I. ROLE SPONTANEITY VÝTVARNÉHO PROJEVU A UMĚNÍ OD POČÁTKŮ KULTUR DO SOUČASNOSTI

Život je zrcadlo a umění skutečnost. Život napodobuje umění daleko více, než umění napodobuje život.

Oscar Wilde

První vizuální projevy dítěte stejně jako první zaznamenané vizuální projevy pravěkých lidí vykazují některé společné a některé rozdílné znaky. Oběma druhům obrazového i performativního vyjadřování je společné to, že jsou spojeny se spontánními potřebami nastavit vlastní zrcadlo zkušenosti s vnějším světem a vyjádřit vnitřní pocity. Nejde zde však o pouhou spontaneitu: vizuální projevy plošné, prostorové, ale i gestické jsou prostředkem nutné komunikace se světem, stávají se běžnou součástí života, ať už jde o dítě, nebo o pravěkého tvůrce.

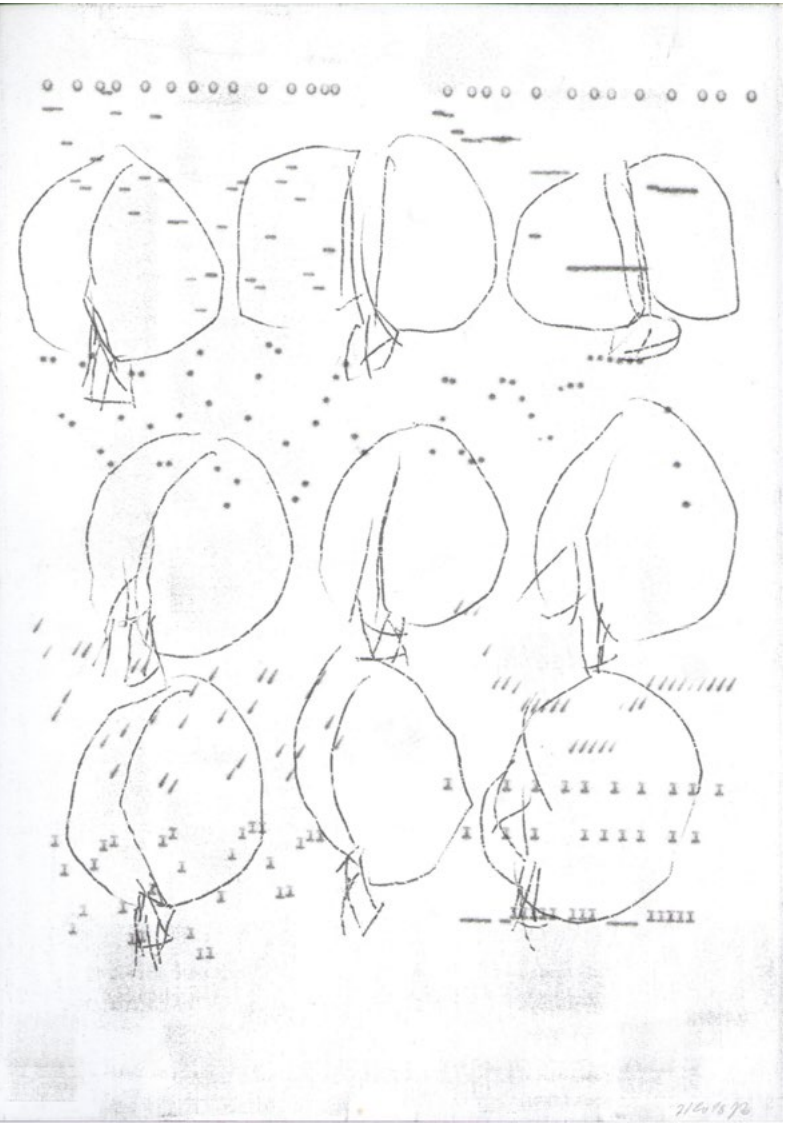
Výtvarnému projevu tolik přisuzovaná estetická funkce, která je adorovaná po staletí „vyvíjejícího" se výtvarného umění, není prvotním důvodem vzniku díla. Ve výkladech vztahujících se k původu výtvarného projevu najdeme četné odkazy na podobnost a analogie určitých fylogenetických a ontogenetických stadií výtvarného projevu.[11] Pro dítě v raném věku i pro pravěkého tvůrce je typické spojení kresby s počátky písma, morfologický synkretismus vyjadřování a zejména prostupnost viděného, zažitého a zobrazovaného.

11 Britschovy náhledy na vznik a vývoj výtvarné formy lze dohledat v: SCHÜTZ, Otfried. *Gustaf Britsch: die Enstehung seiner Kunsttheorie* [mikrodokument]. Frankfurt am Main: Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, 1984.

Příbuzná oběma skupinám tvůrců je i symbolika výtvarné řeči. Symbolické stadium ontogeneze výtvarného projevu souvisí jak s individualizací, tak i se socializací jedince. Socializace dítěte skrze výtvarný projev je v něčem podobná užívání symbolů pravěkým člověkem a socializačním procesům spojeným s historií kultury v širším slova smyslu. Díky těmto procesům mohla fungovat společnost pravěkých lidí na základě sdílení individuálních zkušeností se světem. Kulturou nezasažený grafický projev je zpočátku odrazem dětského univerzálně vnímaného a prožívaného bytí zaznamenávaného právě dětským autorem v jednotě a všeobecné funkčnosti. Teprve v době, kdy dítě podléhá vlivu institucionální výchovy, začíná svět pozorovat a také zobrazovat i na základě fungování externě se vyskytujících znaků a jejich přejímání a osvojování. Je tak vystaveno střetu vlastního niterně prožívaného světa s kulturními ikonami. Prochází procesem „akulturace", ale i v tomto procesu si až do dospělosti uchovává určitý autentický úhel pohledu na svět. V rámci kulturních schémat na dítě působí různé vzory, z nichž nejintenzivnější je schematismus[12] a mimetismus.[13] Za účelem zjednodušování komunikace přechází dítě od proměňujících se amébovitých tvarů do stadia schematismu, což je nejlépe rozpoznatelné na nejčastěji užívaném schématu, jímž je schéma zobrazující figuru. Je signifikantní, že bez ohledu na to, do jaké kultury se dítě rodí, se jeho první pokusy o tvoření symbolů a posléze i pokusy o kresbu schémat podobají tvarům, které zobrazoval člověk v počátcích vzniku umění. Pravěký tvůrce na rozdíl od dítěte rodícího se do určité civilizace a záhy ve svém vývoji touto civilizací ovlivňovaného si však tato schémata zachovává i v dospělosti. Také v umění art brut lze nacházet četné příklady nevědomého návratu k tzv. „prenatálním stavům" výtvarných projevů – tj. ke stavům, kdy nejsou v grafických projevech fixovány z dané kultury převzaté symboly. Příkladem takové pozitivní regrese jsou permanentně

12 Kolem čtvrtého roku života si dítě vytváří vlastní grafické schéma, za něž považujeme například ustálený model, skrze nějž zobrazuje postavu, dům, rostliny atd. Toto schéma opakuje a dále vylepšuje až do doby, kdy začne být zaujato napodobováním a kdy se jeho zpravidla nedokonalé pokusy o mimetická znázornění figur a věcí proměňují v pseudonaturalismus, který je charakteristický pro výtvarné projevy dítěte až na konci mladšího školního věku.

13 Hlavní tendence směřující od vzniku umění moderny k vymezení proti mimetismu jsou uvedeny např. v: FOSTER, Hal et al. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007.



Obr. 1. Jaroslav Diviš, Bez názvu, kresba perem, A4, tužka a tištěná písmena (foto archiv autorky).

Obr. 2. Stopy v hlíně, reliéf, autor neznámý, formát A4 (foto archiv autorky).

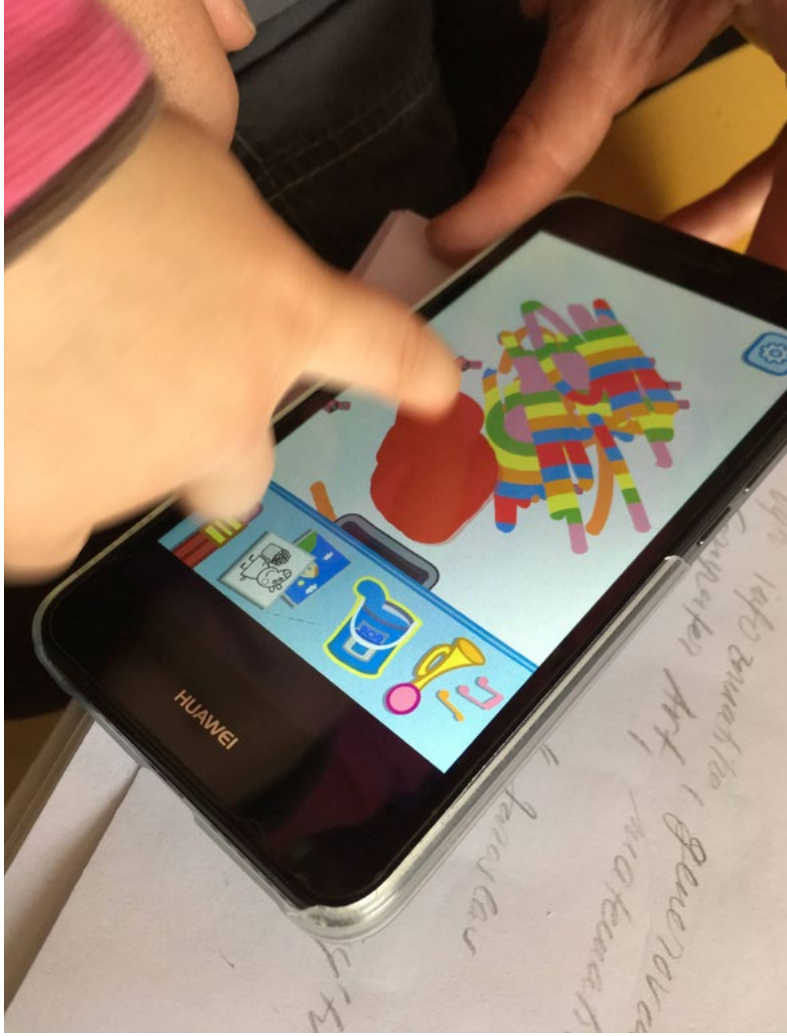
se rodící kresby a malby Jaroslava Diviše, jehož výrazový rejstřík nemá začátku ani konce a zdá se být nevyčerpatelným.

Úplné počátky výtvarného projevu pravěkého člověka jsou však spojeny nikoliv s grafismem, ale s nutností tvarování pevného materiálu – tedy s potřebou výroby kamenných nástrojů. Tyto nástroje začíná produkovat Homo habilis (člověk zručný) – z prostého kamene valounovitého tvaru tvoří úštěpy a sekáče. Později pak Homo erectus (člověk vzpřímený) vyrábí pěstní klíny, rydla, nože a vrtáky, jejichž produkci zdokonalí Homo sapiens (člověk moudrý), u něhož se teprve projeví touha zanechat po sobě „grafickou" stopu – otisky nohou a prstů ruky. Vznik umění je sledován zejména na tzv. „skalní tvorbě".

Zanechávání jednoduché stopy na papíře nebo do plátu hlíny je stále se opakující hrou, jejímž účelem je prozkoumávání možností materiálu a otevírání imaginativního pole.

Touha zanechat vizuální stopy je jednou ze základních potřeb člověka, i když specifické účely grafismu a tvarování hmoty jsou u dítěte a u dospělého rozdílné a liší se také v jednotlivých fázích vývoje umění. První pokusy zviditelnit tuto potřebu je možno označit za „vrůstání grafické stopy do okolního prostředí": dítě kreslí na „všechno", co má kolem sebe, pomaluje často jakoukoliv plochu, která je v jeho blízkosti, a tak zviditelňuje svůj aktuální pobyt na světě. Pravěký člověk zvěčňuje své stopy také v hlíně a v kameni a jeho počínání by se dalo označit za snažení o „otisk vlastní fysis do těla materiálu". Důvody k vytváření prvních uměleckých děl pravěkých lovců, jejichž obrazy se dochovaly na stěnách jeskyní, jsou rozličné. Jejich obrazy však byly, na rozdíl od těch dětských, většinou poznamenány touhou magicky ovládnout kořist právě skrze její znázornění. Estetická funkce u obou druhů projevů – jak dětských, tak i historických – je objevována teprve později. Na tomto místě se nabízí také úvahy o důvodu vzniku novodobých „živelných nástěnných maleb" – graffiti.[14] Je obtížné charakterizovat podrobněji důvody, které vedou současného obyvatele města k nepřetržitému objevování

14 Graffiti je druhem neplánovaného výtvarného projevu vznikajícího ve veřejném prostoru psaním (*writers*), ale také vyrýváním či malbou, v současnosti jde převážně o malbu sprejováním. Pojem je odvozen z původního řeckého slovesa γραφειν (*grafein*), psát. Graffiti je součástí kultury hip hopu, označované za nekulturní projev nechávající průchod energii, podobně jako je tomu u folklorního umění. Více na http://www.graffiti.estranky.cz/clanky/graffiti.html.



Obr. 3. Náhodné obrazy na venkovních zdech a grafika vytvořená v mobilním telefonu vykazují podivuhodnou tvarovou shodu. Oba vznikly na základě jednoduché aktivace fantazie – hravé invence. Zatímco jeden obraz na zdi byl vytvořen umístěním několika nenápadných grafických znaků do tvaru připomínajícího hlavu, druhý vznikl pouhým náhodným odloupnutím omítky. Třetí virtuální obraz je dílem hry čtyřletého dítěte. Všechny obrazy však právě pro svoji nedokončenost a neuzavřenost přímo atakují obrazovou fantazii diváka (foto archiv autorky).

Obr. 4. Graffiti, které vznikalo v několika vrstvách a právě jejich překrytí tvoří určitou významovou vibraci, obsahy tagů nejsou přesně odhadnutelné, ale obraz vnímaný jako celek takto odráží ruch ulice, dalo by se říci, že vyvolává až sluchové vjemy (foto archiv autorky).

příležitostí nalézaných v mnohdy jinak pustých prostorech chátrajících předměstí – příležitostí spatřovaných v oprýskaných zdech, starých plotech a ohradách polepených zbytky plakátů. To vše jsou příležitosti, které lze využít jako motivaci ke tvoření další imaginaci probouzejících obrazů.

Kromě těchto náhodných obrazů najdeme nejenom v městském prostoru, ale také často na anonymních územích mezi obydlenými lokalitami (na mostech, v železničních podjezdech atd.) projevy typu graffiti, které je pouze částečně spontánní. Dle výpovědi známých umělců – graffitistů jsou některá jejich díla vytvářena dle dlouhodobě vznikající koncepce a velmi promyšlené rozvahy. V kontextu našich úvah o umění upřímně a samovolně tvořeném bude tedy třeba si všimnout těch graffitistických počinů, které vznikají spíše živelně a které jsou výrazem opozice vůči převládající estetice kultury. V tomto směru je graffiti hodnoceno jako ur-

čitý druh „městského folkloru“ a „street artu“ nebo také „mural artu“. Stejně jako je jeskynní umění vnímáno jako projev spontánního umění ve sdíleném prostoru, tak je za pokračování tohoto druhu umění vydáváno i malířství na stěnách Pompejí, v Egyptě atd. V historii nástěnného malířství se však stále více prosazuje princip reprezentace oproti prostému prezentativnímu vyjadřování existenciálních potřeb (potřeba ulovit zvíře nebo touha zajistit si přízeň bohů, kteří mohou ovlivňovat plodnost a úrodu).

Nástěnné „malířství“ v historickém vývoji a dále pak v moderně a v postmoderně však není provozováno pouze technikou nanášení barvy, ale často jde také o rytí do různých povrchů nebo i o kresbu červenou rudkou (epigrafika). Do tvorby novodobého graffiti, jež odstartovalo intenzivní vývoj zejména v sedmdesátých letech, se však postupně zapojovali i umělci výtvarně vzdělaní, jako byl například Keith Harring a Jean Michel Basquiat nebo Banksy. Autoři graffiti experimentovali také se samotnou technikou (spontánní technické inovace). Zásadním počinem v tomto duchu byla práce autora SUPER KOOL 223, který při své tvorbě stále náhodně měnil trysky sprejů. Pokud uvažujeme o spontaneitě při tvorbě graffiti, nelze jednoznačně tvrdit, že jde o ničím neřízené projevy. Nejupřímnější jsou sprejové malby, které dělali autoři z černošských ghett.[15] Pokud přemýšlíme o projevech graffiti v kontextu hlavního tématu této publikace – „o tekuté imaginaci“, je třeba zmínit, že nástěnné malby graffiti jsou často mnohokrát proměňovány přemalbou a přepisováním znaků, takže z původního obrazu a jeho dalších fází podléhajících přepracování se dochovává pouze fotodokumentace. Éteričnost graffiti je spojena mimo jiné také s adrenalinovým vzrušením autorů, kteří vytvářejí svá díla ve stresových situacích pronásledováni strážci prostorů, v nichž tato tvorba probíhá.

Graffiti, ale i další projevy tzv. environmentálních invencí odrážejí jeden z nejpůvodnějších pudů člověka – pud k označování a vymezování teritoria. Člověk jako tvůrce projevuje svou starost o zanechání stopy v prostředí, které obývá, i jinými způsoby. Pozoruhodné

15 Historie amerického a evropského graffiti je podrobně zpracována v publikaci: CHALFANT, Henry a James PRIGOFF. *Spraycan art*. New York: Thames and Hudson, 1987. Česká scéna graffitistů je zpracována v knize: OVERSTREET, Martina. *In graffiti we trust*. Praha: Mladá fronta, 2006.

jsou v tomto smyslu zejména projevy „environmentálního univerzalismu“ v umění typu art brut. Do prostředí přírodního nebo městského či industriálního jsou zasazovány asamblážové objekty, sochy nebo instalace bezprostředně tvarově navazující na povahu místa. Autoři takového výtvarného projevu navíc často do svých děl projektují svoje osobní příběhy. Jsou zpravidla osudově posedlí nejrůznějšími způsoby zanechávání stop svých vlastních osudů v zahradách, domech nebo na stromech či skalách. Některé části environmentálních objektů vytvářejí jako „zcela nové“ s tím, že používají nalezené materiály a kompletují je do nových konstelací. Principy jejich tvorby by se daly ztotožnit s „narativní imaginací“. Prostor je těmito autory vnímán jako teritorium nekonečných příležitostí. Jejich zásahy do prostředí nebo i samotné jimi vytvářené stavby jsou vizionářské a neúčelové. Jejich přístup ke zpracovávání materiálů je zpravidla zbavený klasických estetických kritérií. Znalci umění sledující jejich díla často mluví o „permanentní – stále přítomné“ touze explorace nových možností prostoru a o vytváření objektů a instalací v duchu „idiosynkretického folklorismu“.

Environmentální projevy jsou spojeny mimo jiné i se vznikem subkultur – a to zejména v tom případě, jestliže jsou vybraná místa vizuálně utvářena pro potřeby komunit. V umění art brut takové projevy najdeme spíše ojediněle, neboť zásahy do míst se dějí na základě individuálních představ autorů promítajících do podoby pozoruhodných lokalit svoje osobní příběhy. Subkultura a projevy na ni navázané (speciální úpravy těla a prostředí, zvláštní způsoby chování) vznikají z potřeby vyjádření podvědomé opozice vůči stávající vládnoucí kultuře. Spontánní projevy nejsou však takovou opozicí podmíněny, jejich vznik není spojen s protestem, nýbrž je výrazem neodkladné potřeby.

Úloha subkultur se však mění zejména po roce 2000, upřímnost tvorby jejích příslušníků je nahrazována určitými cílenými záměry oživování, či dokonce zkrášlování měst. Zdobné aspekty mohou převážit nad původní syrovostí.

Obr. 5. Sbírka Pavla Konečného. Fotografie z roku 2015 zachycuje detail svérázné sochařské výzdoby zahrady obklopující dům tvůrce Girolama Ricciho v obci Pievelunga v italské Umbrii. Spontánní sochař, malíř a řezbář narozený v roce 1931 pracoval těžce celý život jako zemědělec. Výtvarně se však začal projevovat až po odchodu do důchodu. Inspirován snem se rozhodl postavit po smrti své milované manželky Liliany na zahradě u domu malou kapli zasvěcenou Panně Marii. Tu vyzdobil kamennými a betonovými sochami, které sám vytvořil a některé také výrazně polychromoval. Postupně svými díly zaplnil celou plochu zahrady i další nedaleký pozemek. Vlastní originální sochy doplňuje nalezenými předměty, keramikou či dětskými hračkami. Vyřezává také dřevěné figury lidí i zvířat a maluje na nejrůznější materiály, které mu přijdou pod ruku: dveře, sudy, plechové pláty či střešní krytinu a dává tak průchod své nespoutané fantazii a kreativitě. Nejraději pak vytváří dvojice postav muže a ženy, kterými si zjevně připomíná šťastný partnerský život se svojí manželkou (foto a popis Pavel Konečný).

Obr. 6. Pohled na malířskou výzdobu interiéru domu italské neškolené malířky jménem Bonaria Manca, narozené v roce 1925 v obci Orune na Sardinii. Její dům však stojí v Tuscanii v centrální Itálii, kam se z ostrova přestěhovala s rodinou v 50. letech 20. století. Věnovala se v produktivním věku v souladu se sardinskou tradicí především pasení ovcí, šití, pletení a vaření. Až dosti pozdě, v roce 1968, se provdala, ale svazek neměl dlouhého trvání. Po smrti své matky a milovaného bratra v roce 1978 upadá do hluboké krize. Ze samoty ji vytrhával jedině zpěv písní a také bohatství vzpomínek na život v rodné Sardinii. Ty začala přenášet zcela spontánně a bez jakékoliv technické průpravy na plátno a později i zdi mnoha místností i stropů svého domu, které postupně pokryla úchvatnými malbami, plnými svébytné rustikální poezie a mýtů. Snímek vznikl při návštěvě osobité tvůrkyně v roce 2014 (foto a popis Pavel Konečný).

Obr. 7. Podobně jako malířka Bonaria Manca přechází svobodně z malby tradičních rámovaných obrazů přímo na zdi pokojů, rozšiřoval bez zábran další z jedinečných spontánních tvůrců žijících v italské Tuscanii, Pietro Moschini (1923–2011), pole své tvůrčí posedlosti z jednotlivých solitérních děl postupně na celý interiér i exteriér svého domu. Z kamenných hlav a lidských tváří, prokládaných barevnými říčními valouny, zdobenými také občas rytinou stylizovaného obrysu hlavy a z keramických úlomků a lastur, sestavil jakousi plastickou asambláž, monumentálně působící stěnu na malém dvorku. Její rozměry jsou 278 x 210 cm. Také zábradlí venkovního schodiště pojednal sochami i množstvím pestrých oblázků a keramických střepů ze svých drobných archeologických nálezů, ponejvíce z doby Etrusků. Tento tvorbou posedlý autor dokonce vážně uvažoval o zakoupení nedaleké mohutné středověké kamenné věže, aby ji mohl využít pro své ničím nespoutané tvůrčí záměry. Jakousi přípravou na již nerealizovaný autorský sen byly pravděpodobně řady reliéfních hlav rašplí a pilníkem vyrytých do pískovcového portálu vstupu do jeho domu na Via Poggio Barone (foto a popis Pavel Konečný).

Animismus – duše věcí a bytostí, tělo přírody a tělo umění

Touha vtisknout své pocity do obrazu či reliéfu nebo instalace umístěného nejenom v městském prostředí, ale přímo v přírodě je příčinou vzniku děl mnoha dalších environmentalistů, jejichž projevy jsou většinou animistické. Animismus předpokládá víru v účinek oživení původně neživých objektů a materiálů. Souvisí také s antropomorfismem a zoomorfismem, oba projevy předpokládají schopnost autorů nalézat kolem sebe naturální morfologické podněty a zejména je pak dotvářet v tvary připomínající lidské tváře, těla nebo také těla zvířat.

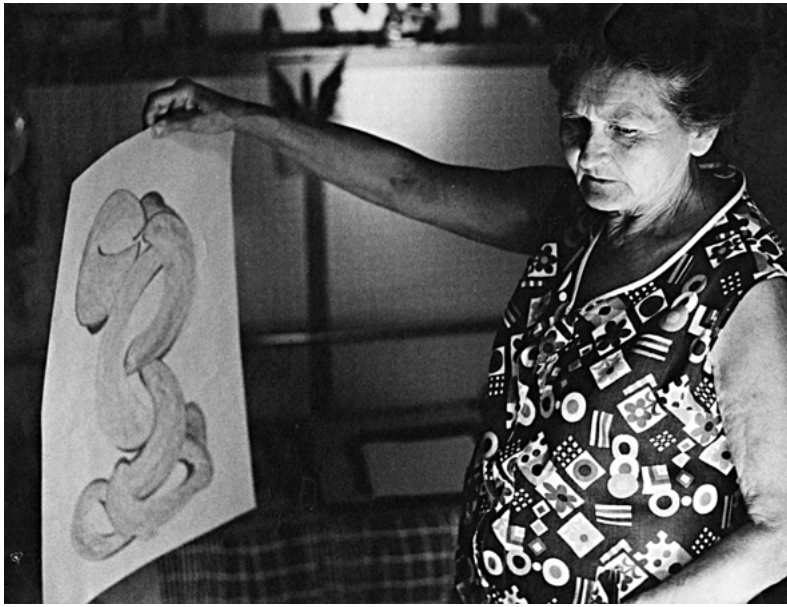
Jedním z výrazných zjevů „vrůstání umění" přímo do kamene – konkrétně do skal – se stal Václav Levý, označovaný za umělce art brut, který se narodil ve dvacátých letech 19. století. Na Kokořínsku vytesal do skal celou řadu reliéfů zobrazujících jednak historické postavy českých dějin, ale také démonické bytosti symbolizující polaritu dobra a zla.

Zatímco „lesní sochař" Václav Levý a stejně tak řada dalších jemu podobných tvůrců se svému umění věnuje s plným nasazením ducha i těla, ve veřejném prostoru měst vzniká bezděčně mnoho podobných výtvorů anonymních autorů, které sice nejsou provázeny podobnou osobní intenzitou, s níž pracují solitérní tvůrci, ale které jsou obsahově s tvorbou těchto autorů spřízněny: jde většinou o příležitostnou antropomorfizaci neživého materiálu, dotváření náhodně vzniklých tvarů a další druhy improvizací prokazujících analogii mezi přírodou a lidskou fantazií. Nabízí se zde otázka, zda všechny tyto věčně se opakující environmentální projevy nejsou svým původem příbuzné s pradávnou lidskou touhou promítnout na stěny jeskyní svoje přání, touhy a představy o světě – s nutkáním splynout skrze vlastní vizuální intervenci s blízkým okolím a prostřednictvím tohoto parciálního splynutí navázat kontakt s univerzem. Tato neodkladná potřeba se stává výrazem spontaneity výtvarné tvorby autorů nejrůznějšího typu.

Pozoruhodná a nápadná je shoda záliby umělce a dítěte v nalézání archetypálních motivů lidských, ale také zvířecích figur, jako je pták, had, sfinga, čert atd.[16] Dítě i dospělý tvůrce, zejména tvůrce umění art brut, zachycují jednak neživé objekty a jednak živé bytosti, jako jsou

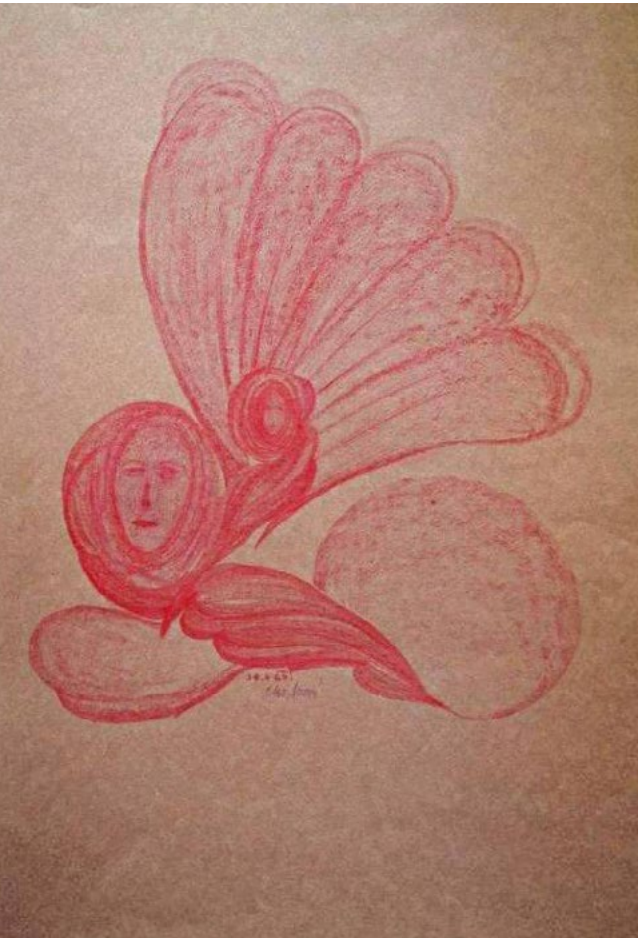
16 Had, Sfinga, Čertovy hlavy, Harfenice, to jsou názvy nejznámějších skalních reliéfů Václava Levého, které mimo jiné často zajímaly také záhadology.

Obr. 8. Spontánně vzniklá sochařská reliéfní díla vytesaná před rokem 2003 do zvětralých pískovcových skal a rozeklaných balvanů Mladcovské vrchoviny v lesích poblíž Zlína jsou nedílnou součástí tragického životního příběhu M. K., ale také unikátním kreativním výtvorem, který je možno bezpochyby zařadit do výtvarné oblasti původní tvorby – art brut, kde se často setkáváme s pozoruhodnými díly sociálně či psychicky vyčleněných tvůrců. Tvořivé gesto jim přinášelo alespoň na malou chvíli možnost uvolnění a ventil, kterým se lze zbavovat vnitřních běsů či rozkladného neklidu nebo agresivity. Čas a zřetelné stopy působení přírodních živlů navíc umocňují již tak silný expresivní výraz těchto němých svědků hlubinného vnitřního sváru v duši člověka. S figurálními výjevy v otevřené přírodě, sekanými přímo do kamenných útvarů nadanými neškolenými tvůrci, se můžeme setkat jak u nás, tak i v zahraničí. Pozornost, jaká je věnována kulturní veřejností a příslušnými institucemi těmto originálním environmentálním dílům, je však ve srovnání se situací v České republice ve světě nepoměrně lepší a může být pro nás v mnoha případech modelovým příkladem péče o tyto jedinečné výtvarné projevy marginálního umění, bohužel často nenávratně mizející v propadlišti času (foto a popis Pavel Konečný).



Obr. 9. Portrét kyjovské spontánní malířky paní Cecilie Markové (1911–1998) vznikl někdy v osmdesátých letech 20. století, při jedné z pravidelných návštěv olomouckého sběratele Pavla Konečného, který imaginativní tvorbu této významné tvůrkyně art brut sledoval od roku 1972 až do její smrti. Fotografie byla pořízena v její kuchyni, kde ostatně pravidelně svá díla tvořila. Na snímku drží kresbu jakýchsi „dutých tvarů" z roku 1982, která má rozměry 625 × 450 mm. Pozoruhodné medijní kresby začala vytvářet pod silným zážitkem ze spiritismu v roce 1938. Kreslila nejprve tužkou, později začala své květy a ornamenty doplňovat barevnými pastelkami. Tvořila také pastely a věnovala se i malování obrazů zvláštních astrálních krajin. Převážnou většinu svých děl rozdala. O své tvorbě mimo jiné napsala: „přitahují mne světy, kde nejsou reálné tvary". Je zastoupena svým dílem i v Collection de l'art brut ve švýcarském Lausanne (foto a popis Pavel Konečný).

Obr. 10. Obraz Cecilie Markové, olej na lepence namalovaný v osmdesátých letech 20. století. Má rozměry 50 × 70 cm a sběratel Pavel Konečný jej přímo od autorky získal do své sbírky koncem osmdesátých let. Na obraze ho zaujala charakteristická enigmatická (jakoby diluviální) krajina, vynořená snad z archetypální paměti, plná letících květin, vznášejících se nad mlžným prostorem vzdálených erupcí jakoby teprve rodící se země. Zvláštností je, že malířka pravidelně začínala zaplňovat prostor obrazu v levém horním rohu, a kompozici obrazu tedy vytvářela směrem odshora dolů (foto a popis Pavel Konečný).



Obr. 11. Pastel na papíře Cecilie Markové má rozměry 625 × 450 mm a je jednou z typických prací spirituálně a medijně orientované spontánní tvůrkyně z šedesátých let 20. století, kombinující často s oblibou florální labyrint se zjevením lidské tváře. Tuto práci získal sběratel Pavel Konečný pro svou sbírku v sedmdesátých letech 20. století (foto a popis Pavel Konečný).

rostliny, zvířata, lidi. Často se však způsoby zachycování živých a neživých objektů prolínají – neživé objekty žijí v pojetí těchto tvůrců vlastním životem (animistické pojetí znamená víru v existenci duše neživých objektů) a některé věci, rostliny či zvířata vykazují v jejich obrazech lidské vlastnosti (antropomorfizace).

Za „animistickou tvorbu“ lze považovat například dílo významného umělce art brut Karla Havlíčka. V roce 2012 tomuto autorovi uspořádalo výstavu Muzeum Montanelli ve spolupráci s Pavlem Konečným. Vystavené originály byly jasným důkazem Havlíčkovy vytrvalé intenzivní personifikace abstraktních tvarů, které se rodily z jeho fantazie a do nichž prostřednictvím umělce vstupovala lidská duše. Tento princip uplatňovaný umělcem prakticky ve všech jeho dílech je však i běžně pozorovatelný v mimovolných kresbách anonymních autorů čmárajících na okraje tiskovin a záznamových bloků, kdy nejde přímo o výtvarná díla jako taková, nýbrž jedná se o automatickou grafickou kreativitu, která nemá žádný přímý účel.

Nejčastějšími otázkami, jež jsou řešeny v souvislosti se zkoumáním původu a podob výtvarného projevu a s výzkumem motivů vedoucích k výtvarné tvorbě, jsou: vztah spontaneity a záměrnosti a vztah čistoty a upřímnosti k profesionální

Obr. 12. Pohled do jedné z částí „dvojvýstavy" s názvem *Outsider art: sbírka Pavla Konečného, Karel Havlíček: Gigantomachie,* konané 9. srpna – 21. října 2012 v pražském Muzeu Montanelli. Projekt z oblasti neprofesionálního výtvarného umění představoval na ploše dvou paralelně probíhajících výstav protilehlé póly spontánního umění. Ve sbírce „outsider art" olomouckého sběratele Pavla Konečného byly zastoupeny jak výtvory lidového a naivního umění, tak díla zařazovaná do art brut. Společným jmenovatelem autorů zastoupených v Konečného sbírce byla vysoká míra nedotčenosti vlivy „vysoké kultury". Tvůrce děl druhé poloviny expozice Karel Havlíček (viz foto) byl naopak vzdělaný právník, intelektuál se širokým kulturním přehledem, byť bez klasického výtvarného vzdělání. Jeho fantaskní kvaziautomatické kresby, které obsedantně vytvářel jako svébytné metafory politického teroru, jsou i svědky jeho nelehkého osudu. Havlíčkova fantomatická monstra, nesoucí řadu společných rysů s výtvory medijních kreslířů, ale také se secesním, symbolistním a snad i surrealistickým uměním, obdivoval už Karel Teige, který je zařadil do art brut. Výstava v MuMo podrobila tuto klasifikaci kritickému pohledu a představila v sousedství děl outsider art působivé Havlíčkovo dílo jako ojedinělý, unikátní zjev v historii českého výtvarného umění. Autorkami koncepce této výstavy byly Terezie Zemánková a Ivana Brádková (foto a popis Pavel Konečný).

školenosti autorů. Je všeobecně známo, že celá řada odborně uznávaných a ve výtvarném umění vzdělaných avantgardních umělců se zajímala jednak o pravěké umění, jednak o dětskou výtvarnou tvorbu a také o insitní projevy a lidové výtvarné umění. Umění avantgard a moderna zcela narušily hranice mezi spontánně vznikajícími projevy nejrůznějšího druhu. Projevy modernistů lze srovnávat s projevy dětí, pravěkých tvůrců a autorů z řad přírodních národů, ovšem je nutné si uvědomit, že syrovost výtvarného vyjadřování modernistů vyplývala z jejich záměrného studia nejrůznějších projevů spontánních, a nelze ji tedy považovat za zcela samovolnou.

Jedním z nejznámějších zdrojů studia „skalního umění" je například frankfurtský Frobeniův institut,[17] v němž je uložen rozsáhlý archivní materiál dokumentující skalní umění

17 Leo Frobenius (29. června 1873 Berlín – 9. srpna 1938) byl německý antropolog, archeolog a etnolog. Podnikl dvanáct expedic do Afriky, zabýval se prehistorickým uměním a byl jedním ze zakladatelů kulturně historického přístupu v etnologii. Působil jako profesor kulturní antropologie na frankfurtské univerzitě.

v evropských jeskyních, na centrální Sahaře, v savanách Zimbabwe a v australské pustině. Nejen z tohoto zdroje, ale z mnoha dalších čerpali modernisté náměty a způsoby zobrazování, které pak transformovali do svých děl.

V roce 1937 poukázal ředitel největšího světového muzea pro moderní umění (MoMA v New Yorku) Alfred Barr na paralely mezi prehistorickým uměním a uměním moderny a uspořádal na toto téma velkou výstavu. První umělecké experimenty pocházející z doby před více než 35 tisíci lety byly oživovány v umění modernistů, ale jsou také vždy znovu používány v samotném počátku grafických pokusů v ontogenezi každého nově narozeného člověka.

Neškolené, spontánně vznikající, nebo dokonce „divoké výtvarné projevy" bývají často označovány jako „primitivní". Tento přívlastek má v češtině pejorativní akcent – běžný pozorovatel umění považuje za primitivní něco méněcenného, vznikajícího jen tak mimochodem. V teorii umění má však výraz primitivismus poněkud jiné významy: jde o hnutí v umění, které má své počátky na konci 19. století a začátku 20. století. Toto hnutí respektuje etymologický význam slova primitivní, který je zakořeněn v latině, kde toto slovo znamená „něco zásadně prvotního" (*prima* – první). Protagonisté primitivního umění se snažili o návrat k původním kořenům kultury, zajímali se o prosté kulturní projevy, o lidové umění a odmítali technologické vynálezy, k nimž lidstvo dospělo tisíciletým vývojem. Zdrojem pro jejich tvorbu bylo jednak umění pravěku a přírodních národů, ale i umění středověku. Jejich snahy byly spojeny také s odmítáním okázalé reprezentativnosti umění. Zajímaly je původní funkce umění jako například existenciální rozměry tvorby, magické a rituální aspekty a propojení performativního a grafického výtvarného vyjadřování.

Určitý druh přirozenosti vyjadřování je vlastní i „antroposofickému pojetí" výtvarného projevu. Zde je třeba poznamenat, že jakkoliv se snaží o svobodu, má tento druh projevu svoje pravidla, která autoři respektují. Filozofický směr označovaný jako antroposofismus vznikl na uměleckých základech formovaných již v roce 1913 v Dornachu ve Švýcarsku, kde se scházeli umělci z celé Evropy, aby koncipovali principy „svobodného Gesamtkunstwerku". Byli propojeni s meziválečnou avantgardou vyznávající průnik duchovního prostoru s prostorem pozemským.

Obr. 13. Bez názvu, dívka sedmnáct let, A3, tuš kombinovaná s malbou, 2018. Ačkoliv práce vznikla zcela banální technikou často užívanou ve školní praxi výtvarné výchovy, lze předpokládat, že autorka je výsledkem jednoduchého experimentu fascinována. Stejně jako ona, tak i diváci mohou dát náhodně vzniklé kompozici zcela originální názvy vztahující se k jejich vlastním osobním příběhům. Přiřazování osobních příběhů k náhodně vzniklým skvrnám je zároveň principem fungování Rorschachova testu používaného k měření osobnostních charakteristik v psychologii (foto archiv autorky).

Obr. 14. „Onedlho sa začnú takéto deje", dívka jedenáct let, A5, pero a pastelky. Vtipná narativní – obrazově i textově ztvárněná – fikce, dílo přirozené fantazie dítěte, které ve svých hrách věří v nadpřirozené síly (foto archiv autorky).

Rudolf Steiner, zakladatel antroposofického hnutí, významně ovlivnil pedagogiku – zvláště pak pedagogiku uměleckou. Steiner prosazoval propojení uměleckých oborů ve školství s cílem vychovat duchovně vyspělou osobnost. Tato z dnešního pohledu „intermediální praxe" umění měla být zaměřena na svobodné vyjadřování. V realitě však v antroposofickém umění i v pedagogice panovala přísná pravidla spojená s předepsanými postupy vytváření děl z doporučených, převážně přírodních materiálů (hlíny, dřeva, kamene). V současnosti se lze v těchto metodách inspirovat a transformovat je do volného projevu bez tvarového a materiálového omezení.

Antroposofické pojetí světa je spřízněno s mnoha spontánně praktikovanými pohledy na svět, které jsou vlastní dětem, insitním tvůrcům i umělcům art brut. Jako příklad uveďme víru antroposofů v nadpřirozené bytosti a zálibu v jejich zobrazování. Ve Steinerově pojetí světa je důležitý protipól hmotného a duchovního světa. Nižší část světa podle něj představuje astrální prostor a vyšší část je nazývána duchovní – zde „žijí" duchovní entity, jimž dominuje univerzální Bůh. Tato božská podstata je pak obsažena v jádru každé lidské bytosti.

Další sféru intuitivně vznikajícího výtvarného projevu představuje tzv. „insitní umění". Výraz „insitní" je etymologicky vykládán jako pocházející ze spojení „*in situ*" (na svém původním místě). Ve výtvarném umění jsou jako insitní označovány projevy vznikající v přirozeném prostředí, výtvory neovlivněné intervencí institucí. S adjektivem „insitní" jsou ale spojovány i hanlivě zabarvené přívlastky označující obrazové projevy nebo prostorové objekty jako „dětinské, hloupé, naivní a prostoduché". Každopádně jsou pro pravé insitní umělecké formy příznačné humor, hravost, lehkost… Spontaneita insitních projevů může být však znehodnocena „falešnou insitností", která je patrná z některých snah autorů produktů vyznačujících se násilnou naivitou, kýčovitostí, nebo dokonce hrubostí. Naopak cenné jsou ty projevy autodidaktů, které nevědomě navazují na lidovou tradici, a posilují tak přirozenost lidské senzibility vůči světu přírodnímu i kulturnímu.

„Insitnímu umění" je blízké „naivní umění", které je spojováno s produkcí neakademicky se vyjadřujících umělců. Tento pojem se stal natolik populárním, že v praxi postupně vznikaly školy naivního umění, které záměrně učily své žáky popírat perspektivu, vyznávat jedno-

duchost barevné kompozice a technického provedení díla. Produkty takových škol však nelze považovat za originální, ba ani za upřímné – jsou spíše pseudonaivní.

Dalším druhem samovolně vznikajících uměleckých děl je umění „art brut“ neboli „umění outsiderů“ – „umění v surovém stavu“. Pro skutečné umělce art brut – tedy pro osobnosti svérázně tvořící v určitém úseku vlastního života, kdy je to pro ně osudově důležité, je symptomatické, že jsou své tvorbě zcela oddáni a nemohou bez ní prakticky existovat. Jejich tvorba není v žádném případě motivována tím, že by tito autoři a autorky chtěli tvořit něco pěkného, ale touží podvědomě po zviditelnění svých originálních myšlenek a pocitů pramenících z upřímného vztahu jak ke světu, tak k sobě samotným. Tvoří s neodkladnou naléhavostí.

Ale zmiňme zde i nezařaditelné současné vizuální projevy s intermediálními přesahy, které nesou znaky „permanentní invence“, intenzity prožitku, vnitřního zaujetí pro formu a také stopy projekce autentických záznamů vlastního i obecného lidství. Tyto znaky jsou přítomny i ve zcela neidentifikovatelných projevech různých „náhodných autorských skupin“. A právě tyto nespoutané fenomenální projevy nevznikají náhodně, zrcadlí nejaktuálnější rysy psychiky dnešního člověka a svědčí o tom, že lidská potřeba tvořit je nevykořenitelná. Tuto potřebu lze jen obtížně svazovat do institucionálních pravidel, její projevy je však možno sledovat a archivovat pro další generace.

V současné předimenzovanosti veřejného prostoru přeplněného nejrůznějšími vizuálními produkty se vytrácí umění „uvidět“ a „umění stvořit“. Spíše jde zde o adorování „umění recyklace“ a „umění nových interpretací“.

Představa vytváření uměleckých děl se proměňuje s časem, celá řada děl stále vzniká metodami přímé manuální aktivity, kdy je myšlenková (konceptuální) povaha díla spojena s tradiční ideou materiálového stvoření uměleckého objektu. Již od dob pravěku například i do vzniku samotných maleb na stěny jeskyní byly zapojovány konceptuální představy – právě vidění tvarů prasklin ve skále nebo spatření proměňujících se barevných skvrn, jejichž interpretace se stávaly základem obrazové tvorby. Pozoruhodné jeskynní malby nacházíme v mladopaleolitických jeskyních v Evropě a v neolitické podobě také v Africe. Záhadnost jeskynních maleb je podtržena tím, že se nacházejí často v temných koutech a jsou provedeny okrovou

Obr. 15. Fragment malby na stěně domu v New York City. Motivem obrazu jsou detaily prstů a dlaní, spolu se stíny proměňujícími se v průběhu dne je pouliční malířské dílo vnímáno okolojdoucími jako přirozená součást osvěžující veřejný prostor. Malba je navíc oživována v průběhu dne různě dopadajícími stíny, což z ní činí dílo environmentálního charakteru (foto archiv autorky).

linkou, takže splývají s podkladem, jímž jsou skalní stěny. Vnímání skalního umění bylo také umocňováno intenzivně prožívanými rituály přivádějícími diváky do stavu změněného vědomí. Není náhodou, že právě v dnešní době plné hyperrealistických obrazů, které jsou před našima očima téměř na každém kroku, si můžeme ověřit, že imaginace sycená spíše prázdnem či pouhým abstraktním podnětem je stále znakem specificky lidské způsobilosti symbolizovat v realitě vnímané podněty do podoby mnohovýznamového tvaru. Před čtyřiceti tisíci lety přichází do Evropy Homo sapiens a asi před dvaceti tisíci lety své neumělé výtvory „proměňuje“ v umění, které se zachovalo na mnoha místech zejména ve Španělsku a ve Francii.

Se spontaneitou je spojováno také umění typu „anti-art“, které představuje druh projevů popírajících vše, co si lze představit pod pojmem umění v minulosti. Autoři anti-artu protestují proti exkluzivitě umění – jsou proti tomu, aby bylo oddělováno umění od života. Anti-art popírá dosavadní normy a vzory – má odmítavý postoj k tomu, co bylo vytvořeno v duchu společenské poptávky. Jde o projevy, které jsou v opozici proti umění, ale zároveň nabízejí nové formy, jež jsou výzvami k průnikům do všedního života. Anti-art se vrací k jednoduchým for-

mám a někdy také jeho iniciátoři „adorují prázdno“ (prázdné rámy, ticho, od věcí oproštěné prostory), v němž má „pracovat“ divákova fantazie. Stejné výzvě vystavovali diváky už modernisté – autoři *ready mades* a umělci popírající řemeslo tím, že využívají obyčejných materiálů, které nijak nezpracovávají (arte povera).

Už v polovině 20. století se začal rozvíjet určitý druh „kultury“ DIY (z anglického „*Do It Yourself*“, v překladu „udělej si sám“). Jde o tvorbu volného i užitého druhu, kdy to, co je možné dosáhnout cestou profesionálního přístupu, je záměrně vytvářeno bez podpory, živelně a často s velkou dávkou autorovy upřímnosti. Tvůrci DIY oponují „kulturnímu terorismu“ tak, že produkují zcela podle svých vlastních představ „volná díla“, jako jsou obrazy, různé objekty nebo texty či hudební skladby, ale také užité výrobky sloužící k praktickým účelům. Praktikování DIY bylo původně v době svého vzniku (padesátá léta v Americe) určeno k vylepšování životní úrovně lidí. Praxí DIY se zabývala celá studentská hnutí protestující proti konzumní kultuře a snažící se využívat kulturní zdroje pouze k hmotné produkci v lokalitách. Ve východoevropských zemích byla praxe DIY také způsobem řešení existenciálních problémů (spoustu věcí si lidé vyráběli sami, protože žádané předměty osobní spotřeby nebyly na trhu) a tímto způsobem kreativní výroby relaxovali. Lidé si takto vyráběli nábytek, oděvy a oděvní doplňky, psali a vydávali časopisy, experimentovali se softwarem, produkovali jídlo, zahrádkařili apod. Pouze část produkce DIY tedy můžeme spojovat s volným spontánním uměním.

Rakouská výtvarná teoretička Jane Kallir specializovaná na expresionismus uvedla v jednom svém textu přiléhavou vizi vztahující se k budoucím pojetím „klasifikace“ výtvarných projevů: „V budoucnu můžeme doufat, že budeme žít ve světě, ve kterém budou všechna umění posuzována podle jejich skutečné hodnoty, bez ohledu na jakékoli povrchní štítky, jež by jim mohly být dávány. Pojmy jako art brut, outsider art, naivní nebo autodidaktické umění byly vytvořeny pouze pro teorii označující jednotlivé ‚druhy umělců‘.“[18]

---

18 FEILACHER, Johann, Jane KALLIR, John MAIZELS et al. *Gugging – Ein Ort der Kunst. Gugging – Grounds for Art*. 1st edition, Vienna: Brandstätter Verlag, 2006, s. 14.

Jaké hodnoty tedy způsobují, že je určité výtvarné vyjadřování uměním? Jde o všeobecné humánní hodnoty spočívající v závažnosti jejich antropologických poselství – tzn., že jde o díla vypovídající o klíčových tématech lidského života, jako je narození, láska, smrt, stvoření, přátelství, osud...