

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Magisterská diplomová práce

2013

Zuzana Řeháková

**Masarykova univerzita
Filozofická fakulta**

Ústav hudební vědy

Srovnávací uměnovědná studia

Zuzana Řeháková

Přelomové okamžiky ve vývoji art brut
Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Pavel Křepela

2013

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

.....*Zuzana Řeháková*.....
Podpis autora práce

Obsah

1. ÚVOD	6
2. DUŠEVNĚ NEMOCNÍ V ANTICE A VE STŘEDOVĚKU	9
2.1. Duševní choroba v antice a raném středověku.....	9
2.2. Duševní choroba jako boží trest	10
2.3. Duševně nemocní jako pacienti, ne zločinci.....	12
3. OD DUŠEVNĚ NEMOCNÝM K ART BRUT	15
3.1. Geniální šílenci, šílení géniové	15
3.2. Touha po šílenství	17
3.3. Art brut	18
3.4. Art brut jako inspirace pro moderní umění.....	20
4. PRINZHORNOVA SBÍRKA.	23
4.1. Hans Prinzhorn	23
4.2. Tvorba duševně nemocných.....	25
4.3. Entertare Kunst	27
4.4. Muzeum Prinzhornovy sbírky	30
5. VÝSTAVA PRINZHORNOVY SBÍRKY V PRAZE.....	32
5.1. Prinzhornova sbírka v Praze	32
5.2. Šílenství nadlehčuje	34
5.3. Vítejte do zlých časů	37
5.4. Na vrcholu.....	40
6. JEAN DUBUFFET A JEHO SBÍRKA.	44
6.1. Tři pokusy, jak se stát malířem	44
6.2. Vznik art brut.....	46
6.3. Compagnie de l'art brut.....	47
6.4. Sbírka v Lausanne	49
6.5. Raději art brut, než kulturní umění	50
7. ART BRUT JE ART BRUT	52
7.1. Dělaní art brut.....	52
7.2. Tvorba duševně nemocných lidí	53
7.3. Tvorba mediijního umění.....	55
7.4. Tvorba outsiderů.....	58

7.5. Naivní umění.....	59
8. LINGVISTICKÉ SOUBOJE O ART BRUT.....	62
8.1. Vývoj definice art brut	62
8.2. Pojem art brut v českém jazyce	64
8.3. Problémy s definicí Jeana Dubuffeta	65
8.4. Dům umělců v Guggingu.....	67
9. VYVINUL SE ART BRUT TAK, ŽE ZNIČIL SÁM SEBE?.....	70
9.1. Definice s minusovou hodnotou	70
9.2. Umění na okraji v centru zájmu	71
9.3. Zanikne art brut?	72
10. ZÁVĚR	76
11. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ.....	79
12. RESUMÉ	84
13. SUMMARY	86

1. Úvod

„V žádném umělci není nikdy nic morbidního. Umělec smí vyslovit všechno.“¹

Jako téma své diplomové práce jsem si vybrala *Přelomové okamžiky ve vývoji art brut*. Art brut neboli umění v původním či surovém stavu, patří mezi významné projevy výtvarného umění dvacátého století. Jean Dubuffet napsal a zveřejnil celou řadu definicí art brut, nakonec však i on sám musel uznat, že toto umění se tak silně vymyká všemu běžnému a předvídatelnému, že prohlásil: „Art brut je art brut, všichni to dobře pochopili. Nepřiliš dobře? Jistě, právě proto jsme zvědaví a chceme se podívat.“²

Diplomová práce s názvem *Přelomové okamžiky ve vývoji art brut* je postavena na základě, že art brut je specifickým druhem umění, které nelze jednoznačně charakterizovat, pojmenovat, zařadit a rozdělit. Vývoj art brut je zde zachycován v širším kontextu historické, společenské i uměnovědné roviny. Protože je téma mé diplomové práce poměrně široké, vymezila jsem si jej podotázkou: Vyvinul se art brut tak, že zničil sám sebe? Diplomová práce se snaží doplnit existující zdroje v českém jazyce o přehledné zobrazení vzniku a následných změn v tomto druhu umění.

Cílem mé práce je přehledné zobrazení přelomových okamžiků ve vývoji art brut s akcentem na to, jak daná událost ovlivnila art brut a co znamenala pro jeho budoucnost. Na závěr se pokusím zodpovědět na otázku, kterou jsem si stanovila: Má art brut budoucnost? A pokud ano, tak za jakých podmínek a v jaké podobě?

Diplomová práce *Přelomové okamžiky ve vývoji art brut* se skládá z deseti kapitol, které mapují vývoj art brut od antiky až po současnost. V jádru práce se nalézá postava Jeana Dubuffeta, který v roce 1945 označil umění duševně nemocných umění, lidí žijících na okraji společnosti a mediálně inspirovaných tvůrců jako art brut, tedy původní umění. Od něj se odvíjí zobrazení dalšího vývoje art brut s akcentem na proměny samotného umění i jeho definice a na vliv, jaký měly tyto změny na budoucnost tohoto umění.

V prvních dvou kapitolách je uveden stručný přehled přístupu k duševně nemocným lidem a jejich tvorbě od antiky až do poloviny 20. století. V těchto kapitolách na vybraných historických událostech ve vývoji art brut popíšu přístup k duševně chorým lidem

¹ Wilde 2005, s. 6.

² Dubuffet 1946, s. 30.

v průběhu staletí, projevy tohoto umění v historii až do okamžiku, kdy art brut začalo být považováno za umění.

V další kapitole je načrtnut portrét německého psychiatra a historika Hanse Prinzhorna, který mezi lety 1918 až 1920 shromáždil sbírku asi pět tisíc děl od více než čtyřech stovek pacientů z různých klinik v Německu, Rakousku a Švýcarsku. Prostor je zde rovněž věnován osudům sbírky po Prinzhornově smrti. V kapitole jsou rovněž uvedeny informace o Prinzhornově studii *Bildneri der Geisteskranken (Tvorba duševně nemocných)*, které byla vydána v roce 1922. V následující kapitole pak představím Prinzhornovu sbírku skrze výstavu *Prinzhornova sbírka, art brut z legendární kolekce německého psychiatra*, která se konala v Praze v roce 2009. Cílem je představit nejenom historii sbírky a podrobněji čtenáře seznámit s tvůrci a jejich díly, ale také jim mým prostřednictvím zprostředkovat emoce, které art brut vyvolává. Chtěla bych čtenářům prostřednictvím interpretací výstavy a jednotlivých děl umožnila jakousi „virtuální“ prohlídku této výstavy.

Následující kapitola nazvaná Jean Dubuffet je věnovaná francouzského umělci a sběrateli Jeanu Dubuffetovi, který v roce 1945 označil tvorbu duševně chorých lidí pojmem art brut. Hlavním bodem této kapitoly bude historie a vývoj Dubuffetovy sbírky art brut, která je největší kolekcí tohoto umění na světě.

Další kapitola se věnuje vývoji definice art brut, která od dob Jeana Dubuffeta musela být mnohokrát změněna v závislosti na tom, jak se měnilo samo art brut. Zdůrazňuji zde nejdůležitější okamžiky ve vývoji art brut v druhé polovině 20. století v kontextu měnícího se přístupu k art brut i rychle se vyvíjející lékařské vědy.

Následující kapitola s lakonickým názvem *Art brut je art brut* se zabývá problematikou dělení art brut na jednotlivé kategorie. Toto dělení se vyvíjelo stejně jako samo art brut v závislosti na tom, jak se měnil přístup veřejnosti k art brut, samo art brut a jeho definice. V této části podávám vysvětlení pojmů: umění duševně nemocných lidí, umění mediálně inspirovaných lidí a umění společenských outsiderů. Zabývám se zde také polemikou, zda smí být pod pojem art brut řazeno naivní umění.

Poslední kapitola nazvaná *Vyvinul se art brut tak, že zničil sám sebe?* se zabývá budoucností tohoto umění a zodpovězení otázky, kterou jsem si stanovila na začátku: Má

art brut budoucnost? Pokud ano, tak v jaké podobě a za jakých podmínek? A pokud ne, tak proč?

Ve své práci *Přelomové okamžiky art brut* budu vycházet z rozličných periodických i neperiodických zdrojů, internetových stránek i katalogů k výstavám. Nedůležitějšími zdroji se pro mě stala monografie *Spontánní umění* sestavený Hanou Barabádovou a Pavlem Křepelou z Masarykovy univerzity, dvě publikace teoretičky a básnířky Aleny Nádvořnickové *Art Brut v Českých zemích* a *K surrealismu*, obrazová publikace *Collection de l'art brut* od Lucienne Peiry a katalog k výstavě *art brut, sbírka abcd*, která se konala v Praze v roce 2006. Provedu řízené rozhovory s kurátorkami a odbornicemi na art brut Terezií Zemánkovou a Ivanou Brádkovou, které organizovaly výstavy Prinzhornovy sbírky i sbírky abcd a další prezentace art brut v České republice. Rovněž využiji i svých osobních zážitků s díly art brut.

Diplomová práce *Přelomové okamžiky ve vývoji art brut* popisuje vývoj tohoto umění, který je zasazen do historického a společenského kontextu. Ukazuje, jak se v průběhu historie změnil přístup k duševně nemocným lidem a jejich tvorbě. Zabývá se změnami definice art brut, kterou vymyslel Jean Dubuffet, protože ta během let doznala značného vývoje, i tím, jak se změnil přístup veřejnosti k tomuto umění. Na příkladu konkrétní výstavy diplomová zprostředkovává čtenáři dojmy z tohoto umění a přístupnou formou se snaží toto umění představit.

1. Duševně nemocní a jejich tvorba v antice a ve středověku

2.1. Duševní choroba v antice a raném středověku

„Duševně nemocní jsou uzamčeni v okázalých celách a naše zjemnělé ruce na nich páchají vědecká mučení. Nicméně, nemyslete si, že podlehnou. Země, kterou objevili, je tak nádherná, že nic už nedokáže jejich ducha odvrátit. Choroby! Neurózy! Božské metody osvobození, křesťanům neznámé... My, kteří je milujeme, rozumíme tomu, že duševně nemocní nechtějí být vyléčení. Víme dobře, že když se brány ústavu zavřou, jsme to my, kdo je uvězněn: Vězení je venku a svoboda se nachází uvnitř.“
Paul Éluard³

Filosof Aristoteles byl první, kdo postřehнул vazbu mezi nadáním a chorou myslí. Od té doby se tato souvislost stala předmětem mnoha úvah. „U některých umělců – a u géníů vůbec – se dokonce zdá, že právě duševní úchytky (které nevedou k rozvratu osobnosti a k zániku inteligence) jim dovolí proniknutí do hlubin, které by jim jinak zůstaly nedosažitelnými“,⁴ napsal například O. Janota v předmluvě ke knize Jeana Vinchona *Umělecké projevy choromyslných*.

Tento názor ovšem společnost po celá staletí nesdílela. Už v pravěku lidi duševní choroby považovali za trest, který na člověka seslalo jedno z božstev. I ve starověkém Řecku se objevuje stejné smýšlení, to ale bylo v 7. století př. n. l. překonáno. Filozof Pythagoras označil duševní chorobu za nemoc mozku, Platón rozeznával apatii a mánii. Zatímco Hippokrates, který asi jako první učinil jasnou čáru mezi laickým léčením a medicínou, doporučoval k léčbě duševní choroby dávidla, projímadla a pouštění žilou, jiní učenci se snažili zavést mírnější metody. Asklepiades doporučoval masáže, tělocvik, sprchy a houpání, Platón zase radil, aby duševně nemocní byli léčeni pomocí filozofie.

Středověké lékařství - a s tím i přístup k duševně nemocným lidem – bylo alespoň z počátku pokračováním hippokratovské medicíny. Lékaři v raném středověku chápali –

³ Vyhledáno 10. 10. 2012 http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_110_111_112.

⁴ Vinchon 1931. s. 11.

stejně jako v antice – duševní nemoc, jako chorobu mozku a vysvětlovali je poruchami tělesných šťáv. I zde byly doporučovány k léčbě metody, které vedly k očištění právě těchto šťáv, jako jsou projímadla, pročišťování či prostředky vyvolávající zvracení.

V 6. až 9. století bylo středověké lékařství významně ovlivňováno byzantskou lékařskou školou. Mezi přední představitele byzantské lékařské školy patřily v 6. a 7. století Aetius Amidenus, Alexander Trallianus, a Paulos Aegineta. Starověké lékařství také navazovalo na lékařství z arabského světa. Důvodem bylo, že v té době byly překládány lékařské knihy od antických a arabských lékařů. V raném středověku pokračoval také vývoj arabského lékařství, jehož nejvýznamnějším představitelem se stal Avicenna, který byl dokonce uznáván i katolickou církví.

V raném středověku vzniklo také několik významných evropských lékařských škol. První z nich byla založena v italském Salermu v 9. století a největšího věhlasu dosáhla během 12. a 13. století. Tehdy se jejími představiteli stali Constantinus Africanus v 11. století a Bartholomeus Salernitanus ve 13. století.

Druhá slavná evropská lékařská škola byla založena ve 12. století v Montpellier, což je oblast v jižní Francii. Jejími představiteli se stali Arnaldus Villanovanus a Gordonius Bernardus.

2.2. Duševní choroba jako boží trest

„O středověké psychiatrii není mnoho k výkladu, málo víme. Duševně nemocní byli po celé tisíciletí považováni za posedlé d'ábly.“ E. H. Ackerknecht: Kurze Geschichte der Psychiatrie (Stručné dějiny psychiatrie) ⁵

Ve vrcholném středověku církev výrazně zasahuje do lékařství. Bylo zakázáno studování lékařských knih od nekatolických autorů, i když v tomto případě existovali i výjimky. Například spisy doktora Galéna nebo arabského lékaře Avicenny uznávala i katolická církev a jejich čtení povolovala. Lékaři neprovozovali chirurgii kvůli nečistému styku

⁵ Sek. cit. Šedivec, str. 138.

s krví. Chirurgické zákroky proto byly vykovávány lidmi, jako byli holiči, lazebníci nebo i kati, kteří v rámci výkonu své svého povolání přicházeli běžně do kontaktu s krví.

Ve 13. a 14. století také došlo k zakládání univerzit, kde se vyučovalo lékařství. Studenti z lékařských fakult se vzdělávali četbou uznávaných spisů od autorů, jako byli Galén, Rhazes, Avicenna a někdy také směli číst Hippokratovy spisy.

S vlivem církve na lékařství se vrací pojetí, že nemoc je „dar od Boha“ nebo také „Boží trest“. V 16. století navíc pod vlivem náboženství došlo k rozdělení duševně nemocných lidí na „přirozeně nemocné“ a na „posedné d'áblem či démony“. Toto rozdělení se objeví u středověkých lékařů, jako byli Jan Fernelius, Felix Plater, Daniel Sennert a další. Všichni tito lékaři se snažili přirozené duševní nemoci odlišit od těch, které údajně způsobil d'ábel. Jako příznaky posednutí d'áblem či ovládnutí démony nejčastěji uváděli rouhání se, mluvení cizími jazyky, zvracení neobvyklých předmětů, neslušnou mluvu či velký neklid.

„Z černé žluči pochází smutek a strach, ze žluté žluče divokost a hněv, z obojího prudké delirium s nespavostí. Jestliže se v deliriu objevuje mnoho podivných věcí, jestliže nemocní propadají zoufalství, poškozují sebe, škodí svému okolí nebo jsou rozněcováni k bezbožnosti a rouhání, to vše pochází od d'ábla. Posedlí démony zvracejí také různé podivné předměty, olovené hřeby nebo různé živočichy, kteří se nemohli zrodit v nemocném,“ popsal Daniel Sennert, jak poznáme duševně nemocného člověka, jehož nemoc způsobili démoni či d'ábel.⁶

Duševně nemocní, u kterých bylo podezření, že chorobu způsobili démoni, nebo že je posedl d'ábel, byli léčeni dvakrát. Renesanční lékaři nejprve doporučovali použít očistné prostředky, aby se odstranila černá žluč. Právě černá žluč byla ve středověkém lékařství považována za „lázeň pro d'ábla“. Pokud se pacient dokázal prostřednictvím očistných kůr zbavit škodlivé černé žluči, d'ábel si odešel hledat jiného nešťastníka. Poté byli tito domněle posednutí lidé přenecháni „v péči“ teologů, kteří je léčili exorcismem a prováděli na nich takzvanou převýchovu.

„Osudy psychiatrie v tomto období představují nejčernější kapitolu z kulturní historie

⁶ Vyhledáno dne 2. 4. 2013 na http://www.cspsychiatr.cz/dwnld/CSP_2007_3_138_139.pdf

vůbec. Démonologie představovala jedinou možnou a scholasticky přijatelnou koncepci vzniku šílenství. Duševně nemocní byli přiváděni ke kněžím, kteří je léčili exorcismem, a zavírání do vězení, aby nemohli svými činy a výroky ovlivňovat své okolí vůči panujícím feudálům a církvi,“ napsal Eugen Vencovský ve své knize *Psychiatrie dávných věků*.⁷

První zařízení pro duševně nemocné vznikly v 15. století v Anglii a Španělsku, v ostatních částech Evropy pak během 16. století. Ovšem tato zařízení – úmyslně je neoznačuji za léčebny – byla spíše peklem na zemi. V této době nelze hovořit o léčbě duševně nemocných, protože ti byli v psychiatrických léčebnách často uzavíráni ve sklepních prostorách, nebo malých celách. Duševně nemocní byli v té době pokládáni při nejhorším za nebezpečné zločince a přinejlepším za bizarní úkaz, který v lidech budil pobavení i hrůznou fascinaci. V neděli nebo o svátcích byli duševně nemocní v železných klecích vystavováni na náměstích, kde sloužili jako zábavná atrakce pro chudé.

Během 17. a 18. století došlo k rozvoji přírodních věd, hlavně chemie a fyziky. Obě tyto vědy byly přirozeně aplikovány i na odvětví lékařství, v němž vznikly obory jako například jatrofyzika či jatrochemie. Nové obory lékařství vysvětlovaly příčinu nemocí v lidském těle pomocí fyzikálních a chemických procesů. V této době došlo definitivně k odklonu od teorií, kdy veškeré děje v lidském těle byly vysvětlovány pomocí působení šťáv. To mělo za následek, že v přístupu k duševním chorobám přestalo být místo pro názory, že je způsobují neznámé nadpřirozené příčiny, jako například démoni či ďábel.

2.3. Duševně nemocní jako pacienti, ne zločinci

„Pouze člověk, který má vizi a žije svůj život, jako umělecké dílo se může zbavit pocitu nesmyslnosti života.“⁸

Jak vyplývá z výše uvedených informací, vývoj lékařské vědy s tvorbou duševně chorých lidí významně souvisí. V tomto případě ale souvisí lékařská věda spíše s absencí tvůrčích projevů u duševně nemocných pacientů. Během temného středověku, kdy byli lidé trpícími různými duševními poruchami často považováni za nebezpečné pro své okolí, stavění na

⁷ Vencovský 1996, s. 96

⁸ Ženatá 2005, s. 6.

úroveň zločinců a zavírání do blázců, kde panovali velmi neutěšené poměry, nebylo pro jakýkoliv rozvoj jejich tvůrčí aktivity místo.

O reformu v přístupu k duševním chorobám se zasloužil francouzský lékař a psychiatr Phillippe Pinel, který v roce 1793 začal ve francouzské léčebně pro duševně nemocné v Bicetre praktikovat humánní léčebné metody. Pacienti zde přestali být vnímáni jako nebezpeční zločinci a získali určitou, i když samozřejmě omezenou, svobodu. V té byla zahrnuta i možnost začít tvořit různá díla.

Toto byl začátek změny k přístupu k duševně chorým a jejich tvorbě, ale k tomu, jak je vnímáme dnes, vedla ještě dlouhá cesta. Nicméně již v roce 1810 byla zveřejněna první reprodukce tvorby duševně nemocného pacienta Tillyho Matthewse. Tu zveřejnil ve své knize *Illustrations of Madness* britský lékárník John Haslam, který v té době působil jako lékař v královské nemocnici v Londýně známé jako Bethlem. Tento ústav pro duševně choré je ale známější pod názvem Bedlam, což v angličtině znamená blázinec. Toto označení se používalo už od 14. století, nejprve jako neformální označení pro nemocnici, které vzniklo zkomolením názvu léčebny. Postupně ale označovalo odklonění Bethlemu od nemocnice k místu, kde vládne šílenství a chaos. Královská nemocnice Bethlem byla založena již v roce 1247 a existuje až do dneška. V současné době patří mezi moderní psychiatrické zařízení, ale její historie je temná, protože během reformy šílenství na konci 18. a na začátku 19. století se v právě v Bedlamu páchala na zdejších chovancích jedna z nejhorších zvěrstev.

O dva roky později, v roce 1812, pacient z královské nemocnice Bethlem Tilly Mathews vydal sérii architektonických plánů nazvaných *Useful Architecture*, které vytvořil během svých halucinačních záchvatů. V tom samém roce vydává americký lékař Benjamin Rush publikaci *Medical Inquiries and Observations Upon the Diseases of the Mind*, v níž popisuje díla duševně nemocných lidí. Rush ve své knize zdůrazňuje talent tvůrců, který se u nich objevil až poté, co u nich propukla duševní choroba.

Další významná publikace vychází v roce 1876, kdy francouzský psychiatr Paul-Max Simon publikuje esej *L'imagination dans la folie* v časopise *Annales Médico-Psychologiques*. Součástí této eseje byly reprodukce děl vytvořených duševně chorými pacienty, které Simon sbíral. Simon ve své eseji vycházel z názoru, že lidé trpící duševní

chorobou malují jinak než lidé zdraví a že podle určitých znaků v jejich dílech můžeme určit druh a vývoj duševní nemoci.

Tvorba duševně nemocných lidí je do této doby představena hlavně lékařům, vědcům a odborníkům ve specializovaných časopisech a publikacích. O tři roky později, v roce 1879, ale vzniká projev art brut v oblasti architektury. V tomto roce zahájil pošťák Ferdinand Cheval stavbu svého *Palais Idéal* (Ideálního či Dokonalého paláce), které se stala nejslavnější stavbou v oblasti art brut.

První oficiální výstava děl duševně nemocných lidí se konala příznačně v roce 1900. V londýnské královské nemocnici Bethelém byly vystaveny výtvarné práce pacientů, kteří se léčili ve zdejším psychiatrickém zařízení. O pět let později, v roce 1905, pak lékař August Marie, který pracoval jako vedoucí v ústavu pro choromyslné ve francouzském Villejuif, v tomto městě otevřel muzeum *Musée de la folie*, které se jako první zabývalo výstavami děl duševně nemocných pacientů.

O další dva roky později byl učiněn první krok k tomu, aby díla duševně nemocných lidí přestala být považována za pouhé kuriozity, ale mohla se stát svébytným druhem umění. Učinil ho psychiatr Marcel Réja (vlastním jménem Paul Meunier) v roce 1907, kdy vydal knihu *L'Art chez les fous: le dessin, la prose, la poésie*. V této knize použil reprodukce děl duševně nemocných lidí ze sbírky svého kolegy lékaře Augusta Marie. Réja ve své knize zdůrazňuje především to, že díla vytvořená duševně nemocnými lidmi, jejichž reprodukce v knize zveřejnil, mají nepopiratelnou uměleckou hodnotu.

Toto byl významný krok v přístupu k duševně nemocným lidem a jejich tvorbě. Ve chvíli, kdy začala být jejich díla vystavována, se měla šance dostat do povědomí nejenom lékařů, vědců a odborníků, ale také dalších umělců i celé veřejnosti.

Tento historický úvod, který nesouvisí ani tolik s vývojem art brut, jako s vývojem lékařské vědy a společnosti obecně, je zde nutný, protože v pozdějších kapitolách se podíváme, zda náhodou fantastický vývoj lékařství ve 20. století nezpůsobil to samé, co jeho naprostý nedostatek: že art brut nemůže vznikat a existovat? Ale to předbímám, v následující kapitole se budu zabývat tím, co se muselo stát, aby art brut mohlo nejenom vznikat, ale aby začalo být přijímáno veřejností.

2. Od duševně nemocných k art brut

3.1. Geniální šílenci, šílení géniové

„Neobávám se vyslovit myšlenku, paradoxní pouze na první pohled, že umění těch, které dnes zařazujeme do kategorie duševně chorých, představuje rezervoár morálního zdraví.“ André Breton ⁹

Vývoj lékařské vědy a umění duševně nemocných spolu souvisí – a to nejenom tak, že v době temného středověku lidé trpící duševními chorobami tvořit nemohli. Existovali ale také lékaři, vědci a myslitelé, kteří se zabývali otázkou, jak spolu souvisí genialita a šílenství. První kdo se tomuto tématu věnoval, byl v antice filozof Aristoteles, který se teoriemi o duši, myšlení a duševních nemocech zabýval ve svém spisu *O duši*.

V 18. století se další lékaři a vědci vrátili ke zkoumání souvislostí mezi genialitou a duševními nemocemi. Le Camuse, vedoucí lékař pařížské fakulty, v roce 1750 napsal:

„Entusiasmus není nic jiného než okamžité vypětí všech duševních vzpruh, kdy percepce předmětu je mohutnější než předmět sám, když živé, jasné a čisté ponětí věci nutně nese s sebou neobyčejnou názornost, kdy konečně předmět v celém svém vyvýšení, ve své plnosti, ve své kráse překvapuje takovou jasností, že rozum mlčí a člověk podléhá vzrušujícímu unesení, přenášeje se přes logické mezery a jsa soustředěn jen tou silou zrčení, kterou byl ohromen. Nemysleme si, že mysl v takové chvíli zůstává klidná; její pohnutí projevuje se dokonce tělesně, neboť je to uchvácení, stav deliria, v němž jest potlačeno ostatní vnímání a kdy člověk nezná než předmět, který vzbudil tak živé a neobyčejně příjemné cítění.“ ¹⁰ Tento názor ukazuje, že filosofové a lékaři měli entusiasmus za druh šílenství.

Významným počinem na poli zkoumání, jak spolu souvisí genialita a šílenství, byla kniha *Genio e Folia* kriminologa Cesare Lombrosa, kterou vydal v roce 1864. V této knize popisuje teorii, že existuje úzká spojitost mezi šílenci, génii a světci. Lombrosovo pojetí nepovyšovalo duševní nemoc na genialitu, ale naopak se snažilo poukázat na degenerativní

⁹ Vyhledáno dne 2. 4. 2013 na <http://hn.ihned.cz/c1-15407550-vesmir-tvaru-spriznenych-volbou>.

¹⁰ Vinchon 1931, s. 26.

rysy geniality. V této knize se také pokouší vysvětlit způsob, jakým se duševní nemoc může promítat do výtvarné tvorby.

Cesare Lombroso teorii o spojitosti šílenců, géniů a světců vystavěl na zdrojích, které hledal v životopisech obyčejných lidí i slavných osobností. Sledoval, jak často se po vypětí z tvůrčího úsilí u jednotlivých lidí objevuje prudkost či depresivní stavy a srovnával to s případy duševně chorých lidí. Tvorba géniů se pro něj stala plodem nevědomí, které dokáže produkovat ty nejpozoruhodnější díla. Za takové nevědomí označoval nevědomí přerušené, které přirovnával například ke stavu epilepsie. Tato teorie měla značný, ale krátký úspěch. V dnešní době se však o Lombrosových výzkumech zachovalo jen pár stránek v lékařských knihách.

Pro veřejnost nebylo šílenství vždy spojováno pouze s nemocnými lidmi. Nedůvěřivému obecnstvu a podezřavým kritikům se na počátku dvacátého století zdála šílená i díla umělců, kteří dnes patří k pilířům uznávaného moderního umění. Například součástí výstavy v Podzimním salonu v roce 1911 byla díla nových umělců, kteří se nazývali kubisté. Obecnstvo před těmito uměleckými díly vyjadřovalo svou nelibost. Jedni požadovali, aby pro tato díla a jejich autory bylo vytvořeno zvláštní oddělení, jiní se tázali, „zda by se neměly otevřít brány blázince u sv. Anny“.¹¹

Hranice mezi genialitou a šílenstvím je občas velmi těsná, někdy tak těsná, až se oba světy prolínají. Připomeňme si Vincenta Van Gogha, jehož osud se stal inspirací pro knihu *Žízeň po životě* od Irwinga Stonea a takřka dokonalým příkladem umělce, u kterého se snoubila genialita se šílenstvím. Van Gogh se choval bázlivě, trpěl neklidem a těžko vysvětlitelnými potížemi. Když žil v Arles, bál se samoty a přitom ji vyhledával. Tvořil jen pod vlivem alkoholu a nikotinu, bída, ve které žil, a přepínání těla i mysli, ho ničilo. Pokud nemaloval, choval se iracionálně. Příjezd Goghova přítele Gauguina zapříčinil propuknutí jeho duševní nemoci, což vyvrcholilo dobře známým případem s uříznutým uchem. Van Gogh se stal duševně chorým. Trpěl halucinacemi, ve kterých ho pronásledovali přízraky, ty zase střídaly období klidu. Nakonec sám žádá, aby byl dán do ústavu pro duševně nemocné v Saint Rémy v Provence, kde chtěl najít klid. Po roce hospitalizace se vrátil do okolí Paříže a spáchal sebevraždu zastřelením. „Stále jsem měl pocit, že Van Gogh byl naprosto

¹¹ Vinchon 1931, s. 15.

jediným nezáměrným šilencem mezi tolika umělci, kteří by si tolik přáli být šílení, ale ve skutečnosti byli až příliš zdraví,“ napsal filozof Karl Jasepers v roce 1912.¹²

3.2. Touha po šílenství

„... nyní se nám otevírají světy, do kterých ne každý má možnost nahlédnout – a to i přes to, že jsou součástí přírody. Možná je pravda, že do nich mohou nahlédnout jen děti, blázni a divoši. Myslím tím například říši nenarozených a zemřelých, oblast toho, co by mohlo být, mělo být, ale nemusí nutně být. Jakýsi mezi svět.“ Paul Klee¹³

Ještě předtím, než Jean Dubuffet v roce 1945 pojmenoval umění duševně nemocných lidí jako art brut, existoval o něj zájem z řad malířů, básníků a především psychiatrů. Příkladem budiž to, že nemálo psychiatrů začalo sbírat díla svých pacientů, i když primárně tak činili za účelem, aby mohli v dílech nacházet shodné znaky typické pro určitou duševní chorobu. Těmi byli například francouzští psychiatři Paul Gaston Meunier, Joseph Rogues de Fursac nebo August Marie. Psychiatr Joseph Rogues de Fursac publikoval v roce 1905 pojednání *Les Écrits et les dessins dans les maladies Mentales* (Písemnosti a kresby duševně nemocných). Doktor Paul Gaston Meunier zase publikoval o dva roky později knihy *L'art chez le fous* (Umění šílců), která ovlivnila některé z moderních umělců, jako byli například Vasilij Kandinskij, Henri Matisse nebo Pablo Picasso.

Švýcarský psychiatr Walter Morgenthaler dokumentoval uměleckou tvorbu jednoho ze svých pacientů v psychiatrické léčebně v Bernu. Byl jím Adolf Wölfli, v současné době jeden z nejznámějších tvůrců art brut, o kterém Morgenthaler publikoval v roce 1921 celou monografii.

Zájem o tvorbu lidí žijících na okraji společnosti vyvolal rozvoj etnologie a zájem o umění primitivních národů, které se v té době těšilo velké sběratelské oblibě. Veřejnost se s tímto druhem umění poprvé setkala v roce 1878 na Světové výstavě v Paříži, kde bylo představeno hlavně umění afrických národů a zaoceánské umění pocházející z Evropany kolonizovaných zemí. Umělci okouzleni tvorbou primitivních národů, v níž nacházeli

¹² Sek. cit. Rakušanová 2009, s. 285.

¹³ Vyhledáno 15. 10. 2012 na http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_110_111_112.

originalitu, invenci a přirozenost, o níž usilovaly všechny tehdejší nové umělecké směry, brzy objevili i díla pacientů z psychiatrických léčeben, spiritistických médií a dětí.

Tento zájem o tvorbu duševně nemocných lidí, médiummiků a dětí byl výrazně podpořen v roce 1922, když německý psychiatr a historik Hans Prinzhorn, působící na univerzitní klinice v Heidelbergu, publikoval knihu *Bildneri der Geisteskranken* (Tvorba duševně nemocných). V ní uveřejnil své poznatky o výtvarně nadaných duševně nemocných pacientech a doplnil ji reprodukcemi některých děl, která nashromáždil. Prinzhorn mezi lety 1918 a 1922 shromáždil sbírku asi pěti tisíc děl od několika desítek pacientů z psychiatrických klinik z německy mluvících zemí. Tato kniha měla velký vliv na umělce své doby a podpořila zájem o díla duševně nemocných či mediálně inspirovaných tvůrců – nejprve mezi umělci a lékaři, později i mezi veřejností.

3.3. Art brut

„Hledám díla poznamenaná jednoznačným osobitým způsobem a vytvořená mimo vliv tradičních umění, a zároveň (neboť bez toho by to ani nebylo umění) díla, která se dotýkají spodních vrstev lidské bytosti – divokých vrstev - a přinášejí odtud žhnoucí výtvarný jazyk. Potom je mi jedno, jestli autor těchto děl je (...) považován za zdravého, nebo za šíleného.“ Jean Dubuffet¹⁴

Kniha *Bildneri der Geisteskranken* (Tvorba duševně nemocných) se dostala do rukou francouzskému umělci Jeanu Dubuffetovi, který se začal zajímat o „tvorbu lidí žijících na okraji společnosti, v psychiatrických léčebnách, azylech a vězeních, samotářů a podivínů, kteří se výtvarně projevují pouze pod tlakem vlastní nesměrované imaginace, nesloužící nikomu a ničemu než potřebě sebevýrazu“.¹⁵

Tvorbu těchto lidí v roce 1945 označil pojmem art brut. Do češtiny byl tento termín přeložen v 60. letech jako „umění v původním stavu“. Běžně se rovněž používají i pojmy surové, syrové nebo brutální umění. Jednotící definice pojmu art brut bohužel neexistuje. Co art brut znamená, charakterizoval Jean Dubuffet například takto: „Míníme jím práce lidí nezasazených výtvarnou kulturou, u nichž se na rozdíl od toho, k čemu dochází u intelektuálů, nevyskytuje téměř nebo vůbec mimetismus, jelikož jejich autoři čerpají jediné

¹⁴ Vyhledáno 10. 10. 2012 na http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_110_111_112.

¹⁵ Nádvoříková 1998, s. 10.

z vlastních zdrojů a nikoli z šablon klasického či módního umění. Jsme tu svědky výtvarného projevu v čisté, surové podobě, v každé fázi autorem znovu vynalézaného pouze na základě jeho vlastních pohnutek. Tedy umění, v němž se projevuje výhradně funkce invenční.¹⁶

Nedá se ale konkrétně říci, že díla umělců art brut vypadají právě takhle, mají tyto znaky, používají tyto techniky, snaží se o vyjádření něčeho konkrétního. Díla art brut jsou rozmanitá a svá, přesto se v nich dají najít určité prvky, které jsou autorům a jejich tvorbě společné.

Podle Jeana Dubuffeta se pod pojem art brut směla řadit díla s uměleckou hodnotou, které tvořili lidé, co nikdy nestudovali umělecké školy, amatéři, lidé neovlivnění kulturou, definicemi umění, uměleckými směry či znalostí výtvarných technik. Michel Thévoz, duševní pokračovatel Jeana Dubuffeta, v roce 1975 napsal, že tvůrci art brut jsou odolní vůči estetickým a kulturním normám. „Nerespektují ani náměty, ani techniky, ani ověřené postupy zobrazování,“ píše Thévoz.¹⁷

Stejně jako jsou rozmanitá díla art brut, tak jsou rozdílné i nástroje, techniky a prostředky, které slouží k jejich tvoření. Tvůrci art brut používají obyčejné nástroje, stejně jako materiály, které mají zrovna při ruce. Tvoří pomocí pastelky, fix, propisovacích tužek, ale stejně jak používají pastely, akvarel nebo olejomalbu. Společné je autorům art brut to, jak s technikami zachází. Thévoz uvádí, že tvůrci art brut klidně mohou používat i vysoké malířské techniky jako je právě olejomalba, ale že s nimi zachází neobvykle a inovačně. Tvůrci art brut často používají i méně obvyklé techniky, kdy do svých děl přidávají výšivky, korálky, kousky mušlí, novinové výstřižky, části rostlin a další drobné předměty. Někdy používají i věci denní potřeby jako je třeba olej, jiní tvůrci se nerozpakují použít ani lékařský materiál (třeba čtverečky gázy potřísněné vlastní krví), další třeba odpadky a jiní šli dokonce dál a využívali při tvorbě vlastní krev nebo fekálie. V dílech art brut tedy můžete vidět předměty a techniky, které jsme nikde jinde nespatriili, stejně jako věci, které jsou ovlivněné kulturou. Ale tvůrci art brut právě s těmito předměty zacházejí jinak, než by se dalo očekávat, posouvají je do úplně jiných souvislostí. Objevily se dokonce i případy

¹⁶ Vyhledáno dne 20. 2. 2013 na <http://www.iluze55.net/maturita/materialy/INFORMEL.pdf>.

¹⁷ Thévoz 1975, s. 49.

art brut, kdy díla nebyla samotnými objekty, ale jednalo se o výzdobu celých stěn bytů či omítek domů.

Za další společný rys se dá označit popud, na jehož základě autoři art brut tvoří. Tvoří z přemíry citu – deprese či radosti, nebo prostě protože musí, jejich vnitřní hlasy si to přejí. Téměř pro všechny je jejich tvorba nejen rituálem a obsesí, ale v jistém slova smyslu i záchranným lanem, které je drží při životě, které mu dává smysl. To co dělají, dělají pro sebe, ne pro slávu a peníze. Svá díla autoři obvykle nepodepisují, nepojmenovávají, ani nedatují. Na druhou stranu ale existují tvůrci, kteří si díky své obsesivní poruše, zaznamenávají, v kolik hodin vznikl obraz, kolik minut bylo potřeba k jeho zhotovení a není výjimkou, že se v obraze vyskytne i podpis ducha, který vedl ruku autora při tvorbě díla.

Většina tvůrců art brut má ke své tvorbě zvláštní vztah. Při hledání popisu, co je to art brut, je často zmiňováno, že pro tvůrce art brut je důležitý proces tvoření, nikoliv výsledný produkt. U některých tvůrců tomu tak může být, ale je dokázáno, že jiní tvůrci díla naopak shromažďují a obklopují se jimi, někdy si z nich tvoří i domácí oltáře a zdobí si s nimi své příbytky. Takovou umělkyní byla například Marie Kodovská, která si vyzdobila svůj dům v Rýmařově nebo Františka Kudelová, která si zase dotvářela nábytek. Nechtějí od svých děl odloučit a odmítají je prodávat. Jak píše Lucienne Peiry, autorka obrazové *publikace Collection de l'Art brut* o sbírce v Lausanne, při získávání děl do sbírky kurátoři často naráželi na názor, že tvůrci se svých děl nemohou vzdát, že je pro ně životní nutností mít svou tvorbu u sebe a kolem sebe.

2.4. Art brut jako inspirace pro moderní umění

„Celý den jsem si představoval, že zešlím a byl jsem tou představou potěšen, neboť pak bych měl vše, co jsem vždy chtěl: Existoval bych naprosto ve světě idejí, ve světě introspekce, získal bych vše, co mystici hledají.“ Oskar Schlemmer ¹⁸

¹⁸ Vyhledáno dne 3. 4. 2013 na http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_110_111_112.

Art brut se stal inspirací pro celou řadu moderních umělců. Tento netradiční druh umění obdivovali hlavně expresionisté, surrealisté a dadaisté pro jeho naprostou originalitu a tvůrčí nespoutanost.

O díla duševně nemocných lidí, která tvoří stěžejní část art brut, se začali moderní umělci zhusta zajímat po vydání Prinzhornovy knihy *Bildneri der Geisteskranken* (Tvorba duševně nemocných). Umělci jako například Paul Klee, Maxt Ernst, Ludwig Ernst Kirchner a další záviděli bláznům jejich zdánlivě snadný a neustálý přístup k inspiračním zdrojům, opravdovost a hloubku jejich tvorby, schopnost nahlédnout do jiných sfér, kam se člověk se zdravým rozumem nedostane. Moderní umění obdivovalo díla duševně chorých, inspirovalo se jimi a řada umělců díla art brut ve vlastní tvorbě vědomě citovala.

Například Max Ernst se ale o díla duševně nemocných lidí zajímal již před 1. světovou válkou, kdy navštěvoval v Bonnu psychiatrickou léčebnu a obdivoval malby a sochy duševně nemocných lidí. V roce 1919 zorganizoval výstavu dadaistů v Kolíně nad Rýnem, kde vedle děl profesionálních umělců vystavil dětské kresby, nalezené předměty, africké sochy a díla duševně chorých. Byl to právě Max Ernst, kdo později nabídl Prinzhornovu knihu *Tvorba duševně nemocných* Paulu Éluardovi a jiným umělcům, jako byli Jean Dubuffet, André Breton a další. Tito umělci se později stali zakladateli *Compagnie de l'art brut*, společnosti pro ochranu a dokumentování projevů art brut. Šílenství pro moderní umělce znamenalo obdivovaný a nevyčerpatelný inspirační zdroj, schopnost nahlédnout do světů, o nichž se nám může jen zdát.

Medijní kresby, které jsou druhou významnou součástí, art brut zase ocenili hlavně surrealisté ve 20. letech 20. století. André Breton, který je považován za „otce surrealismu“, uvedl, že metodu automatické kresby zdělili právě po medijně inspirovaných tvůrcích. Surrealismus se snažil vytvořit autentické umění a využíval proto lidského podvědomí, automatickou kresbu a v touze po opravdovosti svých děl neváhali ani užívat alkohol či omamné látky nebo zkoušet tvořit pod vlivem hypnózy. Také se zajímali o díla psychicky nemocných lidí a cenili si jejich schopnosti vyjádření myšlenek, tužeb a vizí. Několikrát publikovali a vystavili práce spiritualistů, umělců žijících na okraji společnosti či samouků. Kromě těchto prací prezentovali také anonymní díla, předměty nalezené v přírodě a objevené na tržištích.

Vliv art brut na tvorbu a díla moderních umělců ale nebyl jednostrannou záležitostí. S nástupem nových, avantgardních uměleckých směrů se změnily zažitá estetická parametry a vlastně i přístup k umění, což umožnilo, aby díla art brut přestala být chápána pouze jako diagnostický materiál a začalo se o nich uvažovat jako o svébytném umění.

3. Prinzhornova sbírka

4.1. Hans Prinzhorn

„Odlíšení našich obrazů od těch spadajících do výtvarného umění je dnes možné jen kvůli zastaralému doktrinářství. Jinak neexistují žádné demarkační linie. Některá z našich děl jsou tak jasně umělecká, že mnoho průměrných „zdravých“ děl za nimi daleko zaostává.“ Hans Prinzhorn¹⁹

Hans Prinzhorn se narodil 6. června 1886 v Hemeru ve Vestfálsku. Vystudoval dějiny umění a filozofii na univerzitě ve Vídni a poté, co ji v roce 1908 úspěšně absolvoval, odcestoval do Anglie, kde navštěvoval kurzy hlasové techniky, které mu měly pomoci v zamýšlené kariéře profesionálního zpěváka. Jeho úmysly změnila první světové válka; nastoupil na frontu jako ošetřovatel a své znalosti rozšířil o obory medicíny a psychiatrie.

Rok po skončení první světové války začal pracovat v psychiatrické léčebně v Heidelbergu, kde získal místo asistenta psychiatra a profesora Karla Wilmannse. Prinzhornovým úkolem bylo rozšířit sbírky děl duševně nemocných lidí – maleb, kreseb, konceptuálního umění, výšivek, plastik a rukopisů, které pocházely především od pacientů z heidelberské kliniky nebo z nedalekého Weislochu.

Sbírka začala vnikat jako soubor učebních pomůcek, jak kolekci děl pacientů v Heidelbergu nazývali. Psychiatři v jednotlivých dílech hledali shodné znaky typické pro určitou duševní chorobu. Od roku 1909 byly do heidelberské sbírky zasílány kresby duševně chorých lidí z léčebny pro duševně nemocné v Brémách–Ellenu. Za neoficiálního zakladatele heidelberské sbírky je považován tehdejší ředitel léčebny Emil Kräpelin, který vedl kliniku mezi lety 1890 až 1903. Kräpelin, který bývá označován „za zakladatele moderní vědecké psychiatrie, stejně jako psychofarmakologie a psychiatrické genetiky“²⁰, zastával názor, že každá psychická porucha má vždy původ v biologických či genetických dispozicích. Nediagnostikoval duševní chorobu podle hlavních příznaků, které se projevovaly u různých pacientů, ale na základně celého souboru takovýchto ukazatelů – a na tomto základě rozvinul svůj nové diagnostický systém.

¹⁹ Kopáč 2008, s. 9.

²⁰ Vyhledáno dne 22. 10. 2012 na http://en.wikipedia.org/wiki/Emil_Kraepelin.

Karl Wilmanns, který pracoval v ústavu již době Kräpelinově a později ho v jeho funkci nahradil, chtěl stávající sbírku diagnostického materiálu zpracovat vědecky. Zásluhy Karla Wilmannse, co se týče objevů v psychiatrii, nejsou tak velké jako u Emila Kräpelina, přesto právě mezi lety 1918 a 1933, kdy působil jako zástupce oddělení psychiatrie v heidelberské nemocnici, patří k těm nejúspěšnějším. Wilmannsovým asistentem v projektu rozřídění sbírky diagnostického materiálu se v roce 1919 stal Hans Prinzhorn, který chtěl nejprve kolekci rozšířit.

Wilmanns s Prinzhornem v následujících dvou letech zkontaktovali celou řadu léčeben, pečovatelských domů a soukromých klinik v Německu a ve Švýcarsku s žádostí o zapůjčení – a později darování – děl jejich pacientů. „V případě vaší ochoty podpořit nás těmito materiály bude váš dar použit následujícím způsobem: Velká řada umělecky nebo i čistě psychologicky zajímavých archů bude zarámována a zavěšena v muzeálním prostoru. Ostatní budou uspořádány a uloženy do archivu, aby mohly být kdykoliv k dispozici pro účely studijní... Pokud jde o typ materiálů, v úvahu připadají: 1. vynikající individuální výtvoř / 2. zobrazení vytvořená zjevně pod vlivem duševní poruchy, tak zvané „katatonické kresby“ / 3. jakékoliv čmáranice, i nejprimitivnější kvality, které samy o sobě nemají žádnou hodnotu, ale mají cenu jako součást bohatého srovnávacího materiálu,“ píše psychiatři v dopise, který rozesílali psychiatrickým klinikám.²¹

Do listopadu 1920 se sbírka rozšířila o čtyři tisíce děl. Wilmanns a Prinzhorn navazovali kontakt s dalšími zeměmi, abych se „nad očekávání rychle se rozrůstající záměr budoval ve vskutku mezinárodním měřítku, a aby v naší sbírce jakožto srovnávací materiál byly zastoupeny i vzdálenější národy a rasy“.²² Prinzhorn i Wilmanns se snažili sehnat tzv. srovnávací materiál od normálních jedinců. Wilmanns ho získával z německých věznic, i když tento materiál za normální v běžném slova smyslu chápat nelze. Prinzhorn zase zvolil cestu porovnávání děl duševně chorých lidí s tvorbou dětí a primitivních národů.

Na konci roku 1920 čítá sbírka 4500 exemplářů a aktuální se stává otázka její prezentace. Jelikož heidelberská klinika trpí nedostatkem financí, žádají Wilmanns a Prinzhorn o finanční příspěvky; těch ale dostanou jen málo. Přesto s minimem peněz a bohatou

²¹ Vyhledáno dne 20. 10. 2012 na <http://www.artbrut.cz/bibliografie/muzeum.pdf>.

²² Vyhledáno dne 20. 10. 2012 na <http://www.artbrut.cz/bibliografie/muzeum.pdf>.

improvizací psychiatrii zavedli do sbírky povrchní pořádek. „Přednost dostaly obrazy a kresby hlavních případů, zatímco různorodá písemná svědectví byla jen zběžně shrnuta do kategorie 'text'.“²³ Pacienti, jejichž díla již ve sbírce byla, dostali své číslo, četná díla od neznámých tvůrců byla označována iniciálami.

Nápad na vybudování muzea, kde by se konaly výstavy částí heidelberské sbírky, nebyl proměněn ve skutečnost. V polovině roku 1921 Prinzhorn z pracovních i osobních důvodů opouští místo na klinice i Heidelberg.

4.2. Tvorba duševně nemocných

„Znáte tu znamenitou knihu od Prinzhorna, že? Pojd'me se na ni tedy podívat. Tento obraz je krásný Klee. Stejně tak tenhle a tamten také. Podívejte se na tyto náboženské malby. Je v nich hloubka a síla výrazu, jaké já bych nikdy v náboženských tématech nedosáhl. Skutečně posvátné umění. Přímo spirituální vize. Můžete nyní říci, že směřuji do blázince? Nehledě na to, že celý svět je ústav pro choromyslné...“ Paul Klee²⁴

Karl Wilmanns chtěl původně knižním zpracováním heidelberské sbírky pověřit své spolupracovníky. Prinzhorn trval na tom, že veškerý materiál zpracuje a publikuje sám a podle svých představ. Prinzhorn zamýšlel vydat svou knihu *Bildnerie der Geisteskranken* (*Tvorba duševně nemocných*) u nakladatelství Piper, které vydávalo krásnou literaturu. Wilmanns mu ale zajistil spolupráci s nakladatelstvím F. Springera, kde *Tvorba duševně nemocných* vyšla v roce 1922 jako vědecká publikace.

Prinzhorn v *Tvorbě duševně nemocných* vyjádřil své názory na souvislosti nemoci a umění, na sebevyjádření i na psychiatrii obecně. Kniha byla doplněná mnoha reprodukcemi děl, které během tří let shromáždil pro heidelberskou kliniku. Prinzhornovým cílem bylo „zkoumáním obrazových prací duševně nemocných objasňovat chaos dnešního umění“²⁵ takže kniha daleko více pojednává o umění než o psychiatrii. „Jako jeden z prvních zde spojil pohled psychiatra s uměnovědným přístupem a rehabilitoval tak výtvoř psychicky chorých jako plnohodnotná umělecká díla. Na jejich tvorbě obdivoval autenticitu a

²³ Vyhledáno dne 20. 10. 2012 na <http://www.artbrut.cz/bibliografie/muzeum.pdf>

²⁴ Vyhledáno dne 30. 10. 2012 na http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_110_111_112.

²⁵ Ibidem.

původnost a shledával v ní podobný kosmický pocit jako v některých dílech současných umělců.“²⁶

Prinzhorn v knize hledá pravé umění, které nalézá v díle duševně nemocných. V jejich dílech nachází původnost a pravost, kterou u moderních umělců spatřuje zřídka. Kritizuje například expresionisty, kteří podle něj produkují pouze intelektuální náhražky původního umění.

Přestože Prinzhorn expresionistické umění v knize napadá, je pravděpodobné, že ve skutečnosti byl pro něj při psaní *Tvorby duševně nemocných* expresionismus stejně důležitý jako jeho diplom z dějin umění. Vždyť expresionismus při umělecké tvorbě hlásal ty samé předpoklady, jakých si cenil Prinzhorn - zachycení myšlenek a pocitů, odstranění vědomého tvůrčího procesu, snaha proniknout do podvědomí, vcit'ování se atd. Právě pod tímto „prizmatem mohl interpretovat tvorbu 'schizofrenních mistrů' nikoli jako deformaci či úchylku, ale jako svébytný výraz nezaměnitelné osobní zkušenosti“.²⁷

Třebaže je *Tvorba duševně nemocných* po textové a obrazové stránce výjimečnou knihou, přeci jen je nutné podotknout, že Prinzhornův přístup k dílům duševně nemocných lidí a moderních umělců je značně subjektivní. „Prinzhornovi nejde o racionální, zrekonstruovatelné rozluštění jejich poselství, ale o potvrzení jeho vlastní kulturně-kritické estetiky.“²⁸

Tvorba duševně nemocných přestože je neznámější, není jediná publikace na toto téma, které ve dvacátých letech vyšla. Walter Morgenthaler vydal v roce 1921, v době, kdy Prinzhorn na *Tvorbě duševně chorých* pracoval, knihu s názvem *Duševně nemocný jako umělec*. Věnoval ji umělci, s nímž se seznámil, když v roce 1908 pracoval na klinice ve Waldau poblíž Bernu. Tím umělcem nebyl nikdo jiný než Adolf Wölfli, který dnes patří k neslavnějším tvůrcům art brut.

Prinzhorn na tuto publikaci reagoval rozezleně. V dopise, který 21. dubna 1921 zaslal vydavateli Springerovi, píše: „Ještě v listopadu váhal a hlavně chtěl upustit od veškerého

²⁶ Vyhledáno dne 11. 11. 2012 na http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_107_108

²⁷ Vyhledáno dne 11.11.2012 na <http://www.artbrut.cz/index.php?clanek=knihy>.

²⁸ Vyhledáno dne 11. 11. 2012 na <http://www.artbrut.cz/bibliografie/muzeum.pdf>.

teoretizování. Od té doby, co se dozvěděl, že moje práce postupuje, pospíšil si a zahrnul do své knihy – pochopitelně žalostný – teoretický pokus. Stejně jako celá ta knížečka je to sepsáno krajně bez talentu. Pro průměrného čtenáře však zajisté velice přitažlivé.“²⁹

Prinzhorn snášel špatně konkurenci, celý život toužil po profesorském titulu, který mu měl zajistit náležitou vážnost a úctu. Nejspíš i proto podporoval nadšené očekávání ještě před vydáním *Tvorby duševně nemocných* a účastnil se turné, jehož součástí byli přednášky v různých stupních odbornosti, aby zaujal co nejširší veřejnost. Rovněž se z jeho popudu objevili v německém tisku recenze na chystanou *Tvorbu duševně nemocných*, které napjaté očekávání ještě zvýšily. Prvních 2200 kusů bylo rychle vykoupeno a v následujícím roce byl vydán dotisk. V lékařských kruzích se setkala s různorodými názory, ale v uměleckém světě byla surrealistou Hansem Belmerem označena za „zásadní událost století“.

Tento úspěch se mu ale už nepodařilo zopakovat. Během následující tří let krátce pracovat v klinikách v Curychu, Drážďanech a Wiesbadenu a v roce 1925 si ve Frankfurtu založil vlastní psychoterapeutickou praxi. Pokračoval psaní knih a esejů, a přestože jich několik bylo vydáno za jeho života, nedočkaly se velkého ohlasu. Ze svého neúspěchu vinil nakladatelství, že jeho knihy dostatečně nepropagovalo. Nikdy se mu nepodařilo získat místo na univerzitě, po němž toužil, a zklamání z jeho upadajícího profesního života jakoby se odráželo i v jeho životě osobním – všechna jeho manželství skočila rozvodem. Zklamán neúspěšnou kariérou i krachem třech manželství se stáhl z veřejného života, odstěhoval se ke své tetě do Mnichova a na živobytí si vydělával přednášením a psaním esejů. Zde také v roce 1933 zemřel na tyfus.

4.3. Entertate kunst

„Ve jménu německého lidu je mojí povinností zabránit těmto politováníhodným nešťastníkům, kteří prostě trpí vadou vidění, aby se snažili svým klábosením přesvědčovat ostatní, že tyto kazy v pozorování jsou skutečnou realitou a že to, co předvádějí, je umění. Jsou pouze dvě možnosti. Buď tito ‚umělci‘ vsutku vidí věci tím jejich způsobem a věří tomu, co malují – v tomto případě je nutno se ptát, jak takové defektní vidění vzniká a pokud je to dědičné, nechejme na ministerstvu vnitra, aby zabránilo věčnému opakování takové děsivé vady. Anebo pokud tito lidé nevěří

²⁹ Prinzhornův dopis z 29. dubna 1921, archiv Springerova nakladatelství.

v realitu svých vjemů, ale snaží se zneužívat svých představ prostřednictvím švindlu, pak je to případ pro kriminální soud.“ Adolf Hitler ³⁰

Již v roce 1921 Hans Prinzhorn poukazoval na to, že známého profesora hamburské univerzitní kliniky Wilhelma Weygandta heidelberská sbírka rozčílila. Weygandt se stal ve dvacátých letech předchůdcem nacistických myšlenek o rasové čistotě a socialistické teorii výběru. Weygandt uveřejnil v berlínském týdeníku *Woche* článek, v němž porovnával obrazy Paula Cezanna, Vinceta Van Gogha, Paula Klee nebo Vasilije Kandinského s díly duševně chorých lidí. Prinzhorn o rok později v *Tvorbě duševně nemocných* varoval před „banálními a senzačními“ soudy „známých psychiatrů“. ³¹

O tři roky později vyšel *Mein Kampf*, v němž Adolf Hitler nazval jednu z kapitol *Entartete Kunst* neboli *Zvrhlé umění*. Takto označené umění bylo považováno za „neněmecké“ nebo židobolševické; bylo zakázáno a obrazy a knihy byly páleny. Nacisté za „zvrhlé umění“ však považovali víceméně veškeré moderní umění: všechny nové umělecké směry, jako impresionismus, expresionismus, dadaismus, kubismus, fauvismus a surrealismus, rovněž moderní hudbu, nebo třeba knihy německého spisovatele Ericha Maria Remarqua; a samozřejmě i umění duševně chorých lidí.

V roce 1928 byla vydána další kniha nacistické propagandy, které diskriminovala moderní umění – *Kunst und Rasse (Umění a rasa)*. Tato kniha využila stejného principu jako Weygandt ve svém článku pro týdeník *Woche* – srovnávala moderní umění s díly duševně nemocných lidí. Právě Wilhelm Weygandt pro tuto publikaci opatřil fotografii pacientů z klinik a sanatorií. „Domněle objektivní, ve skutečnosti však degradujícím způsobem pořízené záběry pacientů jsou tu konfrontovány s portréty a postavami na obrazech expresionistických umělců.“ ³² Weygandtovi se podařil hrůzyplně dokonalý kousek, protože moderní obrazy a jeho fotografie by šlo lehce zaměnit.

Nacisté stejného schématu využili i při pořádání výstav. V roce 1933 se konala putovní výstava *Mannheimer Schreckenskammer (Mannheimský dům hrůzy)*, kde byly vystaveny díla duševně nemocných lidí a dětí vedle obrazů moderny.

³⁰ Vyhledáno 30. 10. 2012 na http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_110_117_118.

³¹ Prinzhorn 1922, s. 346.

³² Vyhledáno dne 30. 10. 2012 na <http://www.artbrut.cz/bibliografie/muzeum.pdf>.

„Okolo nás vidíte monstrózní výplody šílenství, nestoudnosti, nejapnosti a naprosté zvrácenosti. To, co tato výstava nabízí, vzbuzuje zděšení a znechucuje náš všechny!“³³ Takto zahájil Adolf Ziegler, předseda Říšského kabinetu pro výtvarné umění, v roce 1937 putovní výstavu moderního umění nazvanou *Entertate Kunst* neboli *Zvrhlé umění*.

Výstava *Entertate Kunst* měla za cíl přesvědčit veřejnost o úpadku moderního umění a po zahájení v Mnichově putovala do dalších jedenácti měst v Německu a Rakousku. Nacisté shromáždili přes 650 obrazů, soch, tisků a knih zabavených ze sbírek třiceti dvou německých muzeí. Nacisti za zvrhlé umění považovali takové, které „uráží německé city, nebo ničí, případně zesměšňuje přirozené formy, nebo prostě odhaluje absenci odpovídající manuální a umělecké dovednosti“.³⁴

Jednotlivá díla byla uspořádána chaoticky, doplněná výsměšnými popisky. Nacističtí vůdci bok po boku vystavili díla významných tvůrců moderního umění, jako byl Emil Nolde, Piet Mondrian, Vasilij Kandinsky, Paul Klee či Marc Chagall a díla Else Blankenhorn, Adolfa Schudela, Paula Goesche, Oskara Volla a dalších. Ty jim z heidelberské sbírky ochotně zapůjčil tehdejší ředitel kliniky Carl Schneider.

Karl Wilmanns musel kliniku opustit v roce 1933 poté, co se v jedné ze svých přednášek zmínil o „psychogenní povaze Hitlerovy dočasné slepoty v první světové válce.“³⁵ Po něm ji převzal Carl Schneider, který se později stal vedoucím vědcem nacistického projektu, který ve velkém posílal duševně nemocné na smrt do plynových komor. „Objednával si v různých psychiatrických léčebnách obzvláště zajímavé případy choromyslných, kteří byli po zevrubné předchozí prohlídce zavražděni v likvidačním ústavu, aby mohli být posmrtně pitváni a zkoumání z hlediska patologie mozku.“³⁶

Výběrem děl z heidelberské sbírky byl nacistickými pohlaváry pověřen Hartmut Pistauer, který pracoval pro ministerstvo propagandy. Vybíral obrazy, které se co nejvíce podobali dílům modernistů, aby tak mohl ilustrovat duševní nemoc těchto umělců. Ke zděšení

³³ Sek. cit. Řeháková 2009, s. 6 a 17.

³⁴ Vyhledáno dne 10. 11. 2012 na http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_110_117_118.

³⁵ Vyhledáno dne 10. 11. 2012 na <http://www.artbrut.cz/bibliografie/muzeum.pdf>.

³⁶ Sek. cit. z <http://www.artbrut.cz/bibliografie/muzeum.pdf>.

pořadatelů však celá řada lidí, kteří se neztotožnili s nacistickou ideologií o zvrhlém umění, pojala výstavy jako jedinečnou příležitost prohlédnout si na jednom místě velký počet vrcholných děl moderního umění.

Poté malá část Prinzhornovy sbírky zůstala v putovní výstavě nacistické propagandy, která byla vystavována v německých městech, její většina však byla zapomenuta.

4.4. Muzeum Prinzhornovy sbírky

„Díla duševně chorých (...) by měla být brána hluboce vážně, mnohem vážněji, než celé pinakotéky.“ Paul Klee ³⁷

V roce 1955 byla během rekonstrukce heidelberské kliniky „nalezena“ Prinzhornova sbírka. O osm let později si Harald Szeemann, švýcarský kurátor a historik umění ze sbírky vypůjčil 255 exponátů. Ty vystavil na velkolepé výstavě Art Brut – výtvarná tvorba duševně nemocných – Insania Pingens, která se konala v roce 1963 ve výstavních prostorech Kunsthalle v Bernu.

Mezi vystavenými umělci byli Oskar Herzberg, Else Blankenhorn, August Klett, Heinrich Hafl, Johann Knopf a Heinrich Anton Müller. „Přístup Haralda Szeemanna jednoznačně vyzdvihoval estetické stránky jejich tvorby. Proto může být tato událost považována za znovuzrození Prinzhornovy sbírky.“ ³⁸

Od osmdesátých let dvacátého století přibývají do Prinzhornovy sbírky další autoři a díla. Například Inge Jádi vyhledává v kartách pacientů, kteří již jsou zastoupeni v Prinzhornově sbírce, další díla. Muzeum rovněž dostává díla od mladých duševně nemocných lidí jako dar nebo trvalou zápůjčku. Sbírkou se tímto způsobem rozšířila o dvanáct tisíc děl – olejomalb, akvarelů, kreseb, kvašů, asambláží a plastik. „Tyto přírůstky jsou pro nás důležité, neboť nemá-li Muzeum ustrnout pouze jako útočiště historického materiálu, je třeba zdůrazňovat také současný úhel pohledu.“ ³⁹

³⁷ Vyhledáno dne 20. 11. 2012 na http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_110_111_112.

³⁸ Vyhledáno dne 2. 3. 2013 na <http://www.artbrut.cz/file/zaverecna-zprava-2009.pdf>.

³⁹ Vyhledáno dne 4. 3. 2013 na <http://www.artbrut.cz/bibliografie/muzeum.pdf>.

Muzeum Prinzhornovy sbírky bylo otevřeno v září 2001, kdy ředitel Univerzitní psychiatrické kliniky Christoph Mundt nechal pro slavnou sbírku postavit v Heidelbergu vlastní budovu. Johann Kraeftner, vídeňský architekt, přestavěl posluchárnu sousedící s neurologickou klinikou tak, aby mohla být využívána pro výstavní účely. „V kubusu hlavního sálu s kupolovitým stropem byly odstraněny židle a stoly a byla do něj vestavěna galerie probíhající po třech stranách; do postranních prostor se nastěhovala správa muzea; zastřešená dřevěná arkádová chodba, spojující samostatně stojící stavbu se sousední budovou, byla s použitím skla a oceli přebudována na foyer s obchodem; sklep byl upraven na depozitář historické sbírky; v přilehlém prostoru v zapuštěném parteru byla instalována vysoká, více než čtyři metry dlouhá vitrína pro stálou expozici dřevěných plastik Karla Genzela.“⁴⁰

Muzeum každý rok pořádá dvě až tři krátkodobé výstavy, na kterých prezentuje především další části své rozsáhlé sbírky. Jen výjimečně se koná výstava věnována pouze jedinému umělci a i ty mají vždy širší téma, například *Blázen je rodu ženského* – umělecké intervence žen z psychiatrických léčeben kolem roku 1900. Akcent je kladen na společenskou situaci lidí v psychiatrických ústavech. Jednou za čas jsou uspořádány kabinetní výstavy s názvem „Odpovědi“, na kterých jsou představeny reakce současných umělců a skladatelů na Prinzhornovu sbírku. Program výstav doplňují přednášky, koncerty, čtení nebo performance. Součástí práce Muzea je také půjčování částí exponátů nebo částí sbírky jiným výstavám.

Jak uvádí Thomas Röske „prostorové, tak i lidské kapacity v Heidelbergu jsou omezené“⁴¹, proto se Muzeum snaží, aby velká díla či jejich soubory byla trvale vystavena ve veřejných prostorách nebo galeriích.

Do Muzea Prinzhornovy sbírky se sjíždějí návštěvníci ze všech koutů světa. „Muzeum spolu s *Collection de l'art brut* v Lausanne je pro ně jedním z nejpodstatnějších poutních míst,“ píše Thomas Röske.⁴²

⁴⁰ Vyhledáno dne 4. 3. 2013 na <http://www.artbrut.cz/bibliografie/muzeum.pdf>.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

4. Výstava Prinzhornovy sbírky v Praze

5.1. Prinzhornova sbírka v Praze

„Západ dělá chybu, když považuje šílenství za negativní hodnotu; já si myslím, že šílenství je hodnota pozitivní, velmi plodná, velmi užitečná a velmi vzácná.“ Jean Dubuffet ⁴³

Prinzhornova sbírka nese jméno německého psychiatra a historika umění Hanse Prinzhorna, který v letech 1918 až 1920 shromáždil asi 5000 děl od 435 pacientů z psychiatrických léčeb především z Německa, Rakouska a Švýcarska pro Muzeum patologického umění při ústavní klinice v Heidelbergu. Základem sbírky se staly kresby tužkou nebo pastelkami, ale patří do ní také olejomalby a akvarely, dřevěné sochy, koláže, literární eseje, deníkové záznamy, dopisy a notové zápisy.

V Domě U Kamenného zvonu byl v roce 2009 prezentován exkluzivní výběr z Prinzhornovy sbírky, který připravily kurátorky Terezie Zemánková a Ivana Brádková.

Inspirací se jim stala výstava Tvorba duševně chorých – Art brut – Insania Pingens v Kunsthalle v Bernu, kde švýcarský historik umění Harald Szeeman v roce 1963 vystavil 255 děl zapůjčených z heidelberské sbírky.

„Harald Szeeman byl kurátor, jeden z největších Ausstellungsmachrů 2. poloviny 20. století, který objevil nejen mnoho současných významných umělců, ale zároveň objevoval i okrajové projevy a dával tyto projevy do kontextu se soudobou tvorbou. On byl první historik nebo teoretik umění, který tuto Prinzhornovu sbírku přehodnotil a objevil pro nás,“ říká hlavní kurátor Galerie hlavního města Prahy Karel Srp.⁴⁴

Kurátorky výstavy Ivana Brádková a Terezie Zemánková na výstavě *Prinzhornova sbírka, art brut z legendární kolekce německého psychiatra* představily asi 120 nejlepších děl z Prinzhornovy sbírky. Ivana Brádková jako autorka prostorového řešení výstavy zvolila poněkud neobvyklý koncept: nesnažila se tvůrce a díla škatulkovat, ale naopak

⁴³ Vyhledáno dne 5. 4. 2013 na <http://www.houser.cz/vystavy/recenze/1787-prinzhornova-sbirka-plna-pribehu.htm>.

⁴⁴ Štráfěldová 2009, audio.

vyzdvihnout nedůležitější momenty v pohnuté historii této sbírky, ať už je to její vliv na moderní umění, nebo její zneužití nacisty na výstavě Zvrhlé umění v roce 1938. Obě kurátorky se zároveň snažily zdůraznit výtvarnou hodnotu děl, což bylo cílem i samotného Prinzhorna, a tvorbu duševně chorých zasadit do historického a politického kontextu.

Součástí výstavy jsou krátké filmy s animacemi desítky vybraných děl. Jejich prostřednictvím diváci mohou nahlédnout do procesu tvorby duševně nemocných, například do světa Augusta Kletta, Oskara Volla, Karla Gustava Sieverse nebo Paula Goesche.

Animace nám ukazuje, jak August Klett – nebo také August Klotz, jak mu přezdíval Prinzhorn – do svých obrazů vpisoval text, který v nutkové potřebě sebevyjádření neustále přepisoval přes ten původní. Syn kupce, který pro rodinnou firmu pracoval v Antverpách, Bruselu a Londýně, si liboval v milostných dobrodružstvích a konzumaci vína. Po neúspěšném milostném vztahu a těžké chřipce propadl depresi, která vyvrcholila záchvatem halucinace, během něhož si pořezal břicho. Tvrdil, že je stále pronásledován, nebo že se přenesl do těla Ježíše Krista během ukřižování. Jeho dílo ovlivňovaly nejrůznější podněty, ať už erotické fantazie nebo zážitky z léčebny, vzpomínky nebo získané vědomosti. Ty rozložil na jednotlivé fragmenty, vizuální i jazyková forma přitom byla od základů změněna. „Vznikla nová skutečnost poplatná autorovu unikátnímu systému myšlení.“⁴⁵

Tvorba Oskara Volla je pro animaci dokonalá. Jeho tužkou kreslené obrazy vojáků, koní, žen, stromů, ptáků a měsíce, které mu sloužily jako prostředek k vypořádání se s vlastními válečnými zkušenostmi, se nápadně podobají storyboardům. Opakoval tytéž motivy, zdánlivě z vteřiny na vteřiny zachycoval pochyby lidí a zvířat nebo měsíce na obloze. Voll byl léčen v několika ústavech, neboť byl považován za obecně nebezpečného. Střídali se u něj záchvaty vzteku s dlouhými obdobími apatie. Mnoho času strávil tvorbou svých kreseb a těšila ho pochvala jeho práce. V náhlých záchvatech zuřivosti vyvolané halucinacemi mnoho se svých obrazů zničil. Prinzhorn jeho dílo zahrnul do své sbírky a představil ho v publikaci *Tvorba duševně nemocných*. Oskar Voll byl z ústavní léčby propuštěn po dvaatřiceti letech hospitalizace v roce 1935. Dále o něm neexistují žádné zprávy, jeho další život, místo ani rok úmrtí nejsou známy.

⁴⁵ Vyhledáno dne 20. 10. 2012 na http://www.artbrut.cz/tvurci-august-klett-c-14_18_19_122_140.html.

5.2. Šílenství nadlehčuje

„Ne, zábavné podívání to tedy není. Z některých zírání na vás děs, u jiných vás překvapí filigránství a přesnost nitkovitých kreseb nebo kombinace barev v tváři zobrazeného zjevení.“ ⁴⁶

Začátek výstavy nás zavede doprostřed vesmíru. Uprostřed místnosti leží obrazce složené z hvězd, písmen a znaků vytvořené z roztrhaných prostěradel a jejich zrcadlový obraz je reflektory promítán na zeď a strop místnosti. Marie Lieb, pacientka heidelberského ústavu, si těmito obrazci, které vytvářela kolem své postele, vymezoval osobní prostor. Pro tvůrce art brut je převrácení věcí – lidí, předmětů, nám známého světa – typické a výstava pomocí světelných efektů vrací hvězdy na své správné místo. Nikoliv sice na nebe, ale alespoň na strop. O životě Marie Lieb neexistují žádné informace, ani datum narození a úmrtí. Z lékařských spisů se dá vyčíst, že od roku 1894 byla hospitalizována na klinice v Heidelbergu. Jako svědectví jejího díla se zachovaly pouze dvě černobílé fotografie, které byly na výstavě prezentovány. Kurátorky podle nich zrekonstruovaly Mariino dílo v jedné z výstavních místností. „Asi týden jsem doma trhala prostěradla a podle fotografií z nich vytvářela obrazce,“ vypráví kurátorka a autorka scénografie výstavy Ivana Brádková. „Další dva dny mi zabralo, než jsem je poskládala na podlaze v Domě U kamenného zvonu. Na pár dní jsem se tak proměnila v Marii Lieb.“ ⁴⁷

Z okouzujícího vesmíru Marie Lieb skočíme rovnýma nohama doprostřed války, kterou ve svých kresbách zachytil Oskar Voll. Prostřednictvím kreseb tužkou, na kterých se stále opakují postavy vojáků, žen, koní, stromů a měsíce, zachycené v jednotlivých fázích pohybu, se autor vypořádal se svými traumatickými zážitky z první světové války.

Z bojiště se přesuneme do hříšného světa kabaretu, kterým se nejspíš nechal inspirovat Paul Kunz, jehož kresby pastelkou jsou vůbec jediným důkazem, že tento člověk existoval. O Paulu Kunzovi je známo pouze to, že se narodil v roce 1860 v Rossweinu u Chemnitzu a že byl od roku 1913 hospitalizován v ústavu Hubertusburg. Ve svých obrazech se vykreslil ze svých sexuálních tužeb a fantazií. Objevují se na nich ženy v pruhovaných podkolenkách, se zdviženými či vlajícími sukněmi. Na obraze *Školní sešit* s erotickými ilustracemi a kreslenými vtipy vypadá, jakoby žena tančila kankán a z dlouhé sukně

⁴⁶ Vyhledáno dne 22. 10. 2012 na http://neviditelnypes.lidovky.cz/fejton-obrazy-z-ocistce-0xk-/p_kultura.asp?c=A090304_105703_p_kultura_wag.

⁴⁷ Řeháková 2009 (A), audio.

vyhazovala nohy, na jiném skrze žlutou průsvitnou sukni vidíme její klín a na dalším na nás vystrkuje odhalené pozadí. Muži jsou na kresbách vždy oblečení a často i menší, podobní trpaslíkům, kteří nakukují ženám přímo pod sukni na jejich nejintimnější partie, nebo se stávají předměty jejich potřeby, jako je močení.

Ze světa hříchu a sexu se díky Oskaru Herzbergerovi dostaneme do doby, kdy žil. Nebo lépe řečeno do jeho alternativního života, který zachytil na svých kresbách. „Měl schopnost barvitě komentovat náměty svých obrazů a rozvinout kolem nich příběh jako orientální pohádkář.“ U Oskara Herzberga, stejně jako u dalších autorů z Prinzhornovy sbírky, neznáme datum narození ani úmrtí. Herzberg byl povoláním sluha, i když sám sebe prohlašoval za sazeče a kamelota. V lékařských záznamech najdeme, že byl od roku 1912 do 1914 hospitalizován ve Vídni. Kreslil život svých současníků – bohatství i bídu, radost i bolest, exotiku i náboženství. Na jeho obrazech můžeme vidět pacienty z ústavu, bruslící lidi, tanečníky i svérázné náboženské motivy. Obraz *Bez názvu* je osobitým spodobněním Panny Marie s Ježíškem v náruči – zde má ovšem podobu nahé ženy s dlouhými hnědými vlasy, kterou na jednom obraze zachytil v různých fázích pohybu. Na obraze *Chléb* naopak pomocí kresby tužkou a pastelkou zkombinovanou s kvašovou technikou nakreslil tak obyčejnou věc jakou je bochník chleba. Stejně jako u dalších autorů art brut i obyčejný předmět denní potřeby není tím, čím vypadá – když se na kresbu díváme pozorně, můžeme odhalit stále nové a nové detaily.

Vzápětí se přesuneme na vinice, které hrají dominantní roli v díle Heinricha Antona Müllera. Na výstavě byl představen kresbou *Revolver* zobrazující do zelena laděný průřez nějakého zvířete – nejspíš prasete – které má v břiše pistoli propojenou s jeho končetinou. Autor, který při tvorbě svých děl používal vlastní moč a výkaly, tím zjevně symbolizoval vylučování exkrementů z těla. „Pro jeho zobrazování jsou charakteristické průřezy těl. Většinou se točí kolem oblasti střev a močového ústrojí,“ napsal o něm malíř, ilustrátor a spisovatel Alfréd Kubín.⁴⁸ Müller žil se svou početnou rodinou ve švýcarském městě Corsier, kde se živil jako pomocník na vinicích. Tato práce nebyla dobře placená, ale umožňovala mu rozvíjet jeho přirozenou kreativitu. Ve své dílně se věnoval vymýšlení různých nástrojů – například mechanického pilníku nebo stroje na prořezávání révy. Přestože si ho nechal v roce 1903 patentovat, jeho vynalezení bylo připisáno jinému člověku. Müllera to hluboce zasáhlo a následující tři roky se bezmyšlenkovitě procházel po

⁴⁸ Sek. cit vyhledáno 20. 12. 2012 na http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_122_145.

vinicích. Poté nastoupil do léčebny, kde zůstal až do své smrti, aniž by u něj byla stanovena diagnóza. I v léčebně začal vytvářet různé „projekty“ – například se ukrýval ve vyhrabané jámě, nebo na posedu, který vlastnoručně postavil, montoval z větví, drátů, hadrů a vlastních tělesných výměšků fantastické stroje. Od roku 1919 se věnoval i kresbě – na většině obrazů hrála hlavní roli vinná révy, kromě ní ale zachycoval i děti, pohádková témata a podivné bytosti s neurčitými obličejí. V roce 1925 jeho kreativitu nahradila pasivnost, protože „většinu času proležel za keřem v zahradě nebo vyložený v okně, odkud sledoval okolí dalekohledem“.⁴⁹

Z vinic se dostaneme do světa panstva, které kreslil Heinrich Hack. Hackovi údajně sám Ježíš poradil, že uměleckou tvorbou může uživit svou ženu a sedm dětí. Nejprve kreslil podle časopisů, ale později dospěl ke svému vlastnímu stylu. Jeho kresby pastelkou zachycují panstvo, dalo by se říci v barokním stylu – zatímco muži s růžovými tvářemi jsou v oblecích a dají se popsat jako zdraví, tak ženy jsou mohutné, až obézní s komplikovanými vysokými účesy, které připomínají napudrované paruky rokoka, často nechybí ani těžké oděvy s dokonale prokreslenými detaily, nápadné šperky či umělá piha krásy na tváři. „Jeho panstvo navzdory tělesným formám vzbuzuje dojem, jako by pocházelo z jiných, nemateriálních sfér.“

V jedné z nejstarších částí galerie uvidíme obraz od Josefa Fostera, který se stal logem Muzea Prinzhornovy sbírky. „Toto má zobrazovat, že když něčí tělo už nic neváží, takže si pak nemusí na tu váhu stěžovat, a může velkou rychlostí projít vzduchem,“ napsal Foster do pravého horního rohu svého obrazu *Bez názvu* zachycující muže na vysokých chůdách, jak téměř pluje vzduchem. Při tvorbě tohoto obrazu kromě olejových barev, použil také svoji vlastní moč a výkaly, stejně jako u svých jiných děl. Foster maloval autoportréty, pacienty z ústavu, krajiny a symbolické výjevy nebo zkonstruoval „perpetuum mobile“ a další vynálezy. Ve dvaceti letech onemocněl tuberkulózou a dobrovolně se stranil lidí – tehdy se u něj objevila duševní choroba. Ta byla pravděpodobně dědičná – jeho otec byl psychicky nemocný a spáchal sebevraždu; u Josefa Fostera se příznaky duševní nemoci objevovaly už v dětství, když měl zrakové a sluchové halucinace. „Rok 1912 Forster zpětně označil za svůj ‘přirozený odchod’ z vnějšího světa do světa vnitřního.“⁵⁰ O čtyři roky později začal s hospitalizací v léčebně v Řezně, odkud si ho v roce 1941 vyzvedla

⁴⁹ Vyhledáno 20. 11. 2012 na http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_122_145.

⁵⁰ Vyhledáno 22. 11. 2012 na http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_122_136.

jeho sestra, aby ho zachránila před programem „euthanasie“, díky němuž hned po začátku 2. světové války začali nacisté vraždit pacienty psychiatrických léčeben.

5.3. Vítejte do zlých časů

„Závěr, že když nějaký malíř maluje jako duševně nemocný pacient, tudíž musí být sám nějakým způsobem mentálně narušený, není o nic přesvědčivější než úsudek, že když Pechstein, Heckel a další tvoří dřevěné figury jako černoši z Kamerunu, jsou tudíž také černoši z Kamerunu.“ Hans Prinzhorn ⁵¹

V druhém patře vstupujeme do doby nejistoty, strachu, smrti. Zavede nás tam dlouhá chodba, která je od koberce, přes obložení zdí až po strop laděná do tmavě šedé barvy. Na stěnách jsou obrazy mužských torz antických soch, které místo fíkového listu mají meče. Vcházíme do výstavních prostor, jejichž rozlehlá plocha je rozdělena přepážkami na labyrint – matoucí, temný, tísnivý. Všudypřítomná šedivá a černá barva, tlumené osvětlení a neklidná hudba dojem nejistoty a tísnivosti ještě umocňuje. „Vycházela jsem z faktografie: počínaje vstupem na výstavu *Entertate Kunst* a konče šedým labyrintem, který vychází z reálných popisů prostor, do nichž byli pacienti psychiatrických klinik zavíráni a poté vražděni,“ prozrazuje kurátorka Ivana Brádková v rozhovoru pro časopis A2. Zde jsou vystaveny veselé kresby Paula Goesche a Gustava Sieverse, dvou tvůrců, kteří zahynuli v plynové komoře koncentračního tábora.

Abstraktní, výrazně barevné malby architekta Paula Goesche jsou svým provedením snadno zaměnitelné s díly avantgardních umělců Oskara Kokoschky nebo W. Gropia, s nimiž se Goesch osobně znal a stýkal. Paul Goesch patří mezi těch několik málo tvůrců art brut, který měl klasické umělecké vzdělání. Studoval malířství na akademii v Mnichově a následně architekturu v Karlsruhe a Berlíně. Byl zcestovaný – navštívil Německo, Itálii a Francii – a vzdělaný. Zajímal se o filozofii, psychoanalýzu, moderní umění nebo učení zakladatele antropomorfismu Rudolfa Steinera. V roce 1915 byl dokonce německou vládou najat jako vrchní architekt v Kulmu. Přesto ho duševní problémy provázely už od dětství – okolo desátého roku začal projevovat agresivní sklony, později v něm studium psychoanalýzy vyvolalo tak hluboký duševní otřes, že byl v roce 1909 léčen v psychiatrickém ústavu. I přesto ale úspěšně dokončil studium architektury. V roce 1917 se u něj projevil příznak schizofrenie, opět musel být léčen v ústavu a od roku 1921 v nich prakticky žil. Nepoznával svou rodinu, ani přátele, žil ve strachu, že ho chtějí zavřít do

⁵¹ Vyhledáno 25. 10. 2012 na http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_110_111_112.

rakve a oživit jako čistého člověka. Toto všechno se promítlo do jeho maleb, které přes své výrazně barevné a kvalitní abstraktní provedení působí poněkud apokalypticky. Na obraze *Snová fantazie* sloupy ční k fialovo-bílému bouřkovému nebi, z podstavců a hlavic sloupů hledí vzdálené obličej, kterých by si bylo na první pohled snadné nevšimnout a mezi tím stojí malý človíček s rukama vzpaženýma k zataženému nebi, jako by čekal, že do něj uhoří blesk. Nebo ho možná něco osvítil? Kdo ví. Dílo Paula Goesche je fascinujícím mixem fantaskních krajin, architektury, karikatur a náboženských prvků, jejichž skutečný význam znal jen sám autor. „Navzdory výtvarnému školení vytvořil následkem duševní nemoci osobité dílo, které se naprosto vymyká rámci jeho uměleckého vzdělání.“

Ze znepokojivé atmosféry této části výstavy nápadně vystupují veselé, karikující kresby Gustava Sieverse. Hans Prinzhorn do své sbírky získal Sieversova díla, který vznikla mezi lety 1903 a 1919. Tehdy kreslil převážně tužkou, později díla vybarvoval. Tvořil takzvané komiksy, vtipné až karikující. Zachytil v nich tehdejší společnost - tančící lidi na plese, dámu jedoucí na jízdním kole, ale v podobě, kterou bychom asi nečekali. Všichni lidé jsou velmi obézní, připomínají mi matřjošky, ruské lidové panenky z malovaného dřeva. A to nejenom tvarem postavy, ale i detaily na svých oděvech. Je pravděpodobné, že ať už se Sieversovi stal předlohou kdokoliv, nepochybně by z takového vyobrazení – jakkoliv vtipného a veselého – nebyl nadšen. Sievers, stejně jako drtivá většina umělců v Prinzhornově sbírce, neměl snadný život. Vyučil se tkalcem, sedm let tvrdě pracoval ve Spojených státech, vynalezl tkalcovský stav s padacím člunkem, který si nechal patentovat. Po návratu do Evropy a rozpadu krátkého manželství se pokusil spáchat sebevraždu. Kvůli nemravnému chování ke dvěma dívkám byl v roce 1990 zatčen a následně hospitalizován. Byl ovlivněn filozofií Immanuela Kanta, díky níž se hlásil k dělnické straně, Darwinovými teoriemi o přírodních vědách nebo Voltairem. Jeho veselé karikatury jsou nápadným protikladem ke zdejší tísnivé atmosféře. Ta ovšem není samoúčelná, v této části výstavy nám kurátorky přiblížili „dobu temna“, tedy dobu nacistického Německa. „Období druhé světové války je dobou převrácených hodnot, vymknutého způsobu uvažování. To se odráží v podobě instalace ve druhém patře,“ říká Ivana Brádková.⁵² Zatímco větší část – až na samotné obrazy vystavené v různých částech šedivého labyrintu – tone v šeru, citáty nacistů jsou osvětleny dobře.

⁵² Vaňous 2009, s. 12.

Nacisté se nesnažili v koncentračních táborech vyhladit pouze Židy, ale i Romy, antifašisty, odboráře, homosexuály, mentálně retardované i duševně nemocné. „Říšský správce Bouhler a MUDr. Brandt jsou pověřeni rozšířit pravomoci zvláště určených lékařů tak, aby po lidském posouzení nevléčitelně nemocných a po kritickém zhodnocení jejich zdravotního stavu mohla být dotyčným poskytnuta smrt z milosti.“ Tento text, kterým byl zahájen takzvaný program euthanasie, podepsal Adolf Hitler v říjnu 1939. „Hitler nabádal ke sterilizaci umělců s „pokřiveným viděním“, o jejich vyvraždění nemluvě. Prinzhornova sbírka dodnes funguje jako memento veškerých totalitních manipulací s uměním. Když se těmi materiály probíráte, najednou se vám úplně obrátí perspektiva toho, co je šílené a co ne,“ říká Ivana Brádková.⁵³ Na výstavě je text otištěn na čelní stěně a pod ním je přidaná kopie přihlašovacích archů, které byly rozesílány do psychiatrických léčeben. Na jejich základech museli být vydáni – a následně byli posláni do koncentračních táborů – pacienti, kteří:

1. Trpí uvedenými chorobami a v ústavech je není možné zaměstnávat (anebo jen prováděním mechanických prací): schizofrenie, epilepsie (jsou-li udány vnější příčiny, např. válečná zranění), senilita, nevléčitelná paralýza a jiná syfilitická onemocnění, slabomyslnost každého druhu, encefalitida, Huntingtonova choroba a jiná neurologická konečná stádia; nebo
2. v ústavu trvale pobývají déle než 5 let; nebo
3. jsou střeženi jako duševně nemocní, kteří se
4. dopustili zločinu; nebo
5. nemají německou státní příslušnost, anebo nejsou německé či spřízněné krve podle udané rasové a státní příslušnosti.

Program „euthanasie“ duševně nemocných nazvaný také jako Akce T4 byl praktikován od samého začátku války, tedy od října 1939, kdy jej potvrdil Adolf Hitler. „Léčebny zasílaly vyplněné archy se jmény osob určených k likvidaci do Kanceláře vůdce, kde vždy tři z celkem čtyřiceti dvou znalců z oboru psychiatrie rozhodovali o jejich životě a smrti.“⁵⁴ Mezi ně patřil i Carl Schneider, který v té době řídil psychiatrickou kliniku v Heidelbergu.

⁵³ Vaňous 2009, s. 12

⁵⁴ Vyhledáno dne 30. 10. 2012 na http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_110_117.

Poté byly sestaveny transportní seznamy a podle nich byly autobusy pacienti určení k „euthanasii“ odvezeni do jednoho z šesti likvidačních zařízení. Gustav Sievers a Paul Goesch a dalších osmnáct autorů z Prinzhornovy sbírky bylo zavražděno v plynových komorách v likvidačních táborech. V roce 1941 Adolf Hitler na nátlak církve i politických kruhů Akci T4 zastavil. Do té doby bylo usmrceno 70 273 pacientů psychiatrických klinik. Nicméně nacisté se s tím nesmířili a následně alespoň do léčných ústavů posílali smrtící preparáty. Tzv. „divoká euthanasie“, jak bylo neschválené usmrcování duševně nemocných pacientů nazýváno, si vyžádala asi dalších devadesát tisíc obětí.

Ve chvíli, kdy si toto přečteme, kurátorka Terezie Zemánková dodává: „Nacističtí lékaři v koncentračních táborech poté, co duševně nemocné zavraždili v plynových komorách, zkoumali jejich mozky. Byli přesvědčeni, že duševní choroba se musí na mozku nějak viditelně projevit, třeba jako nádor.“

Nejenom pro mě je tato část výstavy tím nejsilnějším momentem, což jak mi autorka scénografie Ivana Brádkové potvrzuje, byl účel. „Mnozí mi ale říkali, že jsem v zachycení osudů Prinzhornovy sbírky v době nacistického Německa, byla ještě něžná. Že jsem do toho mohla jít ještě rázněji, tvrději.“⁵⁵ Já dodávám, že ano, ale poté by tato část nejspíš zcela přebila ten zbytek, což by nepochybně byla škoda.

5.4. Na vrcholu

„Zírám, jaké síly mohou být uvolněny duševní chorobou.“ Ernst Ludwig Kirchner⁵⁶

Vrcholem výstavy v domě U Kamenného zvonu je poslední místnost v prvním patře, kde jsou vystavena díla Else Blankenhorn, Petera Meyera a Augusta Natterera.

Na první pohled vás přitáhnou barevné malby Else Blankenhorn, které nápadně připomínají díla symbolistů nebo raných modernistů. Obraz *Bez názvu* představující její alter ego v bílých šatech, napolo sedící, napolo ležící na břehu řeky pod stromy vzbuzuje zvláštní, téměř snový pocit, který je v ostrém protikladu v autorčině životopisu. Else se narodila v bohaté buržoazní rodině, vyrůstala obklopena uměním a hudbou a aktivně se účastnila kulturního života a angažovala se v ženském hnutí. Pravděpodobně trpěla vsugerovanou nervovou nemocí, díky níž se jí zdálo, že má v mozku díry, nebo že její

⁵⁵ Řeháková 2009 (A), audio.

⁵⁶ Vyhledáno dne 20. 3. 2013 na http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_110_111_112.

rodina bude surově vyvražděna. Ve svých obrazech si vytvářela snový svět, v němž žila jako své alter ego – manželka císaře Viléma II. Používala překvapivé množství uměleckých technik – kreslila, malovala olejem a akvarelem, vyšívala tapiserie, pletla a fotografovala. „Tato nemocná rozehrává na ploše snové, vizionářské děje. Okruh pocitů a vizí zahrnuje v nekonečných křivkách Boha, nebesa, smrt, d'ábla, svatost, lásku, sexuální sadistické, masochistické a lesbické vize vztahované vždy k vlastnímu já. Všechny obrazy jsou zahalené snovým závojem nevědomého sjednocení a neklidný duch nachází navzdory svému omezení duševní chorobou ve svých extázích symbolické formy, které pro ně objevili již černoši a tichomořští ostrované, řekl o Else Blankenhorn malíř Ernst Ludwig Kirchner.⁵⁷

„Ano, Kirchner tohle o Else řekl, ale já jsem sexuální, sadistické, masochistické a lesbické vize v jejích obrazech nikde nenašla,“ krčí rameny kurátorka Terezie Zemánková.⁵⁸ Obsesí se Else Blankenhorn stala výroba velko-formátových bankovek, které vymýšlela a malovala. V jejích představách tyto bankovky nevyčísitelné hodnoty pomáhaly zemřelým manželským a mileneckým párům ke spasení. Na jedné z takových *Bankovek* vyvedených v teplých barvách – žluté, oranžové, hnědé – s detaily malovanými různými odstíny modré, vidíme celou řadu ženských tváří s velkýma očima a ústy, hledícími mimo rám obrazu, jako by se dívaly do jiného světa, do světa Else Blankenhorn, který můžeme na chvíli navštívit díky jejím obrazům.

Obraz *Uctívání* od Petera Meyera připomíná vitrážové okno v kostele. Přestože na první pohled se zdá být laděn do přírodních – béžových a hnědých odstínů – na druhé odhalíme celou řadu nakreslených barevných plošek, jako by byl skutečně složen z kousků barevného skla. Peter Meyer, známý také pod pseudonymem Peter Moog, který mu přiřkl Han Prinzhorn, se tituloval jako „kniže básníků“. Za umělce se tento hostinský začal považovat poté, co v roce 1908 utrpěl elektrický šok. Umístěn v léčebně byl poté, co pistolí ohrožoval rodinu. Začal kreslit v roce 1912 a o šest let později začal žít jako asketa – uložil si slib čistoty, nepil alkohol, nekouřil. Na svých obrazech zachycoval hlavně biblická témata a madony. Obraz *Uctívání* už podle názvu není výjimkou, spatříme na něm Josefa a Marii s Ježíškem v náručí se svatozářemi kolem hlav, krále Kašpara, Melichara a Baltazara a svatého Lukáše, Marka, Gabriela a další světce ve složitých oděvech i modlící se věřící,

⁵⁷ Vyhledáno dne 5. 11. 2012 http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_110_111_112.

⁵⁸ Řeháková 2009 (B), audio.

kteří jsou jako drobné postavičky nakresleni v dolní části. „Tvůrce k zobrazeným ústředním postavám Ježíše a svaté Panny Marie přidal na tisíce podrobností, tu symetricky urovnaných, tam zase jakoby náhodně rozložených...“⁵⁹ Obraz doplňuje text psaný kaligrafickým písmem napodobující latinské nápisy v kostelech – až na to, že tento text je psaný německy. Meyer byl přesvědčen, že jeho obrazy zachycují biblická témata jako Poslední soud nebo Snímání z kříže budou vystavena v Dóme v Kolíně. Svá díla štědrě rozdával a domníval se, že tak vykoupí své hříchy.

Jedním z nejvýraznějších umělců Prinzhornovy sbírky je August Natterer, známý také pod pseudonymem August Nater, který mu přidelil Hans Prinzhorn. Nattererovy obrazy plné fantazie a osobité symboliky ovlivnily celé surrealistické hnutí. Příkladem budiž obraz *Zázračný pastýř*, kde na blankytně modrém pozadí tužkou nakreslil onoho pastýře s hlídacím psem stojícím na podivném „ostrově“ z fantaskního lidského těla, kde hlava s dlouhými vlasy je dole a končetiny nahoře. Natterer pracoval jako elektrotechnik a za prací cestoval po Německu a Švýcarsku. Byl přesvědčen o svém uměleckém nadání a pokládal se za vynálezce. Po svatbě si založil vlastní dílnu ve Würzburgu, ale podnik zkrachoval. „Můžeme se domnívat, že stud z profesního selhání a pocit viny ze „smrtného hříchu“ v nevěstinci se staly spouštěcími momenty jeho doutnající psychózy.“⁶⁰ V roce 1907 začal Natterer trpět halucinacemi, ve kterých sám sebe považoval za Soudce světa, Božího posla, Vykupitele a Císaře, což se nápadně podobá alternativnímu životu jiného slavného tvůrce art brut Adolfa Wölfliho. Poté, co začal hovořit o zjeveních, která viděl na nebi – o zázračném pastýři nebo čarodějnici, která stvořila svět, byl hospitalizován v psychiatrické klinice. Během první světové války podlehl představě, že je Napoleon IV. a pro své francouzské spolu-pacienty navrhoval zázračné zbraně. Jeho halucinace se mu stali hlavním inspiračním zdrojem – ať už zachytil onoho zázračného pastýře, kterého údajně viděl na nebi, nebo když barevnou pastelkou nakreslil obraz *Mé oči v čase zjevení*. Právě tento obraz, kde z něžné béžové plochy vystupují nelidské bledě modré oči s rozdílnými panenkami a krvavě červenými bělmy, kurátorky výstavy použily jako titulní obraz. Jeho animovaná podoba s protáčeujícími se panenkami a doplněna sugestivními, ne zrovna příjemnými vrčivými zvuky se poté stala součástí nejenom samotné expozice, ale i

⁵⁹ Vyhledáno dne 5. 11. 2012 na http://neviditelnypes.lidovky.cz/fejton-obrazy-z-ocistce-0xk-/p_kultura.asp?c=A090304_105703_p_kultura_wag.

⁶⁰ Vyhledáno dne 6. 11. 2012 na http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_122_146.

reklamních šotů. „Kresby, které za své internace vytvořil, patří mezi mistrovská díla výtvarného umění 20. století.“⁶¹

Tato část výstavy akcentuje další historicko-společenské souvislosti a to vliv Prinzhornovy sbírky na moderní umělce a moderní umění jako takové. Počátkem dvacátého století někteří umělci zavrhlí akademickou malbu a rozhodli se hledat nové způsoby uměleckého vyjádření. Chtěli, aby dílo bylo autentické, subjektivní, emocionálně nabitě, v jejich dílech se začaly objevovat náměty, které do té doby byly pokládány za nevhodné, sprosté či barbarské. Například Paul Klee, Ludwig Ernst Kirchner, Max Ernst, Alfred Kubin nebo Paul Picasso si cenili děl duševně nemocných lidí, dětí a primitivních národů a nacházeli v nich inspiraci.

Kurátorky obrazy Else Blankenhorn, Petera Meyera a Augusta Natterera doplnily četnými citáty modernistů, které se týkají umělecké tvorby duševně nemocných lidí, na bílých plachtách zavěšených od stropu do výstavního prostoru. Uprostřed místnosti pak ve skleněných vitrínách vystavily publikace, které vedle sebe ukazují díla autorů Prinzhornovy sbírky a uznávaných moderních umělců. Kurátorky tak znovu dokazují to, co se podařilo třeba už nacistické propagandě na výstavě Entertate Kunst (Zvrhlé umění), i když tam bylo cílem oba „druhy“ umění zdiskreditovat, že díla duševně nemocných a moderních umělců mohou být někdy snadno zaměněna.

⁶¹ Vyhledáno dne 6. 11. 2012 na http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_122_146.

6. Jean Dubuffet

6.1. Tři pokusy, jak se stát malířem

Začínat o Jeanu Dubuffetovi datem jeho narození nemá příliš smysl. Jako malíř se dle svých vlastních slov narodil v roce 1943 a to co odehrálo předtím, považuje za prehistorii a hledání plné omylů – jak v životě, tak v umění. Od chvíle, kdy se Jean Dubuffet rozhodne stát malířem, do chvíle, kdy se jím skutečně stane, uplyne celá řada let.

Jean Dubuffet se narodil v roce 1901 v Le Havre v Normandii, v rodině obchodníka s vínem. Zde mladý Dubuffet navštěvoval lyceum, kde studovalo několik budoucích proslulých autorů, kteří pro něj budou mít význam. Byli to George Limbour, který později vykládal Dubuffetovo dílo, a Raymond Queneau. Jak dokládá George Limbour Dubuffet byl jako žák neklidné, vrtošivé povahy. Byl skvělý pozorovatel a rád kreslil, ale zároveň se věnoval rozšiřování dalších intelektuálních zájmů. Umění se ale pro něj stává stále důležitějším, ale současně si uvědomuje, že výuka a oficiální kultura, která byla v té době propagována, potlačuje jeho touhu po originalitě, po vytvoření skutečného uměleckého díla plného neotřelých nápadů a přístupů. V roce 1916 nastoupil na École des Beaux-Arts v Le Havru. V roce 1918, po úspěšném dokončení střední školy, odešel do Paříže, kde po dobu šesti měsíců studoval malbu na Academie Julian. V té době se setkává a přátelí s několika významnými osobnostmi uměleckého světa, například básníkem Maxem Jacobem nebo malířkou Suzanne Valadonovou. Stýkal se také s mladými básníky, kteří se sdružovali kolem časopisu *Aventure*, jako byli George Limbour nebo René Crevel a chodil společně s mladými umělci do ateliéru na ulici Blomet č. 45, který patřil André Massonovi. Právě zde se shromažďovali mladí umělci, básníci a literáti, kteří se zanedlouho poté připojili k hnutí surrealistů. Zdá se, že by bylo přirozené, aby se Dubuffet rovněž připojil k surrealistům, ale nestalo se tak. S André Bretonem, vůdčí osobou surrealistů, se setkal až o třicet let později, v roce 1948 při zakládání *Compagnie de l'art brut*.

V roce 1921 se začal zajímat o tvorbu lidí výtvarně neškolených, velmi často bez vzdělání, vizionářů a duševně nemocných. Silně jej ovlivnila kniha *Bildneri der Geisteskrankem* (Tvorba duševně nemocných), která byla vydána v roce 1922. Jean Dubuffet tuto knihu získal nedlouho po jejím vydání, když mu ji zaslal jeho přítel P. Budry ze Švýcarska. „Když jsem byl mladý, Prinzhornova kniha na mě udělala velký dojem. Ukázala mi cestu a osvobodila mě. Uvědomil jsem si, že všechno je dovoleno, že všechno je možné. A nebyl

jsem sám. Zájem o umění duševně chorých a odmítnutí etablované kultury bylo ve dvacátých letech tak říkajíc 've vzduchu'." ⁶²

V roce 1924 však úplně přestal malovat a společně se svým otcem se úspěšně věnoval obchodu s vínem. Několikrát se k malování vrátil, poprvé v roce 1933, ale o čtyři roky později znovu s uměleckou tvorbou skončil. Ne natrvalo, protože v roce 1942 se definitivně rozhodl věnovat se pouze umění. Podle svých vlastních slov se „jako malíř zrodil teprve v roce 1943“, tedy ve svých třiačtyřiceti letech. O rok později se v Paříži konala jeho první samostatná výstava. První tři roky jako pro umělce byly pro Dubuffeta uspokojivé, protože se zapsal do podvědomí umělecké scény, známý byl hlavně v literárních kruzích. „Básníci se k němu tehdy sbíhali, povšimněme si, že obzvláště komunisté. Projev úcty mu věnoval Paul Eluard. Jakými svody svého poněkud pochybného díla vábil vnímavé občanské básníky, stejně jako vábí satyři mladé dívky?“⁶³ napsal v Dubuffetově monografii George Limbour.

Od této doby pro Dubuffeta začalo jeho vrcholné umění, které trvalo do konce sedmdesátých let. Jean Dubuffet vytvořil mimořádně rozsáhlé dílo - tisíce obrazů, plastik, kreseb a grafik, prostorových realizací a celou řadu teoretických textů a bohatou korespondenci. V tomto období s osobitým stylem kombinoval tehdejší umělecké směry jako tašismus, strukturální malbu nebo novou figuraci. Hledal nové způsoby uměleckého vyjádření a tak neváhal používat neobvyklé malířské techniky a kombinovat ty nejneobvyklejší materiály, jako například cement, dehet a štěrk, listy a lístkové stříbro, prach nebo motýlí křídla. Ve své tvorbě si tvořil vlastní, osobitý styl a jazyk, je v ní patrný skeptický pohled na svět a podivný, trochu krutý humor. „Někteří básníci potom prchají a sténají, jelikož jejich šlechetná duše byla málem znásilněna. Neskrýval v sobě ten citlivý a laskavý muž jistý druh netvora?“ napsal George Limbour, Dubuffetův přítel, do jeho monografie v roce 1953. ⁶⁴

⁶² Sek. cit. Barabyádová, Křepela 2010, s. 63.

⁶³ Sek. cit. Kříž 1989, s. 28.

⁶⁴ Ibidem, s. 28.

6.2. Vznik art brut

„Umělecké dílo má mít tak hluboké, tak obecné, tak četné a rozmanité významy, že se v něm každý může napít moku, který miluje.“ Jean Dubuffet⁶⁵

Jean Dubuffet ale nebyl jen umělcem, ale také významným sběratelem a propagátorem art brut. Termínem art brut označil v roce 1945 tvorbu lidí psychicky nemocných, společenských outsiderů nebo lidí mediálně inspirovaných. Dubuffetův zájem o umění v surovém stavu ale trval již od roku 1921, a ještě vzrostl poté, co si přečetl studii *Tvorba duševně nemocných* od německého psychiatra Hanse Prinzhorna. Svým zájmem o tvorbu psychicky nemocných či mediálně inspirovaných lidí nebo lidí žijících na okraji společnosti tak Dubuffet navázal na umělce, jako byli Max Ernst, Alfred Kubin, Paul Eluard a řadu dalších předchůdců, kteří projevovali o tento druh umění zájem.

Jean Dubuffet provedl v červenci roku 1945 podrobný a systematický výzkum původního umění a to nejprve ve Francii a ve Švýcarsku a posléze i v dalších zemích. Právě tyto cesty a výzkumu vedly Dubuffeta podle jeho vlastních slov k označení tohoto umění termínem art brut neboli původní umění. Do Švýcarska cestoval Dubuffet na třítydenní pracovní cestu, ke které ho přesvědčilo nakladatelství Gallimard, pro něž psal text o nových formách expresivity. Dubuffet měl také v plánu navštívit sbírku Hanse Prinzhorna v Heidelbergu, což učinil. Při této cestě se seznámil s tvorbou duševně nemocných lidí, kteří dnes patří mezi přední představitele art brut, například Adolfem Wölfliem, Aloïse Corbaz a Heinrichem Antonem Müllerem. Také měl možnost si prohlédnout sbírku psychotických kreseb, které vytvořili pacienti ženevského psychiatra Charlese Ladama.

V roce 1947 Jean Dubuffet vystavil díla sedmi umělců, která objevil při své cestě po Švýcarsku. Výstava se konala ve *Foyer de l'Art Brut*, což byl název suterénu proslulé pařížské galerie Reného Drouina. Tato galerie v domě číslo 17 na náměstí Vendome fungovala od 5. července roku 1939. První výstavy, které se zde konaly, se zúčastnili umělci, jako byli Max Ernst, Salvator Dalí nebo Meret Oppenheim. Poté následovala obsazení Paříže německými vojsky, takže další proběhla až během 2. světové války, v roce 1941. Během války a po válce se ale v nádherných, luxusních prostorách věhlasné galerie konaly slavné výstavy, například se zde uskutečnila v roce 1943 první výstava Jeana Fautriera, nebo tu byla hned třikrát vystavována díla Vasilije Kandinského.

⁶⁵ Dubuffet 1946, s. 85.

René Drouin se v roce 1943 seznámil se spisovatelem Jeanem Paulhanem, který se stal galerijním poradcem a seznámil Drouina s řadou umělců. V roce 1944 zavedl Reného Drouina do ateliéru Jeana Dubuffeta, který jim představil díla, jenž našel při svých cestách po Švýcarsku. Jednalo se o kresby duševně nemocných pacientů z Prinzhornovy sbírky, jako byli Adolf Wölfli, Aloïse a další. Reného Drouina tyto díla nadchla a v již v říjnu roku 1944 byla v jeho galerii uspořádána výstava *Obrazy a kresby Jeana Dubuffeta* a za necelé dva roky následovala další. V roce 1945 vzniklo právě *Foyer de l'art Brut*, když Drouin poskytl Dubuffetovy suterén galerie, aby zde mohl uskladnit obrazy, kresby a další díla, která se stala základem slavné sbírky *Collection de l'Art Brut*.

Foyer de l'art brut zahájilo svou činnost 15. listopadu 1947 právě již výše zmíněnou výstavou švýcarských umělců. Jako součást této výstavy Dubuffet vystavil také své malby, kresby a kvaše. Ve *Foyer de l'art brut* byly k vidění jako stálá expozice například obrazy Miguela Hernandéze, Josepha Crépina nebo sochy Barbuse Müllera. Tento výstavní prostor byl ale zpočátku přístupný pouze odborníkům a Dubuffetovým přátelům z uměleckých kruhů, kteří měli o art brut zájem.

Foyer de l'art brut fungovalo od listopadu 1947 do léta 1948. Jeho umístění do galerie Reného Drouina bylo neočekávané, protože ta se nalézala v jedné z luxusních pařížských čtvrtí. „Zde se tedy setkávaly dva světy nad sebou. Dva světy, které byt' odlišné, byly možná propojenější, než by se mohlo zdát,“ píše Alena Nádvorníková v publikaci *Art brut v Českých zemích*.⁶⁶ V horní části galerie byli vystavováni moderní umělci jako Pablo Picasso, Jean Fautrier nebo Vasiljil Kandinskij, v suterénu pak našli své místo díla neznámých tvůrců, kteří byli nezařaditelní, nevzdělaní a často trpěli duševními chorobami. „Jejich díla zde byla ukazována tak trochu pokradmu; bylo zde na ně nahlíženo novými očima, v nichž byl upřímný obdiv, překvapený údiv a troška útrpnosti.“⁶⁷

6.3. Compagnie de l'art brut

V roce 1948 založil Jean Dubuffet *Compagnie de L'Art Brut* (Společnost Art brut). Mezi členy této společnosti, jejímž cílem byla propagace a ochrana umění art brut, patřili osobnost jako André Breton, Slavko Kopac, Jean Paulhan, Henri-Pierre Roche, Michel Tapié a Charles Ratton. Malíř chorvatského původu Slavko Kopac se stal ředitelem, sekretářem, kurátorem a archivářem této společnosti.

⁶⁶ Nádvorníková 2008, s. 171.

⁶⁷ Ibidem, s. 171.

Compagnie de L'Art Brut neformálně sdružovala umělce, kteří měli zájem o umění lidí duševně nemocných, outsiderů či mediálně inspirovaných lidí. Jejich cílem bylo shromážďovat a dokumentovat projevy art brut. Základem této sbírky se pravděpodobně stal deník a ilustrované sešitky vizionářky Klementiny, s níž se Dubuffet stýkal na počátku dvacátých let. Sbíрка byla výrazně rozšířena po Dubuffetově cestě do Švýcarska. Sbíрка byla uskladněna v již zmiňovaném *Foyer de l'art brut* v suterénu galerie Reného Drouina, kde se o její chod, když byl Dubuffet nepřítomen, staral Michel Tapié společně s malířkou Aline Gagnairovou.

Ještě v roce 1948p řemístil Dubuffet sbírku *Collection de l'art brut* z *Foyer de l'art Brut* v galerii Reného Drouina do prostor pavilonu, který mělo pronajaté pařížské nakladatelství Gallimard a jako správce sbírky ustanovil malíře Slavka Kopace, který patřil mezi členy *Compagnie de L'Art Brut* (Společnost Art Brut).

Na počátku padesátých let se Dubuffet obával o osud *Collection de l'art brut*, která je stále umístěna v Paříži. Měl strach, že by mohla být rozprodána, protože francouzské úřady neprojevují o umění art brut žádný zájem. V roce 1951 pak Jean Dubuffet z tohoto a ještě dalších důvodů, v nichž velkou roli hrál nedostatek financí, přemístil celou sbírku, která čítala asi dvanáct set děl, do Spojených států amerických. Zde byla až do roku 1962 umístěna v luxusním přímořském sídle v East Hamptonu na Long Islandu. Jejím správcem se stal podnikatel, výtvarník a sběratel Alfonso Ossorio, kterému toto sídlo patřilo. *Compagnie de l'art brut* byly rozpuštěna, a to i přestože proti tomu André Breton, jeden z jejich zakládajících členů ostře protestoval. Neshody mezi oběma muži ale byly již dřívějšího data, vlastně je provázely téměř od počátku jejich spolupráce. Dubuffet zkritizoval Bretonův text *Umění bláznů, klíč ke svobodě*, který byl zveřejněn v roce 1949. Breton mu to ještě v témže roce oplatil, když vyjádřil svůj nesouhlas s Dubuffetovým úvodním textem k výstavě *Raději art brut než umění kulturní*.

Jean Dubuffet svou sběratelskou činnost obnovil v roce 1959 a o tři roky později nechal *Collection de l'art brut* ze Spojených států přesunout zpět do Francie, kde byla umístěna v nových, rozsáhlejších prostorách na ulici de Sévres v Paříži. Rovněž byla obnovena i činnost rozpuštěné *Compagnie de l'art brut*. V této době sbírka art brut čítala zhruba 1200 děl, ta však v nových prostorách mohli vidět pouze odborníci a umělci, veřejnosti totiž sbírka nebyla přístupna.

V roce 1967 byla významná část celé sbírky vystavena v Musée des Arts Decoratifs v Paříži a do roku 1971 se rozrostla o dalších 3000 děl.

6.4. Sbíрка v Lausanne

V roce 1975 daroval Jean Dubuffet celou *Collection de l'art brut* švýcarskému městu Lausanne, kde byla díla art brut od února 1976 vystavena v muzeu na zámku Beaulieu. Muzeum bylo zařízeno přímo pro potřeby sbírky a jako stálá expozice je tam dodnes. Prvním kurátorem sbírky se stal Michel Thévoz, ideový pokračovatel Jeana Dubuffeta, který Dubuffetovu sbírku vystavenou jako stálou expozici doplňovanou současnými výstavami, na nichž představoval nově objevené tvůrce art brut z celého světa. Architektonické řešení muzea v Lausanne respektuje zvláštní intimitu sbírky, tvůrci interiéru do něj nepouštějí denní světlo, využívají jen umělého osvětlení, které jednotlivé exponáty jakoby vysvobozuje ze tmy. „Šeré prostory několika pater muzea art brut v Lausanne snad nejvíc ze všeho připomínají strašidelný zámek.“⁶⁸

Díla art brut na tu na návštěvníka číhají na každém kroku. Projevy art brut, které zde můžeme spatřit, neuznávají žádná pravidla, jsou jedinečná, překvapivá i šokující. Najdeme zde sochy vytvořené ze starých hadrů a rozbitých talířů, gigantické dřevěné stavby, ornamentální kresby s pozoruhodnými detaily, masky složené z mořských mušlí i psychotické autoportréty. „I přes jejich značnou rozličnost, ať už se týká doby jejich vzniku či použitých materiálů, z nich akumulovaná instalace vytváří fantasmagorický celek, jehož části se doplňují takřka harmonicky.“⁶⁹

Sbíрка art brut v Lausanne je největší sbírkou původního umění na světě. Od roku 1976, kdy sem byla přestěhována z Paříže, se rozrostla na ohromující počet šedesáti tisíc děl od autorů z celého světa. Švýcarské město jako cílová stanice pro největší sbírku umění art brut, bylo zvoleno i z jiných důvodů. Jean Dubuffet v druhé polovině 40. let právě ve švýcarských psychiatrických léčebnách našel neobyčejné množství autorů se skutečným uměleckým talentem.

Každý rok navštíví sbírku art brut více než čtyřicet tisíc návštěvníků z Evropy, Spojených Států i Japonska. Zájem ze strany veřejnosti o umění art brut potvrzuje i kurátorka sbírky: „Ze strany diváků a sběratelů je o tento druh umění stále velký zájem. V Lausanne máme

⁶⁸ Vyhledáno 1. 2. 2013 na <http://www.divus.cz/umelec/cz/pages/umelec.php?id=234&roc=1998&cis=5>.

⁶⁹ Vyhledáno 1. 2. 2013 na <http://www.divus.cz/umelec/cz/pages/umelec.php?id=234&roc=1998&cis=5>

jednu stálou expozici a jednu až dvě výměnné expozice do roka. Ročně naše muzeum navštíví přes 40 000 návštěvníků nejenom ze Švýcarska, ale i ze zahraničí,“ říká kurátorka *Collection de l'art brut* Marina Pascali.⁷⁰

6.5. Raději art brut, než umění kulturní

„Nebude plodné myšlenkové produkce, nezačneme-li se žít syrovostí každodenního osobního života. Uděláme dobře, budeme-li se k živinám již jinými přežvýkanými přibližovat jen v řídkých případech, a to zcela výjimečně a připraveni k obraně.“
Jean Dubuffet⁷¹

Jean Dubuffet nebyl pouze malířem a sběratelem umění art brut, ale také jeho propagátorem. Podařilo se mu *Collection de l'art brut* vystavovat a informovat veřejnost o tomto druhu umění pomocí rozsáhlé publikační činnosti. Napsal celou řadu esejí, kritik a článků, mnohokrát definoval pojem art brut. Z pozice propagátora art brut, které se ostře brání proti předsudkům, že malba musí být studována, se také stal jedním z nejvášnivějších odpůrců kultury s jejími pravidly a historií, institucemi a kurátory. Tvrdě odsuzoval domněnku, že umění lze třídit, hodnotit, pojmenovávat. Dubuffet jasně formuloval body svého programu, etiky i estetiky své tvorby.

V roce 1946 vyšlo v Gallimardově nakladatelství Dubuffetovo pojednání *Prospekt amatérům všeho druhu*. Jedná se o brožurku, která se skládá z několika různých částí. První nese název „Náčrtem populární přednášky o malířství“. Ta vznikla již o rok dříve jako materiál k Dubuffetovým chystaným přednáškám o umění. Prostřednictvím tohoto textu se obrací k neškolenému publiku. „Když pracuji, nemyslím na potěšení hrstky specialistů, daleko větší radost by mi udělalo, aby mé obrazy bavily a zajímaly člověka z ulice, když jde do práce, vůbec ne maniaka, zasvěcence, ale člověka, který ani nemá žádné vzdělání, ani vlohy. Jde mi o člověka z ulice, cítím se být jako on, s ním se chci přátelit, zdůvěrnit, spolčit, jemu bych chtěl prostřednictvím svých děl dát prožít radost a okouzlení,“ píše Dubuffet v této části.⁷² Vlastní malířskou problematiku, hlavně ve vztahu k informelu, což je abstraktní malba, která vzniká zcela spontánně a bez kompozičních zásad, vysvětlil v další části v *Poznámkách pro chytré vzdělance*. V oddílu *Autor odpovídá*

⁷⁰ Barabyádová, Křepela 2010, s. 55.

⁷¹ Dubuffet 1968, s. 46-47.

⁷² Dubuffet 1946, s. 17.

na některé námitky polemizuje s názory na surové umění, byla sem zařazena autobiografická zpověď a pár ukázek korespondence.

V roce 1949 Jean Dubuffet publikuje iniciační text *L'art brut préféré aux arts culturels* (Raději art brut než kulturní umění). V tomto textu znovu definuje art brut a vyjadřuje názor, že mezi uměním duševně nemocných lidí a normálními umělci není žádný rozdíl. „Všechny (četné) vztahy, které jsme navázali s našimi více či méně bláznivými kamarády, nás přesvědčily o tom, že mechanismy umělecké tvorby jsou u nich úplně stejné jako u všech osob, považovaných za normální; mimochodem rozlišování mezi normálním a nenormálním je podle nás dost nepochopitelné,“ píše Dubuffet v tomto textu.⁷³

Jeho dalším význačným dílem se stala kniha *Dusivá kultura*, která byla vydána v roce 1968 v nakladatelství J. J. Pauverta v Paříži jako kapesní příručka sociální a umělecké revolty. Od programu uveřejněného v prvním textu z roku 1946 v *Dusivé kultuře* Dubuffet neustoupil, spíše ještě přitvrdil a svou kritiku zobecnil. V *Dusivé kultuře* se stejně jako v textu z roku 1949 ostře vyjadřoval na adresu zavedených kulturních modelů. V této knize podává osobitou obžalobu kultury a s ní spojených institucí, kritikou však nešetří ani na adresu představitelů kulturních institucí, jako jsou například kurátoři. Dubuffet ostře odsuzuje kulturní činitele, kteří se snaží ohodnotit, pojmenovat a roztrždit jednotlivá umělecká díla. „Je naivní si myslet, že těch několik bídných fakt a několik bídných děl, která se nám zachovala z minulých časů, jsou nutně tím nejlepším a nejdůležitějším z myšlení oněch období. Jejich uchování vyplývá pouze z toho, že je vybral a že jim zatleskal úzký kroužek, který zároveň vylučoval všechno ostatní.“⁷⁴ Dubuffet vyžaduje návrat k původnosti a čistotě umění, kterého lze dosáhnout změnou dosavadního myšlení – a právě tím, že bude nechána volná ruka tvůrcům art brut.

⁷³ Nádvořníková 1998, s. 17.

⁷⁴ Dubuffet 1998, stránky nečíslovány.

7. Art brut je art brut

7.1. Dělení art brut

„Původní umění nevyhledává totiž, natož programově, novost a originalnost (přesto ji nachází), neklouže hladce kupředu. Pohybuje se v hloubkách a postupuje v kruzích, často magických; podvědomě ví, že co je dole, je i nahoře, a co je uvnitř, je i vně, že umění je dlouhé a že něco jako věčný návrat může být – snad – docela šťastný úděl.“

75

Definovat a přehledně rozdělit art brut působilo potíže i jeho duchovních otcům, jako byli Jean Dubuffet a jeho ideový pokračovatel Michel Thévoz. Jean Dubuffet nakonec řekl, že „art brut je art brut“ a Michel Thévoz v roce 1975 napal, že „art brut nic nedefinuje“. Jenže pro lidi je typické snažit se danou problematiku nějak uchopit, vytvořit jasně pojmenované a charakterizované škatulky a do těch ji rozdělit. Není to nesmyslné, protože takové přehledné rozdělení usnadňuje orientaci, vysvětlování a pochopení. Jenže jako se takovému škatulkování vzpouzí lidský život, stejně je tomu i u art brut. Jedna věc by se dobře hodila hned do dvou kategorií a další se zase nehodí nikam. Tak co teď s tím?

Nicméně protože lidé se podobnými problémy nenechají odradit, nakonec se vyvinul systém rozdělení i u art brut. Jedná se o dělení ze dvou hledisek: estetického nebo psychologicky-sociologického. Druhý způsob je daleko častější, protože umožňuje jasnější a přehlednější dělení než ten první.

Podle psychologicko-sociologického hlediska v současné době nepopíratelně pod pojem art brut patří tři skupiny tvůrců a jejich tvorba: lidé duševně nemocní, lidé mediálně inspirovaní a společenští outsideři. Důležitým prvek při dělení do jednotlivých skupin hraje nejenom osobnost tvůrce, ale také místo, okolnosti a podmínky, za jakých bylo dílo vytvořeno. Podle teoretičky Aleny Nádvorníkové díla art brut vznikají například v azylech či psychiatrických léčebnách, ve skromném prostřední na venkově či na předměstích, ve spiritistických kroužcích, v domovech důchodců a imigrantů, nebo v domech žen v domácnosti. „Bylo to všude tam, kde se zároveň odehrávalo, anebo před započítím

⁷⁵ Nádvorníková 1998, s. 65.

tvorby odehrálo, nějaké skryté, nenápadné osobní drama, proběhl či probíhal citový úraz“.⁷⁶

Vyvinutí tohoto systému dělení nebylo ale právě jednoduché, i když se víceméně nabízelo. Třeba zařazení umění společenských outsiderů pod art brut předcházela polemika, protože úplně nesplňovali nedotčenost kulturou a společností. Nakonec jsou tu dvě kategorie, o jejichž zařazení do art brut se stále vede debata: naivní umění a umění vytvořené pod vlivem alkoholu a omamných látek. Zatímco tato druhá kategorie není s art brut zase tolik zmiňována, problematika naivního umění a jeho směřování s art brut dělala vrásky již Jeanu Dubuffetovi.

Samozřejmě je třeba podotknout, že ne všechna díla, která jsou vytvořena lidmi duševně nemocnými, žijícími na okraji společnosti nebo mediálně inspirovanými patří mezi art brut. „Mnohá díla duševně nemocných postrádají spontaneitu, osobní invenci a autenticitu, a proto mezi art brut nepatří.“⁷⁷ Jednoduše řečeno všechna díla, která jsou řazena mezi art brut, musí mít prokazatelnou uměleckou hodnotu.

7.2. Tvorba duševně nemocných lidí

„Jestliže některá díla vytvořená šilenci jsou poutavá a úchvatná, je to proto, že nejsou synonymem nemoci, nýbrž projevem tvůrčího pudu, jenž je u šilence týž jako u zdravého člověka darem lyrismu, jež přetrvává rozvrat rozumu...“ Karel Taige⁷⁸

Tvorba psychicky nemocných lidí, nebo psychotiků, jak je ve své publikaci *Art brut v Českých zemích: mediumici, solitéři, psychotici* nazvala teoretička Alena Nádvorníková, je stěžejní částí art brut.

Od dob, kdy lékaři a filosofové považovali za nemoci mozku i entusiasmus či melancholii, lékařské poznatky o léčbě duševně nemocných lidí, doznaly obrovských změn. A s nimi doznala změn i tvorba duševně chorých lidí. Na počátku padesátých let dvacátého století se začala k léčbě duševně chorých pacientů používat celá řada léků – antidepresiva, utlumující léky, které zmírňují projevy psychopatických stavů u pacientů a posléze i méně invazivní metody léčby, obojí ale na druhou stranu rovněž oslabilo i fantazii těchto lidí. A

⁷⁶ Nádvorníková 1998, s. 63.

⁷⁷ Zemánková duben 2006, 35- 41.

⁷⁸ Taige 2004, s. 167

s tím i to, co Jean Dubuffet považoval za hlavní inspirační zdroj. Psychiatrická praxe přiřkla uměleckým výtvorům psychicky nemocných pacientů diagnostický charakter. Původně však sloužila pro své tvůrce jako forma úniku a zároveň jako pouto, které je drželo při životě. S určitou ironií můžeme říci, že se lékařům daří omezovat „svobodné“ projevy šílenství.

Mezi neinvazivní léčebné metody patří například arteterapie. Jedná se o léčbu prostřednictvím obrazu a výtvarných technik. Tento způsob léčby je pro celou řadu nemocných možností, jak se neverbálně vyjadřovat. Pro terapeuty spočívá v arteterapii možnost stanovit diagnózu, příznaky onemocnění a možnosti léčby. Arteterapie je jako léčba užitečná a účinná, ale o dílech, které vznikají během těchto terapií, většinou nelze uvažovat jako o art brut. Během těchto aktivit se totiž jedná o řízený proces, který je pomocí vedoucího lektora směřován k určitému cíli.

Do kategorie duševně nemocných tvůrců patří celá řada děl velikánů art brut, jako jsou Adolf Wölfli, Henry Darger, Aloise, Else Blankenhorn, Gustav Sievers a řada dalších, kteří ale tvořili předtím, než se rozvinula psychiatrie do současné podoby a začala se používat psychofarmaka.

V současné době je nejspíše do této kategorie možné zařadit také tvorbu lidí, kteří nejsou duševně nemocní, ale třeba jsou mentálně retardovaní, trpí silnými depresemi a frustracemi, nebo mají třeba problémy se svou sexualitou.

Tvorba duševně nemocných lidí je velmi rozmanitá, ale přesto v ní existují určité společné prvky. Ty se nejčastěji týkají dané duševní choroby, kterou pacient trpí, protože ukazují na její symptomy. Mezi díly schizofreniků psychiatři i psychologové nachází shodné znaky; proto byly dříve díla duševně chorých používány v léčebnách jako diagnostický materiál. Pokud se díla seřadí v posloupnosti, v jaké vznikla, mohou z nich odborníci dokonce vyčíst vývoj duševní nemoci.

Například již ve zmiňovaných dílech schizofreniků často můžeme najít tematiku utrpení, zármutku, smrti, sebevraždy nebo hrobů. Obrazy mají většinou jednoduchý námět, v jejich tvorbě se objevuje stereotyp v podobě opakování stále stejných prvků i použitých výtvarných technik. Pro schizofreniky je typické zobrazování změněného lidského těla: figury jsou pokroucené nebo poskládané z různých částí, objevují se strnuté postavy a

tváře, nebo naopak podoby zcela bizarní, nelidské. Součástí těchto děl je často také vpisovaný text, který dílu přináší nový rozměr, originální barevnost, nevyvážená kompozice a prostorová orientace. Obrazy jsou často až nezvykle detailní, ale objevují se v nich deformace, špatná perspektiva a nejrůznější symboly, které mohou, ale také nemusejí mít nějaký smysl.

Jak už jsem v úvodu zmínila, tvorba duševně nemocných lidí je velmi rozmanitá. Na jedné straně se objevují díla s ohromujícím množstvím propracovaných detailů, nad kterými zůstává rozum stát, na druhém pak chudý výtvarný projev, který odráží pocity prázdnoty, odloučení a odcizení, který jejich tvůrce prožívá.

7.3. Tvorba mediijního umění

„Je velice důležité upozornit, že četné mediijní kresby, a to z těch nepozoruhodnějších, jsou dílem lidí, kteří „neumění kreslit“. André Breton⁷⁹

Mediijní umění, které je tvořeno takzvanými mediumiky neboli médii, tvoří druhou velkou část art brut. Samo mediijní umění se dělí na další dvě kategorie, které je dobré rozlišovat: na mediijní spiritistickou kresbu a mediijní automatickou kresbu. Společné mají to, že umělecká tvorba vzniká při naprostém uvolnění mysli vyvolaném meditací, které jim umožňuje vnímat i věci, které si za „bdělého“ stavu neuvědomujeme, nebo si jich nevšímáme. Dá se říct, že mediumici ve svých dílech zachycují jakýsi vnitřní život a energie, chtějí přinášet sdělení ze světa, do kterých nejsme normálně schopni proniknout.

Mediijní spiritistická a automatická kresba se zásadně liší v tom, s jakými podněty pracují. V první kategorii se média stávají prostředníkem, který má zvláštní nadání proto, aby byl schopen komunikovat s duchy a předávat jejich vzkazy živým lidem. V druhé kategorii pracují média v jakémsi transu se svým podvědomím a také archetypální pamětí.

Rozvoj mediijní spiritistické kresby souvisí s módní vlnou spiritismu, jako formou komunikace s duchy a se záhrobím, která se rozvinula během 19. století. V roce 1848 vzniklo hnutí spiritismu, když v malém městě Hadesville ve státě New York v USA začala rodina jednoho místního farmáře komunikovat s duchy, kteří prý byli přítomni na jejich

⁷⁹ Sek. citace Nádvorníková 2008, s. 16.

statku. Tento okamžik odstartoval hnutí nové víry ve spiritismus, který se stal velmi oblíbeným a rozšířeným – a to i na našem území.

Na území dnešní České Republiky se spiritismus projevoval hlavně v Podkrkonoší, na Moravě, kolem Ostravy a Uherského ostrohu. Podle Bělohradského se spiritismus u nás dělil na dva proudy: na městský, intelektuální a lidově sektářský, který není příliš známý.

Populární hnutí spiritismu vycházelo z různých okultních problematik, doplňovalo lidové křesťanství, objevovali se v něm prvky mystických tradic i východních náboženství, jako byli buddhismus a hinduismus. Spiritismus měl velké množství příznivců, stejně jako odpůrců. Byl trnem v oku katolické církvi, ale také vědcům a racionalistům, kteří jej považovali za šarlatánství určené jen k tomu, aby se na něj vychytrali lidé obohatili na úkor těch důvěřivých a hloupějších. „Jistě, našli se mnozí, kteří na módním fenoménu chtěli jenom vydělávat, ale to neznamena, že by spiritismus neposkytl hlubokou inspiraci řadě umělců, literátů nebo i obyčejných lidí,“ píše ve svém textu *Spiritismus známý i neznámý* Zdeněk R. Nešpor.⁸⁰

Spiritismus používal ke komunikaci se záhrobím různé druhy médií: kromě osob, které s duchy údajně komunikovaly, to byly například média, která zprostředkovávala vzkazy z jiného světa prostřednictvím kresby. U nás bylo toto hnutí silné mezi lety 1906 až 1939, kdy tato kreslicí média vytvořila několik desítek tisíc děl. Po 2. světové válce a po nástupu komunismu, který spiritisty označoval za šarlatány, u nás toto hnutí bylo potlačeno.

Ať už mediální tvorba vznikala během spiritistických seancí, během meditací nebo individuálně v soukromí má určité společné znaky. Společným znakem je způsob tvorby, tedy používaný automatismus. Tvůrci kreslí pod vlivem duchů, nebo chcete-li bytostí z jiných světů, nebo pod vlivem archetypálních prvků hluboko v nevědomí. „Jako by mi někdo vedl ruku,“ popisuje to významná česká tvůrkyně art brut Cecílie Marková. Někteří z mediálně inspirovaných umělců dokonce říkají, že za běžných okolností, bez oné tvůrčí síly, nejsou schopni nic vytvořit. Není tedy výjimkou, že se na některých obrazech objevují podpisy tvůrčího ducha, který prostřednictvím média, dílo vytvořil.

„Mediumní kresby patří k určité tvorbě, které říkáme art brut, nicméně mají vlastní charakter, který je spojen kupříkladu se způsobem, jakým vznikají. Jejich tvůrci říkají, že

⁸⁰ Sek. citace Nádvořníková 2008, s. 23.

nejsou sami autory kreseb, ale že pouze propůjčují svoji ruku někomu jinému, někomu, kdo náleží do jiné dimenze. Ve svých kresbách a ve svých textech se v podstatě snaží načrtnout mapu „jiných světů,“ vysvětluje filmař a sběratel syrového umění Jan Škvankmajer, jak vznikají mediální kresby.⁸¹

U mediálně inspirovaných děl lze najít celou řadu společných znaků a motivů, které tvůrci zobrazovali. Nejčastějšími motivy, které tvůrci zobrazovali, byly rostliny a živočichové, často zcela smyšlené, pozoruhodné fantaskní krajiny nebo pracovali s čistou abstrakcí. Pro mediální tvorbu je příznačná propracovanost detailů, půvab, harmonie barev a bezbřehá fantazie v nich obsažená. Mediálně inspirovaná díla často doplňuje také spiritistický text, u některých děl dokonce dochází k prolínání výtvarné a písemné stránky natolik, že není rozpoznat, kde jedna končí a druhá začíná. Text a výtvarná stránka v těchto dílech tvoří jeden celek, který je neoddělitelný.

Přestože jsou mediumici nejčastěji lidé, kteří nemají žádné formální výtvarné vzdělání, jejich kresby a malby měly často vysokou uměleckou hodnotu. Zajímavostí je, že způsobem provedení je si celá řada kreseb a maleb vytvořených mediumiky blízká, přestože je nemožné, aby se jednotliví autoři znali, nebo že by znali svá díla.

Mediální kresba se mezi art brut začala řadit ve 40. letech 20. století. Ve své době ohromovala veřejnost svou krásou a propracovaností, ale nechyběla také kritika. Například český malíř Josef Čapek vyjádřil názor, že kresby vytvořené duševně nemocnými lidmi jsou „zajímavější, bohatší i sytější než kresby mediální“. Pravděpodobně se jednalo o reakci v duchu tehdejší doby, neboť tehdy umělci i veřejnost obdivovali výrazné a divoké styly jako byl surrealismus, kubismus a inspiraci hledali i tvorby primitivních národů, takže jim mediální kresby přišly příliš jednoduché a uhlazené. V současné době jsou mediální kresby uznávány a zařazeny po bok děl duševně nemocných tvůrců a dohromady tvoří velkou část děl art brut. Podle mého názoru jsou půvabné až snové obrazy mediumiků zajímavým kontrastem i vyrovnáním často velmi temných a depresivních děl duševně nemocných tvůrců art brut.

⁸¹ Srov. Syrové umění 2004, s. 14.

7.4. Tvorba outsiderů

Tvorba společenských outsiderů je také často označována jako tvorba sociálních skupin, lidí žijících na okraji společnosti nebo, jak napsala ve své knize *Art brut v Českých zemích* Alena Nádvorníková tvorba solitérů. Všechny názvy tuto skupinu vystihují, ale ten Nádvorníkové je zvláště přiléhavý, protože tato skupina je tvořena pestrá směsí tvůrců a stejně tak rozmanitá je jejich tvorba.

Za tvorbu společenských outsiderů jsou považovány umělecké projevy lidí žijících v domovech důchodců, v azylech a řadí se sem i tvorba žen v domácnosti. Jejich tvorba má znaky art brut, ale přitom autoři nejsou duševně nemocní, ani mediálně inspirovaní. V této kategorii mají silné postavení ženy. Jsou zde řazeny jako ženy v domácnosti, což je v současné době poněkud zavádějící termín. Je těžké si představit, že ženy v domácnosti nebo na mateřské dovolené se ocitnou v izolaci, když mají televizi a počítač s připojením internet, mobilní telefony a často také auto, kterým se mohou dopravit, kam potřebují. Nazvala bych tyto tvůrkyňe spíše jako osamělé ženy, které se vinou vnějších okolností, nebo vnitřních stavů, mezi které může patřit deprese nebo pocit vykořeněnosti ze společnosti, ocitly v jakémsi osobním vakuu.

Společenských outsiderům je společné, že žijí, jak už prozrazuje název, a tvoří stranou společnosti, nežádají si v určité faktické i vnitřní izolaci. Dalším spojujícím znakem je nutková touha po tvorbě a vyjadřování se skrze ni. Podobně jako mediálně inspirovaní umělci vytváření svá díla prostřednictvím podvědomí a nálad. Jejich díla nejsou tvořena na základně žádného konceptu, žádného plánu. Například Anna Zemánková, jedna z nejvýznamnějších umělekyní art brut z České republiky, načrtávala své obrazy brzy ráno, krátce poté, co se probudila, ještě napůl ve spánku či polosnu a teprve během dne je prokreslovala a dobarvovala.

Autoři pro svou tvorbu používají tradiční, ale i méně obvyklé tvůrčí techniky. Častá je kresba tužkou, pastelkami a křídou, používají ale i výšivky, korálky a drobné předměty. Někteří z nich originálně zpracovávají ve svých dílech i předměty, které mají kolem sebe: novinové výstřižky, kousky květin nebo předměty denní potřeby. Již zmíněná Anna Zemánková například do některých svých obrazů použila místo barvy kuchyňský olej. Další ze společenských outsiderů neváhají sáhnout ani pro odpadky, nebo nacházet v popelnicích vyhozené noviny a časopisy, které poté použijí jako „plátno“ pro své dílo.

Občas se stává, že společenští outsideři začnou kromě svých samostatných děl, svou tvorbu zakomponována i do obydlí, v němž žijí. Takto mohou zdobit například stěny pokojů, nábytek, ti ambicióznější pak celé fasády domů, nebo se dokonce pouštějí do osobitých architektonických plánů. Příkladem může být již zmiňovaná česká umělkyně Marie Klodovská, která si vyzdobila svůj byt v Rýmařově. Nejznámějším „architektem art brut“ se nepochybně stal francouzský pošťák Ferdinand Cheval, který si v roce 1879 začal stavět *Palas Ideále*, jehož dokončení mu trvalo 33 let. Tato pozoruhodná fantaskní stavba je inspirována hlavně východním náboženstvím: na první pohled v ní jsou sloučené architektonické prvky a symboly z hinduistických a buddhistických chrámů, na pohled druhý se v ní dají najít i prvky z řeckých a římských chrámů a pozdějších křesťanských staveb. Architektonické projevy art brut jsou poměrně vzácné, nejspíš protože, že tvůrci nemají finanční prostředky a prostor proto, aby je mohli uskutečnit.

Díla společenských outsiderů se obvykle vyznačují překvapivým propracováním detailů, originálními nápady, které často zpodobňují čistě fantaskní motivy, jako jsou smyšlené rostliny a zvířata, neobvyklými tvůrčími postupy a technikami či neobvyklým zacházením s perspektivou. Jejich dílo má často rituální funkci a objevují se v něm prvky psychedelčnosti.

7.5. Naivní umění

Zatím to vypadá, že rozdělit art brut navzdory mým úvodním slovům, zase není takový problém. Jenže art brut by nebylo art brut, kdyby se v určité fázi neobjevilo nějaké *ale*. Tím tady je naivní umění a polemika, zda smí být řazeno pod pojem art brut, nebo by mělo být necháno jako samostatná skupina, která s původním uměním nemá nic společného.

Naivní umění, stejně jako umění v původním stavu označuje výtvarnou tvorbu neprofesionálních umělců, zpravidla samouků. Rozdílem s díly duševně nemocných lidí je to, že tvůrci naivního umění mohou tvořit po celou dobu svého dospělého života a jejich tvorba je uvědomělou činností.

Jean Dubuffet rázně odmítal zařazení naivního umění pod pojem art brut. Poukazoval na to, že i když je naivní umění do jisté míry protikladem k vysokému umění, tak z něj čerpá,

podléhá mu a mnohdy se ho snaží napodobovat. Uváděl, že naivní umění funguje na podobných mechanismech jako profesionální umění. „Umělecké formy (...), které označuji termínem *l'art brut*, jsou mnohem vzdálenější kulturním normám než ty, které se běžně nazývají naivním uměním. Zdá se mi, že naivní umění je všeobecně příliš poplatné kulturním normám (...). Je sice pravda, že do kulturních šablon vnáší špetku spontánnosti, špetku osobní invence, ale to je podle mě málo.(...) Mám dojem, že v hloubce, v nitru se zcela podrobuje akademickému umění, a proto mě zajímá jen okrajově,“ uvedl Jean Dubuffet v roce 1972.⁸²

Jako další významné rozdíly mezi *art brut* a naivním uměním uváděl to, že jejich tvůrci mohou tvořit různou dobu. Zatímco psychopati mohou tvořit pouze určitou etapu svého života, tedy tu po vypuknutí psychózy, naivním umělcům nic nebrání v tom tvořit většinu svého života, pokud si to přejí.

Stejný názor zastává i česká teoretička Alena Nádvořníková, protože v knize *K surrealismu*, která byla vydána v roce 1998, píše: „Lidové a naivní umění je už velmi dlouho uznáváno jako plnohodnotná součást výtvarné kultury; obojí je sice do značné míry protikladné vysokému umění, často z něj však čerpá, snaží se mu podobat a podléhá, což je patrné zejména dnes, obdobnému estetickému, společenskému i komerčnímu tlaku; funguje tak v obdobných mechanismech, do nichž se dostává profesionální umění.“⁸³

Jaká je situace ve 21. století? Může být naivní umění řazeno jako plnohodnotná část *art brut*, nebo má být vyloučeno? Názory na tuto polemiku stále nejsou jednotné. Například filmař a sběratel Jan Švankmajer ve své sbírce, nazvané *Kunskamera*, shromažďuje nejenom díla *art brut*, ale také umělecké projevy naivního, lidového či primitivního umění. Švankmajer svou sbírku vytvořil na způsob renesanční *Kunskamery*, která má shromažďovat různé artefakty a přírodniny. „Jádrem sbírky je soubor *art brut*, surového umění či umění v původním (surovém) stavu (...). V dalším segmentu se shromažďují projevy z dějin malířství vzešlého z využití arcimboldeského principu (záměrného či automatizovaného kompozitního zobrazování) a ve třetí části jsou představeny artefakty tradičně pojmenované jako umění primitivních národů,“ dočteme se v monografické

⁸² Zemánková 2007, s. 9

⁸³ Nádvořníková 1998, s. 9.

publikaci *Syrové umění* z roku 2004, která představuje sbírku Jana a Evy Švankmajerových.⁸⁴

Co se týče otázky naivního umění, nedá se najít jednotná odpověď. Někteří odborníci zařazují naivní umění do art brut, jiní se tomu brání jen o trochu méně, než kdysi Jean Dubuffet.

Když se vrátím zpět k původnímu rozřazení, tak nejsourodější skupinou je tvorba mediálně inspirovaných lidí, která vykazuje množství společných znaků. Díla psychicky nemocných lidí jsou značně rozmanitější, na čemž má nejspíš vliv různorodost duševních chorob. Třetí skupina společenských outsiderů, které přiléhavě pojmenovala Alena Nádvorníková jako „solitéry“ je pak ještě různorodější a najdeme v ní směs všemožných originálních uměleckých projevů.

⁸⁴ *Syrové umění* 2004, s. 6.

8. Lingvistické souboje o art brut

8.1. Vývoj definice art brut

Jean Dubuffet ve své knize *Dusivá kultura* kritizoval snahu oficiální kultury o třídění a pojmenování uměleckých směrů, děl a stylů. Vyjadřuje názor, že art brut by nemělo být jasně definováno, protože „surové umění, divošství či svoboda totiž nemohou být chápány jako nějaká místa a zvláště ne místa pevně určená, ale spíše jako směřování, snaha, tendence.“⁸⁵ Stejně jako v jiných případech si i zde Jean Dubuffet protirečí, protože to on sám přišel s různými definicemi art brut.

Art brut definoval ve svém pojednání *Raději art brut než umění kulturní* z roku 1949 například takto: „Jde o díla vytvořená osobami, jež nejsou dotčeny uměním a kulturou, takže napodobování se u nich, na rozdíl od intelektuálů, vyskytuje jen minimálně, a vše – náměty, výběr materiálů, způsob podání, rytmus atd. – vychází přímo z jejich nitra, nikoliv ze šablon klasického či módního umění. Jsme zde svědkem čistého, původního uměleckého aktu, jenž je v každé fázi ryzím výtvořem svého autora a výsledkem pouze jeho vlastních pohnutek.“⁸⁶

Art brut tedy vzniklo jako označení umění, které vzniká mimo proud akademického umění a oficiální kultury. Výraz art znamená umění a brut pochází z latinského brutus, což je překládáno jako nezpracovaný, přírodní. V textu *Raději art brut než kulturní umění* z roku 1949 Jean Dubuffet jako synonymum pro art brut používá označení původní umění. „V červenci 1945 jsme podnikli systematický výzkum výtvořů, které jsme od té doby začali nazývat art brut – původní umění,“ píše Dubuffet o své cestě do Švýcarska, kde objevil díla psychicky nemocných tvůrců art brut, která se stala základem sbírky *Collection de l'art brut*.⁸⁷

Jean Dubuffet byl, co se týče umění, které lze zahrnout pod pojem art brut dost nekompromisní. Od roku 1945 definoval pojem art brut ještě mnohokrát, pokaždé ale uvedl, jaké znaky musí mít umění, aby se dalo zařadit mezi art brut.

⁸⁵ Dubuffet 1998, stránky nečíslovány.

⁸⁶ Sek. cit. Nádvořníková 2008, s. 17.

⁸⁷ Sek. cit. Ibidem, s. 17.

S rozvojem psychiatrie a léčebných terapií se ale tvorba duševně nemocných lidí změnila. Na počátku padesátých let dvacátého století se začala k léčbě duševně chorých pacientů používat celá řada léků – antidepresiva, utlumující léky, které zmírňují projevy psychopatických stavů pacientů, ale na druhou stranu rovněž oslabují i fantazii těchto lidí. A tím i to, co Dubuffet považoval za hlavní inspirační zdroj. V této době se v psychiatrické praxi začíná používat jako způsob léčby takzvaná arteterapie, neboli léčba uměním či výtvarnou tvorbou, které je dneska běžnou součástí léčebného procesu. Tento způsob léčby je pro celou řadu nemocných možností, jak se neverbálně vyjadřovat. Pro terapeutu spočívá přínos arteterapie v možnosti stanovit diagnózu, příznaky onemocnění a možnosti léčby.

Umělci, teoretici a kritici chtějí tyto nové vlivy, které se do surového umění dostávají, definovat. A nahradit tak Dubuffetovu definici, které je podle některých zastaralá a již přesně nepostihuje art brut se všemi jeho změnami. Některé z těchto nových pojmů jsou pouze jakýmsi přeložením francouzského pojmu art brut do jiných jazyků, například do angličtiny nebo do češtiny. Jiné výrazy ale akceptují překotný vývoj, který původní umění od roku 1945 prodělal. Těmito pojmy buď pojmenovávají pouze určitou část art brut, nebo chápou nové označení v širším slova smyslu, takže do něj nezahrnutí pouze art brut, ale například i naivní umění.

Jako příbuzné názvy pro art brut se ve frankofonním světě používají výrazy *L'art immédiant*, což je označení pro přímé bezprostřední umění a pojem *art an marge*, který se dá přeložit jako umění na okraji.

Pojem *création franche* označuje umění, které je invenční nebo se vyznačuje neobvyklou kreativitou a označení *d'art hors les normes* v překladu znamená umění mimo normy. Oba francouzské výrazy mají širší význam než art brut podle Jeana Dubuffeta, protože v sobě zahrnují kromě art brut, také lidové a naivní umění i surrealismus.

Množství výrazů pro art brut vzniklo rovněž v anglosaském světě. V anglických textech se můžete setkat s označením *raw art*, což v překladu znamená syrové umění, *visionary art* tedy vizionářské umění nebo i s termínem *self-taught art*, což je označení pro tvorbu samouků. Všechno jsou to anglické ekvivalenty francouzského art brut.

Ve Spojených státech amerických se zase objevují označení *grass roots art*, což je překládáno jako spontánní umění a *detour art*, tedy umění mimo směr. Oba tyto pojmy mají širší význam a kromě děl art brut v sobě zahrnují také lidové a naivní umění.

Neznámějším pojem pro art brut v anglosaském světě je ale bezpochyby označení *outsider art*, což se dá volně přeložit jako umění lidí žijících na okraji společnosti, nebo mimo společnost. Tento pojem se používá od roku 1976, kdy britský teoretik umění Roger Cardinal publikoval text nazvaný *Outsider Art*. I toto označení má širší význam, než definice art brut od Jeana Dubuffeta. V současné době zahrnuje i umělce, kteří sice nejsou řazeni mezi umělce tvořící oficiální kulturu, ale jejich dílo je jí ovlivněno. Tito umělci se úmyslně neřadí mezi oficiální umělce, zažívají vypjaté duševní stavy a používají neobvyklé malířské techniky. Pod tento pojem však spadají i tvůrci naivního a lidového umění, kteří sice nikdy nepatřili do sféry oficiální kultury, ale svá díla považovali za umělecká, na rozdíl od tvůrců art brut.

Po objevení těchto pozoruhodných děl outsiderů, která ovšem Dubuffetova kritéria splňovala jen zčásti, musel i sám Jean Dubuffet slevit ze svých pravidel, které stanovil pro art brut. V roce 1982, tedy tři roky před svou smrtí, pro outsidersy Dubuffet zavedl kategorii druhé třídy, vytvořil přidruženou sbírku, kterou označil termínem *Neuve invention*, neboli Nová invence, nebo Nové snažení. Tento pojem označuje díla, která mají rysy původního umění, ale zároveň jsou poznamené vědomým procesem tvoření nebo kulturou obecně.

Michel Thévoz se pokouší uhájit „dědictví“, jenž mu Dubuffet přenechal, a v mnoha svých textech interpretuje Dubuffetův odklon od původní definice art brut jako přirozený vývoj. Ve své knize *L'Art brut* z roku 1975 napsal: „Art brut nic nedefinuje, jde pouze o označení toho, co se nedá spoutat definicí, rozptýlených jednotlivin a sil bez počátku.“⁸⁸

8.2. Pojem art brut v českém jazyce

Snaha o přeložení ne úplně přátelského a hlavně nejasného francouzského termínu art brut se nevyhnula ani tehdejšími Československu a dnešní České republice.

V roce 1966 slovenský kritik Štefan Tkáč použil název insitní umění při příležitosti Prvního mezinárodního trienále insitního umění – ISITA, kde bylo vystaveno šest set děl

⁸⁸ Thévoz 1975, s. 112.

z dvaadvaceti zemí světa. Slovo insitní vychází z latinského „insitus“, které znamená původní nebo vrozený. Štefan Tkáč však pod tento pojem zahrnoval, jak díla art brut, tak i lidové a naivní umění, za což sklídl kritiku od amerických novinářů. O šest let později v katalogu vydaném při příležitosti třetího ročníku trienále INSITA v Bratislavě byl uveřejněn Dubuffetův text, v němž rezolutně distancoval art brut od naivního umění, které se podle něj příliš podrobuje kulturním pravidlům.

V češtině se pak objevují běžně používané ekvivalenty pro art brut jako je umění v původním stavu, původní umění, surové umění, umění v surovém stavu, nebo také syrové umění, méně je pak používán termín brutální umění. Výjimečně se lze setkat s pojmem nejskromnější umění, který použil Josef Čapek ve své studii *Nejskromnější umění*, která byla publikována v roce 1920. Tento pojem však nemá s art brut téměř nic společného, protože v Čapkově podání sice označoval uměleckého projevy laiků, ale týkalo se to vývěsních štítů, fotografií nebo dokonce terčů pro střelbu.

V češtině by se jako ekvivalenty art brut dalo použít třeba i divoké umění, ale o tomto pojmu se domnívám, že by byl příliš snadno zaměnitelný s uměním primitivních národů. Dalšími pojmy by mohlo být třeba intuitivní umění, které má již významu art brut blíže.

V monografii *Spontánní umění*, která byla vydána Masarykovou univerzitou v roce 2010, se pak setkáváme právě s pojmem spontánní umění. To zde ale není postaveno jako ekvivalent art brut, ale jako nadřazený, zastřešující termín, který pod sebou kromě art brut zahrnuje i další umělecké projevy, jejichž synonymem je spontaneita, invence a nespoutanost. Kromě art brut tedy termín spontánní umění zastřešuje podle Hany Barabyádové, editorky stejnojmenného sborníku, i „insitní umění, outsider art, naivní umění, lidové umění, alternativní umění a pouliční umění (graffiti, street art), vizionářské umění, marginální projevy a environmentální vizionáře“.⁸⁹

8.3. Problémy s definicí Jeana Dubuffeta

Stejně jako definice art brut, tak i samotné umění prošlo od roku 1945 rychlým vývojem, který neváhám se tvrdit, změnil jeho podobu. S definicí Jeana Dubuffeta není pouze jeden problém, ale hned tři. Ten první se týká obsahové stránky jeho definice, druhý té formální a

⁸⁹ Barabyádová, Křepela 2010, s. 14.

třetí toho, že tyto definice používal jako nástroj pro potvrzení svých názorů na kulturu a umění.

Obsahovou stránku definice, jež není v současné době možné naplňovat, protože díla art brut se v závislosti na rychlém rozvoji lékařské vědy (hlavně psychiatrie) změnila. Jak již jsem naznačila v předchozí kapitole, díla psychicky nemocných lidí, které považoval Jean Dubuffet za stěžejní část art brut, dnes téměř nemohou téměř. Tedy díla nemohou vznikat za podmínek, které stanovoval Jean Dubuffet. Ten totiž požadoval, aby díla duševně nemocných byla absolutně neovlivněna vnějším světem a kulturou a také, že musí být naprosto originální a spontánní. „Ve svých ostře vyhraněných názorech na to, které projevy je možno pod termín art brut zařadit a které už ne, byl velice přísný a nekompromisní. Záměrnou tvorbu v kolektivu autorů s potřebným zázemím, ateliérovým vybavením, propagačním mediálním servisem, navázaným na plánovitou výstavní a publikační činnost v kontextu uměleckého obchodu, ze světa syrového umění jednoznačně a hlasitě vylučoval. Tento přístup ortodoxně uplatňovala jeho společnost *Compagnie de l'art brut* a později i vedení *Collection de l'art brut* ve švýcarském Lausanne, kde je od roku 1976 deponovaná jeho permanentně se rozrůstající sbírka.“⁹⁰

V současné době je téměř nemožné, aby tvorba duševně nemocných lidí nebyla ovlivňována či směřována lékaři a léčebnými postupy. Stejně tak již nelze vyžadovat, aby duševně nemocní tvůrci art brut byli zcela izolováni od společnosti. Psychiatrické léčebny a pacienti v nich již nejsou odděleni od zbytku vnějšího světa, naopak se je lékaři snaží podporovat, aby zachovávali kontakt s vnějším okolím, zajímali se o dění ve světě a pokud je to možné zapojovali se mezi zdravé lidi. „Shrneme-li bazální zásady Dubuffetova striktního hlediska, můžeme říci, že syrové umění je pro něj zejména nenápadné, marginální, intenzivně imaginativní, zásadně se rodící samovolně, nikdy ne na základě vnějšího podnětu uměleckého kurátora, nebo snad dokonce za jeho přítomnosti. Je to výhradně výsledek posedlosti, vlastních autorových nejniternejších pohnutek.“⁹¹

Tyto podmínky dubuffetovské definice tedy nejsou v současné době splnitelné. Znamená to tedy, že tvorba duševně nemocných lidí zaniká? Přestože se zánikem této kategorie art brut někteří odborníci jako David Maclagan souhlasí, neznamená to, že v psychiatrických léčebnách přestala tvorba úplně vznikat. Naopak, s rozvojem arteterapie, tedy léčby

⁹⁰ Císař 1998.

⁹¹ Ibidem.

pomocí výtvarných aktivit, vzniká v ústavech pro duševně nemocné daleko více děl než předtím. Může se tato tvorba, která je ale částečně řízena pracovníky a patří k léčebnému procesu, považovat za art brut? Ideový pokračovatel Jeana Dubuffeta Michel Thévoz dával v 70. letech jasně najevo, že díla vzniklá během arteterapie nepovažuje za art brut. Stavěl na tom, že proces arteterapie není samostatných a spontánním projevem, ale že je vždy řízen odborníkem, který pacientům poskytuje výtvarné prostředky, povzbuzuje ho a vede ho k tomu, aby se prostřednictvím této aktivity posunul ve své léčbě dopředu. Thévoz se rovněž domníval, že pacienti, kteří jsou otupeni podáváním psychofarmak, ztratí náhled do svých vnitřních světů, svůj rezervoár imaginace a originality. Odpověď je podle mého názoru vcelku snadná: méně se soustřeďme na to, za jakých podmínek dílo vzniká, nebo mu raději podmínky vůbec nekladme, ale věnujme pozornost jeho umělecké hodnotě. Vybírejme i z děl, které nesplňují přísná kritéria autenticity a spontaneity podle Jeana Dubuffeta, pouze ty, které mají prokazatelnou uměleckou hodnotu.

Protože existují důkazy, že i mezi duševně nemocnými lidmi, kteří jsou ovlivněni kulturou, vnějším světem i vedením lékařských odborníků mohou vzniknout hodnotná díla. Jedním takovým je například to, že do slavné sbírky *Collection l'art brut* v Lausanne byla zařazena díla gugginských umělců, jako jsou August Wally nebo Oswald Tschirtner.

8.4. Dům umělců v Guggingu

Ted' musím na chvíli odbočit a vysvětlit, co je to ten Gugging. Jedná se o Dům umělců patřící k psychiatrické klinice v Guggingu, který vznikl v padesátých letech 20. století. Tehdy mladý rakouský psychiatr Leo Navratil, který se zajímal o výtvarnou tvorbu pacientů, protože ji používal při diagnostikování duševních chorob, začal své pacienty podporovat v jejich výtvarném snažení a záhy poznal, že některé z těchto děl mají uměleckou hodnotu. Leo Navratil pacientům poskytoval podporu jejich kreativit tak, že jim dodával výtvarný materiál, ale také se snažil rozvíjet jejich inspiraci, když jim ukazoval reprodukce slavných děl, půjčoval obrázkové časopisy nebo zval do ústavu vídeňské umělce. „Přestože věděl, že díla vytvářená jeho pacienty odrážejí především jejich neklidné psychické stavy, dopracoval se k zajímavému zjištění, že někteří z nich jsou skutečnými originálními tvůrci, vyjadřujícími dosud neprojevené nadání. V tvořivém

výkonu, uměleckém výrazu těchto pacientů, spatřoval jak symptom nemoci, tak také osvobozující reakci, výrazně napomáhající stabilizaci jejich osobnosti.“⁹²

První výstavu těchto děl uspořádal Leo Navratil v roce 1970. V roce 1981 bylo jako součást kliniky otevřeno *Centrum für Kunst und Psychotherapie* (Centrum pro umění a psychotherapii), které poskytuje tvůrcům útočiště i prostor pro tvorbu.

Po Leu Navratilovi převzal tento projekt Johann Feilacher, který toto centrum přejmenoval na *Haus der Künstler* (Dům umělců). Ve svých názorech se od Navratila odklání, protože nespatřuje uměleckou hodnotu těchto děl jako důsledek psychické choroby, ale jako důsledek talentu jejich tvůrce. „Bohužel se stalo módní záležitostí prohlašovat všechno, co psychicky nemocní nebo postižení udělají za umění. To je ale úplný nesmysl. Většina toho, co tito lidé nakreslí, je stejně tak laická, jako je tomu u grafických projevů běžné populace. Mezi duševně nemocnými je stejné procento talentů jako u zdravých lidí,“ říká Johann Feilacher v rozhovoru s Hanou Barabyádovou, editorkou monografie *Spontánní umění*. Dodává, že Leo Navrátil se mýlil, když považoval uměleckou kvalitu děl za následek duševní choroby.

Proč se ale o Domu umělců v Guggingu zmiňují? Právě tento diskutabilní projekt, který vyvolal slušnou názorovou bouři, je pro mě dobrým příkladem, jak dalece se art brut i přístup oborníků a veřejnosti k němu od roku 1945 vyvinulo. „Organizátorská i tvůrčí činnost rakouského Guggingu je v mnohém ohledu popřením těchto původních Dubuffetových militantních představ a souvisí úzce s radikálně změněnými podmínkami současného medializovaného a globalizovaného světa přelomu 20. a 21. století,“ píše sběratel Pavel Konečný. Dodává, „že to vždy nemusí znamenat pro syrové umění smutný, neodkladný a definitivní konec, že se opravdu může stát za určitých vhodných podmínek v jistém smyslu produkcí, a přesto si zachovat svou výtvarnou kvalitu a jiskřivou, uhrančivou sílu autentičnosti.“⁹³

Podle kurátorky Terezie Zemánkové mají tvůrci, žijící v Domě umělců v Guggingu schopnost tvořit díla, která spadají pod pojem art brut, a to navzdory kulturním vlivům. Uvádí, že tito tvůrci jsou tyto vnější vlivy stále schopni zcela originálně a kreativně zpracovávat, protože je vnímají svým vlastním vnitřním světem.

⁹² Konečný2007, s. 10-11.

⁹³ Ibidem.

Dostávám se k tomu, co už bylo řečeno, že podmínky pro art brut stanovené Jeanem Dubuffetem není v současné době možné dodržovat. Pokud máme soudit podle různých se názorů právě na Dům umělců v Guggingu dostáváme se ale k zajímavým závěrům. Podle polemiky, zda díla těchto gugginských tvůrců mohou být řazena do art brut, zjišťuji, že definice Jeana Dubuffeta mají stále svou váhu. Umění, které je nesplňuje, ale nakonec se přeci jen zařadí mezi art brut, musí obhájit stanovisko, proč by mělo být mezi původní umění zařazeno, i když nesplňuje Dubuffetovy podmínky. Druhým závěrem, který vyplývá z toho, kolik děl gugginských tvůrců je zařazeno do světově proslulých sbírek art brut, je ten, že obsahovou část Dubuffetovy definice není v současné době nutné dodržovat, ale očividně je nutné se na ni stále odkazovat a vůči ní se vyhraňovat.

Přitom to byl sám Jean Dubuffet, kdo občas svá vlastní přísná pravidla pro art brut porušil. Například když do své sbírky art brut zařadil díla Oswalda Tschirtnera, „přestože věděl, že Tschirtnerovy práce nebyly tvořeny ve stavu vášnivého zaujetí,“ vysvětluje Johan Feilacher v rozhovoru s Hanou Barabyádovou. Dodává, že „to znamená, že brát jednotlivé výroky Dubuffeta vážně není správné.“⁹⁴

⁹⁴ Barabyádová, Křepela 2010, s. 98.

9. Vyvinul se art brut tak, že zničil sám sebe?

9.1. Definice s minusovou hodnotou

Když se zpětně ohlížím za těmi šedesáti osmi lety života art brut (počítaje od roku 1945, kdy začal být tento termín používán), napadá mě, jestli se ta depresivní myšlenka, že umíráme okamžikem zrození, nedá použít i právě na tento druh umění? Jean Dubuffet jako duchovní otec art brut udělal pro své dítě sice vše, co považoval za nezbytné a prospěšné, ale zároveň se dopustil celé řady chyb. Pokud se budeme držet příoměru otec a dítěte, Jean Dubuffet byl sice přesvědčen, jako každý správný rodič, že jeho děti jsou ty nejlepší a nejdokonalejší, ale přitom kolem nich vybuřoval předsudky a snad i nějakou tu méněcennost a v neposlední řadě neváhal art brut použít jako nástroj pro dosažení svých cílů.

Je zvláštní, že Dubuffetovy se podařilo proslavit druh umění, kterému přiřkl negativní hodnotu. Zdůrazňoval, v souladu se svým bojem proti oficiální kultuře, že art brut je umění, které patří mimo kulturu, stojí na okraji společnosti, jeho tvůrci jsou outsideři. „Antikulturní a asociální aspekty, které Dubuffet u tvůrců art brut tolik zdůrazňoval, některé z nich neblaze poznamenaly. Můžeme se dokonce domnívat, že jeho vůle přisoudit jim roli existencí, které se rozešly ze společnosti, byla pro vnímání děl určitých autorů fatální – neustále zdůrazňování jejich vyřazení ze společnosti zastínilo jejich opravdový tvůrčí rozměr, poetickou sílu a originalitu.“⁹⁵

Problém není pouze v tom, že Dubuffet zařadil art brut na opačnou stranu, než stojí oficiální kultura a postavil je tak, podotýkám, že zcela účelově, do protikladu. Problém byl i v tom, jakou formou to dělal. Pokud si přečteme jeho text *Prospekt amatérům všeho druhu* z roku 1946, zjistíme, že Dubuffet si se svými názory na oficiální kulturu rozhodně nebral servítky. A to v knize *Dusivá kultura*, která byla publikována v roce 1968, ještě přitvrdil a své názory vyostřil. „Některé osobnosti, kterým byly Dubuffetovy postoje blízké, neváhaly ostatně toto *přehánění*, jež mohlo vést k deformaci a zjednodušování art brut, kritizovat.“⁹⁶

⁹⁵ Nádvořníková 2008, s. 173.

⁹⁶ Ibidem.

Provokativní výroky Jeana Dubuffeta skutečně art brut poznamenaly, protože na základě jeho nesmiřitelných definicí byla některé z hodnotných děl původního umění ignorována, protože nebyly schopny naplnit podmínky, které pro toto umění Dubuffet stanovil. Naopak byla do sbírky *Collection l'art brut* zařazována díla, která sice podmínky splňovala, ale již neobsahovala takovou uměleckou hodnotu. Jean Dubuffet byl přesvědčen, že hodnotné umění duševně nemocných lidí je přímým důsledkem jejich nemoci a že kdyby byli tito pacienti zdraví, nedokázali by vytvořit tak úžasná díla, případně vůbec tvořit.

V neposlední řadě Dubuffet neváhal použít art brut jako nástroj pro dosažení svých cílů, tedy jako prostředek, s nímž bojoval proti oficiální kultuře, k níž měl velmi ambivalentní postoj. Právě tato distance od kultury a společnosti vede k diskuzi, zda art brut má v době, kdy se stále více prolíná s prvky oficiální kultury, vůbec budoucnost.

9.2. Umění na okraji v centru zájmu

Jean Dubuffet přiřkl art brut místo na okraji společnosti, případně úplně mimo společnost. Co ale dělat ve chvíli, kdy se umění, které je úmyslně vyřazeno z oficiální kultury a společnosti, ocitne v centru zájmů odborníků, sběratelů i veřejnosti? „Surové umění se v průběhu nedávného vývoje stalo (a to bezesporu i díky samotnému Dubuffetovi) předmětem teoretického, umělecko-historického, sběratelského, a tedy zákonitě i obchodního či komerčního zájmu,“ píše sběratel art brut Pavel Konečný.⁹⁷

Art brut je v dnešní době v mnoha zemích – Francii, Švýcarsku, Německu, Anglii, ve Spojených státech, v Japonsku, v Číně i dalších státech - předmětem sběratelské i výstavní aktivity. Tvůrci art brut netvoří pro peníze, nemají ambice svá díla prezentovat, často je ani nepodepisují, nepojmenovávají, nedatují, a když se odhodlají od nich odloučit, tak je většinou darují. Přesto se díla surového umění dobře „zabydlela“ na trhu s uměním. Před komercializací původního umění varoval již Michel Thévoz v závěru své knihy *L'Art Brut* z roku 1975. Nebezpečím pro něj bylo i to, že „díla art brut „skončí“ v muzeích a galeriích coby umělecké artefakty jako každé jiné a že jejich původní jinakost, ona znepokojující, nenarušená původnost bude mít jen minulostní povahu“.⁹⁸ Díla těch, kteří tvořili pro sebe, pouze z vnitřního napětí a přetlaku vizí, odsunutí na okraj společnosti, se dnes prodávají často za statisíce.

⁹⁷ Konečný 2007, s. 10-11.

⁹⁸ Thévoz 1975, s. 81.

Byl to právě Jean Dubuffet, kdo byl nikoliv prvním, ale významným sběratelem art brut, který jej navíc začal vystavovat, prezentovat, psát o něm texty a všelijak ho propagovat. Jeho cíl byl nepochybně představit tento neobvyklý druh umění nejprve odborníkům z řad lékařů a umělců a později, když přišla správná chvíle, že toto umění bude konečně přijato, i veřejnosti. Po prvním nepříliš příznivém přijetí ze strany veřejnosti, se art brut nakonec, i díky významným teoretikům, jako byli Jean Dubuffet, Michel Thévoz, Roger Cardinal nebo Harald Szeeman, zařadilo jako samostatná kategorie moderního umění. Souběžně s tím si Jean Dubuffet přál, aby art brut nebylo ze strany oficiální kultury podrobováno žádným rozborům a hodnocením. Není tohle snad popření toho oné vyvázanosti z kultury a společnosti, kterou Dubuffet pro art brut chtěl? Jak by mohlo umění, které je postaveno mimo společnost zůstat stejné, když se ocitne v jejím centru? „V dnešní době, když se zdá, že četné publikace a výstavy, sbírky a dražby věnované art brut skoncovaly s 'antikulturním' pojetím této tvorby, je otázka její 'niterné tvorby' aktuálnější než kdykoliv předtím.“⁹⁹

Odpověď je možná jednodušší než by se mohlo zdát, ale v současné době asi bohužel neuskutečnitelná. Stačilo by, kdybychom přestali art brut definovat, kategorizovat, popisovat a porovnávat, ale pouze je vnímali, ať už naším srdcem, nebo rozumem. „Není skutečný problém vědět, zda art brut je uměním, které se kultuře 'zázračně' vyhnulo, ale spatřovat, čím jsou pro nás síla výrazu, hluboká básnická svoboda, skrytá smělost, objevy, vynalézavost a originalita, které zpívají, tančí a řvou v dílech art brut.“¹⁰⁰

Jenže v současné době je tento návrh nepředveditelný pro praxe, protože panuje názor, že pokud se o něčem nepíše a nepublikuje, tak to vlastně ani neexistuje. A jak se říká v žurnalistických kruzích, je jedno, jestli se píše pochvalně, nebo negativně, nebo jestli se rozvíří polepika, hlavně, že se píše.

9.3. Zanikne art brut?

„Jestliže art brut nadále fascinuje, stále vzbuzuje nadšení a vášně, je to proto, že některé z jeho děl vyzařuje poezie, invence a imaginace, které nemají obdoby. A

⁹⁹ Nádvořníková 2008, s. 174.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 174.

právě v tom spočítá jeho skutečný význam, jeho vzácný přínos naší citlivosti, jeho skutečná revolučnost.“¹⁰¹

Otázka, zda má art brut budoucnost, nebo zanikne, není předmětem pouze aktuální diskuze, ale sahá několik desítek let zpátky. Jedním z prvních odborníků, který se zabýval tím, zda vývoj art brut společně s vývojem společnosti nepovede k jeho zániku, byl teoretik Michel Thévoz. Už ve své publikaci *L'art brut* z roku 1975 se dotýkal této otázky, když se ptal: „Nebo vyjdeme-li z hypotézy – bohužel mnohem pravděpodobnější! – že prostředky masové komunikace získají převahu a dokončí proces normalizace ducha. Pak bude l'art brut pouhou troskou, posledním svědectvím zaniklé schopnosti tvořit. A tak bude patřit cele a definitivně do muzea. Ostatně nenechali jsme je tam už vstoupit postranním vchodem?“¹⁰² Co by asi řekl na podobu současného art brut, které se od té doby ještě výrazně proměnilo. Někteří odborníci, jako je David Maclagan s Thévozovou myšlenkou, že art brut spěje ke svému nevyhnutelnému konci, souhlasí.

David Maclagan ve své knize *Outsider Art: From the margins to the Marketplace* z roku 2009 předpověděl art brut smutný konec. Podle Maclagana dojde k úplnému zániknutí tvorby duševně nemocných lidí jako významné části art brut a nakonec i k zániku celého art brut.

Možností, jak zachovat art brut, je přehodnotit a upravit jeho definice, které stanovil Jean Dubuffet. Díky tomu art brut stále existuje a má co nabídnout, i když již nesplňuje definici svého duchovního otce.

Lucienne Peiry ve svém textu *Art brut today and tomorrow*, který je součástí monografie *Collection de l'Art Brut* píše, že je čas změnit zažitý názor na art brut a uznat, že tato díla jsou projevem vědomého ducha a promyšleného záměru. Lucienne Peiry rozhodně nesouhlasí s tím, že díla art brut jsou dílem emocionální čistoty nebo přirozeného primitivismu. Svůj názor podkládá propracovanými světy, které zobrazoval ve svých dílech Adolf Wölfli, filozofickou rovinou v pracích Helgy Goetzeové nebo kosmogologií, tedy zkoumáním vzniku, vývoje a zániku vesmíru, který nachází v dílech Aloïse. Dodává, že díla art brut jsou vědomým produktem, protože nepůsobí pouze na divákovy oči a smysly, ale také na jeho intelekt. Podle jejího názoru, by měla veřejnost uznat, že díla art

¹⁰¹ Nádvořníková 2008, s. 173

¹⁰² Thévoz 1975, s. 52.

brut mají obě složky: emocionální a intelektuální, a proto nemůžou být nazývána a chápána jako jednoduchá či primitivní.

Je velmi těžké představit si, jak tento názor zavést do práce, protože ona minusové hodnota, kterou art brut přičkl Jean Dubuffet je v myslích lidí, kteří se o tento druh umění zajímají, stále velmi silná. Na mysli mi v této souvislosti vystává další otázka, pokud bychom skutečně přistoupili na radu Lucienne Peiry a přijali bychom art brut jako vědomou a promyšlenou tvorbu, měla by právo se stále ještě nazývat art brut, tedy původním uměním?

Já si art brut, které může vznikat za podmínek 21. století představuji jako, nazvala bych to třeba, tvorbu vnitřně izolovaných lidí. Mám pocit, že samota a izolovanost jsou průvodním znakem lidí žijících ve vyspělých zemích, i když spousta bych jich to nikdy nepřiznala. Žijeme ve světě obklopení technikou, která nám díky mobilním telefonům a internetu zajišťuje spojení během pár vteřin s prakticky celým světem, ale navzdory tomu trávíme více času sami, nebo maximálně s virtuálními přáteli. Rodiny se jen zřídkakdy sejdou u jednoho stolu, nebo něco společně podniknou, partneři se občas vidí, jen když jsou spát, protože oba dlouho pracují a večery tráví s nosy zabořenými do obrazovek počítačů, přátelé nemohou být pořád s vámi, protože mají vlastní životy, rodiny, kariéry, problémy. „Aktuální stav nejrůznějších společností, v nichž žijeme, a především podivná pravidla, jež jsou v těchto společnostech vyznávána, jsou přinejmenším znepokojující. Uprostřed ne vždy příznivých životních podmínek tedy nejsme dostatečně vyrovnáni ani s vnějším světem, ani sami se sebou,“ píše Hana Barabyádová v úvodním textu ze sborníku *Spontánní umění*. Ale nejsou snad určitá izolace a samota podmínkou, kterou pro vznik art brut stanovil už Jean Dubuffet? Jistě, podmínky jsou rozdílné, ale samotné projevy mají stále týž základ.

Třeba nastal čas, kdy se někteří lidé odpoutají od televizních a počítačových obrazovek a místo dívání se na hloupé seriály a prohlížení Facebooku ve snaze navázat alespoň nějaký kontakt, vezmou papír a obyčejnou propisku, nebo zabaví štětec a zbytky temper svým dětem a začnou tvořit. A na otázku: „Co to proboha čmáráš?“ klidně odpoví: „Tvořím.“

A pak jsou tu ještě jiné státy, země třetího světa, které považujeme za nevyspělé, chudé, primitivní. Právě z těchto důvodů bychom v nich nechtěli žít, ale na druhou stranu nás

jejich odlišnost, exotické prostředí a kultura láká natolik, abychom je navštěvovali a jako turisté poznávali. Třeba právě v těchto zemích již vznikají další díla art brut, která jen čekají, kdy je někdo objeví a vynese na světlo uměleckého světa.

S názorem, že art brut nemá budoucnost, nesouhlasí také Kamila Gojová ve svém textu, který publikovala v monografii *Spontánní umění*, když píše: „Tvořitelská moc art brut je absolutní, ačkoliv je uchopitelná pouze jednotlivci a pouze po částech. Dokládá existenci přirozené lidské tvořivosti, univerzální pro všechny kultury a jednoho každého člověka. Věštby provokující udušení tvůrčího potenciálu sterilizací art brut v rámci žité kulturní praxe, domnívám se, tuto skutečnost opomíjejí. Umění v původním stavu, podobně jako sny pokvete dál. Bude-li to nutné, vydá své květy na jiných, skrytých místech.“

Stejná názor zastává i Lucienne Peiry v textu *Art brut today and tomorrow*: „Je možné, že právě teď, někde na neznámém místě, na západě nebo kdekoliv jinde, se tajně rodí nám zatím neznámá díla.“

10. Závěr

„Nezapomeňme, že umělec nemá být – alespoň ne pro psychiatry – normální bytostí. Ostatně jejich normální člověk není umělcem a nemůže jím být, ani se státi.“

František Kupka¹⁰³

Diplomová práce s názvem *Přelomové okamžiky ve vývoji art brut* je postavena na základě, že art brut je specifickým druhem umění, které nelze jednoznačně charakterizovat, pojmenovat, zařadit a rozdělit. Vývoj art brut je zde zachycován v širším kontextu historické, společenské i uměnovědné rodiny a cílem je doplnit existující zdroje v českém jazyce o přehledné zobrazení vzniku a následných změn v tomto druhu umění.

Cílem mé práce je přehledné zobrazení přelomových okamžiků ve vývoji art brut s akcentem na to, jak daná událost ovlivnila art brut a co znamenala pro jeho budoucnost.

V prvních dvou kapitolách podávám stručný přehled přístupu k duševně nemocným v antice a středověku. Docházím k názoru, že v této době nemohla díla původního umění vznikat. Duševně nemocní lidé byli často považováni za nebezpečné a zavírání v ústavech, kde vládli natolik neutěšené podmínky, že v žádném případě neposkytovaly prostor pro rozvíjení kreativní tvorby. To se změnilo až s rozvojem lékařských věd v 18. a 19. století a s osobou francouzského lékaře a psychiatra Phillipha Pineliho, který začal v roce 1793 praktikovat v ústavu pro duševně nemocné v Bicetre humánní metody léčení.

V následující kapitole se zabývám tím, jaké podmínky musely nastat, aby art brut mohlo nejenom vznikat, ale také být chápáno jako umění. Tyto podmínky souviseli s rozvojem lékařské vědy (hlavně psychiatrie) a změnami ve společnosti. Lidé se zajímali a podívovali dílům primitivních národů, vznikli nové umělecké směry jako expresionismus, surrealismu a dadaismus, jimž bylo společné hledání nových výrazových prostředků a touha po nespoutané originalitě, invenci, novátorství, původnosti.

Zájem o tvorbu duševně nemocných lidí a lidí žijících na okraji společnosti vzrostl poté, co německý psychiatr Hans Prinzhorn v roce 1922 publikoval svou knihu *Bildneri der Geisteskranken* (Tvorba duševně nemocných). V této knize zveřejnil texty o

¹⁰³ Sek. cit. Nádvořníková 2008, s. 123.

pozoruhodných dílech duševně chorých pacientů a doplnil je reprodukcemi děl těchto tvůrců, které nashromáždil pro psychiatrickou kliniku v Heidelbergu. Tvorba duševně nemocných „navazovala na proud vzrůstajícího zájmu již od přelomu 19. a 20. století, jenž postupoval od dobového zaujetí exotickými výtvořky tzv. primitivních kultur a výzkumy na poli dětské tvorby, jejíž autenticita a expresivní výraz se rovněž zrcadlily ve výtvarných projevech řady autorů,“ píše Pavel Křepela ve sborníku *Spontánní umění*.¹⁰⁴

To všechno vedlo k tomu, že se o díla duševně nemocných a mediálně inspirovaných lidí začali zajímat nejdříve lékaři (samozřejmě hlavně psychiatři) a odborníci, později umělci a nakonec je, po prvních rozpačitých reakcích, přijala i veřejnost.

Do centra diplomové práce *Přelomové okamžiky ve vývoji art brut* jsem postavila postavu francouzského umělce a sběratele Jeana Dubuffeta, který tvorbu duševně nemocných lidí a lidí žijících na okraji společnosti nazval termínem art brut. Tento pojem je poprvé doložen v jednom dopisu Jeana Dubuffeta z roku 1945. Jean Dubuffet se stal významným sběratelem a propagátorem původního umění. Napsal o něm řadu textů, opakovaně ho definoval. Právě proměny jeho definice art brut mi posloužily k tomu, abych na nich ukázala vývoj art brut od roku 1945 až do současnosti. Od něj se odvíjí zobrazení dalšího vývoje art brut s akcentem na proměny samotného umění i jeho definice a na vliv, jaký měly tyto změny na budoucnost tohoto umění.

Na základě zjištěných informací jsem dospěla k nijak překvapivému názoru, že dubuffetovo pojetí art brut je v současné době nesplnitelné. Jeho pojetí původního umění vycházelo z představy tvorby duševně nemocných pacientů, kteří byli zavřeni a izolováni v psychiatrických léčebnách. Navíc často, až na výjimky, pocházeli z neutěšených finančních a rodinných poměrů, což se na jejich vzdělání, nebo lépe řečeno na jeho nedostatku, podepsalo. Na konci 20. a na začátku 21. století je nemožné požadovat, aby tvůrci art brut byli absolutně nedotčeni kulturou a svá díla vytvářeli v izolaci, odtržení od společnosti a oficiální kultury.

Dalším problémem s dubuffetovským pojetím art brut je ten, že Dubuffet původní umění postavil na okraj společnosti, případně úplně mimo společnost. V současné době to ale nefunguje, protože art brut se dostalo do centra zájmu: ocitlo se v galeriích a muzeích,

¹⁰⁴ Barabyádová, Křepela 2010, s. 63.

vydávající se o něm publikace, shromažďují se sbírky a organizují dražby. „Kultura svým vlastním vývojem jako by vsadila divoký, vzpurný a nepředvídatelný výhonek art brut do umělecké krajiny i na trh s uměním.“¹⁰⁵

Art brut během druhé poloviny 20. století prodělalo tak rychlý vývoj, že je obtížné, ne-li úplně nemožná komplexně a přehledně vysvětlit, co art brut vlastně je. Původní umění „bylo v době svého vzniku sice v opozici s cíleně vystavovaným uměním v galeriích, záhy se však stalo předmětem sběratelství a artiklem galeristů. Názor na to, co považujeme za umění art brut, není dosud jednotný,“ uvádí Hana Barabyádová v publikaci *Spontánní umění*.¹⁰⁶

Všechny tyto změny, které jsou přesným opakem, co chtěl a požadoval po art brut Jean Dubuffet, vedou k tomu, že se odborníci často ptají, zda má art brut vůbec nějakou budoucnost. Někteří odborníci jako David Maclagan se domnívají, že právě tento vývoj vedl k tomu, že celé art brut zničilo samo sebe a jen otázkou času, než zcela zanikne. Tento názor není ojedinělý, ale stále je v menšině. Jiní teoretici art brut se domnívají, že má stále svou hodnotu, schopnost přinášet něco nového, nevídaného a působivého.

Možností, jak zachránit art brut je přestat jej stále vymezovat oproti překonaným pravidlům a požadavkům Jeana Dubuffeta. Možná, když přestaneme vysvětlovat, že i díla, která Dubuffetova pravidla nesplňují, či dokonce porušují, mohou patřit mezi plnohodnotná díla art brut, když přestaneme třídit, pojmenovávat, charakterizovat a pitvat, a místo toho začneme díla jednoduše vnímat, najdeme tak cestu k budoucnosti art brut. „Nedefinovat jej „proti“ něčemu, nevymezovat hranice tím, čím není, ale konečně vnímat to, co přináší, co odhaluje, čím je.“¹⁰⁷

¹⁰⁵ Nádvořníková 2008, s. 174.

¹⁰⁶ Barabyádová, Křepela 2010, s. 14.

¹⁰⁷ Nádvořníková 2008, s. 174.

11. Seznam použité literatury a zdrojů

Periodické zdroje

- Karel Císař, Art Brut – zaplňování prázdnoty, *Umělec*, č. 5/1998.
- Vladimír Czumalo, Potíže s art brut, *Divadelní noviny*, 14/2006, s. 9 – 10.
- Pavel Konečný, Gugging je Gugging je Gugging, *A2*, 16/2007, s. 10 – 11.
- Radim Kopáč, Surovost, anebo kultura, *Dějiny a současnost (kulturně-historická revue)*, 2008.
- Lenka Lindaurová, Art brut: fascinující ilustrované lidské osudy, *Mladá fronta dnes*, 1. 7. 2006.
- Tomáš Pospiszyl, Umění v syrovém stavu, Art brut jako alternativa k umění školených autorů, *Týden*, 3. září 2004.
- Zuzana Řeháková, Prinzhornova sbírka, *Ateliér*, 5. 3. 2009, s. 6 a 17.
- Vladislav Šedivec, Názory na duševní nemoci ve středověkém a renezančním lékařství a mýtus čarodějnictví., *Psychiatrie*, 3.2007 Str. 138
- Milena Štráfěldová, Unikátní obrazy z Prinzhornovy sbírky jsou vystaveny v Praze, *Český rozhlas*, 18. 2. 2009, audio.
- Petr Vaňous, Co je šílené a co ne, *A2*, 7/2009.
- Petr Volf, Brutální umění, *Reflex*, č. 35/2006, s. 72 – 73.
- Václav Vokolek, Obrazy paralelních světů, *Regenerace*, září 2006, s. 20-21.
- Klára Vomáčková, Trpný nástroj podvědomí, *A2*, 7/2009.
- Terezie Zemánková, *Insita*, *A2*, 2007/38, s. 9
- Terezie Zemánková, Výtvarné umění v surovém stavu, *Právo*, 23. 7. 2004, s. 12.
- Terezie Zemánková, Art brut, sbírka abcd Bruna Decharma, *Art&Antiques*, duben 2006, s. 35 – 41.
- Terezie Zemánková, Art brut: Cesta ke svobodě, *Xantypa*, červenec – srpen 2006, s. 78 – 80.

Neperiodické zdroje

- Hana Babyrádová, Pavel Křepela, *Spontánní umění*, 1. vydání, Brno 2010.
- Jean Dubuffet, *Dusivá kultura*, 1. vydání, Praha 1998.

- Jean Dubuffet, *Prospekt amatérům všeho druhu*, 1. vydání, Paříž 1946.
- Jean Dubuffet, 1. vydání, Praha 1993.
- Laurent Danchin, *Jean Dubuffet*, 1. vydání, Paříž 2001.
- Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I*, Praha 1995.
- Irène Jakab, *Dessins et peintures des aliénes*, 1. vydání, Budapešť 1956.
- Jan Kříž, *Jean Dubuffet*, 1. vydání, Praha 1989.
- Alfred Kubín, *Z mého života a z mé dílny*, 1. vydání. Praha 1983.
- Vojtěch Lahoda (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění*, Praha 1998.
- Pero Le Kvet, *Eseje*, Praha 1996.
- David Maclagan: *Outsider Art: From the margins to the Marketplace*, 1. vydání, Londýn 2009.
- Alena Nádvorníková, *K surrealismu*, 1. vydání, Praha 1998.
- Alena Nádvorníková, *Art brut v Českých zemích (mediumici, solitéři, psychotici)*, 1. vydání, Olomouc 2008.
- Alena Odehnalová, *Vybrané kapitoly z dějin kultury XX. Století*, 1. vydání, Brno 2001.
- Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken*, 1. vydání, Berlin 1922.
- Rozhovor Pavla Konečného s Annou Zemánkovou, 1980 (audio).
- Rozhovor Zuzany Řehákové s Ivanou Brádkovou (A), 22. 5. 2009 (audio).
- Rozhovor Zuzany Řehákové s Terezií Zemánkovou (B) 20. 5. 2009 (audio).
- Karel Taige, *O humoru, clownech a dadaistech*, 2. vydání, Praha 2004.
- Michel Thévoz, *L'art brut*, 1. vydání, Ženeva 1975.
- Eugen Vencovský, *Psychiatrie dávných věků*, 1. vydání, Praha 1996.
- Jean Vinchon, *Umělecké projevy choromyslných*, 1. vydání, Praha 1931.
- Václav Vokolek, *Rozhlasové úvahy 9*, 2011 (audio).
- Václav Vondráček, František Holub, *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*, 2. vydání, Praha 2003.
- Wilde, Oscar. *Obraz Dorian Graye*. Frýdek-Místek 2005.
- Terezie Zemánková, *Náčrt biografie Anny Zemánkové*, nepublikovaný text.
- Kamila Ženatá, *Obrazy z nevědomí*, 1. vydání, Praha 2005.

Katalogy

Alena Pravdová, B. Schmitt, *Poslední strážci majáku*, katalog Syrové umění, Praha 2004. s. 13.

Barbora Šafářová, Terezie Zemánková, *Rozhovor s Bruno Decharmem 2006(A)*, katalog Art brut, sbírka abcd, Galerie hlavního města Prahy, dům U Kamenného zvonu. s. 235 – 240.

Barbora Šafářová, Terezie Zemánková, *Pojďme se podívat 2006(B)* katalog Art brut, sbírka abcd, Galerie hlavního města Prahy, dům U Kamenného zvonu. s. 9- 10, 221- 232.

František Dryje, Bruno Kolařík, Jan Švankmajer, *Syrové umění (Kunstkamera Evy a Jana Švankmajerových)*, katalog Syrové umění. Praha, 2004. s. 13.

Marie Rakušanová, „*Umění outsiderů*“ a jeho historický, společenský, politický a umělecký kontext 2006, katalog Art brut, sbírka abcd, Galerie hlavního města Prahy, dům U Kamenného zvonu. s. 278 – 292.

Lucienne Peiry, *The Collection de l'Art Brut adventure: from secrecy to celebration*, katalog Collection de l'Art Brut Lausanne, Paříž 2012, s. 135 – 167.

Internetové zdroje:

Adolf Wölfli, <http://www.phylliskindgallery.com/self-taught/artbrut/aw/>, vyhledáno 21. 2. 2012.

Citáty modernistů, http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_110_111_112, vyhledáno 21. 1. 2013

Bettina Brand Clausen, *Muzeum patologického umění v Heidelbergu. Od počátku do r. 1945*, http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_124_126, vyhledáno 16. 1. 2013

Jřina Dodková, *Historie psychiatrie v Čechách*, http://www.psychiatrikasekcececas.estranky.cz/clanky/odborne-texty_-historie-psychiatrie/historie-psychiatrie-v-cechach, vyhledáno 16. 1. 2013

Euthanasie *duševně* *nemocných,*

http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_110_117_119, vyhledáno 16. 1. 2013

Josef Foster, http://www.artbrut.cz/tvurci-josef-forster-c-14_18_19_122_136.html,
vyhledáno 22. 10. 2012

J. Gabriel, Vesmír tvarů spřízněných volbou, *Hospodářské noviny*,
http://kultura.ihned.cz/c4-10104060-15407550-J04000_d-vesmir-tvaru-spriznenych-volbou,
vyhledáno 18. 2. 2013.

Paul Goesch, http://www.artbrut.cz/tvurci-paul-goesch-c-14_18_19_122_137.html,
vyhledáno 25. 10. 2012

Heinrich Hack, http://www.artbrut.cz/tvurci-heinrich-hack-c-14_18_19_122_138.html,
vyhledáno 22. 10. 2012

Oskar Herzberg, http://www.artbrut.cz/tvurci-oskar-herzberg-c-14_18_19_122_139.html,
vyhledáno 16. 10. 2012

Petr Kersch, *Fejeton: Obrazy z očiště*, http://neviditelnypes.lidovky.cz/fejeton-obrazy-z-ocistce-0xk-/p_kultura.asp?c=A090304_105703_p_kultura_wag,
vyhledáno 15. 1. 2013

August Klett, http://www.artbrut.cz/tvurci-august-klett-c-14_18_19_122_140.html,
vyhledáno 20. 10. 2012

Miroslav Konvalina, Výstava českého art brut v New Yorku,
http://www.rozhlas.cz/izurnal/zahranici/_zprava/198653, vyhledáno 1. 2. 2013.

Emil Kraepelin, http://en.wikipedia.org/wiki/Emil_Kraepelin, vyhledáno 20. 10. 2012

Heinrich Anton Müller, http://www.artbrut.cz/tvurci-heinrich-anton-m%C3%83%C2%BCller-c-14_18_19_122_145.html,
vyhledáno 20. 10. 2012

August Natterer, http://www.artbrut.cz/tvurci-august-natterer-c-14_18_19_122_146.html,
vyhledáno 5. 11. 2012

Emil Kraepelin, http://en.wikipedia.org/wiki/Emil_Kraepelin, vyhledáno 22. 1. 2013

Petr Placák, *Co týden dal: Euthanasie, čili Spalovač mrtvol*, Euroskop, <http://www.euroskop.cz/46/16826/clanek/co-tyden-dal-euthanasie-cili-spalovac-mrtvol/>, vyhledáno 30. 1. 2013

Hans Prinzhorn, http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_107_109, vyhledáno 16. 1. 2013.

Thomas Röske, *Muzeum Prinzhornovy sbírky*, http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_124, vyhledáno 16. 1. 2013

Viktor Šlajchrt, Vedlejší kolem na hlavní trati, http://neviditelnypes.lidovky.cz/kultura-vedlejsi-kolej-na-hlavni-trati-dy3-/p_kultura.asp?c=A060706_111838_p_kultura_wag, vyhledáno 1. 2. 2013

Matěj Turek, Prvky surového umění v Artaudově sbírce Artaud le Mômô, <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=15303>, vyhledáno 20. 2. 2013.

Tvorba duševně nemocných jako inspirační zdroj, http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_110_111_113, vyhledáno 20. 1. 2013

Jaroslav Vanča, *Citlivé poselství art brut*, http://www.rozhlas.cz/kultura/vytvarne/_zprava/269562, vyhledáno 1. 2. 2008.

Petr Vaňous, Dráždění archetypální paměti (rozhovor s Terezií Zemánkovou), *A2 kulturní týdeník*, <http://www.tydenika2.cz/archiv/2006/33/drazdeni-archetypalni-pameti>, vyhledáno 1. 2. 2013.

Závěrečná zpráva, http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=14_18_19_127_130, vyhledáno 22. 1. 2013.

12. Resumé

Téma diplomové práce zní *Přelomové okamžiky ve vývoji art brut*. Art brut neboli umění v původním či surovém stavu, patří mezi významné projevy výtvarného umění dvacátého století.

Diplomová práce s názvem *Přelomové okamžiky ve vývoji art brut* je postavena na základě, že art brut je specifickým druhem umění, které nelze jednoznačně charakterizovat, pojmenovat, zařadit a rozdělit. Vývoj art brut je zde zachycován v širším kontextu historické, společenské i uměnovědné roviny.

Cílem diplomové práce je přehledné zobrazení přelomových okamžiků ve vývoji art brut s akcentem na to, jak daná událost ovlivnila art brut a jeho budoucnost. Závěr práce obsahuje zamyšlení nad tím, zda má art brut budoucnost. Autorka dochází k názoru, že ano, ale jen za určitých podmínek.

Diplomová práce *Přelomové okamžiky ve vývoji art brut* se skládá z deseti kapitol, které mapují vývoj art brut od antiky až po současnost. Ve středu textu se nalézá postava Jeana Dubuffeta, který v roce 1945 označil umění duševně nemocných umění, lidí žijících na okraji společnosti a mediálně inspirovaných tvůrců jako art brut, tedy původní umění. Od něj se odvíjí zobrazení dalšího vývoje art brut s akcentem na proměny samotného umění i jeho definice. Diplomová práce se soustřeďuje na to, jaký vliv měly tyto proměny na budoucnost art brut.

Diplomová práce *Přelomové okamžiky ve vývoji art brut* obsahuje Úvod, v němž je tento druh umění stručně představen. V prvních dvou kapitolách je uveden přehled přístupu k duševně nemocným lidem a jejich tvorbě od antiky až do poloviny 20. století. V těchto kapitolách je na vybraných historických událostech ukázán přístup lidí k duševně nemocným lidem v průběhu staletí. Kapitoly také zachycují projevy tohoto umění v historii až do okamžiku, kdy art brut začalo být považováno za umění.

V další kapitole je načrtnut portrét německého psychiatra a historika Hanse Prinzhorna, který mezi lety 1918 až 1920 shromáždil sbírku asi pět tisíc děl od více než čtyřech stovek pacientů z různých klinik v Německu, Rakousku a Švýcarsku. Součástí této kapitoly jsou také informace o pozoruhodných osudech sbírky po Prinzhornově smrti.

V následující kapitole je představena *Prinzhornova sbírka* skrze výstavu *Prinzhornova sbírka, art brut z legendární kolekce německého psychiatra*, která se konala v Praze v roce 2009. V této části je představena historie sbírky, tvůrců a děl, která do ní patří. Tato kapitola má za cíl zprostředkovat emoce, které art brut vyvolává.

Další kapitola je věnovaná francouzského umělci a sběrateli Jeanu Dubuffetovi, který v roce 1945 označil tvorbu duševně chorých lidí pojmem art brut. Hlavním bodem této kapitoly bude historie a vývoj Dubuffetovy sbírky art brut, která je největší kolekcí tohoto umění na světě.

V další kapitole je popsán vývoji definice art brut, která od dob Jeana Dubuffeta musela být mnohokrát změněna v závislosti na tom, jak se měnilo samo art brut. Zdůrazňuje zde nejdůležitější okamžiky ve vývoji art brut v druhé polovině 20. století v kontextu měnícího se přístupu k art brut i rychle se vyvíjející lékařské vědy.

Následující kapitola s názvem *Art brut je art brut se zabývá* problematikou dělení art brut na jednotlivé kategorie. Toto dělení se vyvíjelo stejně jako samo art brut v závislosti na tom, jak se měnil přístup veřejnosti k art brut, samo art brut a jeho definice. V této části jsou vysvětleny pojmy: umění duševně nemocných lidí, umění mediálně inspirovaných lidí a umění společenských outsiderů.

Poslední kapitola nazvaná *Vyvinul se art brut tak, že zničil sám sebe?* se zabývá budoucností tohoto umění a zodpovězení otázky, zda má art brut budoucnost. Autorka dochází k názoru, že ano, ale jen v případě, že se veřejnost přestane zabývat definicemi, a nechá art brut prostor, aby se dál mohlo rozvíjet a nacházet si své cesty k divákům.

Diplomová práce *Přelomové okamžiky ve vývoji art brut* popisuje vývoj tohoto, který je zasazen do historického a společenského kontextu. Ukazuje, jak se v průběhu historie změnil přístup k duševně nemocným lidem a jejich tvorbě. Zabývá se změnami definice art brut, kterou vymyslel Jean Dubuffet, protože ta během let doznala značného vývoje i tím, jak se změnil přístup veřejnosti k tomuto umění. Na příkladu konkrétních výstav autorka zprostředkovává čtenáři dojmy z tohoto umění a přístupnou formou se snaží čtenáři toto umění představit.

13. Summary

The topic of my master's thesis is *Turning Points in the History of Art Brut*. Art brut could be ranked among the most important art movements of the 20th century. The thesis aims to present this extraordinary art to its readers.

The thesis titled *Turning Points in the History of Art Brut* is based on the presumption that art brut is a specific kind of art that cannot be clearly described, named, classified and divided. The development of art brut is described in the context of history, society and art history.

The paper displays revolutionary moments in the development of art brut, with an emphasis on how the events affected art brut and its future development. The paper concludes with the finding that, art brut has a future, but only under certain conditions.

The thesis consists of ten chapters that outline the development of art brut from antiquity to the present. At the core of the research is Jean Dubuffet, who in 1945 coined the term Art Brut, the art of mental patients and people living on the margins of society. From then on, the paper focuses on further development of art brut, with an emphasis on the transformation of the art itself and its definition and the impact this had on the future of art.

The Introduction defines art brut. The first two chapters provide a brief overview of the approach to mentally ill people and their art from antiquity to the middle of the 20th century. Historical events were selected to describe changes in attitudes towards mental health problems and works of mental patients over the centuries up to the point where art brut began to be considered art.

The he next chapter shows a portrait of the German psychiatrist and historian Hans Prinzhorn who assembled a collection of about five thousand works between 1918 and 1920 these works were created by more than four hundred patients from different asylums in Germany, Austria and Switzerland. This part also looks at information about the fate of the remarkable collection after Prinzhorn's death. The next chapter introduces the Prinzhorn collection through the Prinzhorn Collection exhibition, which was held in Prague in 2009. The thesis aims to provide readers with a "virtual" tour of the exhibition The following chapter, titled Jean Dubuffet is dedicated to the French artist and collector,

who coined the art of mental patients as art brut in 1945. The main point of this chapter is the history and development of Dubuffet's collection of art brut, which is the largest art brut collection in the world.

Another chapter is devoted to the development of the definition of art brut, which since the days of Jean Dubuffet has had to be changed many times depending on how art brut itself changed. The paper points out the most important moments in the development of art brut in the second half of the 20th century. The following chapter explains the terms insane art, outsider art and naïve art and also presents changes of art brut from 1945 to the present.

The thesis *Turning Points in the History of Art Brut* describes the development of art brut in historical and social context. It shows how the attitude to mentally ill people and their works changed. It also studies changes in the definition of art brut, given by Jean Dubuffet, as over the years it has undergone considerable development. The thesis aims to provide readers with impressions about the works.