

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Mgr. Ivo Graca

David Hockney: cesta k novým médiím

David Hockney: The Way to New Media

Praha 2013

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

Na tomto místě bych velmi rád poděkoval Doc. PhDr. Marii Klimešové, Ph.D. za její trpělivost a flexibilitu při konzultacích mé bakalářské práce a za spoustu podnětných připomínek. Dále děkuji svým studijním kolegyním a kolegům z ÚDU FF UK za jejich otevřenou mysl a podporu, kterou mi poskytovali během celého studia.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 2. září 2013

.....

Jméno a příjmení

Klíčová slova:

David Hockney, pop art, malba, fotografie, nová média

Keywords:

David Hockney, Pop Art, Painting, Photography, New Media

Abstrakt:

Tato bakalářská práce se zabývá britským malířem, kreslířem, grafikem, scénografem a fotografem Davidem Hockneym a jeho tvorbou. Tomuto světově uznávanému umělci se dosud bohužel nedostalo v českém uměleckohistorickém prostředí takové pozornosti, jakou by si zasloužil. Tato práce má tedy za úkol stručně představit Hockneyho život a dílo a začlenit je do kontextu dějin světového umění. Zvláštní zřetel je zde brán na genezi autorovy tvorby s ohledem na práci s moderní technikou a nová média.

Abstract:

This bachelor thesis focuses on a British painter, draughtsman, photographer, graphic and stage designer, David Hockney, and his work. Unfortunately, this worldwide acknowledged artist has not yet attracted as much attention of the Czech art-historical environment as he would deserve. Therefore, the aim of this thesis is to briefly introduce Hockney's life and work, and to integrate it into the world art history context. A special consideration is taken into the genesis of the artist's output with respect to the work with modern technologies and new media.

OBSAH

1	ÚVOD	7
2	DAVID HOCKNEY: BIOGRAFIE	9
3	DAVID HOCKNEY: POP ART A JEHO MÍSTO V NĚM	18
4	DAVID HOCKNEY: ANALÝZA TVORBY NA PŘÍKLADU DÍLA <i>LOOKING AT PICTURES ON A SCREEN</i>	23
5	DAVID HOCKNEY: CESTA K NOVÝM MÉDIÍM.....	30
6	ZÁVĚR	38
7	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	40
8	SEZNAM VYOBRAZENÍ	43
	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	46

1. Úvod

David Hockney je britský malíř, kreslíř, grafik, scénograf a v neposlední řadě též fotograf. Na světové umělecké scéně se pohybuje bez přestávek již od šedesátých let a dnes se beze sporu řadí ke koryfejům nejen britského, ale i světového výtvarného umění. David Hockney je autorem, jehož jméno i tvorba jsou i u nás dobře známy nejen odborné veřejnosti. O to více zarážejícím se pak jeví fakt, že tomuto všestrannému umělci v českém kunsthistorickém prostředí doposud nebyla věnována žádná monografie ani delší stať v některém z uměleckých časopisů. V povědomí českých milovníků umění je jistě povětšinou známá jeho tvorba z šedesátých až osmdesátých let 20. století, díky které se spolu s pracemi dalších ikon světového pop artu, jako byli Andy Warhol nebo R. B. Kitaj, stal již součástí učebnic dějin umění.

David Hockney je však aktivním tvůrcem dosud, o jeho tvorbě z poslední doby ale v českém prostředí bohužel mnoho slyšet nebylo a není. A to i přesto, že práce Davida Hockneyho se dále vyvíjí. Autor sám neusnul na vavřínech a přes svůj pokročilý věk při své práci využívá nejmodernější technologie, jako iPhone či iPad. Shlédnout v Česku vystavená Hockneyho díla se zdá rovněž nereálné (především kvůli nedostatku financí), přesto však i na Slovensku byla před časem k vidění výstava grafik pod názvem: „*Slová & Obrazy. Štyri grafické cykly 1961 – 1977*“.¹ Z okolních zemí ještě Hockney hojně vystavoval v Německu a například pro vídeňskou Staatsoper namaloval v roce 2012 železnou oponu.

Představit českému publiku tvorbu jednoho z nejvlivnějších britských umělců dvacátého století je tedy jedním z úkolů této bakalářské práce. Rád bych se v ní věnoval rovněž zasazení tvorby Davida Hockneyho do celkového kontextu umění pop-artu a v neposlední řadě se rovněž soustředil na genezi umělcovy práce s novými technologiemi.

Co se týče literatury, jak jsem již předeslal, v češtině není dostupná prakticky žádná. Světlou výjimku představuje kniha s názvem „*Tajemství starých mistrů*“,² jejímž autorem je sám David Hockney. Kniha se věnuje autorově fascinaci tvorbou starých mistrů, jakými byli van Eyck, Dürer či Rubens. Hockney se snaží poměrně neortodoxní

¹ Katarína BAJCUROVÁ / Huw JONES / Richard RILEY: David Hockney : Slová & Obrazy. Štyri grafické cykly 1961-1977 (kat. výst.), Bratislava 2007.

² David HOCKNEY: Tajemství starých mistrů. Praha 2003.

a kontroverzní teorií o využití camery lucidy či camery obscury vysvětlit dokonalost jejich tvorby. Kniha je velice zajímavou sondou do Hockneyho mysli a jeho způsobu uvažování. Zároveň představuje další z dokladů, které demonstrují, nakolik je sám schopen využívat moderní techniku, neboť v průběhu jeho bádání mu byl nepostradatelným pomocníkem počítač.

Další dostupnou literaturu tvoří starší anglicky psané publikace dostupné ve fondech Národní knihovny ČR. Většina z této knižní produkce spadá do let 1980 – 1985; tedy do období, kdy již byla pozice Hockneyho jako světové umělecké star neoddiskutovatelná. Od té doby však již mnoho publikací věnovaných Hockneyho tvorbě do českých knihovních fondů nepříbylo, zásadní literaturu z poslední doby tedy bylo nutné opatřit vlastními silami. Konkrétně bych rád zmínil hlavně katalog ze skvělé výstavy s názvem „*A Bigger Picture*“, ³ kterou jsem osobně navštívil v londýnské Royal Academy of Arts v únoru 2012 a která byla jedním z hlavních impulsů, které mě přivedly k rozhodnutí věnovat svou bakalářskou práci právě tomuto autorovi.

³ Marco LIVINGSTONE / Margaret DRABBLE / Tim BARRINGER / Xavier SALOMON / Stuart COMER / Martin GAYFORD: David Hockney. *A Bigger Picture*. London 2012.

2. David Hockney: biografie

David Hockney se narodil 9. července roku 1937 v Bradfordu ve Velké Británii jako čtvrté z pěti dětí Laury a Kennetha Hockneyových. Hockneyovi byli, jak řekl sám David: „*radikální dělnická rodina*“.⁴ Laura a Kenneth byli přísní rodiče, kteří chtěli, aby jejich děti měly co nejlepší možné vzdělání. Laura vedla děti přísně v duchu protestantského metodismu a samozřejmostí tedy bylo vyhýbat se kouření a pití alkoholu. Kenneth byl zaníceným a radikálním odpůrcem válečného běsnění během první světové války. David Hockney byl vždy považován v Bradfordu za podivína. Nikdy mu však opravdu nezáleželo, co si o něm lidé mysleli a vždy si dělal, co se mu zlíbí. Na příklad odpoledne v nedělní škole trávil většinou kreslením karikatur Ježíše, k velké nelibosti jeho učitelů. Jako malé dítě Hockney také propadnul opeře, to když poprvé spatřil operní inscenaci Pucciniho *La Bohème*.

V roce 1948 David Hockney získal stipendium na Bradford Grammar School, jedné z nejlepších středních škol v zemi. Zde jej nejvíce naplňovaly hodiny výtvarné výchovy, a tak se ve svých jedenácti letech rozhodl, že se chce stát umělcem. Ostatní předměty jej spíše obtěžovaly, proto v roce 1950 požádal, aby mohl přestoupit na regionální College of Art v Bradfordu, kde by mohl více rozvíjet svůj talent. Nicméně ředitel doporučil Hockneymu nejprve dokončit všeobecné vzdělání a až poté jít studovat na uměleckou školu. Hockney na to reagoval ostentativní ignorací ostatních předmětů a zhoršeným prospěchem, a to i přesto, že předtím byla jeho studia poměrně úspěšná. Veškerý čas strávený na přednáškách věnoval kreslení do skicáře, což mu přineslo i kýžené ovoce - získával nejrůznější ocenění a uznání a také kreslil komiksy pro školní noviny. Celkově byl vnímán jako sympatický a inteligentní student s mnoha přáteli.

Hockney později podotkl, že jeho chápání pojmu „umělec“ bylo více než vágní. S odstupem let konstatoval, že se blížilo statusu umělce, jak jej chápal pop art. Pro malého Hockneyho byl umělcem ten, kdo maloval plakáty a kdo psal na plakáty.⁵

V tomto ohledu je zajímavá paralela s povoláním jeho otce. I ten se zabýval vytvářením plakátů. Nutno podotknout, že jakkoli se to zdá být výlučným povoláním

⁴ LIVINGSTONE / DRABBLE / BARRINGER / SALOMON / COMER / GAYFORD (pozn. 3), 288.

⁵ Nikos STANGOS (ed.): Pictures by David Hockney, London 1988.

z pohledu počátku 21. století, ručně malované plakáty byly běžnou praxí i po skončení druhé světové války.

V roce 1953 se Hockney konečně zapsal na Bradford School of Art. Jeho hlavním předmětem tu byla malba (začal zde pracovat s olejomalbou, svým nejtypičtějším médiem), vedlejším pak litografie. Oběma technikám se mohl nerušeně věnovat celé dva roky. Následující dva roky byly již plně orientovány na malbu. Ve škole se Hockney obeznámil s klasickými dovednostmi malíře – s perspektivou, anatomií a s realisticky pojatou figurou. V podstatě získával akademické vzdělání.

Hockney pochopil, že obraz je spíše procesem vidění a myšlení, než napodobování a imitace. Jeho předlohy byly abstraktní a velmi osobní, což mu umožnilo vypořádat se s lidskou sexualitou a láskou před veřejností, i když zatím stále ještě ne zcela otevřeným způsobem. V té době si oblíbil malování zrcadel a obdivoval díla malířů jako Francis Bacon a dalších současníků. Na této škole si našel spoustu přátel, přesto ale stále nedával najevo své sexuální preference. Často se svými přáteli jezdil do Londýna, kde navštěvovali různé umělecké výstavy. V létě roku 1957 Hockney získal National Diploma in Design a školu absolvoval s vyznamenáním. Poté následovala dvouletá epizoda, kdy v rámci civilní služby pracoval v hastingské nemocnici jako pomocný ošetřovatel. Po splnění této povinnosti se zapsal ke studiu malby na Royal College of Art v Londýně, kde si již vydobyl pozornost jako umělec na celostátní úrovni.

Hockney se zmiňuje o šoku, který poznamenal závěr jeho studia na Bradford School of Art. Během posledního ročníku si uvědomil, že neví prakticky nic o moderním umění. Jako řešení zvolil právě studia na Royal College of Art. Jednalo se o velice prestižní školu a navíc i postgraduální formu studia. Přestože se do Londýna nové abstraktní tendence dostaly s dvouletým zpožděním, měly značný ohlas a vliv. V této době se umělecká scéna dělila na dvě skupiny - na abstraktní expresionisty a ty druhé. Americké malířství začalo co do významu získávat vrch nad francouzským; mezinárodní společenství stálo na počátku bipolárního rozdělení světa a mezinárodní umělecká scéna na začátku americké hegemonie.

Hockney se během studií na Royal College spřátelil s R. B. Kitajem. V jejich přátelství a zejména ve vlivu, který měl o něco starší Kitaj na Hockneyho, lze vysledovat počátky osobních témat a subjektivních úhlů pohledu, které provázejí celou

jeho tvorbu. Právě Kitaj Hockneymu poradil, aby maloval to, v čem nachází zalíbení a co ho baví.⁶

Hockney se svými přáteli trávil hodně času nejen studiem, ale rovněž prozkoumáváním různých hospod a kaváren v okolí. Hockney byl nicméně velice pilným studentem a malbě věnoval skutečně mnoho úsilí. Během prvního ročníku experimentoval s různými abstraktními styly, ale neustále se cítil nespokojený a hledal svůj vlastní styl. Profesori byli zde otevření a k jeho dílům vnímaví, ale Hockneymu se zdálo, že se může více dozvědět od svých spolužáků, kteří sdíleli podobné umělecké zájmy a postřehy, jako on. Hockney byl velmi ambiciózní a snažil se pro sebe nalézt nějaké zásadní téma, které pro něj v počátku představovalo vegetariánství a jeho oblíbená poezie. Název jedné z jeho nejznámějších maleb z tohoto období *We Two Boys Together Clinging* [1] je veršem básně napsané v devatenáctém století americkým básníkem a ideovým předchůdcem beatníků, Waltem Whitmanem.⁷ Po krátkém čase k těmto tématům přibýlo ještě téma homosexuality. Hockney si byl samozřejmě vědom své náklonnosti k mužům již během studií v Bradfordu, svobodně o své sexuální orientaci začal mluvit až po příchodu na Royal College, kde se seznámil s mnoha dalšími homosexuály, přičemž Hockney sám svou sexuální orientaci popisoval slovy jako „queer“ a „unorthodox lover“ a to přímo v některých svých obrazech. „...*myšlienka figuratívnych obrazov bola programovo anti-moderná, takže som to vyriešil tým, že som začal používať slová. Začal som do obrazov písať. A keď do malby zakomponujete slovo, má podobný efekt ako figura, je to tak trochu ľudská vec, ktorú čítate bez sprostredkovania; nie je to iba malba*“.⁸

Royal College se stala místem, kde se zformovala The Independent Group a místem, kde začala druhá vlna pop artu.⁹ The Independent Group nejenže přijala změny ve společnosti a navázala na ně, ale stala se platformou pro nová umělecká hnutí a hlasem, který vyjadřoval postoje nejmladší umělecké generace. Značnou inspirací představovala americká kulturní scéna a vůbec celý koncept „amerického snu“. Proti šetrnosti a

⁶ STANGOS (pozn. 5), 12.

⁷ BAJCUROVÁ / JONES / RILEY (pozn. 1), 10.

⁸ Ibidem.

⁹ Simeon WILSON: From Holbein To Hockney: A History Of British Art, London 1979.

úsporným opatřením válkou zdevastované Británie stavěla tato koncepce ekonomiku, kde spotřeba byla vnímána jako vlastenecká povinnost.

Hospodářská situace Spojených států amerických se od válečnými událostmi poznamenané ekonomiky Evropy dramaticky lišila. Jelikož USA nebyly boji zasaženy přímo, jejich průmyslová základna si nejen uchovala primát v technologické inovativnosti a masovém měřítku produkce, jichž dosáhla v meziválečném období, ale byla rovněž schopná se v krátké době vyprofilovat jako ekonomicky a průmyslově nejrozvinutější stát. Aby ovšem tento hospodářský model mohl fungovat, bylo nutné, aby pro výrobky oslavovaného amerického průmyslu byl zajištěn odbyt.¹⁰

V tomto ohledu sehrál významnou roli design a jeho strategie, stejně jako rodící se formy korporátní identity a stále rafinovanější podoby reklamy. Právě reklama a obal se staly, společně se strategií plánovaného zastarávání, na americkém trhu hlavními stimuly prodeje.¹¹

Zároveň představovaly značnou inspiraci pro evropské umělce. Právě z nových fenoménů, zejména ze zmíněné reklamy a nově se objevujícího televizního vysílání, a širším měřítku i z dalších forem masové zábavy jako představovaly například importované filmy z hollywoodské produkce, převzali mladí britští umělci, shromáždění v The Independent Group témata pro svá díla.

V roce 1961 se Hockney poprvé vydává do Spojených států. Nikoli ještě na západní pobřeží, na kterém později stráví řadu let, ale na východ a to přímo do New Yorku.¹² Jeho přítel Mark Berger mu byl průvodcem po všech městských galeriích a muzeích, zatímco jeho další přítel Ferrill Amacker jej zavedl do tajů newyorské gay komunity. Hockney sám sebe popisuje jako „agorofila“ a přiznává tak svou vášeň pro volné prostory.¹³ Není proto divu, že ačkoli strávil v New Yorku celé tři měsíce, nijak k němu nepřilnul. Výsledkem jeho pobytu je série grafik s názvem *Rake's Progress* (Život prostopášníka), ve které se zpovídá ze svých newyorských hříchů. Hockney zde navazuje na stejnojmennou mravoučnou sérii Williama Hogartha z roku 1735. Jedná se

¹⁰ Zdeno KOLESÁR: Kapitoly z dějin designu, Praha 2009, 45.

¹¹ Ibidem, 47.

¹² <http://www.hockneypictures.com/chronology.php>, vyhledáno 21. 8. 2013.

¹³ <http://www.guardian.co.uk/culture/2006/sep/08/3>, vyhledáno 21. 8. 2013.

o narativní cyklus osmi mědirytin, které vyprávějí příběh promarněného života. [2] V roce 1975 vytvoří scénu a kostýmy pro divadelní provedení stejnojmenného titulu.

V roce 1962 Hockney ukončil studium na Royal College a získal značnou pozornost kritiků, profesorů a kolegů na několika studentských výstavách. V této době na počátku kariéry byly Hockneyho předlohy poetické a s tendencí vyprávět příběhy. Na mnoha svých obrazech dokonce zvětšil své básnické pokusy. V létě cestoval do Itálie a na zpáteční cestě navštívil rovněž Mnichov a Berlín.

V roce 1963 odcestoval Hockney opět do New Yorku, kde se jej ujal Andy Warhol, v jehož ateliéru se odehrávala ta nejzásadnější umělecká setkání té doby. Hockney se zde setkal mimo jiné také s malířem Dennisem Hopperem či s historikem umění Henrym Geldzahlerem. Nicméně Hockneyho hlavním cílem po návratu do Spojených států nebyla socializace se svými uměleckými souputníky, nýbrž cesta byla do slunné Kalifornie. Od roku 1964, kdy poprvé navštívil Los Angeles, se sem neustále vracel, a konečně v roce 1978 se sem přestěhoval natrvalo. Hockneyho přitahovala nejen uvolněná prázdninová atmosféra amerického západního pobřeží, nýbrž jako pravý malíř oceňoval rovněž zdejší světelné podmínky.

Hockney byl fascinován obrázky mladých, vysportovaných a opálených mužů v magazínu *Physique Pictorial*, jehož vydání se mu podařilo nasbírat již v Londýně a neodbytně také toužil zažít atmosféru světa zaplivaného undergroundu v Los Angeles. Okamžitě se do tohoto místa zamiloval a nastěhoval se do Santa Monicy, kde pak trávil většinu svých dní na molu okukováním lidí a obdivováním krásných chlapců, kteří vypadali, že jsou na pláži snad každý den v roce. V tomto novém prostředí nacházel spoustu nové inspirace. Ve svých, dnes již ikonických, obrazech z Kalifornie, jako například *Man in Shower in Beverly Hills* [3], Hockney prezentoval hlavně mokrá, tvarovaná mužská těla, své milence a přátele, případně barevnou architekturu jižní Kalifornie. Stále využívá Kitajovy rady a maluje to, co mu přináší potěšení. Celkově si zde oblíbil hlavně mnohem více uvolněný životní styl, slunné pláže a radovánky, které mu město Los Angeles bezbřeze poskytovalo. V tomto období si Hockney vytříbil svůj typický styl, který je pro něj signifikantní a jenž mu přinesl celosvětové uznání. Jedná se o kombinaci mimetického znázornění, které je korigováno stylizací, jež je inspirována formálními atributy populární kultury. Spolu s uvolněnou a radostnou tematikou představuje toto malířské pojetí typické atributy Hockneyho umělecké tvorby.

V létě roku 1964 byl Hockney pozván, aby vyučoval na University of Iowa. Ve stejné době pak proběhla Hockneyho první americká výstava v New Yorku, kterou provázely nadšené kritiky, a podařilo se mu zde také prodat veškeré vystavené obrazy. V roce 1965 vyučoval na University of Colorado v Boulderu. Tam žil v bytě bez oken a z paměti maloval Rocky Mountains. Po semestru stráveném v Boulderu Hockney odjel za přáteli do Kalifornie, kde jedné noci v Hollywoodu potkal Hockney svého blond plážového „Adonise“, kterého popsal již klasickými slovy: „*a marvelous work of art, called Bob*“, ¹⁴ a vzal ho s sebou domů. Společně pak cestovali do New Yorku a Hockney nakonec s Bobem odletěl do Londýna. Poblouznění však poměrně záhy vyprchalo, Hockney si uvědomil, že udělal chybu a milého Boba poslal domů. Tato milostná epizoda však zanechala silný otisk v Hockneyho tvorbě.

O dva roky později Hockney zažil svou první opravdovou lásku, a to s devatenáctiletým studentem Peterem Schlesingerem. Schlesinger představoval téměř vše, co kdy chtěl Hockney nalézt v blízkém člověku. Peter byl hezký, chytrý, mladý, nevinný a navíc k Hockneymu bezmezně vzhlížel. O rok později se Schlesinger přestěhoval do Los Angeles ze Santa Cruz a nastěhoval se do bytu k Hockneymu. Během dne David intenzivně maloval, ale v noci společně trávili čas poleháváním v posteli, pitím vína a čtením oblíbených knih. Hockney byl v tomto období velmi šťastný. Schlesinger se stal oblíbeným Hockneyho námětem, přičemž nejznámější se stala malba s názvem *Peter Getting Out of Nick's Pool* [4], za kterou se stal mimo jiné laureátem *The John Moores Painting Prize* za současnou malbu. Také celá řada Hockneyho grafik z této doby ukazuje jejich vzájemnou neformální intimitu, která se stala zásadním tématem jeho díla [5].

Většina jeho obrazů z přelomu šedesátých a sedmdesátých let, zejména *Mr. and Mrs. Clark and Percy* [6], se držela konceptu mimetického zobrazení, jež je však korigováno formálním aparátem pop artového hnutí. I přes stylizaci, již umělec extenzivně používá, v rámci celého Hockneyho díla tato etapa nicméně představuje vrchol jeho příklonu k realistickému zobrazování. V tomto směru mu byla velmi nápomocná jeho záliba ve fotografii. Líbilo se mu, že s pomocí fotografií dokáže lépe zachytit různou intenzitu světla tak, jak by to nedokázal nikdy pouze po paměti.

¹⁴ <http://www.davidhockney.com/bio.shtml>, vyhledáno 21. 8. 2013

Otázka, kterou se však David Hockney v této době intenzivně zabýval, byla rovnováha mezi jednotlivými složkami jeho obrazů. Hockney si byl vědom, že jeho malby se sestávají z realistických, byť stylizovaných, elementů a prvků, které jsou zcela abstraktní. Jeho pojetí závěsného obrazu tak zahrnovalo nejen historicitu malířského média v podobě mimetického zobrazení, ale i aktuální tendence malby, které se dočkaly jedinečného zhodnocení právě na americké umělecké scéně.

V roce 1971 se začaly objevovat problémy v Hockneyho osobním životě, konkrétně v jeho vztahu se Schlesingerem. Kromě věkového rozdílu zde hrál velkou roli i Schlesingerův pocit, že se pro Hockneyho stal jen pouhým erotickým objektem, kterým se Hockney prezentoval před zbytkem gay komunity. Rozhodl se, že se už k Hockneymu nikdy nevrátí a půjde si svou vlastní cestou. Hockney se po rozchodu psychicky zhroutil. V osamění trpěl depresemi a začal brát rovněž antidepressiva.

V únoru 1974 dokončil režisér Jack Hazan životopisný dokumentární film o Davidu Hockney s názvem *A Bigger Splash*. Zpočátku byl Hockney filmem šokován a zdrcen, jelikož otevřel spoustu bolavých ran z jeho osobního života. Zejména byl rozrušen filmovým ztvárněním svého romantického vztahu se Schlesingerem. Nicméně poté, co se filmu dostala mediální pozornost a chvála od kritiků, si Hockney uvědomil, že film je opravdu dobře natočen a na něj osobně vlastně působil až terapeuticky. Film sám byl posléze zakázán v mnoha zemích světa pro explicitní zobrazení homosexuality, získal však mnoho ocenění u filmových kritiků.¹⁵

V osmdesátých letech se obrátil Hockney svůj zájem k fotografické koláži. S použitím fotoaparátu Polaroid sestavoval Hockney koláže fotografií, které se snažil pořizovat tak rychle, jak jen to bylo možné. Hockney byl fascinován myšlenkou vidět věci přes okenní rám. Součástí specifické fotosenzitivní technologie, s jejíž pomocí jsou produkovány okamžité snímky Polaroidu, je podobný způsob rámování. Toto specifické médium mu umožnilo vidět věci ve zcela novém módu. Odjel na jihozápad Spojených států, kde nafotil tisíce fotografií, které pak sestavoval do různých koláží, jako například *Merced River, Yosemite Valley* [7]. Jeho umělecká díla také začala obsahovat psychologický rozměr. Na podzim roku 1983 Hockney začal sérii autoportrétů [8], které divákům umožňovaly vstoupit do jeho osobního či vnitřního života. Je zřejmé, že v těchto pracích Hockney odhaloval svou zranitelnost a nejistotu, kterou pociťoval sám

¹⁵ <http://www.imdb.com/title/tt0071219/>, vyhledáno 21. 8. 2013

nad sebou, a to i přesto, že ve svém profesionálním životě již dosáhl jako umělec významných úspěchů.

V devadesátých letech Hockney nadále experimentoval s novými technologiemi. Při své tvorbě například použil barevnou laserovou kopírovací technologii a její pomocí byly také reprodukovány některé z jeho obrazů. Na Hockneyho zapůsobila živost barev, které bylo možno dosáhnout pomocí těchto zařízení. Své práce také Hockney začal posílat svým přátelům prostřednictvím faxů a byl absolutně nadšen všemi těmito novými způsoby komunikace a to i přesto, že si uvědomoval, že takto (re)produkovaná díla nemají žádnou finanční hodnotu. O to více však chápal jejich sdílení s přáteli jako skutečný akt lásky a porozumění.

Ve své prezentaci, připravené pro 20. bienále v São Paulu v roce 1989 se Hockney rozhodl vystavit pouze rozměrné obrazy, které do Brazílie jednoduše jen odfaxoval. Později tento svůj inovativní výstavní počín popsal takto: *„Ten fax vystavený v Brazílii spôsobil pekný rozruch. Mnohí ľudia však pochopili aj jeho filozofickú stránku, tú jeho zaujímavú stránku, totiž, použitie tlače na vytvorenie originálnych diel. Mám taký pocit, že aj keď si ľudia myslia, že moje práce sú veľmi popové, často im dosť dlho trvá, kým pochopia, čo skutočne robím a že to, čo skúmam, nie sú svojvoľné nápady, ale niečo, čo vyrastá z niečoho iného a neskôr prerastá do niečoho celkom iného.“*¹⁶

Od roku 2008 pracoval s dalšími výtvarnými produkty moderní techniky. Konkrétně vytvářel s pomocí programu Photoshop tisky na inkoustové tiskárně a také vytvářel s pomocí aplikace Brushes kresby na svém telefonu iPhone [9]. Tyto kresby následně rozesílal svým přátelům prostřednictvím e-mailu. Lze konstatovat, že symbióza Davida Hockneyho s produkty firmy Apple byla více než úspěšná. Hockney své poslední práce vytvořené čistě na iPhonu a na iPadu s pomocí svých prstů a násadky pak prezentoval v roce 2011 na výstavě v Paříži.

Zájem o způsob lidského vnímání, který stál za *Joiners*, Hockneyho nakonec dovedl k napsání knihy *Secret Knowledge*, vydané v roce 2001. Zde zkoumal postupy, které podle jeho názoru používali staří mistři při tvorbě svých děl. Hockney tak

¹⁶ BAJCUROVÁ / JONES / RILEY (pozn. 1), 14.

například dospívá k názoru, že kompozice Carravaggiových maleb je podmíněna použitím *camery lucidy*.¹⁷

Během celé své umělecké dráhy věnoval Hockney značnou část svého zájmu i scénografii. Pracoval pro operní domy a divadla na obou stranách Atlantiku. První prací tohoto druhu byla výprava pro představení *Krále Ubu* od Alfreda Jarryho v Royal Court Theatre v Londýně v roce 1966. v roce 1974 se vrátil na scénu, když byl osloven ze strany operního festivalu v anglickém Glyndebourne, aby navrhnul scénu pro Stravinského *Život prostopášníka*. Tato spolupráce dále pokračovala druhou inscenací v Glyndebourne, tentokrát Mozartovou *Kouzelnou flétnou* v roce 1978 [10]. Následovaly scénografické objednávky z Metropolitní opery v New Yorku. V roce 1983 proběhla velká putovní výstava *Hockney Paints the Stage*, která přinesla výběr jeho návrhů pro operu a balet. Později navrhl výpravu například pro Wagnerova *Tristana a Isoldu* v Los Angeles, Pucciniho *Turandot* v San Franciscu a Straussovu *Die Frau ohne Schatten* v Covent Garden v Londýně.

Hockney se rovněž zabýval i knižní grafikou a ilustracemi. Vytvořil například ilustrace k novele *Man With The Blue Guitar* od Stevena Wallace. Zájem o grafickou úpravu tiskovin se však odráží i v péči, kterou věnuje přípravě svých retrospektivních výstav. Umělec nezřídka představí zcela nové umělecké dílo, které vytvoří rám prezentovanému souboru starších prací. I zde se tak projevuje fascinace, kterou David Hockney projevoval během celé své umělecké kariéry vůči vlivu a dopadu rámování. Příkladem takového přístupu může být katalog s názvem *David Hockney: A Retrospective*. Zde vytvořil zcela nové originální tisky, které byly spojené s jeho retrospektivní výstavou.

¹⁷ LIVINGSTONE / DRABBLE / BARRINGER / SALOMON / COMER / GAYFORD

(pozn. 3), 293.

3. David Hockney: pop art a jeho místo v něm

Pop art je neodmyslitelně spjat s uměleckými scénami na obou stranách Atlantiku – s Velkou Británií a se Spojenými státy americkými. V obou zemích se však vyvíjel odlišně. Britský původ pop artu dlí více v parodii, pastiši a ironii, avšak stále s jakýmsi odkazem k akademicky etablovanému modernismu. Americká verze tohoto hnutí se spíše uvolňovala z pout abstraktního expresionismu, jeho heroického étosu a kultu umělce, který byl s tímto směrem spjat. Američtí umělci pop artu tak přímo znázorňovali konzumní společnost kolem sebe. Pop art můžeme taktéž považovat za prodlouženou ruku dadaismu, mnohé strategie a témata byly využity oběma směry, pop art si však pohrával s prvky masové kultury, aniž by je musel destruovat a jeho subverzivita vůči umění samotnému byla mnohem jemnější, než programově heretické aktivity dada.

Za první skutečné pop artové dílo můžeme považovat koláž Eduarda Paolozziho s názvem *I was a Rich Man's Plaything* (Byla jsem hračkou bohatého muže). Koláž, která vznikla roku 1947, byla vystavena o pět let později na výstavě umělecké skupiny The Independent Group v Londýně.¹⁸ Právě tato skupina je považována za předchůdce pop artového hnutí. V The Independent Group se scházeli nejen malíři, ale i sochaři, architekti, spisovatelé či kritici.

Koláže, které si členové The Independent Group zvolili jako nástroj svého uměleckého vyjádření, jsou symptomatické pro jejich širší postoj k soudobé realitě. Jejich díla pouze zviditelňovala absurditu, o níž věřili, že je nedílnou součástí poválečné každodenní skutečnosti. Důrazu se tomuto postoji dostávalo skrze specifickou estetiku, s níž tak činili.

Koláže The Independent Group pracovaly s fragmenty reálného prostředí; jejich motivy byly původně součástí britských i amerických pokleslých periodik, reklamních letáků či naopak exkluzivních barevných magazínů. Tato směsice zdrojů poukazovala na vrstevnatost soudobé reality.

Manipulace s jednotlivými fotografiemi a jejich fragmentarizace může být však rovněž chápána jako návaznost na surrealismus, alespoň na jeho motto o náhodném

¹⁸ Tilman OSTERWOLD: Pop Art, Köln 2003, 64.

setkání. Právě skrze překvapení, humor a absurditu překládaného výjevu umělci sdružení v The Independent Group oslovovali své publikum. Převrácení smyslu či hodnoty znázorněných předmětů je vyvazovalo z kontextu, v němž obvykle fungovaly, a nabízelo možnost nového, nezatíženého pohledu. Proto lze číst jedno z plátén Jacksona Pollocka použité v Paolozziho koláži *Co dělá naše dnešní domovy tak příjemnými a odlišnými?* coby koberec jako svérázný komentář o hodnotě, jež byla tomuto dílu přisouzena.

Silným tématem The Independent Group byla rovněž věda. Ta představovala pro mladé britské umělce nejen příslib obnovy, ale byli si vědomi rovněž její odvrácené strany. Tento ambivalentní postoj k vědeckému pokroku je nevyhnutelným důsledkem válečných událostí. I přes rychlý konec druhé světové války, který přineslo použití jaderných zbraní, se jejich existence nestala zárukou trvalého míru, v níž doufali její tvůrci.

Naopak, s etablováním sovětských satelitů a pevným bipolárním rozdělením světa, se existence tohoto druhu zbraní stala skutečnou hrozbou. Politika vzájemné detergence, kterou obě velmoci vyznávaly, vedla nejen k nejistotě ohledně stávající křehké politické situace, ale i k strmému vzrůstu počtu jaderného arzenálu. Ikonografie, která reaguje na politický vývoj, se objevuje i v první zmíněné Paolozziho koláži. Jedná se o fragment amerického propagandistického plakátu z období druhé světové války, který znázorňuje letící stroj s insigniemi amerického letectva na dramatickém pozadí mračen, jež jsou prozařována zapadajícím sluncem.

V tomto ohledu je tvorba Davida Hockneyho specifická. Svět vytvářený jeho malbami se je zalidněn osobami, které se věnují banálním činnostem, v nichž jakákoli technologie hraje jen marginální roli. Hockney se v otázce technologické přítomnosti a jejím ramifikacím uchyluje k jistému druhu eskapismu, když zobrazuje své scény z poklidně plynoucích slunných dní. Tématem jeho děl jsou vztahy mezi lidmi či vztahy mezi věcmi, ovšem nikoli mezi lidmi a věci. Otázky technologického pokroku jsou tak v jeho tvorbě takřka programově ignorovány.

Vědecký pokrok se však nutně stal tématem pop artu, protože jeho výsledky byly součástí běžné reality. Hockneyho soupeřníci z The Independent Group tak kromě

výstav organizovali četné diskusní a osvětové pořady, jejichž tématem byl právě vztah vědy a umění.¹⁹

Diskuse, které v tomto okruhu vznikaly, se ovšem nezabývaly pouze temnými vizemi atomového holocaustu. Reagovaly též na mnohem prozaičtější rovinu poválečné každodennosti - na reklamy, nové filmy, design, ale i na prvky kultury mládeže, jako byly komiksy, sci-fi a nové technologie.

V Paolozziho koláži se rovněž poprvé objevuje citoslovce „pop“, v komiksovém kouři z revolveru a vysázeno z fontu, který přímo odkazuje právě k nižším patřům populární kultury své doby. Oficiálně byl název pop art používán od roku 1956, kdy se objevil v článku Alison a Petera Smithsonových, kteří byli rovněž členy The Independent Group, publikovaném v časopisu *Arc*. Termín je však také spojován s britským kritikem a kurátorem Lawrencem Allowayem, který rovněž působil v americkém kulturním prostředí a zasadil se o představení britských autorů v americkém kontextu.²⁰

V USA byl toto hnutí a jeho estetika představeny roku 1962 na symposiu o pop artu, pořádaném newyorským Muzeem moderního umění. Američtí umělci však museli řešit méně sofistikované umělecké problémy a vypořádat se především se skutečně agresivním světem reklamy.

Důležitými „otci zakladateli“ amerického pop artu byl Jasper Johns a Robert Rauschenberg. Zatímco Rauschenbergovy obrazy zřetelně odkazují k dřívější práci Kurta Schwitterse a jiných dadaistů, Johnsovým zájmem byly sociální otázky daného okamžiku. Jeho cílem bylo vytvořit umění z dočasných materiálů, za použití aktuálních událostí v životě každodenní Ameriky. Tvorba Johnse a Rauschenberga z roku 1950 byla stále klasifikována jako neodadaismus. Jejich díla byla nejen svou tematikou a teoretickými postuláty, ale rovněž i svou vizualitou odlišná od klasického amerického pop artu šedesátých let. Kriticismus pop artu mířil především vně institutu umění, zatímco neodada, alespoň v podobě, v níž je vyznávali Johns s Rauschenbergem, se zabývalo otázkami podstaty a funkce samotného umění. I přesto se však jejich tvorba stala podstatnou inspirací pro řadu pop artově orientovaných umělců.

¹⁹ Hal FOSTER, Rosalind KRAUSOVÁ, Yve-Alain BOIS, Daniel BUCHLOH: *Umění po roce 1900: Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007, 469.

²⁰ OSTERWOLD (pozn. 18), 64.

Neméně důležitou postavou soudobé americké umělecké scény je Roy Lichtenstein. Jeho práce pravděpodobně definuje základní postulát pop artu nejlépe. Lichtenstein se zabýval přemalováním jednotlivých okének komiksového příběhu. Vyjímal je z jejich kontextu, ať už narativního, kulturního či mediálního, a představoval je jako samostatná umělecká díla. Tradiční prostředky, které volil, včetně média malby či rozsáhlých formátů, byly však historicky spojovány s vysokým uměním. Jeho banální komiksové obrázky tak konfrontovaly publikum s představou, kterou si vytvořilo o uměleckém díle a tedy rovněž s očekáváními, která na ně projíkovalo. Pop art v Americe propojil masovou kulturu s výtvarným uměním aplikováním humoru, ironie a metafor.

Lichtensteinova strategie však měla rovněž svou genezi. Jeho původní volba starých komiksových stripů, jako předmětu jeho práce, padla kvůli širokým obrysům a velké barevnosti. Teprve postupně se začal zabývat izolovaným zobrazením.

V protikladu k tvorbě Roye Lichtensteina se David Hockney v šedesátých letech soustředí nikoli na otázky reprezentace, nýbrž na otázky spojené s tématem. V návaznosti na rozsáhlé veřejné debaty, které vyvolaly feministické teoretiky, a které byly zejména ve Spojených státech amerických dále podpořeny hnutím za občanská práva, se ve veřejném prostoru objevuje téma odlišnosti a „Jiného“. Není to však už pouze pohlaví či rasa, co zakládá jinakost, veřejně je též přiznána existence sexuálních menšin. V této debatě je zásadním příspěvkem právě Hockneyho tvorba, jež otevřeně, avšak nikoli vulgárně, zobrazuje náměty s homosexuálními denotacemi a konotacemi.

Britská Královská umělecká společnost ukázala na londýnské výstavě roku 1960 americké pop artové vlivy. Na výstavě o rok později RBA-Young Contemporaries, se objevuje v pop artové společnosti jak David Hockney, tak Američan R. B. Kitaj, Novozélandčan Billy Apple a další. Apple navrhl plakáty a pozvánky na oba ročníky 1961 a 1962. Apple a Hockney spolu odcestovali do New Yorku o letních prázdninách Royal College roku 1961. Hockney i Apple tak poprvé navázali kontakt s Andy Warholem. Oba umělci se do USA později přestěhovali. Od roku 1962 začalo pop artové hnutí dominovat newyorské výtvarné scéně.²¹

²¹ OSTERWOLD (pozn. 18), 79.

Po výstavách v New Yorku následovaly výstavy v Los Angeles či v Pasadeně. Pop art se ale následně samozřejmě projevil i v ostatních zemích – Španělsku, Japonsku, Itálii, Belgii či Nizozemí.

4. David Hockney: analýza tvorby na příkladu díla *Looking at Pictures on a Screen*

Zásadní vliv na konečnou podobu Hockneyho děl má fakt, že předlohou jeho maleb byla již hotová znázornění. Ať už se jedná o ranou etapu jeho tvorby, kdy pracoval s přejatými motivy či o šedesátá léta, kdy pracoval podle polaroidové fotografie, kterou si sám předem zhotovil. Hockney tento aspekt řetězení reprezentace nikdy nepopíral. Ve svých malbách jej přiznával bílým rámečkem, který domaloval okolo ústředního námětu a který odkazoval na formát polaroidového snímku. Tato kombinace malířského a fotografického představuje esenci pop artového chápání obrazu.²² Cílem tohoto hnutí nebylo pouze rozmnožit obrazy populární kultury, ale kritika zmasověného a odcizeného zobrazení. Vítaný odstup poskytovala právě perspektiva jiného média.

Hockney podobně jako Roy Lichtenstein dekonstruoval konvence fotografického obrazu. Namísto jednotlivých prvků, které společně obraz vytváří, nicméně podroboval zkoumání rámce viděného. Omezení okamžitého zobrazení polaroidové fotografie spojoval s typickou texturou rukodělné malby. Výsledkem je hybridní zobrazení, které nese znaky obou tradic, z nichž čerpá. Stejně jako Sherrie Levineová ve svých fotografiích, i David Hockney odhaluje prostřednictvím použití fotografického obrazu, či alespoň jeho konvencí, strukturu významu uměleckého díla.

David Hockney vytvořil portrét svého přítele Henryho Geldzahlera v roce 1977. Geldzahler byl významnou osobností americké kulturní a umělecké scény. Jako kurátor Metropolitního muzea v New Yorku se věnoval modernímu a současnému umění. S mnoha umělci navázal kromě pracovních i osobní vztahy, což mu poskytovalo jedinečný vhled do jejich práce.²³ O tom svědčí i výstava, kterou uspořádal v Metropolitním muzeu v roce 1969 „*New York: Painting and Sculpture 1940 – 1970*“. Jednalo se o osobitý výběr děl motivovaný jak objektivními hledisky, tak i osobním vkusem. Mnozí komentátoři tvrdí, že osobní preference dokonce převažovaly.²⁴ To však nic nemění na kvalitě přehlídky.

²² FOSTER, KRAUSOVÁ, BOIS, BUCHLOH (pozn. 19), 492.

²³ <http://www.dictionaryofarthistorians.org/geldzahlerh.htm>, vyhledáno 21. 8. 2013.

²⁴ <http://www.nytimes.com/1994/08/17/obituaries/henry-geldzahler-59-critic-public-official-contemporary-art-s-champion-dead.html>, vyhledáno 21. 8. 2013.

Hockney nebyl jediným umělcem, který Geldzahlera portrétoval – mezi jinými ho zvěčnili i Andy Warhol či Frank Stella. Přátelství, které mezi nimi panovalo, nastiňuje možnost, že kompozice nebyla pouze narežirována umělcem, ale zkonstruována na základě reálného zážitku, kterého byl Hockney svědkem. Umělec vybral aspekt Geldzahlerova života, který je oba spojoval – zájem o umění. Celá scéna prozrazuje znalost historických kompozičních pravidel. Postava je umístěna do zlatého řezu, jednotlivé obrazové plány jsou jasně definovány a celý výjev je ze stran sevřen vertikálami, které uzavírají vlastní portrét uvnitř a soustřeďují na něj divákovu pozornost.

Kurátor je znázorněn zcela soustředěný na zkoumání obrazových reprodukcí, které ho obklopují. Že se jedná o pracovní scénu, ozřejmují rekvizity. Celá místnost je zaplavena bílým, neutrálním světlem, stejně jasnou a nerušící barvu má i paraván v pozadí, na který jsou reprodukcce zavěšeny. Křeslo, které doplňuje zařízení místnosti, prozrazuje, že se jedná o činnost vysilující a dlouhotrvající, při níž je třeba odpočinku. Jelikož Geldzahler pracoval po celý svůj život ve Spojených státech a všechny obrazy, které tak pečlivě zkoumá, jsou v majetku National Gallery v Londýně, lze usuzovat, že přemýšlí o možnostech výpůjčky či koncepci výstavy.

Samotná postava Henryho Geldzahlera prozrazuje na první pohled učence. Jednoduchý interiér a vkusný a sladěný oděv pak odhalují osobu s estetickým cítěním. Je tedy možno říci, že základní význam obrazu je zřejmý i divákovi, který není plně obeznámen s osobními vztahy mezi umělcem a jeho modelem či s významem, který lze přisoudit uměleckým dílům, která zde figurují. Pečlivá pozornost vůči umění a značná důležitost, kterou umění zaujímá v životě portrétované osoby, je první rovina významu tohoto obrazu.

Hockney ale rovněž vložil do kompozice řadu osobních narážek. Osoba Henryho Geldzahlera zde zastupuje období, které Hockney strávil ve Spojených státech. Lze o něm hovořit jako o vrcholu jeho kariéry. Hockney zde získal mezinárodní věhlas, dařilo se mu i po osobní stránce.

Znázorněná umělecká díla však odkazují na jeho kořeny a jeho mládí. Jak již bylo řečeno, pocházejí ze sbírek National Gallery v Londýně. Hockney sice působil řadu let na americké umělecké scéně, ale pocházel z Británie. V Anglii patřil mezi průkopníky pop artu a v Londýně vystudoval Royal College of Art. Bez výjimky se

rovněž jedná o autory, které Hockney obdivoval. Výběr těchto reprodukcí však nese i další význam, neodkazuje pouze na osobní historii autora.

Vytvoření plátna *Looking at Pictures on a Screen* [11] spadá do roku 1977. Ve stejné době vydal knihu *Etchings by David Hockney, who was inspired by Wallace Stevens, who was inspired by Pablo Picasso*. Tato zdánlivě nedůležitá drobnost dokazuje, jak podrobně David Hockney sledoval debaty o soudobém umění. V témže roce vystoupila skupina neznámých umělců na výstavě *Pictures*. Presentace jejich děl přidala novou kapitolu k debatě o originálu a originalitě uměleckého díla. Jejich pozice ovšem oponovala tezi Waltera Benjamin o auře uměleckého díla. Umělci participující na této výstavě zastávali radikálně odlišný názor – aura v tom smyslu, jak ji postuloval Benjamin, podle nich neexistuje. Dílo není primárně definováno svou vlastní historií, nýbrž celým historickým vývojem tématu, jež zobrazuje, dějinami média, v němž je vytvořeno, a v neposlední řadě i aktuálním společenským kontextem, v němž má fungovat. Podstatným ohledem tak přestává být originalita a stává se jí struktura významu.²⁵ Historicitu média malby se tak stává významnou složkou celého díla Davida Hockneyho.

Přestože výběr obrazů vypovídá mnohé o umělci, mají vztah rovněž k portrétovanému. Hockney vytváří pro Geldzahlera jakousi obdobu příslovečné slonovinové věže. Uzavírá ho do odloučenosti od světa, kde mu společnost dělají výhradně umělecká díla.

Vermeerova *Žena stojící u virginalu* [12] prozrazuje zájem, který Hockney pocíťoval vůči možnostem využití techniky v umělecké tvorbě. Hockney obdivoval fakt, že Vermeer používal při práci čočky a kameru obscuru už ve své době. Tento zájem ho posléze dovede k sepsání vlastního díla o využívání optických přístrojů starými mistry. Zájem o konvence zobrazování leží rovněž v samotných základech pop artového hnutí. Hockneyho zkoumání technologie a historie malby je analogické k Warholovým síťotiskům. Oba umělci mapovali mezní možnosti média, každý z nich se však primárně zabýval jinou charakteristikou malby.

Pro Andyho Warhola se celoživotním tématem stala heroizace umělce, k níž došlo během padesátých let v USA a jejíž nejzazší příklad představuje osobnost Jacksona Pollocka. Jeho nejrůznější umělecké aktivity, od maleb, přes tisky až

²⁵ FOSTER / KRAUSOVÁ / BOIS / BUCHLOH (pozn. 19), 492.

k filmům, lze tak chápat jako subverzivní tázání se po hranicích této představy. Jeho narušování konvencí, které byly v nejširším americkém povědomí spojeny s hodnotou umění, neútočí na ně samé, ale je nástrojem k dekontukci mýtu umělce.

Warholova situace byla o to složitější, a jeho cíl o to nesnadnější, že paradigma, které nastolili umělci a teoretici amerického abstraktního expresionismu, nebylo omezeno na sféru umění. Tento směr se do značné míry vymanil autonomii vlastní modernistickému projektu a svou legitimitu čerpal nejen z estetického prožitku, jež poskytoval, ale i z politické role, jíž sehrál. Nejvýřečnější zastánce abstraktního expresionismu, Clement Greenberg, spojil ve svých textech tento směr nejen s obecnými hodnotami, ale přímo s ideály, které byly vnímány jako základ americké identity, především se svobodou jednotlivce a jeho bezbřehými možnostmi úspěš. Abstraktní expresionismus se tak stal součástí studené války a nástrojem v americké kulturní propagandě.²⁶

V roce 1977, tedy ve stejném roce, kdy vznikla Hockeyho malba, společně s Kitajem v interviu pro *New Review* oba zdůrazňují důležitost lidské figury pro moderní umění. Oba se vyjadřovali velmi jasně proti tomu, co nazývali modernistickým akademismem. Podle jejich názoru není řešením hledat nenapadnutelné vzory, ať už v abstraktním expresionismu či jinde.²⁷ I zde se ozývá dobová podezřívavost nejen vůči konkrétnímu směru, který napadal Warhol, ale obecně vůči modernistickému dogmatu. Je nicméně třeba přiznat, že Hockney modernistické chápání umění nikdy zcela nezavrhl. Předmětem jeho skepse bylo pouze lpění na jediném, údajně správném, chápání malby.

Malba, která visí nad mladou ženou na tomto obraze, *Amor s lukem s šípy*, svědčí o milostné nabídce. Identifikuje ji jako nevěstu.²⁸ O Hockneym je známo, že ve svých obrazech často znázorňoval své milence a své přátele. Širší symboliku obrazu je tedy možné pojmut jako odkaz na lásku, ať již romantickou či přátelskou. To jej odlišuje od většiny umělců, kteří jsou spojováni s pop artem. Primárním materiálem jejich prací byla zobrazení, která se vztahovala k populární kultuře. Ať už byli vedeni snahou dekonstruovat samotnou technologii zobrazení, jako Lichtenstein, či status

²⁶ FOSTER / KRAUSOVÁ / BOIS / BUCHLOH (pozn. 19), 442.

²⁷ http://www.hockneypictures.com/illust_chrono_04.php, vyhledáno 21. 8. 2013.

²⁸ René HUYGHE, Pietro BIANCONI: Vermeer, Praha 1981.

tvůrce jako Warhol, subjektivní významy ležely mimo jejich zájem, protože jejich cílem bylo zasáhnout co nejširší publikum. Naopak David Hockney na západním pobřeží paralelně vyvářel malby, které měly fungovat v rámci jedné poměrně uzavřené komunity a osobní významy mohly tedy být jejich pravděpodobnými diváky snadno rozpoznány.

Piero della Francesca je dalším autorem, kterého Hockney obdivoval většinu své kariéry. Jeho první pobyt v Kalifornii mu připomněl jeho díla a v šedesátých letech a na počátku sedmdesátých let Hockney dokonce parafrázoval některé jeho kompozice. Hockney viděl značnou podobnost mezi světelnými podmínkami v Toskánsku a v Kalifornii. Díla obou umělců se vyznačují jasným bílým světlem, které modeluje objemy.

Význam Piera della Francesky spočívá v propojení lidské postavy a krajiny. V dějinách umění byl prvním malířem, kterému se taková syntéza podařila.²⁹ Rovněž Hockney ve své práci vždy propojoval lidskou figuru s náležitým prostředím, jak je to patrné i v tomto díle. Je proto více než možné, že chtěl vyjádřit uznání prvnímu umělci, který tento postup použil. Téma křtu Kristova [13] zde zastupuje odvážnou parafrázi Hockneyho nejslavnějších obrazů. V obou se objevuje spojení mužského těla s vodní hladinou.

Lidská postava představovala pro Hockneyho důležité téma už od dob jeho studií na Royal College of Art. Toto tradiční téma západního umění je v jeho práci ovšem doplněno zájmem o písmo a znaky obecně, které se objevovaly v jeho obrazech. Ty fungují nejen jako čistá vizuální forma, ale odkazují i na statut výtvarného umění jako nástroje komunikace. Status znaku v Hockneyho malbě získávají i reprodukce známých maleb. Stávají se nástrojem sdělení o minulosti umělce i umění a o trajektorii, která je přivedla až k současnosti.

Hockney na Kalifornii obdivoval nejen uvolněnou atmosféru, ale i panující ovzduší tolerance. On sám, jako příslušník homosexuálně orientované menšiny, se s projevy intolerance setkával dost často. I společenské klima je jedním z důvodů, proč ho Kalifornie uchvátila natolik, že se sem rozhodl natrvalo přestěhovat.

Van Gogh je umělcem, který má v Hockneyho očích jen ty nejvyšší kvality [14]. Hockney obdivoval jeho malířskou bravuru a odvahu k experimentům. I Hockney sám

²⁹ Jordi VIGUÉ: Mistři světového malířství, Praha 2005.

stál u začátku uměleckého hnutí. Se svými přáteli z Royal College a z The Independent Group inicioval nástup druhé vlny pop artu. Jasná zkratka, kterou Van Gogh používal, navíc souzněla se stylizací, která se objevuje na Hockneyho plátnech. Navíc samotné téma květin, ačkoli má dlouhou historii, je podáno značně surově a bez symbolického přesahu. I David Hockney se zajímal o šíři způsobů reprezentace.

Jednu z nich představoval nepochybně i fenomén televize. Ten přinesl zcela nové fungování vizuálního materiálu. Vnímání obrazu, vizuality jako takové, proto prošlo jedinečnou proměnou.³⁰ Během druhé světové války bylo hlavním zdrojem informací především rádio. Vzhledem k mezinárodnímu dění se rozhlasové vysílání neslo ve velmi vážném tónu a zábava v něm neměla místo. Naopak poválečná televize se stala formou masové rodinné zábavy. Rozbití monopolu BBC se stalo i veřejnou záležitostí, která rozdělila nejen politickou scénu, ale stala se i generační otázkou. Vize soukromých stanic financovaných reklamou, odvozených od fungujícího amerického modelu, se stala ideou, kterou propagovala konzervativní strana. Labour party tento koncept naprosto odsoudila a vedla úspěšnou kampaň proti přerušování pořadů reklamou.

Masová zábava, masová média a populární kultura na jedné straně a technologie a průmysl na straně druhé byly v poválečné Anglii nahlíženy jako aspekty života, které se neslučují s uměním. Lze dokonce říci, že všechny vyjmenované obory byly považovány za přímý protiklad umění.³¹ Pro nastupující generaci tvůrců měly ale velkou přitažlivost. Tradiční témata a inspirační zdroje převyšovaly dynamikou a živoucností. Reklama ovšem měla mezi novými náměty výsadní postavení.

Stala se symbolem nové situace. Oproti kolektivismu válečných let kladla nyní důraz na potřeby a touhy jednotlivce. Stejnou měrou byla vnímána i jako pozitivní činitel v podpoře ekonomiky – pro masově vyráběné zboží stimulovala stejně masovou spotřebu.³²

Vliv kinematografické reprezentace, ať už televizní či filmové, je na pop artu a Hockneyho tvorbě jasně patrný. Zahrnuje už formát jejich obrazů. Inspirování

³⁰ Boris FORD: *The Cambridge Guide To The Artists in Britain 9, Since Second World War*, Cambridge 1988.

³¹ WILSON (pozn. 9), 85.

³² STANGOS (pozn. 5), 17.

filmovým plátnem, které nikdy neukazuje skutečnou velikost předmětu, umělci pop artu nakládali s kompozicí svých obrazů spíše podle pravidel filmového záběru než výtvarného umění. Často využívali detaily novodobých spotřebních fetišů či celistvé narativní záběry. Příkladem je i Hockneyho *Looking at Pictures on a Screen*.

Hockney rovněž strávil jistou dobu v Paříži a vytvořil si vztah k francouzskému umění. Dalším umělcem, který ho zaujal, je Edgar Degas. Hockney ve svých *Bazénech* a *Sprchách* často znázorňuje akty při komplikovaných pohybech, které jsou přesto provedeny velmi lehce. V tomto ohledu hledal inspiraci v Degasových pastelech znázorňujících ženskou toaletu [15]. Důraz, jaký Hockney kladl na Degasovu práci, je zřejmý i z pozornosti, kterou Geldzahler věnuje prohlížení této reprodukce.

Hockney komponuje obraz spíše z ploch nežli z linek. Čelí proto formálnímu problému, jak naložit s tak rozsáhlými jednobarevnými komponenty. Řešení našel v použití struktur. Jeho využití pointilistické techniky na paravánu v pozadí znovu upomíná na jeho neutuchající zájem o způsob lidského vnímání. Malířskou zručnost prokazuje při práci s vzorkem na potahu křesla. Prostor je vytvořen parketami, které ubíhají dozadu podle pravidel jednoúběžníkové perspektivy. Ta nejenže vytváří iluzi trojrozměrnosti, ale odpovídá i způsobu podání prostoru na všech třech dílech, která vidíme bez perspektivní zkratky.

Hockneyho přístup ke zkoumání obrazu je tak kondenzován do jediné malby, která též dobře reflektuje zájmy a cíle, jež ho odlišují od jeho pop artových soupeřů. Hockneyho pozice vně nejznámější struktury tohoto hnutí mu umožnila rozvíjet strategie zkoumání obrazu, které jsou komplementární ke snahám ostatních významných tvůrců, ale jejichž výsledky v podobě maleb zachovávají odlišnou estetiku.

5. David Hockney: cesta k novým médiím

David Hockney poměrně záhy přišel na to, že lépe než s živým modelem se mu pracuje s fotografií. I tento ohled prozrazuje jeho zájem o dějiny média, jimiž se zabýval paralelně se svou tvůrčí činností. Hockney fotografování miloval a patřičně si je užíval, zároveň si ale byl vědom složitého vztahu, který historicky panoval mezi malbou a fotografickým záznamem reality od jeho objevení. Alespoň jeden z vynálezců, kteří si činili nárok na objev fotosenzitivního zápisu skutečnosti, byl motivován touhou zdokonalit iluzivní působení klasického závěsného malířského obrazu. Byl jím Jacques-Louis Daguerre, malíř a objevitel, jehož cílem bylo vytvořit ultimativní znázornění reality.³³ Hockney ve svém díle systematicky zkoumal i tento odkaz, obohatil jej však o vlastní zájmy na poli umělecké reprezentace.

Jeho záliba v pořizování fotografických snímků je patrná minimálně od jeho cesty do Spojených států v roce 1964. Zde se v Los Angeles rovněž setkal s reálnými předobrazy pro magazín *Physique Pictorial*, který byl plný odhalených svalnatých a opálených mužských těl. Nejednou se snímky z časopisu staly předlohou pro Hockneyho obrazy. I jejich obecná ikonografie se však s touto návštěvou proměnila. Uvolněná společnost západního pobřeží, jež zařadila sport do svého životního stylu jako jeho nedílnou součást a vyznávala kult těla a zdraví, nejen poskytla Hockneymu řadu námětů, které odpovídaly jeho autorské poetice, ale rovněž se stala ideální konzumentem jeho maleb a později i fotografií.

Význam tématu těla a tělesnosti v dobré společnosti nejlépe ilustruje pasáž z textu Davida Gebharta, která popisuje jednoho z předních členů koktejlové společnosti západního pobřeží: „*Doktor Lovell byl charakteristickým produktem jižní Kalifornie. Lze pochybovat, zda by se jeho kariéra mohla opakovat někde jinde. Svými sloupky „Péče o tělo“ v Los Angeles Times a svým „Centrem tělesné kultury dr. Lovella“ získal vliv, který daleko přesahoval rámec fyzické péče o tělo. Byl progresivní a chtěl také být za takového považován, ať již šlo o tělesnou kulturu, liberální výchovu nebo o architekturu.*“³⁴

³³ Jaroslav ANDĚL: Myšlení o fotografii: průvodce modernitou v antologii textů I, Praha 2012, 40.

³⁴ David GEBHART: An Exhibition on the Architecture of R. M. Schindler 1887 – 1953, Santa Barbara 1967, nepag.

I ve fotografování však Hockney uplatnil Kitajovu radu, kterou se řídil od počátků své umělecké kariéry – subjektivní pohled se stal korektivem, který záměrně nechával kontrastovat s „objektivním“ záznamem fotografického snímku. Jeho vášně pro fotografii tak rozvinul rovněž vztah, který navázal v roce 1967 s devatenáctiletým studentem Peterem Schlesingerem. Ten se stal častým modelem pro jeho fotografie, které byly pořizovány nejen pro zábavu, ale sloužily i jako studie a předlohy pro Hockneyho další práce. Jeho soukromý život se tak stal meta-narací jeho díla; subjektivita námětů, které zpracovával, nemusí být nutně patrná na první pohled, zvláště někomu, kdo k němu přistupuje zcela neinformován, je však stále přítomná a skrze obrazy, jež malíř viděl a které sdílí se svým publikem, vypovídá o jeho situovanosti na tomto světě.

Další Hockneyho zastávkou na cestě k novým médiím byly tzv. *Joiners*. Na počátku osmdesátých let začal Hockney vyrábět fotografické koláže, které nazýval právě tímto jménem; to odkazovalo na jejich heterogenní povahu, na četnost pohledů, které jsou však všechny podrobeny sjednocující intenci uměleckého tvůrce. David Hockney nejprve pracoval s polaroidovými snímky a následně začal využívat klasické 35mm filmy, komerčně zpracované do podoby barevných tisků. Použitím polaroidových fotografií nebo přímo tisků z fotolaboratoře Hockney uspořádal jakýsi fotografický patchwork, který vytvářel výsledný kompozitní obraz. Tento přístup samozřejmě není v dějinách výtvarného umění ojedinělý. Koláže a zejména fragmentární pohled je spojen především s kubistickým hnutím.

Oproti Hockneyho tvorbě je tento přístup podmíněn zcela odlišnými teoretickými základy. Esenciální incentivou kubistů k fragmentarizaci obrazového plánu byla snaha najít objektivní zobrazení. Poučení soudobou psychologíí a fyzikou, které vědecky doložily nespolehlivost lidských smyslů, kubisté začali rozkládat zobrazení na jednotlivé fazety celého zkoumaného výjevu. Jejich cílem však nebylo pouze poskytnout lidským smyslům takový obsah dat, které mohou reálně zpracovat, aniž by je musely doplňovat dalšími informacemi z odlišného zdroje, nýbrž především obejít omezení, která divákovi kladla časová dimenze vizuálních vjemů. Nové poznatky o procesu vnímání tak kubistům poskytly základ, jenž jim umožnil vyvinout nové paradigma reprezentace.

Naproti tomu pro Davida Hockneyho představoval hlavní téma zkoumání samotný proces vizuální percepce. Ohledem, který jeho tvorbu odlišuje od kubistické

snahy vytvořit autonomní obrazovou realitu, jež by podala zprávu o skutečnosti, v níž žijeme, je však Hockneyho neustálý zájem o dějiny umění.

Podstatným ohledem jeho *Joiners* je tak dekonstrukce, jíž podrobuje jeden ze základních prvků západní tradice zobrazování. Jedná se o lineární perspektivu. Ta historicky představovala nejen nástroj emancipace malířské profese z řemeslníka na úroveň autonomního tvůrce, ale především ustavující konvenci západního umění; způsob vidění, který byl ustanoven v renesanční Itálii a který se stal základem dalších staletí vývoje západního umění, ovšem především, způsob vidění, který determinoval samotnou západní definici reprezentace: „*Tyto tendence našly svůj výraz v novém pojetí obrazu nejčastěji přirovnávanému k oknu a k zrcadlu, které lze pokládat za archetypy fotografického obrazu.*“³⁵

Tento ústřední význam perspektivy v západním pojetí zobrazení Hockney podrobuje kritice. Jeho *Joiners* mají divákovi nikoli poskytnout iluzi, ale obeznámit jej s průběhem procesu vnímání, s jeho nástrahami a náročností. Médium už není pouhým prostředníkem mezi lidským okem a skutečností, již pozoruje, nýbrž se stává autonomním činitelem zobrazování. *Joiners* tak představují posun od služební role k autonomii média.

Podstatným rozdílem mezi kubistickým přístupem ke koláži a fragmentárností, již vyznává David Hockney, představuje rovněž problém aury uměleckého díla. Tuto hodnotu poprvé označil za určující pro multiplikované umělecké dílo Walter Benjamin ve své stati *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. Zde se zabývá otázkou, jaké změny přináší do fungování uměleckého díla a jeho statusu ve společnosti fakt, že může být po libosti zmnoženo. Poukazuje na to, že i velmi technicky pokročilá reprodukce redukuje podstatné aspekty uměleckého díla: „*I při vysoce dokonalé reprodukci odpadá jedno: „Zde a nyní“ uměleckého díla – jeho neopakovatelná existence na místě, kde se nalézá.*“³⁶ Toto zde a nyní Benjamin označuje za auru uměleckého díla a činí z něj základ některých funkcí, které jsou uměleckému dílu připisovány, například jeho role historického svědka.

Podobnou nejistotu ovšem vnáší nová média do celé oblasti umělecké tvorby, včetně otázky uměleckosti fotografie jako takové. Hockney však komplikuje situaci o

³⁵ ANDĚL, (pozn. 33), 18.

³⁶ Ibidem, 410.

další aplikované strategie. Jeho fotografické snímky nereprodukuje jiné dílo, pouze realitu samu. V oblasti reprodukce skutečnosti je s fotografickým znázorněním nejčastěji a nejsilněji spojován mýtus pravdivosti fotografického záznamu. Ačkoli bylo mnohokrát dokázáno, že fotografii lze manipulovat i v její analogové podobě, což je vědomí, které se stalo samozřejmou součástí každodenní existence informační společnosti, fotografie stále ve veřejném povědomí do značné míry představuje symbol a záruku pravdivosti. Tento zakořeněný mýtus David Hockney dekonstruuje. Činí tak pomocí zkoumání konvencí zobrazení, které prostupují jak malířským, tak fotografickým médiem.

Joiners byly vytvářeny tak, že s pomocí polaroidu vytvořil fotografie jednoho objektu a následně je uspořádal do mřížky. Fotografované předměty se vůči fotoaparátu pohybovaly, přičemž byly fotografovány tak, že jednotlivé snímky zachycují pohyb objektu z perspektivy fotografa. V pozdějších dílech Hockney změnil techniku pohybu tak, že se fotoaparát pohyboval okolo objektu.

Jednou z prvních takových prací byla fotomontáž jeho matky. Vzhledem k tomu, že fotografie byly pořízeny z různých úhlů pohledu a v průběhu delšího času, je tak výsledkem práce, která nezapře svou afinitu s kubismem.

K vytvoření prvního z *Joiners* došlo náhodou. Hockney si všiml již na konci šedesátých let, že fotografové běžně používají fotoaparáty s širokoúhlými objektivy. Výsledky fotografování s touto technologickou pomůckou se však Hockneymu nelíbily, protože takto pořízené fotografie vypadaly poněkud zkresleně. Během práce na obraze, jehož námět představoval Hockneyho obývací pokoj a terasy v jeho domě v Los Angeles, využil umělec polaroidové záběry obývacího pokoje, jež původně používal jako pomocný nástroj při malbě samé, a slepil je dohromady. Původně však neměl v úmyslu, aby fotografie samy o sobě vytvářely nějakou kompozici. Při pohledu na výslednou koláž si však uvědomil, že imanentní součástí tohoto postupu je časový a potažmo tedy i narativní aspekt. Při pozorování díla vzbuzovalo dojem, jako by se sám divák pohyboval po místnosti.

Po tomto objevu Hockney začal tedy pracovat s fotografií popsáním způsobem. Dokonce přestal na čas zcela malovat, aby se mohl naplno věnovat této nové technice.

Frustrace z objevu limitů fotografie a jakéhosi jejího „jednookého“³⁷ přístupu k vnímání světa však Hockneyho později opět přivedla k malbě.

Inherentní součástí Hockneyho umělecké kariéry je nejen jeho tvorba samotná, ale též vize uměleckého tvůrce, kterou si skrze ni projikuje a jíž též pomocí své práce a způsobu jejího vzniku naplňuje. V tomto ohledu je nutné zmínit obdiv, který David Hockney chová k velkým mistrům minulosti. Jeho velkou inspirací je především Pablo Picasso. O tom svědčí i fakt, že vytvořil svůj autoportrét s Picassem, jenž nazval *Umělec a model* [16].

Samotný název této rytiny vypovídá o vztahu, který Hockney chová k Picassovi. Tento snad nejvlivnější umělec dvacátého století je oceňován především pro svou neutuchající kreativitu a pružnost, jež mu umožnily nelpět na jediném uměleckém směru, nýbrž stát se uměleckou osobností, jejíž proměnlivost byla mnohými vnímána jako sama personifikace nezměrných možností moderního umění. V podobném duchu Picassa vnímal i David Hockney. Proto se ve zmíněné rytině stylizuje do role modelu, který je pozorně zkoumán umělcovým pohledem.

Zároveň ale tato kresba naznačuje možnost, že sám umělecký génius je podrobován zkoumavému pohledu ze strany zdánlivě netečného modelu. Iluzornost přímého vztahu mezi oběma protagonisty je rovněž v této kresbě přiznána; jedná se o rozdílné techniky, jimiž jsou obě postavy pojednány. Zatímco však je Picasso znázorněn pomocí typických atributů, jež jsou s jeho osobností obyčejně spojovány, jako je například námořnická pruhovaná blůza, Hockney se sám pojednal v abstraktních, leč velmi hmotných objemech. Tohoto dojmu je docíleno nervní šrafurou, která zdůrazňuje kontrast mezi osvětlenou a zastíněnou plochou. Hockney pomocí této rytiny ustavuje Pabla Picassa jako tvůrce, ale zároveň i vzor, jež je podrobován zkoumání.

Stejný obdiv k Picassovi odráží i Hockneyho videa. Zajímavé srovnání nabízí film *Le Mystère Picasso*, který natočil v roce 1949 Henri-Georges Clouzot. Nemalá část jeho metráže spočívá v zachycení spontaneity a lehkosti, s níž Pablo Picasso tvořil své kresby. Ukazuje rovněž hravost, s níž umělec ke svým kresbám přistupoval, proměňuje jejich námět dle momentální inspirace. Tyto aspekty rovněž podporují mýtus Picassa

³⁷ David HOCKNEY: *Hockney On Art: Conversations with Paul Joyce*. London 2002, 153.

jako velkého uměleckého génia, zároveň jsou i aspektem, který nezávisle na Pablu Picassovi eminentně zajímal i Davida Hockneyho.

Ten se sám vyjádřil o nových možnostech, které mu přinesly nové technologie: „*Until I saw my drawing replayed on iPad, I had never actually seen myself draw. Someone watching me would be concentrating on the exact moment, but I would always be thinking a little bit ahead.*“ („Dokud jsem neviděl sám pásma svých kreseb promítnuté na iPadu, nikdy jsem se vlastně neviděl při kreslení. Kdyby se na mě někdo díval, pravděpodobně by se soustředil na jediný okamžik, ale já vždy myslím trochu dopředu.“)³⁸

Hockney ovšem není sám, kdo novým médiím připisuje specifickou logiku vnímání, jež vyžadují na svém diváku, stejně jako na svém tvůrci: „*Fotografie poprvé v procesu obrazové reprodukce zbavila ruku nejdůležitějších uměleckých povinností, které nyní připadly pouze oku, mžikajícímu do objektivu.*“³⁹

Tento ohled je ještě podpořen jeho otevřeným přístupem k novým médiím a jejich extenzivním používáním. I to je výrazem tvůrčího potenciálu, který Hockney obdivoval v díle Pabla Picassa. Stejně podstatný aspekt této roviny Hockneyho tvorby představují ale sama nová média. V tomto ohledu je nezbytné zmínit teorie Marshalla McLuhana, které byly zejména v šedesátých letech chápány jako součást kritického přístupu ke konzumní kultuře, tedy jako součást totožného okruhu, kam je možné zařadit rovněž pop art.

McLuhan postuloval, že sama nová média představují pro své uživatele značnou obtíž. Jakkoli totiž oceňují nové možnosti, jež jim tato média přináší, ještě pro ně není ustanoven konvenční způsob užívání. Proto je využívání nových médií determinováno minulým; uživatelé používají nová média způsobem, jakým používali jejich předchůdce. Nová média jsou tak vždy nahlížena prizmatem minulosti. Marshall McLuhan tento aspekt pojmenoval „teorií zpětného zrcátka“.⁴⁰

³⁸ Martin GAYFORD: A Bigger Message: Conversations with David Hockney, London 2011, 196.

³⁹ ANDĚL (pozn. 33), 410.

⁴⁰ Marshall McLUHAN: Jak rozumět médiím, Praha 2011, 145.

Tento McLuhanův postulát potvrzuje i způsob, jakým David Hockney používá technologie, jež mu poskytl iPad. Ačkoli se jedná o technologie bezezbytku založené na digitální informaci, Hockney je nejen používá s důrazem na malířský rukopis, ale tato hodnota rukodělnosti je rovněž aspektem, který pro něj zakládá hodnotu zmíněné technologie: „(...) *Hockney drew with all his fingers, and eventually with a stylus*“. („Hockney kreslil všemi prsty a nakonec i násadkou.“)⁴¹

Totožnou linii uvažování potvrzuje i způsob, jakým se o svých kresbách, které vytvořil pomocí iPadu, sám Hockney vyjadřuje: „*The great thing about the iPad is that it is like a sketchbook but you have the whole thing with you all the time with all the paints ready to use.*“ („Báječná věc na iPadu je fakt, že je jako skicák, ale vždycky ho má člověk při sobě, ale se všemi těmi nástroji připravenými.“)⁴²

I v tomto aspektu své tvorby však odhaluje afinitu, kterou pociťuje vůči Pablu Picassovi a která do značné míry sugeruje jistou míru ztotožnění: „*I love it, I must admit. The iPad can be what you want it to be. (...) Picasso would go mad with this.*“ („Miluju to, musím se přiznat. iPad může být čímkoli, čím chcete, aby byl. Picasso by se z toho zbláznil.“)⁴³

Tento postoj ovšem též odhaluje míru vlivu, kterou na Hockneyho tvorbu nová média měla. Jak je vidět, pro umělce to neznamenal změnu paradigmatu, se kterým přistupoval ke své tvorbě, ale pouze rozšíření stávajících technik, jež David Hockney při své tvorbě používal.

Hockney se též obsesivně věnoval jedinému motivu, analogicky k tvorbě Clauda Moneta.⁴⁴ Jeho přístup k možnostem, jež mu nabídla technologie iPadu, tak lze přirovnat k faktu, že Claude Monet mohl vytvářet své malby skutečně v plenéru pouze proto, že měl k dispozici barvy v tubách. Nemusel tak vytvářet každou barvu samostatně z pigmentu a pojidla. Nepochybně novým významným momentem však byla lehkost, s níž bylo možné v nové technologii tvořit.

Tatáž lehkost tvorby a především, snadnost, s níž bylo možné tyto kresby okamžitě sdílet, ovšem přináší i nový okruh otázek. Umělecké dílo, které bylo

⁴¹ GAYFORD (pozn. 38), 194.

⁴² Ibidem, 192.

⁴³ Ibidem, 191.

⁴⁴ Ibidem, 192.

vytvořeno jako digitální, je z podstaty vystaveno možnosti zcela jiného zacházení. Digitální dílo se tak stává součástí kyberkultury. V ní se proměňuje jeho podstata. Namísto uzavřené struktury, garantem jejíhož daného významu je autor, se dílo stává otevřenou strukturou, jejíž tvůrce je v rovnoprávném postavení s ostatními uživateli.⁴⁵ Jeho výtvar se tak stává potencionálním materiálem k tvůrčím strategiím, jež jsou s kyberkulturou obecně spojovány. Jedná se především o apropriaci a postprodukci.⁴⁶ Výsledkem je tak nová realita uměleckého díla.

⁴⁵ Pierre LEVY: Kyberkultura: zpráva pro Radu Evropy v rámci projektu "Nové technologie: kulturní spolupráce a komunikace", Praha 2000, 239.

⁴⁶ Nicolas BOURRIAUD: Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nové programuje současný svět, Praha 2004, 34.

6. Závěr

David Hockney představuje na současné umělecké scéně poměrně ojedinělý typ umělce. Svým životním příběhem do posledního detailu naplňuje nejširší veřejností obecně akceptovaná kliše o prostopášných umělcích, kteří pro svou inspiraci bezpodmínečně potřebují sex, drogy a alkohol. Proměnlivou povahou svého výtvarného projevu a v neposlední řadě i jeho kvantitou však po celou dobu své umělecké kariéry spíše vzbuzuje dojem umělce, který je do své tvorby zcela ponořen.

Hockneyho výtvarný projev, který jednoznačně po celou dobu vychází z estetiky pop artu, je jak pro teorii nepolíbeného laika, tak pro protřelého kritika, automaticky přijímán pro svou hravou jednoduchost. Rovněž Hockneyho práce s homoerotickou tematikou znamenaly jasný krok kupředu ve směru k emancipaci a demokratizaci podobných námětů. Jsou plné lásky a obdivu k (obnaženému) mužskému tělu, zároveň však postrádají jakoukoli lascivitu a vulgární naturalismus, čímž zpřístupňují jejich percepci širšímu publiku, které se nemusí nutně rekrutovat z prostředí gay komunity, aby bylo schopno a ochotno ocenit jejich estetickou kvalitu. V tomto směru Hockney byl a je velkým průkopníkem a sekundovat mu mohou snad jen Andy Warhol či Keith Haring. Jeho otevřené přihlášení se ke queer komunitě bylo ve své době jasnou proklamací a přihlášením se k boji proti segregaci a diskriminaci, ať už z důvodu pohlaví, rasy, náboženství či sexuální orientace.

Hockney však ve své tvorbě neakcentuje pouze „svá“ témata. Jsa obeznámen s prací svých velkých předchůdců, je schopen o jejich dílech kriticky uvažovat. To však nejen po stránce obsahové, ale také po stránce technické. Kromě jeho kontroverzní knihy se tento zájem kontinuálně objevuje v jeho malbách. Historicitu malířského média je jeho stále přítomným, byť nikoli nutně zřetelným tématem. Podobně neutuchající zájem věnuje rovněž ideologickým rámcům reprezentace. Jak již bylo řečeno, Hockneyho pozice, jež jeho přístup do značné míry determinuje, je založena na příslušnosti k „Jinému“.

To Hockneymu v mnoha případech, počínaje homosexuální tematikou a konče kritikou samotného zobrazení, umožnilo přistoupit ke skrytým ideologickým nárokům reprezentace zvnějšku a snáze je demaskovat. Hockney tak nejen vytváří nový kánon queer estetiky, často užívá strategii, již Susan Sontagová označila jako „campy“, ale rovněž se zabývá otázkami spojenými s konstrukcí zobrazení samotného. Jeho zájem o nová média je jednou ze strategií, jež používá k mapování hranic toho, co je stále ještě

vnímáno jako umělecké dílo a obraz vůbec. Použité umělecké postupy, o nichž tato práce pojednávala, se explicitně dotýkají otázek aury uměleckého díla, jeho statutu a fungování v kyberkultuře i moderní podoby mýtu umělce.

David Hockney tak nejen zkoumá historicitu média, jímž se vyjadřuje už takřka pět dekad, ale hledá cesty, jak umožnit jeho fungování i v měnících se podmínkách informační společnosti. Jeho prvotním postulátem je teze, že chápání vývoje usnadní i porozumění živé, a proto nutně i nestabilní, půdě umělecké tvorby, na níž se pohybuje současné umění.

Seznam použité literatury a pramenů:

- ANDĚL Jaroslav: Myšlení o fotografii / I. Průvodce modernitou v antologii textů, Praha 2012
- BAJCUROVÁ Katarína / JONES Huw / RILEY Richard: David Hockney. Slova & Obrazy. Štyri grafické cykly. 1961-1977 (kat. výst.), Bratislava 2007
- BOURRIAUD Nicolas: Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nové programuje současný svět, Praha 2004
- FORD Boris: The Cambridge Guide To The Artists in Britain 9, Since Second World War, Cambridge 1988
- FRAMPTON Kenneth: Moderní architektura. Kritické dějiny, Praha 2004
- FRIEDMAN Martin: Hockney Paints the Stage, London 1983
- GAYFORD Martin: A Bigger Message: Conversations with David Hockney, London 2011
- GEBHART David: An Exhibition on the Architecture of R. M. Schindler 1887 – 1953, Santa Barbara 1967
- HITCHCOCK Barbara: From Polaroid to Impossible: Masterpieces of Instant Photography. The WestLicht Collection, Ostfildern 2011
- HOCKNEY David: Hockney on art. Conversations with Paul Joyce, London 2002
- HOCKNEY David: Hockney's Pictures (kat. výst.), London 2006
- HOCKNEY David: Tajemství starých mistrů, Praha 2003
- HUYGHE René / BIANCONI Pietro: Vermeer, Praha 1981
- KOLESÁR Zdeno: Kapitoly z dějin designu, Praha 2009
- LEVY Pierre: Kyberkultura: zpráva pro Radu Evropy v rámci projektu "Nové technologie: kulturní spolupráce a komunikace", Praha 2000

- LIVINGSTONE Marco: David Hockney, London 1981
- LIVINGSTONE Marco / DRABBLE Margaret / BARRINGER Tim / SALOMON Xavier / COMER Stuart / GAYFORD Martin: David Hockney: A Bigger Picture, London 2012
- McLUHAN Marshall: Jak rozumět médiím, Praha 2011
- MELIA Paul / LUCKHARDT Ulrich: David Hockney, Munich 2006
- MONEM Nadine Kathe: Pop Art Book, London 2007
- OSTERWOLD Tilman: Pop Art, Köln 2003
- SONTAG Susan: O fotografii, Paseka 2002
- SPENDER Stephen / HOCKNEY David: China Diary, London 1982
- STANGOS Nikos (ed.): David Hockney. Paper pools, London 1980
- STANGOS Nikos (ed.): Pictures by David Hockney, London 1988
- VIGUÉ Jordi: Mistři světového malířství, Praha 2005
- WEBER C. Sylvia / BECKER Christoph / LIVINGSTONE Marco / CORK Richard / BAKER Ian: David Hockney: Nur Natur - Just Nature (kat. výst.), Würth 2009
- WILSON Simeon: From Holbein To Hockney: A History Of British Art, London 1979

<http://www.hockneypictures.com/chronology.php>, vyhledáno 21. 8. 2013

<http://www.guardian.co.uk/culture/2006/sep/08/3>, vyhledáno 21. 8. 2013

<http://www.dictionaryofarthistorians.org/geldzahlerh.htm>, vyhledáno 21. 8. 2013

<http://www.nytimes.com/1994/08/17/obituaries/henry-geldzahler-59-critic-public-official-contemporary-art-s-champion-dead.html>, vyhledáno 21. 8. 2013

http://www.hockneypictures.com/illust_chrono_04.php, vyhledáno 21. 8. 2013

<http://www.davidhockney.com/bio.shtml>, vyhledáno 21. 8. 2013

<http://www.imdb.com/title/tt0071219/>, vyhledáno 21. 8. 2013