

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Současné výtvarné umění na Blízkém východě
jako reakce na válečný konflikt**

Alexandra Kollárová

Plzeň 2015

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra blízkovýchodních studií

Studijní program Mezinárodní teritoriální studia

Studijní obor Blízkovýchodní studia

Diplomová práce

**Současné výtvarné umění na Blízkém východě
jako reakce na válečný konflikt**

Alexandra Kollárová

Vedoucí práce:

Mgr. Daniel Křížek, Ph.D.

Katedra blízkovýchodních studií

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2015

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, květen 2015

.....

Poděkování

Ráda bych poděkovala svému vedoucímu práce Mgr. Danielovi Křížkovi Ph.D. za laskavý a trpělivý přístup.

1 Úvod	1
1.1 Cíle	3
1.2 Metodologie	4
1.3 Poznámka k transkripci	5
2 Vymezení regionu Blízkého východu	5
3 Obecné charakteristiky současného umění	6
4 Současné umění na Blízkém východě.....	9
4.1 Výtvarné umění před příchodem moderny	13
4.2 Zrod moderního umění.....	19
4.2.1 Postavení umělce, vzdělání a patronát	22
4.3 Umělecké organizace a galerie na Blízkém východě.....	26
5 Expresí konfliktu	33
5.1 Abdel Abidin	35
5.2 Wafaa Bilal.....	41
5.3 Tammam Azzam	46
5.4 Shadi Ghadirian.....	52
5.5 Hayv Kahraman	57
5.6 Ahmed Alsoudani	63
5.7 Emily Jacir	68
5.8 Steve Sabella	75
5.9 Ayman Baalbaki.....	81
5.10 Shirin Neshat.....	86
6 Závěr	93
7 SEZNAM PRAMENŮ A POUŽITÉ LITERATURY	96
8 RESUMÉ	105

1 Úvod

„Žádná malba neslouží k tomu, aby zdobila stěny pokojů. Je to nástroj války, k útoku nebo obraně proti nepříteli.“

Pablo Picasso, 1945

Syrská občanská válka je produktem revoluce, která začala 15. března 2011 a dosud trvá. Chaos, který vznikl v Sýrii v souvislosti s Arabským jarem, zapříčinil územní expanzi „Islámského státu“, který se nyní rozkládá na území dvou států – Iráku a Sýrie. Z libyjského státu jsou dnes ruiny a probíhající boje v Jemenu, kde situace vy eskalovala v březnu tohoto roku, tedy v průběhu psaní mé diplomové práce, přinesly již desítky obětí na životech. Zdá se, že konflikty 20. a 21. století mají vliv na rostoucí zájem o současnou uměleckou scénu regionu Blízkého východu. Zvyšující se zájem o lokální umělce ze strany Západu je do velké míry zapříčiněn mediálním obrazem Blízkého východu. Vedle evropské a americké umělecké scény je enormní zájem o umění především v ropných státech Perského zálivu. Irácký umělec žijící v New Yorku Ayad Alkadhi poznamenal, že globalizace Blízkého východu s sebou přináší i jeho potřebu intenzivněji konkurovat Západu v oblasti sociální, komerční a ekonomické.¹ Umění dnes hraje významnou ekonomickou roli a zároveň představuje alternativu pro možné investory. Pořádané trhy s uměním, aukce, mezinárodní výstavy a výstavy megalomanských galerií a muzeí lákají obchodníky s uměním i turisty.

Tento vývoj s sebou přinesl důležitou skutečnost – umělec je ten, na kom záleží. A pokud na umělci záleží, nehledě na motivace, které jsou za touto skutečností ukryty, tedy nehledě na to, zda se jedná o ušlechtilost nebo pouze o vlastní prospěch, záleží i na tom, co umělec svoji tvorbou chce vyjádřit.² To je důvodem, proč současné umění Blízkého východu opouští tradiční techniky výtvarného vyjádření a vydává se cestou nových médií – videa, fotografie, instalace, konceptuálního umění a performance.³ Tato nová média totiž usnadňují sebevyjádření, které se v rámci současného umění Blízkého východu nese spíše v duchu uměleckého aktivismu. Ocitáme se v době, kdy je možné prostřednictvím umění vyjádřit politické a sociální úvahy lokálních intelektuálů, které dosud nebylo možné zveřejnit. Tabuizovaná témata jsou nyní běžně artikulována skrze umění, a to ať explicitně či symbolicky. Mnoho z vlastníků galerií a kurátorů

¹ ESMAN, A. Artists Form the Instruments of War Across the Middle East.

² Tamtéž.

³ BABIE, S. 2011, str. 135.

blízkovýchodního regionu riskuje, když nabízí prostor mnohdy kontroverzním výstavám, které otevírají témata homofobie, feminismu, exilu a války.

V této souvislosti jsem se snažila zjistit, jak je možné, že se centry umění staly právě malé konzervativní monarchie Zálivu. Svoboda projevu umístěná do prostředí, kde politická liberalizace silně pokulhává, vytváří paradox. Doposud jsem zaznamenala pouze jediný případ, kdy došlo ke konfliktu mezi vládou a kurátorem výstavy.⁴ Stalo se tomu tak u desátého ročníku Bienále v emirátu Šardža v roce 2011, kdy byl odvolán z postu vrchního kurátora Jack Persekian za prezentaci díla, které bylo shledáno jako urážlivé vůči islámu.⁵ I přes tento incident nová „ropná umělecká scéna“ poskytuje řadě autorů prostor k svobodnému sebevyjádření a sebe prezentaci na exkluzivním trhu s uměním.

Současné umění Blízkého východu se ovšem nekoncentruje pouze v regionu samotném. Skutečný boom zažívá v poslední dekádě americký kontinent a Evropa. Kunsthistorička a kurátorka Maymanah Farhat uvádí, že od doby evropských malířů-orientalistů nebyl doposud nikdy tak velký zájem západní umělecké scény o blízkovýchodní region.⁶ Svědčí o tom množství konaných výstav v komerčních i nezávislých galeriích a muzeích. Přesto, mnohdy dochází k tomu, že prostřednictvím takovýchto akcí je reprezentován region skrze témata, která se stala pro arabský, potažmo islámský svět synonymní. Tato situace vede k tomu, že jakákoliv seriózní snaha o analýzu formalistických a koncepčních prvků v umění je odsunuta na okraj. V této souvislosti poznamenal editor magazínu *ArtAsiaPacific*⁷ Don J. Cohn následující: *“To umění, které reflektuje probíhající konflikty Blízkého východu, by nemohlo být vytvořeno, kdyby autoři nebyli americkými občany a kdyby nenašli ochotné publikum v americkém a evropském prostředí.”*⁸

Jinými slovy, západní umělecká scéna je pasována do role „zachránce“, kurátoři a kritici umění pak vědomě či nevědomě, prezentují Blízký východ jako místo „uzavřené“, „represivní“ a „zpátečnické“, kdežto Západ popisují jako „otevřený“, „liberální“ a „progresivní“. Populární témata výstav se tak často týkají žen a jejich postavení ve společnosti a zdá se, že největší obsese se týká „zahalování“ – toto téma

⁴ MASTERS, HG. Director's ouster jeopardizes Sharjah Art Foundation's future.

⁵ Jednalo se o instalaci alžírského umělce Mustafy Benfodila, který svým dílem ukazoval na znásilnění mladé dívky v době alžírské občanské války.

⁶ FARHAT, M. 2009, str. 1223.

⁷ Magazín *ArtAsiaPacific* byl založen v roce 1993 a je považován za nejsérióznější periodikum, které se věnuje současnému umění regionu Asie, Pacifiku a Blízkého východu.

⁸ COHEN, D. J. 2009, str. 160-161.

figuruje v názvech výstav i v titulech odborných článků týkajících se kultury a umění Blízkého východu. Pro ilustraci uvedme příklad výstavy *Unveiled: New Art from The Middle East*, která probíhala v roce 2009 v londýnské Saatchi Gallery.

Vzhledem k faktu, že v nově vznikajících centrech umění v Dubaji, Šardžá a Kataru chyběli a mnohdy stále chybí místní kurátoři a experti na současné umění, bylo nutné toto know-how importovat. Mnohdy tak vznikaly rozpačité situace, kdy kurátoři neznalí regionu a se zkreslenými pohledy zastávali roli významných představitelů umělecké scény přímo v regionu Blízkého východu. Farhat tuto situaci hodnotí výhradně negativně a dále uvádí případ Spojených arabských emirátů, které investovaly v průběhu 21. století miliony dolarů k vytvoření lokální umělecké scény, pouze ve snaze vytvořit kopii té Západní.⁹ Podle mého názoru toto tvrzení bylo poplatné v začátcích těchto projektů, avšak současný vývoj směřuje k vytvoření skutečného, svébytného uměleckého prostředí.

Tato diplomová práce se věnuje současné výtvarné scéně, jejíž díla byla vytvořena, jakožto reflexe konfliktů 20. a 21. století v oblasti Blízkého východu. Inspirací pro výběr tohoto tématu mi byla značně omezená reflexe dané problematiky v českém akademickém prostředí, kde je hlavní pozornost věnována tradičnímu islámskému umění, a současná umělecká scéna blízkovýchodního regionu není dostatečně zmapována.

1.1 Cíle

Cílem této práce je seznámit čtenáře s genezí současné umělecké scény regionu Blízkého východu, a to prostřednictvím vybraných uměleckých osobností, které, až na několik výjimek, spadají do generace narozené v sedmdesátých letech 20. století. Někteří z představovaných umělců se museli pod vlivem nepříznivých okolností uchýlit do exilu, odkud podávají traumatická svědectví. Práce usiluje o analýzu děl umělců, kteří se prostřednictvím výtvarného jazyka předávají odkaz dějinných okamžiků, jimiž byli svědky a na které pravděpodobně nezapomenou do konce života. Při práci s jednotlivými díly a životopisy umělců jsem se nesnažila současnou tvorbu zasadit do rámce dějin umění. Vzhledem ke specifčnosti tvorby každého z umělců jsem práci pojala jako sondu do jednotlivých osudů, které jsou manifestovány skrze výtvarné dílo. Mezi další cíle této práce jsem si stanovila zkoumání výtvarných technik převládajících

⁹ FARHAT, M. 2009, str. 1231.

v současném vizuálním projevu a zodpovězení otázky jak, a zda vůbec souvisí s rostoucí oblibou politického aktivismu ve výtvarném projevu. Ve předkládané práci jsem si u umělců žijících mimo hranice svých rodných zemí, dále pokládala otázku, co pro ně život v exilu představuje. Odpověď také představuje jeden z dílčích cílů mé práce. Dále moje pozornost směřovala k reflexi ženy v umění, a to ve spojitosti s válečným konfliktem. Tuto problematiku jsem hlouběji prodiskutovala osobně s fotografkou Shadi Ghadarian, kterou se mi podařilo navštívit v jejím teheránském ateliéru. Výsledky této návštěvy rovněž odpovídají na některé ze stanovených tezí mé práce.

1.2 Metodologie

Práce je členěna do čtyř hlavních kapitol a několika podkapitol. Po úvodu následuje kapitola, která vymezuje region Blízkého východu a ohraničuje tak prostor, který stojí v centru zájmu této práce.

Druhá kapitola rozebírá obecné charakteristiky současného umění a problematičnost definice tohoto pojmu v kontextu dějin umění. Třetí kapitola se věnuje úpadku tradičního umění, které mělo přímou souvislost se vznikem moderního umění, a následně současné umělecké scény. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla do své práce zařadit podkapitoly, které se věnují vzdělání, patronátu a uměleckým organizacím v regionu Blízkého východu. Poslední kapitola se věnuje expresi konfliktu a samotnému rozboru děl vybraných umělců.

Vzhledem k množství autorů, věnujících se tématu válečného konfliktu, jsem byla nucena k selektivnímu výběru. Pro svoji analýzu jsem tak vybrala tyto umělce – Abdela Abidina, Wafaa Bilala, Tammama Azzama, Shirin Neshat, Shadi Ghadarian, Hayv Kahraman, Ahmeda Alsoudaniho, Emily Jacir, Stevea Sabellu a Aymana Baalbakiho. Ačkoliv jsem si vědoma faktu, že se jedná o subjektivní výběr, díla těchto malířů, fotografů a konceptuálních umělců považuji za významná proto, že jejich práce má v kontextu válečného konfliktu silnou výpovědní hodnotu. Při výběru autorů, jsem byla nucena zaměřit se na ty umělce, kteří již na poli mezinárodní umělecké scény dosáhli jistého uznání. Mnoho z nich, například Emily Jacir, získali významná umělecká ocenění a jejich díla jsou hojně vystavována a prodávána za vysoké sumy. Úspěšná karierní dráha těchto umělců mi tak umožnila čerpat informace z publikací jednotlivých výstav a textů kurátorů. Dostupnost fundovaných interpretací daných artefaktů

kunsthistoriky mi v konečném důsledku významně pomohla k pochopení techniky i obsahu děl.

1.3 Poznámka k transkripci

Jména umělců jsou ponechána ve tvaru, v jakém se objevují v názvech cizojazyčných zdrojů (tedy Shadi Ghadirian, nikoliv Šádí Ghadirian nebo Ahmed Alsoudani, nikoliv Ahmed as-Súdání apod.). Tento přístup jsem zvolila z toho důvodu, že jména těchto umělců jsou v českém prostředí neznámá, a nedisponujeme tak „domácím“ překladem. Mnoho analyzovaných umělců, kteří léta pobývají v exilu, navíc používá výhradně anglickou verzi svého jména. Považuji tak tento přístup k transkripci snazší, a to zejména pro čtenáře, kteří si budou moci autory vyhledat na internetu či v databázích knihoven. U ostatních arabských jmen a názvů jsem použila zjednodušenou formu transkripce, která nepoužívá zvláštní znaky pro přepis některých arabských hlásek. Není tak rozlišena emfatická a znělá podoba jistých hlásek, stejně jako je zcela vynechána hamza na začátku osobních jmen. U jmen, která jsou v českém prostředí často používána (například Hudá Šaráwí), jsem se držela úzu, který převažuje v českých odborných studiích.

2 Vymezení regionu Blízkého východu

Tato diplomová práce se věnuje současnému umění na Blízkém východě. Tvoří ji výběr autorů různých národností blízkovýchodního regionu. Region Blízkého východu je obtížné vymezit, neboť jeho hranice jsou velice proměnlivé. V předkládané práci se zaměřím na umění, které je produkováno umělci ze zemí, které se řadí do tzv. úzkého vymezení regionu Blízkého východu. Toto vymezení zahrnuje arabské státy ležící ve východním středomoří (tzv. Levanta: Libanon, Palestina, část Sýrie) a oblasti historické Mezopotámie (část Sýrie, Jordánsko a Irák), dále zde spadá Izrael spolu s palestinským autonomním územím. Do tohoto konceptu užšího vymezení patří rovněž státy Arabského poloostrova – Saudská Arábie, Kuvajt, Bahrajn, Katar, Spojené arabské emiráty, Omán a Jemen. Na toto vymezení navazuje přirozeně i Egypt, i přesto, že má do značné míry specifické postavení, které je dáno jeho geografickou polohou. Ta je dlouhodobě spojena s údolím Nilu a tvoří faktický i pomyslný předěl mezi Afrikou a Asií.¹⁰ Přesto je Egypt pro svůj charakter téměř pokaždé automaticky řazen do tzv.

¹⁰ Územní rozloha většiny ostatních států Blízkého východu se formulovala až ve 20. století, a to v důsledku působení imperiálních mocností.

úzkého vymezení regionu Blízkého východu. Na Egypt navazuje území Magrebu – tyto státy, tedy Maroko, Alžírsko, Tunisko a Libye jsou považovány za integrální součást regionu Blízkého východu. Výrazem Blízký východ tedy v českém jazykovém prostředí rozumíme úzce vymezený region a státy severní Afriky.¹¹ Na základě historicko-kulturních vazeb považují za nezbytné zahrnout do tohoto pojetí i státy nearabské jako jsou Turecko a Írán.¹²

Ve své práci se nebudu věnovat současnému izraelskému umění. Číním tak z důvodu, že jednou z hlavních kulturních charakteristik regionu Blízkého východu je islám. Ten v různé míře figuruje v uměleckých dílech, v podobě samotného motivu daného artefaktu, nebo kvůli faktu, že jej většina umělců považuje za dominantní součást své identity, která se byť i nepřímo promítá do jejich tvorby. Dle kunsthistoričky Wijdan Ali, islám zároveň hraje roli jakéhosi pojítka mezi tradicí a současným uměním tohoto regionu, byť se jedná o díla, která na první pohled svojí estetikou hovoří západním výtvarným jazykem. Oproti tomu, z náboženského, kulturního i jazykového hlediska je Izrael svébytnou entitou v regionu, a izraelské dějiny moderního umění stojí na pevných základech moderny evropské.¹³

3 Obecné charakteristiky současného umění

Kdy se současné umění stalo součástí dějin umění, a zda vůbec, stále zůstává předmětem obecného diskursu. Po celé dvacáté století, v místech koncentrované umělecké produkce ve světě, začalo být umění označováno jako *současné*, a to s rostoucí frekvencí, avšak velice nesouvisle. Na současné umění se začali nejprve specializovat nezávislá umělecká hnutí, alternativní scéna a různé soukromé galerie. V devadesátých letech dvacátého století dostal termín *současné umění* institucionální charakter – v mnoha městech byly zakládány muzea a vznikaly aukční domy, které se zabývaly pouze současným uměním. Zájem o současné umění dnes dosahuje svého vrcholu. Poptávka po tomto druhu umění je především ze strany veřejnosti, která se pohybuje v umělecké sféře. Jsou jimi především kurátoři výstav, kritici umění a obecně milovníci současného umění. Problematické ovšem je, že stále chybí vědecký a

¹¹ JEŽOVÁ, M. 2011, str. 11-12.

¹² Mnoho publikací o současném umění Blízkého východu se vymezuje vůči zařazování umění Íránu a Turecka k ostatním arabským zemím, jedním z příkladů je *Newvision – Arab Contemporary Art in 21st Century*. Jako důvod uvádí odlišné migrační vzorce a probíhající regionální konflikty, ovšem bez podrobnější specifikace. Do jaké míry se tyto zmiňované rozdíly odrážejí ve tvorbě umělců, je diskutabilní.

¹³ Podrobněji viz ZALMONA, Yigal. *A Century of Israeli Art*. Londýn: Lund Humphries, 2013. str. 512.

akademického diskursu na toto téma. Reflexe současného umění na Blízkém východě je však ještě více tristní.¹⁴

Do devadesátých let dvacátého století se na katedrách dějin umění hovořilo o současném umění velmi sporadicky. Když už se tak stalo, bylo to pouze v intencích rozšíření učební látky. V současné době můžeme pozorovat zlepšení této situace, přičemž mnoho studentů se ve svých disertačních pracích věnuje právě současnému umění. V mnoha případech však vznikaly otázky, jejichž existence poukazuje na úskalí definice pojmu *současné*. Jak tedy časově řadíme současné umění? Do tohoto období se řadí umělci, kteří jsou naživu a tvoří. Otázkou ale zůstává, kam mohou být zařazeni právě zesnulí umělci. Jasně odpovědi nedokáží poskytnout ani historici umění a ani současní umělci. Konceptuální výtvarník Moataz Nasr uvádí:

*„Současné umění je přesně o tom, co se děje kolem vás právě teď, jako umělec na Blízkém východě jdete spát s politikou a ráno se s ní probouzíte. To je současné umění“*¹⁵

Íránská fotografka Ghadarian říká: *„Myslím si, že jako o současném umění lze obecně hovořit o produkci umění za posledních padesát let, v kontextu Íránu zřejmě od revoluce v roce 1979.“*¹⁶

Podobných nejednoznačných odpovědí existuje celá řada a zdá se, že současné umění zůstává předmětem kritického, teoretického a historického zkoumání na poli dějin výtvarného umění. V současné době tak vzhledem k tomu, jak se s pojmem v praxi nakládá, nepodléhá historické determinaci ani konceptuální definici.

Z těchto důvodů neexistuje jednoznačné časové ohraničení *současného umění*. Používáme tedy spíše pojmy jako „Umění dvacátého století“ nebo „Umění v jednadvacátém století“. Mnohdy je toto označení zaměňováno s pojmem „moderním umění“.¹⁷

Významný historik umění Ernst Gombrich, který napsal dodatek ke své knize Příběh umění v roce 1966 (kniha byla napsána již krátce po druhé světové válce, poprvé však vyšla až v roce 1950). V té době ještě žila a tvořila většina umělců, o kterých

¹⁴ SMITH, T. 2010, str. 366.

¹⁵ MIKDADI, S. 2009, str. 232.

¹⁶ Osobní rozhovor s fotografkou Shadi Ghadarian (3. 3. 2015).

¹⁷ „Moderní umění“ je obecný termín používaný pro označení většiny umělecké tvorby od konce 19. století do poloviny, případně konce 20. století, bez přesnějšího časového ohraničení. Kolem 70. let 20. století mnoho umělců začalo tento pojem odmítat. Pro označení jejich tvorby se vžil pojem „postmoderní umění“. Toto označení je dnes již zastaralé a pro nejnovější uměleckou produkci se vžil termín „současné umění“.

pojednávaly poslední kapitoly této knihy. S postupem času však bylo nutné přidat další interpretace uměleckých děl. Text z roku 1966 nebyl zdaleka posledním vydáním této knihy. V roce 1997 doprovázel Příběh umění poslední dodatek s trefným názvem *Příběh bez konce*.

Každý historik umění, pokud žije dostatečně dlouho, sleduje, jak se umění mění v návaznosti na okamžiky, které se ale velmi záhy proměňují v historii. Každé umění je nepochybně poznamenané svou dobou, nese její znamení, je příznakem a symptomem určité dějinné chvíle.¹⁸ Oxfordský slovník vymezuje význam slova *současné* jako „něco, nebo někdo, kdo se vyskytuje ve stejném čase“.¹⁹ Současné umění je tedy to umění, které je vytvářeno a existuje ve stejném čase jako jeho publikum a jeho stvořitel.

Čím více se snažíme přiblížit k současnosti, tím těžší je rozlišit pomíjivé úspěchy od trvalých. Popisujeme nejnovější výtvarné techniky, zaznamenáváme postavy, některé aspirují na to, být významnými umělci, ale ve skutečnosti si nemůžeme být jisti, zda tito umělci kdy vejdou do dějin výtvarného umění. Příběh umělce lze reflektovat až po určitém čase, když se vyjasní, jaký vliv mělo jeho dílo v příběhu umění a zda ovlivnilo nebo inspirovalo jiné umělce a veřejnost.²⁰

Jak tedy interpretovat práci někoho, kdo stále tvoří a mění svůj výtvarný projev? Zda jej v průběhu psaní této práce změní nebo nezanikne-li jeho tvorba mezi stovkami dalších umělců, kteří právě absolvují výtvarné školy v regionu Blízkého východu i ve zbytku světa, není možné určit.

Mým cílem je oprostít se v této práci od úvah, jakými nekonvenčními technikami se daný umělec pokouší zapsat do dějin umění. Vždy se najde jedinec, který se za pomoci peněz a výstředností se pokouší upoutat pozornost publika a kritiků umění. Jakékoliv výtvarné projevy se stávají hodnotnými, až když s dostatečným odstupem můžeme posoudit, jaký vliv měly na pozdější vývoj. Ten je, jak jsem již naznačovala, v rámci současného umění velice nejasný. V tomto případě jsem usoudila, že pro analýzu současného umění Blízkého východu bude vhodnější nezastávat pozici historika umění, který se snaží vliv artefaktu zasadit do již existujícího rámce dějin, ale stát se spíše pozorovatelem osobních příběhů vybraných umělců, a to bez nároku na interpretaci děl, která by určovala jejich následný vývoj v dějinách umění.

¹⁸ HEJDÁNEK, L. 2014, str. 9.

¹⁹ Contemporary. *Oxford Dictionaries*.

²⁰ GOMBRICH, E. 2006, str. 599-602.

4 Současné umění na Blízkém východě

Blízkovýchodní region se v 21. století těší značné pozornosti. Vedle politických a ekonomických témat se diskutuje i na poli výtvarného umění. Jaké jsou ekonomické, a politické motivace těchto diskuzí nemůžeme jednoznačně určit. Faktem zůstává, že se v daném regionu koncentruje výtvarná produkce. Jedná se o kumulaci současného umění regionu v nově vznikajících galeriích, a to převážně v oblasti Perského zálivu, ale i o narůstající počet uměleckých děl pocházejících ze Západu.

Povědomí o regionu Blízkého východu se rapidně zvýšilo po teroristických útocích z jedenáctého září 2001 i po následné invazi Spojených států do Iráku. Představa o Blízkém východě byla vytvářena do různých podob. Na jedné straně se tyto představy vykreslily do mnohdy islamofobních výjevů, jako tomu bylo v případě karikatur francouzského týdeníku Charlie Hebdo²¹, na straně druhé vznikají v evropském prostředí kvalitní výstavy, které prezentují současné umění blízkovýchodního regionu. Mnoho pořadatelů těchto výstav chápe tyto události jako možnost pomoci vztahu mezi Západem a Východem, ale mnohdy dochází spíše k opaku. Podtrhují tak trvajícím chápáním Blízkého východu jako „jiného“, i když v novém, moderním a přátelštějším obalu. Takovéto pojetí by se dalo chápat jako „nový orientalismus“.

Tato slova potvrzuje i významná íránská fotografka Shadi Ghadirian, která na otázku proč v evropských zemích a ve Spojených státech amerických roste zájem o umění z regionu Blízkého východu, odpověděla:

„Blízký východ byl vždy vnímán tajemně díky své uzavřenosti, lidé necestovali do těchto zemí snadno a v lidských myslích existovala představa Blízkého východu jako exotické a vzdálené krajiny. Za jednu věc jsem ráda, a tou je, že lidé na Západě již neposlouchají média, která ukazují nepravdivý obraz Blízkého východu.“²² Dle slov této fotografky jsou výstavy současného umění blízkovýchodního regionu populární, neboť si laická veřejnost stále myslí, že například Írán je místem náboženských fanatiků a lidé se zde i dnes přepravují na velbloudech.

²¹ Charlie Hebdo je francouzský satirický týdeník, který se v posledních letech proslavil zejména několika titulními stranami, kde byl nelichotivým způsobem vykreslen prorok Muhammad. 7. ledna 2015 bylo teroristy zabito dvanáct členů redakčního týmu, včetně samotných karikaturistů. Zatím není zcela jasné, jak se vraždy odrazí ve vnímání Blízkého východu, avšak v době tvorby této diplomové práce islamofobní projevy značně zintenzivnily v českém i evropském prostředí.

²² Osobní rozhovor s fotografkou Shadi Ghadarian (3. 3. 2015).

Kurátor výstavy *DisORIENTATION: Contemporary Arab Art from Middle East*, která se konala v roce 2003 v Berlíně, Jack Persekian uvedl, že nová generace umělců a intelektuálů z Blízkého východu aktivně kritizuje západní představy Orientu, stejně tak ale kritizuje sociopolitické podmínky regionu, ze kterého pochází. Tito umělci mají tendence obnažit již ustálené stereotypní představy Západu, zároveň ale řeší ve svých dílech ta témata, která mají lokální charakter.²³ Jak dokládá Shadi Ghadirian: „Vždy, když připravuji novou výstavu a vím, že bude prezentována v zahraničí, myslím stejně více na lokální publikum, protože žiji v Íránu, ne v Berlíně, New Yorku nebo Dillí. Jednotná interpretace děl neexistuje, neboť diváci, kteří výstavu shlédnou v zahraničí, pochází z různých kulturních prostředí.“²⁴

I přes narůstající počet výstav současného umění Blízkého východu, které jsou prezentovány v západních zemích, se stále setkáváme s hlubokou neznalostí historie této blízkovýchodní tvorby. Problematická je především definice současného umění Blízkého východu, neboť se musíme potýkat s nekodifikovanou metodikou analýzy a kritického rozboru uměleckých děl. Připojíme-li ještě neznalost regionu, setkáváme se s výstavami, které nahodile prezentují soubory umělců, bez sdíleného tématu a techniky práce, a především nejsme schopni rozeznat, na co toto umění navazuje. Problémem je i přístup kunsthistoriků a kritiků umění v samotném regionu Blízkého východu. Ti totiž oproti svým západním kolegům disponují znalostmi kulturního prostředí dané země, bohužel velmi často přikládají význam pouze obsahové stránce díla. Získáváme tak mnohdy zkreslenou interpretaci díla, která tvrdí, že: „Dílo je revoluční, jestliže odkazuje na revoluční dění, národní, pokud obsahuje symboly charakteristické pro danou zemi a vlastenecké pokud zachycuje portréty hrdinných mučedníků“.²⁵

Nezbytné je uvědomit si, že tito umělci pochází ze zemí se specifickou uměleckou tradicí. Region Blízkého východu má nezpochybnitelnou bohatou tradici moderního umění, které se utvářelo po celé dvacáté století. Je tedy nezbytné pečlivě se věnovat tomuto uměleckému pozadí, na které daní autoři navazují a především dát slovo samotným umělcům, aby svá díla uvedli do správného kontextu. Absence tohoto přístupu způsobuje, že laická veřejnost i samotní kurátoři výstav jsou zmateni výtvarným projevem mnohých blízkovýchodních umělců. Ten je sice velice podobný západním technikám, jako jsou malby, kresby, video instalace či fotografie, ovšem

²³ MIKDADI, S. 2009, str. 15.

²⁴ Osobní rozhovor s fotografkou Shadi Ghadarian (3. 3. 2015).

²⁵ NOVÁKOVÁ, H. 2011, str. 123.

historií svého vývoje se význačně odlišuje. V konečném důsledku tak vzniká klamná představa, že je toto umění podobné umění západnímu, a tedy důvěrně známé. Publikum se pak soustředí pouze na hledání jakéhosi orientálního prvku v artefaktech, které by z nich učinily exotické výtvarné dílo.

Dnešní globální umělecké scéně dominuje okruh západního umění, který jasně navazuje na tradici moderního umění, které vniklo v evropském prostředí.

Dvacáté století v umění začalo symbolicky v roce 1907, Picassovým obrazem *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)*. Toto dílo znamenalo rozchod s minulostí. Ve stejné době první avantgardní hnutí započala experimentovat s formou, jazykem, technikami a materiály, které měly charakterizovat celé století. Vznikly umělecké směry jako kubismus, expresionismus, abstrakce, futurismus a dadaismus, a otevřely dveře novým výrazovým prostředkům. Nevědomí zachycené v obrazech je typické pro surrealismus. Umělci se zabývali formami, objekty a materiály a pevně věřili, že umění je formou jazyka. Ve čtyřicátých letech se kvůli probíhající válce přesunulo umělecké dění z Paříže do New Yorku. Malíř Jackson Pollock dal vzniknout novému stylu, známého jako „action painting“. Většina jeho stoupců věřila v nutnost poddát se spontánním impulsům.²⁶ Brzy se pozornost stočila ke komerčnímu umění a populární kultuře a v šedesátých letech tak vzniká pop-art. Následovalo konceptuální umění a minimalismus. Vzájemné propojení s hudbou, divadlem a médií vyústilo ve vznik happeningu. Umělecká díla svou formu neustále měnila, umělci pracovali s krajinou, tělem i novými technologiemi.

Historička umění Nada Shabout tvrdí, že na druhé straně od tohoto výše popsaného uměleckého vývoje stojí lokální blízkovýchodní umělecká scéna, která do značné míry usiluje o přijetí do širší globální scény. Mezi těmito světy se pohybuje umělecké prostředí označované jako diasporní.²⁷ To bylo a stále je vítáno mnohými kritiky jako pokus o inkluzi do hlavního uměleckého diskursu. Tyto tři světy – tři umělecké scény, jsou doprovázeny nově vznikajícím prostorem, kde estetika a umělecké hodnoty nejsou primární, a kde jsou rozhodujícími činiteli finance – jedná se o trh s uměním.

Vedle výstav, které probíhají na Západě, existuje i značné množství nově vznikajících galerií, neziskových organizací, aukčních domů a center umění v samotném regionu Blízkého východu. Od devadesátých let dvacátého století sledujeme nárůst obchodu s uměním, které dnes dosahuje svého vrcholu. V současné

²⁶ FARINA, V. 2010, str. 4.

době lze s jistotou konstatovat, že se centrum veškerého umělecké dění soustřeďuje do oblasti malých zálivových států, které si díky svým finančním prostředkům mohou dovolit pořádat rozsáhle výstavy, zkupovat současné i moderní umění a pořádat nejrůznější konference týkající se současného regionálního umění. Otázkou zůstává, o jaké míry jsou tyto umělé vytvořené a štědře dotované snahy vítány samotnými umělci. Faktem je, že v regionu, kde stále existují a mnohdy i graduji sociopolitické tenze, a kde v mnoha oblastech panuje chronická politická nepřehlednost, slouží tyto centra jako příjemné oázy klidu, kde lze velice otevřeně vystavovat díla, která by jinde podléhala restrikcím. Díky svým publikačním činnostem navíc napomáhají historikům umění mapovat současnou uměleckou scénu Blízkého východu, a na malém prostoru tak nabízí koncentrované množství různorodých artefaktů.

Mezi nejdůležitější trhy s uměním v regionu Blízkého východu patří *Art Dubai*. Původně koncipovaný trh s uměním pro celý Perský záliv, byl brzy odkoupen společností *Dubai International Financial Center (DIFC)* a spadá tak výhradně pod Spojené arabské emiráty.²⁸ *Art Dubai* se koná každý rok v březnu a zastupuje vždy okolo devadesáti galerií ze Spojených arabských emirátů a ze zbytku světa. Obsahuje tři sekce. První dvě – současné umění a moderna, představují současné umělce blízkovýchodního regionu, Afriky a Jižní Asie. Třetí sekce nesoucí název „*Marker*“ vždy představuje výstavu s určitým tématem. Vedle výstavních prostor a komerční prezentace umění, zde existuje i nekomerční prostor, kde jsou edukativní programy pro děti i profesionální umělce, rozhlasová vysílání a filmová představení, diskuze s kurátory a umělci aj.²⁹ Za posledních osm let se tato každoroční událost stala natolik významnou na poli světového trhu s uměním, že je nejen konkurence schopná, ale navíc sama určuje trendy.

Je samozřejmé, že v regionu Blízkého východu vždy existovalo umění. Ne vždy však bylo tak dostupné veřejnosti, případně sama veřejnost nebyla umělecké scéně dostatečně nakloněna. Kurátorka a historička umění Salwa Mikdadi uvádí, že studium uměleckých oborů nebylo v žádné z arabských zemí příliš vítanou volbou.³⁰ Vzdělání v uměleckých oborech bylo oproti studiu inženýrství, práva a medicíny ve společnosti považováno za neprestižní. Výjimky doposud tvoří země jako Egypt, Libanon a Turecko. Tyto země de facto představily moderní umění islámskému světu.

²⁸ MIKDADI, S. 2009, str. 77.

²⁹ About. *Art Dubai*.

³⁰ MIKDADI, S. 2009, str. 22-23.

Před pohledem na současnou situaci ve vzdělání v uměleckých oborech a fungování uměleckých institucí, věnujme pozornost tomu, co přecházelo současnému umění Blízkého východu. Bez širšího historického kontextu by totiž mohl vzniknout klamný dojem, že soudobé umění tohoto regionu existuje pouze několik dekad a že stojí samo o sobě bez jakýchkoliv předchozích vazeb.

4.1 Výtvarné umění před příchodem moderny

V polovině šestnáctého století existovaly na území Blízkého východu dvě rozsáhlé islámské civilizace – Osmanská říše, která zahrnovala téměř celý Blízký východ a severní Afriku, a Safíjovská dynastie. V oblasti kultury a umění zde existovala značná různorodost v jednotlivých oblastech regionu. Území dnešního Libanonu, Sýrie, Egypta a Tuniska spadalo pod správu Istanbulu. Cokoliv, co vznikalo v centru Osmanské říše, bylo velice záhy napodobováno v Bejrútu, Jeruzalémě, Damašku, Káhiře a Tunisu. A to v použití architektonických prvků nebo užitého umění. Oproti tomu v Íránu si islámské umění zachovalo svůj ráz a inovace v průběhu celé safíjovské a raně qádžárovské éry. Na druhé straně, vzdálenější provincie jako Alžírsko, Arabský poloostrov, ale i Irák a Jordánsko podléhaly trendům ve vývoji islámského umění pouze velice pozvolna. I každoroční pouť do Mekky, která byla bezpochyby významnou událostí, činila z Hidžázu centrum, ovšem pouze náboženské. V oblasti umění nebyla větším konkurentem žádného města. V 18. století začala vzrůstat obliba evropského umění u lokálních elit. Infiltrace evropské kultury a uměleckých předmětů pak dosáhla svého vrcholu v době, kdy byly v Libanonu otevřeny první misionářské školy a kláštery. Jedním z důležitých milníků byla Napoleonova invaze do Egypta v roce 1798, která v dobovém arabsko-islámském prostředí způsobila šok a symbolicky odstartovala éru západního kolonialismu vůči islámskému Východu ve Středomoří a na Blízkém východě.³¹ Napoleonova expedice do Egypta měla značný dopad přirozeně i na evropské prostředí – přinesla poznatky o monumentálních staroegyptských starožitnostech, ale také o islámských středověkých památkách, zejména těch architektonických.³² To vše vyvolávalo značný zájem ze strany evropských malířů a sochařů. O propagaci poznatků o egyptských pamětihodnostech se zasloužil *L'Institut d'Égypte*, založen již roku 1798. Jeho účelem byl výzkum, studium a publikování historických faktů o Egyptě v evropské odborné literatuře.

³¹ ALI, W. 1997, str. 3-4.

³² NOVÁKOVÁ, H. 2011, str. 21.

Mezi významné malíře, kteří působili v Egyptě, patří například edinburský krajinář David Roberts (1796-1864). Ten pobýval vedle Egypta i v Sýrii a Palestině, kreslil a maloval starověké ale i islámské památky a byl jedním z mála cizinců, kterým bylo umožněno kreslit interiéry mešit. K francouzským malířům, kteří navštívili Egypt a dočasně vytvořili malířskou komunit, řadíme například Eugèna Fromentina (1820-1876), Jeana-Léona Gérôma (1824-1904) či Charlese-Théodora Frèreho (1814-1888).³³

V padesátých letech devatenáctého století byl orientalismus³⁴ v Evropě módní záležitostí. Stovky dobrodruhů, cestovatelů, básníků a malířů se odebralo do regionu Blízkého východu prozkoumat „taje Orientu“. V porovnání s počátečním energickým objevováním Východu Evropany, již v polovině devatenáctého století islámský svět působil jako pouhý oslabený příjemce toho, co přišlo z mocného Západu. Byly to pak především britské a francouzské kulturní importy, které začaly postupně původní islámské umění a kulturní tradice utlačovat do pozadí. Sultán Abdülaziz vykonal roku 1867 cestu do Evropy, která mu ukázala nezbytnost komplexní modernizace říše. Kromě poradců v oblasti vojenství, techniky a ekonomiky si sultán z Evropy přivezl také umělce. Především se jednalo o architekty a malíře. Vedle toho si panovník, fascinován evropským stylem malby, zřídil vlastní sbírku soch a obrazů, zejména od tzv. malířů-orientalistů.³⁵ V roce 1874 byla z iniciativy panovníka otevřena v Istanbulu první akademie výtvarných umění.³⁶

Osmanská říše měla vlastní bohatou tradici miniaturní malby, která sahala až k počátkům islámské miniatury. Ta byla původně ovlivněna malbou byzantskou, perskou, tradicí figuralistky a posléze také vlivem čínské malby. První malířská dílna u osmanského dvora se objevuje v patnáctém století. Osmanská miniatura, jakkoliv navazovala na předchozí islámské školy tohoto umění, měla své výrazné specifikum, které souviselo s druhem ilustrace knih. Ilustrace se týkaly především knih historických, které dopodrobna popisovaly dějiny vlády a válečná tažení osmanských sultánů. Provedení miniatur se vyznačovalo značnou přesností a detailním topografickým zobrazením pozadí bitev, obléhaných nebo dobývaných měst. Přesné a detailní provedení miniatur však postrádalo perspektivu – tento typ malby se začal prosazovat za

³³ Tamtéž, str. 21-22.

³⁴ Orientalismus zde chápeme ve smyslu kulturně uměleckého trendu evropského romantismu v 19. století.

³⁵ Tamtéž, str. 18.

³⁶ ALI, W. 1997, str. 13.

vlády sultána Süleymana I. Nádherného (1520-1566) a za jeho prototyp je považována kniha *Süleymânnâme* (1558)³⁷.

Další charakteristickým rysem tohoto typu malby je zvýraznění sultánovy postavy - ta je nepoměrně větší ve srovnání s ostatními postavami, které jsou vedle něj na malbě komponovány. V druhé polovině šestnáctého století působil v Istanbulu slavný miniaturista Nakkaş Osman, který vdechnul malbě duši – do té doby statické postavy, začal malovat s rozmanitostí gest a výrazů vyplývajících z jejich role v konkrétním čase a místě. Z dílny tohoto pozoruhodného miniaturisty vyšly ilustrace dvoudílné knihy *Hünernâme* (1584-1588). Někteří miniaturisté se nechali inspirovat evropskou malbou a začali kopírovat způsob vidění. Inspiraci evropskou tradicí malby ale spíše sledujeme v odvětví nikoliv miniatur, ale u portrétování panovníků, které se u osmanského dvora objevuje již od druhé poloviny patnáctého století. Inspirace evropskou malbou byla však jen částečná, především pokud hovoříme o využití renesanční konvence tříčtvrtečního profilu u portrétování, ovšem s lineární plošnou malbou v duchu osmanské tradice.³⁸

Od sedmnáctého století začala do osmanské miniatury pronikat koncepce trojrozměrnosti a perspektivy. Větší důraz byl kladen na postavy samotné včetně detailní propracovaného oděvu. Počátek osmnáctého století je ve znamení experimentování s perspektivou – to je patrné na velmi častých pokusech o výjevy Istanbulu. Za určité přechodové období, kdy se malíři miniatur adaptovali na západní styl malby, je považována nástěnná malba. Ta se stala součástí výzdoby architektury převážně v osmnáctém a devatenáctém století. Nástěnná malba byla v Osmanské říši představena evropskými umělci, kteří pracovali pro lokální klientelu. K vrcholnému období se řadí devatenácté století, kdy na osmanském dvoře působilo mnoho evropských malířů, například Ital Amadeo Preziosi (1816-1882) nebo Rakušan Rudolf Ernst (1854-1932).³⁹ Tito, i řada dalších evropských malířů patří ke klasickým malířům-orientalistům, kteří se věnovali historizujícím tématům, krajinomalbě i portrétům vysokých osmanských úředníků. Lze předpokládat, že centrum jejich tvorby byl Istanbul, který byl jako centrum celé říše hoden nápodoby. Móda nástěnné malby, později olejomalby se šířila Balkánem, celou Malou Asií, Sýrií a samozřejmě pronikla i do Egypta.⁴⁰

³⁷ NOVÁKOVÁ, H. 1997, str. 19-20.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ RENDA, G. 1989, str. 60.

⁴⁰ BERKO, P. 1982, str. 121-132.

Na počátku dvacátého století Evropa prošla industriálními, politickými a sociálními změnami, zatímco oblast Blízkého východu teprve začínala svůj závod o dohnání Západu.

V této době přestala podpora tradičních uměleckých řemesel ze stran vládnoucích elit, a úpadek se prohluboval. Příčinou zřejmě bylo nahrazení lidské pracovní síly stroji. Mladší generace se odmítala zaučovat v tradičních dílnách a raději volila dobře placená místa v nově vznikajících továrnách. Tradiční řemeslná umělecká díla přestala být zkupována elitou, která naopak více lačnila po artefaktech z Evropy. Hlavními odběrateli umění se stali zahraniční turisté, kteří kvalitu produktu mnohdy nedokázali posoudit. Kvantita předstihla kvalitu ve chvíli, kdy, se z komunit stávala konzumní společnost. Inovace, kreativita a řemeslo bylo vystřídáno napodobováním a opakováním motivů. Jednoduše, čím více v jednotlivých zemích vzkvétal průmysl, tím více bylo tradiční islámské umění v úpadku. I v zemích, které průmyslově zaostávaly, a řemeslníci stále tvořili v dílnách, nebyla věnována dostačující péče svědomitému zpracování, jak tomu bylo v předchozích staletích. Francouzský porcelán z Limoges, muránský křišťál a anglické stříbro mělo na počátku dvacátého století daleko větší kupní cenu na Blízkém východě, než *İznik* keramika, turecké sklo *Çeşm-i bülbül* nebo iránské kovotepectví. V Maroku pak byla například výroba z čistého stříbra nahrazena postříbřeným kovem. Umělecké odvětví, které zůstalo do značné míry netknuté, byla tradiční arabská, turecká a perská islámská hudba. Podobně to bylo i v případě arabské kaligrafie, která jako jediná ze všech forem vizuálního umění nepodlehla degeneraci a díky svému užití v kopírování svatého textu Koránu si zachovala nezměněnou uměleckou hodnotu. Knižní umění jako jsou miniatury, knižní vazba a iluminace podlely rovněž drastickému úpadku. Dekadence islámského umění byla doprovázena rozkladem vládnoucích těles, nestabilní politickou situací a velice špatnou ekonomikou, která byla charakteristická pro celý region Blízkého východu.⁴¹

Islámské umění sláblo a bylo postupně vystřídáno importem evropského estetického cítění a výtvarnými technikami. Navzdory tomu, že politické, ekonomické a sociální prostřední narušilo vývoj islámského umění, naštěstí jej zcela nezničilo. Naopak, toto prostředí dalo vzniknout novému modernímu islámskému umění, které je syntézou západních výtvarných technik a islámské umělecké tradice. Obtížným změnám

⁴¹ ALI, W. 1997, str. 1-2.

nedokázala čelit tradiční umělecká řemesla. Ta se stejně tak jako islámská umělecká tradice, odráží častěji v motivech daných artefaktů, než v technice provedení.

Tato syntéza nepřišla náhle. Předcházela ji drastická diskontinuita mezi uměleckým dědictvím Východu a západními technikami. Tyto jevy jsou patrné především v malbě a v sochařství. Na přelomu století se v regionu Blízkého východu začaly formovat první umělecká hnutí, a to především v zemích jako je Turecko, Libanon, Egypt a Tunisko. Umělci byli násilně odloučeni od islámského kulturního dědictví a byli nuceni učit se nové techniky.

Mnoho historiků umění tvrdí, že umění Blízkého východu je výhonkem západního moderního umění.⁴² Tento výklad je však velmi zkreslující a povrchní. Moderní umění Blízkého východu má sice své kořeny primárně v západním a nikoliv v islámském umění, umělci tohoto regionu ale tvořili v prostředí, kde byli obklopaní hodnotovým a visuálním systémem, který obdivovali. Moderní Arabové byli kolonizováni a intenzivně prožívali pocit podřazenosti. To, jestli byli umělci skutečně nuceni následovat evropské školy umění, jak poznamenává Wijdan Ali, nebo to byla jednoduše potřeba učit se západnímu stylu malby, kresby a sochařství, na základě potřeby, je diskutabilní. Irácký kritik umění Faruk Yusef kupříkladu tvrdí, že přijetí evropského stylu malby na počátku dvacátého století bylo zcela vědomé rozhodnutí, jak se vypořádat s nedostatkem imaginace. V době kdy se pravidla, která řídila životy lidí, změnila z náboženských na sekulární, umělci svobodně přijímali vše, co vyhovovalo jejich nově vznikajícímu cítění.⁴³

V současné době historici umění rozlišují tři stupně vývoje moderního umění v islámských zemích bez ohledu na časové zařazení. Prvním krokem k přivlastnění si technik evropského umění, bylo přizpůsobení se zcela jiné tradici a estetice. To vyžadovalo představení evropských děl evropskými učiteli v nově vznikajících školách umění, v domech cizinců či aristokracie, která takovému uměním disponovala.

V této fázi umělci trávili mnoho hodin překreslováním portrétů, krajinomaleb a zátiší klasickými renesančními technikami.⁴⁴ Paradoxní je fakt, že umělci, kteří se s entusiasmem snažili o napodobování evropských technik, byli ve svých čtvrtích a obydlích obklopeni islámskou architekturou a kvalitními ručními výrobky. Toto umění však bylo pro nově tvořící umělce zpátečnické a bylo považováno za zahanbující

⁴² MIKDADI, S. 2009, str. 15.

⁴³ SHABOUT, N. 2007, str. 46.

⁴⁴ Malíři se učili především využití techniky olejomalby, dále využívali geometrii při vytváření kompozic a učili se novému pojetí perspektivy, zvláště při figurativní malbě.

věnovat se tradičnímu umění, v porovnání s progresivními výtvarnými technikami evropského malířství.⁴⁵ To, co umělce částečně osvobozovalo od zatěžující tradice, bylo poznávání nových malířských směrů, které se v evropském prostředí v 19. a 20. století postupně utvářely. Nově nabyté znalosti technik a kvalita vzdělání se podepsala na vzrůstající sebevědomí lokálních umělců. Ti si však velice záhy uvědomili diskontinuitu mezi minulostí a přítomností, sebou samými a veřejností, nově nabytou kreativitou a prostředím, které obývají. Pokud umělci chtěli tvořit, museli propojit svůj výtvarný projev s lokálním prostředím. V této již druhé fázi začalo vznikat množství obrazů, na kterých byla zachycena egyptská, syrská, libanonská, irácká, iránská a turecká venkovská krajina.⁴⁶ Vedle tradičních technik se umělci začali seznamovat i s post-impresionistickými styly, tedy s avantgardou. Současně však ve vznikajícím pocitu diskontinuity můžeme sledovat to, co je patrné i v dalších fázích vývoje moderny na Blízkém východě – krizi identity.

Významný palestinský malíř a kunsthistorik Kamal Boullata poznamenal: *„Picasso, Klee a Matisse ukázali cestu nové generaci arabských umělců, kteří ale byli nuceni podívat se hlouběji do sebe samých...Imitátor tak byl chycen vlastním stínem a jediná možnost k dalšímu vývoji byla, kopat hlouběji do země na které stojí.“*⁴⁷

Po druhé světové válce byl kolonialismus na Blízkém východě na ústupu. Obyvatelstvo tohoto regionu bylo pohlceno atmosférou nově nabytých politických nezávislostí. V duchu rostoucího nacionalismu se umělecká scéna, ale i širší laická veřejnost začala projevovat zájem o vlastní kulturní dědictví.⁴⁸ Kulturní probuzení vedlo k třetí fázi v uměleckém vývoji na Blízkém východě – vzniku moderního umění.⁴⁹

⁴⁵ Tamtéž, str. 47-48.

⁴⁶ ALI, W. 1997, str. 137.

⁴⁷ SHABOUT, N. 2007, str. 36.

⁴⁸ Všechna nacionalistická hnutí, ať již zjevně nebo skrytě, vycházela z arabské identity. Stoupenci nacionalismu si předsevzali vytvořit autonomní prosperující společnost a za sjednocovací prostředek si zvolili zmodernizovanou arabštinu. Ze stejného důvodu byl v nacionalismu přítomen i prvek islámský, ten byl však protagonisty méně vyzdvihován, neboť podmínka úspěšné národní existence stála na oddělení náboženství od politiky.

⁴⁹ Wjdan Ali toto období označuje za vznik současného umění, podle mého názoru se jedná spíše o moderní umění, neboť moderna pro mnohé kunsthistoriky a umělce končí v 70.tých letech 20. století.

4.2 Zrod moderního umění

V poslední fázi zrodu moderního umění na Blízkém východě sledujeme tři různé skupiny umělců.⁵⁰ První z nich se rozhodla pokračovat na cestě za hledáním výtvarného projevu dle evropského vzoru. S příchodem impresionismu, expresionismu, kubismu, surrealismu a abstraktního umění tito umělci postupně opouštěli akademickou malbu, kresbu a sochařství a přirozeně začali jako jejich evropští kolegové experimentovat s výtvarným jazykem. Činili tak ovšem se zřetelem na použití lokálních motivů. Další skupina umělců věřila, že umění je universální, a není proto zapotřebí identifikovat se s jakýmkoliv lokálním kulturním dědictvím. Stoupenci tohoto proudu vynakládali velké úsilí, aby se vyrovnali mezinárodním standardům. Práce těchto umělců tak v konečném důsledku není v žádném ohledu k rozeznání od práce umělců žijících a tvořících na Západě.

Poslední skupinou jsou ti umělci, kteří se rozhodli nadále využívat nově nabytých znalostí, ale v propojení s tradičními technikami. Namísto portrétů beduínů, zátiší oáz a palmových stromů se rozhodli čerpat inspiraci z tradičního umění, ba dokonce můžeme pozorovat unikátní propojení moderní výtvarné techniky s motivy nejen islámské kultury, ale i starověkých civilizací.⁵¹ Egyptská skupina takto smýšlejících umělců objevovala faraonské a koptské umění⁵², Iráčané čerpali ze sumerských a babylonských tradic, země severní Afriky znovuobjevovali své africké a berberské kořeny, umělci z Jordánska prozkoumávali umění Nabatejců a turecká skupina umělců odkazovala na byzantské a seldžucké umění. Íránci pak čerpali z předislámských uměleckých tradic Achajmenovců a Sassánovců.⁵³ Umělci hledající náhradu za naturalistickou figurativní malbu našli vizuální podněty v umění islámských miniatur. Ti, kteří si oblíbili abstraktní malbu, našli nekonečný zdroj inspirace ve složitých motivech arabesky. Klíčovou roli hrála kaligrafie, která v rámci moderního umění získala zcela nový výraz.

Toto období se vyznačovalo znovuobjevením vlastního kulturního dědictví a vytvořením pomyslných mostů s minulostí. Zároveň tento výtvarný projev nebyl pouze odrazem minulosti, ale počátkem zcela nového, nezávislého a jedinečného umění, které

⁵⁰ ALI, W. 1997, str. 139-140.

⁵¹ ALI, W. 1997, str. 137.

⁵² NOVÁKOVÁ, H. 2011, str. 31.

⁵³ Jako příklad si uveďme egyptského sochaře Muhmúda Muchtára, který prostřednictvím svých soch oživil faraonské umění. Za připomenutí stojí taktéž významný irácký umělec Ismail Fattáh, který tvořil kompozice z gigantických babylonských lidských figur.

bylo pevně spjaté s kulturním odkazem minulosti blízkovýchodního regionu a ve stejný čas vyhlíželo do budoucnosti.

Historička umění Nada Shabout tvrdí, že definice moderny je v kontextu umění Blízkého východu problematická, neboť je chápána lokálními umělci jako součást historického vývoje. Uvážíme-li, že moderna je západní myšlenkový konstrukt, který v oblasti evropského umění znamenal nastolení „nového věku“ a absolutní diskontinuitu s předchozí tradicí, musíme konstatovat, že moderna na Blízkém východě znamenala znovunabytí energie a obnovení kreativity, a byla spíše chápána jako prostředek k obnově než jako definitivní rozkol. V konečném důsledku je však třeba mít na zřeteli, že to, co charakterizuje moderní umění – tedy neúnavné experimentování ve výtvarných technikách, přijímání pokroku a snahu o originalitu nalezneme ve stejné míře, jak na evropském a americkém kontinentu, tak i v regionu Blízkého východu.⁵⁴

Italská historička umění a spisovatelka Toni Maraini tvrdí, že moderní umění se sice zrodilo na Západě, ale není jedinečně západní. Moderní umění bylo ať již přímo či nepřímo ovlivněno jiným uměleckými tradicemi, bez kterých by, včetně té islámské, nemohlo vzniknout. Mnoho evropských umělců zvučného jména jako Monet, Degas, van Gogh, Gauguin, Picasso, Matisse, Kandinskij a Klee si přivlastnilo techniky a formy z jiných kultur. V jejich obrazech najdeme náměty čerpající z afrických masek, čínské kaligrafie, japonských tisků, ale i vzory totožné s vyobrazeními na perských kobercích.⁵⁵ Neexistuje nic jako neměnná tradice moderního umění. Samotná podstata moderny tkví v nezávislosti na předchozí striktnosti akademické výtvarné scény.

Současné umění Blízkého východu je do značné míry charakterizováno svoji heterogenitou. Neexistence organizovaných hnutí na Blízkém východě jen podporuje tvrzení, které současné umění označuje za pouhý souhrn individuálního výtvarného úsilí.⁵⁶ Arabští umělci a historici umění často zdůrazňují nezanedbatelný vliv islámského umění na nově vznikající moderní umění. Konkrétně pak na abstraktní malbu dvacátého století. Syrský historik umění Afif Bahnassi poznamenal, že moderní abstraktní umění dvacátého století není umění Evropy, ale uměním evropské krize. Tvrdí, že orientalismus v umění měl v devatenáctém století značný vliv na formování moderního umění, neboť představil evropskému umění internacionalismus. Bahnassi poukazuje na množství případů, ve kterých je patrný islámský vliv. Tak tomu bylo například u

⁵⁴ GOMBRICH, E. 2006, str. 558-559.

⁵⁵ SHABOUT, N. 2007, str. 42-43.

⁵⁶ Tamtéž, str. 42

Nabistů, kteří měli být, podle historikova tvrzení, značně ovlivněni spiritualitou sufismu.⁵⁷ Dále pak zmiňuje výrok Henriho Matisse: „*inspirace ke mně přišla vždy z Východu.*“ To co, bychom mohli označit za „orientální prvky“, najdeme i u Picassa⁵⁸, který se narodil ve španělské Málaze, která byla islámem ovlivňována po osm století. Henri Matisse ve svých dílech se zakomponovanými arabeskami, dle Bahnassiho, ohlašuje návrat islámského umění a jeho výtvarný styl by měl být zdrojem inspirace pro nové umělce na Blízkého východu, kteří touží po propojení islámské tradice s modernou.⁵⁹ Syrský umělec a kritik umění Assad Arabi tyto úvahy podporuje: „*Realita je taková, že nemůžeme zjistit kdo má tu čest označit se za stvořitele abstrakce – zda je to Vasilij Kandinskij nebo islámské umění. Linka, geometrické tvary – čtverec, kruh či trojúhelník a barvy jsou abecedou, kterou člověka ovládá od prvopočátku dějin.*“⁶⁰

Tyto názory jsou velice přínosné a inspirativní neboť nám nabízejí nový pohled na vývoj evropského i blízkovýchodního umění, který není zatížen evropským etnocentrismem. O tom, že je tento přístup v současnosti plošněji přijímán, svědčí fakt, že blízkovýchodní estetika je stále oblíbenějším studijním oborem na evropských univerzitách. Ačkoliv je to prostředí, kde je limitovaný přístup k artefaktům i umělcům samotným. Problematické je, že profesionální kritika umění na Blízkém východě téměř neexistuje. Pokud existuje, pak se spíše týká polemiky nad literárními počiny.⁶¹

Otázka umělecké kritiky je širší a spočívá především v kvalitním vzdělání v oboru estetiky. Ta však na Blízkém východě stále postrádá zastoupení v podobě univerzitního studijního oboru. S tím souvisí i fakt, že ve velkém počtu zemí Blízkého východu nelze svobodně prezentovat díla veřejně. Fundovaná lokální kritika se pak stává bezpředmětnou, neboť umělecká scéna se stahuje buďto na do západních či jiných center umění v zahraničí, nebo funguje jako disidentská. Umělec se tedy stává aktivním odpůrcem proklamovaných názorů režimu a mizí z veřejného působení.

To potvrzuje i iránská fotografka Shadi Ghadirian. Na otázku zda cítí restrikce ze strany režimu, odpovídá: „*Samozřejmě, každý umělec chce říct celý svůj příběh bez cenzury, ovšem tady cenzura existovala vždy. Známe své červené hranice, které*

⁵⁷ Nabisté – *Les Nabis*, tvořili skupinu malířů řadících se k postimpresionistické avantgardě. Působili ve Francii v devadesátých letech devatenáctého století a zabývali se symbolismem. Velký vliv na skupinu měli malíři Paul Gauguin a Odilon Redon.

⁵⁸ *Portrét ženy*, Malaga 1928.

⁵⁹ SHABOUT, N. 2007, str. 44.

⁶⁰ Tamtéž, str. 45.

⁶¹ MIKDADI, S. 2009, str. 14-17.

*nemůžeme překročit a jako iráňští umělci žijící v Íránu to musíme respektovat. Zvolili jsme si žít a tvořit tady. Samozřejmě, že by bylo lepší, kdybychom mohli říci vše, protože i v případě výstav v zahraničí musíme mít na paměti, že se do Íránu vrátíme.*⁶²

Pokud umělec vystavuje na domácí scéně, ptáme se, jaké je publikum. Současné umění na Blízkém východě se však zájmu širší veřejnosti netěší. Obecně lze říci, že galerie výtvarného umění navštěvuje pouze zlomek obyvatel a to těch nejbohatších a dalšími návštěvníky jsou málopočetní studenti výtvarných oborů.⁶³ To vše pak pouze ve velkoměstech daných zemí. Podle Shadi Ghadarian je tento stav totožný v galeriích po celém světě – pouze ten, kdo se zajímá o umění, tyto místa vyhledává. Zároveň dodává, že situace na Blízkém východě je komplikovanější kvůli cenzuře, neboť umění není oproti západním zemím tolik „dostupné všem“. V současnosti jsou v regionu Blízkého východu stále populárnější reprodukce významných děl Orientalistů z devatenáctého století a samozřejmě moderní kaligrafie než současná tvorba.⁶⁴ Současní umělci se této poptávce po tradici a islámském dědictví snaží vyhovět na úkor své vlastní imaginace. V poslední dekádě dosáhla umělecká práce smíření mezi islámským dědictvím a naučenými západními výtvarnými technikami. To je stále nedosažitelné v jiných aspektech života. Moderní umění na Blízkém východě představuje souhrn individuálních představ prezentující a re-prezentující tradici, která je důležitým faktorem na poli vizuální exprese.

4.2.1 Postavení umělce, vzdělání a patronát

Jak již bylo zmíněno výše, pouze nepatrná část veřejnosti zavítá do galerií či muzeí umění a umělecké obory na univerzitách nebyly nikdy příliš populární. Umělci prvních generací byli širokou veřejností vnímáni jako řemeslníci, což přesně korespondovalo s vnímáním výtvarného projevu v islámské tradici. Moderní umělci byli touto optikou pokládáni na nižší pozice vzhledem k tomu, že jejich výtvoři neměly mnohdy praktického využití a jednalo se o cizorodý prvek. Malířům se přezdívalo *naqqáš* – malíř pokojů, aby se tak zdůraznilo jejich podřadné a nikoliv výjimečné postavení. Většina výtvarníků v regionu Blízkého východu v první polovině 20. století byla nucena po absolutoriu hledat jiný způsob obživy. Mnoho z nich našlo uplatnění ve školství, zejména na základních a středních školách. Nepříznivý stav se pro umělce

⁶² Osobní rozhovor s fotografkou Shadi Ghadarian (3. 3. 2015).

⁶³ Tato informace není podložena daty o návštěvnosti.

⁶⁴ SHABOUT, N. 2007, str. 48.

začal měnit od druhé poloviny 20. století, avšak způsobem mnohdy nešťastným. Docházelo k postupnému včleňování umělců do státního administrativního aparátu. To s sebou přinášelo situace, kdy bylo nutno účasti umělců na významných politických událostech. Například v boji Palestinců za samostatný stát, v době Suezská krize, při budování Asuánské přehrady atd.⁶⁵

Tento vývoj je charakteristický pro postavení umělce v Egyptě. Prestiž umělce stoupala společně s oceněním, které mu bylo udíleno vládou. Dle antropoložky Winegar⁶⁶ přetrvává v uměleckých kruzích názor, že právě v násirovském období získali umělci ze strany veřejnosti největšího uznání a od vládnoucí elity největší podporu.⁶⁷ Podobně tomu bylo i v případě Iráku, kde se postavení umělců odvíjelo od schopnosti kooperace s vládnoucím režimem. Režim Saddáma Husajna netoleroval žádné disidenty, naopak těm umělcům, kteří byli ochotni přijímat státní zakázky, režim poskytl patronát. Umělci byli štědře dotováni a bylo jim povoleno i v době osmiletého válečného konfliktu s Íránem, kdy běžným občanům bylo znemožněno cestovat mimo hranice Iráku, volně se pohybovat v zahraničí. Mnoho z iráckých umělců se tak účastnilo Bienále, konferencí a výstav po celém světě.⁶⁸

Situace v oblasti uměleckého vzdělávání se změnila v devadesátých letech dvacátého století. Obory jako grafický design, video art, a film začaly být pro studenty atraktivní. Americká Universita v Beirutu (AUB) otevřela katedru umění a zaznamenala vysoký nárůst studentů, především v oboru grafického designu. Stejně je tomu i na nově vznikajících univerzitách v Perském zálivu. Libanonská *Académie des Beaux-Arts* přidala do svého programu kurzy, které se týkají videoartu. V Jordánsku se uvažuje o otevření filmové akademie. Absolventi těchto oborů mají větší šanci uplatnit se v sektorech vizuální komunikace, než kdyby se jejich zájem obracel směrem ke klasické malbě, kresbě a sochařství. Tento jev sledujeme nejen na Blízkém východě, ale i u absolventů západních akademií výtvarného umění. Kurátorka a historička umění Salwa Mikdadi uvádí, že mnoho z absolventů je v současnosti podporováno množstvím nových nevládních organizací. Tyto NGO vznikají povětšinou z individuálních iniciativ.⁶⁹

⁶⁵ NOVÁKOVÁ, H. 2011, str. 126-127.

⁶⁶ WINEGAR, J. 2003, str. 222-223.

⁶⁷ Výtvarné umění bylo v šedesátých letech v Egyptě oficiálně deklarováno jako významná součást moderní emancipované společnosti a umění bylo pevně zastoupeno i v tisku. Na základě toho se tak dostávalo poměrně snadno k široké veřejnosti.

⁶⁸ ALI, W. 1997, str. 54.

⁶⁹ MIKDADI, S. 2009, str. 23-24.

Obecně lze konstatovat, že zlepšující se situace se odráží i v návštěvnosti výstavních center. Ačkoliv neexistují žádná data, která by mapovala návštěvnost, můžeme říci, že skladba návštěvníků odpovídá demografii regionu blízkého východu, a tudíž se tedy jedná o návštěvníky mladších generací. Jakkoliv je tento stoupající trend pozitivní, je povětšinou řízen tržní ekonomikou a soukromými iniciativami, kvůli neexistenci vládní podpory. To neplatí ve státech Perského zálivu, kde je zdrojem podpory vláda. V ostatních zemích arabského světa, včetně Íránu a Turecka, je systém opačný – umění je podporováno především individuálními iniciativami. Systém úspěšné podpory produkce umění, jeho reprezentace a přijetí je závislý na několika důležitých komponentech – universitní umělecké vzdělání, existence muzeí s kolekcemi lokálního umění, trénovanost kurátorů, podpora historiků umění, publikace analyzující uměleckou scénu, ale i zmapování lokálního trhu s uměním. Dále je nezbytné, aby zájem o umění pramenil od veřejnosti samotné. Proto je důležitý vznik nezávislých platforem a sdružení umělců a existence volného trhu s uměním.⁷⁰

Vlády zálivových států představují ambiciózní plány pro vytvoření dynamické reciprocity mezi současným uměním a veřejností. Umělci jsou štědře dotováni, vznikají gigantická muzea a stipendia pro studium umění jsou dostupná. Veřejnosti je bezpochyby umělecká scéna v Kataru a Spojených arabských emirátech nejdostupnější v celém blízkovýchodním regionu. Bohužel zájem o umění zde ale nevyvěrá ze společnosti samotné, ale je uměle konstruován. Takovýto přístup nemůže v podvědomí těchto společností vyvolat přirozenou touhu po esteticku. Do jaké míry je uměle vytvořený konstrukt efektivní a trvalý je nyní jen předmětem spekulací. Za zmínku stojí, že patronát současného umění mají na starosti především ženy, které jsou v uměleckých kruzích známé po celém světě a disponují nemalou mocí a nemalými financemi.

Tento jev, byť se zdá být překvapivým není žádným novým fenoménem.⁷¹ V roce 1935 se egyptská feministka Hudá Šaráwí stala první patronkou moderního arabského umění a vytvořila ocenění pro egyptské umělce na počest významného zesnulého sochaře – Mahmúda Muchtára (1891-1934).⁷² Tuto roli dnes nadále představují spíše ženy a to především v Kataru, Bahrajnu, Spojených arabských emirátech, ale i v Saudské Arábii.

⁷⁰ MIKDADI, S. 2009, str. 22-29.

⁷¹ Ženy jako patronky kulturního dědictví, jsou dokonce v arabském a islámském kontextu vítané. Oproti jiným ženám, mimo tento region, mohou dle islámského práva disponovat vlastními financemi. Záměrně ženy tak v historii hojně financovali například vznik a dekor madras a mešit.

⁷² Tamtéž, str. 24.

Pro ilustraci uvedme několik případů. V Kataru působí šejka Múzá bint Násser al-Missnad, která podporuje Katarské muzeum moderního umění⁷³ prostřednictvím *Qatar Foundation* (QF).⁷⁴ Vůdčí kurátorkou a obchodnicí se současným uměním je však bezesporu šejka Majássa, která se stala držitelkou nejdražšího obrazu v dějinách. Do sbírky katarského současného umění se tak dostalo Gauguinovo plátno *Nafea Faa Ipoipo?*⁷⁵ Šejka Al Majássa Bint Hamad al-Tháni předsedá i *Qatar Museums Authority* (QMA), struktuře, která byla založena, aby dohlížela na pozitivní vývoj muzeí a galerií v Kataru. QMA spravuje celkem devět muzeí – *the Museum of Islamic Art, the Arab Museum of Modern Art, the Orientalist Museum, the Photography Museum, the Qatar National Museum, the Costumes, Textiles and Jewelry Museum, the National History Museum* a *the Islamic Coins Museum, and the Arms and Armory Museum*. Hlavním cílem QMA je, povýšit kolekce lokálních artefaktů na předmět výzkumu kunsthistoriků z celého světa, turistickou atrakci i národní dědictví. QMA usilovně pracuje na vytvoření katarské kulturní identity a usiluje o vytvoření rovnováhy mezi minulostí a budoucností, tradicí a globalizací.⁷⁶ Mezi další významné ženy patří bahrajnská ministryně kultury Mai bint Muhammad al-Chalífa a šejka Húr al-Qásimi, která se stala v roce 2003 ředitelkou Bienále v emirátu Šardžá. I díky jejímu úsilí má tento emirát nejrozvinutější kulturní politiku ze všech arabských zemí.

V této souvislosti věnujme několik slov Bienále v emirátu Šardžá. *The Sharjah Biennial* je dnes nevýznamnější kulturní událostí v arabském světě a od roku 1993, kdy se konal první ročník, si získala i mezinárodní věhlas. Tato akce má na svědomí propojení lokálních umělců s lokálními uměleckými institucemi a organizacemi. Do šestého ročníku se Bienále věnovalo spíše prezentaci „klasických“ výtvarných technik, především šlo o malbu, sochu a grafiku. Později se Bienále začalo více orientovat na konceptuální umění, především videoinstalaci. Při devátém ročníku, ale nastala zásadní změna, kterou iniciovala Húr al-Qásimi. Participace na události nově není limitován pouze „vybranými“ umělci, ale na základě otevřené pozvánky, se Bienále mohl účastnit jakýkoliv lokální umělec i umělec-amatér. Od toho roku se také každá akce hlouběji

⁷³ Mathaf: Arab Museum of Modern Art.

⁷⁴ Biography. *Moza bint Nasser*.

⁷⁵ KLEVISOVÁ, N. Moderní Medicejští jsou z Kataru, shromažďují západní umění.

⁷⁶ Her Excellency Sheikha Al Mayassa – Shaping Qatar's Creative Future. *Qatar Museums*.

věnuje určitému tématu.⁷⁷ Dvanáctý ročník, který se koná od 5. března do 5. června 2015 má podtitul – *The past, the present, the possible*.⁷⁸

4.3 Umělecké organizace a galerie na Blízkém východě

Historie uměleckých organizací v regionu Blízkého východu není jednotvárná a odlišuje se v jednotlivých zemích. Individuální snahy se setkávají s různou ochotou vládní podpory. Mnohdy záleží na zájmu samotných umělců a veřejnosti – vlády pak na popud veřejnosti povolují veřejná shromažďování a vznikají lokální zákony povolující neziskové organizace. *Dar al fan* (Dům umění) založen 1967 v Bejrútu byla první umělecká platforma vzniklá z individuálních iniciativ na Blízkém východě. Toto centrum umění organizovalo pravidelné přednášky, výstavy, performance a čtení poesie. Jak je známo, v šedesátých letech dvacátého století byl Bejrút intelektuálním centrem celého Blízkého východu a rozhodně baštou moderního umění. *Dar al fan* bylo místem, kde se sdružovali spisovatelé a novináři a kritici umění a umělci jak libanonští, tak iráčtí a palestínští. Bylo to první nevládní a neziskové kulturní středisko, které nabízelo prostor pro jakoukoliv otevřenou debatu na poli umění a to až do libanonské občanské války, kdy muselo svojí činnost roku 1975 ukončit. V době působení *Dar al fan* probíhala konvergence umění, literatury a politiky, a učinila tak umění dostupnější.⁷⁹

Ve chvíli, kdy se umění přestalo týkat elit a začalo být „věcí veřejnou“⁸⁰ přišla válka a tento pozitivní vývoj zastavila. Trvalo celých dvacet let, než libanonští umělci dokázali reagovat na hrůzy války. V osmdesátých letech se pod vlivem režimu Saddáma Husajna a vzhledem k probíhající Íránsko-irácké válce umělecká scéna v Iráku a Íránu potýkala se podobným úpadkem. Palestinská umělecká scéna po válce v roce 1967 téměř zanikla a její renesance nastala až v devadesátých letech dvacátého století.⁸¹ V sedmdesátých letech se umělci různých národností blízkovýchodního regionu pokoušeli vytvářet společné projekty, a tím se na mezinárodní scéně prezentovat jako „umělci Blízkého východu“.

Opakovaně se účastnili Bienále, a o tom že tato událost byla pro místní umělce důležitá, svědčí fakt, že tento italský termín získal i arabský překlad – *Ma^crad as-sanatajn*. Tato nadějná spolupráce však záhy skončila. Umělci v zemích Blízkého

⁷⁷ Provisions for the Future and Past of the Coming Days. *Sharjah Art*.

⁷⁸ Welcome. *Sharjah Art*.

⁷⁹ MIKDADI, S. 2009, str. 25-26.

⁸⁰ Jak popisuje kurátorka a historička umění Salwa Mikdadi – v Bejrútu nebyl možné začít den, aniž by si člověk nepřečetl v novinách literární sekci a o právě probíhajících výstavách.

⁸¹ Tamtéž, str. 26.

východu, dokonce ani ti v diaspoře neuchovávali žádné dlouhodobé kontakty. Otázka proč tento prvotní zápal vystřídala fragmentace umělecké scény, není doposud zcela objasněna.

Změna nastala po roce 2000, kdy můžeme jasně zaznamenat nárůst uměleckých neziskových organizací pracujících prvotně na lokální úrovni a později i mezinárodně. Tuto cestu propagovaly již v minulosti dvě ženy – Wijdán Ali, která v roce 1980 založila *The Jordan National Gallery of Fine Arts*, tato galerie momentálně obsahuje největší kolekci arabského umění⁸², a Suha Shoman původem palestinská umělkyně působící v Jordánsku. Spolupráce blízkovýchodních umělců vyvrcholila v letech 2007 a 2009, kdy se tyto lokální organizace setkaly v emirátu Šardžá.⁸³ Tato setkání kurátorů a uměleckých kritiků byla prvním významnějším krokem na cestě k širší a hluboké spolupráci. Původní nápad spolupráce umělců Blízkého východu dal již dravěji vzniknout *The Jordan National Gallery of Fine Arts* (JNGFA). Ta byla první institucí v arabském světě, která systematicky vystavovala moderní a současné umění. Pozoruhodné je, že tato galerie má od prvopočátku podporu královské rodiny a zároveň nepodléhá žádné kontrole. To z ní činí výjimku v regionu Blízkého východu a zároveň příklad hodný následování.⁸⁴ Tato galerie se již od svého založení snaží o popularizaci umění, podporu kulturní diverzity, osvětu a šíření znalostí lokálních uměleckých scén a zároveň o propagaci umělců z islámských, ale i rozvojových zemí.⁸⁵ Od roku 1991 se JNGFA snaží sponzorovat výstavy v zahraničí, jako tomu bylo například u tří leté putovní výstavy *Breaking the Vail: Woman Artists from the Islamic World* (2009). V Ammánu galerie pořádá pravidelné workshopy, přednášky, čtení poesie a semináře. Velice aktivně se podílí na publikační činnosti a zároveň nabízí prostory rozsáhlé knihovny, což z tohoto komplexu tvoří skutečnou kulturní oázu.⁸⁶

Vedle tohoto centra v Ammánu působí ještě neméně významné středisko umění – *Darat al-Funun* (známé též pod názvem *Dara*). *Dara* slouží jako důležitá platforma pro interakci mezi umělci navzájem i mezi umělci a veřejností. Tento dům umění oproti sterilitě muzeí a galerií nabízí přátelskou atmosféru, intimní a interaktivní zázemí.

⁸² Trvalá sbírka umění JNGFA obsahuje přes dva tisíce artefaktů od více než osmi set umělců. Tyto artefakty zahrnují malbu, tisky, sochy, fotografie, instalace, tkaniny a keramiku především z islámských zemí Blízkovýchodního regionu, ale i z jiných částí světa.

⁸³ Tamtéž, str. 28-29.

⁸⁴ Historička umění a zakladatelka JNGFA Wijdán Ali je bývalou ženou jordánského prince Alího bin Naífa, nadále disponuje titulem princezna.

⁸⁵ About us. *Jordan National Gallery of Fine Arts*.

⁸⁶ MIKDADI, S. 2009, str. 172.

Instituce vznikla z iniciativy palestinské umělkyně Suhy Shoman, která si v roce 1988 otevřením této galerie splnila svůj sen. Reagovala tak na nedostatek výstavních prostor a vzdělávacích center v regionu. *Dara* se stala v devadesátých letech důležitým zázemím pro mnoho iráckých umělců, kteří se rozhodli opustit, následkem nepříznivých podmínek spojených především s ekonomickými sankcemi vůči Iráku, tehdejší významné centrum umění – Bagdád. Tento exodus iráckých výtvarníků, profesorů umění a intelektuálů vedl k vytvoření významné umělecké základny v Ammánu téměř ze dne na den.⁸⁷

Jak podotýká sama zakladatelka institutu Shoman, která pobývá dlouhodobě s rodinou v exilu: „*Nezbytné je regionální umění velebit, především pokud se ocitáme v tak konfliktním regionu jakým je Blízký východ. Zvláště bychom měli ocenit schopnost umění dokumentovat dění a uchovávat kořeny dědictví a tohoto regionu*“.⁸⁸

Mezi lety 1990 a 2008 vzrostl počet neziskových organizací ze čtyř na třicet dva. Nejvíce se koncentrují do zemí jako Egypt, Palestina a Libanonu. Nejmenší pole působnosti nacházejí neziskové organizace v Maroku a Tunisku. Mnoho z těchto organizací operuje se skromným rozpočtem a nedostatkem pracovní síly. Finanční podpora přichází více ze Západu, než z místních zdrojů. Například organizace *Ashkal Alwan* (Tvary a Barvy), která byla založena Christine Tohme v roce 1994 v Bejrútu, působí jako nezisková platforma pro oběh tvůrčího a intelektuálního úsilí v celé řadě výtvarných oborů. Organizace iniciuje projekty v Libanonu i v zahraničí a produkuje značné množství publikací. Přesto, že prvotní investice při zakládání činila pouhých dva tisíce dolarů, podařilo se této neziskové organizaci udržet svoji činnost a poskytnout zázemí domácí umělecké scéně, a to vše navždy tomu, že nikdy neobdržela žádný finanční příspěvek z lokálního zdroje.⁸⁹ *Ashkal Alwan* má velký podíl na zapojení libanonské veřejnosti do umění, díky svým videoinstalacím, plakátům a happeningům objevujících se přímo v bejrútských ulicích. Takovýto počín byl v prvních poválečných letech významným aktem obnovy libanonské umělecké scény po občanské válce. Od počátku se tato nezisková organizace snažila o obnovení válkou zdevastovaných veřejných prostor v historických částech hlavního města (Hamra, Corniche, Sanayeh Garden apod.). Mezi úspěšné projekty pak patří multidisciplinární počín *Home Works Forum*, který se pravidelně opakuje každých osmnáct měsíců.

⁸⁷ A home for Arts. *Darat al-funun*.

⁸⁸ MIKDADI, S- 2009, str. 113.

⁸⁹ Ashkal Alwan – annual report. *Ashkal Alwan*.

Projekt spočívá ve vytvoření alternativní scény pro lokální ale i mezinárodní umělce, která poskytuje prostor pro přednáškové cykly, diskuze, výstavy a workshopy.⁹⁰

Mezinárodně uznávaný projekt se tak stal významným „odrazovým můstkem“ pro mnoho začínajících umělců, ale i místem kde lze debatovat nad relevantními otázkami týkající se umění i politiky. Každé fórum je pečlivě dokumentováno a je provázeno bilingválním (anglicko-arabským) textem. Přestože byla činnost *Ashkal Alwan* mnohokrát narušena probíhajícími konflikty v regionu, vždy se jí podařilo z těchto událostí naopak vytěžit maximum na poli diskuzních témat. Fórum *Home Works I* se konalo v dubnu 2002, kdy probíhala Druhá intifáda, a zaměřovalo se na téma exilu. *Home Works II* se konalo v říjnu 2003 a reagovalo na americkou invazi do Iráku. *Home Works III* v roce 2005 se zaměřovalo na reflexi spáchaného atentátu na libanonského premiéra Rafíqa al-Harírího.⁹¹

V Bejrútu působí i nové centrum umění *Beirut Art Center* (BAC), které je založeno na podobné myšlence i podobných aktivitách jako *Ashkal Alwan*. Toto centrum vzniklo v roce 2009 z iniciativ umělců, uměleckých aktivistů a kurátorů jako je Sandra Dagher nebo Lamia Joreige.⁹² Tato organizace je nezisková a slouží k prezentaci, produkci a propagaci současného umění nejen libanonské, ale i zbylé blízkovýchodní umělecké scény a snaží se o podporu umělců, kteří trpí podfinancováním vzhledem k nedostatečné institucionální podpoře.

Spoluzakladatelka centra Lamia Joreige poznamenává, že i přes rostoucí výtvarnou produkci, existuje v Libanonu mnoho umělců, kteří svoji práci nevystavují, kvůli omezené kapacitě výstavních prostor, které se omezují pouze na komerční galerie a festivaly.⁹³ BAC tak slouží jako „útočiště“ a exhibiční místo, které je otevřeno celoročně. Na pravidelných výstavách zde můžeme zhlédnout současnou fotografii, malbu, kresbu, sochu, architekturu a design.

Současná umělecká scéna regionu Blízkého východu je výjimečná existencí jedné pozoruhodné galerie, která se svojí filosofií velice podobá výše zmíněným oficiálním institucím a galeriím typu *Ashkal Alwan*. Ve svém domovském prostředí, i přes bohatou tradici uměleckých institucí, však podléhá marginalizaci. Jedná se o káhirskou nevládní a neziskovou galerii *Townhouse Gallery*, která byla založena roku 1998 a dnes právoplatně patří mezi významná centra současného umění celého regionu

⁹⁰ Home Works Forum – About. *Ashkal Alwan*.

⁹¹ Tamtéž.

⁹² Who we are. *Beirut Art Center*.

⁹³ MIKDADI, S. 2009, str. 105.

Blízkého východu. Tato galerie vznikla jako experiment, ale záhy si vybudovala téměř legendární status. Již od počátku se vymezila vůči státnímu patronátu, ale zároveň odmítala fungovat jako klasická soukromá galerie, která by byla trvale udržitelná pouze z prodeje umění. *Townhouse Gallery* není umístěna v centru největší koncentrace káhirských galerií (například ve čtvrti al-Zamálik, kde dříve sídlila početná komunita evropských usedlíků a diplomatů)⁹⁴, ale naopak sídlí vedle autobazarů a garáží, obklopena manuálními řemeslnými dílnami. Tato lokace není náhodná a je pevně spojena s celým ideovým rámcem galerie – plně se integrovat do prostředí. V roce 2001 a v roce 2002 odkoupila prostor přidružené továrny. Vedle výstavních iniciativ hostí tyto prostory festival *PhotoCairo* a událost *Open Studio*, která nabízí diskuzi s lokálními umělci a veřejností. Mimo oficiální aktivity, zde galerie nabízí pravidelný páteční výtvarný program pro děti, cílený na děti ze sociálně slabých rodin.⁹⁵

Workshopy SAWA, které probíhají každou sobotu v přidružených prostorách továrny, pak nabízejí možnost výtvarného sebevyjádření komukoliv bez rozdílu sociálního, ekonomického, náboženského a etnického statusu.⁹⁶ Finální produkty pak galerie vystavuje a umělci je předán veškerý výnos z prodeje. Právě tento „lidský přístup“, učinil z *Townhouse*, jednu z nejrespektovanějších a nejoblíbenějších galerií v celém regionu. Přesto, jak již bylo naznačeno výše, se potýká s nemalými restrikcemi ze strany egyptské vlády – nesmí propagovat svojí činnost ve veřejných institucích, včetně středních a vysokých výtvarných škol. Přesto všechny překážky plní galerie svojí úlohu znamenitě – nabízí prostor k individuální kreativitě, vzdělává a podporuje umělce i milovníky umění.⁹⁷

Tradičně to bývají muzea umění, která určují standardy pro sběratelství umění, zaměstnávají historiky umění, kritiky, vydávají publikace a zabývají se výzkumem. Na Blízkém východě kvetl trh s moderním uměním dříve před založením muzejních institucí. Dnes ve většině zemí Blízkého východu existují muzea současného umění, avšak jejich kvalita mnohdy neodpovídá mezinárodní úrovni.⁹⁸ Vzhledem k této skutečnosti, jak bylo uvedeno výše, vzniká množství neziskových organizací, které však

⁹⁴ Nováková, H. 2011, str. 110.

⁹⁵ Events and Programs. *The Townhouse Gallery*.

⁹⁶ Sawa. *The Townhouse Gallery*.

⁹⁷ MIKDADI, S. 2009, str. 271.

⁹⁸ Muzeum současného umění v Teheránu nabízelo v době mého pobytu v Íránu (únor 2015) pouze jedinou retrospektivní výstavu německého výtvarníka Otta Piena. Výstava lokálního umění není prioritou, stejně tak jako jeho kolekce, muzeum se soustřeďuje především na prezentaci západního umění.

slouží spíše k prezentaci umění nebo poskytují jakési zázemí, nemohou však zastávat roli výzkumníka a určovat výše zmíněné standardy.⁹⁹

Při mé návštěvě Libanonu, Palestiny a Íránu¹⁰⁰ jsem se nemohla ubránit pocitu, že pokud chci vidět jakékoliv lokální umění, musím se jakýmkoliv oficiálním institucím moderního umění vyhýbat a naopak mnohdy složitě vyhledávat alternativní uměleckou scénu a neziskové umělecké organizace. Návštěva těchto prostor nabízí autentičnost a skutečné seznámení se současnou uměleckou tvorbou. To, co návštěvníkovi nabídne muzeum, tedy ucelený pohled do vývoje moderního umění a následné zasazení současné tvorby do kontextu, u neziskových organizací nenalezneme. Situace se ještě ztěžuje faktem, že trendem ve formě současné umění Blízkého východu je video a instalace. Tedy artefakty, které se dlouhodobě obtížně vystavují. Státy regionu, které nemají muzea, mohou velice brzy ztratit lokální produkci umění ve prospěch muzejních institucí Perského zálivu. Neexistence oficiálních institucí nebo malá podpora a zájem ze stran vlád zároveň umožňuje překvapivě značnou svobodu projevu, a to, i v regionu polarizovaného politického prostředí a časté nestability.

Neziskové organizace pak slouží jako místa, kde lze tuto svobodu uplatňovat, což by nebylo možné na půdě oficiálních uměleckých institucí. Umělci působící v neziskových organizacích designují programy, které jsou založeny na experimentálních konceptech slučující jednotlivé disciplíny výtvarného umění. Nejen, že umožňují různé perspektivy a interpretace, ale zároveň podporují i umělecký zásah. Například palestinský umělec Khalil Rabah, který se podílel na třetím Riwaq Bienále, organizoval sérii „akcí“ spojené s obnovou historických budov v padesáti palestinských vesnicích. Na těchto akcích probíhaly konverzace mezi mezinárodními a lokálními umělci, kurátory, architekty, obyvateli vesnic a restaurátory. Výsledkem těchto aktivit bylo propojení místního obyvatelstva a lokální umělecké scény s palestinským územím.¹⁰¹

Architekti Sandi Hilal a Alessandro Petti, kteří žijí a pracují mimo institucionální struktury v Betlémě, koncipovali projekt, který spojuje architekturu s uměleckým aktivismem. Na projektu *Decolonizing Architecture* spolupracují s architektem Eyalem Weizmanem a s palestinskou veřejností. Projekt se zabývá architektonickým řešením

⁹⁹ Jakousi výjimkou je výše zmíněná nezisková organizace *Ashkal Alwan*, která se za dobu své existence stala i výzkumným pracovištěm.

¹⁰⁰ Libanon a Západní břeh jsem navštívila v roce 2012, Írán v únoru 2015.

¹⁰¹ About. *Riwaq*.

opuštěných izraelských vojenských základnů.¹⁰² Do tohoto projektu spadá i izraelský vojenský tábor *Oush Grab*, který byl v květnu 2006 evakuován. Budovy bývalé vojenské základny jsou situované na strategickém nejvyšším kopci u jižního vstupu do palestinského města Beit Sahour. Poté co byla tato základna opuštěna, bylo dohodnuto, že toho území bude spadat pod kontrolu obce Beit Sahour. Na svazích, kolem bývalé základny, bylo vybudováno dětské hřiště, restaurace a park. Problematické je, že samotný vrchol kopce i nadále zůstává pod přímou kontrolou izraelské strany. Vzniká tak celá řada uměleckých počinů, které proti této situaci protestují. Skupina pracuje s domněnkou, že je třeba zabránit případnému znovuosídlení izraelskými osadníky. Hilal a Petti kupříkladu vytvořili videoinstalaci, kde představili projekt na vyhloubení velkých otvorů do budovy, které by ji učinily neobyvatelnou.¹⁰³

V rámci Palestinské autonomie od roku 2006 působí *International Academy of Art, Palestine*, tedy Palestinská mezinárodní akademie umění, jejíž sídlo se nachází v Ramalláhu. Akademie poskytuje kvalifikované čtyřleté bakalářské studium v oboru vizuálního umění. Většinu studentů tvoří Palestinci (ze Západního břehu a Jeruzaléma), kteří jsou přijati ke studiu poté, co úspěšně projdou talentovými zkouškami. K tomu je zapotřebí absolvování týdenního workshopu.¹⁰⁴ Po přijetí jsou studenti zařazeni studijního programu a po celou dobu studia pobírají stipendium. To je financováno od norského Ministerstva zahraničních věcí. Akademie nabízí množství kurzů zaměřených na malbu, kresbu, sochu, instalaci, fotografii, performance a teorii současného umění. „*Umění má jistě zásadní význam pro tvorbu národní identity, pomáhá stavět „mosty“, hraje roli v sociálním rozvoji a nutí jedince reflektovat vlastní situaci.*“ Uvedl norský ministr pro mezinárodní rozvoj Erik Solheim.¹⁰⁵

Globalizace a tržní ekonomika v oblasti umění Blízkého východu nevytvořila stav, kdy je nutné méně se spoléhat na patronát ze strany vlád a více se spoléhat na individuální vedení. Neziskové organizace v regionu velkou měrou přispěly ke zviditelnění současného umění jak na lokální, tak i na mezinárodní scéně. Tato zásluha však vlády nezprošťuje zodpovědnosti k vlastním umělcům. Vlády jsou povinné starat se o kulturní sektor své země. V blízkovýchodních zemích, ve kterých vláda investuje do současného umění, však neexistuje nekomerční a nezávislá umělecká platforma. Jak ovlivní vznikající centra umění v Perském zálivu vývoj současného umění Blízkého

¹⁰² DAAR: Decolonizing Architecture Art Residency. *Decolonizing*.

¹⁰³ Project: Return to Nature. *Decolonizing*.

¹⁰⁴ Curriculum. *Art Academy*.

¹⁰⁵ Donors. *Art Academy*.

východu je stále otázkou. V mnoha ohledech však již dnes sledujeme pozitivní vývoj, například v souvislosti s výše zmíněným Šardžá Bienále.

5 Exprese konfliktu

To, co zvyšuje zájem západní veřejnosti o současném umění Blízkého východu v posledních dvou dekadách, jsou motivy války a destrukce. Víme, že v minulosti dal zájem o Orient dokonce vzniknout novému uměleckému směru v devatenáctém století – orientalismu a podobný přístup trvá do současnosti. Cesty po Orientu přivedly mnohé malíře k námětům, které si pro své exotické a erotické souvislosti získaly u veřejnosti značnou oblibu.¹⁰⁶ Jmenujme například významného francouzského malíře Jeana-Léona Gérôma (1824-1904), který byl inspirován výjevy z cest po Turecku, Egyptě a Alžírsku. Smyslnost obsažená v obraze *Parní lázeň* (1889) byla ve Francii módní a publikum ji dobře přijímalo. Západní veřejnost nepřestala dychtit po objevování exotického Blízkého východu, avšak v tomto zájmu lze pozorovat jistý odklon, a to především v druhé polovině dvacátého století. Po teroristických útocích z jedenáctého září se pak západní veřejnost začala tohoto regionu spíše obávat¹⁰⁷.

Vizuální umění neslouží pouze kráse, jeho velká síla spočívá ve schopnosti podávat nejrůznější svědectví. Válečný konflikt byl v obrazech vyveden po celé dějiny výtvarného umění. Vedle glorifikujících obrazů nalezneme i mnoho umělců, kteří prostřednictvím svých děl odsuzovali lidské utrpení a násilí. Z historie můžeme zmínit například velmi sugestivní vizuální výpověď Francisca Goyi, který v sériích leptů *Hrůzy války* (1810), vykresluje utrpení španělské lidu v době invaze císaře Napoleona do Španělska. Dle kritiků umění patří tyto obrazy mezi vůbec první, kde je válka vyobrazena, nikoliv jako významná událost v dějinách lidstva, ale jako strašlivý akt násilí. Pablo Picasso vytvořil monumentální obraz *Guernicca* (1937) jako odpověď na letecký útok z roku 1937, kdy německá a italská bojovná letadla vybombardovala stejnojmennou vesnici v severním Španělsku. Tento obraz se následně stal symbolem rozhořčení, nejen nad zničení této vesnice, ale nad válkou obecně.

Současné umění Blízkého východu je rozhořčení z války plné. Mnoho obyvatel regionu je soustavně přesídlováno kvůli probíhajícím válkám a násilí, špatné ekonomické situaci, genocidě či vládním restrikcím. Konflikt, který následoval po

¹⁰⁶ VIGUÉ, J. 2002, str. 284.

¹⁰⁷ Iracionální obavy pak velice záhy mohou přerůst do islamofobních projevů.

vzniku Státu Izrael v roce 1948¹⁰⁸, následné Arabsko-izraelské války a napětí, které panuje do dnešních dnů, trvale pozměnil charakter současného umění tohoto regionu. Stejně tak sledujeme intenzivní vliv války na umění v Libanonu, který byl sužován občanskou válkou od roku 1975 do roku 1990. Křehká stabilita celé země byla narušena atentátem na bývalého premiéra Rafíqa Haríriho (1992-1998, 2000-2004) v únoru 2005 a vstupem izraelských vojsk na území Libanonu v červenci 2006 (12. červenec - 14. srpen 2006). Moderní dějiny Íránu se rovněž vyznačují nestabilitou a válkami. V roce 1979 proběhla revoluce, která svrhla monarchii. Ajatolláh Ruholláh Chomejní (1900-1989) se postavil do čela nově vzniklé Íránské islámské republiky a rok poté prezident Iráku Saddám Husajn (1937-2006) využil nepřehledného dění v porevolučním Íránu k tomu, aby na něj zaútočil. Tento krok vedl k vyčerpávající válce mezi sekulárním socialistickým Irákem a islámským režimem v Íránu (1980-1988). Irák se následně snažil vyřešit svojí velmi špatnou poválečnou ekonomickou situaci tím, že v roce 1990 podnikl invazi do sousedního bohatého Kuvajtu. Na počátku března 1991 mezinárodní vojenská koalice Spojených států a Saudské Arábie úspěšně vytlačila irácká vojska z kuvajtského území. Na Irák byly uvaleny politické a ekonomické sankce. Po 11. září 2001 Spojené státy obvinily režim Saddáma Husajna ze spolupráce s teroristickou sítí al-Qá'ida, z podílů na teroristických útocích z 11. září 2001 a z podpory palestinských sebevražedných atentátníků.¹⁰⁹ 20. března 2003 pak z území Kuvajtu a iráckého Kurdistánu zahájili operaci Irácká svoboda (*Iraqi Freedom*) a režim svrhli. Irák se tak ponořil do víru sektářského násilí, které mimo velkého počtu obětí na životech, vedlo i k masivnímu exodu Iráčanů, ať již za hranice nebo v rámci samotného Iráku.¹¹⁰ V návaznosti na tyto tragédie se současné umění stalo obrazovým materiálem s výpovědní hodnotou. Tvorba umělců, kteří byli přímými svědky traumatických událostí, zároveň slouží jako forma osobní terapie. Umělci se s těmito nešťastnými konflikty snaží ve svých dílech vyrovnat tím, že spodobňují bojovníky, okupanty i oběti války v různých provedeních a s různou intenzitou.¹¹¹

Jak již bylo uvedeno výše, západní veřejnost se o současné umění Blízkého východu zajímá s rostoucí tendencí, a to především v poslední dekádě. Svědčí o tom stoupající počet konaných výstav, symposií a publikací na toto téma. Tomuto jevu byla zajisté nápomocná velmi intenzivní medializace výše uvedených konfliktů v regionu.

¹⁰⁸ U arabského obyvatelstva je tato válka známá pod označením *an-Nakba* (katastrofa).

¹⁰⁹ JEŽOVÁ, M. 2011, str. 148-149.

¹¹⁰ Tamtéž, str. 158.

¹¹¹ EIGNER, S. 2010, str. 129-131.

Specialistka na poválečné libanonské umění Sarah Rogers uvádí, že lze linku, mezi trvajícím násilím v regionu Blízkého východu a mezinárodními investicemi do lokálního umění, velmi snadno vysledovat.¹¹²

V následující kapitole představím vybrané umělce, kteří reflektují téma války, exilu osobní identity a domnívají se, že na nich leží zodpovědnost představit mezinárodnímu publiku socio-politické skutečnosti regionu, které se velmi často liší od mediálního obrazu.

5.1 Abdel Abidin

Abdel Abidin se narodil v Bagdádu v roce 1973 a v současnosti se střídavě pohybuje mezi Helsinkami a Ammánem. Abidin je jedním z nejuznávanějších blízko-východních umělců mladší generace. V roce 2000 obdržel bakalářský titul na Univerzitě v Bagdádu. Poté co byl donucen opustit zemi, se usadil ve Finsku, kde v roce 2005 dostudoval magisterský program na Akademii umění. Vystavoval po celém světě a účastnil se například padesátého druhého ročníku Bienále v Benátkách, kde jeho dílo bylo vystaveno v Severském pavilonu (2007).¹¹³

V době před emigrací se v Iráku věnoval malbě, postupem času však cítil potřebu využívat mobilnější vyjadřovací prostředek a pocítil akutní potřebu pracovat se skutečným prostorem. Začal tak daleko více využívat videa a instalací. V době svých studií ve Finsku studoval na Katedře času a prostoru, kde se novým médiím naučil.

Předchozí život v Iráku zůstal pro Abidina centrálním motivem. Jeho videoinstalace jsou sugestivní výpovědi muže, který se tíživých vzpomínek na válku nikdy nezbaví.¹¹⁴ Dle slov Abidina jej navždy bude provázet vzpomínka na událost, která se odehrála třetího dne bombardování Bagdádu Američany v roce 1991.

„V té době mi bylo sedmnáct let. Jednoho dne jsem slyšel, že americké letectvo bombardovalo most al-Džumhúrija, jedno z mých nejoblíbenějších míst. Zničen a v šoku jsem nevěděl, jak mám reagovat a další den jsem se na kole uháněl přesvědčit, zda je to pravda. Dojel jsem k mostu, který byl rozlomený na dvě části, a stal jsem se svědkem zvláštní scény: na jedné z rozlomených částí leželo tělo mrtvé krávy. Byl jsem ohromen a dojat osudem tohoto mrtvého zvířete. Sám sebe jsem se začal ptát: Proč tam byla? Odkud přišla a proč tam byla sama? O mnoho let později jsem stále na tu krávu myslel a inspirovala mě k úvahám o potřebě člověka se družít a necítit pocit samoty. Věděl

¹¹² ROGERS, S. Artists in Exile: The Borders of Cultural Production.

¹¹³ Biography. Abdel Abidin.

¹¹⁴ LAJEVARDI, E. 2015, str. 34.

jsem, že ta kráva to nedokázala, marně se snažila přeskočit na druhou stranu mostu a zůstala sama“. Po devatenácti letech se Abdel Abidin rozhodl vzpomínku vyjevit ve videoinstalaci s názvem *Memorial* (2009).¹¹⁵

Další jeho umělecký počín, který bezprostředně reaguje na válku v Iráku, je o něco starší a nese název *Abidin Travels* (2006). Koncept cekem dvou videí spočívá v prezentaci vymyšlené cestovní kanceláře nabízející exotickou a dobrodružnou dovolenou v Bagdádu. Kancelář je trefně prezentována logem stíhacího letadla. V průběhu prvního videa na diváky hovoří příjemný anglický ženský hlas, doprovázený vesele laděnou hudbou, nabízející turistům malebné krásy Bagdádu. Hlas mluví o velkých bulvárech s rozmanitými kavárnami a obchůdky se suvenýry, o překrásné architektuře a kulturním dědictví města, které lze spařit v galeriích a muzeích. Žena propaguje cenově dostupné hotely, nabízejících služby „ušité na míru.“ Na konci videa hlas upozorňuje na přírodní krásy, které doplňují jedinečnost tohoto města. To vše je ovšem doprovázeno skutečnými zpravodajskými záběry, které byly pořízeny v průběhu války v Zálivu (1990-1991). Slova o překrásné architektuře jsou doprovázeny obrazy poničených domů. Při zmínce o službách „ušitých na míru“ vidíme záběr popravy muže, galerie zejí prázdnotou, neboť byly rozkradeny, původní ulice již neexistují a namísto přírodních krás jsme svědky opakovaných výbuchů. Druhé video nese podobu animované komerční reklamy nabízející jednosměrnou letenku do Bagdádu, slibující nezapomenutelnou dovolenou. Nedoporučuje se však cestovat s dětmi, mluvit anglicky nebo se po večerech procházet městem.

Tyto dvě videa jsou ještě doplněna interaktivní webovou stránkou v několika světových jazycích, kde si zájemce může let do Bagdádu objednat s odletem ze všech světových letišť. Zároveň je na portále viditelné upozornění odrazující od cestování žen bez mužského doprovodu, děti bohužel nemohou cestovat vůbec. Během zpracovávání vašich údajů se na vaší obrazovce ukáže animovaná kresba tanku, který sestřeluje civilní letadlo. Po vyplnění všech údajů emailem obdrží divák skutečně potvrzení. Následně zažívá pocity, jakoby si právě dobrovolně objednal jízdenku do pekla. Několikrát je mu navíc doporučeno, pořídit si před odletem životní pojistku. Web dále nabízí množství doporučení a rad, jak se zachovat v určitých situacích, které návštěvníky v průběhu této dovolené neminou. Zároveň je potencionální návštěvník upozorněn na skutečnost, že většina pamětihodností, o kterých slyšel, již neexistuje,

¹¹⁵ Memorial. *Abdel Abidin*.

protože byly zřejmě vyplněny, vybombardovány případně vyrabovány. Není ani doporučováno pohybovat se po chodnících, neboť jsou posety minami.

*„Nemyslete si, že jste v Evropě, po ránu neběhejte! Je to čas kdy jsou sebevražední útočníci nejvíce aktivní – věří totiž, že pokud se jim podaří vybuchnout brzy ráno, posnádají již s Prorokem. Pokud se stanete svědky exploze, nesetrvávejte jako divák, zároveň z místa neutíkejte – budete považováni za teroristu a budete zastřeleni. Doporučuje se opatřit si nějaké zranění, budete považováni za oběť a budete převezeni do lokální nemocnice. V Bagdádu se domluvíte arabsky, kurdsky a částečně i anglicky (je zde mnoho amerických vojáků). Co se týče neverbální komunikace – pláč zřejmě bude odkazovat na zármutek, zoufalství nebo bolest. Úsměv, ale rozhodně neznačí nic dobrého, povětšinou vás okradnou nebo zavraždí. Na cesty se doporučuje vzít si vždy velký kbelík na sběr vody, svíčky (elektrina stále vypadává), neprůstřelnou vestu (měla být kvalitnější a zabraňovat i případnému probodnutí). Ubytování není vhodné ve slavných bagdádských hotelích, často totiž slouží jako cíle muslimských fundamentalistů, ale i národních sil. Pro vaši bezpečnost jsou vhodnější malé hotely nejnižší cenové kategorie. V případě snídání neopouštějte hotel, velké restaurace nejsou bezpečné. Pokud stále cítíte potřebu jíst mimo hotel, vyhledávejte malé skryté kavárny. V době ramadánu nepožívejte na ulicích žádné jídlo, jinak bude vaše poslední“.*¹¹⁶

Čtením instrukcí a všemi aktivitami spojenými s objednáváním letenek se v myslích diváků spouští proces imaginace a divák si velice živě začnete představovat, jaké by to bylo pobývat v Bagdádu, v epicentru válečného utrpení.

Posledním umělecký počín Abdela Abidina, kterému se v předkládané práci budeme věnovat, je krátkometrážní záznam s názvem *Common Vocabulary* (2006). Na tomto video záznamu vidíme malou iráckou holčičku, která do kamery opakuje arabská slova, které ji někdo mimo záběr předřikává. Ve skutečnosti se dítě snaží poctivě opakovat slova: *smrt, okupace, vražda, genocida, masakr, masový hrob, Saddám, soud, vláda, soudce, Bush, haram, korupce, hrozba, destrukce, Korán, vojsko, ropa, rekonstrukce, Kurd*. Poselství tohoto velmi silného videa je čitelné. Autor zde explicitně poukazuje na fakt, že tyto slova jsou běžně obsažena v mluvě Iráčanů a to bohužel i dětí.¹¹⁷

Po svém příjezdu do Evropy nastal u Abidina tvůrčí rozpor. Nové prostředí exilu mu sice nabízelo prostor k rozvoji tvůrčí praxe, zároveň ho však odchod z Iráku

¹¹⁶ ABIDIN, A. *Abidin Travels*.

¹¹⁷ *Common Vocabulary. Abdel Abidin*.

zaskočil natolik, že mu svázal na několik let jazyk. Mnoho umělců se při odchodu ze země, kde jejich kreativita podléhala restrikcím, cítí v novém prostředí svobodněji. Abidin se však zjevně svým obsahem tvorby ve Finsku snažil vyhnout nálepkám jako „irácký umělec žijící ve Finsku“, „arabský umělec v exilu“, „finský umělec iráckého původu“. Abidin naopak cítil nesvobodu a tlak okolí, které jej nutilo o hrůzách války a o svém útěku z Iráku hovořit. Změna přišla v roce 2003 s americkou invazí do Iráku. Na jedné straně si byl Abidin schopen představit, jaké utrpení prožívají Iráčané, daleko lépe než jeho západní kolegové, na druhou stranu si byl vědom toho, že ze své pozice, může pouze podat zjednodušený pohled na probíhající konflikt. V té době vytvořil mnoho videí a instalací, které reagují na povrchní způsob, jakým západní média prezentují Iráčany, Araby a muslimy. Jeho díla odmítají uspokojovat senzacechtivé západní publikum a naopak zdůrazňují neproblematičnost ve vyjadřování emocí spojených s okupací rodné země. Umělec si je vědom své schopnosti v diváku vyvolat zděšení a znechucení a dílo, které v tomto sebeuvědomění následovalo, tedy *Abidin Travels* (2006), působí téměř odvetně. Iráčan žijící na Západě pochopil, že zkušenost traumatu nelze popsáním předat, lze ji pouze prožít.¹¹⁸

¹¹⁸ MARKS, L. U. Abdel Abidin's „Baghdad Travels“.



Obr. 1 *Memorial* (2009), Abdel Abidin, krátkometrážní video.

Obr. 2 *Abidintravels* (2006), Abdel Abidin, interaktivní webová stránka.

 A screenshot of the website abidintravels.com. The header features the logo and the text "abidintravels.com welcome to Baghdad". The main content area is divided into several sections:

- BOOK NOW**: A yellow sidebar containing a flight booking form with fields for "Departing:", "Date:", "Passenger" (Male, Female, Children not allowed), and options for "one way" or "return flight, not suggested". A "Search for flights" button is at the bottom.
- FREE SIGHTSEEING**: A central banner with a photo of people and a red starburst graphic that says "Have a HOLIDAY to remember offer ends soon". Below the photo, it reads "BAGHDAD much more than A holiday".
- AccuWeather.com**: A weather forecast for Baghdad, Iraq, showing "Sunny 15°C", "RealFeel®: 16°C", and "Winds: NW at 11 kph". It includes a "Your Forecast" table:

Day	Temp	Condition
Today	17°/2°	Clear
Tomorrow	17°/2°	Clear
Saturday	16°/3°	Clear
Sunday	17°/6°	Rain and drizzle late
- IRAQ BODY COUNT**: A section with a graphic of a body count, showing "Jan 06: Off-duty policeman shot dead in Tajl" and "99,383" to "108,501".
- Insurance U need it !!**: A pink sidebar with a megaphone icon and the text "complaints".
- access**: A blue sidebar with a wheelchair icon and the text "access".
- Getting Around while you are In Baghdad Car rental**: A pink box with text: "BE ADVISED that when driving, you must be actively aware of your surroundings and always check your rear-view mirror. The American military has the right to shoot or drive over cars with their tanks if they think you are blocking the way. BE PREPARED to spend the whole day queuing for Gas. Your blanket and the pillow again will come in handy here."
- flights** and **Car Rental**: Two buttons at the bottom left.



Obr. 3 *Common Vocabulary* (2006), Abdel Abidin, krátkometrážní video.

5.2 Wafaa Bilal

Irácký umělec Wafaa Bilal se narodil 1966 v Bagdádu. Své dětství a část svého dospělého života prožil pod režimem Saddáma Husajna. Jeho život ovlivnily dva válečné konflikty – Íránsko-irácká válka (1980-1988) a válka v Zálivu (1990-1991). Životní zkušenost umělce s utrpením a chaosem byla završena událostmi, které následovaly po jeho zadržení na kuvajtských hranicích v roce 1991. Byl nucen po čtyřicet dva dní setrvat v beduínském táboře pro uprchlíky a následně byl přesunut vojsky Spojených států do uprchlického tábora *Rafha* na hranicích Saudské Arábie a Iráku. Tento tábor se stal domovem pro tisíce Iráčanů obávajících se možné odplaty režimu Saddáma Husajna. Bilal zde setrval dva roky, tedy do roku 1993, kdy se mu v rámci programu Spojených národů pro přesídlování uprchlíků, podařilo odcestovat do Spojených států. Před válkou v Zálivu Wafaa Bilal studoval zeměpis, ale velmi intenzivně se věnoval malbě.¹¹⁹ Po příjezdu do Spojených států se ocitl v nové zemi, v té staré, stejně jako umělec Tammam Azzam, „byl nucen opustit svá plátna“. A rovněž jako Abdel Abidin si zvolil nové médium jako prostředek k sebevyjádření – video. Wafaa Bilal obdržel magisterský titul na Univerzitě v Novém Mexiku, kde studoval na Katedře umění a technologie. Poté co byl jeho bratr zabit raketou v roce 2004 na americkém checkpointu v Iráku, se Bilal začal věnovat výhradně politickému umění. Wafaa Bilal se dostal do podvědomí veřejnosti svojí interaktivní a velice provokativní video instalací *Domestic Tension* (2007), za kterou mu byla udělena cena *Chicago Tribune*. Ta jej pasovala na nejlepšího umělce roku.¹²⁰

Jak sám uvádí, umělec není jediný, kdo disponuje privilegiem k výkladu estetická. Pro něj je umění forma aktivismu, vizuální artikulace je srovnatelná s písemným projevem. Kontroverzní politická témata lze stejně hodnotně podrobit kritice jak v textu i ve výtvarném projevu.¹²¹ Bilal využívá video, ale i fotografie, počítačových her a internetu, aby se dostal za hranice galerií, mezi širší publikum. Tento umělec si je plně vědom, že je jeho umění dostupné především západnímu publiku. A tak za pomoci selektovaných obrazů z historie západního umění uvádí soudobé otázky do kontextu. Například Degasova *Sklenice Absintu* (1876), slavný obraz, který zachycuje ženu sedící v pařížské kavárně s nepřítomným pohledem a sklenicí alkoholu, Wafaa Bilal zpracoval do podoby videa, které zachycuje onu ženu k nerozeznání od

¹¹⁹ Biography. *Wafaa Bilal*.

¹²⁰ MIKDADI, S. 2009, str. 109.

¹²¹ Tamtéž, str. 108-109.

originálu – jednu věc však pozměnil, a to pohled ženy v posledních vteřinách videa. *Žena popíjející absint* (1999) v Bilalově poddání pomalu zvedá hlavu a hledí upřeně z obrazu na diváka. Vychází tak ze své konzervativní pozice submisivní ženy a diváka téměř vtahuje do obrazu, do svého příběhu.¹²² Tento postup ve snaze o komunikaci s divákem se zrcadlí ve všech dílech tohoto umělce a vytváří jeho charakteristický umělecký rukopis. Práce Bilala je těsně svázána s jeho neblahými zkušenostmi z minulosti a odráží se ve většině jeho uměleckých počinech.

Mnoho Bilalových projektů se zabývá dichotomií reálného a virtuálního světa. Neustále pracuje s vědomím vztahem mezi divákem a uměleckým dílem. Jeho hlavním cílem je donutit participovat na svých projektech jindy pasivního pozorovatele. V případě *Domestic Tension*, diváci mohli po celý jeden měsíc dvacet čtyři hodin denně sledovat umělce zavřeného v galerijním prostoru pomocí webkamery, nebo přímo navštívit galerii a postřelit tak „svého Iráčana“ paintballovou pistolí. Umělec využil performance k tomu, aby upozornil na situaci, která v Iráku po invazi Spojených států nastala a na každodenní útrapy Iráčanů.¹²³ Mnoho z nich je nuceno kvůli nebezpečí setrvávat ve svých domovech a je běžné, že se kulkám častokrát nevyhnou ani zde. Tento projekt měl představit lidské utrpení jinou formou, než tou kterou známe z médií a ke které jsme již otupělí. Wafaa Bilal v divákovi prostřednictvím svých uměleckých počínů vyvolá silné emoce. I když divák odmítne participovat v jeho hrách, stejně jej donutí k tomu, aby zaujmul určité stanovisko. Přiměje tak diváka vystoupit z jeho komfortní zóny a vstoupit do té konfliktní, kde je vytržen z každodennosti a vystaven rozporuplným pocitům.¹²⁴

Wafaa Bilal se rozhodně řadí mezi ty umělce, kteří využívají svého těla při uměleckých počinech a mnohdy je tato zkušenost i do velké míry bolestivá – v projektu *Domestic Tension* byl vystaven průměrně tisícovce výstřelů denně a při performance *and Counting...* (2010) svá záda vystavoval tetovací jehle po celý jeden den a noc. Bratr Bilala Hadži jak již bylo řečeno výše, byl zabit po raketovém útoku blízko Kúfy – svého rodného města. Jak umělec sám přiznal, cítil bolest nejen kvůli ztrátě svého bratra, ale rovněž za všechny irácké a americké oběti tohoto raketového útoku. Umělec je toho názoru, že americká veřejnost se tématu věnuje pouze, pokud jsou oběťmi američtí vojáci, k těm iráckým zůstává indiferentní.

¹²² Absinthe Drinker. *Wafaa Bilal*.

¹²³ Domestic Tension. *Wafaa Bilal*.

¹²⁴ Shoot an Iraqi. *Wafaa Bilal*.

and Counting... (2010) je dvaceti čtyř hodinová performance, při které si Wafaa Bilal nechal vytetovat na záda jména významných iráckých velkoměst, která naznačují, kde jsou hranice iráckého státu, ty Bilal záměrně vynechal. Následně si umělec na zádech nechal zvětšit každou jednu oběť válečného konfliktu – celkem na jeho zádech je pět tisíc červených teček, které symbolizují americké vojáky a sto tisíc teček vytetovaných UV inkoustem, ty jsou viditelné pouze po zhasnutí světla a mají symbolizovat irácké oběti. Celé tetování umělce bylo doprovázeno čtením jmen obětí války samotnými diváky, kteří mohli příspěvkem jednoho dolaru podpořit Bilalův projekt pro financování stipendií iráckým studentům, kteří ve válce ztratili rodiče. Jistý význam nese i samotné pojmenování akce, anglický termín „and counting“ se používá jako dovětek, pokud udáme konkrétní číslo a chceme poznamenat, že číslo bude nadále růst.¹²⁵

Poslední dílo, kterému se chci nyní věnovat, je série fotografií *The Ashes Series* (2003-2013). Tyto fotografie se nesnaží vystihnout krutost války pomocí vyobrazení lidského utrpení. Brutalita války je zde umocněna absencí čehokoliv lidského. Vzniká vyobrazení prázdných zničených domů a ulic, a podobně jako umělec Tammam Azzam, tento autor využívá motivu intimního prostoru – lidského obydlí. To je doslova rozerváno a jeho útroby jsou vystaveny veřejnosti, aby zdůraznily strašlivé a mrtvolné ticho, které nastane po válečném aktu. Lidé, kteří zde bydleli, utekli nebo jsou pohřbeni pod sutinami. I tuto skutečnost autor připomíná, když lidské oběti na fotografiích zastupuje skutečný popel lidských těl o váze jednadvaceti gramů, kterým umělec „pocukroval“ zmenšené 3D modely sutin těsně před zmáčknutím spouště.¹²⁶ Tato série zároveň vyjadřuje autorovu touhu po návratu domů do Iráku v době, kdy to je nemožné. Zároveň podtrhuje absurditu svého statusu jako žijícího Američana, a zároveň jako oficiálního iráckého uprchlíka.

Fotografie jsou přesnou rekonstrukcí originálních fotografií, které autor za svůj život nashromáždil. Tento „vizualizovaný návrat“ je pro Bilala cesta jak pobývat znovu v těchto místech. Zároveň je to přesná rekonstrukce těch prostor, kde ztratil svého bratra a otce. Obnova zdevastovaných interiérů přiblížila západního diváka blíže ke kultuře utrpení. Autor ve svých dílech rád experimentuje s hranicí mezi jistou formou krásna, která je nutná k tomu, aby bylo uspokojeno divákovo oko, a s chutí šokovat. Tyto fotografie jsou výpovědí války a smrti, zároveň uchovávají pocit vyrovnaného klidu,

¹²⁵ ADEEB, A. 105, 000 Dots for Iraq, and Counting.

¹²⁶ Ashes Series. *Wafaa Bilal*.

který nastává po usazení prachu. Vzniká tak prchavý okamžik, kdy je krása přítomna v násilí.

Dle autora západní kultura často odmítá výjevy války a násilí, aby nebyla zapletena do utrpení, avšak vidět takové obrazy či o nich vědět znamená pasivní účast na konfliktu a přijetí těchto podmínek. Výsledkem je tak horor, který je estetizován, cenzurován nebo převeden do mediálně přijatelných obrazů. Jakmile jsou tyto obrazy veřejně akceptovány, tedy stávají se dehumanizovanými a nereálnými, vlády a korporace mohou dále profitovat z válek, aniž by se zamýšlely nad ztracenými lidskými životy a nad těmi, kteří svůj život ještě neztratili, ale žijí v permanentním strachu a utrpení.¹²⁷



Obr. 4 *Domestic Tension* (2007), Wafaa Bilal, performance.

¹²⁷ Tamtéž.



Obr. 5 *and Counting...* (2010), Wafaa Bilal, performance.



Obr. 6 a 7 *Ashes Series* (2003-2013), Wafaa Bilal, 3D instalace a fotografie.

5.3 Tammam Azzam

Umělec Tammam Azzam se narodil v Damašku v roce 1980, kde vystudoval výtvarné umění se zaměřením na malbu. V současné době žije a pracuje v Dubaji. Po odchodu ze Sýrie se začal věnovat propojení klasické malby s fotografií a graffiti. Azzamovi práce byly vystaveny na třicátém Bienále grafického designu ve Slovinsku v roce 2013, kde na sérii fotografií reflektoval probíhající konflikt v Sýrii.

Po prvních sedmi měsících konfliktu od vypuknutí konfliktu v Sýrii v roce 2011, se rozhodl umělec svojí zemi opustit. Azzam byl donucen zanechat v rodném Damašku i svůj malířský ateliér a jím vytvořené artefakty v podobě nástěnných maleb byly nepřenosné. Odříznut od svého předchozího života a svých pláten si Tammam Azzam zvolil novou formu výtvarného projevu – digitální média. Ve svých dílech také začal odkazovat na street art. Nové techniky si zvolil proto, že je považuje za silnější nástroj protestu a jak sám zdůrazňuje, podléhají hůře sankcím.¹²⁸

V roce 2013 zapůsobil Azzam na kritiky umění svojí výstavou fotografií s názvem *Freedom Graffiti* v londýnské Ayam Gallery. Ve své práci využil jednoho z nejvíce ikonických polibků v dějinách umění. Byl to *Polibek* (1908-1909) Gustava Klimta. Významné a emotivní dílo umístil prostřednictvím grafického programu na fotografii zdevastované a rozstřílené budovy v Damašku. Vzniká tak jedinečný a dech beroucí kontrast díla evokujícího pocit něhy, citlivosti, křehkosti a smyslnosti s objektem odkazující na hrůzy válečného konfliktu. Klimtův obraz působí jako vrstva omítky, která chce zahladit poválečné rány a zároveň upozornit na lásku, která musí zvítězit nad krutostí. Tento *Polibek* je pouze jedním ze série fotografií s názvem *Syrian Museum*, kde autor začleňuje vyřiznuté postavy z významných děl západního umění, jako tomu bylo v případě Klimta, do fotografií na kterých jsou zachyceny výjevy zničeného urbánního prostředí.¹²⁹

Da Vinciho vznešená *La Gioconda* (1503-1506) není zasazena do krajiny, která je bukolická a evokativní, snová a prchavá, s ostrými vrcholey v dáli, které jakoby se vynořovaly z imaginárního moře, ale v pozadí obrazu nalezneme obnažené torso válkou poničené budovy, která již nikdy nebude sloužit svému účelů. Vedle Klimta a Da Vinciho, zde vidíme i *Tanec* (1909-1910) od Henriho Matisse, který ve svém obraze vytvořil nádhernou symfonii ve třech symbolických barvách – modré (nebe), zelené (země) a červené (tanec).

¹²⁸ LAJEVARDI, E. 2015, str. 62.

¹²⁹ Tammam Azzam. *Ayyam Gallery*.

Pět tanečnic tančících kolem ústředního bodu kompozice, je pokus o evokování všeobecné myšlenky tance.¹³⁰ Touto promyšlenou barevnou syntézou dosáhl Matisse značné expresivity. Syté barvy dodávají obrazu živelnost. Azzam však elegantní tanečnice, jejich hladká těla, smyslná gesta a rytmiku pohybu vytrhl z barev a vložil je na sutiny zbořeného domu. Stáváme se svědky obrazu zachycujícího propad jedné z tanečnic do suti. Tato taneční kompozice pak spíše než sen připomíná záchranný kruh.

Dalším významným autorovým počinem je zpracování Van Goghova obrazu *Hvězdné noci* (1889). Hlavním motivem celého obrazu je cypřiš, strom, který Van Gogh nesmírně obdivoval pro jeho linie a formy. V *Hvězdné noci* jej však namaloval jako strom trpící a znepokojující. Celému obrazu pak dominuje hvězdná obloha, kterou Van Gogh pozoroval oknem ze sanatoria, kde byl hospitalizován kvůli své duševní nemoci.¹³¹ Toto dílo bylo vytvořeno mistrovskou technikou, která zároveň zachycuje umělcova nesnesitelná duševní muka. Tammam Azzam se rozhodl použít *Hvězdné noci* ve spojení s fotografií zničené damašské ulice k tomu, aby vyjádřil duševní muka svá i ostatních Syřanů v době tohoto konfliktu. Stejná duševní muka autor vyjadřuje i zakomponováním postavy z expresivního obrazu Edvarda Muncha *Výkřik* (verze vznikaly od roku 1893 až do roku 1910), kdy je divákovi zcela jasné, že *Výkřik* je výkřikem krajanů autora i jeho samotného nad probíhajícími událostmi v Sýrii.

Goyův obraz *3. květen 1808* (1814) známý též jako *Poprava v La Mondoa* odkazuje na lidové povstání proti francouzské okupaci, k němuž došlo v Madridu v roce 1808 a které zažehlo válku proti Napoleonovi. Revolta byla zoufalým pokusem zabránit tomu, aby byla španělská královská rodina odvezena do Francie. K ovládnutí situace, zvýšila francouzská armáda svou aktivitu a zareagovala s nesmírnou brutalitou. Všichni zatčení povstalci, byli bez jakéhokoliv soudu a vysvětlení posláni na smrt. Vězňové byli zastřeleni popravčími četami během noci 2. a 3. května na hoře *Príncipe Pío* a na několika dalších místech v Madridu.¹³² Tammam Azzam zde chtěl pomocí Goyova obrazu explicitně vyjádřit krutost války. Mrtvá těla povstalců jsou mistrně zasazena do fotografie tak, aby byla zachována perspektiva a malířská „zkratka“ těl působí věrohodným dojmem. Vysoce expresivní gesta a postoje zřetelně vyjadřují jednotnost celé skupiny a jejich společný osud. Poslední čin odsouzenců – modlitba na rtech a výkřiky vlastenecký hesel, zdůrazňuje jejich hrdinství. Azzam volbou tohoto

¹³⁰ VIGUÉ, J. 2008, str. 432.

¹³¹ VIGUÉ, J. 2008, str. 409.

¹³² Tamtéž, str. 252

dramatického obrazu zdůrazňuje hrdinství celého syrského národa, a poukazuje na statečnost jednotlivců v boji proti režimu.

V díle *Bon Voyage* (2013) autor využívá stylizovaných digitálních koláží k upozornění na křehkost politických struktur v důsledku revolucí. Na každé z koláží se vyskytuje centrální motiv – válkou zdevastovaný rozpadající se damašský dům, ke kterému jsou přivázány pestrobarevné balóčky. V každé z fotografií se dům vznáší nad odlišným místem – například dům nad Damaškem, dům nad Holubí skálou u Bejrútu, ale i dům nad New Yorkem, Paříží, Londýnem a Ženevou.¹³³



Obr. 8 *Kiss* (2013), Tammam Azzam, graficky upravená fotografie.

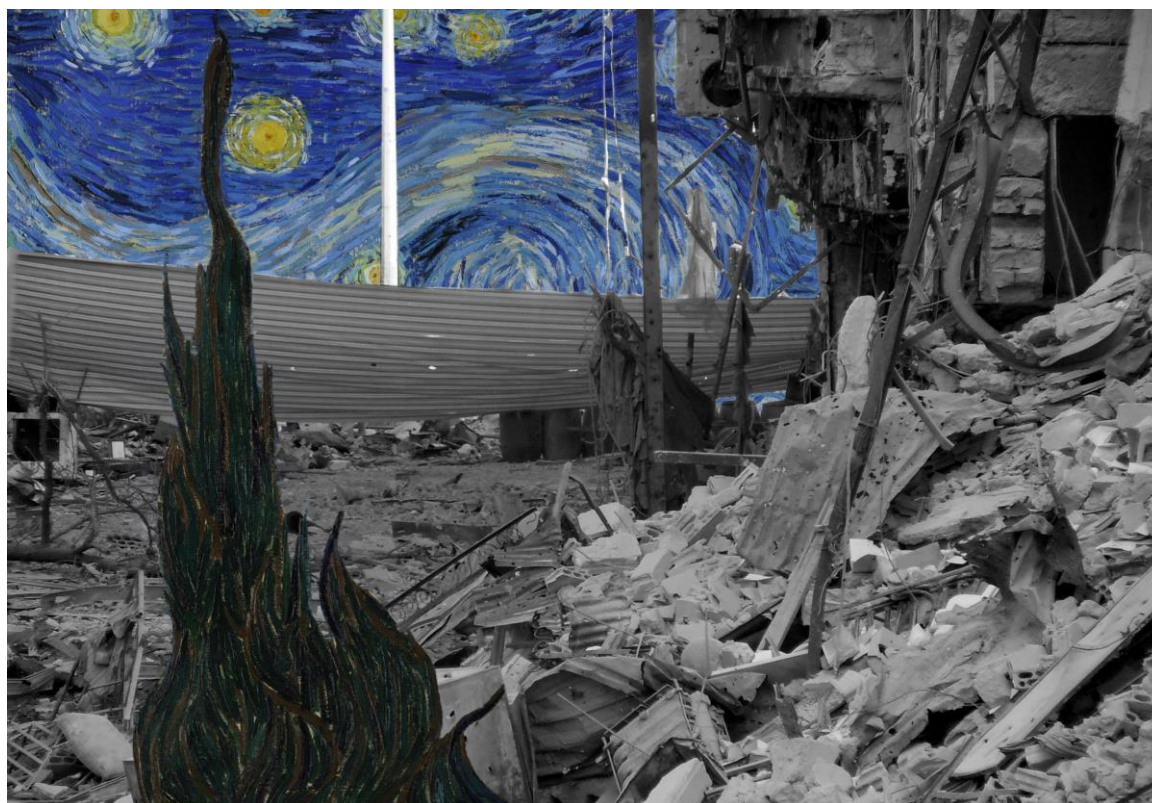
¹³³ CHAN, M. Kisses, balloons and dancing towards destruction: Syrian artist Tammam Azzam – profile.



Obr. 9 *Mona Lisa* (2013), Tammam Azzam, graficky upravená fotografie.



Obr. 10 *Henri Matisse* (2013), Tammam Azzam, graficky upravená fotografie



Obr. 11 *Van Gogh* (2013), Tammam Azzam, graficky upravená fotografie.



Obr. 12 *Francisco Goya* (2013) Tammam Azzam, graficky upravená fotografie.



Obr. 13, *Bon Voyage* (2014), Tammam Azzam, graficky upravená fotografie.

5.4 Shadi Ghadirian

Shadi Ghadirian se narodila v roce 1974 v Teheránu. Ve svém rodném městě vystudovala fotografii na *Azad University* se zaměřením na uměleckou fotografii. Po obdržení bakalářského titulu se začala fotografii věnovat naplno, mezi její hlavní témata patří reflexe Íránsko-irácké války (1980-1988) a téma ženy. Tyto dvě témata v íránské společnosti spolu velice úzce souvisí. Shadi Ghadirian vystavovala v muzeích a galeriích po celém světě. V Teheránu žije a pracuje.¹³⁴ Měla jsem tu čest setkat se s touto umělkyní osobně, a proto budou informace o její tvorbě čerpány výhradně z nahrávky rozhovoru, který byl pořizen v jejím teheránském ateliéru.

Umění fotografie je v íránském prostředí plně etablováno, a jako výtvarná technika se vyučuje na školách řadu dekad. Za tuto skutečnost íránská společnost vděčí qádžárovskému panovníku Náseru ad-Dín Šáhovi (1848-1896), ve společnosti známém pro svoji zálibu v umění.

V Paříži se seznámil s fotografií, kterou neváhal představit i íránským umělcům a íránské společnosti. Uvádí se, že sám panovník byl vůbec prvním Peršanem, který byl zachycen na fotografii, sám pořizoval i záběry žen svého rozvětveného harému.¹³⁵ Na umění qádžárovské fotografie navazuje i Shadi Ghadarian. V roce 1998 vznikla série portrétu žen *Qajar* stylizovaných právě do této éry, tedy přelomu devatenáctého a dvacátého století. Jako modelky posloužily přítelkyně a členky umělkyně rodiny. Ženy jsou dobově oblečené a usazené ve studiu s pohledem upřeným do objektivu, avšak vždy ve fotografii nalezneme předmět, který je ryze dobový, například plechovka od coca coly, horské kolo, vysavač či moderní sluneční brýle. Autorka tak chtěla vyzdvihnout kontrast mezi tradicí a modernitou. „*Tento kontrast mám na Íránu ráda, žijete v moderním prostředí, avšak neustále na Vás dýchá tradice.*“ Tyto fotografie se týkají tématu íránské ženy, která jak jsem již naznačovala, provází většinu autorčiných fotografií. Téma ženy je pro autorku velice silné a obzvláště pak téma íránské ženy. Ghadarian vidí rozdíly i mezi dnešní arabskou a íránskou ženou. Dle umělkyniných slov požívá íránská žena daleko větších práv, neboť se dokázala v době války stát soběstačnou, což u arabských žen nepozoruje.

„*Válka samozřejmě ovlivnila mne i postavení íránských žen. V té době jsem byla teenager a velice intenzivně jsem vnímala to, co se kolem mě odehrává. Nejdříve byla válka daleko od domova, ale stejně ji člověk cítil blízko sebe, byla všude – nikdo o ni*

¹³⁴ FARJAM, L. 2009, str. 2.

¹³⁵ BRUSIUS, M. Photography and Cinematography in Qajar Era Iran.

nemohl přestat mluvit. Na to nikdy nezapomenu, bylo to příšerné. Když válka skončila, bylo mi sedmnáct, celé mé dětství bylo ztraceno. Pro mě osobně nastaly ty nejhorší časy po válce. Země byla zdevastovaná, byla jsem mladá a cítila jsem vinu za padlé bojovníky, dokonce jsem cítila vinu kupříkladu kvůli mé zamilovanosti do muže. Lidé kolem oplakávali mrtvé, všichni měli všeho nedostatek, copak jsem mohla chodit se svým chlapcem bezstarostně ulicemi a oddávat se lásce? Bylo to nemožné. Šla jsem na universitu studovat fotografii. Vždy mě zajímala umělecká fotka, ovšem nyní bylo žádoucí, abychom se věnovali dokumentární fotce. Nikoho nezajímalo umění, všichni chtěli zaznamenat následky války. I mé studium bylo výrazně ovlivněno válkou. Po třiceti letech je téma války s Irákem stále živé, možná po sto letech se vše vyčistí. Dle mého názoru se po válce role muže a ženy změní. V Íránu se změnila. Muži jdou do války, a umírají. V případě, že se vrátí, jsou na tom psychicky velice špatně a nejsou schopni fungovat v každodenním životě. Ženy byly v době války zanechány bez jakýchkoli prostředků. Začaly dělat vše samy, staraly se samy o sebe a o své děti. Po válce se v Íránu stala žena oproti muži silnější. Vlastně tím slabším je dodnes muž.“¹³⁶

I umělkyně Shadi Ghadarian se rozhodla hovořit o válce. Činí tak prostřednictvím svých fotografií a to především v sériích *Nil Nil* (2008) a *White Square* (2009).

Jak autorka uvádí *nil nil* je heslo, které se používá při fotbalovém zápase a znamená to, že žádná ze stran nevyhrála. Význam tohoto slova může odkazovat na Íránsko-iráckou válku, která skončila nerozhodně. Shadi Ghadarian však zachází se slovem obecněji a význam slova vztahuje na všechny války lidstva. Dle jejích slov, po skončení jakéhokoli válečného konfliktu jsou obě dvě strany poraženy. V roce 2008, kdy vznikala tato série fotografií, se mezi íránskou veřejností po jistý čas věřilo, že Írán by mohl být opět ve válečném stavu, nyní však se západními mocnostmi – především se Spojenými státy. Téma konfliktu v autorce vyvrávalo po celé roky a tento okamžik se jí zdál příhodný k vytvoření první série fotografií konotující válečný konflikt. Umělkyně dále podotýká, že válka v Íránu je neustále živé téma napříč generacemi a nikdy jim být nepřestalo, jednoduše tvoří součást každodenního života. Právě to je patrné ze sérií fotografií *nil nil*. Nerozmanitější válečné předměty od samotných granátů a nábojů přes vojenskou výstroj v podobě helem, bot, opasků nalezneme zakomponované v prostředí, které je nám místem nejbezpečnějším – v prostředí domova. Ve skříni je tak mezi

¹³⁶ Osobní rozhovor s fotografkou Shadi Ghadarian (3. 3. 2015).

dalším šatstvem pověšena vojenská uniforma, v horním šuplíku od psacího stolu nalézáme pistoli, vedle pestrobarevného šátku na věšáku visí helma a na prostřeném stole si namísto běžného příboru u talíře všimneme zakrváceného vojenského nože. V míse mezi ostatním ovocem je položen granát a vedle červených lodiček jsou postaveny vojenské kanady. Těmito kontrasty chtěla Ghadarian zdůraznit jak moc je téma války přítomné mezi obyčejnými lidmi.

V druhé sérii fotografií s názvem *White Square* (2009) Shadi Ghadarian pracuje s výše zmíněnými předměty, avšak nyní je umísťuje pouze na bílé pozadí a každý z těchto objektů obvazuje malou červenou stužku. Fotografie vznikly rok po sérii *nil nil*, autorka v době práce na první sérii zkupovala od svých přátel a ze svého okolí tyto předměty, které následně aranžovala ve svém bytě a fotografovala. „*V té době jsem potřebovala co nejvíce objektů z války pro fotografie nil nil, a tak jsem chodila k lidem do domu a ptala jsem se, zda by bylo možné si je zapůjčit. Učinila jsem neskutečné zjištění – a to, že naprosto každý v Íránu má u sebe doma některý z těchto předmětů a dokonce s těmito objekty zachází jako se svatou relikvií. Dali mi je, ale musela jsem slíbit, že je vrátím neporušené, bylo to pro ně neskutečně důležité. Rozhodla jsem se, že je obvážu pouze červenou stuhou, abych podtrhla jejich důležitost.*“¹³⁷



Obr. 14 *Nil Nil* (2008), Shadi Ghadarian, fotografie.

¹³⁷ Osobní rozhovor s fotografkou Shadi Ghadarian (3. 3. 2015).



Obr. 15 a 16 *Nil Nil* (2008), Shadi Ghadarian, fotografie.





Obr. 17 a 18 *White Square* (2009), Shadi Ghadarian, fotografie.



5.5 Hayv Kahraman

Kurdská malířka Hayv Kahraman se narodila v roce 1981 v Bagdádu. Dnes žije a tvoří v Kalifornii. V době, kdy probíhala válka s Iránem, byla Kahraman ještě malé dítě, ovšem jak sama potvrzuje, zvuk sirén provázel celé její dětství. Vzpomínky na válku jsou pevnou součástí jejího života. Autorka si ze svého dětství v Iráku velice živě vybavuje mnoho situací, obrazů i pocitů. V době kdy jí bylo zhruba devět let, byly hrozby ze strany režimu Saddáma Husajna na denním pořádku.

„Pamatuji si, že Saddám stále hrozil, že použije nukleární zbraně v severním Iráku. Téměř vždy když jsem byla s rodiči na sůqu, začal nálet a my jsme se museli urychleně ukrýt do sklepení některého z domů poblíž. Všichni běželi. Když jsme přišli domů, celá rodina se ukryla opět do sklepení a jen jsme čekali a čekali v příšerné temnotě.“¹³⁸

V době, kdy autorka slavila desáté narozeniny, začala válka v Zálivu a její rodině došla trpělivost. Rozhodli se pro útěk do Švédska. Cesta přes Jordánsko, Jemen a Etiopii trvala něco přes měsíc. *„Nic jsem si sebou nevzala, vše jsem musela nechat v Iráku.“* Říká umělkyně. Rodina Kahraman získala uprchlický status a usadila se ve Švédsku, kde jako mnoho Iráčanů, musela začít nový život od základů. Jak sama autorka podotýká, navždy se bude cítit jako návštěvník, ať už bude žít kdekoliv.¹³⁹

Hayv Kahraman vystudovala Akademii umění a designu ve Florencii a pokračovala ve studiích umění ve Švédsku. Autorka byla zahrnuta do výběru umělců v této práci, neboť její tvorba je velice nevšední. To, co se mnoho umělců rozhodlo vyjádřit explicitně s úmyslem šokovat, Kahraman vyjadřuje s naprostou elegancí výtvarného projevu vzdávající holt tradiční malbě. Estetika krásy nebyla v posledních letech na poli současného umění příliš oblíbená, neboť byla považována za projev povrchnosti. Nicméně autorčina vysoce kultivovaná malba není limitována pouze na estetično samotné, naopak využívá formální krásy jako nositelky dráždivých a závažných témat. Polarizace formy a obsahu prostupuje všemi díly této irácké umělkyně a vytváří tak zdánlivé dynamické napětí, které naopak v konečném důsledku dosahuje rovnováhy. Tenze je prezentována dichotomií agónie a extáze, dualitou světa představ a reality, míru a války. Stylisticky práce ztělesňuje nomádský život umělkyně. V malbě se snoubí výtvarné techniky italských mistrů a řeckého klasického sochařství s japonskými

¹³⁸ SIEGAL, N. Dark Memories of War Illuminate an Artist's work.

¹³⁹ FARJAM, L. 2009, str. 3.

kolorovanými tisky, perskými miniaturami a klasickým islámským uměním. Inspiraci autorka také nalézá v klasické vídeňské secesi.¹⁴⁰

Kahraman pracuje olejem přímo na neošetřená plátna, na kterých je patrná struktura vláken. I ta má svůj význam. Linie vláken, které jsou kladeny podélně a příčně, totiž rovněž odkazují na dvojznačnost obrazů. Využitím *sumi* inkoustu a živých barev Kahraman portrétuje ženy s porcelánovou pleť, které oscilují mezi vyobrazením ztepilé ženské siluety a loutky, která nedisponuje žádným výrazem kromě dechberoucí krásy.

Jak již bylo řečeno, obsah autorčiných obrazů je závažný. Sama podotýká, že je naprostou ironií pocházet ze země, která je současně kolébkou civilizace i místem lidského úpadku. Z tohoto důvodu Kahraman cítí silnou potřebu sdělení a její práce se zabývají tématy genderové nerovnosti, diaspory, útlakem žen, ženskou obřízkou a především pozicí ženy v době války. Své namalované ženské figury autorka označuje za archetypální obraz labutě, které se ladně pohybují krajinou hororu a mužské dominance. Utrpení je stejně důležité jako dokonalost.¹⁴¹

Díla této umělkyně využívají spíše symboliky než explicitního projevu. Je to pud sebezáchovy, který ji umožňuje jednotlivá traumatizující témata snadněji uchopit. Do předkládané diplomové práce jsem zařadila sérii maleb s názvem *How Iraqi Are You?* Těchto osm velkých pláten je posledním autorčíným uměleckým počinem. Jedná se o zdánlivě nevinné výjevy – ženy usazené v zahradě, případně zachycené uprostřed debaty. Každé z pláten je doprovázeno arabským textem, který se k němu vztahuje. Kahraman tak přímo odkazuje na *Maqámát al-Harírí* – iluminovaný text z dvanáctého století, který pojednával o každodenním životě lidí. Aniž by divák překládal arabský text, jednotlivá plátna dýchají smutkem a odcizením. U obrazu s názvem *Broken Teeth* doprovodný text napsán černým inkoustem zní: „*Jako kočka na skálu se Bush škrábal, v tom přišel Saddám a všechny zuby mu zlámal*“, červeným písmem pak čteme: „*Tohle jsem zpívala jako malé dítě ve škole*“.

U plátna s názvem *Personal Number* si navzájem dvě ženy zvedají suknice, jedna té druhé nabízí kousek papíru, kde je černě napsáno: „*Když přijede do Švédska, obdržíte osobní identifikační číslo*“ – person number, v arabštině ovšem na plátně čteme *pešún nummer* – v iráckém dialektu toto slovo označuje vagínu. Vzdálené vzpomínky na rodnou zemi, válku, jazykové nedorozumění, zmatek a vysídlení stále v umělkyni

¹⁴⁰ KAHRAMAN, H. *Saatchi Gallery*.

¹⁴¹ SHAINMAN, J. *Hayv Kahraman*.

představují trauma, se kterým se i po dvaceti letech neustále vyrovnává. Z pláten lze vyčíst vinu. Za to, že ona nyní žije v zemi, která její rodný domov zruinovala. V teple a bezpečí, prostřednictvím pláten se snaží vyrovnat s utrpením svých krajanů.¹⁴²

Inspirace manuskripty pocházející z dvanáctého a třináctého století není náhodná. Rukopis *Maqámát al-Harírí* vytvořila Bagdádská škola miniatur. Tyto ilustrace dosahovaly vysoké estetické hodnoty a od perských a mughalských miniatur se v provedení odlišovaly. Důraz byl kladen spíše na expresi figur, namísto detailního vykreslení scenerie v pozadí. Další neobvyklým rysem těchto maleb byla značná benevolence k sexuálním motivům. Například existují miniatury, které zobrazovaly frontální pohled na rodící ženu. Tento otevřený přístup k zobrazování života vzal rychle za své, když Mongolové dobyli Bagdád.¹⁴³ V té době byly všechny knihy a dokumenty zničeny, dokonce se uvádí, „že vody Tigridu se inkoustem, prosakujícím z knih, zbarvily do černa“¹⁴⁴. Autorka vidí paralelu mezi touto nešťastnou dějinnou událostí a dnešní neutěšnou situací v Iráku. Bagdád ve třináctém století také zažil obrovské ztráty na životech, na kultuře a na sebevědomí, ale znovu povstal. Pro autorku a jistě mnoho dalších Iráčanů žijících v diaspoře, je tato představa o znovuoživení rodné země zásadní. Pomocí svých obrazů, které navazují na islámské umění miniatur, malířka již započala obnovu. Započala ji však daleko od Iráku – u sebe samotné.¹⁴⁵

Za pomoci těchto pláten se malířka vrátila ke svému životu v Iráku před mnoha lety a opět se naučila arabsky. Použila fotografie vlastního těla jako předlohy pro své nadživotní ženské figury. Postavy žen jsou v duchu renesanční malby pečlivě vykresleny, jejich kůže je, jak bývá u Kahraman zvykem, porcelánově bílá. Podobně jako u malby miniatur z dvanáctého století není kladen důraz na pozadí, u některých pláten si pak povšimneme pouze ornamentálního ohraničení. Malířka tak postavy nikam neumísťuje a vědomě tak volí universální výtvarný jazyk. I v případě namalovaných stromů nebo dveří vytváří výjev pocit, že stromy jsou naaranžované a dveře nikam nevedou. Ale je to právě arabský text, kterému Kahraman věnuje značnou pozornost a pečlivě jej aranžuje do podoby „medailonů z diaspory“. Tyto texty popisují příběhy, ve kterých umělkyně a její rodina prchali z Iráku a následující střety se Západem. Z pláten je cítit zkušenost s vysídlením a ztrátou domova. I to je zřejmě důvodem, proč Kahraman zvolila absenci pozadí nebo specifický kontext umístění postav.

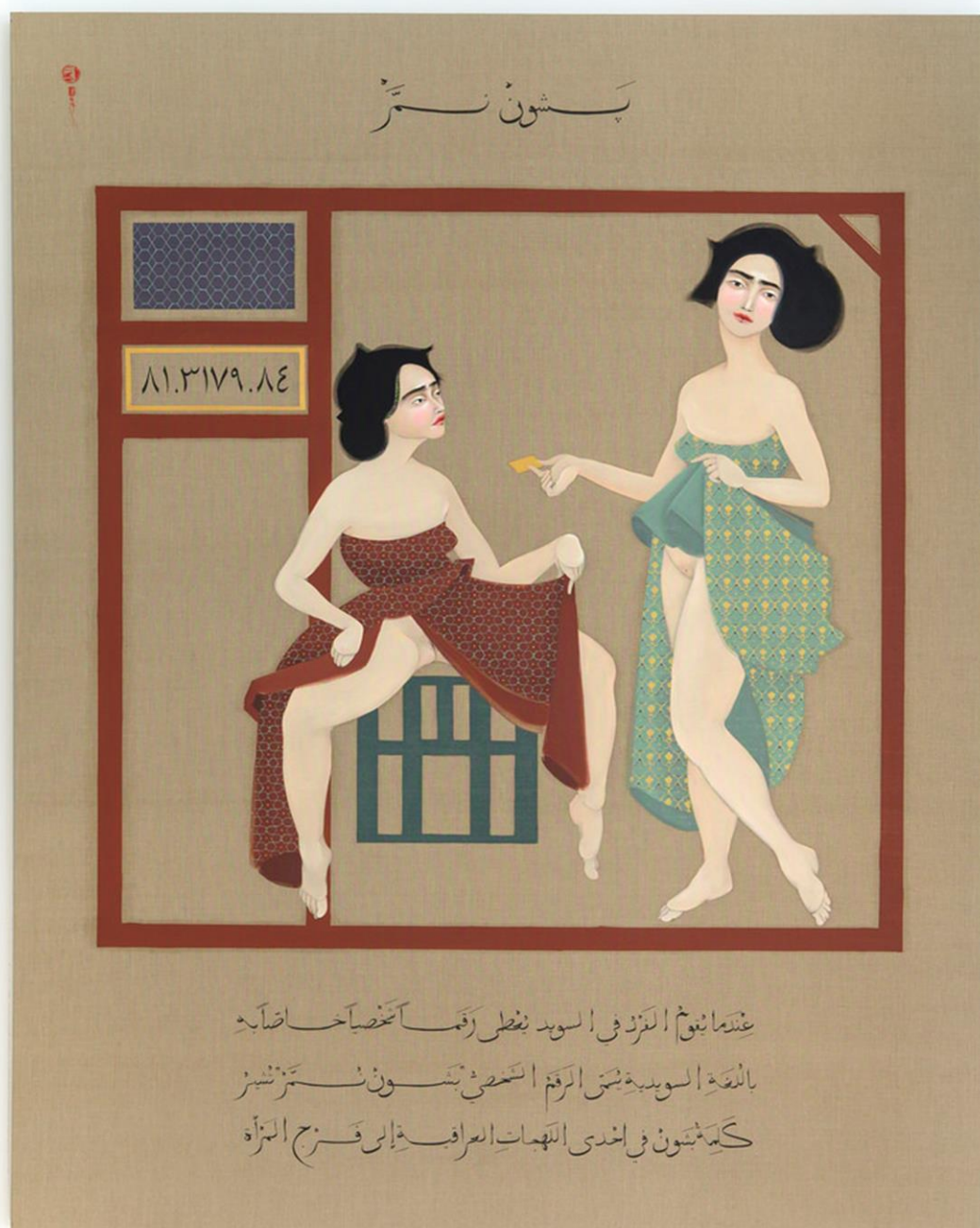
¹⁴² ZAFIRIS, A. Inside / Outside.

¹⁴³ GEORGE, A. 2011, str. 1-4.

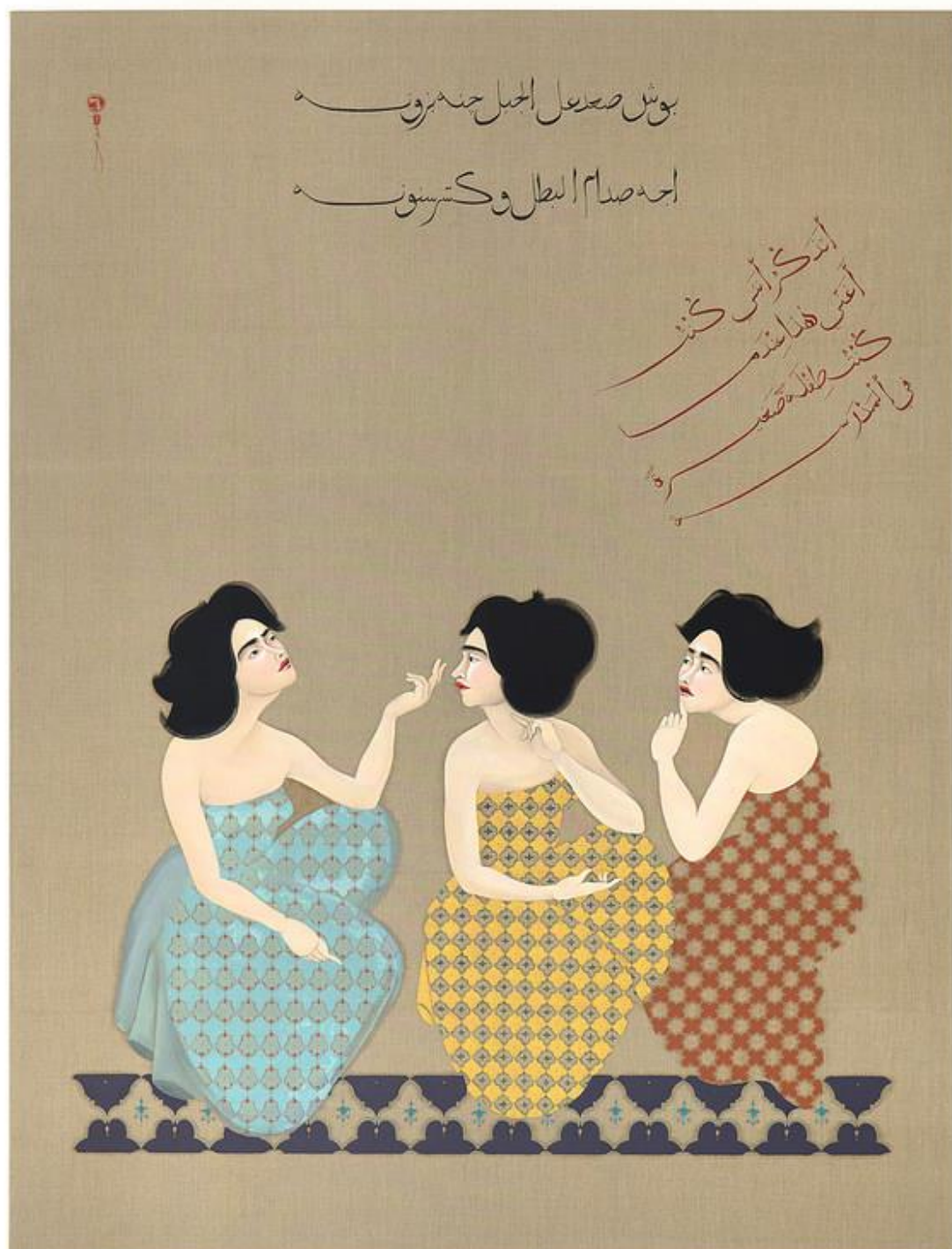
¹⁴⁴ Tamtéž.

¹⁴⁵ HONIGMAN, A. F. Interview with Hayv Kahraman.

Malby disponují centrálním motivem, ale slova, která je doplňují, postrádají hlubší příběh. Stejně pocity zažívá dle Kahraman i uprchlík. Nikdy nedokáže vypovědět všechny životní okamžiky a pocity. Kahraman si prošla cestou zapomnění a zpřetrhání vazeb se zemí původu. Svým mateřským jazykem již nikdy nebude hovořit s lehkostí rodilého mluvčího a již navždy bude arabskou abecedu vnímat jako cizí. Avšak rozhodla se zvolit cestu, která ji umožňuje být alespoň částečně v kontaktu se svojí rodnou zemí, cestu umění.



Obr. 19 *Personnummer* (2015), Hayv Kahraman, olej na lnu.



Obr. 20 *Broken Teeth* (2015), Hayv Kahraman, olej na lnu.

5.6 Ahmed Alsoudani

Ahmed Alsoudani se narodil v roce 1975 v Bagdádu, ale opustil zemi po válce v Zálivu v roce 1995. Uprchl do Sýrie, kde se pohyboval mezi intelektuály a umělci, kteří stejně jako on, byli většinou uprchlíci. Následně získal azyl ve Spojených státech, kde se rozhodl studovat umění na *Maine College of Art*. Tam obdržel bakalářský titul. Svá studia v oboru umění dovršil na Universitě v Yale v roce 2008. Alsoudani se věnuje výhradně malbě, konkrétně figurální abstrakci. Jeho obrazy jsou univerzální výpovědi o hrůzách vyvěrajících z válečného konfliktu a fungují také jako výpověď lidských bytostí, která těmito hrůzami prochází. Malby neodkrývají svůj obsah přímo. Umělcova rozměrná plátna však zachycují témata násilí, mučení, odsunu a exilu. Ve změti organických tvarů a zvířecích fragmentů divák snadno vysleduje, že plátna jsou přeplněna lidskými postavami, rozpoznat však tvář alespoň jedné z postav je nemožné. Akt malby je v Alsoudaniho pojetí vyprávěním příběhu o válce.¹⁴⁶

*„Válka je pro mě otázkou života a smrti, s tématem války jsem pracoval daleko dříve, než jsem odcestoval do Ameriky a nemohu se od něj oprostit. Nechci malovat krev a válečné výjevy. Snažím se zachytit přesně ten okamžik, kdy letadla začnou bombardovat některé z míst, a také pár sekund po skončení útoku. Ten moment rozhodne o vašem životě, to je ta linie života a smrti v mých obrazech.“*¹⁴⁷

Ve svých obrazech autor téma války zpracovává do podoby technicky velmi kvalitních maleb, které, i přes svůj obsah, působí velice intimně a elegantně. Alsoudani navazuje na Francesca Goyu a Georga Grosze, jejichž díla jsou považována za přesnou výpověď o brutalitách, které se na evropském kontinentu odehrály v osmnáctém, devatenáctém a dvacátém století. Alsoudaniho inspirace však čerpá přímo z osobních zkušeností. Jeho práce, ale nedokumentuje to, co se událo v minulosti, ale to se v malíři stále odehrává. Alsoudani má pozoruhodnou schopnost syntézy – jeho dílo odkazuje na Picassa, Francise Bacona i holandského malíře Williama de Kooninga. Malíř podotýká, že se po svém příjezdu do Ameriky cítil velmi osamoceně. Z toho důvodu se uchýlil pod křídla výtvarné instituce, kde cítil alespoň částečné zázemí. Vděčný za možnost studovat a tvořit bez cenzury, rozhodl se důkladně probádat všechny dostupné umělecké směry moderny a postmoderny. Zřejmě to je i důvod, proč v jeho malbách pozorujeme

¹⁴⁶ ROWLETT, S. On Painting, the Melting pot, and Making soup: An Interview with Iraqi Artist Ahmed Alsoudani.

¹⁴⁷ MIKDADI, S. 2009, str. 268.

vlivy různorodých uměleckých směrů. V obrazech Alsoudaniho je cítit dynamika výtvarného projevu a každé z pláten překypuje energií.

Autor chce publiku ukázat, že se adaptoval v novém prostředí dříve, než nové prostředí přijalo jeho. Velice brzy, ještě v průběhu studií, se u autora začaly dostavovat vzpomínky na rodnou zem a na v ní prožité zkušenosti a zároveň velice intenzivně prožíval situaci, ve které se jako imigrant ocitl. Nové prostředí, noví lidé a jiný jazyk. Alsoudani věděl, že nemůže zůstat ke svým pamětem a současné neblahé situaci v Iráku indiferentní. Horlivost a píle malíře, který absolvoval vzdělání na Západě, se spojila s traumatizující zkušeností z války, a dala tak vzniknout jedinečným obrazům.

Většinu z autorových děl tvoří bezejmenná plátna. Jakoby se autor snažil rozehnat převládající tendence západního publika číst tyto obrazy v kontextu jeho národnosti a osobní zkušenosti s válkou, a to i přesto, že jeho díla jsou s válečnými prožitky úzce spojena. *„Samozřejmě, že je za mými plátny příběh, ale pokud dáte obrazu jméno, tak to diváky automaticky nutí k tomu nahlížet na obraz již předem určenou cestou. To já odmítám, chci nechat prostor pro vlastní interpretaci.“*¹⁴⁸

Ahmed Alsoudani do svých maleb často vkomponovává kresbu uhlem a pastelem, která je plošná i lineární. Uhel má nedocenitelnou schopnost nanášet plochy, podobně jako malba štětcem, při které vzniká naprostá harmonie mezi barevnou kompozicí a kresbou. Jak sám autor uvádí, k této kombinaci byl nucen svými profesory malby a kresby, kteří v něm spatřovali výborného expresivního kreslíře, zároveň však jeho malba dosahovala naprosté rovnováhy ve skladbě barev. Tato unikátní syntéza dvou technik není příliš užívanou formou. Každý malíř využívá kresby, ovšem ta je často vnímána jako doplněk malby. Dle malířových slov i sám divák si spíše spojuje kresbu s umělcovým vnitřním soukromým světem, ale malbu vnímá jako finální produkt. Z malířova hlediska jsou ovšem tyto dvě techniky vnímány jako jeden nástroj téhož.

Alsoudanimu se povedlo zaběhlý stereotyp oddělenosti kresby a malby vyvrátit. Při tvorbě svých obrazů začíná vždy s využitím kresby na neošetřené plátno. Kresba mu umožňuje rychlost a naprostou svobodu projevu. Jeho představivost se tak může začít formovat do různorodých tvarů, které však nikdy nevyvede až do konce. Velmi brzy začíná autor s nanášením barvy a obraz je tak výsledkem současného užití malby i kresby.

¹⁴⁸ Fresh Dimenstions, Ahmed Alsoudani gets distance to sharpen his Focus. *Glladstone Gallery*.

Alsoudani je rovněž poměrně invenční v užití barev. Nelze u něj předpokládat, tak jako u Van Gogha, že nanesení konkrétní barvy na plátno vyvolá stereotypní představy. Použije-li autor kupříkladu žluté barvy, která je konvenčně spojována s pozitivními výjevy, na jeho obraze bude touto barvou nejpravděpodobněji vyvedena utržená končetina nebo kus lidského masa. Malíři výrazně záleží na divákovi, chce upoutat jeho pozornost a chce, aby si sám vybral příběh, který si chce na obraze představit. Jeho obrazy se zabývají příliš temnými tématy, než aby využívaly pouze konvenčně ponurých odstínů barev.

Téma války, chaosu a násilí je u malíře všudypřítomné. Tyto předměty svých maleb nevztahuje pouze ke konkrétnímu regionu, tedy k Iráku, ale operuje s nimi v obecné rovině. Chaos je dle něj všudypřítomný v každodenním životě. *„Nejvíce mne děsí fakt, že lidé se tváří, že se jich chaos netýká. Například, když pozoruji člověka, jak stojí na chodníku nebo někoho jiného jak upíjí kávu ve Starbucks, jejich výrazy jsou k všemu naprosto nevšimavé. Vsadím se, že jejich hlavy jsou přeplněné nejrůznějšími problémy. Děsí mne pomyšlení na počet denně trpících lidí. To vše chci ve svých obrazech zvětšit. Chaos a násilí.“*¹⁴⁹

Ahmed Alsoudani si je poměrně dobře vědom toho, jak přesně, prostřednictvím svých pláten, na diváka zapůsobit. Jeho malba je skutečné umění, a ne pouhé zachycení válečných traumat. Autor na téma války uvádí, že jeho vzpomínky mu pomáhají se přílišně citově neangažovat. Vlastní zážitky si Alsoudani ve svém imaginativním světě představoval tolikrát, stejně jako události, které se staly jeho rodině či přátelům, že na ně nyní nahlíží spíše jako vnější pozorovatel. Autor podotýká, že pokud umělec podlehne příliš mnoha pocitům, má jeho dílo pouze jednu dimenzi. Je tak možné, že obrazy jsou natolik emocionální, nakolik sami diváci chtějí.

Alsoudaniho výjimečné pojmenovaná plátna *Baghdad I* (2008) a *Baghdad II* (2008) odkazují na život pod vládou Saddáma Husajna a na události, které následovaly po jeho svržení. Obraz *Baghdad I* zachycuje strženou sochu despoty na náměstí v centru Bagdádu. Kohout umístěn v levé části obrazu má symbolizovat Ameriku, nefunguje tu pouze jako symbol kontroly, ale i jako zraněný účastník konfliktu. Umělcova fascinace molekulami a buněčnými tvary je velmi význačným prvkem autorova díla. Vlna uprostřed diptychu má odkazovat na biblickou potopu. Autor tedy nesvrhuje veškerou vinu na zahraniční mocnost, ale sám připouští možnost, že devastace Bagdádu a celé

¹⁴⁹ FARJAM, L. 2009, str. 3.

země je trest za neřesti ze stran samotných Iráčanů. Pravá část diptychu působí jako jakási groteskní přehlídka, kterou řídí malá postava v pravém horním rohu představující iráckou novou vládu po svržení režimu Saddáma Husajna. Postava neohroženě vládne chaosu, ale sama nebezpečně balancuje na malé stoličce.

Plátno *Baghdad II* pak vyobrazuje „typickou“ bagdádskou scénu – na levé straně diptychu vidíme torzo auta. Umělec tu zachycuje ony vteřiny těsně po výbuchu sebevražedného atentátníka. Stylizované plameny červeného ohně dominují celé kompozici. U dolního okraje si divák povšimne oční bulvy, která je častým výjevem v Alsoudaniho plátnech. Je to vzpomínka na útěk z rodné země, kdy v posledních vteřinách při svém tajném odchodu se malíř na krátký moment otočil zpět ke svému domu a spatřil tam oči svého otce, které na něj zpoza záclony v okně upřeně hleděly.¹⁵⁰ Na pravé spodní straně vidíme zamřížovanou hlavu bez těla. Je to opět odkaz na sochu Saddáma Husajna, která je zde malířem ironicky považována za živoucí a umístěna do vězení. Jediná správná interpretace Alsoudaniho obrazů neexistuje. Americký kurátor a obchodník s uměním Robert Goff, považuje uvězněnou hlavu za symbol umění, které bylo silně cenzurováno za režimu Saddáma Husajna.¹⁵¹

Uprostřed chaosu a vyjeveného násilí sedí mladá žena nakreslena uhlem. Tato kontrastující figura je mučednicí i ztělesněním naděje. Poklidně sedí v epicentru probíhajících zvěrstev a její děloha, která je znázorněna temnou sytě červenou barvou, je připravena donosit a porodit „novou zemi“. *Baghdad II* je namalován červenou, sytě modrou barvou s odstíny šedé a, pro Alsoudaniho typickou, zemitou hnědou. Malba je srdcervoucím výkřikem vycházejícím z hloubi znesvěceného lidství. A podobně jako u Picassovi *Guernici* sledujeme vyjádření bolesti, která může být jen stěží vypovězena *Baghdad I* a *Baghdad II* jsou zoufalými nářky země nad jejími zavražděnými lidmi.¹⁵²

¹⁵⁰ HOBBS, R. Interview with Ahmed Alsoudani.

¹⁵¹ Ahmed Alsoudani exhibited at Saatchi Gallery. *Saatchi Gallery*.

¹⁵² Ahmed Alsoudani. *Christie's – The Art People*.



Obr. 21 *Bagdad I* (2008), Ahmed Alsoudani, olej, akryl a uhlé na plátně.



Obr. 22 *Bagdad II* (2008), Ahmed Alsoudani, olej, akryl a uhlé na plátně.

5.7 Emily Jacir

Umělkyně se narodila v roce 1970 v Bagdádu palestinským rodičům, vyrostla v Saudské Arábii a Itálii. Ve Spojených státech pak studovala umění na Memphis College of Fine Arts. Dnes pracuje a žije střídavě v New Yorku a Ramalláhu na Západním břehu, kde na plný úvazek vyučuje umění na Mezinárodní umělecké akademii. Emily Jacir má za sebou mnoho úspěšných výstav v Evropě, Americe i na Blízkém východě, a v současné době patří mezi jednu z nejuznávanějších umělkyň. Dosvědčuje to celá řada ocenění, které jí byla udělena. V roce 2008 získala cenu Huga Bosse¹⁵³ udílenou Guggenheimovým muzeem a dále například Zlatého lva na padesátém druhém ročníku Benátského bienále.¹⁵⁴

Práce této umělkyně zahrnuje celou řadu uměleckých projevů od fotografie, instalace, performance, filmu, videa, zvuku, literární činnosti, až po vlastní sociální intervenci. Jacir je konceptuální umělkyně a výtvarné techniky, které využívá, se liší v každém z projektů. Ovšem vždy se drží striktního minimalismu, kterému je věrna již od počátku své tvorby. Nikdy nepoužije více objektů k prezentaci své tvorby, než holých zdí a vitrín.¹⁵⁵

Mezi opakovaná témata, kterých se autorka dotýká, patří prezentace a vizualizace historických narativů, politické rozdělení země, resistance a další témata spojená s okupací palestinských území. V případě, kdy umělec využívá svého díla k prosazování politické věci, je velice obtížné jej hodnotit. Za těchto okolností jsme do značné míry zmatení a nevíme, zda je vhodné zaměřit se nejprve na zdatnost techniky výtvarného projevu nebo na obsah sdělení, které nám umělec předkládá. Ideální je syntéza obojího. Vzhledem ke konfliktní době, ve které se nyní svět nachází, přirozeně stoupá i počet umělců, kteří, i přes velmi dobré výtvarné vzdělání, „zasvětit“ celý svůj život aktivistickému umění. Vedle Waafy Bilala a Abdela Abidina je to i případ Emily Jacir.

Výstava *Material for a film* (2004-2007), představena na padesátém druhém ročníku Benátského bienále v italském pavilonu, v divákovi vyvolává pocit, že vstupují do intimního světa. Jedná o soubor fotografií, dopisů, pohlednic, rozhovorů a zápisků

¹⁵³ Tato cena je udílena každým rokem od roku 1996. Na rozdíl od jiných cen v oblasti umělecké tvorby nominovaní umělci nepodléhají omezení věkové hranice a národnosti. Udílení cen zaštiťuje Guggenheimovo muzeum. Nominace a vítěz ceny se udílí na základě výběru umělců pěti či šestičlennou porotou z řad kunsthistoriků, kritiků umění a kurátorů. Vítěz této ceny obdrží částku ve výši 100 tisíc dolarů.

¹⁵⁴ MIKDADI, S. 2009, str. 170.

¹⁵⁵ BEYFUS, D. Emily Jacir: pieces of life.

z deníku. Všechna tato nasbíraná data vypovídají příběh o palestinském intelektuálovi Wáilovi Zuajtarovi, který byl zavražděn izraelskými tajnými službami při operaci *Boží hněv* – tato operace byla namířena proti všem aktérům, kteří byli spojeni s masakrem izraelských sportovců na letních Olympijských hrách v Mnichově.¹⁵⁶

Ihned při vstupu do výstavního sálu čeká na diváka fotografie mrtvého těla palestinského intelektuála doplněna zvukovým záznamem Mahlerovi Deváté symfonie, kterou údajně miloval. K vidění jsou zde přebaly knih, z jeho knihovny, stejně jako mnoho pohlednic, které Zuajtar psal své dívce z Palestiny v době války v roce 1967. Na stěnách visí řada zvětšených fotografií tohoto muže s jeho rodinnými příslušníky a přáteli. Vše je doplněno archivními nahrávkami jeho hlasu při různých konverzacích. Při podrobnějším studiu fragmentů této výstavy zjistíme, že Emily Jacir odvedla značně podrobný sběr dat a vedle role umělkyně poměrně věrohodně a fundovaně zastala práci reportérky, historičky i detektiva. Soubor dobových materiálů je doplněn i vlastními fotografiemi umělkyně míst v Římě, které Zuajtar navštěvoval a vlastními vytištěnými popisky toho, jak došlo k jeho zavraždění. Nadále nalezneme v průběhu výstavy i texty, kde Jacir popisuje svůj výzkum a cesty, které podnikla, aby se osobně setkala s přáteli zavražděného Palestince. V roce 2005 navštívila Nábulus, aby navštívila jeho sestrou a podívala se na dům, kde překladatel vyrůstal. Opakovaně se pak vracela do Říma, kde nakonec strávila tři roky až do dokončení výzkumu.¹⁵⁷

Spisovatel a překladatel Wáil Zuajtar byl 16. října 1972 dvanáctkrát postřelen před svým domem v Římě. Třináctá střela se zachytila v pevné vazbě starého vydání knihy v arabštině – *Tisíce a jedné noci*, kterou měl v kapse a kterou zrovna překládal do italštiny. Na počátku výstavy je tato kniha nafocena do sérií fotografií, které na sebe navazují tak, aby byl zachycen průběh střely. Na tuto výstavu navazuje ještě oddělená část – *Material for a film (Performance)*. Jedná se o jakýsi pomník Zuajtarovi, který tvoří tisíc prázdných bílých knih naskládaných v řadách na policích jdoucí od stropu až k zemi. Do každé z knih autorka vpálila kulku.¹⁵⁸ Každá z proděravěných knih má reprezentovat nedokončený překlad knihy. Zároveň upozorňuje na fakt, že kdyby tento palestinský intelektuál nebyl zavražděn, mohl by být svět obohacen o jeho další překlady. Dosud nebyl z italštiny pořízen překlad *Tisíce a jedné noci* přímo z arabského

¹⁵⁶ Mnichovský masakr je označení pro teroristický útok spáchaný na izraelské sportovce v průběhu letních Olympijských her v Mnichově v roce 1972. Za únos a následné zabítí jedenácti Izraelců může palestinská skupina Černé záři.

¹⁵⁷ MIKDADI, S. 2009, str. 170.

¹⁵⁸ Emily Jacir. *Guggenheim*.

jazyka. Pokud divák vychází pouze z výstavy Emily Jacir získá dojem, že Wáil Zuajtar byl vysoce vzdělaný a nevinný člověk, který přišel nespravedlivě o život jen proto, že jeho hlas byl v palestinské otázce slyšet. V textu, doprovázejícím výstavu, je uvedeno, že překladatel nebyl nikdy jednoznačně usvědčen ze spolupráce na masakru v Mnichově. Izraelem byl označen za teroristu a zastřelen.

Výstava Emily Jacir je v tomto ohledu problematická, neboť obhájí vlastní pravdu, kterou z pohledu pozorovatele nemůžeme nikdy potvrdit nebo vyvrátit. Ať se nám výstava zdá jakkoliv věrohodná a plná faktů, nemůžeme si být stoprocentně jistí, zda umělkyně některá protichůdně hovořící fakta nezamlčela. Celý tento projekt, ať se nám zdá apologetický sebevíce, může minimálně sloužit jako upozornění na existenci více variant téhož případu.

Kritik umění Ken Johnson pro New York Times uvedl, že pokud by tato výstava měla sloužit k upozornění na palestinskou problematiku obecně, tak Jacir selhala. Dle jeho slov se jedná o suchý a dílčí stylistický derivát. Doslova uvádí „*Tato výstava není nikterak výjimečná, zásadní ani informativní v porovnání s novinovými články a knihami, zabývající se palestinskou věcí za uplynulých čtyřicet let*“.¹⁵⁹ Nemyslím si, že by se autorka pomocí této výstavy snažila upozornit na podmínky Palestinců obecně. Za celou dobu své umělecké kariéry se tomu tématu věnuje, a v době kdy představila *Material for a film*, již za sebou měla několik velmi zdařilých výstav, které se zabývaly životem Palestinců na okupovaném území, i mimo něj. Od roku 1998 pak sbírá informace o všech palestinských intelektuálech, básnících a politicích, které Mosad zabil na území Evropy. Jacir touto výstavou chtěla zmapovat život jednoho výjimečného muže, svého krajana, o jehož nevině je sama hluboce přesvědčena. Nabízí nám svoji verzi pravdy, za kterou stojí mnoho vynaloženého úsilí. Podle mého názoru není důvod její práci znevažovat. Je třeba ji vnímat jako jeden z možných zdrojů, který nám může posloužit k utvoření vlastního názoru na tuto problematiku.

Síla výtvarného projevu Emily Jacir vyvěrá, jak jsem již uvedla výše, z desetileté práce archivářky, ale i ze schopnosti dát hlas těm, kteří již mluvit nemohou nebo zůstávají nevyslyšeni.

Emily Jacir uvádí: „*Jsmo nejdiskutovanějším národem na světě a zároveň národem nejkreslenějším, kromě toho existuje nadměrný počet lidí, kteří rádi hovoří za*

¹⁵⁹ JOHNSON, K. *Material for a Palestinian's Life and Death*.

nás. Neustále jsme „vyšetřováni“ řadou takzvaných expertů, kteří vysvětlují zbytek světa, kdo Palestinci jsou.“¹⁶⁰

Experimenty umělkyně vrhají světlo na západní obavy a úzkosti – diváci po navštívení autorčiny výstavy už nemohou slepě následovat „experty“ na blízkovýchodní problematiku, Jacir shrnuje strohá fakta, která ale nejsou servírovaná na emocionálním podnosu. Její strategie je představit osobní příběhy nebo ty příběhy, které ona sama osobně „vyšetřila“ a následně pak z výstavního prostoru vytvořila jakousi veřejnou laboratoř, kde nechává publikum činit totéž.

V podstatě guerillovým počinem autorky, jak jej alespoň nazvala umělkyně libanonského původu Doris Bittar, byl projekt *SEXY SEMITE* (2000-2002). Na tomto projektu vedle autorky samotné participovalo ještě dalších šedesát Palestinců – ti poddávali opakovaně do amerických novin *Village Voice* inzeráty s žádostí o seznámení. Požadavek romantické lásky ze strany palestinských žadatelů a žadatelek byl směřován výhradně na Američany židovského původu. V těchto inzerátech čteme prosby o sňatek pouze s těmi, kteří by byli ochotni uplatnit Zákon o návratu a natrvalo se tak přestěhovat do Izraele. Jacir chtěla poukázat na fakt, že mnohým Palestincům, kteří se v Palestině skutečně narodili, je upíráno z nejrůznějších důvodů, právo na návrat do rodné země, zatímco člověk jakékoliv národnosti a etnika s židovskými kořeny na celém světě, má právo získat izraelské občanství a žít v Izraeli. Název celého projektu *SEXY SEMITE* má také svůj význam, v Americe je totiž běžné spojovat si slovo Semita pouze s člověkem židovského původu, avšak Jacir podotýká, že i Palestinci jsou Semité. V průběhu celé akce plátek *Village Voice* zaznamenal neobvyklé inzeráty a dlouho pátral po jejich autorovi. Několik dalších novin na tyto inzeráty upozornilo a dokonce padly domněnky, že by se mohlo jednat o snahu palestinských teroristů tímto způsobem vyhledat Židy v blízkém okolí a zneškodnit je.¹⁶¹

V minulosti se mezi další počiny umělkyně, do kterého opět zapojila veřejnost, tentokrát nad 140 lidí, řadí *Memorial to 418 Palestinian Villages Which Were Destroyed, Depopulated and Occupied by Israel in 1948*. Jacir pozvala známé i neznámé lidi z okolí, aby se podíleli na vyšití jmen čtyři sta osmnácti vesnic, které byly v roce 1948 vysídleny a okupovány ze strany Izraele, na plátno uprchlického stanu OSN. Umělkyně tak vycházela z knihy významného universitního profesora a historika

¹⁶⁰ BITTAR, D. Artist Profile: Emily Jacir.

¹⁶¹ Past exhibitions – affiliation Emily Jacir. Beirut Art Center.

Walída Chálídího – *All That Remains: the Palestinian Villages Occupied and Depopulated by Israel in 1948*.¹⁶²

Jacir si pro jména vesnic zvolila jejich anglické názvy, vzhledem k tomu, že se výstava konala v New Yorku a umělkyně chtěla, aby si je diváci mohli bez problému přečíst. Zároveň mnoho mladších Palestinců pracujících na projektu, vlivem pobytu v exilu arabsky již nehovořilo. Přesto je celá tato situace pro ně stejně bolestivá, jako pro jakéhokoliv jiného uprchlíka. Mnoho z těch, kteří přišli a podíleli se na vyšívání, byli i skutečnými bývalými obyvateli těchto již neexistujících vesnic. Dokonce se akce zúčastnilo i několik Izraelců, kteří žijí v nově vystavených domech, na ruinách těchto míst. V době tohoto projektu probíhala Druhá intifáda a mnoho z těch, kteří se účastnili vyšívání jmen na plátno stanu, se shodlo, že při právě probíhajícím konfliktu mezi Palestinci a Izraelem našli výjimečné místo k dialogu mimo mediální rámec. Studio umělkyně bylo otevřeno po dvacet čtyři hodin. Po celé tři měsíce se zde tak setkávali jednotlivci různých povolání, věku a národnosti i skupinky přátel a hudebníků, aby vzájemně diskutovali, sdíleli svoje obavy, zkušenosti a vzpomínky na Palestinu. Stan nebyl pouze symbolem pietního aktu, ale zároveň skutečně posloužil jako útočiště.

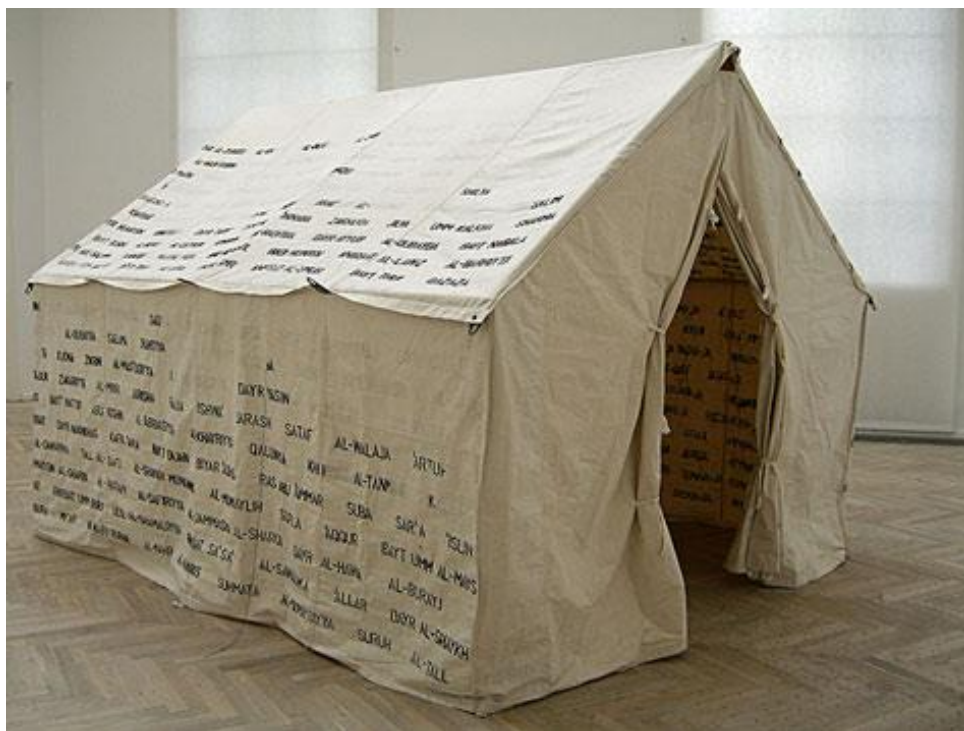


Material for a film (2004-2007), Emily Jacir, multimediální instalace – texty, fotografie, archivní materiál, 1 video a 3 zvukové nahrávky.

¹⁶² Emily Jacir. *Creative Time*.



SEXY SEMITE (2000-2002), Emily Jacir, happening.



Memorial to 418 Palestinian Villages Which Were Destroyed, Depopulated and Occupied by Israel in 1948 (2001), Emily Jacir, uprchlický stan a vyšívací nitě.

Emily Jacir vešla do podvědomí veřejnosti i dílem *Where We Come From* (2001-2003), kdy v sériích esejů doplněných fotografiemi zachytila třicet přání těch Palestinců, kteří z nějakých důvodů podléhají restrikcím ze strany Státu Izrael, a nemohou se tak navrátit do rodné země. Mnohdy jsou to i osobní zábrany, které jsou stejně omezující.

Jacir tak každému z nich položila otázku: „*Pokud by bylo něco, co bych pro Vás mohla udělat kdekoliv v Palestině, co by to bylo?*“ Umělkyně využila svého amerického pasu a možnosti se pohybovat svobodně po Jeruzalémě a palestinských územích, aby osobně splnila jednotlivá přání.¹⁶³ Zde je výběr čtyř z nich:

- **Běž do Haify a zahraj si fotbal s prvním palestinským chlapcem, kterého potkáš. Bohužel jsem tam nikdy nebyla, ale vsaď se, že to bude první místo, kam půjdu, až dostanu americký pas. Kdybych odjela do Izraele a v mém pase by byl důkaz o tom, že jsem tam byla, nemohla bych pak navštívit svoji rodinu v Libanonu. A to je nyní priorita.**

Hana

Narozena v Bejrútu, žije v Houstonu

Libanonský pas

Otec a matka z Haify (v exilu od roku 1948)

Poznámka Emily Jacir: zahrála jsem si fotbal s chlapcem jménem Kamal, ve čtvrti Halisa v Haifě.

- **Zalej strom v mé rodné vesnici Dajr Rafat. Mám zákaz vstupu na tato území.**

Iyad

Pochází a žije z uprchlického tábora Duhajš, Betlém

Palestinský pas

Otec a matka pochází z vesnice Dajr Rafat (v exilu od roku 1948)

- **Navštiv mojí matku, polib jí a obejmi jí a řekni, že tohle všechno je od jejího syna. Navštiv moře a podívej se na západ slunce, nasaj vůni a projdi se trošku kolem...už stačí, že? Jsem dost sobecký. Mám I. D z Gazy, takže bych měl být v Gaze, ale odešel jsem do Ramalláhu v roce 1995 a nyní se tam nemohu vrátit. A nemohu se pohybovat ani po Západním břehu, Izraelci mi odmítají udělit povolení z „bezpečnostních důvodů“.**

¹⁶³ GREEN, T. SFMOMA installed unusal wall-text in Emily Jacir Gallery.

Jihad

Narozen v uprchlickém táboře Šati v Gaze

Žije v Ramalláhu

Gaza I.D

Otec a matka z Asdúdu (v exilu od roku 1948)

Poznámka Emily Jacir: Sešly jsme se, pily kávu a čaj. Vyptávala se mě na vše ohledně Jihada, jeho ženy a dětí. Mluvily jsme také o intifádě a jaký vliv má na všechny okolo. Když jsem odcházela, dala mi dvě plné hrsti sladkostí pro Jihada.

- **Užij si jeden celý den svobody v Jeruzalémě. Chtěl jsem tam vždy jít a necítit žádný pocit strachu, nebát se že mě mohou kdykoliv zastavit a legitimovat. Jednoduše si užij města, jak jen budeš moci. Abych mohl vstoupit do města, musím mít zvláštní povolení, jinak bych byl zatčen.**

Osama

Narozen v Bejt Jala

Žije v Delaware

Palestinský pas

Otec a matka z Bejt Jala



5.8 Steve Sabella

Palestinský umělec se narodil v roce 1975 v Jeruzalémě, nyní žije a tvoří v Londýně. Sabella vystudoval fotografii na *School of Photography and New Media* v Jeruzalémě, poté dokončil svá studia na State University of New York v oboru vizuálního umění. Od devadesátých Sabella vystavuje mezinárodně. Tento palestinský

umělec je především fotografem, který však klasickou fotografií mnohdy přetváří do podoby koláží a fotomontáží. Primární téma, které dominuje v jeho pracích, není explicitní vizuální výpověď válečného konfliktu, jako tomu bylo například u Abdela Abidina či Tamama Azzama, ale je to zobrazení následku neutichající války – téma exilu a života v rozděleném městě Jeruzalémě.¹⁶⁴ Steve Sabella se nechal slyšet, že i přesto, že nemalou část svého života v Jeruzalémě prožil a fyzicky tedy v exilu nebyl, cítil se, jakoby byl. K celé této myšlence jej přivedl Kamal Boullata – jeden z významných palestinských malířů, který v odborném článku o Sabellovi hovořil jako o „umělci v exilu“, přestože v tu chvíli Sabella v Jeruzalémě pobýval.

„Uvědomil jsem si, že fyzicky v exilu nejsem, ale spíše si procházím jistým procesem duševního odcizení, které vede k pocitu duševního exilu. Zažíval jsem pocit vyhnanství v rodném městě, které jsem začal vnímat jako cizí území. To ne já, ale Jeruzalém se ocitl v exilu.“¹⁶⁵

Autor poukazuje na fakt, že přes všechny konflikty mezi izraelskou a palestinskou stranou o Svaté město, jsou pouze bitvou o představu Svatého města, o podobu Jeruzaléma v případě, že by se definitivně stal hlavním městem jedné nebo druhé strany. Do té doby se v městě pouze „přežívá“.¹⁶⁶ To nekonečné čekání na finální rozsouzení vrhá na obyvatele tohoto města, včetně Sabelly, tíživí pocit neklidu. Místo, ve kterém fotograf pobýval, se sestávalo ze vzpomínek na Jeruzalém za dob největší slávy (dějinná období se liší podle toho, zda se hovoří o vzpomínkách palestinského nebo izraelského obyvatelstva) nebo z vyhlídek do budoucnosti.¹⁶⁷ Idylické představy však zůstávají nenaplněny a vzpomínky na doby dávno minulé upadají postupem času do zapomnění.

V návaznosti na tyto úvahy tak vznikl soubor fotografií *Till the End – Spirit of the Place* (2004). Umělec ze strachu o vytrácející se vlastní vzpomínky, začal intenzivně navštěvovat místa, ke kterým cítil duševní pouto. Většinu těchto míst znal ze svého dětství. Z každého takového místa pak odnesl kámen a okolí vyfotografoval. Fotografie pak na kámen vytiskl – autor tak zaznamenal vzpomínku, a aby se ujistil, že se mu přeci jen brzy z mysli nevytratí, pojistil si jí tím, že ji doslova „zhmotnil“. Prostředí se mění, místa vznikají a zanikají nebo se jim přiřítají nové významy. V tomto

¹⁶⁴ Biography. *Steve Sabella*.

¹⁶⁵ MIKDADI, S. 2009, str. 250.

¹⁶⁶ Tamtéž.

¹⁶⁷ Jerusalem in Exile. *Steve Sabella*.

je však Sabellův počín univerzální a vystihuje zkušenost obyvatel nejen Jeruzaléma, ale i dalších měst v regionu.

Později Sabella uchopil téma „exilu“ z jiné perspektivy. V době, kdy se umělci narodila dcera Cécile začal Sabella chápat, že je jen otázkou času, než bude jejich vzájemná komunikace problematická. Jeho dcera hovoří německy (rodný jazyk Sabellovy manželky), kdežto umělcovým jazykem je arabština. Jejich komunikace probíhá v anglickém jazyce, tedy v jazyce, který není ani pro jednoho tím rodným. Nastává tedy bariéra, kterou umělec vyjádřil dílem *Cécile Elise Sabella* (2008) – fotografie, které zachycují rub a líc látky ze šatů Cécile. Dcera umělce se narodila taktéž v Jeruzalémě, kde žila do svých čtyř let, poté celá rodina odcestovala do Londýna. Umělec pochopil, že i přes jazykovou bariéru hovoří s dcerou stejným „jazykem exilu“ v momentě, kdy dívka v novém londýnském bytě vyjádřila touhu vrátit se domů – do Jeruzaléma. Látka šatů Cécile vyjadřuje pouto otce a dcery, jasně definované a neměnné, avšak i tato skutečnost má svoji odvrácenou stránku – hendikep jazyka. Tyto předchozí dva projekty vedly k sériím fotografií nesoucí název *In Exile* (2008). Každá z fotografií je vlastně fotomontáží, kdy je jedna fotografie namnožena a poté stylizována do abstraktní mozaiky. Pokaždé se jedná o fotografii okna, které nese zvláštní význam, je symbolem exilu a zároveň vyjadřuje jeho dualitu – pohled zevnitř ven, ale i z vnějšku dovnitř.¹⁶⁸

Na obraze nespátříme ani nebe ani horizont, jsme svědky pouze pokřivené neproniknutelné bariéry. Pro umělce je toto dílo vysoce osobní záležitostí: „*Klíčová slova pro moji práci jsou dezorientace a dislokace, žiji život v permanentním duševním exilu, jsem si plně vědom faktu, že proces odcizení trval tak dlouho, že již není cesty zpět. Toto je stav mé mysli. Sestavuji nové konstrukce a vytvářím realitu z toho, kde se momentálně nacházím a co mne obklopuje. Nejsem si, ale vůbec jist do jaké míry mi tyto konstrukce napomáhají k snadnějšímu vnímání mého světa.*“¹⁶⁹

Významné kritičky a historičky umění Wijdan Ali a Nada Shabout na konci devadesátých let poznamenaly, že palestínští umělci jsou „vězni vlastní obsese“ respektive, že veškerými díly umělců tohoto regionu prosakuje palestinská otázka.¹⁷⁰ Zvláště se to týká těch, kteří žijí mimo svoji rodnou zem, a čím déle se jejich pobyt v zahraničí protahuje, tím více se jejich vzpomínky stávají emotivnějšími. Za hranicemi

¹⁶⁸ RUBENSTEIN, D. People / Steve Sabella: Blurring the lines.

¹⁶⁹ MIKDADI, S. 2009, str. 250.

¹⁷⁰ CORGNATI, M. Steve Sabella.

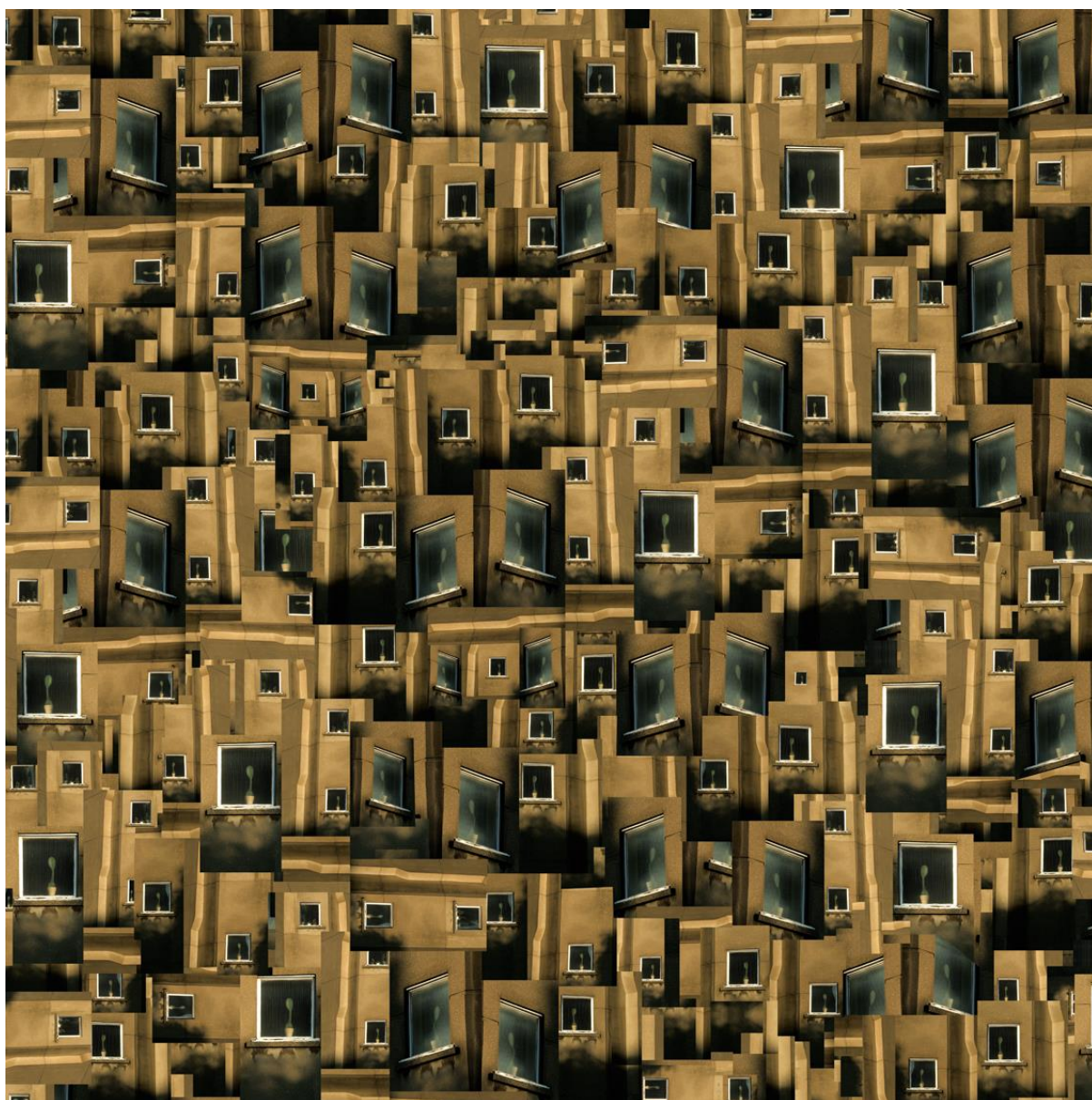
si pak většina z umělců mohla být poměrně jista, že jejich sebevyjádření bude oceněno uměleckým trhem, který je vždy ochoten přivítat spíše „ty proslulejší“ z hromadných sdělovacích prostředků. Steve Sabella je jedním z mála umělců, stejně jako Emily Jacir, kterému se podařilo uniknout z této „posedlosti“ a to i přes skutečnost, že využívá fotografie, která svádí k produkci snadného a rychlého obrazového materiálu. Sabella si vybral téma, které je lidskému oku neviditelné. Ve všech svých dílech hledá hlubší význam toho, co válečný konflikt způsobuje v lidských duších a myslích a vychází především z vlastní zkušenosti.



Obr. 23 *Till the end – Spirit of the place* (2004), Steve Sabella, tisk na kameni.



Obr. 24 *Cécile Elise Sabella* (2008), Steve Sabella, plátno a knižní vazba.



Obr. 25 „*In Exile*“ series (2008), Steve Sabella, fotografická koláž.



Obr. 26 „*In Exile*“ series (2008), Steve Sabella, fotografická koláž.

5.9 Ayman Baalbaki

Tento libanonský umělec se narodil v 1975 ve městě Odeissé. Ve stejném roce v Libanonu vypukla občanská válka, která formovala celé jeho dospívání. Již jako dítě zažil invazi, válku a vysídlení. Přesto se mu i v této tíživé a komplikované situaci podařilo vystudovat malbu na libanonském Institutu výtvarného umění v Bejrútu a poté odcestovat do Paříže, kde v roce 2003 svá studia dokončil na *École Nationale Supérieure des Arts Decoratifs*.¹⁷¹ Baalbaki se řadí do mladé generace poválečných libanonských umělců, kteří se ve svých malbách zabývají společensko-politickými tématy, z nichž většina souvisí s občanskou válkou v Libanonu.

Ačkoliv autor čas od času experimentuje s jinými výtvarnými technikami než je malba – například s neonovými instalacemi, nebo v duchu Marcela Duchampa povyšuje předměty každodenní potřeby na tzv. *readymades*, k malbě se opakovaně vrací. Mezinárodní umělecká scéna tohoto malíře zaregistrovala v první dekádě 21. století, díky sérii pláten vypovídajících o válečných katastrofách.

¹⁷¹ Biography. *Luce Gallery* .

Ayman Baalbaki v sérii obrazů *Tammouz* (2008)¹⁷² zachycuje rozostřené vyliďněné budovy, které symbolizují demontáž každodenního života Libanonců v průběhu válečného konfliktu, který nastal 12. července 2006 mezi libanonským hnutím Hizballáh a Izraelem. V průběhu eskalace konfliktu docházelo k raketovým útokům z obou stran. Po měsíci bojů došlo z iniciativy OSN k uzavření příměří 14. srpna téhož roku. Čtyři týdny vyostřené konfliktu vyústily v naprosto poničenou infrastrukturu a mnohá města se opět obrátila v ruiny, které již byly po občanské válce odklizeny.¹⁷³ Destrukce budov je Baalbakiho častým motivem, který se pro něj, i jiné umělce téměř stal univerzálním symbolem lokálního válečného konfliktu. V této souvislosti umělec uvádí, že výjev torza zbořené výškové budovy se v jeho díle opakuje, neboť i k samotné destrukci budov dochází opakovaně. Celé generace obyvatel Libanonu si pamatují ulice Bejrútu a jeho překrásné budovy v době jejich největší slávy před občanskou válkou. Baalbaki, jak sám přiznává, se snaží o to, aby zkušenosti z války nebyly Libanonci zapomenuty. Chce, aby si ti, kteří zažili bombardování nebo sami měli zbraň v rukou, vybavili prostřednictvím obrazů ty pocity, které v době konfliktu prožívali.¹⁷⁴ Jak autor uvádí: „*Na svých výstavách rozpoznám ty, kteří válku zažili. Sleduji jejich tváře a vytvářím přímou konexi mezi plátny a pamětí publika.*“¹⁷⁵

Baalbakiho malba je místy silně expresivní, na plátna nanáší velké množství barev, které dotváří plastičnost obrazů, zároveň mu umožňuje barvu doslova kdykoliv „vyškrábat“ z plátna, když například usiluje o znázornění zdemolovaných části budov. Jeho výtvarný projev je značně osobitý, pokud bychom však jeho dílo chtěli přirovnat k dílu jiného umělce, nabízí se nám „sirotek holocaustu“ Frank Auerbach. Podobnost spočívá ve volbě obdobné škály zemitých barev a stejně jako Auerbach, Baalbaki tíhne k expresionismu. Jeho poničené budovy připomínají Auerbachovy malby temných opuštěných zákoutí londýnských periferií. Baalbaki mistrností techniky malby dosahuje toho, že kulkami sužované fasády, hromady sutí, obnažené vnitřky budov a kostry lešení, podávají silná svědectví o násilí a hrůzách války. Dílo je natolik působivé, že i přes absenci jakýchkoliv figur má divák pocit, že tyto budovy krvácí.¹⁷⁶

¹⁷² Název série pláten *Tammouz* – *tamúz* je arabským výrazem pro měsíc červenec.

¹⁷³ MIKDADI, S. 2009, str. 86.

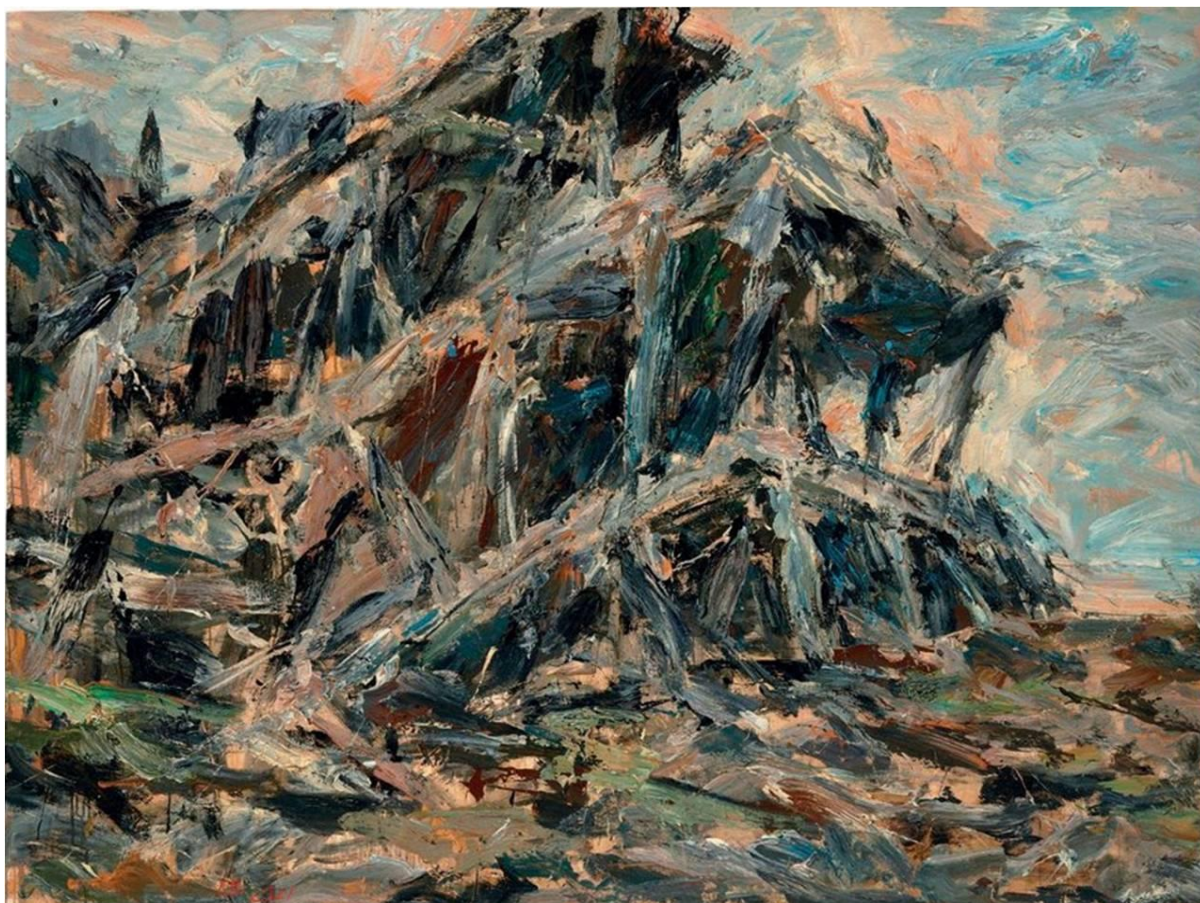
¹⁷⁴ BUCHAKJIAN, G. Territory, space and body: Historical issues in Contemporary Lebanese Art.

¹⁷⁵ The Monthly Interviews Artist Ayman Baalbaki. *Informations International*.

¹⁷⁶ BUCHAKJIAN, G. Territory, space and body: Historical issues in Contemporary Lebanese Art.

Vedle série *Tammouz*, ve stejném roce vznikla i série maleb *Face to Face* (2008) a jedno velké plátno (210x127) nesoucí název *My God* (2008). Jednotlivé série na sebe navazují, na těchto obrazech autor zachycuje zahalené obličeje mužů, kteří západnímu divákovi na první pohled mohou připomínat islámské radikály. V kontextu arabského světa, jsou však touto ikonografií vyvedeni muži, kteří jsou většinou společností vnímáni jako hrdinové. Divák je tedy konfrontován s portréty maskovaných mladých mužů, možná i s autoportréty, jejichž tváře jsou ukryty pod různými maskami, které odkazují na boj. Maskování zde neplní obvykle známou funkci masky, jako prostředek ke zdůraznění emoce. Baalbaki se naopak snaží pod vojenskou helmou či beduínským šátkem zastřít jakýkoliv sebemenší náznak výrazu lidské tváře. I přesto, že zde Baalbaki záměrně nezvolil explicitní vyjádření, divák nemusí vidět výrazy těchto *aš-šuhadá*, aby rozeznal, že pod maskováním se skrývá výpověď válečných hrůz. V době, kdy se objevily první portréty mužů ve výstavních prostorách, hned si získaly velikou oblibu u veřejnosti v regionu Blízkého východu. Navzdory tomu, že autor zprvopočátku zamýšlel prezentovat překroucený kult mučednictví v libanonském kontextu a jeho masové využití v populární kultuře. V době, kdy stále probíhal konflikt v Iráku a zároveň skončilo období druhé intifády, byly tyto portréty reinterpretovány a vzdávaly holt všem bojovníkům, aniž by se jednalo o autorův záměr.¹⁷⁷

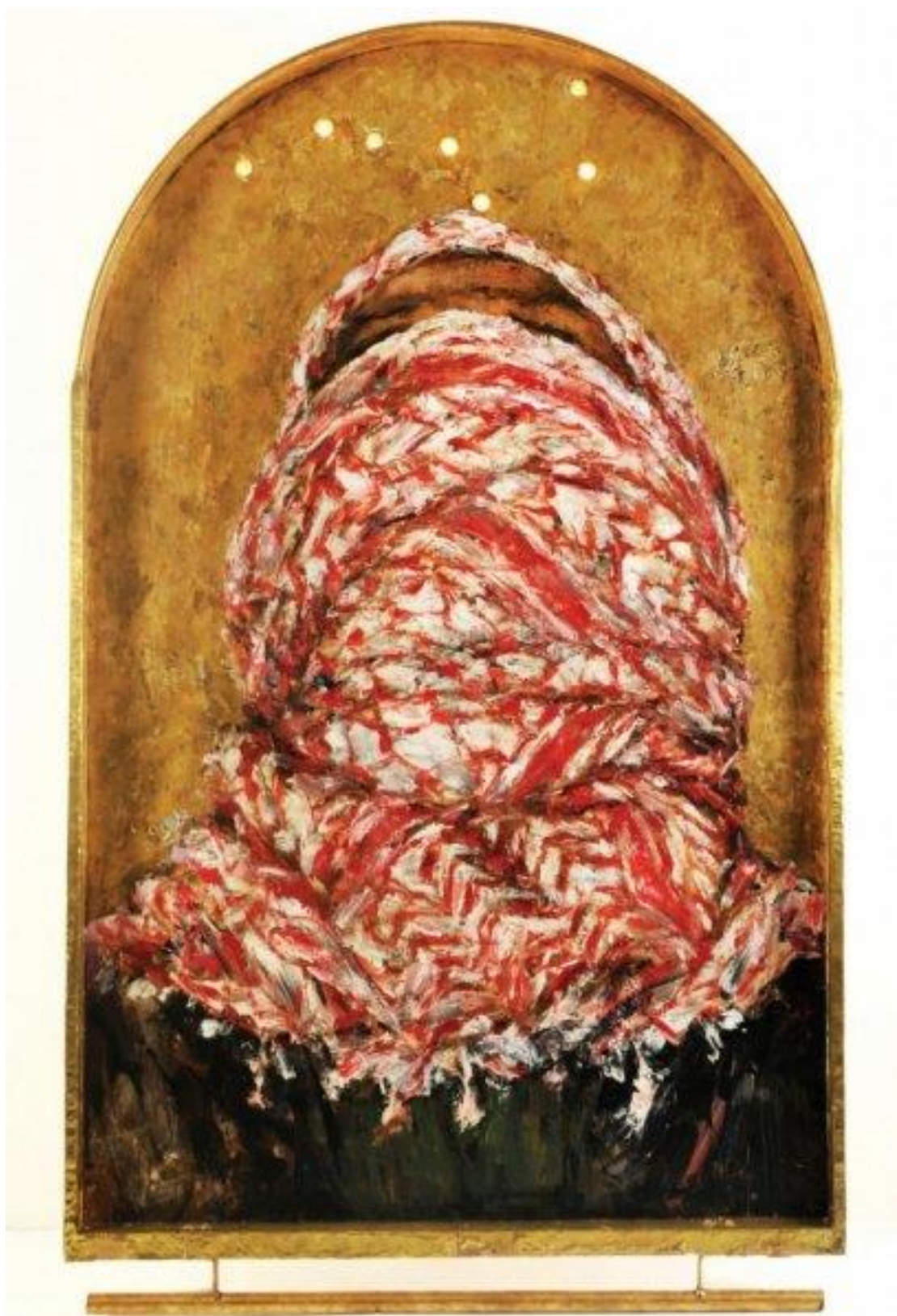
¹⁷⁷ ZAKHARIA, S. Ayman Baalbaki: Let a 1000 flowers bloom.



Obr. 27 „*Tammouz*“ series (2008), Ayman Baalbaki, akryl na plátně.



Obr. 28 „*Tammouz*“ series (2008), Ayman Baalbaki, akryl na plátně.



Obr. 29 *My God* (2008), Ayman Baalbaki, akryl na panelu.

5.10 Shirin Neshat

Fotografka Shirin Neshat se narodila v 1957 v Íránu, ve městě Qazvín. V současnosti tvoří a žije v New Yorku. Tuto umělkyně jsem se rozhodla do své diplomové práce zařadit z toho důvodu, že se její tvorba stala velkým vzorem pro mnoho žen umělkyní v regionu Blízkého východu i mimo něj. Na její tvorbu plynule navazuje fotografka Shadi Ghadarian a její touhu zachytit hrdou a nezlomenou ženu převedla Hayv Kahraman do svých vysoce sofistikovaných maleb. Neshat opustila Írán z důvodu studijního pobytu ve Spojených státech v roce 1974, pár let před Islámskou revolucí, která přivedla k moci Ajatolláha Chomejního. Vrátila se do Íránu v roce 1990 a začala být ihned fascinována tím, jak se proměnilo postavení ženy za dobu, co pobývala na Západě. Íránská žena v době revoluce a války, se tak stala hlavním motivem jejich stylizovaných fotografií. Na první pohled Neshat vnímala „novou íránskou ženu“, jako postavu, která ztratila svá práva a jejíž svobodný pohyb a sebevyjádření bylo limitováno pouze na domácí prostředí. Neshat, byla naprosto šokována čádory, do kterých se po revoluci v Íránu ženy začaly masově zahalovat, a to přesto, že je sama praktikující muslimkou. Postupem času však začala chápat zahalení jako prostředek k tomu, aby na ženu ve společnosti nebylo nahlíženo jako na sexuální objekt a pochopila, že pod ním může být moderní žena silnější.¹⁷⁸

Neshat se začala zabývat Islámskou íránskou revolucí v širším kontextu a čáador označila za symbol vzpoury proti imperialismu. Po návratu do Spojených států, tak vznikla série černobílých stylizovaných fotografií, kde je vyfocena sama Shirin Neshat zahalena v čádoru. Jediná viditelná místa, tvář, ruce a chodidla jsou popsána texty íránských feministek v perštině. Další z fotografií zachycují Shirin se zbraní v ruce a na viditelných místech kůže je v perské kaligrafii vyvedena báseň Tahareh Saffarzadeh (1936-2008), významné íránské spisovatelky, universitní profesorky a překladatelky.

„Ó bratře můj, bdělý můj, bezděčně se modlím, kdykoliv střela přeruší spánek můj.“

Tyto fotografie vznikly na počest íránských bojovníků ve válce s Irákem, zároveň jako vyjádření úcty k ženám, které po osm let taktéž bojovaly, i když zůstaly v relativním bezpečí svých domovů, staly se vdovami a živitelkami rodin.¹⁷⁹

¹⁷⁸ SHRINE, S. Exodus.

¹⁷⁹ OCTAVIO, Z. „Shirine Neshat“.

Stejně jako Shadi Ghadarian, Neshat íránskou ženu vidí jako nesmírně silnou postavu. Za sebejistým postavením žen nevidí pouze zkušenost s dlouhou a vyčerpávající válkou. Podle slov této fotografky se íránské ženy dělí na ty, které odmítají pravidla zavedená po revoluci a ty, které podporují islámský režim. Život žen, který spočívá v neustálém rozhodování mezi přijetím zavedených pravidel a jejich odmítáním nebo obcházením, je dle Neshat zdrojem této síly.¹⁸⁰ Autorka se do Íránu vracela pravidelně od počátku devadesátých let až do roku 1998, kdy byly její fotografie shledány Íránskou islámskou republikou za nevhodné a Neshat byl vstup do Íránu znemožněn.¹⁸¹ Autorka se už do Íránu nikdy nevrátila a jak sama uvádí, pokud se nezmění režim, navždy bude íránským hlasem mimo Írán. Z počátku se Neshat soustřeďovala na portréty jednotlivých žen, od poloviny devadesátých let pak začala fotit i skupiny žen a dívek. Jako výsledné dílo fotografka neviděla pouze vyvolané fotografie, ale i celý akt focení, který ji přivedl k myšlence, že Íránci prožívají něco, co může být označeno za kulturní krizi.

„V průběhu fotografování jsem sledovala chování žen a jejich výraz před fotografováním, a ve vteřinách, těsně před tím než zmáčknou spoušť. Chovaly se jako děti, pobavené tím, že budou vyfoceny, chichotaly se a vtipkovaly. Jakmile však byl fotoaparát připraven, změnily se. Jejich výraz se změnil v obřadní a byl na něm patrný smutek. Íránští muži a ženy byli v jeden dějinný okamžik, násilím „vysvěčeni“ ze všeho co je identifikovalo a byla jim předložena nová „kultura islámu“. Tváře těchto žen snad představují druh kulturní krize, které někteří Iránci čelí, stejně jako pocitu útlaku ze strany režimu.“¹⁸²

Neshat se ve svém díle věnuje identitě a stereotypům, které panují vůči muslimským ženám na Západě. Pracuje s faktem, že země jako Egypt, Irák a Írán, nezapadají do představ tajemného a exotického Blízkého východu, které byly dříve využívány evropskými orientalisty. Ti stejní lidé, kterým jednou byla přidělena pohádková image, jsou dnes vnímáni jako teroristé. Fotografie Neshat vyzdvihují tento paradox. Série *Women of Allah* (1993-1997) naplňují stereotyp „Orientu“ – ženy jsou zachyceny na fotografiích jako exotické a podmanivě krásné, svádí diváka hlubokým a upřímným pohledem do objektivu, zároveň jsou však vyzbrojené, připravené k boji, zahalené a nepřístupné dialogu. Tento kontrast tak vyvolává mnoho otázek. Záměr

¹⁸⁰ OCTAVIO, Z. Q+A: Shirine Neshat, Creative Camera.

¹⁸¹ HOLDEN, S. "In 1953 Iran, Sisterhood Sought During a Coup".

¹⁸² OCTAVIO, Z. Q+A: Shirine Neshat, Creative Camera.

Neshat nebyla romantizace a idealizace ženy v době revoluce a následná propagace tzv. *radical chic*.¹⁸³ Naopak, ženy zachycené na fotografiích jsou spojovány s násilím, ale jen z toho důvodu, aby autorka upozornila na fakt, že na Blízkém východě po celou historii od vzniku islámu, až po současnost bojovali nejen muži, ale i ženy. Ženy se cítily stejně odpovědné za probíhající události jako muži. I ony jsou mučednice. Neshat tak nachází jistou juxtapozici mezi násilím a feminitou. Tento paradox fotografka ve svém díle záměrně umocňuje.

Umělecká dráha Shirin Neshat začala velice osobitě. Po dvanácti letech separace od své rodiny přijela do Íránu, aby se s ní opět setkala a našla místo ve společnosti. Našla však zemi v hávu islámské ideologie. Její touha ihned reagovat dala za vznik již zmíněným fotografiím *Women of Allah* a téma mučednictví se pro ni stalo prioritní. Je to výpověď těch, kteří stanuli na průsečíku lásky k Bohu, víry, násilí, zločinu a krutosti. Shirin Neshat se cítila v pozici, kdy nemá právo kritizovat vládu či ideologii islámské revoluce. To se postupem času lehce změnilo, avšak Neshat, přesto, že je v pozici disidentské umělkyně celou svojí tvorbou, ctí íránskou společnost a islámské hodnoty. Považuje sama sebe za kočovného umělce, a její touha po domově, který je jí odpírán, se bezpochyby zrcadlí v její tvorbě. Neshat, která se postupem času od fotografování přes video instalace dostala, až k filmové režii pracovala v Maroku, Turecku, Mexiku. Fotila a natáčela všude tam, kde mohla předstírat, že se jedná o Írán. V Casablance v roce 2009 vznikl film *Ženy bez mužů*, kde Neshat prezentuje příběh čtyř žen na pozadí íránského státního převratu z roku 1953. Neshat na rozdíl od Shadi Ghadarian, která se taktéž velice intenzivně ve své práci zabývá ženskou otázkou, má přímý přístup pouze k západnímu publiku. Filmy Neshat se k íránské společnosti legální cestou nedostanou, přesto však skrze film *Ženy bez mužů* promlouvá k íránskému lidu a žádá jej, aby se podívali na to, jaké to bylo před revolucí a na způsob, jakým již jednou v padesátých letech za demokracii bojovali. Zřejmě není náhodnou, že tento film vznikl v době, kdy probíhaly v ulicích Teheránu protesty tzv. Zeleného hnutí. Film se pokusil najít rovnováhu mezi vyprávěním politického příběhu a nadčasovým, alegorickým a univerzálním dílem odkazujícím na náboženství a feminismu. Neshat ve filmu zachytila nářek doby po sociální spravedlnosti a demokracii a zároveň vyjádřila podporu ženám v Zeleném hnutí.

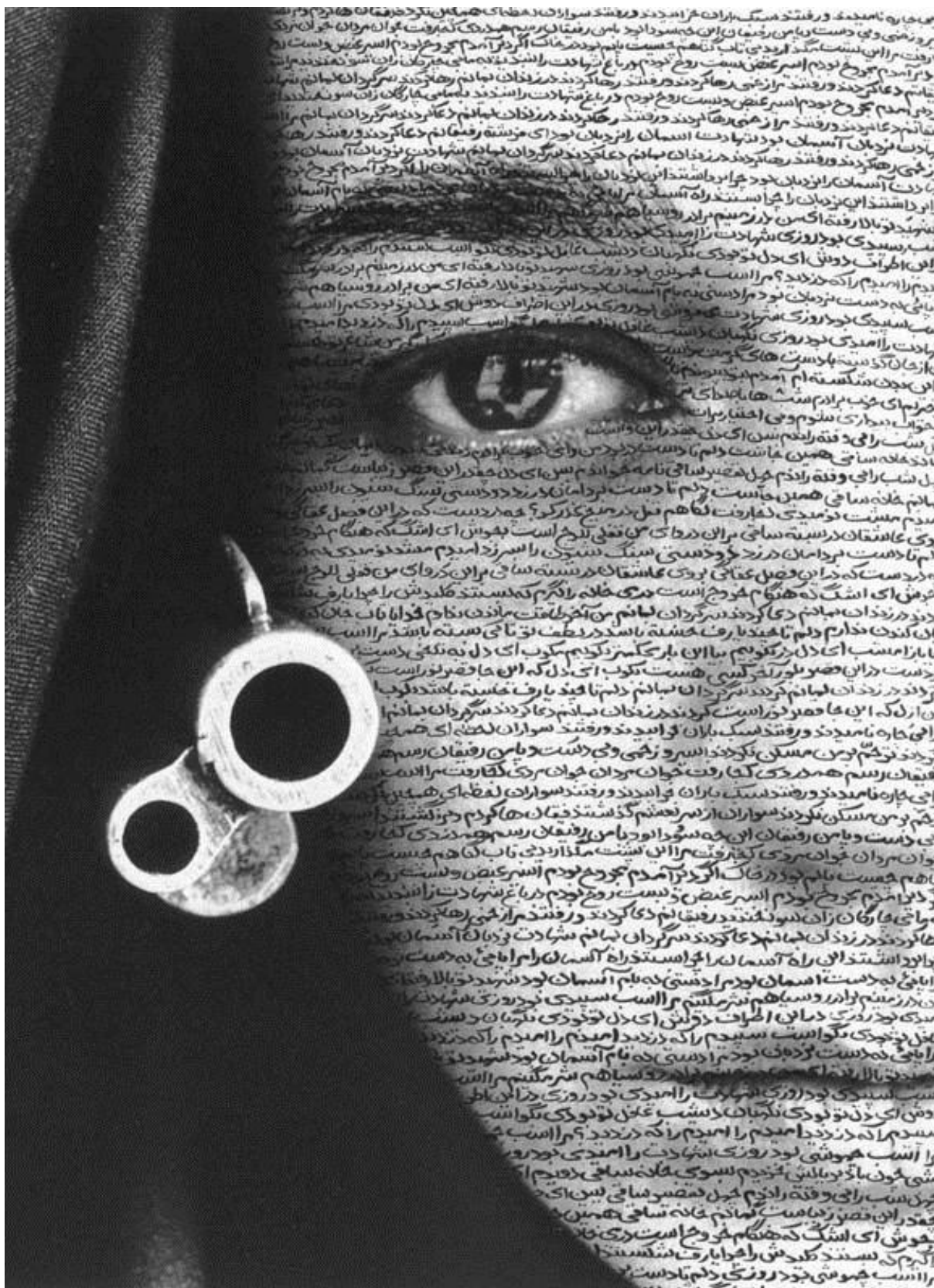
¹⁸³ PEPE, K. Art in Review.

„Pokud kdy ženy byly submisivní a jejich hlas nebyl slyšet, teď naopak vidíme novou ideu feminizmu v ulicích Teheránu – ženy vzdělané, pokrokové, oproštěné od tradic, otevřené dialogu.“¹⁸⁴

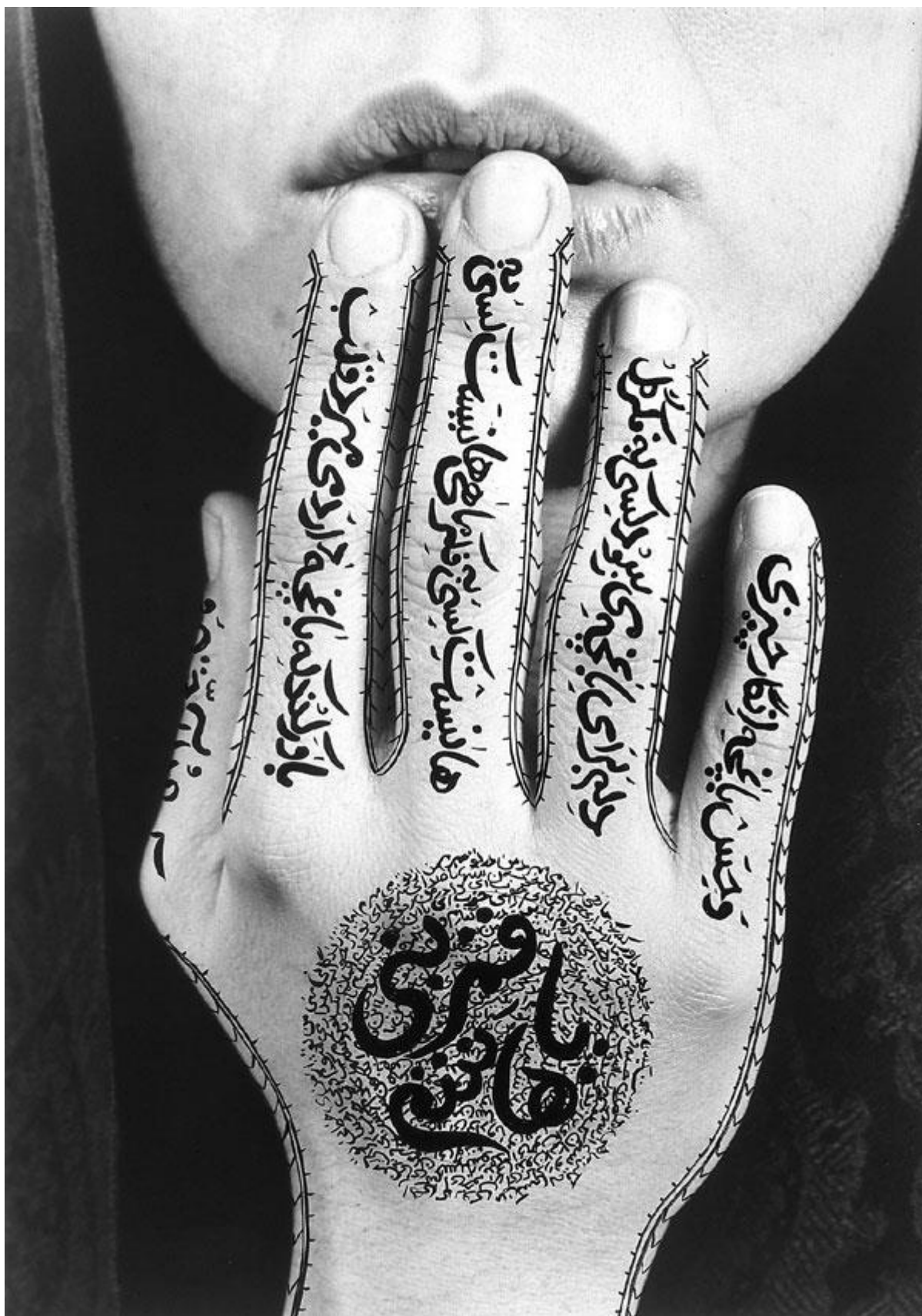
Neshat spatřuje íránskou ženu jako revolucionářku. I ona vedle svého muže čelila autoritám, ať již to bylo v době monarchie nebo v době po Islámské revoluci. Neshat sama sebe pasuje do role mluvčí žen, přestože nemá přístup ke své domovině. Umělci jako ona bojují na dvou frontách – jsou kritičtí vůči Západu, respektive vůči obrazu, který si Západ o blízkovýchodním regionu vytváří – o politice, ženách a náboženství. Zároveň však vedou boj i proti druhé frontě. Proti autoritářským režimům, které spáchají jakýkoliv zločin jen, aby setrvaly u moci. Mnoho z těchto umělců se ocitá v reálné hrozbě, necítí se bezpečně ani na Západě. Shadi Ghadarian v této souvislosti mluvila o jistých červených hranicích, které žádný umělec íránského původu nesmí překročit, pokud nechce čelit v nejlepším případě cenzuře či vězení. A to i v případě, že umělec vystavuje mimo hranice Íránu. Neshat i přesto, že tvoří na Západě z jistých „bezpečnostních“ důvodů volí raději magický realismus a bohatě využívá symboliky ve svém výtvarném projevu.

Po 20. století sledujeme mnoho žen umělkyní, které se vyjadřují svou vlastní tvorbou převážně k ženským tématům, a tento trend přetrval i do současnosti. Shirin Neshat byla a je velkým vzorem pro malířku Hayv Kahraman, která ve své tvorbě zachycuje ženské postavy symbolicky zarámované. Jedna z možných interpretací maleb odkazuje na pocit určitého podvědomého omezení nebo uzavření ženy ze strany společnosti. Fotografie Shadi Ghadarian ze série *LikeEveryDay* obdobně poukazují na to, že se žena musí chovat podle očekávání společnosti. Tato omezení pociťuje sama fotografa, přesto, že její tvorba se nese v duchu ženské emancipace.

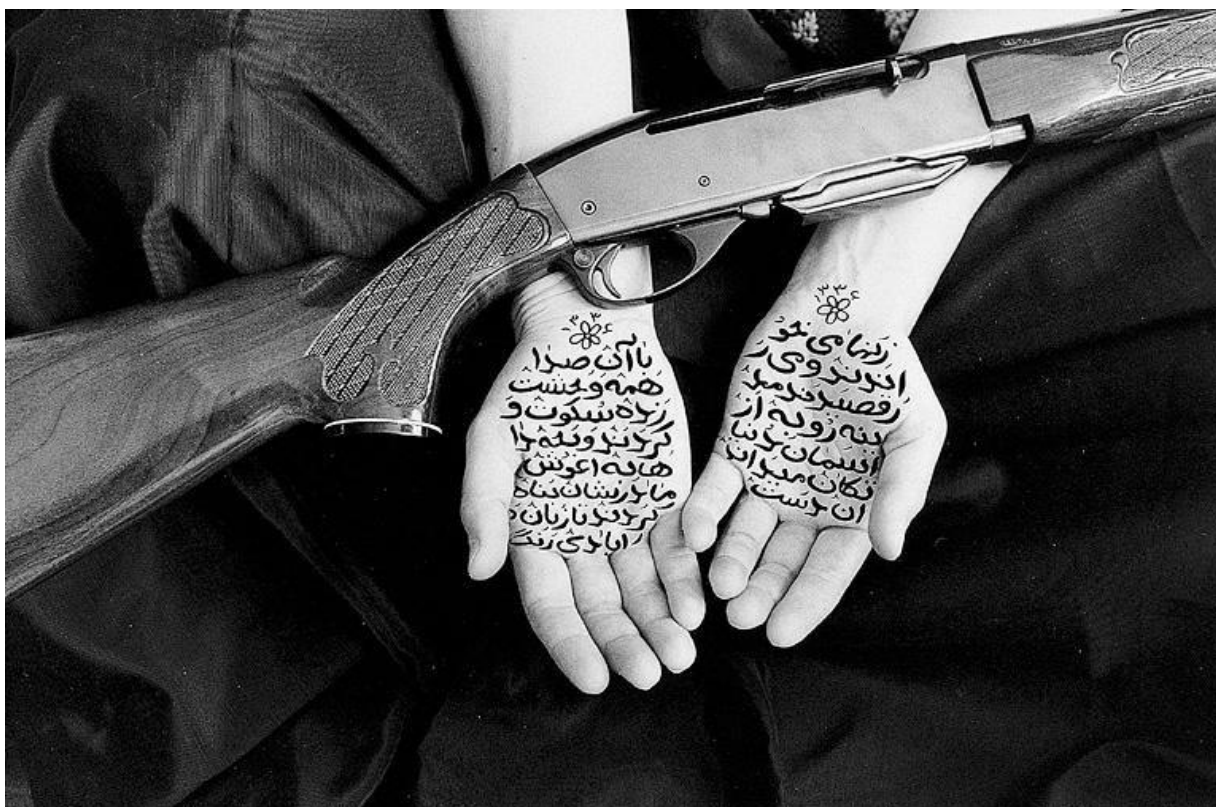
¹⁸⁴ NESHAT, S. Art in Exile.



Obr. 30 „Women of Allah“ series (1994), Shirin Neshat, fotografie a inkoust.



Obr. 31 „Women of Allah“ (1994) series, Shirin Neshat, fotografie a inkoust.



Obr. 32 a 33 „Women of Allah“ series, Shirin Neshat, fotografie a inkoust.

6 Závěr

V českém akademickém prostředí je současná umělecká tvorba Blízkého východu tématem nepříliš zmapovaným, proto bylo cílem této práce poskytnout čtenáři základní orientaci v tématu. V průběhu psaní této práce jsem se okrajově zabývala orientalismem ve smyslu kulturně uměleckého trendu evropského romantismu 19. století. Zaujala mě vysoká míra fascinace malířů-orientalistů blízkovýchodním regionem. Umělecká reflexe se nejčastěji týkala vyobrazení smyslnosti – vznikaly výjevy z tureckých lázní, které byly plné mladých žen a odalisek (například *Turecká lázeň*, 1862, od Jeana Augusta Dominiqua Ingrese). Malba orientalistů se postupem času stávala stále blahosklonnější, neboť „civilizační sok“, tedy islámský svět již nemohl od konce 18. století Západu konkurovat. Zajímalo mě, zda u západního publika je tento „punc exotičnosti“ stále aktuální.

Mnoho výstav současného umění Blízkého východu se snaží přiblížit tuto tvorbu evropskému či americkému divákovi. Bohužel mnohdy dochází ke generalizacím a k tomu, že je Blízký východ neustále prezentován pod určitými tématy, které jsou ve shodě s mediálním obrazem tohoto regionu. Převládá tak konstrukt „my“ versus „oni“, aniž by to kurátoři výstav zamýšleli. Takovéto zjednodušující tendence vedou k tomu, že se o mnoho umělcích, přesto, že již řadu let pobývají mimo rodnou zem, hovoří stále jako o umělcích „arabských“, „iráckých“ nebo „palestinských“. Konceptuální umělkyně Emily Jacir odmítla v rozhovoru pro *New York Times* odpovědět na otázku, jaké je národnosti. Fotograf Nabil Youssef se domnívá, že umělec a vlastně kdokoliv může patřit více než jednomu místu. Fotografka Shirin Neshat sama sebe označila za „nomádkou“ umělkyni. Malba Ahmeda Alsoudaniho místy připomíná fauvismus, jindy Picassa. Navzdory tomu je označován za iráckého umělce a jeho díla jsou často vystavována pod nálepkou „umění Blízkého východu“. O autorech, kteří absolvovali západní školy výtvarného umění, a jejich technika výtvarného projevu se nikterak neliší od západních kolegů, se hovoří jako o umělcích Blízkého východu a to z toho důvodu, že jejich díla velice často řeší situace a dějinné události, včetně válečných konfliktů, které se bezprostředně týkaly a týkají regionu Blízkého východu. Tento trend vznikl proto, že současná kurátorská scéna nedokázala shodnout na tom, jak s těmito umělci z hlediska kategorizace naložit.

Dotaz, který byl položen Emily Jacir dokazuje, že otázka identity a původu konstantně prostupuje debatou současné umělecké scény o dílech, které stoprocentně

neodpovídají evropské nebo americké tradici. Odmítnutí odpovědět na takovýto dotaz dokazuje, že se autorka odmítá stát součástí této senzacechtivosti. Naopak se drží konceptu, že to má být pouze dílo samotné, které má s divákem komunikovat. Je řada umělců, kteří se rozhodli z ekonomických a bezpečnostních důvodů opustit region Blízkého východu a začali svůj nový život v diaspoře.

Celkem šest z deseti analyzovaných autorů žije a tvoří mimo rodnou zemi – Abdel Abidin, Wafaa Bilal, Tammam Azzam, Hayv Kahraman, Ahmed Alsoudani a Shirin Neshat. Steve Sabella a Emily Jacir žijí střídavě v Palestině, Evropě a Americe. Zde chci poukázat na to, že současné umění Blízkého může být tvořeno i umělci, kteří se na Blízkém východě neocítají. Jakýsi „návrat“ jim pak zprostředkovávají nově vznikající centra umění v Perském zálivu. Ty zprvu podléhaly diktátu západních kurátorů, mnohdy neznalých regionu, který se omezoval pouze na politická a genderová témata. Povaha kurátorské profese se proměňuje zároveň s proměnou tradičních metody dějin umění a expanzí nové technologie do výtvarného projevu. V posledních dvou dekáдах se tak stírají hranice mezi kurátorem, organizátorem, administrátorem, badatelem, kritikem umění a výtvarníkem. Ovšem přesto je pro západní muzea a galerie standardem, aby kurátor, který organizuje určitou výstavu, byl specialistou na dané téma, již v době kdy pracoval na své disertační práci. To neplatilo a stále neplatí u současného umění Blízkého východu. Postupem času se situace současné regionální umělecké scény zlepšuje, i přesto, že Katar, Dubaj a emirát Šardžá mají stále určující slovo, především z toho důvodu, že ovládají trh s uměním. Dnes již existují iniciativy, které tvoří protipól této komerci.

Vyzdvihněme například nevládní organizace Ashkal Alwan, Darat al-Funun a galerii Townhouse, které se snaží vychovat si vlastní generaci lokálních specialistů na současnou tvorbu. Enormní zájem o současnou tvorbu regionu a jeho stoupající produkce je ovlivněna následujícími faktory – ambiciózní projekty galerií a muzeí v bohatých státech Perského zálivu (včetně poboček Louvru a Guggenheimova muzea), nově vznikající fakulty umění a designu, pozitivní trend ve vzniku nevládních uměleckých organizací, neustálý kontakt s umělci v diaspoře a mediální obraz Blízkého východu.

Válka v Iráku a v Sýrii, pokračující okupace Palestiny, odkaz občanské války v Libanonu a probíhající studená válka Spojených států s Íránem, obrací mediální pozornost směrem k tomuto regionu. Chronické politické napětí a konflikty poskytují

pro umělce nevyčerpatelnou studnici témat, na které přirozeně reagují. Oproti dvacátému století, kdy v klidnějších dobách docházelo k syntéze tradičního islámského umění a evropské moderny, současná umělecká tvorba Blízkého východu využívá namísto tradičních výtvarných technik (malba, kresba, sochařství) spíše nových médií (videoinstalace, interaktivní instalace, internet), fotografie a performance. Nejčastěji nový výtvarný jazyk prosazují právě ti umělci, kteří se ve svém díle zabývají tématy války, exilu a genderové nerovnosti. Současná umělecká tvorba Blízkého východu má charakter politického umění a aktivismu, otevírá nám perspektivu sociálních vztahů a explicitně se vztahuje k sociálním a politickým problémům regionu. Cílem umění obecně je představit konkrétní lidskou situaci v širším kontextu a umožnit tak diváku, porozumět jí. V případě výpovědi hrůz válečného konfliktu, pak někteří umělci (například Abdel Abdin, Wafaa Bilal nebo Emily Jacir) sahají k uměleckému aktivismu – ne však proto, aby prosadili vlastní pravdu, ale zpochybnili tu etablovanou, tu která je nám servírována médii.

Domnívám se, že současní umělci na Blízkém východě mají nelehký úděl. Tvořit svobodně v regionu s nestabilní politickou situací, kde umění zažívalo svůj „limitovaný rozkvět“ většinou pouze pod sekularistickými režimy, je mnohdy velice náročné. Zvláště uvážíme-li, že se umělci nikdy netěšili dobrého společenského postavení. Výjimku tvořili snad jen oblíbenci vlád, kteří v duchu nejrůznějších ideologií tvořili na státní zakázku. Takovýto umělec byl sice dobře ohodnocen a těšil se společenskému uznání, avšak podléhal restrikcím ze strany režimu a se svobodným tvůrčím duchem pak daný artefakt měl pramálo společného. Válka v regionu vyhnala mnoho umělců za hranice, ale i přesto, že se řada z nich dočkala uznání, zůstávají cizorodým prvkem. Tato situace je jim však mnohdy ku prospěchu. Jsem toho názoru, že část z nich by nedosáhla takového postavení na dnešním trhu s uměním, kdyby nepocházeli z konfliktního regionu, neřešili prostřednictvím svého díla traumata z války v době, kdy je Blízký východ na programu dne každého média. Nezbývá jen doufat, že zvýšení informovanosti západních kurátorů a kritiku umění, napomůže k uchopení současného umění Blízkého východu jako celku, který bude systematicky zařazen do dějepisu umění. Je nejvyšší čas.

7 SEZNAM PRAMENŮ A POUŽITÉ LITERATURY

Monografie, sborníky a články

BABIE, Sussan. Locating the „Modern“ in „islamic“ Arts. *Getty Research Journal*. 2011, č. 3.

BERKO, Patrick. *Peinture Orientaliste*. Brusel: Laconti, 1982.

COHEN, Don. J. Protest and Resist: The Art of War, Far from the Battlefield. *ArtAsiaPacif*. 2009, č. 63.

EIGNER, Saeb. *Art of the Middle East – Modern Contemporary Art of the Arab World and Iran*. Londýn: Merrell, 2010.

FARINA, Violetta. *Obrazová encyklopedie – 20. století*. Praha: Slovart, 2010.

FARHAT, Maymanah. Imagining the Arab World: The Fashioning of the „War on Terror“ through Art. *Middle Eastern and North African Writers*. 2009, roč. 32, č. 4.

FARJAM, Lisa. *Unveiled: New Art from The Middle East*. Londýn: Booth-Clibborn, 2009.

GEORGE, A. F. The Illustrations of The Maqamat and the shadow play. *Muqarnas*. 2011, č. 28, str. 1-4.

GOMBRICH, Ernst. *Příběh umění*. Praha: Argo, 2006.

JEŽOVÁ, Michaela, BURGROVÁ, Helena, eds. *Současný Blízký východ. Politický, ekonomický a společenský vývoj od druhé světové války do současnosti*. Praha: Barrister & Principal, 2011.

LAJEVARDI, Eshan, PAZOUKI, Shahram, eds. *Culture of Peace – Contemporary Art from Iran and 21 Other Countries*. Teherán: Contemporary Art Publications, 2015.

MIKDADI, Salwa, SHABOUT, Nada, eds. *Newvision – Arab Contemporary Art in the 21st Century*. Londýn: TransGlobe Publishing, 2009.

NOVÁKOVÁ, Hana. *Egyptské výtvarné umění ve 20. století – modernizace a moderna*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2011.

RENDA, Günsel, eds. *A History of Turkish Paintings*: Washington: University of Washington Press, 1989.

SHABOUT, Nada. *Modern Arab Art*. Gainesville: University Press of Florida, 2007.

SHRINE, Saad. Exodus. *City Magazine*. 2011.

SMITH, Terry. The State of Art History: Contemporary Art. *College Art Association*. 2010, roč. 4, č. 92.

VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. Brno: Rebo, 2008.

WIJDAN, Ali. *Modern Islamic Art – Development and Continuity*. Gainesville: University Press of Florida, 1997.

Internetové zdroje a články

ABIDIN, Abdel. In: *Abidin Travles* [online]. [cit. 7. 3. 2015].

Dostupné z: <http://www.abidintravels.com/>

About. In: *Art Dubai* [online]. [cit. 14. 4. 2015]. Dostupné z: <http://www.artdubai.ae/about>

Biography. In: *Her Highness Sheikha Moza bint Nasser* [online]. [cit. 10. 4. 2015].

Dostupné z: <http://www.mozabintnasser.qa/en/Pages/MozabintNasser/Biography.aspx>

About. In: *Riwaq* [online]. [cit. 27. 3. 2015].

Dostupné z: <http://www.riwaq.org/2010/about.php>

About us. In: *Jordan National Gallery of Fine Arts* [online]. [cit. 1. 4. 2015].

Dostupné z: <http://www.nationalgallery.org/Aboutus/tabid/54/Default.aspx>

Absinthe Drinker. In: *Wafaa Bilal* [online]. [cit. 9. 3. 2015].

Dostupné z: <http://wafaabilal.com/absinthe-drinker/>

ADEEB, Ali. 105, 000 Dots for Iraq, and Counting. In: *New York Times* [online]. 4. 3. 2010 [cit. 9. 3. 2015].

Dostupné z: http://cityroom.blogs.nytimes.com/2010/03/04/15000-dots-for-iraq-and-counting/?_r=0

Ahmed Alsoudani exhibited at Saatchi Gallery. In: *Saatchi Gallery* [online]. [cit. 18. 3. 2015].

Dostupné z: http://www.saatchigallery.com/artists/ahmed_alsoudani.htm?section_name=unveiled

Ahmed Alsoudani. In: *Christie's – The Art People* [online]. [cit. 19. 3. 2015].

Dostupné z: <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/ahmed-alsoudani-untitled-5727222-details.aspx>

A home for Arts. In: *Darat al-funun* [online]. [cit. 29. 4. 2015].

Dostupné z: <http://www.daratafunun.org/main/index.html>

Ashkal Alwan – annual report. In: *Ashkal Alwan* [online]. 2013 [cit. 1. 4. 2015].

Dostupné z: http://cdn.ashkalalwan.org/wpcontent/uploads/2013/04/AA_AnnualReport2013_digital.pdf

Biography. In: *Abdel Abidin* [online]. [cit. 6. 3. 2015].

Dostupné z: <http://www.adelabidin.com/biography>

Biography. In: *Steve Sabella* [online]. [cit. 26. 3. 2015].

Dostupné z: <http://stevesabella.com/biography.html>

Biography. In: *Wafaa Bilal* [online]. [cit. 9. 3. 2015].

Dostupné z: <http://wafaabilal.com/biography/>

BEYFUS, Drusilla. Emily Jacir: pieces of life. In: *The Telegraph* [online]. 20. 2. 2009 [cit. 20. 3. 2015].

Dostupné z: <http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/4733298/Emily-Jacir-pieces-of-a-life.html>

BRUSIUS, Mirjam. Photography and Cinematography in Qajar Era Iran. In: *University of St Andrews* [online]. [cit. 12. 3. 2015].

Dostupné z: <http://www.st-andrews.ac.uk/anthropology/nafa/qajar/abstracts/>

Common Vocabulary. In: *Abdel Abidin* [online]. [cit. 7.3. 2015]

Dostupné z: <http://www.adelabidin.com/video-installation/common-vocabulary>

Contemporary. In: *Oxford dictionaries* [online]. [cit. 8.4.2015]

Dostupné z: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/contemporary>

CORGNATI, Martina. Steve Sabella. In: *Steve Sabella* [online]. Únor 2010 [cit. 30. 3. 2015].

Dostupné z: <http://stevesabella.com/sabella-review-CP-03-2010-Corgnati.pdf>

Curriculum. In: *Art Academy* [online]. [cit. 26. 3. 2015].

Dostupné z:
<http://www.artacademy.ps/page.php?id=vgWgAvDEoBa26628AyslWqFWv7W>

Domestic Tension. In: *Wafaa Bilal* [online]. [cit. 9. 3. 2015].

Dostupné z: <http://wafaabilal.com/domestic-tension/>

Donors. In: *Art Academy* [online]. [cit. 26. 3. 2015].

Dostupné z:
<http://www.artacademy.ps/page.php?id=RclQmFzSIFa30432AX69DH2jW7E>

Emily Jacir. In: *Guggenheim* [online]. [cit. 21. 3. 2015].

Dostupné z:
<http://www.guggenheim.org/newyork/exhibitions/past/exhibit/2710?tmpl=component>

Emily Jacir. In: *Creative time* [online]. Únor 2010 [cit. 22. 3. 2015].

Dostupné z:

<http://creativetime.org/programs/archive/2010/publicspace/interrogating/2010/09/emily-jacir-july-2009/>

ESMAN, Abigail. Artists Form the Instruments of War Across the Middle East. *Forbes* [online]. 26. 4. 2011 [cit. 15. 4. 2015].

Dostupné z: <http://www.forbes.com/sites/abigailesman/2011/04/26/artists-form-the-instruments-of-war-across-the-middle-east/>

Events and Programs. In: *The Townhouse Gallery* [online]. [cit. 28. 3. 2015].

Dostupné z: <http://www.thetownhousegallery.com/EventsPrograms/Past>

Fresh Dimenstions, Ahmed Alsoudani gets distance to sharpen his Focus. In: *Glladstone Gallery* [online]. Listopad 2014 [cit. 17. 3. 2015].

Dostupné z:

http://gladstonegallery.com/sites/default/files/AA_ModernPainters_Nov14e.pdf

GREEN, Tyler. SFMOMA installed unusal wall-text in Emily Jacir Gallery. In: *Blouin Artinfo* [online]. 22. 1. 2009 [cit. 25. 3. 2015].

Dostupné z: <http://blogs.artinfo.com/modernartnotes/2009/01/sfmoma-installs-unusual-wall-t/>

Hayv Kahraman. In: *Saatchi Gallery* [online]. [cit. 13. 3. 2015].

Dostupné z:

http://www.saatchigallery.com/artists/hayv_kahraman.htm?section_name=unveiled

Her Excellency Sheikha Al Mayassa – Shaping Qatar’s Creative Future. In: *Qatar Museums* [online]. [cit. 3. 4. 2015].

Dostupné z: <http://www.qm.org.qa/en/her-excellency-sheikha-al-mayassa>

HOBBS Robert. Interview with Ahmad Alsoudani. In: *World belongs you* [online]. 2011 [cit. 18. 3. 2015].

Dostupné z: http://roberthobbs.net/essay_files/Interview_with_Ahmed_Alsoudani.pdf

Home Works Forum – About. In: *Ashkal Alwan* [online]. [cit. 1. 4. 2015].

Dostupné z: http://ashkalalwan.org/programs_tax/home-works-forum/

HOLDEN, Stephen. In 1953 Iran, Sisterhood Sought During a Coup. In: *The New York Times* [online]. 13. 5. 2010 [cit. 13. 4. 2015].

Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2010/05/14/movies/14women.html>

HONIGMAN, Ana Finel. Interview with Hayv Kahraman. In: *Art Slant* [online]. Listopad 2009 [cit. 15. 3. 2015].

Dostupné z: <http://www.artslant.com/ny/articles/show/11423>

CHAN, Michele. Kisses, balloons and dancing towards destruction: Syrian artist Tammam Azzam – profile. In: *Art Radar Journal* [online]. 8. 8. 2014 [cit. 11. 3. 2015].

Dostupné z: <http://artradarjournal.com/2014/08/08/kisses-balloons-and-dancing-towards-destruction-syrian-artist-tammam-azzam-profile/>

Jerusalem in Exile. In: *Steve Sabella* [online]. [cit. 27. 3. 2015].

Dostupné z: <http://stevesabella.com/jerusalem-in-exile.html>

JOHNSON, Kem. Material for a Palestinian's Life and Death. In: *The New York Times* [online]. 12. 2. 2009 [cit. 21. 3. 2015].

Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2009/02/13/arts/design/13jaci.html>

KLEVISOVÁ, Nad'a. Moderní Medicejští jsou z Kataru, shromažďují západní umění. *Hospodářské noviny* [online]. 9. 2. 2015 [cit. 3. 4. 2015].

Dostupné z: <http://archiv.ihned.cz/c1-63509870-katar-al-sani-trh-s-umenim>

MARKS, Laura U. Abdel Abidin's „Baghdad Travels“. In: *Nafas* [online]. Červen 2007 [cit. 8. 3. 2015].

Dostupné z: http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2007/adel_abidin

MASTERS, HG. Director's ouster jeopardizes Sharjah Art Foundation's future. In: *ArtAsiaPacific* [online]. 18. 4. 2011 [cit. 15. 4. 2015].

Dostupné z:

<http://artasiapacific.com/News/DirectorsOusterJeopardizesSharjahArtFoundationsFuture>

Memorial. In: *Abdel Abidin* [online]. [cit. 6. 3. 2015].

Dostupné z: <http://www.adelabidin.com/video-installation/memorial>

NESHAT, Shirine. Art in Exile. In: *TED* [online]. Prosinec 2010 [cit. 14. 4. 2015].

Dostupné z: https://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile

OCTAVIO, Zaya. "Shirine Neshat". In: *Gladstone Gallery* [online]. Zář 1999 [cit. 10. 4. 2015].

Dostupné z: http://gladstonegallery.com/sites/default/files/Interview_99.pdf

OCTAVIO, Zaya. Q+A: Shirine Neshat, Creative Camera. In: *Gladstone Gallery* [online]. Zář, říjen 1996 [10. 4. 2015].

Dostupné z: http://gladstonegallery.com/sites/default/files/CreativeCamera_96.pdf

Past exhibitions – affiliation Emily Jacir. In: *Beirut Art Center* [online]. [cit. 22. 3. 2015].

Dostupné z: <http://www.beirutartcenter.org/exhibitions.php?exhibid=86&statusid=3>

PEPE, Karmel. Art in Review. In: *The New York Times* [online]. 20. 10. 1995 [cit. 13. 4. 2015].

Dostupné z: <http://www.nytimes.com/1995/10/20/arts/art-in-review-075310.html>

Project: Return to Decolonization. In: *Decolonizing* [online]. [cit. 27. 3. 2015].

Dostupné z: <http://www.decolonizing.ps/site/texts/>

Provisions of the Future and Past of the Coming Days. In: *Sharjah Art* [online]. [cit. 2. 4. 2015].

Dostupné z: <http://www.sharjahart.org/biennial/sharjah-biennial-9/information>

ROGERS, Sarah. Artists in Exile: The Borders of Cultural Production. In: *Aissa Debbi* [online]. 8. 12. 2012 [cit. 6. 3. 2015].

Dostupné z: <http://www.aissadeebi.com/2012/12/08/artists-in-exile-the-borders-of-cultural-production/>

ROWLETT, Samuel. On Painting, the Melting pot, and Making soup: An Interview with Iraqi Artist Ahmed Alsoudani. In: *Hyperallergic* [online]. 28. 11. 2012 [cit. 16. 3. 2015].

Dostupné z: <http://hyperallergic.com/61032/painting-the-melting-pot-and-making-soup-an-interview-with-iraqi-artist-ahmed-alsoudani/>

RUBENSTEIN, Danny. People / Steve Sabbela: Blurring the lines. In: *Haaretz*. 3. 11. 2005 [cit. 30. 3. 2015].

Dostupné z: <http://www.haaretz.com/print-edition/features/people-steve-sabella-blurring-the-lines-1.173173>

Sawa. In: *The Townhouse Gallery* [online]. [cit. 28. 3. 2015].

Dostupné z: <http://www.thetownhousegallery.com/Outreach/SAWA-Outreach>

SHAINMAN, Jack. Hayv Kahraman. In: *Jack Shainman* [online]. [cit. 14. 3. 2015].

Dostupné z: <http://www.jackshainman.com/artists/hayv-kahraman/>

Shoot an Iraqi. In: *Wafaa Bilal* [online]. [cit. 9. 3. 2015].

Dostupné z: <http://wafaabilal.com/html/shootAnIraqi.html>

SIEGAL, Nina. Dark Memories of War Illuminate an Artist's work. In: *New York Times* [online]. 11. 1. 2013 [cit. 12. 3. 2015].

Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2013/01/10/world/middleeast/dark-memories-of-war-illuminate-an-artists-work.html>

Tammam Azzam. In: *Ayam Gallery* [online]. [cit. 10. 3. 2015].

Dostupné z: <http://www.ayyagallery.com/artists/tammam-azzam>

The Monthly Interviews Artis Ayman Baalbaki. In: *Information International* [online]. [cit. 1. 4. 2015].

Dostupné z: <http://www.information-international.com/info/index.php/the-monthly/articles/675>

Welcome. In: *Sharjah Art* [online]. [cit. 2. 4. 2015].

Dostupné z: <http://www.sharjahart.org/biennial/sharjah-biennial-12/welcome>

Who we are. In: *Beirut Art Center* [online]. [cit. 28. 3. 2015].

Dostupné z: <http://www.beirutartcenter.org/who-we-are.php>

ZAFIRIS, Alex. Inside /Outside. In: *Guernica* [online]. 16. 3. 2015 [cit. 14. 3. 2015].

Dostupné z: <https://www.guernicamag.com/art/inside-outside/>

ZAKHARIA, Sulaf. Let a 1000 flowers bloom. In: *OneArt* [online]. 3. 7. 2013 [cit. 3. 4. 2015].

Dostupné z: <http://www.oneart.org/galleries/ayman-baalbaki-let-1000-flowers-bloom>

Jiné zdroje:

Interview s fotografkou Shadi Ghadirian, které proběhlo 3. února 2015 v Teheránu.

Zdroje obrázkových příloh

<http://www.adelabidin.com/video-installation>

<http://wafaabilal.com/works/>

<https://www.facebook.com/pages/Tammam-Azzam/218202171577341?fref=ts>

<http://shadighadirian.com/>

http://www.saatchigallery.com/artists/hayv_kahraman.htm?section_name=unveiled

http://www.saatchigallery.com/artists/ahmed_alsoudani.htm

<http://www.alexanderandbonin.com/artist/emily-jacir>

<http://stevesabella.com/art.html>

<http://www.artnet.com/artists/ayman-baalbaki/past-auction-results>

<http://www.gladstonegallery.com/artist/shirin-neshat/work#&panel1-1>

8 RESUMÉ

Contemporary Middle Eastern Art is currently receiving considerable attention in the West among collectors, art critics, museum curators and historians. High number of books has appeared recently, as well as many exhibitions, which are held in city capitals all over Western Europe and the USA. *Contemporary Art in Middle East as a reaction on military conflict* responds to the rising level of attention paid to the Middle Eastern Art boom which can be witnessed in wealthy parts of the region itself. It seems that there is a link between rising interest in contemporary Art and conflicts in the region. With Art playing an enormous economical role – it is now one of the strongest alternative investments, and the media representation of Middle East as a place full of chronicle political turmoil and war conflicts, one can't but notice. During the last two decades, war is without a doubt, the foremost driver of Western interest in contemporary Middle Eastern Art. Many of artists, due to the rising conflicts, had to leave their home land and start from the very beginning in the West.

Thus, the acceptance of diaspora artists in the West is viewed by some art historians as a continuation of the Orientalist paradigm. Generally displaced and traumatized artists are favoured. Their Art is asked to express the conflict and clarify their own identity and political situation. This so called fetish in Western Orientalist Art was always represented by exotic sensuality and 'veil'. Veil has always been signifier of repression and indicated something that is hidden. It seems that Western public is obsessed by 'unveiling' and its evocation of desire, exoticism and fantasy. Following 11 September 2001, the perception of veil changed and from now on it symbolized 'aggression'. The binary was even solidified. This is the reason why is contemporary Art directly related to politics and war and unfortunately viewed as a representative of the Islamic world.