

DOKOŘÁN

MUNI
PRESS



An abstract painting featuring bold, expressive brushstrokes in red, white, black, and blue. The composition is dynamic, with a large red shape at the top, a black and white textured area in the center, and blue and green elements at the bottom. The overall effect is one of intense energy and movement.

PERMANENTNÍ INVENCE

HANA STEHLÍKOVÁ BABYRÁDOVÁ

PERMANENTNÍ INVENCE

Hana Stehlíková Babyrádová – Eseje o imaginaci a kreativitě

Tato publikace je komponována jako volný sled esejů o imaginaci ve spontánních výtvarných projevech a o významu představivosti a tvorby pro život jako takový. Eseje autorky knihy jsou proloženy její korespondencí s Jaroslavem Divišem – pozoruhodným tvůrcem-samoukem. Text je doprovázen fotografiemi pořízenými autorkou (včetně fotodokumentace originálů J. Diviše) a dále četnými snímky zapůjčenými od sběratele umění art brut Pavla Konečného a od studentů PdF MU Brno a PdF UP Olomouc.

Dialogy jsou převzaty z korespondence Jaroslava Diviše a Hany Stehlíkové Babyrádové vedené mezi lednem 2019 a zářím 2019.

Díla uvedená v této publikaci jsou použita a zpracována na základě citační licence dle § 31 písm. b) zákona č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů.

Všechna práva vyhrazena. Bez písemného souhlasu autorů nesmí být jakýmkoliv způsobem šířen nebo uchováván obrazový materiál použitý v této publikaci – přetiskovat ilustrace a fotografie, reprodukovat je elektronickým, mechanickým, fotografickým či jiným známým prostředkem.

Publikace byla podpořena grantem specifického výzkumu Self-Image – výzkum fenoménu identity v umění a výchově, 2019, 41/2832, FR – Podpora aktivních forem zprostř. umění 1183, kód MU MUNI/A/1183/2017

Recenzenti

Mgr. Blahoslav Rozbořil, Ph.D.

doc. PhDr. Olga Badalíková, Ph.D.

Vědecká redakce Masarykovy univerzity

PhDr. Jan Cacek, Ph.D.

Mgr. Tereza Fojtová

doc. JUDr. Marek Fryšták, Ph.D.

Mgr. Michaela Hanousková

prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D.

doc. RNDr. Petr Holub, Ph.D.

doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

prof. MUDr. Lydie Izakovičová Hollá, Ph.D.

prof. PhDr. Mgr. Tomáš Janík, Ph.D.

prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.

prof. RNDr. Jaromír Leichmann, Dr. rer. nat.

PhDr. Alena Mizerová

doc. Ing. Petr Pirožek, Ph.D.

doc. RNDr. Lubomír Popelínský, Ph.D.

Mgr. Kateřina Sedláčková, Ph.D.

prof. RNDr. Ondřej Slabý, Ph.D.

prof. PhDr. Jiří Trávníček, M.A.

doc. PhDr. Martin Vaculík, Ph.D.

© Dokořán, 2020

© Masarykova univerzita, 2020

ISBN 978-80-7363-990-7 (Dokořán)

ISBN 978-80-210-9543-4 (Masarykova univerzita)



Knihu věnuji všem autorům permanentních spontánních výtvarných projevů, které nemají jiný cíl než sebevyjádření a stálé navazování kontaktu s okolním světem...

OBSAH

Úvod **7**

I. Role spontaneity výtvarného projevu a umění od počátků kultur do současnosti **15**

Dialogy **37**

II. Intervence kulturních znaků do spontánních projevů **47**

III. Osobní a neosobní, vnitřní a vnější, hledání identity subjektu autora **63**

Dialogy **79**

IV. Řád v chaosu – podstatné a nepodstatné **105**

Dialogy **III**

V. Akulturace – svár vnitřního a vnějšího **113**

Dialogy **119**

VI. Umění art brut jako tichá opozice proti „kulturnímu“? **129**

Dialogy **137**

VII. Fenomén mutace a hybridizace prostorového tvaru a obrazu **147**

Dialogy **154**

Poděkování **158**

Medailony **159**

Resumé **163**

Summary **164**

Jmenný rejstřík **165**

Literatura **167**

ÚVOD

Důležité je utvářet si svou vlastní inteligenci, své vlastní šílenství... svůj vlastní život.

Bonaria Manca

Specifickou lidskou předností je schopnost vytvářet obrazy a objekty a praktikovat promyšlené akce. Dříve než dochází k jakékoliv skutečně invenční konceptuální aktivitě – ať už jde o komponování obrazu, vytváření objektu nebo promýšlení nějaké aktivity, je tu proud nebo spíše celé pole představivosti – imaginace, z něhož autor čerpá. Slovo „imaginace“ (pocházející etymologicky ze slovního základu *imago*, což znamená „obraz“, ale i „představu“) má ten význam, že lidé ve svých myslích „archivují“ obrazy, které viděli a uložili do své paměti, a na jejich základě jsou schopni vytvářet nové celky ať už ve formě obrazových kompozic, příběhů, objektů či akcí, které nesou další obsahy spojené s tzv. „aktivní – produktivní imaginací“.¹ Ta je přítomna na začátku každé kreativní činnosti člověka (imaginace je podmínkou rozvržení experimentu).

Výraz „invence“ má poněkud jiný význam, i když má s imaginací těsnou souvislost. Invence je spojena více s vůlí a s aktivitou subjektu – znamená schopnost vytváření něčeho zcela nového, s vynalézavostí originálních a nových řešení problémových situací. Zatímco imaginace se ve výtvarném projevu asociuje podvědomě s bohatou estetikou produktu (pod imaginativními obrazy si většinou představujeme pestré barevné kompozice, ale není tomu vždycky tak), invence může být spojována i s minimalistickými počiny spočívajícími v drobných zásazích do podoby ploch, objektů. Invence tedy znamená schopnost vytvářet nové věci i bez ohledu na jejich estetické kvality. Akt invence ve výtvarném umění, ale

1 Je otázkou, zda vůbec existuje nějaká „pasivní imaginace“, která je pouze projektováním již viděného a zažitého.

i v životě znamená někdy také pouhé objevení „něčeho nového“ v již existujících věcech nebo přibězích. V době postprodukce je otázkou, jak mohou vypadat invenční přístupy ve vztahu k danému materiálu, z něhož je dílo vytvářeno. Zda obraz, objekt či akce čerpající z již vytvořeného mohou být považovány za originální a zda je takové dílo skutečně propojeno s nitrem autora. Ptáme se, zda vůbec má každé přetvoření stávajícího zdroje invenční podobu.

Žijeme mezi mnoha věcmi, které nejsou naše. Potkáváme stovky lidí, kteří nás míjejí v bezprostřední vzdálenosti nebo ve virtuálním chatovém prostoru, ale nejsou nám blízcí. Brouzdáme vzdálenými světy – ať už na skutečných cestách ve jménu uctívání nomádství,² nebo se touláme po virtuálních dráhách, které nám poskytují mnohé identity a nečekané zážitky, a přitom se vyhýbáme sami sobě. Nastavení na příjem informací o tom, co je vně nás, brání tomu, abychom se věnovali naší „vnitřní permanentní imaginaci“.

Nepropadejme však skepsi a nepodceňujme zdroje kreativity ukryté v nás samotných. Přirovnávat to, jak současný člověk vnímá své okolí a jaký obraz vnějšího světa nosí ve své paměti, k voyeurismu by bylo příliš jednostranné, jelikož voyeurismus souvisí s odloženou erotikou a se sexualitou. Ovšem něco pravdy na tomto přirovnání přece jen asi bude – často se stává, že svět jako takový spíše sledujeme zpovzdálí, než abychom se zúčastňovali dění v něm. Podobně jako každý voyeur si obrazy stále častěji archivujeme, než abychom prožívali realitu. Oči sklopené nad obrazovkami mobilních telefonů, i-phonů nebo tabletů jsou nejvýstižnějším svědectvím této situace – namísto bytí tady a teď a namísto probouzení vlastní představitivosti „stále něco sledujeme“ (jsme *followers*). A pravděpodobně si ani neuvědomujeme přemíru svého setrvávání v roli „sledovatelů“ technických obrazů.³

Postmoderna přináší celou řadu změn v realizaci interakcí mezi realitou, její symbolizací a vztahy ve společnosti. Tyto změny reflektovali mnozí filozofové, z nichž uvedme kromě Maffesoliho a Flussera také například Jeana Baudrillarda, který rozvinul teorii simulaker

2 MAFFESOLI, Michel. *O nomádství: iniciační toulky*. Překlad Josef Fulka. 1. vyd. Praha: Prostor, 2002. Střed; sv. 49.

3 FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Překlad Jiří Fiala. 1. vyd. Praha: OSVU, 2001. Eseje; sv. 3. HÄNKE, Michael. *Kommunikation - Medien - Kultur: Vilém Flusser und die Signatur der telematischen Gesellschaft*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, [2017].

(*Simulacres et Simulation*, 1985). Baudrillard upozornil mimo jiné na to, že způsob zobrazování prochází zásadní změnou zejména v období mezi modernou a postmodernou. Zatímco dříve byl zobrazující subjekt od reality distancován, dochází po nástupu postmoderny ke splývání reality a reprezentace a vzniká tak pouhá imitace. Následky tohoto stavu jsou pak fatální, neboť média (fotografie, tisk, film, internet) prosazují při produkci obrazů světa komerční zájmy, obraz reality je neustále zpeněžován, užitečnost je zaměňována za obchod, předmětná realita, tedy věci, které v ní existují a původně měly své místo, se v rámci obchodu neustále přesunují, krajina je urbanizována a lidé se vzdalují přírodě. V reflexi reality hraje stále větší roli jazyk, jenž nevysvětluje její podstatu, nýbrž tlumočí zájmy vládnoucích skupin. Takto zdeformované obrazy skutečnosti (simulacra) intervenují do života lidí a ovládají funkce „reality“, která přestává být reálná a stává se „hyperrealitou“.

Nebezpečí simulaker spočívá v mnoha úskalích: jde například o to, že simulakra vzdalují člověka od reality, iluze nahrazuje realitu, dále jde o splnutí originálů a kopií (nikdo se už například nezabývá tím, zdali zde určitá věc už byla), samotná hyperrealita se stává ikonou doby. Utváření hyperreálných obrazů skutečnosti je spojeno s manipulací: obrazy reality vznikají na základě prosazování zájmů určitých ideologií. Skrze obrazy – ideologické modely je určován chod společnosti.⁴

Dalším důležitým fenoménem, s nímž se setkáváme v tzv. „invenčních aktivitách“, je pojem „mem“. Memy jsou přímým napodobením skutečnosti a z toho důvodu mají široké pole působnosti v internetovém prostředí. Právě na internetu se tvoří skupiny přenášející hyperrealistické memové obrazy, jež ovlivňují názorově široké pole uživatelů.

V přímém protikladu k výše popsanému způsobu vnímání a „prožívání reality“ (například šíření memů prostřednictvím přenosu hyperrealistických obrazů) jsou díla tvůrců, již bývají označováni za insitní tvůrce, umělce art brut a autodidakty, a protikladné jsou i výtvarné projevy dětí, starých lidí, lidí z ulice nebo autorů psychicky nemocných. V návaznosti na slova

4 Explicitní příklady simulaker: ve filmu a televizi: replikanti a androidi (*Blade Runner*, *Star Trek* – např. *Data*, *Vetřelec*, *Cyloni z Battlestar Galactica*); trilogie *Matrix* (*Matrix*, *Matrix Reloaded*, *Matrix Revolutions*) se zabývá problematikou a možnostmi simulaker; další filmy o virtuálních realitách jsou např. *Třinácté patro*, *eXistenZ*.

malířky – environmentální naivní autorky Bonarie Mancy v této souvislosti uveďme ještě část z její básně: „Jsme součástí Listů, které zde žijí / A hučení větru / Který slyšíme, i když ho nevidíme a už není omezené tvé lidské vědění...“⁵

Pro současnost je příznačné, že *prožívání vlastního, osobního* je nahrazováno *pozorováním a sdílením cizího*. Jedním z důvodů, proč začínám psát tuto knihu, je potřeba všimnout si těch projevů naší existence, které nám zůstaly jako neodcizitelné vlastnictví – a to jak hmotné, tak i duševní a duchovní vlastnictví, které bychom měli v sobě rozvíjet v zájmu zachování naší identity. Zkoumaným tématem jsou v této knize jednak samovolné spontánní vizuální projevy s intermediálními přesahy, které je možno zaznamenávat jako specificky lidské projevy na nejruznějších místech v nejruznějších etapách života člověka. Jde hlavně také o projevy vznikající sice jako reakce na externí popudy, ale zachovávající si bezprostřední kontakt s invenčním a imaginativním potenciálem niterného světa autorů.

Přikloníme-li se k výše naznačenému zkoumání výtvarného vyjadřování a umění jako takového, nelze opomenout antropologické pohledy na historii fenoménu tvorby (viz antropologie vzniku výtvarného projevu).⁶

Cílem této publikace není věnovat se celé historii vývoje přístupu lidstva k výtvarnému vyjadřování. Je však nutné zohlednit, jak vznikají výtvarné projevy už v raném dětství (viz *Symbol v dětském výtvarném projevu*).⁷ Období proměny bezobsažných čmáranic dítěte v čmáranice s obsahem je jednou z nejpozoruhodnějších fází ontogeneze lidského jedince. Symbolická fáze grafismu, která předznamenává počátky vývoje složitých myšlenkových reflexí světa, je zdrojem četných překvapení dospělých pozorujících dítě při kresbě, malbě nebo při hře s nejruznějšími objekty. Pro dospělého je pozorování dětských výtvorů příležitostí revidovat již ustálené vztahy k užívání znakových systémů společnosti. Ustálené znakové způ-

5 MANČA, Bonaria et al. *Bonaria Manca: rinascere ogni giorno = renaître chaque jour = reborn every day* = každý den se znovu narodit. Olomouc: [s.n.], 2014, s. 43. Marginálie; 4.

6 SVOBODA, Jiří A. *Počátky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011.

7 STEHLÍKOVÁ BABYŘADOVÁ, Hana. *Symbol v dětském výtvarném projevu*. 2. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2004. Spisy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně; sv. 91.

soby „označování“ vykazují totiž nadvládu nad fungováním vztahů člověka, které jsou v ontogenezi vázány k hmotné i nehmotné kultuře.⁸

Pro současnost je signifikantní, že *vidění* pozvolna splývá s *vědění*m. Zdá se, že jsouce vystaveni proudu obrazů, vyhýbáme se proudům myšlenek. Nestačíme formulovat závěry, vydáváme se směrem k novým dobrodružstvím zraku. Naše oko těká, vidíme stále více, ale znamená to, že i více víme? V prostředí stále zdokonalované techniky se lidé setkávají s přístroji nahrazujícími přímý kontakt s realitou a omezujícími tělesnou percepci světa (datové oblečení, 3D kino atd.). Iluze zastupují přímý smyslový kontakt se světem, což ovlivňuje i lidské chování – jde o „iluze vizuální, ale i mentální“.⁹ Celá rozvětvená sféra tzv. „percepčního prostředí“ je nepřírozená, nebo lépe řečeno nepůvodní, vyznačuje se dosazováním uměle vytvářených objektů, je vizuálně i fyzicky znečišťována, nebo je zase na druhé straně hyperestetizována.

Zajímají mě nejenom expresivní projevy vznikající na základě vnímání světa „nevinným dětským okem“, ale i vizuální (výtvarné) projevy různorodě orientovaných autorů uchovávajících si autonomii ve světě postprodukčních principů tvorby (rozhovory s Jaroslavem Divišem a fotodokumentace jeho tvorby). Stejně tak, jako když člověk kráčí lesem a vidí ve tvarech skal figury nebo fragmenty vzdálených planet nebo když v oprýskaných zdech objevuje tvary připomínající myšlenky, mohou v některých případech fungovat i zdroje současné, třeba digitální. Podněty se ale vynořují z digitálního prostředí stále častěji a v kratších časových intervalech se mění. Z obrazů, kterých vidíme každý den více a více, ulpívají v našich představách a myslích ostrovy fragmentů, z nichž povstávají nové obrazy tvořené naším vlastním přičiněním (proces permanentní invence). Věřím, a v této knize dokládám důkazy, že i takto vzniklé obrazy a jiná díla mohou mít podobu autentických výpovědí.

8 GADAMER, Hans-Georg. *Aktualita krásného: umění jako hra, symbol a slavnost*. Překlad David Filip. 1. vyd. Praha: Triáda, 2003. Delfín; sv. 45.

9 Pod vizuální iluzí (angl. *visual illusion*, *optical illusion*) se rozumí také optická iluze, tedy duševně zapříčiněná deformace vizuální percepcie. Příkladem vizuálních iluzí jsou fata morgána nebo zkreslené interpretace délky stejných úseček obklopených vhodně zvolenými dalšími čarami atd. S tímto pojmem jsou spojovány také dvojznačný obraz, efekt rybiho oka, falešná percepcie hloubky, smyslový klam atd.

V tomto kontextu bych uvedla několik myšlenek navázaných na aktivity v kontextu českého i světového umění známého umělce Vladimíra Boudníka, který se stal zakladatelem hnutí nazvaného „explosionalismus“. Zmiňuji toto již historicky proslulé hnutí, protože bylo založeno na fungování principu asociace, který je podstatou volné imaginace. Ta je v ostrém kontrastu s principy, na nichž vznikají simulakry a memy. Zatímco simulakry vytvářejí umělo nadrealitu, která je *obrazem obrazů*, díla využívající asociace jsou s realitou doslova „fyzicky“ propojena, ba dokonce všední realitu absorbují. Explosionalismus byl předzvěstí informelu, který je nutno vnímat jako malířský směr, jenž se projevoval sice v dílech školených umělců, ale informální přístupy k materiálu a jeho zpracování podvědomě uplatňovala celá řada spontánně tvořících umělců, zejména tvůrci art brut využívající odpadový materiál nebo materiály označované jako zdroj umění typu „arte powera“. V živelné projekci prostoru duševního dění do materiálů nalézáných na ulici je možné spatřovat analogii k přirozenému fungování lidského mozku. Obrazotvornost v Boudníkově pojetí je částečně nezávislá na frekvenci vnímání vnějších atraktivních vjemů – počítky, vjemy a to, co vidíme, je zasaženo projekcí myšlenek o stvoření univerza a také projekcí vlastní psychické zkušenosti. Vidět a vztažovat se k věcem zdánlivě banálním – tento vnitřní popud Boudníka, posuzovaného nejen jako umělce, ale jako člověka, je společný všem spontánním tvůrcům bez ohledu na to, zda jsou jejich díla vystavována v muzeích a galeriích, nebo ne. Prohlédneme-li si osobní deníky Vladimíra Boudníka, zjistíme, že tento výtvarný umělec vyvolával také diskuse o mnoha otázkách souvisejících s uspořádáním společnosti a s vizemi o budoucí podobě světa.¹⁰ Zmínila jsem právě tvorbu Vladimíra Boudníka, jelikož jeho filozofie velmi úzce koresponduje s mým záměrem, jímž je uvedení odkazů na původní ideu spojující výtvarné projevy nejrůznějších druhů – ideu spojenou s vírou v provázanost obrazotvornosti s živou realitou, která není uchopitelná do určitých pravidel a zákonů. Sleduji v této knize takové vizuální projevy, které nejsou zasaženy institucionalizací a které přinejmenším ve svém původu souvisejí s kořeny lidských osudů.

10 Viz www.artecasopis.cz/clanky/explosionalismus-vladimira-boudnika.

V textu se budu věnovat novým vlastním objevům ve zvolené oblasti, avšak známé, nebo dokonce proslulé světové autory art brut – outsider art zmíním pro srovnání a ujasnění určitých jevů ve sféře současné spontánní výtvarné tvorby, jejíž nové podoby lze znovu stále objevovat.

Imaginace a invence byly původně spojovány s existenciálním propojením člověka a přírody. Podobně jako před tisíci lety i nyní můžeme procházet skrze lesy a pozorovat stromy, skály, vodu a oblaka. Všední dny nás však častěji vedou skrze „lesy umělých obrazů“, z nichž v naší paměti ulpívají pouze fragmenty. Jsouce odcizeni v „kulturně“ vybudovaných prostorech, vedeni pudovými silami našeho nevědomí, zanecháváme v těchto cizích prostorech svoji stopu bez ohledu na to, zda bude přenesena na piedestaly vystavující umění.

Texty uvedené v této knize si nekladou za cíl vyčerpat všechna témata související s invencí vizuální a performativní. Jde pouze o inspirativní zamyšlení nad tím, co vlastně je skutečnou invencí a tvorbou a co v oblasti vizuálně vnímatelné produkce zůstává „pouhou hrou“.

Hana Stehlíková Babyrádová, červen 2019





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.

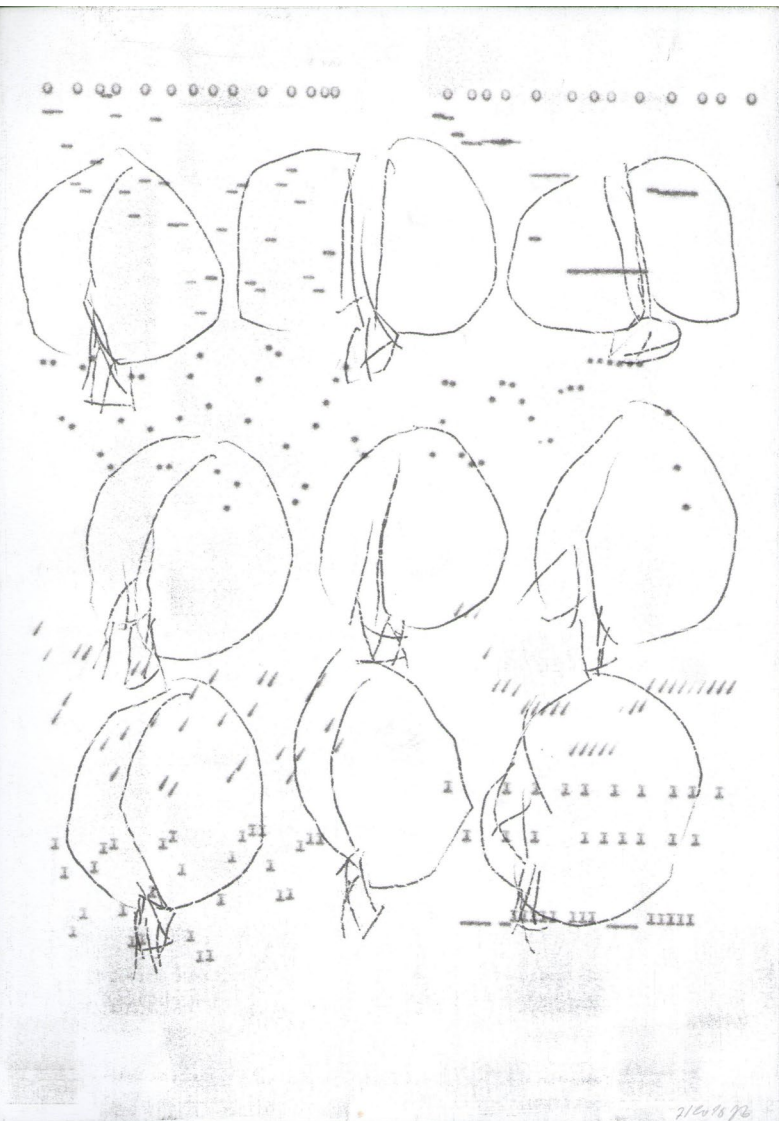
Výtvarnému projevu tolik přisuzovaná estetická funkce, která je adorovaná po staletí „vyvíjejícího“ se výtvarného umění, není prvotním důvodem vzniku díla. Ve výkladech vztažujících se k původu výtvarného projevu najdeme četné odkazy na podobnost a analogie určitých fylogenetických a ontogenetických 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 Entstehung 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 schematismus¹² 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).

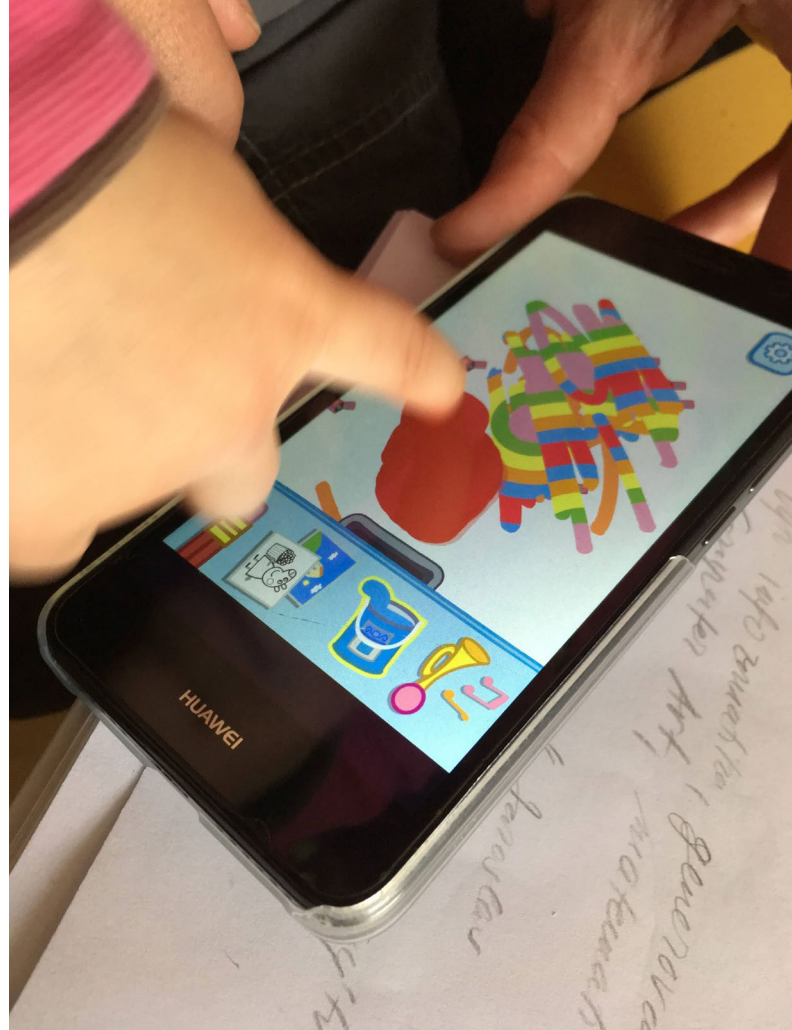
se rodící kresby a malby Jaroslava Diviše, jehož výrazový rejstřík nemá začátku ani konce a zdá se být nevyčerpatelným.

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, pomalu je často jakoukoliv plochu, která je v jeho blízkosti, a tak zviditelňuje svůj aktuální pobyt na světě. Pravěký člověk zvětňuje 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 objeovávána 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 nalézáných 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 Haring 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 pronásledování 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 univerzalizmu“ 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 explorační nových možností prostoru a o vytváření objektů a instalací v duchu „idiosynkrického 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 jejich příslušníků je nahrazována určitými cílenými záměry oživování, či dokonce zkrášlování měst. Zdobné aspekty mohou převážet 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. 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 Toskanii, 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 assembláž, 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, poněkud 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).

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 Toskanii 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 přípravy na plátno a později i zdi mnoha místností i stropů svého domu, které postupně pokryla úchvatnými malbami, plnými svěbytné rustikální poezie a mýtů. Snímek vznikl při návštěvě osobitě tvůrčiny v roce 2014 (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.

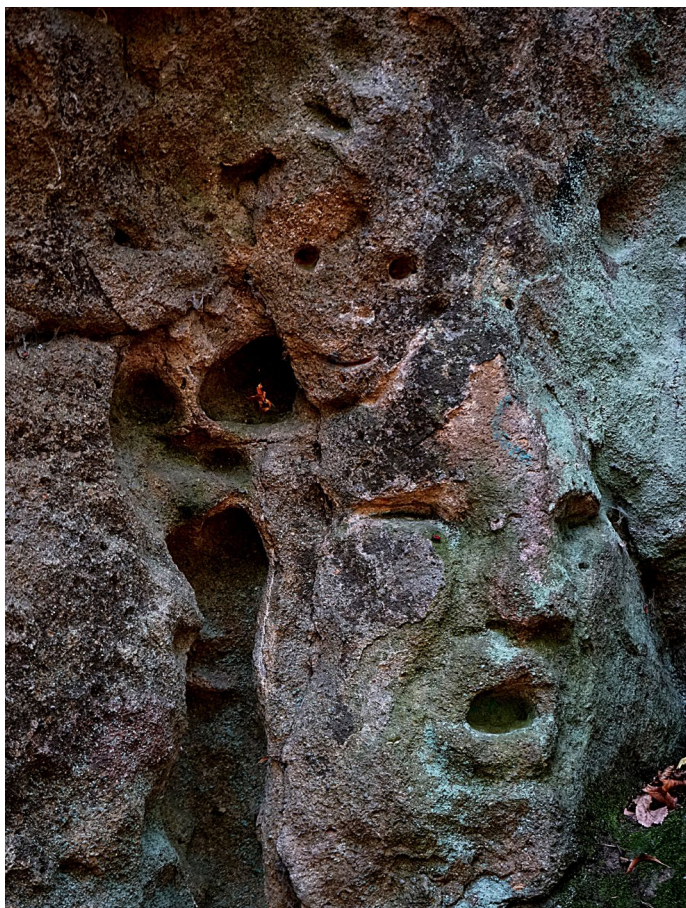
Zatímco „lesní sochař“ Václav Levý a stejně tak řada dalších jemu podobných tvůrců se svému umění věnuje s plným nasazením ducha i těla, ve veřejném prostoru měst vzniká bezděčně mnoho podobných výtvorů anonymních autorů, které sice nejsou provázeny podobnou osobní intenzitou, s níž pracují solitérní 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 pradávou 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

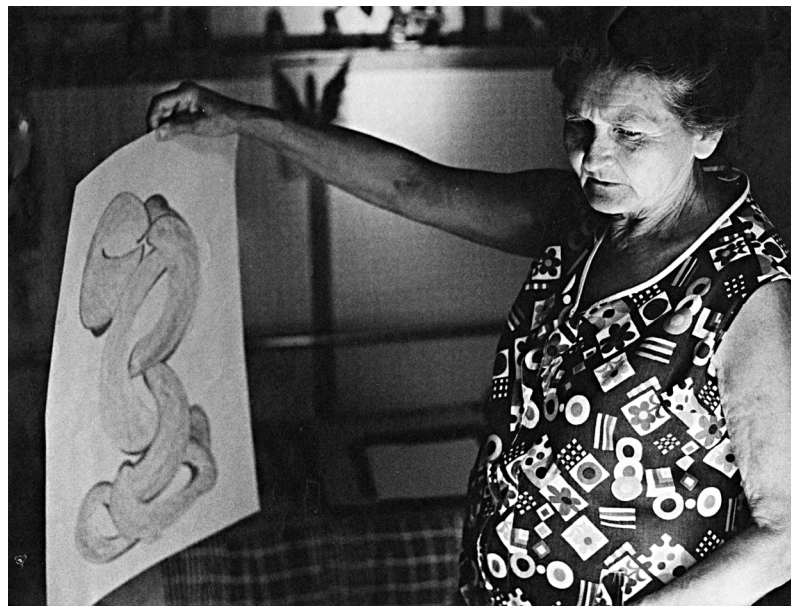
16 Had, Sfinga, Čertovy hlavy, Harfenice, to jsou názvy nejznámějších skalních reliéfů Václava Levého, které mimo jiné často zajímaly také záhadology.



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 výtvozem, 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 veřejnosti 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 mediální 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 krajín. 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 výtvary 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 fantastní kvaziautomatické kresby, které obsedantně vytvářel jako svébytné metafory politického teroru, jsou i svědky jeho nelehkého osudu. Havlíčkova fantomatická monstra, nesoucí řadu společných rysů s výtvary mediálních 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 nejružnějšího 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 nejružnějších 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 ožívovány 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. Přifazování 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 – obrazové 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, výtvoři 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 mlado-paleolitických 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 okolujícími jako přirozená součást osvěžující veřejný prostor. Malba je navíc ožívována 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 syčená spíše prázdňem 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 výtvořiny „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 projevu 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. Stejně 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 existenčních 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...

DIALOGY¹⁹

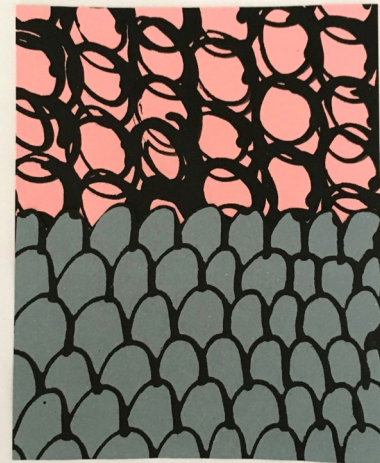
H. S. B. Před časem jsem od vás obdržela zásilku v podobě krabice naplněné obrázky a objekty. Mohl byste komentovat práce, které jste mi poslal?



Obr. 16. Často překročím množství, které jsem sám v zápalu tvoření dokončil. Tak vzniknou nedokončené věci, které by mohl někdo jiný dokončit, dát jim jiný ráz, představu. Toto jsou „kopyta“ figurek (figurky tvořené na prstech z toaletního papíru a vody). Takto potom vytvořím kolekce pro jednotlivce, který by si chtěl něco podobného vyzkoušet. Ideální například jako nápad pro výtvarnou výchovu, kreativní dílny atd. (autorův komentář, foto Tereza Mikulová).

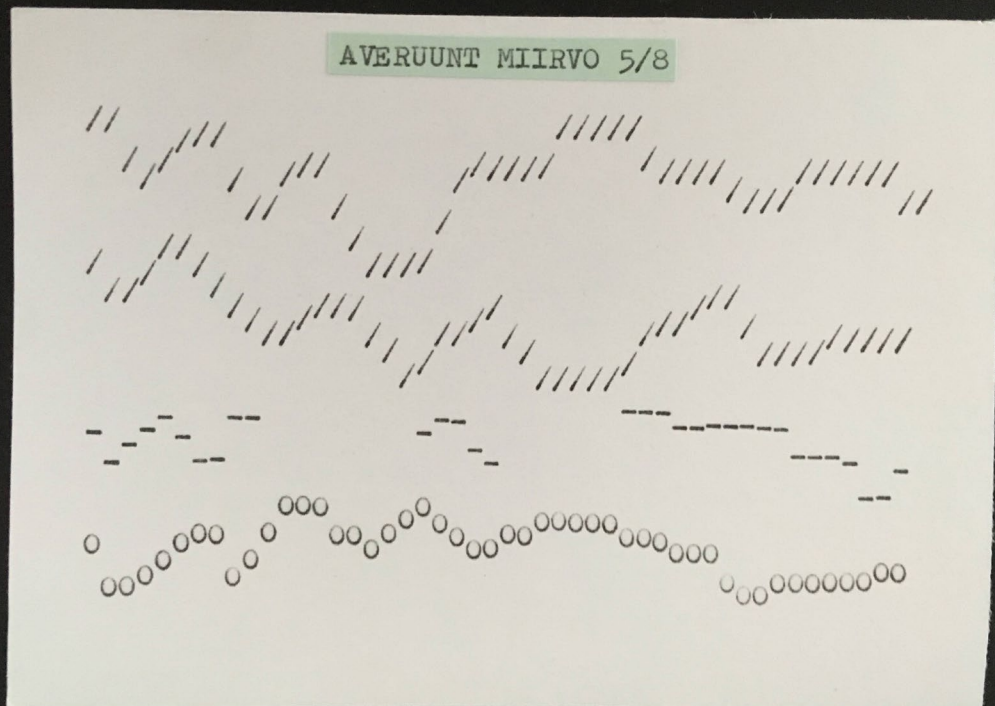
Obr. 17. Solitér. Hotová prstová figurka, světloňoš, bubák v noční košili, který se jde v noci vyčůrat do nočníku pana domácího (autorův komentář, foto Tereza Mikulová).





Obr. 18. Skupinka. Desítky kartiček určené pro divinaci, okamžité vnuknutí. Sám je používám při rozhodování, pro odpovědi na jednoduché otázky. Graficky jsou to neurčitě objekty nebo totémy, hrací strojky, nástroje. K tomu přiložená pohlednice. Ta má pro mě význam jako zpráva nebo pozdrav z cest a navštívených míst (autorův komentář, foto Tereza Mikulová).

Obr. 19. Pohlednice „absolutní krajina“ – rytmus, zvuk (mechanický psací stroj, jedná se tedy i o zvukový záznam) (autorův komentář, foto Tereza Mikulová).





Obr. 20. Solitér. Figurka z kuliček na prádlo, jedna figurka z velké kolekce, kterou jsem rozdál. Totem, fetiš, rituál. Černá barva pro estetiku samotné barvy. Opět jedna z mnoha činností pro výtvarnou výchovu, kreativní dílny atd. (autorův komentář, foto Tereza Mikulová).



Obr. 21. Sáčky jsou i takové kapsy – každý kluk by měl (to je asi „dávná“ minulost, netuším, co se dnes nosí v kapse) mít v kapse provázek, nožík, minci, žvýkačku, prázdnou patronu na pískání a samozřejmě KPZ – krabičku poslední záchrany. Někdy člověku v krizové situaci pomůže světlo svíčky, mince na telefon (dnes máme mobilní telefony) a někdy svatý obrázek nějakého světce nebo světice. A ty moje sáčky jsou něco podobného, drobnosti z kapes, fetiše, relikvie. Nevím, do jaké míry to má nějaké účinky, asi je k tomu nutné trochu věřit, nebo si trochu věřit a důvěřovat. Pokud nic jiného, vytvářím tak pro druhého možnost něco prohledat, vysypat ven a zase vrátit zpátky, rozdat, poztrácet (autorův komentář, foto Tereza Mikulová).



Obr. 22. Figurka z toaletního papíru, pásky na koberce, domalováno akrylem. Pravěký člověk. Není to nic složitého ani nového, další možnost, „co se dá vyrobit za pár korun“ (autorův komentář, foto Tereza Mikulová).



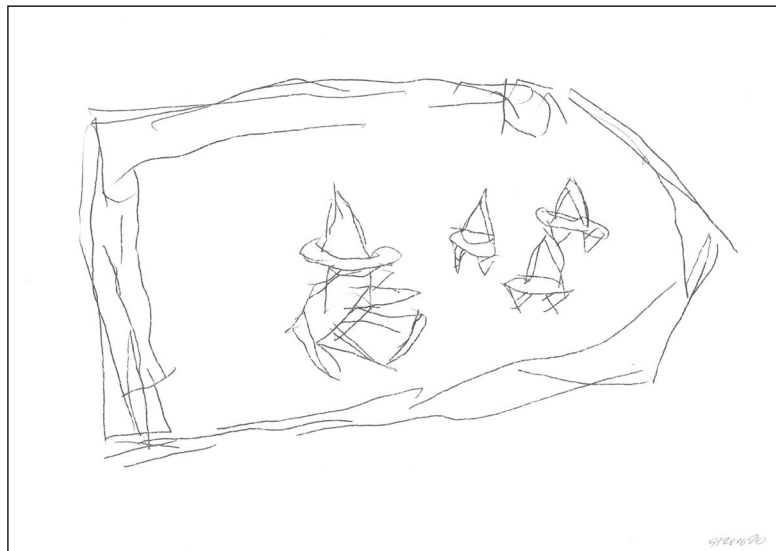
Obr. 23. Oheň je základ všeho, a oheň z papíru je vtip. Papír беру jako jinou podobu dřeva, a protože nemám možnosti tvořit z přírodních materiálů (dřevo, kámen, hlína, pigmenty atd.), беру z toho, co je pro mě dosažitelné. V základu je to ale udržování toho ohně, v jakékoliv podobě, i vnitřního zápalu pro věc. Forma se mění, dřevo nebo papír (autorův komentář, foto Tereza Mikulová).

Obr. 24. Toto je z většího celku „archeologie“. Je to cesta do jeskyně, vše začíná na povrchu a končí ve tmě, kde jsou vidět jen části/zlomky/střepy. Příběh v obrazech (autorův komentář, foto Tereza Mikulová).





Obr. 25. Slepokresba přes kopírák. Používám například vypsanou propisku, tou čmárám na papír, pod kterým je kopírák – a samotná kresba se objevuje až na dalším papíře. Tento postup používám často, pokud chci vyrušit průběžnou kontrolu kresby a udržet tak neklid a prvotní chaos v kresbě. Je to napínavé, dobrodružné. Orientace této kresby je na šířku, ale je možné ji otočit, protože i při samotném kreslení papírem otáčím (autorův komentář, foto Tereza Mikulová).



Obr. 26. Není to dům (ale může být). Pokud si kresbu otočíte o 90 stupňů, uvidíte na levé straně „panáčka v kloboučku“, který si hraje se třemi „nikdo neví, co to je“ – je to jedna z mnoha variací na hry, ať už stolní nebo venkovní. Ohraničená plocha je herní plocha nebo hřiště, pískoviště (ale i dům). Opět je to slepokresba přes kopírák, zde ale jednoduchá, kdy v paměti udržím již nakreslené prvky – rychle a dobře (autorův komentář, foto Tereza Mikulová).



Obr. 27. Další „absolutní krajina“ – jsem „krajínář“, i když to v tom množství různých věcí není až tak patrné. V rámci art brut se povětšinou preferují figurativní věci, všemožné pitvornosti. Pokud bych si ale měl vybrat z toho všeho, tak krajinu a čmáranice, viz odkaz <https://jaroslavd5.webnode.cz/praveke-krajiny/>.

Nejsem ale otrok jedné techniky nebo tématu, rád vše střídám, měním a vracím se. Krajina, figurka z toaletního papíru, dřevěná hračka, cokoliv (autorův komentář, foto Tereza Mikulová).

Obr. 28. Krajina/zahrada – pohyb, květy, hmyz, světlo, vítr, všechno to, co tam má být. Vše jsou to studie a předpoklad k tomu, že jednou vyhodím barvy a budu používat k malování hlinu, pigmenty – vše bude vznikat přímo na místě (autorův komentář, foto Tereza Mikulová).





Obr. 29. Zahrada/voda/záplava –
na malém prostoru se někdy dějí
velké věci, stačí přívalový déšť
v zahradě (autorův komentář, foto
Tereza Mikulová).

Obr. 30. Stěna/jeskyně – ano,
vím, stále používám slova jako
pravěk, jeskyně a jediné, co z toho
je, je akryl a papír. Opět další
předpoklad k tomu, aby to tak
jednou nebylo. Pomalu, nikam
nеспěchám, tyto věci jsou zde
miliardy let, takže na mě počkají
(autorův komentář, foto Tereza
Mikulová).





Obr. 31. Jaro v zahradě – nepoznám druhy rostlin, názvy, ani u zvířat, druhy ptáků, snad jen ty základní – a není to pro mě ani důležité. K poznávání, k určování nepotřebuji atlas. Jména nemusím dávat něčemu, co znám. Jména a názvy nejsou důležité. A pokud ano, nějaké si vymyslím²⁰ (autorův komentář, foto Tereza Mikulová).

H. S. B.: To je krásná žeň obrázků! Mají nějakou logiku – myslím ty skupiny zavěšované na vousy vždy najednou? Jinak mně teď přišla na mysl taková legrační paralela ve způsobu ukládání vašich děl do malých sáčků. Ve stejných sáčcích jsem obdržela vždy určitý počet léků na další dny doma. Je pravda, že některé jsem už přestala brát, беру jen ty na ředění krve. Těším se na další vaše díla.

Odkaz na obrázky, o kterých je řeč: „výstavy – housenky“ z Itálie, <https://www.facebook.com/pg/PENSILEGALLERY/photos/>.

20 Viz https://jaroslavd5.webnode.cz/praveke-krajiny/?fbclid=IwARoEb2hGvI_TIjGkCBxqqjWXQz4mXoxrthrTdVCsgcY7Tn-dO_2F2Pk7o2Jo.

J. D.: Každá skupina je vždy od jednoho autora, základní zadání je pouze formát 5 × 5 cm v počtu deseti kusů (těch 5 cm se občas překročí, ale mělo by se to vždy vejít na vousy). Výstava se vždy koná hned, když zásilka dorazí. Ale není to tak často, dříve toho bylo více, v současnosti cca 2 výstavy do měsíce. Pán to vše ukládá a jednou za čas vystaví celou sbírku v rámci nějakého festivalu nebo společné výstavy.

Ad sáčky – nad tím jsem taky přemýšlel, chtěl jsem vyrobit různě barevné kuličky, kamínky, zlomky z papíru a tím plnit sáčky. Ale uvědomil jsem si, že bych k tomu musel psát upozornění „o nebezpečí vdechnutí atd.“ – nikdy nevím, komu všemu se to dostane do ruky. Ale nevím, jak to je s uměním, třeba se na to vztahuje něco jako „bez záruky, na vlastní nebezpečí“. Zkoušel jsem i krabičky, ale stávalo se, že krabičky zůstávaly zavřené, protože ne každého je napadlo otevřít – mysleli, že je to jen krabička a tím to končí. Někdy je to těžké, vymyslet něco jednoduchého.

H. S. B.: Mně ta analogie mezi tím, jak jsou dávkovány léky a jak jsou do sáčků ukládána vaše malá dílka, připadla taková aktuální. Každý z nás hledá nějaký lék na svoje problémy nebo na prázdnotu, nudu (fyzická nemoc, na niž se dávkují prášky, je trochu něco jiného, ale hodně z ní si člověk taky přivozuje sám) a teď jsou tu ty vaše magické sáčky, z nichž do každého vkládáte nějakou myšlenku, která je podle mě univerzální. Taky bych ty obsahy malých sáčků vnímala tak, že ten model (například ohniště) by mohl příjemce udělat ve skutečnosti. Postavení ohniště, sehnání dřeva a zapálení ohně – to všechno může být krásná terapie, lék na bolest. Přemýšlím, jestli je třeba bolest raději prožít a překonat, nebo si vzít nějaký prášek. Asi je lepší to první řešení, myslím, že dnes má hodně lidí všelijaké bolesti hlavně také duševní a lidi použijí spíše zase nějaké opium, jež jim umožní nějak zkonzumovat prázdný čas. Protože je to snazší než něco udělat. A stačí udělat třeba něco tradičního, jako například založit ohniště.

J. D.: To jsou dokumenty z papírových vykopávek, jako se dělá dokumentace ve skutečnosti, tak i já něco podobného dělám. Nemá to ale v celku rád, nebo ještě lépe, je to

jedna z možností netradičních formátů, od pohlednic až k maličkým kartičkám. A je v tom velký kus sběratelství, pokud kdo dostane do ruky větší množství, nebo déle „odebírá“ zásilky a sleduje moji tvorbu, dostává se mu tak postupně do ruky celá sbírka. K tomu patří i nečitelné dopisy, zprávy, etnografické záznamy atd. Fabulace, ale myšlena zcela vážně, není cílem mystifikovat, ale vytvářet mytologii, kult. A trochu to i zamotá hlavu někomu, kdo to za pár desítek, stovek let najde. A daří se všelijak... v zajetí existenčních rozměrů, nemožnosti najít práci, zdravotních potíží atd. Nic, co by nemělo dalších milion lidí na světě. Patří to k mé košaté osobnosti.



INTERVENCE KULTURNÍCH ZNAKŮ DO SPONTÁNNÍCH PROJEVŮ

*Krása je znak relativní. Je v oku toho,
kdo ji vnímá.*

André Maurois

Neustálé procházení veřejným prostorem naplněným vizuálními a audiovizuálními produkty ovlivňuje podvědomě chování i myšlení člověka už od raného dětství, obrazy vyskytující se ve veřejných prostorech působí na naši imaginaci. Prostory, v nichž trávíme většinu našeho času, jsou přehlcené znaky různého původu. Nadbytečnost označování je naléhavá a vtíravá, tajně toužíme objevovat skryté a hravé – bytostné, ale zároveň jsme vystaveni permanentní přehlídce „cizích“ znaků, jejichž významy jsou mnohdy povrchní. Naše imaginace absorbuje vizuální podněty z externích zdrojů, část z nich protéká našimi smysly i myslí a mizí v hlubinách naší paměti, část z nich si přivlastňujeme v kontextech vlastních životních příběhů. Pokud však převládá stav pseudokoncentrace „zaměřené“ na protékající vjemy, cítíme se zmateni a pohlčeni „tekutou audiovizualitou“, neboť nenacházíme žádnou oporu v podobě opravdového zrcadlového obrazu nastaveného nám samotným. Jsouce atakováni naléhavou touhou neustále něco pozorovat, nacházíme se ve stavu přesycenosti obrazy. Psychická krize může za těchto okolností vzniknout i v raném věku dítěte, ale obvykle k ní dochází až v dospívání. Věková hranice oddělující nevinné dětské oko od oka zasaženého kulturním klimatem se stále snižuje. Dítě v raném věku však absorbuje vnější svět svým vlastním způsobem. Při vnímání mnoha znaků vznikají ve fantazii dítěte pozoruhodné kompilace, které nepostrádají

vnitřní rozměr. Jde zde o „aktuální způsob postprodukce“, který může vést k bizarním obrazovým kompilacím, ale může být i ryze účelový. Cíleně je využíván v komerční sféře vizuální a audiovizuální produkce, jejímž cílem je právě emocionální zainteresovanost autora na obrazových materiálech a audiovizuálních formách.

Vizuální kultura obojího druhu – jak produkce designová, tak i volné vyjadřování – pak absorbují do sebe kromě obrazového materiálu i projevy performativní a specifickým způsobem je přetavuje v obrazy, které mají zcela nečekané významy.

Proces postprodukční tvorby je procesem složitým, který nepostrádá metaforičnost. Výstižným způsobem líčí grafickou podobu metafory Ion Cosmovici, odkazuje se na filozofii Zygmunta Baumana: „Pokud bychom měli graficky znázornit tělo metafory, mohli bychom použít schéma živé buňky obsahující jádro, totiž ‚starý‘ význam, který máme v hlavě, a kolem ní pak vidíme síť vztahů, které jsou nejenom zjevnými racionálně definovatelnými vztahy, ale i jsou povahy emocionální, mají psychologické významy vztahující se k aktuální současnosti.“²¹

Jednou z příčin, proč ztrácíme možnosti uchování autenticity, je globalizace nejrůznějšího druhu, na jejíž úskalí upozornili mnozí sociologové a filozofové.²² Globalizování nejen obrazových produktů, ale i prostorů a vztahů má za následek ztrátu vazeb k místu – lokalitě, v níž je člověk zakořeněn a kde mu původně bylo nabídnuto životem, aby prožíval svůj osobní jedinečný osud, případně aby mu zcela individuálně, ale také za podpory nejbližšího kruhu přátel a rodiny vzdoroval. Připoutání k místu a k tradici znamenalo sice pro jedince určitá omezení, ovšem na druhé straně také určovalo jeho identitu projevovanou v podobě vyznávání určitých estetických pravidel při vytváření hmotných objektů a také modelů chování. Estetická pra-

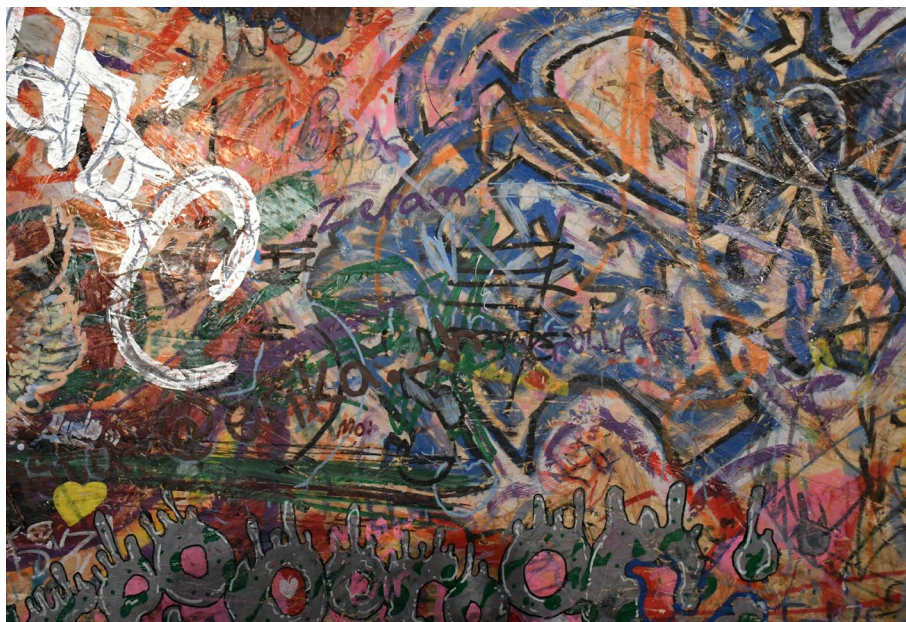
21 COSMOVICI, Ion. The „Embedding Metaphor“. The Emotional and Sensitive Dimensions of Zygmunt Bauman's Scientific Metaphors. *Journal of Experiential Psychotherapy* [online]. 2016, 19(3), 20–29, cit. s. 26 [cit. 2019-01-07].

22 SMITH, Terry, Okwui ENWEZOR a Nancy CONDEE, eds. *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2008. GEORGI, Sonja. *Bodies and/as technology: counter-discourses on ethnicity and globalization in the works of Alejandro Morales, Larissa Lai and Nalo Hopkinson*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011. American studies: a monograph series; v. 211. GAWLIK, Ladislav. *Dějiny výtvarného umění. II. díl, Od moderny do současnosti*. Plzeň: Západočeská univerzita, Ústav celoživotního vzdělávání, 2010.

Obr. 32. Hra pětiletého dítěte s linkou na screenu může být zcela bezděčná a bezúčelná, ale může také rozvíjet imaginaci cestou objevování určitých významů náhodně vzniklých tvarů (foto archiv autorky).



Obr. 33. Několikrát přemalované graffiti na ulici náhodnými spoluautory je polem vibrace nejrůznějších významů, které lze jen stěží přečíst, aniž bychom znali příběhy jeho spolutvůrců (foto archiv autorky).



vidla – kánony se zrcadlila ve vizuálních, ale i v intermediálních projevech spjatých s tradicí a s lidovou či městskou kulturou.

Anonymita utváření veřejných prostorů a také anonymita a nezávislost osudu jedince jako takového – jeho vyčlenění z komunitních rolí – to vše vede k emocionální nestabilitě nebo i k emočnímu strádání. Exkurz do světa virtuální fantazie přináší určitou úlevu, jde však pouze o dočasné řešení. Člověk je právě kulturou (etymologicky je toto slovo spjato s obděláváním půdy) pevně spjat s místem. Ztráta možnosti ztotožnění s místem, kde žijeme, je příčinou „environmentálního žalu“, jehož kořeny odhaluje socioložka a bioložka Hana Librová ve svých publikacích zaměřených právě na hledání příčin frustrace člověka způsobené ztrátou vazeb k vlastnímu životnímu prostoru.²³

Intenzita žalu, nebo dokonce bolesti z narušení pevných vztahů k lokalitě však nedokáže současného člověka zastavit v jeho honbě za svobodou, kterou hledá v prostředích městského chaosu nabízejících proměnu identit a protékajících možností slastného těkání v moři znakových polí. Vymanění se z pravidel panujících v lokalitě přináší určitou svobodu. Člověk oproštěný od povinnosti dávat najevo, že někam patří, se na jedné straně osvobozuje a rozšiřuje své obzory, ale na straně druhé může trpět i jistými psychickými poruchami, neboť je vystaven tlaku neustálých změn v politické, kulturní i ekonomické sféře, kterým flexibilně přizpůsobuje svůj životní styl. Neexistují-li tradicí podmíněná pravidla konstituce etiky i estetiky, je třeba je vytvářet stále znovu a znovu, ale je možné také na ně zcela rezignovat a pohybovat se v „tekuté době a společnosti“.²⁴ V globalizovaných společnostech mizí původní zvyky a návyky a permanentně vzniká něco nového, něco, co však nemá pevnou formu, něco, co se neustále proměňuje. Lidé se dnes nacházejí v dynamickém společenství všudypřítomných, převážně vizuálně koncipovaných informací, kdy je většina sdílených obrazových dat šířena ve virtuální podobě. Estetické produkty nejsou už adorovány a uctívány ve fyzicky praktikovaných posvátných rituálech, jako tomu bylo v původních společnostech, ale slouží

23 LIBROVÁ, Hana. *Věrní a rozumní: kapitoly o ekologické zpozdilosti*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2016.

24 BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernost*. Překlad S. M. Blumfeld. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2002. Myšlenky; sv. 10.



Obr. 34. Počítačová kompilace vytvořená dvanáctiletým chlapcem je příkladem snahy autora o zosobnění jinak unifikovaného vozu zaparkovaného v anonymním prostoru. V tomto případě fikce sprejování v počítači, jde tedy o tvůrčí hru, nikoliv o vandalství (foto archiv Jakuba Dlabala).



Obr. 35. Ulice v centru New York City je stále přeplněná nejenom lidmi, ale zejména pohyblivými reklamami, které nelze minout bez povšimnutí. Reklamy se stále překrývají a v prostoru města se jim nelze prakticky vyhnout. Dostávají se do podvědomí obyvatel města (foto archiv autorky).

jako prostředky přenosu dat (vizuální přenos dat v podobě obrazů je stále rychlejší než přenos dat textových). Za nejvíce oceňovanou vlastnost člověka je považována „sociální flexibilita“, která je také základem flexibilního vnímání „estetiky“. Flexibilita a tolerance při hodnocení určitých estetických produktů je spojena i se zájmem o expresivitu.

Zvýšený zájem o expresivitu a autenticitu se může stát jedním z projevů obrany proti nastupující unifikaci života. V průběhu ontogeneze výtvarného projevu se dítě i adolescent nacházejí v nejrůznějších situacích poznamenaných zejména popkulturou se všemi jejími ikonografickými projevy, které mnohdy přebírají ze svého okolí zcela automaticky a nevědomě a které se snaží nějak přetvářet. Také veškeré formy umělecké výchovy jsou ovlivňovány výše charakterizovanou situací ve společnosti. Finský teoretik umělecké výchovy Kevin Tavin k tomu v knize *Art Education and Visual Culture in the Age of Globalization* poznamenává: „V nejobecnějším smyslu je pravé umělecké vzdělávání ve věku globalizace to, které se snaží o hlubší pochopení kvality našich životů. Umělečtí pedagogové se dlouho přeli o významu vzdělávání, jež podporuje sebevyjádření a seberealizaci [...]. Mnohé z jejich argumentů vedou k výzvě zachovat si autonomii v hledání cílů výtvarného vyjadřování. Jednotlivci, ale i celé komunity by měli sehrávat nezprostředkovanou úlohu při určování podmínek utváření svých vlastních životů [...]“²⁵

Průběžné přetváření kulturou nabízených ikon může podléhat i vnějšímu povrchnímu automatismu, v průběhu ontogeneze jde však o to, aby ikony byly spíše „interiorizovány“. Nejběžnějším způsobem takového zvnitřnění toho, co se v dané kultuře nabízí, je expresivní vyjádření. Expresivitu lze nalézt tam, kde jedinec – potenciální autor díla promítne do okolních objektů svoje aktuální psychické stavy a některý pozorovaný objekt si buď doslova přivlastní (objektová tvorba – *ready made*), anebo tento objekt zobrazí s jistou dávkou tvarové a barevné nadsázky. Interpretujeme-li například výtvarné práce dnešních dětí, povšimneme si, že objevujeme zcela jiný druh výrazovosti, než tomu bylo

25 TAVIN, Kevin a Jerome HAUSMAN. Art Education and Visual Culture in the Age of Globalization. *Art Education* [online]. 2004, 57(5), 47–52, cit. s. 20. <https://doi.org/> [cit. 2018-07-06].

dříve. Například ještě v devadesátých letech minulého století vypadal expresivní obraz dětského autora následovně: viděné bylo pojednáno s tvarovou a barevnou nadsázkou, zobrazovaný námět a motivy v něm obsažené přímo souvisely se smyslovou zkušeností autora. Dítě zobrazovalo to, co vidělo na vlastní oči, a nepřímo takto mohla být v kompozici vyjádřena i nevizuální zkušenost. Doslova tedy šlo o zobrazení toho, co dítě slyšelo, cítilo hapticky nebo zažilo v kinesteticko-haptické zkušenosti, motivy byly podvědomě navázány také na mytologické náměty a archetypy.

S rozvíjejícími technologiemi reprodukujícími nejrůznější obrazy se způsoby expresivních vyjádření proměňují. Expresivita může být zviditelňována skrze nové nepřetržité kombinace již existujících obrazových zdrojů. Při novodobém expresivním vyjadřování jde o osobní akcent v praktikování způsobů „použití“ těchto zdrojů v nových kontextech. Daniel Martin Diaz – umělec art brut v rozhovoru s editorem časopisu *Raw Vision* vyjadřuje k využití technologií ve výtvarném projevu určitou skepsi: „Moje interpretace spočívá v reflexi úskalí a víry našeho moderního světa. Jde o obraz nejistoty, absence i přítomnost morálních pravidel a sociálních norem.“²⁶

Ať dítě či dospělý procházející „lesem“ doslova „vtíravé vizuality“ – oba se ocitají v situaci, kdy mohou podlehnout a dostat se do role pouhého konzumenta „ochutnávajícího“ vše, co se nabízí, ale mohou nabízené také po svém přenášet do svých vlastních expresivně zabarvených projevů. V některých případech se dá říci, že exprese je všudypřítomná, spontánní a někdy má i obrannou funkci vůči agresi komerční vizuality.²⁷ Pod pojmem „vizuální agrese“ lze rozumět všechny vizuální projevy, jimž je jedinec vystaven proti své vůli ve veřejném prostoru. Jeho vlastní projevy pak mohou být určitou obranou proti této situaci.²⁸

26 MAIZELS, John. Daniel Martin Diaz *Paradise Lost*, *Raw Vision*. 2017, 95, s. 18.

27 Tím, že určitou vizuální zkušenost ztvárníme expresivně, zaujmeme k realitě určitý postoj, a tím se s ní lépe vyrovnáváme. Například expresivní zobrazení lebky – barevný ornamenty pomalovaný skelet představuje určité vyrovnání s myšlenkami vztahujícími se k smrti.

28 Srov. STURKEN, Marita a Lisa CARTWRIGHT. *Studia vizuální kultury*. 1. vyd. Praha: Portál, 2009.



Obr. 36. Obraz podle obrazu. Apolenka, 3 roky 5 měsíců (viz kresbu tuší dole), malba akrylovou barvou na plátno, formát 120 cm × 90 cm. Dítě v předškolním věku velmi výstižně zobrazilo poměrně složitý obraz, významy jsou zde však posunuty, interpretace obrazu obrazem malého dítěte je otevřená (foto studentský archiv).



Obr. 37. Zrození Venuše, autorka osmnáctiletá dívka, formát A2, malba podle fotografie, 2017. Mytologický motiv vyvolal ve fantazii autorky ve věku adolescence množství volných představ. V centru kompozice je umístěn obraz archetypu ženy – Venuše, který je výtvarně démonizován (foto studentský archiv).

Jedním z častých mimovolných projevů ve veřejném prostoru je tzv. guerrilla art,²⁹ které propojuje vizuální a verbální díla. Významnou interpretační složkou těchto děl je složka situační – díla jsou posuzována v kontextech prostředí, do něhož jsou umísťována, do interpretace se také promítá situace vnímajícího příjemce – jeho emoce, postoje, zájmy i sociální status. Z hlediska posuzování spontaneity při vzniku a vnímání těchto děl je rozhodující také moment neočekávanosti a nepřipravenosti i improvizace při vytváření i přijímání čehokoliv (obrazů, objektů, dějů) – to vše tvoří nový interpretační rámec. Je zde důležitá také jistá souvislost s různými podobami reklamy a také s narativností komiksu. Často jde o splnutí jazykových a obrazových sdělení, která takto nabývají na významu a účinnosti. Podobně působí také animované audiovizuálně utvářené billboardy určené k rychlému vnímání. K přesvědčení vnímatele k cílovým formám komerčního chování jsou využívány postupy „oživující“ určité kulturní stereotypy a uvádějící kulturou posvěcené ikony do nových, často syrových kontextů. Obsahy jsou multiplikovány v neustále probíhajícím diskurzu.

Zmíněných postupů využívají také například streetartisté, kteří dosahují efektu exponováním jazykových figur a tropů podporovaných vizuálním kontextem. Guerrilla art – umění, které prolomilo hranice mezi obrazem a prostředím – zase využívá často principu parodie známých osvědčených forem, historických ikon atd. Například brněnský streetartový umělec Timo často pracuje s tímto principem – paroduje komunistické ikony a vyzývá kolemjdoucí k úvahám o nebezpečí přetrvávání jejich dědictví.

Přijímání kulturního symbolismu je nazýváno procesem akulturace. Akulturace je založena na interakcích několika druhů – jde zde o interakci jedince a prostředí, o vzájemné setkávání a poznávání lidí, ale jde také o střetávání a interagování různých kultur, vzájemné obohacování jedné kultury kulturou druhou, o proces sociálního učení a všeobecné prolínání idejí, zvyků, hodnot, institucionálních forem života, technických vynálezů, způsobů estetické úpravy zevnějšku atd. Při akulturaci může dojít také k tomu, že jedna kultura začne ovládat jinou (např. amerikanizace). Poněkud jiný význam má pak enkulturace, která představuje integrování

29 Viz <http://content.time.com/time/photogallery/0,29307,1911799,00.html>.

jedince do jiné kultury skrze nevědomé psychické procesy. V umělecké výchově je kladen důraz na rozvíjení kreativních způsobů výběru a kombinace znaků, citlivosti pro rozlišování způsobů označování reality a pro propojování vlastních a „cizích“ způsobů symbolizace.

Významnou roli v současné vizuální komunikaci sehrává fotografie jako vlivné vizuální médium produkující technický obraz, který nahrazuje obrazy manuální.³⁰ Zkoumáme-li spontaneitu výtvarného vyjadřování, nelze si nevšimnout skutečnosti, že za upřímné výtvarné projevy byla v minulosti označována díla, která vznikala především manuálně. Nacházíme se však ve věku „technické reprodukovatelnosti obrazu“, a tak musíme počítat s tím, že i obrazy pořizované s pomocí pokročilé technické vybavenosti mohou vykazovat spontaneitu a výrazovost.

Výraz „technický obraz“, který používá Vilém Flusser, vstoupil podle něj do výchovy, umění a zejména do veřejného prostoru s vynálezem fotografie. Pojmem „technický obraz“ označil obraz, jenž je zachycený přístrojem (fotoaparátem) a s nímž lze dále prostřednictvím stroje manipulovat. Je otázkou, jak se ve způsobu experimentování s technickým obrazem projevuje spontaneita. V každém případě nelze považovat za spontánní pouze ty výtvarné projevy, které vznikají ve fyzickém spojení s tělesnou existencí. Strojový způsob „zobrazování“, nebo lépe vyjádřeno zachycování obrazu, ovlivňuje člověka nejenom při vnímání okolní reality, ale ve všech složkách života a má silný vliv na jeho imaginaci.

Ve srovnání s působením obrazů vytvářených klasickými manuálními technikami je technický obraz velmi snadno reprodukovatelný, manipulovatelný a lze jej snáze prezentovat. Ačkoliv to není na první pohled zřetelné, existence technických obrazů mění naše přístupy k okolnímu světu. Technické obrazy vstupují přímo do našeho soukromí – není třeba je vyhledávat ve veřejných prostorech, protože průběžně zdokonalované přístroje umožňují mít tyto obrazy stále k dispozici. Nepotřebujeme ani čas k tomu, abychom se za nimi vydali do galerie či muzea.

30 FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Překlad Jiří Fiala. 1. vyd. Praha: OSVU, 2001. Eseje; sv. 3.

Vynález technických obrazů posiluje fikci. Technický obraz je tak dokonalý, že již nepotřebuje myšlení – vysvětlování, vyslovování pochybností atd., přesto potřebuje často interpretaci, která vysvětluje proces jeho vzniku.³¹

Technické obrazy jsou programované jako projekce jednotlivých bodů do plochy, která je utvářena nejenom jako fotografie, ale i jako video promítané do obrazovky. Technický obraz je považován sice za fiktivní, ale na druhé straně odráží skutečné projekce fantazie člověka týkající se vnímání, prožívání i myšlení – procesů probíhajících v reálném životě. Z pohledu ontogeneze výtvarného myšlení je pozoruhodné sledovat vliv technických obrazů na utváření způsobů zobrazování světa manuálními technikami, jako je kresba, malba, grafika atd. V každém případě nejsou klasické manuální techniky zobrazování technicky pořizovanými obrazy zcela vytěsňeny, ale v jisté míře jsou jimi ovlivňovány. V souvislosti s tímto vlivem je třeba mít na paměti, že technický obraz není již dlouhou dobu vnímán jako jednotlivost, ale jde spíše o vnímání celého sledu technických obrazů v podobě videí a filmů a že pohyblivé obrazy nebo celé komplexy obrazů jsou provázeny zvukem, takže se jedná o vytváření a vnímání audiovizuálních produktů. Audiální složka technického zobrazování má vliv na utváření synkretického vnímání, vidění a synkretického vyjadřování.³² Výhodou a zároveň i nevýhodou technicky pořizovaných obrazů je možnost pořizovat jich neomezené množství a dále s nimi manipulovat buď manuálně, nebo opět za pomoci techniky. V posledních desetiletích proniká technický obraz také do soukromí lidí a „žije“ vlastním životem ve veřejném prostoru, kde působí na podvědomí svých konzumentů. V duchu McLuhanovy³³ filozofie přinášejí technické obrazy poselství, která je třeba neustále vnímat a vstřebávat.

31 Viz: RÖLLER, Nils a WAGNERMAIER, Silvia, Hrsg. *Absolute Vilém Flusser*. Freiburg [Breisgau]: Orange Press, 2003.

32 Pod pojmem „synkretické vyjadřování“ si představujeme takové způsoby vizuálního, audiálního a prostorového projevu, v němž se odrážejí vjemy přijaté různými smysly najednou.

33 Sociolog Marshall McLuhan je autorem teorie médií, za něž považuje všechny technické vynálezy, viz McLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura: výběr z díla*. 1. vyd. Brno: Jota, 2000. Nové obzory.

Fotografie – zejména fotografie digitální je médiem natolik vzrušujícím, že v jistém okamžiku začala nahrazovat živé modely. Kresby nebo malby pořizované podle fotografie se vyznačují zvláštní kvalitou, jejíž součástí se může stát spontaneita, nebo dokonce naivita – přepis fotografického obrazu, pokud nejde o jeho důsledné napodobení, může prozradit o autorovi víc, než si myslí.

Jedním z hlavních cílů výchovy je dosažení určité rovnováhy mezi individuálním, vnitřním a kolektivním, společným. Naučit se sdílet společné je cílem socializace jedince a přimnout za své určitá společenská a estetická pravidla – to je cílem enkulturace. V současném světě je příznačné, že dochází k prolínání světů, které se odehrává na úrovni „kulturní transmise“.³⁴ Ta probíhá formou předávání kulturních hodnot, které jsou generačně ověřené, ale děje se také na úrovni vytváření hodnot zcela nových. V tomto procesu předávání se nelze ubránit určité standardizaci, ale je třeba v něm počítat i s personalizací. Také spontánní výtvarné projevy nejsou pouhým zrcadlem jedinečného osobního světa, nýbrž odrážejí po svém i stopy obou zmíněných procesů – socializace i enkulturace. Například umělci art brut tvoří díla, která zcela jedinečným způsobem přetavují kulturou vstřebané obsahy – a ve skutečném umění art brut jde právě o obsahy univerzálního charakteru. Tento druh umění důsledně opouje umění masmediálně šířenému, jež souvisí s uplatňováním moci. Výtvarné umění vystavované v institucích je produktem složitého procesu založeného na školení autorů, postupném vypěstování renomé ve světě institucí prezentujících umění a v soutěžích ovlivněných kurátorskými projekty.

Jak už jsme uvedli, v provozu umění se stále více uplatňují technické obrazy statické i pohyblivé. Pozoruhodnou reflexi založenou na kritice svádění technickým obrazem předkládá ve svých knihách francouzský filozof Jean Baudrillard.³⁵ V jedné ze svých úvah píše například

34 SCHÖNPFLUG, Ute, ed. *Cultural transmission: psychological, developmental, social, and methodological aspects*. 1st ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. Culture and psychology.

35 BAUDRILLARD, Jean. *Amerika*. Překlad Miroslav Petříček. Praha: Dauphin, 2000. Studie; sv. 11. HARRISON, Charles a Paul WOOD, eds. *Art in theory, 1900–2000: an anthology of changing ideas*. 1st ed. 2003. Malden: Blackwell. HORROCKS, Chris. *Baudrillard a milénium*. 1. vyd. Praha: Triton, 2002. Postmodernistická setkávání; sv. 9.



Obr. 38. Portréty, Jan Mráka, třináct let, A4, kresba tužkou, 2018. Portréty byly pořízeny podle fotografií, jež autora fascinovaly, což byl důvod vytvoření sugestivní kresby (foto studentský archiv).



Obr. 39. Portrét Marilyn Mana, neznámý autor – dospívající, kresba uhlím podle fotografie (foto studentský archiv).

o Americe, která se stala líhní popkultury: „Stejně jako primitivní společnosti z minulosti nemá Amerika minulost. Nemá žádné ‚rodové území‘ – nemluvě o zemi, ale o symbolickém terénu – které nashromáždilo století smyslu a kultivovaných principů pravdy. Stručně řečeno, Amerika nemá žádné kořeny, s výjimkou budoucnosti, a proto není nic jiného než to, co si představuje. Je to neustálá simulace. Amerika nemá žádný jiný kontext, než jaký je. Z historického hlediska je Amerika ve stavu beztlíže – ‚lehkosti bytí‘ ve velkém měřítku! Stejně jako primitivní společnosti žije Amerika především v přírodě a nevědomé říši mýtů a symbolů. Amerika je pouze příroda a umělost, prostor plus duch fikce. Neexistuje žádná sebereflexivní, samozrcadlící úroveň, civilizační úroveň nešťastného vědomí, která přichází s historií a která staví vzdálenost mezi symbolickou a skutečnou realitou. Je to právě tento nedostatek vzdálenosti a nedostatek kapacit pro ironickou reflexi, která odpovídá za naivní a primitivní kvality Ameriky. Bez znalosti ironie jsou imaginární a reálné aspekty spojeny a nerozeznatelné. Disneyland je autentický! Televize a filmy jsou skutečné! Amerika z ničeho vytvořila ideální svět a zasvětila ho kinu – spektaklu.“³⁶

To, co Baudrillard kritizuje, je především ztráta prostoru a smyslu pro fyzicky praktikované symbolické akty propojující „lidské“ a „univerzální“. Dlužno poznamenat, že tyto akty jsou často předmětem performativních umění (ať už jde o umění výtvarné, či drama a pohyb). Ztráta smyslu a významu reálně uskutečňovaného aktu integrace lidského a přírodního a posun tohoto aktu do symboliky pouhého obrazu je pak příčinou nejistoty a pocitu ztracení: „Kultura mýtů a praktik, které se zabývaly zrozením a smrtí a spojovaly člověka s jinými druhy a hvězdami – kde ‚znamení zjevení věcí je také znamením jejich nespokojenosti‘ –, je také kulturou vysídlených a opuštěných. [...] Tato prvotní symbolika byla přísná, ale také krutá a v tomto existuje určité ironické uvolnění lidského stavu – tato prvotní subjektivita se rozplynula (a my ji radostně přijímáme), protože byla absorbována do automatismu událostí. Symbolický řád osudu však pronásleduje vesmír náhody a náhodné, které ho nahradilo.“³⁷

36 SMITH, Richard G. a David B. CLARKE. *Jean Baudrillard: From Hyperreality to Disappearance. Uncollected Interviews*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015, s. 12.

37 SMITH, Richard G. *The Baudrillard Dictionary*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010, s. 53. eBook Collection (EBSCOhost), EBSCOhost [cit. 2018-05-16].



Obr. 40. Ulice New York City, 2017. Náhodné koláže a dekoláže pouličních obrazů ve velkoměstech se mohou stát velkým dobrodružstvím pro kolemjdoucí. Destrukce a vnější zásahy do původních grafických řešení lze považovat za jakousi samovolnou „tvorbu ulice“ (foto archiv autorky).



Obr. 41. Ulice New York City, 2017 (foto archiv autorky).





OSOBNÍ A NEOSOBNÍ, VNITŘNÍ A VNĚJŠÍ, HLEDÁNÍ IDENTITY SUBJEKTU AUTORA

*Jen ten, kdo zná sám sebe, bude milovat
s moudrostí a podle svých sil přivede dílo
lásky k plnosti.*

Ovidius

Působení v nejrůznějších institucích, ať už jde o instituce prezentující výtvarné umění, nebo instituce vzdělávající, vede člověka občas až k úpornému přesvědčení, že kulturu a zejména způsobilost tvořit je třeba stále zprostředkovávat, že je třeba hledat „optimální“ metody vedoucí k tomu, abychom mohli kultivovat své svěřence – děti, dospívající, dospělé návštěvníky galerií a muzeí nejrůznějšího věku. Postupem času tak jako „správní vychovatelé“ získáváme dojem, že jsme to my, kdo určuje povahu prostoru pro kreativitu, a že jsme to zase my, kdo ovládáme průběh procesů a událostí s ní spojených. Tato představa vede k formalizaci vzdělávacích aktivit, neboť nejhlubší a nejcennější zdroj tvůrčích experimentů je ukryt v nitru každého jedince. Vystupujeme-li jako pedagogové, naše role spočívá nikoliv pouze v předávání toho, co bylo staletími prověřeno jako kulturní hodnota, ale spíše v otvírání schopností „skrývajících se“ v každém ze svěřených jedinců. Právě skrze spontánní výtvarnou tvorbu lze totiž objevovat hodnoty, které mají kolektivní povahu a které jsou posléze uznávány jako obecně platné.

Larissa Kicol, současná teoretička německé výtvarné pedagogiky, autorka knih o přibuznosti dětského uměleckého vidění a tvorby, o propojenosti zkušeností a dovedností spo-

jených s výtvarným vyjadřováním a s výtvary dospělých výtvarných umělců, říká: „Význam vlastního dětství, obraz, který si dospělý umělec vyvolává ve své paměti, ztracené a znovu získané dětství, znaková a výrazová hodnota vizuálního jazyka používaného v dětství – to vše rozhoduje u některých umělců o výsledné kreativitě a autenticitě, které se neustále ve světě umění v průběhu 20. století proměňují.“³⁸ Spontánní výtvarná tvorba zrcadlí jednak osobní příběhy a jednak univerzální příběhy ilustrující archetypy – tedy děje objevující se v určitých dějinných etapách nebo ve všeobecných osudech lidstva jako takového. Což znamená, že rozhodujícími klíčovými osudovými zlomy v dějinách kultury někdy mohou být právě tyto příběhy – založené na pohádkovém nebo mytologickém vyprávění.

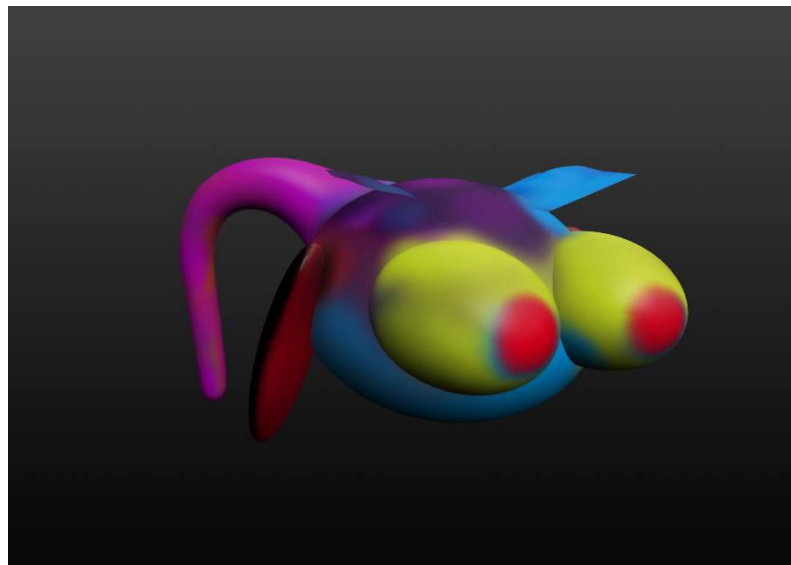
Ačkoliv žijeme v době, která se vyznačuje mnoha fenomény odosobnění, je pro současnost mimo jiné také příznačné, že se více než v dobách minulých zabýváme sami sebou. Ptáme se, kdo jsme a kým bychom chtěli být, nebo kým bychom se a za jakých okolností mohli stát (stále obnovované hledání identity). Modernistický model tvorby vycházel z individualismu, umělci často volili vlastní cestu jako protest vůči všeobecně platným pravidlům. Postmoderní existenciální model je poněkud složitější, nepostrádá však prvky individualismu a jedinečnosti.

Při inovaci čehokoliv nepřesně volíme slovo „moderní“. Jde patrně o podvědomě zakódované využívání tohoto označení pro věci, které v něčem přesahují to, co proběhlo v minulosti (latinské „*modo*“ je ironické označení pro předchozí). Je tedy logické, že slovo moderní se stalo označením pro všechno, co je nové, pokrokové, a tudíž i inovativní. Ve výtvarném umění je pojem „moderní“ historicky spjat s revoltou proti akademismu. Od sedmdesátých let minulého století se k pojmu moderní váže další označení pro to, co přichází „po moderním“ – a co je označováno výrazem „postmoderní“. Postmoderna pak opouští tezi o nutnosti originality a podporuje princip vytváření nových významů skrze citace (využívá princip postprodukce), čímž podporuje určitý eklektismus a vytváří zcela nové prostředí pro nejrůznější druhy kreativity.

38 KIKOL, Larissa. *Tollste Kunst: kindliche Ästhetik in der zeitgenössischen Kunst*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2017, s. 163.



Obr. 42. Autorem expresivního obrazu groteskně vyhlížející mužské hlavy je polský spontánní malíř Ryszard Kosek (nar. 1957). Jde o temperu na lepence rozměrů 45 x 33,5 cm. Tvůrce žije v městě Plocku, kde vystudoval střední hudební školu. Byl členem jazzové skupiny Loft, ve které hrál na saxofon a na flétnu. Začal malovat začátkem osmdesátých let, kdy se kvůli nemoci zcela vědomě izoloval od okolního světa. Malování pak bylo jeho posedlostí a skrytou vášní po mnoho let. Na veřejnost se jeho obrazy dostaly až po roce 1993. Náhodné techniky a materiály, které používal v počátcích své tvorby, byly později nahrazeny plakátovými a olejovými barvami, nanášenými štětcem na dřevovláknitou desku. Kosek je připoután k několika bazálním motivům a postavám, kolem nichž se jeho výtvarná práce soustavně točí – hudebník, ďábel a šašek (foto a popis Pavel Konečný).



Obr. 43. Hlava, počítačová manipulace, autor chlapec třináct let. Ačkoliv jde o kompozici vytvořenou digitální cestou dospívajícím autorem, je pravděpodobné, že představy autora jsou spojeny s jeho přirozeným zájmem o hledání určité magie související s antropomorfizací neživého média, skrze něž se zaměřuje na zobrazení živé bytosti (foto archiv Jakuba Dlabala).

Dědictví moderny jako uměleckého směru je však třeba ocenit zejména pro významnost úlohy jedincova nitra v kontextech umělecké tvorby. Moderna je charakterizována také non-konformitou. Znakem moderny je rovněž synkretismus vyjadřovacích prostředků. Tento aspekt umělecké tvorby zbavuje mimo jiné umění jeho výlučnosti a propojuje umění se životem.

Zatímco moderna se vyznačovala čitelným konceptem revoltování proti stávajícímu řádu a ustáleným rolím, které jsou jedinci v určitém řádu vymezeny, postmoderna otvírá stav relativismu. A právě tento stav je sám o sobě pobídkou k novým tvůrčím postupům nezávislým na autoritách spojených se „školením“ v oblasti umění. Moderna se vyznačovala také tím, že „jedinečné“ reprezentované osobními příběhy umělců přesahovalo horizont individua a stávalo se symbolickou výzvou ke změně řádu společnosti pro další členy. Postmoderna je ve věci pojetí „osobního“ poněkud komplikovanější. V roce 1979 vydává Jean-François Lyotard knihu reflektující nastávající dobu pod názvem *O postmodernismu*. Jde o dobu, v níž panuje pluralita ve světovém názoru, o dobu, v níž se propojují různé oblasti zájmů a činností, v nichž je postupně narušována tradiční hierarchie významů a názorů. Postmoderna přináší mimo jiné také nové podoby vztahu jedince k sobě sama. Otevírá alternativní přístupy k životu. Tato doba nedůvěřuje jedné pravdě a relativizuje samotný proces poznání. S relativizací všeobecně nastavených hodnot souvisí také relativizace osobních priorit a vlastní identity. Jedinec zvažuje svoje role, v průběhu života často ověřuje jejich významy a mění jejich podoby, a tak prochází celou řadou změn.

Postmoderní doba nabízí neustálé příležitosti k proměnám identity, což má za následek určitou flexibilitu osobnosti, ale také negativní změny v psychice. Je však vůbec možné měnit vlastní identitu? Ta je přece formována dlouhodobě. V psychologii a také v sociologii jsou rozlišovány dva hlavní typy identity – „identita osobní“ a „identita skupinová“. Osobní identita je vyjádřením vlastního sebepojetí v kontextu toho, jak jsem vnímán (vnímána) okolím. Identita je utvářena v určitých fázích života člověka velmi intenzivně – konstituuje se převážně v pubertě a v adolescenci. Do vytváření identity se postupně promítají významné životní události, podoba identity není v žádné fázi pevně fixována, podléhá permanentním procesuálním změnám. K identitě osobní se váže identita skupinová, jež je výrazem dobrovol-

ného přijímání znaků a projevů skupiny, která praktikuje symbolické způsoby chování, užívání jazyka, oblékání nebo také symboliku určitého životního stylu.

Přijetí znaků identity skupinové může být spojeno s určitými psychickými problémy. Jedinec nacházející se v pubertě či v adolescenci může po určitou dobu kolísat mezi různými skupinovými identitami a tato nerozhodnost může vyvolat psychickou labilitu. V takové situaci je pro něj velmi obtížné rozlišovat osobní a neosobní. V chaosu vizuálního a audiálního „šumu“ je těžké si hledat vlastní autenticitou podložené osobní zájmy. Současné sociální sítě poskytují možnost mít mnoho identit, což je spojeno s pluralitou prožívaných situací a způsobů chování. Lze jen přibližně určit, zda je možno skutečně jednotlivé identity prožívat, zda nedochází pouze k simulaci prožitků. V klíčových životních situacích pak může dojít i ke ztrátě identity – jak osobní, tak i skupinové, což vede k potřebě vytvářet identitu novou.

Téma hledání, vytváření a nalézání osobní a skupinové identity je velmi častým námětem výtvarných projevů na různých úrovních. V insitních projevech, v projevech dětí a auto-didaktů a také v projevech umělců art brut jde zejména o vyjadřování osobní identity hluboce zakořeněné v podvědomí – identity spjaté s autobiografií. Umělci profesionální scény se více zabývají náměty identit skupinových, které jsou vytvářeny jako sociální konstrukty a které se vyvíjejí v sociálně-historickém kontextu. Zabývají se také specifiky přijímání těchto kontextů a jejich zvnitřňováním. Mezi subjektivní a objektivní identitou vzniká dynamické pole poznamenané určitým napětím, jedinec osciluje mezi vlastním, vnitřním, osudově daným a mezi neustále se „nabízejícím“. Právě spontánní výtvarné počiny mohou být projevem snahy o zachování identity původní – neovlivněné kulturou. Kulturní vlivy, které působí na utváření identity, jsou právě v době postmoderní rozvolňovány, osobní identita může být formována hned několika kulturami.

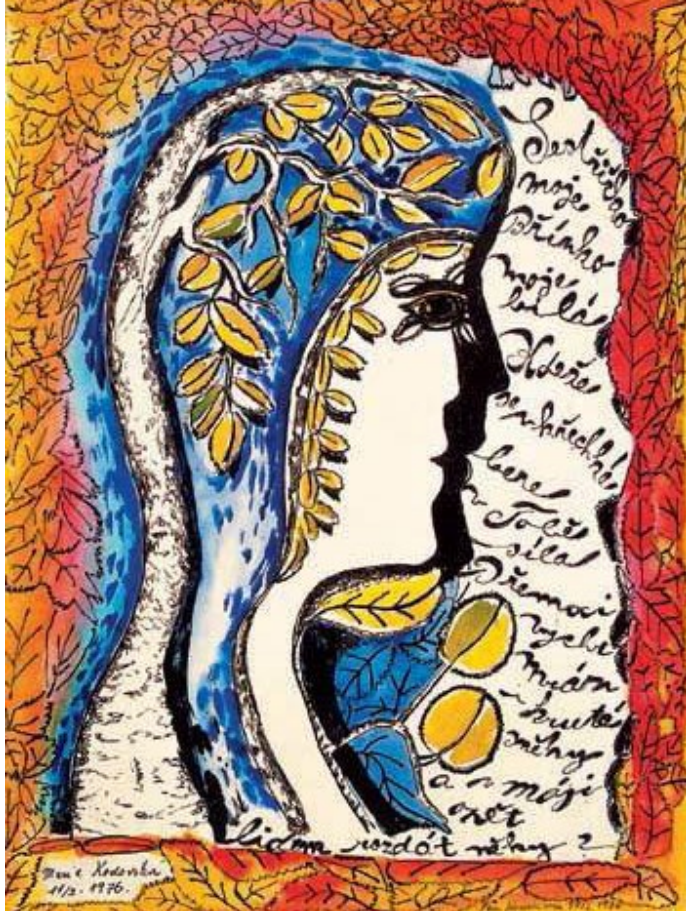
V umění art brut se často objevují tvůrci, kteří se hlásí k univerzálním hodnotám, jako je symbiotické soužití s přírodou, spiritualita, sjednocení vnitřních a vnějších energií atd. V dílech některých umělců art brut jsou pak obsaženy obě zmíněné polarity. K první skupině umělců patří například Marie Kodovská, jejíž obrazy vzdáleně připomínají lidovou kulturu, ale z příběhů, které se za nimi skrývají, lze vyčíst autorčinu zcela jedinečnou osobní zájmu.

sovanost na tvorbě děl. Příkladem sdílení univerzálního prostoru umělci art brut je například také živelná tvorba zahrad.

Hledáním definice identit se zabývá celá řada humanitně orientovaných autorů. Podle Erika Eriksona³⁹ má konstituování vlastní identity psychosociální kořeny. Skrze identitu se jedinec vztahuje sám k sobě, zabývá se vnímáním sebe sama a tím, jak je vnímán okolím. V pubertě a v adolescenci dochází ke krizi identity, neboť individuum je vystaveno nutnosti přijímat vnější role, které se dostávají do sporu s jednoznačně osobními zájmy. V utváření identity v období dospívání a adolescence se v současné době uplatňuje princip interakcionismu. Umění poskytuje možnost symbolizace různých identit, jejichž „prožívání“ skrze umění je příležitostí vyjadřovat svou vlastní identitu. Výtvarní umělci, zejména umělci art brut, se však často od ideálu sociálního obrazu odchyľují a hledají vnitřní smysl bytí. Stejně jako pro ně i pro děti nebo dospívající se výtvarné vyjadřování stává příležitostí vytvářet si obraz zcela osobně pojaté identity. Z výše uvedených úvah vyplývá, že identita není daností, nýbrž že je postupně během života formována. Usilování o nalezení vlastní identity skrze výtvarné vyjadřování je jednou ze základních antropologických konstant. Musí však jít o skutečné úsilí vedoucí k objevování identity. Současná vizuální kultura nabízí oproti tomuto dlouhodobému snažení zkratkovité cesty – vytváří ikony, jejichž jednoduché napodobování neznamena nalezení autentické identity. Cizí identity jsou pak doslova „půjčovány“ jako šaty, jsou prožívány a jejich četnost a rozmanitost nahrazuje obtížnost prožívání identity vlastní.

Pravá identita nevzniká sama o sobě, ale utváří se mimo jiné v uskutečňování vztahu k druhým. Vztah k sobě, k druhým i ke světu jako takovému je předmětem sdělení vyjadřovaných skrze výtvarný projev. Vizuálně vnímatelné projevy – ať už jde o umění, nebo o projevy do umění přímo nezařazované, mohou být autentické nebo koncipované pro určitý účel. Autentické projevy vždy souvisejí s osobností autora, s jeho životem a událostmi, které se týkají přímo autorovy osoby. Vlastní vizuální projevy nám – divákům stejně tak jako jejich autorům umožňují vyrovnat se s minulostí i přítomností, pohlédnout na náš život zvenčí a případně

39 ERIKSON, Erik H. *Dětství a společnost*. 1. vyd. Praha: Argo, 2002.



Obr. 44. Akvarel na papíře s názvem „Sestřička bříza“ z roku 1976 má rozměry 33 × 24 cm a je dílem spontánní malířky a kreslířky Marie Kodovské, která se svojí tvorbou pohybovala na pomezí mezi naivním a syrovým uměním. Narodila se v roce 1912 v Korytné u Uherského Brodu. Podstatnou část života však prožila v Rýmařově, kde také v roce 1992 zemřela. Pokud hloubavá malířka Cecilie Marková nechala napájet svá pastelová květenství přes medijní kořeny, pak kytice paní Kodovské mají blíže k expresivnímu a poetickému výrazu. Od mládí totiž ráda psala básně a pohádky. Její kresby i obrazy jsou tak protkány často silokřivkami figurativních prvků, celými lidskými postavami, nebo alespoň útržky tvář. Antropomorfované zářící květy či stromy někdy provázela psaná slova, úryvky básní, zakomponované citlivě do barevných plánů obrazu (foto a popis Pavel Konečný).



Obr. 45. Více než třicet let pracoval spontánní tvůrce Emil Milan Grgurić (1919–1997) na sochařské zahradě, kterou nazval Eden. Obklopuje vilu Katarinu, která se nachází v rybářské vesnici Kukljica na břehu chorvatského ostrova Ugljan nedaleko Zadaru. Uvnitř zahrady, která měří asi 1 500 metrů čtverečních, lemuje chodník k centrální vile 35 betonových soch, většinou v životní velikosti nebo i vyšších. Nalezneme zde sochařské autoportréty samotného umělce a další postavy různých osobností inspirované biblí, antickými a chorvatskými dějinami a mýty. Samotnou vilu na půdorysu čtyřlístku navrhl a postavil na původně pustém pozemku Emil Grgurić a lze ji také chápat jako svéráznou architektonickou sochu. Fasáda vrcholí vysokým štítem zakončeným portrétní bustou Grgurićovy matky Katariny. Interiéry domu jsou stejně zajímavé a působivé jako exteriér budovy. Více než dvacet velkých betonových basreliefů, pokrývajících všechny stěny stavby je inspirováno biblí i motivy z chorvatské historie. Grgurićovy originální spontánní práce jsou zasazeny do jaderské zahrady plné vzrostlých stromů, keřů a květin, což umocňuje dojem z tohoto jedinečného environmentálního díla donedávna ještě neznámého outsidera. O životě a svérázných sochařských zahradě napsal sběratel Pavel Konečný ve spolupráci s dcerou tvůrce paní Dunjou Forgač v roce 2019 vydanou knihu *Park Eden i kipovi Emila Milana Grgurića* (foto a popis Pavel Konečný).

vyhodnotit svou životní „situovanost“ a její perspektivy. Projevovat se autenticky znamená také vyrovnávat se s vlastní identitou, nepřijímat automaticky cizí návody k tvorbě nejenom výtvarné, ale i k utváření vlastního života.

Autenticita a vztah k osobnímu prostoru se nevztahuje pouze na chování či tvorbu jedince, ale je možno ji vztahovat i na místo jako takové, externí prostor, krajinu. Pro udržitelný externě podmíněný způsob života je důležitá původní autentická přírodní krajina nazývaná „allochtonní“, jež souvisí s udržením původní flóry a fauny. Dalším pojmem, jímž můžeme charakterizovat původnost lidského života, je „autochtonnost“.⁴⁰ Postmodernou zasažený jedinec si často přiznává, že allochtonní prostor a autochtonní vlastnosti ztrácí vlastní vinou a tato ztráta se stává příčinou jeho neuróz a propadání se do prostorů bez původu, do míst, která jsou vykonstruována a zbavena jeho rodových kořenů. Pobyt v těchto místech pak působí na utváření osobních priorit, které nesouvisejí již s původem jedinců ani skupin. Alarmující pak je, že dochází k oddělení těla od mentálních funkcí, což může vést až k patologii. Léčením tohoto stavu se zabývá například „satiterapie“ založená na synoptickém pojetí jedince reflektujícím jednotu fyzického a mentálního prožívání, sebepojetí a nadhledu, fyzické dovednosti a teoretické znalosti.⁴¹ V satiterapii jde zejména o to, že zde není nabízena pomoc léčení patologického stavu zvenčí, ale jsou vyvolávány takové procesy, které vedou k samoléčbě (autochtonní terapie). Příkladem samoléčebných metod praktikovaných v dávné historii lidstva je praxe rituálů konaných v tzv. primitivních společenstvích. Podoby těchto rituálů souvisejí se ztělesňováním mýtů, do nichž se přímo promítají nevědomé obsahy psyché jedince. Kolektivní uskutečňování symbolizace těchto obsahů je prostředkem katarktického obnovování duševní celistvosti – jde často přímo o rituál praktikujícího jedince, který si tímto upevňuje mytologické dědictví. Jde zde zároveň o psychologický význam uskutečňování vnitřně prožívané náboženské víry přímo propojené s duší jedince. Revitalizace těchto kultů v moderní a postmoderní společnosti pak nesměřuje k upevňování instituce náboženství, důležité

40 Autochtonnost znamená původnost, výskyt v místě svého původu.

41 NĚMCOVÁ, Marcela. Úvod do *satiterapie* (příručka ke kursu). 2. vyd. Praha: Ateliér satiterapie, 2002.

je znázorňování a prožívání nevědomých procesů. V mýtech jsou nalézány analogie k duševním procesům a vlastnostem jedince vyvstávajícím z kolektivního nevědomí.

Autenticita je takto propojena s hlubinnou kolektivitou a je založena mimo jiné také na zodpovědnosti vůči sobě samému. Autor projevující autenticitu si na nic nehraje, je sám sebou a má také respekt vůči druhým. Znakem autentické tvorby je určitá vyzrálost, důvěra v sebe sama i v okolí a upřímné účelově nepodmíněné chování a jednání.

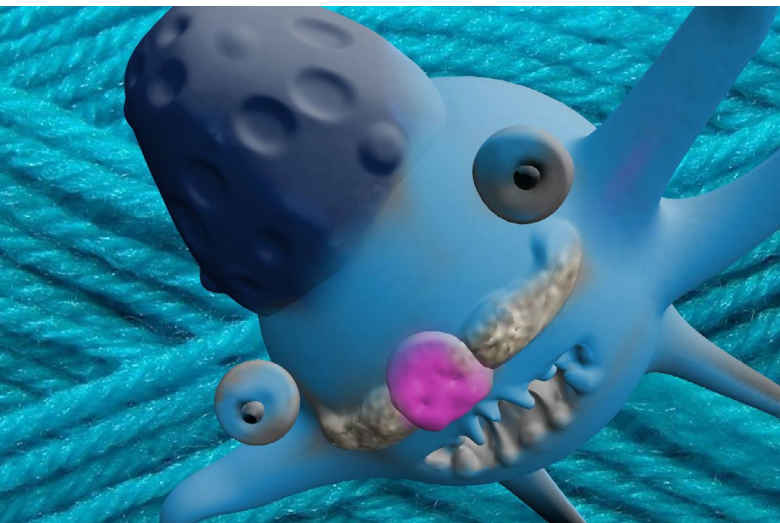
Vnitřní model je hlavním námětem tvorby umělců už po staletí, významu nabývá v moderně a zejména v surrealismu. Teoretik surrealismu Vratislav Effenberger upozorňuje v článku „Autenticita tvorby“ na ohrožení autenticity konzumerismem: „V době rozkladu hodnotové orientace atlantické civilizace, který prožíváme, je tvůrčí individualita pohlcována uniformitou ve stejné míře, v jaké funkčnost myšlení, založená na kritické diferenciaci, ustupuje před formalismem v kultuře, ve vědě, v umění a především v lidském životě. Tento rozklad, který je dílem hypertrofie prázdných technických forem a s ní spjatého úpadku vzdělání, vyčerpává kapacitu lidského ducha konzumní gymnastikou do stavu trapné letargie, potlačující prostor pro náročnější intelektuální a imaginativní výkony, a tím i pro kritické diferenciační vědomí, z něhož vzniká tvůrčí individualita a její objevitelský princip.“⁴²

Konzumerismus představuje ohrožení autenticity v umění podobně jako ohrožení autentických projevů v jiných oblastech lidské činnosti. Výtvarné umění – tedy autorská produkce je zejména od devadesátých let minulého století stále více závislá na tzv. „provozu umění“. Provoz umění respektuje kvality díla vytvářené autenticky pouze částečně. Autenticita uměleckého projevu je často závislá na schopnosti představovat si „možné“, surrealisté nazývali tuto schopnost „automatismem vize“ a způsobilost vytvářet nekonečné množství kreativních objektů byla vnímána jako „automatismus vytváření“. Dále Effenberger upozorňuje na nebezpečí praxe tzv. „estetiky konzumní ideologie“, která potlačuje přirozené duševní aktivity člověka. Člověk, který je pod vlivem konzumerismu, podléhá ve svých estetických soudech nátlaku určitých modelů, jež přijímá za své z důvodu touhy po ztotožnění se

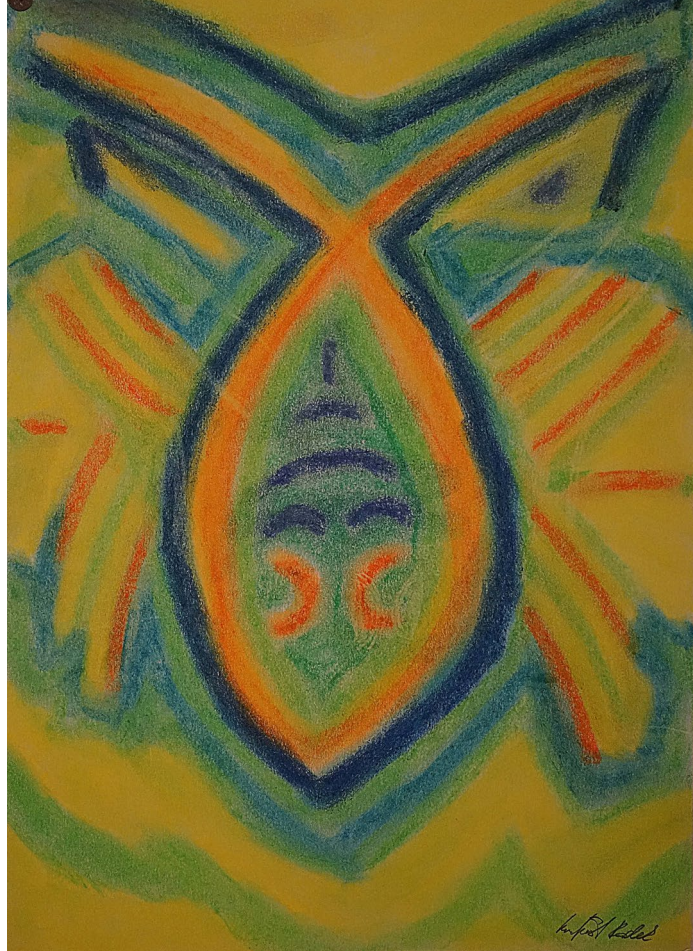


Obr. 46. Několik fotografií, dokumentujících úchvatné životní prostředí svérázného spontánního sběratele – umělce, vznikla v létě 2016, kdy Pavel Konečný navštívil Luigiho Lineriho. Ten se narodil v roce 1937 v malé italské obci Albaro. Dnes žije s manželkou na velkém statku v nedalekém Zeviu, ležícím na řece Adige poblíž Verony. Nejprve začal s přítelem v roce 1963 v okolních horách sbírat prehistorické pazourky, ale velmi brzy se přesunul k břehům Adige, kde začal usilovně vyhledávat podle tvarů různé kameny. Ty začal doma po roce 1970 aranžovat podle shodných tvarových vlastností. Jeho pozornost se přesunula k výtvarné poezii, i když té literární se také úspěšně věnoval. Po podrobném ohledání sesbírané kameny pečlivě třídí podle morfologických kritérií: jsou tu vedle sebe ryby a beraní hlavy, mužské i ženské pohlavní orgány, ptáci, psi, dobytek, profily lidských hlav aj. Od roku 1985 se plně věnuje tomuto svéráznému „výzkumnému projektu“, jehož podstata je však intuitivní, kreativní a umělecká. Své nálezy rozkládá na dřevěných panelech, které po desítkách let pokrývají všechny stěny dvoupodlažní stodoly nebo se kupí v jehlancovitých sloupech vedle jeho domu. Výsledkem je neobyčejně působivá, omračující scénografická instalace desítek tisíc popsanych kamenných nálezů, vypovídajících o Luigiho přetrvávající vášni až posedlosti (foto a popis Pavel Konečný).





Obr. 47. Jiná bytost, chlapec dvanáct let, počítačová kompilace. Virtuální světy a pohyb dospívajících v nich – to vše vytváří podmínky pro vizualizaci fiktivních postav, prostředí a dějů (foto archiv Jakuba Dlabala).



Obr. 48. Radoslav Kurfürst, „Hlava“, pastel na papíře rozměrů 41,5 × 29,5 cm, okolo roku 2016. Vyučený mechanik strojů a zařízení, narozený roku 1980, se stal pacientem psychiatrické léčebny ve Šternberku v květnu roku 2015. Teprve v následujícím roce vzniklo ve zdejší arteterapeutické dílně spontánně několik desítek jeho výtvarných prací především technikou suchého pastelu, které zaujmou nejen originalitou neškoleného projevu, svou barevností, ale i vizuálně silným výrazem, zachycujícím především různé psychické stavy člověka zrcadlící se v lidské tváři. Několik jeho prací se dostalo do sbírky spontánního umění Pavla Konečného a bylo prezentováno na výstavách (foto a popis Pavel Konečný).

s ikonickým obrazem nabízených a preferovaných kvalit osobnosti a ztrácí smysl pro vlastní soudnost. Bojí se vyjadřovat své emoce a pocity například z toho důvodu, že by jej toto vyjádření mohlo přivést do pochybností o vlastní úspěšnosti, jež je závislá na ztotožnění se s vnějšími nabídkami.

Podstata lidské existence je však založena na stálém vyrovnávání protikladů: subjekt – objekt, nevědomí – vědomí, intelekt – obraznost, percepce – výraz, psychosociální – individuální apod. Výtvarné vyjadřování sehrává od raného věku dítěte a dále i v celé ontogenezi člověka významnou roli právě při vyrovnávání těchto protikladů. Výtvarný projev je jednou z mála příležitostí k tomu, aby člověk mohl symbolizovat svou polaritu oscilující mezi subjektivním a objektivním: při výtvarném projevování se (nejdříve v jednoduchých grafických a malířských výtvorech praktikovaných v dětství a později v esteticky zabarvených projevech nejrůznějšího druhu, jako je například oblékání a celková úprava zevnějšku, estetické řešení bydlení atd.). Široké pole pro vyjadřování autenticity poskytuje nejenom výtvarná tvorba, ale také právě životní styl. Není náhoda, že tvorba autentických tvůrců je úzce spjata s utvářením jejich životního stylu. Claire Barber-Stetson a další badatelé zabývající se teorií kultury upozorňují na skutečnost, že jistá část kreativity je spojena s imunitou vůči umění jako takovému: „Lidé, kteří tvořili art brut, museli být imunní vůči umělecké kultuře, což znamená, že jejich díla měla malou nebo žádnou stopu napodobování a že navzdory jejich nevraživosti vůči uměleckému vzdělání a jakémukoliv podléhání ideologiím tito autoři vytvořili díla, která byla původní ve výběru materiálů, rytmů utváření i stylů projevu. [...] Byl to právě Dubuffet, který tvrdil, že kognitivní porucha a institucionalizace chrání lidi před kulturou, a jejich práce, provozovaná v samotě, je tak čistší a autentičtější.“⁴³

Dubuffetovy názory na svázanost kultury s určitou manipulací jsou zčásti poplatné době, kdy byly tímto umělcem a „vypravěčem“ smyslu umění vyslovovány, ale zároveň mají také nadčasovou platnost: „Uměleckou produkci lze chápat jen jako individuální, osobní a prová-

43 BARBER-STETSON, Claire. A vibrant autistic aesthetic and the limits of art brut. *Journal of Literary* [online]. 2017, 11(2), 113-131, cit. s. 115 [cit. 2019-01-08].

děnou všemi, nikoliv pouze předem určenými zmocněnci. Užitečnost se duchu jeví jako nositelka omezení, kterých bychom se rádi zbavili: užitečnost je jakoby varovné světélko, jež má zaručit volné pole pro neužitečnost, která se naopak jeví jako prvořadá hodnota pro všechna ostatní světélka, a ta nemají jiný úkol než ji ochraňovat. Zbavme se užitečnosti, pověřme zmocněnce, aby se jí věnovali, abychom se s ní sami nemuseli rozčilovat a zatěžovat jí mysl, a tím si dokonale uvolnili ruce pro neužitečnost.“⁴⁴

V současné době jsou umělecký i životní styl nikoliv výrazem revolty, jako tomu bylo v období formování art brut, ale jsou spíše kompilací známého, nabízejícího se, jsou založeny více na interpretaci něčeho, co tu už bylo, než aby byly utvářeny vlastní představivostí autora. Lidé, kteří se nezabývají přímo výtvarnou tvorbou, napodobují životní styly a volně kombinují už „hotové“ a využívají více externí než interní podněty. Vybírají si svoje priority na základě osobních kritérií a volí způsoby trávení času, zařizování obytného prostoru nebo i styl oblékání tak, že sice čerpají z repertoáru kulturního prostředí, ale často danou „kulturu“ přetvářejí v duchu vlastního obrazu. Autoři tvořící z vlastních popudů se ale chovají jinak. Ke kulturním hodnotám nepřihlížejí jako k prioritnímu zdroji a čerpají podněty k vlastní tvorbě ze sebe sama.

František Dryje, člen Skupiny českých a slovenských surrealistů, umělec spolupracující s Brunem Solaříkem a Ivo Puršem, píše: „Výrazová/tvárná autenticita se vymezuje vůči převládajícímu estetickému povědomí jako jeho kritická opozice a dialektická negace (princip objevu, přeskupení či nové zakoušení tradice), což jsou faktory vzniku a utváření individuálního tvůrčího stylu jakožto jedinečného, originálního výrazového způsobu. Významová autenticita se projevuje jako objevná, poznávací a kritická funkce v sémantickém plánu díla, jenž spojitě zahrnuje sféru subjektivních individuálních obsahů a významů, sféru nadindividuální, intersubjektivní (poznávací mýto-poetická funkce) i sféru psychosociální (poznávací a kritická funkce).“⁴⁵ Tato definice autenticity, jakkoliv se může zdát příliš

44 DUBUFFET, Jean. *Dusivá kultura*. Překlad Ladislav Šerý. Praha: Herrmann & synové, 1998.

45 DRYJE, František. Fantom autenticity – hic et tunc (opožděný komentář k textu Vratislava Effenbergera Autenticita tvorby a módní trendy). *Analogon*. 64, 2011, s. 13–15.



Obr. 49. Pohled do zásilky od Jaroslava Diviše – umělce art brut. Na pomačkaném papíru je Divišova tušová kresba – autor několik svých kreseb takto zmačkal za účelem vypolstrování zásilky obsahující celou řadu pečlivě zabalených obrázků a malých objektů, což odůvodnil tak, že přece každá věc, i když vzniklá původně bez účelu, má svůj další život a třeba takto může být užitečná jako „vycpávka“ (foto archiv autorky).



komplikovaná, vyjadřuje poměrně stručně a přesně charakter „výrazového způsobu uměleckého vyjadřování“ ve vztahu k univerzálním hodnotám tvoření a poznávání. Vyplývá z ní, že u skutečně autentického tvůrce převládají individuální, vnitřní popudy k tvorbě nad účely nadosobními.

Podobně se vyjadřuje Bertrand Schmitt ve stati „Přijetí a odmítnutí automatického poselství“, kde v souvislosti s dílem umělce art brut Jana Křížka píše: „I zde najdeme v obrysech sen o tom, že jednoho dne v sobě získáme díky automatické tvorbě a moci metafor (tedy díky magickým silám jazyka) klíč k interpretaci světa a jeho fenoménů. To je postoj, který činí z člověka klíč k interpretaci přírody, a může být tedy považován za jistou formu antropomorfismu, nebo dokonce antropocentrismu.“⁴⁶

Fenomén autenticity ve výtvarném umění není vlastní pouze surrealismu. Pro umělce hlásící se k tomuto směru je však zcela typické, že se oddávali otevření smyslů a nechávali v díle proudit vnitřní energii, která se střetávala s externími silami. Výsledné dílo odráželo propojení obou energetických zdrojů. Surrealismus je směr náležející moderně. Zcela výrazný posun v chápání a interpretaci osobnosti individua vzhledem k tvorbě přináší pak postmoderna. Způsoby hledání nové identity výtvarných autorů postmoderny se od cest modernistů sice liší, ale mají také mnoho společného. S hodnotami jako sebevýraz a expresivita je spjaté například dílo současného umělce Vladimíra Skrepla. Jeho osobní cesty ke stylu, který by se dal nazvat neoexpresionismem, jsou složité. Od počátku své tvorby se zajímal o „neestetické projevy“, které ve svých obrazech přetavoval v osobitý styl částečně se podobající čmáranicím dítěte, znakovosti projevů pouličních umělců a intenzivní výrazovosti expresionistů. Důležité pro Skrepla je vidění sebe sama jako svobodné bytosti, autora, který sice využívá externích zdrojů, ale pohybuje se mezi nimi zcela volně.

Tvůrci Skreplova typu jsou oddáni skutečnosti, odmítají se zařazovat do nějakých systémů vytvořených teorií umění. Jakkoliv se tedy neoexpresionistický postmoderní způsob tvorby může zdát odvozený z minulých forem, je zde respektována svoboda individua.

46 SCHMITT, Bertrand. Přijetí a odmítnutí automatického poselství. *Analogon*. 64, 2011, s. 25.

V postmoderně je však více než v moderně aktuální závislost autora na divácích. Ulita uměleckého aktu je nahrazována otevřenou komunikací.

Příznačné pro postmoderní výtvarné vyjadřování je také mísení uměleckých žánrů, ke kterému dochází zejména v sedmdesátých letech minulého století. Umělci často koncipují projekty, v nichž se propojují vizuální projevy s občanskými nebo politickými aktivitami, ekologií, etnikem atd. V těchto projektech jsou často řešeny otázky jinakosti a koexistence odlišných entit. S tématem polarity „osobního“ a „neosobního“ v kontextech umělecké tvorby v posledním desetiletí často souvisí pojem „selfimage“, který lze vykládat v mnoha rovinách. Jde o způsob „sebevyjadřování“ vůči okolí a dále také o „sebevnímání“ a pocíťování identity (sounáležitosti s něčím, co už existuje). Každý člověk si vytváří jakýsi mentální obraz týkající se vlastní osoby, který sestává z definice vnějších vlastností a z náhledu do vlastního nitra. Ke konstrukci tohoto obrazu v naší mysli je však potřeba vědět, jak nás vidí a co si o nás myslí ostatní. Obraz sebe sama pak vnímáme jako obraz našeho těla (*body image*), naší tváře (*face image*) a pro jeho hodnocení vytváříme určitou škálu pravidel. Lidé často trpí pocitem, že zejména jejich tělesný obraz není dostatečně dobrý. Uvažují o určitých preferencích v přeměně svého vlastního obrazu. Vylepšování sebeobrazu zaměstnává většinou hlavně pubescenty a adolescenty. „Neosobní“ je přejímáno a začleňováno do tohoto stále nově konstruovaného sebepojetí a stává se tak „osobním“.

DIALOGY

H. S. B. Jaroslave, máte pocit, že si svou tvorbou vytváříte nějaký způsob životního stylu, který je zcela osobitý a liší se od stylů života jiných lidí? V čem je váš způsob života zvláštní?

J. D. Není to jen můj pocit, je to skutečnost, která se opírá o zkušenosti a pozorování okolí. Osobitost se vytváří snadno, pokud je kladen důraz na různé části spektra dovedností a znalostí. A pokud je možné toto vše opřít o výsledky nebo nálezy, stane se to viditelným prvkem i v okolí. Zvláštní je to jen a pouze tehdy, pokud to okolí posoudí jako zvláštní a odlišné. Nadstavbou může být i prostá skutečnost, kdy se jedinec stane sám pro sebe osobitým a odlišným. Asi jako lední medvěd v deštném pralese. Je to jedno velké dobrodružství plné tajemství.

H. S. B. Přejete si nějak svým osobním přispěním změnit svět, nebo jej někam posunout? Máte obavy o osud světa?

J. D. Svět je jedna velká změna. Ať už bombardování zemského povrchu meteority, poslední univerzální společný předek organismů, superkontinent Pangea, první kresby z chaosu čar, zvuk, ticho, světlo, tma. Osobní přispění je možné pravděpodobně jen s vědomím celku. Pokud je změna vedena nespokojeností se stavem věcí, tak to je, obávám se, jen díky strachu. Svět ale nejsou jen lidé. Obav a strachu se dá zbavit i tak, že se neobklopujete věcmi a nežijete na místech, která jsou jednoznačně podřízena strachu a obavám. A to nejen v horizontu příštích let, ale i něčeho tak vlastního a intimního, jako je zítřejší den. Já sám nemám obavy, mám strach, protože žiji na místě, obklopen věcmi, které plně využívají potenciálu obav a strachu. Ale! Mysl produkuje tisíce myšlenek, představ a elastické ruce vesmírné hmoty toto všechno osahávají, sledují, protože také hledají

nová východiska, nové formy pro sebe, pro všechno ostatní. Každého si pamatují, nezapomínají jedno pro druhé.

Je to dobrodružné a lechtá to.

H. S. B. Jestli to dobře chápu, máte strach pouze z přemíry závislosti na materiálních věcech. Vaše tvorba je zrcadlo vašich myšlenek a jako taková vás povznáší nad jakoukoliv závislost na věcech. To ovšem znamená, že jste v myšlenkách stále v pohybu. Jaké to je, být v pohybu? Pohyb je mimo jiné hlavní zákon chaosu. Je vám v něm dobře? Netoužíte taky po zastavení a dodržování určitého řádu? Nebo jsou to právě vaše výtvarné práce, které jsou pro vás příležitostí pohyb na chvílku zastavit?

J. D. Závislost není zlá, pokud máte přístup ke zdrojům. Skoro ke všem věcem, které používám a využívám, nemám přímý přístup. Od vody přes jídlo, energie až k materiálu je to jedna velká past. Horší je, že ani kámen nebo kousek dřeva není volným zdrojem. Vše někomu patří, vše je pozorováno, sledováno, počítáno, využíváno, zneužíváno. Dokonce obchodujeme s odpadem, se špatným vzduchem, s právem na právo mít právo. Nejsem ale aktivista, který brojí za revoluci. Tvorbou se nijak nepovznáším nad věci, nad materiál, naopak, snažím se zkoumat materiál, jeho možnosti, a vnímám tu možnost bez omezení. Své práce rozdávám – jde o jednoduché gesto. Peníze jsou nutné, ale jsem více pro ten směnný obchod, ten se snažím držet alespoň v úrovních, které mají smysl. Pravěk. Chaos je řád, řád je chaos. Motýlí efekt je přeci krásná definice toho, co se dá pokojně sledovat, ale ve výsledku to může dát příčinu ke vzniku nového, nebo to může jedním pohybem zamést celou galaxii. Jen je škoda, že v našich podmínkách chytáme motýla do sítěk a špendlíme do prosklených škatulí. Když už nic jiného, moje tvorba je o tom, aby bylo méně sítěk a špendlíků. A co třeba housenka? To je přece rovnou škůdce. Ale ví o tom ta housenka?

A ještě jsem si vzpomněl na maličkost, do balíku jsem dal pár nedokončených figurek (jsou to ty papírové, částečně nabarvené) – už jsem nechtěl balík vycpávat

zmačkaným papírem, tak jsem to vyplnil něčím, co je bohatší formou. Možno použít pro různá kreativní sezení nebo nápady.

H. S. B. K dalšímu dotazu mne inspirovala vaše poznámka o nedokončených figurkách v zásilce. Vy jste velký iniciátor kreativity. To slovo „kreativita“ je dnes nadužívané, ale skutečná kreativita může vypadat asi velmi jednoduše. Někdo nebo něco vydá impuls a ostatní na něj reagují – je to řetězec tvoření. Nebo se mylím? Co je to podle vás ona „kreativita“?

J. D. List papíru. Zmačkat papír do kuličky. Planeta. Kuličku rozbalit. Pomačkaný papír. Krajina. Vytvarovat pohoří a údolí. Vybrat místo, kde někdo nebo něco žije. Narovnat papír. Přeložit. Namotat na prst. Vytvarovat figurku. A tak dále, a tak dále. Toto je kreativita a myšlení. Hmatový prožitek, vjem tvarů a proměn. Ruka učí hlavu. List papíru vyměnit za jiný materiál. Pokračovat. Poslat to dál.

H. S. B. Jestli vám dobře rozumím, považujete při své tvorbě za důležitý smysl hmat, který umožňuje dotek s materiálem. Je to pro vás důležitější než počítky zrakové, které jsou základem vytváření obrazů. Nebo je to tak, že i pro vytváření obrazů jsou důležité dotyky s hmotou?

Děkuji vám za krásnou zásilku, budu ji zkoumat a dotážu se na některé věci v průběhu dalších dnů.

J. D. Balíková forma je pro mě asi nejlepší možná galerie, je v tom hodně napětí a objevování. I samotné balení je rituál. Snad jsem to nepřehnal a není toho moc. Nové práce jsou už bez podpisu, dospěl jsem k tomu, že podpisem je samotná věc, a není nutné to ještě signovat jako školák, není to přece na známky, že. Mohlo by to jít ještě dále: slyšet obraz, vidět zvuk. Člověk má asi pět smyslů, zvířata ještě o něco více nebo jiné, které u člověka nenalezneme. Co si s tím vším počít? Hra je jednou z možností. Hra učí. Dnes už máme poznatky o kreativní činnosti, kde jsou možné variace. Například nakresli zvuk, vůni, vyjádří pohyb nebo rytmus. Často se to používá v metodice

výuky, skupinové arteterapie atd. Nejlépe se takto pracuje ve skupině nebo ve společné spolupráci. Jeden začne, další pokračuje. Stejně tak k tomu patří i možnost si sáhnout, změnit, zničit nebo se i jinak vyjádřit k tomu, když je práce vystavena. I proto vždy v první řadě hledám možnost, pokud dostanu nabídku k výstavě, zda je možnost práce rozdat přímo na výstavě. Pokud ne, tak alespoň na konci výstavy. To se vracím k těm materiálním věcem, špendlíkům a proskleným škatulím. Samozřejmě jsem varován, že rozdáváním se věc i autor devaluje, že takto se to nedělá. Ale toto je obrovské paradigma ve všem. A když se to obrátí naruby, to uvnitř vypadne ven, a je ještě větší bordel. To nezmění jeden zmačkaný papír. Možná ale jedna soška z hlíny, kterou někdo najde za 10 000 let? Nebo balík plný čmáranic a mazanic? Pro mě je to hra.

H. S. B. Je docela zvláštní, že uvažujeme podobně. I já bych si přála, aby věci, které dělám (jde o organické keramické objekty), byly spíše rozptýleny v krajině, než aby se staly předmětem nějaké kalkulace. Ale lidé jsou už tak nastaveni, že si „svoje věci“ musí nějak oceňovat, vyčíslovat, rámovat atd. Přejme si, aby tomu tak nebylo. Promiňte mi všetečnou otázku: Představujete si, co se s vašimi zásilkami děje dále?

J. D. Měl jsem mnoho fotografií od lidí, kterým jsem své zásilky poslal. Zaznamenával jsem si tak místa, „kde všude jsem“. V tušení přísnějších zákonů o ochraně osobních údajů jsem toto mapování zrušil a archiv smazal. Za těch deset let jsem se dostal na zajímavá místa ve světě. A jsou to tisíce věcí, od velkých formátů až po drobné kartičky, cestovatelské figurky, prostorové objekty atd. Představuji si, kde budou tyto věci za sto let, jaký příběh k nim vznikne. Strádám nápady na bednu, kterou někam zakupu, vytvořím mapu, tu také zakupu. A vím, že nejdříve musí být bedna a věci v ní a někdo musí vše vyrobit. Obecně mám v sobě zakořeněné rituály zakopávání, pohřbívání, pravěké relikty, obrácenou archeologii, ale je v tom i něco jiného. Jako když si veverka zahrabává ořechy pod listí a přesně si pamatuje, kam který dala. A vůbec

nevadí, pokud ji někdo pozoruje a sem tam nějaký ten ořech zpod listí vezme. Všude je všeho dost a dost, na každého se dostane.

H. S. B. Mohl byste si vybavit některá místa, kde jste tedy byl vy osobně, nebo skrze svoje díla? Jak ta místa vypadala?

J. D. Pokud vynechám seznam zemí skoro po celém světě, velké i malé výstavy, tak jsou zde místa jako výheň staré kovárny, kaple, kořeny prastarého stromu, ze kterého si generace lovců vyráběly luky a šípy, vrchol skály atd. Vše bylo podle představ lidí, já sám jsem do výběru míst nijak nezasahoval. Z těchto míst jsem potom dostal fotografie. V případě figurek jsou to přírodní cestopisy a výpravy. Nejvíce si na tom všem vážím samotného gesta pohybu, kdy sám nemohu cestovat ani se zvláště pohybovat. Ale to je jen zlomek, většina věcí je pryč bez nějaké odezvy, vůbec netuším, kde všude to může být. Tisíce věcí, stovky CD a kazet, všeho možného. V minulosti jsem své práce zahrabával na různých místech, obřadně vyhazoval do popelnice nebo jen tak nechával venku. Něco málo jsem osobně rozdál v rámci pracovní terapie. Několikrát jsem poslal své práce v úhledném balíku pro festival Free Art Friday.

H. S. B. Jedna moje kamarádka mi před časem vyprávěla, že se nemůže dostat na všechna místa, kam by se chtěla podívat, a tak cestuje často ve svých snech. Povězte, zdali s vaší tvorbou snění nějak souvisí? Pamatujete si nejintenzivnější sny, které vás přivedly k vytvoření nějakých děl?

J. D. Můj vztah ke snům? Ve snech není nic, co by nemohlo být skutečné. Pro mě sny nejsou důležité. Říkám tomu mozek na volnoběh. Sen je jen několik schodů do sklepa. Co má pro mě daleko větší význam, to jsou vzpomínky na minulost, mluvící kameny, divinační karty, náhlé pochopení, možnosti astrologie, rodové vazby. Minulostí nemyslím jen svůj život, ale i životy minulé. Nevím, do jaké míry se mám o tomto rozepisovat, toto téma je veřejně známé a zneužívané. Jsem přesvědčen o tom, že jméno, datum, čas a místo narození má pevný základ pro každého člověka. Tovární

nastavení. Nemá to nic společného s vírou v Boha, jsem agnostik podle Huxleyho, stejně tak i šintoista v pojetí věcí kolem. Cokoliv. Blíženec, rád zapomínám, vyhazuji, měním názory, postoje, ale ne povahu a podstatu. Archetypy, vzory, hrdinové i zbabělci. Večerníček „O človíčkovi“. A jsem šťastný, že jsem si na sebe vzpomněl.

H. S. B. To mi lichotí, co říkáte o Blížencích – jsem také narozená v tomto znamení. Vyjadřujete se v tom smyslu, že sny integrují minulé věci (taky to hodně hluboko zasuté), ale i současnou skutečnost. Zeptala bych se tedy v této souvislosti na autobiografii ve vašich dílech – jsou to všechno vaše osobní zkušenosti, které do nich vkládáte?

J. D. To se vracíme úplně na začátek. Netvořím v jedné poloze, jednou technikou nebo s omezením na určité náměty. Obrovské množství vytvořeného jen tak vzniklo a zase zmizelo. Asi nebudu autor v tom pravém slova smyslu. Jsou samozřejmě práce, které se jasně definují, jsou formální. Každý asi pozná figurku, krajinu atd. Pro celkové resumé je moje tvorba zmatečná, od všeho něco. Proto se bráním vkládání, i zkušenostem, protože je pro mě důležité udržet tvoření v úrovni neznámého, ve výtvarné regresi, rozkladu kresby až na základní praznaky. Pro přehlednost bych to rozdělil na dvě poloviny. Jednu formální, kam patří i moje výroba dřevěných hraček, řemeslo, technika, dovednost vymyslet přesný výrobní postup, trpělivost, přesnost na milimetry. Na straně druhé pravěký šum a znaky, kde nekládám nic, protože tam je vše. Sám bych to dost nedovedl vysvětlit, i proto používám pravěký jazyk a hlukovou mlhu. K tomu samozřejmě patří tvorba obleků, masek, které však po nějakém čase ničím. Rituál tvoření a ničení má pro mě velký význam.

H. S. B. Rozmanitost vaší tvorby je opravdu fascinující. A vaše vysvětlení, proč tomu tak je, mne přesvědčuje, že to všechno děláte s velkou upřímností. Taky obdivuju to, že nejste na těch hotových věcech nijak závislý. Píšete o oblecích a maskách a taky o rituálu. Tato poloha vaší kreativity by mne velmi zajímala...

J. D. Chtěl jsem dohledat nějaké fotografie, ale nenašel jsem, to je osud digitální doby, tak v odpovědi popisují, o co se jednalo. Masky a oblečení patří k „mému pravěku“. V době, kdy jsem tvořil své první nahrávky, cca před 20 lety, jsem si pro tyto potřeby vyráběl obleky. Stylizované fotografie pak byly součástí obálek, ať už kazet nebo CD. Od válečníka/marodéra přes lesní přízrak s dřevěnou maskou (dřívka lepená smolou) až po malomocného malefikanta. K tomu jsem vyráběl palice s hřebíky, štíty, hole, přívěsky, nože, čarodějné kotlíky atd. – všechno z papíru, drátu a dřeva. Více či méně to posilovalo můj vlastní prožitek a oživovalo vzpomínky. Mnoho věcí zůstalo nedokončeno, například skafandr pro pilota dřevěného hvězdoletu, zloděj v kryptě, velké kaširované dveře do krypty, klíče, papírová kuše, meč atd. Dnes je vše zničeno. Ale připravuji pro sebe další formu. Rád vzpomínám, kdy jsem ve druhé třídě základní školy na táboře byl za templáře v papírovém brnění s klackem v ruce – hra a divadlo.

J. D. Děkuji za knihu a sloního průvodce (H. S. B. poslala Jaroslavu Divišovi knihu *Z hloubi duše*, pozn. aut.). Je v tom i hodně symbolismu, kdy slon nese tíhu člověka, ve všech jeho schopnostech „ubližovat“ sobě i druhým. Nedávno jsem si znovu pročetl knihu o etologii primátů: *Fenomén kultury u primátů mimo člověka* od paní Vančatové. My jako lidé z toho vycházíme jako smutný rod (pro pozorovatele, ve výsledku to ale není smutné, jen tragikomické). Jsme uzavřeni ve svém kruhu, kdy maskování, zdobení dříve sloužilo k tomu, aby se jedinec s okolím propojil, i s prostředím, které ho determinovalo v jeho možnostech. Řekl bych, že u nás je tělo takové „demonstrativní tažení větve po zemi“. Bylo by zajímavé uskutečnit nějaká druhová setkání a zjistit, jaké poznatky mají o nás ostatní druhy. V době, kdy jsem připravoval výstavu „Já v mikrosvětě“, jsem si podobné porovnání dělal u mravenců, já versus mravenci, já a mravenci, já v mraveništi, město a mraveniště. A toužil jsem prožít něco podobného jako v knize *V zemi obřích trav*.

H. S. B. Píšete o nás jako o smutném rodu, který ztratil smysl pro rituály a maskování sloužící k propojení s okolím. V jakých ohledech může být právě tvorba nějakým mostem k tolik složitému a mnohdy povrchnímu světu současnosti? A je vůbec tento svět povrchní, jak si mnohdy stýskáme?

J. D. Svět je kulatý a točí se. Je prakticky jedno, kudy do něj píchne pod povrch, směřujeme vždy k jádru, skrz něj a druhou stranou ven. Nebo jako červík se můžeme klikatě prokousávat. Vtip je tedy v tom, že i tvorba má biologický základ, lépe řečeno přírodní, nebo ještě lépe přirozený. Tvorba je dobrým bodem pro vstup pod povrch. Klade jen takový odpor, jaký si klade sám tvůrce. Součtem okolí a sebe sama se však tvůrce dostává pod velký tlak, ten potom reflektuje. Tím pravděpodobně získává postoj, kdy zkoumá nejen sebe, ale i věci v okolí. Já si to nemyslím. Jen se tak zaplétá nejen sám do sebe, a k tomu ještě víc a víc slouží okolí. To ho buď použije, využije, upotřebí, nebo nepřijme. Už jen ta skutečnost, kdy nás ve vztahu k jednoduchým věcem kolem napadají neskutečné konstrukty a teorie, z nás dělá právě ten smutný a ustaraný rod. Asi jako když malé dítě nutíme k tomu, aby nám řeklo, co nakreslilo nebo namalovalo. Ono samo to neví, třeba jen trochu tuší, ale kdo by se staral o to, co to je, když je to radost a kouzlo? Svět proto není povrchní, pokud nechceme, aby takový byl. Kdo to chce? Kdo tomu slouží? Takže se raději dívám, jak maluje a kreslí primát. Nemusím hned vědět, stačí tušit. Nemusím rozumět, stačí chápat. Vím, nejde to. Já sám to neumím. Ale masky a rituály ještě zvládám. A trochu tuším. V tomto je skvělá kniha *The Biology of Art* od Desmonda Morrisa.

H. S. B. To, že tvorba má biologický základ, je i moje přesvědčení. Pohledem teorie výtvarného umění reflektující současnou oficiální výtvarnou tvorbu jde ve výtvarném umění o něco jiného. Od doby postmoderny a zejména s prosazováním postprodukce se pochybuje o biologické zakotvenosti tvůrců a tvrdí se, že umění stejně tak jako „pravda“ v kontextu filozofických bádání jsou „sociálními konstrukty“. Já osobně, protože se zabývám mimo jiné i dětským výtvarným

projevem, se s tím nějak nemohu smířit. Zajímavé je, že často, když moji studenti s dětmi postprodukčně smysluplně (z nějakých hotových obrazů nebo tvarů a předmětů) něco nového stvoří, zase to směřuje do té „staré přírody“. A to je mi sympatické. Vy se tedy domníváte, že zakotvenost umění v přírodě je důvodem, proč skutečné umění není třeba vysvětlovat? Jaký máte vůbec vztah ke komentování vlastní tvorby?

J. D. Jedna věc je vysvětlovat, aby druhý rozuměl, a druhá, aby skutečně pochopil. Sám pro sebe jsem si dal jednoduchá pravidla. Příroda asi moc nevysvětluje, proto je tajemná a kouzelná, ale ukazuje, předvádí se a láká. Je mrkev ve tvaru lidského těla umění? Kus kamene ve tvaru hlavy je umění? To je daleko víc, než „co tím autor chtěl asi říci“. Navíc mě děsí interpretace všeho druhu, různé tlumočení, vysvětlování, obhajoby. Abych se v tomto alespoň trochu vyznal, vzal jsem si za své všechny ty pravěké dávnověky, prvotní výtvarný projev, stadia kresby, šimpanze Conga atd. Ty spojitosti jsou očividné. Stůl, jeskyně, prst, klacík, bláto, krupicová kaše, hovínko, praplastika atd. Když k tomu v moderním pojetí přidáme trochu Steinera, Beuyse a něco málo k tomu, tak si mohu dovolit i nějakou tu ježčí bodlinu a ohrazovat se proti tomu všemu, co se kolem valí. Nebo se stočit do klubíčka a čekat. Jsme přeci jen současníci, svět je proces, mění se. Ještě je tu i cesta, kterou jde například pan Luigi Lineri. Jsou věci natolik zřejmé, kdy není nutné nic vysvětlovat. Chytrému napovídat a hloupý o to možná někdy zakopne sám. To patří i k těm maskám a rituálům. Kolem je tolik bubáků, ale málo strašidel. Komentování tvorby vedu jako návod, aby si i druhý mohl něco vytvořit, a k tomu přidám i nějakou mytologii, která patří k vytváření světa, k uchopení těch podivných tvarů a zvuků kolem. Stejně tak se těším na možnosti, které budu mít dalších nejméně šedesát let svého života. Sbírat kameny, tvořit z hlíny, pohřbívát nalezené samorosty, dívat se do ohně atd. atd. Ale to už předbíhám. Jsem na cestě zpět. V papírovém pravěku v době digitální.

J. D. Postihla mne nepříjemná událost – vyhoření počítače, odešel na věčný odpočinek. Jsem teď odkázán ve spojení se světem na mobilní data v telefonu.

Jinak s galeriemi je to, jak jsem psal už dříve. Můj princip rozdávání děl galerijní režim boří. Nabízí se zde spíše to zahřívání a rituál. K tomu patří také moje obliba výroby balíčků v podobě uzavíratelných sáčků, kdy se vždy snažím vytvořit napětí očekávání z toho, co je uvnitř. Velkým vzorem je mi vždy vzpomínka na krabičky, které se prodávaly na pouti. Za korunu byl uvnitř prstýnek nebo jiná drobnost.

H. S. B. To je mi líto, myslím tu zkázu vašeho počítače. Někdy si ale přeju, aby ten můj taky vyhořel. Nedovedu si to však představit – například nemohla bych si s vámi takhle povídat. Krabičky – obaly, sáčky a tajemství –, to je vždycky vzrušující. Docela mne fascinujete s tou recyklací vašich děl, je mi to blízké. Dělali jsme se studenty před dvěma lety desítky keramických buněk, bylo to docela náročné, vystavili jsme je v kroměřížském zámku v grotě a pak jsem požádala kastelána, aby všechny ty objekty rozdal občanům do zahrad. Moc by mne zajímalo, kde všude jsou. Ale položila bych vám otázku o materiálech – přejete si, aby materiály, ze kterých tvoříte, přežily věčnost, nebo vám na tom nezáleží? A pak jsem se vás chtěla zeptat, jak reagují lidé obdarovaní vašimi obrazy a objekty?

J. D. Dlouho ta zkáza počítače nevydržela, už je vše v pořádku, bez počítače bych dokázal žít, ale svět kolem už ne, je už nemožné vrátit se do doby před dvaceti a více lety. Tak a teď k otázkám a odpovědím. Materiál je pro mě věc tvárná, měnivá, která odpovídá jak na působení tvůrce, tak i na okolí. Zachování materiálu a věčnost vnímám jako úzkost a snahu zachovat něco, co se v možnostech tvárnosti a růstu může přece opakovat, měnit. Věřím, že v každé věci žije duch, a to duch, který je stejně tvárný a svobodný jako duchové v přírodě, kdekoli jinde. Vše živé touží po pohybu, po změně, po růstu, po zmenšování. Uvedu takový vtipný příklad. V domě, který stojí naproti oknům domu, kde bydlím, někdo v zimě dal na okenní parapet

velkou dýni, trochu vydlabanou. A protože ji nechtěl vyhodit, dal ji na vyzobání pro ptáčky. Dnes je z velké oranžové dýně jen černá splasklá slupka. Duch opustil své místo a zanechal po sobě stopu, která také jednou zmizí. A tak je to i s materiálem a věčností. Pokud se snažíme o věčnost, unikne nám možnost přítomnosti, a budoucnost je pro nás jen místo pro sny, představy a nejistoty. Reakce lidí na moje rozdávání jsou stejné, jaká je reakce na rozdávání obecně, věci zdarma v naší společnosti. Od překvapení, přijetí až po nemožnost si vzít něco jen tak, až po podezření, zda se nejedná o zbojnické rozdávání a záškodnické činnosti aktivismu. Darování je kouzlo okamžiku, potom jsou různé přístupy, jak se kdo stará o tento okamžik, zda jej uchovává ve své podobě jako dárek, nebo jako příležitost ke směnnému obchodu, kdy chce dát něco za něco, až po vyprchání, ztrátu, zapomenutí. Jsou zde samozřejmě i různé projekce, přivlastnění, oltářní uctívání, umělecký rozměr, duchovní náplasti. Důležitá je schopnost rozlišovacích schopností, důvtip a jemnocit pro věci. Dokáže kdo rozeznat, že tato figurka není jen figurka, ale klíč, a tento obrázek není jen obrázek, ale mapa? Pokud nic jiného, tak jsou moje věci jako lakmušový papírek, hned poznáte, jak kdo myslí, v jakých úrovních se pohybuje. Darování je daleko zásadnější než prodej, protože darování je očekávání kroků bez opor hodnoty peněz a všeho, co přináší finanční, početní gramotnost. Vyjádřit vztahy a hodnoty věcí bez čísel a slov. Pokud bych měl být věčný, tak cca 5 % věcí, které jsem rozdál, mělo odezvu, dostal jsem i zprávy, poděkování, vůbec poselství toho, že se něco stalo. Spousta výměn. Ostatní se ztratilo. Ale i to je skvělé, protože nikdo nikdy neví, ve kterém šuplíku ležím, a není lepší představa, kdy se na všechno zapomene, a člověk tak může pátrat, kde se to tady všechno vzalo. I proto rozdávám, právě pro tu možnost nálezů, příběhů, kdy se z figurky stane klíč a z obrázku mapa. Je těžké reagovat na něco, co se tváří jako umění a autor, protože jsme v zajetí všech těch dogmat, co je a co není umění, autor, jak se chovat v muzeu, v galerii. Stejně jako ta dýně za oknem potřebuje i věc svůj čas, aby se z místa pro vyzobávání pecek stalo místo zjevení a přítomnosti. Opět ale připomínám, nejsem umělec, někdy si

říkám, že více filozof nebo spisovatel. Jen s tím rozdílem, že místo písma používám obrázkové písmo a učin kapesních artefaktů. Klíč a mapa.

H. S. B. I filozofové a spisovatelé potřebují posluchače a čtenáře – sdělovat ale něco prostřednictvím obrazů a objektů, jak to děláte vy, je trochu něco jiného než mluvit. Slova odplynou – ztratí se a zapomenou. Proto jsem se ptala na ten materiál. Po člověku, který něco vytváří z fyzického materiálu, zůstává hmotná stopa. Nelze ji jen tak vytěsnit ze života. Já jsem si několik vašich figurek a objektů podobajících se skříní dala na poličku v pracovně. To, že je to fyzický objekt, je předpokladem toho, že se na něj dívám vždy znovu. Podvědomě jsem začala přemýšlet o tom, co ty figurky vlastně dělají... Výměna – nebo lépe řečeno směna je něco, co upevňuje vztahy mezi lidmi. Máte pocit, že by třeba právě výtvarná tvorba (nehovořím o umění) mohla takto lidi stmelovat? To je například moje vize, několikrát se mi tohle stmelování při výtvarné práci s různými skupinami dařilo. Ti lidi tvořili ne proto, aby vznikl nějaký artefakt, ale proto, aby svým dílem něco sdělili a taky aby sdíleli nějaký čas s ostatními. Není to tak, že když člověk tvoří něco z materiálu, může působit taky například proti samotě?

J. D. Trochu vtipně doplním, že každé slušné zvířátko po sobě stopy zametá a nejvyspělejší civilizace po sobě nezanechávají žádné stopy. A nyní k samotě. Je samota a osamocení, je prostor a je prázdnota. A možná je to jen slovní rozčvička, ale je v tom velký rozdíl. Samota a prostor je přirozené prostředí, respektive je to prostředí s možností. Osamocení a prázdnota je krize, prostředí, které determinuje. Pokud se v osamocení a prázdnotě snažíme o tvorbu, vytváříme jen záplaty a marně se snažíme zašívát obří díru na ponožce života, kterou nám stejně pořád leze palec nebo pata ven. V tomto případě je lepší nenosit ponožky a změnit přístup a postoj, nebo vůbec přestat se takto dřít a neustále utvrzovat v poznání, že je to marný boj. Proti samotě není asi možné působit materiálem, protože samota je definice biologická, a pokud bychom na tento fakt přistoupili, dostali bychom se k jednoduchému, ale

velmi účinnému „práce osvobozuje“. Pokud ale k osamocení nebo samotě přidáme prostor, dostaneme možnost vystoupit z prostoru vnitřního do okolí, a celé je to potom možné brát jako ozdravný pobyt. A nemocný vymění postel za kolečkové křeslo, potom za hůl, až nakonec prochází ozdravným prostorem svépomocí. Řekněme tedy, že osamocení ani samota nejsou tolik zásadní, ale prostor nebo prázdnota ano. Co z toho je více vnitřním rozměrem a co více sociálním, biologickým a narkotickým působením, to už je složitější otázka. V současnosti pozorujeme atomizaci, kult jedináčků, kdy se jedinec s plnou vervou táhne kupředu. Sólo kariéra je omyl, stejně tak vymáhání lidských potřeb, práv a potřeb jednotlivce. Pokud vše vztahujeme k jednotlivci, docházíme k prázdnotě a k osamocení, ke krizi. Člověk je nahá opice, jeho myšlení je v tlupě, ve smečce. Tlupa a smečka má všechny mechanismy, jak pracovat s jedincem v rámci skupiny, má všechny ozdravné mechanismy, všechny prostředky. A ještě lépe, má ve svých středech vůdčí jedince, vzory, kteří následují pravzory. V samotě a prostoru může žít jen vůdčí jedinec, ti ostatní se propadají do osamocení a prázdnoty. Materiál je potom hmota, ze které je možno vystavět maják nebo středobod jedince v samotě a prázdnotě/prostoru, nebo obří pomník jedince, který tvořil v osamocení a prázdnotě. Jsem více zastánce majáků a věží než pomníků a hrobek. Tedy, materiál je jako tmel, který má k sobě spojit tlupu nebo smečku, měl by být zámkou pro propojování, pro vytvoření kmene. Heslem by mohlo být „Bez nás jsi nic“ nebo „Tvoř, nebo shoř“.

H. S. B. Mluvíte o významu tlupy a smečky, pobytu a tvorbě mezi jinými jako o cestě ze samoty. Neschopnost vytvořit si smečku je asi bolestí dnešní doby. Já sama provozuju (tedy je to mým zaměstnáním) iniciaci tvoření lidí v určitých skupinách, ale zároveň se své studenty snažím vnímat jako samostatné bytosti. Ono se to nějak doplňuje. Ta komplementarita je důležitá. Pokud příliš mnoho času trávím v „tvorících komunitách“, přistihuju se, že bytostně chci být sama. Předností výtvarné tvorby je, že se člověk může do ní i sám ponořit a být sám,

obklopen nějakým materiálem, který zpracovává, a tato situace je osvobozující od všeho jinak účelového světa. Pomalu jsme se dostali k tématu sdílení. Mám další otázku – co tedy všechno lze v tvorbě sdílet, a co zase ne?

J. D. To je někdy paradox rozhovoru, někdy jsou náročné otázky, někdy odpovědi. Poslední otázky odpovídám na první dobrou, bez příprav, takže je to trochu povodeň a spoušť. Tady jsem často narazil, myslím tak rychle a široce, že tomu kolikrát nejde stačit. Ale toto je další vlastnost Blíženců, jistě to znáte.

Bude skvělé, pokud náš rozhovor potom zakončím velkým balíkem, pomalu na to vše střádám, vyrábím, hromadím. K vyprávění studentům potom můžete přidat rozdávání. Případně i jako součást „křtu“ publikace. A co všechno lze sdílet, a co ne? Představte si místnost, jakoukoliv, kde je pět a více lidí, nebo čekárnu, školní třídu atd. Všichni dýcháme společný vzduch, a tak se zkusme zaměřit na to, že prakticky vdechujeme vzduch, který před chvilkou měl někdo jiný v sobě. Můžeme si být jistí, že skutečně chceme vdechovat něco, co někdo před námi vypustil a přidal k tomu něco svého? Tolerancí nám budiž skutečnost, kdy máme všechny smysly zakrnělé, jinak bychom se prakticky pominuli tou koncentrací všeho. A to je jádro věci. Zakrnělost vjemů nám umožňuje provádět věci a také je sdílet, všechno to, co by bylo nemyslitelné v prostředí tolik vyhraněném, jako je svět přírodní, divoký a režimový, založený na okamžitém vyhodnocování, zostřený smysly. Vezmu dva prvky, které je možné vybrat, a to je přijímání a vylučování potravy. U některých savců, například kočkovité šelmy, nebo u některých domorodých kmenů je příjem potravy výsostně osobní a intimní (pro mě také, s diagnózou porucha příjmu potravy byla popřena skutečnost, že každý vyšší druh se stravuje samostatně, a ne v obří výkrmně, jako je školní jídelna a podobně, nikdo tomu nerozuměl, a tak jsem byl násilně nucen nejen jíst v jídelně, ale i všechno dojíst, kdy u dveří stály soudružky a vracely všechny ty nebožáky, kteří nedojedli – hádám, že toto se podepsalo na mnoha lidech). Povětšinou se ale lidé krmí v samotě, každý sám, neexistuje nějaké stolování, kolektivní krmení. Podobně je to u vylučování, exkrementy jsou zahrabávány a není nic víc potupného

než šelmu konfrontovat s jejími vlastními výkaly (pokud se nepletu, velmi pěkně je to popsáno v knize *Pí a jeho život* – samozřejmě je to jen „fikce“, ale podle všeho jsou fakta vybrána z reálného pozorování a vědeckých poznatků o chování druhů – teritorium, jedinec atd.). Podobně je to u člověka, jen s tím rozdílem, že náš vztah k vylučování se časem mění (viz *Zázračný svět dětských kresieb*, Bohuslav Kováč). Příjem a vylučování je nejvyšší stupeň unikátní bytosti, neohraničené, takového malého neotesánka, který vše sní a těší se i vylučování – za to je na počátku svého vývoje chválen, jak krásně papá a kaká, později je za to stejné trestán, protože nejí slušně a „zase se posral“ – řekněme tedy, že náš vztah k příjmu a vylučování je určován sociálním prostředím a stavem vztahu k těmto věcem – asi se těžko dočkáme skutečnosti, kdy bychom mohli běhat po zahradě, okusovat květiny, pojídat všechno, na co přijdeme, a k tomu vyrábět hovínka, která jsou nám vlastní, jako všechny ostatní produkty našeho života, tedy, radost z příjmu, radost z vylučování.

A co tedy sdílet, a co zase ne? To je jednoduché, je možné sdílet vše, co vychází z radosti, z naší základní radosti a maniakální posedlosti svět kolem pozřít, rozkoustat, zažívat a následně vyloučit. Ale pozor, pokud se za něco budeme trestat, pokud pro nás bude i tato činnost námahou, trestem nebo údělem, nebudeme tak vydatně hnojit a zúrodňovat svět kolem nás, ale zamořovat, ničit. Když to tak skládám do slov, vyzní to směšně, ale má to i věcné příklady. V dětství je nám zakázáno hrát si s jídlem a s hovínky, místo toho nám je dána hlína, plastelína nebo nějaká jiná šidítka atd. Vznikne částečná krize, kterou překonáme, protože nám v tom pomůže zkušenost a vybavenost desítek generací před námi. Začne pravěk. Velmi často se z toho vytratí právě ta radost. Kdy začne dítě/člověk „zlobit“ anebo „zlobit se“? Kdy na nás dokonce začne být zlý i okolní svět? Kdy se rozhodneme, že to začneme světu vracet, mstít se? Podezřívám většinu umělců, autorů a vůbec tvůrčích lidí z jednoho velkého a pomstychtivého aktu, asi jako když frustrovaný šimpanz v zoo hází hovínka po návštěvnících a velmi se při tom baví (ona je to taky radost, ale řádně kyselá, v pralese by si toto dovolil jenom jednou, v tlupě by ho za to „umlátili“). V tomto pojetí si

beru tyto základní příměry, protože nám jsou společné, vycházím jak z knih o vývoji kresby, tvorby, tak třeba právě etologie primátů atd. A samozřejmě i z vlastních zkušeností (výroba protoplastik z hlíny, kdy jsem jako první své výrobky pojal v duchu „pěstních sošek“, kousek hlíny sevřel v dlani, dlaň otevřel, vznikla tak jednoduchá soška, tu jsem jen lehce dotvořil a hotovo – simuloval jsem taky právě ten prvotní akt modelování „hovínka“ při vylučování a samozřejmě to mělo silný terapeutický účinek, kdy jsem se takto během tvoření zbavil silných úzkostí a panické ataky – pomohly mi hlína, hmatový prožitek, možnost tvarování hmoty atd.). Později, za několik měsíců, když jsem se k podobnému tvoření na dílně vracel, vždy jsem odpovídal na otázku, co právě dělám: „vyrábím hovínka“. Uznávám, že to takto zní vtipně, i to názvosloví. Příklad „hovínko“ si беру od paní Vančatové, která studovala a popisovala tvořivou činnost u primátů. Pozorovala skutečnost, kdy primáti z hovínek vyrábějí sošky, což by se dalo považovat za kreativní činnost, byť okrajovou. A protože je člověk na vyšším stupni, tak i jeho formy činností jsou na vyšším stupni, stejně tak možnosti, jak tyto schopnosti využít nebo zneužít. A co je tedy opravdu (ale už skutečně odpovídám na otázku) možné sdílet, a co ne? Možné je sdílet to, co vychází z radosti, z objevování světa a těšení se na další. Hmota, prožitek, radost. To ostatní je jed.

H. S. B. Tak tedy pěstní sošky ve tvaru jakýchsi exkrementů – to je úžasná věc, ale člověka přece láká pokračovat dál a prozkoumávat hranice materiálu a dělat něco složitějšího. Máte pravdu ale v tom, že některá díla pak zamořují svět. Podle mě jde o to, aby umění nebo jakékoliv výtvarné projevy byly organické. Jinak zejména z přírody nějak vyčnívají a po čase začnou být na obtíž. Z hlediska mého oboru, kterým je výtvarné tvoření jiných, mě také velmi zajímá směna produktů, o které mluvíte. Darovat někomu to, co vytvořím, je ale pro toho obdarovaného také závazek. S dílem musí nějak naložit, ne vždy může najít obdarovaný v díle zálibu. Ale pokud jde o dílo organické, je snadnější si je oblíbit a také vstřebat.

O vašich dílech si myslím, že organická jsou. Když se podívám například na některé vaše zdánlivě abstraktní kompozice, připadá mi to, jako bych byla v lese. I pro mě je důležitá při tvorbě hmota, s virtuálními výtvary, jakkoliv je dokážu pochopit, se ale nedokážu ztotožnit. Když dělám hliněné objekty, mohu se jich v každé fázi produkce dotknout a to je důležité. Jen málo jsme se věnovali v naší konverzaci námětu vnímání tvorby – máte vůbec nějaké oblíbené umělce nebo etapy v umění?

J. D. Pro mě je důležité poznávat hranice materiálu, tvořit složitější práce, a tím rozpoznávat svoje vlastní hranice a někdy si i komplikovat celý proces. Důležitý je klíčový výchozí bod v jednoduchosti – pozice počátku. Kdybych to měl přirovnat, tak je to pozice skrčence v bříšku matky, jak fyzická, tak duševní, než se něco narodí, když člověk v noci usíná, často je v této pozici. I proto se záměrně udržuji v tomto vnímání tvorby. K tomu patří i umělci a etapy umění. Vždy mě přitahuje něco podzemního, původního, neznámého. Na prvním místě je to samozřejmě pravěké a starověké umění, přírodní umění (tedy skutečnosti, které vytváří příroda sama, snad nahodile, snad jako náповědu nám lidem a všemu kolem – v tomto případě to pro mě není ani tak umění, estetika, krása, ale více jako vědění, objekt zájmu ve tvaru kamene nebo kusu dřeva, mraku na obloze – velký magnet pro můj mozek, kterým mohu číst nebo vše dosavadní přemazat, a začít znovu). Říká se „o mrtvých jen dobře a dopřát jim klid“, a proto jsem opustil mrtvé umělce, respektive tito zůstanou mrtví dlouho a počkají. O to více hledám a sleduji živé, své současníky. A jsou to komety, které se na jednou zjeví. A pokud je ta vlasatice pěkně jiskřivá, táhne za sebou vesmírný prach, zakloním hlavu a třestím oči, magnetem točím kolem hlavy. Pokud je to jen trochu možné, začne výměna, komunikace, nutnost sdílet a také skvělá možnost, že žijící autor někam uletí, zmizí, změní, zničí, vytvoří stovky dalších děl. Mám sebe za oblíbeného autora a podle sebe rozlišuji i ostatní. Těší mě, kolik autorů na světě tvoří v podobném duchu. A mrzí mě, že znám jen pár desítek, a další stovky pro mě zůstávají skryté. Více než jeden umořený autor a stařecký mudřec v monografii je pro

mě hodina výtvarné výchovy na prvním stupni ZŠ. Patří to k té samotě, osamocení – jednotlivé autory chápu jako osamocené části, které stejně směřují k tlupě. A pokud tak tomu není, jsou to „nemocné kusy“, připravující právě onu osobní pomstu proti světu a proti sobě. Možná je to trochu hrubé, radikální nebo na hlavu postavené v mém podání. Ale jsou toho plné dějiny umění, a pro tento důvod chci zůstat ušetřen všech etap historie. V evropském pojetí je umění průmysl, produkt. Na jiných místech světa byly odlišné etapy, naprosto jiné pojetí, jak filozofie, náboženství, tak vnímání tvorby. Jenže i toto pro sebe nechávám neznámé, právě pro to skryté, pro zítřek, komety a magnet.

H. S. B. Děkuji za velmi pozoruhodnou odpověď. Vidíte a já jsem se s vámi bála hovořit o dětech a jejich tvorbě, a vy píšete dokonce o škole na prvním stupni. S takovými dětmi jsem v minulosti tvořila a vždycky mě fascinovaly. Současná škola je ale často svírá v nesmyslných rámcích. Ten váš přírůbek o skrčení se v pozici dítěte čekajícího na narození je příznačný. Souhlasím s vámi, že v tvorbě musí být něco tajemného, osudového – čekajícího na uvolnění z dělohy fantazie. V oficiálních sférách umění je to ale jinak, jde o kalkulaci s oním zmiňovaným poznáváním, vlastně i v dějinách umění byli umělci často služebníci panovníků, církve nebo jiných subjektů. Škola se snaží toto vše předkládat k poznání obvykle způsobem vnějšího popisu. Asi by se měla více zaměřit na vyvolávání autentických zkušeností. Toto mým studentům objasňuji, ale cítím, že i oni jako studující výtvarna jsou nakaženi tím sevřením českých školních systémů. Jakou máte vůbec představu o možnostech učení se – teď nemyslím jenom studium týkající se dějin výtvarného umění, ale vůbec poznávání a prožívání umění obecně? Jaký je podle vás nejlepší způsob poznávání světa? Fascinuje mě docela hloubka vašeho průniku do některých věcí, ačkoliv jste sám limitován obavami z průzkumů prostoru. Já si ale myslím, že právě tyto limity mohou být příznivým východiskem toho, že jdete směrem dovnitř věcí...

J. D. Začnu opět formálně. Jsou desítky a možná stovky druhů metodiky učení. Některé druhy učení je možné používat do jistého limitu, například v počtu žáků. Je samozřejmě možné počítat se silnou formou a osobností učitele, který je v krajních možnostech schopen utáhnout několik desítek žáků, jenže se z toho nějak vytrácí samotný důvod učení, předávání znalostí. Je to zaměstnání. Velkou roli v tom samozřejmě hraje separace světů, ať už dětí, dospívajících a dospělých. Generační separace raději vynechám. Učení by mělo být především poznání, pochopení, ne znalosti. Co všechno známe, ale neovládáme ani desetinu z toho. Mělo by být o prožitku, ne o dojmu. V čem ale vidím velký problém, je absence duchovna. Tím nemyslím kříž v učebně nebo náboženské školy, nebo ještě v horším případě tmářství v podobě folkloru, pověr a sedláckého rozumu o střídání ročních období, o domácím násilí v zimě a o jaře s alkoholem, které léčí vše včetně hladu. Snad každý ví, co je škola lesní moudrosti, snad každý jednou rozdělával oheň, stavěl si bunkr nebo přehrazoval malý potok hrází a těšil se z toho, jak vymyslel zavražďování. Myslím si, že vzdělání je dobrý nástroj k tomu, aby člověk věci ovládal a nechal se jimi ovládat. Občas je to „krvavá daň“, platíme vším, co máme, časem a vlastním životem. Oplátkou dostáváme informace, které zítra neplatí. Myslím, že i průměrný idiot si za rok osvojí všechny dovednosti, které mu umožní žít v 21. století. Nekoná se žádný kulturní šok, naše společnost je schopná rehabilitovat dvakrát spáleného a rozprášeného světce, a ještě větší hračkou je oživit včerejší počasí a slíbit, jak bude zítra. Dobře, možná jsem skeptik a sarkasmus беру jako dobrý druh humoru, ale kdykoliv můžeme udělat průzkum populace. Z větší části tak zjistíme kopie kopií rodičů, nápodobu vzorů, hrdinů, zbabělců. Všichni jednou musíme být něčím, a to se učíme. Asi musí zamrzet každého otce, když jeho syn řekne, že jeho vzorem je fotbalista, hokejista a zatím se někde v dílně práší na stolní vrtačku, náradí a na sen, jak se synem postaví plachetníci. Poznávání světa je možné skrze hlas krve (minulé životy), rody a duchovno, které se opírá o skály, ne o plast, bublinky v pivu a večerní zprávy. A abych se vrátil, vrátím se i k předešlému tématu. Samota, osamocení, schopnost se učit, schopnost

učit druhé. Je mnoho povolaných, málo vyvolených. V kvalitě je hodnota, ne v kvantitě. Ne každý má právo na vzdělání, ne každý chce být vzděláván. Přidejme k základnímu právu člověka zůstat hloupý, snad se tak vrátíme k obecním bláznům a šaškům u dvorů, protože jen oni nám mohou pomoci rozlišit hloupost nás samotných a trochu mírnit to naše poznávání. Ano, vím. Na všechno máme instituce, vše už je součástí průmyslu, vše se dá využít. Já osobně jsem rád, že si udržuji alespoň tento druh myšlení, i ten smysl pro vtip, je to dobré pro duševní hygienu, kterou je nutné praktikovat. Znáte knihu *Dva divoši*? Teď zkusit vymyslet něco, co by se dalo použít ve městě 21. století, protože Foglar už to nezvládá.

H. S. B. Vzal jste to tedy hodně zevrubně – myslím ty úvahy o vzdělávání. V každé větě, co jste napsal, je zakuklena další moje potenciální otázka. Pokusím se tedy reagovat postupně na některé vaše myšlenky týkající se vzdělávání. Píšete o dvou polaritách – na jedné straně je tu tradice, „krev své krvi“ předávající rodinné zkušenosti a na druhé straně je tu svoboda – možnost otočit se ještě někam jinam. Ale i to otáčení má, myslím si, své kořeny. Dále mluvíte o nebezpečí manipulace skrze vzdělávání. To tu určitě je. Mně osobně na českých vzdělávacích způsobech vadí jakýsi chlad – vidím studenty a studentky na vysoké škole, kteří se bojí promluvit, protože jim v předchozích školách někdo nabízel pouze roli subjektu „přijímajícího“, nikoliv samostatně „uvažujícího“. Jsem vždycky moc šťastná, když se mi podaří je rozehrát tak, aby vyjadřovali svoje názory na věci. I oni jsou zakotveni v různých rodinných a institucionálních modelech chování. Ale chtěla bych se vás zeptat na protipól – tedy na revoltu, opozici proti tomu, co všeobecně panuje. Jsou pro vás například vaše výtvarné počiny nějakým způsobem revolty? A je vůbec potřeba v současné době revoltovat a proti čemu?

J. D. Revolta je vnucený druh myšlení a chování. Je to jednoduchý druh manipulace, kdy řídicí a vládnoucí společenství nutí jednotlivé skupiny a jednotlivce do postojů

a pozic, které sice zastávat nechtějí, ale díky nim dostávají benefity a podíl z kořisti. Moderní společnost, ať už je to kdekoliv, nepotřebuje spokojené a skromné lidi, protože spokojenost a skromnost nenaplňuje podstatu prosperity a růstu, lépe řečeno kořisti a zisku. A co je horší, dokáže využít každý mechanismus, byť je sebevíc ozdravující a přirozený, tedy i odmítavý postoj, pasivní nebo aktivní protest, revoltu. Revolta a odpor je živná půda pro každého bubáka. Čím více bojujete, protestujete, tím více živíte bubáka, který je živ z pozornosti a zájmu. Nejvyšší možný schůdný druh revolty je ignorace, kdy se zbavíte čehokoliv jenom tím, že to nepotřebujete. Není nutné věci napravovat, měnit. Vše zmizí, pokud v to přestanete věřit a přestanete si toho všímat. Věřím v tuto schopnost ignorace, díky ní jsme pohřbili svět fantazií, kouzel, draků a trpaslíků, svět, kdy lidé neumírali, protože žili věčně. Takto vychováváme většinu dětí, kdy je nejdříve zasvětime do existence bubáků, a potom řekneme, že neexistují. Prostě je necháme zmizet a vyměníme za strašáky doby (škola, učitelky, práce, nemoci, zákazy atd.). Proč by nemohlo být možné takto nechat zmizet i další světy? Ano, vím, jsme přikováni jako veslaři na otrokářské galéře – ke svým životům, k lidem kolem, k rodině, k přátelům, k sítím. Proto je těžké právě v tvorbě hledat revoltu. Snažím se posilovat autoimunitu, kreativní myšlení, které posiluje skeptické myšlení. Tím ale neubírám možnost ostatním revoltovat, vyhrazovat se proti něčemu. Je to jejich možnost a volba, nechat se sežrat tímto molochem. Více mě lákají chimérické měňavky. Na straně druhé jsem schopen se ponořit do studií, seznamovat se se světem, učit se, porovnávat a osvojovat si. Je to například paní Rhoda Kellogg, její výzkum, srovnávací tabulky, samoznaky atd. To jsou případy, kdy jsem rád a spokojený za skutečnost, kterou mi umožňuje současná technologie, dostupnost pramenů, možnost se vzdělávat sám. Ke všemu se dostávám pomalu, ale je to dobrodružné jako cesta džunglí. Plno barev, tvarů a zvuků.

H. S. B. To je úžasné – vy znáte ta kruhová schémata s různými symboly vyskytujícími se v dětských kresbách na celém světě od Rhody Kellogg? Rozumím tomu tak,

že je to pro vás jakýsi způsob – myslím to tvoření samoznaků – sebeprojevu a sebevzdělávání. Jde tedy o to, že sebevzdělávání má pro vás vyšší hodnotu než výchova praktikovaná institucemi. Svět je dnes ale velmi složitý a je těžké se v něm orientovat. Zkušenosti a dispozice k samostatné orientaci může přinést často až dospělost, ale někdy ani věk nepomůže. Souhlasím s vámi také v tom, že ignorování určitých vně se odehrávajících aranžovaných procesů a událostí je formou sebeobrany a cestou k pozitivnímu zakuklení. Protože v takovém úkrytu může člověk koncentrovat svoje síly a tvořit sám ze sebe. Přesto si myslím, že žijeme také v neustálé interakci nejenom se sebou samými, ale i s okolím, které je různorodé a ne vždy podnětné. Takže se s různými systémy dostáváme do konfliktu a revoltujeme svým způsobem. Jen to nesmíme přehánět. Ale vraťme se k výtvarnu – použiju-li váš výraz džungle, je vůbec potřeba se v ní nějak orientovat? Jaké je to dobrodružné objevování (pokud se dá vůbec popisovat)?

J. D. Ano, schémata znaků z celého světa Rhody Kellogg. Skvěle to doplňuje schéma 32 znaků v antropologii od Genevieve von Petzinger, znaky z jeskyní atd. Mohu k tomu přidat indiánské písmo, obecně obrázkové písmo. To by mohlo patřit k tomu vzdělávání, změnit druh písma z okleštěných znaků na obrázkové písmo, čistě objektová forma (oko – obrázek oka, hlava – obrázek hlavy, voda – vlnky atd.). A máme zde i prstovou abecedu, znakovou řeč. A nebudu chodit daleko, sám jsem si zvolil vlastní řeč, čistě improvizální, kdy je na prvním místě znělost, zvuk sdělení čteného/vysloveného slova. Hádám, že by nebylo špatné, kdyby každý člověk mluvil vlastní řečí a jen formálně by přecházel do obecné řeči. Ano, někdo řekne, že by se lidé mezi sebou nedorozuměli. Ale je tolik nedorozumění, nepochopení v úrovni jednoho jazyka, kdy se kolikrát ani dva lidé nedomluví, nepochopí. Jsem proti slovíčkaření, proti tahání za slovo, používání slova jako zbraně, argumentu, jako vůbec nositele vědění, informace. Ano, džungle je nikde nekončící místo, a bloudit může jen ten, kdo se ztratil a hledá cestu zpět. Pokud je před dobrodruhem bílé místo na mapě, a může to být i bílé místo v něm samotném, potřebuje se orientovat pouze v prostoru, ze kterého vychází.

Z tohoto místa si bere zásoby, vybavení a vůbec vůli jít objevovat, pokračovat. Pokud je to s myšlenkou na založení nové osady, nového výchozího místa pro další objevování, tak se nemusí vracet, tedy hledat cestu nebo ji hlídat. Stačí dojít na další vhodné místo, rozdělat oheň, odpočinout si. Všímám si jedné věci, je velmi málo poutníků. Jsou pouze turisté a uprchlíci. Znak naší doby. Putování a cestování je rozdíl.

H. S. B. Píšete o obrázkovém písmu, tvoření symbolů a znaků, že to je to, co vede člověka džunglí. Zmiňujete se o rozdílu mezi putováním a cestováním, chápu to tak, že součástí putování je intenzivní zahřívání místa. Potom, co se koncentrujeme na to, abychom místo obydleli nějakou symbolickou stopou, se s místem sblížíme. Tohle opravdu není pouhá turistika. Děti si tvoří svoje vlastní písma, všimla jsem si toho mnohokrát. Vytvářejí si svoje symboly, kterým rozumějí jen ony samy, v raném věku mají vlastní vnitřní řeč. Ale to vy přece děláte taky – mnohé vaše obrazy se podobají záhadným dopisům. Ale ještě k tomu putování krajinou. Někdy mě děsí jakási neorganičnost urbanistických zásahů do současné krajiny, lidé staví podivuhodné věci – domy, a pak je obcházejí, místo aby s nimi žili v symbióze. Jsou vůbec nějaká bílá místa na mapách, a pokud ano, inspirují vás osobně?

J. D. Jak jsem napsal na začátku našich otázek (možná se pletu), město je past, v běžném provozu stresující, podivně skákající v rytmu dne, s menším zvolněním soboty a neděle (po hlučné noci). Město není ani džungle, ani mraveniště, ani úl. Na druhou stranu je to naprosto omračující hustota inženýrských sítí, vždy rád pozoruji bagrování, vůbec změnu v prostoru, rekonstrukce, boření starého, sekání trávy atd. Stejně tak prošpikovanost signálem, stačí si zapnout vyhledávání bezdrátového připojení, přítomnost mobilních zařízení. Vzpomínám, kdy jsem si jako kluk přál mít domácí telefon, vysílačku nebo kapesní televizi. Pochopil jsem, že to patří i k těm bílým místům. Všechny představy, sny a přání se v přemnožení stávají „zlým“ snem. Asi nemůžeme vlastnit něco, co by neměl někdo druhý. Nemůžeme vědět něco, co by někdo

už dávno nevěděl a neznal. Kde tedy brát, kde hledat? Doba technologie a informací je spalující, oslnivá, stejně jako žárovka v noci pro každý noční hmyz. Stačí tedy jen změnit dobu aktivity, spektrum zájmu, barvocit, tvarocit. List papíru je hranatý obdélník, ale to není překážka, můžeme z něj vyrobit papírovou kouli. A tak je to i s inspirací. Například role toaletního papíru. Miliony lidí jej v tuto chvíli berou do ruky, řekněme, že 99 % za stejným účelem; 0,9 % jej použije jako nedostatečnou alternativu za kapesník, poznámkový blok nebo na konci či během sportovního utkání hodí na hrací plochu (jistě pamatujete to množství bílých pruhů, které se táhly z hlediště až na hrací plochu, jako na karnevalu, nakonec byl papír všude, jen ne na toaletách stadionu). A já se řadím k tomu 0,1 %, kdy z toaletního papíru vyrábím figurky. Možná to není bílé místo na mapě, možná je trochu šedé, asi jako recyklovaný papír. A tak bych mohl pokračovat na mnoha příkladech. Tvárnost prostředí, města a i sociálního prostředí je také možná, ale zde místo listu papíru dostáváte povětšinou zmačkané koule, ze kterých těžko uděláte list papíru. Ještě horší jsou několikasetstránkové svazky všech možných jednotlivců v osobních samovazbách. A kdo se nechá dobrovolně recyklovat, že? Opět se vrátím, ne každý chce být recyklován, ne každý může recyklovat, jsou role papíru, které jsou dobré akorát jen k jednomu. A mohou to být i role životní. Je mi líto, je mi líto každého stromu, který skončí jako zmačkaná koule v koši. Je mi líto každého člověka, který se nehodí ani do sběru. Je to marnost? Ne, je to opravdu dobrodružné, když víte, jak málo stačí, aby z kusu papíru vznikl malý človíček, jak málo stačí k životu.

H. S. B. Město – není to vůbec něco uměle vytvořeného? Myslím, že vztah k městu souvisí s věkem. V mladém věku milujete město, protože je to prostor příležitostí. Jenže s postupem času si říkáte, jestli tyto příležitosti potřebujeme, měníte priority. Ale občas je tu vlastně potřeba se v každém věku pohybovat ve městě – ono totiž skrývá naši anonymitu a nejistotu a hledání něčeho, o čem nevíme ani, co to je. Já osobně mám nostalgii z městských hřišť – představte si, že sedíte ve své

kanceláři v pozdním odpoledni v centru města a zpoza městských dvorů k vám zaznívá křik dětí – to je pro mě hluboká nostalgie a popravdě řečeno nějaký druh neřešitelného stavu. Vy už jste dospělý a nemůžete s těmi dětmi jen tak rvát na hřišti, ačkoliv si to z hloubi duše přejete. Pro mě je to nesnesitelný smutek a touha po stavu nevědomého dětství. Takže mám další otázku – máte nějaké kořeny tvorby v dětství, jste spřízněn s těmi zběsilými hlasy dětí?

J. D. Město je tajemství, které ale velmi brzy objevíte. Ale je v tom i něco jiného. K tomu mě napadá příklad. V únoru se vždy koná Hon na Široka. Pokud si pamatuji, pořádá to zdejší organizace Junáka. Jak nepatřičně to působí, pohyb skupinky dětí, které hledají jiného kluka v masce Široka v současném městě. Když jsem je letos zahlédl, byl to spíše povzdech. Před třiceti lety se stačilo na přechodu přes cestu rozhlédnout jednou na každou stranu a přejít. Dnes kroutím hlavou z jedné strany na druhou, protože provoz je prakticky nepřetržitý. Nepřecházím, spěchám. Nemám auto, ani v rodině. O to více vnímám tento diktát. Dětská hřiště jsou tak nová, že nelákají ani ke hře. Nemají ten punc místa, kde si hráli starší kluci. Ani generační historii, když starší nechtěli pustit na hřiště mladší, není tam ten rituál, kouzlo místa. Nemám dojem, že bych byl dospělý nebo starý, jen se tak neoddávám rekonstrukci a revitalizaci, a proto stárnu, především vnitřně. A varuji se nostalgie, jaké to bylo dříve, jak to bylo nádherné, když jsem byl malý. Stejně tak vím, že není možné se nikam vrátit. Měl jsem složité dětství, ještě složitější dospívání. Má to své následky, ty si ponesu ještě dlouho. Jsem však vybaven podivnou odolností, vytrvalostí, i když tuším, že je to jen pochod s pěkně vyšitým praporem do záhuby. Mám silnou paměť, schopnost si vzpomenout na své nejranější dětství. Velice brzy jsem začal chodit, pamatuji si pocit, kdy jsem se poprvé napil z hrnku. Ten pocit, že se utopím, jako bych pil z rybníku. Vybaven až přecitlivělostí na všechny vjemy, s pamětí na vůně, na denní doby. Stejně tak jsem seděl na maličké židličky u stolku, otočen ke zdi, a úřadoval jsem, jako král, bez království. Asi nemusím moc psát, že jsem byl krabicové dítě. Z krabic od bot, od všeho možného, jsem si dělal závodní auta, lezl do koše na prádlo, točil

jsem se v něm. Lezl pod stůl, do skříně a na skříň. V pískovišti jsem nejraději přesíval písek, dokázal jsem takto celé hodiny jen tak hromadu písku prosívat. A když byl písek mokrá, tak jsem kopal, kopal až na cihlové dno pískoviště. Mě bábovičky nebavily. Už v té době jsem měl potřebu kopat, hledat. Archeolog. A říkal jsem si, až budu jednou velký, to bude teprve něco. Hra byla příprava na skutečné dobrodružství. Reagoval jsem na podněty, na vnuknutí. Stačil obrázek nebo záběr v televizi. *Velká kniha o pravěku* od Špinara byla větší než já. Kouzelný svět sopek, močálů, praoceánů, prakontinentů, až k sedícímu muži, který modeluje sošku. Ale nečetl jsem, asi jako Tarzan, který našel knihu a který rozuměl obrázkům, ale červíkům (písmena) ne. Dnes však vím, že toto bylo asi to jediné skutečné dobrodružství, které jsem prožil. V součtu to byla jen nakonec traumata z dospělého světa, věci, které by nemělo dítě ani vědět, ani slyšet, a už vůbec ne vidět a zažít. Proto jsou moje kořeny podobné chodícímu stromu. Vítám skutečnost, kdy po schodech v domě běhají děti, o patro výš dupou, až duní strop v mém pokoji. Na druhou stranu jsem si nikdy nehrál na dospělého, možná i proto si mohu dovolit chovat se jak malý Jarda. Za dva roky budu mít čtyřicet a vyřezávám z bukových lišt malé modely univerzálních raket, vznášedel a ponorek. Kdo by to bral vážně, že.

IV.

ŘÁD V CHAOSU – PODSTATNÉ A NEPODSTATNÉ

*Chaos vždy vítězí nad řádem, protože je
lépe organizován.*

Terry Pratchett

Samotnému procesu tvorby, v níž se objevují symboly zrcadlící svět, předchází volný pohyb v chaotickém prostředí, v němž se mísí nejrůznější podoby výzev, ať už jde o kvality materiálů, prolínající se vznikající nebo již hotové obrazy, jež znázorňují figury, krajiny a děje, v neurčitu plovoucí fragmenty snů atd. V iniciační fázi tvoření se stává, že autoři výtvarných děl sami navozují situace a hledají prostředí související s beztvarostí a neurčitostí. I první kresby dítěte povstávají z tzv. bezobsažných čmáranic. Metody postupného noření se do chaosu linií nebo barev a tvarů jsou příznačné také pro tvorbu umělců moderny.

Chaos jako výchozí bod tvorby „funguje“ v podobě silového pole, v kterém tvůrce nachází například zdánlivě banální skvrnu, v níž uvidí fragment nějakého celku a tento učiní výchozí inspirací svého dalšího tvůrčího postupu. Zásahem myšlenky náhle dochází k „proměně neurčitého ve sdělení“. Na tomto principu je založena například také tvorba Jaroslava Diviše a Antonína Křížka, umělců, jejichž obrazy z chaosu přímo vycházejí.

Postupný proces vynořování se obrazu nebo objektu z chaotické hmoty je analogický procesu vzniku dokonalého přírodního tvaru, pouze s tím rozdílem, že v případě výtvarného projevu jde o proces ovlivňovaný vůlí tvůrce. Vynořování a tříbení tvaru a formy se v umění děje vždy v interakci. „Neviditelná energie“ aktivovaná myšlenkami tvůrce vykoná

svoji úlohu a je nasměrována k tvoření. Celý proces tvoření je především dynamický a jen zčásti ovlivnitelný vůlí. „Práce“ s chaosem je v současné době ve výtvarném projevu spojena nikoliv pouze s rukodělnými experimenty, ale také s experimentováním skrze digitální technologie. Například designéři nejrozličnějších zaměření nehledají ideální tvar eliminováním náhod a chyb, ale v počátku své tvorby záměrně vyvolávají chaotické obrazy, které se stávají nástrojem inovace současných forem. Dynamické chaotické systémy jsou nejlepším východiskem pro tvoření stále nových „manipulovaných obrazů“ (jde o manipulace počítající s náhodou), jež jsou prostředkem vizualizace „nových prostředí“ (*virtual environments*). Skrze počítačovou grafiku je možné simulovat nejrozličnější prostředí a děje, v nichž lze vyhledávat právě v chaosu nové formy a přístupy ke kreativním řešením úloh.

Hledáme-li původ vztahu mezi chaosem a řádem ve výtvarném umění, nelze opomenout vedle tachismu také výtvarný směr informel,⁴⁷ který vzniká jako druh „umění bez formy“. Ve skutečnosti nejde o absenci formy jako takové, ale o odklon od tradiční formy, která je vytvářena s určitým odstupem od materiálu. Informel je založen na principu zachování přímého propojení materie hmoty a existence člověka. Tento výtvarný směr měl v kontextu české výtvarné scény zvláštní podobu, neboť jeho autoři svá díla prožívali stejně jako svůj jedinečný existenciální osud a spojovali jej mimo jiné i se spirituálními aspekty. Inspirační úvahy najdeme zejména v nejrozsáhlejší monografii o informelu od Mahuleny Nešlehové nazvané *Poselství jiného výrazu: pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let.*⁴⁸ Autorka se zde zabývá kořeny informelu, který ačkoliv byl později uznán jako výtvarný směr a následován mnoha plagiátory (informelní malbu bylo snadné napodobovat), ve svém původu byl velmi iracionální a svobodný a odrážel v abstraktní rovině konkrétní psychické děje odehrávající se v myslích autorů. Byl také spřízněn se surrealismem, neboť

47 S termínem „art informel“ se teorie výtvarného umění poprvé setkává v roce 1952 v knize francouzského uměleckého kritika a spisovatele Michela Tapiého nazvané *Un Art Autre* (Jiné umění). V této publikaci jsou komentovány různé výtvarné postupy, které vznikaly jako materiálové improvizace (informální). Informel byl rozšířen v Evropě i mimo ni – v Německu, Itálii a ve Španělsku a objevil se i v Japonsku. Z informelu se vyvinul i tachismus.

48 NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Poselství jiného výrazu: pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let*. Praha: BASE, 1997.

vyvěřal z podvědomých vitálních sfér lidské psychiky a nepodléhal téměř žádné logice.

Hledáme-li paralely mezi pojetím chaosu ve vědě, filozofii a v umění, pak si můžeme povšimnout také výzkumu nelineárních systémů zaměřených na počasí. V šedesátých letech se zkoumání nelineárních systémů věnoval Eduard Lorenz. Jeho průzkumy motýlího efektu přispěly k novým objevům principů tzv. sebeorganizační energie v přírodních systémech, které na první pohled působí jako chaotické. V tomto smyslu se nám pro analogické srovnání nabízí osobní filozofie pozoruhodného výtvarného umělce Zdeňka Koška. Jeho dílo je v kontextu českého umění art brut zcela výjimečné. Autor ve stavech průzkumových euforií souvisejících se schizofrenickým onemocněním tvořil jakési obrazy – mapy meteorologických událostí, které měly mít dle jeho vlastního výkladu širší dopad na osudy celého světa. Tyto osobní „kartografické“ reflexe přírodních událostí byly složeny z nápisů, čísel, znaků a fragmentů kreseb a maleb. Důležité pro něj bylo také přesvědčení, že tyto jeho vize přírodních událostí a katastrof přímo souvisejí s tělesnými a duševními procesy odehrávajícími se podle jeho vyprávění nejen v jeho nitru, ale i v tělech a myslích jiných lidí. Šlo o zcela osobitě symbolizování řádu v chaosu a zároveň i akceptování přítomnosti náhody a pravidla.

Košek je příkladem umělce, pro něhož se hledání svérázných cest vyjádření kosmického řádu stalo takřka



Obr. 50. Pohled do expozice z muzea designu v Trondheimu v Norsku, instalace objektů z foukaného skla evokuje zdánlivě beztvary vznik formy, která má však svůj řád. Ačkoliv jde o designový produkt, autor pracuje se zcela volně utvářenou formou (National Museum of Decorative Arts Trondheim) (foto archiv autorky).



Obr. 51. Drobná malba na lepence je dílem samotářského spontánního tvůrce Jaroslava Divíše ze Vsetína. Patří k jeho oblíbeným kartičkovým či pohlednicovým formátům, o nichž sám autor napsal: „... přes formát A4 většinou nelez, nevím, možná je to hloupý zvyk, možná že jsem ještě na něco nepřišel, ale spíš přemýšlím, jak malé by to šlo udělat než na jak velký hadr to roztáhnout [...] raději jsem za obra, kterému se vejde bleší formát do dlaně.“ (foto a popis Pavel Konečný)



Obr. 52. Jaroslav Diviš, autor této kresby formátu A5, je kontemplativní tvůrce přemýšlející o své spontánní tvorbě, která je jedním ze středobodů jeho uzavřeného světa. Z vířivého chaosu kolážovitých obrazů u něj často vystupují rozevláté lidské figury, zachycené ostrým stříhem uprostřed nějakého podivného příběhu, někdy v souboji mezi sebou navzájem, jindy ve střetu s jakousi (snad) pravěkou faunou nebo flórou (foto a popis Pavel Konečný).

posedlostí, již sám popisuje následovně: „Kombinoval jsem a stále kombinuji písmena i slova, hraju si s nimi. Mám právo tvořit, ne? Jednotlivá slova rozebírám, zjišťuju všechny souvislosti. Zajímá mě, jestli je slovo měkké, tvrdé nebo ostré, podle toho přiřazuji k slovům znaménko plus nebo minus. Baví mě hledat slovo ve slově, například ‚oblouk‘ má v sobě ‚luk‘,“ říká Zdeněk Košek a pokračuje ve vysvětlování a ukazuje mi, že zmíněný vztah mezi slovy oblouk a luk funguje i naopak, luk obsahuje oblouk, luk má totiž tvar oblouku. „My lidé nemáme ani pravou představu o vzniku vesmíru,“ míní Košek, vzápětí však dodává, že „síla, která vyprovokovala nebo zavinila vznik vesmíru, byla záporného znaménka, což jsou ženy. Takže nejde o Boha-muže, ale pravděpodobně o ženu...“⁴⁹ V případě Zdenka Koška se dá vyvodit závěr, že jakkoliv se jeho díla zdají být odrazem chaosu, jsou především cestou hledání řádu. To, že Košek vytváří obraz fungování řádu v jinak chaotických přírodních procesech, také souvisí s jeho osobním vyrovnáváním se s chaosem hluboce ukrytým v jeho duši.

Pokud umělci anebo i neškolení tvůrci hledají princip směřující k nalezení řádu, pak je jím vždy princip pohybu. Věda má pro označení pohybu v dynamických systémech několik výrazů, z nichž se pro procesy uspořádávající chaos nabízí zejména označení „bifurkace“. Chaotické uspořádání nacházející se v bifurkačním bodu je otevřeno zcela novým uspořádáním obsahujícím novou kvalitu. V tomto smyslu má chaos procházející bifurkací⁵⁰ determinální roli – je předpokladem vzniku nových řádů. Teorie reflektující uvedené procesy se nazývají teoriemi fuzzy systémů.⁵¹

Fuzzy systémy zavedl Lotfi Zadeh, který působil jako profesor na Kalifornské univerzitě v Berkeley. Jsou založeny na hypotéze spočívající v přesvědčení, že pro člověka není nutná přesná znalost k tomu, aby rozumně jednal a myslel, protože lidé jsou schopni zpracovat i nejednoznačná data. V humanitních vědách je v duchu fuzzy systémů uplatňován stále modifikovaný

49 Viz <http://www.lidemezilidmi.cz/art-brut/pohledy/jak-funguje-pocasi-podle-zdenka-koska>.

50 Bifurkace je označení pro bod zvratu na vývojové linii, kdy v důsledku nerovnováhy negativních a pozitivních zpětných vazeb dojde k rozdělení trajektorie vývoje původní kvality v několik nových struktur, které se kvalitativně liší. Pojem bifurkace se objevuje v lékařství, v geografii, ale také v matematice, v managementu atd. (viz <https://cs.wikipedia.org/wiki/Bifurkace>).

51 CÍLEK, Václav a Jan DRAŽAN. *Poutník časem chaosu*. Praha: Zeď, 2017.

příběh (narace) namísto objektivizujících závěrů. Takový princip podporuje autobiografii a se-beprezentaci namísto neosobní reprezentace.

Chaos je pro vědce, ale zejména také pro umělce téměř vždy velkou příležitostí – jeho původní význam je beztvorost a prázdnota, kterou umělci objevují při prozkoumávání materiálu v prvotní podobě (*materia prima*). Samotné záměrné zobrazování chaosu výtvarnými umělci má mnoho podob. Často je spojeno s materiálovými experimenty nebo také s nazíráním na svět jako na souhrn pohyblivých a proměňujících se částí tvořících jeden celek, nebo je také charakterizováno silně metaforickým vnímáním konkrétních námětů. Chaos je pro umělce příležitostí k napojení vlastního autobiografického příběhu na externí síly a energie. Výtvarný autor si tak skrze svou vlastní tvorbu uvědomuje univerzální význam osobního příběhu a určuje způsob hledání vlastní identity, která je napojena na externí svět.

Živý aktuální chaos je příležitostí pro navazování dialektických kontaktů s vnějším světem, pro praxi neřízeného, ale objevného dialogu autora s okolím. Bytí v chaosu uskutečňované skrze uměleckou tvorbu umožňuje autorovi vystoupení z autobiografické ulity, navázání kontaktu na podněty z různých prostředí a také regeneraci sil. Chaos zobrazovaný výtvarníkem je mimo jiné také příležitostí k fiktivnímu pobytu v mnohoznačném prostředí. Jde o prostředí, v němž jsou významy teprve hledány a utvářeny. Toto hledání je spojeno s obrodou psychiky autora i diváka. Jedná se totiž o to, že stálý pobyt v prostředí, které nabízí striktní podmínky dané určitým stanoveným řádem, se může stát důvodem vyčerpanosti a únavy i tvůrčí rigidity. Přejít z „přísného řádu“ do stadia „utvářejícího chaosu“ je příležitostí k probuzení kreativity.

Velmi zřetelným příkladem vědomého, ale i nevědomého pohybu mezi chaosem a řádem je také dílo Jaroslava Diviše, s nímž jsem na toto téma vedla dialog. Ačkoliv tento umělec prakticky nevychází z domu, nehledá tedy externí chaotická prostředí a neuvažuje o tom, že on sám měl být tím, kdo vnáší do chaosu řád, jeho obrázky nás přímo vybízejí k přemýšlení o volnosti hranic mezi oběma stavy (chaosem a řádem). Diviš prakticky permanentně reaguje na změny odehrávající se kolem nás a tyto reakce vizualizuje.

DIALOGY

H. S. B. Chaos je řád, řád je chaos! Ale vraťme se ještě k tématu pohybu. Vaše práce hodně souvisí s pohybem a taky s neustálou proměnlivostí, alespoň mám ten dojem. Řekneme-li, že se něco pohybuje, tradičně si představíme, že se něco nebo někdo přemístí z bodu A do bodu B atd. Jaký je váš osobní přístup k vnímání a zachycování pohybu?

J. D. Zkusím to vysvětlit na příkladu jeskynní malby. Už jen v základu malba využívá nerovného povrchu, na kterém se děje děj (to jsou hned dvě vrstvy). Dokážeme vnímat nejen celistvost toho, co vidíme, ale i jednotlivé okamžiky (lovec vrhá kámen, letící šíp, zvíře prchá atd.). Prostředí kolem, ozvěna prostoru, možnosti stínů ještě dojem umocňují. Jsme svědky přítomného pohybu a děje, protože se nacházíme v prostředí, kde vše vznikalo. Potřeba jeskyně, příběhů a vyprávění se dá pozorovat u dětí. Asi bych opakoval známé poznatky, to si může každý zájemce dohledat sám, proto jen krátce. Dítě leze pod stůl, kreslí na spodní část stolní desky, mumlá něco v nesrozumitelném jazyce, svět pozoruje jen jako pohyb nohou od kolen dolů, v zemi obrů, zvuků a hlasů. Všechno slyší, všechno si pamatuje. Až vyroste, vyleze zpod stolu, jako kdysi člověk z jeskyně. Já jsem toto jako malý dělal, asi jako každý. Krom toho jsem lezl pod postel, to byla variace podzemních chodeb, vdechoval jsem prach, zkoušel se pohybovat v omezeném prostoru. Skříň potom představovala skálu, pozorování světa z výšky. Pokud jsem vlezl dovnitř, byla to hrobka, kde se po nějakém čase vydýchal vzduch. Dnes se tomu říká třeba animační aktivita. Pokud toto zapojíte do tvorby a zvolíte tento druh myšlení a praktikování, je jednoduše nemožné, aby z toho bylo něco jiného než pohyb myšlení, myšlení v pohybu. Sem tam je dobré vlézt pod stůl nebo do skříně. Doporučuji.

H. S. B. Ano, pohyb je nejlépe přímo zakoušet a pozorovat v určitém vymezeném prostoru. Být pod stolem a vidět svět z docela jiné perspektivy než ti, kdo sedí

za stolem nebo chodí kolem stolu, je pro ponor do vlastních myšlenek krásná příležitost. Moje další otázka směřuje k tématu prostoru, i když o něm jste už také mluvil. Zajímalo by mne, jak vnímáte ten svůj prostor (možná svou skrýš) a jak tento svůj vlastní prostor propojujete s tím univerzálním? Z mnoha vašich obrazů mám pocit, že univerzum je také přímo vaším domovem.

J. D. „Univerzum“ bych přepsal na „univerzální“. Skrýš je základ, to jsou ty jeskyně a místa, kam se vracíme a odkud se nám někdy nechce, nebo nemůžeme. Hlava je taky skrýš. Všechno to jsou prostory. Propojování není vůbec nutné, protože je to v jednom celku. Tento prostor můžeme sdílet jednotlivě, nebo s nekonečným počtem lidí, věcí atd. K nějakému hlubšímu poznání v člověčím pojetí je nutná alespoň základní průprava ve věcech duševních, nadprůměrná inteligence, schopnost reflektovat poznatky atd. Univerzum se pravděpodobně nepohybuje v pojmech, ve slovech a pocitech. V mém pohledu je celé toto podobno mumlání, chaosu čar nebo vařícímu kotli, který je plný všeho a ještě se tam hromada dalšího vejde. Příběhem a dobrodružstvím potom je, zda si z kotle nabere do krásně zdobeného talíře u stolu, nebo jen někdo obrátí naběračku do ušmudlaného jídlonosiče v závodní jídelně, aby si to někdo další doma pěkně ohřál a snědl to se vším všudy.



AKULTURACE – SVÁR VNITŘNÍHO A VNĚJŠÍHO

*Naše kultura je založena na třídění.
A ostatně také na ustálenosti, neboť místo
toho, aby vnímala neustále se proměňující
ráz každého předmětu podle toho, jak se
mění buď jeho forma, nebo okolí, s nímž je
svázán, nebo konečně úhel našeho pohledu
na něj, trvá na jeho pevně určené identitě.*

Jean Dubuffet

Výtvarné projevy nejsou už při svém prvotním vzniku v ontogenezi jedince, ale i v době na počátku fylogeneze zcela nezávislé na prostředí, v němž se rodí. Samotná schopnost zobrazování je dána pouze člověku a již od svých počátků je zobrazované vystaveno očím pozorovatelů a jejich myšlenkovým hodnocením. První obrázky dítěte jsou situovány do života společnosti, která mají svůj jazyk, kulturu, náboženství, vědu, umění, morálku, tradice a zvyky. Pro vznik nových výtvarných děl je podstatné, že každé společenství, v němž tato díla vznikají, má již svoji kulturu, do níž jsou díla zasazována. Jedním z přirozených procesů podmiňujících život člověka v určitém společenství je proces „akulturace“. Již v raném věku je dítě tomuto procesu vystaveno, neboť se nerodí do prázdna, nýbrž ocitá se ve společenství, které je „kulturní“, což znamená, že má vytvořenu celou řadu způsobů vnímání světa a jeho interpretací. Dítě se učí osvojovat si kulturu zejména pobytem v kolektivu a nápodobou chování jeho členů, sdíle-

ním a zapojováním do dění komunity. Kultura ovšem nesouvisí pouze s jazykem a se způsoby dorozumívání a chování nebo s životními návyky, ale je také propojena s místem, v tradičním chápání s městem (potažmo s civilizací).⁵² V globalizovaném světě dochází ke stírání hranic mezi autonomními kulturami a k vytváření kosmopolitní kultury, uvnitř které se však rozvíjejí nová autentická společenství – subkultury. Právě v subkulturách pak vznikají osobité výtvarné projevy symbolizující identitu jejich členů (oblékání, dekorování těla atd.).

Akultura se tedy může odehrávat zejména v období dospívání a adolescence na několika úrovních. S dospíváním a vizuálními projevy souvisí přijímání mužských a ženských rolí a procesy socializace. Ve výchovných modelech praktikovaných ve vyspělých společnostech se odráží kulturní determinismus, což je vliv podoby ustálených kulturních vzorců na modely chování a projevování akceptované výchovou. Všechny projevy, které mají vizuální podobu, jsou pak zkoumány nejenom jako objekty filozofie a psychologie kultury, ale jsou mimo jiné i předmětem zájmu „vizuální antropologie“. Ta si všímá toho, že výrazným mezníkem v osvojování kultur jsou pak odlišnosti na předělu mezi dětstvím a dospělostí. Pokud bychom se měli vrátit ke klčovému tématu této publikace, kterým je „permanentní“ invence, je nutné si všimnout toho, že zatímco dětství je vnímáno jako neomezený prostor pro fantazii a stálé proměny vizuálního vnímání a vyjadřování (svět dětské fantazie, svobodná ontogeneze dětského výtvarného projevu), v dospělosti přinášející změny ve statusu a roli individua se svoboda vizuálních projevů poněkud omezuje. Kultura, v níž se jedinec nachází, nabízí dané konfigurace chování a způsobů jeho hodnocení, což může vést k omezení fungování fantazie. Jedinec je zejména ve školním prostředí veden k napodobování vzorců chování a je za přijetí těchto vzorců oceňován. „Samovolné produkty“ vyvěrající z jeho svobodné fantazie se však z jeho světa nedají vyloučit, vznikají i v dospělosti a jsou výrazem psychických stavů autorů. Akultura tedy neprobíhá pouze na úrovni přijetí určitých ideových a materiálních hodnot, ale souvisí i se složitým světem chování lidí a komplikovaným světem jejich psychických naladění a stavů. V souvislosti s výchovou jsou často zmiňovány procesy „socializace, enkultura a personalizace“.

52 Slovo civilizace je odvozeno z latinského *civis*, což znamená „občan“.

Socializace probíhá na úrovni primární (jednoduché osvojování základních prvků chování v raném dětství) a na úrovni sekundární (složitě osvojování si rolí, postojů, hodnot a priorit nabízených společností, v níž se individuum nachází). Uvažujeme-li o permanentní potřebě „zacházení se sny“, je pro nás důležitá konfrontace osobního světa se světem, v němž jsou nabízeny hodnoty určené k sekundární socializaci. Tyto hodnoty jsou totiž proměnlivé a jsou do jisté míry závislé na prioritách toho či onoho společenství. V souvislosti s primární socializací nelze opomenout klasické výklady založené na boji mezi biologickými pudy a společností (Freud, Erikson). Pro výtvarné projevy jsou důležité teorie věnující se procesu symbolizace při utváření konfrontace vlastního já se světem (G. H. Mead, C. G. Jung), které vznikají v interakci. Hledání vlastního já a oscilace mezi „vlastním a kulturním“ je poměrně složitým procesem. V dětství – zejména v rané fázi dětství – žije dítě často v čisté imaginaci: simuluje určité neexistující procesy, předstírá a hraje určité role, „píše“ fiktivní zprávy, napodobuje jazyky, které nezná, ovládá techniku „jako“. Bydlí v objektech, které neexistují. Tyto hry jej přimějí k tomu, aby přemýšlelo o své budoucnosti. Dítě se ve svých hrách snaží porozumět svým budoucím rolím. V psychologii se hovoří o procesu „internalizace vnějších hodnot a norem“. Tato internalizace se často stává námětem výtvarných i jiných uměleckých projevů.

Celá škála sociálních rolí a samotné procesy socializace, které souvisejí také s akulturací, však nejsou předem dány, nýbrž jsou stále znovu a znovu tvořeny v procesu průniku setkání a měnících se prostředí. Do utváření sociálních rolí „zasahuje“ v dnešní době také pohyb na „sociálních sítích“. Proces socializace a akulturace je charakterizován jako symbolický interakcionismus. Pro spontánní tvůrce jsou v procesu symbolického interakcionismu důležité také místo a podněty, které z něj vycházejí. Místa – ať už se jedná o anonymní městská prostředí, nebo o pozoruhodná místa přírodní – jsou těmito tvůrci často svérázně obydlována tak, že jejich tvorba bezprostředně navazuje na tvary a barvy, většinou živelně samovolně vznikají grafické obrazy podpořené působením přírodních sil. Autoři místa často přímo dotvářejí nebo do nich vsazují v ateliéru vytvořené objekty. Objevují duši místa a symbolizují ve svých objektech a instalacích neopakovatelné vlastnosti míst. Vnímají některá místa jako organickou součást sebe sama. Přitom zejména ženy – umělkyně art brut „objevují“ specifika míst zcela

obyčejných, nacházených v bezprostřední blízkosti domova, všímají si lidských i zvířecích bytostí a objektů, které často antropomorfizují. Ženy – autorky spontánního umění využívají i tradičních řemeslných technik – například velmi oblíbenými technikami je šití a vyšívaní, malba na zdi domů apod.

Nejlepším prostředkem akulturace je buď samotná tvorba, nebo vnímání a prožívání uměleckých děl a kulturních produktů jako takových. Akulturace probíhá v psychosociální rovině a na základě setkávání nejrozličnější kultur a etnik vznikla nová potřeba vytvoření oboru interkulturní psychologie.⁵³ V současném světě se stále více mísí etnické menšiny s majoritní populací. Akulturace, která je nejenom součástí výchovy, ale i dospívání jako takového, probíhá v mnoha případech jako integrace a adaptace na několik kultur dohromady. Přejímání kultury většinové společnosti se často neobejde bez problémů, neboť prožívání vlastních kulturních tradic je spojeno s upevňováním vlastní identity. Někdy může docházet také k důslednému dodržování kulturních zvyků v cizím prostředí a k separaci.

Zvláštním projevem hledání nových identit, které vznikají mimo tradici kultury společnosti, jež je majoritně uznávána, jsou subkultury, v nichž životní styl není založen na původní tradici, nýbrž na jejím popírání.

Jednotlivé kultury se neustále vyvíjejí, navzájem se ovlivňují a prolínají. Vzájemné kulturní vlivy se přímo promítají do osobního i kolektivního života jedinců a skupin. Konkretizujme si, co vlastně kultura všechno zahrnuje: jde především o představy a hodnoty sdílené určitými společnostmi, dále jde o způsoby řízení a správy dané společností, hmotnou produkci, způsob zakládání a vedení institucí, způsob opatřování potravy a zacházení s jídlem a také o životní styl a odívání. Akulturace znamená pak vypůjčování si těchto produktů kultury, prolínání kultur odlišných a v konečné fázi osvojování si těchto určitých prvků jako vlastních projevů jednání.

53 Interkulturní psychologie (*cross cultural psychology*, transkulturní psychologie) je nový obor propojující humanitní vědy, jako je klasická psychologie, vývojová a sociální psychologie, kulturní psychologie, antropologie a etnologie. Zatímco kulturní psychologie zkoumá duševní kořeny vzniku různých projevů kultury, interkulturní psychologie si všímá psychologických aspektů prvků nejrozličnějších kultur a srovnáváním jejich produktů. Všímá si také historie a specifík jednotlivých národů, etnických specifík, náboženských rozdílů a rozdílů v jazykových projevech.

Vedle pojmu akulturace je zde ještě pojem „kulturní asimilace“, která však představuje pohlcení slabší kultury kulturou silnější. Klasická akulturace probíhá většinou přímým generačním předáváním kultury. Toto předávání se děje především v rodině (vyprávění příběhu, orální forma sdílení znalostí, představ a zkušeností). Pozitivní je přenos manuální fyzické zručnosti a zkušenosti přes předměty. Do kulturních způsobilostí patří také přejímání určitých vztahů ve skupinách (toto se vytváří zejména v adolescenci). Dovršení akulturace jedince souvisí s naplněním jeho socializace. Typické pro současnou populaci dětí je, že velmi často získává mezikulturní zkušenost (je to způsobeno cestováním, jazykovou vybaveností už v raném dětství atd.), mezikulturní zkušenost je pak předpokladem vzniku neobvyklých sociálních interakcí. V interkulturní psychologii se vyskytuje také „kulturní kompetence“, která sehrává významnou roli ve výchově. Představuje určitou způsobilost vnímat, prožívat a dešifrovat nejenom kulturu vlastní, ale i kultury cizí. Jde o proces, který je třeba iniciovat výchovou. Dalším pojmem, který se váže k akulturaci, je pojem etnocentrismus, podle něhož se lidé podvědomě snaží posuzovat jiné kultury ze zkušenosti s kulturou vlastní. V krajním případě může jít o autoritativní prosazování vlastní kultury, která je rozprostřena na větším území a praktikována větším počtem lidí.

Pro dnešní dobu je, jak už jsme uvedli, typické permanentní předávání dojmů, zkušeností, znalostí, a především obrazů (nikoliv skutečných hmotných objektů). Podíváme-li se do historie nejruznějších kultur, zjišťujeme, že pěstování kultur bylo naopak spojováno s tělem, prostorem a s předměty. James Frazer o tom píše v dnes již klasickém díle věnovaném vzniku a sdílení kultur *Zlatá ratolest*,⁵⁴ kde věnuje v jedné z hlavních kapitol pozornost tzv. „kontaktní magii“. Frazerovy myšlenky nás přivádějí k úvahám, zda to ale v současnosti nejsou spíše obrazy, které si lidé vyměňují stále častěji než předměty, jichž by se dotýkali, zda tato výměna obrazů nevede k jednostrannému abstrahování našich aktivit, pro něž už nenacházíme skutečný prostor, nezhotovujeme reálné předměty a činnosti založené na fyzickém kontaktu

54 FRAZER, James George. *Zlatá ratolest*. Překlad Erich Herold a Věra Heroldová-Štovičková. 1. vyd. v Československém spisovateli. Praha: Československý spisovatel, 2012.

ve skupině. Rychlost výměny abstraktních obrazů pohybujících se v éteru internetu akceleruje a roste také množství vizuálního materiálu, který je sdílen pouze virtuálně.

Uvedme alespoň jeden příklad naléhavosti fyzického sdílení jednoho ze živlů – ohně. Praktikování slavností zapalování ohňů souvisí s prožíváním času, oslavami úspěchů lovu nebo s významnými životními událostmi členů rodiny nebo klanu. Živel ohně je spojen se světlem, prostřednictvím ohně – jeho působením prochází hmota různými proměnami, oheň je potřebný pro zachování života v prvobytně pospolných společnostech. Tím, že nejsou praktikovány staré rituály související s uctíváním posvátnosti ohně, jsou zároveň tyto archetypální vlastnosti ohně zapomínány a oheň je vnímán jako živel zkázy a ničení (zapálení objektu v počítačové hře znamená jeho poškození nebo zničení – to je pravděpodobně jedna z nejčastějších asociací mladých lidí využívajících digitální média). Přitom původně znamenal oheň iniciaci vzniku a stvoření. Málokteré dítě nebo dospívající si dnes uvědomují to, že oheň je nositel energie, že je spojený s Marsem (planetou symbolizující stvoření, ale i ničivou sílu). Málokdo z dospělých spojuje oheň dnes s určitými ročními obdobími, v nichž sehrávalo zakládání ohňů různé role (v zimě byl oheň zdrojem tepla, na jaře byl zase prostředkem spalování starého, zakládání ohňů bylo signálem k zahájení slavností – jednalo se o ohně postní, velikonoční, svatojánské, zimní atd.).

Uvažujeme-li dnes o definici akulturace, dostáváme se do složitějších kontextů ve srovnání s historií. Tento složitý proces je otevřenější a probíhá v situaci křížení, mísení a splývání více kultur. Zatímco tradice přikazovala co nejvíce se přizpůsobit prověřeným modelům chování, nyní se v akulturaci uplatňuje imaginace, improvizace a invence. Jedinec vybavený těmito způsobilostmi se totiž lépe orientuje ve škále možností, které se mu nabízejí prostřednictvím nejrozličnějších zdrojů, a často využívá příležitosti vlastního vytváření interkulturních produktů. Typologie tvůrčích produktů, zdá se, je překonanou záležitostí. Rozlišování tvůrčích počínů na kulturní a nekulturní je zpochybněno. Přece je tu trvalé povědomí o tom, co bylo v historii, a ono „tradiční“ vstupuje do hry spontánně skrze podvědomé záznamy v paměti tvůrců.

DIALOGY

H. S. B. Zajímalo by mě, jaký máte vztah ke kultuře jako takové. Já s oblibou čtu klasickou neustránkovanou knihu od Jeana Dubuffeta *Dusivá kultura*. Myslíte, že odmítání kultury podobně, jak to dělal Dubuffet, je aktuální právě v této době?

J. D. Kultura je termín, který něco označuje. Co ale myslíme, když řekneme kultura? Evropskou, západní, dnešní, kulturu stolování, živé kultury plísni? Tedy si můžeme hrát se slovem a já to zkusím. Kult-ura, kult něčeho, uznávání, vzývání, uctívání. Je mnoho kultur, které mohu uctívat, obdivovat, ale kultura jako institut, který je psán na papíře, který žije z mrtvého pojmu sebe sama, je jen náhrobní kámen, který se nakonec sám vlastní vahou propadne do mělkého hrobu těch dávno pohřbených a posledních uctíváčů. Tedy, kultura jako živá a měňavá chobotnice ano, ale jako institut a stálá forma ne. Kulty ano, ale modly pálit, a z jejich popela a mastnoty uplácat další podoby a obsah. A jaképak odmítání? Vždyť dny se pořád jmenují stejně, den má pořád stejně hodin, počítáme i minuty, aktuálně jsme na vteřiny přesní. Jaké jméno dává myška pasti, která jí vždy srazí vaz, když vidinou je jen kus sýra? Říkáme „kultura“, ale myslíme třeba „kulturistika“. Myslíme a neříkáme. Anebo říkáme, ale nemyslíme. V momentě, kdy uvěříme v cokoliv, past sklapne. Někdy se to podobá cestě pro pana Kurtze v knize *Srdce temnoty* od Josepha Conrada. Ono srdce bije každému z nás, někomu pod košilí s kravatou, někomu pod holou hrudí někde v pralese. Člověk je krásný tvor.

H. S. B. Souhlasím s vámi, že dnes se mnohdy neví, co si pod pojmem „kultura“ máme přesně představit. Je „in“ být nekulturní, nebo aspoň alternativní, což je slovo, které ve mně vyvolává pochybnosti. Ale přece nějaké základy našeho prožívání, chování a způsobu vyjadřování mají kořeny ve středoevropské tradici. Například to, že si sedáme k jídlu ke stolu, a ne na zem, máme určité způsoby zdravení při setkání a množství dalších zvyků – atd. atd. To, co mně osobně vadí, je ale bezhlavé

přijímání kulturních vzorců, což je spojeno s fanatismem. Na druhé straně ale člověk hledá něco, co by bylo jeho jistotou – opakuje rituály z podvědomého popudu a touhy „být něčeho součástí“. Nebo je to jinak – jsme šťastní, že jsme od všech závazků oproštěni?

J. D. Hmmm, zde možná končí rituály a začíná obsedantně kompulzivní porucha ve vztahu já a okolí, já a společnost, já jsem součástí něčeho, nutková potřeba. Je to vlastně pro-
timlův, nejdříve se vyčlení já a potom hledá spojitosti s okolím. Nejdříve učíme děti počítat tak, že je učíme sčítat, místo toho, abychom je učili odečítat z celku, respektive, pojetí celku, jednoty a toho, že „vše jest jedním“, by mělo být základní paradigma. Místo toho stavíme na první místo já, potom oni, z toho vychází my a potom ti druzí, oni a ostatní. Ono totiž ani tak nezáleží na tom, zda si sedáte k jídlu na židli, nebo na zem, ale zda sedíte v kruhu přátel, souvěrců a příslušníků rodu nebo společenství, a čím pro vás jídlo vlastně je, a také, čím bylo, než se stalo jídlem. To, čemu říkáte bezhlavé přijímání, multikulturní vzorce, středoevropské tradice, celý tento mechanismus, je opět uměle vyvolaná úzkost. Jsou různé teorie, ať už jsou konspirační, nebo ne, ať už jsou záměrně vedeny jako směšné, nebo vážné. Vracíme se opět k předešlému, pokud uvěříte, že to tak je, že je to skutečné, past spustí. Není špatné vědět, horší je, pokud tomu uvěříte. Skvělá je rozmanitost, barevnost, všechny možné kulturní různice, pozdravy, stolování, jazyky, hudba, tradiční oblečení, znaky, symboly – a za tou obří hromadou se opět krčí člověk, tu větší, tu menší, bílý, černý, žlutý, rudý, zelený, křišťálový, vzhlíží na svět ze své jeskyně v hlavě, ať už jako vystrašenec, nebo lovec – vždy mu bije srdce, kde ozvěnou je nekonečná temnota/tma a ticho, klid. Některé věci jsou staré jako výbuch první sopky, a někdy se stane, když si večer umývám hlavu, zůstane mi na prstech trocha popela z té sopky, který smyje voda. Homo universalis, homo poeticus, homo et cetera.

H. S. B. Děkuji, odpověděl jste mi na moji otázku tak košatě a zajímavě, že jednotlivosti, které v odpovědi zmiňujete, vyvolávají další „koše“ otázek. Ale zaujala mě vaše

myšlenka, kterou jste několikrát rozvedl – jde o stálý boj o vyvažování toho, co jsem „já“ a co je to „kolektivně sdílené“ – řekněme „kulturní“. Podstatné je, aby, jak píšete, vztah mezi subjektivním a kolektivním byl „srdeční“. V tom je rozdíl například mezi kulturami přírodních národů, na jejichž fungování je jedinec fyzicky, duševně i srdcem zainteresován, a mezi kulturami prošlými dlouholetou civilizací. Naše současná střeoevropská kultura je na jedné straně velmi vyspělá, ale taky v mnohém je právě odosobněná. To je asi ten důvod, proč jako Střeoevropané vstřebáváme rádi podněty z východních a jiných světových kultur, které jsou bližší přírodě i srdci. Ochutnáváme kdeco. Chutě se mísí a mezitím vzniká nostalgie z toho, že nejsme schopni zůstat u původní záliby v jednom. Pohybuju se ve škole mezi lidmi, kteří jsou o mnoho let mladší než já. Hodně cestují, ale co mě udivuje, je fakt, že když se odněkud vrátí, nemají ani čas si vyprávět o tom, co viděli a zažili, nebo to ani vlastně neprožívali – jenom nějakou kulturou prošli, vyfotografovali si „to“ nebo natočili na video. Na sociálních sítích pak soutěží o nejlepší foto z cest. Je škoda, že původní příběhy vzniku kultur už se nahlas nevyprávějí – asi na to není čas. Má to nějaké řešení? Kolik jsme schopni toho ještě pojmout do svého „zorného pole“? Možná že by bylo lepší naučit se znovu cítit tu vůni popela, o němž mluvíte, který bychom si nasypali na hlavu (šlo by o popel ze spáleniště všech vyspělých kulturních statků), a probudili se tak znovu do stavu blaženého barbarství... Jak by tento stav vypadal, si asi už ani nedovedeme představit.

- J. D. To máte pravdu, absenci příběhů (cestování bez dobrodružství nemá v sobě nic, proto není o čem vyprávět) nahradily obecné starosti a problémy. Cestování je prokletí bílého muže, jak říkají domorodci, kteří nikam cestovat nemusí, protože se jim Země otáčí pod nohama, a stačí se jen chvíli podržet hvězdného nebe, nechat Zemi pod sebou trochu „popojet“ a doskočit na nové místo. Řekněme, že komplexnost obrovského problému je natolik složitá, že není v moci jednoho člověka ani většího společenství to vyřešit, respektive pokud by bylo nutné něco řešit, a to není. Naopak, není

lepšího místa, lepší podoby, ve které by se dalo existovat, být člověkem je obrovská výhra, nejvyšší možnost, jak věci pochopit a uchopit. K tomu nám dopomáhá ruka s chápavým palcem a obrovská vše nasávající houba v hlavě. Otázkou je, na které straně světa a myšlení sedíme, zda sledujeme soumrak, nebo úsvit. A ne každý, kdo se zavěsí na hvězdné nebe, skočí zpátky dolů. Hodně lidí se chytí do vlastní oprátky a potom se na nás dolů dívají s vyplazeným jazykem oběšence. Ó, jaká hrůza se někdy dívat tam, nahoru, hehehe (poznámka – někdy je obranou smích a schopnost vyjadřovat se v obrazech, poetickým slovem, natřít hrany světa na všechny možné barvy – otázkou je, co z toho, co zde píšu, bude dobré pro vaši knihu, abyste nemusela měnit žánr, že).

H. S. B. Ten příklad s domorodcem a bílým mužem se mi líbí. Myslím, že nynější populace mladých má možná ještě šanci se nad tím zamyslet. Cestují hodně, aniž by vnímali příběhy. Píšete, že být člověkem znamená mít mimo jiné akční ruku s palcem. Na to se asi hodně zapomíná, nejraději bychom často přenášeli myšlenky, aniž bychom se něčeho jenom dotkli. Pokud ztratíme chuť doteku s materiálem (zvláště jako výtvarníci), asi to bude počátek konce. Proč si vlastně myslíme, že je pro nás tak důležité hodnotit svoji existenci jen skrze množství a atraktivitu toho, co jsme viděli? Velmi zřídka vyprávíme někomu o jiných počítcích než zrakových. Původní kulturní zvyky jsou přece tak fascinující, protože byly spojeny s prostředím, pohybem, čichem i hmatem a taky chutěmi. Jenže něco takového chce svůj čas a my ho máme málo. Jak pro vás jako autora tolika materiálových věcí funguje čas?

J. D. Čas – kdybych měl být přesný, tak vnímání času mám podobné jako člověk ve vězení. Mám pro sebe dvacet čtyři hodin, ven chodím každé ráno na krátkou procházku a potom jsem celý den doma. Každý den, týden, měsíc, rok. To znamená, že se mohu plně věnovat všemu, o čem si myslím, že má trochu smysl. Jako Blíženec mám obrovskou výhodu a privilegium vlastností, schopností, které jsou vzácné, ojedinělé

a samozřejmě i zvláštní. Chápu se jako trosečník, ne jako ztroskotanec, to znamená, že čas, který věnuji všem činnostem, nevnímám jako zbytečný, nebo že bych jen tak „zabíjel čas“ a na něco čekal. Vnitřní vnímání času je něco jiného než vnímání okolí. Jsem samozřejmě pod diktátem hodin, dnů, termínů vydání, hrací doby, času vysílání a doby trvanlivosti. Jak jsem psal, byť je to pro mě osobní záležitost, mám zkušenosti z různých časů a epoch, ať už si o tom myslí, kdo co chce. Tedy čas, formální forma formující formelínu – plastická věc. Krabíčka plná písku, možno přebírat po zrnku, nebo vysypat v jeden okamžik po větru. I proto vytvářím tolik věcí, sbírám sám sebe, zrnko po zrnku, zpátky do krabíčky, po velké vichřici. Přesýpací člověk. A jsem zase na tom pískovišti. Symboly, na to mě užije, v tom se vyžívám.

H. S. B. Je fakt, že pokud člověk dostane čas, jehož trávení si organizuje sám, může začít všechno vnímat jinak. Vím to sama ze své zkušenosti. Vím, že to není lehké být celý den v jednom prostoru, ale vy, soudím tak dle naší korespondence a vašeho díla, máte spoustu pozoruhodných náhledů na svět. To mě přesvědčuje o tom, že by měli lidi více čerpat sami ze sebe. Rozptýlenost externími podněty je největší úskalí této doby. Ale chtěla jsem se jen zeptat, jak vnímáte vůbec ta zmíněná úskalí tohoto světa – zajímá vás to, nebo jste rád, že nejste světu vystaven jako jiní? A pokud byste měl vytvořit nějaký symbol pro současný svět (píšete o zálibě v symbolech) – jaký by byl? Sledujete nějaká média (nedá se jim samozřejmě věřit!)?

J. D. Úskalí světa mě zajímá, protože jako příslušník živočišného druhu vnímám osudy, podoby a postoje druhých. Na jednu stranu lituji, že nemohu více zasahovat do dění okolo, více měnit nebo pomáhat v mezích pomoci, nikoliv vyžadování pomoci od druhých, kteří jen z pouhého titulu pomoc žebrají. Na stranu druhou je velice osvobuzující, že není nutno zasahovat, protože o to nikdo ani moc nestojí, všude je všeho dostatek, lidí, zdrojů a věcí. V pozici objektivity kolem sebe není místo pro volné myšlenky, protože nic tak nenaruší obecný klid jako pomyšlení, že je to všechno snažení

vlastně zbytečné, marné. A symbol pro dnešní svět? To je otázka, patří svět tam, kde teď je? Dnes se řeší klimatické podmínky, mizející voda, život a další, ve strachu se varuje, tolik zdvižených prstů na rukou odborníků, politiků, a dokonce dětí. I oni si chtějí vyzkoušet, jaké to je, vyvolat uměle vytvořenou úzkost, strach z dneška, strach ze zítřka. A na druhé straně světa někde ve křoví sedí človíček a tři dvě dřívka se snaží rozdělat oheň. Asi jsem přišel na ten symbol – levná pastička na myši, s kouskem bio sýra, od hodných kraviček a hloupých volů. Sleduji vše, ale nevěřím ničemu, není to paranoia, jen nedůvěřivě čichám ke všemu, co je nám předloženo, z jedné i druhé strany. Každé zvířátko si nejdříve očuchá, co mu to ten člověk zase hodil. A i kdyby tady jednou byla nekonečná poušť plná sopek, budu se zaujetím pozorovat ohnivé salamandry a jejich dovednost kovat obří trojzubce v jícnu vulkánu. Svět není jen o lidech a pro lidi, můžeme chvíli nechat i jiné, aby se strachovali. Já jsem malý pán, špatný sluha. Jak to bylo v tom slibu jisker, než byli všichni pionýři? Jiskra je zvědavá. Jarek je zvědavý, ale nechce být pionýrem. Jarek jako kluk četl knížky *Dva divoši* a *Dobrodružství v Zemi nikoho* a poslouchal metal.

H. S. B. Opakovaně píšete o úzkosti, myslím v tom nejširším slova smyslu, o úzkosti – jako o pocitu, který ovlivňuje naše životy. Nejistota, bolest a možná i úzkost je ale v některých případech důvod k tvorbě, která může na jedné straně negativní emoce zrcadlit, ale která může být na straně druhé právě u autorů v životě velmi nejistých velmi vitální. I vaše věci vnímám jako prostředek magie určité vitality, která nepatří pouze do výtvarného projevu, ale má antropologické přesahy. Úzkostí je dle statistických údajů zasažena v současnosti velká část lidstva – kolik lidí se z ní však dokáže aspoň částečně vymanit prostřednictvím nějaké tvorby? V tomhle bodě by snad mohli být výtvarní tvůrci příkladem, nebo se mýlím? Musí člověk zažít úzkost, aby mohl tvořit?

J. D. K tématu úzkosti, strachu. Ano, strach nebo úzkost může být důvod k čemukoliv, ale vždy záleží na osobnosti nebo úrovni člověka. Sám za sebe mohu napsat, že moje

vitalita nebo vůbec přístup k životu je s obrovským přesahem, a když si vezmu, jak moc jsem zadupaný a zabeďněný, tak i to málo, s čím mohu pracovat, mi dává tolik možností, o kterých lidé v podobné životní situaci ani netuší. Potkal jsem mnoho lidí s různým „omezením“ a velmi vzácně se tomu jedinci podařilo vykresat malou jiskřičku nebo přidanou hodnotu. Já jsem měl to štěstí, díky době narození, že jsem nejen vykresal jiskru, zapálil oheň, ale stal jsem se i strážcem ohně. Nejsem ale žhář, který by zapaloval. Člověk, aby tvořil, nepotřebuje zažít úzkost, stačí zažít něco neobyčejného, když se narodí na tento svět a uvidí všechny ty obludně krásné (bojí se, ale něco ho neodolatelně a magicky přitahuje) a fantastické věci. Nemoc není zdroj, utrpení není důvod, bolest neléčí. Je lepší být zdravý a bohatý než být nemocný a chudý. Magie a kouzla nehledají slabost, ale zřídlo. Nemoc, úzkost a strach nejsou omluvenkou do tělesné výchovy. Čáry a kletby v ústech a rukou člověka dokážou ničit život, zdraví, dokonce dovedou vytvořit konstrukt bolesti a utrpení, vykoupení, ráje, smrti. Tvoření je život, síla a moc čaroděje, kouzla jsou příběhy. Kdo není čaroděj, vymýšlí triky, sám na sebe, na obecenstvo. Ale i Čáryfuk měl svého Tačvůda, žábu, která věděla, co se má a co se nemá – moudré věci nemusí být jen slova, stačí jen obyčejné a radostné kvák.

H. S. B. Mluvíte také o magii. Znovu pročítám Jungovu knihu *Člověk a jeho symboly*. Jung píše, že ztráta příležitosti provozovat magii je pro lidstvo osudná. Jak vlastně nějaká kultura funguje bez magických obřadů – vezměte takovou vernisáž – je to jen umělá náhrada magického kultu. Namísto „prezentace“ (myslím hluboce aktivní přítomnost) se provádí „reprezentace“ autora. Já si osobně myslím, že stejně skrytě všichni toužíme být znovu a znovu účastni nějakých skutečně prezenčních kultů... (Provozujete nějaké osobní obřady?)

J. D. Výstavy, to je trošku pozůstatek kolonizace a otrokářství, nebo vůbec kramářství, dražeb, lichvy a zboží, prosté kramářství. Stejně jako se divák nechal zatlačit do hlediště, tak i návštěvník stojí nejméně krok od zdi, aby se třeba něčeho nedotkl nebo

něco nerozbil. Ještě štěstí že k výstavám patří i různé animační doprovodné programy pro děti, pro školy, komentované prohlídky. Já k tomu přidávám to rozdávání, to je pro mě věc určující a stálá. Takže tvořím kult a rituál. Samozřejmě vím, že ty moje drobnosti, balíčky, CD, kazety, krabičky, obálky asi nejsou pro každého, ale i já jsem měl etapy života, kdy stačilo jen něco zaslechnout nebo vidět, získat jen zlomek z něčeho, co mě nutilo dál hledat a najít.

Osobní obřady provádím, vyberu třeba stříhání nehtů a míchání barev. Když jsem chodil do školky, prováděl jsem různé klukovské záškodnictví, ve sklepě jsem našel smotek drátu a ten jsem šel zakopat do bunkru v křoví a těšil se z toho, že o tom vím jen já a nikdo jiný. K tomu patřil i nožík, kterým jsem řezal do všech klacíků, loupal kůru (ono loupání a škrabání je pro mě osobní atribut). Toho si všiml soused, starší pán, který žil hned přes chodbu. Jeho manželka byla taková ta sběračka a hromaditelka všeho, plný byt krámů. A pán mi řekl jednu radu do života. Muž nepotřebuje nůž, ale měl by mít vždy ostříhané a čisté nehty. A dal mi takovou tu kapesní manikúru, pouzdro, kde byly ty různé nástroje, od malých nůžek až po ta různá řezátka. A dnes, když si stříhám nehty, si vždy vzpomenu. A druhý rituál je míchání barev, kdy si do malých uzavíratelných dóz míchám barvy na malování. Je to trochu jako „vařila myšička kašičku“ a trochu jako příprava léčivé masti. Úplný apatykář. A tím chci říct, že rituály jsou všude, jen musí být hlava otevřená. A i z rituálů se může stát stereotyp, hloupý, nudný a prázdný.

H. S. B. Ano, rituální předávání (ale i hromadění) a uchovávání věcí mě vždycky bavilo. Mám doma prosklenou skříň a tam mám všechny drobné, pro mě cenné věci, které jsem dostala darem nebo nějak osobně „k nim přišla“. Baví mě, že je můžu kdykoliv vidět, když jdu kolem. Ale jiná věc je utajování osobních relikvií a jejich zakopávání nebo další způsoby schovávání. Jenže to pak člověk může zapomenout, co kam ukryl. V té skříni svých pokladů jsem měla taky svoje ustržžené vlasy – cop, který byl napaden moly. S lítostí jsem jej musela odstranit,



Obr. 53. Fotodokumentace z výstavy současného oděvního designu inspirovaného prvky indiánských kultur, kterou uspořádalo National Museum of the American Indian v roce 2018. Oděvní prvky převzaté od indiánů oživují solitérní návrhy, a přestože některé kusy jsou z hlediska funkce problematické, jednotlivé modely zaujmou určitou archetypální invencí (foto archiv autorky).



aby nedošlo k poškození jiných relikvií. A máme tu další téma – a tím je rozklad, zničení, rozložení (a pak znovu vzkříšení hmoty). To mě taky moc baví... Ale vy s tím máte také četné zkušenosti?

- J. D. Pokud kdy zapomenu, co jsem kam ukryl, tím lépe, mohu to já nebo někdo jiný opět objevit. Zničení, rozložení – mám zde takový nápad, jednoduchá věc, výroba krabiček ze dřeva nebo z papíru, na které bude velké červené tlačítko v duchu filmů, povídek a knih, kde hlavní hrdina nebo kdokoliv zmáčkl velké červené tlačítko, které tak vymazalo svět pomocí nějaké katastrofy, například vypuštěním jaderných hlavic nebo autodestrukce nějakého továrního komplexu. Je v tom ten symbol, mít na něco odvahy a sílu věci zničit, opustit, třeba i celý svět (viz *Vynález zkázy*, *Ocelové město* atd.). Jen si to zkuste, až narazíte na tlačítko, zvonek nebo spínač světla na chodbě, tak si řekněte: „když zmáčknu toto tlačítko, tak se stane to nebo to“. A nemusí to být jen o ničení, jde o to napětí, které si může člověk sám v sobě vytvořit, a někdy stačí třeba, když půl dne nejde elektrický proud, a najednou cvak, svítí, vrčí, hučí, hraje, jaká úleva a záchrana. Mačkám klávesu enter...

VI.

UMĚNÍ ART BRUT JAKO TICHÁ OPOZICE PROTI „KULTURNÍMU“?

Art brut je autentické umění, kterým lidé bez výtvarného vzdělání spontánně vyjadřují vlastní psychické stavy bez ohledu na umělecká pravidla.

Terezie Zemánková

Především je třeba hned na začátku této kapitoly zmínit, že umění art brut jako takové nevznikalo a nevzniká jako hlasitý protest nebo opozice vůči stávající oficiální kultuře, i když později zejména ve výkladech Dubuffetových bylo takto vykládáno. Pokud je art brut v opozici vůči stávající kultuře, jde o „opozici nevědomou – tichou“. Skutečné „surové umění“ pramení totiž z potřeb autora přímo souvisejících s jeho existencí (nikoliv s nějakými demonstrativními postoji), s jeho duševními a duchovními potřebami, ale i s každodenní praxí jeho života. Někteří tvůrci art brut (zvláště pak ti, kteří trpí duševními poruchami) sami o sobě vyprávějí, že by bez svého díla jen obtížně přežívali některé svoje duševní stavy a životní situace. Nejde však o to, že by skrze vlastní tvorbu protestovali proti uspořádání světa, ale jde jim spíše o symbolizaci citění, tušení a intuitivních výkladů skrytého řádu světa. Tomuto řádu bezmezně věří a snaží se jej zobrazit nebo vyjádřit rozmanitými prostředky. Někteří z těchto autorů kromě toho, že se zabývají výtvarnou tvorbou, také píší básně a skládají hudbu.

Sami teoretici výtvarného umění o přesnějším vymezování hranic mezi vysokým uměním a uměním art brut pochybují. Obvyklé však je, že umělci art brut neprocházejí uměleckým

školením. V interpretaci různých druhů umění je třeba také uvést dále termín „insitní umění“, což je umění takřka vznikající na místě (*in situ*, vyvěrající z tradice), a naivní umění, jehož tvůrci vysoké umění akceptují a mnohdy i napodobují. Představitelé těchto dvou zmíněných projevů usilují na rozdíl od ryze spontánních tvůrců o uznání a obdiv. Ale pokud se vrátíme k námětu této knihy – „permanentní invenci“, ta je vlastní ryze spontánním autorům, pro které je tvorba životní nutností, na niž upozorňoval již zmíněný Jean Dubuffet. Ten jako tvůrce i sběratel popíral zpočátku jakoukoliv závislost umění art brut na komerčních zásadách provozu galerií. Zdůrazňoval také, že ryzí spontánní umělci nevytvářejí žádný styl, vytváření něčeho, co by se dalo generalizovat a vztahovat na jiná díla, je jim zcela cizí. Na druhé straně je třeba uvést, že spontaneita se objevovala i u modernistů – autorů solitérů, jejichž díla až později postupně začala tvořit stylotvorné muzejní a galerijní sbírky (impresionisté, expresionisté atd.).

Jak se staví k tradičnímu rozdělení na tvůrce spontánní neškolené a tvůrce s profesionálním vzděláním 21. století? Současný postoj výtvarné kritiky, historiků umění, ale i samotných výtvarných autorů je nyní daleko tolerantnější a otevřenější. Faktem je, že ve druhé polovině 20. století získalo umění art brut širokou platformu pro nejružnější způsoby prezentací (muzea, knihy, galerie, environmentální instalace, filmy, zveřejněné dialogy se samotnými tvůrci) a stalo se velmi populárním. Vznikly zcela nové relace, jež jsou předmětem zamyšlení samotných teoretiků nad univerzálními otázkami smyslu výtvarného umění – například vztah tradičních vizuálních projevů k masové kultuře. (Jak by dnes na naléhavost těchto druhů vizuálních produktů reagoval sám autor *Dusivé kultury* Jean Dubuffet?)⁵⁵ Situace dnešního světa umění je složitá, opravdové hodnoty spontánního umění však mají trvalý charakter, a i když je toto umění běžně vystavováno v kontextu současného „provozu umění“, ponechává si svoji autonomii a základní antropologické hodnoty odpovídající stejnému duchu, jako je charakterizoval

55 Některé odkazy na umění art brut (výběr):
http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=13_104
http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=42_239
<https://www.artbrut.ch/>
<https://prinzhorn.ukl-hd.de/sammlung-prinzhorn/>
<https://rawvision.com/>

v některých aspektech Dubuffet. Teoretici výtvarného umění zaznamenali určitou popularitu a sílu umění art brut, a to bylo také motivem k tomu, že tyto projevy začaly být vystavovány přímo na světových přehlídkách výtvarného umění (Bienále Benátky). Z českých umělců na tomto poli sklidil velký obdiv například jeden z nejlepších současných tvůrců art brut Luboš Plný.⁵⁶

Zatímco výtvarné umění zařazované do kultury systematicky je dílem školených umělců navazujících na to, co dříve vzniklo, nebo naopak záměrně popírajících existující kulturní modly, umění „v surovém stavu“ vychází z ryze osobních zdrojů svých autorů, kteří vytvářejí svá díla bez ohledu na kontexty, jež by si uvědomovali racionálně a vědomě je v dílech uplatňovali. Toto umění je také nutno důsledně objevovat, vzniká samo od sebe, a teprve když je někdo objeví, může být vystavováno a přijímáno jako autentický produkt neřízené kreativity. To ovšem neznamená, že samotné jeho vytváření nemá logiku. Ta vychází často z dlouhých osobních příběhů jeho tvůrců. Pokud jde o první objevy art brut, není náhodou, že byly učiněny (například Hansem Prinzhornem, Leo Navrátillem a dalšími) v psychiatrických léčebnách. Osoby s psychickými poruchami uzavřené v paralelních světech svých představ zde spontánně právě skrze svá díla obvykle zcela bez účelu navazovaly kontakt s externím světem, který si nejdříve jejich výtvorů nevšímal. Díky několika zasvěceným sběratelům se však tato díla dostávala do kulturního prostředí a mohla být zkoumána a vystavována. Smyslem tohoto textu není reflektovat dnes již „dějinné zacházení“ s uměním art brut v kulturním prostředí, ale jde zde pouze o poukázání na některé aspekty tohoto druhu výtvarného projevu a na důvody jeho přetrvávání ve všech dobách. Záměrně zde neuvádím slovo „vývoj“, protože toto umění žádnému přímočarému vývoji nepodléhá. Autoři umění art brut citlivě zaznamenávají určité proměny světa a intuitivně na ně reagují. Což zároveň ale znamená, že tento druh výtvarného vyjadřování přece jen prochází určitými proměnami a jeho tvůrci, kteří jsou senzitivní vůči okolním událostem, tvoří záhadná díla nastavující

56 Viz rozhovor s Lubošem Plným uskutečněný 7. února 2018 na výstavě VIVA LUBOŠ PLNÝ! (Praha, DOX): STEHLÍKOVÁ BABYRÁDOVÁ, Hana. *Tělo - výraz - obraz - koncept*. Praha: Dokořán, 2018.

tomuto světu zcela zvláštní zrcadlo. Tito tvůrci nejsou zcela mimo svět, v němž žijí, nevědomě a mnohdy často i proti své vůli se i oni stávají jeho součástí.

Umění art brut doslova pramení z „permanentní“ fantazie tvůrců, a má-li být protestem, pak je nutno poznamenat, že jde o protest tichý. Protestovat proti stávajícímu dění ve světě není hlavním cílem tvůrců art brut. Vědomá opoziční role vůči stávající kultuře není tvůrci art brut nijak plánována. Jejich díla vznikají jako houby po dešti, a teprve jsou-li viděna v kontextech, lze v nich nalézat kvality související s „antikulturními hodnotami“. Díla art brut mohou být spojena s rozjitřením duše svých autorů, mohou vznikat v delirických nebo halucinogenních stavech. Umělci tvořící spontánně se vracejí ke své kreativitě pravidelně, z vnitřní naléhavosti, jejich invenci a představivost lze přirovnat k divoké řece. Kreativní akt bývá praktikován jako rituál.

Není nutné zde zdůrazňovat, že původní objevitel „umění art brut“ Jean Dubuffet se již před koncem první poloviny 20. století zcela náhodně přihlásil k produktům bláznů a lidí z ulice. Jde o všeobecně známý fakt. Oficiálně však tato díla prohlásil za hodnotnější než to, co vzniká záměrně za účelem vystavení v muzeích a galeriích a co je takto vytvářeno rukou školeného umělce. Sám Dubuffet sice studoval akademii v Paříži, ale nepovažoval za smysluplné ji dokončit. Jistě nebyla náhoda, že Dubuffet zařadil do umění art brut také dětské projevy vznikající jako autentické výpovědi zcela mimo školu a jakoukoliv výchovu.

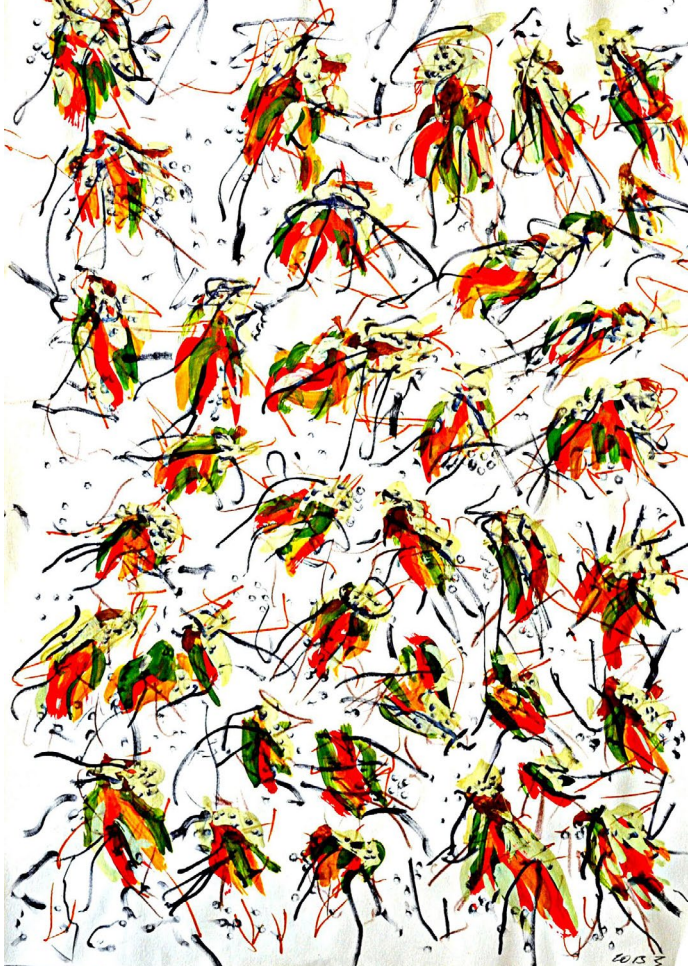
Je otázkou, co všechno je dnes prohlašováno za umění art brut? A dalším tématem k diskusi pak je, co všechno je považováno za umění ve vztahu k produkci děl v rámci fungování uměleckých vzdělávacích institucí a řízených institucionálních prezentací? Diskuse o hranicích umění je stále otevřenější. Výklady umění art brut a „diagnózy art brut“ jsou různé. Dle mého názoru jsou v této oblasti tvorby cenné především ty počiny umělců, které souvisejí s touhou překonat jakousi rozpolcenost světa a marnost jeho racionálních výkladů (vize průniku lidského přírodního světa, synkreze vědy a umění, průniky písma, matematických symbolů a obrazového materiálu, práce s fragmenty stávajících tiskovin, jako jsou reprodukce, text, výstřižky z novin atd.). Kurátoři věnující se prezentaci umění art brut v institucích volí nové strategie. Například na rozsáhlé výstavě uspořádané v DOXu nazvané Art brut

alive⁵⁷ byla vystavena nikoliv pouze autorská díla, ale i fotografie od Maria del Curta. Šlo nejenom o dokumentační, ale i o svébytné umělecké fotografie zachycující reálný život tvůrců pod zorným úhlem pohledu fotografa. Zde však vzniká problém, zda samotný záměr fotografa není manipulativní v tom smyslu, že fotografem jsou vybrány určité situace a příběhy, které jsou všeobecně s art brut spojovány.

Tekutá – doslova plynoucí invence spojená s představivostí, která je pro současnou dobu příznačná a která je všudypřítomná, je důvodem k tomu, že celá řada vizuálních a audiovizuálních děl je prezentovaná nejenom v tradiční materiálové podobě, ale dostává se do povědomí diváků i prostřednictvím nových médií. Patrně stejně jako v tzv. „nové hudbě“ existují a na internetu kolují díla, která není třeba prezentovat v galeriích a evidovat v muzeích. Hranice mezi uměním, uměním art brut a „neuměním“ lze definovat stále obtížněji.



Obr. 54. Pohled do expozice výstavy, představující sbírku spontánního umění Pavla Konečného v Muzeu Montanelli v roce 2012. Představuje jedno z možných řešení galerijní prezentace neškolené tvorby. V tomto případě navrhla jedna z kurátorek výstavy Ivana Brádková, která profesně působí jako scénografka, možná trochu „divadelní“ způsob, vycházející z představy sběratelského depozitáře, tvořeného otevřenou policovou skříní s různě velkými segmenty, v nichž jsou přehledně rozmístěny trojrozměrné artefakty z oblasti lidového, naivního i tzv. původního umění (foto a popis Pavel Konečný).



Obr. 55. Kresba Jaroslava Divíše odkazuje k názvu jedné z jeho samostatných výstav v roce 2015 v šumperské Galerii Jiřího Jílka. Jmenovala se „Já v mikrosvětě“. Vyzkoušel si zde jeden z možných principů vnímání světa, který je mu vlastní a blízký. Totiž pohled „klíčovou dírkou“ třeba do mraveniště a jeho podivného superorganismu. Jako autor si nechce nic vymýšlet. Jak napsal: „... stačilo by zmenšit se a být trochu mravencem.“ (foto a popis Pavel Konečný).



Obr. 56. Práce Jaroslava Divíše je na pomezí mezi kresbou a malbou. Vypovídá názorně o jeho snaze se čmáráním jednou za čas pročistit a vrátit se kamsi na začátek k prvotnímu výtvarnému projevu. O tomto svém objevu sám napsal: „Čmárání je sice hanlivý pojem, ale pokud je čmárání tím, co mě v mých očích dělá lepšího a dává mi jakousi jistotu, že se vždy můžu někam vrátit, tak čmárání dávám na první místo.“ (foto a popis Pavel Konečný).



Obr. 57. Obraz tančících bytostí nebo masek je tempera na papíře rozměrů 35 × 50 cm. Jedná se o dílo outsidersa Ezechiela Leandra. Narodil se v italském Lequile v roce 1905. Jako mladý muž byl zedníkem a získal zkušenosti v práci s cementem. V roce 1933 se přestěhoval do San Cesaria a oženil se. Leandro se snažil hledat štěstí a zajištění v Africe, kde pracoval jako horník od roku 1936 do roku 1938. Potom se vrátil do Itálie a pokoušel se žít různými způsoby: otevřel si obchod na prodej a pronájem jízdních kol a současně se věnoval sběru železného šrotu. V roce 1960 se přestěhoval do rozlehlého domu, který fungoval částečně jako jeho osobní muzeum. Zde poprvé vystavoval sochy vytvořené z různých recyklovaných materiálů. V letech 1965–1966 začíná malovat podivné a znepokojující nereálné postavy. Na obrazech a kresbách zachycuje lidskou formu v podivuhodné kombinaci s živočišnou směsicí monster. Leandro stále žije na okraji společnosti. Po předčasně smrti manželky se uzavírá do sebe, což ostře kontrastuje s okolním prostředím malé venkovské komunity. Sousedé je považován za fanatika, šílence chrlícího monstrózní obrazy a sochy z kovového šrotu. Pro okolí bylo zcela nepochopitelné, že místo kultivace a rozšiřování získaného majetku (jak to dělají všichni) se zaměstnává hledáním odpadků, aby z nich vytvářel podivné „obrazy“ a „sochy“, kterými postupně zaplnil rozsáhlou zahradu u domu a stěny muzea. Marginalizace a sociální napětí jej nutí žít ve vlastní realitě, s dominujícím konfliktem mezi dobrem a zlem. Tento bazální motiv je proveden v jeho díle prostřednictvím symbolů. Leandro zde odsuzuje a kárá neřestí a lidské slabosti; antropomorfními obrazy pronikají animalistické aspekty, mající původ ve všem zlém. Muži jsou tak proměněni v monstra, pohybující se v atmosféře halucinace a snu. Jeho umění je naprosto originální, instinktivní a postrádající jakékoliv kulturní reference. Leandro se neučil žádná výtvarná pravidla nebo teorii složení barev a jeho expresivní tvorba je výsledkem toliko silné tvůrčí síly pramenící z nevědomí a objevující se jako svědek hlubokého utrpení člověka, nepochopeného, odmítaného a marginalizovaného svým okolím. Zemřel v roce 1981 a teprve po jeho smrti došlo k jeho znovuoživení a postupnému uznání autentického a bolestně vzniklého výsostně imaginativního díla (foto a popis Pavel Konečný).



Obr. 58. Malířská tvůrčí posedlost se u Marie Kodovské (1912–1992) projevovala kromě jiného také v tom, že malovala na vše, co jí přišlo pod ruku. Každý materiál či tvar byl pro ni dost dobrý a neváhala jej použít pro vyjádření svých naléhavých představ a pocitů. Na snímku zachycený artefakt je dnes umístěn v hlavní místnosti její galerie v Rýmařově (Mlýnská 21) a na poměrně malé kruhové ploše nese čitelné charakteristické motivické, kresebné, kompoziční i malířské postupy originální autorky. Zkratkovité náznaky flóry, fauny a výrazné profily lidských tváří se zde volně prolínají s dekorativním principem. To vše pojednáno s citlivým koloristickým cítěním. Na malé ploše tak autorka zkoncentrovala hlavní znaky své jedinečné spontánní a imaginativní tvorby (foto a popis Pavel Konečný).

DIALOGY

- H. S. B. Jak se chovat v tomto postprodukčním světě, lze se zcela osvobodit od možností interpretací? Tvorba může znamenat právě příležitost „cesty zpět“, tedy pozitivní regrese, která by mohla zachránit lidstvo od planého přetechnizování a neustálého převyprávění dávných příběhů. Když jsme u těch příběhů – jaké příběhy svou tvorbou sdělujete?**
- J. D. Lidstvo nemusí být zachráněno, bude stačit, pokud se zachráni člověk. A to je hlavní prvek příběhů. Jsou to „robinsonády“. Návod na přežití a dobrodružství v prostředí, které jednotlivce vrhá do pozice trosečníka, člověka, který přišel o to málo, co měl, ale může získat vše. Je prakticky jedno, kde a kdy se příběh odehrává. Pravěk nebo přítomnost, na jiné planetě, a nemusí to být jen o lidech. A také sděluji jednoduchou skutečnost, kdy každý může kolem sebe vytvářet zajímavé prostředí, myšlenky. Zajímat se o tisíce věcí, vymýšlet k tomu další tisíce. Ano, vím, že takto na papíře, v malém měřítku je to směšné, ale to jsou moje měřítka a moje možnosti, které mám a které mohu použít. Kdybych seděl za bagrem nebo v jeřábu s bourací koulí, mělo by to větší dopad a odezvu. K tomu samozřejmě patří i mikrosvět. Jednou ta přetechnizovaná doba skončí. Buď se překloupí do něčeho organického, kdy technika bude součástí biologické podstaty člověka. Nebo to praskne a vrátíme se k jedné zárovce v domácnosti, která občas praskne také. Ani jedno mě neděsí, protože si dovedu představit žít ve všech světech. Žil jsem už tolikrát a na tolika místech. Děsí mě jako trosečníka na exotickém ostrově skutečnost, kdy se z domorodců stanou opět kanibalové a budou si u toho svítit kapesní svítilnou. Ale i to je skvělý příběh. Bát se je zdravé, ale mít strach je horší než smrt.
- H. S. B. Tak dramatické to snad nebude. Ale je fakt, že se stále řeší vztah mezi vlastním, individuálním a cizím – tím, co přejímáme odjinud. Toho cizího kolem nás je**

stále víc. Dubuffet už v polovině minulého století o tom napsal v knize *Dusivá kultura*: Jde vlastně o kultivaci (když mluvíme o kultuře). „Nejde spíše o zahlcování mysli, která je bezezbytku zaplňována cizími figurami a nemá prostor k vytváření figur vlastních?“ Co si vlastně můžeme dnes představit pod pojmem „kultura“ – existuje něco jako kulturní modla, která by mohla být dokonce nebezpečná? Je to estetika konzumu, nebo co to vlastně je? Ze zkušenosti se studenty vím, že oni někdy až komicky vzhlíží ke kulturním ikonám.

J. D. Na otázku se dá odpovědět mnoha způsoby. Vyberu si ten, který dává odpověď celistvou. Na počátku byl Sumer. Pokud se podíváme na struktury vzniku státu, práva, zemědělství, náboženství, lékařství, kultury, tak zjistíme, že všechno toto se může rozvíjet v rámci větších společenství, v populaci. Ve sférách vlivu mnoha společenství je snaha vtisknout vlastní pojetí druhým společenstvím. Kultura je úhledný balíček, kterým můžete posílat a předávat mnoho odvětví unikátních prvků společenství. V tomto stavu bychom mohli být na úrovni cestovatelů, objevitelů, asi jako přírodovědec, který stále objevuje nové druhy skákavého hmyzu. Jenže to tak není. Proč? Protože za všechno může zavraždění. Jsou objevitelé, ale i dobyvatelé. Jsou vládci, ale i otroci. Každá modla je nebezpečná, pokud není vstupní bránou k poznání věcí. Z modly se může stát i pouhá dekorace. Dekorační kultura. Je to nebezpečné? Estetika konzumu je další stupeň toho, čemu se říkalo duchovní potrava. Ze strávníka je konzument. Kdo čeká, co mu druhý navaří, toho často pálí žáha. A tak by se dalo pokračovat dál. Jenže já si naordinoval dietu.

H. S. B. V jakém smyslu dietu? Dieta je také jakýsi předpis – možná jde spíše o půst. Máte pocit, že když se postíme, získáváme nějaký další rozměr v pohledu na svět? Také jste zmínil slovo „duchovní“. Existuje podle vás nějaké duchovno, které je v současném světě cenné ve vztahu k lidské existenci? Je umění spojeno s duchovními hodnotami?

J. D. Uf, to jsou ale těžké otázky. Pro mě je duchovno především fascinace změnou, přeměnou, jak ve sféře hmoty, tak i energie, ale to je vlastně stejné. Asi jako, když se ohřívá voda. Dole hoří oheň, nahoře se vznáší pára, voda bublá. Jednoduché. Nepřitahuje mě žádný složitý konstrukt. Jím, když mám hlad, hladovím, když mám nechutenství. Duchovno bude pravděpodobně resumé, jednoduchý výstup, jak moc je jedinec schopen obsáhnout pojetí sebe sama v rámci okolního světa. Jak moc je schopen reflektovat změny. Přijímat podněty, myslet, tvořit, ničit, osvojovat, zapomínat. To stejné platí o umění, pokud něco takového vůbec je. Já ale nejsem umělec, ani se uměním nezabývám. V tom je asi velký rozpor. Vím ale, že umění, duchovno a hodnoty je možné najít častěji jinde než v renomované galerii nebo v nejsvětějším chrámu.

H. S. B. Líbí se mi, jak si s těmi těžkými otázkami vždy poradíte. To je přece krásné vysvětlení, že duchovno je proměna energie, využití energie pro vlastní vytváření stále něčeho dalšího (schválně nemluvíme o něčem novém, protože mám pocit, že všechno tady už bylo). Abyste si trochu odpočinul od odpovídání, nemáte chuť si prohodit role a zeptat se něco mě?

J. D. Zkusím se zeptat. Píšeme zde o umění, o art brut, spontánním umění, naivní tvorbě, ale já ani v tomto okruhu nevidím žádnou surovost, původnost, a místo naivity spíše sleduji hloupost autorů, lépe řečeno lehké nebo střední mentální poruchy nejsou zárukou tvorby. Dokonale mě odrazují všechny diagnózy, mentální retardace, nízká sociální dovednost, která je většinou vstupenkou do světa uznání a hodnocení. Vše je ale více či méně „art“, ale vůbec ne „brut“. Stejně jako ostatní formy tvorby se i tyto tvarují do vkusu sběratelů, galerií nebo i širší veřejnosti. Jak toto vnímáte vy, jste více brut, nebo více art? A jaký je váš vztah k tvorbě duševně a mentálně znevýhodněných, postižených nebo nemocných (těch termínů je hromada) lidí? Je možné se obklopovat věcmi, které tvoří pokřivená mysl, uvězněný duch? Nevypovídá to více o nás, o lidech, kteří tomu věnujeme pozornost a dáváme tomu prostor? Nevytváříme jednu velkou kletbu?

H. S. B. Pokusím se odpovědět na vaše trochu „rozzlobené“ otázky. Moje chápání umění art brut je jednoduché – jde o projevy, které původně neměly s prezentacemi v galeriích nic společného a pro skutečné tvůrce art brut ani tyto prezentace nejsou primární záležitostí. Oni to zkrátka dělají, protože je to jejich způsob kontaktu se sebou a se světem. Pokud by netvořili, byli by nešťastní. Zvláštní skupinu mezi těmito tvůrci představují mentálně postižení. Určitý čas jsem s nimi pracovala – motivovala jsem je v jejich výtvarných aktivitách v jednom zařízení, kde trvale žijí. Získala jsem o jejich projevech představu – jsou jako děti, někteří z nich mají zcela osobitý způsob kresby a malby. Jsou vděční za každý podnět. Tohle se ale nesmí stát předmětem pouhého prezentování či obchodování, v tom s vámi souhlasím. Celkově si ale myslím, že projevy mentálně postižených jako takové nejsou všechny uměním art brut. Pod tímto druhem umění si představuju něco osobně naléhavého, něco, co nejde obejít. Ale protože zde v současné době máme provoz umění, tak se bohužel s tímto vnitřním světem v obrazech a v objektech obchoduje. Jenže kdyby se to nevystavovalo, tak bychom o tom všem ani nevěděli. Ale je potřeba o všem vědět? Lidská psychika je velmi záhadná a její projekce do materiálu má vždy velký význam, ne stejný klíčový význam mají už ovšem následující produkce výstav atd. Mě osobně zajímají popudy a bazální principy výtvarné tvorby jako takové, proto si tady s vámi taky píšu. Máte další otázku?

J. D. Napsala jste to přesně: „je potřeba o všem vědět?“. Myslím si, že lidská psychika je někde na úrovni magie, kouzel. U duševně „děravého“ člověka, jednoduše člověka, u kterého dochází k úniku právě těch popudů a bazálních principů, je možná dobré udržovat vše pod malým plamínkem. Jak můžeme rozhodovat za druhé, za jejich svéprávnost, když oni sami nehledí na důsledky svého „čarování“? Navíc jsem přesvědčen, že pojetí Freuda, Junga je naprosto špatné. Jsem příznivce „daseinsanalýzy“. S tímto se ale skoro vůbec nepracuje, tomu odpovídá výstup pozorování. Kresba, diagnóza, ukázat, popsat, výstava. Kresba nebo malba je kouzelný svitek. Pro mě je

obrovský rozdíl pozorovat kresbu malého dítěte, s příslibem evoluce, a kresbu duševně dřavého, nebo vůbec umělce, kde dochází právě k tomu úniku, k zamoření. Vždy si vzpomenu na film *Archa bláznů*. Na druhou stranu mě uklidňuje jedna skutečnost, že každá věc má svoje omezení. Až se vystaví a představí veřejnosti všechny variace tvorby, celá forma se vyprázdní. Ve formálním umění se tak stalo. Ostatně, jeskyně byla první galerie, moje čmárání ze spodní strany bylo objeveno až v době, kdy jsme se stěhovali. Věřím tedy ve společné vědomí, o to více si uvědomuji prvky, které jsou součástí. A právě proto se ptám, je tedy opravdu nutné ukazovat, popisovat, aby o tom lidé věděli? Respektive, od které doby lidé žili a věděli, a od které doby nic neví a musí se všechno dozvědět, znát, naučit? (Poznámka: pokud změníte otázky na tečky, dostanete i moje odpovědi na otázky, na které se vás ptám.)

H. S. B. Já si myslím, že výtvarnému projevu nelze někoho učit – nelze jej, jak píšete, předávat pomocí poznání. Je to magie, která má svá pravidla. Sama jsem svědkem toho, že v případě, kdy někoho učíme kreslit nebo malovat či vytvářet něco z materiálu (jsem na škole, kde se o učení samozřejmě velmi mluví, a v našem oboru je to diskutabilní, učit se mohu třeba jazyk, matematiku, dějepisná data atd.), se obsahy vyprazdňují, zůstává forma jako prázdná slupka. Pokud mám poslední vaši poznámku chápat jako otázku, odpověděla bych, že si dokonce myslím, že právě mezery v poznání mohou vést ke spontánně vznikající tvorbě, která tak nějak žije s autorem a s jeho osobním příběhem. Ale doba je trochu úporná v tom, že se po nás chce, aby všechno bylo objevováno a vysvětlováno. V poslední době často přemýšlím o tom, jak právě v této době zachránit spodní proudy imaginace? Já osobně to mám tak, že k imaginaci se potřebuji koncentrovat, vysypat všechn balast v hlavě a v té prázdnotě se soustředit na něco, co tu není, co přichází a s čím je pak člověk šťastnější.

J. D. Ano, mezery v poznání jsou prostor, kde roste původnost, osobní přístup. Myslím, že není potřeba se trápit, co a jak zachránit. Je to trochu jako s přírodou. Tolik roků to

vydržela bez nás a zvládla to. Balast je všude, říkám tomu barevný smog. Čím více se tím člověk zabývá, tím více je zamořen. Filtrování je důležité. Ale kolem je taková přesila věcí a lidí. Včera jsem poslouchal pořad o tom, že v Evropě už není možné zažít pravou tmou. Podle měření je skoro celý svět zasažen světelným znečištěním. Ruší to nejen nás, ale i zvířata a přirozené cykly. A tak mě napadlo, že vytvořím kapesní tmou pro každého. A to je můj přístup k imaginaci. Podnět z okolí okamžitě zachytávám a hodím zpět.

H. S. B. Tma, černá, hustá, neproniknutelná – tma jako prostor pro imaginaci – to je krásná představa! Pro mne je třeba problémem usnout, když nejsem ve tmě. I světlo měsíce v úplňku mne budí. Ale to je známá věc. Měsíc ať si svítí, jak chce, horší jsou světla umělá. Nejde jen o zahlcení světa světlem, ale také hlukem. Ukrýt se v tichu a ve tmě – to je nejlepší podmínka snění a proudění představ. Na světlo lze představy dostat ve vlastních výtvarných projevech. Bohužel jsme spíše zahlcováni produkcí proudících cizích obrazů a nemáme čas pobývat ve tmě a věnovat se těm svým. Dovedete si představit, jak by vypadaly vaše obrazy, kdybyste mohl být delší dobu ve tmě?

J. D. Být delší dobu ve tmě znamená více vidět. Děkuji zdraví za to, že mám oči v pořádku, nemusím nosit brýle, a vidím i blechy skákat. Doma nepracuji při umělém světle, raději v šeru nebo skoro ve tmě. Oči se tak samozřejmě více namáhají a prý i ničí – ale co se dnes neničí jenom tím, když člověk žije, že. O to více nesnáším přímá světla, především zářivky a studená světla LED diod. Je velkým nešvarem vzhledem k hygieně (ano, k nárokům na prostředí patří i dostatečné osvětlení, ukládají to nějaké vyhlášky) nutit všude dostatek světla. Setkal jsem se s tím i v terapeutické dílně, kde je celý strop osázen zářivkami a člověk si pod nimi připadá jako kuře v líhni. Pokud bych si měl vybrat zdroj světla i doma, tak ohniště, lucernu, buď na olej s knotem, nebo se svíčkou. Stejně tak klasické baterky, jako v knížkách od Foglara. Nejvíce mě přitahuje okamžik, kdy dobrodruh vstoupí do podzemí a zapálí louč, lucernu a světlo ozáří okolní prostor. Nebo pátravé ruce kapesních svítilen. Tedy je pro mě důležitější

světlo s přítomností stínů než samotná tma – opět ta jeskyně. O to více si uvědomuji přesvícenost, studená světla, frekvenci umělého světla kolem sebe. A pokud potřebuji tmu při tvorbě, zavřu oči – dělám to velmi často. Velká část kreseb, slepokreseb, vzniká „ve tmě“. Potom otevřu oči a jen lehce dotvořím, dokončím. Delší pobyt ve tmě by byl pro mě velmi stresující, musel bych mít alespoň svíčku.

H. S. B. Nekreslím sice poslepu, ale moje kresby vypadají tak, jako bych se při jejich tvorbě na ně nedívala. Myslím, že u mě jde o preferenci jiných smyslů než zraku, i když výsledek je vizuální. V mém případě je to hmat a orientace v prostoru – tyto zážitky jsou při vzniku kresby důležitější než vizualita. A i když je výsledná kresba ve vizuální podobě, myslím, že může v divákovi znovu mimovizuální senzualitu vyvolat. Pokud kreslím nebo dělám jinou výtvarnou činnost s jinými lidmi, přemýšlím, jaká světla by bylo vhodné použít. V institucích, kde se většinou pohybujeme, jsou právě ty nešťastné zářivky (jak píšete o terapeutické dílně). Co mě taky rozčiluje, jsou světla umístěvaná doprostřed stropu. Tato světla a jejich svícení mi připadají docela smutná, snaží se osvětlit všechno průměrně, a nesvítí tak na nic určitého. Ale přenesme se k prostoru. Jak vnímáte prostor? Co je pro vás v prostoru důležité nejenom pro život, ale pro vlastní tvorbu?

J. D. Prostor je pro mě po všech stránkách složitý, ale ve výsledku prostý a jasný. V první řadě má na mě vliv skutečnost, že mám velmi silnou agorafobii. V důsledku dlouholetého pobytu doma došlo k devalvaci vnímání prostoru, ale o to více vzrostlo vnímání prostoru jako takového. Jsou pro mě tabu náměstí, dlouhé cesty, obchody, autobusy, prakticky vše vzdálené více než 500 metrů od mého domu. Důležitou skutečností je přítomnost nejen lidí, ale i velký počet aut. Jsou zóny, kde jsem nebyl více než deset let. Jsem pohlcen tím, čím trpí například člověk, který byl deset let ve vězení. I přes časté pokusy v minulosti nejsem schopen tento bludný kořen překročit, a pokud kdy k tomu došlo, celý stav se jen zhoršil. Nepomáhá zde ani vůle, ani logika. V tomto případě jsem plně v moci úzkostí, panických ataků a útěků domů. Byl to i případ mého

více než ročního pokusu se trochu rehabilitovat v rámci terapeutické dílny. Bez léků, prakticky bez jakékoli jistoty, že se můj stav nezhorší, jsem se ve velkém stresu z panických ataků, vegetativních procesů, pokusil trávit 2 x 2 hodiny týdně v prostředí velkého počtu lidí. Jenže jsem narazil na svůj limit, jak psychický, tak fyzický. Spálil jsem se, vyhořel. Uhnal jsem si syndrom vyhoření, častý to jev dneška, alespoň se tomu tak říká, nervový třes rukou, který už byl těžce zvladatelný i při práci v dílně. Řekl jsem si tedy, že takto to dál asi dlouho nepůjde, a vrátil jsem se do domácího exilu. Nakonec mi stejně nezbude pojmout toto vše jako velký experiment, věc hodnou pozorování a záznamu. Pro mě je důležité udržovat si sám nad sebou supervizi, ať už jsou moje těžkosti a nemoci jakékoliv, tak nad tím vším pořád drží stráž vědomí, jasné myšlení, věcný přístup. Kdo zažil panické úzkosti, strach, tak ví, že jsou to síly silnější než smrt, než život, velmi silní protivníci. Proto jsem se plně zaměřil na domácí teritorium, fenomén domů, bytů, jeho součástí, zvuků... Zda je to dobré a důležité pro život, to netuším. Na vlastní tvorbu to vliv bude mít, ale zatím jsem neurčil jak moc velkou. V tomto můj experiment pokračuje. Vlastní tvorbou ale prostor vytvářím, jak prakticky (kresby, malby, ale nakonec i balíky, to jsou také moje prostory), tak i duševně/duchovně. Můj pokoj, moje jeskyně, můj hrad. Je možné stavět vysokou věž, nebo se prokopat velmi hluboko. Bráním se výrobě velkých věcí, ty potom končí v popelnici. Nezahrnuji se doma věcmi, velmi rád věci vyhazuji, ničím, ať už je to cokoli. Ostatně moje malby krajin, míst, to jsou skutečnosti, které mluví za prostor, za život. Pokud nic jiného, každý den žasnu nad tím, že jsem něčeho takového schopen, takového myšlení a vnímání. I přes to, že podněty k tvorbě jsou naprosto minimální. Nejsou to však útoky k tvorbě a k tvoření se neobracím jako k lítostivé disciplíně, která je dobrá akorát tak k řešení životních a existenčních těžkostí. Mám zde vymezený prostor a nežiji si o nic hůř než papoušek v kleci nebo želvička v teráriu. Vždy je důležité dát všemu příběh, dobrodružství, jinak přijde na řadu stagnace a propad. A to je jedno, zda denně naježdíte sto kilometrů, nebo se dvakrát projdete po bytě. Hlava, prostor, mapa, dobrodružství.

H. S. B. Omlouvám se, že jsem otevřela téma prostoru, které je pro vás spojeno s osobní bolestí. Nevěděla jsem to. Podle toho, jak si tady píšeme, mám dojem, že navzdory všem reálným problémům skvěle cestujete skrze prostory v mysli, a to je někdy pro psychiku důležitější než přemísťování se stovky kilometrů po zemi. Znáám několik umělců, kteří například nemohou řídit auto, já sama, ačkoliv mám od mládí řidičák, to taky nedokážu. Bojím se toho, že se budu pohybovat prostorem za pomoci nějaké technické síly, kterou plně neovládám. A tak se nechávám vozit jinými. Ale když jsem se vás ptala na prostor, myslela jsem spíše, jak jej vidíte ve své tvorbě. Jestli jej cítíte jako něco konkrétního, nebo spíš jako univerzum. Také však můžeme přejít k dalšímu fenoménu vaší tvorby – a to je znázorňování pohybu. Mám pocit, že vám nejde o pohyb odněkud někam, ale jde o pohyb složitější, pohyb, který je příčinou vzniku energie... Není tomu tak?

J. D. Ano, nejde o pohyb odněkud někam, ale jde například o tření. Zkusím vysvětlit. V přírodě často vidíme, jak všechno po sobě leze, vzájemně se ohledává, očíhává. Třením vzniká teplo. Jak vnitřní, tak vnější. V mraveništi, v úle (jak napsal Beuys, med je produktem lásky a vztahů v úle, je to tekuté zlato, sociální produkt, výtvar spolupracujícího společenstva, vosk, propolis atd.). A to se dostávám zpět k tomu prostoru. Je možné v jednom pokoji vytvořit univerzum, kde se budou vyskytovat všechny druhy kouzel, a stejně tak je možné stát v obrovské přeplněné hale pro deset tisíc návštěvníků, a nic se nestane. Stejně tak pracuje oltář, posvátné místo, magie místa. Jak mocně a magicky působí dítětem někde v lese vytvořený hrobeček vyzdobený lístečky a květy pro mrtvého broučka, a jak tísnivě padají na jedince náhrobky všech těch hřbitovů, umělých květin, ať už jsou pro vyznavače kteréhokoliv náboženství nebo původu. Jaký milodar v podobě pětikoruny na žvýkačku pro malého kluka na známém místě na poličce v předsíni, a jaké úplatky a dluhy ve vykupování milosti a spasení v pokleku na studené dlažbě. Ano, je to romantické, možná jsem to napsal moc básnický, možná i hloupě, ale čarodějové jsou, kouzla

taky, jen nejsou tam, kde by měli být, anebo možná jsou právě tam, kde je jich nejvíce zapotřebí. A je jich málo. Místa jsou deratizována, sanována, zbavena všech kouzel. A tak se jeden musí třít sám. Jen to nesmí přehánět a začít se škrábat, to už je horší.

VII.

FENOMÉN MUTACE A HYBRIDIZACE PROSTOROVÉHO TVARU A OBRAZU

*Estetika terciární sféry: přetváření kulturní
produkce, vytváření nových tras uvnitř exis-
tujících proudů; produkování služeb, tvorba
itinerářů uvnitř kulturních protokolů.*

Nicolas Bourriaud

Od doby reprodukovatelnosti uměleckého díla prostřednictvím technického obrazu (Vilém Flusser a Walter Benjamin)⁵⁸ je možné používat celé obrazy či fragmenty reprodukcí výtvarných děl k vytváření děl nových. Tento způsob vytváření něčeho „nového“ z toho, co už tady je, je označován jako „reprodukce reprodukcí“ nebo také „postprodukce“. Již hotová díla pocházející z různých etap jsou přetvářena do podoby mutací neboli jakýchsi „novotvarů“, jež nevznikají samy ze sebe, ale čerpají z již hotových zdrojů (v dnešní době jde většinou o zásahy provedené za použití digitálních technologií).

Vznikají takto také díla hybridní – zkonstruovaná z více jiných navzájem na sobě nezávislých děl. Zejména digitálně vytvořená díla zařazovaná do oficiální kultury jsou závislá na fungování kybernetických systémů. Nejrozumnější způsoby reprodukování uměleckých děl prostřednictvím digitálních technologií jsou zahrnuty pod pojem „postmechanické reprodukce“.

58 FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Překlad Jiří Fiala. 1. vyd. Praha: OSVU, 2001. Eseje; sv. 3. BENJAMIN, Walter. *Ausgewählte Schriften*. Bd. 2, Angelus Novus: 1–12. Taus. Frankfurt am Main: [s.n.], 1966.

Podstatný je ovšem také fakt, že digitálně pořizované a počítačově manipulované obrazy nebo i objekty ovlivňují i tradiční umělecké formy.

Postmechanická reprodukce je tzv. generativní reprodukcí, kdy jsou pomocí softwarového vybavení počítače „vyráběny“ kopie jednoho díla, které se však od sebe v určitých detailech mírně liší. Tady se setkáváme s obdobným principem, jaký funguje v živém světě, kde vznikají z genotypu různým křížením jednotlivé od sebe se v určitých vlastnostech lišící organismy. Jde vlastně o softwarové umění, jehož autorům je dána schopnost „rozmnožovat“, nebo lépe řečeno „přetvářet“ již existující díla v tvůrčím procesu, který nejenom vyžaduje, ale v konečné fázi i nabízí rozvíjení „permanentní invence“. Je pouze na autorovi, kolik spontaneity a fantazie do tohoto procesu vloží a kolik jí nabídne divákům. Může se totiž na druhé straně také stát, že „tvorba“ uvízne na úrovni pouhé technické hry.

Ovladatelnost diváka prostřednictvím obrazu je spojená už se vznikem fotomontáže. Tato technika se stala také často využívaným nástrojem praxe politické moci. Fotomontáž přímo souvisí s invencí a fantazií v tom smyslu, že vyvolává určité asociace. V každém případě je nutno rozlišovat fotomontáže rozvíjející svobodnou fantazii (tak jak tuto techniku používali dadaisté a surrealisté) a fotomontáže záměrně zkreslující realitu pod určitým úhlem pohledu – tedy fotomontáže manipulující. Stále se zdokonalující digitální technologie poskytují autorům postprodukčních intermediálních děl objemnější prostor pro ukládání obrazových, zvukových a textových souborů, které je možno kdykoliv použít a kombinovat se všemi možnými postupy – tento způsob autorské práce je nazýván „remix“ a je propojen s internetem. Autor se stává, jak uvedl francouzský teoretik umění Bourriaud, „uživatelé zmíněných dat“. Umělec-tvůrce je také srozuměn s faktem, že jeho dílo může být použito v dalších remixech, že může být „reinterpretováno“ a že se může ocitnout v kontextech, které mu dají nové nečekané významy. Jistými uživateli dat může být i „zneužito“ v tom smyslu, že se stane součástí komerčního sdělení nebo prostředkem politické a sociální manipulace namířené na spotřebitele v roli diváka.

S výše uvedenými změnami v názorech na „přivlastňování“ a manipulaci s hotovými uměleckými díly a na právo tato díla citovat v nových kontextech, fragmentarizovat a skládat

do nových celků souvisí také změny v nahlížení na autorská práva jako taková. Celý problém autorství ve smyslu originality se takto komplikuje. Tato situace přináší také změny ve vztazích autorů k sobě samým. Svět lidský a kybernetický se prolínají a uměle – složitou technikou zachycené statické (fotografie) i dynamické (videa) obrazy se promítají do invence autorů tvořících i nadále tradičními médii. Počítač je podmínkou vzniku „nové obrazové inteligence“, která se stává součástí lidské fantazie, jež má trvalé sídlo ve fyzicky existujícím mozku. Mezi počítačem a člověkem dochází, co se týká invence a fantazie, k nepředpokládaným interakcím.

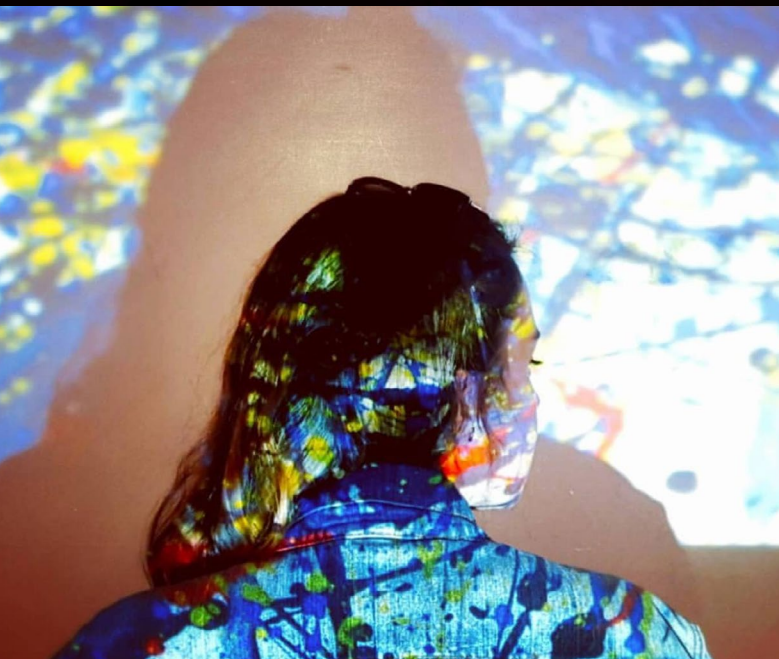
Také performativní aspekty umění nejenom výtvarného, ale i literárního – dramatického, pohybového jsou ovlivněny stále se zdokonalující technikou. Celý počítačový svět s pozitivy i negativy jemu vlastními každopádně způsobuje mimo jiné i vznik nových uměleckých forem podmíněných existencí lidské fantazie. Problém může nastat tam, kde se manipuluje se smyslovými daty tím způsobem, že jde o přímé intervence do lidského nervového systému.

A jak se vztahuje umění vytvořené pomocí počítače k pojmu „permanence“? Digitální vizualizace a komunikace je pružná a plastická, je realizována v neustálém pohybu a pracuje s „permanentní transformací dat“. Na druhé straně jsou ale určité objemy dat v daných časech fixovány a je možné se k nim kdykoliv vracet a znovu je používat (rekurzivita). Jsou to však vždy v konečné fázi lidské smyslové receptory, které jsou podmínkou percepce děl vytvořených na počítači. Problém je ovšem v omezeném čase, který má člověk k vnímání díla k dispozici. Pokud vnímá klasickými technikami vytvořený obraz v galerii, může jej pojmout jako celek, nebo může dlouze prozkoumávat jeho detaily. Dílu vytvořenému například jako videoart je nutno věnovat poměrně delší čas, který je předem stanoven, aby mohlo být dílo plně pochopeno (konzumace díla je odvislá od předem daného času – jde o dílo nazývané „*time-based art piece*“).

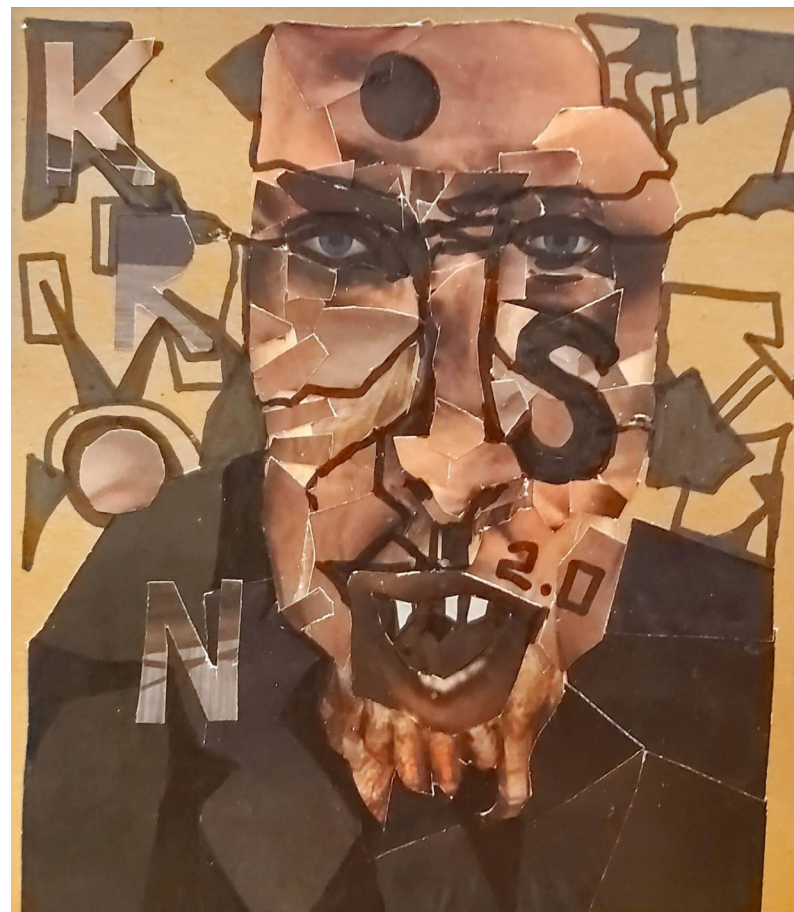
Další rozšíření permanentní invence a kreativity u digitálně koncipovaných děl představuje „participace“ a „kolaborace“. Podmínkou jejího uskutečnění je zasahování diváka do realizace díla a jeho podíl na „uskutečnění díla“. Při realizaci díla tak dochází k prolnutí mnoha identit zainteresovaných jednak na vzniku díla a jednak na jeho samotné percepci. Takto vytvořená díla jsou produkty „intersubjektivit“. Nová intersubjektivita má



Obr. 59. Digitální projekce a body art. Autory jsou studenti gymnázia, kteří měli k dispozici projektor a notebook, v němž byla nahrána složka s nejrůznějšími díly známých výtvarných umělců. Skupinová práce tak vyústila v performance, kdy byla prostřednictvím projektoru promítnuta na těla studentů známá umělecká díla. Akce byla ostatními fotograficky dokumentována. Formou zážitkového experimentu se tak studenti dozvěděli o známých umělcích a jejich dílech (foto archiv Dity Valerianové).



Obr. 60. Koláž na papíru je postprodukci různých počítačových her. Rozstříhané kousky vytisknutých fotografií či screenshotů z různých herních titulů utvářejí zcela novou identitu. Práce je výsledkem výtvarného experimentu a transformace v kontextu nové materiality, jejíž význam byl předtím autorce objasněn (foto archiv Dity Valerianové).





Obr. 61. Digitální manipulovaná fotografie. Autoři – chlapec a dívka ve věku dvanáct let. Obě práce jsou výsledkem spontánní záliby dětí ve fotografování a hledání fotografií na internetu. Jde o vytváření „nových bytostí“ pomocí digitální koláže, která má v konečné podobě celou řadu skrytých významů – konotací, jež je možno rozluštit nejlépe formou dialogu se samotnými autory (foto archiv Jakuba Dlabala).



tedy takovou povahu, že otvírá pole otevřených a stále se proměňujících vztahů, zúčastnění tvůrci a příjemci děl vstupují do tohoto pole se svými přesvědčeními, záměry, představami, přáními, ale i obavami. Sdílení intersubjektivního pole je prostředkem hledání odpovědí na otázky, které si kladou. Realita tedy není jednoznačně definována, ale je utvářena právě v procesu sdílení tohoto pole. Účastníci intersubjektivního pole spoléhají na své epistemologické zkušenosti, nejsou vystaveni situacím, v nichž by museli přijímat objektivně definované pravdy z externích zdrojů. Úlohou výtvarných tvůrců je navyklé modely pravdy relativizovat, podrobovat je kritickému myšlení. Pravda je vždy znovu tvořena a sdílena.

Výtvarná díla, ale i běžné vizuální produkty jsou vkládány do již existujících polí a sítí znaků a nejrozumnějších významů. Postprodukce jako taková je nepředvídatelná, nelze ji svazovat nějakými pravidly. S principem postprodukční tvorby souvisí ponejvíce další pojem – „remake“, který byl původně spjatý s filmovou tvorbou. Remake, který je definován jako přetvoření díla již stávajícího, je vytvářen strategicky se záměrem využít popularity díla původního. V současné době se hodně rozšiřují remaky hudebních skladeb nebo počítačových her.

Postmoderna se liší od moderny tím, že si neklade za cíl preferovat díla s univerzálními významy, ale vytváří prostor pro to, aby znovu a znovu vznikaly nové obsahy a významy. Otevřenost společnosti a hybridizace původně ustálených námětů, témat a technik formuje nový prostor pro kreativitu, která vylučuje jednoznačnost. Paralelně se zde nabízí vždy několik rozdílných a zároveň vnitřně spřízněných řešení, tvorba jako taková reflektuje různorodé identity propojené společnou lidskostí. Je velmi těžké právě v tomto prostředí stanovovat jakékoliv hierarchie, nebo dokonce určité antagonismy. A je celkem logické, že zde mizí i tradiční identity, které byly závislé na dlouhodobých kulturních kódech. Vznikají identity hybridní, které jsou odrazem migračního pohybu, relativizace hodnot a flexibility původně esenciálního lidského subjektu. Tyto nové, z různorodosti odvozené (hybridní) tvary, do nichž se promítají všeobecné lidské potřeby, jsou určitou obranou proti konfliktům, které by zde hrozily jako projevy rasismu. Hybridizace umění, zejména její spontánní odnože tak mohou být obranou proti politickým rozepřím. Hybridní umělecké projevy se stávají opakem heteronomně fungujících kulturních dominant a prostředkem smírování společenských bariér.

Jednou z forem hybridního spontánního výtvarného projevu je mural art⁵⁹ a graffiti.⁶⁰ Oba druhy pouličního uměleckého projevu vznikly jako protest proti oficiální kultuře. Původ mural artu najdeme v severním Irsku v Belfastu, kde byl výrazem protestu proti náboženské nesvobodě, s postupem doby se však stal předmětem výtvarných zakázek známých umělců. Daleko spontánnějším a svobodněji praktikovaným projevem je graffiti, pod nímž si většina lidí představuje sprejovou malbu na velkých plochách, pozoruhodná graffiti však vznikají i na zcela nenápadných plochách dekolážovaných plakátů, na reklamních sloupech apod. Jde o kresby, malby, rytiny, z nichž za velmi pozoruhodné považujeme ty, které reagují na náhodně vzniklé útvary na podložce, na níž jsou umístěny.

Bylo by pošetilé jednoznačně prohlásit, že spontánní výtvarné projevy nejsou postprodukcí a hybridizací zasaženy. Je tomu tak jedině v případech, kdy tvůrci žijí v dobrovolné izolaci od okolního světa. Do skupiny externím světem nedotčených tvůrců patří celá řada originálních autorů umění art brut, jejichž zdrojem tvorby je převážně vnitřní zkušenost. Představitost, jak ji vnímáme v nejširším smyslu jako specificky lidskou vlastnost, je právě od doby postmoderny a zejména v současném světě ovlivňována stávající „všudypřítomnou“ produkcí statických i pohyblivých obrazů a audiovizuálních děl. Profesionální umělci na tuto relativizaci a rozšířenost naší vlastní smyslové zkušenosti velmi často reagují formou složitých konceptuálních děl obsahujících odkazy na již existující díla nebo kulturní produkty. Výtvarné výpovědi spontánně tvořících autorů takový složitý odkazový rejstřík zpravidla nepoužívají, řídí se většinou vlastní intuicí a podvědomě symbolizují archetypální lidskou zkušenost, která se s určitými obměnami vyznačuje „věčnou morfologií“.

59 Mural art je výtvarný projev zaměřený na velkoplošnou malbu umístěvanou zpravidla na stěny domů – jde o umění ve veřejném prostoru. Mural art není ilegální aktivitou, je většinou zhotovován na objednávku a je realizován předem promyšlenou technikou. Jako záměrně vytvořený umělecký směr byl ve svém původu výrazem proti sociální, národnostní či náboženské nesvobodě.

60 Viz s. 18, pozn. 14.

DIALOGY

H. S. B. Ve své tvorbě vycházíte ze svého vlastního světa, ale zároveň, jak vyplynulo z našich dialogů, reagujete na osudové otázky spojené s lidskou existencí. Zajímalo by mě, jak vnímáte postmoderní přístup ke kreativitě jako k procesu postprodukce? Tedy proces, v němž jde o recyklaci něčeho, co už zde bylo, nějaké například obrazové výpovědi, kdy autor vychází z materiálu, na nějž jsou už navázána nějaká sdělení?

J. D. Postprodukce je něco jako trávení potravy u přežvýkavců, natrávení potravy, přežvýkání a pořád dokola. Člověka to nasytí, zaměstná. Já osobně mám takový lakmusový papírek, kterým si vždy ověřím, jak na tom autor, výtvarník a vůbec kdo je. A tím jsou autorská práva, autorství a podobné záležitosti. Jak někde vidím ochrannou známku, kdy si autor vynucuje právo na to, co prý vymyslel, vytvořil, zákaz kopírování, sdílení a všeho toho, tak se jen usmívám. Já vím, že nic nám zde nepatří, máme vše půjčené a sdílené. Vše důležité jsme okopírovali od přírody, respektive ona nás to naučila, vše jsme odpozorovali. Proto vážně neberu autorství a také sebestřednost výpovědi o něčem. Něco jiného je, pokud si věci značujete podpisem, značkou, runou, symbolem, je to jako stopa, ale tu smyje déšť nebo zapadne listím. Tuto rezervu si vždy dávám ke všemu, až potom sleduji, co autor přežvýkává a tráví, opakovaně, neustále. Může mě to hypnoticky fanatizovat jako bublání horkého bahna, nebo nudit jako lopata zaražená v míchačce na maltu. Názvy nejsou důležité. Objevujeme sami pro sebe, sdílením podáváme zprávu o sobě druhým a světu. Vše zde bylo a bude. Je to jako kozlík s dlouhou bradkou, přežvykuje, usmívá se a hází na vše bobky. K pochopení věcí jsou dobrá přirovnání, to mám rád.

H. S. B. Právě to by mě zajímalo, jak píšete – rozdíl mezi bubláním horkého bahna a míchačkou na beton. Nezdá se vám, že lidstvo je spíš zahlceno tím betonem?

Může to být také jakási planá obrana proti tomu, že „přírodní bláto“ stojí námahu, člověk jej musí nějak objevovat. Mimochodem „bažina“ je vůbec ten nejvýstižnější symbol kreativity? Kde vy hledáte svoje vnitřní bublající bažiny?

J. D. Beton je technologie, práce s lidmi je vlastně také technologie, pracuje se s ním jako s masou/hmotou, vytvoří se nějaké podmínky, prostředí a zvolí se vhodný postup. Kdo má moc, určuje vše, co lidé chtějí, potřebují, ale také to, co nechťejí a nepotřebují. Je to dokonce tak daleko, že se vytvoří i možnost proti něčemu bojovat, protestovat. Na trhu je dost věcí a možností, které uspokojí každého zákazníka, o to jde především. Můžete si i levně pořídit nespokojenost, pocity, všechno je na skladě. Bažina je možnost klesat, hlouběji, pomalu, propadat se, je v tom důležitý prvek ponoru pod hladinu doby, věcí, lidí i sebe. Pokud jde o moje bublající bažiny, tak jsem postižen vzácným prvkem osobnosti, kdy jsem schopen věci spojovat, vnímat podněty, reagovat a také s nimi částečně pracovat. Je to jako *Velká kniha o pravěku* od Špinara, ilustrace Burian, tam jsou obrázky od vzniku Země, sopky, moře atd. To na mě mělo velký vliv, když jsem to jako malý kluk pozoroval, hluboko do vědomí a podvědomí. To jsou takové ty mystické zážitky dítěte, nevím, jak to popsat, pokud se to dá.

H. S. B. Zážitky z dětství se nedají popsat, ale hodně nás ovlivňují, aniž bychom o tom věděli. U vás je pozoruhodné, jak propojujete ty upřímné vzpomínky – záblesky s prozíravým intelektem. Odpověděl jste mi výstižně a vtipně na postprodukcí. Jak je to ale ještě s hybridizací? – mám pocit, že ztrácíme smysl pro původní tvary – všechno odvozujeme. Děti například, když mají něco nakreslit, hledají už hotový obraz – vzor. Jen velmi malé děti ještě čerpají samy ze své fantazie...

J. D. Neviděl bych to tak zle, kresba je také nástroj, je mnoho použití, od obyčejného mlácení kolem sebe, zkoumání až po artistické výkony, jako je přechod po milimetr tenkém laně. Větší děti už vědí, co se po nich chce, proto kreslí hotový vzor. Malé dítě jen tuší, je v tom ta kouzelná neobratnost, jako když mládě leze z nory. To je přirozené, není nic „horšího“, když se vývoj zastaví, zamrzne, a máme zde „dvacetileté“

dítě, které myslí, chová se a kreslí jako pětileté. Jistě pro někoho zajímavé, možná i do galerie, ale je to i neštěstí, ať už je to korektní názor, nebo ne. A je to tak, jak píšete, všechno to má smysl, i ten vývoj, kdy spojujeme vzpomínky z prvotního chaosu s intelektem, to jsou ty okamžiky, kdy dva kameny vykřesají jiskru, a někdy je to pomalejší, když třeme klacík o kůru. Ať už je to cokoliv, rychleji nebo pomaleji, cílem je rozdělat oheň v jeskyni, v hlavě, na vše si posvítit a pozorovat přítomné stíny. Takto napsáno je to moc poetické, ale prakticky je to ještě víc kouzelné. Toto by mělo být součástí kolektivního povědomí a základní znalostí každého člověka, občanská výchova. Toto je více nadrasové, nadorientační, nadsvětové než kdejaký liberální humanistický postoj o rovnosti všech. Všichni jsme lidé, všichni jsme primáti nebo opolidé, ale i mravenčáci, bobři a mloci. A tak by se dalo pokračovat dál a dál. Samozřejmě je to jen můj názor, postoj, každý má na výběr. Pro mě stačí dva kamínky. Znáte tu vůni, když o sebe tlučete dva křemeny? A znáte to jiskření v setrvačnickovém motorku autíčka a ty jiskry? Vrrrrrrrrrrrm.

H. S. B. Ano, asi všichni jsme to v dětství s těmi křemeny zkoušeli. Živě si to pamatuju a hlavně si vybavuji pach z jiskření. Je do toho třeba vkládat určitou energii, a to je důležité – energie a upřímnost, s níž do toho člověk jde. Jen žijeme v době, kdy je toho materiálu, z něhož by šlo křesat jiskry, poněkud více. Z nadbytečného množství, pokud použiju metaforu – vzniká celý oheň obrazů, videí a prostorových instalací a někdy je těžké se v tom vyznat, nebo lépe řečeno je obtížné to prožívat. Ale nejsem zase tak skeptická, každý si najdeme občas tu svoji tmu a v ní z jisker uděláme ohně. Ta ale slouží také ke spalování všeho starého – toho je potřeba občas využít.

J. D. Ano, svět je v jednom ohni, spalujeme, hledáme další zdroje, ať už obnovitelné, nebo ne, vypouštíme, skladujeme, vyrábíme. Jsou města, kde se už nechodí ani spát, vlastně už ani jedna polovina Země nikdy nespí. Ve vesmíru musíme vypadat jako nějaká blikající ozdoba. Možná by ji dávní obyvatelé nepoznali, kdyby letěli kolem.

PODĚKOVÁNÍ

Za část obrazové dokumentace děl spontánních umělců zveřejněné v knize bych chtěla poděkovat Pavlu Konečnému (sběrateli a znalci umění art brut), který mi poskytl originální fotografie výtvarných prací českých i zahraničních autorů. Dále jsem mu vděčna za zodpovězení dotazů, které souvisely s životem a způsobem tvorby vybraných umělců (viz komentáře k fotografiím). Děkuji také Jaroslavu Divišovi za jeho obšírné odpovědi na moje otázky, které jsem mu kladla v konverzaci vedené v průběhu psaní knihy, a za zaslanky originálů děl, jež mi věnoval. Jeho názory jsou provázány s tématy jednotlivých kapitol a živě ilustrují úvahy v textu rozvedené v teoretické rovině. Také děkuji svým studentkám a studentům, kteří mi poskytli fotodokumentaci dětských a studentských prací ze svých vlastních archivů.

MEDAILONY

Hana Stehlíková Babyrádová

(* 5. června 1959 ve Vyškově)

Výtvarnice, spisovatelka a docentka na Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity v Brně.

Je profesně zaměřena na teorii a praxi výtvarné výchovy a na arteterapii, od devadesátých let 20. století vystavuje a vydává knihy, převážně monografie, z nichž některé iniciuje jako kolektivní díla, na kterých se podílejí kolegové z ČR i ze zahraničí a také studenti. Věnuje se výtvarné tvorbě v oborech kresba, grafika, haptická malba a objekt. Přednáší na mnoha evropských i mimoevropských univerzitách (Německo, Rakousko, Španělsko, Anglie, Finsko, Kanada, Turecko) a vystupuje s tématy, jako jsou spontánní umění, intermediální tvorba, expresivní terapie, experimentální neomediální výuka výtvarné výchovy.

Publikace a výstavy jsou uvedeny na webu babyradova-hana.cz.

Výběr z díla: *Symbol v dětském výtvarném projevu* (1999), *Rituál umění a výchova* (2002), *Výtvarná dílna* (2005), *Spontánní umění* (s Pavlem Křepelou, 2010), *Expresivní terapie se zaměřením na intermediální projev* (2016), *Z hloubi duše* (2017), *Tělo - výraz - obraz - koncept* (2018), *Pasti a slasti* (básně, 2019).

Kontakt: babyradova@ped.muni.cz





Jaroslav Diviš

(* 24. května 1981 ve Vsetíně)

Samotářský samouk, neustále tvoří, vystavuje, rozdává, vyměňuje.

Ve své tvorbě se zajímá o pravěk, pračlověk, kámen, dřevo, hlínu, oheň, keramiku atd. Používá občas jednoduché technické pomůcky jako papír, nůžky, lepidlo. S oblibou vytváří koláže. Zajímá se o hudbu, ale také o náhodný hluk a ticho. Některé jeho projevy jsou obrázkovým písmem. Věnuje pozornost námětům jako tvrz, krypta, mikrosvět, podzemí, pokoj, tajemství, dobrodružství, ostrov, sopka, moře, trosečník, mapa, poklad, pískoviště. Mnoho lidí bylo obdarováno samotným autorem pozoruhodnými zásilkami jeho výtvorů pečlivě uložených v krabicích, oblepených lepicí páskou, zaslaných běžnou poštou. Vystavoval v Německu, Rakousku, Anglii, Švédsku, Lotyšsku.

Výběr z míst a některých názvů výstav:

„Rozebraná výstava“ v roce 2012 v Opavě, kde se rozdalo několik stovek prací. V roce 2013 „Pozdravy z planety Primitiva“ v Ukradené galerii v Písku. Výstava v Šumperku – v Galerii Jiřího Jílka v roce 2015, kterou celou věnoval návštěvníkům. V roce 2017 Městská knihovna Rýmařov uspořádala v Galerii U Stromu poznání výstavu „Prapír“, opět celá výstava zdarma k rozdání pro návštěvníky.

Dále byly realizovány výstavy v zahraničí: „The Interpersonally Happy“, Galleri Aua, ostrov Hanö, Švédsko v roce 2012; „Unsere Schoensten Mondlandungen 2013–2014“, Německo; „Gravlers Noise Night“, Oxfordshire, Anglie. Opako-

vaně se v roce 2016 a 2019 konala výstava „Vousatá galerie“ u Fulgora Silviho v jeho Beard Gallery v Itálii.

Kontakt: henkatenn@gmail.com

Diviš i Stehlíková Babyrádová jsou narozeni ve znamení Blíženců.

Gemini

když mezi dvě čáry
položíš dvojí most
přejdeš tam
i zpět

a pokaždé je co pálit

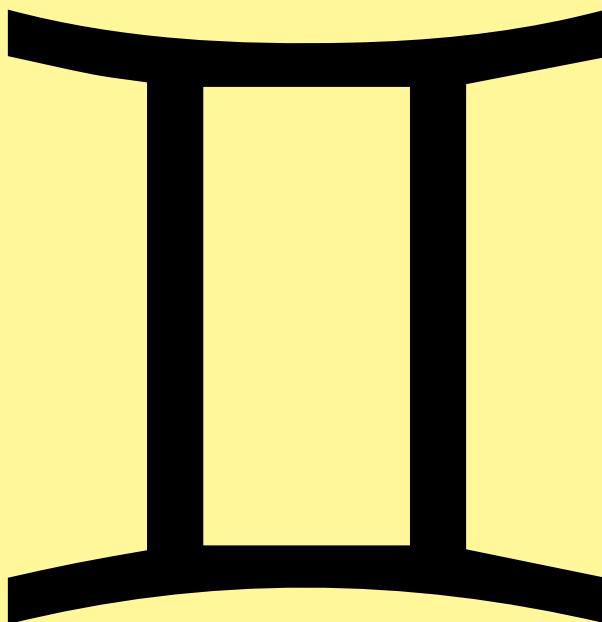




Foto portrétu Zdeněk Sodoma.

Pavel Konečný

(* 1. července 1949 v Holici u Olomouce)

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století vystudoval Filozofickou fakultu Univerzity Palackého, poté působil jako vedoucí a dramaturg Divadla hudby v Olomouci a byl ředitelem územního odborného pracoviště NPÚ tamtéž. Od sedmdesátých let se zajímá o tvorbu autodidaktů, jejichž autentické výtvarné projevy sbírá. Výběr z jeho rozsáhlé sbírky byl představen například v Muzeu umění Olomouc, Muzeu Montanelli v Praze nebo v Galerii insitního umění SNG v Pezinku a v Galerii umelcov Spiša na Slovensku. V jeho sbírce je v současnosti asi pět set artefaktů. Ty bývají pravidelnou součástí výstav art brut jako zápůjčky. Pravidelně sám organizuje výstavy spontánních tvůrců, vydává ediční řadu „Marginálie“, publikuje v českých periodikách, jako je *A2*, *Art & Antiques*, *Krok* a také v zahraničí, např. v *Raw Vision*, *Osservatorio outsider art* aj. Každoročně v Olomouci pořádá ve spolupráci s Muzeem umění filmovou přehlídku ART BRUT FILM. Je členem pražského sdružení ABCD pro poznávání a prezentaci art brut a také mezinárodní organizace European Outsider Art Association (EOA). V poslední době se vedle mapování tvorby spontánních umělců v Čechách a na Slovensku zaměřuje na dokumentování okrajových environmentálních jevů výtvarného umění v Itálii a Chorvatsku. Je spoluautorem publikace *Atlas spontánního umění* (Praha 2016) a *Park Eden i kipovi Emila Milana Grgurića* (Olomouc 2019).

Kontakt: konecny.p@raz-dva.cz

RESUMÉ

Publikace *Permanentní invence* je knihou esejů, dialogů a fotodokumentace. Textová a obrazová složka jsou na sebe navázány. Eseje, jejichž autorkou je Hana Stehlíková Babyrádová, jsou věnovány tématům souvisejícím s rolí spontaneity výtvarného projevu a umění a intervenci kultur do spontánních vizuálních produktů. Texty jsou zaměřeny také na zkoumání podílu vnitřního světa autorů na hledání osobní identity skrze výtvarné vyjadřování. Dále se autorka, jež napsala o výtvarném projevu již několik monografií, věnuje hledání řádu v chaosu, akulturaci i některým specifikům umění art brut. V poslední kapitole se zamýšlí nad fenoménem mutace a hybridizace prostorového tvaru a obrazu. Na volně komponované úvahy Hany Stehlíkové Babyrádové navazují dialogy, které v průběhu psaní textu vedla s Jaroslavem Divišem, jehož výtvarné dílo je velmi nekonvenčním projevem nonkonformisty, jenž se sám na jedné straně za umělce nepovažuje, ale na straně druhé se vyjadřuje jak prostřednictvím svých obrazů a objektů, tak i slovem k bazálním existenčním otázkám lidské existence. Pozornost čtenáře upoutá také bohatá obrazová dokumentace, z níž určitou část poskytl autorce sběratel umění art brut Pavel Konečný, který sám vybraná díla českých i zahraničních autorů poutavě komentuje skrze naznačení jejich životních příběhů. Publikace *Permanentní invence* je určena čtenářům, kteří nejsou pouhými konzumenty vizuálních produktů, nýbrž hledají spíše souvislosti mezi historií a současností vizuálních projevů a návaznosti mezi životem a uměním.

SUMMARY

Permanent Invention is a book of essays, dialogues and photographic documentation. The text and images are linked together in the publication. The essays, written by Hana Stehlíková Babyrádová, are devoted to themes related to the role of spontaneity in creative expression and art, and the intervention of cultures into spontaneous visual products. The texts are also focused on exploring the contribution of the inner world of authors to the process of searching for personal identity through artistic expression. The author, who has written several monographs on artistic expression, devotes herself to the search for order in chaos, acculturation, and some specifics of art brut. In the last chapter the author considers the phenomenon of mutation and hybridization of spatial shape and image. The freely composed reflections of Hana Stehlíková Babyrádová are followed by dialogues which she conducted with Jaroslav Diviš during the writing of the text. The work of Jaroslav Diviš is a very unconventional manifestation of a nonconformist who, on the one hand, does not consider himself an artist, but on the other, expresses himself both through his paintings and objects and through his texts on the basal existential issues of human existence. The reader will also be attracted by the rich pictorial documentation, some of which was provided to the author by art collector Pavel Konečný, who personally commented on selected works of Czech and foreign authors by referring to their life stories. The book *Permanent Invention* is intended for readers who are not just consumers of visual products, but rather look for the connection of history and the present in visual expressions and the continuity of life and art.

JMENNÝ REJSTŘÍK

- Banksy 21
Barber-Stetson, Claire 74
Barr, Alfred 30
Basquiat, Jean Michel 21
Baudrillard, Jean 8–9, 58, 60
Bauman, Zygmunt 48
Benjamin, Walter 147
Beuys, Joseph 87, 145
Boudník, Vladimír 12
Bourriaud, Nicolas 147, 148
Brádková, Ivana 29, 134
Britsch, Gustaf 15
Cartwright, Lisa 53
Čílek, Václav 109
Condee, Nancy 48
Conrad, Joseph 119
Cosmovici, Ion 48
Del Curto, Mario 133
Diaz, Daniel Martin 53
Diviš, Jaroslav 11, 17, 18, 19, 76, 85, 105, 108, 110, 135
Dlabal, Jakub 51, 65, 73, 151
Dražan, Jan 109
Dryje, František 75
Dubuffet, Jean 74, 75, 113, 119, 129–132, 138
Effenberger, Vratislav 71, 75
Enwezor, Okwui 45
Erikson, Erik 68, 115
Flusser, Vilém 8, 56, 57, 147
Foster, Hal 16
Frazer, James 117
Freud, Sigmund 115, 140
Frobenius, Leo 29
Gawlik, Ladislav 48
Georgi, Sonja 48
Grgurić, Milan 69
Hanke, Michael 8
Harring, Keith 21
Harrison, Charles 58
Havlíček, Karel 28, 29
Hopkins, Nalo 48
Horrocks, Cris 58
Jílek, Jiří 135
Jung, Carl Gustav 115, 125, 140
Kellogg, Rhoda 99–100
Kikol, Larissa 63, 64
Kodovská, Marie 67, 69, 136
Konečný, Pavel 23–24, 27, 28, 29, 65, 69, 72, 73, 108, 134, 135, 136
Kosek, Ryszava 65

Košek, Zdeněk 107, 109
Kováč, Bohuslav 93
Křížek, Antonín 105
Křížek, Jan 77
Kurfürst, Radoslav 73
Lai, Larissa 48
Leandro, Ezechiel 136
Levý, Václav 25
Librová, Hana 50
Lineri, Luigi 72, 87
Lorenz, Eduard 107
Lyotard, Jean-François 66
Maffesoli, Michael 8
Maizels, John 35, 53
Manca, Bonaria 7, 10, 24
Manson, Marilyn 59
Marková, Cecilie 27–28, 69
McLuhan, Marshall 57
Mead, G. H. 115,
Mikulová, Tereza 37, 38, 39, 40, 41, 42,
43, 44
Morales, Alejandro 48
Morris, Desmond 86

Němcová, Marcela 70
Nešlehová, Mahulena 106
Ovidius 63
Plný, Luboš 131
Pratchett, Terry 105
Prinzhorn, Hans 130–131
Ricci, Girolam 23
Schmitt, Bertrand 77
Schönpflug, Ute 58
Skrepl, Vladimír 77
Smith, Richard 60
Smith, Terry 48
Solařík, Bruno 75
Steiner, Rudolf 32, 87
Sturken, Maria 53
Tapié, Michel 106
Tavin, Kevin 52
Teige, Karel 29
Valeriánová, Dita 150
Vančatová, Marina 85, 94
Von Petzinger, Genevieve
Zadeh, Lotfi 109
Zemánková, Terezie 29, 129

LITERATURA

- BARBER-STETSON, Claire. A vibrant autistic aesthetic and the limits of art brut. *Journal of Literary* [online]. 2017, 11(2), s. 113–131 [cit. 2019-01-08].
- BAUDRILLARD, Jean. *Amerika*. Překlad Miroslav Petříček. Praha: Dauphin, 2000. Studie; sv. 11.
- BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernost*. Překlad S. M. Blumfeld. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2002. Myšlenky; sv. 10.
- BENJAMIN, Walter. *Ausgewählte Schriften*. Bd. 2, Angelus Novus: 1–12. Taus. Frankfurt am Main: [s.n.], 1966.
- CÍLEK, Václav a Jan DRAŽAN. *Poutník časem chaosu*. Praha: Zed, 2017.
- COSMOVICI, Ion. The „Embedding Metaphor“. The Emotional and Sensitive Dimensions of Zygmunt Bauman's Scientifical Metaphors. *Journal of Experiential Psychotherapy* [online]. 2016, 19(3), s. 20–29 [cit. 2019-01-07].
- DRYJE, František. Fantom autenticity – hic et tunc (opožděný komentář k textu Vratislava Effenbergera Autenticita tvorby a módní trendy). *Analogon*. 64, 2011, s. 13–15.
- DUBUFFET, Jean. *Dusivá kultura*. Překlad Ladislav Šerý. Praha: Herrmann & synové, 1998.
- EFFENBERGER, Vratislav. Autenticita tvorby. *Analogon*. 64, 2011, s. 12.
- ERIKSON, Erik H. *Dětství a společnost*. 1. vyd. Praha: Argo, 2002.
- FEILACHER, Johann, Jane KALLIR, John MAIZELS et al. *Gugging – Ein Ort der Kunst. Gugging – Grounds for Art*. 1st edition, Vienna: Brandstätter Verlag, 2006.
- FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Překlad Jiří Fiala. 1. vyd. Praha: OSVU, 2001. Eseje; sv. 3.
- FRAZER, James George. *Zlatá ratolest*. Překlad Erich Herold a Věra Heroldová-Šťovíčková. 1. vyd. v Československém spisovateli. Praha: Československý spisovatel, 2012.
- GADAMER, Hans-Georg. *Aktualita krásného: umění jako hra, symbol a slavnost*. Překlad David Filip. 1. vyd. Praha: Triáda, 2003. Delfin; sv. 45.
- GAWLIK, Ladislav. *Dějiny výtvarného umění. II. díl, Od moderny do současnosti*. Plzeň: Západočeská univerzita, Ústav celoživotního vzdělávání, 2010.
- GEORGI, Sonja. *Bodies and/as technology: counter-discourses on ethnicity and globalization in the works of Alejandro Morales, Larissa Lai and Nalo Hopkinson*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011. American studies: a monograph series; v. 211.

- HANKE, Michael. *Kommunikation – Medien – Kultur: Vilém Flusser und die Signatur der telematischen Gesellschaft*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, [2017].
- HARRISON, Charles a Paul WOOD, eds. *Art in theory, 1900–2000: an anthology of changing ideas*. 1st ed. 2003. Malden: Blackwell.
- HORROCKS, Chris. *Baudrillard a milénium*. 1. vyd. Praha: Triton, 2002. Postmodernistická setkávání; sv. 9.
- KIKOL, Larissa. *Tollste Kunst: kindliche Ästhetik in der zeitgenössischen Kunst*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2017.
- LIBROVÁ, Hana. *Věrní a rozumní: kapitoly o ekologické zpozdilosti*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2016.
- MAFFESOLI, Michel. *O nomádství: iniciační toulky*. Překlad Josef Fulka. 1. vyd. Praha: Prostor, 2002. Střed; sv. 49.
- MAIZELS, John. Daniel Martin Diaz Paradise Lost, *Raw Vision*. 2017, 95, s. 18.
- MANCA, Bonaria et al. *Bonaria Manca: rinascere ogni giorno = renaître chaque jour = reborn every day = každý den se znovu narodit*. Olomouc: [s.n.], 2014. Marginálie; 4.
- McLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura: výběr z díla*. 1. vyd. Brno: Jota, 2000. Nové obzory.
- NĚMCOVÁ, Marcela. *Úvod do satiterapie (příručka ke kursu)*. 2. vyd. Praha: Ateliér satiterapie, 2002.
- NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Poselství jiného výrazu: pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let*. Praha: BASE, 1997.
- RÖLLER, Nils a WAGNERMAIER, Silvia, Hrsg. *Absolute Vilém Flusser*. Freiburg [Breisgau]: Orange Press, 2003.
- SCHMITT, Bertrand. Přijetí a odmítnutí automatického poselství. *Analogon*. 64, 2011, s. 25.
- SCHÖNPFLUG, Ute, ed. *Cultural transmission: psychological, developmental, social, and methodological aspects*. 1st ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. Culture and psychology.
- SMITH, Richard G. a David B. CLARKE. *Jean Baudrillard: From Hyperreality to Disappearance. Uncollected Interviews*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- SMITH, Richard G. *The Baudrillard Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010, s. 53. eBook Collection (EBSCOhost), EBSCOhost [cit. 2018-05-16].
- SMITH, Terry, Okwui ENWEZOR a Nancy CONDEE, eds. *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2008.
- STEHLÍKOVÁ BABYRÁDOVÁ, Hana. *Symbol v dětském výtvarném projevu*. 2. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2004. Spisy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně; sv. 91.
- STEHLÍKOVÁ BABYRÁDOVÁ, Hana. *Tělo – výraz – obraz – koncept*. Praha: Dokořán, 2018.

STURKEN, Marita a Lisa CARTWRIGHT. *Studia vizuální kultury*. 1. vyd. Praha: Portál, 2009.

SVOBODA, Jiří A. *Počátky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011.

TAVIN, Kevin a Jerome HAUSMAN. Art Education and Visual Culture in the Age of Globalization. *Art Education* [online]. 2004, 57(5), s. 47–52, <https://doi.org/>. [cit. 2018-07-06].

PERMANENTNÍ INVENCE

HANA STEHLÍKOVÁ BABYRÁDOVÁ

Odpovědný redaktor: Marek Pečenka

Jazyková redakce: Kateřina Havelková Štěpančíková

Ilustrace a fotografie: Hana Stehlíková Babyrádová, Jaroslav Diviš,
archiv autorky, Jakuba Dlabala, Pavla Konečného, Terezy Mikulové,

Dity Valerianové a studentský archiv

Grafická úprava a sazba: Michal Puhač

Ke grafickému řešení knihy byly použity výtvarné práce Jaroslava Divíše

Tisk: Akcent tiskárna Vimperk, s. r. o.,

Špidrova 117, 385 01 Vimperk

Vydaly nakladatelství Dokořán,

Holečkova 9, 150 00 Praha 5 – Smíchov,

e-mail: dokoran@dokoran.cz,

www.dokoran.cz,

jako svou 1 052. publikaci,

a Masarykova univerzita,

Žerotínovo náměstí 617/9, 601 77 Brno,

www.muni.cz

První vydání, 2020. Náklad 500 ks.

ISBN 978-80-7363-990-7 (Dokořán)

ISBN 978-80-210-9543-4 (Masarykova univerzita)

