

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Diplomová práce

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav jižní a centrální Asie – Indologický seminář

Diplomová práce

Barbora Vítů

Obrazy moderní Indie – reflexe v životě a díle malíře M. F. Husaina

The Portrayal of Modern India – Reflections in the Life and Art of the Painter M.F.Husain

2012

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

Ráda bych tímto vyjádřila své poděkování vedoucímu práce Doc. PhDr. Svetislavu Kostičovi Dr. za odborný dohled a cenné rady, stejně tak jako PhDr. Zdence Klimentové 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 5. 3. 2012

Barbora Vítů

Abstrakt

Tato diplomová práce přináší pohled na život a dílo moderního indického malíře M. F. Husaina (1915–2011), se zvláštní pozorností věnovanou jeho umělecké tvorbě reflektující socio-kulturní změny probíhající v Indii v éře modernizace a globalizace. Práce je strukturována do dílčích tematických kapitol, věnovaných Husainovu životnímu i uměleckému vývoji a analýze vybraných umělcových děl, jichž se tyto změny dotýkají, ať už po stránce obsahové, či z hlediska kontroverzí, které v indickém kontextu vyvolaly. Zvolené hledisko k interpretaci není ryze uměnovědné, ale je blíže kulturologickému prizmatu, jež by v sobě mělo systematicky integrovat poznatky z několika oblastí věd o kultuře. Autorka k práci využívá dostupné odborné literatury věnované problematice moderního indického umění a kultury, biografie věnované malířově osobnosti, mediálních referencí, novinových článků a materiálů z archivu NG. Tato diplomní práce by rovněž měla být faktickým prohloubením a zúžením souvisejících témat, zpracovaných v rámci předchozích dvou bakalářských prací (Moderní indické umění – nástin vývoje, 2010 a Indické výtvarné umění jako dějiny kulturních dialogů, 2012).

Abstract

The thesis disserts an outlook on life and Art of the Modern Indian painter M.F. Husain (1915–2011), with a special attention on his art production which reflects some of socio-cultural changes of modernizing and globalizing India of the 20th and 21st Century. The thesis has been structured in chapters dealing with Husain's personal and artistic development, providing also the analysis of some concrete art works which have been involved with the socio-cultural changes being described – from the point of view of their inner message, formal idiom or the way they have or have not been accepted by the public. The culturological paradigm has been chosen as an appropriate one to treat the topic with aim to integrate systematically various notions of the Humanities. With this goal the author of the thesis uses proper bibliographic, biographic and media references, sources from the Prague's National Gallery's Archive as well as the memoirs of the people who came together with Husain's personality and Art in the time of his visits to ex Czechoslovakia. The thesis is also a kind of deepening and specification of the two of previous bachelor theses of the author (The Modern Art in India – an outline of development, 2010 and The Indian Painting – a History of Cultural Dialogues, 2012).

Klíčová slova

M. F. Husain; moderní indické umění; sociokulturní změny v indické moderně a postmoderně; svoboda uměleckého projevu

Key words

M.F. Husain, Modern Indian Art; Socio-cultural changes in the Modern and Postmodern Era of India; Freedom of Expression in the Arts

Obsah

1	Úvod	7
2	Několikrát přemalovaný portrét jednoho života	11
3	Život jako dílo	15
	3.1. Dětství a dospívání	15
	3.2. Vstříc světu – povolání tvořit.....	21
	3.3. Žena jako koncept i záhada.....	23
	3.4. Láska k filmu	28
4	Progressive Artists Group	33
5	Vývoj výtvarného stylu	38
6	Epistemologický konflikt a M. F. Husain jako moderní mýtus	47
	6.1. Kauza Husain ve světle komunalismu	49
	6.2. Obnažený populismus – aféra nahých hinduistických bohyň a mytologických postav ze sérií Rámájana a Mahábhárata	53
	6.3. Matka Indie jako svár reprezentací.....	60
	6.4. Husainova Indie jako Indira.....	63
7	Závěr	67
8	Bibliografie	69
9	Jmenný rejstřík	75
10	Příloha 1 – Československá etuda	79
11	Příloha 2 – Obrazová příloha	83

1 Úvod

Pro komplikovanou a mnohohrstevnatou osobnost umělce Makbúl Fidy Husaina, se skvěle hodí lehce zprofanované klišé, které říká, že v kontextu úvah o umění, kultuře a celkové, jen obtížně uchopitelné společenské konfiguraci moderní Indie, jej lze buď milovat, nenávidět, avšak je velmi obtížné zůstat k němu zcela lhostejný. Husain stál v druhé polovině čtyřicátých a posléze pro uměleckou scénu moderní Indie zásadních padesátých letech mezi těmi, kteří s nebyvalým odhodláním a vervou rozčeřili doposud relativně klidné vody soudobého indického výtvarného umění, našli pro ně nový vizuální jazyk odpovídající své době a otevřeli mu také možnost širšího tematického rozptylu sdělení, které podává. Husainův členitý osobní příběh chlapce z chudých poměrů, který se v toku času vlastním talentem, pílí a nepopíratelným osobním charismatem, postupně vypracoval až na post v současnosti komerčně vůbec nejúspěšnějšího indického malíře, je v mnohém příslovečný a s nadsázkou připomíná pohádkový scénář *Milionáře z chatrče*.¹

Husain kterému nebylo dáno poznat svoji matku, jejíž podobu po celý život horlivě hledal v proměnlivých aspektech ženství. Husain jako muslim z menšinové sekty *sulejmánských bóhrů*², vyrůstající jako dítě v převážně hinduistickém městě Pandharpúru³, z něhož posléze odchází za povšechnou nádenickou prací do Indauru⁴, aby nakonec skončil ve velkoměstské smršti Bombaje jako malíř filmových poutačů a plakátových ploch, je tentýž

¹ *Milionář z chatrče* (*Slumdog Millionaire*) je název oscarového snímku režiséra Dannyho Boyla, oceněného roku 2008 hlavní cenou poroty. Film pojednává o chudém chlapci z příměstského slumu rušné Bombaje, který se hrou osudu stane pohádkovým bohatcem díky výhře v populární vědomostní televizní soutěži.

² Heterogenní komunita *bóhrů* (frakce *sulejmání*, *davídí*, *alví*) měla na indický subkontinent proniknout zhruba v druhé polovině 11. století, pravděpodobně z Jemenu. Jedná se o sektu šíitských muslimů, která je území Indie geograficky rozptýlena zejména mezi státy Gudžarát, Maháráštra, západní části Madhjadradéše a v Rádžasthánu. Sekta *sulejmánských bóhrů* ke které náležel Husainův rod, se tradičně zabývá zejména obchodní činností.

³ Husainovo rodné město Pandharpúr se nachází na území státu Maháráštra. Pandharpúr obývaný převážně hinduisty, je významným poutním místem. Přestože počet stálých obyvatel by (s ohledem na údaje z roku 2001) neměl významně přesahovat sto tisíc, v období náboženských poutí v měsících *ášádhu* (připadá na červen a červenec v gregoriánském kalendáři, je čtvrtým měsícem hinduistického kalendáře) a *kártiku* (odpovídá údobí října a prosince, je osmým měsícem hinduistického kalendáře), sem pravidelně proudí přes půl milionu věřících, převážně višnuistů, kteří zde uctívají inkarnaci boha Krišny v podobě Viththóby, lokálně nazývaného též Pándurang či Viththala.

⁴ Město Indaur je významným obchodním centrem na území státu Madhjadradéš.

Husain, který po čase spolu s Picassem vystavuje na bienále v Sao Paulu⁵ a jako renomovaný malíř cestuje takřka po všech kontinentech. Stejný Husain záhy sbírá nejvyšší státní ocenění a je čestným členem horní komory parlamentu⁶. Husain, který svou v jádru skromnou ba místy excentrickou a jiskrně extrovertní povahou hypnotizuje indická média a rozdmýchává lité debaty mezi intelektuály i širou veřejností, zároveň přináší na světlo světa nově vyvstávající otázky týkající se svobody uměleckého vyjádření, povahy myslitelných hranic reinterpretace tradiční ikonografie, problematiky náboženské heterogenity a politické manipulace veřejného mínění. Ikonická osobnost M. F. Husaina je do jisté míry specifickým ztělesněním křehkosti moderního mýtu a nově nadefinovaného komplikovaného kulturního vzorce nezávislé a programově sekulární Indie. Dílo i osobní život tohoto malíře lze proto metaforicky vnímat jako obraz zázší „problematiky kulturního náležením a příslušnosti“, jejíž vyhrocenost je obecným příznakovým rysem postkoloniálního diskurzu, na přelomu moderního a postmoderního věku. Vzestup a pád Husainova mýtu⁷, coby malíře kosmopolitního ducha bytostně svázaného se svou rodnou Indií, ilustruje v mnoha aspektech problém moderní potažmo postmoderní reprezentace idejí, v konfrontaci s volností jejich interpretace. Je „malým vyprávěním“ na scéně „velké kulturní narace“⁸ či mýtu nezávislé moderní a postmoderní Indie.

Makbúl Fidá Husain, po své loňské smrti v nekrolozích opakovaně častovaný patetickým a poněkud vágním přívlastkem „národní malíř moderní Indie“, či mezi novináři obzvláště oblíbeným epitetem „indický Picasso“, svým životním příběhem a enormním uměleckým odkazem⁹, který po sobě v mnoha muzeích, galeriích i soukromých sbírkách po celém světě zanechal, zosobnil problém nepohodlné nejednoznačnosti moderní indické identity jako stanoveného, sociopolitického konceptu. Stal se vzorem mnoha umělcům, jako i terčem eskalované nenávisti některých nábožensko-politických radikálů a kritiků svobodomyšlné

⁵ Biennále v brazilském Sao Paulu se konalo roku 1971.

⁶ Čestným členem Rádžja sabhá je Husain jmenován roku 1986.

⁷ Označení moderní mýtu je vypůjčený z eseje „*Modernist Myths and the Exile of Maqbool Fida Husain*“ Gíty Kapúr (Ramaswamy, 2011 str. 21).

⁸ Spojení „velké narace“ je v uvozovkách, protože jde o reminiscenci na koncept rozpadu metanarací francouzského postmoderního myslitele J. F. Lyotarda (1924–1998). Metanarace neboli velká vyprávění, které fungovaly jako dějinné konstitutivní komponenty kultury, se v postmoderní éře se rozpadají na dílčí diskurzy, jimž už nelze rozumět univerzálně, ale musí se interpretovat či reinterpretovat lokálně.

⁹ Novináři se v odhadu počtu uměleckých artefaktů zhotovených Husainem pohybují na velkoryse rozpažené škále čítající 10-60 000 děl.

tvorby v rámci soužití v demokratické a pluralitní společnosti, jejichž vytrvalá zlovůle Husaina donutila odejít roku 2006 do exilu¹⁰, ze kterého se zpět do Indie již nevrátil. Bosonohý malíř, který se sám označoval za po světě vytrvale „kočujícího cikána“, je v mnohém analogií Maffesoliho pojetí postmoderního bloudění¹¹, coby podstaty existence v dnešním stále více unikajícím světě. Není pochyb o tom, že M. F. Husain, ať už jako Maffesoliho *homo viator*¹² vzbuzující přirozenou nedůvěru stávajícího společenského establishmentu, Hrabalovský něžný barbar poukazující na možnou existenci paralelní kulturní skutečnosti či zasloužilý stárnoucí umělec, ač zapřísáhlý abstinent, tak místy lehce opilý pozlátkem své slávy, svou osobností a dílem trvale poznamenal dějiny moderního indického výtvarného umění, které nadobro opustil v červnu roku 2011.

Cílem této diplomní práce je pojednat o životě M. F. Husaina v socio-kulturním kontextu Indie 20. a 21. století, z hlediska jeho přínosu pro dějiny moderního indického umění. Neklade si za cíl detailní popis malířova života v chronologickém sledu, ale zaměřuje se na jeho klíčové momenty a významné aspekty, které se promítly v jeho tvorbě. První čtyři kapitoly práce jsou zaměřeny na Husainův osobní příběh, ve snaze podchytit některé faktické události a důležité charakterové rysy malířovy osobnosti tak, jak se postupně formovaly a dále vyvíjely v čase. Pátá kapitola se zabývá vývojem malířova osobitého výtvarného stylu, představuje přiznané vnější i vnitřní inspirační zdroje a interpretuje zásadní, opakující se motivy v Husainově celoživotním díle. Důležitou součástí diplomové práce je rovněž interpretace vybraných malířových děl s ohledem na kontroverze spojené se společenským ohlasem, které vyvolaly. O problematice konfliktní ikonografie v kontextu moderní Indie a díla M. F. Husaina pojednává šestá kapitola. Příloha 1 se zabývá malířovým vztahem k bývalému Československu.

Zvoleným metodologickým přístupem je kulturologické prizma, jež si klade za cíl systematickou integraci poznatků z vybraných věd o člověku a kultuře. Práce není uměnovědným traktátem a jejím záměrem je širší sociokulturní reflexe. Při zpracování jsem

¹⁰ M. F. Husain roku 2006 trvale opouští Indii poté, co je mu ze strany pravicových hinduistických radikálů opakovaně vyhrožováno smrtí. V roce 2010 přijímá katarské občanství a nadále žije mezi Dauhá, Londýnem, Dubajem a New Yorkem.

¹¹ Reminiscence na francouzského myslitele Michela Maffesoliho (1944), který se ve svém stěžejním díle (*O nomádství – Iniciační toulky; 1997*) věnuje fenoménu postmoderního bloudění, pro něž jsou charakteristické jevy jako přetrhání teritoriálních vazeb či lokální polygamie (vztahy s více místy), relativita a vágnost významu mezilidských vztahů, nejednoznačnost, nestálost a dočasnost, jako klíčové příznaky života v postmoderně.

¹² *Homo viator* jako člověk kontinuálně putující bezcílně časem a prostorem, Maffesoliho novodobý nomád.

vycházela ze zdrojových textů odborné literatury, umělcových biografí a z mediálního pokrytí Husainových kauz. To vše ve snaze zprostředkovat kritický pohled na toto mnohvrstevnaté téma, nikoliv jen úhrnně danou problematiku shrnout či zreprodukovat do uceleného pojednání. Mimo použité bibliografické zdroje, jsem realizovala několik přímých rozhovorů s pamětníky Husainovy návštěvy v Československu. Cestou emailové korespondence jsem vybrané dílčí problémy a názor na ně, konzultovala s několika indickými umělci. K alespoň částečné rekonstrukci umělcova vztahu k Československu jsem využila rešerší v archivních materiálech Národní galerie v Praze.

Obsažená terminologie a indická toponyma jsou v textu uváděna v populárním českém přepisu, s výjimkou anglických citací vyňatých ze zdrojových textů.

Diplomová práce je doplněna obrazovou přílohou (Příloha 2). Názvy výtvarných děl a rok jejich vzniku je uváděn podle většinového konsenzu v použitých zdrojích (existuje mezi nimi občasná variabilita, zejména v dataci některých děl). V případě že je název konkrétního díla podobný názvu jiného¹³, je v závorce uveden i originální název díla v původním jazyce, obvykle angličtině.

¹³ Nejedno z Husainových obrazů byl pojmenován až ex post, nezdědka kdy s odstupem několika let.

2 Několikrát přemalovaný portrét jednoho života

Způsob jakým Husainovi životopisci na osobnost malíře sami nahlíží, se takřka bezvýhradně odráží i v tom, v jakém světle následně interpretují jeho veřejný, umělecký i ryze osobní život. Objektivní přístup k subjektu v podobě obecně známé osobnosti, jejíž soukromí je navíc mnohdy chápáno jako součást veřejného majetku, je sám o sobě věcí velmi problematickou. V případě Husainových biografií, sepsaných z valné většiny malířovými přáteli, tuto faktickou svízeň ulehčuje snad sama umělcova komplikovaná povaha, pro kterou na něj z dlouhodobého hlediska nelze jednoduše nazírat, bez výjimky skrze růžové brýle bezmezné adorace nebo s neúměrnou dávkou ostré kritiky. Po nedávné malířově smrti¹⁴, se dá přirozeně očekávat zvýšený nárůst dalších, mnohdy expresně zhotovených titulů tohoto typu, u nichž lze počítat s oscilující kvalitou, odpovídající úmyslu a finančním možnostem vydavatele, či vycházející vstříc formě poptávky trhu, charakteristicky bažícím po pietní senzaci v podobě posmrtně odhalených skutečností spjatých se zesnulou osobou, jíž vlastní smrt ještě poněkud cynicky zvedla jakýsi osobní kredit a popularitu.

V malířových biografiích sepsaných různými autory, včetně té, na níž spolu s novinářem a filmovým kritikem Chálidem Mohamedem pracoval i sám malíř a jejíž hindsko-urdská mutace vyšla také formou audio knihy namluvené samotným Husainem¹⁵, se však lze dohledat shody v několika faktických konstatováních či popisech aspektů týkajících se Husainovy výstřední a složité povahy. Žádný z autorů, bez ohledu na blízkost vztahu k Husainově osobě, neopomene skutečnost malířovy skromnosti, kterou si udržel celý svůj život i navzdory tomu, že si od jisté doby mohl dovolit život v luxusu, jímž na druhou stranu nijak neopovrhoval. Nejedním novinářem či publicistou proto s až cynickým potěšením zlomyslně upozorňuje na umělcovu zálibu v oděvech značek těch nejvýznamnějších světových módních domů. Na druhou stranu je o Husainovi obecně známa i jeho vášeň pro prosté indické jídlo ryzí chuti z ulice, které se běžně dostane za pár rupií a které umělec jednoznačně preferoval před vybraným pokrmem servírovanými na půdě indickým elitám určených restaurací a skvělých

¹⁴ M. F. Husain zemřel ve věku 95 let, dne 9. června 2011 na infarkt myokardu na londýnské klinice Royal Brompton Hospital.

¹⁵ Jde o titul *“Husain kí kahání, apní zabání”* (2010), která je de facto upravenou hindsko-urdskou mutací anglicky psaného biografického díla ilustrovaného M. F. Husainem (Mohamed, 2002), které je spíše tematickým sborníkem významných i zdánlivě banálních retrospekcí z umělcova života. Dílo obsahuje Husainovy krátké básně a aforismy napsané v angličtině.

podniků. Husain byl po celý svůj život zapřísáhlým abstinentem, avšak nevyhýbal se jiskrnému prostředí večírků a společenských událostí, ani neváhal pozvat své známé a přátele na pivo (Nadkarani, 1996); (Pal, 1994); (Mohamed, 2002). Husain byl celý svůj život velkým milovníkem čaje. Většina biografií neopomíná ani malířovu religiozitu, jež se po událostech vázaných na Husainovo výtvarné pojednání náboženských motivů hinduismu, stala ožehavým tématem, k němuž má co říci snad až příliš mnoho samozvaných, zejména z oblasti zainteresovaných populistických skupin politicko-náboženského zaměření co říci.¹⁶ M. F. Husain se jako muslim, který celý svůj život projevoval čilý zájem o jiná nejen indická náboženství a jejich ikonografie, těšil z (alespoň po formální stránce) nově nastolených sekulárních podmínek, které by měly ulehčovat koexistenci rozličných světonázorových systémů uvnitř heterogenní indické společnosti, ale zároveň se nikdy nevzdal pro mnohé až provokativních zevních atributů, které jasně definovaly jeho náboženskou příslušnost.¹⁷ Husain byl ve své víře pevný, avšak nikoliv ortodoxní. I proto by se o něm dalo spíše hovořit jako o duchovně velmi založené osobě, jejíž spirituální zájmy byly vždy otevřené a svým záběrem sahaly i mimo vlastní věroučnou tradici. Dalším hojně opakovaným motivem, nacházejícím své místo takřka ve všech Husainových biografiích a mediálních referencích použitých pro účely této práce, je Husainova fascinace veřejně známými osobnostmi.¹⁸ Malířovy vášně v podobě lásky k filmu a celoživotní fascinace neuchopitelným aspektem plasticity ženství, nenalezeného v matce a kontinuálně hledaného v jiných ženách, jsou

¹⁶ Jedná se zejména o sérii maleb na motivy náboženského eposu *Rámájana* (*Ramayan Series*), kterou Husain začal malovat roku 1968 na popud svého levicově orientovaného přítele Ráma Manóhara Lóhiji, který jej vybídl k tomu, aby se obrátil k běžným lidem slovy: *“Stop painting for Tatas and Birlas. Start painting for the common man. Paint Ramayan...that is the best way to penetrate the popular psyche and reach the masses“* (Pal, 1994 str. 119). A dále o sérii maleb na motivy eposu *Mahábhárata* (*Mahabharat Series*), zhotovených původně pro biennale v Sao Paulu, kde roku 1971 Husain vystavoval po boku Pabla Picassa a kterou roku 1973 zakoupil jeden z největších sběratelů Husainova díla (původem obchodník s kůží) Chester Herwitz (1927–1999), jehož sbírka (spolu se svou ženou Davidou Herwitz) je dnes patrně největší soukromou kolekcí moderního indického umění. O kontroverzích spojených se zobrazením nahých hinduistických bohyň Sarasvatí, Lakšmí a mytické hrdinky Draupadí pojednává samostatná kapitola této práce (6.2).

¹⁷ V době vzniku formace PAG (Progressive Artists Group; 1947) a dále v 50. a 60. letech, svoji „zevní“ náboženskou identitu ještě akcentoval plnovousem a pokrývkou hlavy (*tópi*). Po celý svůj život se navíc nevzdal typického muslimského oděvu (*kurtá-pájdžámá*).

¹⁸ Pokud pomineme až obsesivní fascinaci bollywoodskou herečkou Mádhurí Díkšit, kterou malíř „trpěl“ zhruba od druhé poloviny 90. let, jedná se zejména o mnohými kritizovaný vztah k dynastii Néhrú – Gándhí, (pojednaný rovněž v rámci samostatné kapitoly) a osobnost Matky Terezy (blahoslavená Terezie z Kalkaty).

pojednány v dílčích kapitolách této práce. Žádný z autorů také neopomene zmínit fenomén Husaina coby bosonohého malíře. Důvodů proč Husain jen nerad obouval boty je představeno hned několik, ať už se jednotlivá vysvětlení mohou jevit jako více či méně bizarní: *“There is more than one answer to why Husain walks barefooted. Maybe this is his response to the poverty amongst his fellow citizens. Another more practical reason is that, when one walks barefooted, specific points on the sole feel the pressure, and this is good for one’s health. This is the theory of acupuncture. Anyone who is curious about Husain’s bare footedness should try it for one day. He will find this is not an easy matter. Husain has another explanation for his bare footedness. He wore khadavas (wooden shoes) during his youth. Many years later the famous Hindi poet, Marxist Gajanan Madhav Muktibodh, died. Stunned by his death, Husain says he gave up wearing shoes”* (Nadkarani, 1996 str. 174).

PhDr. Zdenka Klimtová z Národní galerie byla během Husainovy pražské návštěvy z roku 1985 svědkem toho, že malíř osobně odůvodnil svou zálibu v chození naboso větším prožitkem sounáležitosti se zemí. Malířovi životopisci se do jednoho shodují v Husainově neutěšitelné touze či potřebě hraničící až s jakýmsi vnitřním puzením neustále tvořit a objevovat nové možnosti uměleckého vyjádření, skrze něž zpětně zkoumá inherentní dynamiku prvotního tvůrčího popudu. Umělečtí kritici M. F. Husainovi mnohdy po právu vyčítají (zejména v pozdějším období) zbytečnou tvůrčí rozpolcenost mezi rozličnými uměleckými žánry, od jeho jasné malířské domény, k filmovému umění, poezii či architektonickému projektování. Stranou jízlivé kritiky nezůstávají ani repetitivní tendence v jeho díle, pro které je nezřídka kdy osočován z do sebe zahleděné nabubřelosti. Husainovy všestranné ambice jsou ovšem vyjádřením jeho povahy, která nezná či se ani nechce znát s pojmem dokonalosti. Sám Husain k tomuto říká: *“Yes, if I’d ever said I’m the greatest, I would have been quoted nationwide. The fact is that I’m not. No one is the greatest. Because art is a continual process, there can be no stases, no one despotic monarch. Every day, every canvas is a struggle”* (Mohamed, 2002 str. XXVIII). Ve stejném duchu konstatuje: *“I’m not sure where I’m going when I start on a canvas. Errors can lead to new thoughts, new colours”* (Mohamed, 2002 str. XXIV). Ať už se jedná o kterýkoliv z aspektů umělcovy mnohohvrstevnaté povahy a nevázaného přístupu k tvůrčí činnosti, lze v něm pokaždé najít určitý odstín Husainovy osobnosti a konkrétní životní zkušenosti, spíše než předem promyšlenou pózu. Jak sám malíř trefně poznamenává: *“Art is not in the painting, art is in the artist. He reliefs life through his painting. The eye should travel on a canvas, stop and*

interpret what it sees, the clarity and the meaning, depend on every individual vision“ (Mohamed, 2002 str. XXII).

Husainova skromnost a pokora, kterou si s sebou dokázal přinést do „velkého světa“ moderního umění, indické společenské smetánky i divoké mediální arény, mu umožnila neustrnout. To co mnozí Husainovi kritici mohou považovat za určitou formu inspirační atrofie, projev vyčerpání umělcova tvůrčího ducha, či degradaci autorské tvořivosti z malířova vrcholného období čtyřicátých a padesátých let, je dost možná jen emanací Husainovy nezdolatelné vůle vyjít vstříc novým obzorům a zároveň zopakovat úspěch. Právě tato vlastnost a neúnavná práce na sobě dostala Husaina, chlapce z Pandharpúru, který v dětství piloval techniku malby při světle pouliční lampy na výsluní slávy. M. F. Husain zůstal celý svůj život (bosýma) nohama pevně na zemi, svázán se svou minulostí, se svými ryze osobními i kulturními kořeny. Je pravdou, že se zejména v posledních dekádách umělcova života z pojmu Husain stala obchodní značka, známka prvotřídnosti a nejvyšší umělecké kvality. Pakliže se za závratné částky prodávaly „Husainovy koně“¹⁹, maloval Husain zejména koně. Avšak z vnějšího pohledu by bylo jen hloupou a zbytečnou křivdou, osočit umělce, který se napříč svou tvorbou pokoušel dobrat archetypálního zdroje svých životních témat, která okupovala jeho vědomí jako výzva, z čirého oportunismu²⁰. Jak na začátku Husainovy biografie ostatně poznamenává jeho celoživotní přítelkyně a žačka Ila Pal²¹: *“Husain does not create masterpieces, in each medium he tackles...but by undertaking a different creative process, he constantly rejuvenates his intrinsic creative urge. Through every creation, Husain reassures us that he is still seething ground of action“* (Pal, 1994 str. 22).

¹⁹ Kůň a žena byly dva tematické leitmotivy, které se v různých obměnách objevovaly napříč Husainovým celoživotním dílem.

²⁰ Umělecký kritik a spisovatel anglo-indické literatury Mulk Rádž Ánand (1905–2004) jej dokonce svého času jízlivě napomenul za to, že volbou výtvarných motivů ve svém díle de facto přikyvuje imperialismu: *“He wrote that since I was painting more horses than bullocks, I had become a bourgeois painter. He claimed that the bullock represented progressive forces while the horse was a symbol of imperialism“* (Pal, 1994 str. 70).

²¹ Ila Pal (1939) vystudovala původně klinickou psychologii na univerzitě v Bombaji. Jako mladá dívka se seznámila s Husainem. Díky svým, na dobu velmi progresivně smýšlejícím (bráhmanským) rodičům, navázala s Husainem velmi blízký (učitel – žákyně, guru – šišja), posléze celoživotní přátelský vztah. V Husainově výrazně formativním období čtyřicátých let společně cestovali po Rádžasthánu, kde hledali inspiraci ve vlastní indické výtvarné tradici. Ila Pal je autorkou Husainovy biografie obsahující i soukromou korespondenci mezi nimi, jako přáteli. Jako malířka vystavuje již od 60. let v Indii i zahraničí. Dnes v její tvorbě dominuje převážně krajinomalba.

3 Život jako dílo

Jak vyplývá z výše uvedeného Husainova výroku, pojem umění není možné omezit pouze na hmatatelný, esteticky zhodnotitelný výstup tvůrčího procesu v podobě uměleckého díla, navíc uměle vysazeného z dané časoprostorové matrice vlastního vzniku a oproštěného, od třebaže latentních osobnostních vazeb mezi umělcem a dílem. V případě výtvarného odkazu M. F. Husaina je možné nahlížet na formální i obsahovou stránku jeho celoživotního díla skrze prizma složitého osobního příběhu osobnosti malíře i jeho kulturní niky v podobě Indie 20. a 21. století, což jej v posledku činí ještě hodnotnějším.

3.1 Dětství a dospívání

Makbúl Fidá Husain se narodil do menšinové komunity sulejmánských bóhrů²², ve významném hinduistickém poutním městě Pandhárpuru, na západě státu Maharáštra. Do veřejného povědomí vstoupilo oficiální datum Husainova narození 17. září 1915, ačkoliv měl malíř údajně vyslovit jistou pochybu či spíše nejistotu o pravdivosti tohoto data.²³ Mohamed uvádí: *“Time whizzed on wings. After the everyday grind, Fida returned at home late one night. He knocked on the door of his room. Zainab bibi asked: Who is there ba? Fida replied: It’s your husband ma. Soon after this exchange between ba and ma²⁴, Maqbool kicked his way out of the womb of Pandharpur“* (Mohamed, 2002 str. 12)

Husainova matka Zainab pocházející z pěti sourozenců porodila císařským řezem. Dítě bylo slabé a jeho šance na přežití nebyly příliš lichotivé. Jak Husainovi životopisci opakují, mladá Zainab se měla denně modlit k Alláhu, aby jejímu synu neupřel práva na život. Jen

²² K výše uvedené charakteristice této nevelké šíitské sekty, lze ještě dodat, že je z hlediska neoficiální sociální stratifikace ještě dále rozdělena na vyšší třídu nobility *khandán* a třídu prostého obyvatelstva *džamát*. Husainův vrstevník a kolega, malíř Altaf k tomuto potměšile poznamenává: *“Husain was originally from jamaat, now he belongs to khandaan “* (Nadkarani, 1996 str. 8).

²³ *“My love for sound has been responsible for many things – including inventing the date of my birth. In 1950 when I applied for a passport, they asked for a birth certificate. I wrote to the school of Indore where I had studied up to the eighth grade. Since my outstanding fees had not been paid, nor any leaving certificate taken, my name had been struck off the rolls and all records destroyed. With no documentary proof surviving, I had to invent a date of birth. I knew I was a Leo, but I didn’t know the date and the year. But because I like the sound of September, I decided I was born on 17th September, 1917. However, the alliterative sound of three ‘S’s in that date made me change the year to 1915“* (Pal, 1994 str. 56).

²⁴ Domácké označení matky a otce v Indii.

Bůh ví, jak se přihodilo, že neduživé dítě nakonec přežilo svoji matku, která předčasně a náhle zemřela, když malému Makbúlovi bylo pouhých osmnáct měsíců. Výchova dítěte připadla na nepřístupného a přísného otce Fidu, milovaného dědu Abdula, zápasníka strýce Muráda a tetu která pomáhala u porodu, a posléze sloužila jako kojná. Vzpomínka na tetu oděnou do záda odhalujícího maharáštríjského sárí se odrazila i v pozdějším Husainově filmově ztvárněném hledání neuchopitelné formy indického ženství.²⁵ Husainův děd Abdul, povoláním klempíř a kovář, který se živil převážně výrobou svítlen, znamenal pro malého Husaina příslovečné světlo v lidské tmě. Figura dědy oděného v dlouhém ačkanu²⁶, který usedá nad kovadlinu, aby zde zhotovil podkovy pro přešlapující a divoce odfrkující koně, je vzpomínka, která se v Husainově vizuální paměti postupně zformovala do archetypálního motivu koně. Chálid Mohamed uvádí: *“The bond between Achan Miyan and Dada²⁷ Abdul was the key to the boy’s future. To date, the boy can never forget the neigh-neighing restlessness of the horses and the music of their shoes being pound-pound pounded. The boy related to his surroundings the way a rider relates to his steed, the way the devout slake their thirst by drinking the water of Karbala²⁸. He related to the majesty of the horses, as if he were Luv Kush²⁹ put on test at Ashwamedha³⁰. He imagined himself on a haughty horse, galloping through the celestial skies“* (Mohamed, 2002 str. 20). Motiv lucerny, deštníku a koňského ržaní, těsně svázaný s dětskou vzpomínkou na dědu Abdula Husaina, vyvěral v různých podobách na povrch, skrze Husainovo celoživotní dílo jako důležitý obsah osobního podvědomí. Lucerna se objevuje v Husainově enigmatické olejomalbě z roku 1956 – *Mezi pavoukem a lampou (Between the Spider and the Lamp)*, považované za vrchol malířova díla i mezinárodně ceněném Husainově experimentálním filmu z roku 1967 *Očima malíře (Through*

²⁵ Jedná se o film *Gadž Gáminí (Dívka s krokem slona)* v titulní roli s Mádhurí Díkšit z roku 2000.

²⁶ Ačkan je dlouhý muslimský kabát, typický pro severoindickou aristokracii.

²⁷ Domácké označení pro dědečka.

²⁸ Reminiscence na koně z bitvy u Karbaly (na území dnešního Iráku). Bitva u Karbaly spadá do roku 680 křesťanského letopočtu. Spolu se 72 věrnými pobočníky a rebely proti chalífátu zde zemřel Prorokův vnuk imám Husain (Husain ibn Ali). Tato událost je v šíitském islámu komemorována jako *ášúrá*, tragická připomínka Husainovy mučednické smrti. Souběžně s tím většinoví sunnitě slaví svátek *muharrám*, který je oslavou nového roku.

²⁹ Lava a Kuša byla dvojčata, potomci mytického Rámy a jeho družky Sítý.

³⁰ Ašvamédha je védská oběť koně. Panovník vyslal vybraného koně, který se po jeden rok volně potuloval sledován královskou družinou. Území na které se dostal, automaticky připadla panovníkovi jako dar bohů, kůň byl nakonec rituálně obětován. Rituálu byl přikládán i kosmický význam obnovy země. Tento rituál byl údajně doložen i u jiných Indoevropanů, například u Skytů (Werner, 1996 str. 53).

the Eyes of a Painter), za který roku 1967 získal ocenění³¹ na mezinárodním festivalu Berlinále. Symbolický obsah v Rádžasthánu natočeného snímku je zkondenzován do němě hry několika objektů – lucerny, deštníku, boty, muže a ženy a krávy. Pal uvádí: “*Each of these characters cannot be just put aside, as there is a deeper meaning in them. They actually form the equation: Cow + Umbrella + Lantern – Shoe = Man + Woman, which means that the life of a man and woman is formed by birth, shelter, search and travel. The cow is the mother of productivity and the umbrella is the shelter the woman gets from her man and together they search for further knowledge symbolized by the lantern. The shoe denotes travel not only through space but also through time*“ (Pal, 1994 str. 110).

Způsob Husainova uvažování, který se v různých podobách vrací napříč jeho tvorbou, byl mnohokrát pro nepochopení odsouzen a kritizován jako nelogický, protože nemůže být interpretován doslovně. Schůdnější cestou k pochopení základního a opakujícího se schématu Husainova myšlení, může být jungovská hlubinná analýza cestou volných asociací. Malíř, jehož celoživotní tvorbě takřka bezvýhradně dominovalo figurální malířství³², mnohdy kóduje obsah svých obrazů do úrovně porůznu sdílených archetypálních symbolů s tím, že mu nezáleží na přesnosti jejich interpretace, která je z podstaty nemožná a dle Husainova názoru též naprosto zbytečná³³. Co se týče motivu koně, Husain jej vysvětluje slovy: “*My horses, like lightning, cut across many horizons. Seldom their hooves are shown. They hop around the spaces. From the battlefield of Karbala to Bankura terra-cota³⁴, from the Chinese Tse Pei Hung horse to the San Marcos horse, from ornate armoured Duldu³⁵ to the challenging white of Ashwamedh – the cavalcade of my horses is multidimensional*” (Nadkarani, 1996 str. 68).

³¹ Film získal hlavní cenu poroty v kategorii krátkých snímků a o rok později (1968) byl v Indii oceněn hlavní Národní cenou (National Award) za nejlepší experimentální dílo.

³² Na dotaz amerického žurnalisty, proč nedá ve svém díle prostor též abstrakci, M. F. Husain lakonicky odpovídá: “*How can I go abstract with 500 million people around me?*“ (Nadkarani, 1996 str. 109).

³³ Ila Pal tlumočí Husainův postoj zcela pragmaticky slovy: “*He is not concerned about how they would read later*“ (Pal, 1994 str. 147) Sám malíř, tím ukazuje svůj zájem o filosofii hinduismu, při jiné příležitosti lehce provokativní výstavy Švětambarí v Bombajské galerii Džahángír (Jehangir Gallery) – (Husain natáhl přes všechny zdi výstavního prostoru čistě bílou textilií, zatímco zem pokryl vytrhanými novinovými články na různá témata z různých časových období), kdy byl vystaven otázce interpretovat své dílo, žertovně cituje metafyzickou rozpravu o neuchopitelné povaze kosmické podstaty či Ducha brahma z Upanišadových textů slovy: “*Neti neti, nothing at all*“ (Nadkarani, 1996 str. 125).

³⁴ Reference na středověkou chrámovou sochu z oblasti bengálské Bánkury.

³⁵ Dul-dul je legendární bílý kůň Prorokova vnuka, mučedníka Husaina, zabitého roku 680 křesťanského letopočtu v bitvě u Karbaly.

Dle stejného pojetí lze chápat i malířovu představu univerzálního konceptu ženství a mateřského principu. Oba se pouze přelévají a manifestují v konkrétních formách, tak jak ji vidíme v Husainových malbách „žen bez tváře“. Husain, kterému se do paměti nestačil vepsat obraz vlastní, nenávratně ztracené matky, si celý život promítal její obraz do tváří jiných žen. Tato niterná projekce však měla zazší význam v podobě hledání podstaty ženského elementu v životě člověka, muže či jejich božských předobrazů³⁶, a šla tedy daleko za hranici konkrétních rysů tváře. Umělcovo klíčové setkání s osobností Matky Terezy a následná posedlost jejím portrétováním bez obličeje, je podkreslena stejnou motivací – dotknout se esence mateřství a ženské sebeobětavosti, která překračuje hranice čistě interpersonálních vazeb mezi rodičkou a dítětem. Když bylo Makbúlovi zhruba šest let, milovaný děd Abdul zemřel. Pro malého Husaina to bylo osobní ranou, poněvadž děda měl pro malé dítě zdaleka největší pochopení a vyvažoval tak do jisté míry nedůtklivou a přísnou osobnost otce Fidy. V jedné z biografii je zachycena i tato vzpomínka: *“When a school buddy asked the boy: Who gave you birth? He replied: I jumped out from my grandpa’s stomach”* (Mohamed, 2002 str. 30).

Fidá Husain se podruhé oženil s dcerou duchovního z Gudžarátu, krásnou Šírín. Rodina se záhy přestěhovala do gudžarátského Sidhpúru odkud následně přesídlila do Indauru ve státě Madhjadpradéš, než se starší Husain ještě přesunul do Baródy. Nevlastní matka Šírín oplývala krásou která mladého Makbúla, pro něhož byla prvním ztělesněním ženské atraktivity, přiváděla do rozpaků a vzbuzovala v něm nezřídka kdy až freudovské pocity žárlivosti směřované vůči vlastnímu otci (Nadkarani, 1996 str. 7). Oidipovský komplex byl však v nově vzniklé rodině zdárně překonán. Husainovo dětství v Indaur je v jeho vzpomínkách svázáno s poměrně rigidní výchovou v islámské madrasi, kde děti memorovali sůry z Koránu. Zároveň si s potěšením vybavuje i to, jak mu jeho nevlastní matka recitovala libozvučným hlasem urdskou poezii. Otec Fidá často střídal zaměstnání, aby zaopatřil rodinu. V domě žilo pospolu několik generací, včetně věčně zadluženého strýce gamblera a na Makbúla tak neměl mnoho času. Fidá Husain pracoval svého času jako stavbyvedoucí, dělník v textilní továrně a prodejce různého zboží. Navzdory jisté emocionální zastydlosti a přísné výchově to byl velmi srdečný člověk, na něhož Husain celý život vzpomínal jen v nejlepším. Když otec pravidelně odjížděl na delší obchodní cesty, malý Husain mu psával dopisy stylizované dle perské kaligrafie se zdobenou bordurou, údajně i proto, aby se otec po návratu nepídil po synových prohřešcích. Vzpomíná, jak otec s oblibou vařil skvělé mughalské

³⁶ I Husainovy bohyně jsou namalovány zcela bez tváře či konkrétních obličejových rysů.

speciality pro zvané přátele nebo jak hrával tenis. Fidá Husain hovořil plynne anglicky a celý život si přál být úspěšným obchodníkem. Mladý Makbúl příliš nemiloval školní docházku a mnohem raději si sám četl, což jeho otec nepodporoval, protože přílišná četba prý zbytečně zaměstnávala synův mozek. Rád sportoval a pro svoji od přírody ztepilou figuru nejvíce holdoval atletice. S dětmi ze sousedství pořádaly na ulici sportovní turnaje, pro něž Makbúl vyráběl trofeje z haraburdí, které posbíral v okolí. Ještě raději ale pozoroval barvitý ruch ulice nebo sbíral různé výstřižky z novin, které si pod světlem pouličních lamp domalovával dle svých představ. Jelikož si otec pro svého syna přál jistou budoucnost, učil se mladý Makbúl krátce na krejčího a záhy na kresliče. Protože Fidá Husain nebyl zcela slepý k synovu talentu, opatřil mu svého času i fotoaparát v naději, že by se mohl časem uchytit u tisku. Makbúl ale raději fotil své sourozence, náhodné kolemjdoucí i sebe. V jedné biografii potměšile vzpomíná, jak se nechal zvěčnit nahý svým kamarádem Prabhášem. Ostatní kluci z ulice pak měli onen Husainův akt za portrét neznámé štíhlé a mimořádně vysoké dívky s hezky vytvarovaným pozadím (Pal, 1994 str. 30). Ve svých životopisech malíř často vzpomíná na přátele z doby dětství a dospívání, kteří mu otevřeli nové obzory. Jmenovitě se jedná o chlapce z Indauru jménem Mankéšvar. Mankéšvar byl synem bráhmanských rodičů a Husaina zasvětil do jemu prozatím ne zcela známé oblasti barvitě hinduistické mytologie, filosofie, rituálů a ikonografie, která Makbúla zcela uchvátila. Přátelství trvalo více než padesát let (Mohamed, 2002 str. 56). Jako další, velmi přínosné přátelství se ukázalo to s chlapcem, jménem Jávar Husain, který byl té doby studentem katolické koleje. Díky Jávarovi se mladý Husain dostal k anglicky psané poezii, jejíž zásluhou časem obstojně ovládl jazyk, ale také k Shakespearovým dramátům i výtvarnému britskému akademismu. Skrze přátelství s Jávarem se časem dostal k reprodukcím indických Revivalistů (Bengláská škola), ale i k dílům holandských malířů, z nichž si nejvíce oblíbil Rembrandta a Van Eycka (Pal, 1994 str. 36). N. S. Béndré (1910–1992), o pár let starší malíř, jenž rovněž prošel vzděláním na škole v Indauru aby posléze navázal na věhlasné bombajské J. J. School of Art, měl Fidu Husaina přesvědčit o hloubce synova nadání, načež Husainův otec reagoval tím, že svému synovi za tehdy horentní sumu peněz pořídil kolo, aby mohl hledat inspiraci i za městem a šest balení těch nejkvalitnějších olejových barev a štětců značky Windsor & Newton. Ila Pal vzpomíná na tuto událost slovy: *“He stayed awake all night, feeling the presence of those boxes with his hands, picking up the tubes, smelling them and putting them back. The very thought of possessing them thrilled him immensely. So excited did he remain for a week that he didn’t even thank his father, the father who had place an order with the Bombay Stationery Mart and paid 75*

rupees for the gift, when his own salary had been barely enough to feed, cloth, educate and settle his eight other children, four sons and four daughters from his second wife“ (Pal, 1994 str. 38).

Makbúl, kterému se nyní i díky Béndrému dostalo toliko kýžené podpory vlastního otce, uspěl v druhém kole přijímacích zkoušek na bombajskou J. J. School, kde přijímací komisi uchvátil svým nevšedním portrétem předvedeného modelu a celkově svojí moderní stylovou úsporností. Indii však zachvátila recese třicátých let a otec Fidá přišel o zaměstnání prodavače přepuštěného másla. Mladému Husainovi tedy nezbývalo než se vzdát vzdělání na akademii, protože musel otci pomoci uživit velikou rodinu. Na konci třicátých let se Husain vrací zpět do Indaur, kde pomáhá otci prodávat koření.

3.2 Vstříc světu – povolání tvořit

V prodeji mletého čili se M. F. Husain příliš neosvědčil, protože fascinující mikrokosmos pouličního obchodu plný gest, pohledů a zajímavých lidských tváří, pro jeho pozornost skýtal příliš lákavou změň smyslových popudů a zdrojů inspirace. I proto musel hledat jiné zaměstnání, ve kterém by mohl více uplatnit svoji neodvolatelnou potřebu tvůrčího vyžití a které by mu zároveň poskytlo jistější příslib alespoň minimálního pravidelného příjmu. Husainovy další kroky tedy vedly zpět do Bombaje, kde se uchýlil jako malíř filmových plakátů a velkorozměrných poutačů. Psal se rok 1936 a první Husainův zaměstnavatel byl zprvu skeptický k umělcovu osobitému a na dobové poměry snad příliš avantgardnímu stylu. Projevoval tak nedůvěru k umělcově schopnosti zhotovit realistický portrét, který by svou formou neodporoval duchu nablýskaného bollywoodského světa barev a senzací. Práce malíře převážně velkoformátových reklamních ploch byla ze své podstaty náročná, avšak jak sám Husain později ve svých biografiích i novinových rozhovorech rád opakoval, byla pro jeho uměleckou kariéru také naprosto klíčovou zkušeností. I v pozdějších letech M. F. Husain obecně inklinoval k malbě na velké plochy, zejména pak v poslední třetině svého tvůrčího života, časově zasazené v období počínaje osmdesátými léty až po současnost. Husain nikdy neměl svůj jeden oficiální ateliér, byl s to malovat všude tam, kde se zrovna naskytl adekvátní prostor a patřičná tvůrčí atmosféra. Navíc s velkou oblibou maloval tak, že plátno umístil přímo na zem, nikoliv na malířský stojan. Kořeny nejvýraznějších rysů Husainova výtvarného rukopisu, jakými jsou úsporné tahy štětcem, propracovaná kompozice, ostrá linka a plně kontrastní plochy vyvedené v sytých barvách, lze hledat právě v tomto období. M. F. Husain byl na přelomu třicátých a čtyřicátých let zaměstnán v koncernu filmových studií Prabhát a New Theatres. Mezi vzpomínané Husainovy práce z této doby patří plakátové tabule k filmu *Život (Zindagí)*.³⁷ Práce pro velké filmové společnosti byla fyzicky náročná a zanechala rovněž určitou stopu na malířově zdraví (inhalace olejových výparů, která zapříčinila chronický kašel). Finanční odměna, které se Husainovi za toto zaměstnání dostávalo, byla i na svůj čas poměrně nízká. M. F. Husain tehdy nevydělával více než šest *án*³⁸ denně. V Husainově životopise sepsaném Ilou Pal je řečeno, že mnohem větším bohatstvím bylo pro

³⁷ *Život (Zindagí)* je film režírovaný P. C. Barúou z roku 1940, který vznikl při New Theatres s centrálním řízením v Kalkatě.

³⁸ Jedna *ána* byla až do roku 1957 jednou šestnáctinou rupie. 100 rupií je dnes zhruba 37 Kč. V dnešní době již *ány* nejsou součástí indického měnového systému.

M. F. Husaina to, když se mu na konci 30. let dostalo v bombajské restauraci pana Husaina Khičrívály privilegia, najíst se zde dokonce dvakrát denně zdarma jen proto, že mu byl s důvěrou svěřen úkol namalovat portrét restaurátérovy matky, jež se odmítala dát zvětřit fotografem. Mezi další zaměstnání, která M. F. Husain přijal v průběhu první poloviny čtyřicátých let, kdy střádavě cestoval mezi Bombajem, Baródou a Indaur, byla práce v továrně na hračky a pozice malíře, posléze designéra nábytku pro movitější klientelu. V Husainově bombajském období, ještě před klíčovým vstupem do skupiny Progressive Artists Group je již přítomný, malíři vlastní a později tolik ceněný aspekt jakési okem postižitelné vnitřní dynamiky a rytmu jeho obrazů. Ta je však součástí Husainova obecného vnímání živosti okolního světa a jeho vizuální čitelnosti. Tuto vlastnost potvrzují i slova historika moderního indického umění Khanny: *“Husain’s appeal to Indians lies in the fact that he, more than any other artist, is so very much in touch with Indian realities, at every level. His work is raw, yet vibrates with warmth; full of pathos, it brims with natural exuberance, it is full of contradictions and full of marvels. His success is a result of his being intuitive and being in tune with the pulse of society which functions on so many contradictory levels“* (Khanna, a další, 1998 str. 28).

Právě schopnost náhledu pod povrch zdánlivé všednosti, umožnila Husainovu talentu rozvinout se – skrze akvizici moderního výrazu, který však nepotlačuje obsažené sdělení, které cestou výtvarné zkratky formuluje. Proto se Husainovo umění navzdory svému progresivnímu charakteru nikdy zcela neodcizilo oku běžného diváka, jelikož skýtalo jinou úroveň pohledu na předem známou věc. Jeho zakořeněnost v mnohovrstevnaté kulturní nice Indie a svázanost se společnými jmenovateli života na indické vesnici, maloměstě i metropoli, nalezly v Husainově díle, jež se stalo vizuální metaforou těchto vazeb trvalou stopu. Ila Pal v tomto duchu říká: *“His source of motivation is just ordinary life lived here or elsewhere in the world. His manner of speaking through his art is honest, yet not populist. What he reads, the wider truths he grasps, do not hinder the directness of his depictions of life. Perhaps therein lies the reason why Husain’s art remains the most significant bridge between the common man and contemporary art“* (Pal, 1994 str. 193).

Husainův bombajský pobyt jej poznamenal i v čistě osobní, lidské rovině, protože právě v Bombaji se kolem roku 1940 zžělí chudého a na chodníku přespávajícího M. F. Husaina i jeho budoucí tchýni Mahmúdě. Mahmúdabíbí nabídne nuznému malíři ze stejné náboženské sekty přístřešek ve svém domě. Přes počáteční protest jejích synů, kterým se chudý a navíc

věčně dlužný přicestovalec příliš nezamlouvá, nalezne Husain u této vstřícné vdovy nejen zázemí a takřka mateřskou péči, ale i svou budoucí ženu Fázilu, s níž se roku 1941 ožení.

3.3 Žena jako koncept i záhada

Husinův osobní život, tak jak přirozenou cestou prostupoval i do jeho tvorby, by se s jistou nadsázkou dal nazvat odyseou hledání esence unikajícího ženství. První žena malířova života, jeho matka Zainab která zemřela, když bylo dítěti něco přes rok, se nenechala nikdy zvěčnit fotografem či portrétistou, a Husain tak v paměti postrádal jakoukoliv vizuální stopu či vodítko, které by jej dovedlo k matčině ztracené podobě. Objevení tabuizované krásy nevlastní matky Šírín, pro mladého Husaina otevřelo novou dimenzi ženské přitažlivosti, která jej nikdy nepřestala fascinovat. M. F. Husain ve svém celoživotním díle, kterým žena napříč prostupovala v rozličných formách a rolích, usiloval o vizuální definici univerzálního kódu ženství. Tuto komplikovanou strukturu vlastností a jejich formálních projevů, nalézal Husain v kulturně adorovaných hrdinkách hinduistické mytologie³⁹, personifikaci zbožštělé Matky Indie⁴⁰, ve ztepilých ženách rádžasthánské pouště, dívkách a matkách indického venkova⁴¹, v modelkách které zabalené do své tiché nahoty usedaly před plátna malířů na bombajské J. J. School, v nesmělých dívkách ze sousedství, které dodržovaly pardový zvyk⁴², v dominantní postavě charismatické političky Indiry Gándhíové⁴³, všeobjímající lásce Matky Terezy⁴⁴ či vyzývavém tanečním umu hvězdy bollywoodského plátna Mádhurí Díkšitové⁴⁵.

³⁹ Série *Rámájana*, 1968 a *Mahábhárata*, 1971 i později; *Padminí, Móhini, Šankini*, 1969 aj.

⁴⁰ Například litografie *Padesát let nezávislosti (Fifty Years of Independence)*, 1997

⁴¹ Obrazy jako: *Žena v práci (Woman at Work)*, 1958; *Tulsí (Tulsi)* 1982; *Mezi pavoukem a lampou (Between The Spider and the Lamp)*, 1956; *Rodina rolníka (Farmer's Family)*, 1960.

⁴² *Parda* znamená doslova „závěs či záclona“. V kontextu indických kulturních reálií se jedná o zvyk, který má muslimské ženy uchránit před zrakem jiných mužů, než vlastního manžela. V Indii se tento obyčej zejména ve středověku vyvíjel zajímavou interakcí z vnějšku příchozích muslimských dobyvatelů a většinovým hinduistickým obyvatelstvem, kdy se obě komunity snažily uhlídat a ochránit si své ženy. Mezi (ortodoxnějšími) muslimy se tento obyčej obvykle realizuje cestou volby oděvu zakrývajícího většinu ženina těla (*nakáb; burka*), avšak promítá se i do organizace příbytku, jejíž součástí je mnohdy i dělení domu na mužskou a ženskou část. Více k problematice indických muslimů například: Marková, D. (Vavroušková, a další, 2008 stránky 106-190).

⁴³ Triptych *Indie v červnu 1975 (India June 75)*, 1975.

⁴⁴ Celá série mnohdy bezejmenných obrazů na téma Terezie z Kalkaty, převážně ze 70. a 80. let, například: *Matka Tereza a dítě (Mother Theresa and Child)*, 1979 aj.

⁴⁵ Například počítačově upravené fotografie *Mádhurí v Paříži jako Mona Lisa*, 2000; *Mádhurí v Paříži jako Gadž Gáminí (Dívka s krokem slona)*, 2000; obraz *Mádhurí*, 1995 aj.

Roku 1941 se Husain oženil s Fázilou, dcerou zmíněné bombajské vdovy Mahmúdy, která se jej ujala jako vlastního syna. Biografické dílo Chálida Mohameda uvádí: *“In her, for the first time he found a reflection of his unseen mother. Imagining her to be his mother, he picked up his paints, rolled up his shirt sleeves and sought to express all his pent-up feelings for his mother. He dipped a brush of paint into depth of her eyes. With flying strokes, he sketched her eye lashes. He heard lullabies, which had been sleeping all these years. The M of motherhood, the M of Mehmoodabibi, the M of Maqbool, the alphabet began and ended there“* (Mohamed, 2002 str. 88).

Fázila byla pevně stojícím pilířem malířova života až do své smrti. V Husainových existenčně vratkých počátcích jej podporovala v tvorbě, seč si byla vědoma rizik, které tato volba skýtala pro zajištění rostoucí rodiny (Pal, 1994 str. 217). Po svatbě se společně přestěhovali do nabídnuté komory v bombajské čtvrti Bádár Bágh, v domě Husainova přítele, místního pošťáka. Husain a Fázila spolu měli celkem sedm dětí, z nichž jedno (chlapec jménem Šabbír) tragicky zemřelo při pádu z balkónu ve věku tří let.⁴⁶ Jak Husain několikrát v novinových rozhovorech žertovně zopakoval vládní slogan: *„Ham do, hamáre do!“*⁴⁷ který slouží jako heslo propagující kontrolovanou porodnost, si vzal zodpovědně k srdci, avšak hned třikrát po sobě. V metaforicky nazvané kapitole *Mistr šesti obrazů (Master of six paintings)*, obsažené v biografii, kterou M. F. Husain sepsal spolu s Chálidem Mohamedem, je vyzdvížen fakt, že Husainovy obrazy, které jsou považovány za nejvýznamnější a vůbec nejzdařilejší, vznikaly v právě v letech, kdy se postupně rodily jeho děti: *“ It could be coincidence, it could be providence. Every time Husain painted a significant work, no matter where he was, he was informed by telegram that Fazila had given birth to another child. So Husain can claim to be a rightful owner of six paintings. As for the rest of the paintings, they are mere means to an end“* (Mohamed, 2002 str. 108). Pokorná Fázila stojící celý život při svém mnohdy nepřítomném muži, však nese nesmazatelnou zásluhu nejen na výchově Husainových dětí (z nichž půlka vyrostla v chudobě raných let malířovy kariéry a půlka již přepychu), ale rovněž i na tom, že mladý umělec zvládl překonat počáteční pocit méněcennosti, dané částečně i tím, že neprošel na rozdíl od jiných, akademickým vzděláním.

⁴⁶ M. F. Husain je otcem dvou dcer (Raisa a Akuíla Husain) a čtyř synů (Šafát, Šamšád, Mustafa a Ovais). Raisa Husain žijící v USA, se živí obchodem se současným uměním a jako oděvní designérka. Je autorkou kostýmů k Husainovu filmu *Mínákší* z roku 2004. Šamšád a Ovais Husain jsou rovněž malíři, nejmladší syn Ovais se věnuje také filmové režii.

⁴⁷ Doslovně: *„My dva, naše dvě!“* je vládní motto kontrolované porodnosti, které slouží coby výzva k přiklonu ke klasickému modelu čtyřčlenné nukleární rodiny.

Husainův vnitřní hon za pochopením ubíhajícího principu ženskosti, se přirozeně projevoval i v jeho vnějším, tj. osobním životě. Mnohačetné avantýry i dlouhodobější, třebaže platonická vzplanutí k *femme fatales* oscilujících na plátně malířova života, nikdy nezpochybnily Husainovu čistou, seč specifickou lásku ke své věrné Fázile. Pevný cit, který choval Husain ke své ženě nebyl daleký citu k nepoznané matce Zainab. Sám malíř v souvislosti se vzpomínkou na půvabnou dívku jménem Súrėjá, která byla rodinou nakonec provdána za tehdy mnohem perspektivnějšího bohatého ženicha, cituje emotivní řádky dopisu, který ze studu nikdy neodeslal a které jakoby byly ve skutečnosti adresovány spíše vlastní matce, než kterékoliv jiné ženě: *“All my life I have waited for you, and while waiting, how many I have loved“* (Pal, 1994 str. 53).

Věnovat se popisu hypotetických vztahů se zástupem žen, k nimž Husain během svého jinak zřejmě spokojeného života po boku milující a obdivuhodně chápavé Fázily zahorel vášní či citem, by pro účely této práce myslím bylo bezpředmětným počinem. Husainovi životopisci vedle malířovi manželky obvykle neopomenou zmínit právě onu první platonickou lásku Súrėjú, českou studentku teologie a tlumočnici při Husainově pražské návštěvě z roku 1956 Marii Žurkovou (viz. Příloha 1), tanečnici Indrání Rahmán z padesátých let, žárlivou a mladou krásku Namratu s níž malíř měl jistý vztah v šedesátých letech, stejně jako s půvabnou Ásijou z Kábulu, přes Náhíd z let sedmdesátých až k platonické posedlosti smyslnou Mádhurí Díkšit, aktuální od let devadesátých. Mediálně hojně pokryté, zejména vizuální opojení stárnoucího malíře mladou bollywoodskou herečkou, mělo však pro Husaina též význam, jako již dřív. Mladá Mádhurí, umělcem přezdívána La Díkšit, svým tanečním umem a krásou dokázala pro Husaina nejen zhmotnit hledanou esenci indického ženství, ale také se stát zároveň i celoživotně unikající *Má ádhurí* – doslova neúplným předobrazem vlastní matky (Mohamed, 2002 str. 242).

Tvrzení, že Husainova fascinace naprosto konkrétními ženami i abstraktním konceptem ženství, měla pouze osobní psychologicky motivovaný základ, je samozřejmě nesmysl. Avšak zejména mediálně rozbujelá populistická démonizace umělcova vztahu k jeho múzám, je jím zrovna tak. Jako výstižné považuji Rámasvámího tvrzení: *“In an overt communalisation of the charges, Husain has been cast in the role of a Muslim sexual predator, where is act of painting nudes is seen as an act tantamount to the rape of Hindu goddesses“* (Ramaswamy, 2011 str. 178). Nejedná se zde možná ani o samotný fakt konfliktní reinterpretace ustáleného ikonografického ideálu, ale o skutečnost, že se tohoto nového pojetí chápe někdo, komu by tato role v době obecné krize moderních reprezentací kulturně konstitutivních hodnot, měla

být z hlediska ideologů ztrácejících půdu pod nohama z podstaty upřena či přímo zakázána. Zobrazení žen v Husainově díle, ať už oděných nebo nahých, je jen málo kdy prochnuto zamýšleným prvkem erotična, a tyto obrazy tak nenesou primární sexuální konotace, seč se v jejich podtextu mohou také objevovat. O této nejednoznačnosti hovoří i Pal: *“However, it is when Husain depicts woman in relation to man that the mystique is deepened. His man and women are together yet separate, creating a secret tension, Husain’s multi-hued relationships with women helping him portray the subtleties of this relationship. He may be rakish as in the Mithuna series⁴⁸ or put them together as characters of a story unknown to themselves”* (Pal, 1994 str. 94). Ženy Husainových pláten malované obvykle charakteristickou vizuální zkratkou, odkazují spíše k tematickým předobrazům a při pokusu o interpretaci, proto otevírají možnost volných asociací, spíše než doslovného výkladu. Jakoby Husain ve svém myšlení a jeho tvůrčí reflexi upřednostňoval zachycení či výtvarný záznam vnitřní struktury, před čistou fyzickou formou ženství, kterou ale rovněž nemůže pominout. Fascinaci samotným ženským tělem ostatně sám malíř stvrzuje slovy: *“All my women are not sensuous, I’m interested in the structure of the female body”* (Ramaswamy, 2011 str. 9) .

Tentýž názor na imperfekci a otevřenost, jako dva rysy z podstaty podporující tvůrčí dynamiku, přenáší malíř i do svého osobního náhledu na vnější ženskou formu, když říká, že: *“I love women but I can’t paint women who are too perfect or flawlessly beautiful. Than what can I possibly add or imagine? Similarly, I don’t paint flowers but I paint cactus because I can say something that’s not obvious or mundane. Also, it’s not sufficient to do just one painting on a theme or a subject and leave it at that. Which is why I do a series...every canvas permits me to go beyond the perceived reality”* (Mohamed, 2002 str. XXVIII).

Husainova výtvarná óda na ženu, sestává z několika úrovní. Jednak z vědomí nepostřehnutelného základu univerzálního principu životadárnosti, mateřské něhy a péče, metaforicky spojené s elementem země, jednak z nevyzpytatelného aspektu ženské sexuality a nevypočitatelnosti erotického náboje, který doplňuje mužský prvek a zároveň disponuje potenciálem jej zničit. Subtilní vazby mezi oběma vrstvami, se v Husainově výtvarné tvorbě odrážejí nikoliv formou kontrastní juxtapozice, ale v podobě znepokojivého souladu mezi všemi dílčími aspekty. Jedna z nejvýraznějších osobností současné indické umělecké kritiky Gíta Kapúr v tomto smyslu doplňuje slovy: *“Husain’s nudes of this period are abstractions, occasionally tender but for the most part curiously aloof and impersonal. They invite, more*

⁴⁸ Pojem *Mithuna* označuje soulož. V tantrických pojetích nabývá vyšších významových konotací ve smyslu kosmologického splynutí protikladů atp.

than anything else, reflection on the lack of communication between individuals even at their most intimate. They do not communicate the warmth and sensation of sex. For the gutsy anguish of sexual experience the artist turns instead to symbolic expression, to the rankling pricking of the cactus and the headlong, rapine rush of the horse“ (Nadkarani, 1996 str. 81).

I z tohoto důvodu je za jeden z největších Husainových přínosů pro moderní indické umění, považován jeho nový způsob výtvarného ztvárnění „mnoharozměrné figury“ (zvláště pak žen), vyvedené na dvoudimenzionální ploše. Ačkoliv malíř ve svém moderním výrazu zachoval některé tradiční prvky jako například pozici tzv. trojího prohnutí těla (*tribhanga*⁴⁹), dokázal zároveň prolomit i kulturně legitimizovaný a sociálně ustálený obraz ženství. Mnohoznačnost výkladu malířova figurálního pojetí⁵⁰ a zajistila M. F. Husainovi unikátní místo v moderních dějinách indického výtvarného umění a zároveň uvedla tento způsob na bojiště složitého konfliktu reinterpretace obecně přijímaných vizuálních stereotypů. Malířův výtvarný hold, který svým dílem složil nesnadno uchopitelnému ženství a ženám, je vcelku trefně vyjádřen slovy, jimiž autor uvádí svůj celovečerní filmový debut z roku 2000, který je sám o sobě věnován tématu ženy coby múzy umělce, napříč časovými obdobími a kulturními kontexty: *“To the woman who gave the birth to me, to the woman I live with, to the woman who lives in my work“*⁵¹.

⁴⁹ *Tribhanga* je staroindickým estetickým ideálem uměleckého ztvárnění lidské figury. Jedná se o specifické trojí prohnutí v oblasti hlavy a krku, pasu a boků, kolen a dolních končetin. Objevuje se opakovaně v historii indického sochařství, ale i v tanci a jiných typech performativních (scénických) umění.

⁵⁰ Výtvarný kritik Michael Třeštík k tomu, jak se lidské vnímání samovolně brání nejednoznačnému vyznění obrazu, říká následující: *„Když je zobrazení příliš málo informativní nebo když obsahuje vzájemně si odporující klíče ke čtení, proces seskupování začne váznout a nastanou problémy. A i v případě, že systém vidění nemá k dispozici všechny prvky potřebné k interpretaci viděného, raději si „vymyslí“ nějakou odpověď, než by nám nedal žádnou. Když něco vidíme nezřetelně, vidíme to vždy jako něco – jako hromadu klád, jako nějaké divné auto, jako myš, jako chlapa s klackem – ale nikdy jako nezřetelné nic. Proto vystrašení lidé v každém stínu skutečně vidí „chlapa s klackem“. Oni si ho nenamlouvají, jejich vidění jim ho skutečně předkládá. Oko nesrozumitelný vjem racionalizuje, konceptualizuje a podřadí pod nějakou předchozí vizuální zkušenost nebo představu“* (Třeštík, 2011 str. 30). Stejný poznatek by zřejmě byl aplikovatelný i na některá Husainova díla, napadaná hinduistickou radikální pravicí pro údajnou dvojsmyslnost a obscénní podtext (například obraz z triptychu Indie – červen 1975, zpodobňující bohyni Durgu s jejím jízdním zvířetem – *váhanou*, která měla v dost možná zmatených očích kritiků jasné pornografické, konkrétně zoofilní konotace).

⁵¹ Film *Gadž Gáminí* (Dívka s krokem slona) (2000) – scénář a režie M. F. Husain.

3.4 Láska k filmu

Další Husainovou celoživotní vášní byl film. Umělcovi životopisci zachycují vzpomínky na dětská léta, kdy malý Makbúl prý dychtivě očekával příležitost náboženských svátků *ramazán*⁵² a *bakrí íd*⁵³, protože to pro něho znamenalo slavnostní návštěvu kina, kterou leckdy absolvoval navzdory absentujícímu svolení otce (Pal, 1994). Svého času byl film pro Husaina, jako pro mnohé jiné (nejen indické děti), strhujícím okénkem do světa, daleko za hranice vlastního města a dosavadního poznání. M. F. Husain se snažil v souladu s dostupnými možnostmi a silou vnitřního tvůrčího pnutí výtvarně zreprodukovat shlédnuté scény a vytvářel si tak vlastní pásy obrázků, které v papírové krabici prosvícené svíčkou uváděl následně do pohybu a simuloval tak de facto filmovou projekci, která mu svou hybností a rychlosekvenčním obrazotvorným potenciálem zcela učarovala. Na dosah filmovému světu se Husain dostal v Bombaji, avšak jeho angažmá malíře filmových poutačů, té doby nepřesáhlo kompetence stanovené zadavatelem. V průběhu padesátých let, kdy se jako jeden z nejvýraznějších malířů nově objevené a svým způsobem radikální bombajské platformy rebelů z PAG, Husain těší dříve nemyslitelné pozornosti širého uměleckého světa, se rovněž seznamuje s některými klíčovými filmařskými osobnostmi, s nimiž jej nadále pojí nejen vzájemné tvůrčí sympatie, ale i ryze osobní přátelství. V roce 1957 se na půdě institutu zbudovaného bojovníkem za nezávislost Bhúlábháím Désáím setkává s italským režisérem a představitelem neorealismu Robertem Rossellinim (1906–1977), který do Indie přijíždí na základě pozvání ministerského předsedy Džaváharlála Néhrúa, aby zde natočil dokument o Indii⁵⁴. V době kdy se Husain setkává s Rossellinim, je krom vzájemných uměleckých sympatií k sobě váže i vzájemná empatie, ryze osobního charakteru. Po první pražské návštěvě z roku 1956, je M. F. Husain bezhlavě zamilován do české studentky teologie a jeho pražské průvodkyně Marie Žurkové. Ve velmi úzké časové souslednosti režisér Rossellini,

⁵² V čase pohyblivý svátek připadající na devátý měsíc islámského kalendáře, kdy muslimové přes den podstupují měsíční půst a dodržují zároveň celkovou zdrženlivost smyslových požitků (sex, kouření, alkohol). Během ramadánu (v indickém kontextu se svátek nazývá *ramazán*), který je vzpomínkou na první Boží zjevení proroku Mohamedovi, údajně *Bůh předurčuje osudy všech na následující rok* (Kropáček, 2006 str. 222).

⁵³ Je islámský v čase posuvný svátek připomínající Ibrahímovo (Abrahámovo) odhodlání, kdy se dle Boží ponuky chystal obětovat jednoho ze svých synů (Ismail), aby jej nakonec před samotnou realizací skutku zastavil anděl, který mu nabídl místo oběti syna oběť zvířete (dnes se obětují obvykle ovce nebo kozy) a jeho syna tím vykoupil.

⁵⁴ Jedná se o dokument Mátri Bhúmi z roku 1959.

který teprve před nedávnem rozdmýchal vlnu veřejného zájmu tím, že svému filmařskému kolegovi Ingmaru Bergmanovi (1908–2007) svedl ženu Ingrid, nalezne osudové zalíbení v indické herečce Sónalí Dás Guptové, s níž se záhy ožení. Milostné vzplanutí tohoto páru zprvu nenalezne, zvláště v Indii veřejného pochopení, kterého se mu však dostane ze strany M. F. Husaina, jenž páru vlastními silami dopomůže v tajnosti společně odjet z Indie. O pár měsíců později Husain odjíždí do Říma, kde se setkává i s De Sicou a Pasolinim. Ve stejné době M. F. Husain vyslovuje svůj obdiv i k nesvázané filmové imaginaci surrealisty Buñuela. Co se týče indického filmařského světa, Husain se přátelil s neúspěšným režisérem Bál Čhabdou, nyní věhlasným malířem, kterého přivedl k výtvarnému umění a který díky M. F. Husainovi roku 1960 vyhrál cenu na tokijském Bienále (Pal, 1994 str. 95). Přátelský vztah choval i k bengálským režisérům Sátjádžitu Rájovi a Ritviku Ghatakovi, stejně jako celkovou náklonost k bengálské tvořivosti. Husain konstatuje: *“Not just Ray, I have always admired the Bengalis...their erudition, their creativity and the way they are guided by their hearts and not by their heads. In Bombay, people talk more about prices, in Delhi they are cold and indifferent, but in Calcutta, they are concerned about the merit of the painting. In which other city do you find people queequeing up to see art shows? Not just like the elite or the intellectuals, but ordinary people. That’s why I have to go back to Calcutta again and again, ever since I painted the series ‘From Geetanjali’⁵⁵ to Pather Panchali’⁵⁶“* (Pal, 1994 str. 270). Jako unikátní hmatatelná stopa proudu vzájemné tvůrčí sympatie mezi Husainem a bengálskými režiséry nové vlny (Parallel Cinema), se mimo zmíněnou sérii maleb významných osobností Bengálska, dochovaly i navzájem zhotovené kreslené portréty (Husain kreslil režiséry, režiséři Husaina) v biografii sepsané malířkou Ilou Pal.⁵⁷

Mohamed tento zájem vysvětluje slovy: *“He believed that the film medium is the language of today’s composite culture. Cinema, he was convinced, was a rich, diverse and*

⁵⁵ Gítáňdžali je poetické dílo bengálského básníka, prozaika, dramatika a malíře Rabíndranátha Thákura, zakladatele otevřené univerzity v Šántinikétanu (jehož součástí byla i katedra umění *Kalá Bhávan*), které vyšlo roku 1910 v bengálštině a posléze roku 1913 i v angličtině. Rabíndranáth Thákur za ně byl oceněn, jako vůbec první asijský spisovatel Nobelovou cenou za literaturu. Rabíndranáth Thákur je rovněž prvním indickým malířem, který ve své tvorbě experimentoval se surrealismem nebo automatickou kresbou (Vítů, 2010 str. 17).

⁵⁶ Pathér Pánčálí (Píseň stezky) je film režírovaný Satjadžitem Rájem z roku 1955, oceněný roku 1956 festivalovou cenou z francouzského Cannes.

⁵⁷ Viz obrazová příloha.

heavenly as the poetry of Mirza Ghalib⁵⁸ and Firdaus⁵⁹“ (Mohamed, 2002 str. 100). Husainův dvacetiminutový snímek Očima malíře (Through the Eyes of a Painter), oceněný roku 1967 Zlatým lvem na mezinárodním filmovém festivalu v Berlíně, nenalezl v očích dobové indické kritiky domáhající se jasné explikace užitých symbolických obsahů, zprvu mnoho pochopení. Film, který byl více umělcovou osobní vizuální konfesí⁶⁰, nežli uceleným příběhem, měl tak de facto svou formou a tvůrčím přístupem ke kodifikaci vnitřních souvislostí velmi blízko k malířovým enigmatickým obrazům ranějšího období, kam se řadí například pověstná olejomalba *Mezi pavoukem a lampou* z roku 1956. Souvztažnost vybraných objektů, coby metafory archetypálních předobrazů obsažených v jungovském slova smyslu v kolektivním lidském nevědomí⁶¹, se v tomto krátkém snímku objevuje možná až na druhý nebo třetí pohled. O to zajímavější se jeví skutečnost, že prvotní docenění tohoto filmového díla přišlo ze zahraničí, až posléze, v reakci na to z Indie: *“Uncowed Husain flew to New York with the reels of his film. He screened it for the curator of the Museum of Modern Art. Wow, they responded, immediately requesting the film’s print for its archive. Husain said: Please write to my Government as soon as possible, or my film will be burnt to ashes by Film Division“* (Mohamed, 2002 str. 106).

Husainův experimentální snímek je poutavou vizuální hrou zdánlivě nesourodých objektů jakými jsou: bota, kráva, lampa, deštník a několik lidských tváří. Sahá tak svou formou až na dno individuální lidské představivosti, po níž žádá volnou asociaci vyvolaných významů,

⁵⁸ Mírzá Ghálíb (1797–1869) byl urdský básník, autor *ghazalů* – mystické poezie a nápěvů, které se staly součástí severoindického (obecně muslimského a dnes zvláště pákistánského) folklóru. Sám Husain, velký milovník poezie, zprvu psal své verše v urdštině, od čehož jej záhy odradila přílišná, básnickou mysl spoutávající fascinace vnější formou urdského písma, pročež se rozhodl nadále psát básně anglicky.

⁵⁹ Firdausí (cca 940–1020) byl perský básník, jemuž je připisováno autorství epického díla *Šáhnáme* (Kniha králů).

⁶⁰ Na otázku jaké je hlavní poselství a sdělení snímku, M. F. Husain dává úsečnou odpověď: *“It will only be a visual experience“* (Mohamed, 2002 str. 4).

⁶¹ Borecký uvádí že: *„Jung si uvědomoval, že neexistuje jednoduchá ekvivalence mezi symbolem a znakem, ale že každou simplifikující dešifrací ztrácí symbol něco ze svého nepřeložitelného bohatství. Jungova resuscitace smyslu obrazu ponechává obraz promlouvat v jeho celku a osvětluje ho nepřímými analogiemi z mýtů, pohádek, náboženských představ, z poezie a umění. V této souvislosti si Jung pomáhá hypotetickým pojmem archetyp, který představuje určité konstanty imaginace či kategorie symbolického myšlení ve smyslu vrozených apriorních forem poznání u Kanta. Archetyp tedy není konkrétním obrazem či symbolem. Je jeho formou, která se s ohledem na sociální a kulturní okolnosti konkretizuje v symbolech a obrazech. Archetypy jsou univerzální, kdežto obrazy jsou jedinečné“* (Borecký, 2003 str. 37).

kteře dle přesvědčení umělce budou naštěstí tvořit vždy jen nejistý, momentálně dostupný a vřtkavý shluk potencialit. Jak již bylo mnohokrát řečeno, Husainova mnohovrstevnatá a nevyzpytatelná osobnost inklinující mnohdy až k programové nejednoznačnosti, zahrnovala zároveň i nadšený zájem o všeobecnou srozumitelnost, sice o svět vyvedený v jasných a křiklavých barvách, jakým je svět bollywoodské produkce. Jeho režijní a scénaristická prvotina točená v bollywoodských studiích, kterou se roku 2000 stal snímek *Gadž Gáminí* (Dívka s krokem slona), s umělcovou múzou Mádhurí Díkšitovou v hlavní roli, naplnila Husainovu dlouhodobou touhu zavdat si s celovečerním filmem i očekávání filmových kritiků. Filmový hold konceptu ženy coby tvůřčí múzy umělce v nadčasové rovině⁶², se odehrává celý ve filmových studiích, přičemž kulisy nesou jasný otisk Husainova rukopisu. Dozajista se nejedná o klasický, středoproudý snímek z rozpaženého rámce bollywoodské masové produkce, avšak není ani dost dobře možné, považovat tento snímek (alespoň z evropského měřítka) za výlučný skvost umělecké filmografie. Film však dosti originálně využívá scénických výrazových prostředků a svým výtvarným vyzněním má tak blíže k divadlu. Husainův druhý bollywoodský snímek *Mínáksí* – vyprávění o třech městech⁶³ z roku 2004 je do jisté míry prodchnut prvky autobiografie. Téma filmu odehrávajícího se ve třech městech, včetně Prahy⁶⁴, pojednává o tvůřčí krizi spisovatele, jehož inspirací se stane živelná dívka jménem *Mínáksí*, kterou ve svém díle záhy provede životy třech měst (Hajdarábád, Džajsalmér a Praha). Ani tento film, který svoji celkovou podobou měl ještě o poznání blíže ke klasické bollywoodské produkci, než snímek předchozí, neunikl zápletkce ohledně kontroverzí spojených s užitím písní⁶⁵, jejichž text měl být přímou a proto nevhodnou výpůjčkou některých súr z Koránu. Na základě protestů některých skupin ortodoxněji smýšlejících muslimů, byl tak snímek dočasně stažen z některých kin. Jádrem celého sporu měla být píseň *Núr-un-Allá-Núr*, která obsahuje verše 25–30 z kapitoly Koránu *Núr*, v níž jsou adresovány výhradně samotnému Bohu, kdežto ve filmu se objevují v konotacích s obyčejnou láskou (Mirror, 2011). Husainova celoživotní láska k filmu i malířství přejal i jeho

⁶² Děj filmu sestává z několika rovin, kterými postupuje tajemná žena, jako okouzlující tvůřčí impulz – jednou pro starověkého básníka a dramatika Kálidáse (cca 4. – 5. století), podruhé pro renesančního mistra Da Vinciho a potřetí pro současného fotografa, pojmenovaného po jeho skutečném filmovém představiteli Šáhrúkh Khánovi.

⁶³ V originálním znění: *Meenaxi – A Tale of Three Cities*.

⁶⁴ V části snímku zasazeném do Prahy, se objevuje dívka jménem Marie, pojmenovaná s velkou pravděpodobností po Husainově platonické lásce – tlumočnici Marii Žurkové, s níž se v Praze prvně setkal při příležitosti výstavy v Mánesu, roku 1956.

⁶⁵ Hudbu k filmu složil známý skladatel A. R. Rahmán.

nejmladší syn Ováis Husain, který se spolupodílel na scénáři k otcovu filmu Mínákší a který v současnosti pracuje sám coby renomovaný režisér na dokumentu věnovaném otcově památce (Newsleaks, 2011).

4 Progressive Artists Group

Rok 1947, v němž se Indie alespoň formálně vymanila z područí britského koloniálního hegemonu a stala se tak nezávislou republikou rozdělenou na dva samostatné státní celky Indii a Pákistán, je dozajista zásadním milníkem novodobých dějin indického subkontinentu. Tento historický moment, kterému mnoho dosud nebyvalého předcházelo a po němž mnoho nového následovalo, lze zároveň vnímat jako jasný předěl. Indická modernita, jež s sebou přinesla výraznou změnu stávající kulturní konfigurace, se v mnoha aspektech podobala (alespoň ve svých počátcích) spíše nově implantovanému socio-kulturnímu programu než etapě v přirozeném dějinném vývoji. Obrazně řečeno otevřela Indii světu a spolu s tím nechala i svět přijít do Indie, což se později, v éře postmoderny projevilo mimo jiné na rozvinuté inklinaci podléhat nově vznikajícím kulturním svodům v podobě rozbujelých globalizačních tendencí. Kauzální principy v kontextu indických kulturních dějin bezpochyby mají své místo, avšak přímá vázanost kauza – efekt, leckdy vychází najevo až v druhé vlně či v podobě příslovečného dějinně podmíněné ozvěny. Problém starého a nového, kýženého a již nežádoucího, se nyní prolíná takřka všemi oblastmi lidského působení. Tradiční kulturní obsahy a veškeré symbolické patrimonium, se ocitá ve středu zájmu, kde rovněž vyvstává palčivé a konfliktní dilema, zda toto kulturní dědictví v maximální možné míře opustit ve jménu pokroku na cestě za lepšími zítřky, zda je redefinovat či jak na ně volně navázat. Nepřirozeně ostrá dichotomizace staré a tradiční jako dobré a původní, oproti novému coby cizorodému a nelegitimnímu, bohužel má v tomto prostředí zásadních změn své místo. Nejedna kulturní prvek se skrze toto prizma jeví jako anachronní či hybridní. Nově spuštěné procesy, mezi něž se počítá zejména zvýšená urbanizace, industrializace a jejich sekundární produkty v podobě nově vznikajících sociálních i zazších kulturních fenoménů, přinášejí do umění nová témata, jež je potřeba ztvárnit novým vizuálním jazykem odpovídajícím době. Konstatování, že indické výtvarné umění po roce 1947 už nikdy nebylo zcela jako dřív, je samozřejmě logickým aspektem jeho přirozeného vývoje, ale zároveň i referencí na širší význam tohoto zlomového momentu. Právě v tomto roce se na indické scéně objevuje spolek mladých, progresivně a hlavně nekonvenčně smýšlejících malířů sdružených do bombajské platformy Progressive Artists Group. Malíře ani zdaleka nespojuje jeden výtvarný styl, či tematické zaměření, každý z členů PAG je svou osobností i dílem jednoznačný unikát a celou platformu tak spíše zaštiťují mezi členy sdílené ideje a společně proklamovaná potřeba dát soudobému indickému umění moderní výraz. K umělecké platformě PAG, je uměleckými

teoretiky leckdy přidáván přívlastek kosmopolitní, který je podle mého názoru užíván poněkud arbitrárně. Ale byli to vpravdě umělci z Progressive Artists Group, kteří dokázali pole zájmu o scénu soudobé výtvarné produkce povýšit na úroveň světovosti, přestože se mnozí z nich (nikoliv Husain) brzy z Indie odstěhovali a časem opustili i indická témata a motivy ve své tvorbě. PAG založil excentrický a osobnostně velmi komplikovaný bouřlivák F. N. Souza (1924–2002)⁶⁶, za který promítl svou zprvu poměrně radikální levicovou orientaci i do plamenného vyznění zakládající listiny této skupiny výtvarníků, od níž poté, co byl vyloučen z indické komunistické strany nadobro upustil. Přestože se skupina PAG rozpadla velmi záhy v roce 1954, dostalo se každému z jejích členů mezinárodního věhlasu. Ještě podstatnější byl ale fakt, že umělci z PAG coby vlajkonosi indického modernismu posloužili jako vzor pro další generace individualistických umělců, kteří se již nebáli přisvojit si navzdory občasně jízlivé kritice, moderní výraz pro své umění, které proto nemuselo z principu přestat být indickým. Zakládající jádro tvořily osobnosti jako: F. N. Souza, S. H. Raza, K. H. Ara, M. F. Husain, S. K. Bakré a H. A. Gadé. Ke skupině se záhy připojili Akbar Padamsí i Tajíb Méhtá⁶⁷, rovněž významná postava dějin moderního indického malířství a rovněž celoživotní přítel M. F. Husaina. Mezi umělci, kteří si uchovávali každý svoji individuální tvůrčí svébytnost i různorodý tematický záběr, panovaly z počátku přátelské a kolegiálně inspirativní vztahy, které se však časem v několika případech rozklížily. Co však bombajské Progresivisty spojovalo po celou dobu, byl upřímný odpor k výtvarnému akademismu, jenž odrážel estetický vkus britských zřizovatelů, který se navíc dal dobře zpeněžit a sloužil také do jisté míry jako prostředek dotváření iluzivních orientalizujících představ o Indii a indickém. Stranou kritiky Progresivistů nezůstalo ani romantizující a retrospektivní úsilí bengálských Revivalistů či stylově hybridní dílo vskutku kosmopolitní

⁶⁶ F. N. Souza (1924–2002) pocházel z jihoindického státu Góa, kde se mu jako dítěti z ne zcela utěšených rodinných poměrů dostalo vzdělání a výchovy na lokální jezuitské koleji. Souza který se celý život potýkal s jistou osobnostní rozervaností a neustálou vnitřní tenzí, následně reflektoval tuto zkušenost a až obsesivní fascinaci katolickým prostředím, symbolikou a ikonografií ve své celoživotní tvorbě. Jeho dílu proto dominovaly divoké výtvarné reinterpretace slavných obrazů na křesťanské motivy, ale vedle nich se v něm rovněž objevovaly i portréty známých i neznámých mužů a žen. Souzovo dílo proslulo svou vizuální nespoutaností a živelností i často obsaženými erotickými až pornografickými výjevy (Vítů, 2010 stránky 36-39).

⁶⁷ Tajíb Méhtá (1925–2009) proslul jako malíř velkých barevných ploch v sytých a kontrastních odstínech. Mezi klíčová témata jeho malířské tvorby se počítají výtvarná pojednání zdánlivě dynamických byků či hinduistických božstev, kterým dopřává jistou formu „kubistické perspektivy“. Méhtá určitou dobu držel též rekord coby nejdražší prodávaný indický malíř na světovém trhu s uměním, předtím než jej nadobro předstihl v této oblasti zatím nepřekonaný M. F. Husain.

malířky Šér-Gil (Vítů, 2010 stránky 34-48); (Vítů, 2011 stránky 39-43). Umělci z PAG našli své útočiště v rychle se rozvíjející bombajské metropoli, avšak počátky jejich kariéry nevypadaly zprvu nikterak zářně, což potvrzují i slova historičky umění Dalmiy:

“The Progressive Artists were young, barely making a living, and experimenting to find a means of self-expression. Bereft as they were of any institutional support, it was only Bombay that they could have struggled and survived. The city helped each individual, no matter what his class or religion was, to struggle and make ends meet, to do well and in the end respect himself. The artists met frequently and had long discussions at the Bombay Art Society Salon, the Chetana restaurant, or by the sea at Marine Drive. They lived in small congested spaces and travelled great distances to attend these meetings. They worked at small jobs to support themselves, and for the most part, did not succeed in selling their work. Yet, in spite of the extreme poverty of means at their disposal, there was a bond of a common quest” (Dalmia, 2001 str. 55).

Notná dávka štěstí a souhra mnoha dobových okolností však způsobila, že se umělcům z Progressive Artists Group dostalo klíčové podpory ze strany významných osobností umělecké kritiky a publicistiky, kteří pojali zájem popularizovat ve světě soudobou indickou výtvarnou produkci, jejímiž neotřelými reprezentanty byli učiněni právě výrazní a neokoukaní umělci z PAG. *“V Bombaji, která se mezi 30. a 40. léty minulého století proměnila v živoucí metropoli i centrum obchodu, se souhrou historických okolností, jakou byla například 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”* (Vítů, 2011 str. 40). První výstava PAG proběhla Baródě roku 1949, po níž následovala ta v Ahmedábádu až po zdaleka nejvýznamnější na půdě bombajské Art Society. Umělcům z PAG se ve velmi krátkém čase podařilo rozhýbat stojaté vody umělecké kritiky a proniknout do pole zájmu indických intelektuálních elit.⁶⁸ Tato vlna zájmu, se však velice brzy znelíbila stávajícímu

⁶⁸ Mezi pozdější významné sběratele moderního indického umění se řadí například i známý sociální vědec, literární teoretik, teoretik kultury a postkoloniální historik, působící na Harvardu a zakladatel Tata Institute for Fundamental Research, Hómí K. Bhabhá (1949), mimo jiné sám umělec. Významnými soudobými sběrateli byli

establishmentu na uměleckých akademiích, který tato nekonformně smýšlející umělecká guerilla svým způsobem ohrožovala, protože nabízela rebelskou alternativu, jež znevažovala dosavadní akademický monopol na tradiční ikonografické reprezentace. M. F. Husain v této souvislosti poznamenává: *“Some of the professors at J.J. School of Art used to tell the students: Don’t mix with these fellows. They are destroying Indian art. Behind them are three foreigners and they are destroying everything“* (Dalmia, 2001 str. 46). Zmíněná kritika podpory zahraničních publicistů (Layden aj.) stojících za PAG, stejně jako obstrukce ze strany dobových akademických profesorů, jsou pak lehce pikantním paradoxem, jelikož většina indických učitelů byla na akademie dosazována Brity, jimž nezdálo se, kdy tito lidé záhy sloužili jako prodloužené ruce, což potvrzuje i Jeffreyho vysvětlení: *“The trend towards this alternative modernism was intertwined with the political events of Independence. Politically, aspirations focused on liberal, democratic and secular state and a progressive, as opposed a regressive, self-image. The idea of modernism as internationalism, as a seamless, frictionless cultural universe became more widely accepted. For the Progressive Artists Group, the attractions of a universalising and equalising modernism were obvious. They felt it was particularly apt to cast off the shackles of academic painting which was seen as a form of colonial subjugation“* (Jeffrey, a další, 2007 str. 110).

Stylově neucelení Progresivisté nacházeli zdroje inspirace ve vlastní výtvarné tradici i daleko mimo ni. Gíta Kapúr k tomuto konstatuje: *“Husain’s position exemplifies such a conjunction – where artistic autonomy of the modernist kind is balanced by an assumed access to cultural plenitude, putting a different ambition in place with regard to the symbolic“* (Ramaswamy, 2011 str. 21). Prvoplánová otevřenost vůči okolnímu světu zdaleka neznamenal přehlížení vlastního kulturního zázemí, k čemuž leckdy vede mylný výklad atributu „kosmopolitní“, který je s Progresivisty dáván do souvislosti. Oproti svým nepřímým předchůdcům převážně z řad bengálské školy Revivalistů, kteří stojí za prapočátkem snah přiznat indickému výtvarnému umění moderní jazyk, se Progresivité neobávali o ztrátu „základní esence indickosti“ ve svém díle, jež bylo s to díky svému novému výrazu pojmut i řadu vnějších vlivů, které jej většinou spíše obohacovali, než li ochuzovali o autentický ráz. Občasně se vyskytující výtky, že se z moderního indického umění po objevení či zásluhou fenoménu PAG vytratila opodstatněnost přívlastku „indický“, vyznívá dle mého názoru jako

například Kékú Gándhí, zakladatel jedné z nejstarších indických prodejních galerií Chelmoud Prescott Road (1963) či Dr. Hermann Goetz, Chester Herwitz, Wayne Hartwell, Bhdrívišál Pittí, významný bombajský galerista Kálí Pundólé a jiní další.

poněkud lichá. Je třeba vzít v potaz historický fakt, že indická kultura chápaná z širokého antropologického pojetí⁶⁹, která zahrnuje přirozeně také ideační oblasti, kam patří i umění byla odvěce kulturou vysoce kontaktní, jež do sebe skrze dějiny absorbovala mnohačetné, z vnějšku příchozí vlivy, které se postupnou amalgamací přetvořily v až „autochtonní“ kulturní komponenty, aniž by nějak zásadně ohrozily kontinuitu dané kultury. Toto specifikum vlastní složitému a mnohvrstevnatému systému indické kultury se odrazilo i v relativně tvárné vizuální tradici, z povahy čile interagující s proměnným kulturním prostředím. Je pravda, že indické moderní umění po fenoménu PAG nebylo nadále čistě retrospektivní, jako v období bengálského revivalismu, ale nelze mu upřít introspektivní tendence či úsilí, proniknout k jádru těžce definovatelné indickosti tak, jak se to povedlo například M. F. Husainovi v jeho díle. Navzdory vnějším inspiracím rozmanité provenience, zůstal ve svém díle nejbližše indickému vizuálnímu odkazu právě M. F. Husain, jehož celoživotní úsilí o moderní vizuální ztvárnění indického, se mu nakonec stalo osudným.

Bouřlivý příchod umělců z PAG s sebou přinesl širší problém, který působil až symptomaticky jako jistá metafora indické moderny vůbec, jelikož akcentoval potřebu přehodnocení určitých kulturních vzorců, jako i symbolického jazyka skrze který se danou kulturou šíří a skrze nějž jsou kulturně legitimizovány. Bod zlomu, který nastal s rostoucím věhlasem Progresivistů a dalších generací individualistických malířů, byl zároveň problémem nových dějin indického výtvarného umění, které již nebyly nadále jen „*dějiny sekvencí, národních idejí, dějinami uměleckých úloh či dějinami beze jmen*“, jak je rozděluje kunsthistorik Třeštík (Třeštík, 2011 str. 143), ale staly se spíše „*dějiny umění jako dějinami umělců, uměleckých děl, dějinami vůle k umění, dějinami vlivu géníů a v neposlední řadě dějinami významu*“ (Třeštík, 2011 str. tamtéž).

⁶⁹ Široké antropologické pojetí kultury zahrnuje v několika modifikacích obvykle: „*systém artefaktů, sociokulturních regulativů a idejí sdílených a předávaných členy určité společnosti*“ (Soukup, 2011 str. 693).

5 Vývoj výtvarného stylu

Makbúl Fidá Husain vytvořil za svého života nespočet uměleckých děl – od kreseb, maleb, architektonických skic přes návrhy nábytku, velkorozměrné tapisérie, prostorové instalace, až k filmu. Navzdory více i méně zdařilým experimentům ovládnout různorodá média výtvarného projevu, si Husain po celou dobu svého tvůrčího života uchoval svůj jedinečný styl, který se však skrze škálu umělcova dlouhého tvůrčího období jistým způsobem vyvíjel. Celý život nejistý a nehotový umělec, za jakého se sám Husain považoval, vytvořil patrně nejlepší ze svých děl v samých počátcích hledání vnějších i vnitřních zdrojů inspirace. Za vrchol Husainovy malířské tvorby, se konvenčně považuje rozmezí čtyřicátých až šedesátých let, ve kterých došlo k jistému ochlazení zájmu o jeho dílo. Malíři byla často vyčítána tematická ustrnulost a jistý konzervatismus. Zatímco se svět moderního umění nadšeně obdivoval Warhola, Pollocka, novému realismu či výrazovému umění abstrakce, M. F. Husain zůstával sveřepě oddaný lidské figuře, svým divokým koním a mytologickým motivům. Když Andy Warhol říká: „*Nemám paměť. Každý den je nový den, protože se nepamatuji na ten předchozí. Každá minuta je jako první minuta v mém životě. Pokouším se vzpomenout si, ale nemůžu. Proto jsem se oženil se svým kazetovým magnetofonem...Má paměť je jako kazetový magnetofon v mé hlavě – vymazaná*“ (Ruhberg, a další, 2004 str. 323)., jakoby popisoval přesný opak Husainova tvůrčího počínání. Husain jako umělec naopak neustále vychází ze vzpomínek, k nimž se nevrací s přemrštěným zpátečnickým patosem či nostalgií, ale které živí a podmiňují jeho toliko nestálou přítomnost. Jak bylo již dříve naznačeno, vizuální kód Husainova symbolického sdělení se obvykle nalézá kdesi za čistou formou výtvarného zobrazení a činí tak jeho obrazy „hůře čitelnými“. Husain ve své tvorbě dokázal využít takřka veškerou svoji lidskou zkušenost, která se postupně vlínala do jeho stylu. Bohaté profesní experimentátorství v první polovině jeho života, kdy Husain vystřídal zprvu nepřilíš kreativní povolání prodejce koření a másla až k pozici malíře filmových plakátů, návrháře hraček a dekorátéra nábytku, se tak rovněž trvale odrazilo v technice i celkovém stylu. Tuto skutečnost potvrzují v různých souvislostech i Husainovy biografie: “*There is an amusing resemblance between the figures in his paintings and in his toys. In the course of time, Husain gave up toy-designing, and his female figures also changed drastically*“ (Nadkarani, 1996 str. 97). Nešlo však zdaleka jen o profesní zkušenost, která se

později odrazila v umělcově osobitém stylu. Každá životní vzpomínka se stala obrazovou stopou v Husainově paměti, jejíž esenci byl malíř i zpětně s to využít v novém kontextu, novém uměleckém díle. V osmdesátých letech, kdy namaloval sérii obrazů nazvanou *Rádž*⁷⁰, vzpomíná na svoji dětskou obrazotvornost a citlivost vůči fascinujícímu a směšnému prostředí britské nobility, když říká: *“Even as a young boy I used to make caricatures of viceroys, resident generals and commissioners. But our Indian rulers were a laughable lot too. I remember how I used to feel ashamed reading about the sycophancy of the Maharajas of Patiala, Gwalior and the Nizam of Hyderabad. Don’t forget I have spent major part of my adolescence and youth in large princely states such as Indore, Baroda and Hyderabad. The impressions I gathered over the years have filtered through and remained etched in my mind as if I was actually present there, observing, ridiculing the English, but more than that, our own servility”* (Pal, 1994 str. 178). Imaginativní rekonstrukce ztracené matčiny podoby skrze různé formy poznaného ženství, sugestivní vzpomínky na procesí a zpěv žalozpěvů při svátku *muharram*, lidská vřava chudinské periferie divoké Bombaje, horká půda Rádžasthánu pod bosýma nohama, podivný lesk světa vyhlášených evropských galerií, to vše a mnohem víc tvořilo střípky obsáhlé obrazové databáze Husainova života, s níž pracoval jako s nejcennějším zdrojem inspirace pro své dílo. Husain disponoval nejen unikátním výtvarným umem a stylovou jedinečností, ale rovněž nezpochybnitelným nadáním sejmout z každodennosti zdánlivou fádnot a zachytit drama všedního okamžiku. Živelnost a nestálost každého momentu lidské existence znamenala pro malíře klíčovou inspiraci, rodící neustále pohnutky k další tvorbě. Jmenované aspekty jsou ze zásady příčinou toho, proč byl malíř s nadsázkou uhranut touhou výtvarně ztvárnit princip dynamičnosti a nespoutané hybnosti a proč se také vyhýbal například malbě zátiší⁷¹. Chálid Mohamed, spoluautor malířovy biografie lakonicky konstatuje: *“Still life is not for him. Maybe because it is inert. The French call it la vie morte”* (Mohamed, 2002 str. XIV).

Jeho ranější tvorba je oprávněně považována za obsahově hlubší, zastřenější a co se týče formy, i ta je o poznání propracovanější než díla z mladší fáze umělcova tvůrčího života, kdy

⁷⁰ Reminiscence na období britského imperialismu.

⁷¹ Malby zátiší se zajímavým a neotřelým způsobem zhostil jiný moderní malíř K. H. Ara (1914–1989), Husainův kolega z Progressive Artists Group a rovněž malíř samouk. Ara, jehož tvorbě dominovala právě malba zátiší a portrétů obličejů ženských figur malovaných obvykle zezadu, obohatil tento žánr o aspekt organičnosti a vnitřního nepokojného vztahu mezi zdánlivě statickými předměty. Ara dodal svým zátiším (mimo jiné i specifickou prací s bílou barvou) dojmu živoucnosti, kterou navíc vybavil i jistým dramatickým aspektem (Vítů, 2010 stránky 41-43).

maluje na velkorozměrná plátna, barvy nanáší v hrubších vrstvách, klade menší důraz na kompozici a výrazně redukuje zobrazované motivy. I přesto vysledovat jasný lineárně směřovaný vývoj malířova díla s jednotlivými předěly, v tomto případě není zcela možné. Mezi nejvýraznější rysy Husainova malířského stylu patří citlivě propracovaná kompozice, která leckdy působí, jakoby obraz byl ve skutečnosti spíše mozaikou výjevů. Dále pak syté tóny barev, jejichž juxtapozice podtrhuje zdání hloubky obrazu, a v neposlední řadě jistě vedená linka tvořící obrysy zobrazených figur, které Husain užívá coby výtvarné zkratky. Ačkoliv se toto z uměnovědného hlediska jeví možná jako nesmysl, Husainovy obrazy na mne působí velice často dojmem dvoudimenzionálního reliéfu. Jednotlivými úspornými tahy štětcem, jako by se dostával hlouběji do struktury plochy, jež zůstává na povrchu nenarušena. Narativní zdrženlivost a jistá enigmatičnost však není prvoplánovým záměrem nebo vypočítavostí malíře zaujmout. Neznačí dozajista ani odtrženost od vnějšího světa a přílišnou zahleděnost do světa uvnitř tvůrce, stranou všeho dění. Husain byl jako umělec i člověk velice impulsivní a intuitivní⁷². Určitá nahodilost, volný průtok symbolických podnětů tvorby a významově ne zcela ukotvených metafor, patří neoddelitelně k Husainově tvorbě, která si sice nikdy přímo nezačala s tašismem⁷³ či automatickou kresbou, ale svojí bytostnou přímočarostí k nim neměla z povahy až tak daleko. Motivy Husainova díla nežijí životem na povrchu, ale hluboko pod nánosem barvy. Sám Husain k intelektem nespoutanému procesu tvorby říká: *“I decided that henceforth freedom of expression is going to be of prime importance. No more I am going to think whether this is labelled art or illustrations. After painting for forty years I should be able to surpass the grammar of painting. Structure, composition etc. are school words which should come even with my eyes closed, in keeping with my body’s rhythm. I should know where and why my hand is heading to, as if by prescience. I am not going to worry even about technique, isms and style. And if there is a tearing need to say something where I have to ignore the rules of aesthetics, I will do that too. As long as my paintings speak*

⁷² V souvislosti s Husainovou lidskou i uměleckou nevyzpytatelností S. K. Mišra z ITDC (Indian Tourism Development Corporation) vzpomíná, jak jej Husain šokoval při příležitosti kyperské výstavy, na jejíž vernisáž byl přizván sám řecký prezident. Husain na Kypr přiletěl v předvečer vernisáže zcela klidný a netečný k všeobecnému znepokojení organizátorů, bez jediného namalovaného obrazu. Aniž by kohokoliv informoval o svých důvodech či plánech, dalšího rána v galerijních prostorách visela na zdi díla, kterým se obdivoval řecký prezident a na nichž přes noc ještě nestihla zcela zaschnout barva. (Pal, 1994 stránky 166-167).

⁷³ Tašismus je umělecký směr pocházející z 50. let minulého století. Pro tašismus je typická odpoutanost od racionální báze tvůrčího procesu. Dominuje v něm naopak okamžitost, spontaneita a volnost imprese. Svoji formou není tento směr dalek abstraktnímu expresionismu.

in a truthful voice, I will paint and if my paintings have something to communicate, they will“ (Pal, 1994 str. 172). Husain se řídí primárně vnitřní naléhavostí tvůrčího popudu, neanalyzuje jej intelektuálně ani jej nepodrobuje cenzuře rozšířených a obecně platných norem estetiky. Jistým sémiotickým paradoxem je skutečnost, že se navzdory své impulzivité obvykle strefuje do nosného základu, jehož sdělení má potenciál oslovit diváka, který je následně se vzniklým obrazem konfrontován a leckdy čelí interpretační prekérii. Tentýž princip okamžitého uvolnění tvůrčí pohnutky, značně vyživené bohatým emočním zdrojem, se těsně dotýkal i Husainových architektonických počínů⁷⁴ a poezie⁷⁵. Každé malířovo dílo funguje jako vizuální prožitek, intimní introspekce i hluboká reflexe s otevřeným prostorem pro vnější výklad, ke kterému jakoby autor nebyl více vázán zodpovědností. Právě ona přímočarost možná ozřejmuje i důvod, proč byl Husainův nejednoznačný výtvarný jazyk, v daném časoprostorovém kontextu navíc toliko nekonformní a moderní, bez problému přijat prostými lidmi, jinak netknutými znalostmi ani hlubším zájmem o výtvarné umění. Zdánlivě nesourodé principy symbolické zastřenosti, silné potřeby exprese skrze ladění sytých tónů barev, nekonvenčního členění prostoru a v neposlední řadě i výrazné stylizace motivů, integruje malíř ve svém díle v jednotný a autentický celek. Husainova náklonnost k lidové tvorbě a otevřená emocionálně prožitková abilita, jej přibližovala k žité indické estetice, která ho obklopovala a celý život nepřestávala fascinovat. Sám v této souvislosti říká: *“What is wrong*

⁷⁴ M. F. Husain se autorsky podílel na vytvoření architektonických plánů ke zbudování svých čtyř muzeí na indické půdě (kromě Husainova díla vystavují i lidové a kmenové umění, slouží jako platforma pro pořádání uměleckých kolokvií atp.): *Husain kí serái* ve Farídábádu, *Husain sankalán* v jihoindickém Bengalúru, *Art aur Cinema* v Hajdarábádu a konečně architektonicky ojedinělý výstavní „jeskynní“ prostor *Ahmedávdní Gufá* v Ahmadábádu. Husainovy architektonické plány sice nezapřou notnou technologickou a konstrukční neznalost, avšak ta je v nich obvykle upozaděna zajímavým výtvarným řešením. Sám Husain vědom si těchto svých přirozených indispozic amatérského architekta, pobaveně vzpomíná: *“When Kanvinde, a leading architect was invited to see the three-dimensional model I had made, he stood there aghast. No, not struck by its beauty, but by my idiocy. For having come up with such an unrealistic design! But it was built exactly the way I had visualized it, in huge slabs of yellow sandstone from Jaisalmer, with a black granite frontal on one side”* (Pal, 1994 stránky 207-208).

⁷⁵ Husainovy básně publikované jako významná součást umělcovy patrně nejintimnější biografie sepsané spolu s Chálidem Mohamedem, se mezi sebou výrazně liší. Většina z nich je napsaných přímo v angličtině, která je někdy doplněna o hindsko-urdské výrazy. Husainovo básnické dílo zahrnuje ryze osobní (veskrze milostné) verše a reflexivní poezii i sarkastické a mnohdy lehce absurdní říkanky, jako: *“Ádž yah kyá ho gayá? Paisá khótá ho gayá. Džútá Bátá ho gayá. Lótá ultá ho gayá. Ádž yah kyá-kyá ho gayá?! (Co se to dnes jen přihodilo? Peníze se staly falešnými. Boty se staly Baťovými. Pohár se převrhnul. Co, co se to jen dnes přihodilo”* (Mohamed, 2002 str. 211).

with emotion? Why should pain be the only reality and the rest be dismissed? What is folk and tribal art, which exudes the sheer joy of living? It is our Western-oriented education which has separated us from our moorings. If my father was well-to-do, I would also have had a university education based on Victorian values. Thankfully I was saved from it. Yes, by submerging myself in the splash of colours and the joyousness of Rajasthan, my form did get diluted. But so what? As long as you go through a process with awareness, you emerge enriched. It helps you know your strengths and weaknesses“ (Pal, 1994 str. 105). Dalo by se říci že způsob Husainova prožívání a vztáženosti k prostředí byl plně indický a moderní vizuální idiomatika s níž pracoval, pro malíře zcela přirozená. Proto ani svébytnost formy nesmazávala autenticitu nebo vnitřní naléhavost sdělení jeho obrazů, jimž mnohdy snáze rozuměli lidé vnímající Husainovo dílo srdcem, nikoliv skrze prizma moderní kunsthistorie.

Cesty po Indii, které sám či v doprovodu svých přátel podnikl v průběhu třicátých a čtyřicátých let měly zásadní význam pro jeho tvorbu. Jednak jako reálné inspirační prameny v podobě lokálně proměnného arzenálu vizuálních podnětů, jednak coby exkurz mezi hmatatelné stopy tisícileté tradice indické estetiky. Husain takto procestoval Rádžasthán a oblast himálajského podhůří, kde se inspiroval zejména v lokálních odnožích tradice malby miniatur, dřevorytů a různých formách lidové výtvarné tvorby. Jiným důležitým inspiračním zdrojem bylo pro Husaina sochařství guptovské doby⁷⁶, jehož tělesnost byla Indii mnohem důvěrnější a celkově bližší⁷⁷ nežli akademiky prosazovaný klasický ideál pramenící v řecko-římské tradici. V Husainových očích disponuje lidská postava Inda a západního člověka odlišnými charakteristikami, mimo jiné když říká: *“In the east human form is an entirely different structure...the way a woman walks in the village...there are three breaks...from the feet, the hips and the shoulder...they move in rhythm...the walk of a European is erect and archaic“ (Dalmia, 2001 str. 102). Gíta Kapúr jinde podotýká: “The body type that Husain fantasises as quintessentially Indian is premised on prior anthropological notions about the original inheritors of this land (would it be the Harappa dancing figurine, one may wonder); but for this body to appear materially different (from the range of Aryan, Dravidian or Semitic body types – as if these could be told apart!), the artist’s formal construal, his distinct style of rendering the contour, his fashioning of the typical stance and gesture, become a fortuitous gain within the popular discourse of origins“ (Ramaswamy, 2011 str. 32).*

⁷⁶ Zhruba 4. – 6. století.

⁷⁷ Pomineme-li gandhárskou (řecko-baktrijskou) sochařskou školu z 1. – 5. století.

Neméně podstatnými se staly i Husainovy cesty do jihoindického Madrásu, kde z mnoha desítek výtvarných studií čólských bronzových soch⁷⁸ vznikla pozdější série maleb *Čólské otisky (Imprints of Chola)* nebo do známého středoindického chrámového komplexu Khadžuráhó, kde Husain pořídil údajně až dvě stě skic zdejší věhlasné chrámové skulptury. Tuto jihoindickou zkušenost reflektuje slovy: “*They were not copies. While transfiguring them on to paper, I simplified the form to get the minimum structure. The aim was to understand and evolve, not to imitate. I would start off with the real, go away, return for some reference...to deviate once again*“ (Pal, 1994 str. 84).

Husainova citlivá rešerše indické estetiky prostupující volně uměním i běžným životem, vynesla na výsluní uznání umělecké kritiky většinu jeho děl z období čtyřicátých a zejména padesátých let⁷⁹. Roku 1954 byl jmenován čestným členem *Lalit Kalá Akadémí* (akademie umění). O rok později za obraz *Země (Zamín)*, získal první cenu na prvním ročníku Národní výstavy (National Exhibition). Tento obraz se stal zároveň prvním Husainovým dílem, které tehdy za 6000 indických rupií koupila dillíská Národní galerie moderního umění (NGMA).

Pohlédneme-li napříč Husainovou celoživotní tvorbou, dojdeme poznání, že zdaleka nejvíce společensky exponovaná, ceněná i zavrhaná byla vždy ta Husainova díla, která se tematicky dotýkala konceptu indického, ať už se jedná o konfliktní výtvarné pojednání mytologických témat vypůjčených z hinduismu a jeho ikonografie, anonymní výjevy z vesnického života nebo například fotografickou sérii *Pouliční kultura (Culture of the Streets)*⁸⁰. V době kdy se Husain alespoň v očích vždy starostlivé odborné veřejnosti jen mírně odklonil od úsilí vystihnout podstatu indické estetiky svým jedinečným a moderním způsobem, byl vystaven kritice. Jakmile se však znovu pustil do výtvarných rešeršů s obvyklou vervou a jeho výtvarná produktivita počala opět stoupat, čelil kritice taktéž, protože svou vehemencí údajně zpronevěřoval svůj talent. Osočení, že si celý život uchovával jisté povahové rysy dítěte, které chce vždy a stále víc, jistě nejsou zcela zcestné, avšak možná právě díky nim M. F. Husain dosáhl ve svém tvůrčím životě úspěchů, o nichž se celé řadě

⁷⁸ Čólské umění spadá do regionu jižní Indie, historického období zhruba 9. – 13. století.

⁷⁹ Například obraz *Snový svět (Sunehrá sansár)* vystavený roku 1947 při Bombay Art Society, který Husainovi vyhrál první cenu a zároveň se i stal jeho uměleckým debutem na půdě odborného uznání. Dále také malba *Hrnčíři (Potters)* ze stejného roku, *Papoušek a mladá dívka (The Parrot and the Young Girl)*, *Maráthské ženy (Marathi women)* a *Červený akt (Red nude)*, *Dvojice rolníků (The Peasant Couple)* z roku 1950 atd.

⁸⁰ Série fotografií, kterou Husain pořídil v osmdesátých letech na svůj Nikon 35mm v jihoindickém Madrasu, byla vystavena též v londýnské galerii Tate Modern a kanadské Place des Arts.

jeho kritiků ani nesnilo. Roku 1950 má svoji první sólovou výstavu v Bombaji, po níž brzy následuje druhá v Kalkatě, kterou organizuje Francouzská Aliance (Alliance Francaise).

V průběhu několika budoucích let se Husainovi dostává zasloužené, seč neočekávané pozornosti skrze platformu PAG, v jejímž rámci patří spolu se zakladatelem Souzou k nejvýraznějším osobnostem. Roku 1959 vyhrává hlavní cenu Tokijského bienále a získává stipendium Rockefellerovy nadace. V několika dalších letech cestuje Husain napříč všemi kontinenty, výstavy realizuje například v Curychu a Praze (1956, 1957), ve Frankfurtu (1960), Římě a Tokiu (1961), New Yorku (1964), Bagdádu (1965), roku 1971 vystavuje spolu s Pablem Picassem na Bienále v Sao Paulu a na mnoha dalších místech sám, či v kolektivu umělců. M. F. Husain má v uměleckém světě velký ohlas hlavně, avšak nejen jako malíř. Roku 1967 získává na filmovém festivalu v Berlíně cenu za krátkometrážní snímek *Očima malíře (Through the Eyes of a Painter)*, za nějž se mu záhy dostane i státního ocenění v Indii. Roku 1984 vystavuje v Hannoveru sérii fotografií a několika multimediálních instalací. Co se týče ocenění na státní úrovni, je třeba zmínit, že se navzdory všem pozdějším kontroverzím Husain dočkal všech nejvyšších možných uznání. Roku 1955 mu byla udělena státní cena za zásluhy v oblasti umění a kultury *Padma Šrí*, roku 1973 následovala cena *Padma Bhúšan*, roku 1989 cena nejvyšší *Padma Vibhúšan*. V roce 1986 byl M. F. Husain jmenován do horní komory indického parlamentu Rádžja Sabhá coby čestný člen⁸¹. Během takřka sedmdesáti let Husainovy tvůrčí kariéry absolvoval tento ohromně čínorodý umělec množství výstav s nespočtem mediálních ohlasů, přičemž jeho popularita a veřejný ohlas do značné míry reflektovala širší celospolečenské klima a aktuální diskurz. V průběhu šedesátých a posléze osmdesátých let, opadla raně nekritická fascinace Husainovým uměleckým talentem a osobním charismatem. Proti Husainovi se načas zády obrátili i mnozí jeho kolegové, jako Satíš Gudžrál, Džahángír Sabávalá a další. V biografii sepsané Mohamedem je tento fakt zmíněn slovy: *“Husain was told that he was known for the wrong reasons, that he was a naive painter who was out of sync with the avant-garde movement. From the newspaper archives, it can be gathered that even his supporters and friends turned against him. Ram Kumar felt that the figurative elements in Husain’s work were weak and sentimental. At one juncture, Souza grouched: He can’t hold a brush! And Raza said: I can’t figure out what he is all about“* (Mohamed, 2002 str. XX). Spolu s tím jak začal Husain cestovat po světě, pronikal zároveň do nových kulturních prostředí a dostával se k novým, doposavad neznámým

⁸¹ Průběh svého politicky nepřilíš aktivního působení v parlamentu, Husain záhy reflektoval ve skicáři kreseb, který vystavil.

zdrojům inspirace, již se nezdráhal později reflektovat ve svém díle. Navzdory programové otevřenosti vůči z vnějšku přichozím impulzům, nesklouzl Husain nikdy k stylovému epigonství či ztrátě vlastní výtvarné výlučnosti. Cesta do Egypta, kterou podnikl roku 1953, mu zpřístupnila nový pohled na pro něj toliko žádoucí esenci zobrazení lidské figury: “*For the next few years, I consciously tried to incorporate the two dimensional structure of Egyptian art in my paintings – the desensualised, primal feminine form*“ (Pal, 1994 str. 92). Neméně inspirativní byla i cesta do Číny (1952), jejíž tradiční umění (zvláště pak umění kaligrafické), Husaina nadchlo svojí vizuální čistotou, formální úsporností, technickou precizností a jakousi bazální silou ontologické danosti a platnosti. Navíc se zde setkává s dílem malíře Chi Pei Hunga⁸², jehož velkoplošné, stylově decentní malby koní mu učarují (Dalmia, 2001 str. 107). Jistou náklonnost choval Husain i k dílu japonského autora obrazů prchavého světa (ukiyo-e) Kacušiky Hokusai⁸³. Co se týče evropských mistrů, vyslovil Husain své sympatie k Paulu Klee (1879–1940), v jehož práci nalézal dokonce cosi z podstaty indického (Mohamed, 2002 str. 28) nebo v J. M. W. Turnerovi (1775–1851), jehož stále romantické vyznění spolu se znepokojivým aspektem vnitřní tenze a hybnosti, bylo Husainovu způsobu vnímání zřejmě blízké, k Oskaru Kokoshkovi (1886–1980), Egonu Shielemu (1890–1918) či Robertu Rauschenbergovi (1925–2008) (Dalmia, 2001 str. 108); (The Master - The life and times of MF Husain, 1984).

Navzdory umělcovu nedávnému odchodu z tohoto světa, nelze než souhlasit s Jeffreyho slovy, že: “*Husain remains a monumental figure in Indian art; almost entirely figurative, drawing on the whole history of mythology and epics, commenting on society through allegorical works that draw upon traditional sources. Dipping in and out of tradition, borrowing from other cultures as he saw fit but always recognisably Indian and consciously secular, he set the tone for generations to come*“ (Jeffrey, a další, 2007 str. 114). Sám malíř nahlížel na vlastní umělecký vývoj jako na samočinný proces a odmítal jakékoliv stylové či obsahové přizpůsobování současnému společenskému nebo umělecko-kritickému vkusu. Umělcova obecná a časem rostoucí antipatie k umělecké kritice, která dle jeho názoru v Indii nedosáhla dostačujících kompetencí pro to, být objektivní, je obecně známou skutečností.

⁸² Někdy v alternativní transkripci uváděno jako Xu Beihong (1895–1953), čínský malíř který ve 30. letech minulého století anticipoval pozdější moderní výtvarné směry v čínském umění stylovou fúzí tradičního čínského tušového malířství se západní idiomatikou.

⁸³ Kacušika Hokusai (1760–1849), japonský malíř a dřevorytec, jehož poetické krajiny a výjevy pomíjivých krás každodennosti, inspirovaly mimo jiné francouzské impresionistické malíře.

Jediným způsobilým odborníkem schopným nepředpojaté a hlubší odborné reflexe je dle Husaina již několikrát jmenovaná osobnost Gíty Kapúr (The Master - The life and times of MF Husain, 1984).

6 Epistemologický konflikt a M. F. Husain jako moderní mýtus

Není úplnou nadsázkou označit M. F. Husaina za lidský symbol doby ve které žil a tvořil. V souvislosti s tímto malířem, který velmi záhy zosobnil celé spektrum několika generací moderních indických umělců, užívají někteří autoři metaforického spojení „moderní mýtus“, vypůjčeného nejspíš od renomované teoretičky umění a publicistky Gíty Kapúr (Ramaswamy, 2011 stránky 22-53). Toto chytlavé obrazné vyjádření však má značný obsahový potenciál a významový přesah. Výrazný vzestup i pád a lehce patetickou a populistickou společenskou rehabilitaci umělce post mortem, lze přičítat nejen jeho mimořádnému talentu a celoživotní čínorodosti, ale také kontextu, v němž se tento jeden životní příběh a převážně úspěšná kariéra jednoho umělce odehrávala. M. F. Husain jako nadaný, leč zpočátku chudý chlapec menšinového náboženského vyznání s vlastní rodinou na krku, kterému se nedostalo vyššího stupně formálního vzdělání (z čehož brzké sociálně politické změny učiní velké plus), slaví velmi záhy úspěch právě pro svůj nekonvenční styl a celkový nekonformní ráz svého pestrého života. Jako moderní malíř tematicky zakořeněný na indické půdě, který se těší nadšené pozornosti okolního světa, který mu navíc deklamuje respekt i obdiv, a který se stává ikonou – modelovým hrdinou mytického vyprávění o nedozírných perspektivách indické moderny padesátých až sedmdesátých let. Moderní mýtus o kulturně zcela koherentní, sociálně, politicky a ekonomicky naprosto soběstačné postkoloniální zemi, svobodně se těšící ze znovunavázané kontinuity, se v mnohém podobá nově vyvinutému softwaru instalovanému do ne zcela funkčního systému, sestaveného navíc z mnoha nesourodých dílů staršího data výroby. Nekompatibilita představ o nové moderní Indii, její kultuře a také o jejím umění, se záhy střetává s ne zcela lichotivou realitou, v níž se někteří jedinci svými názory či subjektivním přístupem k určitým dříve stanoveným schématům vymykají „veřejným zájmům“, které mají restaurované kulturní patrimonium zcelovat, nikoliv svévolně reinterpretovat. Problém nových reprezentací staršího, stejně jako problém aktualizované interpretace, způsobuje společenské napětí a otevírá prostor populistické defensivě mnoha zájmových skupin. V tomto bodě diskurzu o obecné postmoderní situaci, se opět hodí Lyotardova koncepce rozpadu metanarací⁸⁴, jenž s sebou přináší potřebu redefinice

⁸⁴ Jean Francois Lyotard (1924–1998) byl francouzský filosof zabývající se analýzou a interpretací postmoderní společenské situace a problémem epistemologie v postmoderním světě. Lyotardova koncepce velkých narací (metanarací) je velmi obecně řečeno teorií o samovolném rozpadu ideových komplexů, na nichž vyrostla a dále se časem i geografickým prostorem šířila euroamerická moderna.

univerzálních kulturně konstitutivních konsensů a jejich nahrazení množstvím postupně legitimizovaných pluralitních názorů a alternativ. M. F. Husain který se v celé řadě svých děl chápe posvátné či profánní indické symboliky, cestou subjektivní interpretace společně sdílených archetypálních obsahů, tak de facto zosobňuje v očích mnohých činitel rozpadu velkých vyprávění. Když se k celé věci přičte ještě Husainova osobní identita v kontextu komunalistického sváru na vzestupu, obvinění ze záměrné přičinlivosti na symbolické dekonstrukci kulturně konstitutivních, společensky cenných až svatých hodnot, je více než nasnadě. Problematiku postmoderní symbolické imaginace ve své rozumějící sociologii zajímavě pojednává i již jednou jmenovaný Michel Maffesoli: *„Maffesolimu splývají pojmy obraz (image) a jev (appareance, phénomène). Pokládá obraz nebo jev za kontemplativní vektory komunikace s druhými a poznání vůbec za, za základní možnost sociality. Ikonická funkce nemá nějakou samostatnou hodnotu, je ve své podstatě evokativní. Vyvolává a podporuje ostatní věci. Má relativní rozměr. Obraz neusiluje o dosažení něčeho absolutního, ale uvádí nás k němu do vztahu. Současnou (tj. postmoderní) skutečnost zakládá imaginální⁸⁵ svět. V tomto duchu přisuzuje Maffesoli obrazu funkci mesokosmu, světa uprostřed mezi makrokosmem a mikrokosmem, universalitou a konkrétním, obecným a zvláštním, druhem a jedincem. Živý obraz postihuje dva vzdálené protichůdné póly: sen a skutečnost. A obrazu je nutno dát význam vektoru poznání. To že vstupuje sen do veřejného života, pokládá Maffesoli za jednu ze známek postmoderny. Obraz má dále funkci spojování přítomnosti s minulostí. Umožňuje to jeho vazba s posvátným nebo spíše s tím, co Maffesoli nazývá nakažlivou religiozitou, kterou zachycuje jako spodní proud současného života... Toto fungování obrazů v každodennosti srovnává Maffesoli s mýtem jako nositelem obrazů. Pod povrchem každodennosti odkrývá mytický čas, věčnou přítomnost ilud tempus, bájného onoho času“* (Borecký, 2003 stránky 171-2). Skutečnost že se M. F. Husain neotřelým a kulturně ani časově neprověřeným způsobem dotýká archetypálního základu konvenčně přijatých a zažitých symbolů, které jako znaky podrobuje značné simplifikaci, aniž by přitom usiloval o prvoplánové přeformulování jejich kulturního významu, je sama o sobě dosti konfliktní. Zejména tehdy, když si uvědomíme rychlý a vnějšími faktory ještě akcelerovaný proces „vybudování indické moderny jako sociálně-politického konceptu“, na který velmi záhy navazuje jeho postmoderní dekonstrukce, přicházející opět zejména z vnějšku a vycházející z

⁸⁵ Pojem *Mundus imaginalis* (imaginální svět) pochází od filosofa, teologa a íránisty Henriho Corbina (1903–1978), který jej zavádí k výkladu mystických a jiných imaginativních vhladů a vizí, aby jej odlišil od světa imaginárního, jenž je spojován s fantazií a irealitou (Corbin, 1964); (Borecký, 2003 str. 172).

toho, do jaké role se moderní Indie svými ambicemi a zhodnocením výchozího stavu situovala.

6.1 Kauza Husain ve světle komunalismu

M. F. Husain označený s jistou dávkou patosu za ikonu, symbol či zosobněný mýtus moderní Indie se počínaje druhou polovinou 90. let, pro jisté zájmové skupiny zejména pravicově smýšlejících hinduistických radikálů⁸⁶ stává zároveň personifikací zlovůle a záštiplného útoku na náboženskou a dokonce národní hrdost. Jinými adorovaný představitel tradičními konvencemi nesvázaného, moderně pojatého a hlavně autorsky svobodného tvůrčího projevu je nyní nazírán coby sociální deviant, jehož obecně známá avšak jím samým nikterak zvlášť nevyzdvihovaná muslimská identita, je nově brána jako želízko do ohně stále přítomné mezináboženské nesnášenlivosti a komunalistického násilí. Celý problém který během uplynulých dvaceti let eskaloval až do podoby opakovaných soudních procesů dohnaných až k instanci nejvyššího soudu, lokálním protestům, aktům vandalismu, výhružek a otevřené hrozby likvidace, která vedla až k malířovu rozhodnutí odejít do dobrovolného exilu, v němž později přijal cizí, konkrétně katarské občanství.⁸⁷ Stranou soudních sporů a tristní povahy veřejných manifestací nenávisti vůči umělcově osobě stojí palčivá otázka, proč se v kontextu moderní demokratické země, která sebe sama statutárně definuje jako sekulární, umělec narozený s jistým nábožensky podmíněným sociálním statutem, nemůže zhostit svobodné a volné interpretace stylizovaných náboženských symbolů, bez toho, aby tento fakt byl nazírán jako cíleně ofenzivní a z podstaty konfliktní. Nasnadě je i komplikovanější a hůře zodpověditelná otázka, nakolik může být způsob přijetí či nepřijetí moderně přeformulované, výtvarné idiomatiky záležitostí nedostatečného společenského povědomí, daného do značné míry faktem ohraničení umělecké oblasti na úroveň socioekonomických, případně ryze intelektuálních elit. V rámci několika předchozích tematických kapitol byl nastíněn malířův přístup k výtvarnému uchopení ženství i nadšený obdiv k pestrosti a obsažné obraznosti hinduistické ikonografie pěstovaný od mládí. Netřeba připomínat ani fakt, že indická výtvarná tradice není prosta zobrazení nahoty, ať už se jedná o historickou chrámovou skulpturu či

⁸⁶ Týká se to zejména nacionalistických skupin, organizací a sympatizujících odnoží politických stran jako je: BJP (Bhártij Džantá Pártí), RSS (Ráštrij Svajamsévak Sangh), VHP (Višva Hindú Parišad), Hindutva , frakce Sangh Parivár, Badžrang Dal a Šiv Séná.

⁸⁷ M. F. Husain odchází do exilu roku 2008, o dva roky později přijímá nabídku občanství monarchistického státního celku Kataru.

mytologická zobrazení v té či oné lokální malířské tradici, v nichž figurují například smyslná nebeská stvoření jako víly apsary atp. Husainův pohled na zobrazení nahoty nestaví primárně na zachycení aspektů erotična, neexponuje záměrně lidskou či božskou sexualitu⁸⁸. Co se týče malířovy náboženské identity, bylo již několikrát zdůrazněno, že M. F. Husain, muslim příslušící k menšinové sektě sulejmánských bóhrů, zůstal své víře celý život věrný, avšak nikterak dogmatický. Naopak, jeho náboženský sentiment by se dal s nadsázkou označit spíše jako ekumenický či eklektický. V novinovém rozhovoru z *The Illustrated weekly* z roku 1984, takřka dekádu před masivním rozpoutáním kauzy ohledně zobrazení nahých hinduistických bohů, Husain popírá, že by jej v jeho tvorbě nějak významně determinovala jeho muslimská identita, navíc se zde přiznává k víře v reinkarnaci, která je samozřejmě v rozporu s islámem (*The Master - The life and times of MF Husain*, 1984). Vzdává zde již poněkolkáté hold nesmírnému imaginativnímu potenciálu hinduismu a velebí jeho vizuální narativnost, kterou vnímá jako součást mnohem většího a záběrem obsažnějšího, alegorického celku indické identity i čehosi jako kulturní psychologie. Dalmia v tomto duchu též poznamenává: *"Having painted the Ramayana, he went to explore the psycho-social dimensions of Mahabharata, replete as it was with symbols of internal and external conflict...The epic dimension of individual destinies are contextualized in the present and the dilemmas are those of any modern man. Yet, the intertwining of human beings with the larger political forces does not assume a monumental proportion in these works. The conflict within individuals, families and states, instead of becoming a compelling narrative of social situations, remains till the end a string of observations. There is no grand redemption, nor does any monumental human drama take place in Husain's Mahabharata. Yet, the interplay between individuals, with all the compulsions of their psyche and the propulsions of destiny, are invoked in these works"* (Dalmia, 2001 stránky 112-113). Do rovnice sváru tradiční ikonografie s její moderní reinterpetací, je zde bohužel možné dosadit zástupné kategorie – tradiční jako objektivní a legitimní ztvárnění a nové, subjektivní jako invalidní. Proměnný a tvárný status umění coby komunikačního média je z principu nadán schopností odkazovat k symbolickým kulturním obsahům, které může zároveň interpretovat. Není tudíž těžké zneužít je jako nástroj politické či jiné ideologie, která se mnohdy cestou oportunistické selekce kodifikovaných symbolických idiomů zpětně sebetvrzuje. Husainovo umění ze zásady neobsahuje „návod na čtení“, což samo o sobě v rámci výtvarného diskurzu doposavad

⁸⁸ Zde je namístě poznamenat, že většina božstev hinduistického pantheonu vykazuje pozitivní i negativní charakterové rysy vlastní člověku tak, jako je tomu například i ve starořecké mytologii.

vystavěného ze značné části na ustálených idiomatických formulacích provokuje. Panofského tříúrovňový interpretační model⁸⁹ znamenitě ilustruje možné způsoby výkladu uměleckého díla, na základě subjektivního názoru, zhodnocení objektivních poznatků, osobní psychologie, empatie s autorem a v neposlední řadě též základní vůle rozumět. Provázanost fixace „tradičních“ estetických norem s nacionalisticky podbarveným ideologickým sentimentem, je v takovém případě bohužel nasnadě. Nové pojetí tradičního, pocházející navíc od toho, kdo je statutárně identifikován jako nepřítel, je tudíž vnímáno nejen jako zavrženíhodná troufalost, ale rovněž jako útok. Husainova výtvarná koncepce nahoty referuje k čistotě, oproštěnosti od nánosů sekundárních atributů, ale je jasné, že jeho žalobci zastávající navíc značně vyhraněnou a krajní ideologii s tendencemi reinterpretace dějin celého národa⁹⁰, v ní nehledají nic jiného než zamýšlenou dehonestaci. Status umělce a svobody uměleckého vyjádření se zde ocitá na velmi citlivé půdě, kde proti sobě stojí autorská sebecenzura jejíž potlačení může jít na úkor veřejného přijetí. Problém metaforického mizení veřejné sféry⁹¹ v postmoderním věku, spolu se specifickými rysy postkoloniálního společenského diskurzu, jenž vyžaduje nově legitimizovaný společenský řád, daný problém ještě komplikuje. Gíta Kapúr říká: *“The place offered in post-Independence India to the artist-citizen first began to be turned around*

⁸⁹ Erwin Panofsky (1892–1968) byl německý historik umění, jenž mezi dvacátými a třicátými léty dvacátého století, vypracoval interpretační model významu konkrétního výtvarného díla. Třeštík jeho model interpretuje: *„Předmětem ikonografické pozornosti je zejména obsah díla a jeho význam. Forma sama není tolik důležitá. Panofsky porozumění dílu rozdělil do tří stupňů a vybavil je nesmrtelným příkladem: Jdeme po ulici. Proti nám jde pán. Pán se na nás usměje, sejme klobouk a zase si ho nasadí na hlavu...Podle Panofského má popsaná situace tři úrovně významu. První úroveň je přirozený, faktický význam. K jeho pochopení se stačí téměř jenom dívat – pán se usmál, sundal klobouk a zase si ho nasadil. K pochopení tohoto významu nepotřebujeme žádnou zvláštní průpravu, není v tom nic víc, než vidíme...Druhou úrovní je konvenční význam. Tento význam už pochopíme jenom tehdy, když známe patřičné konvence. V případě pána s kloboukem musíme vědět, že sejmutí a opětné nasazení klobouku v naší kultuře znamená pozdrav...Třetí úrovní významu je vnitřní význam. Pán, který nás pozdravil, je zdvořilý, dobře vychovaný pán střední třídy naší současnosti...“* (Třeštík, 2011 stránky 104-105).

⁹⁰ Narážím zejména na xenofobní ideologii Hindutvy, jejíž zásadní myšlenkové koncepce přejaly v průběhu dvacátého století mnohé další sympatizující ideo-politické odnože a organizace. Mezi tyto názorové stavební kameny ideologie nacionalistického hinduismu, který se zejména v osmdesátých letech citelněji infiltroval do politiky, patří historizující pojetí Indie jako výhradní domoviny (*mátrbhúmi*) původního čistého, tj. indoárijského obyvatelstva, později kontaminovaného přistěhovaleckými entitami, zvláště pak muslimy.

⁹¹ Reminiscence na teorii simulaker francouzského postmoderního myslitele a post-strukturalisty Jeana Baudrillarda (1929–2007), zabývajícího se vztažností původního obrazu reality, jeho postupného mizení a nahrazování imitacemi, skutečnějšími než sám předobraz.

during Naxalite⁹² years of the 1960s and 1970s; the political disaffection put in place by the Emergency⁹³ saw the emergence of the artist-(as)-interlocutor. The right-wing swing in Indian politics during the 1990s made the othering process at work in the polity fully visible to the more radical intelligentsia, as it also made visible the alienation of minorities and dalits whose political struggles echoed through and beyond the public sphere. The artist-interlocutor now undertook to investigate the faultiness within civil society structures, as well as to address the conditions of life that fall outside the protocols of governance...There is an unprecedented heterogeneity of interests that seek representation in one of the most volatile democracies in the world. Even if the composition of the public sphere is in some part deformed by the pressuring tactics of politicised religions and downgraded to the common denominator of ‘hurt sentiments’, indeed even if ‘fundamentalism’ is part of the process of reclamation of real or perceived wrongs, the secularist agenda, irreplaceable though it remains, is tragically destined to be relativized“ (Ramaswamy, 2011 str. 50). V případě kontroverzí spojených s Husainovým triptychem Indie v červnu 1975 (India, June 75), malíř vyjádřil spíše svůj osobní⁹⁴, nežli politický názor, aniž by domyslel skutečnost, že si pro tento účel vypůjčil apolitické motivy s mnohem hlubším nábožensko-kulturním významem, jimž přiřkl nepůvodní konotace, které mohly mnohé skutečně urazit. Zpolitizovaná kauza nahých hinduistických bohyň, jejichž zobrazení nebylo svou povahou nijak vulgární, má však bohužel mnohem blíže k problematice účelové manipulace ze strany populistických zájmových skupin, než k nespornému avšak nikoliv toliko problematickému konfliktu staronové ikonografické dialektiky.

⁹² Naxalité jsou krajně levicové skupiny radikálů, kteří jsou zodpovědní za řadu teroristických činů zejména ve východní Indii (Bengálsko), hlavně v průběhu šedesátých a sedmdesátých let.

⁹³ Mimořádný stav (Emergency) – politická situace panující v Indii v letech 1975–1977, vyhlášená tehdejším prezidentem F. A. Ahmedem a řízený ministerskou předsedkyní Indirou Gándhí, který fakticky znamenal sérii zatýkání členů politické opozice a množství kontroverzních sociopolitických opatření.

⁹⁴ M. F. Husain choval od roku 1963 osobní vřelé vztahy s rodinným klanem Néhrú – Gándhí (Pal, 1994 str. 131).

6.2 Obnažený populismus – aféra nahých hinduistických bohyň a mytologických postav ze sérií Rámájana a Mahábhárata

V roce 1968 začal M. F. Husain pracovat na popud dr. Lóhíji na sérii dvaceti obrazů tematicky vycházejících z hinduistického eposu Rámájana⁹⁵, na které pracoval celkem deset let (Dalmia, 2001 str. 112). Blízkost a náklonnost k obrazotvornosti hinduistické mytologie, má své kořeny už v době malířova dětství, které strávil v převážně hinduistickém Pandharpúru, který je navíc poutním místem.⁹⁶ Husainovo výtvarné uchopení epických témat rezonovalo se spontaneitou lidového vnímání, prostého exegetické zátěže. Malířův přístup k nábožensky konotovaným obsahům a jejich konvenční ikonografické stálosti, je proto velmi subjektivní a svou volností má blíže například lidovému dramatickému ztvárnění *rámílly* či *rásílly*⁹⁷. Malíř k tomuto říká: *“I painted the epic not from the religious angle, but for the people. After Lohiaji died, these paintings were taken on a bullock cart to a village about eighty kilometres from Hyderabad and were spread out there. There were these six feet paintings of Hanuman and Ram strewn around and the villagers sat enthralled for about three hours while Borakatha singers sang the epic. No one asked where are Ram’s eyes, or why a particular painting was done in a particular manner“* (Dalmia, 2001 str. 112). Jinde pokračuje: *“They enjoyed my work, and I enjoyed their comments and candour. This was another turning point in my life. Not in terms of changing my style, but in reinvigorating it.*

⁹⁵ Rámájana je nejstarším indickým eposem, který čítá 24 000 šlók (sanskrtských slok). Autorsky je tradičně připisována Válmíkimu, avšak rozsáhlé období jejího vzniku, oscilující v různých badatelských pojetích mezi 500 př. n. l. – 300 n. l., odkazuje k pravděpodobnějším variantě více autorů. Mnohovrstevnaté vyprávění obsahující množství epizod, pojednává o osudech prince Rámy z království Ajódhjá a jeho milé, pozdější manželky Sítý, která je unesena zlým démonem Rávanou, který mstí smrt své sestry na ostrov Lanku. Rámájana má velký význam pro hinduismus lidových vrstev. Idealizované charakterky Rámy a Sítý, byly společensky kodifikovány jako vzor mužství a ženskosti v indické kultuře (Werner, 1996 str. 152).

⁹⁶ Gítá Kapúr v této souvislosti znovu vzpomíná i vliv Husainova přítele z dětství, hinduistického chlapce Mankéšvara, který jej s sebou brávil na představení *rámílly* v Indauru (Ramaswamy, 2011 str. 35).

⁹⁷ Tulsídás, jeden z čelních představitelů bhaktického hnutí v hindské literatuře 16. století, přepracoval Válmíkího epos. Vzniklo tak dílo *Jezero činů Rámových (Rámčaritmánas)*. Tulsídásovi značně polidštění hrdinové, prostoupili jako předobraz do scénického zpracování textové předlohy, lidového dramatického spektaklu zvaného *rámílila*, který je re-evokací epické narace. Postupně tak vznikaly regionálně variabilní formy devocionálního divadla. *Rásílila* je scénicky ztvárněná interpretace mytologického příběhu o Krišnovi a Rádze, pokrytá školami klasického indického narativního tance jako je kathak či bharatnátjam (Zbavitel, a další, 1987 stránky 137-147).

No more would I face the grim dilemma of which way to go. The strength I gained from the people has outlasted not only the avant-garde, but all the other movements“ (Pal, 1994 str. 120). Ideologicky čisté, vesnické publikum v Husainově strohém stylu nepostrádalo vizuální opulentnost, ani atributivní doslovnost, známou z tradičnějších pojetí. Bezproblémové přijetí malířova inovativního přístupu proběhlo přirozeně, bez toho aby tato neotřelá výtvarná narace vyžadovala nějakého nadstandartního vysvětlení či ospravedlnění. Faktické narušení estetických norem a konvencí nezapůsobilo konfliktně, poněvadž nebylo opatřeno vnější ideologicky motivovanou výtkou, nasměrovanou k statusu samotného autora tak, jako se to stalo později, v případě zinscenovaných kauz, které z podstaty zpochybňovaly svobodu projevu autora s nevyhovujícím sociálním profilem. Totéž obecněji potvrzuje i následující citace: *“Hlavní funkcí umění je znejistit naše vnímání, které se zautomatizovalo (Viktor Šklofskij, 1893-1984). A toho je možno dosahovat pouze něčím novým, co ještě zautomatizováno nebylo. Umělecká tvorba tedy z povahy věci musí inovovat. Porušování konvencí, ožívování výtvarného slovníku novými prvky i novými vztahy mezi nimi není schválností výstředních umělců, ale nezbytným předpokladem uměleckého sdělení. Umělecké dílo je vždy neadekvátní aplikací estetické normy, a to tak, že porušuje její dosavadní stav nikoliv z bezděčné nutnosti, nýbrž záměrně, a proto zpravidla velmi citelně*“ (Třeštík, 2011 str. 122). O tři roky později, v roce 1971 započal M. F. Husain práci na sérii na motivy eposu Mahábháráta⁹⁸, kterou se rozhodl namalovat při příležitosti výstavy na v pořadí jedenáctém výtvarném bienále, konaném v brazilském Sao Paulu. Husain byl v té době již seznámen se skutečností, že na brazilském bienále kam byl pozván, má vystavovat po boku Pabla Picassa. Jak potvrzuje většina malířových biografií, Husain k Picassovi choval spíše čirý respekt, nežli vyložený obdiv k jeho tvorbě, což může být vnímáno jako zajímavý paradox, jelikož Husainův v médiích zdaleka nejfrekventovanější přívlastek je právě „Picasso Indie“. I přesto se na sobě Husain pociťoval tíhu zodpovědnosti, zhostit co nejlépe této čestné úlohy (Pal,

⁹⁸ Mahábháráta, doslovně „velký boj Bharatovců“, je po Rámájaně druhým nejvýznamnějším indickým eposem, datovaným do údobí 3. století př. n. l. – 3. století n. l. Toto rozsáhlé výpravné dílo sepsané ve verších je autorsky připisováno Vjásovi, přestože nasnadě je opět vícečetný autorský podíl. Je mnohavrstevnatým líčením bratrovražedného boje mezi znepráteleným rodem Kuruovců a Pánduovců, s množstvím vedlejších epizod, věnovaných často eticko-morálním či náboženským disputacím. Obsahuje mimo jiné i Píseň Vznešeného (Bhagavadgítá), která bývá považována za nejdůležitější text hinduismu (Vítů, 2011 str. 15).

1994 stránky 125-28). Husain znal Picassovu Guernicu⁹⁹ a cítil potřebu, ztvárnit po lidské stránce adekvátně silné téma vlastní indické kultury, kterou zde měl svým dílem reprezentovat. Rámasvámí toto komentuje slovy: *“Here he was deploying the puranic pantheon and the great epics, appropriating their undepleted iconography, and their abundance of motifs. Was he provoking the urban Indian into re-gaining the imaginary while he, the artist-mediator, would forge a new symbolical configuration, a new language and, perhaps a new law of – nationhood? Seen in a lighter mode, Husain invokes civilisation in nothing less than a celebrative mode. All the ebullient figures from the ancient past are as if part of a carnival set up to perpetuate, at the behest of the contemporary, a renewable mythology both classical and kitsch“* (Ramaswamy, 2011 str. 36). Při příležitosti výstavy na brazilském bienále, vznikl v roce 1971 i krátkometrážní film věnovaný Husainově ztvárnění indického eposu na motivy bratrovražedného boje, s nadčasovým, alegoricky pojatým přesahem do obecné psychologie člověk tak, jak mu Husain rozuměl (Dalmia, 2001 str. 113). Husain dokončoval sérii přímo na místě, poněvadž strávil mnoho času přípravou finálního počtu devětadvaceti olejomalb, zahrnující četbu a kontemplaci nad samotným eposem.

Během cest po Evropě, které bienále předcházely, byly navíc některé jeho přípravné skici v holandském Amsterdamu odcizeny (Pal, 1994 str. 125). Celé spektrum motivů z Mahábháraty učarovalo Husainovi natolik, že se k jejich výtvarné interpretaci nadále vracel. Roku 1983 zhotovil sérii jedenácti litografií, která obsahovala rovněž později napadané dílo zobrazující mytickou *Draupadí při hře v kostky*. O sedm let později se k Mahábháratě vrací znovu, tentokrát skrze sérii schematických kreseb. Přijetí Husainovy nové výtvarné formulace motivů, zakotvených v tradiční ikonografii „obyčejnými lidmi“ bez skutečného ponětí o moderním výtvarném výrazu, částečně potvrzuje možnost v čase aktualizované kulturní identity skrze symboly, k nimž navzdory jejich formální proměnlivosti společnost i nadále vztahuje. Potřebu sebeidentifikace se společensky zažitou autoritou, jakou mohou být právě i důležité náboženské eposy postulující eticko-morální kulturní kodex, však přirozeně pociťují mnohé zájmové, radikálněji orientované skupiny, zahrnující i krajně pravicové hinduistické šovinisty, kteří si právo výlučné vztáznosti ke kulturním symbolům přivlastňují. Konkrétní příklady popisuje například i citace: *“The Ramayana is cited generally when ethical ideals are expected; the Mahabharata is referred to when compromises are made, shady deals*

⁹⁹ Picasso namaloval obraz roku 1937 v pařížském exilu, záhy po vybombardování tohoto nevelikého baskického města nacisty, podporujícími frankisty. Plátno Guernica se nyní nachází ve sbírkách Muzea královny Sofie, kam přešlo z rovněž madridské galerie Prado a předtím z newyorského Guggenheimova muzea.

*struck, promises dishonoured, battles fought, disasters lamented. The Mahabharata is unending source of metaphor for the rhetoric of India's public debate. Indian politicians are ever ready to portray themselves as Yudisthira, to warn overbold rivals that they are Abhimanyus trapped in padmavyuhams (lotus-rings) of their own making, or to depict misguided senior statesmen as Bhismas, men who provide, as Mrs Gandhi said or Morarji Desai¹⁰⁰ when he upheld the continuance of royal privileges, a moral facade to an indefensible case“ (Tharoor, a další, 2006 str. 18). Sama o sobě paradoxní je skutečnost, že celá, mnoha úrovněová kampaň proti malířově údajně cíleně ofenzivnímu dílu i jeho osobě, vypukla s odstupem bezmála dvaceti let po započetí práce na sérii Rámájana a patnácti let po zahájení práce na sérii Mahábhárata, zhotovené pro brazilské bienále v roce 1971. Spouštěcím impulsem bylo publikování článku s titulkem: “*MF Hussain, the Painter or a Butcher*¹⁰¹“, v hindsky psaném měsíčníku *Vičár Mímánsá*, jehož autorem byl Óm Nágpál, který interpretoval Husainovo ztvárnění hinduistické bohyně moudrosti a vzdělání Sarasvatí jako pobuřující a záměrně zhanobující. V několika následujících letech se rozvinul celý řetězec soudních stání na základě žalob podávaných ze strany komunalistických organizací názorově rezonujících s krajně pravicovou ideologií Hindutvy a k ní se hlásícím socio-politickým subjektům.¹⁰² Původně sloučené žaloby neuspěly u nevyššího soudu v Dillí pro technickoadministrativní nedostatky a byly tak roku 2004 soudcem J. D. Kapúrem rozpuštěny. Závěrečný verdikt je v plném znění dostupný na internetu¹⁰³. Skrze veřejné výzvy*

¹⁰⁰ Mórárdží Désái (1896–1995), politický aktivista participující v boji za nezávislost, později politik a v letech 1977–79 první ministerský předseda, nepřislušející ke straně indického Národního kongresu.

¹⁰¹ Zřejmě jde o narážku na fakt, že povolání řezníka se na indické půdě rozšířilo až s muslimy a v očích některých ortodoxnějších nebo méně tolerantních hinduistů, je považováno za nečisté a zvrhlé.

¹⁰² Jmenovitě se jednalo o: Višva Hindú Parišad (VHP), Ráštríj Svajamsévak Sangh (RSS), Badžrang Dal, Šiv Sénu, Hindú Džandžágriti Samiti a další (Ramaswamy, 2011).

¹⁰³ Článek číslo 4 tohoto verdiktu sruje část obvinění vznesených proti umělci slovy: “*According to the complainants these paintings have hurt the feelings of large sections of Hindu Society and crores of people as for them these Goddesses are symbol of knowledge and power respectively and are being worshiped by them since time immemorial and nude drawings of these deities have caused a severe feeling of bitterness and rage in Hindu community whose religious beliefs are outraged by the petitioner and tend to disturb the public tranquillity as such paintings are clearly prejudicial to the maintenance of harmony amongst Hindus and Muslims particularly when accused himself belongs to Muslim Community“ (High Court of Delhi, a další str. 7). V jiném bodu obžaloby, v článku 12, je Husainova amorálnost podepřena tvrzením: “*However, as regards painting of a woman who has been identified as Film Actress Madhuri Dixit and one bull it is alleged to be clearly indicative of a bestial act. The picture indicates, that the petitioner has posed himself as a bull and has**

občanům šířené skrze vybraná média¹⁰⁴ či cestou organizovaných mítinků a demonstrací, však kampaň vedená proti umělcově osobě trvá dál. Na internetových blozích, v komentářích pod novinovými články a videi, je k nalezení velké množství příspěvků útočících na malířovu osobu, jako i těch, kteří se jej zastávají. Na serveru Youtube byla po čase pro hrubost a vulgaritu zrušena možnost komentovat oficiální záznamy některých televizních rozhovorů s umělcem (Vítů, 2011 str. 44). O dva roky později se celá kauza tentokrát sloučených žalob vrací k dillískému nejvyššímu soudu, jehož závěrečné usnesení potvrzující Husainovu nevinu, je artikulováno ústy soudce S. K. Kaula (Ramaswamy, 2011 stránky 54-74). Spolu s tím, vyslovuje M. F. Husain v tomto roce v televizním přenosu NDTV¹⁰⁵ veřejnou omluvu: *“I love art but I love humanity more. Whatever I have painted I have done with complete conviction and in the process if I have hurt anyone’s feelings, I apologise”* (Ramaswamy, 2011 str. 145).

Celá kauza bohužel verdiktem soudu nekončí. Stejně jako v průběhu devadesátých let, vyvíjí i nadále nacionalistická platforma (odnož RSS) Sangh Parivár strategii hromadného podávání individuálních žalob a věnuje se organizaci dílčích kampaní zaměřených proti umělci a vystavování jeho děl. Zastání nalézá Husain skrze aktivistickou formaci SAHMAT (The Safdar Hashmi Memorial Trust)¹⁰⁶, pojmenovanou po levicově smýšlejícím herci, který roku 1989 zemřel při představení kvůli komunistickým šarvátkám ve státě Uttarpraděš. Tato platforma sdružující zejména intelektuály – umělce, pedagogy a novináře, stojí mimo jiné za organizací putovní výstavy *Ham sab Ajódhjá* (My všichni jsme Ajódhjá). Tato výstava

mentioned his name on the paintings in a distorted and indicative form as Mcbull“ (High Court of Delhi, a další str. 11). Ve stejném duchu se nesou i komentáře pod ilustrativními obrázky na webových stránkách Hindú Džágrti, například v souvislosti se zobrazením bohyně Durgy s jízdním zvířetem (*váhanou*), kterým je tygr: *“What is MF Husain's sick fascination for having sex with animals? Why does he repeatedly superimpose his dirty minded eroticism on Deities? If MF Husain is truly an artist (as claimed by the artist community) and that all his thoughts about being outraged by terrorism were genuine, then why does he not paint others being nude and having sex with animals? But as we have observed he depicts only India and Hindus in this manner.”* Citace z webu Hindú Džágrti, dostupném z WWW:

<http://www.hindujagruti.org/activities/campaigns/national/mfhussain-campaign/>

¹⁰⁴ Bodový scénář jak konkrétně postupovat „v boji protihinduistickému a protinárodnímu škůdci M. F.

Husainovi a jeho obscénní tvorbě, jež si nezavdává s uměním“ (volně přeloženo z obsahu webových stránek), je k nalezení na webu Hindú Džágrti, dostupném z WWW:

<http://www.hindujagruti.org/activities/campaigns/national/mfhussain-campaign/>. Oslovování jsou zde rovněž

vybízení k podávání soukromých žalob vůči osobě malíře.

¹⁰⁵ ‘Row over Husain’s Painting’, New Delhi Television (NDTV.com), 7 February 2006.

¹⁰⁶ Webové stránky platformy SAHMAT jsou dostupné z WWW:

<http://sahmatnews.blogspot.com/2008/09/frontline-report-on-mf-husain-attack.html>

reaguje na tragické události z roku 1992, kdy v historickém městě Ajódhjá, došlo ke krvavým masakrům mezi hinduisty a muslimy ve sporu ohledně údajného rodiště hinduistického boha Rámy na území později vzniklé Báburovy mešity, která byla v komunalistických bojích rozbořena. V rámci této výstavy, která měla upozornit na pluralistický charakter indické identity, byl vystaven i multimediální panel nazvaný *Rám Kathá (Vyprávění o Rámovi)*, který měl dokázat fakt, že v rámci indické literární tradice existují také alternativní typy autochtonních narácí, pro danou kulturu zásadního eposu o Rámovi a Sítě. *“The exhibition, its images and texts were scrutinised by our critics and what they finally picked was a panel on the Ram Katha. One part of the exhibit examined the different mythic traditions associated with Ayodhya, which included the Sikh, the Buddhist, the Jain and, of course the Muslim. Ayodhya had been a very important Sufi centre. The paragraph of text that was picked for attack, on the Ram Katha and the Buddhist traditions, was about 5-6 lines in length and had been sourced from Romila Thapar’s published work on the many versions of the Ramayana. Illustrating the text were Vijayanagara-period bronze sculptures of Rama and Hanuman, a Pahari miniature painting of Rama, Sita and Lakshmana in exile, and a Mughal Ramayana miniature from a Persian translation by Abdul Rahim Khan-i-Khanan. These few lines quoted the Dasarath Jataka, regarded by scholars as the oldest known version of the Ram Katha, in which, Ram and Sita are siblings. They are sent into exile, but there is no Ravana, no abduction and no Lanka. When they return from exile, Rama and Sita rule as king and queen”* (Ramaswamy, 2011 str. 153). Výstava čelí na několika místech kde se realizuje organizovaným útokům, a je opakovaně poškozena. RSS zřizuje nový subjekt Sanskár Bháratí, který má sloužit k monitoringu aktivit SAHMATu a zároveň jako defenzivní složka, poskytující přístup k čistému a nezneškodněnému indickému umění (Ramaswamy, 2011 stránky 149-71). Když má být roku 1993 veřejnosti zpřístupněna na Kolumbijské univerzitě ve Spojených státech, členové lokální indické komunity spříznění s BJP, její realizaci vehementně brání a snaží se navíc zamezit prodeji zmíněné Dasarathovy džátaky obsahující alternativní pojetí příběhu o princí Rámovi: *“Any library, bookstore or individual who owned a copy of Dasarath Jataka in any language could be prosecuted by the state if it so desired”* (Ramaswamy, 2011 str. 155). Mezi mnoha dalšími útoky zaměřenými tentokrát výhradně vůči Husainově osobě, lze jmenovat útok na dillískou galerii Arpany Kaur (Arpana Caur Gallery) z roku 1998, která vystavovala Husainovu kritiky napadanou litografii, jež původně nenesla žádný název, než ji kurátor výstavy pojmenoval

*Zachráněná Síta (Sita Rescued)*¹⁰⁷. Ve stejném roce zfanatizovaný dav vybuzený aktivisty z Badžrang Dál a Šiv Sény, zaútočil na malířovo osobní sídlo, kde poničil některá díla. Na základě protestů místní hinduistické komunity byla zrušena Husainova chystaná výstava v Londýně, roku 2006¹⁰⁸. O rok dříve, se rodí internetová kampaň řízená skrze organizaci Sanátan Sansthán (SS) (Ramaswamy, 2011 str. 159), který zakládá bilingvní webové stránky Hindú Džágrti a Hindú Džandžágriti, které mají v současnosti plugin i na sociální síť (Facebook, Twitter a Youtube). Tyto stránky krom již zmiňovaných návodů, jak postupovat proti M. F. Husainovi v jednotném boji za očistu indické vizuální tradice a sáhodlouhých komentářů vysvětlujících podstatu umělcovy zlovolnosti, poskytují vzájemně juxtaponované obrazy Husainových děl, které zachycují oblečené muslimské ženy a Matku Terezu, vedle polonahých či nahých a tudíž symbolicky znásilněných hinduistických bohů či mytologických hrdinek (Draupadí, Kuntí). Nová vlna násilí a nenávisti proti M. F. Husainovi, jež propuká lokálně ba po celé Indii, přichází v roce 2006 a točí se okolo umělcova ztvárnění Matky Indie (viz další oddíl). V této době se již malíř nalézá v dubajském exilu, kam se odebral poté, co někteří aktivisté vyslovili v tom smyslu, že ve jménu očisty vlastní tradice budou usilovat i o Husainův život (Ramaswamy, 2011 str. 160). V témže roce, organizuje SAHMAT symposium nazvané *Ikonografie nyní (Iconography Now)*, na kterém vystupují univerzitní studenti a pedagogové z celé Indie, s příspěvky věnovanými nejen Husainově kauze, ale i obecné problematice ikonografické plasticity a střetu tradičního pojetí se svobodou výtvarného vyjádření konkrétního autora¹⁰⁹. V roce 2006 SAHMAT iniciuje rovněž petici požadující, aby bylo M. F. Husainovi v exilu uděleno nejvyšší civilní státní ocenění Bhárat Ratna, žádosti však není vyhověno. V roce 2008 se při příležitosti konání prvního indického uměleckého veletrhu *India Art Summit* pořádaného v Novém Dillí, na veřejnost dostává další kauza, kdy se organizátoři veletrhu měli pokoušet uplatit vystavovatele, s cílem zamezit vystavení Husainova díla. Aktivisté z platformy SAHMAT, se po neúspěšném apelu

¹⁰⁷ Litografie znázorňuje nahou ženu usazenou na ocase opičího boha, Sítina zachránce Hanumana prochájejícího z Lanky.

¹⁰⁸ Reflexe v britském tisku například skrze novinový článek z The Guardian, dostupný z WWW: <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2011/jun/12/nick-cohen-mf-husain-censorship>

¹⁰⁹ Obdobná konference věnovaná výhradně M. F. Husainovi, se konala roku 2009 na Duke University v americkém Durhamu. Účastnili se jí přední osobnosti indické, ale i zahraniční umělecké kritiky, kurátoři, umělci, historici umění, sociální antropologové aj. Sborník odborných příspěvků, byl posléze vydán knižně pod názvem *Barefoot Across the Nation – Maqbool Fida Husain and the Idea of India*, editovaném S. Rámasvámím (Ramaswamy, 2011).

nestahovat z veletrhu Husainova díla, směřovaném k vydíraným vystavovatelům, rozhodli v rámci demonstrativního happeningu vystavit symbolicky alespoň kopie malířových děl na pozemku Vitalbhai Patel House, kde má organizace sídlo. Tato provizorní výstava však byla záhy napadena přívrženci nacionalistické Šrí Rám Sény, navíc za údajné stínové podpory zájmových okruhů z BJP (Ramaswamy, 2011 str. 162). Mezi recentní kauzy, patří organizované protesty¹¹⁰ namířené proti chystané projekci dokumentu věnovaného loni zemřelému malíři, která se měla realizovat v rámci 23. ročníku mezinárodního filmového festivalu International Film Festival of India (IFFI) v jihoindickém státě Góá, v prosinci 2011. Nelze pochybovat o tom, že se Husainovo nekonvenční ztvárnění hinduistických bohů mohlo některých konzervativněji smýšlejících hinduistů dotknout. Svoboda výtvarného vyjádření by však v kontextu pluralitní společnosti a moderního a sekulárně orientovaného státu neměla být zpochybňována, což sice potvrdil závěrečný verdikt nejvyššího soudu z roku 2006, avšak poté jej zrelativizovala série politicky manipulovaných událostí s Husainovou kauzou svázaných.¹¹¹ Umělcova lapidární odpověď na dotaz jak vnímá svoji pozici moderního indického malíře jako muslima, myslím hovoří za vše. M. F. Husain k tomuto říká: *“I am an Indian and a painter, that is all“* (Ramaswamy, 2011 str. 12).

6.3 Matka Indie jako svár reprezentací

Výrazné kontroverze jsou spjaty i s Husainovým výtvarným pojetím ikonické Matky Indie, které kulminovaly kolem roku 2006, kdy bylo toto dílo vystaveno. Samotná geneze konceptu Matky Indie (Bhárat Mátá) a její historicky podmíněné konotace nacházející svůj odraz i v její vizuální tvárnosti, by pro svoji složitost vystačily na další diplomovou práci. Prapůvod

¹¹⁰ Instrukce k vedení kampaně dostupné z WWW:

<http://www.hindujagruti.org/activities/campaigns/national/mfhussain-campaign/>.

¹¹¹ Politicky kontaminovány byly rovněž kontroverze spojené s dílem studenta univerzity v Baródě Šrílamanthuli Čandramóhana (nar. 1981) z roku 2007, či umělkyně Gargí Rainy (nar. 1965) nebo Pušampaly N (nar. 1956). (Vítů, 2011 stránky 44-8); (Ramaswamy, 2011 stránky 173-198). Snad nejaktuálnější je případ útoku na výstavu homosexuálního umělce Balbára Krišnana v dillíjské Lalit Kalá Akadémii, který se odehrál ke dni (5. 1. 2011) a na sociální síti Facebook jej zveřejnil na svém profilu sám umělec. O den později byla v internetovém vydání Telegraph India v článku *‘Attack on artist for gay paintings’* citována umělcova slova: *“I have been getting calls saying I was doing a wrong thing by exhibiting paintings on homosexuality. One of the callers recalled how M.F. Husain was forced to leave the country after some of his controversial paintings“* Článek dostupný z WWW: http://www.telegraphindia.com/1120106/jsp/nation/story_14969976.jsp.

inkarnace abstraktního „ducha Indie“ do feminní podoby ženy, mnohdy opatřené atributy náležejícími k bohyni úspěchu a bohatství Lakšmí či pozdějšími symboly indické politické nezávislosti, se dle některých badatelů odvozuji od díla Matka Bengálska (Banga Mátá) bengálského malíře, revivalisty Abaníndranátha Thákura (1871–1950), z roku 1905¹¹², mytologického konceptu Pána všehomíra čakravartina či od hypotetického evropského vzoru ochranných avatárů nově vznikajících národních (v případě Rakouska Uherska národnostních) států z 19. století¹¹³ (Neumayer, 2007 stránky 37-76). Spolu s masovým rozšířením tisku, které je v souvislosti s barevnými reprodukcemi a postupným rozmachem populární náboženské ikonografie v indickém kontextu neodmyslitelně spjata s postavou Rádži Raviho Varmy¹¹⁴, se k populární „neomytologické figuře“ váže i její značné využití pro politické účely a propagandistické cíle. Matka Indie, v době boje za nezávislost oblékaná do sárí v barvách indické trikolory, třímající Gándhího kolovrátek či o něco později na klíně láskyplně chovající některé politické představitele, se tudíž v očích veřejnosti a jejích politických reprezentantů, časem stala symbolickým ztělesněním národních zájmů, kterým však každý politicky zainteresovaný subjekt rozuměl po svém. Neumayer uvádí: *“Since religious symbolism was very often used in early nationalist prints sometimes served to exclude or even antagonize non-Hindu Indian communities. One such genre was that of the holy cow prints – where Mother India and the holy cow are conflated into one, where the cow contains within her body all the sacred spaces of India, where the sun and the moon, and the many Hindu gods make up the body of the wish-fulfilling cow, etc“* (Neumayer, 2007 str. 38).

Na tomto místě je třeba připomenout skutečnost, že geneze populární ikonografie těchto masově šířených tisků, poměrně výrazným způsobem integrovala orientalizující styl typický pro prostředí britských výtvarných akademií v Indii (Ramaswamy, 2003 stránky 34-70)., na přelomu osmnáctého a devatenáctého století, jehož je Ravi Varmá sám symbolem. V rámci

¹¹² „Thákurova Banga Mátá – Matka Bengálska, třímá v ruce čtyři symboly – kus látky, snopek rýže, knihu a modlitební korálky, kterými připomíná to, co nedělitelně spojuje příslušníky jedné kultury, třebaže na tisíckrát administrativně rozdělené země. Matka jednotného Bengálska se zevnějškem podstatně liší od své pozdější inkarnace Matky Indie, přestože vnitřní významy zůstávají prakticky neměnné. Thákurova Matka Bengálska je oděna v prosté šafránové roucho a z obrazu je patrný záměr výrazové čistoty a prostoty“ (Vítů, 2010 str. 31).

¹¹³ *“In Europe of the nineteenth century, Germania, Britannia, Victoria and the Great Mother Austriae, all dressed in iron mail and Greek helmets, visually represented the nation states whose names they bore“* (Neumayer, 2007 str. 38).

¹¹⁴ Ravi Varmá (1848–1906) spolu se svým bratrem v Bombaji roku 1894 zakládá Fine Arts Lithographic Press.

problematiky konfliktních ikonografií, zde stojíme opět před zajímavým paradoxem, kdy je vedle sebe kladen vizuální ideál ctnostné a svobodné Matky Indie, vycházející částečně z evropské a navíc koloniální tradice, oproti Husainovu pojetí, které je nacionalisty považováno za záměrné zneuctění její ikonicity, znásilnění symbolu a za urážku národní hrdosti. Husainova Matka Indie je zobrazena jako schematicky, v hrubých obrysech, jež opisují geografické hranice indického subkontinentu.

Malířovi kritici¹¹⁵ ve svých útocích často zmiňují, že je Husainova Matka Indie potupně sražená na kolena, avšak s ohledem na celkovou kompozici obrazu i princip popisu tvaru subkontinentu liniemi těla, se tyto argumenty jeví jako nesmyslné. Jinde se operuje s tvrzeními, že geografické hranice moderní podoby nezávislé Indie, neodpovídají skutečnosti, přičemž zde údajně chybí značná část problematické oblasti Kašmíru, což implikuje, že obraz zhotovil někdo, kdo je v tomto sporu jasně na straně Pákistánu, nikoliv Indie (Ramaswamy, 2011 str. 85).

Co se týče Husainova osobního vztahu k vlastenectví, nerozlišoval v těchto souvislostech kategorie starého a nového, odlišené zlomovým bodem roku 1947. S rozdělením země nesouhlasil, a koncept národního cítění omezený politicky stanovenými hranicemi území státu mu byl cizí. Sám k tomu říká: *“For me, India’s humanity is what is important, not its borders“* (Ramaswamy, 2011 str. 77). Na jiném místě, se vyjadřuje k otázce ztráty kulturní sounáležitosti mezi oběma nově vzniklými zeměmi: *“I have been always very nationalistic, but I have no attachment to places. It is a mother’s love that creates a sense of home, ties one down. Since I lost my mother when I was one-and-a-half, I have never known such attachment. I lost my first child, Shabir, when he was three. I lifted his body out of a gutter. What is loss after that“* (Ramaswamy, 2011 str. 4).

Situace kolem konfliktních ikonografií, dost možná poukazuje na širší, kulturně-historický problém rozpadu stabilních struktur, jehož operativním řešením bývá často právě eskapismus¹¹⁶ směrem k abstraktním a plastickým kategoriím, jakými jsou právě například národní identita, stát nebo kulturní symboly. Redefinice či úkolu dodat těmto kategoriím nového významu se pak v éře nejistoty velice často chápou radikálně smýšlející skupiny, které samy sebe vnímají jako arbitry. Osočení Husaina ze záměrně dehonestujícího znázornění konceptu Matky Indie, je tak spíše zneužitím fenoménu politizace „tradiční“

¹¹⁵ Podobné argumenty se nacházejí i na jednom z konspirativních blogů, dostupném z WWW: <http://protestnudebharatmatha.blogspot.com/>.

¹¹⁶ Více o této problematice například Michel Maffesoli (Maffesoli, 2002 stránky 212-30).

ikonografie, který je sám o sobě z podstaty velmi konfliktní a váže k sobě skrze svůj specifický vývoj množství konotací, které toto zneužití velmi usnadňují. A to i s ohledem na fakt, že na něj veřejnost skrze svoji historickou zkušenost i stopy ve vizuální paměti zkrátka slyší. Sám malíř vágní povahu mnohem pozdějších kontroverzí vystihuje roku 1986 slovy: *“For the last 40 years I have depicted in my works nothing but India herself”* (Ramaswamy, 2011 str. 81). Poté co se Husain roku 2006 veřejně omluvil těm, kterým jeho ztvárnění Matky Indie způsobilo urážku na hrdosti či náboženském sentimentu, byla oblečená verze Husainovy Bhárat Mátá použita v kampani bombajské policie.

6.4 Husainova Indie jako Indira

Poslední výraznou kontroverzí spjatou s Husainovým dílem, o níž si v rámci této práce dovolím krátce pojednat, je časově starší kauza z roku 1975, kdy se Husain skrze svůj triptych nazvaný *Indie v červnu 1975 (India June 75)*, rozhodl vyjádřit svoji osobní podporu ministerské předsedkyni Indíře Gándhíové, která se toho času potýkala s velmi nepříjemnou politickou situací v zemi, která ke dni 26. června 1975 vyústila ve vyhlášení výjimečného stavu (Emergency)¹¹⁷, který jí umožnil vypořádat pro demokratickou zemi ne zcela standartním způsobem se vzniklou opozicí a otevřel tak prostor pro výraznější uplatnění autokratických tendencí, které jsou s politickou osobností Gándhíové často spojovány.

¹¹⁷ Počátkem sedmdesátých let bylo politické postavení a veřejný obraz Indiry Gándhíové posíleno, částečně i díky vítězné bangladéšské válce, vyhraným předčasným volbám z roku 1970, které ovládla s heslem *Garíbí hátáó!* (Vyžeňte bídu!) a zahájení vlastního jaderného programu v Indii roku 1972. Další vývoj však poukázal na populistický charakter některých pilířů vládního programu politiky Gándhíové, zemi zachvátila inflace a ekonomická recese, která výrazně poznamenala i vývoj v sociální oblasti. Vzniklá opozice proti neuměřené politické autoritě ministerské předsedkyně v čele s někdejší spolupracovníkem M. K. Gándhího, Džajprakášem Nárájanem, iniciovalo vznik hnutí proti politické korupci, jehož veřejná podpora oťrásla zejména Gudžarátem a Bihárem. Iláhábádský vrchní soud shledal Gándhiovou vinou z porušení zákonů politické etiky a přitom byl vydán zákaz, aby se v budoucích šesti letech zhostila politické funkce. Gándhíová z funkce odstoupila, avšak na své místo dosadila neméně kontroverzního syna Saňdžaje Gándhího (nechvalně proslulého např. restriktivními opatřeními v rámci kontrolované porodnosti) a přesvědčila prezidenta země, aby vyhlásil výjimečný stav, který trval od 25. června 1975 do 21. března 1977. Většina představitelů opozice, zahrnující politické předáky a širší nepolitickou inteligenci byla vzata do vazby. Gándhíová následně vyhlásila Dvacetibodový program, zaměřený zejména na stabilizaci ekonomiky. Roku 1976 byly skrze dodatek k ústavě k Indické republice nově přičleněny atributy „sekulární a socialistická“ (Strnad, a další, 2003 stránky 843-5).

Husainův vztah k rodině Néhrú – Gándhí, byl založen spíše na lidské sympatii nežli výrazné příchynosti k jejich politickému přesvědčení, které se však přirozeně nedalo od osobní roviny vztahů nikterak odpárat. Vzájemné přátelství započalo údajně roku 1963, kdy M. F. Husain poprvé portrétoval Džaváharlála Néhrúa v jeho domě. Nejslavnější Néhrúův portrét zhotovený Husainem nazvaný *Čtyři tváře Néhrúa (Four Faces of Nehru)*, vzniká o rok později. Néhrúova dcera Indira pěstovala čilý zájem o umění i o Husaina. Jak malíř sám vzpomíná: *“I could walk into her house any time and she invited me to some of the official functions too“* (Pal, 1994 str. 131). Tato přátelská náklonnost se později automaticky překlenula i na Indířina syna Rádžíva Gándhího a jeho manželku italského původu Soniu, jejichž rodinu roku 1984 Husain rovněž namaloval jako dar k Soniným narozeninám (Pal, 1994 stránky 131-133). Důvody pro které byl Husain zejména po odvolání mimořádného stavu v roce 1977 mnoha kritiky osočen z politické propagandy jsou zřejmé, avšak v jejich základě se dost možná opět ocitá stopa nejasně definovaného statusu moderního indického umělce a jemu přiznaných rolí a společenských očekávání. Jak bylo v některých kapitolách již vysvětleno, postava M. F. Husaina chápaná některými jako mnohoznačný sociální symbol, či abstraktnější kulturní mýtus, v dějinách moderní Indie dalece přesáhla konotace spojené výlučně s jeho vlastní či ryze uměleckou personalitou. S decentní nadsázkou řečeno, každý kdo o to měl zájem, si mohl utvořit svůj vlastní obraz o Husainově osobnosti, který leckdy excentrický umělec mnohým s oblibou střídavě potvrzoval a záhy vyvracel. Jako lichý nevyznívá ani přívlastek „néhrúovský“, který odkazuje k éře plné nových příslibů pro staronová očekávání (Ramaswamy, 2011). Pro jedny představitel uměleckého džihádu, pro jiné ikona pluralitní tváře Indie. Rámasvámí uvádí: *“The figure he cuts, however, is a rhetorical one: ‘the most distinguished Indian artist’, is no long properly ‘national’, nor yet global, no properly modernist nor decisively contemporary, neither heroic nor liminal; yet he looms against the conscience of this nation with the grandeur of a Shakespearean ghost“* (Ramaswamy, 2011 str. 49). S notnou dávkou cynismu, by se mohlo zdát, že se M. F. Husain jako národní malíř oportunisticky „hodí“ tehdy, kdy svým výjimečným výtvarným umem a výraznou osobností do jisté míry rezonuje s panujícím sociokulturním establishmentem, který mu do ruky vkládá pomyslnou vlajku a chvástá se jím jako produktem svého cílevědomého počínání. Obdobný rys vykazuje i plakání nad rozlitym hrnkem mléka starých kulturně-historických bolů, s jakým se lze setkat v celé řadě Husainových nekrologů uveřejněných různými médii post mortem, v nichž se dřívější kritici kají a vyzdvihují velikost této umělecké, takřka mučednické osobnosti a její klíčový význam pro indické umění, potažmo

pro Indii samotnou. Troufám si říci, že v majetnickém pojetí malíře, představujícího v dané kultuře nač si kdo zrovna vzpomene, tvoří principiální základ většiny společensko-politických kontroverzí a právních kauz, které se k M. F. Husainovi váží. Fenomén společenského labellingu¹¹⁸ přiřkl tomuto umělci roli národního malíře, který musí být pro své společensky ceněné úspěchy veleben či v opačném případě pošlapán a zatracen. To, co bylo v očích mnoha Husainových kritiků ale i celé řady jeho přátel nazíráno jako fatální chyba, byl patosem prosáklý záměr ztvárnit nepříjemnou politickou krizi, coby epické drama, navíc s lehce nešikovným využitím náboženských symbolů, které de facto přitakávaly dřívější populistické a autokratické rétorice Gándhíové¹¹⁹. Husain se rozhodl svoji podporu této političce vyjádřit skrze trojici obrazů, s rozměry 244 x 122 cm¹²⁰. Každý z obrazů se váže ke konkrétnímu datu ze série červnových událostí politických nepokojů roku 1975. Sám malíř je v rozhovoru z roku 1985 komentuje slovy: *“The Emergency paintings were my reactions to a historical event where an Indian leader for the first time had courage to ban dangerous cancerous bodies like such as the RSS and Jamaat-i-Islam, who threatened our composite culture“* (Ramaswamy, 2011 str. 92).

Kontroverzní triptych byl dle dokumentace Národní galerie zřejmě roku 1976 vystaven i v pražské Frágnerově galerii. Dokládá to i dobový rozhovor s indology M. Krásou a L. Hájkem, který vyšel v témže roce v časopise *Nový Orient*. V rámci tohoto příspěvku byla otištěna do češtiny přeložená Husainova osobní charakteristika triptychu (z původní anglicky psané poznámky), kterou si zde dovolím citovat, jelikož ilustruje silnou emocionální zabarvenost, vysvětlující do určité míry umělcův popud zhostit se tohoto tématu, který nebyl vpravdě apolitický, avšak ani primárně politicky angažovaný: *„Jednoho deštivého rána tři velká plátna leží nahá, schoulená na podlaze. Povrch je ještě vlhký. Mezi nimi si hraje dítě, jako když nemluvně saje prs matky, ponořené v hluboký spánek. Malíř náhle vstupuje do přítomného prizmatu skutečnosti. Jeho hlavou procházejí paprsky celého spektra barev. Představy prosakují v tmavých odstínech. Kouř spálených barev stoupá do výše a zamlžuje indigový prostor nad jeho hlavou. Začíná vnímat na několika plochách prizmatu současně. Barevná záře ho přenáší do čtvrté dimenze. Stoupající dým vytváří patinu vzpomínek.*

¹¹⁸ Alternativně může být tento fenomén označován jako sociální nálepkování či etiketizace. Odkazuje k subjektivně podbarvenému vnímání jedince či skupin, kteří jsou přiřazením společenské nálepky mnohdy stereotypizováni a následně stigmatizováni svým často uměle vytvořeným veřejným obrazem.

¹¹⁹ Odkaz na slogany šířené stranou Národního Kongresu, podporujícího toho času Gándhíovou, zvláště v době indo-pákistánské války z roku 1971, hlásající: *“India is Indira, Indira is India“*. (Ramaswamy, 2011 str. 94).

¹²⁰ 8 x 4 ft.

Vzpomínek na události, které přijdou. Je vidět zlom sil na ohromném plátně Guerniky. Guernika vytvářela historii a zrodila Picassa. Malíře, který zhluboka vdechoval dým spálených barev a spálených těl. To byla španělská občanská válka přenesená do několika zemí svobody. Tady je „Indie červen 1975“ a tři plátna jsou dosud prázdná a nahá. Dítě si přestalo hrát. Mokrý plochy zaschly. Malíř, přímo zevnitř utkaného plátna, začíná malovat. A v jediném dni se vzdušnou vlnou rozlije po plátně láva událostí. Obrazy jsou vyrvány z živého těla jako tři velké kusy masa. Obrysy kontinentu ve velkém nebezpečí. Prsty, jež obviňují na malbě „Dvanáctý červen“, míří na bledě žlutou Džanakí. Všechny čtyři ruce trčí nejistě z bezhlavého trupu, rozrušují rytmus černé zeleně a mlčenlivé šedi. Hlasy dusí. Druhá malba, „Dvacátý čtvrtý červen“, je obraz matky Země v plamenech. Její široce rozevláté vlasy jsou rozprostřeny nad Himálajem. „Dvacátého šestého červen“, se s burácením hromu objevuje Durga. Tlapy jejího tygra jsou sevřeny. Tmavá žluť nahoře kontrastuje s červenou, modrou, černí a se zelenou. Triptych v životě národa“ (Vosečková, 1976 str. 13). Volbou mytologických figur – dcery země Džanakí, která hasí nenávislnou vřavu v mnoha koutech země, které jsou jako ohniska svárů označena místopisnou iniciálou v dévanágarském písmu a postavou nelítostné bohyně Durgy, jež pokoří každé zlo, Husain přednastavil zákonitou seč symbolickou asociaci, která k sobě v dané situaci automaticky váže politické konotace v celé tíži jejich důsledků. Tento triptych je bezesporu vyjádřením politického názoru, který přirozeně nemusí být v dané situaci, ani s odstupem času v očích jinak smýšlejících zcela správný.

Co však Husainovi, ani kterémukoliv jinému modernímu malíři v kontextu demokratického státu, usilujícího o pluralitní názorový diskurz nelze upřít, je právo na vyjádření a umělecké ztvárnění svého postoje. Hlubší problém příslušení, náležitosti a nárokování si nových nebo doposud ne zcela poznaných identit, patrně spočívá i v nejhlubším jádru tohoto sporu.

7 Závěr

Cílem diplomové práce bylo pojednat o Makbúlu Fidá Husainovi, jehož osobní životní příběh i dílo, se v mnoha ohledech staly živoucím obrazem a barvitou reflexí dějin moderní Indie. Troufám si konstatovat, že význam tohoto nekonformního a vždy osobitého umělce dalece přesáhl oblast moderních indických dějin výtvarného umění, pro niž byl samozřejmě zásadní. M. F. Husain se skrze své enormní dílo celý život vyznával z niterného citu, náklonosti a fascinace vlastní zemí a její mnohohrstevnatou kulturní tradicí. Navzdory všem kontroverzím spojeným s jeho tvorbou, které vyústily až v umělcův definitivní odchod do exilu, v něm nevyvolaly pocit záště či zloby. M. F. Husain, člověk i umělec mnoha tváří a schopností, si totiž po celý svůj život dokázal uchovat svůj způsob vnitřního prožívání, jakýsi specifický um postřehnout esenci a proniknout do struktury skryté pod vnější formou. A možná to byl právě tento výlučný a mnohými ne zcela pochopený rys, který umělci zajistil skvělý umělecký vzestup i chvatný pád. Husain, který se stal během své, takřka osmdesát let trvající tvůrčí kariéry pro některé symbolem uměleckého džihádu, napadajícího tradiční ikonografický kánon, představoval pro jiné ztělesnění moderního přístupu k umění, stranou všech sekundárních kategorií, jakými jsou náboženské vyznání, sociální postavení aj. Většina z těch, kteří se k Husainovi tím či oním způsobem vztahovali, však nepopřou fakt, že indické výtvarné umění „před a po Husainovi“, už nikdy nezůstalo stejné. V rámci této práce jsem pojednala o některých aspektech Husainova osobního života, které jsem považovala za důležité, přímo i nepřímo ovlivňující jeho pozdější tvorbu. Snažila jsem se v těchto ohledech nechat ve své práci promlouvat skrze citace spíše umělce samotného, nežli umělce ústy jiných. Míra zodpovědnosti, s níž je potřeba přistupovat ke konkrétnímu životnímu příběhu jednoho člověka, který navíc není již mezi živými, je velkým závazkem, jehož jsem se snažila zhostit se ctí a potřebnou pokorou. Použité citace z odborné literatury a biografí, jsem se snažila proto užívat výhradně v kontextu, odpovídajícím původnímu. Mým cílem zde nebylo zhotovit nekritický portrét M. F. Husaina, jako jedinečného umělce a člověka, prostého jakýchkoliv charakterových chyb a skutkových omylů, ani sepsat obhajobu, tmelící křehká místa jeho díla a životního příběhu. Navzdory předem stanovenému přístupovému hledisku usilujícím o maximální možnou míru objektivní kritiky, však musím k závěru této práce přidat i subjektivní náhled, v němž M. F. Husain, jedinečný umělec a člověk, který zemřel dne 9. června 2011 v londýnském exilu, byl důležitou osobností, která nastavila moderní Indii nové zrcadlo, v němž se po čase možná přestala chtít vidět. Indie ztratila Husaina pár let před

tím, než odešel z tohoto světa, avšak Husain nikdy svoji Indii patrně neztratil. Ostatně jak sám lakonicky poznamenává: *“Two hundred years from now, there will be another Husain, and the people of that time should see his work and understand him. So why should one keep hanging on the paintings? Why keep them in museums? Nothing is immortal. How then could I strive to immortalize my work“* (Pal, 1994 str. 191).

8 Bibliografie

- Asher, C. B. 2006.** *India before Europe*. USA : Cambridge University Press, 2006. str. 313. ISBN: 13 978-0-521-80904-7.
- Asher, F. M. 2003.** *Art of India – Prehistory to Present*. místo neznámé : Encyclopedia Britannica Inc., 2003. 501 str. ISBN: 0-85229-813-7.
- Archer, W. G. 1959.** *India and Modern Art*. London : George Allen and Unwin Ltd., 1959. 144 str.
- Bhabha, H. K. 2010.** *The Location of Culture*. USA : Routledge, 2010. 408 str. ISBN: 0-415-33639-2.
- Bhattacharya, S. K. 1996.** *Trends in Indian Modern Art*. India : Vedam Books, 1996. 84 str. ISBN:978-8185880211.
- Borecký, M. 2003.** *Porozumění symbolu*. Praha : Triton, 2003. 215 str. ISBN: 80-7254-371-7.
- Brown, R. M. 2009.** *Art for a Modern India (1947-80)*. USA : Duke University Press, 2009. 270 str. ISBN: 0822343754.
- Cotton, H.** *New India or India in Transition*. USA : Bibliobazaar LLC. 301 str.
- Craven, R. C. 2001.** *Indian Art: A Concise History*. Slovenia : Thames and Hudson Ltd., 2001. 256 str. ISBN: 0500203024.
- Daljeet, Mathur, Shah. 2003.** *Fragrance in Colour*. India : National Museum New Delhi Press, 2003. 119 str.
- Dalmia, Y. 2006.** *Amrita Sher Gil: A Life*. India : Viking, 2006. 246 str. ISBN: 9780670058730.
- . **2006** . *Indian Art: Other Realities*. UK : Oxford University Press, 2006 . 239 str. ISBN: 9780195673470.
- . **2003.** *Interactions in Indian Art*. India : Marg Publications, 2003. 144 str. ISBN: 9788185026558.
- . **2001.** *The making of Modern Indian art*. UK : Oxford University Press, 2001. 400 str. ISBN: 9780195653281.
- Davis, R. H. 2007.** *Picturing the Nation : Iconographies of Modern India*. India : Orient Longman, 2007. 274 str. ISBN 8125029087.
- Dehejia, H. V. a Shankar, P. 2000.** *Despair and Modernity: Reflections from Modern Indian Painting*. India : Motilal Banarsidas, 2000. 123 str. ISBN: 8120817559.

- Denny, F. M. 2003.** *Islám a muslimská obec.* ČR : Prostor, 2003. 200 str. ISBN: 80-7260-088-5.
- Filipský, J. 1998.** *Encyklopedie indické mytologie.* Praha : Libri, 1998. 225 str. ISBN:80-85983-53-4.
- Gokulsing, K. M. a Dissanayake, W. 2009.** *Popular Culture in a Globalised India.* USA : Routledge, 2009. 285 str. ISBN: 978-0-415-47666-6.
- Gupta, S. 2008.** *Indian Folk and Tribal Paintings.* India : Roli Books, 2008. 133 str. ISBN: 978-81-7436-465-4.
- Havell, E. B. 2007.** *Handbook of Indian Art.* UK : Havell Press, 2007. 380 str. ISBN: 1406766402.
- Hayesová, N. 2009.** *Základy sociální psychologie.* Praha : Portál, 2009. 168 str. ISBN: 978-80-7367-639-1.
- High Court of Delhi, Crl.M (M) 420/2001, Date of Decision: April, 8, 2004 a stran, 12.**
[Online]
- Chaitanya, K. A. 1994.** *A history of Indian painting: The Modern period.* India : Abhinav Publications, 1994. 460 str. ISBN: 8170173108.
- Jahanbegloo, R. 2008.** *India Revisited – Conversation on Contemporary India.* USA : Oxford University Press, 2008. 282 str. ISBN: 978-019-568944-0.
- Jeffrey, C. a Minissale, G. 2007.** *Global and Local Art Histories.* UK : Cambridge Scholars Publishing, 2007. 304 str. ISBN: 1-84718-252-6.
- Kapur , G. 2007.** *When was a Modernism: Essays on contemporary cultural practice in India.* India : Tulika, 2007. 470 str. ISBN: 8189487248.
- Kaul, M. 1962.** *Trends in Indian Painting.* India : Brahma Datta at Crescent Printings Works, 1962. 262 str.
- Khanna, B. a Kurtha, A. 1998.** *Art of Modern India.* Singapore : Thames and Hudson, 1998. 144 str. ISBN: 0-50028046-0.
- Klimtová, Z. a Pospíšilová, D. 2010.** *Jsi bytost pozemská nebo nebeská? Žena v indické výtvarné tradici.* Brno : Moravské zemské muzeum ve spolupráci s Národní Galerií v Praze, 2010. 72 str. ISBN: 980-7028-368-4.
- Knipe, D. N. 1997.** *Hinduismus – Experimenty s posvátnem.* ČR : Portál, 1997. str. 232. ISBN: 80-85190-57-5.
- Kropáček, L. 2006.** *Duchovní cesty islámu.* Praha : Vyšehrad, 2006. 292 str. ISBN: 80-7021-821-5.

- Kurtha, A. 2006.** *Francis Newton Souza: Bridging Western and Eastern Modern Art.* India : Mapin Publishing, 2006. 212 str. ISBN: 8188204633.
- Lester, R. C. 2003.** *Buddhismus – Cesta k osvícení.* ČR : Prostor, 2003. 208 str. ISBN: 80-7260-087-7.
- Maffesoli, M. 2007.** *O nomádství - iniciační touky.* ČR : Prostor, 2007. 270 str. ISBN: 80-7260-069-9 .
- Maculay, T. B. 2000.** *The Indian Education Minutes of Lord Maculay.* místo neznámé : Classic Books, 2000. ISBN: 0742623858.
- Maffesoli, M. 2002.** *O nomádství.* Praha : Prostor, 2002. 265 str. ISBN: 80-7260-069-9.
- Mago, P. N. 2001.** *Contemporary art in India: A Perspective.* India : National Book Trust, 2001. 220 str. ISBN: 812373419.
- Meggs, P. B. 2006.** *A History of Graphic Design.* USA : John Wiley and sons, 2006. 592 str. ISBN: 0471699020.
- Mehta, A. 2007.** *India 20 – Conversations with Contemporary Artists.* India : Mapping Publishing, 2007. 215 str. ISBN: 978-81-88204-99-4.
- Mirror, Mumbai. 2011.** The Times of India. *www.timesofindia.com.* [Online] 10. 06. 2011. [Citace: 16. 12 2011.] http://articles.timesofindia.indiatimes.com/2011-06-10/people/29642525_1_paintings-of-hindu-goddesses-mf-husain-nude-paintings.
- Mitter, P. 1992.** *Much Maligned Monsters – A history of European reactions to Indian Art.* USA : Chicago University Press, 1992. 351 str. ISBN: 978-0-226-53239-4.
- . **2007.** *The triumph of Modern Indian art : Indian artists and the Avant-garde.* UK : Reaktion Books, 2007. 256 str. ISBN: 978 1 86189 318-5.
- Mohamed, Kh. 2002.** *M.F. Husain - Where Art Thou.* India: Bombay : Pundole Art Gallery; M.F. Husain Foundation, 2002. 257 str.
- Mookherji, A. 1998.** *A Modern Art in India.* India : Inner Traditions, 1998. 176 str.
- . **1952.** *Art of India.* UK : Oxford book and Stationery CO, 1952. 143 str.
- Nadkarani, D. 1996.** *Husain - Riding The Lightning.* India : Popular Prakashan PVT. LTD., 1996. 180 str. ISBN: 8171548172.
- Neumayer, E. a Schelberger, Ch. 2003.** *Popular Indian Art: Raja Ravi Varma and The Printed Gods of India.* UK : Oxford University Press, 2003. 175 str. ISBN: 019-565872-8.
- Neumayer, E. 2007.** *Bharat Mata: India's freedom movement and popular art.* UK : Oxford University Press, 2007. 218 str. ISBN: 9780195685183.

- Newsleaks. 2011.** News Leaks. *www.newsleaks.in*. [Online] 04. 07 2011. [Citace: 16. 12 2011.] <http://www.newsleaks.in/owais-husain-says-in-exile-husain-wanted-to-destroy-his-paintings/>.
- Pal, I. 1994.** *Beyond the Canvas: An unfinished portrait of M. F. Husain*. India : Indus, 1994. 284 str. ISBN: 81 7223 107 5.
- Palazzoli, D. 2007.** *India-arte-oggi: l'arte contemporanea indiana fra la continuita e trasformazione*. Italy : Le arti grafiche – Salea Milano, 2007. 133 str.
- Pani, J. 2004.** *Back to the roots – Essays on Performing arts in India*. India : Manohar, 2004. 124 str. ISBN: 81-7304-560-7.
- Prochazka, A. B. 1988.** *Determinants of Islamic Architecture*. Switzerland : Marp, 1988. 168 str.
- Průcha, J. 2007.** *Interkulturní psychologie*. Praha : Portál, 2007. 224 str. ISBN: 978-80-7367-280-5.
- Purohit, V. 1988.** *Arts of transitional India – 20th Century*. India : Popular Prakashan, 1988. 1387 str.
- Ramaswamy, S. 2011.** *Barefoot Across the Nation*. India : Routledge, 2011. 283 str. ISBN: 978 0 415 58594 1.
- . **2003.** *Beyond Apparances? Visual Practices and Ideologies in Modern India*. India : Sage Publications, 2003. 412 str. ISBN: 0-7619-9756-3.
- Rogers, J. M. 2006.** *Mughal Miniatures*. UK : The British Museum Press, 2006. 128 str. ISBN: 978-0-7141-2440-7.
- Ruhberg, a další. 2004.** *Umění 20. století – malířství*. Spain : Taschen, 2004. 840 str. ISBN: 8072095318.
- Saatchi, Gallery. 2009.** *The Empire Strikes Back – Indian Art Today*. GB : Saatchi Gallery, 2009. 186 str. ISBN: 9780847834686.
- Said, E. W. 2004.** *Orientalismus – Západní koncepce Orientu*. ČR : Paseka, 2004. 464 str. ISBN: 978-80-7185-921-5.
- Sambrani, Ch. 2006.** *Edge of Desire – Recent Art in India*. Australia : Asia Society and Art Gallery of Australia, 2006. 214 str. ISBN: 0-87848-100-1.
- Sarkar, J. N. 2010.** *Thoughts on Trends of Cultural Contacts in Medieval India*. India : Bibliobazaar LCC, 2010. 194 str.
- Seth, M. 2006.** *Indian Painting – The Great Mural Tradition*. India : Harry N. Abrams Inc, 2006. 464 str .

- Shurmer-Smith, P. 2000.** *India – Globalization and Change*. USA : Oxford University Press, 2000. 209 str. ISBN: 0 340 705 79 5.
- Soukup, V. 2011.** *Antropologie - teorie člověka a kultury*. Praha : Portál, 2011. 774 str. ISBN: 978-80-7367-432-8.
- . **2000.** *Dějiny antropologie*. Praha : Karolinum, 2000. 640 str. ISBN: 80-246-0337-3.
- Strnad, a další. 2003.** *Dějiny Indie*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2003. 1185 str. ISBN 80-7106-493-9.
- Subramanyan, K. G. 2006.** *Moving Focus: Essays on Indian Art*. Calcutta : Seagul Books, 2006. 145 str.
- Sumathi, R. 2003.** *Visual Practices and ideologies in Modern India*. India : Sage Publications, 2003. 423 str.
- Tharoor, S. a Bean, S. 2006.** *Epic India - M. F. Husain's Mahabharata Project*. místo neznámé : Peabody Essex Museum, 2006. 48 str. ISBN: 087577-208-0.
- The Master - The life and times of MF Husain. 1984.* December 4, 1984, 1984.
- Topsfield, A. 1986.** *Paintings from the Rajput courts*. UK : Indar Parischa Fine Arts, 1986. 52 str. ISBN: 1870270002.
- Třeštík, M. 2011.** *Umění vnímat umění - guerilla writing about art*. Praha : Gasset, 2011. 228 str. ISBN:978-80-87079-15-7.
- Tuli, N. 1998.** *Indian Contemporary Painting*. UK : Hary N Amrahams, 1998. 478 str. ISBN: 978-0810934726.
- Uberoy, P. 2008.** *Freedom and destiny: Gender, family and popular culture in India*. UK : Oxford University Press, 2008. 352 str. ISBN-13: 978-0195679915.
- Vavroušková, S. a (ed.). 2008.** *Náboženství a společnost v jižní a jihovýchodní Asii*. Praha : Orientální Ústav AV ČR, 2008. 356 str. ISBN: 80-85425-57-2.
- Vidya, D. 2007.** *Indian Art*. UK : Phaidon Press, 2007. 448 str. ISBN: 978-0714834962.
- Vítů, B. 2011.** *Indické výtvarné umění jako dějiny kulturních dialogů (bakalářská práce)*. Praha : autor neznámý, 2011. 98 str.
- Vítů, B. 2010.** *Moderní indické umění - nástin vývoje (bakalářská práce)*. Praha : autor neznámý, 2010. 142 str.
- Vosečková, A. 1976.** Makbúl Fidá Husain - Triptych o životě národa, Husain o sobě, přátelé o Husainovi. *Nový Orient*. 31, 1976, Sv. č. 1, 1976, stránky 12-16.
- Werner, K. 1996.** *Malá encyklopedie hinduismu*. Brno : Atlantis, 1996. 216 str. ISBN: 80-7108-129-9.

- . 2005. *Náboženské tradice Asie – Od Indie po Japonsko*. Brno : Masarykova Univerzita, 2005. 711 str. ISBN:8021029781.
- Zbavitel, D. a D., Kalvodová. 1987.** *Pod praporem krále nebes - divadlo v Indii*. Praha : Odeon, 1987. 320 str.
- Zbavitel, D., a další. 1997.** *Bohové s lotosovými očima – hinduistická mytologie*. Praha : Vyšehrad, spol. s r. o, 1997. 456 str. ISBN: 80-7021-215-2.

9 Jmenný rejstřík

- Ahmed, F. A., 56
Ánand, M. R., 21, 41
Ahmedáavadní Gufá, 47
Ara K. H. 40, 45
Art aur Cinema, 47
Badžrang Dál, 54, 60
Bakré, S. K., 40
Baudrillard, J., 56
Barúa, P. C., 28
Beihong, X., 51
Béndré, N. S., 26
Bergman, I., 35
Berlinále, 23
Bhabhá, H. K. 41
Bhárat Ratna, 64
Bienále Tokio, 35
BJP, 54, 64
Bombay Art Society, 41, 49
Boyl, D., 14
Cannes, 36
Čandramóhan, Š., 64
Da Vinci, L. 37
Dás Guptová, S. 35
De Sica, V., 35
Désái, B., 35
Désái, M., 60
Díkšit, M., 19, 23, 30, 31, 32, 37, 61
Duke University, 64
Džahángír galerie (Jehangir Gallery), 24
Facebook, 63, 64
Fine Arts Lithographic Press, 65
Firdausí, 36
Frágnerova galerie, 69, 77
Francouzská Aliance (Alliance Francaise), 49
Gadé, H. A., 40
Gadž Gaminí (Dívka s krokem slona), 34, 37
Galerie Arpany Kaur (Arpana Caur Gallery), 63
Galerie Jaroslava Hněvkovského, 74
Galerie Mánes, 38, 77
Galerie u Řečických, 77
Gándhí, I., 56, 67
Gándhí, M. K., 43, 67
Gándhí, R., 68
Gándhí, S., 67, 68
Gítáňdžali, 36
Ghálí, M., 36
Ghatak, R., 35
Goetz, H. 42
Gudžrál, S., 50
Guernica (Guernika), 59
Guggenheimovo muzeum (NY), 59
Hájek, L., 69, 75
Hartwell, W., 42
Herwitz, D., 19
Herwitz, Ch., 19, 42
Hindú Džágrti, 63
Hindú Džandžágriti Samiti, 60, 63
Hindutva, 54, 56
Hněvkovský, J., 74

Hokusai, K. 51
 Hung, Chi Pei, 51
 Husain, F., 26
 Husain, ibn Ali, 23
 Husain, imám 24
 Husain kí serái, 47
 Husain, Kh., 28
 Husain, M. F, 12, 14, 16, 18, 19, 20, 21,
 24, 28, 30, 31, 34, 35, 36, 40, 42, 43, 44,
 47, 50, 52, 54, 59, 63, 64, 65, 68, 69,
 74,75, 76, 77
 Husain, O., 38
 Husain sankalán, 47
 Chelmoud Prescott Road, 41
 India Art Summit, 70
 India June 75, 30
 International Film Festival of India (IFFI),
 64
 ITDC (Indian Tourism Development
 Corporation), 46
 Kálidás, 37
 Kapúr, G., 33, 51, 52, 56, 58
 Kapúr, J. D., 61
 Kaul, S. K., 61
 Khán, Š., 37
 Klee, P., 51
 Kokoshka, O., 51
 Krása, M., 69, 75
 Krišnan, B., 64
 Kumár, R., 50
 Jamaat-i-Islam, 69
 Jezero činů Rámových (Rámčaritmánas),
 58
 J. J. School of Art, 26, 30, 42
 Jung, C. G., 24
 Lalit Kalá Akademi, 49, 64
 Langhammer, W., 41
 Lóhíja R. M., 19
 Lyotard, J. L., 15, 52
 Maffesoli, M., 16, 53, 67
 Mahábhárata, 19, 59, 60
 Mariina sbírka (Maria's Collection), 76
 Márg, 41
 Matka Bengálska (Banga Mátá), 65
 Matka Indie (Bhárat Mátá), 30, 65
 Matka Tereza, 30, 36
 Méhtá, T., 40
 Mínákší (film), 31, 37, 76
 Mišra, S. K., 46
 Mohamed, Ch., 18, 31, 45
 Muktibódh, G. M., 20
 Muzeum královny Sofie, 59
 Nágpál, Ó., 60
 National Award, 23
 Nárájan, Dž., 67
 Národní galerie, 69, 74, 75, 76
 Národní galerie moderního umění
 (NGMA), 50
 Národní výstava (National Exhibition), 50
 Néhrú, Dž., 35, 68
 Nejedlý, O., 74
 New Delhi Television (NDTV.com), 61
 New Theatres, 28
 Nový Orient, 69, 74
 Núr-un-Alláh, 38
 Padamsí, A., 40

Padma Bhúšan, 50
 Padma Šrí, 50
 Padma Vibhúšan, 50
 Panofsky, E., 55
 Pal, I., 21, 28
 Pasolini, P. P., 35
 Parallel Cinema, 36
 Pathér Pánčálí, 36
 Picasso, P., 59, 70
 Píseň Vznešeného (Bhagavadgíta), 59
 Place des Arts, 49
 Pollock, J., 44
 Pundólé, K., 42
 Pušampala N., 64
 Prabhát Studios, 28
 Prado, 59
 Progressive Artists Group (PAG), 19, 35,
 39, 40, 41, 43, 45
 Pittí, P., 42
 Rahmán, A. R., 38
 Rahmán, I., 32
 Raina, G., 64
 Ráj, S., 35
 Rámájana, 19, 57, 60
 Rám Kathá, 62
 Rauschenberg, R., 51
 Raza, S. H. 40, 50
 Rembrandt, 26
 Revivalisté (Bengláská škola), 26, 41
 Rockefellerova nadace (Rockefeller
 Foundation), 49
 Rossellini, R., 35, 76
 Royal Brompton Hospital, 18
 RSS (Ráštrij svajamsévak sangh), 54, 60,
 69
 Sabávalá, Dž., 50
 SAHMAT (The Safdar Hashmi Memorial
 Trust), 62
 Sanátan Sansthán (SS), 63
 Sangh Parivár, 54, 62
 Sanskár Bháratí, 62
 Sarasvatí, 19
 Schlesinger, E., 41
 Shiele, E., 51
 Souza, F. N., 40, 49, 50
 Šántinikétan, 36, 74
 Šér Gil, A., 43
 Šiv Séná, 54, 60
 Školfskij, V., 58
 Šrí Rám Séna, 64
 Švétambarí, 24
 Tata Institute for Fundamental Research,
 41
 Tate Modern, 49
 Telegraph India, 64
 Thákur, A., 65
 Thapar, R., 62, 74
 The Guardian, 63
 Through the Eyes of a Painter, 23
 Times of India, 41
 Tulsídás, 58
 Turner, J. M. W., 51
 Twitter, 63
 Válmíki, 57
 Varmá, R. R., 65, 66
 Van Eyck, 26

VHP (Višva hindú parišad), 54, 60

Vičár Mímánsá, 60

Vitalbhái Patél House, 64

Vjása, 59

Von Layden, R., 41, 42

Warhol, A., 44

Waswo, X. W., 9

Youtube, 61, 63

Žůrková, M., 32, 35, 38, 74, 75, 76

10 Příloha 1 – Československá etuda

Jako součást práce věnované M. F. Husainovi, jsem se rozhodla zařadit i velmi stručnou přílohu věnovanou malířovu vztahu k bývalému Československu, které umělec v letech 1956, 1957, 1967¹²¹, 1976, 1985 opakovaně navštívil, protože považuji tuto tematickou vsuvku v mnoha ohledech za zajímavou a příhodnou. Navzdory vyvinutému úsilí, se mi bohužel nepodařilo získat pro účel této práce přímé svědectví pamětníků, kteří se s Husainem během jeho československých stáží osobně setkali. Za poskytnutí mnoha cenných informací a faktických vodítek, které mnohému pomohly, však vděčím PhDr. Zdence Klimtové z Národní galerie v Praze, bez jejíž pomoci by se mnoho dílčích bodů a záchytných údajů nepodařilo uvést v souvislost. Jedinečným uměleckým výstupem Husainových pražských návštěv¹²², je dozajista velkoformátová malba *Bohyně Kuntí na voze taženém desetispřežím* (barvy na plátně; 150 x 500 cm), kterou bosý Husain namaloval v kleče na zemi, při příležitosti vernisáže výstavy ve Frágnerově galerii dne 22. června 1976, zatímco Husainův přítel, indolog a uměnovědec Lubor Hájek (1921–2000), pronášel dvacetiminutovou úvodní řeč. Sám malíř na tuto událost vzpomíná v jedné biografii, v souvislosti se zužitkováním zkušeností malíře velkoformátových filmových poutačů (Pal, 1994 str. 46). Fragmenty fotodokumentace z této vernisáže spravuje NG. Spolu s velkoformátovým plátnem zachycujícím bohyni Kuntí na válečném voze, vlastní Národní galerie také zcela unikátní skicář třiatdvaceti perokreseb (15 x 26 cm), který obsahuje črty Husainových československých impresí, který vznikl rovněž během Husainova tehdy dvou týdněho pobytu v roce 1976. Podle protokolu třicáté nákupní komise Sbírký orientálního umění Národní galerie, byla obě díla roku 1976 zakoupena, s ohledem na dnešní tržní ceny

¹²¹ Roku 1967 měl Husain zavítat do Prahy za účelem zhotovení zakázky pro leteckou společnost Air India (Pal, 1994 str. 87) a zároveň vystavoval v Galerii U Řečických.

¹²² Husain kromě Prahy zavítal například do města Žebrák na Berounsku, kde dle malířova skicáře, zřejmě vystavoval či alespoň navštívil v galerii Jaroslava Hněvkovského. “Malíř Indie“ Hněvkovský (1884–1956), zprvu se svým přítelem Otakarem Nejedlým (1883–1957) cestoval mezi léty 1909–1913 a 1922–1923 na Cejlon a do Indie, kde se snažil uživit malbou na dvoře maharádžů či z nouze hrou na housle. Později se uměleckým světem již doceněný Hněvkovský v Londýně setkává s Rabíndranáthem Thákurem, který jej zve do Šántinikétanu. V roce 1976 navštívil M. F. Husain i Bratislavu, jejíž výtvarná reflexe je součástí Husainova skicáře (čtyři listy), který se nachází ve sbírkách NG.

Husainových děl za neuvěřitelnou částku 20 000 Kč. V rámci výstavy ve Frágnerově galerii, zde byly dokonce vystaveny Husainovy kontroverzní obrazy z triptychu *Indie v červnu 1975*. Sporů ohledně neblahých politických konotací, svázaných s tímto dílem a Husainovou osobností obecně, se dotkl i dobový tisk skrze několikero článků otištěných v Novém Orientu¹²³. Husain udržoval přátelství se zmíněným indologem Miloslavem Krásou a Luborem Hájkem, vedoucím Sbírkou orientálního umění Národní galerie v Praze. Krása za svého života shromažďoval výstřižky z indického tisku, které pojednávaly o Husainovi, malíř Krásovi posílal katalogy k aktuálním výstavám, na nichž velmi často nechyběla osobní dedikace. Materiální výsek této přátelské komunikace mezi oběma, zůstává rovněž součástí depozitu archivních materiálů NG. Nechybí zde ani několik fotografií z Krásových návštěv Husaina v Indii a Husainových návštěv v Praze a na Žebráku. Skica manželů Krásových se synem a manželů Hájkových na chalupě v Břišejově, je rovněž součástí Husainova „československého skicáře“. S vůbec první Husainovou návštěvou je spjata výstava v galerii Mánes, kde měl vystavit 34 obrazů¹²⁴ (Mohamed, 2002 str. 234), ale především se zde seznámit s půvabnou tlumočnicí z angličtiny, studentkou teologie Marií Žurkovou¹²⁵, do níž se ženatý, o dvacet let starší, tehdy jednačtyřicetiletý Husain bláznivě zamiloval. Husainovo vzplanutí k této dívce, která se svým pozdějším manželem v šedesátých letech emigrovala do australského Melbourne, je nějakým způsobem reflektováno v každé z umělcových biografii. Důvodů, proč je tato Husainova pražská love story mezi ostatními vyzdvihována, je více. V osobní rovině se nejčastěji se hovoří o tom, že Husainova žena a matka všech jeho dětí, oddaná Fázila, de facto prvně Husainovi dala najevo, že by po jeho boku snesla druhou ženu poté, co se dozvěděla o šest let trvajícím vztahu s Marií. Bonvivánský umělec posléze neváhal na tomto nově vzniklém prostoru pro cit, objevovat další aspekty principu ženství, který byl jeho tvůrčím leitmotivem i osobní odyseou. Mladá tlumočnice se zájmem o indickou filosofii byla pro Husaina okouzující múzou, jež se později stala předobrazem hrdinky Husainova

¹²³ Konkrétně se jedná o články:

Knížková, Hana: *Maqbool Fida Husain, Modern Painter of India*. New Orient Bimonthly 5, 1966, No. 1, p. 8

Knížková, Hana: *Dva indiští malíři v Praze*. Nový Orient 22, 1967, č. 2, s. 40-43

Krása, Miloslav: *Noční premiéry z Husainova ateliéru*. Nový Orient 23, 1968, č. 4, s. 120-121

Vosečková, Alena: *Makbúl Fidá Husain - Triptych o životě národa, Husain o sobě, Přátelé Husainovi*. Nový Orient 31, 1976, č. 1, s. 12-16

Vosečková, Alena: *Neobvyklá vernisáž*. Nový Orient 31, 1976, č. 7, s. 217-218

¹²⁴ Dokumentace k této výstavě se bohužel nedochovala.

¹²⁵ Dívčino jméno je uváděno v několika variantách: Maria Zourkova, Marie Zurkova, Maria Žurková.

celovečerního filmu *Mínáksi* (2002), z jedné třetiny natočeného v Praze. Synergie mezi oběma se odehrávala na fyzické, ale též na intelektuální a hluboce citové úrovni. Marie Husainovi pomohla porozumět evropské estetice a citové percepci nejen uměleckého díla. Husain ji fascinoval svoji spontaneitou a tvůrčí nespávaností. Po dobu trvání jejich vztahu vedli bohatou korespondenci. Nejistý Husain se naplno pustil do psaní básní v angličtině, protože to byla Marie, kdo rozptýlil jeho obavy z limitované slovní zásoby a naopak ocenil emoční přímočarost, nezátíženou komplikovanou hrou se slovy: *“Our stories are short. We always begin at the end. There in the distant villages, women sit in groups, like far-flung tin roofs, telling stories unknown to themselves“* (Pal, 1994 str. 88). Když si z něho mladá dívka dělala legraci, že se svým plnovousem bude vždy a všude působit jako Evropanův stereotypní model indického fakíra, nikoliv jako moderní malíř, reagoval na to Husain tak, že druhého dne přišel do galerie dohladka oholen (Mohamed, 2002 str. 234). Jedna fotografie takto nezvykle oholeného malíře s jinak pěstěným plnovousem, je rovněž součástí dokumentace NG. Dle biografí se Husain s Marií v Československu ještě několikrát setkal a jednou za tím účelem podnikl dokonce dobrodružnou cestu autem přes švýcarské Alpy, přičemž jako nedobrý řidič ve svém divoce pomalovaném malém autě, koupeném od režiséra Rosselliniho navíc řídil bos. Po čase se však romantická láska rozplynula a Marie se s Husainem rozešla. Roztrpčený umělec, který své československé lásce věnoval všechny obrazy z výstavy v Mánesu (Mohamed, 2002 str. 234; Pal, 1994 str. 90), veškerou schraňovanou korespondenci obsahující množství básní a kreseb, při cestě zpět v afektu roztrhal a hodil do moře na indické Juhu Beach. Marie Žůrková se ale roku 1964 vdala a s manželem následně odešla do emigrace. Obrazy byly československou vládou zabaveny. Situaci znepokojený umělec se vydal do Prahy, kde díla sám zabalil a informoval úřady, že si obrazy jako autor přeje vyexpedovat do Bernu (Pal, 1994 str. 90). Některé obrazy ale Marii přeci zůstaly (dle referencí v novinových článcích mělo jich být sedmdesát až osmdesát). Přestože se během života měla několikrát ocitnout v nelichotivé finanční situaci, nikdy žádné dílo neprodala, což Husaina velice dojalo, když po takřka čtyřiceti letech v srpnu roku 2006 opět setkali.¹²⁶ Husain díla převezl do Dubaje a nazval je souhrnně *Mariinou sbírkou* (Maria's Collection). Po Husainově smrti se rozpoutala zajímavá kauza, těžko však říci, do jaké míry byla opět uměle vyživená senzacechtivými médii. Marie Žůrková údajně chtěla obrazy vrátit zpět do

¹²⁶ Reference například v elektronické verzi novin dostupných z WWW: <http://gulfnnews.com/news/world/india/paintings-filled-with-love-and-loss-remained-close-to-his-heart-1.819761> nebo WWW: http://www.telegraphindia.com/1070708/asp/7days/story_8031222.asp

Indie, konkrétně muzeu moderního umění v Kolkatě, namísto toho ale nakonec došlo k tomu, že sbírka byla prodána za nemalý obnos anonymnímu soukromému sběrateli z Londýna, za údajné podpory některých z Husainových dětí.¹²⁷ Snažila jsem se dopátrat vodítek, které by mi umožnily kontaktovat samotnou Marii Žurkovou, avšak tyto mé snahy se bohužel neseťkaly s úspěchem. Archivní dokumentace nebo materiály poskytující zázší informace ohledně Husainových pražských výstav v Mánesu, Frágnerově galerii či Galerii u Řečických, jsou v dnešní době rovněž nedostupné, stejně jako přímé svědectví pamětníků. Lze jen planě spekulovat o tom, zda nebyt jistých osobních nebo čistě politických dobových souvislostí, mohl snad osud či dílo umělce M. F. Husaina ještě pevněji srůst s bývalým Československem. Je však nepochybné, že láska k české tlumočnici, notně poznamenala část malířova osobního života. Jak sám v básni věnované Marii ostatně praví: *“Wah, he fell in love, with the idea of love, willing to give up his beard and kingdom, only to be Czechmated”* (Mohamed, 2002 str. 234).

¹²⁷ Článek dostupný z WWW:

<http://www.deccanchronicle.com/tabloid/hyderabad/m-f-husain%E2%80%99s-children-deny-family-rift-080>

11 Příloha 2 – Obrazová příloha

1 Rané tvůrčí období (40. – 60. léta)¹



Obrázek 1 – *Svátek hólí*; 1951



Obrázek 2 – *Hrnčíři*; 1947

¹Pozn.: Míra podrobnosti informací u jednotlivých reprodukcí v obrazové příloze odpovídá té v použitých zdrojích.



Obrázek 3 – *Pracující ženy*; 1957



Obrázek 4 – *Ženy v dialogu*; 1957



Obrázek 5 – *Mezi pavoukem a lampou*; olej na desce; 125 x 229 cm; sbírka umělce; 1956



Obrázek 7 – Pracující žena; 1958; olej na plátně; soukromá sbírka



Obrázek 8 – Muž; 1951; olej na plátně; soukromá sbírka



Obrázek 9 – *Farmářova rodina*; olej na plátně; 150,5 x 102,5 cm; 1960



Obrázek 10 – *Džavaharlál Néhrú*; olej na plátně; 102 x 213,3 cm; 1960



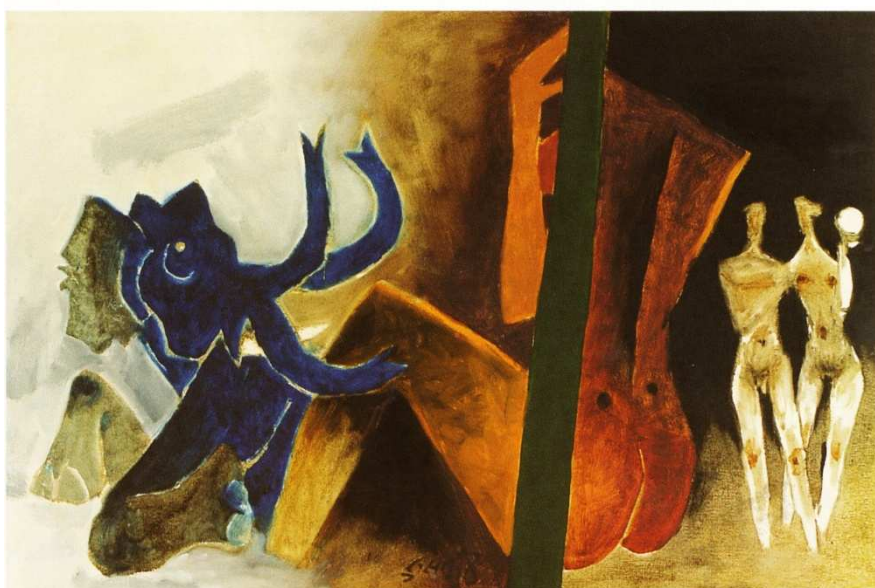
Obrázek 11 – *Běh času*; olej na plátně; 1954



Obrázek 12 – *Kůň, který se ohlédl zpět*; olej na plátně; 1967



Pl. 55

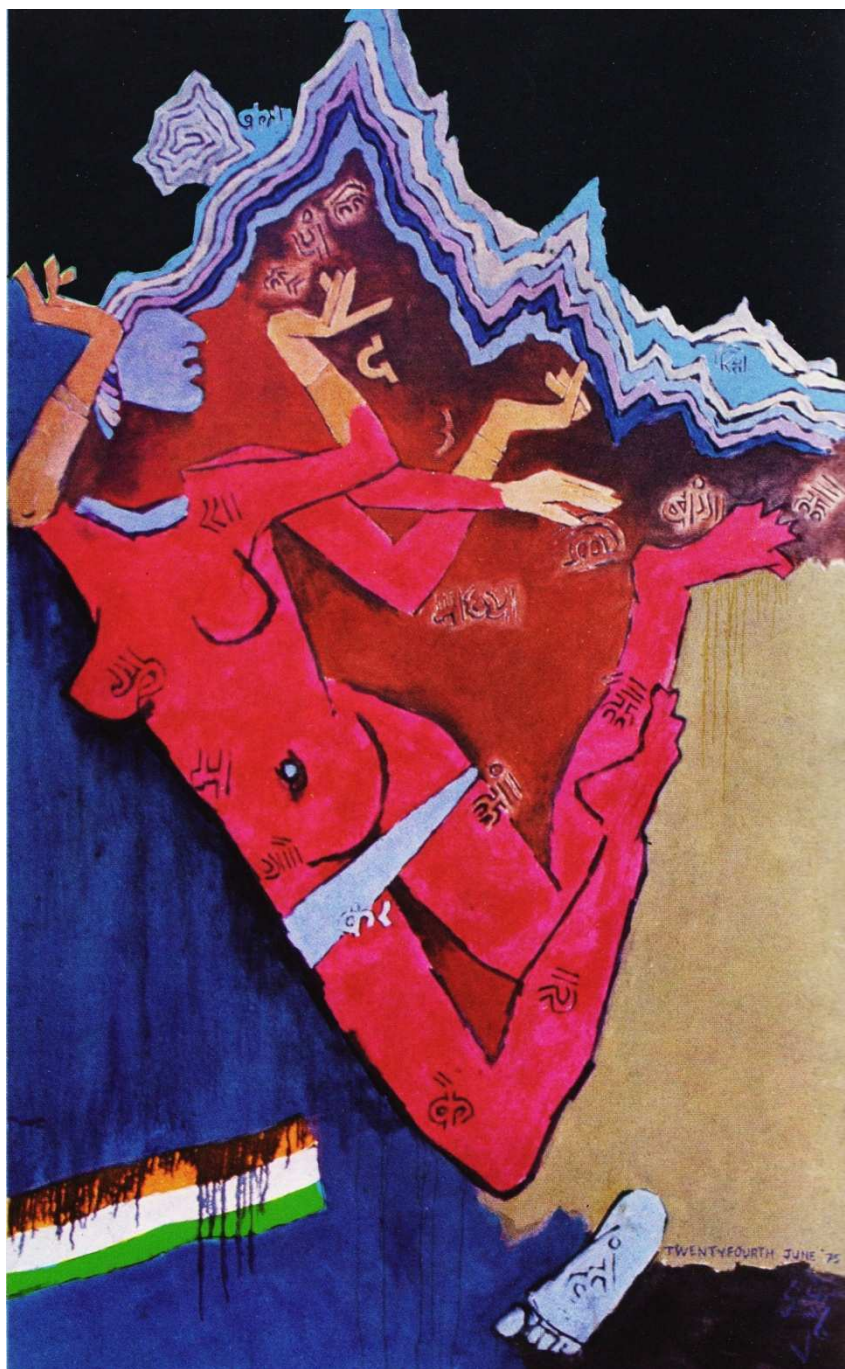


Pl. 56

Obrázek 13 – *Koně*; olej na plátně; soukromá sbírka

Obrázek 14 – *Modrý slon*; olej na plátně; soukromá sbírka

2 M. F. Husain a konfliktní reprezentace



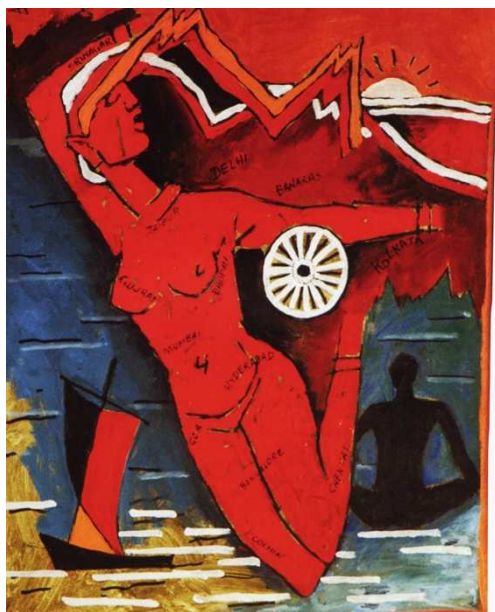
Obrázek 14 – *Beze jména*; z triptychu *Indie v červnu 1975*; olej na plátně; 1976



Obrázek 15 – Džanakí; z triptychu Indie v červnu 1975; olej na plátně; 1976



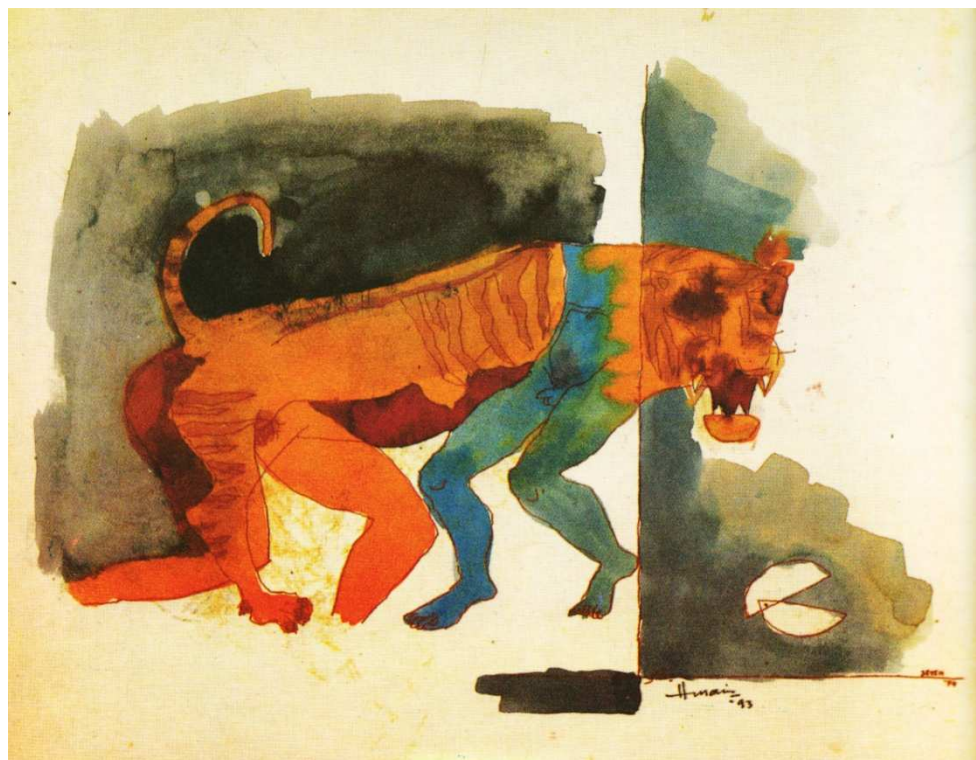
Obrázek 16 – 26. červen 1975; z triptychu Indie v červnu 1975; olej na plátně; 1976



Obrázek 17 – *Matka Indie*; olej na plátně;
1976



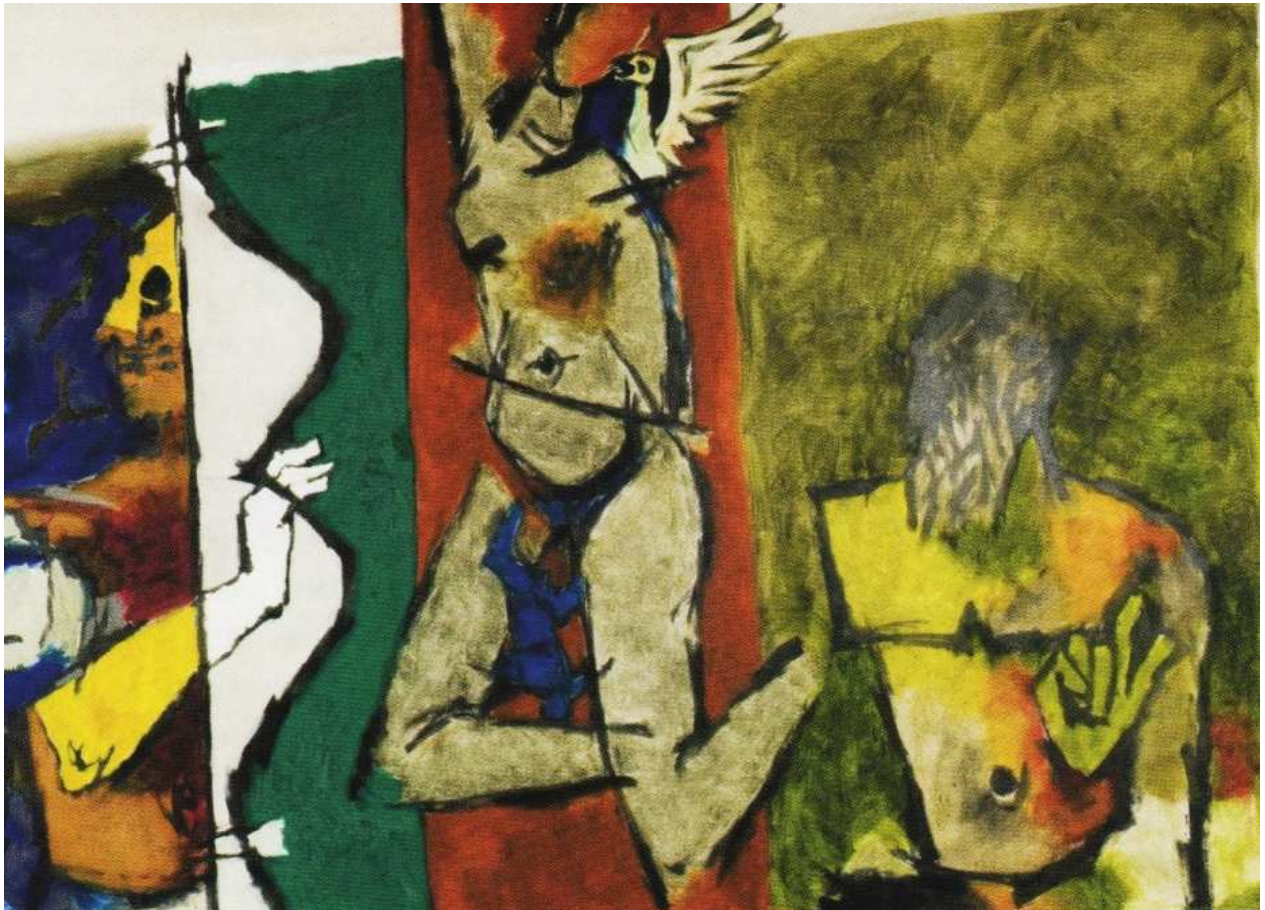
Obrázek 18 – *Draupadí ve hře v kostky*; Série Mahábhárata; litografie;
1983



Obrázek 19 – Soulož (Mithuna); 1993



Obrázek 20 – Sarasvatí; původně perokresba na papíře; 1970 a Durga; původně perokresba na papíře; 1970

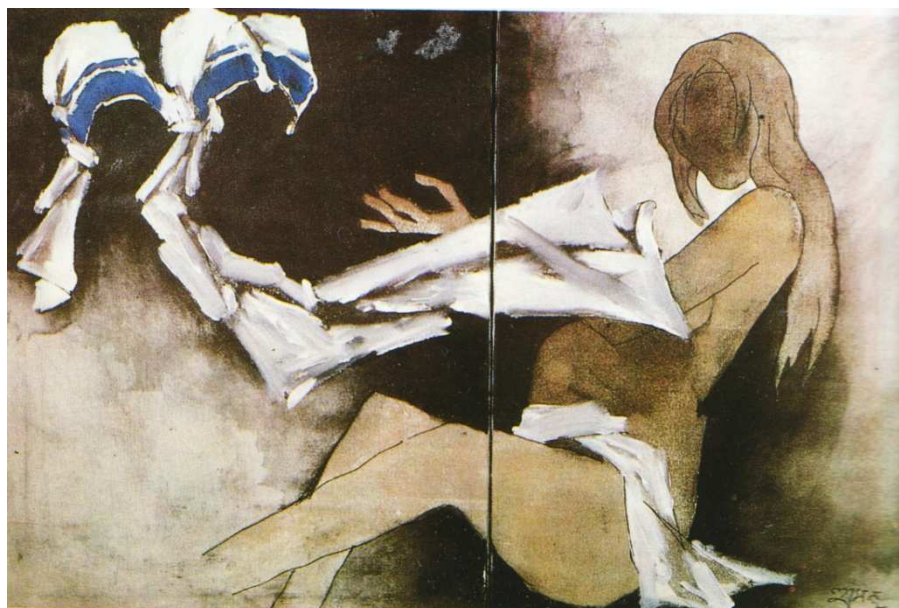


Obrázek 21 – *Beze jména*; Série Mahábhárata; olej na plátně; 178, 1 x 312, 4 cm; 1971

3 Tvorba od 70. let po současnost



Obrázek 22 – *Matka Tereza*; olej na plátně; 233 x 128 cm; NGMA



Obrázek 23 – *Matka Tereza soucitná*; 1980



58

Obrázek 24 – Keřík Tulsí; olej na plátně; 86,5 x 168,5 cm; 1982



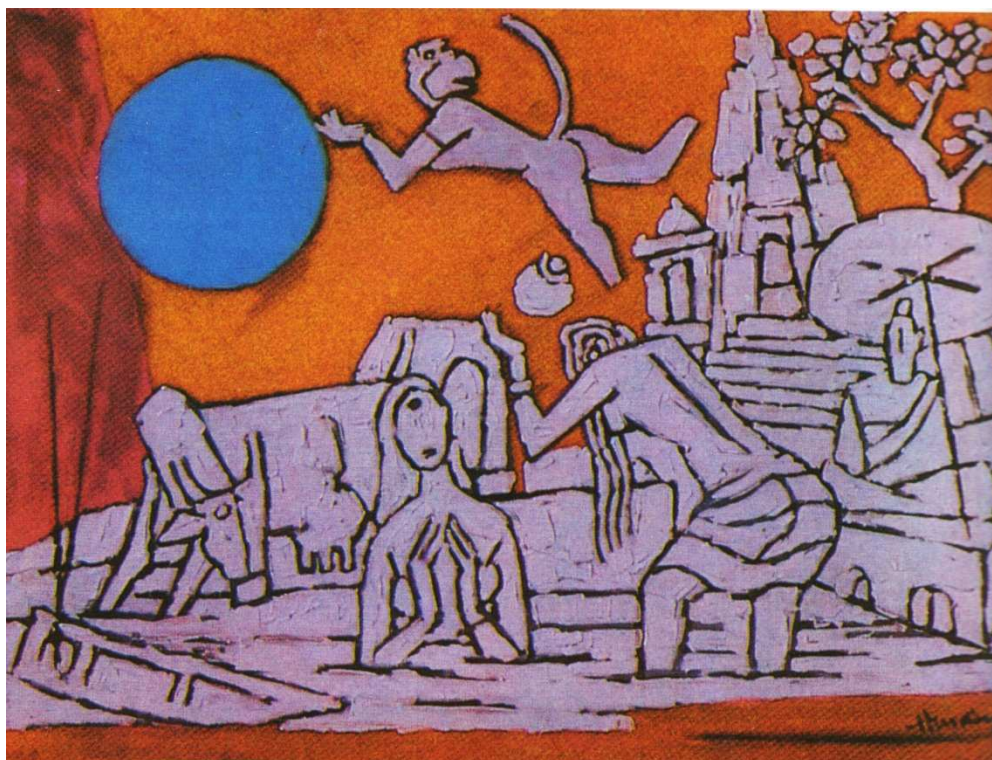
Obrázek 25 – Děvadásí; olej na plátně; 152,5 x 102 cm; 1975



Obrázek 26 – *Autobiografie*; tempera; 122 x 183 cm; 1996



Obrázek 27 – *Autoportrét*; olej na plátně; Kumár Gallery



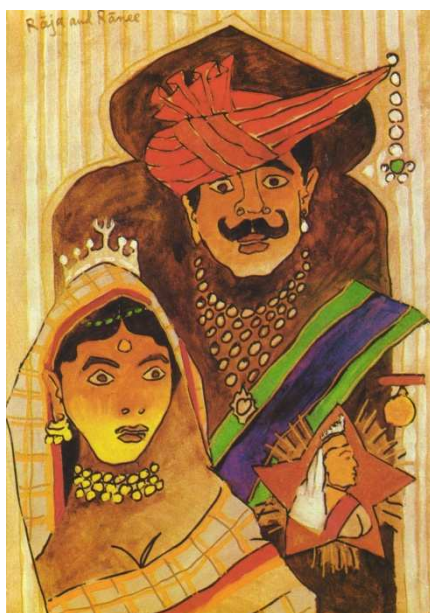
Obrázek 28 – *Hanumán*; Série *Mahábhárata*; 1981



Obrázek 29 – *Dívka s krokem slona (Gadž gaminí)*; perokresba; 2000



Obrázek 30 – Obrázky z britského Rádže; 1982



Obrázek 31 – Obrázky z britského Rádže; 1982

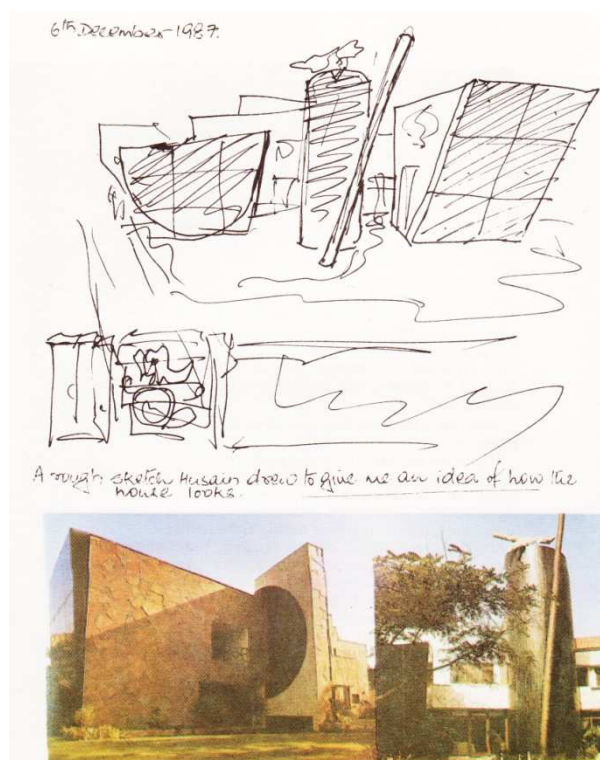


Obrázek 32 – Mádhuri; 1955



Obrázek 33 – Mádhuri v Paříži jako Mona Lisa; fotografie; 2000

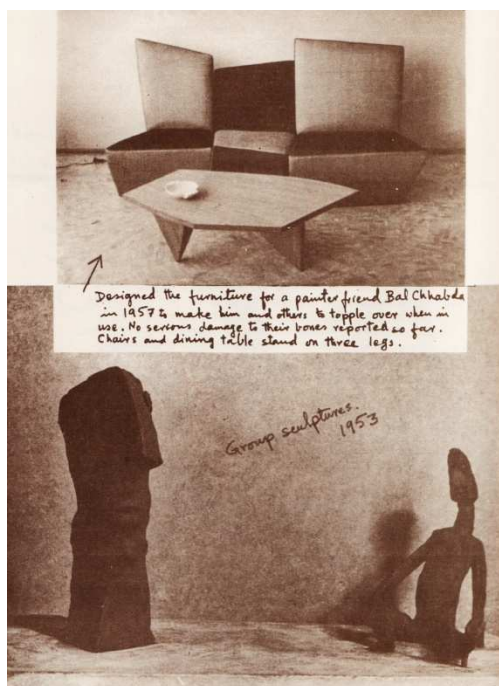
4 Husain napříč žánry



Obrázek 34 – Architektonická skica; 1987



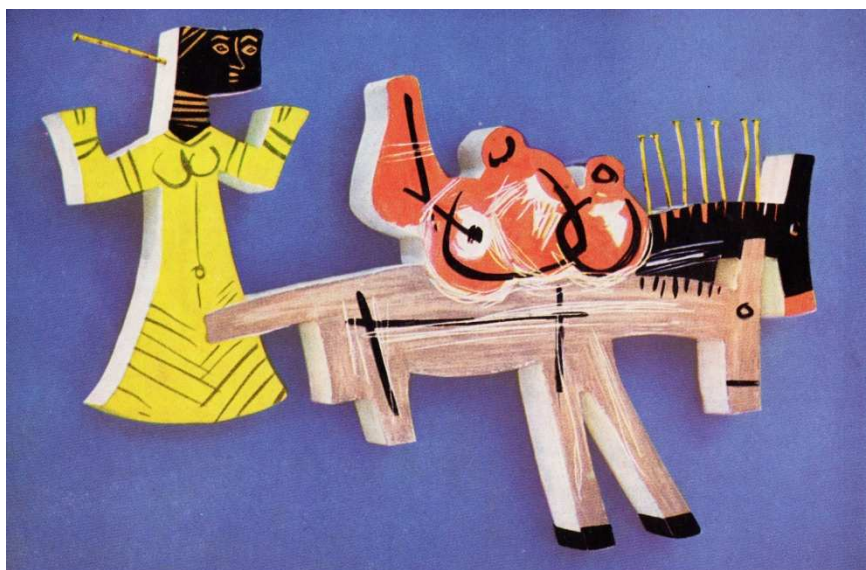
Obrázek 35 – Barevný palác (Rang mahal);
architektonický návrh muzea v Haidarábádu; 1993



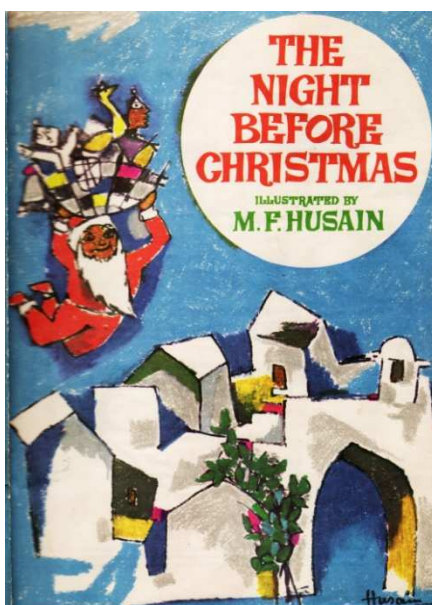
Obrázek 36 – Návrh nábytku a soch pro interiér; 1954



Obrázek 37 – Beze jména; body art; 1983



Obrázek 39 – dřevěné hračky; 1983



Obrázek 38 – ilustrace dětské knihy
Noc před Vánoci

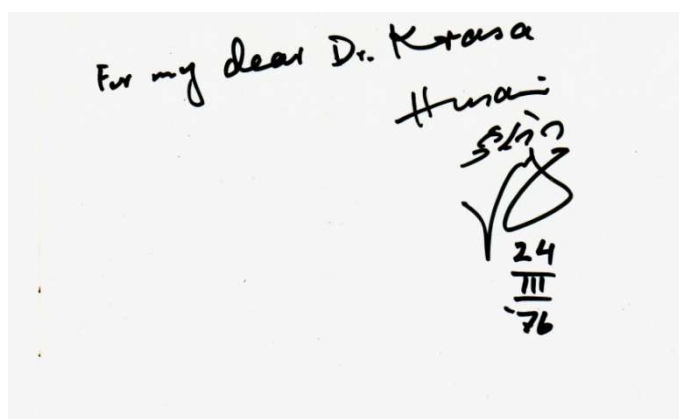


Obrázek 40 – Poutač k filmu *Život (Zindagi)*; 1939

5 Československá etuda



Obrázek 41 – M. F. Husain a L. Hájek na vernisáži ve Frágnerově galerii (v pozadí *Draupadí na voze taženém desetispřežím*); 1976



Obrázek 42 – věnování z katalogu k výstavě ve Frágnerově galerii; 1976; archiv NG



Obrázek 43 – Skicář (list 10); perokresba; 1976



Obrázek 44 – Skicář (list 4); perokresba; 1976



Obrázek 45 – Skicář (list 8); perokresba; 1976



Obrázek 46 – Skicář (list 9); Rodina Krásova; perokresba; 1976



Obrázek 47 – Skicář (list 12); Manželé Hájkovi v Bříšejově; perokresba; 1976



Obrázek 48 – Skicář (list 1); Národní divadlo, perokresba; 1976

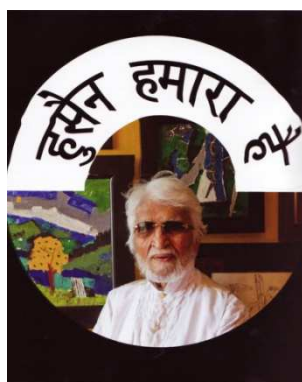


Obrázek 49 – Skicář (list 15); Zlatá Studně; perokresba; 1976

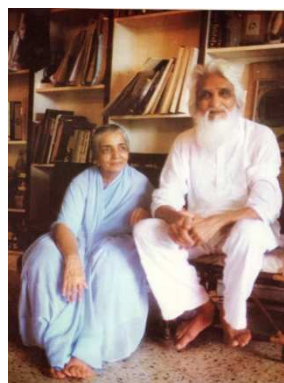
6 Husain osobně



Obrázek 50 – M. F. Husain; cca 50. léta



Obrázek 52 – Husain je náš; fotografie; SAHMAT Button; 2008



Obrázek 51 – Husain s manželkou Fázilou; 80. léta

7 Zdroje

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

NEW DELHI: Oxford University Press, 2001 ISBN: 97-8019-565-328-1, 400 stran

Nadkarni, D. *Husain – Riding the lightning.*

BOMBAY: RAMDAS BHATKAL for POPULAR PRAKASHAN PVT. LTD., 1996

ISBN: 81-7154-817-2, 180 stran

Pal, I. *Beyond canvas – an unfinished portrait of M.F. Husain.*

NEW DELHI: Indus, 1994 ISBN: 81-7223-107-5, 284 stran

Ramaswamy, S. *Barefoot across the Nation – Maqbool Fida Husain and the idea of India.*

NEW YORK: Routledge, 2011 ISBN 13: 978-0-415-58594-1 (hbk), 283 stran

Materiály oskenované z archívu Národní galerie v Praze (skicář a archivní fotografie).