

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ
KATEDRA OBECNÉ ANTROPOLOGIE

Bc. Zuzana Lhotová

Tingatinga: kooperativ nebo rodina?

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Mgr. Marek Halbich, PhD.**

Praha 2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v depozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Kladně dne

.....

Zuzana Lhotová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala především Mgr. Marku Halbichovi, PhD. za trpělivost a odborné vedení. Dále malířům, malířkám a zaměstnancům TACS, kteří mi ochotně věnovali svůj čas a poskytli mi zázemí pro můj terénní výzkum.

Petru Krejčíkovi děkuji za korektury a technickou výpomoc a děkuji také všem, kteří mě při psaní práce pomohli a kteří mě podporovali.

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá Tingatinga malíři v Tanzanii, konkrétně sdružením Tingatinga Arts Cooperative Society. Tingatinga jako umělecký styl vychází z motivů africké přírody a života lidí v Tanzanii. Některé obrazy tematicky znázorňují praktiky šamanů a souboje démonů. Malíři pracující v této organizaci podléhají jak pravidlům kooperativu, tak i rodinné hierarchii zejména proto, že je tato organizace založena především na rodinných vazbách. Cílem práce je zjistit, jaký typ instituce převládá a na jakých principech kooperativ funguje. Dále je zajímavé, jak ovlivňuje hierarchii v rámci kooperativu příbuzenství se zakladatelem uměleckého stylu.

Jelikož se jedná o turistické umění, práce je založena na teorii k antropologii turismu. Některé přístupy se dají uplatnit na studii tingatinga malířů a jiným naopak překvapivě odporuje. Otázkou také je, zda jsou malíři ve vztahu k turistům ovlivněni procesem akulturace. Umění i malíři jsou ovlivněni procesem komercializace etnického umění a práce se snaží zachytit tento dynamický proces a vliv turistů na jeho utváření.

Klíčová slova

Tingatinga, turistické umění etnické umění, antropologie turismu, kooperativ, Tanzanie, komercializace

Abstract

The topic of the diploma thesis are the tingatinga painters in Tangatinga Arts Cooperative Society in Tanzania. The tingatinga art is based on the motive of the African nature and on the lives of the people in Tanzania. These painters accept both the rules of the cooperative as well as the hierarchy of a family, because this organization is based primarily on the family interconnections. The goal of the thesis is to find which institution type is the dominant one and the principles of how cooperative operates. The relationship with the founder of this art style is also interesting.

The thesis is based on the anthropology of tourism because it deals with a touristic art. Some of the approaches can be applied to the study of tingatinga painters but some of them are in contrast. Another question is whether the relation between the painters and the tourists is influenced by the process of acculturation. The art and the painters are influenced with the commercialization process and this thesis tries to capture this dynamic process and the influence of tourists on its creating.

Keywords

Tingatinga, touristic art, ethnic art, anthropology of tourims, cooperative, Tanzania, commercialization

Obsah

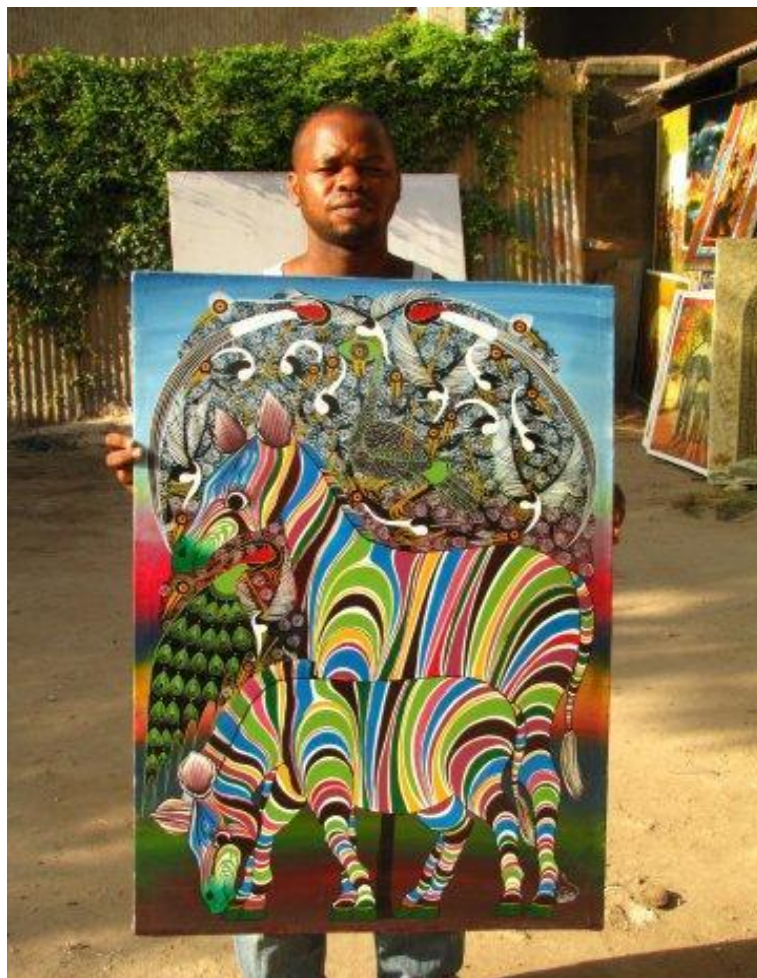
Abstrakt	4
Klíčová slova	4
1 ÚVOD	8
2 CÍLE PRÁCE	11
3 TEORETICKÁ ČÁST	13
3.1 Turismus jako objekt antropologického výzkumu	13
3.2 Definování turismu	14
3.3 Globalizace turismu	15
3.4 Teoretické přístupy ke studiu turismu	16
3.5 Kdo je to turista	20
3.6 Teoretické ukotvení tématu	21
3.7 Makuové	26
3.8 Historie tingatinga jako uměleckého směru	27
4 EMPIRICKÁ ČÁST	30
4.1 Průběh výzkumu	30
4.2 Turistické umění?	34
4.3 Obchod – nejen prostředek pro výdělek	41
4.3.1 Systém obchodu a jeho pravidla	42
4.3.2 Západní pojetí obchodu v TACS	47
4.3.3 Genderové rozdíly v obchodu	48
4.4 Struktura a fungování kooperativu	51
4.5 Rodina a hierarchie v rámci TACS	57
4.5.1 Příbuzenství s E. S. Tingatinga	58
4.5.2 Hierarchie v TACS na základě pracovního místa	58
4.5.3 Kooperativ jako nástroj při řešení rodinných problémů	61
4.6 Náboženství: žité společenství věřících nebo nástroj komodifikace?	62
4.7 Změna v sociální dynamice v průběhu roku	67
4.8 Turisté v TACS	70
5 Závěr	73
Diskuse	75

Bibliografie	76
Internetové zdroje	79
Přílohy	80

1 ÚVOD

„Obrazy mají příběh. Běžný zákazník příběh nevidí, ale skutečný malíř vždy.“

Malíř stylu tingatinga pracující v TACS



Obrázek 1: v prostorách TACS (foto Zuzana Lhotová)

Oblastí mého výzkumu byli malíři a malířky stylu tingatinga. Tento styl pochází z jižní Tanzanie. Motivy obrazů tingatinga obvykle vycházejí z africké přírody a jsou malovány na plátno nebo sololitové desky olejovými syntetickými barvami. Zakladatelem tohoto stylu je Edward Saidi Tingatinga (1937-1972), který pocházel z etnika Makua v jižní Tanzanii. Makuové tradičně zdobí své domy především malbami divokých zvířat. E. S. Tingatinga

přenesl tuto tradici na plátno a svoji tvorbu plně rozvinul po příchodu do Dar es Salaamu. V malování tímto stylem pak pokračovali Edwardovi žáci pocházející z jeho příbuzenstva - např. Gaspar Tedo, Simon Mpata, Adeus Mandu, Ajaba nebo Salum Mussa¹. K nim se postupně přidávali další umělci, takže dnes již ve stylu tingatinga tvoří více než sto malířů. V roce 1990 bylo zaregistrováno sdružení Tingatinga Arts Cooperative Society (dále jen TACS), které sdružuje většinu malířů tohoto stylu.² Můj výzkum byl zaměřen právě na malíře, kteří tvoří v rámci sdružení TACS. Umění tingatinga je často považováno především za turistické umění. Turisté, kteří tyto obrazy nakupují, však nevidí celkové pozadí celého systému, který se v rámci prodeje jednoho obrazu odvíjí. Společenství v TACS je něčím víc než jen organizací. Jsou zde významné rodinné vazby ale i silná tradice a snaha ji dodržovat. S tím, jak se umění stává mezi turisty více a více oblíbené, je nutné rozšiřovat počet malířů. Díky tomu se mění i struktura společenství a nutně nastávají změny a inovace.

Když jsem přišla do kooperativu poprvé, byla jsem ohromena. Takové množství barev, vzorů a pozitivní atmosféry vyzařující z obrazů jsem opravdu nečekala. Ačkoliv jsem umění tingatinga před svým příjezdem do Tanzanie pečlivě studovala a četla všemožné dostupné publikace, množství obrazů a jejich barevnost mi opravdu vyrazila dech. Celé prostředí se mi zdálo pro zraky turistů velmi zajímavé. Nikoho jsem v tomto novém prostředí neznala a zpočátku jsem byla v pozici člověka, který není součástí zkoumaného prostředí a je cizincem. Tato situace se vlivem mnoha událostí velmi rychle měnila a postupem času jsem se stávala čím dál více součástí tohoto společenství až do takové míry, že se řada členů stala mými přáteli. Tuto situaci jsem se snažila po celou dobu reflektovat a doufám, že v mé práci jsou přítomny oba pohledy. Jak pohled někoho zvenčí tak i pohled někoho, kdo se stává součástí této společnosti. Vzhledem k tomu, že jsem se s prostředím i lidmi v něm sblížila, mohla jsem poznat mechanismy této společnosti a pravidla na vlastní kůži. Poznala jsem tak obě roviny - jednak být nově příchozím a také být členem širší rodinné hierarchie. Vzhledem k tomu, že jsem přijela do cizí země bez rodiny a pracovala jsem s malíři, vzali za své, že nikoho jiného nemám a je nutné mě ochránit před nástrahami velkoměsta, čímž jsem měla přístup poměrně rychle k tomu stát se součástí jejich rodinných mechanismů.

¹ Tingatinga. 2009. *Co je tingatinga?* [online] [cit. 23. 3. 2011]. Dostupné z: <<http://www.tingatinga.cz/>>

² Gosciny, Yves. 2002. *Tingatinga – the popular paintings from Tanzania*. Dar es Salaam: La Petite Galerie, s.

Uvědomuji si, že vzhledem k tomu, že jsem se stala součástí společnosti, začala jsem si připouštět i větší odpovědnost za obsah práce a důsledky, jaké by mohla mít. I přesto jsem se rozhodla popsat mechanismy, které jsem viděla a zažila bez větších úprav, protože až celkový pohled na tento systém dokáže ukázat společnost v celém svém smyslu a fungování. V každé společnosti je možné najít negativní i pozitivní stránky a stejně tak je tomu i v TACS. Ale i přes všechny negativní stránky je to místo, které funguje svým řádem a nutí lidi, kteří ji skutečně poznají, se sem neustále vracet.

V této práci nejprve představím teorii antropologie turismu a její konkrétní využití pro tuto diplomovou práci. Krátce představím styl tingatinga a prostředí, z kterého malíři pocházejí. V empirické části uvádím vstup do terénu a postup při následovném výzkumu. Vlastní poznatky z výzkumu jsou pak rozčleněny do jednotlivých kapitol podle tematického zaměření dané problematiky. Celou práci doplňuji o fotografie z terénu. Nemají pouze informativní charakter, ale i určitou vypovídající hodnotu a hlavně přiblíží malířský styl tingatinga.

2 CÍLE PRÁCE

Většinu obrazů, které jsou namalovány v TACS, si kupují turisté, kteří přilétají do hlavního města Dar es Salaamu a poté pokračují ve svých cestách. Vzhledem k tomu, že tingatinga je především turistickým uměním, mají turisté na jeho tvorbu významný vliv. Zabývala jsem se touto skupinou hlavně v rámci antropologie turismu, kdy je možné sledovat přímý vliv turistů na utváření etnického umění.

- Jako jeden z cílů práce je zjistit, jestli turisté umění tingatinga ovlivňují a je-li jim přizpůsobováno. Snahou bylo zjistit, zda-li toto umění zapadá do typologie komercializace umění dle E. Cohena (1989). V rámci tohoto cíle jsem zkoumala propojení ekonomických strategií malířů. Konkrétní otázky, které jsem si kladla, byly např. „Do jaké míry jsou obrazy pro turisty autentické, či jestli se pro turisty malují 'jiné' obrazy?“, nebo „Existuje jiná prezentace v rámci sdružení TACS a jiná prezentace právě před turisty?“ apod.
- Dalším cílem bylo porozumění mechanismů v rámci TACS a to jak v rámci pracovní tak i rodinné hierarchie. Zajímala mě důležitost rodinných vazeb a zda-li existuje nějaké hierarchické uspořádání na základě příbuzenství se zakladatelem E. S. Tingatinga nebo určité výhody ze strany jeho žáků. Otázky, které jsem si kladla, byly např. „Jak jsou na tom nově příchozí malíři v rámci hierarchie? Proč někteří malíři malují uvnitř budovy a jiní mají své místo na dvoře areálu? Kteří malíři prodávají své obrazy do zahraničí a kteří jen turistům? Posuzuje se jejich postavení jen na základě talentu nebo spíše na základě příbuzenských vazeb?“
- Posledním cílem bylo zjistit, jestli je možný zánik tohoto uměleckého směru nebo jeho transformace z převážně rodinného obchodu na masovější způsob prodeje a co vše se podílí na fungování kooperativu a jeho dynamice. V tomto případě se jednalo o otázky typu. „Co zajišťuje udržování stylu? Jakým způsobem se předává? Jak se vypořádává kooperativ s růstem poptávky? Ovlivňuje určité období více dynamiku společnosti než jiné?“

Během výzkumu se objevila řada zajímavých témat, na které by se dalo ještě zaměřit. Některé z nich v práci okrajově zmíním, neboť se okrajově dotýkají právě zvolených cílů této práce.

3 TEORETICKÁ ČÁST

Vzhledem k tomu, že v případě malířů stylu tingatinga se v jejich tvorbě jedná o etnické umění, které je všeobecně přijímáno jako turistické umění, vycházím v této práci zejména z teoretických pozic antropologie turismu.

Turismus se v posledních letech velmi rozvíjí a destinace, které v minulosti byly nedosažitelné, se dnes stávají běžnými. V roce 1950 bylo okolo 25 milionů mezinárodních turistů, v dnešní době je to kolem miliardy a do budoucna se počítá s neustálým nárůstem (Urry, The Tourist Gaze). Prudký rozvoj dopravy a komunikačních technologií má velký vliv na vývoj turismu, který v posledních desetiletích nabývá masových a globálních rozměrů.

V teoretické části se však nezaměřím pouze na antropologii turismu, ale ráda bych se věnovala i teoretickému pozadí malířského stylu a popisu kmene a etnického kontextu, z kterého pochází většina malířů. Ráda bych také ukázala teoretické propojení se samotným výzkumem.

3.1 Turismus jako objekt antropologického výzkumu

Přestože v současnosti je antropologie turismu dynamicky se rozvíjející obor, dříve tomu tak nebylo. Podle Dennisona Nashe existuje pro to několik důvodů: téma volného času a zábavy nebylo považováno za plnohodnotné téma, kterým by se měli vědci vůbec zabývat. Tento pohled nepřevažoval pouze v antropologii, ale i v dalších humanitních vědách (v sociologii, geografii, politologii atd.). Další příčinou může být zvláštní charakter antropologického bádání, jehož důležitým aspektem je terénní výzkum. Cílem takového „výletu“ je poznání lidí a předání této znalosti ostatním. V jistém smyslu se tak může zvenčí zdát, že mezi turistou a antropologem není až takový rozdíl a právě v tom, že antropologický výzkum bude přirovnáván k hledání vlastního potěšení, povrchní znalosti a vykořisťování. Poslední příčinou je, že turismus je chápán jako novodobý fenomén související s moderním životem a to s rozdělením času na práci a volný čas. (D. Nash 1981)

Zpočátku můžeme sledovat dvě hlavní tendence ve studiu turismu a to spojené s migrací z rurálního prostředí do prostředí urbánního a naopak chování přenesené z městského prostředí do toho venkovského. Za první empirickou studii z antropologie turismu lze považovat práci T. A. Nuñeze *Tourism, Tradition, and Acculturation: Weekendismo in a Mexican Village*, in *Ethnology*, 2(3), 1963:347-352 (Halbich, přednáška 2010).

V 70. letech narůstá zájem o studium antropologie turismu a turismu jako sociálního fenoménu. K nejvýznamnějším představitelům patří sociolog E. Cohen, který poukazuje na různé přístupy ke studiu turismu a je jeho velkým teoretikem. Dalším významným autorem té doby je D. MacCannell, který se zajímá hlavně o charakter sociálních vztahů vznikající z fascinace nad životy jiných. Na tyto práce vzniká jako reakce řada recenzí a teoretických pojednání, ale i etnografie z prostředí turismu (např. Young 1973, L. Turner a J. Ash 1975, D. MacCannell 1976, V. L. Smithová 1977, P. Lengyel 1980 a N. H. Graburn 1983), ale i novější etnografie (D. V. L. Macleod 2004, T. Wallace 2005, nebo T. P. Raento 2008 ad.). V současné době se antropologii turismu věnuje velké množství autorů, kteří se zajímají o stále nová témata, ale neopouštějí ani teoretická témata.

3.2 Definování turismu

Definování turismu tak, aby odpovídal potřebám sociálně antropologickému výzkumu, je obtížné. V této kapitole představím některé z definic a pojetí turismu. Obtížnost v definování turismu je dána i tím, že se jedná o měnící se proces, kdy nároky turistů, ale i místních obyvatel, se v průběhu času mění. Můžeme říci, že turismus také podléhá módě a změně životního stylu.

Světová organizace turismu (WTO), definuje turismus jako souhrn aktivit osob cestujících do místa mimo jejich obvyklé prostředí nebo pobývajících v těchto místech po dobu kratší než jeden souvislý rok a minimálně 24 hodin, za účelem trávení volného času, podnikání nebo jinými účely. Tato definice je však pro použití v antropologii nedostatečná. Problematické je i definování minimální a maximální doby, které neodpovídá skutečným turistickým cestám, které se například mohou pohybovat v kratším časovém horizontu, než je 24 hodin, nebo naopak mohou trvat déle než jeden rok.

John Urry charakterizuje turismus jako aktivitu volného času, která předpokládá svoji opozici v organizované a regulované práci, kdy právě skrze turismus se oddělujeme z této sféry a naplňujeme tak sféru volného času, typickou pro moderní společnosti. (Urry 2002)

Eric Cohen považuje turismus za dobrovolný, neopakovatelný, originalitu vyhledávající, přechodný pobyt nebo cestování (Cohen, 1984).

Ani jedna z těchto definic však nebyla široce přijata, a proto je vhodné vycházet ze syntézy těchto definic. Hlavním důvodem je proměnlivost turismu. Turismus také do jisté míry podléhá módě a vzhledem k nárůstu komunikačních technologií se i z dříve méně obvyklých destinací stávají destinace turisticky velmi navštěvované. Stejně tak motivace turistů k cestám jsou velmi odlišné, proto není možné definovat turismus jednotně. Typy turistů, motivace k cestě a výběru místa ale i způsob cestování jsou natolik odlišné, že se musí vytvářet typologie nebo naopak velmi široké definice turismu.

3.3 Globalizace turismu

Globalizace je hybatelem, který ovlivňuje turismus a zejména jeho rozšíření po celém světě. Považuji tak za nezbytné, se alespoň okrajově tomuto tématu věnovat, a proto představím několik definic a pojetí globalizace. V závěru této kapitoly poukážu na propojení globalizace a turismu.

Globalizace znamená rostoucí vzájemnou propojenost a závislost aktivit, které nejsou omezovány místními hranicemi. Napříč teritoriálními hranicemi proudí lidé, zboží, kapitál, víra, vědění, móda, hudba, technologie atd. Svět se tak stává v mnoha směrech jediným systémem, v němž jsou všichni propojeni různorodými vazbami. Tento globální systém není pouze místem, kde se jednotlivé společnosti vyvíjejí a mění, ale i zásadním prostředkem, který ovlivňuje osud lidí jednotlivých zemí překračujících jejich hranice (John Tomlinson, *Globalization and Culture*).

Tomlinson upozorňuje na odlišné prožívání vzdálenosti, kdy díky komunikačním technologiím a masovým médiím se vzdálené události stávají součástí naší lokální zkušenosti. Příkladem mohou být nadnárodní společnosti, které rozhodují o osudu svých zaměstnanců na

jiném kontinentě bez jakékoliv osobní zkušenosti, nebo blízkost jinak vzdálených nehod či přírodních katastrof.

Na stejné téma reaguje i Appadurai, který mluví o tzv. deteritorializaci, čímž má na mysli oslabování kulturní vazby k místu související se svázaností hranic národních států, nezakotveností zdrojů a dalších procesů. (Appadurai 1996)

Jiný pohled přináší Robertson, podle kterého má globalizace charakter paradoxu a přináší zároveň absolutizaci i relativizaci. Jde o „univerzalizaci partikulárního“, kdy se jedná o globální rozšíření západní kultury a zároveň o „partikularizaci univerzálního“, kdy západní kultura přichází stále častěji do blízkého kontaktu s ostatními kulturami, a vzhledem k tomu je tak relativizován její nárok na univerzální platnost, neboť naráží na fakt plurality (Robertson, 1992).

Turismus se vlivem globalizace rozšiřuje a řada autorů uvádí turismus jako produkt globalizace. Například Campbell pojednává o turismu jako o součásti konzumerismu a touhy zažívat nové a vysněné, což je v případě turismu zcela zjevné (Urry, 1990). Již výše zmíněný Appadurai vidí turismus právě jako produkt globalizace, který je rozvíjen, a člověk se tak může dostávat do zcela jiného prostředí, a měnit tak svoji identitu dle místa určení. Urry zase upozorňuje na vnímání turismu jako postmoderního fenoménu a upozorňuje i na změnu potřeb turistů. Zatímco moderna vnímala turismus masově a turista se stával součástí organizovaných aktivit hlavně ke konci 19. století, tak postmoderní období se naopak vyznačuje tím, že lidé jsou neochotni se manipulovat a preferují více diferencující přístup. Na to navazuje i Macleod, který upozorňuje na požadavky ze strany turistů na autentičnost a její smysl.

3.4 Teoretické přístupy ke studiu turismu

Přístupů ke studiu turismu je celá řada. Turismus může být pojímán z řady různých perspektiv. E. Cohen (1984:374-376) rozděluje tyto teoretické přístupy a uvádí celkem osm různých variant, přičemž některé z nich jsem se pokusila rozšířit o příklady z některých etnografií z oblasti antropologie turismu:

Turismus jako komercializovaná pohostinnost – Cohen (1974), von Wiese (1930), Knebel (1960)

Představitelé tohoto přístupu chápou turistické procesy jako komercionalizaci tradičních vztahů mezi návštěvníkem a hostitelem, skrze které je cizinci udělena dočasná role a status v navštívené oblasti. Turismus je tak považován za komercionalizovanou a eventuelně industrializovanou formu pohostinnosti. Tento přístup dosáhl úspěchu ve studiu vývoje a dynamiky vztahů mezi turisty a místními a v analýze rozporů uvnitř rolí a institucí souvisejících s turisty.³ V etnografii *Tourism and The Globalization of Canary Island* (Donald V. L. MacLeod) můžeme vidět příklad, kdy se vývojem turismu opravdu stala komercionalizovaná pohostinnost. Na ostrově La Gomera se turistika díky jeho izolovanosti zprvu nerozvíjela. Turisté sem začali jezdit právě z důvodu, že byl ostrov turisty ještě nenarušen, ubytování i stravování bylo rodinného typu (vlastníci rybáři a farmáři). Lidé se o místu dozvídali od svých známých. Poté se ale turismus rozvinul a podoba ostrova se změnila (velká hotelová letoviska, spousta služeb orientovaných na turisty apod.).⁴

Turismus jako demokratizované cestování - Tourism as democratized travel (Cohen 1974, P. L. Pearce 1982, Nash 1981)

Tento přístup klade důraz na jednotlivé součásti role turisty. Na turistu je zde nahlíženo jako na typ cestovatele nesoucí jeho zřetelné rysy. Autoři prosazující tento přístup, vidí moderní masový turismus jako demokratizovanou expanzi aristokratického cestování dřívější doby (např. Boorstin 1964). Tento přístup představuje některé významné práce na téma historické přeměny turistických rolí (Knebel 1960, L. Turner a Ash 1975).⁵

Turismus jako moderní volnočasová aktivita - Tourism as a modern leisure activity Dumazdier (1967), P. L. Pearce (1982) a Nash (1981)

Na turismus je v tomto přístupu nahlíženo jako na druh volného času a na turisty jako na lidi, kteří ve svém volném čase cestují. Jeho protagonisté vidí volný čas jako aktivitu oproštěnou od povinností, ale zdržují se obvykle zkoumání hlubšího kulturního významu volnočasových aktivit. Užívají funkcionalistický pohled identifikující volný čas a tudíž i

³ Cohen, Erik. 1984: „The sociology of tourism: approaches, issues and findings“. *Annual review of sociology* (10): 375

⁴ Macleod, Donald V. L. 1999. „Tourism and the Globalization of a Canary Island“. *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 5 (3): 443-456

⁵ Cohen, Erik. 1984: „The sociology of tourism: approaches, issues and findings“. *Annual review of sociology* (10): 375

reakci turismu. Tento přístup informuje hlavně o makrosociologických a institucionálních výzkumech na základě cestovního ruchu (např. Dumazdier 1967:123-38; Scheuch 1981).⁶

Turismus jako novodobý typ tradiční pouti - Tourism as a modern variety of the traditional pilgrimage, zejména D. MacCannell (1973)

Tato perspektiva se soustřeďuje na hlubší strukturální význam moderního turismu a ztotožňuje ho s tradičním poutnictvím. Tento přístup byl zpracován D. MacCannellem (1973) a přichází s konceptem „inscenované autenticity“ - symbolizovaný vztah k realitě při konstruování a představování míst. MacCannell se domnívá, že hledání autenticity moderního člověka je podobné zájmu o posvátno v primitivní společnosti. Právě hledání takové autentičnosti života činí z člověka turistu.⁷ V etnografii *Abraham Lincoln as Authentic Reproduction* to autor ukazuje na příkladu New Salemu jako autentického městečka z dob Lincoln. Městečko je upravováno ne podle historických pramenů, ale naopak tak, aby přišlo co nejvíce autentické právě turistům (příklad s nenošení džínů průvodci nebo nově natřené domy). Skutečná historie tak podléhá tomu, co turisté považují za autentické. (Bruner, *Abraham Lincoln as Authentic Reproduction*)

Graburn (1977) přistupuje k tématu podobně a přirovnává turismus k posvátné cestě, která umožňuje nejen vystoupení z obyčejného života, ale také osvobozuje a pozdvihuje člověka do neobyčejné, posvátné sféry. Vychází tak především z Durkheimova dělení na sakrální a profánní aktivity (Halbich, Přednáška antropologie turismu). Tento teoretický přístup můžeme sledovat i v etnografii *Queer Pilgrimage: The San Francisco Homeland and Identity Tourism*, kde autor ukazuje cestu do San Franciska jako poutní místo pro vypracování homosexuální identity. Homosexuálové opouštějí domov, kde nejsou akceptováni a přijíždějí do domoviny, kde akceptováni jsou. Turismus jako poutnictví má kouzlo, které je v případě homosexuálů v San Franciscu obohacováno skupinovou identitou. San Francisco je konstruováno jako poutní místo, kde si člověk může potvrdit a dále rozvinout svoji homosexuální identitu skrze vynořující se diskurs, vyjednávání mezi turisty a rezidenty a uvnitř komunity homosexuálů. (A. C. Howe)

⁶ Cohen, Erik. 1984: „The sociology of tourism: approaches, issues and findings“. *Annual review of sociology* (10): 375.

⁷ Cohen, Erik. 1984: „The sociology of tourism: approaches, issues and findings“. *Annual review of sociology* (10): 375.

Turismus jako projev základního kulturního tématu - Tourism as an expression of basic cultural themes (Gottlieb 1982, Graburn 1983)

Podobně jako předchozí teoretický přístup klade i tento směr důraz na hlubší porozumění kulturního významu turismu. Zavrhuje obecný etický výzkum turismu (např. Nash 1981) a snaží se téma uchopit z *emické* perspektivy tedy z pohledu rekreatantů samotných. Tento přístup vede ke srovnávacím studiím různých kulturně-specifických důvodů cestování.⁸

Turismus jako proces akulturace - Tourism as an acculturative process

Zastánci tohoto úhlu pohledu se soustřeďují na dopad, který mají turisté na jejich hostitele a snaží se zapojit studium turismu do širší soustavy teorie akulturace (Nunez 1963). Podobně i Nash (1996) představuje turismus jako nástroj kulturní změny a zabývá se dopadem turismu na kulturu původních obyvatel.⁹ Picard a Wood uvádí ve svém článku příklad šerpů v Nepálu, kteří si díky turismu zvýšili svůj status a jiné skupiny je dokonce začaly napodobovat (Picard, Wood 1997)

Turismus jako typ etnických vztahů - Tourism as a type of ethnic relation (van den Berghe 1980, Pi-Sunyer 1977, Gamper 1981)

Představitelé tohoto přístupu se snaží zapojit analýzu vztahů turistů a domácích do širšího pole etnicity a etnických vztahů. Do tohoto přístupu zapadají i některé práce na téma dopadu tvorby etnického umění pro turisty na etnickou identitu (Graburn 1976).¹⁰ V článku *Tourism, Nationalism and Post-Communist Romania: The Life and Death of Dracula Park* je turismus činitelem v konstrukci a při vytváření identity (jednak ve smyslu jednotlivce, tak i ve smyslu celého národa) a zároveň i vlastní prezentace před cizinci. Díky diskusi kolem stavby zábavního parku se tak odhaluje samotná regionální identita obyvatel. (Alina Tănăsescu, 2006)

Turismus jako forma neokolonialismu- Tourism as a form of neocolonialism:

Hlavním představitelem této perspektivy je Nash (1977). Zaměřuje se na roli turismu ve vytváření závislosti mezi metropolitními zeměmi „turismus tvořícími“ a „turismus přijímajícími“ národy, které kopírují koloniální či imperialistické formy nadvlády a

⁸ Cohen, Erik. 1984: „The sociology of tourism: approaches, issues and findings“. *Annual review of sociology* (10): 375.

⁹ Cohen, Erik. 1984: „The sociology of tourism: approaches, issues and findings“. *Annual review of sociology* (10): 375.

¹⁰ Cohen, Erik. 1984: „The sociology of tourism: approaches, issues and findings“. *Annual review of sociology* (10): 376.

strukturální zaostalosti.¹¹ Příkladem může být již zmiňovaná etnografie z ostrova La Gomera, kdy se s rozvojem turismu stali vlastníky hotelů zejména lidé ze zemí, odkud proudili turisté (především Německo). Místní lidé se tak stali zaměstnanci ve službách a vlastníky se stali zahraniční investoři. (Donald V.L. MacLeod, *The Globalization of Canary Island*). Ještě markantnější je tato situace v rozvojových zemích.

3.5 Kdo je to turista

Definování turisty je stejně obtížné jako definování turismu a i zde existuje řada různorodých přístupů a pohledů na to, jak by turista měl být definován. Obtížnost této definice je opět založena na tom, že ne všichni turisté mají stejné motivace a očekávání od svých turistických zážitků, a proto se v literatuře nachází řada odlišných typologií.

Podle Cohena být turistou znamená být moderní a zavádí pojem „turistického dívání se, nebo až zírání“ vyplývající z toho, jak si turisté prohlížejí objekty, které potkávají na svých cestách. Rozlišuje několik typů turistů: romantický, senzuální, typický, ekologický a antropologický.“ (Urry 2002)

Turner a Ash zase turisty považují za děti, které jsou vloženy do ohraničeného světa a jsou svými rodiči (cestovní kanceláře, hotelové komplexy apod.) chráněny od vlastní zodpovědnosti a před realitou číhající za tímto ohraničeným světem (Urry 2002). Takovéto pojetí je možné sledovat jen v masových formách organizovaného turismu cestovními kancelářemi. Turisty však nelze definovat jen na základě jednoho druhu turismu. Eric Cohen poukazuje na to, že turista nemůže být definován obecně a musí být specifikován podle typů turistických zážitků, které vyhledává. Oproti tomu autorka V. L. Smithová (1977) přistupuje k turistům z hlediska jejich přizpůsobení se novému místnímu prostředí a jejich ochoty k tomu.

MacCannell (1989) rozvádí Simmelovu povahu vizuálních vjemů z metropole a převádí ji na turistické zkušenosti a dále ji rozvíjí. Považuje turistu za někoho, kdo hledá autenticitu. Turistický prostor se tak organizuje kolem hrané autenticity. MacCannell si také všímá, že na

¹¹ Cohen, Erik. 1984: „The sociology of tourism: approaches, issues and findings“. *Annual review of sociology* (10): 377.

rozdíl od poutníků vzdávajících hold jednomu posvěcenému místu, turisté se soustředí a obdivují řadu míst a objektů. MacCannell poukazuje, jak tyto místa a objekty získávají jistou turistickou posvátnost a turista přistupuje k těmto místům a objektům skrze turistický rituál. Složitost tohoto procesu se snaží objasnit přes Turnerovu analýzu poutnictví a jeho rozdělení na tři fáze: 1) sociální a prostorová separace od běžného života, 2) liminalita, kdy *communitas* je přímá zkušenost posvátného, 3) reintegrace, kdy je člověk znovu zapojen do předchozí sociální skupiny a získává zpravidla vyšší status (Urry 2002).

Erik Cohen definuje turistu jako „cestovatele, který cestuje dobrovolně, dočasně a s očekáváním prožitku z poznání něčeho nového, změny prožité během relativně dlouhé, neopakovatelné cesty.“¹² Tato definice se jeví jako docela výstižná, ale nastává problém s některými typickými turistickými cestami, které jsou pořádány cestovními kancelářemi a turisté, kteří jezdí každoročně na stejné místo pak nepoznávají něco nového a jejich cesta se opravdu nedá nazvat neopakovatelnou.

3.6 Teoretické ukotvení tématu

Tingatinga je do jisté míry turistickým uměním a to zejména z toho důvodu, že jeho rozšíření bylo možné jen díky turistům a většinou jeho forma odpovídá poptávce turistů a je podle jejich zájmu i uzpůsobována. Teoretické východisko mělo původně vycházet zejména z literatury k antropologii turismu a z přístupu k turismu jako procesu akulturace (D. Nash). Turismus jako proces akulturace je chápán jako dopad turistů na jejich hostitele. Nash chápe turismus jako nástroj kulturní změny, tedy jak je místní kultura ovlivňována právě turismem. Ještě před výzkumem v terénu jsem předpokládala, že proces akulturace bude v prostředí TACS zcela zřejmý. Malíři se každý den setkávají s turisty v prostředí budovy kooperativu, což se na počátku jevílo tak, že při každodenním setkávání bude docházet k jistému ovlivnění kultury malířů ze strany turistů. Posléze se však při mém terénním výzkumu proces akulturace nijak výrazně neprojevil, a proto jsem od tohoto konceptu upustila. Malíři i přes téměř každodenní kontakt s turisty si ponechávají vlastní kulturu a vlivy na jejich kulturu jsou spíše globalizačního charakteru skrze média a nadnárodní společnosti. Dokonce mezi turistou a

¹² Cohen, Eric. 1974. „Who is a tourist? A conceptual clarification“. *Sociological Review* 22: 527-55.

většinou malířů nedochází ani ke komunikaci, ačkoliv se nacházejí ve stejném prostoru. Jedním z důvodů může být i jazyková bariéra, kdy malíři kromě svahilštiny neovládají cizí jazyk, především pak angličtinu. Mezi turisty a malíři tak existuje určité vakuum a často malíři působí spíše jako dekorace k dotvoření atmosféry kooperativu pro turisty.

Ignorance ze strany malířů je naprosto zjevná při hádkách mezi malíři. Když řeší nějaký spor mezi sebou, hlasitě u toho křičí a povykují a gestikulují. Vypadá to velmi dramaticky a turisté v těchto situacích místo často opouštějí, neboť nerozumí situaci a bojí se, co se děje. V hádkách jde většinou jen o malichernosti typu, jestli jsou v Evropě také plechové střechy nebo ne. Nebo kdo ze zpěváků je slavnější, je-li to Michael Jackson nebo Bob Marley. Na turisty tyto situace většinou působí jako boj o holý život. Malíři však přítomnosti potencionálních zákazníků nepřikládají žádný význam a zcela jejich přítomnost ignorují. Doxey tvrdí, že právě ignorance je jednou z fází, kterou procházejí místní obyvatelé ve vztahu k turistům. Navrhuje čtyři přístupy místních k turistům, které probíhají ve čtyřech fázích: od euforie, která nemusí nutně být jen prvotní fází, po netečnost či ignoranci, po pocity zlosti, antagonismu nebo i odporu. (Doxey 1976)

Turisté jsou ve vztahu s malíři hlavně skrze ekonomické aktivity a to ještě nepřímou. Kupují si obrazy, za které však neplatí přímo malířům, ale prodejkyňím v TACS. Turisté ale mají přímý vliv na produkci obrazů a na design, který malují. Z tohoto pohledu je velmi užitečný koncept komercializace umění, s kterým přichází E. Cohen.

E. Cohen poukazuje na to, že v řadě kultur se tradiční umění může rozdělit na dvě části - na tu, co stojí mimo komerční sféru a existuje pro potřeby daného společenství a na tu, která se naopak přizpůsobuje komercializaci.¹³ Tingatinga původně vychází z tradice zdobení domů obrazy hlavně výjevy divokých zvířat. To vedlo k tvorbě i zakladatele tohoto malířského stylu. Již při vzniku tohoto stylu byly obrazy prodávány zejména cizincům přicházejícím hlavně z Evropy.

E. Cohen rozděluje svůj koncept komercializace v etnickém umění do čtyř kategorií: komplementární, nahrazující, pronikající a napravující.¹⁴ Komplementární komercializace je typ, kdy řemeslníci či umělci vytvářejí etnické předměty pro svoji potřebu a v podstatě stejné kopie těchto předmětů vyrábějí pro turisty. V tomto případě se často stává, že se situace velmi

¹³ Cohen, Erik. 1989. „The comercialization of ethnic crafts“. *Journal of Design History* 2 (2/3): 161-168

¹⁴ Cohen, Erik. 1989. „The comercialization of ethnic crafts“. *Journal of Design History* 2 (2/3): 162

lehce zvrhne. E. Cohen upozorňuje, že „(...) při absenci jakékoliv vnější kontroly kvality mají výrobky určené k prodeji tendenci rychle degradovat na úroveň cetek a levných suvenýrů zbavených etnografických a estetických hodnot a to od chvíle, kdy si prodejci uvědomí, že jejich noví zákazníci mají jen malé či vůbec žádné pochopení pro specifické kvality řemeslné zručnosti a pro kritéria posuzování zvyků domorodé kultury.“¹⁵

Dalším typem je nahrazující komercializace, kdy vzhledem k vlivům globalizace jsou produkty nahrazeny jinými nebo materiály jsou zaměněny za levnější apod. Mladí lidé ztrácejí zájem pokračovat v řemesle, a to se pak přestává předávat z generace na generaci. Turisté se pak mohou stát odběrateli takového umění a produktů a tím vymírající řemeslo v podstatě zachránit. Občas tento typ vede ke vzniku nového umění či produktů, protože není zajištěna kontrola kvality a stylu. (E. Cohen 1989)

Třetím typem je pronikající komercializace. Tento typ se vyznačuje tím, že etnické umění vytváří skupina, která nemá přístup k turistům a tak i k potenciálním zákazníkům. Do procesu prodeje vstupuje třetí strana, která tento obchod zprostředkovává a prodává výrobky v turistických destinacích. Tento typ komercializace je nejčastěji spojován se stereotypem vykořisťování a ničení místní kultury. Posledním typem je napravující komercializace. Nastává tehdy, kdy se dostavuje pokles řemeslné tvorby. Proniknutím ekonomických sil tak oživuje vymírající řemeslo a láká mladé lidi, aby pokračovali v tradici. Na rozdíl od předchozího typu se nejedná o destrukci kultury, neboť bez komercializace by pravděpodobně zaniklo. (E. Cohen 1989) To můžeme říci i o stylu tingatinga. Bez komercializace by toto umění pravděpodobně zaniklo. Mladí malíři by nenásledovali své rodinné příslušníky a nepokračovali by v tom, co započal E. S. Tingatinga. Největší vliv však měla komercializace na rozšíření tohoto umění. Vzhledem k tomu, že E. S. Tingatinga měl jen pět žáků a dnes se jen v kooperativu sdružuje kolem stovky malířů, je jasným důkazem tohoto tvrzení.

V podobném duchu se odvíjí i článek B. Steinera o autenticitě afrického umění, ve kterém poukazuje na rozdílnost v chápání autenticity u místních obyvatel a chápání ze strany evropských turistů. Pro turisty je autentické to, co je staré, kdežto pro místní je autentické to,

¹⁵ Cohen, Erik. 1989. „The comercialization of ethnic crafts“. *Journal of Design History* 2 (2/3): 163

co bylo používáno.¹⁶ K autenticitě se také vyjadřuje E. Cohen, který rozlišuje pět typů turistických zážitků: způsob rekreace, způsob odvracení pozornosti, způsob hledání zážitků, experimentální a existenciální. Autenticita a naplnění očekávání se tedy odvíjejí od představ každého z turistů a jsou sociálně konstruovány. Způsob hledání zážitků můžeme chápat tak, že turista v takovém případě nevidí ve svém životě autentičnost, a tak ji hledá v životě jiných¹⁷. Otázkou pak zůstává, do jaké míry místní lidé turistovi podávají svoji „autentičnost“.

Při vybírání obrazů stylu tingatinga se turisté většinou soustředí na podle nich originální africké motivy, kterými jsou především obrazy afrických zvířat, Masajů, nebo výjevy afrického života. Tyto obrazy jsou ale právě tím, co je produkováno na základě poptávky turistů a neustále reprodukováno do kola bez výrazné invence. To co je opravdu spojeno s kulturou malířů a kmenem Makua, z kterého pocházejí, jsou obrazy Mashetani zobrazující démona a šamany s nimi bojujícími. Na těchto obrazech je zobrazeno mnoho rituálních předmětů a vyskytuje se na nich symbolismus.

Tyto obrazy však turisty moc nezajímají a to z mnoha rozličných důvodů. Připravují se tak o možnost vlastnit obraz, který opravdu vypovídá o místní kultuře, zvycích a symbolismu. Preferují turistické umění, které je vytvářeno na základě jejich poptávky a předpokládaného úspěšného prodeje.

¹⁶ Steiner, Christopher B. 1994. „The Quest for Authenticity and the Invention of African Art”. *African Art in Transit*: 100-129

¹⁷ Cohen, Eric. 1974. „Who is a tourist? A conceptual clarification“. *Sociological Review* 22: 527-55



Obrázek 2: Malba na zdi v prostorách TACS s Mashetani tématikou (foto Zuzana Lhotová)

„Originalita a invence se nevítá a nijak necení. Umění se symboly pokroku nezapadají do západního vidění Afriky, a tudíž je ani nelze zařadit do žádné kategorie afrického umění.“¹⁸ Pokud se někteří malíři pokusí malovat to, co je pro západní turisty symbolem Západu, nemají možnost takový obraz prodat. Paradoxem je, že některé západní symboly jsou často v africké kultuře mnohem více užívány než ty tradiční. Obrazy, které mají vypovídat o životě v Africe, pak musí tyto symboly západní kultury zachytit, neboť jsou součástí každodennosti. Turista je však především obeznámen s tím, jak je Afrika prezentována v médiích a především jak ji prezentuje cestovní kancelář. To, co turistu láká, je vidět lidskou civilizaci v počátečních formách a její divokost. Předměty, které si turista spojí s vlastní kulturou, tak nezapadají do jeho vidění pravé africké kultury a odvozuje tak od tohoto pohledu pravost a autentičnost umění. (Steiner 1994)

¹⁸ Steiner, Christopher B. 1994. „The Quest for Authenticity and the Invention of African Art“. *African Art in Transit*: 100-129.

3.7 Makuové

V této kapitole se pokusím popsat, z jakého historicko-kulturně-sociálního pozadí malíři pocházejí. Pokusím se přiblížit kmen Makua a jeho strukturu, která je velmi důležitá pro pochopení některých fenoménů vyskytujících se v prostředí malířů z TACS. Záměrně užívám slova kmen a ne slova etnikum a to z jediného důvodu, neboť samotní malíři a ne jen oni, ale i ostatní obyvatelé Tanzanie, běžně používají pro identifikaci svého původu příslušnost k určitému kmenu a slovo kmen je v jejich podmínkách velmi používaným pojmem.

Makua je největším kmenem v severním Mozambiku přes hranice do Masasi okresu Mtwara na kraji jižní Tanzanie. Žijí především v tomto regionu na sever od Zambezi. Celková populace Makua je odhadována na 1 160 000, kdy 800 000 žije v Mozambiku a 360 000 v Tanzanii.¹⁹ Z lingvistického hlediska je makua (makujština) bantuským jazykem, kterým se mluví především v Mozambiku, zatímco v Tanzanii převažuje svahilština.

Makuové jsou matrilineárním kmenem. Dítě přebírá totem své matky. Náčelník je následován synem své sestry a bratr matky je považován za nejbližšího příbuzného a přirozeného ochránce dětí své sestry.²⁰

Většina kmene vyznává přírodní náboženství (animismus), ale někteří jsou křesťany (římskými katolíky či protestanty) nebo sunnitskými muslimy.

Podoba přírodního náboženství je v posledních letech ovlivněna křesťanskou nebo muslimskou tradicí. „Tradiční přírodní náboženství v kmenu Makuů se zakládalo na víře v Boha, který se uctíval na posvátném místě. Takovým místem byl strom Msoro, který byl obalen kusem čisté látky z kůry stromu "Mpakala", což mělo symbolizovat posvátnost místa a upozornit na to přichozí.“²¹ Ráno se na tomto místě sešli členové kmene, vyjma dětí, aby poprosili o ochranu během dne a při setmění se znovu na tomto místě sešli poděkovat a poprosit o ochranu na dobu během spánku. Pak samozřejmě existovaly různé speciální události jako výsadba, prosby o vodu v době sucha a podobně (Fr. Kazimierz Kubat, Br. Edwin Mpokasaye).

¹⁹ Wikipedia. 2011. Makua people. [online] [cit. 14. 3. 2011]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Makua_people>

²⁰ Hastings, James. 1908-1927. *Encyclopedia of Religion and Ethics*. Edinburgh: T&T Clark. s. 85

²¹ Br. Edwin Mpokasaye SDS; Fr. Kazimierz Kubat SDS. 2011. *Excerpt of Makua Traditions*. Salvatorian Media Center. [online] [cit. 16. 3. 2011]. Dostupné z: <<http://www.sds-ch.ch/centre/artyk/articel/makua.htm>>

Makua věří, že není žádné nemoci bez přičinění zlých sil. Věří v existenci sil, které jsou mocnější než Bůh. Tyto síly jsou zlé a mocné a připravují člověka o život. Velmi se bojí smrti. Každá makujská vesnice má speciálního šamana, který se zabývá především kletbami a ke kterému se lidé odebírají, pokud narazí na neřešitelný problém. Podle Makuů mohou soudy občas chybovat, ale šaman (mwaavi) je vždy nestranný.

Makua vždy prosazoval principy komunitního přístupu k práci. Tento způsob přetrvává dodnes a je znám pod názvem „ichiyao“. Když rodina zjistí, že na určitou práci sama nestačí (např. postavit dům), muž většinou požádá svou ženu, aby navařila směs „utheka“. Poté pozve své sousedy právě na tuto směs a ti už poznají, že se jedná o „ichiyao“, které zpravidla začíná v sedm hodin ráno. Pravidlem je, že po skončení práce jsou sousedé odměněni jídlem a vždy musí být dostatek pití. Při zvláštních příležitostech se vyrábí místní gin.²²

Mnoho lidí z kmene Makua se stěhuje především do Dar es Salaamu, kde hledají nové pracovní příležitosti. Přestěhováním do velkého města se mění i způsob jejich života. Stále však zůstávají silné vazby k rodné vesnici. V případě problémů se často Makuové vrací do svých vesnic a žádají o pomoc místního šamana.

Vzhledem k politice, kterou nastolil Julius Nyerere, nejsou v Tanzanii přítomné mezikmenové války, jako je tomu v mnoha zemích Afriky. K této situaci vedly hlavně dva kroky, kterými byla jednak delokalizace školní docházky a tím pádem i mísení kmenů mezi sebou, ale tím hlavním krokem však bylo ustanovení svahilštiny jako národního jazyka, který se tak stal pojítkem. V Tanzanii je tak přítomná spíše příslušnost k národní identitě než kmenové. Kmenová identita však zůstává velmi důležitá. Je však jakousi podsložkou identity národní, kterou se snažil vybudovat Julius Nyerere a v době, kdy byl prezidentem tuto národní identitu silně prosazoval a většina Tanzanců se s ní ztotožnila. (Simpson 2008)

3.8 Historie tingatinga jako uměleckého směru

Tingatinga je směr nesoucí jméno zakladatele, který vycházel z tradice svého kmene ve zdobení domů obrazy. Inspiroval se tak v umění, které bylo v jeho životě přítomné a jen ho

²² Br. Edwin Mpokasaye SDS; Fr. Kazimierz Kubat SDS. 2011. *Excerpt of Makua Traditions*. Salvatorian Media Center. [online] [cit. 16. 3. 2011]. Dostupné z: <<http://www.sds-ch.ch/centre/artyk/articel/makua.htm>>.

rozvinul v osobitý styl především po přestěhování do Dar es Salaamu. Sem ho následovalo několik členů rodiny, kteří se začali tomuto stylu učit.

„Kmeny žijící na jihu Tanzanie a severu Mozambiku, jako např. Makua, Yao a Makonde, tradičně zdobí své domy malbami.“²³ Weule si při své expedici po východní Africe v roce 1906 všiml domů zdobených malbami hlavně v oblasti kmenů Makonde a Makua. Tato tradice je přítomná v jižní Tanzanii dodnes, jak dokazuje fotografie níže, která byla pořízena v roce 2008.



Obrázek 3: Dům v makujské vesnici na jihu Tanzanie (foto Daniel Augusta)

Edward Said Tingatinga se narodil v okrese Tunduru 1932 v regionu Ruvuma. Začal malovat v roce 1968 a před jeho smrtí byl jeho malířský styl známý jako endemické naivní obrazy. V roce 1972 byl však Edward Tingatinga nešťastnou náhodou zastřelen při dopravní kontrole. Po roce 1972 se pět jeho studentů Tedo, Ajaba Mtalina, Adeusi Mandu Linda a Omary Amonde (Gosciny 2008) rozhodlo pojmenovat toto naivní malířství jako styl tingatinga, aby vzdali čest a uctili památku svého učitele. „Namalované obrazy jsme prodávali do Morogoro stores. Tingatinga nechtěl za svého života přibírat další žáky, ale po jeho smrti se zvýšil zájem

²³ Tine, Thorup; Cuong, Sam. 2010. *Tingatinga – Kitch or Quality*. Copenhagen: ThorupART, s. 20

a my nestíhali malovat, tak jsme je začali přibírat.“, vypráví poslední žijící žák E. S.Tingatinga.²⁴

V dnešní době existuje mnoho malířů tohoto stylu (samozřejmě odlišné kvality a tradice). Část malířů je spojená v Tingatinga Art Cooperative Society (TACS), kde jsou aktivními členy i děti E.S.Tingatinga a velká část jeho rozvětvené rodiny. Tento kooperativ byl navržen tak, aby shromažďoval provize od všech členů na pokrytí režijních nákladů. Na několika místech existují další skupiny malířů tingatinga: skupina okolo turistického centra Slipway, Village muzeum skupina, Mwenge, dále ve městě Arusha a na Zanzibaru (Gosciny 2008). Já jsem zaregistrovala další skupinu ve městě Bagamoyo. Důležitá skupina je před TACS v prostoru nazvaném Namanga, kde je řada talentovaných umělců, ale nejsou členy ani studenty v TACS. Předpokládám, že skupiny malířů stylu tingatinga se budou s rozvojem turismu dále rozrůstat a budou se vytvářet nové poblíž frekventovaných turistických míst.

²⁴ Interview s malířem E. ze dne: 10. 7. 2010

4 EMPIRICKÁ ČÁST



Obrázek 4: do hlavní budovy TACS a prostor před ní (foto Zuzana Lhotová)

4.1 Průběh výzkumu

V této kapitole bych ráda popsala svůj vstup do terénu, pohyb v něm a problémy, které se v průběhu výzkumu vyskytly. Zároveň bych představila a refletovala využití výzkumné metody.

Můj výzkum v prostorách TACS probíhal od poloviny června do prvního týdne v září roku 2010 a pak od konce listopadu 2010 do prvního týdne v lednu 2011. V době mezi oběma návštěvami i v době po druhé z nich jsem zůstávala v kontaktu s děním v kooperativu a to hlavně komunikací s jednou z prodejkyň v TACS, která mě informovala o všech důležitých událostech, ale i o množství probíhajících obchodů a návštěvnosti ze strany turistů, tak i elektronickou komunikací s manažerem. Ideální by bylo zachytit celoroční cyklus a být po

celou dobu v kooperativu přítomna, ale to nebylo v mých možnostech. Pokusila jsem se tedy alespoň o to, abych byla informována o dění i v době své nepřítomnosti, a mohla tak zachytit vývoj v průběhu celého roku. V první části výzkumu jsem trávila v kooperativu téměř každý den včetně víkendů a měla jsem tak možnost zachytit dynamiku v průběhu celého týdne a po celý den. V druhé fázi výzkumu jsem v kooperativu již netrávila celý den, ale přicházela jsem v průběhu dne v různém čase na několik hodin. Oproti tomu jsem se účastnila mnohem více neformálních setkání mimo kooperativ a byla jsem pozvána i na svatbu jednoho z malířů.

Hammersley a Atkinson upozorňují na důležitou roli identity výzkumníka, která může hrát při vstupu do terénu i získávání dat. Charakteristiky jako gender, věk, barva pleti a podobně mohou sehrát významnou roli. (Hammersley a Atkinson 1995)

V době výzkumu mi bylo 23 let, jsem žena a jako Evropanka jsem byla automaticky přiřazována ke křesťanství. Do terénu jsem byla uvedena manažerem TACS Tingatinga Arts Cooperative Society. Nejprve jsem byla představena prodejkyňím a malířkám, které si mě hned se zvědavostí ujaly a kterým jsem byla představena jako nová zaměstnankyně manažera, která přijela na výpomoc. Později jsem byla představena širšímu vedení, kterému jsem sdělila téma svého výzkumu a podmínky za jakých budu psát. Vedení s mým výzkumem souhlasilo, ale nejsem si jistá, do jaké míry ho brali vážně, neboť mě přijali spíše jako zaměstnankyni jejich manažera.

Během výzkumu jsem prováděla terénní poznámky, které jsem se snažila zapisovat si až po večerech doma, abych nepůsobila jako výzkumník a nevzbuzovala zbytečnou pozornost. Malíři jsou velmi podezřívaví a mohlo by je to odradit od kontaktu se mnou. V prostorách TACS jsem měla vždy po ruce jen malý zápisníček, kam jsem si zapisovala jen nezbytně nutné informace. Součástí výzkumných metod nebylo jen zúčastněné pozorování, ale i interview. Po několika interview jsem ale zjistila, že malíři při dotazování vstupují do jakési role a informace nejsou podávány spontánně a působí připraveně. Jak uvádí Goffman, který používá dramaturgický model jako jeden ze způsobů studování společnosti, malíř při interview začne hrát určité divadlo - představení, které je určeno oficiálnímu publiku. (Goffman 1999) Oproti tomu při neformálních rozhovorech jsem se dozvěděla mnohem více informací bez strojených vět. Dále jsem používala k zmapování prostoru fotografie a podrobný náčrt, který jsem si vytvořila a analýzu obrazů jednotlivých malířů. Fotografie jsem začala pořizovat až když jsem se zapojila do prostředí. Vstup do terénu mi výrazně ulehčilo probíhající mistrovství světa ve

fotbale, kdy jsem se při sledování zápasu se všemi nenásilně seznámila, a získala si tak velmi rychle jejich důvěru a příležitost k řadě neformálních rozhovorů. Vzhledem k mistrovství světa jsem měla možnost setkat se s malíři i mimo prostory TACS, a to právě při sledování zápasů, a poznat je tak i mimo jejich pracovní prostředí.

Jako gatekeepera bych označila manažera, u kterého jsem pracovala i bydlela, a díky komunikaci v češtině a jeho plynulé svahilštině jsem od něj získávala nejvíce informací. Vzhledem k tomu, že kancelář manažera se nacházela u něj doma, mnoho malířů nás chodilo navštěvovat a já měla příležitost bavit se s nimi v soukromí bez dohledu ostatních, a měla jsem tak výborné podmínky k uskutečnění interview. Dalším velmi významným informátorem byla jedna z prodejkyň v TACS, která se posléze stala mojí velmi dobrou přítelkyní. Její pohled byl zcela výjimečný, neboť o malířích často věděla věci, které ani oni mezi sebou o sobě nevěděli a vzhledem k tomu, že jim i vyplácela peníze, znala i jejich finanční situaci. Zároveň nepocházela z kmene Makua, a tak měla kritický pohled na jeho členy. Mezi další informátory pak patřili malíři, kteří mluvili nejlépe anglicky.

Vzhledem k tomu, že jsem učila většinu malířů angličtinu, dostala jsem se do bližšího kontaktu s většinou z nich, čímž jsem si získala i určitý respekt, neboť ve chvíli, kdy je člověk učitelem, získává v jejich očích úplně jinou hodnotu, než když je pouze někým, kdo pracuje pro manažera, který podle většiny malířů vydělává na jejich práci nemalé zisky. Během prvního týdne jsem zjistila, že vztah mezi malíři a manažerem je často konfliktní a bála jsem se, že by to mohlo můj výzkum negativně ovlivnit, jelikož on mě uvedl do terénu a byla jsem jeho zaměstnankyní. Právě lekce angličtiny mi ale pomohly se z tohoto stínu dostat a druhou polovinu prvního období a celé druhé období jsem už působila zcela samostatně a stejně tak jsem byla i vnímána. V průběhu mého výzkumu se manažer kooperativu po několika konfliktních situacích vzdal svého manažerského postu v TACS a zůstal jen obchodníkem s obrazy stylu tingatinga.

Důležitým momentem pro můj výzkum byla i účast jiného sociokulturního antropologa z basilejské univerzity. Jeho přítomnost v TACS byla časově omezena, ale i tak jsme měli příležitost zjištěná data prodiskutovat a sledovat jaký pohled na danou situaci má ten druhý, což bylo přínosné pro práci nás obou.

Vzhledem k tomu, že jsem v TACS pracovala, měla jsem možnost účastnit se řady pracovních schůzek a seznámit se s lidmi, kteří se na spolupráci s kooperativem nějak podílejí.

Měla jsem umožněný pohled na TACS zvenčí od lidí, kteří s malíři spolupracují, a mohla jsem zhodnotit jejich pohled na situaci v kooperativu.

V neposlední řadě byla pro mě velkým přínosem komunikace se zákazníky, zejména s turisty. Turisté byli velmi překvapení, když v kooperativu viděli bílou ženu, která tam pracuje a rádi mi sdělovali své dojmy a názory.

Další metodou, kterou jsem ve výzkumu využila, byla analýza dokumentů. V prostorách TACS existují dvě nástěnky - jedna se nachází uvnitř kanceláře a druhá se nachází na stěně hlavní budovy. Jejich obsah se liší. V kanceláři se nacházejí spíše informační dokumenty o obchodech a právních sporech. Venku se nachází informace o probíhajících výstavách a dopisy od spokojených zákazníků či obchodních partnerů. Měla jsem tak možnost průběžně sledovat dokumenty vyskytující se v těchto prostorách. Dalšími dokumenty, které jsem měla k dispozici, byla korespondence s právníky, obchodními partnery a zákazníky, ale i stanovy kooperativu a dokumenty od hlavních úřadů v Tanzanii, které komunikují s TACS. Díky analýze těchto dokumentů jsem měla možnost nahlídnout do úřední prezentace TACS a jejich oficiální vyjádření k řadě sporů apod.

V prostorách kooperativu se vyskytují i makondští řezbáři. Pracují v prostorách před budovou a mají pronajatý malý obchůdek s vlastní prodejkyň v budově TACS. Jednou za měsíc je jim poskytnuta kancelář pro jejich pravidelné měsíční schůze. Vztahy mezi tingatinga malíři a makondskými řezbáři jsou spíše neutrální. Někteří se mezi sebou přátelí, ale spíše jde o dvě oddělené skupiny působící vedle sebe. Z ekonomického pohledu je to však jiné. Tingatinga malíři zadávají makondským řezbářům zakázky na určité komponenty nezbytné pro některé jimi malované předměty (např. hlavičky zvířat na tužky, dřevěné tácy, dřevěné ryby atd.).

4.2 Turistické umění?



Obrázek 5: Uvnitř budovy TACS (foto Zuzana Lhotová)

Většina lidí, která se zabývá malířským stylem tingatinga, neustále polemizuje o tom, do jaké míry se jedná o turistické umění, do jaké míry vychází z tradičního afrického umění, nebo zda-li se jedná se o kvalitní umění či pouze turistický kýč. Existuje rozdíl ve vnímání této otázky mezi znalci umění a mezi samotnými malíři. Většina obrazů je pro malíře hlavně jejich zdrojem obživy, takže je debata okolo uměleckosti jejich tvorby nevyvádí z míry. Existují však obrazy, kterým se dostává úcty a kde je naopak jejich umělecká hodnota diskutována. Tingatinga jako umělecký styl se díky turistům rozšířil a od počátku vzniku tohoto stylu byly obrazy prodávány zejména turistům. V rozhovoru s jedním z žáků E. S. Tingatinga právě poukazoval na složení svých zákazníků: „Můj první zákazník byl Dán, to si dodnes velmi dobře pamatuji. Většina zákazníků byli cizinci. Třeba lidé, co pracovali na ambasádě.“²⁵ Již od počátku bylo umění tingatinga určeno především zahraničním zákazníkům. S předpokládaným rozvojem turismu (Urry) a přibývajícím počtem zahraničních turistů, se

²⁵ Interview s malířem O. ze dne 10. 6. 2010

začalo umění rozšiřovat a začalo malovat čím dál více malířů. Především tak lidé z rodiny E. S. Tingatinga a kmene Makua.

Turisté nemají často povědomí o tom, že malířský styl tingatinga je spojen s kmenem Makua. E. M. Bruner tvrdí, že v dnešní době je turistům často prezentována nějaká turistická destinace skrze etnikum, které toto etnikum znázorňuje. „Masajové jsou reprezentováni jako muži bojovníci (Bruner a Kirshenblatt-Gimblett 1994), Pueblo jako ženy hrnčířky (Babcock 1990), Balijsi jako někdo žijící v magickém světě tance a dramatu (Bruner 1996b; Picard 1996, Vickers 1989) a Tahit'ané jako představitelé smyslnosti jižních moří (Kahn 2000). V takových případech se stává jediná forma cestovního ruchu spojenou s jednou etnickou skupinou v dané lokalitě.²⁶ V případě tingatinga je toto umění spojováno s Tanzanií, občas i nepřesně s Keňou nebo Mozambikem. Není však spojováno s konkrétním etnikem, ačkoliv tomu ve skutečnosti tak je. Kmen Makua nepotřebuje ve vztahu k turistům zviditelňovat svojí etnickou příslušnost, jako je tomu například u makondských řezbářů. Důvodem může být, že tento umělecký styl se odvíjí od tvorby jednoho člověka, který byl následován dalšími členy z rodiny. Tento styl tak spíše stojí na rodinných vazbách než na etnické příslušnosti, a proto není tato etnická příslušnost prezentována skrze umění.

Definice turistického umění může být definována jako: "forma současného umění vyráběného lokálně pro odběr ze strany cizinců".²⁷ Z pohledu této definice by umělecký styl tingatinga do turistického umění určitě měl patřit. Na druhou stranu se nedá zapřít jeho vznik na základě inspirace tradičním zdobením domů, který se v jižní Tanzanii vyskytoval a stále ještě vyskytuje a odkud zakladatel stylu E. S. Tingatinga pocházel. Tento zvyk si lidé z kmene Makua často s sebou vozí, pokud migrují v rámci Tanzanie. V různých městech je tak možné sledovat pomalované domy zejména pak ve čtvrti Msasani, kde žije většina malířů a velký počet lidí z kmenů Makua a Makonda.

Motivy obrazů jsou odlišné, a je tak velmi obtížné definovat, co ještě do stylu tingatinga patří a co už ne. V průběhu let se to, co je ještě považováno za styl tingatinga, pomalu rozšiřuje a stále se k tomuto stylu přidávají nové motivy, které ale musí nejdříve získat určité renomé.

²⁶ Bruner, Edward M. 2001. „The Maasai and the Lion King: Authenticity, Nationalism, and Globalization in African Tourism“. *American Ethnologist* 4 (28): 881-908

²⁷ Jules-Rosette, Bennetta. 1984. *The Messages of Tourist Art: An African Semiotic System in Comparative Perspective*. New York: Plenum Press. s. 9

Yves Gosciny rozděluje obrazy do několika skupin podle témat. První označuje jako klasické, kde jsou výjevy divokých zvířat a ptáci. Druhou skupinu označuje jako lidé, kam spadají příběhy ze života lidí a Masajové. Třetí skupinou jsou „Mashetani“, neboli démoni, kteří jsou součástí svahilské kultury a tradičního přírodního náboženství. Dalším je Kilimandžáro, kdy se jedná o zobrazení zvířat obývajících savanu v pozadí se zasněženým vrcholkem Kilimandžára. Jako další skupinu označuje obrazy Zimbabwe, které maluje Mr. Say, který není malířem v Morogoro Stores, takže pro můj výzkum tato kategorie není důležitá. Poslední skupinou jsou obrazy s motivem květin a ryb.²⁸ Turisty oblíbené jsou všechny skupiny vyjma „Mashetani“, které vzhledem k tomu, jak jsou zobrazovány, tak nepatří zrovna k oblíbeným ze strany turistů. Démoni jsou často zobrazováni jako napůl člověk nebo jako napůl zvíře a jsou u nich velmi často zdůrazňovány genitálie. I proto některé z těchto obrazů nemohou jen tak viset v prostorách TACS, aby neodrazovaly turisty s malými dětmi. K obrazům, které nemohou být vystaveny na viditelných místech, patří i obrazy s tematikou výjevů z nočního života v Dar es Salaamu. Obrazy tohoto typu se opravdu moc neprodávají. Kupují je spíše zájemci o umění nebo lidé, co hledají něco jiného. Obrazů s tematikou démonů je pro nezasvěcené také velmi těžké porozumět. Například jeden z malířů to vyřešil tak, že na druhou stranu takovýchto obrazů píše popis děje. Bohužel tento popis děje je pouze ve svahilštině, a tak turisté stejně jeho obsahu neporozumí.

Umění pro turisty je obvykle rozděleno do dvou druhů: reprodukce 'tradičního' umění a suvenýry vynalezené především pro turisty.²⁹ Tak je tomu i v TACS; některé obrazy jsou čistě reprodukovány, protože se ví, že jsou u turistů oblíbené. Existují i výrobky, které se nesnaží působit jako umění, ale jsou zcela cíleně vytvářeny jako turistické suvenýry. Sem patří zejména malované tabulky, na které se domalovávají jména na požádání turistů. Dále se pak jedná o předměty, jako jsou hrnky, věšáky, tácy, mísy, stoličky, tužky, náramky a mnoho dalších. Ze zkušenosti umělci vědí, co se z hlediska turistů považuje za umění a co jsou ty pravé africké motivy. Malíři samotní říkají, že když malují něco jiného, nemají pak šanci to prodat. Takže sázejí na jistotu a drží se motivů, které jsou u turistů tradičně oblíbené. Malíři, kteří malují obrazy s určitou duchovní tematikou, ať už „Mashetani“, nebo například obrazy

²⁸ Gosciny, Yves. 2002. *Tingatinga – the popular paintings from Tanzania*. Dar es Salaam: La Petite Galerie, s. 98-105.

²⁹ Nesje, Pernille. 2004 „Tingatinga art in Tanzania: the predicament of culture“. *Postamble* 1, s. 45.

s křesťanskou tematikou (např. Noemovu archu, zvířata jako andělé), malují tyto obrazy až ve chvíli, kdy mají namalováno dostatečné množství prodejných obrazů.

„Obrazy s démony maluji rád, ale musím mít nejdříve odpracováno. Pak můžu malovat něco jiného, co nepotřebuji, aby se prodalo a co má pro mě nějaký hlubší smysl.“³⁰, říká malíř středního věku. Podobný názor sdílí většina malířů v TACS. Vzhledem k této situaci je možné aplikovat rozdělení tradičního umění podle E. Cohena na dvě části - na tu, co stojí mimo komerční sféru a existuje pro potřeby daného společenství a na tu, která se naopak přizpůsobuje komercionalizaci.³¹ Malíři tak malují obrazy přizpůsobené komercionalizaci na základě poptávky turistů a pro své vlastní potřeby malují obrazy s démony, které jsou u turistů neoblíbené. Turisté, ačkoliv hledají autenticitu afrického umění, tak vlastně podléhají svému pohledu, co je podle nich autentické a to pravé africké, přičemž se okrádají o možnost mít doma obraz s výraznou symbolikou a duchovní hodnotou, které obrazy s démony představují. D. MacCannell (1973), který přichází s konceptem „inscenované autenticity“ - symbolizovaného vztahu k realitě při konstruování a představování míst, se domnívá, že hledání autenticity moderního člověka je podobné zájmu o posvátno v primitivní společnosti.³² Podle této teorie by tak turisté skrze autenticitu někoho jiného hledali své vlastní posvátno. Turisté často předpokládají, že když si odvezou pravé africké motivy na plátně, odvezou si domů i kus atmosféry Afriky a její duchovno. Turista z USA se vyjádřil v rozhovoru takto: „Já jsem tu prožil krásnou dovolenou, viděl jsem divoká zvířata, masajské vesnice a chci si tu vzpomínku odvézt domů. No a co může být pravější než obraz, který namaluje Afričan? Koupím si obraz s Masajem, který má v sobě určitý spirit, a pak ještě savanu jako vzpomínku na národní parky. Je to lepší než fotky, protože je to naivní pohled místních na jejich kulturu a prostředí.“³³ Vyjádření turisty je vystihující z hlediska hledání autenticity. Obraz je autentický, protože ho maluje Afričan a protože motivem obrazu jsou Masajové, které turista navštívil a savana, kterou viděl v národním parku. Z pohledu turisty je tento pohled logický. Proč by turista měl považovat za autentický obraz s démony nebo s šamanem, které neviděl? Tyto

³⁰ Interview s malířem A. ze dne 6. 9. 2010

³¹ Cohen, Erik. 1989. „The commercialization of ethnic crafts“. *Journal of Design History* 2 (2/3): 161-168.

³² Cohen, Erik. 1984: „The sociology of tourism: approaches, issues and findings“. *Annual review of sociology* (10): 375

³³ Interview s turistou z USA ze dne 20. 12. 2010

motivy nesymbolizují Afriku tak, jak ji viděl, a proto pochybuje o autentičnosti takových obrazů.

Malování a obrazy chápou malíři spíše jako byznys než jako nějaké umění. Když se předává místo k malování v TACS rodinnému příslušníkovi, jedná se především o předání obchodu než o možnost dělat něco tvůrčího. Nedávno zemřelý malíř David Mzuguno se ještě před svou smrtí vyjádřil takto: „Já jsem také učil moje tři děti dělat umění a doufáme, že budou pokračovat v podnikání, když opustím tento svět.“³⁴

Takovéto chápání malování vysvětluje i jejich postoj ke kopírování obrazů a stylu. Často se stává, že nějaký malíř vymyslí nový design a když má u turistů úspěch, tak ti, jejichž zručnost danému designu odpovídá, ho začnou kopírovat. Záporné reakce od tvůrce nového designu se však nedostávají. Malíři vidí i rozdíly v malování mezi sebou navzájem, ačkoliv běžný zákazník sotva tyto rozdíly postřehne. V případě že malíř dostane větší zakázku, kterou nestihá, se stává, že si nechává obrazy předmalovávat a poté je jen domaluje a podepíše se na ně svým jménem. Předmalovávání obrazů většinou není zadáváno některému malíři z Morogoro Stores, ale z Namangy čili prostoru před kooperativem, kde malují malíři, kteří nemají možnost se do kooperativu dostat jako studenti. To co by v západním kontextu myšlení znamenalo padělání, tak v jejich kontextu je jen investice do budoucího produktu. V rámci kooperativu není kopírování nebo předmalovávání problém. Problém může nastat ve chvíli, kdy má nějaký zahraniční zákazník zájem o exkluzivní smlouvu na určitý obraz. Malíř prodá práva na určitý obraz, ale to ještě neznamená, že tento obraz přestane malovat jiný malíř. Malíři jsou celkově velmi nechápaví v pojetí exkluzivity na určitý obraz. Pokud podepíše exkluzivní smlouvu, neznamená to, že když se nějaký další turista bude o obraz zajímat, že mu ho nenamalují. Vzhledem k tomu, že v Evropě je vnímáno umění a především originalita jiným způsobem, často tak dochází ke sporům. Byla jsem často svědkem různých sporů právě kvůli exkluzivitě obrazů. V podmínkách kooperativu a kultuře malování, kterou malíři sdílí, je nemožné něco jako exkluzivitu udržet. Ve chvíli, kdy bude malíři nabídnuta za obraz nějaká částka, tak ho malíř, i když ví, že daný obraz by neměl nikomu dále prodávat, a že podepsal nějakou smlouvu, prodá. Peníze, které se objeví přímo před ním, jsou prostě lákavější, než nějaká vidina měsíčních procent u prodeje produktu, kde byl obraz použit. Většina malířů má

³⁴ Tingatinga Studio. 2011. *David Mzuguno passed away yesterday, 6th June* [online] [cit. 5. 11. 2010]. Dostupné z: <http://www.tingatingastudio.com/menu_news1.html>

jen velmi nízké vzdělání a v ekonomickém uvažování nejsou schopni uvažovat v dlouhodobějším horizontu. Někteří si také neuvědomují sílu globalizovaného světa a myslí si, že když podepíší smlouvu s Němcem a poté s Japoncem, že není možné, aby se o sobě dozvěděli. To je většinou velký omyl, neboť designy se používají na produkty velkých a často nadnárodních společností, které své výrobky distribuují po celém světě. Jedinou možností se tak jeví prodávat design na určitý produkt, ale bez exkluzivity.

Tolerování kopírování může také vycházet z jejich pojetí učení nových malířů. Student si zpravidla najde učitele. Pokud učitel souhlasí, zájemce se stává jeho studentem. Proces učení není ale ničím jiným než kopírováním. Student se od svého učitele učí tak, že maluje vedle něj a snaží se napodobit jeho obraz. Většinou učitel ani svého studenta neupozorňuje na chyby nebo mu nevysvětluje techniku. Často ani nehodnotí výsledný obraz. Takto probíhá výuka nových malířů od počátku stylu tingatinga. Samotný E. S. Tingatinga učil své žáky malovat podobným způsobem. OAA, jeden z jeho žáků, říká: „E. S. Tingatinga nehodnotil naše obrazy, ani nám nepopisoval, jak máme malovat. Jen když jsme něco namalovali špatně, tak se nám smál.“³⁵

Jak se pozná tedy rozdíl mezi malíři, když se učí kopírováním stylu někoho jiného? Hlavním rozdílem je především technika a propracovanost obrazů a hlavně detailnost a přesnost. Existují malíři, jejichž obrazy jsou opravdu téměř totožné a vyžaduje to jistou zkušenost, než člověk dokáže v malých nuancích rozpoznat jejich odlišnost. Malíři ale neberou na lehkou váhu, když je obraz, který sami namalovali, označen jako dílo někoho jiného. Tento postoj je velmi zajímavý vzhledem k tomu, jak je vcelku pozitivně přijímáno kopírování od ostatních. Pokud ale není rozpoznán autor a obraz je označen za práci někoho jiného, je to opravdu problém. Mezi malíři se taková nedorozumění nestávají, protože každý na první pohled pozná práci ostatních.

Obrazy nejsou vnímány jako něco uměleckého a také se s nimi nezachází nikterak opatrně. Například pokud jsou pověšeny venku, nechávají se zaprášené a znečištěné. Při sundávání z rámu si často malíři počínají velmi neopatrně a často obrazy poškodí. Pokud se obraz stane neprodejným, projeví jen lítost nad ztrátou možnosti vydělat na něm peníze, ale neprojeví lítost nad jeho uměleckým znehodnocením. Existují však obrazy, které vzbuzují v malířích obdiv a úctu. Když je obraz namalován kvalitně, má propracované detaily a je

³⁵ Interview s O. ze dne 30. 8. 2010

něčím zajímavý, umějí to ocenit. Příkladem může být obraz, který přinesl malíř působící před kooperativem v prostoru Namanga. Malíři z tohoto prostoru nemohou své obrazy prodávat v prostorách TACS. Tento konkrétní obraz byl velkých rozměrů cca 1,5m x 2m a zobrazoval výjev života v Dar es Salaamu. Byl velmi detailní a zcela zaplněn postavičkami lidí, zabývajících se různorodou činností. Malíři u obrazu stály dlouhou dobu a diskutovali nad ním. Nevěřili, že takovou práci mohl odvést jen jeden malíř a hned tipovali, kdo ještě se na tomto díle mohl podílet. Po důkladném prostudování rozhodli, že obraz zůstane v prostorách TACS a uvolnili mu místo na nádvoří. Obraz tak dosáhl respektu a uznání z jejich strany. Tato situace poukazuje na to, že i mezi malíři existuje určité třídění na obrazy dobré kvality i námětu a na obrazy sloužící pouze k obživě.

Otázkou je, do jaké míry je možná inovace stylu tingatinga? Malíři se učí tak, že kopírují styl svého učitele. Ti talentovaní z nich si později vyvinou vlastní styl, který je však stále v souladu se stylem tingatinga. Kooperativ a jeho vedení se snaží zachovat tradici a nepouštět obrazy s jinou tematikou či stylem do prostor kooperativu. Někteří mladí umělci se proti tomuto bouří a rádi by svoji kreativitu projevili například v abstraktní malbě, což jim je zakazováno. Učitel je většinou tím, kdo hlídá hranice stylu. Svého žáka při jejich překročení vždy upozorní. Dalším hlediskem, proč nevznikají „nové“ obrazy, může být i časová náročnost. Zatímco obraz ve stylu tingatinga využívá jasných barev, techniky a motivů, nad obrazem s novým designem se musí přemýšlet, musí se namíchat nové barvy a tvorba je tak časově náročnější. Když malíř vymyslí nějaký nový design, nejprve ho ukáže jemu blízkým malířům, pak s ním obejde celý kooperativ a zeptá se na názor ostatních. Pokud se většině jeho obraz jeví jako zajímavý nebo přijatelný, zkusí ho pověsit v prostorách TACS. Pokud někdo z nakupujících projeví o obraz zájem a prodá se v časově přijatelné době, malíř namaluje další obraz v podobném designu. Takovýmto způsobem vznikají nové designy. V případě, že o obraz není zájem, malíř zpravidla upouští od tohoto nového designu a zůstává u tradičních motivů. Rozdíl mezi malíři je pak především v propracovanosti jejich techniky.

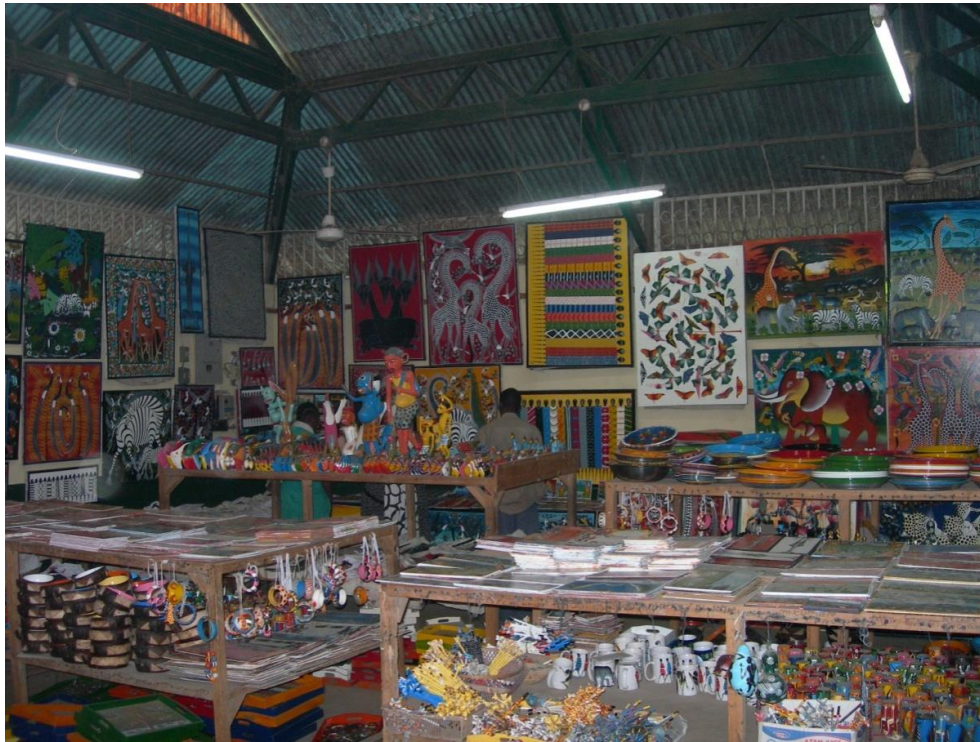
Turisté tento trend jen podporují jako např. turistka z JAR: „Je hezké, že člověk když se sem vrátí po roce nebo po dvou, zjistí, že je to tu pořád stejné.“³⁶ Nehledají něco výjimečného, ale hledají obrazy, které znají z průvodců. Samozřejmě si vždy myslí, že právě ten jejich je opravdový originál a neskrývají své rozhořčení, když najdou totožný. Ačkoliv mají turisté

³⁶ Interview s turistkou z JAR, ze dne 20. 12. 2010

možnost setkat se s tvůrcem svého obrazu, protože většina malířů je přítomná v TACS, této možnosti nevyužívají a o autora se většinou nezajímají. Z jejich strany se tak často jedná pouze o koupi suvenýru, který budou moci doma ukázat jako něco autentického z Afriky. Turisté po malířích někdy vyžadují speciální zakázky. Ať už se jedná o pomalování různých předmětů nebo namalování nějakého obrázku ve stylu tingatinga, malíři tyto nabídky zpravidla přijímají. Když přijde turista se speciální nabídkou, většinou si vybere svého malíře a tomu dá zakázku. Pokud nemá vybraného malíře, tak mu s jeho výběrem pomohou prodavačky. Stává se tak, že malíři malují motivy nebo různá loga, která se základní tematikou (viz Goscinyho rozdělení) nemají nic společného. Speciální zakázky nejsou však jen od turistů, ale často i od různých firem nebo obchodníků s uměním. Například dvě japonské obchodnice s uměním vyhlásily soutěž o nejoriginálnější a nejhezčí obraz s tématem japonského suma namalovaného ve stylu tingatinga. Malíři neměli žádný problém s namalováním obrazů, jen jejich malování odsunuli na dobu, kdy budou mít domalované obrazy na prodej. Při malování obrazů s tematikou sumo však vynikl osobitý styl jednotlivých malířů. Až při malování tematicky odlišných obrazů je zjevněji rozpoznatelný odlišný styl jednotlivých malířů a to, co činí malíře ve své tvorbě výjimečné. Zajímavé bylo také sledovat, jak který malíř přistupoval k malování těchto obrazů. Starší malíř, který má velké zkušenosti z Japonska a s japonskými turisty, vsadil na styl, který ví, že se Japoncům líbí a podle jeho názoru to byla sázka na jistotu. Ostatní spíše věnovali pozornost tomu, co dělá jejich malování odlišné od ostatních a pochopili, že v této soutěži jde spíše o originalitu. Každopádně je zřejmé, že všichni se pokusili trefit do přání zákazníka, tak jak jsou na tuto strategii běžně zvyklí.

4.3 Obchod – nejen prostředek pro výdělek

Předmětem této kapitoly je fungování a systém obchodu v TACS a mezi malíři. Pokusím se vysvětlit, na jakých principech funguje prodej obrazů a jakými pravidly se řídí. Důležitým momentem této kapitoly je pojednání o genderových rozdílech v obchodu, které jsou velmi výrazné. Obrazy a obchod s nimi má řadu specifických funkcí a nejedná se vždy jen o jejich prodej či nákup.



Obrázek 6: Uvnitř budovy TACS, část s turistickými předměty (foto Christophe Schneider)

4.3.1 Systém obchodu a jeho pravidla

Současný systém obchodu probíhá tak, že z každého prodaného obrazu se dává 15% do společného fondu TACS. Z takto získaných peněz se platí poplatky za elektřinu, vodu a jiné provozní náklady celého kooperativu. Malíř, který prodá obraz v kooperativu, dostane peníze až po odečtení 15%. Zároveň i obchody ve větším množství, které probíhají s galeriemi nebo různými zahraničními obchodníky, také podléhají 15% odečtu.

Obrazy, které se v TACS prodávají, vlastní samotní malíři. Kooperativ jako organizace obrazy nenakupuje od malířů a žádné tím pádem nevlastní. Současné vedení má však v plánu půjčit si peníze od banky právě kvůli projektu nakupování obrazů. Malíř, který je ve vedení TACS, říká: „Chtěli bychom získat peníze, abychom mohli kupovat obrazy od malířů a tím jim zajistit alespoň nějakou jistotu“.³⁷ Malíři by určitě uvítali nějakou finanční jistotu, na druhou stranu jejich nedůvěra ve vedení je natolik vysoká, že plán by mohl ztroskotat na představě malířů, že je to jen další ze způsobů vedení, jak vydělat peníze do vlastní kapsy.

³⁷ Interview s malířem A. ze dne 6. 9. 2010

V každém případě se jedná o plán, který by měl být v nejbližších měsících realizován. Změnil by se tak zcela významně dosavadní systém fungování kooperativu.

V kooperativu existuje etablovaná skupina malířů obchodníků, kteří kupují obrazy od ostatních malířů a za vyšší cenu je pak prodávají dále. Jedná se především o malířky, které mají schopnost hromadit kapitál a dále investovat. Mezi takové malířky patří zejména tři, ostatní malířky také kupují obrazy, ale v menším množství a méně často. Z malířů je mezi obchodníky nejvýznamnější jeden z malířů, který pochází z kmene Makua. Je velmi překvapivé, že dosáhl takového postavení, neboť se jedná o nevzdělaného téměř negramotného malíře, který je však velmi talentovaný a v kooperativu má uznání hlavně díky jeho propracované a detailní technice. Ale jako jediný z malířů dosahuje obrovských úspěchů i na poli obchodu, který je doménou především žen. Ke skupině obchodníků se může přidat každý, kdo maluje v kooperativu. Pokud má tedy nějaký malíř zrovna peníze, může zkusit dát se na dráhu obchodníka a získávat peníze i z jiného zdroje. Tato situace se stává většinou ve chvíli, kdy nějaký malíř dostane větší částku peněz. Často se však stává, že obrazy, které nakoupí ve chvíli, kdy dojdou peníze, zase prodají nějakému jinému malíři či malířce. Obrazy tak ještě před prodejem turistům několikrát změni majitele.

Dalším jevem je nakupování obrazů od ostatních malířů, kteří nemají zrovna peníze. Kupování obrazů tak funguje i na bázi půjčky. Když malíř nemá peníze, tak prodá obraz za velmi nízkou částku někomu ze svých přátel, nebo obraz zastaví. Jméno vlastníka se píše vždy na druhou stranu obrazu. Na obrazu je možné vidět i několik jmen, z nichž ty přeškrtnuté označují předešlé majitele. Pokud majitel nemá zrovna peníze, prodá obrazy, které vlastní, dál. Na druhou stranu se také stává, že obraz nebo obrazy jsou někomu zabaveny v případě dluhu. Tento dluh může být jak ve vztahu ke kooperativu, tak ve vztahu k jednotlivým malířům. Zajímavé je sledovat, jak v rámci společnosti, která je v kooperativu, vzniká podobný systém, s kterým by rádo přišlo současné vedení a to že díky nakupování obrazů kooperativem by pro malíře vznikla určitá finanční jistota. Jak je vidět neformálním způsobem tento systém již funguje mezi samotnými malíři, bez účasti organizace, čili TACS.

Jak je z předchozího textu patrné, systém půjčování a nakupování obrazů má vedle svých na první pohled patrných funkcí, jako je získávání peněz a vyrovnávání dluhů, ještě funkce v udržování statusu jedince v rámci hierarchie nebo i jako systém závazků a povinností, které udržují skupiny ještě v provázanějším sevření a vytvářejí z něj komunitu

závislosti jednoho na druhém. Obrazy jsou tak nejen prostředkem k vydělání si peněz, ale i symbolem, který daného malíře opravňuje k půjčce nebo naopak zástavě. Dále jsou obrazy a jejich vlastnictví symbolem moci a vysokého statusu v rámci hierarchie v TACS a jsou i jistým způsobem hybatelem dění v TACS. Goode a Eames tvrdí, že chudí lidé vytvářejí vedle formálních systémů alternativní systémy, jako je nakupování, instituce věnující se úsporám nebo úvěrům, pojišťovnictví apod., „které se projevují ve formách zástavy, směny zboží či hromadění kapitálu ve zboží, které může být prodáno nebo zastaveno.“³⁸ V TACS je možné tyto alternativní systémy k formálním systémům pozorovat právě skrze obrazy. Obrazy slouží jako způsob ukládání kapitálu ve zboží, tak i jako systém půjček a zástavy. Zároveň vlastnictví obrazů jiných malířů zvyšuje status a přiděluje vlastníkovi moc právě v alternativním systému půjčování a zástavy, kdy se stává poskytovatelem těchto služeb a tím pádem i nutně potřebným pro ostatní.

Zajímavý je postoj kooperativu v případě obchodů mezi turisty a malíři. V případě nějakého konfliktu, např. z důvodu nenaplnění zakázky, nezasahuje do tohoto konfliktu kooperativ. Kooperativ tak v těchto konfliktních situacích zůstává nestranný, či přesněji: neviditelný. Až ve chvíli, kdy se zákazníci začnou dovolávat nějaké instituce, zapojují se do sporu, ale opět jen velmi neutrálně až vyhýbavě. Toto chování zcela zřetelně vypovídá o tom, že vedení zná povahu malířů, neboť jsou jedni z nic. Občas se stává, že i někdo z vedení má problém s turisty z důvodu nesplněné zakázky. V tomto případě pak odvolání turisty směrem k vedení je zcela bezúčelné. To, že ve vedení jsou vždy malíři z kooperativu, tak upevňuje nastavený systém a zároveň upevňuje i toleranci vůči chování malířů k turistům i v případě velkých zakázek. Princip je jednoduchý - lidé z vedení, nebo alespoň jeho část, se někdy předtím dostali do situace, že nesplnili dojednanou zakázku s turisty nebo nějakou společností. Velmi obtížně tak mohou působit v nějakém sporu jako autorita a chtít po malířích zodpovědné jednání, které by vedlo k dodržování všech domluvených zakázek.

Zřejmé je odlišné pojetí obchodu ze strany malířů a ze strany turistů. Turista většinou předpokládá, že když zaplatí zálohu a domluví se na termínu vyzvednutí obrazu, tak tomu tak opravdu bude. Někdy se ale předpoklad turistů nenaplní. Často se stává, že malíř namaluje obraz na zakázku a má ho hotový ještě před příchodem turisty, který zakázku objednal. Pokud

³⁸ Goode, Judith; Edwin Eames. 1996. „An Anthropological Critique of the Culture of Poverty“. In G. Gmelch and W. Zenner (ed.). *Urban Lifes*, s. 387.

však přijde někdo, kdo projeví o obraz zájem, malíř ho i přes předem domluvenou zakázku prodá. Tato situace je jedna z mnoha, která poukazuje na životní styl malířů. Jejich životy jsou žité ze dne na den. Podle toho je zacházeno i s financemi. Pro malíře je tak mnohem lákavější a samozřejmější prodat obraz tomu, kdo si o něj jako první řekne. Co kdyby turista, který učinil objednávku, nedorazil? Z pohledu malíře je tak mnohem logičtější vzít nabídku, která je učiněna v daném okamžiku, než čekat na něco, co nemusí vyjít. Problémem je v tuto chvíli složená záloha ze strany turisty a jeho velké zklamání, když po týdnu čekání neobdrží zakázku. Nastává zde velký kulturní konflikt, kdy ani jedna strana nerozumí té druhé. Malíři, ačkoliv jsou si vědomi, že taková situace nastane, znovu a znovu nedodrží zakázky a řídí se pravidlem prodat tomu, kdo si řekne jako první. Vzniklou situaci neřeší kooperativ, ale spíše prodejkyň. Vráti zálohu za malíře a později mu ji odečtou z výdělku. Snaží se vzniklou situaci vysvětlit turistům a vyposlechnout si řadu rozhořčených reakcí z jejich strany. Konfliktní situace, která vzniká mezi malířem a turistou neodpovídá modelu, který navrhl Doxey, a to konkrétně bodu ignorance, který je za normálních podmínek ze strany malířů přítomný. V tuto chvíli se dostává do bodu konfliktu, podle typologie do stavu odporu a zlosti (Doxey 1976), ačkoliv z pohledu turisty je právo na jejich straně. Malíři většinou svoji chybu neuznávají a přecházejí do reakce odporu vůči turistům. „Nechápu jejich chování. Já s tím obrazem počítala. Měl na to dva týdny a teď ho nemá. Co mám teď na poslední chvíli shánět místo toho? Copak jsme se jasně nedomluvili? Mám na to i stvrzenku.“³⁹ - rozhořčená reakce jedné z turistek.

Všichni členové kooperativu mají možnost prodávat své obrazy v prostorách TACS a každému musí být povoleno mít obrazy uvnitř budovy, která je nejfrekventovanější ze strany turistů a je výhodná i z důvodu udržení kvality obrazů (nepráší se tam tolik jako venku, neprší, nesvítí sluníčko apod.). Všichni členové kooperativu, ať už malují doma či přímo v jeho prostorách, mohou kupovat a dále prodávat obrazy od ostatních malířů. Toto je zakázáno jak manažerovi, sekretáři, tak i prodejkyň. Je to tedy záležitost týkající se členů. Ne každý malíř využívá této možnosti, zpravidla se jedná o několik obchodnic a jednoho či dva malíře obchodníky. V případě většího výdělku se přidávají k této skupině i jiní malíři, ale jedná se zpravidla o jednorázovou investici. Evidentní je tak snaha udržet koloběh financí uvnitř

³⁹ Interview s turistkou z Francie ze dne 14. 8. 2010

členské základny TACS, kdy členové jsou především z několika hlavních rodin z kmene Makua.

Prodejkním je tato možnost zakázána, ale po osobní domluvě s několika malíři kupují jejich obrazy a prodávají je v prostorách TACS. Jedná se však o tajný obchod, o kterém vědí jen zúčastněné osoby, a množství zapojených malířů se nezvyšuje.

V rámci TACS vznikají různé zakázky na obrazy na tvorbu kalendářů, pexesa a podobných výrobků, kdy je do těchto objednávek zapojeno více malířů. O těchto zakázkách se rozhoduje demokraticky a část peněz je vždy odevzdávána do společné pokladny TACS.

Typologicky můžeme rozdělit hromadné zakázky pro TACS do dvou druhů. Prvním druhem jsou zakázky, které se týkají určitých malířů, a je tedy vyžadován jejich souhlas. Druhým typem jsou zakázky týkající se tingatinga umění obecně ať už ve smyslu designu nebo tohoto jména. V druhém případě je nezbytné, aby zakázku odsouhlasilo celé vedení a v případě větších zakázek i členové kooperativu. Tyto zakázky jsou většinou domlouvány přes aktuální vedení, které pak informuje zbylé členy kooperativu ať už na pravidelných nebo mimořádných schůzích. Malíři se velmi neochotně podílejí na zakázkách, které jsou společné. Peníze nejprve směřují do společné pokladny a až pak se rozdělují. Obava z korupce je velmi vysoká, a proto tyto zakázky vzbuzují nedůvěru hned od počátku. Malíři nemají možnost kontrolovat objem peněz směřující do společné pokladny, a tím pádem ani nemají možnost kontroly objemu peněz v jejich prospěch. Nedůvěra v takové zakázky brzdí rozvoj kooperativu.

V TACS je evidentní, že v rámci obchodu existují pravidla, která se nekryjí se stanovami a s autoritou vedení. To že prodejkně kupují obrazy a dále je prodávají, je porušování pravidel. To že malíři nedodržují zakázky s turisty a je jim to v rámci TACS tolerováno, je také mimo stanovy kooperativu. Závěrem tak můžeme říct, že k pravidlům TACS existují ještě pravidla obchodu, která jdou někdy i proti stanovám v kooperativu jako v případě nedodržování zakázek, či obchodování ze strany prodejkyň. Evidentní je, že celý systém je založen hlavně na prospěchu každého malíře a na minimalizování jeho rizik. TACS je tak místem a ochranou pro malíře, ale ve chvíli, kdy jde o peníze, zůstává respekt k instituci jako takové a jejím pravidlům na druhém místě.

4.3.2 Západní pojetí obchodu v TACS

Obchod a způsob, jakým funguje, vychází jak z afrických tradic, tak obsahuje i prvky pocházející ze západní kultury. Zejména kolektivnost obchodu a vzájemné vypomáhávání je pro kmen Makua typické.⁴⁰ Přesto chápání smluv, práva a zejména copyrightu je odlišné.

Během výzkumu jsem si všimla, že pokud se vše děje v zavedeném schématu, který funguje několik let, situace v TACS je klidná a spory jsou minimální. Problémy nastávají ve chvílích, kdy se malířům snaží představit nějaké jiné nové formy obchodu, které jsou typické pro obchod v západní společnosti. Například získávání procent z prodeje výrobku s designem tingatinga (pexeso, kalendář). Pro většinu malířů je situace velmi nečitelná. Mají někomu dát obraz a pak budou z výrobku dostávat procenta? A až za půl roku? A proč ne hned? Malířům a jejich způsobu obchodování jsou tyto formy vzdálené. Ačkoliv je jim vše vysvětleno, tak se dostávají do řady konfliktů a při čekání na peníze z procent prodeje je v TACS velmi negativní atmosféra.

V první části svého výzkumu byl zaměstnanec TACS český manažer. Neustále se potýkal s dohady okolo dlouhodobých zakázek, kdy malíři už nechtěli čekat na peníze, či během doby změnili názor na částku, kterou by měli dostat. Po necelých dvou letech působení se v druhé části mého výzkumu vzdal své manažerské pozice právě z nekonečných nedorozumění pramenících z dlouhodobějších zakázek. Situace se dostala až do takového bodu, kdy jeden z malířů nechal manažera zavřít do vězení. Důvodem bylo, že ještě nedostal procenta z kalendáře. Přitom měl smlouvu, ve které měl napsanou splatnost, a vše mu bylo řádně vysvětleno.

Otázkou je, jak tedy nevzdělaným malířům, kteří znají obchod z ruky do ruky a život ze dne na den, objasnit jiné formy obchodu, které se vymykají jejich běžnému pojetí. Vzdát se těchto obchodů by znamenalo omezování rozvoje kooperativu a možnost získání vysokých finančních částek pro malíře.

Malířům je blízký tradiční způsob obchodu, kdy dostanou za namalovaný obraz peníze. Jakákoliv další forma komplikuje situaci a vytváří rizikové situace, které často vrcholí konfliktem. TACS dostává stále více obchodních nabídek ze západu. Malíři zpočátku vždy

⁴⁰ Br. Edwin Mpokasaye SDS; Fr. Kazimierz Kubat SDS. 2011. *Excerpt of Makua Traditions*. Salvatorian Media Center. [online] [cit. 23. 4. 2011]. Dostupné z: <<http://www.sds-ch.ch/centre/artyk/articel/makua.htm>>

tyto nabídky vítají a chtějí se na nich podílet, ale ve většině případů daný obchod končí konfliktem právě z rozdílného pojetí obchodu mezi malíři a obchodníky z Evropy či USA.

Zároveň je i patrný způsob prezentace a výběr obrazů, které si zahraniční firmy objednávají. Opět se dostáváme ke koncepci autentičnosti afrického umění. TACS je často prezentován jako společenství malířů z jednoho kmene a klade se důraz právě na kmenovou příslušnost a tradici malování pocházející z tohoto kmene. V článku E. M. Brunera je nastíněno, jak důležité jsou pro turismus v Africe (konkrétně v Keni) pojmy jako: „kmen, tradiční, moderní, primitivní a civilizované. Kmen a domorodci jsou klíčové pojmy v turistických diskurzech pro cizince.“⁴¹ Brožury tak často nastiňují, že domorodé kmeny jsou primitivní a zástupce dřívějšího stavu existence (E. M. Bruner, 2001). Samotní malíři s tímto tématem nepracují a nevyužívají ho pro svoji propagaci. Zahraniční společnosti však kontrastu tradičního versus moderního využívají a jsou si vědomi, že právě odkaz na původ malířského stylu zajistí zájem o jejich produkty.

4.3.3 Genderové rozdíly v obchodu



Obrázek 7: Malířka uvnitř TACS (foto Christopher Schneider)

⁴¹ Bruner, Edward M. 2001. „The Maasai and the Lion King: Authenticity, Nationalism, and Globalization in African Tourism“. *American Ethnologist* 4 (28): 88

Jak jsem již zmínila na začátku kapitoly, obchod je genderově velmi specifický. Většinu obrazů nakupují malířky a vlastní tak velké množství obrazů, ale i jiného zboží s motivy tingatinga. Všem je tato situace známá a díky tomu mají významné postavení v rámci kooperativu. O malířkách se v odborných publikacích na téma umění tingatinga moc nedočteme. Jako umělkyně tolik nevynikají, ale jako obchodnice mají výjimečné postavení. Malířky, které se zabývají obchodováním, už obrazy tolik nemalují. Není to pro ně tak výnosné jako nakupování obrazů a jejich následný prodej. Zabývají se pak jen drobnějším malováním, například tužek, korálků, talířů a jiných turistických předmětů s motivy tingatinga. O obrazy se jejich vlastníci starají, oprašují je a kontrolují.

Otázkou je, proč jsou to právě malířky, kdo je na poli obchodu úspěšný? Malířky jsou mnohem častěji lépe finančně zajištěné než malíři, dokážou investovat a své peníze tak i zhodnocovat. Tento jev může být dán několika důvody. Jedním z hlavních důvodů je, že malířky neutrácejí své vydělané peníze v okamžiku, kdy je dostanou, a mohou je tak investovat. Malíři naopak hned své peníze utratí a to většinou již v ten den, kdy je dostali. Důležité je v tomto momentu říci, že se jedná o chování většiny malířů, ale existuje i několik výjimek. Nemůžeme říct, že malíř rovná se člověk, který své příjmy utrácí neuváženým způsobem. Po vyplacení peněz většina malířů míří do lokálních barů, kde vypijí velké množství alkoholu, někteří i užívají marihuanu a své peníze utrácejí za její nákup. Dalším častým finančním výdajem jsou peníze vynaložené za prostitutky, případně milenky, které musí výrazně finančně podporovat. „Člověk má radost, když si vydělá nějaké peníze, tak to musí oslavit, pozvat přátele do baru a pobavit se. Život není jen o práci přece.“⁴² Goode a Edwin ve svém článku o chudobě píše o častém jevu, kdy lidé z vyšších sociálních vrstev nemohou pochopit lidi z nižších chudších sociálních vrstev, kteří neumí odložit svá bezprostřední potěšení z potřeb, jako jsou peníze, sex, násilí apod. a neumí se chovat umírněně ve smyslu šetření peněz, či odepření si některých věcí. (Goode, Erwin 1996). Působí tak i malíři na turisty? V průběhu mého výzkumu jsem zjistila, že o život malířů jeví zájem jen málo turistů. Malíři v prostorách TACS zpravidla nepijí, takže turista nemůže ani zdánlivě odhadnout, kam své výdělky směřují. Zdali malíři působí na turisty jako chudí lidé, je jinou otázkou. Turisté však většinou nevyhledávají kontakt s malíři a naopak jsou rádi, že nemusí komunikovat stejně, jako je tomu na ulicích Dar es Salaamu, kde se komunikaci neubrání.

⁴² Interview s malířem F ze dne 21. 8. 2010

Funguje zde oboustranná nevšimavost a to i z hlediska zájmu o ekonomické postavení malířů. „Já si přišel koupit jen obraz a bylo mi řečeno, že tu funguje nějaký kooperativ, na který jdou procenta. To kolik malíř dostává, nevím. Nad tím neuvažuji.“⁴³

Dalším důvodem rychlého utrácení vydělaných peněz je množství příbuzných. Většina malířů přesídlila z oblasti jižní Tanzanie do Dar es Salaamu a to i se svým širokým příbuzenstvem. Tito příbuzní se v rámci rodiny musí podporovat a ve chvíli, když má malíř peníze, musí své příbuzné finančně podpořit. „Vždycky, když mám peníze, hned se objeví někdo z rodiny a potřebuje na lékaře, ať už pro sebe, nebo pro své děti. Tak co mám dělat? To není legrace, může jít i o život.“⁴⁴ Pro mnoho chudých je příbuzenstvo sociální podpůrnou sítí, která jim v případě nouze zajišťuje peníze, jídlo, služby apod. navzdory skutečnosti, že čelí stejné problematické situaci. „Je tedy typické, že hlavní investice chudých lidí jde do udržování této sítě, i když se jedná o velkou ekonomickou zátěž.“⁴⁵ V prostředí kooperativu je i vzhledem k propojenosti na základě příbuzenství velmi patrné, že malíři podporují členy rodiny mimo kooperativ. Jednotliví členové mohou informovat příbuzné o finanční situaci dalších malířů a tím i směřovat potřebné rovnou ke konkrétní osobě, která má zrovna dostatek financí. Zároveň je tento projev i jedním z důvodů, proč malíři neradi hovoří o svých úspěších a příjmech. Další důvody rozvedu blíže v kapitole Náboženství.

Malířky neutrácejí zejména za alkohol a podobné záliby malířů, což jim umožňuje peníze dále investovat. I v případě příbuzných jsou mnohem více informovány a vědí, kdy a kdo peníze opravdu potřebuje a nevydávají peníze jen tak komu. Dalším důvodem může být také příslušnost ke kmenu Makua, který je kmenem matrilineárním a ženám byla vždy přiznávána jejich důležitost a významné postavení v rámci společnosti (Weule + Mpokasaye, Kubat). Ženy jsou zvyklé disponovat majetkem a obchodu se učí již od dětství. Tato jejich ekonomická schopnost a samostatnost je vedla i k nápadu se od kooperativu odštěpit, respektive vytvořit jeho samostatné křídlo. Jejich obchodní potenciál a možnost investovat je mnohem větší, a proto by toho rády využily a pokusily se o vlastní plán a vedení v rámci kooperativu. Otázkou je, do jaké míry je tento plán uskutečnitelný už z důvodu jejich ekonomické přínosnosti do fungování kooperativu a tím i vzniklé potřeby si je v rámci

⁴³ Interview s turistou z USA ze dne 15. 7. 2010

⁴⁴ Interview s malířem G. ze dne 21. 8. 2010

⁴⁵ Goode, Judith; Edwin Eames. 1996. „An Anthropological Critique of the Culture of Poverty“. In G. Gmelch and W. Zenner (ed.). *Urban Lifes*

kooperativu udržet. Malířky však dávají ostatním znát, že si jsou vědomy svého postavení v rámci kooperativu a jejich záměr vytvoření určité obchodní koalice to jen dokazuje. V rozhovoru s prodejkyněmi jsem se ptala na malířky: „Malířky, to je něco jiného. Nosí se po kooperativu jako by jim to tady patřilo a ono také skoro jo. Mají spoustu obrazů a věcí pro turisty... Hlavně peníze, které vydělají, neutratí hned, ale investují. Třeba malířka C je velmi bohatou ženou.“⁴⁶ Pravdou je, že malířky obchodnice jsou na tom opravdu finančně dobře. V kooperativu není zvykem upozorňovat na výši svého majetku, ale během soukromého rozhovoru přijela malířka C velkým a drahým autem, v nových šatech, připravena na Ramadán. „Ještě před setměním se jedu podívat na domy, které pronajímám a na jejich nájemníky, jestli je vše v pořádku.“⁴⁷ Je tedy evidentní, že mezi členy kooperativu jsou obrovské finanční rozdíly, i jedná-li se převážně o příbuzné.

Závěrem této kapitoly je hlavně rozdílnost v úspěchu na poli obchodu z hlediska genderu. Malířky jsou úspěšnější a až na jednoho či dva malíře je obchod doménou žen. Tato situace je dána jak rozdílnou manipulací s penězi, tak i matrilinearitou kmene Makua, která umožňuje malířkám v tomto odvětví vyniknout. Dalším důvodem je i jejich postavení v rámci rodiny a lepší informovanost o situaci příbuzných, kdy vědí, komu je opravdu nutné věnovat finance a kdy naopak ne. Vzhledem k tomu, že jeden z malířů je velmi úspěšným obchodníkem, neznamená to, že obchod je vymezen jen ženám. Je zcela zřejmé, že pokud malíři změní povahu svých výdajů a vydělané peníze investují do nákupu obrazů, mohou být stejně úspěšní jako malířky.

4.4 Struktura a fungování kooperativu

Tingatinga umění družstevní společnosti (TACS) byla zapsána dne 28. července 1990 v Dar es Salaam v Tanzanii. Rozhodnutí o formě spolupráce nebyla přímá. Poté, co Edward Saidi Tingatinga v roce 1972 zemřel, zanechal po sobě jen šest studentů: Simon Mpata, Linda, Adeus Matambwe, Kasper Henric Tedo, Abdallah Ajaba a Omari Amonde.

⁴⁶ Interview s prodejkyněmi ze dne 17. 8. 2010

⁴⁷ Interview s malířkou C. ze dne 6. 9. 2010

Umělci byli zpočátku zmateni, dokud pan Salum Mussa (Mzee Lumumba) nepřišel s nápadem vytvořit něco jako tingatinga partnerství. Toto partnerství se však v roce 1990 rozšířilo a vytvořila se silnější organizace - Tingatinga Art Cooperative Society.

TACS má 53 aktivních členů včetně syna a dcery E. S. Tingatinga a asi 30 přidružených malířů. To znamená více než 90 umělců.



Obrázek 8: malíři uvnitř budovy TACS (foto Zuzana Lhotová)

Kooperativ je uspořádání, kterému je v našich podmínkách nejbližší právnická forma sdružení.⁴⁸ Tingatinga Art Cooperative Society je jedním z nejstarších doposud fungujících kooperativů v Tanzanii. Otázkou je, z jakého důvodu tato forma stále přetrvává a pro malíře se stále jeví jako nejvhodnější. Jméno kooperativu bylo předmětem sporu mezi dětmi E. S. Tingatinga a kooperativem. Spor se vyřešil tím, že jeho děti byly přijaty do kooperativu a staly se jeho členy a kooperativ platí za užívání jména Tingatinga. Děti Tingatinga nejsou nijak zvýhodněny a z jejich hlediska se cítí ukřivděny. Nemají žádné pozice ve vedení a to z toho důvodu, že nikdo nemá doživotní pozici a vedení je vždy voleno v pravidelných volbách

⁴⁸ Družstvo definuje obchodní zákoník jako společenství neuzavřeného počtu osob založené za účelem podnikání nebo zajišťování potřeb svých členů. Skovajsa, Marek; a kol. 2010. *Občanský sektor: Organizovaná občanská společnost v České Republice*. Praha: Portál

každé tři roky, pokud malíři neprojeví nespokojenost s vedením formou oficiální petice a nejsou vypsaný předčasné volby. Ve stanovách kooperativu jsou dány pravidelné jednoměsíční schůze, na kterých se řeší příjmy a výdaje a účastní se jich všichni členové (pokud nejsou na cestách apod.). Jednou za rok je pořádáno velké setkání, na kterém se mluví především o budoucnosti kooperativu a o větších změnách v jeho fungování. Na těchto setkáních je možné také hlasovat o vyloučení členů a tím pádem zrušení jejich členství a naopak o přijímání členů nových.

V Tanzanii existuje úřad Taasisi ya Vyama vya Ushirika, který institucionálně spravuje kooperativy v zemi. Přes tento úřad se podávají petice a vypisují volby. Zároveň přerozděluje peníze jednotlivým kooperativům od vlády, které jsou dány na podporu a rozvoj kooperativu. Úřad také dohlíží na průběh a platnost voleb, zavádí nová pravidla a nařízení. Ve volbách hlasují pouze členové a volby se pořádají mimo kooperativ na neutrální půdě. Na různé pozice se může přihlásit kdokoliv z členů kooperativu a zvolen je po získání určitého počtu hlasů. Před současným vedením bylo vedení odvoláno z důvodu korupce a zejména z důvodu sporu ohledně jména Tingatinga se společností Tiger Aspect. Bylo tak voleno nejdříve prozatímní vedení a až poté současné vedení.

Původní vedení předává následovnému vedení veškerou dokumentaci a existující účetnictví. Je tedy jisté, že do určité míry následující vedení musí být obeznámeno alespoň o části korupční činnosti předešlého vedení. Existuje nepsané pravidlo, že nové vedení nekritizuje činnost předešlého a neuveřejňuje informace o podezřelých finančních transakcích. Jedním z důvodů pro toto chování je situace, do které se dostane každé vedení, což je předání svého účetnictví svým následovníkům. Svoji mlčenlivostí si tak zavazují mlčenlivost následovníků. Mohlo by se zdát, že se v kooperativu vedení snaží působit transparentně díky pravidelným schůzím konajícím se každý měsíc a jednoročním hlavním schůzím. Pravdou však je, že co se odehraje za dveřmi kanceláře, tam také zůstává a na schůzích je prezentováno jen to, co samotné vedení připustí. Bohužel je tomu tak i v případě soudních sporů, kdy vedení zatajuje jejich průběh a většinou oznamuje až jejich výsledky. V případě mimořádných událostí má vedení možnost svolávat mimořádné schůze.

Korupce ve vedení není pro malíře ničím překvapivým a dokonce se stává něčím, s čím se v podstatě počítá. Vzhledem k všeobecnému povědomí o korupci ve vedení a k tomu, že se v něm členové kooperativu střídají, je důvěra v tuto instituci velmi malá. Projevuje se to

především v ochotě malířů vstupovat do společných projektů, z kterých jdou peníze nejprve do společné pokladny TACS. Dalším nepsaným pravidlem se stávají zahraniční cesty vedení. Je až pozoruhodné, že zahraničních cest na pozvání se účastní hlavně členové aktuálního vedení. A to i v případě výběrového řízení na takovouto cestu. Příkladem může být situace, kdy do kooperativu přijeli Japonci z velké firmy, která pořádala výstavu tingatinga. Japonci jsou velkými fanoušky tohoto stylu a učinili nabídku třem malířům, kteří budou pozváni na týden do Japonska, jehož součástí bude i pozvání na tradiční zápas sumo. Podmínkou bylo, že vedení zvolí šest malířů, kteří ve stylu tingatinga namalují obrazy na téma sumo a z nich budou vybráni tři nejlepší. Vedení až na jednoho z malířů pro tuto soutěž vybralo malíře ze svých řad.

V případě zjištění porušení pravidel a stanov kooperativu u některého z malířů se často uděluje trest dočasného vyloučení po dobu tří měsíců. Pokud se chování malíře nezmění ani po této době, je tento trest opakován a poté už je malíř vyloučen. V případě dočasného vyloučení nesmí malíř malovat v prostorách kooperativu a nesmí se zde běžně vyskytovat. Své obrazy zde však může prodávat i nadále. Pro malíře tento trest není jen trestem ekonomickým ale zejména společenským, neboť TACS je pro mnohé nejen pracovním místem, ale hlavně místem setkávání a společenského života. V průběhu mého výzkumu byli vyloučení tři malíři z důvodu jejich neuctivého chování k vedení a neustálým protestům ohledně jedné zakázky. Jeden z vyloučených malířů byl i obchodníkem skupujícím obrazy od ostatních. Trest se tak dotýkal nejenom jeho tvorby, ale i jeho obchodní činnosti. Z tohoto důvodu do prostor kooperativu i přes zákaz docházel poměrně často. Reakcí vedení bylo písemné upomenutí a hrozba prodloužení trestu na půl roku. Po obdržení této upomínky začal malíř rozhodnutí vedení respektovat.

Ve struktuře TACS hraje významnou roli příbuzenství a postavení v rámci příbuzenského systému. Dá se říci, že rodina, která je nejbližší pokrevně příbuzná s rodinou E. S. Tingatinga (kromě vlastních dětí), se těší významnějšímu postavení než pokrevně vzdálenější rodiny. Při interview s malířem, který je v současné době ve vedení, projevuje svoje udivení nad jeho vítězstvím ve volbách vzhledem k tomu, že na stejnou pozici kandidoval velmi dobrý malíř z velmi významné rodiny, syn šamana a *mzee* (stařec). I přesto byl zvolen právě on.

Celý kooperativ funguje spíše jako jedna velká rodina než jako nějaká instituce. Je to možné sledovat v případě finančních sporů, kdy ačkoliv se řeší spory na úrovni kooperativu, lidé pak mezi sebou komunikují jako rodina. Většina členů je k sobě v příbuzenském stavu. Preference příbuznosti je možné sledovat i v případě přijímání nových členů nebo studentů. Novým studentem je zpravidla někdo z rodiny a to hlavně z blízkého příbuzenstva. Pravidla pro přijímání nových členů jsou následující: (1) musí se jednat o umělce malířského stylu tingatinga zpravidla vychovaným učitelem pocházejícím z TACS, (2) musí tvořit v prostorách TACS minimálně 3 roky, (3) musí napsat oficiální žádost vedení, (4) musí zaplatit poplatky. Členem by se měl stát jen člověk, který bydlí v Dar es Salaamu nebo jeho okolí, protože je důležitá jeho přítomnost na schůzích. Poslední nepsané pravidlo zní, že pokud jsou na jedno volné místo dva malíři, preferuje se ten, který je příbuzensky nejbližší hlavním rodinám v TACS.

Dalším příkladem rodinného fungování je i výchovná funkce kooperativu, kdy jsou mladí malíři vedeni k respektu starších a hierarchicky uznávaných členů. Byla jsem svědkem situace, kdy malíři z vedení a jeden mladší malíř pozvali náctiletého malíře, který se choval neuctivě ke starším a nerespektoval autoritu vedení. Ostatní malíři se mu snažili v kanceláři domluvit, ale z jeho strany dostali jen opovržlivou reakci, a proto dostal několik výchovných pohlavků. Zjišťovala jsem, jak tato situace dopadla, a bylo mi řečeno, že mladý malíř po tomto vystoupení své chování změnil k lepšímu.

I v rozdělování pracovních pozic jsou v rámci kooperativu upřednostňovány rodinné vazby. Sekretářem se stal bratr manželky jednoho člena vedení, dodávku jídla do kooperativu obstarává manželka jednoho z malířů apod. Zajímavé je, jak se k této situaci staví ostatní malíři. Většinou negativně, neboť se nejedná už o členy kmene Makua, ale o „nové členy rodin malířů“ a vypadá to jako rozšiřování vlastní moci dotyčných a prospěchářství.

Nově příchozí malíři a malířky, kteří se nedostali do kooperativu na základě rodinných vazeb, mají největší problém právě s tím, že rodinná hierarchie se promítá do vedení a působení kooperativu a oni nemají možnost toto dění ovlivňovat.

Kooperativ má fungovat jako záchranná síť pro malíře v případě jejich nemoci nebo ekonomické nouze. Když do kooperativu přijde malíř s žádostí o peníze na jídlo nebo léky, většinou vedení danou informaci prověří skrze členy jeho rodiny, zda je jeho požadavek oprávněný. Fungování kooperativu bez těchto rodinných vazeb by nebylo možné a je to právě

ta přidaná hodnota, která udržuje tuto formu společnosti stále ještě pohromadě. Na druhou stranu to však velmi často komplikuje situaci zejména v případě trestání. Jedná-li se o rodinného příslušníka, je pro vedení velmi těžké přistoupit ke krokům, jako je vyloučení. Takové případy jsou jen zcela výjimečné. Pro malíře je to tak znamením, že určité hrozby nemohou nastat a je tak velmi těžké udržení respektu k instituci kooperativu. „Moji roli ve vedení komplikují příbuzenské vztahy. Ačkoliv vím, že někdo z předešlého vedení nepostupoval zcela správně a odcizil nějaké peníze, nemohu s tím vyjít na světlo, neboť se jedná o mého blízkého příbuzného a rodina by mi to neodpustila. To samé je v případě starců, kdy se v rámci rodiny těší velké úcty a já je mám z mé pozice za něco trestat, nebo je o něčem poučovat? To je velmi obtížné.“

Do jisté míry zde existuje i odvolávání se na ducha společného předka. Někteří malíři věří, že smysl pro detail v malbě nemají malíři z jiných kmenů. Proto při přijímání nových členů preferují lidi z jedné rodiny, popř. kmene. Stejný kmenový předek zaručuje talent a předpoklady k tomu stát se dobrým umělcem. Existují však i výjimky a to v případě malířů, kteří se dostávají do kooperativu i přes jiné vazby. Těmito vazbami pak může být např. fotbalový klub, který v rámci kooperativu funguje a hraje místní soutěž. Ve chvíli, kdy bylo zapotřebí získání dobrých hráčů, se preference ve výběru nových členů pozměnily. Existuje změna těchto preferencí z důvodu mimořádného talentu ze strany studentů. Tyto situace nebývají ale tak časté.

Turistům je forma kooperativu vysvětlována až při placení. Většinou ve chvíli, kdy chtějí smlouvat o ceně pod únosnou hranici. Prodejkyňe pak informují, že malíři jsou členy kooperativu a 15% z prodeje obrazů jde právě na jeho účely. Občas i vysvětlí princip kooperativu jako záchranné sítě pro malíře v případě nemoci. Tím poskytování informací končí. Zájem turistů o tyto informace není velký, naopak často považují vyprávění o kooperativu jako trik prodejkyň, aby z nich dostaly požadovanou částku. Příkladem může být reakce německé turistky: „To mi říkáte jen proto, abych vám dala plnou částku.“

Struktura TACS je tak řízena několika vlivy – stanovami a pravidly kooperativu, rodinnou hierarchií, statusem založeným na základě obchodu. Tento kooperativ se tak od jiných odlišuje především tím, že se jedná spíše o rodinné uskupení než o organizaci. Díky tomu se mění i struktura TACS a jeho vedení je omezeno postavením v rodině či v systému obchodu. Pravidla zde do určité míry fungují jako možnost usměrňování

příbuzných v jejich činnosti v rámci TACS. Moc kooperativu bych viděla jako nižší ve vztahu k moci rodiny. Na druhou stranu jsou některá pravidla respektována a umožňují rodině fungovat jako podnik a členům kooperativu nepocházejícím z rodiny se zapojit do dění. Je tak umožněno i nově přichozím členům alespoň minimálně zasahovat do procesů v TACS, ačkoliv nepatří k rodině.

4.5 Rodina a hierarchie v rámci TACS

Již v předchozí kapitole jsem při popisu struktury TACS upozorňovala na důležitost propojení s rodinou. Rodina je něčím, bez čeho by kooperativ nefungoval, nebo by fungoval na jiných principech. Je velmi obtížné rozlišovat, co ještě funguje na základě rodinných vazeb a co už jsou platné stanovy kooperativu a jeho struktura.

Jak jsem již uvedla, název malířského stylu tingatinga je odvozen od jména E. S. Tingatinga. Jsou malíři tohoto stylu především lidé, kteří patří do této rodiny? Většina malířů opravdu do této rodiny patří a své kořeny mají ve vesnicích Nakapanya, Mindu, Mtonya a Ngapa, které obývá kmen Makua na jihu Tanzanie. Až 90% malířů z TACS pochází z jižní Tanzanie.⁴⁹ Když E. S. Tingatinga v roce 1972 přišel o život, zůstalo po něm jen několik rodinných příslušníků, kteří věděli, jak tento styl malovat. Právě těchto několik rodinných příslušníků začalo učit ostatní členy rodiny a přátele, většinou ze svých vesnic. Proto je způsob předání malování převážně mezi členy rodiny hlavním důvodem, proč většina malířů pochází ze stejné rodiny a oblasti v Tanzanii. Z mého pohledu je to i jedním z důvodů, proč se v této tradici neustále pokračuje a proč je pro malíře z jiných rodin nebo oblastí obtížné se do kooperativu dostat a stát se jeho členem.

Podle E. Cohena je díky komercializaci umění možné udržet rodinné příslušníky v udržování tradice a produkci etnického umění, které by za jiných okolností pravděpodobně zaniklo. Komercializace uměleckého stylu tingatinga tak zajišťuje možnost pokračování v rodinné tradici, ale zároveň je vzhledem k rozšiřování produkce nezbytné zapojit i jiné než

⁴⁹ Afrum. 2009. *Nakapanya – The original tingatinga capital* [online] [cit. 12. 11. 2010]. Dostupné z: http://www.afrum.com/index.php?hash=ab2c601ab34b451531599db63e552527&categ=art_cur&action=vypis&select=368

rodinné členy.⁵⁰ Tato situace se tak dříve nebo později musí odrazit na struktuře a fungování rodiny i kooperativu. Pokud se organizace, která je založena z počátku jen na příbuzenských vazbách, musí postupně transformovat a přijmout i členy mimo rodinné vazby, mění to systém a pravidla, které dříve fungovaly na principech rodinné hierarchie a na základě příbuzenství.

4.5.1 Příbuzenství s E. S. Tingatinga

Kolem rodiny Tingatinga je šest hlavních rodin, které pokračují v práci v kooperativu. Tyto rodiny jsou z jejich pohledu ve vyšším postavení vyplývajícím jak z příbuzenství s E. S. Tingatinga tak i z tradice malování v kooperativu od jeho počátků. Nově příchozí malíři jsou zpravidla v nižším postavení, pokud nepatří k těmto rodinám. Jejich pozice je obtížná i vzhledem k velmi obtížnému získávání členství v kooperativu a do té doby nemají žádnou možnost ovlivnit dění v kooperativu. Tato situace vytváří určité napětí a neustále je ze strany nově příchozích malířů upozorňováno na nerovné podmínky. Bouření se a protesty těchto malířů jsou důkazem, že hierarchie na základě příslušnosti k několika významným rodinám je v TACS přítomna. Rodiny, které jsou si nejvíce příbuzné s osobou malíře E. S. Tingatinga, mají zpravidla vyšší status, než ostatní členové a jsou často ze strany ostatních příbuzných respektováni. Proto jsou velmi často voleni do vedoucích pozic a jejich slovo má svou váhu ve veřejných diskuzích.

Hierarchie v rámci TACS není rozdělena pouze na vedení, členy, studenty a ostatní malíře malující v TACS, ale i na další rozložení odpovídající:

- 1) rodinné hierarchii
- 2) příbuzenství jednotlivých rodin k rodině E. S. Tingatinga.
- 3) určitou roli hraje i hierarchie v rámci kmene a vesnice, odkud malíři pocházejí (např. synové šamana jsou vysoce postaveni a mají respekt ze strany ostatních malířů)

4.5.2 Hierarchie v TACS na základě pracovního místa

Před začátkem výzkumu jsem si kladla za cíl zjistit, zda-li hraje roli právě příbuzenství s E. S. Tingatinga v rámci hierarchie v TACS. Zjistila jsem, že hraje významnou roli a privileguje určité rodiny v rámci hierarchie. Tato situace je zřetelně pozorovatelná na základě

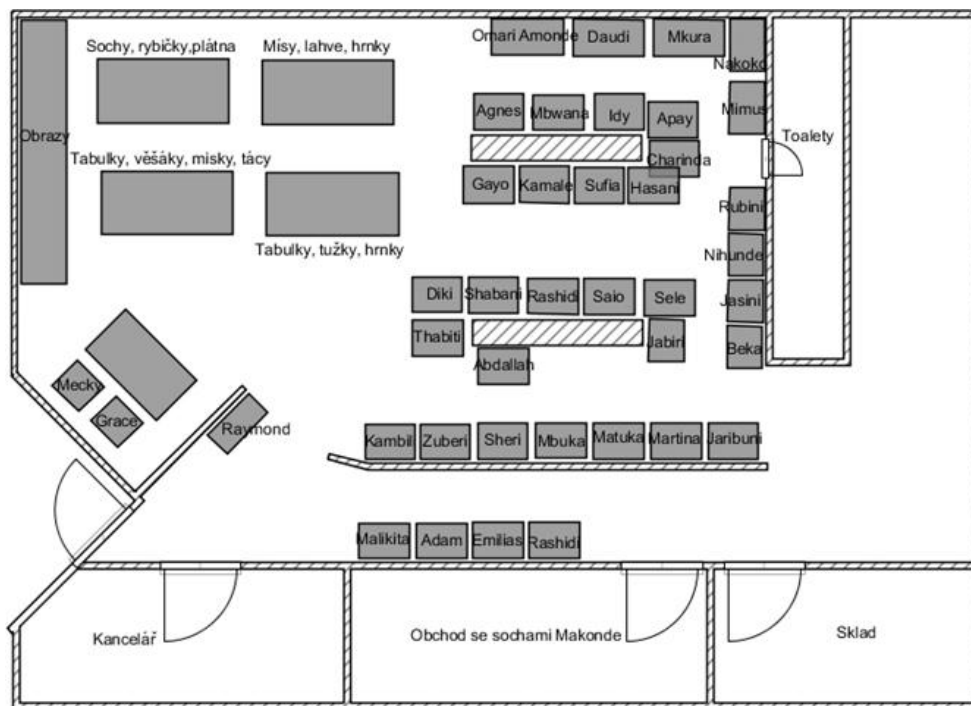
⁵⁰ Cohen, Erik. 1989. „The commercialization of ethnic crafts“. *Journal of Design History* 2 (2/3): 163

pracovního místa, kde konkrétní malíř maluje. Na plánu je vidět rozložení, které bych rozdělila do tří zón:

A - vnitřní prostory budovy TACS

B - prostor pod osvětleným přístřeškem před budovou

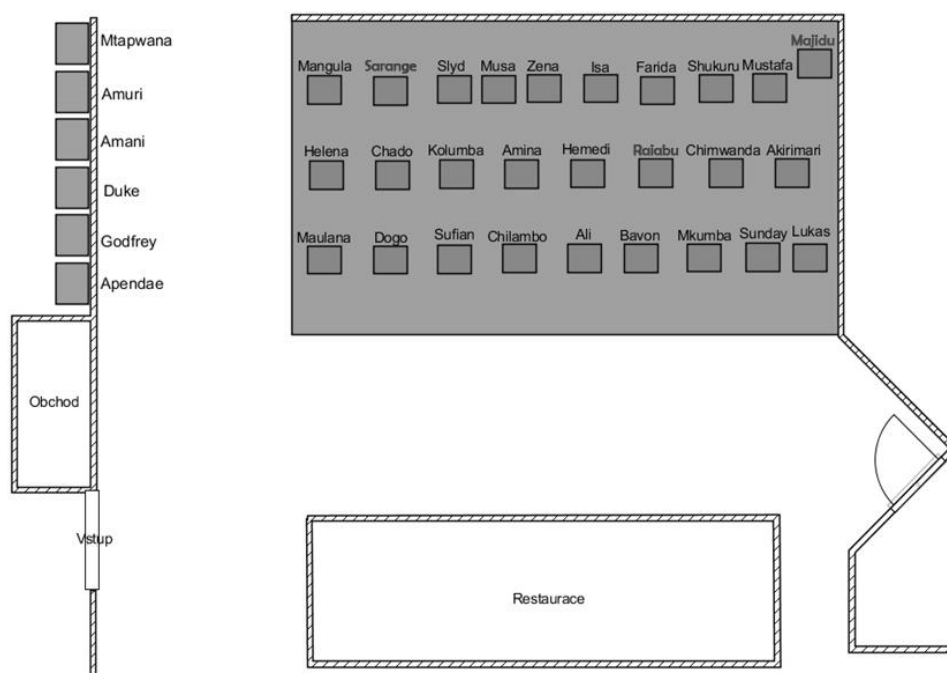
C - místo u vchodu do prostorů TACS, bez elektriny a s provizorním přístřeškem.



Obrázek 9: náčrt uvnitř budovy TACS (zóna A)

Místa uvnitř budovy (zóna A) jsou nejpraktičtější. Neprší a ani se tam tolik neprší, jsou tam větráky apod. Uvnitř nesedí téměř žádný z nově přichozích malířů. Samotní malíři tvrdí, že si každý své místo vybere a že nehraje roli, zda je dotýčný členem nebo ne. Podle mého názoru tomu tak ale není. Uvnitř budovy sedí hlavně starci a příslušníci již zmíněných nejbližších rodin k E. S. Tingatinga. Když vidíme sedět v prostorách uvnitř budovy mladé malíře, znamená to, že místo většinou zdědili po svém otci, strýci nebo učiteli. Dalším důvodem, proč se domnívám, že je hierarchicky významné sedět uvnitř budovy, je i omezený počet míst v tomto prostoru. Nová místa zde vznikají nemohou, a pokud není nějaké místo zrovna volné, nově přichozí si jej jen těžko může vybrat. Rozmístění jednotlivých stolů se pak už mění zcela účelově podle potřeb malířů. Například ženy kamarádky sedí u sebe, aby si mohly při práci povídat. Stejně je tomu tak i v případě bratrů, kteří také sedí vedle sebe.

V části B sedí většinou nově příchozí malíři, ale můžeme zde najít i malíře z významných rodin. Motivace sedět v prostoru B jsou často odlišné. Důvodem může být to, že zde vzniká více sociálních kontaktů a prostoru k diskusi než uvnitř, nebo že v tomto prostoru sedí kamarádi. Dalším důvodem, proč i malíři z významných rodin sedí v prostoru B, je omezená kapacita prostoru A.



Obrázek 10: nákres venkovního prostoru TACS (zóny B a C)

Posledním místem je prostor C, který je hierarchicky nejnižší postavený. Jedná se o místo, kde není ani pořádně udělaný přístřešek natož osvětlení. Je to místo, které působí velmi provizorně. Na malíře v tomto prostoru není vidět, neboť jsou zakryti plachtou a obrazy. Je pravdou, že v těchto místech sedí malíři, kteří jsou buď problémoví, nebo nepatří do rodiny, či mají z jiného důvodu nízký status.

Dalším indikátorem je členství v TACS a neméně důležitá je i délka trvání samotného členství. Před příchodem českého manažera byl počet míst pro členy omezen a bylo to skutečně významné v rámci hierarchie. S příchodem nového manažera a jeho návrhu na zvýšení počtu členů se situace změnila. Můžeme to sledovat i na složení vedení, kdy se ve vedení objevuje i člověk, který není z kmene Makua. Na novém složení a uspořádání mají vliv noví členové, kteří tak fungování a strukturu TACS, i když minimálně, posouvají směrem k určitým změnám v poměrech. Ve vedení kooperativu se v minulosti střídali hlavně

příslušníci významných rodin a někteří byli zvoleni opakovaně. V tomto směru je tak možné pozorovat, že ačkoliv jsou volby demokratické a volba je tajná, většinou jsou voleni zástupci právě z významných rodin. To by poukazovalo na to, že členové opravdu významných rodin mají vyšší status a respekt ze strany ostatních členů. I když se v posledních volbách díky rozšíření členství situace mírně změnila, zůstává ve vedení převaha malířů z významných rodin. Hlavním motivem ke změně vedení v posledních volbách byla vysoká míra korupce, což považují za další příčinu změny ve volebních preferencích a částečné změně ve vedení.

4.5.3 Kooperativ jako nástroj při řešení rodinných problémů

V celém uspořádání TACS mě nejvíce zarazelo, že i když spolupracují jako komunita a v některých případech jako rodina, tak zde existují velké rozdíly v příjmu mezi jednotlivými malíři a malířkami. Zmiňovala jsem se, že existují bohatí členové TACS a ne vždy platí zákonitost, že malíř je chudý. V rámci kooperativu i v rámci rodiny existuje výpomoc v případě finanční nouze nebo nemoci. Jak ale funguje v případě, když malíři vědí, že konkrétní osoby mají mnohem více peněz? V průběhu výzkumu se mi nepodařilo tuto skutečnost zjistit do takové míry, abych mohla uvést nějaký závěr. Podpora ze strany lidí s vyšším příjmem je omezená pouze na závažné případy jako nemoc. Zásadní roli v pomoci kooperativu pak hraje rodina, která ví, zda-li je dotyčný malíř nebo jeho rodina opravdu v nouzi.

Všechny soukromé záležitosti jsou řešeny v rámci celého společenství v kooperativu. Rodinné problémy jsou zde na denním pořádku a v případě nějaké krize se vše řeší společně, ať už si to dotyčný přeje či ne. Kooperativ, malíři a malířky se v něm vyjadřují ke všem rodinným problémům, i když se zrovna netýkají kooperativu. Kooperativem se ale často při řešení problémů zaštiťují. Například případ nevěry malíře, kdy si jeho žena chodí stěžovat do kooperativu, je hned záminkou k podílení se na řešení problému, protože tato situace dle jejich argumentace obtěžuje zákazníky. Jelikož se rozhovory odehrávají ve svahilštině, nemá zákazník možnost poznat, že se vůbec něco děje. Můžeme tak říci, že se kooperativ využívá v rámci řešení některých rodinných sporů jako instituce, která má respekt a v určitých momentech tak hierarchicky stojí nad rodinou. Z této situace vyplývá, že rodina a kooperativ je jeden srostlý celek a nadřazenost jednoho útvaru nad druhým se používá vzhledem ke kontextu. Důležitým poznatkem však je, že v rámci této široké rodiny hraje určitou roli ve

vztazích, a není tak zcela možné tyto dvě instituce od sebe oddělit, neboť jsou do sebe natolik prorostlé, že rodina nemůže zcela fungovat bez kooperativu a kooperativ bez rodiny.

V rámci rodiny a její hierarchie v TACS je důležitá příbuznost s E. S. Tingatinga. Tato příbuznost privilejuje některé rodiny a zajišťuje jim významné postavení a větší možnost podílet se na organizaci v rámci kooperativu. Tato situace je patrná na uspořádání pracovních míst i na počtu zvolených členů těchto rodin do vedení. Samotný kooperativ je součástí rodinného systému, který působí jako autorita ve chvílích, kdy rodina jako autorita nestačí a je zapotřebí vyvinutí většího nátlaku. Vzájemně se tak instituce rodiny a instituce kooperativu doplňují. Je možné předpokládat, že s narůstajícím počtem nových členů, kteří nebudou členy rodiny, se bude tato tendence měnit a vzájemná propojenost těchto dvou systémů oddělovat.

4.6 Náboženství: žité společenství věřících nebo nástroj komodifikace?

V Tanzanii se vyskytují především tři náboženství - křesťanství, islám a animismus (přírodní náboženství). Hlavní rozdíl je mezi pevninskou částí a ostrovem Zanzibar, který je z 99% islámský. Pevninská část se rozděluje na křesťanskou část z 30%, islámskou část z 35% a animistickou část zaujímajících 35%.⁵¹ Náboženství se však vzájemně prolínají a navzájem od sebe přebírají různé prvky. Kmen Makua vyznává přírodní náboženství, ale někteří příslušníci kmene jsou křesťany (ať už římský katolíci či protestanti) nebo sunnitskými muslimy.

Vzhledem k tomu, že většina malířů pochází z kmene Makua, mělo by být jejich náboženstvím především animismus, což ale neodpovídá skutečnosti. V TACS se většina malířů hlásí k islámu, jen asi 10% se hlásí ke křesťanství. Náboženské vyznání se často mění. Před mým výzkumem jedna malířka z důvodu uzavření manželství přestoupila na islám a stejně tak jeden malíř před svatbou převzal náboženství své budoucí ženy - křesťanství.

Ačkoliv islám zakazuje zobrazování Alláha, lidí i zvířat (proto se v islámském umění vyskytují především ornamenty⁵²), v uměleckém stylu tingatinga to neplatí. Malíři i přes tento zákaz zobrazují zvířata i lidi. Zpravidla se k tomuto problému neradi vyjadřují. Argumentem malíře M bylo: „Naše malování vychází z afrických tradic. I když jsem muslim, tak moje

⁵¹ Souhrnná teritoriální informace Tanzanie, Zpracováno a aktualizováno zastupitelským úřadem ČR v Nairobi (Keňa) ke dni 8. 7. 2009

⁵² Kropáček, Luboš. 2003. *Duchovní cesty islámu*. Scriptum

tradice mi zůstávají a respektuji je, tak proč bych neměl malovat.“⁵³ Jiným názorem malíře F je: „Bůh chce, abych uživil rodinu. Pokud ji živím svým malováním, nejdu proti jeho vůli.“⁵⁴

Tuto problematiku je nutné zkoumat v kontextu náboženství tak, jak je praktikováno v Tanzanii. Islám se zde mísí s přírodními náboženstvími a řada tradic se vzájemně prolíná. Náboženská tolerance je zde velmi důležitým aspektem. Příkladem může být školství, které je sekularizované a muslimové i křesťané chodí do stejných škol a odlišují se jen uniformou (např. muslimky nosí šátek a školní uniformu s delším rukávem a sukni). Náboženství a jeho různorodost je ve společnosti velmi tolerováno a uznáváno v mnoha formách. V tomto společenském kontextu tak muslimové, kteří malují lidi nebo zvířata, nepůsobí nijak zvláště a rozhodně nejsou považováni za narušitele víry, nebo za lidi opovrhujícími pravidly islámu.

Náboženství v TACS nemá jasně dané hranice. Náboženství se vzájemně prolínají, významnou roli hraje přírodní náboženství a hlavně postava šamana. Pokud se vyskytne nějaký problém, většinou malíři odjíždějí na jih Tanzanie za svým šamanem do rodné vesnice. Pro většinu z nich je to vesnice Nakapanaya, kde je dokonce šamanem otec dvou velmi významných malířů, z čehož vyplývá i určitý respekt k těmto osobám v rámci kooperativu, který není založený jen na jejich stáří, ale i na příslušnosti k rodině šamana. Potvrzuje to i jejich opakované zvolení do vedení. Ačkoliv se většina malířů hlásí k islámu nebo i křesťanství, respekt k postavě šamana a jeho moci přetrvává. Hrozba posednutí zlými duchy a nutnost chránit se před nimi je neustále přítomná a často komplikuje situaci v kooperativu. Na šamana a jeho moc stále spoléhá velké množství malířů. Cesta za ním je však velmi náročná a zabere mnoho času. Z toho důvodu se musí ostatní o cestě zákonitě dozvědět. Právě v tom tkví velký problém a riziko. Ve chvíli, kdy někdo odjede z města a nechodí delší čas do práce, hned z toho všichni vyvodí, že odjel za šamanem na jih Tanzanie. V tu chvíli to u ostatních vyvolává napětí a očekávání dalších událostí. Podle jejich názoru vždy někdo jede za šamanem hlavně z důvodů kletby a potrestání někoho jiného, a vyvolává to tak obavu, koho se kletba bude týkat.

Dalším problémem doprovázejícím víru v demony a zlé duchy je představa, že úspěch je něčím, co se stalo na základě kouzla šamana, nebo se jedná o posednutí zlými duchy. Tak je tomu při každém úspěchu. Není tak možné informovat o úspěchu, který vzniká na

⁵³ Interview s malířem M. ze dne 21. 8. 2010

⁵⁴ Interview s malířem F. ze dne 21. 8. 2010

mezinárodní úrovni, a tím se zbrzdíuje možný vývoj celého kooperativu. V zájmu člověka posednutého těmito duchy (úspěšného) je z jeho těla vyhnat tyto duchy a osvobodit ho. Dokonce i nejbližší rodina dokáže malíře za jeho úspěch považovat za posedlého zlými duchy a snaží se tuto situaci vyřešit a obrací se na šamana.

Hrozba kletby ze strany šamana je všudypřítomná a malíři se podle toho také chovají. Proto své úspěchy nevystavují všem na odiv, ba naopak je úzkostlivě tají. Například malíř R dostal balíček z Japonska, který byl od japonské módní návrhářky, která použila design jeho obrazů na jejích modelech. Balíček obsahoval výstřižky z novin a magazínů, kde se objevily modely s jeho obrazy a DVD se záznamem módní přehlídky z Fashion weeku v Tokiu. Video se pouštělo v kanceláři, takže to vidělo jen několik malířů. Když jsme mu řekli, že výstřižky z novin můžeme dát na venkovní nástěnku, aby to všichni viděli, jen se usmál a vzal si balíček i s celým obsahem a nikdy se na nástěnku nic nepověsilo. Tato situace nebyla ničím výjimečná.



Obrázek 11: venkovní nástěnka používaná pro informace o zahraničních výstavách tingatinga (foto Christopher Schneider)

O zahraničních cestách malíři neinformují a do poslední chvíle je tají. Poté odjedou na několik dní a nikdo neví, kde jsou, což vyvolává jen další spekulace o cestách za šamanem.

Byla jsem svědkem situace, kdy jsem věděla o cestě jednoho malíře a musela jsem před ním přísahat, že to neprozradím, přičemž se má přísaha odehrávala se vší vážností. Zahraniční cesty jsou tak spojovány s jejich utajováním, které naopak vyvolává jen další spekulace. Patrná je přítomnost dvou rovin na poli úspěchu. První rovinou je úspěch, který se nijak netrestá a nepovažuje se za důsledek moci zlých duchů či moci šamana. Do této roviny spadají zakázky na obrazy, prodej většího množství obrazů apod. Tato situace se může vysvětlit pomocí pracovního nasazení nebo šikovnosti malíře. Malíř namaloval hodně obrazů, a tak jich i hodně prodal. Nebo namaloval kvalitní obraz, a proto dostal zakázku na puzzle apod. „Hlavně Japonci si kupují obrazy od malíře S, protože maluje takovým stylem, že jim se to prostě líbí, a proto vybírají nejvíce od něj.“, vysvětloval mi malíř M.⁵⁵ Druhou rovinou je nečekaně nabyté větší množství peněz. Tady logika malířů končí, a musí proto nastoupit moc zlých duchů a magie. Venkovní nástěnka, která má sloužit jako propagace tingatinga zákazníkům, neobsahuje informace o malířích cestujících do zahraničí na výstavy, pokud si to výslovně nepřejí. Některé zahraniční cesty jsou však veřejné, protože jsou třeba výsledkem soutěže nebo veřejného výběrového řízení. O těchto cestách se pak ví a mluví zcela otevřeně. V případě cest, které se konají jako následek těchto soutěží nebo veřejných výběrových řízení, není tak evidentní podezřívání ze zásahu šamana nebo zlých duchů. Pravděpodobně je to dáno tím, že existuje možnost pro více malířů se cesty účastnit, a proto se nejeví jako podezřelé a vzbuzují větší důvěru.

Obrazy se šamanskou tematikou se objeví zřídka. Většina malířů, kteří takové obrazy malují, to dělají jen ve svém volném čase. Obrazy s touto tematikou však nemalují všichni - především to jsou starší malíři. Motivy obrazů jsou většinou výjevy soubojů démonů nebo obřadů, kde se mezi lidmi na obraze vyjevují s různými rituálními a šamanskými předměty. Často je na obrazech vyjevován i samotný šaman soupeřící s demony nebo pomáhající dostat zlé duchy z lidí ven. Obvyklé jsou i výjevy z obřadů šamana ve vesnickém prostředí.

Obrazy obsahující symboly islámu se téměř neobjevují. Oproti tomu obrazy s křesťanskou tematikou nejsou výjimečnou záležitostí. Často se objevují obrazy s Noemovou archou, kde je možné malovat africká zvířata ve stylu tingatinga nastupující na Noemovu archu. Během výzkumu jsem zaznamenala obrazy se zpodobněním zvířat do postav andělů,

⁵⁵ Interview s malířem M ze dne 21. 8. 2010

kdy typicky africká zvířata měla křídla a svatozáře a stoupala k nebi. Na základě těchto obrazů je vidět tendence svoji víru převádět i do malířského stylu, jak tomu bylo dříve s obrazy zobrazujícími démony a šamanské praktiky. Je tedy zaznamenatelný určitý posun v tématech obrazů a v promítání náboženství do samotné tvorby malířů i směrem ke křesťanství.



Obrázek 12: malíř malující Noemovu archu (foto Christopher Schneider)

Turisté si často nevybírají obrazy se šamanskou tematikou, co je ovšem zajímavé, je jejich zájem o obrazy s křesťanskou tematikou. Zejména turisté, kteří jsou věřící, se zajímají o obrazy, kde je zobrazena Noemova archa či zvířata v podobě andělů a často si koupí obraz právě z důvodu křesťanské tematiky. Podle B. Steinera si sběratelé umění považují jen takové umění, které není poznamenáno vlivem západní kultury. „Ve chvíli, kdy nese umění prvky ovlivnění západními prvky ztrácí umění na autenticitě.“⁵⁶ Turisté se většinou řídí ve svém výběru obrazů podobným stylem uvažování. Avšak v případě křesťanské tematiky udělují věřící turisté výjimku a naopak vítají vliv křesťanství na tradiční umění. Turisté tak nacházejí propojení mezi jejich kulturou a kulturou místních přes stejné náboženské vyznání. Poznámka jednoho turisty je vypovídající „ Je to fascinující! Líbí se mi styl tingatinga a ta Noemova

⁵⁶ Steiner, Christopher B. 1994. „The Quest for Authenticity and the Invention of African Art”. *African Art in Transit*: 100-129

archa mě doslova uchvátala. Není to překvapující? Člověk si myslí, že jejich víra je omezena jen na duchy a pak vidím, že jsou křesťané jako my a ještě to zasadí tematicky na ty svoje malovaný zvířata. Jsem nadšen.“⁵⁷

Náboženství je součástí života, ale ve velmi tolerantní společnosti, která se nachází v Tanzanii, neurčuje striktní pravidla pro malování. V rámci TACS existuje velká tolerance mezi křesťany a muslimy. Jediným problémem zůstává víra v moc šamana a intriky s ní spojené. Rozvoj kooperativu i jednotlivých malířů na mezinárodní úrovni komplikují hlavně obavy z nařčení o spolupráci se zlými duchy a používání moci šamana ve svůj individuální prospěch. Paradoxně tak největší vliv na dynamiku v rámci TACS nemají náboženství (islám, křesťanství), ke kterým se malíři hlásí, ale spíše náboženství jejich předků.

4.7 Změna v sociální dynamice v průběhu roku

Během roku se velmi mění sociální dynamika v TACS. Hlavním důvodem těchto změn je proměnlivost prodejně úspěšných období s obdobími, kdy je zájem ze strany turistů minimální, a tím i výdělky v TACS klesají. S poklesem finanční jistoty vzrůstá nervozita mezi malíři a nastává řada konfliktů, které se jinak neřeší, či nevyvolávají takové spory. Vzhledem k tomu, že mé působení v terénu nepokrývá celý rok, zjišťovala jsem situaci v TACS během celého roku na základě interview, ale i na základě emailové a telefonické komunikace v době, kdy jsem nebyla přítomná.

V průběhu týdne se mění dynamika v kooperativu zcela viditelně. Pondělí až pátek je zde mnoho malířů, kteří zde pracují, ale také se scházejí a společně se pak po práci chodí bavit. Během těchto dní jsou přítomné zpravidla dvě prodejkyň. Během soboty bývá účast malířů nižší a v prostorách TACS je jen jedna z prodejkyň. Nejvíce odlišným dnem je neděle, kdy se TACS ocitá bez prodejkyň a většího počtu malířů. Jeden z malířů musí v případě zájmu o koupi ze strany turistů zastoupit místo prodejkyň. Druhou variantou je, že tuto práci zastává sekretář. Většinou to působí dost zmateně a neprofesionálně a turistům nejsou poskytnuty veškeré potřebné informace. Situace se odvíjí především na základě toho, kdo právě zastupuje prodejkyň.

⁵⁷ Interview s italským turistou v TACS ze dne 14. 12. 2011

Jako nejhorší období vyplynula dle interview doba od února do května. Hlavním důvodem je špatné počasí (v této době to je období dešťů). To zhoršuje jak podmínky pro práci, tak i počty turistů přijíždějících do Tanzanie. Vzhledem k tomu, že malíři jsou závislí na poptávce ze strany turistů, jejich tržby se rapidně snižují. Zákazníky se tak stávají především cizinci, kteří jsou zaměstnaní v některých firmách či neziskových organizacích žijící dočasně v Tanzanii.

Naopak nejlepším obdobím je doba počínající měsícem červen a končící měsícem září, kterou můžeme nazývat hlavní sezónou. V tomto období je největší příliv turistů, kteří směřují do Tanzanie. V tomto období je mnoho zakázek a největší výdělky pro TACS. Právě během tohoto období jsem byla v TACS přítomna. Samotní malíři příznivost tohoto období potvrzují: Malíř M: „Jo v červnu a červenci, to se nám daří. Peněz není nikdy dost, ale takhle víme, že aspoň chodí turisti a že se tak něco prodá.“⁵⁸ Nebo malíř F: „To je jasný, že teď prodáváme nejvíc. *Mzungu*⁵⁹ mají v téhle době asi prázdniny, že jich tolik jezdí.“⁶⁰ Zároveň je velmi příznivé počasí. Nálada a celková atmosféra je velmi odlišná od ostatních měsíců, neboť během tohoto období si malíři mohou být jistí výdělkem a dostatečným počtem zákazníků. Tato ekonomická jistota působí velmi dobře na atmosféru a vztahy v rámci TACS. Neznamena to však, že by nevznikaly spory a hádky, ale neřeší se tolik finanční nouze a každá zakázka nebudí hned pozornost. Celkově je toto období časem oslav a zábavy. K tomu přispívá i brzké setmění, po kterém je už obtížnější malovat, a proto se z prostor kooperativu odchází dříve. O turisty během této doby není nouze a obrazy se prodávají ve velké míře. Pro turisty je TACS většinou zastávkou před odjezdem domů, kde mohou pořídit africké umění pro své blízké. Řada turistických průvodců tak toto místo doporučuje. Malíři jsou v tomto období v kooperativu přítomní, neboť mohou ihned inkasovat peníze z prodeje a mohou svou tvorbu přizpůsobovat aktuální poptávce ze strany turistů, což je pro ně ekonomicky výhodné. Zároveň pro ně není vzhledem k výši příjmů obtížné financovat náklady na dopravu do zaměstnání.

Dalším obdobím je doba od října do ledna. Během této doby jsem byla zčásti přítomna a zaznamenala jsem velký rozdíl oproti sezóně a to nejen v celkové atmosféře v TACS, ale i v

⁵⁸ Interview s malířem M. ze dne 21. 8. 2010

⁵⁹ Člověk evropského původu. V době kolonie se jednalo především o Angličany. Dnes se vztahuje i na Američany a Australany

⁶⁰ Interview s malířem F. ze dne 21. 7. 2010

počtu přítomných malířů. Vzhledem k tomu, že návštěvnost turistů není v tomto období tak vysoká, mnoho malířů zůstává a maluje doma a do kooperativu dojíždí jen jednou či dvakrát týdně. Celý prostor tak působí mnohem klidněji, bez většího ruchu a chvílemi až opuštěně. Ve srovnání s ruchem během sezóny na mě zpočátku tento prostor opravdu působil jako během týdne v neděli, kdy je nejméně malířů v práci. Z důvodu nižších příjmů se nevyplácí investovat do dopravy do zaměstnání každý den. Docházejí tak především malíři bydlící v blízkém okolí. Pozorovatelná je i ekonomická nejistota malířů. Malíři méně navštěvují bary a užívají si života, méně utrácejí za limonády a jiné pochutiny, s kterými obchodníci přicházejí do TACS. Hlavním problémem je ale jejich nervozita a velký nátlak na vedení hlavně v otázkách společných zakázek. Malíři se tak soustředí na průběh zakázek ze zahraničí a jsou mnohem obezřetnější ke všem obchodům, které provádí kooperativ. Očividný je i nátlak na vyplácení procent a často je vyžadováno předběžné proplácení apod. Bylo ale možné sledovat určité zlepšení v období před Vánoci. Zhruba tak dva týdny před vánočními svátky přichází do TACS větší množství zákazníků hlavně z řad cizinců žijících nebo pracujících v Tanzanii, kteří se vrací domů na Vánoce a kupují zde dárky a dekorace. Ti, kteří zůstávají, nakupují především dekorace, nebo zadávají speciální zakázky na různorodé dárky. Toto období je tak ekonomicky pro malíře přijatelnější a někteří z nich svojí práci koncentrují právě na výrobu vánočních dekorací (ozdoby na stromeček, dřevěné svícný apod.).

Dalším významným obdobím, které mění sociální dynamiku v TACS, je postní měsíc ramadán⁶¹. Vzhledem k tomu, že většina malířů v TACS vyznává islám, tak se tento měsíc musí nutně odrazit na fungování a dynamice. Byla jsem přítomna po celou dobu ramadánu a mohla jsem tak zaznamenávat působení tohoto období na běžný den malířů. Ačkoliv většina malířů není příkladnými muslimy a řadu pravidel nedodržují, v průběhu měsíce ramadán se situace mění. Řada z nich obléká tradiční šaty k modlení typické pro arabské země v severní Africe a dodržují postní období a účastní se modliteb. Nelze to však paušalizovat. Někteří ramadán a pravidla pro něj typická nedodržují, nebo dodržují jen z poloviny. Větší část malířů patří ke skupině, která pravidla spíše nedodržuje. I tak je atmosféra během ramadánu odlišná

⁶¹ Ramadán je devátým měsícem muslimského lunárního kalendáře a 1,3 miliardy muslimů ve světě si pústem připomíná, že na počátku tohoto měsíce zjevil Bůh proroku Mohamedovi první poselství. Ramadán má být vyhrazen posilování zbožnosti, meditacím a urovnávání konfliktů mezi muslimy. Kromě zákazu jídla a pití přes den by rovněž neměli používat parfémy, mít pohlavní styk, mluvit vulgárně, hádat se, pomlouvati a jinak škodit dalším muslimům.

od běžných dní, už jen proto, jaké oblečení někteří volí a v čase modliteb někteří opouští prostory TACS. Vzhledem k tomu, že součástí TACS je restaurace a i služba dodávání jídla, je v tomto období jejich provoz omezen. Počet zákazníků totiž klesá. S postupem času, délkou trvání půstu a vstávání k ranním modlitbám jsou někteří malíři unavení a práce se stává něčím, co se odkládá, nebo dělá jen velmi pomalu. Ačkoliv datum měsíce ramadán bylo přesně v sezóně, tak se během této doby tvorba i obchodování omezilo a celková koncentrace směrem k obchodu byla nižší. Malíři a malířky, kteří se hlásí ke křesťanství, respektují ostatní v tomto období stejně jako po celý rok. Není možné sledovat nějaké spory nebo pnutí z důvodu rozdílného vyznání. Malířka H⁶² se k tomu vyjadřuje takto: „Oni mají ramadán a my máme Vánoce. Akorát o ramadán je tady trochu smutno a moc se toho neděje. Kluci nechodí do baru a tak.“

Sezónnost turismu je jedním z hlavních hybatelů v sociální dynamice TACS. Množství turistů se odráží nejen na ekonomické situaci malířů, ale i na obsazenosti TACS a na celkové atmosféře. Stejně tak i postní měsíc ramadán ovlivňuje dění v TACS, se během tohoto měsíce, nehledě na sezónu, věnují malíři hlavně povinnostem spojeným s ramadánem, a práce se tak odsouvá na vedlejší kolej.

4.8 Turisté v TACS

Turisté se do TACS dostávají většinou dvojitým způsobem. Jedním způsobem je na základě průvodců, nebo informací v místě ubytování. Druhý způsob je, že jsou sem dopraveni svými průvodci v rámci cestovní kanceláře nejčastěji při cestě domů či před cestou na Zanzibar (z Dar es Salaamu odjíždějí trajekty na Zanzibar). První typ má většinou základní informace o malířském stylu a zastaví se zde z důvodu nákupů autentického afrického umění. Druhý typ je sem přivezen spíše z důvodu nákupu suvenýrů z Afriky.

Před začátkem výzkumu jsem vycházela z předpokladu, že turisté jakožto každodenně přítomná součást kooperativu budou zákonitě velmi významně ovlivňovat dění v něm, ale i životy samotných malířů a jejich rodin. Vycházela jsem především z typologie turismu od E. Cohena a to turismu jako procesu akulturace. V procesu akulturace je podle M. J. Herskovitse

⁶² Interview s malířkou H. ze dne 21. 8. 2010

důležité rozlišovat mezi difuzí a akulturací. Difuze je něčím, co je kulturám společné nebo podobné v určitých bodech kultur. Akulturace je naopak procesem předávání určitých kulturních prvků (M. J. Herskovits 1997). Turisté a malíři by měli být dvěma skupinami, kdy turisté přináší prvky západní kultury a ovlivňují kulturu malířů. V prostředí TACS tomu tak úplně není. Ačkoliv turisté ovlivňují, jak jsem uvedla v předchozích kapitolách, hlavně ekonomickou stránku a stránku uměleckou, tak jiným způsobem do fungování života malířů nezasahují. Otázkou je, jak takové zasahování a proces akulturace přesně definovat. Pokud by se do této definice zahrnovalo i ekonomické ovlivnění a tím pádem existenciální závislost na turistech jako zdroji obživy, určitě by se proces akulturace potvrdil. I vliv na tvorbu malířů je zcela jednoznačně potvrditelný. Malíři malují obrazy, které jsou ze strany turistů nejvíce žádané a přizpůsobují se i vytvářením speciálních turistických předmětů. D. Nash považuje turismus za nástroj kulturní změny a zabývá se dopadem na kulturu původních obyvatel (Nash 1996).

Malíři se do přímého kontaktu s turisty dostávají jen v případě sporů, nebo individuálních objednávek. Turisté tak okolo malířů proudí, ale nekomunikují s nimi. Malíři se tak stávají jen něčím, co podtrhuje autenticitu afrického umění. To dokládá i výpověď jednoho z turistů: „Ty obrázky vypadají jako z Číny, všechny jsou si tak podobné, že to vypadá jak sériová výroba. Kdybych neviděl, jak to ti malíři opravdu malují, myslel bych si, že se to fakt vyrábí někde na lince.“⁶³ Pro většinu turistů je tak TACS jen místem, kde před odjezdem domů nakoupí dárky pro své blízké nebo něco pro sebe na památku. Nezajímají se o příběh vzniku stylu tingatinga ani o osobní příběhy malířů a malířek. Navštívit TACS je pro ně stejné jako jít nakoupit do supermarketu, neboť v supermarketu se také nezajímají o to, co dělá výrobce čokolády v osobním životě, nebo jestli je prodavačka dostatečně placená za svoji práci. Z interview, která jsem prováděla, je patrné, že většina z nich směřuje na toto místo jen za účelem koupě dárků. Někteří turisté se snaží alespoň o základní komunikaci v případě malování jmen na malované tabulky, kdy musejí počkat, až je malíř domaluje a většinou se tak s ním setkají tvář v tvář. Pak většinou následuje alespoň pochvala či pozdrav. Omezená komunikace mezi turisty a malíři tak není z důvodu nějaké cílené ignorace ale opravdu jen z typu obchodu. Jak turisté, tak i malíři přistupují k vzájemným vztahům na základě obchodu,

⁶³ Interview s turistou v TACS ze dne 5. 7. 2010

který zpravidla probíhá v rámci kompetencí prodejkyň, a malíři tak do něho nezasahují. Nejsem si tak zcela jista, zda se dá použít klasifikace, kterou navrhuje Doxey (1976). Můžeme vztah turistů nazvat podle jeho kvalifikace netečností, ale otázkou je, kdyby tato situace probíhala v evropském obchodě, zda-li bychom měli vůbec potřebu typologizovat.

Vedle turistů je možné vidět v prostorách TACS řadu zákazníků z jiných oblastí zájmu. Jedná se především o zástupce neziskových organizací, galerií, prodejce afrického umění, profesory umění nebo o zástupce společností, které chtějí využít designy tingatinga na své produkty. Tito lidé se naopak velmi zajímají o historii stylu, o jednotlivé malíře a jejich osudy.

Vlivem globalizace se postupně mění tvář Afriky. E. Cohen rozděljuje komercializaci etnického umění, přičemž typ *nahrazující komercializace*, často důsledkem globalizace, mění materiály často za jiné, levnější například z Číny. „Tento typ vede ke vzniku nového umění či produktů, protože není zajištěna kontrola kvality a stylu.“⁶⁴ To v případě tingatinga neplatí. Malíři malují už od počátku na plátno nebo sololitové desky a to olejovými barvami. Ačkoliv na trh ve Východní Africe pronikají především produkty z Číny a s tím i mnoho syntetických barev, malíři stále malují olejovými barvami na tradiční materiály a v tomhle směru se nenechávají zlákat levnějšími materiály. Jediná změna v materiálu, která se občas objevuje, je v kvalitě plátna. Vzhledem k levnější ceně malíři občas kupují tenčí a světlejší plátno. Jsou si vědomi toho, že toto plátno se často trhá a není tak kvalitní, i obrazy na tomto typu plátna se hůře prodávají. Proto je tento typ volen jen v případě finanční nouze. Samotní turisté jsou touto skutečností překvapeni a často se ptají právě na typ barev, které malíři používají. Druh plátna rozlišují jen někteří z nich. Rozdíl je však na první pohled patrný, a tak se jen ptají na praktické dotazy typu, jestli při rámování nebude vadit, že je plátno tenčí apod.

Prodejkyňe jsou placené, aby poskytovaly veškeré informace malířům a prodávaly co nejvíce obrazů. Turisté se většinou dotazují jen na praktické věci nebo na ceny obrazů. Prodejkyňe samy o sobě neposkytují informace o stylu tingatinga nebo o samotných malířích. V případě zájmu ze strany turistů jsou však schopné poskytnout základní informace.

⁶⁴ Cohen, Erik. 1989. „The comercialization of ethnic crafts“. *Journal of Design History* 2 (2/3): 163

5 ZÁVĚR

Malířský styl tingatinga je bezpochyby turistickým uměním. Ponechává si však prostor i pro zachování tradic a malování obrazů pro své vlastní potřeby. Vzhledem k tomu, že většina malířů věnující se tomuto stylu pochází z kmene Makua, můžeme toto umění nazývat do jisté míry etnickým uměním. Ačkoliv právě na příkladu TACS je vidět, že toto umění je spíše záležitostí rodiny a předává se skrze příbuzenské vazby. Z teoretické stránky je pro studii v TACS nejlépe použitelný koncept komercionalizace umění od E. Cohena. Nabízí tak teoretické zázemí k procesu komercionalizace a nárůstu zájmu o toto umění. Organizace se tak nutně mění z především rodinné struktury na strukturu spíše organizační. Tento dynamický proces přináší řadu nových situací, s kterými se musí TACS i samotní malíři vypořádávat. Do budoucna není udržitelné zachovat kooperativ především v rukou několika významných rodin. Nově příchozí malíři vyžadují zapojení do rozhodovacích procesů a chtějí se stát součástí organizace. Obchod v rámci kooperativu můžeme genderově rozdělit, neboť skupování obrazů od malířů a jejich následný prodej je především doménou žen. Hlavním důvodem je především odlišný způsob života a schopnost žen peníze neutráct, ale naopak je dál investovat. Postavení žen v rámci kooperativu je tedy velmi vysoké a dostává se jim uznání pro jejich schopnosti. V prostředí kooperativu funguje i jakási alternativní ekonomika. Jedná se především o systém půjček na bázi zastavování a prodeje obrazů mezi malíři. Tato situace doplňuje fungování kooperativu, který zatím nemá prostředky, aby nabídl malířům ekonomickou stabilitu. Problematické jsou zahraniční obchody a to především problém copyrightu. Malíři své umění předávají studentům tak, že je učí kopírovat jejich vlastní obrazy. Vzhledem k této tradici je velmi obtížné vysvětlit systém copyrightu a udržet korektnost zahraničních obchodů a exkluzivních práv na design. Struktura kooperativu se velmi prolíná se strukturou rodiny. Kompetence a postavení v rámci TACS často kopíruje postavení v rámci rodinné hierarchie. Rodiny malířů, které jsou nejbližší příbuzní zakladateli malířského stylu, jsou často privilegované při volbách a mají v rámci TACS vyšší status. Rodina často využívá kompetencí kooperativu i pro řešení rodinných sporů a zároveň kooperativ využívá rodinných vazeb při vedení organizace. Hierarchie v rámci kooperativu se zakládá na několika různých

aspektech. Prvním z nich je příbuzenství s E. S. Tingatinga, dalším je postavení v rámci rodiny a posledním je postavení v rámci kmene (v případě, že se malíři dostává významného postavení). V některých případech má i vliv úspěch v rámci kooperativu. Tento aspekt však vůči ostatním třem není nikterak výrazný.

Náboženství ovlivňuje dění v kooperativu i tvorbu samotnou. Zajímavé je, že většina členů a studentů v kooperativu jsou muslimové. Míra jejich víry o dodržování pravidel islámu je však rozdílná a vzhledem k jejich pojetí islámu nepovažují za špatné zobrazovat lidi nebo zvířata. Na uměleckou tvorbu tak islám nemá vliv. Křesťanství jako menšinové náboženství v TACS naopak tvorbu ovlivňuje a křesťanští malíři začínají do své tvorby zahrnovat i křesťanské motivy. Všudypřítomným a nejvíce vlivným náboženstvím se tak stává paradoxně náboženství, ke kterému se nikdo již oficiálně nehlásí a to je animismus, především pak víra v demony a zlé duchy. Tato víra ovlivňuje dění a smyšlení v TACS a nutí malíře tajit své úspěchy. Neustále je tak v TACS přítomné podezírání a obavy z moci šamana. Postava šamana zůstává velmi mocnou a řada malířů váží dlouho cestu do jižní Tanzanie v případě potřeby jeho pomoci. Náboženství ovlivňuje i změnu v sociální dynamice TACS a to především ramadán, kdy je práce omezena a malíři se věnují více vyznávání své víry. Turisté mají vliv na kooperativ hlavně ve třech bodech: sezónnost, finance a motivy obrazů. Příliv turistů do TACS je závislý na turistické sezóně a malíři jsou závislí na zákaznících. Pokud zrovna není turistická sezóna, malířů se v kooperativu vyskytuje méně a narůstá i jejich nervozita z finanční nejistoty. Turisté, jakožto hlavní zákazníci malířů, jsou jejich největším zdrojem příjmů. Vzhledem k tomu malíři přizpůsobují svojí tvorbu poptávce ze strany turistů. Produkuje motivy, které se turistům zdají jako ty pravé autentické. Podle Steinera lidé nemají zájem o africké umění, které nese stopy západní kultury. Malíři si jsou toho vědomi a obrazy ponechávají bez těchto prvků.

Hlavní otázkou této práce bylo, jestli kooperativ funguje jako rodina nebo spíše jako oficiální organizace. Odpovědí je, že funguje spíše jako rodina, která jen využívá institucionální moci kooperativu, ale tento stav funguje i naopak, kdy kooperativ využívá pro své fungování rodinných vazeb. Nastává tak jakási symbióza mezi těmito dvěma celky, z kterých se ve skutečnosti stal jeden.

Diskuse

Cíle práce, které jsem si na začátku stanovila, se mi podle mého názoru do větší míry podařilo splnit. Některé otázky jsem řešila podrobněji, neboť v terénu se projevil jejich významnější charakter.

Mojí největší obavou byl vstup do terénu a případná nespolupráce ze strany malířů. Tato obava se nepotvrdila a spíše naopak mě překvapila ochota odpovídat na mé otázky a i možnost přítomnosti na jednáních a oficiálních schůzích.

Zúčastněné pozorování jako hlavní metoda se zdá jako dobře zvolená a kompenzovala mé nedostatky ve znalosti svahilštiny. Polostrukturované interview bylo možné aplikovat jen v případě anglicky mluvících malířů a malířek, což omezovalo možnost získat informace od většího počtu lidí. Hodnotila bych to jako problém, avšak ne zásadní, neboť interview bylo doplňkovou metodou k zúčastněnému pozorování. Problematické se projevilo i vedení interview, kdy malíři často odpovídali mechanicky podle toho, co si mysleli, že chci slyšet. V průběhu výzkumu jsem se tak spíše soustředila na neformální rozhovory. Jako významný zdroj posloužily i fotografie obrazů, kdy bylo možné zachytit tendence proměny malířského stylu především v oblasti křesťanských motivů. Dalším problémem z hlediska metodologie by mohla být skutečnost, že během výzkumu se změnila moje role a já se do jisté míry stala součástí společenství. Můj pohled na dění v TACS mohl být touto skutečností ovlivněn. Tuto situaci jsem se však snažila reflektovat a díky tomu mám dva odlišné pohledy, které ve finále můžou být spíše přínosem.

Z teoretického hlediska jsem zvolila zaměření na antropologii turismu. Podle výsledků mého výzkumu, ale turisté nehrají v životech malířů a dění v rámci TACS, tak významnou roli a proces akulturace, který jsem očekávala a neprobíhá v takové míře. Z hlediska obchodu by bylo zajímavé aplikovat nějakou ekonomickou teorii ve vztahu k rozvojovým zemím.

Závěr, že kooperativ funguje spíše na základě rodinných vazeb je aktuálním zjištěním, ale vzhledem k dynamice a rozvoji stylu tingatinga a nárůstu počtu nových malířů pocházejících z jiného prostředí, než ostatní malíři, je pravděpodobné, že se tato situace bude měnit a bude se spíše stylizovat do podoby oficiální organizace.

Bibliografie

Appadurai Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*.

Minnesota: Univ Of Minnesota Press.

Bruner, Edward M. 1994. „Abraham Lincoln as Authentic Reproduction: A Critique of Postmodernism“. *American Anthropologist* 96 (2): 397-415

Bruner, Edward M. 2001. „The Maasai and the Lion King: Authenticity, Nationalism, and Globalization in African Tourism“. *American Ethnologist* 4 (28): 881-908.

Cohen, Eric. 1974. „Who is a tourist? A conceptual clarification“. *Sociological Review* 22: 527-55.

Cohen, Erik. 1984: „The sociology of tourism: approaches, issues and findings“. *Annual review of sociology* (10): 375.

Cohen, Erik. 1989. „The comercialization of ethnic crafts“. *Journal of Design History* 2 (2/3): 161-168.

Doxey, G.V. 1976. „A causation theory of visitor-resident irritants: Methodology and research inferences“. *The impact of tourism process. 6th annals conf. travel res. Association. San Diego. 195-98.*

Goffman, Erving. 1999. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon.

Goode, Judith; Edwin Eames. 1996. „An Anthropological Critique of the Culture of Poverty“. In G. Gmelch and W. Zenner (ed.). *Urban Lives*.

Goode, Judith; Eames, Edwin. 1996. „Coping with Poverty“. In G. Gmelch and W. P. Zenner (eds.). *Urban Life*: 378 – 392.

Gosciny, Yves. 2002. *Tingatinga – the populár paintings from Tanzania*. Dar es Salaam: La Petite Galerie.

- Graburn, Nelson H. H. 1976. *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth Word*. Berkeley: University California Press.
- Hammersley Marty; Atkinson Paul. 1994. *Ethnography: Principles in Practice*. Routledge.
- Hastings, James. 1908-1927. *Encyclopedia of Religion and Ethics*. Edinburgh: T&T Clark.
- Herskovits, M. J. 1997. „Akulturace: proces kulturního přenosu“. *Antologie francouzských společenských věd: Zprostředkování a prostředníci v kultuře. Cahiers du Cefres 12: 27-48.*
- Howe, Alyssa Cymene. 2001. „Queer Pilgrimage: The San Francisco Homeland and Identity Tourism“. *Cultural Anthropology 1 (16): 35-61.*
- Jules-Rosette, Bennetta. 1984. *The Messages of Tourist Art: An African Semiotic System in Comparative Perspective*. New York: Plenum Press.
- Kropáček, Luboš. 2003. *Duchovní cesty islámu*. Scriptum.
- MacCannell, Dean. 1973. „Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourism Setting“. *American Journal of Sociology: 586-604.*
- MacCannell, Dean. 1999. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. University of California Press.
- Macleod, Donald V. L. 1999. „Tourism and the Globalization of a Canary Island“. *The Journal of the Royal Anthropological Institute 5 (3): 443-456*
- Nash, Dennison. 1981. „Tourism as an Anthropological Subject“. *Current Anthropology 22 (5): 461-481.*
- Nash. Dennison. 2001. *Anthropology of Tourism*. Elsevier Limited.
- Nesje, Pernille. 2004 „Tingatinga art in Tanzania: the predicament of culture“. *Postamble 1.*
- O'Reilly, Karen. 2000. „The British on the Costa del Sol. Transnational identities and local communities“. *Routledge: 86-117, 118-139.*

- Picard, M.; Wood R. 1997. *Tourism, Ethnicity, and the State in Asian and Pacific Societies*. Hawaii: University of Hawaii Press.
- Robertson, Roland. 1992. *Globalization: social theory and global culture*. Sage Publications Ltd.
- Simpson, Andrew. 2008. *Language and National Identity in Africa*. Oxford: Oxford University Press.
- Skovajsa, Marek; a kol. 2010. *Občanský sektor: Organizovaná občanská společnost v České Republice*. Praha: Portál.
- Souhrnná teritoriální informace Tanzanie. Zpracováno a aktualizováno zastupitelským úřadem ČR v Nairobi (Keňa) ke dni 8. 7. 2009.
- Steiner, Christopher B. 1994. „The Quest for Authenticity and the Invention of African Art”. *African Art in Transit*: 100-129.
- Tine, Thorup; Cuong, Sam. 2010. *Tingatinga – Kitch or Quality*. Copenhagen: ThorupART.
- Tomlinson, John. 1999. *Globalization and Culture*. Chicago: University Of Chicago Press.
- Urry, John. 1990. *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. Sage Publications.
- Urry, John. 1997. *Touring Cultures: Transformations of Travel & Theory*. University of California Press.
- Verdery, Katherine. 1993. *Nationalism and National Sentiment in Post-socialist Romania*. Duke: Center for International Studies, Duke University.
- Weule, Karl. 1909. *Native life in East Africa: the result in an Ethnological research Expedition*. Překlad Alice Werner. New York: Appleton and Company.

Internetové zdroje

<http://www.tingatinga.cz>

<http://en.wikipedia.org>

<http://www.sds-ch.ch>

<http://www.tingatingastudio.com>

<http://www.afrum.com>

Přílohy

Příloha 1: Guide list pro polostrukturované interview s malíři

Příloha 2: Guide list pro polostrukturované interview s vedením TACS

Příloha 3: Guide list pro polostrukturované interview s turisty v TACS

Příloha 4: Velký plánec prostoru TACS

Příloha 5: Seznam členů TACS

Příloha 1: Guide list pro polostrukturované interview s malíři

Jméno:

Věk:

Příklady otázek:

- Jakým způsobem jsi se dostal/a k malování?
- Jak dlouhou dobu maluješ?
- Co pro tebe malování znamená?
- Mají tvé obrazy nějaký příběh? Symbolizují něco?
- Maluješ pouze ve stylu tingatinga?
- Jakým způsobem jsi se naučil/a malovat v tomto stylu?

TACS

- Jak dlouho jsi v kooperativu?
- Jsi členem kooperativu?
- Je tvá rodina příbuzná s E.S Tingatinga? Hraje to nějakou roli vzhledem k členství v TACS?
- Myslíš si, že tvé podílení na rozhodování v rámci TACS je dostatečné?
- Jsi spokojený/á se současným vedením?
- Jaké je vedení TACS?

Náboženství

- K jakému náboženství se hlásíš?
- Projektuješ svoji víru a náboženské přesvědčení do obrazů?
- Co říkáš na to, že muslimové nesmí zobrazovat zvířata a lidi?
- Mají pro tebe obrazy s démony a šamany nějaký smysl?
- Způsobuje náboženství nějaké rozdíly v rámci TACS?

Turisté

- Co pro tebe představují turisté?
- Bavíš se rád/a s turisty?
- Kteří turisté nejčastěji navštěvují TACS?
- Maluješ obrazy podle poptávky turistů?
- Nazval/a bys tingatinga turistickým uměním?
- V kterém období je v TACS nejvíce turistů a kdy nejméně?

Rodina

- Co pro tebe znamená rodina?
- Patříš do rodiny příbuzné s E. S. Tingatinga?
- Jsou podle tebe některé rodiny privilegované?
- Je podle tebe dobře, že se umění předává především v rodině?
- Kdo byl tvým učitelem a jak si se k němu dostal?
- Pomáhá si rodina navzájem, nebo více pomáhá kooperativ?
- Myslíš si, že tingatinga je uměním několika rodin?

Příloha 2: Guide list pro polostrukturované interview s vedením TACS

Jméno:

Věk:

Příklady otázek:

- Co tě vedlo k tomu přihlásit se ve volbách do vedení TACS?
- Očekával/a jsi svoje zvolení?
- Co pro tebe znamená být součástí vedení?
- Co se ti v TACS líbí?
- Co by si chtěl/a změnit?
- Je současný počet členů vyhovující?
- Má současné vedení podle tvého názoru větší důvěru než to předešlé?
- Jak se dá zvýšit důvěra ze strany členů k vedení?
- Jaké jsou plány vedení do budoucna?
- Informuje vedení o stavu účetnictví, když přebírá své funkce po předchozím vedení?
- Je příbuzenství s některými členy TACS nevýhodou nebo spíše výhodou při jeho vedení?

Příloha 3: Guide list pro polostrukturované interview s turisty v TACS

Národnost:

Délka pobytu:

Typ pobytu:

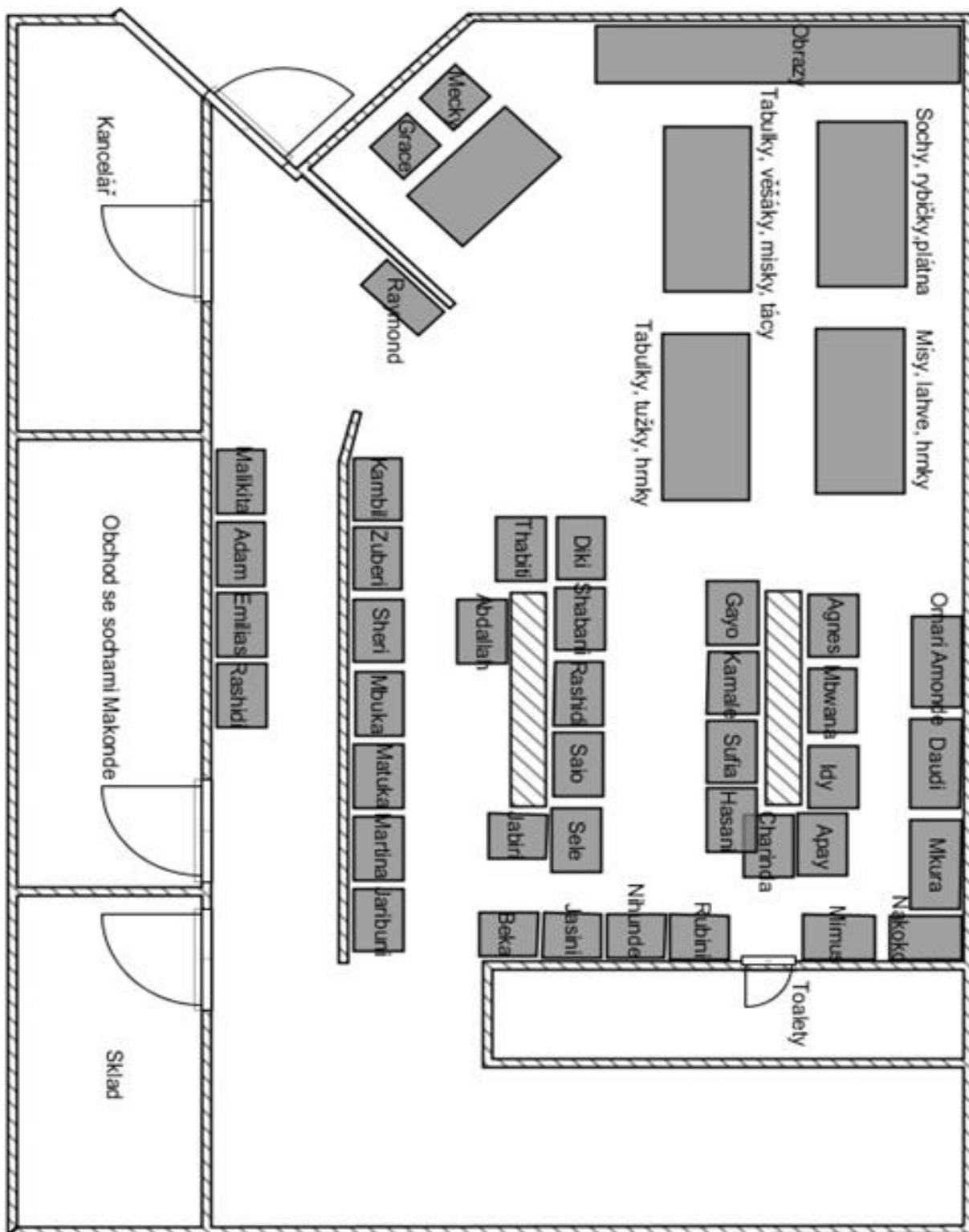
Pohlaví:

Příklady otázek:

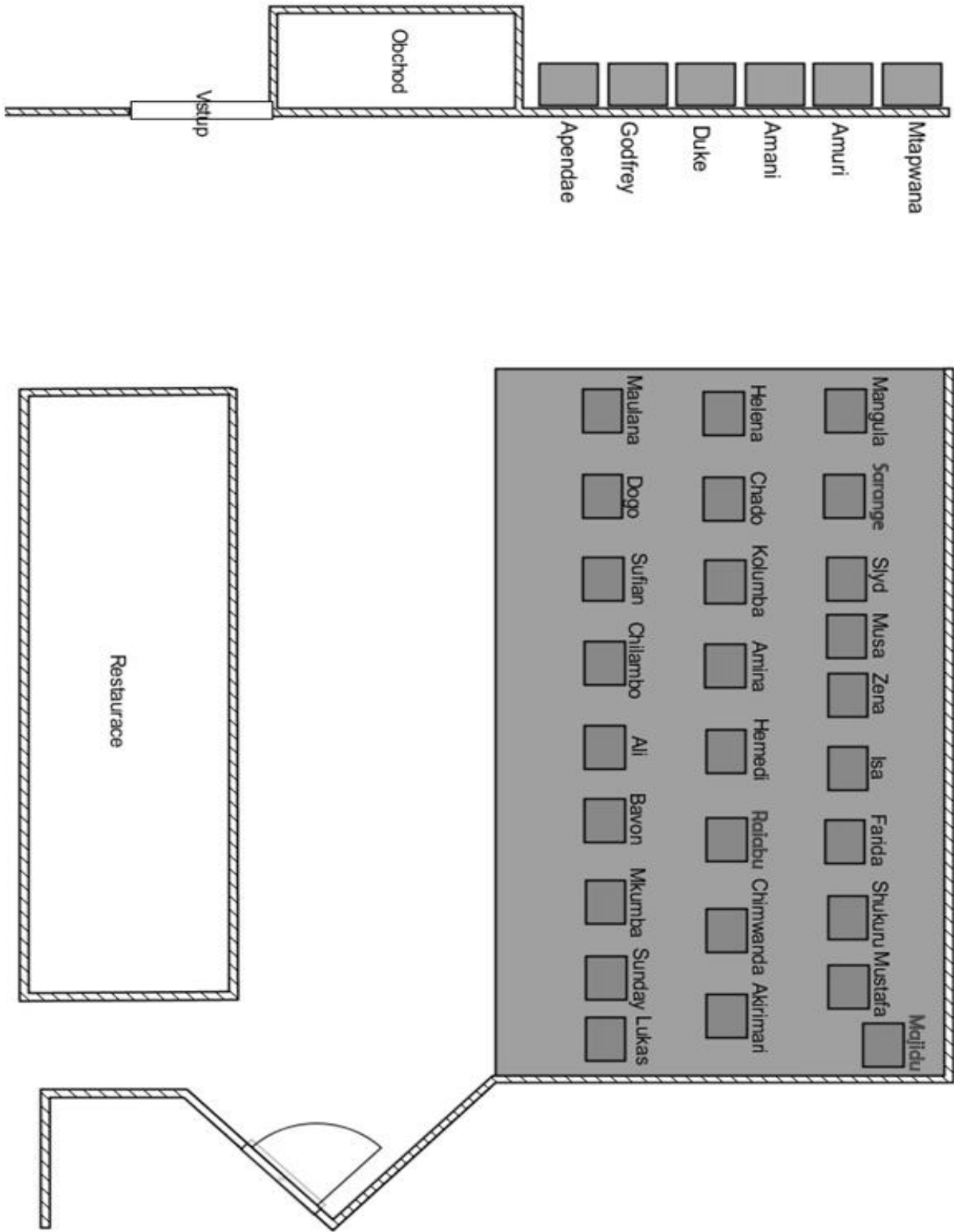
- Jak jste se dozvěděli o umění tingatinga?
- Jak jste se dozvěděli o TACS?
- Jste zde poprvé?
- Co pro vás malířský styl tingatinga představuje?
- Zajímá vás život umělců?
- Zajímá vás, kdo váš obraz namaloval?
- Které motivy jsou podle vás ty nejzajímavější?
- Které motivy nejlépe symbolizují Afriku?
- Co bylo hlavní motivací ke koupi obrazu?
- Víte o tom, že malíři jsou sdruženi v kooperativu? A jaký to má význam?

Příloha 4: Velký plánec prostoru TACS

Obrázek 1: vnitřní prostory TACS



Obrázek 2: venkovní prostory TACS



Příloha 5: Seznam členů TACS

1. Omari Amonde	40. Emilias Omari
2. Zaburi Chimwanda	41. Shah Saidi
3. Saidi Chilamboni	42. Abdallah Chilamboni
4. Abdallahaman Hassani	43. Mchisa Thabiti
5. Mohamed Charinda	44. Chilambo Mohamed
6. Abdul Mkura	45. Saidi Nihumbe
7. Saidi Nakoko	46. Kasimu Nasombe
8. Jaffari Mimus	47. Bavoni Mrope
9. Thabiti Mchisa	48. Ali Wasia
10. Steven Mkumba	49. Sarange Lupinda
11. Rubuni Rashid	50. Adamu Omari
12. Iddi Issa	51. Ramathani Mangula
13. Saidi Omary	52. Ibra Omari
14. Becker Wasia	53. Jabili Masudi
15. Mussa Wasia	54. Muhamed Ali Slyd
16. Yasini Hassani	55. Rajabu Duke
17. Abasi Mbuka	56. Salumu Chimwanda
18. Zuberi Daimu	57. Roger Chimwanda
19. Noel Kambili	58. Mawazo Chiwaya
20. Simoni Peter	59. Ilo Chiwaya
21. Gayo Peter	60. Dogo Seremani
22. Daudi Tingatinga	61. Mwatuka Salum
23. Mbwana Sudi	62. Sharifa Salum
24. Agnes Mpata	63. Akilimari Issa
25. Farida Tindo	64. Ajaba Issa
26. Issa Thabiti	65. Luka Ndunguru
27. Abdallah Chilamboni	66. Mustapha Yusuph
28. Mchisa Thabiti	67. Apendaye Nakoko
29. Chilambo Mohamed	68. Godfrey Tiamaru
30. Rashidi Chilamboni	69. Hasani Bakiri
31. Jaribuni Hassani	70. Apahi Charinda
32. Mwamedhi Chiwaya	71. Sufiani Issa
33. Matola Issa	72. Geda Sufiani
34. Zachi Chimwanda	73. Atima Mole
35. Rajabu Duke	74. Helena Luoga
36. Mtekos Salumu	75. Aminata Rashidi
37. Julias Mtapwata	76. Tabia Rashidi
38. Athumani Charinda	77. Amuri Issa
39. Zena Ali	78. Chado Rashidi