

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Obecná teorie a dějiny umění a kultury – kulturologie

Bakalářská práce

Barbora Vítů

Indické výtvarné umění jako dějiny kulturních dialogů

Indian painting – a History of Cultural Dialogues

Ráda bych tímto vyjádřila své poděkování vedoucímu práce PhDr. Vladimíru Czumalovi, Csc. za odborný dohled a cenné rady, stejně tak jako PhDr. Zdence Klímové a umělci X. Waswo za cenné poznatky a poskytnuté konzultace.

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

V Praze dne 12. 8. 2012

Barbora Vítů

Abstrakt

Cílem této bakalářské práce je pojednat o symbolické (výtvarné) reflexi kulturně-spoločenských proměn na úrovni hodnot, norem i obecnějšího ideového rozhraní, vyplývajících z rozličných ba opakovaných akulturačních situací, které se odehrály v historickém kontextu indického subkontinentu. Tyto změny budou sledovány v časovém rozmezí středověku, koloniálních dějin a moderního období (od 1947) až do současnosti. V rámci této práce bude pojednáno i o problematice postmoderního a post-koloniálního znovunalézání částečně ztracené či pozapomenuté kulturní identity v konfrontaci s aktivními tlaky globalizace, která citelně zasahuje do oblastí indické kultury, výtvarné umění nikterak nevyjímaje. Bakalářská práce by měla obsáhnout a pokusit se interpretovat výtvarné reflexe dílčích problémů, například z oblasti náboženské heterogenity, společenského života, sociální identity či genderu a lidské sexuality v kulturně-historicky proměnném kontextu indického subkontinentu. Popis formální dialektiky výtvarných idiomů jednotlivých tradic, je rovněž klíčovou součástí této práce.

Abstract

This bachelor thesis attempts to dissert about the symbolical (art) reflection of chosen socio-cultural changes indigenous to repetitional situations of acultural process in the historical context of the Indian subcontinent. The changes will be pursued within the temporal range of the Middle Ages, the Colonial Period, the Era of Modern India (since 1947), till the present. The key topics discussed in the thesis are also the postcolonial prospecting of an authentic cultural identity and the cultural challenge of globalization trespassing Indian culture – as well as its art. The thesis will provide the reflection of concrete problems relating religious heterogeneity, social life and social identity, gender and human sexuality, which have been mirroring in fine arts of the historically changing Indian context. The idiomatic dialogue in between single art traditions is also implied within the thesis as a crucial thematic component.

Klíčová slova

indické výtvarné umění, kulturní změna, akulturace, kolonialismus, globalizace

Key words

Indian Art, cultural change, aculturation, colonialism, globalization

OBSAH

1	Úvod	7
2	Umění středověkých maleb a miniatur v interakci obsahů a forem	10
2.1.	Rádžpútské miniatury a rádžasthánská tradice	12
2.2.	Indo- perský styl ilustrovaných literárních děl jako mechanická synkreze.....	18
3	Mughalské miniatury	19
4	Rezonance vlivů a mnoha směrné idiomatické přesahy	26
4.1.	Pahárské tradice	26
4.2.	Dakšinské miniatury jako konglomerát stylů.....	28
5	Indické výtvarné umění za dob Britského rádže – od obchodního artiklu k emancipaci	31
5.1.	Revivalismus	34
5.2.	Rok 1947 a sebevědomí kosmopolité z PAG jako bod zlomu.....	37
5.3.	Progressive Artist's Group	39
6	Nezávislá Indie – nezávislé výtvarné umění?	44
6.1.	Svoboda projevu ve stínu problému náboženské heterogenity – kauza Husain a Čandramóhan.....	44
6.2.	Více rozměrů lidské sexuality a gender	48
7	Indie globální	53
8	Závěr	57
9	Bibliografie	58
10	Jmenný rejstřík	62
11	Příloha 1 – Miniaturní intermezzo ze současného Rádžasthánu	64

1 Úvod

Heslo „jednota v mnohosti“ není v kontextu rozprav o indické tradici výtvarného umění zdaleka jen okřídleným a svým nadužíváním i omšelým klišé. Naopak, je s to poměrně výstižně postihnout skutečnost specifiity a svérázu dějinně formovaného kulturního étosu obyvatel indického subkontinentu, který se promítá takřka do všech komponent tvořících daný kulturní celek, nijak nevyjímaje i jeho symbolickou rovinu, v níž se nalézají i oblasti výtvarného umění. Hybná historie celých národů, etnických menšin či jinak diferencovaných skupin osidlujících odpradáвна jihoasijský subkontinent, má vpravdě jasně definovaný časoprostorový rámec, který udává ráz a běh „velkých dějin indické kultury“, stejně tak jako jejich ne už tak zjevný dialektický charakter a potenciál, daný rozmanitou povahou jejich malých aktérů či lidí coby tvůrců i produktů kultury. Indická kultura byla již od svých nejranějších počátků i pro své geografické určení kulturou vysoce kontaktní. Navzdory lomoznému charakteru dějinného vývoje na subkontinentu, si indická kultura zachovala své pevné ideové jádro a nadále se živě rozvíjela do nových podob. Tento vývoj napříč monumentálními dějinami obsahujícími mnohanásobné akulturační situace, rozličné snahy o uzurpaci moci zvenčí či cizinecké hegemonie, proběhl s mnoha ztrátami i nálezy. Ať už v podobě dočasné schizofrenie kulturní identity nebo naopak v podobě integrace nových pozitivních kulturních rysů. Indická kultura se ve svých dějinách ani na symbolické bázi nebránila adopci a následnému začlenění různých kulturních forem a obsahů přicházejících k ní zvenku. Avšak neztratila při tom zároveň svoji pozoruhodně koherentní povahu, a to ani navzdory etnické pestrosti svých obyvatel, jejich náboženské heterogenitě, jazykovým odlišnostem nebo díky klíčovým historickým momentům, jež citelně ovlivnily jejich každodenní životy. Dějiny indické kultury v mnoha jejích aspektech proto připomínají dějiny dialogů v rámci interkulturní i intrakulturní komunikace. Zvláštností zde je fakt, že jeden z „hovořících v této kulturní diskusi“ byl povětšinou pro jistý čas o poznání hlasitější, aniž by to v důsledku způsobilo absolutní vzájemné neporozumění mezi kulturními komunikátory a komunikanty. Podobným způsobem se skrze konkrétní dějinné události formovalo i to, co dnes poněkud opatrně zveme indickým výtvarným uměním. Určitá kategorická omezitelnost je zde zcela namístě. Přejdeme-li už tak problematickou konceptualizaci pojmu umění, dostaneme se k vágnímu pojmu indický, přičemž následné spojení obou označení s celou řadou kulturně determinovaných konotací, vede na scestí vratké interpretace stejně jako k možné úzkoprsosti zavedených taxonomií, které se nabízejí. Sama geneze pojmu „indické

problematicnost této kategorie, která se zformovala a ustálila do relativně stabilní podoby skrze rozličná paradigmata. I přesto nebo možná právě díky tomu, zde nelze s čistým svědomím ostře vymezit hranice ani mezi kategoriemi umění vysokého a nízkého či volného nebo užitého, což lze vyčíst i z toho, jak tuto definici rádi obcházejí mnozí etablovaní autoři. Ze stejného důvodu se často teoretici záměrně vyhýbají provokující problematice původnosti, kterou si jiní (zejména někteří nábožensky motivovaní indiští autoři, pro něž je něco z dobrých důvodů prostě „indičtější“ než jiné indické) berou jako své hlavní téma. Tato práce si však zdaleka neklade za cíl být disputací na téma autenticity indického výtvarného umění. Mým cílem je zde na vybraných příkladech z dějin produkce výtvarných děl na území indického subkontinentu, poukázat na jedinečnou obsahovou i formální dialektiku, díky níž tato díla vznikala a kteráž umožnila další následný vývoj toho, co dnes bývá zváno indickým výtvarným uměním. Tato práce je strukturována do dílčích kapitol reflektujících v chronologické rovině vývoj indického výtvarného umění od Mughalské doby (1526 – 1858), přes koloniální dějiny, éru moderní nezávislé Indie (od 1947) až do současné Indie postmoderní, jíž se nikterak nevyhnuly tlaky kulturní globalizace. V rámci jednotlivých kapitol či podkapitol je věnovaná pozornost vybraným problémům či tematickým oblastem společenského života v Indii, jehož se dotkly kulturní změny způsobené konkrétními akulturačními kontakty.

V kontextu pojednávání o indickém výtvarném umění, je třeba brát zřetel na poněkud nepohodlný fakt, že zde stále existuje jistá pravděpodobnost, že vše mohlo být docela jinak. Na úrovni čisté ba inspirativní spekulace, lze uvažovat o tom, že nebyť například helénského vlivu na indické sochařství v Kušánské éře (1. – 3. století n. l.), neměly by sochy Buddhy v pozdější tradici jasnou antropomorfní podobu¹, nebyť Aurangzého² islámského

¹ Někteří badatelé jako například Alfred A. Foucher (1865–1952) zastávají názor, že obvyklý způsob antropomorfního zobrazování Buddhy (historický *Siddhártha Gautama Šákjamuni*, obvykle datovaný mezi léty 563–483 př. n. l.) se odvíjí až od tradice tzv. *gandhárské školy* z období řecko-baktrijských států, jejímž hlavním rysem byl synkretický styl. Svě teze opírají o fakt, že v předcházejícím období býval Buddha znázorňován většinou skrze zástupné symboly (*dharmáčakra* – kolo dharmy, otisk chodidel) či k němu vázané atributy (lotos, slon aj.). Jiní odborníci v čele s výraznou postavou teoretika indického výtvarného umění Ánanda Kétiše Kumárvámího (1877–1947) obhajují antitezi, podle které se sochy antropomorfního Buddhy vyvinuly přirozenou cestou ze starší tradice (kupříkladu mathurské figurální školy zobrazování nižších přírodních božstev jakými jsou *jakšové a jakšíní* – na území dnešního severoindického státu Uttar Pradéše).

² Aurangzéb (1658–1707), celým jménem Aurangzéb Mujíuddín Aurangzéb Álamgír I., v pořadí šestý panovník Mughalské dynastie.

ikonoklasmu, nerozvinul by se do takové míry jemnocitného provedení um indického portrétu, nebýt perského vzoru, neznali bychom jména mnoha malířů rádžasthánských a pandžábských miniatur, protože by jejich díla nebyla signována, nebýt akademií umění založených Brity, trvalo by indickým malířům moderního věku třeba mnohem déle, než by si oblíbili v Indii nepůvodní techniku olejomalby, a nebýt toho, že mladým bombajským rebelům z PAG³ kdosi ukázal Picassa, neovládli by možná tak chvatně – ve své době pro indický kontext toliko novátorskou kubistickou perspektivu. Tato práce je dílem přehledovým i interpretativním. Osobní jména indických malířů a názvy převzaté z indických jazyků jsou v textu uváděny v populárním českém přepisu, s výjimkou přímých citací z cizojazyčné literatury. Vybrané indologické pojmy jsou v textu označeny kurzívou, případně vysvětleny v poznámce pod čarou. V práci užívaná uměnovědná označení se opírají o paradigma západní kunsthistorie, s maximální snahou autorky ověřovat jejich platnost v kontextu indického výtvarného umění.

³ PAG (Progressive Artists Group) je první skupina progresivních indických malířů založená roku 1947 F. N. Souzou (spolu s M. F. Husainem, S. H. Razou, K. H. Arou, H. K. Gadém a S. K. Bakrém). Malíři z PAG reagovali negativně na zpátečnický idealismus tzv. školy bengálských Revivalistů a naopak prosazovali moderní umělecký výraz v indickém výtvarném umění.

2 Umění středověkých maleb a miniatur v interakci obsahů a forem

Umění zachytit mytické či snové předobrazy reality stejně tak jako později i samu zobrazovanou skutečnost v křehkých detailech a jemnosnubném barevném provedení na opravdu malé podkladové ploše, má v Indii dlouhou tradici. Snad úplně nejranějším prototypem tohoto umění byly ilustrace buddhistických a džinistických súter vyvedené na palmových listech (například mahájánová *Sútra srdce – Pražňápáramitáhridaja* z 999 n. l, či o několik století mladší džinistická *Kalpasútra* z poloviny patnáctého století). (Daljeet, Mathur, Shah, 2003, str. 9) Výtvarné miniatury prošly od svých počátků značnou řadou formálních i obsahových změn. Palmové listy vystřídal ve čtrnáctém století papír, jehož savější povrch způsobil i nutnou změnu technologie výroby barev (měnilo se jejich složení přimícháváním nových pigmentů a minerálů), časem se měnila témata od zprvu ryze náboženských přes dvorské portréty, až lechtivým výjevům z milostného života za zdmi či v zahradách paláců. Transformovaly se i preferované způsoby vizuální narace, jako i samotný status zhotovovatelů pozoruhodných děl. Původně anonymní mistři těchto maleb, začali sami sebe nazývat malíři: *čitrkár* nebo *kalákár* (zejména poté, co se spolu s rozšířením *bhaktického kultu*⁴, citelně zvýšila poptávka po přenosných votivních obrázcích). Tito umělci se následně profesionalizovali a dle míry svých tvůrčích kvalit, byli najímáni různými lokálními bohatci, knížaty, dvorskými hodnostáři či dokonce samotným králem, aby svými jemnocitně provedenými díly potěšili oko zadavatele či zvětšili jeho slávu, přepych životního stylu nebo pŕvab a vnady jeho žen.

Formální charakteristické rysy i specifická témata miniatur, ovlivňovaly lokální estetické normy, rozličné regulativy (jako například kritérium náboženské příslušnosti malířů či je sponzorujících mecenášů) či dostupnost materiálů. Vždy v proměnné maticí času a prostoru. Místo původu a doba vzniku bývají i proto nejobvyklejším vodítkem ke klasifikaci těchto děl. Většina teoretiků se konsensuálně shoduje v tvrzení, že největší rozmach indického umění

⁴ Bhaktický kult, který se v období 14. – 17. století rozšířil z jižní Indie do jejích centrálních a severních regionů, je založen na konceptu *bhakti*, osobní lásky a oddanosti Bohu, který český indolog a religionista Werner definuje jako: „*vroucí lásku a oddanost Bohu, obvykle Krišnovi. Láska k Bohu se může stát výlučným cílem života jako pravá cesta k Bohu (bhakti márga) a může mít různou podobu: od zjevné posedlosti po tichou oddanost. Emocionální povaha bhaktického vztahu k Bohu se stala pramenem inspirace pro básníky a bhaktická poezie vyjadřující se často cestou písní (bhadžan), je důležitou součástí bhaktické tradice.*“ (Werner, Malá encyklopedie hinduismu, 1996, str. 60)

miniaturní malby spadá do rozmezí patnáctého až devatenáctého století. I přesto nelze udat jeho přesný začátek a konec, jelikož se vývoj tohoto specifického druhu umělecké tvorby odehrával paralelně hned v několika oblastech. Nepopíratelná je však notná úpadková tendence na úrovni kvality, která nabírá chvatný spád v 19. století, kdy umělcům jakoby došel dech či je počala opouštět tvůrčí múza. Čím dál častěji podléhají repetitivnosti, zjednodušují se kompozice a z miniatur se též lehce vytrácí ona úchvatná preciznost v důrazu na dekorativní prvky. Někteří autoři popírají možnost prostého vyčerpání daného stylu a odůvodňují tyto vpravdě smutné dekadentní tendence zaslepenou fascinací umělců, kterou v nich vyvolalo setkání s realistickým evropským malířstvím a zejména pak s fotografickým uměním. (Topsfield, 1986, str. 3) Je však důležité podotknout, že v této agonické fázi umění miniatur, se v indickém kontextu spolu s rodícím se úsilím o vyjádření svébytnosti vlastní kulturní identity vůči koloniálnímu hegemonovi, objevují nové malířské směry motivované zprvu snahou navázat na vlastní uměleckou tradici (škola bengálských Revivalistů).⁵ Mezi nejznámější z indické tradice výtvarných miniatur patrně patří: Rádžpútské (někdy obecněji Rádžasthánské) miniatury, Mughalské miniatury, Dakšinské a Pahárské (horské) miniatury. Přestože každá z těchto „škol“ nese své charakteristické rysy, jako zvláště pozoruhodná se ukazuje i vizuální a obsahová idiomatická interakce mezi nimi. Ostatně jako fakt tento fenomén přirozeného prolínání obsahů a forem v indickém umění jako takovém, potvrzují i slova tehdejšího viceprezidenta a pozdější hlavy státu S. Rádhakrišny, když v předmluvě knihy věnované dějinám indického malířství poznamenává: *“Our painting was at its best when it was able to appreciate and where possible assimilate the valuable features of other systems. What makes great artists great is their power to see the truth – individual and social, material and spiritual – and communicate it in manner that it is easily grasped. Greatness in this matter as in others pre-supposes discipline of the mind and the emotions“*. (Kaul, 1962, str. 5)

⁵ Škola bengálských Revivalistů – obrozenečtí umělci jako Abanándranáth Thákur, Nandalál Bosé, Džáminí Ráj, Vinód Biháří Mukhérdží, K. G. Subramanyan aj. na přelomu 19. a 20. století usilovali o rozvoj národního uměleckého stylu vycházejícího z indické výtvarné kultury (nástěnné jeskynní malby z Adžanty, Ellory či Elefanty, bengálská tradice ilustrovaných lidových zkazek *pattačitra* nebo lidové umění) s místními inspiracemi z Dálného východu.

2.1. Rádžpútské miniatury a rádžasthánská tradice

Až do 16. století ovládali valnou část rozlehlých území severozápadní Indie (dnešní stát Rádžasthán a některé přilehlé regiony) rádžpúti, jejichž význam a společenská role se v jisté míře a transformované podobě vlivné sociální skupiny uchoval dodnes. Přesný původ rádžpútů není znám, obdobě jako v mnoha jiných oblastech kulturních dějin Indie zastřených neprostupnou mlhou nedostatečné či zcela chybějící místní historiografie a čilé fabulační postprodukce. Sama rádžpútská geneze vlastní identity bývá obvykle toliko kontaminována mytickými obsahy a pseudohistorickým dovozováním vazeb s bájnou minulostí (například se samotnými védskými Árji), že jí lze jen těžko uvěřit. *Některé klany odvozovaly svůj původ od Slunce, jiné od Měsíce; čtyři největší klany (Čaulukjové, Čáhamánové, Pratihárové a Paramárové) pak od mytické osoby, jež povstala z obrovské obětní ohňové jámy poblíž hory Ábú v dnešním Rádžasthánu. Na základě této legendy se pak tyto kmeny honosily přídomkem ohnivě (agnikula). Nelze zcela vyloučit, že tato legenda v sobě obsahuje alespoň zrníčko pravdy: původně nehinduističtí válečníci museli projít symbolickým očistným rituálem (oheň má očistnou moc), aby se v kastovní hierarchii mohli zařadit na místo tradičních indických bojovníků a vládců – kšatrijů.*⁶ (Strnad, Filipický, Holman, & Vavroušková, 2003, str. 200) O poznání serióznější vědecké verze považují rádžpúty (doslova „syny králů“) za descendenty

⁶ *Kšatrijové* (válečníci a vládnoucí aristokracie) jsou dle starého védského rozdělení společnosti do čtyř skupin dle barvy pleti (*varna*) na druhém místě v hierarchii stratifikované společenské struktury. V dané hierarchii se nad nimi nalézají jen kněží a obětníci (*bráhmani*). Na úrovni pod nimi mají své místo hospodáři, obchodníci a vykonavatelé řemeslných profesí (*vaišové*) a nejnižší stojící sluhové a jiní vykonavači podřadnějších prací (*šúdrové*). Na samém dně společenské organizace, či spíše mimo ni, se nalézají tzv. *nedotknutelní* (Gándhího „božské děti“ neboli *haridžané*). Často jde o historicky porobené příslušníky domorodých etnik či vyloučené členy společnosti, kteří jsou pro svůj původ považováni za nečisté a tím i odsouzeni k životu mimo hierarchicky rozdělenou a organicky propojenou společnost. Tři nejvyšší *varny* se rovněž považují za tzv. „dvojtvořence“ (*dvidžá*), což odkazuje k přechodovému rituálu přijetí posvátné šňůry (*upanajama*), díky kterému se stávají právoplatnými členy společnosti, skrze své rodové plnohodnotné začlenění. Čtyři tradiční *varny* bývají často zaměňovány za historicky mnohem mladší pojem *kasty*, který pochází z portugalštiny. Často užívaný a obsahově též lehce kolidující termín *džáti* (zrození), se váže spíše k tradici dědičné profese v rámci rodu či klanu. Struktura stratifikované indické společnosti se v čase spontánně přetvářela a nebývale komplikovala, zejména exogenními sňatky, frakcionalizací stávajících kast na podkasty či integrací nových etnických skupin do systémového rámce. Zajímavostí je v indickém kontextu i koncept přijetí jisté formy kastovního uspořádání jinými náboženskými systémy, pro něž zdaleka není inherentní (ať už cestou konverzí či spontánně). Přestože je od roku 1947 dělení společnosti na kasty zakázáno, udávají některé statistiky variující počet indických kast rámcově v tisících.

neindických etnik, případně jim přiřítají hunský původ⁷. Jejich moc vzrůstala spolu s územní rozpínavostí, zdárným spravováním nových zemědělských teritorií a včleňováním lokálních etnik do vlastní klanové struktury. Rádžpútští knížecí mocnáři následně v rádžasthánském teritoriálním okruhu budují významné pevnosti, jakými jsou například Čitaur, Rádžaur, Mándór, Šérgarh, Džálór aj. Jak se výstižně uvádí v monumentálním titulu Dějiny Indie: *Pro další kulturní a politický vývoj bylo podstatné, že v průběhu své expanze byly tyto rádžpútské klany zcela hinduizovány – to byla zřejmě podmínka a zároveň i potvrzení jejich sociálního vzestupu; rádžpúti se začali považovat za potomky staroindických kšatrijů a vystupovat jako zánícení ochránci ortodoxních hinduistických tradic a indické kultury vůbec. Těmito mocensko-politickými a kulturními faktory byl později také určován jejich vztah k vládnoucímu islámu: kulturně podložené mocenské aspirace byly nevyčerpatelným zdrojem konfliktů, během nichž si rádžpúti dokázali ve svých državách v Rádžasthánu, Bundélkhandu, Málvě a himalájském podhůří uchovat velkou míru nezávislosti. I Velcí Mughalové v 16. a 17. století s nimi museli počítat a byli natolik prozíraví, že je dobrovolně integrovali do vlastních mocenských struktur.* (Strnad, Filipický, Holman, & Vavroušková, 2003, str. 202) Tato pozoruhodná historická skutečnost zapříčinila, že ani časem zkonsolidovaná moc dále se prosazujícího islámského živlu, který počínaje jedenáctým stoletím klíčovým způsobem kulturně i mocensky figuruje v severoindické nízi, nezpůsobila potlačení či úpadek rádžpútského uměleckého výrazu. Naopak, rádžpútská výtvarná idiomatika si dokázala zachovat svoji jedinečnost, kterou dále obohacovala přijetím a inkorporací cizích vlivů. Vývoj, který způsobil, že se hrdí rádžpúti postupně dostávali do nepohodlně submisivního stavu vůči sílícímu islámskému elementu, však lehce paradoxně přispěl k dalšímu šíření stylu jejich uměleckého projevu do oblastí, kam migrovali za novým útočištěm – zejména do himalájského podhůří či k pásu vindhjských hor.⁸ Samotný fakt, že byli rádžpúti zcela záměrně povoláváni k službě na Mughalské dvory a že jim za vlády některých muslimských panovníků⁹ byla preventivně ponechána jistá suverenita, determinoval mnohé. Vstoupení do užšího kontaktu s cizorodým kulturním zdrojem, jakým byli v Indii postupně se domestikující

⁷ Hunský vpád do Indie se odehrál v první polovině 5. století, kdy do oblasti severní Indie vstupují středoasijské nájezdníky označované jako Heftalité či Bílí Hunové, přicházející patrně z oblastí jižně od Altaje.

⁸ Pohoří Vindhja se nachází v centrální části indického subkontinentu na území státu Madhja Praděš. Táhne se napříč zemí a opisuje tak linii obratníku Raka. Pro svoji pozici bývá často vnímáno jako přírodní předěl mezi severní a jižní Indií.

⁹ V literatuře bývají v této souvislosti nejčastěji jmenováni Velcí Mughalové: Džaláluddín Muhammad Akbar (1542–1605) a jeho syn princ Salím, později celým jménem Núruddín Muhammad Džahángír (1605–1627).

Mughalové, znamenal spontánní spád kulturních interakcí, které se projevily skrze určité změny. Ty se čile odehrávaly jak na úrovni každodenní praxe typu oblékání, jídla či šířeji sociálního chování, tak i v přisvojení nové výtvarné idiomatiky, která se záhy projevila například v dobovém architektonickém slohu¹⁰ či právě malířství.

Rádžpútské miniaturní malby obvykle charakterizují syté barvy a plné tvary. Někdy bývají jen lehce méně detailní a zdobné, než jejich mírně realističtější a naturalističtější mughalské protějšky. Těmto miniaturám je vlastní smysl pro poetičnost zachycovaného okamžiku, jistá snovost a spíše symboličnost ve vizuální naraci. Často jsou v nich zároveň zastoupeny i prvky přenesené z lidových tradic. Mezi nejfrekventovanější typ patří bezpochyby *rágamály*¹¹. Rága je v indické hudební tradici určitá formace tónů, motiv či melodický tvar, který představuje a zároveň v posluchači i navozuje konkrétní emocionální rozpoložení. Nejedná se o skupinu not, ale spíše o určitou šablonu pro následnou improvizaci, které je skrze rágu poskytnut emocionální rámec i báze. Hudební *rágy* se i proto typologicky dělí například dle části dne, v níž mají být hrány a poslouchány. Někdy bývají konkrétním *rágám* přiřazovány určité barvy, dále bývají ztotožňovány s jednotlivými ročními obdobími, vesmírnými tělesy či personifikovány, mimo jiné božstvy hinduistického pantheonu.¹² Právě výtvarná pojednání zosobněných *rág* v rádžpútské, ostatně jako v celé rádžasthánské tradici miniatur dominují mezi nejoblíbenějšími tématy. Jednotlivé *rágy* bývají zobrazovány skrze hrdinu (*nájak*) a hrdinku (*nájiká*), kteří jsou voleni obvykle tak, aby jejich povaha, atributy a příběh harmonoval s charakterem pojednávané *rágy*. Tato souvztažnost volených motivů *rágy* a

¹⁰ Zářným příkladem těchto dobových synkretických tendencí v architektuře je město Fatéhpur Síkrí na území dnešního severoindického státu Uttar Praděš, nedaleko Ágry. Stavbu tohoto města započal velký milovník a mecenáš umění císař Akbar (1556–1605), v pořadí třetí panovník Mughalské dynastie (1526–1857). Město představuje klenot mughalského architektonického stylu, jakým je i ágerský Tádž Mahal vystavěný Akbarovým vnukem princem Churramem, proslulým Šáhdžahánem (1628–1658). Dobovým architektům jako inspirační zdroj posloužil mimo jiné i vzor jihoindické chrámové architektury a před-mughalských jihoindických mešit.

¹¹ *Rágamála* doslovně „věnec *rág*“.

¹² Pojem *rága* („zabarvení“) bývá definován také jako: „*touha, roztouženost, cit, emotivní nálada*“ (Werner, Malá encyklopedie hinduismu, 1996, str. 153) Odkazuje zde na komplikovaný koncept z indické estetiky *rasa-dhvani* (doslovně *trest' / šťáva – zvuk / rezonance*), který popisují klasická teoretická díla (či učebnice) performativních umění tzv. *šástry* (např. *Bharatanátjašástra* legendárního učence Bharaty, datovaná mezi 200 př. n. l. – 200 n. l.). *Rasa* je velmi zjednodušeně řečeno, způsob estetického působení a prožitku uměleckého díla. Teorie *rasy* se v kontextu indického umění proto tradičně dotýká divadla (udává např. konkrétní typologii emocionálních prožitků či nálad), klasického tance, hudební produkce a počínaje malířem S. H. Razou i moderního výtvarného umění.

jejích heroických představitelů, se týká i indických božstev s partnerkami. Zde je myslím zcela namístě podotknout, že pro indická božstva platí hermeneutické „jak nahoře, tak dole“ a bohové indického pantheonu mají celou řadu lidských kvalit i nešvarů. Některé miniatury proto zobrazují boha Šivu v jeho hrozivé podobě hněvivého *Bhairavy* se svou adekvátně nemilosrdnou družkou *Bhairaví*, jiné – ty zdaleka nejoblíbenější pak o poznání vlídnějšího Višnu v inkarnaci boha Krišny v milostné hře (*krišnalíla*) s jeho bezmezně a navěky oddanou Rádhou či poblouzněnými pastýřkami. Jiná obvyklá témata se opírají o literární texty, jakými jsou eposy *Mahábhárata* a *Rámájana*, *Bhágavatapurána* či *Kéšavdásova Rasikprijá*.¹³ Emoce vyvolané konkrétní *rágou* či jejím feminním protějškem *ráginí*, dokázali rážzasthánští malíři mistrně přenést do typických scén odehrávajících se ať už v zdobných interiérech přepychových paláců, na terasách či ve venkovních zahradách. Hrdinové a hrdinky oplývající neskonalým půvabem mohli být jak lidského tak božského původu. V průběhu šestnáctého století se ikonografie rágamálového malířství ustálila do takové podoby, že jednotlivé listy nemusely býti doprovázeny textem vysvětlujícím zobrazovaný výjev či poskytujícím odkaz na interpretovanou literární předlohu. I přesto se na jednotlivých miniaturách často objevuje alespoň název zobrazené scény inspirované konkrétní *rágou* nebo *ráginí*, vyvedené v některém z místních jazyků či dialektů. Na vrcholu se rágamálové malířství nachází mezi 16. – 19. stoletím, kdy vznikají početná vázaná rágamálová alba, nežádka kdy sloužící k pobavení negramotných žen královského dvora. (Klimtová &

¹³ *Mahábhárata* neboli „velký boj Bharatovců“, je údajně nejdelším veršovaným eposem na světě. Tradičně je autorsky připisován legendárnímu světci *Vjásovi*. Je mnohavrstevnatým líčením bratrovražedného boje mezi nepřátelým rodem Kuruovců a Pánduovců s množstvím vedlejších epizod, věnovaných často eticko-morálním či náboženským disputacím. Obsahuje mimo jiné i Píseň Vznešeného (Bhagavadgíta), která bývá považována za nejdůležitější text hinduismu. Přesná datace textu je i díky jeho rozsáhlosti prakticky nemožná, konvenčně se uvádí 3. století př. n. l. – 3. století n. l.

Rámájana je nejstarším indickým eposem připisovaným legendárnímu světci *Válmíkimu*, bývá datován obvykle do rozmezí 200 př. n. l. – 300 n. l. (ve variantách nabízejících užší či širší časové rozpětí). Je rozvětveným příběhem prince Rámy a jeho družky Sítý unesené zlým démonem Rávanou na ostrov Lanku. Je velice populární mezi širokou masou hinduistů. Časem došlo k symbolické idealizaci charakterů Rámy a Sítý, coby ideálu indického mužství a ženství. (Werner, Malá encyklopedie hinduismu, 1996)

Bhágavatapurána patří mezi „velké purány“ z 18 textů *puránské tradice* (starověká vyprávění), datovaných opět rozporně (nejstarší obvykle do 2. století n. l.). Purány obsahují mytická vyprávění, kosmologické i kosmogonické představy.

Rasikprijá je dílem básníka Kéšavdáse (1555–1617) autora z fáze literárního formalismu (*ríti kál*) hindské literatury.

Pospíšilová, 2010, str. 16) Tři listy z rágamálového alba z tohoto období se nacházejí i ve sbírkách Náprstkova muzea. Tento druh indického malířství je velice významný nejen pro svoji uměleckou hodnotu a estetické kvality, ale zejména jako vzácný dokument dobového životního stylu. Velice zajímavým a z hlediska dějin akulturačních procesů zasazených v indickém kulturním prostředí i zásadním jevem, je bezesporu propůjčování (nejen náboženských) motivů v mughalsko-rádžpútské výtvarné dialektice, s přesahem do dalších lokálních tradic. *Například náměty z hinduistické mytologie přesáhly hranice hinduistického prostředí a nevyhýbali se jim ani malíři na muslimských dvorech. Nejvíce pozornosti věnovali oblíbenému bohu Kršnovi ve scénách s jeho milou Rádhou a pastýřkami. Kršnovské náměty zasazovali obvykle na opuštěná romantická místa v krajině.* (Klimtová & Pospíšilová, 2010, str. 15)

Pro rádžpútské a obecně rádžasthánské miniatury je typický emocionální náboj zobrazovaných scén, vyvedených v sytých barvách obvykle základního spektra, s výraznými liniemi, ohraničenými plnými konturami. Tváře mívají poměrně ostré rysy a stínování, se zde oproti mughalským portrétům příliš neužívá. Zde je třeba poznamenat, že někteří autoři, mezi nimi i významný a velice uznávaný historik indického a indonéského umění A. K. Kumársvámí nesouhlasí s obecně zažitým přesvědčením, že rádžpútská tradice přejala portrétní malířství až od mughalských dvorských portrétistů a zastává názor, že směr kterým proběhla tato výměna, byl zcela opačný. *Dr. Coomaraswami opines that portraiture is not the typical expression of Rajput art, nor on other hand, can it's practise be ascribed wholly to Mughal influence. The early examples were according to him "more monumental, more abstract and flatter, more ideal and less intensely personal". These qualities of Rajput portraiture, he asserts were transmitted to Mughal art. Thus the Mughal artist took up Rajput physical types as well as the technique of portrait drawing directly from the Rajasthan or Jaipur School.* (Kaul, 1962, str. 71) Je však nesporné, že rádžasthánské (či chceme-li rádžpútské) miniatury a větší malby, bývají obecně méně detailní a méně ornamentální v užitých dekorativních prvcích oproti svým mughalským „konkurentům“. Krajinná nika, v níž jsou postavy lehce robustnějšího vzhledu obvykle zobrazovány, nese stopy míšení reálného a idealizovaného prostředí či jakousi obdobu konceptu, jakým je pastorální *locus amoenus* – nádherné místo panenské přírody skýtající útočiště roztouženým milencům. Témata toužebného pnutí, bolesti z odloučení, očekávání milého aj. jsou ostatně pevně spjata jak s konceptem *rágy*, tak jako i s krišnovským kultem. Zajímavá je rovněž skutečnost, že se patroni malířů či štedří lokální mecenáši umění postupem času rovněž dostávali na plátna

miniatur, kde byli nezřídka kdy zobrazeni ve výsostně uctivé božské inkarnaci. Dr. Daldžít k tomuto podotýká: “*The Krishna-cult dominated in the Kishangarh art scenario, but the Ramayana episodes, hunting scenes and portraits were also rendered. Raja Sawant Singh, a great art patron, was often painted as Krishna himself.* “ (Daljeet, Mathur, Shah, 2003, str. 20) Zbožštělá idealizace panovníků či jiných vážených příslušníků dvorské nobility, byla obvyklejší a opodstatněnější v tradici mughalského portrétního malířství, které k výtvarné interpretaci nenabízelo náboženská témata. I v tomto případě by se dalo uvažovat o původu prvotních popudů k nápodobě a umístění primárního inspiračního zdroje.

I v odborné literatuře často dochází k spontánní alternaci přívlastku rádžpútský a rádžasthánský, definující výše popsany druh miniaturních maleb. Nedá se říci, že by jedno označení bylo jasně nadřazeno druhému. Atribut rádžasthánský je třeba vnímat spíše jako geografickou konstantu a přívlastek rádžpútský jako označující díla vznikající pod patronací rádžpútů. I přesto jsou obě kategorie do značné míry vzájemně prostupné. Rádžasthánská tradice miniatur navazuje na ilustrativní tradice předchozích století, na umění nástěnných maleb z Adžanty a Éllóry¹⁴, džinistického malířství z oblasti dnešního Gudžarátu a čerpá rovněž z lidové výtvarné idiomatiky. Nejznámější oblasti a místa, o kterých se v souvislosti s rádžasthánskými či rádžpútskými miniaturami hovoří, jsou města Mévár, Kóta, Búndí, Džódhpur, Bíkánér, Džajpur, Šáhpur, Deógarh, Adžmér, Alvar, Nathdvára či Pratógarh.

Jak je z výše naznačené situace patrné, nivelizována tedy byla rádžpútská moc, avšak otisk jejich uměleckého vkladu, dobře patrného právě z malířství či architektury, postupně zformoval svébytný protipól indo-perské výtvarné syntaktice.

¹⁴ Objev jeskynního komplexu v Adžantě na území knížecího státu Haidarábád, učiněný roku 1813 vojáky britské armády, se stal klíčovým momentem pro dějiny indického výtvarného umění i následnou emancipaci nových výtvarných škol na přelomu 18. a 19. století. Jeskyně skýtají rozsáhlé množství fascinujících nástěnných maleb a soch, datovaných zhruba do druhého století před Kristem, s převážně buddhistickými náměty (ilustrace *džátakových příběhů*). Od roku 1983 je jeskynní komplex v Adžantě zařazen na Seznam světového dědictví UNESCO. Stejně ohromující sumu výtvarných reprezentací na buddhistická, džinistická a hinduistická témata představuje jeskynní komplex Éllóra na území dnešního státu Maháráštra či šivaistické umění v jeskyni na ostrově Elefanta (*ghárápuríčí léni / elífěntá gúfáén*), obě dvě rovněž zařazené na Seznam světového dědictví UNESCO.

2.2. Indo-perský styl ilustrovaných literárních děl jako mechanická synkreze

Indo-perský výtvarný výraz se utvářel s postupně rostoucím počtem islámských ilustrovaných rukopisů či básnických sbírek, zhotovovaných často dle perské či arabské předlohy pro místní vládcy. Ze sumy nejranějších děl toho druhu se bohužel dochoval jen drobný výsek. Na nejstarších dílech tohoto typu většinou zcela chybí figura a takřka veškerý důraz tak bývá kladen na jemně propracovaný dekor a ornamentálnost rostlinných motivů. Lidské figury se s větší frekvencí začínají objevovat až o pár století později, zhruba v období po Timúrově invazi.¹⁵ Autory těchto ilustrací či lépe iluminací, byli pravděpodobně do Indie přicestovalí Peršané či domácí, za tímto účelem vyškolení malíři. Mezi nejznámější dochovaná díla indické provenience z druhé čtvrtiny patnáctého století náleží i ilustrovaná *Chamsa* („pětice básní“), datovaná do roku 1450 (autorství textu je připisováno básníku Amíru Chusrauovi).¹⁶ Na dalších ilustrovaných dílech nesoucích v sobě stopu indo-perského výtvarného idiomu, jsou patrné formální vlivy z lokalit, jakými jsou jihoíránský Šíráz, afghánský Herát či uzbecká Buchara. Navzdory dochovaným dobovým malbám, které bývají klasifikovány právě jako indo-perské, se nedá v souvislosti s tímto stylem dost dobře hovořit o jeho jednotném vývoji. Někteří autoři argumentují tím, že se jednalo primárně o styl přejímek či přímočarých imitací cizích předloh akomodovaných v místním prostředí. (Asher F. M., 2003, str. 225) Asher zde dále jako významný příklad těchto tendencí vládnoucích dobové výtvarné produkci, uvádí kulinářskou příručku *Nimat-náma*, zařazovanou do počátků šestnáctého století, která pravděpodobně vznikla v Mandu¹⁷. Přestože malby, jimiž je tento rukopis opatřen, nesou stopy íránského výtvarného úzu, lze z nich rovněž vyčíst některé prvky lokální výtvarné tradice, patrné zejména z preference malby lidských tváří z profilu, typů volených oděvů a šperků či způsobu zdobení textilií.

¹⁵ Timerlán (1336–1405) nebo také Timúr Lenk (přízvisko „chromý“), byl dobyvatel pocházející ze středoasijského kmene Barlas, z oblasti poblíž Samarkandu (dnešní Uzbekistán), proslulý svoji krutostí. Roku 1398 dobyl Dillí a poražením posledního panovníka tughlakovské dynastie Mahmúda Šáha II.

¹⁶ Amír Chusrau/Chusró, celým jménem Amír Hasan Jamínuddín Chusró (1253–1325) byl slavný indický básník, mystik a hudebník. Všestranný umělec své doby psal své básně persky i v dobovém hindustánském dialektu *hindavi*. Proslul mimo jiné svým přínosem pro vývoj hindustánské hudební tradice (devocionální zpěvy *kaválí*, *ghazaly*).

¹⁷ Mandu či Mandavgát je město na území dnešního státu Madhja Praděš v centrální Indii.

3 Mughalské miniatury

Přestože se přítomnost islámského elementu v Indii datuje již od 8. století, tím pravým momentem, kdy se jeho stopa znatelně vepíše do memetické¹⁸ struktury indického kulturního rozhraní, je až období existence dillíského sultanátu.¹⁹ Nově příchozí vojáci a příslušníci panovnického dvora s sebou přivádějí své rodiny, vznikají smíšená manželství, dochází k dobrovolným i nuceným konverzím a spouští se tak řetězec plodné akulturační dialektiky, jež po kulturní stránce trvale poznamená oblast severní Indie, s významným přesahem do dalších oblastí. Postupně se formuje heterogenní indická muslimská komunita, přizpůsobující se lokálnímu prostředí – částečně i tím, že přejímá a integruje cizorodé kulturní prvky (například i specifickou formu kastovního systému). Přináší s sebou zároveň věci nové, které skrze svoji rozličnou působnost adaptuje na indické prostředí. Severoindický kontext takto obohacuje například o novou architekturu (architektonický výraz i nové typologie) či tradici v Indii nepůvodních řemesel. Jazykovou amalgamací slovní zásoby z perštiny, arabštiny, turečtiny a severoindických jazyků, vzniká nový hovorový a později i literární jazyk urdština (*urdú* – dosl. „jazyk hord“). Tára Čand k tomuto poznamenává: *“It is hardly possible to exaggerate the extent of Muslim influence over Indian life in all departments. But nowhere it is shown so vividly and so picturesquely, as in customs, in intimate details of domestic life, in music, in the fashion of dress, in the ways of cooking, in the ceremonials of marriage, in the celebration of festivals and fairs and in the courtly institutions and etiquette of Maratha, Rajput and Sikh princes. In the days of Babur the Hindus and Muslims lived and thought so much alike that he was forced to notice their peculiar Hindustani way.”* (Sarkar, 2010, str. 53) Nově vznikající vazby mezi indickými muslimy a místním obyvatelstvem však v žádném případě nelze nazírat jako ideální, přičemž nejvýraznější třecí plochy těchto vztahů tvoří muslimská náboženská bigotnost na straně jedné a společensko-organizační zatvrzelost hinduistů na straně druhé.

¹⁸ Pojem „*mem*“ coby kulturní analogie genu, použil v roce 1978 poprvé Richard Dawkins ve své knize *Sobecký gen*. Memetická teorie byla následně popularizována a dále rozvedena dalšími vědci, mezi kterými nejvíce vynikly koncepce Susan Blackmore či Douglase Hofstadera.

¹⁹ Dillíský sultanát (1206–1526), vzniká po úspěšném dobytelském tažení afghánských Turků z roku 1192, kdy si Muhammad Ghóří vítěznou bitvou u Taráinu trvale mocensky podmaňuje severoindické plateau. Muhammad z Ghóru je následně roku 1206 zavražděn a na trůn po něm nastupuje Kuttbudín Ajbak, faktický zakladatel dillíského sultanátu. Tato historická etapa po etnické, jazykové a obecně kulturní stránce, notně pozměnila složení severoindického obyvatelstva.

Počínaje rokem 1526 nastupuje dynastie Velkých Mughalů²⁰, která Indii vládne až do roku 1857, který je počátkem období tzv. Britského Rádže. S touto mocnou dynastií, jež významným způsobem zasáhla do už tak neklidného proudu dějinných událostí indického středověku, se spájí i tradice mughalského malířství či úžeji – umění mughalských miniatur. Mughalskou výtvarnou tradici přirozeně není možné zcela vydělit z rozpaženého rámce nad-geograficky definovaného islámského umění, ale nelze ji ani jednoduše označit za čistě islámskou. Specifika mughalského výtvarného výrazu se odvozují od islámského světonázoru či étosu, zasazeného však do indického kulturního rozhraní. Zde je třeba vzít v potaz oboustranný reakční potenciál zmíněných kategorií. Mughalské umění tudíž není čistě islámské umění, ale není na druhou stranu ani uměním z podstaty čistě indickým. Mughalské malířství se po formální i námětové stránce měnilo v čase. Od svých raných podob notně se opírajících (či přímo napodobujících) perskou ikonografii, se přeneslo až do fáze, v níž nabylo jedinečného výrazu a vlastní výlučnosti. Některé specifické znaky si však během celého svého vývoje zachovalo. Pro mughalské malířství je typické užívání dražších materiálů a systematický postup dodržovaný při tvorbě děl. V publikaci věnované miniaturám, kterou vydalo British Museum, se k tomuto píše: *“Innumerable librarians' notes on paintings show that the work was divided into at least three separate categories: the initial sketch for the composition (tarḥ); the portraits of faces (chihranāmī); and, finally the colouring in (rangāmizī).”* (Rogers, 2006, str. 21) Dle zpráv dobových dějepisců, panovala mezi dvorskými malíři jistá hierarchie, přičemž ti nejzkušenější a nejuznávanější umělci měli na starost obvykle tváře těch nejvýznamnějších ze zobrazovaných osob. Na jedné miniatuře pracovalo nezdědka kdy několik umělců, kteří měli mezi sebou rozdělené úkoly. Zajímavá je i skutečnost, že se mezi sebou méně liší jednotlivé malby zhotovené vícero autory v rámci jednoho díla, nežli ty, které pocházejí od jednoho mistra, nacházející se v různých knihách či vázaných albech. Poznámky dobových knihovníků a historiografů uvádějí, že v těchto dílnách byla často starší získaná díla či díla spadající do rodového patrimonium přemalovávána a upravována tak, aby odpovídala dobovému mughalskému vkusu. I přesto lze napříč genezí mughalské výtvarné idiomatiky vyzorovat jistý konzervatismus, reflektující požadavky zadavatelů. Za tímto účelem se užívalo i šablon či formálních muštrů. Občas byla starší díla přímo kopírována. Neobvyklé nebylo ani falešně připisování autorství uznávanějšímu mistru. Pro mughalské miniatury je typická i smíšená technika, kombinující malbu, kresbu a kaligrafické umění. Právě umění kaligrafie bylo silně inspirováno tureckou a perskou

²⁰ Mughal je perským označením slova Mongol.

(safíjovskou) tradicí, protože se i nejoceňovanějším duktem stal *nastalík*. Mughalské miniatury jsou až na výjimky obvykle zhotoveny na pečlivě upraveném papíře. Ten býval nejprve upraven do kýžené velikosti a posléze ošetřen tak, aby se zabránilo jeho nadměrné propustnosti pro barvy nebo inkoust. Pevnou rukou vedené obrysové linie malíři posloužily jako rámec. V této fázi byly obvykle iluminovány i bordury. Barva inkoustu zahušťovaného příměsí arabské gummy, byla většinou černá s možnou příměsí drobných plátků či šupinek zlata pro vzácnější kousky. Používalo se různých barev povětšinou organického původu a spíše tlumených odstínů. Velice často šlo o kvašové barvy. Výroba barev a užívané pigmenty odpovídaly indickému prostředí: *“Including orpiment for yellow, cinnabar for red, copper salts for viridian and lapis lazuli for deep blue...then saffron, lake for crimson (from the lac insect, which owes its name to the Sanskrit lakh, meaning 100,000: vast numbers were needed to produce the dye), indigo for blue, and (an Indian peculiarity) peori, a vivid yellow produced from the urine of cows which had been fed on mango leaves“*. (Rogers, 2006, str. 21)

Výtvarná tradice mughalských dílen, jež do dokonalosti dovedla umění miniatur, se přirozeně vyvíjela i v souladu s proměnným politickým i kulturním klimatem doby. Provázanost panující mezi více či méně intenzivní náklonností panovníků, coby patronů dvorských dílen a estetickou kvalitou či formální velkolepostí vznikajících děl, je v kontextu mughalské doby rovněž zapotřebí vzít na zřetel. Memoáry zakládajícího panovníka této dynastie Bábura, jenž vládl pouhé čtyři roky, údajně vypovídají o jeho zálibě v malířství. Avšak žádná konkrétní díla či dokonce portrétní alba, která by si tento panovník (nezdráhající se ve svých pamětech pochybovat o kulturnosti hindustánského národa) nechal na zakázku vyrobit a která by potvrzovala ona sebe-glorifikující tvrzení, se nedochovala. Nestabilní politická situace, díky níž se Bábův syn Humájún byl nucen odebrat do exilu, paradoxně znamenala pro tradici mughalského malířství pozitivní přínos. Jeho pobyt na dvoře perského šáha Tahmáspa I.²¹ předznamenal následnou implementaci perského, konkrétně safíjovského stylu do indické tradice dvorského malířství. Z Humájúnovy doby pochází údajně nejstarší dochovaný ilustrovaný rukopis²², jenž je nyní ve sbírkách v americkém Clevelandu a z něhož je patrná stopa synkreze safíjovské, široké indické a zvláště pak džinistické ikonografie. Po

²¹ Tahmásp I. (1513-1576) byl druhým panovníkem safíjovské říše na území dnešního Íránu.

²² Jedná se o dílo *Tútínáme*, původem perskou adaptaci starší sanskrtské předlohy *Šukasaptati* neboli Semdesát povídek papouškových, datované zhruba do 12. století. Jedná se o příběhy na rozličná témata s mravním ponaučením.

Humájúnově nešťastné smrti pádem ze schodiště k vlastní knihovně se k moci dostává jeho nedospělý syn Akbar²³, během jehož takřka na všech stranách úspěšné vlády, se otevírá i znamenité období rozkvětu indického umění, malířství nevyjímaje. Přestože jeho vlastní syn Džahángír označil pravděpodobně pouze dyslektického otce za negramotného (Rogers, 2006, str. 41), ukázal se Akbar býti nejen milovníkem a velkorysým mecenášem umění, ale také zcela klíčovou figurou v tradici mughalských miniatur. Ateliér, který nechal na svém dvoře císař Akbar vybudovat, se své doby pyšnil těmi nejlepšími malíři, ilustrátory, kaligrafy a iluminátory. A co víc, mnozí ze zde zaměstnaných umělců byli původem cizinci, či společensko-náboženskou příslušností hinduisté a džinisté. Většina děl pocházejících z Akbarovy doby není signována. Z děl připisovaných konkrétním umělcům, zdánlivě vyplývá proporční převaha hinduistů nad muslimy, avšak tyto údaje mohou pro svoji neúplnost býti poněkud zavádějící. (Kaul, 1962, str. 44) Mezi významné projekty vzešlé z této Akbarovy „umělecky multikulturní dílny“, bezpochyby patří ilustrovaný manuskript *Hamza náma*²⁴ líčící dobrodružství Prorokova strýce Amíra Hamzy. Tento jedinečný a původně velice rozsáhlý opus²⁵ obsahuje nemalý počet ilustrací většího formátu, zhotovených oproti obvyklému mughalskému úzu nikoliv přímo na papír, ale na tkaninu do papíru vsazenou. Přestože ilustrace nesou zjevné známky zdrojové perské výtvarné idiomatiky, obsahují v sobě zároveň něco z pozdějšího již diferencovaného mughalského stylu. Jedná se zejména o ráznou a poněkud živelnou kompozici stupňovanou tak, aby navozovala dojem prostorovosti, velké

²³ Akbar (1542–1605), celým jménem Džaláluddín Muhammad Akbar, v pořadí třetí mughalský císař (první narozený v Indii), kterému se během jeho takřka půl století trvajícím období vlády podařilo dosáhnout nejen zásadní územní expanze, ale docílit i pevné státní struktury, živě fungující ekonomikou. Akbar však proslul nejen jako navýsost schopný panovník, ale rovněž jako milovník a mecenáš umění. Velkomyslný císař cítil potřebu náboženské a obecné kulturní tolerance, kterou podporoval živým zájmem o cizí formy víry a světonázoru. Stal se zakladatelem synkretického kultu *díne iláhi* („náboženství pravé víry“), který spojoval eticko-morální principy rozličných věrouk se súfijskou láskou k Bohu a zároveň bezmeznou oddaností panovníku ztotožněnému se Sluncem. Doba Akbarovy vlády byla etapou rozkvětu a nebyvalé otevřenosti mughalské říše vůči okolnímu světu.

²⁴ *Hamza náma* (*Kissa-e-Amír Hamza* či *Dástán-e-Amír Hamza*), je literárně zpracovaným líčením legendárních dobrodružství z cest Prorokova strýce Amíra Hamzy (*Hamza Ibn Abdull-Muttálib*), původně tradovaných pouze orálně, prostřednictvím profesionálních vypravěčů příběhů – tzv. *kisachánů* (angl. *qissa khwan*). Literární podoba čítající původně 14 svazků (jeden svazek po sto stránkách), je datována mezi léta 1562–1577.

²⁵ Až do poloviny 18. století se dílo zachovalo údajně celé, avšak posléze se na čas ztratilo. Jeho znovuobjevené torzo čítá zhruba deset procent původního rozsahu a je dnes navíc rozptýleno do několika veřejných a soukromých sbírek po celém světě. (Asher F. M., 2003, str. 227)

plochy vyvedené v sytých – zejména základních barvách spektra, či výrazně strukturované vzory na zobrazené architektuře. V době Akbarově panovnické působnosti, byl tak ilustrován nejen nemalý počet děl perské výpravné literatury či poezie (například Nizámí)²⁶, ale zároveň byly na císařův příkaz do perštiny přeloženy i četné neislámské náboženské texty a sanskrtsky psaná literární díla. Tento historický fakt nejenže potvrzuje legendu o velkodušné povaze kulturně osvíceného mughalského panovníka, ale svědčí zároveň o cíleném vlínání rozličných kulturních obsahů do dobového kulturního rámce, které Akbar za své vlády podporoval. Výtvarnou reflexí Akbarova zájmu o umění, je ilustrovaný rukopis *Akbar náma*²⁷, který v současnosti schraňuje ve svých sbírkách londýnské Victoria and Albert Museum. Za vlády Akbarova prvorozeného syna prince Salíma, později Džahángíra²⁸, je tradice mughalských miniatur již stylově zralá. V období rebelie vůči otcově vládě, nechává Džahángír v Iláhábádu, kam se ubírá zřídit malířské studio. Avšak díla, která z něho vzejdou, ani zdaleka nedosahují kvalit těch, pocházejících z dílny kterou převezme po otci a následně dále udržuje po dobu svého panování. Pokračuje se nadále i v tradici kolektivní iluminace rukopisů, například jen částečně dochované ilustrované panovníkovy paměti *Tuzuk -e- Džahángír (Džahángír náma)*. Za klíčovou inovaci v oblasti dvorské umělecké produkce doby Džahangírovy, je však třeba považovat nově se objevující individuální lidské studie zhotovované jednotlivými malíři. Právě v tomto údobí, nabývají zobrazované tváře individuálních rysů a nezřídka kdy v sobě nesou vpis emocionální pohnutky. Miniatury jsou nyní zhotovovány s nebyvalým jemnocitem, přestože jsou oproti předchozím konvencím o poznání naturalističtější. Paralelně s rozvíjející se tradicí lidských portrétů, se hojně objevují i věrné výtvarné reprezentace či studie zvířat. Portréty jsou již od konce Akbarovy vlády vázány do alb (*murakka*), avšak až s Džahángírem se jejich počet značně rozrůstá. Okraje jednotlivých listů těchto alb jsou velmi bohatě zdobeny a poměrně často se na nich objevují výjevy ilustrující život v palácích i mimo ně. Žánrové scény z dvorského života jsou vyvedeny v tlumenějších barvách. Kompozice je umírněnější a propracovanější a zřejmě

²⁶ Nizámí, *Iljás bin Júsaf*, perský básník počátku 13. století.

²⁷ *Akbar náma* je rukopis datovaný zhruba do konce 80. let 16. století, autorsky připisovaný Akbarově oblíbenci – dvorskému historikovi a kronikáři Abú al-Fazlovi, kterého nechal roku 1602 úkladně zavraždit Akbarův vzpurný syn a nástupce Džahángír.

²⁸ *Džahángír*, celým jménem *Núruddín Muhammad Džahángír* (1605–1627) byl nejstarším ze třech Akbarových synů – z nichž zbylí dva předčasně umírají na důsledky dlouhodobého alkoholismu a nadměrné konzumace opia. Koncem roku 1599 se mocichtivý Džahángír vzepře svému otci, s nímž se ale před jeho smrtí ještě stihne usmířit.

z Evropy přichází i soudobá snaha ovládnout techniku šerosvitu. Ani za Džahángíra, není nikterak pozastaven inspirační tok přicházející do lokální tradice zvnějšku, konkrétně z Evropy – a možná poněkud překvapivě zdaleka neobcházející ani náboženské motivy: *“Though, as we shall see, this is the least likely, both Akbar and Jahangir almost vied with the Habsburg emperor Rudolf II. in their taste for European paintings of religious subjects, showing them, moreover, such reverence that the Jesuits were led, mistakenly as it turned out, to believe that they were ripe for conversion. Copies of famous Roman Madonnas, in Santa Maria del Popolo, Santa Maria Maggiore and the Lateran were brought to Agra and Fatehpur Sikri at their express command and were then publicly displayed.”* (Rogers, 2006, str. 67) Džahángírův syn, princ Churram, později Šáhdžahán²⁹ se v bažení po moci rovněž postavil vlastnímu otci, s nímž se ale po jeho vlastním vzoru nikdy více neusmířil. Šáhdžahán vešel v obecnou známost spíše jako velkorysý patron architektury, když nechal své milované třetí ženě alias Mumtáz Mahal – „Perle paláce“, rok po její tragické smrti při porodu v pořadí čtrnáctého potomka, v Ágře v letech 1632–1647 vystavět monumentální mauzoleum Tádž Mahal. I přesto, za jeho vlády nadále vznikala okázalá portrétní alba a rovněž nemalý počet propracovaných studií indické fauny. Bordury se dále pyšní bohatým dekorem. Novinkou je tematická provázanost výjevů na okrajích listu s hlavním námětem, který rámuje. Dochovaným manuskriptem z císaře Šáhdžahána je *Pádšáhnáme* (1656–1657), jehož kopie se nachází například ve Windsorské knihovně. Neméně lítostný potomek Šáhdžahána Aurangzéb³⁰, který otce rovněž násilně sesazuje z trůnu, se však již jako milovník umění ani filantrop neukazuje. V průběhu jeho panování nabývá mughalský výtvarný styl jasných úpadkových tendencí, pod tíhou prázdné formální repetitivnosti a výrazové konvence. Výtvarná idiomatika počíná býti mdlá a méně sugestivní, zobrazení zjednodušené a celkový dojem je méně sofistikovany. S větší frekvencí se v této době vyskytují stylizované scény z života dvorních dam, jejichž smyslnost působí rovněž poněkud prvoplánově nevěrohodně (což však může být způsobeno skutečností, že do částí domů či palácových komnat, kde ženy přebývaly, byl malířům obvykle odepřen přístup). S postupnou dekadencí mughalské moci, se zdá se rozklíží i um jejich dvorských mistrů a nikterak nadsazená sláva jejich děl. F. A. Asher v této souvislosti s jistou dávkou cynismu poznamenává: *“In the late seventeenth and eighteenth centuries, Mughal painting, which had been arguably the most influential painting*

²⁹ Šáhdžahán, princ Churram (1628–1658).

³⁰ Aurangzéb (1658–1707)

style for about century following its inception, became just another Indian painting style“.
(Asher F. M., 2003, str. 230)

4 Rezonance vlivů a mnoha směrné idiomatické přesahy

4.1. Paháráské tradice

Ještě mnohem dříve před nástupem Mughalů k moci, existovaly v rozlehlých a kulturně rozmanitých horských (tj. paháráských) oblastech severní Indie svébytné výtvarné tradice, mající své idiomatické zdroje silně zakořeněné v místním lidovém umění. Přestože se obvyklé členění jednotlivých tradic paháráské malby, většinou odvíjí od jejich geografického zasazení, může se tato klasifikace ukázat jako lehce zjednodušující. Obtížný vysokohorský terén těchto oblastí je daností, která odvěce způsobovala jistou izolaci jednotlivých zón mezi sebou i mezi jejich zázším kulturním okolím. I navzdory tomu, postihl v průběhu šestnáctého a sedmnáctého století tyto mnohdy těžko dostupné a odlehle oblasti sled významných změn, jež našly svůj odraz i v oblasti lokálního výtvarného umění. Paháráské oblasti v této době obvykle mocensky podléhaly některému z mnoha (alespoň parciálně) nezávislých knížetství, spravovaných nezřídka kdy rádžpútskou nobilitou. Tito šlechtici udržovali čilé obchodní styky a kulturní vazby se sobě podřízenými provinciemi. Obvyklým trendem, kvetoucím mezi těmito místními mocnáři, byl i zvyk, podporovat na svém dvoře pro vlastní potěchu, i ven dále komunikovanou prestiž rozličné umělce. Mezi hudebníky či mistry tance, měli své místo přirozeně i malíři, jež byli často povoláváni z podřízených oblastí. Tito umělci pověřovaní výzdobou knížecích příbytků nástěnnými malbami, portrétováním urozených příslušníků dvora, depikcí *darbárových scén*³¹ či výtvarným pojednáním náboženských motivů, tak na rádžpútských dvorech možná nevědomky etablovali nový výtvarný výraz, jenž byl časem inkorporován do tamější tradice. Obecná výrazová pojítka mezi mírně odlišnými styly raných forem paháráského malířství, tvoří zejména zjevná snaha o maximální expresivitu s užitím minimálních prostředků. Dále určitá barevná surovost, prostorová plochost (dvoudimenzionálnost), notná míra stylizace zobrazovaných přírodních prvků, schematičnost a alegorie. Typická je i strnulost postav stojících obvykle z profilu (s charakteristicky velkýma očima „tvaru ryb či lotosu“), stejně jako případných gest, která naznačují. Výtvarná díla se jeví méně propracovaná, stylově hrubší, s menším počtem zdobných detailů. I z důvodu výše nastíněných historických determinant, se často hovoří o provázanosti mezi ranou rádžpútskou výtvarnou tradicí a staršími paháráskými styly. Uvádí se, že prvním paháráským stylem, který se postupně přetvořil v sofistikovanou malířskou tradici s rozptylem vlivu do dalších oblastí indického severozápadu (Gulér, Kángra, Garhvál, Čambá nebo

³¹ Pojem „*darbar scenes*“ si angličtina přisvojila – z původně perského slova označující dvůr: *darbár*.

Mandí), je styl Basólí (*basólí kalam*).³² Vztah mezi pahárskými tradicemi a rádžpútským stylem, nabývá postupně nové dimenze tím, jak v čase sílí vazby mezi rádžpútskými výtvarnými ateliéry při mughalských dvorech. Tato několikanásobně zprostředkovaná vlna stylových interakcí, se patrně nejsilněji projevila na pahárském stylu oblastí Gulér a Kángra (dnešní Himáčal Praděš), jejichž výtvarné tradice se nalézají na svém vrcholu právě mezi sedmnáctým a osmnáctým stoletím. K ještě výraznějšímu výtvarnému dialogu, přispělo dobové klima i některé konkrétní události. Jistý význam zde měla Akbarova anexe horských oblastí a následné výpůjčky těch nejschopnějších výtvarníků ze dvorů místních knížat. Za vlády Akbarova syna Džahángíra, je historiky popsán nadměrný příliv umělců poptávajících práci ve vzkvétajících dvorských ateliérech, přičemž ti nadbyteční, kterým se nepodařilo u dvora uspět, se následně uchylují pod patronát horských rádžů. Tuto čilou mobilitu dobových umělců, podrobujících svůj výtvarný projev dobovému vkusu a vůli patrona, stejně jako idiomatice výtvarného stylu vlastního původu, utnul až fanatický Aurangzéb. Za doby jeho nemilosrdné vlády, je evidován exodus dvorských umělců z Dillí (1680–1690), přičemž mnozí z nich, měli najít nové útočiště, profesní působnost a zřejmě i tvůrčí styl právě v oblasti horského Basólí. (Kaul, 1962, str. 90) Zdokumentována je následně i postupná disperze zde vzniklého synkretického stylu do dalších horských teritorií. V této době se formuje například i tzv. *sikhský styl* miniaturní malby z oblasti pandžábských vrchů. Sikhské přejímky nejsou primárně tematické, poněvadž o romantické či heterogenní náboženské motivy nemají sikhové valný zájem, avšak inspirují se uměním portrétní malby. Stopy mughalského vlivu v mladších pahárských tradicích, je možné vysledovat z užívání chladnějších tónů méně sytých barev, z jemnějších linií, realističtějšího zobrazování, propracovanějšího zdání prostorovosti, větší doslovnosti, ale zároveň i lyričnosti a obecně mnohem většího dojmu křehkosti. Horské tradice od mughalských mistrů rovněž převzaly i precizní a systematický postup v tvůrčím procesu. Na některých miniaturách se nově podílel kolektiv umělců s rozdělenými úkoly, mezi nimiž panovala rovněž jistá hierarchie. Nejstarší a nejzkušenější malíř na hnědě zbarvený arch papíru, načrtl světle červenou barvou základní obrysy, aby vzápětí mladší umělci či učňové nanесли na papír zjemňující bílou barvu. Posléze opět zkušený umělec znovu obtáhl a upravil základní náčrtek a mladí učni vyplnily vzniklé plochy barvami. (Kaul, 1962, str. 104) Koncem 19. století však životaschopnost již diferencovaných pahárských stylů upadá. Spolu se vzestupem britské moci, je i v odlehlých oblastech hor budována nová infrastruktura, která na jednu stranu usnadňuje vzájemný kontakt mezi malíři i

³² Basólí (angl. Basohli) v oblasti Kathua na území dnešního státu Džammú a Kašmír.

jejich styly, avšak na stranu druhou znamená i markantní odliv talentů a nositelů tradice. Stávající dekadentní tendence jen dokonává ničivé zemětřesení ze 14. dubna 1905, které postihuje značnou část oblastí, formálně i obsahově skomírajícího pahárského umění. (Kaul, 1962, str. 90) I přesto se dá říci, že se odkaz pahárských stylů v různých podobách a míře autenticity zachoval. Jeho reflexí se lze dopátrat v jiných lokálních tradicích, kam se přímo či zprostředkovaně infiltroval, jako i v dílech z doby úsvitu moderního výtvarného umění, kdy z něho cíleně čerpali své inspirace umělci označovaní jako Revivalisté.³³

4.2. Dakšinské miniatury jako konglomerát stylů

Proces kulturního míšení vlivů a druhotného vznikání nových autochtonních rysů, které se následně dají odpozorovat z lokálních výtvarných reflexí, se nevyhnul ani už tak kulturně specifickému dakšinskému plateau. Územně rozlehlý dakšinský region se táhne přes celou poloostrovní oblast centrální a jižní Indie, tedy na jih od zmiňovaného pásu pohoří Vindhja. Navzdory opakovanému historickému štěpení a opětovnému slučování kulturně variabilních částí dakšinského teritoria, si tato oblast napříč dějinami dokázala uchovat vlastní svébytnost. Původní většinově drávidské obyvatelstvo se specifickým způsobem vypořádalo se zprvu cizorodým islámským živlem, pronikajícím sem postupně ze severu subkontinentu. Vznikající a rozpadající se sultanáty přinesly původním obyvatelům nejen novou správu, ale staly se de facto akcelerátory kulturní amalgamace, jejímž do značné míry spontánně vzniklým výsledkem byl například jedinečný architektonický styl či nová výtvarná idiomatika. Do lokálních výtvarných tradic byly vneseny nepůvodní rysy, pramenící zejména ve výtvarné stylistice islámského umění. Islámská výtvarná idiomatika však postupem času skrze díla zdejších dvorských malířů, také zaznamenávala notných formálních změn. Někteří teoretici dokonce uvádějí, že specifické místní rysy zdejší islámský výraz zcela ovládly a časem nad ním dokonce převážily. (Daljeet, Mathur, Shah, 2003, str. 17) Pro nejranější fázi dakšinských miniatur, zasazenou v kontextu 16. století, je typickým rysem čirá formální nápodoba perského či tureckého výtvarného výrazu. Vstup cizí moci ztělesněné dynastií původem iránských Ádilšáhů do Bídžápuru (dnešní stát Karnátaka), znamenal i příliv perských a

³³ Škola bengálských Revivalistů – obrozenečtí umělci jako Abaníndranáth Thákur, Nandalál Bosé, Džáminí Ráj, Vinód Biháří Mukhérđží, K. G. Subramanyan aj. na přelomu 19. a 20. století usilovali o rozvoj národního uměleckého stylu vycházejícího z indické výtvarné kultury (nástěnné jeskynní malby z Adžanty, Ellory či Elefanty, bengálská tradice ilustrovaných lidových zkazek *pattačitra* nebo lidové umění) s místními inspiracemi z Dálného Východu.

tureckých malířů a kaligrafů, které si hned v počátcích nechal do svého dvorského zázemí v devadesátých letech 15. století, ze zahraničí povolal původem voják Júsuf Ádil – nově panovník neboli *šáh*. Nejstarší perioda vzniku dakšinských miniatur, byla tedy podobně jako i v jiných oblastech zacílena na iluminaci textů. Z této doby se dochovalo několik rukopisů iluminovaných *súr*³⁴. Oblíbenými barvami, jsou v tomto údobí zejména syté tóny červené, modré a růžové. Charakteristickým rysem, jenž se z této fáze přenesl a uchoval i do dalšího vývoje, je pečlivý důraz na symetričnost až geometricky přesné kompozice. Další generace v Indii již narozených a enkulturovaných vládců dakšinských sultanátů, jsou se svým prostředím o poznání více sžity. Dvorští umělci jsou potomky buď v Indii usídlených cizinců anebo místních obyvatel. Na počátku 18. století, spolu s korodující mocí mughalské říše, dochází k samovolnému i řízenému odlivu umělců z dillíských studií³⁵, z nichž mnozí přicházejí hledat nové pracovní příležitosti i do oblasti Dakšinu, kde v několika centrech, stále ba v poněkud agonické podobě přetrvává mughalská moc. Zde je namístě připomenout přítomnost rádžpútů na dvoře mughalských panovníků. Dakšinské miniatury tak nabývají zcela jedinečného synkretického charakteru, jenž snoubí lokální výtvarný úzus čerpající například z tradice velkých nástěnných maleb, s rádžpútským smyslem pro živé a syté barvy, spolu s mughalskou precizností, dekorativností, výrazovou uměřeností a jemností. Pro tyto malby je typická větší míra sentimentality, čitelná například z tváří nesoucích stopy citových pohnutek, jako je touha na tvářích mužů a tělem i výrazem komunikovaná smyslnost žen. Figury mívají jasné rysy ve tvářích vyvedených obvykle z profilu, kterým dominují šířeji rozevřené ale zároveň protažené oči. Postavy mívají štíhlé proporce, trup se od ramen výrazně zužuje k pasu. Obecně platí, že starší miniatury nesou větší míru stylizace a menší míru individualizace rysů. Obvykle jsou méně precizní a zdobné. Dakšinské miniatury obvykle vynikají zdánlivou dramatičností, odvozenou částečně od promyšlených juxtapozic. Typická je skutečně precizní symetrická kompozice a perspektiva. Úspěšně navozený dojem prostorovosti, se zde často zakládá na optickém zdání zkracování linií ubíhajících směrem k horizontu – a naoko ven vystupujícím figurám. Přírodní nika či interiéry rovněž nesou jistou stopu svého geografického zasazení. Přestože specifický výraz dakšinských miniatur vznikl hned několikanásobnou synkrezí mnoha stylů, neztratil ani jádro původnosti. Výtvarný idiom

³⁴ Súra je kapitolou Koránu. Celkový počet súr je 114. Súry jsou po sobě řazeny sestupně dle délky. Výjimkou je v pořadí první súra Al-Fátiha, označovaná jako „Otevíratelka knihy“.

³⁵ Zejména po smrti císaře Aurangzéba roku 1707. (Daljeet, Mathur, Shah, 2003, str. 16)

rozmanitého kulturního zázemí, jaký skýtala dakšinská oblast, nabyt naopak cestou mnohačetných interakcí s nepůvodními výtvarnými tradicemi většího rozptylu.

5 Indické výtvarné umění za dob Britského rážže – od obchodního artiklu k emancipaci

Historie věru rozporuplných konfrontací a interpretací „domorodého“ umění ze strany cizinců, kteří do Indie zavítali z různých důvodů, by nejen rozsahem, ale i svým pozoruhodným charakterem vydala na samostatnou práci. Tyto dějiny četných akulturačních střetů započatých asijskými kupci a dobyvateli, následovaných zámořskými objeviteli, misionáři, přes koloniální mocnosti s rozličnými zájmy a cíli³⁶, ani zdaleka neskončily s vyhlášením nezávislé Indie. S jistou měrou pochopení se dnes podivujeme či bavíme lehce komickou krátkozrakostí středověkých cestovatelů nebo otců z misí, pro něž bylo místní umění démonické, brutální či hrubě obscénní, a kteří v maximálně možných snahách o pochopení (pokud zde nějaké skutečně byly), hledali v místních vizuálních zobrazeních božstev satanské kultury, gotické prvky či v sochách bohyně Kálí, spatřovali primitivní zobrazení černé madony. S vědomím jistých historických daností ovlivňujících přirozeně limitované povědomí a dobovou informovanost, nazíráme na jejich chápání či manifestované pohrdání místními uměleckými tradicemi s vcelku štědrá dávkou shovívavosti. Úzkoprsý axiologický a komparativní náhled, založený na paradigmatu evropské estetiky, se však úspěšně překlenul i do století devatenáctého. Ba co víc, posloužil zde pod rouškou objektivního přístupu jako nástroj účelově manipulující vlastní indické sebepojetí či chápání a zhodnocování již tak nabořené kulturní identity.

Navzdory vleknoucím se dekadentním příznakům indického výtvarného umění osmnáctého století, se jako mnohem větší hrozba útlumu či dokonce možného zániku svébytného, tematicky i formálně nadále nosného výtvarného výrazu ukázal vliv britského koloniálního hegemonu. Přestože působnost koloniálních předchůdců Britů na subkontinentu bylo taktéž nevybíravě exploatačního charakteru, neusilovali o cílené uchvácení moci a růst vlastního socioekonomického i kulturního vlivu. Klíčovým dokumentem ustavujícím pro Británii reprezentovanou Východoindickou společností výhradní právo na obchodní monopol s Indií, byl britskou královnou Alžbětou I. podepsán ke dni 31.12 1600. Jednalo se o nutný vývojový předstupeň postupného uchvacování moci, které alespoň formálně nastává až roku 1858 (tzv. Government of India Act), kdy je správa kolonie přímo podstoupena britské koruně. Perioda vymezená tzv. „první indickou válkou o nezávislost“ (1857) až faktickému

³⁶ Historičtí koloniální předchůdci a později i částečně konkurenti Britů, jakými byli Portugalci (v Indii od 1498) a Holanďané (1594), nepřišli do Indie primárně uzurpovat moc, ale vedly je sem obchodní zájmy.

získání nezávislosti (1947) nazývaná často jako *britský Rádž*³⁷ byla obdobím, kdy na mnoha polích lidské existence postupně došlo nejen k řadě politicko-ekonomických reforem, ale rovněž k zásadní implementaci cizí kultury cestou centrálně řízených kulturních změn.

V polovině 19. století, se toho v Indii událo mnoho. Právě v této době počíná také vzrůstat sběratelský zájem o indické umění. Za možná prvotní impulz či minimálně akcelerační tendenci³⁸, lze považovat Světovou výstavu v Londýně, která se konala roku 1851 a na níž bylo souborně západnímu světu prvně představeno indické umění. Sestavením reprezentativní sbírky, čítající artefakty lidové produkce či tradičních uměleckých řemesel, byl pověřen bombajský továrník, filantrop a mecenáš umění Džamsédží Džídžíbhój, po němž je rovněž pojmenována první bombajská akademie umění – J. J. School. Hlavními sběrateli indického umění byli v této době Britové, často zaměstnanci Východoindické společnosti, kteří mu po letech přehlížení či dokonce pohrdání přiznali nejen estetickou kvalitu, ale i obchodní kredit. Jeho primárně exotický charakter nabyl tržní hodnoty a skrze tento klíč, začaly od padesátých let devatenáctého století v Indii vznikat Brity zřizované umělecké školy. Počátečním cílem těchto institucí byla výchova zručných a značně produktivních umělců, schopných věrně napodobovat a v hojném počtu i reprodukovat umění s exotickým nábojem, které nyní šlo nebývale na odbyt. Roku 1850 tak vzniká umělecká akademie v Madrásu, o čtyři roky později následuje ta v Kalkatě a roku 1857 pak bombajská J. J. School a Mayo School of Arts v Lahóru³⁹. Britové učí indické malíře osvojit si techniku akvarelu a olejomalby. Malířský styl konce devatenáctého a počátků dvacátého století je celkově silně europeizovaný. Oblíbenými tématy jsou silně stylizované výjevy z indického života, portréty lepých žen či mírně jalová zátiší. Nejznámějším umělcem tohoto období je nejspíše Ravi Varma (1848–1906) se svými oblíbenými „indickými variacemi na Vermeera“. Varma *častokrát vtěloval některý z charakteristických rysů feminních božstev hinduistického panteonu v portrét soudobé indické ženy*. (Vítů, 2010, str. 10) Jeho současníkem byl i M. F. Pithavála (1872–1937), autor výrazně stereotypizovaných ženských portrétů, většinou akvarelů či Bómandží (1851–1938), jenž se ve své tvorbě zaměřoval zejména na depikci sobě známé a blízké párské každodennosti. (Vítů, 2010, str. tamtéž)

³⁷ Lze se setkat i s alternativním časovým vymezením mezi léty 1765 – 1947.

³⁸ Je možné spatřovat za nimi i historicky starší a v této době již rozvinutý sběratelský zájem o umění Dálného východu.

³⁹ Dnes na území Pákistánu.

Hojně opakovaná avšak až symptomatická věta, kterou roku 1834 pronesl lord Thomas Babington Maculay (tehdejší vládní pověřenec zodpovědný za prosazování angličtiny v nově formovaném systému indického vzdělávání), de facto shrnuje názor a postoj tehdejší britské správy, mající v moci mnohem víc, než „jen“ politicko-ekonomickou nadvládu nad kolonializovaným územím. Maculay otevřeně artikuluje vůli vytvořit v Indii personální strukturu, která by zemi v rukách hegemonu zajistila komplexní přerod do kýžené funkční a ovladatelné podoby, když říká: *“We must at present do our best to form a class who may be interprets between us and the millions we govern; a class of persons, Indian in blood and colour, but English in taste, in opinion, in morals and in intellect.”* (Maculay, 2000) Dá se říci, že faktický dozvuk dobově proklamovaného britského etnocentrismu, v indické společnosti rezonuje dodnes. Kaul k tomuto říká: *“Sizable class of educated Indians, surreptitiously infused with the ideas of the superiority of the European culture and civilization, started looking down upon most things Indian.”* (Kaul, 1962, str. 105) Tato skutečnost se dnes projevuje například i v tom, že střední a vyšší střední společenská třída preferuje komunikaci v angličtině, jelikož v jejích očích povznáší jejich společenský status. Podobný přístup neobešel ani vývoj indické výtvarné idiomatiky v době během a po britském kolonialismu, která jakoby v určitých případech vykazovala stopu jistého komplexu méněcennosti a jej zastírajících snah vyrovnat se evropskému (později euroamerickému) vzoru. Tento fenomén je čitelný například z masově produkovaných propagačních plakátů nebo obrázků šířících rozličné politické nebo náboženské ideologie. Tato mnohdy melodramatická dílka skýtají fúzi staronové ikonografie v komické doslovnosti – zároveň s domáckým smyslem o symbolické vyjádření. Co je v Evropě moc, musí být v Indii zkrátka ještě víc (viz indická masová kinematografická produkce). Vraťme se však v úvahách zpět do období účelově zřizovaných uměleckých akademií produkujících originální ba lehce prvoplánová umělecká díla, určená primárně na prodej. Pro indický kontext typické metafyzické přesvědčení o funkční provázanosti příčin a následků, se jako zcela platné ukázalo právě na poli výtvarného umění. Reakce volající po potřebě znovunalezení autentického uměleckého výrazu vlastní tradice na sebe nenechaly dlouho čekat.

5.1. Revivalismus

Revivalismus v kontextu indického výtvarného umění na počátku 20. století, lze spíše vnímat určitý jako názorový konsens, než jako stylově ucelenou uměleckou školu s jednotným výtvarným výrazem. Toto dobové smýšlení, které mělo svůj přirozený přesah i do oblasti umělecké produkce, do značné míry rezonovalo s obecným sociálně-politickým klimatem doby. Obecné názorové rozhraní lze charakterizovat obrozeneckým reakcionismem, jehož vliv se projevoval mimo jiné v pozvolna narůstající síle osvobozeneckého hnutí. Mírně zavádějící může rovněž býti i často užívané alternativní označení pro tento směr – „Bengálská škola“. Přestože většina zakládajících umělců či ideových tvůrců tohoto směru vpravdě pocházela z oblasti dnešního Bengálska, či alespoň měla, co dočinění s tamním uměleckou akademií která od jisté doby sloužila jako ideové kolbiště tohoto směru, jejich akční rádius v následujících dekádách často přesáhl hranice tohoto státu. Mnozí umělci se dříve nebo později věnovali pedagogické činnosti i v jiných lokalitách jako je Lahór, Madrás nebo Džajpur. Ti, kteří tak neučinili, komunikovali své ideje a postoje skrze díla na výstavách. Jako klíčová postava pro tento myšlenkový proud v dobovém umění, figuroval možná poněkud překvapivě Angličan a co více, mezi léty 1896–1908 dokonce ředitel kalkatské akademie. Ernest Binfield Havell byl na svou dobu i postavení neskonale otevřenou a osvícenou osobou, jejíž přístup a aktivní podpora významně napomohla revivalismu nejen zakořenit na indické půdě, ale dát o sobě vědět i daleko za jejími hranicemi. E. B. Havell neskrývaně sympatizoval s osvobozeneckým hnutím a osobní zájem jej rovněž vázal k teosofické společnosti⁴⁰. Byl to právě on, který roku 1911 jako první otevřeně přiznává negativní až devastační roli britského akademického přístupu na svébytnost indického umění. Havell byl prvním, jenž vystoupil proti proudu s podobným tvrzením a navíc byl i tím, jehož slovo mělo v dobové umělecké kritice silný zvuk. Ještě o pár let dříve před tímto veřejným vystoupením, se věnuje systematické popularizaci soudobého indického umění a mimo odbornou literární tvorbu, publikuje tematické články v domácích i zahraničních periodikách (roku 1908 vychází v londýnském magazínu *The Studio* mimo jiné článek, věnovaný reflexi díla Raviho Varmy).

Revivalisté, jak je již z názvu tohoto směru patrné, usilovali o znovuoživení autochtonního výtvarného výrazu. Tato vůle však neznamenal zdaleka jen vzkříšení té které formy

⁴⁰ Teosofická společnost byla nábožensko-filosofickou platformou, jež programově spájela obsahy z rozličných světových náboženství. Opírala se silně o východní mystiku, teorii reinkarnace, karmanový zákon. S tímto hnutím jsou svázána jména Hany Blavatské, Annie Besantové či Rudolfa Steinera – pozdějšího zakladatele Antroposofické společnosti.

historické výtvarné idiomatiky a její prázdné formální přetažení do dobového kontextu. Anachronismus nebyl v žádném případě žádoucí, stejně tak jako zatvrzelý konzervatismus ve volbě témat či užívaných technik. Inspirativní zdroje byly čerpány v první řadě z indické výtvarné tradice. V dílech konkrétních umělců lze vyčíst formální otisky mughalského či rádzpútského stylu miniatur, paháráských škol, západobengálské tradice malby *patta čitra*⁴¹, původně upomínkových a votivních obrázků z kalkatského Kálíghátu, stejně jako starých tradic nástěnných maleb a skalních reliéfů (Adžanta, Ellóra, Bággh). Revivalisté se však po inspiračních zdrojích rozhlíželi i dále, směrem na východ i na západ. Některé umělce inspirovala čínská tuš či japonská technika akvarelu (často s rozmyváním barev v jemné tonalitě), jiní hledali vnější přínos vlastnímu výrazu v západním umění abstrakce, expresionismu či surrealismu. Cílem Revivalistů bylo znovunalezení vlastní výtvarné identity, původnosti formy i obsahu odpovídající indickému temperamentu. Žánrové náměty byly obvykle zakořeněny v indickém kulturním okruhu a nezdá se, aby se dotýkaly mytologických témat, aniž by svým výrazem ztroskotaly ve staré manýře. Jako důležitý bod ve vývoji tohoto směru, se obvykle uvádí rok 1922. V tomto roce, byla nejslavnějším z osvícené rodiny všestranně talentovaných Thákurů Rabíndranáthem⁴², za podpory Indické společnosti pro orientální umění, v Kalkatě zorganizována výstava umělců *Bauhausu*. Tato výstava mohla pro soudobé indické umělce být i jistým symbolickým rozklíčováním rozporu v Indii původně ne zcela ostré distinkce mezi užitým a volným uměním.

⁴¹ *Patta čitra* je uměním na plátno malovaných obrázků z oblasti Urísy s přesahem hlavně do Západního Bengálska. Malby jsou obvykle vyvedeny v sytých barvách základního spektra, témata jsou převážně náboženská (višnuistická – kult boha Džagannátha), či reflektují některé lidové zázky. Autory těchto děl jsou specializovaní malíři a s procesem tvorby je spojeno množství vázaných rituálů, jež spojuje imperativ dodržování přísné askeze. Samotný proces vzniku těchto děl je velice komplikovanou řadou posloupných činností, zahrnující například opakované pokrývání plátna pastou z tamarindových semen, sušení na slunci, pečlivé uhlazování povrchu atp. Přípravou barev jsou pověřovány výhradně ženy.

⁴² *Rabíndranáth Thákur* (1861–1941), pocházel z bohaté a vysoce intelektuální rodiny bengálských statkářů. Přestože nejvíce proslul jako básník, spisovatel a filozof či dramatik, věnoval se rovněž hudbě a výtvarnému umění. Ve svém rodném Bengálsku založil otevřenou univerzitu *Šántinikétan* (dnešní univerzita *Višva Bháratí*, - jejíž katedra umění založená 1919, kterou spolu s dalšími, freskami ozdobil malíř V. B. Mukhárdží), se i dnes těší značnému věhlasu. Světoobčan Thákur měl osobní vazby (přátelství s otcem moderní české indologie Vincencem Lesným) i k Československu, které několikrát navštívil a kde také přednášel. Rabíndranáthu Thákurovi byla roku 1913 coby prvnímu Asiatovi udělena Nobelova cena za literaturu (básnická sbírka *Gítaňdžali*).

Nejvýraznější osobností tohoto směru byl Rabíndranáthův synovec Abanindranáth Thákur (1871–1951), považovaný za jejího zakladatele. Abanindranáth Thákur vedl čilý tvůrčí dialog s E. B. Havellem, usilující o redefinici přístupu ke vzdělávání umělců na akademiích. *“Like man’s lost years cannot repeat, art forms cannot return either, says Abanindranath. “ But they (the Tagores) were aware that no new and valid art language was possible unless there was a social philosophy behind it and various arts grew in unison under its shadow* (Subramanyan, 2006, str. 54). Přestože Abanindrátovo dílo bylo s odstupem času podrobena kritice, která malíře nařkla z přílišné ilustrativnosti, zbytečného nánosu melancholie, formální bezvýraznosti a pochmurnosti, nedají se mu ani zdaleka upřít estetické kvality, originalita i rozpoznatelnost. Jeho díla jsou skutečně prochnuta jistou idealizující nostalgií a jejich výraz je spíše meditativní. Abanindranáth byl přesvědčený o tom, že by umění nemělo sloužit národnímu zájmu, avšak být vždy odrazem národního ducha. Věrný subjektivismu a spíše kontemplativnímu přístupu nezůstával odříznut od okolního světa: *“According to Havell, Abanindra Nath’s aesthetic outlook is not, however, narrowed down to any particular school or formula, he can fully appreciate all that is best in the European art, ancient and modern, without sinking his own personality in the bog of internationalism.”* (Kaul, 1962, str. 116) Jeho starší bratr Gaganéndranáth Thákur (1867–1937), poohlížející se po výtvarných inspiracích, zejména na Dálném východě, se ve svém díle nebránil ani experimentům s abstraktní malbou či kubistickou perspektivou. Jejich strýc Rabíndranáth Thákur (1861–1941) bývá někdy označován jako první indický malíř a grafik, který se svým výtvarným výrazem přiblížil k surrealismu. Rabíndranáth při tvorbě experimentoval s automatickou kresbou a jeho díla jsou tak často vizuálně zafixovaným tokem niterné imaginace. Výraznou osobností mezi Revivalisty byl rovněž Nandalál Bosé (1882–1966), žák Abanindranáthův. Bosé vnímal indickou výtvarnou idiomatiku jako hybné spektrum – volně prostupných stylů a žánrů, forem a obsahů, to vše ve variabilních způsobech narace. Plynulost a vázanost mezi minulým, stávajícím a budoucím, pro něho byla vodítkem v úvahách o hledání vlastního, autentického a dobově poplatného výrazu. Bosého styl je i proto jedinečný, avšak rozhodně ne jednotný. Významnou figurou byl taktéž bengálský rodák Džáminí Ráj (1887–1972), jenž nenalezl uspokojení ve výrazu, jemuž ho naučila akademie. Ve dvacátých letech po prodělané tvůrčí i osobní krizi, se uchyluje na venkov, kde také nalezne nosné motivy pro svoji práci. Ušlechtilá prostota venkovské každodennosti v malbách i kresbách, nabývá pod Rájovou rukou pozoruhodné expresivnosti, vřelosti a věrohodnosti. Přestože se tento umělec ve své tvorbě příliš nezaobíral perspektivou, působí jeho díla velmi sugestivně. Ráj byl odpůrcem

prefabrikovaných materiálů a vše potřebné si vyráběl sám (např. barvy z přírodnin a podklady z povápněných rohoží či hadrů). Po formální stránce, jsou jeho díla značně inspirována například výrazem tradice *patta čitra* či umění kmenových společenství. Vinód Biháří Mukhérdží (1904–1980) je nejen autorem šántinikétanských fresek, ale i mnoha krajinomaleb či výjevů z indického prostředí, zahrnujících například malby scén z ghátů. Mukhérdžího obrazy disponující užším pásem barevné tonality, jsou charakteristické aspektem dramatickosti a jisté dynamičnosti. Působí tak často zvláštním až znepokojujícím dojmem. Oproti tomu díla malíře, sochaře a básníka v jedné osobě – A. S. Haldara, který byl žákem Abanindranátha Thákura, spojuje výrazová jemnost, emoční zabarvenost a poetický ráz. M. A. R. Čughtái (1894–1975) – malíř, jenž měl být potomkem Šáhdžahánova hlavního architekta (Kaul, 1962, str. 122) a kterému byl po rozdělení Indie přiřčen přívlastek „pákistánský“, se své doby přikláněl spíše k perské výtvarné manýře, kterou kombinoval s výrazovými prostředky, jakých užívaly pahárské tradice (např. Kángra). Ostré a výrazné barvy harmonující s povahou a silou emocí, které mají v divákovi vyvolat, jsou typickými rysy Čughtáiho díla, stejně jako jejich celkový energický náboj i romantická nálada. Mezi další umělce indické výtvarné renesance, kteří by zde měli být alespoň jmenováni, patří: S. Č. Ukil (1860–1940), Kšitindranáth Mazúmdár (1891–1975), Ráj Deví Prasád Čaudhurí (1899–1975) či K. G. Subramanyan (1924).

5.2. Rok 1947 a sebevědomí kosmopolité z PAG jako bod zlomu

Označit rok 1947 za zlomový bod, není v kontextu novodobých indických dějin nikterak patetickým nebo přemrštěným počinem. Tento klíčový rok, ve kterém Indie nabyla kýžené nezávislosti na britském impériu⁴³, však nelze ani omylem považovat za historický moment ponořený v situační temnotě, od kterého bylo vše zkrátka jinak. Složitý a zdaleka nejen radostný sled událostí, které indické nezávislosti předcházely a které následovaly, má množství světlých i stinných stránek. Kolektivní dílo autorů *Dějiny Indie*, tento fakt ostatně shrnuje následovně: „*Podle přívlastků, které se nesčetněkrát objevily v dobovém tisku i*

⁴³ Dne 18. 7. 1947 schvaluje britský parlament Zákon o nezávislosti Indie. Prvním ministerským předsedou se stává Džavaharlál Néhrú, otec Indiry Gándhíové (která se v průběhu šedesátých a sedmdesátých let objevuje na postu ministerské předsedkyně). Za necelý měsíc, o půlnoci dne 15. 8. 1947 zaniká Britská Indie a vznikají dvě nezávislá dominia, kterými jsou rozdělená Indie a Pákistán. Na podzim, dne 26. 11. roku 1949, je Ústavodárným shromážděním přijata indická ústava a dne 26. 1. 1950 je dnem vzniku Indické republiky, která je definována jako svaz států.

v oficiálních projevech, se nezávislá Indie zrodila jako „zmrzačená“, když od ní byla „amputována“ území s muslimskou většinou obyvatelstva. Lépe na tom nebyl ani muslimský Pákistán, podle Džinnáhova⁴⁴ hodnocení „prožraný od molů“. (Strnad, Filipický, Holman, & Vavroušková, 2003, str. 820) Subkontinent záhy zaplavila vlna nadšení i lidského neštěstí v podobě masakrů a oboustranně organizovaných pogromů mezi hinduisty a muslimy. Děsivé množství lidských obětí si vyžádaly transporty mezi oběma nově vzniklými státními celky, miliony zoufalé rodin zůstaly mnohdy na celé dekády rozděleny. Tato historicky významná událost, tak do značné míry zůstává nezhojenou jizvou na těle moderní Indie.

Zde je třeba krátce se pozastavit nad specifickým způsobem porozumění termínu „moderní“, vsazeného do kontextu dějin rozmanité indické kultury a jejího umění. Přestože se tak velmi často děje a vpravdě se podobnému počínání lze jen s obtížemi vyhnout, nemělo by se zde prizma náhledu omezit na čistě západní kunsthistorické paradigma, jež může pominout či zjednodušit obsahy a významy, které interpretuje. Je zapotřebí přiznat si limity takového vpravdě pohodlného a snad v míře užitečného postupu. Přívlastek „moderní“, je zde lepší vnímat šířeji – spíše coby výsek epistemologicky tvárného procesu, nežli časově ohraničenou dějinnou fázi. Není dost dobře ani stylovým určením. Výstižnější alternativou jeho uchopení je, rozpaženější náhled na „moderní“ coby soustavu kulturně-historických změn, které se udály na území indického subkontinentu, jako i v rámci jeho komplikované kulturní konfigurace. Na tomto místě není myslím marné připomenout klíčový odkaz teoretika kultury Leslieho Whitea⁴⁵. Whiteova koncepce definuje kulturu jako extrasomatickou (netělesnou) dimenzi lidské existence, mezi jejíž hlavní rysy patří její autonomní charakter coby jevu, svého druhu, neboli jevu „sui generis“. Kultura je produktem člověka, ale existuje zároveň sama o sobě. Člověk se v tomto vztahu nachází na pozici tvůrce i produktu kultury, jež ho zpětně, částečně bez jeho vůle formuje. Za tímto účelem disponují konkrétní kulturní systémy vlastními silami, které White nazývá „vektory“, skrze něž naplňují své cíle. Whiteova mladší koncepce či teorie „kulturního fatalismu“ pak předkládá teze, podle kterých kulturní systémy fungují konfliktně a k člověku indiferentně. Tím přispívají k tomu, aby finálně učinily Zemi neobyvatelnou (skrze kulturní výtopy či jejich důsledky, jež měli sloužit člověku ku prospěchu, jako například technologická revoluce, industrializace, urbanizace atp.). (Soukup,

⁴⁴ „Velký vůdce“, neboli (*káide azam*), vlastním jménem Muhammad Alí Džinnáh (1876-1948), vůdce Muslimské ligy, propagátor vzniku na Indii nezávislého muslimského státu, zakladatel státu Pákistán.

⁴⁵ Leslie Alvin White (1900 – 1975), představitel neoevolucionistické antropologie, považovaný za zakladatele kulturologie jako vědy integrující poznatky věd o člověku a kultuře.

2000, stránky 526-32) Tato teorie je velmi zjednodušeně řečeno „teorií rozjetého vlaku“, velice výstižnou pro indickou postkoloniální situaci, v níž vnější silou vykojený kulturní systém, uhání dále poněkud nejistě po svých kolejích. Nabořená kulturní koheze činí často daný systém zranitelnějším a zároveň otevřenějším vnějším vlivům (pokud se následně vůči okolí hermeticky neuzavře). Souhlasím proto s malířem K. G. Subramanyanem, který ve svých esejích, chápe vágní pojmy „moderní a postkoloniální“ spíše jako: *“a condition.”* (Subramanyan, 2006, str. 5) Tento proměnný stav či podmínky znamenají nové ideové rozhraní, v jehož rámci dochází k přehodnocení nebo přenesení významů, k nové interpretaci univerzálií či změnám v hierarchické struktuře hodnot. Navzdory všem specifikům „mnoha indických modernit“, se Indie v této fázi opět nalézá před dilematem týkajícím se podoby národní a kulturní identity a v tomto tápání, se stává propustnější pro vnější vlivy, z nichž tím patrně nejvýraznějším a nejinvazivnějším, je euroamerický normativní model modernity a její rebelující dcery postmoderny. Přesto by bylo bláhové a krátkozraké, redukovat i v úvahách o autenticitě moderního indického umění kategorie: „tradiční jako ryzí a hodnověrné“ a „nové coby anachronní či hybridní“. O tom, že autenticita v indickém výtvarném umění s moderním výrazem je nejen možná, ale i nosná a inspirativní pro další sebevědomé generace umělců, přesvědčili na konci 40. let dvacátého umění Indii i celý svět mladí bombajští výtvarníci z Progressive Artist's Group.

5.3. Progressive Artist's Group

Roku 1947 zakládá levicově smýšlející rebel (svého času i člen indické komunistické strany) F. N. Souza (1924–2002) uměleckou skupinu stylově rozdílných ba progresivně naladěných výtvarníků „Progressive Artist's Group“, proslulou rovněž pod zkratkou PAG. Prvními členy protiproudého bombajského uskupení, jsou právě Souza, spolu s K. H. Arou (1914–1985) a S. H. Razou (1922). Ke skupině se záhy připojují i klíčové osobnosti jako M. F. Husain (1915–2011), H. A. Gadé (1917–2001) a M. K. Bakré (1920–2007). V ostrém manifestu sepsaném právě F. N. Souzou, proklamují tito mladí umělci potřebu moderního výrazu pro soudobé výtvarné umění, zakořeněné ve svém vlastním tj. indickém vizuálním jazyce. Progresivisté nazírající velmi kriticky i na tvorbu bengálské školy Revivalistů či o poznání synkretičtější dílo Amrity Sher-Gil, odmítají koncept umělecké tvorby coby formální reprodukce, třebaže s vyššími „národními cíli“. Umělci z PAG příkře vystupují proti přívlastkům jako „derivativní“ či „hybridní“, často spojovanými s moderním indickým výtvarným výrazem. Revivalisté jsou pro ně tristně talentovanými umělci se svázanýma rukama a přílišně rozvázaným národním sentimentem. Sarkasticky napadají přebujelou

aureolu Rabíndranáthova génia, stejně jako údajně nesofistikovaný a zpátečnický zkamenělý výtvarný projev Džáminího Ráje. Jejich společným výstavám v Baródě či Ahmadábádu, se nedostalo zdaleka takové pozornosti jako té, která se odehrála ve stejném roce, v němž byl zavražděn M. K. Gándhí (1948). Kosmopolitům z PAG, kteří po vzoru některých západních malířů (viz Picassova záliba v umění Afriky a Oceánie, Gauguinova vášeň pro Polynésii či Matissova náklonost k perskému umění), nebylo zdaleka cizí, upírat pro své inspirace zrak k i do cizích zemí a kultur. Progresivisté tak časem, seč každý po svém, našli kýženu moderní syntax pro indické výtvarné umění, jež se nebránilo eklektickému přístupu, ani nikterak nepostrádalo vlastní osobitost. V Bombaji, která se mezi 30. a 40. léty minulého století proměnila v živoucí metropoli i centrum obchodu, se souhrou historických okolností, jakou byla druhá světová válka, nalézal i významný počet osobností dobové evropské kunsthistorie a umělecké kritiky, jež napomohla výraznému nárůstu povědomí o možnostech a kvalitách soudobé umělecké tvorby. Těmito zasvěcenými a vlivnými popularizátory, stejně jako patrony dobového indického umění, byly zejména postavy Rudyho von Laydena, uměleckého kritika *Times of India*, Waltera Langhammera, vídeňského exulanta a kritika ve stejném periodiku, rakouského Žida Emanuela Schlesingera, jehož žena zahynula v jednom z československých koncentračních táborů i domácího M. R. Ánanda, pozdějšího zakladatele prestižního umělecko-kritického časopisu *Marg*, jehož věhlas trvá dodnes. Protože valná většina institucí vystavujících soudobé umění, vzniká v Indii až v průběhu padesátých let, dostane se provokativním umělcům z PAG adekvátní prostor, v nichž mohou světu ukázat svá díla. Tito umělci se často scházejí v bombajské *Chentana Restaurant*, baště dobových intelektuálů rozličné profilace, od básníků přes filmaře či novináře, již lze s nadsázkou považovat za obdobu pařížské tvůrčí líhně, jakou byla čtvrť *Saint-Germain-des Prés*. Jinou platformou pro soudobé umění, jsou prostory spravované bombajským *Art Salonem*, či okruh středostavovské *King's Circle*.

Dílo excentrického obrazoborce Souzy, je jak on sám ve svých pamětech uvádí, značně podmíněno lomozným dětstvím, stráveným mezi prarodiči – těžkými alkoholiky, zarputilým abstinentem a obecně pedantským otcem, dětstvím zasaženém smrtí mladší sestry, na jejímž tragickém místě by rodina prý raději viděla jeho, a především – katolickou výchovou v jihoindickém prostředí. Specifické až krajní okouzlení církevní obřadností a ikonografií bylo jedním z hlavních stimulů Souzovy živelné tvorby. Souza maloval olejem i temperou, kreslil často uhlem či tužkou, popřípadě inkoustovým perem. Ve své době byly svým způsobem výjimečné i umělcovi koláže, nezřídka kdy s velmi otevřenou erotickou tematikou.

Již od dětství měl Souza pociťovat neodvolatelnou vnitřní touhu, či potřebu tvořit. Tato vůle někdy nabývala podob niterných hlasů, jindy neohraničeného a abstraktního pnutí patologické povahy. Neslučitelnost Souzaova bažení po tvůrčí činnosti s možností užít se jako umělec, jej v mladých letech skličovala. Mládí strávené na jezuitské koleji v něm nechalo vyklíčit fascinaci – pro Souzu poněkud maligní krásou katolického světa. V memoárech přiznává, že za touto krásou hledal temno, jehož stopu viděl například v gotických chrlicích vyvolávajících úzkost. V kostele tušil oparem kadidla zastřenou existenci šklebících se skřetů, duchů a rozličných jemnohmotných stvoření, pitvořících se na něho ze tmy jeho vlastního rozporuplného nitra. Koncept lidské energie a prolínání jejího kreativního i destruktivního potenciálu, bylo Souzovým celoživotním leitmotivem⁴⁶, odraženým ve většině jeho děl. Souzaova tvorba stylově označovaná mnohdy jako kubistická, zahrnuje množství obrazů na biblická témata. Častá je i umělcova reinterpretace známých děl italských mistrů. Souzaovy divoké portréty odhalují demony lidské mysli, animální prvek v člověku a tření ženského s mužským aspektem. Poté co členové PAG v roce 1948 navštěvují Indickou výstavu (*Exhibition of India*), pořádanou v Dillí, jsou v jejich díle dohledatelné i silnější formální inspirace domácí výtvarnou tradicí. Ke konci života se názorově již umírněnější Souza věnuje převážně produkci provokativních schematizovaných ženských aktů, sám se utápí v alkoholu. Souzaova celoživotní osobnostní i tvůrčí nezávislost a nespoutaná živelnost, působila své doby na mnohé kataklyzmaticky, avšak není nadsázkou, že právě ostrost jeho výtvarného projevu a otevřenost vnějším vlivům, dodala dalším generacím potřebné sebevědomí.

Tvrzení, že Maqbúl Fidá Husain (1915–2011) je bohužel již nežijící legendou, která svou osobností, životním příběhem a tvorbou do značné míry zhmotnila světlé i temnější stránky nezávislé Indie, nebude nikterak pateticky přemrštěné. Husain, častovaný médii jako „indický Picasso“, proslul jako možná nejvýraznější tvář moderního indického malířství vůbec. A to nejen skrze četné, leckdy uměle vyvolané a nabobtnalé kauzy a kontroverze spojené s jeho tvorbou, ale především pro výjimečnost jeho celoživotního díla jako takového. Tento umělec, který se i na vernisážích obvykle objevoval bos, aby zůstal v těsnějším kontaktu se zemí, po níž kráčí, byl v pravém slova smyslu kosmopolitou, seč od jisté doby ne tak docela z vlastní vůle. Husain vystavující po celém světě (v roce 1971 i vedle Picassa na Bienále v Sao Paulu a

⁴⁶ Téma destruktivní síly v člověku přebírají a interpretují po svém i další umělci následných generací, mezi nimiž například Taib Mehta (1925–2009) se svými dynamickými studiiemi býků v zápase života a smrti.

opakovaně také v Praze⁴⁷), nazýval sám sebe kočujícím cikánem, přestože zemí jeho srdce vždy byla Indie. Husainova Indie nebyla nikdy ve skutečnosti rozdělená. To, co ji činilo zemí jeho srdce, byl pospolitý indický duch, národní povaha a nikoliv geografické či politické ohraničení. Obrazové metafory mnohavrstevnaté indické reality byly celoživotními tématy tohoto umělce, jenž začínal coby chudý malíř filmových plakátů. Na počátků jeho umělecké kariéry byly Husainovy obrazy prodávány za několik desítek indických rupií, přičemž na sklonku jeho života se sumy kterými bylo jeho dílo tržně ceněno, vyšplhaly do výšin milionů amerických dolarů. Starý Husain přijímal lukrativní zakázky jako například tu od ocelářského magnáta Lakšmího Mittala (série maleb na téma indické civilizace od dávnověku až po současnost) či katarského šejcha Mozaha (série pojednávající téma islámské kultury). I přesto však zůstal Husain skromný. Oproti svým kolegům z PAG, kteří by se dali označit spíše za malíře města, inklinoval Husain k venkovskému prostředí. Usiloval o to, sejmout ze svého okolí drama každodennosti a zachytit prostou krásu všedního dne. Vnější inspirací se nikdy nebránil, naopak. Ve čtyřicátých a padesátých letech byl v osobním kontaktu s mnoha evropskými umělci, kteří přicestovali do Indie (O. Kokoshka či E. Schiele) nebo se kterými se Husain poznal na cestách. Přiznanou Husainovou inspirací byl i malíř „obrazů prchavého světa“ (*ukijo-e*) Katsushika Hokusai. V domácí tradici na malíře zapůsobily zejména pahárské styly malby či lidská figura z období guptovského sochařství⁴⁸. Ta byla dle Husaina, indickému umění bližší, než britskými akademiky prosazovaná řecko-římská klasická verze. Navzdory své tvůrčí všestrannosti, která mu umožnila natočit několik celovečerních a mnoho krátkometrážních snímků⁴⁹ (některé vystavuje londýnská Tate Modern), či sestavit počet prostorových instalací, zůstal nejvýraznější a nejvýjimečnější jeho malířský um. Slovy indické historičky umění Y. Dalmiy: *“Above all else, it was the line that was Husain’s strongest element and he used it with a bounding energy in his work. The deft strokes that came from an early acquaintance with calligraphy now encased the figure in simple, economic points of intersection. He stated that ‘Line is a virile force with keen latent mobility, which in spite of being imperceptible in nature, is constantly striving to assert itself.’“* (Dalmia, *The making of Modern Indian art*, 2001, str. 109) Husainův nezaměnitelný styl a celkový přínos modernímu indickému umění je nezměrný. I přesto se mu Indie, kterou toliko

⁴⁷ Plátno, které Husain namaloval v průběhu jedné ze svých pražských vernisáží, je dodnes součástí sbírky pražské Národní galerie. Jeho zalíbení v tomto městě se odrazilo například i ve filmu *Meenaxi: A Tale of Three Cities* (2004), který Husain režíroval a jehož třetina se odehrává právě v Praze.

⁴⁸ Guptovské období cca 4. – 6. století.

⁴⁹ Husainův film *Through the Eyes of a Painter* (1967), získal na Berlínském festivalu hlavní cenu.

miloval a která se jím coby svým možná nejúspěšnějším výtvarníkem ráda i chlubila, natrvalo uzavřela. Opakované kontroverze spojené s Husainovými díly ze sedmdesátých let (jež plnohodnotně propukají až v letech devadesátých), jako i s nimi spojené žaloby a likvidační výhružky ze strany hinduistických radikálů, umocňované mediální fraškou okolo celé záležitosti, dovedly umělce k bolestnému rozhodnutí, opustit trvale Indii a přijmout v roce 2006 nabídnuté katarské občanství. Jádrem sváru byl fakt, že se Husain coby muslim uchýlil k zobrazení některých bohů hinduistického pantheonu v jejich nahotě, jež je pro Husaina symbolem čistoty a úplnosti, nikoliv prostředkem urážky a posměchu. Další vlnu konfliktů strhla roku 2006 Husainova malba nahé Matky Indie. Hrdý a smutný M. F. Husain, kterého Rudy von Layden svého času nazýval „divokou šelmou“, zemřel v červnu tohoto roku na klinice v Londýně.

Mezi dalšími výraznými osobnostmi z PAG jmenujme S. H. Razu (1922) a K. H. Aru (1914–1989). S. H. Raza⁵⁰ jako malíř vylidněných urbánních panoramat, jimž nezdá se kdy dominuje apokalyptické černé slunce a kontemplativních geometrických meditací s osobitou barevnou paletou sytých barev. Samouk a původem chudý sluha v domácnostech Evropanů K. H. Ara, pak jako malíř aktů žen oblých tvarů a autor expresionistických „neklidných“ a svým výrazem surových zátiší. Přestože se uskupení PAG postupem času štěpí, než roku 1954 zanikne definitivně, odkaz a zejména klíčový stimul, jež poskytlo dalším generacím již čistě individualistických výtvarníků, rezonuje v indickém výtvarném umění myslím dodnes.

⁵⁰ S. H. Raza experimentující mimo jiné s tantrickou symbolikou geometrických tvarů, se pokusil o implementaci indické estetické teorie *rasa*, užívané obvykle v hudbě a jiných druzích performativního umění do oblasti výtvarné produkce.

6 Nezávislá Indie – nezávislé výtvarné umění?

Přestože je atribut „nezávislá“ Indie referencí na vydobytí svobodného národního statutu spojeného s historickým odchodem britského hegemonu z Indie, chápe jej většina pokrokově smýšlejících Indů zároveň jako příslib plnění představ o tom, co znamená svoboda v demokratickém a sekulárním státě, v kontextu moderního a postmoderního věku. I přesto, se tyto oprávněné seč ideální představy často střetávají s mnohdy nelichotivou realitou indické každodennosti, jejíž součástí leckde zůstává stále rozšířený problém chudoby, rozbujelé korupce ve státním aparátu, palčivý problém hinduisticko-muslimské nevraživosti a komunalismu, náboženského dogmatismu, globalizačních tendencí či třeba ekologické nešetrnosti. Míra závislosti individua na své vlastní kultuře je velice širokým a obsažným tématem, avšak není zde cílem o něm hlouběji pojednat. Součástí této kapitoly jsou vybrané výtvarné reflexe problému základních lidských svobod v kontextu nezávislé Indie, v níž se umění stalo prostředkem vyjádření názoru či postoje – otázkou ale je, do jaké míry účinným.

6.1. Svoboda projevu ve stínu problému náboženské heterogenity – kauza Husain a Čandramóhan

V našem kontextu je obecně známa kauza bombajského rodáka a celosvětově ceněného literáta Salmána Rašdího (1947), na něhož byla skrze íránského vůdce ajatolláha Chomejního roku 1989 vypsána fatva, pro údajné rouhačství zahrnující zneuctění proroka Mohameda a hrubou urážku celého islámu. Této „nepřístojnosti“ se měl (nyní britský občan) Rašdí dopustit ve své knize *Satanské verše* (1988), oceněné mimo jiné prestižní Bookerovou cenou. Narušená a legálně zpochybněná svoboda sebevyjádření či umělecké interpretace, měla však v demokratické Indii posledních let, svůj významný přesah i do oblastí výtvarné tvorby. Nejznámější a také nejrozměrnější kauzou, je bezpochyby mnohavrstevnatý případ progresivisty M. F. Husaina, jehož nedávná smrt znovu rozdmýchala diskuze a zvedla vlnu veřejného zájmu. Přestože valná většina indických periodik označuje v otištěných nekrolozích tohoto umělce epitetem „národní“ a zpětně zhodnocuje celou kauzu spíše jako tristní a předimenzovanou, na sociálních sítích, webových diskusích pod novinovými články či na serverech konkrétních zájmových skupin, jsou stále k dohledání četné extrémní reakce, osočující Husaina z vlastizrady nebo ty, jež ho častují (umírněně řečeno) slovy jako „ničema, zlosyn, prašivý pes“ aj. Na serveru *Youtube*, byla dokonce pod oficiálními archivními televizními rozhovory s tímto umělcem, zrušena možnost přidávání komentářů. Jako kontroverzní, však lze do jisté míry vnímat i oficiální prohlášení ze strany dillíského soudu

z roku 2004, jenž je v plném znění dostupné na internetu. Jádrem více vrstevnatého sporu, táhnoucího se v intenzivnější podobě od druhé poloviny 90. let, je skutečnost, že se tento celosvětově uznávaný malíř, vyznáním muslim, dopustil osudné „chyby“, když zobrazil některé hinduisty uctívané bohyně (Sarasvatí, Durga) a mytické postavy (Draupadí z eposu Mahábhárata či ikonická Matka Indie) nahé. Zde je třeba připomenout fakt, že v indické výtvarné tradici není nahota ničím nevídaným⁵¹ a jak bylo v předchozí kapitole věnované progresivistům také řečeno, umělec ji chápal jako manifestovanou čistotu, přirozenost a úplnost, nikoliv jako prostředek znesvěcení či cílené urážky. Skutečnost, že inkriminovaná díla navíc pocházejí ze sedmdesátých let (tedy z doby zhruba 26 let před vypuknutím celé aféry), dodávají celé záležitosti ještě absurdnějších a smutnějších odstínů. V úvodu verdiktu se praví: *“Petitioner is internationally known painter. He goes by the name of Maqbool Fida Hussain. Way back in the year 1970 he had drawn nude sketches of Hindu Goddesses Saraswati and Durga which were published in an issue of September, 1996 of a magazine ‘Vichar Mimansa’ under the title ‘MF Hussain, the Painter or a Butcher’ along with a special report. This is a monthly magazine and distributed all over India. It was through special report that the fact of some of very objectionable paintings prepared by the petitioner was revealed”*⁵² Zveřejnění a nafouknutí celé kauzy vedlo k opakovaným populistickým výstupům představitelů ortodoxních hinduistických politických stran a veřejným projevům agrese a nenávisť, spojených například s pálením umělcových podobizen, proklamovanými výhrůzkami či pokusy (několik jich bylo úspěšných) o zničení Husainových obrazů či vloupání se do malířova domu. Článek sedm verdiktu z roku 2004 uvádí: *“There is no denying the fact that crors of Hindus have unflinching faith in godliness and divinity of these goddesses, one of whom is the goddess of knowledge while the other is goddess of power i.e. ‘Shakti’. To paint of draw them in total nudity is to outrage religious feelings of Hindus by insulting their religion as well as their religious feelings.”*⁵³ V následujícím článku verdiktu, je sice svoboda projevu definována jako základní lidské právo, avšak za tímto prohlášením následuje pasáž, připomínající, že by žádný umělec ve své tvorbě neměl karikovat či se nedopatřením (doslovně: *“one cannot be unmindful and oblivious”*) dopustit zesměšnění a ponížení božstev či mytologických bytostí, protože tato činnost zapříčiňuje disharmonii a

⁵¹ Viz chrámová erotická skulptura.

⁵² High Court of Delhi, CrI.M (M) 420/2001, Date of Decision: April, 8, 2004 – citace ze strany 6 (článek 1), verdikt v plném znění je k dohledání v PDF verzi na internetu.

⁵³ High Court of Delhi, CrI.M (M) 420/2001, Date of Decision: April, 8, 2004 – citace ze strany 9 (článek 7).

škodu mezi náboženskými komunitami. Husain je v tomto dokumentu dále osočován nejen ze zamýšlené urážky hinduistické víry, ale i z rozdmýchávání sváru mezi dvěma majoritními náboženskými komunitami, koexistujícími spolu už tak v křehkém vztahu, přičemž je zde explicitně vysloveno, že to činí vědomě, coby muslim. Článek dvanáct, navíc přiřazuje poznámku, že jisté obscénní sklony či smysl pro lascivnost malíř projevil například i tehdy, když svoji oblíbenou múzu, filmovou herečku Mádhurí Díkšit namaloval s býkem: “*Picture indicates that the petitioner has posed himself as a bull and has mentioned his name on the painting in a distorted and indicative form as ‘Mcbull’*“⁵⁴ Táhle soudní spory a extremistické výstupy hinduistických radikálů s veřejným ohlasem, vedly smutného umělce k bolestnému rozhodnutí odejít z Indie, jíž tolik miloval a která od něho odvrátila svoji tvář.

Jinou, médií dotčenou a recentní kauzou z roku 2007, je případ studenta fakulty umění na univerzitě v Baródě⁵⁵ – Šrílamanthuly Čandramóhana (1981). Tento mladý student původem z jižní Indie, poctěný roku 2009 hlavní cenou Bhópálského Bienále, skandalizoval radikální hinduistické nacionalisty i představitele místní metodistické církve evangelické tím, že při příležitosti každoročních klauzurních prací, zpřístupňovaných tradičně veřejnosti, vystavil několik děl, jejichž obsah i forma byly údajně záměrem konfliktní a cíleně urážlivé, napadající náboženský sentiment hned několika komunit. Nepokoje v Baródě propukají k datu 9. května 2007, kdy Čandramóhan na klauzurách instaluje několik svých vpravdě kontroverzních obrazů. Na jednom z nich je zobrazena mužská postava na kříži s odhaleným přirozením, jež močí do níže umístěného bidetu, ve kterém se prohánějí rybičky. Dalším dílem, jež následně vyvolá hřmotnou vlnu pobouření, je žena (na obraze popsána jako povahou lita hinduistická bohyně Durga) v pokročilé fázi porodu, která na novorozence mezi svými nohama míří trojzubcem.⁵⁶ Umělcovým záměrem zde prý mělo být poukázat na neměnnou násilnou povahu aktu potratu, ať už uvnitř, nebo vně matčiny dělohy. Smolným momentem pro Čandramóhana byl fakt, že na výstavu zavítali mimo jiné i místní reverend Emmanuel Kant a hinduistický aktivista z *BJP*⁵⁷ Nírádž Džajn, stejně jako někteří

⁵⁴ High Court of Delhi, CrI.M (M) 420/2001, Date of Decision: April, 8, 2004 – citace ze strany 11 (článek 12).

⁵⁵ Baróda či Varódará, na území západoindického státu Gudžaráť.

⁵⁶ Trojzubec je jedním z atributů boha Šivy (a jím vyzbrojené bohyně Durgy Mahiśasuramardíní), který je součástí tří hlavních božstev (tzv. *trímurti*) rozsáhlého hinduistického pantheonu.

⁵⁷ BJP je zkratkou politické strany *Bhártj džantá pártí*. Tato strana, která se sama označuje za stranu středopravicovou, je druhou nejsilnější indickou politickou stranou (co do personálního zastoupení v parlamentu). O BJP se však velmi často hovoří jako o straně krajně pravicové a nacionalistické.

sympatizanti radikální hinduistické platformy *Višva Hindú Parišad* (VHP). V několika dnech po otevření výstavy, se spustil místními médii ještě nastavovaný sled událostí, mezi nimiž nechyběl noční vpád policistů do univerzitního kampusu, zabavení inkriminovaných děl, krátkodobé zadržení a uvěznění umělce, obžalovaného z: “*promoting religious enmity and hurting religious sentiments with nefarious intentions like creating riots*”⁵⁸. Následně protestní akce studentů umění zahrnující petice za svobodu projevu a proti zpolitizování celé kauzy zaslané novinám, měly vyvrcholit zorganizováním demonstrativní fotografické výstavy na dvoře kampusu. Soubor monotematických fotografií, měl představit erotickou chrámovou skulpturu z proslulého města Khadžuráhó⁵⁹, jako nedílnou součást indické výtvarné tradice. Tato výstava byla pod politickým tlakem zakázána rektorem univerzity, přičemž její děkan, do poslední chvíle podporující studenty, byl záhy z funkce odvolán, stejně jako počet jiných nepřizpůsobivých pedagogů.⁶⁰ Samotný umělec Čandramóhan, který opakovaně deklaroval, že jeho záměrem nebyla cílená urážka víry té které náboženské komunity, ale jen svobodná umělecká interpretace zvoleného tématu, čelil i později oplétačkám se zákonem – například i tehdy, kdy mu bylo úřady zakázáno zúčastnit se své bangkotské sólové výstavy a následně zabaven cestovní pas.⁶¹

Přestože citlivost a váha náboženských symbolů, nabývá i v moderní Indii stále notných a do určité míry i pochopitelných rozměrů, nesou v sobě výše nastíněné kauzy poněkud obskurní a tesknou stopu institucionální (politické, náboženské a mediální) manipulace s mnohdy nedozírnými následky. Na tomto místě lze jen připomenout i černé události z roku 1992, kdy v severoindické Ajódhji došlo nejen k zboření Báburovy mešity, považované hinduisty za rodiště boha Rámy, ale zároveň k oboustranným masakrům, které přinesly děsivý počet obětí na životech.

Nacionalistická politická uskupení jako RSS⁶², *Hindutva*, militantní *Badžrang dál* či zmíněné VHP a BJP tu a tam vyvinou tlak proti odhalenému umělci, který se nechtěně či záměrně dotkl některého z citlivých témat – ať už z oblasti „ryze indického“ a tím neposkvrnitelného kulturního patrimonia či historických událostí. Druhý případ se týká i umělkyně Gargi Rainy

⁵⁸ Citace z internetové verze novinového článku dostupného z WWW:

<http://www.rediff.com/news/2007/may/10art.htm>

⁵⁹ Na území středo-indického státu Madhja Praděš.

⁶⁰ Reference mimo jiné i na WWW: <http://www.waswoxwaswoartcollection.blogspot.com/>

⁶¹ Viz WWW: <http://www.waswoxwaswoartcollection.blogspot.com/> aj.

⁶² RSS je zkratkou pro nacionalistickou platformu *Ráštríj svajamsévak sangh*, jež byla pro své extremistické zaměření v historii moderní Indie již několikrát zakázána.

(1961), jež po nepokojích v roce 2002, raději přestala s produkcí koláží, které byly nostalgickou reminiscencí na domovinu jejích předků v dnešním Pákistánu, stejně jako její kolegyně Pušampala N. (1956) o deset let dříve, po násilnostech z roku 1992, upustila od tvorby provokativních terakotových soch, zhmotňujících její feministický názor. (Saatchi, 2009, stránky 39 – 40) Ať už byl náhlý obrat v tvorbě těchto dvou umělkyň podmíněn čistě jejich osobním rozhodnutím či skutečným strachem, mnozí další umělci se naopak nezdráhají dotýkat se citlivých kulturně-politických témat, které si tu a tam volí za leitmotivy své tvorby. Mezi takové se řadí i vizuální performer s příznačným jménem Indér Salím (1965), který svými ironickými uměleckými výstupy upozorňuje mimo jiné i na absurditu přebujelého hinduisticko-muslimského sváru či Rína Kallat (1973)⁶³: *“Reena Kallat’s 2006 series Penumbra Passage (Canine Cases) is also concerned with India’s unrealised hopes of secular well-being. Here, portraits of ordinary Pakistanis and Indians look out from gild-edged frames. To mar their regal presentation, however, blood-red shapes, delineating the area of Kashmir still disputed by India and Pakistan, have been painted over the faces. Below each canvas is a plush velvet-lined glass cabinet of carefully crafted, ivory-hued miniature weapons“* (Saatchi, 2009, str. 40) Umění coby svébytné médium komunikace, se i v období formálně nezávislé Indie, ukazuje býti otevřeným a proto do značné míry nevypočitatelným prostředkem vyjádření vlastního postoje k určitým tématům, jejichž konfliktnost je již memeticky⁶⁴ zakořeněna ve společnosti a místy bohužel zneužívána určitými zájmovými skupinami.

6.2. Více rozměrů lidské sexuality a gender

Spolu s všeobecným postmoderním obratem v myšlení, který se na globální úrovni (i vlivem jistých dějinných událostí), v různé míře projevuje zhruba od šedesátých až sedmdesátých let dvacátého století, dochází k rostoucí otevřené artikulaci potřeby přehodnocení stávajících paradigmat a přistoupení k možnosti pluralitního „náhledu na věc“. Do diskurzu o člověku a lidské přirozenosti obtěžkané kulturními konstrukty, se postupně dostává také problematika alternativního pohledu na sexualitu a společenský výklad lidské tělesnosti. Silněji zaznívá rovněž ženský hlas volající po emancipaci a podrobující sociální kritice historicky jednostrannou a nerovnoprávnou kulturní konfiguraci, kterou označuje jako

⁶³ Rína Kallat je ženou věhlasného umělce Džitíše Kallata (1974).

⁶⁴ Viz „teorie memů“ (Dawkins, Blackmore ad.). Memy jsou zjednodušeně řečeno kulturní obdobou genetických informací, která podléhají jistým mutacím a jsou přenášeny trans generačně, v rámci daných kulturních systémů.

nefunkční. Ani umění tak zdaleka neunikají témata dotýkající se skutečnosti, že společnost nesestává pouze z „kulturně žádoucích“ heterosexuálů s tradičně patriarchální vizí rodiny. Do výtvarných děl v Indii tak nově pronikají témata jako homosexualita, ženství a ženská erotika, gender či třeba fenomén indických eunuchů – tzv. *hidžrů*⁶⁵.

V průběhu sedmdesátých let minulého století, se v oblasti výtvarného umění konečně v hojnějším počtu objevují i ženy. Bylo by zjednodušující a možná nepřesné, označit díla většiny z těchto autorek, za svým posláním feministická, jelikož konotace pojmu „feminismus“ jsou svou povahou odlity spíše ze šablony euroamerické sémantiky. Mírnější a otevřenější alternativou, je označení tohoto nejednotného směru za „feminní umění“, které je přirozenou reflexí vnímání, prožívání a názoru svých původkyň, přinášejících do umění ženský pohled na věc. Mnohé z těchto umělkyní hledají skrze své dílo vlastní identitu jako i nejasnou identitu indické ženy, chycené kdesi mezi mýtem a historií, a co je důležité poznamenat, mnohé z těchto odhodlaných autorek našlo onu odvahu po konfrontaci s vnější zkušeností, jakou jim velmi často byl dlouhodobý pobyt či studium v cizině. Pro tento fakt bývají z druhé strany konzervativně smýšlejících leckdy ostře kritizovány. Za starší anticípátorku tohoto směru, lze považovat ikonickou Amritu Šer-Gil (1913–1941). Tato charismatická malířka byla dítětem smíšeného manželství maďarské matky pocházející z vysokých společenských kruhů a sikhského otce, příslušníka amritsarské nobility. Intelektuálně nabitě prostředí a výchozí kulturní milieu, na němž byla Amrita vychována, zapříčinilo mnohé v jejím nekonvenčním charakteru, osobním životě i díle. Cílevědomá malířka, jíž se dostalo toho nejkvalitnějšího formálního vzdělání na pařížských akademiích a jež ovládala několik světových jazyků, se však po celý svůj předčasně ukončený život, ocitla ve vnitřním rozporu, pramenícím z pocitu vlastní kulturní i umělecké nezařaditelnosti, jež se v

⁶⁵ Indičtí hidžrové označovaní mnohdy jako „třetí pohlaví“, jsou často kastráti, transsexuálové, hermafroditi či osoby s jinou vrozenou vadou reprodukčních orgánů (vzácně i nemenstruující ženy s jistými somatickými rysy mužů). Hidžrové se historicky zformovali coby výlučný segment společnosti s vlastními organizačními principy, separovaný od celku. Jejich přesný počet není znám, což je částečně podmíněno skutečností, že hidžrové žijí na okraji společnosti i faktem, že sčítací formuláře nabízejí v kolonce pohlaví jen variantu muž nebo žena. Přestože je mezi hidžry mnoho osob zvláštní formy islámského vyznání, dá se jejich víra obvykle definovat spíše jako synkretická, s mnoha elementy převzatými z hinduistické tradice. Hidžrové často uctívají ženský princip *šakti* skrze kult bohyně *Bahučara Mátá*. Tradičně se hidžrové účastnili svateb, kde za almužnu a žehnali ženské plodnosti a převáděli různá alegorická vystoupení. Dnešní společnost je pro hidžry více uzavřená a většina z nich se tak bohužel živí žebrotou nebo prostitucí. Uvádí se, že nemalá část této komunity je v metropolích nakažena virem HIV. Konkrétní informace k této problematice v titulu: *Nanda, S. Neither Man Nor Woman: The Hijras of India. Belmont, Nadsworth Publishing Company, 1999.*

posledku stala nejoceňovanějším aspektem její tvorby. Psychická únava nevázaným životem pařížské bohémy ji přivedla zpět do Indie, kde malířka v himalájském podhůří hledala nové inspirace v krajině, lidech, místním výtvarném výrazu (paháráské tradice – zejména Basólí) a kde snažila nalézt i sama sebe. Tvorba Amrity Šer-Gil nese stopy inspirací rozličného původu, přestože ryzí individualismus považovala vždy za své krédo i tvůrčí imperativ. (Vítů, 2010, str. 26) Šer-Gil proslula coby nekonformní žena, jež se vdala za svého bratrance, coby malířka ženských aktů, která se ve třicátých letech nechala hrdě zvětšit fotografem nahá do půl těla a která si libovala v autoportrétu, pročež byla osočována z narcismu. Dilema vlastní nezařaditelnosti, s nímž se celoživotně potýkala, není až tak nepodobné jisté formě „kulturní schizofrenie“, jaké čelí i poslední dvě generace v zahraničí vzdělaných Indů z indických metropolí, do nichž se (někdy) vracívají po studiích. Amrita která se cítila být cizinkou ve většině svých domovů, však zužitkovala zkušenosti ve svém rozmanitém a unikátním díle. Její přírodní scenérie nesou otisk podvědomých krajin dětství, které skýtal maďarský venkov i znovuobjevené krásy indického slunce. (Vítů, 2010, str. 27) Osobnost této dobovými konvencemi nespoutané umělkyně, posloužila jako jistý vzor mladším generacím ženských autorek. Některé z nich bývají dokonce označovány jako ty, které krácejí po „Šer-Gil márg“ (cestě Šer-Gil), což je spíše označením kreativních historiků umění nežli uceleným a fakticky existujícím uměleckým směrem. Problém z mnoha důvodů historicky potlačovaného ženského pohledu, se umělkyně mladších generací chápou každá po svém a jejich díla jsou tak spíše individualistická, než že by byla součástí nějakého směru. I přesto se v posledních letech proběhlo několik kolektivních výstav věnovaných ženské otázce, či spíš odpovědi. Jednou z nich byla i bostonská výstava z roku 2007 s názvem „*Tiger by the Tail! Women Artists of India Transforming Culture*“. Na výstavě se podílely i klíčové postavy současného feminního umění Indie, mezi nimiž například: Navdžót Altaf, Arpana Kaur, Kančan Čandér, Rummana Hussain, Naliní Malaní, Gogí Saródž Pál, Mithú Sén⁶⁶, Nílíma Šeikh, Arpitá Singh, Šukla Sávant, Anita Dubé aj. Poslední ze jmenovaných dam – Anita Dubé (1958), která vystavovala i na letošním Pražském Bienále, často uvádí do nečekaných souvislostí zdánlivě nesourodé objekty tak, aby juxtapozice sama o sobě pokládala otázky a ponoukala k zazší reflexi významů jednotlivých předmětů. Nežřídka kdy se v jejích instalacích či jednotlivých artefaktech setkává třeba industriální odpad s přírodninami, formující společně otevřený kulturně-ekologický apel, či například preparované kosterní pozůstatky pokryté zdobnými materiály, které jdou až „na morek“ otázky o ceně či váze

⁶⁶ Vítězka hlavní ceny pro mladé umění *The Skoda Award for Contemporary Indian Art* v roce 2011.

ženské krásy⁶⁷. Sarkastický a lehce cynický pohled nabízí skrze svoji tvorbu i Pušampala N. (1956) se svými zastavenými „expozicemi ženství“. Ve fotografické sérii *The Ethnographic Series* (2000–2004) ironizuje stereotyp, jakým je pro ni, už samotné sousloví „typická indická žena“, jehož dílčí části jsou samy o sobě významově tak široké a problematické, že je lze jen obtížně spojit v objektivní kategorii. Tento názor sdílí i Bhártí Khér (1969), narozená v Londýně, nyní žijící a tvořící v Dillí. Indická identita je pro ni z povahy hybridní (Mehta, 2007, stránky 60–66), jelikož na identitu člověka – součást jedné nebo u více kultur zároveň, nelze nahlížet jako na jasně ohraničenou sterilní přihrádku s jedním vstupem a výstupem. S jistými kontroverzemi se potýkala i Čitra Ganéš (1975), jíž jedni vyčítali fakt, že se narodila indickým rodičům v americkém Brooklynu a „indické problematice“ tedy nerozumí, druzí označovali její dílo za prvoplánově provokativní a vulgární. Umělkyně, která je členkou newyorské SAWCC (*South Asian Women's Creative Coll.*), byla pro své alternativní uchopení tradiční narace, dokonce napadána i feministickým hnutím. Většina kritiky se snesla na její souborné dílo nazvané „*Tales of Amnesia*“ (2002–2007). Umělkyně si zde vpravdě bez okolků dobírá v Indii populární dětské komiksy na mytologická témata, jež jsou často prvním zábavným enkulturačním čtením pro malé děti. Až pornografická náplň s tradiční komiksovou ikonografií, je přitaženým varováním před tím, co může a nemusí být pro děti škodlivé. Lesbický sex v dětském časopise, je samozřejmě věcí nevhodnou, avšak Čitra Ganéš tímto nevybíravým způsobem upozorňuje, že jako neméně vhodné, může být i ustálené přenášení modelu utlačované pokorné a tím i manipulovatelné ženy, jejímž modelem je třeba i komiksová verze oddané hrdinky *Sítý*. Problémem tělesnosti a možnostmi jejího zneužití, se zabývá i Sonia Khurana (1968), mimo jiné ve svém krátkém filmu z roku 2000 „*Bird*“ : “*Bird is about being a body and to express the notion, the clothes had to be left behind. Extending her attention to sexual specificity is one way by which the artist can link her concerns with the body of those of the politics of its representation*”. (Sambrani, 2006, str. 66) Na zhruba minutovém černobílém záznamu, se nahá tělnatá postava zralé ženy potácí kolem bedny jako neohrabaný ptáček. Záměrem umělkyně zde není vyvolat jednu jasně danou reakci – smích, vzrušení, opovržení či pohoršení, ale vybídnout diváka k úvaze o zdroji jeho reakce. Nachází se primárně uvnitř každého individua nebo je z valné části závislá na sociokulturní či politické reprezentaci? Zajímavým příspěvkem k tématu je i práce mužského autora Rašída Rány (1968). Multimediální série „*Veil*“ (2004), pocházející od tohoto (slovy dneška) kanadsko-indo-pákistánského umělce, originálním způsobem konfrontuje dva protikladné negativní

⁶⁷ Řeč je o instalaci *Silence/Blood/Wedding* z roku 1997.

stereotypy žen „východu a západu“. Obrazový triptych „*Veil*“, jsou de facto koláže z miniaturních rozostřených záběrů z pornografických filmů euroamerické produkce, které v makro-perspektivě sestavují obraz žen v burkách. Žena jako prodejná komodita i žena skrývající své tělo před světem, jsou dvě strany jedné mince nevybíravé kulturní sémiotiky, kterou silně zredukované a dále šířené stereotypy jen posilují.

Umělecké počiny dotýkající se homosexuální tematiky, jsou v dnešní Indii stále poměrně odvážné a dá se říci, že ne příliš frekventované. Sexuální styk mezi osobami stejného pohlaví, byl indickou vládou uzákoněn až roku 2009 a první legitimní lesbický sňatek, se uskutečnil pouze několik týdnů zpět, v Gurgaónu v severoindickém státě Harijána.⁶⁸ Problémy s radikální hinduistickou *Šiv sénou* a krajně pravicovými sympatizanty již zmiňovaných politických stran, měla i režisérka Dípa Méhta (1950) při natáčení snímku „*Oheň*“ (1996), který byl součástí filmové trilogie „*Živly*“ a který popisoval lesbický vztah mezi dvěma vdanými ženami. Obdobně jako jiní umělci, kteří si na indické poměry dle soudu radikálů zkrátka dovolili moc, byla osočena také pro skutečnost, že odešla z rodné země do ciziny. Pionýrem z oblasti výtvarného umění, který se ve svém díle otevřeně dotýkal tématu homosexuality, byl Bhupén Khakhar (1934–2003). Khakharovi se coby výtvarnému autodidaktovi, podařilo nejen proniknout do psychologie rostoucí středostavovské masy, ale zároveň skrze svoji tvorbu podat upřímné svědectví o vlastní orientaci a jiné dimenzi lidské sexuality. Téma homosexuality reflektuje například „*Trader Series*“ ze sedmdesátých let, či obraz „*You can't please all*“ (1982), který vystavuje dillíská Národní galerie (NGMA).

Problém sexuality, statutu těla a genderového rozvržení rolí coby sociokulturního konstruktů, do oblasti indického výtvarného umění již pronikl jako nosné téma, o němž je třeba „mluvit“. Faktem je, že prvotní impulsy měly své zdroje obvykle mimo subkontinent, často v indické diaspoře. Důležitým faktem ale zůstává, že současná umělecká scéna indických výtvarníků sestávající z těch trvale usazených v Indii, v zahraničí či pendlujících mezi kontinenty, udržuje živé a čilé vazby – ať už ve virtuálním světě sociálních sítí, či na pravidelných sympoziích. V momentech politicko-náboženských kontroverzí postihujících některé konkrétní umělce interpretující nepohodlná či choulostivá témata, pak tato početná heterogenní umělecká komunita, funguje jako celek, otevřeně se hlásající k potřebě svobodného a nezávislého uměleckého projevu ve svobodné a nezávislé Indii.

⁶⁸<http://timesofindia.indiatimes.com/city/gurgaon/In-a-first-Gurgaon-court-recognizes-lesbian-marriage/articleshow/9401421.cms>

7 Indie globální

Pokusit se přehledně zmapovat původ cizích vlivů na současné indické umění zasazené v éře postmoderního věku, by bylo holým bláznovstvím a vpravdě sisyfovskou ambicí. Zejména se vstupem internetu do Indie v první půli devadesátých let, se individualistickým malířům otevírá nový takřka neomezený inspirační zdroj. Umělci mají svůj vlastní výraz, plně odpovídající současné světové výtvarné idiomatice a atribut „indický“, je k jejich umění obvykle přidáván nikoliv na základě jejich kulturního zařazení či sebedefinice, ale na základě státní příslušnosti v občance. I přesto se současnému indickému umění nedá upřít autenticita, seč se o to někteří jízliví kritici umění občas úporně snaží. Zacyklený proces hledání národní identity poplatné době, zůstává i v éře postmoderny otevřený. Přítomnost nadnárodních korporací, světových médií a v neposlední řadě globálního trhu, přirozeně přispívá k čemusi, co by se s nadsázkou dalo nazvat jako postmoderní euroamerický kulturní kolonialismus, jehož dlouhé prsty dosahují i do oblasti umělecké tvorby. Světová poptávka vkusu čile interaguje s nabídkou jí odpovídajícího umění. Spolu s boomem blogových komunit, který Indii zasáhl v roce 1998 (Gokulsing & Dissanayake, 2009, str. 208) a pozdějším vstupem živoucího fenoménu sociálních sítí, tento proces ještě akceleruje. I přesto by bylo chybné, nahlížet na něj jako na jev ryze negativní. Tyto příznakově postmoderní platformy s sebou přinášejí nesporné svobody i sporná omezení. Kvalita ustupuje množství a soukromé se vytrácí na úkor stále nejasněji definovaného veřejného. Tyto tendence se týkají nekontrolovatelného množství stále povrchnějších informací v médiích, mezilidských vztahů a koneckonců i uměleckých forem a obsahů. Po síti se prohánějí mutující globální normy, pravidla a sociokulturní regulativy zakódované v bitech, které se ukládají do paměťových struktur globálních kultur. Této výzvy lze využít, zneužít, a jen těžko se před ní dá v dnešní době uniknout. P. K. Nayar je ve své eseji zve „taktickými médii“: *“The blogosphere constitutes ‘tactical media’. They are ‘digital micro-politics’, even though they work within the parameters of global techno-capitalism. Tactical media introduces an element of uncertainty, ‘locality’ and alternative thinking within mainstream internet cultures. “ Dále pokračuje slovy: “As more and more India goes to the blogs, a new tactical deployment of cyberspace and its monopolistic technologies emerges where the everyday is supreme. It is within this new ‘Mediapolis’ (to return to Silverstone this time) that a new politics of connectivity, action and responsible action can perhaps be effected. The blog is the route to a better community“.* (Gokulsing & Dissanayake, 2009, stránky 218–219) Do jisté míry dvojaký charakter, mohou nést i rozšířené weby prodejních galerií. V posledních letech

nebyvale rozpučel zájem individuálních zahraničních sběratelů i aukčních domů o „srozumitelně exotické“ umění z Číny a Jižní Asie – se slibným ekonomickým potenciálem. Není proto bohužel vzácnou výjimkou, že mnozí talentovaní umělci pouští nebo přizpůsobují vlastní styl tomu, co se zkrátka dobře prodává. Někteří indiští umělci proti této neblahé a patrně nevyhnutelné skutečnosti, která vede k jakési formě globálního monopolizujícího supermarketu s uměním, otevřeně vystupují: *“The paradox of the success of Indian art can be approached from a further angle. Many artists feel that globalization should be pilloried for its social and political implications. Yet it is also true that in recent years hard-hitting art aimed at globalisation is given prominence at global exhibitions. Among the anti-globalization contingent are former members of Open Circle – Tushar Joag, Sharmila Samnt and Archana Hande”*. (Saatchi, 2009, str. 75)

I přesto jsou klíčová globální témata jako ekologie, problém chudoby, omezenost přírodních zdrojů, energie z jádra, terorismus, války, mocensko-ekonomický imperialismus, dumping aj., řešena často lokálně, nevyjímaje ani jejich výtvarné reflexe. Problematiky význačnosti terorismu bolestně otřásajícího dnešním světem, se ve svém díle z roku 2004 *„Your Terrorist, Our Freedom Fighter“* dotkl například T. V. Santóš či Balbír Krišan v sérii obrazů *„Mumbai atteck“* (2010). Ekologickou svízel současné Indie a tíži indické urbánní reality, pojednal také již zmíněný Rašíd Rána, fotograf Raghu Rai⁶⁹ nebo umělkyně Kríti Aróra. Poslední ze jmenovaných, tak učinila skrze sugestivní dehtem obalené postavy mužů (skupina individuálních soch) *„Tar Man“* z roku 2008. Fotograf Rána panoramatickými snímky nekonečných hald odpadků, které nazval příznačně *„The World is not Enough.“*⁷⁰(2007). Raghu Rai na svých snímcích jako *„A view of the airport from Dhavari slums, Mumbai“* (2004), bez příkras ukazuje smutně skutečnou juxtapozici, jakou je slum s rozpadajícími se přístřešky z igelitu na popředí a nablýskanými boeingly Air India v pozadí. K problému obchodováním s lidskými orgány k transplantacím, se vyjádřila umělkyně Šilpa Gupta svojí instalací z roku 2004, nazvanou *„Your Kidney Supermarket“*. Ironizující pohled na obscénní rovinu bezhlavého konzumerismu, jakému holduje i podstatná část dnešní indické smetánky, opakovaně předvedla ve svých plastikách či prostorových instalacích umělkyně

⁶⁹ Raghu Rai (1942) měl před sedmi lety (2004) výstavu na Pražském Hradě, kterou zaštitil mimo jiné i Václav Havel. Fotograf se ve svém díle často zabývá ekologickými tématy, proslul i fotografiemi věnovanými bhópálské tragédii z roku 1984 (únik plynu z americké továrny Union Carbide), při níž zemřelo až dvacet tisíc lidí. Více například na: <http://zpravodajstvi.ecn.cz/index.stm?x=160256>

⁷⁰ Název je parafrází na slavnou Bondovku z roku 1999, která globální veřejnost vzrušila žel o poznání více, než ekologická časovaná bomba, jakou je Indie (i díky výrazné „pomoci“ západního světa).

Bhártí Khér. Její díla zahrnují například „glamour vysavače“ pokryté kožešinou s psími hlavami posetými bižutérií místo násady⁷¹, či zelenou ženskou postavou androgynního vzhledu ověšenou množstvím nákupních tašek, spokojeně „kráčející“ s jednou nohou zvířecí, druhou lidskou⁷². Je potěšující skutečností, že těchto několik umělců, představuje jen omezený výsek z většího množství těch, jež se odhodlali dát svému umění jisté sdělení a pouze se nevezou na vlně prázdného módního výtvarného výrazu, podřízeném diktátu poptávky globálního trhu.

⁷¹ Dílo „*Hungry Dogs Eat Dirty Pudding*“ (2004).

⁷² Dílo „*Arione's Sister*“ (2006).

8 Závěr

Mým záměrem v této práci, bylo poukázat na spletité a vpravdě barvitě dějiny indického výtvarného umění jako na vývoj proměnných obsahů i forem výtvarného výrazu, jenž podléhal dobovým konvencím a širším kulturněhistorickým konotacím. Součástí tohoto dlouhého dějinného procesu, který jsem si pro účel této práce ohraničila významným momentem vstupu islámského elementu na indický subkontinent a dalším vývojem až do současnosti, byly i opakované, přímé či zprostředkované akulturační situace. Indická kultura skrze tisíciletí své existence, prokázala vskutku fascinující schopnost pojmout v sebe nové kulturní prvky a uchovat si zároveň svoji svébytnost a kohezi. Tento fakt nalezl svůj odraz přirozeně i v oblasti výtvarné produkce, jež se stala nejen přímým svědectvím dobové manýry či vkusu, ale dokázala rovněž postihnout mnohačetné změny na úrovni zazší kulturní konfigurace. Neukončený příběh hledání indické identity, jež se dá jen stěží postihnout v tomto ohledu poněkud úzkoprsými antropologickými definicemi, či dokonce jen několika málo slovy. Pokračuje dál a spolu s ním i příběh indického výtvarného umění. Pokusila jsem se zde skrze dílčí tematické kapitoly naznačit pozitivní i negativní přínos některých změn exogenní či druhotně institucionální povahy, které zasáhly indickou kulturu včetně její symbolické oblasti, právě v důsledku kulturních kontaktů, jež proběhly v rámci vytyčeného historického období. Nové styly výtvarného výrazu, nová témata i změna vzorců uvažování o nich, jsou součástí onoho otevřeného dialektického procesu. I z tohoto důvodu zastávám názor, že z povahy „nutně hybridní“ indické výtvarné umění ve svých dějinách nepozbývalo skrze přijaté vnější inspirace svůj osobitý ráz. Jeho autenticita jen nabývala nových podob. Nezbyvá než doufat, že tomu tak nadále zůstane i v divoké vřavě mnoha směrné kulturní difúze globalizovaného dneška.

9 Bibliografie

- Archer, W. G. (1959). *India and Modern Art*. London, UK: George Allen and Unwin Ltd.
- Asher, C. B. (2006). *India before Europe*. USA: Cambridge University Press.
- Asher, F. M. (2003). *Art of India – Prehistory to Present*. China: Encyclopedia Britannica Inc.
- Bhabha, H. K. (2010). *The Location of Culture*. USA: Routledge.
- Bhattacharya, S. K. (1996). *Trends in Indian Modern Art*. India: Vedam Books.
- Brown, R. M. (2009). *Art for a Modern India (1947-80)*. USA: Duke University Press.
- Cotton, H. (nedatováno). *New India or India in Transition*. USA: Bibliobazaar LLC.
- Craven, R. C. (2001). *Indian Art: A Concise History*. Slovenia: Thames and Hudson Ltd.
- Daljeet, Mathur, Shah. (2003). *Fragrance in Colour*. India: National Museum New Delhi Press.
- Dalmia, Y. (2001). *The making of Modern Indian art*. UK: Oxford University Press.
- Dalmia, Y. (2003). *Interactions in Indian Art*. India: Marg Publications.
- Dalmia, Y. (2006). *Indian Art: Other Realities*. UK: Oxford University Press.
- Dalmia, Y. (2006). *Amrita Sher Gil: A Life*. India: Viking.
- Davis, R. H. (2007). *Picturing the Nation : Iconographies of Modern India*. India: Orient Longman.
- Dehejia, H. V., & Shankar, P. (2000). *Despair and Modernity: Reflections from Modern Indian Painting*. India: Motilal Banarsidas.
- Denny, F. M. (2003). *Islám a muslimská obec*. ČR: Prostor.
- Filipský, J. (1998). *Encyklopedie indické mytologie*. Praha: Libri.
- Gokulsing, K. M., & Dissanayake, W. (2009). *Popular Culture in a Globalised India*. USA: Routledge.
- Gupta, S. (2008). *Indian Folk and Tribal Paintings*. India: Roli Books.
- Havell, E. B. (2007). *Handbook of Indian Art*. UK: Havell Press.
- Hayesová, N. (2009). *Základy sociální psychologie*. Praha: Portál.
- Chaitanya, K. A. (1994). *A history of Indian painting: The Modern period*. India: Abhinav Publications.
- Jahanbegloo, R. (2008). *India Revisited – Conversation on Contemporary India*. USA: Oxford University Press.
- Jeffrey, C., & Minissale, G. (2007). *Global and Local Art Histories*. UK: Cambridge Scholars Publishing.

- Kapur , G. (2007). *When was a Modernism: Essays on contemporary cultural practice in India*. India: Tulika.
- Kaul, M. (1962). *Trends in Indian Painting*. India: Brahma Datta at Crescent Printings Works.
- Klimtová, Z., & Pospíšilová, D. (2010). *Jsi bytost pozemská nebo nebeská? Žena v indické výtvarné tradici*. Brno: Moravské zemské muzeum ve spolupráci s Národní Galeríí v Praze.
- Knipe, D. N. (1997). *Hinduismus – Experimenty s posvátnem*. ČR: Portál.
- Kurtha, A. (2006). *Francis Newton Souza: Bridging Western and Eastern Modern Art*. India: Mapin Publishing.
- Lester, R. C. (2003). *Buddhismus – Cesta k osvícení*. ČR: Prostor.
- Maculay, T. (2000). *The Indian Education Minutes of Lord Maculay*. Classic Books.
- Mago, P. N. (2001). *Contemporary art in India: A Perspective*. India: National Book Trust.
- Meggs, P. B. (2006). *A History of Graphic Design*. USA: John Wiley and sons.
- Mehta, A. (2007). *India 20 – Conversations with Contemporary Artists*. India: Mapping Publishing.
- Mitter, P. (1992). *Much Maligned Monsters –A history of European reactions to Indian Art*. USA: Chicago University Press.
- Mitter, P. (2007). *The triumph of Modern Indian art : Indian artists and the Avant-garde*. UK: Reaktion Books.
- Mookherji, A. (1952). *Art of India*. UK: Oxford book and Stationery CO.
- Mookherji, A. (1998). *A Modern Art in India*. India: Inner Traditions.
- Neumayer, E. (2007). *Bharat Mata: India's freedom movement and popular art*. UK: Oxford University Press.
- Neumayer, E., & Schelberger, C. (2003). *Popular Indian Art: Raja Ravi Varma and The Printed Gods of India*. UK: Oxford University Press.
- Palazzoli, D. (2007). *India-arte-oggi: l'arte contemporanea indiana fra la continuita e trasformazione*. Italy: Le arti grafiche – Salea Milano.
- Pani, J. (2004). *Back to the roots – Essays on Performing arts in India*. India: Manohar.
- Prochazka, A. B. (1988). *Determinants of Islamic Architecture*. Switzerland: Marp.
- Průcha, J. (2007). *Interkulturní psychologie*. Praha, ČR: Portál.
- Purohit, V. (1988). *Arts of transitional India – 20th Century*. India: Popular Prakashan.
- Ramaswamy, S. (2003). *Beyond Apparances? Visual Practices and Ideologies in Modern India*. India: Sage Publications.

- Rogers, J. M. (2006). *Mughal Miniatures*. UK: The British Museum Press.
- Ruhberg, Shneckenburger, Fricke, & Honnef. (2004). *Umění 20. století – malířství*. Spain: Taschen.
- Saatchi, G. (2009). *The Empire Strikes Back – Indian Art Today*. GB: Saatchi Gallery.
- Said, E. W. (2004). *Orientalismus – Západní koncepce Orientu*. ČR: Paseka.
- Sambrani, C. (2006). *Edge of Desire – Recent Art in India*. Australia: Asia Society and Art Gallery of Australia.
- Sarkar, J. N. (2010). *Thoughts on Trends of Cultural Contacts in Medieval India*. India: Bibliobazaar LCC.
- Seth, M. (2006). *Indian Painting – The Great Mural Tradition*. India: Harry N. Abrams Inc.
- Shurmer-Smith, P. (2000). *India – Globalization and Change*. USA: Oxford University Press.
- Soukup, V. (2000). *Dějiny antropologie*. Praha, ČR: Karolinum.
- Strnad, Filipický, Holman, & Vavroušková, S. (2003). *Dějiny Indie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Subramanyan, K. G. (2006). *Moving Focus: Essays on Indian Art*. Calcutta, India: Seagul Books.
- Sumathi, R. (2003). *Visual Practices and ideologies in Modern India*. India: Sage Publications.
- Topsfield, A. (1986). *Paintings from the Rajput courts*. UK: Indar Parischa Fine Arts.
- Tuli, N. (1998). *Indian Contemporary Painting*. UK: Hary N Amrahams.
- Uberoy, P. (2008). *Freedom and destiny: Gender, family and popular culture in India*. UK: Oxford University Press.
- Vavroušková, S., & (ed.). (2008). *Náboženství a společnost v jižní a jihovýchodní Asii*. Praha, ČR: Orientální Ústav AV ČR.
- Vidya, D. (2007). *Indian Art*. UK: Phaidon Press.
- Vítů, B. (2010). *Moderní indické umění - nástin vývoje*. Praha, ČR.
- Werner, K. (1996). *Malá encyklopedie hinduismu*. Brno: Atlantis.
- Werner, K. (2005). *Náboženské tradice Asie – Od Indie po Japonsko*. Brno: Masarykova Univerzita.
- Zbavitel, D., Merhautová, E., Filipický, J., & Knížková, H. (1997). *Bohové s lotosovými očima – hinduistická mytologie*. Praha, ČR: Vyšehrad, spol. s r. o.

10 Jmenný rejstřík

- A. Pandé, 65
A. S. Haldar, 38
Abanindranáth Thákur, 11, 29
Abú al-Fazl, 24
Adžanta, 11, 29
Adžanty, Ellory či Elefanty, 11, 29
Akbar, 14, 23
Alfred A. Foucher, 8
Amír Hamza, 23
Amír Chusrau, 18
Amrita Šer-Gil, 40, 50, 51
Anita Dubé, 51
Arčana Handé, 55
Arpana Kaur, 51
Arpitá Singh, 51
Asher, F. M., 18
Aurangzéb Mujíuddín Aurangzéb Álamgír I, 9, 25
Bábur, 22
Balbír Krišan, 55
Basólí, 28
Bharata, 14
Bhártí Khér, 52, 55
Bhártíj džantá pártí, 47
Bhupén Khakhar, 53
Bómandží, 33
Buddha, 8
Č. Dangi, 65
Čitra Ganéš, 52
Dípa Méhta, 53
Douglas Hofstader, 20
Džahángír, 13, 24
Džáminí Ráj, 11, 29, 37
Džamsétdží Džídžíbhój, 33
Džavaharlál Néhrú, 38
Džitíš Kallat, 49
E. Schiele, 43
Edward Said, 65
Elefanta, 11, 29
Ellóra, 11, 29
Emanuel Schlesinger, 41
Emmanuel Kant, 47
F. N. Souza, 9, 40
Gaganéndranáth Thákur, 37
Gargi Raina, 48
Gogí Saródž Pál, 51
H. A. Gadé, 9, 40
H. Matisse, 41
Chentana Restaurant, 41
Indér Salím, 49
Indíra Gándhí, 38
J. J. School, 33
K. G. Subramanyan, 11, 29, 28
K. H. Ara, 9, 40
Kalpasútra, 10
Kančan Čandér, 51
Katsushika Hokusai, 43
Kéšavdás, 15
King's Circle, 41
Kríti Aróra, 55
Kšitindranáth Mazúmdár, 38
Kuttbudín Ajbak, 20
Lakšmí Mittal, 43
Leslie Alvin White, 39
M. A. R. Čughtái, 38
M. F. Husain, 9, 40
M. F. Pithavála, 33
M. K. Bakré, 40
M. K. Gándhí, 41
M. R. Ánand, 41
Mádhurí Díkšit, 47
Marg, 41
Mithú Sén, 51
Muhammad Alí Džinnáh, 39
Muhammad Ghorí, 20
Naliní Malaní, 51
Nandalál Bosé, 11, 29, 37
Navdžót Altaf, 51
Nílíma Šeikh, 51

Nírádž Džajn, 47
Nizámí, 24
O. Kokoshka, 43
Open Circle, 55
P. Gauguin, 41
P. K. Nayar, 54
P. Picasso, 9, 41
Pražňápáramitáhrídaja, 10
Pražské Bienále, 51
Progressive Artist's Group
PAG, 40
Pušampala N, 49, 52
R. Sóní, 65
Rabíndranáth Thákur, 36
Raghu Rai, 55
Ráj Deví Prasád Čaudhurí, 38
Rakéš Vidžaj, 65
Rašíd Rána, 52, 55
Ravi Varma, 33
Revivalisté, 9
Richard Dawkins, 20, 49
Rína Kallat, 49
Rudy von Layden, 41
Rummana Hussain, 51
S. Č. Ukil, 38
S. H. Raza, 9, 14, 40
S. K Bakré, 9
S. Rádhakrišna, 11
Saint-Germain-des Prés, 41
Šarmila Samnt, 55
Siddhárta Gautama Šákjamuni, 8
Sonia Khurana, 52
Susan Blackmore, 49
Šáhdžahán, 14, 25
Šilpa Gupta, 55
Šrílamanthula Čandramóhan, 47
Šukla Sávant, 51
T. V. Santóš, 55
Taíb Mehta, 42
Tára Čand, 20
Tate Modern, 43
The Skoda Award for Contemporary Indian Art, 51
Through the Eyes of a Painter, 43
Timerlán, 18
Times of India, 41
Tušár Džóag, 55
Vincenc Lesný, 36
Vinód Biháří Mukhérdží, 11, 36, 38, 29
Višva Hindú Parišad, 48
Waswo X. Waswo, 3, 65, 66
Y. Dalmia, 43
Z. Khán, 65

11 Příloha 1 – Miniaturní intermezzo ze současného Rádžasthánu

Věnovat na tomto místě pár slov díle amerického umělce Waswo X. Waswo (1953), který již několik let pobývá v severoindickém Rádžasthánu, kde se svými indickými kolegy vede umělecké studio, je namístě hned z několika důvodů. Umělec, jehož občanské jméno je Richard John Waswo mi laskavě poskytl několik konzultací i objevných novinových článků týkajících se některých témat zařazených v této práci. Waswo X. Waswo je v prvé řadě fotograf, mimoto ještě esejista, básník a sběratel indického umění. V současných uměleckých kruzích je známou a obecně respektovanou osobou. Fotografii vystudoval na univerzitě ve svém rodném městě Millwaukee (Wisconsin) a později pokračoval ve Florencii. Kniha Waswových fotografií Indie (*India Poems: The Photographs*, 2006), patří na jedné straně mezi díla ceněná i mezi díla zavrhaná na straně druhé. Středobodem kritiky umělcovi osoby a díla⁷³, je tvrzení, že tento Američan pokračuje v linii orientalizujícího přístupu, jaký známe třeba z klíčového díla teoretika Edwarda Saida.⁷⁴ Nechme však stranou umělcovy melancholické portréty mizející anebo v čase ustrnulé Indie a přenesme se do současného rádžasthánského Udajpuru, kde Waswo X. Waswo provozuje svoji rádžasthánskou dílnu.⁷⁵ Zde Waswo ve spolupráci se svými indickými kolegy (Z. Khán, Č. Dangi, R. Sóní), navazuje na tradici ručně kolorované indické portrétní fotografie a spolu se svým hlavním spolupracovníkem a partnerem Rakéšem Vidžajem, zde produkují pozoruhodný kulturní hybrid v podobě současné rádžasthánské miniatury. Miniatury z Waswovy dílny nezapřou klasickou lokální idiomatiku starší tradice a zároveň zde nabývají nového obsahu. Miniatury jsou vizuálním deníkem Waswova života v Indii, o níž dle svých slov fantazíroval od dob dětství, kdy mu o ní vypravoval jeho otec, jenž zde pobýval za druhé světové války. Bílý, neopálený a homosexuální muž, obvykle v plátěném obleku a klobouku, jež evokují „starého dobrého kolonialistu“, navíc v doprovodu svých lokálních chlapeckých přátel, mnohé popouzí. Tradičně stylizovaná díla s puncem současnosti (v miniaturách lze najít i PET lahve či trenky se srdcovým dekorem), však nesou dobře odušitelnou stopu nadsázky, jež se zde zároveň stala i uměleckou licencí. Indoložka a historička umění A. Pandé k tomuto ve své eseji poznamenává: *“It is in these intimate, personal, shamelessly autobiographical miniatures that a cultural exchange happens. There is a generous sharing of ideas, a mutual*

⁷³ Tato kritika zazněla mimo jiné i z úst v práci zmiňované umělkyně Pušpamaly N.

⁷⁴ Said, E. W. *Orientalismus – Západní koncepce Orientu*. ČR: Paseka, 2004. ISBN: 978-80-7185-921-5

⁷⁵ Více v: Smith E. L. *The Studio in Rajasthan*. India: Palette Art Gallery, 2008.

*respect for the 'other' and an enduring love for the pleasures of artistic production a love shared by collaborators that in many ways are still, culturally, continents apart. With one foot set in tradition, the paintings of Waswo X. Waswo and R. Vijay carry us forth to a more open, honest, and truly international world.”*⁷⁶ O tom že starší lokální výtvarné tradice nemusí v nelítostném proudu času nutně zcela zaniknout a že zájem cizince o ně, nemusí mít vždy ryze destruktivní dopad, svědčí i tento bizarní příklad ze současného Rádžasthánu.

⁷⁶ Esej poskytnutá umělcem Waswo X. Waswo, dostupná například z WWW: <http://mattersofart.net/features/features211.html>

Obrazová příloha

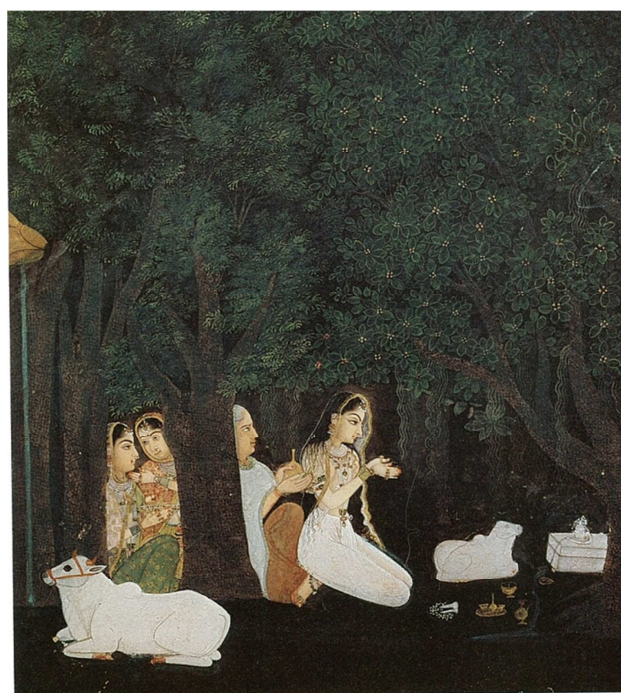
(Pozn.: Míra podrobnosti informací u uvedených obrázků, odpovídá té ze zdrojových materiálů.)

1 Umění středověkých miniatur v interakci obsahů a forem

1.1. Rádžpútské miniatury a rádřasthánská tradice



Obrázek 1 – Kriřna hrající na flétnu; Mévár; zhruba 1720, tuř a barvy na papíře; 22 x 33 cm



Obrázek 2 – Rádha u svatyně zasvěcené lingamu; Kiřangarh; zhruba 1750; 33,5 x 23,7 cm



Obrázek 3 – *Dīpaka rāga*; Rádžasthán, 17. – 18. století; tuš, barvy, stříbro a zlato na papíře; 33,3 x 25,8 cm

1.2. Mughalské miniatury



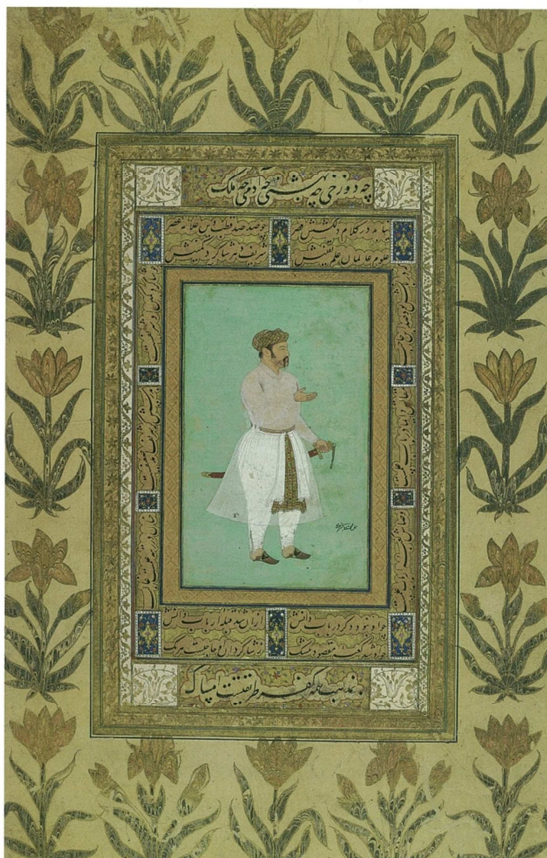
Obrázek 4 – *Obrův pád*; ilustrace z *Hamza náme*; zhruba 1562–77, kvaš, 68,3 x 52,5 cm



Obrázek 5 – *Princ Churram ve zlatě a stříbře oděný*; ilustrace z memoárů *Tizuk-e Džahángíří*; zhruba 1615; 26,6 x 20,5



Obrázek 6 – Jezuita s Pannou Marií, Ježíšem a opatrovnící; zhruba 1610; kvaš na papíře; 20,3 x 13 cm



Obrázek 7 – *Princ Dánijál*; 17. století; kvaš na papíře; 12,2 x 7,4 cm



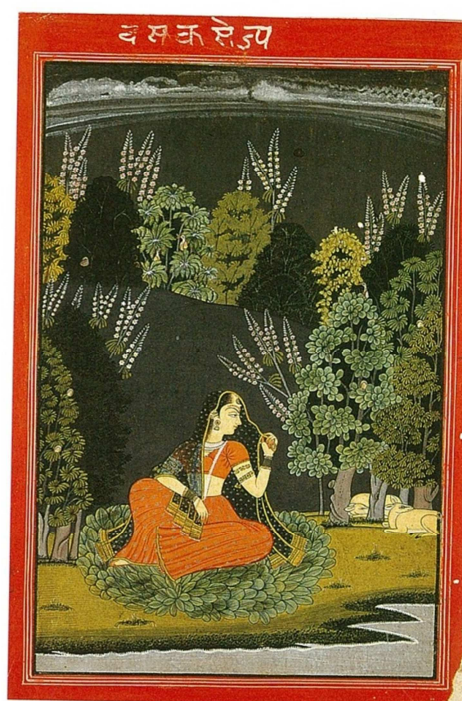
Obrázek 8 – *Dívka s dlouhými vlasy*; zhruba 1640; tuš, barvy a zlato na papíře; 10,7 x 5,7 cm, s bordurou 30,7 x 19,7 cm; sbírka NG v Praze

2 Rezonance vlivů a mnoha směrné idiomatické přesahy

2.1. Pahárské tradice



Obrázek 9 – *Pastýřky prosící Krišnu o své uloupené šaty*; Kánga; zhruba 1800; 23 x 17,5 cm



Obrázek 10 – *Vásakasadžá nájiká*; Garhvál; zhruba 1800; 27 x 18,5 cm



Obrázek 11 – Krišna laškující s pasačkami krav; Basóli; 1730; 20,5 x 31 cm



Obrázek 12 – Bohyně Bhadra Kálí; Basóli; 1690 – 1695; 22 x 22 cm

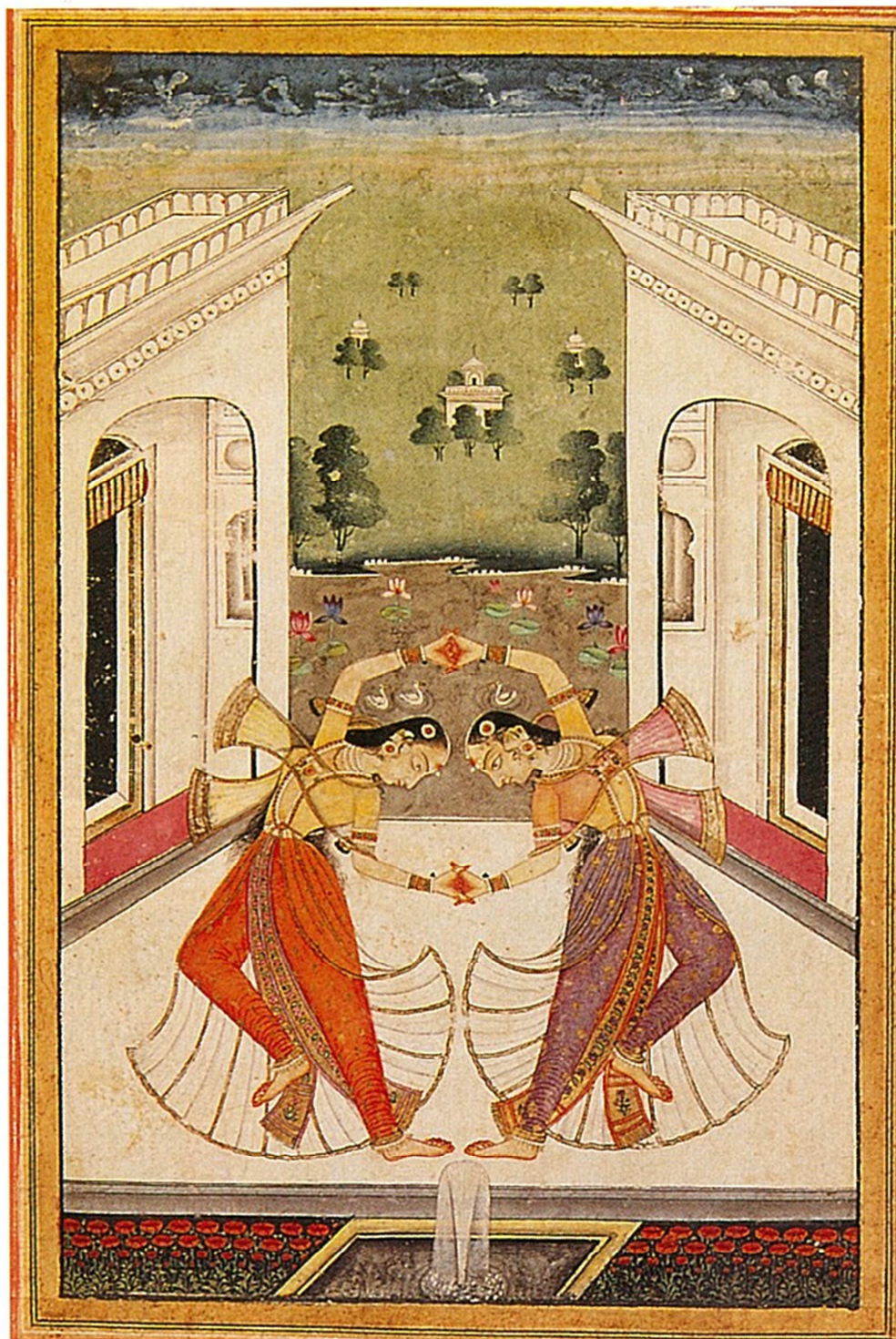


Obrázek 13 – Rádža Balvant Singh s jestřábem; Džammú; 1746; 20 x 12, 5 cm



Obrázek 14 – Rádža Siddhasén z Mandí; Mandí; 1710 – 1720; 36 x 23, 5 cm

2.2. Dakšinské miniatury jako konglomerát stylů



Obrázek 15 – Tanečnice; Dakṣiṇ; zhruba 1750; 23 x 17 cm

3 Indické výtvarné umění za dob Britského Rádže – od obchodního artiklu k emancipaci



Obrázek 16 – P. Bómándží: *Motlitba za chorého*; olej na plátně; sbírka prince z Walesu

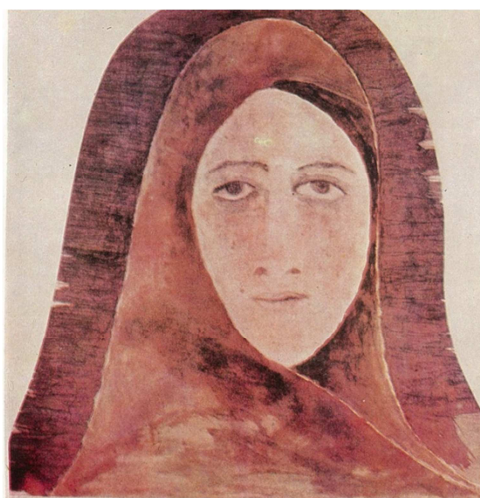


Obrázek 17 – R. Varma: *Žena v bílém sári na verandě*; 1895; olej na plátně; 53,5 x 35,5 cm

3.1. Revivalismus



Obrázek 18 – A. Thákur: *Matka a dítě*; 1905 – 1909; lito tisk; 27,5x 8,5 cm



Obrázek 19 – R. Thákur: *Ona*; 1932; akvarel



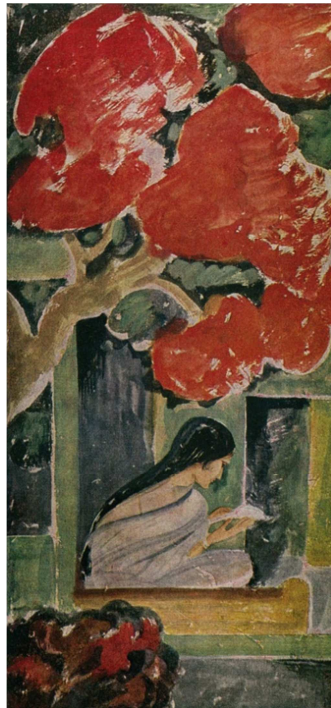
Obrázek 20 – Dž. Ráj: *Pastyřka*; 1940 – 1945; kvaš na papíře; 56x43 cm



Obrázek 21 – Dž. Ráj: *Opírající se ženský akt*; 1920 – 1924; kvaš na papíře; 58x36 cm



Obrázek 22 – K. Mazdumár: *Ochočené zvíře*

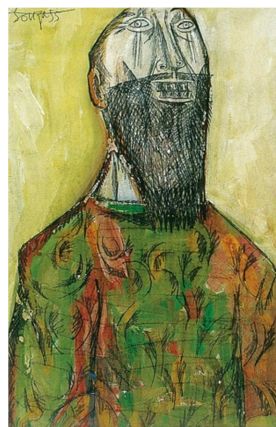


Obrázek 23 – N. Bosé: *Jaro*

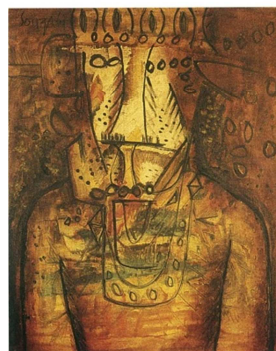
3.2. Rok 1947 a sebevědomí kosmopolité z PAG jako bod zlomu



Obrázek 24 – F. N. Souza: *Bojující Erós a Thanatos*; olej na plátně; 180x131 cm; NGMA v Dillí

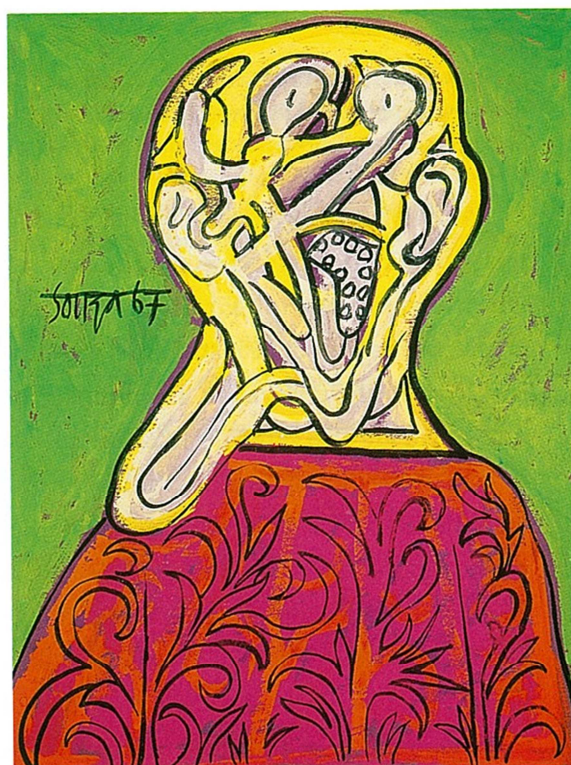


PL 34



PL 35

Obrázek 25 – F. N. Souza: *Hlava*; 1955; smíšená technika; soukromá sbírka a F. N. Souza: *Mamon*; 1961; olej na plátně; 50x60,5 cm; sbírka Džahangíra Nicholsona



Pl. 41



Obrázek 26 – F. N. Souza: *Muž*; 1956; olej na plátně a F. N. Souza: *Hlava*; 1967; olej na plátně



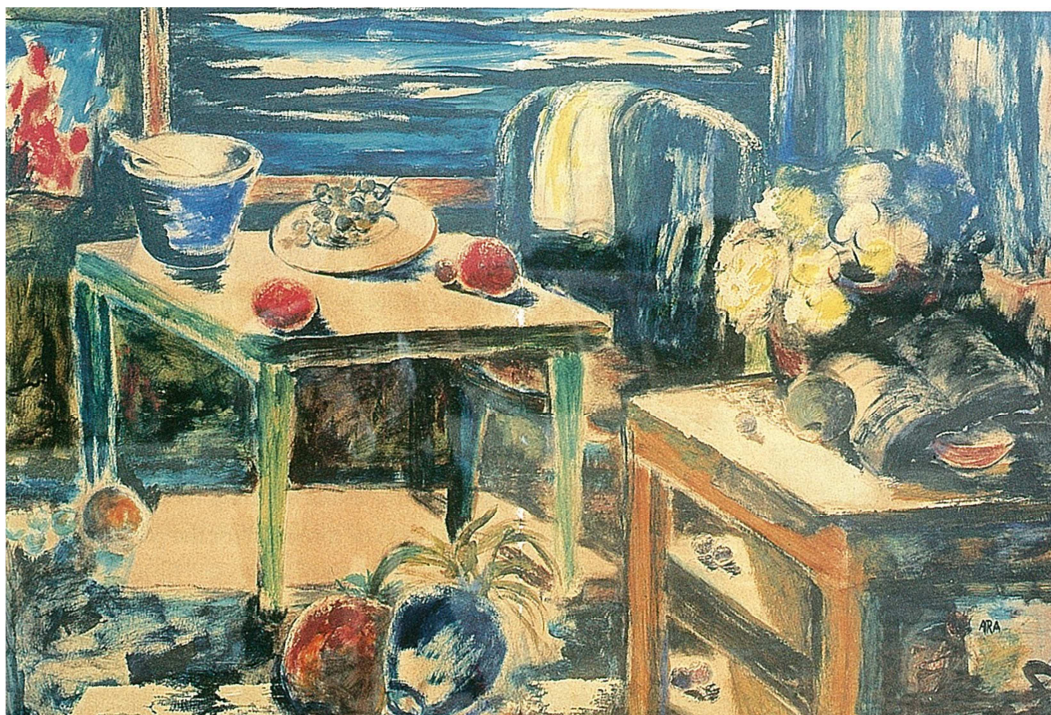
Obrázek 27 – M. F. Husain: *Farmářova rodina*; olej na plátně; 102,5x150,5 cm; NGMA v Dillí



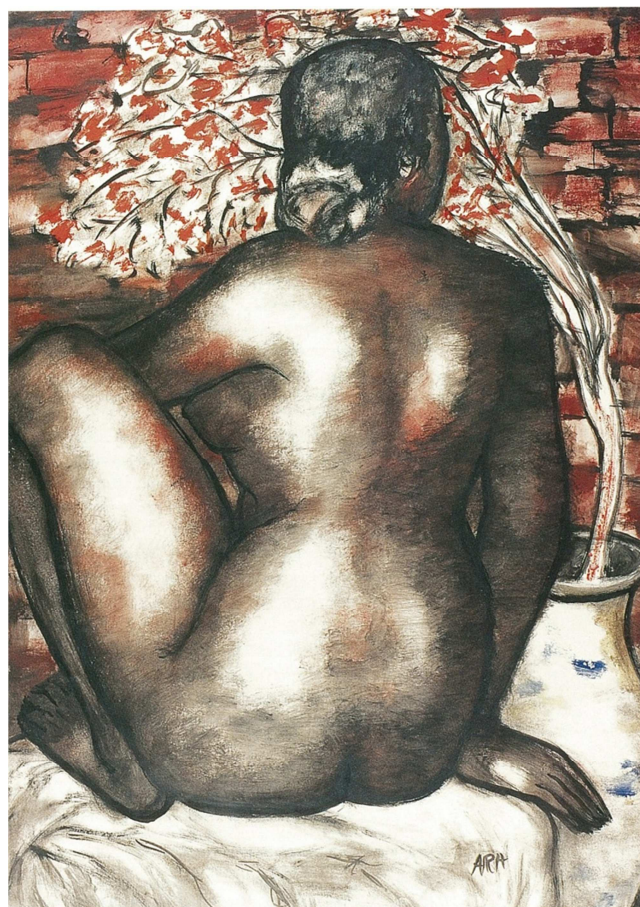
Obrázek 28 – M. F. Husain: *Dévadasí – chrámové tanečnice*; 1975; olej na plátně; 152,5x102 cm; soukromá sbírka



Obrázek 29 – M. F. Husain: *Pavouk a svítlna*; 1956; olej na desce; 125x229 cm; umělcova sbírka



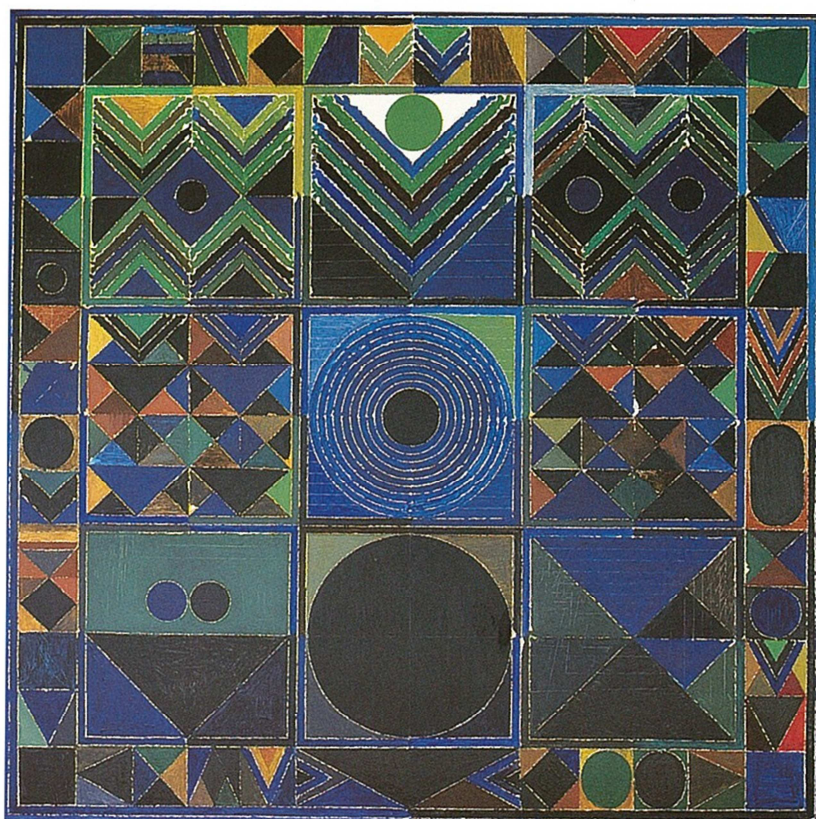
Obrázek 30 – K. H. Ara: *Zatíší se stolem*; akvarel; ve sbírce Tata Institute of Fundamental Research



Obrázek 31 – K. H. Ara: *Žena s květinami*; 1963; olej na papíře; 56x76, 5 cm; soukromá sbírka



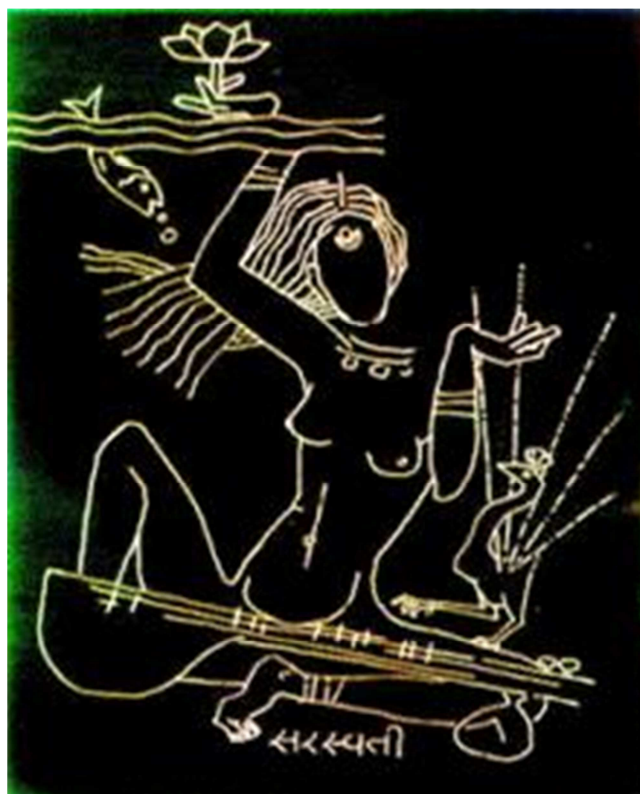
Pl. 126



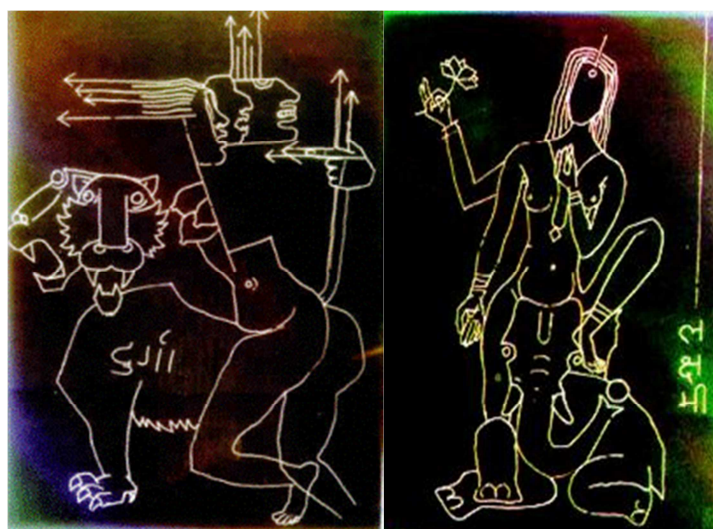
Obrázek 32 – S. H. Raza: *Pučení*; 1987; akryl na plátně; 200x200 cm a S. H. Raza: *Pučení*; 1994; akryl na plátně 150x150 cm

4 Nezávislá Indie – nezávislé výtvarné umění?

4.1. Svoboda projevu ve stínu problému náboženské heterogenity – kauza Husain a Čandramóhan



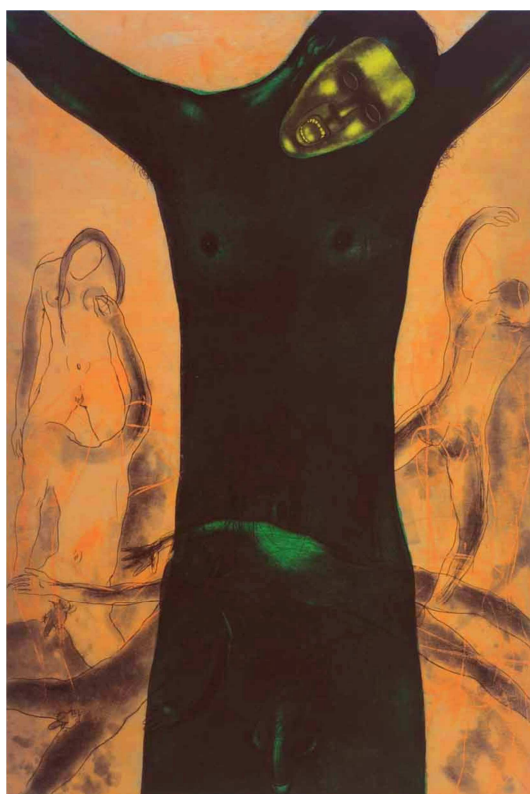
Obrázek 33 – M. F. Husain: Bohyně *Sarasvatí*



Obrázek 34 – M. F. Husain: *Durga* a M. F. Husain: *Lakšmí*



Obrázek 35 – M. F. Husain: *Draupadí*

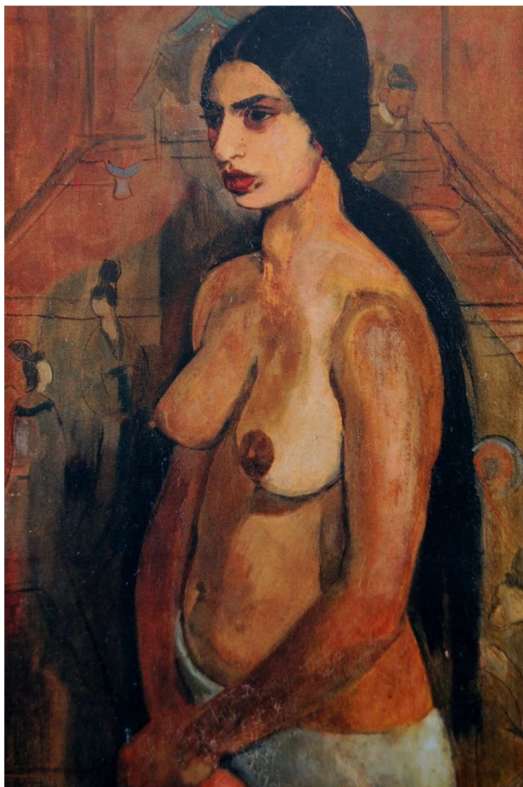


Obrázek 36 – Š. Čandramóhan: *Maska*

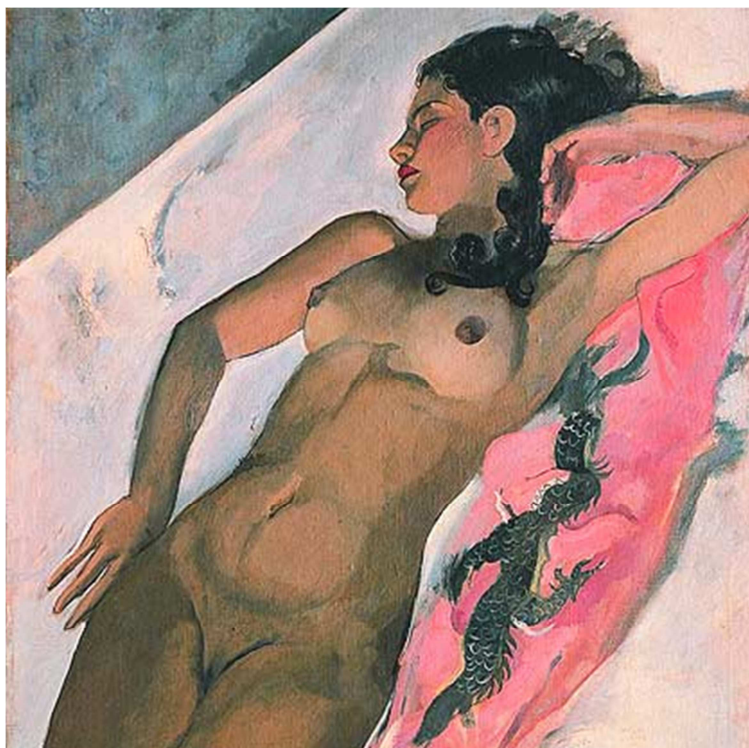


Obrázek 37 – R. Kallat: *Cesta stínu*; 2006; akryl na plátně a smíšené techniky; 135x90 cm

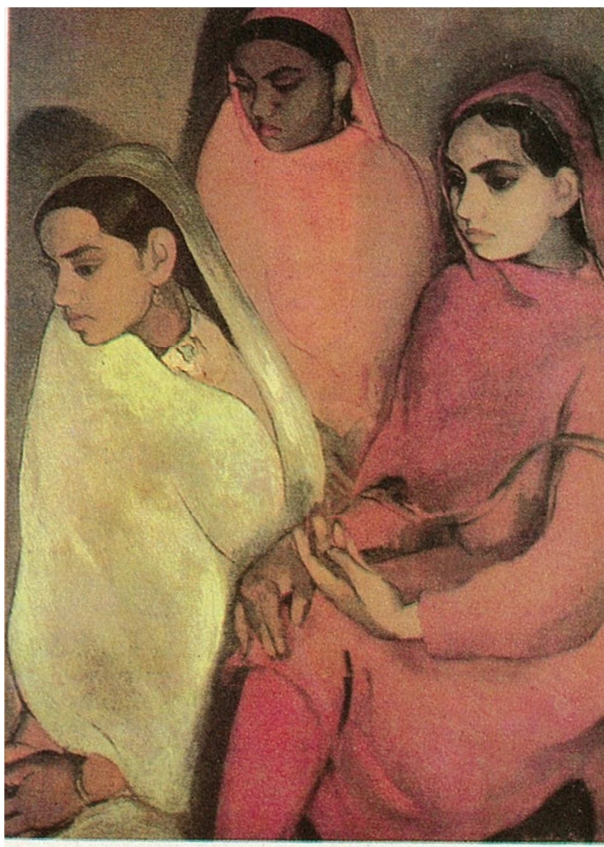
4.2. Více rozměrů lidské sexuality a gender



Obrázek 38 – A. Šer-Gil: *Autoportrét – jako Tahit'anka*; 1934; olej na plátně; 90x55 cm; soukromá sbírka



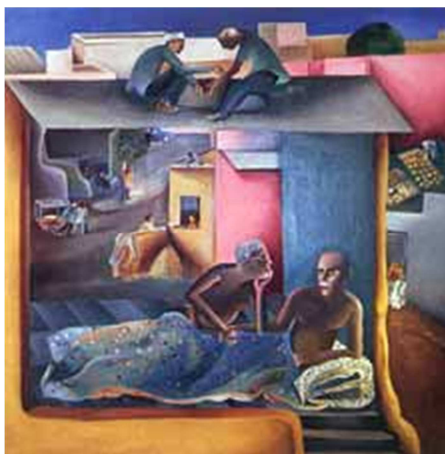
Obrázek 39 – A. Šer-Gil: *Akt*; olej na plátně; 79,5x112,9 cm



Obrázek 40 – A. Šer-Gil: *Skupina tří dívek*; 1935; olej na plátně; 114,5x81,5 cm; NGMA v Dillí



Obrázek 41 – B. Khakhar: *Dva muži v Bénáresu*; 1982; olej na plátně; 175x175 cm; soukromá sbírka



Obrázek 42 – B. Khakhar: *Můj drahý příteli*; 1983; olej na plátně; 112x112 cm; soukromá sbírka



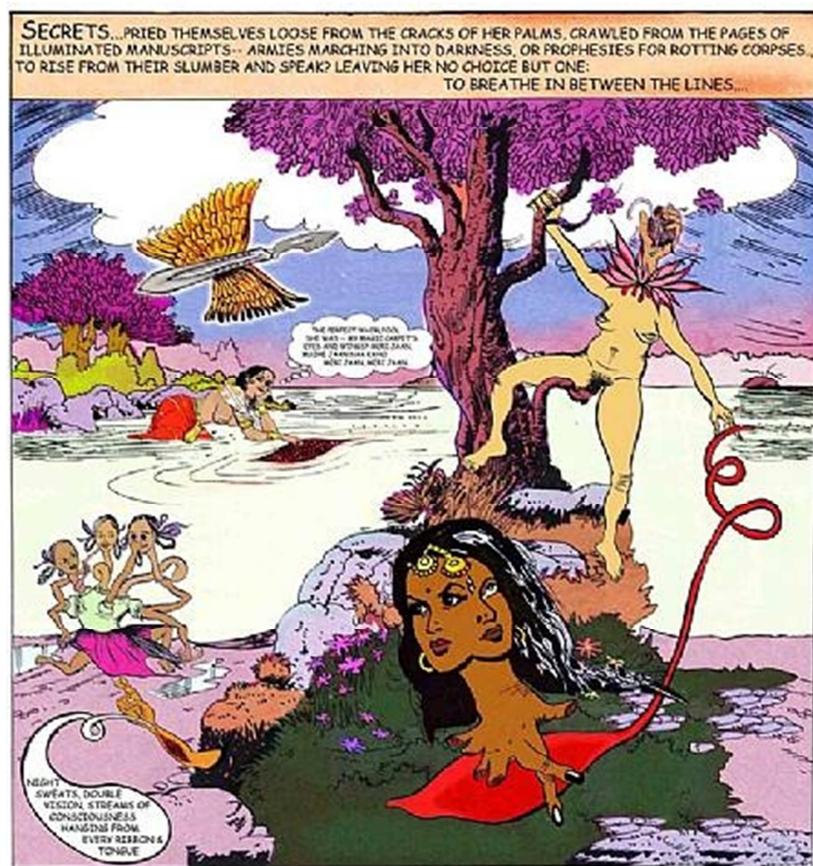
Obrázek 43 – B. Khakhar: *Na lodi*; olej na plátně; 173x173 cm; sbírka Times of India v Novém Dillí



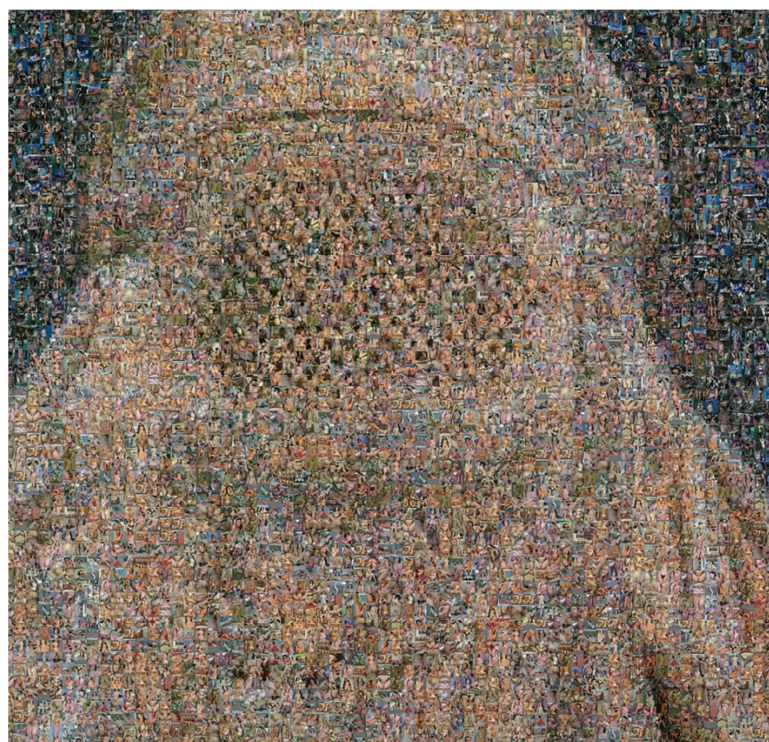
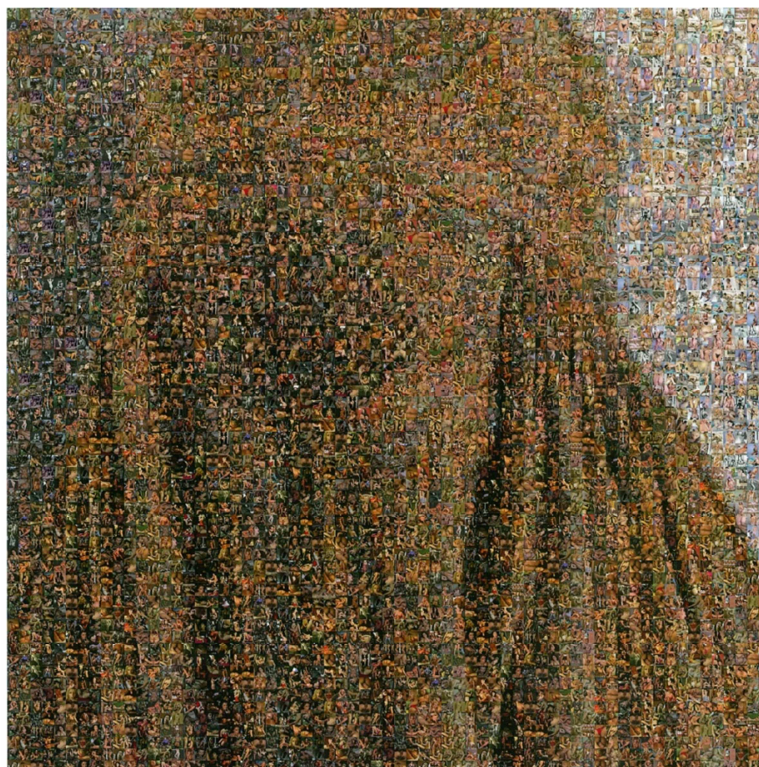
Obrázek 44 – Pušampala N.: *Etnografická série*; fotografie; 2000–2004



Obrázek 45 – A. Dubé: *Věnc* – ze série: *Ticho pokrevní svatby*; smíšená technika; 1997



Obrázek 46 – Č. Ganěš: *Tajnosti*; 2007; 122x114 cm

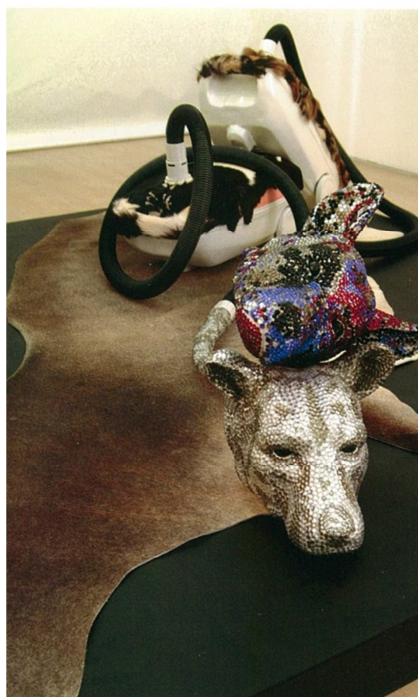


Obrázek 47 – R. Ráná: *Závoj*; 2004; fotografický triptych; každý snímek 51x51 cm

5 Indie globální



Obrázek 48 – K. Aróra: *Námořník – dehtový muž*; 2008; skelná vata a dehet; 176x72x63 cm



Obrázek 49 – B. Khér: *Hladoví psi žerou sprostý pudink*; 2004; skelná vata, kůže, plast; soukromá sbírka



Obrázek 50 – B. Khér: *Áronova sestra*; 2006; skelná vata, kůže, papír; soukromá sbírka

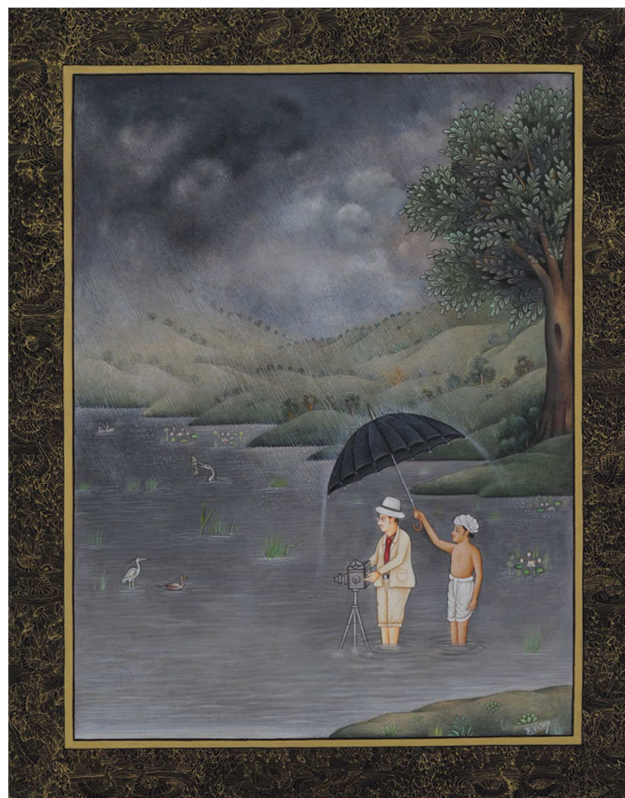


Obrázek 51 – B. Khér: *Hybrid*; 2004; fotografie

6 Miniaturní intermezzo ze současného Rádžasthánu



Obrázek 52 – Waswo X. Waswo, R. Vidžaj: *Fontána*; sbírka autora



Obrázek 53 – Waswo X. Waswo, R. Vidžaj: *Šedá oblaka*; sbírka autora

7 Zdroje

· Daljeet, Mathur, Shah, R. *Fragrance in Colour*.

India: National Museum New Delhi Press, 2003, 119 stran

· Dalmia Y. *The making of Modern Indian art*.

UK: Oxford University Press, 2001 ISBN: 9780195653281, 400 stran

· Jumabhoy Z. *The Empire Strikes Back – Indian Art Today*.

USA: Skira Rizzoli Publications, Inc., 2010, ISBN: 9780847834686, 186 stran

· Kaul, M. *Trends in Indian Painting*.

India: Brahma Datta at Crescent Printings Works, 1962, 232 stran

· Khanna, B. *Art of Modern India*.

UK: Thames & Hudson, 1999 ISBN: 0500280460, 250 stran

· Klimtová, Z. a Pospíšilová, D. *Jsi bytost pozemská nebo nebeská? Žena v indické výtvarné tradici*.

ČR: Brno: Moravské zemské muzeum ve spolupráci s NG v Praze, 2010, ISBN: 980-7028-568-4, 72 stran

· Mehta, A. *India 20 – Conversations with Contemporary Artists*.

India: Mapping Publishing, 2007, 215 stran

· Rogers, J. M. *Mughal Miniatures*.

UK: The British Museum Press, 2006, ISBN: 978-0-7141-2440-7, 128 stran

· Topsfield, A. *Paintings from the Rajput courts*.

UK: Indar Parischa Fine Arts, 1986, ISBN: 1870270002, 52 stran

a webové zdroje:

WWW: <http://www.ohfish.in/other-news/mf-hussain-paintings-collection-controversial/>

WWW: http://www.waswoxwaswo.net/miniatures_1.html

