

Příloha k protokolu o SZZ č. ....  
FF JU v Č. Budějovicích  
Vysoká škola: .....

Ústav estetiky

27. 6. 2013  
Datum odevzdání posudku: .....

**Tereza Andělová**  
Jméno: .....  
**Estetika**  
Obor: .....

**Recenzent** \* / **Mgr. Ondřej Dadejčík,**  
**Ph.D.**

bakalářské práce  
Vedoucí \*/ **Mgr. Denis Ciporanov, Ph.D.**

## POSUDEK BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

### ART BRUT. TVORBA PSYCHOTIKŮ V KONTEXTU SVĚTA UMĚNÍ

.....  
téma

Ve své bakalářské práci nazvané *Art brut, tvorba psychotiků v kontextu světa umění* se Tereza Andělová pokusila prozkoumat z mého pohledu jedno z nejzajímavějších témat estetické teorie 20. století. Fenomén „art brut“ či v užším zaměření autorky „tvorba duševně nemocných jedinců“ je jako každý hraniční fenomén zdrojem zajímavých teoretických otázek, – tím spíše, že hranic, na jejichž pomezí se zkoumané téma nachází je vícero. Stěžejní otázky podle autorky zní: Jaké je místo těchto fenoménů ve světě umění a v čem spočívá jejich umělecká hodnota; kde se nachází hranice mezi těmito díly a vysokým uměním; a zda lze tvořit umění zcela bez vlivu kultury?

Je třeba přiznat, že se celkově jedná o práci kvalitní a co do zmapování historických proměn a zkoumaného materiálu poctivou. Rovněž ohledně možností (otázek, problémů, nebezpečí) klasifikace a interpretace zkoumaného fenoménu autorka postupuje povětšinou systematicky a na základě dostatečné erudice. Pokud však jde o samotné teze práce, resp. odpovědi na výše uvedené „stěžejní“ otázky, je výsledek diskutabilní, což je na druhé straně zajímavým impulzem pro obhajobu. (upřesním níže). Po technické stránce nemám jako oponent námitek, práce je psána kultivovaným jazykem jak po formulační, tak po gramatické stránce.

Za přínosné považuji především druhou a třetí část práce, v nichž autorka shrnuje podmínky zrodu zajímavosti či umělecké přitažlivosti tvorby duševně nemocných a poté rozšiřuje svůj záběr na art brut v celé jeho šíři, především pak k jeho pronikání či potýkání se s oblastí tzv. vysokého umění. Patříčnou pozornost autorka věnuje dvěma klíčovými textům, otevření problému tvorby duševně nemocných v díle Hanse Prinzhorna a tematizaci vztahu art brut a vysoké kultury v reflexích Jeana Dubuffeta. Přesto navzdory této vhodné volbě, postrádám (1) kritičtější vymezení se vůči Dubuffetově pojetí kultury (k němuž jsou v práci jisté náběhy). Velmi zajímavé by také mohly být paralely, jež se vynořují v souvislosti s tematizací odcizení umění v rámci západní společnosti (srov. s. 17), ať už se jedná o filozofii a estetiku amerického pragmatizmu (především Johna Deweyho), nebo o kritickou sociologii Frankfurtské školy. Přiznávám, že se jedná o možná, nikoli nutná rozšíření záběru práce, nicméně (2) za vážnější opomenutí vzhledem k tématu pokládám naprosté ignorování zásadního přínosu teoretické práce Michela Foucaulta. Využití jeho – z hlediska filozofie, psychologie, ale i estetiky 20. století – nepřehlédnutelného prozkoumání vývoje vztahu mezi „rozumem“ a „šilenstvím“, by mohlo autorce zabránit v příliš pozitivisticky a poněkud naivně znějících formulacích jako např. „*Tvůrce bývá pouze v minimální míře ovlivněn vnějším světem, jeho vnímání reality je odlišné než u zdravých jedinců. Právě z těchto důvodů bývají jeho výtvořiny pro recipienta velmi těžko pochopitelné. Východiskem k interpretaci by mohl být zvláštní pocit, jaký v nás tato díla zanechávají – znepokojení, tušení něčeho tajemného a záhadného, fascinace originalitou výrazu. Hledání klíče k interpretaci těchto obrazů navíc ztěžuje fakt, že dílo nedokáže pro nás pochopitelným způsobem objasnit ani jeho tvůrce – a tak všechny symboly a významy zůstávají záhadou.*“ (s. 19) Pokud se „po Foucaultovi“ přesvědčivě ukazuje, že samotné stanovení hranice mezi „rozumem“ a „šilenstvím“ (slovníkem autorky mezi „zdravými a nemocnými jedinci“) je *produkt* dané (v našem případě západní) kultury se všemi negativními důsledky, postrádá jedna ze základních otázek práce (Zda je možné tvořit umění zcela bez vlivu kultury.) zcela smysl, – byť je zřejmé, že má autorka na mysli především tzv. kulturu vysokou či kulturu vysokého umění.

Bakalářská práce Terezy Andělové nabízí velké množství podnětů k další diskuzi, což pokládám spíše za klad tohoto textu. Zaměřím se však velmi selektivně na dvě nejproblematičtější pasáže z dle mého soudu nejproblematičtější 6. části bakalářské práce.

V této části je text bakalářské práce zvláštní směsí více či méně správného pochopení a shrnutí zdrojových teoretických textů a špatných závěrů. Podívejme se nejdříve na pasáže, které jsou věnovány využití estetické teorie Jana Mukařovského. Autorka nejprve správně upozorňuje na Mukařovského zkoumání nejen uměleckého, nýbrž i mimouměleckého estetická, na neustálou proměnlivost a dynamiku estetické hodnoty, na související proměnlivost estetických norem, která charakterizuje především vývoj umění a na skutečnost, že podle Mukařovského se nositelem estetické funkce může stát jakýkoli objekt.

V následujícím úryvku autorka tvrdí: „*Umělecká i mimoumělecká oblast se mohou stát nositeli estetické funkce; umění je podle Mukařovského specifickou oblastí tím, že estetická funkce v něm má dominantní postavení (nevylučuje však ostatní funkce, které ji mohou doplňovat). I v případě art brut lze označit estetickou funkci za dominantní – recipient, který k těmto výtvorům přistupuje, zaujímá estetický postoj (i když hodnocení nemusí být kladné).*“ (s. 28) Jakou odpověď na výchozí otázku („*Lze art brut považovat za umění či nikoliv?*“ s. 26) tedy autorka předkládá? Domnívám se, že kladnou, neboť pokračuje následujícím způsobem: „*Umění podle Mukařovského je otevřenou oblastí, která se proměňuje, přijímá oblasti, které by z hlediska dřívějších estetických hodnot uměním být nemohly, nebo naopak určité oblasti, které uměleckou hodnotu ztrácí, vyřazuje. Jediným kritériem pro zařazení do oblasti umění, které zůstává, je nadřazenost estetické funkce. Vyslovuje názor, že estetické funkce nabývá předmět či dění v určitém sociálním kontextu. ... Prohlášení něčeho za umění je tedy neodlučitelně spjata s určitým kontextem, v případě Mukařovského jde o soubor hodnot a norem, jakými disponuje daná společnost.*“ (s. 28)

Vyplývá z z Mukařovského tezí, podle nichž „*estetickými fakty se mohou stát i takové věci, kterým bychom podle tradičního pojetí estetickou platnost nepřisuzovali*“ a že „*nelze jednou provždy stanovit, co uměním je a co nikoli*“ autorkou spíše implikovaná, než jednoznačně formulovaná kladná odpověď na výchozí otázku? Podívejme se na Mukařovského koncepci blíže.

Mukařovský odpovídá na otázku, zda můžeme zaujmout poměr estetický i neuměleckým jevům, nepochybně kladně. Rovněž je jeho velkým tématem proměnlivost hodnot nejen v rámci umění, ale i proměnlivost struktury celkové oblasti hodnot. Co však odlišuje oblast umění od oblasti mimouměleckých jevů, není možnost zaujetí estetického postoje, ale především to, co v případě mimouměleckých jevů, např. přírodního krásna, zcela schází, a to je „*teleologičnost objektivní podmíněnosti*“.

Umělecké dílo je podle Mukařovského tvořeno „*za tím účelem, aby vzbuzovalo estetické prožívání, aby navozovalo „das ästhetische Verhalten“*“ („*Úvod do estetiky*“, 1986, s. 28) Neopomenutelným rozdílem je tedy podle Mukařovského to, zda-li jsou pro toto prožívání splněny „*nezbytné objektivní podmínky*“, nebo zda se jedná pouze o podmínky subjektivní (závislé pouze na vnímání). Pokud tedy autorka teleologičnost této objektivní podmíněnosti v případě diskutovaných výtvorů popírá (tzn. pacienti tvoří nezáměrně, či stávající normu neporušují záměrně, tvoří zcela spontánně, automaticky z důvodu nezvladatelného nutkání apod.) její implikovaná kladná odpověď je vzhledem k Mukařovského koncepci chybná.

Máme-li tento bod shrnout, zní základní dvě otázky takto: (1) Mohou se stát výtvoři tzv. duševně nemocných objektem fascinujícího estetického prožitku, resp. může ve vztahu k nim na základě subjektivní podmíněnosti vnímatele dominovat estetická funkce? Odpověď zní: Jednoznačně ano. (Dovolím si přiznat až osobní fascinaci při prvním spatření takových obrazů jako jsou například *Ropuchy za měsíčního svitu* (1907) Adolfa Schudela z Prinzhornovy sbírky). (2) Stávají se, či mohou se stát, tyto výtvoři na základě pouze této skutečnosti uměleckými díly? Odpověď zní: Jednoznačně nikoli, neboť podle opakovaných tvrzení autorky jim schází nezbytná objektivní podmíněnost vlastní uměleckým dílům, do níž náleží *záměr tvořit umění* v uvedeném smyslu.

V případě, že bychom dále tematizovali sebereflexivitu jako nutnou podmínku nejen estetické prožitku vnímatele, ale především autora uměleckého díla, narazili bychom na další problémy. Pokud by autorka zůstala u svého tvrzení, podle něhož „*... ačkoliv art brut neporušuje normy záměrně a samo nemá tendenci překonávat umění předchozí, stává se (opět nezáměrně) hybnou silou vývoje umění – a to v podobě inspiračního zdroje. Právě v tom můžeme vidět hodnotu, kterou přináší do světa umění.*“ (s. 27), neměl bych námitek.

Obdobnou konfúzi více či méně správné interpretace a špatných závěrů vykazuje autorčina práce v druhém mnou zvoleném bodě, v případě Dantovy koncepce „*světa umění*“. Autorka hned zkraje uvádí: „*Arthur Danto se jako první teoretik pokusil definovat umění pomocí nezjevných vlastností, a to v eseji Svět umění z roku 1964. Vyslovuje tu zásadní myšlenku: „Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.“ Existence umění je tedy závislá na světě umění – bez něj nemůžeme umění identifikovat, avšak s jeho pomocí se může stát uměním téměř vše.*“ (s. 31–32)

Přes shrnující charakterizaci Dantova pojetí „*světa umění*“ pak autorka pokračuje k následujícím tvrzením: „*Jak je patrné, tvůrci art brut do světa umění nepatří. Ve většině případů jsou jakýmkoliv (natožpak uměleckým) vzděláním netknuti. Nejde jim o to, aby tvořili umění, nepromýšlejí, jak jejich díla budou působit na*

ostatní. Jak bylo obsáhleji řečeno v předchozí kapitole, jejich tvorba je založena především na nutkové tvůrčí potřebě. Ani prostředí, ve kterém díla art brut vznikají, nemá nic společného se světem umění. Na první pohled se tedy zdá, že z hlediska teorie Danta nelze art brut považovat za umění. Může nás napadnout myšlenka, že art brut bylo vymezeno jako protiklad oficiálního umění a institucí, tudíž tyto dvě sféry nelze sloučit pod jeden zastřešující pojem. Oblast art brut ovšem už dávno opustila své původní prostředí a expandovala do světa umění. Stala se oblastí zájmu teoretiků umění a vznikla řada institucí, které se specializují výhradně na oblast art brut (za všechny připomínám alespoň nejvýznamnější, na Dubuffétově sbírce založenou Collection de l'Art Brut se sídlem ve švýcarském Lausanne a pařížskou Galerii abcd, jejíž základ tvoří kolekce francouzského sběratele Bruno Decharma – ta má mj. i pražskou pobočku). (s. 33)

Pokud tomu tedy dobře rozumím, podle autorčiny aplikace Dantovy teorie vychází diskutované výtvořiny jako umělecká díla, na základě osvojení si „je umělecké identifikace“ a „znalosti teorie a dějin umění“: „Art brut se stává uměním změnou kontextu, neboli tím, že vstupuje na půdu světa umění a stává se jeho součástí. Bez osvojení onoho „je umělecké identifikace“ lze na některé výtvořiny art brut pohlížet jako na nepřilíhající povedené laické malůvky. Svět umění ale dokáže tato díla uvést do určitého kontextu, který nám umožňuje dívat se na ně odlišným způsobem. Díky znalosti kontextu divák dokáže ocenit hodnoty, které nejsou na první pohled patrné. ... Pokud máme alespoň částečné povědomí o dějinách umění, můžeme nalézt určité podobnosti mezi oficiální tvorbou a tvorbou psychicky nemocných, které nás vede k myšlenkám o kolektivních archetypech; jiné obrazy nám dovolují nahlédnout do oblasti nevědomí, atd.“ (s. 30)

Pokud jsem celé vyvození výrazně nezkrátil, těžko si představit protismyslnější aplikaci Dantovy teorie. To autorka nikde v citované Dantově studii nezaznamenala příklady Dantovy proslavené argumentační strategie, opírající se o tzv. „Dantovu galerii nerozlišitelných objektů“? Uvedme pro připomenutí několik příkladů z Dantových děl. První vynalezený otvorák a na první pohled vizuálně nerozlišitelné a dobře přijaté umělecké dílo nazvané *La Condition Humaine*; tři naprosto vizuálně nerozlišitelné kravaty, z nichž první je výtvořem Picassovým pojmenovaným *La Cravate*, druhá je výtvořem dítěte, a třetí je padělkem Picassova výtvořem, náhodou Picassem signovaným; dvě lopaty na sněhu, z nichž první je slavným Duchampovým uměleckým dílem *In Advance of a Broken Arm* a druhá je obyčejnou, avšak na první pohled nerozlišitelnou lopatou na sněhu; nebo dvě malby *Polského jezdce*, z nichž první je originálním výtvořem Rembrandtovým a druhá je vizuálně nerozlišitelnou vrstvou olejových barev, nahodile vzniklou jejich vložením do odstředivky. Kladu společně s Dantem otázku, na základě čeho jsou Picassova *La Cravate*, Duchampovo *In Advance of a Broken Arm* a Rembrandtův *Polský jezdec* uměleckými díly, zatímco jejich, co do vnímatelných vlastností nerozlišitelné, protějšky uměleckými díly nejsou?

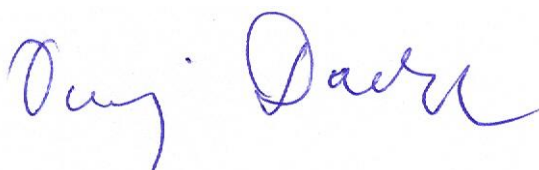
Právě na základě jejich kontextualizace prostřednictvím atmosféry umělecké teorie a znalosti dějin umění, tedy světa umění, jehož základní součástí je vědomí o záměrném tvoření umění a promýšlení toho, jak bude umělecké dílo působit na ostatní. V opačném případě by se základní Dantova teoretická intence, to jest nalézt základ distinkce mezi uměleckými díly a jejich nerozlišitelnými mimouměleckými protějšky, zcela zhroutila. Na jakou stranu podle autorky patří tvorba jedinců, kteří, jak sama uvádí „ve většině případů jsou jakýmkoliv (natožpak uměleckým) vzděláním netknuti. Nejde jim o to, aby tvořili umění, nepromyšlejí, jak jejich díla budou působit na ostatní. Jak bylo obsáhleji řečeno v předchozí kapitole, jejich tvorba je založena především na nutkové tvůrčí potřebě. Ani prostředí, ve kterém díla art brut vznikají, nemá nic společného se světem umění“? Na stranu Picassovu, Rembrandtovu a Duchampovu, nebo na stranu dítěte, za jiným účelem stvořeného objektu, nebo nahodile vzniklého, byť nerozlišitelného shluku barev? Nemohli bychom náhodou vytvořit jistou variantu příkladu do Dantovy proslavené „galerie“? Představme si dva, co do vnímatelných vlastností nerozlišitelné objekty, z nichž prvním jsou původní Van Goghovy *Slunečnice* a druhým je naprosto stejný výtvoř „duševně nemocného“, vzniklý z nutkové tvůrčí potřeby a zcela nesouvisející s dějinami či atmosférou teorie umění. Který z nich na základě Dantovy filozofie umění bude uměleckým dílem a který nikoli? Mění na očekávatelné odpovědi něco fakt, že Van Gogh nebyl zrovna příkladem psychicky vyrovnaného jedince? Nikoli, rozhodujícím je fakt, že chtěl a poučen historickým i soudobým kontextem také záměrně tvořil umění.

Shrňme tedy tento bod opět do dvou otázek: (1) Je existence umění závislá na světě umění, bez něhož nemůžeme umění identifikovat (rozlišit)? Odpověď zní: Jednoznačně ano. (2) Znamená to, že se uměním stává podle Danta cokoli, co se stalo oblastí zájmu teoretiků umění a je vystavováno v řadě tzv. uměleckých institucí? Odpověď zní: Jednoznačně nikoli. Proč? Protože by se zcela vytratil důvod, pro který Danto svou teorii formuloval. V protikladu k Mukařovskému je Danto jedním z důležitých oponentů významu pojmu estetického postoje a estetického prožitku. Z jakého důvodu? Právě proto, že objektem estetického ocenění se může podle něj stát cokoli a tyto pojmy tedy, dle Danta, v rozlišení uměleckého a mimouměleckého objektu v případě dvou nerozlišitelných objektů selhávají. Bylo by paradoxní, kdyby totéž vyplývalo z teorie, kterou Danto právě z důvodu této nedostatečnosti tradičních teorií předkládá. Opět jsem tedy přesvědčen, že závěry autorky bakalářské práce jsou v tomto bodě chybné.

Na závěr bych rád poznamenal, že šíře, s jakou jsem se v tomto posudku rozepsal, svědčí nejen o zajímavosti tématu, ale i o odvaze autorky pustit se do řešení složitých problémů, ačkoli jsou její výsledky problematické. (Podobnou revizi bych doporučoval i v případě Dickieho a Levinsonovy teorie). Právě z toho důvodu jsem zvědav na obhajobu Terezy Andělové, práci doporučuji k obhajobě a navrhuji hodnotit známkou **výborně**.

**výborně**

Návrh na klasifikaci bakalářské práce: .....



.....  
podpis recenzenta bakalářské práce

Praze 27. 6. 2013  
V ..... dne .....