Ústa řeky

Hana Janečková

Socha Duanea Linklatera *rarebird* se monumentálně rozprostírá ve výstavním sále. Doprovází ji hluboký zvuk *kîyy (music for an art exhibition)* (obě díla z roku 2025). Těžký, neúměrně velký zobák stahuje k zemi tělo podpírané dlouhýma silnýma nohama. Socha svým tvarem připomíná jeřába kanadského. V odžibvejštině, jazyce užívaném v oblasti Nbisiing Anishinaabe Aki, neboli North Bay v Ontariu, kde umělci Duane Linklater a Tanya Lukin Linklater posledních patnáct let žijí, se mu říká *Ajijaak*. V indigenních kosmologiích této oblasti *Ajijaak* svolává lidi z Prvního národa Anišinábe k obřadům, rituálům a oslavám. Jako symbol moudrosti nám připomíná, že bychom spolu měli jednat jako rovný s rovným a důkladně zvážit, co řekneme, než promluvíme.

Jeřáb kanadský patří mezi stěhovavé druhy. I *rarebird* tematizuje pohyb – na každém místě, kde je vystavena, vzniká socha znovu s využitím místní hlíny, sena, slámy a trávy z prostředí, kde žije vodní ptactvo. V Galerii Rudolfinum se její umístění odvíjí od toku nedaleké Vltavy. Odkazy k vodě najdeme také všude okolo této úvodní instalace. V díle Tanyi Lukin Linklater s názvem *A bow a cup a shaker* (2026) životodárné vlastnosti vody ztvárňují dlouhé stuhy z měkké vlny v barvě arktické modři, které visí z půlkruhu z jasanového dřeva. Její akvarely zachycují proměny počasí, těl a přírodních sil – deště, mraků, vlhkosti i dechu. Promlouvají však také o vymazané minulosti Tanyina vlastního národa Alutiiqů (známého také pod tradičním jménem Sugpiaqové) v dnes již zaniklé vesnici Afognak na jejím rodném souostroví Kodiak na Aljašce. Luky, nádoby a chrastidla (zmíněné v názvu díla) nepředstavují pouze nástroje každodenní obživy v drsných povětrnostních podmínkách ostrovů, ale i připomínku, že kdysi někomu náležely; někdo se o ně staral, než je předal dál.

Poetika těchto děl vychází z indigenních kosmologií, ale jejich význam utváří rovněž přetrvávající kolonialita, jež ovlivňuje život lidí z řad Prvních národů. Projevuje se v nich odlišné pojetí času, pokus o zachycení prchavých okamžiků. *Rarebird* ovšem také upozorňuje na stále vzácnější výskyt některých živočišných druhů v Kanadě, na historii zcizování půdy a na klimatickou krizi: i nohy jeřába nakonec zůstávají uvězněné ve vlastním podstavci, což mu nedovoluje vzlétnout.

Voda zde ztělesňuje tok času a zároveň symbolizuje proudění moci a vztahů.[1] Její kapky a potůčky připomínají skleněné korálky, které se objevují na mnoha místech výstavy. Za habsburské říše putovaly podobné korálky od sklářů z Jizerských hor po řekách a následně na nákladních lodích přes Atlantik až k Prvním národům. Obchod se severoamerickými koloniemi šel ruku v ruce s nadvládou, zabíráním půdy a vyhlazováním

[1] NEIMANIS, Astrida. *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. Londýn: Bloomsbury Academic, 2017.

Prvních národů.[2] Důsledky této minulosti jsou silně patrné dodnes a výstava se tak prostřednictvím jemných gest a zkoumání materiální historie stává aktem nápravy a obnovy.

Giinan kawirtuq: Máš červené tváře

Slip lusters (2026), nové společné dílo Tanyi Lukin Linklater a Duanea Linklatera pro výstavu v Galerii Rudolfinum, zachycuje cesty těchto korálků. Ty se ve sklárnách vyrábějí ze skleněných prutů, z nichž se posléze stanou hotové výrobky. Pruty v Galerii Rudolfinum mají tmavě červenou barvu, která má v kulturách Kríů i Alutiiqů (Sugpiaqů), z nichž umělci pocházejí, svůj význam. Alutiiqové používali červený okr z ostrova Kodiak jako životodárný zdroj na slavnostních oděvech i ozdobách a maskách. *Kawisqaq* (výraz pro červenou v jazycích Alutiiqů) se vyráběl rozemletím minerálu na bázi oxidu železnatého na prášek a jeho smícháním s tulením olejem nebo krví; na ostrově Kodiak se pak tmavší odstín červenohnědého barviva vyráběl z malin a ostružin nebo vařením olšové kůry.[3]

V 19. století nabízel sklářský průmysl chudým obyvatelům etnicky smíšené, převážně německy mluvící oblasti Jizerských hor příslib nové obživy.[4] Vývoz korálků do takzvaného Nového světa přispíval k šíření populárních představ o dobytém území. Stereotypní konstrukce jinakosti se, jak píše historička Markéta Křížová, opíraly především o předměty hmotné kultury a etnografické výstavy.[5] Se zbožím dováženým ze Spojených států přicházely do českých zemí technologické a společenské inovace a s nimi i fascinace „exotickými“ kulturami Prvních národů.

Dnešní Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur v Praze bylo založeno v roce 1873 jako České průmyslové muzeum. Vedle průmyslového zboží, které jeho zakladatel, sběratel a vlastenec Vojtěch Náprstek obdržel od sběratelů a cestovatelek, zahrnovala muzejní sbírka také řadu výrobků od indigenních řemeslníků. Patří do ní také soubor předmětů dokumentující Náprstkovu návštěvu dakotských Prvních národů v roce 1856.[6] Expozice Osídlení Ameriky na *Národopisné výstavě českoslovanské*, která se konala v Praze v roce 1895 a přilákala dva miliony návštěvníků, oslavovala česko-amerického přistěhovalce jako úspěšného osadníka. Část s názvem Divoký západ však ve skutečnosti ukazovala koloniální zabírání území Prvních národů – a také předváděla příslušníka národa

---

[2] SINGERTON, Jonathan, et al. *Habsburg Encounters with Native America: Familiar Strangers.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2025. Dostupné na WWW: https://doi.org/10.1515/9789048571819.

[3] „Red—Kawisqaq,“ *Alutiiq Word of the Week,* muzeum Alutiiq, přístup 28. července 2026, dostupné na WWW: https://alutiiqmuseum.org/collection/Detail/word/417.

[4] NOVÝ, Petr. The Story of Jablonec Costume Jewelry. *Journal of Glass Studies.* 2022, č. 64, s. 189–212.

[5] KŘÍŽOVÁ, Markéta. Neither Red Enough nor Fierce Enough: The Construction of Native Americans in Nineteenth-Century Czech Culture. In: SINGERTON, Jonathan, et al, op. cit., s. 111.

[6] KLÁPŠŤOVÁ, Kateřina. *Dakotská kultura na rozcestí. Vojta Náprstek a jeho dakotská sbírka z roku 1856 / Dakota Culture at the Crossroads. Vojta Náprstek and His Dakota Collection from 1856.* Praha: Národní muzeum, 2016.

Huronů (Wyandotů) oblečeného v tradičním oděvu, který přímo ve výstavě vyráběl drobné řemeslné předměty k prodeji.[7]

V české historiografii nenajdeme téměř žádné zdroje, které by se přímo věnovaly kontaktům mezi vývozci českých korálků a Prvními národy v kolonizovaných zemích Nového světa. Výzkum historika designu Petra Nového však podrobně popisuje historii sklářství v Jizerských horách a trajektorie mezinárodního obchodu s korálky. K těmto dějinám patří i krásný náhrdelník z rukou řemeslnic z řad Prvních národů, vyrobený z dovezených českých korálků kolem roku 1890, jenž je nyní uložen v Muzeu skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou.[8] Dostupné dobové záznamy nám ovšem neříkají nic o těch, kteří náhrdelník vyrobili, ani nevysvětlují, jak se do jablonecké sbírky dostal. Ačkoli je historie českého sklářského obchodu, jeho představitelů a exportních společností dobře zdokumentována, o dělnících, kteří korálky vyráběli, víme také jen velmi málo (kromě záznamů o jejich chudobě). V roce 1890 se v obci Lučany (Wiesenthal) hladovějící skláři vzbouřili proti nové technologii a zničili nové stroje na řezání korálků. Podle Nového se jednalo o jedno z nejkrvavějších povstání proti industrializaci sklářské výroby v regionu. Vyústilo ve střety s místní policií, které si vyžádaly i oběti na lidských životech.[9]

V díle *Slip lusters* Tanya Lukin Linklater a Duane Linklater uskutečňují proces, který by kurátorka Candice Hopkins pravděpodobně označila za „repatriaci jinak“[10] – znovuzískání toho, co náleželo předkům mimo rámec západního pojetí restituce. Stopy a příběhy korálků nelze obnovit pouze restitucí v hmotném smyslu slova, nýbrž obnovováním dřívějších a vytvářením nových kulturních praktik, které se vymykají eurocentrické hierarchii hodnot. Z toho důvodu umělecký proces upozorňuje na část výrobního procesu, než se ze skleněných prutů stává hotový výrobek. Jeho přeměna ve zboží je zásahem do výroby pozastavena. Materiály jsou utvářeny a přeměněny lidskou prací, výrobními procesy a logistikou. Přerušení procesu výroby nejen odhaluje materiální minulost skla, ale také připomíná, že umělecké dílo ovlivňuje svět ještě předtím, než se objeví ve výstavním prostoru. V další části výstavy se na zemi kolem stěn galerie rozprostírá dílo Duanea Linklatera *northbaywood_northbaystone* (2025) tvořené nezpracovanými dřevěnými kostkami a žulovými válci z území Prvních národů. I tady umělecká intervence do výrobních procesů přerušuje tok obchodu a odhaluje roli, kterou materiály mohou hrát při nápravě minulosti a znovunavrácení půdy.

---

[7] KŘÍŽOVÁ, Markéta, op. cit., s. 355.

[8] NOVÝ, Petr, op. cit.

[9] NOVÝ, Petr, op. cit.

[10] Koncept „repatriace jinak“ hledá formy restituce, které jdou nad rámec západních muzejních praktik. Viz HOPKINS, Candice. Repatriácia inak: Ako protokoly náležania menia múzeá. *Kapitál*. 14. října 2021. Dostupné na WWW: https://kapital-noviny.sk/repatriacia-inak-ako-protokoly-nalezania-menia-meniea/.

Hráze z těl

V omaskêko kříštině, jíž mluví příslušníci Prvního národa Moose Cree v severním Ontariu, k němuž Duane Linklater náleží, *mâcistan* označuje okamžik, kdy se led láme a kry se vydávají po proudu řeky. Tento pohyb zároveň ohlašuje čas očekávání, čas, kdy se svět rozděluje. Tam, kde kry na zamrzlých jezerech po celé měsíce zadržovaly vodu, se objevují mokřady; hranice mezi vodou a pevninou se stírá; hladina řeky stoupá. Tělo – jeho poréznost i způsob, jakým ho obýváme – je pro takovou transformaci světa klíčové. Prostřednictvím slz a potu naše těla cestují v planetárním koloběhu vody. Sama o sobě je voda beztvará. Nicméně v procesech, kdy se stává vodním tělesem, vytváří membrány, díky nimž rozumíme významu napojení a vztahů, které voda zprostředkovává.[11] *mâcistan* představuje právě takovou membránu: podívanou a oslavu přechodu, při němž voda mění své působení, eroduje břehy řek a boří hranice vytvořené člověkem. „Membrány z jiných světů (*mimo naši tělesnou schránku, pozn. aut.*) jsou ovšem příliš pomíjivé nebo příliš monumentální – jako gravitační práh, hráze, zeď smutku nebo zimní kabát.“[12] Jak však tvrdí kulturní teoretička Astrida Neimanis, bez těchto membrán čelíme zničení a rozpadu.

Budovu Rudolfina, kde se výstava *Crested/mâcistan* koná, od počátku formuje její blízkost k řece a vztah k vodě prostupuje celou její historií. Byla postavena na konci devatenáctého století na bývalých pražských rejdištích jako Dům umělců s cílem podpořit obrodu českého umění a jazyka v době národního obrození. Její působivá fasáda a interiéry ztělesňují představu tradice a kontinuity; budova byla pojmenována po tehdy populárním rakousko-uherském korunním princi.[13] V okulocentrické kultuře vytvářejí takové budovy podobně jako lidská kůže iluzi neproniknutelnosti.[14] Za jejich zdmi i hranicemi těla získáváme pocit, že dovnitř se dostane pouze to, co tam sami vpustíme. Blízkost Vltavy však do historie Rudolfina vepsala i okamžiky, kdy budovu přemohla voda. Při velké povodni v roce 2002 zaplavila suterén a přízemí – pronikla dokonce až do majestátní dvorany a zanechala po sobě rozpadající se zdi a nánosy říčního bahna.

Stejně jako mnoho lidí z řad Prvních národů je i Tanya Lukin Linklater při získávání přístupu k dědictví svých předků odkázána na instituce, které uchovávají minulost. Některé předměty Alutiiqů jsou vzhledem ke geopolitické situaci a válkám nedostupné – například vzácná tkaná taška s detailně propracovaným vzorem, která je dnes součástí sbírek Kunstkamery v Petrohradu. Ze souostroví Kodiak ji odvezla ruská carská armáda, když Ruské impérium v devatenáctém století kolonizovalo Aljašku, než ji prodalo Spojeným státům. Nevíme nic o ženách, které ji utkaly, ani o těch, kterým byla svěřena do péče.

---

[11] BEZAN, Sarah a Astrida NEIMANIS. Hydrofeminism on the Coastline: An Interview with Astrida Neimanis. *Anthropocenes – Human, Inhuman, Posthuman.* 2022, roč. 3, č. 2. Dostupné na https://doi.org/10.16997/ahip.1363.

[12] Viz BEZAN, Sarah a Astrida NEIMANIS, op. cit.

[13] Historie. *Rudolfinum.cz*, přístup 28. července 2026. Dostupné na https://www.rudolfinum.cz/historie.

[14] BEZAN, Sarah a Astrida NEIMANIS, op. cit.

Stejně jako Rudolfinum stojí i Kunstkamera u řeky, v tomto případě u ústí Něvy. Ve své nejnovější tvorbě se tak Lukin Linklater věnuje říčním deltám a pobřežím, které zkoumá a poeticky aktivuje. Při povodních se v ústí Něvy pravidelně rozlévá brakická voda a tamní přílivové bažiny a traviny připomínají krajinu souostroví Kodiak. Jak umělkyně poznamenává, sbírka Kunstkamery je chráněná muzejními protokoly a klimatem, což ovšem neznamená, že je zcela odolná vůči vnějšímu světu. Právě zde se znovu objevuje iluze nepropustnosti muzejní architektury i tělesných hranic. Teprve když se tato zranitelnost odhalí, vzniká prostor pro každodenní praxi nápravy a restituce. Ve svých textech a choreografiích, které se promítají do performancí jako *Open Rehearsal* (2026[15]), pracuje Lukin Linklater s poetikou drobných gest, kterou nazývá „ztělesňováním počasí“, což je pro ni způsob energetické (fyziologické a afektivní) aktivace. Její pot, pára, slzy, dech a zvuk hlasu putují po vodních cestách, oblacích a řekách až k odcizeným sugpiaqským předmětům v Kunstkameře. Tkaní a korálkování jsou důležitou součástí těchto performancí, neboť oživují znalosti předků prostřednictvím doteku a kontaktu performerů s materiály, s jejich pohyby tak tato drobná gesta cestují za vzdálenými předměty.

Tato poetická citlivost se projevuje i v sochách Lukin Linklater. Dílo *Fin* (2026), tvořené voskovaným žlutým plátnem, je zavěšeno ve směru toku Vltavy. Vnímání díla se proměňuje s tím, jak procházíme sálem. Dvacet jedna sestupných, geometricky uspořádaných panelů odkazuje na způsob výroby parky z tuleních střev, který sugpiaqské ženy ovládaly po staletí. Po performanci *We wear each another* (2019), na níž Lukin Linklater spolupracovala s Laurou Ortman a tanečnicemi Ceinwen Gobert a Danah Rosales, následovala cesta umělkyně z Manitoba Museum ve Winnipegu do Agnes Etherington Art Centre v Kingstonu v Ontariu. Tam vystavila parku způsobem, který se vymyká muzejním zvyklostem. Pro umělkyni byl však nejdůležitější čas věnovaný poznávání předmětu, který kdysi dávno chránil těla jejích předků před drsným subarktickým počasím. Význam pro ni nesou ale i zdánlivě drobná gesta. Hlas, dech a naslouchání jsou ztělesněny v jejích objektech, vetkány do ornamentů její sochařské práce. V díle *Headwaters* (2026) určuje výška umělkyně délku lepeného jasanu i jednotlivých šňůr korálků. Dílo přitom využívá prvky tradičních řemesel Sugpiaqů. V odstínech vody, moře a vodních porostů korálky evokují znalosti a lásku předávané po mateřské linii a význam rodinných pout.

Pobřeží a břehy řek tvoří hraniční linie – stejně jako kůže těla. Jakmile jsou však tyto hranice zdokumentovány na mapách, stávají se normativním nástrojem, abstrakcí, která řeku vyčleňuje z toku času. Mapy nezobrazují příliv a odliv, erozi ani vlivy počasí. Ve skutečnosti ale voda teče volně, bez kontroly, a tím určuje vlastní pojetí času a prostoru, které se pohybuje a mění. V návaznosti na tento proces změny není slovo *Crested* pouze názvem díla, ale také uměleckým přístupem. Pro Tanyu Lukin Linklater je hra s angličtinou poetická i politická; její mateřský jazyk Sugt’stun se ve školách nevyučoval. Anglické slovo *crest*

[15] LUKIN LINKLATER, Tanya. We wear each another. *Journal of Visual Culture*. 2022, roč. 21, č. 1, s. 85–89. Dostupné na WWW: https://doi.org/10.1177/14704129221088305. Toto dílo bylo rozšířeno o performanci *Open Rehearsal* během zahajovacího víkendu výstavy *Crested,* která se konala v květnu 2026 v Portiku ve Frankfurtu nad Mohanem.

může označovat obrys vrcholu mraku či vlny nebo zčeřené peří na hlavě ptáka, které se ostře rýsuje proti horizontu.

S letem ptáka i tajícími ledy *mâcistanu,* jež tvoří přílivovou vlnu, se tyto obrysy mění a nelze je zachytit. V uměleckém díle *Crested* (2026), z něhož výstava odvozuje polovinu svého názvu, se o zeď opírají jednoduché trojúhelníkové sochy z jasanového dřeva. Tvar plastiky připomíná hřbetní ploutev kosatky svou pevnou formou, snadno přemístitelnou – ale tím také neukotvenou v prostoru a čase. Hranice se stírají stejně jako se proměňují významy jazyka a slov, které nám byly vnucovány – na rozdíl od takového jazyka a slov, které nám předali naši předkové.

Vnější schránka duše

Co utváří životní zkušenost člověka žijícího v přetrvávajících podmínkách koloniality? Jak minulost našich rodin a komunit utváří naši subjektivitu? Jakou roli hrají těla, věci a vztahy k nim – co bychom měli zachovat či obnovit, a co vybudovat zcela od začátku? Monumentální stavby z lešení Duanea Linklatera ukrývají předměty na první pohled připomínající osobní sbírku: jeho umělecká díla, osobní suvenýry, módní oblečení. Jenže *tesîpitâkan* – kríské slovo pro skrýš či úkryt – odkazuje také na architektonické prvky mobilních staveb, které sloužily k přežití ve volné přírodě. Nedávno byl v místě, kde se poblíž Ottawy setkávají tři hlavní říční systémy, nalezen právě takový úkryt obsahující indigenní artefakty a křemenné nástroje staré až 10 000 let.

Do těchto skrýší si lidé ukládali věci, k nimž se mohli později vrátit. V kríštině *tesîpitâkan* označuje také mobilní struktury, které fungují jako nástroje předávání znalostí. Lešení obvykle podpírají budovy zvenčí, ale uvnitř Galerie Rudolfinum tyto stavby utvářejí autonomní strukturu, čímž galerijní prostor vlastně obracejí naruby. S odkazem na lidské měřítko tak nepřímo přetvářejí samotnou budovu a její architekturu. Zatímco ostatní schodiště v galerii vedou k prahům a vchodům a plní tak svou praktickou funkci, vstupy do těchto staveb jsou zakryté jednak fyzicky – velkým kamenem či obrazem –, jednak symbolicky absencí pozvání. Znalosti uložené uvnitř jsou tudíž chráněny.

Stavby vystavené v Praze volně navazují na dílo *pêyakotênaw* (2018) – instalaci z tyčí určených ke stavbě týpí, která Duane Linklater vytvořil pro High Line v New Yorku. Čerpají také z hodnotového systému, který politizuje status domova a přístřeší, dočasnost a vztah struktur k chybějícím plátnům. Vnitřní prostor struktur *cache_littlebrother_1* a *cache_olderbrother_2* (obě z roku 2025) zůstává téměř zcela odkrytý, díky čemuž vyniká tělesnost a měkkost tkaných a vyšívaných látek a kožešinových oděvů umístěných na kovových lešeních a v jejich blízkosti. Název úkrytu *never-eat-shredded-wheat* (2025) je odvozen od mnemotechnické pomůcky pro zapamatování světových stran v pořadí sever – východ – jih – západ. Tento úkryt je částečně zahalen různými látkami, například běžnými domácími záclonami a zelenými sítěmi běžně používanými na staveništích. Ty odkazují ke konceptu „domova“ jako něčeho, co může být nestálé, ale i tak přitom někomu vlastní,

co lze formovat a přetvářet.[16] Rozkládají také protiklady vnitřku a vnějšku, zdi a povrchu: ty nejsou fixní, ale v neustálém procesu stávání se. Linklaterův masivní dřevotřískový objekt se schodištěm s názvem *threefourteen_birch* (2025) je umístěn poblíž východu z výstavy. Nacházejí se na něm vázy s čerstvými květinami. Socha tak mluví o tom, jak architektura slouží k uchovávání paměti a citových vzpomínek, často skrytých hluboko v minulosti. Svou formou ovšem spíše naznačuje, jak je nemožné tyto citové roviny otevřít.

Mluvíme-li o domově, mluvíme vždy také o tom, kdo jej obývá, o fyzické přítomnosti. Linklaterovy stavby na této výstavě však přímo neodkazují k tělům – ta jsou nepřítomná a ztracená. Jejich absence však nikdy není výslovně pojmenována ani vysvětlena. Tato ztráta je nejcitelnější u největší z umělcových staveb, *tesîpitâkan_cache_1* (2024), která je pokryta malbami odkazujícími k představám Prvních národů o území Želvího ostrova (což je v mnoha indigenních kulturách název pro Severní Ameriku). Vévodí jí *immolations_of_saint_anne_*, velký digitální tisk na ručně barveném růžovém plátně s kruhovou červenou kresbou představující oblast James Bay v severní Kanadě, domov Prvního národa Moose Cree. Kruhové vzory, jež Linklater nakreslil voskovou pastelkou používanou při značení silnic, vyznačují křížový půdorys ve směru sever–jih a východ–západ. Tvoří tak polokruhy, na nichž najdeme obtisky fotografií nalezených v troskách St. Anne's Indian Residential School. Linklaterova rodina byla nucena tuto internátní školu navštěvovat, dokud v roce 1976, kdy se Linklater narodil, nevyhořela. V této a podobných internátních školách byly děti Prvních národů násilně odtrženy od svých rodin a bylo jim zakázáno mluvit vlastním jazykem; mnoho z nich umíralo poté, co byly vystaveny psychickému, fyzickému a sexuálnímu zneužívání.

Taková ztráta – lidí i území – vyvolává otázku možností odporu. Linklaterovy úkryty jsou inscenovány s vědomím, že se nacházejí uvnitř systému a odolnost vůči němu je potřeba budovat zevnitř. V tomto smyslu se umělec soustředí na *obývání* těchto struktur jako počinu budování odolnosti. V malbách vystavených v *tesîpitâkan_cache_1* připomíná výše zmíněné vyobrazení území jakési přízraky, v nichž se absence ztracených zpřítomňuje prostřednictvím aktu svědectví. Plátno *haveeyes* (2024) je protkáno množstvím očí, které odkazují na Linklaterovu dřívější nástěnnou malbu *Earth Mother Hair, Indian Hair and Earth Mother Eyes, Indian Eyes, Animal Eyes* (2017). Linklater se zde sám nechal inspirovat nástěnnou malbou Norvala Morrisseau *Earth Mother and Her Children* (1967). Páry očí v odstínech tmavé zemité okrové a žluté, které na nás hledí z *haveeyes,* mohou odkazovat buď k dětem ztraceným v systému internátních škol, nebo k těm, kteří byli svědky jejich utrpení. Samotná předloha Norvala Morrisseaua vyvolala kontroverzi, když se rada Canadian Indian Council pokusila zabránit její prezentaci na Expo 1967 v Montrealu, jež otevírala témata historických křivd páchaných na Prvních národech. Podle Linklatera je v kosmologii Kríů jeřáb kanadský také symbolem ochrany trpících dětí; socha zmíněná

[16] BURTON, Johanna, et al. *Interiors*: *CCS Readers: Perspectives on Art and Culture 1.* Londýn: Sternberg Press, 2012.

na začátku tohoto textu tak slouží jako připomínka genocidy, vyhlazování a nelegálního zabírání území Prvních národů.[17]

Linklater své úkryty obydluje eklektickými postavami, které zosobňují nepřítomnost, neschopnost svědčit a dočasnost domova. Jednou z nich je Mona, tulačka z filmu *Bez střechy a bez zákona* Agnès Vardy z roku 1985. O dopadu ztráty vypovídá pohled Assouna, marockého dělníka v záběru z filmové scény, který najdeme u dvou Linklaterových maleb. Poté, co se dozví, že Mona umrzla, Assoun nedokáže mluvit o chvílích, které spolu strávili, ani o tom, jak jí kvůli vlastním nejistým životním podmínkám musel odepřít přístřeší; jen krátce přičichne k šále, kterou tam zanechala.

Varda poukazuje na to, co se stane, pokud se odlišujeme a odmítneme hodnoty normativní společnosti: strach z odlišnosti lze ve filmu vysledovat na všech úrovních společnosti prostřednictvím mladé ženy, která volí nomádský život namísto bezpečí farmy, usazeného způsobu žití a genderové role. Obývání úkrytů takovými postavami může vyvolat otázky sociálního vyloučení i hledání autenticity, přístřeší a domova. Jejich přítomnost však také klade otázku, co vlastně charakterizuje člověka: svědectví, vzpomínky, nebo předměty, které po sobě zanecháváme? Assounovo gesto vůči šále jako památce na ztraceného člověka se stává způsobem kontaktu, ale také počinem obývání či přivolání někoho, koho jsme ztratili.

Úvahy antropologa Eduarda Viveirose de Castra nám mohou pomoci si představit konkrétněji myšlenku předmětů, které mohou být obývány. Ve stavbách-úkrytech nás právě oděvy přivádějí k tělům, která je kdysi nosila. Napříč celou výstavou pak Duane Linklater i Tanya Lukin Linklater zachycují prostřednictvím textilií a oděvů zpřítomnění toho, co bylo ztraceno.[18] Jak píše Viveiros de Castro, jakékoli tělo – lidské i zvířecí – je vnější schránkou duše. V některých indigenních jazycích slovo *tělo* značí také nádobu nebo schránku – a schránky jsou také předměty, jako jsou košíky, boty, oblečení, klobouky a domy; všechny tyto věci můžeme vnímat jako tělesné nádoby, obálky. Linklaterovy úkryty, stejně jako mokasíny, obleky a bundy, které jsou v nich uloženy, by tak mohly být chápány jako takové tělesné schránky, jež v kontextu tohoto uvažování představují také nádoby uchovávající vitální životní sílu.[19]

Předměty z osobní historie Duanea Linklatera – například dres brazilského národního týmu, který dostal darem a vystavuje v *never-eat-shredded-wheat*, nebo oblečení od luxusních italských módních značek, jež je součástí dalších staveb-úkrytů, rozporují kulturní stereotypy a očekávání, které připisujeme jiným kulturám. Láska k oblečení, sny a aspirace tu hrají svou roli, ale přístup k nim je omezen plastovými poloobaly. Oblek značky Prada zdobí sítotisk motivu červeného blesku, inspirovaný ilustrací britského umělce a básníka Williama Blakea *Pravěk dní* (1794). Tento motiv, který je v kosmologii Kríů také symbolem

---

[17] „Duane Linklater: vzácný pták," *Duane Linklater. mâcistan, 21.3.26–14.6.26,* Kunsthalle Bielefeld, https://kunsthalle-bielefeld.de/programm/ausstellungen/duane-linklater-cache.
[18] VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *The Relative Native: Essays on Indigenous Conceptual Worlds.* Londýn: HAU Books, 2015, s. 285–98.
[19] VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, op. cit., s. 275–276.

energie, zprostředkovává akci a pohyb. Oděvy zde pak slouží spíše jako tělesné schránky, které vypovídají o různých hierarchiích hodnot. Touha i náležení, ale také myšlenka majetku zde nabývají význam, který rozporuje naše očekávání.

Proto lze kožichy a podšívky i ploutve kosatek a medvědí uši, abstrahované do zohýbaných tvarů v dílech Tanyi Lukin Linklater, vnímat optikou animality, v níž je většina živočišných druhů nositelem spirituálního rozměru, díky čemuž se řadí mezi „lidi“. Tento přístup nám umožňuje rozklíčovat odkazy k animalitě v malbě Duanea Linklatera, jež je zpřítomněním zdivočelého muže – napůl boha, napůl zvířete – z kresby *Nebuchadnezzar* Williama Blakea. Jak píše Viveiros de Castro, v indigenních kosmologiích mají lidé i zvířata jedno společné: lidskost – sdílenou, neviditelnou antropomorfní esenci, kterou lze oblékat a svlékat jako oděv. V této metamorfóze svlékání kůže, která může být i oděvem, si lidé i duchové mohou oblékat těla zvířat a měnit tak svoji podobu, zatímco zvířata si mohou svléknout svá těla a zjevovat se v podobě lidí.[20]

Quiver

Dle Candice Hopkins a umělkyně Marie Therezy Alves komplikuje navrácení předmětů, jež patřily lidem z řad Prvních národů, skutečnost, že tyto předměty již nejsou stejné jako předtím. Vrácené předměty mohou být kontaminovány arsenem nebo, jak cituje Hopkins odpovědi muzeí, „mohou být nakažlivé“. Často jsou zatíženy štítky, směrnicemi a konzervačními protokoly, které vynucují eurocentrické představy o vlastnictví. Požadavek na dodržování těchto protokolů udržuje tyto předměty zafixované v určitém okamžiku koloniální historie. Jenže oděvy, ozdoby a další předměty používané při obřadech Prvních národů nemají *majitele* – nejedná se o vlastnictví, ale o věci, o které se lidé starají, protože jim byly svěřeny. Tyto předměty mají být s láskou předávány z generace na generaci a někdy jsou dokonce vnímány jako živé bytosti.[21]

Absence vlastnictví založená na péči o svěřené předměty a jejich oběhu vyžaduje myšlení nad rámec bezprostředního vnímání času a prostoru. Videoinstalace *Quiver* (2025) ukazuje dialog mezi Tanyou Lukin Linklater a lidmi z jejího společenství a jejich společné snahy

---

[20] VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, op. cit., s. 225. V některých částech své knihy Viveiros de Castro konkrétně neuvádí, co podle něho jsou „amero-indiánské kosmologie“, a tím problematizuje své psaní. Ve svém interpretačním rámci však jeho myšlenky využívám jako vstup do možností prezentovaných na výstavě.

[21] „Kulturní dědictví je nezcizitelné, ale podle zákona jsou nyní i tyto předměty považovány za *majetek,* což odhaluje hluboký rozdíl mezi chápáním vlastnictví původním a nepůvodním obyvatelstvem. Například pro Tlingity nejcennější oděvy a ozdoby (regálie), masky a další předměty – jimž se souhrnně říká *at.oow* – „nepatří nikomu“; jejich správci o ně pečují jako o svěřené dědictví a tuto odpovědnost, když přijde čas, předávají budoucím generacím.“ Fair Trade Heads: A Conversation on Repatriation and Indigenous Peoples with Maria Thereza Alves, Candice Hopkins, and Jolene Rickard, *documenta 14*, přístup 28. července 2026. Dostupné na http://www.documenta14.de/en/south/460_fair_trade_heads_a_conversation_on_repatriation_and_indigenous_peoples_with_maria_thereza_alves_candice_hopkins_and_jolene_rickard.

o ztělesněné poznání předmětů předků, které se nacházejí v Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology v kalifornském Berkeley.[22] *Quiver* zachycuje rozlehlé, sterilní, prázdné chodby s úhledně uspořádanými krabicemi a bednami zajištěnými kovovými rámy – vizuální jazyk globální logistiky, kategorizace a vědeckých taxonomií. Tři mladí lidé v gumových rukavicích si zapisují poznámky v doprovodu muzejního asistenta, který jim ukazuje indigenní sbírky v depozitářích. Nové významové formy mohou ovšem vzniknout především sdílením příběhů a fyzickým kontaktem s předměty. V tomto ohledu se zde opět vracíme k myšlence obývání míst prostřednictvím tělesného poznání, což naznačuje i dvojí význam anglického slova *quiver* – chvění/chvět se i toulec na šípy.

Na velkém projekčním plátně se rozprostírá pobřeží Tichého oceánu: pláže a útesy, skály a květinové záhony. Mladí lidé zde společně sedí v kruhu pod nízkou oblohou, jako by se ocitli v jiném čase. Jejich těla vibrují a chvějí se při kontaktu se zemí. Ta tam je strnulost a bezčasí instituce, která se nachází za uzavřenými, neproniknutelnými a veškerému počasí odolávajícími dveřmi.

V závěru filmu se opět ocitáme v muzeu. *Quiver* nám vypráví o půdě a předmětech, které byly zcizeny, ale také naznačuje, že ztělesněné učení může obnovit chybějící části vlastní minulosti, a tím přispět k nápravě historických křivd. Jak upozorňuje Tanya Lukin Linklater, aby se proměna skutečně stala součástí života, je třeba tyto procesy prožívat skrze jemná gesta každodenní praxe.

Praktiky obývání vyžadují čas, v němž se prostřednictvím vjemů, pohybu a tělesného učení předávají znalosti napříč generacemi – nejen od předků k jejich potomkům, ale také od dětí ke starším. *Crested/mâcistan* odhaluje tyto prostory v zrnku písku, proudící vodě a rozostřených hranicích, které otevírají cesty do jiných světů. Mám-li závěrem parafrázovat filozofku Denise Ferreiru da Silva, je třeba tyto světy živit představivostí a způsoby, jak být spolu, aby proudění, membrána i kruh nahradily pevné, tvrdé hranice rozumu, který legitimizuje pokračující násilí proti životům lidí z řad Prvních národů i více než lidských světů.[23]

---

[22] Svolení s natáčením odkazu předků je pro Tanyu Lukin Linklater velmi důležité. Proto její film obsahuje následující poděkování: *Děkuji (Quyanaasinaq) Alutiiq Museum a Native Village of Atka na Aljašce za laskavé svolení s natáčením předmětů Prvních národů Sugpiaqů a Unangaxů. Též děkuji (Quyanaasinaq) kmenům La Jolla Band of Luiseño Indians a Pauma Band of Luiseño Indians v Kalifornii za možnost natáčet předměty Prvního národa Puyumkowitchum.*

[23] „Představa Světa živená imaginací by nás vedla k přemýšlení o nové socialitě – bez abstraktních, pevných kategorií vytvářených Rozumem a bez dílčího i totálního násilí, které tyto kategorie legitimizují – násilí páchaného na ‚Jiných' lidských kulturách (nebílých/neevropských) i na fyzicky ‚Jiných' entitách (Více-než-lidských)." FERREIRA DA SILVA, Denise. On Difference without Separability. In: VOLZ, Jochen et al. *Incerteza viva: 32nd Bienal de São Paulo Catalogue*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, s. 57–65. Dostupné na https://static1.squarespace.com/static/574dd51d62cd942085f12091/t/5c157d5c1ae6cf4677819e69/1544912221105/D+Ferreira+da+Silva+-+On+Difference+Without+Separability.pdf.