



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra Psychologie

Obor Arteterapie

Bakalářská práce

**Výtvarný posun a jeho projevy v reálném životě
studentů arteterapie v průběhu tříletého studia**

Vypracovala Jana Blažíčková

Vedoucí práce PaedDr. Evžen Perout

České Budějovice 2017



Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedené v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47 b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Datum

Podpis studenta

Poděkování

Především děkuji svému vedoucímu práce panu doktorovi Peroutovi za příjemnou a velmi trpělivou spolupráci, za jeho cenné rady a za jeho kritiku k zpracovávanému tématu. Děkuji také svým spolužačkám, které daly všanc svou výtvarnou produkci. Nakonec bych chtěla poděkovat své rodině, která mi byla velkou oporou v průběhu celého studia Arteterapie.

Anotace:

Cílem bakalářské práce je analýza výtvarného projevu konkrétních studentů oboru Arteterapie v průběhu jejich tříletého studia.

V teoretické části práce se pokusím přiblížit východiska Rožnovské arteterapeutické školy a rožnovská témata. Zaměřím se na způsob práce s artefaktem a symboliku barev v kontextu výtvarného díla i mimo něj. Pokusím se definovat změnu ve výtvarném projevu.

V praktické části se pokusím popsat výtvarný vývoj a upozornit na změny výtvarného projevu ve výtvarné produkci studentů. Problematika výtvarného projevu bude zasazena do kontextu životních událostí a změn v životech studentů. Pokusím se obsáhnout zlomové momenty a jejich možnou souvislost s výcvikovými (sebezkušenostními) záležitostmi v průběhu studia. Analýza se bude týkat nejen zpracování klasických rožnovských témat, ale také témat v rámci řízeného ateliéru. Zaměřím se na míru spětí představ s realitou, změnu barevnosti a kompozice a na míru symbolizace a patologie v projevu.

Pokusím se na obrazovém materiálu z výtvarné produkce studentů na kazuistikách demonstrovat změny, zlom a posun ve výtvarném projevu.

Klíčová slova:

Rožnovská Arteterapie, Artefakt, Výtvarná produkce, Výtvarný posun.

Abstract:

The aim of this Bachelor's Thesis is analysis of the artistic expression of Art Therapy students during their three-year program.

In the theoretical part, I will consider the paradigm of the Rožnov Art Therapy school and its topics. I will focus on the work with artifacts. The focus will be on the work with artifact and the symbolism of colors within and without an artwork. I will also try to cover and define the changes within artistic expression.

In the practical part, I will try to describe artistic development and point out the changes of artistic expression in the students' artwork. The issue of artistic expression will be put in the context of the events and transformations in the students' lives. I will try to incorporate pivotal moments in their lives and their possible relationship to the art-therapeutic training (self-experience) matters over the course of their study. The analysis will include not only typical Rožnov topics, but also topics of controlled intervention within the studio lessons. The focus will be on the extent of the overlap between perception and reality, changes in colors and composition and the symbolization and pathology contained in the expression.

I will attempt to demonstrate the transformation and artistic development on the visual production and case interpretation of the Art-therapy students.

Key words:

Rožnov Art Therapy, Artifact, Artwork, Artistic Development

„Měli bychom pohlížet se shovívavostí na každou lidskou pošetilost, selhání a neřest a mít na paměti, že před sebou máme jednoduše svá vlastní selhání, pošetilosti a neřesti, protože jsou prostě selháními lidstva, k němuž všichni patříme, a proto máme všichni v sobě skryta stejná selhání. Neměli bychom se nad druhými pro tyto neřesti pohoršovat jen proto, že se u nás v tomto okamžiku neprojevují.“

C. G. Jung, Liber Novus

Obsah

Úvod.....	9
Teoretická část.....	10
1. Arteterapie v České Republice a na Slovensku.....	11
2. „Rožnovská“ Arteterapie.....	12
2. 1. Artefakt – obraz.....	13
2.2. Cíle rožnovské arteterapie.....	14
3. Metodické vedení.....	16
3.1. Rožnovská arteterapie a její specifika.....	18
3.2. Rožnovská témata.....	21
3.3. Výrazové prostředky rožnovské Arteterapie.....	21
3.4. Techniky rožnovské Arteterapie.....	22
4. Symbolika barev.....	25
4.1. modrá.....	27
4.2 zelená.....	28
4.3. červená.....	30
4.4 žlutá.....	31
4.5. fialová.....	32
4.6. hnědá.....	33
4.7. šedá.....	34
4.8. černá.....	35
4.9. růžová.....	36
4.10 oranžová.....	37
4.11. zlatá stříbrná.....	38
4.12 bílá.....	39
5. Účinné faktory v arteterapii.....	40
6. Výtvarný posun a jeho význam.....	41
PRAKTICKÁ ČÁST.....	45
7. Cíle kazuistik.....	46
8. Úvod do kazuistik.....	46
9. Kazuistika č. 1.....	47
9.1. Výtvarná produkce z úvodního kurzu a prvního ročníku studia.....	47

9.2. Analýza produkce z úvodního kurzu a prvního ročníku studia.....	52
9.3. Výtvarná produkce z druhého ročníku studia.....	54
9.4. Analýza produkce z druhého ročníku studia.....	61
9.5. Výtvarná produkce z třetího ročníku studia.....	63
9.6. Analýza produkce z třetího ročníku studia.....	70
9.7. Vyjádření autorky k sebezkušenostní a vztahové problematice změny.....	73
9.8. Shrnutí.....	74
10. Kazuistika č. 2.....	75
10.1. Výtvarná produkce z úvodního kurzu a prvního ročníku studia.....	75
10.2. Analýza produkce z úvodního kurzu a prvního ročníku studia.....	86
10.3. Výtvarná produkce z druhého ročníku studia.....	88
10.4. Analýza produkce z druhého ročníku studia.....	98
10.5. Výtvarná produkce z třetího ročníku studia.....	101
10.6. Analýza produkce z třetího ročníku studia.....	112
10.7. Vyjádření autorky k sebezkušenostní a vztahové problematice změny....	114
10.8. Shrnutí.....	116
11. Závěr.....	116
Seznam odborné literatury.....	120

ÚVOD

V této bakalářské práci se v teoretické části budu zabývat východisky Rožnovské arteterapeutické školy, vývojovými stádii jedince a jejich možnými projevy ve výtvarné tvorbě. Významnou součástí teoretické části bude symbolika barev z rožnovského interpretačního hlediska. V závěru teoretické části se budu věnovat problematice výtvarného posunu a změny.

V praktické části se pokusím obsáhnout kazuistiky, jejichž součástí je výtvarná produkce studentek v průběhu jejich tříletého studia Arteterapie v rámci Jihočeské univerzity. Zaměřím se na interpretaci jejich výtvarné produkce, specifika jejich výtvarné tvorby a celkový výtvarný posun napříč studiem.

TEORETICKÁ ČÁST

1. Arteterapie v České Republice a na Slovensku:

Arteterapie jako samostatný moderní obor se rozvíjela ve dvou liniích. První linie - „psychiatrická“ vycházela z poznatků léčby psychotických onemocnění, zejména schizofrenie, a vyvíjela se od poslední třetiny 19. století. Druhá linie - „psychoanalytická“ navazovala na poznatky psychoanalýzy S. Freuda a rozvíjela se od první čtvrtiny 20. století.

Na území tehdejšího Československa se arteterapie v psychiatrické linii používala již v meziválečném období 20.století obecně psychoterapeutická linie se rozvíjela od padesátých let 20.století.¹

Na Slovensku byla arteterapie součástí studia léčebné pedagogiky na Pedagogické fakultě Univerzity Komenského od roku 1967 a prvním vysokoškolským profesorem byl akademický malíř doc. Roland Hanus. V současné době v Bratislavě sdružuje odborníky různých oborů souvisejících s arteterapií organizace Terra terapeutica, která na neformální úrovni spolupracuje jak s Pedagogickou fakultou Univerzity Komenského v Bratislavě, tak s Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích a Českou arteterapeutickou asociací.²

Institucionálně byla arteterapie zakotvena nejprve v arteterapeutické sekci *České psychoterapeutické společnosti*, u jejíhož zrodu stála klinická psycholožka PhDr. Darja Kocábová.

V roce 1990 vznikl v Čechách ateliér arteterapie při Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích, pod názvem *Rožnovská arteterapie*. Založil ho a deset let vedl pedagog, malíř a hudebník PhDr. Milan Kyzour st. Základem pro jeho arteterapeutický přístup, který lze nazvat projektivní či intervenční arteterapií, byla i mnohaletá terapeutická zkušenost s výtvarným vedením dětí všech kategorií, jakož i

¹ Slavík, přednášky

² Šicková, 2008

dlouhodobá terapeutická práce s pacienty oddělení neuróz úseku psychiatrického oddělení v Českých Budějovicích.³

V roce 1994 vznikla samostatná Česká arteterapeutická asociace, která vydává od roku 2001 časopis Arteterapie.⁴ ČAA si klade za cíl vytvářet vhodné podmínky pro národní a mezinárodní odbornou komunikaci v arteterapii, organizovat vzdělávací aktivity a výcviky v arteterapii, rozvíjet výzkumnou publikační činnost a připravovat profesní statut. Asociace organizuje od roku 1998 garantovaný pětiletý sebezkušenostní výcvik. Zároveň pořádá akreditované dílny a kurzy.⁵

2. „Rožnovská“ Arteterapie:

Rožnovská arteterapie je metoda, se kterou se pracuje v rámci bakalářského programu Arteterapie na Jihočeské Univerzitě v Českých Budějovicích. Východiska rožnovské arteterapie budou hlavními pilíři v interpretaci jednotlivých kazuistik, které jsou součástí této práce.

„Rožnovská arteterapeutická škola je koncipována jako výcviková i výuková a předpokládá sebezkušenostní analýzu ve skupině. Klade důraz na praktickou zručnost studentů, aplikování poznatků v konkrétní práci s artefaktem v klinickém prostředí nebo v oblasti speciální a léčebné pedagogiky. Metoda je projektivní, přibližuje se nejvíc dynamické psychoterapii s jejím kauzálním přístupem. K interpretaci se využívají zadaná témata, která jsou zpracovávána formou akvarelu a koláže a tzv. akčním akvarelem.“⁶

Metoda je založena na předpokladu, že projekce není pouze obranným mechanismem, jak ho popsal Freud, ale její princip se uplatní v celé šíři chování, myšlení a prožívání. Tedy i při tvorbě artefaktu dochází k promítání vnitřních psychických obsahů do vnějších výrazových forem. Ty je pak možné chápat jako

³ Šicková, 2008, s. 27

⁴ Slavík přednášky

⁵ Šicková, 2008; webové stránky ČAA

⁶ Šicková, 2008, s. 28

neverbální informaci o osobnosti autora, jako metaforické zobrazení intrapsychieho konfliktu, míry deprivace či integrity. Výrazové formy mohou zviditelňovat kompenzační formy jednání a prožívání, formy převažujících vzorců chování k sobě samému i k okolí, dynamiku v interpersonálních vztazích, výkonovou situaci, variabilitu a preference v sexuální oblasti. Mohou rovněž indikovat psychosomatické onemocnění.⁷

V terapeutickém procesu na sebe vzájemně působí osobnost terapeuta, klienta a také třetí subjekt, tedy výtvarný artefakt. Celá práce se pak zabývá právě artefaktem, o kterém se hovoří, ze kterého se vychází, a ke kterému se vrací.

2.1. Artefakt/obraz

Artefakt je obrazem klienta, jeho interpersonálních a intrapersonálních vztahů, jeho obrazem o sobě samém. V rámci výcviku nebo terapie studenti i klienti zpracovávají zadaná témata, která vychází z pohádek a mytologií. Pohádky a mýty v sobě nesou na archetypální úrovni informace, které se prolínají do života každého jedince napříč kulturami.

„Úlohou artefaktu v arteterapii je zprostředkovat pochopení „pravdy“ symptomu. Pochopení není ale bezprostředně přístupné, ve stejné míře se různá pochopení nabízejí i unikají. Jestliže chceme, aby dílo promluvalo, je nejprve třeba naučit se jej slabikovat, abychom se jej pak naučili číst. Umět číst znamená, že jednotlivá písmena přestanou být patrná a předmětem výstavby díla zůstane sám smysl. V určitém okamžiku přestanou mít jako jednotlivost význam, abychom se k nim ale posléze znovu vrátili, protože jsou východiskem pro psychoterapeutický proces.“⁸

„Jestliže konkrétní výtvarná představa jako vizualizace autorových vnitřních myšlenek reflektujících realitu předpokládá zkušenost s časoprostorem založenou na jeho smyslovém vnímání a smyslové činnosti (praxi), pak je artefakt/obraz výrazem autorovy oscilace mezi realitou vnější, objektivní, a vnitřní, psychickou.

⁷ Perout, 2005, s. 31-32

⁸ Lhotová, Arteterapie 8/2005

Z toho tedy vyplývá, že se na obraz nelze spolehnout jako na nositele objektivních anamnestických údajů. Není jej ale možné považovat za pouhý fantazijní výplod bez relevantní výpovědní hodnoty. Artefakt je totiž výrazem napětí mezi zkušeností z reálného časoprostoru (zhuštěná anamnestická výpověď) a tužbami, které byly nad touto zkušeností, resp. odepřením (sen, iluze) vystavěny. Odráží tedy pnutí mezi objektivní daností a jejím subjektivním prožíváním. Z toho vyplývá, že výtvarné znázornění objektů vnější reality a situací s nimi spjatých nemůže být jejich věrnou kopií, nýbrž se od reálného, resp. objektivního znázornění v různé míře odchyluje autor totiž vnější realitu reflektuje a prostřednictvím výtvarné představy promítá její zvnitřnělou podobu. Předpoklad, že jakákoli forma výtvarného znázornění je projekcí dalších duševních obsahů, poznatky z interpretace potvrzují. Jestliže v konkrétním způsobem zpracovaném artefaktu dochází k jisté formě střetu mezi výtvarnou snahou o realistické znázornění, resp. označení objektivních prvků reality a výsledným efektem, kterým je jistá míra zkreslení projevující se v neurčitosti a přibližnosti jejího zobrazení, dochází zde k pnutí mezi znakem a symbolem. Z toho vyplývá, že se v artefaktu střetává úroveň vědomí, tedy pojem o realitě s (nevědomou) symbolizací odepřené (vytěsněné touhy), která je příčinou zkreslení.⁹

2.2. Cíle rožnovské arteterapie

Cílem rožnovské arteterapie je především náhled a proces kultivace, v němž se prolínají psychodynamická východiska a metodické vedení. Témata, se kterými se pracuje, vycházejí z archetypálních, mytologických a pohádkových motivů, které po výtvarném zpracování nabývají kvality obrazu klientova života, respektive jeho role v interpersonálních a intrapersonálních vztazích. Jde o projektivní metodu. Proto je vnímání skutečnosti klientem vždy subjektivní, protože nevíme, zda to, jak klient vnímá například svou matku, skutečně koresponduje s reálným obrazem jeho matky. Ať už je skutečnost jakákoli, jde právě o klientovo prožívání této skutečnosti. Proto je třeba jej výtvarně vést nejprve k realitě a pak k možné změně prožívání skutečnosti. Vést klienta k realitě znamená, že jej povedeme k tomu, aby maloval to, co vidí, nabídneme mu malování v plenéru, kde je snadněji možné zpracování perspektivy, intenzity barev a vlivu atmosférických změn. Přístup arteterapeuta

⁹ Kyzour, Arteterapie 2005

závisí na jeho osobnostních předpokladech a také na osobnosti klienta. Arteterapeut tedy dle chování klienta „v obrazech“ volí cestu komunikace. Klientovi jsou nabízeny různé techniky, ať už abreakční, či expresivní, v závislosti na tématu, které si klient zvolí. Po zpracování tématu je potřeba vědět, že musíme přihlížet k celkové produkci klienta, kterého nelze definovat na základě jednoho artefaktu. Lze se pouze domnívat a pracovat s artefaktem tady a teď, hovořit o něm, pracovat s konkrétními sděleními, symboly a symptomy, které se objevují v určitém kontextu. Proměna a kultivace výtvarného projevu je vnímána jako paralela ke změně myšlení, chování, prožívání, potažmo změna úhlů pohledu na sebe, na lidi či na svět. Pracuje se s výtvarnou metaforou. Při adekvátním metodickém vedení a klientově vůli pracovat dříve či později k takovéto proměně může dojít. K tomu je též třeba připravit se na odpor ze strany klienta, který se může nebo nemusí „rozpustit“. Arteterapeutické vedení je dlouhodobý proces uzdravování. Nemůže k němu dojít okamžitě. Pokud je k dispozici větší produkce, lze u klienta určit diagnostický okruh potíží velmi rychle, protože to, co se v jiných terapiích (neprojektivních) rozkrývá pomalu a nejistě, protože klient může vědomě či nevědomě zakrývat skutečnosti, to se v arteterapeutickém působení rozkrývá záhy právě díky artefaktu, který promlouvá v symbolické řeči a je nositelem mnoha významů, kterých si klient ani nemusí být vědom.

Irvin Yalom například své klienty navštěvoval doma, aby viděl, kdo je jeho klient. To, jak má člověk vytvořený a uspořádaný domov, odpovídá jeho vnitřní skutečnosti a aktuálnímu stavu. Charakter našeho domova má tedy projektivní potenciál, stejně jako obraz. Kdyby totiž Yalom klienta nenavštívil, neviděl by třeba jeho sběratelskou vášeň nebo chaos, nebo absolutně sterilní prostředí. Touto návštěvou klienta tedy ušetřil spoustu svého i klientova času tím, že rovnou mohl začít terapii z pevného bodu.

V rámci tvoření klientů/pacientů je důležité zbavit klienta zažitých výtvarných stereotypů, středové kompozice, neurotických rámců, tzv. „lavorů“, rámování postav, ztuhlosti nebo naopak přílišné dynamiky, kdy se obraz „rozpadá“, apod. To může

umožnit použití vodových barev, voda v obraze slouží k rozvolnění a dynamizaci děje, což je paralelou k uvolnění psychických pnutí a uvolnění emocí.

Jejich postupnou změnou nastává pozvolná proměna výtvarného výrazu, mění se zároveň metaforický obsah, včetně případného symptomu, který má řadu podob a lze odkázat na základní rozlišující charakteristiky podob výtvarné psychopatologie, její konkrétní specifická podoba pak předpokládá volbu odpovídajícího konkrétního metodického pokynu. V ateliéru arteterapie se lze setkávat spíše s jejími subklinickými podobami, které se projevují ve způsobu kompozičního řešení.

Cílem je zpřístupnění nevědomých obsahů a následná práce s nimi nejlépe v obrazech, dalším tvořením, překonávání bloků a odporu.

Cílem je vést klienta k symbolickému pojetí reality, nejprve k realistickému zobrazování. Tím dochází k zasazování objektů do kontextu a umožňuje arteterapeutovi i klientovi se lépe orientovat. Po zpracování reality se člověk posouvá k iluzivní formě tvoření.

Cílem je barevně a kompozičně vyvážený artefakt. K tomu dochází používáním širšího spektra barev, barevné doplňkovosti, působení světla, tedy světelné či barevné dominanty.

Při terapeutické práci arteterapeut posuzuje celkový dojem z artefaktu, kompozici, obsazení objektů, formát, barevnost, výběr tématu, ale také problematické momenty v tvorbě.

3. Metodické vedení

Následující část práce se bude věnovat zobecňujícímu popisu výtvarného vedení v rámci rožnovského ateliéru. Jsem si vědoma rizika zobecnění, ale objektivně definovat (rožnovskou) arteterapii je tak složité, že jsem se rozhodla jít cestou subjektivního úhlu pohledu. To, co platilo včera, platí i dnes, ale naše zkušenost je obohacena o další poznání. Jde tedy o neukončený a neustále se vyvíjející proces zrání oboru.

Obraz vzniká složitým procesem, který se snaží přiblížit jakémusi ideálu, jehož cílem je sice vyvážený artefakt, ale který však není konečnou podobou vyobrazené skutečnosti. Zůstává tak otevřený budoucí tvorbě. Jde tedy o vývoj a změnu v tvorbě, nikoli o stagnující jedinou možnou podobu. V řízeném ateliéru jsou studenti výtvarně vedeni tak, aby byl jejich artefakt harmonický. Co se týče barevnosti, aby byla ke každé použité barvě použita barva doplňková. Co se týče intenzity barev, aby byl uplatněn princip perspektivy (v prvním plánu intenzivnější barevnost než v plánu posledním). Nejde o přísné dodržení principů lineárně perspektivní výstavby artefaktu, ale spíše pocitovou záležitost, která vznikne i volbou výtvarného prostředku a jejich kombinace. Třeba tempera a tuš či inkoust umožní pocitové střídání „pastóznější“ (hmotnější kvality) s lazurním (vzdušným prvkem). Co se týče objektů, aby byly v harmonii horizontální i vertikální prvky. Co se týče rozvrhnutí objektů na papíře, aby byly rovnocenně distribuovány po celé ploše papíru tak, aby nedocházelo k disharmonickému artefaktu, aby došlo k obsazení zlatého řezu a k vyvarování se středové kompozice. Co se týče postav a objektů, aby vypadaly realisticky, proporčně vyváženě, a aby zde byl jakýsi poměr grafického prvku v kombinaci s barvou, jde tedy o schopnost kombinovat asociaci na barevnou skvrnu s reálným objektem. Co se týče dynamizace, aby se v obraze projevila jak statická, tak dynamická složka. Artefakt by nejprve měl splňovat princip reality a po zvládnuté realistické kompozici by měla produkce spět k iluzivnímu zobrazení skutečnosti.

Rožnovská arteterapie v sobě obsahuje především projektivní a intervenční potenciál. Na základě výtvarného projevu, kam člověk projektuje svou vnitřní subjektivní skutečnost, se dále pracuje s artefaktem v rovině interpretační a intervenční.

„Arteterapeut ovlivňuje výtvarnou produkci jak metodickými pokyny při malování, tak verbální interpretací artefaktu využívajíc skupinové asociační dynamiky. Využívá možnost specifické komunikace mezi arteterapeutem a klientem, kdy slovo stojí nad výtvarným dílem a umožňuje klientovi porozumět obsahu jeho výtvarného sdělení. Tímto postřehnutím dříve ne zcela vědomých souvislostí je zprostředkován návrat

k původním životním křižovatkám a krizím a klient je motivován k hledání nových, adekvátnějších způsobů řešení.“¹⁰

Arteterapeut odkrývá to, co je skryto za *zjevným obsahem*, což je *latentní obsah* zobrazeného. Interpretuje tedy celkovou kompozici, symboliku projevu, barev, zpracování tématu, především na vztahové rovině, ale také nevědomé úkony. Následně intervenuje tím, že konfrontuje klienta se zobrazeným materiálem a pokouší se ho metodickými poznámkami vést ke změně výtvarného projevu. Změna výtvarného projevu je paralelou ke změně chování, myšlení a prožívání. Tím, že člověk začne „jinak malovat“, začíná i „jinak myslet a prožívat“.

Metodická instrukce naznačuje především nutnost nahradit ranou plošnost výtvarného projevu pokračováním v prostorové trojdimenzionálně iluzivní kompozici.¹¹

„Je pochopitelné, že poznatek dosažený díky interpretačnímu vstupu zpětně ovlivňuje i podobu výtvarné produkce. V sebezkušenostním ateliéru není rozhodující míra poučenosti a výtvarného umu. Případný symptom vyjádřený výtvarnou symbolikou není chápán pouze jako příznak klinický, ale převážně jako projev chybných vzorců chování a interpersonálních kontaktů. V arteterapii lze intervencí arteterapeuta do rozpracovaného artefaktu ovlivnit jeho řešení a konečnou podobu, změnit tak klientův náhled na příznak a jeho významnost.“¹²

3.1. Rožnovská arteterapie a její specifika

Rožnovská arteterapie pracuje s vývojovými schématy Victora Lowenfelda, který pravděpodobně vychází z vývojového schématu Jeana Piageta, a jeho pojetí ontogeneze dětské kresby a malby.

¹⁰ Perout, 2005 s. 32

¹¹ Perout, 2005

¹² Perout, 2005, S.34

V arteterapii sledujeme a klademe důraz na ontogenetické procesy, které ovlivňují expresivní výtvarnou tvorbu, myšlení a řeč. Poznatky vývojové psychologie při vymezování vývojových stádií dětské kresby a malby nás vedou k návratu do období, která zůstala nedostatečně zvládnutá. Tento návrat absolvujeme prostřednictvím výtvarné produkce. Takto dospíváme k raným zážitkům klienta s úkolem zpracovat je výtvarnou formou adekvátní danému stádiu a následně posunout ve vývoji. Z tohoto předpokladu vychází hypotetický ontogenetický model uplatňovaný v průběhu psychoterapeutického procesu. Je třeba rozlišit podobu vývojového opoždění či v horším případě výtvarného regrese a podobu klientova stylistického pojetí. Na tomto základě pak rozlišovat výtvarně ontogenetickou úroveň a podobu a specifiku individuálních metafor symptomu (obecně lze mluvit o míře regrese, rigiditě, redukovánosti v tvorbě). Rovinu symptomu v tvorbě je třeba odlišit od výtvarné nepoučenosti.

„Kromě Piagetovi teorie myšlení a Lowenfeldova pojetí souvislosti kognitivního vývoje s vývojem tvořivosti a výtvarného vyjadřování přejímá tento model poznatky dalších vývojových teorií, zejména Freudovy a Eriksonovy teorie psychosociálního či psychosexuálního konfliktu v rámci interpretace jak formálních aspektů dětského výtvarného projevu, tak obsahové podoby těchto konfliktů ve výtvarné tvorbě dětí.“¹³

Piaget vymezil tři vývojová stádia, k nimž se připojil i Kyzour st. se svými paralelami:

1. Období názorné = paralelou je Kyzourovo egocentrické (4-8/2-6 let)
2. Období konkrétních operací = paralelou je objektivní (8-13/6-12 let)
3. Období formálních operací = reflexivní (od 13 let)

Ontogenetická stádia jsou v Lowenfeldově pojetí rozdělena do šesti etap:

1. Stádium čáranic (2-3 roky)
2. Preschematické stádium (3-6 let)
3. Schematické stádium (6-9 let)
4. Kresebný realismus (9-12 let)

¹³ Lhotová, 2010

5. Pseudonaturalistické stadium (12-14 let)

6. Umění adolescentů (14-17 let)¹⁴

Tento model předpokládá absolvování všech uvedených etap se schopností inspirativních návratů, bez nichž ubývá autenticity a tvořivosti. Jako patologický je vnímán opak, kdy dojde k ustrnutí či vynechání některých vývojových etap. Do těchto etap je pak třeba se v rámci terapie výtvarně vracet.¹⁵

„Protože výtvarný projev velké části klientů je fixován v období výtvarné krize, je nezbytné rehabilitovat realističnost, iluzivnost a figurativnost, nikoli však popisnost, nejlépe s využitím uvolněné lineární, vzdušné či barevné perspektivy. Metodické připomínky se nejčastěji týkají proporčnosti figur, kompozice, obsazenosti zlatého řezu, barevnosti ve smyslu použití doplňkových barev, poměru mezi kresbou a malbou, tvrdosti kontur a její kompenzace barvou. Vhodné techniky a postupy jsou koláž, kombinovaná technika – akvarel, tuš, tempera, vymývaný či akční akvarel. Tyto techniky by svou postupně narůstající náročností neměly odradit, předpokládají i výtvarně nepoučeného klienta, u kterého zpočátku nebývá upřednostňován výsledek před procesem. Nicméně později je arteterapeutovou snahou dospět ke kompozičně a barevně vyváženému artefaktu založenému na prolnutí abstraktního a konkrétního prvku. Takový artefakt je zpravidla výsledkem mnoha režijních změn, zpodobuje pohyb vrstev popřených a zamýšlených a mnohdy je iluzivní i myslitelným pohybem prvků. Tento pohyb a řešení má možnost diferenciativního čtení a podobá se klamavým kreacím pop artu. Žádoucího výsledku je dosahováno odpouzdřením výtvarně tuhého projektu a racionálního konceptu. Abreaktivní a gestické vstupy umožňují uvolnění nevědomých pnutí i potlačené agresivity nedestruktivní cestou s využitím náhodně vzniklých efektů – náhoda má vypadat jako záměr a vice versa. Přípustná je změna tématu, změna kompozice, a to třeba i rozstříháním, roztrháním a novým sestavením obrázku. Požadavkem však je

¹⁴ Lowenfeld, 1987

¹⁵ Perout, 2005 s. 31

dokončení artefaktu, které sleduje schopnost ukončení případné destruktivní fáze reintegrojícím výtvarným prvkem.“¹⁶

3.2. Rožnovská témata

V rožnovské škole se zpracovávají pohádková a mytologická (vycházející z archetypů coby složek nevědomí) kam patří např. Šípková Růženka, Červená Karkulka, Jeníček a Mařenka, Ledová královna, Betlémská scéna, Adam a Eva, Loutkové divadlo, Sněhurka, Medúza, Mořská panna atd. Tato témata metaforicky pokrývají vývojovou problematiku od raného dětství až po ukončení puberty a adolescenci, zachycují klíčové momenty vývoje osobnosti klienta a způsoby řešení, které našel. Dále se zpracovávají témata běžného života, která se vážou k individuální historii pacienta, jako například Otcův svět, Matčin svět, Matka a dítě, Příhoda z dětství, Já, partner a jeden z rodičů, Rodinná koláž, které reprezentují klientův život a jeho vztahy. Pak se zadávají asociačně volné náměty jako je např. Studená koláž, Mé zájmy atd. V rámci vedeného ateliéru jsou zadávána témata ročních období a aktuálních událostí a klient má možnost vyjádřit své afekty a symptomy ve své tvorbě. Symptom v artefaktu je metaforou k symptomu psychickému (Perout, přednášky).

3.3. Výrazové prostředky rožnovské Arteterapie

V rámci ateliéru se používají především kombinované techniky tvorby. Pracuje se s Vodovými barvami, nejlépe s klasickými „kohinoorkami“ nebo s akvarely. Anilínové barvy nejsou doporučované pro svou „jedovatost“. Temperové bravy jsou příliš tuhé, ale při větší zkušenosti mají nezastupitelné místo (například bílá při zobrazení mořské pěny). „Lazurní podstata akvarel umožňuje vznik nahodilých struktur a dovolí barevnou gravitaci, která pozmění autorův záměr. Pracuje se zde s kouzlem náhody. Z metodického důvodu je možné uvažovat o „konkrétnosti“ kvalit jednotlivých výtvarných materiálů. Tempera a kvaš jsou konkrétně zemitě hutné, naopak akvarel či inkoust jsou konkrétní svou vzdušností a lazurností. Hutné kvality (země, figura, strom, auto) je tedy dobré malovat sytou krycí barvou. Pro vzduch či zadní plán je vhodnější použít vodovou barvu, tuš či inkoust. Rozpíjené barvy a

¹⁶ Perout, Arteterapie 2004

práce na mokrém podkladu přispívají ke spontánnosti výtvarného projevu, kdy zůstává zachována souvislost s prožitkem. Tento moment pozitivně ovlivňuje posun od ilustrativního či pouze dokumentačního výtvarného projevu, jehož podtextem je neprožitkový žurnalistický záznam. Často se uvádí (Lusher) že barva jako vyjadřovací prostředek indikuje a kultivuje emoční složku osobnosti. Právě vlastnosti, které nabízí akvarel či vodové barvy, lze využít u osob preferujících grafický materiál a přispět k jejich „emočnímu rozjezdu“. Při metodickém vedení je dobré pokusit se najít vhodný poměr mezi autentickou barevnou skvrnou a funkční grafickou linkou, která může kompozičně obrázek podpořit. Výsledkem by ale neměla být kolorovaná kresba, která by nepřekročila rámeček naučeného, a tudíž akceptovatelného pouze na kognitivní úrovni.“¹⁷

3.4. Techniky rožnovské Arteterapie

Techniky rožnovské arteterapie zpočátku nepředpokládají výtvarně poučeného člověka, neboť jsou zaměřené na interpretační hodnotu artefaktu (přítomnost chybných úkonů, symbolická hodnota). V průběhu terapie pak dochází ke zvyšování nároků na kompozičně a barevně vyvážený artefakt.

- **Tematický akvarel**, jak již vyplývá z názvu techniky, je specifický použitím akvarelových nebo vodových barev. Pracuje se na základě zadaného tématu. Malířský projev je ovlivněn prací s nahodilostmi vzniklými reakcí barev a vody a vytváří tak otevřený prostor pro dokončení, kdy by náhoda měla vypadat jako záměr a záměr jako náhoda. Právě náhoda umožňuje se výtvarně rozvíjet a zároveň promítnout do obrazu nevědomé obsahy, které pak mohou být předmětem interpretace. Při dlouhodobější práci s akvarelem je možné použít grafický prvek nebo doplnit obrázek tuší (zvýraznění části obrázku, zintenzivnění například u obrázku bez kontrastu) nebo bělobou (například na gestický prvek mořských vln). Lhotová uvádí, že Kyzour st. preferoval malbu před kresbou s tím, že kreslířský projev je většinou ve službách potřeby racionálně sdělit již předem poznané a zastávané a uplívání na něm navzdory metodickému vedení poukazuje na

¹⁷ Tamt.

silné obavy z volného prostoru „za hranicí rozumu“. Předpokládá se, že malba z představy, oproti malbě podle předlohy může napomáhat lepšímu porozumění klienta v realitě. Nicméně naopak malba v plenéru napomáhá nejen výtvarné zručnosti, ale také realističtějšímu pojetí objektů (např. lidé v reálném pohybu s reálnými proporcemi v akci nebo reálné stromy se záhyby, křivkami a barvami – lidé a stromy bývají problematicky zobrazované objekty a jejich pozorováním se nám může dařit změnit představu o tom, jak lidé a stromy vypadají, jací ve skutečnosti jsou). Problémem malby může být schematičnost, středová kompozice, celková nejistota, úzkostnost nebo závislost na pravidlech kompozice, které vedou k zatuhlému projevu. Technika akvarelu pomáhá tvořit vzdušně, lazurně, ale i sytě a je nenahraditelná pro zachycení nálad. Jejím cílem je rozvoj spontaneity při zpracovávání různých témat.

- **Koláž:** V rámci rožnovské arteterapie, zejména v oblasti interpretace, se pracuje s koláží. Nejčastějším tématem koláží je Rodinná koláž, dále také Studená koláž, která reprezentuje klientovu temnou stránku s vytěsněnými a nepřijatelnými obsahy. Další témata koláží jsou opět prolnutá s archetypálními tématy jako je například Šípková Růženka nebo Adam a Eva. I zde se pracuje se subjektivní realitou člověka. V rámci interpretace se začíná s Rodinnou koláží. Studenti mají jasně dané principy zhotovení takovéto koláže, ale nejsou jim sděleny všechny informace týkající se způsobu tvorby. V případě, že výsledná koláž nesplňuje podmínky zhotovení, je přeplněná, nepřehledná nebo nějak nesmyslná, zazní metodický pokyn k přepracování takovéto koláže. Prvním předpokladem výtvarné koláže je výběr výstřížků z novin nebo časopisů a jejich následné sloučení do celkové podoby koláže. V koláži, stejně jako v obraze, se klade důraz na hierarchii postav a perspektivu. Postavy musí být v kontextu celého obrazu, zasazené do nějakého prostředí, které již samo o sobě svým ztvárněním vypovídá něco o studentově vnitřním prostředí a rozpoložení. Při interpretaci dochází k odkrývání nevědomých vrstev, symbolů a symptomu. Vše, co arteterapeut „vidí“ na koláži, resp. co student na koláž vědomě či nevědomě umístil, je

připraveno k interpretaci. Jako u každé interpretace musí být arteterapeut připravený na nevědomý odpor ze strany studenta a od zasaženého cíle neodcházet, nýbrž se pokoušet o to odpor společnými silami překonat. Protože je student zahlcen množstvím probíraných věcí, je vhodné pokládat otevřené otázky a tyto otázky si zapsat, aby se k nim pak člověk mohl vrátit až bude sám se sebou sám.

- **Uhlová rezerva**, nebo také imaginární portrét, je technika pro uvolnění emocí a sebepoznání. Student začerní celou plochu papíru úhlem – destruktivní prvek. Poté je jeho úkolem asociovat nad černou plochou, kde je černá barva ve výsledku nerovnoměrně rozmístěna vzhledem k tlaku na úhel v průběhu tvorby. Z těchto jakoby světlejších ploch plastickou gumou „vybírá“ portrét – konstruktivní prvek. Zásah gumy nesmí být v žádném případě řízený tak, že by guma představovala bílou tužku. Guma má pouze lehce vytáhnout křivky tváře, může být jen náznakem. Arteterapeut pak interpretuje to, jak se daná osoba tváří, jakého je pohlaví, jaké má pocity. Pro některé lidi může být tato technika nepříjemná. Je zde důležitý destruktivní potenciál (začernění), který v sobě technika nese. Například alkoholici a drogově závislí začernují rádi a někdy nemusí ani chtít „vytahovat“ světlá místa.
- **Akční akvarel, tzv. „smejvák“**, tedy již zmíněný vymývaný či akční akvarel, který při terapeutickém využití umožňuje smývat a odplavovat to, co je přebytečné, nutkavé a předem koncipované. Barvy nanášené v abstraktní formě, s málo vědomým a předem nekorigovaným gestem ruky, se po částečném zaschnutí smyjí vodou. Akční zásah vody naruší neuroticky vrstvené plochy a zůstane to, co je autentické a původní. S aleatoricky vzniklými strukturami lze podobně jako u Rorschachova testu dále pracovat metodou projekce a volných asociací, naznačené a nedokončené tvary volně dotvářet. Tuto práci s výtvarným dílem lze v mnohém přirovnat k práci se sny, chybným úkonem či asociacemi. I artefakt je založen na „denních zbytcích“ představovaných materiálem, který klient použil. I zde je manifestní obsah, který se klient snažil prvoplánově vyjádřit, a obsah

latentní, který lze na mnohých místech objevit dodatečně a který může objasnit klientovu životní situaci.¹⁸

4. Symbolika barev

Rožnovská metoda využívá krátkou zkoušku barevných preferencí a pozice s pěti barvami, tzv. **KTC** ("kátéčka"). Zadání je, že člověk musí mít k dispozici škálu minimálně 24 barev, resp. pastelek. Na formát A5 namaluje tečky o velikosti pětikoruny a rozmístí je tak, jako jsou rozmístěné na hrací kostce. Zároveň přiřadí každé tečce číslo podle pořadí, ve kterém je maloval. Interpretuje se zde pořadí, rozmístění teček, formát, barevná škála a jednotlivé kombinace barev v kontextu. Tato zkouška je situační a nesdělujeme nám celou klientovu anamnézu, nýbrž jeho aktuální rozpoložení. Můžeme ji proto použít před každým terapeutickým sezením jako úvod do klientovi situace, na základě, kterého se pak můžeme posouvat dál a do hloubky tématu. KTC slouží jako materiál pro vstupní rozhovor v případě, že nemáme k dispozici klientovu produkci. KTC vychází z barevného pojetí Maxe Luschera a terénní zkušenosti Dr. Kyzoura st.

Objektivní příčinou barevného vjemu je světlo (látka, ze které světlo vychází). Světlo je elektromagnetické záření, které je charakterizováno frekvencí a vlnovou délkou. Barva je jev fyzikální (na jehož principu vznikají barevné jevy v atmosféře), fyziologický (dochází k míšení barev na sítnici oka, barvy ovlivňují náš vegetativní systém) a psychologický (Hippokrates vypracoval teorii čtyř základních typů temperament na základě barev). Teorií a vnímáním barev se zabývali např. Newton, Ostwald, Goethe, Kandinski, Baleka, Itten, Lusher etc. Barvy můžeme dělit na teplé studené, komplementární (kontrastní/doplňkové), pestré nepestré. Barvy nám pomáhají budovat prostor obrazu. Člověk může vnímat až 180 odstínů barev, ale třeba včela údajně vidí svět mnohem barevněji než my.

Z hlediska psychologie barev mají barvy asociační účinky a vlivem výše zmíněných faktorů dochází k barevnému klamu. Jejich vnímání je subjektivní, a proto lze v psychologii barev vysledovat tři základní výzkumné proudy. První proud zkoumá

¹⁸ Tamt.

prožitkovou kvalitu barev, tedy vztah barev vůči pocitům a ladění. Druhý proud se zabývá psychofyziologickou stránkou barevného vnímání a poslední třetí proud zkoumá symbolickou hodnotu barev. Zaměřím se tedy na symboliku barev v rámci studia Arteterapie.

„Barva je elementárním výrazovým prostředkem i významovou složkou. Rozlišuje se tón barvy, sytost a valér. V artefaktech si všímáme barevných kombinací, doplňkovosti a nepřítomnosti určité barvy. Pomocí tahu štětce, volby určitého odstínu a dalšími fenomény tvoří klient celou škálu specifických sémantických znaků, které zachycují to, co je verbálně nezachytitelné – myšlenkový trysk, úzkostnou bezradnost, dynamický životní styl, či zastavený ztuhlý stereotyp, způsob orientace v individuální realitě. Moc bravy vychází z jejích četných vlastností prostorových, světelných, metaforických, psychologických a symbolických. Je to barva, která dává život tvaru a odstín obrazu. Předpokládáme, že barva má obecně platný vztah ke konkrétním rysům našeho emočního prožívání, že je nositelem citu. Z hlediska významovosti barev v arteterapii nás spíše zajímají vztahy mezi barevnými volbami než barvy jednotlivé. Nejčastěji se v arteterapeutických artefaktech setkáváme s absencí doplňkové barvy jako výrazu emočního deficitu.“¹⁹

Barvy jsou tedy nositelkami emocí (Mazehóová, přednášky). Z toho vychází i rožnovské pojetí barev v produkci. Všeobecně se pojetí barev může částečně lišit od toho, jak je na barvy nahlíženo v rámci ateliéru rožnovské školy, která pracuje s barvami v kontextu výtvarného díla.

Považuji za důležité upozornit na to, že nemůžeme na klienta nahlížet nebo jeho produkci hodnotit z hlediska barvy izolovaně (bez kontextu). Právě kombinace barev, způsob a paleta jejich využití v produkci, tedy celkový barevný a symbolický kontext, nám dávají možnost vůbec něco interpretovat. Nyní se budu věnovat symbolické interpretaci jednotlivých barev a také v jakých kombinacích se vyskytují v produkcích, případně kde můžeme vidět patologii. Je potřeba zohlednit, že stejně jako každá věc má dva pohledy, jako k jinu patří jang, tak ke každé barvě patří její

¹⁹ Lhotová, zejm. s 73 - 74

pozitivní i negativní aspekt. Obecně lze říci, že tmavší barvy volí lidé, kteří jsou emočně starší. Barvy lazurní kvality mohou naopak odkazovat ke kontrole emocí nebo k nadbytku vzduchu v tvorbě, k jisté emoční opatrnosti, neukotvenosti. Když se barvy v artefaktu ztrácí, může to být známkou fyzických úbytků, nemoci. Jsou-li upřednostněny míchané barvy, mají tyto barvy kompenzační charakter. Na obecné rovině lze říci, že mentálně zralý jedinec upřednostňuje základní barvy. Na druhou stranu jedinec, který by používal výhradně základní barvy poukazuje na fakt, že ostatní barvy odmítá, a i toto by mohlo být interpretačně zajímavé. Proto se zkušený a dobrý arteterapeut pokouší pozorovat kontext zobrazeného materiálu.

4.1. Modrá:

Vztahová rovina Já-Ty:

Světle modrá může být pečující (ve vztahu), ale také chladná. Pokud je například *Šípková Růženka* modrá, nebo *Ledová královna* nositelkou studených barev obecně, pak můžeme uvažovat o citovém chladu nositelky v daném kontextu nebo o nedostatku tělesnosti v oblasti pudové. Zároveň může být světle modrá dobrá vůle, která může mít destruktivní charakter (touha vyhovět všem).

Typologie:

Typologicky patří modrá barva k barvám introverze. Tmavomodrá je zástupkyní úplného klidu, rozjímání, noření se do hloubky sebe sama.

Povahová specifika:

Modrá symbolizuje loajalitu, empatii, hloubku prožívání a naplnění ideálu jednoty. Modrá má mnoho odstínů, a tak i symbolika jednotlivých „modří“ vyjadřuje něco jiného. Modrá je nejmocnější a také, co se týče významu, nejemočnější barvou.

Symptomatika, psychosomatika:

Modrá má uklidňující vliv na centrální nervový systém, kdy klesá puls a naskakují regenerační mechanismy, tělo relaxuje, zotavuje se. Z psychologického hlediska vzrůstá zranitelnost a senzitivita, utišení, blaženost, harmonická situace, sjednocenost a bezpečí.

Pokud ve výtvarné produkci modrá chybí, může hrozit syndrom vyhoření. Člověk bez tmavomodré neumí „dobíjet baterky“ anebo se bojí vztahové blízkosti. Neumí klidně spočinout.

Modrá s sebou nese také narcistický potenciál, obzvláště pokud je do „pastelova“, dále emoční distanc a duševní nevěru či idolománii.

Kombinace se světle zelenou může odkazovat k neurotizaci a chladu.

V kombinaci s černou a zelenou může odkazovat k depresím.

Tmavě modrá může nést úzkostný potenciál. V případě, že má nádech do fialova, může souviset se schizofrenií či neurózami, může naznačovat dvojnou vazbu (nesoulad verbálních a neverbálních komponent komunikace).

Kombinace tmavě modré a hnědé má úzkostný potenciál, značí protichůdné postoje (V rovině symptomu je hnědá směrem k obsedantně kompulzivní poruše, ale nutkavý může být i neurotik, modrá může signalizovat deprese. Je to rozdíl vzhledem k diagnostickým jednotkám).

Profesní volba:

Barevná preference může odkazovat k preferenci profesní volby. Například modrou uplatňují lidé volící pomáhající profese s tím rizikem, že pokud je modré „nabídkovosti“ moc, může to blokovat mezilidské vztahy.

V kontextu modré, spíše u tmavších odstínů, lze uvažovat, že se jedná o osobnost introvertní, tedy z profesí může mít problém v týmové práci, ale může být originálním typem badatele. Tlak na výkon, ale může být pro tento potenciál rušivý. (Mazehóová, Perout, Kyzour, Zeman přednášky).

4.2. Zelená:

Vztahová rovina Já-Ty:

Na vztahové rovině může zejména světle zelená barvou vztahové nezralosti, nebo nezrale projevovaných emocí s chybějícím autentickým prožitkem (nese v sobě emočně-kognitivní rozpor). Světle zelená může být také barvou dětinskosti nebo reminiscence skrze děti. Zelená může být barvou falickou, barvou mladší mužské autority.

Typologie:

Tmavá zelená je barvou inklinující k introverzi.

Povahová specifiká:

V rožnovském pojetí může světle zelená v nadbytku signalizovat nevyužitou a potlačenou energii. Odkazuje k nerealizované fantazii, únikům.

Tmavě zelená poukazuje na „překřikovanou úzkost“, jedovatost, ježatost, závist, pichlavost, soutěživost, zlobu, ale je také projevem perspektivní tenze. Může jít o člověka, který má sice nápady, ale má tendenci nedokončovat, nedotahovat, má problém s finálním výstupem a může mít tendence k neurotickému přešlapování na místě. Často potřebuje jiné lidi, aby ho dotlačili k výsledku.

Destrukce-inovace:

Zelená počítá se změnou, neboť je barvou perspektivní tenze. Proto ji definujeme v kontextu a na základě produkce.

Symptomatika, psychosomatika:

Khaki odstín zelené odkazuje k takovému stavu, kdy jedinec prožívá pocit, že toho má dost, že se topí a že je toho na něj moc a složitě zvládá situaci, je maskovací barvou. Může odkazovat k patologii v tvorbě, je-li v nadbytku.

Kombinace tmavě modré a tmavě zelené barvy (spolu s černou ještě více) v sobě nese potenciál endogenních depresí, neschopnost aktivity, demotivaci.

Přítomnost hnědé může indikovat deprivanční potenciál stejně jako khaki.

Tmavě zelená s hnědou je asociována s výkaly, jde též o patologickou barevnost.

Světle zelená v kombinaci s fialovou je kombinací schizoidní („stará mladá“).

Světle zelená v kombinaci s modrou může mít neurotický potenciál.

Zelená v kombinaci s oranžovou nebo růžovou je kombinací „dětského hřiště“ odkazuje k problematice hranic a k nezralosti, sklonům hrát si (s realitou), může odkazovat ke drogám.

Orgánem může být hladké svalstvo. Při nadbytku zelené v produkci může docházet k nevolnostem a žaludečním vředům.

Profesní volba:

Člověk uplatňující zelenou může být v týmové práci dynamickým prvkem, může mít dynamický potenciál. Takový člověk má tvořivý potenciál, který nemusí být realizován, na základě čehož mohou vznikat bloky. Je to typ pracovníka, kterému také nemusí vyhovovat týmová práce, ale může dospívat k originálním a neotřelým výsledkům. (Mazehóová, Perout, Kyzour, Zeman přednášky)

4.3. Červená:

Vztahová rovina Já-Ty:

Červená je aktivní vůči světu, otevřená změně a komunikaci.

Typologie:

Červená v kombinaci se žlutou může odkazovat je k usilování o úspěch, stimulaci, zkušenosti, touze zvítězit a žít intenzivně, jsou to lidé vnímaví vůči novému, extravertovaní.

Povahová specifika:

V rožnovském pojetí je červená akce, ale i agrese, revoluce, vitalita, stavy související s výraznou emoční angažovaností (zamilovanost, emocionalita), která pak může přebíjet racionální složku.

Červená je energie čchi, vášně, lačné toužení po věcech, touha po dosažení výsledku, intenzita žití, impulzivita.

Z červené se ve výtvarné produkci nepozná, zda je člověk agresor nebo zdravě vitální.

Destrukce-inovace:

Červená je barvou transformace, inklinuje k inovaci, ale může být též destruktivní, je-li v nadbytku nebo v kombinaci s jinou barvou (například je-li v kombinaci se žlutou bez přítomnosti modré, hrozí vyčerpání kvůli nedostatku odpočinku).

Výsledkem červené vitality může být sebevyčerpání z důvodu nepostřehnutí vlastních limitů.

Symptomatika, psychosomatika:

Červená se často objevuje v souvislosti s počátkem psychických poruch v situaci ataky.

Cihlová přepálená červená může manifestovat „přepálenou emoci“ (emoce, která nebyla původně projevená může se transformovat do symptomu).

V rožnovském pojetí odkazuje červená k orgánovým neurózám dosti často spojeným s oběhovým systémem (bušení srdce, nespavost, projevy jako při reálném onemocnění srdce).

Chybí-li červená v produkci, může to být jeden ze znaků neuroticity. Takový člověk má potíže se sebeprosazováním a projevováním emocí.

Červená může být spojovaná s příčně pruhovaným svalstvem a pohlavními orgány, jakožto koreláty červené barvy v těle.

Nadbytek červené v produkci může znamenat poruchy srdeční činnosti, agresivitu.

Nedostatek červené může odkazovat k potlačené sexualitě, v extrému k impotenci, frigiditě, tabuizaci, intenzivní stimulaci považuje jedinec za nežádoucí, též značí nedostatek vitality, fyzické vyčerpání, srdeční insuficience, pociťuje prostředí jako ohrožující.

Profesní volba:

Červená je vůle vítězit, sexuální potence až k revoluční transformaci, barva revolucionářů, aktivní jednání, impuls ke sportu, soutěžení, síla vůle, není to elasticita vůle jako u zelené, je to spíše vůle k akci.

Červený potenciál vyžaduje, profesi, která vede k odčerpávání vitality, manuální profese, sportovci.

Lidé uplatňující červenou mohou být lidé schopní nepopulárních opatření, ale také lidé se schopností změny. (Mazehóová, Perout, Kyzour, Zeman přednášky)

4.4. Žlutá:

Vztahová rovina Já-Ty:

Žlutá může být vyžadující, intenzivní a nestálá, neukotvená. Potřebuje doplňkovou barvu, která by ji zklidnila a stabilizovala. Má strach z intimity a tím pádem má tendence být ve vztahu neautentický (emoce mohou být hrané).

Typologie:

Žlutá je, obzvláště v kombinaci s červenou, barvou extravertů.

Povahová specifika:

Žlutá je v rožnovském pojetí norma, řád, schéma, ratio, povrchnost v emočním prožívání, nese s sebou žárlivecký potenciál. Může odkazovat ke snaze řídit, k exhibici, žurnalismu (řazení věcí situací vedle sebe bez souvislostí).

Okrová žlutá může odkazovat k bratrovi, resp. k sourozenecké tématice, podobně jako oranžová.

Časově je to barva budoucnosti, která má jasně stanovený horizont a cíl a rizikem při nedosažení cíle je dekompenzace (člověk se složí).

Činnost žluté může být nestálá. Nese s sebou nedostatek koherence, je neklidná, neustále usilující o sebeprosazení.

Při nadbytku může znamenat kompenzační touhu jedince uniknout, hledání únikových cest, věčné hledání duchovních alternativních zkušeností. Je-li nutková v sebeprosazování, může značit závist.

Při nedostatku žluté chybí těšení se na věci, neschopnost alternativy.

Destrukce-inovace:

Žlutá v sobě nese destruktivní potenciál, v kombinaci s červenou a černou jde o výstražnou kombinaci. Hrozí zde neustálý tlak ke změně. (změna pro změnu), může blokovat kreativitu, neboť potřebuje normu a řád.

Symptomatika, psychosomatika:

Je to barva bloků (emočních), může odkazovat k depresi, hysterii, jistým energetickým přebytkům.

Též má vliv na stoupající krevní tlak a puls.

Profesní volba:

Lidé uplatňující žlutou jsou s velkou pravděpodobností ve vedoucích pozicích, ale také v umělecké sféře jako sólisté. (Mazehóová, Perout, Kyzour, Zeman přednášky)

4.5. Fialová:

Vztahová rovina Já-Ty:

Reprezentuje ženský vzorec, mateřství či touhu po dítěti. Jde o barvu pečovatelskou, Je to mateřská barva ve smyslu splynutí dvou bytostí.

Fialová s převahou červené může odkazovat k rázné matce. S převahou modré odkazuje k ambivalenci a k přebírání ženských vzorců chování u mužů.

Vyhýbání se fialové může odkazovat k odmítnutí či potlačení touhy po splynutí s ostatními, kritickou rezervovanost, neochotu se s kýmkoli vázat, lidé „sólisté“, kteří si nepouští ostatní k tělu, se sklonem zaměstnávat se profesionálními záležitostmi jako náhradou za intimní vztahy.

Typologie:

Fialová patří většinou ambivertům. Je složená ze dvou protichůdných tendencí, kdy modrá náleží introverzi a červená extraverzi.

Povahová specifika:

Fialová v rožnovském pojetí reprezentuje ženskou autoritu, ale může reprezentovat také instituci (škola, práce). Je to barva ambivalentní, protože je složená ze studené modré a teplé červené. Představuje kultivovanost, jemnost, zabalování, tajeň a šifry.

Fialová je meditativní barva. Lidé s magickým myšlením mohou mít více fialové barvy v produkci. Osoba, která upřednostňuje fialovou chce být okouzlena nebo okouzlit někoho, jde o magickou identifikaci.

V případě, že je fialová zbarvená do bordó, může odkazovat k uplatňování moci nad ostatními.

Destrukce/inovace:

Fialová může destruovat přílišnou péčí (která může zastupovat kontrolu nad druhým), nečitelností, neschopností separace na sebe může navazovat ostatní, předpokládá empatii. Nicméně, nese v sobě schopnost inovace, jako matka, která se mění spolu s dítětem, má schopnost inovativních změn.

Symptomatika, psychosomatika:

Nese v sobě nereálnou představu, neschopnost diferencovat.

V extrému může odkazovat k nezodpovědnosti, kolísavosti.

Na somatické úrovni odkazuje k hormonálním poruchám, její preference může odkazovat k dysfunkci štítné žlázy nebo ložiskovým poruchy mozku.

Fialová s černou může signalizovat deprivací potenciál u matky.

Profesní volba:

Fialovou mohou volit lidé s pečovatelskými až mateřskými sklony. Na rozdíl od světle modré, která je chladnou pečovatelkou, fialová více prožívá, více splývá s ostatními, více dává. Vhodná pro terapeutky, učitele, pomáhající profese. (Mazehóová, Perout, Kyzour, Zeman přednášky)

4.6. Hnědá:

Vztahová rovina Já-Ty

V rožnovském pojetí je hnědá barva barvou mužské autority. Tmavě hnědá je otec, světle hnědá mladší mužská postava, okrová bratr.

Typologie

Hnědá, podobně jako fialová, inklinuje spíše k introvertovi nebo ambivertovi.

Povahová specifika

Podle rožnovské školy je hnědá barvou mužských vzorců chování, uplatňování maskulinní energie, u žen považována za „svaly v komunikaci“.

Nadbytek hnědé odkazuje k nedostatku zakotvení, kdy si člověk hnědou toto kompenzuje. Je často používaná „análním“ typem osobnosti ve Freudovském smyslu (kdy rozhazuje, nebo je lakotný). V afektu se projevuje světle hnědá jako vypuzovací, tmavě hnědá jako zadržovací (utrácí, hýří, zbavuje se věcí nebo je to naopak nekonečný sběratel věcí).

Hnědá může odkazovat k ambivalenci, ritualizovanému chování, obsesi, lenosti, ale také k hmotnému zabezpečení, penězům.

Destrukce-inovace

Hnědá v sobě nese potenciál destruktivní s absencí inovace, neboť hnědá lpí na dodržování překonaných pravidel, nestojí o změnu.

Symptomatika, psychosomatika:

Nadbytek hnědé může mít charakter volání o pomoc v nepatřičném kontextu (kompenzace). Například hypochondři, nekrofilně symbiotické osobnosti (Fromm – Lidské srdce, 1996) na ni kladou důraz.

Chybějící hnědá může odkazovat k vyhýbání se problému.

Impulzivní vitalita červené je tlumena, hnědá blokuje expanzivní impuls červené, je tedy více receptivní, smyslová. Zastupuje tedy pociťování tělovými smysly, barva tělesných věcí.

Hnědá v nadbytku odkazuje k somatizaci podobně jako růžová.

Profesní volba:

Ve freudovském pojetí odkazuje hnědá k análnímu stádiu. Je to „náměstkovská“ barva, barva politických hnutí, která vyžadují osobnost vůdce. Pracovně a pozičně může jít o lidi, kteří dodržují pravidla, jsou v neoblíbené roli. (Mazehóová, Perout, Kyzour, Zeman přednášky)

4.7. Šedá:

Vztahová rovina Já-Ty

Šedá barva se emočně neangažuje, vytváří propast v podobě emočního odstupu. Nadbytek šedé může odkazovat k odloučení se od všeho, neangažovanosti, je skrytá před každým vnějším stimulem, neochota účastnit se, odmítá přímou participaci a když už, tak jen uměle, mechanicky, bez vnitřní účasti, chybí vášeň.

Povahová specifika

Šedá, černá a bílá jsou v rožnovském pojetí barvy, které odkazují k zakrývání emocí. Jsou to tzv. „nebarvy“. Šedá může naznačovat emoční distanc, „mám toho dost“, ale také může naznačovat, že aktuální situace je natolik tíživá, že je pro člověka výhodnější, v rámci zachování jeho duševního zdraví, emocionálně se odpojit, neprojevovat. Černo-bílé vidění je jistě také specifikum, které reflektuje přístup, vzorce hodnocení a může převažovat v některých životních etapách (puberta).

Typologie

Šedá je spíše introvertní

Destrukce-inovace

Šedá může být destruktivní, rozleptává mezilidské vztahy, hovoříme-li o jejím nadbytku a nedostatku dalších barev. Nenes v sobě potenciál inovace.

Symptomatika, psychosomatika:

Je druhem kompenzace za úzkost, je to depriváční barva.

Vytváří hradbu mezi dvěma protichůdnými tendencemi.

Profesní volba

Takový člověk není přirozený vůdce, má tendence si něco kompenzovat, v politice se může vyskytovat ve vysokých funkcích v pozicích „šedé eminence“. Je to člověk, který vyjednává východiska, podmínky, business, nerozčílí se, je vhodný na smířování, tajné vyjednávání, vhodný jako náměstek.

4.8. Černá:

Vztahová rovina Já-Ty

Černá odkazuje ke vzdorů v komunikaci, je-li ve vztahové rovině. Pokud je v produkci užita graficky, může odkazovat k výchově typu musíš-nesmíš.

Typologie

Černou barvu používají introverti i extraverti. Toto se netýká období puberty, kdy černou uplatňuje většina dospívajících.

Povahová specifika

Černá v rožnovském pojetí znamená „ne“, vzdor, odmítání. V produkci dospělého člověka může odkazovat k problémům v identifikaci rolí (u žen: „Kdybych se narodila jako kluk...“). Černá je také puberta, anarchie, vztek, odpor, negativismus, černá zakrývá emoce. Ve tmě nejsou vidět barvy, tedy emoce.

Chybění černé může odkazovat k tomu, že takový člověk neumí říkat „ne“, pokud by to znamenalo zdroj konfliktu.

Destrukce/inovace:

Černá je v principu neúčelně destruktivní (např. vandalismus).

Jako jediná z „nebarev“ v sobě ale nese potenciál změny. Změny skrze destrukci k inovaci, ale pouze v případě tzv. účelné destrukce, kde jde o již její sublimovanou podobu.

Symptomatika, psychosomatika:

Černá barva může mít kompenzační potenciál. Je-li v kombinaci s jinou barvou, zdůrazňuje její charakteristiky. Černá v kombinaci s červenou odkazuje k revoluci, k pubertě. V kombinaci se žlutou jde o nejrizikovější a nejvarovnější kombinaci značící nebezpečí (vosa, sršeň).

Profesní volba

Účelná destruktivita jako sublimovaná podoba pouhé vůle ke zmaru může tvořit zázemí pro profesní uplatnění původně destruktivního potenciálu – umělecký kovář, chirurg, zubař. (Mazehová, Perout, Kyzour, Zeman přednášky)

4.9. Růžová:

Vztahová rovina Já-Ty

Růžová, stejně jako oranžová, může být závislá. Zároveň může jít o nezralého člověka, který je nějakým způsobem oslabený a v důsledku toho se také takto projevuje v partnerství. Růžová ve vztahu touží po péči partnera, kterým manipuluje (obsah bílé v červené).

Povahová specifika

V rožnovském pojetí může růžová znamenat jistou oslabenost, vinu, nezralost.

Děvčátka požívají růžovou právě v kontextu nezralosti, zde se nejedná o patologický potenciál, ale o normální vývojové stádium.

Destrukce/inovace:

S ohledem na patologické odstíny růžové můžeme předpokládat dlouhodobou sebedestrukci s nulovým inovativním potenciálem.

Symptomatika, psychosomatika:

V rožnovském pojetí má růžová patologický význam symptomu, může být výtvarným projevem somatizace symptomu, či nemoci.

V kombinaci s hnědou vytváří odstín *Caput mortum*, tedy barvu rozkladu, která může signalizovat patologický potenciál.

Její nezdravým odstínem je také „prasečí“ růžová nebo starorůžová, která odkazuje ke zvládnutému mládí, neochotě dozrát, podobně jako starorůžová („...něco jsem prošvihla a nemůžu se od toho odpoutat..., hysterie“).

Může odkazovat k otázkám sexuální identity (může souviset s homo erotickým obdobím).

Profesní volba

Růžovou barvu mohou volit lidé, kteří pracují s dětmi, lidé v módním průmyslu. Ale může se objevovat především u žen napříč profesemi. (Mazehóová, Perout, Kyzour, Zeman přednášky)

4.10. Oranžová:

Vztahová rovina Já-Ty

V rožnovském pojetí je oranžová barvou komunikace, ale může být také indikátorem hádavého člověka (“hádky pro nic”). Proto je oranžová považována též za sourozeneckou barvu. V partnerství pak může vést k neadekvátnímu komunikačnímu modu (komunikovat s partnerem jako s bratrem či sestrou), k dožadování se. Symbolický význam této barvy lze nejlépe pochopit ze symbolických obsahů základních barev červené a žluté.

Typologie

Oranžová je kombinací extravertované žluté a červené, jde tedy o barvu extravertů.

Povahová specifiká

Oranžová je barvou hravosti, může odkazovat k hrám bez pravidel (dětská barevnost v kombinaci se světle zelenou), ale zároveň je to barva kreativity.

Destrukce/inovace:

Oranžová je sice barvou kreativní, ale nese v sobě také destruktivní potenciál (kdy cílem mohlo být hledání činnosti, dění a pokud je toto hledání soustavné, může vést k rozkladu). Jde o nezralou barvu neschopnou facilitovat zdravé sociální vazby.

Symptomatika, psychosomatika:

Oranžová je barva orality ve smyslu regrese k orálnímu stádiu, orálně závislých osob, tedy lidí, kteří mohou inklinovat k alkoholu, drogám a závislosti na jídle.

Odkazuje k potřebě, která nebyla naplněna (rodičovská láska) - k potřebě se "nasytit". Je to barva osob s poruchami příjmu potravy (v případě, že se nadměrně vyskytuje v produkci a zároveň je v kombinaci s tzv. "ukecanými kolážemi" (mnoho objektů, zahlcení pozorovatele), můžeme s velkou jistotou odhalit prouchy příjmu potravy) a barva alkoholiků (oranžová sluníčka se vyskytují téměř na každém obrázku) a drogově závislých osob.

Profesní volba

Oranžovou mohou volit lidé pohybující se v prostředí sociálních kontaktů, v umělecké sféře, v pomáhajících profesích, ve školním prostředí, ale má to svá rizika a limity. (Mazehóová, Perout, Kyzour, Zeman přednášky)

4.11. Zlatá a stříbrná:

Vztahová rovina Já-Ty

Jsou to barvy s leskem, které odkazují k analitě. Zlatá je esencí hnědé, může být tedy zástupnou barvou za hnědou. Může mít tedy specifika jak žluté, tak hnědé barvy. Stříbrná je ale chladná.

Typologie

Barvy s leskem volí jak introverti (stříbrná) tak extraverti (zlatá).

Povahová specifika

Tyto barvy odkazují k penězům, k hromadění či zbavování se majetku, k touze být vidět, být zvláštní. V náboženství má zlatá magickou symboliku vyššího řádu.

Destrukce/inovace:

Obojí je možné.

Symptomatika, psychosomatika:

V nadbytku jsou to barvy excentrických osobností.

Somatizace jako u hnědé či žluté.

Profesní volba

Tyto barevné preference mohou být spojované s volbou vysokých postů s materiálním zajištěním, s politikou. (Mazehóová, Perout, Kyzour, Zeman, přednášky)

4.12. Bílá:

Vztahová rovina Já-Ty

Na vztahové úrovni může jít o barvu nesoucí emoční sterilitu, odstup a manipulaci.

Typologie

Bílá je studená, je to barva spíše introvertní, ale může také zakrývat povahu člověka.

Povahová specifiká

Bílá je v rožnovském pojetí barvou kultivované dominance, manipulace, bezohlednosti a zakrývání. Je to reaktivní barva na hnědou, která se nechce "ušpinit".

Destrukce/inovace:

Nenese v sobě potenciál změny.

Symptomatika, psychosomatika:

Za bílou, která je ještě méně propustná než černá, může být skrytá jakákoli barva.

Bílá má patologický potenciál, když je smíchávána s jinou barvou, tu pak oslabuje (například pastelové barvy, které odkazují k narcismu, zmiňovaná capu mortum, růžová).

Profesní volba

Bílá je synonymem pro (emočně) sterilní prostředí, mohou ji uplatňovat lidé, kteří se nedovedou nebo nemohou emočně angažovat. (Mazehóová, Perout, Kyzour, Zeman, přednášky)

5. Účinné faktory v arteterapii

„Výtvarnou produkci považujeme za prostředek k sebevyjádření, které je s jistým zjednodušením ztotožnitelné s formou díla a je spojeno s možností hlubší sebeexplorace, tedy introspektivním odkrýváním více či méně vědomého obsahu díla. Z toho vychází Kyzourem (1996) zformulovaná úloha arteterapeuta. Opírá se o dvě paralely: Arteterapeut je tím, kdo má pacientovi pomoci maximálně uvolnit vědomou kontrolu obsahu artefaktu a jeho následným dešifrováním pomoci získat vhled do nejhlubších vrstev osobnosti pacienta a tím usnadnit psychoterapeutickou změnu. Z komplexu terapeutem navozených dějů, účinných faktorů působících směrem ke změně v jednání, prožívání, fyziologických funkcí nebo změně sociálních vztahů pacienta vybíráme ty, které nesou v arteterapii nějaký specifický znak. Účinné faktory jsou navzájem na sobě závislé a žádný z nich nemůže působit zcela samostatně. Tyto faktory mohou představovat různé oblasti procesu změny a předpokládáme, že jsou její podmínkou. Důležitá je jejich vzájemná souhra. Výtvarný posun je tím faktorem, u něhož předpokládáme zprostředkující funkci vyjádřenou ve vazbě výtvarné tvorby k symptomům klienta.

Účinné faktory:

1. Psychoterapeutický vztah: V arteterapii je specifický existencí výtvarné tvorby vytvářené pacientem a která je v arteterapeutickém procesu středem zájmu účastníků vztahu (ve skupinové terapii pak skupiny).
2. Náhled: Pohled na vlastní tvorbu pacientovi mnohdy umožňuje a usnadňuje porozumění symptomům své nemoci, sobě samému a svým osobním problémům. Porozumění souvislostem znamená změnu v rozumové oblasti člověka vyplývající z kognitivní korektivní zkušenosti. Porozumění je v arteterapii dosahováno buď spontánně pacientem samým, nebo prostřednictvím různých postupů nabízejících vysvětlení. Jednou z těchto metod jsou interpretace nabízené terapeutem jako v rožnovské škole. Jinými způsoby jsou imaginace, koncentrace a animace (Šicková-Fabricci), asociace, otázky, konfrontace, empatické vysvětlení, hledající souvislost emočního doprovodu dané situace, a objasnění, vysvětlující určitý jev. Postupně pacient učí sám rozumět a nacházet významy ve své tvorbě.

3. Korektivní zkušenost: První korektivní zkušenost je v arteterapii mnohdy setkání s vlastní kreativitou. Emoční korektivní zkušenost v arteterapii je výtvarnou tvorbou zprostředkovaným znovuprožitím situacím nebo vztahů, které pacienta v minulosti traumatizovaly a formovaly, příp. nesprávných generalizovaných zobecnění zapříčiňujících psychické problémy. Ve výtvarné podobě se projevují taková zobecňování opakováním některých prvků, ohraničováním osob či dějů na obrázku nebo stereotypizací prvků. Tyto projevy lze po jejich rozpoznání případně odstraňovat buď v rámci obsahové složky artefakty, nebo v jeho formálních složkách, jako je zejména soudržnost obrazu vyjádřená např. v barevnosti, velikosti prvků, kompozici apod. korektivní zkušenost pak spočívá ve znovuprožití a zvládnutí situace ve výtvarné podobě a následném prožitku přijetí a spokojenosti.
4. Katarze a abreakce: Výtvarná tvorba mnohdy vyvolá v pacientovi vzpomínku, kterou doprovází silná emoce. Ztvárnění samo se mnohdy na receptivní rovině stává abreakcí, proces ztvárňování v rovině exprese řadou drobných abreakcí. Tímto „vyplavením pocitů“ se pacient zbavuje negativních emocí (akční akvarel) a dostavuje se úleva a pocit vypořádání s minulou situací. Podobně působí i katarze kdy spoluprožitím a společným emočním zážitkem dochází k odžití negativních pocitů.
5. Relaxace: Relaxace navozená ve výtvarné činnosti vytvářením objektů a obrazů je jako hlavní náplň arteterapie aktem mentální hygieny. Arteterapie umožňuje jak uvolňování tenze přímou ventilací, čímž předchází např. destruktivnímu chování, tak zmírňuje i zažívanou psychickou zátěž uspokojením určité potřeby pacienta, třeba jen v symbolické rovině. Navíc při ní manipulací se zástupnou symbolikou nastává nezřídka i úlevná změna úhlu pohledu na problém, čímž mizí stav úzkosti, což může v arteterapii otevírat možnosti odhalení a pochopení dalších souvislostí při déletrvajících terapii mohou být příznivě ovlivněny i problémy v tělesné oblasti.
6. Učení a výtvarný posun: specifickým účinným faktorem v arteterapii je učení směřující ke změně ve výtvarné tvorbě.²⁰

²⁰ Lhotová, 2010, zejm. s. 29 - 33

6. Výtvarný posun a jeho význam

Výtvarný posun je schopnost proměny v tvorbě, která je zjevná ve výtvarném projevu. Za paralelu výtvarného posunu je považována schopnost uvidět a pochopit život z jiného úhlu pohledu. Schopnost vyzkoušet si jinou polohu smýšlení a cítění. Výtvarný posun spatřujeme v kvalitativní změně barevnosti, kompozice a obsahu artefaktu.

Koncept změny ve výrazu, formě a obsahu výtvarné tvorby volá po tom, aby byla mezi specifickými účinnými faktory zřejmými z arteterapie věnována pozornost především výtvarnému posunu. Vychází se z předpokladu, že změna a posun v tvorbě souvisí s metodickou instrukcí a výtvarným vedením. U rozpracovaného artefaktu lze ovlivnit výtvarné řešení a jeho konečnou podobu a změnit tím pacientův pohled na možnost změny. Posun ve výtvarném vyjadřování je považován za metaforu potřebného terapeutického posunu. Lze jej definovat jako viditelnou změnu ve výtvarné produkci, která je v arteterapii zaznamenatelná jako tendence k určité organizaci a harmonizaci výtvarného projevu. Mluvíme-li o posunu, znamená to, že výchozí situace či stav je jiný než situace či stav, který následuje. Očekáváme tedy posun ke zdraví. Tento posun můžeme také označit jako změnu. Změna je obecným cílem psychoterapie. V arteterapii si všímáme paralelně změny terapeutické a změny výtvarné a to proto, že jedna přínosná změna může plodit další. Paralelou pozitivní změny ve výtvarné tvorbě je porozumění vlastní možnosti výtvarně se vyjádřit bez ohledu na řešení otázky, zda a komu se bude či nebude vytvořený artefakt líbit. V tomto prostoru lze pak bez interpretací pracovat na změnách ve výtvarné tvorbě. Výtvarná tvorba může pomoci vytvořit obraz, podobu nebo tvar oné změny. Změna ve výtvarné expresi může být obecně přijatelnější, zvláště v kratším časovém období než změna například v chování nebo prožívání v době, kdy chybí sociální korektivní zkušenost.²¹

„Při zaměření se na výtvarný posun v rámci rozvoje výtvarné tvorby užíváme teoretické koncepce, které jsou přínosné svým zaměřením na vývojové

²¹ Lhotová, 2010, zejm. s. 68 – 75

charakteristiky ve výtvarné tvorbě. Piagetova stádia vývoje myšlení jsou aplikována na výtvarnou tvorbu v koncepci M. Kyzoura st. Tato koncepce je založena na detekci znaků, které ve výtvarné tvorbě odpovídají určitému (zpravidla dřívějšímu) vývojovému stádiu. Pokud aktuální stádium neodpovídá skutečnému vývojovému stupni, předpokládá se existence určitého problému. Ve výtvarné tvorbě v arteterapii potom jde o nalezení prostoru pro práci s příznakem ve smyslu vývoje, který se odrazí ve změně ve výtvarné tvorbě nebo má této změně napomoci. Každá změna indikující přechod do dalšího vývojového stádia, je zaznamenávána jako pozitivní pro terapeutický posun.“²²

„Součástí změny artefaktu je i změna stylu. Styl tedy můžeme chápat jako výraz změny. Obrazy k nám promlouvají prostřednictvím obsahové složky a také prostřednictvím svého stylu, kdy stylem míníme konstantní formu danou případnými konstantními prvky svých vlastností a výrazu. Práce na změně stylu může být v arteterapii stejně důležitá jako práce na posunu v rámci vývojových stádií kresby a malby. Analogicky totiž předpokládáme v arteterapii vztah mezi určitým stylem a jistým životním obdobím. Stejně jako lze ze stylu poměrně bezpečně určit období vzniku a místo původu uměleckého díla, předpokládáme v ontogenezi člověka nebo v patogenezi choroby určitý styl, jenž danému období odpovídá. Jsou-li arteterapeutické artefakty seskupovány podle určitého řádu odpovídajícího jejich původní pozici v čase a prostoru, pak jejich styly vykazují určité souvislosti, jež je možné spojovat se vztahy mezi děním v různých etapách arteterapie.“²³

Podle Kyzoura je výtvarná tvorba oblastí, v níž se terapeutická změna odehrává. Jestliže jsou stylem určeny vzpomínky, emoce, vjemy, nápady, které si klient přeje sdělit nebo vyloučit, emoce a konflikty v nevědomé rovině, postoj k životu, do určité míry také momentální nálada při dokončení díla (Simon 1922), pak by při

²² Tamt.

²³ Lhotová, 2010, zejm. s. 79 - 81

změně stylu mělo dojít rovněž k zaznamenané změně v terapii. Výtvarný posun (změna) je vrcholem či jistým vyústěním (arte)terapeutického působení.²⁴

²⁴ Kyzour, Arteterapie 2005

PRAKTICKÁ ČÁST

7. Cíle kazuistik

V této části bakalářské práce se věnuji jednotlivým kazuistikám a výtvarnému posunu studentek Arteterapie na Jihočeské univerzitě v rámci jejich tříletého studia.

Hlavním cílem je postřehnout nejprve specifické prvky ve výtvarné tvorbě na úrovni symptomu (míra rigidity, redukovanosti a výtvarného regresu) a jejich postupnou proměnu v rámci metodické intervence v průběhu studia. Zajímám se o to, zda, jak a kdy k výtvarnému posunu dochází a jak se tento posun projevuje v realitě života jednotlivých osob.

Zaměřím se na:

- a) Specifika výtvarné produkce zkoumaných osob
- b) Analýzu díla z arteterapeutického/psychologického hlediska
- c) Hledání zlomových momentů v tvorbě
- d) Výtvarný posun a jeho vliv na život studentů

Pokusím se zjistit, zda je možná změna skrze výtvarnou tvorbu a jak se tato změna projevuje. Zároveň se zajímám o životní či psychické změny a následně jejich projevy ve výtvarné tvorbě studentek. Pokusím se také nastínit některé změny v životě studentek z hlediska jejich výtvarné tvorby.

8. Úvod do kazuistik

Součástí praktické části této práce jsou dvě kazuistiky mých spolužaček. Obě dvě jsou ženy, které byly součástí velmi blízkého okruhu mých přátel v průběhu celého studia arteterapie. Tudíž jde o ženy, které jsem dobře poznala na osobní rovině, které mi s důvěrou zapůjčily svou výtvarnou produkci k analýze a u kterých si cením míry autenticity, jež do našeho společného vztahu přinesly.

Výběr těchto žen byl pravděpodobně ovlivněn tím, že jsou v mnoha směrech mým protipólem v oblasti jednání, prožívání a vnímání a možná právě proto mě tato odlišnost interpretačně i lidsky lákala a inspirovala.

9. Kazuistika č. 1:

Žena

40 let

Žije ve vztahu Druh-Družka

2 děti

Motivace ke studiu:

„Vždy jsem k výtvarné tvorbě měla blízko. Od dětství jsem ráda malovala, modelovala nebo vyráběla něco z moduritu či hlíny. Malování na hedvábí je mým velkým koníčkem. Ve svém zaměstnání ve výtvarné dílně onkologického ústavu v Brně jsem se seznámila s arteterapií v praxi. Zaujalo mne, jak se klienti přes první odpor k práci s keramickou hlínou dostanou k zaujetí až takovému, že si domů koupí hrnčířský kruh! Fascinovalo mne pozorovat, jak se v klientech probouzí kreativita a jak jsou ochotni díky výtvarnému pojetí otevírat témata, které by se jim pouze verbálně otevírala těžko. Pracuji také s dětmi a arteterapie mi přišla velice vhodná pro dětský kolektiv. Jednou z motivací také byla práce na sobě. Ráda se učím novým věcem, arteterapie mne lákala a skýtala také možnost intenzivní práce se sebou.“

9.1. Výtvarná produkce z úvodního kurzu a prvního ročníku studia:



Obr. č. 1



Obr č. 2

Obr č. 3



Obr č. 4



Obr č. 5



Obr č.6

Obr č. 7



Obr č. 8



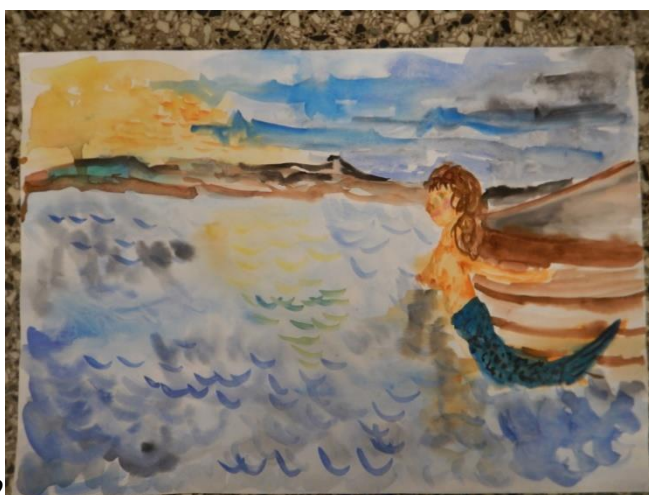
Obr č. 9



Obr. č. 10



Obr. č. 11



Obr. č. 12



Obr. č. 13

9.2. Analýza produkce z úvodního kurzu a prvního ročníku studia:

Produkce byla ze začátku pastelová, odkazující k narcistickému potenciálu a možnému vyrovnávání se s narcistickým obdobím jedince. Převažují bílá místa a barevnost je celkově světlá, což můžeme přičítat nerealizovaným emocím autorky a zároveň vyšší míře manipulace. Naopak „přepalování hnědé“ (1, 3, 4, 9, 13) může odkazovat k tlumené vitalitě, která se potřebuje projevit, ale není jí to umožněno. Přestože má autorka spoustu energie, není jí umožněno (v její výtvarné realitě) plně a svobodně využívat svůj potenciál. Zde se pak můžeme ptát na míru somatizace, na níž odkazuje i nadměrné užití hnědé, jak je popsáno níže. Objekty působí neukotveně, absentuje zde černá barva a intenzita (na všech obrázcích produkce z prvního ročníku.). Černá odkazuje k přiznané schopnosti říci „Ne“, ke vzdoru a k identifikaci rolí. Pomáhá obrázek ukotvit, uzemnit, dává mu prostor, hloubku. Na některých obrázcích (1, 2, 5, 9, 11, 13) kromě přepálené červené, pozorujeme „hnědnutí“ produkce, což může naznačovat regres do análního vývojového stádia jedince a případné situační ustrnutí. Objevuje se zde problematika kmenů, stromy jsou pojaty nestandardně (kořeny jako pařáty, všechny stejné, koruny „hoří“, (5, 7, 8, 9) a přesahují formát. Zároveň chybí úhlopříčky, především v levoprávé protestantské (otcovské) rovině (na všech obrázcích), která vyjadřuje schopnost a ochotu ke změně. Zde jde nejspíše o odkaz k otcovské figuře a mužským autoritám obecně. Na některých obrázcích se objevují „lavory“ a chybí realita, autorka tedy odmítá otevřít nějaké téma, nebo si jeho existence není vědoma, případně je

zablokovaná. Nicméně jeho naznačení v produkci předpovídá jeho brzké otevření. Uchopení reality odkazuje ke schopnosti přejít od iluzí a představ k reálnému životu a bytí v realitě více než v představách.

Atmosféra na některých obrázcích je dramatická až úzkostná, což demonstruje obr. Mořské panny (12), kde je postava toporná, nehybná i znehybněná zároveň, chybí zde širší paleta barev, která je paralelou k paletě emocí. Absentuje například červená barva, namísto toho ji nahrazuje oranžová, která může signalizovat možné úniky k orálnímu uspokojení prostřednictvím alkoholu, užívání léků nebo přejídání se. Autorka potvrzuje, že má problém otevřeně přiznávat emoce. Nerada přiznává bezmoc, snaží se vše zvládnout sama, a to bohužel i za cenu vyčerpání. Nerada ven pouští pocity smutku, beznaděje, pláč. Jsou to pro ni projevy slabosti. Její pocity pak nejsou v souladu s tím, co vysílá navenek. Ve výtvarné tvorbě se jí to projevuje tak, že mívá problém nabrat větší intenzitu barvy a aby byla intenzita barev větší, musí na sebe barvy vrstvit. Obrázek si nejprve načrtne v hlavě, pak světlou barvou a pak nekonečně dlouho vrství barvy a výjimečně se jí dařilo nějaký dokončit přímo v ateliéru. Postava panny je orámovaná a dívá se doleva, tedy do minulosti. Zároveň je umístěna na přídi lodi na identifikačním místě. Pravá strana obrázku převažuje levou a zároveň by obraz mohl být rozdělený na dva samostatné obrazy, levá a pravá strana jsou nepropojené, nekomunikují spolu. V rovině problému je „lavor“, tedy výtvarný blok. Téma mořské panny odkazuje k pojetí ženskosti a ženy jako takové, ženy ve vztahu k mužům. Protože jde o ztvárnění problematické, tak se intuitivně přesouvám na partnerskou problematiku, nejlépe dostupnou na obr. Adama a Evy (1). Všimla jsem si, že při zobrazování mužských i ženských figur někdy nelze jasně rozlišit pohlaví. Mužské figury jako by byly zženštilé a ženským jako by chyběla křivka, ženskost, pohlavní znaky, které jasně odlišují ženu od muže. Přitom autorka sama má venušiny ženské tvary. Její ženy na obrázcích nikoli. Adam a Eva vypadají jako dva muži, nejsou spolu v kontaktu, vypadají, jako by před něčím utíkali, za sebou zanechávají hnědou stopu a nemají obličej. Jediný detailní popis je na „božím oku“, které to všechno sleduje. Strom je stylizovaný, připomíná dětskou představu o stromech tak, jak jim je zjednodušeně předmalovávají rodiče. Za Adamem s Evou je „lavor“ a had připomíná spíše popínavou rostlinu svým tvarem i

zbarvením. Autorka používala hodně základní vodové barvy bez míchání, především kombinace hnědozelené a hnědo oranžové. Objevují se vysoké horizonty, a tedy utopené postavy. Postavy jsou zatím technicky neuchopené, jsou lehce prkenné a orámované, což odkazuje na obrany vůči okolí, někde jim chybí obličej a výrazy ve tvářích. Autorka potvrzuje nechuť pustit někoho do svého osobního teritoria a touhu prezentovat idealizovanou realitu.

Na horizontu se objevuje často oranžová záře a intenzita barev je po celé ploše obrázků stejná. Počáteční produkce autorky je tedy ve velké míře shodná s produkcí studentů na začátku studia.

Autorka si v průběhu studia prvního ročníku partnerskou problematiku neuvědomovala a netrápila ji. Jak sama říká, cítila být se velmi spokojena, měla malé miminko. Její obrázky však mluví o opaku a napovídají, že toto téma bude dříve či později aktuální v reálném životě a lze tedy očekávat výtvarnou změnu.

9.3. Výtvarná produkce z druhého ročníku studia:

Obr. č. 14





Obr. č. 15



Obr. č. 16



Obr. č. 17

Obr. č. 18



Obr.č.19



Obr. č.20

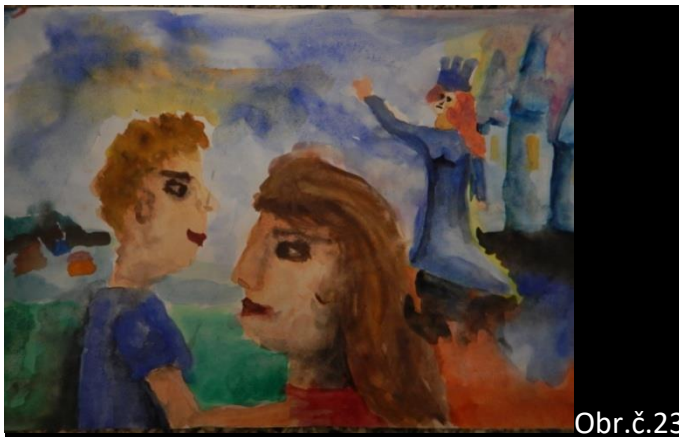




Obr. č. 21



Obr.č.22



Obr.č.23

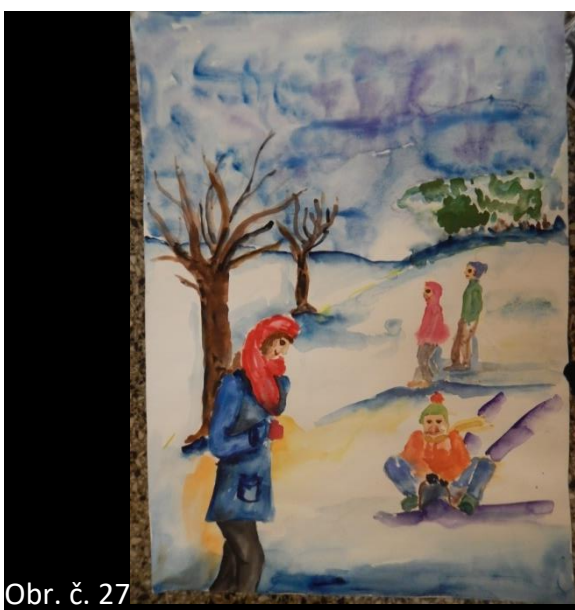


Obr. č. 24

Obr. č. 25



Obr. č. 26



Obr. č. 27



Obr. č. 28

Obr. č. 29



Obr. č. 30



Obr.č.31

9.4. Analýza produkce z druhého ročníku studia:

V produkci došlo k výrazné změně a nejspíše došlo k osobní změně v průběhu prázdnin. Produkce ztmavla, někde se objevila funkční černá (15, 17, 19), ale stále jsou zde neukotvené levitující objekty, jako například budovy (18, 29, 31). Stále se objevují „lavory“. Autorce se však daří snižovat horizonty a umožnit tak postavám dýchat. Autorka začala míchat barvy, ale na úkor špinění produkce. Barevnost je stále zelenohnědá. Objevují se však pokusy o využití širší palety barev, je zde snaha přejít od „provinilé nebo oslabené“ tmavě růžové k přiznané červené. Začíná se objevovat perspektiva a úhlopříčky. Nicméně budovy a objekty mají stále kulisový stylizovaný charakter. Například keře a stromy jakoby něco nebo někoho zakrývaly nebo skrývaly (14, 15, 18, 19). Na některých obrázcích je zhuštěno vícero témat, například obr. Tří králů (31), kde atmosféra připomíná ledovou královnu, stejně jako dům na obrázku perníkovou chaloupku na muří nožce. Na jednom z obrázků tří králů

(29) má dům antropomorfní charakter. Všimla jsem si, že autorka toto téma často opakuje. Opět vyvstává problematika pojetí muže – otce. Perspektiva je posunutá, zvláštní, což demonstrují oba dva obrázky tří králů (29, 31), téma na ledě (30) a masopust (16, 28). Objevují se stále tytéž postavy, pravděpodobně tedy autorčina rodina, v různých kontextech. Postavám se již začínají objevovat obličejové detaily, je zde pokus o detail v prvním plánu, ale je znát, že autorce zobrazení výrazu tváří činí potíže (29, 30, 31). Pak jde možná o problematiku čitelnosti emocí. Sama autorka potvrzuje, že si je vědoma své nečitelnosti, tedy nečitelnosti svých skutečných emocí vůči okolí. V obrázcích se projevuje prohlášení: Jako by říkala, že je vše v pořádku a nic se neděje, všechno zvládne. To se projevuje přílišným zvětšením objektů v prvním plánu (15, 23, 25, 26, 29, 30, 31), tzv. plakátové pojetí artefaktu. Atmosféra na obrázcích je pak ale jiná. V prvních plánech se často opakuje velká hlava, často s korunou nebo s pokrývkou hlavy. Ptala bych se pak autorky na její myšlenky, nepřipuštěné nebo nutkavé myšlenky, zakrývání, protože hlava je téměř vždy na identifikačním místě. Autorka říká, že ve druhém ročníku měla pocit, že jí arte sundalo „růžové brýle“, přišla o iluze. Musela se ze svých představ a idealizací vrátit na zem a řešit problémy. Změna jejího postoje pak vyvolala změny ve vztazích k rodině a jejím blízkým.

Stromy jsou i nadále autorčiným tématem, jejich tvar se podobá rukám, vypadají jako košťata, na zimních tématech jsou holé, na ostatních nejsou vůbec nebo jsou zakrnělé, opět stylizované. Produkce byla ze začátku malovaná jakoby třesoucí se rukou s nutkavými pohyby, pak se utáhla úplně, což demonstrují také postavy. Postavy se protáhly, jsou v nepřírodných polohách, mají malé hlavy a na obr. Šípkové Růženky vypadá princ jako by měl useknutou hlavu nasazenou na těle. Pak bych se ptala autorky, jakým způsobem muže trestá a proč. Všimla jsem si také, že je v této produkci šípková Růženka (18, 19) zobrazena dvakrát a na rozdíl od autorky je to blondýna. Na těchto konkrétních obrázcích je pak na identifikačním místě jakýsi keř, který má lidský tvar. Na většině obrázků je kromě muže a ženy ještě další žena ať už přiznaná zobrazená nebo nepřiznaná schovaná, zaměněná za jiný objekt či v symbolizované formě. Autorka udává, že obrázky souvisí s obdobím partnerské krize, kdy tušila, že do jejího vztahu s partnerem vstoupila další žena.

9.5. Výtvarná produkce z třetího ročníku studia:



Obr.č.32



Obr. č. 33

Obr. č. 34



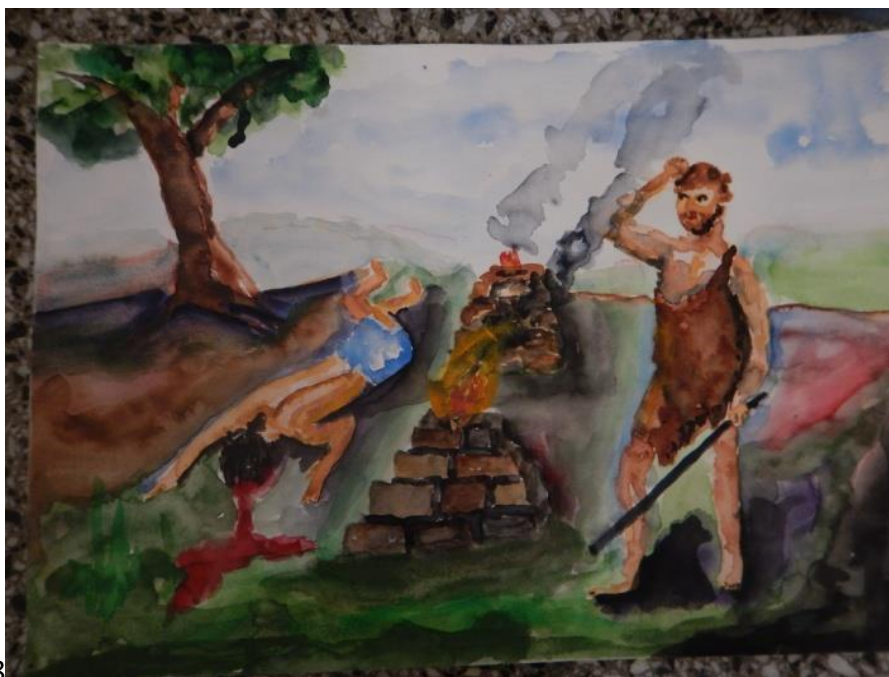
Obr. č. 35

Obr. č. 36



Obr. č. 37

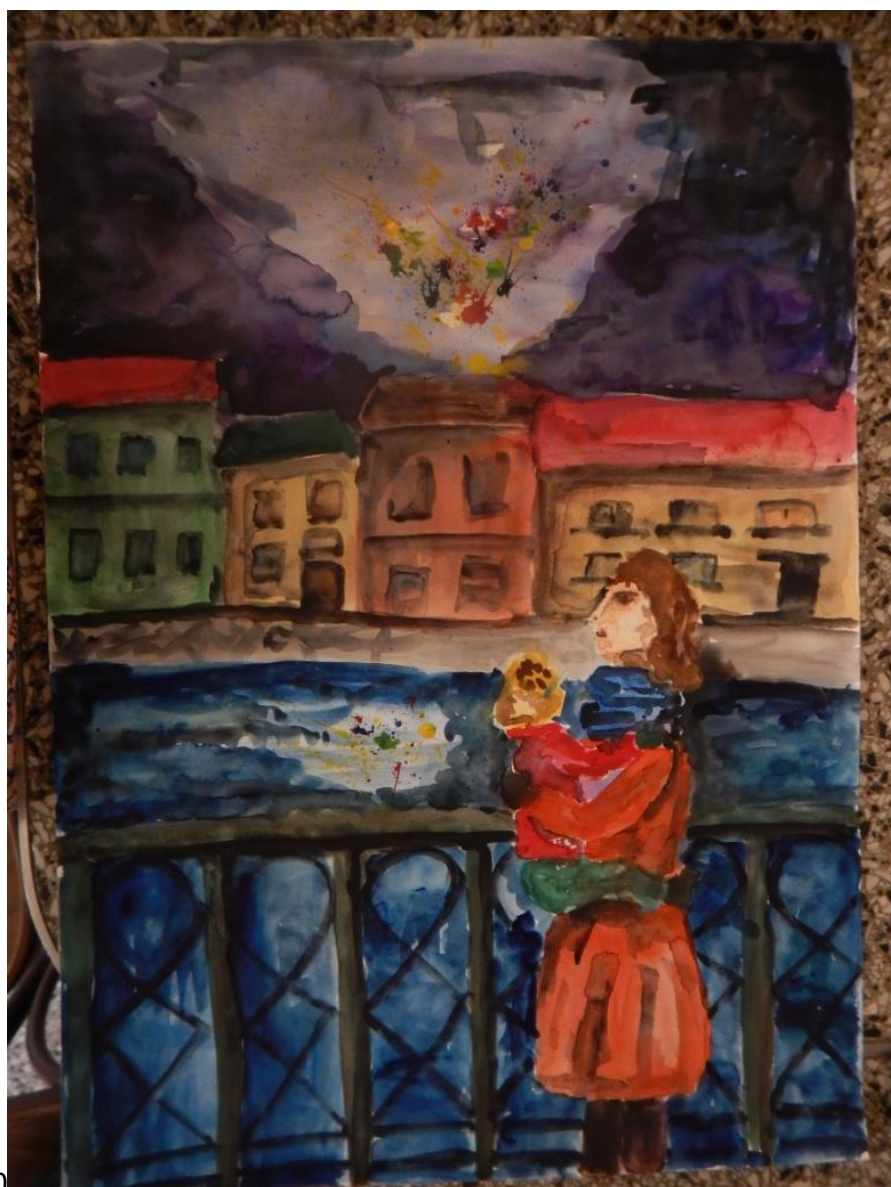




Obr. č. 38



Obr. č. 39



Obr. č. 40

Obr. č 41



Obr. č. 42



Obr. č. 43



9.6. Analýza produkce třetího ročníku studia:

Produkce se zvláště „rozpadá“, rozpíjí, chybí jasné tvary, obrysy objektů, objekty se do sebe vpíjí.

Zelenohnědá barevnost je stále aktuální, chybí jasně červená barva, černá není na většině obrázků funkční nebo chybí. Objevuje se modrozelená barevnost odkazující k vyčerpání, které autorka potvrzuje. Celkově působí obrázky chladně, chybí teplé barvy. Stále se objevují prosvítající světlá a bílá místa.

Autorka má stále potíže s perspektivou, na většině obrázků chybí úhlopříčky, které by obrázek rozhýbaly, a dodaly mu dynamiku.

Postavy jsou toporné anebo zvláště protáhlé, stejně jako v produkci z druhého ročníku. Mužským postavám se ještě více zmenšily hlavy (42, 43), jsou deformovaní. Stromy začínají vypadat reálně, i když jsou toporné, rovné a stylizované. Problematika kmenů stále přetrvává.

Za významný považuji obrázek Silvestru z ateliérové produkce (40). Je zde pravděpodobně matka s dítětem, procházejí se kolem řeky. Obrázek má barevnou kvalitu, která je žádoucí, i když zobrazené téma může být pro autorku náročné. Je zde pásovité kompoziční řešení, které odkazuje k oidipskému období (pásovitosť v tvorbě je příznačná právě pro vývojové stádium věkově srovnatelné s obdobím vzniku oidipského/elektřina komplexu, může tedy odkazovat ke konfliktu v tomto období), tedy opět k figuře otce a touhy malého děvčátka být potvrzena, přijímána a milována. Autorka k tomu dodává, že ve věku 3 let se otec od matky odstěhoval a víceméně tím ztratila i veškerou jeho pozornost. Má problém mužům důvěřovat, protože se obává opuštění, zrady. Je pro ni jednodušší přijmout mužský vzorec chování a neriskovat zklamání. Postava matky s dítětem je zasazena do kontextu plotu, který může připomínat křížovou cestu, připadá mi, jako by matka odněkud odcházela, utíkala někam jinam. Domy připomínají kulisy méně než v předchozích produkcích, chybí jim však komíny – tedy ventil k „upouštění páry“. Ohňostroj naopak ventil upouští, přestože je obrázek zatuhlý. Ohňostroj mi také evokuje přirovnání „jako v nebi, tak i na zemi“, jako by zde byl nějaký vnitřní autorčin konsensus. Atmosféra je tu tíživá až úzkostná, obrázek má jakousi vnitřní dynamiku, je zde předzvěst změny, sbíhají se temná mračna a bouchají rachejtle...Červená, která se objevuje v oděvu dítěte, je žádoucí a dodává obrázku sílu působit na pozorovatele. Autorka udává, že měla v období, kdy jej malovala, zdravotní problémy se zády. Zde vidím paralelu k tomu, že si toho příliš mnoho naložila a už to není možné unést. K tomu autorka dodává, že měla zablokovaná záda, téměř se nemohla hýbat, a to jak fyzicky, tak psychicky. Nebyla schopná se svými problémy hnout, zůstalo jí jen vyčerpání a depresivní myšlenky. Od tohoto obrázku měla výtvarný blok, nechtěla malovat a už vůbec ne řízeně konkrétní témata. Naopak jí bylo dobře ve volné tvorbě, v malování při hudbě.

Další obrázek, který mě zaujal, je mořská panna, která se jakoby rozpadá, rozpíjí (42). Není zřetelné, zda se princ naklání, aby jí pomohl a zda si to panna přeje, nebo je nejistá a čeká...Zde spatřuji symbolickou situaci „vytahování z vody“, které může odkazovat k touze se vdát. Autorka žije v nesezdaném partnerství druh – družka. Sama říká, že se vdávat nechtěla, protože její otec byl exemplárním příkladem manželského fiaska kvůli svým nesčetným nevěrám. Dnes říká, že by se možná i vdala (kdyby???věřila, důvěřovala, mohla věřit...) z obrázku a umístění obou postav je evidentní, že jde o autorčin partnerský vztah. Zvláštní je také to, že nejen zde mají postavy tečkovité univerzální oči (z výrazu v očích čteme emoce). Na obrázku je nejisté, zda je z vody vytahována, nebo zda vtahuje prince do vody. K tomu autorka dodává, že všechny problémy vyústily v dlouhotrvající partnerskou krizi, kdy si spolu nerozuměli a nebyli schopni se dohodnout, přesně jak je to na obrázku, jeden pro druhého byl velmi nečitelným.

Adam a Eva (37), věčné lidské téma, ve srovnání s obrázkem v prvním ročníku, jsou tito dva více čitelní, jasní, více reální... Eva vypadá, jako když má penis a ten je větší než Adamův. Jako by se na Adama zlobila, chtěla se mu vytrhnout. Adam ji drží, je postaven výše než ona, tedy v poloze, ve které muže na obrázcích autorky nevidáme. Změnila se hierarchie nebo by si to autorka přála? Na obrázku je ale jinak prázdné, chybí objekty. Vpravo dole na identifikačním místě leží ustrašená lvice, a tak se ptám, kdo (jaká žena) by to mohl být. Vlevo v úrovni „ty“ vidíme vzpřímený strom s košatou stylizovanou korunou. Jako by byly na obrázku zastoupeny muž a žena také na symbolických úrovních. Obrázku chybí černá a sytě červená, postavy působí neukotveně, jako by v něm chybělo rozhodnutí.

Napříč autorčinou produkcí se setkáváme s tématy, která v sobě nesou otcovskou problematiku (32, 33, 38, 39, 42, 43). Autorka sama říká, že si v sobě toto bolestné téma zpracovala do té podoby, že o něm s otcem už nemusí nikdy mluvit. Muže podle obrázků vnímá jako omezené samce. Snaží se vymezit se vůči nim jako žena, ale v mužské rovině. S tím autorka úplně nesouhlasí. Vidí to spíše tak, že je pro ni těžké uznat mužskou autoritu a utíká do pro ni jednodušších mužských vzorců chování, ať už z obavy ze zklamání nebo z neschopnosti přiznat si „slabost“. Z

rožnovských témat jí je nejlépe v tématu mořské panny, stejně jako studentce v následující kazuistice.

9.7. Vyjádření autorky k sebezkušenostní a vztahové problematice změny:

Změny, které nastaly se sebezkušeností:

„Na jednu stranu mám pocit, že pohlížím na svět jinak, reálněji. Nicméně to, co dříve platilo, již neplatí a mám pocit, že nevím kudy kam. Sebezkušenost spolu s dlouhotrvajícími rodinnými krizemi mě dostala do koloběhu depresivních nálad a neschopnosti se jakkoli usebrat. Mám pocit, že se neustále plácám v nějakém bahně a nejsem schopna se z něj dostat a nadechnout se čistého vzduchu (zde bych upozornila na hnědnoucí produkci v rámci studia). Možná je to jen chvilkové bezčasí, ze kterého se vyvine něco dalšího, pro mne je to ale velice vyčerpávající (k problematice vyčerpání jsem se vyjadřovala v rámci kazuistiky ve vztahu ke světlé barevnosti a nedostatku odpočinkových – modrých – barev).“

Co jsi nahlédla a jak jsi jiná:

„Díky sebezkušenosti jsem mohla lépe porozumět svému vztahu (spíše nevztahu) s otcem a tím potažmo trošku poodhalit mé chování k mužům obecně. Také jsem více narovнала vztah s matkou, kdy jsem našla pochopení pro její chování (studentka nahlédla, že můžeme změnit náš vlastní přístup, nemůžeme změnit druhé). Zároveň jsem ale ztratila svou sebejistotu a hlavně energii (k energii se vyjadřuje studentka opakovaně, zde by byla na místě individuální podpora terapeuta).“

Změny v oblasti vztahové:

„V oblasti vztahové hledám především vztah k sobě, abych měla sílu si věci kolem sebe zařídit tak, aby mi vyhovovaly, stejně jako všem ostatním zúčastněným. Učím se více myslet na sebe. V prvním ročníku jsem si nepřipouštěla nějaké partnerské problémy a neměla chuť je řešit. Partnerský vztah jsem si spíše idealizovala, a ještě spíše žila a prožívala v představách než v realitě, kde se kupily problémy, do kterých jsem se nechtěla pouštět. Měla jsem „jasno“, jak věci mají být, vše bylo narýsováno a nepřipouštěla jsem si, že by něco mělo být jinak. Neměla jsem chuť cokoli na partnerském vztahu řešit, spíše jsem chtěla pracovat na sobě.“

Psychosomatika:

„Často trpím bolestí hlavy a únavou (uvedeno v kazuistice na základě produkce). Žáda jsou trochu lepší, ale neschopnost chodit, posouvat se, přesunout se jinam stále trvá, již více jak rok trvají problémy s kolenem, které mne více či méně znemožňují bezbolestný pohyb (zde spatřuji paralelu k pohybu vnitřnímu).“

Změny v oblasti profesní:

„Co se týče porozumění artefaktu, tak mohu říci, že díky sebezkušenostní průpravě jsem v praxi uplatnila získané znalosti a přístup ke klientovi.“

9.8. Shrnutí:

Na začátku arteterapeutického procesu byla přítomna jistá „zapouzdřenost“, která se arteterapeutickou činností uvolňuje a odkrývá témata, která mohou přinášet výtvarnou krizi. Na konci každé intervence (ať už metodické či interpretační) by mělo následovat opět zapouzdření, či terapeutické ošetření nastalého procesu. U této autorky zatím nedošlo k uzavření průběhu integrace proběhlého procesu. Zkušenost s sebou přinesla další otazníky. V celkovém výtvarném i osobnostním vývoji došlo k problematickému vyústění, které přinesla osobní krize a jisté „bezvětří“ v autorčině životě. Nicméně toto bezvětří může být krokem k určité vnitřní transformaci, přehodnocování a bilancování nad vlastním životem, které může být pro období ženy kolem 40 let příznačné.

Napříč autorčinou tvorbou se setkáváme s problematikou mužsko-ženské polarity. Setkáváme se s tím, že autorka postrádá důvěru vůči lidem obecně. Prožitek nedůvěry pramenící z primární zkušenosti v původní rodině se opakuje v partnerském vztahu. Člověk si nevědomě vybírá partnery, kteří mají mnoho společného s rodiči, ale u kterých si přeje zažít korektivní zkušenost. Toto se bohužel většinou nestává, a proto je potřeba tuto paralelu nahlédnout a změnit vnitřní nastavení, vztah k sobě sama, jehož vyústěním pak může být změna „přirozeného“ výběru partnera. Jakkoli zjednodušeně to může znít, tento proces vnitřní transformace je nesmírně náročný, složitý a nikdy nekončící. Dát jinému člověku svou důvěru je bolestný a zároveň osvobozující proces, ale tuto důvěru pak ztrácet

je ubíjející. U této autorky zatím nedošlo k uzavření průběhu integrace proběhlého procesu. Autorka uvádí, že je v současné době v individuální terapii, která má přímou souvislost s probíhající rodinnou krizí.

10. Kazuistika č. 2:

Žena

28 let

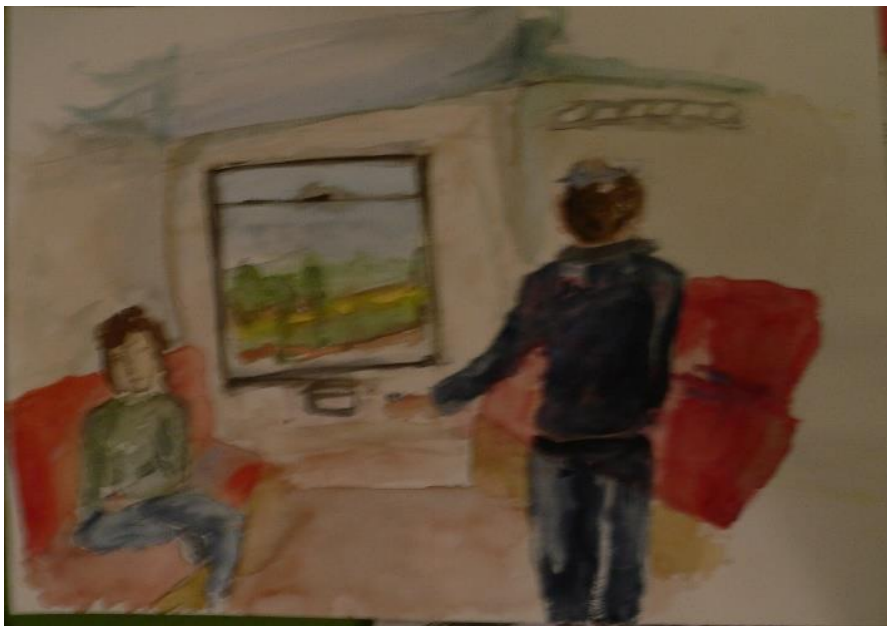
Vysokoškolsky vzdělaná

Bezdětná

Motivace ke studiu:

„Před začátkem studia jsem nemalovala, neměla jsem tedy zkušenost s akvarelem. Kresbě jsem se věnovala v rámci kurzů v ateliéru v rámci studií lidské postavy. Ke studiu arteterapie mě přivedl můj zájem o umění v (arte)terapeutické rovině“

10.1. Výtvarná produkce z úvodního kurzu a prvního ročníku studia:



Obr. č. 1

Obr. č. 2



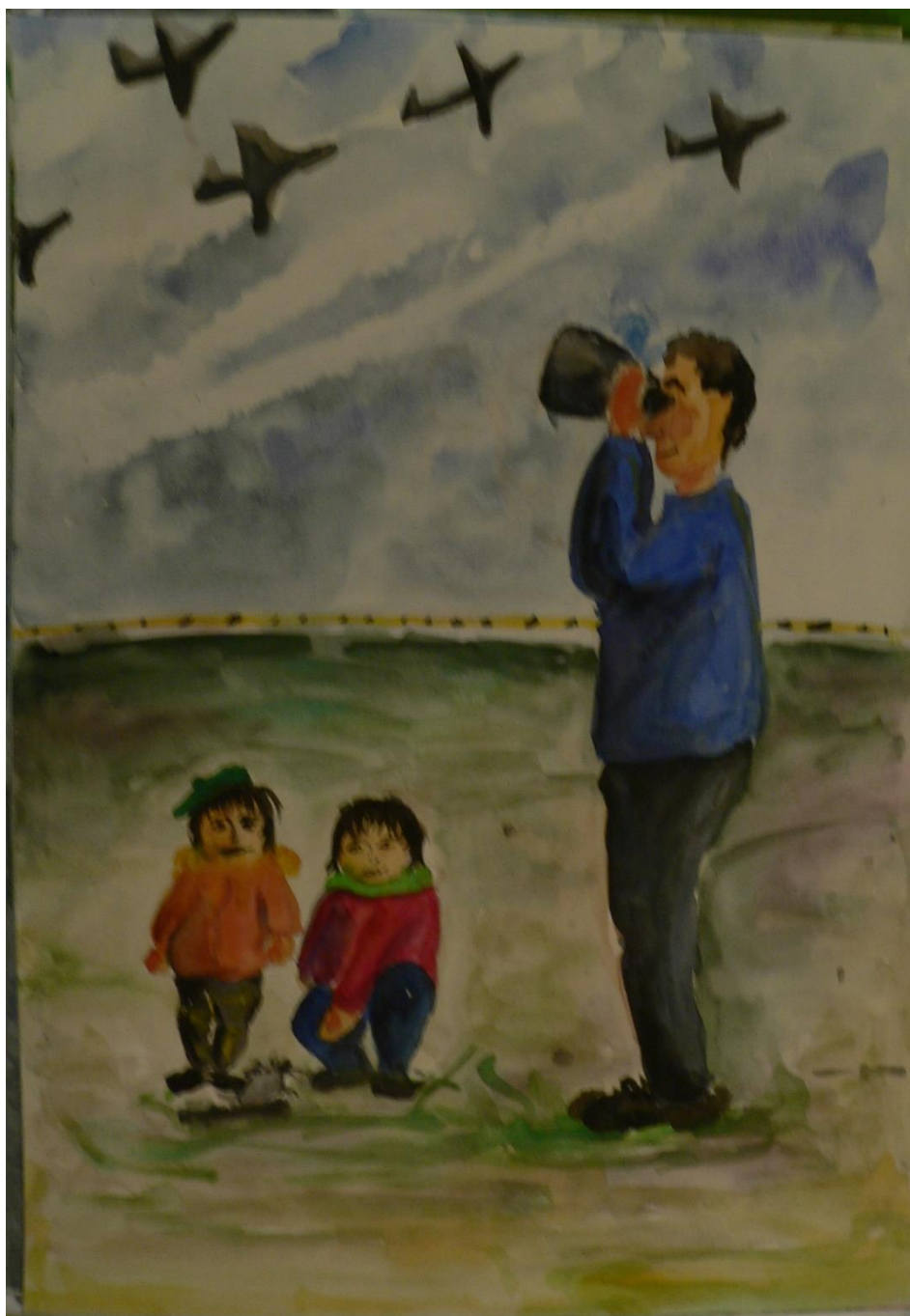
Obr. č. 3



Obr. č. 4



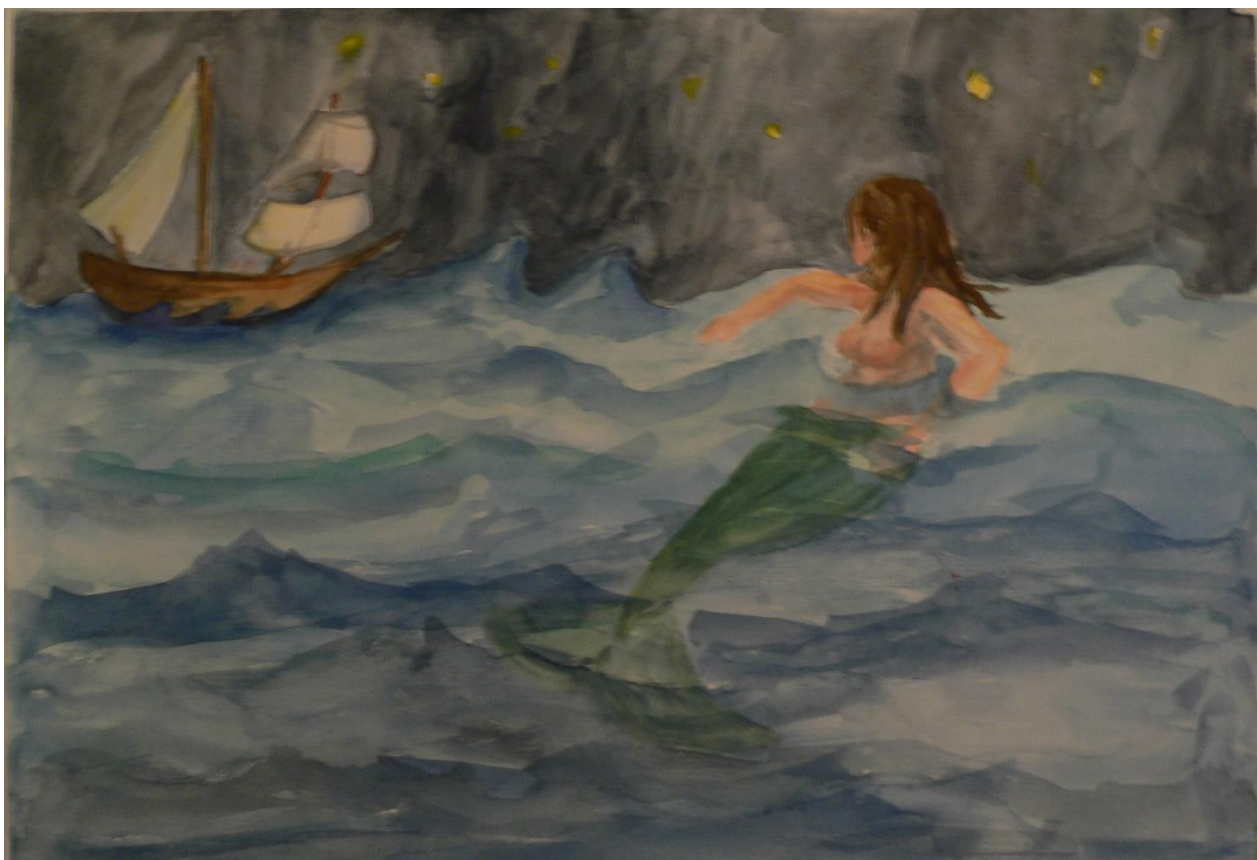
Obr. č. 5



Obr. č. 6



Obr. č. 7



Obr. č. 8



Obr. č. 9



Obr. č. 10



Obr. č. 11



Obr. č. 12



Obr. č. 13



Obr. č. 14



Obr. č. 15



10.2. Analýza produkce z prvního ročníku studia:

V produkci se od začátku objevují poměrně velké bílé plochy, světlá barevnost, „špinavé“ barvy, trhavé tahy štětce (1, 7, 8, 9), ale také rámování celých obrázků, nedokončování. Ze začátku, stejně jako u většiny začínajících studentů arteterapie, obrázky postrádají černou barvu. Ta se pravděpodobně ateliérovou intervencí začíná objevovat, nicméně není integrována do celku, objevuje se izolovaně. Stínování postav, používání barvy a její míchání a budování prostoru napovídají, že je autorka výtvarně vedena již delší dobu. Zobrazovaná témata, respektive autorčina představa o ztvárněné skutečnosti, je v rozporu s její výtvarnou znalostí v tom smyslu, že se jí nedaří obraz ztvárnit tak, jak by jej mohla ztvárnit, kdyby tvořila podle statického modelu. Působí zde tedy velmi silně nevědomá složka, a to především v obrázcích Matka a dítě (8, 10, 13, 14) a Otcův svět (5). Obrázky s konfliktní skrytou složkou jsou buď „neohrabaně“ uchopené nebo úplně „utažené“ ilustrativním projevem. Úhlopříčky jsou vedené ve výhradně protestantské „otcovské“ rovině, a pokud je tématem obrazu ženství či mateřství, úhlopříčka absentuje. Celková barevnost je studená a můžeme se tedy ptát, proč, zdali a jak se v rodině projevují city, jak autorka sama city prožívá a dává najevo. Tím se dostávám k tématu partnerství, které bývá velmi často odrazem nebo pokračováním vztahů v rodině. Partnerskou problematiku vidíme na obrázcích č. 3. a 9. Adam a Eva (9) jako by byly „modelové“, výtvarně pěkné zpracování, ale zasazení do chladných tónů neurčité přírody, chybí barevná nebo světelná dominanta, okolí působí prázdňě. V obrázcích chybí zpočátku integrovaná červená barva, ptát se tedy můžeme na oblast citového života, sexualitu anebo životní energii. Po metodickém vedení se začíná červená objevovat v podobě pokrývek hlavy či chybějící části hlavy (2), což může odkazovat ke zvýšené mozkové aktivitě ve formě „zacyklení“ a otázkou je, jak dává autorka najevo vztek. Pokrývky hlav se objevují na většině obrázků (10, 12, 15) ať už v podobě čepců, helem nebo kulichů, a tak se ptám, co je nutné skrývat a proč, případně jaké myšlenky si autorka nepřipouští. Mohla bych se také ptát, zda se autorka chystá „pod čepec“, ale s ohledem na kontext a další symboliku to tak nevypadá. Velmi zajímavé je autorčino pojetí lidské tváře (např. 3, 5, 12). Postavy mají tuší dokreslené obličej, tváře tedy nemají výraz a je jim dosazován invazivní univerzální a grafický výraz tváře. Dokonce se objevuje i kulich

bez obličej (10), takže se můžeme ptát, jestli náhodou netvoří autorka nejprve "obal", tedy oděv a pak "obsah", tedy tělo. To mě přivádí k otázce tělesnosti, resp. jak autorka může vnímat tělesnost. Autorka uvádí, že neví, že jí to nic neříká, ale přivádí jí to asociativně k otázce týkající se pohybu a ustrnutí (v čase, prostoru?). Postavy působí toporně. V „mužských“ tématech se objevují kolejnice, vlaky, letadla na nebi (1, 5, 6). Také pojetí stromů působí zvláště, protože stromy působí jako ruce (9, 10) nebo jako symbolizované postavy. Tyto obrázky v kombinaci s hnědozelenou nebo modrozelenou barevností působí ohrožujícím až úzkostným dojmem. V problematických obrázcích (1, 6, 8) se objevuje více perspektiv najednou, například koleje jsou jakoby seshora, postavy zase ze zorného úhlu diváka, některé postavy v tomtéž obrázku seshora, „dospělí“ jako obři (5, 13). V průběhu prvního roku se produkce začíná měnit, tmavne a do obrázku se dostává světlo a stín. Na více obrázcích se objevuje kolo jako dopravní prostředek nebo jako kola u vlaků (6, 14, 15), které může odkazovat k oralitě. To může souviset se sourozeneckou symbolikou, jistou nenasyceností. Kola jakožto symboly ženských prs, kojení, odkazují k možné nenasycenosti láskou, ale také k blízkosti s matkou. Autorka s touto interpretací souhlasí, má starší sestru, jsou celkem dvě. Téma matky s dítětem je zvláště ztvárněno na obrázku č. 14 vpravo dole. Dítě si „hraje“ tak, že jakoby sedí na hračce (připomínající náhrobek), v sytě signální žluté mává nebo snad volá na maminku. Prostředí je ohraničené plotem. Plot, jakožto bariéra či blok. Je zde dítě samo s matkou, můžeme se tedy ptát, kterému období tato scéna náleží. V kontextu s „náhrobkem“, kde dítě sedí, můžeme pískoviště chápat jako hrob. Ptám se tedy, co/koho autorka pohřbívá a proč a intuitivně se ptám (sama sebe), zda může mít pocit, že byla nechtěné miminko. Matka na obrázku sedí netečně na lavičce připomínající žebřík, v chladných barvách, vlevo se „válí“ osamocené kolo. Téma ženství a mateřství se projevuje také v obrázku řepkového pole (15), kde i žluto fialová barevná kombinace odkazuje k mateřským vzorcům chování. Cyklistka, pravděpodobně (k tomu autorka říká, že malovala cyklistu, ne cyklistku, a k tomu, že je na identifikačním místě dodává, že by to mohlo být spojené s mužskými vzory chování. Autorka se podle svých slov „přiznává“ k tomu, že mužské vzory chování, určitá autoritativnost a velení by se u ní v rodině našlo a potvrzuje možné sklony k tomuto typu chování), je umístěna na identifikačním místě autorky a míří po

katolické úhlopříčce směrem k bouři na obzoru, je zde cítit napětí, postava je sama (autorka má vícero osamělých obrázků), obrázek je dynamický a předznamenává pohyb a změnu. Právě tento obrázek považuji za transformační, protože působí „živě“ a dynamicky. Autorka tento obrázek považuje také za transformační. Vztah matka a dítě, ženství a mateřství, se mi zdá v tuto chvíli velkým tématem autorčina života. Autorka také uvádí, že jejím oblíbeným tématem je mořská panna. Zajímavé je, že je v jejím podání (7) zasazena do kontextu noční oblohy a chladných tónů. Proto se ptám, do jaké míry je autorka přístupná tělesnosti? Na obrázcích se objevují časté cesty-odjezdy-příjezdy. Co jí říkají „úniky“ nebo „očekávání příchodu někoho“? Autorka souhlasí s úniky, kdy uniká ze zaměstnání, ze vztahů, z Česka atd.

10.3. Výtvarná produkce z druhého ročníku studia:

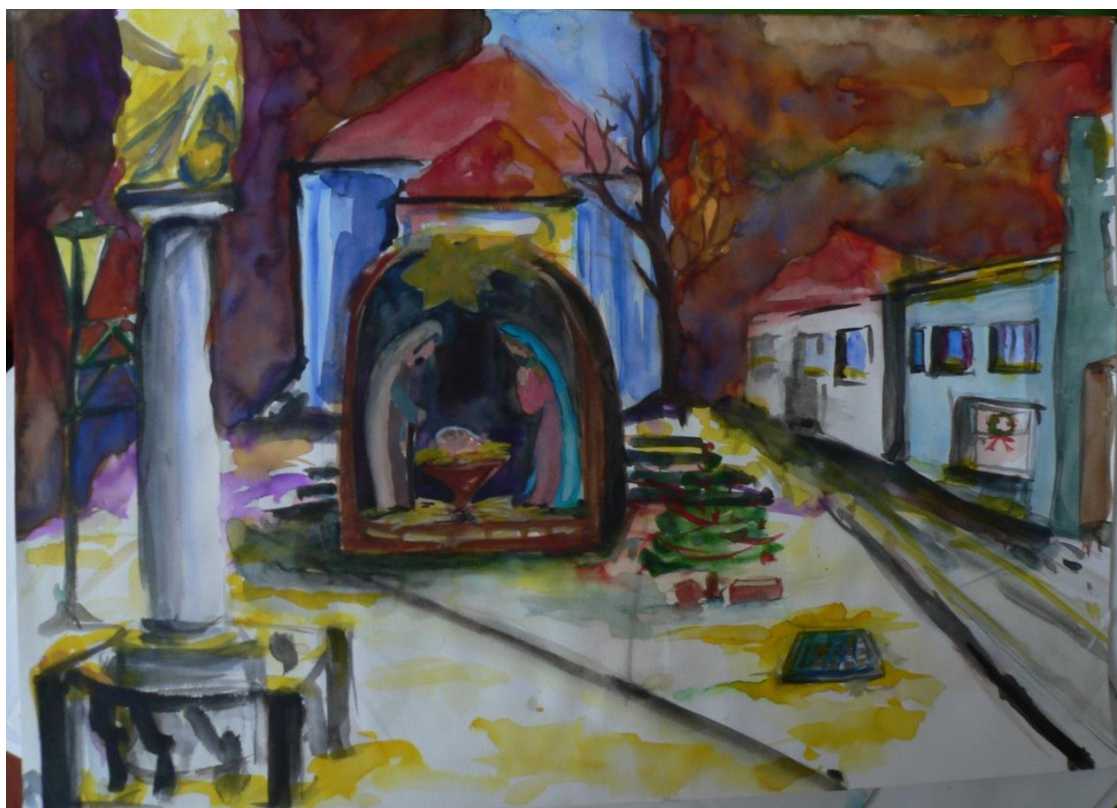
Obr. č. 16



Obr. č. 17



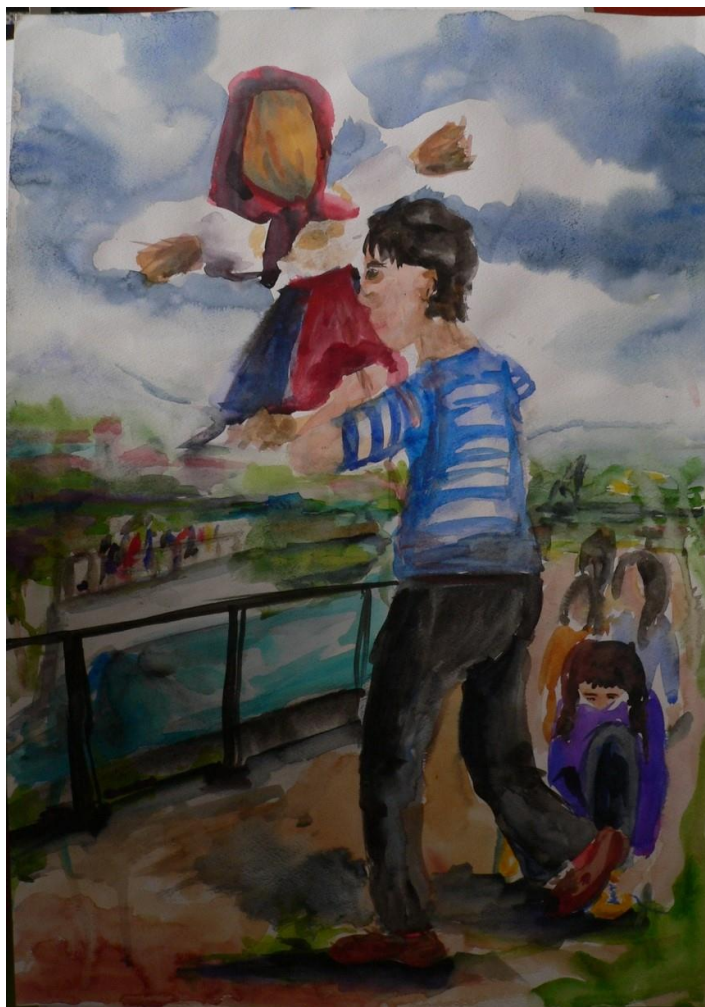
Obr. č. 18



Obr. č. 19



Obr. č. 20



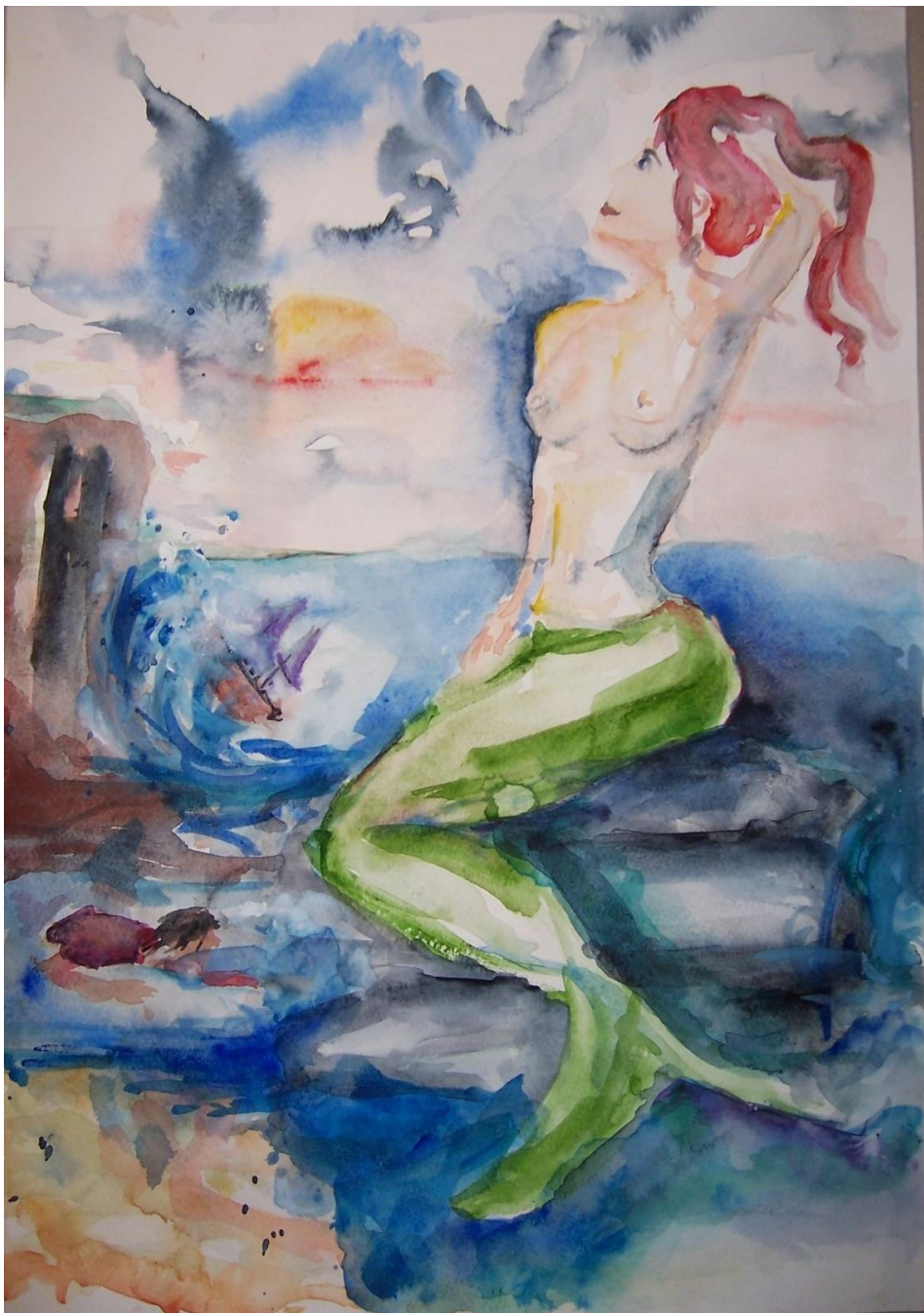
Obr. č. 21



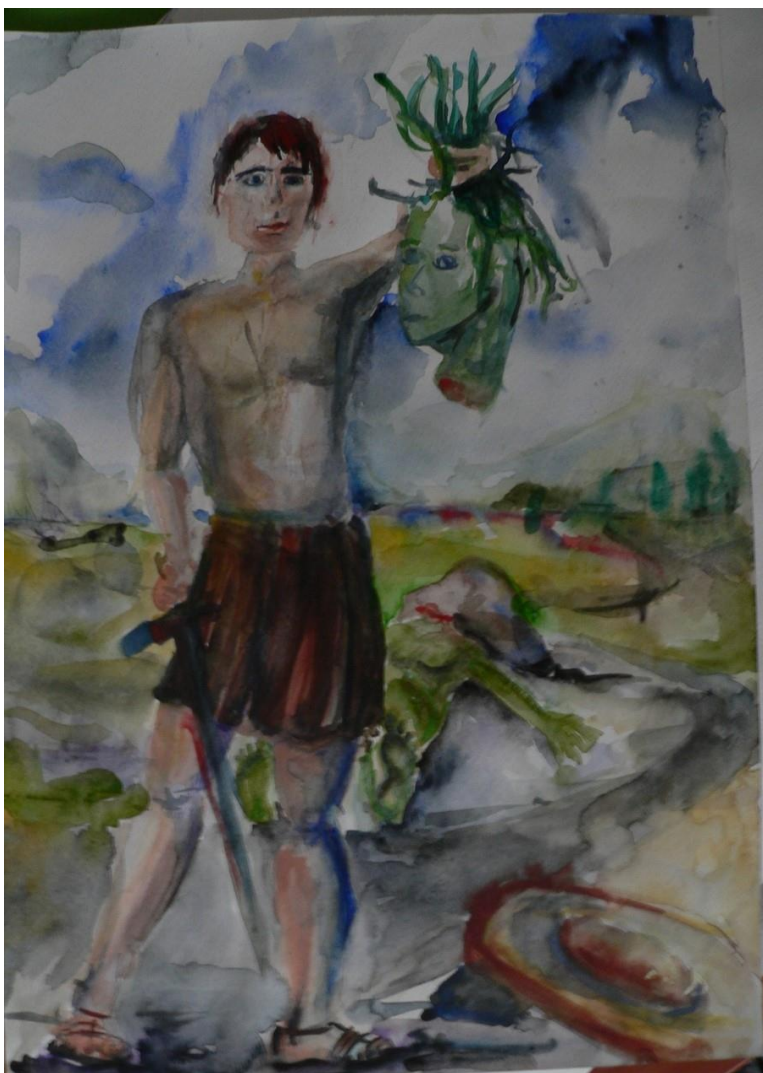
Obr. č. 22



Obr. č. 23



Obr. č. 24



Obr. č. 25



Obr. č. 26



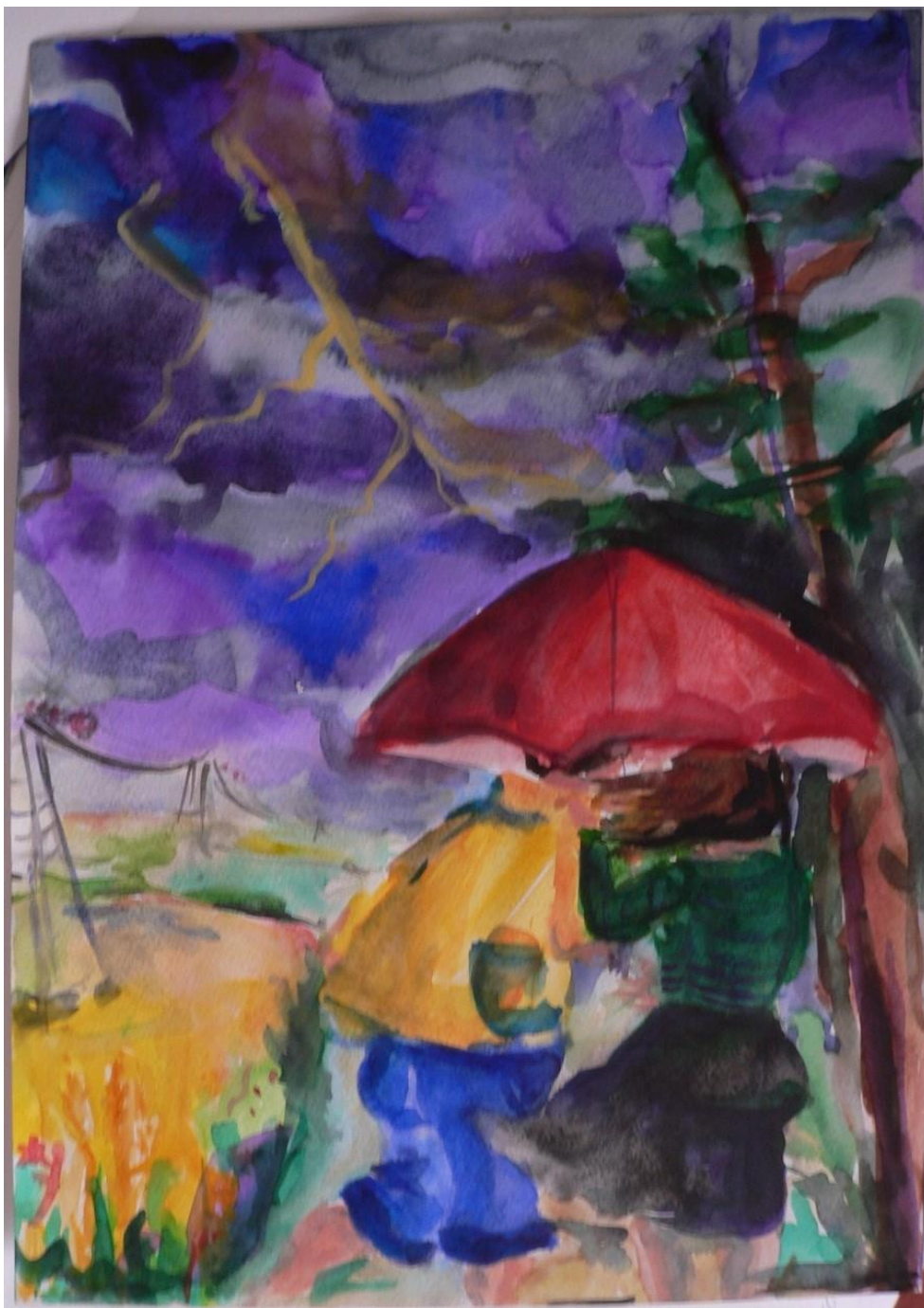
Obr. č. 27



Obr. č. 28



Obr. č. 29



Obr.č. 30



10.4. Analýza produkce z druhého ročníku studia:

Nejprve bych začala tím, co se změnilo. Proměnila se barevnost. Autorka sice stále osciluje mezi barevnou intenzitou a světlým až bílým ztvárňováním obrázků, ale bílých ploch výrazně ubylo. Objevuje se již integrovaná a čistá červená barva a také funkční stíny (18, 19, 21, 22, 26, 27, 28, 29, 30) a v „mateřských a ženských-s partnerskou dynamikou“ tématech (25, 29, 30) se objevuje fialová, která v prvním ročníku spíše absentovala. Mořská panna je opět zasazena do téměř noční oblohy a nevíme, zda se stmívá nebo rozednívá, panna je osamocená na identifikačním místě (16) a jako by marně čekala. Mořská panna se ve druhém ročníku objevuje dvakrát. Na obr. č. 23 má jinou barvu vlasů a stále „čeká“, prince, na obzoru není, ale vypadá nadějněji a připraveněji než na obr. č. 16. Tím, že je na druhém obrázku den, se můžeme ptát, zda se něco změnilo a co. Noční témata mohou odkazovat k vnitřním

stínům, k nevědomým obsahům, k temnotě, pohroužení. Mořská panna je také jediné téma, kde autorka zatím demonstruje ženskou křivku. Na jiných obrázcích jsou muži a ženy heteronomní, a to jak fyzicky, tak barevně. Změnu vnímám i v tom, že na prvním obrázku je panna na suchu, zatímco na druhém má ocas napůl ponořený ve vodě, což také může naznačovat určitou připravenost pro vztah. Na nebi druhého obrázku je ze skvrny asociován pták nebo létající ještěř a také pohled mořské panny míří vzhůru, rozvolněně, až koketně, si projíždí vlasy rukou, což je moment, který na předešlé produkci nebyl. Autorka má velmi pěkně zpracovaná nebe, jsou atmosférická, někdy komplikovaná, iluzivní a hodně propracovaná, nejen „natřená“. Věnovala bych se nyní betlémské scéně (18). Atmosféra zde je velmi zvláštní, až tísnivá. Je zde jakoby více časoprostorů najednou. Vlevo vidíme oplocený antický sloup, na jeho vrcholu je žluté místo s popiskem, resp. číslem, který nebyl vědomý. Je zde číslo 15 a vedle tohoto osvětleného místa ještě svítí lucerna, která jako by podtrhovala důležitost tohoto momentu. Ve druhém plánu je betlémská scéna, která je ale jakoby skrytá, není na první pohled vidět. Lidé v betlémě jsou zvláštním způsobem zkroucení, uzavření do objektu, který může symbolizovat mandalu, dělohu, nehybnost, tělesný otvor. Výjev nevypadá, jako by byl reálný, ale spíše jako by byl odrazem vypouklého zrcadla a scéna se tak odehrávala mimo obraz. Za betlémem stojí pravděpodobně kostelík a vedle něj je strom, vrcholy kostela i stromu jsou v „hořícím“ nebi. Celý prostor obrázku sbíhá do jednoho jediného bodu. Barevnost je červeno černo žlutá, barvy jsou „zašpiněné“. Na zemi je žlutá barva připomínající moč stékající do kanálu. Vpravo, v jednom z antropomorfních domů, je v okně pověšený věnec jako možný symbol věnečku. Ptala bych se tak na situaci, kterou mi výjev může připomínat. Tím mě situace intuitivně vede k tématu šípkové Růženky a Adama a Evy. V produkci však chybí. Autorka dostala ve škole za úkol namalovat mořskou pannu, jak svléká ploutev.

Výrazný, především barevný posun, je vidět v obrázcích s dramatickým i nočním nebem (18, 22, 25, 26, 27, 28, 29), a přestože nejde o oslavu Silvestra, objevuje na noční obloze ohňostroj. Zajímavé je, že téměř na každém z těchto obrázků „něco hoří“. Na jednom hoří okno, na druhém prskavka, kterou drží dítě, na dalším je

vatra, pak výrazná žárovka a pak je řepkové pole a na nebi se blýská. Barvy jsou čisté a stromy stále zvláštěně pojaté. Obrázek s tématem čarodějnic (27) v sobě obsahuje kromě zjevných postav také kouřové skvrny, které vypadají jako postavy, stejně jako přítomný holý strom. Na tomtéž obrázku jsou opět antropomorfní domy a skvrna na obloze připomíná vlka. Celý obrázek působí až magicky, takže se autorce dařilo zachytit atmosféru, která k tomuto tématu patří. Protože v tvorbě z druhého ročníku absentuje téma Karkulky (autorka nesouhlasí s tím, že Karkulka chybí, v prvním ročníku namalovala dvě) a jedna postava je červená s kloboukem, ptám se, zda by tento obrázek v sobě nemohl nést toto téma, stejně jako obr. č. 20 – vynášení Morany. Pakliže by skutečně šlo jen o téma čarodějnic (27), napadá mě, že je tam jedna jediná žena, obklopena muži ať už ve zjevné nebo symbolizované podobě, kteří jako by ji chtěli upálit. Rozhodně to nevypadá tak, jako by ona žena měla celou situaci ve svých rukou. Autorka souhlasí a přemýšlí o možných souvislostech v jejím životě. Na obr. 20 je velmi zvláštní scéna, kde nositel Morany má ruce umístěné pod červenou sukni (připomíná mi to lékařské vyšetření) a vedle něj je zástup holčiček ve frontě.

Na obrázcích začíná být vidět, že se autorka postupně mění kompoziční uspořádání a obsazuje prostor postavami a dějem. To se projevuje také v následujícím obrázku loutkového divadla (28). Zde je na identifikačním místě, jak autorka uvádí, postava matky, která má v hlavě „okno (nejspíše) s otcem“ vlevo za loutkovým divadlem laškující pár mladých lidí, řekla bych až za oponou, ale nad nimi září naddimenzovaná žárovka. Ptám se tedy, zda se cítí být autorka pod kontrolou nebo si nepřeje být viděna v nějaké situaci. Autorka uvádí, že je možné, že se cítí být pod kontrolou. Na otázku blízkosti vztahů v rodině, resp. vztahu mezi ženami, matkou a sestrou říká, že si moc nepovídají (například neví, zda má sestra přítele). Na obrázku je matka, vypadající jako starší ženská autorita, na identifikačním místě autorky a sama sebe autorka považuje za osobu za oponou. Matka na obrázku nepůsobí příliš vřele nebo mateřsky, ptám se tedy na diferenciaci rolí v rodině, k čemuž se vrátím v následující analýze. Na obrázku mě ještě zaujalo téma Kašpárek a královna, děj odehrávající se v loutkovém divadle na obrázku. Zde se objevuje mnoho signálních světelných bodů, na co je potřeba si posvítit? Následujícím obrázkem je poměrně

vyvážený, sytě barevný a dynamický obrázek řepkového pole (29), který považuji u autorky za významný ve smyslu výtvarného posunu. Posledním obrázkem ročníku je obr. č. 30. Na tomto obrázku je matka autorky. Autorka si není jistá obsazením. Je vidět, že je to žena, ale barevnost ani kontext tomu neodpovídají. Zde se dostávám k diferenciaci rolí muže a ženy. Tato matka „tahá“ sklizené plody vinné révy, vlevo je pravděpodobně muž, který plody sklízí, ale vypadá to, že do jiné bedýnky, než která je na obrázku v prvním plánu. Autorka potvrzuje, že se matka o vše stará sama. Vzhledem k tomu, že většina stromů autorčiny tvorby je holých, považuji i téma plodícího stromu nebo keře za významné.

10.5. Výtvarná produkce z třetího ročníku studia:

Obr. č. 31





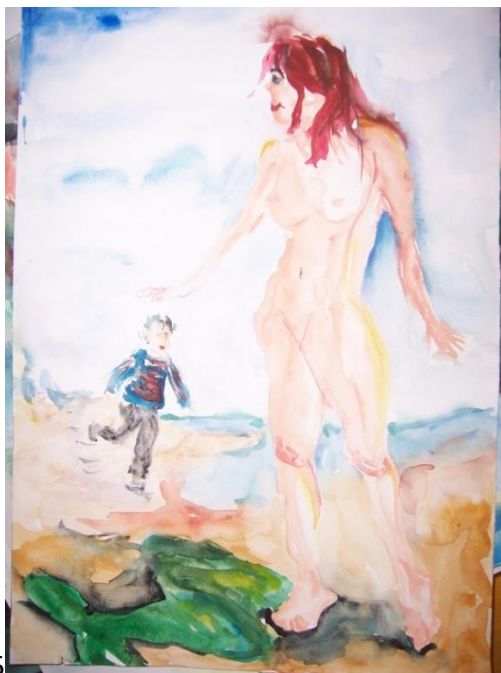
Obr. č.32



Obr. č. 33

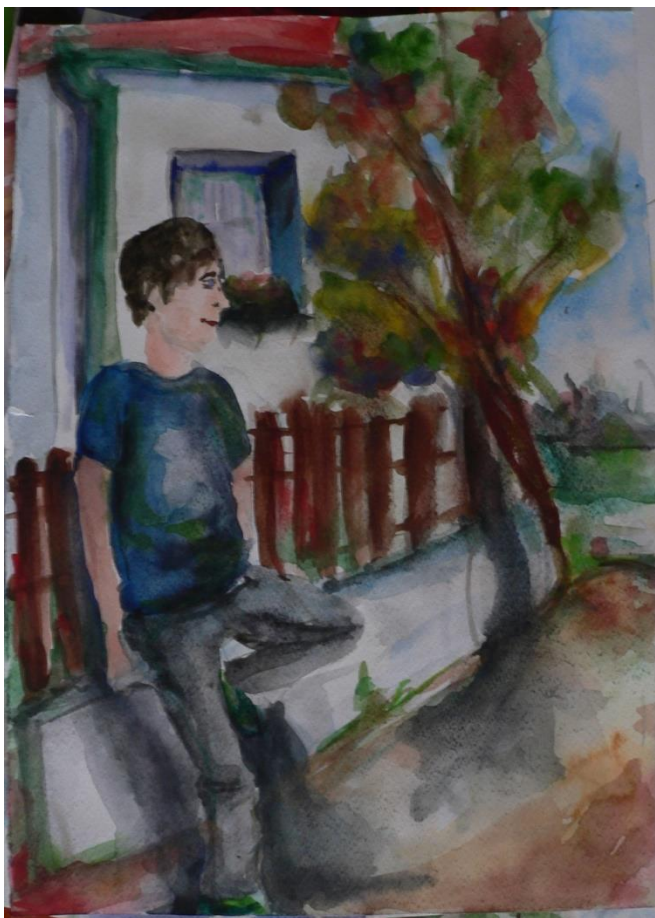


Obr. č.34

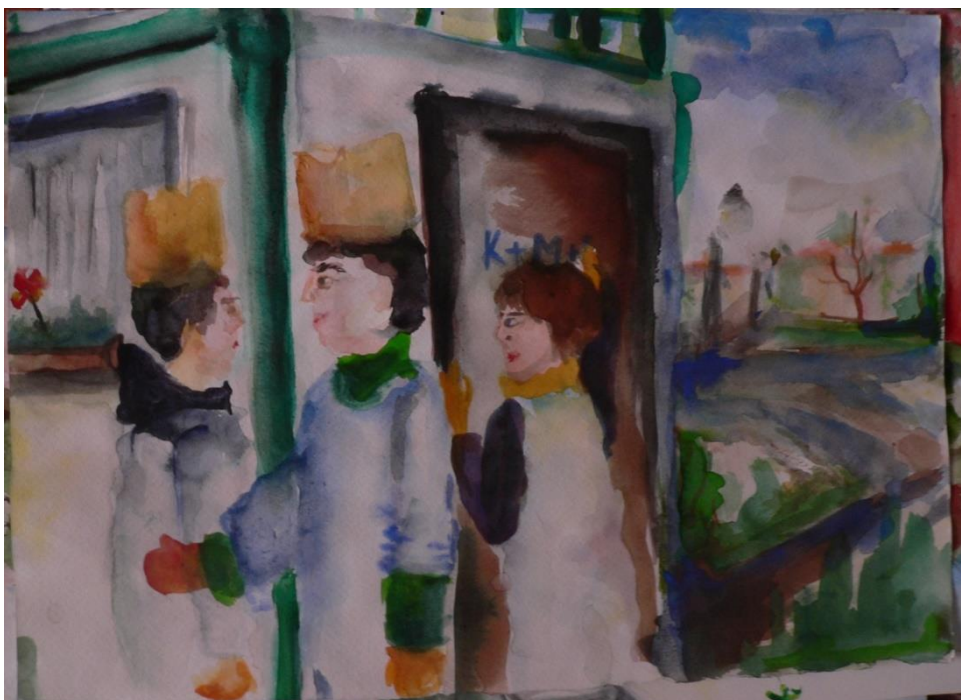


Obr. č. 35

Obr. č. 36



Obr. č. 37



Obr. č. 38



Obr.č. 39

Obr. č. 40



Obr. č. 41



Obr. č. 42



Obr. č. 43



Obr. č. 44



Obr.č. 45



Obr.č. 46



Obr. č. 47



Obr. č. 48



10.6. Analýza produkce z třetího ročníku studia:

Autorka přerušila studium a obrázek číslo 31 je také prvním obrázkem po návratu do školy. První dva obrázky se „bouří“, je zde pohyb, dynamika, ale je to moment těsně před bouří, kdy už se zvedá vítr, a vlny burácejí. Obr. č. 31. je opět obsazen stromy, které plní symbolickou funkci, opět vypadají jako ruce, jsou holé, i když je zde náznak listí. Postava vlevo má smutný až teskný výraz, dívá se vpravo, můžeme tedy usuzovat, že do budoucnosti. Autorka přitakává s tím, že řešila otázky svého budoucího vývoje, profesi apod. Tahy štětcem jsou trhavé, identifikační místo neobsazené. Obr. č. 32 je autorčina oblíbená mořská panna, moře burácí, ale na obzoru je kromě loďky také postava, první postava v obrázku mořské panny v autorčině tvorbě. Tato postava je nejspíše muž a není sám, na palubě s ním sedí jiná žena v růžovém. Panna působí příliš tvrdě, a to se opakuje pak na obr. č. 35, opět s tématem mořské panny. Velká nahá až děsivá starší ženská postava versus mladý kluk. Výjev vypadá, jako když ho žena drží na provázku jako loutku. Zde bych se ptala proč. Jestliže zobrazená žena nemá s vizáží autorky nic společného, kdo je ta žena? Je ocenění-obdiv od nezralého chlapce jistější než ocenění od věkově

adekvátního partnera? Jak se profesní nenaplněnost může odrazit v pojetí partnerského života? Třetí mořská panna v ročníku, obr. č. 43 obsahuje totožnou ženskou figuru jako předešlá mořská panna. Zde již žena shazuje ploutev (autorka dostala instrukci namalovat tento moment svlékání kůže) a u toho se na ni dívá mladík, opět mladší, než žena, ale věkový rozdíl není tolik znát jako na předešlé mořské panně. Tento mladík působí trošku jako sluha, ne jako adekvátní partner, přestože je hierarchický výše. U hlavy panny je hnědozelená skvrna, panna sedí na hnědém podloží, tělo vypadá tělesně, ale hlava jako by od něj byla oddělena černou barvou v oblasti krku, jako by hlava patřila někomu jinému jakoby rozum a tělesnost nebyly v souladu. Autorka souhlasí a dodává, že by to mohlo odkazovat k určitému „nepřijatému“ temperamentu, energii. Bojí se si tuto energii připustit, cítí ji, ale pořád nepřišla na to, proč se jí bojí, proč ji potlačuje. K obsazování mladšího muže do partnerské tematiky si není jistá tím, proč vlastně maluje muže mladší, potažmo nezralé. Je si vědoma toho, že se v produkci tito mladíci objevují, v rodině nikdo v takovémto typu vztahu není. K tomu mě napadá třeba to, že mladší, tedy méně vyzrálý či nezkušený muž s sebou nese potenciální riziko toho, že by ji nějakým způsobem převyšoval, ohrožoval nebo dokonce měl „v hrsti“. Nehrozí zlomené srdce, protože takoví muži jsou v jistém smyslu „bezpeční“ co se týče emoční angažovanosti ženy (autorky). Autorka přiznává, že má občas pocit, že může muže vodit na vodítku (35), otázka je, o jaký typ mužů jde a zda náhodou nemají s autorkou společné to, že touží pro ně nedosažitelné partnerce a autorka po nedosažitelném partnerovi, přičemž si možná kompenzuje u těchto typů mužů svůj neúspěch u mužů, kteří by jí byli rovni. Podoba mořské panny, která se jí vizuálně nepodobá, má až archetypální charakter. Je zrzavá = zlatá (zrzavá je odstínem zlaté, tedy archetyp panny se zlatými vlasy, iluze o krásné dokonalé ženě). Autorka uvádí, že tuto barvu vlasů má spojenou s živočišností, s vitalitou. Autorka sama je černovláska. Napadá mě k tomu projekce vlastní nenaplněné představy či přání do ženy jakoby opačného typu. Tato žena má ale kromě jistých atributů, kterými autorka nedisponuje také jakoby svaly, je obrovská až děsivá, možná je to autorčina představa o ženě typu „femme fatale“, po níž muži touží (podle autorky). Žena na obrázcích by ale pro většinu mužů byla ve skutečnosti spíše odstrašující. Napadá mě k tomuto tématu ještě to, co by vlastně autorka získala, kdyby se stala ženou, kterou

by chtěla být (pomineme-li monstrem v podobě mořské panny) a o co by přišla. Zda by nemohla mít strach z odpovědnosti a autenticity, které zralý vztah vyžalé (emočně) ženy předpokládá, tedy nutnost přinést všanc svou křehkost, lásku, ale i temnotu a strach z nepřijetí.

V produkci se již začíná objevovat partnerská témata s konkrétním objektovým obsazením (31, 32, 34, 35, 38, 40, 43, 45, 46).

Za výrazné či zvláštní považuji obrázky 42, 47 a 48. Tyto obrázky mají iluzivní charakter, kombinují se zde konkrétní objekty s nekonkrétními. Obrázek 42 a 47 působí jako průhled do různých prostorů, perspektiv. Autorka uvádí v souvislosti s obr. 67 vztek, kdy obrázek malovala po roztržce s nadřícenou. Zároveň je zde ale vidět výtvarný posun napříč produkcí.

Poslední obrázek (68) je obrázek, kde již (opět) nevidíme lidem do obličejů (v počáteční produkci nám autorka předložila obličej ilustrativně dokreslené, snad aby pozorovatel věděl, co si má myslet), otáčí se zády nebo jsou zakryty klobouky.

10.7. Vyjádření autorky k sebezkušenostní a vztahové problematice změny:

Změny, které nastaly se sebezkušeností: „Když to vezmu celkově a všeobecně, myslím, že ke změně došlo. I když v poslední době mám pocit, že se často vracím do „modu“, který byl před arte (pocity splínu, úzkosti, připadám si jako puška, utápěná, trochu se obracím do stavu snů a představ). Jsem s sebou nespokojená, ale na druhou stranu nevím přesně, co chci. Řekla bych, že je to tím, že si tyto stavy více uvědomuji. Asi se objevují v době, kdy jsem více ve stresu nebo nespokojená se sebou, unavená (studentka je ve věku 20-30 let, kdy se člověk hodně hledá, není to tedy nic abnormálního). Sebezkušenost – je větší než před arte. Více si sebe všímám a snažím se pak s tím nějak pracovat. Snažím se si přiznat, že zrovna tyto vlastnosti a pocity mám – zejména ty negativní. Snažím se s tím nějak vypořádat, případně se je učít korigovat a omezovat.“

Co jsi nahlédla a jak jsi jiná:

„Více poznávám, jaká je moje povaha – klady i zápory. Důvody, proč se tak chovám atd.

Po studiu arte si připadám, že jsem tak na půli cesty ke změnám. Že studium arte něco začalo, nastartovalo, ale nedokončilo se to. Cítím se taková zmatená (studentka má pocit, že nedošlo k ošetření otevřeného materiálu v rámci interpretací ve výcviku).

Jsem trochu více sebevědomá, učím se umět pustit energii, vyjádřit se, uvolnit se, být sama sebou. Dělat to, co chci a neohlížet se tolik na to, co se by si představovalo okolí nebo co ode mě okolí očekává.“

Změny v oblasti vztahové:

„V této oblasti jsem trochu pomalejší. Tady je to asi o tom, že si své problémy začínám uvědomovat, ale ještě je nemám vyřešené/uchopené. Asi tak nějak zůstává, jako bych se těch potenciálních partnerů bála. Potřebovala bych, aby byli dostatečně vytrvalí, trpěliví a odolní. Stále jsem si nevybudovala, to správné ženské sebevědomí (problematiku ženskosti či ženského modu chování jsem uvedla v kazuistice na základě produkce studentky).

Začala jsem si uvědomovat, že si od lidí držím odstup – a že jsem „nad nimi“, jako na mé první rodinné koláži. V této oblasti si připadám taková trochu neobratná.“

Změny v oblasti profesní:

„V profesní oblasti vidím posun kladně, cítím se připravena na práci s obrazovým materiálem (s výtvarnou tvorbou) klienta. Začala jsem se na výtvarnou produkci dívat jinak, získala nový úhel pohledu na to, jak se *dívat* na obrázky, více je propojovat s klientovou osobností, životem. Uvědomila jsem si, jaké klientele se chci v rámci praxe věnovat – jak věkově, tak i tematicky. Součástí čehož je i rozpoznání klientely (malé děti do cca 10 let), která by nebyla vhodná, a z jakých důvodů.

Naopak bych si vybrala náctileté a dospělé nebo seniory. Získala jsem větší nadhled nad vlastní výtvarnou tvorbou, ale i nad sebou. Získala jsem větší sebedůvěru vést klientův výtvarný projev - ve smyslu, že se cítím jistější při vedení klienta nebo skupiny, i v rámci kladení otázek nad produkcí. Jistější v pozici toho, kdo vede (lektor, terapeut). I když jako negativní věc bych viděla, že se stále trochu bojím,

abych nešla s klientem někdy moc do hloubky (abych neublížila), odkazuje to k interpretacím, které jsem vedla. Stávalo se mi, že jsem sice šla po správné linii, ale před koncem jsem z toho utekla. Toho jsem se zatím nezbavila. Po úspěšném absolvování studia se cítím jistější věnovat se této oblasti – arte než během studia.“

10.8. Shrnutí

Autorka prošla v průběhu studia mnoha výtvarnými změnami a stejně tak změnami v životě. Za zásadní témata považují oblast ženství, ženy v rodě, mateřství a partnerskou problematiku, což je u většiny studentek arteterapie (a pravděpodobně i mimo arteterapii) běžné.

Ze počátku se autorka na obrázcích ztvárňovala jako izolovaná nebo osamělá což se v průběhu studia proměnilo. Jistá nečitelnost ve vztazích osob ve výtvarné produkci ale zůstává a autorka jako by hledala polohu, kde by se mohla svobodně a autenticky projevat. Stále jí ale brání její vnitřní limity což může být jeden ze zdrojů neurotizace autorky, která se může projevat uzavřením či jistou mírou izolace od vnějšího světa a tím pádem se autorka dostává do sestupné spirály opakujících se vzorců chování.

Ve třetím ročníku se autorčina produkce začala výtvarně „roztáčet“ (dynamizovat bez výtvarně konstruktivního řešení) a rozpadat. Otázkou zůstává proč. Autorka sama uvádí, že má dvě polohy, přičemž v jedné je rozvolněná, ale už je na hranici rozpadu a „rozjíždí se“, ve druhé poloze je naopak utažená. Takže v paralele k mezilidským vztahům a komunikaci v modu „ode zdi ke zdi“, jednání v extrémech.

11. Závěr

Zkušenost skrze výtvarný artefakt může být pro člověka méně ohrožující a více svobodná než zkušenost v běžné (verbální) psychoterapii, kde člověk může nevědomě mlžít. Ve výtvarné produkci je toto mlžení také možné, ale postřehnutelné více než ve verbálním projevu. Člověk může klamat (sám sebe i druhé), ale obrázky odrážejí vnitřní realitu autentickou výtvarnou výpovědí. Vnitřní

psychické obsahy jsou právě skrze výtvarný artefakt přístupnější než samotné verbální sdělení.

Změna a vývoj jako téma v psychoterapii v kontextu výtvarného díla, je jistě významný proces a zahrnuje i změny životních etap (Jung, Erikson, aj.).

Specifikem sebezkušenosti arteterapeutické je výtvarná tvorba jako expresivní projev. Výtvarná tvorba je odlišná od verbálního sdělování již v základech ontogenetické zkušenosti. Zde bych zmínila výhodu lateralizovaného přenosu. Přenos je v podstatě projikování vlastních vnitřních obsahů do osobnosti terapeuta (dyadický vztah). V arteterapii je tento přenos uskutečněn nikoli do osobnosti arteterapeuta, ale do obrazu, co by projektivního objektu, který nese informace mezi terapeutem a klientem. Jedná se o triadický vztah na rozdíl o dyadického vztahu ve verbálních formách terapií. „V uvedeném ohledu má arteterapie oproti tradiční verbální terapii přednost se vztahovat k fyzickému výtvarnému dílu (artefakt) a nabídnout pacientovi tzv. lateralizovaný přenos, tj. přenos svedený stranou, mimo osobu terapeuta. V lateralizovaném přenosu prostřednictvím výtvarného artefaktu – na rozdíl od klasického přenosu přímo do osoby terapeuta – se imago pacientovo jasně a nepochybně ukazuje jako jeho vlastní výtvar, jeho vlastní obraz. V okamžicích, kdy pacient zjišťuje živou podobnost mezi obrazem – figurou a svou minulou životní situací, nastává u něj akt pochopení souvislosti. Akt pochopení zpravidla bývá doprovázen odpovídajícími prožitky znepokojení, zvýšené emoční tenze, úzkosti, zloby apod. Tato situace je charakteristická regresí, v níž pacient znovu a s emočním doprovodem prožívá dávné konflikty a psychická zranění. Existence reálného výtvarného artefaktu mu přitom pomáhá k udržení smyslu pro realitu, pokud arteterapeut s artefaktem vhodně zachází. Rozhodující přitom je, aby si pacient udržel povědomí fiktivního charakteru výtvarného objektu.“²⁵

Cílem práce bylo zjistit, zda zkušenost skrze výtvarnou tvorbu může vést ke změnám v osobním životě, v oblasti prožívání a vnímání reality. Na základě předložených kazuistik se ukázalo, že je tato změna možná, a že se ve výtvarné produkci projevuje

²⁵ Slavík, 2003

ve dvou rovinách. V jedné rovině může výtvarná změna (posun) indikovat nastávající proces duševní transformace s tím, že si autor tohoto budoucího procesu nemusí být ještě vědom. Ve druhé rovině může jít o náhlé životní změny, které byly neočekávané a tyto změny se následně projevují ve výtvarné produkci prostřednictvím výtvarného posunu, ustrnutí nebo regresi (coby obranného mechanismu náhlé změny). Při náhlých životních změnách dochází nejprve k ustrnutí, případně regresi a následně může dojít k posunu.

Výtvarná zkušenost probíhá tak, že na začátku studia, kdy je člověk ještě výtvarně nepoučený a studiem (znanostmi) netknutý, je jeho výtvarná produkce velmi autentická, neboť postrádá cenzuru (cenzura se projeví až v průběhu studia, kdy se člověk začne „bát“ co vlastně artefaktem sděluje okolí). Současně bývá výtvarná produkce v začátcích studia spíše „zapouzdřená“. Metodickou instrukcí, intervencí a interpretací se postupným vývojem výtvarný projev mění a nabývá kvality, která je pro interpretaci žádoucí. V této etapě je člověk velmi citlivý a zároveň je to chvíle, kdy je vhodné s klientem terapeuticky pracovat a pomáhat mu se rozvíjet a posunout jak výtvarně, tak osobnostně. Zde spatřuji jako velmi kritickou úlohu arteterapeuta, který by měl umět odhadnout svůj i klientův potenciál a citlivě uchopit otevíraná témata tak, aby byl klient schopen tyto obsahy, které mohou být z části i nevědomé či předvědomé, integrovat. To je významné i v souvislosti s historií oboru arteterapie. Začínala s tím M. Naumburgová, která byla školena psychoanalyticky – co je nevědomé, má se stávat vědomým v procesu terapeutické práce. Specifické je, že nevědomí převážně pracuje s obrazem, i sen klasické psychoanalýzy je obrazem, který se jen verbálně sděluje.

U každého studenta/klienta je fáze integrace nevědomých a předvědomých obsahů jinak dlouhá a jinak intenzivní, a proto je třeba velké opatrnosti a ostražitosti ze strany arteterapeuta, který by svým terapeutickým a metodickým vedením měl postupně přivést klienta přes výtvarnou produkci zpátky k sobě samému a umožnit proběhlému procesu se opět zapouzdřit (ošetřit). Znovuzapouzdření je tedy poslední fáze v průběhu studia či arteterapeutického procesu s klientem, která je nutná proto, aby člověk nastalé změny mohl integrovat.

Nároky na osobnost arteterapeuta jsou nesmírně vysoké zohledníme-li fakt, že terapeut je také „jenom“ člověk s určitou mentální a zkušenostní kapacitou, která není bezedná.

Studium arteterapie jistě má a mělo významný přínos v oblasti sebepoznání studentů. Zároveň považuji za důležité říci, že výcvik není terapií (přestože může charakter a prvky skupinové terapie obsahovat) a proto se nelze každému studentovi věnovat tak, jak by to vyžadovala jeho nastalá situace. Ve výcviku dochází k otevírání bolestných témat a odkrývání hlubších vrstev nevědomí. Může se tedy stát a stává se, že člověk nemá ve svém rejstříku prožívání kompetence k tomu, aby takováto zjištění ošetřil vlastními silami. Ve výcviku na ně nemusí být prostor a čas vzhledem k potřebám skupiny jako celku. Tudíž dekompenzace vztahové či osobní tento předpoklad překračují. Absolvované studium zárukou před dekompenzací není. Pokud dekompenzace nastane, měla by se řešit ve spolupráci s odborníkem na úrovni individuální terapie, kde se člověk může lépe a hlouběji zaměřit na konkrétní materiál a zároveň se kultivovaně vyrovnat s nastalou situací/změnou.

Seznam odborné literatury:

- Baleka, J., *Modř: barva mezi barvami*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1999. ISBN 80-200-0718-0
- Bettelheim, B., *Za tajemstvím pohádek*: Praha, Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-290-1
- Campbell, J., *Tisíc tváří hrdiny*: Praha, Portál, 2000. ISBN 80-7178-354-4
- Campbell, J., *Techniky arteterapie ve výchově, sociální práci a klinické praxi*: Praha, Portál, 1998. ISBN 80-7178-204-1
- Chausseguetová – Smirgelová, J., *Kreativita a perverze: psychoanalýza lidské tendence posouvat hranice reality*. 1. Vydání: Praha, Portál, 2001. ISBN 80-7178-509-1
- Dahlke, R., *Nemoc jako symbol*: Praha, Pragma, 2000. ISBN 80-7205-615-8
- Edwards, D., *Art therapy (elektronický zdroj dostupný na www.nkp.cz)*: London, Sage, 2004. ISBN 9878-1-4129-3195
- Davidov, R., *Kresba jako nástroj poznání dítěte*: Praha, Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-415-1 (brož.)
- Fincher, S. F., *Vytváření mandaly*: Praha, Pragma, 1997. ISBN 80-7205-394-9
- Freud, S., *O člověku a kultuře*: Praha, Odeon, 1990. ISBN 80-207-0109-5
- Freud, S., *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy*: Praha, Psychoanalytické nakladatelství, 1997. ISBN 80-901601-9-0
- Fromm, E., *Lidské srdce*: Praha, Nakladatelství Josefa Šimona, 1996. ISBN 80-85637-29-4
- Hall, J. A., *Jungiánský výklad snů*. 1. Vydání: Brno, Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005. ISBN 80-85880-38-5
- Kernberg, O. F., *Normální a patologická láska/Pojednání o lásce z pohledu současné psychoanalýzy*: Praha, Portál, 2011. ISBN 978-80-7367-892-0
- Kohut, H., *Obnova Self*: Praha, Psychoanalytické nakladatelství, 1991. číslo nár. bib. Cnb 000076203
- Kyzour, M. Srov., *O krizových jevech v dětské malbě a kresbě*, *Výtvarná výchova 2/II a 3/II.*, 1969/1970: SNP Praha.
- Kyzour, M., *K úvodu do interpretace*, *Arteterapie*, roč. 9, 2005. s. 5-11. ISSN 1214-4460
- Kyzour, M., *K symbolu a symbolizaci*, přednáška na konferenci *Arteterapie JČÚ*, 2012
- Lhotová, M.: *Proměny výtvarné tvorby v arteterapii*. Jihočeská Univerzita, České Budějovice 2010. ISBN 978-80-7394-209-0
- Lhotová, M.: *Filozofické aspekty arteterapeutických postupů*: *Arteterapie*, roč.8, 2005. s. 3-8 ISSN 1214-4460

Liebmann, M., *Skupinová arteterapie: Nápady, témata a cvičení pro skupinovou výtvarnou práci*: Praha, Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-729-9

Loucká, P., Trapková, L., Chvála, V., *Žena a muž v rodině*: Praha, Vyšehrad, 2014. ISBN 978-80-7429-479-2

Lowenfeld, V.: *Creative and Mental Growth*. New York: Macmillian Publishing Company, 1987, s. 309.

Lurker, M., *Slovník symbolů: Praha, Univerzum, 2005*. ISBN 80-242-1588-8

Perout, E., *Viktor Lowenfeld a jeho pojetí dvou tvůrčích typů*. *Arteterapie* 8/2005

Perout, E., *Viktor Lowenfeld a jeho pojetí ontogeneze dětské kresby a malby*: *Arteterapie*, roč. 9, 2005. s. 27-32. ISSN 1214-4460

Perout, E., *Viktor Lowenfeld a jeho pojetí ontogeneze dětské kresby a malby*: *Arteterapie*, roč. 10, 2006. s. 3-6. ISSN 1214-4460

Rubin, J. A., *Přístupy v arteterapii – Teorie a technika*: Praha, Triton 2008. ISBN 978-80-7387-093-5

Slavík, J., *Utváření a interpretování symbolu v arteterapii. Současná arteterapie v České Republice a v zahraničí*. *PedF UK, Praha 2000*. s. 72 ISBN 80-7290-004-8

Slavík, J., *poznámky z přednášek 8.11.2011*

Slavík, J., *Arteterapie v souvislostech speciální pedagogiky: Speciální pedagogika*, roč. 9, 1999, č. 1, s. 7–12. ISSN 1211–2720

Slavík, J., *Přenos a jeho lateralizace v arteterapii*: *Arteterapie*, roč. 2, č. 3, 2003 s. 20–26.

Slavík, J., *Výtvarný výraz – nástroj arteterapie*: *Arteterapie*, roč. 12, 2006, s. 7–19. ISSN 1214–4460

Šicková, J. A., *Základy arteterapie*. Praha, Portál 2008. ISBN 978-80-7367-408-3

Říčan, P., *Psychologie osobnosti: Obor v pohybu*, 6. vyd. Praha, Grada 2010. ISBN 978-80-247-3133-9 (brož.)

Trapková, L., *Rodinná terapie psychosomatických poruch*, Praha, Portál 2017. ISBN 978-80-262-0523-4

Veverková, L., *Psychologie barev-prožívání barev a jejich preference: Československá psychologie*, roč. XLVI, č. 1, Academia 2002.

Yalom, I. D., *O psychoterapii a lidském bytí 1. vydání*: Praha, Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-533-2

Elektronické zdroje:

Dostupné z www:

<http://www.arttherapyjournal.org/art-therapy-history.html>