

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Pedagogická fakulta

Ústav speciálněpedagogických studií

## **Výtvarný art brut u mentálně postižených**

Bakalářská práce

## **Art "Art Brut" of the mentally handicapped people**

Thesis

Autor práce: Mgr. Jana Navrátilová

Vedoucí práce: prof. PaedDr. Milan Valenta, Ph.D.

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem svou bakalářskou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla veškerou literaturu a další zdroje, se kterými jsem pracovala.

Práce obsahuje 114 310 znaků bez poznámkového aparátu.

V Olomouci dne 9.6. 2014

.....

Děkuji prof. PaedDr. Milanu Valentovi, Ph.D. za odborné vedení mé bakalářské práce, dále všem organizacím za milé přijetí a za podklady pro tuto práci. Tereze Zajíčkové za odborné konzultace a Daliboru Honovi za motivaci a podporu.

## Obsah

Úvod.....	5
1. „O pojmu, který mnohé natropil“.....	7
1.1. Výtvarný art brut jako terminologický problém .....	7
1.2. Dubuffetovo l' Art Brut .....	10
2. Stručný přehled historie světového a českého výtvarného art brut .....	13
2.1. Historický vývoj ve světovém výtvarném art brut .....	13
2.2. Historický vývoj českého výtvarného art brut .....	17
3. Paralela art brut s vybranými výtvarnými směry a proudy .....	23
3.1. Mediální projev a art brut.....	23
3.2. Naivní tvorba v souvislostech s art brut.....	24
3.3. Polemika surrealismu s art brut.....	25
3.4. Boudníkův expresionismus a art brut.....	26
3.5. Na závěr k paralelám s art brut.....	27
4. Osoba s mentálním postižením .....	29
4.1. Výtvarná tvorba osob s mentálním postižením .....	30
5. Praktická východiska: sběr výtvarných prací, cíle, metody .....	32
5.1. Výtvarný kurz ve SPOLU Olomouc .....	33
5.1.1. B., žena, (*1986), lehká mentální retardace.....	34
5.1.2. K., žena, (období mladé dospělosti), mentální postižení.....	40
5.1.3. L., muž (*1979), středně těžká mentální retardace, Downův syndrom .....	43
5.1.4. Z., žena, (období mladé dospělosti) mentální postižení.....	48
5.1.5. P., muž (období mladé dospělosti), lehká mentální retardace.....	51
5.2. Výtvarná dílna v denním centru Oáza.....	58
5.2.1. K., muž (období mladé dospělosti), poruchy autistického spektra, mentální postižení.....	59
5.2.2. L. (období mladé dospělosti), Downův syndrom, mentální postižení .....	62
5.3. J., muž (*1988), středně těžká mentální retardace, poruchy autistického spektra.....	65
Závěr .....	70
Anotace.....	73
Abstract.....	74
ZDROJE.....	75
PŘÍLOHY .....	78

## Úvod

Při volbě tématu této bakalářské práce – *Výtvarný Art brut u mentálně postižených* – mě inspirovala moje vlastní zkušenost s osobami s mentálním postižením. Ve SPOLU Olomouc jsem se podílela na aktivitách převážně volnočasového charakteru: pravidelné kurzy, osobní asistence a víkendové pobyty. Ve školním roce 2009/2010 SPOLU Olomouc pořádalo Výtvarný kurz, ve kterém jsem se stala aktivním účastníkem a podílela jsem se na chodu a vytváření programu celého kurzu. Osobně jsem tak mohla být svědkem procesu tvorby všech uživatelů, kteří do kurzu pravidelně docházeli.

V mnohých interpretacích termínu art brut se často objevují zmínky o tvůrcích jako o společensky marginalizovaných lidech. Spojitost mezi osobami s mentálním postižením a art brut je proto nasnadě. Otázkou zůstává, jestli všechny osoby s mentálním postižením můžeme považovat za tvůrce art brut.

Výtvarná tvorba mentálně postižených je téma, které bylo zpracováno dnes již v mnoha publikacích. Stěžejním zdrojem informací pro tuto bakalářskou práci se stal sborník *Spontánní umění* (2010), jehož texty pojednávají nejen o art brut z užšího hlediska, ale o spontánním expresivním projevu obecně, a *Obrazy příběhů a příběhy obrazů* (2011), které jsou zaměřeny pouze na tvorbu osob s mentálním postižením. K sepsání teoretické části významně přispěly také publikace *Art brut v českých zemích (mediumici, solitéři, psychotici)* (2008), *Art Brut : sbírka abcd* (2006) a *l'art brut : umění v původním (surovém) stavu* (1998).

Zájem o tvorbu mentálně postižených se zvyšuje nejen mezi historiky a teoretiky umění a sběrateli, ale specifičnost této tvorby se dostává i do povědomí širší veřejnosti. Stále však převažuje hledisko, které této tvorbě vymezuje mimoumělecký prostor. Tato bakalářská práce si proto klade za cíl poukázat na výtvarnou tvorbu osob s mentálním postižením a prostřednictvím umění art brut a dalších výtvarných směrů a proudů ji na poli umění rehabilitovat. K dosažení takto vytyčeného cíle bylo použito srovnání aspektů tvorby uznávaných výtvarných vyjádření s tvorbou osob s mentálním postižením.

Teoretická část této bakalářské práce nejprve zkoumá termín art brut, který se jeví jako terminologický problém. Dále nahlíží na umění art brut z historického hlediska, které poukazuje na spojitost tohoto specifického výtvarného projevu s jinými uměleckými směry a proudy. V následujících kapitolách je mezi vybranými výtvarnými vyjádřeními vedena paralela, prostřednictvím které lze vysledovat odlišnosti a podobnosti v mnohých aspektech tvorby.

Jelikož významnou součástí předmětu této bakalářské práce je osoba s mentálním postižením, další kapitola je věnována obecnému popisu a vymezení této specifické skupiny lidí.

Podkladem k vypracování praktické části se staly konkrétní výtvarné práce osob s mentálním postižením. První kapitoly jsou zaměřeny na dva veřejné tvůrčí prostory, ve kterých jednotlivá díla vznikala, a jednoho solitéra z domova pro osoby se zdravotním postižením. Nejen zázemí se jeví jako důležitá součást procesu tvorby. Na základě pozorování, dokumentace a sběru jednotlivých děl vznikly interpretace konkrétních výtvarných děl osob s mentálním postižením, které poodhalují vzájemnou spojitost s uměním art brut a s dalšími výtvarnými směry a proudy.

# 1. „O pojmu, který mnohé natropil“

Na počátku 20. století český výtvarný svět začal více reflektovat tvorbu, kterou nebylo možno přiřadit k žádnému stávajícímu výtvarnému směru nebo proudu. Byly to výtvarné práce, které prozatím neměly zastoupení na výstavách ani v muzeích. Pavel Křepela se o těchto dílech vyjadřuje jako o „tvorbě na periferii kulturního provozu“<sup>1</sup>. Jedním z důvodů, proč se tato díla automaticky ocitla na okraji, byl pobyt tvůrců na psychiatrickém oddělení. Dalším podnětem pro nezařazení prací mezi dosavadní respektovaná umělecká díla byla tehdejší představa o konkrétním tvaru tohoto uměleckého díla. Křepela ve své stati *O pojmu, který mnohé natropil* píše o nepřijatelnosti produkce pro vládnoucí estetické paradigma.<sup>2</sup> Sílila proto potřeba tyto práce pojmenovat, a tím je zařadit do kontextu moderního umění.

Různé interpretace a různé úhly pohledů nazírání na tuto výtvarnou problematiku přinesly několik odborných výrazů, které se dnes běžně ve výtvarném světě užívají. Křepela zmiňuje pojmy jak z českého, tak ze světového prostředí: outsider art, spontánní umění, art brut, surové umění, naivní umění, insitní umění. Zaměříme se v následujícím textu na termín *l'art brut*, který – nejen ve své době – pozměnil pohled na umění jako takové.

## 1.1. Výtvarný art brut jako terminologický problém

Od zrození termínu *l'art brut* do dnešní doby uběhlo několik desetiletí. Ta se zasloužila zejména o mnohovýznamovost pojmu. Za sémantickou proměnou stojí především zájem teoretiků, výtvarníků a sběratelů tohoto druhu umění z celého světa. Pojem *l'art brut* si můžeme v dnešní době vyhledat jak na internetu, tak v odborných slovnících, v časopisech, ve výtvarně zaměřených knihách, dále v katalogích konkrétních výstav nebo v korespondenci výtvarníků a dalších zájemců o umění.

Bohatá lexikální a sémantická stránka českého jazyka umožňuje překládat termín *l'art brut* jednoslovným i víceslovným pojmenováním. V různých publikacích se tak můžeme setkat s termíny: umění v syrovém stavu (Teige, 1949), umění v surovém stavu (Kříž, 1989), drsné,

---

<sup>1</sup> KŘEPELA, P. *O pojmu, který mnohé natropil*. In *Spontánní umění*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 57.

<sup>2</sup> *Ibid.*, s. 58.

syrové umění (*Univerzální lexikon umění*, 1996), hrubé umění (Baleka, 1997), umění v původním stavu, původní umění (Nádvorníková, 1998), umění mimo normy nebo umění marginální. V *Nové encyklopedii českého výtvarného umění* (1995) lze dohledat heslo art brut, které je dále definováno jako spontánní, neškolené umělecké projevy, které nesou stopy bezprostřednosti, autenticity a emocionality.<sup>3</sup>

V anglicky mluvících zemích je francouzský termín l'art brut doslova překládán jako „raw art“.<sup>4</sup> Na zahraničních internetových stránkách a v anglicky psaných publikacích jsou používány pojmy: „art brut“ a „outsider art“. Outsider Art je dnes chápán v širším kontextu, přestože byl Rogerem Cardinalem (\*1936) myšlen jako překlad termínu l'art brut. Termín zahrnuje i výtvarné práce tvůrců, kteří byli ovlivněni kulturou jako takovou a kteří tvořili vědomě, avšak jejich práce neztratily určitý podíl autenticity. Tyto postřehy můžeme vysledovat na internetových stránkách časopisu *Raw Vision*: „*Pojem Outsider Art byl představen v roce 1972 jako název knihy Rogera Cardinala a byl původně zamýšlen jako přesný anglický ekvivalent Dubuffetova termínu, ačkoli zpočátku nezahrnoval pouze Art Brut, ale také práce spadající do kategorie „Neuve Invention“.* V průběhu let byl používán čím dál volněji a často dnes může odkazovat na jakékoli umělce, kteří jsou neškolení, se zdravotním postižením nebo trpí sociálním vyloučením, bez ohledu na druh jejich práce.“<sup>5</sup> Historička umění Amy Dempsey v *Encyklopedickém průvodci moderním umění* (2002) poukázala na důležitý rozdíl mezi tvůrci l'art brut a tvůrci Outsider Art: „*Outsiderští umělci jsou vně uměleckého světa, ale ne nutně vně společnosti.*“<sup>6</sup> Naproti tomu art brut je „*(...) umění, které jako nutnost tryská z přehřátých srdcí a myslí,(...)*“<sup>7</sup>. Takový tvůrce je podřízen pouze vlastnímu puzení, žádné jiné záměry neuplatňuje a sám u své tvorby nevyžaduje.

Zájem o formulaci termínů projevil i Michel Thévoz (\*1936) – kurátor Dubuffetovy Collection de l'Art Brut. Pojmy l'art brut a Outsider Art významově slučuje a definuje je následovně: „*Art Brut, nebo Outsider Art, se skládá z děl vytvořených lidmi, kteří z různých důvodů nebyli kulturně naočkováni ani sociálně podmíněni. Jedná se o všechny druhy lidí z okraje společnosti. Tito lidé, pracující mimo systém výtvarného umění (školy, galerie, muzea atd.), vytvořili díla z hlubin svých osobností, pro sebe a nikoho jiného, díla originální pojetím, tématem*

<sup>3</sup> *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 1995, s. 37.

<sup>4</sup> NÁDVORNÍKOVÁ, A. *l'art brut : Umění v původním (surovém) stavu*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998, s. 79.

<sup>5</sup> Raw Vision's Definitions. [online]. [cit. 2013-11-06]. Dostupné z: <http://www.rawvision.com/about/raw-visions-definitions> (překlad Mgr. Tereza Zajíčková)

<sup>6</sup> DEMPSEY, A. *Umělecké styly, školy a hnutí: Encyklopedický průvodce moderním uměním*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2002, s. 180.

<sup>7</sup> KRÍŽ, J. *Jean Dubuffet*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989, s. 10.



a technikou. Jsou to díla, která nepodléhají módě ani tradici.“<sup>8</sup> Odlišný názor na terminologický „problém“ má Milan Valenta, který oba pojmy – Art brut a Outsider art – obsahově odděluje: „Pokud bychom chtěli být terminologicky naprosto precizní, pak pojmem ArtBrut budeme označovat pouze Dubuffetovu sbírku vystavenou pro veřejnost v muzeu Collection de l'Art Brut ve švýcarském městě Lausanne, ostatní sbírky (...) včetně další produkce osob s duševní poruchou, mentálně retardovaných atd. bychom měli správně označovat za Outsider Art.“<sup>9</sup>

Nejednotnost a mnohovýznamovost interpretace pojmů se tak odráží v mnoha příspěvcích, které o těchto expresivních výtvarných projevech pojednávají a které jsou použity i v této práci. S ohledem na užívání více termínů a jejich četné formulace se nám může jevit l'art brut, chcete-li Outsider art, po terminologické stránce jako matoucí, ve smyslu nejednoznačně uchopitelného „umění“. S ohledem na tuto tendenci se nabízí přiklonit se k termínu *spontánní umění* (Babyrádová, 2010), který obecně zastřešuje jak art brut, tak intuitivní umění, outsider art, naivní umění, lidové umění, alternativní umění a pouliční umění (graffiti, street art), vizionářské umění, marginální projevy, environmentální vizionáři.<sup>10</sup> Na českých internetových stránkách a v některých publikacích (zejména ve slovnících) přesto můžeme vysledovat tendenci k používání termínu art brut. Valenta se k tomuto vývoji vyjadřuje slovy: „(...) *původní termín ArtBrut se mnohdy používá jako zastřešující pro celý tento svébytný výtvarný směr.*“<sup>11</sup> Skepticky vyznívá taktéž komentář od kurátorky Terezie Zemánkové (\*1975), která používání termínu art brut spojuje s přívlastky „vágní, tvárný a přizpůsobitelný“. Důvodem se jeví „terminologický zmatek“, tedy nepřesné pojmenování skutečnosti, kterou termín art brut zastupuje: „(...) *a proto je tak často (termín art brut – pozn. autora) zneužíván pro pojmenování snaživých amatérských polokýčů.*“<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> What Is Outsider Art?. [online]. [cit. 2013-11-06]. Dostupné z: <http://www.rawvision.com/what-outsider-art>

<sup>9</sup> VALENTA, M. *Outsider art a umělci s mentálním postižením*. Speciální pedagogika, roč. 15, 2005, č. 4, s. 285–293.

<sup>10</sup> BABYRÁDOVÁ, H. *Umění bez záměru „dělat umění“*. In *Spontánní umění* (2010). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 14.

<sup>11</sup> VALENTA, M. *Outsider art a umělci s mentálním postižením*. Speciální pedagogika, roč. 15, 2005, č. 4, s. 290.

<sup>12</sup> SVOBODOVÁ, M. *Art brut je jako rána na solar : S Terezii Zemánkovou o institucionalizaci syrového umění*. A2, 2014, č. 2, s. 20.

## 1.2. Dubuffetovo l'Art Brut

Nejdůležitější osobností, která je s „l'art brut“ spojována, je francouzský malíř Jean Dubuffet (1901–1985). Hlavními aspekty, které formovaly Dubuffetův koncept, podle Křepely byly sbírka dětských prací a výtvarná tvorba osob s duševními poruchami. Vliv na utváření nového smýšlení měli i francouzští surrealisté a kniha Hanse Prinzhorna (1886–1933) z roku 1922 *Bildneri der Deisteskraken (Tvorba duševně nemocných)*. Křepela o Dubuffetově teorii napsal: „Vznik a vývoj Dubuffetova konceptu lze vidět jako ‚anarchistickou‘ extrapolaci modernistického (a zcela jistě i postmoderního) projektu hledání původního tvůrčího výkonu, onoho, čistého popudu k aktivitě“.<sup>13</sup> V roce 1947 Jean Dubuffet prezentoval svou sbírku prací na veřejné výstavě v Paříži. Nazval ji *Collection de l'Art Brut*. Termín l'art brut je tak vymezován jak samotným Dubuffetem, tak dalšími teoretiky, kteří pomocí dostupných interpretací termín svazovali do dalších konkrétních definic. Tento vývoj můžeme vnímat jako paradox, neboť umění art brut se vymyká jakékoli definici, což dokazují samotná výtvarná díla.

Dubuffet své pojetí art brut přiblížil v knize *Dusivá kultura*, která byla původně vydána v roce 1968. Na základě kritiky západního evropského myšlení a pojmu kultura – tak, jak ho chápala podle Dubuffeta široká umělecká veřejnost – doslova „vykreslil“ a vyzdvihl svobodné umělecké projevy, které nejsou zatíženy žádnou tendenčností a jsou především otiskem individuality samotného tvůrce. Subjektivně za pomoci mnoha metafor text „obžalovává“ uměleckou společnost z výrazné tendenčnosti. Zástupci této společnosti, dle Dubuffeta „kulturní úředníci“, „estéti“ či „důstojníci kultury“, se uchylují k pouhému napodobování, což popírá autorovu osobnost a naopak zvýrazňuje „kulturní podmíněnost“. „Kultura vlastně zbavila uměleckou tvořivost vážnosti.“<sup>14</sup> Už první slovo v *Dusivé kultuře – indoktrinace* – nám napoví, co je hlavní protiváhou k Dubuffetově teorii. Pojem kultura (v rámci myšlení západní Evropy) Dubuffet chápe jako soubor děl, kterému byly stanoveny hodnoty, podle kterých se nyní posuzují ostatní umělecká díla. Takovou selekci výtvarných děl označil za „podvod“, kterým je kultura obtěžkána již dlouhá staletí. Slovy Jeana Dubuffeta: „(...) je třeba mít vždy na paměti, že tato znalost starých děl je naprosto iluzorní, protože to, co se nám dochovalo, představuje jen velice úzký a pochybný výběr, založený na módách, jimiž byli ovlivněni tehdejší vzdělanci (...)“<sup>15</sup> Tato kulturní konvence, která svazuje Dubuffetovo pojetí umění, je však ve svém důsledku nepřekonatelná, což v určité míře připouští i sám Dubuffet: „(...) zbavit se úplně kulturního vlivu

---

<sup>13</sup>KŘEPELA, P. *O pojmu, který mnohé natropil*. In *Spontánní umění*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 63.

<sup>14</sup>DUBUFFET, J. *Dusivá kultura*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 1998, nečíslováno.

<sup>15</sup>Ibidem

je nemožné“.<sup>16</sup> Odmítá však „totální podmíněnost“ kultury, která umělce řadí do neoriginálního společenského konsenzu.

Pokud budeme přemýšlet o Dubuffetově teorii umění v plném důsledku, pak by neměl být akt tvorby primárně zatížen žádným kulturním prostředím. Výtvarné dílo by vzniklo bez ohledu na diváka, na konkrétní uměleckou formu a bez záměru prezentace díla. Tyto podmínky by fakticky mohly zajistit určitou spontánní tvorbu, která by se neřídila ničím jiným než vnitřním puzením k tvorbě, což by zaručovalo maximální podíl autenticity ve výtvarném procesu. Zastánce Dubuffetovy teorie Thévoz popsal tuto spontánní tvorbu slovy: „*Naprosto anarchistická, intenzivní, efemérní, bez jakékoli myšlenky na osobní genialitu, na prestiž, na specializaci, na příslušnost k něčemu nebo na vyloučení, na rozpor mezi produkcí a spotřebou.*“<sup>17</sup> Literární a výtvarný kritik Radim Kopáč ve své studii nazval Dubuffetovu teorii umění chimérou.<sup>18</sup>

I Křepela se k Dubuffetově pojetí l'art brut vyjadřuje kriticky. Postupem času, díky novým konotacím, se termínu l'art brut dostávalo dalších významů. Podle Křepely se tak termín vyznačuje nejednoznačností: „(...) vlastně nikdy nebyla nabídnuta žádná plauzibilní platforma, jež by sledované jevy jednoznačně a skutečně důsledně uchopila.“<sup>19</sup> Dokladem tohoto tvrzení je i srovnání Dubuffetova pojetí s koncepcí rakouského psychiatra Leo Navratila (1921–2006). Ten nepokládal kulturní izolovanost za nutný aspekt tvorby, což nevyvrátil ani Pavel Křepela a uznal, že v rámci definice pojmu l'art brut nelze historické pozadí v rámci kultury ignorovat.<sup>20</sup> Dále u Dubuffetova pojetí l'art brut Křepela zdůrazňuje přílišné „*lpění na iluzivní představě neposkvrněné inspirace*“, což podle něj vede k „*vytvoření určitého estetického paradigmatu, příliš vzdáleného skutečné podobě každodenní praxe.*“ Naopak na definici kladně hodnotí dvě prolínající se roviny: estetickou a společenskou. Na základě těchto tezí dochází Pavel Křepela k závěru, že „(...) tvůrčí výkon (...) je vždy zasazen jako prvek do rozsáhlé sítě kulturních a společenských interakcí, retrospektivních i projektivních tendencí modulující významovou náplň, stejně jako techniku zpracování a originalitu postupů.“<sup>21</sup> Ať už je umění l'art brut vnímáno čistě z Dubuffetova pohledu jako projev maximální svobody a individualismu nebo z pohledu dalších teoretiků a historiků umění, je jisté, že l'art brut mělo vliv

---

<sup>16</sup> Ibidem

<sup>17</sup> THÉVOZ, M. *L'Art Brut. In l'art brut : Umění v původním (surovém) stavu.* Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998, s. 19.

<sup>18</sup> KOPÁČ, R. *Surovost, anebo kultura?* In *Na okraj: poznámky a glosy ke kulturní periferii.* 1. vyd. Praha: Pulchra, 2012, s. 30.

<sup>19</sup> Ibid., s. 64.

<sup>20</sup> Ibid., s. 74.

<sup>21</sup> Ibid., s. 75.

jak na teoretickou (smýšlení o umění), tak na praktickou (konkrétní výtvarné práce) stránku umění. Slovy Pavla Křepely: „(...) *Dubuffetova aktivita představovala teoretickou a v podstatě i praktickou inauguraci tvůrčích postupů jím specifikovaného pole art brut do moderního výtvarného myšlení (...)*“<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> KŘEPELA, P. *O pojmu, který mnohé natropil*. In *Spontánní umění*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 74.

## 2. Stručný přehled historie světového a českého výtvarného art brut

V historii výtvarného art brut se objevují dva přístupy, které vedle sebe existují jako dva protilehlé póly. Oba dva na toto specifické umění nahlíží z diametrálně odlišného úhlu pohledu. První názor tvorbu i její autory nepřijímá a výtvarnému art brut nepřikládá přílišnou důležitost nebo ho dokonce neguje. Prácím, které se vymykaly tehdejšímu výtvarnému standardu, byla často přisuzována vada zraku autora nebo psychopatologický projev šilence. V této souvislosti Alena Nádvořníková v katalogu *l'art brut: umění v původním (surovém) stavu* zmiňuje historickou putovní výstavu, která proběhla pod názvem Zvrhlé umění (Entartete Kunst). Uspořádali ji ve 30. letech 20. století nacističtí představitelé Kultur a měla za úkol zdiskreditovat moderní umělce, jako byli Paul Klee, Oscar Kokoschka, Marc Chagall a další (Příloha č. 1), k čemuž jim měly dopomoci výtvarné práce duševně a jinak nemocných lidí. Druhé stanovisko naopak díla posuzuje kladně a uznává jejich hodnoty – například vědecké nebo umělecké. Ve svých počátcích se na pozitivním vnímání této specifické tvorby zasloužili zejména psychiatři, které můžeme pokládat za první zájemce o tyto spontánní umělecké projevy. Oba dva názory – pozitivní a negativní – protínají jak světový, tak i český art brut.

Je třeba ještě podotknout, že art brut lze vnímat jako „umění bez historie“, což připomíná Terézie Zemánková a dodává, že „*art brut existovalo vždy, a přesto nelze sledovat jeho historii. Ze své podstaty ignoruje aktuální i minulé umělecké směry a je vždy vázáno jen a pouze na osobnost svého tvůrce. Nemá žádný vývoj. Můžeme se pokusit pouze nastínit historii zájmu o ně, (...)*“<sup>23</sup> Následující kapitoly jsou tedy zaměřeny na tuto tendenci.

### 2.1. Historický vývoj ve světovém výtvarném art brut

První zmínky o výtvarném art brut v zahraničí spadají do 90. let 18. století, kdy „*psychiatr Philippe Pinel (1745–1826) začal v pařížské léčebně pro duševně nemocné Bicetre praktikovat humánní metody péče o pacienty. Chovanci ústavu přestali být vnímání jako nebezpeční zločinci a získali tak jistou omezenou svobodu. Mimo jiné mohli začít i tvořit...*“<sup>24</sup> Vedle silné represivní tendence vnímání psychiatrických pacientů a jejich tvorby se naopak objevuje zvýšená pozornost o jejich činnost. MUDr. Otakar Janota (1889–1969) ve své studii *Výtvarná díla duševně chorých*

<sup>23</sup> ZEMÁNKOVÁ, T. *Exkurze do oblasti art brut*. A2, 2009, č. 7, s. 16.

<sup>24</sup> DECHARME, B., ŠAFÁŘOVÁ, B., ZEMÁNKOVÁ, T. *Art brut : Sbírka abcd*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2006, s. 273.

z roku 1924 udává důvody zájmu psychiatrů z celé Evropy. Podle něj lékaři hledali v dílech náznaky symptomů nebo projevy nemoci.

K prohloubení zájmu o výtvarný art brut přispělo také směřování západní Evropy ke spiritismu. Toto hnutí nastartovalo v 19. století bohatou činnost, což vedlo mimo jiné i k zájmu o mediální kresby. Společnost, která se zajímala o výtvarné sebevyjádření, zejména psychiatři a spiritisté, tak vstoupila do 20. století s již osobní zkušeností a s touhou prozkoumat duševní a psychické pochody jedince skrze výtvarná díla. Byly uspořádány první výstavy, psány první publikace. V knize *Art brut: sbírka abcd* je zapsána poznámka: „*Vychází publikace psychiatra Josepha Roguese de Fursaca (...) Písemnosti a kresby u duševních a nervových chorob, která je považována za první knihu zabývající se fenoménem později označovaným jako art brut.*“<sup>25</sup> Svět se tak pomalu seznamoval s umělci s nutkavou potřebou tvořit. Takovým tvůrcem byl například – dnes již nejznámější představitel umění art brut – duševně nemocný Švýcar Adolf Wolfl (1864 – 1930), který inspiroval například Waltera Morgenthalera (1882– 1965), přednostu psychiatrické kliniky ve Waldau u Bernu, k vydání monografie: *Ein Geisteskranker als Künstler. (Duševně nemocný jako umělec)*“<sup>26</sup> (Příloha č. 2)

Ke skupině psychiatrů, kteří se zajímali o výtvarné práce pacientů převážně z vědeckých důvodů, a spiritistů, kteří mimo jiné skrze výtvarné vyjadřování zkoumali projevy své vlastní duše, se přidali umělci. Ti vnímali práce pacientů a mediální kresby jako zdroj inspirace. Na tyto výtvarné aktivity se tak začalo více pohlížet jako na umělecká díla, zejména ve 20. letech 20. století, kdy evropským uměním procházela vlna avantgardy. V takto umělecky pronikavé době v roce 1922 byla vydána kniha Hanse Prinzhorna *Výtvarné projevy duševně chorých*, která inspirovala a podnítila k tvořivé práci mnohé umělce, zejména z okruhu expresionismu a surrealismu. Ve druhé polovině 40. let byl francouzský umělec a obchodník Jean Dubuffet fascinován tvorbou „lidí výtvarně neškolených, velmi často bez vzdělání, vizionářů a duševně nemocných“<sup>27</sup>. V roce 1945 z pracovních důvodů podnikl několik cest po Švýcarsku, kde se seznámil s další činností společensky marginalizovaných lidí a s ostatními zájemci (psychiatry) o tyto spontánní projevy. Dubuffet své cestovatelské aktivity zúročil nejen ve vlastní tvůrčí práci (Příloha č. 3), ale i sběrem výtvarných prací shromážděných ve sbírce Collection l'art brut a spoluzaložením *Compagnie de l'Art Brut*. Dále tato samovolná intuitivní vyjádření zaštitil termínem *l'art brut* a sepsal několik prohlášení a poznámek k tomuto tématu, např. *Raději art*

---

<sup>25</sup> Ibidem

<sup>26</sup> Ibid., s. 274.

<sup>27</sup> KRÍŽ, J. *Jean Dubuffet*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989, s. 10.

*brut než kulturní umění* (1949). Mimo jiné v roce 1968 vydal studii *Asphyxiante culture* (*Dusivá kultura*).

Ve druhé polovině 20. století se zájem o umění art brut stále zvyšoval jak mezi lékaři, kteří tvorbu pacientů vnímali především z diagnostických a terapeutických důvodů, tak mezi historiky a teoretiky umění i samotnými umělci. Po celém světě byly pořádány výstavy a zveřejňovány soukromé sbírky: v Paříži, Londýně, New Yorku, Los Angeles, Madridu, Tokiu, Moskvě, Varšavě, Záhřebu, Vídni atd.<sup>28</sup> Nejen v katalogích konkrétních výstav se objevovaly další a další příspěvky a komentáře k tematice a motivaci umění art brut. Zveřejňována nebyla jen tvorba samotných umělců, ale i jejich pohnuté životopisy. Po světových válkách, kdy „oficiální“ umění bylo obohaceno o nový rozměr, čítala Dubuffetova sbírka na 700 děl. Sedmdesát pět autorů tak prošlo přísným výběrem francouzského sběratele a nadšence a mohlo svá díla v roce 1967 prezentovat na výstavě v Paříži. Právě Dubuffetova nekompromisní kritéria pro art brut byla důvodem, proč spoluzakladatel *Compagnie de l'Art Brut* André Breton (1896 – 1966) po třech letech z této společnosti vystoupil. Později, v roce 1982, bylo samotným Dubuffettem vyčleněno místo v jeho sbírce i dílům, která podle jeho parametrů nepatřila ke stoprocentnímu art brut. Tato výtvarná tvorba dostala přívlastek *Neuve Invention*.

Nemalý podíl v historii světového art brut má také filozof a historik umění Michel Thévoz (\*1936). Ten je označován za dubuffetovského pokračovatele, jehož příspěvky k tématu se staly důležitou součástí polemiky o tom, co ještě je a co už není art brut. V roce 1975 Thévoz vydává knihu s příznačným názvem *L'Art Brut*. Přes názorové neshody mnohých zainteresovaných osob je ovšem třeba říci, že „*umění art brut tak začalo být chápáno v kontextu oficiálního a „vysokého umění“*“.<sup>29</sup> Terézie Zemánková v článku *Exkurze do oblasti art brut*<sup>30</sup> označila sedmdesátá léta za období, ve kterém se zájem o art brut začal šířit do celého světa.

Významnou součástí světového výtvarného art brut se stalo v Rakousku místo, které je dnes známé pod názvem Gugging. Již v roce 1885 byla založena psychiatrická léčebna Maria Gugging, která postupem času vyrostla ve významnou tribunu pro pacienty s výtvarným nadáním. Součástí léčebny bylo od roku 1981 Centrum pro umění a psychoterapii, které významně podpořil psychiatr Leo Navratil (1921–2006). Zájem o pacienty s chutí tvořit ho zavedl až k samotnému Dubuffetovi, který Navratila povzbudil v jeho úsilí. Své lékařské poznatky a závěry o tvorbě duševně nemocných lidí již dříve zúročil v knize *Schizophrenie und Kunst*

---

<sup>28</sup> Přehled výstav je uveden v publikaci *Art brut : Sbírká abcd*.

<sup>29</sup> BIELESZOVA, Š. *Institucionální péče o projevy art brut ve Švýcarsku*. In *Spontánní umění*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 48.

<sup>30</sup> ZEMÁNKOVÁ, T. *Exkurze do oblasti art brut*. A2, 2009, č. 7, s. 16.

(*Schizofrenie a umění*), která rakouskému psychiatrovi vyšla v roce 1965. Z okruhu psychiatrické kliniky se stal známým především Johann Hauser (1926–1996), Johann Korec (1937–2008) nebo Oswald Tschirtner (1920–2007). (Příloha č. 4) Navratilův nástupce umělec a psychiatr Johann Feilacher (1954) v roce 1986 Centrum přejmenoval na Haus der Künstler (Dům umělců) a organizačně zaštil celý chod „domu“. V rozhovoru s Hanou Babyrádovou publikovaném v knize *Spontánní umění* (2010) uvádí, že se snažil vytvořit pacientům takové podmínky, aby mohli spontánně tvořit a zároveň být maximálně samostatní. Zdá se, že Feilacher na tvorbu duševně nemocných pohlíží jak očima lékaře, tak umělce, což dokazuje tvrzení, že k psychicky nemocným lidem v Guggingu přistupuje převážně jako k umělcům a jedná s nimi a s jejich pracemi jako s plnohodnotnou součástí uměleckého světa.<sup>31</sup> Svůj postoj stvrdil založením galerie (1994), otevřeného studia (2001), soukromé nadace (2003) a muzea (2006). Feilacherův osobní vztah k této specifické tvorbě tak umožňuje rehabilitaci samotných pacientů jak ve společnosti, tak v uměleckém světě.

Podíl na vnímání a formování umění art brut ve světě mají také aktivity profesora Rogera Cardinala. Ten v roce 1972 vydal – v rámci kontextu celého umění – významnou publikaci *Outsider art* (viz. kapitola 2.1.) a dále organizačně zaštiťoval další výstavy, které se týkaly tématu art brut. Podobnou účast na pronikání tohoto specifického druhu umění do širších souvislostí má také londýnský časopis *Raw Vision*, založený v roce 1989 Johnem Maizelsem (\* 1945). Na internetových stránkách si můžeme přečíst, že cílem čtvrtletníku je především prezentace *Outsider art* široké veřejnosti.<sup>32</sup> Časopis se soustředí na autory z celého světa a mapuje a shromažďuje jejich díla, prezentuje jejich tvorbu a životy. Podává zprávy o výstavách a publikacích, které se zajímají o *Outsider art*, mimo jiné i o umění art brut. Samostatnou kapitolu také věnuje termínům a jejich definicím (*Raw Vision's Definitions*), které se svou obsahovou částí mnohdy překrývají (např. *Art Brut*, *Outsider Art*, *Marginal Art*, *Neuve Invention*, *Folk Art* atd.). Pravidelné vydávání časopisu tak urychlilo komunikaci s nadšenci, sběrateli a kurátory výstav na celém světě. Stálý zájem o tento druh umění dokazují nejen četné výstavy, které byly ve druhé polovině 20. století uspořádány, ale i potřeba sdružovat stávající výtvarná díla art brut a vyhledávat nové „umělce“. Za tímto účelem vznikla v roce 1999 pařížská asociace *abcd*, jejíž „(...) hlavní náplní je (...) studium tohoto druhu výtvarné tvorby, propagace sbírky art brut – abcd, vyhledávání nových autorů a jejich etablování ve společnosti, veřejná prezentace

---

<sup>31</sup> *Co je vlastně Gugging : Rozhovor Hany Babyrádové s Johannem Feilacherem uskutečněný v Guggingu 14. května 2010.* In *Spontánní umění*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2010, 342 s.

<sup>32</sup> About Raw Vision. [online]. [cit. 2013-11-06]. Dostupné z: <http://www.rawvision.com/about>



prostřednictvím výstav a odborných publikací a pořádání přednášek.“<sup>33</sup> Kolekce abcd, jejíž majitelem je Bruno Decharme (\*1951), čítá kolem tří tisíc výtvarných děl.<sup>34</sup> Nově vzniklá sdružení tak doplňují sbírky osobností, které stály u prvních objevů umění art brut. Postupem času mnohé z nich nabyly velké množství sesbíraných uměleckých předmětů jako například Prinzhornova nebo Morgenthalerova sbírka, které čítají kolem 5000 uměleckých děl. Při takovém počtu lze bez nadsázky mluvit o fascinaci uměním art brut. Rozmanitost důvodů zkoumání tohoto specifického umění dokládají také mnohé publikace, jejichž zlomek můžeme vyhledat na internetových stránkách sdružení abcd nebo časopisu Raw Vision. Jedna z nejnověji vydaných publikací se jmenuje *Raw Erotica: Sex, Lust and Desire in Outsider Art* (Raw Vision, 2013).

Ve světové historii art brut lze vysledovat tendenci, a sice kterými konkrétními cílovými skupinami tvůrců art brut se odborná i laická veřejnost zabývala v kontextu umění jako takového. Ve sledovaných textech se objevují časté zmínky o mediumicích, o osobách s duševním onemocněním, o podivínech, kteří se skrývají před vnějším světem. Však informace o tvorbě osob s mentálním postižením, na kterou jsem v mnou dostupných dokumentech a zdrojích narazila, je spojena až s rokem 1986, kdy bylo založeno bruselské „Centrum pro výzkum a šíření art brut“ (*Art en Marge*). Toto centrum se primárně zaměřilo právě na mentálně postižené tvůrce jako umělce.

## 2.2. Historický vývoj českého výtvarného art brut

V českém art brut existují specifika, která můžeme považovat v našem historickém vývoji za charakteristická. Podobu těchto spontánních projevů ovlivnila kulturní a politická platforma, na jejímž podkladě se český art brut utvářel. Přestože art brut patří solitérům<sup>35</sup> tvořícím ze svých vlastních přesvědčení, z nutností, tedy primárně bez kulturního navazování nebo vymezení se ke konkrétnímu směru či proudu, z dnešního pohledu nelze opominout zmínky o lidové, naivní a mediumní tvorbě. Nutí nás k tomu společné aspekty tvorby (např. volba podobných výtvarných postupů), které lze vysledovat jak v umění art brut, tak v již jmenovaných výtvarných

---

<sup>33</sup> DECHARME, B., ŠAFÁŘOVÁ, B., ZEMÁNKOVÁ, T. *Art brut : Sběrka abcd*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2006, s. 302.

<sup>34</sup> SVOBODOVÁ, M. *Art brut je jako rána na solar : S Terezii Zemánkovou o institucionalizaci umění*. A2, 2014, č. 2, s. 20.

<sup>35</sup> *Ibidem*

směřování a v dalších uměleckých směrech. S historií československého art brut souvisí dva důležité pojmy, které lze vnímat v kontextu s touto specifickou spontánní tvorbou. Jedná se o termíny „insitní umění“ Štefana Tkáče a explosionismus Vladimíra Boudníka.

Počátky českého výtvarného art brut jsou spojovány se spiritualistickým proudem. K tomuto tvrzení nás vede metoda, kterou spiritisté využívali při svých mediálních kresbách. (Příloha č. 5) Při aktu tvorby si kladli důraz na nezatíženost rozumovou kontrolou, což zajišťuje určitou míru autenticity. Spiritualismus byl u nás přenesen z Německa do Podkrkonoší. Publikace *Art brut: sbírka abcd* první zmínky datuje do roku 1880 a spojuje je se spiritualistickou činností továrníka Ignáce Etricha (1839–1927). O 15 let později se konala v Praze první spiritualistická schůzka a na samém počátku 20. století se uskutečnila první výstava mediálních kreseb. V roce 1913 vydal Stáňa J. Bělohradský (1875–1940) *Dějiny, původ a účel kreseb mediálních vůbec a v Čechách zvláště*. Spiritualistické hnutí mělo v 1. polovině 20. století velkou podporu, o čemž svědčí množství uskutečněných výstav, uspořádaných sjezdů, zakládání nových spolků a vydávání časopisu *Posel záhrobní* v letech 1900 – 1939 Karlem Sezemským (1860–1936).

Přestože umění art brut tak, jak ho vnímáme dnes, bylo v českém státě reflektováno převážně až v 90. letech 20. století, o základní umělecké principy a další podobnosti, které tuto tvorbu doprovázejí, se umělecký okruh zajímal již ve 20. letech. Dokladem je vydání esejí a studií Josefa Čapka (1887–1945) *Nejskromnější umění*, které přibližuje Čapkovy názory na lidové a naivní umění. Kurátorka Terézie Zemánková spatřuje analogii naivního umění s art brut v absenci uměleckého vzdělání: „stejně jako autorům art brut, chybí (naivním tvůrcům – pozn. autora) příslušné vzdělání a znalost výtvarných kánonů“.<sup>36</sup> Tyto aspekty tvorby ovšem nebyly cizí mnohým reprezentantům avantgardních směrů, které v československé kultuře měly velký ohlas, a to jak ve výtvarném umění, tak i v literatuře. Díla z řad surrealismu a dadaismu vznikala především ve 30. a 40. letech 20. století. Díky podobným způsobům vyjadřování, které zahrnují například princip náhody, vlastní fantazii nebo psychický automatismus, můžeme z dnešního pohledu tyto výtvarné projevy vnímat jako polemiku s tvorbou art brut. (viz kap.4).

Nebyli to jen umělci, kteří projevovali zájem o autentická výtvarná díla. V roce 1924 v časopise lékařův českých vyšel text Oldřicha Janoty *Výtvarná díla duševně chorých*, který připomíná „zvýšenou pozornost“ psychiatrů. Spontánním výtvarným projevům Janota přiřkl nejen vědeckou, ale i uměleckou hodnotu. Ve své studii doslova mapuje příspěvky lékařů z evropských zemí jako je Francie, Německo, Švýcarsko, dále i z USA. To, co nejvíce lékaře na této tvorbě přitahuje, Janota spatřuje především ve „vyjádření duševního obsahu“. Hodnotu

---

<sup>36</sup> Ibidem

tak nabývají zejména výtvarné práce, u kterých je tvorba spojována s „pudovým nutkáním vytvářeti“.<sup>37</sup>

40. léta 20. století jsou poznamenána 2. světovou válkou. Politická situace se nutně musela projevit i v kulturním světě. S potlačením svobod fašistický režim přinesl s sebou přísné doktríny, které se týkaly i výtvarného umění. To bylo uměle rozděleno na „zvrhlé umění“ (*Entartete Kunst*) a umění, které vyhovovalo diktátu totalitní ideologie. Spontánní expresivní projevy nepatřily mezi kladně přijímaná díla. Protože nesplňovaly přesně stanovené požadavky, byly odsouzeny k zániku. Karel Teige svou studii *Entartete Kunst* ze 40. let prokládá citáty z nacistických kritik, které měly za úkol zdiskreditovat avantgardní a moderní tvorbu, především tzv. ismy (expresionismus, dadaismus, surrealismus a další). (Příloha č. 6) Ty byly považovány za „výstřelky chorobných mozků“, „obludná umělecká výstřednost“ nebo za „odpuzející, oku nelahodící výtvarné výrobky“. Samotný Adolf Hitler zaujal ve své knize *Mein Kampf* jasné stanovisko k zobrazování lidské postavy v expresivní výtvarné tvorbě. Ne náhodou jeho názory připomínají Akci T4 (Aktion T4<sup>38</sup>), která probíhala v nacistickém Německu: „*Je to drzost nebo těžko pochopitelná hloupost fabrikovat mrzáky a kretény, ženy, které mohou působit jen odpor, muže, kteří se podobají spíš zvířatům než lidem, děti, které, kdyby takové vůbec žily, byly by počítovány jako boží kletba.*“<sup>39</sup> Represe vůči osobám se specifickými poruchami vyústila do brutálního holocaustu, který byl veřejně odsuzován již v průběhu 2. světové války. Právě na jejím konci Jean Dubuffet objevuje a popisuje své *l'art brut*, které tolik zapůsobí na mnoho dalších obdivovatelů spontánního umění a teoretiků umění. Jedním z nich byl i Karel Teige (1900–1951), který jako první seznámil československý výtvarný svět s pojetím *l'art brut*.

Právě důležitým mezníkem v historii českého *art brut* se stala studie Karla Teiga vydaná v roce 1949 – *Kresby Karla Havlíčka* (Příloha č. 7). Už v první větě lze rozpoznat, že půjde o popis expresivních výtvarných projevů: „(kresby – pozn. autora) *působí, zejména při prvním setkání, matoucím a znepokojivým dojmem.*“ Spolu s poznámkami o pojmu *art brut* a o Jeanu Dubuffetovi je v textu explicitně definována i osobnost tvůrců, které lze zmiňovat v souvislosti s *art brut*: „(...) *jsou to lidé, kteří bez pomýšlení na slávu, již může dát provoz takzvaného uměleckého světa, začali často v poměrně pozdním věku kreslit a malovat jen sobě pro radost, z neodbytné a neukojené vnitřní potřeby.*“<sup>40</sup> Svou studií Teige zařadil nejen kresby Karla Havlíčka, ale i *art brut* jako takové do kontextu profesionálního umění. Dubuffetův koncept však nadále

<sup>37</sup> JANOTA, O. *Výtvarná díla duševně chorých*. Časopis lékařův českých. 1924, roč. 63, č. 6 – 7, s. 264.

<sup>38</sup> Akce T4 systematicky „likvidovala“ postižené v nacistickém Německu. Akce T4. [online]. [cit. 2013-11-20]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Akce\\_T4](https://cs.wikipedia.org/wiki/Akce_T4)

<sup>39</sup> TEIGE, K. *Entartete Kunst*. In *Výbor z díla III: Osvobozování života a poezie*. Praha: Aurora, 1994, s. 71.

<sup>40</sup> TEIGE, K. *Kresby Karla Havlíčka*. In *Výbor z díla III: Osvobozování života a poezie*. Praha: Aurora, 1994, s. 393.

zůstává opomíjen, protože v 50. letech opět nastala nepříznivá doba pro svobodné vyjadřování. Kdo chtěl tvořit jinak, než diktoval socialistický realismus, byl nucen uchýlit se do „podzemí“ bez možnosti prezentace svých děl na veřejnosti. Takto postižen byl i grafik Vladimír Boudník (1924–1968), jehož směr explosionismus lze vztahovat k Dubuffetovu konceptu *l'art brut*, stejně jako jeho vlastní tvorba, která je poznamenána autorovými niternými prožitky a nutností zaznamenávat (viz kap. 4.4.). Metoda experimentu, kterou Boudník často využíval, nebyla oficiálně komunistickou ideologií přijímána (i když v 60. letech byla částečně tolerována). Ti, kteří v dobách totality oceňovali výtvarné experimenty, byli lékaři psychiatrických léčeb. Jedním z nich byl i MUDr. Stanislav Drvota (\*1929), který v roce 1966 přizval ke svým výtvarným pokusům právě Vladimíra Boudníka, aby pacienty seznámil s technikou kreslení. Výtvarník tato sezení také využil k explosionalistickým pokusům, kdy pacienti dokreslovali abstraktní tvary blíže nespécifikovaných skvrn.<sup>41</sup> Také primář psychiatrické kliniky v Sadské u Poděbrad Milan Hausner (1929–2000) přisuzoval výtvarné tvorbě svých pacientů určitou hodnotu. Svědčí o tom jeho pozůstalost, ve které se nachází rozsáhlá sbírka kreseb pacientů.<sup>42</sup>

V politicky uvolněných 60. letech se zájem odborné veřejnosti o spontánní výtvarné projevy prohluboval. Historie československého *art brut* se pojí s termínem Štefana Tkáče (1931–1989) „insitní umění“. Toto slovní spojení zahrnuje jak tvorbu *art brut*, tak naivní a lidové umění. V roce 1966 se v Bratislavě konalo *I. triennale insitného umenia* (INSITA), jehož úkolem byla nejen prezentace naivní tvorby, ale i veřejné uznání výtvarných děl jako plnohodnotné součásti umění. Po dalších dvou ročnících (1969, 1972) vlivem politickým událostí došlo k přetržení tradice. Následující ročníky probíhají od roku 1994 do současnosti. Pro spontánní neškolenou tvorbu se také nadchl historik umění Arsen Pohribný (1928), který taktéž v roce 1966 uspořádal putovní výstavu *Obrazy prostého srdce*. Společně se Štefanem Tkáčem pak o rok později vydali publikaci *Naivní umění v Československu*, která mapuje naivní umělce a autory *art brut* na československém území. O tvorbu těchto autorů se začali zajímat jak instituce (Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích), tak soukromí sběratelé (Pavel Konečný). Právě se jménem Pavla Konečného (\*1949) jsou spojovány aktivity olomouckého Divadla hudby OKS, které sehrálo v historii československého *art brut* svou důležitou roli *brut* a v rámci českého kontextu stále sehrává. Anežka Šimková situaci popsala slovy: „(...) Olomouc se od konce 60. let 20. století postupně stávala důležitou základnou pro zviditelňování původní spontánní tvorby,

---

<sup>41</sup> HAVRÁNEK, V. *Boudníková šedesátá léta*. In ROUS, J., PRIMUS, Z.: *Vladimír Boudník: Mezi avantgardou a undergroundem*. Praha: Gallery, 2004, s. 161.

<sup>42</sup> DECHARME, B., ŠAFÁŘOVÁ, B., ZEMÁNKOVÁ, T. *Art brut : Sběrka abcd*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2006, s. 283.

především polohy art brut.“<sup>43</sup> Pod hlavičkou Divadla hudby bylo v Olomouci uspořádáno 8 výstav prezentujících autentické spontánní projevy neškolených tvůrců. Na tyto aktivity navázalo v 90. letech Muzeum umění Olomouc, které se začalo soustavně věnovat sbírkové činnosti spontánního umění (v širším slova smyslu) i art brut. V muzeu v roce 2008 proběhla výstava *Art brut v českých zemích (Mediumici, solitéři, psychotici)*, která měla odezvu i v zahraničí, např. v českém centru v Bruselu.<sup>44</sup>

Po roce 1989 se fenomén art brut dostává do širšího povědomí české veřejnosti, především zásluhou teoretičky umění a kurátorky Aleny Nádvorníkové (\*1942). Po pádu komunistického režimu se české tvorbě art brut otevřel světový kontext, kde zájem o toto specifické umění nadále přetrvával bez umělého přetržení (viz kap. 3.1.). Právě Nádvorníková se podílela na „iniciační“ (Šimková) výstavě, která proběhla pod záštitou Galerie hlavního města Prahy v roce 1998 – *L'art brut – umění v původním (surovém) stavu*. Expozice obsáhla české i zahraniční práce (část francouzské sbírky L'Aracine) a dle slov kurátorky se jednalo o „zlatý fond umění“.<sup>45</sup> Následovaly další veřejné prezentace soukromých sbírek (např. sbírka Evy a Jany Švankmajerových) i státních institucí – muzeí, galerií a to nejen v českých městech, ale i v zahraničí.<sup>46</sup> Důležitým počinem, který souvisí s mezinárodním kontextem art brut, bylo založení pražské asociace abcd (2002), které „(...) vzniklo jako sesterská organizace stejnojmenné asociace sídlící v Paříži, (...) Jeho hlavní náplní je tedy studium tohoto druhu výtvarné tvorby, propagace sbírky art brut – abcd, vyhledávání nových autorů a jejich etablování ve společnosti, veřejná prezentace prostřednictvím výstav a odborných publikací a pořádání přednášek.“<sup>47</sup> Ve 21. století se tak na českém území odborná i laická veřejnost může seznámit s mnohými autory světové úrovně. Vzhledem k množství tvůrců zde zmíníme jen zlomek nejznámějších autorů spolu s ukázkou výtvarné tvorby: Karel Havlíček (1897–1988), Jan Křížek (1909–1985), Anna Zemánková (1908–1986), Zbyněk Semerák (1951– 2003), Cecílie Marková (1911–1998), Eva Droppová (\*1936), Zdeněk Košek (\*1949) a další. (Příloha č. 8)

Historie českého art brut dokazuje, že tato specifická výtvarná tvorba má ve světě nezastupitelnou úlohu. Přes různé politické systémy, které se na našem území vystřídaly, i přes výtvarná směřování (spiritismus, naivní a lidová tvorba), která lze vnímat v souvislosti

<sup>43</sup> ŠIMKOVÁ, A. *Spontánní (umění) : Olomoucká scéna 1968 – 2010*. In *Spontánní umění*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 15.

<sup>44</sup> Podrobný přehled olomouckých výstav vypisuje publikace *Spontánní umění*.

<sup>45</sup> NÁDVORNÍKOVÁ, A. *L'art brut : Umění v původním (surovém) stavu*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998, s. 11.

<sup>46</sup> O celosvětové uznání české tvorby art brut se svými aktivitami zasloužily především Alena Nádvorníková, Anežka Šimková, Terezie Zemánková.

<sup>47</sup> DECHARME, B., ŠAFÁŘOVÁ, B., ZEMÁNKOVÁ, T. *Art brut : Sběrka abcd*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2006, s. 297.

s tvorbou art brut, zůstává důležitým aspektem tvorby niterný zápas s nutkavou potřebou zaznamenávat. Ukázalo se, že tuto potřebu může člověk cítit nezávisle na okolním světě, kdykoli a v jakékoli době.

### 3. Paralela art brut s vybranými výtvarnými směry a proudy

Mnohé publikace, které pojednávají o umění art brut, vyslovují názor, že toto specifické umění nelze svázat konkrétní definicí a nelze určit přesně jeho hranice. V této souvislosti lze připomenout výrok Anežky Šimkové, která se zmiňuje o autentickém projevu, jemuž je právě vytyčování další hranice tolik vzdálené.<sup>48</sup> Tento názor podporuje fakt, že některé aspekty tvorby art brut se mohou shodovat například s vyjadřovacími prostředky jiných výtvarných směrů nebo výrazů. Na druhou stranu „(...) *neexistuje soubor znaků, který by byl pro art brut jednoznačně charakteristický.*“<sup>49</sup> Tato skutečnost se nabízí jako důvod, proč je tvorba art brut často představována spolu s jinými výtvarnými tendencemi, zejména s naivním a lidovým uměním nebo mediální tvorbou. Následující text bude zaměřen na podobnosti, rozdíly a přesahy art brut s vybranými výtvarnými směry a proudy, a sice se surrealismem, naivní tvorbou, mediálním projevem a expresionismem, což předurčila jejich společná trajektorie v kontextu umění.

Společným aspektem tvorby se jeví rys spontánnosti, který v určité míře nelze upřít ani surrealistické, naivní, mediální, ani expresionistické tvorbě. Babyrádová v této souvislosti připomíná, že „(...) *umění, které vzniká z popudu vyjádřit niterně ukrytá poselství či z prosté radosti (...)*,“<sup>50</sup> lze zastřešit pojmem spontánní umění. Sem řadí výtvarné projekty, které vznikly „intuitivně, samovolně a bez primárního účelu“, což se vymyká námi sledovanému surrealismu a expresionismu, neboť tyto tendence jsou zatíženy konceptem. Právě koncept staví Babyrádová do protikladu k „intuitivní spontánní činnosti“, ve které dominuje umění art brut.

#### 3.1. Mediální projev a art brut

Mediální tvorba má na českém území dlouhou tradici, která ve společnosti rezonuje prakticky dodnes. Přímo souvislost lze dohledat v umění art brut, zejména pokud se zaměříme

---

<sup>48</sup> ŠIMKOVÁ, A. *Spontánní (umění) : Olomoucká scéna 1968 – 2010*. In *Spontánní umění*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 15.

<sup>49</sup> SVOBODOVÁ, M. *Art brut je jako rána na solar : S Terézií Zemánkovou o institucionalizaci umění*. A2, 2014, č. 2, s. 21.

<sup>50</sup> BABYRÁDOVÁ, H. *Umění bez záměru „dělat umění“*. In *Spontánní umění*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 8.

na jeho výtvarný výraz a principy. V souvislosti s českým územím mluví Nádvořnicková o „hluboce zakořeněném vědomí obecné mediumity“.<sup>51</sup>

Oba výtvarné projevy spojuje „imaginativní propojování s jinými světy,“ (Babyrádová) kdy se bez rozumové kontroly pod rukama „médií“ objevuje fantazijní kresba či malba. Automatická tvorba je tak řízena pouze intuicí. Sami tvůrci někdy hovoří o tom, že je jim vedena ruka nějakou cizí silou.<sup>52</sup> V odborných publikacích pojednávajících o art brut se často mluví o „mediální inspiraci“ (Nádvořnicková), která může zaručovat určitou míru autenticity a propojovat tak art brut s mediumitou. Prolínání mediální tvorby a aspektů art brut výstižně vyjádřil Bruno Decharme při rozhovoru s Terézií Zemánkovou: „(...) *art brut nás učí, že neexistuje žádná pravda, žádná jistota, pouze pokusy, jak uniknout nicotě, čisté vyjádření energie, cizí všem vyučovaným modelům. Z mého pohledu to spíše dodává určitou jistotu.*“<sup>53</sup> Právě díky podobnosti způsobů výtvarného vyjádření se mediální tvorba často představuje jak v galeriích, tak v odborných publikacích společně s uměním art brut. Mediální inspirace některých tvůrců art brut tak popírá striktní hranici mezi oběma výtvarnými vyjádřeními. Dokladem je např. dílo Cecílie Markové (1911–1998). (Příloha č. 8)

### 3.2. Naivní tvorba v souvislostech s art brut

Naivní tvorba má v kontextu umění své pevné místo, které si vybudovala dlouholetou tradicí. Ta sahá až ke kořenům lidového projevu. Ne náhodou proto Štefan Tkáč oba výtvarné projevy – spolu s art brut – zastřešil termínem „insitní umění“. Všechny tři výtvarné projevy pojí některé aspekty tvorby a v jiných se naopak zásadně rozcházejí, na což poukazuje Nádvořnicková v publikaci *Umělci čistého srdce: Naivní a lidové umění art brut* (2001). Ta hlediska, která jsou pojítkem, se vztahují k uměleckému vzdělání, respektive k „neškolenosti“ tvůrců a tudíž i neznalosti různých výtvarných technik, perspektivy nebo anatomie lidského těla. Tito tvůrci pravděpodobně nenabývali teoretických znalostí, které se získávají v uměleckých školách. Ovšem ani toto kritérium neplatí absolutně. Dokladem toho je tvůrce art brut Jan Křížek (1919–1985), který se ve svém výtvarném projevu uměl oprostít od konvencí a konceptů, se kterými se seznámil na Akademii výtvarného umění v Praze (Příloha č. 8). Na naivních dílech,

---

<sup>51</sup> NÁDVORNÍKOVÁ, A. *l'art brut : Umění v původním (surovém) stavu*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998, s. 7.

<sup>52</sup> NÁDVORNÍKOVÁ, A. *Art brut v českých zemích (mediumici, solitéři, psychotici)*. Olomouc: Muzeum umění, 2008, s. 206.

<sup>53</sup> DECHARME, B., ŠAFÁŘOVÁ, B., ZEMÁNKOVÁ, T. *Art brut : Sbírká abcd*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2006, s. 238.



ale i v art brut lze rozpoznat pestrou fantazii, vlastní iniciativu a osobitý styl. Při pohledu na naivní umění se nelze ubránit pocitu, že jsme se ocitli v idylickém světě. Výběr pestrých barev a zvolená technika často zjemňuje zobrazovanou skutečnost, a tím i odkazuje do snové reality (Příloha č. 9). Terézie Zemánková tuto skutečnost popsala slovy: „*Naivní tvůrci touží zachytit vnější idealizovanou skutečnost.*“<sup>54</sup> Umění art brut a naivní tvorbu lze tedy společně definovat jako neškolený výtvarný projev, s tím rozdílem, že příčinu vzniku naivního umění lze spatřovat v přirozené potřebě tvořit, kdežto u art brut je tato přirozená potřeba doprovázena určitou obsedantností. Tedy záleží na samotném aktu tvoření, což připomíná Gojná ve svém příspěvku v knize *Spontánní umění* (2010). Z tohoto hlediska lze usuzovat, že diferenciací se týká především inspirace. Art brut bývá spojován s vnitřním světem tvůrce: „*Syrové umění vyvěrá z křehkých hlubin nitra (...)*“<sup>55</sup> naproti tomu naivní umělec invenci čerpá z vnějšího světa, jak připomíná Nádvořníková ve výše zmíněné publikaci. V neposlední řadě naivní a lidoví umělci mohou být vnímáni jako „řemeslníci“, čemuž nasvědčuje estetický záměr, který doprovází vznik díla.<sup>56</sup> Naproti tomu tvůrci art brut jsou „básníci“ (Konečný), kteří se primárně skrývají před okolním světem, stejně tak jako jejich specifická výtvarná tvorba. Z toho můžeme usuzovat, že méně kontaktu s okolním světem může zaručovat více ponoření se do sebe sama, do své tvorby. Na závěr kapitoly uvedu citát Kamily Gojné, který podle mého názoru vystihuje podstatu překrývání obou výtvarných vyjádření: „*Přibuzenské společenství naivního, lidového, přírodního, dětského, syrového, mediálního (...) projevu kolísá individuálně v díle každého jednoho autora, konkrétní tvorba vyznačuje zřetelně hranice i jejich prostupnost.*“<sup>57</sup>

### 3.3. Polemika surrealismu s art brut

Na počátku 20. let 20. století, kdy se rodil surrealismus, neměl ještě art brut svou podobu, jak ji známe z dubuffetových interpretací. V lékařských kruzích se již ovšem mluvilo o umění duševně nemocných. Kniha Hanse Prinzhorna z roku 1922 – *Výtvarné projevy duševně chorých* – nebyla první, která se touto tematikou zabývala (viz kap. 3). Protože surrealisty přitahoval spontánní autentický projev, nechali se inspirovat právě tvorbou duševně nemocných,

---

<sup>54</sup> SVOBODOVÁ, M. *Art brut je jako rána na solar : S Terezií Zemánkovou o institucionalizaci syrového umění.* A2, 2014, č. 2, s. 21.

<sup>55</sup> GOJNÁ, K. *Spojité nádoby spontaneity : Lidové, naivní versus syrové v českém prostředí.* In *Spontánní umění.* 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita 2010, s. 236.

<sup>56</sup> ŠIMKOVÁ, A. *Umělci čistého srdce : Naivní a lidové umění, art brut.* 1. vyd. Olomouc. Muzeum umění Olomouc, 2001, s. 10.

<sup>57</sup> GOJNÁ, K. *Spojité nádoby spontaneity : Lidové, naivní versus syrové v českém prostředí.* In *Spontánní umění.* 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita 2010, s. 235.

ale i dětskými pracemi nebo mediální tvorbou. Surrealismus a art brut se propojili v polovině 40. let prostřednictvím dvou výrazných francouzských osobností – Jeana Dubuffeta a André Bretona (1896 - 1966). Znamý zastánce surrealistického konceptu tak podpořil nejen Dubuffeta, ale i výtvarné projevy marginalizovaných tvůrců, které Dubuffet sesbíral ze svých cest po Švýcarsku. Art brut se tak dostalo podpory prestižního umělce Bretona,<sup>58</sup> což můžeme vnímat jako rehabilitaci samotných tvůrců, většinou psychiatrických pacientů. Hlavním pojítkem obou individualit se jeví společné nadšení z nekonvenčního výtvarného projevu, což dokládají samotná výtvarná díla. Dále tato vyjádření spojuje určitá dávka tvůrcovy vlastní invence, která se neohlíží na známá estetická měřítká a morální zásady. Společné východisko obou vyjádření můžeme také spatřovat v oproštění se od rozumové kontroly, což u surrealistických děl měla zaručovat metoda psychického automatismu. Surrealismus se snažil záměrně využít asociačních postupů a oprostít se tak od svazující logiky (Příloha č. 10). Naproti tomu u art brut se toto hledisko jeví jako samo sebou, jako přirozená cesta vlastním nitrem. Co je surrealistům i tvůrcům art brut společné, je využití imaginace, která zaručuje odraz subjektivity tvůrce v díle a může se tak podílet na určité míře autenticity. Naopak zásadní odlišnost můžeme spatřovat v interpretaci podobných i rozdílných aspektů obou uměleckých výrazů. U surrealistických děl se předem předpokládá dodržení jakýchsi „pravidel“, surrealistické metody, kdežto u art brut se nepředpokládá nic. Na nic nenavazuje ani nereaguje. Dílo art brut existuje nezávisle na vnějších okolnostech a při aktu tvorby jimi není zatíženo.

### **3. 4. Boudníkův explosionalismus a art brut**

Vladimír Boudník (1924–1968) byl český grafik, výtvarník a dobový outsider, který se zapsal do dějin umění díky své osobité grafické tvorbě a směru explosionalismu (Příloha č. 11). K této práci o art brut byl zařazen proto, že jeho tvorba a směr vzhledem k art brut vykazují značné podobnosti v principech, výtvarných postupech a okolnostech vůbec. Konečně i samotný Boudníkův život tvoří jistou paralelu právě s Dubuffetovým art brut. Ten však v této kapitole je záměrně opominut. Následující text se týká výhradně explosionalismu a jeho aspektů právě v souvislosti s art brut.

Již vznik Boudníkova osobitého uměleckého směru explosionalismu a Dubuffetova art brut provázely jisté podobnosti. Geneze obou výrazů spadá do 40. let

---

<sup>58</sup> Surrealismus. [online]. [cit. 2013-11-15]. Dostupné z: <http://www.abcd-artbrut.net/spip.php?article1158>

20. století. Obě osobnosti, které u tohoto zrodu stály, byly svými „objevy“ fascinovány a vymezovaly se jimi zejména proti výtvarným konvencím. Uznání a pochopení na poli umění si jejich specifická výtvarná vyjádření musela ovšem vytrvale vydobývat. Neméně důležitým společným rysem se jeví vymezení se proti jakémukoli napodobování, které umělce zavádí k nesubjektivnímu pohledu na svět. U explosionismu i u art brut tvůrci zachycují především sami sebe, své niterné poselství, které vyvěrá na povrch prostřednictvím spontánní imaginace. U art brut je to až autistické vnímání sebe sama, svých potřeb. U explosionismu se tvůrce „seznamuje“ sám se sebou skrze různé skvrny nebo například struktury omítek tak, že tyto skvrny na základě osobní zkušenosti dešifruje v konkrétní tvary a podoby. Další společný znak lze sledovat v sociálním podtextu, který oba výtvarné výrazy doprovází, byť se v obsahu sdělení částečně liší. Stejně jako slavný básník Comte de Lautréamont (1846–1870), tak i Boudník prorokuje to, co ho spojuje s art brut, a sice že tvořit může každý člověk bez ohledu na vzdělání. Tvůrci art brut jsou často lidé, kteří se nachází na okraji společnosti a kteří většinou nemají vzdělání v oblasti umění. Snad právě proto lze estetické kritérium jak u explosionismu, tak u art brut vztáhnout především a jen k invenci autora. Zdá se, že art brut s explosionismem mají mnoho společného. Liší se však v několika kritériích samotné tvorby. Explosionismus „stvořil“ Boudník pro lidi jako uměleckou metodu, která měla splňovat určitý záměr, a sice vychovávat člověka prostřednictvím obrazotvornosti k vlastnímu názoru na umění. Tento koncept se snažil šířit jak v odborné umělecké společnosti, tak v laické.<sup>59</sup>

### 3.5. Na závěr k paralelám s art brut

Na základě srovnání art brut s jinými uměleckými výrazy bychom mohli sestavit soubor znaků, kterými se art brut vyznačuje. Četné podobnosti, ale i rozdíly a přesahy tvorby tak demonstrují neurčité hranice art brut, což můžeme chápat jako důvod, proč je definice art brut tolik nepřesná. Zmatek v identifikaci art brut podporuje také „znovuochopení“ uměleckými teoretiky, historiky umění a zájemci z řad neoborné veřejnosti, kteří se vyjadřují k tomuto tématu. Nejsou výjimkou ani častá metaforická přirovnání, která s sebou přináší nové konotace sledovaného termínu.

---

<sup>59</sup> NAVRÁTILOVÁ, J. *Literární tvorba Vladimíra Boudníka v 50. letech 20. století : Diplomová práce*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2009. s., p. Vedoucí diplomové práce Mgr. Petr Komenda, Ph.D.

Na závěr této kapitoly uvádíme aspekty tvorby art brut, jak je popsala Terezie Zemánková v článku *Exkurze do oblasti art brut* a které budou nadále zohledňovány v praktické části této bakalářské práce. Tvůrci art brut se většinou nachází mimo intaktní společnost. Zemánková mluví o společenských outsiderech, spiritistických médiích a psychicky nemocných lidech, kteří v izolaci mohou lépe zúročit svobodu projevu právě v tvůrčím aktu. Tito lidé se stali tvůrci také díky prvotnímu impulzu, který Zemánková spatřuje v duševní chorobě, osudovém zlomu nebo zážitku transcendentního charakteru. Základním principem art brut je přitom brikoláž, kterou lze překládat do češtiny jako kutilství. Tento termín zmiňuje Zemánková i Nádvořníková (1998) a popisují ho jako „*vyjádření se pomocí souboru prostředků, jehož složení je dost bizarní*“.<sup>60</sup> Výčet aspektů tvorby se tedy vztahuje především k samotnému tvůrci a k aktu tvorby. Výsledek, tedy konkrétní výtvarné dílo, se tak jeví jako prostředek, skrze který nahlížíme právě na tvůrce samotného.

---

<sup>60</sup> ZEMÁNKOVÁ, T. *Exkurze do oblasti art brut*. A2, 2009, č. 7, s. 16.

## 4. Osoba s mentálním postižením

Než se v následujících kapitolách zaměříme na vztah art brut a tvorbu mentálně postižených, připomeňme si význam pojmu mentální postižení. V odborných publikacích je tento pojem převážně formulován jako „*zastřešující termín pro snížení inteligence na rozličném etiologickém podkladě*“ (Kozáková, 2005). Zahrnuje tedy široké pásmo mentálního postižení, které se váže především k číselné hodnotě inteligenčního kvocientu, respektive k hranici 85 IQ. Kozáková ve své publikaci *Psychopedie* (2005) pod termín mentální postižení řadí jak mentální retardaci, tak sociálně podmíněné mentální postižení a demenci. Soubor výtvarných prací, kterým tato práce disponuje ve své praktické části, se týká z velké části prací osob s mentální retardací, tedy užšího výběru mentálního postižení. Proto s ohledem na převažující cílovou skupinu autorů je třeba zmínit i definici mentální retardace. Publikace *Psychopedie* (2003) Milana Valenty a Oldřicha Müllera vymezuje termín těmito slovy: „*Mentální retardaci lze definovat jako vývojovou duševní poruchu se sníženou inteligencí demonstrující se především snížením kognitivních, řečových, pohybových a sociálních schopností s prenatalní, perinatální a postnatální etiologií.*“<sup>61</sup>

Osoby s mentální retardací disponují určitou specifickou „výbavou“, která je opravňuje k osobitému vidění světa. Jejich postižení má nepopiratelný vliv na výtvarnou tvorbu, která je předmětem této bakalářské práce. Z tohoto důvodu je potřeba uvést alespoň ve zkratce zvláštnosti osobnosti člověka s mentální retardací. Valenta s Müllerem vypisují ve své publikaci četné charakteristické rysy, které lze obecně u osob s mentální retardací vztáhnout k „časovému opoždění duševního vývoje“ a ke „strukturálním vývojovým změnám“. Autoři dále uvádějí specifika týkající se především psychických funkcí – myšlení, vnímání a paměti. Konkrétně zde zmiňují zrakovou percepci: „*zatímco normální dítě vidí globálně, mentálně retardované jen postupně (...) Při vnímání obrazu dítě není schopno pochopit perspektivu, částečné překrývání kontur, nerozlišuje polostíny.*“<sup>62</sup> Osoby s mentální retardací mohou mít také problémy s rozlišením tvarů, předmětů a barev, dále s komplexním vnímáním obrazu se všemi detaily a prostorovým vnímáním. „*Zvláště silně je porušena diskriminace figury a pozadí (...)*“<sup>63</sup> Přestože mnoho výtvarných prací mentálně retardovaných lze vztáhnout k abstraktnímu umění, typická – pro osoby takto postižené – je právě neschopnost abstraktního myšlení a zobecnění. Valenta s Müllerem dále zmiňují „nepřesnosti a chyby v syntéze a analýze“. Ani mluvený projev

---

<sup>61</sup> VALENTA, M., MÜLLER, O. *Psychopedie*. 1. vyd. Praha: Parta, 2003, s. 14.

<sup>62</sup> *Ibid.*, s. 39.

<sup>63</sup> *Ibid.*, s. 40.

často neodpovídá normě. Zvláštnosti se vyskytují jak ve formální stránce (modulace řeči, artikulace), tak v obsahové (významy slov).

Nejen tyto rysy, týkající se psychických funkcí, se podílí na individualitě člověka s mentální retardací. Vliv na celkovou osobnost má mnoho dalších faktorů. Ovšem to, co utváří osobnost člověka, ať už s mentálním postižením nebo bez něj, jsou v první řadě vlastní prožitky, slovy Valenty a Müllera: „individuální zkušenosti“.

#### **4.1. Výtvarná tvorba osob s mentálním postižením**

Snad každý člověk cítil někdy potřebu tvořit. Nejinak tomu je u osob s mentálním postižením. Pokud budeme zkoumat výtvarné práce osob s mentálním postižením, pak se můžeme zaměřit na umění art brut, které s těmito specifickými tvůrčími projevy souvisí. V kapitolách o historii art brut lze dohledat, že zájem o tvorbu psychiatrických pacientů sahá několik desítek let před Dubuffetův objev (40. léta 20. století). Jeden z důvodů, proč je umění art brut představováno jako „umění bláznů“, se váže k prvnímu zájmu psychiatrů právě o výtvarné práce duševně nemocných. Lékaři studovali výtvarné projevy zejména z vědeckých důvodů, ovšem s ohledem na uměleckou stránku tvorby. Dalším důvodem mohlo být odlišné zobrazování skutečnosti, než to, na které byla veřejnost doposud zvyklá. Mezi takové aspekty tvorby můžeme zařadit například popírání perspektivy. Propojení těchto dvou odvětví - umění a psychiatrie – můžeme vysledovat v termínu „patologické umění“, který připomíná kniha prof. Vinchona *Umělecké projevy choromyslných* (1931).

Výtvarnou tvorbu osob s mentálním postižením lze spojovat s art brut, pokud se zaměříme na podobné aspekty, které tyto výtvarné projevy doprovází. Analogie s tvorbou art brut může do jisté míry spočívat v absenci rozumu, která je právě u art brut pokládána za důležitý znak při procesu tvorby a která může zajistit určitou míru autenticity v díle. Tuto absenci ovšem nelze zaměňovat za sníženou inteligenci, která identifikuje všechny mentálně postižené. Tvůrci art brut jsou veřejnosti představováni jako samotáři, kteří se raději obracejí do svého vnitřního světa. Osoby s mentálním postižením, respektive s mentální retardací, lze stále vnímat, a to i přes dnešní inkluzivní tendence, jako osoby samotářské, které jsou ze společnosti vyčleněné a které žijí převážně za zdmi vlastních domovů nebo domovů

s pobytovou péčí. Vinchon poukazuje na zásadní rozdíl mezi samotou osob s mentálním postižením a samotou autorů art brut. Zatímco tvůrci art brut si v rámci svého životního stylu mohli samotou zvolit dobrovolně, osoby s mentálním postižením byly izolovány od většinové společnosti kvůli svému postižení.<sup>64</sup> Tento fakt dodává výtvarným pracím autentický tvůrčí výraz, naopak tendence začlenění do široké společnosti upírá jejich tvorbě na originalitě a původnosti. Oběma výtvarným výrazům také nelze upřít jistou dávku spontánnosti, která se může projevit například rozmáchnutým výtvarným gestem, výběrem barev nebo při intuitivním rozhodování v procesu tvorby. Nenuceným dojmem působí také ty práce, které nejsou svázány konceptem, ale naopak vykazují použití principu náhody.

---

<sup>64</sup> VINCHON, J. *Výtvarné projevy choromyslných*. Praha: Orbis, 1931, s. 51.

## 5. Praktická východiska: sběr výtvarných prací, cíle, metody

Následující kapitoly jsou zaměřeny na konkrétní výtvarné práce osob s mentálním postižením. Sběr této specifické tvorby mi byl umožněn ve třech zařízeních, kde jsou poskytovány ambulantní, pobytové nebo terénní služby pro osoby s mentálním postižením, kombinovaným postižením a pro osoby s poruchami autistického spektra. Jedná se o zařízení: o. s. SPOLU Olomouc, Charita Zábřeh – denní centrum Oáza a domov pro osoby se zdravotním postižením (nepřejí si být jmenováni). Sběr byl uskutečněn v letech 2010 – 2013, během kterých se podařilo sesbírat, popřípadě nafotit 275 výtvarných artefaktů. Z toho 169 prací je signováno třiceti devíti autory. (U velké části prací autor není znám.) Všechna díla jsou zde uvedena anonymně. Každý obraz je doplněn pouze iniciálou, pohlavím, věkem a druhem postižení (pokud jsou údaje známy). Úzký výběr prací, respektive tvůrců, kterými se přímo zabývá tato bakalářská práce, byl uskutečněn na základě dvou kritérií. Jedním z nich je četnost prací u jednoho autora, druhým jsou výrazné zásahy jiné osoby do tvůrčova díla. Přednost dostali ti tvůrci, kteří se tvorbě věnovali nejvíce, jejichž úsilí bylo převážně výsledkem vlastní invence a jejichž tvorba nevykazovala zásadní stopy jiné osoby, například osobního asistenta.

Hlavním cílem této bakalářské práce je rehabilitace výtvarné tvorby mentálně postižených. Na tuto specifickou tvorbu se nabízí pohlížet skrze art brut, které čím dál více proniká do „oficiálního“ umění a stává se tak plnohodnotnou součástí umění jako takového. Na základě vytyčení tohoto cíle se jeví být důležitou součástí práce srovnání tvorby mentálně postižených s art brut a jinými výtvarnými směry a proudy, které by mohly podpořit tezi, že tvorba mentálně postižených je také nedílnou součástí umění. Dílčím cílem této práce tedy je nalezení takových aspektů tvorby, které se vyskytují jak ve výtvarných vyjádřeních uznávaných směrů a proudů, tak u prací autorů s mentálním postižením.

V souvislosti s takto stanovenými cíly je výzkum založen na metodě pozorování. Osobně jsem byla přítomna při tvůrčí práci některých mentálně postižených osob, což mi poskytlo komplexní pohled na akt tvorby. Tato metoda byla podpořena fotodokumentací. Dále jsem sbírala nebo vyfotografovala ta výtvarná díla, která se stala podkladem ke komparaci a k interpretaci výtvarných děl mentálně postižených. Tato díla byla podrobena analýze, ze které vyplývají níže uvedené závěry.



## 5.1. Výtvarný kurz ve SPOLU Olomouc

Občanské sdružení SPOLU Olomouc je nestátní nezisková organizace, jejímž posláním je podporovat a začlenit osoby s mentální dysfunkcí do široké společnosti. Jednou z cest, které využívají, aby se přiblížili tomuto cíli, je organizování různých akcí a aktivizačních programů (tzv. AR programy).

V letech 2009 – 2010 ve SPOLU Olomouc probíhal Výtvarný kurz převážně pro osoby s mentální retardací. Tato volnočasová aktivita byla realizována jednou týdně a byla zaměřena na různé výtvarné techniky. Kurz byl zamýšlen jako otevřená dílna, ve které se mohla projevit vlastní iniciativa účastníka a ve které zároveň byly nabízeny konkrétní výtvarné činnosti. Předem stanovený program byl pojat formou hry, přičemž byl kladen důraz na uvolnění, vlastní kreativitu a radost z tvorby. Prvek hry zajišťovala předem zvolená témata, mezi která patřila například: *Co je správně, co je špatně?, Hádej, co jsem namaloval?, Domaluj si obrázek.* Tento přístup byl zvolen záměrně, neboť u některých osob s mentální retardací byla potřeba větší motivace k tvorbě. Neméně důležitou součástí byla komunikace mezi všemi účastníky – klienty i asistenty, což kurzu přisuzuje sociální podtext, který se explicitně objevuje již v názvu organizace (SPOLU Olomouc). Pro účastníky byly předem připraveny konkrétní výtvarné techniky a témata ke zpracování. Jednalo se především o známé techniky, které by nedělaly účastníkovi problémy při realizaci (kresba, malba, koláž, tisk atp.) Výběr byl zvolen především kvůli myšlence, aby se mohla projevit vlastní tvůrčí aktivita. Účastníkům byla často demonstrována technika na předem vyrobeném díle, aby o výtvarné technice dostali konkrétnější představu. Přestože plán jednotlivých kurzů byl předem stanoven, účastníci si mohli zvolit, zda budou tvořit podle tématu nebo využijí možnosti větší svobody a dají přednost vlastní iniciativě. Kurz umožňoval pohlízet na všechny účastníky – klienty i asistenty – jako na rovnocenné partnery. Pokud to situace dovozovala, asistenti si vzali vlastní papír a tvořili sami svůj obrázek vedle klientů. Do procesu práce se účastníkům nezasahovalo, pokud si to sám nepřál nebo pokud tohoto způsobu nebylo využito v rámci motivace.

Z popisu výtvarného kurzu je patrné, že ve většině případů proces tvorby neovlivnila jen individualita účastníka a vlastní invence, ale také předem stanovený koncept aktivit a tematický plán. Z mnoha prací se stávaly experimenty, kterým často předcházela motivace k činnosti a stálá podpora k vytrvání v procesu tvorby (např. pochválením výběru barev). Přítomnost asistenta a jeho podíl u většiny prací se tedy zdá být nepopiratelný. Na kurzu byli však asistenti vedeni k tomu, aby zásahy do tvůrčího procesu účastníků minimalizovali a aby se snažili klienta

především povzbudit v jeho vlastní invenci, ať už se týkala výběru kresebného materiálu, barev, výtvarné techniky nebo například netradičního využití všech dostupných prostředků.

Důležitou součástí popisu výtvarného kurzu je i zmínka o důvodech docházení do této volnočasové aktivity. Ti účastníci, kteří se na kurz přihlásili sami za sebe, projevovali větší nápaditost při procesu tvorby nebo volby vlastního tématu. V takovém případě se asistent stal rovnocenným partnerem, který do aktu tvoření účastníka téměř vůbec nezasahoval. Naproti tomu účastníky, které přihlásil do kurzu zákonný zástupce, musel asistent stále motivovat a podporovat v činnosti. Takový účastníci se ve většině případů nechali inspirovat jak předem zvolenou technikou, tak tématem.

V následujících podkapitolách je možno se seznámit s tvorbou pěti autorů, která vznikala v rámci různých aktivizačních a zájmových programů právě ve SPOLU Olomouc. Většina prací se nachází v tamním archívu. Zdokumentované výtvarné práce ostatních uživatelů služeb, které nebyly v této praktické části bakalářské práce interpretovány, se nachází na přiloženém CD.

### **5.1.1. B., žena, (\*1986), lehká mentální retardace**

Výtvarné práce této autorky byly převážně vytvořeny v rámci volnočasových aktivit a různých programů, které nabízí občanské sdružení SPOLU Olomouc. Tato bakalářská práce zpracovává 18 kreseb, maleb a koláže z let 2009 až 2013. Výtvarný materiál nebyl sbírán systematicky, ale spíše nárazově a náhodně. Většina prací se nachází v archívu občanského sdružení, dvě kresby v osobním vlastnictví. Pokud je tvorba datována nebo je opatřena iniciálami a názvem, převážně se o to zasloužila jiná osoba než autorka sama. Takovou osobou mohl být osobní asistent, který byl při aktu tvorby téměř vždy přítomen.

Autorka ke své tvorbě využila měkké nebo tvrdé papíry různých velikostí, především však formát A4. Některé papíry jsou z jedné strany potištěny textem a na druhé straně se nachází autorčina práce. Při tvorbě autorka použila běžné výtvarné potřeby, jako jsou tempery, pastelky, fixy a křídly. Barvy jsou používány obvyklým způsobem, lze se tedy domnívat, že byly nanášeny s konkrétním záměrem, bez využití experimentu.

Většina autorčiných výtvorů podléhá konkrétnímu zadání nebo vybrané výtvarné technice, která byla uživatelům služby prezentována. Svědčí o tom ty náměty, které se objevují i u jiných účastníků programu a které jsou zpracovány stejnými výtvarnými prostředky na stejném formátu papíru. Jedná se o malby keřů, dokreslení barevné stopy tuží (v duchu

explosionalismu), žlutohnědá abstrakce (malba), květiny (suchá křída), motýl (koláž), planeta (kresba).

Zvláště pak kresby se jeví jako odraz autorčiny smyslové zkušenosti. Předem vybraná výtvarná technika je podtržena námětem z vnějšího světa. Pokud se zaměříme na kresebné nástroje, pak můžeme tvrdit, že linie jsou vedené s jistotou. Například květinové motivy (Obr. č. 1, 2) se zdají být nápodobou reálného vzezření. Jednoduchým způsobem byly vyobrazeny pouze tři základní části květiny: stonek, list a květ. Na jednotlivých výkresech se buď nachází květina samostatně, nebo celý záhon podobných květin lišící se barevnou obdobou. Všechny jsou však vytrženy z kontextu rostlinné říše, o čemž svědčí pouze vyobrazení jednoho samotného motivu bez okolní přírody. Výtvarné práce celkově působí jako část herbáře s vylisovanými květinami. Z četnosti výtvorů (sedm výkresů) můžeme usuzovat, že tento námět a použitá technika suché křídly autorku zaujala. Lze tedy mluvit v první řadě o radosti z tvorby.

Ta se prolíná i v dalších dvou kresbách. Výkres se zimním námětem se nabízí pojmenovat jako „sněhové radovánky“ (Obr. č. 4). Děti dovádějící na sněhu mohou působit na diváka jako dětská ilustrace k příběhu. Postavy v pohybu naznačují radost ze zimních her. Taková se jeví i tvorba autorky hravá a radostná. Následující kresba (Obr. č. 3) není jen odrazem vnějšího světa, ale právě zde můžeme spatřit vnitřní svět autorky. Poodhalují nám ho všudypřítomné oči, které se staly důležitým motivem v kresbě a které vypovídají o momentálním pocitu autorky. Kresba byla sice vytvořena na zadané téma, ovšem nelze jí upřít rys spontánnosti. Důležitou součástí se jeví autorčina imaginace, která nás přenáší do jiného světa. Nadreálného.

Další technika, která se objevuje i u dalších uživatelů, se váže k autorčině fantazii (Obr. č. 5). Tu podpořila barevná stopa, která byla pořízena za pomoci principu náhody. Volné dokreslení barevnými tužkami pak koresponduje s Boudníkovým explosionalismem a jeho výchově k obrazotvornosti člověka. Na základě vlastní iniciativy autorka využila barevného pozadí ke kresbě hradu, o čemž svědčí typické motivy, které se k této tematice váží.

Naproti tomu malby se vyznačují spontánním rozmáchlým gestem, které je důkazem uvolněnosti při procesu tvorby. Jak keř (Obr. č. 6), tak obrázek s názvem *Irena a její psi* (Obr. č. 7) spojuje barevná imaginace, která činí autorčinu tvorbu zajímavou. Spolu s kontrastním použitím barev může být v divákovi vyvolán dojem, že se nachází v autorčině snu. Takto pojatá interpretace nás zavádí k prvkům surrealismu, které lze především díky spontánní imaginaci vysledovat.

Stejně jako autorčino chování, tak i její kresby vykazují určitý podíl naivity. Akt tvoření je doprovázen jakousi až dětskou radostí, která je znásobena, pokud se autorce dostalo povzbuzení nebo pochvaly od jiné osoby. Do procesu tvorby tedy vstupuje vnější okolnost, a sice zalíbit se divákovi nebo přihlížejícímu. Na druhou stranu při zadaných tématech tvůrkyně často

projevovala vlastní iniciativu a zpracovávala si je vlastním způsobem. Zvláště pak v malbě lze rozpoznat autorčin osobitý styl, naproti tomu v kresbě se způsob zpracování tématu blíží tvorbě dětí předškolního věku. Stejně jako děti, i autorka dává volnost své vlastní fantazii. Ta se projevuje v tematice a motivech, které převážně souvisí se světem kolem její osoby. Ve zkoumaných výtvorech se tak objevují přátelé a známí, konkrétní předměty a prožité nebo viděné situace.

Obrázky vznikaly s dětskou naivitou, která se projevovala radostí z tvorby, z pochvaly od ostatních přítomných. Svým naivním přístupem a osobitým stylem se tak autorčina tvorba blíží naivnímu umění a vzdaluje od syrového art brut.



Obr. č. 1



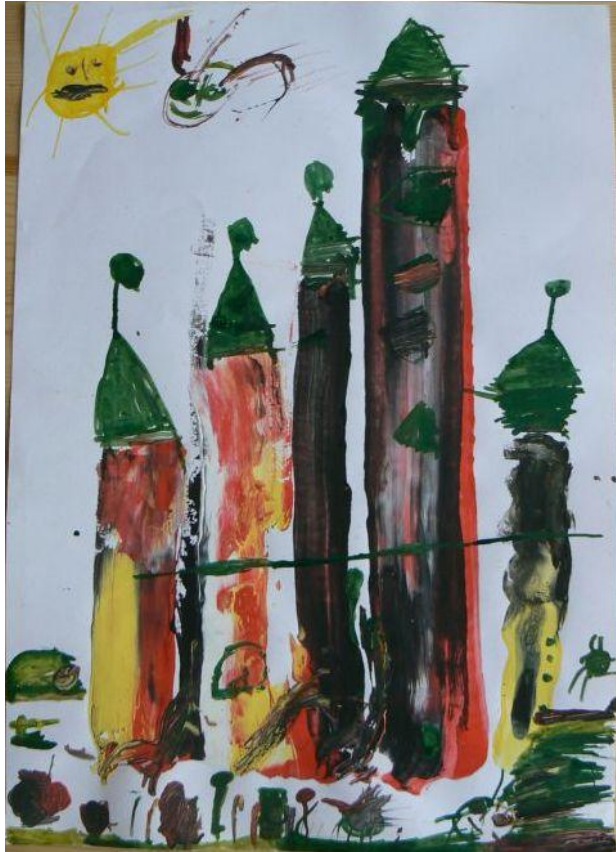
Obr. č. 2



Obr. č. 3



Obr. č. 4



Obr. č. 5



Obr. č. 6





Obr. č. 7 – Irena a její psi



Obr. č. 8

### 5.1.2. K, žena, (období mladé dospělosti)<sup>65</sup>, mentální postižení

Stejně jako B. i tato tvůrkyně své kresby vytvořila v rámci programů organizace SPOLU Olomouc. Sběr výtvarných prací opět neprobíhal soustavně, ale nárazově v letech 2011 - 2012. Následující interpretace jsou podloženy sedmi kresbami, které jsou vytvořeny na papíru klasického formátu A4. Autorka používala lehce dostupné materiály, jako jsou pastelky a fixy. Své výtvary nedatovala ani nepodepisovala. Při procesu tvorby byl vždy přítomen osobní asistent. Podpisy, které opatřila jiná osoba, byly z důvodu zachování anonymity vyretušovány.

Především tematika se jeví jako důležitým aspektem autorčiny tvorby. Námětem v kresbách, který si autorka sama zvolila, jsou lidské postavy (Obr. č. 9, 10, 11, 12). Tyto figurální motivy jsou jediným motivem a zaplňují celou plochu papíru. Na jednom obrázku je vždy zobrazováno hned několik postav vedle sebe. Často se jedná o magické číslo tři postavy. Autorka zobrazuje sebe sama ve společnosti jiných lidí. Kresby s figurami vznikly spontánně bez konkrétního zadání jiné osoby. Po povzbuzení nebo pochvale začala autorka kreslit další obrázky se stejnými motivy. Ve zkoumaných výtvarných pracích se vždy objevuje ona sama a rodina. Jakoby nebylo nic důležitějšího. Právě v tematice lze rozpoznat dětskou naivnost, která doprovází autorčin výtvarný projev. Toto hledisko nás může zavést k tvrzení, že autorka tvoří především pro radost sobě a ostatním.

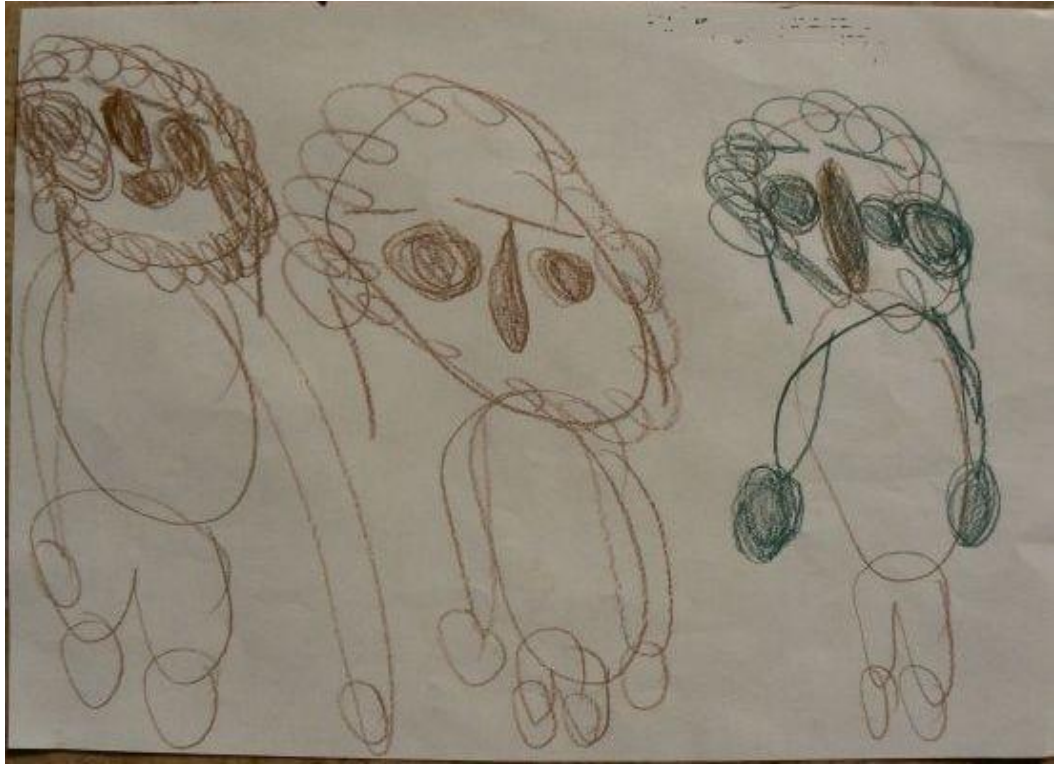
Autorčiny kresby působí dojmem, že byly vytvořené narychlo. Linie jsou vedené zdánlivě nedbalým gestem a prozrazují zacyklený pohyb ruky. Spolu s častým opakováním motivů se tato monotónnost v tvorbě může jevit jako autorčin osobitý styl, nebo jako rys daný mentální dysfunkcí. Stejně tak můžeme uvažovat o překrývajících se liniích, které lze vysledovat v rámci jednotlivých částí těl. Tyto části pak působí dojmem, že byly nakresleny postupně a samostatně.

Z výše uvedených aspektů tvorby je patrné, že proces tvoření a samotný výsledek mají sociální charakter. U autorky lze dále ocenit spontánnost v tematice a ve výtvarném výrazu, jehož klíčovým momentem jsou krouživé linie, které v jakémsi rytmu uvolňují autorčinu invenci. Avšak absence rozumu, nenucený výtvarný projev a nápaditost ve výrazu ještě neznamenají, že autorčinu tvorbu můžeme zařadit mezi art brut. Autorčiny kresby směřují spíše k poli naivního umění, a sice osobitým stylem, který je podpořen dětskou naivností.

---

<sup>65</sup> Periodizace psychického vývoje člověka podle Marie Vágnerové.

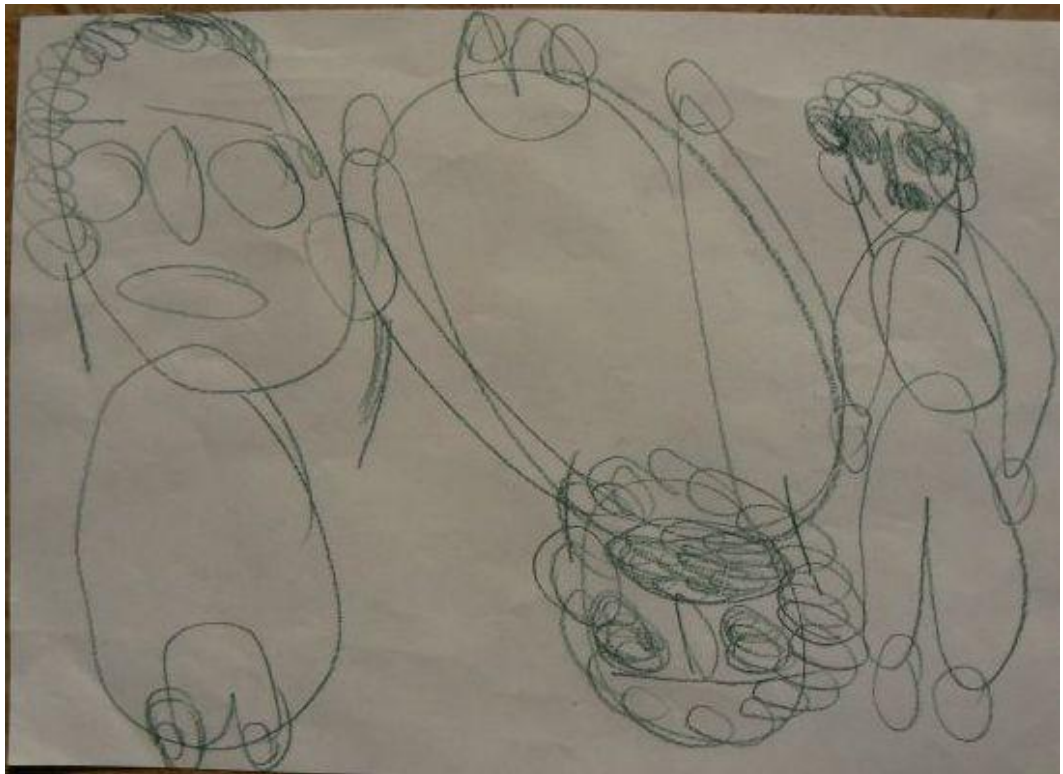




Obr. č. 9



Obr. č. 10



Obr. č. 11



Obr. č. 12

### 5.1.3. L., muž (\*1979), středně těžká mentální retardace, Downův syndrom

L. navštěvuje SPOLU Olomouc již několik let. Pravidelně se účastní aktivizačních programů, které organizace pořádá. Tato bakalářská práce zpracovává ty výtvarné práce, které byly vytvořeny v letech 2010 až 2012. Jedná se o sedm výtvorů převážně na papírech formátu A4. Autor ve své tvorbě používal výtvarné prostředky obvyklým způsobem. Některé z prací jsou autorem signovány. U procesu tvorby byl vždy přítomen osobní asistent.

Ať už autor tvořil samostatně dle své invence nebo jeho tvorba podléhala konkrétnímu zadání, na počátku aktu tvorby bylo vždy vybudování k tvorbě. S ohledem na autorovu osobnost je nutno podotknout, že nabízená výtvarná technika autorovi nezamezila v projevení vlastní nápaditosti, kterou ostatně vykazoval při jakékoli tvůrčí činnosti. Například na obrázku s barevným podkladem (Obr. č. 13) a při použití konkrétní techniky se autor nechal inspirovat náhodným sladěním barev. Výkres dotvořil tuší dle svých představ, tedy na základě explozionalistického principu. Nejen tato představa, ale i akt tvorby často podléhal záměru být středem pozornosti. Z tohoto pohledu je patrné, že autor mohl přihlížet k estetickému hledisku svého díla.

U obrázku s námětem podzimu (Obr. č. 14) je patrná předem zvolená technika, která při procesu tvorby vykazuje sklony k principu náhody, což je patrné především ve splývání vodových barev, které tak vytváří nové odstíny. Invence autora tedy může spočívat především ve volbě barev a listů, které jsou frotáží obtisknuty do barevného podkladu, a v jejich volném rozložení po papíře. Divák si tak může udělat představu o autorově momentální náladě.

Další autorovou tvorbou jsou kresby pastelkami, které připomínají rukopis předškolního dítěte. Jednoduchými a přímými liniemi jsou naznačeny hlavní motivy na obrázcích: dům, auto a lidská postava (Obr. č. 15, 16, 18). Autorovu invenci tedy podporuje čistá dětská naivnost, která předurčuje neprofesionalitu v procesu tvorby. Kresby jsou odrazem toho, jak autor vnímá svět okolo sebe, což je samozřejmě také ovlivněno autorovou mentální dysfunkcí. Ve všech třech kresbách byly použity pestré barvy, které dodávají celkovému vzhledu jistou hravost. Plnou součástí dvou kreseb je také písmo, které neoznačuje jen autorův podpis, ale především komunikuje s divákem.

Svůj příběh má i malba *Kovboj na koni* (Obr. č. 17). Hlavní motiv koně byl nejprve nakreslen v obrysech, pak vymalován spolu se všemi plochami na papíře. Námět a zpracování celého obrázku se zdá být dílem autorovy vlastní fantazie. Použití barev lze vztáhnout k autorově intuici.

Tematicky se tvorba váže na autorův vnější svět, na konkrétní smyslové poznání. Vlastní portrét (kresba), s kamarádem v autě (kresba) a kresba domu nevykazují v autorově tvorbě využití experimentu, ale naopak utvrzují v konkrétní představě zpracovaného tématu. Lze tedy předpokládat, že akt tvorby podléhá rozumové kontrole autora. Pevnost linií prozrazuje, že nánosy temperových barev a pastelky vedl po papíře s naivní jistotou. Přístup ke ztvárnění tématu je obdobný jako u předškolních dětí. Akt tvorby je často doprovázen radostí, která se váže k vlastní osobě nebo k ostatním přihlížejícím, pokud se autorovi dostane pozornosti například pochvalou. Při srovnání s dětskou kresbou je namístě uvažovat o napodobování tématu a motivů. Děti se seznamují se světem napodobováním. Ve svých tvůrčích pracích často postupují instinktivně, přičemž se snaží napodobit konkrétní téma nebo motiv. Stejně tak je tomu u autora L. Výtvarné práce jsou nápodobou jeho konkrétní smyslové zkušenosti a zároveň vykazují určitou míru vlastní iniciativy.

Autor L. je kreativní osobnost, která v tvůrčí činnosti umí zúročit své individuální zkušenosti a svou fantazii. Dokladem toho je obrázek, na kterém v nekonvenčním tvaru barevného podkladu dává průchod své imaginaci a obraz tak volně dotváří ve stylu Boudníkova explosionalismu. Stejně jako u tvorby obou autorek v předcházejících kapitolách, tak i tyto výtvarné práce jsou nositeli podobných rysů, které můžeme vysledovat v dětské tvorbě a naivním umění. Oblast art brut je i těmito pracím zapovězena.





Obr. č. 13



Obr. č. 14



Obr. č. 15



Obr. č. 16





Obr. č. 17 – Kovboj na koni



Obr. č. 18

#### 5.1.4. Z., žena, (období mladé dospělosti)<sup>66</sup> mentální postižení

I tato autorka navštěvuje volnočasové aktivity v organizaci SPOLU Olomouc. Je tak vytržena ze svého světa a naopak začleněna do širší společnosti. Její kresby jsou nesystematicky sesbírány z let 2010 – 2013. Autorka kreslila na papír převážně formátu A4. V archívu SPOLU Olomouc se nachází 7 prací, 3 jsou v osobním vlastnictví. Ke své tvorbě autorka využila suché křídly, pastelky, voskovky, tuž, tempery a fixy. Při procesu byl vždy přítomen osobní asistent, který byl s autorkou ve stálém kontaktu.

Autorčinu tvorbu svým provedením a osobitým stylem lze zařadit do čisté abstrakce. I když autorka tvořila na konkrétní zadání jiného člověka, nebo spontánně, výtvarný projev má stále stejnou podobu (Obr. č. 20, 22). Vypadá jako dětská čmáranice, přestože mnohá tvorba se váže ke konkrétním tvarům, lidské postavě nebo k určitým předmětům, o čemž nás informuje popis obrázků napsaný jinou než autorčinou rukou. Tvorba se tak jeví jako dětský experiment. Autorka se zcela poddala svému stylu, který spočívá v rychlém gestu a ve vrstvení určitých barev na sebe, na jednom místě na papíře. Ani v tematicky zadaných pracích autorka nezapře rychlé těkavé pohyby ruky, například v květinových motivech nebo ve znázornění planety (Obr. č. 19, 21). Jakoby ruka neuměla setrvat ve statické poloze, což může být dané mentální dysfunkcí autorky. Svou barevností, kresebným švihem a tlakem na kresebný nástroj tak vyjadřuje energii, která ji stále prostupuje. Nástroje po papíře stále kmitají, i když je například tuha u pastelek částečně vykreslena. Výběr barev působí nenuceným intuitivním dojmem, o čemž nás může přesvědčit právě nesladěné kombinace barev na jednom výkresu. Autorčina tvorba tak naznačuje prudké „odpouštění páry“ a jakousi nutkavost, která nabádá vytrvat ve výtvarném gestu.

V sesbíraných pracích se najdou i takové výtvary, které se blíží intuitivní spontánní činnosti, která z diagnostického hlediska může charakterizovat určité vývojové stádium dětské kresby. Avšak svým obsedantním pohybem ruky se ve své tvorbě podílí na tom rysu, který můžeme zahrnout do umění art brut.

---

<sup>66</sup> Periodizace psychického vývoje člověka podle Marie Vágnerové





Obr. č. 19



Obr. č. 20



Obr. č. 21



Obr. č. 22



Obr. č. 23

### **5.1.5. P., muž (období mladé dospělosti), lehká mentální retardace**

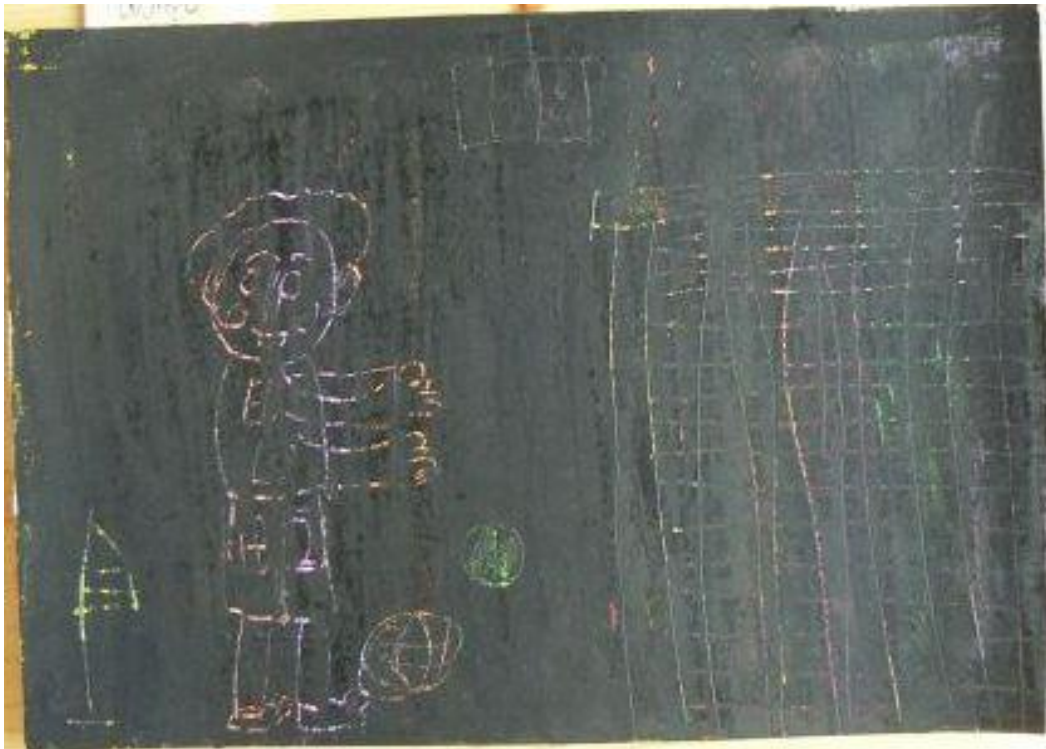
Tento autor navštěvoval v letech 2009 – 2010 výtvarný kroužek z vlastního rozhodnutí. Všechny dostupné práce, které vytvořil v kurzu nebo v rámci jiných programů, se nacházejí v archívu SPOLU Olomouc. Celkem se jedná o 14 výkresů převážně ve formátu A4, mezi kterými jsou kresby, malby, frotáže a koláže. V rámci tvorby byly použity fixy, tužky, vodové barvy, tuže, pastelky a voskovky, přičemž kresebné nástroje autor používal obvyklým způsobem. Práce byly vytvořeny v letech 2005 – 2010. Sám autor své práce často datoval a podepisoval. V rámci výtvarného kurzu byl vždy přítomen osobní asistent, který ovšem fungoval jako partner a do autorovy tvorby žádným způsobem nezasahoval. Podpisy vlastní autorovou rukou byly z důvodů zachování anonymity vyretušovány.

Stejně jako u části tvorby již jmenovaných autorů, tak i parciálně tato tvorba podléhá konkrétnímu zadání, například výtvarné technice (vyškrabávání, dokreslení fotografie) nebo námětu (podzimí listí), a částečně je dílem autorovy vlastní invence. Výtvarný styl se může zdát na jednotlivých obrázcích odlišný, což mohl zapříčinit časový odstup aktu tvorby a použití různých výtvarných technik. Proto nelze s jistotou psát o konkrétním autorově stylu. Naopak můžeme mluvit o autorově nápaditosti, která obohacuje všechny uvedené práce, jak v celkovém zpracování, tak například při volbě tématu. Výtvarný kurz často nabízel

účastníkům tematickou volnost, tento autor toho rád využíval, a tak vznikly obrázky s fotbalistou, kočkami nebo lvi (Obr. č. 24, 28, 29, 30, 31). Své obrázky často vytvářel ve dvojici, jako je tomu například u motivu kočky. Příčina tkví v rychlém ovládnutí určité techniky a konkrétní představě o výkresu. Autor měl proto dostatek času a chuť vytvořit ještě jeden obrázek. Hlavním zdrojem autorovy inspirace se jeví vnější svět, který je zobrazován realisticky. Jednotlivé motivy na obrázcích jsou vykresleny s mnohými detaily, které značí autorovy dobré pozorovací schopnosti. Obrázky tak působí více plasticky. Autorova tvorba se však neváže jen k určitým předmětům nebo k jednotlivým motivům, část obrázků souvisí s příběhovostí, s konkrétními dějovými situacemi. Jedná se o ty výtvary, jejichž téma si autor zvolil sám. Dokladem toho je zobrazování lidské postavy v naznačeném pohybu, která je zasazena do konkrétního prostředí. To je vykresleno pomocí typických předmětů. Například u obrázku s vyškabávanou technikou je ústředním motivem hrající fotbalista (Obr. č. 24), jehož prostředím je hřiště s brankou, vlaječkou a cedulí s výsledky zápasu. Stejně tak je tomu i u obrázku nakresleném fixami (Obr. č. 25). Létající i stojící postavy mezi sebou komunikují, zvíře to sleduje z povzdálí, z komínů se kouří. Obrázek je plný života. Papír je zcela zaplněn. Nejen tyto dva výtvary připomínají rukopis dítěte. I ostatní kresby působí celkovým dojmem, jakoby ho nakreslilo dítě mladšího školního věku. Dětskou naivnost můžeme dále spatřovat jak v použití pestrých barev, které idealizují zobrazovanou skutečnost, tak v samotném znázornění reality nebo lidské postavy, která nevykazuje autorovu znalost anatomie lidského těla.

Přirozená potřeba tvořit, která je nasycena pravidelným docházením do výtvarného kurzu, a radost z tvůrčí práce tak odkazuje autorovu tvorbu k naivnímu umění. Na jednotlivých obrázcích se tento příklon projevil zejména v naivním zpracování reality a vlastní nápaditostí v tvůrčím aktu.





Obr. č. 24



Obr. č. 25



Obr. č. 26



Obr. č. 27





Obr. č. 28



Obr. č. 29



Obr. č. 30



Obr. č. 31





Obr. č. 32

## 5.2. Výtvarná dílna v denním centru Oáza

Zábřežské denní centrum Oáza je profilované jako centrum denních služeb pro osoby s mentálním postižením a psychickým onemocněním. Posláním tohoto centra je integrace uživatelů do široké společnosti a mimo jiné smysluplně trávit volný čas. Mezi mnohými aktivitami, které organizace nabízí, se nachází i výtvarná dílna, která se také snaží svou činností o udržení kvality života uživatelů. Dílna je zaměřena na výtvarnou výchovu s prvky arteterapie.

V místnosti, kde se dílna nachází, můžeme najít velké množství výtvarného materiálu, který mají uživatelé k dispozici. Od různých kresebných nástrojů po keramickou hlínu, látky, dřívka, pedig, barvy, papíry, korálky, svíčky, špejle, dráty atd. Prostor tedy působí jako aktivní dílna, která nebrání invenci autora, ale která se zároveň snaží využít konkrétních materiálů ke konkrétní výtvarné technice (např. zdobení ramínek na šaty, výroba velikonočních vajec, dekorace vařeček pájkou, výroba rámečků, kresba, malba, batikování oblečení, dekorace čajových svíček, různé předměty z keramiky, pletení copánků z provázků, náhrdelníky z korálků, stromečky z měděných drátků, zdobení balicího papíru). Proces tvorby uživatelů tedy osciluje mezi ovládnutím techniky a využitím vlastní nápaditosti. Účastníkům jsou nabízeny i náměty k výtvarnému zpracování, ovšem citlivou formou, která nepřekáží vlastní vynalézavosti samotných autorů. Výtvarné práce tak mnohdy působí jako experimenty, ve kterých se odráží autorova nálada a exprese. Samotný akt tvorby může mít podtext terapeutického účinku, ale také prosté radosti z tvorby. Pomocí výtvarných prostředků mohou tak na povrch vyplavat emoce, které se k osobnosti autora skrývají.

Proces tvorby jednotlivých autorů byl z největší pravděpodobností ovlivněn přítomností ostatních uživatelů služby a dalších účastníků. Následující podkapitoly seznamují s výtvarnými pracemi dvou autorů, kteří do denního centra dochází. Tvorba ostatních uživatelů služby byla zdokumentována a je uložena na přiloženém CD. Originály se nachází v archívu výtvarné dílny nebo v osobním vlastnictví.

### **5.2.1. K., muž (období mladé dospělosti), poruchy autistického spektra, mentální postižení**

Výtvarné práce tohoto autora, které se staly podkladem k interpretaci, vznikly v dílně v denním centru Oáza. Jedná se o pět maleb na papíře přibližného formátu A1. K malbě byly využity temperové barvy. Výtvary jsou autorem signovány.

Již na první pohled nelze upřít autorovým malbám osobitý styl. Lze ho spatřovat v plných tlustých tazích štětcem. Ten je pečlivě namáčen do barvy, aby nebyla linie přerušena docházející barevnou stopou. Jednoduché čáry naznačují konkrétní tvary vyobrazených dopravních prostředků, zvířete nebo rostliny. Hranice mezi jednotlivými barevnými liniemi je vedena tak, aby se barvy navzájem nesmíchaly. Spolu s tvarovou deformací, která podporuje vnímání obrázku jako dětsky naivního, vytváří dojem idealizované skutečnosti také použití pestrých barev a jejich výrazné kontrasty.

Na každém z výtvorů je vždy zobrazen jeden ústřední motiv, který je namalován přes celý papír v jednoduchých barevných obrysech. Zaměření právě na jedno téma naznačuje kontrastní pozadí, díky kterému motiv jakoby vystupuje do popředí. Této interpretaci plného soustředění se na detail, také napomáhá barevné orámování jednoduchými tahy štětce. Není nic důležitějšího než tento motiv. Tuto tezi potvrzuje také výběr velkého formátu papíru, na který jsou jednotlivé motivy namalovány. Náměty autor čerpal z vnějšího světa, v procesu tvorby se však projevila i vnitřní stránka jeho osobnosti, kterou lze zachytit ve způsobu zobrazované skutečnosti. Pečlivé vymalovávání po celém papíru poukazuje na podstatnou součást celého aktu, a tím je právě samotný proces tvorby. Barva byla na papíře nanesena pouze tam, kde má být. Autorova tvorba nevykazuje žádné nadbytečné tahy štětcem, které by dokazovaly přítomnost např. principu náhody. Malba probíhala podle určitých pravidel, které jsou v důsledku známy pouze samotnému autorovi.

Tyto zajímavé výtvary jsou odrazem autorova specifického vnímání světa. Důležitý se jeví jeden konkrétní motiv, který je imaginativně zpracován, čistá barva a barevné kontrasty. Na základě této interpretace tak můžeme autora považovat za individualitu, která nekopíruje žádný známý výtvarný styl, ale naopak dává průchod své intuici a představivosti. Na základě výčtu aspektů tvorby u tohoto autora můžeme vysledovat podobnost hned s několika výtvarnými vyjádřeními. Obecně imaginací a odrazem subjektivity v dílech se autorova tvorba může blížit surrealistickému pojetí, naopak dětská naivnost a s tím spojená idealizovaná skutečnost odkazuje k naivnímu umění.



Obr. č. 33



Obr. č. 34



Obr. č. 35



Obr. č. 36

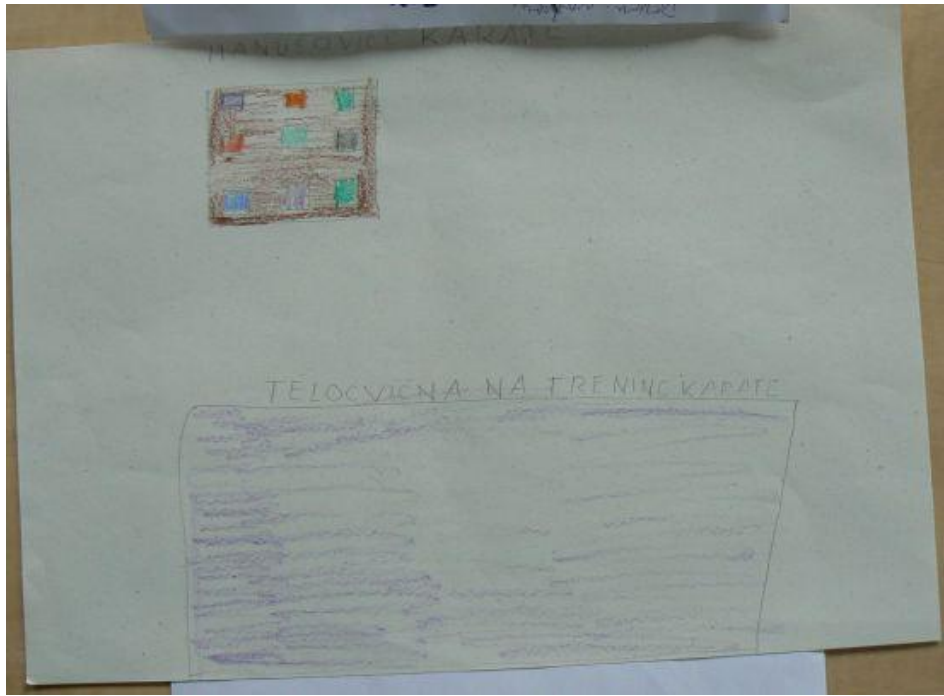
### 5.2.2. L. (období mladé dospělosti), Downův syndrom, mentální postižení

Taktéž autor L. vytvořil své práce v denním centru Oáza. Následující interpretace se zaměřuje na tři kresby a dekoraci dvou svíček. Kresby se nacházejí na papíře klasického formátu A4 a byly vyhotoveny pomocí tužky a pastelek. Autor se sám podepisoval a tvorbu pojmenoval.

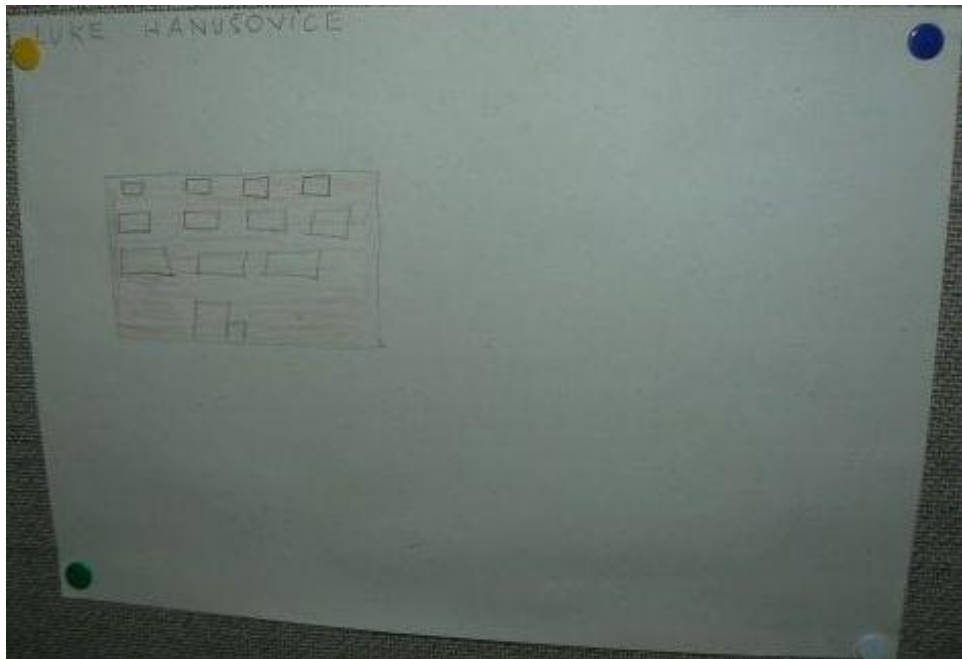
Kresby se jeví jako jednoduchá a realistická dílka, jejichž námětem je situace z vnějšího světa, ta, která autora zaujala. Téma je zpracováno jednoduchým vyobrazením, které je doplněno popisem, co je na obrázku. Kresbičky působí jako praktický dokument, který zaznamenává to, co autorova paměť „vyfotografovala“. Budova, slunce, letadlo nebo loď jsou zakresleny pouze v obrysech, bez zbytečných detailů (Obr. č. 37, 38, 39). Kresby jsou celkově obsahově chudé a působí staticky. Tuto interpretaci také podporuje plošné vykreslení objektů pastelkami. Podíl autorovi tvůrčí invence a imaginativnosti se proto zdá být minimální. Jednoduché tvary a rozmístění po papíře vykazují prvky dětské naivnosti. Avšak právě tyto aspekty mohou být důkazem toho, že autor v kresbách postupoval spontánně, bez vnějších záměrů. Nasvědčuje tomu i fakt, že kresby na první pohled působí nedokončeně, což může znamenat, že autor se při aktu tvorby řídil především sám sebou. A právě z tohoto pohledu je možné v autorově tvorbě shledat podobný rys, který se váže k umění art brut.

Jednoduchost vyazuje také následující autorův počín. To, co se kresbám nedostává, bylo uplatněno v rámci předem nabídnutého námětu, respektive konkrétní výtvarného zadání. Otisk prstu jako dekorace čajové svíčky se jeví jako spontánní gesto, které je výsledkem autorovi tvůrčí invence (Obr. č. 40). Přičemž gesto samotné nemusí být vnímáno jen jako ozdobení svíčky, ale také jako otisk sebe sama. Jako originální expresivní projev, který je od momentu aktu tvorby k uzření všem okolo. Toto tvrzení podporují především ostatní čajové svíčky, které byly ozdobeny jinými autory (viz přiložené CD). Všechny jsou dekorovány na základě podobného principu, právě tak odlišného od autorova bezprostředního zásahu.

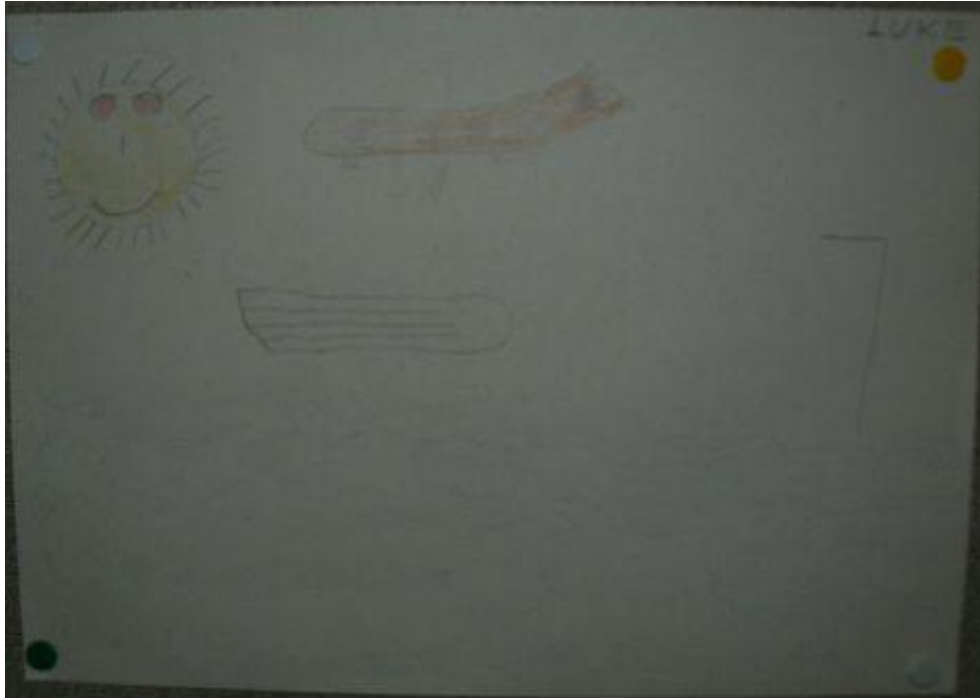




Obr. č. 37



Obr. č. 38



Obr. č. 39



Obr. č. 40



### **5.3. J., muž (\*1988), středně těžká mentální retardace, poruchy autistického spektra**

Autor těchto prací žije v domově pro osoby se zdravotním postižením. Je proto možné považovat ho za „outsidera“, který se nachází na okraji majoritní společnosti. Jeho výtvarné práce, které se staly východiskem k interpretaci, byly sesbírané z let 2009 až 2011. Jedná se o čtyřicet devět maleb a kreseb, které byly vytvořeny v domově a které jsou momentálně v osobním vlastnictví. Část tvorby je datována a podepsána, u některých se nachází i název díla. Popis zajistila jiná osoba než autor. Z důvodů anonymity je však vyretušován.

V tvorbě byl použit materiál, který je lehce dostupný každému. Své výtvary namaloval a nakreslil převážně na tvrdý papír formátu A4 a A3. V jeho tvorbě se však nachází i neformální tvary jako jsou spontánně odtržené papíry, útržky tabulačního papíru (Obr. č. 41) nebo papíry, které jsou z jedné strany již pokreslené. Některé malby se dokonce nachází na obou stranách jednoho papíru. Dá se říci, že autor tvořil na cokoli, co měl zrovna při ruce. Autor své práce vytvářel pomocí běžných výtvarných prostředků: vodovek, temper, pastelek a voskovek, a to buď samostatně, nebo v kombinaci. Kresba se převážně vyznačuje krouživými pohyby ruky, v malbě byly upřednostněny kmity z jednoho bodu do druhého. V obou případech stopy na papíře vykazují autistický pohyb ruky, který často setrvává právě v kmitu nebo v kružnici a mnohdy přesahují přes okraj papíru.

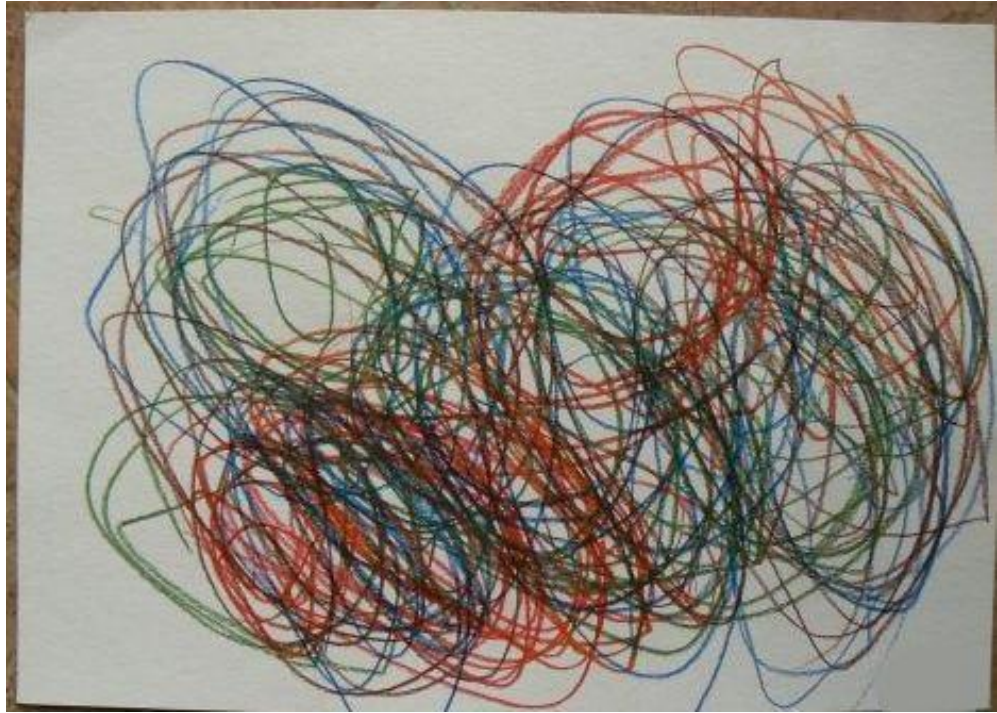
Na autorovy malby a kresby lze nahlížet čistě jako na abstraktní výtvary, které ponechávají volnost především divákově fantazii. Autorův výtvarný rukopis doslova překypuje spontánností, která je rozpoznatelná ve všech pracích. Tvůrce si tak napříč časovým horizontem několika let ponechal svůj výtvarný výraz, který spočívá v rychlém rozmáchlém gestu. Svou výtvarnou podobou toto gesto odkazuje na živelnost a fyzickou stránku autora. Do aktu tvorby byla zapojena celá paže, která v rychlém kmitu roznáší barvu po papíře. Obrazy působí jako exploze, jako nespoutaný živel, který vyvěrá a zaplavuje papír až po okraj. Dá se říci, že výtvary vznikly v explosionalistickém stylu, který dává prostor jak autorově, tak divákově imaginaci. Některé výtvary navozují dojem, že autor tvořil, dokud mu někdo rychle zpod rukou nevezal papír nebo ho alespoň nevyměnil. Obrazy pulzují mezi uvolněným gestem a křečí, která svírá autorův vnitřní svět. Jakoby vznikaly bez rozumové kontroly, na základě autorovy intuice. Zejména malby navozují představu vlastního experimentování, jakoby autor objevoval sám sebe, své možnosti. Tvůrcův výtvarný výraz doprovází kapky barev a náhodné stříkance, které jsou nedílnou součástí spontánního projevu. Princip náhody lze vysledovat nejen v technice gesta, ale také ve výběru barev, které se často na obrazech spojily dohromady a vytvořily tak nový barevný odstín. Na základě tohoto zjištění můžeme předpokládat, že volba

barev neprobíhala podle předem stanoveného diktátu (všeobecně oblíbená barva, výběr jiné osoby), ale na základě autorovy intuice. Lze se dobrat i závěru, že výběr barev nemusel být pro autora vůbec důležitý. Nasvědčují tomu neurčité nazelenalé a hnědé odstíny, které vznikly důkladným smícháním všech nanesených barev. Radost z pohybu tak převážila nad ostatními záměry. Proces tvorby se zdá být tím nejdůležitějším aspektem, který doprovází tuto autorovu činnost. Některé malby vykazují autorovu vytrvalost v rozmáchlém gestu a až jakousi urputnost. Vytrvat v aktu tvorby dokud je to nutné a to i přes možné porušení papíru (Obr. č. 45, 46). Právě takové stopy se v některých autorových malbách také nachází. Jedná se o vydřená místa nebo zaschlé žmolky papíru, které mohou působit neklidným dojmem a vnucovat divákovi vnitřní tenzi. Ta narušuje monotónnost autistického gesta, které je přítomno ve všech tvůrčových dílech.

Autor obrazů se jeví jako individualita, která tvoří z vlastních vnitřních popudů nezávisle na vnějším okolí a záměrech. Rychlé rozmáchlé gesto v kombinaci s autorovou vytrvalostí uvolňují vnitřní přetlaky energie, která vyvěrá na papír. Na základě této interpretace lze vést přímou paralelu s mediálním projevem. To, co přitahuje na tvorbě tohoto tvůrce, je odlišné vnímání světa. Autorovu tvorbu nelze spojovat s napodobováním jiných stylů nebo konkrétních umělců, naopak ji lze vnímat jako nekonvenční výtvarný projev. Z jednotlivých prací je patrné, že autora nezajímají výtvarné kánony, perspektiva, záměrné rozvržení motivů nebo barev na papíře. Jeho tvorba je objevování sebe sama. Přítomné je pouze rychlé rozmáchlé gesto, které mnohdy doslova přetéká přes okraje papíru.



Obr. č. 41



Obr. č. 42



Obr. č. 43





Obr. č. 44



Obr. č. 45



Obr. č. 46



Obr.č. 47

## Závěr

Hlavním cílem této bakalářské práce bylo poukázat na výtvarnou tvorbu osob s mentálním postižením. Díky specifické tvůrců a jejich výtvarných projevů se nabízelo uchopit toto téma skrze umění art brut, které s touto tvorbou souvisí.

Samotný termín art brut se však jeví jako terminologický problém. Již na počátku svého vzniku byl termín nejednoznačně vykládán. Navíc nové překlady tohoto slova přinášely další významové odlišnosti. Dokladem toho je například termín Outsider Art, který byl zamýšlen Rogerem Cardinalem jako překlad bez dalších významových konotací. Dnes je již tento termín vnímán převážně jako zastřešující pojem pro všechny výtvarné práce, které vykazují určitý podíl autenticity. Nepřesnost výkladu slova art brut způsobila nejednoznačnost určení hranice tohoto druhu umění. Dodnes je otázkou, které výtvarné práce ještě patří mezi art brut a které už ne. Otázka co je to art brut zůstává v důsledku nezodpovězena. Navzdory tomu je pojem art brut užíván odbornou i širokou veřejností. Abychom však předešli „terminologickému zmatku“ (Terezie Zemánková), můžeme se přiklonit k pojmu spontánní umění (Hana Babyrádová), který obecně zastřešuje jak art brut, tak outsider art a další výtvarné výrazy.

Historický kontext termínu art brut nabízí komplexní pohled, který art brut posunuje do nových souvislostí. Existují dva různé úhly pohledu na art brut. Jeden tuto specifickou tvorbu nepřijímá, druhý je jí fascinován a neupírá jí vědecké a umělecké hodnoty. Tato tendence se prolíná světovým i českým výtvarným art brut. Historie československého art brut také přináší specifika, která jsou pro naše území charakteristická. Jedná se především o kulturní a politickou odlišnost, která tato specifika přeurčila. Na podkladě tohoto prostředí se vykristalizovaly dva pojmy, a sice „insitní umění“ Štefana Tkáče a explosionalismus Vladimíra Boudníka, jejichž souvislost tkví v podobných aspektech tvorby. Na historický kontext navazuje srovnání art brut s jinými uměleckými vyjádřeními, které poukazují na vzájemnou spojitost. To je také důvodem, proč je art brut představován spolu s jinými výtvarnými tendencemi. Paralela byla vedena mezi art brut a naivním uměním, mediálním projevem, surrealismem a explosionalismem. Srovnání vykazují jak podobnosti, tak zásadní rozdíly a přesahy, přitom společným rysem všech výtvarných vyjádření je rys spontánnosti. Při rozboru mediálního projevu a aspektů tvorby art brut lze podobnost spatřovat v tvorbě bez rozumové kontroly, v intuici a čistém vyjádření energie. Hranice mezi oběma výtvarnými výrazy není tedy striktně vymezena. Stejně tak je tomu u naivního umění. S art brut ho pojí pestrá fantazie, osobitý styl a absence uměleckého vzdělání. Rozdíl mezi oběma vyjádřeními lze spatřovat především v inspiraci. Pro autory naivního umění to je vnější svět, kdežto tvůrci art brut se obrací do vnitřního světa. Navíc přirozená potřeba tvořit není u naivního umělce obohacena o určitou obsedantnost. Surrealistický koncept pojí s art brut

spontánní autentický projev, který vyzdvihuje invenci a imaginaci autora a částečně popírá zákony logiky. Zásadní rozdíl mezi oběma výtvarnými výrazy spočívá v tom, že surrealismus je metoda, kterou si lze zvolit předem, naproti tomu art brut není podmíněno vlastním rozhodnutím. Boudníkův explosionalismus se vyznačuje podobnostmi s art brut v principech, výtvarných postupech a okolnostech vůbec. Oba výrazy zachycují tvůrcovo já prostřednictvím spontánní imaginace. Explosionalismus objevuje osobnost autora skrze různé skvrny, výtvarný art brut je výsledkem autistického vnímání sebe sama. Další podobnost lze spatřovat v sociálním podtextu, kterého jsou oba výrazy nositeli, i když se částečně liší v obsahu sdělení. Art brut se vztahuje k marginalizovaným tvůrcům, explosionalismus poukazuje na to, že tvořit může každý člověk bez ohledu na vzdělání a zároveň propaguje záměr, a sice vychovávat člověka prostřednictvím obrazotvornosti k vlastnímu názoru na umění a život vůbec. Přes veškeré podobnosti je explosionalismus stejně jako surrealismus vnímán jako umělecká metoda, což je tendence, která je vzdaluje od art brut.

Na podkladě dosavadního zkoumání a s přihlédnutím k názoru Terezie Zemánkové lze aspekty tvorby art brut definovat v souvislosti s okolnostmi samotného autora a s aktem tvorby. Tvůrce se může přiblížit k art brut, pokud se nachází mimo intaktní společnost (v izolaci totiž může lépe zúročit svobodu projevu), přičemž prvotním impulzem se mimo jiné může stát duševní choroba autora.

SPOLU Olomouc je jedna z mnoha organizací, která podporuje a začleňuje osoby s mentální dysfunkcí do široké společnosti. Toto poslání je však neslučitelné s tvorbou art brut. Koncepce Výtvarného kurzu, kde vznikla většina analyzovaných prací, směřovala k zapojení všech přítomných do kolektivu. Předem stanovený koncept a tematický plán kurzu také nejsou aspekty, které by podpořily tvorbu art brut. Navíc u některých účastníků byla zapotřebí stálá motivace, proto byl proces tvorby ovlivněn přítomností osobního asistenta. Z tohoto pohledu se jeví, že náplň Výtvarného kurzu se váže především na sociální podtext. Na druhou stranu účastníkům byl představen tvořivý prostor, který předem nepopíral jejich iniciativu a individualitu. Z dubuffetovského hlediska však není možné tuto tvorbu považovat za art brut. Jednotlivé analýzy výtvorů ukázaly, že sledovaná tvorba osob s mentálním postižením vykazuje prvky naivnosti a odkazuje tak na naivní umění. Svědčí o tom také náměty z vnějšího světa, osobitý styl, který se blíží tvorbě předškolních dětí, a využití vlastní invence.

Stejně jako tomu je u občanského sdružení SPOLU, tak i výtvarná dílna v denním centru Oáza má jako poslání integraci klientů do široké společnosti. Tendence udržení kvality života uživatelů se jeví jako důležitá součást celého procesu socializace. Toto jsou důvody, které také vzdalují od tvorby art brut, přestože sama výtvarná dílna nepopírá invenci tvůrce a naopak ho povzbuzuje k vlastní nápaditosti. Ve výtvarných pracích lze identifikovat osobitý styl, využití

intuice a představivosti v procesu tvorby a rysu spontánnosti. I těmto pracím nelze upřít dětskou naivnost, která je posunuje spíše do oblasti naivního umění.

O posledním tvůrci můžeme tvrdit, že díky životu v domově pro osoby se zdravotním postižením se nachází na okraji majoritní společnosti. Jeho výtvarná tvorba má svůj výraz, který nás utvrzuje o tom, že autor je individualitou, která se při procesu tvorby řídí vlastní intuicí a vnitřním puzením. Dokladem toho je například tvorba na nekonvenční tvary papíru. Rys spontánnosti má přednost před rozumovou kontrolou. Tvůrčí proces je tak oproštěn od záměrů vnějších okolností, v tomto případě tedy můžeme tvrdit, že je ve shodě s uměním art brut.

Ve tvorbě osob s mentálním postižením lze vyhledat prvky sledovaných výtvarných směrů a proudů. To, co však zařazuje tuto tvorbu do kontextu moderního umění, je odraz specifického vnímání světa tvůrců, jehož součástí je i mentální postižení autorů. Sníženou inteligenci, která identifikuje mentálně postižené, však nelze zaměňovat s důležitým rysem art brut, a sice s absencí rozumu. Na základě tohoto zjištění nemůžeme o všech mentálně postižených tvrdit, že jejich tvorba patří mezi art brut. Většina jejich děl nemá s art brut nic společného, i když některé autory pojí s art brut konkrétní aspekty tvorby. Přesto této specifické tvorbě nelze upřít plnohodnotné místo v kontextu moderního umění, protože odkazuje k širšímu pojetí než je art brut, a sice k outsider art. Z tohoto důvodu bychom tvorbu mentálně postižených osob neměli podceňovat.



## Anotace

Jméno a příjmení autora:	Jana Navrátilová
Název katedry a fakulty:	Ústav speciálněpedagogických studií, Pedagogická fakulta
Název práce:	Výtvarný art brut u mentálně postižených
Vedoucí diplomové práce:	prof. PaedDr. Milan Valenta, Ph.D.
Počet znaků:	114 310 znaků
Počet příloh:	11 příloh
Počet titulů použité literatury:	40 titulů

Tato bakalářská práce pojednává o výtvarném art brut u mentálně postižených. První kapitoly jsou zaměřeny na terminologii, která se jeví jako významově nestálá, a na světový a český historický kontext, ve kterém se prolíná art brut s jinými výtvarnými vyjádřeními. Mezi vybranými výtvarnými projevy a art brut, a sice mezi naivním uměním, mediální tvorbou, surrealismem a explosionalismem, je vedena paralela, která odkrývá podobné a odlišné aspekty tvorby. Další kapitola definuje osobu s mentálním postižením a ve stručnosti se zaměřuje na její specifika. Praktická část je zaměřena na interpretaci konkrétních výtvarných prací, ve kterých je poukázáno na aspekty tvorby, které by přispěly k rehabilitaci výtvarné tvorby osob s mentálním postižením.

Klíčová slova: art brut, osoba s mentálním postižením, výtvarné umění, outsider art, naivní umění, mediální tvorba, surrealismus, explosionalismus

## Abstract

Author:	Jana Navrátilová
Department and faculty:	The Institute of Special Education Studies, Faculty of Education
Title of the thesis:	Art "Art Brut" of mentally handicapped people
Head of the thesis:	prof. PaedDr. Milan Valenta, Ph.D.
Number of characters:	114 310 characters
Number of appendices:	11 appendices
Number of bibliography titles:	40 titles

The thesis deals with the art „Art Brut“ of mentally handicapped people. First chapters focus on terminology, which seems to be semantically unstable, and on the Czech and world historical context in which Art Brut mingles with other art expressions. Between Art Brut and selected artistic expressions, namely the primitivism, mediumistic works, surrealism and explosionalism is kept a parallel that shows both similar and different aspects of the works. Another chapter defines a person with mental disabilities and briefly focus on his specifics. The practical part is focused on the interpretation of specific works of art, in which attention is paid to aspects of the work that would contribute to the rehabilitation of visual art of mentally handicapped people.

Key words: Art Brut, mentally handicapped person, the plastic arts, Outsider Art, primitivism, mediumistic works, surrealism, explosionalism

## ZDROJE

### Bibliografické zdroje

- BALEKA, J. *Výtvarné umění : Výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. 1. vyd. Praha: Academia, 1997. 429 s.
- BABYRÁDOVÁ, H., KŘEPELA, P. *Spontánní umění*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2010. 342 s.
- BARČÁK, Š., KONEČNÝ, P. *Umělci čistého srdce II : pocta Anně Zemánkové*. Olomouc: Národní památkový ústav, 2008. 126 s.
- DECHARME, B., ŠAFÁŘOVÁ, B., ZEMÁNKOVÁ, T. *Art brut : Sbírka abcd*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2006, 306 s.
- DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí : Encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Slovart, 2002. 304 s.
- DRVOTA, S. *Osobnost a tvorba*. 1. vyd. Praha: Avicenum, 1973. 295 s.
- DUBUFFET, J. *Dusivá kultura*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 1998, nečíslováno.
- HOROVÁ, A. a kol. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. A-M*. Praha: Academia, 1995. 546 s.
- JANOTA, O. *Výtvarná díla duševně chorých*. Časopis lékařův českých. 1924, roč. 63, č. 6–7.
- JANOTA, O. *K článku Doc. Dr. O. Janoty : Výtvarné práce choromyslných a hypermoderních směry výtvarného umění*. Život, 1933, roč. XII, č. 2, s. 40.
- KONEČNÝ, P. *Gugging je Gugging je Gugging*. A2, 2007, č. 16, s. 10–11.
- KONEČNÝ, P. *Sběratelův stručný průvodce na mapě české spontánní tvorby*. A2, 2014, č. 10, s. 15.
- KOPÁČ, R. *Surovost, anebo kultura?* In *Na okraj: poznámky a glosy ke kulturní periferii*. 1. vyd. Praha: Pulchra, 2012, 54–72 s.
- KOZÁKOVÁ, Z. *Psychopedie*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2005, 74 s.

- KŘÍŽ, J. *Jean Dubuffet*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989. 162 s.
- MAIZELS, J., CARDINAL, R. *Raw Vision : Outsider Art Sourcebook*. Raw Vision, 2002. 300 s.
- NÁDVORNÍKOVÁ, A. *Art brut v českých zemích (mediumici, solitéři, psychotici)*. Olomouc: Muzeum umění, 2008. 206 s.
- NÁDVORNÍKOVÁ, A. *l'art brut : Umění v původním (surovém) stavu*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998, s.
- NAVRÁTILOVÁ, J. *Literární tvorba Vladimíra Boudníka v 50. letech 20. století : Diplomová práce*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2009. s., p. Vedoucí diplomové práce Mgr. Petr Komenda, Ph.D.
- *Ottova encyklopedie. Česká republika : Kultura a umění 2*. Praha: Ottovo nakladatelství, 2006. 720 s.
- POHRIBNÝ, A., TKÁČ, Š. *Naivní umění v Československu*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1967. 200 s.
- PRINZHORN, H. *Výtvarná tvorba duševně nemocných*. Řevnice: Arbor vitae, 2009. 391 s.
- POCHE, E. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. 1. vyd. Praha. Academia, 1975. 611 s.
- ROUS, J., PRIMUS, Z.: *Vladimír Boudník : Mezi avantgardou a undergroundem*. Praha: Gallery, 2004. 351 s.
- STEHLÍKOVÁ BABYRÁDOVÁ, H. *Obrazy příběhů – příběhy obrazů (několik úvah o povaze zobrazování na pozadí kazuistik výtvarné tvorby autorů s mentálním postižením)*. Brno: Nakladatelství Masarykovy univerzity, 2011. 110 s.
- SVOBODOVÁ, M. *Art brut je jako rána na solar : S Terezií Zemánkovou o institucionalizaci syrového umění*. A2, 2014, č. 2, s. 20–21.
- SCHMELZOVÁ, R. *Syrová energie aneb Krásné jedovaté květiny z Marsu*. A2, 2006, č. 33, s. 17.
- ŠIMKOVÁ, A. *Umělci čistého srdce: Naivní a lidové umění, art brut. : Sbíрка Pavla Konečného*. 1. vyd. Olomouc: Velehrad, 2001. 111 s.
- TEIGE, K. *Entartete Kunst*. In *Výbor z díla III : Osvobození života a poezie*. Praha: Aurora, 1994. 253–269 s.
- TEIGE, K. *Kresby Karla Havlíčka*. In *Výbor z díla III : Osvobození života a poezie*. Praha: Aurora, 1994. 431–463.

- BERNHARD, M. *Univerzální lexikon umění*. Praha: Grafoprint-Neubert, 1996, 491 s.
- VALENTA, M. *Outsider art a umělci s mentálním postižením*. In Speciální pedagogika, roč. 15, 2005, č. 4, s. 285–293.
- VALENTA, M., MÜLLER, O. *Psychopedie : Teoretické základy a metodika*. Praha: Parta, 2003. 443 s.
- VAŇOUS, P. *Co je šílené a co ne : Rozhovor s kurátorkami výstavy Prinzhornova sbírka*. A2, 2009, č. 7, s. 23.
- VAŇOUS, P. *Dráždění archetypální paměti*. A2, 2006, č. 33, s. 14.
- VAŇOUS, P. *Gugging a další ateliéry*. A2, 2006, č. 33, s. 16.
- VINCHON, J. *Umělecké projevy choromyslných*. Praha: Orbis, 1931. 83 s.
- VOMÁČKOVÁ, K. *Trpný nástroj podvědomí : Za osudy kolekce německého psychiatra*. A2, 2009, č. 7, s. 18
- WINTER, T. *Primitivové, děti, šílenci a média : K recepci umění přírodních národů a příbuzných projevů v Čechách třicátých let*. Umění, 2000, č. 48, s. 435–452.
- ZEMÁNKOVÁ, T. *Exkurze do oblasti art brut*. A2, 2009, č. 7, s. 16.

## Internetové zdroje

- Internetový časopis Raw Vision. [online]. [cit. 2013-11-06]. Dostupné z: <http://www.rawvision.com>
- Sbírka abcd. [online]. [cit. 2013-11-15]. Dostupné z: <http://www.abcd-artbrut.net>
- Kolekce art brut v Lausanne. [online]. [cit. 2013-11-20]. Dostupné z: <http://www.artbrut.ch/>
- Aktivity z tvůrčího prostoru Gugging. [online]. [cit. 2013-12-05]. Dostupné z: [www.gugging.org](http://www.gugging.org)
- Muzeum výtvarné tvorby mentálně postižených osob. [online]. [cit. 2013-01-08]. Dostupné z: <http://www.artetmarges.be>
- Akce T4. [online]. [cit. 2013-11-20]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Akce\\_T4](https://cs.wikipedia.org/wiki/Akce_T4)

## PŘÍLOHY

Příloha č. 1: obrazy Paula Klee (1879 - 1940), Oscara Kokoschky (1886 - 1980), Marca Chagalla (1887 - 1985)







Příloha č. 2: Adolf Wolfi (1864 – 1930)



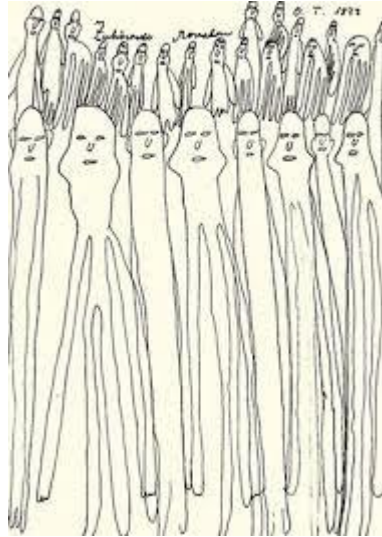


**Příloha č. 3:** Jean Dubuffet (1901 - 1985)



**Příloha č. 4:** Johann Hauser (1926–1996), Johann Korec (1937–2008) nebo Oswald Tschirtner (1920–2007)



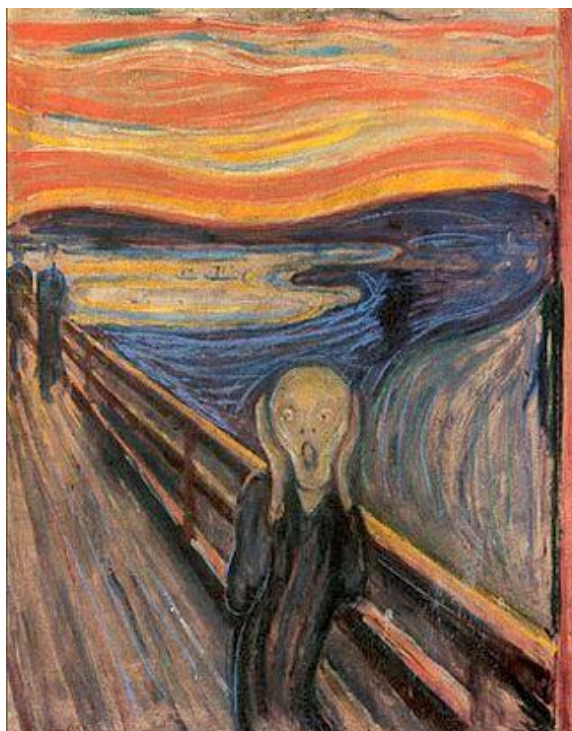


**Příloha č. 5:** Anna Zemánková (1908 - 1986)



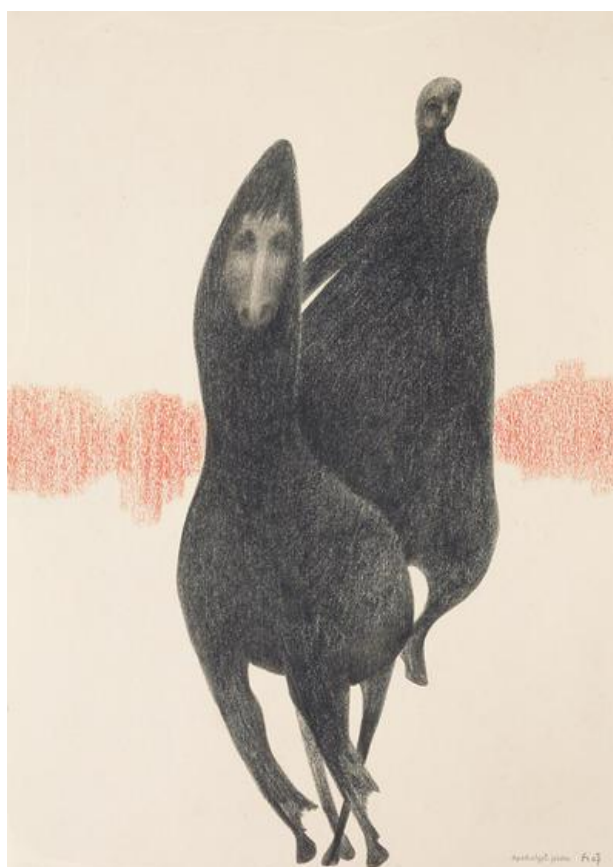


**Příloha č. 6:** ukázky expresionismus – Edward Munch (1863 - 1944), dadaismu – Tristan Tzara (1896 - 1963) a surrealismu – Salvador Dalí (1904 - 1989)





**Příloha č. 7:** Karel Havlíček (1907 - 1988)



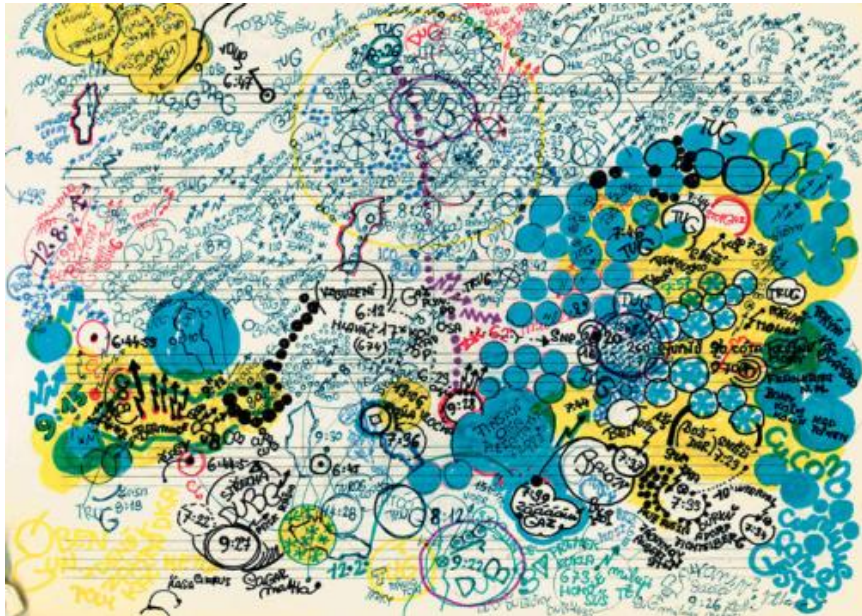
**Příloha č. 8:** Jan Křížek (1909–1985), Anna Zemánková (1908–1986), Zbyněk Semerák (1951–2003), Cecílie Marková (1911–1998), Eva Droppová (\*1936), Zdeněk Košek (\*1949)











**Příloha č. 9:** Václav Žák (1906 – 1986)



**Příloha č. 10:** Max Ernst (1891 - 1976)





**Příloha č. 11:** Vladimír Boudník (1924 – 1968)

