

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

Filozofická fakulta

Ústav estetiky a dějin umění

ART BRUT, JEHO PODSTATA, VÝZNAM A VZTAH K UMĚNÍ

Bakalářská práce

Autor: Magdalena Borovková

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Denis Ciporanov Ph.D.

České Budějovice 2010

Prohlášení

Prohlašuji, že bakalářskou práci na téma *Art brut, jeho hodnota a funkce v umění* jsem vypracoval/a samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s 47b zákona 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách.

V Českých Budějovicích, dne

jméno / podpis

Anotace

Stěžejní otázkou, kterou se bude studentka zabývat, je vliv kultury na vznik uměleckého díla. Problematické se z tohoto pohledu jeví některé poměrně nedávno etablované umělecké formy, jako je především Art-Brut. Je vůbec možné, aby taková díla generovaná mimo (pro mnohé esenciální) kontext dějin umění, mohla být v tomto kontextu uvažována a hodnocena?

Reflexe studentky se budou pohybovat v prostoru vymezeném dvěma radikálními pohledy: na jedné straně názorem na nemyslitelnost umění vně kultury (estetické normy, teorie, instituce), na straně druhé teoretickými pokusy myslet umění vysvobozené z její “dusivé kazajky“.

Abstract

Fundamental question the thesis deals with is the cultural impact on the origin of a work of art. From this point of view some recent styles, such as Art-Brut, raise an issue. Is it possible at all to evaluate such artworks in the cultural context exclusive of which they were generated?

The student's reflections are defined by two radical points of view. The impossibility of thinking of art outside the culture (aesthetic standards, theories, institutions) on the one hand, and theoretical attempts to consider the art free from a culture's „suffocating jacket“ on the other hand.

Obsah:

ÚVOD	1
1. ART BRUT	2
1.1 VYMEZENÍ POJMU	2
1.2 UMĚLECKÝ A SPOLEČENSKÝ KONTEXT	3
1.3 VZNIK A CHARAKTERISTIKA	4
1.4 PSYCHOLOGICKO-SOCIÁLNÍ ROZLIŠENÍ	5
1.4.1. Psychotici	6
1.4.2. Mediumici	7
1.4.3. Spiritisté	7
1.4.4. Ostatní	8
2. JEAN DUBUFFET JAKO TVŮRCE	9
2.1 ŽIVOT A DÍLO	9
2.2. KULTURNÍ KONTEXT	10
3. OVLIVNĚNÍ – ART BRUT A JEHO PRŮNIK DO SFÉRY UMĚLECKÉHO	12
3.1 UMĚLCI S PSYCHÓZOU	12
3.2 ANDRÉ BRETON – PSYCHICKÝ AUTOMATISMUS A VZDOR REALITĚ	13
3.3 UMĚLECKÁ SKUPINA COBRA	15
4. KULTURA A UMĚNÍ – teorie Jeana Dubuffeta	17
4.1 POJETÍ KULTURY	17
4.2 INSTITUCE	19
4.3 ROLE UMĚLCE	20
4.4 ŘEŠENÍ - SUBVERZE	21
5. ZÁVĚR – Možnost postavení umění mimo kulturní rámec	24
5.1 ARTUR C. DANTO – GEORGE DICKIE – THOMAS S. ELIOT	24
5.2 FRIDRICH NIETZSCHE – DUALITA V UMĚNÍ (Apollinský a dionýský živel, jako dvě formy v umění)	30

ÚVOD

Prvotním podnětem pro vznik této práce bylo zaujetí díly, vznikajícími mimo rámec etablované umělecké tvorby, tedy výtvarnými projevy marginalizovaných tvůrců, v nichž se naplno projevuje autenticita, jež působí na diváka bezprostředně silným výrazem. Nabízí se tedy otázka, zda a jakým způsobem, se k těmto projevům, které třebaže svou podstatou leží mimo oficiální umělecký provoz, fascinují a inspirují mnoho umělců, má postavit teorie umění. Jedním z nich je Jean Dubuffet, jehož tvorba inspirovaná právě těmito výtvarnými projevy, stejně jako i jeho pokus o vymezení jejich poměru ke kultuře, ovlivnil mé rozhodnutí prozkoumat postavení tohoto specifického fenoménu v kontextu dějin umění.

První část práce se zabývá obecným představením pojmu *Art brut*, další část tvorbou Jeana Dubuffeta, některými příklady umělecké tvorby, ve kterých je art brut uplatněn, dále vlivem kultury na vznik uměleckých děl podle Dubuffeta a nakonec jejich zařazením do rámce zvolených estetických teorií.

Hlavním cílem práce má být řešení problému, zda je možné pohlížet na art brut jako na umění, přestože není snadné zařadit jeho díla do obecného pojetí dějin umění.

Ke zpracování tématu jsem využila teoretických spisů Jeana Dubuffeta i dalších textů, které byly přeloženy do češtiny. Přihlédla jsem k *Manifestům surrealismu* André Bretona či manifestu umělecké skupiny Cobra, stejně jako k mnohým myšlenkám umělců a spisovatelů nacházejících v art brut inspiraci i pro svou tvorbu (například Jindřich Chalupecký, Josef Čapek, František Dryje, Jan Švankmajer a další). Dále nebyly opomenuty dvě zdařilé publikace Muzea umění Olomouc: Sběrka Pavla Konečného *Umělci čistého srdce a Art brut v českých zemích* uznávané teoretičky Aleny Nádvořníkové. K tomu, aby bylo možné vymežit místo tohoto fenoménu v rámci dějin umění, bude přihlédnuto k teoriím významných estetiků Artura C. Danta, George Dickieho a také Thomase S. Eliota, kteří předpokládají existenci umění pouze v určitém sociálním a kulturním rámci.

1. ART BRUT

1.1 VYMEZENÍ POJMU

Pojem art brut se poprvé objevil v roce 1945 jako termín francouzského malíře Jeana Dubuffeta. Art brut znamená umění v původním surovém stavu, tedy umění nedotčené určitými vnějšími vlivy.¹ **Art** – umění, **brut** - z latinského **brutus** - znamená těžkopádný, nerozumný, hloupý. Ve francouzštině **brut** znamená nezpracovaný, nečistý, přírodní nebo primitivní.

Art brut není svébytným uměleckým směrem, jedná se spíše o kulturní fenomén, který s uměním nějakým způsobem souvisí. Tímto termínem jsou označována díla umělců, kteří tvoří na okraji kulturní společnosti. Později se pojem art brut objevuje v historii umění také jako označení děl umělců inspirujících se „neškoleným“ či „primitivním“ výrazem. O jeho přijetí do sféry uměleckého svědčí množství ekvivalentů obsahově stejného nebo podobného významu. Odlišují se také v rámci své kulturní tradice. Jedním z často užívaných termínů je *Le neuve invention* – Nová invence, označující díla umělců, pro které je tvorba art brut inspirací, nebo také impulsem pro vlastní tvůrčí činnost. Další termín *Outsider art* je uváděn v anglosaské tradici a označuje zejména umění na okraji, s důrazem spíše na tvůrčí nezávislost umělců, než na jejich vyřazenost ze společnosti. České ekvivalenty pak jsou více odlišné od původního významu. Nejznámějším termínem je Čapkův termín *Nejskromnější umění*, vyjadřující umění všední, určené pro lid a spotřebu. *Syrové umění* má být ekvivalentem nejvýstižnějším, syrové popřípadě surové jako označení pro původní stav věcí. Ekvivalent *Insitní umění* pochází od slovenského historika umění Štefana Tkáče (Trienále INSITA, Bratislava) znamená nejen dle významu slova **insitní** – neškolený, laický a primitivní projev, ale také z latinského slova **insitus** - vrozený, vštípený či zakořeněný.

Možná právě kvůli nejednoznačnosti pojmu art brut a jeho nepřesným českým ekvivalentům nevstoupil tento fenomén v našem prostředí širší známost a pochopení.

¹ Díla art brut neovlivňuje žádná kulturní tradice, výtvarné předpisy, ani estetické normy. To by pak mohlo znamenat, že takové umění vychází pouze z umělceva nitra.

1.2 UMĚLECKÝ A SPOLEČENSKÝ KONTEXT

Vyspělá civilizace začátku 20. století díky své stoupající životní úrovni začíná zároveň upadat v duchovní krizi². Industrializaci provází odklon člověka od přírody, kdy svět je podřízen technice. Díky tomu však dochází k jinému způsobu vnímání světa, hledání hodnot uvnitř – v nitru každé živé bytosti. Umění se odvrací od své původní úlohy zachycení skutečnosti, jako něčeho neúplného, relativního. Snahou umělců je tak především zprostředkovat svůj vnitřní zážitek a prožitek, ať už jde o bezprostřednost výrazu v expresionistickém pojetí nebo pojetí tvaru jako hmoty, který odhaluje svou podstatu skrze vlastní zkušenost, jak je tomu u Kubismu a podobně také v dalších uměleckých směrech. Jedná se jistě o zlom v celé dosavadní umělecké sféře. Umělci si začínají být vědomi, že míra vyspělosti civilizace neurčuje zároveň vyspělost kultury a umění.³ Tak například primitivní umění uchvátilo svou přirozeností výrazu a spontánností tvorby. Přímé sejetí s přírodou, stejně jako jednoduchá životní úroveň dávají umění jeho původní a zároveň rituální funkci. Umění má hlubší význam, jelikož je potřebou lidstva. Primitivní umělec dává svému dílu význam, jaký pro něho má skutečnost. Hmotný svět je vlastně odrazem světa duchovního. Ovšem to, co je na tomto umění oceňováno, není primitivnost ve smyslu hlouposti, jak se někteří mylně domnívají, ale právě jeho autenticita, původnost. Ernst Gombrich v knize *Příběh umění* se o primitivním umění vyjadřuje jako o blízkosti ke stavu, ze kterého se lidstvo vyvinulo.⁴

Situace, ve které se art brut o několik desetiletí později objevil, tedy období Druhé světové války, bylo obdobím devalvace veškerých duchovních hodnot. Převažující zájem o lidskou individualitu je rovněž obratem do jejího nitra. Umění 40. a 50. let – mimo komunistický blok⁵, chce být právě takové, informelní (beztvaré, bezpředmětné), nebo také abstraktní (abstraktní expresionismus). Nitro, ze kterého umělec vychází nechce jen popisovat, nýbrž vyjadřovat. (Je tato nezobrazivost důsledkem válečných hrůz, kde bylo vidět příliš?) Faktem zůstává, že lidé se odklánějí od vnějšího světa. Možná také v této době je umělecká tvorba víc než kdy dříve procesem osobní terapie.

² Josef Čapek, *Umění přírodních národů*, Praha, 1949, str. 7

³ *tamtéž*, str. 7

⁴ Ernst Gombrich, *Příběh umění*, Praha: Argo, 2006, str. 39

⁵ V Československu k tomu směřovalo, ale oficiální umění produkovalo socialistický realismus.

Důležitým se stává samotný proces tvorby cenný svou velkou autenticitou a spontaneitou.

1.3 VZNIK A CHARAKTERISTIKA

V tomto uměleckém a historickém kontextu tedy art brut vznikl, či přesněji byl vymezen. Padesátá léta 20. století byla totiž obdobím uveřejňování soukromých sbírek, obsahujících díla duševně chorých. Zájem o ně postupně přestal být čistě psychotherapeutický, ale přenesl se i do oblasti estetické. Na rozdíl od umění primitivního (myšleno umění přírodních národů, případně jeskynní pravěké malby), které je samo o sobě velkou inspirací pro moderní umění, se však art brut nachází mimo rámec naší kultury a často i celý historický kontext. Umělci art brut tvoří svůj svět uvnitř civilizace, vně kultury, přesto stále paralelně s ní. Typická je pro ně uzavřenost v imaginárním světě. Tento elementární výraz přitom není vystaven na potřebě konfrontovat se se světem (společenskou normou,...). Jedním z neopomenutelných a charakteristických prívlastků pro umění art brut, by mohla být právě jeho asociálnost. Ať už záměrně či nezáměrně, umělec často žije v ústraní psychiatrických léčeben, domácností nebo prostředí venkova. Vytržení z běžné reality světa je pravděpodobně naplňuje úplnou (tvůrčí) svobodou.

„Princip, na kterém je vystaven vnitřní svět, je podobný jak dětské hře, tak magickému myšlení primitiva. Realita je zde proměňována v iluzi.“⁶

Kromě své distancovanosti od vnějšího světa, si tvůrci art brut většinou nekladou sebemenší umělecké ambice. Jejich díla primárně neslouží k jakékoliv prezentaci, nejsou určena pro sdílení, mají především význam osobní, terapeutický. Jsou také případy, kdy se tvůrci úplně vzdají svého autorství, a to z důvodů často nevědomé a obsedantní tvorby. Tento příklad platí převážně u mediumiků a spiritistů.⁷ Umělec je v zajetí své vnitřní potřeby každodenního rituálu, ze kterého není úniku. „Tvorba je jakoby ochrana před něčím – magické zařikání, zadržování démonů“.⁸

Byli to právě umělci, kteří si povšimli, že oprostění se od konvencí, ale také veškerých ambicí vede k hlubokému výrazu a autenticitě. Ovšem umění art brut není inspirativní

⁶ Ivo Pondělíček, *Fantaskní umění*, Praha, 1964. str. 21

⁷ Jedná se o umělce, kteří pouze zprostředkovávají hlasy jejich vlastního nevědomí nebo světové duše.

⁸ Jan Švankmajer, „Poslední strážci majáku“, F. Dryje, *Syrové umění: sbírka Jana a Evy Švankmajerových*, Praha: Arbor vitae, 2004, str. 13

pouze ve sféře umělecké, i běžný divák může pocítit posvátnost z přesahu nad realitu, který art brut bezesporu reprezentuje. Jde o jakýsi symptom, který působí stimulačně na lidské nitro. Podobně jako mandala, mohou mít některá díla například posilující nebo očistnou funkci a promítnout se do lidského života.

Původnost umění art brut se také projevuje v technice, kterou umělci užívají. Ve většině případů si umělci volí techniku jim nejdostupnější. Užívány jsou nejčastěji běžné psací a kreslicí potřeby jako pastelky, propisky, tužky, akvarel a tempery. Méně často také materiály a dekorace vyskytující se v domácnosti, například vlny a nitě.⁹

Umělec svou neznalostí a často také nezájmem o historický a umělecký kontext své doby, není ve své tvorbě ovlivňován žádnými podněty zvenčí. Panující estetická norma takve zůstává mimo rámec jeho vědění. Naprosto originální je pak s tím související uchopení námětu, techniky a osobitý pracovní postup.

1.4 PSYCHOLOGICKO-SOCIÁLNÍ ROZLIŠENÍ

Snažit se vytyčit hranice fenoménu art brut není snadné a možná ani žádoucí. Sám Dubuffet se staví proti jakékoliv klasifikaci art brut; vždyť se jedná o díla bez vlivů kultury, pro která neplatí stejná měřítko jako pro umění kulturní. Rozdělení z hlediska psychologicko – sociálního je v podstatě určující pouze pro kulturu, která se tak v této tvorbě lépe orientuje a „(...) Protože si libuje nejen ve srovnávání všech věcí a v jejich měření, které z toho plyne, ale zvláště v přidělování hodnot a v jejich třídění, musí operovat pouze s konkrétními věcmi, které lze nějak uchopit a které mají stabilní míry.“¹⁰ Rozdělení tvorby art brut v podstatě začalo až se zakládáním sbírek a zahájením jejich výstavní činnosti, čímž nám usnadnilo lépe pochopit vznik díla za jeho psychologických a sociálních okolností. Z nejobecnějšího hlediska budeme rozlišovat mezi tvorbou: psychotiků, mediumiků, spiritistů a ostatních (sociální skupiny a lidové umění).

9 Ty se konkrétně objevují v dílech přední české tvůrkyně Anny Zemánkové.

10 Jean Dubuffet, *Dusivá kultura*, Praha: Hermann & synové, 1998.

„Zároveň je ovšem nutné připomenout, že přes toto rozdělení si tvůrci a jejich díla zachovávají naprostou jedinečnost a hranice mezi těmito jednotlivými územími zůstávají zcela prostupné.“¹¹

1.4.1. Psychotici

Tato skupina je asi nejvíce zastoupena v rámci většiny sbírek děl art brut. Patří sem tvorba duševně nemocných jedinců, většinou internovaných v psychiatrických léčebnách. Právě tvorbou psychotiků se nejvíce zabýval Jean Dubuffet a mnozí umělci se jimi inspirovali. Přivádělo je k tomu přesvědčení, že: „*Jedině duševně nemocní jsou schopni odpoutat se od kulturních vlivů.*“¹² Charakteristika této tvorby byla již rozebrána v předchozích kapitolách definujících art brut. Zbývá tedy jen zmínit, že tělo a duše pro ně nejsou v jednotě. Příběhy, stejně jako životopisy, které vytvářejí, jsou mimo skutečnou realitu. Mají velmi bohatou fantazii; vše viděno jejich pohledem je ozvláštněno něčím neznámým a tajuplným. Není neobvyklé, že se také oni sami staví do pozice vyšších mocností, panovníků, šlechticů, princezen nebo vojáků. V těchto rolích zastávají řídicí funkci nad světem. Díla jsou svou formou většinou realistická a tedy sdělná, přestože primárně nebývá jejich záměrem něco sdělovat, jde spíše o samotný akt tvorby, o vnitřní nutnost. Umění je pro ně především terapií, osobním vypořádáním se s těžkostmi své nemoci nebo životního údělu. Díla ovšem často zůstávají za zdmi léčeben, z jejich znaků lékaři později určují pacientovu nemoc. Nejvýraznější přínos přinesla sbírka Hanse Prinzhorna z Heidelberské univerzitní kliniky, která výtvořů psychotiků posuzovala nejen z psychopatologického hlediska, ale také z hlediska estetického.¹³

¹¹ Takto se o dělení art brut vyjadřují kurátorky výstavy „*Art brut, sbírka abcd*“ Barbara Šafářová a Terezie Zemánková. Výstava byla uspořádána Galerií hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu, v roce 2006. (Šafářová B., Zemánková T. (kat. ed.): *Art brut, sbírka abcd*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2006)

¹² Jean Dubuffet, *Dusivá kultura*, Praha: Hermann & synové, 1998

¹³ Prinzhorn, Hans, *Bilderei der Geisteskranken*. Berlin: Springer Verlag, 1922

1.4.2. Mediumici

Do této skupiny patří všichni ostatní tvůrci, tedy nejen ti s chorobou, ale také ti, nějakým způsobem vyřazení mimo společnost.¹⁴ Kresby mediální se těšily přednímu zájmu surrealistů, kteří také jejich význam zviditelnili. Podstatou mediálního umění je otevřít se svému nitru a nechat skrze sebe plynout své skryté nevědomí. Objevit svůj archetypální prázeklad. Popis Váchalových¹⁵ děl Miroslavem Lamačem v jeho knize *Myšlenky moderních malířů*, je docela výstižný: „*Ocitáme se ve světě zjevů a bytostí nadpřirozených, s nimiž se člověk setkává ve snu, které jej pronásledují jako vize, halucinace či zjevení, o nichž se dočítá v pohádkách, mýtech a bájích, vynořujících se z hluboko do minulosti sahající paměti lidského rodu.*“¹⁶

Mediumní kresby jsou charakteristické svým jemným tónováním barev, precizním vykreslováním detailů, a celkovou uhlazeností. Náměty jsou nejčastěji rostlinné, ornamentální nebo zvířecí, pocházející jakoby z jiných světů. Nutno poznamenat, že tato tvorba bývá ve sbírkách zastoupena z velké části, zvláště pak na našem území, kde je spojena s velkou tradicí spiritismu.¹⁷ Mediumní umění však není tak často předmětem výstav, jelikož jeho náměty jsou poněkud strnulé a dosti stereotypní. Chybí jim ona živá barevnost a expresivita odrážející neklidné nitro psychotického umělce. Přesto jsou i mediumní díla bezesporu velmi fascinující. Mediumní umění se dále rozděluje na automatické a spiritistické.

1.4.3. Spiritisté

Spiritismus byl velmi populární v druhé polovině 19. století v Americe a později i v Evropě. Pořádaly se zde spiritistické seance, zakládala hnutí, vydávaly časopisy. Podstatou spiritismu byla víra v posmrtný život vycházející z křesťanské nauky. Zde byla uchovávána představa, že duše všech živých bytostí zůstává po smrti na jiném společném světě a jen vybraní jedinci, tedy média se s ní mohou spojit. Záznamy z takových seancí, ať písemné nebo výtvarné, jsou tedy spiritistickými díly a také

¹⁴ Lidé nějak uvržení do samoty, jako například ženy v domácnosti, vdovci a vdovy, vězni.

¹⁵ Josef Váchal byl jedním z umělců na pomezí mediumní a spiritistické tvorby. Zároveň také slouží jako typický příklad umělce outsidera žijícího mimo společnost, neuznávajícího její morální zásady.

¹⁶ M. Lamač, *Myšlenky moderních malířů, Od Cézanna po Dalího*, Praha: Odeon, 1989, str. 423

¹⁷ Z. R. Nešpor, „Spiritismus známý i neznámý“, A. Nádvořníková, *Art brut v českých zemích*, Olomouc: Muzeum umění Olomouc, Arbor vitae, 2008, str. 23-25

zdrojem jejich nauky. Tvorbu mediumiků a spiritistů tedy můžeme rozlišovat: „(...) *To znamená, že ruka kreslicího média není řízena jeho nevědomím, ale rozlehlým podzemním světem zemřelých, který často překračuje kosmické hranice.(...) Je tu tedy jistá nevědomá snaha navázat kontakt nejen s vlastním nevědomím, ale i s kolektivním kosmickým nevědomím.*“¹⁸

Spiritistická a mediumní díla mají velmi podobný charakter, ta spiritistická pak mohou být ještě navíc provázena písemnými záznamy.

1.4.4. Ostatní

Do zbylé části tvorby art brut řadíme díla naivních a marginalizovaných umělců, jako například těch, žijících ve skrytu domácností nebo v odloučenosti civilizace.

Naivní umění pro Dubuffeta nemá již takovou hodnotu, jelikož je všeobecně příliš poplatné kulturním normám, přesto je sem můžeme také zařadit. To, co odlišuje naivní umělce od ostatních tvůrců art brut je jejich snaha napodobit umění vysoké. Typická je dekorativnost, preciznost a líbivost, se kterou jsou díla vytvořena. V čem spočívá odlišnost naivního, lidového a původního umění podle Aleny Nádvorníkové, přední české teoretičky umění art brut: „*Lidový projev je povýtce mnohem prostší, ukotvený v řemeslných dovednostech a podobně jako u naivistů nemá jeho bezprostřednost spodní nutkavé vibrace jako je tomu u vizionářů či psychotiků; zpravidla je narativní, vyprávěcí, vycházející z popisu jevové skutečnosti, většinou nekomplikované a hmatatelné, často pohádkové. Jeho protagonisté se s láskyplně urputnou i pokornou péčí snaží podat co nejvěrnější obraz toho, co vidí kolem sebe anebo o čem sní.*“¹⁹

Tato díla jsou přesto důkazem originální, bezprostřední, neškolené a do jisté míry neovlivněné tvorby.

¹⁸ František Dryje, *op. cit.*, str. 14

¹⁹ Alena Nádvorníková, *Umělci čistého srdce, Naivní a lidové umění, art brut*, Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2001, str. 12

2. JEAN DUBUFFET JAKO TVŮRCE

2.1 ŽIVOT A DÍLO

Jean Dubuffet se narodil roku 1901 v Le Havru v Normandii jako venkovský syn obchodníka s vínem. Jako mladý se přesouvá do Paříže, kde nějaký čas navštěvuje Akademii Julian, brzy ji ale opouští, jelikož odmítá celou výtvarnou tradici i její estetické normy. Zařizuje si vlastní ateliér, nejvíce se věnuje malbě, literatuře a studiu jazyků. Je to také období, ve kterém se začíná seznamovat s dalšími mladými umělci a literáty, jako například Paul Eluard, Francis Ponge, Jean Fautiere, Raymond Queneau nebo René Drouin a dostává se tak do středu kulturního života Paříže. Zanedlouho poté Dubuffet podniká časté cesty po Evropě. Cílem se mu stává především Švýcarsko, kde již ovlivněn uměním art brut, začíná vytvářet vlastní sbírku s názvem *Collection de l'Art Brut* a krátce na to zakládá také organizaci *Compaine de l'Art Brut* (1948). Vzniklá díla pak poměrně úspěšně vystavuje v Paříži, Evropě a Spojených státech.

Jako nedostudovaný malíř se vzdává jakékoliv umělecké ambice, jeho tvorba má být jen čistým odrazem nitra, vnitřní nutnosti, prováděná spontánně bez vnějších kulturních vlivů. V první fázi jeho tvorby se také projevují vlivy primitivní malby a dětských čmáranic, které používají jednoduché linie a živou barevnost. Motivy jsou zpočátku figurální, zaměřené na běžné životní situace, jako je jízda tramvají, výlet na kole, hovory lidí a později se zaměřuje čistě na portréty lidí. Právě zde také můžeme vidět jeden z prvků, který Dubuffet přejímá z tvorby art brut, a tím je práce s perspektivou, která je nejprve částečně a poté úplně deformována nebo je přímo ovlivněna hieratickou perspektivou, užívanou malými dětmi v raných kresbách. Figurativnost, stejně jako prosté náměty, objevující se v Dubuffetových dílech nebo například i dílech Jeana Fautiera a umělců ze skupiny Cobra mohou být rovněž blízké tvorbě art brut. Malířská svoboda, oproštění se od konvencí a norem v tomto případě nemá spojitost s obsahem díla. Díky tomu, že se jejich styl vyznačuje expresivním pojetím, není porušen silný prožitek z díla, jenž bývá obvykle odváděn konvencemi od celkového vyznění, stejně jako zůstane neporušena i úplná umělecká intence.

Zcela nový je také význam jeho umělecké tvorby ve vztahu umění a přírody, konkrétně inspirace přírodou jako materiálem. V pozdější fázi můžeme označit jeho

tvorbu pojmem abstraktní tašismus. Pohled na obraz půdy, otisk hlíny a jiných přírodních materiálů je tak vlastní asociací k cyklům *Krajiny duševna*, *Krajinné stoly*, *Filozofické kameny*, *Půdy a terény* a dalším. Vytváří také asambláže otisků půdy nebo koláže postav z přírodnin. „Podobné jako práce s materiálem je také jeho pojetí barvy jako hmoty. Ta je doslova hnětena, nanášena špachtlí, rozlívána přímo z tuby nebo rozrývána a vyškrabávána. Před sebou tedy máme nejen novou zkušenost prožitku s malbou, s její tvorbou, která se později vyvine až k akční malbě, ale také zkušenost s hmotou. Nejen barva sama, ale i její hmota vyjadřuje určitý pocit obrazu.“²⁰

Dílo Jeana Dubuffeta si svým prostým výrazem, primitivností a vulgárností forem brzy našlo příznivý ohlas v široké vrstvě obecnstva. Velký podíl na jeho přijetí má především přirozený charakter Paříže se svou uměleckou rozrůzněností, která je schopna akceptovat tuto tvorbu. Jean Dubuffet byl tedy uznán a přijat jako umělec, ačkoliv se od samého začátku bránil jakékoliv kulturní klasifikaci.

2.2. KULTURNÍ KONTEXT

Čtyřicátá a padesátá léta, ve kterých Dubuffet začíná tvořit, jsou ve znamení popření předchozích ideologií a osvobození umění. Amerika a Evropa mají společný jazyk: informelní, tedy nepředmětné umění.

Dubuffetova tvorba je v první řadě ovlivněna uveřejněním *Prinzhornovy sbírky* v Německu, která si jako první neklade za cíl ukazovat pouze terapeutický či patologický potenciál děl, ale zároveň výtvarnou a výrazovou spontánnost jedinců duševně chorých. Dubuffet pojmenovává toto původní umění jako „art brut“.

*Tyto vjemy také charakterizují jeho vlastní, vrcholně uvědomělé a intelektuálně reflektované neoprimitivní umění čtyřicátých a padesátých let, jež pojal jako ironický protest proti elegantní „peinture“ a tradičním „věčným hodnotám“.*²¹

Kategoricky se staví proti vysokému umění, což lze vyčíst z charakteru jeho díla, které z primitivní a ironické formy přechází postupně do informelních, abstraktních tendencí. Dílo má tedy spontánně vycházet z hlouby naší duše (intuice) a nebýt ovládáno myslí (rozum). Umění art brut je pak podle něho elementárním výrazem lidské kreativity.

²⁰ Jan Kříž, *Jean Dubuffet*, Praha, 1989. str. 24

²¹ Karl Ruhrberg, *Umění 20.století, I.díl Malířství*, Praha: Slovart, 2004. str. 254

Jedním z důvodů, proč jsou Dubuffetovy postoje k umění a kultuře takto radikální, vysvětluje Jan Kříž v biografické knize Jeana Dubuffeta. Je to „*psychologické hledisko Dubuffetovy cesty k umění, jeho vyšší věk a dále celkově heretický postoj k francouzské kulturní tradici.*“²² V době revolt a společenských změn v roce 1968 vychází dílo *Dusivá kultura*,²³ ve které ostře kritizuje západní institucionalizovanou kulturu a oproti tomu vyzdvihuje svobodný tvůrčí výraz marginalizovaných (neškolených) tvůrců. Poválečné období je zaměřené především na lidskou individualitu, dává nový smysl a výraz uměleckým dílům. Umění má patřit především lidem, vyjít do ulic a vychovávat společnost, hlásají umělci, samozřejmě již pod vlivem marxistické teorie.

Dodnes je však asi největším přínosem Jeana Dubuffeta vytvoření sbírky děl duševně chorých a marginalizovaných umělců (Collection de l'Art Brut), která se stala inspirací mnohým umělcům a dostala se tím do povědomí širší veřejnosti.

²² Jan Kříž, *Jean Dubuffet*, Praha, 1989

²³ Texty přeložené do českého jazyka jsou: Proti kultuře, Výtvarné umění, 1966., *Raději Art Brut než umění kulturní*, 1949, In Nádvorníková, 2007., *Dusivá kultura*, překl. Ladislav Šerý, Praha, 1998

3. OVLIVNĚNÍ – Art brut a jeho průnik do sféry uměleckého

Tato část se bude stručně zabývat vlivem art brut na tvorbu umělců a vznikem některých uměleckých směrů. Zároveň je nutné znovu poznamenat, že art brut není uměleckým směrem jako takovým, ale spíše okrajovým fenoménem, který se neřadí do obecného rámce dějin umění. Dalo by se říci, že art brut, na jedné straně jako umělecký projev duševně chorých, na straně druhé tvůrců na pokraji společnosti či uvnitř vlastní subkultury, zde byl vždy. Tento výtvarný projev byl inspirací především umělcům moderny 1. poloviny 20. století, jako například Paul Klee, Alfred Kubin, Oskar Kokoschka, Max Ernst či Pablo Picasso. Není však náplní této práce vyhledávat v dějinách umění počátky vlivu art brut, ale spíše se pokusit zjistit, v jakém smyslu byla díla art brut inspirativní pro uměleckou sféru.

*„Imaginace ve svém magickém světě má totiž nevědecký a neracionální přístup ke světu. Jde tedy o vnitřní a neměnný proces, který zároveň nepodléhá času, na rozdíl od běžného umění“.*²⁴

V dějinách umění je možné přiblížit některé momenty, které nejen že mají stejný zdroj jako díla art brut (psychóza, vyloučenost ze společnosti, mimosmyslová zkušenost), ale jsou také inspirovány jejich (estetickou) kvalitou.

3.1 UMĚLCI S PSYCHÓZOU

Jednou z možností sblížení vysokého umění s tvorbou art brut, je případ kdy, umělec tvoří pod tlakem psychózy. Známé jsou mnohé případy takto postižených umělců, jako například přízraky a vize projevující se v tvorbě Francesca Goyi, nadsmyslový svět Williama Blakea, stejně jako schizofrenní a nervové impulsy v dílech Vincenta Van Gogha či Edwarda Muncha prozrazující svou patologičnost. Tito a mnozí další umělci pracovali s psychózou jako zdrojem vlastní tvorby. Velmi podrobně je tento problém rozebrán v díle Iva Pondělíčka *Fantaskní umění*, zabývající se vedle estetické stránky umění také jeho rovinou psychologickou. Objevuje se zde otázka, jestli psychóza není předpokladem geniálního umělce. Pondělíček tvrdí, že umělce k jeho genialitě

²⁴ František Dryje, *op. cit.*, str. 13

předurčují již biologické předpoklady a dále, že psychopat a génius jsou disponováni ke stejným výkonům.²⁵ To, co tvoří tato díla cennými a zároveň je příčinou jejich silného výrazu, je odpoutání se od (vnější) společnosti. Nevyplývá z toho ovšem, že každý umělec s psychózou musí být geniální. Některé názory dokonce tvrdí: „že *génius je napůl zdrav a napůl nemocen, že je to druh málo se vyskytující abnormality, zjemnělé kulturní degenerace. Konečně jak jinak označit toto nepatrné procento géníů než jako úchylku od normy, výjimku z běžné populace?*“²⁶

Oba póly umění ovšem protíná jediný společný rys, kterým je „patoidní dráždivost“, tedy vnitřní potřeba vyjádření. Právě v tomto bodě je také nutné odlišit díla umělců a psychotiků. Skutečný umělec totiž ve své tvorbě nutně musí mít „duchovní vztah k realitě“, jež je pak obecně reflektovaná lidmi.²⁷ Zatímco psychická disfunkce jedinců s duševní poruchou se nezakládá na onom „duchovním vztahu k realitě“, inspirativní ji dělá právě jedinečnost zkušenosti s realitou, která je určitým způsobem deformována. Což je v opačném směru to, co ji dělá tak jedinečnou a inspirativní pro umění. Dostáváme se tak k tvorbě bez jakýchkoliv společenských, uměleckých či estetických vnějších vlivů.

Dalším důvodem pro odlišení oněch dvou pólů umění je jejich estetická hodnota. Díla art brut, můžeme-li je již zahrnout pod tento obecný pojem, nemají většinou velkou uměleckou hodnotu. Podle Tomáše Kulky má mít umělecká hodnota „*obecný přínos inovace daného díla pro „svět umění“ a její potenciál pro další esteticko-umělecké využití.*“²⁸ Co se týče jejich umělecké ambice, není možné ji plně vyloučit. Vizualita děl je poměrně často dekorativní, uhlazená a estetizovaná, zvláště pak v ornamentalistním výrazu mediumiků. Přestože jsou v některých dílech zřejmé estetické kvality, není toto umění postaveno výlučně na talentu tvůrce.

²⁵ Ivo Pondělíček, *Fantaskní umění*, Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1964. str. 130

²⁶ *tamtéž*, str. 132

²⁷ *tamtéž*, str. 133-135

²⁸ Tomáš Kulka, *Umění a kýč*, Praha: Torst, 1994. str. 77

3.2 ANDRÉ BRETON – PSYCHICKÝ AUTOMATISMUS A VZDOR REALITĚ

Surrealismus byl Bretonem definován v roce 1924 mimo jiné také na základě poznatků o dílech duševně nemocných, médiumiků a primitivních umělců. Breton nejen že uznával díla art brut jako umělecká, ale dokonce v nich spatřoval něco více než mají díla umělecká, a tím je jejich síla imaginace, automaticnost a vnitřní nutnost, se kterou vznikají. Spíš než díly duševně chorých, kterým je podle něj věnována velká pozornost, se Breton zajímal o umění médiumní²⁹. Jak můžeme vyčíst z jeho postoje k art brut, v němž oceňuje jejich „*tvůrčí schopnost vlastní každému jednotlivci, ať už jsou jeho znalosti, vzdělání či kultura jakékoliv.*“³⁰

Nejdůležitějším zdrojem tvorby má však být vlastní nevědomí, které se díky psychické – automatické tvorbě uvolní. Vnitřní a vnější svět se prolomí, stejně jako dualita snu a reality, fantazie a skutečnosti „*a oba tyto stavy, zdánlivě tak protikladné splynou v jakousi realitu absolutní, v surreality, lze-li to tak říci.*“³¹

Automatizmus je tedy proces, který vede ke spontánnímu a bezprostřednímu vyjádření. Následkem toho je pak osvobození myšlení, což pro umění vlastně znamená také osvobození od estetických a etických předpisů.

Stejně jako Dubuffet se i Breton staví proti vlivu vysoké kultury na bezprostřední (tvůrčí) výraz umělce. Na čas se proto k Dubuffetovi přidává a zakládá s ním organizaci *Compaigne de l'Art Brut*, která má obecně sloužit jinému – neoficiálnímu umění. Tímto spojením Breton také zviditelnil tvorbu art brut a dodal jí určité důležitosti. Ovšem oba protagonisté se nakonec nescházejí na jednotném významu umění a tak se opět rozcházejí. Příčinou byl Bretonův text „*Umění bláznů, klíč ke svobodě*“, kde se pokouší oprostít od kritiky díla duševně nemocných a primitivů a srovnávat je s určitou uměleckou tvorbou, například surrealismem. Přestože surrealismus neměl být striktně vymezován jako umělecký směr, jehož záměrem původně bylo pouze pozměnit uvažování lidí, byl nejsilnějším uměleckým směrem, přinejmenším 1. poloviny 20. století. Dubuffet proto nemohl souhlasit s uměním, které spojuje určitý program³² a vlastně se podílí na „kultuře“. Breton zase odmítl Dubuffetův

²⁹ Bertrand Schmitt, „Vynález nového pohledu“, A. Nádvořníková, *Art brut v českých zemích*, Olomouc: Muzeum umění Olomouc, Arbor vitae, 2008, str. 174

³⁰ *tamtéž*, str. 174

³¹ André Breton, *Manifesty surrealismu*, Praha: Hermann & synové, 2005. str. 25

³² Nejvlastnějším programem velkých surrealistických malířů bylo, aby se obraz vytvářel co nejsvobodněji, bez jakýchkoliv tradičních či netradičních předpisů a omezení, aby byl schopen přenášet poselství také nové, nečekané a původní. (Chalupecký, Jindřich, *Umění dnes*, str.120)

text: „*Raději Art brut, než umění kulturní*“, jelikož v umění nezavrhuje profesionální úroveň, intelekt, ani hodnotu jako vlastnost, která by nemohla vycházet přímo z díla samého.

I přes tyto neshody dala jistě tvorba art brut velký podnět celé surrealistické myšlence. (Tento směr je také v mnohém spojován s uměním art brut, a to nejen v užívání roviny nevědomí, spontánnosti a automaticnosti v procesu tvorby, ale hlavně ve svém vymezení se vůči kultuře.)

3.3 UMĚLECKÁ SKUPINA COBRA

V neposlední řadě je třeba zmínit skupinu **CoBrA** (Constant, Karel Appel, Corneille, Asger Jorn, Pierre Alechinsky, Christian Dotremont), která vznikla v 50. letech v Paříži. Místa jejich dalšího působení byly Kodaň, Brusel a Amsterdam, podle nichž je také odvozen název celé skupiny. Skupina, jako mnozí jiní umělci, vyvstává z válečné krize se snahou nalézt nový způsob výrazu umění, vytvořit tzv. „lidské“, „polidštěné“ nebo „svobodnější“ umění. Umění má být pro ně nejautentičtějším zachycením vnitřních pocitů a nálad. Touha po svobodě je vede k inspiraci výtvoří pravěkých, lidových, duševně chorých a graffiti umělců. Patrný je také jejich odkaz na tvorbu Paula Kleea či Jeana Miróa, hledajících ve tvarech symboliku podobně jako například v pravěkém umění. Ve své tvorbě se tedy obracejí k nevědomé složce bytosti a vnitřnímu světu nezasaženému kulturou, což naznačuje jejich sympatie k surrealistickým tendencím. Mimo jiné manifestují volný proud myšlenek, spontaneitu a experiment v tvorbě, místo svazování akademickými dogmaty. Jedním z důvodů vzniku skupiny mohou proto být i kulturně politické podmínky, jelikož především Holandsko a Dánsko patřily mezi země více konzervativní a tudíž i kulturně izolované, z čehož snáze vzejde pocit umělecké nesvobody. Inspiraci pak nacházejí umělci této skupiny v mýtech a představách lidového umění a jejich schopnosti přenést se přes reálné do světa snu a fikce. Výraz lidových umělců je sice svým svobodným přístupem ke světu naplněn velkou tvůrčí silou, přesto jsou jejich výtvoří snahou o dosažení upřímné a precizní podoby často velmi uhlazené. Na rozdíl od toho je znakem Cobry někdy až divoká gesticita, výraznější barevnost a pastóznost pláten patřící spíše k (abstraktnímu) expresionismu. V námětech skupina často kombinuje zvířecí a lidské

motivy, jako propojení dvou žvlů nebo dvou polarit vymezujících sebe navzájem. Příroda a člověk jsou zobrazeny jak ve své konfrontaci, tak také ve vzájemné transformaci. Lidské postavy se zvířecími prvky poukazují na jejich příbuzné vlastnosti.

Důležité by pro umělce mělo být stále nalézání nového - původního způsobu vnímání a zkušenosti se světem. Téma, které je skupině Cobra nejvlastnější, je způsob ztvárnění životní reality svobodným stylem.

„Cílem je rozšířit umělecké hranice a vytvořit univerzální, populární umění, které by osvobodilo tvořivé síly celého lidstva.“³³

³³ Amy Dempseyová, *Umělecké školy, styly a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*, Praha: Slovart, 2002. str. 194-195

4. KULTURA A UMĚNÍ – teorie Jeana Dubuffeta

Tato kapitola zachycuje postoj, jaký ke kultuře a umění zaujímá Jean Dubuffet, co jí vytýká a jaké východisko z oné „dusivé“ kultury navrhuje.

Dílo *Dusivá kultura* tvoří nejucelenější přehled Dubuffetových postojů, který se skládá z jednotlivých článků a komentářů z průběhu období jeho působení. Přestože kniha obsahově svým (ne)uspořádáním působí spíše dojmem spontánního záznamu myšlenek, připomínek a výkřiků, nese jistě několik zajímavých podnětů pro uměleckou tvorbu.

4.1 POJETÍ KULTURY

Tím nejdůležitějším, čím se Dubuffet zabývá, je jistě pojem kultury a pojem umění s ním spojovaným. Na začátek je třeba si připomenout, že kultura v jeho pojetí v sobě obsahuje dualitu, která je celkem výstižně zachycena v následujícím úryvku: „(...) vyjde jasně najevo, že není jedna kultura, ale dvě, z nichž jedna označuje obcování s díly minulosti, úctu, která z toho plyne, zatímco druhá ztělesňuje aktivní rozvíjení individuálního myšlení, což je něco zcela jiného.“³⁴ V tom smyslu je kultura dále označována jako „sdílená“, s protipólem v kultuře „vysoké“. „Sdílená“ nebo také „nízká“ kultura je pevnou vnitřní vrstvou kultury a teprve na ní je nabalená vnější vrstva kultury „vysoké“. Právě kulturně sdílené umění by mělo být v centru našeho zájmu, jelikož vychází pouze z našeho nitra a dává možnost se s ním identifikovat. Oproti tomu vysoké umění, chápáno jako umění oficiální, je stále vymezené limity, vycházejícími z kultury. Dubuffet tak vlastně rozděluje kulturu do dvou rovin, té, která je přirozená všem lidem dané společnosti a té, která se snaží utvořit v ní obecné hodnoty. Být seznámen s dějinami umění a obdivovat uznávaná umělecká díla, patří už ke společenskému statusu. Jak sám autor říká: „*Indoktrinace nyní dosahuje takového stupně, že se lze jen velmi vzácně setkat s někým, kdo přiznává, že nemá příliš v úctě nějakou Racinovu tragédii nebo Rafaelovo plátno. To platí nejen pro intelektuály, ale i pro všechny ostatní. Je pozoruhodné, že právě mezi těmi ostatními, kteří nikdy*

³⁴ Jean Dubuffet, *Dusivá kultura*, Praha: Hermann & synové, 1998

*nepřečetli jediný Racinův verš a nespatriili jediný Rafaelův obraz, najdeme nejobovnějši obránce těchto mytických hodnot.*³⁵

V tomto smyslu Dubuffet pravděpodobně tvrdí, že znalost minulých děl je naprosto iluzorní, pokud dílo podléhá hodnotám a normám, vztahujícím se k současnosti.

Celá kulturní tradice je tak obžalována pro svou zaslepenost a jednostrannost, která ve svém důsledku zamezuje přirozenému myšlení jedince a vede k dezorientaci a úniku souvislostí. Přílišná snaha výkladu umění sice zamezuje čistému a nezaujatému postoji k dílu, ve skutečnosti se však zdá být pravděpodobnější, že její vymezující role bude v určitých mezích právě zachytnou. Je však vůbec možné mít čistý pohled na umění bez předchozích znalostí či kulturního kontextu, jaký by si Dubuffet přál? Bylo by skutečně nějakým přínosem pro umění, pokud by nenabývalo svých hodnot bez předchozích (kulturních) kritérií, ale pouze z divákovy libosti? Podle čeho a zda by pak byl ještě nějaký důvod přisuzovat hodnoty uměleckým dílům, je nejasné. Není právě přisouzení umělecké hodnoty dílu také příčinou jeho vzniku? Dubuffet si patrně není vědom principu klasifikace a udílení hodnot umění, a celou věc velmi zjednodušuje tím, že jako jednoznačná kritéria hodnoty udává vysokou tržní hodnotu díla, jeho formální kvality a status přidělený umělci.³⁶ Je nutné připustit, že na hodnotu umění mohou mít vliv například i tyto mimo-estetické aspekty (vysoká tržní hodnota nebo status umělce), ovšem není možné brát je vždy za určující. Tedy předpokládat, že bude u uměleckého díla s vysokou tržní hodnotou zaručena také jeho hodnota umělecká nebo estetická nemusí být vždy správné. Uvést můžeme příklad *Slečen z Avignonu*, prvního kubistického obrazu od Pabla Picassa, kde umělecká hodnota díla je na prvním místě. Přesto, u většiny případů, kdy vysoká tržní hodnota určuje také hodnotnost díla, tomu tak je a snad by také být mělo, jelikož se jedná o přirozené ohodnocení díla v rámci teorie umění.

Dále je třeba si dle Dubuffeta položit otázku, jakým způsobem kultura ovlivňuje formy umění? Kulturu, pak ale budeme muset chápat v její institucionální podobě. Je-li forma vnější vizuální stránkou díla, tedy souborem kvalit ze kterých se dílo skládá, má její podoba rozhodující vliv na kulturní klasifikaci. Jedině kulturně označená díla jsou

35 Jean Dubuffet, *Dusivá kultura*, Praha: Hermann & synové, 1998

36 Kritéria pro určování hodnoty díla jsou taková, podle toho, s jakými hledisky je k umění přistupováno. Jiný pohled bude ze strany sociologie (zkoumající kontext díla), historie (tendence ve vývoji) a estetiky.

hodnotná a slouží jako vzor umění (Dubuffet). V moderním umění však způsob zpracování (forma) nemá svá pevná pravidla a jediné na čem záleží, tak není formální kvalita díla, ale spíše možnost vlastní identifikace nebo prožitek díla.

Jedním z důvodů vyřazení děl art brut mimo obecný rámec umění, mohla by být právě nemožnost konfrontace s prožitkem světa jejich tvůrců.

4.2 INSTITUCE

Z předchozích argumentů je možné usoudit, že postoj, který Dubuffet ke kultuře zaujímá, je hodnotící a přisuzuje jí pouze její informační funkci. Tím se vlastně ocitáme v zajetí kulturní podmíněnosti, na které má v první řadě podíl instituce, ve smyslu jakékoliv formy společenské organizace. Kulturní aparáty jako například školy, muzea, galerie a divadla fungují podle Dubuffeta jako vládnoucí instituce, mající autoritativní charakter ve vymezení hodnot. Tento diktát ze strany instituce se však naprosto přičí přirozenému lidskému duchu, potřebám a hodnotám jedince (Dubuffet). Pokud by tomu tak bylo, položme si otázku, jestli jsou stejné normy, určené pro instituci uplatnitelné i v případě jedince. Tedy jak dalece nás mohou daná pravidla ovlivňovat. Zastavme se u příkladu školy a jejího vlivu na jedince. Škola má totiž jistě velký vliv na vývoj osobnosti, a přesto má jen svůj určitý dosah. Ovlivňuje nebo rozvíjí především okruh dovedností, jako je technika, představitost, tvořivost a v určitých mezích i disciplinovanost, nic však nezmění na přirozených dispozicích jedince, jako je například styl, zručnost, vnitřní emoční svět (fantazie), apod. Nemůžeme tedy úplně souhlasit s tím, že instituce by vždy umělci škodily, omezovaly ho, nesnažily se mu porozumět a podporovat ho.

Dubuffet se pokouší argumentovat tím, že kultura (institucionalizovaná) a umění jsou dva neslučitelné světy, stejně jako existuje protiklad mezi tvorbou individuální a kulturně podmíněnou. „*Protiklad mezi individuální tvorbou a společenským tělesem a jeho kulturou můžeme přirovnat k podobě protichůdnosti mezi krví v tepnách a žilách: každý ví, že jejich smísení je smrtelné.*“³⁷

To, že tomu tak není, především z přirozeného charakteru institucí, může potvrdit sociologické hledisko: „*Jakkoliv je v sociologii pojem instituce mnohoznačný,*

³⁷ Jean Dubuffet, *Dusivá kultura*, Praha: Hermann & synové, 1998

*můžeme jej operativně vymezit konstatováním, že jeho existence plyne z potřeby sociálního uspořádání, že jsou objektivně fixovanými vztahy a nástroji k realizaci jistých účelů, takže v jejich pozadí je vždy idea, jejímž nástrojem má instituce být.*³⁸

Na obhajobu tohoto tvrzení je možné použít faktu, ve kterém je vznik institucí, respektive organizací, samovolně iniciován ze strany samotných umělců v jakési potřebě sdružovat se. Názorným příkladem se tak stávají umělecké skupiny. Stejně tak i ostatní kulturní aparáty, jako školy, muzea, divadla a galerie by měly vznikat a fungovat jak z potřeb společnosti, tak umělce.

*„Kulturní instituce jsou tedy sociálními útvary, jejichž praktický smysl plyne z vyšších zájmů, duchovních motivací, ideálních a ideových tendencí, jimž mají být „podporou“, aby tak vyzařovaly cosi ze sugescí své vlastní hodnoty.*³⁹

Skutečnou příčinou, proti které se tak Dubuffet ohrazuje, není společenská povaha umění, ale spíše systémová povaha institucí, udávající estetická pravidla.

4.3 ROLE UMĚLCE

Velmi důležitá je pro Dubuffeta otázka role umělce, jeho postavení ve společnosti, otázka propagace a předpoklad publika.

V první řadě je třeba předeslat, že základní povahou umění je vnitřní potřeba člověka tvořit a ta ze své přirozené podstaty nestojí o potvrzení. Jak sám vyjadřuje: *„Odtud plyne závažné překrucování, jímž dílo trpí (a které ho dokonale vyprazdňuje a zbavuje každého smyslu), pokud ho autor vytváří s cílem ukazovat je a má tento cíl na paměti už ve chvíli, kdy ho promýšlí a tvoří.*⁴⁰

Můžeme mu dát za pravdu, že tvoří-li umělec díla s očekáváním toho, aby dosáhl určitého stupně kulturního uznání, je to nepřijatelné. Zároveň je třeba si uvědomit jeden velmi důležitý charakter umělecké tvorby, a to sice, že vnitřní potřeba člověka tvořit, vzniká především v reakci na vnější svět. Aby mohlo umění fungovat a vykonávat to, pro co vzniklo, musí se především k něčemu vztahovat, mít sociální

³⁸ Jan Cigánek, *Úvod do sociologie umění*, Praha: Obelisk, 1972. str. 245

³⁹ *tamtéž*, str. 246

⁴⁰ J. Dubuffet, *op. cit.*

kontext. Tomuto faktu, že funkce umění je především sociální se ovšem Dubuffet urputně brání.

Problém však nastává s otázkou propagace umění, která je údajně započatá už tehdy, když umělec s myšlenkou komunikovat s diváky dílo vytváří. Důvody, se kterými k jejímu zrodu dochází, jsou potenciálem kultury přisuzovat umění hodnotu a tím pádem ho dále zprostředkovávat. Bude-li umělec chtít představit své dílo také veřejnosti, musí se nejdříve vydat klasifikaci kultury. V konceptuálním umění, které je závislé na kulturní klasifikaci a na udělení statusu umění, to pak může platit zvláště.

Dubuffet v tomto smyslu namítá, proč není dostačující v komunikaci s dílem právě dílo samotné. Ve skutečnosti je však význam uměleckých děl právě v jejich sdílení a identifikaci s ostatními. „*Umělecké dílo nemá stát osamoceně v prostoru našeho světa, ale udávat se v čase našeho života.*“⁴¹

Vystříhat se kultury je Dubuffetova rada umělci, namířená pravděpodobně proti nebezpečí z opojení slávou a mocí, snadnému ustávání jeho tvorby, vědomí vysokého statusu v umění a celkové zaslepenosti tímto stavem.

4.4 ŘEŠENÍ - SUBVERZE

Východiskem, jak se dostat z této kulturní „omezenosti“ je pro nás dle Dubuffeta obrácení se do svého nitra, inspirace primitivním uměním a především subverze kultury.

„*Kulturní umění podléhá jak času, tak také technice a je nuceno k stálé inovaci. Díla tvořená na základě vnitřní imaginace, jsou trvalá svou hloubkou.*“⁴²

V první řadě tedy uvedme primitivní umění, které stejně jako díla art brut, mohou svou nedokonalostí znamenat pro myšlení obrodu a živnou půdu. Díla primitivů nebo lidí duševně chorých se vyznačují společným výtvarně nedotčeným pohledem na svět.

„*Ten divoch tu prostě, upřímně, se záviděníhodnou výtvarnou silou a intenzitou mluví sám za sebe, za to, čím je nejbystředněji naplněn.*“⁴³

Velkou inspirací jsou právě svou nespoutanou tvořivostí, živelností a originalitou. Primitivní výraz je oceňován především pro značnou imaginaci a autenticitu. Postoj, který zaujímají k životu, je odrazem jejich vnitřního řádu. Dalo by se snad říci, že

⁴¹ Jindřich Chaloupecký, *Na hranicích umění: několik příběhů*, Praha: Prostor, 1990. str. 110

⁴² Jan Švankmajer, „Poslední strážci majáku“, F. Dryje, *Syrové umění: sbírka Jana a Evy Švankmajerových*, Praha: Arbor vitae, 2004, str.12

⁴³ Josef Čapek, *Umění přírodních národů*, Praha, 1949. str. 98

tvorba primitivního umělce v sobě nese něco archaického, původního. Umění ale dnes nemá tuto ritualizovanou ani mýtickou podobu, jelikož ztratilo svou náboženskou funkci. Pro nás může být přinejmenším hodnotnou inspirací. Skrze primitivní umění tak alespoň můžeme objevit nové síly, které se v nás skrývají.

Tím dalším způsobem v Dubuffetově koncepci postojů ke kultuře se však jeví jeho subverzivní postoj. Kultura a konkrétně společnost je už natolik zanesena balastem (veškerá měřítka, pojmy, normy, konvence), který je potřeba „očistit“ (Dubuffet). Nechme stranou některé návrhy, ve kterých by v ideálním případě mělo dojít ke zrušení všech kulturních aparátů včetně jejich příslušníků, a zaměřme se na ty hodnotnější. Pojem subverze je totiž určitě přínosný pro kulturu, byť je aplikován jen v nepatrné míře. Funguje na principu prohlubování vědomí, neustálém zpochybňování a odporu k hodnotám společnosti. Je třeba připustit, že umění dnes⁴⁴ subverzi vůči kultuře často uplatňuje nebo je přímo jeho náplní. Důsledek bývá přesto často opačný, zjednodušeně je vzpoura součástí programu umělců. Pokud se tedy sama kultura bude snažit ustanovit některá z jejích pravidel, přestane mít subverze jakýkoliv význam.

„O subverzivním postoji už pochopitelně nelze hovořit v případě, že dojde k jeho zobecnění a nakonec se stane normou. Subverzivní se v té chvíli promění na statutární. Už předtím se však jeho síla rychle zeslabuje v závislosti na tom, jak roste počet těch, kteří jej sdílejí, a naopak roste s tím, jak se tento počet zmenšuje. Na vrcholu je tehdy, když jej praktikuje pouze sám za sebe.“⁴⁵

Cílem této kapitoly i celé práce mělo být poukázání na nemožnost úplného odpoutání se od kultury, jako něčeho, co je s námi neodmyslitelně spojeno, je naší součástí. Jak na závěr připouští i Dubuffet: *„Naprosto souhlasím s tím, že jsme všichni – a zahrnuji v to i ty z nás, kteří jsou nevzdělaní a ngramotní – prosáknuti kulturou, že naše myšlení je kulturou podmíněno a deformováno, že se má ke kultuře jako ostří nože k oceli. Ostří nože se však může stát subverzivní; může se snažit nahradit svou ocel ryzí vůlí krájet.“⁴⁶*

Pro uzavření této kapitoly je vhodné shrnout nejpřínosnější Dubuffetovi myšlenky. Přestože z hlediska vědních disciplín zabývajících se uměním a kulturou

⁴⁴ Myšleno zejména umělecké směry 20. století, které se proti kultuře vymezují, počínaje dadaismem, surrealismem, až po současné umělecké tendence a skupiny.

⁴⁵ Jean Dubuffet, *Dusivá kultura*, Praha: Hermann & synové, 1998

⁴⁶ *tamtéž*

nejsou jeho teorie příliš významné, doufejme, že nikoliv snad nezajímavé. Ačkoli by se mohlo zdát, že teorie, které s velkým zanícením předkládá, mají ambice kulturního formátu, jeho postoj k nim je zcela opačný. Kulturní instituce jsou jedním z problémů, proti kterým se po celou dobu vyhraňuje. Ve své době byl Dubuffet jedním z nejvýrazněji revoltujících umělců, což zapříčinilo, že díky ostré kritice kultury a umění pro něj příznačné, vstoupil art brut do povědomí společnosti.

Umělci doporučoval vzpouru, aby nepodlehli čemukoliv obecnému a jako jednotlivec se nepodřídil společenské indoktrinaci. Jeho největším cílem však bylo znovu připomenutí svobody umělcům. V tom je také možné spatřovat právě Dubuffetovu čistotu umění a pravdivost světa.

5. ZÁVĚR – Možnost postavení umění mimo kulturní rámec

V závěru práce se pokusím shrnout otázky, k nimž byla tato práce vedena. V první řadě bych chtěla poukázat na možnost svébytné existence fenoménu art brut, nikoliv mimo, ale paralelně s kontextem některých striktně zaměřených koncepcí v rámci estetických teorií, které mají snahu vykládat pojem umění z jeho sociologicko-historického hlediska. Na základě tohoto sporu bude navržena syntéza za pomoci díla Friedricha Nietzscheho *Zrození tragédie* v metaforickém pojetí umění jako dvou nedílných částí celku, duality apollinského a dionýského živlu v umění.

Práce je tedy koncipována tak, aby představila vlastní pojem a oblast, kterou art brut zaujímá, s důrazem především na jeho přínos pro umění. Uvedeny zde byly jen některé případy z umělecké produkce, můžeme je však zařadit mezi ty nejvýraznější. Jasnější představu by mělo navíc přinést představení duchovního zakladatele a především propagátora art brut, významného umělce Jeana Dubuffeta. Právě na základě jeho tezí o vlivu kultury na umění, vznikl hlavní a podstatný podnět k sepsání této práce: stojí umění art brut mimo kontext kultury a jak může ve výsledku kultura ovlivnit vznik uměleckého díla?

Významově je Dubuffetova práce spíše konceptem, dávajícím impuls k otevření celé problematiky, protože jak může být patrné, sama se často vyvrací. Pro další posun v řešení dané problematiky je přesto jistě hodnotná. Není však možné v rámci této práce obsáhnout celou šíři problému nebo jeho další aspekty, ale spíše načrtnout problematiku funkce umění v rámci teorie umění.

5.1 ARTUR C. DANTO – GEORGE DICKIE – THOMAS S. ELIOT

Jakkoliv byla z předešlých částí práce patrná snaha o potvrzení platnosti hodnoty art brut v umělecké oblasti, je také na místě prozkoumat jej z hlediska estetických teorií. Jak je vlastně možné k samotné tvorbě art brut přistupovat, podle čeho by bylo možné ji klasifikovat, případně jakou jí přisuzovat hodnotu v rámci umění? Je zřejmé, že tvorba insitních umělců nepodléhá uměleckým normám a to už ze samotné podstaty: vědomí jeho tvůrců. V umění tvoří okrajový fenomén, a přesto je schopná fungovat vedle

oficiálního umění nezávisle na jeho aktuální povaze. Zásadní význam art brut pro umění je potřeba spatřovat v oblasti inspirace. Co se ovšem nepodařilo prokázat nebo bylo spíše nedorozuměním, je tvrzení o jakési čistotě art brut stojícího mimo dosah kultury a nepodléhajícího jejímu vlivu. Kulturní podmíněnost je totiž základní podmínkou pro vznik umění, a to ve smyslu identifikace vlastní existence.

Objevují se však estetické teorie, které jakoukoliv možnost fungování umění mimo „umělecký svět“ odmítají. Jedná se o teorie označované obecně jako „institucionální“ předpokládající sociální podmíněnost umění a kladoucí důraz především na kontext, z něhož umění vychází. Ve středu těchto přístupů stojí jistě Artur Danto a jeho dílo *Artworld*⁴⁷ a na něho navazující George Dickie ve své *Institucionální analýze*⁴⁸. Obdobné pojetí se ukáže také u Thomase S. Eliota v díle *Tradice a individuální talent*⁴⁹.

Artur C. Danto

Ústředním tématem Dantova článku je předložit definici umění. Ještě začátkem dvacátého století totiž nebyl takový problém rozpoznat a klasifikovat umění, jelikož v rámci estetické teorie bylo umění určováno na základě formálních kvalit, což umožňovalo se v celé oblasti snáze orientovat. Dnes umění nemá žádné společné a na pohled patrné vlastnosti, jako tomu bylo v umění dříve. Proto Danto zavádí pojem *Artworld*, vymezující díla na základě jejich historického a uměleckého kontextu. Z takového pojetí umění by se dalo říci, že umění je vždy založeno na teorii, která je zároveň podmínkou umožňující existenci umění samotného. Tedy k samotné reflexi umění může docházet teprve skrze určitou teorii, nebo přesněji znalost jejích pojmů. Ovšem, jaká by měla být použita teorie pro výklad (post)moderního umění, které se zcela vymyká celé dosavadní tradici umění? Ve chvíli, kdy se totiž objeví umění nové, přináší s sebou zcela jiné pojetí a předpokládá proto i zcela nový výklad. Metaforou vzájemného vztahu umělecké tvorby s jejím výkladem (teorií) by pak mohl být princip „posouvání laťky“, který předpokládá interakci obou.

Zásadním se tak pro Danta stává uveřejnění díla slavného pop-artového umělce Andyho Warhola „*Brillo box*“, které jistě dost výrazně změnilo pohled na umění a také

⁴⁷ Arthur C. Danto, „The Artworld“, *The Journal of Philosophy*, ročník 61, číslo 19, 1964

⁴⁸ George Dickie, „Co je umění?: Institucionální analýza“, přel. Ota Gál, *Aluze*, číslo 2, 2008

⁴⁹ T. S. Eliot, „Tradice a individuální talent“, *O básnictví a básnících*. Praha, 1991

zcela radikálně otřásl dosavadními pravidly umění. Za umělecká díla se totiž předkládají „imitace“ reálných užitkových předmětů, které nemají přímý vztah k tomu co označují, tedy nejsou denotací. Stejný princip využití objektu v konceptuálním umění se může velmi zjednodušeně podobat využití objektu (jako námětu) například u malíře nebo sochaře, předpokládajícího tutéž identifikaci skrze objekt. Takové pojetí se pak podobá parafrázi téhož.

Warholův počín se Dantovi zdál natolik jedinečný, že se rozhodl znovu vymezit kritéria pro posuzování umění založeného na reálných objektech. Jak by se měla rozlišovat umělecká díla od všech ostatních tříd objektů, která již plní svou funkci v reálném světě? Právě tato umělecká díla nabývají platnosti umění až díky teorii umění. Tedy, abychom mohli porozumět takovému dílu, nestačí znát pouze to, co o dílech platilo doposud, jako například přisuzování hodnoty na základě jeho formálních vlastností, nyní se stává nejdůležitějším kontext díla, a to nejen dějinný, umělecký, ale především ideový. Jak se sám Danto o tomto stavu vyjadřuje: „*Nahlížet na něco jako na umění, požaduje, co oči nemohou rozpoznat; atmosféru umělecké teorie, znalost historie umění, zkrátka umělecký svět.*“⁵⁰

Umění je tak nyní nutné přijímat na základě jeho filozofické podstaty, z čehož také může s větší pravděpodobností vyplývat, že se význam díla kvůli této své povaze bude vzdalovat širší skupině diváků. Znamená to, že pokud není divák plně seznámen s povahou umění, nebude schopen dílu vůbec porozumět.

George Dickie

Na tento text dále navazuje estetik George Dickie se svou Institucionální analýzou umění. V jeho pojetí už tolik nezáleží na vlastnostech a funkci umění jako na jeho sociálním kontextu. Od začátku je patrná snaha najít v definici umění nějaké společné vlastnosti, určitou esenci společnou umění. Podle Dickieho je jí právě onen „svět umění“, který má za úkol uvádět díla do uměleckého kontextu, a to za předpokladu pouze dvou splněných podmínek: artefaktuality díla a uděleného statusu kandidáta na hodnocení. Tím pádem se celý pojem *Artworld* stává metaforou instituce, která umění umožňuje. Ta má sice podobu spíše ideového charakteru, udržované tradice vyvolané potřebou umění. Ve své podstatě je však stále, byť ne uzavřenou, organizací

⁵⁰ „To see something as art request something the eye cannot descry – an atmosphere of artistic theory, knowledge of the history of art: an artworld“ (Danto, 1964: 580)

lidí a umělců, kteří tento svět umění formují. Přestože se i samotnému Dickiemu nejspíše přičítá představa o vládě institucí, snaží se je obhájit tím, že jsou pouze „udržovateli historicky ověřené praxe“. V hodnocení umění je však institucím přisuzována výhradní pozice. Řešením by pro Dickieho měla být možnost opravňující kohokoliv vstoupit do světa umění. Pak se však nezdá zcela správné, aby se jakékoliv dílo pouze na základě osobní zainteresovanosti jednotlivce stalo uměleckým. Přesto i tento fakt z Dickieho koncepce vyplývá; k udělení statusu by totiž měl postačit pouze jeden zástupce, který jedná jménem celé instituce (světa umění). Jestliže však k udělení statusu bude potřeba patřičné kvalifikace, bude se zase jen potvrzovat, že ve světě umění funguje určitá hierarchie, podobná té v běžných organizacích nebo zařízeních. Kdo však může udělovat status umění kandidátovi? Kdokoliv nebo někdo, kdo je k tomu pověřen. Kandidátem na hodnocení je tedy každé dílo, kterému se dostane ohodnocení od kohokoliv a to většinou i od samotného umělce, pouze musí být artefaktem. To, že tato teorie neklade téměř žádné nároky na umění může být také do jisté míry velmi příznivé pro jakákoliv umělecká díla, včetně tvorby insitní.

Chtěl-li Dickie od začátku, aby jeho teorie byla co nejvíce objektivní a otevřená, jistě se mu tak zdařilo, ale snad až to do té míry, že se význam jeho teorie k samotnému umění téměř nevztahuje. Dickie zde sice podává popis toho, na základě čeho se dílo může stát uměleckým dílem, nezajímá se však už jaké jsou důvody pro to, aby se jimi stala právě ta která díla. Dalo by se snad předpokládat, že umělecké dílo vždy vychází nebo se vymezuje nějakému kontextu. Dále se zdá nepravděpodobné, aby celá sféra umění byla tak jednoznačná. Podmínkou vzniku umění snad není výlučně umělcův záměr tvořit nebo oceňování uměleckého díla v rámci umělecké instituce, ale spíše se tyto dvě podmínky vzájemně doplňují a vymezují.

Pokud by dílo nabývalo své hodnoty pouze zvenčí, byla by navíc role umělce vcelku nedůležitá. Jediná role, na kterou se zde klade největší důraz, je v samotné produkci umění. Nemusí snad být ani použito příměru k umění art brut, aby bylo připomenuto, že většina umělecké aktivity vzniká právě z anti-institucionálního hlediska, ve snaze nalézat i jiné hodnoty. Budeme-li přesto chtít spojovat uměleckou tvorbu pouze s její institucionální povahou, tedy její snahou neustálého hledání své hodnoty, můžeme právě v tomto aspektu vidět její omezenost.

Thomas S. Eliot

Poslední dílo, ačkoliv dobou svého vzniku nepatří zrovna k pozdním (1919), přesto předkládá pro současné estetické teorie stále aktuální možnost, jak vymezovat uměleckou tvorbu v závislosti na její tradici.⁵¹ Autor textu T. S. Eliot se tuto otázku pokouší řešit ze své praxe, pohledem nejen kritika, ale také umělce.

Nejprve je třeba upozornit, že Eliotovo pojetí kultury je specifické, jelikož se jí pokouší reflektovat dvěma odlišnými způsoby, které spolu navzájem souvisejí. Jak výstižně poznamenává T. Eagleton: „*Kultura je podle jeho vyjádření „především to, o čem mluví antropologové: způsob života určitých lidí, kteří spolu žijí na jednom místě“ (Eliot). Jindy má v jeho přemýšlení zjevně přednost kultura jako hodnotový termín – „Kulturu lze jednoduše popsat jako to, co dělá život životem (Eliot).“*⁵²

„V obou pojetích je však něco společného. Jak kultura vysoká (hodnotová), tak nízká (sdílená) mají stejný základ; jsou součástí určitého celku (např. prostředí, země, společnosti), který nás utváří. To v podstatě znamená, že kultura převyšuje nad jedincem, je něčím co ho utváří, ale zároveň působí nevědomě na jeho jednání.“⁵³

Hlavní podmínkou v hodnocení umění je pro Eliota, aby umělecké dílo bylo vždy pojímáno nikoliv samostatně, ale vzhledem k předchozí tradici umění. Každé dílo by v sobě totiž mělo nést odkaz k dílům svých předchůdců a novým způsobem na ně navazovat. Neznamená to však jen přejímat styl, námět a podobně, ale spíše se pokusit nově je rozvinout. Jedinečnost díla není v kvalitách umělce samotného, ale ve schopnosti propojit své vědomí s některým z mrtvých umělců. „*V tomto procesu se básník vzdává toho, čím sám v dané chvíli je, aby přijal něco hodnotnějšího. Vývoj umělce je neustálé sebeobětování, neustálé popírání osobnosti.*“⁵⁴

Role umělce by pak měla funkci spíše zprostředkující, než tvůrčí. Také umělcova intence se bude projevovat jen v té míře, v jaké se jeho dílo bude odlišovat od děl původních, čímž je zároveň o něco povýší. Co má však pro oblast umění podle Eliotova pojetí největší hodnotu, je jednoznačně samotná tvorba. V reflexi umění se nechceme ztotožnit s jeho tvůrcem, kterého neznáme, ale především s jeho dílem. Dílem, které na nás skrze senzibilitu umělce promlouvá možná až z hlubin

⁵¹ Esej „*Tradice a individuální talent*“ je považováno za jedno z nejdůležitějších děl školy Nové kritiky

⁵² Terry Eagleton, *Idea kultury*, Brno, 2001. str. 126

⁵³ *tamtéž*, str. 126 - 135

⁵⁴ T. S. Eliot, „*Tradice a individuální talent*“, *O básnictví a básnících*. Praha, 1991. str. 13

(kolektivní) duše, tedy něčeho, co nás přesahuje. Jako poznámka se pak nabízí nemožnost identifikace s dílem těm, kteří nesdílejí stejné kulturní podmínky určité doby. Stejně tak, je třeba ohradit se proti Eliotově tvrzení, ve kterém popisuje umělce jako jakousi loutku, která má velmi nepatrný podíl na vzniku uměleckého díla. Není spíše principem umění snaha transcendence sebe samého, jako potřeby vyrovnání se s přítomnou realitou? Tyto aspekty totiž jistě výstižněji reflektují alespoň současný stav umění. Navíc takové historické pojetí umění by mohlo popírat vývojovou tendenci díla, která bývá ukotvena v určitém sociálním kontextu.

Eliotův text tak jistě přináší do teorie umění podnětné myšlenky, které je třeba vzít v úvahu, byť s jistou obezřetností. Mohl by se totiž zdát být příliš zobecňujícím přístupem.

Na závěr této kapitoly je třeba přednést krátké shrnutí teorií, které svými argumenty vymezují tvorbu art brut mimo oficiální "svět umění". Nejspíše hlavním předpokladem podmiňujícím vznik umění je ve všech předložených teoriích jeho provázanost s určitým sociálním, historickým a především uměleckým kontextem, na kterém je veškerá umělecká tvorba založena. Dílům art brut tak v kontextu s vymezeným rámcem světa umění nemohou být přisouzeny žádné umělecké hodnoty, jelikož nejsou schopná navázat na jakýkoliv předchozí stupeň ve vývoji umění, nemají nastavená žádná definiční kritéria a v zásadě nejsou schopna nabídnout potřebnou uměleckou identifikaci (Danto). Dickie navíc ve své definici argumentuje, že pokud umění vzniká bez požadavku stát se uměním, neboli potřeby sdílení, čímž se právě dle Dubuffeta tvorba insitní (art brut) vyznačuje, není tak možné, aby našlo své místo ve světě umění. Co mu na druhou stranu Dickieho teorie připouští, je možnost přisoudit hodnotu jeho kvalitám.

V Eliotově koncepci společensky a historicky sdílených vlastností, které jsou naší součástí, se zcela vytrácí ona jedinečnost každého uměleckého díla. Není snad novost a originalita, jež přináší každý nový tvůrčí výraz umělce, tím, co všechny kultury utváří a dělá je specifickými? Tradice by tak mohla nalézt své místo současně, avšak nezávisle na talentu každého jedince.

Následující metafora Friedricha Nietzscheho předkládá zajímavou syntézu takto protikladně vymezených pozic umění, která ukazuje jejich hodnotu právě vzájemnou provázaností všech.

5.2 FRIDRICH NIETZSCHE – DUALITA V UMĚNÍ (Apollinský a dionýský živel, jako dvě formy v umění)

Na úvod by bylo vhodné uvést, jak bude tato pasáž koncipována, z čeho bude vycházet a na co se pokusí ukázat. Zároveň je potřeba zmínit možné nesnáze spojené s transpozicí zvoleného textu pro tuto koncepci, jelikož její struktura je použita jen v rovině inspirace. Je proto třeba přistupovat k ní jako k pouhé metafoře.

Dílo Friedricha Nietzscheho *Zrození tragédie z ducha hudby* chci použít jako metaforu pro odlišení oficiálního a insitního (tvorba art brut) umění. Přestože Nietzsche popisuje ve své práci především význam řecké tragédie jako charakteristického uměleckého žánru, je možné jeho pojetí dále zobecnit. Významné pro tuto práci bude již zmiňované vymezení pojetí dvou (protikladných) živelů v umění; apollinského a dionýského. Zapojena bude dále tragédie jako syntéza, která by mohla představovat kulturu. Nietzscheho diference vztahu oficiálního a insitního umění je možné vyložit jako metaforu takto:

„Mnoho získáme pro estetiku, dojdeme-li nejen logického poznání, nýbrž bezprostředně názorné jistoty, že vývoj umění jest vázán na dvojici živelu apollinského a dionýského: (...) oba tak venkoncem rozdílné pudy postupují vedle sebe, jsouce skoro napořád v otevřeném sporu a dráždíce se bez přestání k novým, silnějším výtvarům, v nichž se ustaluje onen protiklad, jen zdánlivě překlenutý společným výrazem „umění“ : posléze pak sdružují se vespolek metafysickým zázrakem hellenské „vůle“ a vytvářejí attickou tragedii, která jest dionýsská i apollinská.“⁵⁵

Tyto dva protikladné živly Nietzsche mimo jiné popisoval jako vztah snu a opojení, ale také epiky a lyriky, výtvarného umění a hudby. Zde se pokusíme převést jejich charakter na vztah oficiálního a insitního (art brut) umění.

Apollinský živel bude představovat oficiální sféru umění, pro kterou je typická individuace nebo také individualismus. Každý umělec má v podstatě originální talent a jeho tvorba je nezaměnitelná s jinou, přesto vytváří významy, kterým mají pokud možno porozumět všichni. Potřebuje konvenci (instituci umění) - společného prostoru, v němž se může prezentovat a v němž mohou být jeho významy nadále reprezentovány. Institucionalizace umění vyžaduje oddělení uměleckých artefaktů od jejich autorů, ti sami usilují o to, aby mohli být jedinečnými.

⁵⁵ Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie čili helénství a pesimismus*, Praha: Vyšehrad, 2008. str. 27

„...na jakémkoli a jakkoli vyspělém umění především vždy požadujeme překonání subjektivnosti, vykoupení od lidského „já“, odmlčení vši individuální vůle a choutky; ba bez objektivnosti, bez čistého bezzájmového nazírání vůbec nevěříme v možnost sebe nepatrnějšího opravdového výtvoru uměleckého.“⁵⁶

Dionýský živel by pak mohl zastupovat tvorbu art brut, která se odráží v jednotě a představuje spíše odosobnění umělce. Tvůrčí subjekty sice nejsou navzájem zaměnitelné, neusilují ale o vytyčení neměnitelných hranic mezi sebou a ostatními. Podstatné tu není tvůrčí JÁ, ale sama tvůrčí činnost, která tvůrčí subjekty přesahuje. Zrovna tak tu nejde o vydělování jasných a odlišitelných významů (estetických entit). Respektive umělec nezná hranice své tvořivosti, netvoří jednotlivé obrazy, ale souvislý projev své tvořivosti. *„Dionyské vzrušení dovede celému davu vnuknouti tuto uměleckou schopnost, vidět se obklopena takovým zástupem duchů a cítit se s nimi vnitřně sjednocena.“⁵⁷*

Vlivem dionýského živlu stává se projev odosobněný, neohraničený a odkazuje k obecné podmínce a obecné možnosti tvořivosti u každého. Nejde ani tak o kulturní jako spíše přírodní přesah, ztotožnění diváka s autorem a dílem skrze pudovou stejnorodost. Jistě by měl obdobný princip ztotožnění nebo vstoupení do díla být přítomen také v oficiální umělecké produkci, kde se spíše nezdá být natolik zřejmým jako v dílech art brut. Co se tedy ukazuje touto metaforou, je jistý základní rys insitního umění, který by měl být vlastní umění vůbec.

Nietzsche tuto koncepci používá pro popis dramatického umění, proto je nutné si nějak zdůvodnit zobecnění, jímž dospívám k použití této charakteristiky i ve výtvarném umění. Tragédie v sobě totiž ve svém prvotním základu obsahuje:

„...onu dramatickou visi, jež je venkoncem snovým zjevem a tudíž epického rázu a přece jakožto objektivace stavu dionyského nezpodobuje apollinské vykoupení zdáním, nýbrž naopak znázorňuje rozbití individua a jeho splývání s prvotním bytím.“⁵⁸

Potom drama může být chápáno, jako umění nebo kultura vůbec, která dosahuje své účinnosti právě díky dionýskému prvku. V tomto smyslu je potom insitní umění přeneseně právě tím, co odkazuje k obecné tvořivosti. Proto také úkolem kultury má být umožnit zapojení diváka skrze poznání vlastní tvořivosti a intuice jako podmínky

⁵⁶ Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie čili helénství a pesimismus*, Praha: Vyšehrad, 2008. str. 51

⁵⁷ *tamtéž*, str. 76-77

⁵⁸ *tamtéž*, str. 78

vzniku jakéhokoliv umění. Bude-li se z kultury vylučovat její insitní, neboli původní prvek, bude zničena. Zde se nabízí také analogie, kdy kultura přestává fungovat s potlačením jejích neoficiálních proudů, alternativ a všech těžko popsatelných výtvorů, jež jsou její nezbytnou součástí. Celá tragédie (kultura), je pod tímto vlivem zrozena, je jejím „původním a všemocným živlem“, je obsahem její formy. Samotný oddělený výtvor podléhá omezenosti, "smrtnosti", ovšem umění stejně jako kultura nemůže zaniknout, zničí-li se pouze její materiální výrůstky. Obrat k samotné tvořivosti znamená smíření s dočasností. Proto také slast je spíše ve tvoření, než v samotném odděleném výtvoru.

„Dionyské umění chce nás přesvědčiti, že život je na věky slastný: jen že nemáme této slasti hledati v jevech, nýbrž za nimi. Máme poznávati, že vše, co vzniká, musí být připraveno k strastiplnému zániku.“ (...) „Přes všechen strach a soucit jsme šťastni svým životem, nikoli jakožto individua, leč jako živoucí celek a souhrn, jehož tvůrčí slast nás pojala do sebe.“⁵⁹

Ve stejném duchu jako zakončení Nietzscheho díla, bude se nést také závěr vůbec celé zde uvedené práce. Výstižně ho zakončuje význam tohoto titulu; „Znovuzrození tragédie“, který předpokládá návrat ducha ke svému zdroji a původu, smí nyní kráčet bez obojků románské civilizace a má nám přinést obnovu a očistu ducha.⁶⁰

Závěrečná věta bude nejlépe uzavírat celou metaforu o nezbytné přítomnosti obou živlů, apollinského a dionýského v tragédii, stejně jako vysokého (oficiálního) umění a mimo-uměleckých proudů v kultuře. Nakonec také tvorba art brut je součástí světa umění, a to především z důvodu jejího výkladu a ohodnocení v kontextu dějin umění. Pouze vzájemná spolupráce může stupňovat jejich účinek. A tedy:

„Dionysos mluví jazykem Apollonovým, Apollon však posléze jazykem Dionysovým: a to je nejvyšší cíl tragedie a umění vůbec.“⁶¹

⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie čili helénství a pesimismus*, Praha: Vyšehrad, 2008. str. 143

⁶⁰ *tamtéž*, str. 171

⁶¹ *tamtéž*, str. 186-187

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Breton, André, *Manifesty surrealismu*, Praha: Hermann & synové, 2005
- Cigánek, Jan, *Úvod do sociologie umění*, Praha: Obelisk, 1972
- Čapek, Josef, *Umění přírodních národů*, Praha, 1949
- Danto, Artur C., "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, ročník 61, číslo 19, 1964
- Dempseyová, Amy, *Umělecké školy, styly a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*, Praha: Sloart, 2002
- Dickie, George, "Co je umění?: Institucionální analýza", přel. Ota Gál, *Aluze*, číslo 2, 2008
- Dryje, František, *Syrové umění: sbírka Jana a Evy Švankmejerových*, Praha: Arbor vitae, 2004
- Dubuffet, Jean, *Dusivá kultura*, Praha: Hermann & synové, 1998
- Eagleton, Terry, *Idea kultury*, Brno, 2001
- Eliot, T. S., "Tradice a individuální talent", *O básnictví a básnících*. Praha, 1991
- Gombrich, Ernst, *Příběh umění*, Praha: Argo, 2006
- Chalupecký, Jindřich, *Na hranicích umění: několik příběhů*, Praha: Prostor, 1990
- Kulka, Tomáš, *Umění a kýč*, Praha: Torst, 1994
- Kříž, Jan, *Jean Dubuffet*, Praha, 1989
- Lamač, Miroslav, *Myšlenky moderních malířů, Od Cézanna po Dalího*, Praha: Odeon, 1989
- Mládková, Mína, (kat. ed.): *CoBra – Umění bez hranic*, Praha: Muzeum Kampa, 2009
- Nádvorníková, Alena, *Umělci čistého srdce, Naivní a lidové umění, art brut*, Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2001
- Nešpor, Z. R., "Spiritismus známý i neznámý", A. Nádvorníková, *Art brut v českých zemích*, Olomouc: Muzeum umění Olomouc, Arbor vitae, 2008
- Nietzsche, Friedrich, *Zrození tragédie čili helénství a pesimismus*, Praha: Vyšehrad, 2008
- Pondělíček, Ivo, *Fantaskní umění*, Praha, 1964
- Ruhrberg, Karl, *Umění 20.století, I.díl Malířství*, Praha: Sloart, 2004
- Schmitt, B., "Vynález nového pohledu", A. Nádvorníková, *Art brut v českých zemích*, Olomouc: Muzeum umění Olomouc, Arbor vitae, 2008
- Švankmajer, Jan, "Poslední strážci majáku", F. Dryje, *Syrové umění: sbírka Jana a Evy Švankmejerových*, Praha: Arbor vitae, 2004