

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

MICKEY MOUSE V ČESKÉM MALÍŘSTVÍ

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Tereza Darmovzalová

Obor: Uměnovědná studia

Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

Olomouc

2015

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně za použití podkladů, které jsem uvedla v poznámkách, seznamu literatury a internetových zdrojů.

V Olomouci 3. 5. 2015

Podpis autora práce

Za vedení své bakalářské práce velice děkuji panu prof. PhDr. Ladislavu Danielovi, Ph.D. , za cenné rady z oblasti filmové animované tvorby Mgr. Alexandru Jančíkovi.

Obsah

1. Úvod	5
2. Dosavadní stav badání	7
3. Mickey Mouse jako filmová postava	9
3.1 Vznik Mickey Mouse.....	10
3.2 Proměna povahového charakteru a vizuální podoby.....	11
3.3 Mickey Mouse jako obchodní značka.....	13
3.3.1 Walt Disney Enterprises	13
3.4 Mickey Mouse Club	14
3.5 Autorská práva	15
3.6 Mickey Mouse jako symbol	15
3.6.1 Parodie a kritiky	17
4. Mickey Mouse jako symbol ve výtvarném umění	19
4.1 Symbol populární kultury ve výtvarném umění	19
4.2 Mickey Mouse v obrazech světových umělců	21
5. Mickey Mouse v českém malířství	26
5.1 Tendence v české malbě po roce 1989	26
5.2 Milan Knížák.....	29
5.3 Milan Kunc	31
5.4 Vladimír Franz	33
5.5 Petr Nikl	35
5.6 Petr Dub.....	36
5.7 Marek Meduna	38
6. Závěr	41
7. Literatura seřazená abecedně	43
8. Internetové zdroje seřazené abecedně	45
9. Seznam zkratk	47
10. Seznam obrazové přílohy	48
11. Obrazová příloha	50
Summary	58
Anotace	59

1. Úvod

Mickey Mouse (dále jen MM) je bezpochyby nejznámější animovanou filmovou postavou, kterou znají lidé po celém světě, napříč generacemi. I kdybychom nikdy neviděli žádný krátký film s MM v hlavní nebo vedlejší roli, známe jeho jméno a dokážeme zevrubně popsat jeho podobu. Vznikl v roce 1928 ve filmovém studiu Walta Disneyho.

MM je antropomorfní myš a jejími charakteristickými prvky jsou především velké černé uši, znázorňované dvěma černými kruhy. Jeho černé tělo je nejčastěji oděno do červených krátkých kalhot s knoflíky, neúměrně velkých bot žluté barvy a bílých rukavic se čtyřmi prsty na každé ruce. Z původně hlavního filmového hrdiny kreslených grotesek se postupem času stala obchodní značka filmového studia a celosvětově známý symbol. MM je také první animovanou postavou, která má svou hvězdu na Hollywoodském chodníku slávy. Přesto, že se nejčastěji používá jeho originální jméno v anglickém jazyce, některé země pro něj mají vlastní překlad. V Čechách se používá pojmenování Myšák Mickey. V Německu například Michael Mouse, ve Francii Michel Souris, v Itálii jej označují jako Topolino, ve Švédsku Musse Pigg, Miguel Ratocinto ve Španělsku a v Argentině El Raton Mickey.

Primárním cílem mé bakalářské práce je zmapovat vyobrazení MM v českém malířství. Tento motiv popisuji a následně interpretuji v kontextu autorovy tvorby. Médium malby, tvořící rámec mé práce, jsem vybrala jak z důvodu rozsahu bakalářské práce, tak z důvodu ucelenosti této obsáhlé problematiky. Neméně důležitým důvodem je také dvoudimenzionální charakter malby, kterým se přibližuje jak animaci tak komiksovým stripům, ve kterých se MM objevoval.

Práci jsem rozdělila do tří větších celků. První kapitola je věnovaná MM jako filmové postavě. Předmětem této kapitoly je zmapovat období, kdy se z hlavního filmového hrdiny animovaných grotesek stala obchodní značka filmového studia a populární symbol. Vzhledem k povaze mé práce, mapující MM jako umělecký námět, zde nevypisuji obsáhlou filmografii, ale zmiňuji pouze momenty, které byly významné pro proměnu jeho podoby, povahy a následné vnímání MM jako symbolu. Popisuji zde symboliku vycházející z povahy filmového hrdiny i filmové společnosti.

Třetí kapitola MM ve výtvarném umění v úvodu popisuje MM jako ikonu populární kultury. Toto pojmenování odůvodňuji vysvětlením samotného pojmu a jeho vymezením

vůči vysokému umění. Uvedením do problematiky kladu důraz na propojení těchto dvou pojmů, ke kterému v případě tématu mé práce dochází.

Druhá část této kapitoly se zaměřuje na jednotlivé umělce, díla a ikonografii MM. Vzhledem k množství těchto umělců, čítající podle americké historičky umění Holly Crawford přes sto jmen, jsem vybrala ty, jejichž práce se řadí ke kánonu dějin umění, jsou součástí soudobé světové umělecké scény, nebo v případě nejmladších z nich, se jedná o díla reflektovaná v informačních médiích. Umělce jsem seřadila podle doby vzniku uměleckých děl.

Poslední kapitola Mickey Mouse v českém malířství je výstupem mého výzkumu. Na základě studia internetových databází, monografií, katalogů a neformálních osobních rozhovorů se samotnými umělci jsem vytvořila seznam děl, ve kterých se MM v Čechách objevuje. Časový rámec je dán vznikem prvního a posledního díla. Začíná tedy rokem 1989 a končí rokem 2014. Až na výjimku, kterou tvoří malba na dřevěné desce Petra Duba, se jedná o tradiční malby na plátně. Přesto, že MM vyskytuje i v tvorbě jiných českých umělců, díla využívající jiné médium než malbu do svého výzkumu nezahrnuji. Činím tak z důvodu výše zmíněné prostorové podobnosti malby s animací a interpretace symbolu, která může být určena i samotným médiem (např. socha a video). Jelikož jsou zahrnutá díla určená pro galerijní prostory, do výzkumu jsem nezahrnula ani streetartová díla ani žurnalistickou satiru, tedy díla primárně kritické povahy. Jednotlivé malby následně popisují a motiv MM interpretují i v souvislosti s tvorbou autorů .

Ačkoli je mým cílem zkoumání vyobrazení MM v české malbě, díky svému interdisciplinárnímu zaměření práce umožňuje pohled na MM jako na symbol v širších souvislostech.

2. Dosavadní stav badání

Tématem Mickey Mouse v českém malířství se doposavad nezabývala odborná ani popularizační literatura. Jelikož je téma v souvislosti s českým výtvarným uměním zcela opomíjené, mým stěžejním zdrojem se stala kniha českého filmového historika Borise Jachnina *Walt Disney*, vydaná v roce 1990. Jachnin zde průběžně popisuje filmový vývoj MM a zmiňuje i jeho postavení vůči svým divákům. Avšak chybí zde jakákoliv reflexe kritiky, která byla s rozrůstající se filmovou společností velmi úzce spjatá. Také zde zcela opomíjí kontext českého prostředí. Z knihy se tudíž nedovíme, kdy a jak se MM například poprvé objevil v bývalém Československu.

Komplexnější pohled na fenomén Mickey Mouse a filmovou společnost Disney nabízí anglicky psaná kniha *Understanding Disney* (2001) od profesorky mediálních studií Janet Wasko. Autorka člení knihu do pěti kapitol, které umožňují porozumět tomuto jevu v celé jeho šíři. V kapitole nazvané *Analyzing the world according* věnuje jednu podkapitolu přímo filmové postavě MM. Jeho stručnou historii doplňuje odkazy ke kritickým textům Waltra Benjamina nebo Ericha Fromma. V části *Reworking/appropriating The Mouse* zmiňuje výtvarné umělce, využívajících postavu MM. Jedná se pouze o výčet několika jmen bez jakýchkoliv dalších informací.

Výlučně tématu MM v umění se vztahují pouze dvě knihy. První je *The Art of Mickey Mouse - Artist interpret the world's favorite mouse*, obrázková publikace s předmluvou amerického spisovatele Johna Updika z roku 1991, editovanou Janet Morra-Yoe a Craigem Yoe. Updike ve svém textu zevrubně popisuje proměnu vizuální podoby MM. Vzhledem k tomu, že knihu vydala společnost Hyperion, člen nakladatelské skupiny Walt Disney Company, obrazová část obsahuje pouze reprodukce obrazu, grafik a kreseb, které buď vznikly se souhlasem Walt Disney Company a nebo jej dodatečně obdržely. Kniha tak poskytuje zkrácený a velice redukovaný pohled na využití MM ve výtvarném umění.

Zásadní knihou je publikovaná dizertační práce americké historičky umění Holly Crawford *Attached to The Mouse - Disney and contemporary art* z roku 2006. V teoretické části se Crawford zabývá jak historickým vývojem postavy a ochrany autorských práv, tak i kritikou a přístupy umělců. Podstatnou částí její práce je seznam umělců, kteří kdy s motivem MM pracovali nebo pracují. Právě vzhledem k autorským právům, vztahujících se k publikování jakékoliv podoby MM, je kniha bez jediné obrazové přílohy, protože

autorka nedostala od filmové společnosti povolení.

V současnosti je tento seznam dostupný na www.art-poetry.info s odkazy na tvorbu umělců.

3. Mickey Mouse jako filmová postava

Dříve než se Walt Disney rozhodl vytvořit komickou postavu myšáka, vznikl v jeho studiu na Hyperion Ave jiný seriál, jehož hlavním hrdinou je králík, který se myšákovi nejen podobal, ale taky předznamenal několik důležitých faktorů, sehrávajících roli v samotném vývoji postavy Mickeyho .

Koncem roku 1926 Walt Disney ukončil seriál o Alence¹. Její výroba se stala finančně nevýhodnou, náročnou a dramaturgické možnosti seriálu se vyčerpaly. V té době přišla nabídka od filmové společnosti Universal na nový seriál, jehož hlavním hrdinou se měl stát králík. Začátkem dubna 1927 studio dokončilo první film *Poor Papa* s hlavním hrdinou *Oswaldem, šťastným králíkem*.² Jak popisuje český filmový historik Boris Jachnin ve své knize o Waltu Disney: „*Tímto seriálem vstoupil Walt Disney do světa výlučně kreslených filmů a zábavního průmyslu, v němž příběh i jeho hrdinu určují producenti. [...] Jestliže otcem králíka byli Disney s Iwerksem, pak jeho matkou byla společnost Universal Pictures.*“. Disneyho pojetí obtloustlého zvířete se dostalo do rozporu s představami filmové společnosti, která si hlavního hrdinu představovala jako *mladého a romantického králíka*³ . Disney kritiku přijal a od té chvíle se společně se svými pracovníky ve studiu věnuje práci na novém seriálu.

Králík Oswald získal na své osobitosti díky svému chování, vzhledu a vlastnostem. Byl to optimistický přátelský králík s oblými rysy. Jeho charakter vycházel z novinových komiksů, kde hrdina svými příběhy oslovuje všechny, kteří noviny čtou. „*Nesmí mít přehnané nároky na inteligenci a vzdělání, musím mít ideu, se kterou se čtenář ztotožní a vyžaduje určitou spolupráci s publikem.*“⁴ První dvě zásady filmová postava splňuje, ovšem čtenář komiksu se od návštěvníka kina liší. Disney se snažil najít způsob jak zabavit diváka, který si za zábavu zaplatil. Příběhy o Alence zaujaly diváky svým zpracováním, u kreslených grotesek si musí hlavní postava vystačit sama se sebou a stylově jednotným příběhem. Dále popisuje Jachnin králíka Oswalda jako *typickou seriálovou postavu, s nevyhraněným životním postojem*.⁵ Po úspěšných filmech jako byly *The Fox Chase* (1928)

¹ Série krátkometrážních filmů *Alice Comedies* točená mezi lety 1923 a 1927. Jednalo se polorané příběhy mladé dívky, která svá dobrodružství prožívá v kresleném světě. Režie: Walt Disney. USA.

² Série krátkometrážních animovaných filmů *Oswald the Lucky Rabbit* (1927-1939). Studio Walta Disney jej točilo pouze v letech 1927-1928. Režie: Walt Disney. USA.

³ Boris Jachnin, *Walt Disney*, Praha 1990, s. 36.

⁴ Ibidem, s. 36.

⁵ Ibidem, s. 37.

nebo *The Ol' Swimming 'Ole* (1928) se z králíka stala populárně známá figurka a jeho podoba se začala objevovat i na běžném spotřebitelském zboží. V té době studio využití postavičky v jiném než filmovém průmyslu neřešilo a vnímalo ji jako dobrou reklamu.

V roce 1928 došlo k nečekanému jednání ze strany producenta seriálu Charlese Mintze. Během jednání o nové smlouvě na další díly s Oswaldem nabídl nevýhodné finanční podmínky, na které Walt Disney nepřistoupil. Při hledání nových distributorů Walt Disney také zjistil, že veškerá autorská práva na figurku králíka připadla distribuční firmě Universal, která stála za počáteční ideou seriálu. Od toho momentu Disney věnuje velkou pozornost autorským právům, avšak veškeré nápady realizované zaměstnanci studia budou nést pouze jeho jméno⁶.

3.1 Vznik Mickey Mouse

V době, kdy ostatní animátoři pracovali na posledním příběhu králíka Oswalda, animátor Ub Iwerks začal pracovat na prvních příhodách myšáka Mickeyho. Inspirací pro novou postavičku se údajně staly myši z garáže v Kansas City, kde sídlilo první studio společnosti. Myš, kterou tehdy Walt skicoval, pojmenoval Mortimer, ale toto jméno nikdy nepoužil. Svému novému filmovému hrdinovi dal přátelštější jméno Mickey. V roce 1928 vznikl první němý film s myší *Plane Crazy*. Příběh byl inspirován událostí z roku 1927, kdy americký letec Charles Lindbergh poprvé přeletěl atlantický oceán. Mickey má ve svém filmovém debutu vlasy a Boris Jachnin jej přirovnává k Lindberghovskému „sestřihu“.⁷ Disney mohl tehdy jen těžko předpokládat, že se jednoho dne Mickeyho uši stanou známějšími než vlasy letce.

„Myšák vzlétl do výšin, ač jeho aeroplán byl pouze sbitý z prkének, aby zvítězil sám nad sebou a potěšil obecnostvo[...]"⁸

Před prvním zvukovým filmem, jenž ve svém studiu Walt Disney natočil ještě tentýž rok, přichází druhý němý film *The Gallopin Gaucho* (1928). Nicméně díky nástupu zvukového filmu neměly první dva němé příběhy s myšákem velký ohlas. Úpadek němých filmů a nezájem publika vyvolaly ve studiu snahy, co nejdříve se novému trendu přizpůsobit. Vznikl první zvukový film pod značkou Walt Disneyho a nesl název *Steamboat*

⁶ The Walt Disney Company (česky Společnost Walta Disneyho a zjednodušeně Disney), je jedna z největších mediálních a zábavních společností na světě. Založili ji bratři Walt a Roy Disneyovi 16. října 1923 jako původně animované studio Disney Brothers Studio, později Walt Disney Productions. Brzy se The Walt Disney Company stala jedním z největších hollywoodských studií.

⁷ Jachnin (pozn. 3) s. 40.

⁸ Ibidem, s. 40.

Willie (1928) a Walt pozoroval při první projekci reakce diváků v kině. Příběh byl jednoduchý, gagy nebyly jemné ani výchovné, humor byl drsný a hudební produkce zběsilá.⁹ Film sklidil úspěch. Hlas myšákovi propůjčil sám Walt. Myšák se pro studio stal prvním hrdinou, jenž mu přinesl úspěch.¹⁰

Druhý zvukový a v pořadí celkem čtvrtý film je *The Opry House*, přicházející do kin v době hospodářské krize, která vyvrcholila krachem newyorské burzy v říjnu roku 1929. V době hluboké společenské skepse, se na plátně objevila myš, která nikomu nevadila a stala maskotem široké divácké obce.¹¹ Od toho momentu to není jenom samotné filmové studio, které „diktuje“ myšákův vzhled a charakter. Mickey se díky své oblíbenosti a narůstající slávě stává veřejným majetkem a pokud chce před svými diváky obstát, musí se přizpůsobit jejich požadavkům. Proměna jeho vzhledu a povahových rysů je tedy úzce spjatá s jeho narůstající slávou a postavením jak v samotných Disneyho filmech, tak ve společnosti.

3.2 Proměna povahového charakteru a vizuální podoby

Dříve než se začnu zabývat samotným historickým vývojem vzhledu a povahy Mickey Mouse, je potřeba zmínit s jakou definicí této původně groteskní postavy se setkáváme ve 20. letech 20. století. Mickey Mouse byl v podstatě obyčejnou myší s lidskými vlastnostmi a starostmi. Zažívá dobrodružství, při kterých mu nejčastěji jeho úhlavní nepřítel kocour Pete usiluje o jeho dívku Minie, život nebo výsledky jeho práce. Mickey díky svým groteskním příběhům neztrácel na své atraktivitě ani ve v době, kdy byla společnost zasažena ekonomickou krizí.

První Mickey z filmu *Plane Crazy* (1928) byla černobílá myš bez bot s ostrými zuby. Nos měl špičatější a černé čočky byly zarámované do dvou elipsovitých tvarů. Tyto dvě elipsy tvarovaly také Mickyeho černou pokrývku hlavy zakončenou dvěma černými kruhy zpodobňujícími uši. Právě tato část se jako jediná od původního designu Uba Iwerkse z roku 1928 nezměnila. „*Kruhový*“ styl hlavy se postupně stal snadno rozpoznatelným symbolem bez ohledu na Mickeyho tvář, která se v průběhu jeho historie měnila nejčastěji a to především v zobrazování očí.

V průběhu prvních filmů došlo k nejzásadnější vizuální proměně postavy. Ve filmu

⁹ Jachnin (pozn. 3), s. 45.

¹⁰ Holly Crawford, *Attached to The Mouse - Disney and contemporary art*, Oxford 2006, s. 29.

¹¹ Jachnin (pozn. 3), s. 47.

Steamboat Willie (1928) přepracoval Iwerks Mickey Mouse ve stylu „o“ animace¹², která výrazně usnadnila animační proces a zároveň vedla k uhlazenější a zakulacenější podobě. Iwerks také odstranil černé obrysy očí a zanechal jen dvě černé čočky. Vymazal zuby a v myšákově úsměvu od té doby vždy uvidíme jazyk srdcovitého tvaru. Na nohou měl boty neúměrně velké k jeho malé zavalité postavě. Mickey díky výraznější personifikaci působil spíš jako dítě, co si obul otcovy boty. Jeho tělo zahalovaly pouze typické kraťasy se dvěma knoflíky. Při přechodu na barevné filmy získaly kalhoty červenou barvu, knoflíky bílou a boty žlutou. Ve filmu *The Opry House* z roku 1929 byly Mickeyemu dodány bílé rukavice. Na každé ruce měl tři prsty a palec, což výrazně šetřilo čas a práci animátorům. Na rukavicích má dodnes zvýrazněné tři čáry odkazující k tehdejšímu designu rukavic.

K další výrazné změně došlo v roce 1938, kdy animátor Fred Moore změnil ve filmu *The Pointer* Iwerksovo kruhovitě tělo do tvaru hrušky a nahradil Mickeyho úzké nožky nižšími už ne tak ohebnými. Tímto způsobem je kreslen do dneška. Mickey za svou filmovou a televizní kariéru prostřídal mnoho kostýmů jako například uniformu v *Koncertě kapely* nebo hábit čaroděje ve filmu *Fantazie*.

Aniž by znal podobu myšáka na počátku 21. století, napsal americký biolog a popularizátor vědy Stephen Jay Gould v roce 1978: „*Myšák svým vzhledem zdětinštěl. Změna anatomická doprovázela změnu psychologickou: poněkud sadistický, zlomyslný a bezohledný myšák 30. Let se stal takovým dobrotivým drobečkem, že v roce 1953 rybařící Mickey si neporadí ani se zlou škeblí.*“¹³

V roce 1929 hrál Mickey ve dvanácti filmech, rok později v devíti, v roce 1932 ve čtrnácti. Jeho popularita stoupá a ve 30. letech jsou krátké filmy s MM žádanější než filmy celovečerní, tím také narůstá tlak spotřebitelů na jeho vzhled i chování. MM přišel o svou vzdorovitost z raných filmů a i jeho vzhled se stává uhlazenějším, polidštěnějším. Svou podobou dosahuje dětských rysů - postupně se mu zvětšují boty, jeho nohy jsou o poznání zavalitější než u raných filmů, jeho černé uši se jakoby posouvají do zadní částí hlavy. Z pohledu dospělého diváka vyvolává myšák něhu. Ostatně tomuto fenoménu se věnuje rakouský zoolog Konrad Lorenz ve své práci o biologické iluzi.¹⁴

Povahové rysy MM se mění. Zatímco jsme se s ním seznámili jako se vzdorovitým dobrodruhem se sklony ke škodolibosti s příchodem Kačera Donalda (v orig. názvu Donald

¹² Jachnin (pozn.3), s.48-49.

¹³ Stephen Jay Gould, *A Biological homage to Mickey Mouse*, in: Stephan Lay Gould, *The Panda's Thumb*, New York 1980, s. 262.

¹⁴ Lorenz, Konrad, *Studies in Animal and Human Behavior*. Cambridge 1971.

Duck) v roce 1934, jsou tyto vlastnosti potlačeny. Donald se stává nositelem všech špatných vlastností, MM je jeho ctnostným opakem. Zbavil se své klukovské neukázněnosti a bouřliváctví. Donald přibývá do příběhů také z důvodu nových gagů, které se u MM díky jeho postupné proměně povahových vlastností vyčerpávaly.

3.3 Mickey Mouse jako obchodní značka

Filmové studio během 30. let definitivně expanduje do centra filmového průmyslu. MM nejen stojí u jeho zrodu, ale v podobě firemní značky reprezentuje studio do dneška. Ačkoliv měl z počátku pevnou pozici hlavního hrdiny, s nárůstem jeho popularity ustupuje jeho filmová postava do pozadí a hlavními hrdiny krátkých filmů se stávají noví členové jeho „party“ jako například Kačer Donald nebo pes Goofy. Zatímco se postava MM v roce 1932 objevila ve čtrnácti hlavních rolích, v roce 1939 to byly už pouze dvě. Během těchto let prošel myšák zásadními proměnami. Tou vizuální byl nový návrh jeho postavy z roku 1938 a tou druhou byla změna v Mickeyho chování, vlastnostech a dovednostech. Jednalo se o změnu funkce jeho postavy, která byla daná jeho postupnou institucionalizací.

3.3.1 Walt Disney Enterprises

Bratři Walt a Roy Disneyové založili svou první společnost Disney Brothers Studio už v roce 1923. Díky své první zkušenosti s produkční společností Universal, která vlastnila autorská práva na postavu králíka Oswalda, se snažili dohlížet stejně důkladně na autorská práva i na animaci. Díky svému prvnímu zvukovému filmu s MM, jenž byl prvním animovaným zvukovým dílem vůbec, se bratři Disneyovi seznámili s Patem Powersem, vlastníkem zvukového systému Cinephone. Film se stal diváckým hitem a následně se MM začal objevovat na nejrůznějších předmětech denní potřeby. Ve snaze ohlídat veškerou produkci, která se primárně nevztahovala k filmové tvorbě, se studio přejmenovalo v roce 1929 na Walt Disney Productions, Limited, zahrnující divize zaměřující se na jednotlivé druhy produkce. Například Disney Film Recording Company, Limited a Liled Realty and Investment Company měly na starost správu realit. Pro budoucnost MM byla ale zásadní společnost Walt Disney Enterprises pod vedením Pata Powerse, která zodpovídala za merchandising. Jejím cílem bylo ohlídat trh, na kterém se začaly objevovat špatné reprodukce Mickeyho a za jeho použití vybírat poplatky. Začal se objevovat na textilu, hodinkách nebo dětských vláčcích. Docházelo k postupnému zvyšování kontroly trhu a

z myši se stalo lukrativní zboží. Za marketingovým úspěchem stál především mladý manažer z Kansas City Herman „Key“ Kamel. V roce 1932 podepsal se studiem smlouvu a od bratrů Disneyových dostal plnou moc na prodej práv Mickeyho.

Narůstajícímu prodeji se musel začít přizpůsobovat i Mickeyho život. *„Důsledkem obchodních akcí však bylo, že Walt nemohl nakládat s myšákovým osudem podle libosti.[...] Došlo to tak daleko, že nemohl dát myšákovi jinou partnerku, nemohl ho nechat dělat věci nepopulární, nevychovné, riskantní, špinavé, nezdravé, nečestné, myš nesměla být nestřídmá ani jíst málo, nesměla být smyslná ani tvrdohlavá, příliš odvážná ani příliš zbabělá, příliš zvědavá ani příliš nevšímavá, musela být kamarádká, ale nesměla se přátelit s každým, nakonec si ani nesměla přivlastňovat cizí věci nebo veřejné věci a nesměla ze svého ani příliš rozdávat“.*¹⁵

3.4 Mickey Mouse Club

MM filmy po válce ustupují do pozadí a roli hlavního hrdiny převzal převážně Kačer Duck. Jeho filmový konec ovšem neznamenal zánik jeho existence. V září 1929 otevřel divadelní manažer Harry Woodin s povolením Walt Disney Company Mickey Mouse Club. Stejně tak společnost přistoupila na vydávání komiksu, jehož první číslo vyšlo v prosinci téhož roku v novinách New York Mirror.

Mickeyho klub byla původně divadelní show, která si první premiéru odbyla v roce na počátku roku 1930 v Kalifornii. Za dva roky klub čítal milion členů a společnost otevřela první Mickey Mouse Club ve Velké Británii. V roce 1935 se odehrávaly MM show po celém světě. Díky obrovské popularitě chtěl Walt uvést představení jako televizní show, což se podařilo v roce 1955, ale nejednalo se o první Disneyho pořad v TV. Tím byl Walt Disney Anthology Television Series uváděný od roku 1954 přímo Waltem Disneyem.

Vzhledem k Disneyho vytíženosti s přípravami prvního zábavního parku Disneyland (1955), předal formát TV show na starost newyorskému producentovi Billu Walshovi. Walsh vytvořil televizní varieté, obsahující seriály, animované pohádky, komediální a hudební výstupy. Členové klubu nosili na hlavách černé kloboučky s Mickeyho černými ušima. Dívčí verze tohoto klubového kloboučku se od té chlapecké lišila mašlí, jež byla příznačná pro postavu Minnie, Mickeyho filmové partnerky. Klub fungoval po smrti

¹⁵ Jachnin (pozn. 3) s. 80.

Walta¹⁶ a Roye Disneyových¹⁷ s přestávkami i programovými a vizuálními proměnami do roku 1996. V roce 2006 se na satelitním televizním kanále Disney Junior objevila obdoba klubu s názvem Mickey Mouse Clubhouse, určený primárně pro děti předškolního věku.

3.5 Autorská práva

The Walt Disney Company se stala známou také díky ochraně autorských práv vztahujících se na všechny filmové postavy z jejich produkce. Každý, kdo chtěl vyobrazit MM nebo jinou postavu, musel mít souhlas filmové společnosti, která se rozhodovala na základě předložených návrhů a žádostí. Tato praxe, trvající od počátku 30. let se do dnešní doby nezměnila. Posedlost kontrolou jakéhokoliv zobrazení MM došla tak daleko, že v roce 1989 musely tři centra denní péče na Floridě odstranit portréty MM, které měly namalované na zdi. Ukázkovým příkladem mohou být také publikace zmíněné v kapitole o dosavadním bádání. Kniha Borise Jachnina obsahuje snímky a kresby schválené společností. Kniha *Art of Mickey* pro změnu nezahrnuje ty umělce, kteří povolení nedostaly. Americká historička umění Holly Crawford nedostala svolení vůbec, ačkoli se jednalo o publikovanou vědeckou práci. Patrně za to mohl kriticky laděné kapitoly, které ne vždy popisují MM v pozitivním světle.

3.6 Mickey Mouse jako symbol

Od 50. let minulého století se na základě TV, reklamním předmětům, Disneylandu a dalším produktům Disney Company stává tato humanoidní myš celosvětově známou. Christopher Finch ve své knize *The Art of Walt Disney* poznamenává, že Mickey Mouse je rozpoznáván jako jeden z nejuniverzálnějších symbolů v historii lidského druhu.¹⁸ Přestože se jedná o tvrzení na první pohled přehnané, myslím, že by s ním souhlasili i kritikové populární kultury. MM se zapsal do historie lidstva ne ani tak pro své groteskní příběhy, ale pro to, co reprezentoval. Z filmové postavy a obchodní značky se stal nadčasový fenomén, který rozpoznávají lidé bez rozdílu věku, pohlaví, národnosti. Stejně jako si před více než padesáti lety kupovaly děti hodinky s MM na ciferníku, dnes oděvní řetězce nabízejí trička s Myšákovou hlavou. I kdybychom nikdy neshlédli animovanou grotesku

¹⁶ 15. 12. 1966

¹⁷ 20. 12. 1971

¹⁸ Christopher Finch, *The Art of Walt Disney: From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms*, New York 1975, s. 52.

s MM, známe jeho jméno a vybavíme si jeho vzhled. Velké černé uši, černé tělo, úsměv. V následující řádkách bych se chtěla zaměřit na to co, tento symbol může zastupovat.

Mediální teoretička Janet Wasko se k symbolice MM vyjadřuje ve své knize *Understanding Disney: „Myš (jak upozorňuje na okolí Disneyho studia) reprezentuje fascinující prolínání kultury, politiky a ekonomiky: symbol prostě všeho amerického, jako je společnost Disney. Je součástí balíčku americké populární kultury: Cadillac, Elvis Presley, Marilyn Monroe a Mickey Mouse.“*¹⁹ Z dnešního pohledu nelze s tímto tvrzením nesouhlasit. Wasko zde MM chápe jako obchodní značku, což je relevantní a od 50. let naprosto běžná praxe. MM primárně symbolizuje společnost Disney a tedy to, co tato společnost představuje. Americký teolog a analytik populární kultury Bruce David Forbes ve svém textu *Mickey Mouse as Icon* rozděluje symboliku MM do tří úrovní podle jeho funkcí. První úroveň filmová myš samotná, představená v roce 1928. Zde lze analyzovat důvod jeho oblíbenosti tolika lidmi, jaké role ve svých filmech a komiksových příbězích hraje a jaké je hodnota toho co představuje. V druhé úrovni popisuje MM jako logo rozrůstající se rodinné zábavní říše, zahrnující kromě celovečerních filmů i tematické zábavní parky po celém světě, televizní představení, dárkové předměty prodávané ve firemních obchodě. Podle Forbese MM reprezentuje vše z téhle „rodinné“ nabídky. Ve třetí rovině jej definuje jako symbol rozrůstající se společnosti, která se od roku 1997, kdy odkoupila akvizice televize ABC, rozrůstá o nové televizní kanály (např. E!, ABC Television Network) a filmová studia (např. Touchstone, Miramax).²⁰ V následujícím textu se zaměřím na první dva z nich

Dřív než se stal MM emblémem studia, byl nositelem i jiných idejí, právě díky kterým se těšil takové pozornosti americké veřejnosti a které mu vstúpil jeho tvůrce Walt Disney v prvních letech jeho existence.

Proměnu charakteru jsem popsala v první kapitole zabývající se historií filmové postavy, kde jsem uvedla, že svého diváckého úspěchu dosáhl MM díky tomu, co pro tehdejší společnost otřesenou ekonomickou krizí představoval. Symbolizoval obyčejného amerického občana, obklopeného přáteli, nebojácného a neohroženého nikým a ničím, čelícího nejrůznějším výzvám. Spíš než o zobrazování skutečnosti šlo o nereálný svět, kterému podlehl dětský i dospělý divák. Ostatně Walt Disney se tento svět snažil zrealizovat i ve skutečnosti, v podobě zábavního parku Disneyland (1955). Disneyland se

¹⁹ Janet Wasko, *Understanding Disney*, Cambridge 2001, s. 123.

²⁰ Bruce David Forbes, *Mickey Mouse as Icon? Taking Popular Culture Seriously*, in: *Word and World*, č.23, 2003, s. 248-249.

stal symbolem zrealizovaných utopického snu obyčejného člověka²¹, za který si ale musí zaplatit. Charakter *"rajské zahrady"* již se svým způsobem Disney snažil vytvořit, je v kontrastu s absencí jakékoliv duchovní tematiky v jeho filmových příbězích. S odstupem času lze s nadsázkou tvrdit, že se z Disneylandu stal „chrám“ konzumní společnosti a je to místo, na kterém se koncentrují všechny její aspekty.

Náboženská vyhraněnost nebyla jediným tabuizovaným tématem v MM příbězích. Filmy nezahrnovaly ani rasistické otázky a politickému podtextu se věnovala jen okrajově. Nejvýraznějšími agitacemi byly náborové filmy točené na přelomu 30. a 40. let. Filmová produkce studia se ke konci 30. let připravovala na první celovečerní animovaný film *Sněhurka* (1938) a Evropa stála na pokraji druhé světové války. MM se objevoval po boku kačera Donalda v náborových filmech, jež se staly ve válečném období žádanějšími. I když jsem do této chvíle zmiňovala jeho globální úspěch, ne ve všech státech byl v tomto období vítaný.

S první cenzurou se Disney studio setkalo například v roce 1930 v Německu kvůli faktu, že Mickey nosil vojenskou čepici, která měla údajně znovu probudit antiněmecké nálady existující od konce války. Dalším důvodem byla předválečná společensko-politická situace. V polovině 30. let se v německých novinách objevil článek upozorňující na „zvrácený zvířecí ideál“, jenž je představován škůdcem přenášejícím nemoci a s tím se Německo, prezentované nebojácným a zdravým mládím, nemůže ztotožnit. Článek je zakončen zvoláním: „*Srazte Mickeyho! Noste swastiku!*“²² Zajímavostí je, že sám Adolf Hitler údajně vlastnil celou sbírku filmů s MM, ale tento fakt nebyl dodnes zcela potvrzen. Ve stejné době byly grotesky zakázány také v Rumunsku z důvodu, že by se jich děti mohly v kině bát. V Itálii se MM jako jediný vyhnul zákazu vydávání dětské literatury v roce 1938, kvůli své „*uznávané umělecké hodnotě*“.²³ K jeho cenzuře došlo až v roce 1942 a hned po válce byl zákaz zrušen.

3.6.1 Parodie a kritiky

MM se v průběhu let pravidelně objevuje v pozici zesměšňovaného symbolu, který je námětem pro komiksové příběhy, animované seriály nebo novinové ilustrace. Sláva

²¹Forbes (pozn. 20), s. 249-250.

²² Jack Rosenthal, On Language: Mickey – Mousing, *New York Times*, <http://www.nytimes.com/1992/08/02/magazine/on-language-mickey-mousing.html>, vyhledáno 20. 2. 2015.

²³Neautorizováno, Italian Decree - Mickey Mouse reprieved, *Evening Post*, <http://paperspast.natlib.govt.nz/cgi-bin/paperspast?a=d&d=EP19381223.2.176>, vyhledáno 10. 3. 2015.

učinila z MM symbol filmové společnosti The Walt Disney Company a Spojených států samotných. Z toho důvodu, byl často užíván v anti-americké satíře, jako byla undergroundový krátkometrážní animovaný film *Mickey in Vietnam* amerického režiséra Lee Savage z roku 1968, v němž se objevuje jako voják rukující do Vietnamské války, kde posléze zahyne. Satirický americký časopis Mad Magazine pro změnu otiskl komiksovou parodii kreslíře Willa Eldera *Mickey Rodent* (1955), ve které se bezzubý a neoholený MM mstí Donaldu Duckovi za jeho vzrůstající popularitu. Velice známou se stala komiksová postava *Rat Fink*, amerického umělce Ed „Big Daddy“. Jeho verze MM má nejčastěji zelenou nebo hnědou barvu, krvavé vytřeštěné oči, špičaté zuby a znatelnou nadváhu. Na symboliku MM můžeme také narazit v animované celovečerním snímku Simpsonovi ve filmu (2007), kde jedna z hlavních postav Bart Simpson „straší“ svou matku černou ženskou podprsenkou na hlavě a při tom provolává: „*Jsem maskot ďábelské korporace*“.

4. Mickey Mouse jako symbol ve výtvarném umění

Jelikož cílem této práce není zkoumání symbolu ve výtvarném umění jako takového, ale zmapování motivu MM ve výtvarném umění, nebudu se zabývat jeho podrobnou analýzou. Když zde budu hovořit o symbolu, míním tím zástupný znak, který označuje pojem nebo osobu a je srozumitelný na základě konvence²⁴, což znamená, že jeho interpretace může být z odlišných hledisek různá.

V odborných i neoborných textech pojednávajících o MM a jeho postavení vůči společnosti se mnohdy také setkáváme s pojmem ikona. Ikonou zde není myšlen východokřesťanský náboženský obraz, nýbrž její užití v přeneseném významu slova, tzn. že se jedná o osobu nebo předmět, který dosáhl velkého významu v oboru, který symbolizuje. Filmoví odborníci oslavovali vypělost a krásu filmové animace²⁵, umělecký svět pohlížel na Disneyho tvorbu mnohem více skepticky²⁶. Množství odborných analýz a kritik, které se zabývaly MM a Disneyho společností existuje velké množství a jejich popis by byl hoděn další diplomové práce. Za všechny zde jmenuji kritika populární kultury německého myslitele Waltera Benjamina²⁷ nebo francouzského postmoderního filozofa Jeana Baudrillarda²⁸.

Vzhledem k zaměření mé práce na MM v českém malířství se obracím na reflexi, která přišla z oblasti „*vyšokého*“ umění. MM se velmi přirozeným způsobem stal neoddělitelnou součástí archetypálního kánonu, za jehož průnikem, stojí především umělci pop artu. Než ale začnu historickým výčtem světových umělců, kteří si přivlastnili MM pro svá umělecká díla, zmínila bych zde hranici dvou kultur, jež jsou synonymem pro název mé práce a tím je populární a vysoké umění.

4.1 Symbol populární kultury ve výtvarném umění

S pojmenováním „*symbol populární kultury*“ se u MM setkáváme nejčastěji. Tato charakteristika plyne z prostředí, kterého byl součástí, tedy z filmového průmyslu.

Zrození MM jako budoucí celosvětové hvězdy animovaného filmu doprovázela ve 30. letech 20. století v USA diskuze o rozdílech mezi vysokou a populární kulturou, jež ve

²⁴ Oldřich J. Blažiček, Jiří Kropáček, heslo: symbol, *Slovník pojmů z dějin umění, Návosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*, Praha 1991, s.201.

²⁵ Wasko (pozn. 19), s. 121-122.

²⁶ Diego Rivera a jeho text *Mickey Mouse in Art* z roku 1932.

²⁷ Texty ze 30. let 20. století Např. *Zu Micky Maus* (1932).

²⁸ Text z roku 1996 s názvem *Disneyworld Company*.

velké míře ovlivnila imigrace evropských intelektuálů, představitelů tzv. Frankfurtské školy²⁹. Rozdíl mezi díly vysoké a populární kultury byl do té doby převážně charakterizován na základě umělecké hodnoty a četnosti publika.³⁰ Německý myslitel Walter Benjamin poukazoval na technologické aspekty populárního umění, jehož hlavním rysem byla jeho reprodukovatelnost. „*Díla populární kultury jsou prezentována tzv. vícemístným způsobem. To znamená, že jedno dílo může být prostřednictvím svých exemplářů na několika různých místech, a to buď na základě velkého počtu kopií díla (tisk, fotografie, zvukové nahrávky), a nebo na základě velkého počtu přístrojů, které současně přijímají zvuk (rozhlas), případně také obraz (televize) vysílaný z jednoho zdroje.*“³¹ Na základě této definice se často setkáváme s pojmenováním masová kultura, které upozorňuje na využití masových medií. MM splňuje všechna kritéria. Objevoval se jak ve filmu, tak v novinových komiksech, na dárkových předmětech, v televizi.

MM jako filmová postava, později jako obchodní značka studia, byl a je prodáván v jeho kopiích. To znamená, že na základě návrhu tvůrce, je MM neustále reprodukován. Noel Carroll se k rozdílnosti v kopírování v populárním umění a umělecké tvorbě vyjadřuje ve své knize *A Philosophy of Mass Art*. Poukazuje na fakt, že zatímco realizace typu díla masového umění vzniká mechanicky nebo elektronicky z určité šablony pro vytváření kopií jednoho předmětu, realizace typu ostatních vícenásobných uměleckých děl vzniká na základě interpretace, která může být následně pokládána opět za typ uměleckého díla s větším počtem numericky odlišných, nicméně kvalitně stejných provedení.³² Rozsáhlá distribuce populárního umění je obviňována z toho, že snižuje celkovou kulturní úroveň společnosti a zároveň přetváří své konzumenty na pasivní publikum, které pak snadno podlehne přesvědčovací mocenským technikám.³³ Tuto výtku vznášenu představiteli Frankfurtské školy lze přijmout jen částečně a to nejen vzhledem k tomu, že předmětem jejich studia je chápání populární kultury jako mocenského nástroje sloužícího k manipulaci obyvatelstva. MM jako produkt filmového studia se stal komoditou, která se přizpůsobuje požadavkům ekonomického trhu a spotřebitelům. Stává se jedním z cílů kritiky populární kultury, a umělci, tvořící v duchu moderny³⁴ jej jako možný motiv

²⁹ Označení kruhu neomarxistických sociologů a filosofů sdružujících se kolem Maxe Horkheimer a Theodora Adornera na Ústavu pro sociální výzkum ve Frankfurtu nad Mohanem. V roce 1933 členové ústavu emigrovali do Paříže a poté do USA, kde působili v rámci Kolumbijské Univerzity až do roku 1949, kdy se přestěhovali zpět do Německa.

³⁰ Pavel Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, Olomouc 2009, s.19-22.

³¹ Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 2009, s. 17-47.

³² Noel Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford 1998, s. 221.

³³ Pavel Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, Olomouc 2009, s. 57.

³⁴ Clement Greenberg, *Avantgarda a kýč*, Praha 2000, s. 70.

naprosto ignorují. Zásadním momentem pro změnu tohoto přístupu je generace umělců pop artu nastupující na uměleckou scénu v 60. letech.

4.2 Mickey Mouse v obrazech světových umělců

V souvislosti s tématem práce se v následující kapitole zaměřím na zobrazování MM ve světovém umění. Uvádím zde obecně známé umělce, kteří ovlivnili nebo ovlivňují kánon nedávného a současného umění. Činím tak proto, že jsou dostatečným příkladem nebo předobrazem díla méně známá.

Z výtvarného hlediska můžeme konstatovat, že Disneyho filmové postavy ustrnuly ve výtvarné manýře. Mickey Mouse vznikl jako součást kultury, která si nedělá nároky na divákův intelekt a jak už bylo řečeno v kapitole o vývoji jeho charakteru a vzhledu, filmová postava se svému divákovi podřizuje. Filmový Mickey není výtvarným artefaktem, ale obchodní komoditou a „duševním“ majetkem společnosti. V 50. letech je již nedílnou součástí populární kultury. Vzhledem k nástupu pop artu v USA a Anglii na sebe reakce³⁵ z uměleckého prostředí nenechala dlouho čekat.

Ústředním tématem pop artu se stal všední den ve věku masového konzumu. Byly zobrazovány banální předměty, události, idoly společnosti, které vyzdvižením ze své automaticky podružné existence nabývaly nového významu. Prvním, kdo využil MM jako ústřední motiv obrazu, byl v roce 1961 americký malíř Roy Lichtenstein (1923 - 1997) v obraze *Look Mickey*. Jako námět využil ilustraci Boba Granta a Boba Tottena z dětské knihy *Donald Duck Lost and Found*³⁶ a to údajně díky svému synovi, který svého otce při čtení knihy vyprovokoval větou: „*Vsadím se s tebou, že to neumíš namalovat tak dobře jako tady.*“³⁷ Lichtensteinovo plátno *Look Mickey* bylo jedním z prvních velkoformátových děl, které bylo mostem mezi jeho abstraktně expresionistickou a čistě pop artovou tvorbou. V obraze stylizuje situaci do pestrobarevného komiksového okýnka, příznačného pro jeho nadcházející díla. Na počátku 60. let vytváří další celou sérii obrazů s postavami Kačera Donalda a Mickeyho Mouse. Za zmínku stojí malba z roku 1973 *Artist's Studio-Look Mickey*. Roy Lichtenstein zde využil obraz *Look Mickey* jako součást zobrazeného interiéru, tedy jako obraz visící na zdi. Malíř nám poskytuje pouze jeho část

³⁵ Termín *pop art* byl poprvé použit anglickým uměleckým kritikem Lawrenceem Allowayem v roce 1958 při popisu obrazů zachycující poválečný konzumní styl života

³⁶ *Donald Duck Lost and Found* je dětská kniha ze série Little Golden .Book vydaná v roce 1960 nakladatelstvím Western Publishing.

³⁷ Alice Goldfarb Marquis, *The Pop Revolution*, Boston 2010, s. 37.

a Mickey Mouse tak zůstává divákovi skryt, při čemž o jeho „přítomnosti“ informuje jedině komiksová bublina nad kačerem.

Periodicky navázal na Roye Lichtensteina skotský malíř a člen *Independent Group*³⁸ Sir Eduardo Luigi Paolozzi (1924 - 2005). Ve svých sítotiscích spojuje předměty a postavy populární kultury a technických obrazů do surrealistických koláží. Například v obraze *The Silken World of Michelangelo* z roku 1967 se potkává „vytečkovaný“ MM s inverzní fotografií Michelangelova Davida. Ve stejném roce vytvořil Paolozzi, stejně jako Lichtenstein, celou sérii s MM³⁹. Jedná se o abstraktní grafiky s geometrickými prvky. MM se na nich objevuje v dolní části obrazu.

I když se zatím pořád pohybujeme v prostředí pop artu, lze vnímat nuance mezi jednotlivými umělci. Lichtenstein využil MM jako satirický komentář, Paolozzi jej začlenil do jiných vizuálních a kulturních vztahů, Andy Warhol (1928 - 1987) zobrazil MM zjednodušeně v jeho filmové podobě. Warholovy obrazy byly součástí cyklu *Myths* z roku 1981.

Devatenáct let po první newyorské výstavě *Symposium on Pop Art* Warhol vystavil soubor sítotiskových portrétů ikon americké populární kultury různých generací. Vedle obrazu MM se objevil například strýček Sam nebo Superman.

Warhol jako jediný uvádí postavu do prostředí vysoké kultury v její originální filmové podobě. V určitém ohledu lze mezi Waltem Disneyem a Andy Warholem vnímat podobnost. Disneyho náměty vycházely z anglosaského folklóru, Warhol se inspiroval folklórem americké konzumní společnosti, při čemž oba dokázali přizpůsobit svůj produkt poptávce. Ostatně Warhol jednou poznamenal: „*Vydělávat peníze je umění, pracovat umění, ale největší umění je dělat dobré obchody.*“⁴⁰ Warholův přítel údajně jednou jeho práci komentoval slovy „*Jsi americký Voltair. Dáváš Americe přesně to co zasluhuje - polévkovou plechovku na stěně.*“⁴¹ Tato dvě tvrzení vystihují také umělcovo pojetí MM. Warhol jej nepoužívá pejorativně. Nestaví ho do nové role, nemění ho, neuráží ho. Nabízí jej tak, aby byl srozumitelný, aby ho uvedl do situace, kterou divák zná. Zajímavým faktem je, že obrazy se série *Myths* jsou i v současnosti hojně reprodukovány.

Pop art uvedl MM do světa vysokého umění jako symbol, ikonu populární kultury.

³⁸ Londýnské umělecké hnutí, které na počátku 50. let 20. století reagovalo na vzestup konzumní kultury. Ve své tvorbě využívají prvky populární kultury.

³⁹ Např. *A formula that can shatter into a million glass bullets, Horizon of Expectations, Secrets of Internal Combustion Engine.*

⁴⁰ Klaus Honnef, *Warhol*, TACHEN 2000, s. 30.

⁴¹ *Ibidem*, s.21.

Mladá generace, pro kterou se populární kultura stala neoddělitelnou částí jejího dospívání, na tuto tendenci volně navazuje a svým způsobem ji recykluje. Takovým umělcem byl Keith Haring (1958 - 1990). Fascinace Disneyho světem je jasná z jeho zápisků z roku 1977. „Včera jsme vyrazili se Suzy do Disneylandu. To byl výlet. [...]do strašidelného zámku jsme šli dokonce dvakrát.“⁴² Nutno podotknout, že si to Haring poznamenal v době, kdy už studoval grafický design v Pittsburghu. Haring vyrůstal stejně jako většina amerických dětí na pohádkách Walta Disneyho a tuto zkušenost promítl do své tvorby. V 80. letech, kdy odjel studovat umění do New Yorku, se postupně stával součástí tamější skupiny umělců. Haringovy kresby s nezaměnitelným rukopisem, který definuje jednoduchá černá linie, okupovaly v té době galerie i prostory newyorského metra.

Ve svých pracích využil Haring MM poprvé v roce 1981⁴³. Jednalo se o černobílou kresbu fixou na papíru. MM zde vyobrazil s příznačným širokým úsměvem a jeho pohled směřuje do pravé strany obrazu na čtverec s vertikálními pruhy. Vzhledem k „záři“, která tento tvar obklopuje a upozorňuje na něj, se nabízí symbolika uvěznění nebo zlaté klece. Interpretovat význam toho námětu je ale velice obtížné. Vůči MM totiž umělec nezaujímá kritický postoj, jelikož jej chápe jako přirozenou součást svého života. Uvádí jej do lidských vztahů, které se staly jedním z hlavních témat jeho výtvarné tvorby. V následujících letech se MM objevil v jeho „ nepojmenovaných“ obrazech opakovaně a to v téměř stejné vizuální podobě.

Další prací, kdy se Haring odkazuje k filmové postavě je série síťotisků z roku 1985 s názvem *Andy Mouse*. Zkarikovanému portrétu Andy Warhola přimaloval mickeymousovské uši, boty a kalhoty. V jedné verzi obrazu se Warhol topí v záplavě bankovek, v jiné jej obklopují obličej MM v podobě známé z dřívějších Haringových prací. K tomu to námětu ho vedlo nejen blízké přátelství, které ho s Warholem spojovalo, ale údajně také jejich oboustranný zájem o Walta Disneyho a pop kulturu jako takovou. Ostatně Haring se nikdy netajil tím, že ve své tvorbě touží propojit populární kulturu s vysokým uměním a smazat hranici mezi nimi.⁴⁴

Bratři Jake (1966) a Dinos (1962) Chapmanovi, umělecká dvojice pocházející z Anglie, vytváří instalace skulptury a obrazy, které pomocí cynického a sarkastického humoru poukazují na současnou pokleslou politickou, společenskou, náboženskou a

⁴² Keith Haring, *Deníky*, Zlín 2013, s. 51.

⁴³ *Untitled*, 1981, fixa na papíře, rozměr: nespecifikován.

⁴⁴ Haring (pozn. 42), s. 198.

morální situaci.⁴⁵ V souboru *Insult to Injury* (2004) doplnili grafiky španělského malíře Franceska Goyi (1746 - 1828) z cyklu *Hrůzy války* (1810 - 1820) hlavami štěňat a klaunů, přičemž u některých můžeme spatřit přehnaně velké zakulacené uši odkazující k uším Mickey Mouse. Bratři nepracovali s obyčejnými reprodukcemi, ale přímo s grafickými listy, vytištěných z originálních plátů, které zakoupily za 25 000 liber.⁴⁶ Otto M. Urban jejich tvorbu komentuje při příležitosti výstavy v pražském Rudolfinu (2013) slovy: „*Ničení, znesvěcování a odstraňování cizích obrazů vycházejících z ikonoklasmu, můžeme chápat také jako reflexi barbarství naší vlastní kultury [...] Fascinací hororem, zlem a perverzí naší společnosti nastavují zrcadlo realitě současného světa a poukazují na banalitu všudypřítomného zla. Výsledek jejich počínání je intenzivní, brutální, zneklidňující a ironický.*“⁴⁷

Americká umělkyně Joyce Pensato (1941) se zabývá ve své malířské tvorbě ikonami pop kultury konstantně od roku 1990. Kromě Disneyho postav a MM nejčastěji zachycuje postavy z televizního seriálu Simpsonovi, Souths Park nebo komiksového kocoura Felixe. Jedná se o velkoformátové, převážně černobílé portréty malované buď na plátno nebo přímo na stěny výstavních prostor. S postavami nepracuje v jejich ikonické podobě jako Andy Warhol, ale výrazně je stylizuje prostřednictvím expresivního autorského rukopisu. Malba tak působí spíš jako rychle načrtnuté skica.

Specifického propojení autorovy tvorby a postavy MM využívá i anglický umělec Damien Hirst (1965). Jedná se o velkoformátové plátno⁴⁸ s prostým názvem *Mickey* z roku 2012, které namaloval přímo na popud společnosti Disney. Ta ho vyzvala k vytvoření unikátního uměleckého díla, které má kombinovat radost a energii Mickey Mouse s Hirstovým vlastním unikátním stylem⁴⁹. Hirst se inspiroval kruhovým rázem postavy a zjednodušil ji do elementárních tvarů, odkazujících k jeho nejznámějším bodovým obrazům z let 1986 až 2011⁵⁰. MM na obraze poznáváme díky zmíněným skupinám kol a použitých barev příznačných pro jeho vzhled. Malba byla v roce 2014

⁴⁵ Otto M. Urban, Jake and Dinos Chapman, *The Blind Leading the Blind* (kat. výst.), Galeri Rudolfinum v Praze 2013.

⁴⁶ Christopher Turner, *I'd like to have stepped on Goya's toes, shouted in his ears and punched him in the face*, *Tate*, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/id-have-stepped-on-goyas-toes-shouted-his-ears-and-punched-him-face>.

⁴⁷ Urban (pozn. 45).

⁴⁸ 1829 x 1054 mm

⁴⁹ neautorizováno, tisková zpráva k aukci, Christie's, www.christies.com/presscenter/pdf/2014/RELEASE_MICKEY_MOUSE_INSPIRES_DAMIEN_HIRST.pdf, vyhledáno 27. 2. 2015.

⁵⁰ Např. *Caproaldhyde*, 2003, 381 x 533 cm, lak na plátně.

vydražena v charitativní aukci v Christie's a získaná částka pak věnována charitativní organizaci Kid Company.⁵¹ Co se týče významu samotného symbolu popsal jej Hirst pro tiskovou zprávu aukčního domu: "*Mickey Mouse představuje štěstí a radost z toho být dítětem a já jsem zredukoval jeho tvary do základních prvků z jednoduchých. Doufám, že jej lidé milují, protože je okamžitě rozpoznatelným- Mickey Mouse je tak univerzální a rozpoznatelná ikona.*"⁵² Ve stejném roce se spojil s módním návrhářem Marcem Jacobsem a spolu vytvořili sérii triček s potiskem Hirstovy malby. Výdělek z prodeje opět připadl Kids Company.

Předposledním jmenovaným v této kapitole je mladý americký umělec Zach Reini (1990), který zastupuje nastupující generaci umělců. V roce 2011 - 2014 pracoval na obraze *WWMMMD?*. Plátno přemalované černým latexem vyřezal MM siluetu, rozpoznatelnou především díky uším a nosu. Vyřezané části siluety vystupují z plochy obrazu, čímž vzniká dvoubarevná kompozice (záleží na barvě stěny, na které obraz visí) a zároveň se odkrývá část konstrukce, na které je plátno nataženo.

V závěru této kapitoly nelze nezmínit amerického sochaře se švédskými kořeny Claes Oldenburga (1929) i přesto, že primárně nepracuje s obrazem. Claes Oldenburg je jediným dosud žijícím zástupcem ze skupiny zde jmenovaných pop artových umělců, kteří aktivně tvořili a vystavovali v 60 a 70. letech. V roce 2013 ostavil v budově Metropolitního muzea v New Yorku dočasnou výstavní síň pojmenovanou *Mouse Museum*. Uvnitř galerie vzniklo muzeum ve tvaru Oldenburgovy sochy *Geometric Mickey* (1977). V *Mouse Museum* byly vystaveny Oldenburgovy práce z let 1965-1977. Ve skleněných vitrínách vystavil repliky denních potřeb amerického občana, které doslova zastřešuje největší umělecká interpretace MM.

⁵¹ Obraz byl vydražen za £902,500, <http://www.damienhirst.com/news/2014/mickey-t-shirt>, vyhledáno 3. 3. 2015.

⁵² Tisková zpráva (pozn. 49).

5. Mickey Mouse v českém malířství

MM se v českém umění objevuje až s prvním obrazem Milana Knížáka v roce 1989. Vzhledem ke společensko-politické situaci jen těžko s určitostí říct, kdy a jak se umělci k této filmové postavě dostaly poprvé. MM byl v totalitní době chápán jako symbol USA, její kultury, vyspělosti a svobody. Čeští umělci jej začali používat až v době změny politického systému. Časy porevoluční euforie vystřídala v 90. letech společenská skepse, pramenící z ekonomických proměn a morálních hodnot. Postmoderní projevy objevující se v českém umění už od 80. let umožňují umělcům na tyto aspekty nově nabitě svobody reagovat.⁵³ Linie tvůrců, kteří MM zobrazovali ve svých dílech se táhne od roku 1989 až do současnosti, kdy jeho pozici odosobněné ikony populární kultury střídá subjektivní vzpomínka z dětství.

5.1 Tendence v české malbě po roce 1989

S politickou změnou v tehdejší Československu došlo logicky i na proměnu výtvarného prostředí. V následující kapitole bych chtěla zmínit tendence, kterými se česká malba ubírala od počátku 90. let. Cílem této kapitoly není popsat jednotlivé estetické či stylové proudy. Zaměřím se na proměnu média malby, jež byla těmito proudy ovlivněna.

Pro českou výtvarnou scénu pro roce 1989 se nejčastěji používá přívlastek postmoderní. Toto označení se pro výtvarná díla začalo objevovat počátkem 80. let 20. století a pokračovalo až do 90. let.⁵⁴ Definice postmoderny je vzhledem k její charakteristické rozvolněnosti velice obtížná, vymezit pojem lze proto z několika hledisek. Jedním z nich je kritické vymezení vůči umění moderny 1. pol. 20. století jako umění příliš abstraktního, utopického, racionalistického.⁵⁵ Výtvarní teoretici Jana a Jiří Ševčíkovi jsou ale vůči této definici v českém prostředí skeptičtí, jelikož v 60. letech u nás nenastal konec moderny, aby z jeho krize a úplného vyčerpání mohlo vzejít přirozeně umění nové.⁵⁶ Jako charakteristický rys postmoderny uvádějí převládající pocit znejistění a pochybnosti, k čemuž se přiklání i rakouský literární vědec a filozof Konrad Paul Liessmann ve své *Filozofii moderního umění: „Postmoderna reaguje na to, že jsme ztratili důvěru v jednotné*

⁵³ Jana Ševčíková, Jiří Ševčíkovi, Umění 80. let, in: *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*, Jiří Ševčík et al, Praha 2011, s. 173 – 180, cit. s. 173.

⁵⁴ Ibidem, s. 173.

⁵⁵ Ibidem, s. 173.

⁵⁶ Ibidem, s. 174.

všeobecné a pro všechny platné vědění o lidské podstatě člověka a cíli jeho dějin.“⁵⁷ Změna postoje člověka vůči společnosti vede k názorové pluralitě, zpochybňování historické tradice k její revizí. Tuto soudobou interpretaci a reprodukci kriticky komentuje francouzský umělecký kritik Nicolas Bourriaud a označuje je ji pojmem postprodukce, když mluví o novém programování uměleckých děl.⁵⁸ Tvrdí, že tato umělecká interpretace, reprodukce a využívání děl jiných umělců odpovídá zvýšení kulturní nabídky a nepřímo si přisvojuje normy, které doposud opomíjela nebo jimi opovrhovala.⁵⁹ Což lze chápat jako přizpůsobení nabídky uměleckému trhu.

Příponu post- můžeme podle francouzské postmoderní filozofa Jeana Francoise Lyotarda vnímat nejen jako vymezení vůči moderně, ale také jako vymezení vůči předešlým estetickým tendencím, které na ní bezprostředně navazovaly.⁶⁰ „Podobně jako jinde ve světě i v českém prostředí nastupující generace odmítla do té doby dominantní minimalismus, jehož pojetí estetické redukce se tehdy již zcela vyčerpalo.“⁶¹

Nastupující generace českých umělců se v 90. letech se ve svých dílech vrací k autorskému komentáři společnosti, emocím a obrazovosti. Znovuožívají historičnost a transcendenci výtvarného projevu.⁶² Umělci se navrací k zobrazování potřeb, obrazu z každodenního života a staví je do nových situací, stejně tak jak pop artoví umělci západního světa v 60. letech. Jiří Přibáň spatřuje výrazný rys také v návratu k symbolické obraznosti, epickém pojetí historických a archetypálních témat a v neposlední řadě pak spojuje obraznost s „rafinovanou“ sémantickou hrou. Použití znaků v nových vztazích zároveň vede k nejednotnosti samotného díla. Respektive dochází k jeho rozšíření, určeným mnohoznačností vyobrazeného.⁶³

Změny v přístupu k obsahu děl doprovázela i revize tradičního média malby. O krizi malby se mluví už od vynálezu fotografie, která ji odebrala zobrazovací funkci.⁶⁴ Umělci modernistického umění se začali uchylovat ke studiu samotné povahy média. Clement Greenberg, americký teoretik a kritik umění, proměnu přístupu charakterizoval slovy: „Básníci a umělci odvrátili svoji pozornost od námětů běžného života a začali se zajímat o

⁵⁷ Konrád Paul Liesmann, *Filozofie moderního umění* (překlad Jiří Horák), Olomouc 2000, s. 174.

⁵⁸ Nicolas Bourriaud, *Postprodukce*, in: *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*, Jiří Ševčík et al., Praha 2011, s. 729 – 731, cit. s.729.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 729.

⁶⁰ Jean Francois Lyotard, *O postmodernismu*, (překl. Jiří Pechar), Praha 1993, s. 69.

⁶¹ Jiří Přibáň, *Obrazy české postmoderny*, Praha 2011, s. 16.

⁶² *Ibidem*, s. 18.

⁶³ Ševčíkovi (pozn. 53), s. 174.

⁶⁴ Tomáš Pospiszyl, *Konec malby*, in: *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*, Jiří Ševčík et al., Praha 2011, s. 461 – 462, cit. s. 461.

médium, o prostředky svého vlastního řemesla."⁶⁵ Český teoretik Tomáš Pospiszyl jej doplňuje: „*Malba již nebyla jen uměleckou technikou, ale obecným jazykem, kterým se vynalézají nové cesty k jejímu pochopení.*“⁶⁶ Dále se vyjadřuje k samotnému přístupu k zobrazovanému, jenž je platný i pro současné přístupy. Tvrdí, že umělec nemusí vyrábět reprodukce skutečnosti, ale daleko důležitější je jak s těmito obrazy naloží: „*Cílem malby je autorská výpověď, zprostředkování myšlenky, sdělení čehosi, co v realitě není viditelné.*“⁶⁷ Tyto sklony vrcholí v 70. letech, kdy je pro umělce příznačná mediální rozmanitost a specializace na jedno médium ustupuje do pozadí.

K postmoderním přístupům se řadí i konceptuální a postkonceptuální tendence, jimiž se česká malba začala ubírat od druhé poloviny 90. let. Jako přelom ve vnímání malby lze chápat výstavu *Poslední obraz* z roku 1996. Její kurátorka a kunsthistorička Milena Slavická v textu k výstavě opět otvírá otázku funkce malby v současném umění a upozorňuje především na pestrost, kterou jednotliví umělci nabízejí.⁶⁸

Současná malba, stejně jako jiná média, se stala platformou pro vizualizaci různých autorských reflexivních rovin. Povahu současné malby shrnuje Pavel Vaňous: „*Někde uplatňuje více percepce, přístup sebereflexivní až terapeutický, jinde vstupuje na scénu distance v podobě střízlivé kalkulu, černého humoru, ironie, parafráze, neosobního přepisu[...]*Všude ale jako by byla přítomná podivná pachut' všeobjímajícího světa, ze kterého nelze utéct[...]"⁶⁹ Vzápětí ale také upozorňuje na specifický charakter obrazu jako statické výrazové formy, jež považuje za časově stabilnější médium, svou povahou protikladné dynamické současnosti. V neposlední řadě upozorňuje také na významové vrstvy malby jako kontexty proměnné v čase. „*Kódy ke čtení obrazu jsou proměnlivé v návaznosti na změny časoprostorové situace. Tím dochází k interpretačním posunům díla, nikoliv ale v ohrožení jeho individuální svébytnosti, která se mezitím stává historickou.*"⁷⁰

⁶⁵ Clement Greenberg, *Avantgarda a kýč*, Revue Labirint 2000, s. 70.

⁶⁶ Pospiszyl (pozn. 64), s. 461.

⁶⁷ Ibidem, s. 462.

⁶⁸ Petr Dub, *Vybrané postkonceptuální přístupy v současné české malbě*, FaVU VUT Brno 2012, s. 10.

⁶⁹ Petr Vaňous, *Přes banalitu ke hvězdám*, in: *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*, Jirí Ševčík et al., Praha 2011, s. 457-459, cit. s. 457.

⁷⁰ Ibidem, s. 459.

5.2 Milan Knížák

Milan Knížák (1940)

Černý čtverec na barevném pozadí [1], 1989, 220 x 220 cm, technika: akryl, sprej, umělá hmota, plátno.

Milan Knížák se narodil 19. dubna 1940 v Plzni. V roce 1957 odmaturoval na gymnázium v Plané u Mariánský Lázní. Poté studoval v Praze na Vysoké škole pedagogické, Matematicko-fyzikální fakultě na Univerzitě Karlově a Akademii výtvarných umění, z nichž ani jednu nedostudoval. V letech 1990 až 1997 působil jako rektor Akademie výtvarných umění v Praze, kde působí jako vedoucí ateliéru ateliéru Intermedií. Od roku 1999 do roku 2011 byl ředitelem Národní galerie v Praze.

Pro ranou Knížákovu tvorbu jsou příznačné především happeningy, např. *Ceremonie* (1968) nebo *Kamenný obřad* (1971). V roce 1963 založil umělecko-hudební skupinu Aktuální umění, která se v roce 1966 přejmenoval na Aktual. Skupina se zaměřovala především na akční umění a hudební performance. V roce 1968 Milan Knížák odcestoval na pozvání litevské umělce George Maciunase (1931-1978), zakladatele umělecké skupiny Fluxus, do USA, kde se stal součástí jejich akcí. V roce 1970 se vrátil zpět do Československa. Ve své tvorbě se věnuje malbě, soše, objektům, designu nábytku, architektuře, hudebním experimentům a restaurování divadelních loutek.

Černý čtverec na barevném pozadí vytvořil Milan Knížák v roce 1989. Jedná se o malbu na čtvercovém plátně. Ústředním motivem obrazu je centrální černý čtverec, ze kterého vystupuje stejně černá plastická postava MM, dodávající malbě asamblážový charakter. Pozadí černého čtverce je tvořeno barevnými liniemi připomínajícími graffiti. Obraz lze rozdělit do tří vrstev, které jsou dané technikou zpracování. U postavy MM Knížák použil umělou hmotu černé barvy, čtverec je vymezen akrylovou jednobarevnou plochou. U pozadí, obklopující čtverec s MM, použil malbu různobarevnými spreji.

Postava MM je vyobrazena na skateboardu v gestu pohybu. I přes monochromní zbarvení, užitému bez ohledu na tvary postavy, lze díky plastickému vyvedení definovat jeho části těla včetně mimiky tváře. Směřující se MM je oblečen do trička, kalhot, charakteristických velkých bot a rukavic. Oděv doplňuje sportovní výbava ve formě chráničů kolen a loktů. Díky rozpoznatelnému triku s krátkými rukávy a límečku můžeme tvrdit, že se Knížák nechal inspirovat jeho komiksovou podobou ze 60. - 70. let. Pro MM

z krátkých kreslených příběhů byly tehdy příznačné dlouhé černé kalhoty a modrá košile s krátkým rukávem. Podobnost můžeme vidět s obrazem Roye Lichtensteina, který využil knižní ilustraci se stejně oblečeným MM jako předobraz pro svůj obraz *Look Mickey* v roce 1963.

Výklad Knížákova MM je spjatý s ostatními dvěmi vrstvami, které jsem výše vymezila na základě použité techniky. Tyto vrstvy lze také určit z hlediska interpretačního. Už název obrazu černý čtverec na barevném pozadí odkazuje k dílu ruského avantgardního malíře Kazimíra Maleviče (1879-1935) a jeho *Černému čtverci na bílém pozadí* (1915). Barevné pozadí, které jsem na počátku definovala jako graffiti nemusí primárně odkazovat k anonymním pouličním malbám, můžou symbolizovat tvorbu amerických postmoderních umělců jako byl Keith Haring (1958-1990) nebo Basquiat (1960-1988). Vzhledem k historicko-uměleckým odkazům, lze Knížákova MM chápat jako nejznámější symbol populárního umění.

Knížák svou malířskou tvorbu z druhé poloviny 80. let popisuje termínem *Banalitý* (2.pol. 80. let). „*Používal jsem téměř všechny malířské prostředky obvyklé v abstraktním malířství 20. století, jen jsem je záměrně banalizoval. Především změnou měřítka (zvětšením) a zjednodušením rukopisu. Záměrně jsem použil řadu až plytkých schémat a spojoval způsoby malby z různých časových období v nové celky. Obrazy vznikaly většinou velmi rychle, ale po intenzivní intelektuální spekulaci.*“⁷¹

Stejně jako Knížák kombinuje výtvarné techniky, propojuje i různé roviny sdělení, příznačné pro tehdejší postmoderní přístupy. Kamil Nábělek charakterizoval obraz Černý čtverec na barevném pozadí slovy: „*Knížákův obraz mapuje situaci, kdy umění se již nemůže identifikovat s avantgardními snahami, kdy nemůže být reprezentantem určitého programu, ale kdy se stává spíše poučenou hrou, v nichž lze měnit strategie a vytvářet nové kontexty a souvislosti.*“⁷²

Zajímavé srovnání s obrazem Milana Knížáka nabízí obraz Jiřího Kovandy z roku 1987 s názvem *Znepokojující obraz*. Kovanda doplnil reprodukcí obrazu Josefa Čapka namalovaným krtečkem od Jaroslava Müllera. Stejně jako Knížák propojil dílo malířské avantgardy s animovanou filmovou postavou, ale dialog mezi těmi to symboly probíhá v rámci tuzemského regionu.

⁷¹ Milan Knížák, *Obrazy, Milan Knížák*, <http://www.milanknizak.com/193-obrazy-sochy-objekty/198-obrazy/207-obrazy-1970-1989/>, vyhledáno 13. 3. 2015.

⁷² Kamil Nábělek, Milan Knížák, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/en/works/cerny-ctverec-na-barevnem-pozadi-103019/>, vyhledáno 22. 2. 2015.

5.3 Milan Kunc

Milan Kunc (1944)

Stilleben mit der Maus [2], cyklus *Refinded Paintings*, 1991, 70 x 80 cm, technika: olej, plátno.

Milan Kunc se narodil 27. 11. 1944 a v Praze, kde v letech 1964- 1967 absolvoval studia na pražské Akademii výtvarných umění u profesora Karla Součka (1915 – 1982). Studium nedokončil a v roce 1969 emigroval do Německa. O roku 1970 do roku 1975 studoval na akademii v Düsseldorfu u Josepha Beyuse (1921 - 1986) a Gerharda Richtera (1932). Kunc žil v Kolínu nad Rýnem, Římě, New Yorku a Den Haagenu. V roce 2004 se vrátil zpět do Čech, kde stále tvoří a žije.

I když se v Kuncově tvorbě objevuje performance a socha, věnuje se především malbě obrazů. Během svých německých studií vytvářel velkoformátová plátna , na kterých zachycoval vojáky Wehrmachtu a ruské armády. Koncem 70. let vytvořil umění ost-pop, což bylo jeho autorské pojetí západního pop-artu. V roce 1979 založil společně s Peterem Angermannem (1945) a Janem Knapem (1949) uměleckou skupinu Normal. Po pobytu v Itálii v 80. letech se v jeho obrazech začala objevovat neoklasicistní tematika, která v 90. letech pokračovala surrealistickými a přírodními náměty.

Obraz *Stilleben mit der Maus* namaloval v roce 1991 v rámci svého cyklu *Refinded Paintings* , do kterého řadí například i olejomalbu *Amor a Psyché* (1995) nacházející se ve sbírce Muzea umění Olomouc. Už název Kuncova obrazu napovídá jeho hlavní námět. Na mírně obdélníkovém formátu namaloval zátiší složené z nesourodé skupiny předmětů. V levé půli je vyobrazen bílý květináč se zasněženou zelenou rostlinou, malým bílým zvířetem, připínajícím psa nebo ovečku a červenou mašlí v pravém rohu květináče. V pravé části se položená lebka s kulatýma ušima pokrytých sněhem. Zasněžená lebka je osvětlená hořící svíčkou, která se v obraze nachází pod ní. Kompozice obrazu naznačuje předměty ležící na povrchu, zobrazené z nadhledu. Plocha obrazu je pokryta malými modro-žlutými skvrnami, čímž společně se zasněženými předměty připomínají padající sníh.

MM můžeme označit na základě velkých kulatých zasněžených uší na lebce. Obecné pojmenování Maus v názvu malby a absence jakýchkoliv specifitějších rysů tváře konkrétně k MM neodkazuje, avšak důkaz jeho „*přítomnosti*“ můžeme odvodit z jiných

Kuncových prací, z přelomu 70. a 80. let. V jeho tvorbě tehdy převládala pop artová tematika interpretovaná východním prostředím. V těchto pracích propojoval symboly západní populární kultury se symboly komunistických zemí (např. *Big Mac, approx.*). Pod autorským pojmenováním ost-pop vytvořil v letech 1978-1979 maleb, které použil jako transparenty při své akci *The Optimism Workshop* v Düsseldorfu v roce 1979. Jedním z transparentů byl portrét MM držícího srp a kladivo. K této symbolice se vrací ve svých malbách⁷³ na počátku 90. let, kdy už opouští od přímé ostré kritiky a využívá je na pozadí krajin nebo abstraktních maleb.

Obraz *Stilleben mit der Maus* a potažmo celý cyklus *Refinded paintings* je revizí Kuncovy dosavadní tvorby. Kunc zde spojil symboliku z let minulých se zkušeností z pobytu v Itálii, kde se zabýval tvorbou neoklasicistických umělců.

Jestliže se počáteční Kuncova tvorba nesla v duchu východní parafráze pop artu, jeho postmoderní alegorie se proměnily v osobní verzi klasicismu, kde kritické hledisko ustupuje pozitivním obsahům a obraz se stal estetickým zážitkem.⁷⁴

Jestli přijmeme fakt, že na obraze je symbolicky ztvárněný MM, můžeme zhodnotit vztah, jež vůči němu Kunc zaujímá. V textu Jiřího Oliče uvedeného k příležitosti Kuncovi výstavy v olomoucké Galerii Ceasar se dočtíme o Kuncově kritickém ohledu na produkty současné popkultury: „*J sme zamořeni špatnými filmy, nesmyslnými a slabomyslnými programy, nespočetným množstvím bezvýznamných časopisů. Máme z toho těžké sny a naše myšlení už není svobodné. Manipuluje se s námi proti naší vůli a stáváme se průměrnými a tupými.*“⁷⁵ Kunc se v malbě se zátiším stává komentátorem postmoderní společenské situace, jež legitimizuje sounáležitost různorodých skupin. Ačkoli se k této problematice nestaví už tak militantně jako v 70. letech, jeho obrazy stále ilustrují tyto dva kulturní protipóly, ale ve smířlivější podobě, blížící se k filosofickým úvahám.

⁷³ Cyklus *Coca-Cola Edition*, 1993.

⁷⁴ Marcel Fišer, Milan Kunc, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/milan-kunc-4964/>, vyhledáno 12. 2. 2015.

⁷⁵ Jiří Olič, *Ruce pryč od kýče* (kat. výst.), Galerie Ceasar, Olomouc 2006.

5.4 Vladimír Franz

Vladimír Franz (1959)

Jasná zpráva [3], cyklus *Hodnoty*, 2004, 200 x 300 cm, technika: kombinovaná, akryl, plátno.

Dvojhrady, Bezděz a Bezděz [4], 2004, 170 x 130 cm, technika: kombinovaná, akryl, plátno.

Ježíš na mazlení [5], 300 x 190 cm, technika: kombinovaná, akryl, plátno.

Vladimír Franz se narodil 25. května 1959 v Praze. Absolvoval gymnázium v pražských Košířích s přírodovědným zaměřením. V letech 1978- 1982 studoval na Právnické fakultě Univerzity Karlovy, kde získal titul doktor práv. Během právnických studií studoval soukromě malbu u Karla Součka (1915 - 1982) a Andreje Bělocvětova (1923 - 1997), skladbu u Miroslava Raichla (1930 - 1998) a Vladimíra Sommera (1921 - 1997), dějiny umění u Jaromíra Homolky (1926) a dějiny hudby u Jaromíra Kincla (1926 - 1993). Od roku 1991 působí jako pedagog na Divadelní fakultě AMU. Vladimír Franz je především hudebním skladatelem, výtvarníkem, básníkem a dramatikem. V roce 1975 měl svou první výstavu obrazů v pražské Galerii Futurum. Od počátku 90. let vystavuje Franz pravidelně skoro každý rok. Od roku 2004 se v jeho plátnech objevují expresivní obrazy, zachycující přírodu jeho šumavského ateliéru (cyklus *Studně*). Obrazy s posledních let řeší spíše modely chování člověka a společenských vztahů, které kriticky glosuje.

V roce 2004 využil Vladimír Franz motiv Mickey Mause ve svých malbách opakovaně. U obrazů *Dvojhrady* a *Ježíš na mazlení* sehrává Mickey Mouse spíše roli pozorovatele hlavního námětu, v případě obrazu *Jasná zpráva* se jím sám stává a proto se na něj zaměřím v následujícím rozboru. Proto se v následujícím textu zaměřím na něj.

Horizontální kompozice velkoformátové malby *Jasná zpráva* diváka přímo odkazuje k dílu *Poslední večeře*⁷⁶ (1495 - 1498) od italského renesančního malíře Leonarda da Vinci (1452 - 1519). Z delší spodní části plátna vystupuje po jeho celé délce stůl. Uprostřed stolu sedí MM, obklopen z každé strany šesti kosočtverci, zastupujícími grafické označení vnějších ženských pohlavních orgánů. Každý kosočtverec má nad sebou vertikálně umístěný text, jež svým ohraničením připomíná text v komiksově bublině. MM

⁷⁶ *Poslední večeře*, 1495 - 1498, 460 x 880 cm, tempera na sádře.

zde supluje postavu Ježíše Krista a kosočtverce dvanáct Ježíšových apoštolů.

Podobnost s *Poslední večeří* dále potvrzuje také explicitní vyobrazení svatozáře a použité spektrum barev. Ústřední postava Mickey Mouse postrádá typické černé tělo, které je nahrazeno červeným oděvem, odkazujícím k červenému rouchu Ježíše Krista. Každý z dvanácti kosočtverců má jinou barvu, která ale striktně neodpovídá ikonickým pravidlům. Franz změnil i původní gesto Ježíšovi ruky. Otevřenou levou dlaň Mickey zatíná v pěst, oděnou do charakteristické bílé rukavičky.

U všech tří jmenovaných obrazů Franz zobrazuje Mickey Mouse pouze pomocí charakteristických rysů jako jsou personifikace myši, protáhlý nos a kulaté černé uši. V případě obrazu *Jasná zpráva* ponechává myšákovi úsměv, ale pohled vyprazdňuje. Z očí zbyly pouze dva prázdné oblouky. Využití zřetelného odkazu k dílu, které se stalo součástí dějin umění, se nabízí k porovnání s předchozím obrazem Milana Knížáka. Avšak tato podobnost se rozchází především v interpretační rovině. Knížák využívá symbolů pro vznik otevřeného dialogu mezi jednotlivými vrstvami, zatímco Franzovi pomáhá propojení těchto vrstev v zobrazení subjektivního názoru.

Disko koule a narozeninový dort přetvářejí poslední večeři na narozeninový večírek a kosočtverce nám sdělují svá „poslání“, stejně jako apoštolové hlásali evangelium. Hesla jako *bůh, ekologie, pravda, láska, tolerance* odkazují ke společenským hodnotám, které se staly synonymy pro porevoluční život v Československu. Mickey Mouse lze chápat jako vysněný symbol demokracie, svobody, který se svým unifikovaným apoštolům „vysmívá“. Sdělení námětu obrazu má jasně sociálně-kritický charakter. I vzhledem k roku vzniku lze konstatovat, že Franz zde ironickým pohledem řeší aktuální společenskou otázku. Franz ve svém obraze využil všeobecně známých symbolů, které staví do kontroverzních vztahů ale pojmenováním *Jasná zpráva*, autor diváka ujišťuje o správnosti čtení a tedy i plného pochopení jasného sdělení autora. Zajímavý rozbor tohoto obrazu uvedl Vladimír Drápal ve svém časopiseckém příspěvku: „*Obřího Disneyho myšáka, večeřícího rozteklý dort, který je obklopen dvanácti ženskými přirozeními, symbolizujícími dvanáct apoštolů a navozujícími téma Poslední večeře, ve skutečnosti je to však jednoznačný příměr falše, kdy kosočtverec Jidáš pronáší slovo Bůh, zatímco ostatní se překřikují slovy jako Láska, Svědomí, Řád, Tolerance a dalšími, dnes už zcela vyprázdněnými symboly, sakrální témata jsou destabilizována prvky Matějské poutě a Coca-Coly. Razantní, fyzickou malbou se stává Vladimír Franz solitérem v zobrazování klipovitosti doby a zvrácenosti lidské říše; i proto na jeho obrazech hovoří zásadně zvířata*“

či věci, jejichž hlas je zřejmě naléhavější.“⁷⁷

5.5 Petr Nikl

Petr Nikl (1960)

Klaun I [6], *II* [7], *III* [8], cyklus *Tváře*, 2006, 104 x 205 cm (3x), technika: olej, plátno.

Petr Nikl, narozený 8. listopadu 1960 ve Zlíně, absolvoval Střední umělecko-průmyslovou školu v Uherském Hradišti a Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru Arnošta Paderlíka (1919-1990) a Jiřího Ptáčka (1949). Je spoluzakladatelem umělecké skupiny Tvrdošijní (1987). V roce 1995 získal Cenu Jindřicha Chalupického⁷⁸ a několikrát byl oceněn Ministerstvem kultury České republiky za nejkrásnější knihu roku (1997,2001,2002). V současné době žije a pracuje v Praze.

Petr Nikl je všestranným umělcem vyjadřujícím se prostřednictvím divadelních představení, básní, performancí, obrazů, fotografií, grafiky, hudební tvorby, autorskou knihou. Na českou scénu se uvedl malbami na výstavách *Konfrontace*, organizovaných od roku 1984 Jiřím Davidem. Pro jeho malířskou a grafickou tvorbu je typická barevná střídmost a náměty spojené s dětstvím, vnímáním světa, maskami a přírodními motivy. Niklův citlivý autorský přístup k tradičním výtvarným médiím vyvažuje organičnost a živelnost jeho hudebních i divadelních produkcí. Výrazným prvkem Niklovy práce je také kurátorská činnost. Návštěvnícky úspěšným je Niklův projekt *Orbis Pictus* (od roku 2000) v rámci, které jsou uváděny výstavy interaktivních vizuálních a světelných nástrojů a objektů.

Petr Nikl poprvé využil podobu MM v roce 2006, kdy namaloval sérii portrétů, které ve svém portfoliu zahrnuje do cyklu s názvem *Tváře*⁷⁹. Širokoúhlá plátna pojmenovaná *Klaun I, II, III* debutovaly na výstavě *Radost* v pražské Galerii České pojišťovny z kraje následujícího roku. Malby jsou rozměrově i tematicky sjednocené. Hlavním motivem mickeymousovského triptychu je portrét na monochromatickém pozadí. V obrazech *Klaun I a II* zobrazil Nikl MM tvář s prvky lidského těla.

⁷⁷ Vladimír Drápal, Barbar Vladimír Franz, *Xantypa*,

http://old.xantypa.cz/articles_print.asp?idk=850&ida=2016 , vyhledáno 14. 2. 2015.

⁷⁸ Cena pro české umělce do 35 let. Udělována od roku 1990. Cena nese jméno významného českého kritika a teoretika výtvarného umění a literatury, esejisty a filosofa Jindřicha Chalupického (1910-1990)

⁷⁹ Toto pojmenování uvádí Petr Nikl na svých oficiálních internetových stránkách, <http://www.petrnikl.cz/> , vyhledáno 2. 3. 2015.

Na první malbě *Klaun I* je obličej natočen do poloprofilu, doplněným o jedno ucho a krk. Černá pokrývka hlavy plynule navazuje na obrysy rámuující část očí. V malbě *Klaun II* je obličej zobrazen z nadhledu a tvář MM je od vlasů oddělena hranicí, vytvořenou oranžovou barvou vlasů a černým ohraničením očí. Poslední malba *Klaun III* zobrazuje tvář ánfas, bez jiných částí těla. Portrét je doplněn malým vírem na vrcholu hlavy zvýrazněným pomocí tmavšího odstínu oranžového pozadí.

Nikl využil velice jemného barevného spektra s tím, že zachoval příznačné barvy pro MM tvář. Autorský rukopis v kombinaci s barevnou umírněností podporuje lidskou povahu tváře, která je vzápětí popřena díky jeho strnulému pohledu odkazujícimu k něčemu neosobnímu unifikovanému. Nikl zcela potlačil filmový charakter a MM využil jako stále se usmívající masku. Kostým a proměny identity využívá Nikl ve svých performance a inscenovaných fotografiích, přičemž se volně inspiruje svou malířskou a sochařskou tvorbou. Masku MM z obrazů Klauni společně se zrzavou parukou Petr Nikl využil pro dětské hudební představení *Desperate Dog Walk* v roce 2010 a také na fotografii přebalu hudebního CD Petr Nikl a Lakomé Bárky: *Přestelec* z roku 2007.

Nikl ve svém pojetí Mickey Mouse propojil dětskou hru převleků se světem skrytým za maskou. Skutečnost se tedy v jeho obrazech stává tajemstvím, které nikdy nebude rozluštěno a každému divákovi dává možnost si jej domyslet. Skutečnost je pro Nikla hrou, není výsledkem útěku od reality, ale soustředěného cílevědomého a trpělivého odkrývání toho, co skutečnost popravdě je.⁸⁰

5.6 Petr Dub

Petr Dub (1976)

Mickey alá Medek [9], cyklus *Antimalba*, 2009, 36 x 36 cm, technika: akryl, plátno.

Disneyfication [10], cyklus *Know-How*, 2010, rozměr nspecifikován, technika: akryl, dřevěná deska.

Petr Dub se narodil v Praze 20. prosince v roce 1976. Po Akademii sociálně umělecké terapie v Táboře a soukromé Vyšší odborné škole umění ve Zlíně, začal v roce 2003 studovat v ateliéru malířství Fakulty výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně. Prostřídal ateliéry Petra Kvíčaly (1960), Martina Mainera (1959) a Petra Veselého

⁸⁰ Ludvík Hlaváček, Petr Nikl, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/petr-nikl-881/>, vyhledáno 20. 4. 2015.

(1953). Se svou diplomovou prací nazvanou *Unframed* (2009) se dostal na evropskou přehlídku umění Start Point. V letech 2009-2012 absolvoval na brněnské Fakultě výtvarných umění VUT doktorandský program v ateliéru intermédií Václava Stratila (1950). Studium zakončil publikací s názvem *Vybrané postkonceptuální přístupy v současné malbě*. Petr Dub je členem a předsedou uměleckého spolku Skutek (2015) a věnuje se také urbanistickým projektům.⁸¹

V současné době se ve své umělecké tvorbě zabývá zkoumáním možností média malby, objektu, instalace. V cyklu maleb *Unframed* (2009) odstranil blindrámy, které tvoří základní prvek závěsného obrazu. Záměrně tak narušil čtvercové a obdélníkové kompozice a plátna nechal reagovat na prostory v galerii. Ačkoli se formální hra s pracovní surovinou může zdát prvoplánově líbivá, konceptuální přístup Petra Duba z ní spíše dělá výsledek hloubkové analýza samotného média.

U Petra Duba se s Mickey Mousem setkáváme dvakrát a to ve velmi odlišných cyklech. Prvním je obraz z roku 2009 s názvem *Mickey alá Medek* pocházející z cyklu *Antimalba*. Jedná se o sérii maleb na menších plátnech, v nichž se Dub zabývá kunsthistorickou tradicí. Ta se ale rozchází jak s formálním zpracováním, tak se samotným názvem cyklu. Pastózní nanášení monochromatických barev v kombinaci až s dětinským rukopisem dodává divákovi určitý pocit nejistoty. V tom to případě bych doplnila divákovi, alespoň trochu znalého Dubovi tvorby. Vzhledem ke konceptuálnímu charakteru Dubovi práce je jasné, že se nejedná o pouhé vyprázdněné kritické gesto, ale spíše než jednotlivá plátna, je nutné zaznamenávat celek, který je nositel autorovi ideje. Cyklus *Antimalby* byly součástí výstavy s názvem *Oddělení malby*. Kurátor Jan Zálešák popisuje Dubův výstavní záměr slovy: „*Petr Dub oznamuje, že obraz bude zobrazen na této výstavě. Klíčovým prvkem je tedy fakt, že všechno, co je nějakým způsobem namalováno. To, co chci říci, je, že "obrazy" Petra Duba, fungují podobně jako výstava orlů Marcele Broodthaerse. [...] Je zřejmé, že postrádají jakoukoli autonomní estetickou hodnotu, kterou získají pouze tehdy, když se stanou součástí smysluplně (a esteticky) koherentní instalace*“⁸². Dub tedy potlačuje námět obrazu jako takového do úplného pozadí a samotné malby se snaží uvést do zcela jiných vztahů. Ovšem i přes autorovu snahu potlačit jakékoliv charakteristické vlastnosti média, zde zůstává otázka recipientova přístupu, jež může být vždy v opozici vůči jeho snaze. V tomto uzavřeném cyklu motiv MM

⁸¹ *Stezka odvahy*, společně s Matějem Al-Ali a Tomášem Moravcem, 2012.

⁸² Jan Zálešák, *Oddělení malby, Petr Dub*, <http://www.petrub.cz/text/painting-department-jan-zalesak/>, vyhledáno 6. 4. 2015.

představuje jediný zástupný symbol jiné než vysoké kultury. Dub zde znázornil MM prostřednictvím zlatých kruhových skvrn, které naznačují jeho hlavu. Nesnažil se zde zachytit jakékoliv rysy ani konkrétní obrysy. Rukopisem a názvem obrazu Dub upozorňuje na odkaz k tvorbě českého malíře Mikoláše Medka (1926 - 1974).

V instalaci *Disneyfication* se Petr Dub nechal inspirovat kritickým textem Jean Baudrillarda *Disneyworld Company* z roku 1996. Na svých internetových stránkách uvádí citaci z textu: „*Nezajímá (Walt Disney) se pouze o vymazání reálného tím, že jej obrací v třídimenzionální virtuální objekt bez jakékoli hloubky, ale současně usiluje o vymazání času prostřednictvím synchronizace všech period, všech kultur do jednoho pohyblivého obrazu skrze jejich vzájemnou juxtapozici do jednoho scénáře.[...]Selhání nebo kolaps reality – to je to, o čem je čtvrtá dimenze. Je to dimenze virtuality reálného času. Dimenze, která je daleko od přispění k jiným a maže všechny ostatní.*”⁸³ Tuto část Dub ilustroval pomocí levitujícího nábytku a nelogicky propojených předmětů denní potřeby. Dominantou instalace je látka na zdi, připomínající božskou ruku z Michelangelovi (1475 - 1564) nástěnné malby *Stvoření světa* (1508 - 1512) ze Sixtinské kaple. Část této ruky je zakrytá dřevěnou deskou, na níž je namalován černobílý MM se zdviženým prstem ve vulgárním gestu. Po abstraktních dílech Dub ve své práci využil silných vizuálních symbolů, zastupujících teze z Baudrillardova textu. MM se tak u Duba stal symbolem upozorňujícím na téma, jež autor zobrazuje.

5.7 Marek Meduna

Marek Meduna (1973)

Křížem krážem, křížem krážem [11], 2013, 200 x 140 cm, technika: olej, plátno.

Marek Meduna se narodil 18.12. 1973 v Praze, kde do teď žije a pracuje. V letech 1999-2005 studoval v ateliérech Jiřího Davida (1956), Veroniky Bromové (1966), Michaela Rittsteina (1949) a Vladimíra Skrepla (1955) na pražské AVU. V současnosti působí jako asistent v ateliéru malby Jiřího Černického (1966) na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze.

⁸³ Jean Baudrillard, *Disneyworld Company*, EGS, <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/disneyworld-company/>, vyhledáno 5. 3. 2015.

Marek Meduna je součástí umělecké skupiny RAFANI⁸⁴, založené v roce 2000 v Praze. Základním rysem skupiny je kolektivní přístup, společenská a politická angažovanost. Pozornost na sebe členové skupiny upoutali akcí *Láska* (2000), při níž potřeli známou Lenonovu zeď v Praze na zeleno a opatřili ji nápisem *láska*. Ve své samostatné tvorbě se Meduna zabývá instalacemi, objekty, textem, malbou. Zkoumá povahu těchto médií a jejich prostřednictvím poukazuje na spletnost lidského porozumění a zažitých pravidel, které záměrně ve svých malbách a instalacích narušuje.

Marek Meduna využil MM jako jeden ze symbolů dětství, které do své malby s názvem *Křížem krážem, křížem krážem* (2013) zakomponoval. MM zde tedy neplní funkci ústředního námětu, jako je tomu například u Vladimíra Franze či Petra Nikla. Meduna rozčlenil obraz do dvaceti menších kreseb, které tvoří jakousi tabulku o čtyřech vertikálních pásech a pěti diagonálních. Obsahem jednotlivých obrázků jsou situace tvořené prostředím a předmětem, či postavou., které se v obměněných vztazích opakují. Vedle MM se zde objevuje například krteček, americká a česká vlajka, banán, dítě nebo zelený mimozemšťan. Meduna zde pracuje s odkazy k dětství, jež vzápětí vyjímá z tradičních schémat a zasazuje je do nového netypického prostředí. MM je zobrazen pouze ve dvou výjevech. V prvním, černobílém, pochoduje s českou vlajkou kolem papíru pověšeném na stojanu. Tento stojan se opakuje ještě šestkrát, ale pokaždé s jinou postavou v jiné činnosti. V druhém obraze vidíme uříznutý horní trup MM, konzumující banán na pozadí zasněžených hor. MM si i zde zachovává svou tradiční podobu. Jediný rozdíl je ve zbarvení MM kalhot, které zde nejsou červené, ale žluté. Vzhledem k dílu jako takovému se ale dle mého názoru jedná spíše o nepodstatný detail. Meduna totiž nekoncepčuje jednotlivé obrazy jako svébytné a jednoznačné děje. Každý z nich se stává součástí dějových schémat, které autor naznačuje v názvu díla⁸⁵. I přes tento autorův návod pro čtení těchto příběhů, nejsou tyto postupy jedinými platnými. K tomu se také odkazuje kurátorka brněnské Fait Gallery Denisa Kulejová, která v textu k výstavě *Mezi zloději psů* (2014), na níž byl obraz *Křížem krážem, křížem krážem* vystaven, poznamenala: „V konceptuální tvorbě Marka Meduny je demonstrována zejména nejednoznačnost

⁸⁴Současní i bývalí členové: Jiří Franta (1978), Luděk Rathouský (1975), David Kořínek (1970), Petr Motejzlík (nenalezeno), Marek Meduna (1973), Petra Čiklová (nenalezeno), Ondřej Brody (1980), Viktor Frešo (1974), Václav Magid (1979), Marek Matějka (1966), Zuzana Blochová (nenalezeno).

⁸⁵Markéta Kubačáková, Marek Meduna, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/marek-meduna-4403/>, vyhledáno 3. 3. 2015.

norem lidského vnímání a tyto zdánlivé determinace jsou záměrně narušovány propojováním až stíráním hranic jazyka a obrazu. Z diváka se tak jako v modelu středověkého umění, tj. jeho produkce a následné percepce, stává zároveň čtenář.“ a dále dodává, „K dešifraci však vede především interpretace vzájemných souvislostí a autorem zamýšlených paralel. Jejich celkovému vyznění pečlivě promyšlené konstrukce ale ve skutečnosti napomáhá intuitivní řazení a řetězení vytyčených principů a témat. Autorovo sdělení je úmyslně významově směřováno jen částečně. Jeho rezignace na plné pochopení umělcova záměru, podpořená mnohovýznamovostí jednotlivých v instalaci uplatněných artefaktů a skrytými asociačními vazbami, umožňuje čtenáři naprostou interpretační svobodu.“⁸⁶

Skrze tyto hlediska Medunovi tvorby není důležité interpretovat samotné vyobrazení MM. Meduna s ním pracuje jako se součástí širší sémiotické skupiny, která odkazuje k atributům dětství. I když se z toho pohledu nabízí zobecňující pojmenování toho seskupení, vzhledem k užitým předmětům jako je právě americká vlajka, banán nebo MM, je potřeba zmínit, že „dětství“, které zde opakovaně uvádím se vztahuje více k diváků autorova (1973). Meduna pracuje v malbě *Křížem krážem* s ikonami populární kultury západu (MM) i s těmi tuzemskými (krteček). Této poznámce jen stěží připisovat společenskou nebo politickou kritiku. Jak jsem zmínila výše, v kontextu tvorby Marka Meduny se pojmové uchopení rodí především z divákovy interpretace metaforického jádra předmětných a prostorových souvislostí .

⁸⁶Denisa Kulejová, Mezi zloději a psi, *Fait Gallery*, <http://www.faitgallery.com/soucasne-a-planovane/events/34.html> , vyhledáno 1. 3. 2015.

6. Závěr

V své bakalářské práci jsem se snažila zmapovat původně filmovou postavu Mickey Mouse jako umělecký motiv v české malířství. Práce si kladla za cíl uvést všechny české autory a jejich díla, zobrazující Mickey Mouse. Výběr zahrnuje šest umělců a jedenáct výtvarných děl od roku 1989 do roku 2013. Časové rozpětí je dáno prvním dohledaným dílem, *Černým čtvercem na barevném pozadí* Milana Knížáka a posledním, kterým je plátno Marka Meduny s názvem *Křížem krážem, křížem krážem*. Mickey Mouse se objevil v českém malbě v době, kdy byla umělecká scéna ovlivněná postmoderními tendencemi z 80. let. 20. století. I přesto, že jsou postmoderní přístupy patrné i u nejmladších umělců, charakteristickou vlastností vybrané skupiny je různorodost jednotlivých postojů. Tato heterogenita je daná tématy, kterými se autoři zabývají ve své vlastní tvorbě a individuálním vztahem, který každý z nich k této filmové postavě zaujímá.

Mickey Mouse Milana Knížáka z roku 1989 se stává součástí Knížákovy analýzy soudobé umělecké praxe, která umožňovala narušení tradičních uměleckých konvencí. Podobný přístup můžeme pozorovat i v obraze Milana Kuncce *Stilleben mit der Maus* (1991). Zátíší se zasněženou myší lebkou zapadá do Kuncovy práce s výraznými vizuálními symboly. Kunc nepoužil Mickey Mausovu filmovou podobu, ale jeho přítomnost naznačil velkými zasněženými kruhy na lebce. Společensko - kritickou povahu má malba Vladimíra Franze v obraze *Jasná zpráva* (2004) inspirovaná *Poslední večeří* (1495 – 1498) od renesančního umělce Leonarda da Vinciho (1452 - 1512). Mickey Mouse Franz vyobrazil společně se dvanácti symbolickými kosočtverci, zastupujícími dvanáct apoštolů. Petr Nikl a jeho triptych *Klauni I,II,III* (2006) je protiváhou předešlých zmíněných. V duchu Niklových obrazů použil tvář Mickey Mouse jako karnevalovou masku ve třech velkoformátových portrétech. Jednoduchost a jemnost malby je v kontrastu se znejistěním, plynoucím z propojení masky s dětským filmovým idolem a nezobrazenou „pravou“ tváří. Nikl tuto masku využil i v pozdějších fotografiích a hudebních performance. Zástupci mladé generace umělců, Petr Dub a Marek Meduna, se od svých starších kolegů liší především přístupem k médiu malby jako takové. Petr Dub ji podrobuje formálnímu zkoumání, Marek Meduna jej užívá jako materiál pro svá čtenářská schémata. Petr Dub se do skupiny řadí malbou *Mickey alá Medek* (2009) ze série *Antimalby* a instalací *Disneyfication* (2011). Cyklus *Antimalby* s obrazem *Mickey alá Medek* reaguje na historickou proměnu média malby zaznamenanou s nástupem výtvarné moderny. V práci

Disneyfication se objevuje Mickey Mouse jako černobílá malba na dřevěné desce. Téma instalace se vztahuje ke kritickému textu francouzského kritika Jeana Baudrillarda *Disneyworld Company* z roku 1996, jež Dub interpretoval prostřednictvím levitujícího nábytku, nelogicky spojených předmětů, látkovou božskou rukou na zdi a MM, který nám ukazuje vztyčený prst. Marek Meduna uzavírá skupinu malbou *Křížek krážem, křížem krážem* (2013). Mickey Mouse se u Meduny stal součástí schématických skupin, představující symboly z dětství v nezvyklých situacích. Vztahy mezi jednotlivými skupinami jsou dány jejich čtením, které může být ze strany recipienta vždy jiné.

Linie tvořená motivem Mickey Mousem v české malbě, je linií reagující na proudy v českém výtvarném umění, ale u většiny umělců netvoří výraznou část tvorby. Opakovaně se podoba Mickey Mouse objevuje pouze u Petra Nikla. Ovšem ani u něj nelze mluvit o leitmotivu.

Výzkum navázal na první dvě kapitoly. První kapitola byla zaměřená na historii filmové postavy Mickey Mouse, její transformaci do obchodní značky filmové společnosti Walt Disney Company a symbolikou, která je z těchto etap odvozena. V druhé kapitole Mickey Mouse ve světovém umění se kladl důraz na historii Mickey Mouse jako výtvarného motivu ve světovém umění, který plynul z pronikání symbolů populární kultury do vysokého umění v dílech pop artových umělců v 60. letech 20. století. I přesto, že jsem se v kapitole snažila zmínit různorodé autory, nepodařilo se mi vytvořit zcela reprezentativní vzorek a to především z důvodu absence umělců ze zemí východní Evropy. Srovnání však nabízí právě poslední kapitola věnující se českému umění. Bakalářská práce Mickey Mouse v českém malířství umožňuje pohled na skupinu výtvarných děl, užívajících společného archetypálního námětu, i na historii symbolu Mickey Mouse jako takového. V budoucnosti by bylo možné tuto práci rozšířit o další výtvarná média a poskytnou tak zapomenutému tématu větší prostor.

7. Literatura seřazená abecedně

Garry Apgar (ed.), *A Mickey Mouse Reader*, University Press of Mississippi 2014.

Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 2009.

Oldřich J. Blažíček, Jiří Kropáček, *Slovník pojmů z dějin umění, Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*, Praha 1991.

Nicolas Bourriaud, Postprodukce, in: *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*, Jiří Ševčík et al., Praha 2011, s. 729 – 731.

Noel Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford 1998.

Holly Craford, *Attached to The Mouse- Disney and Contemporary Art*, Oxford 2006.

Boris Jachnin, *Walt Disney*, Praha 1990.

Petr Dub, *Vybrané postkonceptuální přístupy v současné české malbě*, FaVU VUT Brno 2012.

Christopher Finch, *The Art of Walt Disney-From the Mickey Mouse to Magic Kingdoms*, New York 1973.

Bruce David Forbes, Mickey Mouse as Icon? Taking Popular Culture Seriously, in: *Word and World*, č. 3, 2003, s. 248-249.

Neal Gabler, *Walt Disney: The Triumph of the American Imagination*, Vintage Renrint edition 2006.

Stephen Jay Gould, *The Panda's Thumb*, New York 1980.

Clement Greenberg, *Avantgarda a kýč*, Revue Labirint 2000.

Klaus Honnemann, *Andy Warhol*, TACHEN 2000.

Haring Keith, *Deníky*, Kniha Zlín 2013.

Konrád Paul Liesmann, *Filozofie moderního umění* (překl. Jiří Horák), Olomouc 2000.

Konrad Lorenz, *Studies in Animal and Human Behavior*, Cambridge 1971.

Jean Francois Lyotard, *O postmodernismu*, (překl. Jiří Pechar), Praha 1993.

Alice Goldfarb Marquis, *The Pop Revolution*, Boston 2010.

Jiří Olič, *Ruce pryč od kýče* (kat. výst.), Galerie Ceasar, 2006.

Tomáš Pospiszyl, Konec malby, in: *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*, Jiří Ševčík et al., Praha 2011, s. 461 – 462.

Jiří Přibáň, *Obrazy české postmoderny*, Praha 2011.

Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, Umění 80. let, in: *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*, Jiří Ševčík et al., Praha 2011, s. 173 – 180.

Otto M. Urban, *Jake and Dinos Chapman, The Blind Leading the Blind* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum 2013.

Petr Vaňous, Přes banalitu ke hvězdám, in: *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*, Jiří Ševčík et al., Praha 2011, s. 457-459.

Janet Wasko, *Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy*, Polity 2001.

Craig Yoe, Janet Yoe-Morra (ed.), *Art of Mickey Mouse - Artist interpret the worlds favorite mouse*. Hyperion New York 1992.

Pavel Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, Olomouc 2009.

8. Internetové zdroje seřazeny abecedně

Jean Baudrillard, Disneyworld Company, *EGS*, <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/disneyworld-company/>, vyhledáno 30. 4. 2015.

Vladimír Drápal, Barbar Vladimír Franz, *Xantypa*, http://old.xantypa.cz/articles_print.asp?idk=850&ida=2016 , vyhledáno 30. 4. 2015.

Ludvík Hlaváček, Petr Nikl, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/petr-nikl-881/>, vyhledáno 30. 4. 2015.

Pavel Humhal, Jiří Kovanda, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/jiri-kovanda-538/>, vyhledáno 5. 4. 2015

Milan Knížák, *Obrazy, Milan Knížák*, <http://www.milanknizak.com/193-obrazy-sochy-objekty/198-obrazy/207-obrazy-1970-1989/>, vyhledáno 30. 4. 2015.

Denisa Kulejová, *Mezi zloději a psi, Fait Gallery*, <http://www.faitgallery.com/soucasne-a-planovane/events/34.html>, vyhledáno 30. 4. 2015.

Kamil Nábělek, Milan Knížák, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/en/works/cerny-ctverec-na-barevnem-pozadi-103019/>, vyhledáno 30. 4. 2015.

Neautorizováno, Alice Comedies Theatrical Series, *The Big Cartoon Database*, http://www.bcdb.com/cartoons/Other_Studios/W/M._J._Winkler_Productions/Alice_Comedies/index.html, vyhledáno 30. 4. 2015.

Neautorizováno, CV, *Petr Dub*, <http://www.petrub.cz/bio/?lang=cz>, vyhledáno 30. 4. 2015.

Neautorizováno, Eduardo Paolozzi, *Tate*, <http://www.tate.org.uk/art/artists/sir-eduardo-paolozzi-1738>, vyhledáno 1. 2. 2015.

Neautorizováno, Italian Decree - Mickey Mouse reprieved, *Evening Post*, <http://paperspast.natlib.govt.nz/cgi-bin/paperspast?a=d&d=EP19381223.2.176>, vyhledáno 10. 3. 2015.

Neautorizováno, Joyce Pesanto, *Petzel Gallery*, <http://www.petzel.com/artists/joyce-pensato/>, vyhledáno 1. 2. 2015.

Neautorizováno, Leonardo da Vinci, *Wikipedie*, http://cs.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci, vyhledáno 2. 3. 2015.

Neautorizováno, Look Mickey, *Wikipedie*, http://en.wikipedia.org/wiki/Look_Mickey, vyhledáno 1. 2. 2015.

Markéta Kubáčková, Marek Meduna, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/marek-meduna-4403/>, vyhledáno 30. 4. 2015.

Neautorizováno, Lucky Rabbit Theatrical Series, *The Big Cartoon Database*, http://www.bcdb.com/cartoons/Other_Studios/W/M._J._Winkler_Productions/Oswald_the_Lucky_Rabbit/more2.html, vyhledáno 30. 4. 2015.

Neautorizováno, Mickey Mouse inspires Damien Hirst, *Christie's*, www.christies.com/presscenter/pdf/2014/RELEASE_MICKEY_MOUSE_INSPIRES_DAMIEN_HIRST.pdf, vyhledáno 30. 4. 2015.

Neautorizováno, Mickey t-shirt, *Damien Hirst*, <http://www.damienhirst.com/news/2014/mickey-t-shirt>, vyhledáno 30. 4. 2015.

Neautorizováno, Mickey Mouse Theatrical Series, *The Big Cartoon Database*, http://www.bcdb.com/cartoons/Walt_Disney_Studios/Shorts/Mickey_Mouse/index.htm, vyhledáno 30. 4. 2015.

Neautorizováno, Rafani, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/skupiny/rafani-131/>, vyhledáno 2. 2. 2015.

Neautorizováno, Vladimír Franz, *Wikipedie*,
http://cs.wikipedia.org/wiki/Vladim%C3%ADr_Franz, vyhledáno 30. 4. 2015.

Neautorizováno, Zach Reini, *Zach Reiny*, <http://zachreini.com/About>, vyhledáno 1. 2. 2015.

Neautorizováno, Životopis, *Milan Knížák*, <http://www.milanknizak.com/zivotopis/>,
vyhledáno 30. 4. 2015

Petr Nikl, Tváře, *Petr Nikl*, www.petrnikl.cz, vyhledáno 30. 4. 2015.

Jack Rosental, On Language: Mickey – Mousing, *New York Times*,
<http://www.nytimes.com/1992/08/02/magazine/on-language-mickey-mousing.html>,
vyhledáno 20. 2. 2015.

Christopher Turner, I'd like to have stepped on Goya's toes, shouted in his ears and punched him in the face, *Tate*, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/id-have-stepped-on-goyas-toes-shouted-his-ears-and-punched-him-face>, vyhledáno 30. 4. 2015.

Jan Zálešák, Oddělení malby, *Petr Dub*, <http://www.petrub.cz/text/painting-department-jan-zalesak/>, vyhledáno 30.4.2015.

9. Seznam zkratek

MM- Mickey Mouse

10. Seznam obrazové přílohy

1. Milan Knížák, *Černý čtverec na barevném pozadí*, sprej, akryl, umělá hmota, plátno, 220 x 220 cm, 1989, fotografie s vodotiskem Artlist, Artlist, foto: Martin Polák, <http://www.artlist.cz/en/works/cerny-ctverec-na-barevnem-pozadi-103019/>, vyhledáno 1. 2. 2015.
2. Milan Kunc, *Stilleben mit der Maus*, olej, plátno, 70 x 80 cm, 1991, foto: archiv autora, <http://www.milan-kunc.com/paintings/refined-paintings.html>, vyhledáno 1. 2. 2015.
3. Vladimír Franz, *Jasná zpráva*, kombinovaná technika, akryl, plátno, 200 x 300 cm, 2004, foto: archiv autora, http://franz.wz.cz/paintcz/gallery5/10-jasna_zprava/, vyhledáno 1. 2. 2015.
4. Vladimír Franz, *Dvojhrady - Bezděz a Bezděz*, kombinovaná technika, akryl, plátno, 170 x 130 cm, 2004, foto: archiv autora, <http://www.franz.wz.cz/paintcz/gallery5/13-dvojhrady-bebe/index.html>, vyhledáno 1. 2. 2015.
5. Vladimír Franz, *Ježíš na mazlení*, kombinovaná technika, akryl, plátno, 300 x 190, 2004, autor: archiv autora, http://franz.wz.cz/paintcz/gallery5/12-jezisek_na_mazleni/index.html, vyhledáno 1. 2. 2015.
6. Petr Nikl, *Klaun I*, olej, plátno, 104 x 205 cm, 2006, foto: archiv autora, <http://www.petrnikl.cz/alba/tvare-alb/photo3.jpg>, vyhledáno 1. 2. 2015.
7. Petr Nikl, *Klaun II*, olej, plátno, 104 x 205 cm, 2006, výřez obrazu, Ateliér Josefa Sudka v Praze, foto: archiv Ateliér Josefa Sudka, <http://www.atelierjosefasudka.cz/en/painting-collection/petr-nikl.html?photo=13836>, vyhledáno 1. 2. 2015.
8. Petr Nikl, *Klaun III*, olej, plátno, 104 x 205 cm, 2006, foto: archiv autora, <http://www.petrnikl.cz/alba/tvare-alb/photo2.jpg>, vyhledáno 1. 2. 2015.
9. Petr Dub, *Mickey alá Medek*, akryl, plátno, 36 x 36 cm, 2009, foto: archiv autora,

<http://www.petrub.cz/works/antipaintings/?lang=cz>, vyhledáno 1. 2. 2015.

10. Petr Dub, *Disneyfication*, fotografie části instalace v Českém Krumlově, akryl, dřevěná deska, 2010, autor: archiv autora, <http://www.petrub.cz/works/disneyfication/?lang=cz>, vyhledáno 1. 2. 2015.

11. Marek Meduna, *Křížek krážem, křížem krážem*, olej, plátno, 200 x 140 cm, 2013, Krajská Galerie výtvarného umění ve Zlíně, foto: Alexandr Jančík.

11.Obrazová příloha



1. Milan Knížák, *Černý čtverec na barevném pozadí*, sprej, akryl, umělá hmota, plátno, 220 x 220 cm, 1989.



2. Milan Kunc, *Stilleben mit der Maus*, olej, plátno, 70 x 80 cm, 1991.



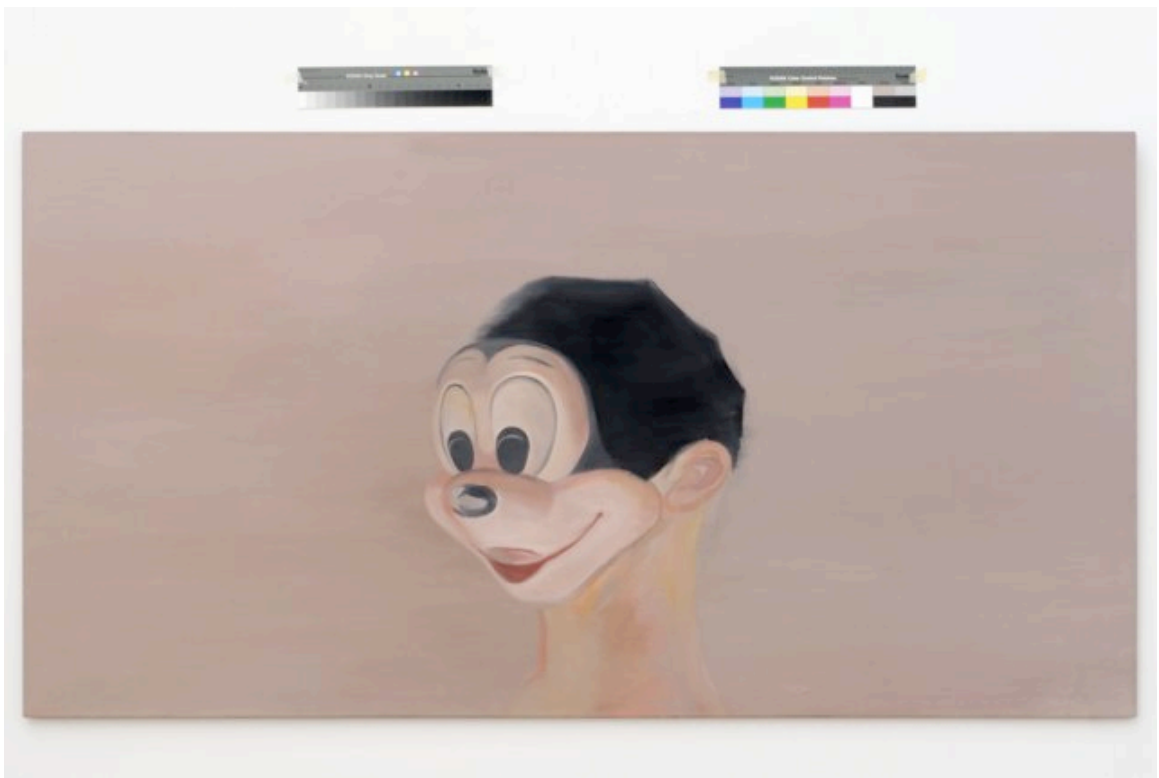
3. Vladimír Franz, *Jasná zpráva*, kombinovaná technika, akryl, plátno, 200 x 300 cm, 2004.



4. Vladimír Franz, *Dvojhrady, Bezděz a Bezděz*, kombinovaná technika, akryl, plátno, 170 x 130 cm, 2004



5. Vladimír Franz, *Ježíš na mazlení*, kombinovaná technika, akryl, plátno, 300 x 190, 2004.



6. Petr Nikl, *Klaun I*, olej, plátno, 104 x 205 cm, 2006.



7. Petr Nikl, *Klaun II*, olej, plátno, 104 x 205 cm, 2006.



8. Petr Nikl, *Klaun III*, olej, plátno, 104 x 205 cm, 2006.



9. Petr Dub, *Mickey alá Medek*, akryl, plátno, 36 x 36 cm, 2009.



10. Petr Dub, *Disneyfication*, fotografie části instalace v Českém Krumlově, akryl, dřevěná deska, 2010.



11. Marek Meduna, *Křížek krážem, křížem krážem*, olej, plátno, 200 x 140 cm, 2013.

Summary

This thesis deals with Micky Mouse, as artistic motive appearing in Czech painting. The originally animated film character made by Walt Disney Company has become a part of well known symbols of popular culture appearing in 1960s pop-art pieces and even in current work of artists around the world. The thesis is divided into three main chapters and is trying to describe essential moments, which helped to transform the original film character into a symbol and artistic theme so well known all around the world. A crucial part of thesis is formed by last chapter Mickey Mouse in Czech painting. There is a mention of painters and their work displaying Mickey Mouse in 1989-2013. This period is given by first traceable painting from 1989, which is *Black Square on colourfull background* by Milan Knížák and the last traceable painting from 2013 by Marek Meduna called *Criss cross, criss cross*. Furthermore, individual pieces and iconographies of Mickey Mouse are described. In Czech painting Mickey Mouse forms completely unexamined art historical theme, which hasn't been mapped and described.

Anotace

Jméno a příjmení:	Tereza Darmovzalová
Katedra:	Dějiny výtvarných umění
Vedoucí práce:	Prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.
Rok obhajoby:	2015
Název práce:	Mickey Mouse v českém malířství
Název v angličtině:	Mickey Mouse in czech painting
Anotace práce:	Tématem práce je Mickey Mouse jako výtvarný motiv objevující se v české malbě. Práce zmiňuje umělce a jejich díla zobrazující Mickey Mouse mezi lety 1989 – 2013,
Klíčová slova	Mickey Mouse, Walt Disney, česká malba, symbol, Milan Knížák, Milan Kunc, Vladimír Franz, Petr Nikl, Petr Dub, Marek Meduna
Anotace v angličtině:	This thesis deals with Micky Mouse, as artistic motive appearing in Czech painting. There is a mention of painters and their work displaying Mickey Mouse in 1989-2013.

Klíčová slova v angličtině:	Mickey Mouse, Walt Disney, czech painting, symbol, Milan Knížák, Milan Kunc, Vladimír Franz, Petr Nikl, Petr Dub, Marek Meduna
Přílohy vázané v práci:	Obrazová příloha
Rozsah práce:	49 stran, 8 stran obrazové přílohy
Jazyk práce:	čeština