

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ART BRUT. TVORBA PSYCHOTIKŮ V KONTEXTU SVĚTA UMĚNÍ.

Vedoucí práce: Mgr. Denis Ciporanov, Ph.D.

Autor práce: Tereza Andělová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

2013

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě 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.

V Českých Budějovicích 10. května 2013

.....
Tereza Andělová

PODĚKOVÁNÍ

Na tomto místě bych ráda poděkovala panu Mgr. Denisu Ciporanovi, Ph.D. za laskavou pomoc s vytvářením této práce, cenné rady a inspirativní připomínky.

ANOTACE

Tereza Andělová

Art brut. Tvorba psychotiků v kontextu světa umění.

Tématem bakalářské práce je fenomén art brut, především tvorba duševně nemocných jedinců. Jejich díla vznikají na okraji společnosti bez ambice stát se uměním, přesto však pronikají na půdu uměleckých institucí a začleňují se tak do světa umění. Stěžejní otázkou práce je problematika jejich místa ve světě umění. Je možné tato díla považovat za umění, a pokud ano, v čem spočívá jejich umělecká hodnota? Kde se nachází hranice mezi těmito díly a vysokým uměním? Lze tvořit umění zcela bez vlivu kultury? Předkládaná práce mapuje historické proměny art brut, představuje okolnosti, které vedly ke vzniku tohoto pojmu a zároveň ukazuje jeho proměny až do současnosti. Dotýká se problematiky jeho klasifikace a interpretace, poukazuje taktéž na art brut jako na významný inspirační zdroj pro některé umělecké směry 20. století.

Vedoucí práce: Mgr. Denis Ciporanov, Ph.D.

ABSTRACT

Tereza Andělová

Art Brut. Creation of Psychotics in the Context of the Art World.

The topic of this bachelor thesis is the phenomenon of art brut, primarily the creations made by the mentally ill. Their works are created at the edge of the society, lack any ambition to become art and yet they appear in art institutions and thus become a part of the artistic world. The key issue of this thesis is the issue of their place in the artistic world. Is it possible to consider them art, and if so, where does their value lie? Where is the boundary between such works and high art? Is it possible to create art without any cultural influence? The thesis presented maps the historical changes in art brut, introduces the circumstances that led to emergence of this term and shows its development up to the present day. Furthermore, it deals with the issue of art brut's classification and interpretation and also refers to it as a significant source of inspiration for some of the twentieth-century art movements.

Supervisor: Mgr. Denis Ciporanov, Ph.D.

OBSAH

1	ÚVOD.....	2
2	POJEM ART BRUT – POČÁTKY, PŮVODNÍ DEFINICE, DĚLENÍ.....	4
3	PROMĚNY CHÁPÁNÍ ART BRUT	11
4	VLIV KULTURY NA UMĚNÍ.....	16
5	INTERPRETACE	19
5.1	Prinzhornovo pojetí tvorby psychotiků	19
5.2	Art brut z pohledu teoretiků umění	25
6	KLASIFIKACE	29
6.1	Uvedení do problematiky definice pojmu umění.....	29
6.2	Institucionální teorie a oblast art brut.....	31
7	ART BRUT A/V UMĚNÍ.....	37
7.1	Umělci vs. psychotici	37
7.2	Art brut a oficiální umění	38
8	ZÁVĚR	47
9	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	47
10	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A INTERNETOVÝCH ZDROJŮ	49

1 ÚVOD

Oblast výtvarné tvorby označované pojmem art brut vzbuzuje z hlediska jejího zařazení do oblasti umění řadu otázek. Můžeme za umění pokládat díla tvůrců, kteří pocházejí ze zcela jiného prostředí, než jakým jsou umělecké instituce? Lze autory, kteří tvoří ve většině případů bez konkrétního záměru a často samy netuší, že tvoří umění, prohlásit za umělce? Ještě před několika desítkami let by byla odpověď jednoznačná – z prvotní definice art brut by jasně vyplývalo, že tato díla do kategorie umění řadit nemůžeme, protože již ze své podstaty stojí v protikladu k oficiální tvorbě. Cílem předkládané práce je však ukázat, že původní koncept art brut a zacházení s ním se během 2. poloviny 20. století značně proměnil, stejně jako samotné chápání pojmu umění.

V první části práce se budu věnovat především pojmu art brut v jeho teoretické rovině. Budu se snažit zmapovat situaci předcházející zformování definice art brut Jeanem Dubuffetem, kterou posléze podrobně představím. Věnovat se budu i vnitřnímu členění oblasti art brut, ekvivalentním označením a příbuzným oblastem. Navazující kapitola pak pokryje nejdůležitější historické mezníky vývoje pojmu a chápání art brut. Tyto proměny doloží, že art brut se v průběhu let vzdálilo svému původnímu vymezení a začalo se objevovat na půdě oficiálního umění. S tím bude položena otázka, zda kvůli tomu nemůže ztratit své jedinečné hodnoty, pro které bylo ceněno. Poté se opět vrátím k Dubuffetovi, tentokrát k jeho pojetí vztahu umění a kultury, které představil v knize *Dusivá kultura*. Věnoval se především škodlivému vlivu kultury na kreativitu člověka, kritizoval svět institucí, a naopak vyzdvihoval oblasti, které stojí mimo jejich vliv. Je však možné tvořit zcela bez vlivu kultury?

Další část práce budou tvořit kapitoly týkající se problematiky interpretace a klasifikace art brut. Představím pohled Hanse Prinzhorna na tvorbu duševně nemocných, který se snažil odhalit její psychologickou podstatu, ale zároveň se nebránil estetickému zkoumání těchto děl. V druhé části kapitoly se pak budu věnovat otázce interpretace art brut z pohledu teoretiků umění. Nastíním také problém hodnoty těchto děl, a to za pomoci pojmů estetická funkce, norma a hodnota Jana Mukařovského.

Další otázkou, kterou se budu zabývat, je klasifikace art brut – lze tuto oblast zařadit pod pojem umění, či nikoliv? Východiskem mi budou institucionální teorie umění. Nejprve stručně vyložím problematiku definice pojmu umění a pokusím se tak seznámit čtenáře se situací, která vedla ke vzniku institucionalismu. Poté rozeberu hlavní myšlenky textů Arthura Danta *Svět umění* a George Dickieho *Co je umění? Institucionální analýza*. Pokusím se na nich ukázat, jakým způsobem lze považovat art brut za umění, ačkoliv by se to na první pohled mohlo z jeho původní podstaty zdát nemožné. Na institucionální teorie navázal Jerrold Levinson v článku *Definovat umění historicky*, kterému se rovněž budu věnovat.

Poslední kapitola práce se bude věnovat vztahům art brut s oficiálním uměním. Nejprve poukážu na jistou spřízněnost mezi duševně nemocnými a umělci a představím několik názorů na problematiku psychologie tvůrce. Poté se budu zabývat uměleckými směry, pro které bylo art brut důležitým inspiračním zdrojem, a to především pro avantgardní hnutí, jakými byl expresionismus či surrealismus, a také pro některé poválečné umělecké směry.

Nejdůležitějšími zdroji této práce budou nejpůvodnější texty věnující se problematice art brut, které jsou dodnes aktuální – především *Výtvarná tvorba duševně nemocných* Hanse Prinzhorna a *Dusivá kultura* Jeana Dubuffeta. Z hlediska tématu vývoje a historických proměn budu čerpat především z knih české teoretičky Aleny Nádvořníkové, sborníku esejí *Spontánní umění* Hany Babyrádové, katalogů výstav věnovaných art brut a dalších. V kapitole o klasifikaci budu vycházet především z antologie textů angloamerické estetiky *Co je umění?*, které uspořádali, a spolu s několika dalšími autory pro českou veřejnost přeložili, Tomáš Kulka a Denis Ciporanov. V závěrečné části práce doplním text několika obrazovými ukázkami tvorby art brut.

2 POJEM ART BRUT – POČÁTKY, PŮVODNÍ DEFINICE, DĚLENÍ

V úvodní části své práce představím okolnosti, které předcházely vymezení pojmu art brut, dále pak původní obsah tohoto pojmu a jeho členění. V závěru kapitoly také nastíním jeho příbuznost s jinými oblastmi umělecké tvorby.

Koncem 19. století se začal měnit dosavadní pohled veřejnosti na psychicky nemocné. Psychiatři si začínali všimát tvůrčích projevů svých pacientů a vytvářeli první sbírky děl vznikajících v ústavech, které byly záhy zpřístupněny veřejnosti. Jejich pozornost je sice spíše diagnostické povahy, než že by je hodnotili po stránce umělecké, ale můžeme jim být vděční za uchování řady výtvorů.

Důležitou institucí byl především londýnský ústav pro duševně nemocné, nazývaný Bethlem Hospital, kde v 19. století působil psychiatr Phillip Pinel. Jako jeden z prvních se začal zajímat o tvorbu svých pacientů – ovšem výhradně těch, kteří se uměleckou tvorbou zabývali již před propuknutím nemoci. Téma umělců postižených psychickou poruchou bylo oblíbené a předcházelo zájmu o tvorbu psychotiků. Ti byli totiž dlouho vnímáni jako osoby se ztrácející se identitou a jejich tvorbě tak nikdo nepřisuzoval význam.¹

Zlom přinesl nástup psychoanalýzy², díky které „šílenství přestalo mít výhradně negativní konotace a začalo být nahlíženo jako možný zdroj jiného poznání, inspirace a kreativity.“³ Rozvoj zájmu o díla duševně nemocných a zároveň fascinace psychoanalýzou jsou nejvíce spjaty s avantgardními směry počátku 20. století. Právě jejich představitelé začali poukazovat na estetické hodnoty kresby dětí či tvorby primitivních kultur. Stavěli je do protikladu k akademickému umění, u něhož kritizovali přílišnou vykalkulovanost a obsahovou vyprázdňenost. Odtud byl už jen krůček k „objevení“ výtvorů duševně chorých, v nichž hledali inspiraci pro svoji tvorbu. Byly

¹ Srovnej: RAKUŠANOVÁ, Marie. „Umění outsiderů“ a jeho historický, společenský, politický a umělecký kontext. In: *Art brut, sbírka abcd: [katalog stejnojmenné výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu, 14.6.-10.9.2006]*. Praha: Abcd, c2006, s. 279. ISBN 80-239-7240-5.

² Psychoanalýza byla pro nové pojetí tvorby psychotiků důležitá, avšak sám zakladatel psychoanalýzy Sigmund Freud nepovažoval umění duševně chorých ani modernistů za zajímavé, surrealisty dokonce označoval za pomatence. Byl ale jedním z prvních, kdo poukázal na spásnou roli umění – tvrdil, že tvorba dokáže odbourat neurotické projevy. Srovnej: FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. V Praze: Sloart, 2007, s. 17-19. ISBN 978-80-7209-952-8.

³ ZEMÁNKOVÁ, Terezie. Švýcarskem po stopách art brut. In: *Art and antiques: váš průvodce světem umění*. Praha: Feive, 2008, č. 7, s. 88. ISSN 1213-8398.

mezi nimi takové osobnosti jako např. Paul Klee, Max Ernst, Pablo Picasso či Vasilij Kandinskij. O tom, jak důležitou roli sehrála tvorba psychotiků v moderním umění, a to především v surrealismu, pojednám podrobněji v šesté kapitole.

Na poli teorie sehrála klíčovou roli kniha *Výtvarná tvorba duševně nemocných*, která vyšla v Německu roku 1922. Jejím autorem je německý psychiatr a historik umění Hans Prinzhorn. Na klinice univerzity v Heidelbergu, kde po studiích působil, měl za úkol uspořádat a rozšířit tamější sbírku psychiatrických pacientů. Namísto diagnostických spektřů, jak bylo doposud zvykem, se soustředil na jejich estetické kvality. Snažil se přijít na to, proč jsou pro některé recipienty – a zvláště pak pro umělce – tak přitažlivé.⁴ Kromě toho také studoval podstatu umělecké tvorby a její kořeny v duševním životě člověka.

Jak již bylo řečeno, tvorba psychotiků se na počátku 20. století těšila vlně pozitivního zájmu. Zlom však nastal s nástupem nacismu v Německu. Avantgardní umění, stejně jako lidé z okraje společnosti, nemělo mít v nově budovaném nacistickém světě místo. Jediné přijatelné umění bylo to, které oslavovalo nacistického vůdce Adolfa Hitlera. A tak ještě předtím, než bylo umění duševně chorých definičně ukotveno Dubuffetem, došlo k pokusu o jeho zesměšnění. Část sbírky psychiatrické léčebny v Heidelbergu byla propůjčena na dehonestující výstavu s všeříkajícím názvem *Entartete „Kunst“* (v překladu zvrhlé či degenerované „umění“), kterou v roce 1937 uspořádal Joseph Goebbels, ministr propagandy a jeden z čelních představitelů nacistického Německa. Vedle výtvorů duševně chorých tu byla vystavena i díla nejvýznamnějších avantgardních umělců⁵. Pokus je co nejvíce zdiskreditovat a prohlásit je za „bláznů“ ilustruje např. jeden z popisků u obrazů: *„Která z těchto kreseb je dílem diletanta – chovance ústavu pro choromyslné? Divte se: Ta v pravém rohu! Druhé dvě bývaly naproti tomu kdysi označovány za mistrovské grafiky Oskara Kokoschky.“*⁶

Po válce se však znovu oživil zájem o předválečné umění, a pozornosti se opět dostalo i umění z okraje společnosti. Na umělce i teoretiky měla vliv především

⁴ Srovnej: MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2010, s. 300. ISBN 978-808-7029-862.

⁵ Nejde o první společnou výstavu tvorby psychotiků a avantgardních umělců. Již v roce 1919 je vystavoval Max Ernst společně, ovšem s opačným záměrem – poukázat na nekonvenčnost a inovativnost avantgardy.

⁶ RAKUŠANOVÁ, Marie. „Umění outsiderů“ a jeho historický, společenský, politický a umělecký kontext. In: *Art brut, sbírka abcd: [katalog stejnojmenné výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu, 14.6.-10.9.2006]*. Praha: Abcd, c2006, s. 288. ISBN 80-239-7240-5.

Prinzhornova práce. Jedním z nich byl i francouzský výtvarník Jean Dubuffet, tvůrce pojmu art brut. Tento termín poprvé použil v roce 1945. Jde o složeninu dvou francouzských slov – *art*, tedy *umění*, a *brut*, které lze přeložit jako *hrubý* či *surový*. Definovat díla, která označujeme pojmem art brut, je složité, někteří teoretici dokonce zastávají názor, že je to z jeho samé podstaty nemožné. Ani Dubuffet nezůstal u jedné neproměnné definice, během svého života ji několikrát revidoval. I přes některé slabiny ji však můžeme považovat v rámci vývoje art brut za nejdůležitější. Jak uvidíme v příští kapitole o vývoji chápání pojmu art brut, další pokusy definovat tuto oblast z ní vždy vycházejí.

Dubuffetova definice stojí na sociálně-kulturním kritériu. Do kategorie art brut zařazoval pouze taková díla, která vznikala s minimální mírou sociálního či kulturního vlivu.⁷ Tvůrci art brut jsou tedy většinou lidé stojící na okraji společnosti, kteří neznají dějiny umění a neprošli výtvarným školením. Jejich tvorba vychází přímo z jejich nitra. Ve stěžejním textu z roku 1949, *Raději art brut než kulturní umění*, Dubuffet důrazně klade art brut do opozice k umění profesionálnímu, které nazývá kulturním a ostře ho kritizuje. Kulturní umění je podle něj založeno na pouhém napodobování a v jeho případě nelze mluvit o umění. Naproti tomu v případě art brut jsme „*svědky čistého, původního uměleckého aktu, [...] v němž se manifestuje schopnost invence, nikoliv o to, jež jeví, coby umění kulturní, pouze schopnosti chameleonů či opic.*“⁸ Právě originalita a autenticita jsou hodnoty, kterých si na art brut cenil nejvíce.

V roce 1948 založil Dubuffet společně s dalšími osobnostmi, jako například s André Bretonem, Jeanem Paulhanem či výtvarníkem Michele Tapié, *Compagnie de l'art brut* (Společnost art brut), která sbírala a vystavovala díla art brut. Dubuffetova sbírka se stala základem muzea art brut v Lausanne. To dnes shromažďuje několik tisíc výtvorů, mezi nimi i nejznámějších tvůrců art brut jako je Adolf Wölfli, Henry Darger či Aloïse Corbaz.

Pod pojmem art brut se skrývá několik oblastí, které mají svá specifika. Základním rozlišením je dělení tvůrců na skupinu *mediumiků* (či *spiritistů*), *psychotiků* a *solitérů*.

⁷ Tvůrce art brut v Dubuffetově pojetí tak připomíná koncept tvůrce-génia, tedy člověka osvobozeného od všech konvencí. Srovnej: FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. V Praze: Sloart, 2007, s. 339. ISBN 978-80-7209-952-8.

⁸ DUBUFFET, Jean. *Raději art brut než kulturní umění*. In: NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *Art brut v českých zemích: mediumici, solitéři, psychotici*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, c2008, s. 17. ISBN 978-80-86300-95-5.

Mediumici se při své tvorbě stávají médiiem (z latinského výrazu *prostředník*) nereálné bytosti – odtud také pramení označení *spiritisté* (víra v posmrtný život a možnost komunikace či spojení s duchem zemřelého, který promlouvá skrz jejich tělo). Mediumici tedy podle svých představ nejsou těmi, kdo tvoří, během procesu vzniku děl nejsou při vědomí. Podle výpovědí věří tomu, že jejich ruku vede nadpozemská síla, která chce předat určité sdělení. Jak zmiňuje Nádvořníková, spiritismus byl v českých zemích velmi rozšířený, především v první třetině 20. století, a to po celém území. Upozorňuje také na podobnost mezi prostou mediální tvorbou a imaginací symbolistní a surrealistické tradice v Čechách, protože podle ní pramení „z obdobných mentálních dispozic a je směřován obdobnými imperativy.“⁹ Toto prolínání okrajového a vysokého umění je pro české umění počátku 20. století typické, což dokládá i řada příkladů umělců, kteří měli se spiritismem přímou zkušenost (např. František Kupka), nebo byli se spiritistickým prostředím v kontaktu (Bohumil Kubišta, Jan Zrzavý).¹⁰ V kontextu světového umění byl spiritismus zdrojem inspirace pro surrealismus a jeho metodu automatismu.¹¹

Mezi *psychotiky* se řadí duševně nemocní pacienti s nejrůznějšími typy neuróz či psychóz. Většinou jde o tvůrce, kteří začali tvořit až poté, co u nich nemoc propukla. Neprošli tedy žádným školením a neví nic o světě profesionálního umění. Psychické nemoci mění způsob vnímání reality, což se odráží i v jejich tvorbě – díky nim máme možnost nahlédnout za hranice našeho běžného vědomého stavu. Právě to je jedním z důvodů, proč umění psychotiků nejvíce zaujalo veřejnost, především umělce. Fascinovala je spontánní kreativita, která pramenila z nevědomí tvůrců. Jelikož pacienti tvořili umění nezáměrně, nelze v případě jejich děl mluvit o zjištěnosti či nápodobě – což bylo pro umělce v „dusivé“¹² atmosféře počátku 20. století značně inspirativní a osvobozující. Mezi tvůrci art brut patří psychotici k těm nejznámějším a pro svět umění jsou těmi nejpodnětnějšími, proto jsem se rozhodla v této práci jejich tvorbu zohlednit nejvíce.

⁹ NÁDVOŘNÍKOVÁ, Alena. *Art brut v českých zemích: mediumici, solitéři, psychotici*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, c2008, s. 11. ISBN 978-80-86300-95-5.

¹⁰ *Srovnej*: Tamtéž, s. 12.

¹¹ Tzv. metoda automatické tvorby spočívá ve spontánní tvorbě, která není kontrolována s rozumem, ale snaží se čerpat z nevědomí tvůrce.

¹² Pojem „dusivá kultura“ použil Jean Dubuffet k označení stagnujícího stavu akademického umění, které podle něj už nemá co nabídnout. Je založené na pouhém imitování, jeho kvalita se tedy odvozuje od řemeslné zručnosti, nikoliv od originality. Právě umění je třeba hledat jinde – v oblasti art brut.

Poslední skupinu tvoří takzvaní *solitéři*, tedy tvůrci, kteří nesplňují kritéria pro zařazení do dvou předchozích skupin, i když mohou mít některé společné znaky. Patří sem především nejruznější „outsideri“ z takových prostředí, jakými jsou azylové domy, domovy důchodců, či venkovští obyvatelé, kteří tvoří z vnitřní potřeby. Mezi solitéry ale najdeme i takové tvůrce, kteří jsou na hranici profesionálního a okrajového umění – například české umělce Karla Havlíčka či Jana Křížka, který prošel výtvarným školením.

Oblastí art brut se i po Dubuffetovi zabývala spousta tvůrců. Existuje tak nespočet synonymních či příbuzných termínů. Nemá smysl snažit se zde vyjmenovat všechny, proto uvádím jen ty, které jsou v českém prostředí nejznámější a nejdůležitější. Předobrazem pojmu art brut v Čechách byl termín Josefa Čapka *nejškromnější umění*, který použil už v roce 1920 pro označení umění vznikající na okraji společnosti. První český překlad art brut pak zní *umění v syrovém stavu*, který koncem 40. let 19. století zavedl teoretik umění Karel Teige.¹³ V 60. letech se pak objevil výraz *naivní umění*, a to ve stejnojmenné knize Arséna Pohribného a Štefana Tkáče, kteří pod tento pojem řadili všechna díla neškolených tvůrců. Byli si vědomi, že do oblasti neškoleného projevu spadá několik rozdílných oblastí umění, například lidové, primitivní či art brut, ale použití jednoho zastřešujícího pojmu bylo jednodušší. Tkáč později označení změnil na *insitní umění* (z latinského *insitus* – vrozený, původní).¹⁴

Alena Nádvorníková, v současnosti zřejmě nejznámější česká teoretička umění zabývající se fenoménem art brut, pak používá překlad *umění v původním, syrovém či surovém stavu*. Dalším ekvivalentem, který se v českém prostředí objevil, je pojem *spontánní umění*. Teoretička umění Hana Babyrádová ho ve stejnojmenné knize definuje jako „*intuitivně, samovolně a bez primárního účelu prezentace vznikající výtvarné projevy nejruznějšího druhu.*“¹⁵

Z cizích pojmů patří k nepoužívanějším *outsider art*, který označuje projevy mimo vliv kultury a používá se především v anglosaském prostředí. Jeho tvůrcem je teoretik umění Roger Cardinal. Označuje jím projevy neškolených tvůrců, kteří stojí mimo

¹³ Srovnej: GOJNÁ, Kamila. Spojité nádoby spontaneity: lidové, naivní versus syrové v českém prostředí. In: BABYRÁDOVÁ, Hana. *Spontánní umění*. Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 233. ISBN 978-80-210-5400-4.

¹⁴ Srovnej: Tamtéž, s. 234.

¹⁵ BABYRÁDOVÁ, Hana. *Spontánní umění*. Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 8. ISBN 978-80-210-5400-4.

společnost a nemají žádné povědomí o profesionálním světě umění. Impulsem k tvorbě je jim pouze vlastní duševní život. V současnosti se pod pojem outsider art zařazují i ti umělci, kteří mají vazby s oficiální kulturou.¹⁶

V souvislosti s díly art brut je často zmiňována podobnost s lidovým (či naivním) uměním, uměním primitivních národů a dětskou kresbou. V případě *lidového umění* jde především o vnější podobnost, výtvary z obou oblastí budí dojem prostoty. Zásadní odlišnost mezi nimi ale najdeme v podmínkách jejich vzniku. Ačkoliv lidové umění vzniká jako protiklad profesionálního umění, nejen že z něj často čerpá, ale především často podléhá estetickému a komerčnímu tlaku.¹⁷ Do oblasti lidového umění lze řadit i umění folklorní, u kterého jde spíše o řemeslnou zručnost a napodobování tradičních postupů – ne o invenci a originalitu, hodnoty typicky přisuzované oblasti art brut. Navíc art brut vzniká na základě vnitřního popudu, nepočítá s divákem ani s oceněním. Tvůrci nejsou ovlivněni tradicí výtvarného umění, protože s ním ve většině případů ani nejsou seznámeni.

Oblast umění *primitivních národů* je velmi specifická. Stejně jako na díla lidí z okraje společnosti bylo i na primitivní umění dlouho pohlíženo s určitou nedůvěrou. Co se týče vnější podobnosti, může nás překvapit, nakolik jsou si blízké výběrem témat a způsobem jejich ztvárnění. Společná je jim bohatá symboličnost a zjednodušující znázorňování lidských či zvířecích bytostí. Podporuje to myšlenku kolektivního nevědomí, tedy duševní oblasti, která je společná všem lidem. Art brut a primitivní umění jsou spřízněné i díky okolnostem jejich vzniku. Primární funkce primitivního umění není estetická, ale magická – artefakty mají například za úkol ochraňovat svého tvůrce, nebo sehrávají důležitou úlohu v magickém rituálu. Magickou funkcí – ať už přiznanou či nepřiznanou - Nádvořníková přisuzuje i výtvorům art brut.¹⁸ O magičnosti lze bezesporu mluvit v případě mediumiků, kteří věří v to, že jsou ovládáni nadpozemskými silami. U psychotiků pak můžeme tvorbu chápat jako osobitý rituál, který jim dává pocit bezpečí, mohou se v tvorbě doslova schovat před vnějším, v jejich očích nebezpečným, světem.

¹⁶ Srovnej: BABYRÁDOVÁ, Hana. *Spontánní umění*. Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 8-9. ISBN 978-80-210-5400-4.

¹⁷ Srovnej: NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *K surrealismu*. Praha: Torst, 1998, s. 9. ISBN 80-7215-071-5.

¹⁸ Srovnej: NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *L'art brut: umění v původním (surovém) stavu*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998, s. 9. ISBN 80-701-0060-5.

Další blízkou oblastí art brut je *dětská kresba*. Podobnost je dána především neškoleností tvůrců, ať už dětí či dospělých. Věci, které se snaží ztvárnit, značně zjednodušují, někdy mohou připomínat čmáranice. Navíc ani děti, ani psychicky nemocní či jiní outsideři nejsou spoutáni konvencemi. Psychotik či mediumik se nesnaží dát svým nápadům konkrétní formu – tvoří spontánně, stejně jako děti, především předškolní, kteří si kreslí jen pro zábavu, ale nikdo je ještě nepoučil o tom, jak se má „správně“ kreslit.

V této kapitole jsem se zabývala především teoretickými aspekty pojmu art brut, pojem jsem představila především v pojetí Jeanna Dubuffeta. Díla art brut ale nejsou nehybnou kapitolou dějin umění, naopak, Dubuffetův koncept se v průběhu 20. století značně proměnil. Právě o nejdůležitějších meznících tohoto vývoje bude pojednáno v následující kapitole.

3 PROMĚNY CHÁPÁNÍ ART BRUT

Dubuffetova definice ze 40. let 20. století bezesporu přinesla zásadní zlom ve způsobu pohlížení na umění z okraje společnosti. Především přestaly hrát jakoukoliv roli podmínky vzniku umění, pojem „umění psychotiků“ se stal zbytečným, protože podle Dubuffeta přestalo záležet na tom, kdo umění tvoří. Na duševní nemoc nepohlížel jako na příčinu, stala se pouze „cestou k uvolnění kreativity, která vede k prazdroji lidské imaginace.“¹⁹ Právě ignorace toho, co s sebou duševní nemoc nevyhnutelně přináší – vyloučení, utrpení – se stala jedním z předmětů kritiky Dubuffetovy definice. Tento přístup mu sice umožňoval posuzovat díla art brut v jejich celistvosti, ale namísto hrozivého údělu viděl v psychických poruchách pouze nezávislost člověka na společenských a kulturních stereotypch.²⁰

Spornost některých Dubuffetových tvrzení vedla roku 1951 i k jeho definitivní názorové roztržce s André Bretonem, který posléze opustil *Compagnie de l'Art Brut*. Breton při posuzování uměleckých děl přihlížel k tomu, kým a za jakých okolností byla vytvořena. Podstatný rozdíl viděl nejen mezi tvorbou art brut a oficiálním uměním, ale i v uvnitř oblasti art brut. Například podstata produkce „médii“ je podle jeho názoru naprosto odlišná od tvorby psychotiků, a proto na ně nelze pohlížet stejným způsobem. Breton navíc stále upřednostňoval oficiální umění před art brut, na nějž pohlížel spíš jako na oblast srovnatelnou s přírodní produkcí, která je řízena především spontaneitou.²¹ Uznával ho jako zdroj inspirace pro oficiální proudy umění, ne jako autonomní oblast. Dubuffet by nikdy nepřijal tvrzení, že kulturní umění je nadřazeno tvorbě art brut a navíc, jak bylo řečeno výše, považoval rozdělování umění podle charakteristiky jeho tvůrců za zbytečné. Důležitá podle něj byla jediné schopnost odpoutat se od stávající kultury a dosáhnout zcela autentické tvorby. Jejich názory se tedy ukázaly být neslučitelnými.

Dalším významným teoretikem art brut, který bývá označován za Dubuffetova nástupce, byl Michel Thévoz. V roce 1975 vydává esej *L'art Brut*, v němž stejně jako Dubuffet vymezuje oblast art brut jako protiklad kultury. Pro tvůrce art brut zůstává typická neznalost estetických norem, jejich tvorba se nachází mimo dosah uměleckých

¹⁹ ZEMÁNKOVÁ, Terezie. Švýcarskem po stopách art brut. In: *Art and antiques: váš průvodce světem umění*. Praha: Feive, 2008, č. 7, s. 88. ISSN 1213-8398.

²⁰ *Srovnej*: Tamtéž, s. 88.

²¹ THÉVOZ, Michel. *L'art du ruisseau*. In: BABYRÁDOVÁ, Hana. *Spontánní umění*. Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 94 -95. ISBN 978-80-210-5400-4.

institucí. Uvádí rovněž sociologické omezení, tvrdí, že art brut najdeme „spíš u analfabetů než u intelektuálů, spíš u chudých než bohatých, spíš u starých než mladých, spíš u žen než u mužů, spíš u bláznů než u profesionálních umělců.“²² Toto rozdělení se na první pohled zdá být obecně platné, ale lze najít řadu výjimek – mezi tvůrci jsou i školení umělci, stejně tak je sporná otázka věku a pohlaví. Při zběžném pohledu do světových sbírek se naopak zdá, že převažují mužští autoři. Myšlenku, že art brut je spíše doménou tvůrců pokročilejšího věku obhajuje tím, že zatímco mladí lidé se snadno učí novým věcem, a tudíž i způsobům jak „správně“ produkovat umění, tak pro starší je art brut přijatelnější formou tvoření – nemusí se otevírat vnějším vlivům, tvoří „ze sebe.“²³ Druhá část jeho definice pak stanovuje podmínku, že typický tvůrce art brut má vnitřní nutkavou potřebu tvořit. Proti tomu lze logicky namítnout, že tato potřeba provází (nebo přinejmenším měla provázet) veškerou uměleckou činnost.²⁴

Přes zmíněné námitky je však teoretická činnost Michela Thévoze zásadní. Jako jeden z prvních totiž vyslovil obavu ohledně budoucnosti art brut a předznamenal tak jeho budoucí vývoj. Všiml si, že spolu se zvýšením zájmu o tato díla ze strany uměleckých institucí postupně dochází k jejich zařazování do světa oficiálního umění, což ohrožuje jeho původní podstatu. Vystavováním po boku ostatních uměleckých děl postupně ztrácí art brut svoji autenticitu a jinakost.²⁵

V roce 1982, spolu s tím, jak se pojetí art brut postupně proměňovalo, došlo i k rozšíření Dubuffetovy definice v rámci jeho sbírky *Collection de l'Art Brut*. Původní definice striktně vymezovala pouze úzký okruh tvůrců, kteří splňovali podmínky pro zařazení pod tento pojem. Už v 70. letech sám Dubuffet akceptoval rozšířené pojetí, o čemž svědčí například jeho „přijetí“ Michela Nedjara do konceptu art brut, který se svou tvorbou vědomě vztahoval k dřívějším dílům z této oblasti.²⁶ Rozšíření jeho sbírky pak spočívalo v připojení kolekce, tzv. *Neue invention* (Nová invence). Její součástí

²² *Art brut, sbírka abcd*: [katalog stejnojmenné výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu, 14.6.-10.9.2006]. Praha: Abcd, c2006, s. 10. ISBN 80-239-7240-5.

²³ *Srovnej*: NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *L'art brut: umění v původním (surovém) stavu*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998, s. 19. ISBN 80-701-0060-5.

²⁴ *Srovnej*: Tamtéž, s. 10.

²⁵ *Srovnej*: Tamtéž, s. 11.

²⁶ *Srovnej*: KŘEPELA, Pavel. O pojmu, který mnohé natropil. In: BABYRÁDOVÁ, Hana. *Spontánní umění*. Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 72. ISBN 978-80-210-5400-4.

byla díla tvůrců, jimž je společná určitá míra vlivu kultury. Tedy například těch, kteří prošli výtvarným školením, nebo díla pacientů z arteterapeutických dílen.²⁷

Myšlenku, že mizí pojetí art brut jako zcela ryzího umění, které vzniká bez kontaktů s vnějším světem, potvrzuje i způsob fungování rakouského *Domu umělců*, známého spíše pod označením *Gugging*. Založil ho psychiatr Leo Navratil, v roce 1981, tehdy ještě pod názvem *Centrum pro umění a psychoterapii*. Současný název mu dal jeho nástupce Johann Feilacher, který zde dodnes působí. Toto centrum slouží od počátku jako psychiatrická léčebna a zároveň místo, kde umělecky nadaní pacienti mají ideální podmínky k tvorbě. Dostávají tu potřebný materiál, nejsou kulturně izolovaní – všichni mají například přístup k internetu, mohou číst časopisy, chodit do kina. Feilacher pracuje s duševně nemocnými tvůrci stejně jako s profesionálními umělci. Jeho přístup se ani zdaleka nedá přirovnat k tomu, co si představujeme pod pojmem arteterapie. Na výsledná díla by se podle něj nemělo nahlížet s vědomím, že jde o díla psychotiků, ale stejně jako na oficiální umění.²⁸ Doslova říká: „*jde tu - myslím v umění – o produkt samotný, proces zde nehraje žádnou roli.*“²⁹ Proto se mu také přičí prolašovat vše, co psychicky nemocní stvoří, za umění. Zdůrazňuje, že mezi psychotiky je stejné procento talentovaných jedinců jako ve zbytku společnosti. Vybírá jen ta nejlepší díla – a s nimi nakládá stejně jako profesionální kurátor. Dokonce založil firmu, v níž má každý „klient“, tedy pacient, práva na svá díla – může je prodávat, půjčovat na výstavy, zkrátka nakládat s nimi dle svého uvážení, stejně jako profesionální umělci.³⁰ Je tedy na místě se ptát, zda má toto pojetí děl duševně nemocných něco společného s jeho původním chápáním. Art brut se stává se kulturním artefaktem, ztrácí punc čistoty a nevinnosti, dříve pro tuto oblast tak typický, přesně jak předvídal Thévoz. Nenávratně tak mizí oblast umění, kterou bylo možno považovat za nedotčenou vnějšími vlivy.

V závěrečné části této kapitoly podnikneme ještě kratší exkurz do českého prostředí. Teoretická reflexe art brut zde byla znemožněna kvůli téměř půl století trvajícím komunistickému režimu. Podobně jako nacismus i komunistický režim přinesl ideologii, která se v otázkách estetiky neslučovala s avantgardními směry či

²⁷ *Srovnej:* ZEMÁNKOVÁ, Terezie. Švýcarskem po stopách art brut. In: *Art and antiques: váš průvodce světem umění*. Praha: Feive, 2008, č. 7, s. 89. ISSN 1213-8398.

²⁸ *Srovnej:* BABYRÁDOVÁ, Hana. Co je to vlastně Gugging. In: BABYRÁDOVÁ, Hana. *Spontánní umění*. Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 98. ISBN 978-80-210-5400-4.

²⁹ Tamtéž, s. 98.

³⁰ *Srovnej:* Tamtéž, s. 99–100.

tvorbou art brut. Přece jen se mu ale dařilo lépe než v době nacismu. Některé výtvořy se „schovávaly“ do oblasti naivního umění, díky jejich podobě s lidovou tvorbou. To bylo v této době přijatelné, neboť odpovídalo požadavku srozumitelnosti umění co nejširšímu publiku, včetně nižších tříd. Díky tomu se podařilo zachovat značnou část děl, které vznikaly v českém prostředí. Po převratu v 90. letech se pak znovu mohl oživit zájem o okrajovou uměleckou tvorbu. Zřejmě nejvýraznější osobností, která se jí zabývá, je Alena Nádvořníková. Díky ní se v Čechách již v roce 1998 konala iniciační výstava v Galerii hlavního města Prahy, která představila několik desítek děl umění v původním stavu – termín, kterému Nádvořníková dává přednost před označováním art brut. Veřejnost tak měla poprvé možnost vidět tvorbu dnes světoznámých českých tvůrců tohoto směru, např. Anny Zemánkové, Karla Havlíčka či Jana Křížka.

Kromě výstavní činnosti v Čechách a zahraničí se problematikou umění v původním stavu Nádvořníková zabývá i v teoretické rovině. Její pojetí této oblasti je do značné míry poplatné Dubuffetově definici. Art brut podle ní i v současnosti zůstává protikladem profesionálního umění, které zůstává ve stavu sterilizace a banalizace. Tato situace dává vyniknout hodnotě art brut, na řadu přichází *„neokázalá a pronikavá smysluplnost jedinečných původních výtvořů, jež vznikají z důvodů ryze niterných a dokonce nechtějí být uměním, natožpak jakkoliv zaměnitelným či směnitelným.“*³¹ Kromě nezáměrnosti a nenápadnosti, která je protikladem charakteru vysokého umění, je podle Nádvořníkové pro tvůrce typické, že se nesnaží o stylovou jednotu, jako je tomu u oficiálních směrů. Nejsou tedy svázáni předem danými pravidly, tvoří ze svého nitra. Přesto však nachází drobné shody u jednotlivých autorů – např. fakt, že svá díla nepodepisují, nepojmenovávají, ani nedatují, využívají netypické materiály³², přistupují ke své tvorbě jako k rituálu, a především – svá díla neprodávají, protože je nevnímají jako obchodovatelný artefakt. Je tedy patrné, že Nádvořníková zaujímá „tradičnější“ stanovisko, nepřihlíží k proměnám, kterými art brut prochází. Na obavu Thévoze, že art

³¹ NÁDVOŘNÍKOVÁ, Alena. *Art brut v českých zemích: mediumici, solitéři, psychotici*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, c2008, s. 11. ISBN 978-80-86300-95-5.

³² Mezi výtvořy art brut můžeme nalézt i skutečně kuriózní materiály, například psychotická pacientka Marguerite Sirvinsová ušila svatební šaty z ručně vytrhaných nití svého nemocničního prostěradla. *Srovnej: ZEMÁNKOVÁ, Terezie. Švýcarskem po stopách art brut*. In: *Art and antiques: váš průvodce světem umění*. Praha: Feive, 2008, č. 7, s. 89. ISSN 1213-8398.

brut kvůli institucionalizaci ztratí svoji původní hodnotu, reaguje slovy, že art brut nebude ještě dlouho galeriemi běžně přijímáno jako profesionální umění.³³

Proměn v současném zacházení s díly art brut si naopak všímá teoretička Hana Babyrádová. Art brut řadí pod pojem tzv. *spontánního umění*. To zahrnuje všechna díla, která vznikají čistě z vnitřního popudu, bez předem zamýšlené prezentace.³⁴ V institucionalizaci těchto děl vidí ohrožení jejich původní podstaty. Tvrdí, že vystavováním, teoretických rozebíráním a objasňováním okolností jejich vzniku ztrácí svou původní auru. V případě art brut je podle ní důležitější vnímat, není třeba je chápat. To si ale neuvědomují teoretici umění, kteří s art brut zacházejí jako s oficiálním uměním. Tento paradox podle Babyrádové nastiňuje problematiku budoucnost existence oblasti spontánního umění.³⁵

V této kapitole jsme prošli nejdůležitější mezníky vývoje pojmu art brut v průběhu 2. poloviny 20. století. Konfrontace oblasti art brut s oficiálním uměním byla záměrně vypuštěna, výlučně této problematice se věnuje šestá kapitola práce.

³³ NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *L'art brut: umění v původním (surovém) stavu*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998, s. 5. ISBN 80-701-0060-5.

³⁴ *Srovnej:* BABYRÁDOVÁ, Hana. Umění bez záměru „dělat umění“. In: BABYRÁDOVÁ, Hana. *Spontánní umění*. Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 8. ISBN 978-80-210-5400-4.

³⁵ *Srovnej:* Tamtéž, s. 10.

4 VLIV KULTURY NA UMĚNÍ

Od počátku vzniku pojmu art brut byla akcentována nedotčenost jeho tvůrců kulturou. Přesto se v mnoha případech potvrdovalo, že není možné zcela uniknout vlivu kultury. Klíčové pojetí této problematiky představil Dubuffet v knize *Dusivá kultura*. Jeho pojetí kultury je veskrze negativní, z hlediska umění ji vnímá jako destruktivního činitele. Zároveň se snaží najít z této úpadkové situace nalézt východisko.

Dubuffet rozlišuje kulturu dvojí, „...jedna označuje obcování s díly minulosti, úctu, která jim je prokazována, a podmíněnost ducha, která z toho plyne, zatímco druhá ztělesňuje aktivní rozvíjení individuálního myšlení, což je něco zcela jiného.“³⁶ První oblast představuje kulturu v negativním slova smyslu, jako soubor předem vymezených pojmů a hodnot, které ovlivňují naše vnímání a myšlení a činí nás tak pasivními vůči svému okolí. Naproti tomu druhé vymezení kultury podporuje spontánní kreativitu člověka, je oblastí pravé umělecké tvorby, které si Dubuffet cenil – tvorby spojené s individualitou a originalitou. Tento stav kultury podle něj existoval do doby, než se kultura institucionalizovala. Od té chvíle jsou lidé v zajetí stereotypního učení se a opakování toho, co je od nich vyžadováno zvnějšku, místo aby se snažili aktivně rozvíjet svého ducha. Tento stav se nejvíc odráží právě ve sféře oficiálního umění.

Institucionalizovaná oblast umění nakládá s uměleckými díly jako s neměnnými a obchodovatelnými artefakty. Dějiny umění tvoří pouze úzký okruh děl, která jsou označována za hodnotná, ostatní oblasti tvorby přehlíží. Takové omezení vede nepochybně k unifikaci a uniformizaci umění, „...prostoduchá touha vše třídit na rody a druhy s sebou nese hrubé poškozování charakteru každého individua a vylučování všeho, co se nevejde do systému norem; výsledkem této redukce na kýžený nevelký počet kategorií je citelné ochuzení příslušných oblastí, jejich žalostné zúžení, namísto jejich obohacení. Právě chaotické hemžení totiž obohacuje a rozšiřuje svět, vrací mu jeho skutečný rozměr a skutečnou povahu.“³⁷

Kulturní umění je spojováno nejen s estetickou hodnotou, ale také finanční, etickou a občanskou; stává se tedy společensky prestižní záležitostí několika vyvolených (zpravidla umělců a teoretiků). Podle Dubuffeta by měly zájmy individua být vždy v opozici k zájmům společnosti. Právě napětí mezi individuem, v tomto případě

³⁶ DUBUFFET, Jean. *Dusivá kultura*. Praha: Herrmann, 1998, nestr. ISBN 80-238-2543-7.

³⁷ Tamtéž, nestr.

umělcem, a společností ovšem nemá negativní dopad, naopak udržuje společnost v pohybu, pomáhá jí se rozvíjet a reflektovat sebe samu. Podle Dubuffeta pravý umělec pociťuje dvě rozporuplné touhy. Na jedné straně zpochybňuje společnost a její zavedené normy, je tedy jakousi subverzivní silou; na druhou stranu má potřebu dát společnosti najevo svůj postoj, zveřejnit svoje dílo a stát se tak její součástí. Ovšem ve chvíli, kdy je umění vnímané jako společensky honorovaná záležitost, dostává se umělec pod tlak určitého očekávání. Umělec tvořící kulturní díla ale toto nedokáže, plní pouze to, co od něj společnost vyžaduje. Vede to k neustálému opakování zavedených a osvědčených forem umění, proto kulturní umělce označuje Dubuffet za chameleony – pouze se učí napodobovat. Umění se tak stalo sterilizovanou oblastí.

Umění v tomto stavu se odcizilo lidem a je určené jen odborníkům, kteří disponují určitým pojmovým aparátem. Vnímání uměleckých děl by se podle Dubuffeta mělo pojit především s nadšením a poznáváním, ale mysl lidí je v zajetí kultury, která formuje jejich myšlení, je *způsobem nazírání, cítění a chování*³⁸, a tak brání bezprostřednímu vnímání umění. Ačkoliv umění nerozumí, obdivují ho, vnímají ho jako hodnotné. Chtějí umět rozpoznat velká umělecká díla minulosti, nezáleží jim na kvalitě prožitku, ale na kvantitě, chtějí jich vidět co nejvíc. Přispívá to k jejich společenské prestiži. Estetický prožitek se zcela vytratil. Ostatně toto odcizení umění lidem není pouze záležitostí Dubuffetovy doby, ale je do jisté míry typické i pro současnost – vždyť kolik lidí z nejrůznějších koutů světa navštěvuje pařížský Louvre jen proto, aby viděli slavnou Monu Lisu na vlastní oči.

Jakým způsobem se podle Dubuffeta dá tento kritický stav umění překonat? Východisko hledá především v oblastech tvorby, které se ocitají mimo sféru institucí a na okraji kultury. V nich vidí pozůstatky kultury v pozitivním slova smyslu – tedy svobodnou oblast, v níž se umění rozvíjí přirozeně, bez snahy vyhovět společenským požadavkům. Vracíme se tak opět k jeho idylickému pojetí duševně nemocných jako svobodných tvůrců, tvrdí, že *„mezi těmi, kteří jsou kolektivem prohlašováni za nepoužitelné (a jejichž domněle „nenormální“ chování má nejrůznější podoby i důvody), najdeme řadu takových, jejichž jedinou „nemocí“, pouze dovedenou do nejzazšího stupně, je zpochybnění sociálního a v širším smyslu i kultury, to znamená vlastně vyhocení individualismu.“*³⁹ Zatímco kulturní umění likviduje jakékoliv projevy

³⁸ DUBUFFET, Jean. *Dusivá kultura*. Praha: Herrmann, 1998, nestr. ISBN 80-238-2543-7.

³⁹ Tamtéž, nestr.

nenormálního a snaží se o připojení ke kolektivnímu, pravá umělecká tvorba naopak vyhledává výjimečné a unikátní – a to tvorba psychotických pacientů splňovala. Navrhoval, aby se pojem krásy, který hrál v umění důležitou roli, nahradil pojmem zajímavosti, protože „*skrze ideu krásna, nahrazující skromnější (a mnohem plodnější) ideu zajímavosti a fascinace, se šíří ryze kulturní záměr dávat přednost určitému druhu uměleckých děl před všemi ostatními, která mohou být zajímavá či fascinující jiným způsobem*“⁴⁰

Dubuffet věděl, že neexistuje člověk, který by se dokázal zcela zbavit kulturního vlivu, a to ani v ústavech pro duševně choré – i tamější pacienti prošli určitou výchovou, setkávali se s kulturními artefakty a tak, byť nezáměrně⁴¹ a v mnohem menší míře než u ostatních, se kultura projevuje i v jejich tvorbě. Ale právě tato nezáměrnost je zdrojem hodnoty jejich tvorby. Dubuffet ale upozorňuje na to, že naproti tomu nevzdělaní a chudí lidé, kteří také patří k okrajové oblasti společnosti, ale fungují v ní, jsou pro kulturu snadným cílem. Je patrné, že čím méně je člověk vzdělaný, tím snadněji se stane obětí vnějších vlivů a pasivně je přijímá. Dubuffet považoval za nutné, aby lidé začali záměrně odmítat a zpochybňovat kulturu, a právě v tom jim má vzdělání pomáhat. Dokonce navrhoval zřízení škol určených k dekulturnaci. Poukázal tak na nutnost diskutovat o stavu kultury a umění, nebrat jej jako samozřejmý a neměnný, ale naopak ho neustále znovu přezkoumávat a revidovat. Nejdůležitější úlohu podle něj mají v tomto procesu zastávat umělci, od nichž očekává, „*že rozmetají tento zjednodušující a ochuzující zprostředkovatelský systém, že roztrhají tu síť přejímaných pojmů a forem, v níž jsme chyceni a o které dobře víme, že nám slouží současně jako prostředník a klapky na očích.*“⁴² Jak bylo řečeno, tuto úlohu kulturní umění plnit nemůže, neboť společnost nekritizuje, ale pouze potvrzuje její stav. Dubuffetův přínos tedy spočívá hlavně v tom, že odhalil nedostatky soudobého stavu umění, poukázal na nutnost změnit dosavadní stagnující pojem umění a přijmout do něj i oblasti dosud opomíjené, tedy umění nekulturní, k němuž patří oblast art brut.

⁴⁰ DUBUFFET, Jean. *Dusivá kultura*. Praha: Herrmann, 1998, nestr. ISBN 80-238-2543-7.

⁴¹ Mnoho tvůrců art brut využívá nejrůznějších kulturních symbolů, například psychotický tvůrce Alexandr Pavlovič Lobanov zařazoval do svých obrazů prvky socialistické propagandy; časté je i využívání křesťanských symbolů či vypůjčování si motivů z oblasti konzumní kultury (Adolf Wölfli).

⁴² DUBUFFET, Jean. *Dusivá kultura*. Praha: Herrmann, 1998, nestr. ISBN 80-238-2543-7.

5 INTERPRETACE

Další problematickou otázkou, která se pojí s oblastí art brut, je způsob interpretace těchto děl. Jednotlivé složky obsahu díla – tvary, obličej, zvířata, květiny, atd. – je sice snadné identifikovat, ale je těžké porozumět vztahům mezi nimi a pochopit obraz v jeho celistvosti. 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. Obecně můžeme rozlišit dvě tendence, které se pokouší interpretovat díla art brut. Na jedné straně jde o teoretiky umění, kteří se dělí na dvě skupiny – ty, co art brut za umění považují a ty, kteří ho jako umění odmítají. Druhou skupinou jsou pak psychiatři, kteří pracují především s obecnou psychologií tvorby a všímají si toho, jakým způsobem se v dílech odráží nemoc tvůrců. V této kapitole se postupně pokusím zmapovat obě tyto tendence – z psychiatrických děl představím nejznámější knihu Hanse Prinzhorna *Výtvarná tvorba duševně nemocných*, v níž se pokusil odhalit podstatu a specifickou tvorbu psychotiků. V druhé části kapitoly pro zajímavost na několika konkrétních příkladech ukážu, jakým způsobem s tvorbou art brut pracují teoretici umění, přihlédnou také k otázce estetické hodnoty těchto děl. Východiskem mi bude text českého teoretika Jana Mukařovského *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*.

5.1 PRINZHORNOVO POJETÍ TVORBY PSYCHOTIKŮ

Prinzhornova kniha *Výtvarná tvorba duševně nemocných* vyšla roku 1922 a jak již bylo řečeno, měla velký vliv nejen na umělce moderny, ale také na zformování pojmu art brut. Prinzhorn na uměleckou tvorbu nahlíží z hlediska její metafyzické podstaty, hledá její psychologické zdroje. Snaží se objasnit, jakou úlohu v procesu tvorby hraje potřeba projevu a duševní nemoc, u děl psychotických pacientů si všímá jak aspektů jejich formy, tak i obsahu. Vedle těchto obecných otázek představuje i deset podrobných rozborů života a díla schizofrenických pacientů – podle jeho názoru jsou právě jejich díla ta nejzajímavější, a proto jim v knize věnuje největší pozornost. Vyhýbá se označení „umění psychotiků“, protože výraz umění implikuje jistou hodnotu,

a upřednostňuje pojem „výtvarná tvorba duševně nemocných“. Objasňuje, v čem spočívá podstata a osobitost tvorby psychotiků, pohlíží na jejich tvorbu jako na autonomní oblast, kterou nelze interpretovat na základě jejich nemoci, ale z hlediska různorodých faktorů.

Prinzhorn si uvědomuje, že na díla svých pacientů může pohlížet ze dvou hledisek. Jednak z psychiatrického hlediska, tzn., že v nich může hledat diagnostiku. To je podle něj mnohdy nemožné, a pokud se psychiatrovi nepodaří určit nemoc z jiných zdrojů, tvorbou si příliš nepomůže (uznává ale, že pro určité nemoci lze vysledovat specifické typy tvorby). Sám se však soustředí na druhý způsob pohledu – na psychologii tvorby, tedy na tvorbu pacientů jako výsledek tvůrčích pudů, které lze vysledovat i u spousty zdravých jedinců. V některých případech na ně pohlíží jako na tvůrčí pokusy, které jsou velmi blízké umění.⁴³ Snaží se zkoumat díla svých pacientů nezaujatě, neškatulkovat je dle jejich nemoci (jak to činili někteří psychiatři před ním). Věřící, že jen tak se mu podaří objasnit, jakou úlohu hrají poruchy konkrétní duševní funkce v tvorbě – proto se věnuje tvorbě a tvůrčím pudům obecně, a až pak je aplikuje na tvorbu psychotiků. „*Tím, že u člověka hledáme psychologické kořeny tvůrčího pudu, rozpoznáváme v potřebě projevu centrum tvůrčích impulsů, které však živí celá duševní oblast. Z tohoto středu se odvíjejí tvůrčí tendence, jejichž rozmanitá směs určuje povahu tvořeného díla.*“⁴⁴ Klíčem k pochopení jakékoliv tvorby (ve smyslu expresivního jednání) je tak podle Prinzhorna zkoumání tvůrčích pudů. Rozlišuje šest takových kořenů tvorby, a to potřebu projevu, pud zdobit, pud hrát si, tendenci k uspořádání, pud napodobovat a potřebu symbolů. Tyto tendence se pak u jednotlivce mohou různě kombinovat a prolínat, „*tak, jak se podzemní voda v zemi dere napovrch a v mnoha pramenech se řine do jednoho proudu, tak se na řadě tvůrčích drah derou a řinou výrazové impulzy do velkého proudu umění.*“⁴⁵

Základním pudem, který zná každý z nás, je *potřeba projevu neboli nutkání k činnosti*. Patří sem například takové expresivní jednání, kterým si krátíme čas ve chvílích nudy či snížené koncentrace, především bezcílné čmárání bez jakéhokoliv smyslu a cíle. Prinzhorn však upozorňuje na fakt, že tato činnost není zcela automatická, a že i nejjednodušší spojování čar, opakování motivů, atd. je řízeno naším

⁴³ *Srovnej: PRINZHORN, Hans. Výtvarná tvorba duševně nemocných. V Řevnicích: Arbor vitae, 2009, s. 21-23. ISBN 978-80-87164-36-5.*

⁴⁴ Tamtéž, s. 26.

⁴⁵ Tamtéž, s. 36.

podvědomím. Řadí sem i tzv. „nutkání k interpretaci“ – tedy domýšlení skvrn na vzorcích tapet či dlaždic, připodobňování tvarů mraků k různým bytostem či předmětům, apod. Tyto hry s fantazií patří k nejzákladnějším tvůrčím schopnostem, nejsilněji se projevují u dětí. Ale neznamená to, že by v dospělosti úplně vymizely, koneckonců tento postup využívali jako inspiraci i někteří umělci (vzpomeňme si například na českého malíře Vladimíra Boudníka, který dokresloval skvrny na zdech domů). O něco složitější je *pud zdobit*, další pramen tvořivé činnosti. Řadí pod něj všechny tendence obohacovat své okolí. Pokud u tohoto pudu převládne snaha o pravidelné řazení a střídání tvarů, pak jde o *tendenci k uspořádání*. I ta se projevuje v různé míře u každého člověka, například snahou o symetrii či proporcionalitu. Specifickým projevem této tendence jsou ornamenty, „*ornamentem nazýváme formu zdobení, v níž převládají zákony uspořádání. [...] Na základě toho je ornamentální taková forma, jež svou zákonitost nezakládá na reálném vztahu s předlohou, ale na abstraktním uspořádání.*“⁴⁶ Další, už značně složitější stránkou tvůrčího procesu je *pud napodobovat*. Prinzhorn upozorňuje na fakt, že nejde jen o napodobování vnější reality (jak bylo napodobování chápáno napříč dějinami umění), ale i fantazijních představ, tzn., že napodobovací pud není závislý na existenci či neexistenci předmětů.⁴⁷ Nejsložitějším pudem je *potřeba symbolů*, tedy prostředků, které zastupují či odkazují k něčemu, co není v díle bezprostředně zobrazeno. Některé symboly nám nečiní potíže a díky jejich ustálenosti jim rozumíme i bez potřeby vysvětlení, ale u některých takové jednoznačné pochopení není možné.

Všechny tyto zmíněné pudy tedy hrají určitou roli v procesu tvorby. Ačkoliv je najdeme u každého člověka, neznamená to, že by působily stejným způsobem. Navíc i vnímání a hodnocení okolního světa se u jednotlivců liší. Prinzhorn tak formuluje na svou dobu poměrně odvážný a tolerantní názor, že jsme to my, kdo utváří obraz okolního světa a nikdo jiný nemůže vnímat úplně stejným způsobem. Vyhýbá se tak normativnímu pojetí tvorby, což mu umožňuje ocenit i taková díla, která neodpovídají dobovému estetickému ideálu. Z hlediska tvorby je podle něj důležitá autorova schopnost zobrazit obsah svého vědomí tak, aby u pozorovatele vyvolal co

⁴⁶ PRINZHORN, Hans. *Výtvarná tvorba duševně nemocných*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2009, s. 45. ISBN 978-80-87164-36-5.

⁴⁷ *Srovnej: Tamtéž*, s. 48.

nejpodobnější prožitek – jde tedy spíš o obsah a výraz než formu, a tato schopnost navíc podle něj nemá nic společného s technickou zdatností.⁴⁸

Od obecné charakteristiky tvorby a určení základních tvůrčích pudů se Prinzhorn dostává ke zkoumání konkrétních děl psychotických pacientů. Rozděluje je do několika základních skupin, nikoliv však podle pudů, které stály u jejich zrodu (ty se v nich různě prolínají), ale podle toho, jak vypadají výsledné obrazy. Opět postupuje od nejjednodušších až k těm nejsložitějším. Snaží se určit, jakým způsobem se na tato díla můžeme dívat chápat je. Na jednu stranu si je vědom toho, že u psychotiků dochází k celkové změně vnímání světa a že toto vnímání je jinému člověku nepřístupné. Především u schizofrenických stavů dochází k absolutnímu odtržení jedince od reality, „schizofrenik si v absolutním osamocení, obrácen sám do sebe, vytváří svůj vlastní svět z pudové myšlenky v rámci nespoutané svévole.“⁴⁹ Paradoxně je to ale podle Prinzhorna právě výtvarná tvorba psychotiků, která nám může pootevřít dvířka k chápání jejich stavů. Už v případě nejjednodušších projevů, které nazývá jako neuspořádané čmáranice bez objektů, nachází výrazovou řeč, kterou je možné – byť v malé míře – interpretovat. Jde o zmatené čmáranice, které často nejsou ani uspořádané (projevuje se u nich jen prvotní pud k tvorbě), u některých se objevují tendence k symetrii či opakování motivů (tendence k uspořádání či obohacování okolí.⁵⁰ U některých kreseb můžeme najít i náhodné číslice, písmena či části věcí a těl. Prinzhorn se snažil tato díla analyzovat, chtěl na nich ukázat rysy, které by značily přechod od normálních stavů k těm psychotickým – což se mu nepodařilo (chyběl mu srovnávací materiál zdravých dospělých). Jedinou společností vlastností těchto výtvorů, kterou u zdravých jedinců jen těžko nalezneme, je podle něj velká míra pedanterie a nutkavosti – některé čmáranice totiž z kvantitativního hlediska překonávají to, co se dá pokládat za normální.⁵¹

U nejjednodušších kreseb, které napodobují jevy vnějšího či vnitřního světa, si vypomáhal srovnáváním s dětskou kresbou a kresbou neškolených dospělých. Dokázal tak odhalit atributy, které poukazují na přítomnost duševní nemoci. Upozorňuje na to, že podobnost s dětskou kresbou (zjednodušování forem, chybné prostorové uspořádání, atd.) nijak nesouvisí s mentalitou či psychikou, ale s výtvarnou neškoleností. Důkazem

⁴⁸ PRINZHORN, Hans. *Výtvarná tvorba duševně nemocných*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2009, s. 61. ISBN 978-80-87164-36-5.

⁴⁹ Tamtéž, s. 66.

⁵⁰ *Srovnej*: Tamtéž, s. 70-71.

⁵¹ *Srovnej*: Tamtéž, s. 327.

mu byly kresby dospělých bez výtvarné průpravy, kteří se v zobrazování dopouštěli stejných chyb a měli tendence ke zjednodušování. Naproti tomu lze v obrazech psychotiků nalézt takové rysy, které na určitou duševní poruchu ukazují. Jde například o zmatenost a chaotičnost, zobrazují izolovaně části věcí a těl, zatímco u dětí i dospělých se vždy objevují přirozené spojitosti. Další specifická vlastnost výtvaru psychotiků je již zmiňovaná pedantičnost, která často vede k úplnému zaplnění celé plochy papíru a hromadění fragmentů bez jakékoliv snahy o pointu.⁵² Podle Prinzhorna jsou takovéto informace důležité pouze z hlediska psychiatrie, ale pokud se chceme soustředit na estetické hodnoty děl, pak nehrají žádnou roli. *„Každá jen myslitelná absurdita dokonce může v konečném výsledku vytvořeného díla rozkvést, a jenom o to jde. Důležitější než identifikace podezřelých atributů je proto pro nás dokázání těch atributů, jež v žádném případě nevykazují symptomy nějaké nemoci, a dále atributů, které jsou nositeli pozitivních tvůrčích hodnot.“*⁵³

Do poslední skupiny můžeme zařadit všechna komplikovanější díla, u kterých rozpoznáváme tendenci napodobovat okolní svět (i když málokdy realisticky) a používání určité symboliky. Právě tato skupina děl u recipientů nejčastěji vzbuzuje snahu pátrat po jejich významu. To však nejde běžným způsobem – psychotičtí tvůrci nakládají s vnějším světem často absurdně, nesnaží se ho napodobit, ale věci vnějšího světa *„jsou materiálem pro sebestřednost autistické psychiky odvrácené od světa [...], slouží duševním pohnutkám tvůrce ve smyslu sloužících objektů jako nositelé a reprezentanti.“*⁵⁴ Stejně tak symbolům můžeme jen těžko porozumět, a to i v případě, kdy jde o využívání tradičních symbolů (čerpají např. z církevní symboliky), protože psychotičtí tvůrci s nimi nakládají zcela svévolně, jejich chápání světa je odlišné od způsobu, jakým ho chápe zdravý jedinec. Sklony k symbolické tvorbě lze podle Prinzhorna najít ve spřízněnosti schizofrenního duševního života se snovou oblastí. Není však podle něj podstatné, co tato díla znamenají a nemáme po jejich významu pátrat, důležitější je dojem, jaký v nás zanechají. Tento zvláštní dojem spočívá ve vědomí, že se výjevy znázorněné na obrazech dotýkají obsahů skrytých hluboko v naší psychice, ke kterým nemáme v bdělém stavu přístup. Prinzhorn zastává názor, že existuje jakési kolektivní nevědomí: *„Existují duševní formy výrazu a odpovídající*

⁵² *Srovnej: PRINZHORN, Hans. Výtvarná tvorba duševně nemocných. V Řevnicích: Arbor vitae, 2009, s. 329. ISBN 978-80-87164-36-5.*

⁵³ Tamtéž, s. 329.

⁵⁴ Tamtéž, s. 332.

názorná ztvárnění, jež by u všech lidí za stejných podmínek musely být neodvratně téměř stejné, podobně jako fyziologické procesy. Tento normální průběh je však narušen a brzděn civilizačními návyky a omezujícími pravidly.“⁵⁵ Tvrdí tedy, že díky těmto dílům můžeme nahlédnout hluboko do podstaty člověka, a to tak, že se pokoušíme prostřednictvím obrazu vžít do tvůrce a pokusit se zakusit něco z jeho postoje ke světu.⁵⁶

Prinzhorn nezkoumal díla psychotiků jen z psychologického, ale i z uměleckého hlediska. Snažil se odhalit, v čem spočívá osobitost této tvorby a naopak – v čem je podobná oficiálnímu umění. Tak například svévolné zacházení s předměty reálného světa a zdání absurdnosti nelze podle něj považovat za typické pro osoby s duševní nemocí, i když by se to tak na první pohled mohlo zdát. Stejně vzdálené od reality jsou i mnohé oblasti oficiálního umění, jako příklad uvádí fantaskní umění (můžeme vzpomenout i na velkou část umění 20. století). Naopak specifické pro tvorbu psychotiků jsou osobité pohyby v tahu, které se projevují v neklidných křivkách a jsou způsobeny nemocí (např. napětí, zmatenost). Prinzhorn si všímá umělecké kvality některých děl, ale zároveň upozorňuje na fakt, že o ní můžeme mluvit jen v ojedinělých případech. Většina výtvorů psychicky nemocných odpovídá svojí uměleckou hodnotou výtvorům většiny zdravých dospělých jedinců. Procento umělecky nadaných je v obou skupinách zhruba stejné a duševní nemoc nelze pokládat za zdroj talentu. Prinzhorn tak dospívá k závěru, že někteří psychotičtí tvůrci mají konstituční předpoklady k tvůrčí činnosti, které by se projevily i ve zdravém stavu, a že tyto předpoklady psychóza nezničí.⁵⁷ I přes toto Prinzhornovo tvrzení se může zdát, že mezi psychotiky najdeme větší procento těch, kteří tvoří, než mezi zdravými jedinci. Může to tak podporovat názor, že zdroj kreativity se ukrývá ve spouště z nás, ale během socializačního procesu je potlačen – naproti tomu psychotici jsou vymaněni z vlivu nejrůznějších institucí a mohou tak svým pudům dát volnější průchod. Toto stanovisko podporuje i Dubuffetovu tezi o škodlivém působení kultury na člověka, především její potlačování přirozené tvořivosti.

⁵⁵ PRINZHORN, Hans. *Výtvarná tvorba duševně nemocných*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2009, s. 339. ISBN 978-80-87164-36-5.

⁵⁶ *Srovnej: Tamtéž, s. 338.*

⁵⁷ *Srovnej: Tamtéž, s. 370.*

5.2 ART BRUT Z POHLEDU TEORETIKŮ UMĚNÍ

Prinzhorn se snažil určit psychologickou podstatu tvorby psychotiků již před téměř sto lety, tedy v době, kdy bylo problematické prohlašovat ji za umění. V současnosti se však status umění i pojetí art brut značně proměnilo (jak si ukážeme v následující kapitole). Oblast art brut se stala součástí uměleckého světa a předmětem zájmu mnoha teoretiků umění. Jeden z mnoha pohledů na interpretaci art brut nabízí například francouzský teoretik a kurátor Vincent Gille v článku *Terra Incognita*. Všimá si toho, že přestože obsah děl spadajících do oblasti art brut bývá snadno identifikovatelný, porozumění dílům jako celku nám uniká. Rozdíl mezi art brut a oficiálním uměním podle něj tedy nemůžeme najít v obsahu děl, ale ani v technice ztvárnění – obě oblasti výtvorů jsou tvořeny znaky a symboly, které vytvářejí zobrazení. Přiklání se k názoru, že tento rozdíl spočívá pouze ve statusu, který těmto dílům přidělujeme – tedy např. kritérium sociálního vyloučení. Přesto je v nich ale něco, co nám brání v jejich interpretaci – což není chybou těchto děl, ale je to dáno tím, jakým způsobem je vnímáme. Formuluje názor, že je musíme číst jako mapy, mapy duševního světa psychotických tvůrců. Říká, že „z tohoto zorného úhlu by konfrontace s dilem art brut nebyla fyzickým, citovým či estetickým zážitkem jisté více méně komplexní formy kontemplace, ale byla by vstupem na neskutečné, neznámé území, plné hluku a vřavy.“⁵⁸ Toto originální pojetí vyvolává vzpomínku i na jednoho z nejznámějších tvůrců art brut, Adolfa Wölfliho. Ten ve svém nesmírně rozsáhlém díle⁵⁹ stvořil alternativní vesmír, ve kterém mu vše patřilo. Sám sebe prohlásil za tvůrce tohoto světa, Svatého Adolfa II. Vypůjčoval si symboly západní kultury (kříže) či nadkulturní symboly (mandaly), ale uváděl je do zcela nových souvislostí a měnil tak jejich původní význam. Wölfli je mezi tvůrci art brut výjimečný mj. i v tom, že sám sebe považoval za umělce.

Způsob, jakým současní teoretici umění hovoří o art brut, se příliš neliší od toho, jakým zkoumají oficiální umění. Příkladem nám mohou být katalogy výstav pražského Muzea Montanelli, v němž představují autory art brut a jejich výtvořiny. Snaží se nalézt paralely mezi jejich životními osudy a tvorbou, interpretovat motivy, které se na jejich

⁵⁸ GILLE, Vincent. *Terra Incognita*. [online]. In: *ABC, o.s.* [cit: 22. 4. 2013]. Dostupné z: http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=8_12_185

⁵⁹ Dílo Adolfa Wölfliho sestává ze 45 svazků o 25 000 stranách textů, hudebních partitur, číselných záznamů, 1600 kreseb a 1640 koláží. Srovnej: *Adolf Wölfli: stvořitel univerza*. V Revnicích: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-809-0516-809.

obrazech objevují. Například teoretička Terezie Zemánková píše o tvorbě schizofrenika Luboše Plného: „Právě smrt a zánik jsou Plného celoživotním fascinózem. Je přitahován limity těla, konečností fyzické existence a její nenávratností.“⁶⁰ Nevyhýbá se označení Plného za umělce. Smysl jeho díla vidí v tom, že nabízí otevření nového prostoru. Jakým způsobem je prozkoumáme a co v nich najdeme, je už jen na nás samotných. Právě odhalení některých životních událostí autorů art brut nám může pomoci dostat na cestu k lepšímu vnímání a pochopení art brut. Například v díle Anny Zemánkové pak neuvidíme jen záplavu dekorativních květin a organických tvarů, ale pochopíme, že si ve své osamocení vytvářela svůj vlastní vesmír. „Tvorba pro ni byla základní životní aktivitou, díky níž mohla prodloužit svoji symbolickou plodnost a znovu a znovu se stávat stvořitelkou nových jsoucen, která byla krásnější, než kdy stvořila příroda.“⁶¹ Je zajímavé sledovat, jak moc se pojetí art brut proměnilo od dob Jeana Dubuffeta, který jejich hodnotu spatřoval právě v odklonu od kulturních institucí a pojmů. V dnešní době by neinformovaný a dějin umění neznalý návštěvník výstavy art brut jen těžko rozpoznal, že se nenachází na půdě oficiálního umění.

V závěru této kapitoly ještě stručně zmíním problematiku estetického hodnocení spojenou s art brut. Vnímáme-li nějaké umělecké dílo, hledáme v něm určitou hodnotu. V čem spočívá hodnota art brut? Mukařovský ve své práci *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* neomezuje estetické pojmy pouze na oblast umění, ale ukazuje, jakým způsobem se uplatňují i v mimoumělecké oblasti. Připustíme-li, že tvorba art brut kolísá kdesi na hranici umění, pak je pro nás právě toto pojetí ideální. Nastíním tak zároveň problém, kterému je věnována následující kapitola – lze art brut považovat za umění či nikoliv?

S pojmem hodnoty v Mukařovského teorii neodmyslitelně souvisí problematika estetické funkce a normy, které hodnotu spoluurčují. Typickou vlastností estetické hodnoty je její neustálá proměnlivost, vnímání a hodnocení uměleckých děl se mění napříč časem a prostorem. Norma má pak v Mukařovského pojetí povahu pravidla, které umělec buď dodržuje, nebo záměrně porušuje. Estetická norma podle něj nikdy nemůže dosáhnout trvalé platnosti, naopak je pro ni typický neustálý vývoj. Především v oblasti umění se vývoj nese v duchu porušování norem předchozích období.

⁶⁰ ZEMÁNKOVÁ, Terezie, ŠAFÁŘOVÁ Barbara. *Art brut: Luboš Plný*. Praha: Galerie Montanelli, 2011, s. 8. ISBN 978-802-5495-872.

⁶¹ ZEMÁNKOVÁ, Terezie, ŠAFÁŘOVÁ Barbara. *Art brut: Anna Zemánková*. Praha: Galerie Montanelli, 2011, s. 98. ISBN 978-802-5495-872.

„Umělecké dílo je vždy neadekvátní aplikací estetické normy, a to tak, že porušuje její dosavadní stav nikoli z bezděké nutnosti, nýbrž záměrně, a proto zpravidla velmi citelně.“⁶² Nové estetické normy podle Mukařovského pramení většinou ze sféry vysokého umění, a ovlivňují ostatní oblasti, které si postupně tyto normy osvojují. Jak je tomu s normou v případě výtvorů art brut? Budeme-li na ně nahlížet jako na umění, pak je očividné, že porušují všechny zavedené estetické normy. Sociální vyloučenost a nevzdělanost jejich tvůrců vyvrací možnost napodobování norem vysokého umění. Navíc jsou formou i obsahem naprosto odlišné od děl tzv. vysoké kultury, nejsou poplatné žádným zavedeným pravidlům. Tvůrci ale na rozdíl od oficiálních umělců neporušují normy záměrně. Přesto lze nalézt mezi jednotlivými výtvy art brut jistou podobnost, které dávají tušit jejich příslušnost k oblasti art brut (např. tendence k ornamentálnosti, dekorativnosti, hromadění motivů, chaotičnost, zjednodušování forem). Můžeme tedy tvrdit, že existuje jakási společná, nevědomá norma, která je typická pro díla art brut. Ostatně k tomuto názoru se přiklání i Alena Nádvorníková, která zastává názor, že ačkoliv je art brut do jisté míry nekulturním uměním, tak přesto je uměním kulturotvorným. Tvrdí, že vytváří nové estetické normy a hodnoty.⁶³ Jak ještě uvidíme v 6. kapitole, tyto nové normy a hodnoty přejímají někteří profesionální umělci, především zástupci avantgardy a dále zástupci některých poválečných uměleckých směrů, jako např. informelu. Tato skutečnost dokazuje, že 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.

Mukařovský dále vyslovuje zásadní myšlenku, že jakýkoliv předmět či dění se mohou stát nositeli estetické funkce.⁶⁴ Ačkoliv se Mukařovský nikde nezmiňuje přímo o art brut, lze z jeho myšlenek odvodit, že i tato oblast může být nositelkou estetické funkce. Moderní umění umožnilo, že „estetickými fakty se mohou stát i takové věci,

⁶² MUKAŘOVSKÝ, Jan. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie [I]*. Brno: Host, 2007, s. 105. ISBN 978-807-2942-411.

⁶³ *Srovnej:* NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *Art brut v českých zemích: mediumici, solitéři, psychotici*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, c2008, s. 15. ISBN 978-80-86300-95-5.

⁶⁴ Pojem estetické funkce se podle Mukařovského zakládá na specifickém postoji, který člověk zaujímá k okolnímu světu. Kromě estetické funkce rozlišuje ještě funkci teoretickou, praktickou a magicko-náboženskou. Estetická funkce je specifická tím, že jediná upozorňuje na skutečnost samotnou, nositel funkce je pro ni hodnotou sám o sobě (na rozdíl od ostatních, pro něž je nositel prostředkem ke konkrétnímu cíli). *Srovnej:* MUKAŘOVSKÝ, Jan. Význam estetiky. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie [I]*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-807-2942-411.

kterým bychom podle tradičního pojetí estetickou platnost nepřisuzovali.“⁶⁵ 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). Vedle toho ale pro tvůrce může dílo plnit i magicko-náboženskou funkci, jak už bylo řečeno v předchozích kapitolách. Stejně tak můžeme u určitého typu vnímání děl art brut uplatnit i funkci teoretickou. Jde např. o případ, kdy je zkoumají psychiatři a snaží se v nich vystopovat projevy psychické nemoci.

„Nelze jednou provždy stanovit, co uměním je a co nikoli.““⁶⁶ 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. Upozorňuje na to, že zatímco v jedné kultuře je určitá skupina produktů označována za umění, z hlediska jiné kultury tomu tak být nemusí.⁶⁷ Prohlášení něčeho za umění je tedy neodlučitelně spjato s určitým kontextem, v případě Mukařovského jde o soubor hodnot a norem, jakými disponuje daná společnost. Právě problematice definice umění (a zařazení pojmu art brut do této oblasti) bude věnována následující kapitola.

⁶⁵ MUKAŘOVSKÝ, Jan. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie [I]*. Brno: Host, 2007, s. 84. ISBN 978-807-2942-411.

⁶⁶ Tamtéž, s. 89.

⁶⁷ *Srovnej:* Tamtéž, s. 87.

6 KLASIFIKACE

V této kapitole se budu zabývat problematikou klasifikace art brut, tedy otázkou, zda lze tuto oblast tvorby zahrnout do oblasti umění či nikoliv. Dříve by tato otázka byla zcela nesmyslná, protože umění bylo spojováno s takovými aspekty, jakými jsou nápodoba skutečnosti či záměr autora. Nicméně s moderním uměním se proměnila i jeho teoretická reflexe, a jak se ukáže, art brut lze podle některých teorií za umění považovat. Východiskem mi budou tzv. institucionální definice umění, konkrétně teorie Arthura Danta a jeho koncepce světa umění (artworld), George Dickieho a jeho rozvinutí myšlenky světa umění do definice umění pomocí nutných a postačujících podmínek a nakonec přihlédnu k revizi institucionalismu v podobě historické definice umění Jerrolda Levinsona. Ještě předtím krátce nastíním problematiku definice pojmu umění, především práce Morisse Weitze a Maurice Mandelbauma, které připravily prostor pro vznik institucionalismu.

6.1 UVEDENÍ DO PROBLEMATIKY DEFINICE POJMU UMĚNÍ

Jak bylo naznačeno v předchozích kapitolách, tvorba tvůrců z okraje společnosti byla po dlouhou dobu ignorována a ještě v první polovině 20. století na ni bylo nahlíženo jako na něco kuriózního, co do oblasti umění nepatří. Po dlouhá staletí, již od dob antiky, bylo umění definováno pomocí mimésis, tzv. teorie nápodoby. Umělec byl v tomto pojetí někým, kdo ve svém díle napodoboval realitu.⁶⁸ Po dlouhou dobu dokonce převládal názor, že umění má zpodobňovat pouze krásno, takže to, co neodpovídalo dobovému ideálu krásy, bylo zapovězeno. Nedostatečnost teorie mimésis se projevila už v epoše romantismu, kdy namísto nápodoby vnějšího světa přišly ke slovu emoce a důraz byl kladen především na expresivní výraz. *Zatímco „jádrom klasické mimetické koncepce bylo zachycení toho, co je esenciální v přírodě i ve světě lidské společnosti, v rámci romantické senzibility jde o zachycení toho, co je podstatné*

⁶⁸ Takovéto pojetí umění lze nalézt už u Platóna. Ten prostřednictvím teorie nápodoby zdiskreditoval umělce, kteří podle něj nemají o věcech skutečné vědění, ale pouze napodobují jevy vnějšího světa. Navíc podle něj netvoří s pomocí rozumu, ale jsou ovládáni božským šílením, inspirací, jejíž zdroj se nachází mimo jejich vlastní mysl. Umění tak působí na nerozumovou stránku člověka a je pro něj škodlivé. *Srovnej: PLATÓN. Ústava. Praha: OIKOYMENH, 2005. ISBN 80-729-8142-0. Dále pak PLATÓN. Faidros. Praha: OIKOYMENH, 2000. ISBN 80-729-8015-7. Smířlivěji hodnotí mimésis Aristoteles, který v mimésis vidí ztvárnění obecné formy, kterou má umělec v duši. Tvorba tak přispívá k poznání. Kromě poznání podle Aristotela umění přispívá k očištění duše od negativních citů, které se estetickým prožitkem „vybouří“ a zušlechtí, rozum pak může lépe pracovat (katarze). *Srovnej: ARISTOTELES. Poetika. OIKOYMENH. ISBN 978-807-2981-311.**

v oblasti fantazie a emocí.“⁶⁹ Největší zlom však přišel s nástupem avantgardních směrů, které hledaly nové způsoby vyjadřování a ztvárnění nejen reality, ale i vnitřních obsahů vědomí (především expresionismus a surrealismus – ten na jedné ploše kombinuje prvky reality a imaginace, kubismus přináší zcela nový způsob zobrazování reality, který lze jen stěží označit za její nápodobu – spíš ji deformuje; s dadaismem se pak ztrácí pojem záměrnosti tvorby a převládá prvek náhody). Jestliže s těmito směry ztrácí koncept umění jako nápodoby své oprávnění, pak jeho definitivní popření přichází s abstraktním uměním, které nezobrazuje nic než plochy a barvy, a s konceptuálním uměním, které může existovat bez existence hmotného artefaktu. Společně s vývojem umění se proměňuje i snaha o jeho teoretickou reflexi. Vzniká řada estetických teorií, které se snaží nově definovat pojem umění. Většinou je jejich platnost narušena s nástupem nových směrů. Jde například o formalismus, teorii, která podstatu umění nachází v jedinečné kombinaci prvků díla a jejich vztahů (jeho představiteli jsou např. C. Bell a R. Fry), dále pak emocionalismus, který vidí podstatu umění ve vyjádření emocí ve smyslově přístupném artefaktu (L. N. Tolstoj), nebo organicistická teorie, podle níž lze umělecké dílo definovat jako jedinečný komplex částí díla a jejich vzájemných vztahů (A. C. Bradley).⁷⁰ Ztroskotávání pokusů o definování umění vedlo k pochybnostem, zda je vůbec možné definičně ukotvit tak složitou oblast, jakou je umění. Nemožnost spoutat umění jedinou definicí zastává například Morris Weitz, který své stanovisko rozebírá v eseji z roku 1956 *Role teorie v estetice*. V ní popírá možnost, že by bylo možné nalézt společnou podstatu umění. Tvrdí, že definice umění odporuje samé podstatě umění, které je oblastí otevřenou, neustále proměnnou, a kterou tedy nelze omezovat definičními podmínkami. Pojem umění je podle Weitze pojmem otevřeným, který se postupně proměňuje spolu se vznikem nových druhů a směrů umění. Opírá se o filosofii jazyka, především pak o práci jejího nejvýznamnějšího představitele Ludwiga Wittgensteina, který se v díle *Filozofická zkoumání* zabýval pojmem hry a došel k názoru, že aktivity, které pod tento pojem řadíme, nemají žádnou společnou vlastnost, ale pouze určité podobnosti. Weitz tuto myšlenku aplikuje na pojem umění a tvrdí, že ani v případě uměleckých děl nenajdeme společné vlastnosti, ale pouze podobnosti. Nelze tak vyslovit striktní definici

⁶⁹ CIPORANOV, Denis. Definice pojmu umění a analytická estetika. In: : Kulka, Tomáš a Ciporanov, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 26. ISBN 978-80-87378-46-5.

⁷⁰ Srovnej: WEITZ, Morris. Role teorie v estetice. In: Kulka, Tomáš a Ciporanov, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 53-55. ISBN 978-80-87378-46-5.

umění, ale je zapotřebí zachovat umění jako otevřený pojem – v případě definice podle něj dochází k omezení kreativity.⁷¹

Reakcí na Weitzovu teorii a zároveň její kritiku představuje text Maurice Mandelbauma *Rodové podobnosti a zobecňování v umění* z roku 1965. Mandelbaum v něm vyslovuje názor, že Wittgeinstein i Weitz zapomněli ve svých studiích na možnost, že podobnost mezi prvky jedné oblasti nemusí být založena na vnějších vlastnostech, ale že může být na pohled nezjevná (jako příklad uvádí biologickou příbuznost, která není zjevnou vlastností, a přesto její pomocí definujeme vztahy mezi lidmi, u her to podle něj může být např. účel). Netvrdí, že taková nezjevná vlastnost, která by mohla definovat umění, zaručeně existuje, pouze chce upozornit na tuto možnost.⁷² Důležitost této eseje spočívá mj. v tom, že na ni navázaly institucionální teorie, které využily právě myšlenku nezjevných společných vlastností pro definování pojmu umění.

6.2 INSTITUCIONÁLNÍ TEORIE A OBLAST ART BRUT

Institucionální definice umění se pokoušejí stanovit pojem umění tak, aby dokázal zahrnout i dosud problematické oblasti umění, jako například umění primitivních národů, avantgardní směry či takové oblasti jako abstraktní umění, konceptuální umění či pop art. Právě z tohoto důvodu jsem si je zvolila i pro řešení otázky, zda je možné art brut řadit pod pojem umění. Výše zmíněné směry narušovaly tradiční chápání umění jako mimésis a v době svého vzniku se setkávaly s nesouhlasnými reakcemi. Stejně tak i art brut je pro mnohé spornou oblastí, má vedle svých zastánců a obdivovatelů i kritiky. Ti v něm nevidí umění, ale nesmyslné „čmáranice“, které svojí uměleckou hodnotou odpovídají dětským výtvorům. Art brut se tak neustále ocitá na hranici mezi uměním a neuměním. Pomocí institucionálních definic se pokusím ukázat, jakým způsobem lze (či naopak nelze) art brut obhájit jako právoplatnou oblast umění.

Arthur Danto se jako první teoretik pokusil definovat umění pomocí nezjevných vlastností, a to v esejí *Svět umění* z roku 1964. Vyslovuje tu zásadní myšlenku: „*Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie,*

⁷¹ Srovnej: WEITZ, Morris. Role teorie v estetice. In: Kulka, Tomáš a Ciporanov, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 53-55. ISBN 978-80-87378-46-5.

⁷² Srovnej: MANDELBAUM, Maurice. Rodové podobnosti a zobecňování v umění. In: Kulka, Tomáš a Ciporanov, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5.

znalost dějin umění: svět umění.“⁷³ Existence umění je tedy závislá na světě umění – bez něj nemůžeme umění identifikovat, avšak s jeho pomocí se může stát uměním téměř vše. Danto uvádí několik příkladů, kdy lze na jeden předmět pohlížet jako na umění i neumění. Vypomáhá si postavou „Tvrdočina“, člověka z oblasti mimo světa umění, který se kvůli své nevzdělanosti dopouští chyb – plete si umění s realitou. Co si pod tím představit? Danto například zmiňuje práci dvou umělců, Roberta Rauschenberga a Claese Oldenburga, kteří vytvořili vsutku netypická umělecká díla – dvě postele, které se až na „drobnosti“ neliší od běžných postelí (Rauschenbergova postel je potřísněná barvami a visí na stěně jako obraz, Oldenburgova má netypické rozměry – je ve tvaru kosodélníku).⁷⁴ „Tvrdočin“ v nich však žádná umělecká díla nevidí, netypičnost postelí podle něj spočívá v neobratnosti tvůrců (v nich logicky nevidí umělce, ale řemeslníky). Logická námitka zní – jak tedy poznat v případě postele, zda jde o umění či nikoliv? Odpověď spočívá v Dantově termínu „svět umění“, tedy v určitém kontextu díla, a dále pak v jeho pojmu „je umělecké identifikace“, tedy ve způsobu nahlížení na předměty. Nejprve k pojmu „je umělecké identifikace“. Tento specifický druh identifikace vysvětluje Danto jako přijetí určitého pohledu na umělecké dílo. Abychom ho jako diváci byli schopni, musíme být v určitých případech (jakými jsou například Duchampovy ready-mades, Warholovy krabice Brillo či abstraktní malby) seznámeni s okolnostmi vzniku, uměleckým směrem, popřípadě i s tvorbou autora. Jen pokud máme tyto znalosti, můžeme pochopit, kdy jde v některých případech o umění a kdy nikoliv, „*přijetí jedné identifikace namísto druhé znamená vyměnit jeden svět za jiný.*“⁷⁵ A právě tyto znalosti, na kterých je založena naše schopnost rozpoznávat a vnímat něco jako umění, předpokládají existenci světa umění. Jde o specifický rámeček, ve kterém existuje umění v několika podobách – v praxi, teorii, obchodu, atd. Jeho členy jsou tvůrci, diváci, ale také kurátoři, sběratelé či teoretici a kritici. Společná je jim určitá znalost teorie a dějin umění. V závěru textu pak dodává, že „*čím víc toho víme o celé populaci světa umění, tím bohatší bude naše zkušenost s každým z nich.*“⁷⁶ Důležitá je podle něj tedy i znalost dějin umění.

⁷³ DANTO, Arthur. Svět umění. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 105. ISBN 978-80-87378-46-5.

⁷⁴ *Srovnej*: DANTO, Arthur. Svět umění. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 100. ISBN 978-80-87378-46-5.

⁷⁵ Tamtéž, s. 104.

⁷⁶ Tamtéž, s. 110.

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 Dubuffetově 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). 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 výtvořky art brut pohlížet jako na nepříliš 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. Například vědomí, že tvůrce obrazu je psychicky nemocný člověk, který netvoří záměrně a navíc ve stavech pozměněného vnímání reality, nám dává pocit, že můžeme nahlédnout kamsi za „oponu“ všední skutečnosti. 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.

Z výše uvedeného lze logicky odvodit, že ocenit a pochopit art brut jako umění může pouze vzdělaný člověk, nikoliv „náhodný“ divák, který se o umění blíže nezajímá. Umění v Dantově pojetí je exkluzivní záležitostí pro ty, kteří jsou v oblasti umění fundovaní. Ti, kdo náhodně zavítají do galerie, nemohou dle této teorie umění (především moderní a postmoderní) bez znalosti kontextu pochopit, ani ocenit.

Na Arthura Danta navazuje George Dickie, který v eseji *Co je umění? Institucionální analýza* z roku 1974 stanovuje definici umění pomocí nutných a postačujících podmínek (přičemž nechává pojem umění otevřený a vyhovuje tak výše

zmíněnému požadavku Morrise Weitze). Dickieho definice umění zní: „*Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění)*.“⁷⁷ Podmínka artefaktuality zaručuje, že umělecké dílo je umělý výtvar vzniklý zásahem člověka a vylučuje tak ze světa umění přírodniny - „*umění je koncept, který nutně zahrnuje lidskou intencionalitu*.“⁷⁸ Dickie tvrdí, že každé umělecké dílo musí být artefaktem (neplatí však, že by každý artefakt byl uměleckým dílem – proto definici upřesňuje podmínkou druhou). Druhá podmínka – udělení statusu kandidáta na hodnocení zástupcem světa umění – pak umožňuje, že se uměleckým dílem může stát téměř cokoliv. Stačí, když zvolený artefakt prohlásí nějaký člen světa umění za umělecké dílo. To se pak stává pouze kandidátem na hodnocení. Definici umění jako prostředek čistě klasifikačních aktů je totiž podle Dickieho nutné oddělit od hodnocení umění (ten, kdo označí nějaký artefakt za umění, nám neříká nic o tom, zda jde o umění dobré či špatné), aby v případě výroku „dobré umělecké dílo“ a „špatné umělecké dílo“ nedocházelo k redundanci respektive kontradikci⁷⁹. Příkladem, na který poukazuje i Dickie, jsou slavné ready-mades Marcela Duchampa. Ten povýšil průmyslově vyráběné předměty, jakými byl například pisoár či sušák na lahve, na umělecká díla tím, že je uvedl do světa umění – vystavil je v galerii, opatřil je popiskami, zkrátka s nimi zacházel jako s jakýmkoliv jiným uměleckým dílem.

Pohlédneme-li prizmatem Dickieho teorie na art brut, pak se nemusíme zdráhat prohlásit tuto oblast za umění – podle ní se totiž uměním může stát cokoliv. Narazíme ale na problém – existence umění je v Dickieho pojetí závislá na institucích a lidské intencionalitě. Nastává stejná situace jako u Danta - art brut by tedy podle něj mohlo být uměním pouze v případě, že jej za umění prohlásí zástupce světa umění – ten se tak v podstatě stává jeho tvůrcem. Stejně jako obyčejný sušák na lahve není běžně vnímán jako umění, ale stává se jím pouze v prostředí instituce činem zástupce světa umění, tak se i art brut stává uměním pouze zásahem zvnějšku. Jenže zatímco ready-mades v jejich přirozeném prostředí esteticky oceňovat nelze (nebo jen v minimální míře), výtvary art brut jsou i bez prohlášení za umění objekty, které bezesporu esteticky oceňovat lze.

⁷⁷ DICKIE, George. Co je umění? Institucionální analýza. In: Kulka, Tomáš a Ciporanov, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 104. ISBN 978-80-87378-46-5.

⁷⁸ Tamtéž, s. 130.

⁷⁹ *Srovnej*: Tamtéž, s. 125-126.

Art brut by se z hlediska svého původního vymezení, jak jej definoval Dubuffet, uměním nikdy stát nemohlo. A to ani z hlediska institucionálních teorií, protože stálo v opozici k uměleckým institucím v Dantově i Dickieho slova smyslu. V dnešní době však došlo ke změně jeho chápání. Nejenže existují galerie zaměřené přímo na art brut, ale tato díla jsou vystavována i po boku oficiálního umění. Spolu s revizí pojmu umění, který se stal otevřenějším a tolerantnějším (stejně jako návštěvníci galerií, které po Duchampovi či konceptuálním umění už těžko něco překvapí), se tak tyto dříve neslučitelné oblasti dokázaly spojit právě na půdě uměleckých institucí.

Alternativu k institucionálním teoriím vypracoval Jerrold Levinson v článku *Definovat umění historicky* (vyšel roku 1979). Vychází ze stejného předpokladu jako Danto a Dickie – tedy že definici umění je možné stanovit pouze na základě vnějších, na první pohled nepatrných vlastností uměleckých děl. S jejich teoriemi však nesouhlasí, především s předpokladem, že existence umění je podmíněna veřejným aktem, který provádí zástupce světa umění – umění podle něj může vznikat zcela izolovaně nezávisle na vnějších institucích. Dále kritizuje, že jak Danto, tak Dickie vytěsnili problematiku hodnoty a hodnocení umění. Podle Levinsona je totiž hodnocení zásadní pro odlišení umění od neumění, dále je důležité vědět „s jakým záměrem umělecké dílo vzniká, jaký druh vnímání se vyžaduje od diváka.“⁸⁰ Záměr individua, nejčastěji tvůrce díla, a způsob, jakým se výtvor vztahuje k dějinám umění, je tím, co podle Levinsona definuje umění. Mohlo by se tedy zdát, že v jeho teorii nemá art brut své místo, jak si ale ukážeme, je k němu naopak přívětivější než institucionální teorie, protože do oblasti umění přijímá i tvůrce art brut.

Levinson v článku předkládá dvě definice – první definuje, co je míněno pojmem umělecké dílo, druhá doplňuje závislost statusu umění na čase. První definice zní: „*I. x je uměleckým dílem = x je předmět, který osoba nebo osoby mající na něj příslušné vlastnické právo nepřechodně zamýšlí tak, aby byl vnímán-jako-umělecké-dílo, tj. vnímán způsobem (či způsoby), jakým se správně (nebo standardně) vnímala předcházející umělecká díla.*“⁸¹ Všimněme si, že vlastník (nejčastěji tvůrce díla) má u Levinsona mnohem důležitější postavení než u institucionálních teorií, kde toto právo

⁸⁰ LEVINSON, Jerrold. Definovat umění historicky. In: Kulka, Tomáš a Ciporanov, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 136. ISBN 978-80-87378-46-5.

⁸¹ LEVINSON, Jerrold. Definovat umění historicky. In: Kulka, Tomáš a Ciporanov, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 139. ISBN 978-80-87378-46-5.

měli zástupci světa umění, kteří s výtvozem nemuseli mít nic společného. Umělecké dílo vzniká tehdy, pokud tvůrce disponuje záměrem vytvořit něco, co bude vnímáno-jako-umělecké dílo. Tím má na mysli vztah díla k dějinám umění. Tvrdí, že každé nově vzniklé dílo v sobě zahrnuje všechno umění, které jej předcházelo.⁸² Rozlišuje tři druhy záměru, kterým se tvůrce může k dějinám umění vztahovat. A to sice specifický umění znalý záměr (tvůrce zamýšlí pro své dílo konkrétní způsob vnímání), nespecifický umění znalý záměr (tvůrce si je vědom své sounáležitosti s tradicí, ale způsob vnímání konkrétně nespecifikuje), a konečně pro nás nejdůležitější umění nezalý záměr. V tomto případě je způsob vnímání dán vnitřními vlastnostmi díla, které se vztahují k určitému způsobu vnímání děl z minulosti – ale tvůrci tento způsob vnímání není známý.⁸³

Levinsonova teorie tedy umožňuje, aby i tvůrci art brut byli považováni za umělce (byť oni sami se za ně nepovažují). Svoji definici doplňuje ještě o časový aspekt – tvrdí, že existují předměty, které se uměleckým dílem stávají až po určité době od svého vzniku. Má na mysli například ready-mades, které původně byly pouze průmyslovými výrobky, ale po čase se díky záměru umělce mohly stát uměním. V oblasti art brut dochází k podobnému posunu. Dříve, když bylo umění vnímáno jako krásná nápodoba přírody, nemohly být ani výtvozy lidí z okraje společnosti vnímány jako umění. Tím se mohly stát až ve chvíli, kdy došlo ke změně vnímání a hodnocení uměleckých děl. Podle Levinsona tedy dříve tyto výtvozy uměním nebyly, nyní jsou. V této změně jejich statusu však není důležité to, zda je zástupci světa umění považují za umění či nikoliv, ale jejich vztah k předchozímu umění. Výtvozy, jako je art brut, jsou určeny „*pro takový typ vnímání, který se zcela náhodou nachází v rejstříku estetických vnímání vládnoucích v dané době. [...] Z naší perspektivy tyto osoby [...] evidentně tvoří umění – a to nikoli proto, že je za umění považujeme.*“⁸⁴ Levinsonova teorie je z hlediska art brut přínosná především proto, že umožňuje jeho svébytnou existenci ve světě umění, která není závislá na zásahu vnějších institucí, ale je dána jím samotným.

⁸² Srovnej: Tamtéž, s. 134.

⁸³ Srovnej: Tamtéž, s. 142.

⁸⁴ Tamtéž, s. 142.

7 ART BRUT A/V UMĚNÍ

7.1 UMĚLCI VS. PSYCHOTICI

Ještě před tím, než se začnu věnovat vzájemným vztahům oficiálního umění a art brut, bych ráda poukázala na obecný vztah osobnosti umělce a problematiky duševních nemocí. V dějinách umění, a to nejen výtvarného, najdeme řadu tvůrců, kteří trpěli psychickými problémy. Jsou mezi nimi takové osobnosti, jako malíři Francisco Goya a Vincent van Gogh, či hudební skladatel Wolfgang Amadeus Mozart. Mají lidé s uměleckým větší předpoklady k psychickému onemocnění než zbytek společnosti? A pokud ano, proč tomu tak je?

Problémem vztahu génia (nejen umělců, ale také nadprůměrně inteligentních jedinců) a duševních nemocí se zabývá Ivo Pondělíček v knize *Fantaskní umění, jeho vývoj a souvislosti*. Představuje tři základní typy postojů k této problematice. Na jedné straně stojí názor, že každý génius musí být zjevný či skrytý psychotik, protože jeho projevy jsou za hranicí normality. Naproti tomu někteří tvrdí, že génius je zcela zdravá osobnost, která nemá s psychotiky společného vůbec nic. Jakýmsi kompromisem mezi těmito tvrzeními je pak stanovisko, že génius a psychotik sdílejí pouze určité osobnostní rysy, protože jsou oba v určitých směrech abnormální.⁸⁵ V případě prvního názoru lze říci, že jeho zastánci pokládají uměleckou tvorbu za jakýsi „ventil“ psychických problémů, který zachraňuje umělce před pácháním skutečných zločinů. Jejich důkazem bývá právě četná řada geniálních tvůrců, kteří trpěli duševní poruchou a tvořili pod jejím vlivem.⁸⁶ Takový důkaz ale nemůže být dostačující, protože existuje i spousta umělců, vědců, a filozofů, kteří ve svém díle prokázali genialitu, ale žádnou duševní nemocí netrpěli. Stejně problematickým se zdá být i druhý názor, tedy že umělec a psychotik nemají společného vůbec nic. Proč tedy tolik geniálních tvůrců trpělo či tvořilo pod vlivem duševní nemoci? Zastánci tohoto názoru často tvrdí, že genialita je projev ještě „*dokonalejšího zdraví ducha i těla [...], v každém umělci, byť by později onemocněl duševní poruchou, musí se předem vytvořit neporušené vztahy k realitě, z nichž čerpá tvůrčí čin.*“⁸⁷ Nejpříjemnějším se zdá být názor, který připouští jisté podobnosti mezi géniem a psychotikem, ale nelpí na nich za každou cenu. Lze připustit, že umělcova psychika je skutečně v některých ohledech odlišná od ostatních jedinců.

⁸⁵ Srovnej: PONDĚLÍČEK, Ivo. *Fantaskní umění: jeho vývoj a souvislosti*. Praha: Vodnář, 2002, s. 130. ISBN 80-862-2638-7.

⁸⁶ Srovnej: Tamtéž, s. 131

⁸⁷ Tamtéž, s. 135

Nelze popřít větší míru senzibility, obrazotvornosti, schopnosti všimnout si detailů. Například Wilhelm Lange-Eichbaum, německý psychiatr, zahrnuje génia „mezi tzv. bionegativní typ, který ve své nadměrné patoidní dráždivosti vnucuje svému skrytému talentu určitý zákon tvořivosti, prudce se dožadující svého vyjádření v díle, např. v umění. Tato patoidní dráždivost, jež je vázána na mimořádný talent a výkon v oblasti obecně přijímané jako kulturní, je tedy oním styčným bodem mezi genialitou a abnormalitou.“⁸⁸ Pondělíček ve své knize upozorňuje na další odlišnosti psychiky umělce. Všimá si například toho, že mají větší předpoklad k synestézii, jevu, kdy vjem jednoho smyslu zapůsobí na další smysl. Dále zmiňuje eidetickou vlohu, tedy schopnost vybavit si v mysli zcela zřetelně obraz, který člověk nikdy předtím viděl.

Kniha Hanse Prinzhorna *Výtvarná tvorba duševně nemocných* nabízí jiný pohled na problematiku vztahu umělců a psychotiků. Prinzhorn si klade otázku, co je příčinou podobností mezi uměleckými projevy psychotiků a tvorbou avantgardy, přičemž odmítá názor, že by za vnějšími podobnostmi mohly stát podobné psychické stavy. Jde podle něj o jakousi spřízněnost, kterou umělci u schizofreniků nacházejí. Stejně jako oni se cítí být odcizení od světa. U děl schizofreniků nacházejí autentičnost, která je fascinuje. Cílem avantgardy bylo oprostit se od vnějších tlaků a tvořit ze svého nitra, odvrátit se od tradičních uměleckých hodnot – a právě v tom jim pomohlo seznámení se s díly psychotiků, kteří těchto cílů dosahovali zcela nezáměrně.⁸⁹ Poznává, že tyto tendence se objevily už před vznikem avantgardy, kdy někteří umělci „začali ve výrazových formách a chápání světa u dětí a primitivů hledat osvobození od bujícího racionalismu posledních generací, v němž někteří, a ne právě ti nejhorší, měli pocit, že se dusí.“⁹⁰

7.2 ART BRUT A OFICIÁLNÍ UMĚNÍ

Tvorba psychotiků stála po dlouhou dobu v opozici k oficiálnímu umění, což se změnilo s nástupem avantgardního hnutí. Zhruba od počátku 20. století začali umělci nacházet v dílech psychotiků podněty k vlastní tvorbě, začínali na nich oceňovat hodnoty, které u oficiální produkce postrádali. Avantgardní hnutí si „přivlastnilo některé její charakteristické rysy, a učinilo ji tak součástí „vysoké kultury“, tedy

⁸⁸ PONDĚLÍČEK, Ivo. *Fantaskní umění: jeho vývoj a souvislosti*. Praha: Vodnář, 2002, s. 133. ISBN 80-862-2638-7.

⁸⁹ Srovnej: PRINZHORN, Hans. *Výtvarná tvorba duševně nemocných*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2009, s. 376. ISBN 978-80-87164-36-5.

⁹⁰ Tamtéž, s. 378.

součástí „kontextu“, ze kterého by měl být každý „správný“ reprezentant art brut bezpodmínečně vyloučen.“⁹¹ Avšak ještě předtím, než se začnu zabývat těmito směry, chtěla bych alespoň stručně upozornit na oblast umění, která prochází celými dějinami umění a je tvorbě psychotiků blízká – *fantaskní umění*. Je to nadhistorická kategorie, se kterou se setkáváme od počátků umělecké tvorby, a je typická především svým námětem. Zobrazuje záhadné, iracionální scény či bytosti, které v recipientovi budí strach. Tato tvorba je od počátků „nejbližší tomu, v čem jsou spatřovány psychopatické formy duševní činnosti.“⁹² Podobnost s díly psychotiků nespočívá v osobě tvůrce či ve formální stránce děl, ale v jejich obsahu. Stejně jako tvorba „šilenců“, vzbuzuje i oblast fantaskního umění mnohdy nepříjemný pocit záhadnosti či absurdity. Zároveň byli lidé těmito motivy od nepaměti přitahováni, lákalo je nahlédnout kamsi za hranice reality a nechat na sebe působit mnohdy až magické výjevy. Kromě toho pojí oblasti fantaskního umění a art brut také slučování zdánlivě neslučitelných kategorií, například propojení rostlinných, zvířecích i lidských prvků.⁹³ Jak je vidět, fascinace světem „za zrcadlem“ není něčím novým, co se objevuje až s příchodem avantgardy, ale jako tenká nit vede napříč celými dějinami umění. Nyní se ovšem vraťme zpátky k avantgardě - oblast art brut zasáhla především dva její směry – expresionismus a surrealismus.

Expresionismus, umělecký směr, který klade důraz na výraz a ztvárnění vnitřních stavů člověka, na místo zobrazování vnějšího světa, nepřichází s neznámou myšlenkou. Expresionistické prvky lze najít v umění už dříve, za bezprostřední předchůdce bývají označováni Vincent van Gogh a Edvard Munch (ten bývá řazen i mezi představitele tohoto směru, ač nebyl členem žádné skupiny). Expresionistické hnutí jako takové je spojeno především se dvěma německými uměleckými skupinami - *Der Blaue Reiter* (Modrý jezdec), mezi jejíž zakladatele patří Vasilij Kandinskij, a *Die Brücke* (Most), jejímž nejznámějším představitelem je Ernst Ludwig Kirchner. Kromě toho, že oceňovali primitivní umění, nacházeli inspiraci i v tvorbě psychotiků.

V roce 1909 byla veřejnosti představena díla psychicky nemocného Ernsta Josephsona na výstavě Berlínské secese. Jeho tvorbu objevil německý expresionista Emil Nolde, „domníval se, že v tvorbě duševně nemocného Josephsona odhalil jakýsi

⁹¹ RAKUŠANOVÁ, Marie. „Umění outsiderů“ a jeho historický, společenský, politický a umělecký kontext. In: *Art brut, sbírka abcd: [katalog stejnojmenné výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu, 14.6.-10.9.2006]*. Praha: Abcd, c2006, s. 278. ISBN 80-239-7240-5.

⁹² TETIVA, Vlastimil. *Podoby fantaskna v českém výtvarném umění 20. století*. V Hluboké nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 1998, s. 3. ISBN 80-858-5719-7.

⁹³ *Srovnej*: Tamtéž, s. 6.

*základní a nezbytný umělecký předpoklad každého autentického a naléhavého výtvarného vyjádření.*⁹⁴ Dílo Josephsona zasáhlo i další umělce, kteří se na výstavu přišli podívat, mezi nimi slavného Pabla Picassa či Oskara Kokoschku, rakouského expresionistu. Od této chvíle se začalo o umění psychotiků hovořit a psát v uměleckých kruzích. Zásadní vliv měla právě na expresionistické hnutí, které velmi záhy uznalo uměleckou hodnotu této tvorby. Na dílech psychotiků oceňovali především zvláštní barevný výraz a nové formy, který pramení z jejich odlišného vnímání světa a mnohem intenzivnější citlivosti.⁹⁵ Expresionisté se snažili co nejvěrněji umělecky vyjádřit své pocity, stejně jako psychotici se nebáli deformovat realitu, aby co nejvěrněji ztvárnili silné duševní prožitky, především ty negativní. Většina z nich sama často procházela osobní krizí, zmítali se na pokraji zhroucení. Například Ernst Ludwig Kirchner, člen skupiny *Die Brücke*, se v důsledku nervového zhroucení ocitl v psychiatrické léčebně. Tam se snažil prostřednictvím tvorby vyjádřit svoje komplikované stavy, což se mu nedařilo. Zlom přišel ve chvíli, kdy se seznámil s tvorbou tamější pacientky, která ho naprosto uchvátila a stala se důležitým impulsem pro jeho vlastní tvorbu.⁹⁶ K expresionismu se řadí český rodák Alfred Kubin. Kromě výtvarné tvorby se věnoval i psaní, díky čemuž se zachovaly jeho četné deníkové záznamy, kde mimo jiné zmiňoval i svůj obdiv k dílům psychicky nemocných. Sám byl velmi labilní, trpěl nejrůznějšími neurózami a halucinacemi, v mládí se dokonce pokusil spáchat sebevraždu na hrobě své matky.⁹⁷ V průběhu svého života navštívil psychiatrickou kliniku v Heidelbergu, kde se seznámil s tvorbou schizofrenických pacientů. Díla na něj silně zapůsobila, našel v nich „*divy uměleckého ducha, jež se vynořují z hloubek oblastí mimo rozumové uvažování a jejichž tvorba i vnímání musí člověka potěšit. V tom spočívá jejich hodnota, která odkazuje k obecnému.*“⁹⁸ Později oceňuje prapůvodní tvůrčí intenci psychotiků a sám se přiznává, že inspiraci pro svou tvorbu čerpá z jakési záhadné „meziduševní“ oblasti. Píše, že se ho zmocňuje touha vyjádřit něco z tajemné oblasti psychiky, a tím se jeho tvorba blíží tvorbě psychicky nemocných, kteří jsou nutkavě puzeni k tvorbě.⁹⁹ Expresionismus se tedy inspiruje především formálním výrazem tvorby psychotiků a čerpáním z vlastních citových prožitků. Fascinuje je síla výrazu, která není poplatná

⁹⁴ RAKUŠANOVÁ, Marie. „Umění outsiderů“ a jeho historický, společenský, politický a umělecký kontext. In: *Art brut, sbírka abcd: [katalog stejnojmenné výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu, 14.6.-10.9.2006]*. Praha: Abcd, c2006, s. 278. ISBN 80-239-7240-5.

⁹⁵ *Srovnej: Tamtéž*, s. 283

⁹⁶ *Srovnej: Tamtéž*, s. 283-285.

⁹⁷ *Srovnej: KUBIN, Alfred. Z mého života a z mé dílny*. Praha: Odeon, 1983, s. 19.

⁹⁸ *Tamtéž*, s. 208.

⁹⁹ *Srovnej: Tamtéž*, s. 246.

realitě, ale vnitřnímu prožívání, které vnímání reality zkresluje. Právě toto psychickými stavy změněné vnímání se tvorbou expresionistů snaží zachytit. Používají netypické barvy, nebojí se deformovat tvary vnějšího světa. Na vnější podobnost expresionistické tvorby s tvorbou psychotiků, jejichž díla jsou součástí Prinzhornovy sbírky v Heidelbergu, poukázal ředitel tamější psychiatrické léčebny Thomas Röske. Ten v roce 2003 uspořádal jejich společnou výstavu nazvanou *Expressionismus und Wahnsinn* (Expresionismus a šílenství).

Z hlediska procesu tvorby se art brut nejvíce přiblížil *surrealismus*. Na jedné straně se surrealističtí umělci inspirovali mediumiky (či spiritisty), kteří se nechali při tvorbě vést něčím mimo své vědomí; věřili, že jejich prostřednictvím tvoří nadpřirozené bytosti. Surrealisté se také snaží napojit se na určitý proud mimo své vědomí (ale jsou si vědomi toho, že jde o určitou vrstvu jejich psychiky). Neméně důležitým inspiračním zdrojem je jim i tvorba psychotiků. Již v roce 1924 vydal André Breton, přední představitel surrealismu, první *Manifest surrealismu*. V něm předesílá surrealistický program, zabývá se principy, na kterých by měla umělecká tvorba stát. Na umění obdivuje především imaginaci, svobodu a iracionalitu¹⁰⁰. To vše nachází u psychicky nemocných jedinců. Podle něj jsou obětí imaginace, která je vede k porušování pravidel, bez kterých se zbytek společnosti cítí ohrožen. Z této imaginace čerpají sílu, která jim umožňuje ignorovat kritiku ze strany ostatních, a jejich „*halucinace, iluze a podobně skutečně také nejsou zanedbatelným zdrojem slasti*.“¹⁰¹ Důležitou úlohu podle Bretona hraje v procesu tvorby nevědomí. Čerpá z díla Sigmunda Freuda a jeho metody psychoanalýzy. Podle Bretona může nevědomí spoluutvářet umělecká díla. Jedním z inspiračních zdrojů tvorby se tak stává například sen, který je řízen nevědomými impulsy. Breton poukazuje na neustálé prolínání sféry vědomého a nevědomého, na souvislosti mezi realitou a snem. Má na mysli ony okamžiky, kdy realita spoluutváří náš sen, a naopak, kdy je naše vědomí řízeno sugescemi ze sféry spánku. Právě splýváním reality a snového světa dochází k vytvoření tzv. absolutní reality neboli *surreality*.¹⁰² Její umělecké ztvárnění je hlavním úkolem surrealistů.

Kromě čerpání obsahů z nevědomí patří k základním metodám surrealismu tvorba bez rozumové kontroly. V rámci psychoanalýzy používal Sigmund Freud metodu

¹⁰⁰ Tvorbě psychotiků a ocenění jejich hodnot později věnoval celý (již zmíněný, viz 2. kapitola) text *Umění bláznů, klíč ke svobodě* (1948).

¹⁰¹ BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann, 2005, s. 15. ISBN 80-239-5789-9.

¹⁰² *Srovnej*: Tamtéž, s. 24-25.

volných asociací. Analyzovaná osoba měla na slova kladená psychoanalytikem říkat bez hlubšího rozmyšlení vše, co jí přišlo na mysl. Zkušený psychoanalytik tak mohl odhalit nevědomé tendence. Breton, spolu s dalšími surrealisty, např. Philipem Soupaultem, zkoušeli podobným způsobem psát. Na základě asociací a proudu nevědomí zaznamenávali vše, co jim přišlo na mysl. Dosáhli tak požadované svobody tvorby, zbavili se závislosti na pravidlech – toho, co Breton oceňoval v tvorbě psychotiků. Jejich texty tvořilo zpravidla několik nesouvislých, pro recipienta těžko pochopitelných, absurdních slovních obrazů.¹⁰³ Svoji tvorbu nazvali surrealismem, který Breton definoval následovně: „*SURREALISMUS, podst.jm.r.m., čistý psychický automatismus, kterým má být vyjádřeno, ať už ústně, ať už písemně, nebo jakýmkoli jiným způsobem, reálné fungování myšlení. Diktát myšlení za nepřítomnosti jakékoli kontroly prováděné rozumem, mimo jakýkoli zřetel estetický nebo morální.*“¹⁰⁴ Breton dále radí, jak tohoto automatismu dosáhnout. Tvořit by se mělo především rychle, aby rozum nedostal šanci kontrolovat tvořené. Místo na rozum se má tvůrce spoléhat na „nevyčerpatelnost tichého hlasu“, tedy nevědomí. Vzpomeňme při těchto slovech na tvorbu psychotiků, která stejně jako surrealistická tvorba vzniká bez rozumové kontroly, pečlivého promýšlení, jejím zdrojem jsou nevědomé impulsy, stejně tak není ovlivněna estetickými či morálními pravidly.

Přesto nelze tyto dvě sféry zcela ztotožnit. Tvorba psychotiků netvoří na rozdíl od surrealismu žádný jednotný umělecký směr. Psychotici tvoří zcela individuálně, aniž by si byli vědomi kořenů své tvorby či sounáležitosti s ostatními psychotickými tvůrci. V tom spočívá zásadní rozdíl mezi surrealistickou a psychotickou tvorbou – psychotici svou tvorbu nedokážou reflektovat. Sám Breton ve druhém *Manifestu surrealismu* z roku 1930 upozorňuje na důležitost reflexe tvorby. Vyslovuje požadavek, aby autoři, kteří píšou automaticky, důsledně reflektovali, co se děje v nich samých. Pokud tak neučiní a budou jen automaticky zaznamenávat své sny a představy, nepochopí nejruznější souvislosti vědomí a nevědomí.¹⁰⁵ Breton si všimá toho, že logická vyjádření nedovedou vyvolat v člověku tak hluboký citový prožitek, jako to dokážou produkty spontánní či bezprostřední činnosti.¹⁰⁶ Jak už bylo předesláno, surrealismu nejde jen o výtvoř samotné, ale o proces a možnosti vyjadřování, o jeho zdroje. Rozdíl

¹⁰³ Srovnej: BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann, 2005, s. 36. ISBN 80-239-5789-9.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 39.

¹⁰⁵ Srovnej: Tamtéž, s. 112.

¹⁰⁶ Srovnej: Tamtéž, s. 107.

mezi surrealismem a tvorbou psychotiků lze shrnout následovně: tvůrci obou oblastí čerpají ze svého nevědomí. Zatímco psychotici si tuto skutečnost neuvědomují a nevnímají hlouběji rozdíl mezi nevědomým a vědomým (jsou vůči němu pasivní), pak u surrealistů je tento rozdíl jedním z východisek jejich tvorby.

Kromě avantgardy počátku 20. století vznikly v rámci oficiálního umění i směry, které se záměrně snažily vyvolat svojí tvorbou dojem neškolenosti. Patří sem především skupina CoBrA, jejímž inspiračním zdrojem je tvorba dětí a psychotiků, a informel, neboli „umění bez tvaru.“ Obě hnutí vznikají v období po 2. světové válce, tedy v období krize, kdy nutně dochází k přehodnocování stávajících hodnot – nejen společenských, ale i uměleckých.

Umělecká skupina *CoBrA* vznikla v roce 1948 v Paříži. Název vznikl složením zkratk tří měst, ze kterých pocházeli její hlavní představitelé – Kodaň – Copenhagen (Asger Jorn), Brusel (Pierre Alechinsky) a Amsterdam (Karel Appel). Stejně jako Dubuffet viděli v oficiálním umění překážku tvořivosti a jejich cílem bylo změnit stav soudobého umění. Chtěli jej nahradit uměním primitivnějším a poctivějším.¹⁰⁷ Jedním z důvodů, proč toužili po co nejjednodušší formě umění, byla angažovanost většiny z nich v komunistickém hnutí. Jako umělci požadovali, aby umělecké vyjádření bylo srozumitelné všem sociálním vrstvám společnosti.¹⁰⁸ Existence skupiny CoBrA ovšem neměla dlouhého trvání, rozpadla se už tři roky po svém vzniku, v roce 1951.

Dalším proudem poválečného umění byl *informel*. Ten je spjatý s výtvarnou tvorbou Jeana Dubuffeta, dalšími představiteli jsou například Jean Fautrier, Antoni Tapies či Alberto Burri. Tento směr je reakcí na hrozivé události 2. světové války, především na vyprázdňení pojmu lidskosti. Nacisté zacházeli s člověkem jako neživým předmětem, lidé ztráceli svoji identitu. Díla spadající do informelního proudu jsou tvořena beztvarými skvrnami, nebo zachycují deformované tvary lidského těla či obličeje. Hmota bývá často nanášena na plátno v takových vrstvách, že se obraz stává trojrozměrným. Informel porušuje všechny předchozí konvence, osvobozuje se od předchozího formalismu. Typické je také používání neobvyklých materiálů, jakými jsou např. pytlovina, asfalt, či malta.

¹⁰⁷ Srovnej: MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2010, s. 304. ISBN 978-808-7029-862.

¹⁰⁸ Srovnej: Tamtéž, s. 304.

Jean Dubuffet byl dosud zmiňován pouze z hlediska jeho teoretické práce, ale byl i aktivním výtvarníkem a nejvýraznějším představitelem informelu. Krátce po skončení války, v květnu roku 1945, uspořádal v Paříži výstavu svého cyklu *Hautes Pâtes* (Vysoké pasty). Už dříve byl posměšně označován za „infantilního mazala“, ale tato výstava vzbudila doslova bouřlivé reakce a odsouzení.¹⁰⁹ Dubuffetova tvorba se vymykala všem konvencím. Na většině obrazů byly zdeformované postavy vyryté v silném nánosu šedavé či hnědé hmoty, které připomínaly ty nejjednodušší dětské kresby i výtvary šílenců. Dubuffet tak v podstatě napodoboval to, co znal z jím tak oceňovaných děl psychotiků, snažil se sám sebe osvobodit od vlivu kultury. Právě deformace se v tvorbě psychotiků objevuje velmi často jako následek jejich traumat, například zobrazují nepřírozeně velké oči a ústa – stejně tak činí i Dubuffet¹¹⁰. Surovost, hrubost, neuhlazenost – všechno to, co oceňoval u art brut, se projevovalo i v jeho tvorbě. Snažil se o jednoduchost až primitivnost výrazu, do umění přinášel banality, nechával se inspirovat například nápisy na zdech nebo strukturou kamenů na zemi. Jeho dalšími cykly jsou například *Corps de Dame* (Těla dam), kde se opět objevuje motiv zjednodušených figur, nebo známý cyklus *l'Hourloupe*, inspirovaný kresbami, které vznikaly, když telefonoval.¹¹¹ Tato část se od zbytku jeho tvorby liší, je mnohem dekorativnější, detailně propracovaná a připomíná nutkavou tvorbu některých představitelů art brut, například českého tvůrce Františka Dymáčka. Také mohou připomenout „čmáranice“, které čas od času vytváří téměř každý z nás, ve chvílích, jako je právě zmíněné telefonování či nudná přednáška.

Dalším představitelem informelu byl Jean Fautrier, jehož tvorba bývá také označována jako „*art autre*“ (jiné umění). Pohyboval se ve stejném prostředí jako Dubuffet, vystavoval svá díla ve stejné galerii jako on. Nejznámějším Fautrierovým cyklem jsou „*Les Otages*“ (Rukojmí). Jeho postavy a tváře jsou mnohem víc deformované než Dubuffetovy, často lze stěží poznat, že se jedná o zobrazení člověka. Fautrier začal tento cyklus tvořit už během války, v době, kdy se schovával před nacisty v psychiatrické léčebně u Paříže, „*bezprostředně poté, co slyšel z okolních lesů zvuky mučení a hromadných poprav civilistů náhodně vybraných nacisty. Fautrierovo východisko nebylo vizuální, ale zvukové (výstřely, výkřiky), což částečně vysvětluje jeho*

¹⁰⁹ Srovnej: FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. V Praze: Slovart, 2007, s. 337. ISBN 978-80-7209-952-8.

¹¹⁰ Srovnej: Tamtéž, s. 339.

¹¹¹ Srovnej: KRŽÍŽ, Jan. *Jean Dubuffet*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0033-1.

neobvyklé uchopení ukrutností.“¹¹² Citové otřesy, kterými si musel projít, poznamenaly podobu jeho tvorby.

Ukázali jsme si tedy, jakým způsobem ovlivnila oblast art brut některé směry oficiálního umění. Na závěr této kapitoly připojím ještě tři konkrétní příklady tvůrců art brut, kteří se tradičnímu vymezení vymykají, a kteří se výrazově velmi přibližují oficiálnímu umění. Zřejmě nejznámějším českým umělcem zařazovaným pod pojem art brut je Karel Havlíček. V jeho tvorbě jsou patrné surrealistické a symbolistní prvky, bývá zařazován jak do katalogů art brut, tak do katalogů oficiálního umění (právě pod kategorie symbolismu, surrealismu či fantaskního umění). Havlíček měl nejbliže k mediální tvorbě, ač výtvarně nebyl nikdy školený, začal ve svých 50 letech tvořit automatické kresby. Jeho tvorba zaujala Karla Teigehe, který o něm napsal esej, v níž Havlíčka umístil na pomezí art brut a oficiálního umění. V tomto textu se také ohradil proti povyšování oficiálního umění nad laické výtvary, táže se zde: „*Což nemá primární, třebas syrový a drsný básnický projev prudší a podmanivější sílu než školou a módou upravený artefakt?*“¹¹³ Upozorňuje tak jako jeden z prvních českých teoretiků na okolnost, že díla, která vznikají bez předchozího školení a estetického záměru, mohou být zajímavější než tvorba profesionálů.

Dalším tvůrcem, který se vymyká tradičnímu vymezení art brut, je český sochař Jan Křížek. Ten prošel výtvarným školením, avšak ve své tvorbě záměrně zapomíná na to, co se naučil, a jde vlastní cestou.¹¹⁴ Jeho kresby ztvárňující lidské postavy připomínají dětské kresby, či kresby Dubuffeta. Po 2. světové válce odešel do Paříže, kde se pohyboval v okruhu surrealistů, k nimž má jeho tvorba blízko. Poslední autorkou, kterou zmíním, je Františka Kudelová. Je typickou představitelkou art brut – pochází ze skromného prostředí, trpěla psychickými problémy, nikdy nebyla výtvarně školená, ani vzdělaná v oblasti dějin umění. Nádvorníková však upozorňuje na to, že její tvorba velmi připomíná některé směry oficiálního umění, o kterých přirozeně ona sama nic nevěděla. Píše, že její „*výrazně dělený rukopis odkazuje k malířům Cobry, malé akvarely dávají vzpomenout dokonce na fauvisty či na Kandinského.*“¹¹⁵ Příklad

¹¹² FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. V Praze: Slovart, 2007, s. 341. ISBN 978-80-7209-952-8.

¹¹³ NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *Art brut v českých zemích: mediumici, solitéři, psychotici*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, c2008, s. 128. ISBN 978-808-7149-034.

¹¹⁴ *Srovnej*: Tamtéž, s. 130.

¹¹⁵ NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *L'art brut: umění v původním (surovém) stavu*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998, s. 9. ISBN 80-701-0060-5.

Františky Kudelové tak poukazuje na těžko vysvětlitelný problém, se kterým se setkáváme i u dalších tvůrců art brut – totiž na fakt, že i přes neznalost děl profesionálních umělců se jim jejich tvorba přibližuje. Můžeme tak společně s Prinzhornem říci, že pokud řada děl vykazuje společné znaky i přesto, že vznikaly v jiném čase, v jiném prostředí a bez vzájemných kontaktů, „*tak to velmi podporuje pojetí společných myšlenek celého lidstva,*“¹¹⁶ tedy jakéhosi kolektivního duševního vlastnictví.

¹¹⁶ PRINZHORN, Hans. *Výtvarná tvorba duševně nemocných*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2009, s. 355. ISBN 978-80-87164-36-5.

8 ZÁVĚR

V předcházejících kapitolách bylo téma art brut rozebráno z několika různých pohledů. Byl představen jeho vývoj, a to od prvotního zájmu o oblast děl psychotiků, kdy byla tato tvorba vnímána spíš jako jakási kuriozita, přes Dubuffetovo pojetí, které ho nadřadilo oblasti umění a vidělo v něm budoucí zdroj inspirace, až po současnou situaci, kdy se zacházení s ním příliš neliší od jiných oblastí oficiálního umění. Přesto však v jistém slova smyslu zůstává tato oblast umění nepochopitelná, zahalená rouškou tajemství, kterou zapříčiňuje především původ jejích tvůrců.

Současný stav art brut bývá často kritizován. Najdou se tací, kteří tvrdí, že přijetí art brut uměleckými institucemi zároveň znamená jeho zánik, nebo přinejmenším ohrožení jeho původních hodnot, jakými je absolutní originalita a autenticita. Je pravda, že díky vzniku muzeí, galerií a stále rostoucímu počtu sběratelů art brut se z těchto děl staly směřitelné artefakty. Zájem o ně nemusí být motivován jen estetickou hodnotou, ale nově také hodnotou ekonomickou. Dalším negativním aspektem nového způsobu zacházení s díly art brut je pak jeho vytržení z původního kontextu. Člověk, který se s těmito díly setkává pouze na půdě uměleckých institucí a neuvědomuje si, za jakých podmínek a v jakém prostředí vznikají, jaké popudy za tvorbou stojí, jen těžko může dosáhnout hlubšího porozumění.

Nicméně přes všechny výše zmíněné výtky se kloním k názoru, že role uměleckých institucí není tím, co oblast art brut ohrožuje. Jsou to právě ony instituce, které představily art brut širší veřejnosti a umožnily jí poznat tato pro mnohé zvláštní až fascinující díla. Je zapotřebí si uvědomit, že podstata této tvorby, jak ji odhalil už Prinzhorn, zůstává nezměněna. Stále platí, že tvůrci art brut netouží po slávě ani penězích, které by jim jejich tvorba mohla přinést. Při tvorbě nemyslí na potenciální recipienty, ani příliš nepromýšlejí témata – zkrátka z podstaty své choroby tvoří stále stejně spontánně jako před sto lety. Podstata duševní nemoci se nemění. Jsou to jejich díla, která se původnímu konceptu odcizila vstupem na uměleckou půdu, nikoliv tvůrci samotní. Pokud tedy máme mluvit o ohrožení tvorby art brut, pak je třeba ho hledat jinde – v prostorech, kde jeho tvůrci žijí. Mám na mysli především čím dál populárnější arteterapii. Ta sice může plnit léčebnou úlohu, ale přirozenou kreativitu pacientů spíše ničí. Učí je, jakým způsobem volit vhodné materiály a zpracovávat je, mnohdy předepisuje témata, která v průběhu léčby mají zpracovávat, apod. Spoutávají a omezují

tak původní tvůrčí pudy, které se u nich samovolně projevovaly. Jak už bylo řečeno, ohrožení art brut ze strany arteterapie si povšiml již v 70. letech 20. století Michel Thévoz. Podobný názor zastávají i někteří současní teoretici umění, například Terezie Zemánková. Ta upozorňuje na fakt, že Thévoz nebyl jen odpůrcem arteterapie, ale jakéhokoliv léčení duševně nemocných pacientů vůbec. Říká o něm, že „*považoval světy a vize, které se rodí v myslích lidí s duševní nemocí, za něco velmi bohatého a úžasného. Báł se, že jakmile se tito lidé dostanou do péče psychiatrů, kteří je otupí psychofarmaky, tak jim nic nezůstane. Nemocní pak nebudou patřit ani do „normálního“ světa, ale už ani nebudou mít své zvláštní bohatství. Zůstanou z nich tupé trosky.*“¹¹⁷ Sama pak v arteterapii vidí v arteterapii cestu, která napomáhá zvyšovat efektivitu děl psychoticky nemocných pacientů, ale která jim zároveň odebírá autenticitu a divokost.¹¹⁸ Nezbyvá tak než doufat, že i přes vnější ohrožující faktory a zúžení prostoru, ve kterém původní tvorba může vznikat, se podaří zachovat a podporovat vznik tvorby, kterou známe pod pojmem art brut.

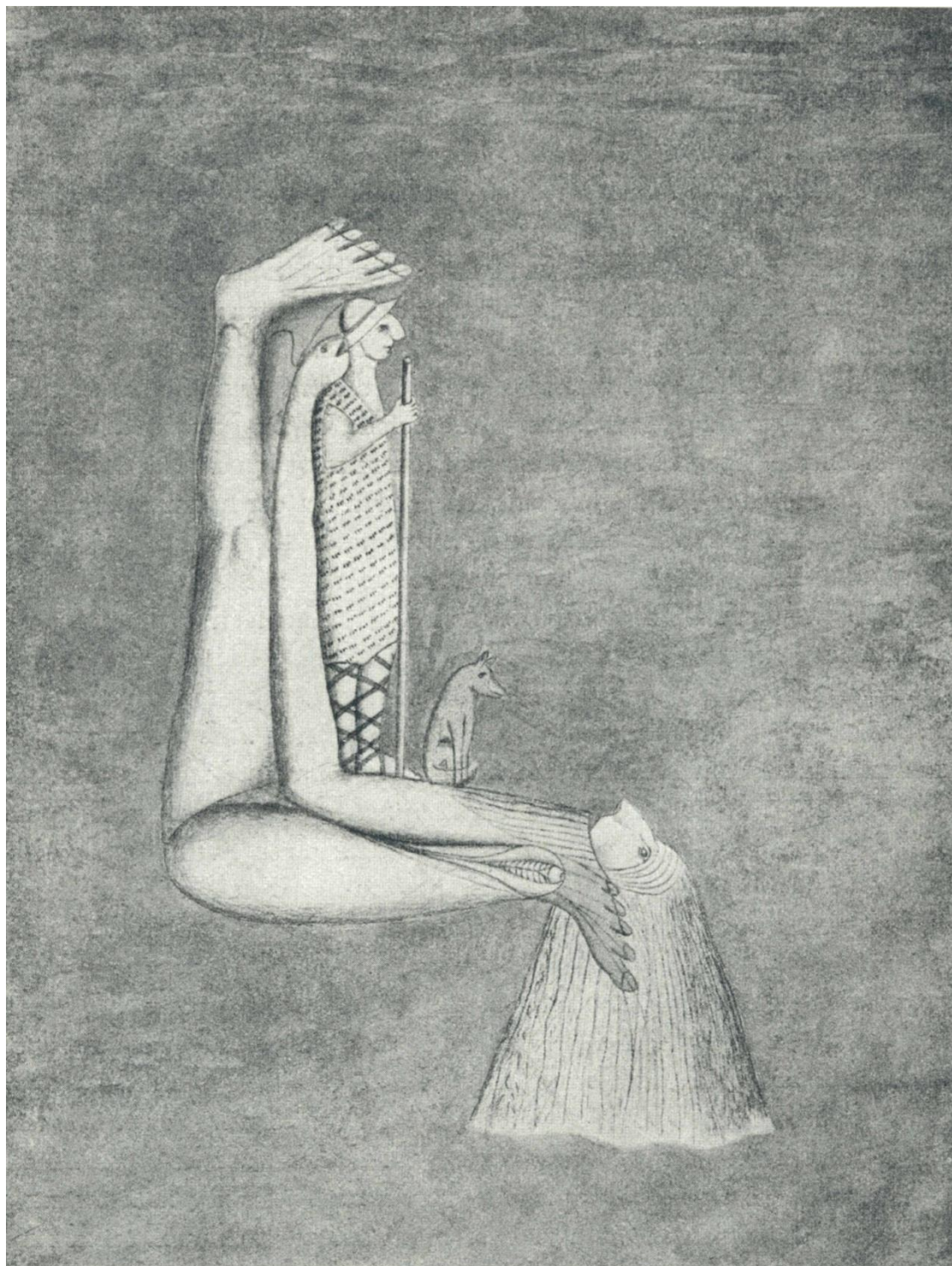
¹¹⁷ ZEMÁNKOVÁ, Terezie. *Art brut aneb Duševní nemoc jako brána do světa imaginace a kreativity*. [online]. In: *Dobré místo, o.s.* [cit: 10. 5. 2013]. Dostupné z: <http://www.lidemezilidmi.cz/art-brut/pohledy/art-brut-aneb-dusevni-nemoc-jako-brana-do-sveta-imaginace-a-kreativity>

¹¹⁸ *Srovnej:* Tamtéž.

9 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

Obr. 1: August Neter – *Zázračný pastýř* (datum neuvedeno)

Zdroj: PRINZHORN, Hans. *Výtvarná tvorba duševně nemocných*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2009. ISBN 978-80-87164-36-5.



Obr. 2: Autor neuveden - Alegoricko-symbolický výkres (datum neuvedeno)

Zdroj: PRINZHORN, Hans. *Výtvarná tvorba duševně nemocných*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2009, 391 s. ISBN 978-80-87164-36-5.



Obr. 3: Adolf Wölfli – *Megapole, sál v lesoparku* (1911)

Zdroj: *Adolf Wölfli: stvořitel univerza*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-809-0516-809.



Obr. 4: Anna Zemánková: *Bez názvu* (první polovina 60. let)

Zdroj: ZEMÁNKOVÁ Terezie, ŠAFÁŘOVÁ Barbara. *Art brut: Anna Zemánková*.
Praha: Galerie Montanelli, 2011. ISBN 978-802-5495-872.



10 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

Literatura:

- Adolf Wölfli: stvořitel univerza*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-809-0516-809.
- ARISTOTELÉS. *Poetika*. OIKOYMENH. ISBN 978-807-2981-311.
- Art brut, sbírka abcd*: [katalog stejnojmenné výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu, 14.6.-10.9.2006]. Praha: Abcd, c2006. ISBN 80-239-7240-5.
- BABYRÁDOVÁ, Hana. *Spontánní umění*. Brno: Masarykova univerzita, 2010. ISBN 978-80-210-5400-4.
- BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann, 2005. ISBN 80-239-5789-9.
- CIPORANOV, Denis. Definice pojmu umění a analytická estetika. In: Kulka, Tomáš a Ciporanov, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5.
- DANTO, Arthur. Svět umění. In: Kulka, Tomáš a Ciporanov, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5.
- DICKIE, George. Co je umění? Institucionální analýza. In: Kulka, Tomáš a Ciporanov, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5.
- DUBUFFET, Jean. *Dusivá kultura*. Praha: Herrmann, 1998. ISBN 80-238-2543-7.
- DUBUFFET, Jean. Raději art brut než kulturní umění. In: NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *Art brut v českých zemích: mediumici, solitéři, psychotici*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, c2008. ISBN 978-80-86300-95-5.
- FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. V Praze: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8.
- GOJNÁ, Kamila. Spojité nádoby spontaneity: lidové, naivní versus syrové v českém prostředí. In: BABYRÁDOVÁ, Hana. *Spontánní umění*. Brno: Masarykova univerzita, 2010. ISBN 978-80-210-5400-4.
- KŘEPELA, Pavel. O pojmu, který mnohé natropil. In: BABYRÁDOVÁ, Hana. *Spontánní umění*. Brno: Masarykova univerzita, 2010. ISBN 978-80-210-5400-4.
- KŘÍŽ, Jan. *Jean Dubuffet*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0033-1.
- KUBIN, Alfred. *Z mého života a z mé dílny*. Praha: Odeon, 1983.
- LEVINSON, Jerrold. Definovat umění historicky. In: Kulka, Tomáš a Ciporanov, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5.
- MANDELBAUM, Maurice. Rodové podobnosti a zobecňování v umění. In: Kulka, Tomáš a Ciporanov, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5.

MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2010. ISBN 978-808-7029-862.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie [I]*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-807-2942-411.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Význam estetiky. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie [I]*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-807-2942-411.

NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *Art brut v českých zemích: mediumici, solitéři, psychotici*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, c2008. ISBN 978-80-86300-95-5.

NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *K surrealismu*. Praha: Torst, 1998. ISBN 80-7215-071-5.

NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *L'art brut: umění v původním (surovém) stavu*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998. ISBN 80-701-0060-5.

PLATÓN. *Faidros*. Praha: OIKOYMENH, 2000. ISBN 80-729-8015-7.

PLATÓN. *Ústava*. Praha: OIKOYMENH, 2005. ISBN 80-729-8142-0.

PONĎELÍČEK, Ivo. *Fantaskní umění: jeho vývoj a souvislosti*. Praha: Vodnář, 2002. ISBN 80-862-2638-7.

PRINZHORN, Hans. *Výtvarná tvorba duševně nemocných*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2009. ISBN 978-80-87164-36-5.

RAKUŠANOVÁ, Marie. „Umění outsiderů“ a jeho historický, společenský, politický a umělecký kontext. In: *Art brut, sbírka abcd: [katalog stejnojmenné výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu, 14.6.-10.9.2006]*. Praha: Abcd, c2006. ISBN 80-239-7240-5.

TETIVA, Vlastimil. *Podoby fantaskna v českém výtvarném umění 20. století*. V Hluboké nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 1998. ISBN 80-858-5719-7.

WEITZ, Morris. Role teorie v estetice. In: Kulka, Tomáš a Ciporanov, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5.

ZEMÁNKOVÁ, Terezie, ŠAFÁŘOVÁ Barbara. *Art brut: Luboš Plný*. Praha: Galerie Montanelli, 2011. ISBN 978-802-5495-872.

ZEMÁNKOVÁ, Terezie, ŠAFÁŘOVÁ Barbara. *Art brut: Anna Zemánková*. Praha: Galerie Montanelli, 2011. ISBN 978-802-5495-872.

ZEMÁNKOVÁ, Terezie. Švýcarskem po stopách art brut. In: *Art and antiques: váš průvodce světem umění*. Praha: Feive, 2008, č. 7. ISSN 1213-8398.

Internetové zdroje

GILLE, Vincent. *Terra Incognita*. [online]. In: *ABC, o.s.* [cit: 22. 4. 2013]. Dostupné z: http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=8_12_185

ZEMÁNKOVÁ, Terezie. *Art brut aneb Duševní nemoc jako brána do světa imaginace a kreativity*. [online]. In: *Dobré místo, o.s.* [cit: 10. 5. 2013]. Dostupné z: <http://www.lidemezilidmi.cz/art-brut/pohledy/art-brut-aneb-dusevni-nemoc-jako-brana-do-sveta-imaginace-a-kreativity>

Zdroje obrazové přílohy

Adolf Wölfli: stvořitel univerza. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-809-0516-809.

PRINZHORN, Hans. *Výtvarná tvorba duševně nemocných*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2009. ISBN 978-80-87164-36-5.

ZEMÁNKOVÁ Terezie, ŠAFÁŘOVÁ Barbara. *Art brut: Anna Zemánková*. Praha: Galerie Montanelli, 2011. ISBN 978-802-5495-872.

ZEMÁNKOVÁ Terezie, ŠAFÁŘOVÁ Barbara. *Art brut: Luboš Plný*. Praha: Galerie Montanelli, 2011. ISBN 978-802-5495-872