

Přehled literatury

Válečné výjevy se vyskytují v dějinách umění již od počátků. Přesto nejsou a podle mého názoru ani nemohou být komplexně zpracované. Pokud se tímto tématem někdo zabývá, jde buď o určitá období, země, iniciativu – oficiální, neoficiální a protiválečné, formu nebo jednotlivé umělce. Podle období ze světové umělecko historické literatury, která se snaží o souhrnnější zpracování, můžu například zmínit sborník *Guerra e pace nel pensiero de Rinascimento*¹, *The civil war in art: a visual odyssey*², *Picture this: World war I poster and visual culture*³. Z české literatury lze zmínit katalog k výstavě *Třicetiletá válka v obrazech holandských a flámských malířů z národní galerie v Praze*, nebo sborník příspěvků z vědecké konference v Jihočeském muzeu v Českých Budějovicích, který se zabýval *Odrazem první světové války v umění a vědě*. K první a druhé světové válce je u nás možné najít mnoho menších i větších výstav a katalogů k nim, zmíním alespoň několik, např. *Čeští dobrovolníci ve Francii za 1.světové války*, která proběhla v roce 2006 v Muzeu Kampa a věnovala se především dvou umělců Františka Kupky a Otty Gutfreunda nebo nedávná výstava *Pole tvůrčí a válečná*, která proběhla v Moravské galerii v Brně a obsahovala práce ze sbírek Vojenského historického ústavu. Podle iniciativy jsou to knihy *Art against war: 400 years of protest in art*⁴, která se snaží zmapovat protiválečné umění. Na oficiální umění se soustřeďuje kniha *The war artists: British official war art of the twentieth century*⁵.

Existuje mnoho literatury, ale bohužel některá se nenachází v českých knihovnách ani v obchodech, tudíž se některé publikace nepodařily sehnat, jako například výše zmíněná *Art against war*, která by mohla mít pro mou práci důležitý význam, jelikož má práce se soustřeďuje právě na protiválečné umění. Naštěstí se mi podařilo sehnat publikaci, o kterou se má práce snaží částečně opřít, a tou je *Art and war*⁶ od Laury Brandon, která je kanadskou historičkou umění pracující v Canadian war museum v Ottavě. Brandon se snaží ve své knize také zmapovat válečné umění, oficiální a neoficiální, přičemž klade větší důraz na oficiální válečné umění a umělce, kteří tvořili pro různé organizace. Přesto se zde nacházejí informace podstatné pro mou práci. Kniha je rozdělena do čtyř částí. Nejdříve se snaží sledovat umění od počátků civilizace do první světové války, poté rozebírá umění první a druhé světové

¹ sborník z konference, která se konala 14. – 17.července 2003 v Chianciano – Pienza, sborník vydán 2005 ve Florencii.

² JACOBSON Doranne: *The civil war in art: visual odyssey*. New York 1996.

³ PEARL James (e.d.): *Picture this: World war poster and visual culture*. Lincoln 2009.

⁴ BRUCKNER D.J.R. a kol.: *Art against war: 400 years of protest in art*. New York 1984.

⁵ HARRIES Meirion a Susie: *The war artists : British official war art of the twentieth century*. London 1983.

⁶ BRANDON 2007.

války, na to navazuje umění od roku 1945 a končí kapitolou o umění jako prostředku památky. V době od 19. století a především během první a druhé světové války představuje umělce z Kanady, Velké Británie a Ameriky. Okrajově se zabývá i válečnou fotografií.

Jelikož se ve své práci především zabývám uměním moderním nebo současným uměním z velké části se důležitým zdrojem informací stal internet, bez kterého s momentálně dostupnou literaturou by moje práce nebyla možná.

Úvod

Umění je s lidskou existencí spjaté po tisíce let, tak je tomu i s válkou a násilím. V celé historii lidstva je bytí spojeno s bojem o život, teritorium a nárokem na vlastní identitu. Boje mezi lidmi byly vždy dokumentovány, nejdříve ústní tradicí, která poté přešla do literární, a samozřejmě výtvarným vyjádřením. Socha, malba a reliéf byly prostředkem zaznamenávání vítězství, proher, ale také nástrojem propagandy svrchovanosti moci a zastrašování nepřátel.

Ve své práci bych se ráda soustředila na období druhé poloviny 20. století, a to z několika důvodů. Za prvé je mi toto období blízké a za druhé, vzhledem k zobrazování války, je zpracováno pouze částečně, co se českého prostředí týče. Většinou se jedná o jednotlivé úryvky, které jsou zapojeny do celkové tvorby, která u mnoha umělců, které jsem si vybrala, je z větší části s politicko sociálním zaměřením. Chtěla bych se zde pokusit válku v umění druhé poloviny 20.století zasadit do určitého historického vývoje a současných kontextů. Dlouho jsem přemýšlela, jak obsah správně zkorigovat, aby mi umožnil podat jasně mé myšlenky a proto jsem se rozhodla, že nebudu postupovat podle časové linie, na které by ležely jednotlivé válečné konflikty za sebou, ale že je zasadím do několika témat. To z prostého důvodu, že každý konflikt nese různá podání, u každého umělce klade jiné otázky a jednotliví umělci, kterými se budu zabývat, se většinou věnují více konfliktům nebo řeší řadu dalších otázek, jež v nich určitá událost vyvolává, než popisným záznamem historických faktů.

V dnešní době se říká, že jsme ze všech stran obklopeni médii, která nás bombardují informacemi, reklamou a zábavou. Společnost se zmítá podle některých názorů v boji o identitu, kterou se právě média a reklama snaží nahlodat, aby byla více povolná. Násilí v reálném či umělém světě (filmy, videohry, hračky atd.) nás, ať chceme či ne, určitým způsobem ovlivňuje. U někoho to může znamenat, že se stává násilnějším, agresivnějším, někdo je ze všech událostí zhnusen a deprimován, avšak s tím nic nedělá a mnoho dalších je z toho všeho bombardování informacemi tak otupělými, že už akorát nad tím mávnou rukou. Z těchto důvodů považuji za důležité se věnovat otázce médií a jejich vlivu na umělce a jejich díla, která vznikla z reakce na média.

Jelikož se budu věnovat neoficiálnímu – protiválečnému umění, je samozřejmě důležité nahlédnout do minulosti a trochu naznačit vývoj zobrazování válečných konfliktů z pohledu umělců, kteří se snažili svými díly válku negovat. Protest značí nelibost k válce, protože vždy zůstávají nevinné oběti na obou stranách – mrtví vojáci, mrtví civilisté, ženy znásilněné nebo ty, které v boji přišly o manžela nebo jejich děti byly uneseny, váleční vězni, kteří přežívali

v neúnosných podmínkách, děti, které přišly o všechny a byly dány do ústavů nebo lidé, kteří byli vyhnáni z domovů a hledají útočiště v táborech. Mnoho umělců zkoumá a dokumentuje podobné životní situace, proto značná část mé práce je o dílech věnujících se různým pojetím člověka jako oběti války. Samozřejmě nemohu pojmout ve své práci veškeré postoje k válce a umělecká ztvárnění války, ale pokusím se o určité komplexní pojetí protestu, oběti, dopadu médií na umění a naznačit další možná ztvárnění.

Zobrazení války jako protestu od počátku do 1.poloviny 20.století

V 17.století se poprvé objevuje nový prvek, a to použití umění jako protestu. Do této doby bylo válečné umění spíše pojímáno jako oslava vítězství nad nepřítelem, např. jako výjev rozhodující bitvy, nebo portrét vojevůdce. V roce 1633 Jacques Callot vydal 18 rytin pod názvem „Útrapy války“ (Les Miseres et les Malheus de la Guerre), které zobrazují hrůzy, které se děly během třicetileté války a násilnosti páchané francouzskou armádou Ludvíka XIII. během invaze a okupace jeho rodného Lotrinska, na jehož dvoře působil řadu let jako umělec.⁷Jeho nejčastějšími tématy byly výjevy z venkovského života, dvořani, starci, žebráci, šašci, potulní kejklíři a hrbáči, které většinou zobrazoval satiricky. Podle Laury Brandon, Jacques Callot jako první své grafické listy „Útrapy války“ použil jako protest⁸, známý také pod názvem „Les grandes miseres“, který existuje vedle dřívějších a nedokončených „Les Petites miseres“. V „Les grandes miseres“ už činy, kterých se dopustila francouzská armáda, neobsahují nic satirického. Vojáci jsou zobrazeni jak plení, vraždí a probíjejí si cestu jinak idylickou krajinou nebo městem (obr.1). Každý list je doprovázen delším textem.

Podobnou situací se nechal také inspirovat španělský malíř Francisco Jose de Goya y Lucientes, který o necelých dvě stě let později vytvořil soubor rytin s názvem Hrůzy války (Los Desastres de la Guerra). První z nich vytvořil v době, kdy propukly nepokoje spojené s politickou situací ve Španělsku v roce 1808, kdy Napoleon Bonaparte pod záminkou vojenského tažení na Portugalsko, jež mu schválili i Karel IV. a Marie Luisa, napadl Španělsko. Touto zemí tato situace otřásla, vyvolala nepokoje mezi obyvateli, v celé zemi způsobila chaos. Odpůrci krále Karla IV. požadovali jeho abdikaci a na trůn chtěli dosadit jeho syna Ferdinanda. Napoleon chtěl však španělskou korunu získat pro svého bratra Josefa, který se díky zadržení Ferdinanda, Karla IV. a Marie Luisi v Bayonne stal v červnu roku 1808 španělským králem.⁹

Goya původně uvažoval o jiném názvu, a to Fatální důsledky krvavé války Španělska s Bonapartem¹⁰. Uvádění datace souboru se různě liší, pravděpodobně vznikl mezi léty 1807/08 – 1820. Byl vydán až v roce 1863, třicet pět let po Goyově smrti.¹¹Nepublikoval je

⁷ SONTAG 2003 p.43

⁸ BRANDON 2007 p.28

⁹ GUDIOL

¹⁰ BRANDON 2007, 32.

¹¹ původně vytvořil 83 rytin, ale v roce 1863 jich bylo vydáno 80.

dříve, jelikož se mohl domnívat, že by tím mohla být ohrožena jeho kariéra dvorního malíře, kterou zastával od roku 1798, dokonce i během vlády Josefa I. a poté, co bylo Španělsko osvobozeno s pomocí anglické armády. To, že kolaboroval s Francouzi, mohlo mít několik důvodů a to, že nechtěl přijít o lukrativní zakázky a tvrdou práci dobyté místo, ale také proto, že vnitřně doufal v liberálnější francouzské ideje.

Goyovy obrazy nejen, že velice naturalisticky dokumentují soudobé události, hrůznosti, kterých se na sobě vzájemně dopouštěla francouzská armáda a obyvatelé Španělska, ale jsou také důkazem, čeho všeho je člověk schopen. Goya nezobrazuje pouze výjevy boje muže proti muži, ale i pocity člověka, bojujícího drasticky a impulzivně o holou existenci. Na rozdíl od *Rozmarů* zde není skoro žádná satira, která by tuto válku zlehčila, až na několik posledních rytin, kde vystupují zvířata. Veškeré brutality jsou podtrženy šerosvitem, který Goya dokonale ovládá, k vytvoření až jakýchsi divadelních inscenací.

Na počátku 19.století, po napoleonských válkách, nastal v Evropě více méně relativní klid, který byl poté narušovaný lokálními válečnými konflikty – krymská válka, prusko-rakouská a francouzsko-pruská válka. Ta výrazně ovlivnila jak evropský kontinent, Francii, tak i výtvarnou scénu. Vypukla v roce 1870, vyhlášením války francouzským císařem Ludvíkem Napoleonem pruskému králi Vilémovi. Francie, ač měla mnohem menší armádu, se domnívala, že válku jistě vyhraje s novými výkonnějšími zbraněmi, jako byly chassepôt nebo kulomet.¹² Po několika porážkách, které francouzská armáda utrpěla v bitvách u Wissembourgu, Forbachu, Wörthu byla poslední kapkou bitva u Sedanu, v které se nakonec Ludvík Napoleon vzdal. Byl zajat a eskortován jako vězeň do Wilhelmshöhe, zámku nedaleko Kasselu. Tím skončila vláda celé jeho dynastie, jelikož lid v Paříži začal požadovat konec císařství a nastolení nové republiky, které proběhlo několik dní po porážce u Sedanu.¹³ V Paříži byla jmenována 4.září 1870 vláda národní obrany, jako provizorní instituce řídící Francii během obléhání země pruskými vojsky.¹⁴ Celé Paříže se zmocnila euforie a skoro každý se začal hlásit do armády nebo národní gardy. To se samozřejmě týkalo i velké části umělců, kteří se s nadšením hnali do boje. Ernest Meissonier, malíř bitevních scén, který dokumentoval vítězství Napoleona Bonaparte a císaře Napoleona III. vstoupil, poté co byl sám svědkem porážek francouzských vojsk v předešlých několika týdnech, do národní gardy, stejně jako další umělci, například Edgar Degas, Eduard Manet, Paul Baudry, William Bouguereau nebo Charles Garnier. Dokonce i pacifista Gustav Courbet, ačkoliv nevstoupil do

¹² KING 2006, 275.

¹³ KING 2006. 279-280.

¹⁴ [http://en.wikipedia.org/wiki/Third_Republic_\(France\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Third_Republic_(France))

národní gardy, si připevnil na kalhoty červený pásek jako odznak bojovnosti a prohlašoval, že až dostane svojí chassepôt, tak to Prusům ukáže.¹⁵ Bojů se zúčastnil také malíř Frédéric Bazille, který byl však v roce 20. listopadu 1870 zabit při útoku na Beaune-la-Rolande a jehož tělo jeho otec hledal deset dní v závějích zmrzlého sněhu.¹⁶ Několik umělců se rozhodlo zvolit jinou variantu a uchýlili se do bezpečnějších končin, aby unikli z Paříže, která začala s přípravami na obléhání. Mezi ně patřili například Monet, Pissarro a Daubigny, kteří odjeli do Anglie.¹⁷

Manet, který se během obléhání vzdal svého ateliéru na Rue Guyot, si své malířské potřeby nechal u sebe. Během obléhání Paříže vzniklo jeho dílo, které však na první pohled nenese známky války - *Následek vánice v Petit-Montrouge*¹⁸ (1870) (obr.2). Olejomalba, je laděna do bílých barev a odstínů hnědé, malována expresivními tahy štětce, bez pevných obrysových linií. Nejen z toho, ale i z dopisu, který psal své manželce Suzanne, kde říká: „Ve svém vojenském tlumoku ... mám vše potřebné pro malování. Brzy začnu nějaké skicy ze života. Budou to suvenýry, které možná jeden den budou mít cenu“¹⁹ lze předpokládat, že byl obraz malován venku během zimy, jež tohoto roku byla obzvláště krutá a veškerý napadáný sníh okamžitě zmrzl. Za sněhovými závějemi se v pozadí rýsuje kostel Saint-Pierre, nalézající se ve čtvrti Petit-Montrouge na jižním cípu Paříže, jehož věž sloužila jako pozorovatelná.²⁰ A Manet možná sám zde někdy byl na stráž. Obraz byl pravděpodobně pro svůj umělecký výraz inspirací pro impresionisty.

Stejně nenápadný je i *Autoportrét* od Ernesta Meissoniera, skica vodovými barvami, vytvořená téže zimy, poté co se vrátil z přední stráže domu a v zrcadle spatřil svojí tragickou tvář. Meissonier však během obléhání vytvořil dvě díla, která jsou mnohem významnější. Je to především alegorický obraz Paříž, nebo také zvaný *Obléhání Paříže* (1870-1871) a *Ruiny Tuileries* (1871). Meissonier ač byl oficiálním malířem bitev, vytvořil i v díla, která se dají považovat za očitá svědectví určitých událostí. Tím je i malba, pocházející z občanské války z roku 1848, která ale svým zobrazením určuje směr jeho obrazů z občanské války z roku 1871, nazvaná *Barikáda v Rue de la Mortellerie* (obr.3), která bez jakýchkoli příkras poukazuje na masakry a kamení z rozpadlé barikády poukazuje na budoucí obraz *Ruiny Tuileries*.

¹⁵ KING 2006, 283.

¹⁶ ROE 2006, 83.

¹⁷ KING 2006, 284.

¹⁸ překlad z anglického Effect of snow at Petit-Montrouge

¹⁹ http://www.museumwales.ac.uk/en/art/online/?action=show_item&item=1274& vyhledáno 21.6.2009

²⁰ KING 2006, 288.

Po obléhání Paříže Manet vytvořil několik kreseb a studií vodovými barvami inspirované především barikádami a některé z nich poté vypracoval v litografii. Tyto studie jsou vzhledem k jejich pojetí podstatnější. Soustředují se na občanskou válku, která poté v Paříži vypukla, ne však oslavujícím způsobem, který by sympatizoval s jednou či druhou stranou, ale zanechávají na divákovi chladný pocit z důsledků, do kterých původně oslavovaná válka s Prusy zašla.

Podle citací dopisů, s kterými jsem se v literatuře²¹ setkala, vše svědčí pro to, že během obléhání Paříže se zde Manet nacházel, avšak z další literatury podle Romana Prahla se prý prameny rozcházejí v tom, zda byl nebo nebyl v posledních dnech revoluce v Paříži. Prahla se přiklání k názoru, že jeho pobyt je nepravděpodobný.²² Pravděpodobně Manet pracoval z informací, které mu byly zprostředkovány tiskem nebo fotografiemi, které mu posloužily již v minulosti při komponování obrazů *Střetnutí Kearsage s Alabamou* (1864) a *Poprava císaře Maxmiliána* (1868)²³. Obdobně vytvořil obraz *Občanská válka* (obr.4), který později vyhotovil jako litografii. Zobrazuje rozpadlou barikádu z cihel v zadním plánu s mrtvým vojákem vpředu, jehož poloha je odvozena z jeho dřívějšího obrazu *Mrtvý toreador* (1864-1865). *Barikáda (občanská válka)* (1871) (obr.5), namalovaná vodovými barvami zobrazuje vojáky střílející do davu. Zde opět obměňuje kompozici skupiny vojáků ze svého předešlého díla, obrazu *Poprava císaře Maxmiliána* do tématu popravy komunardů a zasazením scény vertikalizované prostředím ulice Rue de Rivoli.²⁴ Toto téma také chystal jako olejomalbu na Salón.²⁵ Tento obraz barikáda je mnohem podobnější Popravě císaře Maxmiliána než předešle zmíněná *Barikáda (občanská válka)*. Soustřeďuje se přímo na střílející vojáky do komunardů.

Klidné období je narušeno v roce 1914 první světovou válkou, která měla velký dopad na tvorbu umělců, a to především z toho důvodu, že jich většina šla bojovat přímo na frontu. Nové lepší zbraně způsobily, že válka se stala mnohem krvavější a ničivější než předchozí globální konflikty. Mezi umělce, kteří nejzásadněji vylíčili hrůzy této války, patří němečtí malíři Otto Dix, který nastoupil jako dobrovolník do německého dělostřeleckého regimentu v Drážďanech a George Grosz. Pro oba měla tato válka traumatický dopad na jejich život a tvorbu. Avšak podobně jako někteří další umělci ji považovali jako „očistnou krvavou lázeň“²⁶.

²¹ KING 2006; ROE 2006.

²² PRAHL 1991, 54.

²³ PRAHL 1991, 52.

²⁴ PRAHL 1991, 54.

²⁵ PRAHL 1991, 54.

²⁶ nietzsche

Otto Dix později pod vlivem traumatických zážitků z první světové války vytvořil několik děl, která jsou důkazem, jak dlouho válečné zážitky přetrvávaly v jeho mysli. V roce 1924 vytvořil sérii 50 rytin nazvanou *Válka* (der Krieg), které zobrazují válku z té nejtemnější stránky, stejně jako *Hrůzy války* od Francisca Goyi. Avšak na rozdíl od Goyi, Dixovy postavy mají v sobě cosi hrůzného. Jejich tváře vypadají, jako kdyby právě vyšly ze záhrobní (*Zraněný voják – podzim 1916 Bapaume, obr.6*), mají zetlelá těla, kostry jsou oblečené v uniformách, jako např. na rytině *Mrtvý hlídač v zákopu* (obr.7).

Období mezi první a druhou světovou válkou nebylo, zejména pro země poražené v první světové válce, klidné. Mnoho umělců z těchto států bylo nejen poznamenáno válkou, ale i prohrou. Náznaky nacistického smýšlení v Rakousku a Německu také měly zásadní vliv na umělecké vyjádření doby. Tyto náznaky nacházíme zejména jména v dílech Georga Grosse a dalších, kteří byli zásadně proti. Grosz tuto atmosféru velmi zřetelně ztvárňuje v kritických obrazech tehdejšího Berlína. Řada umělců podobného smýšlení se uskupila kolem hnutí *Neue Sachlichkeit*, pojmenované podle výstavy konané v Kunsthalle v Manheimu v roce 1923 z iniciativy tehdejšího ředitele Gustava Fridricha. Tato volná umělecká tendence skončila s pádem Výmarské republiky a s nástupem nacistů v roce 1933.

Protifašistický byl i Pablo Picasso. Když byl 16.července 1936 zavražděn španělský monarchista José Calvo Sotelo a propukla občanská válka, Picasso se postavil na stranu republikánské vlády.²⁷ Přijal jmenování ředitelem galerie Prada, aby se pokusil ochránit obrazy proti ničivým útokům a rozkrádání. V lednu 1937 vytvořil dvě významná protiválečná díla. Prvním z nich bylo *Sen a lež generála Franka* (*Sueño y Mentira de Franco*), jež tvořily dva velké lepty, každý z nich byl rozdělen do devíti polí, velkých jako pohlednice. První lept je věnován diktátorským snům a druhý zobrazuje oběti jeho lži a výjevy vraždící vůle. Výtěžek z prodeje těchto listů věnoval obyvatelům Španělska, strádajícím v této kruté době.²⁸

V lednu 1937 požádala španělská republikánská vláda Picassa, jestli by nevytvořil nástěnnou malbu pro španělský pavilon na mezinárodní výstavě v Paříži. Přestože zakázku přijal, dlouho neměl žádný námět. Dne 28.dubna 1937 fašistická letadla napadla městečko Guernica a zabila svrženými bombami dva tisíce obyvatel. Hrůzy tohoto činu inspirovaly Picassa k vytvoření jeho nástěnné malby *Guernica*, která je považována za ikonu protiválečného umění.²⁹

²⁷ MANGUEL 2008

²⁸ PETROVÁ 1981 p.133-134

²⁹ MANGUEL 2008

Dalším jeho protiválečným aktem byl linoryt *Hlava ženy* z roku 1939, který vytvořil do alba *Pour la Tchécoslovaquie. Hommage à un Pays Martyr*. Křičící hlava tvořená několika liniemi působí jako „vykřičník – znak protestu proti násilí. Picasso jí vzdal poctu mučednické zemi.“³⁰ Asi největší jeho obětí byla emigrace. Do Španělska se odmítl vrátit, dokud nebude nastolena demokracie, to se však stalo až v roce 1975 po smrti Francisca Franka.

Z období občanské války ve Španělsku pochází další zásadní prostředek ve vizuálním světě, a to nový způsob válečné fotografie. V 19. a na počátku 20.století byly fotografie inscenované, to platilo i pro válečné fotografie. Záběry byly snímány až po samotném boji, jelikož technika nedovolovala fotografování aktivity. Mrtvá těla byla různě rozmístována a idealizována, aby byl obraz zajímavější a měl dobrou kompozici. Právě během občanské války byla již mnohem vyvinutější technologie, která umožňovala fotografům akčnější záběry. Z této doby pochází jedna z nejslavnějších válečných fotografií - *Smrt republikánského vojáka* (obr.8) od Roberta Capi, pořízená 5.zářím 1936 u Serro Muriano.³¹ Fotografie zobrazuje republikánského bojovníka Federica Borrell Garcíu z vesnice v jihovýchodním Španělsku v okamžiku, kdy je zasažen kulkou a pomalu padá k zemi.³² Fotografie byla poprvé vytištěna ve francouzském časopise *Vu* dne 23.zářím 1936. Pravděpodobně největší popularity získala po vydání v americkém časopise *Life* 12.července 1937.³³

Robert Capa, původním jménem Endre Friedmann, patří asi k první opravdovým fotoreportérům. Ačkoli nenáviděl násilí a válku, jeho celoživotním a bohužel i osudovým posláním bylo fotografování válečných konfliktů po celém světě. Posledním jeho fotografickým činem bylo fotografování válečných scén „v Indočíně, kde Francie bojovala o zachování svého koloniálního panství.“³⁴

³⁰ PETROVÁ 1981 p.138

³¹ VOJTĚCHOVSKÝ, VOSTRÝ 2008

³² tamtéž

³³ SONTAG p.32,33

³⁴ VOJTĚCHOVSKÝ, VOSTRÝ 2008.

Válka ve Vietnamu a protiválečná hnutí v druhé polovině 20.století

Během války ve Vietnamu vznikl z iniciativy Irvinga Petlina záměr zorganizovat sdružení umělců, jehož cílem by byl protest proti americké politice ve Vietnamu. Irving Petlin žil ve Francii během Alžírské války a byl svědkem, jak se francouzská vláda snažila potlačovat nesouhlas Francouzů, kteří demonstrovali proti válce. Když poté přijel do USA, byl svědkem podobné situace, kdy se i americká vláda snažila potlačovat odpůrce války ve Vietnamu.³⁵ To možná bylo příčinou jeho snahy zapojit se aktivně do protiválečných akcí a proti nesmyslnému rozhodnutí ministra obrany Roberta McNamary o tzv. kobercovém bombardování, při němž byly zabity jak ženy, tak i nevinné děti.³⁶ Kolem šedesáti umělců a dalších lidí, kteří se chtěli určitým způsobem podílet na protestech, se sešlo v Dwan Gallery. Z Los Angeles, které bylo všeobecně považováno za apolitické město, se také přidali někteří umělci, dále zde byli přítomni Phil Leider, nový editor časopisu Artforum a několik obchodníků s uměním. Z tohoto setkání vznikla Artists' Protest Committee. Jejich symbolem byl žebřík, který se směrem nahoru zužoval, na jehož spodní části byl nápis STOP a na vrcholu ECSALATION. Sdružení pořádala menší akce po celém Los Angeles a symbol byl v různých formách vystavován na veřejném prostranství. Avšak jak vzpomíná Petlin: „Tisk nás ignoroval. Někteří členové skupiny byly frustrováni z toho, že jsme měli pouze místní úspěch, ale žádný mimo Los Angeles.“³⁷

Jedním z počínů, který byl z těch více odvážnějších, avšak stále bez mediální pozornosti, byla demonstrace proti RAND corporation v Santa Monice. Bylo to výzkumné středisko, které bylo považováno za místo, kde liberální akademici dělali průzkumy, chodili po galeriích a kupovali umělecká díla a podporovali občanská práva, apod. Avšak, jak se skupina dozvěděla, středisko mělo kontrakt s ministerstvem obrany a vyvíjelo tzv. protected-hamlet koncept, v kterém byli vietnamští vesničané shromážděni americkými vojáky a dáni za plot s ostnatého drátu a zbytek vesnice a okolí byl prohlášen volnou palební zónou. Skupina se rozhodla uspořádat před budovou výzkumného centra demonstraci. Tajné přípravy (pouze si sdělovali informace mezi sebou písemnými vzkazy nebo ústně, ale v žádném případě telefonicky, aby nebyli prozrazeni) na akci probíhaly u Johna Webera, ředitele Dwan Gallery, kdy při jednom ze setkání vrazili do Weberova apartmenu policisté. „Fotožovali nás hned

³⁵ PETLIN 2006,253.

³⁶ SUVERO 2006, 256.

³⁷ PETLIN 2006, 253.

jak vstoupili. Mne srazili na zem.“ píše Petlin.³⁸ Avšak demonstraci se polistům nedokázalo odvolat. Při ní dospělo vedení RAND s demonstranty k veřejné debatě, která se konala v Warner Theatre.

V roce 1966, když válka ve Vietnamu nabrala na intenzitě a ani veřejná diskuze nevyvolala zájem médií, rozhodla se Artists' Protest Committee k jinému kroku, a to vyztyčit svůj smybol, který by upozornil na rozšiřující se válku. Tak byla postavena šedesát stop vysoká železná věž The artists'tower of protest, také známá jako Peace tower (obr.9), navržená sochařem Markem di Suvero, který v době vzniku tohoto nápadu vystavoval v Dwan Gallery.³⁹ Jako vhodné místo byl vybrán prázdný prostor na křižovatce ulice La Cienega a Sunset boulevard v Los Angeles. Ta byla obklopena 418 výtvarnými díly mezinárodních umělců, mezi nimi byli Robert Motherwell, Ad Reinhardt, Elaine de Kooning, Frank Stella, Roy Lichtenstein, James Rosenquist a Leon Golub (obr.10). Po dobu tří měsíců umělci nebo ostatní dobrovolníci bránili věž před útoky policie, armády a lidí souhlasících s válkou ve Vietnamu. Mnoho umělců bylo při útocích zraněno. „Policie nás mlátila, mariňáci na nás útočili. Byl zde opravdový pocit války.“, vzpomíná Mark di Suvero.⁴⁰ Z tohoto důvodu byl prostor obehnan plotem, aby alespoň část byla chráněna. Na plotě byl nápis ARTISTS PROTEST VIETNAM WAR, který se vojáci z nedaleké vojenské základny snažili několikrát spálit.⁴¹

Ke slavnostnímu otevření výstavy byla pozvána Susan Sontag, aby pronesla řeč a vrchní rotmistr Donald Duncan, který patřil k zeleným baretům, jenž přišel, aby vyjádřil svůj nesouhlas s válkou. Prohlásil: „Nejsem tu dnes, abych protestoval proti našim chlapcům ve Vietnamu. Jsem zde, abych potestoval proti tomu, aby další naši chlapeci odcházeli do Vietnamu.“⁴² Při příležitosti otevření výstavy byli také vypuštěni bílí holubi, symbol míru.

Ať šlo o válku, životní prostředí nebo práva menšin, umělci stáli v popředí společenských a politických hnutí a Peace tower se stala symbolem kolektivního protestu 60.let. Na podzim roku 2006 Mark di Severo a konceptuální umělec Rirkrit Tiravanija, znovu instalovali tuto věž v aktualizované podobě ve Whitney museum of american art v New Yorku (obr.11).

Celý projekt začal, když za Rikritem Tiravanijou přišli kurátoři Whitney Biennale Chrissie Iles a Philippe Vergne, že by měli zájem o znovu vytvoření věže. Poté se spojili s Markem di Suvero, který byl touto myšlenkou velice nadšený. Suvero doufal, že tento

³⁸ PETLIN 2006, 254.

³⁹ PETLIN 2006, 254.

⁴⁰ SUVERO 2006, 256.

⁴¹ PETLIN 2006, 254.

⁴² <http://art-for-a-change.com/blog/2006/03/peace-tower-at-whitney-biennial.html> vyhledáno 30.6.2009.

projekt by mohl zmnožit řady odpůrců války v Iráku. Sám, jak se zmiňuje, proti této válce protestoval. Během jednoho protestu, když měli republikáni shromáždění v New Yorku, byl Suvero zatčen poté, co do mikrofonu zakřičel, že Bush lhal. „Zatkli mě proto, že jsem řekl pravdu. Bush lhal v televizi a jeho nezatkli.“⁴³

Tiravanija celou akci bral velice vážně, protože podle něj je umělci upírána nedostatečná pozornost k válečným problémům a protože „současný protest a mírová hnutí ...nevykristalizovaly tak, jak měly.“⁴⁴, stejně tak i Mark di Suvero, který věřil, že nová Peace tower by mohla i popohnat lidi k další akci. „Cokoli co můžeme udělat pro mír, bychom měli udělat.“⁴⁵

Jinou společnou akcí umělců z celých Spojených států byla National Vietnam Moratorium v roce 1969. Za protestní den byl aktivisty a studentskými skupinami zvolen 5. říjen, na který vyburcovali akce ve všech amerických státech. Vysoké školy ten den přerušily vyučování, nebo ho studentské stávky blokovaly. V protestu se jakýmkoli způsobem angažovalo kolem 30 miliónů Američanů.⁴⁶

Leo Castelli Gallery v Los Angeles požádala Jaspera Jonese, aby vytvořil plakát pro Moratorium. Jasper Jones byl známý svými pop-artovými variantami vlajek Spojených států amerických. V tomto případě však vytvořil vlajku, národní symbol patriotismu, „otrávenou válkou“. Pruhy byly zeleno-černé, v rohu oranžové pole s černými hvězdami a kousek od středu vlajky byla bílá tečka, která symbolizovala díru po kulce. Pod vlajkou bylo černě napsané MORATORIUM (obr.12). Tento plakát se stal symbolickým projevem odporu války ve Vietnamu po celé Americe. Byla vytištěna speciální série tohoto plakátu z iniciativy samotného Jonese, kvůli financím potřebným k protiválečnému hnutí.⁴⁷

Do protestu se zapojila i Nancy Spero, americká umělkyně, která se celý život zabývala ženskou tematikou. V 60. a 70. letech, kdy vzrostl vliv ženského hnutí, se prosadila s ostatními umělkyněmi v dominantním mužském uměleckém světě. V této době se zapojila do Art Workers Coalition a pomohla formovat WAR (Women Artists in Revolution), jejímiž aktivitami bylo mimo jiné psaní dopisů ředitelům významných uměleckých muzeí, od nichž požadovaly rovnocennost zastoupení žen umělkyní na výstavách a sbírkách.⁴⁸ Byla také

⁴³ SUVERO 2006, 256.

⁴⁴ TIRAVANIJA 2006, 257.

⁴⁵ SUVARO 2006, 256.

⁴⁶ <http://www.art-for-a-change.com/vietnam/vietnam.htm> vyhledáno 22.6.2009.

⁴⁷ <http://www.art-for-a-change.com/vietnam/vietnam.htm> vyhledáno 22.6.2009.

⁴⁸ HEARTNEY/POSNER/PRINCENTHAL/SCOTT 2007, 61-62.

spoluzakladatelkou A.I.R. gallery v New Yorku, která vystavovala pouze díla žen. Zde měla v roce 1973 i svojí první samostatnou výstavu s dílem *Codex Artoud*.⁴⁹

Svůj životní postoj sdílela se svým manželem Leonem Golubem, s kterým se seznámila na Institute of Art v Chicagu a se kterým sdílela stejné myšlenky. Do svých děl se snažili zapojit problémy, s kterými svět zápasil. Jejich předmětem tehdejší doby nebyla pouze válka ve Vietnamu, ale i zneužívání pravomocí, nerovnoprávnost a nespravedlnost. Každý z nich však tato témata pojímal zcela individuálně. Velká expresivní plátna Goluba (obr.13), vytvořená akční technikou, kdy malba nanesená na plátno byla poté seškrabována, drsný povrch a jakoby zvrásnělé postavy podtrhovaly brutálnost výjevů výsledků vojáků a žoldáků, stojí v protikladu delikátního provedení Nancy Spero (obr.14).

Hned poté, co se v roce 1964 vrátila se svým manželem do Spojených států z Paříže, kde pobývali od roku 1959, se začala zabývat válkou ve Vietnamu. „To bylo to, co změnilo celou mojí perspektivu na práci, kterou jsem se chystala dělat“.⁵⁰ V letech 1966-1970 vytvořila sérii maleb na papíru nazvanou *War series*, která se stala „jejím manifestem proti americkému imperialismu“.⁵¹ V této sérii pomocí groteskní sexualizované ikonografie zprostředkovává svůj vzrůstající odpor k válce. Tu výrazně spojuje s maskulinitou a maskulinním násilím.⁵² „Z počátku jsem se soustředila na bomby a helikoptéry ačkoliv jsem opravdu o helikoptérech nic nevěděla a tak jsem začala sbírat fotografie bomb a helikoptér.“⁵³ Využívá právě k tomu přehnané falické obraznosti a zobrazení obrovských strojů, jakých si monster, za což je pravděpodobně místní lidé považovali, za havěť ničící vše, co jí přijde do cesty.⁵⁴ To, že za válku mohou muži, je patrné v *The male bomb* (obr.15), kde z jakéhosi těla, jehož vrcholem je mrak připomínající klobouk nukleární bomby, vychází velký ztopořený úd a z jakýchsi rukou několik dalších menších, které šíří zkázu „ejakulujícím jedem“⁵⁵. Sperm bomb je oblak nukleárního výbuchu, který vyobrazením penisu a varlat ztotožnila s muži a jejich semeno s ničivou municí, rozbíjející panenskou přírodu Vietnamu a znásilňující jeho obyvatelstvo.

Některé obrazy jsou inspirovány mytologií a východními náboženstvími, kdy nositelem zkázy je žena. Například římský bůh války Janus někdy mění mužskou podobu za ženskou a v některých náboženstvích jako je hinduismus, je bůh smrti vtělen do ženského těla. Female

⁴⁹ tamtéž

⁵⁰ <http://www.thebrooklynrail.org/arts/nov03/spero.html> vyhledáno 22.6.2009.

⁵¹ POSNER 2007, 57.

⁵² STORR 2003,

⁵³ <http://www.thebrooklynrail.org/arts/nov03/spero.html> vyhledáno 22.6.2009.

⁵⁴ například *Helicopter and victims* (1967)

⁵⁵ POSNER 2007, 58.

bomb by mohla zpodobňovat bohyni Kálí až na to, že místo mnoha rukou z jejího těla vyrůstá několik hlav připomínajících harpie nebo fúrie.⁵⁶

Válku ve Vietnamu v této sérii připodobňuje nacistické éře, kdy do několika prací přidává symboly jako hákový kříž nebo Davidovou hvězdu (obr.16). To, že zapojila téma Holokaustu do War series, mohlo mít příčinu v tom, že v 60. letech probíhaly procesy s bývalými důstojníky SS a dozorcí koncentračních táborů.⁵⁷ V Crematorium Chimney (1967), které bylo, jak podle názvu vyplývá, inspirováno vyhlazováním židů v koncentračních táborech, jsou zobrazeny čtyři hnědé komíny s hákovými kříži, z nichž stoupá mrtvolný dým ze spálených těl. K vrcholům komínů se krouživými tahy přibližují hlavy s vyplazenými jazyky jako nějaké stvůry, toužící po duších zemřelých. I v tomto případě používá fallus ke konstrukci scény, kdy kruhové útvary z obou stran komínů připomínají mužské přirození z horního pohledu.

War series, dílo ačkoliv je protiválečné, nebylo od doby jeho vzniku dlouho vystaveno. Jak sama říká, usilovala o jeho vystavení nejen na protiválečných výstavách, ale i v normální galerii. Avšak snaha dopadla katastrofálně a urážlivě, když se pokusila o jednu nabídku přijmout. Původně si smluvila schůzku s Leo Castellim, který byl ostatními umělci považován za milého, když za ním někdo přišel se svými výtvoři. Z neznámých důvodů však na domluvenou schůzku s Castellim přišel jeho asistent Ivan C. Karp. Jak sama uvádí v rozhovoru se Stephanie Buhmann, k ní však nebyl příliš vstřícný. Řekl jí, aby své práce rozestřela na zemi, aby se na ně mohl podívat. „Tak jsem musela pokleknout pokaždé, když jsem vyměňovala obrazy. To jsem udělala několikrát, poté už byl velmi nervózní a zeptal se mne, proč jsem mu to vůbec ukazovala. Poté mě vzal oopodál ke zdi, tam byl malý obrázek, na němž byla sprejem namalovaná žárovka. A řekl mi: „Vidíš to? To na zdi? Takhle by umění mělo být. Nedotknuté lidskýma rukama.“ Byla jsem tak uražená... bylo to jedinkrát, co jsem je vzala do galerie.“⁵⁸ War series byly poprvé vystaveny až v roce 1983.

Tato série, kde využívá místo dřívějších olejů kvaš a kresbu perem na papíře, jí dovolila spontánní vyjádření vzrůstajícího vzteku nejenom nad hrůzami sužujícími okolní svět, ale i ji samotnou, traumatizovanou z uměleckého neúspěchu ve světě, kterému dominují muži - umělci a kurátoři.

I její manžel vytvořil dvě série, inspirované událostmi ve Vietnamu - *Napalm* a *Vietnam*. V *Napalm*, sérii pojmenované po jedné z nejsurovějších zbraní, která byla používaná americkou armádou ve Vietnamu, jsou zobrazeny postavy lidí ležících nebo utíkajících, aby si

⁵⁶ STORR 2003

⁵⁷ STORR 2003

⁵⁸ <http://www.thebrooklynrail.org/arts/nov03/spero.html> vyhledáno 22.6.2009.

zachránily holý život. Jsou namalované na surovém plátně velice expresivní technikou seškrabávání, která se mu na dlouhá léta stala hlavním výtvarným prostředkem k vyjádření rozedranosti světa (obr.17). Když chce člověk upozornit na krutosti „nemůžeš to dělat vytvářením krásných obrázků. Musíš vytvořit tyto druhy stylizovaných forem, které jsou tak brutální, že přeskočí stylizaci.“⁵⁹ Tuto svojí techniku také přirovnával k sochařství – nanášení a poté seškrabování. Pravděpodobně na něj zapůsobila díla francouzského umělce Jeana Dubuffet, který techniku seškrabování využíval od 40.let 20.století.⁶⁰ Těla jsou zobrazena s bolestnými pocity, zraněními způsobenými výbuchy. Na jejich nahých, krví potřísněných tělech můžeme vidět černé spáleniny, způsobené napalmem.

V druhé sérii *Vietnam* se soustředil na zobrazení především amerických vojáků, které už oblékl do uniforem (obr.18). Golub celou svojí kariéru zasvětil boji proti bezpráví a krutosti páchané na lidech po celém světě. Celé série obrazů jsou zasvěceny problematice žoldáctví *Mercenaries* a ukrutných výsledků *Interrogations*, které se staly po celé generace důležitým zdrojem informací. I v posledních okamžicích svého života od svého kréda neustoupil a kritizoval bezpráví, způsobené vládami různých států a bezpráví spojené s jakoukoli diskriminací. Jeho posledním protestem proti bezpráví je kritika vlády amerického prezidenta George Bushe v díle *Bite your tongue* (2001) nebo v *We love our leader* (2003).

Za svá díla, byli oba dva, Leon Golub a Nancy Spero, v roce 1996 při příležitosti 50.výročí svržení atomové bomby oceněni Third Hiroshima art price.

⁵⁹ <http://www.art-for-a-change.com/vietnam/vietnam.htm> vyhledáno 22.6.2009.

⁶⁰ BIRD 2000, 16-18.

Média jako prostředník války

Jako každá informace i válečné zprávy byly vždy určitým způsobem zprostředkovány ostatním lidem. V dřívějších dobách byl umělec buď přímo přítomný u konkrétní situace nebo dostával informace zprostředkovaně. Se vznikem a rozšířením tisku se každý výtvarník mohl dozvědět mnoho o tom, co se kde dělo a jak probíhaly různé válečné konflikty po celém světě. Jak už jsem zmínila výše i sám Manet se v některých svých malbách nechal inspirovat novinovými články, které byly doprovázeny kresbami. Fotografie se začaly objevovat v tisku až od 1880.⁶¹ Ty obsahovaly mnoho scénářů, dokládá to i zmínka, kterou uvádí Susan Sontag v *Regarding the pain of others*, kde se zmiňuje o Baudelairovi, „který píše, že každé noviny od první do poslední věty nejsou nic jiného než... války, zločiny, zloději, smilstva, mučení.“⁶²

I pro mnoho dnešních umělců se válečné konflikty, katastrofy ze vzdálených koutů země, staly inspiračním zdrojem jejich tvorby. Někteří jsou ovlivněni činy dějícími se v jejich rodné zemi, někteří se inspiroují událostmi probíhající v končinách, které nikdy nenavštívili. Proto se média, jako je televize, rádio, internet a tisk, staly jedním z nejdůležitějších faktorů pro zprostředkování událostí, které mimo jiné, ovlivňují i výtvarnou oblast. Skrze tyto prostředky mohou lidé po celém světě z bezpečné vzdálenosti přímo v jejich domovech pozorovat zvěrstva a tragédie. Ke konci války ve Vietnamu se stalo televizní vysílání každodenní podívanou. Někteří umělci využívají umění k vyobrazení násilí jako takového a brutality usazené v člověku, jiní ke kritice společnosti, politiky a války, která se stala tématem skrze něž je možné vyjádřit tyto věci najednou. Takovou uměleckou ikonou současné výtvarné scény je Martha Rosler, která se celou svojí tvorbou zabývá politicko-sociálními otázkami a u níž se téma války pojí s kritikou konzumní společnosti s využitím mediálních fotografických záznamů.

Martha Rosler vytváří od roku 1966 převážně fotomontáže. S fotografií se seznámila během studií malířství na Brooklyn College v New Yorku a na University of California v San Diegu.⁶³ Její rané série nebyly původně určeny k prezentaci v galeriích nebo výstavách v muzeích, ale k publiku se obracely skrze alternativní a feministické časopisy nebo formou plakátů nebo letáků.⁶⁴

⁶¹ SONTAG, 32

⁶² SONTAG, 107

⁶³ FELIX, PACHMANOVÁ 2008, 10.

⁶⁴ FELIX, PACHMANOVÁ 2008, 11.

To, že Martha Rosler zapojila válku do svého uměleckého repertoáru, má několik příčin. Za prvé považuje válku jako „nejzazší formu územního členění“⁶⁵, způsobenou vměšováním silného státu pod jakoukoli záminkou do záležitostí menšího státu za nárokem určitého zisku, tudíž ji využívá ke kritice politické situace,⁶⁶ a druhé má k tomu i osobní důvody jako žena a židovka. Poprvé se Rosler začala zabývat válkou ve Vietnamu, ale jak sama říká: „původním důvodem k reflexi válečných konfliktů v mé práci je nepochybně moje židovství. Vyrostla jsem s nejistým pocitem, že Holokaust...se může opakovat, a k tomuto pocitu ještě přispívala hrozba nukleárního konfliktu v době studené války. Byla to naprostá paranoia.“⁶⁷

Asi nejdůležitější její prací pro mé téma je *Bringing the war home: House Beautiful* z roku 1967 – 72, vzniklá jako reakce na válečnou iterogaci američanů do Vietnamu, kde navazuje na fotomontáže Hannah Höche a Johna Heartfielda reagující na první světovou válku.⁶⁸ Série fotomontáží vytvořených Rosler vznikla z válečných materiálů pořízených médii a prezentovaných pravděpodobně v denním tisku a fotografií převzatých z lifestyleových časopisů, jako je *House beautiful* nebo *Life* (obr.19). Rosler z nich vytváří výjevy, kde je válka vsazená do domácností. Tudíž zde není pouze hlavním tématem válka, ale i kritika amerického způsobu života a společnosti. Idylický život je zde konfrontován válkou. Těmito absurdními protiklady se snaží demaskovat falešný válečný heroismus a idylický domov, který charakterizuje stereotypy „muže válečníka“ a „ženy hospodyně.“⁶⁹

Podobnou sérii fotomontáží zopakovala v roce 2004, kdy probíhala válka v Iráku. Formálně i tématicky navazuje na předešlou sérii. I zde se ozývá kritika jak imperialistické Ameriky a války, kterou pod mylnou záminkou způsobily Spojené státy americké, tak i konzumní společnosti a nazírání na ženskou krásu. Záběry vojáků bojujících v Iráku jsou opět zasazeny do idylických prostředí nebo konfrontovány záběry z televizních reklam nebo jiných reklam. Jako je například fotomontáž *Photo-op* (obr.20), kde je zobrazena v předním plánu modelka ve zdvojeném pohybu, propagující mobilní telefon, za ní opět v obýváku, vybraném z časopisu o bydlení, sedí dvě holčičky na křeslech, obě dvě jsou mrtvé. Za okny na první pohled idylického domova se odehrává úplné peklo, oheň z výbuchu osvětluje siluety vojáků.

Kritiku pojetí ženské krásy, kterou v dnešní době reprezentují vyhublé modelky, které jsou idoly pro mnoho mladých dívek po celém světě, a jež se staly nástroji masové propagace konzumerismu a samy konzumním zbožím, stejně jako násilí a válečné výjevy, zde

⁶⁵ PACHMANOVÁ 2001, 179.

⁶⁶ můj dodatek

⁶⁷ PACHMANOVÁ 2001, 179.

⁶⁸ <http://gregcookland.com/journal/2007/11/martha-rosler.html> vyhledáno 18.6.2009

⁶⁹ FELIX, PACHMANOVÁ 2008, 11.

představuje několik fotomontáží. Je to výše zmíněná *Photo-op* nebo *Red and white stripes*, kde je zobrazena modelka, kráčející po molu, zasazeném opět do obývacího pokoje. Další fotomontáž zobrazuje futuristicky ženu propagující čisticí prostředek v hale plné sutin, kterými se prodírají američtí vojáci.

Ve fotomontážích, ať už jde o ty vytvořené jako reakce na válku ve Vietnamu, nebo v Iráku, můžeme sledovat v několika rovinách názor jedné z nejvýznamnějších umělkyní druhé poloviny 20. století, jak na politickou situaci, válku, tak celkově na charakter světa, ve kterém se nachází každý z nás po celém světě, ať chce, či ne.

Jedním z dalších umělců, který ke své práci využívá média, můžeme například zmínit Jeffa Walla, kanadského umělce, zabývajícího se především fotografií. Ten v roce 1992 vytvořil digitálně upravenou velkoplošnou fotografii (229x417cm) s názvem *Dead troops talk (a vision after an ambush of a Red army patrol, near Maqor, Afghanistan, winter 1986)*, připevněnou na světelný box (obr.21).

K počítačové manipulaci se dostal v 90. letech a počítač se pro něj stal jakýmsi útekem do nereálného světa.⁷⁰ V *Dead troops talk* se Wall mimo jiné také inspiroval Goyovými *Hrůzami války*⁷¹ a to tím způsobem, že zde zobrazuje s menším odstupem skupinu mrtvých zkrvavených sovětských vojáků; podobně Goya vykresloval oběti a násilníky na jednotlivých výjevech. Wall nikdy nebyl v Afganistánu, ale tuto válku znal z tehdejšího zpravodajství. Na této fotografii se setkáváme s rozporem mezi realitou a realismem. Vojáci jsou zobrazeni velice realisticky, jak jen fotografie dovoluje, přesto nemůžou být reálnými, jelikož mrtvý člověk nemluví. Vojáci spolu různě komunikují, podle umělce vedou „dialog smrti“.⁷² Zajímavé je i to, jakým způsobem fotografie vznikala. Wall si pořídil provizorní studio, kostýmy, maskéry a herce, kteří hráli vojáky. Ti byli fotografováni jednotlivě a ve skupinkách a poté byli na počítači zasazeni do válečného prostředí, kamenitého svahu. Celý proces nám může připomínat natáčení válečných filmů.⁷³ Do svého týmu zahrnul i hollywoodské specialisty na efekty jako konzultanty.⁷⁴

Pro mnoho umělců se stala inspiračním zdrojem událost, způsobená americkou armádou působící v Iráku. Dne 28. dubna 2004 odvysílala americká televizní stanice CBS – TV reportáž o týrání iráckých vězňů, obsahující fotografie a nahrávky z věznice Abu Ghraib

⁷⁰ www.nytimes.com vyhledáno 11.04.2009

⁷¹ SONTAG 2003, 123.

⁷² www.tate.org.uk vyhledáno 11.04.2009

⁷³ SONTAG 2003, 123.

⁷⁴ www.nytimes.com vyhledáno 11.04.2009

ležící 20 kilometrů od Bagdádu.⁷⁵ Ty zobrazovaly ponižování a mučení nejrůznějšími způsoby iráckých vězňů, podezřelých z terorismu a členů povstaleckých skupin . Krátce po odvysílání fotografie obletěly celý svět. Problém, který tímto vznikl pro americkou vládu byl celosvětově kritizován nejen humanitárními organizacemi, ale i opozičními státy, které nesouhlasily s americkou válečnou politikou, a i samotnými občany Spojených států, kteří od počátku nesouhlasili s nesmyslnou válkou v Iráku.

Abu Ghraib byl inspirován médií, která nám podala obrazy vězňů, možná vinných, možná nevinných lidí, kteří se kvůli válce proti teroristům vyhlášené Bushem a jeho vládou stali oběťmi, stejně jako lidé, kteří přišli o život v náletech na World Trade Center a jako lidé, kteří přišli o život v náletech americkými mířenými střelami nebo lidé zmrzačení po sebevražděném útoku.

Fernando Botero okamžitě reagoval na tyto záběry, díval se na CNN a další televizní zpravodajství v jeho domově v Paříži, pročítal články v New Yorkeru a ostatním tisku, serfoval po internetu, aby získal více detailů o nelidském zacházení s vězni.⁷⁶ Poté začal pracovat na sérii maleb a kreseb Abu Ghraib, které byly poprvé prezentovány na výstavě v Marlborough Gallery v New Yorku. Na téměř 90 dílech jsou nám zprostředkovány zločiny proti lidskosti. Můžeme zde vidět Iráčany, kteří byli ponižováni tím, že museli pózovat nazí nebo oblečení v dámském spodním prádle (obr.22), stojící nebo ležící na hromadách, které vypadají jako lidské pyramidy. Ještě krutější bylo pro Iráčany, když mezi sebou museli předvádět sex pro pobavení vojáků, jelikož homosexuální praktiky jsou přísně trestány islámským zákonem. Několik kreseb a maleb ukazuje, jak vojáci čůrají na vězně ležící na zemi. Asi nejodpornější je jedna kresba, která ukazuje vojáka, jak ruku, nebo něco jiného, strká jednomu vězni do řitního otvoru.

Botero, aby více zobrazil utrpení, které už tak je cítit z obrazu skrze bolestivé a vystrašené tváře obětí, zasadil výjevy do stísněného prostředí vězeňských cel a chodeb. Fyzická bolest je akcentována vystouplými žebry a svalovou hmotou, která je především znatelná v břišních partiích. Brutalita, s jakou američtí vojáci týrají vězně , nezná hranic. Vězni jsou na obrazech zkrvaveni od útoků strážných psů (obr.23), kteří směli na povel kousat a škrábat, leží na zemi nebo jsou svázáni, na některých obrazech i visí hlavou dolů.

Podobnou sérii namalovala americká umělkyně Susan Crile. Scény jsou zobrazeny v detailech a postavy jsou malovány spíše plošně s tím, že jsou zvýrazněny linie figur, které jsou ještě více podtrženy jednobarevným pozadím, které také schématickými liniemi

⁷⁵ EBONY 2006, 5.

⁷⁶ EBONY 2006, 13.

vyhrazuje určitý prostor (obr.24 a 25). Jakýmsi zajímavým prvkem je zde anonymita jak vojáků, tak i obětí. Většina vojáků je zobrazena částečně, například pouze zobrazením jejich rukou a nebo jsou otočeni tak, že jim není vidět do tváře (obr.26). Vězni jsou buď také otočeni zády k divákovi nebo mají pytel nebo spodní prádlo přehozené přes hlavu. Pouze ve třech obrazech je namalován obličej, pravděpodobně patřící jednomu a téže člověku. I u něj je určitá anonymita, jelikož je bez jakéhokoli určitějšího rysu. Podle mého názoru svojí jednoduchostí ve formě mnohem lépe vyjadřují utrpení a osamocení než v obrazech Fernanda Botera, který svým pojetím figur spíše karikaturuje celou situaci.

Jednou z fotografií, které obléty svět, je fotografie vězně s pytlem na hlavě a kusem látky na těle, stojící na bedně, dalším výstřelkem zvrhlých vojáků. Samotná situace, už tak o sobě strašná, byla mnohem horší, jelikož vězeň měl připevněn ke končetinám drát s elektrickým proudem, který ho měl údajně usmrtit v případě, že by slezl z krabice. Podle této fotografie vytvořil Richard Serra malbu, kde je silueta tohoto muže a nad ní je nápis STOP BUSH. Reagoval tím nejen na události, které se děly ve věznici Abu Ghraib, ale i v dalších věznicích podobného typu, které vznikly po útoku na World Trade Center a Pentagon 11.září 2001, aby sloužily k vyslýchání a zadržování podezřelých z terorismu.

Ráda bych v tomto kontextu poukázala na esej od Susan Sontag *Regarding the torture of others*, kterou navázala na svou dřívější práci o fotografii a násilí *Regarding the pain of others* z roku 2003. Esej, která vyšla dne 23.května 2004 v *New York Times* pár týdnů po události, obsahovala několik zajímavých poznatků. Jedním z nich je, že zprávy, které písemně dostávali George Bush, Condoleezza Rice, Dick Cheney, nebyly schopny vyvolat dostatečnou pozornost jako fotografie, „ která vše vytvořila reálným pro Bushe a jeho spolupracovníky.“⁷⁷

Zajímavým způsobem zde spojuje myšlení a přístup americké společnosti k věcem, které se staly v Abu Ghraib, jejichž podtext vidí v pornografii a sadomasochistických praktikách, v jejich brutálním způsobu života, kdy legrací a zábavou se pro děti stává videohra „vyslýchání teroristů“, fyzické a psychické zneužívání a sexuální ponižování na středních školách a bratrstvích na vysokých školách. Proto není možné se divit, že pro zábavu jsou všeho schopni a necítí žádný stud si vše vyfotit jako trofej. Jsou pyšní na to, co provedli a tak chtějí být i její součástí, proto na většině fotografií z Abu Ghraib vidíme americké vojáky, muže i ženy, jak se se šťastným výrazem na tváři nechávají fotografovat vedle ponižených vězňů. Němečtí vojáci si během druhé světové války také dělali fotografie zvěrstev, které páchali na židech jako suvenýry; mezi těmito fotografiemi až na pár výjimek nenajdeme

⁷⁷ www.nytimes.com Regarding the torture of others vyhledáno 12.4.2009.

samotné pachatele.⁷⁸ Z americké historie můžeme poukázat na fotografie afroameričanů, kteří se stali oběťmi lynčování v době od 80.let 19.století a 30.let 20.století, které ukazují bílé Američany, šklebící se pod znetvořenými nahými těly žen nebo mužů pověšených na stromech. „ Tyto fotografie lynčování byly suvenýry kolektivní akce, jejíž účastníci se cítili bezpochybně ospravedlnění tím, co provedli.“⁷⁹

Televizní vysílání bylo podstatné i v instalaci *Gloria Patri* (1992) americké umělkyně Mary Kelly, která do své práce zapojila komentáře ze zpravodajství z první války v perském zálivu, která proběhla v letech 1990 a 1991, kdy koalice 33 zemí zaútočila na iráckou armádu v Kuwaitu, která ho v srpnu 1990 napadla.

V místnosti na „zdi slávy“ viselo šest trofejí, na každé jejich hlavici byl vypodobněn mladý muž a na spodní straně trofeje byly napsány citace vojáků, jejichž rozhovory viděla v televizi. Jak sama říká: „bylo to velice zajímavé, ale určitým způsobem děsivé v tom, v jaké vzdálenosti jsem sledovala takovou podívanou...sledování komentátorů, pozorování vojáků, kteří vše komentovali. Pouze jsem sledovala tyto komentáře a pak o nich přemýšlela.“⁸⁰ Pod trofejemi bylo upevněno pět štítů, do kterých byly vyryty napůl humorné příběhy.

Musím souhlasit se Susan Sontag, že žijeme ve společnosti zbožňující podívanou, kdy každá situace musí být převrácena v podívanou, aby se stala skutečnou. Násilí na nás působí skrze televizi, ukazující nám, co se děje ve zpravodajském vysílání, ale i skrze filmy, které jsou čím dál tím víc brutálnější a realističtější. Noviny nám ukazují fotografie hrůzností, o nichž bychom nevěděli, že se opravdu někde dějí. Už jsme tak přesyceni obrazy, které nám přibližují zločiny, které se dějí po celém světě, že začínáme být k nim lhostejnější. Obraz musí být natolik odpudivý, aby se nám vryl pod kůži.

Proto Jenny Holzer, která byla vybrána německým magazínem *Süddeutsche Zeitung* v roce 1993, aby vytvořila dílo, které bude na titulní straně, aby upozornila na válku a násilnosti páchané na ženách v bývalé Jugoslávii, přešla k extrémnímu nápadu. Chtěla šokovat celou společnost a rozhodla se k tomu, že Lustmord (sexuální vražda), jak se dílo jmenuje, musí na každém čtenáři zanechat stopu. Během návštěvy Jugoslávie se seznámila jak se srbskými ženami tak i s bosenskými a díky nim poznala, co se zde děje na obou stranách, Přemluvila ženy ze Srbska, Bosny a Německa, aby jí darovaly krev. Tu poté smíchala s červenou barvou a nechala na titulní straně deníku touto směsí na dvou řádcích vytisknout text: „Da wo Frauen

⁷⁸ www.nytimes.com Regarding the torture of others vyhledáno 12.4.2009.

⁷⁹ www.nytimes.com Regarding the torture of others vyhledáno 12.4.2009.

⁸⁰ BRANDON 2007, 93.

sternem bin ich hellwach“⁸¹ (Jsem v bdělém stavu na místě, kde ženy umírají) .⁸² Součástí byly i texty, které napsala na ženská těla a poté je vyfotografovala.

Tato americká umělkyně vzbudila takovou vlnu protestu, že se již nemusela obávat, že by se situace dostatečně neřešila. V jejím případě však nesloužila média jako prostředník války k inspiraci pro umělce, ale umělecké dílo zprostředkovalo přímo válku mediálnímu konzumentovi každodenních podívaných. Tím, že bylo použito barvy smíchané s krví, byla celá situace konvertována v něco realističtějšího, něco hmatatelnějšího a tím i nezapomenutelnějšího.

Média, reportéři a především fotografové, kteří se nacházejí přímo v první linii, mají vliv nejen na publikum, ale i na samotné objekty jejich zájmu – ty, kteří byly zasaženi nějakou katastrofou, v tomto případě válkou. Jejich profese jim umožňuje být přímým svědkem otřesných zážitků, každý se „rozplývá“ nad fotografiemi zobrazující neštěstí ostatních lidí po celém světě. Jejich osudy jsou vystavovány na obdiv lidem, kteří nemají potuchy co znamená utrpení. Jejich snímky soutěží na různých fotografických soutěžích, ať už je to například Czech press photo nebo World press photo. Fotografové se předbíhají jestli jejich snímek zachycuje víc šokující událost, zachycenou v co nejlepším světle a z co nejlepšího pohledu, než jejich fotografického rivala. Avšak samotný objekt je jim, nechci všem křivdit, ale z větší části je fotografujícím předmět jejich „soutěže“ lhostejný, je jim jedno jak moc trpí a jak moc je mu nepříjemné, že ho fotí v takové pozici a za takové situace.

Tímto tématem se zaobírala Jasmila Žbanić ve svém dokumentárním filmu *Fotky z rohu*, který natočila v roce 2003.⁸³ V tomto krátkém snímku dokumentuje situaci mladé bosenské dívky, která byla během obléhání a odstřelování Sarajeva zraněna granátem. Měla velké štěstí, přišla pouze o ruku, její otec a pes, kterého v tu chvíli držela v náručí už takové štěstí neměli, byli na místě mrtví. Ve chvíli, kdy tato dívka jménem Biljana ležela zkrvavená na rohu ulice, k ní přišel fotograf a začal ji, místo toho, aby jí pomohl, fotografovat. Jasmile Žbanić nejde o jednu fotografii, kterou by si dotyčný pořídil, ale o to, že zde strávil asi dvě minuty a vyplýval tři filmy, aby zachytil co nejlepší snímek zraněné, zoufalé dívky, místo toho, aby jí poskytl potřebnou pomoc. Každý v okolí věděl jak osobně, tak i z doslechu o těchto snímcích, ale nikdo nevěděl, kdo ten dotyčný fotograf je. Pouze to, že byl Francouz. Samotná Biljana se ho snažila najít, ale neúspěšně. O jeho nalezení se právě snaží tento dokument. Sledováním míst, kde byla fotografie pořízena v době útoku a po něm, vyslycháním možných svědků, se

⁸¹HEARTNEY/POSNER/PRINCENTHAL/SCOTT 2007, 161.

⁸² katalog výstavy American art from Goetz collection, Munich .36.

⁸³ název překládám z názvu angličtině Images from the corner uvedeného na www.youtube.com.

Žbanić snaží vystopovat fotografa, který bez jakýchkoliv citů fotografoval Biljanu. V tomto filmu, přestože znala snímky a viděla je, dotyčného nenalezla. Jediné, co se dověděla bylo, že dotyčný fotograf se se svým „nejlepším snímkem“ přihlásil na World press photo 1992.⁸⁴

Jelikož Jasmila Žbanić, odmítla fotografii zveřejnit ve svém dokumentu, aby znovu nebyla Biljana opětovně zraňována pohledy diváků, musela jsem si fotografii vyhledat na internetu. Fotografii, spolu s dalšími jsem našla s doprovodným textem propagujícím výstavu, která byla pořádána v Ricco-Maresca Gallery v roce 2003. Výstava nesla název History a autorem vystavených děl byl Luc Delahaye. Snímek Biljany byl označen Biljana Yrhovac zraněná granátem, Bosna 1992. Je zajímavé, že si fotograf dal práci zjistit si příjmení dívky, která mu nestála za to, aby jí pomohl. V textu od Billa Sullivena je zmínka o fotografii vzaté v roce 1995⁸⁶ v Bosně, jejíž popis přesně odpovídá fotografii Biljany. Luc Delahaye se k ní vyjádřil: „Dívala se na mě šest vteřin,“⁸⁷ kterými se pravděpodobně snažila volat o pomoc, kterou jí v zájmu zisku z jejího neštěstí odmítl poskytnout.

Mnoho fotožurnalistů si říká, že tuto práci dělají, protože je podle nich důležité, aby ostatní lidé viděli problémy, které se dějí v různých částech světa a věří, že skrze jejich fotografie je šance na změnu. Podobný názor má i Alfredo Jaar, jehož přáteli je i několik fotografů, věnujících pozornost válečným konfliktům, stejně jako Jaar ve svých projektech. Jak sám říká: „Vidím je jako svědomí naší lidskosti; reprezentují podle mne to, co zbylo z naší lidskosti. A myslím o nich v těchto situacích jako o znameních solidarity, protože jsou tam kde jsou. Skutečně chápou, že jsou tam z důvodu, aby ukázali skutečnosti, které by zbytek nás lidí raději ignoroval...Řekl bych, že většina fotoreportérů jasně rozumí své omezenosti, což však neznamená, že by nezasahovali. Je samozřejmě nebezpečné zasahovat, jednoduše proto, že když zaujmou pozici uprostřed jakékoli z konfliktů, budou pravděpodobně zasaženi a poté nebude žádné svědectví možné...je pro ně těžké volit mezi přivezením fotografií domů nebo jejich přirozeným lidským impulzům. Pro ně je dokumentování těchto skutečností jejich způsobem zásahu.“⁸⁸

Podle Delahaye je to kec. „Rekonstruuji (utrpení) mnohem efektivněji, jestliže můžu zaujmout určitý odstup“.⁸⁹ Proto se nezaobírá otázkami jako – Je legitimní se naklánět na někoho, kdo právě umírá? Je správné fotografovat umírající dívku? Nechci nijak soudit jeho osobu, pravděpodobně ve své kariéře dosáhl přínosů, což dokazuje i to, že byl mnohokrát

⁸⁴ http://www.youtube.com/results?search_type=&search_query=images+from+the+corner&aq=f

⁸⁶ pravděpodobně chyba v textu, jelikož je popisovaná fotografie identická s fotografií Biljany

⁸⁷ <http://www.artnet.com/magazine/features/sullivan/sullivan4-10-03.asp> vyhledáno 16.6.2009

⁸⁸ <http://www.brooklynrail.org/2009/04/art/alfredo-jaar> vyhledáno 28.6.2009.

⁸⁹ <http://www.artnet.com/magazine/features/sullivan/sullivan4-10-03.asp> vyhledáno 16.6.2009

oceněn. Možná jeho odstup mu dovoluje dělat práci, kterou si zvolí málo kdo. Nelze také soudit všechny fotoreportéry, jsou zde opravdu lidé, kteří svojí práci dělají s velkým nasazením a v nejhorších podmínkách. Fotoreportéři patří počtem sebevražd do předních příček a za posledních šest let jich bylo na 300 zabito a několik dalších je stále pohřešováno.⁹⁰

Velmi diskutovanou byla fotografie od Kevina Cartera, který patřil do skupiny fotoreportérů tzv. The bang bang club, působících v Jihoafrické republice, zobrazující vyhublé děvčátko z jižního Súdánu, na niž poblíž číhá nedočkavý sup. Děvče bylo obětí masového hladomoru, způsobeného občanskou válkou v roce 1993. Fotografie roznítla na západě otázky nad úlohou fotoreportéra v podobných situacích. Carter byl přirovnáván ke stejnému supu, číhajícímu na děvčátko s fotoaparátem, místo toho, aby byl zachráncem. Avšak opět zde vyvstává otázka, za jakým účelem jsou tyto situace zachycovány. Není to snad z důvodu, abychom byly upoutáni nespravedlnostmi, dějícími se v okolních zemích? Kdo je konzumentem těchto fotografií? My, západní civilizace, které nestačí slyšet zprávy, potřebuje je vidět, avšak ani to už nám nestačí k tomu, abychom zasáhli. „My jsme supi...my jsme vinni z těchto zločinů, barbarské lhostejnosti“⁹¹ tvrdí Alfredo Jaar a já s ním souhlasím.

Kevin Carter za tuto fotografii dostal Pulitzerovu cenu, avšak kritika, která se na něj spustila, ho dohnala k tomu, že za několik týdnů po obdržení ceny spáchal sebevraždu.

⁹⁰ <http://www.brooklynrail.org/2009/04/art/alfredo-jaar> vyhledáno 28.6.2009.

⁹¹ <http://www.brooklynrail.org/2009/04/art/alfredo-jaar> vyhledáno 28.6.2009.

Ženy jako oběti válek v umění

Válka a násilí je především spojeno s muži. Ti jako fyzicky silnější by měli prezentovat ochranu společnosti, tím pádem i žen a dětí. Avšak jak už známe z historie, tato pravda neleží na obou stranách, těch špatných, proti kterým se bojuje a těch dobrých, kteří bojem chrání. Jak na dobré, tak i na špatné straně je však válka spojená s násilím na ženách i dětech a nevinných lidech celkově. Válka, až do první světové války, byla především doménou mužů. Ženy se zprvu neangažovaly jako vojáci, byly spíše skrytými propagátory či kritiky. Po druhé světové válce, při níž si ženy z nouze mužů vybojovaly určitý respekt, po válce ve Vietnamu a feministickému hnutí, se staly velmi ostrými aktivistkami, nejen proti jejich postavení ve společnosti, ale i proti válce.

Když se ohlédneme do minulosti, jak bylo vnímáno násilí na ženách ve výtvarném projevu, hned se nám vybaví téma jako je mučednictví, jehož oběti byly vyzdvihovány církví jako nebeské vítězkyně nad pohany. Nebo z římské mytologie příběh o Sabinkách, které byly lstí uneseny Římany v době Romula, a poté se s entuziasmem vložily do války, která kvůli jejich únosu vznikla, mezi své Sabinské otce a své římské novomanžely.⁹²

Zobrazení únosu Sabineek není nijak heroické, alespoň co se týče pohledu očima ženy, jelikož neukazuje nic jiného než utrpení žen, které proti své vůli jsou unášeny muži, kteří si je poté nárokují za manžely. Ve většině případů je tato scéna zobrazena velice brutálně, avšak je to mytologie, zobrazující „nereálnou věc“, která ovšem mohla být inspirována reálnými událostmi. Avšak opravdové neidealizované násilí nám prezentuje Goya ve svých Hrůzách války, kde zpodobnil násilí páchané na ženách během války, jejich vraždění a znásilňování, které on sám zažil a mělo to na něj takový psychický dopad, že si tyto hrůzy zvěčnil. Dopadené ženy, v chlípných rukou napoleonských vojáků, jsou zobrazené například v listech č.9 No quieren - Oni nechtěli, č.11 Ni por esas – Nebo tyto, č.13 Amarga presencia – Hořká přítomnost. Mrtvé nebo polomrtvé doprovázené uplakanými dětmi zobrazují listy č.50 Madre infeliz! – Nešťastná matka a 52 No llegalan á tiempo – Nedorazili včas. Přesto, že v těchto listech není místo pro hrdiny, podle mého názoru tu jeden z listů a to č.7 Que valor! – Jaká kuráž! má známku hrdinství a kuráže, je zde zobrazena žena zezadu jak podpaluje knot děla namířeného někam do neznáma na nepřátele.

⁹² Slovník antické kultury, Praha 1984, 544.

Podle Laury Brandon se pro umělkyně z druhé poloviny 20.století válka stala zajímavým námětem. Podle mě je to zaprvé z důvodu, že muže mohly usvědčit za původce veškerých válek a zvěrstev, které se děly. Protože jsou to právě oni, kdo způsobují války. Jedině muži mohou najít ve válce zalíbení a uspokojení. „Muži (většina mužů) mají rádi válku, jelikož je pro ně zdrojem slávy a uspokojení v boji, které ženy (většina žen) necítí a nemá v tom potěšení.“⁹³ Válka je mužská hra a vražedná zbraň má pohlaví - mužské. Za druhé, že skrze svá díla mohly zobrazit zvrhlé činy, násilnosti, jež byly páchané na ženách a vyjádřit pocity té zobrazované oběti z pohledu stejného pohlaví, pocity, které by muži nepochopili.

Jednou z takových umělkyně je Nancy Sperou, která do svých obrazů dává příběhy žen z různých prostředí a časů, mytologických i historických. Do několika děl zapojila téma utrpení, smutku a oběti, způsobené zneužíváním, týráním nebo utiskováním. V 90. letech 20. století vytvořila několik instalací, které se zabývaly utrpením žen během druhé světové války. V nich použila fotografie pořízené gestapem. V instalacích nazvaných *Balada Marie Sandersové, židovské kurvy* (The Ballad of Marie Sanders, the jew's whore) (1993) a *Masha Bruskina / Obět gestapa* (1994) použila Spero fotografii ženy, která byla během 2.světové války vyfotografována nacisty. Tato nahá žena, po celém těle svázaná, se smyčkou kolem krku, byla týrána, stala se objektem fetišu a z jejího ponížení byl pořízen suvenýr. Že se jedná o trofej naznačuje nápis u jejích nohou „Document found on a member of the Gestapo“, fotografie byla nalezena na konci války v kapse důstojníka SS.⁹⁴

Dílo *Balada Marie Sandersové* bylo vytvořeno ve třech různých variantách. První byla vystavena v roce 1990 na schodišti Smith Collage Museum of Art pod názvem *The Ballad of Marie Sanders, the jew's whore*, 1993 na výstavě v Jewish Museum v New Yorku *The Ballad of Marie Sanders/Voices: Jewish women in time* a 1998 v Festpielhaus, Hellerau v Drážďanech nazvanou *Ballad von der Judenhure Marie Sanders III, (Brecht)*.⁹⁵ Všechny tyto instalace jsou založené, výše zmíněné fotografii. Práce jsou přeneseny barvou přímo na stěnu a doprovázeny básní z roku 1934 od Bertolta Brechta. Báseň vypráví o mladé německé dívce, která se stala obětí Gestapa, poté co se vyspala s židem. Když vyšlo najevo, že smilnila s neárijcem, gestapo ji sebralo, nechalo jí ostříhat vlasy, strhnout z ní šaty a nechalo ji se studem chodit nahou ulicemi.⁹⁶

⁹³ SONTAG 2003, 3.

⁹⁴ HEARTNEY/POSNER/PRINCENTHAL/SCOTT 2007, 71.

⁹⁵ <http://www.pbs.org/art21/slideshow/?slide=1869&artindex=187> vyhledáno 21.4.2009.

⁹⁶ HEARTNEY/POSNER/PRINCENTHAL/SCOTT 2007, 71-72.

V instalaci z roku 1993 použila vedle zmíněné básně od Brechta, báseň židovské básnířky Nelly Sachs *That the Persecuted May Not Become the Persecutors* a větu z *Death camp* od současné židovské básnířky Irene Klepfisz.

Fotografii mladé dívky zahrnuje i do instalace *Masha Bruskina/oběť gestapa* (1994), kde se zabývala obětmi ruských žen v době Holocaustu. „Vzala jsem obraz Mashi Bruskiny z jedné z nejznámějších fotografických sérií druhé světové války. Ta ukazovala mladou ženu a další ruské partizánky, jež se staly obětmi gestapa. Byla jsem tak unesena tou fotografií a z pomyslení, že to bylo, jsem toho hodně použila“⁹⁷

V 90. letech vzniklo další dílo řešící téma žen jako obětí válek a tím je výše zmíněné dílo *Lustmord* od Jenny Holzer, reagující na systematické znásilňování žen jako strategický nástroj boje vojáků na obou stranách. Oběťmi takzvaných Chetniks bylo jen v Bosně a Hercegovině na 20 tisíc nevinných žen.

Původní práce *Lustmordu* v magazínu *Süddeutsche Zeitung* bylo rozvedeno do prostorové instalace vystavené v roce 1994. Ta je rozvedena do tří perspektiv – oběť, původce a pozorovatel. Hlavním nosným tématem je sexuální násilí, které bylo oblíbenou taktikou bosenského konfliktu. Text je natištěn na stěny prostoru, zaklenutého valenou klenbou, který je obehnán mříží. Tato umělecká místnost je pokryta červeně prošivanou kůží, v tom můžeme vidět odkaz na tělo a lidskou pokožku. Text se objevuje ještě ve dvou plexisklových válčích, zde v jakési červené spirále stoupá nahoru, což může reprezentovat lidskou krev kolující v žilách obětí. K tomu přidala vybělené lidské kosti na kterých byl připevněn kovový plátek s vyrytými fragmenty textu z *Süddeutsche Zeitung*. Jenny Holzer touto instalací s kůží a masem, krví v žilách a kostmi reprezentuje lidskou bytost, ženu, oběť.

Níže uvádím texty z fotografií, které Holzer použila v různých variantách *Lustmordu*. Píši zde ty, jež se mi podařilo najít, jejich hrůznost mě nutí je tu vypsát všechny. Nebudu je ani překládat, aby tyto výpovědi obětí, pozorovatelů a pachatelů vyzněly doslova. I want to lie down beside her. I have not since I was child. I will be covered by what has come from her. / I am awake in the place where women die. / I have the blood jelly. / She started running when everything began pouring from her because she did not want to be seen. / Her breast are all nipple. / The bird turns its head and looks with one eye when you enter. / The color of her where she is inside out is enough to make me kill her. / She fell on the floor in my room. She tried to be clean when she died but she was not. I see her trail. / My breasts are so swollen that I bite them. / With you inside me comes the knowledge of my death. / I hook my chin over

⁹⁷ Nancy Spero in: <http://www.pbs.org/art21/slideshow/?slide=1846&artindex=187> vyhledáno 21.4.2009.

her shoulder now that she is still I can concentrate. / My nose broke in the grass my eyes are sore from moving against your palm. / I want to fuck her where she has too much hair. / I find her towels shoved in the tight spots. I take them to burn although I fear touching her things. / I want to brush her hair but the smell of her makes me cross the room. I hold my breath as long as I could. I know I disappoint her. / She acts like an animal left for cooking. / She has no taste for her and this makes it easier for me. / You have skin in your mouth you lick me stupidly. / You confuse me with something that is in you I will not predict how you want to use me. / Your awful language is the air by my head. / My fingers move like little shrimp because I need to feel her before she is removed. / The black specks in my eyes float on her body I watch them while I think about her. / Her gore is in the ball cleaning rags. I carry out the dampness left from my mother. I return to hide her jewellery. / I try to exorcise myself so I stay crazy. / I take her face with its fine hairs. I position her mouth.

Mary Kelly, umělkyně pracující také dosti s textem, která vytvořila *Gloria Patri* zmíněné výše, vytvořila v roce 1999 dílo s názvem *Mea Culpa* (moje vina), jež má podobné provedení a námět jako *Lustmord*. Jde o čtyři dlouhé panely, každý se podélně vine na jedné stěně výstavní místnosti. Všechny jsou vytvořené z prachu černého prádla sebraného ze sušičky, které vyprala a usušila ve vlastní garáži, podložené bílou podporou půl metru na výšku a šest metrů na délku.⁹⁸ Na bílých podpěrách jsou umístěny pásy hmoty vytvořené z prachu oblečení, které se vinou po stěně a každý z nich připomíná mořskou vlnu. Do látky jsou vyřezány věty, které díky bílému podkladu lze přečíst. Ty se odvolávají na události, které se děly v Kambodži, Libanonu, Sarajevu a Jihoafrické republice. Jednotlivé panely nesou názvy Phnom Pehn (1975), Beirut (1982), Sarajevo (1992) a Johannesburg (1997). Text, jež zde využila, byl založen na zprávách médií, ukazující vojenskou aktivitu v těchto městech. Přesněji řečeno jsou vzaty z médií, které zprostředkovávaly výpovědi z Mezinárodního soudu válečných zločinů, které jsou zde redukovány na pouhé výkřiky, žen, svědků a obětí těchto válek.

„Sesbíraná látka ze čtyř tisíc liber prádla, tato delikátní substance hrozící, že se každou chvíli rozpadne reprezentuje co zůstává po destrukci,“ a prach z oblečení, „každý cyklus (sušení), ztenčuje pokaždé látku dokud, stejně jako oběti a jejich příběhy se neobnosí a nejsou odhozeny.“⁹⁹ Celé dílo se odkazuje na násilí, na ženy a děti jako oběti a muže jako pachatele. Nepoukazuje pouze na ženy jako oběti válek, ale i domácího násilí, kdy žena je zotročena

⁹⁸ BRANDON 2007, 93.

⁹⁹ Alexander Alberro, Art forum, září 1999 http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_38/ai_55939352/ vyhledáno 24.4.2009.

muži otrokáři, v domácnostech a je od ní očekáváno vše, veškerá práce, v tomto případě praní a sušení, každodenní činnost žen po celém světě.

Pozůstalí jako oběti války

Válka je nelítostná ke všem, kdo se pohybují v její blízkosti. Ať jsou to vojáci, kteří jsou zabiti v boji, nebo civilisté, kteří byli náhodně či úmyslně zavražděni. Také jsou to samozřejmě i živí lidé, kteří trpí traumatickými zážitky z toho co viděli, zažili a z toho, co ztratili. Obětí je i člověk hledající blízké osoby, které během války zmizely. Hledají známky života nebo jejich hroby, aby přinesli klid jak jejich duši, tak i své, aby mohli jejich pozůstatky přenést do své blízkosti a modlit se nad jejich hrobem.

Jasmila Žbanić je bosenská režisérka. Promovala na Akademii scénických umění v Sarajevu v oboru filmové a divadelní režie. Ve svém díle se zaměřuje na témata z doby války, na ženy jako oběti a pozůstalé pátrající po svých blízkých. V dokumentárním filmu *Červené holínky*¹⁰⁰ doprovází s kamerou jednu z matek Jasnu P., která pátrá po tělech svého manžela, syna Amara, které mu tehdy byli čtyři roky a devět měsíců a po těle dcery Alji, které bylo pouhých devět a půl měsíce, když je 26. června 1992 unesli vojáci srbské armády a dali je do vězeňského tábora v Nevesinje. V době natáčení bylo v Bosně a Hezegovině pohřešováno na 27 tisíc lidí. Byly zřízeny státní komise pro hledání pohřešovaných osob jak v Bosně a Hezegovině, tak i v Srbsku, kam se vydávají hledat těla Jasninych dětí. O tom, že jsou její blízcí mrtví se dozvěděla od Dragana Bulajiche, ředitele Srbské komise pro pohřešované osoby, který jí sdělil, že jsou ve dvou masových hrobech na území Srbska, ale přesnou lokaci jí nesdělil. Tak s týmem bosenské komise a jejím ředitelem Amorem Masowichem hledají a objíždějí jeden hrob za druhým. Není to lehký úkol jak pro tým, tak pro Jasnu. Hroby jsou velmi dobře skryté a není jednoduché je přesně lokalizovat a pokud jsou nalezeny, je obtížné se k nim dostat. Některé jsou velmi nebezpečné k prozkoumání, nejen kvůli tomu, že se nacházejí v přírodních prohlubních a jeskyních, ale také, že se v nich nalézají i nevybuchlé granáty a miny.¹⁰¹

Film nám zprostředkovává život člověka na nalezení těl svých dětí, bezmocnost a zármutek dalších tisíce lidí, kteří procházejí stejně trpkým obdobím, ale i velký strach z toho, co se stane až budou pozůstatky nalezeny. Ukazuje nám hledání jehly v „horách kostí“,

¹⁰⁰ Crvene gumene čizme (2000) cca. 25min; <http://www.youtube.com/watch?v=HDuA3xZOsek> a <http://www.youtube.com/watch?v=RiVJhdrdfsc> .

¹⁰¹ <http://www.youtube.com/watch?v=HDuA3xZOsek> <http://www.youtube.com/watch?v=RiVJhdrdfsc>

matku, jež může svého syna identifikovat pouze podle gumových červených holínek, které nepodléhají rozkladu, tak jako tváře jejích dvou dětí.¹⁰²

Když s tímto filmem Jasmila Žbanić začínala, bylo z x tisíc pohřešovaných nalezeno 8373 lidí v jednotlivých nebo masových hrobech. Bohužel, když film končila, Jasna své děti nenašla a možná nikdy nenajde.¹⁰³

¹⁰² <http://www.youtube.com/watch?v=HDuA3xZOsek> <http://www.youtube.com/watch?v=RiVJhdrfsc>

¹⁰³ <http://www.youtube.com/watch?v=HDuA3xZOsek> <http://www.youtube.com/watch?v=RiVJhdrfsc>

Děti jako oběti války

Bohužel z velké části se válka dotýká těch nejzranitelnějších, a to dětí. Ty místo bojů by měly své dětství strávit šťastně, jako děti v zemích, kde se neválčí. Válka se na nich může podepsat několika způsoby. Asi nejkrutějším způsobem zneužívání dětí je jejich najímání do armády nebo nucení do ozbrojených bojů. Hrozné na tom je, že jsou děti najímány jak rebely, tak i vládou. Podle Koalice proti využívání dětských vojáků se v dnešní době v každém vážnějším válečném konfliktu dětské vojáci zapojují do boje. Jsou přímo vycvičeni k zabíjení protivníků, nasazováni do přímé bojové linie, využíváni k těžkým pracím nebo jako posílci a špióni. V Demokratické republice Kongo byly mladé dívky sexuálně zneužívány a poté nuceny k zabíjení vlastních příbuzných. Burundi, Indonésie a Rusko umožnily zabíjení, mučení nebo neoprávněné zadržování dětí, které byly podezřívány ze spolupráce s ozbrojenými opozičními silami. V USA bylo v loňském roce bez sdělení obvinění zadržováno více než 280 dětí se statutem "válečný zajatec", některé z nich byly drženy na vojenské základně Guantánamo na Kubě.¹⁰⁴ Pro přehled jde asi o 200 až 300 tisíc dětí, jimž je tímto způsobem zapovězeno prožít normální dětství.¹⁰⁵

Násilí na dětech se věnovala v jednom z posledních děl i Marina Abramovic. Multi-videoprojekce *Eight lessons on emptiness with a happy end* doplněná sérií fotografií s názvem *Rodina* (Family) vznikla v Laosu, kam byla Marina Abramovic pozvána v rámci programu *The Quiet in the land*, sponzorovanému UNESCO a laoskou vládou, jehož cílem bylo představení zahraničního umělce domácímu publiku.¹⁰⁶ Jak sama říká, nejela tam s úmyslem, že tam bude tvořit nějakou práci. Její cesta byla plná dojmů, způsobených kontrastem buddhismu a dětmi hrajícími si s plastovými dětskými zbraněmi. Dalo by se říci, že celý tento projekt je směsicí jejích osobních zážitků a pocitů spojenými s otázkami násilí a války a jejího dopadu na děti. Hned po návratu domů, se rozhodla, že se vrátí do Laosu, aby tam vytvořila film inspirovaný právě tímto kontrastem.¹⁰⁷ K tomu vytvořila i přípravné kresby. *Eight lessons on emptiness with a happy end* lze prezentovat v několika rovinách. První z nich je upozornění na problém dětských vojáků, dále problém násilí v otázkách medializace a propagace, kdy děti jsou bombardovány televizními brutálními filmy, jak válečnými tak i bojovými, počítačovými hrami, soustředěnými na násilí a zabíjení, ovlivňující

¹⁰⁴ <http://www.amnesty.cz/zpravy/Detski-vojaci-bojuji-ve-vice-nez-dvaceti-svetovych-konfliktech/>

¹⁰⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=VxsPq3yviRU>

¹⁰⁶ <http://www.artinamericamagazine.com/features/-marina-abramovic-david-ebony/> vyhledáno 26.6.2009.

¹⁰⁷ <http://www.artinamericamagazine.com/features/-marina-abramovic-david-ebony/> vyhledáno 26.6.2009.

dětské chování, kdy děti dávají raději přednost hrám na vojáky a zajatce místo „normálních“ dětských her a upozornění na celkový problém násilí ve společnosti. Další rovinou je buddhismus, náboženství odmítající násilí, který je součástí laoské kultury a jejímž je Abramovic zastáncem. Název je také buddhistický. „Je věnovaný přátelům a nepřátelům, myšlence, která pochází od Dalai Lamova názoru na odpuštění.“¹⁰⁸

Dvacetišest minutový film je prezentován na pěti panelech, dvou vertikálních a třech horizontálních, takže to nemá lineární příběh jako konvenční film. Děj, doplněný záběry na krajinu Laosu, se odehrává v provizorním jednoduchém domku, vybaveném nábytkem, který byl o dvacet procent větší než normálně.¹⁰⁹ Děti jsou oblečeny do uniforem jako vojáci se samopaly v rukou, z čehož některé zbraně byly vybaveny červenými světýlky, vypadajícími jako laser. Děti byly rozděleny do dvou táborů, bojujících proti sobě. Podobné jsou i velkoplošné barevné fotografie z výše zmíněné série *Rodina*, kde jsou opět zobrazeny děti v různých pozicích. V některých fotografiích je zobrazena i Marina Abramovic – Family I zobrazuje Abramovic jako jakousi matku obklopenou skupinkou dětí v zelených uniformách a držících zbraně. Family IX zase zobrazuje Abramovic s náručí plnou zbraní. „Neustále jsem chodila kolem s náručí plnou dětských zbraní. Po chvíli jsem o tom přemýšlela jako o kytici. Je to ironický obraz kytice zbraní.“¹¹⁰ Jiná fotografie The Family B, představuje dynamickou laoskou rodinu, Abramovic jako matka, vedle ní dva synové, jeden předurčen k náboženství a druhý do armády.

Jak už bylo řečeno, vyskytují se v díle její osobní prvky, které mají prapůvod v jejím dětství, jelikož vyrůstala ve vojenské rodině. Při natáčení scény, kdy děvčata leží v posteli, stále oblečeny do uniformy s přitisknutými zbraněmi k sobě, přikryté sytě růžovou peřinou, si Marina Abramovic vybavila z dětství rodiče, „kteří byly v uniformách během dne a v noci, když spali, měli zbraně blízko sebe nebo pod peřinou.“¹¹¹

Originální verze byla přetvořena do jednoho filmu s názvem *Nebezpečné hry* (Dangers games) a byla využita v humanitárním projektu Art for the world. Její práce zde sloužila k upozornění na děti jako oběti, děti vojáky. To, že se oba dva projekty odehrávají v Laosu, nemá žádnou spojitost s dětmi, které by zde byly přímo vystaveny nějakému bezpráví. To, že byly natáčeny zde byla pouhá náhoda. Tento projekt může být aplikován na jakoukoli zemi, která je v momentálním válečném konfliktu nebo na všechny země celkově, jelikož „každé

¹⁰⁸ <http://www.artinamericamagazine.com/features/-marina-abramovic-david-ebony/> vyhledáno 26.6.2009.

¹⁰⁹ <http://www.artinamericamagazine.com/features/-marina-abramovic-david-ebony/> vyhledáno 26.6.2009.

¹¹⁰ <http://www.artinamericamagazine.com/features/-marina-abramovic-david-ebony/> vyhledáno 26.6.2009.

¹¹¹ <http://www.artinamericamagazine.com/features/-marina-abramovic-david-ebony/> vyhledáno 26.6.2009

dítě dnes ve světě hraje tyto neuvěřitelně násilné videohry, které se lehce mohou stát realitou.¹¹²

Jiným příkladem oběti války je malý albánský chlapec, s kterým si osud také pěkně pohrál. V jeho případě konec dopadl happyendem. Mary Kelly poté, co si přečetla v los angeleských novinách v roce 1999 příběh o tomto chlapci, který na rozdíl od jiných dětí měl velké štěstí, se rozhodla výtvarně jeho příběh zpodobnit. Příběh vypráví Mary Kelly v instalaci *The ballad of Kastriot Rexhepi* z roku 2001, která je stejně jako *Mea culpa*, vytvořená z materiálů ze sebraných zbytků prádla ze sušičky a je obdobně rozprostřená, v tomto případě v plynulé vlnovce na zdech výstavního prostoru. Na ní je vystříhán text s písní o Kastriotu Rexhepim, chlapci, který se v osmnácti měsících ztratil matce během války v Kosovu. Byl zachráněn Srby, kteří ho považovali za jednoho z nich. V nemocnici, jelikož se nikdo o něj nehlásil, ho pojmenovali Zoran. Poté během okupace NATO byl znovu ponechán svému osudu a opětovně přejmenován sestřičkami v albánské nemocnici na Lirima. Několik měsíců poté se konečně dostal ke svým rodičům, kteří se jako uprchlíci po několika měsících mohli vrátit do svých domovů.¹¹³ Podle mého názoru balada nevypráví pouze příběh jednoho traumatu způsobeného válkou, ale mluví o příkořích ztracených dětí, ať ve válce nebo za jiných okolností.

Balada byla také upravena do hudební podoby skladatelem Michaellem Nymanem a byla předvedena na vernisáži v Santa Monica museum of art v Los Angeles zpěvačkou Sarah Leonard. Její vystoupení bylo zfilmováno a poté bylo po zbytek výstavy pouštěno jako video instalace.¹¹⁴

Během válek způsobených především etnickými problémy je mnoho obyvatel utiskované skupiny nuceno opustit své domovy a uchýlit se do okolních států, do uprchlických táborů. Uprchlíci mnohdy při přesunu ztrácejí své blízké a na konci svého putování zůstávají sami. Alfredo Jaar vytvořil markantní projekt o etnických čistkách ve Rwandě. Jednou z instalací z *The project Rwanda: 1994-1998* je *Silence of Nduwayezu*. Byla inspirována příběhem chlapce, kterého Jaar potkal při své návštěvě Rwandy v jednom uprchlickém táboře, kde chlapec seděl na schodech u vchodu do školy. Tento malý hoch na vlastní oči viděl, jak jsou jeho rodiče zabíjeni členy kmene Hutu, kteří do nich mlátili mačetami. Chlapcova reakce byla, že úplně přestal mluvit, po čtyři týdny byl naprosto zticha.¹¹⁵

¹¹² <http://www.artinamericamagazine.com/features/-marina-abramovic-david-ebony/> vyhledáno 26.6.2009

¹¹³ http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_40/ai_84182789/ vyhledáno 23.6.2009.

¹¹⁴ http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_40/ai_84182789/ vyhledáno 23.6.2009.

¹¹⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=QRPF3inleD0> vyhledáno 29.6.2009.

V tomto díle, stejně jako v *The Eyes of Gutete Emerita*, používá Jaar odlišné strategie reprezentace, tak aby zachytil příběh a hrůznosti válečných konfliktů. Jeho strategií je zredukovat vyprávění na jednu osobu, která má jméno a svůj příběh, aby pomohl se divákům vžít do této osoby, aby mohl každý znovu a znovu prožít to, co Nduwayezu nebo Gutete Emerita. Toto je pro něj nejdůležitější, vytvořit empatii, solidaritu a duševní účast.¹¹⁶ V *The silence of Nduwayezu* je u vchodu na zdi napsán jeho příběh a obdobně je prezentován příběh Gutete Emerity, se kterou se Jaar potkal 29. srpna 1994 kostele Ntarama asi 40 mil od hlavního města Kigali. V tomto kostele bylo kolem čtyřset tutsijských mužů, žen a dětí, kteří se sem uchýlili do bezpečí, avšak i zde si je hututští rebelové našli a skoro všechny brutálně zavraždili. Gutete Emerita, byla asi třicetiletá žena, která, jak se svěřila Jaarovi, na vlastní oči viděla, jak jsou její manžel a syn masakrováni a jí se podařilo s dcerou uprchnout. V tomto díle, stejně jako v těch dalších, nesoustředil svou pozornost na samotné krveprolití, ačkoli tlející těla ležela stále na zemi, když přijel na místo, ale na přeživší Gutete Emeritu.¹¹⁷

Jejich vyprávění, je doplněno instalací, kde jsou na jakémsi pultu na hromadě diapositivy zobrazující Nduwayezu a Gutete. Avšak i zde se Jaar snaží o co nejlepší způsob prezentace, aby Nduwayezu a Gutete mohli co nejlépe zprostředkovat svůj životní příběh. Jejich portrét je tedy i zde zredukován na to nejpodstatnější, a tím jsou oči, které byly svědkem jejich utrpení.

¹¹⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=QRPF3inleD0> vyhledáno 29.6.2009.

¹¹⁷ <http://hoodmuseum.dartmouth.edu/exhibitions/jaar/press.html> vyhledáno 29.6.2009.

Různorodost zobrazení války

Zobrazení války je velice široký pojem, každý umělec jak už bylo dříve řečeno, se zaobírá různými otázkami a na téma války nahlíží jiným způsobem. Téma oběti, tak i inspirace médií nejsou jedinými způsoby, jak ji ztvárnit. V této kapitole bych chtěla zmínit několik velice různorodých pojetí, které, ač každé měly jiné záměry a byly vytvořené různými technikami, mají spojující článek – válku. Některé chtějí vyjádřit utrpení lidí, čelících masovému vyhlazování, jiné se zaměřují na prostory války – bojiště, jiné na banalitu a výsměch konzumní společnosti, využívání násilí a válek jako témat pro nově vznikající filmy nebo videohry.

Bohužel velice plodným obdobím byla válka v bývalé Jugoslávii, která vzbudila nejen velký zájem médií, ale také ovlivnila umělce po celém světě včetně těch z Jugoslávie. Každý v jejím ztvárnění řešil jiné otázky. Ať jsou to Jenny Holzer nebo Mary Kelly, které se soustředily na oběti, řešily násilí na ženách, nebo Jasmila Žbanić, která se ve svých dokumentárních filmech zabývá hledáním pohřešovaných osob nebo nedůstojným zacházením s oběťmi fotoreportérů jako s prodejními artefakty.

Zajímavým způsobem pojala válku na Balkáně Marina Abramovic, pro níž válka byla osobní záležitostí, jelikož pocházela z Bělehradu, kde se v roce 1946 narodila. Aktivismus se v její rodině dědil, u ní zůstal ve výtvarné podobě. Oba její rodiče byli během 2.světové války partyzány. Otec Vojo byl srbský vojenský hrdina a stal se generálem a její matka to dotáhla na majora.¹¹⁸ Jejím prostředkem výtvarného projevu jsou velice kontroverzní performance, kterými zkouší limity těla a snaží se zapojovat publikum, tím, že je určitým způsobem zapojí do procesu vnímání nebo přímo tvoření. Nejinak tomu bylo i v *Balkan Baroque*, představení, které představila v roce 1997 na bienále v Benátkách a dostala za to cenu Golden Lion pro nejlepšího umělce.¹¹⁹ V tomto představení však diváci nebyli aktivní složkou, ale byli vystaveni nepříznivým podmínkám, spíše řečeno obrovskému zápachu, který se linul z hromady asi půl tuny čerstvých kravských kostí, v jejímž středu seděla Marina Abramovic a čistila krvavé kosti dezinfekčním prostředkem a přitom si zpívala. Zápach musel být obrovský, protože, jak vzpomíná na tuto performance Abramovic, která jí předváděla asi čtyři roky, „po celé čtyři roky a čas poté jsem stále cítila krvavé kosti na těle. Dokonce když jsem

¹¹⁸HEARTNEY/POSNER/PRINCENTHAL/SCOTT 2007, 103.

¹¹⁹HEARTNEY/POSNER/PRINCENTHAL/SCOTT 2007, 116.

je necítila ve skutečnosti, myslela jsem, že je cítím.“¹²⁰ Za ní byly videoprojekce. Dvě zobrazovaly její rodiče, jak se hádají o sjednocení Jugoslávie, třetí zobrazovala Abramovic, oblečenou do bílého lékařského pláště, vysvětlující divákům, jak se na Balkáně zbavují krys tím, že je obracejí proti sobě. V jejím případě jsou hlavním problémem nejen válka samotná, ale hlavně etnické čistky, které byly hlavním předmětem válek v bývalé Jugoslavii a komunismus. Lidé, kteří se narodili v jednom státě, jsou hubeni nejen nepřátelským státem, ale i samotnými spoluobčany. Genocida je zde propojena prvky čištění kostí, pokusech na krysách, které jsou zavřeny do jedné klece a spojená smečka požírá nejslabší, dokud sám původně nejsilnější jedinec je nakonec sežrán jinou smečkou.

Z českých umělců, který se zabývá konflikty v okolních státech je Jiří Sozánský. Ve svých dílech věnuje pozornost existenci člověka v mezních situacích, člověka jako oběti teroru, totalitních režimů a válečných katastrof. Sozánský se v minulosti zabýval druhou světovou válkou. V těchto dílech reagoval na zvěrstva, prováděná nacisty v koncentračních táborech během druhé světové války. Několik takových projektů jako například *Malá pevnost Terezín* realizovaných v letech 1976-1978, 1980, 1991-1996 nebo *Z prachu a popele* 2004-2006, které byly provedeny a vystaveny v památníku Terezín, na místě pro toto téma nejvhodnější. Tento prostor, jenž byl sídlem násilí a nespravedlnosti, se přesně hodil jeho životnímu tématu – člověka v mezních situacích. Součástí výstav byly sochy ze sádry a pletiva, jako například *Tichý nářek* nebo *Memento*, tak i akční performance a velkoplošné kresby. Díla byla různě rozprostřena po celém areálu, dřevěné postele v celách doplňovaly bílé deformované sádrové postavy.

V řadě projektů spolupracoval s lidmi, kteří prošli konkrétními situacemi, jako například spisovatel Ota Kraus, autor mnoha knih o koncentračních táborech. Sám byl od roku 1942 vězněn v Terezíně, Osvětimi-Březince a Schwarzheide.¹²¹ Ota Kraus ho také upozornil na povahu válečného konfliktu v bývalé Jugoslávii.¹²² Tato válka, iniciovala mnohé umělce a organizace, aby zasáhli do dalšího nesmyslného konfliktu. Díky organizaci Člověk v tísni se Sozánský dostal do obléhaného Sarajeva. V projektu *Mise Sarajevo* (1994-1997) zapojil zkušenost, kdy přelétal nad tímto rozbombardovaným městem, „dříve symbolem tolerance a soužití nejrůznějších etnik“¹²³ do velkých maleb zobrazující území Bosny a Hercegoviny z leteckého pohledu, doplněným jako kartografickými záznamy měst, Sarajevo je zvýrazněno jakoby červeno-žlutými hořícími plameny. Zajímavý projekt vytvořil na místě polorozpadlé

¹²⁰ <http://www.artinamericamagazine.com/features/-marina-abramovic-david-ebony/> vyhledáno 26.6.2009.

¹²¹ http://www.holocaust.cz/cz2/resources/ros_chodes/2000/12/ota_kraus vyhledáno 27.6.2009.

¹²² KOTALÍK/SOZÁNSKÝ/ SOZÁNSKÁ 2006, 7.

¹²³ KOTALÍK/SOZÁNSKÝ/ /SOZÁNSKÁ 2006, 103.

Národní knihovny v Sarajevu v létě 1995. Není to nic nového v jeho výtvarném vyjádření, jelikož jeho projekty se přímo vážou k určitým místům, kde jsou jeho performance a instalace přímo realizovány. V Národní knihovně použil instalaci velkoplošných pláten, které byly k sobě připevněny a umístěny na do střední části budovy. Další prací vážící se k tomuto konfliktu jsou kresby, v kterých navazuje na svá předešlá figurální schémata. Na kresbách můžeme vidět skupiny nahých lidí, kteří jakoby v plamenech bojují s utrpením, které na ně bylo sesláno shůry, které je zde symbolizováno dravými ptáky, slétajícími ze zkázonosného nebe.

Sozánský je velice aktivním umělcem, brojícím proti bezpráví páchaném na lidech jak různými režimy, tak i válkami. Proto v roce 1992 spolu se svojí manželkou Olgou Sozánskou a s Jiřím T. Kotalíkem založil občanské sdružení SYMPOSITION. Několika svými projekty, za odborné spolupráce Jiřího T. Kotalíka, se zasadil i v Bosně a Hercegovině. Symposion se podílel humanitárními projekty v Sarajevu během obléhání a opakovaně pořádal letní tábory pro sarajevské děti v České republice. V roce 1995 uspořádalo občanské sdružení spolu s organizací Člověk v tísní sbírku výtvarných děl od pražských umělců při projektu Praha – Sarajevu, která byla dovezena do Sarajeva a umístěna v místní Národní galerii. Součástí tohoto projektu byla i podpora místní Akademie výtvarných umění, které byl z České republiky dovezen materiál určený k výuce na škole. Symposion se podílel nebo sám organizoval mnoho dalších akcí pro Bosnu a Hercegovinu. Za jeho pomoc dostal Symposion v roce 1995 čestné uznání od International peace center v Sarajevu.¹²⁴

Etnickými čistkami se zabýval i Alfredo Jaar, pro kterého se na několik let stal zdrojem jeho práce konflikt v Rwandě v roce 1994, kdy milice etnické skupiny Hutu se svolením vlády, kde také převládali Hutu, se snažily vyhladit menšinu Tutsi.

Rwanda projekt: 1994 – 1998 byl kombinací různých instalací a akcí, které měly upozornit na tento konflikt. Nechal například poslat z Afriky tisíce pohlednic, oznamujících, že jmenovaní na nich jsou stále na živu.¹²⁵ V jednom švédském městě zase na autobusových stanicích vylepil plakáty, které opakovaly slovo RWANDA. Ve většině částí projektu kritizoval nečinnost ostatních velmocí, které se z počátku k tomuto problému otočily zády a snažil se v každém jedinci vyvolat solidaritu a zbytek lidskosti, aby pomohl těmto lidem, kteří uvízli v tak strašné situaci. Dílo *Newsweek* je toho příkladem. Spojil zde kratičké zprávy o průběhu masového vyhlazování Tutsi s předními stránkami amerického časopisu *Newsweek*. Protiklad je zde dán tím, kdy zprávy o brutálnostech jsou zde konfrontovány „banalitami“,

¹²⁴ <http://www.symposion-cz.info/> vyhledáno 27.6.2009.

¹²⁵ projekt *Signs of life* (1994)

kteří byly pro západní svět podstatnější než chladnokrevné vyvražďování menšiny na africkém kontinentě. Až 17.vydání a to z 1.srpna 1994 vyhradilo přední stranu konfliktu v Rwandě, poté co již bylo zavražděno více jak jeden milión Tutsi nebo Hutu, kteří s nimi sympatizovali a dva miliony lidí byli nuceni opustit své domovy a odejít do sousedních zemí.

Podává důkazy o současných d'áblech a ukazuje, jak umění může zobrazit nepředstavitelné, vyhlazení tak velké skupiny živých bytostí.¹²⁶ Důležité je zde se zmínit, že Alfredo Jaar, jako jeden z mála umělců ve svém díle, nezobrazuje mrtvá těla nebo zraněné lidi, aby upoutal pozornost. Naopak jeho dílo vzniká soustředěním se na lidi, kteří přežili a s jejichž pomocí zprostředkovává jejich životní příběh, aby tak upozornil ostatní na konkrétní válečnou událost. Jak sám říká, tento projekt mu trval tak dlouho, skoro šest let, v nichž vytvořil asi 21 prací. Chtěl najít nejlepší způsob reprezentace těchto hrůzností tak, aby respektoval důstojnost lidí – obětí, na které se zaměřil. To proto, že těmi lidmi nejsou žádné mrtvolky, ale živí lidé, kteří zažili nejhorší období svého života. Avšak jak dodává, vše selhalo. Proto pokračuje, aby našel nejvhodnější možnost reprezentace, jak komunikovat s diváky.¹²⁷

¹²⁶ BRANDON 2007, 101.

¹²⁷ video „The Rwanda Project“ na: <http://www.pbs.org/art21/artists/jaar/clip1.html#> vyhledáno 30.6.2009.

Závěr

V této práci jsem se snažila ukázat, jak je téma války zpracováváno umělci po celém světě a kolik se jich tímto tématem zabývá. Soustředila jsem se více na americké umělce, jelikož je to právě jejich země, která se účastní v mnoha válečných konfliktech jako ve Vietnamu, v Afganistánu a Iráku a jejichž aktivismus proti válce je mnohem větší než u umělců jako například z České republiky, kteří se na výtvarném poli zabývají jinými tématy. Proto jsem až na jednu výjimku české umělce ze své práce vyloučila. Bohužel rozsah mé práce mi nedovoluje, abych zmínila všechny umělce zabývající se tímto tématem, proto jsem některé vyřadila jako například bratry Jakea a Dinose Chapmany, kteří ve svých pracech využívají grafických listů Hrůzy válek od Francisca Goyi, které buď přímo stejnou technikou nebo plastikami nejenže zobrazují hrůzy válek, ale také karikaturují konzumní společnost. Stejně tak jsem nemohla rozvinout dílo libanonských umělců Walida Raada a Lamily Joreige, kteří se ve svých dílech zabývali občanskou válkou v Libanonu. Některá výše zmíněná díla jsou popsána částečně, jelikož některé jsou tak obsáhlé, že by se o nich dala napsat samostatná bakalářská práce, jako například Projekt Rwanda od Alfreda Jaara.

Rozvržení mé práce je soustředěno na následky válek jako jsou oběti ať už jsou to znásilněné ženy během války v Sarajevu v dílech Jenny Holzer nebo Mary Kelly, pozůstalých v dokumentárním filmu od Jasmily Žbanić nebo etnické čistky v instalacích Alfreda Jaara, nebo performanci Mariny Abramovic. Snažila jsem se také ukázat jak se každý umělec svými individuálními technikami věnuje tématu války a jaké otázky nebo problémy v nich řeší. Tím je zde ukázána rozmanitost presentace tak strašlivých událostí.

Původně, když jsem si vybírala téma Válečné konflikty v současném umění, tak jsem chtěla zjistit, jestli lze současné umění charakterizovat styly určitých zemí nebo kultur v dílech zmíněných umělců. Došla jsem však krátce poté k názoru, že to nelze, protože žijeme v tak globalizovaném světě, kdy skrze média lze přebírat lokální věci a přisvojit si je. Média nám zprostředkovávají konflikty z různých zemí jakýmkoli způsoby televizními zpravodajstvími, novinami, fotoreportážemi a podobně, tudíž člověk může být doma v bezpečí a tvořit. Média jsou tedy zprostředkovatelem informací k dokumentaci událostí, prostředníkem ke kritice, jak tomu bylo v díle Jenny Holzer, nebo jsou média kritizována za nedostatečnou účast, jak je tomu v případě Projektu Rwanda u Alfreda Jaara.

Některé texty o dílech nemusí obsahovat veškeré názory a interpretace, jelikož se mi i přesto, jak je svět globalizovaný, nepodařilo sehnat veškerou literaturu, která se u nás v Čechách nenachází.

Tato práce může být brána jako jakýsi první krok k novému pohledu na smysl výtvarného umění, díky kterému můžeme svět udělat lepší nebo alespoň ukázat, že nám lidé, kteří umírají v lokálních nebo globálních konfliktech nejsou lhostejní a pokusit se války a nesmyslné politiky některých států výtvarnými prostředky zastavit.

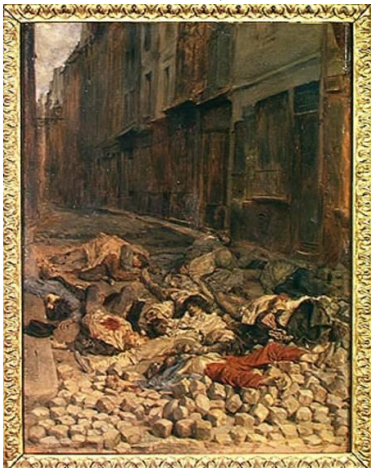
Obrazová příloha:



1. Jacques Callot, Útrapy války, Oběšenci. 1633



2. Eduard Manet, Následek vánice v Petit-Montrouge. 1870



3. Ernest Meissonier, Barikáda v Rue de la Mortellerie. 1848



4. Eduard Manet, Občanská válka. 1871



5. Eduard Manet, Barikáda (občanská válka). 1871



6. Otto Dix, Zraněný voják (podzim 1916 Bapaume). 1924



7. Otto Dix, Mrtvý hlídač v zákopu. 1924



8. Robert Capa, Smrt republikánského vojáka. 1936



9. Mark di Suvero, The artists' tower of protest (také zvaná Peace tower) 1966



10. Ukázka maleb z Peace tower



11. Mark di Suvero a Rikrit Tiravanija, Peace tower z Whitney Biennale, 2006

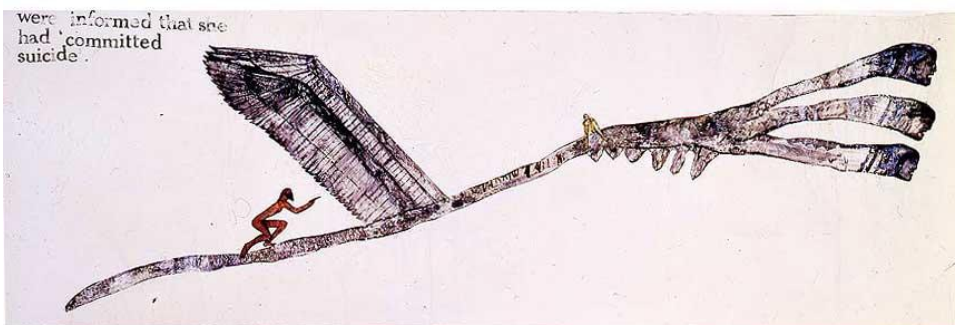


MORATORIUM

12. Jasper Jones, Moratorium. 1969



13. Leon Golub před svým obrazem



14. Nancy Spero, Mučení žen. 1976



15. Nancy Spero, Bomba. 1968



16. Nancy Spero, Oběti, Holokaust. 1968



17. Leon Golub, Napalm I. 1969



18. Leon Golub, Vietnam II. 1973



19. Martha Rosler, Čištění záclon (Válka až do domu). 1969-1972



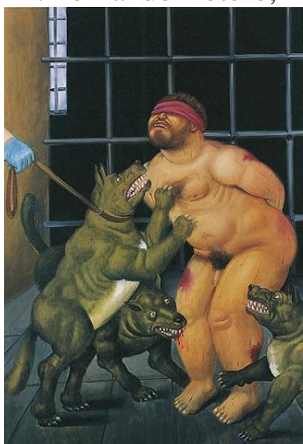
20. Martha Rosler, Photo-op (Válka až do domu). 2004



21. Jeff Wall, Mrtvý vojáci mluví (Vize po přepadení Rudé armádní jednotky poblíž Moqor, Afghánistán, zima 1986). 1992



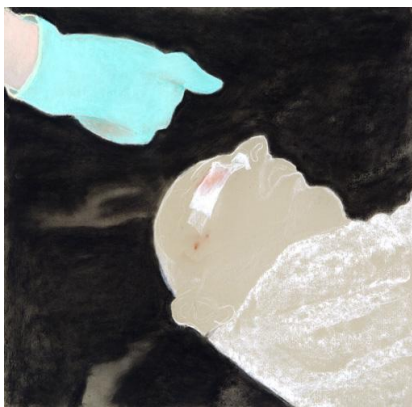
22. Fernando Botero, Abu Ghraib. 2005



23. Fernando Botero, Abu Ghraib 52. 2005



24. Susan Crile, Naaranžovaná hora masa. 2005



25. Susan Crile, Ruce moci: Zavražděný vězeň. 2005



26. Lynčování ve městě Marion dne 30. srpna 1930

Seznam vyobrazení:

1. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Jacques_callot_miseres_guerre.gif vyhledáno 1.7.2009
2. http://de.wikipedia.org/wiki/Effet_de_neige_%C3%A0_Petit-Montrouge vyhledáno 1.7.2009
3. <http://www.art-prints-on-demand.com/a/ernest-meissonier/barricade-in-the-rue-de-l.html> vyhledáno 1.7.2009
4. <http://francoprussianwar.com/> vyhledáno 1.7.2009
5. http://www.artknowledgenews.com/Kresge_Art_Museum_Artworks_Of_The_Future.html vyhledáno 1.7.2009
6. <http://www.wereldoorlog1418.nl/berlijn/deel-09-kunstenaars/index.html> vyhledáno 1.7.2009
7. http://sacri-licious.blogspot.com/2007_09_01_archive.html vyhledáno 1.7.2009
8. <http://www.bbc.co.uk/photography/genius/gallery/capa.shtml> vyhledáno 1.7.2009
9. http://newsgrist.typepad.com/underbelly/2006/02/the_peacetower_.html vyhledáno 1.7.2009
10. http://newsgrist.typepad.com/underbelly/2006/02/the_peacetower_.html vyhledáno 1.7.2009
11. <http://www.acrstudio.com/projects/word/whitneybiennial2006/index.htm> vyhledáno 1.7.2009
12. <http://www.art-for-a-change.com/vietnam/vietnam.htm> vyhledáno 1.7.2009
13. http://www.amdoc.org/projects/truelives/pressroom/golub/images/01_golub.jpg vyhledáno 1.7.2009

14. <http://www.pbs.org/art21/slideshow/?slide=1844&artindex=187> vyhledáno 1.7.2009
15. <http://arcritical.com/DavidCohen/SUN30.htm> vyhledáno 1.7.2009
16. http://www.thejewishmuseum.org/onlinecollection/object_collection.php?objectid=28263 vyhledáno 1.7.2009
17. http://www.artnet.com/Galleries/Artwork_Detail.asp?G=&gid=373&cid=97562&which=&aid=634280&wid=424482952&source=exhibitions&rta=http://www.artnet.com vyhledáno 1.7.2009
18. <http://www.artnet.sk/magazine/features/saltz/saltz7-18-5.asp> vyhledáno 1.7.2009
19. <http://www.we-make-money-not-art.com/archives/vintage/index.php?page=4> vyhledáno 1.7.2009.
20. <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/mediaburn/martha.shtm> vyhledáno 1.7.2009
21. <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/rooms/room8.shtm> vyhledáno 1.7.2009
22. http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit10-26-06_detail.asp?picnum=1 vyhledáno 1.7.2009
23. http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit10-26-06_detail.asp?picnum=4 vyhledáno 1.7.2009
24. http://www.susancrile.com/abu%20graib/09_ag.html vyhledáno 1.7.2009
25. http://www.susancrile.com/abu%20graib/04_ag.html vyhledáno 1.7.2009
26. <http://vi.sualize.us/view/4d80bacebf9e740383660b268b132c97/> vyhledáno 1.7.2009

Seznam Literatury

- BIRD 2000 — Jon BIRD: Leon Golub: Echoes of the real. London 2000
BRANDON 2007 — Laura BRANDON: Art and war. London 2007
COTTER 2006 — Susan COTTER (e.d.): Out of Beirut.(kat.výst.) Oxford 2006
EBONY 2006 — David EBONY: Bolero Abu Ghraib. Munich/Berlin/London/New York 2006
FELIX/PACHMANOVÁ 2008 — Zdenek FELIX / Martina PACHMANOVÁ (e.d.): Martha Rosler: photographic works 1965-2008. Praha 2008
- GUDIOL 1982 — José GUDIOL: Goya. Praha 1982
HANSTEINOVÁ 2008 — Marina HANSTEINOVÁ: Bolero. Köln 2008
HEARTNEY/POSNER/PRINCENTHAL/SCOTT 2007 — Eleonor HEARTNEY/Helaine POSNER/Nancy PRINCENTHAL/Sue SCOTT: After the revolution. Women who transformed contemporary art. Munich/Berlin/London/New York 2007
KING 2006 — Ross KING: The judgment of Paris: The revolutionary decade that gave the world impressionism. New York 2006
KRBCOVÁ/MLÁDKOVÁ/ŠETLÍK 2006 — Ilona KRBCOVÁ/Meda MLÁDKOVÁ/Jiří ŠETLÍK: Čeští dobrovolníci ve Francii.(kat.výst.) s.l. 2006
KOTALÍK/SOZÁNSKÁ/SOZÁNSKÝ 2006 — Jiří T. KOTALÍK/ Olga SOZÁNSKÁ/ Jiří SOZÁNSKÝ (e.d.): Jiří Sozánský. Monologues 1971-2006. 2006
MANGUEL 2008 — Albert MANGUEL: Čtení obrazů. Brno 2008
PETROVÁ 1981 — Eva PETROVÁ: Picasso v Československu. Praha 1981
ROE 2006 — Sue ROE: The private lives of the impressionists. New York 2006
SMOLIK 2001 — Naomi SMOLIK: Američan art from the Goetz Collection, Munich.(kat.výst.)Prague 2001
SONTAG 2003 — Susan SONTAG: Regarding the pain of others. New York 2003
STORR 2004 — Robert STORR: Nancy Spero: The war series 1966 – 1970. s.l. 2004
ŠETLÍK 1989 — Jiří ŠETLÍK: Otto Gutfreund: Zázemí tvorby. Praha 1989
VOSTRÝ/VOJTĚCHOVSKÝ 2008 — Jaroslav VOSTRÝ/ Miroslav VOJTĚCHOVSKÝ: Obraz a příběh: Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění. Praha 2008