foley Square, New York

1. 5. 1971 AWC a Hans Haacke protestují proti cenzuře umění, Guggenheim Museum, New York

26. 8. 1971 PASTA MoMA, zaměstnanci muzea MoMA ve stávce

30. 8. 1971 Členové AWC podporují stávku zaměstnanců MoMA

23. 9. 1971 AWC protestují za odstoupení

23. 9. 1971, MoMA, NYC. Umělci a členové AWC podporují povstání ve věznici Attica a žádají o obvinění guvernéra Nelsona Rockefellera a jeho rezignaci na post šéfa správní rady MoMA.

4. 2. 1972, Jean Toche, Jon Hendricks, Faith Ringgold, the Judson3 – žádost o zaplacení nákladů obhajoby

4. 2. 1972, Leo Castelli Gallery Downton, příjem z loterie pro the New York Civil Liberties Union použit na zaplacení soudních výloh Judson 3.

4. 2., 1972, Leo Castelli. Příjem z loterie pro the New York Civil Liberties Union použit na zaplacení soudních výloh Judson 3.