

Black Face with a Crown.
The Free Artistic Work of
Cuban Graphic Designer
Tony Évora in the Context
of the Czechoslovak-
-Cuban Cultural Relations

The case study examines
the only surviving work
from the 1965 exhibi-
tion of young Cuban
graphic designer Tony
Évora at the House of
Cuban Culture in Prague,
marking the end of
Évora's three-year study
stay in Czechoslovakia.
The expressive portrait
of a man-child with dis-
tinctly African features
and a crown on his head
stands in stark contrast

to Évora's graphic works
of the time, and the
exhibition catalog text
deviates from the more
expected rhetoric of the
period's propaganda.

By interpreting and
contextualizing the
circumstances sur-
rounding the creation
of this work, the study
unfolds Évora's Afro-
Cuban identity and the
complexities of artistic
freedom in 1960s Cuba.
The research also explores
the lesser-known cultural
exchanges between
Czechoslovakia and Cuba,
focusing on the histori-
cal, social, and political

dynamics within the
Prague – Havana – Paris
triangle (and by extension,
New York). Situating
Évora's work within
the broader context of
global decolonization and
racial struggles, the study
establishes connections
with the works of other
20th-century artists, such
as Wifredo Lam, among
others, contributing
to current discussions
on the significance of
perspectives from the
Global South in shaping
20th-century global
conflicts and cultural
narratives.

Keywords:
Tony Évora – Heberto
Padilla – Wifredo Lam
– Cuban revolution –
Czechoslovakia – decol-
onization – OSPAAAL
– state socialism – 1960s

*Darina Zavadilová je
doktorandkou Katedry
teorie a dějin umění
na UMPRUM. Ve svém
dizertačním projektu se
zabývá tématem vztahů
Československa a Kuby v
oblasti výtvarného umění
a vizuální kultury v še-
desátých letech dvacátého
století.*

darina.zavadilova@umprum.cz

Černá tvář s korunou.
Volná tvorba Tonyho Évory
v kontextu československo-
-kubánských vztahů

Darina Zavadilová

Dne 14. června 1965 byla v Domě kubánské kultury v Praze zahájena výstava děl kubánského grafického designéra Tonyho Évory (1937–2017). Jednalo se o autorovu první sólovou výstavu zakončující jeho tříletý studijní pobyt v Československu. Oproti očekávatelným ideologickým plakátům v zářivých barvách, ukázkám avantgardní typografie či věrně realistickým časopiseckým ilustracím, které by korespondovaly s Évorovou tehdejší tvorbou, na ní byla uvedena série černobílých portrétů, z nichž se dochovala jediná malá reprodukce na titulní straně katalogu. Představuje portrét muže-dítěte s korunou na hlavě, vyvedený pravděpodobně technikou kresby tužkou a temperou. Jeho jednotlivé elementy jsou značně redukovány, ztrácí se a znovu objevují mezi expresivními až gestickými tahy. Tvář hledí přímo na diváka prázdným, nepřítomným pohledem. Pod deformovaným nosem vystupují velká masitá ústa. Na špičatou bradu navazuje štíhlý, nepřirozeně dlouhý krk. Agresivně zubatá koruna s kameny kontrastuje s celkovým výjevem balancujícím mezi výrazem bázně a odhodlání.

Ani krátký úvodní text v katalogu výstavy nekořesponduje s optimisticky laděnou rétorikou propagandy, která měla v první polovině šedesátých let dvacátého století za úkol především obhajovat úspěchy československo-kubánské spolupráce.⁽¹⁾ Autor textu, tehdy prominentní kubánský básník Heberto Padilla, popsal Évorovo vystavené dílo následovně:

Množství barev, kubánský půvab a smyslnost, které převažovaly v jeho prvních obrazech, byly prudce nahrazeny barvami novými, drsnými a agresivními. [...] Tváře jsou černé a černá barva je zde rozhodujícím psychologickým elementem [...]. Tyto obličejové vždy vyjadřují pocit bázně. Je to mnohonásobná

Černá tvář s korunou

1 Srov. Hana BORTLOVÁ, *Československo a Kuba v letech 1959–1962*, Praha: FF UK 2011, s. 155.

tvář dnešních strachů, kterou Tony Évora tak divoce maluje [...] ve velmi zvláštních chvílích své existence, řízen však dominující zkušeností – setkáním se současným evropským světem.⁽²⁾

Prostřednictvím zmíněné výstavy, tato studie otevírá téma dosud málo prozkoumaných kulturních styků mezi Československem a Kubou a snaží se objasnit některé historické, společenské a politické souvislosti v rámci geografického trojúhelníku Praha – Havana – Paříž (potažmo i New York). Pozornost v ní věnuji jedinému dochovanému dílu z této výstavy, respektive jeho malé reprodukci, která mi jako fragment slouží k širší kontextualizaci autorovy volné výtvarné tvorby – afrokubánských kořenů jeho vlastní kultury, rasové otázky a postavení jednotlivce v kulturní politice sledovaných zemí v období šedesátých letch dvacátého století.

Metodologicky jsem se inspirovala prizmatem *New Cold War History*,⁽³⁾ která vnímá studenoválečné dění jako komplexní, mnohovýrovný proces, poukazuje na určitý stupeň obousměrné propustnosti železné opony a klade důraz na význam perspektivy nejen státních, ale i nestátních, menších aktérů. V oblasti dějin umění se volně opírám o koncept horizontálních dějin umění Piotra Piotrowského a zohledňuji současné výzkumy týkající se témat rasy, internacionalismu a kulturní výměny, například publikace Quinna Slobodiana⁽⁴⁾ nebo Clauda Cernuschiho.⁽⁵⁾

Darina Zavadilová

2 Heberto PADILLA, *Tony Évora* (kat. výst.), Praha: Dům kubánské kultury 1965, nestr.
 3 Viz Robert J. McMAHON (ed.), *The Cold War in the Third World*, New York: Oxford University Press 2013; Odd Arne WESTAD, *The Global Cold War: Third World Interventions and the Making of Our Times*, Cambridge: Cambridge University Press 2005; John Lewis GADDIS, *Cold War: A New History*, New York: The Penguin Press 2005.
 4 Quinn SLOBODIAN (ed.), *Comrades of Color: East Germany in the Cold War World*, New York – Oxford: Berghahn Books 2015.
 5 Claude CERNUSCHI, *Race, Anthropology, and Politics in the Work of Wifredo Lam*, New York: Routledge 2019, e-book.

Studie je podložena archivním výzkumem v Národním archivu ČR, v Archivu Ministerstva zahraničních věcí ČR, v Archivu Národní galerie v Praze a v Archivu bezpečnostních složek a analýzou dobového československého i kubánského tisku. S ohledem na Évorovu náhlou emigraci přes ČSSR do západní Evropy po Castrově podpoře invaze vojsk Varšavské smlouvy v srpnu 1968,⁽⁶⁾ a s tím spojenou ztrátu osobního archivu a následné tabuizování jeho osobnosti na Kubě, jsou zdroje některých informací sporé, případně jsou omezeny pouze na orální historii.

*Československo-kubánský
kontext a vztahy*

Již krátce po vítězství kubánské revoluce (1953–59) si Československo vybudovalo s Kubou výrazně nadstandardní vztahy. S tváří nejzápadnější země východního bloku představovalo pro Sovětský svaz významného prostředníka, tzv. prodlouženou ruku,⁽⁷⁾ v mocenském pronikání na Kubu a dále na jihoamerický kontinent. Navázání a rozšíření styků v oblasti kultury a školství, k čemuž měla Československá socialistická republika z celého východního bloku nejlepší předpoklady díky své průmyslové a kulturní vyspělosti, v této části světa tradičně známé a uznávané,⁽⁸⁾ přitom tvořilo důležitou součást strategie. Jak uvádí historička Hana Bortlová: „kulturní výměna a udělování školských stipendií představovaly funkční a praxí ověřené nástroje politické a ideologické propagandy,⁽⁹⁾ s cílem „paralyzovat vliv“ USA, ale i Číny a některých západoevropských států v Latinské Americe, a podpořit příklon kubánské revoluce k socialismu. Socialistická kulturní propaganda měla být mířena přes Kubu na další státy, zejména ty sympatizující s kubánským převratem (Mexiko, Venezuela,

Černá tvář s korunou

6 Tony Évora byl shodou okolností v srpnu 1968 v Československu na dovolené.
7 BORTLOVÁ, *Československo a Kuba*, s. 35–49, cit. s. 49.
8 *Ibid.*, s. 24–26.
9 *Ibid.*, s. 52–56, cit. s. 55.

Ekvádor, Bolívie aj.) – paralelně k politice USA, která již od čtyřicátých let využívala ve spolupráci s MoMA výstavy moderního umění (především abstraktního expresionismu) jako nástroj kulturní propagandy ve studenovělečné soutěži.⁽¹⁰⁾

Dohoda o kulturní spolupráci mezi Československem a Kubou, podepsaná v prosinci 1960 jako vůbec první svého druhu po vítězství kubánské revoluce, dokládá v mnoha ohledech výjimečně privilegované kulturní vztahy obou zemí.⁽¹¹⁾ Konkrétní prováděcí plány dohody, z jejichž charakteru je patrná převládající jednostrannost, měly být připravovány s roční frekvencí. Zejména začátkem šedesátých let kulturní spolupráce podléhala sovětskému nařízení vyhovět veškerým kubánským požadavkům,⁽¹²⁾ což někdy probíhalo i na úkor vlastních kulturních aktivit Československa.⁽¹³⁾ Její další vývoj v průběhu dekády do značné míry zrcadlil obecný vývoj politických událostí – ochlazení kulturních vztahů je patrné po říjnové krizi v roce 1962, kdy se Kuba začala potýkat s ekonomickými problémy. V důsledku ideologických rozporů obou států během druhé poloviny šedesátých let pak dosud intenzivní kulturní a školské styky před srpnem 1968 téměř ustaly. V letech 1966–67 například probíhalo hromadné odvolávání kubánských studentů z československých vysokých škol, aby zde nepřevzali „škodlivé

Darina Zavadilová

10 Viz David CRAVEN, *Abstract Expressionism as Cultural Critique. Dissent during the McCarthy Period*, Cambridge – New York: Cambridge University Press 1999; Eva COCKCROFT, „Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War“, in: Francis FRASCINA (ed.), *Pollock and After: The Critical Debate*, London – New York: Routledge 2000, s. 147–154.
11 Národní archiv, fond MŠK – Zahraniční styky s Kubou (nezprac.), karton 44, Dohoda o kulturní spolupráci mezi Československou socialistickou republikou a Kubánskou republikou.
12 Srov. Národní archiv, fond MŠK (nezprac.) – Odbor pro styk se zahraničím, karton 44, Kuba – plán kulturní propagační práce 1960, 2. 5. 1960.
13 Např. vybavení kubánských škol, pozvání kubánských kulturních pracovníků do Prahy a uspořádání výstavy v Havaně o socialismu v ČSSR v roce 1960 bylo financováno mj. z rozpočtu na expozici ČSSR na milánském Trienále. Srov. *Ibid.*

maloburžoazní návyky“⁽¹⁴⁾ a šíření československé kultury na Kubě – např. uvádění soudobých československých filmů – bylo prakticky zakázáno.⁽¹⁵⁾ Po Castrově podpoře invaze vojsk Varšavské smlouvy do Československa byly kulturní vztahy obou zemí oficiální cestou rehabilitovány, jakkoliv široká veřejnost, jak československá, tak i kubánská, invazi odsoudila.

Mezi státy východního bloku postupně došlo k určité specializaci na konkrétní umělecké obory, v nichž měla být Kubě poskytována kontinuální podpora. Zaměření určovala kubánská strana podle dosahované úrovně v dané oblasti,⁽¹⁶⁾ přičemž Československu byly přiděleny technicky náročné obory jako divadlo,⁽¹⁷⁾ film⁽¹⁸⁾ a polygrafie. V oblasti grafického designu byly pravděpodobně nejvýznamnější aktivity na kubánské scéně organizovány ze strany Polska (zejména po roce 1965).⁽¹⁹⁾ Kontinuální podpora probíhala formou mobility umělců – především pobyty československých pedagogů a technických pracovníků na Kubě nebo poskytování stipendií kubánským umělcům pro pobyty v ČSSR. Získané zkušenosti – nejen umělecké, ale i technické, a poznatky o vzdělávacím systému či strukturách profesních

- 14 Národní archiv, fond ÚV KŠČ – mez. odd. (nezprac. část) KUBA 1967–1969, Informace o studentech z Kuby, 23. 10. 1967, cit. z BORTLOVÁ, *Československo a Kuba*, s. 152–153.
- 15 Archiv Ministerstva zahraničí, fond TO-Tajné, Kuba 1965–1969, karton 1, Souhrnná informativní zpráva o současném stavu styků Kuby se socialistickými zeměmi, 19. 3. 1968, s. 7.
- 16 Srov. Národní archiv, fond MŠK (nezprac.) – Odbor pro styk se zahraničím, karton 44, Tendence ve vývoji kulturních styků ČSSR a ZST s Kubou, 3. 6. 1964.
- 17 Viz Darina ZAVADILOVÁ, „Národ sobě a Kubě“, in: Magdaléna NOVÁ – Elena BABICH (eds.), *Nevidíme, co nevíme. Sborník příspěvků z mezinárodní konference studentů doktorských studijních programů*, Praha: KTF UK 2018, s. 309–317.
- 18 Viz Magda MATUŠKOVÁ, „La contribución checoslovaca a la naciente industria cinematográfica nacional cubana“, in: Josef OPATRŇÝ (ed.), *Las relaciones entre Europa Central y América Latina. Contextos históricos*, Praha: Karolinum Press 2018, s. 149–160; Vladimír Alexander SMITH MESA, *KINOCUBAN. The Significance of Soviet and East European Cinemas for the Cuban Moving Image* [dizertační práce], London: University College 2011.
- 19 Srov. Héctor VILLAVERDE, „El entorno del diseño gráfico en los sesenta: realidades, debates, críticas e influencias“, in: Héctor VILLAVERDE (ed.), *Testimonios del diseño gráfico cubano 1959–1974*, La Habana: Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau 2010, 42–53, zejm. s. 44.

svazů v jednotlivých uměleckých oborech – měli stipendisté přivést zpět na Kubu a šířit je prostřednictvím své pedagogické či institucionální činnosti,⁽²⁰⁾ někdy i na úkor vlastní umělecké dráhy.⁽²¹⁾

Vyučování grafického designu se ostatně po jeho návratu z Prahy očekávalo i od Tonyho Ěvory,⁽²²⁾ který byl prvním Kubáncem studujícím výtvarné umění v Československu na univerzitní úrovni a obecně jedním z mála kubánských grafických designérů s akademickými zkušenostmi ze socialistické země v šedesátých letech.⁽²³⁾ Avšak navzdory tomu, že později, po jeho emigraci, lektorská činnost dlouhodobě představovala Ěvorovu hlavní pracovní náplň (během sedmdesátých a osmdesátých let vyučoval grafický design a tiskařské techniky na několika britských školách, včetně Oxford Brookes University, kde od roku 1985 působil jako vedoucí oddělení umění a designu), na Kubě nikdy neučil. Přitom byl k absenci hlubších znalostí oboru ve své zemi kritický a uvědomoval si pracovní nasazení i nesnadné podmínky kubánských autorů, z nichž většinu tvořili autodidakti. Do roku 1970 totiž v zemi neexistoval žádný vzdělávací program v oboru grafického designu.⁽²⁴⁾ Kubánská tvorba tak podle něj zůstávala i na konci šedesátých let stále „povrchní a postrádající metodu nebo vědomou snahu při řešení grafických problémů.“⁽²⁵⁾

- 20 Viz např. ZAVADILOVÁ, „Národ sobě a Kubě“; Darina ZAVADILOVÁ, „Č. kat. 9/29 (Dimitrij Kadrožka, Viva la república)“, in: Milena BARTLOVÁ – Jindřich VYBÍRAL (eds.), *Budování státu: reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová 2015, s. 318.
- 21 Rozhovor autorky s kubánským sochařem Juanem Quintanillou, Havana, 25. 1. 2019.
- 22 Srov. „Tony Ěvora: de regreso a sus raíces“, *La Gaceta de Cuba*, říjen 1965, č. 55.
- 23 Kromě Tonyho Ěvory ve východním bloku studovali grafický design během šedesátých let nejspíš pouze Esteban Ayala (Akademie výtvarných umění v Lipsku, 1962–65) a César Mazola Álvarez (Akademie výtvarných umění ve Varšavě, 1964–65), později v sedmdesátých letech také Rolando de Oráa a Héctor Villaverde (Akademie výtvarných umění ve Varšavě).
- 24 Srov. Silvia FERNÁNDEZ, „The Origins of Design Education in Latin America: From the hfg in Ulm to Globalization“, *Design Issues*, roč. 22, zima 2006, č. 1, s. 3–19.
- 25 VILLAVERDE, „El entorno del diseño gráfico en los sesenta“, s. 46.

Dům kubánské kultury

Od května 1962 mělo Československo jako první zahraniční země na Kubě své stálé kulturní zastoupení v podobě Domu československé kultury (DČK).⁽²⁶⁾ Zároveň pražský Dům kubánské kultury (DKK), recipročně otevřený v září následujícího roku, představoval vůbec první kubánské kulturní středisko v zahraničí a současně první a jediné kulturní zastoupení Latinské Ameriky v ČSSR. Náplň obou institucí měla být především osvětová – zatímco DČK měl prostřednictvím rozmanitých kulturních aktivit (výstavy výtvarného umění, konference, projekce filmů a koncerty) reprezentovat československou kulturu a šířit socialistickou ideologii, přičemž československé socialistické umění mělo „nahradit dosud na Kubu importovanou západní kulturu,“⁽²⁷⁾ úkolem DKK bylo „přiblížit kulturní politiku kubánské revoluce a být zprostředkovatelem informací a setkání s kulturním životem na Kubě.“⁽²⁸⁾ Politický význam obou středisek dokládá, zejména v případě DČK, důsledné dodržování protokolu při všech důležitých akcích v podobě účasti vrcholných funkcionářů, proslovů, státní hymny a rozsáhlého mediálního pokrytí.⁽²⁹⁾

Domu kubánské kultury byl v Praze velkoryse přidělen prostor bývalé prodejny gramofonových desek na prominentní adrese na rohu Národní třídy a ulice Na Perštýně. Nevelký, ale funkčně členěný přízemní prostor zahrnoval prodejnu, knihovnu s čítárnou knih a časopisů, která zároveň sloužila jako konferenční sál, malý výstavní sál s přilehlou kavárnou a kancelář ředitele. Autorem

Černá tvář s korunou

- 26 Viz Darina ZAVADILOVÁ, „Č. kat. 9/27 (Zdeněk Pokorný, Dům československé kultury v Havaně)“, in: BARTLOVÁ – VYBÍRAL, *Budování státu*, s. 316.
- 27 Národní archiv, fond MŠK (nezprac.) – Kuba 35, Zřízení kulturně informačního střediska v Havaně – předložení návrhu. Zpráva k návrhu vládního usnesení o zřízení kulturně informačního střediska v Havaně, 28. 2. 1961.
- 28 Pavel ŠTĚPÁNEK, „Umění v domě kubánské kultury“, *Latinská Amerika*, roč. 3, 1964, č. 5, s. 51–53, cit. s. 51.
- 29 Srov. např. Národní archiv, fond MŠK (nezprac.) – Zahraniční styky s Kubou, karton 47, Zpráva o oslavách 9. května na Kubě, 4. 6. 1963, s. 1–6.

architektonického ztvárnění byl Zdeněk Pokorný, který pojednal i prostory DČK v Havaně.⁽³⁰⁾ Na návrhu interiéru se v menší míře podíleli také malíř a grafik Salvador Corratgé, později jmenovaný kulturním atašé kubánského zastupitelského úřadu v Praze, a sochař Tomáš Oliva,⁽³¹⁾ jehož abstraktní kovová plastika dominovala prostoru prodejny. Kromě několika dalších výtvarných děl kubánských autorů a tiskem akcentovaných výkladních skříní s výtvary folkloristické a afrokubánské lidové tvorby, hudebními nástroji a karnevalovými maskami,⁽³²⁾ bylo veškeré vnitřní vybavení zajištěno pražským Ústředím umění a řemesel a národním podnikem Výstavnictví.⁽³³⁾ Také nábytek dodala československá strana, stejně jako v případě vybavení DČK v Havaně v předešlém roce, z důvodu akutního nedostatku výrobních materiálů na Kubě.⁽³⁴⁾ V průběhu sedmdesátých let proběhla na žádost kubánské strany rekonstrukce DKK spojená s rozšířením prostoru.⁽³⁵⁾

Darina Zavadilová

Tony Évora v Praze

Tony Évora, celým jménem Antonio Évora García, přijel do Prahy v říjnu 1962, krátce před vypuknutím Karibské krize. Záhy nastoupil ke studiu na pražské Vysoké škole uměleckoprůmyslové (dále VŠUP) do ateliéru knižní a časopisecké ilustrace Karla Svolinského. Později docházel též do ateliéru knižní úpravy a plakátu Františka Muziky, studium

- 30 Viz Karel STORCH, „Čs. kulturní středisko v Havaně – Kubánské kulturní středisko v Praze“, *Architektura ČSSR*, roč. 23, 1964, č. 8, s. 557–561.
- 31 Národní archiv, fond MŠK (nezprac.) – Zahraniční styky s Kubou, karton 47, Pozvání ze zahraničí. Přijetí dvou kubánských architektů k dokončení prací spojených s úpravou Domu kubánské kultury v Praze, 5. 7. 1963.
- 32 Srov. ŠTĚPÁNEK, „Umění v Domě kubánské kultury“, s. 51; (LH), „Dům kubánské kultury v Praze“, *Rudé právo*, roč. 43, 1963, č. 247, s. 1.
- 33 Národní archiv, fond MŠK (nezprac.) – Zahraniční styky s Kubou, karton 47, Záznam z porady o kubánském kulturním středisku v Praze, 16. 7. 1963.
- 34 Národní archiv, fond MŠK (nezprac.) – Zahraniční styky s Kubou, karton 46, Zpráva č. 3 o přípravách k otevření Domu čs. kultury v Havaně, 14. 2. 1962, s. 1.
- 35 Srov. Národní archiv, fond MK (nezprac.) – Praha, karton 258, různé dokumenty.

však oficiálně nedokončil.⁽³⁶⁾ Již tehdy – ve svých sotva pětadvaceti letech – patřil na Kubě mezi uznávané osobnosti rodící se revoluční výtvarné scéně.⁽³⁷⁾

Patrně díky Évorově funkci uměleckého ředitele Svazu kubánských spisovatelů a umělců byla jeho studijní stáž potvrzena na přímou žádost československého ministerstva zahraničí,⁽³⁸⁾ čímž mu bylo v Praze zajištěno speciální zacházení, a to jak procesní, tak patrně i finanční. Na rozdíl od ostatních zahraničních studentů Évora nemusel na umělecky zaměřenou vysokou školu skládat talentovou zkoušku ani absolvovat jinak povinný roční jazykový kurz,⁽³⁹⁾ který byl navíc speciálně pro studenty z Kuby od roku 1961 orientován také politicky.⁽⁴⁰⁾ Ministerstvo mu naopak nabídlo zajistit anglicky nebo francouzsky hovořícího lektora.⁽⁴¹⁾ Kubánská ambasáda v Praze navíc v první polovině šedesátých let běžně poskytovala kubánským studentům tuzexové poukázky určené na ošacení.⁽⁴²⁾

Ze svědectví pamětníků⁽⁴³⁾ i dochovaných fotografií⁽⁴⁴⁾ je zřejmé, že se Tony Évora čile zapojil – zejména v ateliéru Svolinského – do studentského života (po celou dobu pobytu bydlel na Komenského koleji v pražských Střešovicích).

Černá tvář s korunou

- 36 V registru studentů Univerzity 17. listopadu byl Évora veden pouze jako student ateliéru Karla Svolinského na roční stáži. Okolnosti jejího prodloužení nejsou známy.
- 37 O odjezdu Tonyho Évory na studijní pobyt do Prahy byl v létě 1962 v kubánském kulturním časopise *La gaceta de Cuba* publikován článek, oslavující jeho dosavadní profesní úspěchy a zásluhy na podobě kubánského grafického průmyslu. Viz „Évora en órbita“, *La gaceta de Cuba*, červenec 1962, č. 6–7.
- 38 Národní archiv, fond MŠK (nezprac.) – Kuba 35, Kuba – Přijetí stážistů, 15. 9. 1962.
- 39 Srov. Marta Edith HOLEČKOVÁ, *Příběh zapomenuté univerzity. Univerzita 17. listopadu (1961–1974) a její místo v československém vzdělávacím systému a společnosti*, Praha: FF UK 2019, s. 117.
- 40 Národní archiv, fond MŠK (nezprac.) – Kuba 35, Kuba – Záznam z porady na MZV – projednání kulturní dohody a návrh plánu ke kulturní dohodě.
- 41 Národní archiv, fond MŠK (nezprac.) – Kuba 35, Kuba – Přijetí stážistů, 15. 9. 1962.
- 42 BORTLOVÁ, *Československo a Kuba*, s. 51.
- 43 Rozhovory autorky s kubánským scénografem a pražským stipendistou Salvadorem Fernándezem (Havana, 29. 1. 2019), českým historikem umění Pavlem Štěpánkem (Praha, 8. 2. 2020) a britským grafickým designérem Richardem Hollisem (Londýn, 15. 11. 2023).
- 44 Např. osobní fotografický archiv malíře a grafika Václava Zemana, absolventa ateliéru Karla Svolinského.

Jeho vřelá náklonnost k profesoru Muzikovi je zase patrná z několika pohlednic dochovaných v Muzikově pozůstalosti.⁽⁴⁵⁾ Tato korespondence poskytuje cenný záznam Évorova cestovního itineráře včetně svědectví o jeho bezprostředních dojmech z navštívených míst, kdy během tří let poznal řadu západoevropských metropolí (přínejmenším Paříž, dvakrát Londýn, dále Florencii a Benátky), přičemž jeho výjezdy trvaly vždy několik týdnů. Z textů je rovněž patrná jeho jazyková vybavenost v podobě základní úrovně psané angličtiny. Z několika dalších pramenů vyplývá, že cestoval také po východní Evropě.⁽⁴⁶⁾

Významným zdrojem finančních prostředků pro zahraniční cesty mohla být jeho spolupráce s Mezinárodním svazem studentstva (MSS), pro který v letech 1963 až 1966 navrhl desítky plakátů s motivy solidarity se zeměmi globálního Jihu. Na pozici uměleckého ředitele MSS v té době působil chilský grafik Sergio Núñez,⁽⁴⁷⁾ rovněž absolvent ateliéru Karla Svolinského na VŠUP, s nímž Évora sdílel nejen latinskoamerický původ, ale i podobný grafický jazyk kombinující kresbu a fotografii s výraznou typografií. Právě vysoká frekvence výjezdů do západoevropských zemí představovala další pojítka obou autorů – Núñez cestoval jako stipendista MSS⁽⁴⁸⁾ a je možné, že i Évora získával povolení stejným způsobem. Slušné finanční zázemí a příležitosti k cestování v každém případě patřily k častým zdrojům napětí mezi zahraničními a místními studenty v Československu,⁽⁴⁹⁾ což do určité míry pocítil v podobě

Darina Zavadilová

- 45 Archiv Národní galerie v Praze, fond František Muzika (1900–1974). Osobní fond, Pohlednice 1963–1965.
- 46 Např. Karen GOLD, „Art Man from Havana“ (Higher Education Supplement), *The Times*, 1. 11. 1985, č. 678, s. 12; „Tony Evora: de regreso a sus raíces“, *La Gaceta de Cuba*, říjen 1965, č. 55.
- 47 Viz Michal ZOUREK, *Čecoslovaquia y el Cono Sur 1949–1989. Relaciones políticas, económicas y culturales durante la Guerra Fría*, Praha: Karolinum 2014, s. 186, 227.
- 48 Archiv bezpečnostních složek, Sergio Henriquez Fernando Núñez, svazek č. 807031.
- 49 Srov. HOLEČKOVÁ, *Příběh zapomenuté univerzity*, s. 122.

odstupu ze strany spolužáků na VŠUP (přinejmenším v Muzikově ateliéru) také Évora.⁽⁵⁰⁾

S plakátovou tvorbou měl Tony Évora zkušenosti již před svým příjezdem do Prahy. Na Kubě zpracovával návrhy plakátů pro vládní agenturu Intercomunicaciones. Byl součástí nastupující generace grafických designérů působících v zemi v prvních porevolučních letech, kteří do oblasti plakátu přinesli reklamní principy a vizuální znaky charakteristické pro severoamerický reklamní průmysl, jak byli za předchozího režimu vyškoleni v četných amerických reklamních agenturách – Évora konkrétně v havanské pobočce McCann Erickson. Formální rovina plakátů v tomto období byla do velké míry determinována technologicky – po uvalení ekonomické blokády ze strany USA se sítotisk stal jedinou dostupnou technikou, což se vizuálně projevilo např. užíváním velkých jednobarevných ploch nebo redukci drobných detailů. Z důvodu srozumitelnosti pro negramotnou část společnosti, ale současně také aby plakáty nebyly ideologicky napadnutelné, zpracovávali autoři návrhy s maximálním zjednodušením obsahu sdělení a za častého užití jednoslovných hesel nebo jen čísel. Plakát na Kubě představoval zásadní a nejrozšířenější formát masového sdělení, přičemž frekvence zadání, která grafici nemohli odmítat, byla zejména v prvních porevolučních letech velmi vysoká. Vzhledem k tomu, že zkušených grafiků a typografů zůstalo v zemi málo, byli extrémně vytíženi.⁽⁵¹⁾ To vše, včetně neexistence komerčního trhu,⁽⁵²⁾ přispělo k formování svébytného vizuálního jazyka kubánského plakátu a podpořilo jeho uměleckou kvalitu, která vyvrcholila na přelomu šedesátých a sedmdesátých let.

50 E-mailová korespondence autorky s českým grafickým designérem Janem Solperou, 12. 3. 2019.

51 Srov. Luis CAMNITZER, *New Art of Cuba*, Austin: University of Texas Press 2003, s. 110.

52 *Ibid.*, s. 110; Susan SONTAG, „Posters: Advertisement, Art, Political Artifact, Commodity“, in: Donald STERMER (ed.), *The Art of Revolution: 96 Posters from Cuba 1959–1970*, New York: Pall Mall Press 1970.

Évora v Domě kubánské kultury

Vlastní volnou výtvarnou tvorbu začal Tony Évora významněji rozvíjet – jak vyplývá z textu Heberta Padilly v katalogu jeho pražské výstavy – patrně teprve během pobytu v Československu,⁽⁵³⁾ přičemž vycházel ze své záliby v portrétování. Vedle západního umění, s nímž se setkal při svých zahraničních cestách,⁽⁵⁴⁾ jej nepochybně oslovilo také umělecké prostředí VŠUP, zejména folklorní náměty v kreslířské tvorbě Karla Svolinského, ale i surrealistické malby Františka Muziky, jež zhlédl na benátském Bienále v roce 1964.⁽⁵⁵⁾ Právě tradiční lidové umění východní Evropy představovalo pro Kubánce – v kontextu jejich domácí umělecké scény, do té doby výrazně ovlivňované americkými trendy – něco zcela nového a neznámého.⁽⁵⁶⁾

V Évorových obrazech se tak postupně začaly prosazovat kubánské lidové motivy, včetně afrokubánské ikonografie. Dokládá to například malá reprodukce jednoho z jeho děl uvedených na výstavě zahraničních studentů pražských uměleckých škol konané v listopadu 1964 v Klubu přátelství mládeže.⁽⁵⁷⁾ Značně schematická černobílá grafika s názvem *Motivos populares (Lidové motivy)* znázorňuje dvě postavy v kloboucích, z nichž jedna drží v ruce hnízdo se slepicí. Obraz mohl představovat běžný výjev

Černá tvář s korunou

Darina Zavadilová

53 Padilla píše o pozvolném rozvoji „jakéhosi pomalého požitku, který je charakteristický pro malíře“ a jenž se v Évorově grafické tvorbě začal objevovat v uplynulých pěti letech. Přestože Évora údajně sám sebe považoval za grafika a nikoliv malíře, jeho pražská díla podle Padilly definitivně dokazují možnost koexistence obou výrazových forem a současně přinášejí zásadní odklon od jeho dosavadních volných výtvarných prací. Srov. PADILLA, *Tony Évora*.

54 Přinejmenším v Paříži Évora navštívil Louvre, Musée Rodin a Musée d'Orsay, také však zhlédl architekturu města včetně návštěvy katedrály Notre Dame. Srov. Archiv Národní galerie v Praze, fond František Muzika (1900–1974), Osobní fond, Pohlednice 1963–1965, Paříž, 28. 12. 1963.

55 *Ibid.*

56 Srov. GOLD, „Art Man from Havana“, s. 12.

57 Dílo bylo reprodukováno v krátkém článku o konané výstavě v časopise *Juventud Checoslovaca* vydávaném Čs. zastupitelským úřadem v Havaně. Jiří HANUŠ, *Juventud Checoslovaca*, 1965, č. 1.

ze zemědělského prostředí, ale i symbol tradiční rituální obětiny na afrokubánských duchovních obřadech. Nápadný je zde rovněž fakt, že každá postava je ztvárněna s rozdílnou barvou pleti, což mohlo odkazovat k etnické hybriditě kubánské kultury.

V rámci sólové výstavy Tonyho Évory v Domě kubánské kultury v Praze mohla tato tendence vyvrcholit – tvář reprodukována na obálce katalogu (a patrně i ostatní z vystavené série) má zřetelné africké rysy. V textu sice konkrétní rasová příslušnost vyobrazené tváře explicitně uvedena není – katalog neobsahuje ani seznam s názvy vystavených děl, z nichž by bylo možné motivy obrazů odvodit –, lze ji však vyčíst ze slovního popisu („tváře jsou černé“)⁽⁵⁸⁾ a ze stereotypních fyziologických znaků ve vyobrazeném obličejí (masitá ústa, široké chřípí nosu apod.). Z textu dále vyplývá, že vystavené obrazy náležely do série portrétů, ostatní díla by tedy svým charakterem měla korespondovat s dílem reprodukováným na obálce.⁽⁵⁹⁾

Zásadní je zde však také motiv koruny. Portrét mohl vyobrazovat jednoho z Orishů, duchů afrokubánského náboženství Santería, synkreticky spojujícího křesťanství s náboženskými tradicemi západoafrického etnika Yoruba, jehož příslušníci byli od šestnáctého století prodáváni do Karibiku jako otroci. Podle zjevně dětské tváře by se konkrétně mohlo jednat o Elegguá, jehož Tony Évora považoval za „ztělesnění složitěho osudu Kuby“⁽⁶⁰⁾ a který bývá spojován s životními cestami a křížovatkami, odevmyká zámky a je synkretizován mimo jiné s Pražským Jezulátkem.⁽⁶¹⁾ Évora, jakkoliv sám neměl přímý afrokubánský původ, byl přesvědčen o hlubokých kořenech yorubské

Černá tvář s korunou

58 PADILLA, Tony Évora.

59 Ibid.

60 Luis Manuel GARCÍA MÉNDEZ, „Elegguá y el destino cubano. Entrevista a Tony Évora, periodista, profesor, animador cultural, artista plástico, diseñador y musicólogo“, *Cubaencuentro*, 25. srpna 2011, <https://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/elegguay-el-destino-cubano-267406> (cit. 20. 10. 2023).

61 Viz Migene GONZÁLEZ-WIPPLER, *Santería: The Religion*, St. Paul: Llewellyn Publications 2004, zejm. s. 4 a 28–33.

mytologie v tehdejší kubánské společnosti a kultuře. Její bohatství srovnával s řeckou mytologií,⁽⁶²⁾ což později rozvedl v množství vlastních odborných textů a publikací o historii kubánské hudby.⁽⁶³⁾

Afrokubánský odkaz a dekolonizace

K afrokubánské kultuře se Évora dostal nejspíš skrze vlastní hru na perkuse, jež je s rituály Santeríi bytostně spjata. Svě znalosti o ní prohluboval prostřednictvím četby textů kubánské etnografky Lydie Cabrery a antropologa Fernanda Ortize.⁽⁶⁴⁾ Právě Ortizův koncept transkulturacy ze čtyřicátých let,⁽⁶⁵⁾ formulovaný jako mnohohrstevnatý dynamický proces vzniku zcela nového kulturního fenoménu při aktivním zapojení všech vzájemně mísených kultur, podle Évory dokonale vystihoval podstatu kubánské hudby, v níž – jeho slovy – kulminují „lásky (a někdy i zlomená srdce) španělské kytary a afrických bubnů“.⁽⁶⁶⁾

Ortiz stál během první poloviny dvacátého století v centru intenzivní intelektuální debaty v souvislosti s konceptem kubánské národní identity, tzv. *kubánství* [Cubanidad], navazujícího na starší emancipační ideály z dob bojů Kuby za nezávislost na Španělsku. Ve snaze postihnout specifickou hybriditu kubánské kultury, zahrnující synkretické prvky zejména evropské, africké a zbytků indigenních tradic, stavěl transkulturaci do vědomého kontrastu k pojmu akulturace, užívanému antropology zejména

Darína Zavadilová

62 Tony ÉVORA, *Orígenes de la música cubana: Los amores de las cuerdas y el tambor*, Madrid: Alianza Editorial 1997, s. 139.

63 Např. *Ibid.*; dále Tony ÉVORA, *Música cubana: Los últimos 50 años*, Madrid: Alianza Editorial 2003; Tony ÉVORA, *El negro de América Latina, su música y sus creencias*, Valencia: Aduana Vieja 2014. Dále množství článků publikovaných v časopise kubánských exulantů *Encuentro de la cultura cubana* vydávaném v Madridu.

64 Srov. GARCÍA MÉNDEZ, „Elegguá y el destino cubano“.

65 Srov. Markéta KŘÍŽOVÁ, „Transkultura: Možnosti využití a rozšíření konceptu“, *Český Lid. Etnologický časopis*, roč. 95, 2008, č. 1, s. 15–35.

66 ÉVORA, *Orígenes de la música cubana*, s. 14.

v souvislosti s původními obyvateli severní Ameriky, který vnímal spíše jako jednosměrný proces pasivního přijímání. Jeho teze získaly na naléhavosti zejména po roce 1945, kdy se ve světovém měřítku zintenzivnil boj kolonizovaných národů za vlastní sebeurčení, a zároveň se plně projevilo vystřízlivění z víry v jednoznačně kladnou hodnotu euroamerické civilizace.⁽⁶⁷⁾ Ortizův přílišný důraz na aktivitu stoupenců podrobené kultury (v tomto případě kultury otroků zavlčených na Kubu z Afriky) a jejich snahu o zachování vlastní specifičnosti, motivovaný autorovou snahou o docenění jejího přínosu,⁽⁶⁸⁾ však podle Markéty Křížové přispěl k problematickému využití konceptu transkulturacy a brzké potřebě jeho revize. Přesto pojem předznamenal rozvoj postkoloniální teorie v dalších desetiletích.

„Něco velmi důležitého je Musée de l'Homme,“⁽⁶⁹⁾ svěřil se Tony Évora naléhavě profesorovi Muzikovi v pohlednici zaslané z Paříže v prosinci 1963. Rozsáhlé koloniální sbírky někdejšího Etnografického muzea Trocadero, které měl Évora na mysli, zejména africké sochy a masky, uchvacovaly již avantgardní umělce na počátku dvacátého století a přispěly k rozvoji kubismu a tzv. primitivismu (jakkoliv je užití tohoto výrazu problematické).⁽⁷⁰⁾ Se stejnou expozicí seznámil Pablo Picasso koncem třicátých let Wifredo Lama, rovněž kubánského umělce, který se v této instituci ponořil do studia afrického umění pod vedením etnografa a surrealistického spisovatele Michela Leirise. Zatímco však Picasso aproboval výtvarný jazyk afrických objektů pouze formálně, aniž by znal nebo se hlouběji zajímal o jejich duchovní funkci,⁽⁷¹⁾ Wifredu Lamovi, který pocházel z kolonizované

Kuby, sám byl smíšeného afro-čínského původu a vyrůstal v prostředí obřadů afrokubánského náboženství Santería (ačkoliv sám byl ateista), tato zkušenost pomohla znovuobjevit vlastní dlouhodobě potlačovanou kulturní identitu.⁽⁷²⁾ Surrealismus mu pak poskytl formální a současně politický rámec, který umožňoval akcentovat antikoloniální témata a zájem o nezápadní kultury.

Podle Clauda Cernuschiho právě v surrealismu našel Lam během čtyřicátých let odpověď na svou dosavadní „nezařaditelnost“ [*in-betweenness*]⁽⁷³⁾ a prostor pro „propojení západního a ne-západního umění a ideologií v nový, hybridní styl.“⁽⁷⁴⁾ Jeho deziluze nad způsobem, jakým bylo africké umění vystavováno v evropských muzeích – čímž se dále prohlubovalo jeho fyzické i kulturní vykořevení –, spolu s dojmy z návštěvy rodné Kuby, která byla ve čtyřicátých letech silně rasistická, postupně vedly k proměně jeho autorského přístupu. Do Lamových pláten (původně kubistických – inspirovaných západní, evropskou formou) tak začaly postupně prosakovat odkazy k ne-západním, zejména afrokubánským kulturním objektům, ovšem v jejich vlastních, původních krajinách a kontextech. Lam tento proces později zformuloval v rozhovoru s Gerardem Mosquerou jako svůj vlastní „akt dekolonizace“,⁽⁷⁵⁾ přičemž reflektoval problematickou otrokářskou historii Kuby během španělské nadvlády, zejména devastující a stále přetrvávající důsledky otroctví, zrušeného teprve v roce 1886.

Mezi Wifredem Lamem v Paříži a Tonym Évorou v Praze lze pozorovat určitou paralelu, a to i přes časový rozestup téměř třiceti let a zcela odlišné společensko-politické paradigma. Oba autoři odešli ze své země velmi

67 Srov. KŘÍŽOVÁ, „Transkultura“, s. 19–20.

68 *Ibid.*, s. 20.

69 Archiv Národní galerie v Praze, fond František Muzika (1900–1974). Osobní fond, Pohlednice 1963–1965, Paříž, 28. 12. 1963.

70 Srov. Suzanne PRESTON BLIER, *Picasso's Demoiselles: The Untold Origins of a Modern Masterpiece*, Durham: Duke University Press 2019, s. 57–58; Sieglinde LEMKE, *Primitivist Modernism: Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism*, New York: Oxford University Press 1998, s. 33–38.

71 Srov. CERNUSCHI, *Race, Anthropology, and Politics*, kapitola 1.

72 *Ibid.*, úvod.

73 *Ibid.*, úvod, kapitola 3. Srov. Homi BHABHA, *The Location of Culture*, New York: Routledge 1994.

74 *Ibid.*, kapitola 5.

75 Colleen KATTAU – David CRAVEN, „My Painting is an Act of Decolonization: An Interview with Wifredo Lam by Gerardo Mosquera“ (1980), *Journal of Surrealism and the Americas*, roč. 3, 2009, č. 1–2, s. 1–8, cit. s. 3.

mladí, aby získali akademické umělecké vzdělání v Evropě (jakkoliv jeden v západní a druhý ve východní) a udržovali přátelství a respekt k bílým evropským umělcům i jejich tvorbě. Museli se tak naučit pohybovat mezi různými světy a estetickými tradicemi, a právě setkání s odlišným výtvarným jazykem a uvažováním je vedlo ke zkoumání vlastního původu. Důkladně se zajímali o afrokubánská synkretická náboženství, včetně toho, že k nim oba přistupovali prostřednictvím antropologických studií Fernanda Ortize a Lydie Cabrery (s níž oba navázali úzkou spoluprací),⁽⁷⁶⁾ usilujících o legitimizaci a uznání nezápadních kultur. Lam se na Kubu poprvé vrátil v roce 1964 (nikdy se zde však natrvalo neusídlil), aby již jako mezinárodně uznávaný umělec uvedl vlastní výstavu v Národním muzeu výtvarného umění v Havaně. Évora v této době již působil v Praze, oba autoři se ale zcela jistě osobně potkali během druhé poloviny šedesátých let, nejpozději v roce 1968. Podle Évorových pozdějších vzpomínek pro něj Lam představoval určitý umělecký vzor, když jej motivoval k formování vlastního výtvarného jazyka.⁽⁷⁷⁾

Téma rasy a kubánský kontext

Tony Évora byl tedy již v polovině šedesátých let obeznámen s diskurzem kriticky zaměřeným vůči kolonialismu, stejně jako si byl vědom aktuálnosti tématu rasové nerovnosti.⁽⁷⁸⁾ Na Kubu v tomto směru s nadějí upínalo pozornost množství představitelů mezinárodní inteligence a lidskoprávních aktivistů, neboť ačkoliv rasové zrovnoprávnění nefigurovalo na předním místě v programu

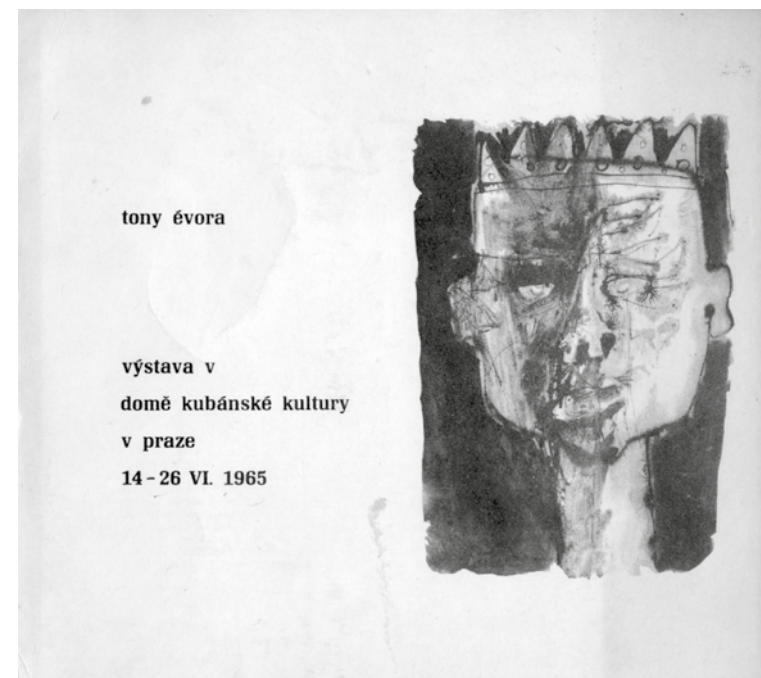
Černá tvář s korunou

Darina Zavadilová

76 Lam se s Lydií Cabrerou blíže přátelil již od začátku čtyřicátých let a ilustroval několik jejích knih a knižních překladů. Évora s ní navázal osobní kontakt teprve v sedmdesátých letech, kdy typograficky upravil tři její tituly, včetně nejznámější publikace *Anaforuana: Ritual y símbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakuá* (1975).

77 Viz GARCÍA MÉNDEZ, „Elegguá y el destino cubano“.

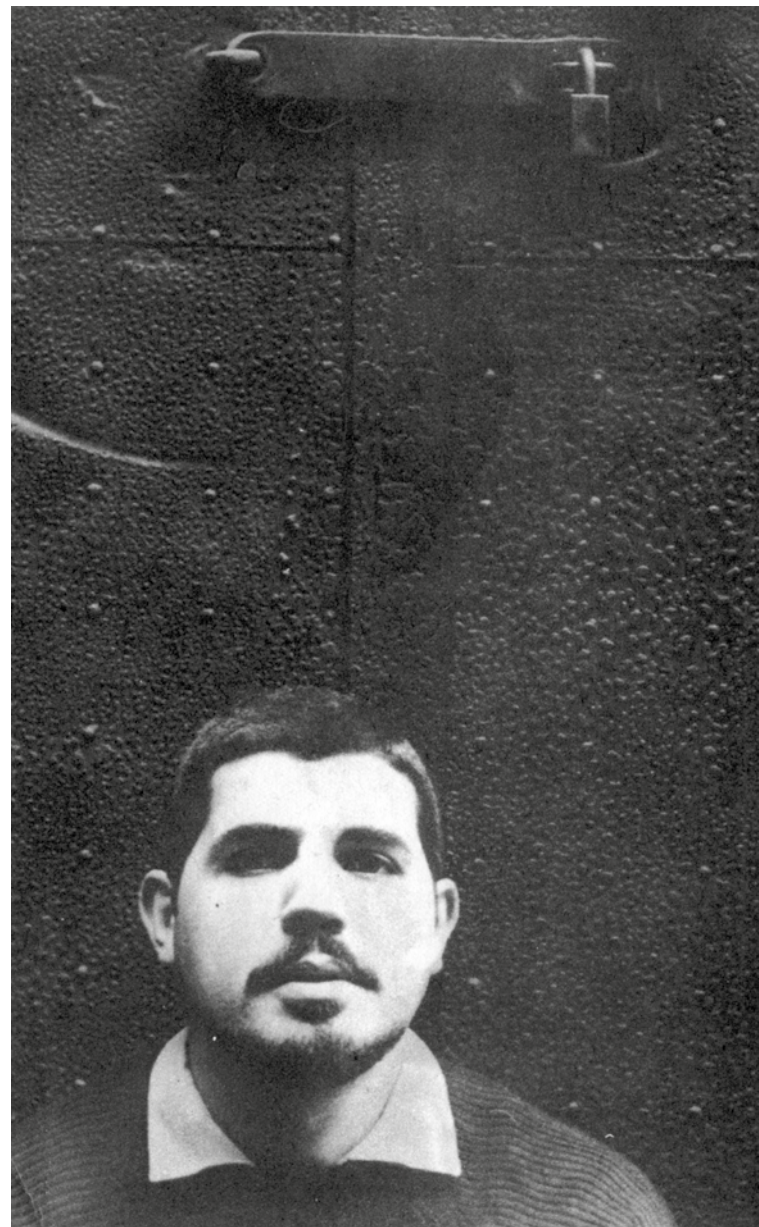
78 Srov. Tony ÉVORA, „Plomo papel y tinta“, *Encuentro de la cultura cubana*, roč. 12, 2007, č. 44, s. 151–158, cit. s. 152.



↶
Titulní strana katalogu, Heberto Padilla, *Tony*
Évora (kat. výst.), Praha: Dům kubánské
kultury 1965, Archiv výtvarného umění.

Černá tvář s korunou

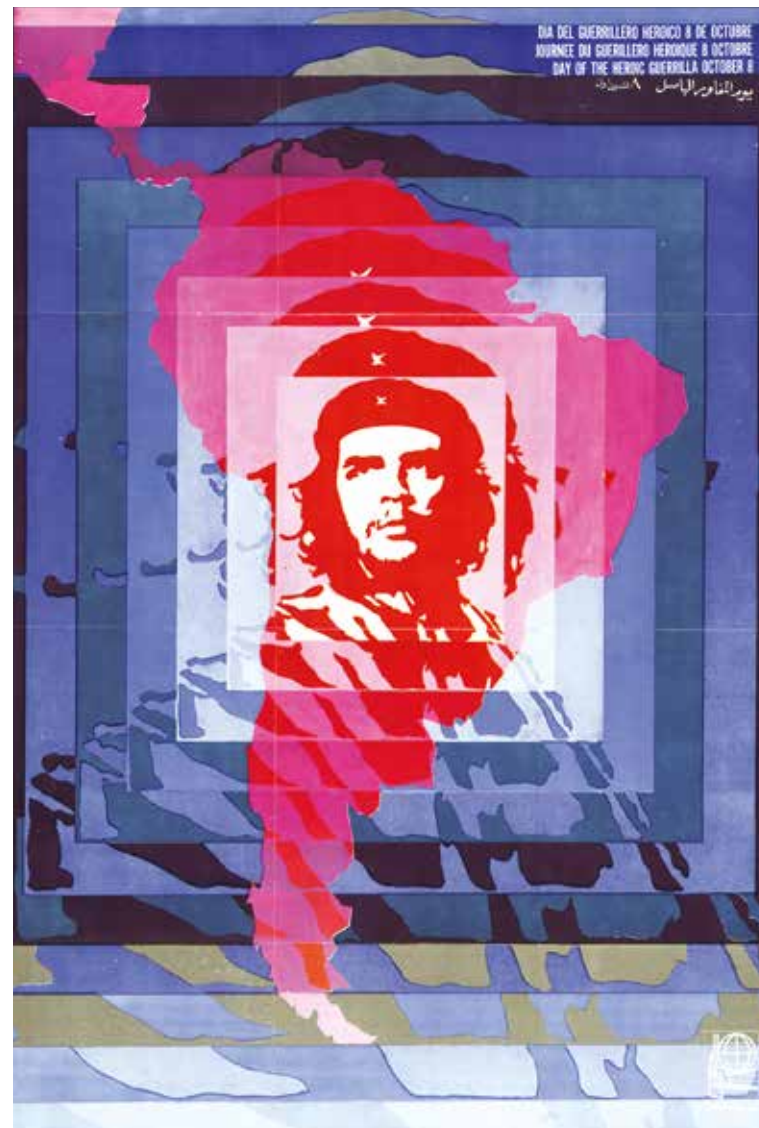
Darina Zavadilová



↶
Fotografie Tonyho Évory, Heberto Padilla, *Tony Évora* (kat. výst.), Praha: Dům kubánské kultury 1965, Archiv výtvarného umění.

Černá tvář s korunou

Darina Zavadilová



↶

Elena Serrano / Tony Évora, *Día del guerrillero heroico*, 1968, ofsetová litografie, Museum of Modern Art, 49,5 x 33,2 cm, foto: MoMA, Scala Archives.

Černá tvář s korunou

Darina Zavadilová

nového revolučního vedení země, na sociální spravedlnost byl kladen zásadní důraz. Na právní úrovni skutečně došlo ke zrušení segregančních nařízení – Afrokubáncům byl například umožněn přístup do dříve rasově exkluzivních zařízení, jako byly školy, pláže, kluby ad., a v řadě sociálních ukazatelů (např. přerozdělování ekonomických zdrojů) rasová nerovnost zásadně poklesla nebo zcela zmizela v důsledku vysokého podílu Afrokubánců v nižších vrstvách společnosti.⁽⁷⁹⁾ Hluboce zakořeněná rasová diskriminace přesto z běžného života Kubánců zcela nezmizela ani po roce 1959.⁽⁸⁰⁾

Příčinou přetrvávající diskriminace byla i vládnoucí ideologie, která prosazovala princip národní jednoty. Revoluční koncept kubánské národní identity sice čerpal z původních idejí *kubánství*, nicméně v konfrontaci s napětím probíhající studené války byla kultura v průběhu šedesátých let stále více založena na politice marxismu-leninismu, která kubánskou rozmanitost spíše potlačovala.⁽⁸¹⁾ Afrokubánská kultura tedy byla na jednu stranu oficiálně akceptována jako součást národního folklóru,⁽⁸²⁾ byť ten mohl být pouze předmětem vědeckého zájmu, nezávisle na náboženství a rituálech (praktikování Santeríi bylo legalizováno teprve v roce 1991).⁽⁸³⁾ Na druhou stranu

79 Srov. Alejandro DE LA FUENTE, „Race, National Discourse, and Politics in Cuba: An Overview“, *Latin American Perspectives*, roč. 25, květen 1998, č. 3, Race and National Identity in the Americas, s. 43–69, zejm. s. 60–63.

80 Srov. John CLYTUS, „Black Man in Red Cuba“, in: Aviva CHOMSKY – Pamela Maria SMORKALOFF – Barry CARR (et al.), *The Cuba Reader: History, Culture, Politics*, New York: Duke University Press 2004, s. 424–426.

81 Viz Isabel STORY, *When the Soviets Came to Stay: the Soviet Influence on Cuban Cultural Institutions, 1961 to 1987* [dizertační práce], Nottingham: University of Nottingham 2017, zejm. s. 93–150.

82 Africké kořeny kubánské kultury byly oslavovány a propagovány prostřednictvím nově vzniklých, státem podporovaných folklorních institucí, knižních titulů a magazínů; afrokubánská kultura rovněž zaznamenala vlnu zájmu ze strany profesionálních i amatérských badatelů, kteří navázali (podobně jako Tony Évora) na studie Fernanda Ortize. Srov. DE LA FUENTE, „Race, National Discourse, and Politics in Cuba“, s. 61.

83 Masivní institucionalizaci afrokubánské kultury mohlo docházet k jejímu vyprázdnění a odtržení od původního významu a rasy jejích nositelů. Srov. Kristina WIRTZ, *Performing Afro-Cuban: Image, Voice, Spectacle in the Making of Race and History*, Chicago – London: The University of Chicago Press 2014, s. 45–87.

bylo téma rasové nerovnosti redukováno na pouhý „vedlejší produkt třídního dělení“⁽⁸⁴⁾ a z veřejného diskurzu zcela eliminováno. Alejandro de la Fuente tuto strategii označil jako rasové ticho [racial silence] – rasismus byl nadále prezentován jako problematické dědictví koloniální minulosti země, které revoluční vláda definitivně překonala odstraněním třídních rozdílů. Další otevřená diskuze o něm představovala hrozbu pro potřebnou národní jednotu, a nebyla tedy žádoucí.⁽⁸⁵⁾ Tento princip se vztahoval i na výtvarné umění – zdůrazňování rasových či kulturních rozdílů, včetně vizuálních odkazů k afrokubánskému dědictví, mohlo být vnímáno jako potenciálně rozdělující.⁽⁸⁶⁾

S podobnou interpretací rasové otázky se nakonec v roce 1980, jak upozornil Claude Cernuschi,⁽⁸⁷⁾ překvapivě ztotožnil Wifredo Lam prohlášením, že „skutečným problémem historie nakonec není rasa, ale třídní boj“,⁽⁸⁸⁾ jímž vyjádřil nesouhlas s „doktrínou négritude“ usilující o uznání a emancipaci africké kultury. Sám přitom aktivně obhajoval „vnášení černé zkušenosti do umění“⁽⁸⁹⁾ a s čelním představitelem hnutí Aimé Césairem ho pojilo dlouholeté přátelství a společně sdílený zájem o témata, jako jsou dekolonizace, africké dědictví a kulturní identita černé diaspory. Jejich přelomové setkání, společně s André Bretonem, proběhlo na začátku čtyřicátých let. Lam s Bretonem tehdy prchali přes Martinik z nacisty okupované Francie⁽⁹⁰⁾ a intenzivní kontakt všech tří autorů vyústil v řadu významných

84 DE LA FUENTE, „Race, National Discourse, and Politics in Cuba“, s. 61.

85 *Ibid.*

86 Např. tvorba později prominentního afrokubánského umělce Manuela Mendive, která přímo stavěla na odkazech k náboženským rituálům, byla ještě v šedesátých a sedmdesátých letech zcela marginalizována. Viz např. Doreen WEPPLER-GROGAN, „Cultural Policy, the Visual Arts, and the Advance of the Cuban Revolution in the Aftermath of the Gray Years“, *Cuban Studies*, 2010, č. 41, s. 147.

87 CERNUSCHI, *Race, Anthropology, and Politics*, kapitola 6.

88 KATTAU – CRAVEN, „My Painting is an Act of Decolonization“, s. 6.

89 *Ibid.*, s. 2.

90 Viz CERNUSCHI, *Race, Anthropology, and Politics*, kapitola 2.

profesních spoluprací.⁽⁹¹⁾ Upřednostnění třídy před rasou bylo navíc v rozporu s Lamovou konceptualizací vlastního díla jako aktu dekolonizace. Jeho rozporuplný postoj lze proto podle Cernuschiho vysvětlovat jako neochotu odcizit se Castrovu režimu a snahu zajistit si podporu vlády a volnost ve vlastní tvorbě, spíše než jako projev skutečného přesvědčení.

Ani v prostředí východní Evropy nebyla rasová rovnoprávnost navzdory proklamované socialistické internacionalizaci jednoznačná. Jak popsal Quinn Slobodian na příkladu takzvaného socialistického chromatismu,⁽⁹²⁾ ve východním bloku byl sice propagován obraz barevného světa, reprezentace však zůstávala v rukou bílých, což podporovalo jejich vedoucí roli, nebo prezentaci nebilého člověka jako ikony, nikoliv jako jednotlivce. Na rozdíl od Wifreda Lama sice Tony Évora neměl fyzicky zřetelný afrokubánský původ, v pražském prostředí byl však jednoznačně vnímán jako *nebíly* – jiný. V důsledku toho zažil během svého pobytu v Československu, podobně jako řada dalších studentek a studentů ze zemí tzv. třetího světa,⁽⁹³⁾ několik xenofobních či rasově motivovaných útoků.⁽⁹⁴⁾ Zpodobnění korunované tváře s africkými rysy v jeho díle proto mohlo představovat vyjádření uznání a sounáležitosti s afrokubánskými kořeny vlastní kultury.

Podpořením této premisy může být pohled na dílo Jean-Michela Basquiata, jakkoliv datované o dvacet let později,

91 Např. spolupráce na druhém vydání Césairova slavného textu *Cahier d'un retour au pays natal* [Zápisník o návratu do rodné země], které Lam ilustroval a Breton jej doplnil úvodním textem a které je považováno za jeden z klíčových manifestů hnutí négritude. Aimé CÉSAIRE, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris: Bordas 1947.

92 Quinn SLOBODIAN, „Socialist Chromatism: Race, Racism, and the Racial Rainbow in East Germany“, in: Quinn SLOBODIAN (ed.), *Comrades of Color: East Germany in the Cold War World*, New York – Oxford: Berghahn Books 2015, s. 23–40.

93 Např. Marta Edith HOLEČKOVÁ, „Konfliktní lekce z internacionalismu. Studenti z třetího světa a jejich konfrontace s českým prostředím (1961–1974)“, *Soudobé dějiny*, roč. 20, 2013, č. 1–2, s. 158–175; Tereza STEJSKALOVÁ (ed.), *Filmaři všech zemí, spojte se! Zapomenutý internacionalismus, československý film a třetí svět*, Praha: Tranzit.cz 2017.

94 E-mailová korespondence autorky s britským grafickým designérem Richardem Hollisem, 30. 3. 2019.

pro něj je motiv koruny emblematický. V Basquiatových portrétech „primitivně vyhlížejícího černého muže“⁽⁹⁵⁾ totiž spatřoval výtvarný kritik Thomas McEvilley rovněž zpodobnění yorubského božstva Santería. Koruna na jeho hlavě, jako symbol a relikvie vlastního ztraceného královského původu, měla podle něj odkazovat k pocitu dvojí identity v realitě africké diaspory ve Spojených státech amerických osmdesátých let.⁽⁹⁶⁾ McEvilley, hlasitý oponent výstavy *Primitivism* v MoMA z roku 1984,⁽⁹⁷⁾ označil vizuální imitaci produktů nebílých kultur v díle bílých umělců pozdně koloniálního modernismu, respektive vypůjčení si vizuálního jazyka kolonizovaných samotnými kolonizátory, za „royal slumming“.⁽⁹⁸⁾ Tím, že se Basquiat, jakožto umělec afro-americko-karibského původu, rozhodl zcela vědomě a ironicky aplikovat ve vlastním díle formu takzvaného primitivismu, dokázal podle něj mazat rozdíl mezi kolonizátorem a kolonizovaným.⁽⁹⁹⁾ Jinými slovy, pro Basquiata mohla vlastní výtvarná tvorba – podobně jako pro Wifreda Lama a možná také Tonyho Évory – představovat určitý akt dekolonizace.

Jestliže byla rasa po roce 1959 bezpředmětnou záležitostí ve vnitrostátních záležitostech Kuby, vykořisťování barevných lidí po celém světě se stalo jedním z hlavních témat nastolovaných Kubou na mezinárodní úrovni. Podle Alejandra de la Fuente kubánská vláda účinně využívala obvinění z rasismu především jako politický nástroj sloužící k diskreditaci společenského řádu v USA.⁽¹⁰⁰⁾ Intenzivní kulturně-politická angažovanost země nicméně

vyvrcholila uspořádáním mezinárodní Konference tří kontinentů v Havaně v roce 1966 a následným založením Organizace solidarity národů Asie, Afriky a Latinské Ameriky (OSPAAAL), jejíž aktivity zásadně přispěly k mezinárodní tematizaci rasové nerovnosti a motivovaly setkávání mezi aktivisty, umělci a intelektuály ze zemí globálního Jihu.

Jak poznamenali Andrea Giunta a George F. Flaherty, důležitou roli hrála také estetická rovina mezinárodní sebe-reprezentace kubánského revolučního projektu, která nabourávala podobu mezinárodní kultury definované studenou válkou.⁽¹⁰¹⁾ Jako příloha časopisu *Tricontinental* byla plakátová tvorba předních kubánských autorů – včetně Tonyho Évory – pro OSPAAAL, kombinující dynamickou estetiku západních stylů s výraznou typografií, fotografickými prvky, rozlehlými monochromatickými plochami a afrokubánskými motivy, distribuována do celého světa, čímž si zajistila mezinárodní uznání a prestiž. Vizuálně kvalitní díla byla srozumitelná pro negramotnou populaci a pomohla šířit socialistickou propagandu i do míst, kam by se jinak nedostala. Přelomovým momentem se v tomto směru stala výstava *The Art of Revolution* v Londýně v roce 1970 a zejména její výpravný katalog s úvodní esejí od Susan Sontag.⁽¹⁰²⁾ Jednalo se o první publikaci v angličtině, která představila kubánský plakát jako svébytný artefakt moderního umění, přehodnotila dosavadní smýšlení o tomto formátu a rozpoutala vlnu zájmu v podobě sběratelství, pořádání výstav a dalšího výzkumu.

95 Thomas McEVILLEY, „Royal Slumming: Jean-Michel Basquiat Here Below“, *Artforum*, roč. 31, 1992, č. 3, s. 92–97, cit. s. 96.

96 *Ibid.*, s. 96.

97 Srov. Thomas McEVILLEY, „Doctor Lawyer Indian Chief, 'Primitivism' in 20th Century Art at the Museum of Modern Art in 1984“, *Artforum*, roč. 23, 1984, č. 3, s. 42–51.

98 McEvilley tímto výrazem označil strategii, kdy umělec v privilegovaném postavení vědomě využívá vizuální jazyk nebo estetiku spojenou s marginalizovanými skupinami či subkulturami. McEVILLEY, *Royal Slumming*, s. 95.

99 *Ibid.*, s. 95.

100 Srov. DE LA FUENTE, „Race, National Discourse, and Politics in Cuba“, s. 62.

101 Andrea GIUNTA – George F. FLAHERTY, „Latin American Art History: An Historiographic Turn“, *Art in Translation*, roč. 9, 2017, č. 1, s. 129, cit. dle Paulina CARO TRONCOSO, „Introduction, Special Issue on Surrealism and the 1960s Americas“, *Journal of Surrealism and the Americas*, roč. 14, 2023, č. 1, s. 1–5.

102 Susan SONTAG, „Posters: Advertisement, Art, Political Artifact, Commodity“, in Donald STERMER (ed.), *The Art of Revolution: 96 Posters from Cuba 1959–1970*, New York: Pall Mall Press 1970.

Vedle koloniálních a rasových otázek se však do interpretace zkoumaného Évorova díla z poloviny šedesátých let nutně promítají také politické aspekty probíhajícího studenoválečného konfliktu. V roce 1960 Tony Évora krátce působil na pozici uměleckého ředitele týdeníku *Lunes de Revolución*, literární přílohy deníku *Revolución*, oficiálních novin Castrova Hnutí 26. července, který kolem sebe sdružoval širší skupinu levicově orientovaných nacionalistů. Všichni byli v prvních letech nadšenými stoupenci kubánské revoluce. Po Castrově příklonu k socialismu sovětského stylu v roce 1961 však jejich počáteční entuziasmus slábl a většina z nich – včetně Évory – nakonec emigrovala.

Sám Évora, jakkoliv byl k některým Castrovým krokům kritický, se vyjadřoval spíše apoliticky a zůstal humanistou s kulturně-nacionalistickým smýšlením (zahrnujícím afrokubánskou kulturu jako podstatnou součást národní identity), věrným revolucionářskému duchu.⁽¹⁰³⁾

Na přelomu padesátých a šedesátých let nicméně *Lunes* pod vedením Guillerma Cabrery Infante a Carlose Franquiho představoval zcela zásadní kulturní fórum tehdejší Kuby a stal se jedním z nejčtenějších titulů Latinské Ameriky s nákladem až 250 000 výtisků.⁽¹⁰⁴⁾ Pro svůj experimentální grafický přístup kombinující typografii, fotografii a ilustraci je historiky umění řazen mezi nejprogresivnější projevy kubánského grafického designu a předchůdce pozdější kubánské plakátové školy v jejím

103 Srov. ÉVORA, „Plomo papel y tinta“, zejm. s. 152–153; GOLD, „Art Man from Havana“, s. 12; e-mailová korespondence s Janem Solperou.

104 William LUIS, *Lunes de Revolución. Literatura y cultura de los primeros años de la revolución cubana*, Madrid: Editorial Verbum 2003; Leandro ESTUPIÑÁN, *Lunes: un día de la revolución cubana*, Buenos Aires: Dunkin 2015.

vrcholném období.⁽¹⁰⁵⁾ Největší kredit za grafickou identitu *Lunes* je často přičítán Raúlu Martínezevi, později prominentnímu kubánskému malíři. Sám Martínez nicméně v tomto smyslu opakovaně vyzdvihoval právě Évoru,⁽¹⁰⁶⁾ po němž výtvarnou redakci týdeníku převzal kvůli jeho chystanému odjezdu na studijní stáž do Prahy (do Československa nakonec Évora z neznámých důvodů odcestoval až o dva roky později).

Tony Évora typograficky upravil čísla 47 až 71 (únor až srpen 1960).⁽¹⁰⁷⁾ Vizuální podoba, kterou titulu během svého působení vtiskl, patří mezi jeho nejpřesvědčivější typografické práce. Odvážné layouty evokující vizuální poezii čerpaly inspiraci v evropské avantgardě i komerční grafické tvorbě severoamerických autorů.⁽¹⁰⁸⁾ Jejich prostřednictvím, v kombinaci s dalším kvalitním vizuálním obsahem (na stránkách *Lunes* byla často reprodukována díla předních světových i místních umělců, jako např. Pablo Picasso, Joan Miró, Wifredo Lam nebo Antonia Eiriz), se *Lunes* podílel na formování estetického slovníku revoluční Kuby a obhajoval maximální svobodu výtvarného projevu ve snaze prolomit bariéru mezi vysokým uměním a masovou kulturou. Podle Rebecy J. Gordon-Nesbitt intelektuální skupina kolem týdeníku věřila, že je možné napravit historickou chybu marxismu-leninismu, který odmítnutím modernismu posílil segregaci mezi politickou a uměleckou avantgardou.⁽¹⁰⁹⁾

„V redakci *Lunes* jsme se netajili svými neslučitelnými sympatiemi ke Karlu Marxovi, André Bretonovi

105 José MENÉNDEZ, „Cuba. Diseño gráfico“, in: Silvia FERNÁNDEZ – Gui BONSIPE (eds.), *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*, São Paulo: Editora Blücher 2008, s. 127; CAMNITZER, *New Art of Cuba*, s. 108–109.

106 Srov. Raúl MÁRTINEZ, „La R al revés que tanto irritaba a muchos, no tenía ningún sentido“, in: VILLAVARDE, *Testimonios del diseño gráfico*, s. 71–72.

107 Některé prameny uvádí, že Évora v týdeníku *Lunes* působil až do jara 1961. Např. ÉVORA, „Plomo papel y tinta“, s. 156.

108 *Ibid.*, s. 151–152.

109 Rebecca J. GORDON-NESBITT, „The Aesthetics of Socialism: Cultural Polemics in 1960s Cuba“, *Oxford Art Journal*, roč. 37, 2014, č. 3, s. 265–283, zejm. s. 271–272.

a existencialismu, který byl v módě,⁽¹¹⁰⁾ vzpomínal také Tony Évora v roce 2007. Právě on typograficky pojednal a ilustroval zvláštní vydání *Lunes*⁽¹¹¹⁾ věnované návštěvě Jean-Paula Sartra a Simone de Beauvoir, představitelů mezinárodní intelektuální levice vyjadřujících podporu kubánské revoluci. Jejich pobyt označil za historický moment a vyvrcholení iluzí intelektuálů o politické moci,⁽¹¹²⁾ čímž pravděpodobně odkazoval na Sartrův rozchod s Castrem, který začal po oficiální kubánské podpoře invaze vojsk Varšavské smlouvy do ČSSR.

Rovněž francouzským surrealistům, kteří sami sebe vnímali na umělecké scéně jako katalyzátor revolty,⁽¹¹³⁾ zpočátku připadalo toto spojení atraktivní. Castrův režim pro ně, podle Anne Foucault, nabízel třetí cestu vedle severoamerického imperialismu a sovětského autoritářství.⁽¹¹⁴⁾ Castrova deklarovaná ochota odklonit se od sovětských metod, obhajoba revolučního internacionalismu ve ztělesnění Ernesta Guevary a proklamace svobody v umění přesvědčila členy pařížské surrealistické skupiny k veřejným projevům uznání a podpory kubánské revoluci, kterou poprvé demonstrovala v roce 1964.⁽¹¹⁵⁾

Kulturnímu a politickému vývoji v karibské oblasti surrealisté věnovali pozornost již od začátku čtyřicátých let, kdy došlo k zásadnímu setkání André Bretona a Wifreda Lama s Aimé Césairem na Martiniku. Lam ostatně, jak bylo dříve uvedeno, představil afrokubánskou kulturu v Paříži již koncem předchozí dekády (konkrétně v roce 1939 prostřednictvím své první sólové výstavy v galerii Pierre Loeb). Zájem francouzských surrealistů o Kubu poté reaktivoval příjezd dvou kubánských umělců Agustína

110 ÉVORA, „Plomo papel y tinta“, s. 152.

111 *Lunes de Revolución*, č. 51, 21. března 1960.

112 ÉVORA, „Plomo papel y tinta“, s. 155.

113 Srov. „L'exemple de Cuba et la révolution“, *La Brèche*, prosinec 1964, č. 7, s. 104, cit. dle Anne FOUCAULT, „Surrealist Utopias and the Cuban Revolution“, *Journal of Surrealism and the Americas*, roč. 14, 2023, č. 1, s. 6–26, cit. s. 6.

114 *Ibid.*, s. 12–18.

115 „L'exemple de Cuba et la révolution“.

Cárdenase a Jorgeho Camacha do Paříže ve druhé polovině padesátých let. Spojení francouzského surrealismu a Kubu jako ne-frankofonní země však nebylo tak pevné, dokud se kubánská revoluce nestala na začátku šedesátých let hlavním symbolem revolučního potenciálu „třetího světa“, tzv. thirdworldismu, představujícího boj proti západnímu i východnímu imperialismu současně.⁽¹¹⁶⁾

Důkazem bylo, že někteří členové pařížské surrealistické skupiny (včetně dalších světových stoupenců surrealismu, jako byli např. René Magritte, Max Ernst, Roberto Matta, Dorothea Tanning, Alexander Calder nebo Joan Miró) přijali pozvání Wifreda Lama a Carlose Franquiho k osobní účasti na přehlídce *Salón de Mayo*, repríze pařížského *Salon de Mai*, uspořádané v Havaně v červenci 1967.⁽¹¹⁷⁾ Minimálně pro členy surrealistické skupiny byla cesta vedena spíše politickými než uměleckými motivy – někteří se následně zúčastnili také Kulturního kongresu v Havaně v lednu 1968. Po návratu mnozí z nich sdíleli své nadšení pro kubánský socialismus mezi svými kolegy i ve francouzském tisku, což nakonec vedlo k podpisu kolektivní deklarace *Pour Cuba*.⁽¹¹⁸⁾ O pouhých několika měsících později však přišlo vystřízlivění, když Fidel Castro schválil invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa.

Alarmem odhalujícím problematickou povahu kubánskému socialismu a svobody v umění se přitom mohla pro surrealisty stát již celá řada dřívějších událostí. Francouzská veřejnost byla v průběhu šedesátých let prostřednictvím tisku informována o rozsáhlých represích kubánskému režimu vůči představitelům politické opozice i režimu nevyhovujícím společenským vrstvám.⁽¹¹⁹⁾ Týdeník *Lunes* byl například již na podzim 1961 zakázán v důsledku podpory krátkého lyrického filmu *PM* (rež. Orlando Jiménez-Leal,

116 FOUCAULT, „Surrealist Utopias“, s. 9–10.

117 *Ibid.*, s. 10–12.

118 „Pour Cuba, collective déclaration, Paris, le 14 novembre 1967“, *L'Archibras*, březen 1968, č. 3, s. 3, cit. dle *Ibid.*, s. 19–20.

119 *Ibid.*, s. 20–21.

Sabá Cabrera Infante), který byl ve vykonstruovaném procesu shledán dekadentním a kontrarevolučním.⁽¹²⁰⁾ Castro při této příležitosti přednesl známý projev *Palabras a los intelectuales* (*Slova k intelektuálům*),⁽¹²¹⁾ v němž sice formální svobodu uměleckého projevu nepopřel, nejasný ideologický rámec, který jí vymezil a jenž byl navíc v průběhu šedesátých let značně fluidní, je však dodnes předmětem diskuzí.⁽¹²²⁾ Na zásadní vnitřní rozpory a ideologickou nevyjasněnost kubánské kulturní politiky mimo jiné v otázce umělecké svobody ostatně dlouhodobě upozorňovaly také analytické zprávy československého zastupitelského úřadu v Havaně.⁽¹²³⁾

Umělecká (ne)sloboda

Historik umění David Craven připomíná, že „na začátku šedesátých let, kdy vůdci východního bloku nadále odsuzovali moderní umění, Castro místo toho trefně prohlásil: „Naši nepřátelé jsou kapitalisté a imperialisté, nikoliv abstraktní umění.““⁽¹²⁴⁾ Skutečnost, že Kuba nikdy oficiálně nepřijala sovětskou myšlenku socialistického realismu ani jinou rigidní formu estetických pravidel,⁽¹²⁵⁾ je často prezentována jako jeden z důležitých indikátorů autonomie kubánské

Černá tvář s korunou

- 120 Viz Rebecca J. GORDON-NESBITT, *To Defend the Revolution Is to Defend Culture. The Cultural Policy of the Cuban Revolution*, 2015 (e-book), kapitoly: The Early Cultural Climate, PM and Its Aftermath (May–June 1961) a Words to the Intellectuals (30 June 1961); Michael CHANAN, *Cuban Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2004, s. 133–143.
- 121 Fidel CASTRO, „Palabras a los intelectuales“, *Latin American Network Information Center* (LANIC) – *Fidel Castro Speech Database*, <http://lanic.utexas.edu/project/castro/db/1961/19610630.html> (cit. 20. 10. 2023); GORDON-NESBITT, *To Defend the Revolution*, kapitola: The Early Cultural Climate.
- 122 Viz GORDON-NESBITT, *To Defend the Revolution*.
- 123 Srov. Archiv Ministerstva zahraničí, fond TO-Tajné, Kuba 1965–1969, karton 1, Zpráva o současných směrech a tendencích v kubánské kultuře a umění a o kulturní politice strany, 4. 5. 1967.
- 124 David CRAVEN, „The Visual Arts Since The Cuban Revolution“, *Third Text*, roč. 6, 1992, č. 20, s. 80 (rozhovor Fidela Castra s Claudem Julienem, únor 1963), cit. dle GORDON-NESBITT, *To Defend the Revolution*.
- 125 CAMNITZER, *New Art of Cuba*, s. 10.

kulturní scény.⁽¹²⁶⁾ Na druhou stranu právě vymezování ideologické linie umělecké tvorby, která byla navíc značně nestálá a dle Gerarda Mosquery vyústila „v praxi kultury jako ideologické propagandy stereotypního nacionalismu“,⁽¹²⁷⁾ pro mnohé represivní bylo.⁽¹²⁸⁾ Proměny kubánské kulturní politiky v průběhu turbulentních šedesátých let, jak detailně zanalyzovala Rebecca J. Gordon-Nesbitt,⁽¹²⁹⁾ do značné míry zrcadlí politickou realitu země. Spory ve věci svobody uměleckého vyjádření podle ní byly součástí ideologického boje o moc a kontrolu nad určitými zónami vlivu.

Právě koncept svobody, jakkoliv spíše osobní než té umělecké, je ústředním bodem v idejích Jean-Paula Sartra, s nímž se Tony Évora, jak již bylo uvedeno, setkal v redakci *Lunes*. Zejména jeho marxisticko-existencialistická politická filozofie, ze své podstaty protirasistická a citlivá k napětí mezi svobodou jednotlivce a silami dějin, musela v Évorovi silně rezonovat, jak je zřejmé z několika jeho pozdějších výtvarných děl a myšlenek.⁽¹³⁰⁾ Patrně během pobytu v Praze se seznámil s koncepty dalšího stoupence existencialismu, britského marxistického teoretika umění Herberta Read, ⁽¹³¹⁾ s nímž sdílel představu kvalitního umění – historického i soudobého, které není omezené formou – jako nástroje k posilování humanistické

Darina Zavadilová

- 126 GORDON-NESBITT, *To Defend the Revolution*.
- 127 Gerardo MOSQUERA, „The New Cuban Art“, in: Aleš ERJAVEN (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley: University of California Press 2003, s. 208–246, cit. dle WEPPLER-GROGAN, „Cultural Policy, the Visual Arts“, s. 149.
- 128 Např. Aviva CHOMSKY, *A History of the Cuban Revolution*, Chichester: Wiley Blackwell 2011, cit. dle CERNUSCHI, *Race, Anthropology, and Politics*, kapitola 6 Négritude.
- 129 Viz GORDON-NESBITT, *To Defend the Revolution*.
- 130 Např. v Évorově volné grafické tvorbě, již se okrajově znovu věnoval v sedmdesátých a osmdesátých letech, je výrazně přítomen motiv ptáků, který měl být metaforou strachu z omezování svobody člověka. Tony Évora: *The focus on... Prints* (kat. výst.), Southampton: The First Gallery 2008.
- 131 Ačkoliv v průběhu šedesátých let byly v ČSSR publikovány hned tři překlady Readových textů, Évora údajně vlastnil a důkladně studoval jednu z Readových knih v angličtině, kterou patrně zakoupil během některé ze svých cest do západní Evropy. Rozhovor autorky s českým historikem umění Pavlem Štěpánkem, Praha, 8. 2. 2020.

kultury.⁽¹³²⁾ Obdobným způsobem se Évora vyjadřoval ve své existencialisticky laděné esejí pro československý popularizační časopis *Latinská Amerika* v roce 1964. Psal o poslání umělců v kubánské revoluci, kteří mají za úkol tvořit „nové revoluční umění“, jehož prostřednictvím bude dosaženo míru a svobody.⁽¹³³⁾ Metaforicky se v textu přihlásil ke svobodě uměleckého projevu, a v závěru eseje se ztotožnil s oficiální protiimperiální rétorikou: „Kubánští umělci bojují, aby své zemi mohli odevzdat krásnější a opravdovější plody své práce. [...] Změníme ovoce, které nám vnutili. A nové umění, které se rodí z přeměny světa, má neomezené možnosti.“⁽¹³⁴⁾ Jaké „vnucené ovoce“ měl Tony Évora ve skutečnosti na mysli? Importovanou komercializovanou kulturu Spojených států, jak by odpovídalo rétorice dobové propagandy? Nebo snad sílící hrozbu diktátu eurocentrického socialistického realismu na Kubě jako nové formy kulturního kolonialismu?⁽¹³⁵⁾

Když Heberto Padilla v roce 1965 interpretoval volnou výtvarnou tvorbu Tonyho Évory jako „výraz strachu po setkání se současným evropským světem“, měl již za sebou několikaletý pobyt v Sovětském svazu a v Československu.⁽¹³⁷⁾ Ve své autobiografii *La mala memoria* (*Špatná paměť*), publikované v newyorském exilu roku 1989, shrnul své zkušenosti z Prahy poloviny šedesátých let následovně: „[...] V Praze jsem našel stejnou autoritářskou byrokracii, stejnou politickou perzekuci, stejnou cenzuru, stejný strach, stejný rezignovaný nihilismus [jako

132 Viz Milena BARTLOVÁ, „Marxistické dějiny umění: direktivní model, nebo radikální inspirace?“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 14, 2020, č. 29, s. 27–28.

133 Tony ÉVORA, „Apuntes sobre el arte“, *Latinská Amerika*, 1964, č. 5, s. 2–6.

134 *Ibid.*, s. 6.

135 Srov. CRAVEN, „The Visual Arts Since The Cuban Revolution“, s. 92.

136 PADILLA, *Tony Évora*.

137 Padilla byl v první polovině šedesátých let dopisovatelem kubánské tiskové agentury Prensa Latina a redaktorem týdeníku *Novedades de Moscú* v Moskvě (1962–64). Poté působil v Praze jako zástupce kubánské státní agentury CUBARTIMPEX, která spadala pod kubánské Ministerstvo zahraničního obchodu a měla na starosti obchodování s uměleckými a kulturními produkty mezi Kubou, zeměmi východní Evropy a Skandinávií (1964–66). Do Havany se vrátil v roce 1966.

během jeho předchozí návštěvy v padesátých letech – pozn. autorky].“⁽¹³⁸⁾ Podobnou náladu mohla ostatně naznačovat i dramatická kompozice fotografického portréty Tonyho Évory reprodukováná v katalogu diskutované výstavy v Domě kubánské kultury, jejíž větší část zabírají těžká železná vrata zamčená na petlici visacím zámekem. Padilla tedy vyjadřuje – navzdory probíhajícímu politickému a kulturnímu tání – překvapivou deziluzi nad soudobou situací československé umělecké scény, která podle něj sice plodila kvalitní díla, nicméně státním aparátem zůstávala i nadále utlačována.⁽¹³⁹⁾

Sám Padilla měl v Praze příležitost mluvit se spisovatelem, výtvarnými umělci a hudebníky i číst překlady místních básní a románů. Jeho klíčovou průvodkyní byla Mariella Kutserova, Češka s perfektní španělštinou, která byla podle Padilly manželkou Tonyho Évory.⁽¹⁴⁰⁾ „To ona nás provedla po všemožných zákoutích Prahy. Ukázala nám pravou tvář města, ale bez hořkosti. Nechtěla, aby nám země, kterou milovala, zůstala cizí; ovšem to, co z kontaktu se „skutečným“ vyčpívalo, byla pára kolektivní frustrace a úzkosti.“⁽¹⁴¹⁾ Zde je třeba vzít v úvahu, že Padilla pracoval na své autobiografii s dlouhým časovým odstupem (přitom stále ještě před pádem Berlínské zdi) a současně po vlastní zkušenosti s několikaletou ostrou politickou perzekucí na Kubě. Ani liberálnější prostředí v Československu před srpnem 1968 ho nepřesvědčilo, že existuje možnost, že by se kubánský režim vyhnul chybám reálného socialismu.

Zklamání a politická deziluze se v různých podobách propisovala do tvorby řady autorů. Na Kubě lze nalézt

138 Heberto PADILLA, *Self-portrait of the Other*, New York: Farrar, Straus and Giroux 1990, s. 126–127.

139 PADILLA, *Self-portrait of the Other*, s. 127.

140 Mariella Kučerová (český přepis příjmení) v Praze pravděpodobně pracovala jako překladatelka ze španělštiny. V československém tisku její jméno figuruje mimo jiné u kubánských autorů. Takto je uvedena např. v Calvert CASEY, „Nedělní procházka“, *Kulturní tvorba*, č. 22, 2. června 1966, s. 8–9. Není však zcela jisté, zda byla skutečně Évorovou manželkou, nebo přítelkyní. Výpovědi pamětníků se v tomto rozcházejí.

141 PADILLA, *Self-portrait of the Other*, s. 126–127.

výtvarná díla formálně související s portrétem z katalogu výstavy Tonyho Évory, a to například u expresivní malířky Antonie Eiriz, jakkoliv ona sama své obrazy považovala za apolitické. Její existenciálně laděná plátna dobová kritika ještě v první polovině šedesátých let srovnávala s tvorbou José Clementa Orozca či Francisca Goyi.⁽¹⁴²⁾ Přesto malířka ve své zemi od poloviny šedesátých let čelila pro údajné kontrarevoluční náměty (i dogmatiky zavrhanou expresivní formu) narůstající kritice z oficiálních kruhů, což nakonec silně přispělo k jejímu odchodu do ústraní.⁽¹⁴³⁾ Konfliktní status díla Eiriz přitom mohl podle historičky umění Doreen Wepler-Grogan pramenit také z její předchozí úzké vazby na kulturní týdeník *Lunes* a osobnosti s ním spjaté.⁽¹⁴⁴⁾ Není bez zajímavosti, že obrazy Antonie Eiriz byly součástí reprezentativního výběru *Pintores cubanos*, který putoval pod patronátem kubánské Národní kulturní rady (předchůdce Ministerstva kultury) po státech východního bloku a na jaře 1962 byl pod názvem *Současní malíři z Kuby* vystaven také v pražském Mánesu. Pro převládající abstraktní díla byla výstava jako celek přijata v československém tisku velmi chladně, Eiriz se však díky figurativním námětům jako jedna z mála autorek či autorů alespoň dočkala jmenovitého uvedení: „Kresba A. Eirize usiluje o poněkud hrůzně groteskní goyovské vidiny.“⁽¹⁴⁵⁾

Tváře z obrazů Antonie Eiriz zachytil Heberto Padilla ve stejnojmenné básni publikované v roce 1968 ve sbírce *Fuera del juego (Mimo hru)*.⁽¹⁴⁶⁾ Verše mohou nápadně

Černá tvář s korunou

142 Roberto FERNÁNDEZ RETAMAR, „Antonia Eiriz“, *La Gaceta de Cuba*, 20. března 1964.

143 Viz Alejandro ANREUS, „The Road to Dystopia: The Paintings of Antonia Eiriz“, *Art Journal*, roč. 63, 2004, č. 3, s. 5–17.

144 WEPLER-GROGAN, „Cultural Policy, the Visual Arts“, s. 149–154.

145 Jiří ŠMÍD, „Dvě zahraniční výstavy. Kuba a Indonésie“, *Rudé právo*, 29. dubna 1962, s. 4; Jiří ŠETLÍK, „Současné kubánské malířství“, *Literární noviny*, roč. 11, 1962, č. 18, s. 5.

146 Heberto PADILLA, „Antonia Eiriz“, in: Heberto PADILLA, *Fuera del juego*, La Habana: Unión 1968.

připomínat některé pasáže Padillova textu z katalogu výstavy Tonyho Évory napsané o tři roky dříve v Praze. Tatáž básnická sbírka, souhrnně vystihující autorovo hluboké rozčarování z vývoje kubánské revoluce, se nakonec stala záminkou pro vleklý vykonstruovaný proces, známý jako *Caso Padilla (Případ Padilla)*.⁽¹⁴⁷⁾ Padilla byl v roce 1971 zatčen, několik týdnů vězněn a poté přinucen k veřejnému doznání a sebekritice. Odchod ze země mu byl umožněn teprve v roce 1980. Postavily se za něj osobnosti jako Jean Paul Sartre a Simone de Beauvoir, Susan Sontag, Julio Cortázar nebo Mario Vargas Llosa. Případ otřásl mezinárodní levicově orientovanou intelektuální scénou a na Kubě předznamenal normalizační, tzv. šedé období.⁽¹⁴⁸⁾

Z á v ě r

Během tříletého pobytu v Praze měl Tony Évora příležitost seznámit se s evropským uměním produkovaným na obou stranách železné opony. Hlavní město Československa mu sloužilo jako základna pro cesty na Západ, přičemž fakt, že akademické umělecké vzdělání získal na Východě, zřejmě v tomto případě nehrál z jeho kubánské perspektivy významnou roli.⁽¹⁴⁹⁾

Pobyt v Československu jej motivoval k vlastní volné umělecké tvorbě, v níž se přiklonil k tradiční figurativní formě a expresivnímu stylu. Mezi primárními impulzy v tomto směru mohlo být jak umělecké prostředí pražské VŠUP včetně lektorského vedení profesorů Muziky a Svolinského, tak západní umění, s nímž se setkal během

Darina Zavadilová

147 Viz např. GORDON-NESBITT, *To Defend the Revolution*, kapitoly: Cultural Policy of the Revolution 1968–76, The Padilla Case (1968–71) a The First National Congress of Education and Culture (23–30 April 1971); Anežka CHARVÁTOVÁ, „Případ Padilla“, in: Anežka CHARVÁTOVÁ, „Karneval na troskách (Kubánská disidentská próza)“, *Revolver Revue*, květen 1996, č. 31, s. 194–275, zde zejm. s. 229–233.

148 Viz WEPLER-GROGAN, „Cultural Policy, the Visual Arts“, s. 143–165.

149 Viz Piotr PIOTROWSKI, „O prostorovém obratu aneb O horizontálních dějinách umění“, in: Pavlína MORGANOVÁ – Martin ŠKABRAHA (eds.), *Umění a emancipace. Výbor z textů Piotra Piotrowského*, Praha: AVU 2022, s. 96–97.

svých zahraničních cest, a vůbec historické prostředí a bohatý kulturní život Prahy a dalších evropských měst. Současně ho ale mohlo rovněž oslovit české lidové umění a folklorní tradice, které mu – možná v kombinaci s návštěvou sbírek pařížského Musée de l'Homme – mohly dopomoci k plnému uvědomění si významu afrických kořenů jeho vlastní kultury. Negativní zkušenosti spojené s xenofobií a rasismem, nebo dokonce jisté politické prozření, že socialistický režim v ČSSR ve skutečnosti není ve srovnání s tím sovětským o tolik „západnější“, mohly rovněž představovat zdroje inspirace. Na druhou stranu nelze vyloučit ani zcela praktický motiv – totiž že oproti svému běžnému pracovnímu vytížení na Kubě měl během studijního pobytu v Československu na vlastní volnou tvorbu čas.

Bylo by tedy příliš spekulativní odvodit z interpretace volné umělecké tvorby Tonyho Évory poloviny šedesátých let, reprezentované jen malou reprodukcí v katalogu jeho pražské výstavy, jednoznačný závěr – obsah obrazu ani motivaci jeho vzniku nelze s jistotou určit, jakkoli se nabízí odkaz k autorově možné politické deziluzi či politické a ideové dekolonizaci. Évorova sólová výstava proběhla navzdory jeho vysoké institucionální funkci bez větší než faktické zmínky v tisku,⁽¹⁵⁰⁾ a jeho dílo tak zůstalo v československém prostředí marginalizováno. Je pravděpodobné, že na sovětizované Kubě by se jeho volná tvorba mohla stát v polovině šedesátých let pro svůj problematický obsah, zdůrazňující kulturní či rasovou rozmanitost, a tedy stojící v rozporu s oficiální politikou národní jednoty, předmětem ambivalentního přijetí, nebo dokonce kritiky.

Po roce 1989, jak vysvětluje Piotr Piotrowski, již nelze pro popis světa počítat s binárním řádem a je třeba nahlížet na současné umění prizmatem globálního.⁽¹⁵¹⁾ Zkoumané dílo Tonyho Évory se intenzivně dotýká současných

Černá tvář s korunou

150 Např. J. F., „Cestou do Havany“, *Literární noviny*, roč. 14, 1965, č. 30, s. 9.

151 Srov. PIOTROWSKI, „Jak psát o umění po roce 1989“, in: MORGANOVÁ – ŠKABRAHA (eds.), *Umění a emancipace*, s. 120.

globálních témat, jako jsou rasová diskriminace či dekolonizace. Perspektivou Piotrowského konceptu horizontálních dějin umění by snad bylo možné považovat jej za pokus o zcela novou, originální formu, která čerpá z centra (Paříže) i periferie, a to jak té blízké, východoevropské Prahy (*blízká jinakost*), tak i té vzdálené, exotické Havany (*skutečně Jiné*),⁽¹⁵²⁾ podobně jako originální vývoj, v němž se zrodil například jihoamerický surrealismus. V roce 1965 se však Évorova volná tvorba, podobně jako tvorba Wifreda Lama ve čtyřicátých letech, ocitá v obtížně zařaditelném *meziprostoru*. Vzhledem k absenci jejího dalšího rozvoje tak jeho dílo zůstává v globálních dějinách umění pouhým fragmentem.

Epilog

Po svém návratu na Kubu v roce 1965 se Évora, jako jeden z nejkvalifikovanějších a nejzkušenějších grafických designérů a typografů v zemi, profesně věnoval opět již jen užité grafice – pro OSPAAAL navrhl množství politických plakátů a od roku 1967 působil jako umělecký ředitel nově vzniklého centralizovaného Kubánského knižního institutu, pod jehož hlavičkou typograficky upravil množství knižních titulů. Prostřednictvím této funkce se na konci června 1968 ocitl v malé pracovní skupině,⁽¹⁵³⁾ která pod přímým vedením Fidela Castra pracovala na přípravě vydání bolivijských deníků Ernesta Guevary s cílem překvapit americkou CIA.⁽¹⁵⁴⁾ Grafický designér a výtvarník se tak bezprostředně zapojil do tajné politické operace. Když však krátce nato – v srpnu 1968 – náhle emigroval do západní

Darina Zavadilová

152 Viz PIOTROWSKI, „O prostorovém obratu“, in: *Ibid.*, s. 96–97; PIOTROWSKI, East European Art Peripheries Facing Post-Colonial Theory, *Nonsite*, 12. srpna 2014, <http://nonsite.org/article/east-european-art-peripheries-facing-post-colonial-theory> (cit. 27. 8. 2023).

153 Rolando RODRÍGUEZ, „El diseño del libro cubano 1959–1974“, in: VILLAVARDE, *Testimonios del diseño gráfico*, s. 247.

154 Michael CASEY, *Che's Afterlife. The Legacy of an Image*, New York: Vintage Books 2009, s. 187.

Evropy, tato skutečnost patrně přispěla k tomu, že jeho osobnost i profesní přínos byly na Kubě tabuizovány – podobně jako v případě řady politických či veřejně činných osobností (např. Carlos Franqui byl po své emigraci dokonce vymazán z několika oficiálních fotografií v přítomnosti Fidela Castra).⁽¹⁵⁵⁾

Důsledkem tohoto procesu je mimo jiné otázka autorství jednoho z nejikoničtějších kubánských politických plakátů, který pomohl celosvětově rozšířit obraz Ernesta Guevary. Plakát s názvem *Día del guerrillero heroico* (*Den hrdinného partyzána*) zachycuje bitonální převedení slavné Guevarovy fotografie od Alberta Díaze Gutiérreze (Kordy) z roku 1960, postupně zvětšované přes obrys mapy Jižní Ameriky. Plakát vznikl pro OSPAAAL při příležitosti prvního výročí Guevarova úmrtí v Bolívii a v září 1968 byl rozšířen jako příloha časopisu *Tricontinental*. Jeho mezinárodní proslulost však výrazně posílila především zmiňovaná londýnská výstava *The Art of Revolution* v roce 1970, v jejímž katalogu byl plakát použit jako frontispis, ovšem bez označení autora. To bylo sice vzhledem ke zrušení autorských práv na Kubě běžnou praxí, Évorovo jméno nicméně zcela chybí i v úvodní esejí Susan Sontag mezi ostatními kubánskými tvůrci.⁽¹⁵⁶⁾ Ve skutečnosti téměř žádný z pozdějších kubánských ani zahraničních odkazů, včetně sbírek MoMA, v nichž je plakát zastoupen, nebo rozsáhlé publikace *The Art of Revolution* Davida Cravena,⁽¹⁵⁷⁾ Tonymu Évorovi autorství plakátu nepřisuzuje. Snad jedinou pozitivní referencí, kromě svědectví Évory samotného,⁽¹⁵⁸⁾ je publikace britského grafického designéra a Évorova pamětníka Richarda Hollise.⁽¹⁵⁹⁾

Černá tvář s korunou

155 Tom MILLER, *Cuba. Hot and Cold*, Tucson: The University of Arizona Press 2017, s. 99.

156 SONTAG, „Posters: Advertisement, Art, Political Artifact, Commodity“.

157 Jako autorka plakátu bývá někdy označena Helena Serrano (příp. Elena v anglickém přepisu).

158 GOLD, „Art Man from Havana“, s. 12.

159 Richard HOLLIS, *Stručná historie grafického designu*, Praha: Rubato 2014, s. 199.

Évorovo autorství je dnes obtížné prokázat. Prvky použité v návrhu plakátu se však zcela jistě objevily v jeho předchozích grafických dílech – fotografie převedené do bitonálních obrazů, použití psychedelických barev odkazujících ke kalifornským autorům z poloviny šedesátých let a především stejné progresivní zvětšování dominantního obrazu,⁽¹⁶⁰⁾ jaké Évora aplikoval například již u návrhu plakátu *Semana mundial de solidaridad con los pueblos de Africa* (*Světový týden solidarity s africkými národy*) pro OSPAAAL v roce 1967.

Díky dynamické estetice, srozumitelnému sdělení bez ideologického patosu a fetišizace kultu osobnosti Che Guevary se plakát stal v dějinách umění předmětem četných interpretací. David Craven jej například srovnával s přelomovým vyobrazením José Martího v podání Raúla Martíneze,⁽¹⁶¹⁾ Évorova nástupce v redakci týdeníku *Lunes* a současně malíře, který v polovině šedesátých let vyvinul vlastní, specificky kubánskou variantu pop-artu. Craven, stejně jako další autoři,⁽¹⁶²⁾ považoval Martíneze za jednoho z nejvlivnějších latinskoamerických malířů šedesátých a sedmdesátých let. Naproti tomu Tony Évora se jako výtvarný umělec nikdy neprosadil – ani na Kubě, ani v zahraničí.

Darina Zavadilová

160 Efekt měl být údajně vytvořen použitím typografického projektoru lucigraf, používaného v severoamerických reklamních agenturách. E-mailová korespondence s Richardem Hollisem.

161 Viz David CRAVEN, *Art and Revolution in Latin America. 1910–1990*, New Haven – London: Yale University Press 2002, s. 18–19 a 101–102.

162 Srov. CAMNITZER, *The New Art of Cuba*, s. 68.