

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta



Bakalářská práce

2010

Barbora Vítů

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav jižní a centrální Asie – Indologický seminář

Bakalářská práce

Barbora Vítů

Moderní indické umění – nástin vývoje

The Modern Art in India – the outline of development

2010

vedoucí práce: Doc. PhDr. Svetislav Kostić, Dr.

Ráda bych tímto poděkovala vedoucímu své bakalářské práce Doc. PhDr. Svetislavu Kostíčov, Dr. za odborný dohled i cenné rady a dále pak malíři Šiv Kumárovi Gándhímu za zprostředkování autentických poznatků a praktických konzultací.

Prohlašuji, že jsem svou práci napsala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších zdrojů.

V Praze dne 19.5.2010

Barbora Vítů

Abstrakt

V této bakalářské práci se snažím podat chronologický nástin vývoje moderního indického vizuálního umění v čase, od jeho počátků až po současnost. Determinantem pro klíčový atribut „moderní“, je pak výhradně indický kulturněhistorický kontext ve svých specifikách. Klíčovými tématy které se budou tímto vývojem proplétat, jsou zejména různé formy moderního indického umění a kulturní tradice, eklekticismus a univerzálnost vizuálního jazyka, otázka autenticity, emancipace a homogenizační vliv kulturní globalizace. Práce je strukturována tak, že každá kapitola je uvedena nástiněm obecnějších podmínek či popisem kontextu, na nějž je ta která výtvarná škola či individuální umělecký přístup reakcí. Do jednotlivých kapitol začleňuji i zmínky o vzniku některých významných institucí, jakými jsou umělecké školy a akademie, Národní galerie, Expo, Triennále atp. V jednotlivých kapitolách pak představuji několik vybraných umělců, jejichž dílo a leckdy i osobní příběh, myslím napomáhá k pochopení problematiky moderního indického umění v jeho úplnosti. Práce je doplněna o několik příloh – obrazová příloha s ukázkami děl, přehled odborné terminologie v pův. jazycích, především v hindštině, jmenný rejstřík vlastních jmen a lokálních označení, vysvětlivky k obsaženým termínům z výtvarného umění a bibliografie.

Abstract

This bachelor thesis attempts to provide a chronological outline of the development of Indian modern visual arts – from its beginnings to the present. A key determinant for the attribute "modern" used in this thesis, is related to the Indian cultural and historical context in its specifics. The key topics of this thesis are especially various forms of modern Indian art and cultural tradition, eclecticism and universal visual language, as well as the question of effects of cultural globalization. The thesis has been structured in a manner, that each chapter provides in its beginning a general idea and description of the context to which a concrete style of artistic approach responds. There are also key references to the emergence of some major institutions included (such as certain art schools and academies, the National Gallery, Expo, Triennale etc.). The individual chapters deal with representative artists. Their works and life stories may be helpful in approach to further understanding modern Indian art in its complexity. The work is complemented by several short appendices.

Klíčová slova

moderní indické umění, vizuální tradice, autenticita uměleckého projevu a jeho emancipace, kulturní globalizace

Key words

modern Indian art, tradition of visual display, authenticity of an art expression and its emancipation, cultural globalization

Obsah

| | | |
|-----------|--|-----------|
| 1 | Úvod | 7 |
| 2 | Živná půda strohého akademismu – vznik prvních uměleckých škol | 8 |
| | 2.1 Ravi Varma (1848–1906) | 10 |
| | 2.2 M. F. Pithavála (1872–1937) | 11 |
| 3 | Mezi tradicí a modernou | 12 |
| 4 | Bengálská škola – Revivalisté | 15 |
| | 4.1 Abanindranáth Thákur (1871–1951) | 16 |
| | 4.2 Nandalál Bosé (1882–1966) | 19 |
| | 4.3 Džamini Ráj (Jaminy Roy) (1887–1972) | 21 |
| | 4.4 Vinód Biháří Mukherdží (1904–1980) | 22 |
| | 4.5 K. G. Subramanyan (1924) | 24 |
| | 4.6 Fenomén Šer-Gil (1913–1941) | 25 |
| 5 | Populární umění a tištěné reprodukce – ve službách nábožensko-politické propagandy skrze dekády | 29 |
| | 5.1 Bhárat mátá – božská Matka Indie | 30 |
| | 5.2 Nové ikony indické populární litografie | 32 |
| 6 | Rok 1974 a PAG – zásadní body obratu v moderním indickém umění | 34 |
| | 6.1 Francis Newton Souza (1924–2002) | 36 |
| | 6.2 Maqbúl Fidá Husain (1915) | 39 |
| | 6.3 Krišnadží Hovládží Ara (1914–89) | 41 |
| | 6.4 Sajíd Haider Raza (1922) | 44 |
| | 6.5 Sadánand K. Bakré (1920) | 46 |
| | 6.6 H. A. Gadé (1917–2001) | 46 |
| 7 | 50. a 60. léta – znovunalezená kontinuita, individualismus a vznik institucí umění | 48 |
| | 7.1 Znovunalezená kontinuita | 49 |
| | 7.2 Individualismus | 49 |
| | 7.3 Taíb Mehta (1925–2009) | 50 |
| | 7.4 Akbar Padamsí (1928) | 51 |
| | 7.5 Bhúpen Khakhar (1934–2003) | 52 |
| | 7.6 Satíš Gudžral (1925) | 52 |
| 8 | Feminní umění – ženský obraz světa, tělesnost a koncept ženství jako takového | 55 |
| | 8.1 Navdžót Altaf (1949) | 56 |
| | 8.2 Naliní Malaní (1946) | 57 |
| | 8.3 Rummana Hussain (1953–1999) | 57 |
| 9 | Tvárnost paradigmatu – na vlně indické postmoderny k současnosti | 59 |
| | 9.1 Atul Dódija (1959) | 60 |
| | 9.2 Džitíš Kallat (1974) | 61 |
| | 9.3 Šiv Kumár Gándhí (1973) | 62 |
| 10 | Závěr | 63 |
| 11 | Přehled používaných pojmů | 65 |
| 12 | Tématický slovníček pojmů z oblasti umění v hindštině | 70 |
| 13 | Bibliografie | 72 |
| 14 | Jmenný rejstřík | 75 |
| | Obrazová příloha | |

1 Úvod

Cílem této práce je nástin vývoje moderního indického umění v čase, od jeho počátků až po současnost. Klíčové je zde nejen úvodní vymezení vágních pojmů „umění“ a „moderní“, ale zejména pak specifické zasazení obou v indický kulturně-historický kontext. V první kapitole bych se i proto ráda zmínila o počátečním rozporu ve vztahu mezi uměním funkčním (řemeslná výroba a umění účelové, v podobě náboženských artefaktů) a uměním vysokým, jehož hlavním účelem je obvykle podání určitého sdělení či reflexe jisté skutečnosti prostřednictvím vizuálního jazyka a jeho přidaná estetická hodnota. Samostatnou, ale od zbytku jen těžce oddělitelnou oblastí, je také umění populární oscilující často na – či za hranicí estetického kýče. Jen těžko by se dalo zařadit do jedné z jmenovaných kategorií – uměleckého řemesla a krásných umění. I přesto považuji za důležité, zmínit se o něm v této práci alespoň v rámci jedné tematizované kapitoly. Důvodem je jeho komplexní charakter, který do značné míry vypovídá o podobě i faktorech motivujících dobový vkus mas. Takto je zároveň i ilustrativním schématem masového vnímání a potřeb, na něž pak nezdědkakdy vysoké umění svými komunikovanými obsahy i formami reaguje. Cílem práce je snaha postihnout proměnný vývoj obsahů a forem, kterým indické umění dosti zásadně prošlo mezi koncem 19. a zejména pak okolo půlky 20. století, až po současnost. Určující atribut „moderní“ budu rovněž užívat ve smyslu jak je chápán v kontextu novodobých dějin Indie a nikoliv skrze paradigma západní kunsthistorie, což by zde bylo zavádějící a ne zcela směřodonné. Ze stejného důvodu budu v popisu vývoje moderního indického umění pokračovat až do současnosti, s ohledem na specifika, jež s sebou nese postmoderna (cca od 70. let), která je na Západě konsensuálně považována za dobu překlenutí hodnot, norem a sociálních regulativů typických pro modernu. Práce se zaměřuje na umění vizuální – což zde zahrnuje primárně malířství (které je z hlediska sebedefinice indického umění moderního věku nejvýznamnější), grafiku a ilustraci, okrajově pak na sochařství a umění multimediální, charakteristické zejména pro časové rozmezí od 80. let až po současnost. Popis malířských technik je v mé práci spíše jen jmenovitý, jelikož toto není tématem mé bakalářské práce. V širší socio-kulturní souvislosti je pak naopak stavěn význam samotného vývoje indického umění v moderním věku, jeho snahy o sebedefinici a emancipaci. Osobní jména indických malířů jsou v textu uvedena v populárním českém přepisu (vyjma citací).

2 Živná půda strohého akademismu – vznik prvních uměleckých škol

Navzdory faktu, že standardizovaný akademický styl konce 19.století nenesl takřka žádný odraz vlastní indické výtvarné tradice, ukázal se postupně jako velice významný pro pozdější vývoj již skutečně autentického umění moderní Indie. Postupem času se totiž právě v rámci těchto škol událo pro vývoj indického moderního umění zcela zásadní rozmělnění v jádru původně striktní dichotomie mezi uměním neboli *lalit kalā* (které v rané optice britského akademismu v Indii zcela postrádalo své zázemí) a řemeslnou výrobou, potažmo lidovým uměním – *śilpa*, které dle původního britského metra nemělo jinou nežli ryze obchodní hodnotu.

Roku 1850 byla zřízena umělecká škola v Madrásu, zanedlouho poté roku 1854 následovala škola umění v Kalkatě a záhy na to roku 1857 konečně i škola v Bombaji. Právě tato bombajská škola umění, která již brzy po svém otevření proslula pod jménem svého ideového tvůrce i svědomitého mecenáše Džamsétdží Džídžíbhóje, zaujala ústřední roli či funkci pomyslného odrazového můstku pro nadcházející hybný vývoj indického umění v průběhu 19. až 21. století. Nebylo tomu však náhodou. Ke konci 50. let 19. století procházela Indie údobím citelného vzestupu na mnoha úrovních lidské existence. Vypravení první parní lokomotivy z Bombaje do Thány například vzbudilo nevídanou vlnu zájmu o západní vzdělání ze strany indického obyvatelstva bažícího po pokroku. Otevírala se tak pozvolna zcela nová kontaktní dimenze pro kulturní výměnu mezi Západem a Východem. Oblast umění přirozeně nezůstala zcela stranou tohoto procesu. Indická umělecká tvorba či tradiční řemeslná produkce vešla výrazněji v povědomí západního světa prostřednictvím Světové výstavy, pořádané roku 1851 v Londýně. Společně s dalšími Indy a zvolenými Evropany, již zmiňovaný bombajský vizionář, filantrop a povoláním továrník Džamsétdží Džídžíbhój vyzván, aby pro Expo 1851 sestavil reprezentativní sbírku soudobého indického umění, odrážející nejen řemeslný um jeho lokálních tvůrců, ale také po staletí se vyvíjející, mnohvrstevnatou tradici své země a jejího lidu. Na základě všeobecného nadšení pro exotické umění Orientu, které zavládlo po Světové výstavě, se Džídžíbhój rozhodl napsat dopis ústřední správě Východoindické společnosti, ve kterém žádal o dotaci v hodnotě 100 000 rupií za účelem zřízení uměleckého vzdělávacího institutu v Bombaji. Jeho dobře načasovaná prosba byla Společností vyslyšena a v květnu roku 1857 byla tato

instituce (která se zprvu pyšnila jen omezenými prostory k nimž nadšený Džidžíbhój časem připojil i svůj vlastní dům) zřízena.

Na konci šedesátých let 19. století byl již bombajský umělecký institut, známý jako J. J. School rozdělen do třech plně fungujících ateliérů – dekorativní malby, sochařství a umělecké práce s kovem. Vedoucími těchto ateliérů byli John Griffiths (viktoriánský malíř), Lockwood Kipling specializující se mimo jiné na terakotové skulptury (otec prvního britského nositele Nobelovy ceny za literaturu Rudyarda Kiplinga) a John Higgins.

Právě druhý z výše jmenovaných L. Kipling začal záhy a zcela bez ostychu připomínat skutečnost, že ono soudobé umění vycházející z této akademie, není pouze úspěšným výstupem zdárně implantovaného britského akademismu v rámci indické tvůrčí tradice, ale že disponuje rovněž svébytným a zcela autentickým charakterem hodným pozornosti. Nad to se záhy stal zakladatelem magazínu *Journal of Indian Art and Industry* (od roku 1886), jakož i dlouholetým správcem Láhaurského muzea.¹

Ve stejném historickém údobí rovněž nastává zcela klíčový objev jeskyní v Adžantě a nedaleké Elloře (od 1983 zařazené mezi seznam světových památek UNESCO), který znatelně pohnul doposavad dosti omezenými představami o indickém umění, jež do té doby panovaly na Západě. Když vojáci britské armády r. 1813 objevili rozsáhlé jeskynní komplexy na území knížecího státu Haidarábád, doslova pokryté jemnocitně provedenými malbami, znamenalo to takřka revoluční zvrat v dosavadním povědomí nejen o buddhistickém umění, ale i o zobrazivém umění indického starověku vůbec. Svoji zásadní roli pro následný vývoj zde sehráli zejména James Ferguson, jehož nikterak nadsazený popis spektakulárních nástěnných maleb z Adžanty vzbudil jadrné zaujetí mezi členy *Royal Asiatic Society*, která roku 1872 na místo vyslala Johna Griffithse (působícího té doby na J. J. School), aby zde – spolu se za tímto účelem speciálně vyškolenými studenty z Bombaje, pořídili co možná nejvěrnější kopii rozsáhlých nástěnných maleb. Jejich precizní dílo bylo dokončeno až o celých dvanáct let později – roku 1884. Fotografie těchto nebývale umných reprodukcí byly následně vystaveny v Town Hall (Viktoriino

¹ Yashodhara Dalmia – *The Making of Modern Indian Art*, New Delhi, 2001, str. 5

Muzeum), a posléze i v Indickém Muzeu v Jižním Kensingtonu (na základě výslovného přání samotného J. Griffithse). Bohužel takřka celá fotodokumentace podlehla zkáze v plamenech při požáru muzea. Navzdory této tristní skutečnosti, se zvěsti o objevené nádheře Adžantských jeskyní nadále šířily zemí, až na místo roku 1910 zamířila skupina významných malířů z bengálské školy, aby zde čerpali nosnou inspiraci nejen pro svoji vlastní práci, ale i dále přenosné tvůrčí znoje pro další generace indických výtvarných umělců.

Mezi významná jména doby zdárně implantovaného soudobého britského akademismu v indické zobrazivé umění si dovolím jmenovat především osobnost Raviho Varmy, M. F. Pithavály a Bómandžího, jejichž umělecký rukopis nesl nesmazatelnou stopu evropské výtvarné tradice.

2.1 Ravi Varma (1848–1906)

Ravi Varma pocházel z knížecího státu Travankor, v oblasti dnešní Kéraly. Je obvykle považován za nejvýraznějšího představitele technické fúze západního výtvarného stylu se stylem východním. Nebyl jedním z odchovanců Brity zřízených akademií, ale příklon k západní malířské technice (zvláště v oblibě měl holandské mistry – zejména Vermeera) u něho proběhl z vlastního přesvědčení, při návštěvách Evropy, které podnikal z dvoru svého movitého strýce – Mahárádži z Travankoru.

Byl prvním indickým malířem, kterému se podařilo osvojit si plně techniku malby olejovými barvami. Na plátno převáděl epické výjevy staroindické literatury a historie, ale věnoval se i portrétování soudobé indické nobility.

Častokrát vtěloval některý z charakteristických rysů feminních božstev hinduistického panteonu v portrét soudobé indické ženy. Důraz kladl na jemné rysy v ustrnulých tvářích odrážejících momentální rozpoložení duše malovaného. Osvojil si charakteristický přídech dramatičnosti a naléhavosti, vyjadřované příznačně kontrastními barvami a prací se světlem a stínem. I přesto však zůstal v očích nejednoho kritika označen nálepkou plochého sentimentalismu a idealismu, postrádajícího hlubší obsahový rozměr.

Jeho současník Bómandží (1851–1938), oproti tomu původně směřoval k cíli stát se sochařem (pod Kiplingovým vedením), až se pod dozorem Johna Griffithse a

vlivem adžantského objevu přetavil v malíře, zaměřujícího se na žitou skutečnost párské každodennosti, která jej obklopovala a kterou tak důvěrně znal.

2.2 M. F. Pithavála (1872–1937)

Pithavála proslul nejen coby sebevědomý sběratel četných ocenění udělovaných prestižní *Bombay Art Society* (od 1888), ale zároveň i jako první Ind samostatně vystavující v Londýně. Velikého věhlasu se dostalo jeho portrétům žen hinduistického, muslimského i párského vyznání napříč věky, malovaných vodovými barvami.

Mezi představitele britského akademismu v rámci indické rané moderny, však zdaleka nepatří jen oni tři výše zmiňovaní. Tito, v čele s Ravi Varmou však významně zapůsobili coby iniciátoři nového výtvarného stylu přeneseného ze západní tradice do východního prostředí. Už tehdy, možná ne zcela vědomě, podstoupili výsek vizuální tradice svého socio-kulturního zázemí, alespoň z formálního hlediska západnímu vlivu, jelikož jejich práce sloužila jako vzor mnoha dalším, kteří se je jali následovat. Ne všem však takový postup vyhovoval. Takto ona třebaže zprvu jen latentní tenze v umělecké sféře, poskytla plodný popud nově se rekrutujícím bengálským umělcům, volajícím po znovunalezení vlastní identity a autenticity, ztracené ve strohém formalismu, kteří dali záhy vzniknout Bengálské škole tzv. Revivalistů.

3 Mezi tradicí a modernou

Dobový kontext ze kterého vzešla – pro další vývoj moderního indického umění bezpochyb nejvýznamnější škola bengálského revivalismu, determinoval již sám o sobě mnohé. Není zde nutné zeširoka rozebírat ono toliko plodné a pro celoidickou dobou situaci i určující pnutí mezi bengálskými intelektuály konce 19. století, protože to není hlavním tématem mé práce.

Jelikož si ale světové moderní umění obecně klade za cíl symbolicky v sebe projikovat všechny tváře své doby – a poskytovat tím nosné podněty či výzvu k její hlubší reflexi, je zde třeba alespoň zmínit celoplošné změny, které začaly otřásat indickou intelektuální, socio-kulturní a ekonomickou sférou po vzpouře roku 1857.

Ze všech stran se ozývaly hlasy zdůrazňující svébytnost a nepotlačitelnou jedinečnost indické kultury, vyvíjející se po tisíciletí. Její představitelé si však uvědomovali, že tato kultura je dějinně kulturou kontaktní, která je po tisíciletí již navyklá přijímat a inkorporovat v sebe vliv cizích kultur. Ani nyní tak nebylo nežádoucí, učit se od cizinců novému. Zároveň s tím zde však byla i potřeba, vymezit se vůči kulturní hegemonii a prvoplánovitým záměrům, které mnozí umělci této doby spatřovali právě v akademiích účelově zřizovaných Brity. Dobová atmosféra implikovala celoplošné změny v mnoha oblastech lidského života a zájmu. Probíhaly reformy náboženství, ve snaze oprostit je od zkorumpovaných a nadále zbytečných nánosů již poště doby. V oblasti literatury také došlo po stránce obsahové i formální k znatelnému otevření se okolnímu světu – a nejinak tomu mohlo být i v oblasti výtvarného umění. Navzdory proměně tradičních vzorců v nové, moderní konfigurace, nebyla tradice zdaleka opomenuta. Naopak, mnoha umělcům posloužila coby referenční bod. Cítili v ní kulturní zázemí, k němuž se hrdě hlásili, ctíli je, ale nebáli se jej novým způsobem osobitě reinterpretovat.

Mezi mnoha druhy živého tradičního umění, které na konci 19. století nejvýraznějším způsobem vneslo svůj čitelný otisk v raný vývoj toho, co obecně lze již považovat za moderní indické umění, patří umění maleb známých jako *paṭua* / *paṭṭā citra* (Pat Paintings), mající své lokální zázemí zejména v Západním Bengálsku (ale i Orisse), malby z kalkatského Kálíghátu (Kalighat Paintings), kalkatské dřevoryty (Culcatta woodcuts), Pahárské školy malby a jejich západní obdoba – miniatury z himalájského státu Kángra.

Stylizované malby na plátno *paṭṭā*, vyvedené obvykle v živých a sytých barvách (na bázi tamarindové pasty, drcených skořápek z mušlí a různých rostlinných příměsí), sloužily jako vizuální doprovod oblíbených hinduistických mýtů, skazek i bengálské mangalové literatury. Charakterem spadají v rozmanité okruhy lidového umění, pěstovaného nejen v oblastech venkova. Tradičně malíři zvaní *paṭuā* / *paṭṭuā*, obcházeli vesnice se svými pomalovanými svitky různých rozměrů. Tyto ilustrovaly výjevy ze života bohů (v Bengálsku byly velmi oblíbené ty s bohyněmi Manasou a Čándí), jejichž předvedení malíři doprovázeli obvykle zpěvem, a to zejména ku příležitosti početných hinduistických svátků. Sami sebe pak tito *paṭuové* produkující značné množství formálně podobných maleb, zhotovovaných nejen za účelem náboženským, edukativním, ale rovněž i s cílem pobavit, nazývali *citrkār*, neboli prozaicky malíři.

Malby z kalkatského Kálíghátu, zpracovávaly rovněž zejména mýtické motivy a epické výjevy z literatury (velmi oblíbeným zdrojem byl např. Tulsídás a jeho Rámčaritmánas). Jejich původ sahá skutečně do konce 19.století, kdy se v Kalkatě kolem slavného chrámu bohyně Kálí počali houfně shromažďovat potulní *paṭuové*, které sem lákala nejen Kalkatská umělecká škola zřízená Brity, ale zejména slibná vidina toho, přiučit se zde novým technikám a zvýšit tak pravděpodobnost lepšího výdělku. Takto vznikl nový styl, který byl opět mírnější fúzí tradiční lidové malby se západní technikou zobrazení. Nejfrekventovanějším božstvem byla na těchto malbách přirozeně nevypočitatelná Kálí, ale běžně se zde objevovala i mnohá další božstva, či zbožštělé historické osobnosti, mezi nimiž třeba hrdinka Rání Lakšmíbái. Malby z kalkatského Kálíghátu významným způsobem ovlivnily mnohé umělce první generace moderních indických malířů, mezi nimiž i klíčovou postavu Džaminiho Ráje. Další zcela zásadní role těchto maleb spočívala v možnosti jejich snadné reprodukce. Možná že už zde, skrze brzký rozmach litografie, započala svůj lomozný vývoj i historie vizuálně tak charakteristické a ojedinělé indické populární kultury, pojímající do sebe snad celé spektrum lidského zájmu – od politických ideologií po náboženství.

Co se týče tzv. pahárské malířské tradice (Pahari Paintings), jedná se, jak už samotný název napovídá, o malířskou tradici několika podhimalájských oblastí, jejichž rozkvět nastal zejména mezi 17.–19. stoletím (i díky vstřícné podpoře

mocných Rádžpútů). Pro svůj charakter bývají někdy nahlíženy coby samostatná větve starší vývojové linie indických miniatur. Obvykle se v rámci tohoto typu umění rozlišují tři základní směry dle jejich geografického původu, které od sebe odlišují mírné formální nuance. První z nich – styl školy Basolí (oblast Kathua v dnešním státě Džammú a Kašmír) se začal rozvíjet již v půli 17. století. Mezi jeho charakteristické rysy lze započítat provedení v jasných barvách, přičemž pozadí obvykle bývá sytě červené, žluté, zelené nebo hnědé. Zobrazené figury nesou rysy charakteristické pro předchozí tradici (nezřídka i stopu mughalského výtvarného odkazu) – lotosové oči či oči tvaru ryb, stylizovaný výraz ve tváři, která je zachycována obvykle z profilu. Postavy zauímají poněkud strnulé pozice, přestože je zde evidentní autorova snaha o postihnutí jisté dynamiky – např. pomocí gest. Palácové budovy, zahradní altány či bohatě zdobené interiéry jsou zachyceny dvoudimenzionálně. Tématický záběr pahárských malířů postihoval zejména zbožné výjevy z hinduistické mythologie (frekventovaným motivem bylo milostné laškování Krišny s Rádhou) či výjevy světské – ze života mahárádžů.

Odnož pahárských maleb z oblasti Kángra a Gulér (dnešní Himáčal Praděš), se konsensuálně datuje od druhé čtvrtiny 18. století. Formálně se poněkud odlišil od stylu školy Basolí a stal se velmi záhy dosti populárním. Malby působí celkově lyričtěji a paleta používaných barev se rozrostla o pestřejší škálu odstínů. Svě místo zde ve větší míře našla i technika stínování, která utvořila optický dojem o něco větší hloubky a prostorovosti. Mladší styl školy Kángra byl o poznání preciznější v detailech a celkově tak malby působily jemněji než-li malby staršího stylu Basolí.

Posledním z hlavních pahárských stylů je tzv. sikhský styl pahárských maleb, který nadále rozvíjel souhrnnou techniku pahárské malby, avšak rozšířil záběr zobrazovaných témat.²

V 19. století většinu pahárských škol postihla postupná úpadková tendence. Mnohé tradice zdeformovala repetice, jen slepě opisující předešlé motivy. Úroveň jejich formálního provedení pak na základě této automatizace degradovala zrovna

² B. N. Goswamy, E. Fischer – Pahari Masters: Court Painters of Northern India by Artibus Asiae. Supplementum, Vol. 38, 1992, str. 3–391

tak. Na konci 19. století mezi zmíněnými tradičními styly, vykazoval určitou životaschopnost už jen Kálíghátský styl (Kalighat Painting).

4 Bengálská škola – Revivalisté

Zřízení *Calcutta school of Art* roku 1854 mělo zcela zásadní význam pro vývoj indického moderního umění, které lze od této chvíle již považovat za svébytné. Do značné míry na tom měli svůj podíl dvě klíčové postavy osvícených pedagogů, kteří zde svým působením otevřeli prostor pro nové uchopení moderního indického umění v jeho plné kulturně-historické specifitě. Prvním z nich byl E. B. Havell, který do Indie přijíždí roku 1896 a ihned se ujímá ředitelského postu na Kalkatské škole umění, kterou vede až do roku 1905. V těchto plodných letech rovněž publikuje na téma soudobého indického umění, mimo knižní tituly rovněž v prestižním britském časopise o umění *The Studio*, což na zcela nové úrovni vzbudí nebývalý zájem ze strany západních zájemců o mimoevropské umění.³ Spolu s Abanindranáthem Thákurem, snad nejvýznamnějším indickým malířem prvé generace modernistů, usilovně pracoval na snaze redefinovat přístupy k edukaci v uměleckých školách. Zdůrazňoval nosný potenciál a svébytnost vlastního uměleckého dědictví Indie, jemuž chtěl umožnit plnohodnotný a přirozený rozvoj v čase.

Jeho inovativní názory a postoje sdílel a vehementně podporoval A. K. Kumárasvámí, diplomovaný biolog, který však časem obrátil svůj zájem nejen na oblast uměnovědy, ale rovněž na filosofii a historii. Studoval a dlouhodobě pobýval na Západě, což mu přineslo potřebné zkušenosti a možnost srovnání toho, jak je soudobé umění vnímáno lidmi na Západě a na Východě (zabýval se např. i vývojem umění Indonésie).⁴ Prvním krokem, který chvatně rozpoutal sled nadějných reakcí, bylo odmítnutí západního realismu uměle šroubovaného na tradiční indické techniky zobrazování. Oproti tomu byla připomenuta opomenutá sláva maleb z Adžanty a Bághu, jako i vyzdvižen technický um rádžpútských a mughalských malířů, kteří takto posloužili coby vzor hodný pokračování. Obecně byly akcentovány charakteristiky

³ B.J.Chandra – History of the Govt. College of Art and Craft in the Centenary, Calcutta, 1966, str. 21–34

⁴ M.Fowler – In Memoriam: A. K. Coomaraswamy – *Artibus Asiae*, Vol. 10, No. 3 1947, str. 241–244

východních tradic, mezi nimiž byly hledány styčné body, jež měly posílit sebevědomí umělců, jakož i jejich víru v odkaz vlastní výtvarné tradice.

Takto například Abanindranáth Thákur hledal inspiraci v čínské tuši, japonské malbě vodovými barvami (zvláště pak po plodných debatách s japonským zastáncem pan-asijské estetiky K. Okakuro), či v tradičních perských technikách. S. K. Bhattačarja i pro to trefně zve tyto malíře první generace modernistů „indickými Pre-Raffaelly“,⁵ což deklaruje jejich snahu o původní čistotu a i z hlediska formálního ničím nezátíženou autenticitu.

4.1 Abanindranáth Thákur (1871–1951)

Přestože je osobnost dále Abanindranátha Thákura z hlediska jeho tvůrčí práce až do dnešní doby leckdy vnímána poněkud rozporupně, je zcela nezpochybnitelné, že jej lze považovat nejen za zakladatele Bengálské školy revivalistů jako takové, ale zejména za prvního reálného původce tvárných idejí indické výtvarné moderny, kterým zasvětil valnou část svého života. Když byly jeho obrazy představeny západní kritice na Pařížské výstavě roku 1914, zdvihly značný ohlas a následnou vlnu zázšího zájmu. Thákurův styl byl tehdy nazván formou intimního a symbolického idealismu a malíř sám byl z mnoha stran dále povzbuzován k jeho dalšímu rozvoji.⁶

Na druhou stranu, však jednak skrze své vlastní dílo i skrze pozici ideového tvůrce nových moderních uměleckých idiomů, které se chvatně jala rozšiřovat New Calcutta School (proslulá úhrnně jako Bengálská škola), Thákur čelil nezdědkakdy nevybíravé kritice. Kritizovali jej kolegové, převážně malíři, sveřepě inklinující k realismu i umělecká kritika. Ella Dutta v této souvislosti cituje mírně povýšená slova, která své doby vyšla z úst další klíčové autorky nadcházející generace Amrity Šer-Gil, která Bengálskou školu popisuje jako *“being entirely illustrative”*.⁶ Z dnešního hlediska se takový výrok jeví jako poměrně paradoxní, jelikož osobnosti A. Thákura a A. Šer-Gil, jsou pro svoji relevanci ve vývoji moderního indického umění (ba že z jiného zorného úhlu) chápány – nejen obě dvě jako zcela nepostradatelné, ale jsou v odborné literatuře i galeriích často řazeni jeden druhému bok po boku. Obsahem ostřejší kritiky se revivalistům dostává z úst M. R. Ánanda, který i s notným časovým

⁵ S.K.Bhattacharya – Trends in Modern Indian Art, New Delhi, 1994, str. 8

⁶ Yashodhara Dalmia – Contemporary Indian Art – Other realities, Bombay, 2007, str. 21

odstupem roku 1977 prohlašuje: “ *Unfortunately, however, some of us who saw the actual works of these artists, found in them neither the substance of traditional sculpture, nor the poetical intuitions of Rosetti and Pre-Raphaelites but mostly imitations of Mughal miniatures and some Ajanta figures, in surface prints, liquefied, so as to create an artificial ethereal atmosphere.*“⁶

Cesta k nalezení přesvědčivého tvůrčího otisku, ve který by bylo možné plně vložit sdělný obsah svého vědomí a odraz vlastní duše, není zpravidla u žádného umělce od počátku zcela jednoznačná a přímá. I zde se jako platné jeví ono kliše, že cesta sama bývá cílem. Ne jinak tomu bylo i u výjimečně citlivého a pozorného Abanindranátha, jehož tvůrčí potenciál vycházel najevo již od raných let jeho mládí.

Narodil se roku 1871 v rodině osvícených Thákurů v severní části Kalkaty. Kresby a malby jeho strýce Rabíndranátha Thákura, kterým se ze záliby začal věnovat až v pokročilejším věku a které byly spíše jeho osobní zálibou než-li záměrnými pokusy o umění, měly jen těžko srovnatelný význam oproti skutečnosti, že roku 1919 při své otevřené univerzitě v Šántinikétanu zřídil i katedru pro umění – Kalá Bhávan. Ani Abanindranáth nebyl jako jeho strýc rodinou nikterak nucen k formálnímu vzdělání, které neslibovalo naplno rozvinout jeho talent. Namísto toho byl veden spíše k prohlubování své mimořádné vnímavosti a kreativity skrze četná setkání a rozpravy s mnoha významnými intelektuály. Když Abanindranáth dosáhl věku zhruba dvaceti let, začal navštěvovat kurzy západní malby vedené O. Ghilardim, zástupcem ředitele Calcutta School of Art. Té doby jeho pozornosti neunikly ani kurzy olejové malby, však jen do momentu, kdy vedoucí těchto kurzů C. Palmer – pedagog z Jižního Kensingtonu, jehož základním přístupovým imperativem bylo realistické zobrazení objektu, chtěl po Abanindranáthovi, aby namaloval lidskou lebku. Abanindranáth nazíral na okolní svět spíše pocitově – očima dítěte. I proto ho vpravdě frustrovalo přednesené kritérium potřeby realistického zobrazení, jelikož je neshledával jako zcela vlastní indické vizuální tradici. O tom, že tento přístup rigidně vyžadující autorův objektivní náhled, byl namíle vzdálený jeho přirozeně subjektivnímu a svým charakterem spíše meditativnímu způsobu vnímání, nemůže být pochyb. Zdroj pro vhodné vnější výrazové prostředky, které by mu otevřeli pole pro jeho svébytnou naléhavost „vnitřní exprese“, začal hledat jinde – v ilustracích knih, stylem nedalekých ryze evropskému *art nouveau*, jako i v indické perokresbě. Jako umělec přirozeně hledal krásu a jako člověk byl přesvědčený, že: “*The vision have to be*

personal. You can't see your image of Beauty in another's mirror."⁷ Toto hledání formy jej vedlo mnohem hlouběji – až k vlastní podstatě definice indického umění jako takového. Z tohoto u něj patrně také vyvstal pocit nutnosti jeho redefinice, posilovaný zároveň vnitřní touhou po vlastní umělecké seberealizaci. Tyto okolnosti nabyly širšího přesahu již záhy poté, co se Abanindranáth blíže seznámil s tehdejšími vedoucími Calcutta School of Art, jímž nebyl nikdo jiný než již výše jmenovaný E. B. Havell. Z jeho strany se malířovi dostalo potřebné a místné podpory jeho neutuchajících úvah o jednostrannosti, omezenosti a zejména pak odcizení se od dosavadního vývoje indického umění. Úvahy o jeho definici, Abanindranátha přirozeně vedly i k záštitné problematice „vyšší“ otázky indické národní identity. Věřil, že se slovy těžko postižitelný duch národa projikuje cestou citu právě v umění, které by jej ve zpětné vazbě mělo pomoci definovat. I přesto však připomínal skutečnost, že umění nelze chápat čistě jako vhodný instrument v rukou sebeidentifikujícího se národa. Sám k tomuto lehce sarkasticky říkal: "*The nation cannot be the mother of art, nor can there be a union between nation and art. That always takes place with the artist. During springtime, flowers bloom on the shrubs in the garden. Seeing the blossoms, it would be a mistake to think of the owner of the garden as the creator of the flower. You must remember elements like the spirit of spring, mother earth, the gentle south breeze. The breath of life blown by the nation can spark national pride but cannot blow open a bud into a flower. Even in national parks created by the state, the flowers don't bloom at the nation's command.*"⁸

Obrat k minulosti a jejímu znovuobjevování se náhle ukázal coby nezbytný krok k nalezení stability potřebné pro následný vývoj. Přestože se Abanindranáthův vizuální jazyk postupující dobou přirozeně stále přetvářel, určité charakteristické rysy se v jeho malbách počaly opakovat. Byl to zejména jakýsi těžko postižitelný poetický nádech a lyričnost obsažená i v zcela konkrétních výjevech a pocit dalekosáhlejšího významu zobrazeného, než jak se na první pohled může zdát. Širé spektrum jeho malířské, grafické i ilustrátorské tvorby, však velmi sugestivně odráží onen dlouhý autorský vývoj s mnoha významnými zastaveními, díky kterým Abanindranáth vyrostl v zcela jedinečného a neskonale zkušeného umělce. Jeho raná tvorba zahrnuje skici

⁷ K.G.Subramanyan – Moving Focus – Essays on Indian Art, Calcutta, 2006 str. 75

⁸ Yashodhara Dalmia – Contemporary Indian Art – Other realities, Bombay, 2007, str. 25

tuhou, kresbu pastelem i malbu olejem. Zásadním způsobem experimentuje s technikami, což časem sublimuje v nadšené zaujetí pro tradiční dekorativnost mughalských a rádžpútských miniatur. V první dekádě 20. století (po setkání s Okakurou) hledá formální inspiraci ještě dále na východ a proniká tak do kouzla tušové malby v její výrazové prostotě. Záhy na to začíná, aby její protipól odhalovat výpovědní hodnotu expresivní dramatickosti formy, která znamená nový prostor pro emfázi jeho emocí. Vytváří mnoho akvarelů – portrétů i přírodních scénérií s typickým příděchem melancholie. V této době také ilustruje strýcovu Gítáňdžali. Za vrchol jeho díla je kritiky umění konvenčně považována série „*Arabian Nights*“ (1930), která již skutečně překypuje zralou imaginací, vnější vizuální poetikou i určitým mystériem či zastřeností. Faktickou jedinečnost v sobě však mají všechna Abanindranáthova díla napříč všemi jeho tvůrčími obdobími. Po formální i obsahové stránce znamenalo Abanindranáthovo umění odvážnou a cílevědomou výzvu, zásadní obrat, který bez nadsázky změnil pohled na nestálou situaci okolo moderního indického umění, které nyní slibovalo dále se dynamicky rozvíjet.

Za zmínku jistě stojí i třetí významný malíř z tvůrčí Thákurovské rodové linie – dále Gaganéndranáth Thákur (1867–1937), již byl Abanindranáthovým starším bratrem. Jak bylo pro Thákury ostatně typické, i Gaganéndranáth disponoval darem jakési kreativní všestrannosti. Přesto však výron jeho tvůrčího ducha našel své nejplodnější pole v oblasti malby, kde se i on záhy nadšeně poddal značnému experimentování s výrazovou formou. Nejvýrazněji však zapůsobily patrně jeho výtvarné pokusy se vzájemným slíváním a propojováním jinak oddělených rovin a úhlů pohledu na zobrazovanou skutečnost, inspirované kubismem.

4.2 Nandalál Bosé (1882–1966)

Přestože byl Nandalál Bosé jedním z nejvýznamnějších žáků Abanindranátha Thákura, nedá se říci, že by zcela sdílel ideje svého učitele. Spíše je dokázal posunout o krok dál a vystavit je tak možnosti plodného přehodnocení. Bosého náhled na indickou uměleckou tradici byl jiný. Spatřoval v ní živelné spektrum volně přecházející od ryze dekorativních forem k formám zobrazivým, od abstrakce k figurálnímu zobrazení, od symbolična k naraci. Na různých druzích umění ho však nezajímala zdaleka jen rozmanitost jejich formálního výraziva, ale spíše jakási vnitřní struktura – motivy a přístupy vlastní indické vizuální tradici, které je pro moderní

umění třeba znovuobjevit a dále rozvíjet. Bosého výtvarný projev tak postrádal Abanindranáthovu nostalgii a patetické pohnutky vedoucí k rozdmýchávání zašlé slávy starého umění, v němž však i on nalézal studnici znojů a správných inspirací. Pod vlivem Kumársvámiho se v indické tradici snažil dohledat principů, které by jasněji vydělily hranici mezi řemeslným uměním a krásným uměním. Snažil se cestou vlastních experimentů dojít nějakého uspokojivého závěru v tom, je-li možné aby oba dva tyto „druhy“ umělecké produkce se zcela odlišnou funkcí, našly své pokračování i v moderně. Bylo třeba najít nový vizuální jazyk, jehož prostřednictvím by i v moderním věku, mělo výstižně artikulované sdělení nalézt svoji odezvu, nabýt nového komunikačního potenciálu a zajistit takto i kýženou kontinuitu indické vizuální tradice. Umění pak Bosé ze zásady nechtěl vymezovat jen pro úzkou a „ideově endogamní“ vrstvu soudobých intelektuálů, ale chtěl onu toliko důležitou otázku platnosti „nadčasové“ vizuální konvence, dát zodpovědět běžným lidem – pravým dědicům a pokračovatelům tradic. E. Bosé se tak věnoval hlubší analýze tradičního umění, které zkoušel nazírat skrze prizma univerzální poplatnosti jazyka umění jako systému znaků a symbolických obsahů. V průběhu 30. let, kdy stejně jako B. B. Mukherdží, vyučoval na Kalá Bhávanu při Thákurově univerzitě v Šántinikétanu. I proto své ideje dokázal úspěšně rozptýlit mezi publikum a dokázal je vystavit konfrontaci s nadcházející generací umělců. Pole jeho tvůrčí působnosti se rozpínalo skrze tradiční řemeslnou výrobu, scénografii, ilustraci, typografii, design interiérů i veřejných prostor (studoval i estetickou stránku veřejných událostí typu náboženských festivalů atp.).

Jelikož se mu uměleckého vzdělání dostalo v průběhu hybných let rozpuku hnutí Svadéší, nemohl ve své tvorbě opominout ani úvahy nad rolí a vlastním smyslem umění pro sebevědomí a sebeurčení národa. Nebyl však v žádném případě konzervativním tradicionalistou skoupým k idejím pokroku. Tradice pro něj byla otázkou i odpovědí. Minulost s budoucností pak nestavěl do kontradikce, ale chápal je pouze jako dva vzájemně provázané póly jedné vývojové linie. Ačkoliv se tento postoj z dnešního hlediska může jevit jako zcela banální, byl ve své době něčím značně ojedinělým. Perspektivu pro indické umění moderní doby podmiňoval tím, že se jazyku umění podaří překonat limity umělcovy touhy po sebevyjádření a nalezení dokonalého stylu. Odkaz tradice a její individuální umělcova interpretace, by spolu takto dle Bosého měly rezonovat v jemné dialektice slibující další vývoj. Potlačená či

ztracená autenticita by neměla být jen nostalgicky oplakávána nebo halasně re-evokována, ale podmínky pro živé umění by měly být nastaveny tak, aby mohla v budoucnu sama přirozeně pokračovat.

4.3 Džamini Ráj (Jaminy Roy) (1887–1972)

Hledání vhodné formy do které by se dal patřičně vtělit i obsah napomáhající lépe definovat indické umění v nově přichodící době, znamenalo i pro bengálského rodáka Džaminiho Ráje dlouhou cestu plnou mnohačetných úskalí a krizí – a to nejen těch tvůrčích, ale i ryze existenčních. Džamini Ráj pocházel z vesnické rodiny zemědělců. V šestnácti letech byl s nemalým úsilím vynaloženým nuznou rodinou poslán na studia do vládní Calcutta School of Art, kde posléze získal titul magistra výtvarných umění. Jeho tvůrčí začátky a vlastní rukopis jsou však i navzdory tomu, či snad právě proto, mnoha kritiky nazírány jako rozpačité, unylé a bez výrazu – zkrátka jako zcela konformní. Současný umělec, výtvarný teoretik a esejista B. Khanna tyto Rájovi strohé začátky definuje dokonce jako bezútěšné a pokračuje odůvodněním svého úsudku takto: *“Coming from a typical rural family in an obscure Bengali village, Roy’s early career was disastrous. He lived in an state of permanent penury and his work was lacklustre, banal – his pictures were painted in a fashionable modern idiom. His portraits and Fauvist – style landscapes in oils, though competently painted, were typical art society pictures which could not satisfy Roy’s restless spirit.”*⁹

Džamini Ráj se vnitřně nemohl nikterak ztotožnit s představou, že dobře osvojený akademický um je tím, co by mělo naplnit jeho uměleckou kariéru. Takto se skrze různá pochybná zaměstnání, vydal na cestu hledání svého dosud neobjeveného a akademií nevybuzeného tvůrčího potenciálu. Věřil, že umění má vyšší poslání, které je třeba odkrýt a představit toliko lomozné moderní době. Zásadní moment obratu v dosavadní Rájově tvorbě nastává mezi léty 1922-1924. B. Khanna spekuluje nad možností, že se nakonec i nemálo frustrovanému Džamini Rájovi dostalo příležitosti shlédnout klíčovou výstavu umělců *Bauhausu* v Kalkatě, kterou v zimě roku 1922 zorganizoval Rabíndranáth Thákur pod záštitou Indické společnosti pro orientální umění. Tato výstava západních umělců představující možnost kompromisního řešení původního rozporu mezi výtvarným a užitým uměním, nabyla v indickém kontextu

⁹ Balraj Khanna, Aziz Kurtha – Art of Modern India, London, 1998, str. 14

své doby přirozeně nebývalé výpovědní hodnoty. Džamini Ráj však ve stejné době, kdy bylo na kalkatské půdě předvedeno dosud nevídaně hladké snoubení uměleckořemeslného účelu a výtvarné samoučelnosti pochopil, že na rozdíl od svých učitelů (např. A.Thákur), pro svoji inspiraci nemusí cestovat na Západ a zase zpět, aby takto mohl oba úhly pohledu dobře porovnávat, ale že se musí jednoduše vrátit ke svým vlastním kořenům. Zdrojem tvůrčí inspirace se pro Džaminiho Ráje tedy stalo prostředí prostého bengálského venkova a jeho pestré umělecké tradice. Jeho formálními inspiračními zdroji se staly zejména bengálské lidové *paṭṭy*, malby z Kálíghátu i umění lidových kmenů. Postupně si osvojil i přesvědčivou jednoduchost jejich lineárního zobrazení. Jeho nová obsahová prozaičnost, která nikterak neklamala falešným příslibem vyššího umění pak plně odpovídala vizuálnímu jazyku lokálních tradic. Byla všeobecně srozumitelná a dmýchala tak konečně i svoji ryzí autenticitu. Zavrhl dokonce i prefabrikovaná malířská plátna a pro svoje obrazy si začal vyrábět vlastní podklady – z látek obnošených oděvů, dřeva i jakýchsi rohoží pokrytých vrstvou vápna. Míchal si své vlastní barvy na bázi přírodnin a vyvinul takto časem svůj vlastní a zcela jedinečný výtvarný rukopis.⁹ Džamini Ráj se takto velmi citlivě ba odvážně jal přepisovat příběh tradičního lidového umění tak, aby bylo nadále s to životaschopně pokračovat ve svém vývoji i za branami moderního věku.

4.4 Vinód Biháří Mukherdží (1904–1980)

Přestože je Mukherdží obvykle a zcela oprávněně zařazován do školy bengálského revivalismu, je třeba poznamenat, že jeho přístup k hledání nového výrazu indického umění, které by bylo poplatné své době a naplnilo i hlubší poslání v podobě zajištění jeho kontinuity, byl docela odlišný od přístupu ostatních umělců školy. Tito oscilovali zejména na prahu tradičních východních a západních inspirací. Mukherdží pro své dílo zvolil metodu jakéhosi terminologického či etymologického přístupu, skrze který hodlal dojít k elementární a tudíž nosné podstatě tradičního vizuálního výrazu, jež chtěl rozvinout. I on byl výrazně ovlivněn jednak indickou lidovou tradicí, které si velmi vážil (*paṭṭy*, rádžpútské a mughalské miniatury) i malířskou inspirací Dálného východu (čínská a japonská kaligrafie a malba vodovkami). V Japonsku pro tento účel strávil také rok života. Jeho inspirace však neznamena zdaleka jen prosté přejímání vnějších idiomů, ale naopak, spíše pečlivé dohledávání se možných paralel a místných ekvivalentů, použitelných a hlavně srozumitelných pro indickou uměleckou tradici. Tento analyticky pečlivý ba

uměleckým citem značně ovlivněný přístup se trvale otiskl například v Mukherdžího krajinomalbách. Jeho oblíbeným motivem byla nížinná a zdánlivě strohá krajina okolo Bírbhúmu v Západním Bengálsku, která jej uchvacovala svoji potencialitou náhlého přechodu v kontrastní travnaté plošiny jejího okolí. I přestože Mukherdží používal velmi úzký pás barevné tonality, nechybí v jeho obrazech aspekt dramatickosti a jakéhosi vnitřního pnutí. Tento dojem pomyslné naléhavosti nemizí (zejména v případě popsaných krajinomaleb), ani navzdory značně ploché dvojrozměrnosti jeho obrazů. Touha po zazším experimentu s novými možnostmi uchopení prostorovosti objektu, jej však svého času (obdobně jako G. Thákura) dovedla i ke kubismu, coby inspirativnímu zdroji. Byl studentem N. Bosého, který byl rovněž absolventem bengálského Kalá Bhávanu, na nějž se po studiích Mukherdží sám v roli tutora opět navrátil. Přednášel i na ženské univerzitě Vanasthalí Vidjápíth, nedaleko rádžasthánského hlavního města Džajpuru. Po roce 1948 působil coby ředitel Národního muzea v nepálském Káthmandú. Se svoji družkou založil také centrum pro rozvoj výtvarných umění v horském středisku Masurí (dnešní Uttarkhand), kde jeho hlavním cílem bylo – otevřít do potřebné šíře prostor pro možné nové nositele stále tvárných idejí indického umění moderního věku. Jeho dcera Mrinaliní Mukherdží, ostatně také patří do jedné z mladších generací moderních indických malířů.

Mukherdží však strmou cestu moderního indického umění zdaleka nejvýrazněji poznamenal patrně svými nástěnnými malbami, jimiž vyzdobil stěny několika kateder lidové univerzity v Šántinikétanu (Vishva Bharati University), konkrétně – strop dormitoria v Kalá Bhávanu, podkroví Čín Bhávanu či Hindí Bhávanu. Jak s odstupem několika let v jednom ze svých esejů poznamenává i jeho žák K. G. Subramanyan, v době kdy tyto rozsáhlé nástěnné malby zhotovoval: *“He had already with him a very sophisticated arsenal of visual devices. A miraculous facility to populate an overall time – image with appropriate visual incidents and bring it alive with symbolic overtones makes his murals unique in the whole gamut of modern Indian painting.”*¹⁰

¹⁰ K.G.Subramanyan – Moving Focus – Essays on Indian Art, Calcutta, 2006 str. 96

Mukherdžího nástěnné malby v prostorách univerzity Višva Bháratí vizuálně skvěle odrážejí snad všechny výrazové prostředky, které si Mukherdží během svého tvůrčího vývoje postupně osvojoval, které technicky vylepšoval a jejichž výpovědní hodnotu zdárně prohluboval.

Ke konci života byla Mukherdžího práce již do značné míry poznamenána jeho celoživotní a s vyšším věkem se stále zhoršující myopickou vadou, která vyvrcholila slepotou. Přestože jeho vnější svět zahalila neprostupná tma, dokázal si Mukherdží v živé paměti uchovat svoji vlastní podobu viditelného světa. Vůle zhmotnit podobu této zvnějšku uzavřené, ba pořád ještě obrazově živé vnitřní sféry, dala jeho dílům vytvořeným na konci života zcela ojedinělou a svébytnou dávku autenticity, které se nejjeden kritik nemohl dlouho dohledat v jeho předchozích dílech.

4.5 K. G. Subramanyan (1924)

Subramanyan je dnes jediným žijícím nositelem otisku bengálské školy revivalismu.

Vystudoval původně ekonomii v Madrásu. Vzhledem k historickým okolnostem je třeba zmínit jeho angažovanost v osvobozeneckém hnutí, pro kterou byl své doby dokonce zatčen. Klíčovým momentem pro něho byl rok 1944, kdy zahájil studium na bengálském Kalá Bhávanu. Studium pro něj bylo jistým bodem obratu – obratu k oddanosti umění, jemuž se od té doby nepřestal věnovat. Coby přednášející umělec, působil posléze na univerzitě v Baródě, Londýně, New Yorku, Bombaji a od 70. let i v Kanadě.

Jeho tvůrčí potenciál se promítl hned v několikero sfér výtvarné působnosti. Subramanyan experimentoval s terakotou, nástěnnou malbou, ilustrací (např. dětských knih), textilním designem, výrobou hraček i kresbou na sklo.

Je mu přičítán takřka revoluční přínos pro modernistické vnímání figury v soudobém indickém kontextu. K. G. Subramanyan dokázal volně propojit věrně známé tradiční mythologické obrazy s dosud nepoznaným výrazem moderní erotiky, vhodně zjemněné romantickým příděchem. Přestože se na první pohled již čistě po formální stránce významně odlišoval od ostatních představitelů bengálské školy, i on sám se sžil se skutečností, že navzdory poměrně jasnému příklonu k hodnotám i vnějšímu tvarosloví modernismu, neopomněl a hlavně neopovrhoval vazbami

k svému kulturnímu zázemí a lokálnímu prostředí. Je možná prvním výtvarným umělcem moderního věku, který se zcela bez obav jal propagovat jasné výhody a celkový přínos eklekticismu jako metody k podpoření upadlé autenticity indického umění. Věřil v plodonosný kontakt s vizuálními tradicemi odlišných kultur, však za předpokladu, že tato nová dialektická souvztažnost bude probíhat v zcela nutném souladu s povahou lokálních tradic. K. G. Subramanyan tudíž naprosto upřímně adoptoval onu novou vizi, pro níž nebylo zdaleka tak zásadní nalezení pevně definovaného přemostění mezi abstrakcí a zobrazivým realismem či mezi striktní dekorativností a pravidla bortící potřebou nevázané exprese. Kórem této jeho vize bylo čisté propojení souvislostí mezi toliko determinativní minulostí a lákavě nejistou budoucností pro indické umění v moderním věku.

4.6 Fenomén Šer-Gil (1913–1941)

Nejen dílo, ale zejména výsostně svébytná osobnost Amrity Šer-Gil se své doby nesmazatelně vepsala v dějiny indického umění moderního věku a rozšířila také do jisté míry i možnosti jeho dalšího vývoje. Jejím snad nejznámějším a často citovaným výrokem je sebevědomé prohlášení: „*Evropa patří Picassovi, Matissovi a dalším, Indie patří mně!*“¹¹ Charismatická Amrita však nebyla nikterak sebestředně omezená pouze na vlastní dílo a svoji rozporuplnou a tím i atraktivní osobnost. Ztělesňovala hlavně odvahu formulovat radikální výzvu ke změně – a to zdaleka nejen v rámci svého vlastního výtvarného výrazu, ale zejména svým odhodlaným a přirozeně nekonformním vystupováním na veřejnosti. Takto, přestože byla z povahy nespoutanou provokatérkou, způsobila, aniž by to možná původně zamýšlela, značný obrat v obecném potenciálu přijetí dosud nepoznaných podob moderního umění. Amrita byla dítětem smíšeného manželství. Její matka byla Maďarkou pocházející z vysokých budapeštských kruhů a její sikhský otec Umráo Singh Šer-Gil patřil k amritsarské aristokracii. Malá Amrita vyrůstala v Maďarsku, jehož krajina se jí významně vepsala do paměti. S odstupem času se z ní rozvinul velmi specifický cit, skrze který i později vnímala a následně pak na plátno přenášela rozličné přírodní scenérie, které ji po celý život uchvacovaly. Od dětství se pohybovala ve vysoce intelektuálním prostředí. Ona sama se prý byla schopna plynule domluvit pěti světovými jazyky. Byla vychovávána k tomu, aby si uměla utvořit a vždy obhájit svůj

¹¹ Zsuzsa Árendásová – Amrita Sher Gil, Kulturní čtrnáctideník A2, 2007, č. 13, ISSN 1803-6635

vlastní názor. Když začala projevovat aktivní zájem o výtvarné umění, přestěhovala se spolu s matkou do Paříže, kolbiště soudobé moderny, aby zde mohla rozvíjet svůj nezpochybnitelný talent. V šestnácti letech nastoupila na Grande Chaumiér, kde studovala malbu pod vedením Pierra Vaillanta, aby později přešla k École des Beaux-Arts (kde přešla k Lucienu Simonovi).¹²

Byla fascinována atmosférou dobové Paříže a živočišností jeho uměleckého prostředí. V době svého pařížského pobytu žila poměrně nespoutaným životem mladé městské bohémy. Obrazy z této doby přirozeně odrážejí naturalistické idiomy soudobého západního stylu. Amrita v této své tvůrčí periodě na svých obrazech zachycovala zejména výjevy z městského života v jejich křehké každodennosti a pracovala také hodně na studiích aktů. Namalovala rovněž několikero autoportrétů, které ji zachycovaly nejen v různých situacích, ale zejména v rozličných emocionálních rozpoloženích. I pro tuto snad lehce narcisistní zálibu v sebeportrétování je Amrita často nazývána Fridou Kahlo Východu. S tímto příměrem by se dost možná zcela nespokojila, jelikož ryzí individualismus byl jejím tvůrčím i životním krédem a imperativem. Neměla tudíž problém v rámci uměleckého záměru odhalit před objektivem fotoaparátu své poprsí, ani se navzdory decentnímu pohoršení rodiny provdat za svého vlastního bratrance Victora Egana. Poutala je k sobě nejen vášeň, kterou Amrita považovala za nezbytný tvůrčí princip, ale i výjimečná intelektuální spřízněnost, která je více než patrná z jejich dochované korespondence. Tyto dopisy toho o nekonvenční průkopnici nového náhledu na umění prozrazují bezesporu nejvíce a částečně tak napomáhají bořit často až surrealistické mýty o životě této malířky. V dopisech se Amrita také vypisuje z vnitřního pnutí, vyživovaného touhou po návratu k vlastním kořenům, přestože si je – jak sama přiznává, plně vědoma toho, jak divoce se proplétají skrze kontrastní kulturní milieu Západu a Východu. Roku 1934 se rodina stěhuje do východohimalájské Šimly, odkud tehdy dvaadvacetiletá Amrita svému muži píše: *„Pracovala jsem na sobě a teď se začínám konečně vyvíjet. V Evropě jsem pocítovala stísněnost z všudypřítomné šedi a uvědomovala jsem si, že tomu divnému zastřenému světlu musím nějak uniknout, abych se dokázala nadechnout. Tady je*

¹² Balraj Khanna, Aziz Kurtha – Art of Modern India, London, 1998, str. 17

všechno tak přirozené.“¹³ I v Indii se však Amrita cítila poněkud polovičatě a cize. Tato skutečnost však její statečnou duši naopak vybízela k tomu, aby se o to více snažila proniknout v mnohvrstevnatou povahu indické reality. Již v Paříži se Amrita obdivovala dílu Paula Gauguina, který pro ni znamenal nejen pramen inspirace, ale i bytostné empatie. Začala se sobě vlastní zvnitřněnou melancholií portrétovat chudé horaly, které pro ni znamenaly nový obraz čistoty a opravdovosti, kterou po čase začala postrádat v pařížském kavárenském životě. Ve volném čase studovala tato doposavad akademická malířka neznámou krásu tradičního lidového umění (nástěnné malby z Adžanty a Ellory, umění miniatur atp.), aby v nich našla dosud neobjevený zdroj inspirace a snad i jakési potvrzení vlastního původu. Její výtvarné počiny z těchto let jsou proto formálně i tématicky značně odlišné od jejích předchozích prací. Indie poskytla jejím obrazům nejen nový obsah, ale – jak Amrita sama v jednom ze svých dopisů poznamenává – i zcela nové světlo, do něhož je halí nenapodobitelný svit indického slunce. S duální povahou svého výtvarného projevu se Amrita sžila a dá se tak říci, že se v něm dokonce i autorsky našla. K tomuto poznamenává: „*That was when I began to be haunted by an intense longing to return in India, feeling in some strange way, that there lay my destiny as a painter.*“¹⁴

Přestože byla Amrita Šer-Gil svého času z mnoha stran záštiplně osočována z nedostatečné angažovanosti v aktuálních otázkách národní identity, její pozornost a zájem v posledních letech jejího předčasně skončeného života, směřovaly právě k věci ducha indického národa, jehož objevování se naplno oddala.

Amrita Šer-Gil byla jedinečnou osobností, umělkyní a ženou, kterou dobové klima uměleckého světa rozpačitě se přiklánějícího k požadavkům moderní doby skutečně potřebovalo. S odvoláním na přirozenou odvahu a nezlomnou vůli po tvůrčí seberealizaci Amrity Šer-Gil se v následujících letech (hlavně po zlomovém roce 1947 a později v 60. a 70. letech), začaly mezi umělci v hojnějším počtu rekrutovat konečně i ženské autorky, jejichž cílem bylo emancipovat své umění samo o sobě takové jaké je, zcela bez ohledu na pohlaví jeho tvůrce. Amrita se stala vůdčí ikonou řady již asertivních umělkyní budoucích generací, mezi nimiž například Míry a

¹³ Zsuzsa Árendásová – Amrita Sher Gil, Kulturní čtrnáctideník A2, 2007, č. 13, ISSN 1803-6635

¹⁴ Balraj Khanna, Aziz Kurtha – Art of Modern India, London, 1998, str. 18

Mrinaliní Mukherdží, Arpity Singh, Arpany Kaur, A. E. Menon, Nasrín Mohamedí, Gogí Saródž Pál, Truptí Patel či Rékhy Rodvittiya.¹⁵

Za svůj krátký život se tak Amrita Šer-Gil svým bohatým dílem a svou nezaměnitelnou osobností natrvalo otiskla v dějiny indického i světového moderního umění.

¹⁵ Yashodhara Dalmia – Contemporary Indian Art – Other realities, Bombay, 2007, str. 30–31

5 Populární umění a tištěné reprodukce – ve službách nábožensko-politické propagandy skrze dekády

Přestože předmětem mé bakalářské práce jest nástin vývoje primárně vysokého výtvarného umění moderní Indie, dovolím si alespoň na okraj zmínit i rozmach velmi obsáhlého a výsostně specifického umění populárního, s konkrétním zaměřením na tištěné reprodukce. Bavorský vynález grafické technologie litografického tisku z roku 1796¹⁶ předznamenal významný zvrat v popularizaci umění obecně. Masová reprodukce tištěných grafik na sebe nenechala dlouho čekat. Laickou veřejností byla s nadšením přijata a neskryla v sobě po čase tak ani svůj potenciál, zachycovat a vypovídat o konkrétních problémech, které hýbaly dobou a její společností. Možnost masového šíření ať už politické či náboženské ideologie obrazem, prostřednictvím ne až tak nákladné sériové výroby, se ukázala prakticky po celém světě jako ryze účinná. Indie v tomto ohledu nezůstala nikterak pozadu. Ke konci 19. století vzniklo v Indii paralelně několik grafických dílen, které se po západním způsobu chopily masové produkce tisků, aby takto následně zformovaly podlaží pro novou indickou ikonografii moderního věku – přístupnou a hlavně srozumitelnou takřka všem.

Klíčovou postavou v příběhu nové indické populární ikonografie je opět Rádža Ravi Varma, který spolu se svým bratrem Rádž Rádžem Varmou, roku 1894 v Bombaji zakládá *Fine Arts Lithographic Press*, jehož přínos pro nadcházející vývoj indického tiskařského průmyslu, může být bez nadsázky chápán jako revoluční. Ravi Varma od německých výrobců kupuje dvě výkonné, parou poháněné a rychlé litografické tiskárny, které jsou v Německu již zcela běžné od roku 1850¹⁷ a které znamenaly zvláště velký posun v chromolitografické technice (technika barevného tisku na hladké povrchy na bázi olejových barev), která se dobře uchytila posléze i v Indii

Mnohé olejografické tisky byly do Indie na konci století rovněž importovány, a to zejména za účelem výroby propagačního materiálu k dováženému zboží z Evropy. V těchto tiscích se již vcelku čitelně odrážel obchodní záměr. Jeho hlavní strategií bylo umně využít lokálních - nejen tématických, ale i zobrazivých idiomů, které měly

¹⁶ Meggs, Philip B. – A History of Graphic Design, USA, 1998, str. 146

¹⁷ Neumayer E. – Bharat Mata – India's freedom movement and popular art, UK, 2008 str. 22

svým veřejnosti povědomým zjevem napomáhat k volbě při koupi zboží. Tyto reklamní tisky tak často představovaly známé epické výjevy z indické literatury či mytologie, doplněné obvykle německým popiskem vybízejícím ke koupi toho kterého produktu.

Tiskařská dílna Raviho Varmy se zprvu věnovala zejména hromadné reprodukci Varmových vlastních výtvarných děl. Jednalo se především opět o náboženská témata obestřená pro autora typickým sentimentalismem zasazeným v realistickou metodu zobrazení, které své doby zdobily hlavně paláce dobové indické nobility a pracovny v Indii usazených britských hodnostářů. Velice populárními se staly ikonické postavy nahých žen. Cudná erotičnost těchto obrazů byla často zastírána vtělením některého konkrétnějšího charakteru hinduistické bohyně či apsary v odhalenou postavu malované dívky. Už zde vcelku jasně docházelo k zcela zásadní hybridizaci východních a západních metod zobrazení, které postupem času zformovaly to, co lze nahlížet jako novou - moderní indickou ikonografii (jejíž korunou mohou být například současné filmové plakáty z bollywoodské produkce).

Naprosto charakteristickým rysem této nové ikonografie, se stalo prolínání původně náboženských témat s tématy sekulárními, politickými (přestože náboženská sféra nebyla od té politické v Indii dějinně nikdy zcela oddělena).

5.1 Bhárat mátá – božská Matka Indie

Jak i E. Neumayer ve své knize poznamenává: *“It is not very clear when the concept of presenting India as a goddess appeared for the first time. The Concept of God as the lord of a land is an old one. An appellation of many a god is Chakravartin, or the Lord of Universe.”*¹⁸

Samotný motiv metaforické figury bohyně ochránitelky, byl zřejmě převzat z tradice evropské ikonografie. V evropské renesanci se ostatně objevuje Bohyně vítězství, moudrosti, krásy atp.¹⁹

Je zde vcelku zřejmý účel symbolického utvrzení se v hodnotách a idejích, které byly považovány té doby za zásadní. Pro ideu narůstající vlny indického

¹⁸ Neumayer E. – Bharat Mata – India's freedom movement and popular art, UK, 2008 str. 37

¹⁹ Neumayer E. – Bharat Mata – India's freedom movement and popular art, UK, 2008 str. 44

nacionalistického sentimentu na přelomu 19. a 20. století, a s ní související nutnost hrdého vyzdvižení národní svébytnosti, se pak (zvláště v indickém tradičně ikonodulním prostředí) využití podobného metaforického symbolu přímo nabízelo. Konsensuálně panuje názor, že se již pevně zakořeněná vize božské Matky Indie se všemi jejími atributy, rekrutovala z obrazu, který roku 1905 na protest dělení Bengálska namaloval Abanindranáth Thákur. Thákurova Banga Mátá – Matka Bengálska, třímá v rukou čtyři symboly – kus látky, snopek rýže, knihu a modlitební korálky, kterými připomíná to, co nedělitelně spojuje příslušníky jedné kultury, třebaže na tisíckrát administrativně rozdělené země. Matka jednotného Bengálska se zevnějškem podstatně liší od své pozdější inkarnace Matky Indie, přestože vnitřní významy zůstávají prakticky neměnné. Thákurova Matka Bengálska je oděna v prosté šafránové roucho a z obrazu je patrný záměr výrazové čistoty a prostoty. Oproti tomu pozdější Bhárat Mátá ve svých mnohačetných reprodukcích, obvykle ohromuje okázalostí svého zjevu a je často přímo obklopena účelově volenými a tak i více variabilními symboly, např. vlajčkou Národního kongresu, šavlí či gándhiovským kolovrátkem. Matka Indie bývá často zobrazována se svým jízdním zvířetem (váhana) v podobě svalnatého lva – symbolu statečnosti i státního symbolu slávy Ašókovy starověkého impéria. Není neobvyklé, že Matce Indii bývají také často přiznávány atributy příslušející k bohyni hojnosti a štěstí Lakšmí.

Po roce 1947 má její sári zpravidla barvy indické vlajky a namísto drahých kamenů a bohatého zdobení je často nezřídka poseto hlavami zákonodárců.

Hojně frekventovaná je v historii moderní indické ikonografie právě ona představa jakési náklonnosti či přímého posvěcení konkrétních politických cílů či jejich propagátorů ze strany božstva. Tato myšlenka se nezřídka zhmotňuje v konkrétní obrazové kompozici, kde jsou zobrazeni soudobí političtí lídři té které strany či náboženské organizace, po boku či třeba v náručí blahosklonné bohyně. Některé, zvláště pak ty mladší grafiky, na nichž bohyně sedící uprostřed pole v obklopení zemědělských strojů chová v klíně například usměvavého Néhrúa, přičemž jí nad hlavou zrovna přelétává moderní letadlo táhnoucí za sebou transparent hlásající heslo „*Džaj Hind!*“ (Sláva Indii!), mohou nezřídka působit opravdu surreálně až komicky.

5.2 Nové ikony indické populární litografie

Melodramatické výjevy reflektující s přehnanou až suprarealistickou věrností neklidnou socio-politickou situaci moderní Indie se všemi jejími problémy a konflikty, se staly záhy neodmyslitelnou součástí nové vizuální tradice pro 20. a 21. století. Nápaditost autorů často neznala mezí a jak se zdá, mnozí z nich se často přímo vyžívali ve hře s veřejně známými symboly a odkazy mýtické minulosti. Ve jménu nezadržitelného pokroku ba s nezlomnou hrdostí na kulturní patrimonium své rodné tradice, je pak horlivě šroubovali do vizuálních idiomů moderního věku. Když takto Matka Indie oblečená v sári moderního střihu žene před sebou svoji rozlícenou smečku udatných lvů proti drakovi neduživého vzezření na něhož míří kordón indických vojáků se samopaly, je jasné, že autor onoho výjevu takto naráží na válečný konflikt Indie s Čínou (1962).

Vůdčí osobnosti společensko-politického života se tak staly novými božstvy pro moderní věk. Nespočet často anonymních autorů se tak oddal práci pro veřejné zájmy nové Indie. Mnoho z nich se nechalo najmout do služeb politických stran, pro které se cestou vizuální narace jali budovat nezaměnitelná heroická obrazová vyprávění o pronárodních či posléze státotvorných zásluhách jejich členů. Opomínány nebyly zdaleka ani významné postavy ze starší historie, jejichž pro-indická angažovanost či role byla často účelně redefinována (např. postava Šivádžího či Rání Lakšmí Báí).

Zdaleka nejpopulárnější však bylo zobrazování žijících či nedávno zemřelých hrdinů (nejčastěji členů Národního Kongresu). Existuje proto obrovské množství polytématických tisků opěvujících zásluhy především B.G. Tilaka, S.Ch. Bosého, S. Sarvépalli Rádhákrišnana, M. K. Gándhího, J. Néhrúa, L. B. Šástrího, I. Gándhiové, J. Nárájana, Saňdžaje a Radžíva Gándhího atp., až do současnosti.

Estetika těchto masově produkovaných obrázků (formálně ne až tak nepodobná celosvětově proslulejším čínským tiskům z období kulturní revoluce, známým jako „*Propaganda posters*“) osciluje na hraně mezi nekompromisním vizuálním kýčem a originálním uchopením realistického obrazu, v kontextu nepotlačitelných a dobou jen emfazovaných *site-specific* podkladů, vyvěrajících z původní zobrazivé tradice. Co je však jisté, je skutečnost, že rozmach masové produkce barevných tisků umožnil v Indii vybudovat pevné zázemí pro další vývoj zcela osobitého populárního umění,

opírajícího se o zcela novou, lidmi s nadšením přijímanou ikonografii určenou pro moderní věk. Plošný úspěch jejího přijetí byl možná skutečně způsoben tradiční inherencí oddaného nazírání na náboženské ikony, které vývojem doby nebylo obtížné přetavit v ikony pozemské, ve vlivné lidi z masa a kostí s aureolou svátosti.

6 Rok 1974 a PAG – zásadní body obratu v moderním indickém umění

Rok 1947 se v indických novodobých dějinách stal výchozím bodem pro jednoznačně zásadní sled změn v mnoha oblastech lidského bytí a zájmu, umění nevyjímaje. Pro Indii tento zlom znamená celoplošné přitakání aspektům moderního věku a jeho novým fenoménům, jakými jsou například industrializace či urbanizace (jako původně západní sociální jevy). Odsud je již zřejmý záměrný, ba postupný příklon k westernizaci, která zasáhla a doposavad vehementně přetváří tradiční aspekty v indické kultuře 20. a 21. století. Tyto tendence s sebou přinášejí rovněž změnu jakési obecné sociokulturní konfigurace, od níž se odvíjí přeskupení hodnot a norem, spuštěné hierarchickým přeskupením v rámci některých institucí (stát, rodina aj.), jimiž jsou formovány. Indie po roku 1947 cíleně mění svoji tvář. Touha po progresu se stává hybatelem politického i společensko-kulturního dění. Indická moderna v sebe však velmi charakteristickým až eklektickým způsobem integruje odkazy svého neopomenutelného kulturního zázemí do něhož je zpětně spíše nárazově tlačena, než aby z něho vyrůstala. Tato skutečnost dává vzniknout něčemu, co by se s nadsázkou dalo nazvat jako „*site-specific modernita*“, jejíž zvláštnosti se projikují takřka ve všechny oblasti které pokrývá. Implantace moderních aspektů a nároků do oblasti umění, zdá se svědčí pro tuto úvahu.

Roku 1947 tehdy 23 letý F. N. Souza zakládá v Bombaji uměleckou skupinu Progressive Artist's Group (PGA), jež provedla symbolický radikální řez v to, jak byly dosavadní možnosti a pokusy o moderní umělecký výraz chápány. Pokrokové uskupení PGA sestávalo, mimo jejich nevyřečnějšího zakladatele F. N. Souzy z umělců: M. F. Husaina, K. H. Ary, H. A. Gadého, S. K. Bakrého a S. H. Razy. Přestože jednotlivé individuální styly umělců, které tato formace sdružovala, byly navzájem dosti odlišné, spojovala je jednotná idea potřeby explozivního pokroku v umění tak, jak si žádala doba. Jejich manifest sepsaný F. N. Souzou vypovídal o nezbytnosti odproštění se od opotřebované ordinérnosti, jakou pro umělce nového věku představovalo 19. století. Vadila jim omezenost a provincialita soudobého indického umění. Díla obou Thákurů i Amrity Šer-Gil nazírali jako hybridní svojí formou. Rabíndranáthovo dílo považovali za nebývale sebestředné, motivované jen vnitřním pnutím pocitu zadostiučinění, všeobecné uznávaného génia. V díle Šer-Gil viděli derivovaný odkaz Gauguina. Džamini Ráj byl v náhledu těchto z programu pramálo shovívavých umělců z PAG málo sofistický a neumětelý. Bengálská

škola pro ně celkově byla neúnosně zatížena přebujelým sentimentalismem a plytkým zpátečnictvím. Umělci z PAG však nebyli zdaleka jen nevybíravými kritiky dosavadních snah jiných umělců. Vyzývali zcela jasně a s nečekanou otevřeností ke změně poměrů. Sdíleli základní ideu dynamického rozvoje a kosmopolitismu, který pro ně byl jediným jasným východiskem. Kosmopolitní přístup měl indické umění moderní doby posunout dále a zprostředkovat je okolnímu světu. Podmínky moderny si vyžadovaly nové výrazivo, nový jazyk pro novou vizuální komunikaci, která byla jasným cílem nového umění. Proto umělci z PAG také došli k závěru, že onen kýžený posun může nastat pouze tehdy, když namísto zjednodušeného přilnutí k zidealizované minulosti připustí, aby se jejich indická duše začlenila do pokrokového modelu, který představoval i v umění „technologicky“ vyspělejší Západ, postupně formující jeho globální vliv.²⁰ Nutno poznamenat, že v době vzniku uskupení PAG neměla Bombaj , která byla spolu s Kalkatou nejvíce živoucím indickým městem své doby patřičné zázemí pro nové umění v podobě patřičných výstavních prostor a už vůbec ne škol. Vše se ale mělo nárazově změnit s již takřka příchodními 50. léty. Sled těchto změn pak do značné míry iniciovala právě skupina Progressive Artist's Group. Zájem o nenadálý proces transformace nového umění tak, jak jej chápali umělci z PAG, potom ve veřejné sféře rozdmýchal především Mulk Rádž Ánand, jeden z předních dobových uměleckých kritiků, známý rovněž pro svoji esejistickou činnost. R. K. Ánand tehdy patřil k elitě bombajských intelektuálů, jejichž slovo mělo nezřídka mezínárodní dozvuk. Spolu se svými kolegy Hermannem Goetzem a Rudy Von Leydenem (umělecký kritik z The Times of India), jako první veřejně poukázal na nesporný talent, nebývale nosné a ambiciózní cíle, které spatřoval v jednotlivých členech skupiny PAG. Podle citace B. Khanny : *“Anand – India's foremost art critic and novelist, saw in them, as he had among artists he had known in Europe, a blazing dedication to their art and a fierce determination to succeed.”*²¹ Již po roce od založení PGA proběhly první výstavy (nejprve v Barodě, posléze v Bombaji), jejichž kurátorem nebyl nikdo jiný než R. K. Ánand. Ve svém úvodním proslovu zdůraznil nejen bezprecedentní kvality jednotlivých umělců, ale poukázal zejména na skutečnost, že právě tyto veřejnosti zprvu nepochopení a odvržení umělci tvoří klíčovou platformu pro vznik nového a ničím neomezeného

²⁰ Balraj Khanna, Aziz Kurtha – Art of Modern India , London, 1998, str. 21

²¹ Balraj Khanna, Aziz Kurtha – Art of Modern India , London, 1998, str. 22

umění, které vychází z obecné konfigurace moderny. A také na fakt, že právě uskupení PAG je buňkou obsahující přenosný kód moderního uměleckého výrazu, který bude determinovat nadcházející generace umělců. F. N. Souza v katalogu vydaném k výstavě cíle svého uměleckého seskupení formuluje následovně: *“ I do not quite understand now, why we still call our Group – Progressive. Not that the most retrogressive institutions call themselves so, but we have changed all the chauvinist ideas and the leftists fanaticism which we had incorporated in our manifesto at the inception of the Group. Today we paint with absolute freedom for content and techniques almost anarchic, save that we are governed by one or two sound elemental and eternal laws, of aesthetic order, plastic coordination and colour composition. We have studied the various schools of painting and sculpture to arrive at a vigorous synthesis. ”*²²

Rozhodně však nelze říci, že by se umělci z PAG prvoplánovitě vyhýbali inspirativním zdrojům, ať už západní či východní tradice. V díle jednotlivých osobností formujících PAG se lze vcelku čitelně dohledat vlivů pramenících třeba z kubismu či fauvismu, jako i z indické tradice erotického chrámového umění atp. Umělci z PAG však tyto inspirativní zdroje vystavovali spíše přímé a často velmi provokativní konfrontaci, vždy v zájmu nalezení a potvrzení vlastního jedinečného stylu tvůrčí práce. Výstava z roku 1948 zvedla v indické společnosti značnou vlnu zájmu, v níž znechucení a krajní nevoli střídalo bezbřehé nadšení. Ke skupině se záhy přidalo nemálo dalších umělců, jejichž význam pro další generace indických výtvarníků skrze dekády druhé poloviny 20. století byl zcela zásadní a hlavně nadále přenosný. Prostřednictvím pokrokových umělců z PAG na světle světa vykrytalizoval jasný a konečně i sebevědomý postoj - nová syntax vizuálního sdělení, která byla zároveň přemostěním mezi tradicí a modernou, mezi Západem a Východem, ve sféře svébytného indického umění.

6.1 Francis Newton Souza (1924–2002)

F. N. Souza zakládající člen spolku PGA byl nesporně jednou z nejvýznamnějších a nejkřičivějších osobností v dějinách moderního indického umění vůbec. Souza byl bořitelem mýtů a zarputilým nepřítelem omezenosti kteréhokoliv druhu. Jeho

²² Yashodhara Dalmia – The Making of Modern Indian Art, New Delhi, 2001, str. 43

nezaměnitelný výtvarný projev ve své formě i obsahu integroval vše, co odráželo nové přístupové schéma k moderně, jejím hodnotám a požadavkům, které kladla mimojiné na umění.

Pocházel z vsi Saliago Bardez v jihoindickém státě Góa. Jeho rodina byla katolického vyznání (i jméno Francis je podle goánského patrona Sv. Francise Xaviera), což mělo pro Souzovu pozdější tvorbu zásadní vliv. Vzpomínky na dětství ve své autobiografii Souza představuje s upřímnou surovostí a bez přebytného patosu. Své prarodiče popisuje jako nenapravitelné alkoholiky, otce jako patologického abstinenta. Vzpomíná takto na smrt své malé sestřičky i na to, jak by jeho předčasně ovdovělá matka spolu s tetami, do jejího nešťastného osudu raději obsadili jeho. Vzpomíná na to, jak nemyslitelná byla v době jeho mládí už sama představa, že by se někdo mohl živit jako umělec. Souza však tyto pochybnosti nesdílel. O svém přístupu k vlastnímu umění později říká: *“As for my art, I can confidently say that I am not influenced by anyone and that I am not experimenting. A work of art cannot be an experiment and it must be unique. It is an act of humility, but the artist feels proud when it is appreciated. But I have been experimental in the past.”*²³ Celoživotní práce F. N. Souzy zahrnující převážně olejomalbu a akvarel, ale třeba i kresbu tužkou, inkoustovým perem, uhlem či koláže, je vpravdě zcela unikátní, a co víc – nemá v dějinách indického výtvarného umění skutečně žádný precedens, na který by navazovala nebo jej rozvíjela. V ranějších stádiích svého tvůrčího vývoje se Souza však o poznání skromněji přiznává k tomu, že hledal inspirační znoje v impresionismu, fauvismu a kubismu, stejně jako v africkém, perském a samozřejmě i indickém umění.

Ve svých memoárech vzpomíná také na své mládí strávené na Jezuitské koleji, jejíž představení v něm sice zavčas dokázali identifikovat nezastíratelný výtvarný talent, avšak ten měl v jejich náhledu význam pouze tehdy, pokud by měl být přetaven v ikonodulistický idealismus typický pro katolické umění. Přiznává se zde také k velmi zvláštní fascinaci posvátným světem katolického prostředí, které si v sobě zakonzervoval již v raném dětství. Píše: *“As a child I was fascinated by the*

²³ Kurtha, A. – Francis Newton Souza - Bridging Western and Eastern Modern Art, India, 2006, str. 201

grandeur of the Church and by the stories of tortured saints my grandmother used to tell me. As far as I can recollect, strange fancies always occupied my mind."²⁴

V jiné části pokračuje: *" I seldom had companions. My mind was reft in fantasy. On retrospection, today, it seems funny, almost ludicrous. But it created the artist in me. I did not care for football and hockey and cricket, although I didn't mind playing with girls, skipping and other games, secret or sportive but the dreamworld: the phantasmagorias, the hallucinations, angels in paradise, the sun, moon and stars were lovingly personified, vividly imagined. I would converse for hours with ghosts, and apparitions, saints, fairies and goblins. The Roman Catholic Church had a tremendous influence over me, not its dogmas but its grand architecture and the splendour of its services.*"²⁴

Souzovy divoké oleje s křesťanskou tématikou jsou svojí podobou zcela nezaměnitelné. Souza, své doby aktivní člen komunistické strany a horlivý malíř proletariátu, se velmi specifickým způsobem vypořádává se svou katolickou výchovou a skličujícím kouzlem prostředí, které jej odmala obklopovalo, jako i s až militantně ateistickým krédem, které mu vštěpovaly marxistické ideály k nimž se nově upínal. Tyto obrazy na biblické motivy doslova sálají pocit znepokojení a jakési podtextové dramatické naléhavosti. Světové proslulosti se dostalo např. jeho Pietě, mnoha variacím na ukřižování, a vlnu zájmu vzbudily rovněž Souzovy reinterpretace slavných obrazů jimž dal takto docela jiný výraz i sdělení (např. Poslední večeře od Leonarda, či Caravaggiova Večeře v Emauzích). Všechny obrazy z tohoto tvůrčího období, jakoby v sobě zhmotňovaly malířova vnitřní muka a rozpory, ve kterých se té doby ocital a jimž byl duševně zcela podroben.

F. N. Souza také vytvořil ohromné množství portrétů které obvykle s určitým doplňkem nazýval prostě jako „Heads“ (opět skrze různá výtvarná média od olejomalby po vcelku prosté grafiky). Portrétovaní lidé, ať už konkrétní osobnosti či anonymní postavy, bývají deformováni jakousi zhoubností, která jakoby sublimovala přímo z jejich duše. Humánní rysy jejich tváře takto erodují pod náplavou vyvěřelé osobnostní dezintegrace a vnitřního utrpení či sváru.

²⁴ Kurtha, A. – Francis Newton Souza – Bridging Western and Eastern Modern Art, India, 2006, str.202–204

Souza ve svých obrazech reflektuje nejen své vlastní obavy a bolesti, ale i bolesti které podle něj sužují dobu. Jeho olejomalba z roku 1958 nazvaná vizionářsky „*Miss Universe 1999*“ představuje šedou, úzkostnou a nezdravě vzhlížející figuru ženy. Tíseň a cílenou ošklivost v tomto obraze s odstupem let vysvětluje tím, že v době jeho vzniku (a v době pravděpodobného narození Miss Universe pro rok 1999), svět zaplavil strach z možné nukleární války. Války, která by svými důsledky patrně zcela zpusťovala celou zemi a ironicky tak zpečetila i osud člověka, jehož kulturní výtvarné mu nakonec podřezaly větve pod nohama. *“It is all wrong and so it will end in ashes. That is why my painting is in gray”*, poznamenává k obrazu roku 1984 Souza.²⁵

To, co však na dobové scéně způsobilo patrně největší poprask a vlnu negativních reakcí, nebyla ani tak v indickém kontextu už tak dosti revoluční kubistická perspektiva (navíc v Souzově originální interpretaci), ale zejména jeho obrazy a kresby s velmi otevřenou erotickou až pornografickou tematikou. Ať už se jednalo o ženské akty s výrazně exponovaným pohlavím či výjevy nevázaných sexuálních orgií, působila tato část Souzovy tvorby (v těchto věcech v ještě ne zcela uvolněném společenském klimatu dobové Indie) více než jiskrně.

Je velice těžké omezit rozsahem i obsahem velkolepé dílo F. N. Souzy na rámec zevrubného nástinu. I přesto však není ani z tohoto nástinu nikterak obtížné pochopit, proč, čím a jak osobnost tohoto toliko rozporuplného malíře, předznamenala budoucí vývoj indického umění v 20. a 21. století.

6.2 Maqbúl Fidá Husain (1915)

Moderní symbolika a řeč vizuálních metafor tak, jak se jí ve svém díle chopil M. F. Husain, k sobě přitáhla nejen pozornost F. N. Souzy, který jej záhy po jejím založení přizval ke skupině PAG, ale zaujala v následujících letech bez výjimky celý svět. M. F. Husain, přezdíváný někdy jako „Picasso východu“ v následujících dekádách druhé poloviny 20. století, tak vystavuje v mnoha světových metropolích (Prahu v roce 1956 nevyjímaje). V roce 1958 byl oceněn mezinárodním uznáním na Benátském bienále, o pět let později se mu stejného ocenění dostane i na Mezinárodním bienále v Tokiu.

²⁵ Kurtha, A. – Francis Newton Souza – Bridging Western and Eastern Modern Art, India, 2006, str.

Husainovo dílo napříč celé časové rozhraní jeho vývoje, lze obecně charakterizovat jako velmi reflektivní. Husain ve svých obrazech skrze již plně moderní výtvarné idiomy kontempluje nad odkazem svého kulturního zázemí a nad změnami které se v něm odehrávají. Jeho figurální malba, je rovněž obestřena symboličností. Zobrazovanou realitu nazírá skrze prizma modernistického zjednodušení objektu a kompozice jeho obrazů často působí fraktálním až mozaikovým dojmem. Nekompaktnost celku však není jeho prvoplánem. Charakteristická je i jeho promyšlená práce s obvykle sytými barvami, kterým přičítá opět nezanedbatelnou symboliku. Zejména v počátcích své tvůrčí práce se, seč coby „plnokrevný modernista“, nevyhýbá reminiscenci na tradiční techniky zobrazení u staršího indického umění (např. nezakrytá inspirace stylem Basólí).

Podstatný vliv na Husainovu tvorbu měl rovněž styk s několika německými umělci, pobývajícími té doby v Bombaji. Takto se mu přiblížil svět expresionismu Oskara Kokoshky či sdělná nevázanost Egon Schieleho.

S ohledem na Husainovu mimořádnou citlivost vůči vnějšímu prostředí, není nikterak překvapivé, že určitou část svého díla věnoval i vizuálním úvahám na téma ideje nacionalismu, téma jednotné a rozdělené Indie. Tyto úvahy shrnuje následovně: *“India was never a nation...This is the first time it is struggling to become a nation. It might collapse...the very fact that it is struggling in dangerous and exciting...this is perhaps the most exciting period in history. I don't think it is just going to drop into sea. It has an inner sense of centuries, it would take centuries to destroy it...for me India's humanity is what is important, not its borders.”*²⁶

Lidská rovina indické reality, bez výhrad všemi tvořená a sdílená, byla tím, co Husain nazýval pospolitou a nedělitelnou Indií. Tato realita byla z povahy mnohvrstevnatá, a proto ji také nebylo možné nazírat z hlediska lineární perspektivy. Skutečnost v Husainově náhledu není tak v žádném případě jednorozměrná, jako ani lidé tuto realitu formující (viz například rozpolcený portrét Džaváharlála Néhrúa). Za vzpomínku jistě stojí i Husainova obrazová interpretace Rámájany a Mahábháraty z šedesátých let. Epickou naraci vystřídal bezprecedentní „náznak“ ve formě čistoty prosté linie, která však nikterak nedegradovala a uchovala

²⁶ Yashodhara Dalmia – The Making of Modern Indian Art, New Delhi, 2001, str. 105

si svůj symbolický obsah. Jak se Husainův tvůrčí duch volně vyvíjel, nevyhýbal se ani experimentům s novými formami i médií uměleckého vyjádření. Již při Husainově retrospektivní výstavě, která se odehrála roku 1969 v Bombaji, byly tak veřejnosti představeny Husainovy nové prostorové instalace. O dva roky dříve natočil rovněž svůj první film „*Through the Eyes of Painter*“, kterému se na Berlínském festivalu filmu dostalo nejvyššího ocenění – Berlínského medvěda. V průběhu dalších let Husain nikterak neustával ve své tvůrčí činnostech, která byla nejménou oceněna mnoha dalšími prestižními cenami (např. na dalším Bienále v Sao Paulu 1971, indickým státním oceněním Padma Bhūṣaṇ – 1971 či Padma Vibhūṣaṇ –1991).²⁷

Osoba M. F. Husaina je spojena nejen s enormním věhlasem a uznáním na mezinárodním poli, ale rovněž i s řadou kontroverzí a otevřeně proklamovanou nenávisť na poli domácím. Medializací nabobtnalé komunalistické spory, vedené zejména hinduistickými radikály z Višva Hindū Pariṣad, ohledně údajně cíleného zneuctění některých hinduistických božstev jejich zobrazením v nahotě, vedly až ke smutnému závěru, kdy roku 2006 Husain přijímá nabídku katarského občanství a trvale odchází z Indie do exilu.

6.3 Krišnadží Hovládží Ara (1914–89)

K. H. Ara byl jedním z šestice zakládajících členů PAG (díky přízni F. N. Souzy). Cesta objevování jeho vlastního uměleckého výrazu byla provázána z nosnou surovostí, a jeho individualismus byl tudíž ryze autentické povahy – nikoliv jen pózou. K. H. Arovi se nedostalo žádného výtvarného vzdělání. Jako dítě velmi záhy přišel o svoji matku. Otec se znovu oženil a sedmiletý Krišnadží byl poslán do domácí služby k jedné evropské dámě v Bombaji. Tato žena stačila zavčas postřehnout Arův nerozvíjený umělecký talent a nakoupila svému sluhovi pro začátek sadu vodových barev. V místnosti o rozměrech 10 x 10 metrů se tak po celodenních službách odehrávaly Arovy prvotní experimenty s řečí obrazu a možnostmi vtělení vnitřních nálad do jeho dílčích částí. Surově expresivní výraz Arových děl ostatně zůstal skrze léta jeho autorského vývoje takřka neměnný. K. H. Ara, syn řidiče autobusu, setrval ve službách různých bohatých lidí až do 40. let, přičemž se paralelně s tím pro vlastní potěchu po večerech věnoval malířství. V době kdy pracoval pro britského

²⁷ M. F. Husain: M. F. Husain paintings, art work at Palette Art Gallery, India

hodnostáře Gullielana, účastnil se aktivně Gándhího satjagrahy, pro což byl na pět měsíců následně uvězněn a ze služby propuštěn. Po propuštění mu pomohl jeho přítel, šofér jedné japonské firmy nabídkou práce umývače aut. Po bombovém útoku na Pearl Harbor, majitel japonské firmy takřka ze dne na den zmizel a K. H. Ara, vždy oddaný svým chlebozárcům, spravoval jeho dům po dlouhá léta pánovy absence. Neopustil však přitom svůj těsný kamrlík v chudinské čtvrti, který zůstal jeho ateliérem až do jeho smrti. Klíčovým bylo pro Aru nahodilé setkání s věhlasným uměleckým kritikem Rudi von Laydenem. Layden byl německý Žid, který emigroval do Bombaje, kde si v poválečných letech vydobyl místo předního uměleckého kritika, přispívajícího pravidelně a s nemalým ohlasem veřejnosti do dobových periodik. Layden se stal mentorem nadějných neznámých umělců z první generace bombajských modernistů. Jeho osobní zájem byl obvykle časem přetaven v nadšený zájem ze strany veřejnosti. Byl to právě Layden, kdo tehdy lichotnický nazval M. F. Husaina „divokou šelmou“.²⁸ A byl to Layden, kdo se prostřednictvím F. N. Souzy seznámil s přirozeně imaginativní výrazovou přesvědčivostí K. H. Ary, aby následně svou pochvalnou kritikou a upřímným zájmem doslova zdvihl vlnu nadšení a zájmu o Arova svébytnou tvůrčí práci. Arovi se takto dostalo i tolik potřebné materiální podpory, která jej zbavila nejen tíže z beznadějně zacyklené dlužnosti, ale zejména mu poskytla kýžený čas a svobodu pro to, aby se mohl naplno oddat své tvůrčí práci.

Už Arova raná díla nikterak nezapřou svůj specifický přístup ke kompozici, která je pro něho z povahy živoucí až organická. Stejně jako ostatní hledači modernistického idiomu, zkoumá K. H. Ara bedlivě impakt vnější formy, avšak na rozdíl např. od Souzy nebo Razy, tento zájem nepovyšuje nad zájem o obsahovou substanci. Ara proslul svými expresionistickými zátišími. Kompozice těchto obrazů na zdánlivě nekomplikované a jasně určené téma (zátiší s vázou, jablky atp.), však svým výrazem dmýchají jasný pocit vnitřního konfliktu. Může za to zejména již zmíněná kompozice – jeho přenesené vnímání světa, jako pospolitého sledu navzájem oddělených ba součinně živoucích realit. Právě ona záměrná hrubost těchto zátiší, dokonale představuje moderní idiom, přirozeně vlastní Arově tvorbě. Pocitově rozebrané zobrazení jednotlivých objektů jakoby se přelévalo celkovou

²⁸ Anubha Sawhney Joshi – 'I hope my final resting place is in India', an interview with M. F. Husain, Times Of India – 31 October 2009, e-paper

kompozicí a obsažené předměty tak uvádělo do hlubších souvislostí. Zásadní bylo i Arovo samovolné uchopení fenoménu bílé barvy (bílá barva je považována za „umělou“, jelikož se v přírodě nevyskytuje v zcela čisté podobě). Ara prostřednictvím bílé dokázal jednotlivým objektům v kompozici svých zátiší, dát potřebně dramatickou ostrot vyzdvižených linií, upravit chtěnou hloubku nebo objem, či naopak dosáhnout kontrastního dojmu plochosti.²⁹ Důmyslné barevné reflexy, tak záměrně odkazovaly na umělou povahu a nepřirozenost celého obsahu toho kterého „vykonstruovaného“ zátiší. Přestože se tedy jednalo o pojednání z povahy nekonfliktního a nehybného zátiší, dokázal Ara do svých výtvarných kompozic jednak prací s barvami a prostorovostí, jednak do určité míry znepokojivými detaily (vázy s květinami větší než stůl, vázy zborcené či nachýlené k pádu) vnést dojem jisté neustálenosti.

Pro své, dobou značně podnícené vlastenecké pohnutky, se Ara nemohl vyhnout ani snahám zachytit ve svých obrazech lidský rozměr boje za svobodu. Jeho olejomalba „*Independence Day Parade*“ měla zachytit opět v hybné kompozici radostnou mozaiku individuálního úsilí touhy po svobodě. Měla skrze detaily (např. muže padajícího z kola, vrávorající lidi opilé šťastným vítězstvím atp.), představit ono toliko významné prolnutí, velké historie všech, s drobnými individuálními příběhy těch, kteří ji utvářejí.

Dalším tématickým okruhem, kterému K. H. Ara zasvětil notnou část své práce (zejména v 60. letech), byly akty a studie lidské figury. Jeho charakteristickým idiomem se staly obvykle kypré ženy, otočené zády k pozorovateli. Jejich objemná tělesnost působí důvěrně. Přestože leckteré figury působí vyzývavým až dráždivým dojmem, jsou z povahy nevinně přirozené. Nahota je výrazem původnosti, na kterou zde Ara, zdá se zaujetím také odkazuje.

K. H. Arovi se během jeho života rovněž dostalo nemalého počtu různorodých ocenění za přínos modernímu indickému umění (např. v roce 1952 i nejvyšší ocenění ze strany *Bombay Art Society*, udílené každoročně od r. 1888). To, čím se však nejvýrazněji vepsal v dějinný vývoj moderního indického umění, je jednak jeho jedinečný autorský rukopis, ale i poměrně dojemný životní příběh, který pro mnohé

²⁹ Yashodhara Dalmia – *The Making of Modern Indian Art*, New Delhi, 2001, str. 133

další chudé umělce bez patřičného akademického vzdělání, potvrzoval alespoň existující možnost docílit svých uměleckých cílů, bez ohledu na své sociální podmínky.

6.4 Sajíd Haider Raza (1922)

S. H. Raza na rozdíl od K. H. Ary získal dokonce několikanásobné výtvarné vzdělání (studoval nejprve na Nagpur School of Art v rodné Maharáštre, po přestěhování se do Bombaje na J. J. School of Art a později i na pařížské École de Beaux Arts). Jeho autorský vývoj prochází mnoha etapami proměnných inspirací, od kubismu, přes expresionismus až po abstrakci. V každém Razově tvůrčím období je však nezpochybnitelná prezenze osobního výtvarného vpisu, který jeho dílo napříč dekádami činí jedinečným. V počátcích je Raza fascinován strohými panoramaty městské urbanizace, kterou pro něj představuje Bombaj. Snímá celkový dojem z městské krajiny v jeho všednodenní proměnlivosti (variace barevných tónů s postupujícím dnem, stíny na budovách atp.), kterou skládá do jednoho obrazu. Razova městská scénérie je obvykle liduprostá, stojící jakoby mimo čas a prostorové určení. Ani obrazy tohoto malíře nezůstanou přirozeně stranou Leydnovy pozornosti. Po lidské stránce se S. H. Razy, který se v Bombaji zprvu živil jako ilustrátor knih, hluboce dotkne rozdělení Indie a Pákistánu. Raza je muslim – hluboce a upřímně zakořeněný v panindickém kulturním zázemí. Rána politicky rozřáté země mu tak způsobí jizvu na duši. Na podzim roku 1950 se vydává do Paříže. Zde se žení s francouzskou sochařkou, s níž se seznámil během studia. Společně žijí v poměrně nuzných podmínkách, ba ve vzájemně se podporující výrazné tvůrčí činnost. Do jejich malého bytu Raza často zve své početné přátele z řad indických umělců (např. F. N. Souzu, Krišna Khannu, Akbara Padamsího). Mění si navzájem knihy a plodně diskutují o potřebách a možnostech moderního výrazu pro indické umění. I ve Francii Raza zpočátku pokračuje v malbě (obvykle akrylovými barvami či temperou) oněch měst „nikoho“ – definovatelných jako soustava neobydlených budov jakoby mimo čas, snímaných převážně kubistickou perspektivou. Jako opakující se motiv těchto obrazů, figuruje černé slunce, které jakoby jen uzřejmovalo onen apokalyptický dojem (viz *Haut de Cagnes* z 1951 či *Black Sun* z 1953).³⁰ Roku 1963 Raza přijímá pozvání Kalifornské univerzity v Berkeley. Zde se dostává do bližšího styku s díly

³⁰ Yashodhara Dalmia – The Making of Modern Indian Art, New Delhi, 2001, str. 149

umělců newyorské školy (např. Rothkovými abstrakcemi či výbušnými experimenty Jacksona Polocka). Nalézá v jejich tvůrčím výrazu, i navzdory formální odlišnosti, jakousi spíše ideovou spřízněnost. Razova paleta přechází do expresivnějších a sytějších odstínů barev postupně s tím, jak se malíř pouští do hlubší analýzy emocionálního náboje jednotlivých barev. V návaznosti na to, v průběhu 70. let Raza čerpá z nostalgického přilnutí k pocitu nezaměnitelnosti vlastního původu. Během svého pobytu v Bhópálu směřuje svoji pozornost k indické poezii a její symbolice. Setkává se v promluvách s mnoha svatými muži, vždy s cílem uchopit indickou spiritualitu a filosofii, k níž pociťuje blízkou vazbu. Jeho záměrem je obrátit obsahy kulturního ducha Indie v obraz skrze moderní idiom tak, aby jeho symbolické sdělení bylo přenesitelné i interkulturně. Jeho zásadním inspiračním zdrojem pro budoucí léta práce se i proto stává neotantrická symbolika. Razovy moderní „mandaly“ sestavené z geometricky uspořádaných tvarů, proto odkazují třeba k enigmatickému významu kruhu nebo trojúhelníku v tantrické tradici. Razovy geometrické abstraktní kompozice nesou proto těžko čitelný, zvnitřněný a symbolický obsah (vyjádřený volenými barvami, způsobem skladby či záměrné juxtapozice dvou a více geometrických těles). V tomto neo-tantrickém uchopení spirituální symboliky našel Raza v průběhu 60. a 70. let dokonce své pokračovatele (jakými jsou např. Biren De, G. R. Santóš, P. Móhantí atp.). V celoživotním díle S. H. Razy má své nezastupitelné místo také koncept *bindu*, který se později stal jeho takřka nezastupitelným leitmotivem. Bindu (tečka) je v Razově uchopení imanentní jednotkou. Raza jej vysvětluje vzpomínkou na dětství, kdy mu coby nesoustředěnému žákovi jeho milovaný učitel měl na bílou zeď namalovat dokonalou tučnou černou tečku, aby jej slovy : „*Is bindu par dhyaan do*“ (soustřeď se na tuto tečku) vybídl k pozornosti. Raza vzpomíná jak se mu v upřeném a plně soustředěném pohledu doprostřed všeobsahující černě postupně podivným způsobem odhalovaly jednotlivé dílčí barvy spektra, jak v ní rozeznával obsaženou strukturu tvořenou barvami, liniemi, tóny, texturou i prostorovostí.³¹

V 90. letech pak Raza rozvinul svoji vizuální meditaci ještě jejím obohacením o akustický doplněk, který měl umocňovat její celkový dojem a účinek. I zde se opíral o indickou teorii umění *rasa*. V Razově pojetí měl každý obrazec a každý barevný

³¹ Tuli Neville – Indian Contemporary Painting, UK, 1998, str. 205

odstín svoji *rágu* a tudíž i svůj nezaměnitelný dopad na pozorovatele, ve kterém vyvolával zcela specifické emoce.

Přestože S. H. Raza valnou většinu svého života pobýval mimo indickou půdu, nezůstal od ní nikdy duševně odtržen, ba naopak. Jeho inovativní přístup k tradičním symbolickým obsahům indické myšlenkové tradice byl tím, co z S. H. Razy učinilo věhlasného moderního umělce, jehož sdělení bylo svoji formou přístupné k úvaze všem, bez ohledu na kulturní původ.

6.5 Sadánand K. Bakré (1920)

Sadánand K. Bakré je čtvrtým z pěti zakládajících členů PAG. Přestože valná většina jeho díla spadá do oboru sochařství, věnoval se i malbě. Bakré se jako umělec nezastavil před žádnou z technik ve které viděl možný příslib pojmout nosné ideje modernismu k nimž se hlásil. Bakré tak experimentuje s dřevořezbou, uměleckým kovářstvím, dekorativním štukem, šperkařstvím a nevyhýbá se dokonce ani výrazově hrubším materiálům jako je beton. Neodklání se nikterak ani od bohatého odkazu tradice indické skulptury. Kulminaci osobitého přístupu k soše a obrazu však zažívá jeho dílo zejména v 60. letech, kdy vystavuje na expozici umění ze zemí Commonwealthu v South Kensingtonu. Bakrého tvůrčí záběr je enormní, přičemž každé jeho dílo v sobě jedinečným způsobem spájí právě onu historickou referenci s aspirací na plnohodnotnou poplatnost moderní době.

6.6 H. A. Gadé (1917–2001)

Gadé proslul jednak svým expresivním uchopením abstrakce, jednak svoji zálibou v krajinomalbě. Tyto dvě na první pohled protikladné oblasti Gadého výtvarného výrazu jakoby dobře ilustrovaly jeho podstatnější vnitřní rozpor v přístupu k realitě, jelikož H. A. Gadé byl vědcem i intuitivním umělcem v jedné osobě. Tento vnitřní konflikt však z dlouhodobého hlediska jeho autorského vývoje působil spíše plodně, jelikož nepostrádal onu vznětlivou podnětnost, která jej posouvala k stále „sebeuvědomělejším“ výrazům. Sám k povaze svého umění ostatně konstatuje: *“The painting was so different, so unrelated to the feelings inspired by the atmosphere, so detached from the image at the back of my mind, from my vision...For the first time I realised a disparity between what I felt and what I saw. It was the beginning of the creative experience.”*³¹

Tato drobná schizofrenie v Gadého vnímání mu však zároveň umožňovala blíže porozumět a překonat onu nepřírozně vytyčenou bariéru mezi minulým a budoucím v oblasti moderního indického umění.

7 50. a 60. léta – znovunalezená kontinuita, individualismus a vznik institucí umění

Padesátá a šedesátá léta do oblasti indického moderního umění vnesla zejména otevřeně proklamovaný důraz na tvůrčí svobodu autorů a pružnost forem, jako možnosti přímého sdělení. Vztah mezi odkazem lokální vizuální tradice a inspirativními výtvarnými idiomy západních škol přešel do dialektické roviny. Zvláště zdůrazňována pak byla nutnost přirozené kontinuity v oblasti umění. Difuznímu šíření výtvarných vlivů nebyl kladen odpor, ba naopak. Dekáda let padesátých dala vzniknout i nemalému počtu institucí pěstujících, podporujících a prezentujících dobové indické umění, které stálo právě na těchto základech. V roce 1950 byla indickou vládou ustanovena Indická rada pro kulturní vztahy a výměnu se zbytkem světa (*the Indian Council for Cultural Relations*). Roku 1954 byla v dillíjském paláci Maharádži z Džajpuru založena Národní galerie moderního umění (*The National Gallery of Modern Art*) a téhož roku pod dohledem devíti věhlasných umělců oné doby (mezi nimiž např. Bosé, Chaudry či Bendre),³² byla v hlavním městě založena i Národní akademie umění (*Lalit Kala Academy*). S akademií byl spjat i následný vznik odborných periodik na téma umění. Tím prvním byl časopis *Maarg*, vycházející již od r. 1946. Od roku 1959 v Indii každoročně probíhá prestižní Národní výstava (*National Exhibition*), která představuje panoramatický vhled do recentní tvorby všeindických umělců v oblasti malby, grafického umění, fotografie, sochy, keramiky (počínaje 80. léty 20. století i designu a umění multimediálního). První ročník indického Triennále (*Triennale India*) proběhl opět v Dillí roku 1968. V Bombaji pak roku 1959 vzniká první prodejní galerie soudobého umění, která nese příznačné jméno Galerie 59 (*The Gallery 59*), která jen předznamenává následné řetězové zakládání mnoha dalších galerií a výstavních prostor tohoto typu po celé Indii. V 60. letech jsou talentovaní studenti uměleckých akademií (Dillí, Bombaj, Kalkata, Baróda, Laknaú) již běžně posíláni na stáže do zahraničí financované vládou, kde v té době již panuje o poznání hlubší povědomí i zájem o moderní indické umění, než jak tomu bylo v předešlých desetiletích.

³² Balraj Khanna, Aziz Kurtha – *Art of Modern India*, London, 1998, str. 24

7.1 Znovunalezená kontinuita

Novou svobodou a nadšením prostoupené klima těchto dvou desetiletí, se v díle každého umělce odráželo zcela specifickým způsobem. Jedním skutečně nosným označením charakterizujícím indickou výtvarnou scénu 50. a 60. let, by tak byl nejspíše individualismus.

Nelze zde tedy dost dobře, po způsobu západního kunsthistorického paradigmatu, definovat tuto dobu cestou klasifikace jednotlivých škol a řazení jednotlivých autorů k tomu kterému výtvarnému stylu. Zrovnatákní není zcela ideální přirovnávat vzniklá díla soudobých indických umělců k stylům děl umělců západních, třebaže je možné, dohledat se mezi nimi mnoha formálních paralel. Hlavním důvodem stojícím proti takovému přístupu je právě zmíněný koncept znovunalezené a nově podpořené kontinuity indického umění, které vychází ze zcela jedinečné tradice a vizuálního jazyka.

Kontroverze v otázce míry přejímání západních vzorců a původního vkladu umělcova autentického zázemí se takto může jevit jako poměrně relativní. Protože jaké umění středověké Indie je „indičtější“ – to které vznikalo na dvorech islámských vládců a které by dále na západ od indických hranic jen stěží považovali za islámské, či to ze dvorů bojovných rádčpútů, které tématicky i formálně nezřídka reagovalo na mocenskou ale i kulturní opresi islámu? Jak by vypadalo „čistě indické“ umění oné doby, kdyby zde nebylo oněch kulturních střetů a podnětů z nich vyplývajících? Indie byla odpradávná kontaktní zemí, na níž se tak logicky akulturační procesy nikdy zcela nepozastavily, a co víc – trvají dodnes. I proto lze onu toliko omílanou konsolidaci západních vlivů, zasahující samozřejmě i oblast umění, považovat za přirozené pokračování již známé situace, jen v jiné časové konfiguraci.

7.2 Individualismus

Generace výtvarníků 50. a 60. let čítá nejenom početnější množství jmen, než generace jí předcházející, ale především i kvantum nezaměnitelných autorských individualit, které dohromady právě touto svojí rozmanitostí tvoří již pevné tvůrčí modelové zázemí pro generace budoucí. S nadsázkou by se dalo říci, že indická výtvarná scéna po roce 1947 (a zejména pak díky zásadnímu přínosu umělců z PAG), funguje coby obrovská a pestrá organická mozaika. Její dílčí části se od sebe značně liší, ale jejich podíl na celkové podobě této mozaiky je zcela zásadní. Jejich

pojítkem je ona jen těžce definovatelná „indickost“, doba a cíle pro moderní umění. Dovolila jsem si z této rozsáhlé mozaiky vybrat několik málo jmen, jejichž dozvuk se z oblasti moderního indického umění dodnes nevytratil.

7.3 Taíb Mehta (1925–2009)

Mehta působil nejprve jako filmový střihač v rodném Gudžarátu. Tato zkušenost předznamenala jeho pozdější úspěch, kterého dosáhl prostřednictvím třímínutového filmového snímku *Koodal*, za který se mu roku 1970 dostalo ocenění na každoroční *Filmfare Awards* (od 1954). Zájem o bližší vztah s výtvarným uměním jej však přivedl do Bombaje, kde na J. J. School of Art vystudoval obor malby. Svým originálním výtvarným projevem brzy vzbudil zájem mezi členy PAG, k nimž měl později nejen v tvůrčí ale i v lidské oblasti velice blízko. Na přelomu 50. a 60. let strávil Mehta pět let v Londýně, v 80. letech působil v Šántinikétanu a v letech 90. se opět vrátil do Bombaje, kde pracoval až do své smrti.

Taíb Mehta našel svůj nezaměnitelný výrazový styl již v raných počátcích své malířské tvorby, přestože je v díle čitelný určitý časový vývoj. Jeho nejobvyklejším médiem byl olej.

Mehtova vizuální syntax v plénu odpovídá moderní době, přestože jsou jejím prostřednictvím vyjadřovány obsahy mytologického charakteru. Jako leitmotiv se zde objevují stylizované mýtické figury - obvykle děsivá bohyně *Kálí* a *asura* (démon) *Mahíšásura* (syn krále asurů a vodní bývalice). Mehtova specifická kompozice bývá orientovaná na „střed“, s figurou zobrazenou jakoby z kubistické perspektivy. Pocitová dynamika kompozice kontrastuje s prostorovou mělkostí obrazu. Může za to částečně ostrost linií a sytost barev ve výrazné a cílené juxtapozici, která do obrazu vkládá nebývalé drama. Mehtova kompozice bývá také zpravidla řízena diagonálou, která jakoby rozdělovala kompoziční celek namísto toho, aby jeho části dávala do vzájemných souvislostí. Mehtova díla evokují jakési vnitřní pnutí plodivé a zároveň i ničující energie, která se zdá prostupovat vším. Je Mehtovým záměrem i prvotní motivací. Definuje tak i svoji konverzi k umění, když vzpomíná na traumatický zážitek, kdy se stal svědkem události, při níž jeho známí a sousedé v osvobozeneckém šílenství k smrti ubili cizince. D. Palazzoli v této souvislosti cituje Mehtova slova: *“Quella violenza mi fornì un perno intorno a qui organizzare il mio desiderio di dipingere. Il torro divenne il testimone favorito. Io cercavo un' immagine*

*che non raccontasse ma che piuttosto suggerisse l'emozione profonda che è dentro di me a causa della violenza di cui ero stato testimone durante la divisione del paese. Hai mai visto un toro correre nell'arena? Questa terribile energia di venire massacrati per niente!*³³

Mehtova jedinečná a plně moderní vizuální interpretace tradičních mytologických ale i filosofických témat, odkazovala k neustále probíhajícímu boji. Ať už se odehrával mezi smrtelníky, bohy či démony, mužským a ženským prvkem, lidským a zvířecím anebo tím vším kdesi hluboko v člověku.

7.4 Akbar Padamsí (1928)

Padamsí je rovněž absolventem bombajské J. J. School of Art. Po dokončení studií v 50. letech pobýval šestnáct let v Paříži. Po návratu do Indie, vystavoval své obrazy takřka po celém světě. Přestože byl Padamsí především malířem, nevyhnul se ani experimentu s filmovým médiem a svého času se pokoušel i o umělecký překlad (např. upanišadových textů ze sanskrtu do francouzštiny). Padamsí je rozeným modernistou, přirozeně otevřeným experimentu, který vnímá jako způsob žití a neustálému hledání nových tvůrčích stimulů. Stejně jako další modernisté, není zdaleka posedlý výtvarnou věrností zobrazovaného. Věnuje se tak zprvu spíše krajinomalbě než malbě figury. Neusiluje zde o deskripci, ale spíše o jakési abstraktní vnuknutí energie místa, na úrovni pocitů. Inspirací v jeho sérii *Metascape*, jsou mu čtyři elementy představující sílu přírody, jejichž vzájemná alternace utváří nespočet podob krajin vnějších i vnitřních, jichž jsme součástí. Každý ze svých obrazů vnímá coby ideální místo setkání i střetu mezi oním latentním duchem místa či okamžiku a hmatatelnou matérií, skrze kterou je obvykle manifestován. Malování obrazu je pro Padamsího formací nedělitelného celku, nedalekého baletnímu umění, které se zakládá na tenzi pramenící z prolínání prvků formálních, obsahových a z gest, coby analogie tonality barev.³⁴ Za zmínku stojí bezpochyby i Padamsího série portrétů uhlím i černobílé fotografie ženských i mužských aktů, které byly původně zhotoveny jako figurální studie pro malbu. Jedinečná je zde Padamsího uvážlivá

³³ Palazzoli, D. , *India-arte-oggi – l'arte contemporanea indiana fra la continuita e trasformazione*, Milano, 2004, str. 97

³⁴ Palazzoli, D. , *India-arte-oggi – l'arte contemporanea indiana fra la continuita e trasformazione*, Milano, 2004, str. 97

práce se světlem a stínem, mocí odrazu i dojmem křehkosti či tíhy hmoty z nich vycházející. Fotografovaní skrývají tvář. Jsou odhalenými těly bez duše a jsou tak opět ztělesněním Padamsího celoživotního zájmu o vztah prosté matérie a jejího niterného obsahu, jenž je pravou záhadou.

7.5 Bhúpen Khakhar (1934–2003)

Bhúpen Khakhar který se původně živil jako účetní, využívá své jen relativní indispozice „formální nevzdělanosti“ k tomu, aby svobodně našel svůj zcela jedinečný a nenapodobitelný umělecký styl. Tento postup mu vzápětí přináší věhlas ze strany veřejnosti i umělecké kritiky. Khakharův nezměrný přínos modernímu indickému umění spočívá nejen v nesporné estetické validitě jeho tvorby, ale zejména ve skutečnosti, že zcela přirozeným způsobem zprostředkoval světu „vysokého umění“ i realitu středostavovského života v jeho mnohohvrstevnatosti. Khakharova malba je tedy do značné míry prodchnuta prvky autobiografie. Maluje osoby s nimiž se střetává i situace v nichž tato setkání probíhají. Khakhar symbolickou zkratkou naznačuje psychologii středostavovské mlčící většiny,³⁵ utvářející pravou podobu reality na kterou by mělo vysoké umění vpravdě reagovat. Dílo B. Khakhara proto postrádá afekt a nabubřelou manýru. Naopak, v sobě koncentruje primární potřebu „sdělit“ a až následně dát onomu sdělení patřičnou formu. Upřímná čistota či možná surovost Khakharova autobiografického vkladu ve své dílo kulminuje v 80. letech, kdy se prostřednictvím svých homoerotických obrazů (např. obrazu *You Can't Please All*, 1981) nezakrytě přiznává ke své vlastní homosexualitě. Khakhar je upřímným modernistou, který se ve své tvorbě nevyhýbá satíře ani ironii, skrze kterou se chápe závažnosti všednodenních „banalit“ života. Překračuje takto četná doposud panující tabu – ať už v oblasti vizuálního jazyka či třeba právě sexuální orientace (homosexuální styk byl v Indii dle zákona považován za ilegální až do roku 2009).

7.6 Satíš Gudžral (1925)

Satíš Gudžral je umělcem oscilujícím dodnes mezi rozličnými médii – od grafiky až po architektonické rýsování, přestože nejvíce proslul coby sochař. Pochází

³⁵ Palazzoli, D. , *India-arte-oggi – l'arte contemporanea indiana fra la continuita e trasformazione*, Milano, 2004, str. 79

z Paňdžábu. Jeho dětství bylo provázeno poměrně dramatickými událostmi, které našly svůj pozdější odraz v jeho umělecké tvorbě – v osmi letech Satíš zcela ohluchl a oba jeho rodiče byli vězněni z důvodu sympatie s osvobozeneckými ideály před rokem 1947. V hluchém světě ticha hledal své vlastní ozvěny v urdské poezii a kresbách, které spontánně vytvářel na okraji stránek. Vzdělání v oblasti umění se mu dostalo zprvu na *Mayo School of Art* v Lahore, později ještě na bombajské *J. J. School*. V živoucí Bombaji se brzy dostává do kontaktu s členy PAG. Sdílí jejich rozhodnutí a cíl – dát dobovému umění novou tvář. Na rozdíl od nich se však uchyluje k snaze vydedukovat moderní výtvarné idiomy přímo z indické tradice místo toho, aby se formálně přichýlil k západnímu kubismu, expresionismu či *op artu*. Pro všechny oblasti Gudžralovy tvůrčí práce je charakteristický zejména prvek experimentu s hmotou. Ten je patrný například i z jeho sérií grafik z let 1967-68, které jakoby odrážely agresivní povahu nově příchozího technického věku, a možná částečně odlidštěné technokratické éry.³⁶ Gudžralovy sochy – ať už ze dřeva či kovu, také často napovídají jakousi skrytou zvnitřněnou a koncentrovanou sílu či tajemství. Zdají se jakoby odkazovaly k primitivnímu (kmenovému) umění a působí tak dojmem zemitosti a jadrné prapůvodnosti.³⁷ V 50. letech se Gudžral dostává do Mexika. Zde se setkává s Diego Riverou, malířem mexické renesance, který proslul svými nástěnnými malbami, partnerem Frídy Kahlo. Je fascinován nejen divokou mexickou freskou a tradiční keramikou, ale objevuje v mexickém moderním umění jisté paralely s uměním moderní Indie. Počínaje 50. léty Gudžral vystavuje takřka na všech kontinentech. Nepřestává experimentovat s tématy, formou i médii – a to jak v malbě, tak v soše. Jeho fresky zdobí například stěny Paňdžábské univerzity v Čandígarhu, dillíjský Hotel Oberoi, Severní nádraží jakož i padlé WTC v New Yorku. Nespočet skulptur je rozet takřka po celé Indii. V sedmdesátých letech se Gudžral aktivně zajímá o výrazové prostředky moderní architektury a posléze své poznatky uvádí v praxi v nemalém počtu konstrukčních projektů. Mezi jeho nejproslulejší architektonická díla se počítají zejména Belgická ambasáda v Novém Dillí (1980-83), Gándhího Institut (1978-9) či Univerzita v Góy (1986). Gudžralovy architektonické realizace mají však své místo i mimo Indii – např. v Dubaji nebo indonéské Jakartě. Satíš Gudžral byl oceněn několika významnými indickými národními cenami: 1956,

³⁶ Tuli Neville – *Indian Contemporary Painting*, UK, 1998, str. 232

³⁷ Balraj Khanna, Aziz Kurtha – *Art of Modern India*, London, 1998, str. 31

1957 za malbu a 1976 za sochu. Roku 1983 dostal od belgického krále i nejvyšší ocenění za počin v architektuře. Gudžral dnes žije a pracuje v Bombaji.

8 Feminní umění – ženský obraz světa, tělesnost a koncept ženství jako takového

V průběhu 70. let se prostorem již plně životaschopného indického moderního umění rozeznělo echo takřka celosvětové vlny feminismu, coby sociální kritiky i politické agitace. Z pole soudobých vizuálních umělců se začaly v poměrně výrazném počtu rekrutovat i svérázné umělkyně. Jejich společným hlavním záměrem, interpretovaným u každé však zcela subjektivně, nebyl ani tak onen prvoplánovitý a tvrdošijný feministický boj za emancipaci. Nešlo však ani o pouhý „vstup“ ženských autorek v činnou oblast umění – kterému do té doby vpravdě s drtivou převahou vládli muži. To co na indické umělecké scéně v 70. letech nastává a ostatně i trvá do současnosti, je zejména simultánní přetlumočení aktuální ženské vize světa. Umělkyně jako např. Šíba Čačí či Naliní Malaní tak převádějí do nesmlouvavého vizuálního jazyka zcela přirozené aspekty ženského života, které jsou společensky dost možná přílišně tabuizovány a navozují tak falešné zdání, jako by patřily jen do jakéhosi uzavřeného světa žen, přestože se bezprostředně týkají všech bez ohledu na pohlaví. Umělkyně této doby konceptualizují problém žité ženské erotiky a sexuality, témata menstruace či porodu. Do veřejného diskurzu uvádějí estetické argumenty kolem lidského těla. Takto, jakoby potvrzovaly potřebné vědomí funkční plnohodnotnosti každé jeho dílčí součásti – bez ohledu na to, jedná-li se o oči, ruce či genitálie. Duši a tělo chápou jako dva zásadní lidské atributy – a rozpor mezi oběma pak jako umělý kulturní konstrukt, vyplývající z dějinně podmíněné sociální frustrace. Skrze umění poskytují vhled ve svůj ženský vnitřní obraz světa, zasazený historicky v rámu vnějšího světa utvářeného zejména muži. I přesto lze neorganizované „hnutí“ těchto indických umělkyně úhrnně chápat spíše jako feminní než-li jako feministické. Z nemalého počtu významných umělkyně a jejich děl (nejen) této doby – např. Arpita Singh a její novodobá *Durga*, rozkročeně sedící na svých biologických hodinách namísto lotosu („*Feminine Fable*, 1996“), či například Anita Dubé a její morbidní spekulace o skutečné váze ženské krásy (viz prostorová instalace „*Silence/Blood Wedding*, 1997“, která ukazuje jednotlivé kosterní součástky jako draze nazdobené honosné šperky), si dovoluji vybrat jen tři osobnosti, reprezentující svou prací jasně onu ideu převedení „ženské vize světa“ do vizuální syntaktiky moderní doby, kterou od 70. let sdílely či sdílejí s mnoha dalšími

výtvarnicemi neméně zvučných jmen jako N. Mohamedí, A. Kaur, N. Seikh, A. Dodiya aj.

8.1 Navdžót Altaf (1949)

Navdžót Altaf je absolventkou J. J. School of Art. Je nesmírně plodnou umělkyní nejednoho výtvarného média, od malby přes site-specific prostorové instalace, až po film. I přesto je nejvýraznější součástí jejího komplexního díla patrně socha, materiálem je zde obvykle lakované dřevo. Ve své tvůrčí práci se Navdžót Altaf dlouhodobě zabývá vtělenými archetypy ženskosti v lidské psychice. V konfrontaci uvádí stereotypní vnímání ženy z povrchu a zevnitř (např. série maleb „*Me Myself*“ z roku 1978 či trojdílná série „*Confrontations, Process of Self-Analysis a Actress*“ z let 1986-87)³⁸. Navdžót Altaf si plně uvědomuje své kulturní zázemí, ze kterého vychází a odráží tak ve své tvůrčí práci kriticky některé jeho stinné stránky - mezi které patří samozřejmě společenské postavení a vůbec kulturně dané vnímání indické ženy. V sousoší nazvaném „*Palani's Daughters*“ tak zdaleka nereflektuje pouze jednu konkrétní tragickou událost, kdy jakási vesničanka jménem Pálání zavraždila sedmou ze svých dcer, jelikož už nebyla s to uživit narůstající počet dětí, které však stále oddaně a jakoby z pocitem závaznosti vůči manželovu společenskému postavení nadále přiváděla na svět. Symbolicky zde sděluje i své hluboké znepokojení – z tohoto v indickém kontextu nikterak výjimečného motivu. Stejně tématické zařazení má např. i socha „*Yes, I want to read*“ z roku 1995. Tato zobrazuje sedící poněkud dehumanizovanou modrou a zavalitou postavu dívky, která soustředěně zírání na kamennou desku pokrytou abstraktními rýhami a znaky. Je usazená na sytě červené zvlněné látce, která jakoby symbolizovala dívčí periodu, která v indické tradici znamenala projevený moment přechodu z dětství do role ženy se vším, co k tomu náleží (svatba, porod atp.). Obdobné sdělení má i socha „*I have No Fate Lines – Thank God*“, která jakoby kriticky vyzdvihovala absurditu vycházející z konceptu zrození se do kasty, a tím i jasně danou predestinaci pro svůj budoucí život, která se týká každého hinduistického dítěte. Navdžót Altaf se účastnila několika mezinárodních výstav v Indii i jinde ve světě. Roku 1990 se podílela na festivalu ženského umění v Bombaji – *Expression's Women's Cultural Festival*.

³⁸ Dalmia Yashodhara - Indian Art – Other realities, UK, 2006, str. 63–64

8.2 Naliní Malaní (1946)

N. Malaní je ze stejné generace jako Navdžót Atlaf a i ona získala odborné vzdělání na bombajské J. J. School. Po ukončení studia v Indii navázala dvouletým pobytem v Paříži. I později, prostřednictvím mnoha residenčních pobytů a stáží, cestuje prakticky po celém světě – od Spojených Států po Japonsko. Naliní Malaní sama sebe považuje za „umělkyni třetího světa“³⁹, čímž potvrzuje svoji angažovanost ve věcech spjatých s otázkou rasové segregace, sociálních nerovností nebo třeba faktorů neblahých kulturně-společenských změn, které dopadají na jedince (např. podtextový sociálně ekologický apel v sérii maleb „*Mutants*“ z roku 1998). N. Malaní se v umění vymezuje i vůči politickému populismu a zejména pak vůči manipulativnímu nacionalismu, který zneužívá zoufalé víry svých mas. Nevěnuje se pouze malbě, ale i ilustraci (*Medea Books*, 1998) prostorové instalaci a postupem času se čím dál více zaměřuje i na umění multimediální či na divadelní scénografii (např. *Medeaprojekt* z roku 1993 či „*The Job*“ na motivy hry B. Brechta z roku 1997). Problematika „ženské vize a společenské vize ženskosti“, však prostupuje celým jejím dílem, a to bez ohledu na zvolené výtvarné médium. Lidská osobnost obrazem Naliní Malaní se přirozeně zmiňuje v inherentním pnutí, pramenícím z vědomí vlastní tělesnosti, sexuality a psychické matrice uchopování světa, která je z podstaty podmíněna kulturou. Její bohaté dílo tak představuje pomyslnou genealogii ženskosti, kterou N. Malaní uchopuje prostřednictvím mýtických literárních či historických postav. Takto de facto reprodukuje onu alegorickou představu ženství a pokládá tím zároveň i otázku týkající se vzorců patriarchy zakořeněných hluboko ve společnosti, jako i v jejích soudobých mýtech kterými žije.

8.3 Rummana Hussain (1953–1999)

Rummana Hussein pocházela z významné bombajské muslimské rodiny. Pro její nebývale sugestivní tvorbu bylo charakteristické zejména velmi přirozené prolnutí osobního osudu poznamenaného rakovinou, na kterou také předčasně umírá, s obrazy venkovního světa. Zásadní pro ni byla událost roku 1992 – demolice Babří Masdžíd v Ajódhji hinduistickými fanatiky. Byla pro ni znásilněním lidské sounáležitosti, či manifestovaným rozkladem kulturních hodnot. Jako leitmotiv její

³⁹ Dalmia Yashodhara – Indian Art – Other realities, UK, 2006, str. 63–64

tvorbou, zahrnující zejména konceptuální umění v médiu malby či fotografie, tak prostupuje znepokojující idea latentního rozpadu zevnitř, který postupně eskaluje až v tísnivý vnější projev. Pro Rummanu Hussain je příznačná zejména promyšlená juxtapozice fotografií konceptualizujících například architektonické ruiny, krajinu a ženské tělo, které spojuje pointa, již je právě ona myšlenka zažité formy a jejího boření. V multimediálních instalacích „*Fragments/Multiples*“ z roku 1994 (fotografie / text), takto přivádí do vzájemné souvislosti například rozbořenou kopuli mešity a zhoubnou chorobou zmrzačená ňadra, či jejich protetickou náhradu. Vizuelní jazyk Rummany Hussain je symbolický, avšak jasně čitelný. Instalace „*Home / Nation*“ (fotografie / text) z roku 1996 v dvojsmyslných obrazech vykazuje křehkou intimitu i inherentní erotično. Tato série obsahuje promyšleně řazené fotografie, jako je třeba detail rozkrojeného plodu vydlabané papáji s několika málo utkvělými zrníčky, která připomíná ženskou dělohu s oocyty, detail otevřených ženských úst v němém výkřiku, klenuté okno jako charakteristický prvek čerstvě znásilněného muslimského stavitelství a anonymní ženu při jejích všednodenních činnostech jako je třeba tkaní. Téma zranitelnosti je vpravdě tím, co předurčilo dílo a bohužel i život této výjimečné umělkyně.

9 Tvárnost paradigmatu – na vlně indické postmoderny k současnosti

Sociokulturní symptomy postmoderního věku se v Indii začaly citelněji projevovat o poznání později než-li v oblasti euroamerické (cca od 70. let 20. století), která je jejich výchozím bodem. Jestliže jako společný jmenovatel zárodků moderny figuroval kolonizující člověk euroamerického původu – muž, kapitalista a progresivní technokrat, pak stejnou roli v době jejího časového i obsahového překonání (tj. postmoderny), zastupují zejména hybné faktory moderní kolonizace - na úrovni ekonomické, společenské i kulturní (jakou hromadně představuje tržní ekonomika a s ní související globální imperialismus). Postmoderní paradigma se z podstaty opírá o nové fenomény, jakými jsou například celoplošné globalizační tendence, snahy o udržení rovnostářské validity pluralismu a hledání profitů v hybném multikulturalismu. Postmoderna také nadále řeší důsledky jí předcházejícího věku. Potýká se s mnoha krizemi zasahujícími klíčově např. oblast ekologickou, geopolitickou ale i kulturní. Boj nejen o národní ale jaksi i o zcela osobní identitu na úrovni jedince, tak v postmoderně nabírá zcela nových dimenzí. Zásadní roli hraje oprese „demokratizujících“ masmédií, které činí „vše zdánlivě dostupným všem“ a uvádí veškerá sdělení (často cestou zkratky) do vzájemných souvislostí. Vrhá člověka v jistém slova smyslu do sartrovské tíže svobody volby, s níž si náhle neví rady. Postmoderna často zpochybňuje pilíře, na nichž dramaticky vzrostl a rostl moderní věk a volá tak po přehodnocení jeho (dis)funkčních schémat. Nicméně postmoderna sama z těchto struktur či moderního obrazu světa vychází, přestože je svou povahou již dalece překonala a relativizuje je. Nelze tak přehlížet syntetizující tendenci oné podivné globální kultury, která se zdárně rozpíná na úkor kultur lokálních, které homogenizuje. Stejně tak se nelze vyhnout ani změnám, které s touto obecnou tendencí souvisejí. Lze je však reflektovat a vystavit veřejné konfrontaci – a právě toto je bezmála již čtyři desetiletí jedním z hlavních cílů umění, které bývá obvykle označováno jako umění postmoderní.

Ozvěny postmoderny v oblasti indického umění citelněji zaznívají až v 90. letech minulého století. Obecně se dá říci, že umění této doby již zcela sebevědomě a sebe-uvědoměle překonává hranice konvencí – a to jak těch formálních, tak i obsahových – sdělných. Je uměním reakce na povahu žité reality, zkoncentrované často v poli všednodennosti. Vyjadřuje se čím dál častěji skrze součinnou formu několika výtvarných médií jako malba, socha, film a text. S rostoucí komplikovaností

okolního světa, který si klade čím dál tím vyšší nároky na běžné smyslové vnímání, dostává svoji roli právě umění multimedialní, které své sdělení obvykle převádí cestou hned několika smyslových mediátorů, protože se pro nás takto stává srozumitelnějším. Umění postmoderny běžně proniká do veřejného prostoru, pokud z něj dokonce přímo nevychází – viz „*site-specific*“ instalace či fenomén anonymního pouličního umění „*street art*“. Postmoderní umění se také cíleně snaží vypořádat s kýčem a komercí, se všeobecnou přemrštěností a formální nabubřelostí forem, jaká je typická pro až hyper-reálný svět a jeho vizuální jazyk, kterým hovoří dnešní doba.

Současná Indie žije všemi výše popsanými trendy, které s sebou přináší postmoderna. Proto se domnívám, že nařčení z globálního charakteru současného indického umění nemůže být zcela právoplatnou výtkou do momentu, kdy si připustíme, že syntetizujícím tendencím globální kultury čelí dnes bezmála celý svět. Jména indických umělců spadajících časově svoji tvorbou i jejím tématickým zaměřením do tohoto období, pak mají zvuk po celém světě (příkladem toho je i architekt a konceptuální umělec Aníš Kapúr, který svého času spolupracoval i s Kaplického londýnským studiem Future Systems).

Z nespočtu současných umělců, kteří z této proměnné povahy své kulturní „*site-specific*“ situace vycházejí (např. Tedžal Šáh, N. Mohamedí, R. Komú, B. Krišnamačáří, S. Gupta, T. V. Santóš aj.), vybírám jen dva, kteří však na odraz postmoderny v indickém umění jasně poukazují.

9.1 Atul Dódija (1959)

Je dnes jedním z nejvlivnějších indických umělců, jejichž jmén mají silný dozvuk v široké oblasti současného asijského umění (úrovni veřejného povědomí však reálně redukovaného na trio: Indie / Čína / Japonsko). Dódija vystudoval na bombajské J. J. School a v raných letech jeho tvorby, se tato skutečnost čitelně odrazila na jeho zprvu realistickém přístupu k malbě. Počátkem 90. let se však jeho přístup k vlastní tvorbě i k vnímání okolního světa, který se snaží dekodifikovat pomocí malby a následně tuto svoji interpretaci zpětně odrazit, značně mění. Podstata této změny spočívá v plném „otevření se“ okolnímu světu, jehož dílčí výseky Dódija uvádí ve své výtvarné kompozici v dialektickou souvislost. Jejím východiskem by měla býti uvěřitelnost těchto zdánlivě nepůvodních vazeb či zkouška jejich vzájemně funkční autenticity. Sám umělec k tomuto říká:

“Tutto mi interessa: dal periodo prerinascimentale al post-moderno, dalla raffinata arte classica al kitch, dalla new wave francese a Bollywood, dalla calligrafia cinese al totem messicano. Divoro tutto ciò che vedo – soprattutto perché mi piace. Perciò percepisco vivamente molte cose allo stesso tempo. Ecco perché creo lavori molto diversi tra loro, non seguo mai una singola strada o un singolo percorso quando guardo la vita e l’arte.”⁴⁰

Dódijovo dílo představuje pozitivní plod hybridizace východního a západního vizuálního jazyka, zejména protože umělec nepostupuje nejsnazší a také nejméně nosnou cestou formálních přejímek. Nerozměňuje svoji výrazovou syntax cizími implantáty, ale oním systematickým míšením obsahů a forem hledá nové možnosti srozumitelné exprese – nový univerzální jazyk pro umění vycházející z klimatu postmoderny. Jeho častým motivem je právě jakási na první pohled nesmyslná, ale reálně promyšlená hra zdánlivě nesourodých výjevů uvedených ve vzájemnou souvislost – viz olejomalba „*B for Bapu, 2001*“. Jde o obraz umístěný za mříží připomínající vězeňskou celu, ale zároveň i strukturu včelích pláství, včely (anglicky *bee*) a Gándhího pojídajícího životadárnu medovou kaši po jednom z krutých postů ve vězení. Dódija žije se svojí manželkou, též uznávanou malířkou Aňdžú v Bombaji.

9.2 Džitíš Kallat (1974)

Džitíš Kallat, též absolvent J. J. School je příkladným umělcem postmoderny. Jeho tvorba je založena zejména na multimediální komunikaci s divákem (malba, fotografie, video, instalace, grafitty, fax, xerox atp.). Kallat se ve svém díle často tématicky opírá o problematiku masmédií coby kapilárního systému tohoto světa. Nezabývá se ani tak dotěrností masmédií, jako spíše upozorňuje na snadnou možnost hromadného šíření dezinformace a dezinterpretace – ať už cíleně manipulativního charakteru či daného nechtěnou nevědomostí na straně recipienta nebo exponovanou jednorozměrností náhledu. Zkoumá nevyčerpatelné a mocné zdroje frekventovaných témat, znaků a symbolů, jako i prostředků jejich veřejné explikace. Snaží se uchopit a svým záměrům přizpůsobit mechanismy, skrze které sdělovací prostředky fungují a jejichž prostřednictvím pro masy de facto utvářejí

⁴⁰ Palazzoli, D., *India-arte-oggi – l’arte contemporanea indiana fra la continuita e trasformazione*, Milano, 2004, str. 36

velmi snadno dostupný obraz či vizi světa. Kallat ve své tvorbě nezřídka kdy cynicky odkazuje k světu masmédií jako k chaotickému zrcadlu dění, které divákovi či příjemci vnímané informace neodkouzluje, ale naopak je nově přetváří. Přináší obraz odtažitosti vnějšího – frenetického světa velké manéže, od světa malého – osobního. Kallatovým velkým tématem je přirozeně organismus velkoměsta a důsledky fenoménu urbanizace v sociálně-psychologické rovině. Kallat se náznakově věnuje i podání vlastní vize osudu své vlasti. V konceptuálním díle *Autosaurus, 2001* např. smíšenou technikou zhotovil model typické rikši zkonstruované z kostí, která jakoby sarkasticky poukazovala na možná částečně zkonstatované pozůstatky těch všednodenních národních symbolů, které navzdory všem novým okolnostem přežily dobu. V konceptuální fotografické sérii sedmi snímků *Conditions Apply, 2004* představuje zase pohled na postupně ubývající lunu, která je ve skutečnosti jen po kouskách ujídanou plackou *čapátí*. Chlebová placka však na rozdíl od měsíce sama od sebe „v dalším cyklu“ nepřibude, což je Kallatův apel na uvědomění si závažnosti problému výživy, který se ani postmoderní Indii zdaleka nepodařilo vyřešit. Kallatovo dílo je tak zároveň i kritikou bezbřehého konzumerismu, povrchnosti a otupělosti, které jako obecně rozšířené symptomy vládnu postmoderního věku.

9.3 Šiv Kumár Gándhí (1973)

Závěrem si dovoluji připojit i pár slov o malíři Šiv Kumárovi Gándhím, který se stal laskavým konzultantem této bakalářské práce. V průběhu posledních let se mu dostalo několika státních ocenění v oblasti malby a kresby (State Art Award – 1999; Art Fair Award – 1998, 2003; Student Art Award – 1995; Student Art Appreciation Award – 1994). Šiv Kumár Gándhí se věnuje převážně grafice, naivní mlabě, ale i filmu (*Between a few miles – 2003, 31 min.*) a literární tvorbě (umělecká kritika a poezie). Pravidelně spolupracuje s kulturním magazínem *Pratilipi*. Mezi léty 1993 - 2009 měl několikero samostatných výstav v Jawahar Kala Kendra, Samvanai Art Gallery, stArt Gallery a Sudarshan Kumari Art Gallery, ale vystavoval rovněž na mnoha dalších výstavách, spolu s jinými současnými umělci. Intenzivně se také věnuje pedagogice a vzdělávacím programům zaměřeným na rozvoj dětské kreativity a výuku umění na školách. Je autorem několika výtvarně edukativních publikací pro děti, např. kniha *Meri Kitab* či magazínů *Mera Hathi* a *Batuni*. Žije a tvoří v Džajpuru.

10 Závěr

V této práci jsem se pokusila v dílčích časových etapách naznačit zejména cíle a motivy nově vznikajícího vizuálního umění v éře moderní Indie. Snažila jsem se postihnout proměnlivost forem jeho sdělného jazyka i obsahové roviny tohoto sdělení, mimo jiné skrze představení některých klíčových osobností, které svými díly i životními postoji tyto proměny jeho podob i obecného vnímání ze strany veřejnosti trvale pozměnily.

Z tohoto vývoje jsem nabyla zdání, že „moderní indické umění“ tak, jak jsem je vymežila v úvodu této práce, je skutečně členitým příběhem o úskalích přechodu od původního k novému, je příběhem sublimující tradice přenosné mezi věky, jenž takto nabývá nových podob, odpovídajících novému způsobu vnímání proměn okolního světa.

I proto je příběhem místy ztracené či opomenuté kontinuity, vůle po emancipaci a autenticitě, které se jako leitmotiv prolínají jednotlivými dekádami tohoto vývoje – od jeho počátku až po současnost.

Moderní umění se jako složité ale otevřené komunikační médium stává prostředkem jiného náhledu na klima doby, společnost a jejich vzájemnou provázanost. Domnívám se, že tolik polemizovaná svébytnost indického moderního umění nemůže i proto býti jednoduše zpochybňována. Zcela autenticky v sobě totiž koncentruje veškerou rozpornost a plodnou tenzi mezi bývalým a nadcházejícím, s níž se každá kultura musí vypořádávat během svého časového vývoje, skrze kterou se stává koherentnější či žel – zcela naopak.

Indické moderní umění se během svého přes sto let trvajících vývoje pokusilo nabýt nového vizuálního výraziva tak, aby se nemuselo zříci historických odkazů vlastní tradice, ale aby bylo zároveň schopno reflexe a výzvy které zprostředkovává učinit plně poplatnými své době. Myslím, že o jeho úspěchu alespoň v tomto ohledu nelze pochybovat. Pokus naznačit tuto skutečnost bylo cílem mé bakalářské práce.

Velmi aktuální otázka dichotomie, neřkuli přímého boje mezi „globálním a lokálním“, je tématem, které zcela markantně postihuje oblast indické kultury (z hlediska antropologické definice pojmu), a vstupuje tak přirozeně i do oblasti umění.

Hlubší studium příčin a reflexí této postmoderní tendence, právě v oblasti indického umění, by mohlo být zajímavým tématem mé budoucí diplomní práce.

11 Přehled používaných pojmů

- **abstraktní umění** – skutečnost reprodukuje bez nároku na naturální / realistickou podobu zobrazovaného objektu.
- **akvarel** – obecně barva která je díky svému chemickému složení rozpustná ve vodě.
- **Basólí** – výtvarný styl pocházející z regionu Džammú a Kašmír. Je jednou z nejvýznamnějších odnoží výtvarných škol úhrnně nazývaných jako Pahárský styl (Pahari Paintings). Jde o formálně ne zcela ucelený styl malby typický pro horskou oblast severozápadní Indie z období 17. - 19. století.
- **Bauhaus** – zprvu státní uměleckoprůmyslová škola stavební ve Výmaru (architekti H. Van de Velde, 1906 a W. Gropius 1919), která programově usilovala o formalisticko-funkční spříznění umění a řemeslné výroby. Později avantgardní styl v užitém designu, architektuře a výtvarném umění.
- **crafts** – řemeslné umění jehož hlavním cílem je funkce; estetická hodnota je pak přidanou hodnotou odrážející tradici specifických postupů.
- **eklekticismus** – postup, pro který je charakteristická selekce a následně vzájemné propojení prvků z historických vzorů či odlišných tvůrčích postupů, pro vytvoření vlastní výtvarné koncepce.
- **expresionismus** – výtvarný styl první poloviny 20. století, který klade důraz na akcentaci subjektivního, emočně podloženého vjemu a jeho výtvarného vyjádření. Mezi jeho formální charakteristiky patří výrazné barvy a tvarosloví.
- **fauvismus** – seskupení umělců na počátku 20. století sdružených okolo Henri Matisse, kteří sami sebe nazývali „divoké šelmy“. Je pro ně charakteristický nekompromisní výtvarný projev, práce se sytou barvou, čistá kompozice a určitá výrazová surovost.
- **feminní umění** – přístup který se cíleně snaží umělecký projev podrobit specificky ženské vizi světa a inkorporovat v něj typicky ženská témata.

- **figurální malba** – objektem výtvarného projevu je lidská postava či její obrys. Výtvarný projev usiluje primárně o realistické zobrazení modelu, případně i o zázší informace s ním spojené (emoce atp.).
- **fine arts** – krásná umění. Jejich hlavním cílem je dosažení patřičné estetické či konceptuální hodnoty. Idea umění a její následné vtělení v konkrétní umělecký artefakt je rovnocenný.
- **formalismus** – přístup k umění, který klíčovým způsobem tkví na formální, tedy zjevné stránce zobrazované reality a postuluje tak tudíž i možnost ustoupit jejímu obsahu právě na úkor formy.
- **grafika** – původně umění kresby, později označení pro díla vzniklá technikou tisku (např. litografie, dřevoryt aj.).
- **idealismus** – přístup k zobrazení dané reality nikoliv na základě její objektivní podoby, ale předpojaté ideje o ní.
- **ikonodulie** – uctívání obrazů neboli zbožštění symbolických forem.
- **ilustrace** – výtvarný doplněk nebo alternace myšlenkového či textového sdělení kresbou/obrazem/grafikou atp.
- **impresionismus** – výtvarný styl konce 19.století (obvykle považovaný za prvý styl moderního umění), jehož představitelé usilovali o zanesení klíčového dojmu ze zachycované reality, značně determinovaného světelnými podmínkami.
- **individualismus** – přístup k tvorbě, jehož prioritou je směodatnost a váha malířova osobitého náhledu na skutečnost.
- **instalace** – realizace uměleckých objektů v rámci širšího prostorového aranžmá.
- **juxtapozice** – v umění znamená obvykle postavení dvou nesourodých prvků v kompozici tak, aby skrze kontrast mezi oběma mohlo dojít k jejich srovnání a pochopení jejich významové kombinace.
- **kaligrafie** – umění krasopisu, jehož dalším rozměrem je nejen sama formální dokonalost provedení, ale potažmo i mystická zkušenost při jeho realizaci. Jako

druh uměleckého projevu je typický zejména pro východní Asii a země s islámskou tradicí.

- **Kalkatská dřevořezba** – kalkatská technika tisku skrze dřevoryty z 19.století.
- **kitsch** – do značné míry individuální hodnotící kategorie, jenž shrnuje nevalnou, degradovanou či bezcennou hodnotu pseudouměleckého díla.
- **koláž** – ve výtvarném umění technika propojení a vzájemného provázání souvislostí původně nesourodých výrazových prostředků v celek s koherentní výpovědní hodnotou.
- **kubistická perspektiva** – zobrazované předměty rozkládá do geometrických forem a umožňuje tak určitou simultánnost náhledu na objekt.
- **lineární perspektiva** – zobrazení objektu na obrazové ploše, která zvolenými výtvarnými prostředky akcentuje sbíhavost linií do jednoho úběžníku a evokuje tak zdání prostorové hloubky obrazu.
- **litografie** – tiskařská technika při níž tradičně dochází k přenosu mastné tuše z hladkého povrchu kamene (obvykle vápenec) na zvolený povrch.
- **Mughalské miniatury** – drobné obrázky – často portréty či výjevy z dvorského života z období Mughalského impéria.
- **mughalské umění** – souhrnné označení pro výtvarný styl typický pro oblast severní Indie v období islámské nadvlády .
- **multimediální umění** – typicky postmoderní druh umění ocitající se buď na pomezí či cíleně propojující několik různých výrazových prostředků.
- **neotantrické umění** – východní i západní reinterpretace tradičních tantrických nauk a s nimi související nová výtvarná koncepce obvyklých tantrických témat.
- **olejomalba** – technika malby barvami, jejíž základním pojivem je olej – na rozdíl od tempery jejímž základním pojivem bývá emulze vody a oleje, či akrylových barev u nichž jako pojivo figurují umělé pryskyřice).

- **op-art** – je anglickou zkratkou pro optické umění. Jde o uměleckou formu typickou pro 60. léta 20.století. Op-artoví umělci studovali zejména dynamiku propojení barvy a pohybu, která součinně utváří obraz, jaký obvykle zachycuje lidské oko.
- **Patty (paṭṭā citra)** – druh malovaných obrázků z Bengálska, obvykle vyvedených v typicky sytých barvách, jež ilustrují četné hinduistické mýty či lidové zkazky.
- **Pahari Paintings** – formálně a technicky ne zcela jednotný styl malby charakteristický pro některé horské oblasti severní Indie. Tématicky malby obvykle ilustrují všední život vesničanů či rozličné příběhy z hinduistické mythologie.
- **plastika** – socha utvořená plastickou modelací přidávaného materiálu.
- **popart** – umělecký směr pocházející z USA, časově zasazený zejména v 60. létech minulého století. Nalézal inspirativní zdroj zejména v masovém vkusu a kultuře konzumerizmu.
- **postmoderní umění** – široce koncipované tvůrčí paradigma vyvíjející se cca od 70. až 80. let minulého století, pro něž je typická dekonstrukce a relativizace institucionalizovaných norem a vkusu v umění.
- **Pre-Raffaelité** – spolek britských umělců sdružených okolo D. G. Rosettiho, kteří se stavěli do opozice vůči soudobému akademismu a proklamovali obecnou úpadkovou tendenci v umění po Raffaelovi (Raffaello Sanzio).
- **progresivismus** – v umění vyjadřuje tendenci cíleného odproštění se od zpátečnického idealismu a vůli přizpůsobit tvůrčí přístupy potřebám doby a dynamice pokroku.
- **Propaganda Posters** – prostředek vizuální komunikace skrze vývěsné plakáty, jehož metou je masové šíření populistických obsahů konkrétní, zpravidla politické či náboženské ideologie.
- **Revivalisté** – skupina umělců usilujících o re-evokaci často zidealizované minulosti a navázání na ni v jejich současné tvorbě.

- **site-specific** – umění vytvořené pro konkrétní místo, které je jeho umístěním vtaženo „do děje“ , nabývá výpovědní hodnoty a stává se tak jeho dílčí součástí.
- **skulptura** – socha vytvořená odstraňováním kusů materiálu z celku.
- **surrealismus** – umělecký směr typický pro první dekády 20. století. Přístup k realitě se zakládá na nevědomých mechanismech které by také měly nevázaně vládnout tvorbě a umožňovat tak čistý průchod a uměleckou realizaci umělcových myšlenek. Nezřídka je proto charakterizuje jistá formální surovost.
- **symbolismus** – umělecký směr typický pro druhou polovinu 19. století, jehož tvůrčím paradigmatem je zejména pocitovost a váha vnitřní vize. Od ní odvisí také implicitní mechanismy zobrazení dané reality, zejména prostřednictvím symbolických zkratk.
- **typografie** – umělecko-technický obor zabývající se varetou provedení určitého písma.

12 Tématický slovníček pojmů z oblasti umění v hindštině

- atiyathārthvād – surrealismus
- abhivyañjanā kalā – expresionismus
- amūrt kalā – abstraktní umění
- ākrṭīmūlak citra / amūrta kalā – figurální malba
- ākrṭivād – formalismus
- ādarśvād – idealismus
- ādhunikvād / ādhunik kalā – moderní umění
- uttar ādhunik kalā – postmoderní umění
- ekrilik – akryl
- op kalā – op art
- kalamkār – malíř
- kalā ālocnā – umělecká kritika
- kalākār – umělec
- kalā taknīk / kalā tarīkā – umělecká technika
- ghanvād – kubismus
- citra – obraz
- citrkār – malíř
- citrakalā – výtvarné umění
- citra vidyā – malířství
- citraśālā – galerie

- teilacitra – olejomalba
- pahārī citrakalā – lidové umění z horských oblastí
- pēṭar – malíř
- pop kalā – pop art
- pragativād – progresivismus
- pratīkvād – symbolismus
- pradarśanī – výstava
- prabhavavād – impresionismus
- tasvīr – obraz
- navatantrik kalā – neotantrické umění
- bahumadhyam kalā – multimediální umění
- basolī qalam – malířský styl basolí
- bhitti citra – freska
- mudran kalā – typografie
- mūrtikalā – sochařství
- lalit kalā – krásná umění
- raṅgmahal – obrazárna
- raṅgsāz – malíř
- vyaktivād – individualismus
- śilpa – řemeslné umění
- sulekh kalā – kaligrafie
- hastkauśal – umělecké řemeslo

13 Bibliografie

- Archer, V.G. *India and Modern Art*.
UK: 1959, 259 stran
- Bhattachaya, S.K. *Trends in Indian Modern Art*.
India: Vedam Books, 1996, 146 stran
- Brown, R.M. *Art for a Modern India (1947-80)*.
USA: Duke University Press, 2009 ISBN: 0822343754, 270 stran
- Craven, Roy.C. *Indian Art: A Concise History*.
Slovenia: Thames a Hudson Ltd., 2001 ISBN: O500203024, 256 stran
- Dalmia Y. *The making of Modern Indian art*.
UK: Oxford Universtity Press, 2001 ISBN: 9780195653281, 400 stran
- Dalmia, Y. *Interactions in Indian art*.
India: Marg Publications, 2003 ISBN: 9788185026558, 144 stran
- Dalmia, Y. *Amrita sher Gil: A Life*.
India: Viking, 2006 ISBN: 9780670058730, 246 stran
- Dalmia, Y. *Indian Art : Other realities*.
UK: Oxford University Press, 2006 ISBN: 9780195673470, 239 stran
- Davis, R.H. *Picturing the Nation : Iconographies of Modern India*.
India: Orient Longman, 2007 ISBN 8125029087, 274 stran
- Dehejia H.V. ; Shankar P. *Despair and Modernity: Reflections from Modern Indian painting*.
India: Motilal Banarsidas, 2000 ISBN: 8120817559, 123 stran
- Havell, E.B. *Handbook of Indian art*.
UK: Havell Press, 2007 ISBN: 1406766402, 380 stran

- Chaitanya, K. *A history of Indian painting: The Modern period.*
India: Abhinav Publications, 1994 ISBN: 8170173108, 460 stran
- Kapur, G. *When was a modernism: Essays on contemporary cultural practice in India.*
India: Tulika, 2007 ISBN: 8189487248, 470 stran
- Khanna, B. *Art of Modern India.*
London: Thames & Hudson, 1999 ISBN: 0500280460, 250 stran
- Kurtha, A. *Francis Newton Souza: Bridging Western and Eastern Modern Art.*
India: Mapin Publishing, 2006 ISBN: 8188204633, 212 stran
- Mago, P.N. *Contemporary art in India: A Perspective.*
India: National Book Trust, 2001 ISBN: 8123734190, 220 stran
- Meggs, Philip B. *A History of Graphic Design.*
USA: John Wiley and sons, 2006 ISBN: 0471699020, 592 stran
- Mitter, P. *The triumph of Modern Indian art : Indian artists and the Avant-garde 1922-47.*
UK: Reaktion books, 2007 ISBN: 978 1 86189 318-5, 256 stran
- Mookerji, A. *Modern Art in India.*
India: Inner Traditions, 1998, 176 stran
- Neumayer, E. *Bharat Mata: India's freedom movement and popular art.*
UK: Oxford University Press, 2007 ISBN: 9780195685183, 218 stran
- Neumayer E; Schelberger Ch. *Popular Indian Art: Raja Ravi Varma and The Printed Gods of India.*
UK: Oxford University Press, 2003 ISBN: 019-565872-8, 175 stran
- Palazzoli, D. *India-arte-oggi: l'arte contemporanea indiana fra la continuita e trasformazione.*
Italy: Le arti grafiche – Salea Milano, 2007 133 stran
- Ruhberg; Shneckenburger; Fricke; Honnef. *Umění 20. století – malířství.*
Spain: Taschen, 2004 ISBN: 8072095318, 840 stran

- Subramanyan, K.G. *Moving Focus: Essays on Indian Art.*
India: Lalit Kala Academi, 1978, 145 stran
- Sumathi, R. *Visual Practices and ideologies in Modern India.*
India: Sage Publications, 2003, 423 stran
- Tuli, N. *Indian Contemporary Painting.*
UK: Hary N Amrahams, 1998 ISBN: 978-0810934726 , 478 stran
- Uberoy, P. *Freedom and destiny: Gender, family and popular culture in India.*
UK: Oxford University Press, 2007 ISBN-13: 978-0195679915, 352 stran
- Vidya, D. *Indian Art.*
UK: Phaidon Press, 2007 ISBN: 978-0714834962, 448 stran

14 Jmenný rejstřík

(Pozn: Původní znění v textu přepsaná do češské transkripce jsou zde uvedena v závorce.)

A

Adžanta (Ajanta) – 9,10,11,16, 28

Ajódhja (Ayodhya) – 56

Altaf N. – **55**

Ánand M. R. – 17,36

Ara K. H. – **42**, 43,44

Ašóka (Ashoka) – 25

B

Babří Masdžíd (Babri Mosque) – 56

Banga Mátá (Banga Mata) – **32**

Bakré S. K. (Bakre S. K.) – 35, **47**

Basóhlí – 14, 41, 64, 70

Baróda (Baroda) – 25, 36, 48

Bauhaus – 22, 64

Benátské bienále (La Biennale di Venezia) – 40

Bengálská škola (Bengal School of Art) – 10,11, **16**, 17, 25, 26, 36

Berlin Film Festival – 42

Bhág (Bhag) – 16

Bhárat Mátá (Bharat Mata) – **31**, 32

Bhattachariya K. – 17

Bhópál (Bhopal) – 46

Bírbhúm (Birbhoom) – 24

Bómandží (Bomanjee) – 10, 11

Bombay Art Society – 11, 44

Bombaj (Bombay) – 8, 25, 30, 35, 36, 41, 42, 43, 45, 48, 50, 51, 53, 55, 56, 59, 60

Berkeley – 45

Bollywood – 60

Bósé Nandalál (Bosé N.) – **20**, 21, 22, 24, 48

Bósé S. Ch. (Bosé S. Ch.) – 33

Brecht B. – 56

C

Calcutta School of Art – 16, 17, 18, 19, 22

Kumársvámí A. K. (Coomarswami A. K.) – 15, 21

Commonwealth – 47

Č

Čáčhí S. (Chacchi S.) – 54

Čakravartin (Chakravartin) – 31

Čándí (Chandi) – 13

Čandígarh (Chandigarh) – 53

Čín Bhávan (China Bhawan) – 24

D

De Biren – 46

Dillí (Delhi) – 48, 53

Dódija Aňdžu (Dodiya A.) – 55

Dódija Atúl (Dodiya Atul) – **59**

Dubé A. – 54

Durga – 54

Dutta E. – 17

Džajpur (Jaypur) – 24, 48, 62

E

École Des Beux Arts – 27

Ellora – 26

Egan V. – 27

Expo – 4,8

Expression's Women's Cultural Festival – 55

F

Ferguson J. – 9

Filmfare Awards – 50

Fine Arts Lithographic Press – 30

Future Systems – 59

G

Gadé H. A. (Gade H. A.) – 35, **47**

Gallery 59 – 48

Gauguin P. – 28, 36

Gándhí I. (Gandhi Indira) – 33

Gándhí M. K. (Gandhi Mohandas Karamchand) – 33, 53, 60

Gándhí R. (Gandhi Rajiv) – 33

Gándhí Šiv Kumár (Shiv Kumar Gandhi) – **61**

Gándhí S. (Ghandi Sonia) – 33

Ghilardi O. – 18

Gítáňdžali (Gitanjali) – 20

Goa – 38

Goetz H. – 36

Grande Chaumiére – 27

Griffiths J. – 9, 10, 11

Gudžarát (Gujarat) – 50

Gudžral Satiš (Gujral S.)– **52,**

Gulér – 14

Gullielan – 42

Gupta S. – 59

H

Havell E. B. – 19

Higgins J. – 9

Himáčal Praděš (Himachal Pradesh) – 14

Hindí Bhávan (Hindi Bhawan) – 24

Husain M. F. – 35, **40,** 41

Hussain R. – **56**

CH

Chaudry – 48

I

Indian Council for Cultural Relations – 48

Indické muzeum (Indian Museum) – 10

J

J.J. School of Art – 9, 45, 50, 51, 53, 55, 56, 59, 60

Džamsetdží Džídžíbhój (Jamsetjee Jeejeebhoy) – 8

Journal of Indian Art and Industry – 9

K

Kahlo F. – 27, 53

Kalkata (Kolkata) – 8, 13, 16, 22, 33, 36, 66

Kaur A. – 29, 55

Kalá Bhávan (Kala Bhawan) – 18, 21, 24, 25

Kálí (Kali) – 13, 50

Kálíghát (Kalighat) – 12, 13, 23

Kallat (Kallat Jitish) – **60**

Kaplický J. – 59

Kapúr A. (Anish Kapoor) – 59

Káthmandú (Kathmandu) – 24

Kathua – 14

Kángra – 13, 14

Khanna B. – 22

Khanna K. – 45

Khakhar B. – 52

Kipling L. – 11

Kokoshka O. – 41

Komú R. – 59

Krišnamáčári B. – 59

Krišna (Krishna) – 14

Kúdal (Koodal) – 50

L

Láhaur (Lahore) – 53

Lakhnaú (Lucknow) – 49

Lakšmí (Lakshmi) – 32

Lakšmíbái (Lakshmi Bai) – 13, 33

Lalit Kala Academy – 48, 61

Londýn (London) – 8, 25, 50, 59

M

Manasa – 13

Maarg – 48

Madrás (Madras) – 8, 25

Mahábhárata (Mahabharata) – 41

Mahíšašúra (Mahishasura) – 50

Malaní N. – 54, **56**

Matisse H. – 64

Mayo School of Art – 53

Mehta T. – **50**

Menon E. E. – 29

Masúrí (Musoooree) – 24

Mohamedí N. – 29, 55, 59

Mohanti P. – 46

Mukherdží Vinód Biháří (Mukerji B. B.) – **23**

Mukherdží M. – 24, 29

N

Nagpur School of Art – 45

National Exhibition – 48

National Gallery of Modern Art Delhi – 4, 48

Nárájan (Narayan J.) – 33

Néhrú (Nehru J.) – 32, 41

Neumayer N. – 31

New York – 25, 53

Nová vlna (New Wave) – 60

O

Oberoi Hotel – 53

Okakura K. – 16, 20

P

Padamsí (Padamsee A.) – **51**

Padma Bhúšan(Padma Bhushan) – 42

Padma Vibhúšan(Padma Vibhushan) – 42

PAG - Progressive Artists Group – **35**, 40, 42, 49, 50, 53

Pahari Paintings – 14, 64, 67

Palmer C. – 18

Patty (Pat Paintings, Patas, Patuas) – 12

Patel T. – 29

Pearl Harbor – 42

Paříž (Paris) – 17, 27, 45, 56

Picasso P. – 26, 40

Pithavála (Pithawala M. F.) – **11**

Pollock J. – 45

Pre-Raffaelité (Pre-Raphaelits) – 17, 67

Propaganda Posters – 33, 67

R

Rádha (Radha) – 14

Rádhákrišnan S.. – 33

Rámájana (Ramayana) – 41

Rámčaritmánas – 13

Rasadhvani (Rasadhvani theory) – 45

Raza S. H. – 35, 43, **45**

Revivalisté (Revivalists) – 16, 57

Rivera D. – 53

Rodvittíja R. – 29

Rosetti G. D. – 17, 67

Rothko M. – 45

Ráj Džamini (Roy J.) – 13, **22**, 36

Royal Asiatic Society – 9

S

Saliago Bardez – 38

Santosh G. R. – 46

Santóš T. V. – 59

Sao Paulo – 42

Seikh N. – 55

Shiele E. – 41

Simone L. – 27

Singh A – 29, 54

Snefelder A. – 30

South Kensington – 47

Souza F. N. – 35, **37**, 42, 43, 45

Subramanyan A. B. – 24, **25**

Š

Šántinikétan (Shantiniketan) – 18, 50

Šástrí L. B. (Shastri L. B.) – 33

Šáh T. (Shah T.) – 57

Šer Gil A. (Sher-Gil Amrita) – 17, **26**, 35, 36

Šer Gil Singh U. (Sher-Gil Umráo) – 20

Šimla (Shimla) – 27

Šivádží (Shivaji) – 33

T

Tilak B. G. – 33

Thákur A. (Tagore Abanindranath) – 16, **17**, 20, 23, 32, 35

Thákur G. (Tagore Gaganendranath) – 20

Thákur R. (Tagore Rabindranath) – 18

Thána (Thane) – 8

The Times of India – 36

The Studio – 16

Triennale India – 48

Tokio – 40

Town Hall – 10

Travankór (Travancore) – 10

Tulsídás (Tulsidas) – 13

U

UNESCO – 9

Uttarkhand – 24

V

Vaillant P. – 27

Varma R. R. – **10**, 30

Vermeer J. – 10

Viktoriino muzeum (Victoria Museum) – 10

Višva Bhártíj (Vishva Bhartiya University) – 24

Von Leyden R. – 36

Východoindická společnost (The East India Company) – 8

W

World Trade Center – 53

X

Xavier Francis – 38