

## 7. UMĚNÍ LATINOS V USA<sup>141</sup>

Když v roce 2013 uspořádalo Muzeum amerického umění Smithsonian ve Washingtonu výstavu o hispánském umění v USA, nazvali ji kurátoři podle slavného eseje José Martího *Naše Amerika*.<sup>142</sup> Výstava s ambicí představit tvorbu umělců pocházejících z Latinské Ameriky, Karibiku a Iberského poloostrova a žijících v USA coby součást amerického kulturního projevu se v mnoha ohledech jevila jako novátorská. A to přesto, že Hispánci dnes představují nejpočetnější menšinu v zemi, a navzdory tomu, že předchůdci některých Latinos zde žili dlouho před vznikem Spojených států amerických.

Cílem této kapitoly je představit umění Latinos z širší perspektivy kulturních dějin USA. Suma nejrůznějších stylů a estetik pod nálepkou „Latino“ či „Hispanic“ zahrnuje žánrově, výrazově i tematicky heterogenní tvorbu, jejíž rozmanitost je předurčená již tím, že mezi Latinos jsou zastoupeni lidé pestrého kulturního, etnického a národního původu. Někteří z nich žijí v USA po mnoho generací, jiní patří mezi toliko nedávné imigranty.<sup>143</sup>

Této skutečnosti odpovídá i mnohotvárnost uměleckého výrazu Hispánců, stejně jako zaujetí vlastní identitou a její reflexe. Právě v kulturní diverzitě spatřují někteří definující rys jejich tvorby. Někteří se hlásí k *latinidad*, panhispánskému civilizačnímu a kulturnímu dědictví, pro jehož formulaci byly klíčové osobnosti latinskoamerické nezávislosti pobývající v exilu v USA jako Portoričan Eugenio María de Hostos či již zmíněný Kubánc José Martí. Neméně charakteristický rys tvorby Latinos v USA představuje i její specifická, ambivalentní pozice: stojí zároveň uvnitř i vně kulturních a uměleckých tradic Latinské Ameriky i USA. Jejich tvorba jakoby patřila do „prvního světa“, ale současně na jeho samý okraj.<sup>144</sup>

Do druhé poloviny 20. století stála kultura Hispánců na okraji zájmu respektovaných amerických institucí, včetně muzeí a galerií. Latinskoamerické a především karibské vlivy byly tehdy patrné zejména v oblasti populární hudby díky osobnostem jako Xavier Cugat, Carmen Miranda nebo Tito Puente a soustřeďovaly se do filmového průmyslu, tančírén a nočních klubů. V poslední třetině minulého století došlo k zásadní proměně kulturního a společenského klimatu v USA následkem hnutí za občanská práva menšin. V návaznosti na nové, multikulturní chápání americké společnosti vzrostl i zájem o Latinos a jejich tvorbu a došlo zároveň k proměně výstavní praxe. Muzea, galerie i trh s uměním se soustředily na prezentaci umění diaspor

a dalších, do té doby periferních oblastí umělecké produkce. Tvorba Hispánců žijících v USA začala být nejprve začleňovaná do reprezentativních výstav umění Latinské Ameriky a o něco později i samostatně „objevovaná“ coby ozvláštňující a do té doby neviditelný doplněk amerického uměleckého kánonu.

V příštích částech kapitoly se zaměříme na tvorbu Mexičanů, Portoričanů a Kubánců, tří nejpočetnějších hispánských skupin v USA. Zajímáme se o zásadní témata, kterých se jejich tvorba dotýká, jakož i o proměny vnímání a prezentace tvorby Latinos v USA v posledních pěti desetiletích. Neusilujeme o ucelený přehled konkrétních autorů či děl, jako spíše o pojmenování hlavních výrazových a tematických proudů v hispánské tvorbě v USA. Považujeme přitom za důležité rozlišovat mezi uměním Latinské Ameriky a tvorbou Hispánců, pro něž jsou USA domovem a jimž se tato kapitola věnuje především. V soudobé výstavní praxi se sice obě nacházejí pod hlavičkou „latinskoamerického umění“, ve skutečnosti se jedná o světy značně rozdílné.<sup>145</sup>

## UMĚNÍ LATINSKÉ AMERIKY V USA

Přes geografickou blízkost byly latinskoamerické kultury spojovány v USA spíše s představou neznáma a exotiky. Výjimku z tohoto pravidla představovalo Mexiko, bezprostřední jižní soused Spojených států amerických. V prvních desetiletích 20. století vedlo porevoluční Mexiko aktivní kulturní diplomacii a vehementně v zahraničí propagovalo své svébytné, od evropských a severoamerických vzorů oproštěné umění. Ve 30. letech pracovali na velkých zakázkách v USA nejslavnější mexičtí muralisté – Diego Rivera, José Clemente Orozco i David Alfaro Siqueiros. Jejich styl tehdy ovlivnil řadu amerických umělců zapojených do projektu *The Works Progress Administration*, iniciovaného v letech hospodářské krize prezidentem Franklinem Delano Rooseveltem. Estetika muralismu v USA pevně zakořenila a o půl století později se stala zásadní inspirací pro tvůrce a aktivisty zapojené v hnutí za kulturní a politická práva Mexičanů ve Spojených státech amerických, *Movimiento Chicano*. Zatím poslední vlna zájmu o mexické umění pak přišla koncem 20. století a souvisela s podpisem Dohody o volném obchodu mezi USA, Mexikem a Kanadou v roce 1993. Prohloubení ekonomické spolupráce provázela i obnovená pozornost kultuře Mexika a zejména svébytné oblasti mexicko-amerického pohraničí.

Umění z ostatních zemí Latinské Ameriky zůstávalo v USA až do poloviny 20. století v podstatě neznámé. Situace se zásadně proměnila s příchodem druhé světové války. Obavy, že by některé země regionu mohly chovat sympatie k zemím Osy, podnítily Spojené státy k zahájení intenzivní kulturní spolupráce s Latinskou Amerikou pod hlavičkou nové kulturní doktríny „dobrého sousedství“. Díky ní například Muzeum moderního umění MoMA



**Obr. 136.** Mexický muralismus. 1996. Chicano park, San Diego, USA

Nástěnná malba na pilíři dálničního mostu je součástí rozsáhlého výtvarného a komunitního projektu s názvem Chicano park v Barrio Logan, čtvrti San Diega s obyvateli převážně mexického původu. Portréty muralistů Rivery, Orozca, Siqueirose a malířky Fridy Kahlo dokládají, nakolik se identifikují s mexickým veřejným uměním, kterého si Latinos v USA cení pro jeho politickou a sociální angažovanost.

v New Yorku uvedlo během války osm výstav z Jižní Ameriky.<sup>146</sup> Dalším impulsem pro zájem o Latinskou Ameriku a její umění představovalo období studené války a souviselo zejména s politickým vývojem na Kubě po vítězství „barbudos“ v roce 1959. V 60. letech 20. století proběhly téměř tři desítky výstav latinskoamerického umění v amerických muzeích a mnozí jihoameričtí umělci zde získali stipendia a zakázky. Kulturní diplomacie byla jedním ze způsobů, kterými se USA snažily zamezit šíření levicových myšlenek na západní hemisféře, a to za pomoci štědré podpory umělecké a intelektuální spolupráce s Latinskou Amerikou.

Od konce 20. století se zájem o umění Latinské Ameriky začíná řídit pravidly globalizující se umělecké scény. Významnými propagátory latinskoamerického umění v této době stávají finanční a obchodní skupiny přímo z regionu, například mexické *Alpha-group* či *Televisa*. Výstavní aktivity na-

pomáhají těmto firmám k šíření dobrého jména v USA, zatímco sběratelství představuje dobrou investici do mezinárodního trhu s uměním.

## UMĚNÍ HISPÁNCŮ V USA

Kulturní aktivity vztahující se k iberským či latinskoamerickým tradicím se na dnešním území USA vyskytovaly dlouho před vznikem Spojených států amerických. Již v první polovině 16. století zde zanechaly své kulturní a reli-  
giózní stopy objevitelské výpravy do severních oblastí někdejšího Nového Španělska, a to zejména kolem pevností (*presidios*), vsí (*pueblos*) a katolických misí založených španělskou korunou. Otisky Španělů a později Mexičanů představují dodnes určující součást regionální kultury i paměti krajiny na americkém Jihu a Jihozápadě.

Klíčovým obdobím pro přítomnost Latinos a jejich estetiky v USA představuje druhá polovina 19. a začátek 20. století. Nejprve se území USA rozrostlo po válce s Mexikem (1848) o oblasti dnešního Jihozápadu, zahrnující Kalifornii, Nevadu, Arizonu, Nové Mexiko, Texas, Utah a části Colorada a Wyomingu. Po válce se Španělskem (1898) rozšířily USA svůj politický vliv dále do Karibiku, zejména na Portoriko a na Kubu.

Tyto historicko-politické souvislosti jsou pro diskusi o tvorbě Latinos v USA zásadní. Jak uvidíme v příští podkapitole, měly značný vliv na hlavní témata, která umění Hispánců v USA mohou blíže charakterizovat. Spojené státy americké neovlivňovaly Latinskou Ameriku jen šířením republikánských politických ideálů, ale taktéž prostřednictvím vojenských zásahů ve své deklarované sféře vlivu v Karibiku a Střední Americe. Tato skutečnost pomáhá vysvětlit, proč lidé původem z Mexika, Portorika, Kuby, Salvadoru a Dominikánské republiky dnes patří k nejpočetnějším skupinám mezi více než 50 miliony Hispánci žijícími v USA. Ve všech těchto zemích Spojené státy americké vojensky intervenovaly.

Kultura a umění Latinos stály vesměs mimo pozornost severoamerické společnosti až do přelomového období 60. let 20. století. Tehdy se Mexičané a Portoričané přidali k silící kritice tradičních způsobů chápání americké identity, které je na základě barvy pleti a nízkých příjmů odsouvaly na okraj společnosti. Jejich umělecký projev nejednou rezonoval s politickými, ideologickými a sociálními konflikty té doby, zejména s hnutím za občanská práva, procesem dekolonizace a studenou válkou. Politickou angažovanost však nelze zobecnit na všechny Latinos v USA. Někteří uznávaní tvůrci, jako například sochař Richard Serra či malířky Carmen Herrera a Olga Albizu, svou tvorbu s politickými a společenskými okolnostmi nikdy neztotožnili.

## UMĚNÍ „CHICANOS“ V USA

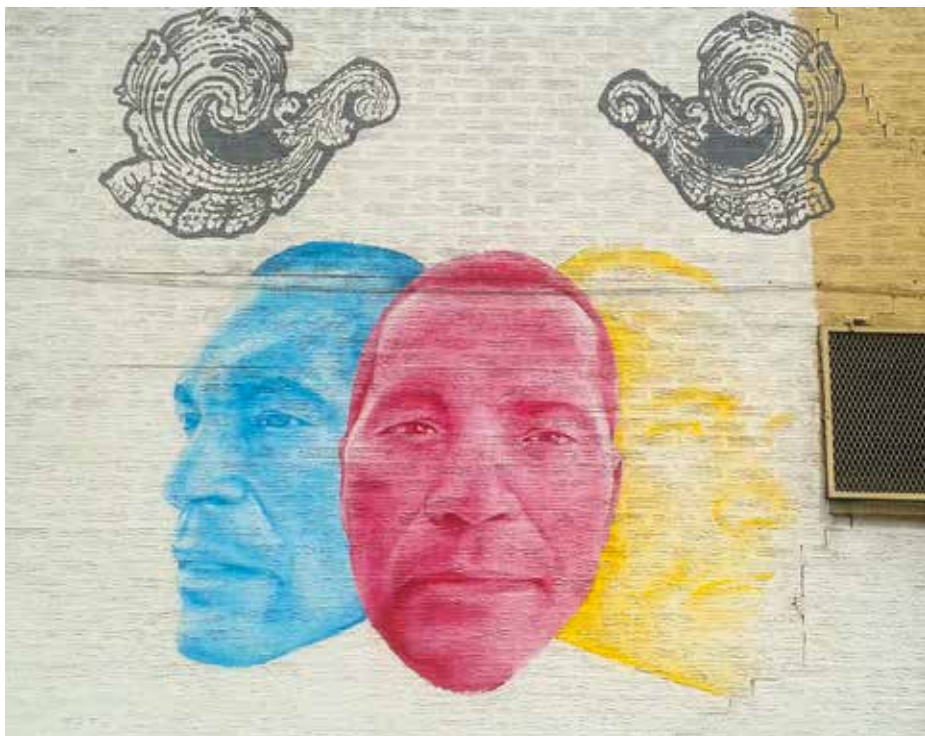
Na území získaném roku 1848 pro USA žilo asi sto tisíc Mexičanů. Tyto původní komunity byly od druhé poloviny 20. století výrazně rozšiřovány imigrací. Dnes počet lidí mexického původu v USA přesahuje 30 milionů. Původní obyvatelé hraničních oblastí i pozdější političtí a pracovní imigranti z Mexika byli konfrontováni s vesměs problematickým přijetím v americké společnosti: Mnoho z nich neváhalo označit svou pozici jako zkušenost „občanů druhé kategorie“, poznamenanou rasovou diskriminací a ekonomickou marginalizací, zdaleka ne zájmem o jejich umělecké vyjádření.<sup>147</sup>

Kultura a tvorba Mexičanů žijících v USA se začaly dostávat do širšího povědomí až po druhé světové válce. A to zejména díky té části poválečné gene-



**Obr. 137.** *Mestizaje*. 1996. Mission District, San Francisco, USA

Někteří hispánští umělci čelí projevům rasové nesnášenlivosti v USA tím, že se s hrdostí hlásí ke svému různorodému, míšeneckému původu. To je patrné i z této nástěnné malby s klasickým motivem tří tváří spojených v jeden obličej v Mission District, hispánské čtvrti San Francisca. Nápis ztotožňuje zkušenost Hispánců a amerických Indiánů – dvou skupin nesvobodných ve vlastní zemi – coby kolonizovaných subjektů.



**Obr. 138.** *Mestizaje*. 2014. Pilsen, Chicago, USA

Tato verze motivu míšenectví ze čtvrti Pilsen v Chicagu dokládá proměny v chápání kulturní diversity mezi hispánskými umělci v USA. Počáteční inspiraci pro hrdost na mestictví nacházeli Chicanos zejména v díle mexického filozofa J. Vasconcelose, který v míšení mezi indiány a Španěly spatřoval cestu ke vzniku lepší, „kosmické“ rasy. Teprve později začali hispánští umělci v USA reflektovat, že suma kulturních vlivů, jež se v nich mísí, zahrnuje i severoamerický a černošský element.

race Mexičanů ve Spojených státech amerických, jež sama sebe pojmenovala „Chicanos“ a která se v kontextu hnutí za občanská práva v 60. a 70. letech 20. století politicky radikalizovala. Proces politické emancipace doprovázela imaginace nové, kolektivní identity a svěbytný vizuální jazyk aplikovaný zejména v grafikách a nástěnných malbách.<sup>148</sup> Projev Chicanos charakterizuje opozice proti dominantní americké kultuře a hrdost na *mestizaje*, kulturní synkrezi zohledňující míšení indiánských, mexických a iberských kulturních vlivů. Vlastní je jí též neprofesionální, spíše komunitní ladění, rezonující s tradicí mexické Dílny lidové grafiky (*Taller de Gráfica Popular*), která v porevolučním Mexiku popularizovala uměleckou tvorbu a zejména grafiky a sítotisky mezi formálně neškolené autory. Jak uvidíme dále, inspirace touto ikonickou dílnou je znatelná nejen u Chicanos, ale i v tvorbě Portoričanů usazených v USA.

## UMĚNÍ „NUYORICANS“ V USA

Historická zkušenost se španělskou a posléze severoamerickou kolonizací Portorika, jakož i rozdělení jeho čtyřmilionové populace mezi ostrovní obyvatele a dnes již početnější diasporu ve Spojených státech amerických rezonují v tvorbě řady umělců. Také pro zviditelnění tvorby Portoričanů v USA byla klíčová 60. a 70. léta 20. století. Roku 1970 vzniklo v New Yorku grafické komunitní centrum *Taller Boricua*, jehož název přímo odkazuje na *Borinquen*, jméno ostrova v jazyce původních obyvatel. Centrum programově usilovalo o propojování tvůrců z obou živých center portorické kultury z New Yorku a Portorika. Prostřednictvím tvorby autoři pojmenovávali různorodé elementy definující portorickou identitu, mezi jinými černošské a indiánské kulturní kořeny i kolonizovanou pozici.

Někteří umělci začali užívat jméno „Nuyoricans“, aby zdůraznili niterné propojení mezi Portoričany žijícími na pevnině, čili ve Spojených státech amerických, a na ostrovním Portoriku. V tomto aspektu utvářely aktivity kolem dílny *Taller Boricua* v 70. letech nové, alternativní paradigma pro chápání portorické kultury „zespoda“. Vlivem zakladatelské osobnosti Rafaela Tufiña se produkce dílny soustřeďovala nejprve na grafiky a sítotisky, nicméně postupně zahrnovala i geometrickou abstrakci, surrealismus, abstraktní expresionismus, realismus a asambláž.<sup>149</sup> S Chicanos sdíleli Portoričané rozhořčení ze života na okraji americké společnosti, jakož i zájem o témata bezprostředně související s diasporou v USA.

Úsilí *Taller Boricua* o zachycení portorické identity situované mezi vícero domovy, jazyky a kulturami, stálo nejednou v opozici k dominantním narativům o portorickém umění předkládaným v renomovaných institucích. Například Metropolitní muzeum umění v New Yorku uspořádalo v roce 1973 výstavu věnovanou portorickému umění *The Art Heritage of Puerto Rico: Pre-Columbian to Present*. Tato reprezentativní přehlídka prehispanického, koloniálního a soudobého umění Portorika – první svého druhu v USA – zcela opomíjela portorickou diasporu v USA i její uměleckou produkci.<sup>150</sup>

## UMĚNÍ KUBÁNCŮ V USA

Čilé obchodní, intelektuální i kulturní vazby mezi tímto karibským ostrovem a Spojenými státy americkými existovaly již od 19. století, kdy Kuba ještě patřila mezi španělské kolonie. Po vyhrané válce se Španělskem (1898) si Washington zajistil nad nominálně svobodným ostrovem rozhodující politickou kontrolu. Dominantní vliv USA na interní i externí záležitosti Kuby po celou první polovinu 20. století je zároveň jedním z klíčů k pochopení triumfu Fidela Castra a jím vedeného ozbrojeného hnutí v roce 1959. Od té

doby odešlo do USA přes 1,5 milionu Kubánců, tedy více než desetina obyvatel ostrova. Lidé hlásící se ke kubánskému původu představovali donedávna třetí nejpočetnější skupinu Latinos v USA.

Na rozdíl od Chicanos a Nuyoricans, jejichž umělecké a politické postoje byly v 60. a 70. letech ovlivněny dlouhodobou přítomností mexické a portorické diaspory v USA, kubánští umělci se rekrutovali z čerstvých exilových vln a vesměs z bílých a vzdělaných ostrovních elit. Společně s tvůrci již etablovanými na Kubě odešla tehdy do Spojených států i talentovaná mladá generace, které se uměleckého vzdělání dostalo již v USA. Někteří z nich, což byl také případ Any Mendiety, byli z Castrovy Kuby vyslaní do USA jako děti, a museli se pak sami vyrovnávat nejen se ztrátou známého prostředí, ale i celé rodiny, kterou zanechali na ostrově.

Tvorba první a druhé generace kubánských umělců v USA zahrnovala surrealistickou a futuristickou malbu, stejně jako experimentaci na pomezí land artu, body artu a nových médií. Vyznačovala se spíše intimním vyzněním a měla tendenci vyhýbat se grafice a nástěnným malbám, dominujícím na po-revoluční Kubě, kterou umělci opouštěli, ale i umění Chicanos a Nuyoricans z téhož období. Otázky exilu, osíření, prázdnoty, nemožnosti návratu, jakož i tážení se po vlastní identitě, zakotvení ve vícečetných kulturních tradicích, byly klíčové pro takzvanou miamskou generaci kubánských umělců v USA, představenou poprvé v Kubánském muzeu umění a kultury (Cuban Museum of Arts and Culture) v roce 1983, ale i pro jejich starší kolegy z takzvané Staré gardy (La Vieja Guardia). Díky těmto umělcům a uskupením se stalo z jižní Floridy významné centrum hispánské tvorby.

Důvody, které vedly Mexičany, Portoričany a Kubánce k životu v USA, se nejednou radikálně odlišovaly. Stejně tak i jejich právní status a společenské přijetí ve Spojených státech amerických. Přes veškeré tyto rozdíly existuje mezi hispánskými umělci v USA intenzivní tvůrčí spolupráce. Jejich tvorba vedla v 70. letech 20. století k první konfrontaci s uznávanými kánony amerického umění, jež upřednostňovaly avantgardu a abstraktní expresionismus. Již v této době lze tvorbu Latinos v USA vnímat jako pokus o rozšíření příliš úzkého chápání americké identity. Ačkoliv rétorika doprovázející tvorbu Chicanos a Nuyoricans mohla nejednou vyznívat separatisticky, tito tvůrci nejčastěji poukazovali na to, že se v USA necítí být zastoupeni ani jako občané, ani jako umělci.

## HLAVNÍ TÉMATA V TVORBĚ LATINOS

Mezi Latinos v USA jsou hojně zastoupeni lidé původem z Mexika, Portorika a Kuby, tedy zemí, které zakusily expanzivní zahraniční politiku Spojených států amerických během 19. a 20. století. Politické vazby mezi Latinskou Ame-



rikou a USA zásadním způsobem ovlivnily témata, která se v tvorbě Hispánců mají tendenci objevovat. Především nabízejí nový pohled na historii a území USA; každodenní realitu života Hispánců v USA; a estetiku „rasquachismo“ a „domesticana“.

## HISTORIE A ÚZEMÍ

Řada Latinos v USA si ve své tvorbě všímá těch dějinných témat, která byla v hlavních historických narativích zamlčena či selektivně interpretována. Problematizují některé mýtotvorné prvky historie USA, jako jsou vidina amerického snu, *Manifest Destiny* či připodobnění USA k tavicímu kotli (*melting pot*). Poukazují na to, kdo všeobecně přijímaný výklad historie pomáhal utvářet a jakým způsobem se odráží na chápání americké identity. Svým



**Obr. 139.** *We didn't Cross the Border, the Border Crossed us.* 2015. San Francisco, USA

Ačkoliv jsou USA pro řadu Latinos domovem, nejednou bývají vnímáni jako cizinci a imigranti. Pohled na zeď oddělující mexickou Tijuana od severoamerického San Diega nese nápis „Hranici jsme nepřekročili. Hranice překročila nás.“ Mexiko přišlo po válce s USA v roce 1848 o značnou část svého území, přičemž z Mexičanů žijících na sever od nové hranice se stali občané USA.

pohledem tak Hispánci formulují „jinou“, subverzivní a kontrahegemonickou verzi dějin USA, vyprávěnou z pozice těch, kdo byli Spojenými státy kolonizováni či kulturně, politicky a společensky marginalizováni.

Teritoriální expanze USA směrem na Západ představuje jednu z klíčových mýtotočkových kapitol dějin USA. Ta rezonuje jak s domnělým božím posláním šířit pokrok a civilizaci (*Manifest Destiny*), tak i s přijímanou tezí otevřené, neosídlené hranice coby určujícího faktoru v utváření svébytné americké identity, kterou formuloval historik Frederick Jackson Turner na sklonku 19. století.<sup>151</sup> Rozšiřování území USA směrem na Západ inspirovalo mimo jiné i vznik *westernu*, žánru svérázně dokumentujícího pronikání dobrodruhů, farmářů i desperátů do amerického vnitrozemí a dále směrem k Pacifiku, jakož i jejich nekonečné boje s Indiány o kontrolu nad „neosídleným“ územím. Právě k teritoriálnímu záboru Západu, *westernům* a historické paměti, odkrývající, jak a za jakou cenu byla tato teritoria pro USA získána, se ve své tvorbě vyslovují hispánští umělci v USA.

Raphael Montañez Ortiz, veterán mezinárodního uměleckého hnutí Fluxus, svými realizacemi blíže dokumentoval proces osidlování amerického Západu, ale především pak narativy, které tuto expanzi následně odůvodňovaly, obhajovaly a popularizovaly, a to zejména prostřednictvím studia *westernů* z hollywoodské produkce. V performanci s prvky šamanského rituálu Montañez Ortiz zničil jeden z klasických snímků *Winchester '73* z roku 1950 pomocí indiánského tomahavku. Fragmenty filmového pásu pak zase pospojoval. Nové náhodné řazení scén zcela nabouralo původní narativní a audiovizuální linku snímku a zviditelnilo násilí a genocidu coby legitimní nástroje v expanzi Spojených států amerických směrem na Západ.<sup>152</sup>

Oblast Jihozápadu, představující bezmála polovinu někdejšího území Mexika, připadla Spojeným státům americkým po válce v roce 1848. Právě do tohoto období se datuje vznik prvotní mexické diaspory v USA. Řada umělců poukazuje svou tvorbou na to, že zatímco politická hranice mezi USA a Mexikem ještě několikrát poté změnila místo, Mexičané setrvali a dodnes setrvávají na „svých“ historických územích. O této skutečnosti svědčí též paměť krajiny: názvy řek, pohoří i měst zrcadlí španělskou a mexickou minulost. Pohledem, který zdůrazňuje historické vazby Mexičanů k území USA, se hispánští tvůrci snaží oponovat aktuální rétorice vykreslující imigraci z Latinské Ameriky a zejména z Mexika jako hrozbu pro USA.

S oblastí amerického Jihozápadu souvisí i další centrální motiv v tvorbě Latinos v USA, a zejména těch identifikovaných s Chicanos. Právě do těchto míst totiž situují svou imaginární pravlast, zemi původu zvanou Aztlán. Mýtické zakotvení v teritoriích anektovaných v polovině 19. století USA dále umocňuje vědomí, že lidé mexického původu obývali toto území dříve, než došlo ke vzniku USA: „Cizince ve vlastní zemi“ z nich učinily historické události.



**Obr. 140.** *Imaginární pravlast Aztlán.* 1996. Chicano park, San Diego, USA

Jedním z motivů společných pro tvorbu Latinos v USA je hledání domova. Toto hledání má nejčastěji imaginární povahu: pro Chicanos představuje mytickou pravlast Aztlán, Portoričané nacházejí domov kdesi v hybridním prostoru mezi Karibikem a Manhattanem. Právě do Aztlánu, situovaného na území dnešního Jihozápadu USA, míří indiánský běžec na nástěnné malbě v San Diegu.



**Obr. 141.** *Tady jsme doma.* 2015. Mission District, San Francisco, USA

Nástěnná malba zpochybňuje existenci hraniční zdi mezi USA a Mexikem: Připomíná, že Mexičané jsou původními obyvateli těchto teritorií (*We are indigenous to this land*) a že nikoho nelze považovat za „nelegálního“. Portrét Che Guevary, jehož teze rezonovaly v angažované tvorbě některých hispánských umělců v 60. letech 20. století, evokuje sdílený osud Latinos – zaměstnaných v USA převážně v manuálních profesích – s údělem dělníků kdekoli jinde na světě.

Hledání země původu na území USA se neomezuje pouze na Chicanos a na vysněný Aztlán, jak ukazuje další příklad mýtické národní identifikace Latinos v podobě *El Spirit Republic of Puerto Rico*. Spirituální republika Portorika se rozkládá jak na ostrově v Karibiku, který se stal po roce 1898 kolonií USA a posléze jejich součástí coby nezačleněné území, tak i na Lower East Side, části New Yorku s tradičně vysokým zastoupením Portoričanů. Hnutí Nuyoricans a konkrétně umělec ADÁL Maldonado si kreativně přisvojili „státotvornou“ praxi a začali v rámci své konceptuální republiky vydávat známky, mapy, bankovky či pasy každému, kdo o ně projevil zájem. Politická činnost ADÁLA a jeho spolupracovníků vyvrcholila vyhlášením připojení New Yorku k imaginárnímu státu jménem Hybridní stát NuYol (*El Hybrid State of NuYol*). Touto realizací jako by ADÁL symbolicky přetnul přetrvávající koloniální vazby mezi Portorikem a USA.<sup>153</sup>

Hledání vlasti může mít i zcela intimní a meditativní povahu. To dokládá tvorba Any Mendiety, která byla v roce 1961 vyslána z Kuby do USA v dět-

ském charitativním exodu Peter Pan, a s traumatem ztráty domova i rodičů se nedobře vyrovnávala po zbytek života. Nové útočiště nacházela v přírodě a ve splnutí vlastního těla se zemí a jejími strukturami. Performancím a rituálům, jejichž prostřednictvím se pokoušela dočasně otisknout vlastní stopu v přírodě, říkala sochy země-tělo (*earth-body sculpture*). Zajímala jí tělesnost, ženství a příroda, inspiraci hledala v archetypálních božských siluetách prehispanických kultur Karibiku. Sochy Any Mendiety po čase opět splynuly s přírodou, takže ve většině případů se uchovaly pouze na černo-bílých fotografiích nebo na filmovém pásu.<sup>154</sup>

Dalším klíčovým tématem úzce souvisejícím s kritickou reflexí teritoria USA ze strany hispanických umělců, je motiv hranice. Kromě implicitních hranic kulturních a sociálních, se tvůrci nejednou zcela explicitně zaměřují na oblast mexicko-amerického pohraničí, včetně mezinárodní hranice mezi oběma zeměmi, která se díky zakladatelské práci Glorie Anzaldúy *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* stala jednou ze zásadních metafor pro hybridní kulturní identitu Latinos v USA.<sup>155</sup> V tvorbě již zmíněného chicanského umělce Guillerma Gómeze-Peñi z kolektivu *Border Arts Workshop / Taller de Arte Fronterizo*, zabývajícího se kreativitou a uměním pohraničí, je hranice představena jako specifická kulturní oblast, jejíž svébytnost přetrvává navzdory procesům globalizace a intenzivnímu přeshraničnímu pohybu zboží a kapitálu.<sup>156</sup> Jiní hispanští tvůrci přistupují k hranici jako prostoru, kde po staletí probíhají více či méně viditelné procesy interakce a migrace: například fotografka Delilah Montoya staví ve svých realizacích do kontrastu klamné zdání prázdné polopouště s realitou boje o přežití lidí pokoušejících se o přechod hranice s vidinou lepšího života v USA.

Přes tři tisíce kilometrů dlouhá mezinárodní hranice mezi USA a Mexikem prochází od 80. let 20. století procesem postupného uzavírání a militarizace, které nabraly na intenzitě po teroristických útocích na New York a Washington v roce 2001. Od té doby jsme svědky tažení, jež má parametry války s tragickým lidským, ekonomickým, ale i symbolickým důsledky a jež slučuje boj proti terorismu, drogám a migraci.<sup>157</sup> Řada Latinos v USA tematizuje hranici jako prostor historických i současných násilných střetů, ať už ze strany organizovaného zločinu, agentů pohraniční hlídky, nativisticky smýšlejících obyvatel hraničních států v USA, či převládající antiimigrační rétoriky.

## ŽIVOT V USA

Hispanci představují v současnosti sedmnáct procent obyvatel USA a nejpobytější menšinu v zemi. Jak v době zviditelnění jejich tvorby v 60. a 70. letech 20. století, tak i na začátku 21. století se mnoho umělců vyslovuje k sociálním a kulturním okolnostem života v americké společnosti. Soustřeďují se

nejčastěji na nevýhodné socioekonomické postavení migrantů i jejich dětí narozených v USA; na zkreslující obraz, který o Latinos pomáhají utvářet média; a na nejrůznější další aspekty každodennosti v multikulturní americké společnosti.

Neuspokojivé pracovní podmínky mexických a filipínských sezonních dělníků na vinicích v Kalifornii byly hlavním motivem ke stávce vedené Césarem Chávezem v roce 1965, jež stála u zrodu politického a odborového hnutí Mexičanů v USA. Někdejší ekonomická i společenská marginalizace byly klíčovým důvodem jejich politického aktivismu a do jisté míry nepřestávají být aktuální dodnes: statistiky dokládají, že hospodářská krize na počátku 21. století postihla ve Spojených státech amerických nejhůře právě menšiny.

Názory většinové americké společnosti na lidi původem z Latinské Ameriky se utvářely v průběhu 19. století a první poloviny 20. století pod vlivem tehdy všeobecně přijímaných rasových teorií. Značná míra míšení mezi původními obyvateli a Evropany, případně i černochoy, v Mexiku a dalších zemích Latinské Ameriky zcela běžná, byla v USA důvodem pro despekt a shlížení na Latinoameričany coby méně civilizované jedince. Rasismem podbarvené postoje lze vysledovat i v dikci amerického expansionismu, doprovázejícího přerod Spojených států amerických z někdejší kolonie na regionální velmoc, jejíž rozsah a vliv mohutněl mimo jiné na úkor Mexika, Portorika a Kuby. Zkreslující obraz Latinos, hojně přenášený tištěnými médii, filmovým a reklamním průmyslem, zpochybňuje, případně koriguje ve své tvorbě mnoho hispánských umělců v USA.

Poškozující zobrazování Mexičanů v reklamách a filmech bylo terčem prvních kampaní v 70. letech 20. století, namířených tehdy zejména proti společnosti Frito-Lay. Mediálně šířené stereotypy se přitom nevyhýbaly ani dalším Latinos, jak dokládá ztvárnění Portoričanů v muzikálu a pozdějším Oskary ověřeném filmu *West Side Story* (1961). Kreativně přistoupl k této filmové klasice již zmíněný ADÁL. Pozměnil zvukovou i vizuální stopu snímku tak, že je zkombinoval se záběry z dobových dokumentů, historických pramenů, rozhovorů se známými umělci a nahrávkami z policejních vysílaček. Výsledná nová verze filmu s názvem *West Side Story Redux* usvědčuje svou slavnou předlohu z jednostranného zobrazení Portoričanů coby gangsterů libujících si v násilí, ale i ze zamlčování politických důvodů, které byly důvodem k exodu obyvatel tohoto kolonizovaného ostrova do USA.<sup>158</sup>

Na absenci Latinos v médiích reagovala v 70. letech i skupina konceptuálních umělců zvaná Asco prostřednictvím série nazvané Žádné filmy (*No Movies*). Trojice tvůrců z Kalifornie v ní s ironií testovala hranice mezi fikcí a realitou, například vytvářela fotografie a plakáty k filmům o Hispáncích v USA, jež nebyly nikdy natočeny. Jejich smyšlenou dokumentaci přejímaly tiskové agentury a od nich média, čímž artefakty Asco nabývaly „reálného“ života. V jiných svých realizacích umělci kolem Asco upozorňovali na stere-

otypy ve zpravodajství o Latinos v USA: jejich uliční performance fiktivních „událostí“, o nichž zpětně informovala hlavní média, lze chápat jako kritický komentář k tomu, do jaké míry rasa, gender a socioekonomická třída ovlivňují zobrazování menšin v médiích v USA.<sup>159</sup>

Bohaté možnosti pro kritickou reflexi historie a života ve Spojených státech amerických, jakož i stereotypního zobrazování menšin, poskytlo hispánským umělcům pětisté výročí „objevení“ Nového světa v roce 1992. K plejádě výstav a symposií zamýšlejících se nad významem Kolumbových cest do Ameriky se přidala i umělecká dvojice Guillerma Gómez-Peñi a Coco Fusco. V putovní performanci nazvané Dvojice v kleci (*The Couple in the Cage*) představili sami sebe v přestrojení coby dvojici „neobjevených“ Indiánů z blíže nejmenovaného ostrova v Mexickém zálivu. Napodobením někdejší běžné praxe vystavování původních obyvatel Ameriky po návratu z objevitelských výprav zpět do Evropy vytvořili umělci prostor pro satirický komentář týkající se kolonizace Nového světa, včetně zpochybňování lidskosti a civilizovanosti Indiánů. Reakce šokovaného publika, jež dílem věřilo, že má skutečně co dělat s divochy za mřížemi, neplánovaně rozšířily původně zamýšlený umělecký počín a jsou zaznamenané ve stejnojmenném dokumentárním filmu.<sup>160</sup>

## KAŽDODENNOST

Zatímco v 70. letech zachycovala řada Chicanos a Nuyoricans život mexických a portorických diaspor v USA jako značně odtržený od americké zkušenosti a identifikovali se s kulturními kořeny v zemích svého původu mimo USA, ke konci 20. století došlo k posunu a v tvorbě Hispánců převládá téma každodenního života v kulturně různorodých amerických velkoměstech. Motivy přetrvávajícího rasismu a násilí či chování policie, které má daleko k nestrannosti, dokumentuje řada nástěnných maleb v hispánských čtvrtích.

Současně se v každodenním životě Latinos koncem 20. století stala všudypřítomnou otázka migrace. To souvisí jednak s rekordními počty příchozích z Latinské Ameriky do USA a zároveň s politikou deportací lidí nelegálně pobývajících v USA. Ta nabrala na intenzitě v letech vlády prezidenta Baracka Obamy a měla za následek tragické rozdělení tisíců rodin, v nichž děti jsou často americkými občany, zatímco jejich rodiče nedisponují žádoucími dokumenty pro pobyt v zemi. Hispánští umělci na základě těchto traumatických zkušeností polemizují s představou „amerického snu“ a probuzení do reality.

Latinos vstoupili do všeobecného povědomí v USA v čase zásadních proměn ve společnosti souvisejících s hnutím za občanská práva menšin. Na americké umělecké scéně, jíž tehdy dominovaly avantgardní umělecké styly, se stále výrazněji prosazovalo hnutí pop artu. Pop art přinesl kromě jiného



**Obr. 142.** *Dos Vatos*. 2000. San Francisco, USA

Na nástěnné malbě je zobrazena čtvrť Mission, v níž se tradičně koncentrují Latinos žijící v San Franciscu. Názvy obchodů i nabízených produktů jsou převážně ve španělštině, městský autobus nese znamení politického a odborového hnutí Mexičanů v USA. Všichni protagonisté jsou mexického či středoamerického původu. USA jsou zde zastoupeny dvěma policisty, zatýkajícími dva „vatos“, jak se v místní hantýrce přezdívá mladíkům.

i zpochybnění hranic mezi „vysokým“ a „nízkým“ uměním. Neškolené a lidové formy vyjádření a estetiky, včetně jejich konzumní a masové dimenze, vítal tento směr coby „autentickou“ americkou zkušenost a stavěl je do kontrastu s elitní výstavní praxí, odtrženou od života. Hispánští umělci souzněli s pop artem zejména v jeho zájmu o populární dimenzi tvorby. Pozornost, jíž věnují každodennímu životu, navazuje na tradici nahlížení na lidovou tvorbu coby na zásadní a autentický zdroj umělecké inspirace, která byla nejpatrnější v porevolučním Mexiku.

Zájem Latinos o projevy lidové tvořivosti však není shodný s praxí amatérské etnografie, jíž podlehla řada umělců na konci 20. století a jejíž potenciál i úskalí popsal Hal Foster v eseji *Umělec jako etnolog (The Artist as Ethnographer)*.<sup>161</sup> Hispánským umělcům obvykle nejde o záznam či intelektuální vy-





Obr. 142. Americký sen. 2015. San Francisco, USA

„Americký sen“, za nímž míří migranti z Latinské Ameriky do USA s vidinou lepší budoucnosti pro sebe a své blízké, se proměnil pro řadu z nich v noční můru. Deportace imigrantů, žijících v USA bez řádných dokumentů, znamenala pro mnoho rodin tragické oddělení dětí – občanů USA – od jednoho, či dokonce od obou rodičů, deportovaných do své země původu.

světlení jistého jevu či tradice. Příkladem může být Pepón Osorio, narozený v Portoriku a žijící v New Yorku, který uplatňuje ve své tvorbě neškolenou estetiku. V trojrozměrných instalacích vrší plastové panenky, ovoce či sošky světců, jejichž takřka barokní hojnost kontrastuje s prostředím materiálního nedostatku či přímo chudoby četných hispánských a latinskoamerických domácností, v nichž jsou podobné artefakty k vidění. I mnozí další hispánští tvůrci v USA volí formy „domácího umění“: ať už se jedná o stavění oltářů, ritualizaci tradičních léčebných praktik, vyšívání či jiné způsoby ornamentiky. Amalia Mesa-Bains, kalifornská umělkyně mexického původu, tento druh tvorby za použití lidových postupů a objektů materiální kultury označuje pojmem *domesticana*.<sup>162</sup>

V klasické esejí *Rasquachismo: A Chicano Sensibility* (1989), která se současně stala manifestem chicanské estetiky, charakterizuje její autor, kulturní teoretik Tomás Ybarra-Frausto lidovou estetiku a téma každodennosti u hispánských umělců v USA jako kvalitu, která

pramení z jejich pozice outsiderů nerespektujících umělecké konvence.<sup>163</sup> Tuto neškolenou lidovou estetiku, kterou Ybarra-Frausto nazývá „rasquache“, přirovnala spisovatelka a teoretička Alicia Gaspar de Alba k estetice kýče. Hravý a ironizující přístup, pro který nic není nedotknutelné, se nevyhýbá ani náboženským a spirituálním tradicím Hispánců v USA, jak dokládají provokující zobrazení Panny Marie Guadalupské v tvorbě Ester Hernándezové, Yolandy Lópezové a dalších tvůrců.<sup>164</sup>

## VÝSTAVNÍ PRAXE A LATINOS V USA

S uměním latinskoamerických diaspor žijících v USA se mohla americká veřejnost příležitostně seznamovat od 60. let 20. století, zejména díky aktivitám Chicanos a Nuyoricans. V tomto období se jednalo převážně o výstavy a performance v improvizovaném prostředí komunitních center, stávkových výborů, na univerzitách či přímo v *barrios*, hispánských čtvrtích amerických měst. První přehlídky, jako například *CUBA – USA: The First Generation* nebo *Taller Alma Boricua*, charakterizovala snaha o představení konkrétní diaspory a jejího umění. Tvorbě dominovaly nejprve grafiky, nástěnné malby a performance, později se staly prominentními také konceptuální umění, land art a mixed media.

Od 80. let 20. století se tvorba hispánských umělců ve Spojených státech amerických začala objevovat i v programech muzeí a galerií celostátního významu. Prvním takovým počinem byla společná přehlídka umělců z Latinské Ameriky i Latinos žijících v USA, uspořádaná v roce 1980 pod názvem *Hispanic Art in the United States* v Houstonu. Stejně koncipovaná byla v roce 1988 další důležitá výstava *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States 1920–1970* v Muzeu umění v Bronxu. *The Decade Show* v roce 1990 v New Yorku pojali kurátoři jako přehlídku kulturní plurality USA a postavili hispánské umělce po bok africkoamerickým, asijskoamerickým a angloamerickým tvůrcům. Za přelomový počín ve vystavování hispánského tvorby v USA lze považovat expozici nazvanou *CARA: Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965–1985*. Výstava, která mezi lety 1990–1993 putovala po hlavních muzeích v USA, se soustřeďovala výhradně na Chicanos a jejich tvorbu. Téměř dvě stovky autorů *CARA* poprvé představila publiku v komplexních souvislostech a vazbách na aktuální politické a kulturní dění. A co bylo nejdůležitější, představila je nikoliv jako exotické autory ozvláštňující hlavní proud amerického umění, ale jako původní americké umělce.

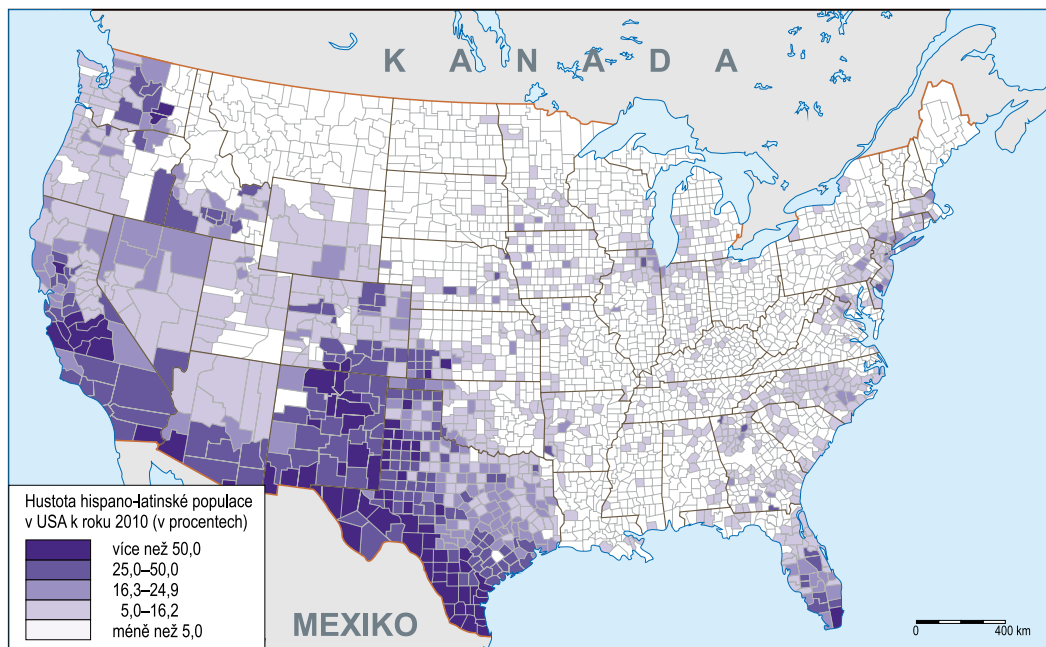
Jak chápat výše zmíněné proměny ve vystavování hispánské tvorby v USA, oscilující mezi neviditelností až po povýšení na součást amerického uměleckého kánonu? Čím byly způsobeny? Jak dokládá náš stručný exkurs do tvorby tří nejpočetnějších hispánských skupin v USA, prvotní zviditelně-

ní umění Latinos úzce souviselo s politickou a společenskou proměnou USA v 60. a 70. letech 20. století. O dekádu později, v 80. a 90. letech, se mělo publikum v USA možnost obeznamovat s tvorbou Latinos systematictější. Otevřely se jí brány nejdůležitějších muzeí a galerií, které se ve svých programech snažily zrcadlit multietnickou a multikulturní realitu Spojených států amerických. Eminentní zájem o jinakost a kolektivní identity však nebyl prost problémů. Tvorba Latinos v USA se sice stávala přístupnější, paradoxně se tak ale dělo za předpokladu, že zůstávala viditelně „jiná“ a „multikulturní“.<sup>165</sup> Na toto úskalí upozorňuje řada kritiků, mezi jinými i historička umění Shifra Goldmanová a kurátorka Mari Carmen Ramírezová, které vysledovaly přímou souvislost mezi exotizující jinakostí tvorby Latinos a jejím zařazením na výstavu či se zakoupením do sbírek. Taková praxe může být ošemetná a stavět některé autory mimo výstavní sály: jak jsme konstatovali, ne všichni hispánští umělci v USA se společensky či politicky identifikují s Latinos. A zatímco pro některé tvůrce byly politiky multikulturalismu impulsem k reflexi vlastní identity na základě etnicity, jiní ji nacházejí v rase, religiozitě, či zcela mimo tyto kategorie. Magdalenu Campos-Pons, umělkyni věnující se rituálním instalacím, podnítil odchod z Kuby do USA k hledání sounáležitosti s globální africkou diasporou, nikoliv s dalšími Latinos v USA.

Můžeme konstatovat, že jakkoli informativní a přínosné byly rozsáhlé výstavní počiny jako *Hispanic Art in the United States*, *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States 1920–1970* a *The Decade Show*, tyto expozice zároveň poukázaly na potřebu individuálnějších přístupů k tvorbě amerických umělců původem z Latinské Ameriky, Karibiku a Iberského poloostrova. A to včetně regionálních či lokálních perspektiv „zdola“, které se soustřeďují na samotné umění, nikoliv zemi původu či etnicitu autorů. Někdejší multikulturní zájem o kolektivní identity na sklonku 20. století nahradilo na počátku 21. století zaujetí procesy identifikace v umělecké praxi, jakož i studium performativní funkce, kterou identity sehrávají v postmoderních společnostech.

Slibným příkladem nového přístupu k prezentaci tvorby Latinos v USA může být projekt *Pacific Standard Time Initiative (PST)* iniciovaný na počátku 21. století prestižní nadací Getty. PST podrobně představil uměleckou scénu v jižní Kalifornii mezi léty 1945–1980, v níž byla prominentně zastoupena celá řada Latinos, prostřednictvím několika desítek výstav v různých lokalitách a z mnoha úhlů pohledu, aniž by se kurátoři nezbytně zabývali etnicitou tvůrců.<sup>166</sup> Úspěšná iniciativa Getty pokračuje dále roku 2017 pod názvem *PST: LA/LA* a slibuje představit vzájemný dialog mezi městem Los Angeles a latinskoamerickým uměním, jakož i tvorbu Latinos nad rámec vizuálního umění včetně performance, hudby a literatury.<sup>167</sup>

Cílem této kapitoly bylo charakterizovat základní rysy umění Latinos v USA, jakož i výstavní praxi s ním spojenou, z širší perspektivy kulturních



Latinos – Hispánci žijící v USA (procento z celkové populace)

Mapa vyznačuje přítomnost Latinos v USA v jednotlivých státech a nižších administrativních celcích k roku 2010. Je patrné, že nejvíce Hispánců se soustřeďuje v rámci Jihozápadu USA. V některých oblastech představují Latinos nadpoloviční většinu z celkového počtu obyvatel.  
Zdroj: U.S. Bureau of Census, 2010

dějin Spojených států amerických. Již v 80. letech 20. století prohlásil Giulio V. Blanc, kurátor průlomové výstavy o miamské generaci: „Jsme Kubánci. Jsme Američani. A něco víc.“<sup>168</sup> Od jeho výroku uplynulo již několik desítek let, přesto je tvorba Hispánců v USA dodnes běžněji k vidění na výstavách dokumentujících kulturní rozmanitost USA, a nikoliv jako příklad svébytného projevu soudobé americké kultury. Domníváme se, že plným začleněním tvorby Latinos do příběhu amerického umění lze pouze získat: dává naději, že díky hispánským tvůrcům budou dořečeny či dopsány některé opomíjené kapitoly historie a kultury Spojených států amerických. Umění Latinos v USA, jeho cesty společností a výstavními sály, nám zároveň umožňuje lépe pochopit, které kulturní praxe jsou na počátku 21. století vnímány jako vpravdě „americké“ a proč.

- v Domě umění – Kabinetu architektury v Ostravě ve dnech 20. 3. – 17. 5. 2008. Oscar Niemeyer, *Architekt Oscar Niemeyer, Brasília. Politik Juscelino Kubitschek, Brasília. Slovo muže*, Ostrava 2009. A dále monografie doplněné o bohatou ukázkou jeho děl Rupert Spade (introd.), *Oscar Niemeyer*, 1971; Styliane Philippou, *Oscar Niemeyer. Curves of irreverence*, New Haven 2008.
- 140 K architektuře brazilského hlavního města Brasília viz Norma Evenson, *Two Brazilian Capitals. Architecture and Urbanism in Rio de Janeiro and Brasília*, New Haven 1973, s. 101–207.
- 141 Autorka děkuje za podporu MŠMT ČR z prostředků přidělených v rámci grantu VVZ 52-02 za rok 2017, s jejichž laskavým přispěním byl tento článek napsán.
- 142 Text s názvem *Nuestra América* publikoval Martí nejprve časopisecky v roce 1891. Novinář a vlivný zastánce myšlenky na nezávislost Kuby v něm uvažoval o USA nejen jako o politickém vzoru pro země Latinské Ameriky, ale též jako o vlivném hegemonu přímo či nepřímohrožujícího jejich nezávislost. José Martí, *Nuestra América*, Santo Domingo 2016.
- 143 Termín „Hispanic“ pro úřední označení Američanů původem z Latinské Ameriky, Karibiku či Iberského poloostrova se užívá v USA od roku 1976. Od roku 1997 k němu přibýlo označení „Latinos“. V souladu s běžnou praxí používáme v této kapitole termíny „Hispanic“ a „Latino“ jako synonyma, existuje však celá řada regionálních i osobních odchylek od oficiální praxe. Paul Taylor – Mark Hugo Lopez – Jessica Martínez et al., *When Labels Don't Fit: Hispanics and Their Views of Identity*, *Pew Research Center*, <http://www.pewhispanic.org/2012/04/04/when-labels-dont-fit-hispanics-and-their-views-of-identity/>, vyhledáno 20. 11. 2016.
- 144 Tomás Ybarra-Frausto, *Rasquachismo: a Chicano sensibility*, in: Rudy Guglielmo – Tomás Ybarra-Frausto – Shifra M. Goldman et al., *Chicano aesthetics: Rasquachismo*, Phoenix 1989.
- 145 Mari Carmen Ramírez, *Beyond the „fantastic“: framing identity in U. S. exhibitions of Latin American art*, in: Gerardo Mosquera (ed.), *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, Cambridge 1996, s. 229–246.
- 146 Alfred Barr, *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, in: Hector Olea – Mari Carmen Ramírez (edd.), *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*, New Haven / London 2012, s. 558–561.
- 147 Richard Griswold del Castillo – Arnoldo De León, *North to Aztlán: A History of Mexican Americans in the United States*, New York 1996.
- 148 Kateřina Březinová, *El Imaginario Chicano: La iconografía civil y política de los mexicanos en Estados Unidos de América, 1965–2000*, Praha 2014.
- 149 E. Carmen Ramos, *Our America: The Latino Presence in American Art* (kat. výst.), Smithsonian American Art Museum Washington 2014.
- 150 Výstava *The Art Heritage of Puerto Rico: Pre-Columbian to Present* (kat. výst.), Museo del Barrio – The Metropolitan Museum of Art New York 1974.
- 151 Frederick Jackson Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, in: *Annual Report of the American Historical Association*, Chicago 1893, s. 199–227.
- 152 Výstava *Cowboy and „Indian“ Film 1957–1958*, Smithsonian American Art Museum 2013, <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=80357>, vyhledáno 20. 11. 2016.
- 153 James Estrin, *Puerto Rican Identity In and Out of Focus*, *The New York Times*, 28. 8. 2012, [http://lens.blogs.nytimes.com/2012/08/28/an-artists-search-fo-puerto-rican-identity/?\\_r=0](http://lens.blogs.nytimes.com/2012/08/28/an-artists-search-fo-puerto-rican-identity/?_r=0), vyhledáno 20. 11. 2016.
- 154 Ana Mendieta, *Traces/Stoppy* [dokumentární film], režie Lucie Klímová, ČR, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=72NkosPfrRtU#t=77>, vyhledáno 20. 11. 2016.
- 155 Gloria Anzaldúa, *Borderlands, La frontera. The New Mestiza*, San Francisco 1987; Tereza Jiroutová Kyčlová, *Teorie (mexickoamerické) hranice: Mestické vědomí Glorie Anzaldúy, Gender, rovné příležitosti, výzkum 13 (2)*, 2012, s. 50–58.
- 156 Guillermo Gómez-Peña, *Border Culture: The Multicultural Paradigm*, in: *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*, Hector Olea – Mari Carmen Ramírez (edd.), New Haven / London 2012, s. 958–969.
- 157 Tony Payan, *The Three U.S. – Mexico Border Wars: Drugs, Immigration, and Homeland Security*, London 2006.
- 158 *West Side Story Redux* [dokumentární film], režie Adál Maldonado, 1996–2009.
- 159 Edward J. Sullivan, *Latin American Art in the Twentieth Century*, London 1996.
- 160 *The Couple in the Cage: Guatinaui Odyssey* [dokumentární film], režie Paul Heredia-Coco Fusco, USA, 1997, <https://vimeo.com/79363320>, vyhledáno 20. 11. 2016.

- 161 Hal Foster, The Artist as Ethnographer, in: idem, *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge 1996, s. 171–203.
- 162 Amalia Mesa-Bains, Domesticana : the sensibility of Chicana rasquache, *Aztlán; A Journal of Chicano Studies* 24 (2), 1999, s. 157–167.
- 163 Viz Tomás Ybarra-Frausto, Rasquachismo: a Chicano sensibility, s. 5–8.
- 164 Alicia Gaspar de Alba, *Chicano Art Inside/Outside the Master's House: Cultural Politics and the Cara Exhibition*, Austin 1998.
- 165 Shifra M. Goldman, Homogenizing Hispanic Art, in: *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art* Hector Olea – Mari Carmen Ramírez (edd.), New Haven / London 2012, s. 826–832.
- 166 Výstava „Pacific Standard Time 1945–1980“, The Getty Foundation 2011, <http://past.pacificstandardtime.org/>, vyhledáno 20. 11. 2016.
- 167 Výstava „Pacific Standard Time: LA/LA“, The Getty Foundation 2016, <http://www.getty.edu/pacificstandardtime/>, vyhledáno 20. 11. 2016.
- 168 Viz E. Carmen Ramos, *Our America: The Latino Presence in American Art* (kat. výst.), s. 186.