

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav pro dějiny umění

# **Bakalářská práce**

Anna Strasserová

**Skupina Cobra v kontextu umění 40. a počátku 50. let 20. století**

The Cobra Movement in the Context of Art of the 40s and early 50s

Praha 2015

Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

Ráda bych poděkovala doc. PhDr. Marii Klimešové, Ph.D. za vedení mé bakalářské práce, za cenné připomínky a doporučení.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 19. 4. 2015

.....

Anna Strasserová

## **ABSTRAKT**

Práce se zabývá experimentální uměleckou skupinou Cobra, ve které se po druhé světové válce sjednotili umělci tří zemí – Dánska, Belgie a Nizozemí. Toto hnutí trvalo pouhé tři roky, mezi léty 1948 až 1951, začátky skupiny však sahají již do předválečného období, kdy byli její budoucí členové ovlivňováni tehdy převažujícími směry. Stejně tak nelze říci, že by vliv tohoto mezinárodního uskupení rokem 1951 skončil. Cobra v sobě i přes své krátké trvání sjednotila širokou škálu umělců různých zemí, kteří ovlivnili řadu pozdějších umělců i uměleckých hnutí. Práce proto zmiňuje aktivitu členů skupiny ještě před jejím založením, snaží se podrobně popsat působení skupiny Cobra v letech jejího trvání a naznačit její pozdější směřování. Samostatná kapitola je věnována spojení skupiny Cobra s českým uměním.

Hlavní inspiraci pro svoji tvorbu čerpali umělci Cobry z uměleckého projevu specifických skupin jako je tvorba dětí, duševně nemocných či umění přírodních národů, a také lidového umění. Zároveň si vytvořili vlastní, svébytný styl založený především na kolektivní práci, spontánní tvorbě a svobodném uměleckém projevu. Jedním z charakteristických znaků skupiny byla její mnohostrannost uměleckého projevu a vztah k jiným uměleckým odvětvím – poezii, hudbě a filmu.

**Klíčová slova:** Cobra, Nizozemí, Dánsko, Belgie, Linien, Høst, Experimentální skupina Holandsko, Revoluční surrealisté, barva, figurace, abstrakce, surrealismus, kolektivní tvorba, levicové zaměření, experiment

## **ABSTRACT**

This work deals with the experimental art group Cobra which united artists of three countries - Denmark, Belgium and the Netherlands, after the World War II. Although this movement was active only between the years 1948 and 1951, the beginning of this group can be traced in the pre-war period when the future members of the group were influenced by the mainstream art movements. Similarly, we cannot see the year 1951 as the end of the importance of this international art formation. Despite the short duration, the group united number of artists from different countries who then influenced many of future artists and art movements. This work therefore mentions the activity of Cobra members before the actual establishment of the group, attempts to describe in detail its work during its existence, and lastly, it indicates its further heading. A special chapter is dedicated to the connection of the group Cobra to the Czech art.

The artists of Cobra drew their main inspiration from the work of arts of specific groups, such as that of children, mentally ill, so called primitive nations, or from the folk art. Alongside that, the artists created their own unique style based on collective and spontaneous work and liberal art expression. The plurality of their art expression and their relationship to other art branches, such as poetry, music and film industry, was one of the specific features of the Cobra group.

**Keywords:** Cobra, The Netherlands, Denmark, Belgium, Linien, Host, Experimental Group Holland, Revolutionary surrealists, colour, figuration, abstraction, surrealism, collective work, leftist orientation, experiment

## OBSAH

1. Úvod.....	8
2. Formování skupiny Cobra .....	10
2.1. Dánsko.....	10
2.2. Nizozemí .....	12
2.3. Belgie .....	13
3. Vznik skupiny Cobra .....	16
4. Konec skupiny Cobra.....	19
5. Výstavy skupiny Cobra.....	22
6. Vlivy .....	24
6.1. Surrealismus .....	24
6.2. Expresionismus a kubismus .....	25
6.3. Umění neškolených umělců. ....	26
6.3.1. Dětská tvorba.....	27
6.3.2 Tvorba duševně chorých a přírodních národů.....	28
6.4. Lidové umění.....	29
7. Hlavní znaky .....	31
7.1. Svoboda uměleckého výrazu.....	31
7.2. Experimentální tvorba.....	32
7.3. Humor.....	33
7.4. Levicové zaměření .....	34
8. Způsob tvorby .....	36
8.1. Společné projekty .....	36
8.2. Využití barvy a gestický styl.....	36
8.3. Přejchod mezi abstrakcí a figurací .....	38
9. Umělecké techniky .....	40
10. Náměty.....	43
10.1. Motiv ptáků a masky .....	43
10.2. Figury a zvířata.....	45
11. Jiná umělecká odvětví ve skupině Cobra.....	47
11.1. Výtvarné umění a poezie.....	47
11.2. Hudba a film.....	49
12. Spojení skupiny Cobra s českým prostředím.....	51
13. Závěr .....	54

Seznam použité literatury a pramenů.....	56
Obrazová příloha.....	58
Seznam obrazové přílohy.....	64

## 1. ÚVOD

Mezinárodní skupina Cobra se stala jedním z významných uměleckých hnutí v poválečném evropském umění. Velkým impulsem pro výběr tohoto tématu pro bakalářskou práci se pro mě stalo osobní setkání s dílem skupiny v dánském Sopienuholmu, kde je k vidění strop slavné chaty v Bregnerødu, jejíž interiér umělci Cobry roku 1949 společnými silami vymalovali. K problematice tohoto hnutí existuje mnoho cizojazyčných pramenů, stěžejní knihou pro bakalářskou práci se pro mě stala především monografie věnovaná této skupině od Willemijna Stokvise z roku 2004,<sup>1</sup> která se jí podrobně zabývá. Navíc je doprovázena rozsáhlou obrazovou přílohou a fotografiemi dokumentujícími aktivitu ve skupině. V české literatuře však chybí pramen, který by se souhrnně tímto hnutím zabýval, a to i přesto, že má skupina vazby i s poválečným uměním v Čechách. Podrobněji se Cobře věnuje pouze katalog Musea Kampa,<sup>2</sup> které této skupině uspořádalo roku 2009 výstavu. Tento katalog kromě stručného popisu působení skupiny obsahuje podrobné životopisy a shrnutí tvorby umělců vystavených děl. Další publikace v českém jazyce se již věnují pouze jednotlivým umělcům nebo některé části skupiny. Národní galerie v Praze například uspořádala roku 1987 výstavu dánským členům skupiny<sup>3</sup> či v roce 1995 představila grafické dílo jednoho z vůdčích členů Cobry, Asgera Jorna.<sup>4</sup> Veronika Havlíková se zase ve své antologii<sup>5</sup> věnuje nizozemskému básnictví a zmiňuje zde i přední básníky zapojené do hnutí Cobra. Proto jsem se snažila ze shromážděných pramenů vytvořit ucelený pohled na tuto skupinu se všemi charakteristickými znaky její tvorby. Chtěla jsem objasnit její záměry, přiblížit některé její aktivity a celkově shrnout její působení a vliv.

Skupina Cobra vzniká spojením několika podobných iniciativ, které ve 40. letech působily v Dánsku, Belgii a Nizozemí. Jde především o dánskou skupinu Høst, Experimentální skupinu Holandsko a v Belgii vzniklé Revoluční surrealisty. Z nich se pak formuje skupina Cobra založená v Paříži roku 1947. První část práce je proto věnována těmto uskupením. Skupina Cobra, plná prvotního nadšení a zápalu, hned od svého počátku pořádá množství výstav a setkání konaných střídavě v Dánsku, Belgii, Nizozemí, ale také Francii (Paříži), organizuje umělecké konference, vydává vlastní časopis a jiné propagační tiskoviny. Ve své tvorbě vychází z předválečného surrealismu, se kterým se ale v mnohých ohledech rozchází. Umělci skupiny se inspirovali také expresionismem či Picassovým kubismem,

---

<sup>1</sup> Willemijn STOKVIS: Cobra. The last avant-garde movement of the twentieth century, United Kingdom 2004.

<sup>2</sup> CoBrA. Umění bez hranic. Katalog výstavy Musea Kampa, Praha 2009.

<sup>3</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, květen–červen 1987, Praha 1987.

<sup>4</sup> Asger JORN. Grafické dílo. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, 31. 1. – 19. 3. 1995, Praha 1995.

<sup>5</sup> Veronika HAVLÍKOVÁ: V Nizozemsku už nechci žít. Antologie moderní nizozemské poezie, Praha 2007.

hlavní podněty pro jejich tvorbu ale přichází z výtvarného projevu neškolených umělců – dětí či primitivních národů, především dánská část Cobry je pak ovlivněna skandinávským lidovým uměním a mytologií. Práce se kromě těchto charakteristických znaků zaměřuje na společné projekty, které byly hybnou silou skupiny. Cobra kladla důraz na svobodný umělecký projev, spontánní tvorbu a experiment. V neposlední řadě je třeba zmínit politickou angažovanost, která členy Cobry spojovala. Umělci skupiny byli kritiky západní společnosti a mnozí byli zapojeni v socialistickém či komunistickém hnutí. Hlavním důvodem byl jistě nedávný prožitek války, umělci vnímali tvorbu dětí a primitivních kultur jako něco nevinného, nezatíženého válečnými hrůzami a viděli v ní impuls pro nové směřování umění. Také levicová orientace jim slibovala možnost sociálních jistot a její kolektivismus byl jistě umělcům blízký.

Další část bakalářské práce se snaží charakterizovat způsob tvorby ve skupině. Umělci Cobry ve svých dílech kladli důraz na barvu a expresivní podání, využívali různé techniky – malovali, kreslili, tvořili grafiku, keramiku, tesali sochy ze dřeva i kamene, zabývali se asambláží či informelem. Podstatnou úlohu hrál také námět díla, který byl většinou symbolický, obvykle s mnohoznačným názvem, častý byl motiv masky a ptáků nebo elementárních lidských hodnot. Práce také představí vztah skupiny Cobra k jiným uměleckým odvětvím, a to především poezii. Významnými členy hnutí byli totiž básníci a spisovatelé, poezie se ve skupině často prolínala s malbou. Na konci práce je samostatná kapitola věnována spojení skupiny Cobra s českým uměním. Především Asger Jorn, jeden z vůdčích členů skupiny, si totiž udělal přátele mezi řadou českých umělců. Josef Istler ze skupiny Ra se pak počítá ke členům Cobry. Když se skupina roku 1951 rozpadá, zdaleka to neznamená konec jejího působení. Stává se východiskem pro mnohá umělecká hnutí druhé poloviny 20. století.

## 2. FORMOVÁNÍ SKUPINY COBRA

### 2.1. Dánsko

Právě Dánové měli hlavní vliv na vznik skupiny Cobra.<sup>6</sup> Na počátku třicátých let se v Dánsku vynořila nová generace mladých pokrokových umělců<sup>7</sup> a v roce 1934 byla založena skupina Linien, česky Linie. Téhož roku začala skupina vydávat v Kodani stejnojmenný umělecký časopis pod vedením Richarda Mortensena a Ejlera Billea.<sup>8</sup> Vůdčí osobností skupiny byl již zmíněný Richard Mortensen,<sup>9</sup> jejími dalšími členy se stali Vilhelm Bjerke Petersen, Ejler Bille, Henry Heerup a Sonja Ferlov Mancobová [1]. Později se ke skupině na výstavách přidružili Carl-Henning Pedersen, Else Alfeltová a Egill Jacobsen.<sup>10</sup> Asger Jorn, vůdčí osobnost pozdější skupiny Cobra, se roku 1937 se skupinou Linien sblížil, ale nikdy nebyl plně akceptován Richardem Mortensenem.<sup>11</sup> Dánsko bylo ve 30. letech mimořádně otevřené mezinárodní spolupráci<sup>12</sup> a mnozí dánští umělci pobývali ještě před válkou v Paříži.<sup>13</sup> Byli tak v přímém kontaktu s některými vedoucími osobnostmi moderního umění.<sup>14</sup> Asger Jorn odešel do Paříže roku 1936, kde pracoval v Le Corbusierově ateliéru na jeho pavilonu Temps Nouveaux pro světovou výstavu v roce 1937 a krátce působil u Fernanda Légera.<sup>15</sup> Richard Mortensen se pohyboval v kruzích surrealistů, Egill Jacobsen vytěžil nemálo podnětů z tvorby Picassovy, Ejler Bille navštěvoval ateliéry manželů Arpových, Giacomettiho, Ernstův nebo Kandinského<sup>16</sup> a Vilhelm Bjerke Petersen se stal žákem Kandinského v posledním roce Bauhausu v Německu.<sup>17</sup> Díla dánských umělců byla zveřejněna na dvou velkých výstavách uspořádaných mladými umělci v Kodani v letech 1935 a 1937,<sup>18</sup> které organizoval Richard Mortensen.<sup>19</sup> Členové spolku Linien k výstavě přizvali i umělce tvořící mezinárodní výtvarnou avantgardu.<sup>20</sup> Objevily se zde například práce Hanse Arpa, Maxe Ernsta, Paula Kleea, Oskara Kokoschky, Vasilije Kandinského, Joana Miróa,

<sup>6</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 17.

<sup>7</sup> Idem 2009, 18.

<sup>8</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 11.

<sup>9</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 50.

<sup>10</sup> Idem 1987, 7.

<sup>11</sup> Idem 1987, 50.

<sup>12</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 18.

<sup>13</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 11.

<sup>14</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 7.

<sup>15</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 9.

<sup>16</sup> Idem 1995, 11.

<sup>17</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 7.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 11.

<sup>20</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 17.

Pieta Mondriana, Emila Noldeho, Oskara Schlemmera či Yvese Tanguyho.<sup>21</sup> Tato dánská kombinace mezinárodních vlivů včetně surrealismu s psychologickými teoriemi Sigmunda Freuda, ve spojení se silnou národní tradicí lidového umění a vlivy skandinávské mytologie, nakonec vedla ke vzniku nového výtvarného jazyka, z něhož později vyšla skupina Cobra.<sup>22</sup> Když Němci uzavřeli hranice, Dánští umělci byli tedy již dobře informovaní o uměleckém dění v Evropě.<sup>23</sup>

Během okupace, roku 1942, se mnozí ze členů skupiny Linien sešli v rámci výstavního sdružení s názvem Høst neboli Žně.<sup>24</sup> Ke skupině se přidali i někteří noví umělci, mezi nimi například Erik Ortvad, který byl aktivním členem skupiny do té doby, než byl donucen uprchnout do Švédska. Někteří členové se naopak se skupinou rozešli. Vilhelm Bjerke Petersen se přiklonil k čistě surrealistické formě výrazu, dialog mezi ním a skupinou byl přerušen v roce 1944, kdy byl nucen rovněž uprchnout před Němci do Švédska. Richard Mortensen se během válečných a poválečných let vyvíjel nezávisle na ostatních, třebaže jeho způsob vyjádření byl po určitou dobu značně blízký tvorbě jeho kolegů,<sup>25</sup> později se ale přiklonil ke geometrické abstrakci [2].<sup>26</sup> Sonja Ferlov Mancobová prožila válku v Paříži, kde se snažila svého manžela, původem z Jižní Afriky, zachránit z tábora pro válečné zajatce.<sup>27</sup> Za války, v letech 1941–1944, vycházel v Dánsku časopis Helhesten (Pekelný kůň<sup>28</sup>), jehož hlavní osobností se stal Asger Jorn.<sup>29</sup> V okruhu časopisu Helhesten aktivně pracoval například i Egill Jacobsen a Else Alfeltová.<sup>30</sup> Cíle časopisu uveřejnili autoři v prvním čísle: jednalo se především o snahu o „objektivní články, které by odrážely vztahy mezi uměním a kulturním životem vůbec. Musíme se věnovat rovněž archeologii, literatuře, divadlu, filmu i hudbě.“ Jedním z úspěchů bylo, že časopis psal o těch směrech v umění a kultuře, které byly v hitlerovském Německu zakázány. Mezi případy, které unikly cenzuře v okupované zemi, byly i obrazy Paula Kleea a povídky Franze Kafky. Název časopisu byl zvolen s ohledem na jeho dvojí význam. Hans Christian Andersen ve své povídce Kmotrova čítanka<sup>31</sup> vypráví o mýtickém zvířeti, které věští smrt, a popisuje je jako „ubohé stvoření, které se neumí vyrovnat samo se sebou, neumí si najít obživu a vzduch i potravu musí získávat tak, že se

---

<sup>21</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 11.

<sup>22</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 18.

<sup>23</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 11.

<sup>24</sup> V katalogu Asger Jorn 1995 (pozn. 4) 11 uváděn překlad názvu Høst jako Jeseň.

<sup>25</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 7.

<sup>26</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 11.

<sup>27</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 7.

<sup>28</sup> V katalogu Asger Jorn 1995 (pozn. 4) 11 uváděn překlad názvu Helhesten jako Pekelná Herka.

<sup>29</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 7.

<sup>30</sup> Idem 1987, 50.

<sup>31</sup> Gudfaders Billedbog, 1868.

s žalostným ržáním potuluje po světě.“ Na poslední stránce byl vytištěn obrázek pekelného koně z Andersenova příběhu.<sup>32</sup> Český básník Ludvík Kundera,<sup>33</sup> který si s dánským umělcem Asgerem Jornem dopisoval, o časopisu píše: „Vycházel za druhé světové války s četnými litografickými přílohami. Do dneška si ta čísla hlídám jako oko v hlavě. Rázem jsem měl představu o dánské (ale i obecně severské) moderně – to slovo znělo tehdy ještě čistě, neotřele.“<sup>34</sup>

Po válce se většina umělců skupiny Høst připojila k Jornově skupině Cobra. Asger Jorn se po roce 1945 stal v Evropě dánským velvyslancem ve věcech umění, a to v Amsterdamu, Paříži, Bruselu, Benátkách, Basileji, New Yorku, Londýně i v samotném Dánsku.<sup>35</sup> Zdeněk Lorenc,<sup>36</sup> další z Jornových českých přátel, na něj vzpomíná takto: „Připadal mi jako poutník, tak vyrovnaný, a tak uzavřený do svého světa, že jej nic nemohlo zranit. Byl to světoběžník, který s naprostou samozřejmostí zdomácněl za každou hranicí. Cítil se být zasvěcen do každé situace.“<sup>37</sup>

## 2.2. Nizozemí

Oproti Dánsku nebylo nizozemské umělecké klima příznivé novátorským snahám. Systém výuky na výtvarných akademiích tu byl tradicionalistický a konzervativní, ochromující dopad na uměleckou scénu měla i 2. světová válka. Po osvobození ale i tady vyklíčily zárodky nových postojů v tvorbě řady mladých umělců.<sup>38</sup> Někteří z nich po válce odjíždějí do Paříže, mezi nimi například Constant Nieuwenhuys, který se zde, za svého pobytu v roce 1946, seznamuje s dánským umělcem Asgerem Jornem.<sup>39</sup> Také další holandsťáci umělci, Corneille Guillaume Beverloo (který se sice narodil v Belgii, ale měl holandské

<sup>32</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 7.

<sup>33</sup> Ludvík Kundera (1920–2010), český básník, překladatel, dramatik a výtvarný teoretik, studoval bohemistiku na filozofické fakultě UK, stal se členem surrealistické skupiny Ra a byl jeden z autorů sborníku A zatím co válka vydaného roku 1946. Roku 1947 vyšel jeho překlad Země snivců Alfreda Kubina. Působil také v redakci brněnského revue Blok, ve kterém se kromě výtvarných a literárních prací členů skupiny Ra objevovaly i práce jiných tehdejších programových uskupení, např. Skupiny 42. In: Skupina Ra. Katalog výstavy Galerie hl. města Prahy, 23. 6. – 11. 9. 1988, Praha 1988, 134.

<sup>34</sup> Ludvík KUNDERA: Různá řečiště /A/, Brno 2005, 322.

<sup>35</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 11.

<sup>36</sup> Zdeněk Lorenc (1919–1999), český básník, spisovatel a překladatel, vystudoval češtinu a francouzštinu na filozofické fakultě UK a stal se členem surrealistické skupiny Ra, která byla oficiálně založena po 2. světové válce, její aktivity ale spadají již do 30. let (jejími členy byli především Zdeněk Lorenc, Josef Istler a Václav Tikal z pražské skupiny a Ludvík Kundera, Miroslav Koreček, Bohdan Lacina a Václav Zykmond z brněnské skupiny). Byl jeden z autorů sborníku A zatím co válka vydaného roku 1946. V lednu roku 1947 se zúčastnil první výstavy skupiny Ra v Brně, ve skupině působil až do jejího rozpadu roku 1948. In: Skupina Ra (kat. výst.) 1988 (pozn. 33) 136sq.

<sup>37</sup> Zdeněk LORENC: Věci doličné o Cobře, Asgeru Jornovi, revolučním surrealismu a mnohém jiném, in: Asger Jorn. Grafické dílo. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, 31. 1. – 19. 3. 1995, Praha 1995, 88.

<sup>38</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 19.

<sup>39</sup> Holandskí malíři 1950–2000. Katalog výstavy Danubiana Meulensteen Art Museum, Bratislava 2000, 21.

rodiče) a Karel Appel, se roku 1947 rozhodli pro cestu do Paříže, aby zažili přímý vliv tamějších umělců. Tento výlet měl pro oba umělce veliký význam. Corneille na jejich společnou cestu vzpomíná takto: „Naše temperamenty se dobře doplňovaly, a to bylo úžasné. Já jsem byl často ponořeným do sebe. On si všechno vždy plně uvědomoval, byl stále ve střehu. Měli jsme odlišné povahy, ba dokonce protikladné, což bylo vidět i na naší společné práci.“ Na rozdíl od expresionistické tvorby Appela byly Corneillovy kresby a malby poetičtější, protože byl v tomto období pod vlivem Paula Kleea a Joana Miróa.<sup>40</sup> Při jejich pařížské návštěvě na ně velmi zapůsobil také Jean Dubuffet.<sup>41</sup>

Dne 16. 7. 1948 zakládají Karel Appel, Constant a jeho bratr Jan Nieuwenhuys, Corneille, Anton Rooskens, Eugène Brands, Theo Wolvecamp a další v Amsterdamu Experimentele Groep Holland (Experimentální skupinu Holandsko) [6].<sup>42</sup> Do této skupiny později vstoupili i nizozemští básníci Jan G. Elburg, Lucebert a Gerrit Kouwenaar. Experimentální skupina publikovala vlastní časopis Reflex [3], jehož ale vyšla jen dvě čísla v roce 1948,<sup>43</sup> ve kterém Constant uveřejnil manifest skupiny.<sup>44</sup> Constant byl ze členů Experimentální skupiny nejdůležitějším teoretikem a navíc se angažoval v politice.<sup>45</sup> Skupina se ve svém manifestu distancovala od veškerých „ismů“ uměleckého světa – surrealismus se stane obětí vlastní intelektuální výlučnosti, zatímco naturalismus funguje jako archetyp krásy sloužící nové mocenské elitě, buržoazii. Současně se Experimentální skupina negativně vymezila i vůči „sterilnímu stylu abstrakce“. Do protikladu k uvedeným směrům klade Constant lidové umění vycházející z exprese, spontánnosti a podnětů pramenících z podvědomí. Tyto myšlenky pak byly základními tezemi pozdější skupiny Cobra.<sup>46</sup>

### 2.3. Belgie

Z Belgie pocházel „ideový otec“ skupiny Cobra, básník Christian Dotremont. Ten byl autorem studie *Le surréalisme révolutionnaire* (Revoluční surrealismus), která vyšla ve třetím čísle revue *Les Deux Soeurs* (Dvě sestry) roku 1947,<sup>47</sup> a na základě které se v dubnu téhož roku v Belgii utvořila skupina tzv. *Revolučních surrealistů*.<sup>48</sup> Skupina stála v opozici vůči bretonovskému „starému“ surrealismu.<sup>49</sup> V dopise československým surrealistům Dotremont

---

<sup>40</sup> Holandské malířství 1950–2000 (kat. výst.) 2000 (pozn. 39) 25.

<sup>41</sup> Jan KŘÍŽ: Jean Dubuffet, Praha 1989, 42.

<sup>42</sup> Miro PROCHÁZKA: Nejmladší mezi starými, in: *Ateliér* 24/2002, 8.

<sup>43</sup> LORENC 1995 (pozn. 37) 87.

<sup>44</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 19.

<sup>45</sup> Holandské malířství 1950–2000 (kat. výst.) 2000 (pozn. 39) 21.

<sup>46</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 19.

<sup>47</sup> KUNDERA 2005 (pozn. 34) 324.

<sup>48</sup> Jiří VYKOUKAL: Skupina Ra, in: *Umění* 5/1972, 468.

<sup>49</sup> KUNDERA 2005 (pozn. 34) 324.

objasňuje její cíle: „Breton upadl do okultismu a reakce je tato: nazýváme se revolučními surrealisty, abychom se odlišili od něho a jeho družiny.“<sup>50</sup> Členové skupiny, oslnění teoretickými možnostmi surrealismu, odmítali soudobou Bretonovu esoterickou noetiku a metafyzické mimosmyslové vnímání.<sup>51</sup> Dotremont byl nespokojený s dogmatickými postoji francouzských surrealistů a, částečně pod vlivem díla francouzského marxistického filozofa Henriho Lefebvra,<sup>52</sup> věřil v potenciál experimentálního umění jako hybné síly radikálních společenských a politických změn.<sup>53</sup> O měsíc později, v květnu roku 1947, se pak vytvořila podobná skupina ve Francii.<sup>54</sup> Mluvčím francouzského zastoupení byl básník a teoretik Noël Arnaud, který o vzniku skupiny později informoval Zdeňka Lorence: „Existují tedy již ve Francii a v Belgii revolučně surrealistické instance, rozhodnuté vzít na sebe budoucnost surrealismu a dát je nadto do služeb skutečného osvobození člověka.“<sup>55</sup>

Ve dnech 29.–30. října roku 1947 se v Bruselu uskutečnil Mezinárodní kongres revolučních surrealistů. Kromě Dotremontovy belgické a Arnaudovy francouzské skupiny se ho zúčastnil Asger Jorn za dánskou skupinu,<sup>56</sup> a také dva čeští umělci ze skupiny Ra – Josef Istler a Zdeněk Lorenc.<sup>57</sup> Ten popisuje dojmy ze setkání s Asgerem Jornem takto: „Na konferenci v jednom restauračním sálku uprostřed Bruselu pokuřoval s velkou rozkoší velký doutník, snad kubo, a nebylo pochyb, že byl spokojený s tím, co kolem něj probíhalo, a že se dostal do uměleckých procesů údajně revolučních, k nimž již od mládí inklinoval. A doutník, který spokojeně pokuřoval, mu pokaždé koupil Dotremont. Jorn byl tenkrát bez peněz.“<sup>58</sup> Díky Asgeru Jornovi měli s revolučními surrealisty kontakt také nizozemští členové Experimentální skupiny Holandsko.<sup>59</sup> Revoluční surrealisté vydali pouze jedno číslo svého časopisu – Bulletin International du Surréalisme Révolutionnaire, a to v lednu roku 1948, které obsahovalo jejich projevy z kongresu. Na přelomu března a dubna 1948 pak vyšlo jediné číslo časopisu Le Surréalisme Révolutionnaire a hned na to, 10. 4. 1948, se francouzská část

---

<sup>50</sup> Z dopisu Christiana Dotremonta československým umělcům dne 27. 9. 1947. In: VYKOUKAL 1972 (pozn. 48) 468.

<sup>51</sup> LORENC 1995 (pozn. 37) 87.

<sup>52</sup> Především jeho kniha *Critique de la vie quotidienne I. (Kritika každodenního život I.)* z roku 1947 měla velký vliv na členy skupiny Cobra i na později zformovanou skupinu Situacionistů, ve které někteří bývalí členové Cobry působili. In: Michel TREBITSCH: *Preface, in: Critique of Everyday Life*, London/New York 1991, xxvii, in: <https://chisineu.files.wordpress.com/2012/08/lefebvre-henri-the-critique-of-everyday-life-vol-1.pdf>, vyhledáno 13. 4. 2015.

<sup>53</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 18.

<sup>54</sup> VYKOUKAL 1972 (pozn. 48) 459.

<sup>55</sup> Z dopisu Noëla Arnauda Ludvíku Kunderovi dne 18. 8. 1947. In: VYKOUKAL 1972 (pozn. 48) 467.

<sup>56</sup> LORENC 1995 (pozn. 37) 87.

<sup>57</sup> VYKOUKAL 1972 (pozn. 48) 459.

<sup>58</sup> LORENC 1995 (pozn. 37) 88.

<sup>59</sup> KUNDERA 2005 (pozn. 34) 325.

skupiny rozpustila. I přesto se ještě v listopadu roku 1948 uskutečnila v Paříži konference, na které byli členové francouzských revolučních surrealistů zastoupeni.<sup>60</sup> Následně poté vznikla skupina Cobra.<sup>61</sup> Na formování skupiny Cobra měl velký význam také Dotremontův krajan, básník Joseph Noiret,<sup>62</sup> pozdějším členem se stal i malíř Pierre Alechinsky, který byl od roku 1947 členem skupiny La Jeune Peinture Belge (Mladé belgické malířství).<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> František ŠMEJKAL: Skupina Ra. Katalog výstavy Galerie hl. města Prahy, 23. 6. – 11. 9. 1988, Praha 1988, 21sq.

<sup>61</sup> KUNDERA 2005 (pozn. 34) 324.

<sup>62</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 18.

<sup>63</sup> Moderní belgické umění. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, listopad–prosinec 1969, Praha 1969, nepag.

### 3. VZNIK SKUPINY COBRA

Přípravné schůzky skupiny Cobra se konaly v Amsterdamu, Bruselu, Kodani a Paříži.<sup>64</sup> Pařížská konference se uskutečnila ve dnech 5. až 7. listopadu 1948 za účasti belgických a francouzských revolučních surrealistů, členů Experimentální skupiny Holandsko a umělců z Dánska.<sup>65</sup> Z české skupiny Ra nebyl na konferenci přítomen nikdo, pouze díla Josefa Istlera byla zastoupena na výstavě v galerii Jean-Bard, která konferenci doprovázela.<sup>66</sup> Zde našli dánští, belgičtí a nizozemští umělci společnou řeč, jelikož na rozdíl od francouzských umělců spojovali své umělecké přesvědčení také s tím politickým.<sup>67</sup> Po letech izolace byli zpočátku překvapeni, když zjistili, nakolik jsou blízké malby a plastiky, jež vznikly v různých zemích Evropy v průběhu složitých let války a okupace. V tomto stádiu bylo proto jen přirozené a potřebné, aby spojili své síly v uměleckém hnutí nazvaném Cobra,<sup>68</sup> jež vzniklo den po skončení jinak neúspěšné konference.<sup>69</sup>

Skupina Cobra vznikla oficiálně 8. 11. 1948 v Paříži v Café de l'Hôtel Notre Dame,<sup>70</sup> když šest umělců ze třech zemí – Asger Jorn (1914–1973) z Dánska, Constant Nieuwenhuys (1920–2005), Corneille Guillaume Beverloo (1922–2010) a Karel Appel (1921–2006) z Nizozemí a Christian Dotremont (1922–1979) s Josephem Noiretem (1927–2002) z Belgie – podepsalo krátké prohlášení sestavené Dotremontem.<sup>71</sup> Skupina Cobra trvala v letech 1948–1951<sup>72</sup> a i přesto, že její působení bylo relativně krátké, sešlo se v ní mnoho významných osobností evropského malířství druhé poloviny dvacátého století.<sup>73</sup> Neformálně Cobra sdružovala asi padesát umělců z deseti zemí.<sup>74</sup> Kromě zakládajících členů se k aktivitám skupiny na delší či kratší dobu přidali nizozemští umělci Anton Rooskens (1906–1976), nejmladší člen Experimentální skupiny Holandsko Theo Wolvecamp (1925–1992), Eugène Brands (1913–2002), Constantův bratr Jan Nieuwenhuys (1922–1986), a také básníci Jan G. Elburg (1919–1992), Lucebert (1924–1994), Gerrit Kouwenaar (1923–2014) a spisovatel Bert Schierbeek (1918–1996) spolu s vlámským básníkem, spisovatelem a občasným malířem

<sup>64</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 32.

<sup>65</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1)182.

<sup>66</sup> ŠMEJKAL 1988 (pozn. 60) 22.

<sup>67</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1)182.

<sup>68</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 6.

<sup>69</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1)182.

<sup>70</sup> PROCHÁZKA 2002 (pozn. 42) 8.

<sup>71</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1)182.

<sup>72</sup> Hal FOSTER/Rosalind KRAUSSOVÁ/Yve-Alain BOIS/H. D. Benjamin BUCHLOH: Umění po roce 1900, Praha 2007, 391.

<sup>73</sup> František MIKŠ: Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění. Pozvání k dějinám a teorii umění, Brno 2010<sup>2</sup>, 303.

<sup>74</sup> Tomáš POSPISZYL: Srovnávací studie, Praha 2005, 99.

Hugo Clausem (1929–2008).<sup>75</sup> Z Belgie se členy stali Pierre Alechinsky (1927), Pol Bury (1922–2005), Georges Collignon (1923–2002), Reinhoud d’Haese (1928–2007) a Raoul Ubac (1910–1985). A nechyběli zde ani dánští malíři, kteří byli téměř o desetiletí starší než jejich holandsští a belgičtí kolegové<sup>76</sup> – Carl-Henning Pedersen (1913–2007) se svou manželkou Else Alfeltovou (1910–1975), Erik Ortvad (1917–2008), Egill Jacobsen (1910–1998), Ejler Bille (1910–2004), Henry Heerup (1907–1993) a Mogens Balle (1921–1989).<sup>77</sup> V Cobře působili i umělci z jiných zemí, například Francouzi Jacques Doucet (1924–1994) a Jean-Michel Atlan (1913–1960), Skot William Gear (1915–1997), Brit Stephen Gilbert (1910–2007), Němec Karl Otto Götz (1914), Švédí C. O. Hultén (1916–2015) a Anders Österlin (1926–2011), japonsko-americký umělec Shinkichi Tajiri (1923–2009) a Čech Josef Istler (1919–2000).<sup>78</sup> Mnoho dalších umělců bylo se skupinou v kontaktu. Mezi členy skupiny Cobra je počítána také Henny Riemens, Corneillova žena, a Belgičan Serge Vandercam, kteří vytvořili mnoho fotografií, kterými dokumentovali činnost skupiny.<sup>79</sup>

Otázka jména skupiny zprvu vedla k výměně korespondence mezi Dotremontem a Jornem, kteří tvořili teoretickou základnu hnutí.<sup>80</sup> V dopise Asgeru Jornovi z 13. listopadu 1948 Dotremont píše: „Navrhují název COBRA (Copenhagen, Bruxelles, Amsterdam) nebo ISABELLE (z trochu osobních důvodů)...nebo MANAJA, nebo DRANG, nebo DORIS nebo LOU. Musíme se rychle na jednom shodnout...Je třeba, aby se vybraný název stal posedlostí – mýtem.“<sup>81</sup> Nakonec zvítězil název Cobra, jenž obsahuje slovní hříčku s jedovatým hadem.<sup>82</sup> Jak již z Dotremontova dopisu vyplývá, jedná se o akronym složený ze slov Kodaň (Copenhagen), Brusel a Amsterdam, tedy měst, v nichž působili hlavní členové skupiny.<sup>83</sup> Umělci Cobry vydávali vlastní časopis pojmenovaný stejně jako skupina, který vycházel v různých evropských městech v průběhu let 1949 až 1951 a představoval další spojující článek mezinárodní skupiny.<sup>84</sup> Jelikož ho umělci chtěli vydávat v různých zemích ovlivněných Cobrou, zvolili jako jeho oficiální jazyk francouzštinu. Bylo publikováno celkem deset čísel v osmi vydáních, první číslo vyšlo v březnu roku 1949 v Kodani, poslední v říjnu roku 1951 u příležitosti závěrečné výstavy skupiny v belgickém městě Liège.<sup>85</sup> Christian

<sup>75</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 18.

<sup>76</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 6.

<sup>77</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 11.

<sup>78</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 20.

<sup>79</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 242.

<sup>80</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 18.

<sup>81</sup> Christian DOTREMONT: Isabelle, Bruxelles 1985, nepag.

<sup>82</sup> PROCHÁZKA 2002 (pozn. 42) 8.

<sup>83</sup> FOSTER/KRAUSSOVÁ/BOIS/BUCHLOH 2007 (pozn. 72) 391.

<sup>84</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 6.

<sup>85</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 185sqq.

Dotremont také vydával leták nazvaný Le Petit Cobra<sup>86</sup> (malá Cobra) vycházející společně s časopisem Cobra.<sup>87</sup> Symbolem skupiny se stal svinutý had, jenž představoval kromě jiného vývoj od minulosti a přítomnosti k budoucnosti [4].<sup>88</sup> V publikacích Cobry se však objevuje až od roku 1950.<sup>89</sup> V 50. letech se totiž začal rozrůstat zájem skupiny o magické symboly, často se v té době objevuje zejména spirálový motiv. Do šestého čísla časopisu Cobra, vydaného v dubnu roku 1950, nakreslil belgický umělec Leo van Roy, který byl se skupinou Cobra ve styku, ženu s vytetovaným hadem – kobrou na zádech [7].<sup>90</sup> Motiv hada svinutého do spirály je obsažen také v babylonském znázornění symbolu nebe. V sedmém čísle se tento znak skupiny dostává dokonce na obálku časopisu. Jedná se o břidlicovou rytinu s motivem hlavy obrýleného Cobra hada vytvořenou Belgičanem Raulem Ubacem.<sup>91</sup>

---

<sup>86</sup> Ve dvou posledních vydáních tohoto letáku, z celkových čtyř, publikovaných na jaře a na podzim roku 1950, se objevilo i množství informací o avantgardních skupinách a jejich časopisech z různých zemí – Španělska, Itálie, Kuby, Spojených států nebo Německa. Velkou zásluhu na tom měl i francouzský básník Edouard Jaguer, podporovatel Cobry, který díky svým kontaktům pomáhal tyto mezinárodní vazby skupině zprostředkovat. In: STOKVIS 2004 (pozn. 1) 196.

<sup>87</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 196.

<sup>88</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 8.

<sup>89</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 217.

<sup>90</sup> Idem 2004, 214.

<sup>91</sup> Idem 2004, 217.

#### 4. VÝSTAVY SKUPINY

Od roku 1949 pořádala Cobra různá shromáždění a výstavy, mezi umělci fungovala rozsáhlá korespondence a často se vzájemně navštěvovali.<sup>92</sup> Ještě téhož měsíce, kdy byla skupina Cobra založena, byli její nizozemští členové, Constant, Corneille a Karel Appel, přizváni k společné výstavě dánské skupiny Høst, která se konala koncem listopadu<sup>93</sup> roku 1948 v Kodani.<sup>94</sup> V březnu roku 1949 se pak uskutečnila malá mezinárodní výstava Cobry v Paláci krásných umění v Bruselu s názvem *La Fin et les Moyens* (Cíl a prostředky). Jako katalog k této výstavě vyšlo druhé číslo časopisu skupiny Cobra.<sup>95</sup> Své práce zde vystavil kromě Belgičanů, Dánů a Holanďanů také Čech Istler, který z předcházejícího pobytu v roce 1947 zanechal v Bruselu řadu grafik a tři menší oleje,<sup>96</sup> francouzský umělec Jacques Doucet, který byl stejně jako Istler zapojen již v hnutí revolučních surrealistů, a anglický malíř Stephen Gilbert. Na základě zhlédnutí této výstavy se pak ke skupině Cobra připojil mladý belgický malíř Pierre Alechinsky.<sup>97</sup>

V listopadu roku 1949<sup>98</sup> byla v amsterdamském Stedelijk Museum<sup>99</sup> hnutím Cobra uspořádána první Mezinárodní výstava experimentálního umění. V roce 1945 se stal ředitelem tohoto muzea Willem Sandberg, který měl za cíl přeměnit ho v centrum soudobého umění, a právě díky jeho důvěře v mladé umělce se tato výstava pod vedením architekta Alda van Eycka mohla uskutečnit.<sup>100</sup> Zásahu na tom měl také nizozemský umělec Eugène Brands, který se se Sandbergem znal a podařilo se mu ho přesvědčit, aby vystavil nejen jeho díla, ale i tvorbu jeho přátel ze skupiny.<sup>101</sup> Výstavy se účastnili téměř všichni přední představitelé skupiny z Nizozemí a Dánska, naopak z Belgie byl přítomen pouze Pierre Alechinsky. Dále tu byla zastoupena díla Karla Otta Götze a jeho německých přátel, Britů Stephena Gilberta a Williama Geara, francouzských umělců Jacquese Douceta a Jeana-Michela Atlana, Čecha Josefa Istlera, amerického sochaře Shinkichi Tajiria, švédského malíře Anderse Österlina a Švýcara Zoltana Kemeny.<sup>102</sup> Umělci dostali povolení k vystavení svých děl v sedmi velkých místnostech muzea. Mnoho z jejich maleb bylo malých rozměrů, za což mohla do jisté míry finanční tíseň většiny z nich, Eyck je proto umístil na stěny v různých výškách a kontrastně je

---

<sup>92</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 212.

<sup>93</sup> 19. 11. – 6. 12. 1948. In: STOKVIS 2004 (pozn. 1) 182.

<sup>94</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 6.

<sup>95</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 188.

<sup>96</sup> LORENC 1995 (pozn. 37) 88.

<sup>97</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 196.

<sup>98</sup> 3.–11. 11. 1949. In: In: STOKVIS 2004 (pozn. 1) 201.

<sup>99</sup> V roce 1951 provedl Karel Appel v bufetu Stedelijk Museum experimentální nástěnné malby. Bufet se poté přejmenoval na tzv. Appelův bar. In: CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 32.

<sup>100</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 17.

<sup>101</sup> Holandskí maliari 1950–2000 (kat. výst.) 2000 (pozn. 39) 17.

<sup>102</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 206.

doplnil obrovskými plátny Appela, Constanta, Corneilla a Brandse vytvořenými během přípravného týdne před výstavou. Pro nizozemské básníky skupiny Cobra připravil Aldo van Eyck malou, tmavou místnost, uprostřed které byla zbudována obrovská klec z černých lišt, mezi kterými byla umístěna díla básníků [8].<sup>103</sup> Výstava však sklidila mnoho kritiky a především v poválečném Nizozemsku se setkala s výjimečně nepřátelským přijetím.<sup>104</sup>

„Monstrosity v městském muzeu.“ „Svět měnící umělci předvádějí svůj nedostatek zručnosti.“ „Vrtoch vedení muzea otevřel dveře barbarům.“ Tak zněly titulky článků vydaných v prosinci téhož roku v Nizozemí. Jeden nizozemský kritik dokonce do novin otiskl kresbu své tříleté dcery vedle několika prací malířů hnutí Cobra s komentářem: „Když jsem se toho večera vrátil z výstavy domů,“ psal autor článku, „moje tříletá dcera právě namalovala takový obrázek. ‚Človíček a sluníčko‘, řekla mi...Samozřejmě ho nebudeme nabízet řediteli Stedelijk Museum. Vždyť by byl možná i přijat!“<sup>105</sup> V nizozemském listu De Waarheid se zase dočteme: „...a potom se člověk sám sebe zeptá, co vlastně doopravdy chtějí, načež si po bůhvíkolikáté přečte ten jejich manifest a traktáty – je tolik věcí, proti kterým protestují, že nakonec protestují i proti vám samotnému – a přitom tu nejde naprosto o nic, za co by se dokázali postavit, co by naznačilo cestu vpřed.“<sup>106</sup> A podobně kriticky hodnotí výstavu redaktor křesťanského týdeníku De Spiegel, když hovoří o jednom z vystavených děl: „A lidé před ním postávají překvapení, ohromení, v první chvíli se pohrdavě ošklibávají, až v nich nakonec zvítězí pocit znechucení. Na tomhle díle není nic krásného ani povznášejícího, je zkrátka jen a jen brutální, neomalené, cynické a prostoduché.“<sup>107</sup>

Jako katalog výstavy sloužilo čtvrté číslo časopisu Cobra, vydané tentokrát nizozemskými členy skupiny, s provokativní obálkou, na které byla zobrazena široce otevřená ústa s velkým vyplazeným jazykem vyjadřující boj skupiny proti buržoazní společnosti a jejím pravidlům. Pohoršení vyvolala také fotomontáž básníka Jana G. Elburga s karikaturou Tizianovy Venuše urbinské publikovaná taktéž v tomto čísle [9].<sup>108</sup> Výstava vyústila v násilné výtržnosti,<sup>109</sup> které ve Stedelijk Museum vypukly dva dny po zahájení během poetického večera uspořádaného Experimentální skupinou Holandsko.<sup>110</sup> Následkem toho po skončení této výstavy skupinu Cobra opustilo několik malířů a holandských básníků.<sup>111</sup>

---

<sup>103</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 201.

<sup>104</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 17.

<sup>105</sup> MIKŠ 2010<sup>2</sup> (pozn. 73) 306.

<sup>106</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 17.

<sup>107</sup> Idem 2009, 16.

<sup>108</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 204.

<sup>109</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 39.

<sup>110</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 206.

<sup>111</sup> Idem 2004, 208.

Francouzský kritik a velký podporovatel skupiny, Michel Ragon, přítel francouzského malíře Jeana-Michela Atlana, nejenže o Cobře psal, ale také skupině zorganizoval výstavu. Ta se konala v Paříži v knihkupectví na Boulevard Saint-Michel v únoru roku 1951 a připojilo se k ní celkem 14 umělců.<sup>112</sup> O dva měsíce později uspořádal Ragon skupině o něco menší výstavu v Galerii Pierre, které se účastnilo pět umělců Cobry, mimo jiné Karel Appel, Asger Jorn a Egill Jacobsen.<sup>113</sup> Druhá Mezinárodní výstava experimentálního umění a zároveň poslední výstava skupiny Cobra se konala v říjnu a listopadu roku 1951<sup>114</sup> v belgickém městě Liège, rodném městě Corneilla.<sup>115</sup> Katalogem se stalo desáté číslo skupiny Cobra, na jehož zadní straně Alechinsky oznámil, že se jedná o číslo poslední. Belgičtí členové Cobry, kteří výstavu pořádali, na ní chtěli představit i starší umělce, kteří už si vybudovali jméno, a které považovalo mnoho experimentálních umělců za své předchůdce. Byla zde proto zastoupena díla španělského malíře Joana Miróa, švýcarského sochaře Alberta Giacomettiho, se kterým se už mnoho členů Cobry osobně setkalo v Paříži, kubánského malíře Wilfreda Lama a francouzského malíře Jeana Bazaina, kterého zejména mladí belgičtí umělci velmi obdivovali. Částečně kvůli účasti těchto dobře známých osobností však byla výstava odlišného, více oficiálního charakteru než ta předchozí amsterdamská, která se stala typickou ukázkou Cobry jako mladého, vzdorujícího avantgardního hnutí.<sup>116</sup>

---

<sup>112</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 218.

<sup>113</sup> Michel RAGON: Egill Jacobsen. Katalog výstavy Maison de Danemark, 14. 6. – 5. 7. 1962, Paris 1962, nepag.

<sup>114</sup> 6. 10. – 6. 11. 1951. In: STOKVIS 2004 (pozn. 1) 232.

<sup>115</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 6.

<sup>116</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 232.

## 5. KONEC SKUPINY COBRA

Na počátku 50. let začaly skupinové projekty ztrácet na síle a umělci obohaceni prvotním proudem vzájemných vlivů začali uvažovat o volbě vlastního uměleckého směřování.<sup>117</sup> Jedním z důvodů rozpuštění Cobry bylo také to, že se v květnu roku 1951 Asger Jorn, a později téhož roku i Christian Dotremont, uchýlil do tuberkulózního sanatoria v dánském Silkeborgu.<sup>118</sup> Eugène Brands zase krátce po výstavě v Amsterdamu ze skupiny odešel, jelikož raději než ve skupině pracoval o samotě.<sup>119</sup> Spolu s Antonem Rooskensem se pak roku 1950 přidal ke skupině abstraktních umělců Creatie,<sup>120</sup> česky Tvorba.<sup>121</sup> Brzy po amsterdamské výstavě ze skupiny odešli také básníci Jan G. Elburg, Gerrit Kouwenaar, Lucebert a spisovatel Bert Schierbeek.<sup>122</sup> I Theo Wolvecamp zvažoval po výstavě ve Stedelijk Museum svůj odchod, protože byl patrně podobně jako Brands příliš velký individualista na to, aby se dokázal zapojit do skupinových aktivit. Přesto své prvotní rozhodnutí poměrně rychle stáhl, nadále udržoval spojení s Appelem, Constantem a Corneillem a v roce 1951 se zúčastnil výstavy v Liège.<sup>123</sup> Karel Appel kvůli odmítavému postoji nizozemské veřejnosti vůči modernímu umění opustil v roce 1950 vlast a podobně jako další kolegové se odstěhoval do Paříže.<sup>124</sup> Spolu s Constantem si zde v ulici Santeuil zřídil ateliér.<sup>125</sup> Jediný Němec ve skupině, Otto Götz, na počátku 50. let našel nový styl, když míchal pro svého syna lepidlo ze škrubu. Náhodně odhalil různé možnosti míchání a roztírání a od roku 1952 nanášel vrstvy barvy na plátno a rozprostíral je hráběmi.<sup>126</sup> Pierre Alechinsky se roku 1951 podobně jako Appel usadil v Paříži a navázal styky s japonskými kaligrafy,<sup>127</sup> začal se intenzivně zabývat východoasijskou kulturou a v roce 1955 dokonce podnikl cestu do Japonska.<sup>128</sup> K oficiálnímu

---

<sup>117</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 20.

<sup>118</sup> Zdeněk LORENC: Poslední surrealisté a nesurrealisté v Belgii, in: Tvar 1997/11, 18, in: [http://www.itvar.cz/prilohy/412/T11\\_97.pdf](http://www.itvar.cz/prilohy/412/T11_97.pdf), vyhledáno 12. 4. 2015

<sup>119</sup> Holandskí malíři 1950–2000. (kat. výst.) 2000 (pozn. 39) 17.

<sup>120</sup> Skupinu Tvorba založili roku 1950 Willy Boers a Ger Gerrits, kteří předtím působili ve hnutí Vrij Beelden, ale zdálo se jim, že tvorba v této skupině není dostatečně abstraktní. Hnutí publikovalo i vlastní časopis Creatie. Později vznikla skupina Liga Nieuw Beelden (Svaz Nová tvorba) sloučením skupin Creatie, Vrij Beelden a Experimentální skupiny Holandsko. In: CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 80sq.

<sup>121</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 40.

<sup>122</sup> Idem 2009, 39.

<sup>123</sup> Idem 2009, 86.

<sup>124</sup> Idem 2009, 33.

<sup>125</sup> Do tohoto ateliéru se brzy přestěhovala také sochařka a malířka Lotti van der Gaag, která stylem své tvorby zapadala mezi práce Cobry, a která se od roku 1949 věnovala také keramice. In: STOKVIS 2004 (pozn. 1) 218.

<sup>126</sup> Olga WEWERKA: Gesto promyšlené extáze. Berlín. Neue Nationalgalerie, 13. 12. 2013 – 2. 3. 2014, in: Ateliér 4/2014, 8.

<sup>127</sup> Moderní belgické umění (kat. výst.) 1969 (pozn. 63) nepag.

<sup>128</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 27.

rozpuštění skupiny dochází formou závěrečné skupinové výstavy uspořádané roku 1951 Pierrem Alechinským v Paláci výtvarných umění v belgickém Liège.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 20.

## 6. VLIVY

### 6.1. Surrealismus

Hlavní vlivy, ze kterých umělci skupiny Cobra čerpali, přicházely ze surrealismu a abstraktního umění, které se vyvinuly ve třicátých letech ve Francii.<sup>130</sup> Členové Cobry se stali jakýmsi následovníky surrealistického hnutí, i když mu díky historické situaci někdy odporovali.<sup>131</sup> Poválečná verze surrealismu André Bretona byla považována za konzervativní, a tak se umělci Cobry snažili její estetické strategie přepracovat.<sup>132</sup> Surrealistické hledání v podvědomých sférách lidské mysli, převažující v umění třicátých let, skloubili s uměním, které kladlo důraz na barvu a její přímo emocionální dopad na diváka.<sup>133</sup> Surrealismus měl pro skupinu význam také pro svůj marxisticky zaměřený idealismus.<sup>134</sup> Surrealistický vliv je zřejmý v malbě vůdčí osobnosti Dánů, Asgera Jorna. Jorn z něho přejímá především spontánnost automatického rukopisu, který v téže době formoval i americkou akční malbu, spojení denního a nočního světa a skutečnosti a snu. Také Appelovy obrazy navazují na surrealistický automatismus, kterým se skupina Cobra inspirovala, na druhou stranu se od něj ale do jisté míry distancovala.<sup>135</sup> Umělci sdružení ve skupině Cobra totiž netvořili automaticky, nýbrž spontánně, což ústilo v expresionistický styl jejich tvorby.<sup>136</sup> Od roku 1936 se Asger Jorn vyrovnával s nadreálnými abstrakcemi a s osobitým tvaroslovím umělců, jako byli Joan Miró, Yves Tanguy, Hans Arp, Pablo Picasso nebo Paul Klee. Na tomto základě vyvíjel zejména ve válečných letech nucené izolace svůj vlastní výtvarný jazyk, při stálém dialogu s dánskými uměleckými přáteli. Působení Paula Kleea se odráží i v Jornových grafikách. V nich od Kleea převzal schéma paprskovitých a v geometrických vzorech souběžně vedených linií pokrývajících zcela nebo z převážné části plochu listu.<sup>137</sup> V letech bylo Jornovi blízké zejména Kleeovo pojetí růstu forem a znaků, neboť pro něho neexistoval dokončený obraz v tradičním smyslu.<sup>138</sup> V roce 1948 se na výstavě Paula Kleea v Amsterdamu seznamuje Corneille s Constantem. Bezprostředně po zhlédnutí této výstavy se Corneille rozhodl jít nadále v Kleeových stopách a vydal se do Tuniska, kde vznikla spontánní díla, v nichž převládají jeho charakteristické barevné odstíny pískové hnědi a letní

<sup>130</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 7.

<sup>131</sup> LORENC 1995 (pozn. 37) 88.

<sup>132</sup> FOSTER/KRAUSSOVÁ/BOIS/BUCHLOH 2007 (pozn. 72) 391.

<sup>133</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 8.

<sup>134</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 54.

<sup>135</sup> Ingo F. WALTHER (ed.): Umění 20. století, I. díl, Praha 2011, 242sq.

<sup>136</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 54.

<sup>137</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 16.

<sup>138</sup> Idem 1995, 14sq.

červeni.<sup>139</sup> Také obrazy Karla Appela odkazují na díla Paula Kleea a především Joana Miróa.<sup>140</sup> Němec Karl Otto Götz byl ve 40. letech ovlivněn surrealismem Maxe Ernsta a organickými formami Hanse Arpa.<sup>141</sup> V letech 1938–1945 se Asger Jorn v technice leptu, litografii a jistě také kresbě inspiroval Pablem Picassem,<sup>142</sup> jehož surrealismus dvacátých let ho obzvláště upoutal.<sup>143</sup> Na Antona Rooskense při jeho pobytu v Paříži roku 1947 silně zapůsobily surrealistické nástěnné malby v psychiatrické léčebně svaté Anny,<sup>144</sup> Henry Heerup zase vytvářel již od třicátých let humorně laděné asambláže z odpadových materiálů, viditelně ovlivněné dadaismem a surrealismem.<sup>145</sup> Eugène Brands tvořil kapané malby, automatický postup, při němž podobně jako surrealisté pokrýval papír inkoustovými kaňkami. Tuto tvorbu nazval „kosmické umění“ s tím, že jejím prostřednictvím zobrazuje imaginární hvězdné konstelace.<sup>146</sup>

## 6.2. Expresionismus a kubismus

Skupina Cobra čerpala také mnohé podněty z expresionismu. Zralá tvorba Asgera Jorna je přímým pokračováním fauvisticko-expresivního proudu, který je v evropské kulturní tradici velmi silný, zejména u umělců pocházejících z oblastí mimo velká umělecká centra.<sup>147</sup> I když však byli umělci Cobry expresionisty, nedůvěřovali abstraktnímu expresionismu na Západě.<sup>148</sup> Jejich díla byla vnímána jako protipól amerického abstraktního expresionismu Pollockova a De Kooningova a jako jeden z hlavních směrů na poli informelu.<sup>149</sup> Je ale třeba zmínit, že Karl Otto Götz od 50. let, po skončení jeho působení v Cobře, našel nový styl malby, pro který byl nazýván německým Jacksonem Pollockem, neboť také pracoval na podlaze. Oproti němu si však Götz práci vždy pečlivě plánoval a tvořil si k ní skici.<sup>150</sup> Také kresby Theo Wolvecampa byly inspirovány Pollockovými improvizními kresbami. Práce skupiny Cobra byly méně estetické než expresionistická díla z počátku století a bylo pro ně příznačné právě to surrealistické zbarvení.<sup>151</sup> Carl-Henning Pedersen odcestoval roku 1939

<sup>139</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 44.

<sup>140</sup> WALTHER 2011 (pozn. 135) 242.

<sup>141</sup> WEWERKA 2014 (pozn. 126) 8.

<sup>142</sup> Pablo Picasso se účastnil první kolektivní výstavy surrealistických malířů v pařížské Galerii Pierre roku 1925. In: Bohumír MRÁZ: Dějiny výtvarné kultury 4, Praha 2011<sup>2</sup>, 25.

<sup>143</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 16.

<sup>144</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 80.

<sup>145</sup> Idem 2009, 49.

<sup>146</sup> Idem 2009, 39.

<sup>147</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 7.

<sup>148</sup> FOSTER/KRAUSSOVÁ/BOIS/BUCHLOH 2007 (pozn. 72) 391.

<sup>149</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 10.

<sup>150</sup> WEWERKA 2014 (pozn. 126) 8.

<sup>151</sup> Hendrik Roelof ROOKMAAKER: Moderní umění a smrt kultury, Praha 1996, 148.

do Paříže, kde na něj silně zapůsobila narativní poezie a barevnost tvorby Chagallovy a Matissovy. V Německu zase objevil tvorbu německého expresionisty Emila Noldeho a Edvarda Muncha.<sup>152</sup> Karel Appel se postupně stále více přikláněl k abstraktnímu expresionismu, nikdy z něj však úplně nezmizely předmětné náznaky.<sup>153</sup>

V některých oblastech své tvorby se umělci skupiny inspirovali kubismem. Jemné, ostré linie v Jornových leptech pokračují v tradici založené ranými kubistickými lepty Picassovými a Braquovými,<sup>154</sup> a také Constant experimentoval po roce 1945 s kubistickým stylem ovlivněným právě Picassem a Braquem.<sup>155</sup> Obraz Lidé slunce Antona Rooskense z roku 1945, jenž se stal jedním z jeho prvních poválečných obrazů čerpajících z afrického lidového umění, které právě v této době objevil, svými oprostěnými hranatými tvary a temnými barvami odkazoval k Picassovým Avignonským slečnám.<sup>156</sup> I přes všechny vlivy si však skupina vytvořila vlastní, autentický výraz tvorby. Karel Appel v dopise Corneillovi z konce roku 1947 píše: „Mé současné práce jsou energické a primitivní, ještě energičtější než Picassova nigerská tvorba. A proč? Protože já v ní pokračuju současně s vývojem dvacátého století. Vyšel jsem z jakéhosi Picassa s použitím jasných barev, potom jsem se tlačil dál přes hradbu abstrakce, surrealismus, atd. V mé tvorbě je obsaženo všechno. Člověk by neměl být zaškatulkovaný do nějaké kategorie.“<sup>157</sup>

### 6.3. Umění neškolených umělců

Umělci Cobry se hluboce zajímali o umění dávných dob, jiných kultur a o kresby dětí, v nichž odhalovali způsob, jakým se utváří malířský jazyk.<sup>158</sup> Podporovali také neškolené umělce,<sup>159</sup> jelikož i mnozí členové Cobry byli autodidakti, například Corneille, Carl-Henning Pedersen nebo Anton Rooskens, dokonce i Asger Jorn, který byl původním povoláním učitel.<sup>160</sup> Jako malíř byl samouk také Eugène Brands, který argumentoval tím, že k tomu, aby dokázal vyjádřit cosi, co Karel Appel ve svém Antimanifestu z roku 1948 označil za „intuitivní a psychologické vlastnosti a účinky“, nepotřebuje studovat uměleckou akademii.<sup>161</sup>

<sup>152</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 74.

<sup>153</sup> WALTHER 2011 (pozn. 135) 242.

<sup>154</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 16.

<sup>155</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 64.

<sup>156</sup> Idem 2009, 80.

<sup>157</sup> Idem 2009, 32.

<sup>158</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 7sq.

<sup>159</sup> LORENC 1995 (pozn. 37) 88.

<sup>160</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 9.

<sup>161</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 39.

Neodbornost a neestetičnost byly totiž principy, na které skupina nedala dopustit.<sup>162</sup> Podnětné pro jejich tvorbu bylo i umění duševně chorých a primitivních národů, a to nejen oceánské nebo eskymácké, ale i keltské či skandinávské.<sup>163</sup> Cobra byla také velmi ovlivněna l'art brut<sup>164</sup> Jeana Dubuffeta [11].<sup>165</sup> Karel Appel a Corneill, jak již bylo zmíněno, se s jeho tvorbou seznámili v roce 1947 při pobytu v Paříži, Ejler Bille spolu s Jeanem-Michelem Atlanem Dubuffeta navštívili v Paříži roku 1949, Asger Jorn se dokonce stal jeho blízkým přítelem. Mezi tvorbou Jeana Dubuffeta a skupiny Cobra je mnoho podobností, ať už v pronikání abstrakce a figurace, ve vitálním, dynamickém základu tvorby se silným expresivním akcentem nebo netradiční kulturní orientaci – v objevování nových pramenů inspirace.<sup>166</sup>

### 6.3.1. Dětská tvorba

O dětskou tvorbu se zajímali zejména Nizozemci Appel, Brands, Constant a Corneille.<sup>167</sup> Eugène Brands sbíral kresby své dcery Eugenie, protože v dětské kresbě objevil magické prvky,<sup>168</sup> při kongresu Cobry v dánském Bregnerødu v roce 1949 zase děti, které s sebou mnozí umělci vzali, pomáhaly umělcům s malbou interiéru. Jedny dveře chaty dokonce vymaloval Jornův sedmiletý syn Klaus.<sup>169</sup> Constant v manifestu Experimentální skupiny Holandsko, uveřejněném v prvním čísle časopisu Reflex, napsal: „Děti neznají žádný jiný zákon než spontánní cit pro život a nemají žádné jiné touhy než jej vyjádřit. Právě tato vlastnost je příčinou toho, že jejich kresby tolik působí na dnešního člověka, který žije v morbidní atmosféře neautentičnosti, lži a neproduktivnosti.“<sup>170</sup> Cobra vyšla z ideje, že v každém člověku je ukryta tvořivá síla, a že umění dětí, které vzniká bez vlivu vzdělání a rozumu, odráží přirozené nadání člověka.<sup>171</sup> „Může to dělat každý!“ prolašovali. „Jen tvořte!“ A oni opravdu tvořili, bez rozumové kontroly, jako děti, bezprostředně, svobodně

---

<sup>162</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 185.

<sup>163</sup> LORENC 1995 (pozn. 37) 88.

<sup>164</sup> Jean Dubuffet zavedl tento termín po druhé světové válce pro umění duševně nemocných, dětí a neškolených primitivů, které se stalo inspiračním zdrojem jeho vlastní tvorby. Dubuffet l'art brut popisuje jako extrémní polohy spontánního, neškoleného projevu, který se v určitých vypjatých situacích stává člověku nutností, dokonce jediným smyslem života, totální fascinací sebe sama, vlastní halucinantní vizí. In: KŘÍŽ 1989 (pozn. 41) 46.

<sup>165</sup> Jean Dubuffet (1901–1985) se začal ve čtyřicátých letech zajímat o díla duševně nemocných umělců a podobně jako Hans Prinzhorn s přáteli po léta shromažďoval sbírku prací vzniklých v psychiatrických léčebnách. V roce 1948 stál u zrodu Compagne de l'Art Brut, neformálního sdružení umělců působících na okraji oficiální kultury. In: MIKŠ 2010<sup>2</sup> (pozn. 73) 302.

<sup>166</sup> KŘÍŽ 1989 (pozn. 41) 42.

<sup>167</sup> LORENC 1995 (pozn. 37) 88.

<sup>168</sup> Holandské malířství 1950–2000 (kat. výst.) 2000 (pozn. 39) 17.

<sup>169</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 200.

<sup>170</sup> MIKŠ 2010<sup>2</sup> (pozn. 73) 304.

<sup>171</sup> Irena LEHKOŽIVOVÁ: Pozdní akty Karla Appela, in: Ateliér 4/2008, 9.

a beze studu. Toužili být jako děti, nevinní, nezatížení kulturou, která už příliš zestárla.<sup>172</sup> Dětské tvorbě se proto podobala i jejich výtvarná díla. Cobra nebyla ani figurativní, ani abstraktní, uplatňovala formy koloristické „nefigurace“ připomínající právě divoké čmárání dětí nebo duševně nemocných.<sup>173</sup> S tímto způsobem malby se však veřejnost vyrovnávala zpočátku velmi těžce. V roce 1949 dostal Karel Appel zakázku na monumentální výzdobu kavárny amsterdamské radnice.<sup>174</sup> Vznikla tam jeho slavná nástěnná malba Tázavé děti [10].<sup>175</sup> Kvůli veřejnému pobouření nad dětinsky působícím dílem nechalo však město nástěnné malby zakrýt,<sup>176</sup> jelikož zaměstnanci radnice tvrdili, že jim sezení pod upřenými pohledy Appelových podvyživených dětí bere chuť k jídlu.<sup>177</sup> Teprve o deset let později radnice práci opět odhalila.<sup>178</sup>

### 6.3.2. Tvorba duševně chorých a přírodních národů

Dalším významným zdrojem inspirace bylo pro skupinu Cobra umění duševně chorých. Již v roce 1912 napsal Paul Klee v časopise Die Alphen, že pokud chceme reformovat dnešní umění, „měli bychom brát tvorbu duševně nemocných mnohem vážněji než všechna muzea krásného umění dohromady.“<sup>179</sup> Uměním pacientů psychiatrické léčebny se zabýval německý psychoterapeut, filosof a historik umění Hans Prinzhorn,<sup>180</sup> který se proslavil svou knihou Výtvarná tvorba duševně nemocných vydanou roku 1922.<sup>181</sup> Práce duševně chorých podle Prinzhorna vyjadřují mnohé z vlastností, které přezívají v dosud neprojevené či zakrnělé formě v každém z nás a spojují nás tak bezprostředně s magickým světem imaginace.<sup>182</sup>

<sup>172</sup> ROOKMAAKER 1996 (pozn. 151) 148.

<sup>173</sup> FOSTER/KRAUSSOVÁ/BOIS/BUCHLOH 2007 (pozn. 72) 391.

<sup>174</sup> PROCHÁZKA 2002 (pozn. 42) 8.

<sup>175</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 32.

<sup>176</sup> PROCHÁZKA 2002 (pozn. 42) 8.

<sup>177</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 32.

<sup>178</sup> Ve druhé polovině padesátých let byl již Karel Appel natolik známým malířem, že spolu s několika dalšími umělci získal prestižní zakázku pro novou budovu UNESCO v Paříži, kde roku 1958 vytvořil pro tamější restauraci velkou primitivní nástěnnou malbu. Ačkoliv se Karel Appel svého primitivismu nezřekl, naopak její ještě více radikalizoval, názorové klima a vkus publika se změnil. Obrazy a sochy, které byly ještě nedávno skandálním porušením vkusu a hodnoty, byly nyní všeobecně přijímané, a dokonce obdivované. In: PROCHÁZKA 2002 (pozn. 42) 8.

<sup>179</sup> MIKŠ 2010<sup>2</sup> (pozn. 73) 299.

<sup>180</sup> Hans Prinzhorn (1886–1933) pracoval v letech 1919–1921 jako asistent Karla Wilmanse na psychologické klinice univerzity v Heidelbergu, kde byl pověřen rozšířením a analyzováním tamní sbírky výtvarných prací pacientů psychiatrie. Během svého působení na klinice rozšířil kolekci na víc než 5000 exemplářů. Přestože nebyl prvním vědcem, který se zabýval uměleckými výtvary pacientů psychiatrické léčebny (práce již z konce 19. století), odlišovalo ho především to, že nepoužíval práce duševně nemocných k diagnostickým účelům, ale naopak se zabýval tím, proč se o jejich díla zajímají z estetického hlediska mentálně zdraví lidé a zvláště moderní umělci. In: František Mikš: MIKŠ 2010<sup>2</sup> (pozn. 73) 299sq.

<sup>181</sup> Z německého originálu Bildneri der Geisteskranken, vydaného poprvé roku 1922 nakladatelstvím Julia Springera v Berlíně, přeložila do češtiny Barbora Hudcová, v Řevnicích 2009.

<sup>182</sup> MIKŠ 2010<sup>2</sup> (pozn. 73) 300.

Podobné účinky má i tvorba přírodních národů. Asger Jorn v roce 1950 napsal Constantovi: „...k pravdě se můžeš propracovat jen tak, že využiješ své fantazie a s její pomocí dojdeš až tak daleko, že budeš malovat ty nejneuvěřitelnější obrazy podobné takovým, jaké malovali Bosch a Brueghel, budeš však přitom používat jazyka podobajícího se jazyku starých amerických indiánů, Vikingů a primitivů, nikoli jazyka surrealisticko-naturalistického.“<sup>183</sup> Primitivové totiž mají jedinečnou výtvarnou schopnost, která není dána umění evropsky pokročilejšímu, myslí si Josef Čapek, který se jejich uměním zabýval. Podle něj jsou totiž schopni obzvlášť rafinovanými účinky, docílenými bezprostředně tou nejpřímější, nejjobnaženější výtvarnou formou, vyslovit nepředemtná duševní hnutí, jako je smutek, úzkost a děs.<sup>184</sup> Především pro Antona Rooskense se stalo objevení afrického lidového umění klíčovým okamžikem v jeho tvorbě. V roce 1945 na něj na amsterdamské výstavě Kunst in Vrijheid<sup>185</sup> neboli Umění ve svobodě zapůsobily sochy předků z Nové Guineje.<sup>186</sup> Tento objev mu posléze přiblížil i Picassovu kubistickou tvorbu a proměnil východiska jeho vlastní práce.<sup>187</sup> V roce 1947 Rooskens podnikl cestu do Paříže,<sup>188</sup> kde našel zdroj inspirace v exponátech z předkolumbovského umění v Musée de l'Homme.<sup>189</sup> Od tohoto roku začal čerpat inspiraci výlučně z umění Nové Guineje, Afriky a Indie.<sup>190</sup>

#### 6.4. Lidové umění a mytologie

„Veřejnost nezačne být básníkům a umělcům nakloněna a nebude se o ně zajímat, dokud nebudou hovořit lidovým jazykem a nevzdají se toho svého, který považují za posvátný,“ napsal Jean Dubuffet.<sup>191</sup> Inspiračním zdrojem bezprostřední, původní radosti z tvorby bylo především pro dánské členy skupiny právě skandinávské lidové umění a celé národní dědictví dochované v pověstech, legendách a mýtech. Toto silné cítění vztahu s prehistorií jejich země bylo pro dánskou část Cobry typické, nizozemští umělci se naopak

<sup>183</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 55.

<sup>184</sup> Josef ČAPEK: Umění přírodních národů, Liberec/Praha 1996, 103.

<sup>185</sup> Výstava Kunst in Vrijheid se konala od září do listopadu roku 1945 v Rijksmuseum v Amsterdamu. In: Anton Rooskens. Hommage. Katalog výstavy Cobra Museum voor Moderne kunst Amstelveen, 25. 11. 2006 – 25. 2. 2007, Amsterdam 2006, 5, in: [http://www.bronnenbankcobra-museum.nl/wp-content/uploads/2014/06/Cobra-magazine-Roosken\\_lores1.pdf](http://www.bronnenbankcobra-museum.nl/wp-content/uploads/2014/06/Cobra-magazine-Roosken_lores1.pdf), vyhledáno 12. 4. 2015.

<sup>186</sup> Anton Rooskens (kat. výst.) 2006 (pozn. 185) 5.

<sup>187</sup> Reakcí na umělcovu fascinaci primitivními kulturami se stal obraz Les gens du soleil (Lidé slunce) z roku 1945, který později vzbudil pozornost Karla Appela a Corneilla, kteří ho viděli roku 1946 na výstavě skupiny La Jeune Peinture Belge v amsterdamském Stedelijk Museum. Rooskens později nazval styl tohoto období jako „počátek jeho pralesního dobrodružství“. In: Anton Rooskens (kat. výst.) 2006 (pozn. 185) 6.

<sup>188</sup> Společně se členy avantgardní skupiny Vrij Beelden založené roku 1947 (Willy Boers, Ger Gerrits a Wim Kersten). In: Anton Rooskens (kat. výst.) 2006 (pozn. 185) 6.

<sup>189</sup> Kromě toho zde navštívil nemocnici sv. Anny pro duševně choré a viděl díla Jeana Dubuffeta, která na něj také velmi zapůsobila. In: Anton Rooskens (kat. výst.) 2006 (pozn. 185) 6.

<sup>190</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 80.

<sup>191</sup> Jean DUBUFFET: Dusivá kultura, Praha 1998, nepag.

obraceli spíše k dětské tvorbě nebo příkladu umělců předchozí generace.<sup>192</sup> Nejvíce spjat s lidovým uměním byl mezi umělci Cobry nejstarší z dánských umělců, Henry Heerup. Byl to rozený lidový umělec.<sup>193</sup> Jeho kamenné plastiky mohou upomínat na bohatou dánskou tradici žulových soch v řadě románských vesnických kostelů, silný vztah ho také pojil k dánskému spisovateli Hansi Christianu Andersenovi. Svůj obdiv k němu vyjádřil několika pracemi včetně spisovatelova portrétu.<sup>194</sup> Andersenovo dílo ovlivnilo i práce ostatních Dánů skupiny, například Carl-Henning Pedersen po roce 1938 tvořil obrazy plné bájných tvorů, a proto byl tu a tam nazýván Hansem Christianem Andersenem dánského malířství [12].<sup>195</sup> I u Asgera Jorna hraje ikonograficky významnou roli svět severských ság s jejich bájnými bytostmi, trolly a gnómy.<sup>196</sup> V jeho obrazech se trollové často objevují spolu s maskami, zvířenou a bludnými figurami vycházejícími z přírodně mystického, seversko-skandinávského základu.<sup>197</sup> Na mnohých jeho grafických listech zase můžeme pozorovat ornamentální systém navazující na germánské pletencové motivy a na nordické lidové umění.<sup>198</sup> Už roku 1941 v článku<sup>199</sup> publikovaném v časopise *Helhesten* prohlašuje Asger Jorn za autentické lidové umění také tetování.<sup>200</sup> Ve snaze poznat skandinávské umění od pravěku až po středověk procestoval Jorn celou Evropu a v roce 1963 dokonce založil *Institute for Comparative Vandalism* věnovaný dávným Vikingům a jejich umění, který trval dva roky.<sup>201</sup> Jornův zájem o lidové umění nejen severských zemí vyplývá například z jeho dopisu českému básníkovi Ludvíku Kunderovi: „Zdá se mi, že lidové umění je veledůležitá oblast pro studium soudobého umění, kde je v běhu tolik ideologických omylů,“ píše Jorn. „Existují-li dokumenty o českém lidovém umění, rád bych je měl s krátkými německými explikacemi. Velice rád bych jel do Československa, a to právě proto, abych mohl české lidové umění studovat.“<sup>202</sup> V časopise *Helhesten* charakterizoval Egill Jacobsen umění a osobnost Asgera Jorna takto: „Kdyby byl Jorn žil před tisíci lety, byl by jedním z potulných vypravěčů ság, vždy připravený mytologizovat skutečnost a objevovat vztahy mezi věcmi...“<sup>203</sup>

---

<sup>192</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 240.

<sup>193</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 50.

<sup>194</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 8.

<sup>195</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 73.

<sup>196</sup> WALTHER 2011 (pozn. 135) 242.

<sup>197</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 14.

<sup>198</sup> Idem 1995, 17.

<sup>199</sup> *Intime Banaliteter*. In: STOKVIS 2004 (pozn. 1) 214.

<sup>200</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 214.

<sup>201</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 14.

<sup>202</sup> KUNDERA 2005 (pozn. 34) 325.

<sup>203</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 14.

## 7. HLAVNÍ ZNAKY SKUPINY

### 7.1. Svoboda uměleckého výrazu

Cílem radikální poválečné skupiny Cobra bylo změnit převládající styl a nahradit ho něčím více primitivním a poctivějším.<sup>204</sup> Členů skupiny se silně dotýkala rozporuplnost hospodářských, sociálních a politických poměrů doby, v níž žili. Byl jim společný negativní postoj vůči západní společnosti a touha po radikálním odtržení od existujících uměleckých žánrů.<sup>205</sup> I nizozemští básníci, sdružení do spolku Padesátníků, působící na čas ve skupině Cobra, usilovali o radikální skoncování s konformními postoji charakteristickými pro nizozemskou literaturu konce čtyřicátých a začátku padesátých let. V Lucebertově Obráně let padesátých, publikované ve čtvrtém čísle revue Cobra u příležitosti oné bouřlivé amsterdamské výstavy, se nová poezie nelítostně vyrovnává s překonaným lyrismem a jeho představiteli.<sup>206</sup> Jan Nieuwenhuys, Constantův bratr, který byl také krátce členem skupiny, o Cobře a jejích snahách napsal: „Panovalo tam klima, v němž jsme všichni usilovali o cosi nového. Hledali jsme nějakou novou uměleckou formu, která by dokázala vyjádřit zápal naší generace a která by snad cosi přinesla i příštím generacím.“<sup>207</sup> Umělci Cobry se snažili změnit dosavadní poměry v umění a životě tím, že byl dán volný průchod tvořivosti.<sup>208</sup> Největší přínos dánských umělců pro skupinu spočíval právě v jejich silném vědomí nutnosti svobody uměleckého výrazu.<sup>209</sup> Cobra vyšla ze surrealistické kritiky moderní civilizace, která podle ní potlačuje tvořivé síly jedinců i celé společnosti.<sup>210</sup> Podobně jako Jean Dubuffet usilovali mladí umělci Cobry o vítězství „protikultury“ nad dominantní klasicky orientovanou kulturou, v níž spatřovali hlavní překážku skutečné umělecké tvořivosti.<sup>211</sup> Jean Dubuffet ve své knize *Dusivá kultura*<sup>212</sup> píše: „Ti (a já k nim patřím), kteří se bojí, že bude okleštěna naprostá volnost jejich duševního skotačení, žijí ve věčné defenzivě proti všem podnětům či tlakům, přicházejících odjinud, jež by mohly jejich mysl orientovat směrem, který si sami svobodně nezvolili.“<sup>213</sup> Proto byl Belgičan Christian Dotremont přesvědčen, že je úkolem umělce vytrhovat lidi z průměrné a bezbarvé existence. Umělci by měli ukazovat cestu

<sup>204</sup> MIKŠ 2010<sup>2</sup> (pozn. 73) 303.

<sup>205</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 20.

<sup>206</sup> Idem 2009, 19.

<sup>207</sup> Idem 2009, 70.

<sup>208</sup> ROOKMAAKER 1996 (pozn. 151) 148.

<sup>209</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 8.

<sup>210</sup> POSPISZYL 2005 (pozn. 74) 99.

<sup>211</sup> MIKŠ 2010<sup>2</sup> (pozn. 73) 304.

<sup>212</sup> V originálním názvu *Asphyxiant culture*. Jean Dubuffet ji vydává roku 1968 v Paříži v nakladatelství J. J. Pauverta jako kapesní příručku umělecké i sociální revolty. In: KŘÍŽ 1989 (pozn. 41) 84.

<sup>213</sup> DUBUFFET 1998 (pozn. 191) nepag.

vedoucí k syntéze života a umění.<sup>214</sup> „Nám nešlo o to, obnovit umění, ale osvobodit ho,“ vysvětloval nizozemský malíř Constant. „Důležité bylo, aby se dalo použít cest, které se nám nabízely, a aby se každý na ně mohl odvážit podle své chuti. Ale neexistoval styl ani estetika Cobry.“<sup>215</sup>

## 7.2. Experiment, hra a humor

Dánští členové skupiny Cobra nazývali svou tvorbu spontánně abstraktní a zdůrazňovali její experimentální charakter.<sup>216</sup> Asger Jorn projevoval jako umělec od samého začátku sklon k experimentu, hře a riziku<sup>217</sup> a byl přístupný všem iniciativám, které dokázaly zabránit myšlenkám a estetikám, aby ustrnuly.<sup>218</sup> Jeden z ústředních nizozemských umělců skupiny – Corneille potvrzuje stejné smýšlení celé skupiny slovy: „My jsme byli experimentující malíři, důležitý byl pro nás experiment, ne všechna ta elegantní, pečlivě vyvedená malba. Ne, nám doopravdy šlo o tvůrčí proces jako takový.“<sup>219</sup> Podobné myšlenky bychom našli i u básníků skupiny Cobra. Nizozemští Padesátníci skoncovali s minulostí, neuznávali rozdělování formy a obsahu, důležitá byla spontánní kreativita, odtud stejně jako u výtvarných umělců Cobry záliba v prehistorickém umění, dětské kresbě a umění primitivních národů.<sup>220</sup> „Umění primitivů je totiž velice přirozené a pravdivé, velmi naplněné životí a přírodností, niternou anarchií, které nejsou dány žádné dogmatické hráze,“ napsal Josef Čapek.<sup>221</sup> Hans Prinzhorn ve své knize *Umění duševně chorých* pak dodává: „Spojitost mezi všemi těmito volnými hrami s formami a tvůrčím procesem v oblasti velkého umění jsou mnohem užší, než by se mohlo na první pohled zdát. V žádném případě se tyto hry neomezují na nejbližší okruh tvorby dětí nebo primitivů, ale jsou velmi živé zejména u veškerého malířství, jež nemá čistý charakter vyobrazování. Leonardo, který se snažil udělat z malířství vědu, byl přece dostatečně prozíravý, že zcela ocenil rovněž tuto komponentu hry, jež tak úplně neodpovídala jeho principům, a dokonce doporučoval její využívání.“<sup>222</sup> Padesátníci také osvobodili báseň od tvůrce. Básník nepíše s určitým záměrem, nýbrž teprve v procesu tvorby se nechává vést zvukem, asociací, rytmem, napětím, obrazem.<sup>223</sup> Podle belgického

<sup>214</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 19.

<sup>215</sup> LORENC 1997 (pozn. 118) 18.

<sup>216</sup> FOSTER/KRAUSSOVÁ/BOIS/BUCHLOH 2007 (pozn. 72) 391.

<sup>217</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 11.

<sup>218</sup> LORENC 1995 (pozn. 37) 88.

<sup>219</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 44.

<sup>220</sup> HAVLÍKOVÁ 2007 (pozn. 5) 187sq.

<sup>221</sup> ČAPEK 1996 (pozn. 184) 149.

<sup>222</sup> Hans PRINZHORN: *Výtvarná tvorba duševně nemocných*, Řevnice 2009, 41.

<sup>223</sup> HAVLÍKOVÁ 2007 (pozn. 5) 187sq.

malíře Cobry, Pierre Alechinského, se veškeré dění odehrává právě při práci.<sup>224</sup> Asger Jorn také tvrdil, že ve svém experimentování usiluje skupina o spontánní vyjadřování pocitů, přičemž nad nimi nepřipouští sebemenší míru racionální kontroly, snaží se o únik z nadvlády rozumu, čímž chce docílit vlády nad životem.<sup>225</sup> Tyto snahy skupiny Cobra vystihuje do jisté míry Hans Prinzhorn: „K oblasti měřitelných zkušeností tedy stavíme do protikladu celou oblast projevů, v nichž se duševno projevuje bezprostředně, a stejným způsobem, bez jakéhokoliv zapojení intelektuálního aparátu, je i tato oblast vnímána,“ píše ve své slavné knize. „Všechna expresivní jednání nejsou jako taková ve skutečnosti podřízena žádnému účelu kromě jediného: ztělesňovat duševno, a tím postavit most od ‚já‘ směrem k ‚ty‘. To, že tento proces probíhá svobodně a dokonale, zjevně vytváří jeho vlastní hodnotu.“<sup>226</sup>

V dílech skupiny Cobra hrál také nemalou složku humor. Příkladem jim mohlo být umění přírodních národů, ze kterého často čerpali, a ve kterém se vtip, radostnost a humornost objevovaly v hojné míře. Primitivové často vyráběli a tvořili svá díla pouze z hravého sklonu a vždy s velice šťastnou formální schopností.<sup>227</sup> Humorné vyjádření je příznačné například pro díla Henryho Heerupa, ve kterých se prolíná zdánlivě naivistické pojetí s vysoce osobní ikonografií,<sup>228</sup> nepřehlédnutelný je agresivně satirický prvek v tvorbě Karla Appela,<sup>229</sup> a také díla Asgera Jorna mají specifický obrazový vtip, který mu umožňuje spojit ve spontánní obrazové formulaci nejrůznorodější pocity s intelektuálními představami.<sup>230</sup> I vzpomínky Zdeňka Lorence odkazují na jeho veselou povahu: „Setkání s Jornem byla vždy příjemná. V jeho jednání nebylo nic podmračeného. Vše se obracelo do tiché veselosti, do žertu a paradoxu. Jeho duch či intelekt byl přeplněn tvůrčími myšlenkami.“<sup>231</sup>

### 7.3. Levicové zaměření skupiny

Mnozí umělci skupiny Cobra byli výrazně politicky angažovaní v socialistickém či komunistickém hnutí.<sup>232</sup> Levicová orientace se objevila i u básníků skupiny Cobra – Lucebert otevřeně vystupoval proti válce v Indonésii, Jan G. Elburg a Gerrit Kouwenaar se zhlédli v marxismu. Právě u Jana G. Elburga bylo sociální poslání umění velmi silné. O jeho poezii se hovoří také jako o slovní alchymii, jejíž odvážné metafory se hluboce pojí s lidskou

---

<sup>224</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 26.

<sup>225</sup> Idem 2009, 54.

<sup>226</sup> PRINZHORN 2009 (pozn. 222) 33.

<sup>227</sup> ČAPEK 1996 (pozn. 184) 111.

<sup>228</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 49.

<sup>229</sup> WALTHER 2011 (pozn. 135) 244.

<sup>230</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 9sq.

<sup>231</sup> LORENC 1995 (pozn. 37) 88.

<sup>232</sup> MIKŠ 2010<sup>2</sup> (pozn. 73) 304.

angažovaností.<sup>233</sup> Také v Dánsku se projevovaly sympatie ke komunistickým postojům v politice a k socialistické ideji beztřídní společnosti.<sup>234</sup> Přestože však byli členové skupiny Cobra marxisty, opovrhovali socialistickým realismem rozšířeným na Východě.<sup>235</sup> Naopak se snažili najít takovou formu umělecké exprese, jež by byla univerzálně srozumitelná lidem různých tříd i národů, proto se ve své malbě inspirovali nevinným a imaginativním světem dětí, který se zdál být srozumitelnou alternativou k hrůzám nedávné světové války.<sup>236</sup> Kromě Marxe čerpala Cobra z knih francouzského filozofa Gastona Bachelarda, zejména z jeho knihy *La terre et les rêveries de la volonté* (Země a snění o vůli) z roku 1948.<sup>237</sup> Pro politicky angažovaného Asgera Jorna bylo úkolem umění působit přímo v životě, i ve vztahu k vědeckému rozumu – mělo programově stát proti němu jako svět fantazie. Tento postoj měl za následky prudké disputace s Maxem Billem<sup>238</sup> a Jornovo pozdější zapojení do hnutí Situacionistů pohybujících se na levém okraji politického spektra.<sup>239</sup> Carl-Henning Pedersen vycházející ze svého marxistického přesvědčení byl podobně jako ostatní členové skupiny přesvědčen, že umění je nejen určeno všem, ale může být také všemi vytvářeno. Mimo jiné prohlásil: „Musíme ze všech udělat umělce, protože oni jimi skutečně jsou, jen si toho nejsou vědomi.“<sup>240</sup> S tímto tvrzením se již dříve ztotožňoval Jean Dubuffet, když v publikaci *Prospekt amatérům všeho druhu*<sup>241</sup> z roku 1946 napsal: „Každý je malíř. Malovat, to je jako mluvit, nebo chodit. Pro lidskou bytost je kreslit na jakoukoliv plochu, co přijde pod ruku, načmárat nějaký obraz, stejně přirozené jako mluvit. Což děti stejně živelně jako mluví, také nekreslí a načmárají?“<sup>242</sup> A o dvacet let později ve své knize *Dusivá kultura* uvádí: „Kdyby se lidem nevtloukalo do hlavy, že pro uměleckou tvorbu jsou přijatelné pouze obvyklé kulturní formy, kdyby jim byla naopak nabídnuta možnost, aby si sami vymýšleli dosud neznámé formy, dokonale vyhovující tomu, co by chtěli vytvořit, formičky přesně odpovídající povaze

<sup>233</sup> HAVLÍKOVÁ 2007 (pozn. 5) 191sq.

<sup>234</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 18.

<sup>235</sup> FOSTER/KRAUSSOVÁ/BOIS/BUCHLOH 2007 (pozn. 72) 391.

<sup>236</sup> MIKŠ 2010<sup>2</sup> (pozn. 73) 304.

<sup>237</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 194.

<sup>238</sup> Švýcarský výtvarník Max Bill (1908–1994) studoval v letech 1926–27 na Bauhausu v Desavě a v letech 1951–56 se stal rektorem tzv. Hochschule für Gestaltung (Vysoké školy průmyslového tvarování) v německém Ulmu, kterou na popud ulmských iniciátorů, manželů Inge Schollové a Otily Aichera, od roku 1950 budoval. In: Max Bill. Katalog výstavy Národní galerie v Praze. Květen 1987, Praha 1987, nepag.

Max Bill oslovil Asgera Jorna během jeho ozdravného pobytu ve Švýcarsku roku 1953 a pokusil se ho získat pro svou Hochschule für Gestaltung, školu, kterou založil ve snaze o znovuoobnovení meziválečného Bauhausu. Asger Jorn však naopak začal spojovat různé evropské umělce do sdružení nazvané Hnutí za Imaginistický Bauhaus, které mělo vytvořit ideovou protiváhu Billovy školy v Ulmu. Z něj se později vyvinula tzv. Situacionistická internacionála. In: POSPISZYL 2005 (pozn. 74) 106.

<sup>239</sup> WALTHER 2011 (pozn. 135) 244.

<sup>240</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 74.

<sup>241</sup> Publikace vyšla v Gallimardově nakladatelství v Paříži.

<sup>242</sup> KRÍŽ 1989 (pozn. 41) 128.

jejich těsta, myslím, že bychom byli svědky, jak se tvorbě oddává mnohem větší množství lidí.“<sup>243</sup>

---

<sup>243</sup> DUBUFFET 1998 (pozn. 191) nepag.

## 8. ZPŮSOB TVORBY

### 8.1. Společné projekty

Cobra zkoumala kolektivní základ umění a společnosti, a proto zdůrazňovala projekty založené na spolupráci jako žurnály, výstavy a nástěnné malby.<sup>244</sup> V polovině srpna roku 1949 uspořádali umělci Cobry setkání v malém dánském městečku Bregnerød nedaleko Kodaně v malé chatě, která sloužila jako místo setkání studentů architektury Kodaňské akademie. Přizvali také své přátele a někteří s sebou vzali i své ženy a děti. Asger Jorn, kterému byla chata půjčena, slíbil, že ji za svého pobytu vyzdobí. Účastníci setkání zde proto měsíc společně žili a tvořili rozsáhlé nástěnné malby, tesali sochy a psali básně. Asger Jorn a Carl-Henning Pedersen měli na starosti výmalbu bočních stěn obývacího pokoje, na zadní stěně s krbem pracoval Stehen Gilberth, Dotremont byl autorem textu nade dveřmi a zbytek účastníků pak společně vymaloval strop, kde se objevilo také mnoho textů a malby švédského umělce Anderse Österlina. O tomto shromáždění se později začalo mluvit jako o prvním mezinárodním kongresu Cobry, na kterém účastníci přesně splnili to, o co jim jako skupině šlo – každý ze zúčastněných se mohl svobodně vyjádřit podle jeho fantazie, bez jakýchkoliv předpojatostí a speciálních požadavků.<sup>245</sup> Takový improvizovaný způsob tvorby během setkání, kdy se prolínaly umělecké výboje s teoretickými diskusemi, byl pro toto hnutí typický.<sup>246</sup> Nedlouho po této akci, v listopadu roku 1949, vymaloval Karel Appel spolu s Constantem pokoj v Constantově bytě v Amsterdamu obrovskými, strašidelnými zvířaty a podivuhodnými bytostmi.<sup>247</sup> Ještě téhož měsíce zůstali Appel, Constant a Corneille při návštěvě Dánska nějaký čas u Jornova přítele, chovatele pstruhů a keramika, Erika Nyholma. Zde nejdříve upravili Nyholmův obraz Richarda Mortensena, vůdčí osobnosti bývalé dánské skupiny Linien, kterého neměli rádi, a ve kterém již dříve udělal několik úprav Jorn, a následně společně vyzdobili dům rybami, psy, rostlinami a postavami skotačícími na stěnách, stropě i dveřích, na jejichž futro se podepsali [13].<sup>248</sup>

### 8.2. Využití barvy a gestický styl

Ústřední roli v tvorbě umělců skupiny Cobra hrála barva. Zřetelně to můžeme vidět v díle Eugèna Brandse, ve kterém zůstávaly formy vždy až na druhém místě za barvou,

<sup>244</sup> FOSTER/KRAUSSOVÁ/BOIS/BUCHLOH 2007 (pozn. 72) 391.

<sup>245</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 200.

<sup>246</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 6.

<sup>247</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 200sq.

<sup>248</sup> Idem 2004, 208.

protože ta podle něj působí téměř výlučně na intuitivní složku vnímání. Formy v jeho malbách, ve kterých nikdy nechybí jakýsi kosmický dotyk, právě využitím barev vplývají do mysteriózních oblaků, mlhovin a sněhových vloček, které silně působí na diváka.<sup>249</sup> Umělci vytvářeli často jednoduché struktury a schémata, která oživilí právě citlivým použitím světlé a čisté barvy. Na tomto principu pracoval i Egill Jacobsen, jehož dílo se kromě energičnosti vyznačuje využíváním jasných barev.<sup>250</sup> Také Karel Appel maloval ostrými barvami ve spojení s jednoduchými jásavými tvary ohraničenými výraznými konturami.<sup>251</sup> O barvě a jejím vlivu na podobu obrazu mimo jiné řekl: „Předpokládejme, že první barva, kterou nanesu na plátno, je červená. Tento čin určuje všechno další, co se s malbou bude dít. Potom bych mohl nanést žlutou a trochu modré, pak bych snad mohl červenou vymazat černou, a z modré by se stala žlutá a ze žluté tmavě červená, zatímco černá se změní v bílou. Může se stát zjevně cokoli. Ale celý fascinující průběh byl zahájen onou první červenou, a kdybych nezačal obraz červenou, byl by obraz jiný. Existuje systém, existuje řád v tomto chaosu?“<sup>252</sup> Carl Henning-Pedersen po roce 1948 oživil svůj malířský projev využitím experimentálních forem a bohatě nanášených barev. V malbách dominuje především jasně modrá barva, která téměř vždy tvoří pozadí jeho obrazů. Jeho jednoduché, téměř dekorativně působící tvary v zářivých světelných barvách se pro skupinu Cobra staly důležitým zdrojem inspirace [14]. Zejména nizozemští členové Cobry Appel, Constant a Corneille čerpali z Pedersenovy tvorby podněty.<sup>253</sup> Od pozdních čtyřicátých let hraje barva ústřední roli i v grafickém díle Asgera Jorna.<sup>254</sup>

Pro práce členů skupiny Cobra byl také příznačný gestický styl tvorby. Do jisté míry na tom měl zásluhu pocit osvobození, který se mimo jiné promítl do prvních poválečných uměleckých děl. Dobře to můžeme pozorovat na nizozemském malířství, které je bezprostředně po skončení války převážně expresivní.<sup>255</sup> Důkazem je také nizozemská část skupiny Cobra – například Karel Appel ztvárňoval své figury dynamickými tahy štětcem, které tak vypadaly jakoby vytvořené dětskou rukou.<sup>256</sup> Je pro něj příznačný sklon k bezstarostným, občas i drsně rustikálním projevům, jeho obrazy jsou malovány intenzivními, pastózně nanášenými barvami.<sup>257</sup> Také pro Dána Asgera Jorna je typická

---

<sup>249</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 39.

<sup>250</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 50.

<sup>251</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 32.

<sup>252</sup> WALTHER 2011 (pozn. 135) 243.

<sup>253</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 74.

<sup>254</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 10.

<sup>255</sup> WALTHER 2011 (pozn. 135) 241.

<sup>256</sup> LEHKOŽIVOVÁ 2008 (pozn. 171) 9.

<sup>257</sup> WALTHER 2011 (pozn. 135) 242.

impulsivní, energetická, výslovně „hmotná malba“<sup>258</sup> spolu s jakousi jeho „malířskou zběsilostí“ [16].<sup>259</sup> V časopise *Helhesten* charakterizoval Egill Jacobsen způsob tvorby Asgera Jorna takto: „Při malování usiluje prostřednictvím agresivního zaměření na výraz o sebezdokonalení: a tak se mu daří rozeznávat nové struny neomezených možností.“<sup>260</sup> Noël Arnaud má zase za to, že malba Asgera Jorna je gestická v tom smyslu, že spontánní, divoké, rychlé nanášení barev na plátno uvolňuje proces, kdy náhle vyvstávají tvary, zrozené možná z podvědomí.<sup>261</sup> Metoda, která nabývala v malbě a kresbě Asgera Jorna postupně na významu po roce 1946, se totiž zakládala na zpola automatickém vytváření lineárních spleť a ornamentálních až abstraktních struktur, do jejichž sítí vetkával svůj obrazový svět.<sup>262</sup> Pod vlivem přátel ze skupiny získaly na expresivnosti a nervozitě také obrazy Belgičana Pierra Alechinského – obrazová plocha jeho maleb byla najednou pokrytá energickými barevnými tahy a bizarními grafickými šiframi. Alechinského expresionistické období však trvalo pouze několik let.<sup>263</sup>

### 8.3. Přejchod mezi abstrakcí a figurací

Skupina Cobra vytvořila jakousi expresivní evropskou variantu figurace, její výtvarný projev však nebyl zcela figurální, ani zcela abstraktní. Proto i Jornovy výbuchy barev a forem neústily do beztvorosti<sup>264</sup> a i přes jeho neustálé přecházení od abstraktní formy k předmětné a naopak, od „psychické improvizace k předmětné evokaci“,<sup>265</sup> si Jorn vždycky udržoval mezi těmito dvěma výtvarnými vyjádřeními příznačnou rovnováhu. V raném díle je však jeho vztah k předmětu zdůrazněn silněji než v pozdějších letech, kdy dominuje svoboda utváření a vířivé gesto.<sup>266</sup> Také Corneille si okolo roku 1950 vypěstoval rytmus barvy a linie, který záhy splynuly do abstraktnějších forem.<sup>267</sup> Corneille téměř vzorově dokládá snahy o spojení abstrakce a figurálnosti pěstované umělci sdružení Cobra [15]. Jeho dílo se vyznačuje spletitou formální strukturou a symbolicky zhuštěnou, parcelovitě členěnou obrazovou architekturou a krajinou. Jeho malířský projev byl nicméně zdrženlivější a kontrolovanější než je tomu

<sup>258</sup> Formulace velkého obdivovatele Jornova díla Wenera Haftmanna. In: *Asger Jorn* (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 9.

<sup>259</sup> WALTHER 2011 (pozn. 135) 244.

<sup>260</sup> *Asger Jorn* (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 14.

<sup>261</sup> LORENC 1995 (pozn. 37) 88.

<sup>262</sup> *Asger Jorn* (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 15.

<sup>263</sup> WALTHER 2011 (pozn. 135) 242.

<sup>264</sup> *Idem* 2011, 244.

<sup>265</sup> Formulace velkého obdivovatele Jornova díla Wenera Haftmanna. In: *Asger Jorn* (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 9.

<sup>266</sup> WALTHER 2011 (pozn. 135) 244.

<sup>267</sup> *Holandskí maliari 1950–2000* (kat. výst.) 2000 (pozn. 39) 25.

u zbylých členů skupiny.<sup>268</sup> Velkou pozornost věnoval také výslednému estetickému efektu díla.<sup>269</sup> Karel Appel je považován za průkopníka cesty k figurálnímu umění po roce 1945.<sup>270</sup> Zastával přímou a spontaneitu v malířství a sochařství a jeho představa přímého výrazu barvy a formy určila doživotně jeho výrazový slovník.<sup>271</sup> Naopak Theo Wolvecamp si vytvořil spontánní abstraktní malířský rukopis vyznačující se volností tvarů i linií v přímé návaznosti na experimentální tvorbu Appelovu, Constantovu, Corneillovu a Rooskensovu. Tvořil díla, v nichž se kaligraficky působící linie ovíjejí kolem neklidných modrých a žlutých skvrn v prosvětleném prostoru. Z jeho tvorby spojené se skupinou Cobra se zachovalo však jen málo, neboť Wolvecamp, nespokojený s její výslednou podobou, velkou část zničil.<sup>272</sup>

---

<sup>268</sup> WALTHER 2011 (pozn. 135) 242.

<sup>269</sup> Holandskí malíři 1950–2000 (kat. výst.) 2000 (pozn. 39) 25.

<sup>270</sup> PROCHÁZKA 2002 (pozn. 42) 8.

<sup>271</sup> LEHKOŽIVOVÁ 2008 (pozn. 171) 9.

<sup>272</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 85sq.

## 9. UMĚLECKÉ TECHNIKY

Jedna z nejvíce charakteristických vlastností členů skupiny Cobry byla jejich všestrannost. Umělci skupiny byli ve své tvorbě mnohostranní a neomezovali se jen na jeden výtvarný obor. Tak Asger Jorn tvořil kromě klasických maleb i malby nástěnné, miniatury, skulptury z kamene, bronzu i hlíny, leptal, litografoval, vyřezával, vytvářel keramiku [19] a figurální plastiky.<sup>273</sup> Henry Heerup, který pracoval na zahradě na předměstí Kodaně, v zimě tesal žulové sochy a v létě maloval obrazy.<sup>274</sup> Theo Wolvecamp tvořil kromě maleb i kresby a kvaše. Působivé jsou především jeho kresby, které nesou výrazné stopy vlivu psychoanalytických kreseb a improvizací amerického akčního malíře Jacksona Pollocka. Po celou dobu Wolvecampovy dlouhé umělecké kariéry u něho vždy nad praktickými i emočními pochybami, jež v něm vyvolávalo setkání s barvami a plátnem, vítězilo ono oproštění od zábran, jež dokázal projevovat při práci s kreslicím náčiním na papíře. Jen několik málo z malířských děl, jež tehdy dokončil, v sobě nese tentýž prvek nevázané bezprostřednosti.<sup>275</sup> Karl Otto Götz zase během 40. let tvořil akvarely vzniklé za pomoci vzduchového kompresoru.<sup>276</sup> Eugène Brands již v průběhu válečných let experimentoval s charakteristickými vlastnostmi rozmanitých materiálů. Zvláště ho zaujala technika rozmývání tuše či uhlu s kvašovou barvou na papírové ploše.<sup>277</sup> Carla-Henninga Pedersena po válce zase uchvátila francouzská malířská technika pointilismu, kterou už pak nikdy neopustil – spontánně ji vlastním expresionistickým způsobem uplatňoval ve svých malbách k vystižení zlatistého slunečního svitu a k dosažení neobvyklých světelných efektů.<sup>278</sup>

Grafikou se zabýval například Belgičan Pierre Alechinsky<sup>279</sup> a, jak již bylo zmíněno, také Asger Jorn. Za války v Dánsku vzniklo dvacet tři Asgerových grafických listů Occupations. Název je slovní hříčkou a znamená jednak německou invazi do Dánska, jednak posedlost démonem umění. S takovými dvojznačnostmi v názvech děl se setkáváme nejen v Jornově díle velice často. Připomeňme například slovní hříčku v názvu dánského válečného časopisu Pekelný kůň, jehož hlavní postavou Asger Jorn byl, nebo akronym, který tvoří název skupiny Cobra. Názvy děl umělců Cobry byly často voleny vědomě jakoby náhodně, aby nepřipouštěly definitivní interpretaci.<sup>280</sup> Technice leptu se Jorn začal věnovat v roce

---

<sup>273</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 10.

<sup>274</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 50.

<sup>275</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 86.

<sup>276</sup> WEWERKA 2014 (pozn. 126) 8.

<sup>277</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 39.

<sup>278</sup> Idem 2009, 74.

<sup>279</sup> Idem 2009, 26.

<sup>280</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 9.

1937,<sup>281</sup> litografii pak o dva roky později. Roku 1945 vytvořil 9 listů souboru ARS-Mappe, který byl vydán v roce 1949. Na jednom z listů použil Jorn plochu jako tablo, na němž se v ornamentálním uspořádání hemží přímo v bludišti spleti linií drobné figurky.<sup>282</sup> Tento kresebný způsob se následně stal příznačným grafickým projevem členů skupiny Cobra. Princip hustých lineárních osnov nacházíme v díle Egilla Jacobsena právě tak jako u Pedersena, Constanta nebo Luceberta.<sup>283</sup> Skupina Cobra se také zabývala technikou informelu,<sup>284</sup> kdy umělci, jistě i pod vlivem Jeana Dubuffeta,<sup>285</sup> nanášeli na plátno silné vrstvy barev, do kterých pak zasahovali špachtlemi, dláty nebo prsty. Nejvíce byl touto technikou ovlivněn Karel Appel. Michel Ragon píše o Egillu Jacobsenovi, že se ve svém díle spojuje geometričnost s informelem.<sup>286</sup>

Tvorba Karla Appela bývá také charakterizována jako přímá, poctivá a plná vášně pro materiál.<sup>287</sup> A právě na materiál kladli umělci skupiny Cobra velký důraz. Jean Dubuffet říkal, že se „umění musí rodit z materiálu. Duchovno si musí půjčit řeč materiálu. Každý materiál má svou řeč, je řečí.“<sup>288</sup> Jan Nieuwenhuys v době svého působení v Cobře vycházel především z materiálu a barvy, primárně na základě materiálu se pak definovala tematika jeho děl.<sup>289</sup> Dílo Henryho Heerupa zase charakterizuje dokonalý cit pro expresivní vlastnosti materiálu. Zvláště jeho žulové a kamenné sošky v sobě mají něco hedvábného a sametového [17].<sup>290</sup> Mezi Heerupem a kamenem bylo vždy jakési tajemné spojení. Považoval ho za kus přírody s vnitřním skrytým životem, na který se vrhal se svými dláty,

---

<sup>281</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 16.

<sup>282</sup> Idem 1995, 17.

<sup>283</sup> Ibidem.

<sup>284</sup> Prosazení informelu po druhé světové válce souviselo s nástupem nové generace a výrazem opozice vůči stoupencům abstrakce. Šlo ale také o jiný pohled na svět zbavený předstírání, falešných předpokladů a idealizace. Jako zásadní se jevila nutnost zhodnocení individuality jedince ve společnosti, umělci nalézali vlastní identitu poznáváním sebe sama, v návratu k pramenům civilizace, ke světu ve stavu zrodu. Nově se formulující vztah ke světu však žádal jak novou koncepci výtvarného vyjadřování spojenou s uváděním nových netradičních postupů, materiálů a prostředků, tak nové definování procesu tvorby. Na rozdíl od někdejší uzavřenosti a definovatelnosti byl proces vznikání děl ponechán v záměrně nedefinovatelnosti a otevřenosti. V strukturaci malířského aktu byl obsažen prostor a čas. Tím, že byl výrazový moment přenašán na prvotní bezprostřední potřebu vyjádření, vymizel základní protiklad mezi abstrakcí a figurací, který charakterizoval údobí mezi dvěma válkami. Základními prvky se na ploše plátna staly gesto, znak a matérie informálních struktur. Důraz byl položen jak na svobodnost a bezprostřednost vyjádření, tak na moment kontemplativní soustředěnosti a transformace hmot uskutečňované vnitřní silou, neboť šlo o to, jak překročit individuální dimenzi a vstoupit do univerzálních, dosud nepoznaných a nečekaných prostorů. In: Mahulena NEŠLEHOVÁ: V zorném úhlu „informelu“, in: Informel a skupina Cobra ze sbírek bochumského muzea. Katalog výstavy Domu umění města Brna, 11. 9. – 5. 10. 1997/Státní galerie výtvarného umění Cheb, 22. 1. – 26. 4. 1998, Brno 1997, nepag.

<sup>285</sup> Na zrodu informelu pracoval již za války Jean Fautrier, který v letech 1943–1944 vytvořil cyklus Rukojmí. Jean Dubuffet tvoří první informální díla roku 1945. In: KŘÍŽ 1989 (pozn. 41) 30.

<sup>286</sup> RAGON 1962 (pozn. 113) nepag.

<sup>287</sup> Holandský malíři 1950–2000. (kat. výst.) 2000 (pozn. 39) 5.

<sup>288</sup> In: KŘÍŽ 1989 (pozn. 41) 128.

<sup>289</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 71.

<sup>290</sup> Idem 2009, 50.

aby ho osvobodil.<sup>291</sup> Tam, kde toho bylo zapotřebí, své plastiky polychromoval.<sup>292</sup> Již od třicátých let vytvářel také humorně laděné asambláže takzvané „odpadkové modely“ – sochy, v nichž spojoval různé kusy odpadů do pozoruhodných struktur [21].<sup>293</sup> S oblibou pro používání materiálů, které již přestaly plnit svou službu, se nesetkáváme pouze v jeho objektech. Také mnoho jeho malířských děl bylo malováno na kovové plíšky, štítky a další předměty vyhozené do šrotu. Ve vší nevinnosti byl Heerup jakýmsi kleptomanem kamenů, který nezaváhal ani před vzdáleností, ani trestem když se jednalo o přinesení vytouženého kamene či předmětu s myšlenkou jeho umístění vedle jiného, který už ve svém ateliéru měl.<sup>294</sup> Karel Appel tvořil asambláže připomínající trojrozměrné jásavé malby, a také polychromní figurální reliéfy z dřevěných odřezků.<sup>295</sup> I on, podobně jako Henry Heerup, nacházel materiál pro svá díla na ulicích – první sochy a malované reliéfy vznikaly z ošumělého odpadu.<sup>296</sup> V období spojeném s Cobrou vytvořil kromě několika bronzových plastik také řadu stojících postav vytvořených ze dřeva a hřebíků, které ukazují vliv afrického umění.<sup>297</sup> Unikátní asambláže tvořil také Eugène Brands [18]. Používal předměty nalezené na plážích, po kterých se často toulal, a na kterých sbíral, co moře vyplavilo na břeh.<sup>298</sup> Constant zase po kongresu v dánském Bregnerødu zůstal ještě nějaký čas se svým synem u básníka Jørgena Nashe a na jeho zahradě pokryl zeď betonovými reliéfy obrovských fantaskních zvířat.<sup>299</sup>

---

<sup>291</sup> Preben WILMANN: Henry Heerup. Katalog výstavy Maison de Danemark, 8. 11. – 5. 12. 1963, nepag.

<sup>292</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 50.

<sup>293</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 50.

<sup>294</sup> WILMANN 1963 (pozn. 291) nepag.

<sup>295</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 33.

<sup>296</sup> PROCHÁZKA 2002 (pozn. 42) 8.

<sup>297</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 33.

<sup>298</sup> Holandskí maliari 1950–2000 (kat. výst.) 2000 (pozn. 39) 17.

<sup>299</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 200.

## 10. NÁMĚTY

Umělci Cobry pracovali s primárními symboly života.<sup>300</sup> Pro Henryho Heerupa to byla hlavně láska, plodnost, život a smrt. Do svých obrazů vkládal magické symboly jako srdce, kříž, kolo, zvonici a zvon, roh hojnosti nebo bohatě obměňované sexuální motivy.<sup>301</sup> Jeho dílo se navíc vyznačovalo svou jasnou symbolikou a použitím jednoduchých, dobře srozumitelných znaků, ať již pracoval jako malíř nebo sochař.<sup>302</sup> Téma země a její úrodnosti fascinovalo Corneilla,<sup>303</sup> pro obrazy Eugèna Brandse byl ústřední inspirací vztah k vesmíru,<sup>304</sup> jsou proto plné hvězd, planet, světelných let a spirálových galaxií.<sup>305</sup> Carl-Henning Pedersen ve svých obrazech zase, na pro něj typickém modrém pozadí evokujícím noc, moře a oblohu, znázorňoval ležící a letící postavy. Roztančené a rozevláté pohyby postav měly vyjadřovat různé stavy lidské duše.<sup>306</sup> Dalším výrazným námětem, kterého si povšimneme, když pozorujeme díla těchto umělců, je sen odkazující opět na inspirace vycházející ze surrealismu. Snovou představivostí se vyznačují například práce Asgera Jorna.<sup>307</sup> V časopise *Helhesten* Egill Jacobsen charakterizoval umění a osobnost Asgera Jorna takto: „Vnikněme s ním do velké kosmické noci, ne abychom upadli do těžkého bezesného spánku, nýbrž abychom žili s drobnými výtvoři instinktu a touhy. Bytujícími v této říši mezi snem a skutečností. Pohybují se v rytmu podobném snění, nicméně v rytmu, který nás vede ze snu do bohatší skutečnosti.“<sup>308</sup> Mezi ústřední motivy, které Cobra zobrazovala, patřili dále ptáci, masky, figury a různé fiktivní kouzelné bytosti, mytická zvířata, hrady nebo lodě,<sup>309</sup> v tematice Corneilla dominovala i města, malovaná jakoby z ptačí perspektivy.<sup>310</sup> Se zájmem o magické symboly ve skupině souvisí také zaujetí pro písmo, především u belgických umělců Cobry. Například belgický fotograf a malíř Raul Ubac, který krátce v Cobře působil, ryl do břidlice znaky inspirované runami.<sup>311</sup>

### 10.1. Motiv ptáků a masky

Umělci skupiny Cobra s oblibou znázorňovali různá zvířata, často právě ptáky. S tímto námětem pracoval například Carl-Henning Pedersen [20], který maloval fénixe jako

<sup>300</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 7sq.

<sup>301</sup> WILMANN 1963 (pozn. 291) nepag.

<sup>302</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 8.

<sup>303</sup> Holandské malířství 1950–2000 (kat. výst.) 2000 (pozn. 39) 25.

<sup>304</sup> *Idem* 2000, 17.

<sup>305</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 39.

<sup>306</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 50.

<sup>307</sup> WALTHER 2011 (pozn. 135) 244.

<sup>308</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 14.

<sup>309</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 8.

<sup>310</sup> Holandské malířství 1950–2000 (kat. výst.) 2000 (pozn. 39) 25.

<sup>311</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 217.

mytického ptáka starověkých Féniciánů, někdy také ptáky začleňoval do svých scénérií spolu s tančícími postavami a pohádkovými koňmi.<sup>312</sup> Karel Appel tvořil volné formy létajících ryb-ptáků připomínajících fantaskní zvířata právě z tvorby Carla-Henninga Pedersena nebo Constanta.<sup>313</sup> Motiv ptáků je zásadní také pro dílo jednoho z pacientů Ústavu pro duševně choré, jehož kresbami se podrobně zabýval již zmíněný Hans Prinzhorn, Johanna Knüpfera [22].<sup>314</sup> Přestože po formální stránce má s gestickým vyjádřením malířů skupiny Cobra pramálo společného, významově je pro něj v mnohém symbol ptáka skupině Cobra příbuzný. Jeho obrazy ptáků spočívají čistě v pocitovém tónu, který vzbuzuje jak sám pták, tak především podivuhodné uspořádání obrazu. Velkého úspěchu dosáhl Johann Knüpfer výkresem se sedmi vznášejícími se ptáky. Dýky a pušky, které se na kresbě objevují, se očividně vztahují ke kouzlu s kulkou, jehož zaklínací formule Knüpfer často zapisoval. Naznačuje jimi tak, že tu máme co činit s kouzelnými silami. A skutečně, i při zcela strážlivém posuzování nabývají tito strnulí stínoví ptáci tajuplného charakteru. Lehký nepokoj u pozorovatele opět vyvolává uspořádání zvířat na ploše obrazu, spočívající přesně mezi řádem a nahodilostí.<sup>315</sup>

V některých grafických listech Asgera Jorna se téma ptáků a zvířat spojuje s dalším stěžejním motivem, a to maskou. V jedné z jeho grafik tvoří obrazovou plochu hlava z profilu podaná energickými, nahuštěnými liniemi, které se proplétají a vtiskují tvářím – maskám a ježatým, pružným tělům zčásti ptačí a zčásti hmyzí podobu.<sup>316</sup> Motiv masky do dánského spontánního malířství uvedl jako první Egill Jacobsen [24],<sup>317</sup> který své první obrazy masek vystavil již roku 1936.<sup>318</sup> Eugène Brandsovi už v útlém věku učarovaly kultury primitivních národů a v roce 1947 vytvořil řadu primitivních masek.<sup>319</sup> Také na tvorbu Antona Rooskense, jak již bylo zmíněno, mělo velký vliv objevení afrického lidového umění a soch z Nové Guineje.<sup>320</sup> U afrických přírodních národů byly masky součástí náboženského kultu a měly symbolický smysl. Samotná maska symbolizovala stvoření světa, stylově se pohybovala na široké škále od naturalismu až ke geometrické abstrakci [25].<sup>321</sup> Anton Rooskens v důsledku

---

<sup>312</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 74.

<sup>313</sup> Idem 2009, 32.

<sup>314</sup> Johann Knüpfer, klinický schizofrenik, se narodil roku 1866. Po smrti matky v roce 1895 ho začaly přepadat bludné představy, věřil, že jej pronásledují různé cizí osoby. Později byl umístěn do Ústavu pro duševně choré. Zvláštní byla jeho láska ke zvířatům, dokonce tvrdil, že rozumí hlasům ptáků. In: PRINZHORN 2009 (pozn. 222) 241sq.

<sup>315</sup> PRINZHORN 2009 (pozn. 222) 247sq.

<sup>316</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 17.

<sup>317</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 50.

<sup>318</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 11.

<sup>319</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 40.

<sup>320</sup> Idem 2009, 80.

<sup>321</sup> Bohumír MRÁZ: Dějiny výtvarné kultury 3, Praha 2003<sup>2</sup>, 187.

toho maloval kompozice, v nichž se proplétaly v klubku spontánních linií a barevných skvrn zvířecí figury s emblematickými atributy černé magie, jako jsou právě masky, štíty a totemické idoly. Černou magií se nechal inspirovat také Eugène Brands.<sup>322</sup>

## 10.2. Figury a zvířata

Jelikož je skupina Cobra pokládána za jakési průkopníky poválečné figurace, nechybí v námětech jejich děl také lidské a zvířecí postavy či různé jiné podivuhodné bytosti. Časté byly jakési přechodné formy mezi člověkem, zvířetem nebo rostlinou. Asger Jorn od roku 1949 maloval postavy mytických bytostí s velkýma očima s obrovskou hlavou, tenkým, dlouhým krkem, s údy na způsob křídel, vyběhajícími ze zauzlin ve výši pasu a s křivýma nohama.<sup>323</sup> Pierre Alechinsky maloval pod vlivem svých přátel ze skupiny obrazy plné přízraků, velkých i malých démonů,<sup>324</sup> Carl Henning-Pedersen vyobrazoval božstva oděná od hlavy až k patě do poetických perlových hávů, která vyzařovala příjemné jasně bílé a žluté světlo pod zlatě zářícím sluncem.<sup>325</sup> Osobním symbolem Henryho Heerupa na obrazech byl pak skřítek v červené čepičce.<sup>326</sup> V době působení v Cobře znázorňovaly Appelovy obrazy především dětské bytosti a mytická zvířata. Velkým zdrojem jeho inspirace bylo surrealisty obdivované dílo francouzského básníka Comte de Lautréamonta Zpěvy Maldororovy, ze kterých čerpal pro svůj bohatý rejstřík fiktivních zvířat, často všelijak deformovaných a přetvořených podle jeho fantazie.<sup>327</sup> Hojnost, ze které mohl Appel vybírat, může ilustrovat i tato ukázka: „Sedím na neforemném kusu nábytku a nepohnul jsem údy již čtyři století. Mé nohy se zakořenily do země a až k mému břichu se skládají z jakési bujné vegetace, plné odporných cizopasníků, která nenáleží ještě k rostlinám, ale není už ani živé maso. Mé srdce však přesto bije...Pod levým pažďím se mi usadila ropuší rodina, a když se některá žába hne, lechtá mě to...Pod pravým podpaždím mám chameleóna, který je věčně honí, aby nezašel hladem: každý musí žít...Zlá zmije mi sežrala pyj a zaujala jeho místo: udělala ze mě eunucha, ta hanebnice...Řiť mi ucpal krab; povzbuzen mou trpností, střeží vchod svými klepety a působí i velké bolesti! Dvě medúzy přepluly moře, hned zláhány nadějí, která je neměla zklamat, pozorně se zadívaly na dvě masité části, z nichž se skládá lidská zadnice, přisály se k jejich vypuklým tvarům a neustálým tlakem je tak rozmačkaly, že ty dva kusy masa zmizely; zůstaly jen dva netvoři z království slizkosti, rovní barvou, tvarem i krutou

<sup>322</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 80.

<sup>323</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 17.

<sup>324</sup> WALTHER 2011 (pozn. 135) 242.

<sup>325</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 74.

<sup>326</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 50.

<sup>327</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 32.

dravostí.“<sup>328</sup> Lautréamontovou knihou se inspiroval také Anton Rooskens, který autorovi v roce 1947 namaloval obraz Pocta Lautréamontovi [26]. Ten bychom dnes našli ve Stedelijk Museum v Amsterdamu. V témže muzeu pak vystavil těmito zpěvy inspirované dílo Danse macabre (Tanec smrti) na výstavě Cobry v roce 1949.<sup>329</sup> Jako inspirace mu pravděpodobně sloužil tento oddíl<sup>330</sup> knihy: „Dvě svalnatá stehna přilnula ke slizké kůži obludy těsně jako pijavky; a s ploutvemi a pažemi propletenými kolem milostně objatého předmětu své lásky, zatímco jejich hrdla brzy splývávala v jedinou modrozelenou hmotu, vydechující chaluho­vý pach; v plné bouři, která nepřestávala zuřit; v záři blesků; s pěnivými vlnami za svatební lože, unášeni podmořským proudem jako v kolébce a pře­valující se k neznámým hlubinám propasti, spojili se v dlouhém, cudném a ohyzdném spáření,...!“<sup>331</sup> Kurátor výstavy Aldo van Eyck pověsil tento zneklidňující obraz hlubokého moře těsně nad podlahu, aby se při pohledu na něj návštěvníci vcítili do Maldororových prožitků.<sup>332</sup>

---

<sup>328</sup> Comte de LAUTRÉAMONT: Zpěvy Maldororovy – Poesie – Dopisy, Praha 2013, 108sq.

<sup>329</sup> Anton Rooskens (kat. výst.) 2006 (pozn. 185) 6sq.

<sup>330</sup> Podle katalogu Antona Rooskense. In: Anton Rooskens (kat. výst.) 2006 (pozn. 185) 6sq.

<sup>331</sup> LAUTRÉAMONT 2013 (pozn. 328) 71.

<sup>332</sup> Anton Rooskens (kat. výst.) 2006 (pozn. 185) 6sq.

## 11. JINÁ UMĚLECKÁ ODVĚTVÍ VE SKUPINĚ COBRA

### 11.1. Výtvarné umění a poezie

Během existence Cobry i po ní šel malířský štětec ruku v ruce s básnickým perem.<sup>333</sup> Kolem roku 1949 se v Nizozemsku zformovalo nové umělecké hnutí tzv. Padesátníků. Tato skupina básníků svým vystoupením zpočátku vyvolala prudký odpor, avšak, podobně jako v případě výtvarné tvorby skupiny Cobra, se v poměrně krátké době stala všeobecně akceptovanou a obdivovanou. Mladí básníci byli úzce spjati s výtvarníky, neboť ve výtvarném umění došlo k uměleckému zvratu opět dříve než v literatuře. Roku 1949 se básníci Jan G. Elburg, Lucebert a Gerrit Kouwenaar přidávají k Experimentální skupině Holandsko, společnosti výtvarníků, která přeroste v mezinárodní hnutí Cobra.<sup>334</sup> Vztah mezi uměním a poezií se v rámci skupiny rozvinul do specifického druhu spolupráce básníků a malířů,<sup>335</sup> malíři jako Karel Appel či Corneille psali poezii, zatímco básníci jako právě Lucebert a Jan G. Elburg tvořili výtvarná díla. Tehdy se rovněž stalo běžným, že výtvarníci ilustrovali texty básníků a naopak, básníci psali texty inspirované výtvarnými díly.<sup>336</sup> Malíři a básníci skupiny také často pracovali na společných dílech. Ještě před založením Cobry tvořili tzv. peintures-mots, jakési slovní malby [30]. Měsíc před založením skupiny Cobra Dotremont popisuje tento způsob Constantovi v dopise: „Jorn a já jsme tvrdě pracovali po tři dny. Vytvořili jsme tři malá plátna. Jednou jsem začal já, napsáním několika slov, po kterých Jorn maloval..., jindy začal on. Chtěli jsme živým způsobem smíchat (automaticky) slova a obrazy.“<sup>337</sup> Lorenc o Dotremontově výtvarném i básnickém díle v časopise Tvar napsal: „Dotremontovu cestu k experimentální cobraistické poezii oplodňují i prvky výtvarné, když společně s Jornem, Alechinským, Corneillem a jinými vytváří víceméně abstraktní kresebné kompozice. Ve svých textech vyjadřuje existenciální filozofii svého nemocného života. Vynalézá poezii vyjadřovanou materiálem, písmeny i slovy a větami. Pravou poezií je mu to, když i písmo má účast na tvořivém aktu.“<sup>338</sup> V roce 1950 pak Dotremont<sup>339</sup> podobné peintures-mots s názvem Les Transformations (Proměny) vytvořil společně s Jeanem-Michelem Atlanem. Hugo Claus a Corneille zase vydali společně v Paříži roku 1951 brožurku

<sup>333</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 19.

<sup>334</sup> HAVLÍKOVÁ 2007 (pozn. 5) 189.

<sup>335</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 6.

<sup>336</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 19.

<sup>337</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 181.

<sup>338</sup> LORENC 1997 (pozn. 118) 18.

<sup>339</sup> Christian Dotremont pak tvořil od roku 1962 tzv. logogramy, kterými se velmi proslavil. Jde o jakési kresby slov a vět, které byly blízké tvorbě Henriho Michauxe. In: LORENC 1995 (pozn. 37) 87. Dotremont jejich vznik objasňuje takto: „Zcela mladý jsem postřehl, že příroda někdy píše. Čtu například písmena, která tráva vytváří podle rozmaru větru.“ In: LORENC 1997 (pozn. 118) 18.

Duben v Paříži,<sup>340</sup> která obsahovala osm stran s malými kvašovými kresbami Corneilla. Na spodu každé stránky pak Claus oslavuje jazzového hudebníka Charlieho Parkera, který ho inspiroval.<sup>341</sup>

Vůdčí postavou experimentálních básníků Holandska byl Lucebert. Jeho básně se vyznačovaly impulzivní kreativitou, důmyslnými slovními a zvukovými hříčkami a žerty, fonetickým přepisem jazyka, četnými aliteracemi a asonancemi. Lucebert zvukem vázal jazyk oproštěný od gramatiky v básních zbavených koncového rýmu.<sup>342</sup> Jako malíř byl samouk. Od roku 1949 lze v jeho kresbách a kvaších pozorovat prvotní vlivy jeho spojení s Cobrou. Volil tu úmyslně neobratné vedení linie v kresbě na podkladovou strukturu tvořenou tečkami, vodorovnými čárkami, křížky a kroužky, z níž se vynořoval mytický svět zcela v souladu s pojetím skupiny Cobra, s výrazně konturovanými hybridními bytostmi připomínajícími jednoduchostí provedení dětské kresby [28].<sup>343</sup> Hlavním a často jediným tématem v básních dalšího básníka skupiny, Gerrita Kouwenaara, je problém jazyka, neschopnost jazyka, a tedy i básníka dosáhnout slovy adekvátního vyjádření. Jazyk pro něj nebyl jen nástrojem, ale i cílem básnění.<sup>344</sup> Kouwenaar společně s malířem Constantem vytvořili roku 1949 pro Experimentální skupinu Holandsko brožurku s názvem Goedemorgen Haan [29].<sup>345</sup> Naopak na poli básnického umění se uplatnil malíř Karel Appel, který začal psát poezii již v roce 1941. Jeho první sbírka však vyšla pod názvem Océan blessé až v roce 1982.<sup>346</sup> O jeho hravém stylu, který jsme viděli již na jeho výtvarných dílech, svědčí báseň Opičí odpoledne na dvoře vysoké školy<sup>347</sup> z pozdějších let:

Vůl skočí do řeky	volská oka!
Kůň skočí do vody	velké vlny!
Žába skočí do vody	plesk!
Žena skočí do vody	juj!
Letadlo skočí do vody	bum!
Noc skočí do vody	černá!
Slunce skočí do vody	rudá!
Měsíc skočí do moře	láska!

<sup>340</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 220.

<sup>341</sup> Idem 2004, 224.

<sup>342</sup> HAVLÍKOVÁ 2007 (pozn. 5) 189.

<sup>343</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 60.

<sup>344</sup> HAVLÍKOVÁ 2007 (pozn. 5) 190.

<sup>345</sup> Dobré ráno kohoute. In: STOKVIS 2004 (pozn. 1) 220.

<sup>346</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 33.

<sup>347</sup> Een aapaching namiddag op het hogeschoolplein. In: HAVLÍKOVÁ 2007 (pozn. 5) 209.

Sníh skočí do proudu	bílá!
Soumrak skočí do vody	modrá!
Vítr skočí do moře	bouře!
Krása skočí do vody	jaro!
Jahodová zmrzlina skočí do řeky	Pink Floyd!
Děšť skočí do vody	krajka!
Muž skočí do vody	slon!
Pták skočí do řeky	sardinka! <sup>348</sup>

## 11.2. Hudba a film

Karel Appel měl také silný vztah k hudbě a to jak k té ke klasické, tak k moderní. Velkým zdrojem inspirace mu byly jeho kontakty s newyorskými jazzovými hudebníky, jak sám dokládá: „Byli fantastičtí, spontánní, nádherně experimentátorští a svobodní i co do způsobu života. Jejich životní styl se podobal životu nás, kteří jsme byli v Evropě spojeni s Cobrou.“<sup>349</sup> Obecně byl pro malíře i básníky Cobry nadcházející bebop trend,<sup>350</sup> prosazující se tehdy v poválečném jazzu, styl, který se nejvíce dotýkala jejich prací.<sup>351</sup> Eugène Brands sbíral kromě rituálních předmětů i lidovou hudbu a po válce právě pod vlivem Karla Appela také nahrávky americké jazzové hudby a spirituálů.<sup>352</sup> Henry Heerup dokonce skládal písně,<sup>353</sup> na základě hudebních dojmů byla zase často tvořena barevná rytmická schémata obrazů Egilla Jacobsena.<sup>354</sup> Obzvláště v belgické části skupiny Cobra bylo významné spojení umění s experimentálním filmem.<sup>355</sup> Skrz Pierra Alechinského, který se mnoho let zajímal o surrealistický experimentální film, získala Cobra kontakty s mnohými belgickými režiséry, například s Jeanem Rainem a Lucem Zangirem. Belgičtí členové skupiny dokonce ve třetím čísle časopisu Cobra, který vyšel v červnu roku 1949, věnovali velký prostor Mezinárodnímu festivalu experimentálního a poetického filmu, který se ve stejném měsíci v Belgii konal.<sup>356</sup> Na jaře roku 1950 pak vznikl první a jediný film realizovaný mnoha umělci Cobry pod

<sup>348</sup> HAVLÍKOVÁ 2007 (pozn. 5) 111.

<sup>349</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 33.

<sup>350</sup> Bebop nebo také bop je označení pro jazzový styl 40. let zvýrazňující černošské rysy (spontaneitu a expresivitu) a složitější harmonickou a rytmickou strukturu. Je považovaný za počátek moderního jazzu. In: Věra PETRÁČKOVÁ/Jiří KRAUS (ed.): Akademický slovník cizích slov, Praha 1997, 110.

<sup>351</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 224.

<sup>352</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 40.

<sup>353</sup> Idem 2009, 49.

<sup>354</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 8.

<sup>355</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 185.

<sup>356</sup> Idem 2004, 196.

vedením Luca Zangira s názvem Persefona, jehož hlavní postavou byla matka vyvolávající ve svém synovi strach z kastrace. Zde je opět zřejmý jistý vliv surrealismu. V sedmém vydání časopisu Cobra, který podobně jako šestý vyšel v Bruselu, se pak o tomto filmu podrobně hovoří. Film byl natočen v bruselském domě v ulici Marais, který Dotremont nazval Dům Cobry, a který byl založen Alechinským a jeho přáteli z Akademie.<sup>357</sup> V rámci závěrečné výstavy skupiny Cobra v belgickém Liège zorganizoval Jean Raine Malý festival experimentálního a abstraktního filmu.<sup>358</sup>

---

<sup>357</sup> V domě byla zbudována i kovárna a litografický tisk. In: STOKVIS 2004 (pozn. 1) 212sqq.

<sup>358</sup> STOKVIS 2004 (pozn. 1) 232.

## 12. SPOJENÍ SKUPINY COBRA S ČESKÝM PROSTŘEDÍM

Také čeští umělci byli nějaký čas ve spojení s umělci Cobry. Jak již bylo zmíněno, ještě před jejím založením se Josef Istler a Zdeněk Lorenc ze skupiny Ra účastnili kongresu Revolučních surrealistů v Bruselu. Zdeněk Lorenc na to vzpomíná takto: „Na podzim roku 1947 se Belgičan Christian Dotremont dověděl o poválečné „surrealistické“ skupině Ra, poslal mi zprávu o novém belgicko-francouzském hnutí revolučních surrealistů. Skupina Ra v socializujícím Československu byla pro ně vítaným přínosem a v jejich málo informovaném výkladu téměř splňovala představu odpovídající Bretonovu „surrealismu ve službách revoluce“ z konce dvacátých let.<sup>359</sup> K samotnému kongresu pak dodává: „Novou tvorbu jsem neobjevil. Dostalo se mi však nesmírného množství přátelství. (Paul Bourgoignie mne oslovil v dlouhé básni *Lettre à Lorenc*,<sup>360</sup> která – zdá se – zůstala hlavním symbolickým činem této konference.“)<sup>361</sup> V prvním čísle revue *Cobra Asger Jorn* otiskl hned tři resumé článků o lidovém umění z revue *Blok*,<sup>362</sup> časopisu, který vycházel v Brně pod vedením básníka Ludvíka Kundery a malíře Františka Kalába v letech 1946–1949.<sup>363</sup> Čeští surrealisté se dokonce měli účastnit první výstavy skupiny Cobra v Kodani. V dopise z roku 1948 o tom Asger Jorn Ludvíku Kunderovi píše: „Doufám, že na podzim budeme mít Skupinu Ra jako hosty na výstavě v Kodani. Mluvil jsem o tom s Istlerem a vypadá to slibně.“<sup>364</sup> Na zmíněné kodaňské výstavě se však podílel pouze Josef Istler,<sup>365</sup> a to svými grafickými pracemi, které nechal na kongresu revolučních surrealistů na podzim roku 1947. Ty pak byly ještě vystaveny na výstavách Cobry v Bruselu a Amsterdamu v roce 1949.<sup>366</sup>

Spojení mezi Skupinou Cobra a českým prostředím fungovalo i opačně. Roku 1948 otiskl časopis *Blok* texty a reprodukce Christiana Dotremonta a Asgera Jorna,<sup>367</sup> dánský malíř Asger Jorn měl být dokonce hlavním spolupracovníkem tohoto revue. Jorn se Ludvíku Kunderovi poprvé ozval z Kodaně 21. 5. 1947 v reakci na jeho zásilku publikací a časopisů. Chtěl uskutečnit vydání velké mezinárodní revue pouze pro umělce. Zaslal mu také rukopis

---

<sup>359</sup> LORENC 1995 (pozn. 37) 87.

<sup>360</sup> Česky *Dopis Lorencovi*; báseň otištěná v prvním čísle revue *Le Surréalisme Révolutionnaire* a později přetištěna v antologii belgických básníků *Cobra poesie*. In: LORENC 1995 (pozn. 37) 87.

<sup>361</sup> LORENC 1997 (pozn. 118) 18.

<sup>362</sup> Malíř František Kaláb přišel s myšlenkou vydávat v Brně tzv. velký časopis (časopis velkého formátu na křídě, s černobílými i barevnými reprodukcemi). Měla to být skutečná revue, která by zabírala všechno umění i architekturu. František Kaláb se stal šéfredaktorem časopisu, Ludvík Kundera tajemníkem a výkonným redaktorem. In: Ludvík KUNDERA: *Ra memoáry, 1987*, in: Skupina Ra. *Katalog výstavy Galerie hl. města Prahy*, 23. 6. – 11. 9. 1988, Praha 1988, 48.

<sup>363</sup> KUNDERA 2005 (pozn. 34) 322sq.

<sup>364</sup> *Idem* 2005, 325.

<sup>365</sup> *Idem* 2005, 326.

<sup>366</sup> POSPISZYL 2005 (pozn. 74) 100.

<sup>367</sup> ŠMEJKAL 1988 (pozn. 60) 22.

s názvem *La Roue de la Fortune* neboli *Kolo Štěstěny* s podtitulem: *O zákonech historického vývoje lidských kulturních útvarů, symbolů a náboženství a jejich sociálních a ekonomických příčin ve vztahu k dialektickomaterialistickému a dualisticky metafyzickému životnímu a světovému názoru*. Spis srovnával konkrétní tvary, znaky a symboly ze všech epoch.<sup>368</sup> Jednalo se o třicet hustě popsaných strojopisných stran s množstvím reprodukcí, přičemž to byl jen 1. díl mnohem většího celku.<sup>369</sup> Kundera s úmyslem vydávat rukopis po částech avizoval svého „severského experta“ zveřejněním jeho článku o švédském lidovém umění. K vydání *Kola štěstěny* v revue *Blok*<sup>370</sup> ale již nedošlo.<sup>371</sup> „Snil jsem o uveřejnění této ojedinělé práce na pokračování – odumřtím Bloku vzalo vše za své,“ odůvodňuje Kundera neúspěch svého plánu. Stejný osud potkal také básnickou sbírku *Leve livet (Ať žije život)* Jornova bratra Jørgena Nashe, o kterém se mluvilo jako o *enfant terrible* dánské poezie, kterou Kunderovi Jorn taktéž zaslal.<sup>372</sup> Další spojení překazil politický zvrát roku 1948 a následný zánik časopisu *Blok*. Dopisy se ztrácely a spojení bylo přerušeno.<sup>373</sup>

Asger Jorn se také přátelil s dalším českým umělcem, a to Pravoslavem Radou, který se zabýval převážně keramikou. V roce 1947 díky stipendijnímu pobytu strávil Rada půl roku v Kodani na tamní uměleckoprůmyslové škole. Rada si v Kodani pronajmul místnost v domě, kde sídlila také školka, do které chodily děti Asgera Jorna. Paní domácí, která školku provozovala, se o Radovi před Jornem zmínila, a tak došlo k jejich setkání. Na rozloučenou věnoval Jorn Radovi svou knihu a soubor litografií, které Rada později věnoval Národní galerii v Praze.<sup>374</sup> Část korespondence mezi Radou a Jornem se zachovala v Jornově archivu v muzeu v Silkeborgu.<sup>375</sup> Pravoslav Rada spolu s Janem Kotíkem,<sup>376</sup> se kterým Jorn také udržoval korespondenci, se také měli účastnit Jornem pořádaného kongresu v Albě v roce 1956, který pak vyústil ve vznik *Situacionistické internacionály* o rok později. Kvůli průtahům s výjezdním povolením však odcestovali z Československa s velkým zpožděním

---

<sup>368</sup> KUNDERA 2005 (pozn. 34) 322.

<sup>369</sup> KUNDERA 1987 (pozn. 362) 51.

<sup>370</sup> V roce 1957 vyšla Jornova kniha teoretických úvah o původu umění s názvem *Guldhorn og Lykkehjul* (ve francouzském překladu *Matie van Domselaera a Michela Ragona Les Cornes d'Or et la Roue de la Fortune*), tedy *Zlatý roh a Kolo štěstěny*. Texty knihy ale Jorn napsal již ve 40. letech. In: Asger Jorn. *En biografi*. *Louisiana Revy*, 2/1995, 37. Je tedy pravděpodobné, že kniha obsahuje některé z textů zaslané Ludvíku Kunderovi již na konci 40. let.

<sup>371</sup> KUNDERA 2005 (pozn. 34) 323.

<sup>372</sup> KUNDERA 1987 (pozn. 362) 51.

<sup>373</sup> KUNDERA 2005 (pozn. 34) 322.

<sup>374</sup> POSPISZYL 2005 (pozn. 74) 98sq.

<sup>375</sup> *Idem* 2005, 106.

<sup>376</sup> Jan Kotík (1916–2002) byl žákem prof. Jaroslava Bendy na UMPRUM škole v Praze a členem Skupiny 42. Po Únoru 1948 se věnoval především užitému umění – keramice, typografii a sklu. Redigoval časopis *Tvar*, od roku 1969 působil v Berlíně. In: MRÁZ 2011<sup>2</sup> (pozn. 142) 125.

a do Alby dorazili až po skončení kongresu, kde aspoň dodatečně doplnili své podpisy pod závěrečné prohlášení.<sup>377</sup>

---

<sup>377</sup> POSPISZYL 2005 (pozn. 74) 113sq.

### 13. ZÁVĚR

Hnutí Cobra se stalo jedním z rozhodujících duchovních činitelů v poválečném evropském umění<sup>378</sup> a mělo velký význam pro pozdější umělecký rozvoj v malířství. Zánik skupiny na podzim roku 1951 totiž zdaleka neznamenal konec jejího vlivu.<sup>379</sup> Pravděpodobně největší přínos byl v jejím působení na později se rozvíjející tzv. novou figuraci, která čerpala z Cobrou vytvořené expresivní formy figurace.<sup>380</sup> Nová figurace se v evropském umění projevila v šedesátých letech, současně s pop artem a francouzským novým realismem, byl pro ni příznačný zájem o lidský osud, pocity a duševní stavy.<sup>381</sup> Stejně tak se šířily myšlenky Cobry. Někteří z umělců se po jejím rozpadu přidali k avantgardnímu Hnutí za Imaginistický Bauhaus,<sup>382</sup> které v roce 1953 založil Asger Jorn spolu s Constantem a novým italským spojencem Giuseppem Pintonem Galliziu.<sup>383</sup> Toto hnutí mělo vytvořit ideovou protiváhou nového Bauhausu v Ulmu rozvíjejícího konstruktivní tendence Bauhausu předválečného.<sup>384</sup> Později přerostl Imaginistický Bauhaus v tzv. Situacionistickou internacionálu (Internationale Situationniste)<sup>385</sup> ovlivněnou surrealismem, marxismem a extrémní levicovou ideologií.<sup>386</sup> Situacionistická internacionála byla založena roku 1957 spojením Imaginistického Bauhausu s Lettristickou internacionálou.<sup>387</sup> Velký vliv měl na pozdější umění zejména Karel Appel, který se po svém přesídlení do Paříže seznámil s avantgardním kritikem Michele Tapié a rozšířil svůj malířský jazyk o abstraktní tendence. Zároveň se stal prvním umělcem z okruhu Cobry, který vystoupil mimo skupinu v novém mezinárodním kontextu a rychle si získal uznání.<sup>388</sup> Karel Appel byl oceňován také jako předchůdce postmodernismu v malířství, který se rozvíjí od druhé poloviny 70. let. Základem postmodernismu byl expresionismus,

<sup>378</sup> Dánští umělci ze skupiny Cobra (kat. výst.) 1987 (pozn. 3) 6.

<sup>379</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 20.

<sup>380</sup> RAGON 1962 (pozn. 113) nepag.

<sup>381</sup> MRÁZ 2011<sup>2</sup> (pozn. 142) 147.

<sup>382</sup> Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste, v Miláně tomuto hnutí vycházel časopis *Eristica*. In: POSPISZYL 2005 (pozn. 74) 97.

<sup>383</sup> Asger Jorn (kat. výst.) 1995 (pozn. 4) 10.

<sup>384</sup> POSPISZYL 2005 (pozn. 74) 106sq.

<sup>385</sup> Situacionistická internacionála byla založena 28. července 1957 v baru v italské vesnici Cosio d'Arroscia. Předcházela jí kongres v italském městečku Alba konaný ve dnech 2. až 8. září roku 1956, kde se setkali zástupci různých východisek evropské poválečné avantgardy. Kromě organizátora Asgera Jorna a Giuseppa Pinota-Gallizia se kongresu účastnil francouzský zástupce Lettristické internacionály Gil J. Wolman, dorazili i umělci dříve sdružení ve skupině Cobra – Constant a hudebník Jacques Calonne a členové Hnutí za imaginistický Bauhaus Piero Simono, Ettore Sottsass Jr. a Elena Verroneová, Constantova manželka. In: POSPISZYL 2005 (pozn. 74) 111sq.

<sup>386</sup> POSPISZYL 2005 (pozn. 74) 97.

<sup>387</sup> Lettrist International; skupina se v roce 1952 odštěpila z Lettristické skupiny, která vznikla roku 1946 v Paříži. Zakladatelem Lettrismu byl básník rumunského původu Isidore Isou. V říjnu 1952 skupina radikálních lettristů přerušila tiskovou konferenci k Chaplinově filmu *Světla ramp*, což Isou odsoudil. Radikálové, kteří se hlásili k extrémní levicové ideologii, poté založili vlastní lettristickou frakci. Jejimi hlavními členy byli Gil J. Wolman, Michèle Bernsteinová, Guy Debord a Ivan Chitchevlov. Skupina v Paříži vydávala časopis *Potlach*. In: POSPISZYL 2005 (pozn. 74) 108.

<sup>388</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 33.

představoval návrat k jednoduchému, nejčastěji figurálnímu námětu, k štětcem malovanému obrazu a výraznému koloritu. Postmodernismus se, kromě jiných znaků, snažil podobně jako dříve Cobra tvořit umění pro lidové vrstvy s humanistickým obsahem, které se vrátí ke kořenům lidského bytí, ke kolektivním mýtům a historii lidstva a hledal ztracenou identitu člověka a světa.<sup>389</sup> Proto se plně vyplnila slova Christiana Dotremonta, který ke konci existence skupiny prohlásil: „Cobra byla mimořádným hnutím, v němž došlo k propojení několika vývojových linií. Je zjevné, že ne všechny z těchto vývojových cest pokroku se poté, co Cobra překročí svůj zenit, rozejdou.“<sup>390</sup> Navíc se můžeme jen domýšlet, jakým směrem by se ubíralo české umění, kdyby kontakt Cobry se skupinou Ra nepřerušil českým umělcům nástup komunismu.

---

<sup>389</sup> MRÁZ 2011<sup>2</sup> (pozn. 142) 162sq.

<sup>390</sup> CoBrA (kat. výst.) 2009 (pozn. 2) 20.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

### KATALOGY VÝSTAV

- RAGON Michel: Egill Jacobsen. Katalog výstavy Maison de Danemark, 14. 6. – 5. 7. 1962, Paris 1962
- WILMANN Preben: Henry Heerup. Katalog výstavy Maison de Danemark, 8. 11. – 5. 12. 1963, Paris 1963
- Moderní belgické umění. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, listopad–prosinec 1969, Praha 1969
- Dánští umělci ze skupiny Cobra. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, květen–červen 1987, Praha 1987
- Max Bill. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, květen 1987, Praha 1987
- Skupina Ra. Katalog výstavy Galerie hl. města Prahy, 23. 6. – 11. 9. 1988, Praha 1988
- Asger Jorn. Grafické dílo. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, 31. 1. – 19. 3. 1995, Praha 1995
- Informel a skupina Cobra ze sbírek bochumského muzea. Katalog výstavy Domu umění města Brna, 11. 9. – 5. 10. 1997/Státní galerie výtvarného umění Cheb, 22. 1. – 26. 4. 1998, Brno 1997
- Holandskí malíři 1950-2000. Katalog výstavy Danubiana Meulensteen Art Museum, Bratislava 2000
- Anton Rooskens. Hommage. Katalog výstavy Cobra Museum voor Moderne kunst Amstelveen, 25. 11. 2006 – 25. 2. 2007, Amsterdam 2006, in: [http://www.bronnenbankcobra-museum.nl/wp-content/uploads/2014/06/Cobra-magazine-Roosken\\_lores1.pdf](http://www.bronnenbankcobra-museum.nl/wp-content/uploads/2014/06/Cobra-magazine-Roosken_lores1.pdf), vyhledáno 12. 4. 2015
- CoBrA. Umění bez hranic. Katalog výstavy Musea Kampa, Praha 2009

### LITERATURA

- ČAPEK Josef: Umění přírodních národů, Liberec/Praha 1996
- DOTREMONT Christian: Isabelle, Bruxelles 1985
- DUBUFFET Jean: Dusivá kultura, Praha 1998
- HAVLÍKOVÁ Veronika: V Nizozemsku už nechci žít. Antologie moderní nizozemské poezie, Praha 2007
- FOSTER Hal/KRAUSSOVÁ Rosalind/BOIS Yve-Alain/BUCHLOH H. D. Benjamin: Umění po roce 1900, Praha 2007

- KŘÍŽ Jan: Jean Dubuffet, Praha 1989
- KUNDERA Ludvík: Různá řečiště /A/, Brno 2005
- LAUTRÉAMONT Comte de: Zpěvy Maldororovy – Poesie – Dopisy, Praha 2013
- MIKŠ František: Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění. Pozvání k dějinám a teorii umění, Brno 2010<sup>2</sup>, 303–306
- MRÁZ Bohumír: Dějiny výtvarné kultury 3, Praha 2003<sup>2</sup>
- MRÁZ Bohumír: Dějiny výtvarné kultury 4, Praha 2011<sup>2</sup>
- PETRÁČKOVÁ Věra/KRAUS Jiří (ed.): Akademický slovník cizích slov, Praha 1997
- POSPISZYL Tomáš: Srovnávací studie, Praha 2005
- PRINZHORN Hans: Výtvarná tvorba duševně nemocných, Řevnice 2009
- ROOKMAAKER Hendrik Roelof: Moderní umění a smrt kultury, Praha 1996
- STOKVIS Willemijn: Cobra. The last avant-garde movement of the twentieth century, United Kingdom 2004
- TREBITSCH Michel: Preface, in: Critique of Everyday Life, London/New York 1991, in: <https://chisineu.files.wordpress.com/2012/08/lefebvre-henri-the-critique-of-everyday-life-vol-1.pdf>, vyhledáno 13. 4. 2015.
- WALTHER Ingo F. (ed.): Umění 20. století, I. díl, Praha 2011

## **PERIODIKA**

- LEHKOŽIVOVÁ Irena: Pozdní akty Karla Appela, in: Ateliér 4/2008, 9
- LORENC Zdeněk: Poslední surrealisté a nesurrealisté v Belgii, in: Tvar 1997/11, 18, in: [http://www.itvar.cz/prilohy/412/T11\\_97.pdf](http://www.itvar.cz/prilohy/412/T11_97.pdf), vyhledáno 12. 4. 2015
- Asger Jorn. En biografi. Louisiana Revy, 2/1995
- PROCHÁZKA Miro: Nejmladší mezi starými, in: Ateliér 24/2002, 8
- VYKOUKAL Jiří: Skupina Ra, in: Umění 5/1972, 453–469
- WEWERKA Olga: Gesto promyšlené extáze. Berlín. Neue Nationalgalerie, 13. 12. 2013 – 2. 3. 2014, in: Ateliér 4/2014,8