

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ART BRUT JAKO PROBLÉM ESTETIKY
(VÝZNAM AUTORA)

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

Autor práce: Barbora Kocandová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 5.

2017

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 8. května 2017

.....
Barbora Kocandová

Poděkování

Na tomto místě bych velice ráda poděkovala panu Mgr. Denisi Ciporanovi Ph. D., za pomoc a vedení mé bakalářské práce, za jeho cenné rady, připomínky i inspiraci. Stejně jako mé rodině za velkou podporu v průběhu celého studia.

ANOTACE

Art brut jako problém estetiky (Význam autora)

Tato práce se zabývá problematikou hraničního fenoménu art brut, který vyvolává zajímavé estetické otázky týkající se statusu díla, autora i recipienta. První část práce představuje samotný vhled do historie a vzniku tohoto specifického uměleckého projevu, stejně tak zohledňuje jeho formy a samotný význam, to vše na základě základních teoretických pramenů. Část druhá se pak zabývá problémem autora a autorstvím jako klíčovými otázkami estetiky a zaměřuje se na význam a důležitost autorského pólu v rámci tvorby art brut. Tento význam je hledán ve spojitosti se stěžejními texty umělecké teorie, které autora, jako samostatnou entitu estetické situace, analyzují.

ANOTATION

Art brut as a matter of Aesthetics (The Significance of Author)

This bachelor thesis deals with the phenomenon called art brut that brings interesting aesthetical questions related to the status of art piece, author or perceiver. The first part of the work presents the insight into history and origin of this specific artistic expression, as well it follows up its forms and significance. Every subject is based on basic theoretical sources. The second part focuses on matter of author and authorship as the relevant question of aesthetics and also focuses on significance and importance of author's pole within art brut's creation. This significance is searched in key esseys of art theory which analyse author as an separated entity of the aesthetic situation.

OBSAH

1	ÚVOD	2
2	POJMOVÝ ROZSAH – vývoj a historie art brut	4
2.1	Vývoj v českém prostředí	5
3	HISTORIE UMĚNÍ DUŠEVNĚ CHORÝCH	9
3.1	Vliv art brut na modernismus	11
3.2	Vznik art brut a osobnost Jeana Dubuffeta	13
3.3	Dubuffetova Dusivá kultura	14
4	POJMOVÝ OBSAH – definice na pozadí příbuzných fenoménů	17
4.1	Art brut	17
4.2	Ostatní hraniční směry ve výtvarném umění	19
5	AUTOR A AUTORSTVÍ	22
5.1	Pojetí autora v dějinách umění	22
5.2	Hranice autorství v art brut	24
6	POJETÍ ART BRUT V SOUČASNÉ TEORII	31
7	ZÁVĚR	35
8	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	37

1 ÚVOD

Ke vzniku této bakalářské práce vedl silný zájem o tvorbu, která se vymaňuje z tradičního pojetí umění, vymezuje se vůči jeho normám, aktualizuje mysl a především obohacuje zkušenost a vnímání světa. Při konfrontaci s těmito iracionálními díly člověk upadá do pochyb a nejistot, nedokáže nalézt správné výrazy ani přesně popsat to, co vidí a prožívá. Tyto pochybnosti jsou však hybnou silou, nutí a ženou ke zjišťování a objevování, tato recepce nikdy nemůže skončit pasivitou. Nedosažitelnost významu art brut v naší mysli vytváří mnoho otázek, ať už z hlediska subjektivní interpretace, vkusového soudu, či odborné estetické analýzy. Právě některé z těchto otázek si tato práce bere jako předmět svého zájmu a zkoumání, pokusí se na jejich základě hledat a popsat definici významu art brut a nalézt podstatu jinakosti v této tvorbě.

První část se bude zabývat vývojem samotného pojmu art brut v rámci faktických a historických okolností. Rozebere rozsah významu art brut v mezinárodním kontextu a tak, jak jej původně stanovil Jean Dubuffet. Na tuto pasáž naváže vývoj v českém prostředí. Tato část se pokusí uvést téma významu do historických souvislostí, ale především ukázat změny, se kterými se pojem potýkal ve 2. polovině 20. století v Čechách a Československu.

Do této faktické části spadá dále historie tvorby duševně chorých v datech, tato tvorba je nejzajímavější a nejdiskutovanější oblastí art brut. V této části bude také zmapován vývoj, kterým prošla tato tvorba od dob, kdy byla zcela zavrhována či ignorována, až po období změn ve vnímání, které přineslo zlom pro celé dějiny umění, psychiatrii a psychologii a kdy si tato tvorba vydobyla svébytné postavení ve světě umění. Zde bude představena osobnost Jeana Dubuffeta, který stál za touto svébytností a fenomén art brut pojmenoval. Dubuffetovi kritické názory vůči vysokému umění, institucionalizaci a kultuře, se úzce dotýkají vzniku art brut. Výklad knihy Dusivá kultura, ze které tato kritika pochází, bude proto vhodným vysvětlením Dubuffetova upřednostňujícího zájmu o toto umění.

V další kapitole bude zohledněna obsahová stránka pojmu a snaha stanovit jeho hranice. Na základě vlastností a rysů, které se v dílech umělců art brut mohou opakovat a vytvářejí tak esenciální prvky pro rozlišení, lze totiž najít definující určení. Vedle popisu jednotlivých druhů umělecké tvorby, které spadají do art brut, zde budou dále

popsány charaktery ostatních hraničních uměleckých tendencí, které jsou mnohdy s art brut zaměňovány nebo s ním sdílejí podobné charakterové vlastnosti, avšak jejich podstata je odlišná.

Druhá část se bude tázat po původu jinakosti art brut a toho, co jej vytváří. Bude zde analyzována osobnost autora a význam autorství, které se markantně podílí na podstatě tohoto umění a zároveň ovlivňují intenzitu a povahu recepce diváka. Tato analýza bude postavena na rozboru dvou významných textů z teorie umění, které jsou stěžejním materiálem pro studium otázek autorství.

Na závěr bude prostor věnován opět hledání definic pojmu art brut. Tentokrát za pomoci současných teorií, které se umění art brut z aktuálního pohledu zabývají, po svém se s ním vypořádávají a podávají alternativní přístup jak interpretovat toto umění z hlediska jeho celku.

Prameny, které budou při vzniku této práce použity, jsou základní teoretické texty, které se jako jedny z mála fenoménu art brut v českém kontextu plně věnují. Budou to především knihy a kurátorské texty teoretičky Aleny Nádvorníkové, jako např. *K surrealismu*, *Art brut v českých zemích* a *L'art brut*, které poslouží jako vhodný zdroj historického pozadí a výkladu art brut od Jeana Dubuffeta. Stěžejní bude samozřejmě kniha samotného Dubuffeta *Dusivá kultura* či jeho manifest. Přihlédnuto bude ke katalogům vydaných u příležitosti českých výstav s art brut tématikou jako jsou: *Umělci čistého srdce I., II.*, *Syrové umění*, *Art brut. Sbíрка abcd*, *Wölfli, stvořitel univerza*. Pro psychologický a mimoestetický vhled poslouží kniha od Hanse Prinzhorna *Výtvarná tvorba duševně chorých* a také publikace od českého autora Ivo Pondělíčka *Fantaskní umění*. K teoretickému vymezení a analýze art brut v souvislosti s autorstvím a recepcí v druhé části práce, budou stěžejními zdroji texty *Intencionální klam* od Williama K. Wimsatta a *Monroa Beardsleyho* a na něj reagující esej *Smrt autora* od Rolanda Barthesa.

2 POJMOVÝ ROZSAH – vývoj a historie art brut

Art brut, outsider art anebo umění v surovém stavu. Tyto a mnohé další přívlastky získal tento pojem, u nás a v zahraničí, od doby, kdy byl poprvé vysloven v novodobé historii umění. Škála významů tohoto nespoutaného tvůrčího projevu je však bohatší a mění jej vždy aktuální období, ve kterém tvorba vzniká. Vzhledem k sociálnímu, mnohdy psychologickému, přesahu se pojem přetváří v nános ideologií, vlivem kulturního zázemí společnosti dané doby a chápáním samotné problematiky jinakosti a abnormality ve výtvarném projevu.

Sousloví *art brut*, ve francouzském originále *l'art brut*, bylo poprvé vysloveno francouzským malířem a teoretikem Jeanem Dubuffetem v roce 1945. V té době nešlo o konkrétní programovou tendenci nebo umělecký směr, jak bylo přirozené po vzoru avantgardního umění. Dubuffet přesněji popsal koncept umění art brut ve svém manifestu v roce 1947 takto: *Jde o díla vytvořená osobami, jež nejsou dotčeny uměním a kulturou, takže napodobování se u nich, na rozdíl od intelektuálů, vyskytuje jen minimálně, a vše – náměty, výběr materiálů, způsob podání, rytmus, rukopis atd. - vychází přímo z nitra, nikoliv ze šablon klasického či módního umění. Jsme zde svědky čistého, původního uměleckého aktu, jenž je v každé fázi ryzním výtvořem svého autora a výsledkem pouze jeho vlastních pohnutek. Jde o umění, v němž se manifestuje schopnost invence, nikoliv o to, jež jeví, coby umění kulturní, pouze schopnosti chameleonů či opic.*¹

Byl to zájem a fascinace tvorbou, která byla nezařaditelná, zcela odlišná od profesionálního umění vznikajícího na základě norem a zvyklostí. Pojem zastřešoval převážně umění duševně nemocných lidí, spiritistických médií a jinak společensky zavržených jedinců. Tvůrce musel být mentálně nebo sociálně marginalizován, stát za pomyslnou hranicí, která je společností přijatelná (šlo také např. o vězně, bezdomovce, jedince žijící v ústraní nebo odlehlých komunitách). Z hlediska estetického, díla musela být iracionální aktivitou poháněnou pouze vnitřní a emotivní nutností tvořit. Jedinec se pomocí tvůrčí aktivity vyrovnával s okolní realitou a unikl do stavů, které ovládá

1 DUBUFFET, Jean. Raději art brut než kulturní umění. In: NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *Art brut v českých zemích: médiumci, solitéři, psychotici*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2008, s. 17. ISBN 978-80-86300-95-5.

pouze imaginace, osobní cítění a pudy. Jednalo se o primitivní tvorbu bez kulturní či akademické motivace, spojenou pouze s osobností člověka, čistotou projevu i produkce, s jeho světem, který je izolovaný od běžné reality. *Singuliers de l'art, création franche* jsou pak pouze další francouzská synonyma naplňující dostatečně význam l'art brut.

V roce 1972 získal francouzský výraz také anglický ekvivalent, *outsider art*. Tento termín zavedl anglický profesor literatury Roger Cardinal, který se problematikou „zavrženého“ umění dlouhodobě zabývá. Byl vůbec jedním z prvních průkopníků, kteří do světa anglického jazyka toto téma přinesli. Jeho stěžejním studijním materiálem byli lidé trpící autistickou poruchou. Tomuto tématu se detailně věnuje v textu *The Outsider Art and the autistic creator*, kde společně s představením několika umělců z oblasti outsider art, hovoří o vlivu, který má jejich nemoc na uměleckou produkci. Texty a studie, které Dubuffet i Cardinal kdy publikovali, se primárně zabývají extrémními případy marginalizovaných evropských umělců: psychotiků, spiritistů a jiných existencí. Právě tato spojitost je příčinou v mnoha případech mylného zavedení termínu outsider art ve smyslu patologické činnosti jedince. V tomto případě jde jednoduše o charakteristiku společnou všem, kteří pouze postrádají ve své tvorbě znalost či vliv historie umění nebo současných trendů uměleckého světa. Termín se tak nepatrně odklání od významu francouzského l'art brut, nevyžaduje a nebazíruje na kulturní nedotčenosti tvůrců spojenou s hraničním životním stylem nebo údělem. Dalšími variantami v anglické terminologii jsou také *spontaneous alternatives*, *raw vision* anebo *folk art*.²

2.1. VÝVOJ V ČESKÉM PROSTŘEDÍ

Již roku 1920, v knize *Nejskromnější umění*, Josef Čapek píše: *Umění je vytvářením, vytvářením z lidských rukou, z lidského srdce a ducha, vytvářením nové věci, jež se přiřazuje k ostatnímu součtu života a světa. Počíná tedy již asi tam, kde poprvé zasáhne člověk v hmotu, aby jí dal svůj původ*.³ Zaznamenává zde poprvé podstatu tvorby, která si neklade vysokých nároků, je nenápadná, tichá a vzniká z

2 Tento výraz je vzdálenější významem i smyslem produkce a do češtiny ho lze přeložit jako lidové umění.

3 ČAPEK, Josef. *Knihy o umění: Nejskromnější umění. Málo o mnohém. Umění přírodních národů*. Praha: Triáda, 2009, s. 9. ISBN 978-80-87256-09-1.

potěšení a praktičnosti v běžném životě. Jde o umění stojící na pomezí lidové a naivní tvořivosti, umění, které je pohyblivé a nespadá do žádných předepsaných kategorií. Není náhodou, že stejné slovní spojení „skromné umění“, použil již Dubuffet, když nazval art brut uměním, které často ani neví, že je za umění pokládáno.

Samotný pojem art brut byl přeložen do českého kontextu umění v roce 1949. Jeho autorem, lépe řečeno překladatelem, byl teoretik umění Karel Teige. Byl jedním z prvních, kdo se u nás, vedle Josefa Čapka nebo Vítězslava Nezvala, problematikou art brut zabýval. Téměř doslovným překladem – *umění v syrovém stavu* – vyložil toto téma ve studii o kreslíři Karlu Havlíčkovi. Docílil tak přesného vyznění pojmu a intenzity jeho významu - jako něco co je drsné, syrové, spontánní až organické. Umění art brut zde bylo zasazeno mezi moderní malířství, lidovou a naivní tvorbu, ale i výtvarné projevy dětí. Havlíčkovy výtvarné práce, záznamy biomorfních objektů plujících nedefinovaným prostředím, pak interpretoval jako díla, která mají svůj kořen v secesi symbolice, nicméně plnohodnotně vzrůstají *do sféry nejprimitivnějšího nebo lépe řečeno nejprimárnějšího a nejelementárnějšího výtvarného projevu*.⁴ Stávají se tedy námětově i významově jedinečné. Tento Teigův text však nebyl pro danou dobu publikován. Společně s výstavou, kterou měl doprovodit, byl zakázán a zařazen byl až v roce 1994 do třetího svazku výboru z díla Karla Teige. Zákaz publikace tohoto textu měl jednoznačný dopad i na fakt, že slovní spojení *umění v syrovém stavu*, společně s jeho komplikovaným obsahem, na nějakou dobu vymizelo, především v období vlády komunistické strany. Art brut se začal v následujících dekáдах potýkat se zmatením svého významu. Nerozlišující termíny naivní, potažmo insitní umění, nahradily rozmanité pojmy a významy rozmanitých tvůrčích projevů.

V 60. letech se v Československu probouzí nový, intenzivní zájem o neškolené umění. Znamená to i vznik nového termínu *insitní umění*, který vychází z latinského slova „insitus“ (původní, vrozený, neškolený, přirozený) a jehož původ je připisován francouzskému výtvarnému kritikovi a folkloristovi Julesovi-Francoisovi Felixi Hussonovi. Díky slovenskému teoretikovi umění Štefanu Tkáčovi, který termín poprvé v československém kontextu použil, vznikla platforma, která propojovala naivní a lidovou tvorbu s art brut. Kromě toho se Tkáč také zasadil o vznik v té době

4 TEIGE, Karel. *Osvobozování života a poezie: Studie ze čtyřicátých let*. Praha: Aurora, 1994, s. 392. ISBN 80-901603-2-8.

legendárního mezinárodního trienále Insita, které se poprvé konalo v Bratislavě v roce 1966. Tato přehlídka měla za úkol sdružovat díla vycházející právě z principů art brut a dalších naivizujících uměleckých tendencí. Organizace takové události se podařila především proto, že umění považované za naivní bylo tehdejším režimem tolerováno jako projev neškodné lidové tvořivosti.⁵ Avšak koncept art brut, který zastřešuje převážně tvorbu psychicky nemocných a spiritistů, kteří byli pro socialistickou kulturní politiku nepřijatelní, nebyl stále zohledňován a díla, která jsou hodna této nálepky, byla nazývána přípustnými výrazy „fantaskní“ nebo „naivní“ umění. Autorem druhého zmíněného byl Arsén Pohribný. Ten v úvodu své publikace *Naivní umění v Československu* sám připouští, že použitý výraz nemůže postihnout různorodost této problematiky a pouze ji symbolicky zastřešuje.⁶ Slovo naivní pochází z francouzského „naif“ (jednoduchý, přirozený, prostoduchý, přímý, nenucený, bezprostřední). Mezi Pohribného a Tkáčovým názvem není tedy žádný podstatný rozdíl, oba necitlivě směšují esenci nedotčenosti art brut s tvorbou vznikající z vnějších vlivů. Dokladem jejich neznalosti pojmu ani jeho obsahu, který se vychyluje z jejich obecného záběru, je naprostá absence citací či zmínek o Dubuffetovi či Teigem.

Kurátorka a teoretička umění Alena Nádvorníková, která se art brut soustavně věnuje, mu v 90. letech zpět navrátila původnost. Ve svých textech a studiích rozlišuje rysy i nuance, které nastolil již Dubuffet pro porozumění této tvorby a jejich diferenciací. Ve své první knize *K surrealismu*, Nádvorníková termín překládá jako *původní umění* nebo *umění v původním stavu*. V tomto textu se přiklání k Dubuffetově klasifikaci a stejně jako on vidí jinakost tohoto umění v souvislosti s patologičností jedince, vedle které však staví i sociální hledisko. Díla většiny umělců art brut totiž vznikala skryta před reálným světem, v azylech, léčebnách a v případě spiritistů v odlehlém venkovském prostředí či uzavřených sektách. Pro Nádvorníkovou je právě tato skrytost a sociální odloučenost samotnou hodnotou, která je, stejně jako mentální stav tvořících jedinců, v opozici vůči hodnotám vysokého umění.

Stejně jako u Aleny Nádvorníkové, jejíž název *původní umění* ověřilo i titul výstavy, které byla kurátorkou, tak i výstavy *Umělci čistého srdce* a *Syrové umění*, daly

5 ZEMÁNKOVÁ, Terezie. V zahradě Pavla Konečného. In: *Outsider art. Sbíрка Pavla Konečného*. Praha: Muzeum Montanelli, 2012, nestr. ISBN 978-80-905168-2-3.

6 POHRIBNÝ, Arsen. Obrazy čistého srdce, snění a vzpomínek. In: *Naivní umění v Československu*. Praha: Národní galerie v Praze, 1964, nestr.

zároveň nová jména tomuto druhu umělecké tvorby. První z nich, zahájena v roce 2001 v Muzeu umění města Olomouc, byla expozicí artefaktů ze sbírky Pavla Konečného.⁷ Pozdější výstava, zorganizovaná v roce 2004, byla prezentací sbírek umění, vlastněných manželů Švankmajerovými. Tato sbírka, potažmo výstava, zahrnovala rozličné artefakty z přírodnin, kabinet bazarérií a kuriozit a také umění art brut.

Dalšími variacemi pojmu art brut, které se v nedávné historii v českém kontextu objevily, jsou např. umění marginální, umění outsiderů, fantaskní umění, umění mimo normy, laičtí, sváteční či nedělní malíři, malíři instinktu nebo moderní primitivové.⁸

7 Pavel Konečný se od 70. let soustavně věnuje sbírání naivního, lidového umění, potažmo umění art brut. Sám s umělci navazuje osobní kontakt. Toho využívá při zaznamenávání zvukových nahrávek a písemných deníků, které se stávají, vedle vystavených uměleckých děl, součástí výstav a jsou tak jejich zajímavým a autentickým doplněním.

8 MATYÁŠOVÁ, Eva. *Naivní malířství*. Praha: Odeon, 1985, s. 5.

3 HISTORIE UMĚNÍ DUŠEVNĚ CHORÝCH

Historie tvorby nedotčené školeným uměleckým vlivem, tedy tvorby duševně chorých, je zde jistě déle než samotný pojem art brut. Tato tvorba je bezpochyby stejně tak stará jako ústavy a instituce, které pro tyto jedince byly zřízeny, a zřejmě ještě starší. My se však můžeme opírat a odkazovat pouze k textům a výtvarným dílům, které byly dochovány a máme je dnes k dispozici. Od nichž pak můžeme samotnou historii ve společenském, psychologickém i uměleckém kontextu nahlédnout.

Spíše nežli o samotné výtvary duševně chorých, šlo prvotně o hledání námětů a inspirace pro díla uznávaných a profesionálních umělců v každodenním životě šílenců v prostředí ústavů. Jedním z nich byl v 18. století anglický malíř William Hogarth, který vytvořil sérii satirických grafik, jejichž hlavní postavu, šílence Toma Rakewella, našel v ústavu Bedlem. Hogarthův cyklus zachycuje nejen realitu odehrávající se za dveřmi ústavů, ale také samotného tvořícího jedince a jeho vztah k ostatním chovancům a může být tak dobovou výpovědí o povaze a smýšlení tehdejší společnosti.

Právě pozornost směřující ke způsobu zacházení s pacienty v ústavech dovedla v 19. století psychiatra Phillipa Pinela k aktivnímu zájmu o tvorbu duševně chorých. V tomto případě šlo však o pacienty, kteří působili coby akademicky školení malíři před tím, než u nich choroba vypukla. Jistě byl Pinela při své práci konfrontován i s díly neškolenců, avšak pro přílišnou jinakost a bizarnost nepociťoval potřebu tato díla jakkoliv analyzovat. První publikovaná studie zabývající se čistě dílem duševně nemocného pacienta vznikla v roce 1810. Byla to kniha bedlemského lékaře Johna Haslama pojmenovaná *Illustration of Madness: Exhibiting a Singular Case of Insanity and No Less Remarkable Difference in Medical Opinion* a zabývala se obsahovou i metodickou stránkou děl jednoho z paranoidních pacientů.⁹

Důvodem, proč tvorba duševně chorých pacientů nebyla do té doby hodna pozornosti mezi psychiatry ani veřejností, byl fakt, že v tehdejší době bylo šílenství považováno za stigma. Šílenec byl vnímán jako jedinec bez identity, jako prázdná osobnost, jejíž tvorba je stejně vyprázdněná. Ke změně pomohli až umělci, kteří se

⁹ *Art brut, sbírka abcd*: [katalog stejnojmenné výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu 14.6.-10.9.2006]. Praha: Abcd, 2006, s. 279. ISBN 80-239-7240-5.

ztotožňovali s myšlenkami romantismu. Proti stereotypnímu názoru většiny se postavili se svou vlastní obhajobou, ve které přisuzovali šlencům schopnost intenzivnějšího vnímání světa a silného prožitku a v jejichž tvorbě spatřovali ryzí individualitu se subjektivitou, které pro ně byly hodnotnější než obecně přijaté stigmatizující názory.

Zlom ve vývoji posuzování uměleckých děl duševně chorých nastal na konci 19. století. Nešlo již pouze o psychologickou motivaci analýzy, samotní lékaři si začali všimnout jedinečnosti těchto výtvarných projevů. Díla byla vystavována (zatím pouze skrytě za dveřmi ústavů a léčeben) a dávala podnět k jejich sbírání. V této době vzniklo mnoho soukromých sbírek, které vlastnily ústavy, kde toto skryté umění vznikalo. Skrytým přestalo být na počátku 20. století, kdy začala být díla zpřístupňována veřejnosti.

Klíčovou ve výzkumu děl duševně chorých byla psychiatrická klinika v německém Heidelbergu, kde byla cíleně budovaná sbírka tohoto umění, a to tehdejšími ředitelem kliniky Emilem Kraepelinem. V roce 1919 byl na kliniku povolán Hans Prinzhorn, významná postava v psychologicko-uměleckém nazírání prací svých pacientů. Těmto dílům se nevěnoval pouze ze své pozice psychiatra, díky svým znalostem o historii umění problematiku uchopil nevídaným způsobem - díla začal analyzovat a zkoumat z pohledu uměleckého a estetického. Na základě studia materiálů nashromážděného v heidelberské kolekci vydal Prinzhorn v roce 1922 knihu *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung (Výtvarná tvorba duševně nemocných)*. Dominantním prvkem konceptu Prinzhornovi knihy bylo nalézání autenticity a původnosti v tvorbě duševně chorých a její hodnota spočívala v separovanosti psychiatrických úsudků s těmi estetickými, které byly postaveny na přesné uměnovědné terminologii. Z příručky diagnóz se tak stala publikace vhodná více pro dějiny a teorii umění, nežli pro samotnou psychiatrii. I přesto lze upřít této studii mnoho nedostatků. Podle teoretičky umění Marie Rakušanové, Prinzhorn nepřistupoval k dílům pacientů jako k *exponátům hodných kvalitní péče a manipuloval s tímto materiálem bez ohledu na skutečnosti a fakta, neboť si ze shromážděných děl z různých klinik vybíral pouze ty výtvoř, které potvrzovaly jeho teoretickou konstrukci.*¹⁰ Tyto výhrady však nemění nic na skutečnosti, že šlo o

10 *Art brut, sbírka abcd*: [katalog stejnojmenné výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu 14.6.-10.9.2006]. Praha: Abcd, 2006, s. 287. ISBN 80-239-7240-5.

přelomové dílo, které ovlivnilo nejen dějiny umění, ale v té době celou řadu významných umělců modernistické vlny.

3.1 VLIV ART BRUT NA MODERNISMUS

Vývoj v oblasti psychiatrie a psychologie dospěl na konci 19. století do fáze, kdy byla široké veřejnosti, stejně jako té umělecké, otevřeně představována díla duševně nemocných. Umělci se tak osobně mohli poprvé konfrontovat s touto tvorbou, která v nich započala změnu při vnímání podstaty umění. Byli fascinováni spontaneitou a autentičností stejně jako oceňovali rudimentární a prosté umělecké projevy, které se spontánně vyskytovaly nejen v dílech duševně chorých, ale také v dílech přírodních národů nebo naivních umělců. Tyto regrese v umění na počátku 20. století zároveň souvisely s nedůvěrou vůči akademismu, který potíral individualitu jedince a svébytnost uměleckého projevu, stejně tak s počátkem sílícího vlivu spotřební populární kultury, která ovlivňuje senzibilitu, představivost a smysl pro původní estetické a citové hodnoty výtvarného výrazu. Populární kultura je parazitickým jevem vyprazdňujícím obsahy už tak *prázdného a bezradného vysokého umění; tak řečená profesionalita tady i tam se přitom stává motorem vyžadované produktivnosti a vede, jak jinak, k pouhé produkci, navíc do nekonečna přeavařované, a tedy sterilní a zbanalizované.*¹¹ Konzumní tlak vyvolal přirozenou touhu po autenticitě a návratu ke kořenům.

Kromě těchto faktorů, které měly pro umění 20. století rozhodující význam, to byl také nově vzniklý způsob zkoumání lidské mysli - psychoanalýza. Psychoanalýzu rozvinul Sigmund Freud se svými pokračovateli. Byla to teorie zabývající se lidským nevědomím, sloužila jako metoda analýzy lidského chování a pomohla v léčebných procesech duševně chorých. Kromě velkého významu pro psychologii, přinesla také nové poznatky a přístupy do světa umění a zájem o tvorbu duševně nemocných. Díky psychoanalýze bylo možné novým způsobem interpretovat toto umění a rozvinout problematiku tvorby šílenců. Metody a výsledky, které jí byly vlastní obdivovalo mnoho malířů a básníků, např. Paul Klee, R. M. Rilke, Pablo Picasso, Vasilij Kandinsky nebo Alfred Kubin. Později to byli také dadaisté, expresionisté a především surrealisté,

11 NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. Na místě úvodu. In: *Umělci čistého srdce: naivní a lidové umění, art brut*. Velehrad: Ottobre 12, 2001, s. 8. ISBN 80-86528-06-5.

kterým tento umělecký projev učaroval. Témata a proces tvorby šílenců mířili stejným směrem jako představa surrealismu - *za objev autentického tvůrčího výrazu a poezie neřaděné rozumem*.¹² V textu *Umění šílených, klíč ke svobodě* se André Breton vyjadřuje k tabu šílenství. Chce bojovat proti společnosti, která je vůči tomuto slepá, ignorující a žádá si pouze zdravý rozum. Zároveň hledá příčinu této odtažitosti ve společnosti, když právě *primitivní národy ctily nebo dosud ctí projevy psychických anomálií*.¹³ Adorováním jedinců s myslí, která je šílená, tak dal podporu této tvůrčí produkci. A potvrdil ji ještě později, když automatismus, jeden ze základních nástrojů surrealistického způsobu tvorby, označil za dědictví po médiích,¹⁴ tedy těch, kteří společně s tvorbou duševně chorých konstituovali art brut. Přesto však Bretonův zájem o art brut záhy skončil. Důvodem byl názorový odklon s Jeanem Dubuffetem, který stál za celým konceptem art brut, a který kritizoval směry vysokého umění, které se zaprodaly kultuře a tím svou čistotu pozbyly. Surrealismus se naopak stal takovým, nově se konstituujícím uměleckým směrem.

Spojitost mezi uměním duševně nemocných a modernistickými směry však ve výsledku nebyla šťastná. Právě Prinzhornova sbírka posloužila německému národnímu socialismu a všem ostatním nepřátelům v boji proti avantgardě. V roce 1937 nacisté toto moderní umění nazvali „zvrhlým“ a společně se „židovským“ a „bolševickým“ uměním jej odsoudili. Výstava stejného názvu *Entartete Kunst (Zvrhlé umění)*, měla za úkol zesměšnit a zneuctit modernistické proudy (postimpresionismus, ale také italský futurismus a německý expresionismus). Silný odpor ze strany nacistů dosvědčovala paralelně otevřená expozice *Velkého německého umění*, které kladlo důraz na idealizující a stylistické výjevy silného germánského národa, a které Adolf Hitler považoval za projev a produkci zdravého rozumu a tvůrčího vkusu. Od září 1939 bylo právě z Hitlerova popudu a nařízení zavražděno přes 100 tisíc duševně nemocných pacientů, mnozí z nich byli studovaní autoři z Prinzhornovy sbírky.

12 KOPÁČ, Radim. *Na okraj*. Praha: Pulchra, 2012, s. 31. ISBN 978-80-87377-40-6.

13 BRETON, André. Umění šílených, klíč ke svobodě. In: *Analogon*. 2010, ročník 60, č. 1, str. 101. ISSN 0862-7630.

14 *Art brut, sbírka abcd*: [katalog stejnojmenné výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu 14.6.-10.9.2006]. Praha: Abcd, 2006, s. 289. ISBN 80-239-7240-5.

3.2 VZNIK ART BRUT A OSOBNOST JEANA DUBUFFETA

Významnou postavou, z hlediska posunu ve vnímání tvorby duševně chorých, byl francouzský malíř, sochař a teoretik Jean Dubuffet (1901-1985). Ač neškolen, revoltující proti akademičnosti a konvenčním vyučovacím metodám, osvojil si svépomocí malířskou a později sochařskou dovednost. Jeho vlastní umělecká cesta mu byla příkladem a inspirací pro nadcházející zájem o umění lidí, kteří nebyli, stejně jako on, ovlivněni školním systémem, tradičními výtvarnými procesy anebo uměleckým světem, se svými módními a určujícími proudy. Dubuffetův manifest o umění art brut, *L'art brut préféré aux arts culturels (Raději art brut než kulturní umění)* z roku 1949, byl počátkem jeho boje za čistotu uměleckého projevu a cestou proti těmto určujícím proudům. Zkaženost, kterou bylo podle něj umění prolezlé, a tvrdou slupku, kterou se nelze dostat k podstatě věci, podle Dubuffeta vytvářejí intelektuální authority, stanovující normy a kánony toho, co má být považováno za elitní kulturní výběr ve výtvarném umění, literatuře atd. Tak se dá chápat jeho apel proti umění, které je *...ověřené, tedy to, které vidíme v muzeích, galeriích a salonech (říkejme mu kulturní umění), jehož produkce...není výsledkem obecně umělecké činnosti, ale činnosti zvláštního klanu: klanu intelektuálů z povolání(...). Od jedné metropole k druhé se všichni po sobě opičí, provozující umění, všude neúnavně kopírované, jež je stejně umělé jako esperanto; můžeme je vůbec nazvat uměním?*¹⁵ V tomto razantním postoji neustoupil ani v jeho stěžejní knize *Asphyxiante culture (Dusivá kultura)*, ve které je intenzita opovržení k tehdejší kulturní a umělecké obci ještě naléhavější a rozpracovanější.

Kontakt Dubuffeta s duševně nemocnými autory a jejich díly se odehrál v psychiatrických léčebnách ve Švýcarsku, kam ve třicátých letech odjel po prostudování knihy Hanse Prinzhorna, *Bildneri der Geisteskranken*. Přímá zkušenost s tvorbou těchto lidí byla klíčová pro jeho budoucí studium a záběr. Tyto poznatky a setkání jej přiměly k tomu, aby sbíral umění mentálně postižených společně s domorodým,

15 DUBUFFET, Jean. Raději art brut než kulturní umění. In: NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *Art brut v českých zemích: médiumci, solitéři, psychotici*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2008, s. 17. ISBN 978-80-87149-03-4.

naivním a folklórním uměním, a aby tak vybuodoval ucelenou sbírku pro tak specifické umění, kterému dal v roce 1945 název art brut.¹⁶

Tvůrčí posedlost, obrazotvornost v surovém stavu a nepřítomnost jakékoliv sociální podřízenosti a tradiční výtvarné kultivovanosti byly blízké, jak program, tak cíl, i některým proudům vysokého umění. Nebylo tedy nijak náhodné, že vedle Dubuffeta i další byli zaujati tímto fenoménem. Spolu s Michelelem Tapié, Jeanem Paulhanem, Charlesem Rattinem, Henri-Pierrem Roché a André Bretonem proto založil v roce 1948 v Paříži *Compagnie de l'Art Brut (Společnost pro art brut)*.¹⁷ Motivací Společnosti bylo propagovat myšlenku této umělecké produkce, sbírat umělecká díla a pořádat výstavy, při kterých by mohla být veřejnost zasvěcena do netradičního světa umění bláznů a šílenců. Mezi lety 1947-1948 byla tato díla vystavována v galerii Reného Drouina společně s díly známých a oblíbených avantgardních umělců, např. Pabla Picassa nebo Vasiliho Kandinského. V roce 1976 byla sbírka z Paříže přemístěna do švýcarského Lausanne, v té době už její velikost činila přes třicet tisíc uměleckých děl a dodnes je tou nejstarší a nejproslulejší sbírkou umění art brut vůbec. Na místo ředitele sbírky v Lausanne nastoupil filozof a historik umění Michel Thévoz. Ten nahradil Dubuffeta nejen na tomto místě, stal se také jeho nástupcem v nadcházejícím studiu umění art brut, ke kterému zaujal obdobný postoj: *Autoři původního umění jsou mentálně či sociálně marginální. Jejich výtvořby byly koncipovány a vytvořeny vně toho, co běžně chápeme jako „oblast výtvarného umění“... Náměty, technika, systémy zobrazení mají velmi málo společného s těmi, které se přenášejí tradicí... Těmito rysy se art brut odlišuje od umění obvykle nazývaného „kulturní umění“, včetně jeho nejavantgardnějších forem.*¹⁸

3.3 DUBUFFETOVA DUSIVÁ KULTURA

Upřednostňující zájem Jeana Dubuffeta o art brut je součástí širšího konceptu, jenž spočívá v odmítnutí nejen kulturního (vysokého) umění, ale západní kultury jako celku. Tento názor jím byl několikrát formulován, nejpodrobněji a nejsystematičtěji v

16 *Art brut, sbírka abcd*: [katalog stejnojmenné výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu 14.6.-10.9.2006]. Praha: Abcd, 2006, s. 291. ISBN 80-239-7240-5.

17 NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *K surrealismu*. Praha: Torst, 1998, str. 10. ISBN 80-7215-071-5.

18 NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *L'art brut: umění v původním (surovém) stavu*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998, s. 18. ISBN 80-7010-060-5.

knize *Dusivá kultura* z roku 1968. Je důležité zmínit, že kultura v Dubuffetově studii není míněna v antropologickém pojetí (ve smyslu kultura – biologický a národnostní předpoklad společnosti), ale ve smyslu axiologickém. Jde o kulturu, jako komplexní celek tvořený vzděláním, věděním či znalostí umění, kterou Dubuffet shledával nadbytečnou, nepřirozenou a manipulující, a ve které jedinec ztrácí svou individualitu v područí kolektivizace: *Pokud jde o kulturu...dejme tomu, že začíná už se školní docházkou, ale spíše až s tím, čemu říkám střední školy.(...) Jakkoli přesným, původním významem se může vykázt pojem kultury, dnešní význam, praktický význam tohoto slova je omezen na znalost a užívání slovníku. Ten se pyšní velkým počtem výrazů, mnohem větším, než užívají lidé nekultivovaní. Je to obohacení? Nejde spíš o zahlcení mysli, která je beze zbytku zaplňována vypůjčenými figurami a nemá prostor k vytváření figur vlastních?*¹⁹

V knize rozvinul dva nesourodé principy, „kulturní“ a „surový“. Zatímco je na jedné straně dusivé kulturní zázemí, které má na racionálním základě postavený zájem živit společenské blaho, tedy produkovat taková díla (obrazy, literaturu), jejichž motivace není osobní, niterná, ale podmíněná různými záměry a účely dirigovanými zvnějšku, a jehož podstata je tvořena kolektivem, institucionalismem, normativností, hierarchizováním, estetizováním a také motivací ekonomického zisku a spektakulární slávy, na straně druhé stojí princip, kde převládá výjimečnost, individualita, jedinečnost, přirozenost a originalita. Je to princip nepravidelné povahy, jeho báze je iracionální, znamená výjimku, která kulturní domestikaci zdárně uniká.²⁰ Slovo kultura, píše Dubuffet, *je spojeno s dobytélstvím, s indoktrinací, s celým aparátem zastrásování a nátlaku. Mobilizuje občanskou uvědomělost a vlastenectví. Vede k založení jakéhosi náboženství, státního náboženství.*²¹ Útočí na pokleslé vlastnosti společnosti, na její pasivitu a lenost. Řeč kultury je srozumitelná, žije z tradice a stereotypu a je tak lehce společností konzumována; původní umění je naproti tomu chaotické, živelné, plné imaginace a představ. Původní, surové umění - l'art brut - je vlastně subverzivní, není tak lehce stravitelné. *Pouze nihilismus je konstruktivní. Neboť nihilismus je jediná cesta, která člověka vede k tomu, aby nějakou chimérickou vizi přijal za svou.*

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

20 KOPÁČ, Radim. *Na okraj*. Praha: Pulchra, 2012, s. 29. ISBN 978-80-87377-40-6.

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

*Chimérickou vizí je totiž nazýván postoj, který vychází z daností, z nichž alespoň jedna není reálná. Reálné jsou ty danosti, které jsou dodávány a formulovány kulturou... právě chimérická vize nás vyvádí extra muros a jako jediná nám dodává životodárný kyslík.*²² Dostáváme se tak k Dubuffetově podstatě, a to být proti, jít proti proudu, být anarchistou zpochybňujícím principy kultury, rozkládat a opovrhovat jejím řádem a hodnotami, zbavovat ji pojmů. Jeho negativismus (nihilismus) vytváří živnou půdu pro myšlení. Neustálou kritikou, podrázáním a nacházením vad, vytváří prázdno a tím nutí mysl, aby vytvářela nové obsahy - aby byla kreativní a tvořivá.

Dubuffet byl ale ve svých soudech střízlivý a přiznával, že *dekulturací neusiluje o úplnost. Ta bude vždy částečná.*²³ Byl si vědom nejistoty a toho, že nikdy nelze nalézt zřetelný a styčný bod, protože kultura je totální, parazituje na všem a zaplňuje postupně každý prostor svobody a původní surovosti. Proto je třeba nacházet výjimky, vyhledávat v této dominující tendenci něco, co stojí mimo ni, tím je art brut, který se zajímá o abnormality a je výjimkám otevřený.

To, že jeho přesvědčení je pevné a neměnné doložil Dubuffet v celém textu, stále se vrací k obhajobě ideje umění mimo kánon a tradice, avšak s každým opakováním je intenzita výpovědi silnější. Závěr není jiný: *Talent kreslení bývá přiznán tomu, kdo prokáže schopnost kreslit podle módy, kterou kultura v dané chvíli vyznává; říká se o něm potom, že umí kreslit, a jeho dílo, které jen sleduje směr kulturního větru, je považováno za dobře provedené; stejně je tomu s těmi, kteří dobře mluví, dobře píší, dobře se chovají. Jde-li tedy někomu o osobní přínos a nikoli pouze o zrcadlový obraz, bude muset přehodnotit tyto termíny a zaměřit se na to, co není inteligentní, co není dobře nakreslené, dobře napsané.*²⁴

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

23 Tamtéž, nestr.

24 Tamtéž, nestr.

4 POJMOVÝ OBSAH – definice na pozadí příbuzných fenoménů

Definovat art brut jako neměnný a trvalý výraz, je stejně náročné jako definovat jeho vlastní uměleckou hodnotu. Samotný Jean Dubuffet za celou dobu studia a zájmu nedokázal přijít s jednotícím významem zastřešujícím celou tuto problematiku. Přes veškeré snahy a hledání se nakonec musel smířit s tím, že definovat tento pojem je složité a jakýkoliv jeho pokus bude neuspokojivý. Však i dodnes je objektem mnoha interpretací, sporů a dohadů. Art brut je totiž měnící se v čase a prostoru. Co je jednou jasně považováno za umění spadající do této kategorie, může lehce tohoto statusu pozbýt s příchodem něčeho, co dokládá pravý opak. Jednou z možností jak tento pojem uchopit, alespoň z hlediska výčtů jeho vlastností a opakujících se rysů, je postavit ho do řady tematicky i obsahově podobných uměleckých tendencí, tedy tvorby, která hraničí s tradičními postupy výtvarného výrazu. V takové škále by se význam umění art brut mohl zjevit jasnější. Právě kvůli flexibilitě významu a jeho přesahům, je častokrát přirovnáván či mylně považován např. za tyto druhy lidské tvorby: umění naivní, lidové, pseudonaivní, informel, primitivní umění přírodních národů, surrealismus či symbolismus. Jediná pojící linka všech zmíněných je jednoznačná, jde o autentickou a bezprostřední tvorbu, vycházející většinou z přirozenosti jedince. Tyto projevy boří „zajeté“ konvence při práci s barvami, proporcemi či perspektivou a tím zastírají klasickou tradici výtvarných postupů. Jde o nezaměnitelný rukopis autorův, jedinečný a niterný.

4.1 ART BRUT

Art brut lze rozdělit na tyto podkategorie: umění duševně nemocných, podivínů a dalších izolovaných individualit, tvorba spiritistická a mediální.

Tvorba *duševně nemocných a psychotiků*, v obecném slova smyslu a tak jak se jej pokusil pojmut Dubuffet, se vyznačuje odklonem od reality, jejím idealizováním, deformací, čistotou a panenskostí projevu, který není zanesen vlivem vysokého umění, kulturní znalostí či učenými principy. Taková díla vznikají na základě niterných, často až obsedantních vizí. Disproporcionalita, nelogičnost, divoká barevnost, snové a fantaskní motivy, organické, biomorfí tvary, ornamentálnost, někdy až obsedantní smysl

pro detail, tyto prvky pojí většinu děl autorů trpících duševní poruchou. Nezkaženost doprovázená slabomyslností jim dovoluje naprostou svobodu ve vyjádření vnitřních představ, ty mohou být propojené s biologickými a tělesnými procesy těla, neběžná proto nejsou témata sexuality, brutality či vulgární projevy. Podle Aleny Nádvorníkové je východiskem těchto jedinců vnitřní model... Jistá příchyllost k vnějším příběhům či raijské výjevy, vzpomínky a exotické rêverie pak nejsou nesený snahou okrášlit je: jejich dílo nemá primární estetický záměr, jak tomu bývá u naivistů i lidových tvůrců, stejně jako u projevů vysokého, profesionálního umění. Silnější než potřeba krásy a reprezentativnosti je u tvůrců art brut kreativní imperativ, touha po tvorbě, s důrazem na její proces spíš než na finální výtvor; nevědomá touha vytvořit analogon vlastního nitra; magicky potencovaný, až rituální záznam světa zřehého uvnitř.²⁵ Jde o tvorbu lidí žijících na okraji společnosti, v psychiatrických léčebnách, azylech, jde o samotáře a podivíny, které žene vnitřní tlak tvorby a sebevýrazu, ostatní aspekty jsou podřadné nebo v jejich motivaci neexistují.

Spiritistická či *medijní tvorba* je další podmnožinou celku tvořícího art brut. Tato tvorba vychází z fascinace okultismem a spiritismem, tedy víry v možnost komunikace s duchy zemřelých. Spiritistická hnutí se k nám dostala na konci 19. století ze Severní Ameriky, rozšířila se prakticky po celém území, největší popularitu však získala v první třetině 20. století. Hnutí přilákala mnoho stoupenců, a to nejen z řad obyčejných lidí, ale také z řad intelektuálů, umělců či literátů. Není tajemstvím, že velká část významných českých umělců byla výrazně ovlivněna zkušenostmi se spiritismem a byli tak ve své tvorbě poznamenáni touto duchovní orientací (např. Jan Zrzavý, Josef Váchal, František Kupka).²⁶ Mediumici většinou tvořili v ústraní, v uzavřených spiritistických kroužcích a sektách, daleko od velkých měst. Oblasti s největší hustotou spiritistických komunit u nás byli např. Podkrkonoší, Jižní Morava či Slezsko. Šlo o výtvarné projevy, při kterých se jedinec, nacházející se ve stavu transu nebo v roli média, stával prostředníkem mezi světem mrtvých a nás smrtelníků. Zaznamenával zkušenosti, hlasy či našeptávání ze záhrobí. Stejně jako u tvorby psychotiků zde vznikají formy vycházející z biomorfních tvarů, ze světa sakrální a ornamentální geometričnosti, příznačnou je také mediální

25 NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. Na místě úvodu. In: *Umělci čistého srdce: naivní a lidové umění, art brut*. Velehrad: Ottobre 12, 2001, s. 10. ISBN 80-86528-06-5.

26 NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *Art brut v českých zemích: mediumici, solitéři, psychotici*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2008, s. 12. ISBN 978-80-87149-03-4.

šrafura, trhaná či dělená, přecházející často v písmo.²⁷ Velká éra tohoto fenoménu byla později potlačena komunistickým režimem, tvůrci – mediumici byli pronásledováni a označeni za živly společnosti.

4.2 OSTATNÍ HRANIČNÍ SMĚRY VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Výtvarné umělecké projevy duševně nemocných mohou mít příbuzné rysy s *naivní tvorbou*. V socialismu pojem naivní nahradil a shlukl významy a rozmanitost mnoha uměleckých kategorií stojících za hranou normálnosti, jako byl právě art brut. Mnohé atributy se skutečně u obou přístupů shodují: neškolenost, autenticita, bezprostřednost, vnitřní puzení k tvorbě. Naivisté jsou však tvůrčí individuality ze všech sociálních vrstev, většinou vyššího věku, jakoby se jejich osudy staly hodnotné a zajímavé až v pokročilé části života. Svým vztahem k realitě se jednotlivci liší, od těch, kteří pečlivě dokumentují reálnou skutečnost až po ty, kterým je předlohou pouze jejich vlastní fantazie. Malují převážně z paměti a malují zásadně to, co o námětu vědí, nikoliv to, co bezprostředně vidí.²⁸ Neprodělali žádnou výtvarnou přípravu, objevují sami a jakýkoliv školený vliv ubíjí jejich přirozené sebevyjádření a hodnotu jejich osobitého projevu. Jejich naivizující a zjednodušený rukopis připomíná tvorbu dětí nebo amatérů. Tato upřímná naivita neoslabuje estetický účinek díla, právě naopak ho umocňuje.²⁹

Lidové umění je projevem mnohem prostším, ukotveným v řemeslné dovednosti. Může jít o umění laiků, kteří jsou však i přesto určitým způsobem poučení. Lidový umělec přebírá zkušenosti od předchozích generací, jeho zázemím je lidový kolektiv s opakujícím se obsahovým a formálním vývojem. Jde tedy o programovou tvorbu, nebo lépe řečeno tradici, která nemá s individualitou jedince nic společného. Stejně tak bezprostřednost a autenticita zde nehrají hlavní roli, obsah je spíše narativní, vycházející ze skutečnosti, která není komplikovaná, ale naopak hmatatelná.

Částečnou podobnost s lidovou tvorbou můžeme nalézt u *primitivního umění přírodních národů*. V obou případech jde o tvorbu s antropologickým přesahem. Umění

27 NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *Art brut v českých zemích: mediumici, solitéři, psychotici*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2008, s. 12. ISBN 978-80-87149-03-4.

28 MATYÁŠOVÁ, Eva. *Naivní malířství*. Praha: Odeon, 1985, s. 5.

29 KOLLÁR, Antonín. *Jak jsem poznával a sbíral naivní umění*. Brno, Boskovice: Albert, 2007. s. 8. ISBN 978-80-7326-109-2.

přírodních národů, kmenů nebo domorodců, stejně jako to lidové, je založeno na naučených vzorcích a tradicích dané společenské skupiny. Je to umění, které se předává z generace na generaci, jeho účel může být i čistě utilitární, a které přichází ze základní primitivní lidskou potřebou – prací. V jejím původu není zprvu nic mystického, uměleckého či duchovního, až později je motivace hnána potřebou a nutností hledat něco co stojí nad hmatatelným předmětem, tedy uměleckou či estetickou funkci. Za primitivní umění můžeme považovat různé nástroje, nádoby denní potřeby, hliněné figurky, nástěnné malby, masky a další předměty sloužící např. k rituálům a náboženským obřadům. Kromě estetické a praktické funkce můžeme tedy přidat také funkci magickou.

Obdobným projevem produkce art brut, a v poměrně totožném období vznikajícím, je umění *informelu* - umění bez formy.³⁰ Tento pojem zavedl francouzský kritik umění Michel Tapié nedlouho po Dubuffetově přínosu do dějin umění. V případě informelu jde spíše o formální stránku výtvarných děl. Hlavním kritériem je opět odpoutání se od historie předchozích generací a umění současníků. Informel měl však bourat tradiční koncepty v umění, byl spontánní až nespoutaný a inspiraci nacházel v dynamice abstraktního expresionismu. Jak bylo řečeno, formální stránka převyšovala obsahovou. Nánosy a kupení barev, nevšední malířské techniky, dynamický a živelný rukopis, pastóznost, tyto techniky byly společným rysem informelových prací. Dílo bylo spíše hmotou složenou z různých neuspořádaných materiálů a celek měl představovat expresi umělce či škálu jeho vnitřních pocitů.

Surrealistická tvorba stejně jako *symbolismus* jsou etablovanými uměleckými směry, vycházející z principů programové tvorby a z motivace být uměním. I přesto, že zakladatel surrealismu André Breton stál za vznikem umění art brut, odchylka v názorech a Dubuffetův radikální postoj vůči těm, kteří se záměrně stávají součástí a zaprodávají se „dusivé kultuře“, která pohlcuje a ničí celou společnost a její přirozený a ryzí charakter, zapříčinila jejich brzký rozchod. Bretonova aktivita v počátcích art brut je však logická, se surrealismem je pojí mnohé, od fantaskních, iracionálních námětů, které umělci tvoří mnohdy mimo sebe, až po ignoraci konvenční výtvarné tradice a hledání svého vlastního způsobu tvorby. Projevy neřízeného myšlení či produkty

30 Starším a původním výrazem je „art autre“, v českém překladu „jiné umění“. Jako nově se konstituující výtvarný proud, velmi ovlivněn art brut, na nějž směle a plyně navazuje.

psychického automatismu, které jsou známé z mediální produkce, představují ve struktuře surrealismu esenciální postulát.

5 AUTOR A AUTORSTVÍ

Z předešlého textu je zřejmé, že nalézt skutečnou podstatu a význam umění art brut je nelehkým úkolem. Proč v nás však tato tvorba vyvolává takový zájem, fascinaci, někdy naopak opovržení či odpor? Kde hledat její význam? A proč v nás zanechává silný estetický zážitek, který je však jiný, než který prožíváme při recepci „běžného“ umění? Pojďme si zopakovat základní kritéria, která jsou kladena při klasifikaci děl art brut již od dob Jeana Dubuffeta. Jsou to především: absence učenosti, znalosti světa umění a absence ostatních vlivů vnější reality; marginalita a sociální odloučenost; jedinečnost v námětech; autenticita a čistota v umělecké tvorbě, která vychází pouze z pudů a vnitřních vizí; psychiatrická diagnóza. Na základě tohoto výčtu je zřejmé, že pokud hledáme, a posléze hodnotíme, specifika stanovující umění art brut, vždy silně zohledníme autorský pól. Z hlediska *estetické situace* jako celku, tedy obecného jádra estetického zkoumání, které tvoří tři základní principy – estetický objekt (to co je esteticky vnímáno), vnímatel (ten, kdo recipuje umělecké dílo a má estetický zážitek) a autor - je právě autorství tím nejvýraznějším prvkem, který umění art brut tvoří. Významnou složkou estetické situace je faktor geneze, tedy vznik a původ estetického objektu.³¹ Právě autor, jeho zázemí, příběh i osud, je v případě recepce art brut do velké míry součástí toho, co jako publikum zohledňujeme a co v nás nevšední pocit vytváří.

5.1 POJETÍ AUTORA V DĚJINÁCH UMĚNÍ

Pojetí autorství a osobnost autora byly v historii velmi proměnlivé a jejich důležitost byla stejně tak tvárná. V antice, z hlediska básnického,³² dokonalost tvorby vycházela z božského šílení, kterým byl autor posedlý, bylo to něco, co převyšovalo jeho vědomí i raciono. Vědomý autor zde byl potlačen na úkor vyšší síly a stejně tomu bylo i ve středověku, který v umělci spatřoval pouze napodobitele a služebníka krásy božského stvoření. Období renesance znamenalo sice úctu k individu, avšak autorství

31 ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001, s. 20-21. ISBN 80-7254-194-3.

32 Výtvarné umění bylo v této době považováno za řemeslo (techné), jako racionální aktivita bez jedinečnosti tvůrčího projevu. Na základě Platónského principu idejí, kdy se umělecké dílo nejvíce vzdaluje světu idejí, byla tato tvůrčí aktivita naprosto zavržovaná.

svou autonomii stále postrádalo. Renesanční umění směřovalo k racionalizaci tvorby a konkurovalo si mnohdy s vědeckým poznáním. Autorský záměr nebyl hodnotný ani žádaný (jeho styl a rukopis však ano), mnoho děl vznikalo na zakázku a podle námětů a návrhů zadavatele. Umělec je v této době chápán jako osvoboditel formy, který uskutečňuje intence přírody. V 19. století, s vývojem estetiky jako samostatné uměnovědné disciplíny, přicházejí změny také v pojetí autorství. Za touto změnou stojí pojem *génia* a jeho teorie, kterou rozvinul Immanuel Kant.³³ Později tento koncept přejali po svém také Johann Wolfgang Goethe či Friedrich Schelling. Pojem *génia*, tak jak jej vyjádřil Kant, je nadání „od přírody“, nadání pro které nelze stanovit žádné pravidlo, je to vrozená plodnost a duševní bohatství umělce. V pojetí umění je výjimečnost díla přičítána samotnému umělci, jeho tvorba se stává oproštěná od vnějších vlivů, je hodnocen poprvé autorův záměr jako autonomní kreativní prvek. Dílo *génia* se v jistém smyslu musí podobat přírodnímu výtvaru, nesmí v něm být patrné pracné tvůrčí úsilí a nesmí je zatěžovat akademická forma. Umělecký *génus* se specificky odlišuje od schopnosti, kterou lze získat píli, podpořenou napodobením.³⁴ Nelze si nevšimnout podobnosti teorie s kritérii, které jsou stanoveny pro umění *art brut*. Od této doby, která znamenala revoluční změnu v přístupu k autorovi, se již reflexe umění neobešla bez zájmu o autorovu intenci vycházející z jeho původu a pozadí tvorby.

Od 2. poloviny 20. století vznikalo v evropském i anglo-americkém kontextu mnoho filozofických hnutí, jejichž teorie si navzájem oponovaly a která si pro předmět svého zkoumání vždy vybrala jeden z principů estetické situace, na jehož základě umělecké dílo tematizovala. Tato práce se zaměří na hnutí *nová kritika* a *poststrukturalismus*, z jejichž myšlenek vzešly dva slavné texty, které problém autora pojímají a je zajímavé tvorbu *art brut* na základě těchto příkladů analyzovat. Jde především o esej *Intencionální klam* (*The Intentional Fallacy*) od autorů Williama K. Wimsatta a Monroa Beardsleyho (Nová kritika) či text *Smrt autora* (*La mort de l'auteur*) od poststrukturalisty Rolanda Barthesa, které mohou posloužit jako dobré zdroje různorodých názorů v souvislosti s autorstvím v rámci *art brut*.

33 KANT, Immanuel, *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, s. 128-134.

34 GILBERTOVÁ, Katharine Everett a KUHN, Helmut. *Dějiny estetiky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 274.

5.2 HRANICE AUTORSTVÍ V ART BRUT

Tento vlivný a zároveň rozporuplný text napsaný v roce 1946 W. K. Wimsattem a M. C. Beardsley, se opírá o myšlenku tehdejšího hnutí *nová kritika*. Ta svůj zájem soustředí k recepci díla, která je naprosto oproštěná od vnějších vlivů. Jde o proces, kdy je z aktivity recepce a analýzy uměleckého díla vytěsněn koncept autora, jeho biografické údaje, historie nebo jeho původ. V centru tohoto nezájmu stálo přesvědčení, že tyto údaje jsou zbytečné a samotnému dílu - a především jeho významu - nic hodnotného nepřinášejí. Nebylo tím však řečeno, že biografické bádání je bezvýznamnou činností. Wimsatt s Beardsleym toto uvádí na pravou míru a vysvětlují, že biografické zkoumání může být hodnotné i atraktivní, avšak je zapotřebí tuto činnost přísně oddělit od analýzy daného uměleckého díla: *Pokud v rámci literárních věd poukazujeme na biografické bádání s tím, že je odlišujeme od bádání v oblasti poetiky, jistě tak není třeba činit s úmyslem zlehčovat význam prvního z nich. Vystává tu ovšem nebezpečí, že biografické bádání a bádání v oblasti poetiky bude zaměňováno, a dále se stává, že se v oblasti biografického bádání postupuje chybně tak, jako by se jednalo o bádání poetické.*³⁵

Vnímání art brut je naopak ve většině případů spojené s vědomým zohledňováním osobnosti autora. Právě jeho úděl, nevšední životní příběh, psychický stav či osobnostní pozadí za vznikajícím dílem, jsou důležitými prvky, které se významně propisují do charakteru a významu tohoto umění. Vychýlenost, abnormalita či psychologičnost v tvorbě art brut tvoří ze strany teoretické reflexe často nejvíce akcentovaný moment, který coby recipienti následně silně vnímáme. Pokud je divák návštěvníkem galerie, jeho pozornost je mnohdy vedena texty či popisky kurátorů, kteří stvrzují tento přístup. Koncepty výstav s art brut tematikou ve většině případů staví na osudu autora či jeho diagnóze, neskrývají nijak reálná fakta, naopak díla vystavují v rámci celistvé atmosféry vycházející z tajemného života umělce. Velmi vhodným případem, jak toto dosvědčit, se zdá osud původně malíře, posléze amatérského fotografa a podivína Miroslava Tichého.³⁶ Ten byl objeven až v pozdním věku v 90.

35 WIMSATT, William K. a BEARDSLEY, Monroe C. Intencionální klam. In: *Revolver revuen*. 2004, č. 55, s. 156.

36 V zahraničním kontextu je to pak například Henry Darger.

letech, pro svou fotografickou tvorbu, která vznikala skryta před světem v jihomoravském Kyjově, kde měl Tichý pověst podivína a voyeura. Tichý však ve 40. letech studoval malbu na pražské Akademii výtvarných umění, aktivně se zabýval avantgardním uměním a až do 70. let institucionalizovanou činností umělce skutečně vykonával. Nikdy v té době však za svou uměleckou tvorbu nepřišel do povědomí veřejnosti a spíše se o něm nevědělo. V 70. letech se začal věnovat pouze fotografii, konstruoval si svépomocí fotografická zařízení z plechovek, papíru, brýlových skel a jiného materiálu. Jeho hlavními objekty byly ženy, které zachycoval na kyjovských ulicích a koupalištích, fotografoval různá zátiší a fotografie s erotickou a pornografickou tematikou. Činil tak především voyeurským způsobem, kdy potají pozoroval dění s fotoaparátem schovaným pod oblečením. Žil sám, naprosto ignoroval a odmítal okolní svět. Od momentu, kdy byl „objeven“, byla uspořádána řada výstav s jeho fotografiemi. Tichý s těmito výstavami však často nesouhlasil a nepřál si svá díla vystavovat. Je velmi pravděpodobné, že právě to zapříčinilo konec jeho fotografické a další tvůrčí činnosti. Spojení tvorby, která byla autentická a netradiční s jeho sociálním vyloučením a nekonvenčním způsobem života, vešlo ve známost. Jeho životní osud se stal esencí jeho tvorby a hodnotou, pro kterou byl veřejností i odborníky uznáván a vyhledáván.

Recepce spojená s pozorností k biografickým faktům o autorovi, však může mít i stinnou stránku, kdy se z estetického posuzování může náš zájem přesunout čistě k psychologickým či sociálním aspektům tvorby. Problémem psychologicko-sociálního zkoumání může být přílišné oddálení se od vlastní umělecké struktury a hodnoty díla. To se zredukuje na pouhý nástroj či symptom pro určení diagnózy jeho tvůrce. Takový popis je však oploštěnou racionální (badatelskou) činností, při které nikdy nemůžeme docílit adekvátního estetického prožitku. Ivo Pondělíček, který se otázkám psychologičnosti umění vs. estetičnosti věnuje, toto dokládá. Tvrdí, že psychopatolog výtvarné dílo duševně chorého nepokládá za předmět, který by sám hlouběji esteticky zkoumal. Pokládá ho jen za expresi duševních funkcí a podle těchto hledisek jej také posuzuje.³⁷ Při této činnosti recipient není schopen nezainteresovaného prožitku, který je podstatou autentického estetického soudu. Nezainteresovanost, v estetickém smyslu, znamená *přesun zájmu, pozornosti, zaměření na jiné aspekty světa, a tedy potlačení*

37 PONDĚLÍČEK, Ivo. *Fantaskní umění*. Praha: Vodnář, 2002, s. 102. ISBN 80-86226-38-7.

zájmu o „předestetické“ kvality, hodnoty, faktory, vlastnosti objektů, s nimiž se setkáváme. Ztráta zájmu o praktickou, užitnou či třeba ekonomickou hodnotu objektu znamená při estetickém zaměření nabytí zájmu a jeho hodnoty estetické, přičemž současné zaměření či simultánní zájem o obě oblasti je nemožné,³⁸ vždy velí jedna z oblastí a lze mezi nimi pouze přepínat.

Hlavním východiskem, kterým se Wimsatt s Beardsleym ve své eseji zabývají, je však speciální otázka po autorském záměru, tedy intenci. Tu autoři považují, pro účely estetického hodnocení, za zcela irelevantní: *Uvedli jsme, že autorův úmysl či záměr jakožto norma pro účely posouzení úspěšnosti literárního uměleckého díla není ani k dispozici, ani žádoucí, přičemž se domníváme, že tento princip zasahuje hluboko do některých rozdílů v historii přístupů.*³⁹ Pokud sám autor nějakým způsobem svůj záměr zaznamenal, jedná se pouze o další text či dílo, jehož záměr můžeme analyzovat a o němž můžeme diskutovat nanovo, a který nám v porozumění významu původního textu nemůže pomoci.⁴⁰

Beardsley s Wimsattem připouštějí také situaci, kdy je autor stále žijící a lze se ho osobně tázat. Otázka „Co tímto uměleckým dílem autor zamýšlel?“ koluje opakovaně, avšak odpovědi téhož autora nemůžou být nikdy identické, budou vždy ovlivněny kontextem, ve kterém byly zodpovězeny. V takovém případě by byla badatelská aktivita náročná a nikdy nekončící. Zkoumaná řada výroků, jejichž vyznění by se markantně lišilo, by jen vyvolalo nové otázky: co lze brát doslova, lze všemu přikládat stejnou váhu, jak vyřešit rozpory v tvrzeních? Je evidentní, že záměr vyřčený autorem nemůže být nikdy pevný a změní se pokaždé s přívalem nových výroků. Bádání a hledání pravdy o významu díla není tudíž ani v takové situaci jednodušší aktivitou, nežli u nežijícího autora. V obou případech jde o analýzu nově vznikajících interpretací, při které se odkláníme od studia zkoumání samotného díla, ale především se tak dostáváme oklikou na začátek stejného problému (pouze předmět zkoumání se

38 ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001, s. 46. ISBN 80-7254-194-3.

39 WIMSATT, William K. a BEARDSLEY, Monroe C. Intencionální klam. In: *Revolver revue*. 2004, č. 55, s. 151.

40 Jako je tomu například u slavné básně Thomase Stearns Eliota *Pustina*, jejíž poznámky se staly samostatně diskutovaným a zkoumaným literárním útvarem, a právě z tohoto důvodu nám nemusí nikdy podat jasnou odpověď o intenci autora, už jen proto, že není jisté, jak Eliot tyto poznámky zamýšlel a zda nemají být odkazem k jiným významům, jejichž analýza by nás jen vyvedla z konceptu samotné básně.

změní). Bezvýchodnost tázání se po autorově záměru Wimsatt s Beardsleym trefně shrnují v úvodu své eseje: *Je třeba se zamyslet nad tím, jakým způsobem kritik hodlá odpověd' na otázku po (autorově) záměru získat. Jak může zjistit, čeho se básník snažil dosáhnout? Pokud toho básník dosáhl, ukazuje báseň sama, o co usiloval. A pokud se to básníkovi nepodařilo, není báseň vhodným zdrojem informací a kritik se musí vydat mimo ni – pro doklady vypovídající o záměru, jenž se v básni neuskutečnil.*⁴¹ Tato pasáž říká, že i kdyby byla, i přes výše popsané problémy, intence určitým způsobem objektivně poznatelná, je nesmyslné ji ztotožňovat s významem díla. Nemůžeme totiž předpokládat, že záměr a význam jsou navzájem se prostupující složky. Z eseje tedy vyplývá, že autorskou intenci nelze jako zdroj významu díla připustit. Ta bude vždy podléhat dynamice změn a plynutím času.

Pokud vedle této teorie o autorském záměru postavíme art brut, najdeme mnoho odchylek. Záměr v téměř všech případech totiž nehraje roli. Tvorba art brut, na rozdíl od té standardní, není postavena na racionálním základu a na předchozím plánování či hluboké intelektuální aktivitě. Většinou jde o spontánní, neřízený a svévolný projev, nad kterým nemá jedinec kontrolu. Absence tvůrčího záměru je zde zřejmá, autor mnohdy ani neví, že tvoří umění, produkuje přirozenou a svéhlavou cestou. Na rozdíl od běžné učené tvorby, art brut postrádá důležitou fázi tvůrčího procesu, kterou je fáze výrazu, ta už zdaleka není tak spontánní a snadná. Výraz s intencí se navzájem prostupují a ovlivňují a bez těchto prvků se jedná o pouhou hru fantazie. Chilský básník Vicente Huidobro říká, že *aby mohl normální člověk psát srdceryvné básně, musí být posedlý šílenstvím, a aby takové básně mohl psát blázen, měl by se nacházet v normálním stavu(...)* Všechno, co se navenek jeví jako volně a nazdařbůh objevené, je ve skutečnosti předem profilováno a destilováno v hlubinách našeho intelektu.⁴²

I přesto se v některých případech může zdát, že obrazy umělců art brut v sobě uchovávají určitý záměr. Některá díla jsou totiž sémioticky plná, obsahují mnoho symbolů, které nám jako vnějším pozorovatelům nejsou cizí a mohou odkazovat k různým realitám. Tvůrci art brut se nezdráhají použít ve svých dílech ideologické znaky, pornografické motivy či například pracovat s podobiznami neslavně proslulých osobností z historie lidstva. Na rozdíl od nás však tyto tvůrci necítí potřebu symboly

41 WIMSATT, William K. a BEARDSLEY, Monroe C. Intencionální klam. In: *Revolver revue*. 2004, č. 55, s. 152.

42 HUIDOBRO, Vicente. Poesie bláznů. In: *Analogon*. 2010, čís. 60, s. 124. ISSN 0862-7630.

spojovat s neblahými vzpomínkami a asociacemi, mnohdy totiž ani neví, co znamenají. Tyto symboly čerpají z jakéhosi svého sémiotického rejstříku, hromadí a kladou je vedle sebe aniž berou v úvahu jejich rozpornost. Jean-Louis Lanoux hovoří o tom, že autoři nejsou mnohdy schopní přiřadit ke znakům, které vkomponují do svých děl, běžný význam, tento znak poté může být považován zároveň za to, čím je, i za to, čím není. Význam v takových případech kolísá, či je dokonce odsunut a vzniká jakýsi nelogismus, který recipientovi rozhodně nepřináší jednoznačné a uklidňující odpovědi. Všechny interpretace jsou možné, ale význam uniká a zanechává nás v existenční zranitelnosti. Podle Lanouxe *nás vpád takovýchto znaků do zobrazení konfrontuje s evidentní skutečností, na kterou bychom nejraději zapomněli: i když se můžeme cítit jakkoli svobodní, stále jsme hračkou v rukou ideologií.*⁴³ Jsme to právě my, kdo těmto obrazům vnucuje význam, potažmo záměr, my v nich vidíme nebezpečné propagandistické motivy, a to na základě normativního přemýšlení a naší mysli, která je svázaná konvenčním pojetím významů. V kontextu děl s válečným a idealistickým obsahem Lanoux na závěr dodává: *Tato aura kontextu, toto historické a dramatické pozadí, samozřejmě dodává dílům na intenzitě. Jejich specifická v nich nicméně nespočívá. Ta je v čirém bláznovství, které jejich tvůrci nemohli než nechat růst a rozvíjet, aby překonali šílenství jiné, to kriminální.*⁴⁴ Tímto odstavcem se přesouváme z autorského prostředí k osobnosti vnímatele – recipienta – který je při posouzení významu díla stejně důležitý.

Pokud nová kritika autora jako koncept odsunula z primárního zájmu při recepci uměleckého díla, poststrukturalistický přístup Rolanda Barthesa autora naprosto zavrhl. Tím, že Wimsatt s Beardsleym neučinili totéž, pouze projevíli nezájem o autorský pól, dali najevo, že s ním jakožto entitou počítají a připouští, že je potřeba se s tradičním prvkem autorství nějak vyrovnat. Jednoduše jej akceptovali proto, aby ho záhy mohli ignorovat. Barthes naopak ve své eseji *Smrt autora*, publikované v roce 1967 v americkém časopisu Aspen, ohlašuje a vysvětluje úplný zánik autorského subjektu a instituce autorství (hovoří pouze o oblasti literatury). Táže se po existenci literárního díla jako textu, po jeho významové složce a ke vzniku díla píše: *psaní je destrukcí*

43 LANOUX, Jean-Louis. Když význam kolísá. Art brut a symbolické ready-made. In: *Art brut, sbírka abcd*: [katalog stejnojmenné výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu 14.6.-10.9.2006]. Praha: Abcd, 2006, s. 256. ISBN 80-239-7240-5.

44 Tamtéž, s. 257.

*každého hlasu i počátku. Psaní je ono neutrální, smíšené a šikmé, kde mizí náš subjekt, ono černobílé, kde se ztrácí veškerá identita počínaje tou, jež náleží tělu, které píše.*⁴⁵ Má tím na mysli moment, při kterém naše vnímání přepínáme do estetického modu, kdy veškeré odkazy k bezprostřední realitě a zřetele k jiným funkcím (např. praktické, ekonomické) než samotný text má, mizí. Vnímatel si estetický objekt osvojuje po svém, uniká s ním do vlastních sfér daleko od autora, pro kterého tento proces znamená smrt - ztrátu kontroly a vlivu nad vlastním dílem. I přesto Barthes přiznává, že *říše Autora je stále velmi mocná*⁴⁶ a autorská přítomnost je determinujícím faktorem recepce v rámci tradiční kultury. Avšak nové přístupy k umění, společně s Barthesem, se snaží autora vytěsnit, protože v případě literatury je to řeč, která mluví, ne autor. Ten je pouze moderní postavou bezpochyby vytvořenou naší společností, tedy něčím uměle vzniklým, dávno překonaným a je tedy namísto jej odstranit. Moderní skriptor, na rozdíl od autora, který je pokládán za minulost svého díla a existuje ještě před jeho vznikem, je prvkem, který vzniká zároveň s recepcí díla, vzniká tady a teď, nenes v sobě emoce, pouze slova a znaky. Dílo už není odkazem zaznamenávání či konstatování autora, ale jak tvrdí Barthes *je prostorem mnohých dimenzí, kde se snoubí a popírají různá psaní, z nichž žádné není originálem: text je tkanivem citací, pocházejících z tisíce kulturních zdrojů.*⁴⁷ Je to recipient, který se stává prostorem, ve kterém dílo vzniká, se všemi svými dialogy, významy a obsahy, ty jsou navíc obohaceny o vnímatelovu zkušenost, o jeho kulturní a intelektuální základ. Pokud k dílu přiřadíme autora, naprosto jej uzamkneme. Procesem dešifrování ho připravíme o možnost nalézání dalších významů, které skýtá. Díky recipientovi se stává bezedným, s mnoha interpretacemi. Strukturu díla lze důkladně sledovat a zkoumat, nikdy však ukončit.

Jak bylo již řečeno, kromě autora, který je podstatnou součástí při definování art brut, je i vnímatel tím, kdo by měl být do důsledku zohledněn. Recipient, stejně jak tvrdí Barthes, je skutečně významným tvůrcem uměleckého díla, respektive estetického objektu, který ke svému vzniku, vedle materiálního základu – artefaktu – potřebuje lidskou intelektuální aktivitu (až ta dílo přivede na svět). Soustředění se na samotné dílo a odfiltrování autorského pólu z našeho vnímání, přináší zajímavé otázky týkající se

45 BARTHES, Roland. Smrt autora. In: *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, roč. 10, č.3., s. 75.

46 Tamtéž, s. 75.

47 Tamtéž, s. 76.

povahy estetické zkušenosti. Jde o silné prožitky, které v nás rezonují naléhavostí a mystériem, něčím neznámým, co nelze uchopit ani mnohdy vyslovit. Ivo Pondělíček tento stav nazývá *nevyslovitelnem*, je to cosi, co nedokážeme prostými slovy ani exaktními pojmy vědy opsat a většinou to bývá vyjádřeno a naznačeno v nepřesných formulacích, které hovoří spíše o náladě, citové hloubce, atmosféře či psychologii obrazu. Nevyslovitelnost obrazu je pak doprovázeno také nesrozumitelností a iracionalitou.⁴⁸ Bruno Decharm (francouzský dokumentarista a sběratel art brut) hovoří, v souvislosti s art brut, o umění, které zkoumá naše limity, o umění, se kterým se dostáváme do nebezpečí, na samou hranici pádu. A dále dodává, že *pro nás, diváky, se v něm odehrává metafora znovuzrození(...) Přináší lidskou a konkrétní odpověď na otázku nicoty, které se všichni pokoušíme zoufale uniknout. Tvůrci art brut s námi mluví o tvoření, tvoření světa.*⁴⁹ Art brut totiž nás a naše vědomí převyšuje, dostává se mnohdy až za hranice naší vlastní obrazotvornosti, přináší pocit nejistoty a nekonečna, ve kterých se nedokážeme orientovat. Snoubí se v nás obdiv, strach, úžas i nechuť a v málo případech je art brut spojen s čistou libostí. Tvorba art brut nepatří do žádné doby, nelze ji proto připodobnit ani přiřadit, může v sobě však zrcadlit určitá tabu či nediskutované a přehlížené společenské problémy, díky čemuž může dojít k sebereflexi s následnou katarzí. Zajímavou tvorbou z tohoto hlediska je tvorba Adolfa Wölfliho, pacienta psychiatrické kliniky v Heidelbergu, kterému zde byla diagnostikována schizofrenie. Jde o dílo monumentálního rozpětí, které nekončí svým obsahem, ale pokračuje až do sfér metafyziky. Jde o paralelní svět s vlastním společenstvím, geografii, číselnými řadami, notovými osnovami i celým novým jazykem. Právě matematická abstrakce, abstrakce řeči či sféra hudby vytvářejí pocit nekonečna, neuchopitelná a převyšují naše rozumová, ale i imaginativní ukotvení v realitě. V těchto dílech je mnoho vrstev symbolů, které lze odkrývat a studovat, avšak nikdy je nelze zcela dešifrovat. Brání nám v tom epistemologická síť, do níž jsme lapeni, která determinuje poznání i imaginaci. Tvorba Wölfliho sama o sobě může přesahovat naše poznání i naši zkušenost, může nás děsit i fascinovat. S přijetím a akceptováním dalšího prvku, a to autora, může být účinek recepce ještě intenzivnější. Působí na nás totiž nedosažitelné území Wölfliho mentálního univerza i jeho geniální mysl v těle psychotika.

48 PONDĚLÍČEK, Ivo. *Fantaskní umění*. Praha: Vodnář, 2002, s. 100. ISBN 80-86226-38-7.

49 *Art brut, sbírka abcd*: [katalog stejnojmenné výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu 14.6.-10.9.2006]. Praha: Abcd, 2006, s. 236. ISBN 80-239-7240-5.

6 POJETÍ ART BRUT V SOUČASNÉ TEORII

Na závěr práce se vracíme zpět k otázkám definování umění art brut. V tomto případě jde o nalézání alternativních přístupů v současných názorech odborníků, kteří se pokouší art brut nově pochopit. Dnes už je patrný odklon od tradiční klasifikace a od hledání neměnných pravd. Současní teoretici umění jsou si vědomi neuchopitelnosti a nedefinovatelnosti tohoto pojmu a hledají nové přístupy, kterými by tvorbu art brut nejlépe popsali. Tato kapitola by měla představit texty vzniklé v nedávné době, které hledají estetickou podstatu art brut, nově pojmenovávají některé souvislosti a po svém se s tímto fenoménem vypořádávají. V těchto textech je mnohdy patrná snaha o potření definujících znaků v pojetí Jeana Dubuffeta. Pozornost se v současné době věnuje převážně formální a obsahové stránce a sémiotice obrazů. Jde o hledání stability v nestabilním charakteru, které dovoluje významům přelévat se z jednoho do druhého a tím pojem art brut nijak nelimitovat, ale naopak jej osvobodit.

Kurátorky, Barbora Šafářová a Terezie Zemánková, v doprovodném textu k výstavě *Art brut, sbírka abcd* z roku 2006, upozorňují na *potíže, s nimiž se setkáváme, snažíme-li se vymezit toto „pole plné min“ a omíláme-li donekonečna definice, které tak zcela pozbývají smyslu,*⁵⁰ a k nesnadnému úkolu definovat art brut se staví po svém. Na základě výčtu tezí a antitezí se pokouší nabourat dosavadní koncept. Ohrazují se například proti Dubuffetově tvrzení o nemotivovanosti tvůrců dožadovat se uměleckého statusu. Jedním z opaku může být Adolf Wölfli, který požadoval umělecké uznání a svá díla prodával. Vedle Dubuffeta je to také Alena Nádvorníková, pro níž absence této motivace tvoří hodnotu a podstatu art brut. Píše, že *svá díla autoři art brutu často vůbec nepodepisují, nepojmenovávají, nedatují(...)* *Nevytvářejí tedy artefakty vybavené náležitostmi, bez nichž se neobejdou zejména historici a kritici umění, a vzhledem k tomu, že svým věcem nepřikládají směnou hodnotu, neživí tím další instituce, například trh s uměním.*⁵¹ Šafářová se Zemánkovou však tvrdí, že kromě Wölfliho bychom našli mnoho dalších z řad umělců art brut jejichž motivace byla totožná. Stejně tak se

50 ŠAFÁŘOVÁ, Barbora a ZEMÁNKOVÁ, Terezie. Pojd'me se podívat. In: *Art brut, sbírka abcd*: [katalog stejnojmenné výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu 14.6.-10.9.2006]. Praha: Abcd, 2006, s. 10. ISBN 80-239-7240-5.

51 NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *K surrealismu*. Praha: Torst, 1998, str. 65. ISBN 80-7215-071-5.

kurátorky ohrazují vůči výroku Michela Thevóze o téměř autistické, neodbytné vnitřní potřebě tvořit a ptají se jednoduše: Nepocit'uje ji snad každý umělec? K této otázce se však vyjadřuje Ivo Pondělíček ve své knize *Fantaskní umění*, který tvrdí, že tvorba duševně chorých se v tomto ohledu liší od kategorie „normálního“ umění. I přesto, že u obou můžeme nalézt společné rysy – naléhavá nutnost tvorby, zjednodušení zobrazeného, odstraňování perspektivy či afektivní výběr barev, art brut však *nemá řád a jednotu výtvarných prvků, není spojnicí mezilidských významů a neváže se na kolektivní normy, neboť si neklade žádné společenské postuláty.*⁵²

Nesnadné rozhodnutí většiny, a to posoudit co vše lze přiřadit k art brut, autorky řeší využitím potenciálu právě oné nezařaditelnosti a neohraničitelnosti a přijetím této skutečnosti za kritérium, které samo o sobě art brut definuje. Paradoxy a neporozumění, které vznikají při recepci těchto děl, jsou pak pouze živnou půdou, která láká a fascinuje. Ve své snaze pojmout díla art brut v jeho množství, zvolily vlastní způsob členění, aniž by jejich snahou bylo tato díla „škatulkovat“, na tři části: Paralelní světy, Proměny těla a Vnitřní hlasy. Tento způsob členění je založen na zajímavých postřezích v detailech a námětech vybraných uměleckých děl.

Do sekce *Paralelní světy* zahrnuly díla vznikající na základě nadpozemských vizí a alternativní imaginární zkušenosti. Tito tvůrci se ve své mysli dostávají o mnoho dál, setkávají se s fantaskními světy, které jsou všeobjímající a přesahují jedince i jeho realitu. *Proměny těla* se vztahují k tělesnosti, té vnější ale i vnitřní. Vnější vztah se týká nemožnosti oddělení se od zbytku reálného prostoru. Naše fyzické rozprostření uniká naší kontrole, sublimuje do okolního světa až není možné rozpoznat, kde končí a začíná. Naopak náměty některých děl v této sekci se zabývají tělesným nitrem, nevydávají se tak za hranice těla, ale představují průnik do hloubky. Do skupiny *Vnitřních hlasů* jsou zahrnuti umělci, kteří tvoří na základě cizích vlivů. Jde zejména o schizofreniky trpící halucinacemi a také mediumní umělce, kteří se dobrovolně vzdávají svého já a aktivně se pokoušejí spojit s hlasy vycházejícími ze záhrobí. Nelze říci, zda jde v prvním případě o vzpomínky archaické paměti uložené v podvědomí lidstva, nebo o skutečnou komunikaci se silami pocházejícími ze záhrobí v případě druhém. Podle autorek textu je

52 PONDĚLÍČEK, Ivo. *Fantaskní umění*. Praha: Vodnář, 2002, s. 114-116. ISBN 80-86226-38-7.

však jisté, že umělci zastoupení v této kategorii sdílejí společně zkušenost vzdání se vlastního já ve prospěch jakéhosi „automatického pilota“.⁵³

Podobným způsobem pracuje také teoretik umění Vincent Gille. Prvotně se táže po rozdílu a odlišnostech art brut s běžnými uměleckými projevy. Rozdíl však nenachází ani v motivu, ani v používaných technikách. Stejně jako u oficiálního umění jsou díla art brut tvořena totožnými znaky a symboly. Pro Gilleho tedy rozdíl nesouvisí s povahou uměleckých děl, shledává toto omezující a neplatné. Spíše se ptá po statutu děl, který však souvisí i s naším estetickým prožitkem. Říká, že *jestliže povaha a techniky zobrazení jsou neměnné, je možné, že se mění referent: ne tedy princip zobrazení jako takový ani použité techniky, ale to, co je zobrazováno*.⁵⁴ Staví vedle sebe několik tématických kategorií tvorby duševně chorých: *Mapy, Architektury, Cesty, Encyklopedie, Legendy*. Každá z těchto kategorií obsahuje vlastní esenciální rysy a náměty a je možné, aby jeden tvůrce figuroval ve více kategoriích, tak je docíleno širšího pojetí jedné tvorby. Art brut je pro Gilleho souborem kreslených znaků zachycujících v menším či větším měřítku celek či část daného území, čte se v nich stejně jako v *mapě*, na rozdíl od klasického umění, které je spíše ztvárněnou krajinou. Tvrdí, že na rozdíl od ostatních se umělci art brut nespokojují s jedním úhlem pohledu, jsou průzkumníky a každé jejich dílo je výsledkem nějaké *cesty*, ať už známé či neznámé. Tito lidé jsou schopní vytvořit celý jeden paralelní svět, ve kterém panují jiné zákony a pravidla. Jsou to plnohodnotné světy, *encyklopedie*, vystavené na neobvyklé logice.

V obou případech jde spíše o subjektivně nastavenou cestu v hledání a nalézání významu art brut. Je to způsob jak toto nepřeborné množství děl s různorodými náměty poskládat a najít v nich nějaký pojící charakter, nežli je uzavřít neměnnou definicí. Vedle analýzy významu se Šafářová se Zemánkovou také zajímají o povahu našeho prožitku. Snaží se vysvětlit sílu, která na nás působí při stavu recepce a táží se po původu intenzity estetického prožitku. Vysvětlení je pro ně v nás samých, v našich soukromých světech, vzpomínkách a zkušenostech, *kdy každý z nás se již někdy dostal*

53 ŠAFÁŘOVÁ, Barbora a ZEMÁNKOVÁ, Terezie. Pojdme se podívat. In: *Art brut, sbírka abcd*: [katalog stejnojmenné výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu 14.6.-10.9.2006]. Praha: Abcd, 2006, s. 221-230. ISBN 80-239-7240-5.

54 GILLE, Vincent. Terra incognita. O art brut a jeho vztazích ke kartografii. In: *Art brut, sbírka abcd*: [katalog stejnojmenné výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu 14.6.-10.9.2006]. Praha: Abcd, 2006, s. 244. ISBN 80-239-7240-5.

*nad tuto propast nejistoty v interpretaci znaků, totožnosti nějaké konkrétní postavy nebo vlastní identity, když zobrazení a významy selhali. Jde o hraniční zkušenost, o osobní drama, které nelze racionálně vysvětlit.*⁵⁵ Na rozdíl od nás, však tvůrci art brut nemají jinou možnost ani svobodu a nemohou z takového stavu mysli vystoupit.

55 ŠAFÁŘOVÁ, Barbora a ZEMÁNKOVÁ, Terezie. Pojd'me se podívat. In: *Art brut, sbírka abcd*: [katalog stejnojmenné výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu 14.6.-10.9.2006]. Praha: Abcd, 2006, s. 232. ISBN 80-239-7240-5.

7 ZÁVĚR

Předchozí kapitoly se věnovaly umělecké tvorbě nazvané art brut, jejímu historickému a pojmovému vývoji. Byl hledán význam definující tyto specifické umělecké projevy, který by jednoznačně určil co může být za umění art brut považováno a co nikoliv. Význam autora a autorství a povaha recipientova estetického prožitku se prokázali jako klíčové při posuzování tohoto umění. Je patrné, že koncept pojmu, známý již od dob Jeana Dubuffeta, mnohdy naráží. Neměnná definice se zmítá a žádá si svobodné a flexibilní pojetí. Vzhledem k vývoji a změnám, které prodělává běžné vysoké umění od dob, kdy byl pojem art brut poprvé pojmenován, je pravděpodobné, že podstata a význam art brut budou stejně tak hybné a jejich hranice budou stále posouvány.

Je evidentní, že v posledních letech zájem o umění, které stojí mimo rámec umění a vymaňuje se z jeho tradičního chápání, zesílil. Můžeme to zčásti přičítat proměnám v dějinách umění a filozofii, které přinesly liberálnější a především nejednosměrný pohled na svět. Například postmodernismus nabídl alternativní možnosti (především v abstraktní a intelektuální rovině) a naprosto odmítl koncept jediné pravdy. A proto tvorba art brut, která právě tyto alternativní přístupy přitahuje, se stává žádanou. Nejen publikum, ale především vědci, se táží po původu vizí, námětů a obsahů v těchto dílech. I přesto se art brut stále ještě může potýkat s nepochopením a zavržením a aktivita odborníků je v tomto případě velmi důležitá. Pořádání výstav a publikování knih a textů o problematice art brut, mohou být nápomocné pro pochopení a následné přijetí.

V případě art brut jsou to právě vnější autority - účastníci světa umění (teoretici, kurátoři, samotní umělci, psychiatři) - kteří mu vtiskují záměr, institucionalizují jej a obohacují jím, ač trochu nepřírozně, svět umění. Pokud se vrátíme k tématu samotné autorské intence v obecném a širokém pojetí umění, platí, že autor se skrze ni stává vědomým účastníkem světa umění, v područí všech motivací a nároků, které si tento svět žádá a podle nějž je také tvorba veřejností vnímána. Na proti tomu tvůrce art brut stojí mimo tento svět, respektive je jeho nevědomým účastníkem, v tom také vzniká hodnota tohoto umění. V okamžiku, kdyby se jeho záměr stal vědomým a cílil na požadavky vnějšího světa – té *dušivé kultury*, kterou Dubuffet kritizoval -

pravděpodobně by se tato záměrná tvorba art brut stala nezajímavou a možná nežádanou. Právě proto je potřeba k art brut, jeho obsahu i tvůrci, přistupovat citlivě s těmi nejčistějšími záměry. Vždy totiž hrozí, že jeho zranitelnost porušíme tím, že do něj vklíníme něco nepatřičného z našeho reálného světa, jak jsme viděli například u tvorby zmiňovaného Miroslava Tichého. Skutečnost, že se jeho díla vystavují a dávají na obdiv veřejnosti a tak se oddělují od jeho osobního dohledu, pro něj znamenala konec jeho intimní tvorby, která měla zřejmě zůstat skryta a neobjevena.

8 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

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

Analogon. 2010, ročník 60, č. 1. ISSN 0862-7630.

Art brut, sbírka abcd: [katalog stejnojmenné výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu 14.6.-10.9.2006]. Praha: Abcd, 2006. ISBN 80-239-7240-5.

BARTHES, Roland. Smrt autora. In: *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné.* Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, roč. 10, č.3.

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

ČAPEK, Josef. *Knihy o umění: Nejskromnější umění. Málo o mnohém. Umění přírodních národů.* Praha: Triáda, 2009. ISBN 978-80-87256-09-1.

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: Sloart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8.

GILBERTOVÁ, Katharine Everett a KUHN, Helmut. *Dějiny estetiky.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.

HENCKMANN, Wolfhart a LOTTER, Konrad. *Estetický slovník.* Praha: Svoboda, 1995. ISBN 80-205-0478-8.

KANT, Immanuel, *Kritika soudnosti.* Praha: Odeon, 1975.

KOLLÁR, Antonín. *Jak jsem poznával a sbíral naivní umění.* Brno, Boskovice: Albert, 2007. ISBN 978-80-7326-109-2.

KOPÁČ, Radim. *Na okraj*. Praha: Pulchra, 2012. ISBN 978-80-87377-40-6.

MATYÁŠOVÁ, Eva. *Naivní malířství*. Praha: Odeon, 1985.

NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *Art brut v českých zemích: mediumici, solitéři, psychotici*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2008. 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 80-7010-060-5.

Outsider art. Sbírka Pavla Konečného: [katalog stejnojmenné výstavy, Muzeum Montanelli 9.8.2012 – 21.10.2012]. Praha: Muzeum Montanelli, 2012. ISBN 978-80-905168-2-3.

POHRIBNÝ, Arsen. *Obrazy čistého srdce, snění a vzpomínek*. In: *Naivní umění v Československu*. Praha: Národní galerie v Praze, 1964.

PONDĚLÍČEK, Ivo. *Fantaskní umění*. Praha: Vodnář, 2002. ISBN 80-86226-38-7.

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

Syrové umění. Sbírka Jana a Evy Švankmajerových: [katalog stejnojmenné výstavy, Pražákův palác v Brně 25.2.2005 – 29.5.2005]. Praha: Arbor Vitae, 2004. ISBN 80-86300-45-5.

TEIGE, Karel. *Osvobození života a poezie: Studie ze čtyřicátých let*. Praha: Aurora, 1994. ISBN 80-901603-2-8.

Umělci čistého srdce. Naivní a lidové umění, art brut: [katalog stejnojmenné výstavy, Muzeum umění Olomouc 15.11.2001 – 17.2.2002]. Velehrad: Ottobre 12, 2001. ISBN 80-86528-06-5.

Umělci čistého srdce. Pocta Anně Zemánkové: [katalog stejnojmenné výstavy, Galerie souboru lidové architektury v Příkazích 24.5.2008 – 28.9.2008]. Olomouc: Národní památkový ústav v Olomouci, 2008. ISBN 978-80-86570-14-3.

WIMSATT, William K. a BEARDSLEY, Monroe C. Intencionální klam. In: *Revolver revuen.* 2004, č. 55.

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

ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny.* Praha: Triton, 2001. ISBN 80-7254-194-3.