

Univerzita Palackého v Olomouci
Pedagogická fakulta

O ART BRUT

Petr Jochmann

Olomouc 2014



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Oponenti:

Mgr. Petr Exler, Ph.D.

PhDr. Anežka Šimková

Publikace vznikla v rámci projektu Vizuální komunikace, otevřený prostor k výchově a vzdělávání - komplexní inovace pedagogických, výtvarně pedagogických a uměnovědných studijních oborů, reg. č.: CZ.1.07/2.2.00/28.0075 realizovaného Katedrou výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.

Řešitelé projektu:

doc. PhDr. Hana Myslivečková, CSc., hlavní řešitelka projektu

Mgr. Petra Šobánková, Ph.D., garantka publikační činnosti

Mgr. Veronika Jurečková, koordinátorka projektu a studijních modulů

doc. Vladimír Havlík, garant mezinárodní spolupráce

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občansko-právní, správněprávní popř. trestněprávní odpovědnost.

1. vydání

© Petr Jochmann, 2014

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2014

ISBN 978-80-244-4159-7

OBSAH

Úvodem	4
1 Ti, bez kterých by to asi nešlo.....	10
Walter Morgenthauer (1882–1965).....	10
Hans Prinzhorn (1886–1933).....	11
Jean Dubuffet (1901–1985).....	12
Leo Navratil (1921–2006)	14
2 A nyní konečně: UMĚLCI!	16
Aloise (vl. jménem Aloise Corbazová, 1886–1964).....	17
Carlo (vl. jménem Carlo Zinelli, 1916–1974).....	25
Henry Darger (1892–1973).....	37
Willem van Genk (1927–2005)	53
Madge Gillová (1882–1961).....	61
Johann Hauser (1926–1996).....	75
Františka Kudelová (1912–1997)	85
Augustin Lesage (1876–1954)	91
Cecilie Marková (1911–1998).....	100
August Natterer (1868–1933)	112
Giovanni Battista Podestà (1895–1976).....	120
Martin Ramirez (1895–1963)	127
Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892–1982)	143
Louis Soutter (1871–1942)	158
Miroslav Tichý (1926–2011).....	169
Adolf Wölflí (1864–1930).....	183
Anna Zemánková (1908–1986).....	193
Spiritisté a média	208
Několik slov závěrem	239
Použitá literatura	240
Doporučená literatura.....	242

ÚVODEM

Tento text, co do rozsahu ne větší než brožura, nechce nic víc, než změnit čtenáře v diváka. Takového, který by byl po přečtení a pečlivé prohlídce připojených obrázků aspoň trochu zaujat tím, co na nich spatří.

Cizojazyčné sousloví **art brut** už asi řada čtenářů někdy někde slyšela nebo četla. Ale možná ne vždy a ne všem bylo jasné, co se jím označuje. A pokud některý milovník výtvarného umění tušil, že jde o jeho zvláštní oblast, nevěděl možná, o kterou se vlastně jedná. Navíc vizuální podoba obrazů art brut se často ani zdaleka nepodobá výtvarné produkci, na niž jsme zvyklí, ať už jde o tzv. hlavní proud či „vysoké“ umění, nebo o různé odvozené, případně „aplikované“ oblasti vizuality, jakými jsou třeba reklama nebo televize.

My se však vydáme bez otálení rovnou do nitra této stále jen poměrně zřídka navštěvované říše lidské tvořivosti, která byla a ještě i dnes je opředená různými mýty, předsudky, fantaziemi a projekcemi. Obrazy, kresby a objekty, které si budeme prohlížet, vytvořili autoři většinou z různých důvodů marginalizovaní, kteří žili na okraji společnosti, vyloučení z ní sociálně, ekonomicky i psychologicky.

Nejdříve si vždy v krátkém životopisném medailonu představíme tu či onu výraznou tvůrčí osobnost art brut; její dílo pak přiblíží obrazová dokumentace. Bude to tedy výběr z mnohem rozsáhlejší množiny autorů, výběr na základě osobního vkusu; někdo jiný by zajisté sestavil výběr jinak.

Dalším kritériem výběru bylo, že v něm představím jen ty autory, jejichž díla jsem viděl na vlastní oči. Věřím, že nejde o přehnané puntičkářství: právě na základě osobní zkušenosti s konkrétními obrazy si dovoluji tvrdit, že teprve reálný fyzický prožitek z toho či onoho díla, tedy osobní povýtce, je tím „správným“ přístupem, jak tato díla vnímat; každému zájemci ho vřele doporučuji. Protože pocit, který můžeme získat z reprodukce, bývá velice odlišný – a většinou slabší, bohužel. Rozdíl se mohou týkat především měřítka obrazů (některé jsou překvapivě velké), barevnosti, celkového uspořádání (někdy jsou původně samostatně vzniklé části obrazů autory různě spojovány, třeba lepením, čímž dochází k znásobení a zesílení účinku), případně dalších podstatných faktorů. Doufám také, že díky tomuto kritériu mohu být osobnější, nepsat s odstupem, s „chladnou hlavou“. Samozřejmě nebudu tvrdit, že jsem viděl každý jednotlivý obraz nebo kresbu z našeho výběru; ale tvorbu všech autorů v této publikaci zastoupených z osobního prožitku znám.

I v tomto odvětví výtvarné tvorby existují samozřejmě velká jména, autoři všeobecně uznávaní, svého druhu klasikové, jejichž dílo již dávno prošlo pro-

věrkou času. Práce řady z nich jsou do našeho přehledu zařazeny. Ale stejně se sem nevešli všichni, kteří by si to zaslouhovali. Nezbyvá tedy než doufat, že čtenář a divák, který nyní, po prvním seznámení se s tímto uměním, je již lépe orientovaný a může se tudíž více spolehnout na vlastní úsudek, se ochotněji, tentokrát již samostatně, vydá do labyrintu art brut a svou další cestu v něm si bude schopen hledat a nacházet podle vlastních možností a potřeb.

Dříve než se seznámíme s jednotlivými umělci a jejich dílem, je vhodné aspoň krátce se věnovat i lékařům-vizionářům, kteří mezi prvními rozpoznali, pro ostatní objevili a mnohdy dokonce pro budoucnost zachránili hodnoty této marginální tvorby, jež do té doby prakticky nikdo nebyl schopen jako takové vnímat a ocenit. Vedle nich zmíníme také organizátory a tvůrce ideových koncepcí, které ještě i dnes tvoří základnu bádání v této oblasti lidské kreativity. Naopak se zde nebudeme zabývat – vzhledem k zaměření a rozsahu této publikace – institucemi art brut, jakkoli je jejich činnost velmi zajímavá, bohatá a mnohostranná, zvláště v několika posledních desetiletích (více o tom in: Jochmann, 2010).

Na této cestě nás však čekají různé potíže. Jedna z prvních spočívá v tom, že nejsme většinou zvyklí – a často ani ochotní – brát vážně výtvarnou tvorbu už na první pohled tak výrazně odlišnou od všeho, co se obvykle nazývá uměním. Leckdo se může dokonce ptát, zda se tato produkce dá vůbec za umění považovat.

S další potíží se setkáme vždy tehdy, když se pokusíme vymezit **hranice** této oblasti výtvarné tvorby. Co vlastně do říše spontánní, neškolené, všem běžným pravidlům a společenským vymezením unikající tvořivosti patří, a co už nikoli? Ještě těžší je toto rozhodování, když si uvědomíme, jak různorodé je současné umění hlavního proudu, a když uvážíme, že jeho velká většina by se jistě mimo rámec umění ocitla tehdy, pokud bychom se na ně dívali očima diváka třeba jen z konce 19. století. S art brut je tomu podobně.

Kamenem úrazu se mohou stát i neobvyklé **materiály a techniky**, se kterými se v art brut setkáváme. Autoři většinou pracují s materiály na hony vzdálenými oněm klasickým, ušlechtilým materiím, které tradičně využívá vysoké umění: používají často odpadové nebo druhořadé materiály, jako např. barevná sklíčka, staniol, různé lepenky a kartony vystřihované a zase slepované obyčejným lepidlem; místo olejových barev sáhnou po různých nátěrových hmotách, bytových a plakátových barvách nebo kreslí pastely a pastelkami na obyčejném balicím papíře. Navíc se to vše vyskytuje v různých podivuhodných kombinacích; výsledkem bývají díla či dílka různě „zbastlovaná“, tak jak to autor v určitém okamžiku cítil a jaké materiály měl k dispozici...

Podobně je tomu s **výrazovými prostředky**: lokální barva většinou nehraje podstatnou roli, kolorit je často intenzivní, založený na základních, nemícháných tónech; autoři se mnohdy obejdou bez modelace světlem, mnohem víc je zajímavá barevná skvrna vymezená obrysem; jindy se v jejich díle uplatňuje třeba i rentgenové vidění, s jakým se setkáváme u dětí... Perspektiva v tradičním pojetí, ať lineární nebo vzdušná, často ustupuje tzv. významové, hieratické perspektivě, kdy jednotlivé elementy obrazu mají takovou velikost, která odpovídá jejich významu pro autora.

V souhrnu lze říci, že umělci art brut pracují většinou s těmi materiály a výrazovými prostředky, které mají po ruce, a standardní umělecké nebo tradiční řemeslné postupy je nezajímají. Jejich tvorba je tak v mnohém ohledu příbuzná dětské výtvarné práci nebo umění tzv. „přírodních“ národů. Někdo by to nazval regresem: ale s tímto názorem bychom měli být opatrní, uvědomíme-li si, že i naše tzv. vysoké umění, tedy umění křesťanského Západu, využívalo v dobách předrenesančních tyto výrazové prostředky (např. významovou perspektivu či symbolickou, non-lokální barevnost) zcela běžně, a my přesto nemáme problém se k této tradici hlásit a právem ji považujeme za své kuturní dědictví.

Dalším, poměrně velkým problémem je **terminologie**. Většinou se pro tuto oblast výtvarné tvorby používá označení **art brut**. Název zavedl a prosadil Jean Dubuffet, který byl nejen teoretikem, ale i jakýmsi zakladatelem, možná dokonce „vynálezcem“ nebo přinejmenším objevitelem tohoto umění. Ale Anglosasům toto pojmenování nestačilo, připadalo jim možná příliš – francouzské. V angličtině se tedy používá spíše název **outsider art**. Kromě toho existují další názvy, většinou synonyma, jež se však významově kryjí jen zčásti. Obsahové jádro je všem společné, avšak v množství variant dochází přece jen k větším či menším významovým posunům, především v závislosti na konkrétním řečovém, zeměpisném nebo sociálním kontextu. Setkáváme se tedy s názvy jako spontánní umění, syrové umění, neškolené umění, insitní či naivní umění; někdy se tyto názvy dokonce používají i pro nejrůznější praktické výstupy v rámci různých terapeutických metod nebo aplikací, jako je arteterapie, pracovní terapie atd.

Možná by teď byla namístě i nějaká krátká **definice art brut**. Zvolme tedy, jako pracovní definici, tu **Dubuffetovu**, která zní – v překladu z anglické verze původního francouzského textu – asi takto: (Jsou to, rozumí se, díla art brut – pozn. aut.) „...nejrůznější artefakty, díla všeho druhu – kresby, malby, výšivky, figury vyřezávané nebo modelované apod. – jimž je společný spontánní, vysoce kreativní charakter, co nejméně závislý na současném provozu umění a na kulturních konvencích; tvůrci těchto děl bývají osobnosti poněkud tajemné, pocházející z oblastí mimo profesionální umění“ (Dubuffet, 1949).

Jiný, jinak akcentovaný popis fenoménu art brut najdeme v časopise Raw Vision, který je odbornou teoretickou i informační platformou art brut v celosvětovém měřítku: „V oblasti art brut/outsider art odhalíme mnohdy za skromnými materiály a jednoduchými pracovními postupy, jež jednotliví umělci užívají, témata a obsahy nejvážnější a nejvznešenější; jsou často v samém středu jejich zájmu. (Uvažme jen, například, že A. Wölfli stvořil celý vesmír pouze s pomocí barevných pastelek.) (...) Tato bytostná nesourodost, ba napětí mezi estetickými a intelektuálními záměry umělce a výrazovými prostředky, jež si volí nebo které má k dispozici, patří k charakteristickým rysům art brut/outsider art, s nimiž se setkáváme velmi často.“ (Raw Vision 79/ 2013, s. 51)

Jaké povahy jsou tedy ingredience oné pomyslné vizuální hostiny, jež nás očekává? Je zřejmé, že podle Dubuffetova názoru – s nímž se aspoň pro tuto chvíli prosím ztotožňme – nemá toto umění nic společného s tzv. inteligencí, jak ji dnes většinou chápeme. Zároveň není v přímé souvislosti ani s kulturou a výchovou, tedy se sociálním kontextem umění nebo jeho sociálně definovanými atributy. Možná nás zpočátku trochu překvapí, že do výtvarné tvorby se pouštějí a pozoruhodných výsledků dosahují právě ti „nejmenší“, poslední z posledních, na společenském žebříčku nejnižší stojící, o nichž by se dřív mluvilo jako o „chudých duchem“. Ti všichni tvoří z vnitřních pohnutek, někdy zdánlivě bez elementárních předpokladů a bez vzdělání, třeba jen základního. Mohou to být dokonce lidé agresivní, násilníci, s psychiatrickými nebo neurologickými diagnózami všeho druhu; anebo mohou trpět různými chorobami, třeba i chronickými či degenerativními. A často ani nemají jakýkoli náhled na vlastní tvorbu.

A přece tito umělci vytvářejí silné věci. Jejich krása a intenzita působení je jaksi mimo veškerá běžná měřítka a kategorie. Pochází odněkud z hlubin, mnohdy snad až z oněch oblastí, které Jung nazýval „kolektivním nevědomím“. Na tato díla se nedají vztáhnout kritéria tradiční formální dokonalosti ani normativní estetiky. Přitom co do originality a intenzity působení mohou stát vedle špičkových výkonů vysokého umění. A v řadě zemí se skutečně tvorba autorů art brut řadí k obecně přijímaným hodnotám národního kulturního dědictví.

V hlubinách, z nichž tito umělci zřejmě tak často čerpají, jako by bylo všechno k dispozici každému. Avšak s jednou výhradou: čerpat může každý, ne každému je však dovoleno vstoupit. Nebo lépe: v zásadě může vstoupit každý, ne každému je však přístup skutečně umožněn či dopřán. Neboť vstup do těch oblastí si nelze vynutit, ani se k němu nelze postupně dopracovat. Vůle jednotlivce, jakkoli vedená dobrými úmysly, zde platí málo. Přístup se otevírá skrze instance obvykle označované slovy milost, osud, určení; tedy ty, v nichž naše ego ani vůle nejsou rozhodující.

Zdá se, že samotní autoři těchto děl z nich jaksi „nic nemají“. Větší užitek máme z těchto pokladů vynesných z hlubin my ostatní, pokud se nám průhled tímto směrem otevře, opět mnohdy jakoby sám od sebe, bez našeho vědomého přičinění. Je pak pochopitelné, že i řada lidí kulturních, považovaných v oblasti umění za znalce, a také někteří umělci nechtějí „s tím vším“ nic mít. Ale i jim „to“ patří, tak jako všem ostatním. Kdo chce a komu je dopřáno, může se z těchto darů těšit, něco si z nich odnést; a kdo o ně nestojí, nechá být. Nic se nestane. Všechno běží dál.

Připojme ještě zmínku o kontextu, skutečně jen velmi stručnou. Nám dnes připadá jako samozřejmé, že o lidi tak či onak vyloučené, handicapované, poznamenané nebo nemocné je ve společnosti nějak postaráno; nanejvýš můžeme diskutovat o úrovni, metodách nebo obecné kvalitě této péče. Tak tomu ale nebylo vždycky.

„Šílenství“ jako specifický fenomén bylo ovšem známo odedávna. Různí podivíni a šíleni však byli, přes svoji odlišnost, pořád ještě součástí společnosti, byli do ní tak či onak integrováni, byť jen jako ti, od nichž se Bůh odvrátil, a oni tudíž nesou jakousi metafyzickou vinu. (Foucault, 1994)

Teprve osvícenství se odhodlalo vést příkrou dělicí čáru mezi „zdravými“ lidmi, tedy většinovou společností, a „šíleni“. Ti byli nyní považováni prostě za nemocné a způsob, jak s nimi je nakládáno, se nadále považoval výhradně za medicínský, tedy technicko-organizační problém. Obecně přijímaným řešením se stala jejich internace v azylových zařízeních (tedy v blázincích, jak se většinou říká ještě i dnes), kde byli podrobeni nejrůznějším, mnohdy čistě arbitrárním metodám léčby. Tzv. „zdravá“ společnost od nich byla velmi efektivně oddělena, před jejich vlivem „chráněna“ a pohledu na ně, tedy jejich „obrazu“, zbavena (Brugger, Gersen, Schröder, 1997; Foucault, 1994).

Trvalo pak ještě jedno další století, tedy až do druhé poloviny 19. století, než těmto internovaným podivínům byla vedle „práva“ na elementární existenci přiznána – postupně a nesměle – i schopnost tvořit. A než byla jejich tvorba jako taková vůbec uznána a než *také* jí byla přiznána určitá kvalitativní, zároveň i bytostná či existenciální hodnota. To společenské uznání a přiznání je důležité, neboť dojde-li k němu, může tato tvorba obohatit celou společnost a prohloubit její poznání o sobě samé a o povaze lidského pobytu ve světě.

Tento pohled však nebyl ani zdaleka samozřejmý a musel se prosazovat postupně. Někdy krok za krokem a nenápadně, jindy cestou spíše dramatickou. Zásadní roli zde sehrál – vedle dalších okolností – zejména nový názor na duševní život člověka, se kterým přišly velké osobnosti medicíny, psychiatrie a psychologie: Charcot, Freud, Jung a další.

Tento nový názor přinesl mimo jiné i nové chápání lidské kreativity, především té, která je vázána na vizualitu. Zde se setkáváme, zhruba od přelomu 19. a 20. století, s několika osobnostmi z řad lékařů a psychologů, které rozpoznaly nejen význam výtvarné tvořivosti jako takové, ale především specifickou povahu a mnohdy skutečně pozoruhodnou kvalitu tvorby duševně nemocných, handicapovaných nebo sociálně vyloučených umělců. Nejdřív samozřejmě tito průkopníci zaměřili svou pozornost na chovance, dnes bychom řekli klienty psychiatrických a dalších azylových zařízení, ale posléze se do jejich zorného pole dostaly i další výrazné osobnosti. Neboť mnozí autoři, patřící jinak nepochybně do této oblasti, nebyli internováni v ústavech, naopak žili běžným životem ve společnosti, jakkoli je některé rysy jejich osobnosti přivedly ke specifickým tvůrčím aktivitám. Podobně se i my budeme zabývat nejen lidmi klasifikovanými jako duševně nemocní, ale i dalšími podivíny, a dokonce v některých případech i těmi, jejichž jedinou „podivností“ byla intenzivní výtvarná tvorba. Jedna zvláštní skupina mezi těmito „civilními“ tvůrci budiž však zmíněna výslovně, protože ji jako takovou charakterizuje určitá konkrétní aktivita, nebo možná spíše vlastnost nebo vloha všem jejím členům společná. Touto skupinou jsou mediumní umělci, často nazývaní též spiritisty.

1 TI, BEZ KTERÝCH BY TO ASI NEŠLO

Samozřejmě, zabýváme-li se obrazy, jsou vedle obrazů samých nejdůležitější jejich autoři. Vzhledem k výše uvedeným okolnostem je však užitečné představit – ještě před umělci samotnými – osobnosti několika vizionářů, lékařů, psychiatrů, organizátorů, kteří jako první či jedni z prvních rozpoznali hodnoty této „neškolené“ výtvarné tvorby. Často teprve jejich zájem umožnil, aby díla vůbec vznikla, a oni pak svým teoretickým a organizačním úsilím dosáhli toho, že se s art brut začalo vážně počítat; a že díky tomu žije dodnes. Jejich jména si tudíž zaslouží, aby nebyla zapomenuta. Neboť i oni byli kreativní, i když jinak než umělci samotní; jakkoli to tedy nejsou autorské osobnosti po stránce umělecké, na rovině sociální by to bez jejich intuice, zájmu a energie asi nešlo.

WALTER MORGENTHALER (1882–1965)

Švýcarský psychiatr a psychoterapeut. Během studií medicíny pobýval mimo jiné ve Vídni (v zimě 1905–6), kde se účastnil seminářů psychoterapie S. Freuda. Po promoci (1908) pracoval jako psychiatr v různých pozicích; z našeho pohledu je nejdůležitější jeho působení v Psychiatrické léčebně ve Waldau, kde byl v letech 1908–1910 asistentem a od roku 1913 vedoucím lékařem (Oberarzt). Zde upoutal jeho odbornou i lidskou pozornost pacient jménem Adolf Wölflí, jehož případu se s velkým zájmem věnoval až do svého odchodu z ústavu koncem roku 1919. Výsledky svého bádání o případu Wölflí publikoval Morgenthaler roku 1921 v přelomové monografické práci *Ein Geisteskranker als Künstler. Adolf Wölflí* (Duševně nemocný jako umělec. Adolf Wölflí). (Šafářová, Zemánková, 2012). Kniha přináší ve své době úplně nový pohled na tvorbu autora řazeného dnes mezi přední představitele art brut a pokouší se o zásadně nové uchopení problematiky výtvarné tvorby psychiatrických pacientů, především se zřetelem na její psychoterapeutické aspekty, posléze však i na její výsostně umělecké kvality. Co do ohlasu byla kniha trochu zastíněna dílem Hanse Prinzhorna *Bildneri der Geisteskranken* (Prinzhorn, 2009), které vyšlo o rok později, avšak společně s ním tvoří základní dvojici odborných publikací otevírajících nový pohled na tuto oblast výtvarné tvorby a na lidskou kreativitu obecně.

HANS PRINZHORN (1886–1933)

Narodil se v západním Vestfálsku, od roku 1904 studoval dějiny umění a filozofii v Tübingenu a v Lipsku, posléze v Mnichově, kde promoval prací o Gottfriedu Semperovi (1909). Věnoval se opernímu zpěvu, který v letech 1909–11 studoval v Lipsku, v Berlíně a v Londýně; v roce 1912 však studií zanechal. Posléze vystudoval medicínu (od roku 1913 na univerzitě ve Freiburgu /Br/, absolvoval v roce 1913 ve Štrasburku). V době 1. světové války působil po jistý čas jako chirurg na frontě.

Počátkem roku 1919 se stal asistentem u Karla Willmanse na Psychiatrické klinice v Heidelbergu. Zde byl uvolněn z bezprostřední klinické práce a dostal za úkol vědecky zpracovat menší soubor tzv. „psychopatologického umění“, který v té době vznikal. Zároveň sbírku významně rozšířil, takže při jeho odchodu z kliniky čítala na 4500 položek z oborů kresba, malba, plastika i užitá řemesla (výšivky atd.). Autory prací byli duševně nemocní výtvarníci nejen z kliniky v Heidelbergu. Hans Prinzhorn totiž obeslal další kliniky a léčebny v Německu i v zahraničí a požádal je o spolupráci na projektu. Výsledkem byla v roce 1922 publikovaná rozsáhlá práce s názvem *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung* (Prinzhorn, 2009). Dílo se setkalo s velkým zájmem; popularitu si nicméně získalo spíše mezi výtvarníky a lidmi z oblasti kultury a společenských věd než mezi lékaři. Spolu s monografií W. Morgenthala o A. Wölflim, vydanou ještě o rok dříve, tvoří dvojici základních publikací v oboru.

Prinzhornovo vpravdě zakladatelské dílo, díky němuž se jeho autor stal veřejně známou osobností, mu však klid a životní vyrovnanost nepřineslo. Vzdor svému všestrannému nadání a mnohým specifickým talentům byl po celý život zmítán vnitřními rozpory, jež ho hnaly z místa na místo, od jednoho pracovního úkolu k dalšímu. Velmi problematické byly i jeho vztahy k lidem všeobecně a k ženám zvláště, nepochybně v důsledku nepříliš podpůrné atmosféry v primární rodině, v níž chyběla vřelost především ze strany matky. Hans Prinzhorn tak prošel během zbývajících let svého poměrně krátkého života řadou peripetií pracovních i osobních, až nakonec umírá v roce 1933 na tyfus. Zdá se, že předčasná smrt je spíše symbolickým vyjádřením a zároveň důsledkem jak jeho fyzického, tak především psychického vyčerpání a obecného pocitu osamělosti a rezignace. Jako by se v tomto ohledu podobal do jisté míry oněm umělcům, kterým věnoval tolik zasvěcené pozornosti a jejichž dílo, stejně jako lidské osudy, uvedl do povědomí moderní kulturní veřejnosti.

JEAN DUBUFFET (1901–1985)

Osobnost zcela zásadního významu. Ten, kdo art brut založil, v jistém smyslu dokonce „vynalezl“ a celou oblast marginální lidské kreativity zorganizoval. V tom smyslu totiž, že dal základní směr, organizační strukturu a v neposlední řadě také pojmenování různorodým názorům, zájmům a teoretickým vykročením, jež v jejím rámci existovala již dříve.

Jean Dubuffet se narodil v Le Havru do rodiny obchodníka s vínem. Již v 17 letech poprvé odchází do Paříže studovat umění, ale zklamán metodami výuky a celkovou atmosférou ve škole se po několika měsících studia vzdává. Pobývá pak v Paříži několik let a již tehdy se seznamuje s řadou osobností ze světa umění. Nicméně v roce 1924 se vrací do rodného města, kde po otci přebírá rodinnou firmu a brzy se žení. Zcela přestává umělecky tvořit.

Do světa umění nakročí Dubuffet ještě několikrát, až se konečně, těsně po své čtyřicítce, pro dráhu umělce rozhoduje definitivně. V roce 1944 má svou první výstavu v Galerii René Drouin, představující většinou umělce tvořící v duchu expresivních tendencí, tedy těch, pro něž se v budoucnu vžijí názvy informel a art brut.

Již v první fázi své tvorby vyvinul Dubuffet zcela osobitý styl vyznačující se návratem k primitivismu a hrubé formě, stejně jako k obsahově drastické výpovědi. Jeho obrazy z těchto prvních let tvorby doslova ohromovaly intenzitou podání, byly nesmírně invenční, různorodé a formálně proměnlivé... Teprve později, zhruba od 60. let, se jeho tvorba ustálila v jakousi osobní varietu mezinárodního modernistického stylu, autorem samým spíše již jen obměňovanou. Dubuffet se stal uměleckou osobností první kategorie v celosvětovém měřítku. Dosti paradoxně se tak stal koryfejem a protagonistou onoho hlavního proudu umění, prezentovaného a obchodovaného v galeriích, proti němuž psal ve svých raných dobách ohnivé pamflety a jež odmítal jako vyspekulované, vyprahlé, neodpovídající duchovním potřebám současného člověka...

Nicméně celoživotní názorové směřování i vlastní tvorba přivádějí Jeana Dubuffeta k zájmu o umění „neškolené“, tvořené umělci často marginalizovanými, žijícími na okraji většinové společnosti z důvodů vyloučení psychologického, sociálního, případně, jak tomu bývá nejčastěji, obojího. Shromažďuje kolem sebe podobně smýšlející osobnosti a stává se iniciátorem vzniku společnosti sbírající díla tohoto zaměření, pro něž sám stanovuje název používaný dodnes: art brut. Tento spolek přátel s Dubuffetem v čele dostane v roce 1947 od René Drouina do užívání suterén v domě, kde sídlí jeho galerie. Tyto prostory hostí – pod názvem *Foyer de l'art brut* – výstavy, konají se zde přednášky, zkrátka stávají se místem setkávání spřízněných duší. Zde se v roce 1948 usta-

vuje společnost *Compagnie de l'art brut*, v níž má Dubuffet opět hlavní slovo. Jako organizační struktura se však *Compagnie* již kolem roku 1951 rozchází a v práci na poli art brut pokračuje Dubuffet formou mnohostranné spolupráce s jednotlivými spřízněnými osobnostmi. V návaznosti na další bádání v oboru a na širokou sbírkovou a akviziční činnost se Dubuffet pokouší vybudovat stálou sbírku či muzeum zaměřené na prezentaci toho nejlepšího z art brut. To se podaří – po několika neúspěšných pokusech ve Francii samotné – až založením *Collection de l'art brut* ve švýcarském Lausanne o mnoho let později, v roce 1976 (Jochmann, 2010).

Své názory na umění a uměleckou tvorbu vyjadřoval Jean Dubuffet i ve svých esejích, textech do katalogů, článcích, polemikách (Hergott, Uhrová, 1993; Dubuffet, 1998). Po celý život, především však v prvním zhruba dvacetiletí své umělecké tvorby, se kriticky, často velmi ostře vymezoval vůči tzv. „kulturnímu umění“, tedy umělecké tvorbě hlavního proudu. Art brut se, podle jeho názoru, mělo stát jakousi jeho protiváhou. Vedle svých uměleckých kvalit tak mělo být i morální, názorovou a „na prožívání“ založenou alternativou k onomu příliš spekulativnímu, v sobě uzavřenému a tudíž – ve vztahu ke společnosti – povýšenému a arogantnímu „vysokému“ umění. A tak se již v říjnu 1949 v Galerii René Drouin koná výstava dvou set prací šedesáti autorů art brut; Dubuffet k ní píše katalogový text, v němž definuje svou ideu a vizi art brut:

„Myslíme tím (art brut – pozn. aut.) práce vytvořené lidmi nedotčenými uměleckou kulturou, v nichž mimesis, tedy napodobení – na rozdíl od pojetí obvyklého mezi intelektuály – má malý nebo nemá žádný význam; a to v tom smyslu, že jejich tvůrci čerpají vše (od námětu, přes volbu použitých materiálů až po způsob provedení, rytmus, kompozici atd.) z vlastních zdrojů a neodvozují to z konvencí umění, ať klasického nebo toho, které je právě shodou okolností v módě. Zde se tedy setkáváme s uměním v jeho nejčistší a nejryzejší podobě; vidíme zde, jak v každé fázi svého vzniku a existence je naprosto nově a vždy znovu tvořeno svým autorem, a to výhradně z jeho vlastních zdrojů. Toto umění je tak zcela a naprosto výronem invence jeho tvůrce a nikoli, jak je tomu vždy u umění podmíněného kulturou, z jeho schopnosti opíčit se po ostatních nebo se měnit jako chameleon.“ (Dubuffet, 1949)

Dubuffetovy názory na místo, povahu, význam a dopad art brut obecně, stejně jako nároky, které kladl na jeho tvůrce, byly zpočátku velmi rigorózní, ba dogmatické (Jochmann, 2010). „Ve svém raném období považuje Dubuffet přijetí nároku či étosu art brut umělcem za věc jeho osobního rozhodnutí, ba dokonce za jakousi jeho „mravní volbu““ (Jochmann, 2010, s. 124). Co se umělců samotných týče, předpokládal u nich – a zároveň to očekával a vyžadoval –, že svá díla tvoří pouze z vnitřní potřeby, bez kontaktu s uměním hlavního proudu

a bez poučení z něho, bez jakéhokoli uměleckého školení a bez nároků nejen na finanční zhodnocení děl, ale vlastně i na jakoukoli osobní, individuální snahu o jejich prezentaci: rozhodování o ní si vyhrazoval sám pro sebe, nejdříve v rámci *Compagnie*, po jejím rozpadu pak na základě rozhodnutí vlastního nebo svých nejbližších spolupracovníků. V některých případech šel dokonce tak daleko, že byl schopen umělce, kteří se jeho představám či nárokům jakkoli „zpronevěřili“, z okruhu art brut vyloučit, jejich díla vyřadit z hlavní sbírky v *Collection de l'art brut* v Lausanne a převést je do sbírky vedlejší – tou byla později založená tzv. *Collection Annexe*, časem přejmenovaná na *Neuve Invention*.

Své romanticky přepjaté a značně vyhrocené názory Dubuffet později koriguje – tváří v tvář realitě světa i umění. V roce 1969 tak spřízněné duši, kurátorovi a kulturnímu aktivistovi (s nímž však občas vedl i polemiky v tisku) Gaëtanu Piconovi adresuje slova, jež vyznívají mnohem smířlivěji (nebo rezignovaněji?) než dříve:

„(...) Vím dobře, že jsme všichni tak silně podmíněni kulturou, že se nikdy nedokážeme docela vymanit z jejího vlivu, že k ní nikdy nepřestaneme odkazovat. Ale skutečnost, že to nedokážeme beze zbytku, neznamená, že se o to nemůžeme pokusit aspoň trochu (...).“ (Hergott, Uhrová, s. 45)

Co říci závěrem? „S protimluvy se (...) u Dubuffeta setkáváme opakovaně. A nelze se tomu příliš divit, vždyť celá oblast autonomní, neškolené tvorby jako takové a ještě více nárok na její koexistenci s uměním mainstreamu v sociálním kontextu, který byl, aspoň zpočátku, na toto spolužití naprosto nepřipravený, to vše vytváří situaci vnitřními i vnějšími rozpory přímo nabitou. Přesto však naprosto nelze ztratit ze zřetele, že tyto protimluvy nijak neumenšují Dubuffetovy zásluhy o vytvoření fundamentální vize art brut a následné prosazení celé oblasti tzv. neškoleného umění do povědomí širší kulturní veřejnosti, jak k tomu během následujících desetiletí došlo.“ (Jochmann, 2010, s. 125)

LEO NAVRATIL (1921–2006)

Rakouský psychiatr, autor řady odborných monografií. Zasloužil se o výzkum a podporu tzv. „Zustandsgebundene Kunst“ (state-bound art, „umění/tvorba v závislosti na stavu“). Ve svých odborných publikacích zastával názor, z dnešního pohledu jistě diskutabilní, že klienti/pacienti tvoří umělecky relevantní díla pouze v akutním stavu nemoci.

Od roku 1946 působil Leo Navratil v Psychiatrické léčebně (*Landesnerveneheilanstalt*) v Maria Gugging u Klosterneuburgu v Dolním Rakousku, nejdříve

jako řadový lékař, od roku 1956 jako primář. Během svého působení podporoval výtvarnou tvorbu pacientů/klientů (byli to výhradně muži), nejdříve spíše z důvodů terapeutických a diagnostických. V tom navazoval na práci Waltera Morgenthalera a Hanse Prinzhorna.

Navratilovy názory se však postupně vyvíjely a on časem začal pojímat tvorbu svých klientů jako autentickou výtvarnou hodnotu. Autorům umožnil, aby jakožto autonomní umělecké osobnosti vyšli z anonymity či pseudonymity, v níž je většinou ještě i dnes (z důvodů terapeutických, kvůli zachování lékařského tajemství atd.) výtvarná tvorba klientů psychiatrických léčeben uzavřena. V roce 1970 byl organizátorem první průlomové výstavy umělců z Guggingu v *Galerie nächst St. Stephan* ve Vídni. V Guggingu umožnil vybraným umělcům vést v podstatě nezávislý osobní i umělecký život v tzv. *Haus der Künstler* (Dům umělců). Ten slouží svému účelu dodnes – dokonce byl v posledních letech rozšířen, i když léčebna byla v této lokalitě již zrušena. Časem zde vznikla i galerie pečující o dílo guggingských umělců – rezidentů.

Od 70. a 80. let se z Guggingu stává místo, které navštěvují teoretici, kurátoři i umělci art brut doslova z celého světa. Svou prací a svými názory tak Leo Navratil přispěl k novému pohledu na tvorbu nejen handicapovaných nebo vyloučených autorů, ale i na uvažování o umění a kreativitě v nejširším slova smyslu.

2 A NYNÍ KONEČNĚ: UMĚLCI!

V tomto textu jsme již uvedli několik, spíše pracovních, definic art brut. Jeho přesnou definici zatím – pokud je mi známo – nevypracoval nikdo. Není tedy snadné vést dělicí čáru mezi současným uměním hlavního proudu, se všemi jeho varietami a modifikacemi, a tím, co označujeme jako art brut. O hledání a nacházení rozdílů mezi těmito oblastmi se ostatně může čtenář pokusit sám; tato zároveň intelektuální i prožitková práce se může stát jakýmsi malým cvičením *sui generis*.

Zřejmě tedy bude nejlepší postupovat jednoduchou metodou a omezit se na stručné řazení informací a na popis. Každý z autorů bude představen krátkým životopisným medailonem a několika ukázkami svého díla.

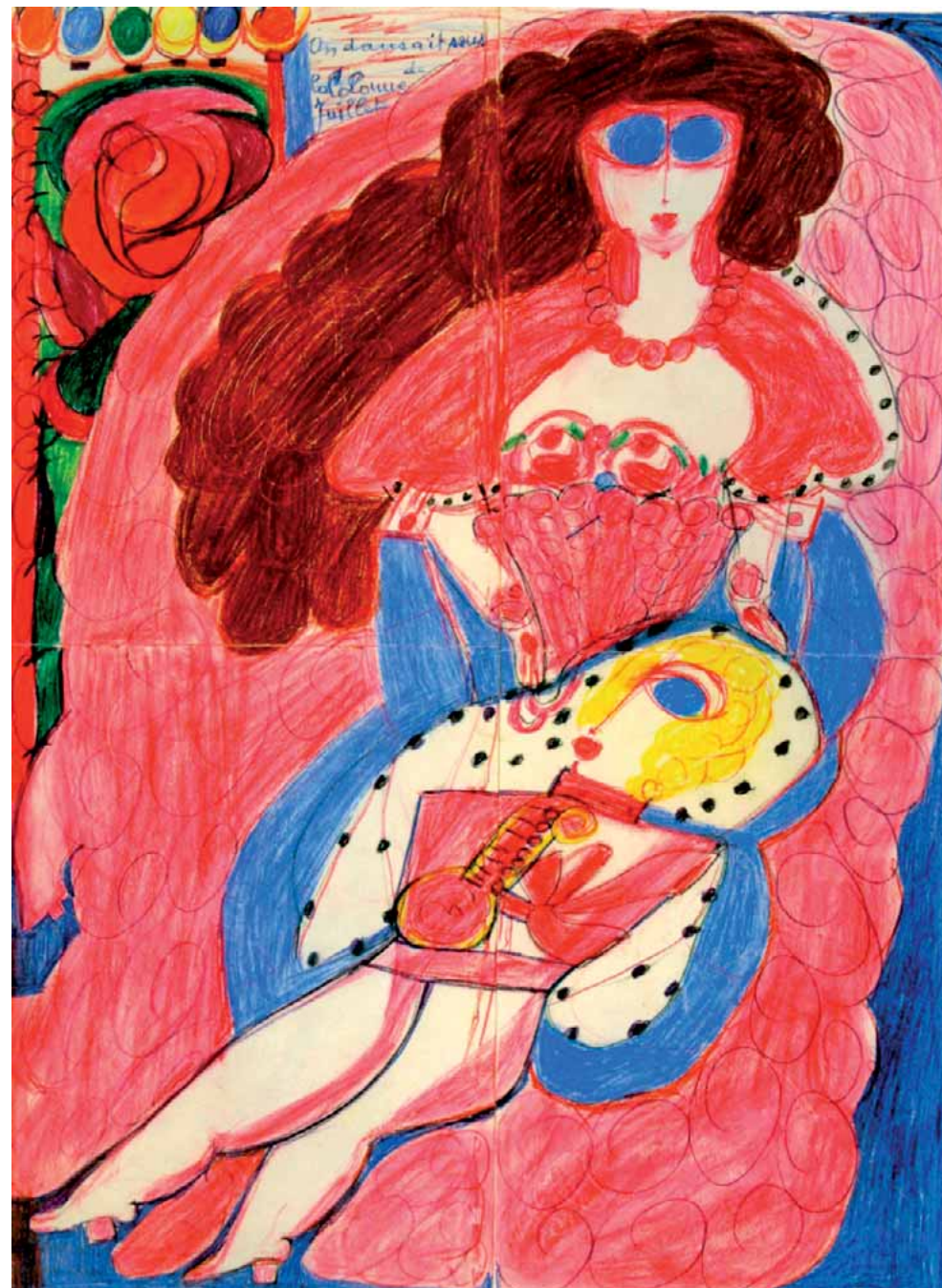
ALOÏSE (VL. JMÉNEM ALOÏSE CORBAZOVÁ, 1886–1964)

Narodila se v Lausanne, po maturitě se chtěla věnovat opernímu zpěvu, ale v roce 1911 odešla do Německa, kde pracovala jako učitelka. Posléze se stala guvernantkou a pečovala o děti kaplana císaře Viléma II. Do císaře se platonicky zamilovala, svůj cit prožívala velmi vášnivě, samozřejmě jen ve své fantazii; posléze, když v roce 1914 vypukla 1. světová válka, byla nucena vrátit se do vlasti.

Zde se její určitá duševní nevyrovnanost vystupňovala do té míry, že to na konec (v roce 1918) přimělo její rodinu, aby ji nechala internovat v azylovém ústavu a posléze v psychiatrické léčebně v Rosière, kde žila až do své smrti. Stažena zpočátku do ulity autismu prolamované občasnými návaly agrese, došla časem přece jen určitého zklidnění. Jistě k tomu přispěla i její čím dál intenzivnější tvorba kreslířská a literární. Tě se věnovala zhruba od roku 1920, nejdřív spíše v skrytu (z počátečního období její tvorby se toho zachovalo jen málo); teprve v době kolem roku 1936 se o její výtvarnou práci začali zajímat i lékaři a vedení léčebny. Aloïse se tak dostalo lidské podpory a její výtvarná práce byla zajištěna i po stránce materiální.

Ve své tvorbě se inspirovala velkými heroickými a milostnými příběhy ze starší i novější historie, s jejichž hrdinkami se identifikovala. Obrazy kreslila barevnými tužkami a voskovými pastely, občas je doplňovala vlepovanými titulky a fotografiemi z knih a časopisů. Kreslila na různé formáty, dokonce na celé archy balicího papíru, které často slepovala do jakýchsi „bannerů“ dlouhých někdy více než 10 metrů; např. v *Collection de l'Art Brut* v Lausanne „běží“ tyto pruhy papíru podél schodiště několika úrovněmi expozice.

Aloïse se nestarala o perspektivu a nedbala o to, aby ve svých dílech vytvářela iluzi reality či hloubky prostoru; její obrazy naopak působí spíše plošně. Tzv. objektivní realita ji nezajímá, umělkyně vytváří svůj vlastní snový svět, jehož zdroje a inspirace jsou zcela niterné. Figury na jejích kompozicích se navzájem překrývají, přecházejí jedna v druhou, nedodržují jednotné měřítko. Obrazy jsou barevně bohaté, kolorit je pro Aloïse tak typický, že se dá považovat za její poznávací znamení. Jakkoli výrazný a osobitý, není agresivní ani příliš expresivní, je stažený do pastelových barev a ve výsledku tvoří barevné pole spíše zklidňující, spojující všechny motivy do jediného celku. Zvláštní výraz mají hlavy, všechny s modrýma očima bez zornic: jejich pohled je tak sice prázdný, zároveň však tajemný, magický... Jako by přicházel z jiného světa.







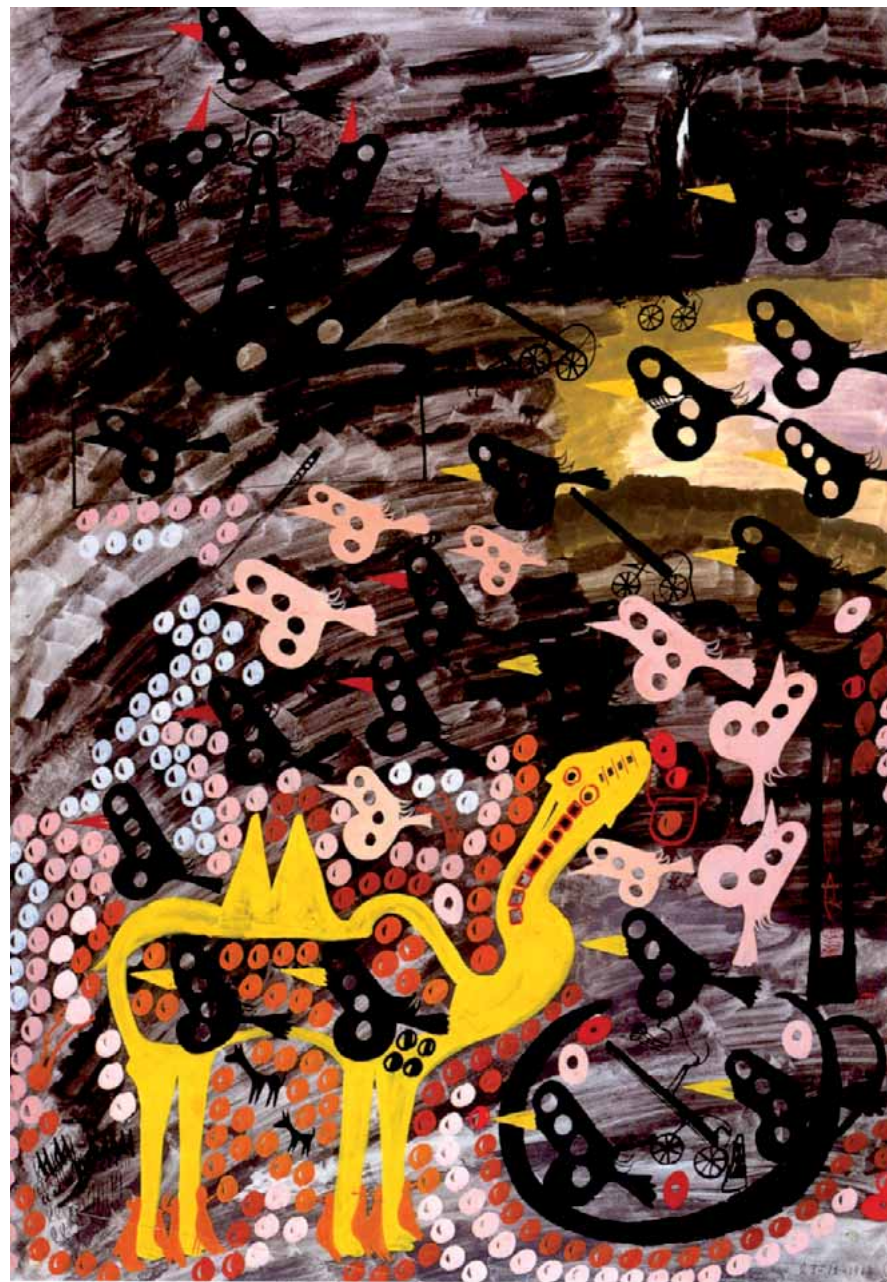
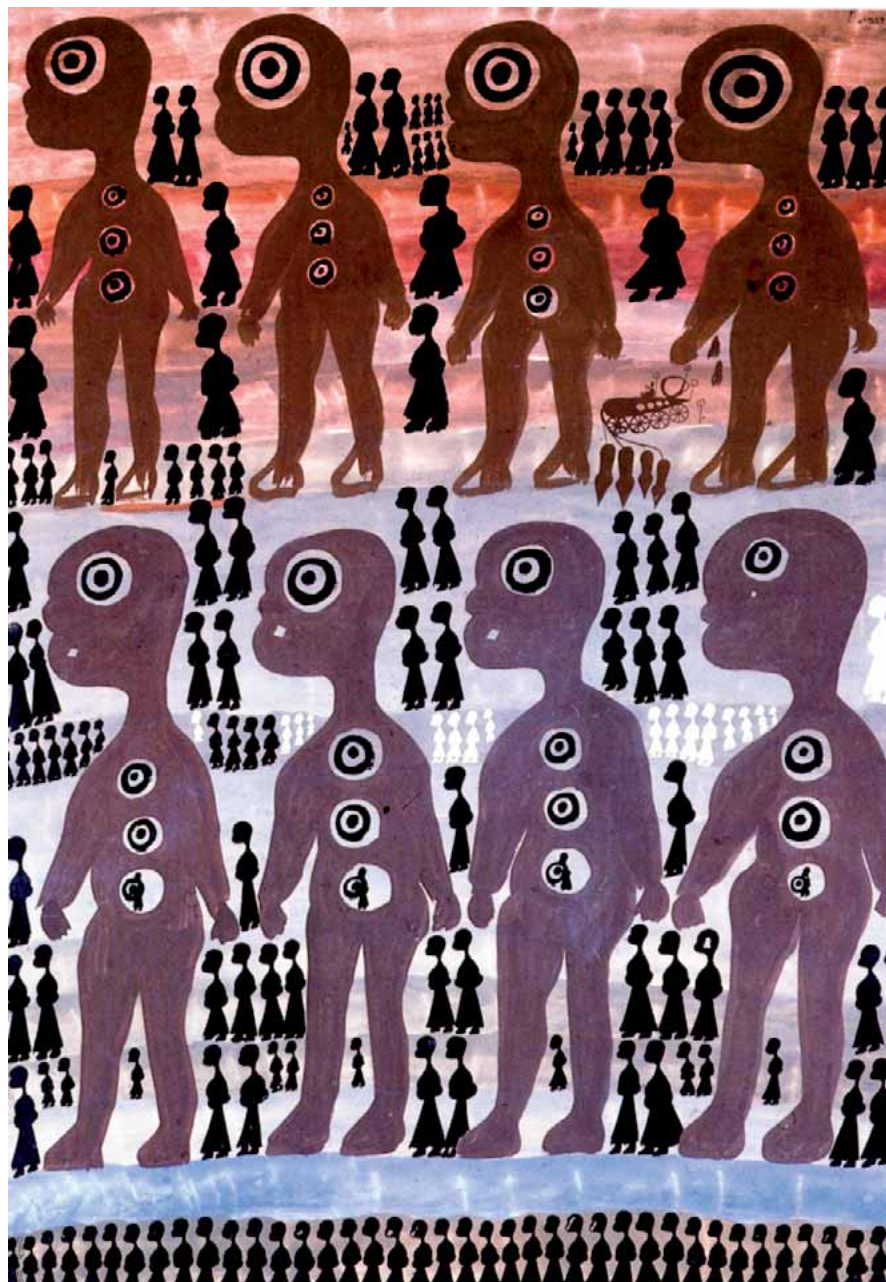


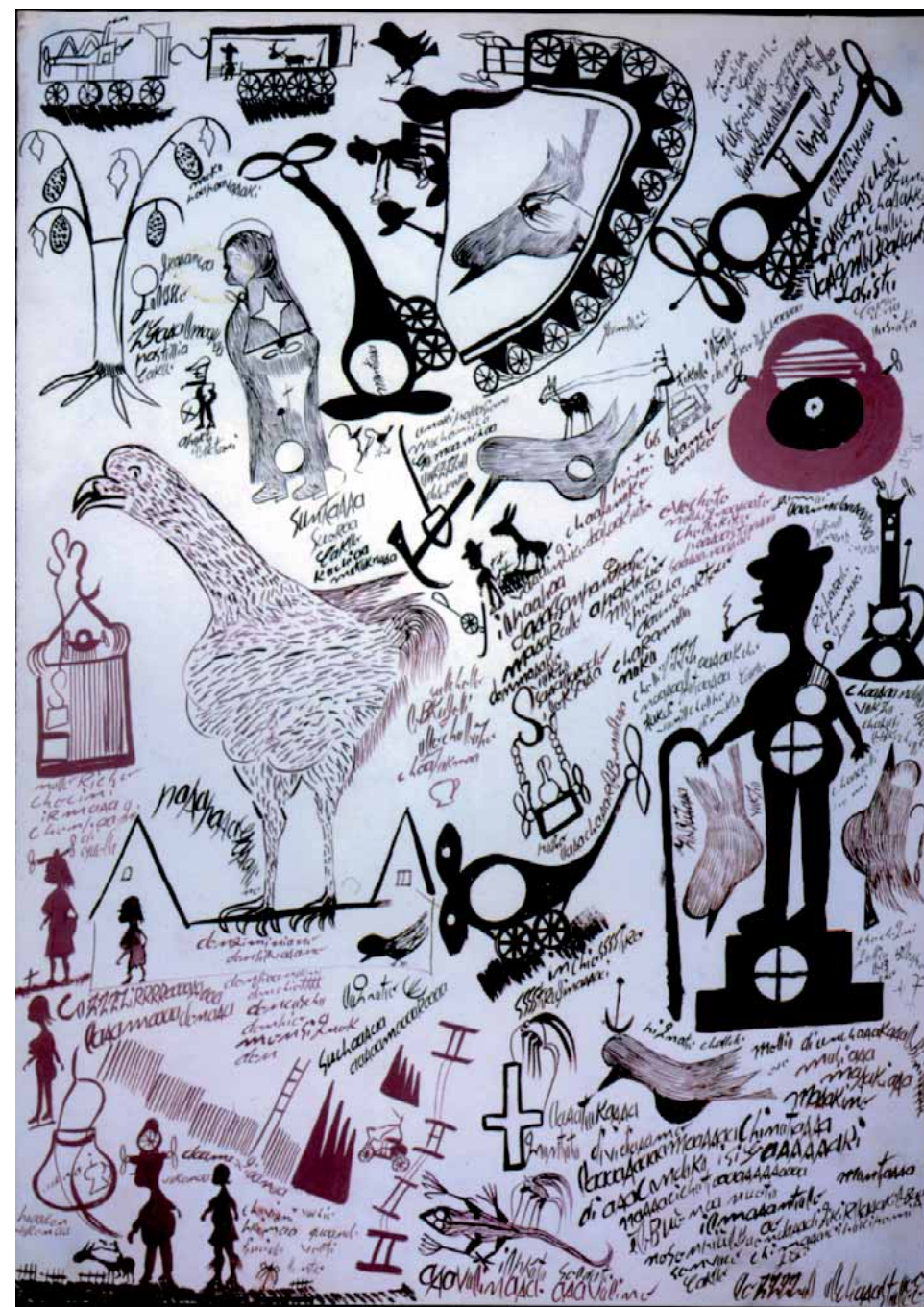
CARLO (VL. JMÉNEM CARLO ZINELLI, 1916–1974)

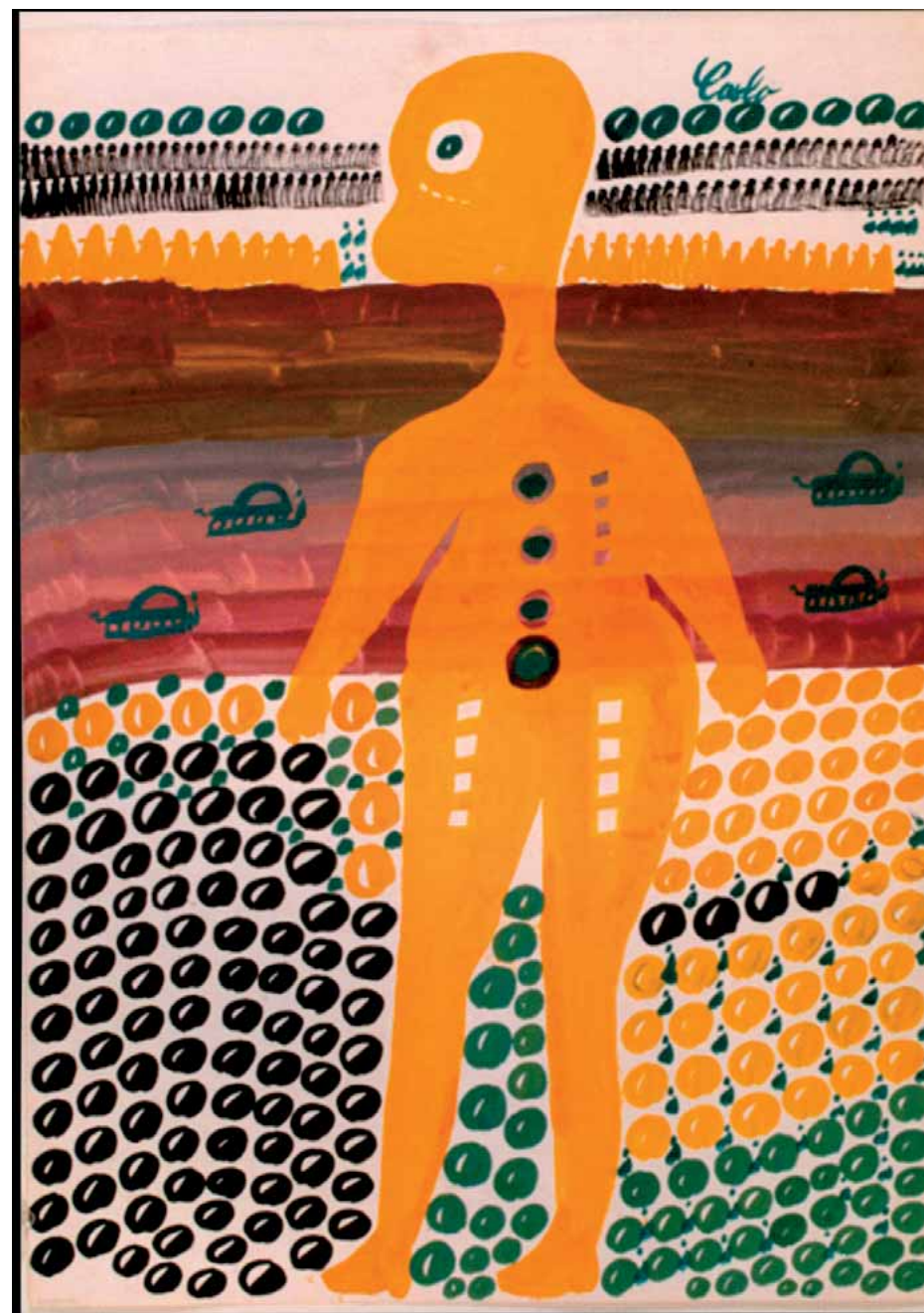
Jedna z největších osobností art brut v Itálii. Pocházel z početné rodiny žijící ve skromných poměrech; již jako malý chlapec ztratil matku, otec se dětem nemohl kvůli velikosti rodiny – Carlo měl 7 sourozenců – náležitě věnovat.

Zdá se nicméně, že skutečný otřes pro něho znamenala teprve válka a traumatický zážitek nasazení na frontě; odtud už pro něj zřejmě nebylo cesty zpět do normálního života. Od roku 1947 žil až do své smrti v psychiatrických léčebnách; zde také začal roku 1957 výtvarně pracovat. Pro jeho dílo je typická kompozice využívající plošných výtvarných elementů (ty většinou připomínají šablony nebo jednotlivé obrazové segmenty ploškového filmu), nepopisná expresivní, avšak vysoce kultivovaná barevnost, především však repetitivnost, tedy opakování a zmnožování jednotlivých prvků obrazu. Zdá se, že umělec byl fascinován číslem 4, řada jeho kompozic je čtverkou tak či onak určena nebo strukturována. Jakkoli se figury a další obrazové elementy opakují a budí dojem práce přes šablonu, jsou vždy individuálně vypracované, v detailech odlišné, každý jednotlivý prvek je ručně vypracovaný. Výsledným pocitem u diváka je pak fascinace, ba trans: díky působení barvy, rytmu opakování, zvláštní symboliky, jež směřuje k hlubokému existenciálnímu vyjádření, avšak jaksi sama od sebe, bez potřeby či záměru cokoliv kritizovat.

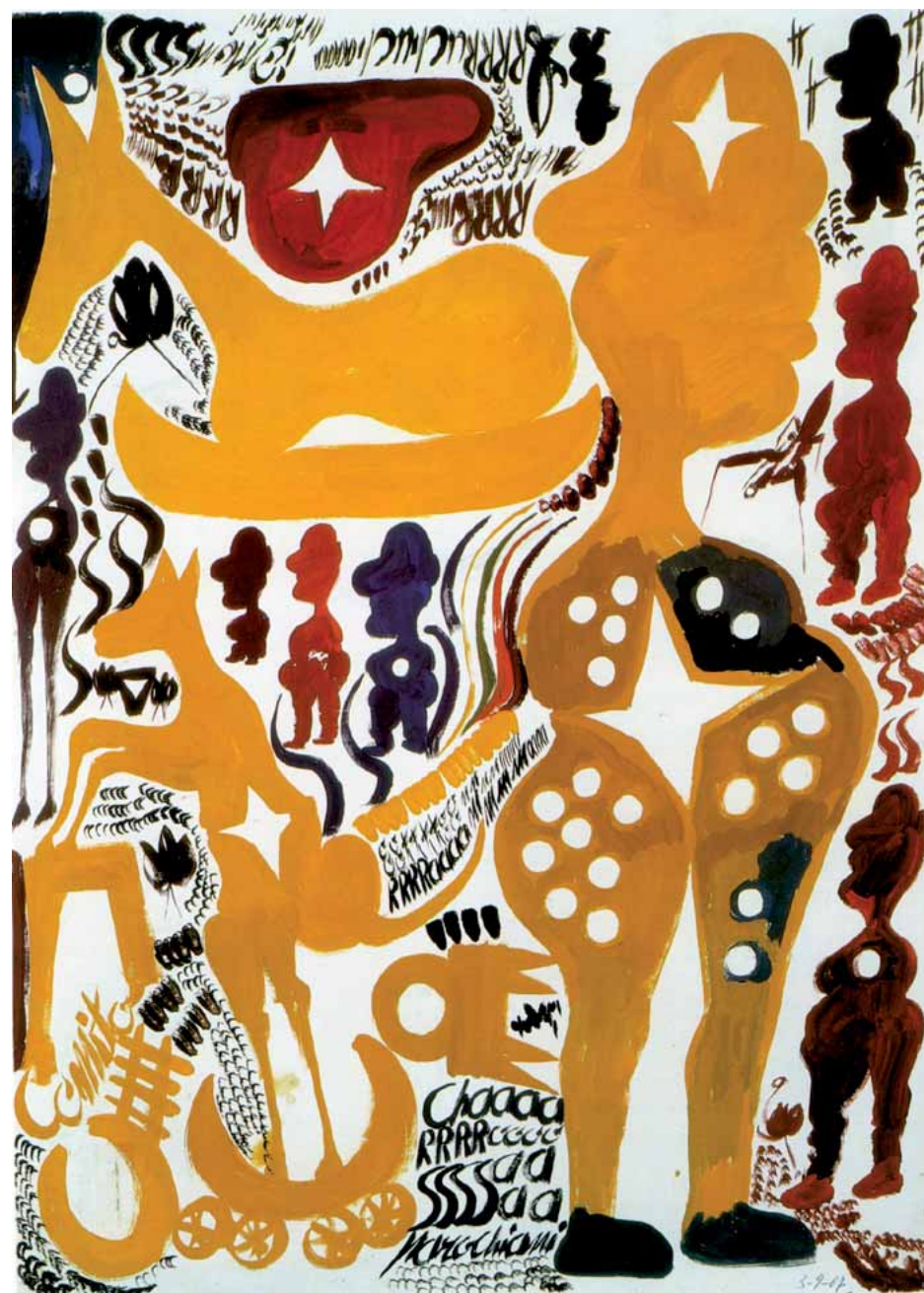
V katalogu Collection de l'Art Brut v Lausanne se o Carlově tvorbě říká: „V jeho pozdních pracech se objevují grafické motivy, jejichž kvality jsou plastické, hudební a fonetické zároveň. Díky nim vzniká u diváka pocit průchodnosti, plynulého přecházení mezi rejstříky psaní a zobrazování, které obvykle pocítujeme jako navzájem hermeticky oddělené; jedná se tedy o transgresi, která je jednak v art brut častá, zároveň však vytváří vazbu mezi způsobem vyjadřování typickým pro Carla a vyjadřovacími způsoby využívanými v archaických či orientálních kulturách.“ (Thévoz, 2001, s. 59)













HENRY DARGER (1892–1973)

Jedna z nejpodivnějších, nejtajemnějších a během svého života nejlépe utajených osobností art-brut, a to doslova. Zdá se, že vskutku nikdo netušil, čím se ve svém příbytku zabývá. Pro mne navíc osobnost z největších.

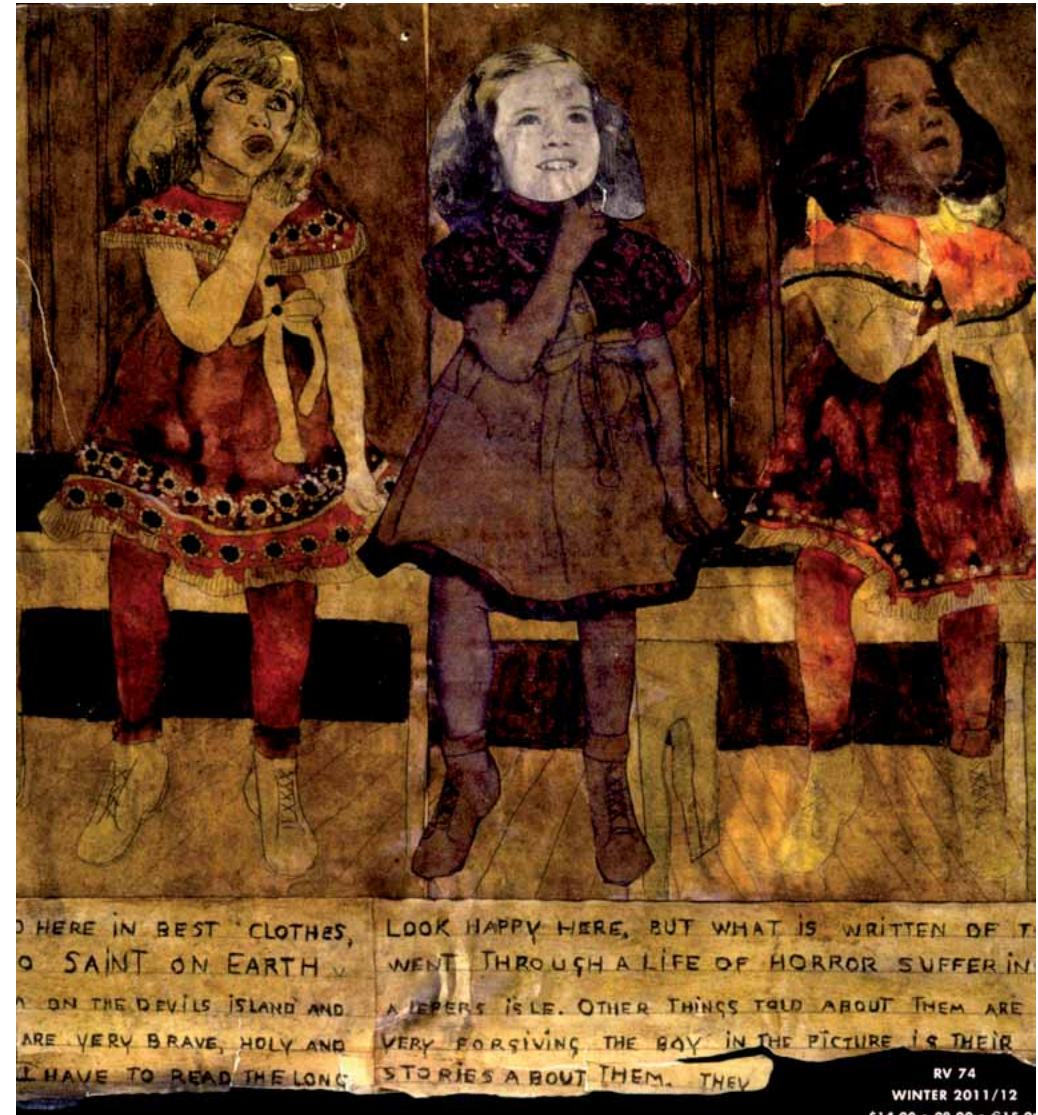
Byl po celý život chudý, bez přátel, příbuzných, ženy, dětí, naprostý osamělec. S výjimkou několika let, jež prožil neznámo kde, zřejmě na cestách po celé zemi, žil v Chicagu, zaměstnaný většinou jako vrátný a snad i umývač nádobí v tamních nemocnicích. Doma pak po léta pracoval na svém románovém díle *The Story of the Vivian Girls in What is Known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinnian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion* (Příběh dívek Vivianových v království zvaném Říše neskutečna, během zuřivé války glandeko-angeliniánské, jejíž příčinou byla vzpoura dětských otroků), pojednávajícím o vzpouře dětí-otroků proti otrokářům a válce, jež následovala. Konečná verze díla čítá v patnácti svazcích rukopisu téměř 16 000 strojopisných stran.

Hlavními postavami děje je sedm holčiček, sester Vivianových (*Vivian Girls*), které vzpouru vedou a procházejí nejrůznějšími dobrodružstvími. V příběhu se střídají epizody idylické s dramatickými scénami plnými brutality, násilí, krutosti a mučení dětí, jimž však nakonec vždy přispěchá na pomoc nějaký neohrožený hrdina (třeba autor sám coby odvážný kapitán Darger) a zachrání je (Decharme, Šafářová, Zemánková, 2006). Toto fantasmagorické vyprávění doprovází několik stovek obrovských, někdy více než tři metry dlouhých barevných kreseb-maleb ilustrujících děj, a to se všemi detaily včetně mučení a vraždění. Obrazy se vyznačují většinou jemným pastelovým koloritem typickým pro techniku akvarelu, kterou autor s oblibou využíval. Mají lehce erotický podtón, přičemž divák s překvapením zjistí, že holčičky, mnohdy polonahé nebo nahé, jsou často zobrazeny – z důvodů dnes již definitivně neznámých –, s chlapeckými genitáliemi. Obojí, křehkost kresby a malby stejně jako pastelový kolorit, stojí v příkrém, někdy až šokujícím kontrastu ke krutostem zachyceným na tom kterém výjevu.

Darger byl přesvědčen, že neumí kreslit, a tak k tvorbě svých obrazů vyvinul specifickou techniku, při níž kombinoval kreslení přes pauzovací papír podle předloh z časopisů, koláže z novinových výstřižků, jež někdy fotograficky zvětšoval, s kresbou tužkou, perokresbou a malbou akvarelem, většinou po obou stranách použitého papíru.

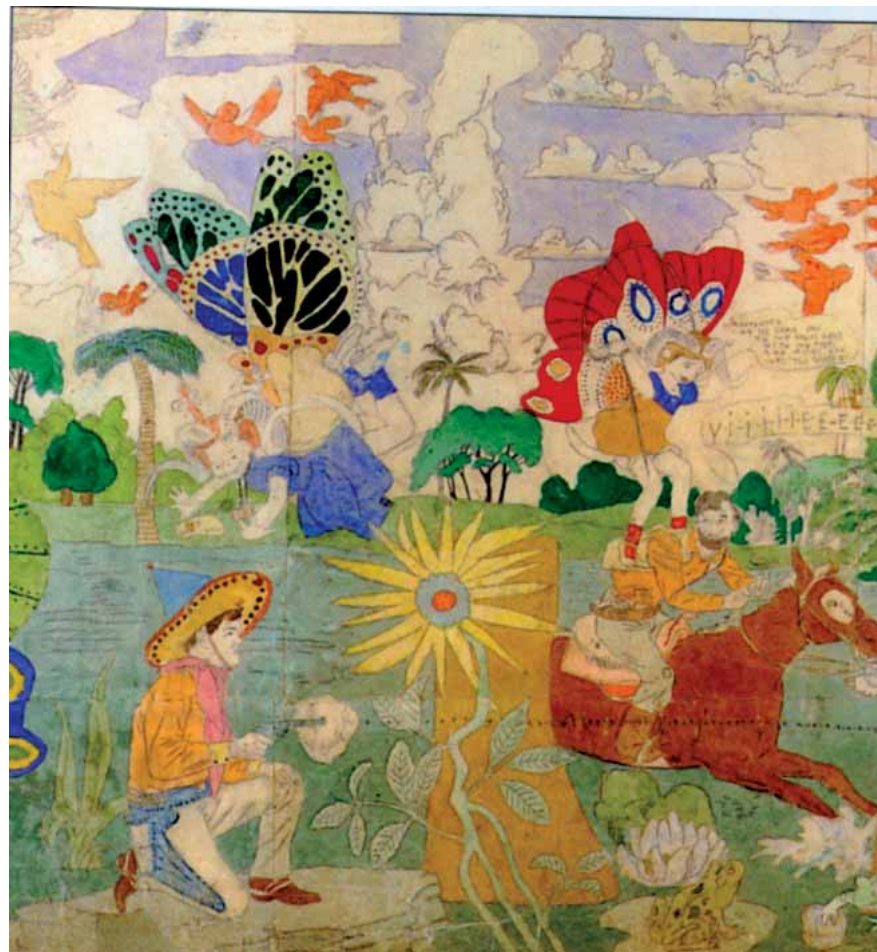
Jak řečeno, vedl Henry Darger samotářský život; o to větší překvapení zažil jeho bytný, když přišel vyklidit pronajatý pokoj poté, co ho jeho nájemník požádal nedlouho před svou smrtí, aby ho kvůli zhoršujícímu se zdravotnímu stavu přemístil do domova pro seniory. V obydlí starého mládence Henryho Dagera objevil netušený umělecký poklad.

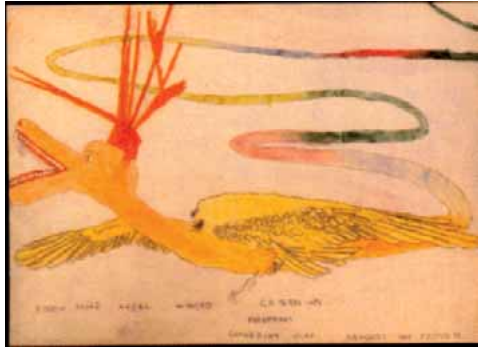
















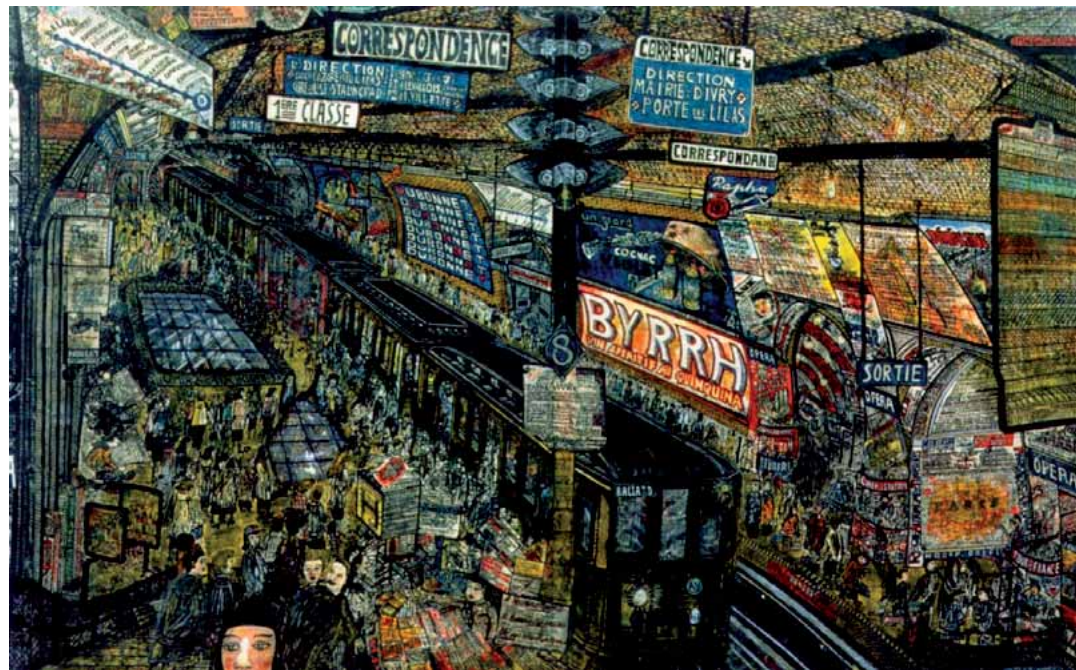
WILLEM VAN GENK (1927–2005)

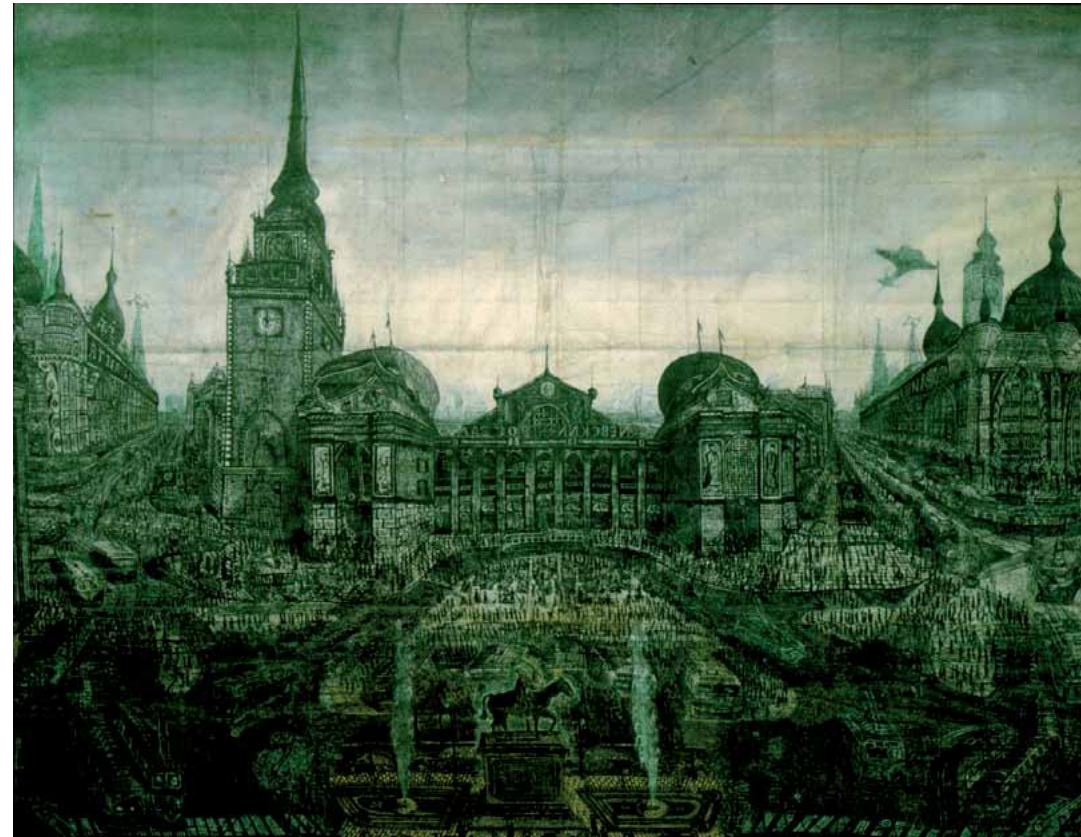
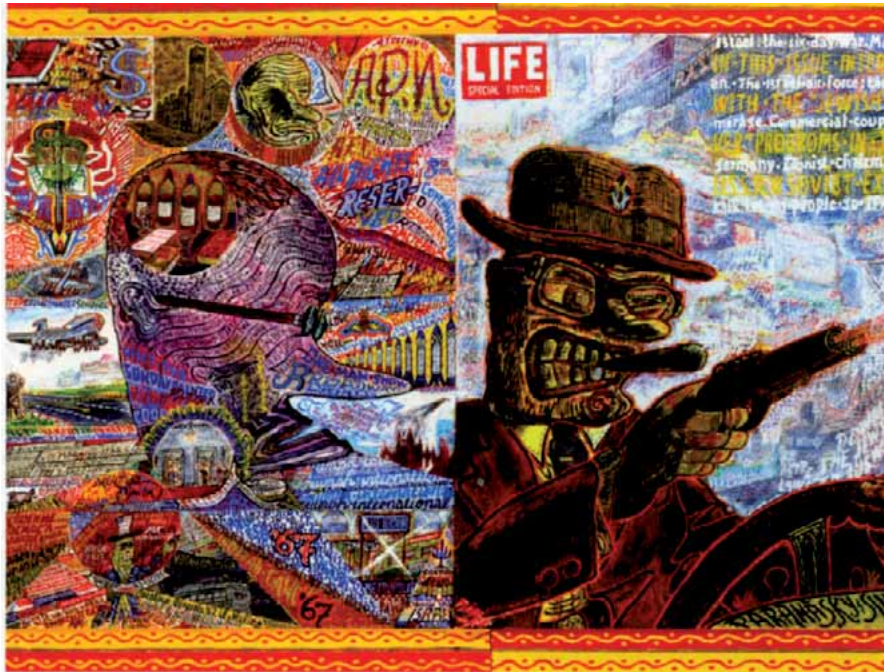
Byl nejmladší dítě v rodině, jediný syn narozený po devíti starších sestrách. Matka mu zemřela v pěti letech, otec, zklamaný chlapcovým špatným prospěchem a dalšími problémy ve škole, syna bil a nakonec ho nechal internovat v ústavu. Willem je nesoustředěný, podezřívavý a úzkostný, snaží se však dokázat všem, že není retardovaný, a své handicapy se pokouší překonat výtvarnou tvorbou.

Jeho dílo je fascinující epopejí města současné moderní civilizace. Nejedná se však o nějaké „obecné“ město; Willem van Genk vždy vytváří „portrét“ konkrétního velkoměsta, jednoho z dlouhé řady těch, která jej fascinovala, která však nikdy nenavštívil. Pro jeho obrazy je charakteristická specifická práce s perspektivou (jednotlivé městské výjevy jsou viděny jednou jakoby „rybím okem“, jindy „obráceným“ teleobjektivem); jsou to buď široká panoramata, nebo naopak průhledy do konkrétního městského prostředí plného pečlivě odpozorovaných detailů, v expresivním barevném ladění zdůrazňujícím magickou povahu výjevu.

„Van Genk vyvinul komplexní techniku, jež využívá kombinace přesné a detailní kresby, malby, koláže. Bytostná rozpornost materiálů je činí pozoruhodně příhodnými pro zachycení disparátních, nespojitých aspektů současného města. Co se interpretace van Genkovy práce týče, váhá divák mezi okouzlením městským prostředím a noční můrou, mezi řádem a chaosem, mezi integrací a vyloučením. Není nicméně právě toto zdůraznění dvojznačné povahy skutečnosti pravým posláním umění, mnohem spíše než snaha nacházet řešení s pomocí zjednodušujících formulací?“ (Thévoz, 2001, s. 114)

V poslední fázi svého života a tvorby se Willem van Genk věnoval vedle tvorby dvojrozměrných obrazů i vytváření modelů autobusů, a to z různorodých materiálů, jež dobře vyjadřují onu surovost a drsnost paradoxní, vnitřně rozporné existence člověka v prostředí současného velkoměsta.









MADGE GILLOVÁ (1882–1961)

Narodila se v Londýně jako nemanželské dítě, jehož existenci svobodná matka po několik let skrývala před okolím; její otec je nejistý, podle některých pověstí jím možná byl jistý malíř-portrétista, ve společnosti své doby dobře zavedený.

Svou tetou byla Madge poměrně záhy uvedena do kroužku spiritistů, kde začala kreslit a malovat pod vlivem ducha jménem Myrninerest. Zároveň se věnovala pletení a psala literární texty, opět pod vedením duchů. Její dílo tvoří většinou perokresby na různých podkladových materiálech; ty, které jsou provedeny na metrovém suknu, dosahují někdy délky až deseti metrů.

Na obrazech Madge Gillové se z pozadí tvořeného často vírem či sítí dekorativně-abstraktních linií prolamovaných jakýmsi otvory nebo okny, jindy schematizovanými ženskými kostýmy a róbami, vynořují stylizované tváře žen, které ve stálém opakování rytmezují celý formát. Autorka využívá nejen černé tuše, ale i barevných inkoustů. Výsledný obraz nás uvádí do snu, nebo, a to ještě spíše, do spiritistické seance, do transu, do změněného stavu vědomí.

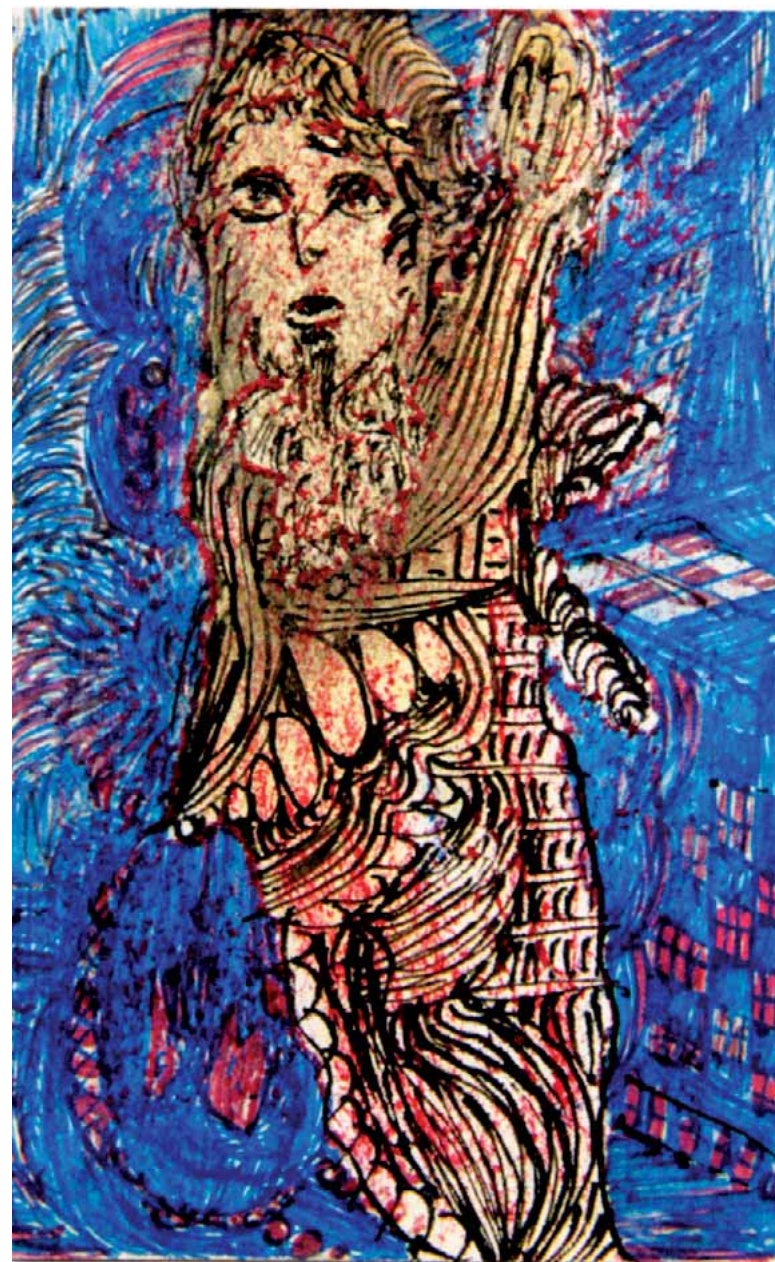
Na jedné známé fotografii je Madge Gillová zachycena jako noblesní paní ve středostavovském anglickém interiéru, v jehož pozadí je krb. Byla vdaná a měla tři syny; avšak poté, co ovdověla, žila a zemřela v osamění.

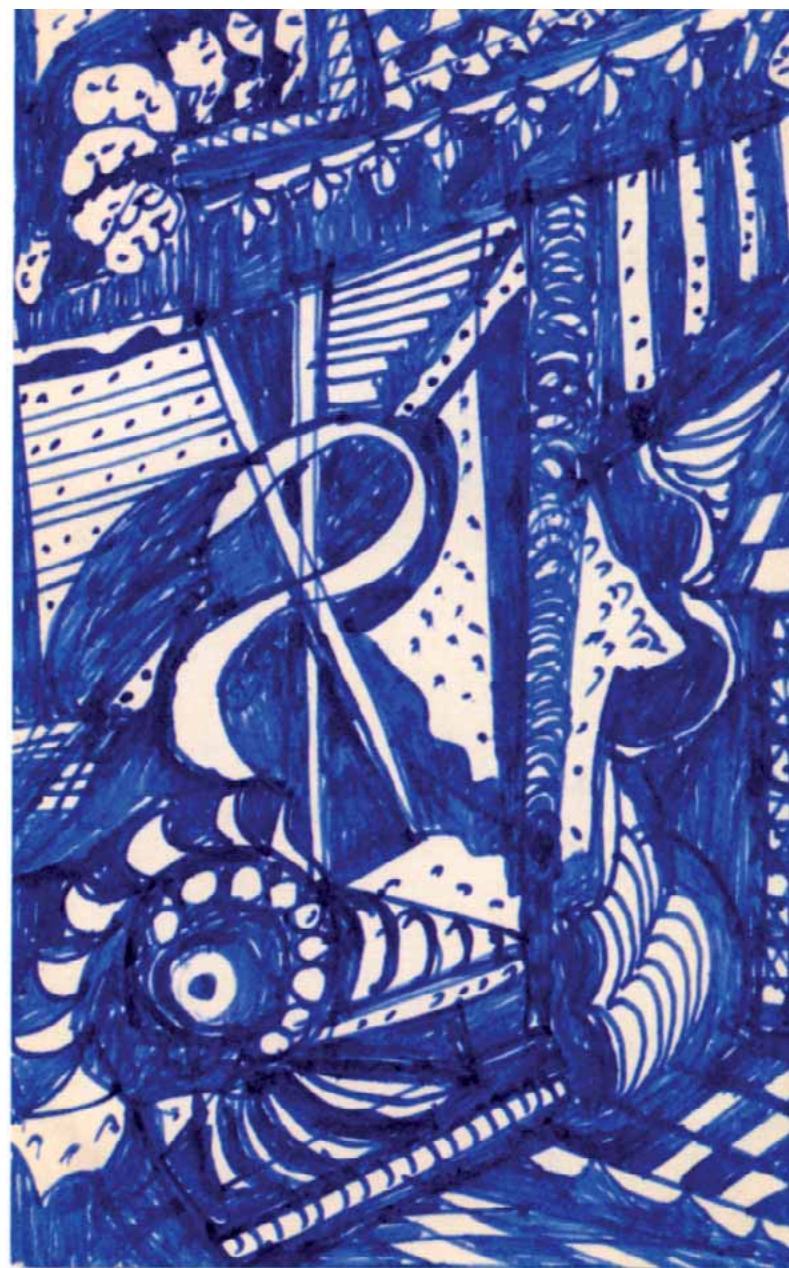
V galerijní expozici každý její obraz fascinuje diváka svou intenzitou, nevtíravou, zároveň však nepřehlédnutelnou. Ta ovládá jak prostor galerie, tak pocitové pole návštěvníkovo.















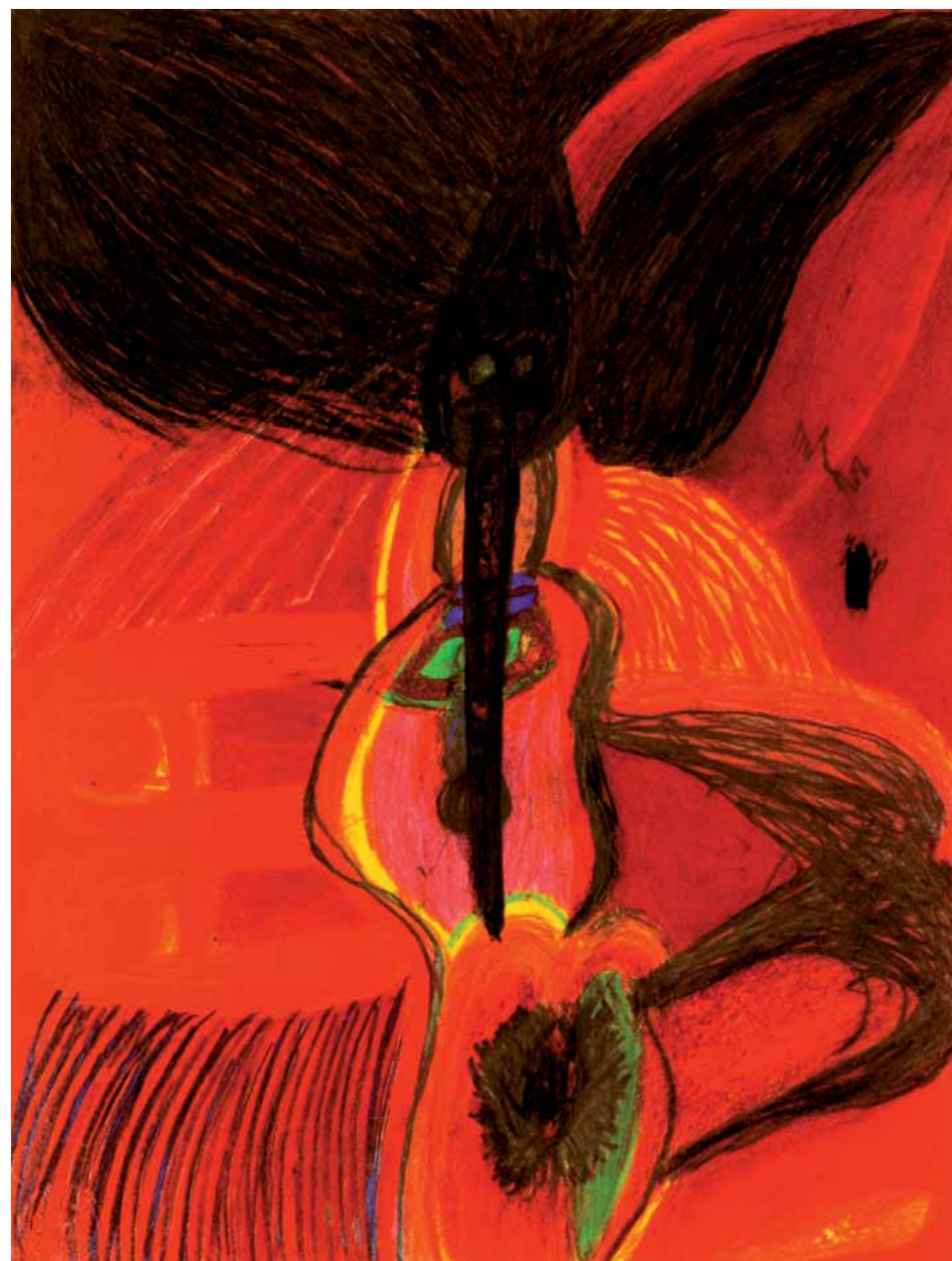
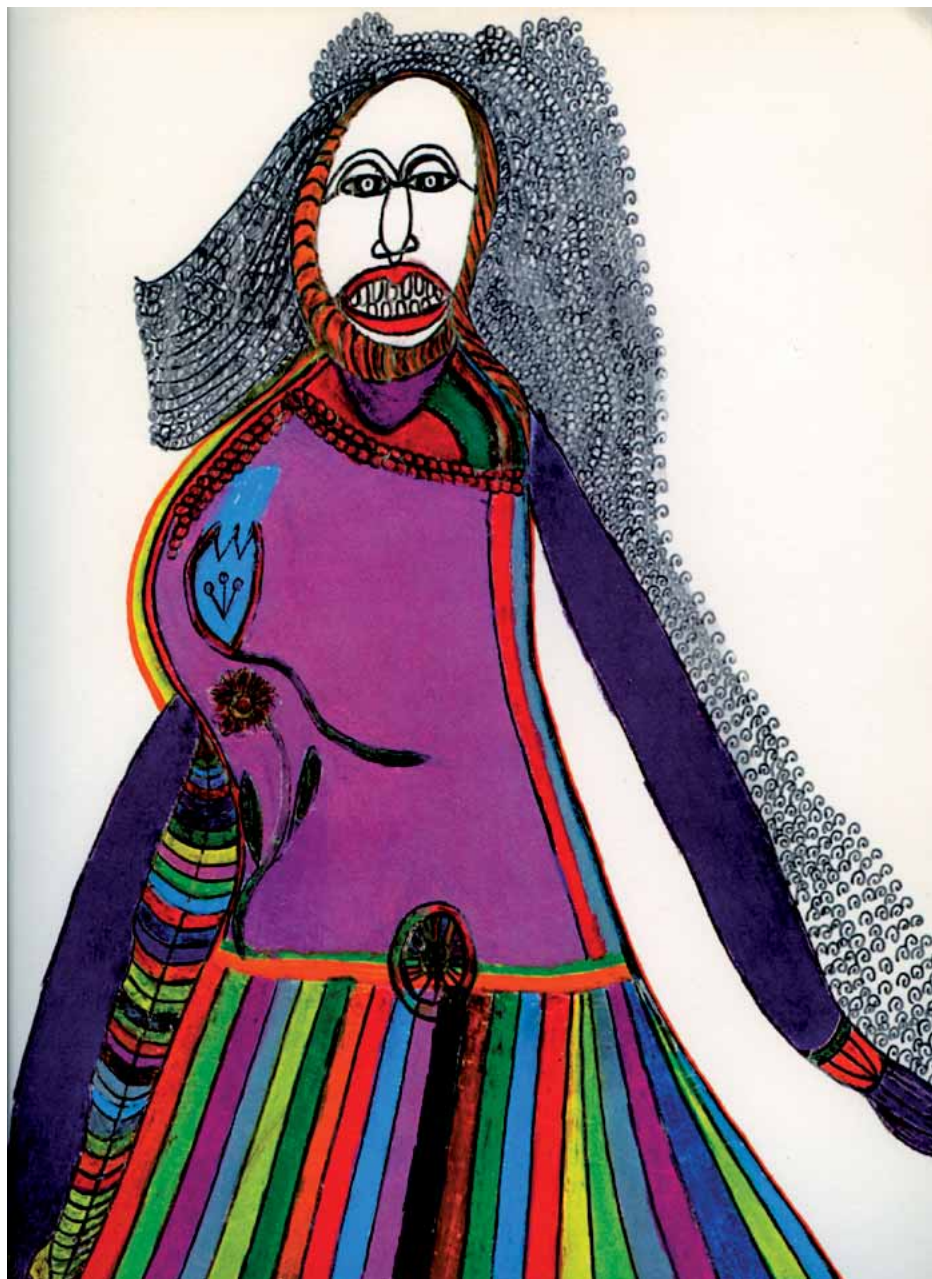
JOHANN HAUSER (1926–1996)

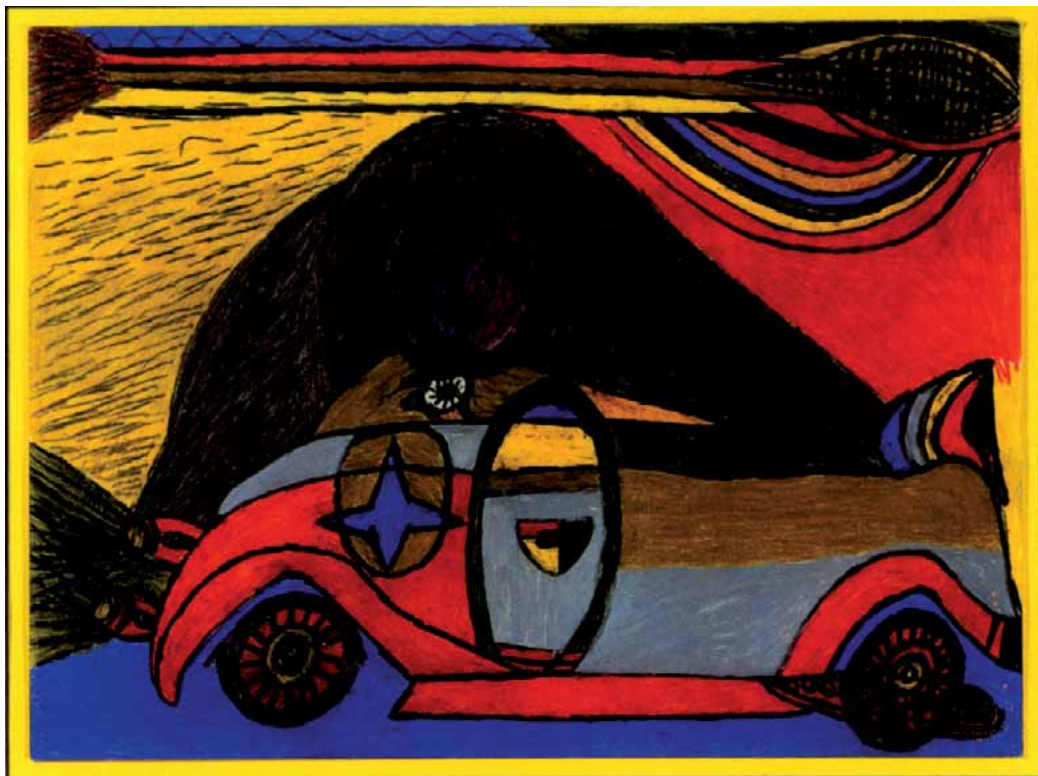
Narodil se v Bratislavě, jeho mateřským jazykem však byla němčina. Možná největší umělecká osobnost z dlouhé řady výtvarníků z rakouského Guggingu.

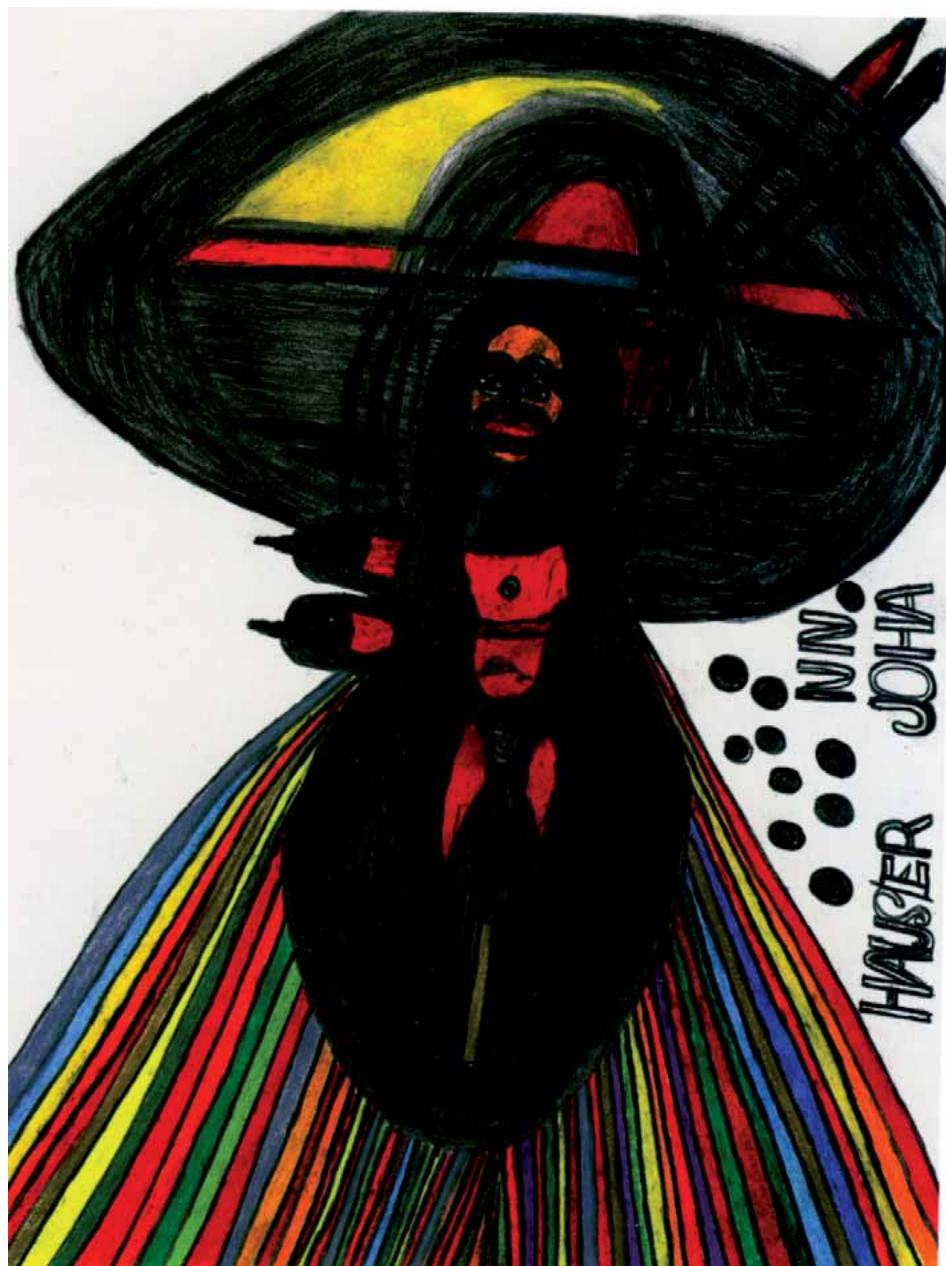
Kreslit začal koncem 50. let (nejspíš v roce 1959) na přímý popud Leo Navratila. Ten se již v té době snažil všemožně podporovat své pacienty a dodávat jim odvahy k umělecké tvorbě. Jeho původním záměrem bylo dosáhnout u nich lepších terapeutických výsledků, později si však stále více uvědomoval autonomní povahu jejich tvorby a poskytoval jim podporu i v tomto pro ně novém, autorském postoji k vlastní tvorbě. Stejně tak tomu bylo i u Hausera, se kterým navíc Navratila pojil důvěrnější, dá se říci přátelský vztah; nebo to možná byl vztah přátelské symbiózy toho, kdo občas poskytuje potřebné impulzy a podněcuje k tvorbě, a toho, kdo sám tvoří, avšak k tvorbě potřebuje určitou, aspoň minimální míru podpory.

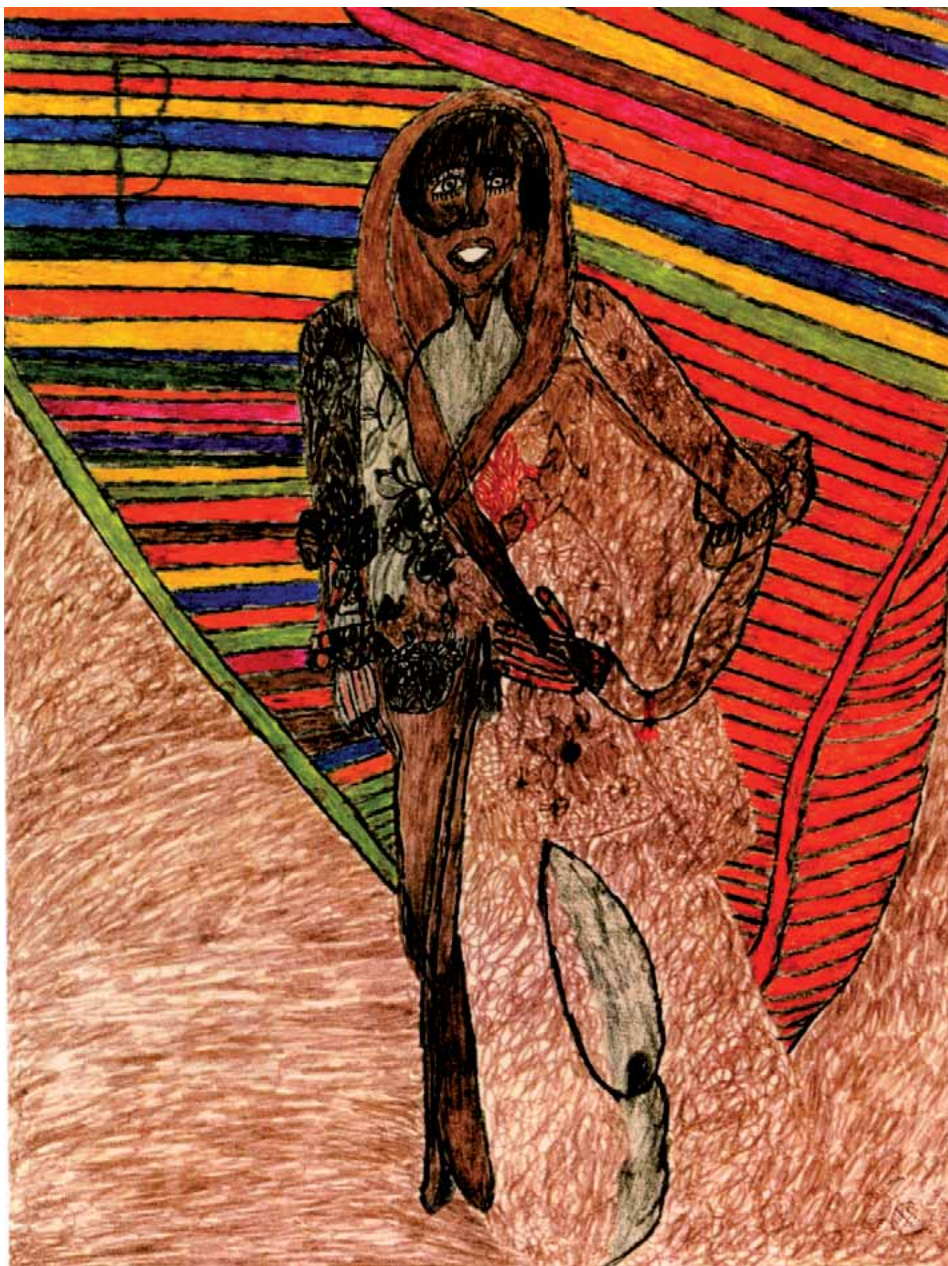
V díle Johanna Hausera lze najít celou řadu námětů a témat. Ovšem z hlediska výrazové síly i množství provedení je Hauser umělcem tématu jediného, ztvárňovaného stále znovu v nesčetných variacích a s neuvěřitelnou, přitom trvalou intenzitou (situace, se kterou se ostatně v art brut setkáváme často): je zřejmé, že nejdůležitějším tématem je pro Hausera žena, erotika, sex – tedy tělo a smysly. Umělec většinou kreslí pastelkami, typická je pro něj velkolepá, nikdy neselhávající, dramaticky rozbouřená a expresivní barevnost – čisté, nelomené barevné plochy bývají vymezeny konturami provedenými tužkou nebo černou pastelkou. Kolorit, typické využití barev, spolu s naprosto nepopisným, přece však vždy jasně rozpoznatelným vyjádřením námětu tvoří v umělcových dílech naprosto jedinečný amalgám. Johann Hauser kreslil podobně i další témata, auta, letadla, lidi, domy, a dokonce i abstraktní kresby (čtverec apod.) – ale podloží, základem jeho tvorby je vždy tato explozivní smyslnost. Kresby středního formátu vznikaly prakticky pokaždé „na jeden záťah“ a umělec je všechny pečlivě datoval.











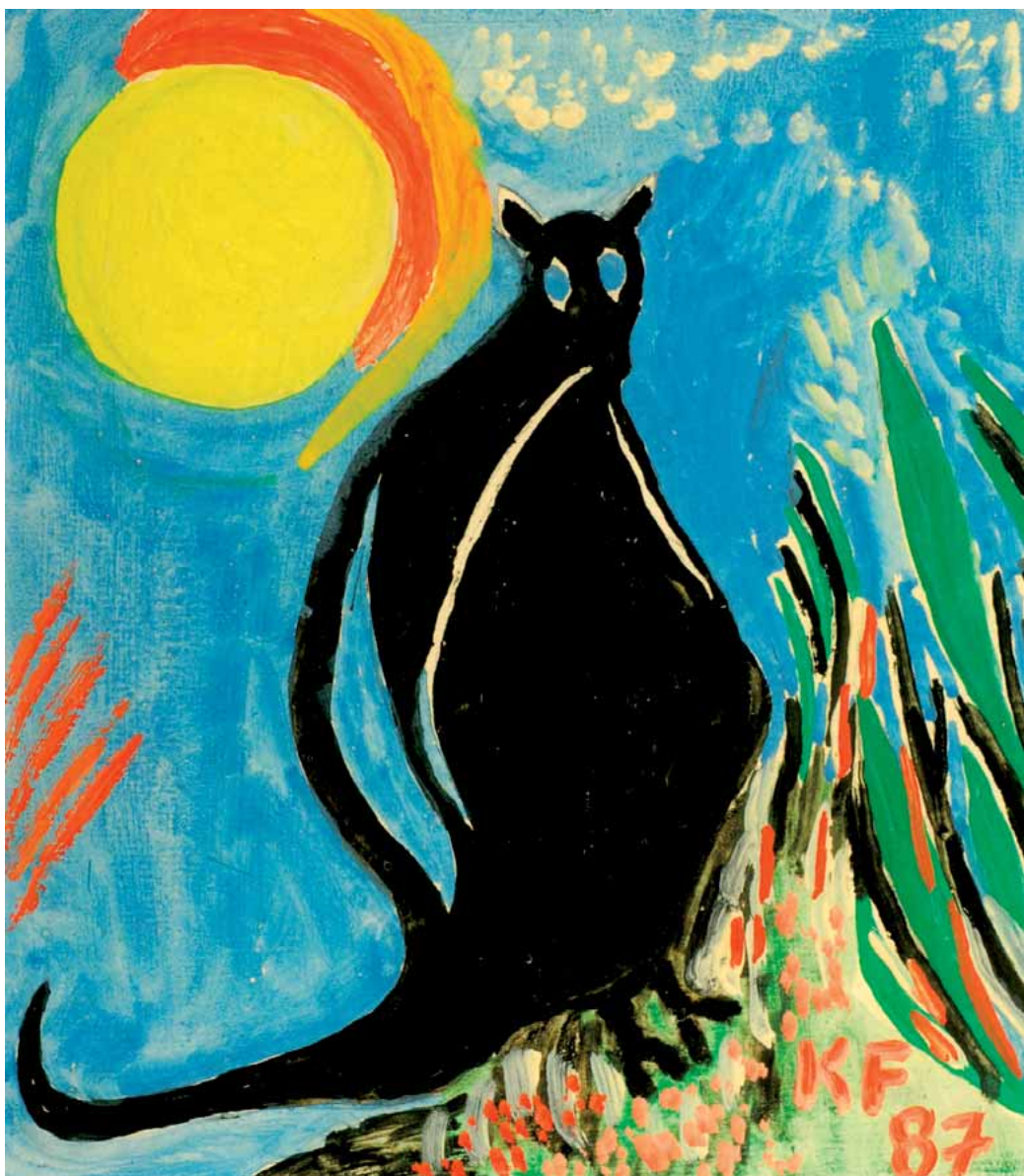
FRANTIŠKA KUDELOVÁ (1912–1997)

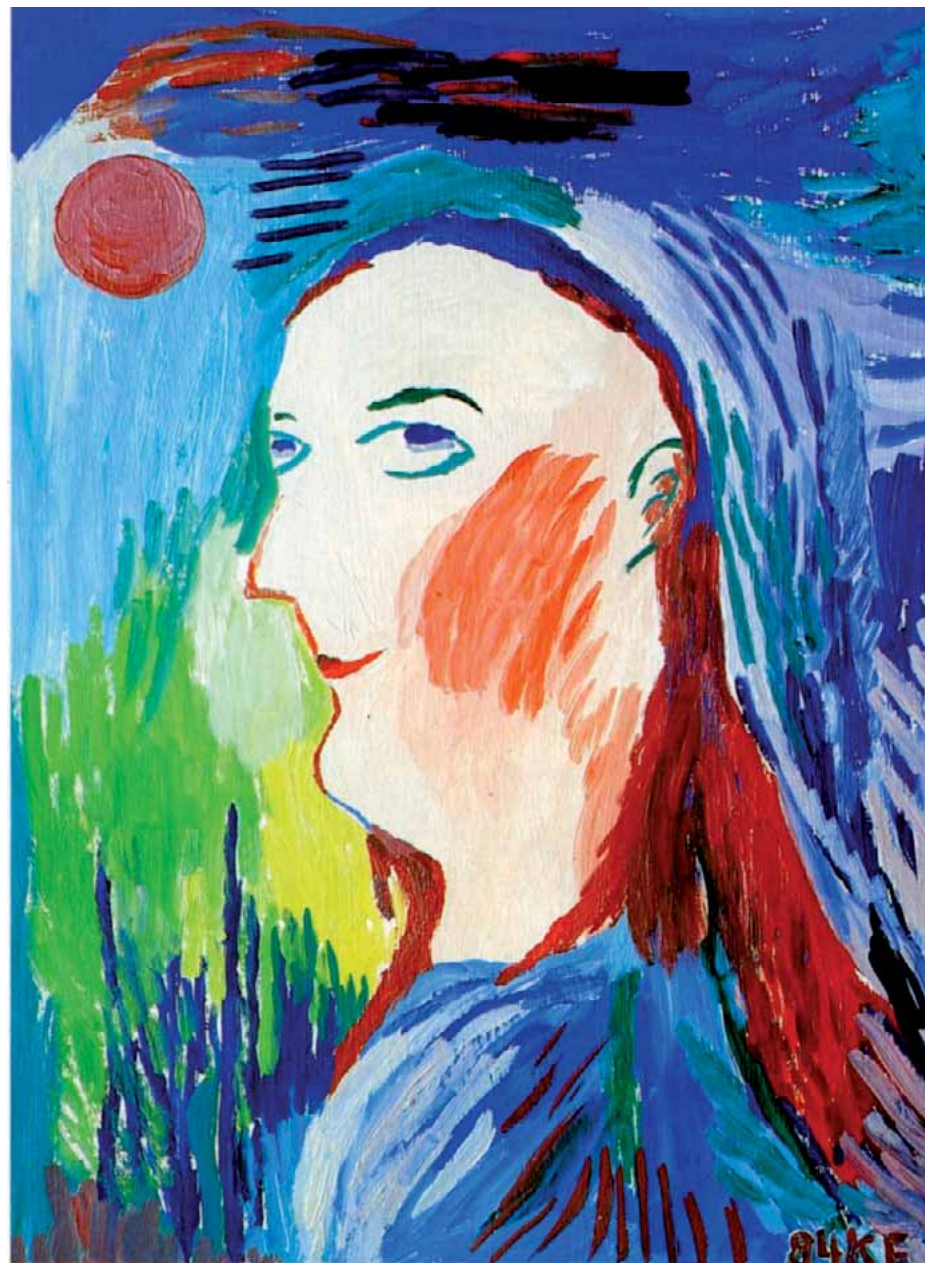
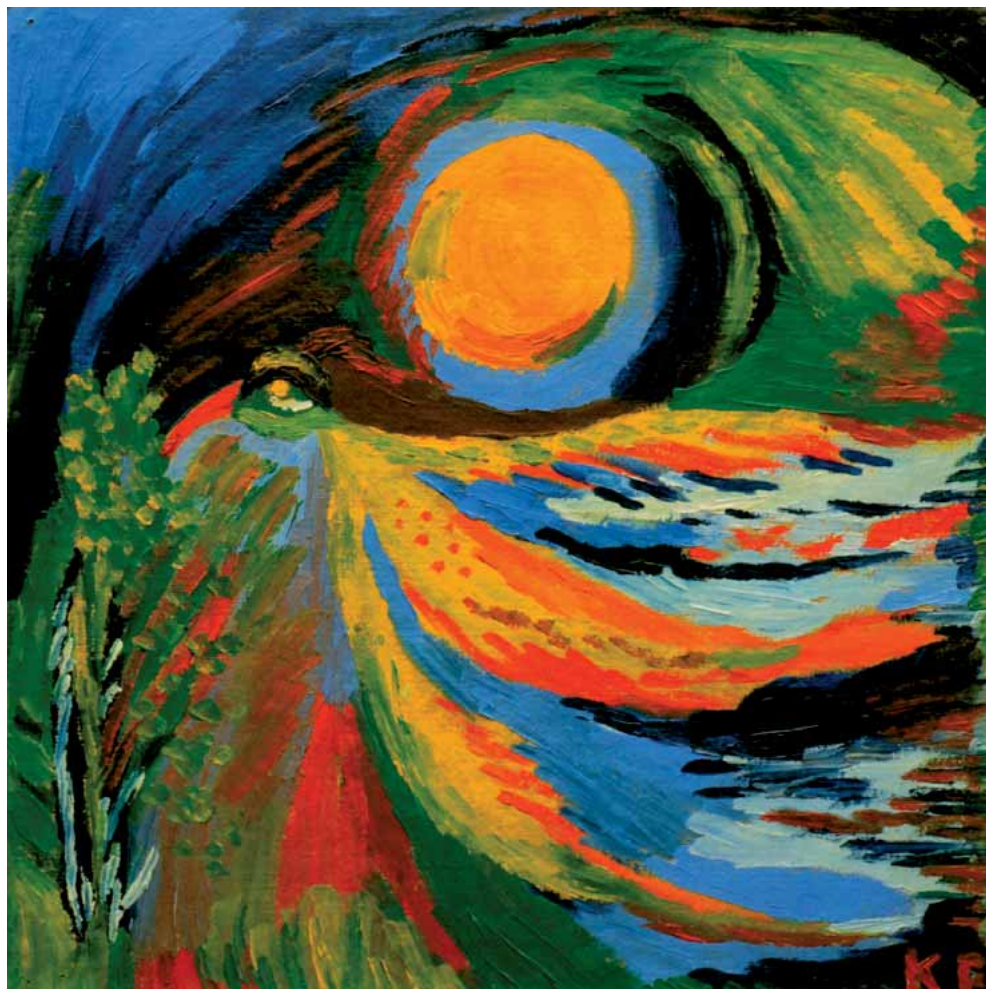
Další z autorek-vizionářek. Její vize bychom mohli blíže určit souslovím „svět jako idyla“. Ze tří českých (vlastně spíše moravských) autorek uvedených v našem přehledu osobnost jistě typově nejbližší umělcům art brut. Pocházela z početné chudé venkovské rodiny, od dětství pomáhala v hospodářství.

Byla zřejmě dítětem precitlivělým a křehkým. A takovou zůstala Františka Kudelová po celý svůj život: mentálně stále spíše na úrovni dítěte, všechn svůj citový život (ostatně poměrně jednoduchý) sublimovala zřejmě do své výtvarné tvorby. Její autostylizace do idylly čerpala ze vzpomínek na dětství, zvířátka, přírodní motivy – měsíc, slunce, krajina, to vše povětšinou v pastelových, jemných, non-lokálních barvách. Ve volnějším malbách abstraktních se však její temperament projevoval robustněji, některé z nich jsou výrazně expresivní co do barev i rukopisu.

Františka Kudelová prožila zřejmě na prahu dospělosti jistě citové zklamání, a snad v důsledku tohoto zranění vstoupila na konci 30. let do kláštera. Tam, nepřipravená a neschopná vnímat rizika války a okupace, se patrně pokoušela obracet se formou dopisů na státní a okupační orgány ve věci různých nespravedlností; zdá se, že spíše aby se předešlo možným důsledkům jejího počínání než z důvodů čistě klinických, byla Františka Kudelová svými představenými „ukryta“ na psychiatrickou kliniku v Brně, odkud posléze přešla do péče Psychiatrické léčebny v Kroměříži. A zde, postupně zcela neschopná samostatně žít mimo instituci, zůstala po zbytek svého života.

Malovat začala počátkem 50. let v Kroměříži. Postupem času její tvorba jistým způsobem vyzrávala, samozřejmě v intencích její celkové osobnosti a dobového kontextu. Dílo Františky Kudelové se tak začalo již v 60. letech těšit jistě pozornosti, autorka malovala denně, spoustu obrazů rozdala, spousta dalších se různými cestami a způsoby „rozptýlila“; a určitý počet jejích obrazů je dodnes v majetku psychiatrické léčebny. Františka Kudelová se postupem času stala – jako člověk a také díky svému dílu – jakousi ikonickou osobností kroměřížské léčebny; vždyt zde prožila více než 50 let svého života a přes 40 let zde malovala své obrazy: a malovala je nakonec až do roku 1995, kdy přišla o zrak.







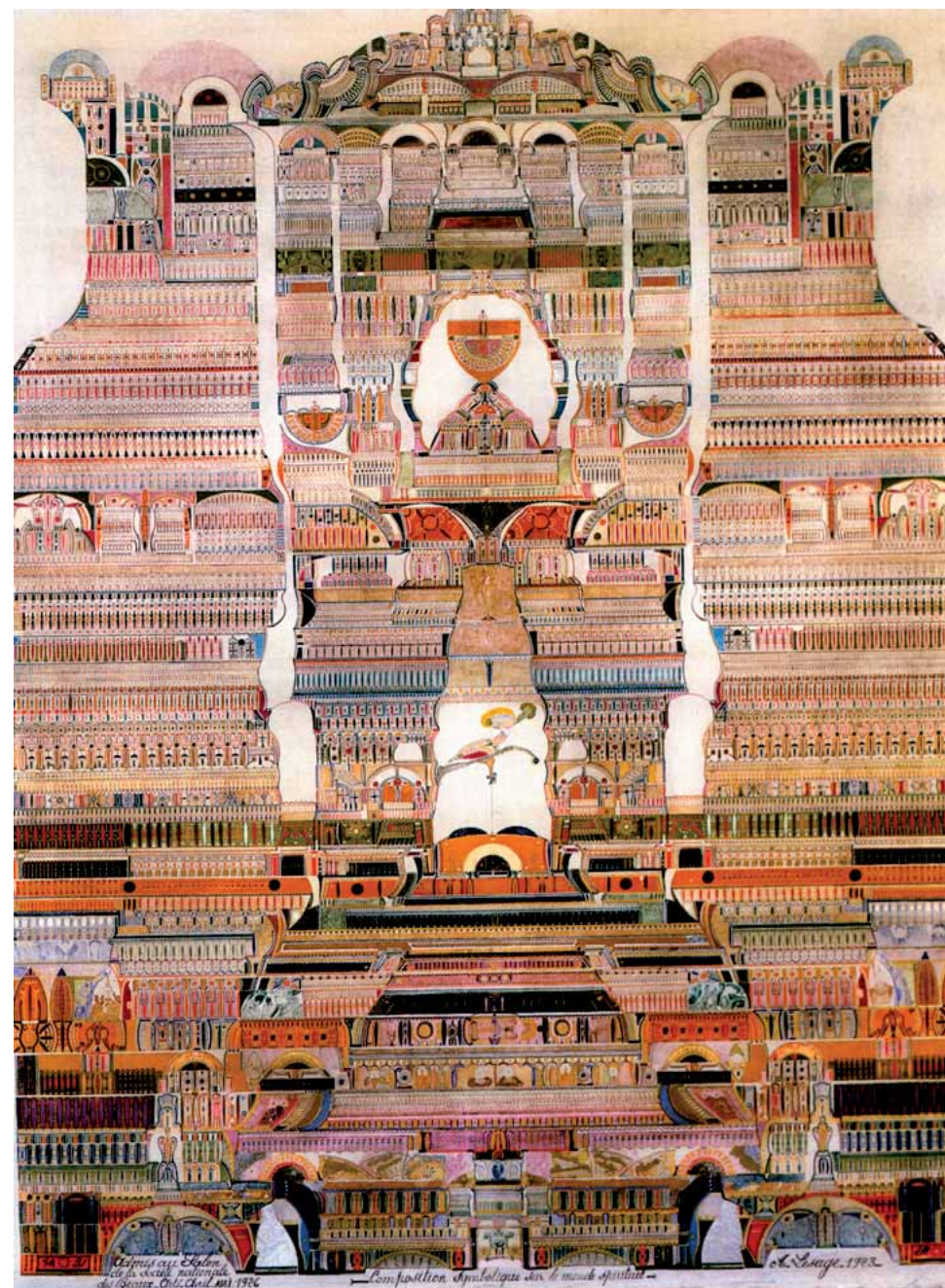
AUGUSTIN LESAGE (1876–1954)

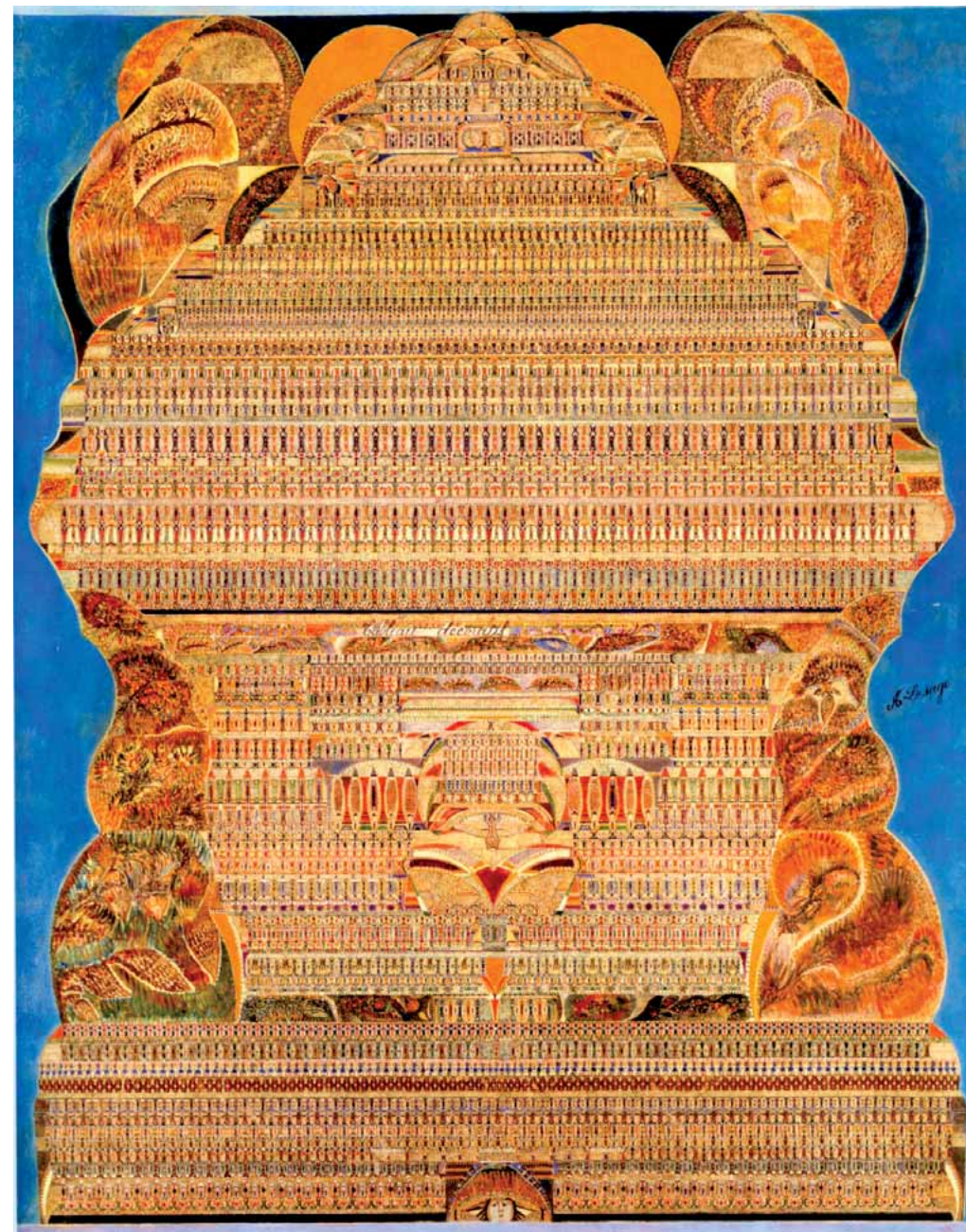
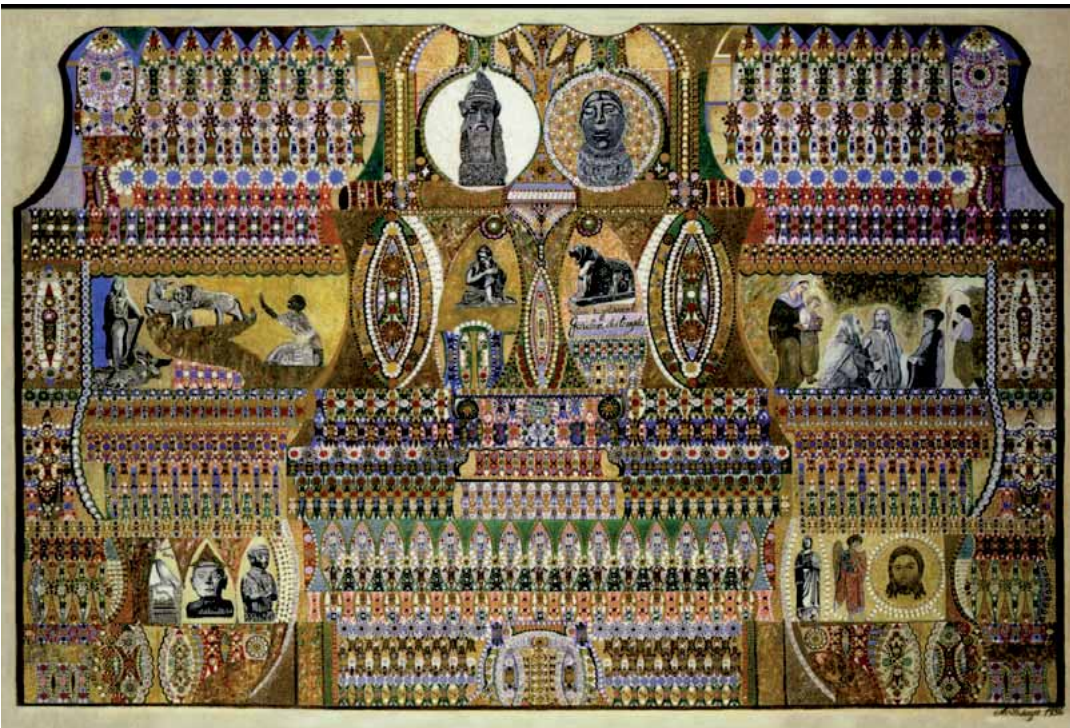
Narodil se do hornické rodiny v severní Francii a po léta sám jako horník pracoval. Nedostalo se mu jakéhokoli vyššího, tím méně výtvarného vzdělání. V roce 1911 však, během práce v dole, 400 metrů pod zemí, uslyšel hlas, který mu oznámil, že se má stát malířem. Augustin Lesage uposlechl a skutečně začal malovat; a činil tak po zbytek svého života.

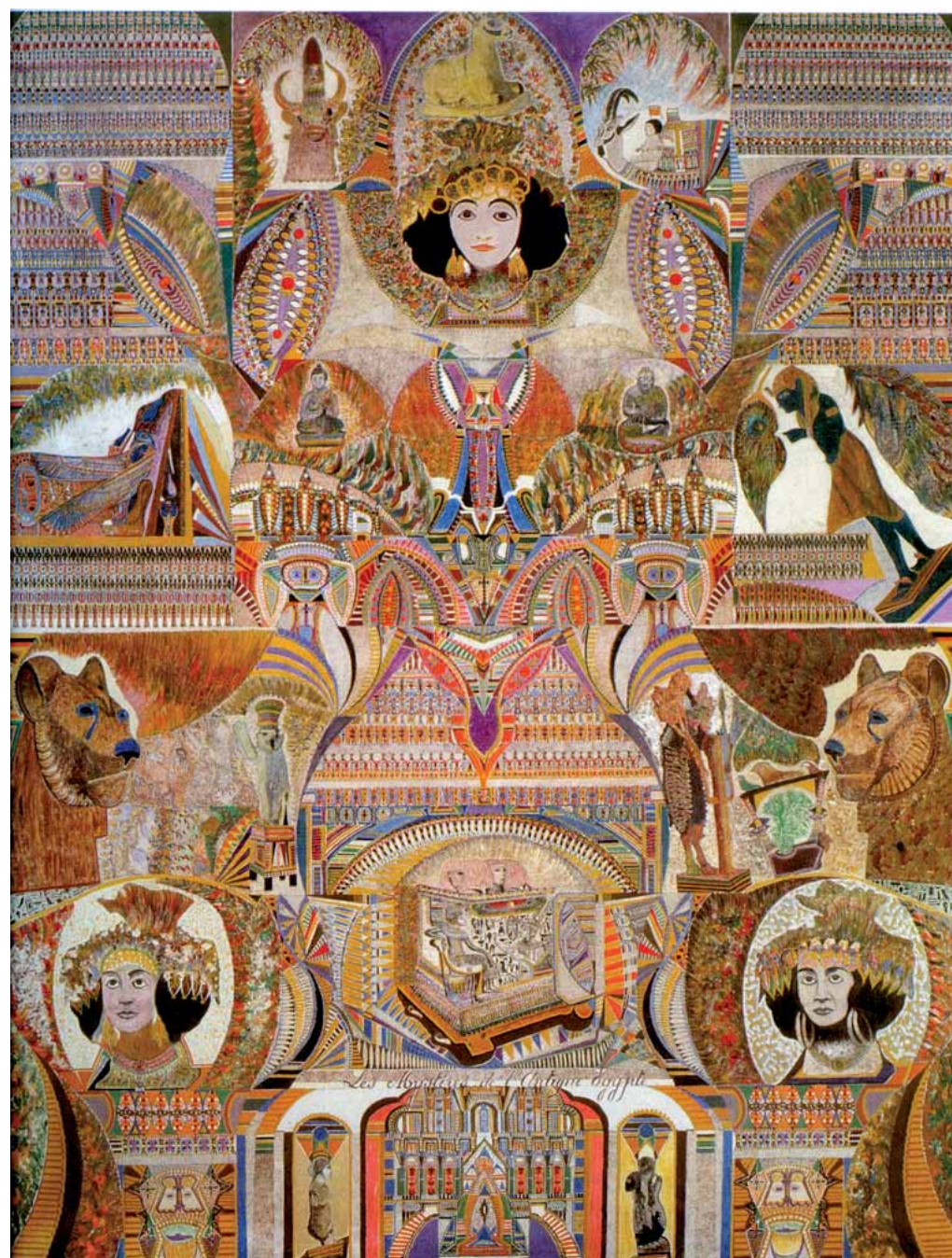
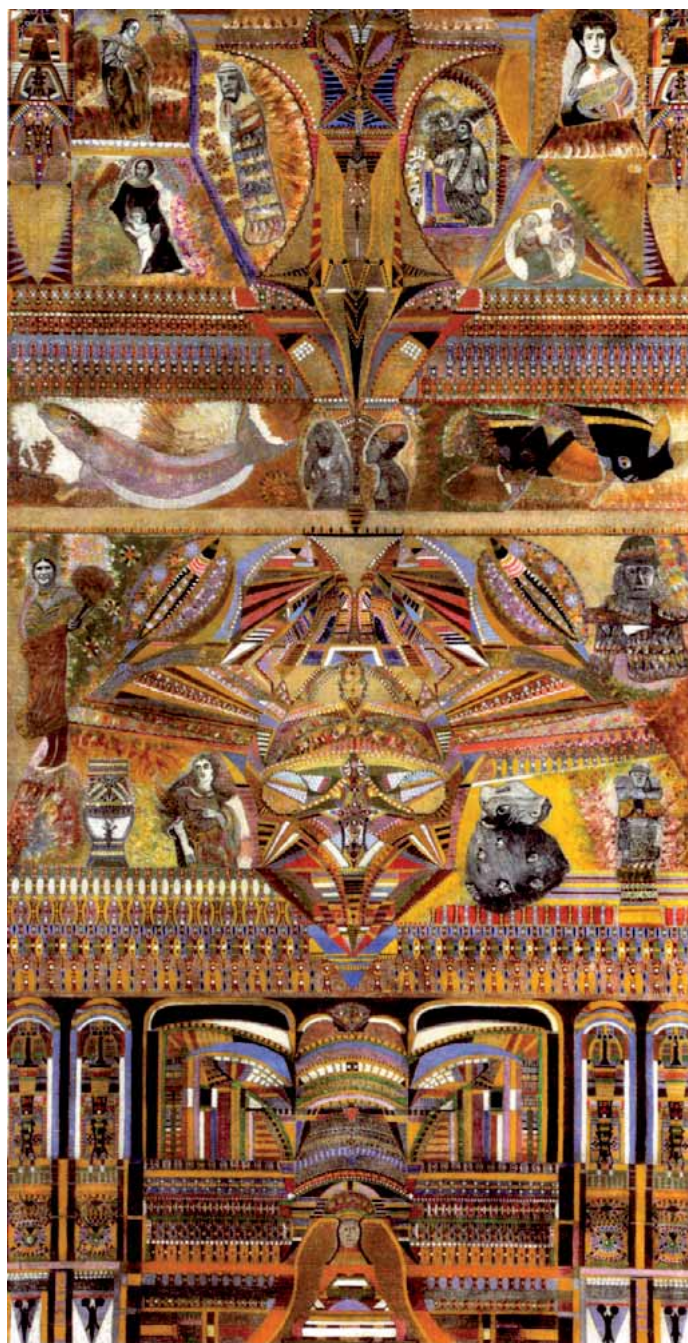
Již první jeho plátno mělo rozměry asi 9 m². V katalogu z Lausanne se o tom píše: „Na obraze pracoval celý následující rok. Malovat začal v pravém horním rohu a pokračoval kousek po kousku bez jakéhokoli předběžného plánu, přesvědčený, že věrně vykonává právě to, co mu duchové vnuknuli. Byli to duchové jeho sestry Marie – která zemřela ve věku tří let –, Leonarda da Vinciho a Apollonia z Tyany (...).“ (Thévoz, 2001, s. 90)

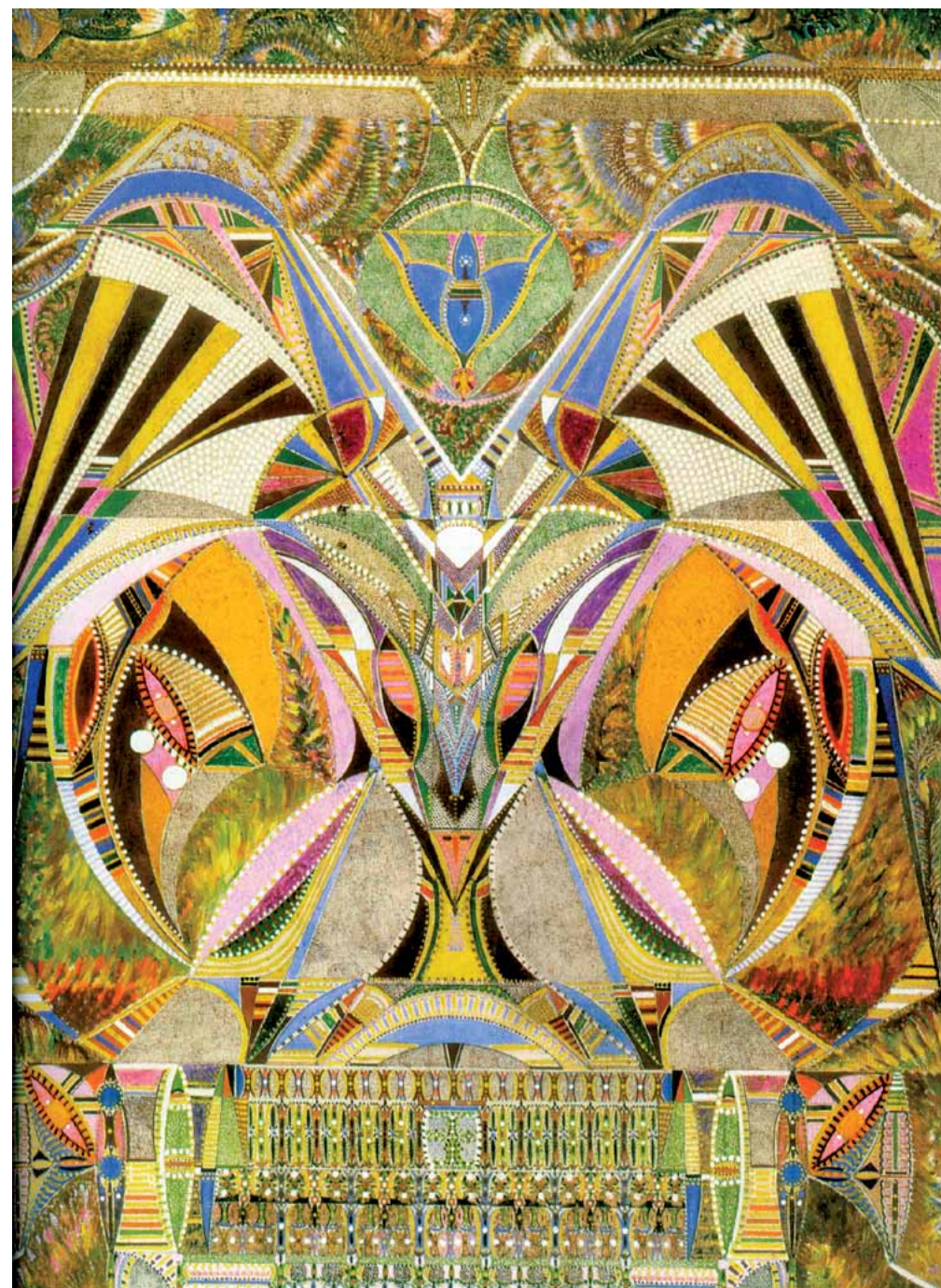
Ve své výtvarné tvorbě pokračoval Augustin Lesage i po skončení 1. světové války. Časem se stal, i díky svému malování, poměrně známou osobností, především ovšem v kruzích spiritistů a metafyziků. Nicméně, „přesvědčen, že není skutečným autorem svých obrazů, neboť ty byly vytvořeny pod diktátem duchů, prodával svá díla za cenu odpovídající hodinové mzdě horníka potřebné k jejich vytvoření“. (Thévoz, 2001, s. 90)

Jeho obrovská, často několikametrová plátna se vyznačují minuciózní drobnokresebnou technikou, kdy se v kompozici mnohonásobně opakují jednotlivé drobné elementy (někdy jsou to jakési stylizované figurky, jindy ornamentální motivy); výsledkem je obraz podléhající zvláštnímu meditativnímu řádu, jako-by poselství z jiného světa...









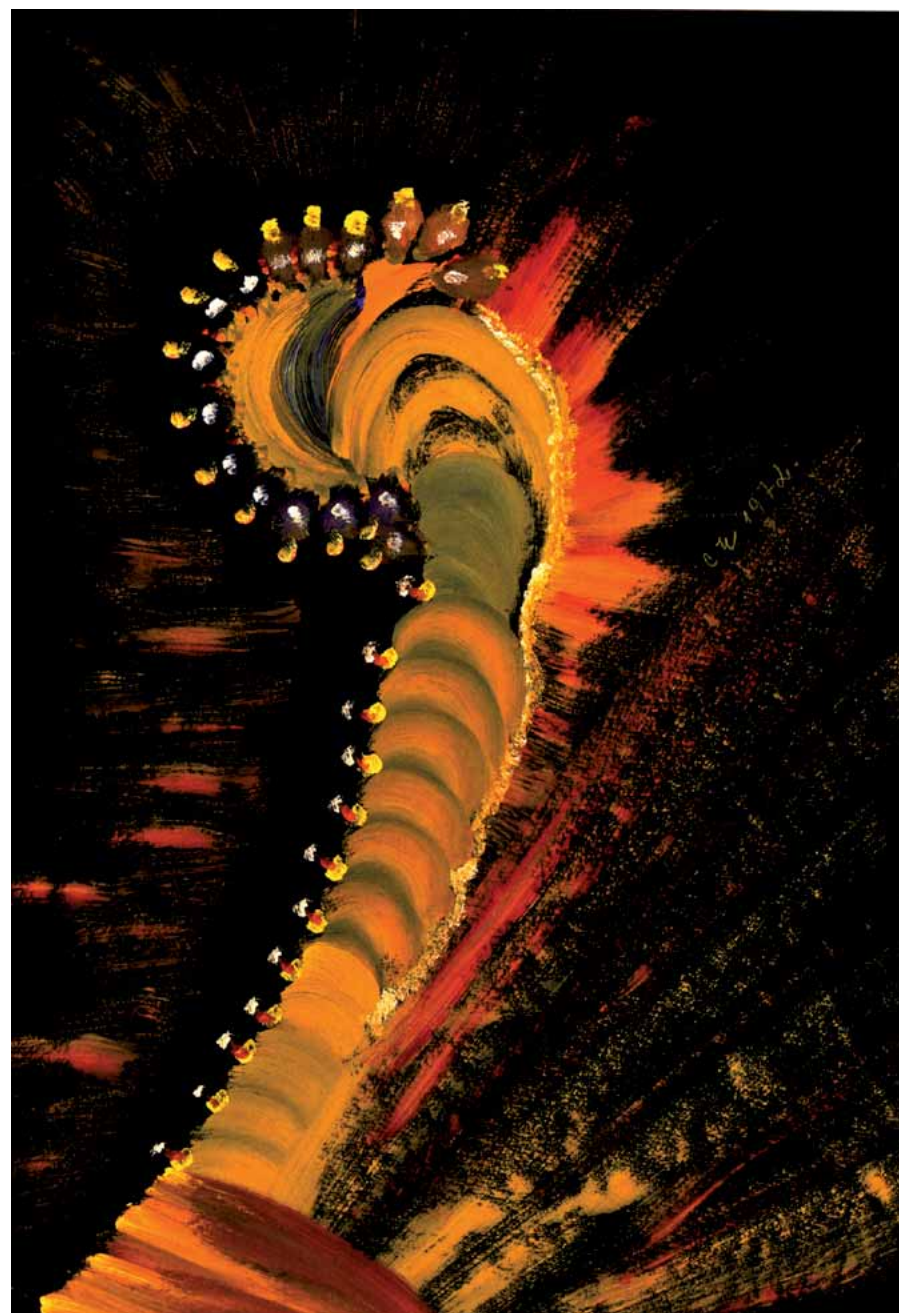
CECÍLIE MARKOVÁ (1911–1998)

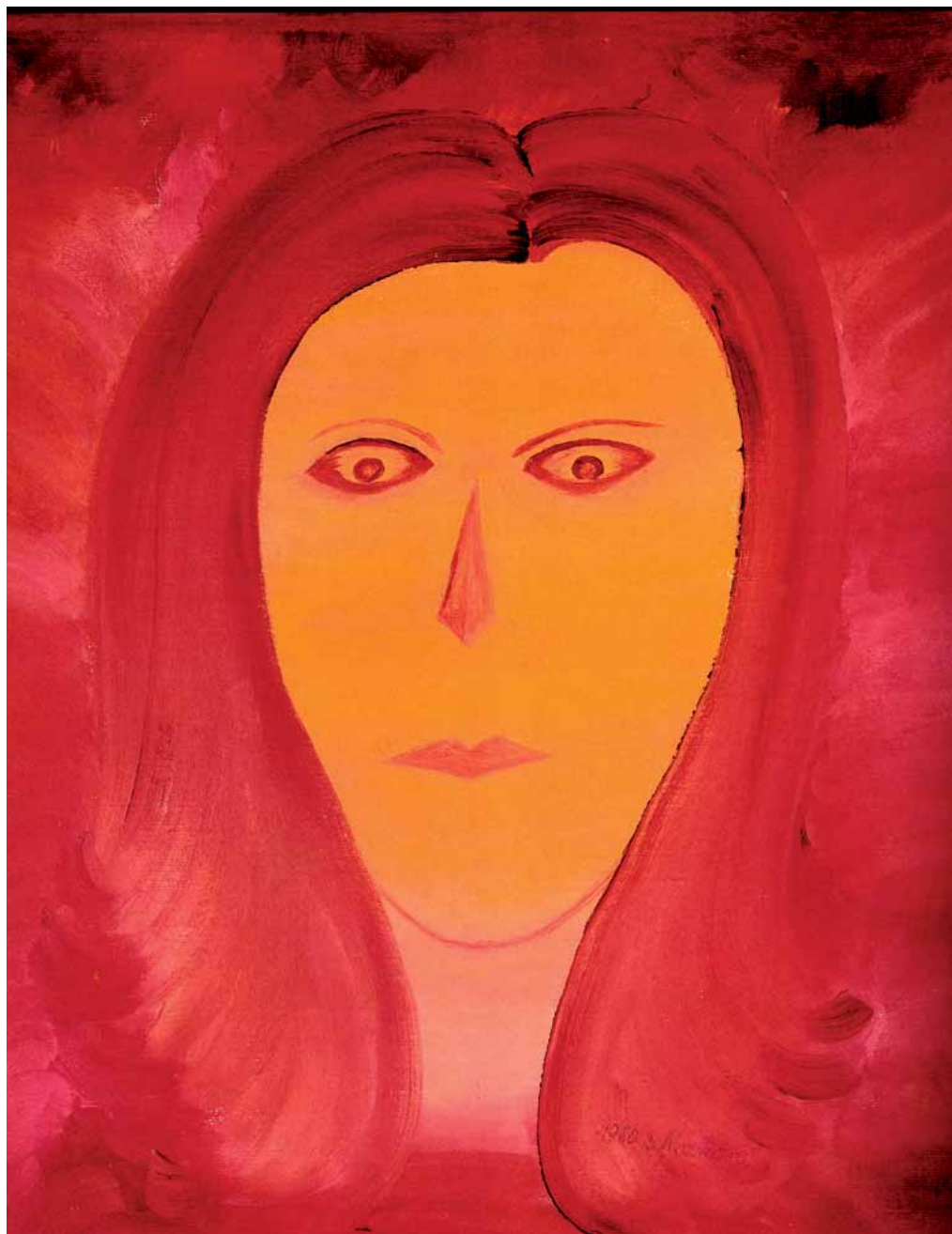
Cecílie Marková byla velká vizionářka; pokud by vůbec bylo možné srovnávat věci tak osobní a každému srovnávání vzdorující, byla Cecílie Marková snad v ještě těsnějším dotyku s mimozemskými světy a před-lidskými geologickými epochami než Anna Zemánková, která však naopak měla možná otevřenější přístup k různým rovinám a vrstvám nevědomí osobního i kolektivního.

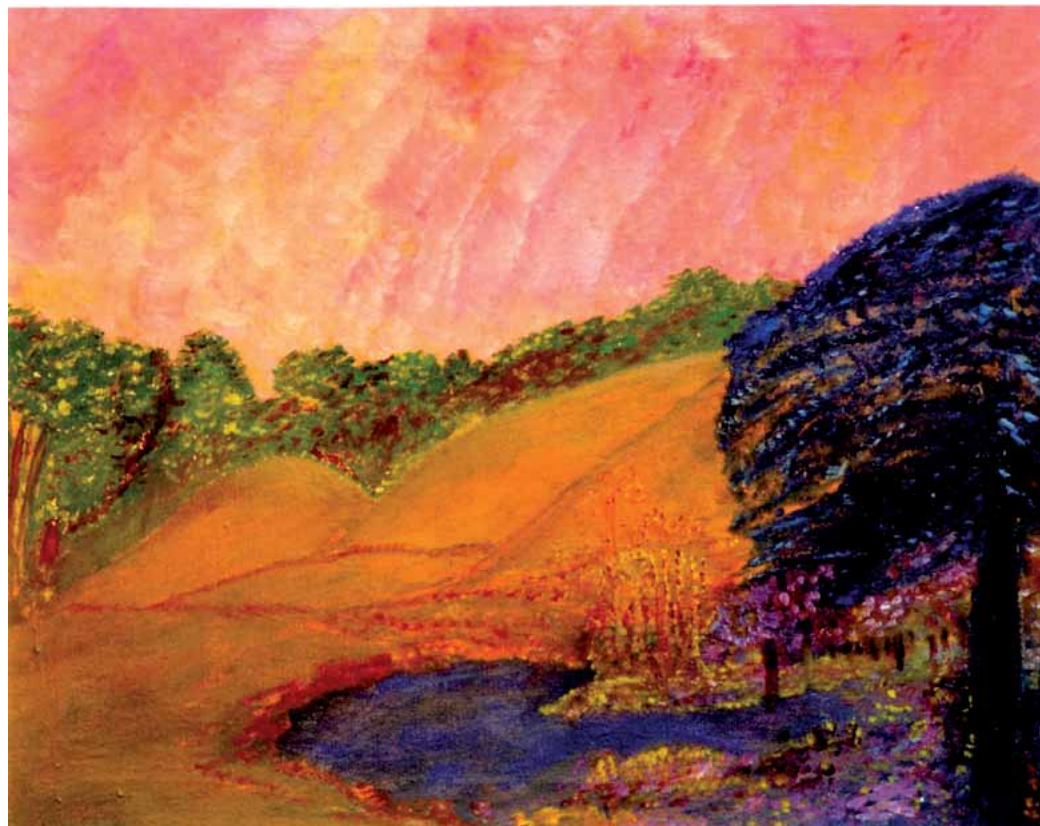
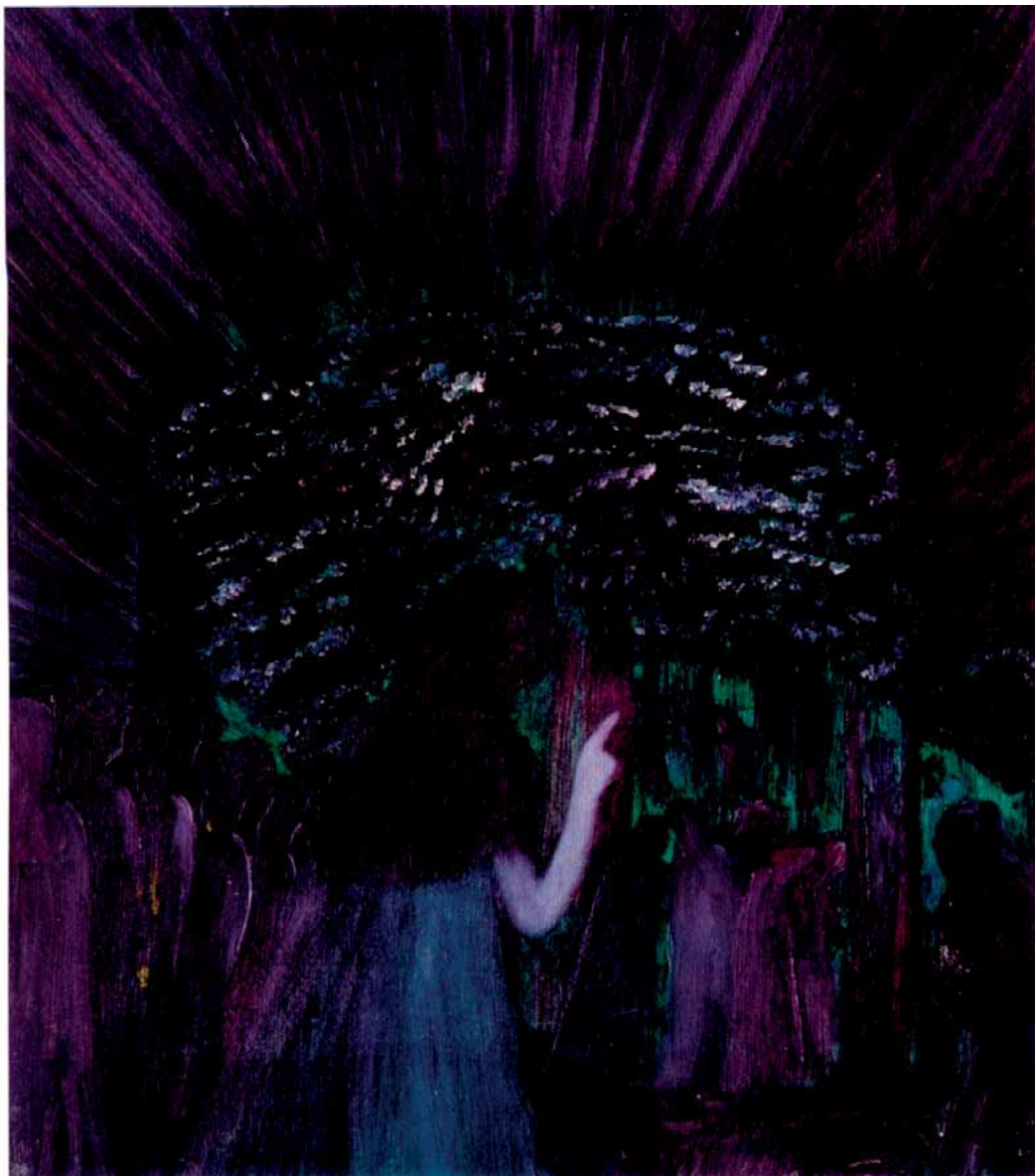
Cecílie Marková se narodila slovenským rodičům v magickém městě Kyjově, které bylo i rodištěm Miroslava Tichého. V rodném městě prožila celý svůj život. Vyučila se modistkou a byla později vedoucí v prodejně oděvů. „Kreslit začala dopoledne 18. října 1938 v deset hodin,“ uvádí se s přesností málem na minuty v jednom katalogu (Čierna, 2007, s. 144) počátek její výtvarné aktivity. Po předčasné smrti manžela se zpočátku jen zájem stal obsesí a nutkavou potřebou, která dávala životu Cecílie Markové další, hlubší smysl. „Všechno cit jsem dala malování. Kdybych je neměla, byl by můj život příliš prázdný.“ (Čierna, *ibid.*)

Tvorba Cecílie Markové krouží kolem několika velkých témat, jež v některých obrazech vystupují do popředí, jinde zase ustupují, aby se později znovu přihlásily o slovo. Těmito tématy jsou fantastické květiny (zde je autorka asi nejbližší tvorbě dalších mediumiků) a vysoce stylizované, jaksi zcela obecně definované lidské tváře, jež bychom jen těžko nazvali portréty – jde spíše o sumární, obecná zpodobení člověka jako takového, jako živočišného druhu. A dalším, co do intenzity možná nejsilnějším tématem jsou krajiny, jakoby před-historické, před zrozením člověka viděné a zachycené, krajiny většinou jen řídké porostlé jakýmsi pra-rostlinami. Autorka nám nabízí panoramatické pohledy do těchto krajín vyvedené v jemné pastelové barevnosti plné melancholie přímo kosmické, která jako by prostupovala celými geologickými epochami: zážitek vskutku mimořádný.

Cecílie Marková vystavovala na řadě samostatných i kolektivních výstav doma i v zahraničí; její díla jsou v majetku Collection de l'art brut v Lausanne a dalších muzeí a galerií v Česku i v Evropě. A ještě mnohem víc svých obrazů autorka sama rozdala...

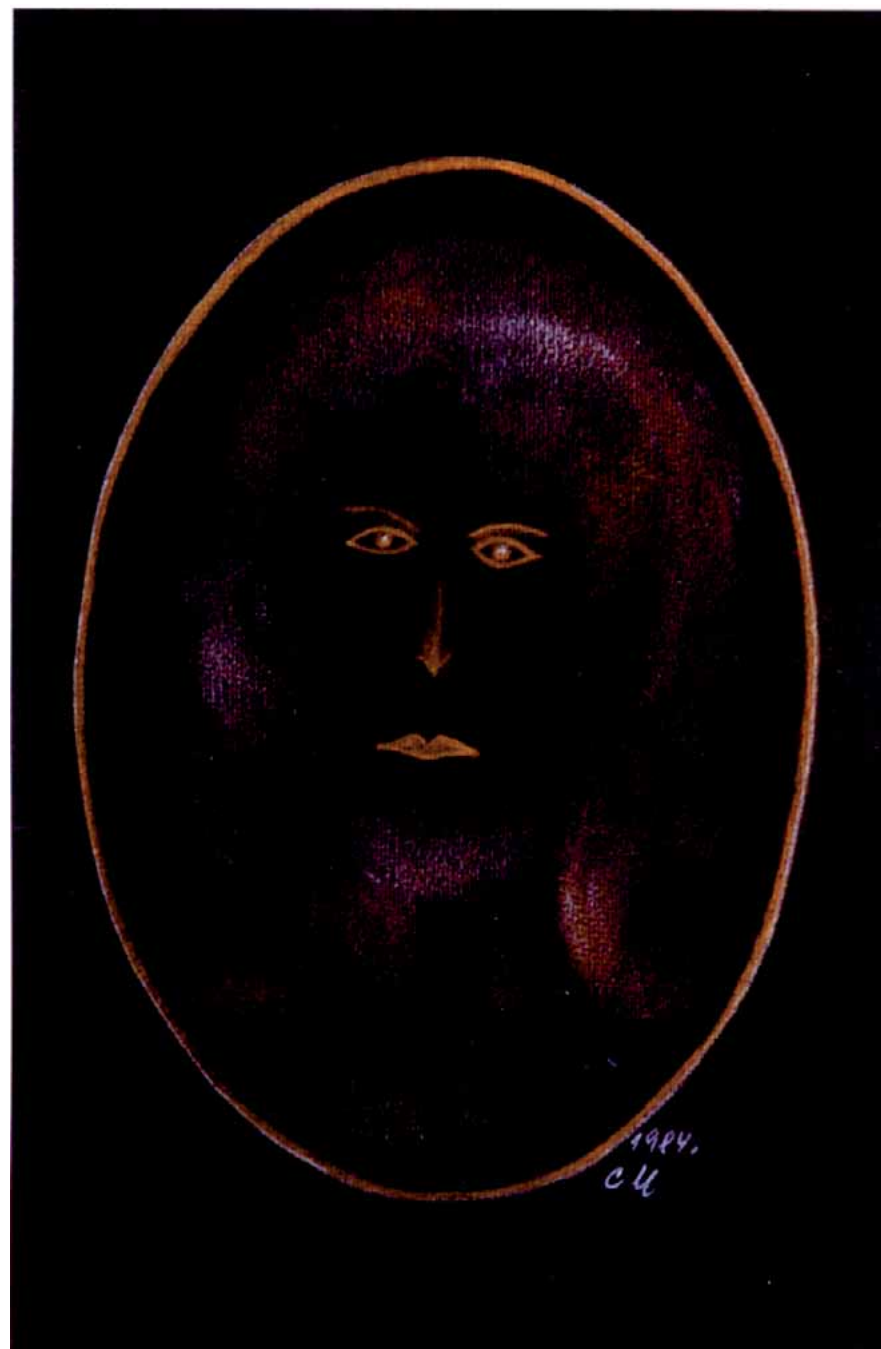
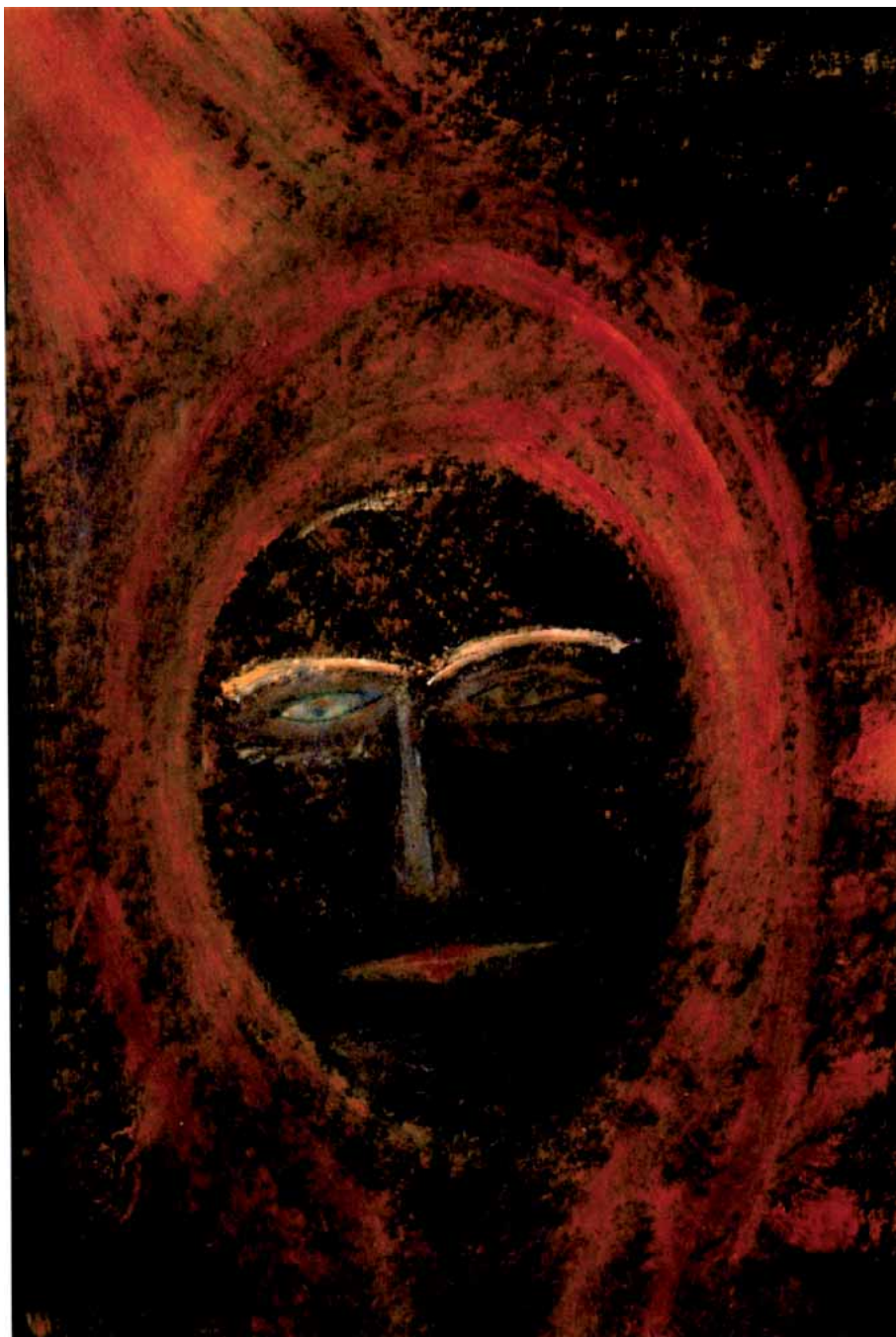












AUGUST NATTERER (1868–1933)

Pro mne opět srdeční záležitost a jeden z nejpodivuhodnějších tvůrců art brut. V jeho práci se propojuje nejneuvěřitelnějším způsobem exaktní inženýrské myšlení vyznačující se návykem provádět výkresy s precizností technika (jímž August Natterer původně byl) s ponorem do nevědomí tak hlubokým, že jakékoliv logické (třeba i autorské, v tomto smyslu ovšem spíše pseudologické) vysvětlení není prostě možné. Zbývá jen úžas.

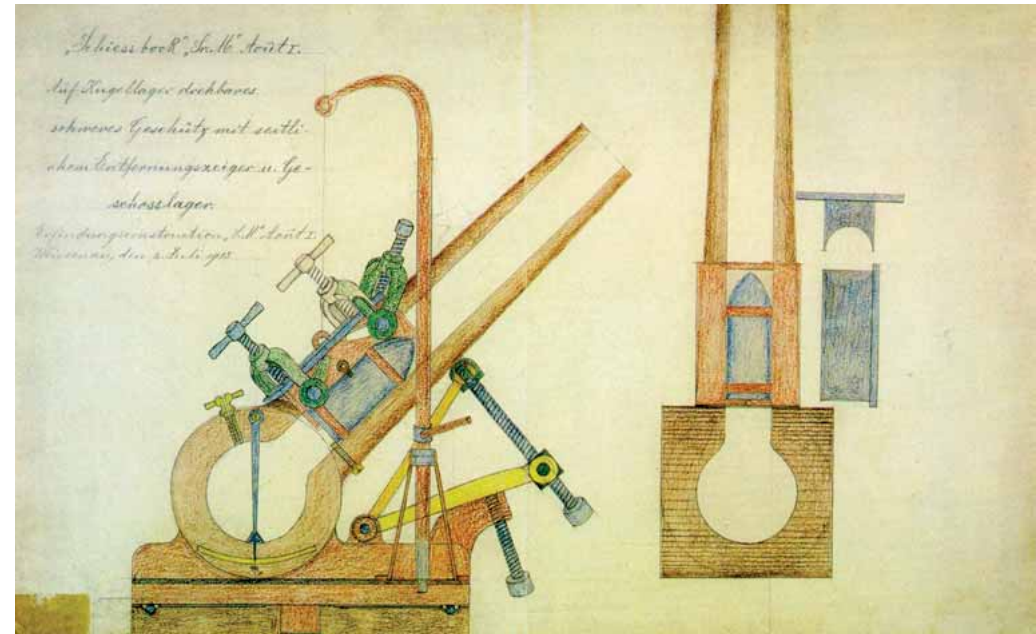
Ve svém díle *Bildneri der Geisteskranken* (Výtvarná tvorba duševně nemocných) řadí Hans Prinzhorn Natterera k autorům nejvýznamnějším a věnuje mu samostatný medailon. Životní příběh Augusta Natterera je zpočátku pro autory z art brut spíše netypický: bystrý a ctižádostivý mladík z Bádenska-Württemberska se vyučil mechanikem, pracuje ve Švýcarsku, Francii i ve Spojených státech. Po návratu do Německa (v roce 1897) se pouští do vlastního podnikání, které po deset let poměrně úspěšně provozuje; a žení se. Zdá se však, že vede dosti nezřízený sexuální život, patrně s preferencemi z poněkud hrubších, pokleslejších oblastí a sfér. Údajně proto, aby v tomto ohledu ochránil svou přecitlivělou ženu, které si jinak velmi váží, navštěvuje prostitutky. Jisté je, že již během svého pobytu v zahraničí se nakazil syfilidou; choroba pak naplno propukne v roce 1907. Natterer propadá depresím, musí zanechat podnikání, pokusí se o sebevraždu a nakonec je internován v psychiatrické léčebně s diagnózou schizofrenie v akutní fázi.

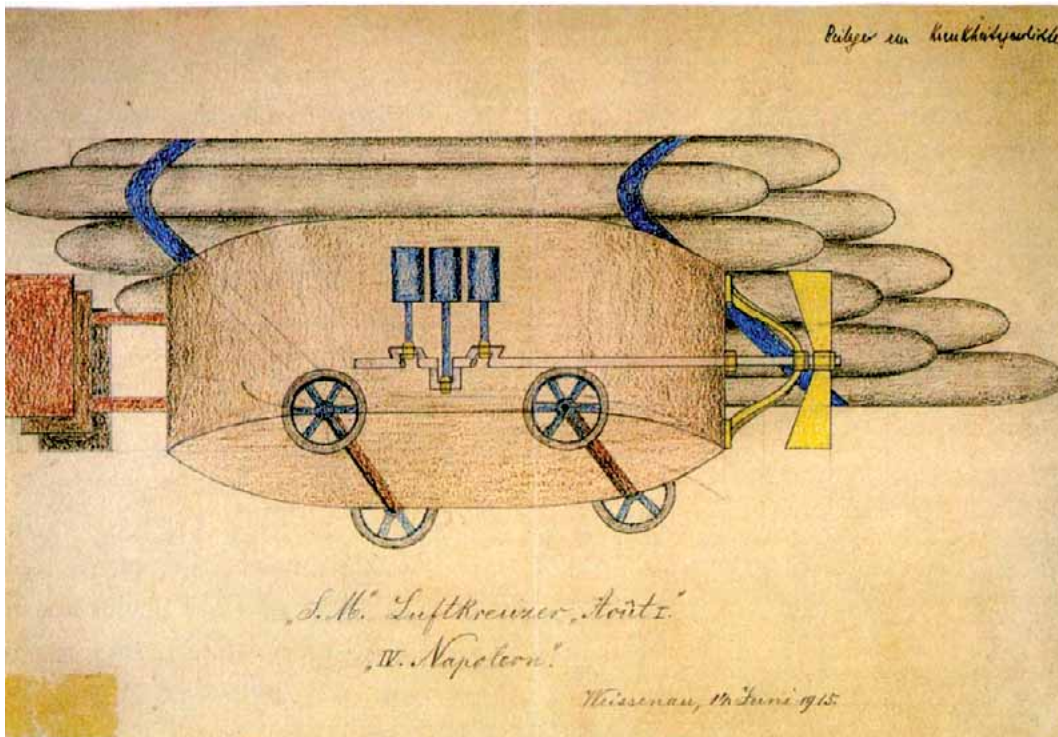
Ve své tvorbě započaté v roce 1911 se August Natterer mimo jiné neustále vracel – jako k trvalé inspiraci – k prožitku jakéhosi bleskurychlého „průletu“ říšemi nebes i Země. Na této cestě se setkal s Bohem a mnoha významnými osobnostmi historie i současnosti, přičemž se mu dostalo neslýchaného množství zážitků a zkušeností; a jeho průvodkyní na ní byla, slovy Natterera samého, „čarodějnice, která stvořila svět“ (Ferrier, 1998, s. 92 – viz obr. 02–03 v příloze).

Vedle tohoto iniciačního prožitku byla inspirací Augusta Natterera, jak již bylo řečeno, technika. Řada kreseb z prvních let jeho výtvarné činnosti připomíná jakési quasi-technické výkresy. Preciznímu provádění svých prací, tak typickému pro technickou kresbu, zůstal věrný i v pozdějších svých dílech. Z těch se svou kvalitou vyděluje oboustranná kresba hlavy čarodějnice, série kreseb *Rockverwandlungen* (Variety sukně – na poslední z nich se, tentokrát oděná v sukni, opět objevuje známá čarodějnice, nyní celá její postava. Viz obr. 01 v příloze). Vrchol Nattererovy tvorby představují patrně dva magické akvarely, *Weltachse und Hase* (Osa světa a zajíc) a *Wunderhirte* (Zázračný pastýř – viz obr. 06 v příloze). Hlavně v těchto dvou obrazech, rozsahem nevelkých, provedených tužkou na modrém, akvarelem položeném pozadí, se mystérium tvor-

by i života, v posledku zřejmě skutečně nevysvětlitelné, vyjevuje nejzřetelněji: zřetězení obrazových elementů do jakýchsi asociačních řad, logicky nevysvětlitelných, vede diváka přímo a nekompromisně do říše nevědomí. Do nevědomí osobního, k němuž však ani sám Natterer jako autor, ani Hans Prinzhorn coby interpret, nejsou schopni nalézt odpovídající klíč, který by aspoň přibližně „pasoval do zámku“. A zároveň, prostřednictvím osoby autora, i do nevědomí kolektivního, které zde prostě jen tušíme jako nevyčerpatelný zdroj vzdorující všem průzkumům, ovšem jako zdroj, z něhož můžeme čerpat pouze s podmínkou, že se vzdáme snahy beze zbytku jej racionálně vysvětlit.







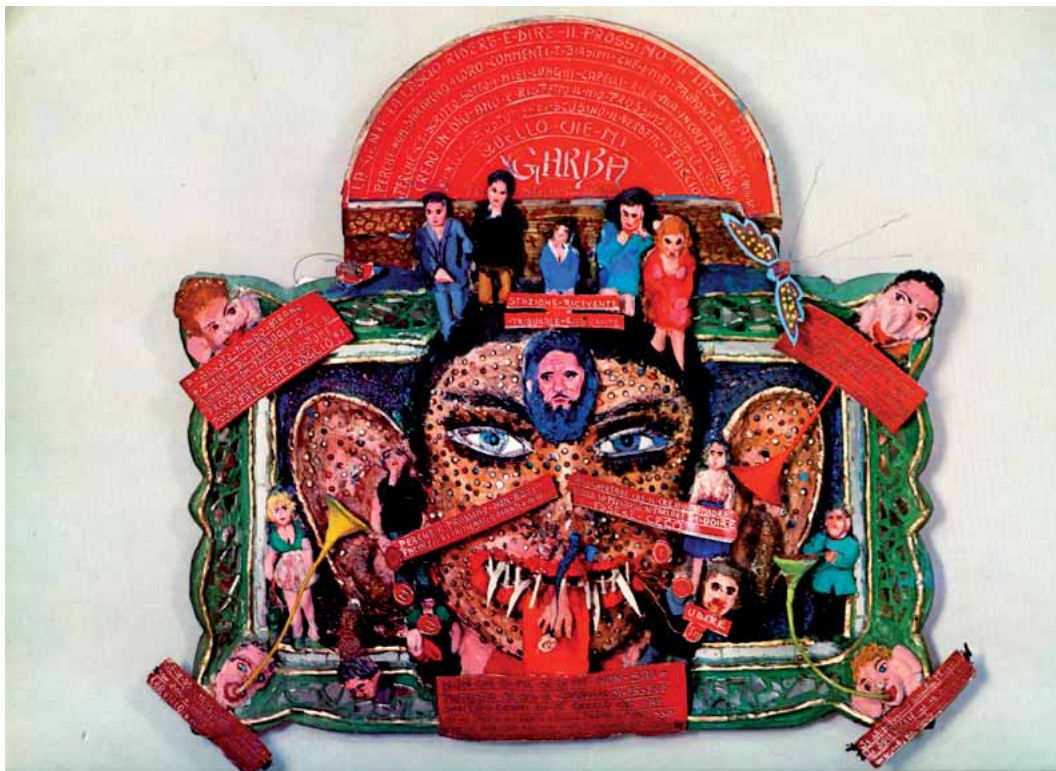
GIOVANNI BATTISTA PODESTÀ (1895–1976)

Narodil se v Lombardii v zemědělské rodině jako třinácté dítě, jediný chlapec po dvanácti dívkách; otec brzy zemřel, děti vychovávala matka sama. Ze školy musel odejít už v deseti letech, stal se učněm u kameníka, později pracoval jako pomocník na stavbách, aby přispěl k obživě rodiny. V 1. světové válce byl povolán na frontu a válečná zkušenost pro něj byla celoživotním traumatem. Po návratu opouští rodinné hospodářství, jež stejně nebylo nadále schopné uživit početnou rodinu. Později pracuje jako policista a nakonec jako dělník v továrně. I v době 2. světové války je povolán do armády a je hlídačem vojenských transportů.

Giovanni Battista Podestà vytvářel trojrozměrné objekty, reliéfy i sošky, avšak z naprosto „nevýtvarných“, netradičních materiálů, ze zlomků dřeva, střípků zrcadel, kousků staniolu, útržků látek a dalších „nízkých“ materiálů; podobným způsobem zpracoval i nábytek a stěny svého maličkého bytu v severoitalském Lovanu. I samotnou svou osobu přetvářel v nositelku svých uměleckých kreací, jsa sám sobě jakýmsi manekýnem: oblékal se i na veřejnosti do nejrozumnějších kostýmů, jež byly, podobně jako jeho sošky, často obdařeny symbolickými významy. Ve svých dílech se inspiroval uměleckou tvorbou různých historických období, především středověkem, a integroval tak do nich nejrozumnější kulturní, lidové i religiozní motivy z historie vypůjčené; to mu umožňovalo znovu oživit didaktickou, emblematickou i symbolickou povahu a intenzitu působení obrazu, jež je jinak pro současné umění v podstatě ztracená a nedostupná.









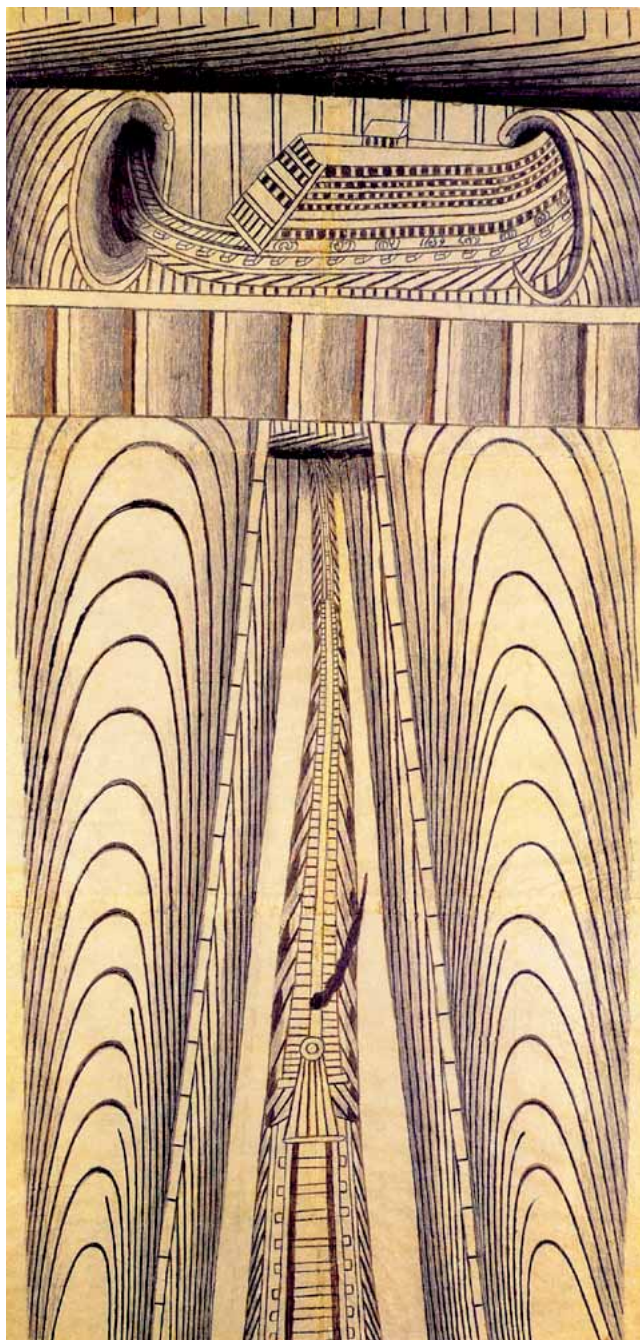
MARTIN RAMIREZ (1895–1963)

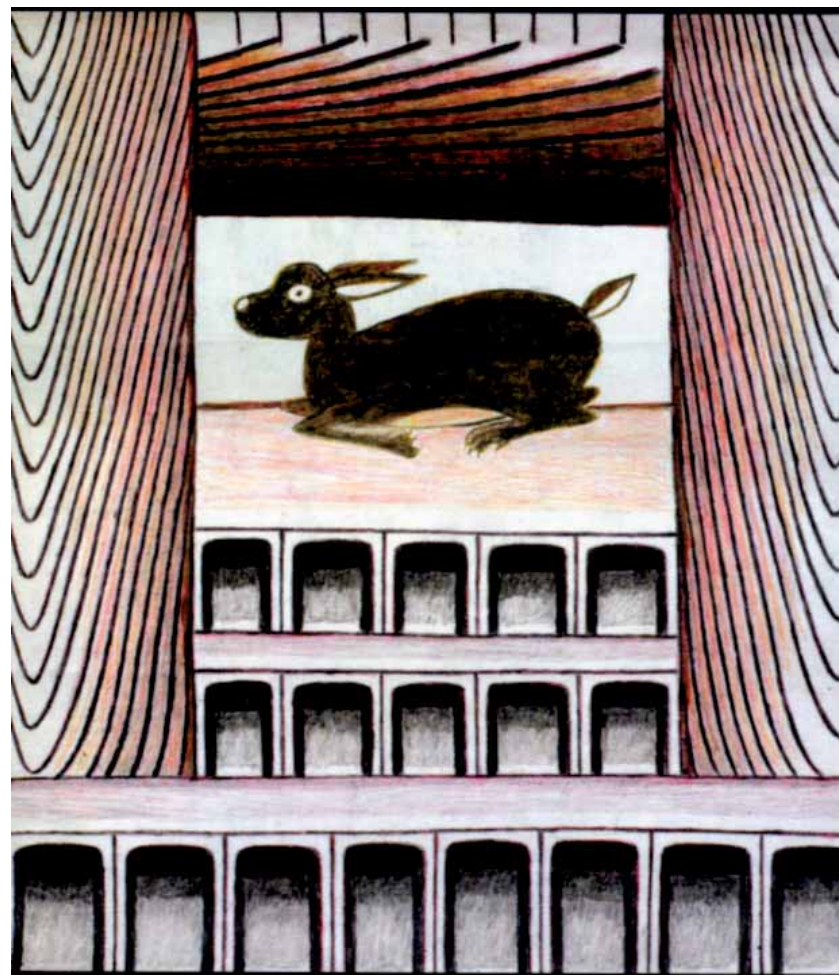
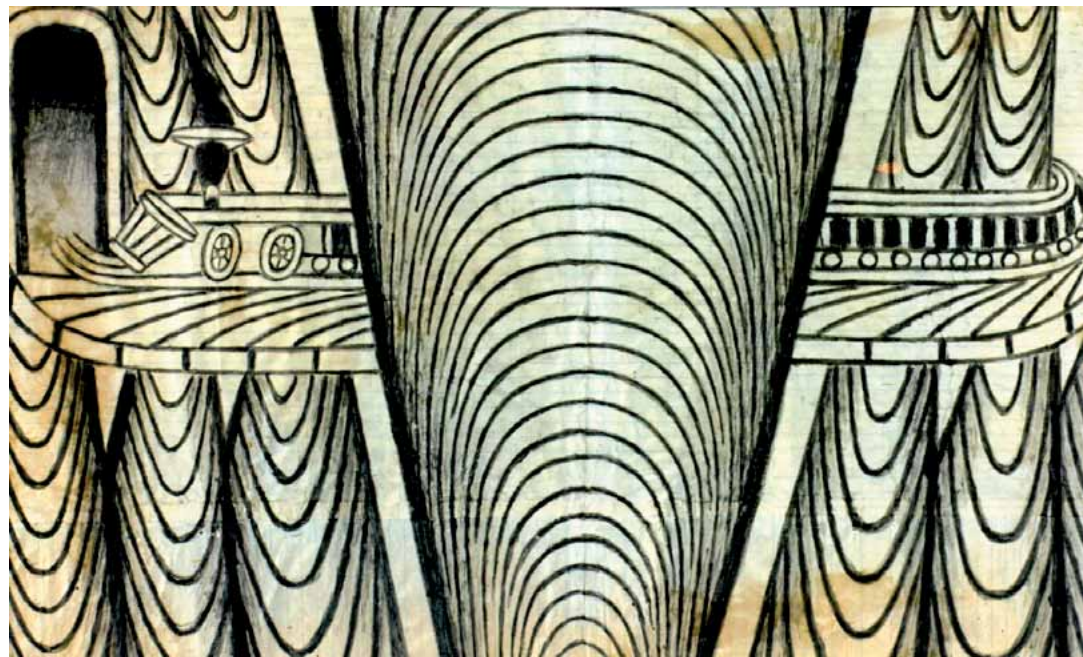
O Martinu Ramirezovi se ví dost, aby se dal jeho životní příběh poměrně dobře rekonstruovat; a přitom tento autor zůstával po dlouhou dobu málo známý, jako by byl napůl utajený, takže ještě i dnes, tedy v posledních letech, se nález několika jeho dosud neznámých kreseb považuje v komunitě art brut za událost hodnou zvláštní pozornosti...

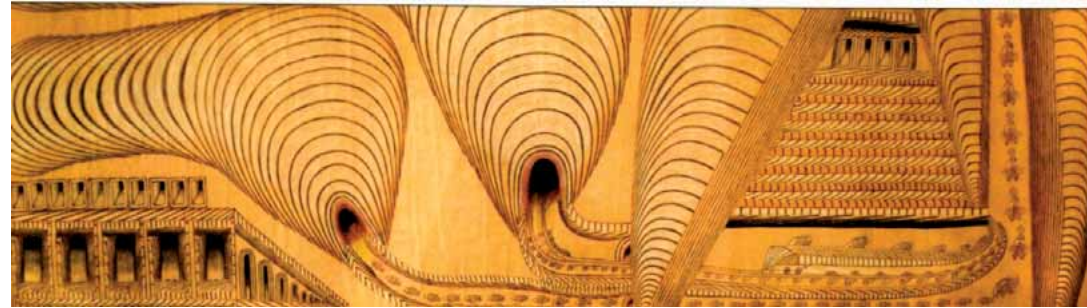
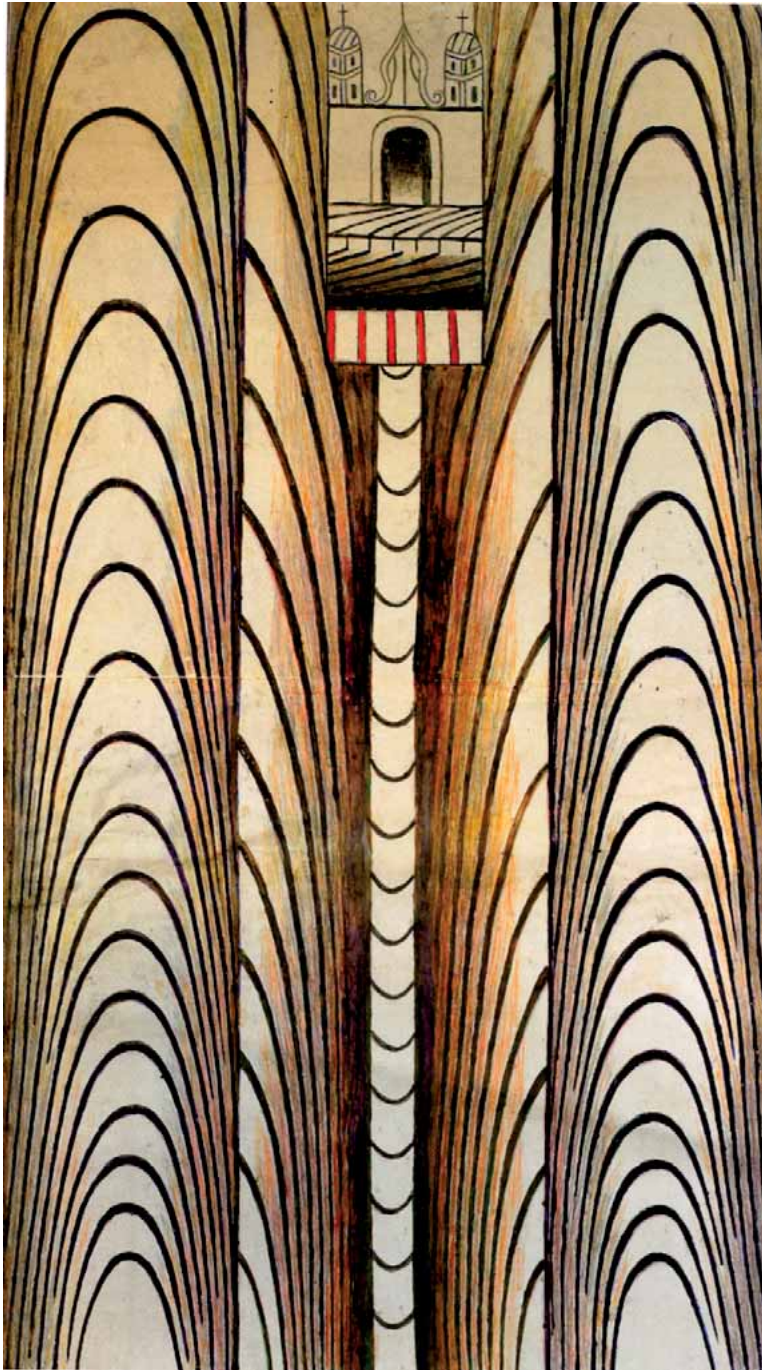
Narozen v Mexiku, imigroval do USA za prací, která ho nakonec, jak se zdá, zničila. Pracoval na stavbě železnice, avšak práci zvládal jen obtížně, jeho zdraví se horšilo, postupně se propadal do autismu a šílenství. Od roku 1915 putoval po patnáct let celou zemí, načež byl v roce 1930 hospitalizován v psychiatrické léčebně s diagnózou schizofrenie.

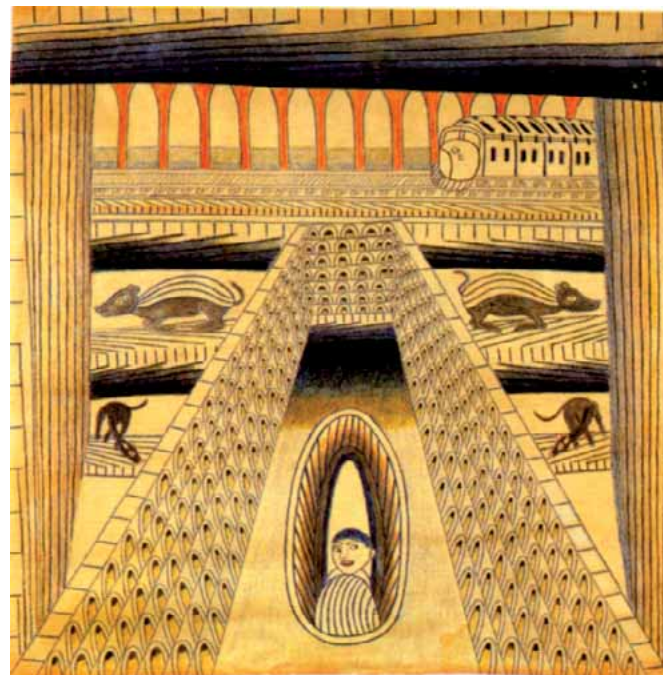
Kreslit začal teprve v roce 1950, zpočátku mu však personál léčebny každý večer jeho denní práci odebral a zničil. Teprve příchod osvětleného psychologa do ústavu znamenal pro Martina Ramirezze lidskou podporu a materiální zajištění tvorby.

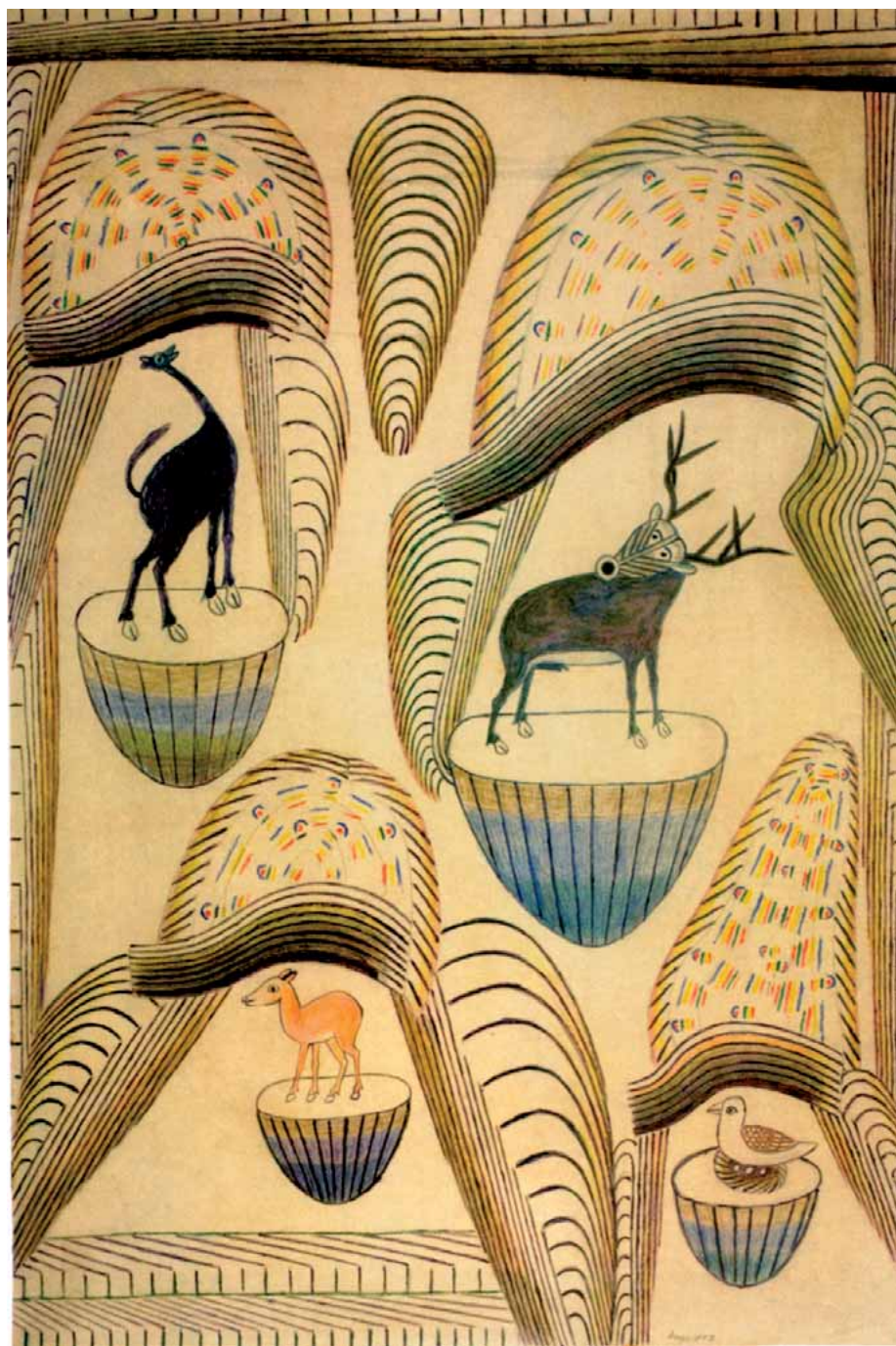
Dnes je známo asi 340 jeho děl. Jsou to často obrovské kresby (ty největší jsou až 4 metry vysoké) pastelkami, avšak s velmi omezenou barevnou škálou, kolorit je takřka monochromní. Kompozice je často založena na vertikální ose, v centrální části obrazu bývá nějaká symbolická figura (bandita, revolucionář, žena...), zvíře nebo třeba vlak: všechny tyto elementy jako by měly pro autora stejnou signifikanci a stejnou symbolickou sílu. Centrální motiv je ze všech stran obklopen, obkroužen, orámován jakýmsi poměrně jednoduchým lineárním rámcem, jehož nepravidelnosti, rastry či víry však vyvolávají v divákovi zvláštní pocit blížící se mnohdy změněnému stavu vědomí: je málo autorů, jejichž dílo má moc uvést diváka do tak silného transu, jak to dokáže Martin Ramirez prostřednictvím svých kreseb. Bohužel reprodukce ve zmenšeném měřítku tento prožitek ve stejné intenzitě neposkytují; abychom je mohli plně prožít, musíme vidět ty kresby ve skutečné velikosti.

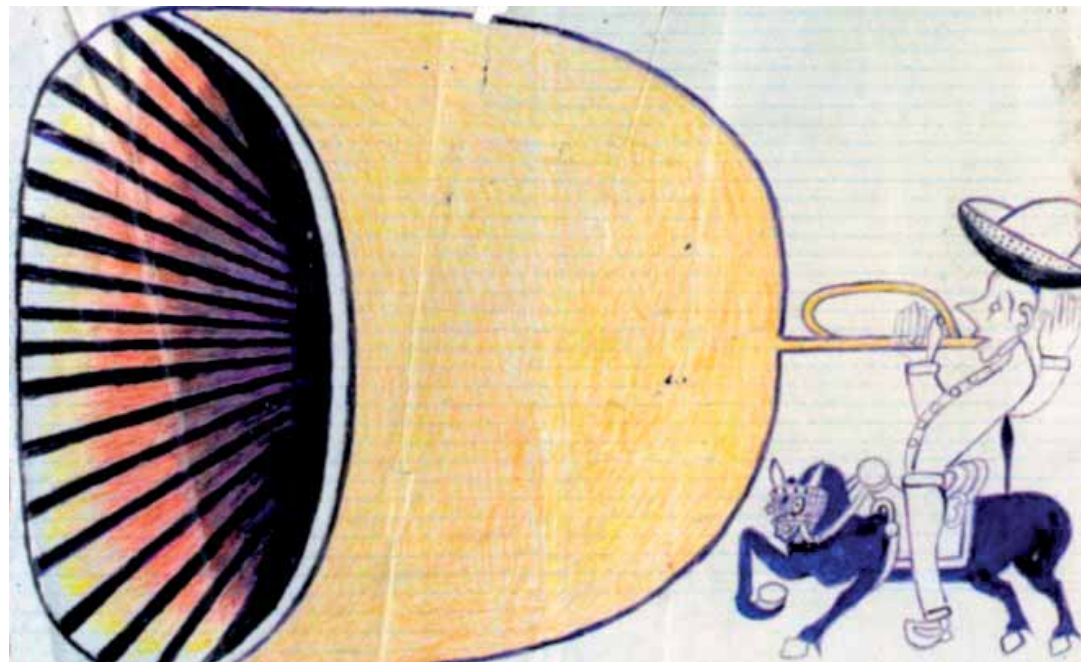














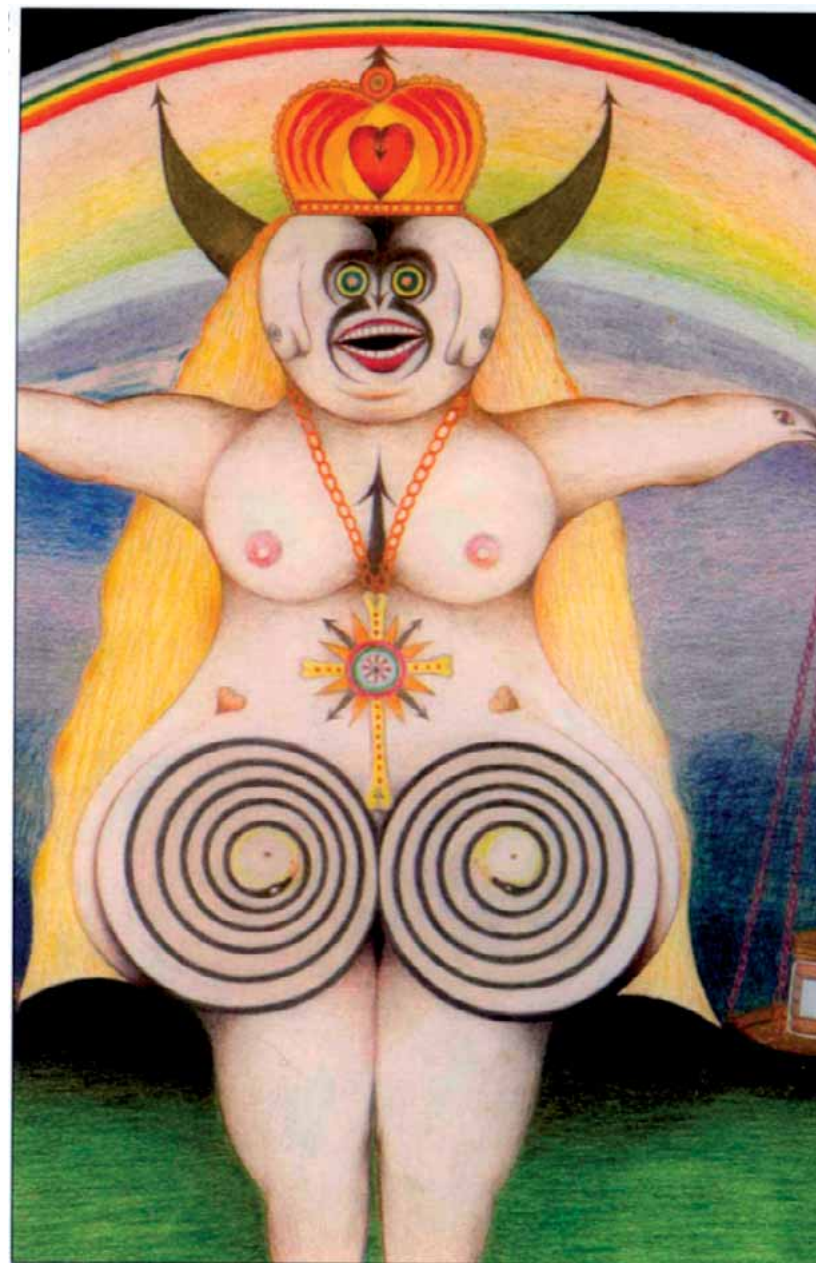


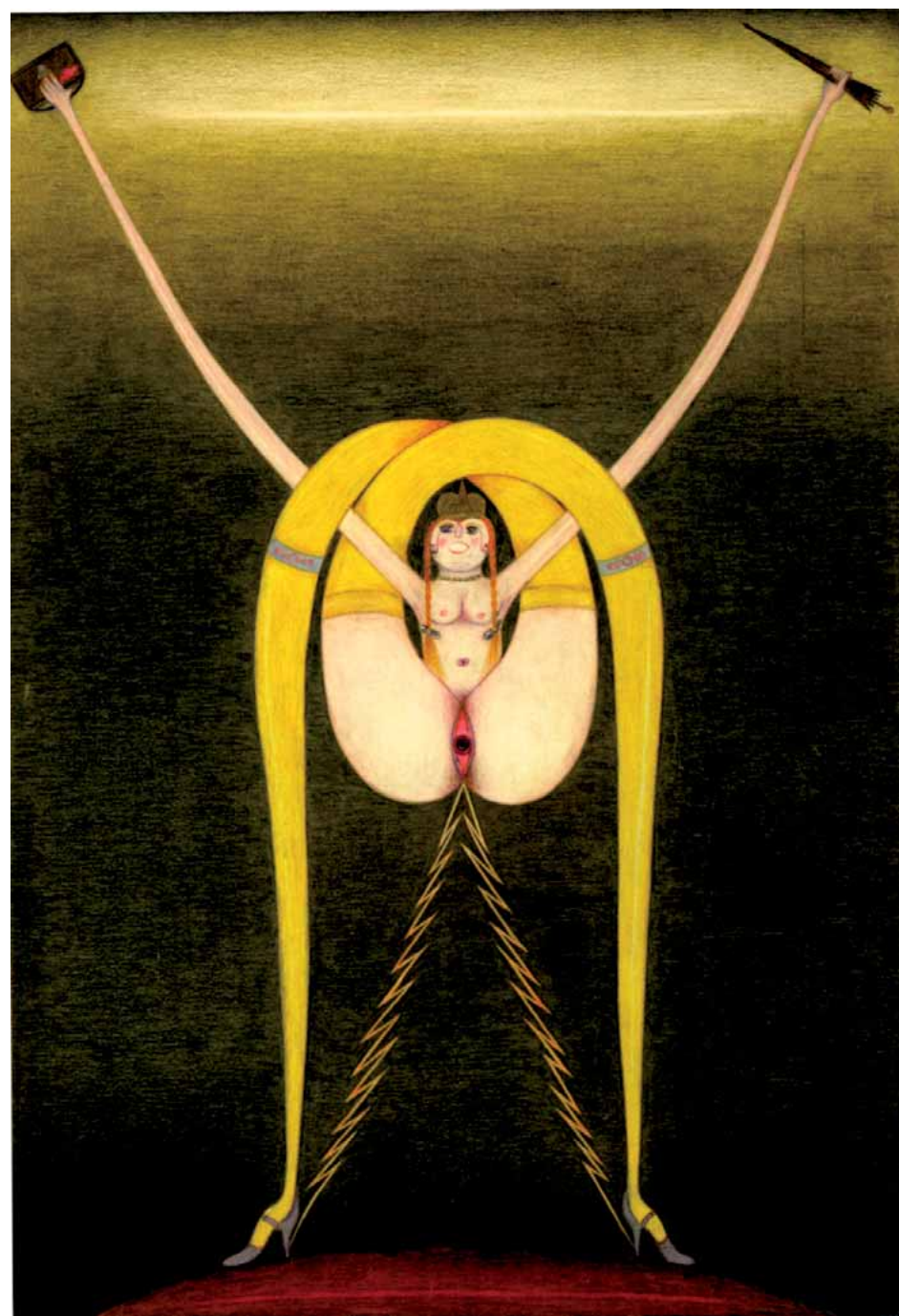
FRIEDRICH SCHRÖDER-SONNENSTERN (1892–1982)

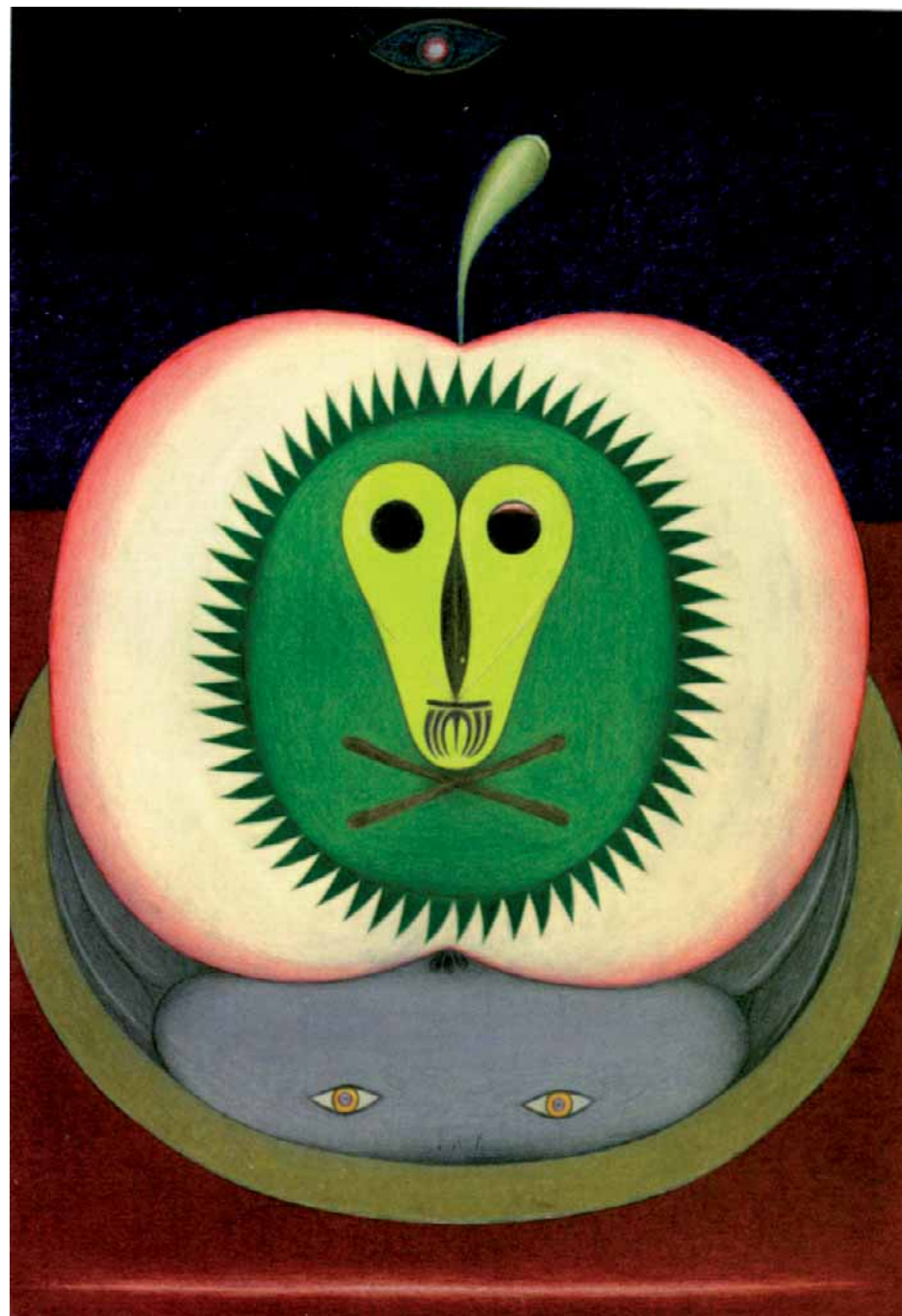
Celý život balancoval jak na hranici zákona (několikrát byl internován v nápravných zařízeních a také ve vězení), tak na pomezí mezi „ještě normálním“ a patologickým (několikanásobná hospitalizace v psychiatrických léčebnách, posléze s diagnózou schizofrenie). Přesto, nebo možná právě proto, musel být Friedrich Schröder-Sonnenstern osobností charismatickou, schopnou přitahovat a něčím oslovovat své současníky, a to jak v rovině idejí (po 1. světové válce dokonce založil v Berlíně jakousi sektu a několik let byl jejím vůdcem), tak co se umělecké tvorby týče (jeho postavení v umělecké branži, zde především v art brut, je vskutku mimořádné, měl dokonce kontrakt s jednou berlínskou galerií).

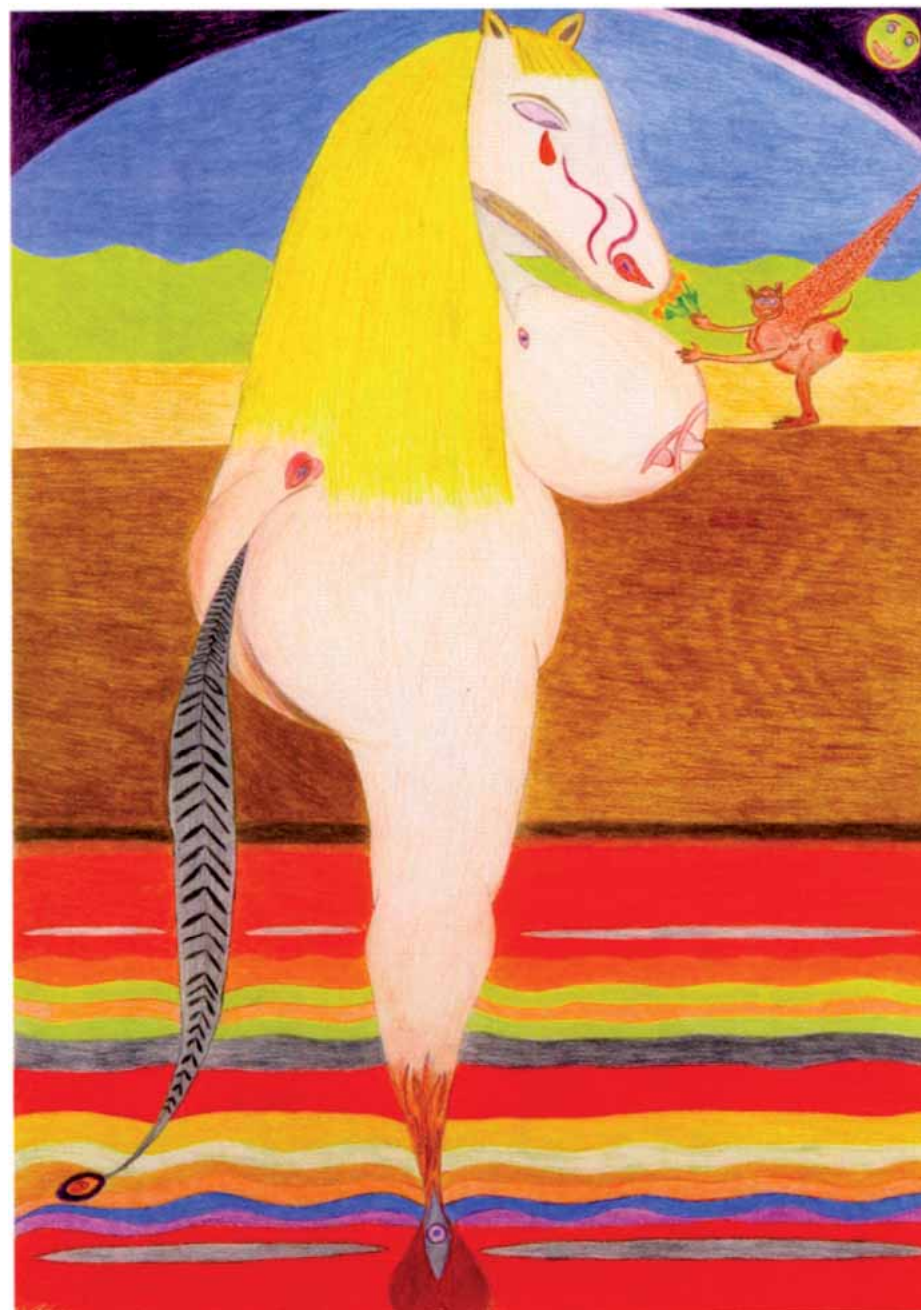
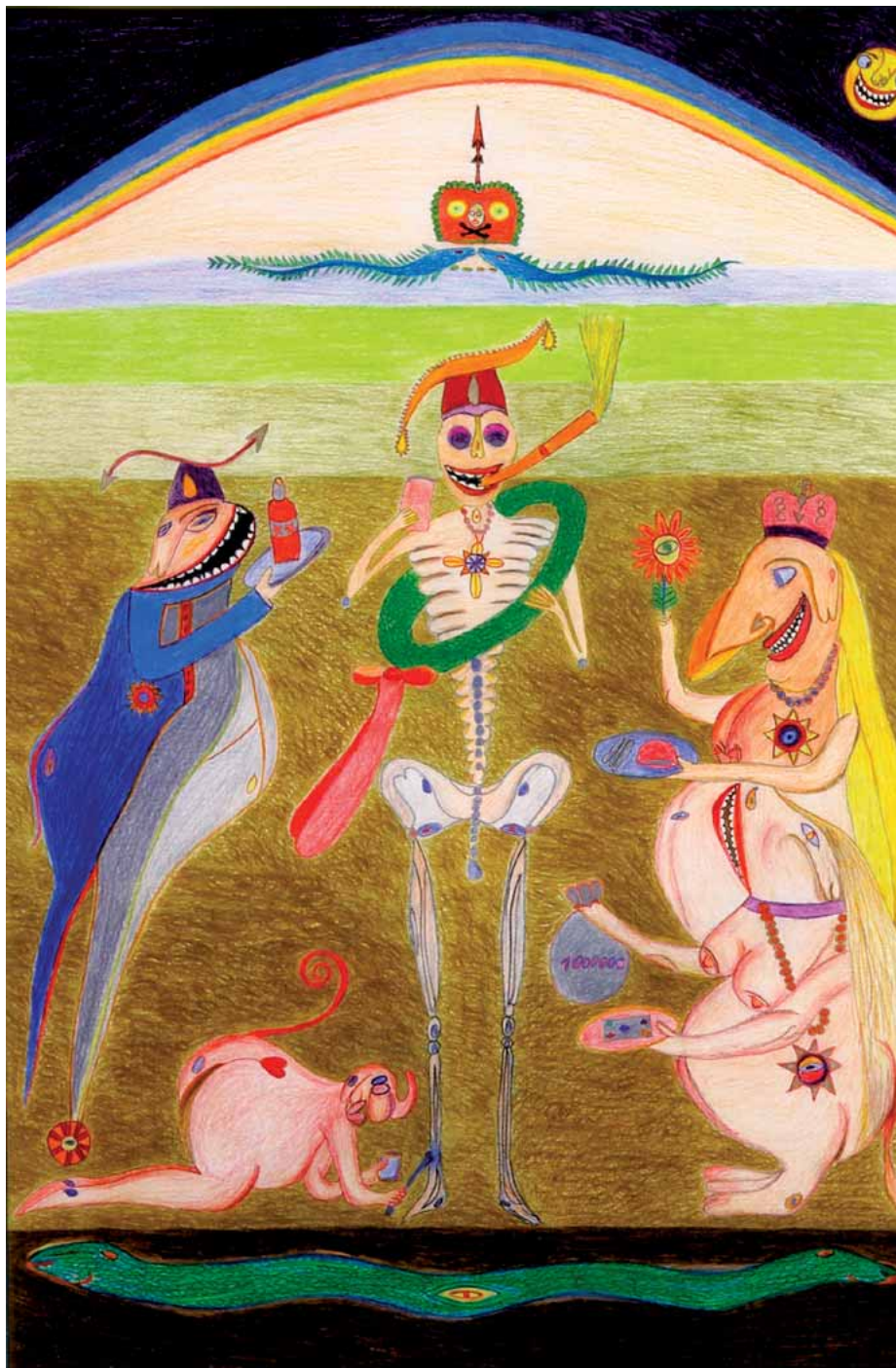
Jeho tvorba (pro niž využíval většinou barevné pastely na lepence) se vyznačuje fantazií a barevností doslova zběsilou. Na jeho obrazech se odehrávají jakési sado-masochistické události, ba orgie, plné nahých, polonahých nebo různě maskovaných figur, mužských i ženských, znevolněných nebo trýzněných tu ženami-mužatkami, jindy postavami v kůži nebo prapodivnými zvířecími monstry. Tyto archetypální figury v archetypálních kontextech vypovídají patrně o komplexech, v jejichž znamení Friedrich Schröder-Sonnenstern prožil, jak se zdá, celý život. Jakkoli se jeho obrazy zdají vypovídat pořád o tomtéž, jakkoli jsou plné kliše a zdánlivě laciných symbolických elementů (biče, ostny, zuby, dobytčí postroje a otěže, masky atd.), jakkoli mohou vypadat jako pouhá exploatace, vytěžování či „vytloukání“ módní symboliky, přesto vždy znovu strhnou a fascinují neselhávající bravurou a suverenitou podání taženou odněkud z bezedna, z nitra, fantazií doslova bez mezí, s níž jsou jakožto „variace na jedno téma“ provedeny a představeny žasnoucímu divákovi.















LOUIS SOUTTER (1871–1942)

Osobnost Louise Souttera patří v oblasti art brut k těm méně typickým. Narodil se v Morges na břehu Ženevského jezera do velmi dobře hmotně zajištěné rodiny, v níž zejména matka (ta byla pratetou Le Corbusiera) vysloveně podporovala kulturní život; sám Soutter později popisuje rodinnou atmosféru jako „ztracený ráj“.

Louis Soutter byl obdařen mnohými nadáními. Již v dětství hrál na housle, později však studoval inženýrství v Lausanne, architekturu v Ženevě, a konečně hudbu a malířství v Bruselu, v Lausanne a v Paříži. V roce 1897 odchází do USA, žije v Colorado Springs, brzy se žení, učí hudbu a malování, posléze se stává vedoucím institutu umění na Colorado College. Dosahuje docela výrazných úspěchů na všech frontách.

Něco se však zadrhne a Louis Soutter se již koncem roku 1903 vrací natrvalo do Švýcarska. Ještě předtím, v průběhu roku 1903, požádá jeho žena o rozvod, podle soudních zápisů z Colorado Springs údajně pro „hrubé zacházení“. Soutter s rozvodem souhlasí a vrací se do rodinné vily v Morges. Věnuje se zde výtvarné tvorbě, posléze se však živí hudbou a v roce 1907 je jmenován prvním houslistou orchestru divadla v Ženevě, později působí také v symfonickém orchestru v Lausanne. Ale zde je již počátek sestupu, každé jeho další angažmá je vždy o něco horší než to předchozí, časem hraje i v kavárenských orchestrech. Nakonec ho (v roce 1922) rodina nechává hospitalizovat v psychiatrické léčebně v Eclagnens (kanton Vaud), odkud je posléze definitivně přemístěn do jakéhosi domova seniorů v Ballaigues (Vaud), kde žije až do své smrti. Těší se zde značné volnosti, přijímá návštěvy (časem je, vysloveně k podpoře autora samotného i jeho tvorby, organizuje bratranec Le Corbusier), občas se dokonce vydává na kratší cesty.

Intenzivně tvoří, postupně ve stále méně tradičním duchu. V letech 1923–1930 se jedná především o volně podané perokresby tuší, o krajiny, figury i abstraktní kresby, v nichž ještě převládá spíše tradiční pojetí typické pro hlavní proud meziválečné moderny; v letech 1930–1935 (podle jiných údajů až do roku 1937) jsou to převážně bohaté figurální kompozice v jakémsi „manýristickém“ pojetí, pro něž je charakteristický prodloužený kánon postav.

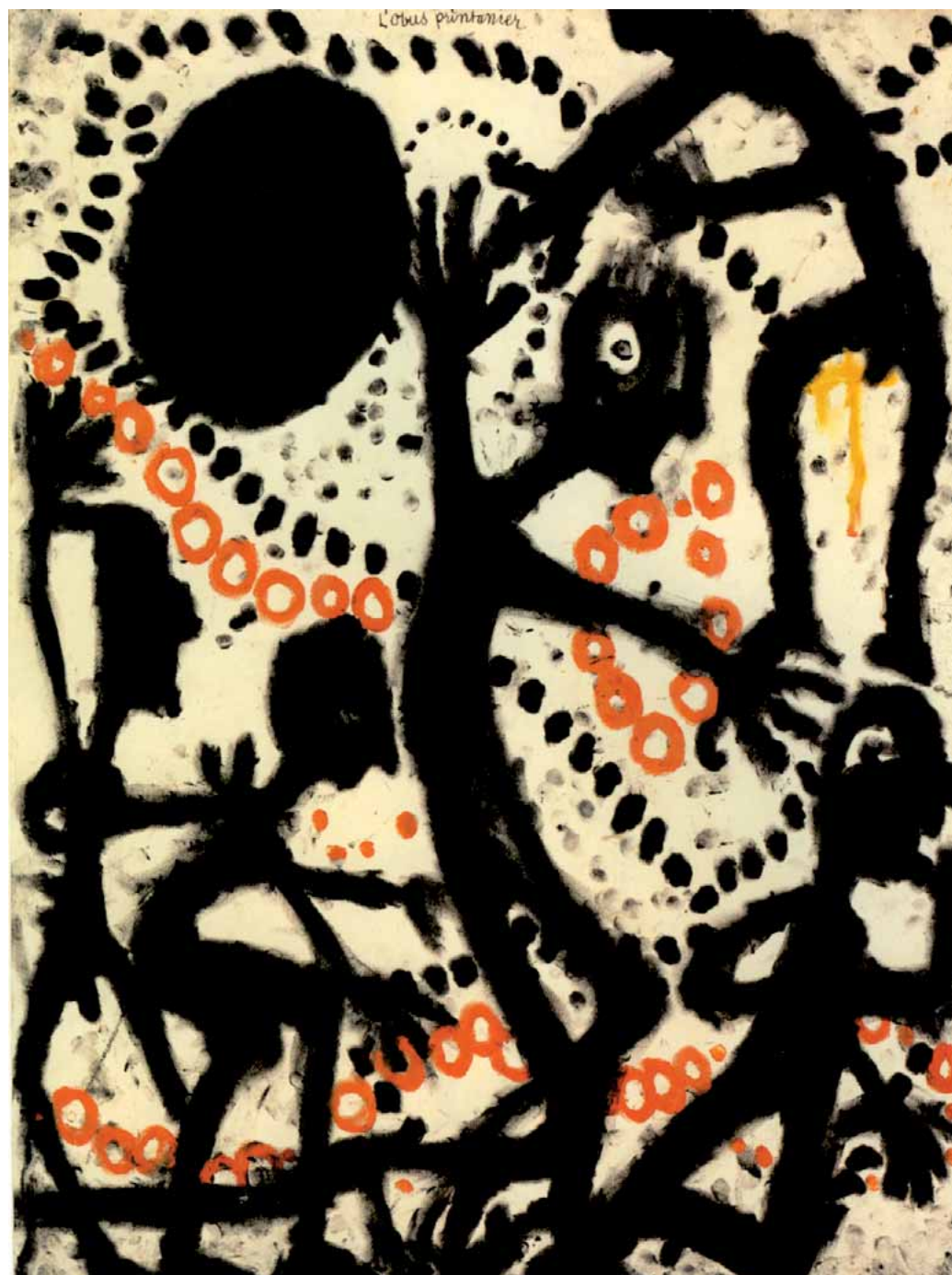
Někdy v letech 1935–7 přechází Louis Soutter dosti náhle do poslední, zcela odlišné fáze své tvorby, které se bude věnovat až do své smrti v roce 1942. Maluje prsty nesmírně dynamické plošné kompozice plné stylizovaných postav připomínajících stínové divadlo. V těchto obrazech dominuje černá barva, jen občas se objevují i barvy další, vždy však cítěné dramaticky, plošně, s minimální modulací. Ve své práci autor využívá ve stále větší míře i malbu olejem. Výsledkem je zcela mimořádný dojem nekonečného pohybu, vlnění, proměňování a neklidu; snad žádný umělec v celých dějinách malířství nebyl schopen evokovat pocit pohybu silněji.













MIROSLAV TICHÝ (1926–2011)

Pochází z jihomoravského Kyjova, z města nějakým způsobem magického, vyznačujícího se nadprůměrným výskytem solitétů a podivínů. Kromě Miroslava Tichého byl i rodištěm Cecílie Markové (viz autorčin medailon), a v Místříně u Kyjova se narodil a celý život žil i slovácký abstrakcionista Vladimír Vašíček.

V roce 1945 vstoupil Miroslav Tichý na AVU. Studoval ve třídě Jána Želibského (zde byl spolužákem zmíněného V. Vašíčka); ale po roce 1948 studia zanechal z důvodů politických, ale jistě i osobních. Po návratu do Kyjova žil v domku svých rodičů, posléze jen s maminkou. Zpočátku ještě trochu maloval a kreslil; rád tato svá výtvarná díla ukazoval příležitostným návštěvníkům. Svým životním stylem se postupem času naprosto vydělil z běžné populace. Být podivínem se na maloměstě nepromíjí; mimo jiné, aby nerušil důstojný průběh různých komunistických svátků, byl po mnoho let pravidelně několikrát ročně internován v Psychiatrické léčebně v Kroměříži, odkud jej vždy po několika dnech, když oslavy skončily, propustili.

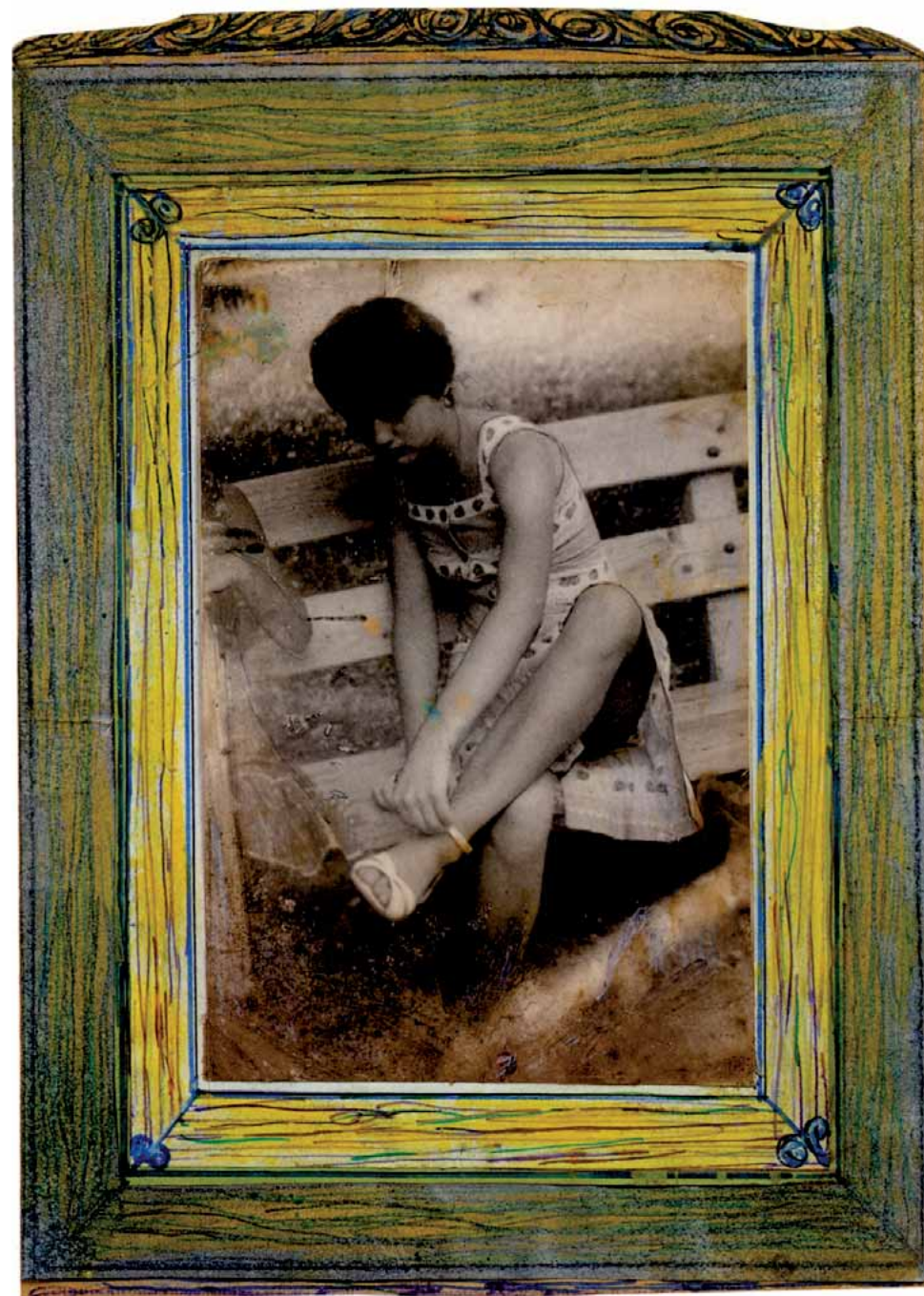
Důležitější než tyto peripetie však je skutečnost, že někdy koncem 60. let začal intenzivně fotografovat: na prošlý materiál získávaný z fotoateliérů tehdejšího družstva Fotografia, s pomocí fotoaparátů a zvětšováků vyrobených vlastními silami (byl neuvěřitelně manuálně zručný a vynalézavý); fotografie vyvolával a ustaloval v pozinkovaných vaničkách a lavorech pod širým nebem na dvorku za domem. Co se námětů jeho fotografií týče, byl Miroslav Tichý hlavní kvalifikací voyeur: jeho prakticky jediným námětem byla žena, na všechny způsoby, ve všech podobách.

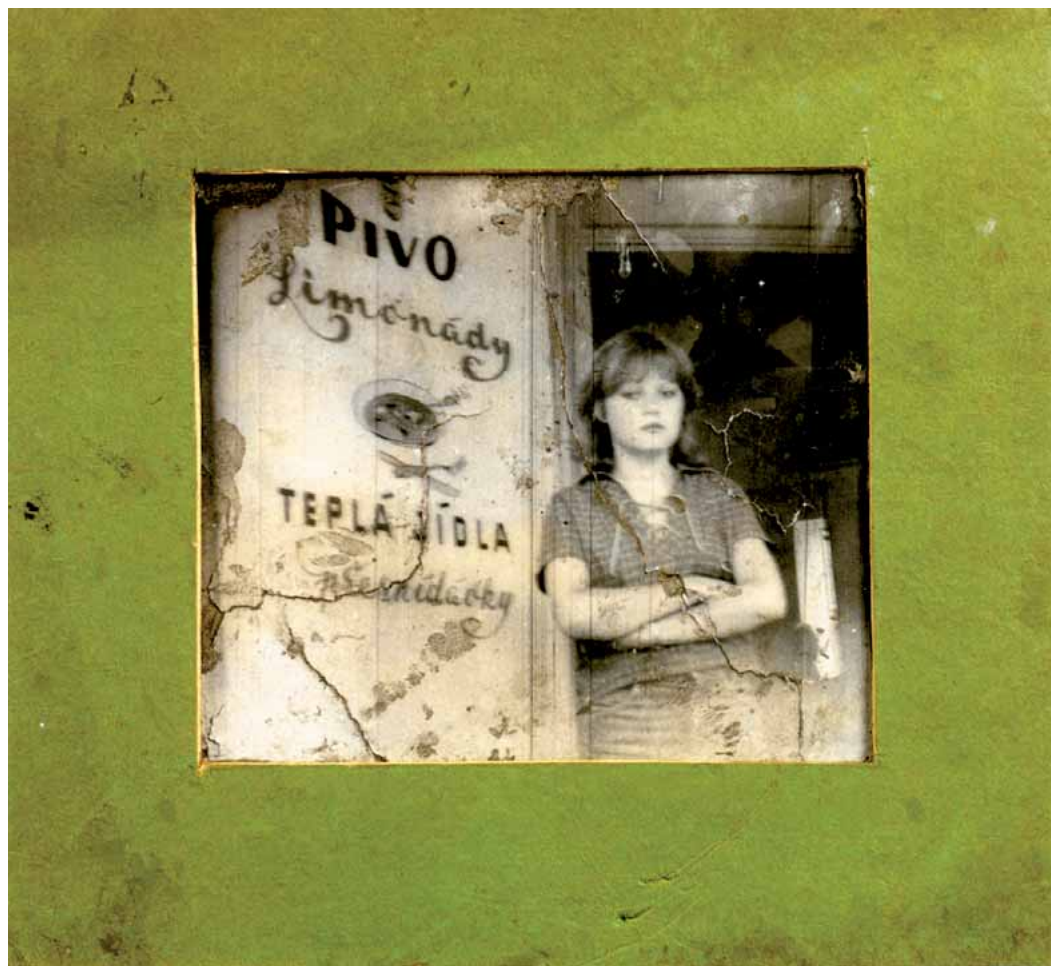
Miroslav Tichý sám říkal, že fotil zhruba stovku záběrů denně. Součástí výsledného artefaktu byly i všechny vady materiálu či kazy vzniklé již při osvitě nebo při onom „nekorrektním“ (mírně řečeno) zpracování negativů a pozitivů. Jednotlivé snímky zvětšoval na vlastnoručně „zbastlovaném“ zvětšováku, dělal z nich výřezy, některé vsazoval do paspart, jež často dokresloval či jinak graficky upravoval.

Někdy na přelomu 80. a 90. let Miroslav Tichý fotografování zanechal.

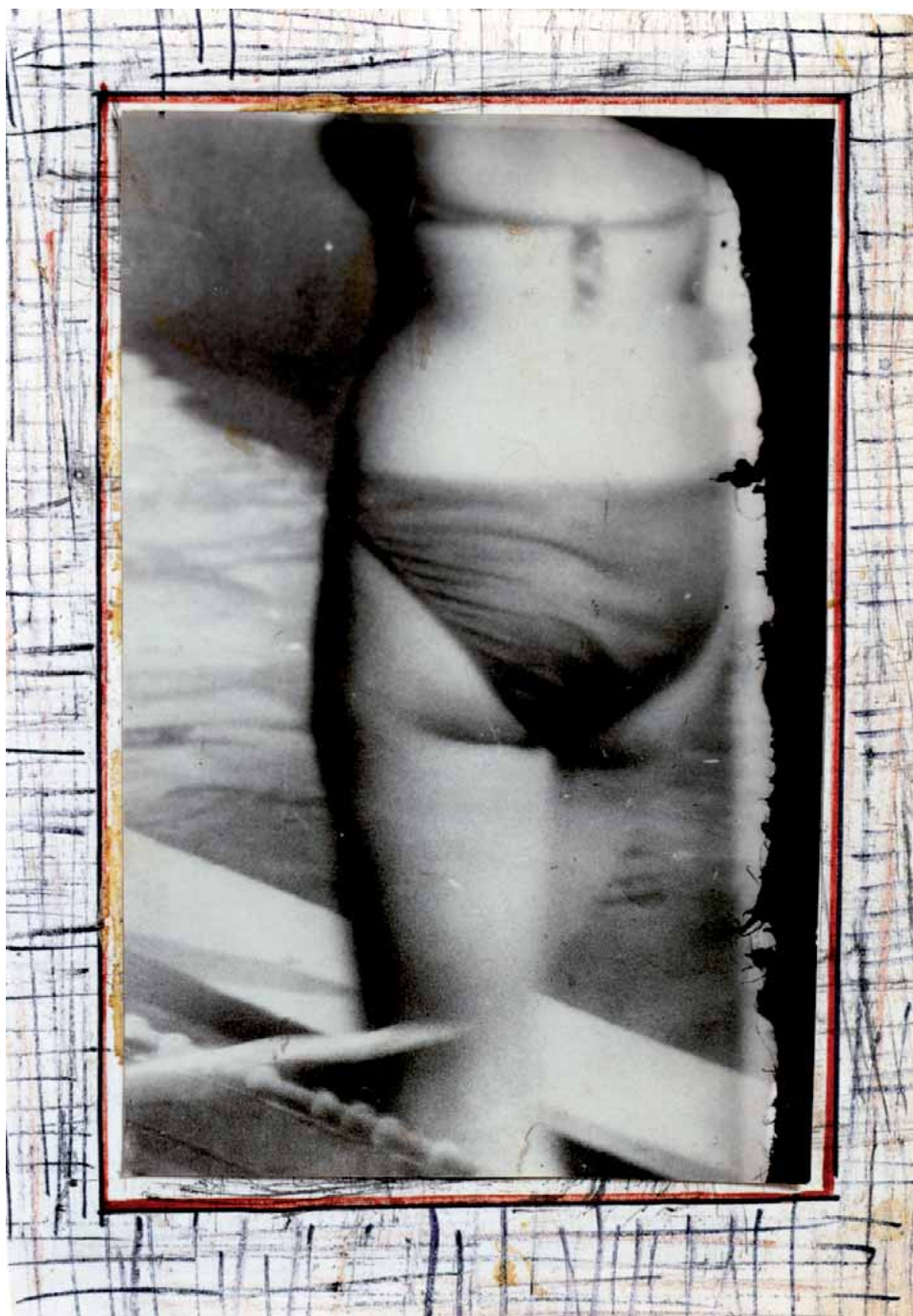
Typický představitel art brut, chtělo by se říci. Jenže příběh Miroslava Tichého má ještě jiné finále: část svého neuvěřitelně rozsáhlého díla (k němuž se on sám choval s maximální lhostejností, fotografie házel prostě na zem, kde se pak povalovaly po léta) autor časem daroval sousedům a známým, od nichž se snímky dostaly formou daru do ciziny. Souhrou okolností doslova neuvěřitelných se fotografie Miroslava Tichého časem začaly vystavovat na výstavách po celém světě (a dodnes se vystavují a prodávají). První velká výstava Miro-

slava Tichého proběhla v roce 2005 v Domě umění v Curychu (Kunsthaus Zürich); a nelze si představit prudší nespojitost, hlubší propast, než jaká v té době skutečně existovala mezi polorozpadlým domkem plným haraburdí v Kyjově, v němž autor žil až do své smrti, a reprezentativními prostorami galerie v Curychu, v nichž se výstava (doprovzená velkolepým katalogem) konala.

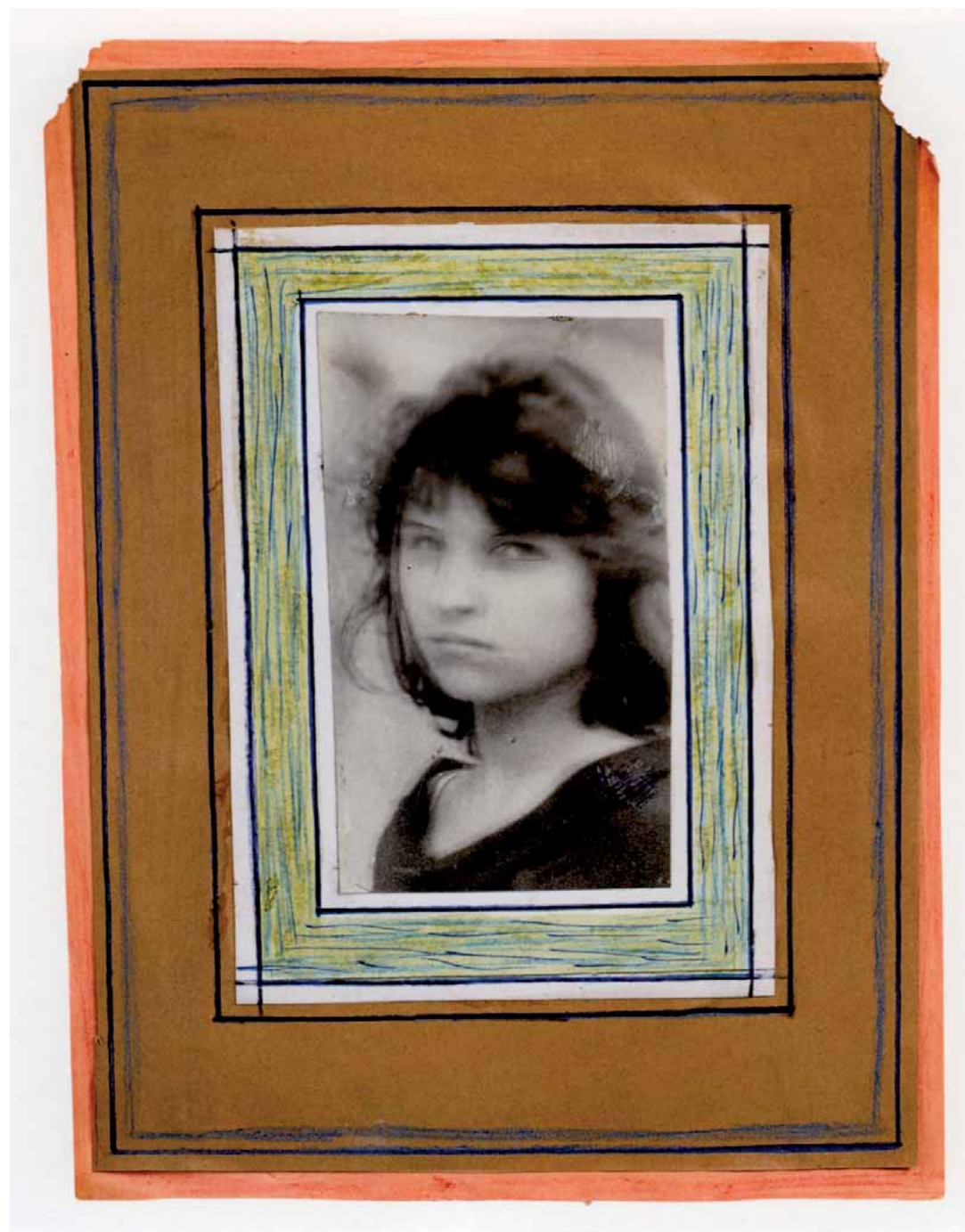














ADOLF WÖLFLI (1864–1930)

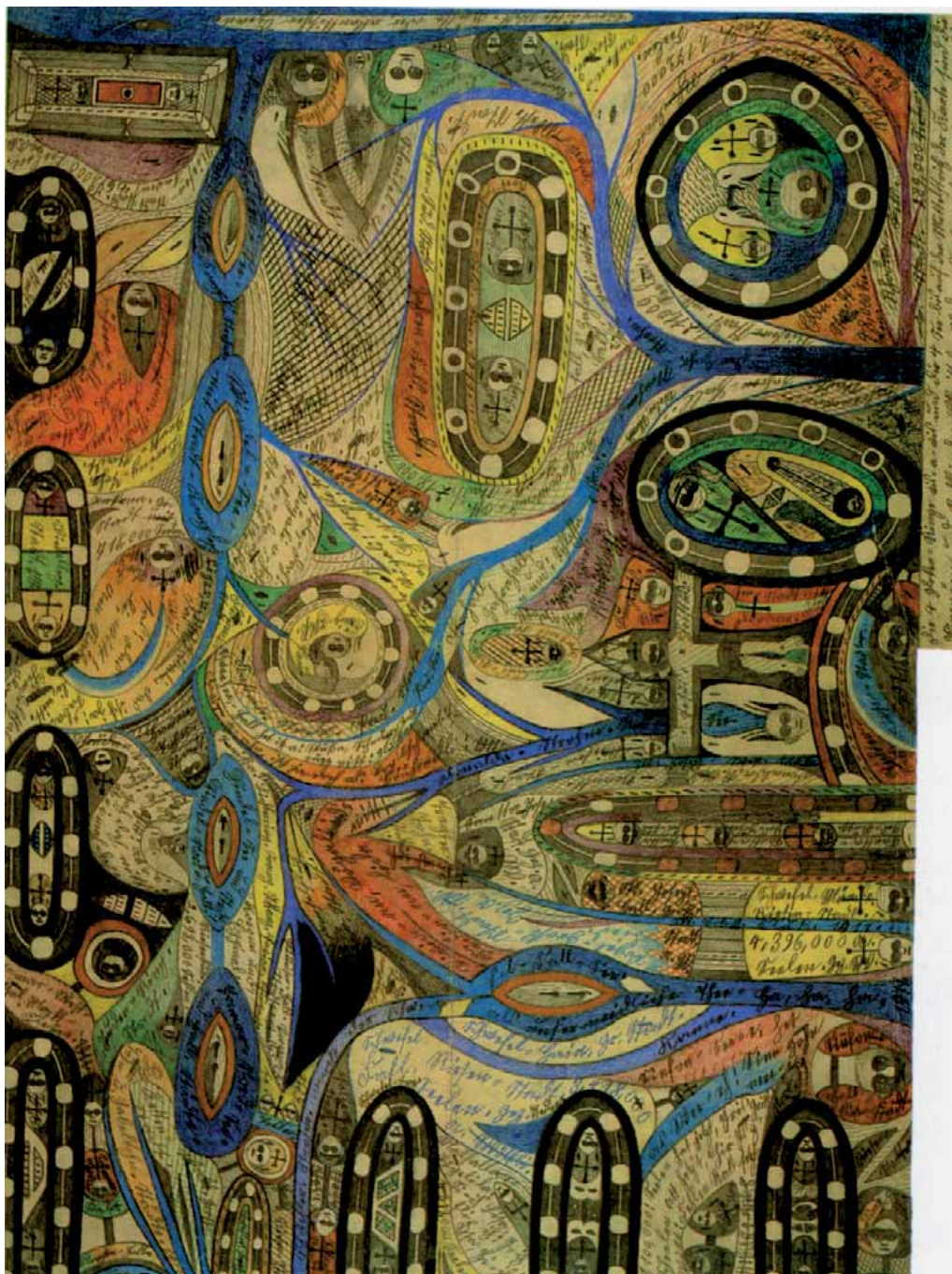
Existuje fotografie, dosti slavná, protože velmi výstižná, na níž stojí Adolf Wölfl vedle hromady sešitů a knih naskládaných na sebe. Ta hromada je vyšší než on sám a on vzpaženou rukou hrdě stvrzuje její výšku. V těch sešitech je celé Wölflho životní dílo...

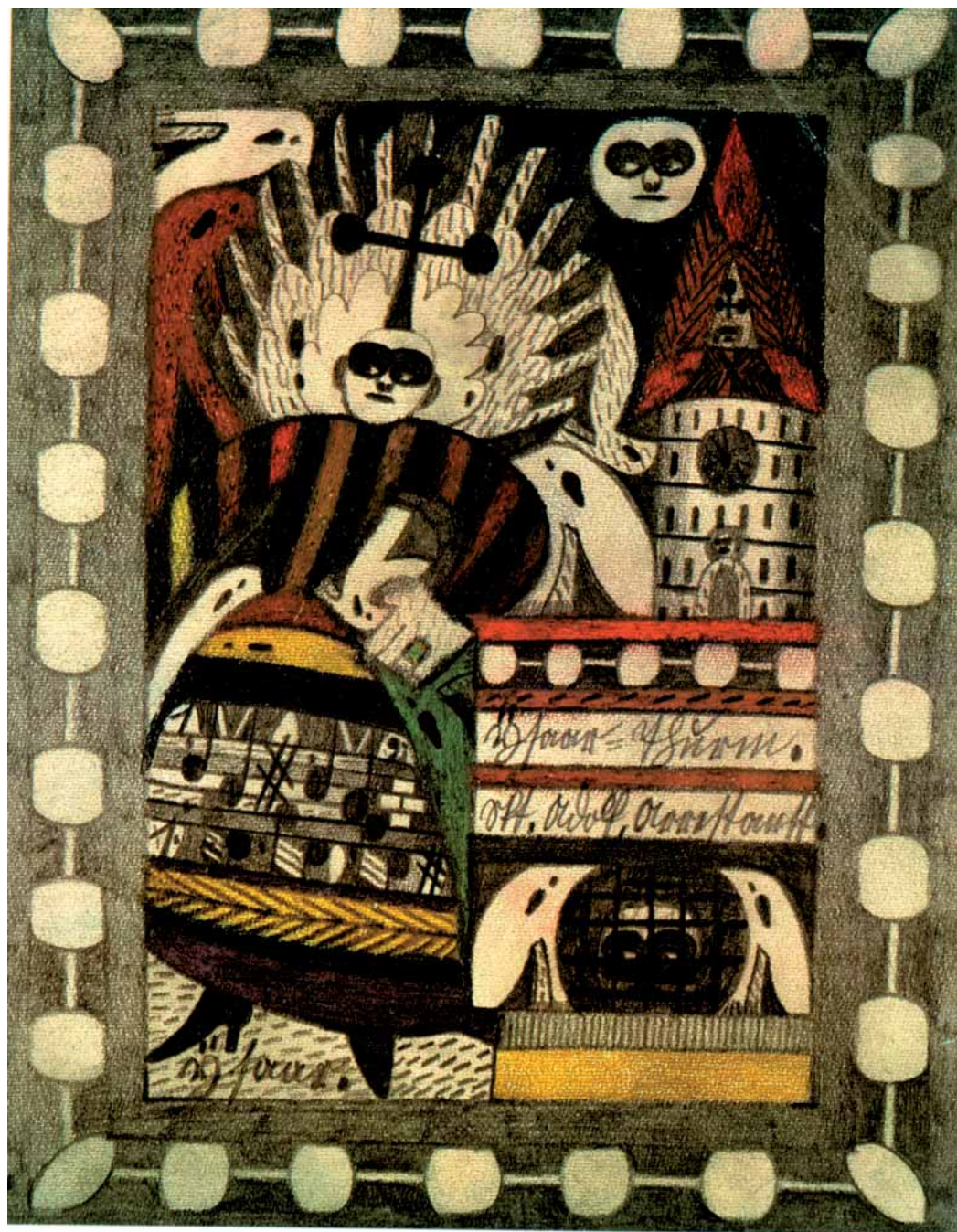
Co se tělesného vzrůstu týče, nebyl asi příliš vysoký. Jako člověk byl docela hrubián, násilník, za pokus o zneužití dětí několikrát seděl ve vězení. Nakonec skončil v ústavu pro duševně choré.

Přitom je jednou z erbovních postav art brut. Dílo po sobě zanechal ohromné. Kresby, malby, koláže; texty megalomansky oslavující vlastní osobu; a spoustu dalších podivných záznamů: např. hudební partitury zapisované v notaci jím samým vynalezené, které je však prý možné zahrát – hudba jistě prapodivná, originální, ostatně jako všechno, co dělal. Chrčil svá díla jako vulkán, nejen během té či oné manické fáze, ale den za dnem, po desítky let.

Výtvarníky a lidi zabývající se výtvarnou tvorbou jistě nejvíc zaujmou kresby: jsou pečlivě provedené kombinovanou technikou, v níž se propojuje kresba tužkou, tuší a barevnými pastelkami s koláží, vlepovanými fotografiemi a dalšími neobvyklými postupy. Vyznačují se výrazným, přesto citlivým koloritem; a dominuje v nich ornament vinoucí se a svíjející se přes celý formát obrazu bez jediného čtverečního milimetru prázdného místa, doplněný drobnými figurkami lidí a zvířat i dalšími obrazovými elementy. Po technické stránce jsou kresby nesmírně náročné a pracné. Divák je vtahován a posléze vtažen do tohoto neustávajícího víru a kolotání linií a barevných plošek, aby se nakonec propadl do transu, okouzlení, úžasu.







ANNA ZEMÁNKOVÁ (1908–1986)

Ve světě jistě nejznámější česká autorka art brut, jejíž dílo nechybí v žádné významnější sbírce domácí či světové. Silná osobnost, která možná svůj životní úděl, z pohledu vnějšího pozorovatele celkem obyčejný, podvědomě cítila jako ne zcela naplněný; v tím větší míře však vkládala své vědomé i nevědomé aspirace a touhy do své práce výtvarné. Té se začala věnovat na popud svých dětí, především syna sochaře, kolem padesátého roku věku. Tehdy prožívala poměrně silnou existenciální krizi: „Rodině vládla jako Velká Matka a tato role pro ni byla v životě klíčová. O to hůře nesla později její slábnutí,“ píše o své babičce vnučka Terezie Zemánková. (Čierna, 2007, s. 146)

Anna Zemánková se narodila v Olomouci-Hodolanech, v 1. patře domu, v jehož přízemí sídlí, odedávna až do dnešních časů, proslulá hodolanská restaurace U Mačáků. Jako mladá dívka si přála být malířkou; v tom se jí však nedostalo podpory ze strany rodiny, stala se tedy dentistkou a založila si vlastní praxi. Později se provdala za vojáka z povolání, s nímž žila v Praze; manželé měli tři syny a dceru. Smrt nejstaršího synka v dětském věku pro ni znamenala těžký traumatický zážitek s důsledky pro celý její další život.

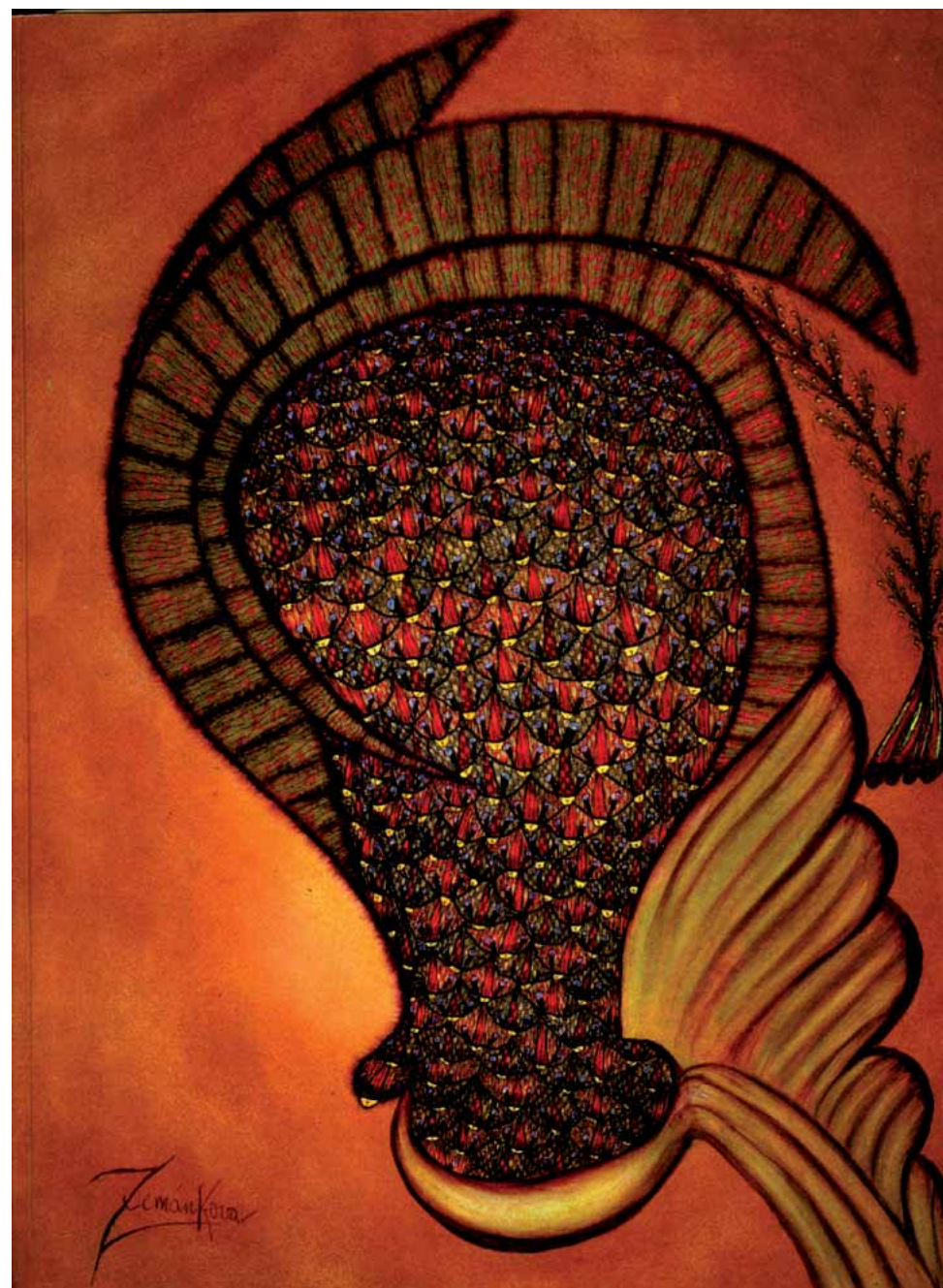
Z mládí se zachovalo několik jejích malířských pokusů, především krajín, které jsou však ve všem všudy tradiční, zcela odlišné od stylu, který si Anna Zemánková vytvořila ve vrcholných desetiletích své tvorby. Tehdy kreslila a malovala denně hned od časných ranních hodin, ještě před tím, než byl čas obstarat domácnost. K práci se pak vracela i později během dne.

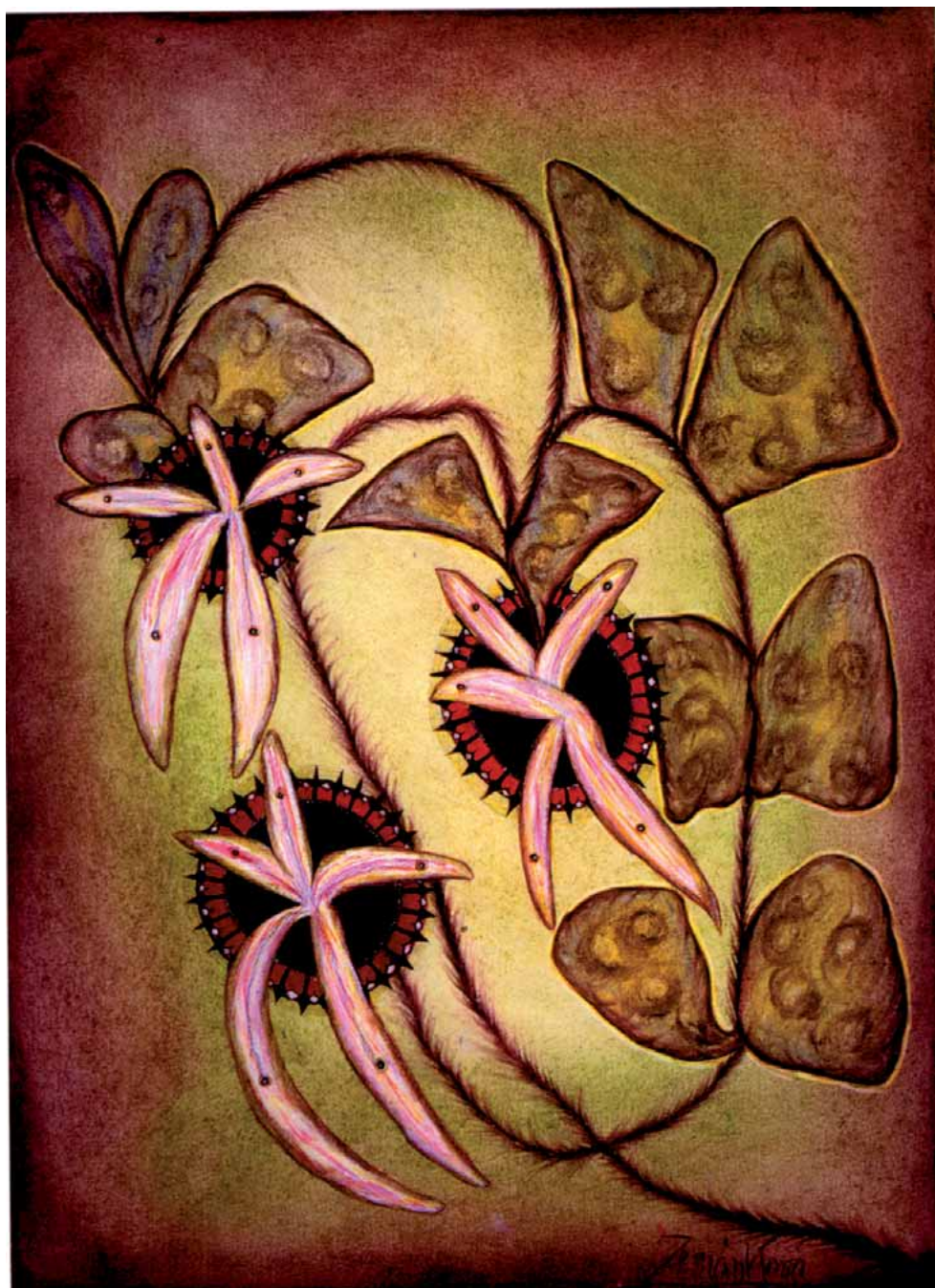
Tvořila různými technikami, především pastelem, ale i temperou doplněvanou perokresbou, časem pak i výšivkami a různými dalšími materiálovými aplikacemi, jako byly korálky, flitry, papírová koláž. Jejím celoživotním tématem jsou florální motivy, květiny oslňujících barev a nepřeborného bohatství tvarového: vzrušují, lákají, přitahují, ale i trochu znepokojují. Avšak navzdory tomuto znepokojení: jak rádi bychom se poddali, vrátili se zpět do onoho předvědomého, nerozlišeného světa, kde vše je jedním, kde se vše pouze přijímá, bez reflexe, analýzy, racionality...

Z tvorby Anny Zemánkové jsou nejsilnější a nejvíce vzrušení přinášející obrazy zhruba z prvního desetiletí její systematické umělecké tvorby, z let šedesátých. Tehdy využívala ve větší míře než později pastel a jeho měkké kontury jako by nechávaly lépe vyznít bohatou a vskutku monumentální tvarovost jejích rostlin a květín. V pozdějším období rozšiřuje Anna Zemánková svůj výtvarný repertoár i o další prostředky a techniky (výšivky, kresba perem atd.) a její práce jsou o poznání sušší. Přesto si autorčina tvorba po celou dobu zachovává svou vysokou kvalitu.



Jistě i díky intenzivní výtvarné práci překonala Anna Zemánková nejen zmíněnou životní krizi, ale zvládla i další své potíže a zdravotní problémy (měla cukrovku a postupně jí byly amputovány obě nohy). Jakkoli se autorčina tvorba řadí do oblasti art brut, její životní příběh ženy a matky, stejně jako zdroje její inspirace, se zdají být bližší spíše osudům a životním příběhům autorů mediumních kreseb a maleb, které rovněž představujeme v tomto našem přehledu.















SPIRITISTÉ A MÉDIA

Pod tento titlek zařazují několik autorů tvořících ve vazbě na praxi spiritismu. Uvádím je takto souhrnně nikoli pro nižší kvalitu jejich tvorby. Ta je naopak pravidelně naprosto špičková po stránce technické, i co se fantazijně-imaginativní složky týče. Podle obou těchto kritérií ob stojí zcela samozřejmě nejen ve srovnání s dalšími autory art brut, ale i s autory renomovanými a bezpečně ukotvenými v hlavním proudu výtvarného umění. Důvod pro jejich společné uvedení v našem přehledu je tedy pouze skutečnost, že se jejich životní osudy většinou skoro ničím nelišily od životů ostatních lidí, jejich současníků.

Nelišily se skoro ničím, jedním aspektem však přece: tím totiž, že měli jakoby zázrakem otevřený přístup k jinak většinou skrytým, nikoli běžně dostupným zdrojům tvorby. Z těchto zdrojů pak ve vši pokoře čerpali, z nich byli schopni tvořit díla velké krásy; přitom se jejich život i tvorba minuly s oním někdy dramatickým, nebo dokonce tragickým podtónem, který tak často provází životní příběh a dílo umělců art brut.

V mnoha případech není snadné už samotné připsání autorství jednotlivým dílům, neboť ta se mnohdy zachovala bez jakýchkoli údajů (signatur, datace atd.) umožňujících identifikaci. Řada autorů svá díla signovala třeba jen částečně (příjmením), iniciálami, pseudonymy, jež přijali jakožto média, nebo je nesignovala vůbec. Dalším problémem bývá i množství zachovaných děl a způsob uchování – vzhledem k tomu, že autoři většinou žili mimo azylové instituce, vzhledem k jejich občanským povoláním a dalším běžným peripetiím jejich osudů (stěhování, změna zaměstnání, nezáměr ze strany potomků...) se jejich práce někdy zachovaly jen v omezeném počtu, případně v několika málo souborech u různých majitelů či sběratelů. Podobně nelze někdy dohledat ani bližší informace o autorech (např. rok narození nebo úmrtí).

„Spiritismus, tedy víra v možnost komunikace s duchy zemřelých, případně působení jejich prostřednictvím, se objevil v polovině 19. století ve Spojených státech (...) a během několika let se rychle rozšířil i do Evropy a Jižní Ameriky.“ (Nešpor, 2008, s. 23)

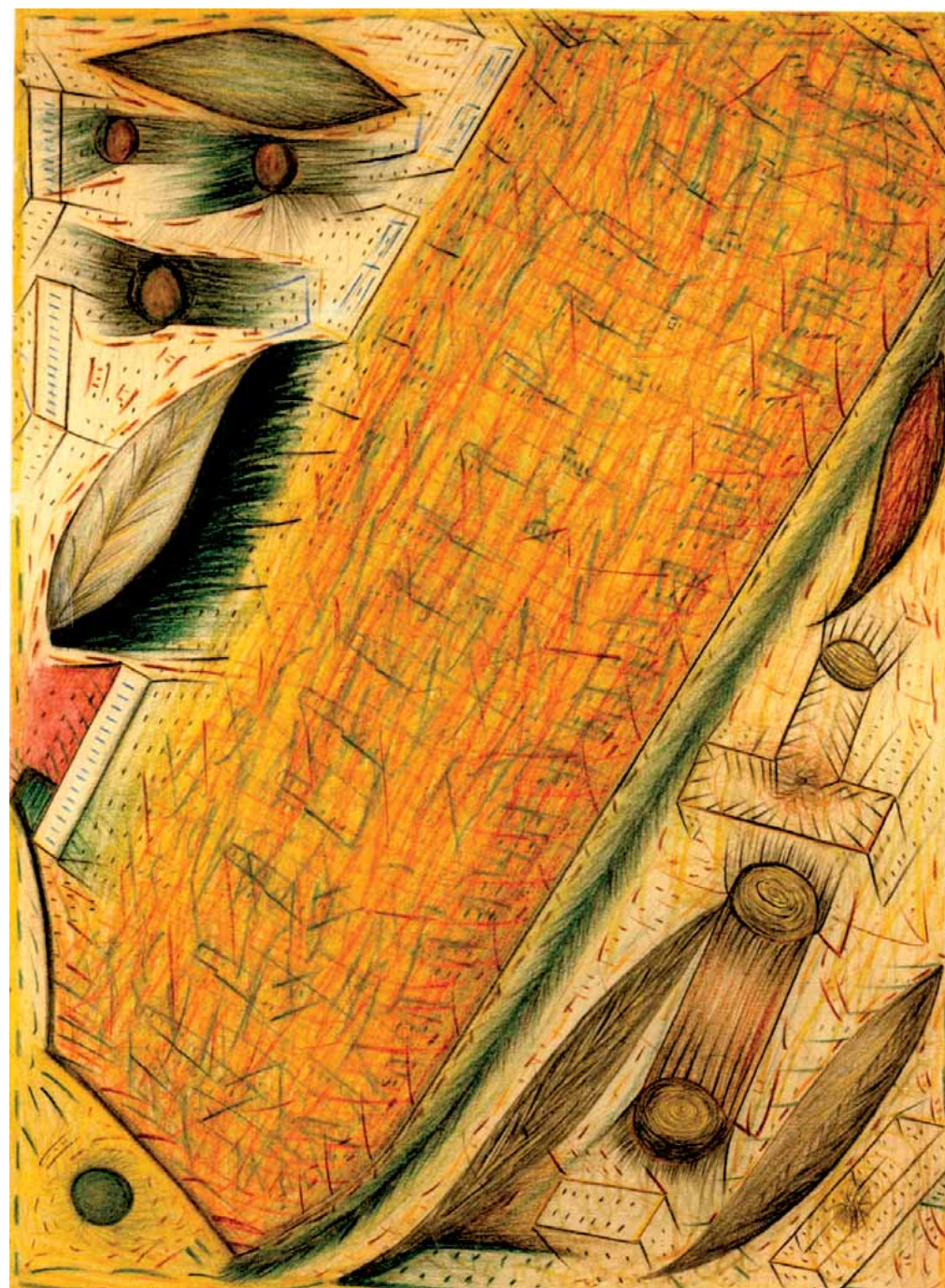
I v českých zemích se toto hnutí šířilo již za Rakouska-Uherska, koncem 19. století, a to jak ve městech, tak i na venkově, zde často s ještě hlubším a bohatším duchovním podložením i obsahem.

Velký rozvrt pak zaznamenalo v období mezi světovými válkami. Spiritisté v té době vydávají řadu publikací a periodik, vedou cílý spolkový život naplněný setkáními, přednáškovou činností, výstavami – a ovšem i spiritistickou praxí. Ta mohla zkvétat mimo jiné i v důsledku toho, že vliv a působení katolické církve ve společnosti bylo v této době již podstatně menší než dříve.

Spiritistické hnutí bylo obzvlášť živé především ve třech geografických oblastech českých zemí: v Podkrkonoší v okolí Nové Paky (zdejší Městské muzeum vlastní nádhernou kolekci mediumních prací), na severní Moravě a ve Slezsku (Ostrava a širší okolí) a na jižní Moravě, v okolí Uherského Ostrohu. Již někdy „v roce 1899 v českých zemích existovalo nejméně 112 spiritistických kroužků a do první světové války se objevilo několik stovek tisíc zájemců o spiritismus, i když aktivních spiritistů bylo jen kolem deseti tisíc.“ (Nešpor, 2008, s. 24)

Pojďme si tedy společně prohlédnout vždy několik prací vynikajících autorů z oblasti mediumní tvorby. Většinu údajů o autorech čerpám z publikace *Art brut v českých zemích (Mediumici, solitéři, psychotici)*. (Nádvorníková, 2008)

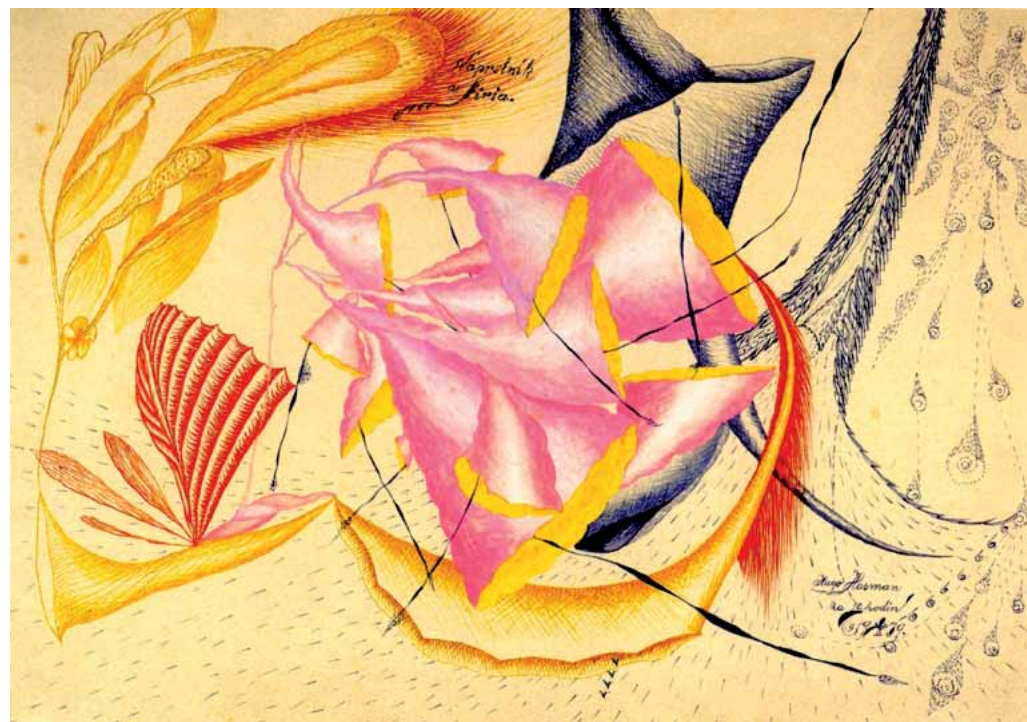
Adamec. Kreslíř původem ze Slovenska náležející k jihomoravskému spiritistickému okruhu. Několik prací suverénně komponovaných do plochy formátu se tematicky ocitá na pomezí mezi florální tematikou a abstrakcí; zachovaly se v soukromém majetku v Uherském Ostrohu.

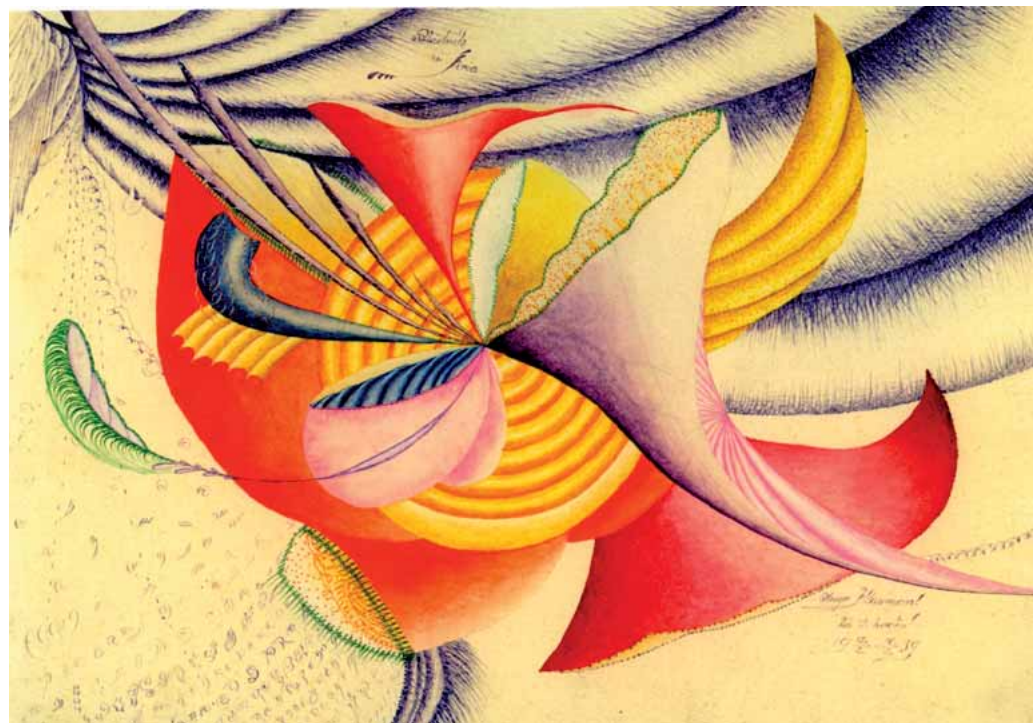
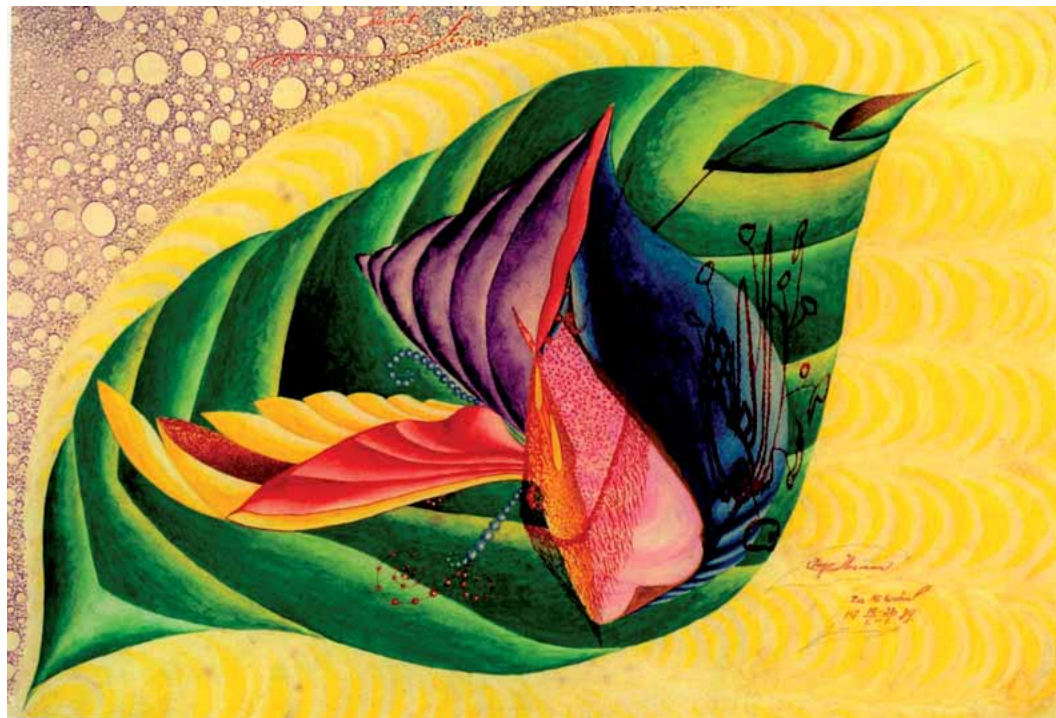


Františka Bergmanová ze Znojma rovněž přináší k jihomoravskému okruhu. Její výtvarný odkaz je co do počtu děl skromný, avšak kvalita kreseb s námětem fantastické květeny, provedených tužkou na papíře a datovaných do doby 1. světové války nebo do let bezprostředně následujících, řadí autorku k předním představitelům mediální tvorby své doby.

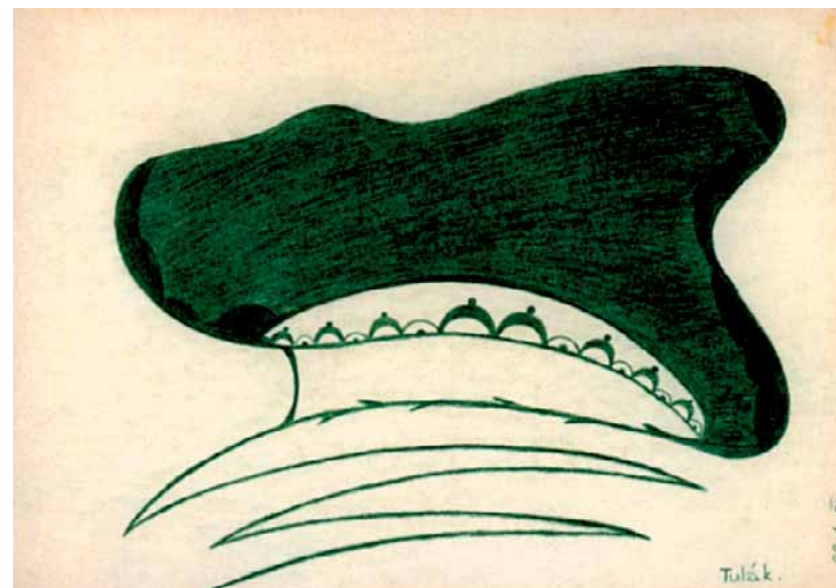


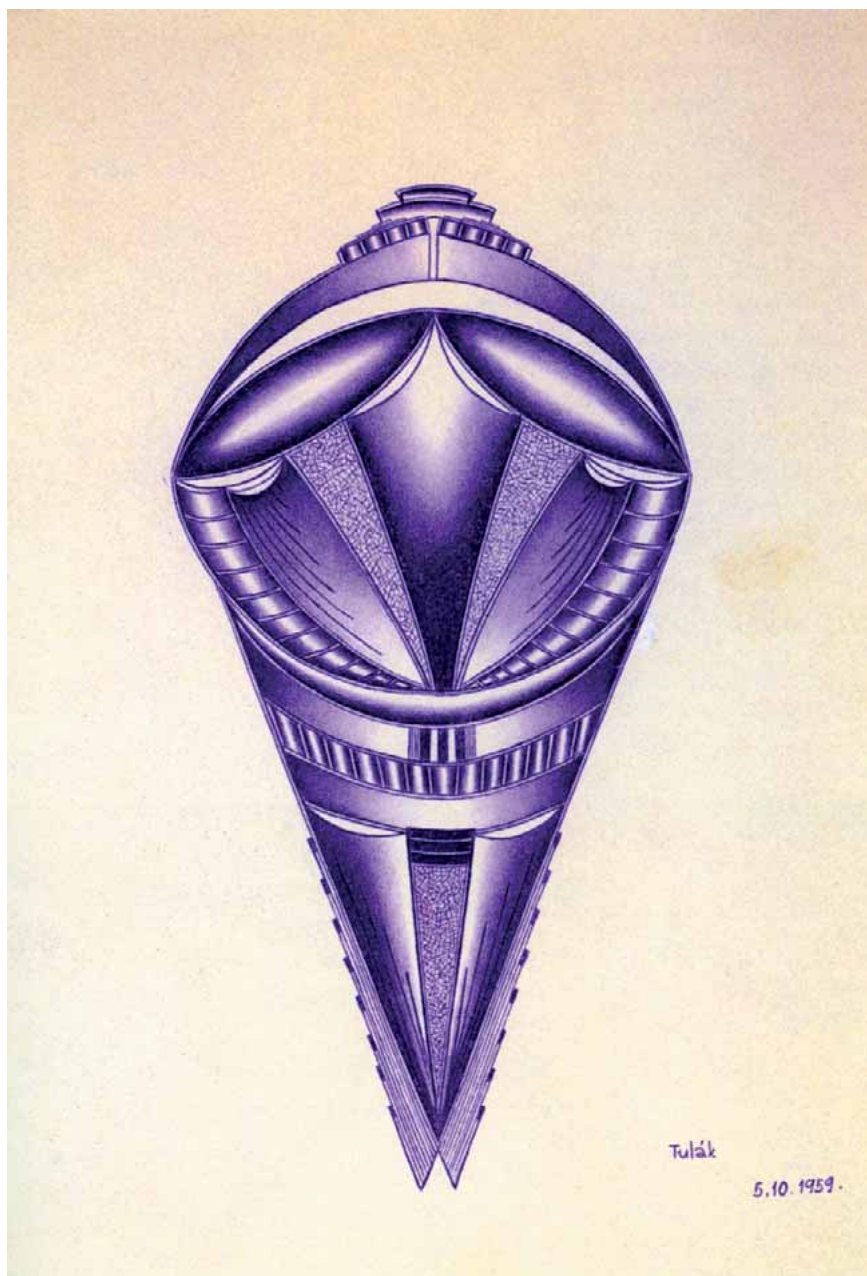
Hugo Hasman z podkrkonošské spiritistické oblasti je autorem fantastických kreseb ze 30. let minulého století. Kresby astrálních rostlin nádherných barev, často na pozadí rytmizovaném drobným ornamentem či robustnějšími abstraktními tvary, vyvolávají dojem vzhledu pod hladinu praoceánů.





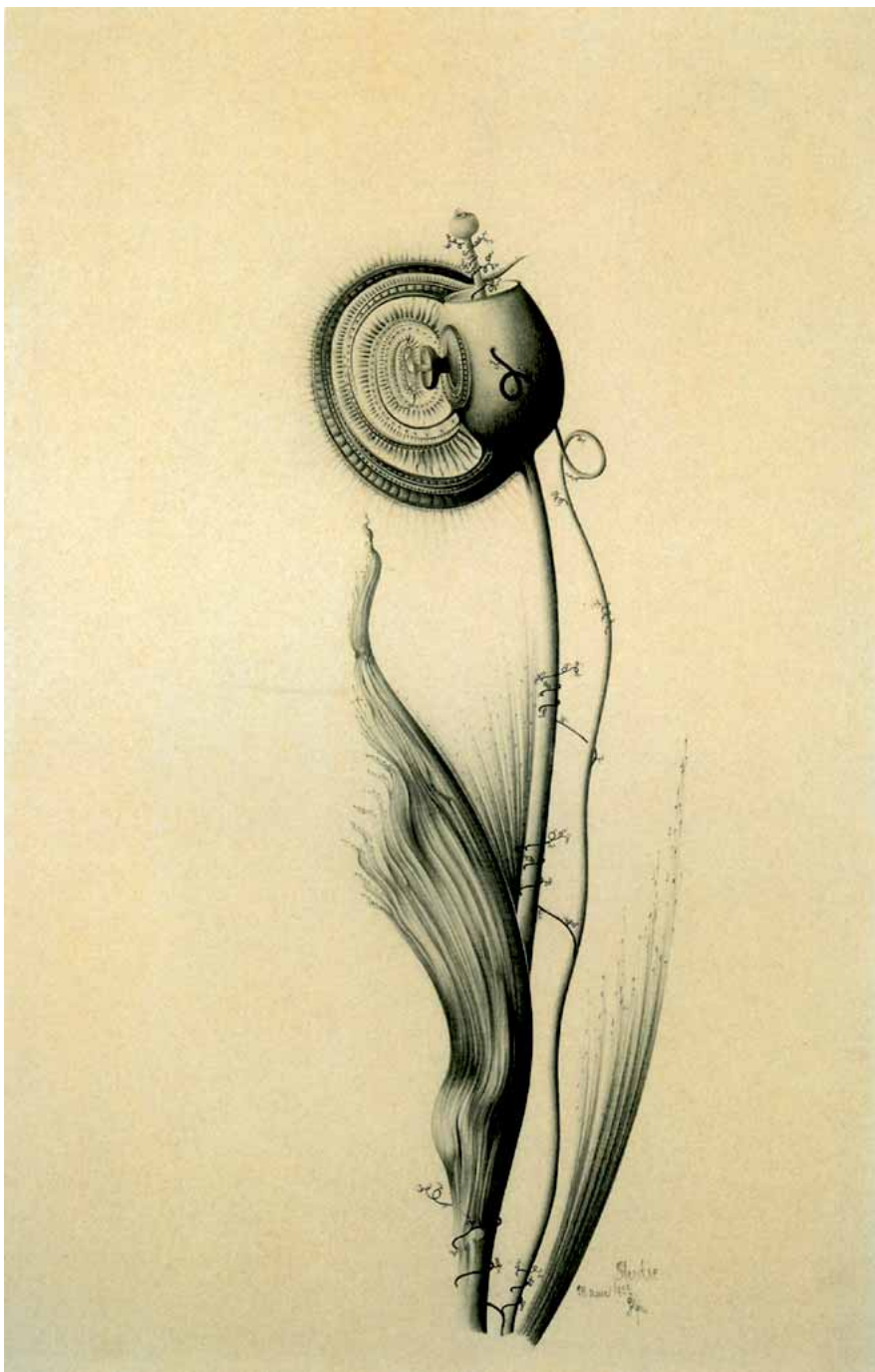
Vlasta Kodříková (1929) z Uherského Ostrohu patří k „mladší“ vrstvě mediálních výtvarníků. Kreslit začíná v 50. letech minulého století. Zdánlivě suché, většinou monochromní, často na střední osu komponované a precizně provedené kresby působí někdy jako vyobrazení fantastických technických elementů pocházejících z jiného světa. Divák musí vynaložit jisté úsilí, aby je přijal a „pochopil“; odměnou je mu zážitek vzhledu do oblastí mimo běžnou zkušenost všedního dne.

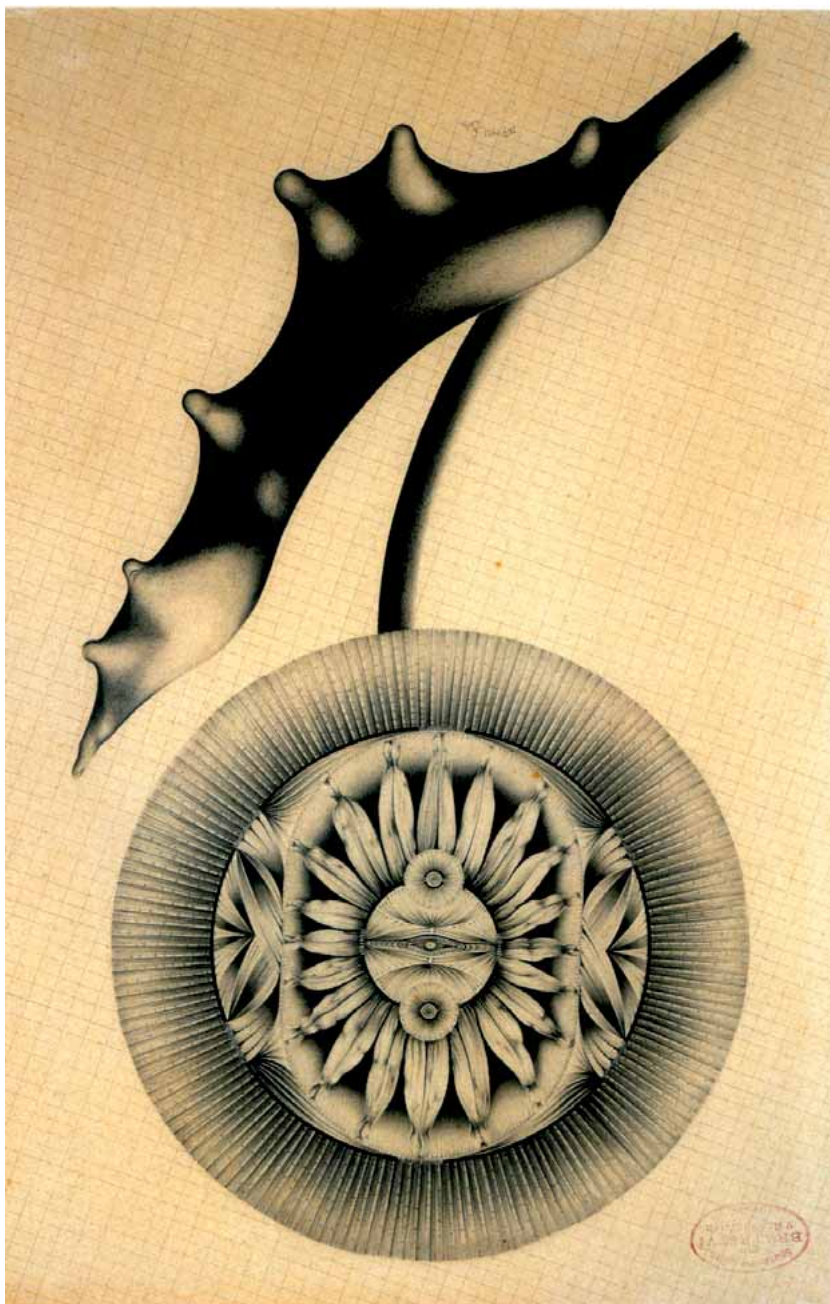




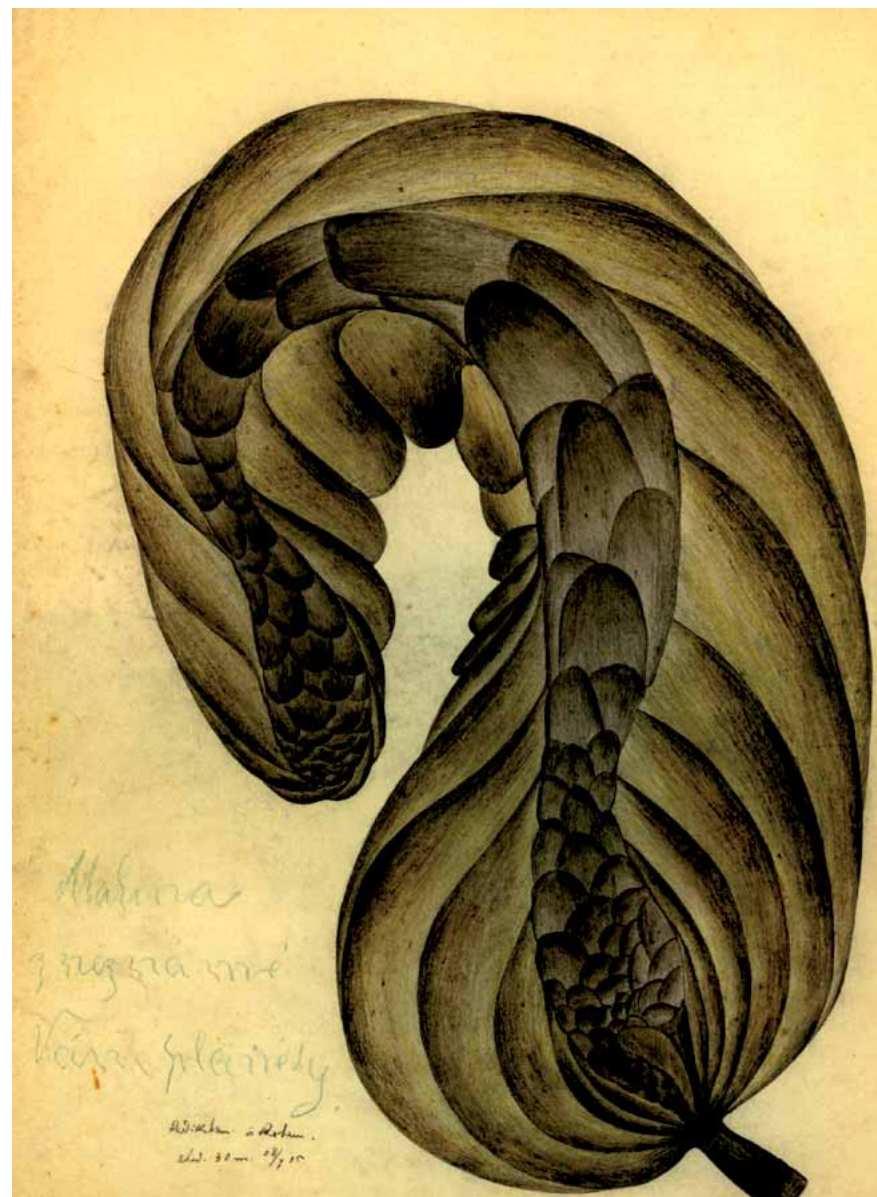
Josef Kotzian (1889–1960) se vyučil strojníkem, žil v Ostravě-Přívoze a patřil do slezského spiritistického okruhu. Své precizní kresby prováděné tužkou na papíře signoval „Solferino“. Tematicky jde většinou o ornamentální či fantaskně florální figuru komponovanou do formátu v centrální pozici; kresby fascinují bezbřehou fantazií a technickou bravurou.

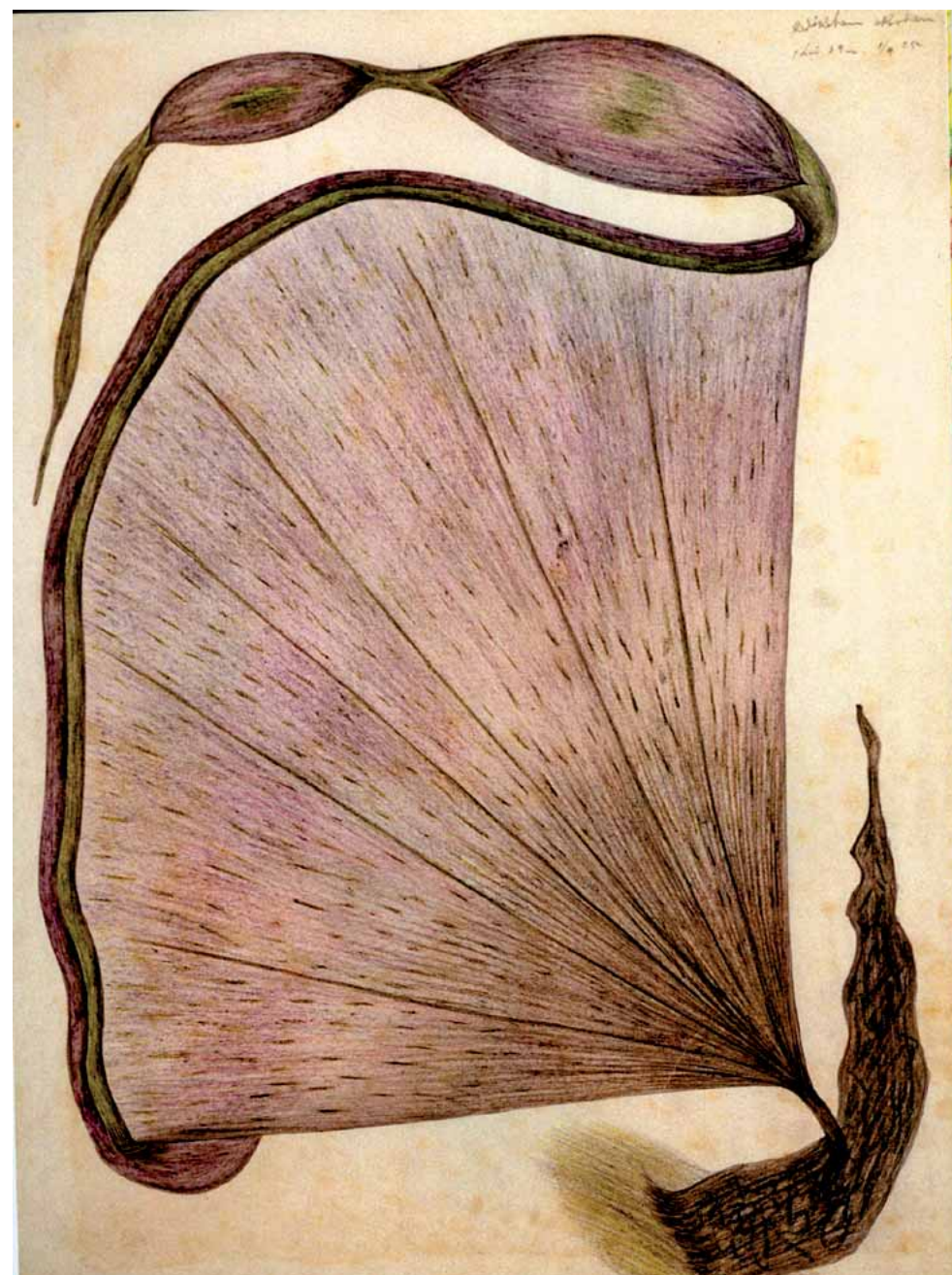
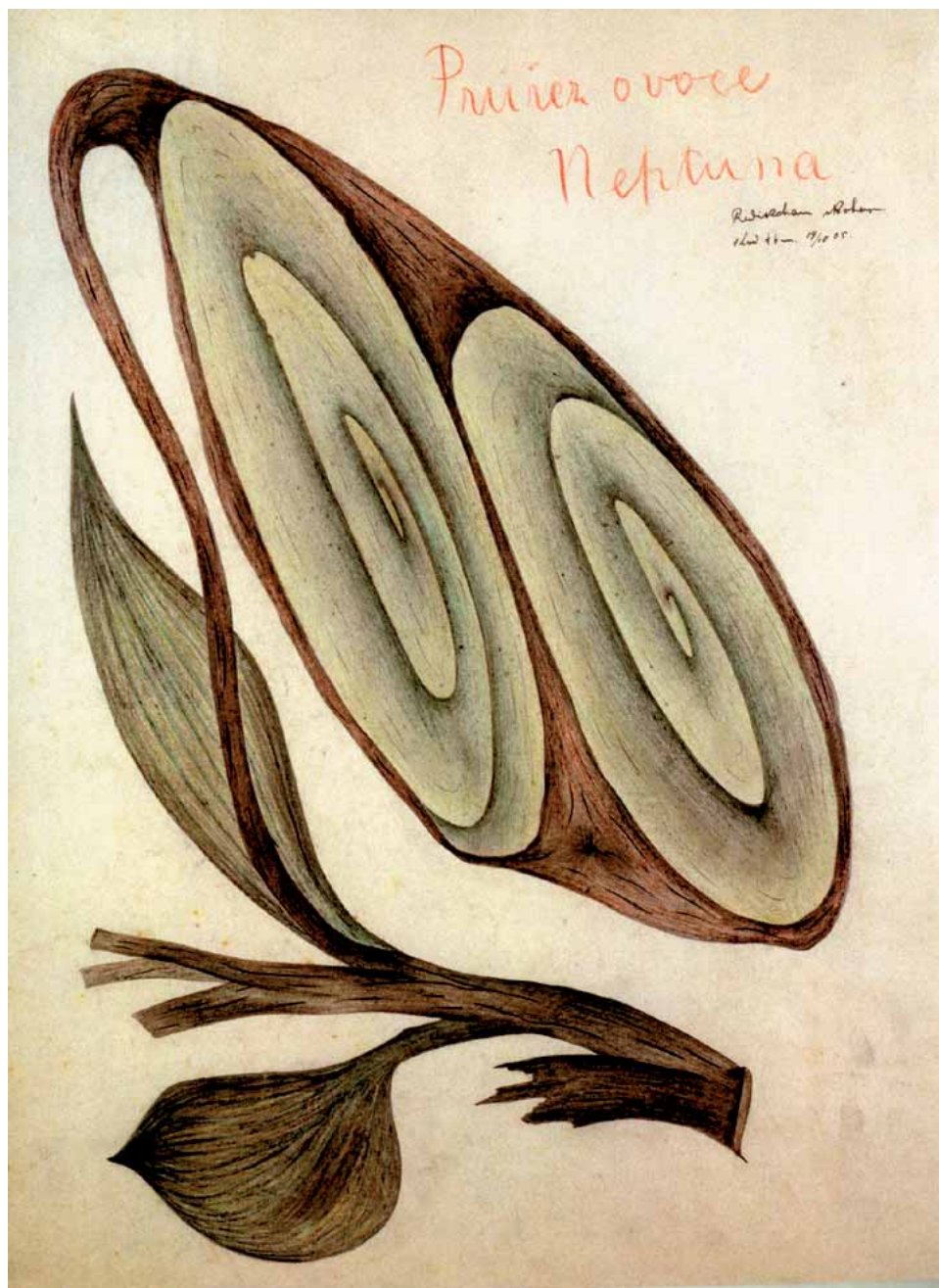




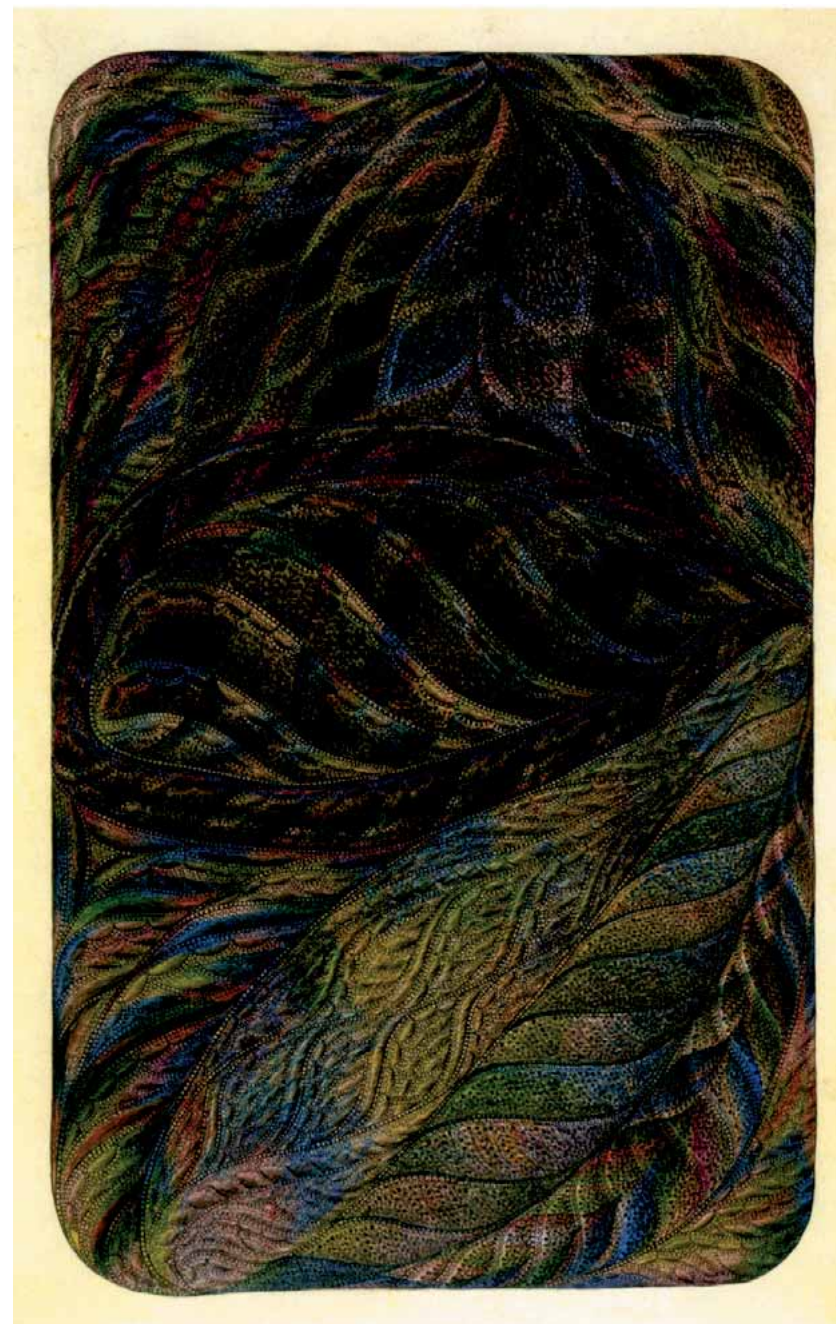


Josef Kovář (1876–?) z Podkrkonoší. Jeho rozměrné medijní kresby astrálních, zoomorfních či vegetabilních objektů se vyznačují tlumeným, jemným koloritem a bohatou, zcela nespoutanou tvarovou fantazií.



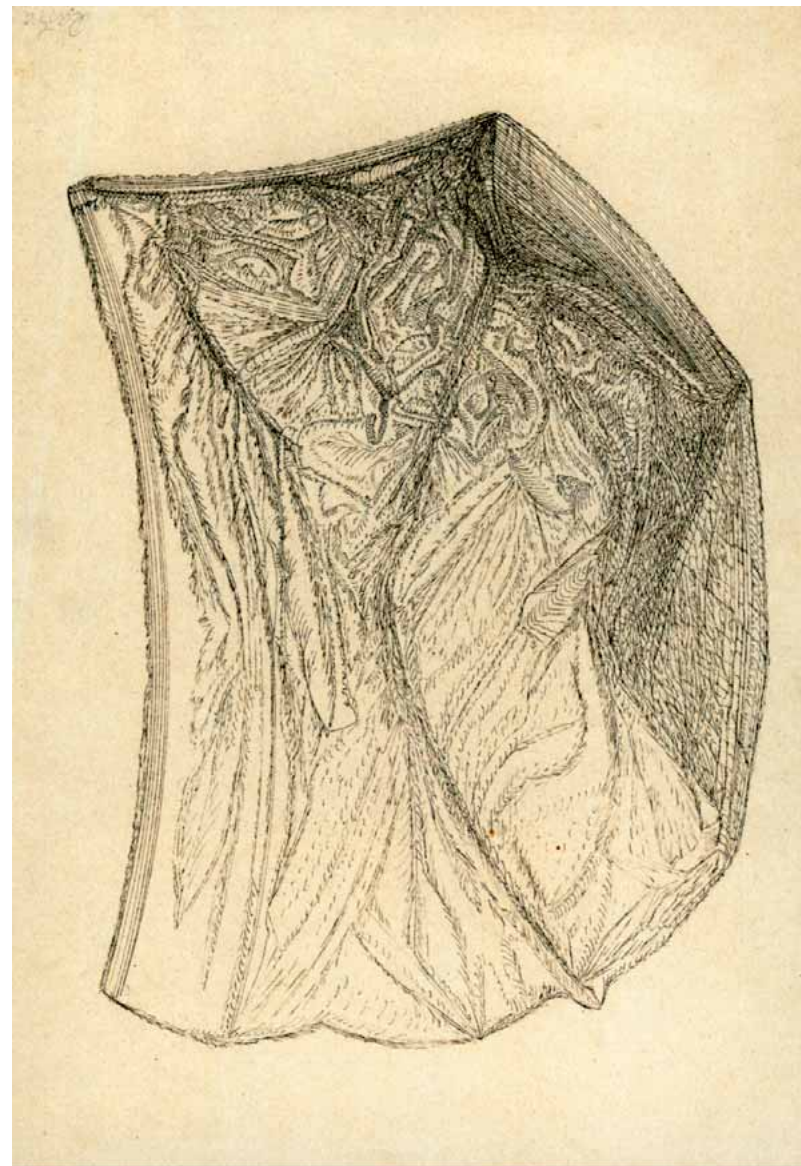


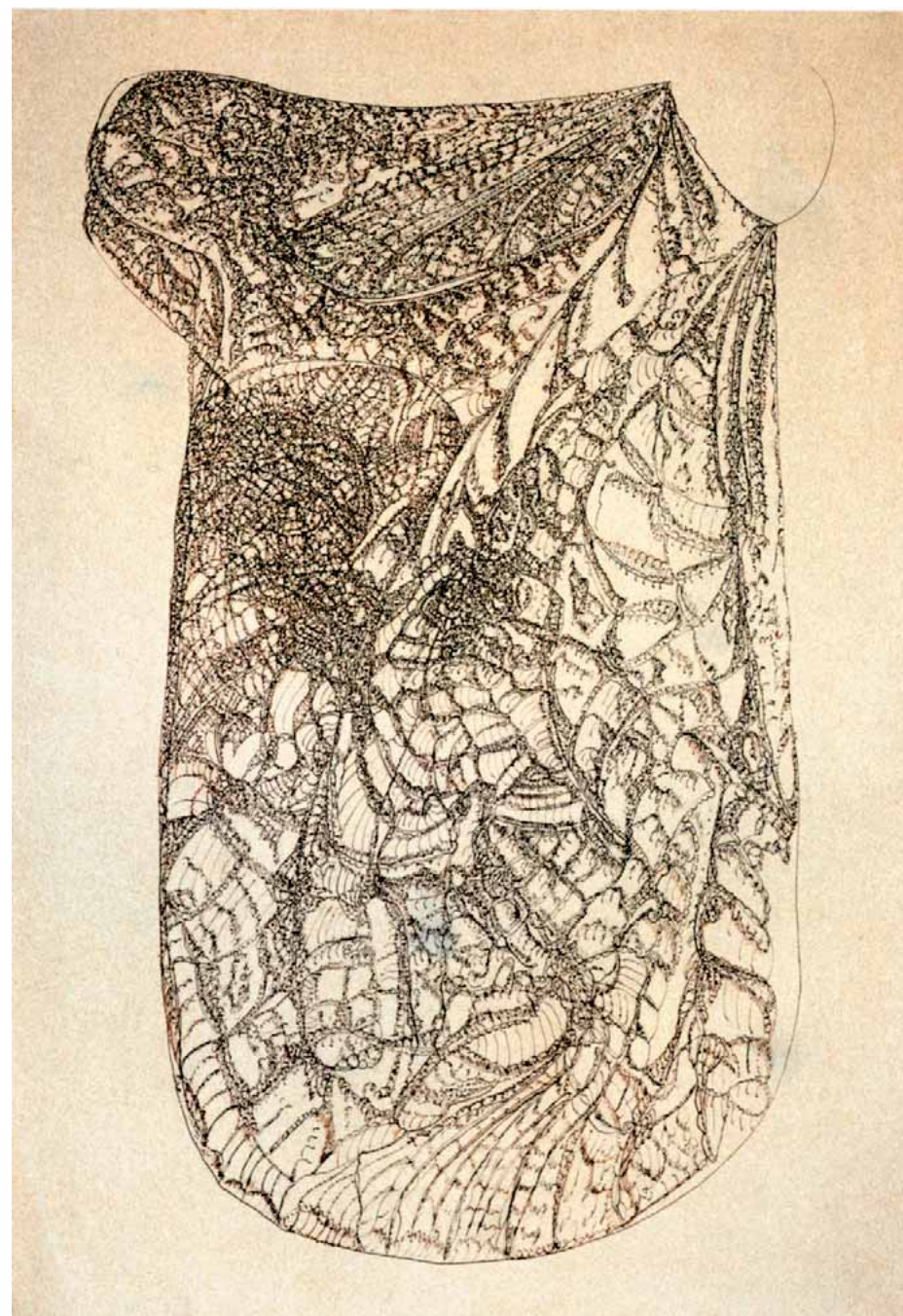
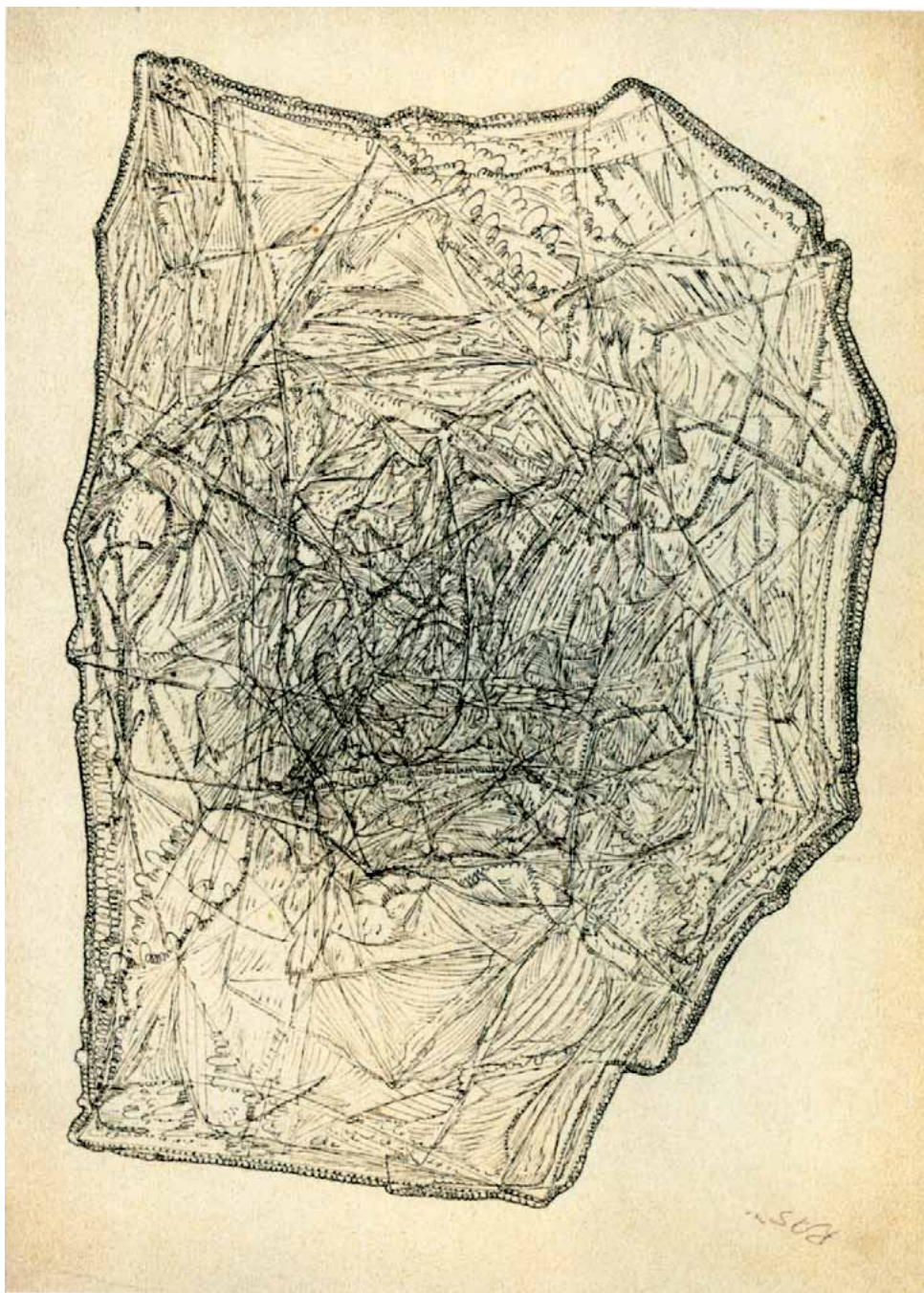
Josef Krygel byl dozorcem nebo úředníkem na dole v Ostravě. Další významný příslušník slezského spiritistického hnutí a brilantní mediijní kreslíř. Drobné kresby barevnými tužkami na papíře udivují tlumeným, neselhávajícím koloritem; jejich námětem jsou jakési pralesy či florální sítě, bez kompozičních akcentů, vymezené pečlivě ustavenými „zrcadly“.



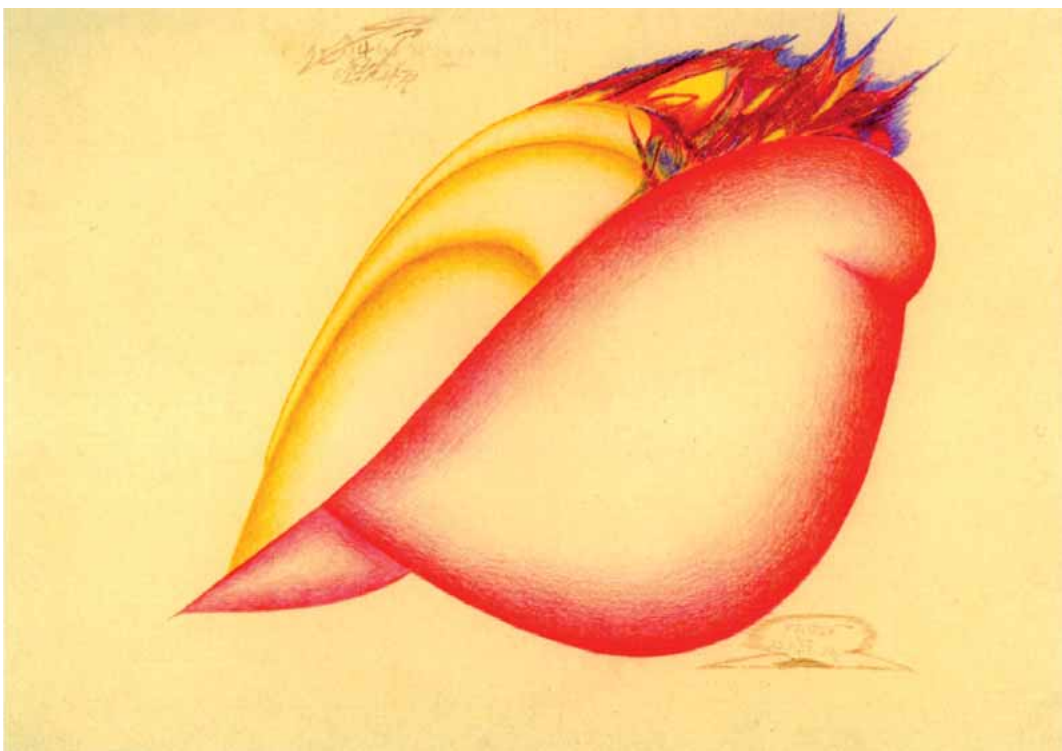


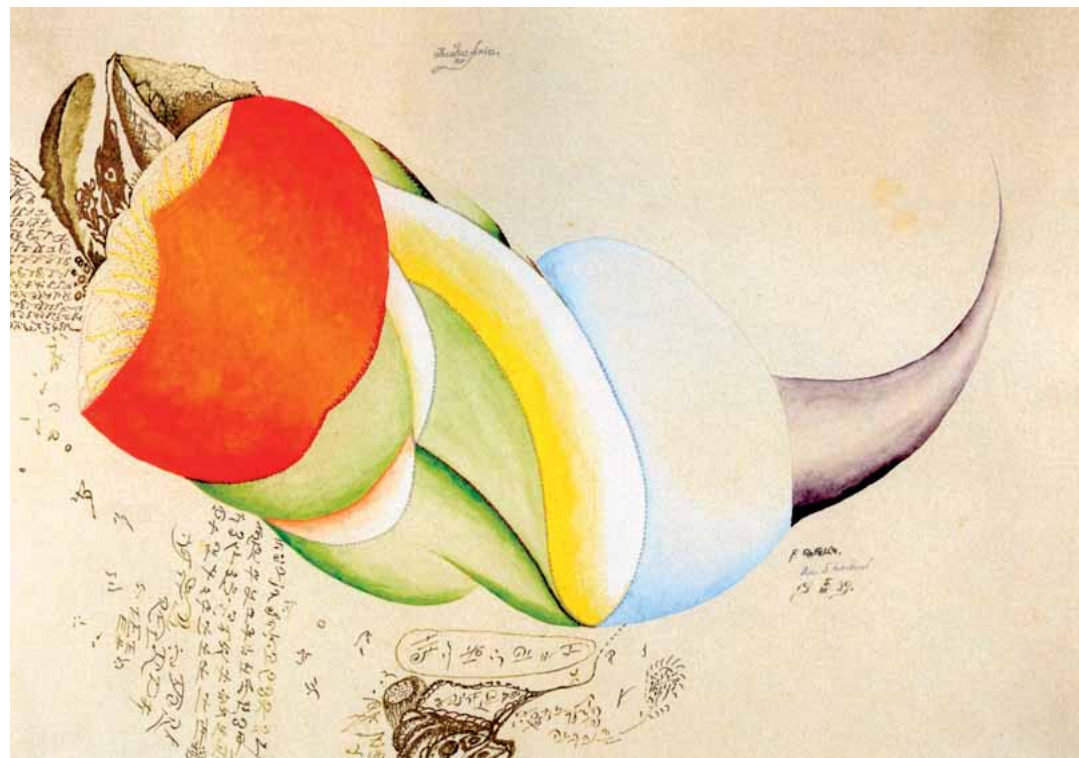
J. Raška, o němž není nic bližšího známo kromě toho, že příslušel do okruhu slezských spiritistů, je autorem kreseb tuší na papíře. Z nich se do dnešního dne zachovaly pouze čtyři; jsou to práce abstraktní, připomínající průhledné nerosty nebo úlomky ledu. Přesto nepůsobí studeně či odtažitě, nýbrž velmi křehce.





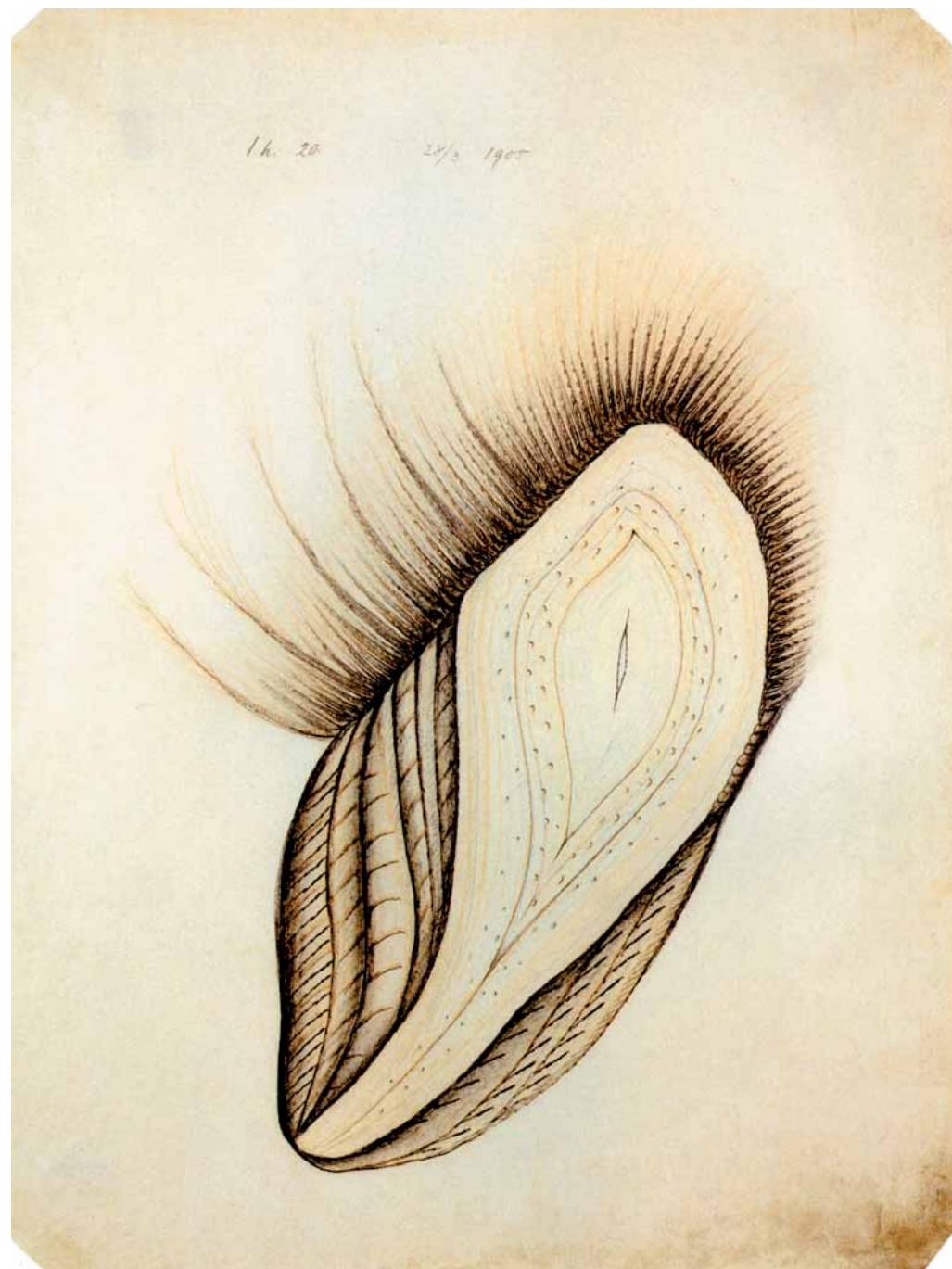
F. Rofelin (Rofelín) pocházel z okruhu podkrkonošských spiritistů. Své práce, jemné a koloristicky i tvarově vytříbené, vytvářel pastelkami i akvarelem; připisuje se mu i několik kreseb tužkou, autorství však nelze určit s jistotou (viz Nádvoříková, 2008).





Jan Tóna (Tonn) žil v Nové Pace, byl konduktérem na dráze. Výtvarně činný od roku 1904. Jeho imaginace doslova bere dech; kresby se vyznačují jemným koloritem a dokonalým provedením po stránce technické, jsou přesně datovány.





Zmetlík. Kreslíř, jehož několik prací (ze 30. let) je v majetku Městského muzea v Nové Pace. Jeho obrazy představují krajiny a fantastickou flóru, kresby se vyznačují oslnivým pastelovým koloritem a po stránce technické jsou provedeny pečlivým, přesto uvolněným rukopisem.



NĚKOLIK SLOV ZÁVĚREM

Jedinou ambicí této knížky bylo pootevřít některým čtenářům oblast výtvarna, o které dosud nevěděli nebo o níž jen něco málo tušili. A udělat z nich diváky. Pokud se tím některým z nich otevře nový pohled nejen do oblasti výtvarné, ale i do hlubších vrstev duše, především do její neutuchající kreativity, bude to – coby „přidaná hodnota“ – výsledek velmi uspokojivý.

POUŽITÁ LITERATURA

a) knihy

- Brugger, I., Gorsen, P., Schröder, K. A. (eds.) 1997. *Kunst und Wahn*. Köln: DuMont. ISBN 3-7701-4273-x
- Čierna, K. (ed.) 2007. *Insita 2007*. Bratislava: Slovenská národná galéria. ISBN 978-80-8059-125-0
- Decharme, B., Šafářová, B., Zemánková, T. (eds.) 2006. *Art brut – sbírka abcd*. Praha: abcd éditions. ISBN 80-239-7240-5
- Dubuffet, J., 1998. *Dusivá kultura*. Praha: Herrmann & synové. ISBN (v knize neuvedeno) 80-238-2543-7
- Ferrier, J.- L. 1998. *Primitive des 20. Jahrhunderts. Art brut und spontane Kunst von Geisteskranken*. Paris: Terrail. ISBN 2-87939-149-0
- Foucault, M., 1994. *Dějiny šílenství v době osvícenství: hledání historických kořenů pojmu duševní choroby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 80-7106-085-2
- Hergott, F., Uhrová, O. (eds.) 1993. *Jean Dubuffet*. Praha: Národní galerie v Praze. ISBN 80-7035-060-1
- Jochmann, P. 2010. Kruhy na vodě, ptáci ve vzduchu, chůze po laně. In: Babyrádová, H., Křepela, P. (eds.) *Spontánní umění*. Brno: Masarykova univerzita. ISBN 978-80-210-5400-4
- Nádvorníková, A. (ed.) (2008). *Art brut v českých zemích (Mediumici, solitéři, psychotici)*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc/Arbor vitae. ISBN 978-80-86300-95
- Nešpor, Z. R., 2008. Spiritismus známý i neznámý. In: Nádvorníková, A. (ed.) *Art brut v českých zemích (Mediumici, solitéři, psychotici)*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc/Arbor vitae. ISBN 978-80-86300-95
- Prinzhorn, H. 2009. *Výtvarná tvorba duševně nemocných*. Řevnice: Arbor vitae. ISBN 978-80-87164-36-5
- Šafářová, B., Zemánková, T. (eds.) 2012. *Adolf Wölfl: Stvořitel univerza*. Praha: Arbor vitae/ABCD. ISBN 978-80-87164-94-5
- Thévoz, M. 2001. *The Art Brut Collection Lausanne*. Zürich/Geneva: Swiss Institute for Art Research/ BNP Paribas Suisse. ISBN 3-908196-07-8

b) periodika

Raw Vision. Watford: Raw Vision Ltd. ISSN 0955-1182

c) elektronické dokumenty

Dubuffet, J. 1949. *L'art brut préfère aux arts culturels*. Paris: Galerie René Drouin (text v katalogu výstavy art brut). Dostupné z: <http://www.artbrut.ch/en/21006/definitions-art-brut>

DOPORUČENÁ LITERATURA

- Aigner, C., Zambo, H. (eds.) 2001. *Johann Hauser: Im Hinterland des Herzens*. Wien: Christian Brandstätter Verlag. ISBN 3-85498-096-5
- Bezzola, T., Buxbaum, R. (eds.) 2005. *Miroslav Tichý*. Köln: DuMont. ISBN 3-8321-7593-8
- Čierna, K. (ed.) 2004. *Insita 2004*. Bratislava: Slovenská národná galéria. ISBN 80-8059-086-9
- Čierna, K. (ed.) 2010. *Insita 2010*. Bratislava: Slovenská národná galéria. ISBN 978-80-8059-150-2
- Dryje, F., Solařík, B., Souček, M. 2004. *Syrové umění. Sbírka Jana a Evy Švankmajerových*. Klenová/Praha: Arbor vitae. ISBN 80-86300-45-5
- Feilacher, J. (ed.) 2006. *Gugging – Ein Ort des Kunst*. Wien: Christian Brandstätter Verlag. ISBN 3-902510-91-9
- Fischer, H. (ed.) 2003. *Louis Soutter 1871–1942*. Ostfildern-Ruit: Hatje Kantz Verlag. ISBN 3-7204-0137-6
- Konečný, P. (ed.) 2008. *Umělci čistého srdce II – Pocta Anně Zemánkové*. Olomouc: Národní památkový ústav v Olomouci. ISBN 978-80-86570-14-3
- Maizels, J. (ed.) 2009. *Outsider Art Sourcebook*. Watford: Raw Vision Ltd. ISBN 978-0-9543393-2-6
- Pohribný, A. (ed.) 2008. *Cecilie Marková – Podobentství duší*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. ISBN 978-80-85090-81-9
- Pohribný, A., Daněk, L. (eds.) 1999. *Oinirické vize Anny Zemánkové*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc. ISBN 80-86045-24-2

Doc. Mgr. Petr Jochmann

O art brut

Výkonná redaktorka Mgr. Emilie Petříková
Odpovědná redaktorka Mgr. Jana Kreiselová
Technická redakce RNDr. Helena Hladišová

Vydala a vyrobila Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.upol.cz/vup
e-mail: [vup\(at\)upol.cz](mailto:vup(at)upol.cz)

Olomouc 2014

1. vydání

Edice - Skripta

ISBN 978-80-244-4159-7

Neprodejná publikace

VUP 2014/406