

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Středisko ibero-amerických studií



Rigorózní práce

Marie Taltynová

Motivy předkolumbovské Ameriky v muralismu

Motifs of Pre-Columbian America in Muralism

Praha, 2023

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. Markétě Křížové, Ph.D. za vedení první verze této práce a prof. PhDr. Josefu Opatrnému, CSc. za umožnění semestrálního studia na *Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey* v Ciudad de México. Můj vděk patří také Anně Yamamoto a Natálii Rybalko za průběžné podněty k práci a za morální podporu. Dále bych ráda poděkovala všem vyučujícím ze střediska ibero-amerických studií za inspirativní přednášky a semináře.

*Prohlašuji, že jsem rigorózní práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Jedná se o přepracovanou a rozšířenou verzi diplomové práce *Motivy předkolumbovské Ameriky v moderním mexickém umění (2014)*.*

Rozsah práce: 225 742 znaků (125 normostran textu) + bibliografie + obrazová příloha

V Praze, dne 31. 1. 2023

podpis

Abstrakt

Předložená práce se zabývá předkolumbovskými motivy v tvorbě tří představitelů mexického muralismu – Diega Rivery, Josého Clementa Orozka a Davida Alfara Siqueirose. Muralismus, monumentální nástěnné malířství s jasně definovanou společenskou a edukativní funkcí, se začal rozvíjet z popudu porevoluční mexické vlády ve 20. letech 20. století. Během svého vývoje získal mezinárodní věhlas a dnes je všeobecně považován za unikátní mexický směr. Jeho nedílnou součástí jsou výjevy ze života předkolumbovských kultur. Hlavním cílem této práce je analýza těchto výjevů, zjištění původu jednotlivých předkolumbovských motivů, zjištění jejich původních významů a významů, kterých nabývají v kontextu nástěnných maleb. Práce také zohledňuje, odkud muralisté získávali poznatky o mezoamerických civilizacích a jaký obraz předkolumbovské minulosti na základě svého snažení vytvořili. Snaží se rovněž vyjasnit otázku, v čem konkrétně byl přístup muralistů k předkolumbovským kulturám novátorský. V práci jsou použity metody kvalitativní analýzy dostupných písemných pramenů a analýzy obrazových materiálů. Zvolená metoda vychází z ikonografie, postkoloniálních studií a studií vizuální kultury.

Klíčová slova

muralismus, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, mexické umění, mexická revoluce, avantgardy, předkolumbovské motivy, předkolumbovské umění, nativní kultury, indigenismus, Aztékové, Mezoamerika, ikonografie, postkoloniální studia, studia vizuální kultury

Abstract

The thesis *Motifs of Pre-Columbian America in Muralism* focuses on Pre-Columbian motifs in the work of three representatives of Mexican muralism – Diego Rivera, José Clemente Orozco and David Alfaro Siqueiros. Muralism is an art movement that is based on monumental painting with clearly defined social and educational function. It started to develop within an initiative of the post-revolutionary Mexican government, in the 1920s. Gradually, it gained international fame and today it is widely regarded as a uniquely Mexican style of art. An integral part of the muralist imagery form scenes from the life of Pre-Columbian cultures. The main objective of this thesis is to analyse these scenes, to identify the origin of particular motifs, their original meanings, and the new meanings they demonstrate in the context of the murals. The work also reflects where and how muralists acquired knowledge about Mesoamerican civilizations and focuses on analysing the nature of the overall image of the Pre-Columbian past they created within their murals. The work seeks to clarify the question of how specifically the muralist approach to Pre-Columbian cultures was innovative in comparison to previous tendencies in Mexican art. The paper uses qualitative methods of analysis of the available written sources and analysis of visual materials. The methodology in this work is based on iconography, postcolonial studies and visual studies.

Key words

muralisms, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Mexican art, Mexican Revolution, avant-garde, pre-Columbian motifs, pre-Columbian art, native cultures, indigenism, Aztecs, Mesoamerica, iconography, postcolonial studies, visual studies

ÚVOD.....	8
BIBLIOGRAFICKÁ POZNÁMKA.....	13
1. MURALISMUS.....	16
1.1. Předpoklady muralismu.....	16
1.1.1. 19. století.....	16
1.1.2. Umění v době mexické revoluce	23
1.1.3. Avantgardy	27
1.2. Obecná charakteristika muralismu.....	29
1.3. Životopisná data muralistů	33
1.4. Indigenismus.....	35
2. TEXTY DIEGA RIVERY, DAVIDA ALFARA SIQUEIROSE A JOSÉHO CLEMENTA OROZKA.....	38
3. PŘEDKOLUMBOVSKÉ MOTIVY V DÍLE DIEGA RIVERY.....	48
3.1. Personifikace	48
3.1.1. Personifikace věd a umění	48
3.1.2. Personifikace přírodních sil	56
3.2. Božstva.....	59
3.2.1. Quetzalcoatl versus Huitzilopochtli.....	59
3.2.2. Xochipilli a Coatlicue	66
3.2.3. Tlaloc, Tlazolteotl a Mictlantecuhtli	71
3.3. Orel, had a jaguár	81
3.4. Idealistický obraz předkolumbovských civilizací	84
4. PŘEDKOLUMBOVSKÉ MOTIVY V DÍLE JOSÉHO CLEMENTA OROZKA.....	90
4.1. Božstva.....	90
4.1.1. Panteon bohů	90
4.1.2. Quetzalcoatl versus Huitzilopochtli.....	93
4.2. Orel, had a jaguár	97
5. PŘEDKOLUMBOVSKÉ MOTIVY V DÍLE DAVIDA ALFARA SIQUEIROSE	101
5.1. Orel, had a jaguár	101
5.2. Cuauhtémoc.....	104
6. INSPIRAČNÍ ZDROJE MURALISTŮ	107
6.1. Všeobecný přehled	107

6.2. Kamenné sochy a keramika	110
6.3. Architektura	112
6.4. Kodexy	113
ZÁVĚR	116
BIBLIOGRAFIE	121
SEZNAM ZKRATEK.....	127
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	128
MEXICKÉ UMĚNÍ 19. A PRVNÍ DEKÁDY 20. STOLETÍ.....	128
PŘEDKOLUMBOVSKÉ MOTIVY V DÍLE DIEGA RIVERY	132
PŘEDKOLUMBOVSKÉ MOTIVY V DÍLE JOSÉHO CLEMENTA OROZKA	145
PŘEDKOLUMBOVSKÉ MOTIVY V DÍLE DAVIDA ALFARA SIQUEIROSE.....	151
PŘEDSTAVY O HLAVNÍM MĚSTĚ AZTÉCKÉ ŘÍŠE.....	154

ÚVOD

Předmětem této práce jsou předkolumbovské motivy v dílech představitelů mexického muralismu – Diega Rivery, Josého Clementa Orozka a Davida Alfara Siqueirose. Cílem práce je určení hlavních námětů vztahujících se k předkolumbovské minulosti Mexika, zmapování jednotlivých motivů a jejich analýza. Ačkoliv je muralismus hojně zpracovávaným tématem, a to především zahraničními autory, k takto vymezenému tématu zatím nebyla vydána žádná zásadnější publikace. Téma je také zajímavé tím, že propojuje moderní dějiny Mexika s jeho nejstarší historií, koloniálním obdobím a 19. stoletím.

První část práce je věnována samotnému muralismu jakožto výtvarnému směru, který se začal formovat v porevolučních dvacátých letech dvacátého století a získal název podle svého média, jímž je nástěnná malba, tzv. *murál*. Dochází zde k jeho zařazení do širšího politického, společenského a umělecko-historického kontextu a jsou zde popsány jeho základní charakteristiky. Je zde věnován také značný prostor předpokladům muralismu, tedy stylům, které se v Mexiku rozvíjely během devatenáctého a v první polovině dvacátého století (klasicismus, romantismus, modernistické směry, avantgardy, rovněž také grafika a lidové umění). Značná pozornost je v této části práce věnována mexické revoluci (1910–1917) jako jednomu z hlavních historických předpokladů vzniku muralismu a období Porfiriátu, který mexické revoluci předcházel. Tato kapitola ve svém závěru ve stručnosti shrnuje životopisná data muralistů.

Muralismus je obvykle spojován s obecnějším myšlenkovým proudem tzv. *indigenismem*, který se stal významnou součástí porevoluční národní rétoriky a spočíval v přehodnocení indiánského dědictví a přispěl k jeho novodobému docenění. Panuje představa, že muralisté byli jedni z prvních, kdo se intenzivně zaměřili na předkolumbovskou minulost, fascinovaně ji studovali a jednotlivé její motivy zapracovávali do svých děl. Jedním z okruhů zájmu této práce je vyjasnění otázky, v čem konkrétně byl přístup muralistů k předkolumbovským kulturám novátorský. Práce se také v této souvislosti zabývá dobovými zdroji poznání předkolumbovských kultur. Zohledňuje, jaké písemné prameny a umělecké artefakty měli muralisté při tvorbě svých děl k dispozici a jakou podobu měla v tehdejší době mexická archeologie a muzeologie.

Ústřední část této práce je pak věnována ikonografickému rozboru murálů, tedy v souladu se zaměřením práce identifikaci předkolumbovských motivů, rozklíčování jejich původních významů a určení významů, kterých nabývají v kontextu porevolučních nástěnných maleb.

Kromě samotných murálů jsou v této práci analyzovány i texty sepsané samotnými muralisty. Závěr této části práce je pak věnován zhodnocení obrazu předkolumbovské minulosti, který muralisté na základě svého snažení vytvořili, a určení toho, do jaké míry a proč se tito malíři drželi nebo odchylovali od původních významů jednotlivých motivů. Je zde také zohledněno, které motivy vyzdvihovali a které naopak upozadovali.

Výzkumné otázky jsou tedy následující:

- (1) Na základě čeho si muralisté vytvářeli představu o předkolumbovských civilizacích?
- (2) Které motivy si vybírali, které naopak upozadovali? Jak s nimi pracovali?
- (3) Docházelo v průběhu času ke změnám v jejich přístupu?
- (4) Bylo jejich nahlížení na předkolumbovské kultury v něčem novátorské?

Závěrečná část práce je pak věnována inspiračním zdrojům muralistů, kde je nejprve představen všeobecný přehled mezoamerických civilizací, které se vyvíjely na území Mexika před příchodem Evropanů. Dále jsou zde popsány jednotlivé předkolumbovské artefakty, dochované kamenné sochy a keramika, architektura a koloniální a předkoloniální kodexy, ze kterých muralisté při vytváření svých děl vycházeli. Čtenářům, kteří nemají přehled o předkolumbovských civilizacích, jež se rozvíjely na území Mexika před příchodem conquistadorů, doporučuji, aby začali touto částí textu, aby si udělali představu o jejich kulturní bohatosti a různorodosti. Logika řazení kapitol však byla zvolena výše popsaným způsobem, jelikož určujícím podkladem pro identifikaci významů vážících se k předkolumbovské minulosti byly v rámci této práce samotné murály, a nikoliv sekundární literatura pojednávající o nativních kulturách.

Jako výchozí metoda je v této práci použita ikonografie, jež se zaměřuje na identifikaci a interpretaci významů obsažených v uměleckých dílech, nikoliv jen na formální charakteristiky díla.¹ O rozvinutí této metody a její zavedení do umělecko-historické praxe se zasloužil ve čtyřicátých letech dvacátého století původem německý historik umění Erwin Panofsky, když definoval tři úrovně nahlížení na obsahovou složku díla: (1) popis přirozených

¹ PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1981, 33.

významů, (2) analýzu konvenčních významů a (3) interpretaci hlubšího významu díla.² Ikonografie by tedy měla umožnit čtení nejen jednoznačných znaků, ale i symbolů a alegorií, a dále na základě určení širších kontextuálních souvislostí pomoci k objasnění stylových a obsahových nuancí, které se váží k době a místu vzniku díla, autorovým intencím, kulturním a společenským hodnotám dané společnosti či doby, atd.³ V práci nebudu dodržovat chronologickou posloupnost tří úrovní ikonografického popisu, ostatně k takovému způsobu práce nabádá i sám Panofsky, když popisuje svoji metodu jako organický proces postihující aspekty jediného jevu.⁴ V jednotlivých obrazových analýzách budou tudíž jednotlivé úrovně zpracovány podle tematických celků. Po formální analýze (nebo během ní) a identifikaci jednotlivých prvků se zaměřím na možné interpretace, přičemž bude vždy uvedeno, zda se jedná o výklad samotného umělce nebo výklad sekundární literatury. Pokud daný odkaz chybí, jedná se o můj vlastní popis či interpretaci. Murály, které jsou ve vztahu k tématu klíčové, budou rozebrány detailně, zatímco ty, ve kterých se předkolumbovské motivy objevují jen jako okrajové prvky, budou zmíněny v kontextu analýzy podoby a vývoje jednotlivých motivů.

Dále tato práce vychází z postkoloniálních studií, které v oblasti výtvarných umění v posledních letech značně rezonují. Postkoloniální studia navazují na francouzský post-strukturalismus a jejich význam spočívá v rozsáhlé kritické reflexi evropských humanitních oborů. Formovala se v druhé polovině dvacátého století v souvislosti s druhou etapou dekolonizace (především evropských držav na území Afriky). Postkoloniální studia jsou pro současné myšlení zásadní, jelikož nabízí a uznávají pluralitu přístupů a stanovisek, a to rovněž doposud marginalizovaných a nevyslyšených skupin či hlasů. Nabourávají přesvědčení o objektivitě vědy a zpochybňují principy a teze, které byly evropskou vědou prosazovány za jasně dané či univerzální. Ramón Grosfoguel k problematice iluze vědeckého subjektu existujícího bez časového a prostorového umístění v síti světových vztahů a s tím související představě o možnosti objektivní či univerzální vědy uvádí následující:

² Panofsky tyto fáze označuje také za (1) předikonografický popis, (2) ikonografický rozbor a (3) ikonologickou interpretaci.

³ PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1981, 33-51.

⁴ Tamtéž, str. 41.

„Děje se tak za předpokladu hluchoty vůči světu, za pomoci vymazání tváře z vyslovujícího se subjektu a za pomoci slepoty k vlastnímu umístění v prostoru a vlastní tělesnosti, tedy fyzické existence na mapě globální moci. (...) to, co zůstává (...) až do dnešních dnů je beztvářná filosofie popírající svůj úhel pohledu, kterou převzaly humanitní vědy počínaje devatenáctým stoletím v podobě epistemologie axiologické neutrality a empirické objektivity subjektu, který vytváří vědecké znalosti.“⁵

Oproti tomuto přístupu postkoloniální studia nabízí kritickou reflexi vědeckých oborů a zkoumaných problematik a vybízejí k lokalizovanému čtení a k reflektování vlastní pozice v rámci vědecké aktivity. Ramón Grosfoguel v této souvislosti nabádá k horizontálnímu dialogu v protikladu k vertikálnímu monologu tradičně uplatňovaném ve většině vědeckých disciplín.⁶ Jedním z hlavních předmětů zájmu postkoloniálních myslitelů a myslitelek je také otázka úlohy historických narativů. I zde zpochybňují motivace vedené ambicí objektivně poznat, popsat či interpretovat historické děje, a zdůrazňují sebe-identifikační aspekty historické práce. V této souvislosti se v rámci zkoumání historických narativů zaměřují na odkrývání předsudečně zaměřených reprezentací a identit. V návaznosti na francouzský poststrukturalismus se také zabývají otázkou moci, tedy fungování struktur moci a souvisejících vzorců v různých kontextech a úrovních obecnosti, přičemž se zaměřují především na první pohled skryté a nezřejmé aspekty mocenských vztahů. Postkoloniální studia nabízí také celou řadu nových konceptů a pojmů a namísto rigidních metod poskytují polemický prostor, který se nebrání pluralitě přístupů a zaujímání kritických stanovisek.⁷ V rámci postkoloniálního přístupu bude v této práci uplatněna především snaha o zbavení se eurocentrického pohledu na zkoumanou problematiku a vyvarování se stereotypů a jazykových klišé pojících se s posuzováním a zkoumáním rozebíraného umění.

⁵ GROSFOGUEL Ramón. „Dekolonizace západních univerzalizmů“, in: APPADURAI, Arjun et al. Postkoloniální myšlení IV. Praha: Tranzit.cz, 2013, str. 186.

⁶ Tamtéž.

⁷ HAVRÁNEK, Vít a LÁNSKÝ, Ondřej. „Předmluva“, in: APPADURAI, Arjun et al. Postkoloniální myšlení IV. Praha: Tranzit.cz, 2013, str. 25–27.

Použitá metoda je rovněž inspirována soudobějšími přístupy uplatňovanými v rámci *visual studies*, které představují interdisciplinární obor, jež se začal rozvíjet především v anglo-americkém prostředí v devadesátých letech dvacátého století. Studia vizuální kultury mají širší záběr než klasické dějiny umění. Zabývají se nejen uměleckými artefakty, ale rovněž obrazy a reprezentacemi vzniklými v rámci dalších oborů a lidských činností, jako je například žurnalistika, pop-kultura, kriminalistika, biologie atp. Zabývají se také způsoby vidění, vztahem mezi tím, co považujeme za reálné, a reprezentací, vztahem mezi jazykem a obrazy, médii a medialitou, atp. Zkoumají vizuální produkci a percepce a rovněž šíření obrazů a jejich cirkulaci v rámci širšího politického, ekonomického či společenského kontextu. Navazují na kulturní studia, filmovou vědu, literární teorii, studia televize a masové kultury, politické teorie, sémiotiku, teorie komunikace a z obecnějšího hlediska stejně tak jako postkoloniální studia na poststrukturalistické přístupy. V návaznosti na *visual studies* je v této práci uplatněna snaha o ukotvení rozebírané problematiky v širším kontextu, který se nelimituje pouze na popis a interpretaci rozebíraných děl. Z autorů věnujících se těmto dvěma okruhům jsem vycházela především z textů Ramóna Grosfoguela, Frantze Fanona, Johna Bergera, Nicholase Mirzoeffa a Williama Johna Thomase Mitchella.

Zvolená východiska tedy vedou k odmítnutí představy o tom, že jednotlivá analyzovaná díla mohou mít a mají jednoznačně dané a univerzálně platné významy. Naopak, zvolený přístup legitimizuje platnost a relevanci většiny představených interpretací, přičemž je zde kladen důraz na to, jak se změny interpretace liší v průběhu času, např. v průběhu života autora, nebo v závislosti na časovou nebo geografickou distanci – rozdíly mezi čtením murálů z pohledu mexického, českého nebo anglo-amerického prostředí. Tento přístup vychází z pojetí obrazu jako mnohvrstevnatého heterogenního terénu, který problematizuje vztah reprezentantu vůči tomu, co reprezentuje, přičemž hodnotu příkládá i samotné reprezentaci.⁸ Práce se zaměřuje výhradně na murály, které vznikly na území Mexika a USA.

⁸ MITCHELL, W. J. T. *Teorie obrazu: Eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. Praha: Karolinum, 2016, str. 434–435.

BIBLIOGRAFICKÁ POZNÁMKA

Mexickému výtvarnému umění, a konkrétně muralismu, se věnují především mexičtí, američtí a britští historici umění. V českém prostředí se jedná o okrajové téma a česky psaná literatura k dané oblasti až na několik výjimek prakticky neexistuje. Zásadním počinem bylo vydání titulu *Dějiny Latinské Ameriky*⁹ od Moniky Brenišínové a Markéty Křížové v roce 2018. Dlouhodobě se latinskoamerickému umění věnuje také Pavel Štěpánek a zajímavé práce o moderním mexickém umění v českém jazyce sepsala také Veronika Moudrá¹⁰ nebo například Petra Kaboňová.¹¹

Co se týče zahraniční literatury, pro základní vhled do problematiky a orientaci ve vývoji stylu lze vyzdvihnout knihu *Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*¹² od britského historika umění a aktivního muralisty Desmonda Rochforta, který se narodil v Jižní Rhodesii, vystudoval londýnskou *Royal College of Arts* a posléze působil na univerzitách ve Velké Británii a na Novém Zélandě. Pro širší náhled zaměřující se nejen na tvorbu tří rozebíraných muralistů pak knihu *The Mexican Muralists* od americké novinářky Almy Reed¹³ a dobové svědectví původem francouzského malíře Jeana Charlota *Mexican Mural Renaissance 1920–1925*.¹⁴ Spektrum zahraniční literatury týkající se muralismu je skutečně široké. Od padesátých let vycházela řada monografií věnovaných jednotlivým umělcům, přičemž nejzpracovávanějším autorem byl a stále je Diego Rivera. Řada publikací byla vydána ku příležitosti pořádání výstav. Za zmínku stojí například kniha *Diego Rivera: A Retrospective* od Cynthie Newman Helms,¹⁵ která obsahuje nejen přehledně zpracovanou biografii umělce, ale i podrobnou analýzu jeho murálů doprovázenou grafickými schémata a také množství statí zaměřených na specifická témata Riverovy tvorby. V knize *Diego Rivera*¹⁶ od mexického filosofa Samuela Ramose

⁹ BRENIŠÍNOVÁ, Monika a KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Dějiny umění Latinské Ameriky*. Vydání první. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018.

¹⁰ MOUDRÁ, Veronika. *Inspirace v díle Fridy Kahlo*. 2009. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Středisko ibero-amerických studií.

¹¹ KABOŇOVÁ, Petra. „Posmrtný život José Guadalupe Posady: Muralisté znovu objevují lidového grafika“, (online, dostupné z: <https://docplayer.cz/10429762-Posmrtny-zivot-jose-guadalupe-posady.html>, [cit. 2022-01-30]), str. 385–399.

¹² ROCHFORD, Desmond. *Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: Chronicle Books, 1993.

¹³ REED, Alma M. *The Mexican Muralists*. New York: Crown Publishers, INC., 1960.

¹⁴ CHARLOT, Jean. *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925*. New Haven and London: Yale University Press, 1963. (Online, dostupné z: <https://archive.org/details/mexica00char>, [cit. 2014-04-13]).

¹⁵ HELMS, Cynthia Newman (ed.). *Diego Rivera: A Retrospective*. New York: W. W. Norton, 1987. str. 139–156.

¹⁶ RAMOS, Samuel. *Diego Rivera*. Mexico: UNAM, 1958.

z padesátých let je pak kladen důraz na přípravné práce a skici autora. K dispozici jsou také úzce specializované knihy¹⁷ zabývající se pouze dílčími problémy a možná méně relevantní, avšak kuriózní, publikace typu dobových průvodců.¹⁸ Kromě tištěných knih je možné při studiu tohoto tématu využít databáze textů na internetu a webové stránky muzeí a kulturních institucí.

Základním pramenem pro zpracování této práce však byly obrazové materiály, tedy samotné murály, jejichž reprodukce jsou k dispozici jak ve výše zmíněných publikacích, tak na internetu. Důležitý zdroj poznatků pro mne představovaly také texty samotných muralistů. Pracovala jsem se sborníkem *Textos de David Alfaro Siqueiros*¹⁹ uspořádaným Almuo Reed a *Textos de arte*²⁰ editovaným mexickým historikem umění Xaviérem Moysénem. Některé z těchto statí jsou také k dispozici ve sborníku *Art in theory, 1900–2000: An anthology of changing ideas*²¹, který je k dispozici v Národní knihovně České republiky, a v internetové databázi *Mezinárodního centra amerického umění při houstonském Muzeu krásných umění*.²² Cenným zdrojem pro mne byly také biografické materiály, jako je kniha *My Art, My Life*,²³ sestavená americkou novinářkou Gladys March na základě rozhovorů s Riverou a jeho blízkými, a Orozkova autobiografie.²⁴ Tématu této práce, tedy předkolumbovským motivům v muralismu, je však věnován pouze zlomek studií. V současné době se tímto tématem zabývá mexická historička umění působící na Mexické národní autonomní univerzitě (*Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM*) Itzel Rodríguez Mortellaro, jejíž analýzy vycházejí

¹⁷ GURRÍA LACROIX, Jorge. *Hernán Cortés y Diego Rivera*. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Históricas, 1971.

¹⁸ PAGE, Addison Franklin. *The Detroit frescoes by Diego Rivera*. Detroit: The Detroit Institute of Arts, 1956, SILVA E., R. S. *Mexican history Diego Rivera's: frescoes in the National Palace and elsewhere in Mexico City: a descriptive guide book of the National Palace and its royal rooms*. Completely new ed. rev. and enlarged. Mexico City: Sinalomex, 1966.

¹⁹ SIQUEIROS, David. *Textos de David Alfaro Siqueiros*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1998.

²⁰ RIVERA, Diego. *Textos de arte*. México: Univ. Nacional Autónoma de México, 1986.

²¹ HARRISON, Charles, (ed.) a WOOD, Paul, (ed.). *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Malden: Blackwell, 2003.

²² Dostupné online: <http://icaadocs.mfah.org/s/en/page/home>, [2023-01-28].

²³ RIVERA Diego a MARCH Gladys (ed.). *My Art, My Life, An Autobiography*. Dover Publications, 1960. (online, dostupné z: <http://www.scribd.com/doc/9072793/Diego-Rivera-My-Art-My-Life-Biography-of-Diego-Rivera>, [cit. 2014-04-13]).

²⁴ OROZCO, José Clemente, *Autobiografía, Ronda de Clásicos Mexicanos*, Editorial Planeta Mexicana, formát epub, 2014.

především formou článků.²⁵ Několik statí na toto téma lze nalézt v knihách věnujících se mexickému umění, příkladem může být kapitola *Indigenism and Social Realism* v knize od britské historičky umění Josephine Dawn Adesové,²⁶ nebo kapitola *Diego Rivera's Use of Pre-Columbian Imagery*²⁷ v již zmiňované knize *Diego Rivera: A Retrospective*. Analýzy odkazů na předkolumbovskou minulost Mexika v dílech Orozka a Siqueirose jsou pouze sporadické a je třeba je hledat spíše v knihách věnovaných umělcům samotným nebo muralismu obecně.

Pro vysvětlení uměnovědného kontextu jsem vycházela především z knihy *Visión de México y sus artistas, Siglo XX, 1901–1950*²⁸ od mexické historičky Lupiny Lary Elizondo a z knihy od Josephine Dawn Adesové, *Art in Latin America: The Modern Era, 1820–1980*.²⁹ Pro bližší seznámení s reáliemi, které se týkají první poloviny dvacátého století a života nativních kultur v předkolumbovské Americe jsem vycházela z česky psané nebo do češtiny přeložené literatury od autorů jako je Markéta Křížová, Josef Opatrný, Zuzana Kosticová, Pavel Štěpánek, Kateřina Klápšťová, Čestmír Krátký, Miguel León Portilla, Geoffrey Bushnell, David Carrasco a George Vaillant. Pro lepší orientaci v jednotlivých motivech pro mne byly také důležitým zdrojem informací hesla třídílné encyklopedie *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures: the Civilizations of Mexico and Central America*.³⁰

²⁵ RODRÍGUEZ, Itzel. „[Imagen prehispánica en el muralismo del siglo XX](#)“, in: *Arqueología mexicana*, str. 62-69, RODRÍGUEZ, Itzel. „[Imágenes de Tláloc en el muralismo mexicano del siglo XX](#)“, in: *Arqueología mexicana*, str. 77-81.

²⁶ ADES, Dawn. „Indigenism and Social Realism“, in: ADES, Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980: The Hayward Gallery, London 18 May to 6 August 1989*. London: South Bank Centre, 1989, str. 151-213.

²⁷ BROWN, Betty Ann. „Diego Rivera's Use of Pre-Columbian Imagery“. in: HELMS, Cynthia Newman (ed.). *Diego Rivera: A Retrospective*. New York: W. W. Norton, 1987, str. 139-156.

²⁸ LARA ELIZONDO, Lupina, (ed.). *Visión de México y sus artistas, Siglo XX, 1901-1950*. México, 2001.

²⁹ ADES, Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980: The Hayward Gallery, London 18 May to 6 August 1989*. London: South Bank Centre, 1989.

³⁰ CARRASCO, David (ed.). *The Oxford encyclopedia of Mesoamerican cultures: the civilizations of Mexico and Central America*. Oxford: Oxford University Press, 2001. 3 sv.

1. MURALISMUS

1.1. Předpoklady muralismu

1.1.1. 19. století

Mexické malířství bylo od založení akademie výtvarných umění (*Královská akademie sv. Karla, Academia de San Carlos*) v roce 1785 určováno skoro výhradně evropskými vlivy. Většina vyučujících působících na akademii pocházela ze Španělska³¹ – jednalo se především o malíře ze španělské Akademie sv. Ferdinanda v Madridu, a jejich tvorba se držela jednotného neoklasicistního stylu, který spočíval v napodobování antických, renesančních a klasicistních vzorů. V stejném duchu tvořili i mexičtí malíři,³² pro které bylo jednou z nejvyšších met získání stipendia na studijní pobyt v některé z evropských metropolí.³³ Z hlediska žánrů v tuto dobu dominovaly náboženské výjevy, portréty osobností koloniální společnosti a pohledy na městské scenérie.

Boje za nezávislost a dění po jejím vyhlášení v roce 1821 přinesly do oblasti umění na krátký čas chaos, při kterém došlo k uzavření akademie. Po jejím znovuotevření v roce 1847 vystřídala španělskou kulturní dominanci dominance francouzská. Pozornost výtvarného světa se upírala především k Paříži a pařížským salónům, které představovali veřejnosti díla akademických malířů.³⁴ Vlastenecké myšlenky rozvíjené v politických a intelektuálních kruzích pronikaly do světa umění jen velmi pomalu. Novým žánrem první poloviny devatenáctého století se nicméně stal portrét ústředních osobností bojů za nezávislost. Národní hrdinové byli zpodobňováni v nesčetných variacích³⁵ a jejich podobizny nabývaly až ikonického významu. Dalším oblíbeným žánrem se v této době staly alegorické výjevy – personifikace Amerik a nezávislých republik.

V polovině 19. století se pak do popředí zájmu dostala historická malba a v oblíbenosti žánrů předstihla klasický portrét a krajinomalbu. Zpočátku byly historické motivy zpracovávány

³¹ Manuel Tolsá, Rafael Jimeno y Planes, Antonio González Velázquez, Jerónimo Antonio Gil, José Joaquín Fabregat atd.

³² José Damián Ortiz de Castro, Francisco Eduardo Tresguerras, José Manso, Pedro Patiño Ixtolinque (první ředitel mexické akademie výtvarných umění indiánského původu) atd.

³³ CASTEDO, Leopoldo. *A history of Latin American art and architecture: from Pre-Columbian times to the present*. New York: F.A. Praeger, 1969, str. 201–203.

³⁴ BRENIŠÍNOVÁ, Monika a KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Dějiny umění Latinské Ameriky*. Vydání první. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018, str. 213.

³⁵ ADES, Dawn. "Independence and its heroes", in: ADES, Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980: The Hayward Gallery, London 18 May to 6 August 1989*. London: South Bank Centre, 1989, str. 22.

podle klasicistního úzu, kdy si malíři vybírali především antické a biblické náměty. Posléze však svou pozornost obrátili i na minulost samotných Amerik. Prvním, kdo zpracoval americké historické téma, byl Juan Cordero v díle *Kolumbus před katolickými panovníky (Regreso de Colón ante los Reyes Católicos)* v roce 1850 (Obr. 1.1.).³⁶ Následovali ho další malíři, kteří čerpali, ačkoliv pouze výjimečně, i z předkolumbovské minulosti (Obr. 1.2.).³⁷

V důsledku vojenských intervencí ze strany USA a Francie, jež proběhly ve čtyřicátých a šedesátých letech 19. století³⁸, tedy jen několik dekád po vyhlášení nezávislosti, bylo ještě ve větší míře prosazováno pojetí dějin, které hodnotilo tři staletí španělské koloniální nadvlády za přerušení autentického vývoje mexické historie. V tomto kontextu byla zdůrazňována návaznost na před-hispánskou minulost.³⁹ Mexičtí malíři se nicméně spíše než na zpracovávání předkolumbovských námětů zaměřili na ztvárňování c momentů conquisty a kolonizace, kde předkolumbovské památky zastávají funkci jen jakýchsi kulis (Obr. 1.3., 1.4. a 1.5.).⁴⁰ Předkolumbovské památky nebyly ani nyní hlavním objektem zájmu a snaha o hledání mexického výrazu ve výtvarném umění stále chyběla. Určujícím stylem byl i nadále neoklasicismus.

Na konci devatenáctého století začaly do mexického oficiálního umění pronikat modernistické směry – symbolismus, kostumbrismus (variace na evropský realismus), secese a v pozdější době také impresionismus, za jehož hlavního představitele je považován Joaquín Clausel. Za vlády Porfiria Díaze (1877–1911) pak bylo v hlavním městě vztyčeno několik památníků oslavujících indiánské hrdiny a vojevůdce. Poprvé v historii se tak ze strany státní moci projevila glorifikace indiánských kořenů ve veřejném prostoru. Slavnou realizací je monumentální památník oslavující posledního aztéckého panovníka Cuauhtémoka z roku 1887 (Obr. 1.6) od Miguela Noreñi,⁴¹ který se nachází na jedné z hlavních tříd hlavního města *Paseo*

³⁶ ADES, Dawn. "Academies and History Painting", in: ADES, Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820–1980: The Hayward Gallery, London 18 May to 6 August 1989*. London: South Bank Centre, 1989, str. 31.

³⁷ Tamtéž, str. 32.

³⁸ V devatenáctém století proběhly v Mexiku dvě zahraniční intervence, za první je označována Mexicko-americká válka (1846–1848), která skončila pro Mexičany porážkou a ztrátou rozsáhlých území na severu země ve prospěch Spojených států. Druhá, tentokrát francouzská intervence, proběhla v šedesátých letech a skončila popravou Francií nastoleného císaře Maxmiliána I.

³⁹ ADES, Dawn. "Academies and History Painting", in: ADES, Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820–1980: The Hayward Gallery, London 18 May to 6 August 1989*. London: South Bank Centre, 1989, str. 32.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ ADES, Dawn. "Academies and History Painting", in: ADES, Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820–1980: The Hayward Gallery, London 18 May to 6 August 1989*. London: South Bank Centre, 1989, str. 35.

de la Reforma. Samotná socha je v souladu s přetrvávajícími akademickými tendencemi provedena v klasicistním stylu. Podstavec je pak inspirován předkolumbovskou architekturou a obsahuje odkazy na aztécký válečný odpor – vojenské oddíly orla a jaguára, aztécké štíty a zbraně. Na bočních částech jsou pak bronzové reliéfy od Gabriela Guerrera, které znázorňují momenty ze života Cuauhtémoka.

Díaz ovšem preferoval spíše *francouzský styl* a zahraniční umění, což se plně projevilo při oslavách stého výročí započetí bojů za nezávislost v roce 1910. K této příležitosti nechal Díaz uspořádat dvě výstavy umění, k nimž paradoxně nepřizval mexické umělce. První expozice představovala díla převážně španělských malířů, druhá pak japonské umění. Opomenutí mexického umění v rámci těchto oslav vyvolalo v malířských kruzích vlnu nevole. V reakci na to byla založena *Společnost malířů a sochařů (Sociedad de Pintores y Escultores)*, která uspořádala další výstavu, tentokrát zaměřenou výlučně na mexické umění. Výstava se konala v prostorách akademie a představila veřejnosti plátna více než padesáti mexických modernistů. Byla zde k vidění díla malířů Leandro Izaguirre, Alfred Ramos Martínez, Saturnino Herrán, Roberto Montenegro, José Enciso, Joaquín Clausell a mnohých dalších.⁴²

Mimo výše popsaný oficiální proud se v Mexiku během devatenáctého století rozvíjela i alternativní výtvarná produkce v podobě grafiky a takzvaného lidového umění. Po celém Mexiku byly zakládány litografické dílny, které vydávaly široké spektrum různě zaměřených tiskovin. Vítanou novinkou byla možnost zahrnutí většího množství ilustrací do denního tisku, jež mohla k jeho koupi přilákat i negramotné *čtenáře*, jež v tu dobu tvořili více než osmdesáti procent mexické populace.⁴³ Denní praxe prodavačů novin byla určitým druhem performance, při které prodavači nahlas předčítali jednotlivé zprávy. Doprovodné ilustrace pak kupujícím sloužily jako paměťové vodítko při sdělování zpráv členům rodiny a známým.⁴⁴ Noviny, které jako jedny z prvních kladly důraz na vizuální zprostředkování zpráv, vycházely od roku 1847 pod názvem *El Calavera*.⁴⁵ Kromě novin a časopisů rostla obliba i dalších grafických výstupů jako byly plakáty, vizitky, obrázky svatých, kalendáře, navštívenky, cigaretové krabičky,

⁴² PÉREZ ROSALES, Laura. „Trayectoria de la Pintura en México, 1901-1950“, in: LARA ELIZONDO, Lupina (ed.). *Visión de México sus artistas, Siglo XX, 1901-1950*. México, 2001, str. 44.

⁴³ CASTEDO, Leopoldo. *A history of Latin American art and architecture: from Pre-Columbian times to the present*. New York: F.A. Praeger, 1969. str. 221.

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ ADES, Dawn. “Posada and the Popular Graphic Tradition“, in: ADES, Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980: The Hyward Gallery, London 18 May to 6 August 1989*. London: South Bank Centre, 1989, str. 111.

horoskopy atp. Muralisté grafiku obdivovali za její autonomní charakter a považovali ji za jeden z mála okruhů výtvarné tvorby, v němž se během devatenáctého století rozvíjela autentická mexická tvořivost. Co se týče stylu a témat, stála grafika skutečně mimo dosah vlivu akademického umění. Rozvíjela se ovšem podle vlastních pravidel a nebránila se vlivu evropských vzorů. Mnohé litografické dílny měly k dispozici alba ilustrací z mezinárodně uznávaných plátků, jako byly pařížský *Charivari* nebo anglický *Punch* neboli *London Charivari*.⁴⁶ Jednotlivé obrázky z těchto alb bývaly kopírovány a tištěny ve stejné míře jako grafiky z produkce vlastních dílen. Pro rozvoj tohoto oboru sehrála roli také kniha *Les Fleurs animés* od francouzského karikaturisty známého pod pseudonymem J. J. Grandville, která vyšla v Mexiku v roce 1849.⁴⁷

Kromě seriózního se již v této době rozvíjel i bulvární tisk. Noviny se plnily zprávami o různých katastrofách, kuriozitách a fantastických jevech. V oblibě byly především bizarní okolnosti, kdy tisk informoval o srážkách vlaků, tramvajů a pohřebních vozů, vraždách, ale i o úsměvných úkazech, jako například o existenci muže s tělem prasete nebo o ženě, která kromě čtyř dětí porodila čtyři leguány.⁴⁸ Svě místo měla v denním tisku také kritika politiky a církve. Noviny poukazovaly na vládní lži a brutality, nespravedlivá odsouzení a popravy. Na denním pořádku byly i statě, které glorifikovaly *bandity a rebely*, a tím napomáhaly k vytváření a upevňování kultů těchto protivládních hrdinů.⁴⁹ V momentech vyostřování politických represí se většina editorů a litografů uchylovala k anonymitě. V opačném případě hrozila persekuce a zastavení činnosti jejich dílen. I přes v různých obdobích různě silnou státní cenzuru, nízkonákladové satirické časopisy a noviny plné ilustrací nadále vycházely a dynamicky se rozvíjely.⁵⁰

Významným grafikem tehdejší doby byl José Guadalupe Posada narozený v roce 1852 v Aguascalientes, jehož jméno se do povědomí širší veřejnosti dostalo až retrospektivně, i díky aktivitám muralistů.⁵¹ Posada pracoval v ateliéru Antonia Venegase Arroyi v centru Ciudad

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Tamtéž, str. 117.

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ Tamtéž, str. 113.

⁵¹ KABOŇOVÁ, Petra. „Posmrtný život José Guadalupe Posady: Muralisté znovu objevují lidového grafika“, (online, dostupné z: <https://docplayer.cz/10429762-Posmrtny-zivot-jose-guadalupe-posady.html>, [cit. 2022-01-30]), str. 385.

de México, kde přes otevřenou výlohu mohli kolemjdoucí naživo sledovat jeho práci.⁵² V mládí se vyučil tiskařským technikám a později se věnoval především komerční a reklamní grafice. Začínal vytvářením litografií na krabice od doutníků nebo zápalek a postupem času se dostal k zajímavějším zakázkám, vytvářel rovněž volné litografie. Jeho tvorba byla široce dostupná, jelikož tvořila součást denního tisku, časopisů a populární literatury, na kterou se zaměřovalo Arroyovo vydavatelství.⁵³ Tiskových matrice byly navíc využívány i dlouho po jeho smrti, tudíž Posadovy grafiky cirkulovaly mexickou společností během revoluce i po jejím skončení. Posada byl zpětně oceňován pro svůj osobitý styl i tematické zaměření svých grafik. Ve své tvorbě reflektoval vlastní postřehy ze života v hlavním městě. Živou realitu tedy reflektuje a zároveň ji ovlivňuje tím, že se jeho grafiky každodenně šíří a jsou snadno dostupné.⁵⁴ I z těchto důvodů muralisté Posadu retrospektivně označili za „revolučního umělce“. Petra Kaboňová ve své studii *Muralisté znovu objevují mexického lidového grafika* zdařile popisuje, proč byl Posada pro muralisty tak zásadní:

„Lidový kreslíř, jak jej prezentovali, splňoval veškeré představy muralistů o národním umění. Jeho obraz dotvářeli podle svých potřeb. Dle jejich výkladu byl Posada naprosto autentický, využíval výhradně mexických událostí a mexických podnětů, ne jako většina tehdejších umělců v zemi, kteří sledovali evropské tendence. Další skutečností bylo, že Posada tvořil pro široké publikum. (...) podobně jako u jiných satirických umělců i terčem jeho zájmu se stávalo pokrytectví, korupce, zneužívání moci apod. Pro svou tvorbu využíval veškerého dění kolem sebe (...). Posadově k inspiraci bohatě posloužilo hlavní město svými pouličními srážkami, soudními

⁵² REED, Alma, *The Mexican Muralists*. New York: Crown Publishers, INC., 1960, str. 14.

⁵³ KABOŇOVÁ, Petra. „Posmrtný život José Guadalupe Posady: Muralisté znovu objevují lidového grafika“, (online, dostupné z: <https://docplayer.cz/10429762-Posmrtny-zivot-jose-guadalupe-posady.html>, [cit. 2022-01-30]), str. 391.

⁵⁴ Od osmnáctého století se grafika používala jako hlavní médium pro sdílení informací napříč populací.

přelíčenými, popravami, hospodským prostředím, ale i bojem o holý život.“⁵⁵

Posadovy grafiky jsou tedy plné akce, humoru a politické satiry. Jednou z protagonistek jeho ilustrací je elegantní „La Calavera Catrina“. Jeho díla jsou tak známa makabrozními motivy a systematickým zaplňováním prostoru kostlivci (Obr. 1.7.). Posadovi kostlivci představují typy osobností mexické společnosti nebo slavné historické či literární postavy. Jsou obvykle vyobrazeni v momentu akce a překypují emocemi. La Catrinu si Rivera několikrát vypůjčil do svých murálů, například do murálu *Sen nedělního odpoledne* (*Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*), a svéráznou dynamikou Posadových kompozic se ve své pozdní tvorbě inspiroval Siqueiros. Posadovy grafiky, jež v sobě spojovaly vtip se závažnými tématy, se v Mexiku těšily velké popularitě a řada umělců pozdějších generací se k nim s oblibou vracela.⁵⁶

Jména většiny lidových tvůrců však nejsou známa. Lidové umění se rozvíjelo v periferních částech Mexika a stálo stranou jakékoliv oficiální pozornosti. Navazovalo na barokní umění koloniálního období a zaměřovalo se především na náboženskou tematiku, portrétní tvorbu, zátiší, krajiny a výjevy lokálních zvyků.⁵⁷ Velmi oblíbenou záležitostí bylo také „ex-voto“ – dřevěná destička, na kterou si věřící nechávali ztvárňovat své modlitby a poděkování za již uskutečněné zázraky. Na venkově a v menších městech rostla obliba také individuálních a rodinných portrétů. Portrétní tvorbou se proslavili malíři José María Estrada, portrétní tvorbou a zátišími Hermenegildo Bustos a žánrovou tvorbou a zátišími José Agustín Arrieta.⁵⁸ (str. 227–228). Rivera se estetikou lidového umění inspiroval zejména ve ztvárňování figur, kdy přejal jistou strnulost či těžkopádnost, která je vlastní postavám vyobrazeným na plátnech lidových tvůrců. Věřil, že se tak s jeho díly bude identifikovat širší spektrum diváků.

⁵⁵ KABOŇOVÁ, Petra. „Posmrtný život José Guadalupe Posady: Muralisté znovu objevují lidového grafika“, (online, dostupné z: <https://docplayer.cz/10429762-Posmrtny-zivot-jose-guadalupe-posady.html>, [cit. 2022-01-30]), str. 388, 396, 395.

⁵⁶ CASTEDO, Leopoldo. *A History of Latin American Art and Architecture: From Pre-Columbian Times to the Present*. New York: F. A. Praeger, 1969, str. 221.

⁵⁷ Tamtéž, 217–218.

⁵⁸ BRENIŠÍNOVÁ, Monika a KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Dějiny umění Latinské Ameriky*. Vydání první. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018, str. 227–228.

Specifickou výtvarnou oblastí devatenáctého století, jež je prakticky jedinou, ve které nalezneme vyobrazení stavu dobových indiánských památek, jsou malby a kresby evropských cestovatelů a dobrodruhů. Příkladem mohou být romanticky laděné obrazy ruin mayských památek v dílech anglického malíře Fredericka Catherwooda (1799–1854) (Obr. 1.9.).⁵⁹

⁵⁹ REED, Alma, *The Mexican Muralists*. New York: Crown Publishers, INC., 1960, str. 12–13.

1.1.2. Umění v době mexické revoluce

Jedním z předpokladů muralismu byla mexická revoluce, jež začala v roce 1910 a skončila po dlouhých sedmi letech, v roce 1917. Tato kapitola stručně představí její příčiny, hlavní momenty a dopady, jež měla na mexickou společnost a svět mexického umění.

Na počátku revolučních bojů byl nesouhlas se znovuzvolením Porfiria Díaze a všeobecná nespokojenost s jeho režimem, tzv. *Porfiriátem*, který ovládal Mexiko po více než třicet let. Díaz byl u moci od roku 1876 do roku 1911 s krátkou přestávkou mezi lety 1880–84, kdy jej vystřídal jeho blízký spolupracovník Manuel González. Proti demokratizačním snahám předchozích vlád představoval Porfiriát návrat k autoritarismu. Jednalo se o personalistický režim stojící na osobních vazbách, kde byla veškerá politická opozice potlačena a kde docházelo k častým represím. Období Díazovy vlády je v literatuře mnohdy eufemicky označováno souslovím *paz porfiriana*⁶⁰ díky dlouholetému míru a relativní ekonomické stabilitě.⁶¹ Hlavní Díazovou ambicí bylo Mexiko modernizovat a vytvořit z něj prosperující průmyslový stát. Za hospodářské otázky proto zodpovídali tzv. *Los Científicos*, pozitivisticky ladění technokraté, kteří otevřeli Mexiko zahraničním investicím. Některé ze stanovených modernizačních cílů se podařilo naplnit. V Mexiku byly vybudovány rozsáhlé železniční a telegrafní sítě, došlo také k podnícení rozvoje průmyslu a ekonomiky.⁶²

Hospodářský rozmach šel nicméně ruku v ruce s prohlubováním nerovností a se zhoršováním situace nemajetných. Vážné poměry panovaly zejména na venkově, kde více než devadesát procent obyvatelstva tvořili bezzemci,⁶³ zatímco latifundie zabíraly více než polovinu celkového území země.⁶⁴ V obdobné situaci se nacházel i důlní průmysl, kde zahraniční podniky vlastnily a spravovaly čím dál tím větší podíl nerostného bohatství.⁶⁵ V reakci na sílící represe a obavu ze ztráty ekonomické nezávislosti země se na počátku dvacátého století zformovala prvotní opoziční hnutí podporovaná liberály z řad intelektuálů a středních vrstev.

⁶⁰ Josef Opatrný tuto tezi vyvrací, kdy zmiňuje, že během Díazovy vlády docházelo k opakovaným povstáním a nepokojům po celé zemi. OPATRNÝ, Josef. *Mexiko*. Praha: Libri, 2003. str. 130.

⁶¹ CAMPBELL, Federico. „México en Cinco Décadas“, in: LARA ELIZONDO, Lupina (ed.). *Visión de México sus artistas, Siglo XX, 1901-1950*. México, 2001.

⁶² ROCHFORD, Desmond. *Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. lara San Francisco: Chronicle Books, 1993, str. 11–12.

⁶³ ROCHFORD, Desmond. *Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: Chronicle Books, 1993, str. 11.

⁶⁴ Tamtéž.

⁶⁵ Tamtéž.

V roce 1907 vzniklo uskupení *Ateneo de la Juventud*, které mělo představovat protiváhu technokratické ideologii *Los Científicos*. Členové *Atenea* byli jedni z prvních, kdo veřejně artikulovali výhrady k situaci, jež panovala v Porfiriátu. Následovala je dalších politická, podnikatelská a dělnická uskupení. V celé zemi pak propukaly stávky a povstání a mexická opozice v exilu vydávala politické manifesty vybízející ke svobodě slova a tisku.⁶⁶

Revoluce začala v roce 1910 vyhlášením Plánu ze San Luis Potosí. Díky článku o agrární reformě se na stranu revolucionářů přidalo také venkovské obyvatelstvo v čele s Panchem Villou a Emilianem Zapatou. Díaz pod tlakem událostí odstoupil již v roce 1911 a odešel do evropského exilu. Boje nicméně pokračovaly dál a počáteční vzpoura proti Díazovi se proměnila v mocenský boj, kdy se během sedmi let u moci vystřídali čtyři generálové, přičemž všichni skonali násilnou smrtí ještě v průběhu revoluce nebo těsně po ní.⁶⁷ V celkovém součtu měly boje na svědomí více než milion životů.⁶⁸ Ukončení konfliktu bylo stvrzeno přijetím Queretarské ústavy, v níž byla legislativně zaručena řada revolučních požadavků. V první řadě mělo dojít k demokratizaci veřejného a politického života, dále se do budoucna počítalo s uskutečněním agrární reformy a se znárodněním nerostného bohatství. Plnění těchto požadavků se však pro porevoluční vlády stalo nelehkým úkolem.⁶⁹⁷⁰

V oblasti umění šel začátek revoluce v ruce s vyvrcholením nespokojenosti studentů výtvarných oborů s poměry panujícími na akademii. V plné míře se jejich nevole projevila na jaře roku 1911, kdy uspořádali protest proti tradičním formám výuky, jehož výsledkem bylo

⁶⁶ ROCHFORD, Desmond. *Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: Chronicle Books, 1993, str. 12.

⁶⁷ OPATRŇY, Josef. *Mexiko*. Praha: Libri, 2003, 139–143.

⁶⁸ ROCHFORD, Desmond. *Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: Chronicle Books, 1993, str. 14.

⁶⁹ OPATRŇY, Josef. *Mexiko*. Praha: Libri, 2003, str. 43.

⁷⁰ Po revoluci se v rámci politického a společenského života v Mexiku udála řada významných událostí. V roce 1929 byla založena strana *Partido Revolucionario Institucional* (původní název *Partido Nacional Revolucionario*), která v Mexiku vládla nepřetržitě až do roku 2000. Hned po revoluci začala probíhat pozemková reforma, jejíž druhá fáze byla uskutečněna za vlády Lázara Cárdenase ve 30. letech, kdy byla půda rozdělena mezi 800 000 lidí. Na konci třicátých let byly znárodněny železnice a posléze také ropný průmysl a došlo k založení státní naftařské společnosti PEMEX (*Petroleos Mexicanos*), na základě čehož pak Mexiko čelilo silnému tlaku zahraničních subjektů (především Standard Oil Company, Royal Dutch Shell atp.). Docházelo také k zakládání různých odborových organizací, jako například Syndikátu dělníků ropného průmyslu Mexické republiky (*Sindicato de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana*). Nová porevoluční vláda také zahájila také řadu iniciativ na podporu vzdělávání a kultury a řadu sociálně zaměřených programů. Značná část státního rozpočtu byla vynaložena na školství. OPATRŇY, Josef. *Mexiko*. Praha: Libri, 2003, 148–163.

rozpuštění akademie a založení nové instituce s názvem *Národní akademie výtvarných umění* (*Academia Nacional de Artes Plásticas*) pod vedením Alfreda Ramose Martíneze.⁷¹ Nová škola opustila klasicistní formu výuky a podporovala kostumbrismus, který spočíval ve ztvárňování mexické každodennosti a krajinomalbě. Průkopníkem tohoto stylu byl José María Velasco. Ramos Martínez nicméně z politických důvodů již v roce 1914 post ředitele opustil. Následně založil další uměleckou školu „pod otevřeným nebem“ (*Escuelas de Pintura al Aire Libre*) ve čtvrti Coyoacán a sedm a dvacet uměleckých center po celém Mexiku.⁷² Ramos Martínez také usiloval o zavedení impresionismu do oficiálního prostředí. Tato snaha sice nedosáhla větších úspěchů, ale stala se impulsem pro rozvíjení nových ne-akademických tendencí.⁷³

Kromě Ramose Martíneze se o proměnu mexického umění v této rané fázi revoluce pokoušel i Gerardo Murillo, který v roce 1910 zřídil v Gadalajaře kulturní centrum s utopickým cílem sjednotit umělce z celého Mexika. Murillo vystupoval pod pseudonymem Dr. Atl, čímž se symbolicky přihlásil k předkolumbovské tradici, jelikož „atl“ znamená v jazyce Aztéků nahuatlu vodu.⁷⁴ Proslavil se zejména krajinomalbou, kdy v nesčetných variacích vyobrazoval pohledy na mexické scenérie se sopkami, a modernistickými portréty. Mezi lety 1897–1903 působil v Itálii, kde studoval renesanční fresky. Po návratu do Mexika pak velkoformátové nástěnné malby propagoval jako ideální médium pro nové revoluční umění a jako učitel zakladatelské generace muralismu přispěl k tomu, že s nimi muralisté začali pracovat.⁷⁵ V roce 1914 pak Dr. Atl společně s José Clementem Orozkiem založili grafickou dílnu v Orizabě, kde vydávali společensko-kritické pamflety (např. časopis *La Vanguardia*).⁷⁶

Zatímco se Orozco aktivně zapojoval do revolučních akcí především v oblasti umění, Diego Rivera strávil celých sedm revolučních let v Evropě. David Alfaro Siqueiros se jako jediný z těchto tří muralistů do bojů aktivně zapojil. V osmnácti letech nastoupil do armády

⁷¹ PÉREZ ROSALES, Laura. „Trayectoria de la Pintura en México, 1901-1950“, in: LARA ELIZONDO, Lupina (ed.). *Visión de México sus artistas, Siglo XX, 1901-1950*. México, 2001, str. 46.

⁷² REED, Alma M. *The Mexican Muralists*. New York: Crown Publishers, INC., 1960, str. 15.

⁷³ PÉREZ ROSALES, Laura. „Trayectoria de la Pintura en México, 1901-1950“, in: LARA ELIZONDO, Lupina (ed.). *Visión de México sus artistas, Siglo XX, 1901-1950*. México, 2001, str. 47.

⁷⁴ BRENIŠÍNOVÁ, Monika a KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Dějiny umění Latinské Ameriky*. Vydání první. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018, str. 250.

⁷⁵ Tamtéž, str. 250–251.

⁷⁶ PÉREZ ROSALES, Laura. „Trayectoria de la Pintura en México, 1901–1950“, in: LARA ELIZONDO, Lupina (ed.). *Visión de México sus artistas, Siglo XX, 1901-1950*. México, 2001, str. 47.

Venustiana Carranzy, který sjednocoval opozici proti nastolené vládě generála Victoriana Huerty. Zajímavou osobností mexického umění revolučního období byl také malíř Francisco Goitia, jenž byl válečným malířem v armádě Pancha Villy.⁷⁷ Na svých plátnech vyobrazoval drastické výjevy z mexické revoluce.

Výraznou osobností revolučního období byl také symbolismem ovlivněný Saturnino Herrán (1887–1918), který od roku 1914 pracoval na přípravách triptychu pro Národní divadlo (*Teatro Nacional*, dnes Palác krásných umění, *Palacio de Bellas Artes*).⁷⁸ Ústředním motivem jeho díla měl být průvod Aztéků přinášející oběti bohyni Coatlicue. Herrán zamýšlel tento výjev ztvárnit v synkretickém pojetí spojující kamenný idol Coatlicue s křesťanským ukřižováním (Obr. 1.10.). Následkem náhlé smrti však dílo nedokončil. Svým přístupem, kdy si pro výzdobu veřejné instituce vybral jako námět výjev z předkolumbovské minulosti, za centrální motiv určil autentickou sochu Coatlicue a za hlavní protagonisty děje Aztéky, zahájil jako jeden z prvních výtvarníků své doby způsob ztvárňování předkolumbovské minulosti, na který o několik let později navázali muralisté.

Za předstupeň muralismu jsou nicméně v řadě publikací označovány fresky a vitráže, jež byly na počátku dvacátých let realizovány v osvěceném kostele *Sv. Petra a Sv. Pavla* (*Templo de San Pedro y San Pablo*) v Ciudad de México, na jejichž realizaci se podíleli mimo jiné umělci Roberto Montenegro, Adolfo Best Maguard, Carlos Mérida, Javier Guerrero a Dr. Atl.⁷⁹ Tato díla jsou provedena v secesním stylu a znázorňují národní symboly, alegorie a výjevy z folklórní kultury.⁸⁰

⁷⁷ BRENIŠÍNOVÁ, Monika a KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Dějiny umění Latinské Ameriky*. Vydání první. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018, str. 252.

⁷⁸ PÉREZ ROSALES, Laura. „Trayectoria de la Pintura en México, 1901-1950“, in: LARA ELIZONDO, Lupina (ed.). *Visión de México sus artistas, Siglo XX, 1901-1950*. México, 2001, str. 47.

⁷⁹ ADES, Dawn. “The Mexican Mural Movement“, in: ADES, Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980: The Hayward Gallery, London 18 May to 6 August 1989*. London: South Bank Centre, 1989, str. 154.

⁸⁰ <http://museodelasconstituciones.unam.mx/Museo/page15/page2/page1.html>.

1.1.3. Avantgardy

Za předstupně evropských avantgard jsou považovány modernistické směry přelomu devatenáctého a dvacátého století (impresionismus, pointilismus, fauvismus atp.), které opustily tradiční způsoby zobrazování. Ke vzniku avantgard přispěla také tvorba několika individuálních osobností, jež položily základy k vývoji jednotlivých směrů: Paul Cézanne – kubismu, Vincent van Gogh – expresionismu a Paul Gauguin – primitivismu. Za významné datum je označován rok 1907, kdy Pablo Picasso představil svým přátelům v Paříži Avignonské slečny, které byly retrospektivně označeny za první kubistický obraz. Paralelně s kubismem se v Itálii rozvíjel futurismus. V meziválečném období začal ve švýcarském Curychu vznikat dadaismus, ze kterého se na konci dvacátých let a během třicátých let rozvinul surrealismus. Hlavním centrem avantgard byla Paříž, další centra byla rozeseta po celé Evropě. Svůj nesporný význam měla také ruská avantgarda – ruský konstruktivismus, kubofuturismus, suprematismus atd. a individuální styly jednotlivých malířů jako byl Marc Chagall, Joan Miró, René Magritte a mnozí další. Podstata avantgard spočívala v negaci tradic a autorit, experimentování, hledání vlastního výtvarného vyjádření a tvůrčí svobodě. Kromě relativně jednotných stylů pracujících se specifickými formálními principy, vznikaly mnohé *individuální* styly. Avantgardy proto znamenaly radikální rozšíření spektra výrazových prostředků a vizí. Můžeme mezi nimi nalézt různé krajní polohy, jak výtvarná hnutí bojující za úplnou autonomii umění, která řeší výhradně problémy formy a možnosti zobrazení, tak styly řízené sny, náhodou a nahodilostí, a směry, za nimiž stály společenské a filosofické koncepce usilující o konstruování nových lepších světů.

Na americký kontinent začaly avantgardy pronikat ve dvacátých letech dvacátého století. Mnozí latinskoameričtí umělci se ovšem s novými směry obeznámili již dříve během svých studijních cest po Evropě. Uruguayský malíř Rafael Barradas tak například vytvořil vlastní avantgardní styl, tzv. *vibrationismus*.⁸¹ Diego Rivera v době svého pobytu v Evropě experimentoval zejména s kubismem. Po návratu do Mexika však ke kubismu zaujal skeptický postoj, jelikož došel k závěru, že jeho rozvíjení má smysl jen a pouze v oblasti jeho vzniku, tedy v Evropě. Mexické umění se podle Rivery mělo vydat vlastní cestou, osamostatnit

⁸¹ ADES, Dawn. "Modernism and the Search for Roots", in: ADES, Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980: The Hayward Gallery, London 18 May to 6 August 1989*. London: South Bank Centre, 1989, str. 125.

se od zahraničních vlivů a hledat výrazové prostředky a témata, které by vycházely přímo z mexické reality. Zásadní pro něj byla také reflexe doby porevolučního Mexika. Rivera rovněž kritizoval z jeho pohledu povrchní doslovné kopírování avantgardních stylů, které se v pozdější době ujalo v oficiálním prostředí.

Ačkoliv se muralisté vůči avantgardám programově vymezovali, nalezneme v jejich tvorbě řadu výrazových prostředků, které jsou jimi přímo inspirovány. Rivera byl, jak již bylo výše zmíněno, ovlivněn především kubismem, Orozco expresionismem a Siqueiros futurismem. Orozco i Siqueiros v pozdější fázi svého života vytvářeli také abstraktní murály. Avantgardy ovlivnily muralisty nejen co do stylu, ale také do širě kulturních aktivit. Stejně jako jejich protějšky v Evropě byli muralisté velmi společensky a kulturně činní. Šířili své vize a myšlenky skrze manifesty, časopisy a revue. V hlavním městě vycházely časopisy *Actual* a *El Machete*, ve kterých byly rozvíjeny debaty o kulturních i společenských tématech. Zatímco někteří umělci trvali na autonomii umění, jiní usilovali o udržení principu jednoty mezi uměním a aktuálním společenským děním.⁸²

⁸² ADES, Dawn. "Modernism and the Search for Roots", in: ADES, Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980: The Hayward Gallery, London 18 May to 6 August 1989*. London: South Bank Centre, 1989, str. 126.

1.2. Obecná charakteristika muralismu

Muralismus lze ve zkratce charakterizovat jako mexické porevoluční výtvarné hnutí založené na velkých formátech a edukativních a ideologických cílech. Historicky byl jeho vznik spjat s koncem mexické revoluce (1917), obsahově a formálně pak s naplňováním revolučních ideálů. O mezinárodním významu muralismu vypovídá skutečnost, že je mu věnován prostor v mnoha souborných publikacích o umění, zatímco jiné umělecké směry, jež vznikaly mimo Evropu a USA, bývají zpravidla opomíjeny. Hal Foster v knize *Umění po roce 1900* charakterizuje muralismus následujícím způsobem:

„Mexické hnutí nástěnné malby byla státem podporovaná, ideologicky řízená avantgarda dvacátých a třicátých let, jejímž hlavním úkolem bylo získat zpět a přetvořit mexickou identitu založenou na před-koloniální minulosti Mexika. Diego Rivera (1886–1957), David Alfaro Siqueiros (1896–1974) a José Clemente Orozco (1883–1949) měli velký vliv jak ve svém rodném Mexiku, tak v zahraničí, především ve Spojených státech.“⁸³

Kromě zmíněné *Velké trojky (Los Tres Grandes)* se k muralistům řadí umělci jako Jean Charlot, Fernando Leal, Roberto Montenegro, Juan O' Gorman, Emilio García Cahero, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal a mnozí další. Název směru je odvozen od slova *mural*, jež v překladu ze španělštiny znamená nástěnná malba.

Počátek muralismu spadá do roku 1921, kdy José Vasconcelos, ministr školství nové porevoluční vlády, zahájil v rámci programu *rekonstrukce národní kultury*⁸⁴ projekt zaměřený

⁸³ FOSTER, Hal, (ed.). *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007, str. 255.

⁸⁴ Vláda Alvara Obregóna obnovila v roce 1921 fungování ministerstva školství. Do jeho čela byl dosazen, do té doby rektor mexické univerzity – José Vasconcelos, který zahájil tento program. Mezi jeho hlavní cíle patřila alfabetizace a vytváření a upevňování nového národního uvědomění. Po celém Mexiku mělo docházet k zakládání škol, kulturních center a knihoven. Do jednotlivých oblastí měly být vysílány „kulturní misie“. Počítalo se také s vydáváním a distribucí nízkonákladových výtisků klasických děl literatury. Do roku 1922 bylo údajně zahájeno okolo sedmdesáti sedmi menších projektů a více než sto učitelů již nově působilo ve venkovských oblastech Mexika. Také došlo k založení Odboru krásných umění (*Departamento de Bellas Artes*) pro podporu výtvarné tvorby a hudby. PÉREZ, Rozales, Laura. „Trayectoria de la Pintura en México, 1901-1950“, in: LARA ELIZONDO, Lupina (ed.). *Visión de México sus artistas, Siglo XX, 1901-1950*. México, 2001, str. 49.

na podporu nástěnného malířství.⁸⁵ Velkoformátové obrazy vytvářené ve veřejných prostorách a prostranstvích byly Vasconcelosem chápány jako vhodné médium pro zprostředkování nových myšlenek, pro vzdělávání a upevňování národního uvědomění. Cílovou skupinou nebyli jen vzdělané městské kruhy, myslelo se především na širší populaci Mexika. Ideál představovala srozumitelná malba, přístupná širokému spektru diváků, taková, která by vzbuzovala úctu a byla v kontrastu s elitářskými formami umění tedy, dle muralistů, malbami na plátnech. Až do poloviny roku 1924, kdy Vasconcelos rezignoval na svou funkci, byl program štědře financován státem. Posléze se většina tvůrců musela spolehnout na soukromé zakázky a již sporadičtější státní objednávky.

První murál byl realizován v roce 1922, kdy Diego Rivera získal zakázku na vytvoření fresky *La Creación (Stvoření)* v divadelním sále *Amfiteatro Bolívar* v nově otevřené *Národní přípravné škole (Escuela Nacional Preparatoria, ENP)*. Od roku 1923 se na výzdobě budovy podílela řada dalších umělců a fresky v *Národní přípravné škole* se staly prvním zdařilým výsledkem Vasconcelosova ambiciózního projektu. Monumentální malby byly následně vytvářeny po celém Mexiku, přičemž jim byla vyhrazena místa v rozličných prostorách a prostředích. Výtvarníci získali možnost pracovat v exteriérech a interiérech, v historických i moderních budovách, ve vládních, církevních, kulturních i soukromých institucích. Díla muralistů dnes proto najdeme v koloniálních kostelech, divadlech, školách, univerzitách, muzeích, obytných komplexech, hotelech, na tržištích atp.

Co se týče velkých formátů, muralisté se inspirovali především italskou renesancí. Skutečnost, že nástěnné malby tvořily součást umění předkolumbovských kultur a umění koloniálního období, nebyla brána na zřetel. V této době Riveru a Siqueirose formovala především jejich evropská zkušenost, kdy měli možnost studovat renesanční nástěnné malířství přímo v Itálii. Více než rok se věnovali studiu fresek Giotta, Ucella, Mantegni, Piera de la Francesky a Michelangela. S velkými formáty se muralisté setkali také u avantgardních tvůrců v Paříži. Na konci desátých let s nimi experimentovali levicově zaměřeni kubisté jako Robert Delunay a Fernand Léger.⁸⁶

⁸⁵ PÉREZ, Rozales, Laura. „Trayectoria de la Pintura en México, 1901-1950“, in: LARA ELIZONDO, Lupina (ed.). *Visión de México sus artistas, Siglo XX, 1901-1950*. México, 2001, str. 49.

⁸⁶ ADES, Dawn. “The Mexican Mural Movement“, in: ADES, Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980: The Hayward Gallery, London 18 May to 6 August 1989*. London: South Bank Centre, 1989, str. 153.

Z hlediska techniky muralisté zpočátku vytvářeli po vzoru italské renesance zejména tradiční fresky a enkaustiky. Postupem času začali používat i méně obvyklé, ačkoliv stále klasické, metody jako komprese, inkrustace a mozaiky. Vývoj muralismu pak vyústil v experimenty, které vedly k objevování postupů zcela nových. Malíři kombinovali různé materiály, experimentovali s kolektivními způsoby tvorby, vytvářeli 3D murály atp. Experimenty proslul zejména David Alfaro Siqueiros, který ve své tvorbě používal nitrocelulózové barvy, fotografické projekce, air-brushe a nelineární perspektivu.⁸⁷ Svým novátorským přístupem inspiroval řadu tvůrců nejen v Mexiku, ale i v zahraničí, například amerického abstraktního malíře Jacksona Polloca.

V muralismu je patrná značná různorodost stylů. Vládní iniciativa byla jedinečná v otevřenosti k tvůrčí svobodě. Malíři měli volnou ruku ve výběru námětů, techniky i výrazových prostředků. Každý z probíraných muralistů se tak dopracoval k osobitému a na první pohled rozeznatelnému stylu. Jádro jejich uvažování mělo ovšem společný základ v politické angažovanosti a levicovém smýšlení. Muralisté věřili ve společenskou funkci umění a v to, že je možné jej využít jako nástroj ke společenským změnám. Vymezovali se proto proti již dříve zmiňovaným avantgardním směrům, které se ve větší míře omezovaly na problémy formy a rozvíjely apolitické *čisté umění*, čím dál tím více směřující k abstrakci. Muralisté naopak usilovali o srozumitelnost a bylo jim zpočátku blízké figurativní zobrazování. To se ale v průběhu času měnilo, jak dokládají Siqueirosovy murály z pozdějších let. Hlavním cílem muralistů bylo hledání osobitého výrazu, který by byl oproštěn od dominantních zahraničních vlivů. Nelze však říci, že by se muralisté kategoricky zřekli veškeré vnější inspirace. Často vycházeli ze zkušeností, které načerpali během svých studií v Evropě. V dílech různých tvůrců proto najdeme formální prvky ovlivněné kubismem, futurismem, expresionismem, surrealismem a abstrakcí. S principy těchto stylů nicméně pracovali po svém a přetvářeli je v nové osobité syntézy.

Témata mexického nástěnného malířství zpočátku určoval modernismus. V duchu hledání vlastní identity byly akcentovaly symbolické motivy čerpané z předkolumbovské minulosti a folklórních tradic. Dalšími určujícími faktory byly marxismus a socialistická estetika: život

⁸⁷ COLEBY, Nicola a ROCHFORD, Desmond. Heslo: Mural-Latin America, in: TURNER, Jane, (ed.). *The dictionary of art*. New York: Grove, 1996, str. 335.

rolníků a dělníků, tvrdá práce, společenské změny, revoluce, kritika buržoazie, autorit a ambic zahraničních mocností. To vše s ohledem na dobové mexické reálie. Velké téma pro muralisty představovalo také náboženství a válka, katolická tradice v souladu či konfrontaci se synkretickými náboženskými projevy a indiánskými kultury. V popředí zájmu muralistů stály rovněž historické narativy, zázraky moderní techniky a vize budoucnosti sahající až ke sci-fi. Je na místě také zmínit, že aktivity muralistů se zpočátku soustředily kolem Syndikátu dělníků, malířů a sochařů (*Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*), který byl založen v roce 1922 a měl simulovat dělnickou odborovou organizaci. Funkci jeho předsedy dlouhou dobu zastával David Alfaro Siqueiros. Zakládajícími členy byli výtvarníci, kteří pracovali na zakázkách v *Národní přípravné škole* a na *Ministerstvu školství*. Hlavním účelem tohoto spolku bylo po vzoru odborových organizací hájit zájmy výtvarníků a dělníků pracujících na murálech, syndikát však fungoval také jako platforma pro společné diskuse a tvorbu. Skupina, která se tak utvořila, společně pracovala na přípravě stěn, barev, skic, lešení a na samotné realizaci murálů. Od roku 1924 začali vydávat časopis *El Machete*, jehož ambicí bylo ideje tohoto nového kolektivního umění přiblížit širší veřejnosti. Záměrem bylo také napodobit cechy malířů minulých dob a oživit metody společné tvorby, a tím také upozadit roli „individuálního umělce“. Nicméně kvůli vnitřním sporům a autoritativnímu přístupu některých jeho členů byl v roce 1928 syndikát rozpuštěn.

1.3. Životopisná data muralistů

Diego Rivera (celým jménem José Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez) se narodil 13. 12. 1886 v Guanajuatu. Již v desíti letech začal navštěvovat večerní kurzy malby na akademii výtvarných umění (*Academia de San Carlos*), do které po ukončení základní církevní školy nastoupil. Díky stipendiu guvernéra státu Veracruz Theodora A. Dehesy⁸⁸ získal ve svých dvaceti letech možnost vycestovat do Evropy. Nejprve pobýval rok a půl v Madridu, kde působil v ateliéru Eduarda Chicharra, posléze se usídlil na více než deset let v Paříži. Ve Španělsku udržoval kontakty s literáty Ramónem Gómez de la Sernou a Ramónem María del Valle-Inclán, v Paříži pak údajně s výtvarníky z celé Evropy – Pablom Picassem, Amadeem Modiglianim, Robertem Delunayem, Fernandem Légerem, Markem Chagalem, Juanem Grisem atd. Získal také možnost vystavovat svá plátna v Salónu nezávislých. Na konci dvacátých let plánoval návštěvu SSSR, která mu nebyla umožněna. Vydal se do Itálie, kde společně se Siqueirosem studovali fresky renesančních mistrů a dále promýšleli koncepci nového směru umění, jehož základem měly být nástěnné malby.⁸⁹ Půl roku po návratu do Mexika získal zakázku na svůj první murál. V této době také společně s José Vasconcelosem procestovali jižní část Mexika, kde měli možnost spatřit realitu porevolučního venkova. Zkušenosti z této cesty pro něj byly značně formativní. Od poloviny dvacátých let Rivera získává stále více zakázek na murály nejen v Mexiku, ale i v USA. Na počátku třicátých let se stal na krátký čas ředitelem akademie umění, kde se snažil prosadit svůj radikální program výuky. Pracoval v tu dobu souběžně na zakázkách v Mexiku i USA. V polovině padesátých let Rivera navštívil Československo. Po návratu zahájil práce na výstavbě vlastního muzea předkolumbovského umění, které se ale dočkalo otevření až po jeho smrti.⁹⁰

José Clemente Orozco se narodil 23. 11. 1883 ve městě Zapotlán el Grande, ve státě Jalisco. Studoval zemědělskou školu a posléze architekturu. Po zranění levé ruky, o kterou přišel, se začal věnovat malířství. V šestadvaceti letech nastoupil na akademii výtvarných umění. V září 1915 poprvé samostatně vystavoval v *House of Tears* díla věnovaná tématu prostituce.

⁸⁸ Tamtéž, str. 23.

⁸⁹ RIVERA Diego a MARCH Gladys (ed.). *My Art, My Life, An Autobiography*. Dover Publications, 1960. (Online, dostupné z: <http://www.scribd.com/doc/9072793/Diego-Rivera-My-Art-My-Life-Biography-of-Diego-Rivera>, [cit. 2014-04-13]), str. 83–84.

⁹⁰ REED, Alma, M. *The Mexican Muralists*. New York: Crown Publishers, INC., 1960, str. 75–87.

Během revoluce vytvářel ilustrace společně s Dr. Atlem pro revoluční plátek *La Vanguardia*. V roce 1917 se vydal do New Yorku, kde se věnoval především tvorbě novinových karikatur a plakátů. Od dvacátých let se plně věnoval muralismu a poměrně rychle získal uznání i na mezinárodní úrovni. Jeho první výstava v New Yorku se konala již v dubnu roku 1929 a měla značný úspěch. O jeho díla pak projevila zájem řada institucí v Americe i Evropě. Až do roku 1934 žil v USA. Na konci 30. let se vrátil do Mexika, kde pracoval i během celých čtyřicátých let na tvorbě murálů. Dva roky před svou smrtí ilustroval Hrozny hněvu Johna Steinbecka. Umírá 7. 9. 1949 v Ciudad de México.⁹¹

David Alfaro Siqueiros (celým jménem José de Jesús Alfaro Siqueiros) se narodil 29. 12. 1896 v Chihuahě. Dětství prožil v Guanajuatu a v Ciudad de México, kde studoval námořní školu (*Escuela de los Maristas*). V patnácti letech začal navštěvovat stejně jako Rivera večerní kurzy akademie výtvarných umění, kde se účastnil stávkou proti tradičnímu pojetí výuky. O tři roky později se spolu s několika spolužáky účastnil revolučních bojů. Po skončení revoluce odcestoval do Paříže, kde se setkal s Riverou. V tuto dobu experimentoval s kubismem a jeho hlavní inspirací byla tvorba Paula Cézanna. V roce 1921 publikoval v Barceloně svůj slavný manifest v časopise *Vida Americana (Americký život)* nazvaný *Tres llamamientos a los artistas plásticos de América (Tři výzvy výtvarným umělcům Ameriky)*. Siqueiros byl celý život politicky i kulturně činný, byl jednou ze zakládajících osobností Sindikátu mexických malířů a sochařů, inicioval vydávání časopisu *El Machete*. Za svůj život byl pro své politické názory několikrát vězněn. Ve třicátých letech vytvořil sérii litografií inspirovanou zážitky z vězení. Poté odcestoval do USA, kde realizoval řadu murálů. Během třicátých let procestoval rovněž Argentinu, Chile a Kubu. Bojoval ve španělské občanské válce na straně republikánů. Po návratu do Ameriky založil *Experimental Workshop* v New Yorku, kde se plně soustředil na koncepci experimentálního umění. Umírá 7. 1. 1974 v Cuernavaca.⁹²

⁹¹ Tamtéž, 42–59.

⁹² Tamtéž, 100–109.

1.4. Indigenismus

Indigenismus je směr myšlení, jehož význam spočíval v zaměření pozornosti na do té doby opomíjenou indiánskou tradici, na indiánské umění a kulturu. Nejvýrazněji se projevil v literatuře, výtvarném umění a filosofii, své nezastupitelné místo měl i v politickém a aktivistickém kontextu. Mexiko bylo jedním ze stěžejních dějišť indigenismu, jelikož se nachází podobně jako například Peru na území, kde se rozvíjela řada předkolumbovských civilizací. Dílčí myšlenky indigenismu se v Mexiku objevovaly již v devatenáctém století. Po vyhlášení nezávislosti v roce 1821 se političtí představitelé ve snaze vymezit se proti dosavadní španělské nadvládě hlásili k odkazu Aztécké říše. Návaznost na dávnou minulost vyjadřovaly například nové národní symboly, jež byly inspirovány mýtem o založení Tenochtitlánu. Oficiální adorace aztécké minulosti nicméně v této době nešla ruku v ruce se zájmem o řešení problémů domorodých obyvatel a cílenou ochranou jejich práv a tradic. Během devatenáctého století byly veškeré snahy určovány cílem vytvoření jednotného mexického národa. Indiánské tradice a kulturní projevy byly v tomto kontextu v lepším případě opomíjeny, v horším považovány za příčinu zaostalosti a chudoby latinskoamerického regionu. Hlavním cílem politických opatření byla akulturace, což ale znamenalo potlačování svébytné kulturní specifičnosti domorodých kultur.⁹³

Mexická revoluce pak přinesla v tomto ohledu určitý obrat. Odstartovala etapu snah o zapojení domorodých kultur do moderní společnosti a postupem času se začala řešit i otázka zachování kulturní specifičnosti jednotlivých komunit. Na mexických školách a univerzitách byly do výuky začleněny předměty o předkolumbovské historii a literatuře. Vláda zahájila edukační programy zaměřené na rozvoj gramotnosti, v rámci kterých byly do odlehlých horských oblastí obývaných převážně Indiány vysílány tzv. „edukační mise“. V mnoha lokalitách byly zahájeny archeologické výzkumy a mnohé předkolumbovské památky byly restaurovány.⁹⁴ Došlo také k profesionalizaci archeologie, etnografie, lingvistiky, antropologie a dalších vědních oborů. Byly zakládány instituce zaměřené na studium nativních kultur, již v roce 1909 například *Mezinárodní škola americké archeologie a etnografie* za spolupráce

⁹³ KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace*. Praha: Aleš Skřivan, ml., 2005, str. 111–112.

⁹⁴ Tamtéž, str. 119.

mexické vlády a amerických a evropských univerzit, v roce 1941 pak *Interamerický indigenistický institut*, jehož zakládající kongres se konal v mexickém Pátzcuaru.⁹⁵

Zakladatel mexické archeologie Manuel Gamio v knize *Forjando Patria* z roku 1916 vyjádřil názor na problematiku národní identity Mexičanů. Odmítl teorie, jež do té doby vládly americkému společensko-vědnímu diskurzu. Evropa byla v tomto kontextu chápána jako nositelka moderní, hospodářsky výkonné civilizace, zatímco domorodé kultury byly považovány za příčinu zaostalosti a překážku moderního vývoje latinskoamerického regionu. Gamio naopak zdůrazňoval nutnost indiánskou kulturu zrovnoprávnit a integrovat ji do moderního Mexika.⁹⁶ Proslavil se publikací *La Población de Valle de Teotihuacán* z roku 1922. V rámci snah o šíření širšího povědomí o indiánských kulturách založil také časopis *Ethnos*.⁹⁷

Předkolumbovské památky byly již od roku 1825 k vidění v *Národním archeologickém muzeu* (*Museo Nacional de Arqueología*), které bylo v roce 1911 přejmenováno na *Národní muzeum archeologie, historie a etnografie* (*Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*) a v roce 1939 na *Národní antropologické muzeum* (*Museo Nacional de Antropología*). Zpočátku se jednalo o přírodovědně zaměřenou instituci a až v devadesátých letech devatenáctého století se začala výrazněji profilovat antropologickým a etnografickým směrem.⁹⁸ Oslava předkolumbovských kultur v muzeologickém prostředí vyvrcholila v roce 1964 otevřením nové budovy *Národního Antropologického Muzea* v Ciudad de México. Muzeum bylo v této době vnímáno jako monument národní hrdosti a záruka jejího zachování.⁹⁹

Vzestup indigenismu byl také doprovázen obnovením zájmu o lidová umění. Zájem o lidové umění a také o umění takzvaných *primitivních kultur* doznal v této době svého vrcholu i v Evropě. Picasso a další avantgardní umělci obdivovali domorodé africké umění a formálně z něj vycházeli při rozvíjení nových stylů. Tento módní směr byl přenesen i do Ameriky. Většina

⁹⁵ COMAS, Juan. *Ensayos sobre indigenismo*. México, D.F.: Instituto Indigenista Interamericano, 1953, str. 92.

⁹⁶ ADES, Dawn. "Indigenism and Social Realism", in: ADES, Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820–1980: The Hayward Gallery, London 18 May to 6 August 1989*. London: South Bank Centre, 1989, str. 200.

⁹⁷ COMAS, Juan. *Ensayos sobre indigenismo*. México, D.F.: Instituto Indigenista Interamericano, 1953, str. 99.

⁹⁸ COMAS, Juan. *Ensayos sobre indigenismo*. México, D.F.: Instituto Indigenista Interamericano, 1953, str. 89–90.

⁹⁹ Tamtéž, str. 198.

mexických umělců jej nepřijala. Umění domorodých kultur nechápali skrze kategorii exotičnosti, nýbrž skrze původnost a autenticitu z hlediska vlastní tradice a kořenů.

Diego Rivera za svůj život nashromáždil rozsáhlou kolekci čítající až šedesát tisíc artefaktů nativního a lidového umění. Sbíрка obsahovala především aztécké, mayské, zapotécké a mixtécké keramické a kamenné skulptury. V padesátých letech pak zahájil stavbu vlastního muzea předkolumbovského umění, přičemž se při návrhu budovy inspiroval architekturou předkolumbovských pyramid.¹⁰⁰ Mimo to se zabýval duchovní kulturou mezoamerických civilizací. Snažil se studovat a lépe pochopit kosmologii, mytologii, literaturu i každodenní zvyky domorodých obyvatel. Siqueiros ani Orozco nebyli do těchto témat pohrouženi do takové míry jako Rivera, přesto pro ně byla v mnohých ohledech důležitá. Siqueiros se na domorodé kultury odkazoval nejen ve své výtvarné tvorbě, ale i v rámci svého společensko-kritického myšlení. Orozco měl pak k indigenismu všeobecně mnohem kritičtější přístup.

¹⁰⁰ BROWN, Betty Ann. „Diego Rivera’s Use of Pre-Columbian Imagery“. in: HELMS, Cynthia Newman (ed.). *Diego Rivera: A Retrospective*. New York: W. W. Norton, 1987, str. 139–156.

2. TEXTY DIEGA RIVERY, DAVIDA ALFARA SIQUEIROSE A JOSÉHO CLEMENTA OROZKA

Tato kapitola si klade za cíl zanalyzovat písemnou produkci muralistů. Diego Rivera a David Alfaro Siqueiros psali v průběhu značné části svého života a své statě vydávali v dobových avantgardních měsíčnících. Snažili se aktivně prosazovat a šířit své názory a stanoviska a zapojovat se tak do aktuálního veřejného dění. Orozco stál v tomto ohledu spíše stranou a k jeho názorům na dobovou situaci máme přístup skrze jeho autobiografii, která byla vydána v polovině čtyřicátých let. Co se týče autobiografie Diega Rivery, vzhledem k tomu, že máme k dispozici řadu dalších textů věnujících se probíráním problematikám, nebude na ni brán v této kapitole zřetel.

Podobně jako ve výtvarné tvorbě se Rivera i ve svých textech snažil být důsledný a vystihnout komplexnost a zároveň podstatu problému, kterým se zabýval. Jeho statě obvykle začínají obecnými úvahami a končí popisem, analýzou nebo hodnocením konkrétních jevů. Jeho zájem byl soustředěn především na témata spojená s podstatou umění, dobovou situací mexického umění, mexickou historií, celospolečenskými otázkami a problematikou vztahu Mexika a USA. Siqueiros se stejně jako Diego Rivera skrze své texty vyjadřoval k aktuálnímu politickému dění a k otázkám výtvarného umění. Vydával především manifesty, skrze které prezentoval své politické a estetické názory a pobízel další umělce k jejich následování. Oproti Riverovi se prakticky nevěnoval historickým interpretacím a jeho texty mají spíše než analytické výrazně apelativní vyznění. Podrobnější zmínky o předkolumbovském umění můžeme nalézt v Riverově eseji *Mexická malba (La pintura mexicana, 1942)*¹⁰¹ a v Siqueirosově manifestu *Tři aktuální výzvy malířům a sochařům nové americké generace (Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana, 1921)*¹⁰². Tento manifest byl vydán v Barceloně v avandgradním měsíčníku *Americký život (Vida Americana)*, jehož byl Siqueiros v dané době šéfredaktorem. Dále je možné odvodit Riverův přístup k předkolumbovským kulturám z jeho názoru na obecnou podstatu umění, proto kromě rozboru výše zmíněných statí zde bude nastíněna i Riverův pokus o vlastní teorii umění. Závěr této kapitoly je pak věnován rozboru několika pasáží

¹⁰¹ RIVERA, Diego „La Pintura Mexicana“, in: *Textos de arte*. México: Univ. Nacional Autónoma de México, 1986, str. 254–281.

¹⁰² SIQUEIROS, David. „Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana“, in: *Textos de David Alfaro Siqueiros*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1998, str. 19–22.

z Orozkovy autobiografie, kde malíř vyjadřuje svůj názor na indigenismus a předkolumbovské umění, rovněž také na dění v oblasti mexického umění v období revoluce.

Rivera se ve svých textech zabýval rozmanitými druhy umění – malbou, architekturou, sochařstvím, grafikou atp. Věnoval pozornost tvorbě svých vzorů, ale i kolegů, ke kterým zaujímal spíše kritický postoj. Obdivně se vyjadřoval především k předkolumbovskému a lidovému umění. V jeho spisech proto najdeme pojednání o *ex-votech*, výzdobách *pulqueríí* a o José Guadalupe Posadovi. Ústředním tématem byla pro Riveru také společenská funkce umění. Zajímavá je jeho potřeba třdně se zařadit, kdy se opakovaně prohlašuje se za představitele dělnické třídy. Promýšlí také společenskou funkci umělce. Ideálem je pro něj *umělec jako dělník odevzdaný své práci pro nejširší lid*. V souladu se svým ideologickým přesvědčením se profiluje jako kritik *buržoazie, severoamerického kapitalismu a elitářského a akademického umění*. V jeho myšlení však můžeme vysledovat jistou ambivalentnost, kdy na jednu stranu jsou Spojené státy hlavním terčem jeho kritiky, na druhou v nich nachází reálné projevy svých ideálů, tedy moderní, prosperující svět plný zázračně fungující techniky. Podobě jako Rivera se i Siqueiros profiluje jako marxista bojující proti *kapitalismu, buržoazii, elitnímu umění, individualismu a komerci* ve prospěch *socialismu, dělnictva, veřejného umění, kolektivismu a muralů*. Je pro něj zásadní, aby umělci sledovali „los elementos de la síntesis escultórica mexicana tradicional“,¹⁰³ což v překladu znamená *prvky tradiční mexické sochařské syntézy*. Je tím myšlen určitý princip, který je dle Siqueirose vlastní mexickému umění od těch nejstarších dob. Až na pasáž vysvětlující podrobně tento výrok se Siqueiros podobně jako Rivera ve své písemné produkci předkolumbovským kulturám prakticky nevěnuje. Řeší především problematiku architektury ve vztahu k umění, zabývá se formálními analýzami jednotlivých děl, uvažuje o nových médiích – o fotografii, moderních technikách v malbě a nových možnostech zobrazování. Dopodrobna také promýšlí základní charakteristiky muralismu.

Esej *Mexické malířství (La pintura Mexicana)* sleduje schéma, které Rivera uplatňuje ve většině svých textů. Jak již bylo výše zmíněno, postupuje od obecných otázek k otázkám konkrétním. Začíná teoretickým úvodem, kde řeší problematiku vzniku umění a otázku faktorů, které mají na jeho vznik vliv. Posléze se dostává k obecné analýze mexické společnosti. Následuje jeho

¹⁰³ SIQUEIROS, David. *Textos de David Alfaro Siqueiros*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1998, str. 140.

vlastní interpretace dějin mexického umění od předkolumbovské doby až po jeho současnost, kdy zdůrazňuje etapy, které hodnotí kladně – předkolumbovskou dobu a dobu nástupu nových republik v devatenáctém století – a popisuje etapy z jeho pohledu negativní – koloniální období, zahraničních intervencí devatenáctého století a dobu výsadního vlivu akademismu a posléze avantgard v uměleckém prostředí. Stať obsahuje i pasáž, kde Rivera reflektuje dojmy z doby, kdy se vrátil do Mexika po šestnáctiletém pobytu v Evropě, a část o „vynikajících malířích kolem Fridy Kahlo“. Rivera v tomto i v dalších textech hlásá nutnost návratu k původní kulturní tradici, tedy k tradici indiánských kultur, která se na území Mexika rozvíjela před příchodem Evropanů. I když je tato pozice pro Rivera zásadní a soustavně ji opakuje, nativním kulturám jako takovým se ve svých textech věnuje jen minimálně. Mluví o nich skoro výhradně v momentech, kdy řeší pozici umělců indiánského původu ve společnosti, a to napříč historií, a když hledá druh umění, ve kterém se uchovala původní indiánská citlivost.

Esej *La pintura Mexicana* obsahuje podkapitulu s názvem *Mexické malířství v období před conquistou (La pintura Mexicana en ciclos anteriores a la conquista)*. Proti očekávání zde Rivera věnuje předkolumbovskému umění jen necelou stránku textu a uchopuje jej velice obecně. Jeho pojednání o malířství předkolumbovského Mexika je zde redukováno na tři zmínky: 1) na výčet používaných technik, 2) na pozitivní hodnocení představy, že v předkolumbovské době bylo umění přítomno prakticky všude, od honosné architektury až po nejobyčejnější předměty denní potřeby, a 3) na oslavu schopností indiánských umělců. Vyjadřuje rovněž lítost nad tím, co zbylo z velkoleposti tohoto umění.

„Před evropskou conquistou Ameriky zdobila mexická malba jak stěny nádherné architektury, tak i nejobyčejnější nástroje každodenně používané v chatrčích z rákosu a bláta se slaměnými střechami. Fresky, malby na látce nebo na papíře, nádherné mozaiky z peří – všechny tyto způsoby práce s magickými barvami, zejména na předmětech denní potřeby, přinášely lidem potěšení v každém okamžiku.“¹⁰⁴

¹⁰⁴ „En ciclos anteriores a la conquista de América por el europeo, la pintura mexicana cubría desde los muros de las arquitecturas magníficas, hasta la superficie de los más humildes utensilios usados en la vida cotidiana dentro de los jacales con muros de carrizo y lodo y techo de paja. El fresco, la pintura sobre tela y papel, los maravillosos mosaicos de pluma, todas las formas de aplicación del color mágico, sobre todo objeto que acompañaba y servía al hombre en su vida proporcionaban una fiesta para cada mirada del humano alrededor de

Dále dodává:

„Tak krásná místa nejsou k nalezení ani ve Španělsku, dokonce ani v Itálii jsem taková neviděl (...). (Indiánské kultury) měly malíře tak zručné a budící obdiv, že by ani Michelangela, ani Rafaela neprosili o radu.“¹⁰⁵

Rivera ve svých textech dále nastiňuje vlastní teorii umění. Pro pochopení jeho pohledu na umělecké projevy předkolumbovských kultur stojí za to se jí zabývat. Promýšlí koncept umění z pozice autora i z obecnější společensko-historické perspektivy. Z autorského hlediska, *pravé* umění podle Rivery vzniká, pokud tvůrce vychází ze svého přesvědčení a pokud reflektuje vlastní zkušenost s ohledem na svůj původ a prostředí, ve kterém se pohybuje. Umění podle Rivery musí splňovat další podmínku, a to dosáhnout jisté univerzálnosti, ve smyslu schopnosti ovlivňovat a inspirovat další tvůrce. Z obecnějšího hlediska Rivera popisuje kritéria, která mají vliv na vznik a podobu umění. Hrají zde podle Rivery roli společenské, technické, ekonomické i přírodní faktory a změny. V dějinném vývoji podle Rivery existují momenty kulminace, které přichází vždy, když dochází k radikálním společenským a hospodářským změnám a mají za následek *duševní pohnutí celé společnosti*. Důležitým faktorem je podle Rivery technická a materiálová základna, kterou mají umělci v souladu se svým postavením v rámci dané společnosti k dispozici. Podstatu umění napříč civilizacemi podle Rivery určuje jeho *permanentní estetická kvalita*. *Pravé* umění by tedy mělo podle autora přesahovat rámce času a prostoru, být jistou konstantou s trvalou hodnotou. Proto podle Rivery hodnotné artefakty z dávných dob často působí mnohem modernějším dojmem než některé výstupy současné umělecké nebo komerční produkce.

„Prehistorické jeskynní malby, krásná malovaná keramika i antropomorfní a zoomorfní předměty nalezené v nayaritských a egyptských hrobkách mají

sí.“ RIVERA, Diego „La Pintura Mexicana“, in: *Textos de arte*. México: Univ. Nacional Autónoma de México, 1986, str. 259.

¹⁰⁵ „Plazas como éstas, donde toda maravilla asienta, no las hay en España, ni aún las he visto así en Italia (...) Tienen (hablaba de los indios mexicanos) pintores tan hábiles y sorprendentes, que ni aún al Miguel Angel o al Rafaelo nada pedirían.“ Tamtéž.

i dnes po několika tisíciletích sílu slunečního světla a svěžest jarních květin. Působí mnohem moderněji než kterýkoliv novodobý produkt z Paříže, jako například kosmetika od *Max Factor* nebo architektura ve stylu *Le Corbusier*.“¹⁰⁶

Rivera zdůrazňuje, že kromě sociálních změn v podobě *třídních bojů* mají na vznik umění vliv zejména hospodářské faktory a ekonomická prosperita. V souvislosti s touto problematikou zmiňuje výjimku v podobě Spojených států, které podle Rivery představují jednu z ekonomicky nejrozvinutějších zemí světa, přičemž ale nejsou schopny se oprostít od kulturní dominance Evropy a silného vlivu Latinské Ameriky. V souladu s tímto Rivera odsuzuje jakékoliv uměle zavedené styly, které v Americe dominovaly od příchodu Evropanů a byly po staletí zcela nekriticky přijímány jako jediná možnost vysokého umění. Rivera kritizuje především v Mexiku rozvíjený akademismus devatenáctého století a evropské avantgardní styly první poloviny dvacátého století. Kopírování zahraničních stylů Rivera připodobňuje k nemocem a označuje je za *Picassismy*, *Miróismy* atp. Tím, že se jedná o importované styly, nevzniklé v místě jejich rozvíjení, nemohou podle Rivery nikdy dosáhnout kvality původního evropského umění. Právě proto je tedy podle autora třeba vytvářet vlastní varianty a hledat podstatu a zdroje autentické mexické tvorby.

Ve slavném manifestu *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*¹⁰⁷ David Alfaro Siqueiros vyzývá umělce k obratu pozornosti k předkolumbovskému dědictví. Právě v něm je třeba podle jeho slov hledat základní východiska nového směřování umění. Siqueiros nabádá výtvarníky, aby se pokusili porozumět indiánské kultuře a aby si osvojili její tvůrčí principy. Odůvodňuje svoje stanovisko tím, že mexičtí umělci mají předpoklady k lepšímu porozumění indiánskému umění díky podobným návykům a zkušenostem, které jsou spojeny s přírodními a klimatickými podmínkami, ve kterých žijí. Základ indiánskému umění vidí Siqueiros v *elementární znalosti přírody*, jež vede k *tvůrčí ráznosti, schopnosti syntézy a konstruktivistickému myšlení*. Siqueiros zároveň varuje před módními směry – *primitivismem a indianismem*, jež spočívají podle jeho

¹⁰⁶ RIVERA, Diego „La Pintura Mexicana“, in: *Textos de arte*. México: Univ. Nacional Autónoma de México, 1986.

¹⁰⁷ SIQUEIROS, David. „Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana“, in: *Textos de David Alfaro Siqueiros*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1998, str. 19–22.

názoru v napodobování indiánských artefaktů a vedou ve svém důsledku k pouhé stylizaci. Ta se může podle Siqueirose projevit v podobě dekorativismu (secese a pseudohistorických stylů) nebo skrze analytické postupy (kubismu a futurismu).

„Pochopení obdivuhodné lidské podstaty *černého umění* nebo *umění primitivního* nám umožnilo jasnou a hlubší orientaci ve výtvarném umění obecně, které bylo po čtyři staletí ztraceno ve spletitých cestách omylů. Přibližme se nyní k dílům dávných obyvatel našich údolí – indiánským malířům a sochařům (Mayům, Aztékům, Inkům, atd., atd.). Život ve stejných klimatických podmínkách nám umožní pochopení konstrukčních principů přítomných v jejich dílech, v nichž je zřetelná jejich znalost elementární přírody, která nám může posloužit jako výchozí bod na naší cestě. Přijměme jejich syntetickou energii bez toho, abychom zabředli do ubohých archeologických rekonstrukcí (indianismu, primitivismu, amerikanismu), tolik módních v současné době. Ty vedou k pouhé stylizaci, jež je vlastní pomíjivému životu.“¹⁰⁸

Indiánským kulturám jako takovým se Siqueiros věnuje podobně jako Rivera jen velmi málo. Odkazy na předkolumbovské civilizace mu slouží spíše pro potvrzení jeho názoru o nutnosti hledání čistě mexického uměleckého výrazu v samotném Mexiku, a ne mimo něj. Nekritické přijímání evropských vlivů mexickými malíři vnímá Siqueiros stejně jako Rivera negativně, ačkoliv jeho postoj k avantgardám v rámci evropského prostředí je v zásadě pozitivní. Orozco ve své autobiografii zaujímá mnohem neutrálnější postoj k dobové situaci mexického umění a na mnohé z výše popsaných fenoménů nahlíží poměrně kriticky. Komentuje nově nabytou popularitu předkolumbovského umění a počátky muralismu jako výtvarného hnutí,

¹⁰⁸ „La comprensión del admirable fondo humano del „arte negro“ y del arte „primitivo“ en general dió clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desacierto; acerquémonos por nuestra parte, a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles los pintores y escultores indios (Mayas, Aztecas, Incas, etc., etc.); nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida. Adoptemos su energía sintética, sin llegar, naturalmente a las lamentables reconstrucciones arqueológicas („Indianismo“, „Primitivismo“, „Americanismo“) tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a estilizaciones de vida efímera.“ SIQUEIROS, David. „Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana“, in: *Textos de David Alfaró Siqueiros*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1998, str. 22.

jež stálo na velkých ambicích, které ale nebyly většinou společností adekvátně přijaty a pochopeny. Ke svým politickým názorům se prakticky nevyjadřuje a k názorům a snahám Siqueirose a Rivery zaujímá spíše rezervovaný postoj. V několika pasážích velmi citlivě popisuje změny, které se po revoluci udály v oblasti mexického umění. Značný prostor také věnuje popisu svých dojmů ze Spojených států amerických a Evropy, které ho v mnohých ohledech překvapily a v některých ohledech také nenaplnily jeho očekávání.

Desátá kapitola Orozkovy autobiografie nese název *Historie Mexika – Indiáni, Španělé a Mestici, Jak měla proběhnout conquista (Historia de México, Indios, Españoles, y Mestizos, Cómo debió haber sido la conquista)*. Orozco v této kapitole popisuje určitou chaotičnost, která z jeho pohledu vládla dobovým historickým interpretacím a nakládáním s historickými daty, přičemž poukazuje na to, že se historie stala jedním z hlavních předmětů zájmu a rovněž konverzačních témat lidí aktivních v uměleckém a veřejném životě. Daná chaotičnost znemožňovala dle Orozka stanovit pevný základ, na kterém by bylo možné začít uvažovat o mexické identitě. Kritický bod pak viděl ve skutečnosti, že většina dobových historických interpretací byla utvářena na základě rasových teorií. Orozco ve svém textu poukazuje na absurditu aplikování těchto teorií, kdy se veškerá diskuze redukuje na vnější charakteristiky člověka a ve svém důsledku vede k prosazování či vnucování nadrživosti jedné skupiny vůči dalším skupinám či komunitám. Ke konceptu, se kterým tak vehementně nesouhlasí, uvádí následující:

„Teorie, která tvrdí, že je Mexiko nutně domorodé, španělské nebo mestické, tvoří falešný základ pro definování naší identity. Španělsko nelze charakterizovat skrze jedinou rasu, ale skrze množství velmi různorodých etnik. Španělsko tvořili Iberové, Keltové, Římané, Řekové, Féničané, Hebrejci, Arabové, Gótové, Berbeři, Romové a každá z těchto skupin byla velmi různorodá. Jaké rasy byli Španělé a Portugalci, kteří po dobu čtyř set let přicházeli do Ameriky?¹⁰⁹

¹⁰⁹ „La teoría de que México es necesariamente indígena, español o mestizo es una base falsa para definir nuestra personalidad. Lo español no es una sola raza, sino muchas y muy diversas. España fue formada por iberos, celtas, romanos, griegos, fenicios, hebreos, árabes, godos, berberes, gitanos y cada uno de esos grupos estaba a su vez muy mezclado. ¿De cuál raza han sido los españoles y los portugueses que han venido a las Américas

Poukazuje také na to, že rasové teorie vedou k exkluzi a že mají závažné celospolečenské důsledky, přičemž uvádí dobové příklady z Evropy a USA. Překvapivé ovšem je, že se vyjadřuje negativně k integračním snahám mexické vlády, které měly vést ke zrovnoprávnění indiánských komunit. Poukazuje na paternalistický přístup veškerých integračních politik a opatření. Negativně se staví k zakládání *odborů pro indiánské záležitosti* v orgánech státní správy a ptá se, proč neexistují obdobně zaměřené útvary na podporu například *mestických záležitostí*. Veškeré snahy indigenistů a v protikladu k nim hispanistů zatracuje a obviňuje je z toho, že v mexické společnosti utvářejí umělou dichotomii. V závěru kapitoly pak představuje alternativní verzi conquisty, která by dle jeho názoru byla pro indigenisty přijatelná. Místo toho, aby metropole posílala do nově objevených území conquistatory a kolonisty mělo španělské království vyslat delegace etnologů, antropologů, archeologů, inženýrů, lékařů, agronomů, filosofů, biologů, kritiků umění, muralistů a historiků. Vylodění ve Veracruzu pak mělo v tomto alternativní pojetí conquisty proběhnout ve slavnostním duchu s květinovou výzdobou a konfetami. Conquistadoři a kolonizátoři se měli naučit všech 780 jazyků nativních kultur, respektovat původní náboženské kultury a přijmout uctívání boha Huitzilopochtliho. Dále se měli hned zpočátku zaměřit na budování infrastruktury pro zemědělskou produkci, školství, dopravu a průmysl, a to vše v přátelském a mírumilovném duchu.¹¹⁰ Tuto pasáž uzavírá konstatováním, že tímto přístupem by si španělská koruna ušetřila 300 let brutální conquisty a kolonizace při zachování obětních rituálů v jakési pro korunu přijatelné sterilní podobě. Mimo ironické pasáže však jeho text obsahuje řadu upřímně myšlených a zajímavých postřehů. Orozco se domnívá, že pro dosažení *míru, jednoty, a progresu*, tedy cílů, které byly proklamovány snad všemi státy v Latinské Americe během 19. a 20. století, je nutné se oprostít od výše uvedených přístupů a teorií.

V dalších částech své autobiografie Orozco velmi autenticky popisuje atmosféru, jež v době revoluce panovala na akademii výtvarných umění. Zpočátku popisuje situaci před revolucí, kdy převládala klasicistní forma výuky, v jejímž rámci byla vyžadována především přesnost a disciplína. Popisuje praxi, kdy studenti výsledky svých prací založených na nápodobě sádrových odlitků a živých modelů, kteří ve stejné pozici setrvali týdny až měsíce, srovnávali

en cutrocientos años?“ OROZCO, José Clemente, *Autobiografía*, Ronda de Clásicos Mexicanos, Editorial Planeta Mexicana, formát epub, 2014, str. 46–47.

¹¹⁰ Tamtéž, str. 48.

s pořízenou fotografií. Tato situace je dle Orozka ilustrativní pro pochopení toho, jak důležité byly pro studenty akademie revoluční akce a následné zavádění nových metod výuky, které vyústily v hledání vlastního uměleckého vyjádření a v autentickou reflexi žité zkušenosti. Tradiční formy výuky chápe jako reziduum koloniální zkušenosti a velmi citlivě popisuje první náznaky vnitřního odpoutání se od kolonií nastolených schémat:

„Na večerních setkáních studentů výtvarných umění se objevil první revoluční impuls ohledně mexického umění. V minulých epochách byli Mexičané považováni za chudé koloniální služebné, kteří nejsou schopni vytvořit cokoli vlastního nebo myslet sami za sebe. Vše muselo přijít již připravené a hotové z evropských metropolí. (...) Dovolovali nám malovat, ale směli jsme malovat jen takovým způsobem, jakým se malovalo v Paříži. A byli to pařížští kritici, kteří posuzovali kvalitu našeho umění a vydávali o našich dílech konečná rozhodnutí. Převažovala akademická kritéria. Staří mistři dosáhli dokonalosti, dosáhli všeho, čeho bylo možné dosáhnout, a na nás bylo už jen kopírování a servilní imitace jejich děl.“¹¹¹

Přičemž zdůrazňuje úlohu Gerarda Murilla v procesu emancipace:

„Na večerních dílnách, když jsme poslouchali nadšený hlas Dr. Atla, jsme začali tušit, že celá ta koloniální situace je jen trikem mezinárodních obchodníků. Začali jsme si uvědomovat, že máme svou vlastní osobnost, která má stejnou hodnotu. (...) Učili jsme se od starověkých a zahraničních mistrů, ale mohli jsme dosáhnout toho samého, čeho dosáhli oni, nebo

¹¹¹ „En esas veladas de jóvenes aprendices de pintura apareció el primer brote revolucionario en el campo de las artes de México. En las pasadas épocas el mexicano había sido un pobre sirviente colonial, incapaz de crear nada ni de pensar por sí mismo todo tenía que venir ya hecho de las metrópolis europeas (...). Se nos permitía pintar, pero había de ser como pintaban en París y había de ser críticos parisenses los que juzgaran la obra y dieran su fallo definitivo. (...) Imperaba el criterio académico: „ya los antiguos llegaron a la perfección, ya hicieron todo lo que es posible hacer y sólo nos queda copiarlos e imitarlos servilmente. OROZCO, José Clemente, Autobiografía, Ronda de Clásicos Mexicanos, Editorial Planeta Mexicana, formát epub, 2014, str. 13–14.

dokonce něčeho zajímavějšího. Nemluvím o hrdosti, ale o sebevědomí, uvědomění si vlastní existence a vlastního osudu.“¹¹²

Dále popisuje, jak nabytí nového sebevědomí mexických umělců mělo vliv na další vývoj mexického umění:

„Tehdy si malíři plně uvědomili zemi, ve které žijí. Saturnino Herrán maloval kreoly, které znal, namísto „manol“, které maloval Zuloaga. Dr. Atl odešel žít k Popocatepetlu a já jsem se vydal prozkoumávat nejhorší čtvrti v hlavním městě Mexika. Na všech plátnech se postupně jako polární záře začala objevovat mexická krajina a nám známé tvary a barvy. Byl to první krok, i když stále nesmělý, k osvobození od cizí tyranie, nicméně počínající důkladnou přípravou a přísným výcvikem.“¹¹³

Ačkoliv jsou přístupy jednotlivých muralistů odlišné a volí jiné formáty písemné výpovědi, jednotlivá svědectví utváří zajímavý obraz toho, jak vnímali dobovou situaci mexického umění a úlohu předkolumbovských kultur v rámci své umělecké produkce a emancipace.

¹¹² En aquellos talleres nocturnos donde oíamos la entusiasta voz del Doctor Atl, el agitador, empezamos a sospechar que toda aquella situación colonial era solamente un truco de comerciantes internacionales que teníamos una personalidad propia que valía tanto como cualquiera otra. Debíamos tomar lecciones de los maestros antiguos y extranjeros, pero podíamos hacer tanto o más que ellos. No soberbia, sino confianza en nosotros mismos, conciencia de nuestro propio ser y de nuestro destino.“ OROZCO, José Clemente, Autobiografía, Ronda de Clásicos Mexicanos, Editorial Planeta Mexicana, formát epub, 2014, str. 14.

¹¹³ „Fue entonces cuando los pintores se dieron cuenta cabal del país donde vivían. Saturnino Herrán pintaba ya criollas que el conocía, en lugar de manolas de Zuloaga. El Doctor Atl se fue a vivir a Popocatepetl y yo me lancé a explorar los peores barrios de México. En todas las telas aparecían poco a poco, como una aurora, el paisaje mexicano y las formas y los colores que nos eran familiares. Primer paso, tímido todavía, hacia una liberación de la tiranía extranjera, pero partiendo de una preparación a fondo y de un entrenamiento riguroso.“ OROZCO, José Clemente, Autobiografía, Ronda de Clásicos Mexicanos, Editorial Planeta Mexicana, formát epub, 2014, str. 14.

3. PŘEDKOLUMBOVSKÉ MOTIVY V DÍLE DIEGA RIVERY

3.1. Personifikace

3.1.1. Personifikace věd a umění

Personifikované vědy a umění jsou hlavními motivy Riverova murálu *La Creación* (Stvoření, Obr. 2.1.). Jedná se o vůbec první realizaci, která vznikla v rámci Vasconcelosova projektu na podporu nástěnného malířství. Murál se nachází v divadelním sále *Amfiteatro Bolívar* v Národní přípravné škole (*Escuela Nacional Preparatoria, ENP*), která sídlí v barokní budově bývalé jezuitské koleje *Colegio de San Ildefonso* (1739–1749). Divadelní sál byl realizován v rámci přístavby této budovy na počátku dvacátého století a byl dokončen roku 1910 ku příležitosti oslav stého výročí nezávislosti Mexika. Revoluce nicméně přerušila průběh dalších stavebních prací a plánovaná přístavba byla dokončena až roku 1931.¹¹⁴ Murál *La Creación* je vytvořen technikou enkaustiky a pokrývá monumentální stěnu, jež se rozléhá nad pódiem v prostoru sálu s kapacitou devíti set diváků. Dolní část murálu se rozpíná do šířky deseti metrů a v nejvyšším bodu murál dosahuje výšky až dvanácti metrů. Horní část zdobené stěny kopíruje zaoblený tvar stropu. Ve středu murálu je výklenek, do jehož dolní části byly původně, před revolucí, umístěny varhany.¹¹⁵ Rivera začal pracovat na této zakázce v roce 1922 po návratu z Itálie, kde spolu se Siqueirosem studovali renesanční malbu. Tato zkušenost společně s myšlenkami rozvíjenými Josém Vasconcelosem se výrazně promítly do výsledné podoby tohoto díla.

Hlavní část díla *La Creación* představuje oblouk nad výklenkem, kde Rivera zpodobnil množství figur v nadživotní velikosti. Jedná se především o ženské figury, které jsou vyobrazeny v různých pozicích a vyznačují se množstvím atributů – nimby, dvojité flétna, tragická maska, meč a štít, zlatý prsten atp. Některé z těchto postav vzhlíží vzhůru k horní části výjevu. Většina z nich pak spočívá v nehybné pozici, klopí zrak a jejich gesta naznačují, že se oddávají modlitbě či kontemplaci. Další postavy pak sehrávají aktivnější roli, probíhá mezi nimi určitá interakce. Jsou oděny do barevných šatů, většinou se jedná o tuniky různých barev, s čímž kontrastuje nahota postav vyobrazených v nejspodnější části murálu. Střed zdobené stěny pak tvoří zlatý výklenek, jemuž dominuje torzo „letící“ mužské postavy. Dolní část těla této figury prorůstá

¹¹⁴ VILLAREAL, Evangelina. „La creación, Mural de Diego Rivera, Anfiteatro "Simón Bolívar", (online, dostupné z: <http://www.conservatorianos.com.mx/3villarreal.htm>, [cit. 2014-04-13]).

¹¹⁵ HELMS, Cynthia Newman (ed.). *Diego Rivera: A Retrospective*. New York: W.W. Norton, 1987, str. 239.

do bujné vegetace. Ve středu horní části murálu pak Rivera vyobrazil modrý půlkruh s nebeskými tělesy, kde rozeznáváme noční nebe, hvězdy, souhvězdí, slunce, sluneční paprsky a duhu, ze kterého se do všech stran rozlévá zlatá záře. Z půlkruhu vychází žehnající ruce směřující do tří stran, které dle některých interpretací naznačují, že jde o symbol primární energie,¹¹⁶ který může být také chápán jako *kosmos* neboli *tvůrčí princip*. Z tvůrčí energie se dále do prostoru rozlévá zlatá záře a jedna z rukou vede náš pohled směrem dolů do zlatého výklenku.

Literatura uvádí, že Rivera na zářivém pozadí vyobrazil Krista jako vševládce (*Kristus Pantokrator*) a pod ním bujnou přírodu asociující tropický prales se zvířaty a svatými bytostmi. **Kristus Pantokrator** (Obr. 2.2.) je v tradičním pojetí zpodobňován jako vousatý muž trůnící na malém oblouku se svatozáří kolem hlavy. Do svatozáře je obvykle otisknut kříž jako znamení božího milosrdenství. Kristus žehná pravicí a v levici drží otevřenou či zavřenou knihu evangelia. Obvykle jej doprovází čtyři evangelisté v symbolickém zobrazení: Matouš jako anděl, Marek jako lev, Lukáš jako býk a Jan jako orel.¹¹⁷ Na Riverově výjevu nalezneme tyto symboly umístěné ve stylizované přírodě pod postavou Krista. Samotného Ježíše zde ale Rivera vyobrazil jako torzo svalnaté postavy s rozpaženými rukama a výraznými indiánskými rysy. Rozevřené paže zde mohou symbolizovat všeobjímající vládu nad světem, tudíž významovou rovinu námětu Krista Pantokratora Rivera v tomto výjevu zachoval. Mohou ale také odkazovat k ukřižování a k vykoupení lidského hříchu. Cynthia Newman Helms v knize *Rivera: A Retrospective* zdůrazňuje spíše první význam, když Riverova Krista označuje výrazem *Emergent Man* a spatřuje v něm předobraz postav ztělesňujících lidskou sílu, schopnosti a dovednosti, které se objevují na Riverových pozdějších murálech.

"Ve výklenku se z porostu hustého listí vynořuje muž s nataženými pažemi, jež odkazují k oběti i daru. (...) *Vynořující se muž* je předobrazem dominantních figur, které se objevují na Riverových pozdějších murálech,

¹¹⁶ Tamtéž, str. 238.

¹¹⁷ ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*, Praha: Karolinum, 2006, str. 123.

jako je *Man the Controller of the Universe* (Člověk, vládce vesmíru) v budově RCA nebo ženský symbol Kalifornie v budově sanfranciské burzy.¹¹⁸

Pokud odhlédneme od symboliky Krista Pantokratora, lze výše popsané motivy rovněž číst jako redukované pojetí křesťanského stvoření světa, k čemuž také odkazuje samotný název murálu, v kombinaci s prvky z dalších biblických a antických námětů. Na murálu *La Creación* je patrné stvoření nebe a nebeských těles, země, fauny, flory, Adama a Evy. Chybí zde pouze ta část, která by tematizovala stvoření moře a mořských bytostí. Adam a Eva jsou umístěni do dolních rohů murálu, Evu nalezneme v levém, Adama pak v pravém. Jedná se o sedící figury vyobrazené z profilu a zezadu, jejichž pozornost je zaměřena na ženské postavy umístěné ve druhém a třetím plánu obrazu. Kromě nahoty k nim odkazuje také had, který se vine u Adamových nohou.

Rivera ve své autobiografii, která byla publikována v padesátých letech, ovšem veškeré odkazy na biblickou tematiku v tomto díle neguje. Uvádí, že do středu kompozice umístil *strom života* se čtyřmi zvířaty: lvem, býkem, orlem a sobem. Postavu, která je v sekundární literatuře interpretována jako Kristus, označuje za *hermafrodita* – prvotního člověka, který se posléze dělí na mužskou (*macho*) a ženskou (*mujer*) podstatu.¹¹⁹ Dílo *La Creación* popisuje následujícím způsobem:

„Na stromě života byla čtyři symbolická zvířata, jež měla jasné znaky lva, býka, soba a orla. Na jeho vrcholu bylo torzo hermafroditické bytosti s rozpaženýma rukama.“¹²⁰

¹¹⁸ „In the niche, *Emergent Man*, out-stretched arms and hands suggesting both sacrifice and offering, emerges from a mass of heavy foliage. (...) *Emergent Man* prefigures the commanding human figures of Rivera's later mural work, such as „Man the Controller of the Universe“ in the RCA Building and the feminine symbol of California at the San Francisco Stock Exchange.“ HELMS, Cynthia Newman (ed.). *Diego Rivera: A Retrospective*. New York: W.W. Norton, 1987, str. 238.

¹¹⁹ Neznámý autor. „El Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria“, in: RIVERA, Diego a MOYSSÉN, Javier (ed.). *Textos de arte*. México: Univ. Nacional Autónoma de México, 1986, str. 83.

¹²⁰ „In the Tree of Life were four symbolic animals in which were recognizable features of the lion, the ox, the caribou, and the eagle. At its apex was the torso of a hermaphroditic man, his arms outstretched to the right and left.“ RIVERA Diego a MARCH Gladys (ed.). *My Art, My Life, An Autobiography*. Dover Publications, 1960, (online, dostupné z: <http://www.scribd.com/doc/9072793/Diego-Rivera-My-Art-My-Life-Biography-of-Diego-Rivera>, [cit. 2014-04-13]), str. 89.

Pojetí tématu *La Creación*, které bylo výše interpretováno jako křesťanské stvoření světa, rovněž nepřiznává. Adama a Evu popisuje jen jako nahé figury a lakonicky líčí ženu, která mu seděla při jejich ztvárnění modelem.

„Na levé straně u stromu sedí nahá žena, pro kterou stála modelem Lupe.“¹²¹

Pro snadnější orientaci budeme tyto podstavy i nadále označovat za Adama, Evu a Krista. Jak již bylo výše zmíněno, bočním částem murálu dominuje osmnáct ženských figur. Skupina žen vyobrazená v prvním plánu nad postavami Adama a Evy představuje **antické múzy**. V druhém plánu jsou pak znázorněny personifikace křesťanských ctností, které jsou od múz odlišeny zářivými nimby nad hlavami a stavem kontemplace. Múzy společně s Adamem a Evou jsou umístěni na stabilním povrchu země porostlém trávou, zatímco ctnosti levitují v otevřeném prostoru na geometrických tělesech. Žena v baletní pozici se zdviženými pažemi v bílých šatech představuje **Terpsichoré**, múzu tance. Po její pravé ruce se pak nachází trojice dalších múz. Na zlatou dvojitou flétnu hraje **Euterpé**, múza hudby a básnictví. Zpívající žena v červených šatech se třemi zlatými jablky představuje Polyhymnii, múzu hymnických zpěvů a sborové lyriky. Třetí z této skupiny a zároveň jediná výrazně směřící se postava z celého výjevu je **Tháleia** – komedie, múza veselého básnictví a pastýřských zpěvů. Ta je zde zpodobněna jako dívka se dvěma copy v červenomodrých tradičních šatech. Gesto Thaleiiny pravé ruky směřuje náš pohled do protilehlé části murálu, kde ve stejné úrovni nacházíme tragédii – **Melpomenné**, která si snímá z obličeje tragickou masku. Pod ní sedí pokojně vyhlížející Indiánka v červených šatech se zlatým prstenem, kterou můžeme označit za **Kleió**, patronku dějepisectví a vědeckého bádání.¹²² Po levici této figury pak vidíme **Erató**, milostnou poezii, jako ženu se zlatými vyčesanými vlasy a nešťastným výrazem ve tváři. Adam vede rozpravu se dvěma múzami – **Kalliopé**, patronkou epického básnictví, která se vyznačuje modrou tunikou a zlatou čelenkou, a **Úranií**, představitelkou astronomie, ve zlatých šatech

¹²¹ „To the left of the tree sat a female nude posed for by Lupe.“ Tamtéž.

¹²² Teoretické chápání umění v antickém Řecku bylo odlišné od toho dnešního. Múzy představovaly činnosti spadající pod tzv. *músiké*, u kterých se předpokládala vyšší inspirovanost a spojení s bohy. Z tohoto hlediska byla spatřována souvislost mezi poezií, hudbou, tancem a některými obory, které dnes řadíme k vědám: astronomií, historií, filosofií, přírodovědou atd. Naopak výtvarná umění do této koncepce nezapadala, řadila se k řemeslným činnostem zvaným *techné*.

s modrou vlečkou se zářivými vzory. Rivera se ve své autobiografii při výkladu tohoto murálu od tradičního pojetí antických múz v určitých momentech odklání a značně jej zjednodušuje. Indiánku, kterou jsme označili za Kleió, chápe jako *tradici*, a figuru, kterou jsme označili za Úranii, jako všeobecné *vědění*.¹²³

Teologické ctnosti, které se nachází v levé horní části murálu, se pak vyznačují meditativním výrazem a nápadnými gesty rukou. Personifikace **víry** je představena jako starší do hnědé tuniky oděná žena, která se se zavřenýma očima oddává modlitbě. Má ze tří teologických ctností nejtmaší pleť a je umístěna nejbližší k tvůrčímu principu. **Naděje** je vyobrazena jako mladá žena s dlouhým krkem a s rukama složenýma na hrudi, jež vzhlíží vzhůru. Je oblečena do žlutozelené tuniky se zlatým páskem a na rozdíl od personifikace *Víry* se vyznačuje světlými vlasy a světlou pleť. **Lásku** (nebo *Dobročinnost*), třetí z teologických ctností, představuje žena s dlouhými zrzavými kadeřemi, pokorným výrazem a nenápadně odhaleným hrudníkem. **Kardinální ctnosti** pak najdeme na pravém panelu. **Prozíravost** je zpodobněna jako figura s dlouhými hnědými vlasy v modrých šatech s odhalenými rameny. Po její pravé ruce stojí **Spravedlnost** v bílém oděvu se staženými vlasy a s výraznými indiánskými rysy. Třetí postavou z této skupiny je **Statečnost** s krátkými vlasy ve zbroji s mečem a červeným štítem se symbolikou slunce. Poslední postavu z tohoto celku představuje **Zdrženlivost** v podobě rezervované ženy se sklopeným zrakem zahalené do růžového pláště. Nad ctnostmi, nejbližší ke kosmickému oblouku, jsou vyobrazeny další dvě figury. V levé části personifikace **moudrosti** ve žluto-modré tunice, která gestem svých rukou naznačuje symbol nekonečna a pohledem komunikuje s divákem. Napravo personifikace **vědění** ve žluté tunice se zeleným pláštěm, jež ukazuje platónským gestem směrem vzhůru ke světu idejí, přičemž její pohled směřuje naopak k dolní části výjevu k pozemskému dění.

Z obsahového hlediska se dílo *La Creación* vyznačuje míšením motivů tradičního evropského umění s prvky mexických reálií a teoriemi rozvíjenými Josém Vasoncelosem. Zatímco u podob některých figur Rivera sleduje tradiční evropskou ikonografii – Euterpé s flétnou, Melpomenné s tragickou maskou, Terpsichoré se zdviženými pažemi, u jiných ji záměrně modifikuje. Komedii vyobrazuje jako jízlivě smějící se dívku, Krista vševládce jako torzo muže

¹²³ RIVERA Diego a MARCH Gladys (ed.). *My Art, My Life, An Autobiography*. Dover Publications, 1960, (online, dostupné z: <http://www.scribd.com/doc/9072793/Diego-Rivera-My-Art-My-Life-Biography-of-Diego-Rivera>, [cit. 2014-04-13]), str. 89.

s rozevřenými pažemi atp. Pracuje tedy s důvěrně známými náměty volným způsobem a představuje je v nekonvenčních kombinacích. Adam vede rozpravu s múzami, Kristus Pantokrator se prolíná s námětem stvoření světa, symboly apoštolů vyvěrají z houští tropického pralesa, múzy jsou umístěny do jednoho uzavřeného celku s křesťanskými ctnostmi. Cynthia Newman Helms poukazuje na přítomnost tradičního pojetí ženské a mužské symboliky, která je dle její interpretace přímo inspirována filosofií Josého Vasconcelose, jež vychází z pythagorejského učení o dualismu.¹²⁴ Daná koncepce je dle Helms promítnuta do modrého půlkruhu, kde hvězdy tvořící hexagon představují ženský princip, zatímco hvězdy ve tvaru dvojitého pentagonu princip mužský. Stejně tak této koncepci dle Helms odpovídá umístění múz ctností reprezentujících z tradičního pohledu ženské aktivity do levého *Evina* panelu (tanec, hudba, zpěv, komedie / láska, víra, naděje), a naopak múz a ctností ztělesňujících mužské činnosti (tragédie, dějepisectví, poezie, epické básnictví, astronomie / prozíravost, spravedlivost, statečnost) do pravého *Adamova* panelu.¹²⁵

José Vasconcelos v době vzniku tohoto murálu pracoval na své slavné stati *La Raza Cósmica* (1925), v níž představil vizi, podle níž je Latinská Amerika vyvoleným kontinentem, kde po staletí docházelo k setkávání světových ras a kde má dle Vasconcelose dojít ke vzniku rasy nové a tím i definitivní,¹²⁶ tzv. *kosmické rasy*. V díle *La Creación* máme možnost vidět, kromě již zmíněných postav s indiánskými rysy, i postavy s rysy evropskými a mestickými. Patrná je především pestrost, která odpovídá Vasconcelosově koncepci. Rivera ve své autobiografii uvádí, že téma stvoření pojal jako ztvárnění etnického vývoje Mexika. Oblouk lemující výklenek, ve kterém jsou zpodobněny jednotlivé ženské postavy, přirovnává k *duze lidských forem*.

„Námětem této nástěnné malby bylo stvoření, které jsem ztvárnil v symbolu jeho věčnosti a jádru lidské historie. Přesněji řečeno, představil jsem historii Mexika prostřednictvím postav reprezentujících všechny typy, jež vstoupily do mexického krevního řečiště: od autochtonních Indiánů až po dnešní míšence Španělů a Indiánů. (...) *Duhu lidských forem* uzavírá modrý půlkruh

¹²⁴ HELMS, Cynthia Newman (ed.). *Diego Rivera: A Retrospective*. New York: W.W. Norton, 1987, str. 238.

¹²⁵ Tamtéž.

¹²⁶ VASCONCELOS, José. „La Raza Cósmica“, in: VASCONCELOS, José. *Obra selecta*. Caracas, 1992, str. 99.

pod svorníkem klenby, z něhož proudí tři paprsky světla materializující se do rukou směřujících dolů a do stran nástěnné malby, tedy směrem k zemi, a symbolizují sluneční energii, zdroj veškerého života.¹²⁷

Zmíněnou *duhu lidských forem* ztvárněnou v oblouku nad výklenkem lze číst jako zrcadlení duhy atmosférické, která opisuje nebeský oblouk. Zásadní je také skutečnost, že ačkoliv výjev kombinuje antickou a biblickou ikonografii, Rivera klíčovými figurám tohoto murálu vtiskává indiánskou podobu. Ve svých textech odkazy na tradiční evropské zdroje upozaďuje nebo je přímo neguje. Personifikacím věd, umění a ctností v tomto díle nepřikládá s odstupem času prakticky žádnou důležitost.

Z formálního hlediska převládají v tomto výjevu vlivy byzantského umění a italské renesance, které se projevily v použití zlatých ploch, v podobách a gestech postav a v uspořádání jednotlivých prvků v prostoru. Ačkoliv jsou některé figury na tomto murálu znázorněny v pohybu, vyznačují se spíše strnulostí a těžkopádností, která je příznačná pro mexické lidové umění dané doby. Podoba figur je ovlivněna také expresionismem a kubismem. Výrazy některých postav směřují až ke karikatuře. Důležitým prvkem jsou výrazná gesta figur, kdy jde o vliv křesťanského umění. Některé formální detaily v rámci celku murálu mohou působit v některých ohledech nesourodě. Výsledkem je nicméně působivá kombinace křesťanských a antických motivů a stylových prvků s mexickými reáliemi. Text z roku 1925 dané reflektuje a je mírně kritický k výrazné přítomnosti evropských vlivů v tomto murálu:

„I přes viditelnou snahu malíře vyjádřit v zobrazených postavách ryzí mexickou krásu, je toto dílo ve svém provedení i ve svém vnitřním smyslu

¹²⁷ „The subject of the mural was Creation, which I symbolized as everlasting and as the core of human history. More specifically, I presented a racial history of Mexico through figures representing all the types that had entered the Mexican blood stream, from the autochthonous Indian to the present-day, half-breed Spanish Indian. (...) The "rainbow" of human forms was closed by a blue half circle under the keystone of the arch, from which poured three rays of light materializing in hands pointing downward and to the sides of the mural, toward the earth, and signifying solar energy, the life source of all.“ RIVERA Diego a MARCH Gladys (ed.). *My Art, My Life, An Autobiography*. Dover Publications, 1960, (online, dostupné z: <http://www.scribd.com/doc/9072793/Diego-Rivera-My-Art-My-Life-Biography-of-Diego-Rivera>, [cit. 2014-04-13]), str. 89.

stále značně poznamenáno evropskými vlivy. Postupně se ale tyto vlivy z jeho tvorby vytrácí, což je patrné v jeho dalších realizovaných dílech.“¹²⁸

La Creación tedy anticipuje Riverovy pozdější přístupy spočívající ve volbě ryze mexických témat. Důležité pro nás v tuto chvíli je, že klíčové figury tohoto murálu: Kristus, Adam, Eva a i některé z personifikovaných věd a umění, nesou poprvé v dějinách mexického umění zřetelné indiánské rysy.

¹²⁸ „Esta obra, a pesar del esfuerzo del pintor por expresar en los personajes la belleza genuina mexicana, se resiente aún en su ejecución y aún en su mismo sentido interno de influencias europeas, demasiado fuertes y que, paulatinamente, van desapareciendo en los subsecuentes trabajos que ha ejecutado.“ Neznámý autor. „El Anfiteatro de la escuela nacional preparatoria“, in: RIVERA, Diego a MOYSSÉN, Javier (ed.). *Textos de arte*. México: Univ. Nacional Autónoma de México, 1986, str. 82-84.

3.1.2. Personifikace přírodních sil

Ve své další tvorbě se Rivera od křesťanské a antické symboliky odklání. Personifikace věd a umění nahrazuje personifikacemi přírodních sil. Četné příklady můžeme nalézt na freskách v budově Ministerstva školství (*Secretaría de Educación Pública, SEP*) v Ciudad de México z let 1923–26 a v budově Zemědělské univerzity v Chapingu (*Universidad Autónoma de Chapingo, AUCh*) z roku 1926. Murály v těchto budovách Rivera vytvářel na základě dojmů, kterých nabyl během již svých cest po jižních částech Mexika, které realizoval společně s Josém Vasconselosem.

Personifikované přírodní síly se objevují na murálech s názvy *Modernizace venkova (La Mecanización del campo)* a *Pohřeb revolucionáře (El Entierro del Revolucionario)*¹²⁹. Ve středu prvního zmíněného murálu (Obr. 2.3.) Rivera vyobrazil Indiánku, která do své suknice sbírá kukuřičné klasy. Zdá se, že se na chvíli zastavila. Se zamyšleným výrazem spočívá ve stabilní pozici a v obou rukách svírá kukuřice. Figura nevykazuje žádný pohyb, připomíná spíše totem nebo indiánský idol z pozdějších Riverových murálů.¹³⁰ V pozadí se táhnou hory, které protínají výdobytky moderní techniky (přehrada, elektrické stožáry, vůz, vrtulové letadlo a traktor obdělávající půdu). První plán murálu tvoří do prostoru se rozpínající kukuřice a pšenice. V pravé části jsou pak zpodobněni tři *revolucionáři* s atributy odkazujícími k revoluci v poklidném hovoru a v protipólu k nim na levé straně představitelé moci – *kapitalista*, církevní hodnostář a voják. Zde se odehrává děj. Personifikované přírodní síly sesílají na zem tři blesky. Ty dopadají na hlavy zbohatlíka a duchovního, kteří se zbaběle brání. Zbohatlík křečovitě svírá měšec s penězi, představitel církve si pažemi zakrývá alespoň temeno své hlavy. Voják naopak projevuje statečnost, kdy se nebojí pohlédnout vzhůru na původce této katastrofy. Blesk dopadá na čepel meče, kterou svírá v pravé ruce. Ta se tříští. Figura představující blesk je vyobrazena pomocí perspektivní zkratky, kdy shlíží dolů a my vidíme pouze temeno její hlavy, levou ruku zaťatou v pěst a pravou, kterou sesílá na zem blesky. Jde o Indiánku nebo Indiána s vlajícími vlasy. Kolem pasu této postavě rotuje ohnivý kotouč. Na murálu s názvem *Pohřeb revolucionáře* (Obr. 2.4.) pak Rivera znázornil ponurou atmosféru této události. Centrálním motivem jsou tři muži v bílých košilích, kteří kopou hrob. Aktu přihlíží

¹²⁹ Tyto murály se nachází v prostorách Ministerstva školství nad hlavním schodištěm budovy.

¹³⁰ Srov. zpodobnění Xochipilliho v murálu México Tropical (Tropické Mexiko), 1926.

početná skupina mužů různých profesí, kteří ve statickém postoji stojí v půlkruhu. Někteří z nich si pro uctění památky zesnulého sňali klobouky, další z nich stáhli revoluční vlajky. V pravé části obrazu jsou pak vyobrazeny tři truchlící ženy v černých šátcích a dlouhých sukních se sklopenými hlavami, které sledují daný výjev z vyvýšené platformy. Na temné obloze se vznášejí personifikované přírodní síly. Jejich gesta a pohyby jsou mnohem výmluvnější než u dalších zobrazených postav. Je zde zřejmé, že spěchají, aby se mohly stát svědky smutné události. Další síly se svíjí v žalu. Vše napovídá tomu, že přírodní síly jsou v Riverově podání jednoznačně na straně revolucionářů. Jejich podoba navazuje na výše analyzované personifikace teologických ctností a múz z díla *La Creación*, dochází zde již nicméně k jistým odchylkám. Jedná se převážně o indiánské postavy. Jejich atributy jsou nahota, vlající vlasy, pohyb a výrazná expresivita.

Na výše popisovaných murálech jsou alegorické figury spíše vedlejšími postavami zobrazovaného děje. Hlavními motivy se pro Riveru stávají na murálech v kapli Zemědělské univerzity v Chapingu, kde Rivera tematizuje otázku držby půdy a v obecnější rovině vztah člověka k přírodě, a to vše v kontextu mexických dějin. Příkladem může být murál s názvem *Las Fuerzas subterráneas (Podzemní síly)* (Obr. 2.5.), na němž přírodní síly reprezentují ženské akty plující v ohnivé lávě. Cyklus murálů *La Tierra liberada, La Tierra Esclavizada (Osvobozená a zotročená země)* (Obr. 2.6. a 2.7.) obsahuje četné varianty personifikací přírodních živlů. Ústřední postavou je ovšem půda (příroda), kterou představuje naddimenzovaná ženská figura. Zpodobňuje ji ženský akt spočívající v prasklině suché země, který zabírá až třetinu horní části plochy obrazu. Kromě proporce se vyznačuje dlouhými vlnitými vlasy a přímým pohledem, kterým vtahuje diváka do reality obrazu. V natažené pravé ruce svírá klíček rostliny, levou ruku má pak zdviženou v revolučním gestu. Na následujícím murálu je pak zpodobněna v hlubokém spánku v zrcadlově protilehlé pozici, přičemž dlaní stále ochraňuje klíčící rostlinu. Rivera ve své autobiografii komentuje tento výjev následujícím způsobem:

„Symbolem přírody se pro mne stala kolosální snící žena. V bezpečí svých dlaních svírající falickou rostlinu, stejně tak symbolickou jako je ona sama.

Kolem ní jsem zobrazil další živly: vítr, vodu a oheň, dříve nespoutané, nyní z blahovůle přírody ochotné služebníky člověka.“¹³¹

Vítr je zde zpodobněn jako hlavička malého Indiána připomínající barokní andělíčky, přičemž je vyobrazen v Riverově oblíbené perspektivní zkratce. Oheň představuje fantaskní muž s plameny ve vlasech s porýsovanými svaly deroucí se z kráteru sopky. Vodstvo pak Indiánka směřující vodní toky a proudy vzduchu. Dle Riverova popisu je zřejmé, že ústřední postavou je člověk připomínající Prométhea, který si přírodní živly podmaňuje (k tomu také odkazují výtvarníky moderní techniky – elektrárna, větrné mlýny přehrada atp.). Nicméně o významu člověka v rámci daného kontextu vypovídá měřítko, ve kterém je vyobrazen. Na stropních a bočních stěnách v daném prostoru jsou pak odkazy na další vývojová stadia civilizace. Četná je zde také dělnická a rolnická symbolika (srpy a kladiva, pěticípé hvězdy, plameny atp.).

¹³¹ „My symbol for Nature was a colossal, dreaming woman. Securely clasped in her hands was an equally symbolic phallic plant. Around her I depicted the elements of Wind, Water and Fire, formerly uncontrollable, now, at the bidding of Nature, willing servants of man.“ RIVERA Diego a MARCH Gladys (ed.). *My Art, My Life, AnAutobiography*. Dover Publications, 1960, str. 96. (Online, dostupné z: <http://www.scribd.com/doc/9072793/Diego-Rivera-My-Art-My-Life-Biography-of-Diego-Rivera>, [cit. 2014-04-13]).

3.2. Božstva

3.2.1. Quetzalcoatl versus Huitzilopochtli

Od poloviny dvacátých let Rivera pracoval na velkých historických cyklech. Nejznámější z nich představuje dějiny Mexika od nejstarších dob až po Riverovu současnost, přičemž klíčovým murálem z tohoto cyklu je *México Antiguo (Starobylé Mexiko)* (Obr. 2.8.). Tato freska zdobí rozsáhlou stěnu lemující schodiště vnitřních prostor Národního paláce (*Palacio Nacional*), který se nachází v samém centru hlavního města Mexika. Jedná se o místo, kde se tradičně koncentrovala nejvyšší moc, v současné době zde sídlí federální vláda, před conquistou se na tomto místě rozléhal Moctezumův palác a v době kolonie palác místokrále. Rivera zahájil práce na této fresce v roce 1929 a dokončil je v roce 1935. Panují neshody v určení kultury, kterou zde Diego Rivera zpodobnil. Nejčastěji se mluví o Aztécích, můžeme se ale také setkat s názorem, že je zde znázorněna toltécká kultura. Je uváděno také tvrzení, že jde o toltécké období, přičemž v dalším popisu jsou zmiňováni Aztéci. Samotný Rivera se k předkolumbovské scéně v Národním paláci v dostupných textech vyjadřuje jen velice obecně.

„Schodiště Národního paláce majestátně stoupá z prostorného vnitřního nádvoří a na úrovni prvního patra se pak dělí na pravou a levou část. Jako námět pro pravou stěnu schodiště jsem zvolil Mexiko před conquistou: tehdejší lidová umění, řemesla, legendy, chrámy, paláce, oběti a božstva.“¹³²

Do středu kompozice murálu *México Antiguo* Rivera umístil boha Quetzalcoatla, který je obklopen čtrnácti příslušníky kněžstva. Quetzalcoatl se od okolních figur odlišuje světlou pletí, výraznými vousy a monumentální bohatě zdobenou čelenkou ze zelených per posvátného ptáka *quetzala* (kvesal chocholatý). Jeho umístění v kompozici obrazu připomíná Indiánku z murálu *Modernizace venkova*. V pravé ruce svírá posvátnou hůl, jež má tvar spirály. Na bílé oděvu mu spočívá červený medailon se zeleným obrysem a bílým symbolem rovněž

¹³² „The National Palace stairway rises broadly and majestically from a wide inner court, then forks at the first flight to right and left. For the wall of the right staircase, I envisioned Mexico before the conquest: its popular arts, crafts, and legends; its temples, palaces, sacrifices, and gods.“ RIVERA Diego a MARCH Gladys (ed.). *My Art, My Life, An Autobiography*. Dover Publications, 1960, (online, dostupné z: <http://www.scribd.com/doc/9072793/Diego-Rivera-My-Art-My-Life-Biography-of-Diego-Rivera>, [cit. 2014-04-13]), str. 108.

ve tvaru spirály nebo mušle. Mimo to je jeho oděv zdoben barevnými pery na ramenech a bílými mušlemi na spodku suknice. Na nohách má bílé sandály. Kněží jsou pak rovněž oděni do bílých tunik, od Quetzalcoatla je nicméně odlišují jejich holé tváře, výrazně jednodušší oděv a absence obuvi. Quetzalcoatlovi vidíme přímo do tváře, zatímco jeho přívržence máme možnost vidět pouze zezadu a z poloprofilu. Jsou natočeni přímo k bohu a jeden z nich mu odevzdává obětní dar v podobně hnědé dřevěné misky s neurčitým obsahem. Bůh je jednou ze tří bytostí z celého výjevu, jejichž pohled směřuje ven z obrazu. Společně s obráceným sluncem a Indiánem vzývajícím božstva hledí přímo do očí diváka.

Pozadí výjevu pak tvoří kopcovitá krajina se dvěma vrcholky pyramidy, která připomíná krajiny Gerarda Murilla, přičemž tvarosloví kopců a sopek je mnohem stylizovanější a schematictější než na předchozích Riverových murálech. Za pyramidami v nejzazším plánu levé části murálu ze šlehajících plamenů vulkánu vystupuje Quetzalcoatl ve své zoomorfní podobě jako opeřený had s rozštěpeným jazykem, který se snaží dosáhnout na obrácené slunce ve středu horní části výjevu. Na pravé straně ve stejné úrovni je pak vyobrazena další varianta boha Quetzalcoatla, tentokrát jde o fúzi jeho zoomorfní a antropomorfní podoby, jež je inspirována výjevem z Florentského kodexu (Obr. 2.9.). V levé střední části v úrovni ústředního motivu je vyobrazena dvojice bojovníků v rozmanitých válečných uniformách, jak stojí na vrcholku pyramidy. Jejich pohled směřuje do středu výjevu. Pod nimi vidíme, jak otroci se skloněnými hlavami v rytmizovaném zástupu vynáší na vrchol pyramidy náklad v podobě hranatých košů s obětními dary. Za nimi jsou pak vyobrazeny v té samé činnosti ženy s mísami plnými soli, jež nesou na svých hlavách a ramenech. Třetí z postav na vrcholku pyramidy sedí nad sochou modly boha kukuřice a shlíží na události odehrávající se v dolní části obrazu. Černé roucho, do kterého je daná postava zahalena se vzorem asociujícím lidské kosti, může odkazovat k tomu, že jde o válečného zajatce.

Napravo od ústředního motivu z pohledu diváka naopak probíhají slavnosti plné hudby a tance. V popředí jsou vyobrazeni zemědělci a řemeslníci při práci. Ve středu dolní části stojí spoře oděný Indián, který výrazným gestem přesvědčuje své souputníky, aby bojovali proti příslušníkům armády a kněžstva. Pod scénou s válečnický na vrcholku pyramidy již probíhá boj mezi spoře oděnými Indiány a honosně maskovaným vojskem vládnoucích elit.

Ačkoliv měl Quetzalcoatl nesporné místo v mezoamerické mytologii, nebyl Aztéky ani dalšími mezoamerickými kulturami považován za jedno z hlavních božstev.¹³³ Rivera si nicméně jako ústřední postavu tohoto murálu vybral právě jeho. Existuje několik variant mýtu o původu a charakteru tohoto boha. V Riverově výtvarné interpretaci je představen jako bůh umění, řemesel a vzdělání, tedy jako nositel pozitivních aspektů dávné civilizace. Rivera na ně poukazuje v levé dolní části murálu, kde domorodce zpodobňuje v momentě provádění různých praktických a uměleckých činností. Vidíme zde Indiány jako zemědělce, řemeslníky, obchodníky, sochaře, barviče látek, písaře, hudebníky, tanečníky atp. I tyto výjevy jsou inspirovány Florentským kodexem (Obr. 2.9.). Rivera výtvarná interpretace zde z části koresponduje s cyklem mýtů, kde Quetzalcoatl vystupuje jako božstvo, které Toltéky naučilo uměním a řemeslům. Další aspekty, které tento mýtus tematizuje, například to, že Quetzalcoatl daruje Toltékům kalendář v tomto murálu rozvedeny nejsou. Dále je zde Quetzalcoatl předveden ve své zoomorfní podobě jako opeřený had, který v aztécké mytologii symbolizoval plynutí času.

Z dnešního pohledu je aztécká civilizace nejčastěji definována skrze tzv. krvavé rituály, které byly úzce spojeny s aztéckou kosmologií a celkovým chápáním světa. Patronem těchto krvavých praktik byl Huitzilopochtli, jemuž se přezdívalo „Kouzelných kolibřík“. Huitzilopochtli byl bohem války, ale také slunce a nejvyšším představitelem aztéckého pantheonu. Itzel Rodríguez Mortellaro přikládá protikladnosti bohů Quetzalcoatla a Huitzilopochtliho v Riverově pojetí výsadní význam:

„V díle *México Antiguo* Rivera vyjadřuje základní dualitu světa mezoamerických Indiánů skrze zobrazení dvou zásadních a zároveň protikladných božstev: Quetzalcoatla, jenž je zároveň člověkem i bohem a nositelem vyšších morálních a etických kvalit, a Huitzilopochtliho, boha spojovaného s válkou a krví. Propojení těchto dvou postav v jednom výtvarném prostoru slouží Riverovi k nastínění principu, který prostupuje

¹³³ KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace*. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005, str. 62-63.

celou národní historií: permanentního boje mezi konstruktivními a destruktivními silami.“¹³⁴

Desmond Rochfort v knize *Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros* poukazuje na Riverovo zamlčování z dnešního pohledu negativních faset aztécké kultury:

„Rivera ukázal svět původních obyvatel také z dalšího možného pohledu – jako svět konfliktu a otroctví, v němž jsou přítomny lidské oběti bohům. Vidíme zde aztéckého kněze třímajícího obsidiánovou dýku, zatímco v další části výjevu spatříme Indiány pohroužené do vnitrokmenového boje. I tak je Riverovo zobrazení nelichotivých aspektů předkolumbovského světa značně nenápadné.“¹³⁵

V současnosti vyzdvihoaná krvavá poloha aztécké kultury je v Riverově murálu skutečně předvedena spíše v symbolické rovině. Popisná rovina, která je nám známa z koloniálních kodexů a nástěnných maleb zde zcela chybí. Huitzilopochtliho válečná podnětnost je zde navíc významově posunuta. Nejedná se o vnuknutí k tzv. *květinovým válkám*, v nichž šlo Aztékům především o získávání zajatců pro rituály, jejichž účelem bylo zajištění chodu světa a udržování bohů při síle. Místo nich Huitzilopochtli v podobě obráceného slunce podněcuje k revoltě Aztéka – *revolucionáře*, který svolává členy své komunity k *třídnímu boji*. Slunce i *revolucionář* jsou vyobrazeni v murálu *México Antiguo* v jedné linii. Slunce z vrchu výjevu jako by přes Quetzalcoatla vysílalo povel k rebelovi v dolní části obrazu. Ten je současně posledním

¹³⁴ „En el México antiguo, Rivera propone una dualidad significativa a partir de deidades fundamentales y antológicas de la cosmovisión indígena mesoamericana: Quetzalcoatl, hombre-dios de cualidades éticas y morales superiores a Huitzilopochtli, dios guerrero asociado al impulso bélico y sangramiento. La reunión en un mismo espacio plástico de estos dos personajes sirve a Rivera para prefigurar, en el origen nacional, una esencia que impregna al devenir histórico nacional: la lucha permanente entre fuerzas constructivas y destructivas.“ MORTELLARO, Itzel Rodríguez. „Arte nacionalista e indigenismo en México en el siglo XX. El renacimiento de la mitología indígena antigua en el movimiento muralista“, in: AZUELA DE LA CUEVA, Alicia (ed.) a GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen (ed.). *México y España: huellas contemporáneas. Resimbolización, imaginarios, iconoclastia*. EDITUM, 2010, str. 59–60.

¹³⁵ „Rivera also included another view of this indigenous world, one characterized by conflict and slavery: the human sacrifice to the gods. An Aztec priest is seen brandishing an obsidian dagger, while in another area Indians are locked into the combat of inter-tribal conflict. Yet Rivera's depiction of this unattractive face of the pre-Columbian world is strangely mute.“ ROCHFORD, Desmond. *Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: Chronicle Books, 1993, str. 85.

článkem diagonály, kterou utváří zástup otroků vynášející obětiny na vrchol pyramidy. Toto umístění lze interpretovat jako náznak příčiny jeho výzvy k boji. Vyzývá členy své komunity k tomu, aby se postavili proti konkrétnímu druhu bezpráví. Kromě obráceného slunce k bohu války odkazuje také hůl ve tvaru hada, jež drží maskovaný bojovník stojící na vrcholu pyramidy. Může se jednat o odkaz ničivou zbraň s označením „xihuacoatl“ (ohnivý had).

Alternativou k výše uvedeným odkazům na boha Huitzilopochtliho by mohlo být například ztvárnění mýtu o jeho narození a každodenně sváděném boji s lunou:

„Hned poté, co se narodil, musel zabít svou sestru Coyolxauhqui, bohyni Měsíce, a rozehnat dvakrát čtyři sta nepřátelských bratří, jižních a severních hvězd. Podle pověsti totiž jeho matka, bohyně Coatlicue (Hadí sukně), zametala chrám, když se jí do záňadří snesl chomáček kolibřího peří a ona otěhotněla. Protože se tak stalo ve svatyni, chtěli jí její děti za toto znesvěcení potrestat, její nejmladší syn jí však vyskočil z lůna již dospělý, oblečen ve zbroji, uťal své sestře hlavu, takže se její tělo zřítilo z oblohy a roztříštilo na kusy.“¹³⁶

Huitzilopochtli je nám zde však představen pouze v náznacích. Proč ale Diego Rivera přikládá větší význam Quetzalcoatlovi než ostatním bohům předkolumbovského náboženského panteonu, ačkoliv Quetzalcoatl nepatřil mezi hlavní aztécká božstva? Itzel Rodriguez Mortellaro poukazuje na skutečnost, že Rivera v tomto ohledu nevybočoval z aktuálních filosofických a literárních tendencí. Mexiko po revoluci zažívalo období tzv. *intelektuální renesance*, zároveň se ale nacházelo ve stavu krize zapříčiněné řadou let revolučních bojů. Intelektuálové se v rámci hledání východiska z této krize uchýlovali k vytváření symbolů nově zrozeného Mexika. Oficiální vládní rétorika propagovala *novost, pokrokovost, reformy, vzdělávání a modernizaci* a snažila se utvářet obraz *moderního pokrokového Mexika*. Tyto pozitivní aspekty ztělesňoval právě bůh Quetzalcoatl. Huitzilopochtli byl naopak skrze toto

¹³⁶ KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace*. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005, str. 60.

prizma vnímán jako symbol *barbarství, zaostalosti a brutality*. Tyto přívlastky byly vnímány jako negativní fasety minulosti a byly záměrně upozadovány. Itzel Rodríguez Mortellaro poukazuje na to, že Quetzalcoatl se tedy nejen v Riverově interpretaci předkolumbovského Mexika stává hlavním symbolem a měřítkem hodnot dávné i současné doby.¹³⁷

Pokud se vrátíme k významu jednotlivých božstev v rámci aztéckého náboženství, je třeba zdůraznit, že na tomto murálu je božstvo Quetzalcoatl představeno skrze monoteistické prisma jako hlavní postava daného výjevu a jako jediný bůh aztéckého panteonu. Je zde naznačen jeho vztah k Huitzilopochtlimu, který ale rovněž nebyl v rámci aztéckých mýtů příliš zdůrazňován. Quetzalcoatl byl spojován například s Tezcatlipokou, který zavinil jeho pád a následný odchod z bájného města Tollan. Huitzilopochtli je pak obvykle spojován s bohyní Coatlicue nebo s bohem Tlalokem, kdy Huitzilopochtlimu a Tlalokovi byly zasvěceny svatyně na vrcholku hlavní pyramidy v Tenochtitlánu. Ve vztahu k Huitzilopochtlimu může být Quetzalcoatl prezentován jako odpůrce lidských obětí, který chce obdarovávat bohy hady, motýly, ptáky či kukuřičnými plackami¹³⁸ – tato rovina zde však rovněž není rozvedena.

K mezoamerickému náboženskému systému je třeba uvést, že byl velice komplexní a tvárný. Neexistovala v něm jednoznačně daná božstva, a i díky tomu mohly vedle sebe existovat různé varianty někdy i protiřečících si mýtů. Náboženská imaginace zahrnovala až stovky nadpřirozených sil a božstev, které se průběžně proměňovaly a nabývaly nových podob a atributů. Manifestovaly se také skrze svou ženskou a mužskou podstatu. Kult boha Huitzilopochtliho nabýval na síle od počátku patnáctého století. Kromě Huitzilopochtliho byla považována za zásadní božstva plodnosti, deště a zemědělství, která souvisela s každoroční obnovou přírody. Výsadní význam měla také božstva, která ochraňovala kukuřici. Důležitý byl praktický vztah mezi lidmi a božskými silami, který se projevoval v jednotlivých kultech.¹³⁹ Další významnou charakteristikou aztéckých božstev byla jejich smrtelnost, a právě smrt každodenně hrozila bohu Huitzilopochtlimu. Na murálu *México Antiguo* jsou jakákoliv další

¹³⁷ RODRÍGUEZ MORTELLARO, Itzel. „Arte nacionalista e indigenismo en México en el siglo XX. El renacimiento de la mitología indígena antigua en el movimiento muralista“, in: AZUELA DE LA CUEVA, Alicia (ed.) a GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen (ed.). *México y España: huellas contemporáneas. Resimbolización, imaginarios, iconoclastia*. EDITUM, 2010, str. 60.

¹³⁸ KRÍŽOVÁ, Markéta. *Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace*. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005, str. 62.

¹³⁹ Tamtéž, str. 56–61.

božstva upozaděna, co je zachováno je variabilita Quetzalcoatlovy podoby (antropomorfní a zoomorfní varianta).

3.2.2. Xochipilli a Coatlicue

Vůbec první citaci konkrétního předkolumbovského artefaktu, a to kamenné sochy boha Xochipilliho, nalezneme na Riverově fresce s názvem *México tropical (Tropické Mexiko)* z roku 1926, která se nachází v již zmiňované budově Ministerstva školství (*Secretaría de Educación Pública, SEP*). Další murály tohoto typu, pro které posloužila jako předloha kamenná socha bohyně Coatlicue, Rivera vytvářel ve třicátých letech dvacátého století v rámci zakázek, jež získal ve Spojených státech amerických.

Na první zmíněné fresce (Obr. 2.10.) Rivera umístil boha Xochipilliho do středu výjevu. Božstvo sedí v tureckém sedu na vyvýšeném pahorku, je obklopeno houštím, které asociuje trůn, má zdvižené ruce, pohlíží vzhůru a oddává se blíže nespecifikovanému rituálu. Scéna se odehrává v potměšilé atmosféře tropického pralesa. Xochipilli je obklopen čtyřmi ženskými figurami. Na výjevu jsou dále vyobrazeni exotičtí ptáci a široké spektrum tropických rostlin. Rivera byl ve vztahu k soše doslovný. Jsou zde patrné jen dvě drobné odchylky od předlohy, kdy Rivera Xochipilliho „oživuje“. Koloruje ho, snímá z podstavce a umísťuje jej na přírodní vyvýšeninu. Ženské figury opět představují akty. Dvě dívky sedí v blízkosti Xochipilliho, další dvě stojí v bočních částech, kde do všech stran prorůstá tropická vegetace. Jedna z dívek hraje na flétnu. Rivera zde představuje idealistický pohled na dávný svět, kde lidé žijí v souladu s přírodou, oddávají se rituálům za doprovodu hudby a tance, přičemž ústřední postavou je bůh Xochipilli, takzvaný „Květinový princ“, který v aztécké mytologii představoval boha lásky, květin a veselí.¹⁴⁰ Výjev tak kontrastuje s dalšími freskami budovy Ministerstva školství, na nichž Rivera představil obraz dobového Mexika, kde výjevy, kde hrají klíčovou roli Indiáni postrádají jakoukoliv idealizaci.

Bohyně Coatlicue se pak pro Riveru stala důležitým motivem, když působil v USA. Od třicátých let zde realizoval řadu zakázek v interiérech firemních budov a kulturních institucí. Rivera přijímal nové příležitosti v prostředí, jež považoval za ztělesnění moderního pokroku, s nadšením a jeho popularita ve Spojených státech rapidně rostla. Svou první zakázku v USA, kterou získal v roce 1931 komentuje následujícím způsobem:

¹⁴⁰ KLÁPŠŤOVÁ, Kateřina a KRÁTKÝ, Čestmír J. *Encyklopedie bohů a mýtů předkolumbovské Ameriky: Mexiko a Střední Amerika*. Praha: Libri, 200, str. 143–144.

„Byl jsem nesmírně nadšený. (...) Na rozdíl od Mexika byly Spojené státy skutečně industriální zemí, a to takovou, jakou jsem si původně představoval jako ideální pro moderní muralismus.“¹⁴¹

Jednalo se o výzdobu hlavního schodiště v budově *Stock Exchange Tower* v San Francisku, se zadáním alegorického ztvárnění Kalifornie. Další murály, tentokrát s industriální tematikou, následovaly v Detroitu a New Yorku. Coatlicue nalezneme na murálech v Detroitském institutu umění z roku 1932 a v díle *Pan American Unity (Panamerická jednota)*, které Rivera vytvořil pro mezinárodní výstavu *Golden Gate International Exposition*,¹⁴² pořádanou v San Francisku v roce 1939.

Detroitské fresky tvoří celkem sedm a dvacet panelů různých velikostí v hlavní vstupní hale institutu. Zadáním bylo ztvárnění detroitského průmyslu a jeho vývoje. Konečné provedení bylo zcela na Riverovi.¹⁴³ Pro nás je v tuto chvíli zásadní jižní freska (Obr. 2.12.), na níž nalezneme na výjevu představujícím industriální prostory Fordových automobilových závodů náznak Coatlicue. V levé dolní části tohoto murálu Rivera vyobrazil zadavatele projektu Edsela B. Forda, syna Henryho Forda (muž v šedivém obleku s černou kravatou), a vedle této postavy pak Dr. Williama Valentinera, ředitele Detroitského institutu umění.¹⁴⁴ Většinu dalších postav tvoří dělníci při práci v továrně. Detroitská freska představuje dynamický obraz plný na sebe navazujících technických prvků. Prostor je rovnoměrně a v každém detailu zaplněn ocelovými turbínami, trubkami, koly, montážními linkami a různými průmyslovými stroji. Jednotlivé prvky do sebe zapadají a tvoří iluzi kolosálního fungujícího mechanismu. Někteří dělníci obsluhují přístroje na výrobu jednotlivých dílů, jiní z nich sestavují finální konstrukci automobilu. Jsou zde přítomny také ženy, které mají na starosti textilní část výroby. Je jim věnován prostor v levé horní části murálu. Postavy jsou nicméně v tomto výjevu spíše marginálním prvkem.

¹⁴¹ „I was enormously excited. (...) Unlike Mexico, the United States was a truly industrial country such as I had originally envisioned as the ideal place for modern mural art.“ RIVERA Diego a MARCH Gladys (ed.). *My Art, My Life, An Autobiography*. Dover Publications, 1960. (online, dostupné z: <http://www.scribd.com/doc/9072793/Diego-Rivera-My-Art-My-Life-Biography-of-Diego-Rivera>, [cit. 2014-04-13]), str. 186.

¹⁴² Dnes se tento murál nachází v *City College of San Francisco*.

¹⁴³ RIVERA Diego a MARCH Gladys (ed.). *My Art, My Life, An Autobiography*. Dover Publications, 1960. (online, dostupné z: <http://www.scribd.com/doc/9072793/Diego-Rivera-My-Art-My-Life-Biography-of-Diego-Rivera>, [cit. 2014-04-13]), str. 287–291.

¹⁴⁴ Tamtéž, str. 291.

Hlavní bylo pro Riveru vystižení progresivní a bezchybně fungující techniky. V levé části tohoto murálu pak nalezneme v proplétajících se částech strojů obrysy bohyně Coatlicue.

Podobu této bohyně nám přibližují kamenné sochy dochované z předkolumbovského období (Obr. 2.14.). Nejznámější dochovaná socha představuje Coatlicue jako monstrózní bytost vyznačující se atributy odkazujícími ke smrti – suknicí z proplétajících se hadů, náhrdelníkem ze dvou srdcí, čtyřech otevřených dlaní a skeletonu. Dvě k sobě otočené hadí hlavy tvoří její obličej. Na detroitském murálu vidíme jen jakési obrysy, jež nám ale navozují dojem síly a neporazitelnosti Coatlicue, který známe z dochovaných vyobrazení.

Na murálu *Pan American Unity* (Obr. 2.13.), jež se řadí k největším Riverovým murálům v USA,¹⁴⁵ je pak Coatlicue umístěna do středu kompozice a má již mnohem zřetelnější rysy. Představuje gigantický kolos tvořený geologickou, biologickou i mechanickou hmotou, který se vypíná nad zobrazenou scénérií. Z původního vyobrazení Rivera zachoval hadí suknicí a fragment horní části, ze které vychází segment lidského hrudníku a paže. Pravou stranu Coatlicue pak Rivera pojal jako strojový mechanismus známý z detroitského výjevu (Obr. 2.12.). Výjev, do kterého je zde bohyně Coatlicue zasazena, představuje výtvarný americké civilizace, a to moderní i starodávné, saské, latinské i předkolumbovské. Nalezneme zde starobylé mezoamerické město v podobě odkazu na výjev, jež již známe z murálu *México Antiguo* (viz kapitola 3.2.1.), Nezahualcóyotla jako patrona předkolumbovských věd a umění, Indiány zachycené při provádění různých činností a portréty slavných historických osobností. Se starodávným městem kontrastuje město moderní, jež tvoří mrakodrapy, lanové mosty, lodě a průmyslové podniky. Zajímavé jsou rovněž prvky odkazující k dobovému trávení volného času jako je výjev z plovárny s preformujícími akvabelami a konsternovaným publikem. Kromě pozitivních znaků oslavujících výtvarný moderní civilizace zde nalezneme i dobové ikony hrůzy v portrétech Hitlera, Mussoliniho a Stalina.

Coatlicue na tomto výjevu ztělesňuje dvojí symboliku. První z nich odpovídá jejímu původnímu významu. Druhá se pak dotváří na základě kontextu, do kterého je umístěna. V aztécké kultuře představovala Coatlicue jedno z hlavních božstev. Jak již bylo výše zmíněno, byla matkou Huitzilopochtliho, tedy hlavní postavy aztéckého náboženství. Byla rovněž patronkou smrti,

¹⁴⁵ HELMS, Cynthia Newman (ed.). *Diego Rivera: A Retrospective*. New York: W.W. Norton, 1987, str. 310.

z ní vyplývajícího znovuzrození a jara. Mluví se o ní rovněž jako o božstvu země.¹⁴⁶ Na detroitských murálech Rivera naznačil především sílu a energii, jež přísluší této bohyni. Na murálu *Pan American Unity* pak také zdůraznil významy vážící se k dualitě života a smrti. Před samotnou Coatlicue umístil masku, jež je z poloviny tvořena lebkou a z druhé poloviny obličejem, která odkazuje k vyrovnávajícím se protikladům. Komplementarita protikladů (života a smrti, dne a noci, nebe a země atd.) dle aztéckého vidění světa vedla k řádu a stabilitě.¹⁴⁷ Coatlicue tedy můžeme v daném kontextu chápat jako symbol stability a zároveň hybného principu světa a vesmíru. Jiskrné projevy této esenciální síly Rivera spatřoval v předkolumbovském umění a v nejmodernější technice, s jejímiž projevy se setkal ve Spojených státech amerických. Na výjevu *Pan American Unity* proto nalézáme řadu idealistických obrazů tradiční i moderní společnosti. Rivera se tak ve svém pohledu na americký kontinent shoduje s uvažováním skupiny *Ateneo de la Juventud*. Ta se zaměřovala na hledání kořenů americké kultury a hlásala nutnost jejího propojení, tedy propojení severní, střední a jižní Ameriky. Zatímco severoamerická kultura byla v rámci této koncepce považována za zdroj modernity, technického pokroku, individualismu a materiálního bohatství, Latinská Amerika představovala zdroj tradice, kultury, humanismu a duchovních hodnot. V tomto duchu je interpretován i dvojitý charakter Coatlicue, kdy její „strojová část“ odkazuje k výše zmíněným kvalitám severoamerické civilizace a „živá a kamenná část“ ke kvalitám a hodnotám Latinské Ameriky. Jako celek má pak Coatlicue představovat symbol panamerické jednoty. Itzel Rodríguez Mortellaro tuto interpretaci rozvádí následujícím způsobem:

„Malíř se zde zabývá posláním umění ve společnosti. Harmonie amerického kontinentu bude podle jeho názoru dosaženo na základě spojení duchovní a materiální kultury. Podle tohoto schématu figura transformovaná do Coatlicue představuje latinskoamerickou kulturu s její indiánskou tradicí. Severoamerická civilizace se naopak projevuje skrze vědecko-technologický pokrok. Riverovo pojetí jednotné Ameriky tedy zahrnuje dvě dimenze:

¹⁴⁶ Tamtéž.

¹⁴⁷ KŘÍŽOVÁ, Markéta. Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005, str. 58.

humanistickou danou duchovními hodnotami obsaženými v umění,
a pokrokovou, jíž ztělesňuje severoamerická věda a technika.“¹⁴⁸

Rivera pracoval na tomto murálu při takzvané *living art* exhibici před zraky návštěvníků výstavy, přičemž si stanovil, že bude moci zpracovat zadané téma dle vlastního uvážení. Ačkoliv Rivera ve Spojených státech strávil značnou část svého života a některé aspekty této země obdivoval, v obecném uvažování k ní zaujímal spíše kritický postoj. Jak již bylo výše zmíněno, shodoval se s východisky formulovanými skupinou *Ateneo de la Juventud*, jež požadovala nutnost upevnění americké kultury na spirituálním a humanistickém základě, který vychází z latinskoamerické tradice, spíše než na neustálém zdůrazňování technické převahy Spojených států a jejich dominance.¹⁴⁹ Jedním z hlavních důvodů nutnosti bližšího propojení amerického kontinentu v tomto období, byla také snaha čelit totalitním silám, které nabývaly na síle v Evropě. Cynthia Newman Helms poukazuje také na to, že zdvižená ruka Coatlicue je tak v tomto kontextu interpretována jako ruka odvracející tyranii, jejímiž symboly jsou již zmíněný Hitler, Mussolini a Stalin.¹⁵⁰

¹⁴⁸ „La propuesta específica del pintor gira en torno a la misión del arte en esta empresa. Para él, el equilibrio continental se logrará a partir de una síntesis de cultura espiritual y cultura material. Acorde de este esquema, la figura transformada de Coatlicue muestra a la cultura latinoamericana de matriz indígena. La civilización norteamericana se manifiesta en el desarrollo tecnológico y científico. El plan del artista de unificación americana reúne dos dimensiones: la humanista, dada en los valores espirituales contenidos en el arte; y la progresista, obtenida por la ciencia y técnica sajonas.“ RODRÍGUEZ, Itzel. „Imagen prehispánica en el muralismo del siglo XX“, in: *Arqueología mexicana*, str. 62.

¹⁴⁹ Tamtéž, str. 62–69.

¹⁵⁰ HELMS, Cynthia Newman (ed.). *Diego Rivera: A Retrospective*. New York: W.W. Norton, 1987, str. 310.

3.2.3. Tlaloc, Tlazolteotl a Mictlantecuhtli

S obrazy božstev se setkáváme také v Riverově pozdní tvorbě, a to konkrétně na třech místech v Ciudad de México: ve vodárně *Cárcamo del Río Lerma*,¹⁵¹ na exteriérové mozaice divadla *Teatro de los Insurgentes* a ve vstupní hale nemocnice *Hospital La Raza*. Murály na těchto místech byly realizovány v rámci státních zakázek na počátku padesátých let.

Vodárna *Cárcamo del Río Lerma* byla navržena mexickým architektem Ricardem Rivasem a její realizace probíhala mezi lety 1943 až 1951. Nachází se v Chapultepeckém lese. Její funkce spočívá v dodávání vody z horských pramenů řeky Lerma do severních částí Ciudad de México. Záměrem Ricarda Rivase bylo v projektu této funkcionalistické stavby skloubení nejen praktických, ale i estetických a komemorativních cílů.¹⁵² Prostor vodárny sestává z pavilonu, kde se nachází nádrž zdobená několika freskami, a exteriérové fontány, pro niž Rivera vytvořil osobitou skulpturu boha Tlaloka (Obr. 2.16.).

Ústředním tématem tohoto díla je voda, a to v rozmanitých podobách a kontextech. Rivera uvádí, že hlavním leitmotivem je zde voda jako základní zdroj života na Zemi.¹⁵³ Ve venkovní nádrži ji reprezentuje výše zmíněná skulptura, kterou je možné kvůli její plošnosti a velikosti spatřit pouze z výšky. Její povrch je tvořen kameny a střípky polychromovaných dlaždic. Představuje boha Tlaloka jako mohutnou bytost v dynamickém skoku. Tlaloc má ve skoku či běhu široce rozpažené ruce, rozevřené dlaně a prsty široko od sebe. Jeho hlava a tělo jsou ztvárněny z ánfasu, zatímco běžící nohy a rozpažené ruce z profilu. Je zde vyjádřena především jeho síla a vitalita. Vyznačuje se zdobeným oděvem zemitých barev, přičemž převažuje zelená a hnědá barva. Má silné porýsované tělo a členitý obličej. Rivera se tak značně odchyluje od jakéhokoliv známého zobrazení boha Tlaloka, ačkoliv zachovává některé jeho klíčové atributy, kterými jsou kulaté oči, ostré tesáky, vlnovka kolem úst a kruhové obrazce, jež jej obvykle obklopují. Pohled na tuto sochu z úrovně země má pak dle Riverových slov vyvolat stejný dojem jako pohled na kopcovitou krajinu.¹⁵⁴

¹⁵¹ Vodárna je známá také pod názvem *Cárcamo Dolores*.

¹⁵² HELMS, Cynthia Newman (ed.). *Diego Rivera: A Retrospective*. New York: W.W. Norton, 1987, str. 325.

¹⁵³ RIVERA, Diego. „Integración Plástica en La Cámara de Distribución del Agua del Lerma, Tema Medular: El Agua Origen de La Vida en La Tierra“, in: RIVERA, Diego a MOYSSÉN, Javier (ed.). *Textos de arte*. México: Univ. Nacional Autónoma de México, 1986, str. 350.

¹⁵⁴ Tamtéž, str. 353.

Co se týče původního významu tohoto božstva, Tlaloc byl pro mezoamerické kultury bohem deště, tedy „padající vody“. Doslovný překlad jeho jména zní „Nápoj země“. Představoval jedno z nejvýznamnějších archaických božstev, o čemž svědčí skutečnost, že mu byl zasvěcen jeden ze dvou chrámů, jež se nacházely na vrcholku hlavní pyramidy aztéckého hlavního města Tenochtitlánu.¹⁵⁵ Jeho kult byl spojován zejména se zemědělstvím. Na význam, který má déšť a voda pro zemědělskou produkci poukazují kukuřičné klasy a semena, které Rivera umístil do Tlalokových rozevřených dlaní.¹⁵⁶ K dalším významům, jež toto dílo nese, se Rivera ve svém textu z roku 1952 vyjadřuje následujícím způsobem:

„Tlaloc svými obrovskými kroky kráčí v prostoru, přičemž tímto pohybem měří čas jako by byl nástrojem/kompasem, který směřuje stavební práce. Data výkonu těchto prací jsou vepsána hieroglyfickým písmem do rostlinných motivů u Tlalokových nohou. (...) Tlaloc natahuje své dlouhé mocné ruce pod povrch země, aby získal vodu pro obyvatele Ciudad de México.“¹⁵⁷

Prostor nádrže kolem skulptury je rovnoměrně zaplněn vyobrazeními dešťových mraků, výhonků stromů, vodních rostlin, vodních živočichů, buněčné hmoty a mikroskopických organismů. V levé dolní části nádrže Rivera znázornil strom, jehož zpracování je inspirováno ústředním motivem jedné z nástěnných maleb v Teotihuacánu. Tato malba představuje zásvětní prostor Tlalocan, jemuž Tlaloc vládí.¹⁵⁸ Ani zde nechybí Quetzalcoatl v podobě opeřeného hada, který se vine u Tlalokovy hlavy. Další dva hadi jsou vyobrazeni v dolních částech výjevu. Kromě předkolumbovských motivů se zde setkáváme i s množstvím prvků, které odkazují na evolucionistický pohled na stvoření života. Význam vody v rámci tohoto

¹⁵⁵ KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace*. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005, str. 58.

¹⁵⁶ RIVERA, Diego. „Integración Plástica en La Cámara de Distribución del Agua del Lerma, Tema Medular: El Agua Origen de La Vida en La Tierra“, in: RIVERA, Diego a MOYSSÉN, Javier (ed.). *Textos de arte*. México: Univ. Nacional Autónoma de México, 1986, str. 353.

¹⁵⁷ „Tlaloc (...) Da un gran paso en el espacio midiendo el tiempo con la abertura de sus piernas, como un gran compás de la ejecución de los trabajos, cuyas fechas están inscritas en escritura jeroglífica en las plantas de sus pies. (...) adelanta sus manos poderosas y enormes bajo la tierra, para entregar el agua a sus hermanos de la Ciudad.“ Tamtéž, str. 353–354.

¹⁵⁸ KOSTIČOVÁ, Zuzana Marie, KŘÍŽOVÁ, Markéta a KVĚTINOVÁ, Sylvie. *Krvavé rituály Střední a Jižní Ameriky*. V Praze: XYZ, 2011, str. 62.

konceptu Rivera rozpracoval na freskách na stěnách a na dně nádrže ve vnitřních prostorách pavilonu. Do středu nádrže Rivera umístil černý kruh tvořený primitivními formami života. Rozpoznáváme zde buňky, měňavky, měkkýše, korýše, hvězdice, mušle a další vodní organismy. Freska naznačuje, že sem byli zaneseni zvenčí skrze otvor v jedné ze stran nádrže v několika proudech tekoucí vody. Od středu do stran je pak nastíněn vývoj těchto elementárních forem života skrze vyobrazení čím dál tím složitějších vodních živočichů. Evolucionistické schéma zakončují dvě figury vynořující se z vodní hladiny na bočních stranách nádrže. Rivera tuto část obrazu popisuje následujícím způsobem:

„V centrální části nádrže je mikroskopické pole s elektrickou energií, která stimuluje minerální prvky, ze kterých se rodí první živá buňka. Ta se pak několikanásobně dělí a rozmnožuje, až se transformuje do kolonie buněk, z nichž se formují čím dál tím složitější organismy. V konečné fázi evoluce dospěje k vývoji obratlovce – člověka. Ten se vynořuje z vody spolu s dalšími živočišnými druhy. Na severní stěně jej reprezentuje žena s asijskými rysy a viditelným embryem v podbřišku, a na jižní stěně pak muž s africkými rysy.“¹⁵⁹

Dále Rivera uvádí, proč vyobrazil vznik života na zemi výše popsaným způsobem. Odkazuje na nejnovější vědecké poznatky z oblasti archeologie, které dle jeho popisu uvádí, že na severním a jižním pólu byly nalezeny nejstarší fosilní pozůstatky rostlin a zvířat, které se v současné době vyskytují v oblasti tropického pásu. Podle Riverou nastíněné hypotézy byly na severu a jihu nalezeny také lebky a kosterní pozůstatky obyvatel Asie a Afriky. Následkem ochlazování planety došlo, podle Riverových slov, k migraci obou etnik z Antarktidy a Arktidy směrem k tropickému pásu, kde došlo ke vzniku mestického typu rasy, kterou v současné době

¹⁵⁹ „En el fondo del cárcamo y en su centro, un campo microscópico hace ver como la energía eléctrica anima los elementos minerales produciendo la primera célula viva. Ésta se divide, subdivide y mlutiplica hasta formar colonias de más en más complejas, que culminan su evolución, por ahora, en el vertebrado humano. Este emerge del agua acompañado de sus hermanos de otras especies, sobre el muro norte, expresándolo una mujer mongolide encinta, con el embrión hecho visible; sobre el muro sur, un hombre negroide.” RIVERA, Diego. „Integración Plástica en La Cámara de Distribución del Agua del Lerma, Tema Medular: El Agua Origen de La Vida en La Tierra“, in: RIVERA, Diego a MOYSSÉN, Javier (ed.). *Textos de arte*. México: Univ. Nacional Autónoma de México, 1986, str. 350–351.

označujeme za „rasu bílou“. Rivera dokládá pravdivost tohoto tvrzení na známých případech, kdy míšenci v sedmé až deváté generaci vyústí v člověka s typicky evropskými rysy, modrými očima, světlými vlasy a depigmentovanou pleť.¹⁶⁰ Horní část těchto fresek je pak věnována lidským činnostem, pro které má voda klíčový význam. Po stranách jsou dále vyobrazeni dělníci pracující na výkopu vodojemu, mezi nimi i ti, kteří při práci tragicky zahynuli, a naproti nim projektanti a architekti, kteří se podíleli na vytváření jeho plánů. Tímto se opět dostáváme k tématu tvoření, ať už jako stvoření světa a života na zemi, nebo lidské tvorby, které je zde pojato radikálně odlišným způsobem, než jaký jsme měli možnost vidět na prvních Riverových murálech, a to konkrétně na enkaustice *La Creación* z roku 1922. Ta byla stylově i obsahově výrazně ovlivněna evropskou výtvarnou a myšlenkovou tradicí. Na freskách vodárny naopak převládají motivy vycházející z předkolumbovské tradice v kombinaci s prvky odkazujícími k modernímu vědeckému chápání světa. Stvoření se zde odehrává v souladu s evolucionistickým pojetím, které akcentuje význam vody jakožto základního zdroje života na zemi. Biogeneze je zde navázána na předkolumbovské mýty skrze spojení vnější fontány s vnitřní nádrží, čímž je naznačeno, že voda s primitivními vodními živočichy přichází z vnějšího prostoru, kterému vládne bůh Tlaloc. Také formálně se zde Rivera do značné míry inspiroval estetikou předkolumbovského umění. Při práci s prostorem tak například rovnoměrně zaplňuje každý detail (jak skulptury, tak pozadí) jednotlivými prvky. Znázorňuje zde také zasněžený prostor Tlalocan inspirovaný výjevem z Tenochtitlánu. K vytvoření tzv. „escultopintury“, monumentálního díla na pomezí malby a sochy, Riveru inspirovaly taktéž dávné americké kultury, které vytvářely na ohromných plochách země horizontální obrazce, jež mohly být spatřeny pouze z výšky (např. obrazce na planině Nazca).¹⁶¹

Z hlediska aztéckého náboženství byl však význam Tlaloka v kontextu stvoření světa nebo života spíše zanedbatelný. Ústředními stvořitelstvími bohy byli Ometecuhtli a Omecihuatl, kteří dali život čtyřem stům božstev a stvořili také první lidské bytosti. Jejich symbolika odkazovala k plodnosti, klíčení, růstu a rozkvětu.¹⁶² Tlaloc byl pak v rámci mýtu o několikanásobném stvoření a zničení světů vládcem třetího z těchto světů, který ale zničil

¹⁶⁰ RIVERA, Diego. „Integración Plástica en La Cámara de Distribución del Agua del Lerma, Tema Medular: El Agua Origen de La Vida en La Tierra“, in: RIVERA, Diego a MOYSSÉN, Javier (ed.). *Textos de arte*. México: Univ. Nacional Autónoma de México, 1986, str. 351.

¹⁶¹ Tamtéž, str. 353.

¹⁶² KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace*. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005, str. 57.

ohnivým deštěm.¹⁶³ Se vznikem konkrétních forem života je pak spojována spíše například Coatlicue jako patronka znovuzrození a jara, Chipetotec jako božstvo každoroční obnovy, Centeotl jako ztělesnění mládí a růstu nebo také bohyně Xochiquetzal jako patronka lásky a plodnosti.

Další příklad murálu, kdy se pro Riveru stává ústředním motivem předkolumbovské božstvo, nalezneme v budově nemocnice *Hospital de La Raza*. Ve vstupní hale budovy této nemocnice nad hlavním schodištěm Rivera vytvořil výjev představující dějiny mexické medicíny. Ve středu murálu o velikosti sedm krát deset metrů¹⁶⁴ Rivera vyobrazil mezoamerickou bohyni Tlazolteotl. Její figura rozděluje výjev na dvě části (Obr. 2.17.), přičemž v pravé části jsou detailně znázorněny předkolumbovské léčitelské praktiky, v levé pak přístupy moderní medicíny. V pozadí vidíme starobylé město Tenochtitlán a moderní Ciudad de México. Nebi dominuje symbolika slunce a měsíce a okraje obrazu lemují vysoké stromy, jejichž kořeny jsou zapuštěny do země. Dolní část výjevu pak lemují dva hadi, jejichž hlavy se setkávají ve spodku středové části, kam Rivera umístil masku naznačující dualitu života a smrti (Obr. 2.15.).

Stylizovaná podoba bohyně Tlazolteotl, kterou si Rivera vybral pro tento výjev, je odvozena z předkolumbovského Kodexu Borbonicus. Rivera byl v tomto případě doslovný. Zobrazil Tlazolteotl jako bytost, která sedí v podřepu a široce rozevívá ruce a nohy. Zachoval také plošnost a barevnost původního zobrazení. Dominuje zde červená, žlutá a bílá barva a černá linka. Zkrabatělý povrch a dvojitě ruce této bohyně naznačují, že je navlečena do stažené lidské kůže. Další části jejího oděvu sestávají z červeno-černého opasku či suknice s bílými půlměsíci a výrazné pokrývky hlavy tvořené kuželovitými formami a dlouhými žlutými výběžky. Dalšími výraznými prvky jsou kruhové náušnice, modrý límec s bílým lemem, černé a bílé ozdoby obličejů a bílé sandály. Z dolní části jejího těla vychází torzo malé bytosti (pouze hlava a krk), jež je vyobrazena z profilu, která drží dvě do sebe zapletené smyčky. Nad postavou bohyně v pravé horní části pak v prostoru levituje figura malého dítěte. Mezi bohyní a touto postavou jsou znázorněny tři černé stopy a dva proplétající se hadi. I tyto okolní detaily odpovídají původnímu vyobrazení bohyně Tlazolteotl z Kodexu Borbonicus. Původní výjev nicméně obsahuje množství dalších doprovodných prvků.

¹⁶³ Tamtéž, str. 67.

¹⁶⁴ HELMS, Cynthia Newman (ed.). *Diego Rivera: A Retrospective*. New York: W.W. Norton, 1987, str. 321.

„Jedlice nečistot“ Tlazolteotl představovala v aztéckém náboženství bohyni plodnosti, novorozeňat a tkalcovství. Její jméno odkazuje k jejím purifikačním schopnostem, kdy Aztékové věřili, že Tlazolteotl zbavuje svět hmotné a duchovní špíny.¹⁶⁵ Tlazolteotl byla importovaným božstvem, Aztékové tuto bohyni převzali od Huastéků. Těšila se velké oblibě. Na Riverově murálu je v souladu s jejím původním významem, představena jako patronka rodících žen. Porod se odehrává na bočních stranách výjevu. V pravém dolním rohu tři ženy pečují o rodící Indiánku, která leží na zemi na rozprostřené bílé látce. Jedna z žen drží v náručí již narozené dítě. Drobné svitky u jejích úst naznačují, že promlouvá k rodičce. Rivera do této části výjevu umístil také citaci kamenné sochy Tlazolteotl, realistickou sochu rodící ženy v podřepu, která se svíjí v úporných křečích. Před tímto motivem je pak motiv potřísněné houpačky. V levé části fresky je znázorněn porod v kontextu moderní medicíny, kdy porodník v bílém plášti přestřihává právě narozenému dítěti pupeční šňůru. Rodička je ale skryta pod bílými prostěradly. Dominantním se zde stává prostor anonymní porodního sálu s nemocničními přístroji a lékařským personálem.

Kromě porodní praxe představil Rivera v pravé části i další ukázky předkolumbovských léčebných praktik jako například ošetření zlomené ruky, léčbu kožních onemocnění, aplikaci klystýru, masáže, zábaly, parní lázně, zubní zákroky nebo trepanaci lebky. Na levé straně murálu vidíme moderní ekvivalenty téhož. Dominují zde však zdravotnické přístroje na úkor osobního přístupu. Vidíme zde radiologické přístroje, rentgen hrudníku, krevní transfuzi, krevní testy, šití hlavy atp. Další dějová linka se rozvíjí v horních částech výjevu. Na pravé straně přijímá aztécký kněz obětiny od zástupu chorých Indiánů. Na levé straně ve stejné úrovni pak mexičtí lékaři odmítají přijmout úplatky a dary od nemocných. Zástup nemocných je však mnohem větší než na pravé straně. Cynthia Newman Helms tuto scénu interpretuje jako symbol přechodu od privátního k veřejnému zdravotnictví. V pozadí tohoto výjevu jsou pak vyobrazení představitelé nespokojené buržoazie, která *donedávna* ovládala veškeré zdravotnictví.¹⁶⁶ Léčitelé v předkolumbovské části murálu jsou od nemocných odlišeni barevnými zdobnými oděvy. Vyznačují se pokrývkou hlavy se žlutými pery, která je zjednodušenou verzí pokrývky hlavy bohyně Tlazolteotl. Oděv kněze, který přijímá obětiny

¹⁶⁵ KLÁPŠŤOVÁ, Kateřina a KRÁTKÝ, Čestmír J. *Encyklopedie bohů a mýtů předkolumbovské Ameriky: Mexiko a Střední Amerika*. Praha: Libri, 200, str. 136.

¹⁶⁶ HELMS, Cynthia Newman (ed.). *Diego Rivera: A Retrospective*. New York: W.W. Norton, 1987, str. 322.

od nemocných, nese celou řadu základních znaků této bohyně: černé slunce, bílé půlměsíce a symboliku propletených hadů. Předkolumbovský výjev je laděn do základních barev bohyně Tlazolteotl, převládá zde žlutá, červená a černá barva. Léčebné praktiky jsou zde vykonávány ve venkovním prostoru. Na části věnované moderní medicíně se základními atributy zdravotnictví stávají zdravotnické přístroje, uzavřený prostor, bílé pláště, prostěradla, roušky a brýle. Ve znázorněném nemocničním prostředí dominuje technika a urputná snaha o dodržení hygieny. Prostor je laděn až na drobné výjimky do bílých a šedivých tónů. Předkolumbovská medicína tak v Riverově podání působí v kontrastu s moderní mnohem vstřícnějším a osobnějším dojmem. Léčba zde probíhá v souladu s přírodou a náboženskými rituály. Kromě ošetřovatelů zde nalézáme také léčitele, kteří vyrábí bylinné směsi. Přímo na bohyni Tlazolteotl navazuje schéma, kde jsou detailně vyobrazeny různé léčivé byliny. Rivera umístil figuru bohyně Tlazolteotl do centrální části výše popsaného výjevu a použil její základní atributy v mnoha znázorněných situacích. Tím posunul a do určité míry rozšířil její původní význam. Tlazolteotl se tak v Riverově podání na murálu v *Hospital de La Raza* stává nejen patronku rodících žen, ale také symbolem moderní medicíny a tradičního léčitelství. Jednou z posledních Riverových realizací, kterou dokončil čtyři roky před svou smrtí, je vnější mozaika zdobící průčelí divadla *Teatro de los Insurgentes*. Jedná se o typický příklad tzv. druhé fáze muralismu, kdy murály přechází z interiéru do exteriérových částí budov. Zakázky tohoto typu přijímal Rivera s nadšením:

„Plocha, jež mi byla dána k dispozici, představovala celé hlavní průčelí divadla, které se nachází na rušné třídě *Avenida de los Insurgentes*. Zvládnout tuto plochu pro mne představovalo velkou výzvu. Povrch byl vypouklý a zakřivený. Většina lidí murál uvidí pouze z kolemjedoucích aut a autobusů.“¹⁶⁷

¹⁶⁷ „The space I was given comprised the whole main facade of the theatre, facing the busy Avenida de los Insurgentes. The plastic problem here was extremely challenging. For the surface was curved at the top and convex, and most of the people who would see the mural would be passing it quickly in cars and buses.“ RIVERA Diego a MARCH Gladys (ed.). *My Art, My Life, An Autobiography*. Dover Publications, 1960. (online, dostupné z: <http://www.scribd.com/doc/9072793/Diego-Rivera-My-Art-My-Life-Biography-of-Diego-Rivera>, [cit. 2014-04-13]), str. 186.

Na murálu o velikosti šest a čtyřicet krát deset metrů Rivera představil *Lidovou historii Mexika (Historia popular de México)*.¹⁶⁸ Máme před sebou jako na většině Riverových děl množství paralelních dějů, figur, portrétů a symbolů, které představují obrazy z mexické historie i současnosti. Výjev lze rozdělit na deset samostatných částí, přičemž každá ze zobrazených scén pracuje s vlastním měřítkem a vnitřní logikou, kdy jednotlivé prvky na sebe v rámci jednoho významového celku navazují nebo se vzájemně podmiňují.

Centrální částí dominuje škraboška růžové barvy se symbolikou slunce a měsíce. Za škraboškou rozeznáváme jiskřivé oči ženy zahalené do zlaté látky. Výjevu také dominují její zvednuté ruce v červených krajkových rukavičkách, červená barva nehtů a třpitivý prsten. Jako by podpírala horní část výjevu, kde se na pódiu pod zdviženou oponou odehrává divadelní představení. Komediant herec Cantinflas v roli žebráka v něm přijímá bankovky od zástupu elegantně oděných lidí, mezi nimiž nalezneme představitele církve, armády a buržoazie. Bankovky předává lidem ze skromnějších poměrů. *Boháči* po pravé Cantinflově ruce stojí na stupínku tvořeném zlatými cihlami. Cantinflas stojí na digitálním počítadle, které pravděpodobně vyčísluje hodnotu předávaných peněz (20.000.000=0). Ve skupině po levé Cantinflově ruce pak nalezneme matky s dětmi, invalidy a vážně nemocné a staré jedince. Rolník, dělník a voják jako jediní z této skupiny nenapřáhli ruce v žádavém gestu. Místo toho v rukách drží pracovní nástroje. Srp rolníka připomíná tvarem Huitzilopochtliho hůl. Většina postav tohoto výjevu se vyznačuje výrazně karikovanými rysy.

Levá boční strana (navazující na část *majetných*) je věnována období mezi nejstarší minulostí a současností. Je zde vyobrazena conquista v čele s karikovanou postavou Hernána Cortése v doprovodu španělského místokrále a archanděla (malé figury), která míří kopím na klečícího svázaného Indiána. Na pozadí této scény je pak plátno velkých rozměrů s pohledem ďábla. V této scéně probíhá setkání Cortése s představitelem koloniální správy z metropole, kdy jim Cortés předává dary a zajatce. Poslední postavou z delegace vyslané z metropole by měl být Juan Ruiz de Alarcón (spisovatel zlatého věku narozený v Novém Španělsku). Na scénu conquisty navazuje devatenácté století s portréty slavných osobností bojů za nezávislost, kde nalezneme kněze Migela Hidalga a jeho nástupce Josého Maríu Morelose. Poslední z těchto portrétů představuje Benita Juárez, který je hlavním představitelem politických reforem

¹⁶⁸ HELMS, Cynthia Newman (ed.). *Diego Rivera: A Retrospective*. New York: W.W. Norton, 1987, str. 329.

té doby. Je zde také v několika obrazech naznačen osud Francií dosazeného císaře Maxmiliána Habsburského, především romantizují scény s jeho chotí Charlottou a jeho tragický konec. Pravá strana (strana *nemajetných*) je pak věnována symbolům mexické revoluce a předkolumbovského období. Dominantou je zde portrét Emiliana Zapaty, který zvedá v pravé ruce hořící pochodeň a v levé kukuřičný klas, ze kterého se vylévá zlatá tekutina směrem k zemi, kde je pohřben padlý rolník. Z této půdy pak za přispění Tlalokova „krvavého deště“ vyrůstá nová kukuřice. Portrét se tak snově a zároveň logicky proplétá s dalšími symboly mexické revoluce: rostoucí kukuřicí, zemědělskou půdou – jedním z hlavních motivů revolučních bojů, padlým rolníkem, deštěm a skupinou revolucionářů. Pravá dolní část výjevu je pak věnována předkolumbovskému období. Nalézáme zde scénu, kterou rozehrává bůh Mictlantecuhtli, Tlaloc, Quetzalcoatl a tančící figurky z Tlatilca.

Vraťme se nicméně ještě na chvíli k symbolice kukuřice. Na murálu *Mecanización del Campo* (viz kapitola 3.1.2.) jsme viděli Indiánku sbírající do své suknice kukuřičné klasy, jež dle některých interpretací představuje bohyni kukuřice Centeotl. Na tomto murálu nám pak výše popsaný snový výjev může ilustrovat návaznost kultu kukuřice na božstva smrti.

Mictlantecuhtli, tedy „Pán údolí smrti“, vládl v mezoamerickém náboženství podsvětní říši Mictlan, kam směřovala většina zesnulých. Jeho druhé jméno Ixomultic, což v překladu znamená „Má tvář zbavenou masa“, odkazuje k jeho vzezření. Na většině dochovaných soch je zpodobněn jako skeleton nebo jako figura s odhalenou lebku. Mezi jeho atributy patří také štít z lidských kostí a noční můra nebo květina, kterou má umístěnou pod hrudním košem. Právě proto, že byl spojován se smrtí a s nejnevlídnějším zászvětním prostorem, představoval jedno z nejobávanějších božstev aztéckého panteonu.¹⁶⁹ Ve srovnání s Mictlanem tak například v souvislosti s vodárnou *Cárcamo del Río de la Lerma* zmiňovaný Tlalocan představoval posmrtný ráj plný rostlin a radovánek. Mictlantecuhtliho v Riverově podání představuje kostlivec v barevném oděvu inspirovaný výjevy z Kodexu Borgia (Obr. 2.22.). V rámci dané scény je jednou ze čtyř postav zobrazených z profilu. Drží za vlasy tlatilskou ženu, jež před ním klečí na kolenou. Druhou rukou nad ní zdvihá nůž. Naproti němu se postava kněžky snaží odvrátit danou situaci, kdy spolu s klečícím bojovníkem zachraňuje zajatkyňi před

¹⁶⁹ KRÍŽOVÁ, Markéta. *Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace*. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005, str. 59.

smrtí. Bojovník míří na Mictlantecuhtliho kopím, kněžka pak živým hadem. Smrt má ale, zdá se, převahu. Motiv gesta držení za vlasy značil v mezoamerické ikonografii zajímání zajatců, kteří měli být obětováni v rámci květinových rituálů. Scéna se odehrává na vrcholku pyramidy, jejíž schody jsou potřísněny krví.

Kromě Mictlantecuhtliho je zde vyobrazen Tlaloc jako bytost v modro-žlutých barvách hrající na oblé hudební nástroje. Rozpoznáváme jeho základní atributy v podobě kulatých očí, tesáků a kruhových obrazců. Novým atributem inspirovaným Orozkovým dílem v *Dartmouth College* je tvář tvořená proplétajícími se hady a čelenka z modrých a žlutých per, jež má Tlaloc na temeně hlavy. K bohu deště se vztahují i mračna, která jsou vyobrazena nad historickými scénami. Tvoří je tmavě modré proplétajících se linie s ostrými výběžky, jež jsou zakončeny mušlemi a malými kulatými obrazci. Zpodobnění mraků je inspirováno rovněž výjevy z *Codex Borbonicus* (Obr. 2.24.). Neméně zajímavým motivem jsou tři ženy v horní části výjevu. Jejich podoba je odvozena od keramických sošek nalezených v Tlatilku. Tyto sošky se vyznačují zúženými očima, velmi úzkým pasem, širšími končetinami, odhaleným hrudníkem a v některých případech dlouhými copy a zdvojeným obličejem. Rivera tlatilské sošky rozpochoval a podtrhl jejich zdočnost oranžovými a modrými vzory na těle. V Riverově podání tančí na zeleném vrcholku nad výjevem zajímání zajatců. V dolní části výjevu jsou zpodobněni hudebníci hrající na mořské lastury. V pravé boční části obrazu je pak vyobrazen Quetzalcoatl v podobě opeřeného hada s rozštěpeným jazykem, který působí mnohem živějším dojmem než jakákoliv jeho předešlá zobrazení na Riverových murálech (např. *México Antiguo*, Obr. 2.8.).

Ve změní předkolumbovských motivů je hlavní právě výjev zobrazující obstarávání zajatců pro rituály lidských obětí. Zatímco na většině předchozích Riverových murálů tvořila obětní pyramida jen nenápadný prvek v pozadí, zde se stává hlavním motivem přední části kompozice obrazu. Rivera zde tedy zdůraznil, ačkoliv pouze v náznaku, přítomnost krvavých obětí. Krev rozpoznáváme nejen na schodech pyramidy, ale i v dešti, který dopadá z Tlalokova mraku na symboly mexické revoluce. Reflexe krvavé a nelíbivé historie a její symbolické vyjádření znamenalo tedy značný obrat v Riverově tvorbě. Krvavé rituály a smrt spojovaná nejen s Mictlantecuhtlim i Tlalokem jsou zde představeny jako neoddělitelné součásti mexické historie i současnosti.

3.3. Orel, had a jaguár

Orel je ústředním motivem murálu *Historia de México (Historie Mexika)* (Obr. 2.25.), který Rivera vytvořil v prostorách haly nad hlavním schodištěm Národního paláce v Ciudad de México v letech 1929–1935. Tomuto murálu byla věnována kapitola 3.2.1., kde byla analyzována jeho pravá boční stěna, na níž Rivera znázornil nejstarší etapu mexických dějin. Hlavní část murálu je pak věnována období mezi conquistou a devatenáctým stoletím a levá boční strana znázorňuje současnost spolu s vizemi budoucnosti.

V centrální části tohoto murálu je znázorněn mohutný orel, který stojí na povadlém kaktusu a v zobáku svírá dvě barevné stuhy (Obr. 2.25.). Kaktus pod tíhou orla padá na kamenný monolit zdobený kruhovým symbolem. V aztécké mytologii byl orel jedním z hlavních protagonistů legendy o založení Tenochtitlánu. Aztékové se podle této legendy měli roku 1111 vydat ze své původní domoviny Aztlánu na jih, aby našli nová území, kde by se usadili. Vedla je socha boha Huitzilopochtliho, která k nim během cesty promlouvala. Aztékové se dle instrukcí této sochy měli zastavit v momentě, kdy spatří Huitzilopochtliho v jeho pozemském vtělení v podobě orla zápasícího s hadem. Tento boj se měl odehrát na kaktusu. Na místě, kde spatřili tento výjev, založili město Tenochtitlán, i přes to, že se jednalo o nehostinný ostrov uprostřed jezera.¹⁷⁰ V devatenáctém století po vzniku nezávislého Mexika se tato závěrečná epizoda zakladatelského mýtu o Tenochtitlánu, která byla známa na základě zápisů z koloniálních kodexů, stala předobrazem pro státní znak a mexickou vlajku. V nedávné době byl ale v rámci archeologických výzkumů nalezen nedaleko hlavního aztéckého chrámu v Ciudad de México kamenný reliéf, který znázorňuje popisovanou legendu odlišným způsobem. Orel na tomto vyobrazení nesvírá ve svém zobáku hada, nýbrž svitek, který v aztéckém piktografickém písmu značil promluvu.¹⁷¹ Rivera pak vložil orlu do zobáku dva glyfy, které asociují stuhy – modrý glyf, který odkazuje svým tvarem a barvou k bohu Tlalokovi a oranžový, který odkazuje k Huitzilopochtlimu.

Orel jako dravec, který je schopný rychlých přesunů nad rozlehlými teritorii a tím vyvolává asociaci jejich kontroly a vlády nad nimi, byl mnohými kulturami vnímán jako výsadní symbol

¹⁷⁰ KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace*. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005, str. 13–15.

¹⁷¹ Tamtéž, str. 15.

síly a moci.¹⁷² Rivera do svého díla zakomponoval kromě mexického orla i orla amerického a francouzského v souvislosti s invazemi Spojených států a Francouzského císařství do Mexika, které proběhly v devatenáctém století. V mezoamerických kulturách byla pak s orlem zásadně spjata solární symbolika. Ta vycházela z přesvědčení, že orel dokáže vzlétnout až do takové výšky, kdy je schopen pohlédnout slunci do očí.¹⁷³ Aztékové si orla spojovali také s válkou, dominancí a vlastní vyvoleností v rámci udržování chodu vesmíru.¹⁷⁴ Rivera umístil mexického orla do středu výjevu, do kontextu bojů mezi Španěly a domorodými obyvateli. Španělští dobyvatelé na koních zde bojují s Aztéky v barevných válečných uniformách. Jednotvárná španělská kopí kontrastují s rozmanitými zbraněmi a barevnými štíty aztéckých vojsk.

Válečná vřava ve svém středu skrývá překvapivý detail. Rivera pod obraz mexického orla na opuncii umístil výjev představující krvavé rituály. Aztécký kněz v bílé *huipil*, znázorněný zezadu, zvedá v zakrvavené ruce čerstvě vyrvané lidské srdce. Oběť však Rivera jen lehce naznačil detailem rozříznutého hrudníku. Autor zde tedy naplno přiznal jeden ze zásadních aspektů aztécké kultury a umístil jej do středu svého snad nejslavnějšího murálu. Užší rámeček, do kterého Rivera tento výjev umístil, však odkazuje spíše k podružným významům. Obřad vyrvání srdce si tak můžeme spojit s válečnickým charakterem Aztéků, kdy pro něj během tzv. *květinových válek* získávali zajatce. V rámci Riverou zpodobněných bojů mezi Indiány a Španěly pak vidíme, že na straně Španělů bojují i znepřátelení Indiáni. Krvavé rituály by zde tedy mohly symbolizovat jeden z důvodů pádu Aztécké říše, která si znepřátelila sousední etnika výše zmíněnými *květinovými válkami* a s nimi souvisejícími rituály. Náboženský aspekt lidských obětí, tedy přesvědčení Aztéků o vlastní vyvolenosti v rámci udržování světa v pohybu a zabránění jeho konci, Rivera ve svém díle nerozpracoval. Autor tudíž ve vztahu ke krvavým rituálům spíše akcentoval význam vážící se ke *conquistě* než k samotné podstatě Aztécké kultury. Navíc se v přesycenosti kontextu jedná o na první pohled snadno přehlédnutelný detail.

V širších bočních částech výjevu pak máme možnost vidět obrazy představující fenomény tzv. *conquista armada* a *conquista espiritual*: vojenské dobývání, obracení Indiánů

¹⁷² BARBA DE PIÑA CHÁN, Beatriz, (ed.). *Iconografía mexicana II. El cielo, la tierra y el inframundo: águila, serpiente y jaguar*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000, str. 40.

¹⁷³ Tamtéž, str. 40–41.

¹⁷⁴ Tamtéž, str. 43–44.

na křesťanskou víru, praktiky inkvizice, znásilňování indiánských žen, zotročování Indiánů atd. Postava Indiána se v rámci Riverovy výtvarné interpretace mexických dějin proměňuje. Předkolumbovská doba je pro indiánské obyvatelstvo obdobím prosperity, nekrvavých rituálů, vzdělání, kultury, řemesel a zemědělství (viz. kapitoly 3.2.1. a 3.4.), pak přichází conquista, v rámci které Rivera zpodobnil krvavé rituály a boje mezi Indiány a Španěly, posléze koloniální období plné uzurpace a násilné evangelizace. Devatenácté století pak dle Riverovy výtvarné interpretace znamená pro indiánské obyvatelstvo práci v dolech a obranu vlasti před zahraničními intervencemi. Ve dvacátém století jsou Indiáni v Riverově pojetí představeni jako rolníci, dělníci, horníci, příslušníci nejchudších vrstev obyvatelstva, ale především také jako revolucionáři. Zjevný je také kontrast mezi rozmanitostí indiánských kulturních projevů v předkolumbovském období, což je nejlépe patrné na zobrazených oděvech a umění, a jejím radikálním potlačením v obdobích po conquistě, kdy dochází k nivelizaci a unifikaci všeho co, je indiánským kulturám vlastní.

Orel v kontextu Riverova murálu představuje tradiční symbol mexického národa, ačkoliv jeho charakteristické rysy Rivera značně pozměnil. Hada jako tradiční symbol mýtu o založení Tenochtitlánu Rivera podle dobových poznatků zkorigoval. Nahradil jej výše zmíněnými glyfy odkazujícími k hlavním bohům Aztéckého panteonu: Huitzilopochtlimu a Tlalokovi. Had se nicméně v Riverových murálech vyskytuje poměrně často, jako jedna z transformací boha Quetzalcoatla (viz kapitola 3.2.).

S motivem jaguára Rivera pracuje jen v ojedinělých případech. Jaguár je zpodobněn na v předchozí kapitole rozebíranému murálu Lidová historie Mexika (*Historia popular de México*) na fasádě divadla Teatro de teatro de los Insurgentes, jak pohlíží na scénu zajímání zajatců. K tomuto dravci se Rivera ve svých dílech vztahuje povětšinou skrze vyobrazení aztéckých bojovníků řádu jaguára.

3.4. Idealistický obraz předkolumbovských civilizací

V roce 1945 Rivera zahájil práci na cyklu jedenácti murálů pro Národní palác. Navázal tak na svoji předchozí tvorbu v této budově ze dvacátých let a nový cyklus dokončil v roce 1951. Murály byly původně vyhotoveny na pohyblivých ocelových konstrukcích a umístěny v prostoru chodby vnitřního dvoru paláce, tzv. *patia*.¹⁷⁵ Námětem murálů se staly dávné mezoamerické kultury.

Na prvním panelu tohoto cyklu Rivera znázornil Tenochtitlán, hlavní město Aztécké říše, další murály věnoval kulturám Tarasků, Zapotéků, Totonaků a Huastéků (Obr. 2.28.–2.36.). Na menších plochách představil předkolumbovské zemědělství a řemesla. Poslední murál je věnovaný příchodu Španělů. Na většině těchto vyobrazení Rivera uplatnil jednotné formální schéma. V pozadí naznačil centrální město dané kultury s architektonickými památkami a krajinou a do popředí umístil výjev, který představuje život ve městě. Ve spodní části murálu Rivera vyobrazil iluzorní kamenné reliéfy, skrze které představil další momenty ze života předkolumbovských kultur.

V cyklu těchto murálů se objevují především představitelé aztécké kultury a kultur západního a východního Mexika. Podle současných teorií Aztékové doznali vrcholu své civilizace přibližně v polovině patnáctého století, tedy těsně před příchodem Španělů. Aztécká říše se rozpínala téměř na celém území dnešního Mexika a žilo v ní podle různých odhadů mezi sedmi až patnácti miliony obyvatel. Nejednalo se ale o centralizovaný mocenský útvar, nýbrž o volné uskupení městských států a kmenů, které byly nuceny odvádět tribut Tenochtitlánu.¹⁷⁶

1) Aztéckou říši charakterizovala silná pozice náboženství a časté vojenské výpady pořádané do sousedních oblastí za účelem zisku v podobě výše zmíněných tributů a rovněž za účelem získávání zajatců pro náboženské rituály. Etnika, která si Aztékové podrobili, si nicméně v rámci tohoto mocenského útvaru zachovávala výraznou autonomii. Často také zpětně ovlivňovala samotný základ aztécké kultury. V tomto ohledu bylo pro Aztéky charakteristické například to, že do svého panteonu přijímali božstva podrobených kmenů.¹⁷⁷

Pro fresku s názvem *La Gran Tenochtitlán (Velkolepé město Tenochtitlán)* (Obr. 2.28.) Rivera vybral výjev z místního tržiště, jež se konalo v Tlatelolku, jedné z osad spadajících pod aztécký

¹⁷⁵ HELMS, Cynthia Newman (ed.). *Diego Rivera: A Retrospective*. New York: W.W. Norton, 1987, str. 263.

¹⁷⁶ OPATRŇY, Josef. *Amerika v proměnách staletí*. Praha: Libri, 1998, str. 504–505.

¹⁷⁷ KRÍŽOVÁ, Markéta. *Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace*. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005, str. 56.

vliv. Tlatelolské tržiště se stalo předmětem obdivu mnohých španělských conquistadorů. Ve svých textech jej obdivně popisovali například Bernal Díaz del Castillo nebo Hernán Cortés:

„Je tu jedno náměstí, dvakrát tak velké jako město Salamanka, kol dokola obklopené podloubím, kam denně přichází za koupí a prodejem na sedmdesát tisíc duší a najdeš tu ode všeho zboží ze všech koutů země, ať k živobytí či k jídlu, šperky ze zlata, stříbra, olova, mosazi, mědi, cínu, kamenů, kostí, mušlí, škeblí i peří. Prodává se zde kámen opracovaný i surový (...) Nabízejí zde také králíky, zajíce, zvěřinu a malé vykastrované psy, jež chovají na jídlo. (...) Je zde mnoho dřeva, uhlí, hliněných ohřívadel a nejrůznějších rohoží na lůžka, i jemnějších k posezení, a prodávají tu i rohože pro sály a pokoje. Najdeš rozličnou zeleninu, zvláště cibuli, pór, česnek, potočnici, řeřichu, brutnák, šťovík a pupavu i artyčoky. Dostaneš různé ovoce, z něhož třešně a švestky se podobají španělským. Prodává se včelí med a vosk i sirup z kukuřičných stvolů (...).“¹⁷⁸

Cortésovu popisu odpovídá i Riverova představa o proslulém Tlatelolku. Na své fresce zobrazil životem tepající tržiště plné rozmanitého druhu zboží. Ve středu výjevu je ve vyvýšené pozici na béžovém trůně představen Moctezuma, jeden z posledních vládců Aztécké říše. Je vyobrazen v poloprofilu v bílém oděvu s vějířem z černých per a modrou čelenkou na hlavě. Pod ním se pak odehrává rušný život na tržišti. V prvním plánu vidíme prodejce potravin – ryb, masa, peří, koření, kukuřice, zeleniny a ovoce, ve druhém pak prodejce řemeslných výrobků – látek, rohožek, keramiky a hudebních nástrojů. Spíše než pestré zboží nás ale na výjevu na první pohled zaujme zejména rozmanitost figur vyobrazených v momentu provádění různých aktivit. Rivera pojal tržiště jako místo setkávání představitelů různých kultur a různého společenského postavení. Rozličný původ jednotlivých návštěvníků i prodejců se projevuje skrze jejich ošacení. Nalezneme zde honosně oděné kupce i řadové příslušníky v jednodušších šatech, muže i ženy, matky s dětmi, mladé Indiány i stařešiny, panovníka i otroky. V pozadí Rivera do detailu vyobrazil architektonické schéma Tenochtitlánu, přičemž

¹⁷⁸ CORTÉS, Hernán. *Dopisy: druhý a třetí dopis o dobytí Tenochtitlánu*. Praha: Argo, 2000, str. 68.

spojení mezi Tlatelolckem a centrem hlavního města naznačil pomocí dlouhého kanálu, který vede přes jezero Texcoco a ostrůvky *chinampas*. V dále rozpoznáváme obřadní středisko s hlavní pyramidou. Pyramida s chrámy zasvěcenými Huitzilopochtlimu a Tlalokovi se objevuje ve větším měřítku i ve třetím plánu obrazu, na levo od Moctezumy. V nejbližším pozadí se pak rozléhá sopečné pohoří.

Ve změti rozmanitých postav zaujme dlouhovlasá žena v bílých šatech s košíkem lilií na zádech (Obr. 2.29.), jež se nalézá v levé části prvního plánu obrazu. Rivera se skrze tuto figuru lehce dotkl témat kanibalismu a prostituce. Oproti ostatním figurám se tato dívka vyznačuje světlou pletí. Vyhrnuje si sukni a dává tak na odiv svá pomalovaná stehna. Obrací se k ní množství mužů, kteří jí nabízejí různé předměty. Jeden z přítomných jí za tělesnou službu nabízí také kus těla – paži člověka uříznutou těsně u ramene. Kontroverzní aspekty tohoto typu Rivera obvykle ve svých dílech spíše upozaďoval. Na praktikování kanibalismu měl nicméně jasný názor. Ve své autobiografii popisuje zážitek z mládí, kdy údajně podstoupil tzv. *kanibalskou dietu* inspirovanou experimentem krmení koček krmivem z kočičího masa. Výsledkem experimentu bylo, podle jeho slov, zlepšení jejich zdravotní kondice.

„Diskutoval jsem o tomto pokusu se spolužáky z anatomie a rozhodli jsme se, že ho vyzkoušíme na sobě, abychom zjistili, zda dosáhneme stejných výsledků. Žili jsme na této *kanibalské dietě* dva měsíce a naše zdraví se nám skutečně zlepšilo. V průběhu našeho experimentu jsem zjistil, že mi velmi chutnají ženská stehna a ňadra, jako je tomu i u jiných zvířat. Tyto části jsou prostě pochoutka. Také jsem si vychutnával obalovaná žebírka mladých žen. Nejlepší ze všeho byl ale ženský mozek naložený v octové zálivce. Nikdy jsem se již nevrátil k požívání lidského masa, nikoli však kvůli mé přehnané citlivosti, ale pro odpor společnosti k této praktice. Je tento negativní přístup zcela racionální? Víme, že není. Kanibalismus nemusí nutně znamenat vraždu. A lidské maso je pro člověka pravděpodobně nejlépe stravitelným pokrmem.“¹⁷⁹

¹⁷⁹ „I discussed the experiment with my fellow students in the anatomy class, and we decided to repeat it and see if we got the same results. (...) We lived on this cannibal diet for two months, and everyone's health improved. During the time of our experiment, I discovered that I liked to eat the legs and breasts of women, for as in other

Rivera tedy, podle své výpovědi, věřil v blahodárné účinky jedení lidského masa a zamítavý postoj evropské společnosti k této činnosti vnímal jen jako jakési zbytečné společenské tabu.¹⁸⁰ Do jaké míry myslel tato slova vážně a do jaké míry se jednalo o cílenou provokaci za účelem pobavení sebe a svých přátel zůstává otázkou. Aztékové nicméně kanibalismus skutečně praktikovali, nejednalo se ale o běžný rituál. Činili tak s vírou, že ten, kdo pozře maso určitého člověka, získá jeho schopnosti.¹⁸¹

Ve srovnání s kanibalismem, byly však u Aztéků mnohem běžnější realitou krvavé rituály motivované jejich přesvědčením o vlastní vyvolenosti v procesu udržování chodu světa. Během celého roku Aztékové pořádali rozličné, z dnešního pohledu brutální, obřady pro usmíření svých božstev, které jim zároveň měly dodat sílu. Uctívali tak například Xipe Toteka, Huehuetotla, Tezcatlipoku a mnohá další božstva.¹⁸² Nejvýznamnějším rituálem byl obřad vyrvání srdce věnovaný bohu slunce Huitzilopochtlimu. Na Riverově murálu však žádný z těchto obřadů nenalezneme. Krvavé rituály malíř naznačil jen pomocí červených stop na schodech pyramid, které se několikrát objevují v pozadí hlavního výjevu (Obr. 2.30.). Pro Riveru bylo mnohem důležitější zdůraznění aspektu setkávání kultur. Pro své dílo si proto vybral výjev z v podstatě okrajové části Tenochtitlánu – Tlatelolka, které však tím, že se zde v době rozkvětu aztécké civilizace nalézalo největší tržiště říše, symbolizovalo místo setkávání a přátelské spolupráce obyvatel celé Mezoameriky.

Náboženské slavnosti a nekrvavé obřady se staly jedním z hlavních témat Riverova dalšího murálu v Národním paláci, s názvem *Civilización Totónaca (Totonacká civilizace)* (Obr. 2.33.). Pozadí této fresky tvoří ceremoniální středisko El Tajín, které ožívá v rámci probíhajících slavností. Rivera zde znázornil proslulou tajínskou výklenkovou pyramidu, hřiště na pelotu, stožár s *los voladores*, platformu, na níž probíhá taneční rituál, a sídla se zahradami. Kombinací

animals, these parts are delicacies. I also savored young women's breaded ribs. Best of all, however, I relished women's brains in vinaigrette. I have never returned to the eating of human flesh, not out of a squeamishness, but because of the hostility with which society looks upon the practice. Yet is this hostility entirely rational? We know it is not. Cannibalism does not necessarily involve murder. And human flesh is probably the most assimilable food available to man." RIVERA Diego a MARCH Gladys (ed.). *My Art, My Life, An Autobiography*. Dover Publications, 1960. (online, dostupné z: <http://www.scribd.com/doc/9072793/Diego-Rivera-My-Art-My-Life-Biography-of-Diego-Rivera>, [cit. 2014-04-13]), str. 22–33.

¹⁸⁰ Tamtéž, str. 33.

¹⁸¹ VAILLANT, George Clapp. *Aztékové: Původ, vzestup a pád národa Aztéků*. Praha: Orbis, 1974, str. 146.

¹⁸² Tamtéž, str. 144.

těchto prvků Rivera vystihl známá fakta o tomto městě.¹⁸³ Obřad *los voladores* byl specifickým obřadem prováděným výhradně v Tajínu. Zároveň se město pyšnilo největším množstvím hřišť na pelotu v Mezoamerice. Kromě aktérů rituálů je na obraze zpodobněno i množství jejich diváků v podobě malých figurek zachycených například na horní tribuně hřiště na pelotu. Veškerou architekturu Rivera koloroval žlutou a červenou barvou a mezi sídla a pyramidy umístil mnoho zeleně. Město El Tajín tak působí živým barevným dojmem.

V přední části murálu se pak odehrává přátelské setkání mezi Aztéky a Totonaky. V čele aztécké skupiny stojí muž v barevném plášti s bílou maskou na obličeji, zeleno-žlutým štítem, výraznou čelenkou ze zelených per, a bambusovou holí v ruce. Jedná se o představitele zvláštní kasty aztéckých obchodníků zvaných *pochteca*. Jeho podobu Rivera převzal z Florentského kodexu. *Pochtekové* se pohybovali po celé Mezoamerice a směňovali aztécké zboží za jiné. Tvořili v rámci aztécké společnosti speciální třídu, která měla vlastní božstvo i vlastní obytnou čtvrť. V pozdějších dobách plnili funkci vyzvědačů v místech, kam Aztékové plánovali expandovat.¹⁸⁴ Za postavou *pochteky* stojí skupina mužů v bílých látkách uvázaných kolem krku. Většina nese bambusové hole a různé druhy nákladu. Modrými kruhy v uších a dalšími výraznými šperky se od ostatních členů skupiny liší písáři. Skupina nese i malý idol, jehož podoba je zmenšenou verzí lidského *pochteky*. Zajímavým prvkem této části obrazu je malý černý pes u *pochtekových* nohou. Keramické sošky, zpodobňující krátkosrsté psi z oblasti Colimy, byly jedním z Riverových nejoblíbenějších sběratelských artefaktů (Obr. 2.40.).

Druhou skupinu pak tvoří Totonakové, kteří se vyznačují mnohem zdobnějšími oděvy. Náčelník v čele skupiny předává Aztékům mísu s ovocem. Za ním stojí zástup žen, dětí a mužů, kteří nesou koše s ovocem a lístky kaka, luštěny a dýně. Nesou také dlouhé tyče se zdobenými štíty. Ženy jsou oděny do bohatě zdobených šatů s ornamentálními a rostlinnými motivy, vlasy mají sčesané do dvou drdolů, na krku mají náhrdelníky a v uších kulaté náušnice. Výrazy v jejich tvářích však naznačují jakýsi úšklebek. Muži jsou oděni jen do půlky těla, do stejné tak zdobných oděvů.

Celý výjev pravděpodobně představuje výměnu naturálií v rámci mezikmenového obchodu, ale skutečnost, že Aztékové s sebou mají pouze pytle a bedny a že v jejich skupině jsou

¹⁸³ ŠTĚPÁNEK, Pavel. *Umění mexických indiánských civilizací*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002.

¹⁸⁴ VAILLANT, George Clapp. *Aztékové: Původ, vzestup a pád národa Aztéků*. Praha: Orbis, 1974, str. 91.

přítomni písaři, zatímco Totonakové nesou své produkty viditelně v koších a mísách, naznačuje odvádění tributu. Ať už se jedná o první nebo druhou variantu, v Riverově pojetí se zobrazená událost odehrává v slavnostní atmosféře setkání dvou komunit.

Další tentokrát znatelně menší murál Rivera věnoval huastécké kultuře (Obr. 2.36.), která se rozvíjela v oblasti dnešního západního Mexika a představovala usedlou zemědělskou kulturu. Rivera si proto Huastéky vybral pro představení zemědělství. Na murále znázornil Indiány a Indiánky provádějící různé činnosti, počínaje sázením kukuřice až po přípravu kukuřičných placek. Na výjevu máme možnost vidět hlavní zemědělský nástroj mezoamerických kultur – rycí hůl *coa*, známé indiánské mlecí kameny používané k drcení kukuřice na hrubou mouku – *metate a mano*, atd. Při vyobrazování postav Rivera v tomto případě využil své kresby ze svých cest po Tehuantepecké šíji (Obr. 2.38.). Na výjevu nechybí ani modla bohyně kukuřice Centeotl inspirovaná Codexem Borbonicus (Obr. 2.37). V pozadí se do dále táhnou pravidelná čtvercová políčka *chinampas* a mezi nimi kanály s kánoemi. V nejbližším pozadí je opět naznačena krajina s horami a sopkami.

Na dalším murálu Rivera představil výrobce papíru a tradici indiánského písma (Obr. 2.36). Nastínil zde celý proces papírového a s ním spojeného písařského řemesla – od trhání listů agáve, přes jejich zpracování až po vyhotovování kodexů. Taraskové jsou pak v Riverově podání představeni jako stavitelé, výrobci látek a map (Obr. 2.36.) a Zapotékové jako výrobci šperků z peří a ze zlata.

Rivera se tedy zaměřil především na Aztéky a na kultury západního a východního Mexika a představil je v tom nejidealističtější světlem v širokém spektru jejich činností a dovedností. U aztécké kultury zdůraznil přítomnost kontaktu s celou Mezoamerikou a naopak aspekty, které by mohly být vnímány negativně, jako například výběr tributů od podřízených etnik nebo krvavé rituály, Rivera zpodobnil jen v již zmíněném iluzorním reliéfu nebo jen pomocí nenápadných náznaků. Rivera byl i zde velice popisný, z jeho murálů tak můžeme vyčíst mnoho dobových poznatků o předkolumbovských civilizacích. Zdůrazněním jejich pozitivních aspektů – různých druhů řemesel, sofistikovaného zemědělství, vyspělé umělecké kultury, bohaté tradice odívání, dálkového obchodu, náboženských slavností atp., vytvořil obraz mírumilovných vyspělých společenství. Konflikt a s ním spojená destrukce a brutalita se v Riverově výtvarné interpretaci objevuje až se vpádem španělských conquistadorů a táhne se pak až do dvacátého století.

4. PŘEDKOLUMBOVSKÉ MOTIVY V DÍLE JOSÉHO CLEMENTA OROZKA

4.1. Božstva

4.1.1. Panteon bohů

Předkolumbovská božstva jsou jedním z klíčových motivů Orozkova cyklu murálů z let 1932–1934, jenž nese název *The Epic of American Civilization (Americká civilizace)* (Obr. 3.1). Jedná se o příklad z řady velkých epických děl pojednávajících o historii amerického kontinentu, který se nachází v knihovně univerzity *Dartmouth College* v New Hampshire v USA. Orozco zde podobně jako Rivera představil vedle sebe obrazy dávné minulosti s obrazy živé přítomnosti. Jeho pohled byl ovšem mnohem pesimističtější. Orozkovo ztvárnění mexických dějin není narativní, nesleduje lineární schéma a je mnohem méně popisné než Riverovo. Šlo mu spíše o vyjádření určitého obecného principu, který stojí za historickými ději.¹⁸⁵ Liší se také barevností, kdy Orozco na rozdíl od Rivery používá spíše temnější tóny modré, červené a černé. Jeho cyklus začíná výjevem příchodu prvních osadníků na americký kontinent a pokračuje ztvárněním mýtu o bohu Quetzalcoatli. Jsou zde rovněž představeny krvavé rituály v čele s Huitzilopochtlim a výjevy z moderní Ameriky – saské i latinské.

Zásadním mytologickým námětem se pro Orozka stala legenda o příchodu boha Quetzalcoatla z bájného města Tollan. V první části murálu (Obr. 3.1.) Orozco vyobrazil Quetzalcoatla jako muže ve středních letech se zasmušilým výrazem ve tváři, jak vzlétá zpoza dvou pyramid vzhůru a zvedá ruce v expresivním gestu. Za ním jsou po obou jeho stranách představena další božstva: Xipe-totec, Huitzilopochtli, Tlaloc, Mictlantecuhtli, Tezcatlipoca a Huehuetotl.¹⁸⁶ Quetzalcoatl se od ostatních božstev odlišuje lidskou tváří a bílou tunikou. Má světlou pleť, bílé vlasy a vousy a zářivě modré oči. Je nám představen z frontálního pohledu, zatímco ostatní božstva jsou vyobrazena z profilu. Tím je naznačeno, že putují směrem na západ. Orozco při vytváření podoby těchto božstev vycházel z dochovaných předkolumbovských a koloniálních památek (Obr. 3.2., 3.8.).

První z řady božstev, na levé straně od Quetzalcoatla, je Xipe-totec („Náš pán z kůže stažený“), který byl v aztéckém náboženství božstvem jara a každoročního znovuzrození přírody.¹⁸⁷

¹⁸⁵ ROCHFORD, Desmond. *Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: Chronicle Books, 1993, str. 102.

¹⁸⁶ RODRÍGUEZ MORTELLARO, Itzel. „Imágenes de Tlaloc en el muralismo mexicano del siglo XX“, in: *Arqueología mexicana*, str. 78.

¹⁸⁷ VAILLANT, George Clapp. *Aztékové: původ, vzestup a pád národa Aztéků*. Praha: Orbis, 1974, str. 127.

Na Orozkově murálu je představen jako bytost laděná do hnědých barev s maskou, pokrývkou hlavy a v oděvu s výraznými mašlemi na přední části těla. Mašle jsou jedním z tradičních atributů Xipe-toteka. Odkazují ke stažené lidské kůži, do které byli odíváni kněží po vzoru božstva v době pořádání slavností na jeho počest. Na dochovaných kamenných sochách jsou však tyto mašle obvykle ztvárněny na zadní části těla figury (Obr. 3.2.). Další prvky, které odkazují ke kůži oběti jako podvojný charakter rukou, očí a úst a její zkrabatělý povrch, zde Orozco jen lehce naznačil. Stažená kůže oběti symbolizovala novou jarní vegetaci.

Vedle Xipe-toteka Orozco umístil Huitzilopochtliho. Ačkoliv byl Huitzilopochtli božstvem slunce, války a hlavní postavou aztéckého panteonu, v Orozkově výjevu je představen jen jako „jeden z řady“. Jeho podobu Orozco odvodil z výjevu známého z Florentského kodexu, kde se jedním ze základních znaků Huitzilopochtliho stala maska se žlutočernými pruhy (Obr. 3.3.). Jeho tělesná konstituce rovněž nenaznačuje, že by se mělo jednat o výjimečnou postavu aztéckého náboženství.

Po pravé Quetzalcoatlově straně pak vidíme Tlaloka, boha deště. Jedná se o modře zbarvenou postavu se silným tělem obklopenou mořem a bleskem. Jeho tvář tvoří dva proplétající se hadi, jejichž zakroucení naznačuje pro Tlaloka typické kulaté oči. Na většině dochovaných předkolumbovských památek se však takto ztvárnění hadi nevyskytují (Obr. 3.4.). Objevují se jen ojediněle na několika kamenných sochách (Obr. 3.5.). Není jisté, zda měl Orozco k dispozici některou z těchto neobvyklých soch nebo zda je hadí prvek výplodem jeho fantazie. S určitostí lze však říci, že obraz Tlaloka, který tímto vytvořil, posloužil jako inspirace dalším muralistům. Diego Rivera jej například použil v murálu na fasádě divadla *Teatro Insurgentes* (Obr. 2.20.) nebo při výzdobě interiérů muzea Anahuacalli.

Další postavou je Mictlantecuhtli, bůh vládnoucí podsvětí. Vyznačuje se silným tělem a malou odhalenou lebkou, je laděn do černé barvy. Vedle Mictlantecuhtliho pak vidíme robustní postavu muže laděnou do modré barvy, který má masku se žluto-modrými pruhy. Pravděpodobně jde o Tezcatlipoku, boha temnot, jehož podoba je opět odvozena z Florentského kodexu (Obr. 3.7.). Posledním figurou je božstvo ohně Huehuetēotl, který byl tradičně zpodobňován jako starý sedící muž (Obr. 3.8.). Zde je posazen na vrcholek sopky a je obklopen šlehajícími plameny. Má vyžlovité tělo s povislými svaly, velké oči, silné rty a špičaté uši.

Při ztvárnění jednotlivých božstev se Orozco očividně inspiroval z různých zdrojů. Některá božstva mají v jeho podání tradiční atributy, které známe díky dochovaným kamenným

sochám, keramickým nádobám a kodexům. Jiné Orozco vytvářel na základě vlastní imaginace a invence. Základními rozlišujícími znaky jednotlivých božstev jsou v jeho díle barvy, síla těla a podoba jejich obličeje. Jediný Quetzalcoatl je na jeho murále nositelem antropomorfních rysů. Ostatní božstva jsou představena jako nadpřirozené bytosti. Orozkův Quetzalcoatl navíc svým vzezřením výrazně připomíná všeobecné představy o podobě křesťanského Boha. Orozkovo vyobrazení aztéckých božstev připomíná snahu křesťanských misionářů zařadit božstva do jednoznačně daného panteonu po vzoru řeckého či římského náboženství, kde mají božstva své jasné a jednoznačně dané významy a charakteristiky. Literatura však poukazuje na to, že aztécký náboženský systém byl určován určitou tvárností a fluiditou a že se značně lišil od jakýchkoliv schémat vlastních evropské náboženské tradici.

„Jednotlivá božstva se totiž navzájem prolínala, přebírala atributy jiných, objevovala se v nesčíslných podobách a pod různými jmény. Většina z nich měla mužskou a ženskou variantu. Aztékové navíc jejich počet horlivě rozšiřovali a obohacovali o božstva kultur, s nimiž přicházeli do kontaktu. V Tenochtitlánu dokonce existoval zvláštní chrám – Dům hada – vyhrazený pro „uvězněná“ božstva poražených etnik.¹⁸⁸

Tudíž v tomto výjevu můžeme opět rozpoznat fúzi tentokrát výtvarných předloh z předkolumbovského a koloniálního období se schématy známými z křesťanství a antické mytologie.

¹⁸⁸ KŘÍŽOVÁ, Markéta. Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005, str. 56.

4.1.2. Quetzalcoatl versus Huitzilopochtli

Orozco, stejně tak jako Rivera, označuje skrze svá díla za hlavní postavu aztéckého panteonu boha Quetzalcoatla. Zatímco Rivera vykreslil Quetzalcoatla jako patrona věd, umění, řemesel a vzdělání, pro Orozka se stala hlavním námětem pro jeho tvorbu legenda o jeho odchodu na východ. Odchod božstva se v Orozkově podání odehrává v děsuplné atmosféře (Obr. 3.10.). Quetzalcoatl je zde zpodobněn jako muž v agonii se zuřivě svítícíma očima. Jeho světlé vousy a vlasy se zmítají ve větru. Stojí v rozbouřeném moři obklopen zběsilými hady. Ukazuje razantním gestem na východ. V posledním dílu pásu tohoto murálu je pak zpodobněn křesťanský kříž a detail dórského sloupu. K těmto objektům směřuje Quetzalcoatlovo gesto. Po levé straně je pak skupina rozzlobených domorodců, kteří hrozí Quetzalcoatlovi pěstmi a odvrací se od něj. Za nimi se pak vypíná kamenná pyramida červené barvy. Agrese postav tak pravděpodobně odkazuje k osudu aztécké říše. K jejímu pádu dle všeobecně rozšířené legendy přispělo i to, že Moctezuma Cortése přijal jako navrátilivšího se boha Quetzalcoatla. Variant mýtu a odchodu boha Quetzalcoatla je však více a panují pochybnosti o tom, zda příběh o jeho návratu byl mezi Aztéky rozšířený. Podle jedné z verzí byl Quetzalcoatl zdiskreditován jedním z bohů, který ho přiměl k opilosti a sám přejal panovnickou moc.¹⁸⁹ Quetzalcoatl proto se svou družinou zamířil k pobřeží Mexického zálivu, upletl si vor z hadů a odplul na východ, přičemž vyslovil slib, že se vrátí a znovu se ujme vlády. Existuje však i další varianta tohoto mýtu, kdy si Quetzalcoatl na pobřeží postavil hranici, na níž se upálil a z jeho srdce se pak měla zrodit hvězda Venuše.¹⁹⁰ K nepodloženosti výše popsané legendy podle Markéty Křížové přispívá i následující:

„Sporné je i to, zda Aztékové již před příchodem Španělů zobrazovali Quetzalcoatla jako bledého muže s vousem (či snad maskou na spodní části tváře).“¹⁹¹

¹⁸⁹ KŘÍŽOVÁ, Markéta. Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005, str. 62–63.

¹⁹⁰ Tamtéž, str. 76–77.

¹⁹¹ Tamtéž, str. 77.

Ačkoliv se Orozco rozhodl zpracovat legendu o odchodu boha Quetzalcoatla na východ pouze v náznacích, jeho antropomorfní podobu se světlou pletí zachoval. Zároveň je i pro něj hlavním bohem aztéckého panteonu.

K nepřilíživě idealistickému pohledu na dávnou minulost přispívá i výjev, na kterém malíř zpodobnil aztécké krvavé rituály (Obr. 3.13.). Obřad vyrvání srdce je zde představen značně expresivním způsobem. V centrální části je podél středové vertikály vyobrazena obnažená oběť, jež spočívá na obětním kameni. Obklopuje ji pětice kněží. Obřad probíhá tradičním způsobem, úhel pohledu je však poněkud netradiční. Orozco zvolil pohled z nadhledu. Dva kněží v zadní části výjevu drží obětovaného za nohy. Další dva, posazení v přední části, jej pak drží za ruce a pomocí provazu za hlavu. Vyznačují kubistickými rysy tváře a černými vlasy. Dva z nich jsou oděni do bílé látky, další dva mají jen bederní roušku. Pátá figura v černé masce, která se nachází ve středové části murálu, rozřezává zajatci obětním nožem hrudník. Jejich neutrální výrazy kontrastují s bolestí obětovaného. Nad obětní scénou, v zadní části výjevu, se tyčí monumentální bytost se štítem, kopím, náhrdelníkem a zaobleným předmětem, jež svírá v pravé ruce. Její oblá tvář se vyznačuje širokým nosem, úzkýma očima a lehce rozevřenými ústy. S největší pravděpodobností se jedná o zpodobnění sochy boha Huitzilopochtliho. Jelikož se žádná kamenná socha Huitzilopochtliho nedochovala, je pravděpodobné, že se Orozco při jeho ztvárnění inspiroval monumentální sochou bohyně Coatlicue, k čemuž odkazují útvary na hrudi této postavy, které připomínají srdce a dlaně, jež tvoří náhrdelník Coatlicue.

Stejně jako Rivera, i Orozco hledal paralely mezi dávnou minulostí a přítomností. K výjevu představujícímu krvavé rituály Aztéků vybral ekvivalent v podobě pohřbu padlého vojáka (Obr. 3.14.). Centrální postava je opět umístěna do středové vertikály a zabírá výraznou část obrazu. Je ale oproti obětem dávných rituálů v opačné pozici. Už jen kostra muže ve vojenské uniformě je z velké části zakryta národními symboly a komemorativními předměty: fiktivními vlajkami, pohřebními věnci, pomníkem vojáka a plápolajícím ohněm. V pravé části pak vidíme hudební doprovod s trumpetami, trombony a bubny a silného holohlavého muže s brýlemi v černém kabátě, který u mikrofonu pronáší řeč o zásluhách padlého. Moderním ekvivalentem panteonu dávných bohů z murálu s názvem *The Coming of Quetzalcoatl* (*Příchod Quetzalcoatla*) je pak murál *Gods of the Modern World* (*Bohové moderního světa*, pravá dolní část Obr. 3.12.). Bohy moderního světa Orozco představil jako kostlivce v univerzitních talárech. Jsou jakýmsi patrony porodu dalších učenců stejného typu, který se odehrává

v přední části výjevu. Ohromná ležící kostra, obklopená množstvím knih, v plamenech rodí množství malých skeletů s univerzitními atributy.

Nyní se ale vraťme ke krvavým rituálům. Ty se staly pro Orozka jedním ze stěžejních motivů i v jeho pozdější tvorbě. Na murálech v *Hospicio Cabañas* v Guadalajaře z let 1938–39 malíř opět znázornil sochu boha Huitzilopothliho (Obr. 3.15.), avšak s drobnými rozdíly oproti výjevu v knihovně *Dartmouth College* (Obr. 3.13.). Zachoval monumentalitu inspirovanou sochou bohyně Coatlicue (Obr. 2.14.). K této bohyni odkazuje i suknice ze stylizovaných hadů a horní část těla tvořená dvěma k sobě otočenými hady. K bojovému charakteru božstva pak odkazují luky a šípy v jeho rukách. V centrální části kupole hospicu máme možnost spatřit obraz těl obklopených plameny, který navozuje dojem lidských obětí zmítajících se v proudech krve (Obr. 3.16.). Tento apokalyptický výjev lze ve vztahu k Huitzilopochtlimu a dalším přítomným motivům dle Desmonda Rochforta interpretovat jako alegorii dávných krvavých rituálů, alegorii masakru conquisty, válek za nezávislost a despotismu dvacátého století.¹⁹² Symboly spojené s krví, smrtí, agresí a brutalitou (od nejdávnějších až po ty nejnaturalističtější) jsou tak v Orozkově výtvarné interpretaci amerických dějin představeny jako neodmyslitelné prvky mexické historie a kultury.

V rámci aztécké kosmovize pak bylo cílem květinových válek a prolévání krve zachování světa a udržování bohů při síle. Mýtus o narození boha Huitzilopochtliho zmiňovaný v kapitole 3.2.1 vystihuje dle Markéty Křížové právě tyto principy:

„Narození Huitzilopochtliho a jeho vítězství představuje každodenní vítěznou bitvu Slunce, které musí za úsvitu vždy znovu svými žhavými šípy vyhnat z oblohy své nepřátele. (...) Zároveň je možné každodenní boj sváděný Sluncem chápat jako vyjádření skutečnosti, že přirozeným řádem věcí je právě boj. Násilí a krvavá oběť jsou hybnými principy vesmíru, v němž světlo zápasí se tmou, sucho s vlhkostí, horko se zimou, kde se dokonce i hvězdy šikují na východě a na západě svádějí spolu zápas.“¹⁹³

¹⁹² ROCHFORD, Desmond. *Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: Chronicle Books, 1993, str. 112.

¹⁹³ KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace*. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005, str. 61.

Tato logika má své místo i v rámci mýtu o několikanásobném zničení a stvoření světa, který zrcadlí zkušenosti obyvatel mexického údolí, které čelilo v průběhu času mnohým přírodním katastrofám (povodním, sopečným výbuchům, zemětřesení). Mexická kosmologie vznikla na základě neustálé dynamiky a nestability. Právě pro zachování řádu byly nutné krvavé oběti po vzoru sebeobětování několika stvořitelských božstev, které například daly vzniknout slunci. Markéta Křížová poukazuje také na to, že v rámci této logiky mohlo být obětování vnímáno jako vrcholné ocenění lidského života.¹⁹⁴

Orozco však tyto principy znázorňuje v duchu, který popisuje Desmond Rochfort. Jeho celkové pojetí předkolumbovské minulosti je mnohem pesimističtější než Riverovo. Jeho murály jsou méně popisné, zato emotivnější. V některých případech se Orozco při zpodobňování božstev aztéckého náboženství drží jejich základních znaků, v jiných čerpá především ze své imaginace. Oproti Riverovi neakcentuje pozitivní aspekty dávné minulosti, snaží se spíše vyjádřit jakési obecnější principy, jež utváří svět a jeho dění. Zatímco Rivera obvykle naznačoval krvavé rituály jen pomocí obrazu pyramidy se schody potřísněnými krví, pro Orozka se stala proudící krev jedním z nejzásadnějších motivů jeho tvorby.

¹⁹⁴ KŘÍŽOVÁ, Markéta. Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005, str. 67.

4.2. Orel, had a jaguár

Symboly orla, hada a jaguára se pro Orozka staly zásadními v jeho pozdní tvorbě. Jedno z prvních děl, kde je rozpracoval, je murál *Alegoría de la Mexicanidad (Alegorie Mexika)* z roku 1940, který se nachází v knihovně *Biblioteca Pública Gabino Ortiz* ve městě Jiquilpan, ve státě Michoacán (Obr. 3.17.). Nekonvenčně k těmto symbolům Orozco přistoupil v exteriérovém murálu *Alegoría Nacional (Národní Alegorie)* z roku 1947 v Národní pedagogické škole v Ciudad de México (Obr. 3.19.). K tradičnějšímu pojetí se opět vrátil v roce 1948 na murálech v Národním historickém muzeu, jež se nachází v Chapultepeckém zámku, a v budově poslanecké sněmovny v Jalisco v Guadalajaře (Obr. 3.20.).¹⁹⁵

Murál *Alegoría de la Mexicanidad (Alegorie Mexičanství)* tvoří hlavní a jedinou barevnou část v cyklu černo-bílých murálů věnovaných tématu mexické revoluce v prostoru jiquilpanské knihovny. Orozco zde ztvárnil revoluci značně nepřikrášleným způsobem, kdy na jednotlivých murálech představil boje zběsilých surreálně vyhlížejících mas, drastické popravy opozičních sil a bitevní pole plná padlých vojáků (Obr. 3.18.).¹⁹⁶

Na murálu *Alegoría de la Mexicanidad* (Obr. 3.17.) vidíme souboj mezi národními symboly Mexika: orlem, hadem a jaguáry. Dolní části murálu vévodí žena se svatozáří zahalená do červeno-bílé navrstvená látky, která sedí na hřbetě rozlíceného jaguára. Její zranitelnost naznačují nejen její bosé nohy, ale i gesto rukou a její výraz ve tváři. Jaguára, který ji nese na svém hřbetě, charakterizují jeho úzké zlověstné oči, přiotevřená tlama, ostré tesáky a stejně tak ostré drápy na tlapách. Kráčí po úseku země hustě porostlé pichlavými opuncemi. Centrální části výjevu, která plynule navazuje na tajemnou ženu s jaguárem, dominuje boj mezi základními symboly Mexika – hadem a orlem, kdy se had vine kolem těla bezmocného orla s široce rozevřenými křídly a rdousí ho v silném sevření. Ve třetím plánu se objevuje další jaguár, tentokrát ve skoku, jako by chtěl dostihnout jaguára z přední části obrazu. Jeho vzezření je stejně tak agresivní. V levé horní části fresky je naznačena jen pomocí černobílých vertikálních linií figura malého Indiána v čelence a v suknicí ze zelené trávy. V pravé dolní části výjevu pak postávají tři ženy připomínající americkou sochu svobody se svatozářemi, v dlouhých červených šatech s modrými suknicemi. Drží v rukách pušky a jejich pohledy

¹⁹⁵ ROCHFORD, Desmond. *Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: Chronicle Books, 1993, str. 162.

¹⁹⁶ Tamtéž, str. 163.

směřují na ženu v přední části fresky. Pozadí pak tvoří základní trikolora mexické vlajky: zelený, bílý a červený pruh. Do těchto barev je laděn i celý výjev, ve kterém však dominuje červená barva. Zvířata jsou laděna do hnědých tónů, výrazná je zde také černá obrysová linie.

Národní znak Mexika v podobě orla, který stojí na opuncii a ve svém zobáku svírá hada, je zde doveden do krajnosti, kdy jsou zde zvířata představena v neúprosném boji na život a na smrt. Desmond Rochfort tuto scénu interpretuje jako vyjádření základního principu mexických dějin:

„Tato trojúhelníková asambláž symbolizuje obojí – starodávnou i moderní představu o Mexiku, která je symbolizována hrdým nikdy nekončícím bojem za osvobození, nezávislost a národní sebeurčení.“¹⁹⁷

Agresivní jaguár z horní části murálu je pak interpretován jako hladová bestie, stálá a neutuchající přítomnost *imperiálních* zájmů světových mocností. Z toho také vyplývá pocit neustálé ostražitosti, který Mexiko provází při snaze o obranu sebe sama vůči těmto vnějším silám. Tři nehybné ženy s puškami pak, dle interpretace Desmonda Rochforta, představují zákon, svobodu a spravedlnost, tedy hlavní strážce mexické suverenity.¹⁹⁸ Alegorie Mexika v Orozkově podání výrazně kontrastuje s Riverovými tematicky podobně zaměřenými murály. Neobsahuje žádné idealistické výjevy z dob minulých ani přítomných. Jsou zde pouze národní symboly ve značně expresivním pojetí ztvárněné v dramatických situacích, z nichž je cítit bolest, strach, zběsilost a násilí.

Unikátním dílem z hlediska formálního přístupu je pak murál *Alegoría Nacional (Národní alegorie)* (Obr. 3.9.), který se nachází na vnější fasádě budovy Národní pedagogické školy v Ciudad de México a tvoří zároveň stěnu, která se vypíná nad pódiem venkovního amfiteátru. V dolní části zdobené stěny jsou umístěny barokní dveře. Orozco v tomto případě experimentoval nejenom se způsobem zobrazení, ale i s technikou. Poprvé zde použil místo techniky fresky ethyl-silikátové barvy. Formálně se pak snažil navázat na tvarosloví budovy. Jeho cílem bylo, aby plošný murál zdobící konkávní stěnu koreloval s prostorem architektury

¹⁹⁷ „This triangular assemblage clearly symbolizes both a contemporary and ancient idea of Mexico, in which the dichotomy of proud and liberated independence against oppression is constructed as the constant battle of forces for national definition.“ Tamtéž, str. 164.

¹⁹⁸ Tamtéž.

a tvořil s ní jednotný celek. Murál proto zaplňují různě zakřivené i přímé linie a geometrické formy, které tak ústí v abstraktní dílo s dynamickou perspektivou. Ačkoliv jsou jednotlivé motivy značně fragmentarizovány, nepřestávají být rozpoznatelné.¹⁹⁹

Podél centrální části rozpoznáváme vinoucího se hada. Obraz orla je pak roztržštěn a fragmenty jeho těla nalzáme po celé ploše murálu. Pařáty orla, které se do výšky rozplývají do oblých spirál, svírají hada ve středu jeho těla. Hlavu orla pak nalezneme v pravé horní části murálu, jeho zobák se také překrývá s tělem hada. V levé části výjevu stoupá po nekonvenčně tvarovaných schodech muž s „hlavou v oblacích“.²⁰⁰ Na murálu tedy vidíme pouze jeho stoupající nohy. Levou část stěny také zaplňuje množství levitujících hranolů, linií, spirál a parabol, které navozují dojem dynamického pohybu. Pravou část tvoří geometrické obrazce, které vytváří dojem 3D prostoru a v určitých momentech i profilů obličejů. V levé části murálu je zřetelná tmavá ruka, která na sebe pokládá masivní kvádry hmoty. V pravé rohové části je pak naznačena pyramida a nad ní modré nebe. Murálu dominují černé linie a zemité barvy: hnědá, zelená, šedivá a bílá.

Orozco pojímal orla a hada jako symboly života a smrti v návaznosti na jejich významy vážící se k mexické půdě.²⁰¹ V kombinaci s konstrukční silou předkolumbovských etnik zde tato zvířata tvoří základ, ve kterém Orozco spatřoval sílu mexického státu. Ve změti tradičních motivů a barev se ale nachází i množství prvků, které navozují dojem moderní konstrukce: fragment vrtačky, množství levitujících metalických jehlanů, obdélných ploch a spirál. V konfrontaci s rukou starodávneho stavitele jsou zde takto naznačeny zázraky moderní konstrukční techniky. Desmond Rochfort interpretuje tyto technicistní prvky jako Orozkův kritický pohled na moderní dějiny Mexika, které bylo výrazně ovlivňováno zájmy zahraničních mocností, jež byly nezhřídka prosazovány skrze modernizaci, jež však neměla vždy jen pozitivní dopady pro samotné Mexičany.²⁰²

V následujících dílech se Orozco vrátil zpět k figurativní malbě a ke konvenčnějšímu ztvárnění národních symbolů. Orel a had jsou v murálech v Národním historickém muzeu v Chapultepeckém zámku a v budově poslanecké sněmovny v Jaliscu představeni jen jako

¹⁹⁹ ROCHFORT, Desmond. *Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: Chronicle Books, 1993, str. 165–166.

²⁰⁰ Tamtéž, str. 165.

²⁰¹ Tamtéž.

²⁰² Tamtéž, str. 166.

součástí mexické vlajky nebo mexického znaku (Obr.3.20.). Orozco zde po Riverově vzoru maluje ohromné portréty historických osobností devatenáctého století. Jeho hledisko je ovšem i v tomto případě mnohem negativnější. Zaměřuje se na dramatické momenty a ztvárňuje je silně expresivním způsobem. Portrét Emiliana Zapaty je zde konfrontován s pohřbem Maxmiliána Habsburského, postava Hidalga je znázorněna ve středu útrap koloniálního otroctví. (Obr. 3.15. a 3.16.) Zásadní postavy mexické historie tak Orozco umísťuje do jakéhosi apokalyptického prostředí plápolajícího ohně nebo hektolitrů proudící krve. Dominantní zde nepřestává být výraz strachu, bolesti, smutku a agrese, výraznou se ale stává i síla zobrazených osobností podpořená národními symboly.

5. PŘEDKOLUMBOVSKÉ MOTIVY V DÍLE DAVIDA ALFARA SIQUEIROSE

5.1. Orel, had a jaguár

Ačkoliv Siqueiros ve svých textech prosazoval názor, že je pro latinsko-americké umělce zásadní, aby navázali na kreativní principy původních obyvatel (viz. 2. kapitola), ve své výtvarné tvorbě se předkolumbovským tématům věnoval jen zřídka. V umění jej zajímal především progres, experiment a budoucnost, v souladu s tím pro něj byly výjevy z mexické historie spíše okrajovým námětem. V tomto ohledu zastával poměrně kritický postoj ke svým kolegům. Diega Riveru například považoval pro jeho výběr témat a techniky za zpátečnického umělce.²⁰³ Siqueiros byl naopak motivován snahou o radikální inovaci. Využíval proto široké škály nových technik, se kterými experimentoval a vytvářel techniky zcela nové. V tomto duchu spíše, než v minulosti hledal svá témata ve vizích a představách o budoucnosti. Výjimku tvoří murály, kde Siqueiros pracuje s motivem orla a s tématy spojenými s posledním aztéckým vládcem Cuauhtémokem.

Ve dvacátých a třicátých letech byli za hlavní představitele muralismu považováni Rivera a Orozco.²⁰⁴ Siqueiros se dostal do širšího povědomí až s dílem *Retrato de la Burguesía (Portrét buržoazie)*, který vytvořil v roce 1939 pro budovu Syndikátu mexických elektrikářů.²⁰⁵ Právě na tomto murálu se jako jeden z hlavních motivů objevuje orel (Obr. 4.1.). Orla ve stylizované podobě pak nalezneme na murálu *Patriotas y Parricidas (Vlastenci a otcovrazi)*, který Siqueiros vytvořil v roce 1945 v budově bývalého celního úřadu *Ex-aduana de Santo Domingo* v Ciudad de México. Tento murál zůstal nedokončený.

Ve středu murálu *Retrato de la Burguesía* Siqueiros znázornil orla letícího nad válečnou scénérií (4.1.). Jeho podoba je technicistní. Rozevřená křídla má pokryta pláty lesklé oceli a z krku mu vystupují ostré blyštivé výběžky. Kromě ocelového povrchu zaujmou také jeho lesklé oči a dvě hlavy. Přední hlavou orel hledí přímo ve směru letu, zadní pak otáčí směrem k divákovi. Tělo orla plynule navazuje na centrální podélnou osu výjevu, která je tvořena smyšleným do země zapuštěným strojem. Mechanismus stroje stlačuje kolem se povalující mince do centrálního oválu, ve kterém se mění na červenou tekutinu, jež se posléze

²⁰³ ROCHFORD, Desmond. *Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: Chronicle Books, 1993, str. 150.

²⁰⁴ Tamtéž, 151–152.

²⁰⁵ Tamtéž.

transformuje do těla chobotnice, která svými chapadly proniká do podzemního prostoru. Chapadla se tak dotýkají mrtvých těl vojáků v podzemních částech strojového mechanismu. Na pravé straně, v odděleném prostoru, je vyobrazen muž stojící na šachovnicové podlaze v technické laboratoři.

Boční strany murálu Siqueiros věnoval konkrétním obrazům války. Na jedné ploše použil různé úhly pohledu a různé časové sekvence téže situace. Nalezneme zde v jednom uzavřeném prostoru pohledy z dálky i z blízké vzdálenosti, nahlledy a podhledy. Levé straně dominuje obří postava s hlavou papouška, jejíž ruku Siqueiros vyobrazil ve dvou časových sekvencích. V prvním momentě drží v ruce květinu, ve druhém pozvedá pochodeň. Papoušek stojí na tribuně, pod níž doslova tečou masy lidí, které se mění ve formace pochodujících vojáků. Nad nimi hoří jeden ze symbolů evropské vzdělanosti a kultury, ale i fašismu – budova postavená v neoklasicistním stylu, po vzoru řeckého panteonu. Blíže ke středu jsou ve velkém měřítku vyobrazeni vojenští hodnostáři v uniformách, s plynovými maskami a helmami.

Na levé straně výjevu se k válce teprve schyluje, na pravé již probíhá boj. V pozadí v horní části výjevu, zleva doprava, pochodují masy vojáků. Nad nimi bědují ženy. V pravé části probíhá válečný chaos a destrukce, armádní představitelé dávají povely k palbě. Vidíme budovy v plamenech, torza válečné techniky, mrtvá těla vojáků a obří figuru člověka v přímém boji se strachem ve tváři. Horní část murálu, která plynule navazuje na válečnou scénérii, nabízí pohled z podhledu na symboly moderního světa (Obr. 4.2.). Jako bychom stáli na kolejišti a hleděli vzhůru na lokomotivy, stožáry s vlajkami, průmyslové komíny a telegrafní rozvody. Tyto motivy známe z řady Riverových murálů (např. Obr. 2.3.), nicméně zde jsou ztvárněny v radikálně odlišném pojetí. Na samém vrcholu na nebi září slunce, vyobrazené opět v několika časových sekvencích.

Siqueiros zahájil práce na tomto murálu po návratu z Evropy, kde bojoval ve španělské občanské válce na straně republikánů. Jeho čerstvé válečné zkušenosti ovlivnily v jeho politických názorech. Hlavním motivem se proto pro Siqueirose stal fašismus vtělený do reality války hnané moderními zbraněmi, destrukcí a touhou po dominanci.²⁰⁶ Murál se tak opět, jako tomu bylo i u Orozka, dotýká tématu mocenských hrozeb.²⁰⁷ Papoušek, řízený jako

²⁰⁶ ROCHFORD, Desmond. *Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: Chronicle Books, 1993, str. 155.

²⁰⁷ Tamtéž, str. 157.

loutka podzemními mechanismy, symbolizuje fašismus.²⁰⁸ Jeho navázání na centrální stroj, který z mincí vyrábí krvavou tekutinu a chťič v podobě chapadel chobotnice tak explicitně znázorňuje, co je jeho hnacím pohonem. Siqueiros ve svém uvažování ztotožňoval fašismus s pravicovými diktaturami (nejen v Latinské Americe) prosazujícími kapitalistické systémy.²⁰⁹ Technicistní orel, který letí nad válečnou scénérií, může znamenat propojení moderní techniky s indiánským symbolem války.

Motiv orla nalezneme také v díle *Patriotas y Parricidas (Vlastenci a otcovrazi)*, jež opět zobrazuje boj mezi původními kulturami a po moci a dominanci toužícími příchozími. Orel je zde vyobrazen ve stylizované podobě tvořené kruhy a oblouky. Motiv hada se v Siqueirosově tvorbě objevuje jen v náznacích, a to v dílech, kde Siqueiros rozpracoval témata vážící se k aztéckému panovníkovi Cuauhtémokovi (viz následující kapitola). S motivem jaguára Siqueiros, zdá se, nepracoval.

²⁰⁸ROCHFORD, Desmond. *Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: Chronicle Books, 1993, str. 157.

²⁰⁹ Tamtéž.

5.2. Cuauhtémoc

Z témat, jež se úzce vážou k předkolumbovskému období, se Siqueiros ve svém díle zaměřil na osud posledního aztéckého panovníka Cuauhtémoka. V roce 1944 vytvořil murál s názvem *Cuauhtémoc contra el mito* (*Cuauhtémoc proti mýtu*) pro Centrum realistického umění v Ciudad de México. Témata spojená s postavou Cuauhtémoka dále rozpracoval v padesátých letech na několika samostatných malbách.

Cuauhtémoc byl posledním historickým vládcem Tenochtitlánu. Dne 13. srpna 1521 byl zajat španělskými vojáky a toto datum je pokládáno za den zániku Aztécké říše. O čtyři roky později ho Hernán Cortés nechal během tažení do oblasti dnešního Hondurasu popravit. Před smrtí byl Cuauhtémoc vězněn a mučen. Cortésovi vojáci očekávali, že jim prozradí místo, kde se skrývá aztécký zlatý poklad. Přestože byl Cuauhtémoc jako poslední vládce Aztécké říše poražen, tradiční historické interpretace jej oslavovaly a pojímaly jej jako národního hrdinu, který vedl vojenskou obranu proti španělským vojskům. Předchozí vládce Moctezuma byl v kontrastu s ním vnímán jako „zbabělec“, který Corése bez většího vzdoru přijal.²¹⁰

Tématem murálu *Cuauhtémoc contra el mito* (Obr. 4.3.) je boj proti mýtům, které se vážou k osobě tohoto posledního aztéckého panovníka a obecně k období *conquisty*. V pravé části murálu Siqueiros znázornil Cuauhtémoka jako heroickou figuru oděnou do bederní roušky, která se v dynamickém pohybu brání Cortésovi zbraní, jež je tvořena změtí geometrických a organických forem. Vidíme Cuauhtémokovo do detailu vykreslené lesknoucí se svalnaté tělo. Samotný Cortés je na murálu znázorněn jen v náznacích, jelikož se zmítá na splašeném koni. Siqueiros nám dává tedy možnost spatřit pouze Cortésovu napnutou ruku, která svírá katolický kříž. Menší postava s rozpaženýma rukama v pozadí představuje Moctezumu. Jeho postava kopíruje figuru Cuauhtémoka, má opět výrazné svalstvo, bederní roušku a čelenku na hlavě. Oproti Cuauhtémokovi však vzhlíží s rozevřenýma rukama k nebi. Aztéckí panovníci stojí na červené platformě na vrcholku pyramidy, kůň s Cortésem balancuje na zadních nohách o úroveň níž na sestupujících schodech pyramidy. Pozadí výjevu tvoří otevřená krajina s další pyramidou a dramatické nebe. Barvy jsou laděny do červených, černých a béžových tónů.

²¹⁰ KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace*. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005, str. 79–81.

Siqueiros se tímto pojetím vymezuje proti mýtu, podle kterého pád aztécké říše souvisel s tím, že aztéckí vládci přijali Cortése jako navráťivšího se boha Quetzalcoatla.²¹¹ Zdůraznil konfrontační charakter vztahu mezi Cortésem a posledními aztéckými panovníky, kdy je z obrazu patrná Cuauhtémokova i Moctezumova síla a stabilita, oproti Cortésově projevu slabosti v okamžiku, kdy se snaží udržet rovnováhu na splašeném koni. Jelikož se indiánské civilizace s koněm poprvé setkaly až při příchodu Španělů, vnímaly španělské jezdce na koních jako jednotné celistvé bytosti, tedy jako „nestvůry na čtyřech nohách“, jimž vyrůstají ze zad lidská těla.²¹² Kůň se tak stal během conquisty jedním ze symbolů španělské válečné převahy. V Siqueirosově podání je však jezdec na koni představen v momentu své zranitelnosti. Moctezuma, ačkoliv naznačuje svým gestem přijetí, působí silně a stabilně, podobně jako Cuauhtémoc.

V přední části murálu, pod postavou Cortése leží bělostný fragment hlavy, který je interpretován jako utnutá hlava Indiána symbolizující nezvratný pád indiánských civilizací.²¹³ Napravo, pod postavu Cuauhtémoka, pak Siqueiros umístil jednu z variant boha Quetzalcoatla odvozenou z architektury Teotihuacánu. Jedná se o reliéf, který tvoří vnější výzdobu pyramidy zasvěcené božstvu Quetzalcoatlovi, který má podobu hlavy opeřeného hada s širokými nosními dírkami a rozevřenou tlamou s výraznými tesáky (Obr. 4.4.).

Siqueiros dále rozpracoval témata spojená s osobou vládce Cuauhtémoka v padesátých letech na malbách, které vytvářel pro galerii *Museo Nacional de Bellas Artes* v Ciudad de México.²¹⁴ Svým měřítkem tyto malby dosahují velikosti murálů. Na malbě s názvem *The Torment of Cuauhtémoc (Mučení Cuauhtémoka)* (Obr. 4.5.) Siqueiros představil námět, který byl hojně zpracováván již během devatenáctého století – výše popsanou epizodu, kdy Španělé mučili Cuauhtémoka proto, aby jim prozradil, kde se nachází tajemný aztécký poklad. Kompozice díla navazuje na obrazy z devatenáctého století (Obr. 1.5.). Dvě figury aztéckých vládců, které jsou obnažené, leží na obřadním kameni podél středové diagonály. U nohou jim plápolá oheň. Aktu přihlíží španělští vojáci v lesklé zbroji. Za postavami vládců stojí dvě bědující indiánské ženy

²¹¹ ROCHFORD, Desmond. *Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: ChronicleBooks, 1993, str. 190.

²¹² VAILLANT, George Clapp. *Aztékové: Původ, vzestup a pád národa Aztéků*. Praha: Orbis, 1974, str. 168.

²¹³ <http://proyexov.blogspot.cz/2010/05/cuauhtemoc-contra-el-mito.html>.

²¹⁴ ROCHFORD, Desmond. *Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: ChronicleBooks, 1993, str. 191.

se zkrvavenými tvářemi. Dlaň levé ruky jedné z Indiánek se transformuje v hada. Pozadí výjevu tvoří opět dramaticky vyobrazené mraky.

Posledním obrazem, jímž Siqueiros navázal na tento příběh, je malba zvaná *La Apoteosis de Cuauhtémoc (Oslava Cuauhtémoka)* (Obr. 4.6.). Siqueiros zde nechává Cuauhtémoka vzkřísit. Poslední vládce je zde vyobrazen ve španělské zbroji, ale i s aztéckou čelenkou na hlavě a aztéckou zbraní v pravé ruce, jak poráží kentaura, tedy koně, který se v horní části svého těla transformuje do postavy člověka. Mytická bytost se v turbulentním pohybu vznáší ve vzduchu a my máme možnost vidět jen dolní část jejího těla. Z lidské části bytosti vidíme z pohledu jen ruce, bradu a nos. Scéna se opět odehrává v jakési apokalyptické změti oblých tvarů a křiklavých barev. Tím, že Siqueiros nechal Cuauhtémoka vzkřísit a přisoudil mu španělskou zbroj ve spojení s čelenkou aztéckých panovníků, měl pravděpodobně v úmyslu naznačit, že osudem indiánských kultur je znovu povstat a stát se silnějšími a bohatšími o prvky přejaté ze španělské kultury.

6. INSPIRAČNÍ ZDROJE MURALISTŮ

6.1. Všeobecný přehled

Představy o předkolumbovských kulturách si muralisté vytvářeli na základě poměrně široké škály pramenů a dochovaných uměleckých artefaktů. Důležitými zdroji poznatků pro ně byly původní indiánské kodexy, a především pak kodexy vzniklé v raně koloniálním období. Tato kapitola si klade za cíl nastínit základní informace o dochovaných předkolumbovských a koloniálních památkách, se kterými muralisté pracovali. Vzhledem k tomu, že Siqueiros vycházel z těchto zdrojů jen minimálně, je tato kapitola věnována především Riverovi a Orozkovi. V práci těchto malířů můžeme vysledovat dva základní přístupy ke znázorňování předkolumbovských památek. V určitých případech byli vůči dochovaným předlohám doslovní, v jiných používali jen některé symbolické nebo výtvarné kvality původního díla, které pak přetvářeli podle svého vlastního uvážení.

Z předkolumbovské doby se do dnešních let dochovala řada artefaktů z různých kulturních oblastí, zejména pozůstatky kamenné architektury, keramické nádoby, sochy z kamene, keramiky a ušlechtilých materiálů, nástěnné malby a rukopisy.²¹⁵ Jedná se však jen o nepatrné procento z původní umělecké produkce, která byla během conquisty z vojenských, náboženských a materiálních důvodů zničena. Většina artefaktů ze zlata a stříbra byla přetavena na cihly a mince, centrální města říší (např. Tenochtitlán) byla srovnána se zemí a na jejich základech byla budována nová koloniální města, z důvodu šíření křesťanství a potlačování pohanských kultů byly ničeny kodexy a rituální předměty.²¹⁶ Pro lepší orientaci v dochovaných památkách je následující část textu věnována stručnému představení vývoje předkolumbovských kultur.

Střední a jižní část dnešního Mexika spadá do oblasti, pro kterou se v antropologii a archeologii užívá termín Mezoamerika. Do tohoto kulturně-geografického regionu se řadí také přilehlé středoamerické státy jako Guatemala, Belize, Honduras a Salvador. Mimo Andy byla právě Mezoamerika domovem nejvyspělejších předkolumbovských civilizací, jejichž vývoj se v této oblasti dělí na předklasickou (1500 př.n.l.–300 n.l.), klasickou (300 n.l.–900 n.l.) a poklasickou

²¹⁵ BROWN, Betty, Ann. „Diego Rivera’s Use of Pre-Columbian Imagery“. in: HELMS, Cynthia Newman (ed.). *Diego Rivera: A Retrospective*. New York: W. W. Norton, 1987, str. 139.

²¹⁶ PASZTORY, Esther. *Pre-Columbian art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, str. 8.

fázi (900 n.l.–conquista).²¹⁷ Mezoamerika představovala komplex autonomních etnik, jež mezi sebou udržovala v různých obdobích různě intenzivní obchodní a kulturní kontakty, nebo mezi sebou válčila. Nikdy zde nedošlo k vytvoření jednotného mocenského celku, který by ovládl celé toto území.²¹⁸ Mezoamerické civilizace nicméně vykazovaly některé společné znaky. Stavěly sídla a později kamenná města, jež fungovala jako ceremoniální střediska a centra správy, řemesel a obchodu. Sdílely také komplikovaný kalendářní systém, některé prvky náboženství a základní představy o fungování světa. V některých oblastech se vyvinula vysoká úroveň vědních oborů, jako např. astronomie a matematika, a dovednosti pro výstavbu monumentální kamenné architektury. Základním zdrojem obživy těchto kultur bylo zemědělství založené na pěstování kukuřice.²¹⁹ Mezoamerické kultury však neznaly praktické využití železa ani koka,²²⁰ neznaly hrnčířský kruh²²¹ a nedomestikovaly žádná zvířata s výjimkou psa a některých druhů drůbeže.²²²

Nejstaršími civilizacemi na území Mexického údolí byly zemědělské kultury Tlatilco a Cuicuilco. Na dobu vzniku těchto kultur neexistuje jednotný názor, Tlatilco se rozvíjelo přibližně do 7 st. př. n. l.²²³ a zánik Cuicuila je spojen s výbuchem sopky Xitle okolo roku 60 n. l.²²⁴ Za mateřskou kulturu velkých mezoamerických civilizací jsou považováni Olmékové. Tato kultura se začala rozvíjet před třemi tisíci lety na jižním pobřeží Mexického zálivu.²²⁵ Předpokládá se, že od Olméků pochází zárodky mezoamerických mýtů, obřadní architektury, kalendářního a číselného systému.²²⁶ Dalším centrem vývoje byla dnešní oblast poloostrova Yucatánu, Guatemaly, Hondurasu a Belize, kde se již od předklasické až po poklasickou éru rozvíjela mayská kultura. Ta dosáhla vysoké úrovně astronomie, matematiky, umění a piktografického písma.²²⁷

²¹⁷ Tamtéž, str. 15–21.

²¹⁸ KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace*. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005, str. 7.

²¹⁹ Tamtéž, str. 7–9.

²²⁰ Tamtéž, str. 8.

²²¹ BUSHNELL, Geoffrey, Hext, Sutherland. *Umění staré Ameriky*. Praha: Odeon, 1970.

²²² KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace*. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005, str. 8.

²²³ ŠTĚPÁNEK, Pavel. *Umění mexických indiánských civilizací*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, str. 7.

²²⁴ CARRASCO, David (ed.). *The Oxford encyclopedia of Mesoamerican cultures: the civilizations of Mexico and Central America*, 1. sv. Oxford: Oxford University Press, 2001, str. 290.

²²⁵ KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace*. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005, str. 9.

²²⁶ CARRASCO, David. *Náboženství Mezoameriky: kosmovize a obřadní centra*. Praha: Prostor, 1999, 51–55.

²²⁷ KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace*. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005, str. 9.

V klasické době se v centrálním Mexiku stala významnou kultura Teotihuacánu, jež udržovala intenzivní obchodní styky s celou Mezoamerikou.²²⁸ V oblasti dnešní Oaxaky se rozvíjela od klasického období zapotécká kultura s centrem v Monte Albánu, která pak byla na začátku poklasického období vytlačena mixtéckou kulturou.²²⁹ Od 7. st. do 14. st. zaznamenali v oblasti Mexického zálivu kulturní rozmach Totonakové, kteří ale posléze padli do područí Aztéků.²³⁰ Na rozdíl od Totonaků dokázali nájezdům Aztéků odolat Huastékové.²³¹ Specifické kultury se rozvíjely i na západním pobřeží a severu Mexika v dnešních státech Guerrero, Colima, Jalisco a Nayarit. Tyto kultury, na rozdíl od výše popsaných civilizací, nevytvářely velká ceremoniální střediska.²³²

Počátek poklasického období lze obecně charakterizovat jako dobu decentralizace, jež byla započata již v 7. století n. l.²³³ Obchodní kontakty nahradily vojenské výboje, což se projevilo i v umění, kde byly s větší četností znázorňovány výjevy zobrazující násilí a smrt.²³⁴ Jedním z dominantních etnik poklasické éry byli Toltékové, které později Aztékové označovali za své přímé předky a zručné řemeslníky.²³⁵ Po období úpadku a nestability přichází ve čtrnáctém století s nástupem aztécké říše období kulturního a mocenského sjednocení (viz kapitola 3.4.). Každá z výše zmíněných kultur vyvinula specifický umělecký styl, po formální stránce se proto jen těžko hledají společné jmenovatele. V různých oblastech, ale často dokonce i v rámci jedné kulturní oblasti, vznikala umělecká díla vysoce dekorativní a formálně schematická, ale i symbolická a realistická.²³⁶ Umělecké projevy mezoamerických civilizací měly nicméně společné vnitřní vodítko. Byly spojeny s náboženskými kultury a mnohdy tematizovaly vztah mezi člověkem a přírodou.²³⁷ Vznikaly ovšem také vysoce dekorativní předměty značící společenské postavení a luxus. Následující popis jednotlivých artefaktů bude určen především tím, z čeho vycházeli samotní muralisté.

²²⁸ Tamtéž, str. 10–11.

²²⁹ ŠTĚPÁNEK, Pavel. *Umění mexických indiánských civilizací*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, str. 45–46.

²³⁰ Tamtéž, str. 51.

²³¹ Tamtéž, str. 54.

²³² Tamtéž, str. 60.

²³³ KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace*. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005, str. 10.

²³⁴ Tamtéž.

²³⁵ Tamtéž, str. 10–11.

²³⁶ BUSHNELL, Geoffrey, Hext, Sutherland. *Umění staré Ameriky*. Praha: Odeon, 1970, str. 7.

²³⁷ CARRASCO, David. *Náboženství Mezoameriky: kosmovize a obřadní centra*. Praha: Prostor, 1999.

6.2. Kamenné sochy a keramika

Rivera i Orozco se inspirovali kamennou sochou bohyně Coatlicue z aztéckého období, jež se vyznačuje monumentalitou, výraznou členitostí povrchu, přesyceností prvků v dílčích plochách, jakousi strnulostí, ale i expresí vyjadřující děs, který se úzce vázal k aztéckému chápání světa (Obr. 2.14.). Jak již bylo v předchozích kapitolách nastíněno, Aztékové se považovali za vyvolený národ, předurčený ke spolupráci s božstvy, jež chlácholili srdci a krví obětí ve víře, že tak zabrání zániku světa.²³⁸ Z této představy a nejstarších mýtů, jež měly většinou válečný charakter, vyplývá podoba základních božstev, mezi něž se řadí i Coatlicue. Sochu Coatlicue proto představuje masivní kamenný blok kvádrového obrysu zdobený po všech stranách nízkým reliéfem s motivy odkazujícími ke smrti, ale i k životní síle. Rivera tuto skulpturu použil s odkazem na životní energii na svých murálech, které vytvořil během třicátých let v USA (viz kapitola 3.2.2., Obr. 2.12. a 2.13.). Orozco z ní pak vycházel při ztvárnění výjevu krvavého rituálu ve své práci v *Dartmouth College*, ale se záměrem vytvořit obraz idolu boha Huitzilopochtliho, jehož kamenná socha se z předkolumbovské doby nedochovala (viz. kapitola 4.1.2., Obr. 3.13 a 3.15.). Kromě výše popsané Coatlicue, jež patří do kategorie soch božstev s nádechem hrůzy a bojovného charakteru, vznikaly v Mezoamerice také sochy s více naturalistickým vyzněním vytvářené nejen z kamene, ale i z keramické hlíny. Do této kategorie spadá socha boha Xichipilliho z aztéckého období, jež byla nalezena na počátku 20. století v oblasti dnešní Pueblu,²³⁹ ta se na rozdíl od Coatlicue vyznačuje antropomorfními rysy a mnohem smířlivějším vzezřením. Představuje „květinového prince“ v tureckém sedu ve stavu jakési meditace, přičemž na soklu sochy jsou znázorněny znaky různých i halucinogenních rostlin: tabáku, povijnice, lysohlávek.²⁴⁰ Rivera použil citaci této sochy v díle v SEP (Obr. 2.10.). Odtud odvozený frontální pohled na božstvo sedící v tureckém sedu, jež je umístěno obvykle ve středu výjevu, se pak pro Riveru stal zásadním při zpodobňování dalších scén, ve kterých hrála božstva ústřední roli, viz murály *Mecanización del Campo*²⁴¹ (Obr. 2.3.) či *México Antiguo* (Obr. 2.8.). Citaci naturalistické sochy božstva můžeme vidět také

²³⁸ BUSHNELL, Geoffrey Hext, Sutherland. *Umění staré Ameriky*. Praha: Odeon, 1970, str. 58.

²³⁹ BROWN, Betty Ann. „Diego Rivera’s Use of Pre-Columbian Imagery“. in: Helms, Cynthia Newman (ed.). *Diego Rivera: A Retrospective*. New York: W. W. Norton, 1987, str. 139.

²⁴⁰ ŠTĚPÁNEK, Pavel. *Umění mexických indiánských civilizací*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, str. 85.

²⁴¹ Podle některých interpretací venkovanka znázorněná ve středu tohoto murálu představuje aztéckou bohyni kukuřice Centeotl.

v díle *La Historia de la Medicina* (Obr. 2.17.), kde je zobrazen nefritový idol rodící bohyně Tlazolteotl (Obr. 2.19.). Tato skulptura se kromě naturalismu vyznačuje značnou expresí a prozrazuje i to, jak v Mezoamerice probíhaly porody.

Specifické, jak již bylo zmíněno v kapitole 4.1.1., jsou také sochy a keramické nádoby, které znázorňují božstvo deště Tlaloka. Na většině dochovaných artefaktů z aztéckého období je Tlalokův obličej tvořen pomocí abstraktních linií (Obr. 3.4.). Jen na několika málo sochách lze v těchto liniích rozpoznat hady (Obr. 3.5.). Rivera vycházel z abstrahované podoby boha Tlaloka na murále *Cárcamo Río de la Lerma* (Obr. 2.16.), ale poté, co v *Dartmouth college* Orozco ztvárnil panteon aztéckých božstev a Tlaloka vyobrazil s obličejem ze zřetelně rozpoznatelných proplétajících se hadů (Obr. 3.14.), přejal Rivera toto Orozkovo pojetí a pracoval s ním ve svém murálu *La Historia Popular de México* (Obr. 2.20.). Co se týče podoby dalších božstev, se nechal Orozco při vytváření tohoto panteonu inspirovat základními atributy soch z pálené hlíny nebo kamene, např. sochou boha Mictlantecuhtliho, Huehuetotla a Xipe-Toteka (Obr. 3.2., 3.6., 3.8.). U ostatních božstev pak vycházel z raně koloniálních rukopisů.

Dalším okruhem Riverových oblíbených děl byly sošky z Tlatilka. Tyto figurky se řadí k vůbec nejstarším dochovaným předmětům z předkolumbovské doby. Jedná se o drobné sošky z pálené hlíny žen s širokými boky, úzkým pasem, krátkými pažemi a očima naznačenými úzkým řezem (Obr. 2.21.). Rivera je proměnil v tančící ženy s pomalovanými částmi těla v díle *La Historia Popular de México* (Obr. 2.20). Dvojhlavou ženu inspirovanou těmito soškami (2.28.) pak použil v díle *La Gran Tenochtitlán* (Obr. 2.32.). Rivera rovněž často pracoval s kamennou maskou z tlatilského období, jež odkazuje, podobně jako výše zmíněná dvojhlavá žena, k základní dualitě života a smrti, vzniku a zániku (Obr. 2.15.). Citaci této masky v lehce pozměněné podobě, můžeme spatřit v díle *Pan American Unity* (Obr. 2.13.) a v díle v *La Historia de Medicina* (Obr. 2.17.). Dalším specifickým uměleckým projevem, který Rivera obdivoval, byli colimští krátkosrstí psi z oblasti dnešního západního pobřeží Mexika. Jedná se většinou o nádoby, které realisticky znázorňují březí krátkosrsté feny. Rivera tyto nádoby na několika svých murálech opět „oživil“, například na murálu *La Civilización Totónaca* (Obr. 2.33.) nebo *La Industria de maguey y Amate* (2.36.).

6.3. Architektura

Dochovaná předkolumbovská kamenná architektura se v dílech muralistů objevuje jen zřídkakdy. Podle reálné předlohy Rivera vytvořil například pozadí murálu *Civilización Totónaca*, kde můžeme spatřit známou výklenkovou pyramidu z města El Tajín (Obr. 2.33. 2.35.). V Riverově podání je tato pyramida obklopena hustou strukturou sídel, zahrad a hřištěm na pelotu. Rivera toto hřiště ztvárnil osobitým způsobem, kdy jej „vydláždil“ černo-červenými trojúhelníkovými dlaždicemi pravděpodobně za účelem zdůraznění ubíhající perspektivy a iluzorního prostoru po vzoru renesančního malířství. Siqueiros pak zpracoval kamennou skulpturu, jež představuje hlavu opeřeného hada a tvoří vnější ozdobný prvek chrámu boha Quetzalcoatla v Teotihuacánu, do díla *Cuauhtémoc contra el mito* (Obr. 4.3. a 4.4.). Samotná pyramida, na níž se děj tohoto obrazu odehrává, není tolik zřetelná, jelikož je nám předvedena z pohledu z výšky. Můžeme proto spatřit pouze červenou platformu a pod ní schody chrámové pyramidy. V pozadí je naznačena další stavba, pravděpodobně inspirovaná co do rozlehlosti teotihuacánskou pyramidou Slunce (Obr. 3.9.). Orozco se v díle *The Coming of Quetzalcoatl* nechal rovněž inspirovat teotihuakánským komplexem pyramid (Obr. 3.1. a 3.9.) a v pokračování tohoto cyklu na murále *The Departure of Quetzalcoatl* pak pravděpodobně mayskými pyramidami z Ticalu z klasického období. V obou případech tak činil jen v lehkém náznaku tvarosloví těchto památek, přičemž je ladil do expresivně červené barvy. Na murále *La Gran Ciudad de Tenochtitlán* (Obr. 2.28.) Rivera vycházel z dochovaných záznamů o tomto místě a obrazů z koloniálních kodexů. V pozadí výjevu vidíme schéma tohoto zaniklého hlavního města aztécké říše, jež odpovídá svědectví španělských conquistadorů. V dále je ceremoniální středisko obklopené sídly a zemědělskými usedlostmi na ostrůvcích *chinampas* a dlouhý kanál, který spojuje střed města s tržištěm v Tlatelolku (Obr. 2.28.). Podobu hlavní pyramidy a všech dalších pyramid, jež od této chvíle umisťoval do pozadí svých murálů, Rivera odvodil z výjevů známých z koloniálních kodexů (Obr. 2.31.).

6.4. Kodexy

Jak je tedy patrné, pro muralisty byly zásadním zdrojem inspirace koloniální a předkolumbovské obrázkové rukopisy, které měli malíři možnost studovat během svých pobytů v Evropě.²⁴² Většina těchto pramenů se již během šestnáctého století dostala do sbírek evropských mecenášů umění. Zdali byly faksimile kodexů k dispozici i v Mexiku, se dostupná odborná literatura nezmiňuje.

Muralisté nejčastěji vycházeli z Florentského kodexu, jenž představuje jeden z nejzásadnějších pramenů pro studium aztécké kultury. Tento rukopis, známý také pod názvem *Historia general de las cosas de nueva España*, je dílem františkánského misionáře Bernardina de Sahagúna (1499–1590), který na území dnešního Mexika působil od konce dvacátých let šestnáctého století. Sestává z dvanácti knih, obsahuje 2468 ilustrací a je napsán v jazyce nahuatl a ve španělštině. Ilustrace kombinují prvky mezoamerických tradic zobrazování s formálními kvalitami evropského renesančního malířství. Díla tohoto typu byla obvykle vytvářena na základě požadavků církve, kdy misionáři usilovali o pochopení náboženství a obyčejů domorodých kultur pro jejich snadnější kristianizaci. Sahagún pro tvorbu Florentského kodexu zvolil metodologii, kterou dnešní badatelé považují za předstupeň moderních antropologických technik. Po dokončení kolem roku 1577 bylo dílo převezeno do Evropy, kde se stalo součástí sbírky rodiny Medici. V současné době, a i v době, kdy s ním pracovali muralisté, se nacházelo v Medicejské knihovně sv. Vavřince ve Florencii.²⁴³

Florentský kodex se stal pro Riveru jedním z hlavních vodítek pro utváření vizuálních představ o nejstarší etapě mexických dějin, což je patrné především na murálech v Národním paláci. V díle *El México Antiguo* (Obr. 2. 8.) je množství dílčích scén inspirovaných obrazy z Florentského kodexu. Příkladem může být podoba boha Quetzalcoatla v horní pravé části murálu. Rivera se v tomto případě držel předlohy, pozměnil však dva nenápadné detaily, čímž promítl do této figury odkaz na mýtus o odchodu boha Quetzalcoatla na východ. Riverův Quetzalcoatl má oproti předloze výrazně světlejší pleť a vousy (Obr. 2.8. a 2.9.). V díle *Totonac civilization* pak Rivera použil figuru boha Yacatecuhtliho, patrona aztéckých kupců zvaných *pochteca*, v jeho doslovné citaci z Florentského kodexu (Obr. 2.33. a 2.35.). Orozco pracoval

²⁴² BROWN, Betty, Ann. „Diego Rivera’s Use of Pre-Columbian Imagery“. in: NEWMAN, Cynthia Newman (ed.). *Diego Rivera: A Retrospective*. New York: W. W. Norton, 1987, str. 139.

²⁴³ Digitalizovaná faksimile kodexu k dispozici na: <http://www.wdl.org/en/item/10096/>.

s výjevy z Florentského kodexu při vytváření božstev v *Dartmouth College*, což je patrné na figurách bohů Huitzilopochtliho a Tezcatlipoky. (Obr. 3.1., 3.3. a 3.7.). Jak již bylo zmíněno výše, při tvorbě podoby dalších božstev se inspiroval díly sochařskými. Quetzalcoatl oproti Riverovi přizpůsobil evropské představě o Bohu s antropomorfními rysy, světlou pletí a vousy. Z předkolumbovského období se dochovalo jen jedenáct obrázkových rukopisů,²⁴⁴ a to z okruhu aztécké, mayské a mixtécké kultury. Muralisté pracovali především s Kodexem Borbonicus, jenž pochází z aztéckého období a dnes je uložený v Paříži v *Bibliothèque Du Palais Bourbon*. Jeho vznik je datován do prvního desetiletí šestnáctého století. Je zhotoven formou leporela na papíru vyrobeném z agáve, přičemž obrazové záznamy pokrývají jen přední strany rukopisu, což je pro předkolumbovské kodexy nezvyklé. V dochované verzi chybí dvě první a dvě poslední strany. Obsah tvoří aztécký kalendář Tonalamatl, astronomické, náboženské a historické záznamy a zápis o věštbě, která údajně předvídala příchod Španělů. Kromě obrazů kodex obsahuje i poznámky ve španělštině z pozdějšího období.²⁴⁵ Z kodexu Borbonicus Rivera vycházel především v díle *La Historia de la Medicina*, kde se jeho ústředním motivem stala bohyně Tlazolteotl. Rivera použil v tomto díle konkrétní výsek z tohoto kodexu, kdy znázornil bohyni i s některými prvky, jež ji obklopují, a to přesně podle předlohy. Tento výsek však umístil do zcela nového kontextu dějin mexické medicíny (Obr. 2.17. a 2.18.).

Dalším z předkolumbovských kodexů je Kodex Borgia, který je uložen ve vatikánské knihovně, *Bibliotheca Apostolica Vaticana*. Jeho vznik se datuje do šestnáctého století a jedná se opět o piktografický rukopis vyhotovený na podkladu z jelení kůže. Obsahuje třicet devět oboustranně popsaných stran o velikosti sedmadvacet krát sedmadvacet centimetrů, spojených formou leporela. Jeho celková délka dosahuje jedenácti metrů a obsah tvoří především náboženské a rituální záznamy. Do Evropy byl přivezen v koloniálním období a až do devatenáctého století tvořil součást sbírky rodiny Borgia, odtud také pramení jeho dnešní název. V devatenáctém století jej zde objevil Alexander von Humboldt,²⁴⁶ který na něj obrátil pozornost veřejnosti. Rivera se z tohoto kodexu inspiroval při tvorbě podoby boha Mictlantecuhtliho, v díle *La Historia Popular de México* (Obr. 2.20. a 2.22). Na tomto murálu

²⁴⁴ CARRASCO, David. *Náboženství Mezoameriky: kosmovize a obřadní centra*. Praha: Prostor, 1999, str. 33.

²⁴⁵ SAVILLE, M. H.. Heslo: Codex Borbonicus, in: *Science, New Series*, Vol. 9, No. 230 (May 26, 1899), str. 746–747. (Online, dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1626042>, [cit. 2013-04-19].).

²⁴⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3dice_Borgia.

jsou zřejmé další specificky indiánské piktografické symboly jako je například naznačení vody pomocí modrých linií zakončených mušlemi a kruhovými obrazci. Rivera tento formální prvek použil pro znázornění mraků nad portrétem Emiliana Zapaty (Obr. 2.20. a 2.24.). Dalším motivem tohoto druhu jsou drobné svitky vycházející z úst ústředních postav, jež v předkolumbovském znázorňování značily promluvu. Tyto prvky můžeme spatřit na mnohých Riverových murálech.

Většina výše zmíněných artefaktů byla k vidění, až do otevření Národního Antropologického Muzea v šedesátých letech, v Národním mexickém muzeu, které bylo primárně zaměřeno na přírodopisné sbírky. Diego Rivera během svého života pracoval na vlastní rozsáhlé kolekci předkolumbovských předmětů a rád se jimi také obklopoval ve svém každodenním životě. Jak již bylo výše zmíněno, kodexy pak muralisté údajně studovali během svých pobytů v Evropě. Jak je tedy z předchozí analýzy zřejmé, muralisté se nechali inspirovat spíše nahodile než systematicky, a to z různých zdrojů. Jejich murály tak představují specifickou syntézu indiánské, koloniální a novodobé výtvarné estetiky.

ZÁVĚR

Z diskutovaných autorů byl nejzapálenějším indigenistou bezesporu Diego Rivera, v jehož murálech nalézáme širokou škálu předkolumbovských témat a motivů. Na počátku své umělecké kariéry Rivera začínal s letnými náznaky odkazujícími k indiánské a mestické kultuře a odpovídajícímu vidění světa. V tomto duchu představil alternativní pojetí křesťanských a mytologických alegorických postav v díle *La Creación* z roku 1921 (Obr. 2.1.). V následujících realizacích se Rivera od symboliky vycházející z evropské výtvarné tradice začal pomalu odklánět a obrátil svou pozornost na dobové výjevy Mexika, které byly často doprovázeny personifikacemi, tentokrát ale již přírodních živlů, které byly v mnohých případech laděny do podob Indiánek, Indiánů, mestiček a mesticů (Obr. 2.3.–2.7.). První citace konkrétního předkolumbovského artefaktu se v Riverově tvorbě objevila v roce 1926 v díle *Xochipilli and his votaries*. Rivera zde ztvárnil idylický pohled na život předkolumbovských Indiánů v tropickém pralese v protikladu s mnohdy tragickými výjevy z doby porevolučního Mexika (Obr. 2.10.).

Od konce dvacátých let Rivera vytvářel monumentálních historické cykly. Na nejslavnějším z nich *Historia de México*, jež se nachází v Národním paláci, umístil Rivera nejstarší etapu mexických dějin do éry mytického Tollanu, který se v jeho podání vyznačuje prosperitou a kulturní rozmanitostí, a to vše v kontrastu s dalšími etapami mexické historie, ve kterých převládá konflikt a utlačování původního obyvatelstva (Obr. 2.8.). Ve druhé fázi výzdoby Národního paláce se Rivera soustředil na Aztéky a kultury západního a východního Mexika, jež mu posloužily pro popisné představení indiánských tradic, řemesel, umění, zemědělství, obchodu, rituálů a slavností, přičemž kontroverzní aspekty indiánských kultur Rivera v tomto cyklu upozadil. Místo nich zdůraznil obchodní kontakty a spolupráci Aztéků s celou Mezoamerikou, když si pro hlavní murál představující Tenochtitlán vybral výjev ze slavného tlatelolského tržiště (Obr. 2.28., 2.33. a 2.36.). Odkazy na aztécké náboženské rituály jsou v murálu *Historia de México* přítomné, nejsou však na první pohled zřejmé, jelikož je Rivera umístil až do následující etapy mexických dějin, tedy conquisty a kolonizace. Proto ve středu murálu v kontextu vojenské vřavy conquisty můžeme nalézt drobný detail obřadu vyrvání srdce. Tato scéna navazuje na národní symbol Mexika, orla stojícího na opuncii. Mexický orel ale v Riverově podání nesvívá v zobáku hada, nýbrž glyfy odkazující k Tlalokovi a Huitzilopochtlimu (Obr. 2.25.).

Ačkoliv byl Huitzilpochli hlavním božstvem aztéckého panteonu, Rivera mu ve své tvorbě věnoval v porovnání s dalšími božstvy jen minimum pozornosti. Zobrazoval jej pouze skrze jeho zástupné symboly – orla a slunce. Pro Riveru, a ostatně pro všechny probírané muralisty, byl zásadnější bůh Quetzalcoatl. Rivera jej ve svém díle zobrazoval jak v jeho antropomorfní podobě inspirované výjevy z Florentského kodexu, tak v jeho zoomorfní podobě jako opeřeného hada, který symbolizuje plynutí času. Můžeme jej nalézt v té či oné podobě na skoro každém z Riverových murálů.

Další božstva pak Rivera ztvárňoval jako patrony dávných dovedností a hodnot. Figury božstev zpočátku umisťoval do centrální části kompozice v sedící pozici po vzoru díla *Xochipilli and his votaries* (Obr. 2.10.), v pozdější době je vyobrazoval v monumentálním měřítku ve středu kompozice (Obr. 2.13.). Rivera sice pracoval s původními významy božstev, obvykle je ale částečně pozměnil, některé významové nuance potlačil a jiné naopak rozvedl. Coatlicue se tak v Riverově podání stává kromě bohyně země, smrti a jarního znovuzrození i symbolem panamerické jednoty. Tlaloc je nejen patronem deště, ale i vody a s ní souvisejícího vzniku života. A Tlazolteotl se z božstva držícího ochranou ruku nad rodícími ženami stává v rámci Riverova murálu patronkou medicíny a léčení (Obr. 2.12., 2.13., 2.16., 2.17.).

Jak již bylo výše zmíněno, ke krvavým rituálům se Rivera vztahoval jen v nenápadných náznacích. Kromě detailu obřadu vyrvání srdce v rámci conquisty tak činil nejčastěji zobrazením červených stop na schodech pyramid, jež zpravidla umisťoval do nejzazšího pozadí svých kompozic. V pozdější tvorbě se u Riverovy krvi potřísněné pyramidy objevují s větší četností a na jednom ze svých posledních murálů *La Historia Popular de México* Rivera umístil detail této pyramidy do přední části kompozice. Mimo to zde představil božstvo vládnoucí podsvětí Mictlantecuhtliho a explicitní výjev zajímání zajatců. Tento murál tak představuje pomyslný obrat v Riverově tvorbě, kde jsou oproti předchozím, převážně idealistickým obrazům předkolumbovské doby, zřetelnější i její negativnější fasety (Obr. 2.20.).

Oproti Riverovi Orozco nejstarší etapu mexických dějin nevnímal nijak idealisticky. Snažil se k ní zaujmout stejně kritický postoj jako k dalším oblastem svého zájmu. Stejně jako Rivera vytvořil několik monumentálních historických cyklů, v rámci cyklu *The Epic of American Civilization* představil panteon aztéckých božstev. Podobně jako další muralisté zdůraznil výsadní pozici boha Quetzalcoatla, kterého oproti ostatním božstvům, jež znázornil jako nadpřirozené bytosti, představil v antropomorfní podobě asociující podobu křesťanského Boha (Obr. 3.1.).

Orozco se jako jediný z probíraných muralistů zaměřil na ztvárnění i hlavního božstva aztéckého panteonu Huitzilopochtliho. Na výše zmíněném murálu se při vytváření jeho podoby inspiroval předlohou z Florentského kodexu, v dalších dílech pak sochou bohyně Coatlicue (Obr. 3.14. a 3.15.). Orozco také explicitně vyobrazoval krvavé rituály, avšak značně stylizovaným způsobem. Spíše, než popisnost hrála v jeho díle roli exprese a formální manýrismus, přičemž mu šlo o vystižení určitých univerzálních principů a nevědomých společenských procesů. Tento přístup je zřetelný především v Orozkově pozdní tvorbě, ve které pracoval s národními symboly Mexika – orlem, hadem a jaguárem. Zprvu expresivním způsobem, ale později se přes abstraktní polohu opětovně vrátil k tradičnímu zobrazení těchto symbolů (Obr. 3.17.–3.20.).

David Alfaro Siqueiros kladl ve své tvorbě důraz na experiment a na témata, jež zrcadlila jeho vize budoucnosti. Historickými tématy se proto oproti Riverovi a Orozkovi zabíral jen výjimečně. V díle *Retrato de la burguesía* představil futuristické pojetí metalického orla letícího nad válečnou scénérií (Obr. 4.1.). Zásadním historickým tématem se však pro Siqueirose stala conquista a příběh posledního aztéckého panovníka Cuauhtémoka, jehož zobrazil jako národního hrdinu překypujícího silou, v konfrontaci s Cortésem, kterého zpodobnil v momentě jeho slabosti. Tematizoval tedy boj Cuauhtémoka proti Cortésovi a poté i jeho mučení. Příběh conquisty pak zakončil alternativním způsobem, kdy Cuauhtémoka nechává vzkřísit. Tímto gestem nativním kulturám ve své době symbolicky otevírá nadějně vyhlídky na znovuoobnovení a posílení jejich kultury (Obr. 4.3., 4.5. a 4.6.). Stejně tak jako další muralisté pak ve své tvorbě symbolicky odkazoval spíše na Quetzalcoatla než na ostatní aztécká božstva.

Muralisté pracovali se dvěma druhy pramenů, s dochovanými předkolumbovskými artefakty a s kodexy z před-koloniálního a koloniálního období. V určitých případech byli vůči předlohám doslovní, v jiných zachovali jen stěžejní motivy vybraného námětu a jeho výslednou podobu přetvořili podle vlastní fantazie. Přestože se o předkolumbovskou dobu většinou intenzivně zajímali, často nebyli důslední vůči historickým poznatkům a s jednotlivými motivy pracovali nahodile v různých kombinacích. Ve svých obvykle společensko-kriticky zaměřených textech věnovali předkolumbovským tématům jen minimum prostoru.

Hlavním motivem, jak je zřejmé z předešlého shrnutí, byl pro muralisty bůh Quetzalcoatli. Nevybočovali tak z dobové národní rétoriky, ve které byl tento bůh vyzdvihován jako symbol blahobytu, prosperity a kulturní vyspělosti předkolumbovského období. Zabývali se také

faktograficky nepodloženým mýtem o odchodu boha Quetzalcoatla na východ a jeho návratu v době conquisty. Rivera pak věnoval značnou pozornost reáliím předkolumbovského světa, zpravidla však kombinoval prvky z různých kulturních okruhů a časových etap. Pro Orozka bylo důležitější vyjádření určitého pocitu nebo základního principu znázorněné skutečnosti, spíše než pouhý detailní popis. Pro Siqueirose pak byly nativní kultury jen okrajovým tématem. Změna v přístupu v tvorbě je patrná především u Rivery, na jehož murálech se postupem času objevují symboly odkazující i k negativním aspektům předkolumbovské doby.

V tradici mexického výtvarného umění byl přístup muralistů k předkolumbovským kulturám bezesporu novátorský, jelikož muralisté jako první vytvořili uchopitelný obraz nejstarší mexické historie a přistupovali k památkám z této epochy s obdivem a úctou. Nebyli však první, kdo se tématům předkolumbovské Ameriky věnoval. Již během devatenáctého století zobrazovali předkolumbovské památky evropští cestovatelé a dobrodruhové, i když ve značně romantizovaném pojetí (Obr. 1.9.). Přístup muralistů byl ovšem inovativní především v tom, že otevřel pohled na mezoamerická města v dobách jejich rozmachu a prosperity. V Riverově podání tak známé architektonické památky ožívají v rámci slavností a rituálů (Obr. 2.33.). Důležitou novinkou bylo také to, že se muralisté inspirovali u nativních kultur v rámci výtvarného stylu a techniky. V akademickém okruhu byli indiánští vojevůdci, a především výjevy z období conquisty zobrazovány již v devatenáctém století, bylo tak však činěno v neoklasicistním a později modernistickém stylu (Obr. 1.2.–1.6.). Muralisté se naopak snažili odpoutat od dobových dominantních vlivů a stylisticky vycházeli ze široké škály oblastí, mezi nimiž hrála zásadní roli estetika předkolumbovských památek a koloniálních obrázkových rukopisů. Hlavní posun muralistů tedy spočíval v hledání nejen specificky mexických témat, ale i specifického výtvarného stylu, který se stal i díky mezinárodnímu věhlasu, jedním z důležitých faktorů pro nově se utvářející národní identitu porevolučního Mexika.

Muralisté se tedy zaměřovali především na ztvárnění aztéckých božstev, výjevů ze života mezoamerických kultur a na národní symboly Mexika (orla, hada a jaguára). Při srovnání poznatků o těchto kulturách, které máme k dispozici dnes, s výjevy muralistů však lze konstatovat, že muralisté pracují s úzkým okruhem motivů a nabízí tak do značné míry limitovaný pohled na předkolumbovský svět. Pokud bychom vzali v úvahu například oblast náboženství, je evidentní, že náboženské systémy předkolumbovských kultur představují mnohvrstevnaté světy se širokou škálou motivů, božstev a příběhů, které však v dílech muralistů nejsou rozpracovány.

Muralismus se stal nicméně jedním z hlavních zdrojů vizuální představivosti o nejstarší etapě mexických dějin v Mexiku i mimo něj. Současné vizuální představy se promítají do rekonstrukcí a reprezentací předkolumbovské doby v muzeích, v populárně naučných časopisech a publikacích, ve zpravodajství a v počítačových hrách. Dobrým příkladem mohou být rekonstrukce aztéckého hlavního města Tenochtitlánu, které ve značné míře navazují na estetiku murálů Diega Rivery (Obr. 5.1. a Obr. 5.4.). Existuje však celá řada dalších vizuálních referencí. Za zmínku stojí například v této práci rozebírané předkoloniální a koloniální kodexy nebo rytiny Theodora de Bry ze 16. století (Obr. 5.2. a Obr. 5.3.). Tyto reprezentace byly ovšem výrazně ovlivněny, stejně tak jako díla muralistů, dobovými konvencemi zobrazování a vlastní imaginací jejich autorů.

Co se týče lokalizovaného nahlížení na rozebíranou problematiku, je na místě se ptát, jakou relevanci má se zabývat předkolumbovskými motivy v muralismu ze středoevropské perspektivy na počátku 21. století. V České republice panuje značný zájem o Latinskou Ameriku. Kromě iberoamerikanistiky se však tématy vztahujícími se k latinskoamerickému regionu věnuje jen minimum dalších oborů. V důsledku toho v akademickém i neakademickém prostředí stále převládají stereotypy a schémata, která jsou neustále opakována. Zajímavé pak pro české prostředí může být srovnání muralismu s českým malířstvím devatenáctého a počátku dvacátého století – ve vztahu k této práci např. s historickými, folklorními a mytologickými motivy ve výzdobě Národního muzea nebo Obecního domu. Dále se například nabízí srovnání muralismu s vývojem avantgard v českém prostředí, s totalitou zatíženým uměním druhé poloviny dvacátého století (např. se sořelou a výzdobou poválečné architektury) a se současnějšími fenomény jako je street art a graffiti, které pracují s venkovními plochami ve městech. Muralismus může rezonovat i v kontextu obecnější diskuse ohledně problematiky umění ve veřejném prostoru.

BIBLIOGRAFIE

PRAMENY

TEXTY MURALISTŮ

SIQUEIROS, David. *Textos de David Alfaro Siqueiros*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1998.

RIVERA, Diego. *Textos de arte*. México, DF: UNAM, 1986.

HARRISON, Charles (ed.) a WOOD, Paul (ed.). *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Malden: Blackwell, 2003.

BIOGRAFIE

RIVERA Diego a MARCH Gladys (ed.). *My Art, My Life, An Autobiography*. Dover Publications, 1960. (online, dostupné z: <http://www.scribd.com/doc/9072793/Diego-Rivera-My-Art-My-Life-Biography-of-Diego-Rivera>, [cit. 2014-04-13]).

OROZCO, José Clemente, *Autobiografía*, Ronda de Clásicos Mexicanos, Editorial Planeta Mexicana, formát epub, 2014.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

PŘEDKOLUMBOVSKÉ MOTIVY V MURALISMU

ADES, Dawn. "Indigenism and Social Realism", in: ADES, Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980: The Hayward Gallery, London 18 May to 6 August 1989*. London: South Bank Centre, 1989, str. 151–213.

BROWN, Betty Ann. „Diego Rivera's Use of Pre-Columbian Imagery“, in: HELMS, Cynthia Newman (ed.). *Diego Rivera: A Retrospective*. New York: W. W. Norton, 1987, str. 139–156.

RODRÍGUEZ, Itzel. „Imagen prehispánica en el muralismo del siglo XX“, in: *Arqueología mexicana*, str. 62–69.

RODRÍGUEZ, Itzel. „Imágenes de Tláloc en el muralismo mexicano del siglo XX“, in: *Arqueología mexicana*, str. 77–81.

MURALISMUS

ADES, Josephine Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820–1980: The Hayward Gallery, London 18 May to 6 August 1989*. London: South Bank Centre, 1989.

ADES, Josephine Dawn. "The Mexican Mural Movement", in: ADES, Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820–1980: The Hayward Gallery, London 18 May to 6 August 1989*. London: South Bank Centre, 1989, str. 151–179.

BAILEY, Gauvin Alexander. *Art of colonial Latin America*. London: Phaidon Press, 2005.

BINKOVÁ, Petra a AYLÁ, Luis Fernando. "Zásadní okamžiky v mexickém umění 20. století", in: HINGAROVÁ, Vendula (ed.), KVĚTINOVÁ, Sylvie (ed.) a EICHLOVÁ, Gabriela (ed.). *Mexiko: 200 let nezávislosti*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, str. 367–384.

BRENIŠÍNOVÁ, Monika a KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Dějiny umění Latinské Ameriky*. Vydání první. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018.

CASTEDO, Leopoldo. *A History of Latin American Art and Architecture: From Pre-Columbian Times to the Present*. New York: F. A. Praeger, 1969.

COMAS, Juan. *Ensayos sobre indigenismo*. México, D.F.: Instituto Indigenista Interamericano, 1953.

CRESPO DE LA SERNA, Jorge J. David A. Siqueiros. México, D.F.: Editorial Espartaco, 1959.

BORTHERSTON, Gordon. „The Mexican Codices and the Visual Language of Revolution“, in: ANDERMANN, Jens (ed.) a ROW, William (ed.). *Images of Power: Iconography, Culture and the State in Latin America*. Berkhahn Books, 2005, str. 36–50.

COLEBY, Nicola a ROCHFORD, Desmond. Heslo: Mural-Latin America, in: TURNER, Jane, (ed.). *The dictionary of art*. New York: Grove, 1996, str. 334–335.

FOSTER, Hal (ed.). *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007.

GURRÍA LACROIX, Jorge. *Hernán Cortés y Diego Rivera*. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Históricas, 1971.

HELMS, Cynthia Newman (ed.). *Diego Rivera: A Retrospective*. New York: W. W. Norton, 1987.

CHARLOT, Jean. *The Mexican Mural Renaissance 1920–1925*. New Haven and London: Yale University Press, 1963. (Online, dostupné z: <https://archive.org/details/mexica00char>, [cit. 2014-04-13]).

LARA ELIZONDO, Lupina. „Cincuenta Años, Cincuenta Artistas“, in: LARA ELIZONDO, Lupina (ed.). *Visión de México sus artistas, Siglo XX, 1901-1950*. México, 2001, str. 71–271.

KENNA, Carol. Heslo: Mural-Europe, in: TURNER, Jane (ed.). *The dictionary of art*. New York: Grove, 1996, str. 328–334.

MOYSSÉN, Javier. „Introducción“, in: RIVERA, Diego. *Textos de arte*. México: Univ. Nacional Autónoma de México, 1986, str. 7–35.

O’CONNOR, Francis V. „The 1930s: Notes on the Transition from Social to Individual Scale in the Art of the Depression Era“, in: HUNTER, Sam (ed.). *American art of the 20th Century*, New York: H. N. Abrams, 1973, str. 61–68.

PAGE, Addison Franklin. *The Detroit frescoes by Diego Rivera*. Detroit: The Detroit Institute of Arts, 1956.

PÉREZ ROSALES, Laura. „Trayectoria de la Pintura en México, 1901–1950“, in: LARA ELIZONDO, Lupina (ed.). *Visión de México sus artistas, Siglo XX, 1901–1950*. México, 2001, str. 43–71.

RAMÍREZ, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

RAMOS, Samuel (ed.). *Diego Rivera*. Mexico: UNAM, 1958.

REED, Alma, *The Mexican Muralists*. New York: Crown Publishers, INC., 1960.

ROCHFORT, Desmond. *Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: Chronicle Books, 1993.

SAVILLE, M., H.. Heslo: Codex Borbonicus, in: *Science, New Series*, Vol. 9, No. 230 (May 26, 1899), str. 746–747. (Online, dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1626042>, [cit. 2013-04-19].).

SILVA, E. R. S. *Mexican history Diego Rivera's: frescoes in the National Palace and elsewhere in Mexico City: a descriptive guide book of the National Palace and its royal rooms*. Completely new ed. rev. and enlarged. Mexico City: Sinalomex, 1966.

SOUTER, Gerry. *Diego Rivera: his art and his passions*. New York: Parkstone International, 2007.

VASCONSELOS, José. *La Raza Cósmica, Misión de la raza iberoamericana*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948. (Online, dostupné z: <http://ebookbrowse.com/jos%C3%A9-vasconcelos-la-raza-c%C3%B3smica-pdf-d76614700>, [cit. 2013-04-19].).

WITTMAN, Sofía, Anaya. „Las „masas“ en la obra de José Clemente Orozco“, in: *Estudios Jaliscienses*, str. 49–62.

PŘEDKOLUMBOVSKÉ KULTURY

BARBA DE PIÑA CHÁN, Beatriz (ed.). *Iconografía mexicana II. El cielo, la tierra y el inframundo: águila, serpiente y jaguar*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000.

- BUSHNELL, Geoffrey Hext Sutherland. *Umění staré Ameriky*. Praha: Odeon, 1970.
- CARRASCO, David (ed.). *The Oxford encyclopedia of Mesoamerican cultures: the civilizations of Mexico and Central America*, 3 sv. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- CARRASCO, David. *Náboženství Mezoameriky: kosmovize a obřadní centra*. Praha: Prostor, 1999.
- CORTÉS, Hernán. *Dopisy: druhý a třetí dopis o dobytí Tenochtitlánu*. Praha: Argo, 2000.
- KLÁPŠŤOVÁ, Kateřina a KRÁTKÝ, Čestmír. *Encyklopedie bohů a mýtů předkolumbovské Ameriky: Mexiko a Střední Amerika*. Praha: Libri, 2001.
- KOSTIČOVÁ, Zuzana Marie, KŘÍŽOVÁ, Markéta a KVĚTINOVÁ, Sylvie. *Krvavé rituály Střední a Jižní Ameriky*. Praha: XYZ, 2011.
- KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Aztékové: půvab a krutost indiánské civilizace*. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Aztécká filosofie: myšlení Nahuů na základě původních pramenů*. Praha: Argo, 2002.
- MacLEOD, Murdo J. a ADAMS, Richard E. W. (ed.). *The Cambridge History of the Native Peoples of the Americas. Vol. 2, Mesoamerica*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- PASZTORY, Esther. *Pre-Columbian art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- TOWNSEND, Richard F. *The Aztecs*. London: Thames & Hudson, 2009.
- ŠTĚPÁNEK, Pavel. *Umění mexických indiánských civilizací*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002.
- VAILLANT, George Clapp. *Aztékové: Původ, vzestup a pád národa Aztéků*. Praha: Orbis, 1974.
- VRHEL, František a KAŠPAR, Oldřich. *Texty nativní Iberoameriky. Sv. 1, Předkolumbovské literatury*. Praha: SPN, 1978.

TEORETICKÉ A HISTORICKÉ PRÁCE

- BARTLOVÁ, Milena. *Dějiny českých dějin umění 1945–1969: dějiny umění slouží vědě o člověku*. V Praze: UMPRUM, 2020.
- BERGER, John. *Způsoby vidění*. Překlad Andrea Průchová Hružová. 1. vydání. V Praze: Labyrint, 2016.
- CAMPBELL, Federico. „México en Cinco Décadas“, in: LARA ELIZONDO, Lupina (ed.). *Visión de México sus artistas, Siglo XX, 1901-1950*. México, 2001, str. 21–42.

- GROSGOUEL Ramón. „Dekolonizace západních univerzalismů“, in: APPADURAI, Arjun et al. Postkoloniální myšlení IV. Praha: Tranzit.cz, 2013.
- HAVRÁNEK, Vít a LÁNSKÝ, Ondřej. „Předmluva“, in: APPADURAI, Arjun et al. Postkoloniální myšlení IV. Praha: Tranzit.cz, 2013.
- FANON, Frantz. Postkoloniální myšlení V. Psanci této země. Praha: Tranzit, 2014.
- KABOŇOVÁ, Petra. „Posmrtný život José Guadalupe Posady: Muralisté znovu objevují lidového grafika“, (online, dostupné z: <https://docplayer.cz/10429762-Posmrtny-zivot-jose-guadalupe-posady.html>, [cit. 2022-01-30]), str. 385-399.
- KAŠPAR, Oldřich a MÁNKOVÁ, Eva. „Mexické proměny“, in: *Dějiny Mexika*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2009, str. 238-286.
- KROUPA, Jiří. *Metody dějin umění: metodologie dějin umění 1, 2*. Brno: Masarykova univerzita, 2010.
- MBEMBE, Achille. „Co je postkoloniální myšlení?“, in: ABDEL-MALEK, Anouar et al. Postkoloniální myšlení II. Praha: Tranzit, 2011.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Artmap. 2018.
- MITCHELL, W. J. T. *Teorie obrazu: Eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. Praha: Karolinum, 2016.
- MOUDRÁ, Veronika. *Frida Kahlo – prožité dílo*. Praha, 2007. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Studium humanitní vzdělanosti – Historický modul.
- MOUDRÁ, Veronika. *Inspirace v díle Fridy Kahlo*. 2009. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Středisko ibero-amerických studií.
- OPATRNÝ, Josef. *Amerika v proměnách staletí*. Praha: Libri, 1998.
- OPATRNÝ, Josef. *Mexiko*. Praha: Libri, 2003.
- PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, 1981.
- POLIŠENSKÝ, Josef. *Dějiny Latinské Ameriky*. Praha: Svoboda, 1979.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. „Jak vyučovat o kulturně odlišné knize?“, in: APPADURAI, Arjun et al. Postkoloniální myšlení IV. Praha: Tranzit.cz, 2013.
- WITTLICH, Petr. *Literatura k dějinám umění: vývojový přehled*, Praha: Karolinum, 2008.

INTERNETOVÉ ZDROJE

DATABÁZE TEXTŮ A KNIH O LATINSKOAMERICKÉM UMĚNÍ

<http://icaadocs.mfah.org/s/en/page/home>

DIGITALIZOVANÉ FAKSIMILE PŘEDKOLUMBOVSKÝCH A RANĚ KOLONIÁLNÍCH RUKOPISŮ

<http://www.famsi.org/spanish/research/graz/index.html#Mixtec> (Codex Borbonicus)

<http://www.wdl.org/en/search/?collection=florentine-codex> (Florentský kodex)

INSTITUCE A MUZEA

<http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php>

<http://virtual.palacionacional.info/>

<http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/>

http://www.sep.gob.mx/wb/sep1/sep1_Murales_de_la_SEP#.U_OpVz1_sdV

<https://www.britishmuseum.org/>

JINÉ

<http://www.wikiart.org/>

<https://images.google.com/>

<https://www.jstor.org/>

SEZNAM ZKRATEK

ACdSPySP – Antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo

ENP – Escuela Nacional Preparatoria

SEP – Secretaría de Educación Pública

AUCh – Autónoma Universidad Chapingo

UNAM – Universidad Nacional Autónoma de México