

# Mit sztuki poza kulturą. Art Brut

Aleksander Jackowski

Przeciwstawienie: natura–kultura pojmować należy jako konstrukcję ułatwiającą rozumienie otaczających nas zjawisk. Jeśli przyjmiemy, że biegun natury cechuje niezależność od tradycji przekazywanej pamięciowo, bądź przy pomocy pisma, to biegun kultury możemy opisywać biorąc pod uwagę nawarstwienia tradycji, świadomość wzorów do których się nawiązuje. Twórczość, o której mowa w tym tekście, bliższa jest biegunowi natury, co jednak nie znaczy, że jest całkowicie oderwana od doświadczeń pamięci, którą daje uczestnictwo w życiu określonego środowiska.

Za mało wiemy o mechanizmie przekazu genetycznego, o archetypicznej wrażliwości na sferę symboli, by odnosić ją od twórczości „poza” kulturą, niemniej wiele wskazuje na to, że te czynniki wpływają na twórczość.

Kiedy więc zastanawiamy się nad fenomenem twórczości w niewielkim tylko stopniu zależnej od tradycji, kultury środowiska, pomocne może się stać pojęcie *art brut*.

Wprowadził je w 1945 roku znakomity artysta francuski, Jean Dubuffet.<sup>1</sup> Nadał je także kolekcji, którą zaczął organizować, włączając w nią przede wszystkim prace zebrane przed I wojną światową przez psychiatrę, dra Augusta Marie. Jednak nie miała to być kolekcja prac osób umysłowo chorych. W zbieranych dziełach, które doprowadziły do powstania kolekcji, znajdującej się od 1975 r. w Lozannie<sup>2</sup>, chciał ukazać twórczość absolutnie samodzielny, nie poddaną żadnym rygorom, żadnej cenzurze, czy – co gorsza – autocenzurze. Twórczość nie poddaną presji, czy jeśli tak można powiedzieć obróbce kultury. Brut – a więc surową,



1

nie uczesaną, nie uładzoną przez jakiegokolwiek konwencje. Samorodną.

W pismach teoretycznych Dubuffet zwracał uwagę na represywny charakter kultury. Podobne myśli pojawiały się w okresie powojennym zarówno wśród psychiatrów, jak filozofów. Jeden z wybitnych reprezentantów strukturalizmu, Michel Foucault, pisał: „Największym, bo niewidocznym narzędziem duchowej represji jest kultura”.<sup>3</sup> Po latach, w 1968 r., w książce *Asphyxiante culture* Dubuffet swój stosunek do kultury uściślił, twierdząc że „Postawą właściwszą wydaje się negacja kultury niż zwykły jej brak”. Poglądy Dubuffeta stanowiły kontynuację idei surrealistów, zwłaszcza tego nurtu „który wydał twórców najbardziej zbuntowanych: Massona i Artauda. Z tych samych źródeł, co u Artauda – zauważa Stefan Morawski – wynikało trwające od lat czterdziestych zainteresowanie Dubuffeta dla sztuki dzieci, prymitywów i przede wszystkim psychicznie chorych. Stany szaleństwa, dzikości, transu i upojenia wewnętrznego miały odsłaniać (wrażać) to, co w człowieku najbardziej twórcze, gdyż instynktowne i bezpośrednie.”<sup>4</sup> Tak w nauce, jak i w każdej dziedzinie twórczości. Kultura ogranicza artystę, twierdził Dubuffet, zabija samodzielność. Stąd też by dotrzeć do istoty samego siebie i być w pełni twórczym, trzeba umieć wyzwolić się z niej.<sup>5</sup> Sam czerpał do takiej postawy impulsy z kolekcji, obcuując przez długie godziny ze zgromadzonymi tam pracami.

Negował mit artysty, dzieła, choć im bardziej atakował, tym lepszą zyskiwał pozycję... na rynku sztuki. „Szukał zjawisk twórczych wśród ludzi, którzy mają odwagę rozwijać

*Nauki mają dwa krańce, które spotykają się ze sobą: jeden to czysta niewiedza neutralna w jakiej znajdują się wszyscy ludzie przy narodzeniu. Drugi kraniec to ten, do którego dochodzą wszelkie dusze, które przebiegłszy wszystko, co ludzie mogą wiedzieć, uznają, że nie widzą nic i znajdują się w takiej samej niewiedzy, z której wyszli, ale jest to niewiedza uczona, która zna samą*

*siebie. Owi pośrednicy, którzy wyszli z naturalnej niewiedzy, a nie mogli dojść do tamtej, mają jakowys polor owej wiedzy zadufanej w sobie i udają mędrków. Owi to mącą świat i sądzą mylnie o wszystkim. Lud i ludzie naprawdę zdolni tworzą bieg świata.*

Pascal, *Myśli*, 308

je bezinteresownie i swobodnie, łamiąc wszelkie obwarowania społeczne i zachowując, przynajmniej w swoim przekonaniu, odpowiedni dystans w stosunku do nich.”<sup>6</sup> Interesowała go autentyczna sztuka, niezależnie od tego kto ją tworzył i z czego. A były to, jak pisał, materiały „très vulgaires et sans prix aucun”. Trochę to wówczas szokowało, choć rozwój sztuki wyraźnie prowadził w tym kierunku i wkrótce niezależnie od siebie w różnych krajach zaczął powstawać pop-art, dzieła z drutu, szmat, kólek od zegarków (Przypomina mi się, jak kiedyś do działu rzeźby Muzeum Narodowego nadeszła przesyłka. Kółka, cyferblaty, połamane stare ozdoby z metalu, guziki, monety. Co to? zapytałem. Części zamienne do obrazów pana Hasióra.)

Twórcami dzieł demonstrowanych w kolekcji Dubuffeta byli ludzie z marginesu społecznego, włóczędzy, uliczni prorocy, pensjonariusze zakładów karnych, pacjenci szpitali psychiatrycznych (od nich pochodziła około połowa wszystkich zgromadzonych prac). Dubuffet uważał, że po to, aby być naprawdę sobą, bez wpływów kultury, trzeba być przeciw społecznym normom i obyczajom. Taka postawa „implikuje zachowania aspołeczne [...], które psycholodzy nazwaliby alienacją. Ale właśnie taka postawa wydaje się być sprężyną wszelkiej twórczej inwencji. Nowatorem jest bowiem ten, kogo nie zadawała to, co zadawała innych [...] Autorzy tych dzieł mają zazwyczaj bardzo mizerne wykształcenie. Kiedy indziej udało się im, dzięki utracie pamięci lub pełnym zamętu stanie umysłu wyzwolić się od magnetycznej mocy kultury i odnaleźć życiodajną prostotę”<sup>7</sup>. Twórcą może być każdy – mówił – jeśli tylko nie pozwoli przytłumić drzemiących w nim impulsów i będzie tworzył to, co jest jego rzeczywistą potrzebą. Znalazł takich ludzi wśród tych, „których od dawna się nazywa alienowanymi i którzy, opanowani indywidualizmem, wyciągają z niego konsek-



2



3

Il. 1. Wojciech Oleksy, *Święta Rodzina*, drewno, kreda; il. 2. Stanisław Hołda, z rzeźbami; il. 3. S. Hołda, *Chrystus u słupa*; il. 4. Helena Szczypawka-Ptaszyńska, *Książd*, drewno polichr.; il. 5. Aleksander Słomiński, *Delegat Anglii*, drewno polichr.

wencje poważniejsze niż inni, sami będąc niezdolnymi do życia społecznego. W ich twórczości – ciągnie Dubuffet – znalazłem (co prawda nieliczne) przypadki dzieł o wręcz wyjątkowej inwencji, najbardziej oryginalne i konsekwentnie zbudowane i zorganizowane spośród tych, które znam”<sup>8</sup>.

Oczywiście można widzieć w tej ekspresywnej, totalnej negacji, także produkt współczesnej kultury, która jak ten mityczny wąż sama siebie zjada. Można by w koncepcji Dubuffeta dostrzec tylko inaczej i konsekwentniej wyartykułowaną próbę obalenia wszelkich barier i zakazów, odwrotu od tradycji, która jest fundamentem kultury i przedmiotem ataków ze strony reprezentantów kontrkultury. Nie o to jednak w tym miejscu chodzi. Teoretyczny wywód Dubuffeta można krytykować, faktem jest jednak, że zwrócił on uwagę na niezwykle silny wyraz dzieł „surowych”, samorodnych. Przez wystawy, wydawnictwa<sup>9</sup>, pełne swady artykuły wprowadził termin Art Brut do powszechnej świadomości. Jednak i ten termin nie jest idealny; sam Michel Thévoz, obecny kierownik kolekcji, nadał wystawie w Paryżu tytuł „Les Singuliers de l’Art” (Musée de l’Art Moderne de la ville de Paris, 1978). W Wielkiej Brytanii dwie wystawy Art Brut nosiły nazwy: „The Singuliers” oraz „Outsiders” (1979). W tym samym roku ukazała się w Londynie książka Dubuffeta o tym tytule. Odpowiednikiem polskim byłiby: pojedynczy, osobni, a więc autsajderzy. Jednak ze względu na już spopularyzowany tytuł Art Brut przyjmuję go dla oznaczenia tego obszaru zjawisk, które są odrębne w swym charakterze od sztuki naiwnej.

To oddzielenie zgodne jest ze stanowiskiem Dubuffeta, który zarzucał sztuce naiwnej, iż pozostaje w orbicie wielkiej sztuki, imitując to, co się utrzymało w obiegowej kulturze.<sup>10</sup> Dlatego, jak się o tym mogłem naocznie przekonać w trakcie

kilku miesięcy pracy, w kolekcji (1970 r.) nie ma w niej ani jednego dzieła należącego do kategorii naiwnej.

Ale w większości ekspozycji, poczynając od Triennale – „Insita”, w Bratysławie i wystawy ustalającej na nowo granice naiwności: Bihalji-Merina „Kunst der Naiven” (Monachium 1974 i Zurych 1975), dzieła z kręgu Art Brut eksponowane są razem z naiwnymi (Aloise, Ghizzarda i in.).

Różnica między obu pojęciami jest jednak zasadnicza, nawet w klimacie dzieł. Twórczość artystów Art Brut jest gorzka, dramatyczna, nie upiększona żadnym ornamentem. Odnosi się wrażenie, że nikt z autorów nie myślał o tym, aby stworzyć dzieło sztuki, aby to, co maluje, podobało się. Jakże to dalekie od klimatu sympatycznych naiwnych; przy ich obrazach myśl wraca do krainy dzieciństwa, gdzie w wielkiej dżungli lew wygląda jak pluszowa zabawka, a małe ludziki chodzą po placach, na których kręcą się karuzele, siłaczce podnoszą ciężary, mkną wśród tłumów i transparentów kolarze Wyścigu Pokoju.

W kręgu sztuki Art Brut wyróżniam dwie grupy. Początek pierwszej sięga naszych niewinnych wiejskich prymitywów a koniec drugiej niknie w mrokach ekspresji psychopatologicznej. Jedną i drugą cechuje niezależność od otoczenia, od kultury.

U samorodnych wiejskich twórców w większym stopniu wpływa na to ich sytuacja, czasem kalectwo, niemożność porozumienia się, niski poziom inteligencji, głęboka i naiwna religijność. Natomiast czym bliżej ku biegunowi dewiacji, tym ostrzejsza blokada i izolacja z normalnego życia. Jest to twórczość ludzi „dziwnych”, wyrażających swoje lęki, pasje, wizje, obsesje, swoją samotność, agresję.

Zajmijmy się najpierw tymi z obrzeża wiejskiej kultury. Łączy ich to, że rzeźbią bardziej „z siebie” niż z obserwacji innych wiejskich twórców. Gdyby zrobić wykres, na którym

punktem zerowym byłaby twórczość absolutnie samorodna, nie obciążona wiedzą, umiejętnością, tradycją – a punktem szczytowym twórczość sprawna, dojrzała, świadoma tradycji – oni znaleźliby się właśnie w pobliżu zera. W tym sensie, gdy porównujemy ich z rzeźbiarzami sprawnymi, jak Suskowie czy Lurka, nasuwa się określenie (nie zawsze zresztą słuszne) – prymitywni. Nie mają sprawności manualnej, która pozwoliłaby im cokolwiek skopiować, wiernie naśladować. Technikę prostą, prymitywną, wypracowują sobie sami. Jest to technika najbardziej przylegająca do ich możliwości fizycznych i psychicznych. Dzieło jest więc w ogromnym stopniu wynikiem wypracowanej techniki, ściśle z nią związane.

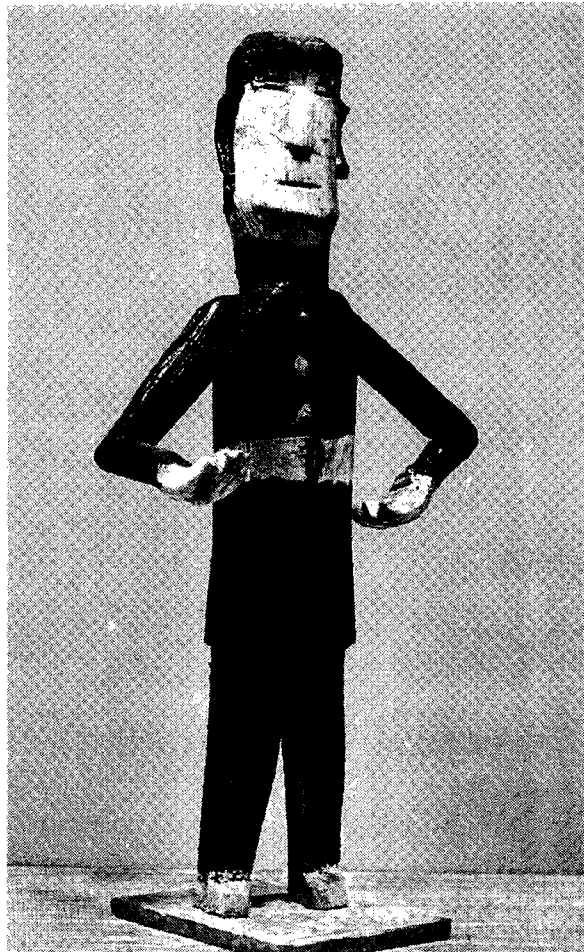
Rzeźby te są przy tym w dużej mierze poza wzorem, schematem, tradycją. Albo dlatego, że wzór taki jest zbyt odległy od możliwości technicznych rzeźbiarza, albo dlatego, że twórca, nastawiony na wypowiedzenie własnych treści, nie chce szukać zapożyczeń w rzeźbie ludowej czy kościelnej. W pierwszym przypadku bywa – przykładem Józef Sobota – że przyjmuje on najogólniejszy schemat ikonograficzny, upraszcza go, sprowadza do znaku (np. w przedstawieniu Trójcy Świętej – zamiast gołębia rzeźbi krzyż). W drugim przypadku – widzimy to np. u Szczepana Muchy – rzeźby są wyrazem obsesji bądź idei nurtujących twórcę.

Oryginalność tych rzeźb (Soboty, Heródka czy Słomińskiego) jest oryginalnością „pierwotną”. Trudno tu o precyzyjne słowo, postaram się więc szerzej objaśnić, o co chodzi. Oryginalność występuje w swej krańcowej postaci w dwóch fazach rozwoju – wczesnej i szczytowej. Wielcy twórcy osiągnęli oryginalność przez przewyżnienie zastanych konwencji, przez świadomy stosunek do tradycji – wybór lub negację pewnych wartości niesionych przez nią. Oryginalność tego rodzaju jest związana z istnieniem artystycznej

4



5



świadomości, stanowi rezultat wysokiego stopnia organizacji dzieła, w którym dochodzi do głosu wyobraźnia twórcy. Oryginalność jest więc związana z odejściem od kanonu, konwencji, z przyjęciem nowego, własnego „szyfru”, „kodu”. Występuje u twórców w pełni dysponujących swoją techniką, panujących nad środkami, wśród których świadomie dokonują wyboru.

Bywa też, że oryginalność przejawia się w sposób nie kontrolowany, że jest spontanicznym zapisem wizji, wyobraźni, że jest malarskim, graficznym czy rzeźbiarskim sposobem wyrażania treści emocjonalnych. Oryginalność wynika wówczas z podporządkowania formy wypowiedzi potrzebie wewnętrznej, z odrzucenia konwencjonalnych i powszechnie w danym czasie przyjętych wzorów. Widać to w sztuce surowej, nie poddanej żadnym uładzającym zabiegom kultury; sztuce, która stanowi swoisty zapis świata wewnętrznego. On to staje się źródłem formy.

Zakłócenie relacji człowiek – świat zewnętrzny prowadzi do ignorowania środków artystycznych powszechnie przyjętych, do posługiwania się formą, która jest najbardziej adekwatna dla wyrażenia przekazywanych treści. Oczywiście i w tym przypadku środki i sposób wypowiedzi plastycznej wiążą się z poziomem sprawności technicznej, manualnej, z rodzajem wcześniejszych doświadczeń artystycznych czy kulturowych, zakodowanych w pamięci. Nikt nie jest wolny od wpływów świata zewnętrznego, ale w tej twórczości stopień owych wpływów jest niewielki; istnieje swoista blokada oddzielająca człowieka od otoczenia, każąca mu nastawić się na ekspresję wewnętrzną i tej ekspresji podporządkować formę wyrazu.

Oryginalność takich twórców wynika więc z braku zainteresowania konwencjonalnymi środkami wypowiedzi, z niemyślenia o tym „co wolno, co należy” – a więc ze swobodnego

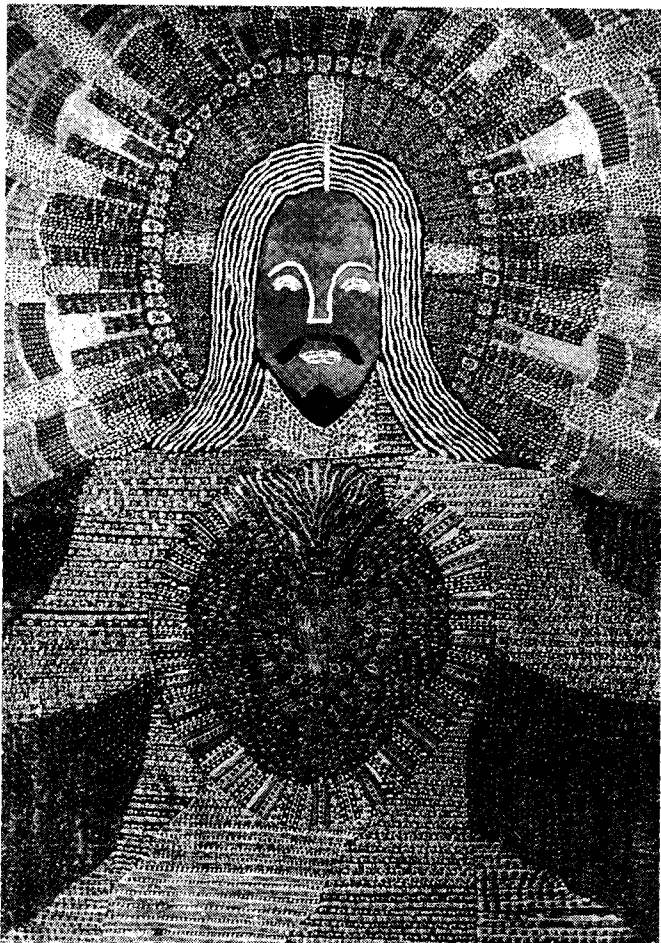
„zapomnienia” o sztuce świata otaczającego. Oryginalność jest tu wynikiem stosunkowo bezpośredniej transmisji wewnętrznej ekspresji. Oryginalność Soboty czy Heródka wynika z ich rzeczywistej niewiedzy i z ich technicznej, warsztatowej niesprawności. Mozolnie, sami, kształtują język plastycznej wypowiedzi. Punktem wyjścia nie jest tu żar wyobraźni, skłębienie myśli, wizji i obsesji, ale trud wypowiedzi, oporność materiału.

Heródek nie dlatego rzeźbił prymitywne klocki, że uznał je za najbardziej „ekspresyjne”, ale dlatego, że jego możliwości psychofizyczne pozwalały mu tylko na taką formę wypowiedzi. Występuje więc w tej twórczości sprzężenie między dziełem a możliwościami wyrazowymi. W tym też sensie jest to twórczość absolutnie autentyczna. Ci rzeźbiarze, nawet gdyby chcieli, nie mogliby tworzyć inaczej. Oryginalność nie jest więc w tej grupie efektem geniuszu czy nadświadomości – ale samorodnego talentu i... konieczności. I oni, i ci bliżsi patologii są na swą oryginalność niejako skazani. Jedni, ponieważ mają zbyt intensywne życie psychiczne, skoncentrowani na własnych wizjach, obsesjach, ideach – drudzy, ponieważ muszą w trudzie wypracować własny system form, znaków – jedyny zgodny z ich dyspozycjami.

Niezależnie jednak od tego, na jakim szczeblu przejawia się oryginalność, jest ona we współczesnej kulturze zjawiskiem budzącym szczególne zainteresowanie. Stąd też waga, jaką przywiązujemy do twórczości Heródka, Słomińskiego, Hołdy, Muchy czy Soboty. Zwłaszcza, że widzimy ich rzeźby na tle masowo rozwijającej się produkcji ludowej czy ludowopodobnej. Cechą tej produkcji jest jej związek z wzorcami dawnymi i współczesnymi, a więc pewne skonwencjonalizowanie. Na tym tle twórczość omawianej tu grupy wyróżnia się zindywidualizowaniem.

Wynika ona głównie z pobudek wewnętrznych, z woli





7

rzeźbienia a nie z kalkulacji, nie z motywów komercyjnych, które w istocie zaważyły na powstaniu takich ośrodków współczesnej rzeźby jak sierpecki, łukowski czy łączycki. A przecież bez zainteresowania ze strony miasta, turystów, Cepelii – ośrodki te w ogóle by nie powstały. Natomiast Heródek. Mucha czy Sobota rzeźbiliby nawet w kulturowej próżni. Zresztą tak i było – rzeźbili niezrozumiani we własnym środowisku wiejskim, nie myśląc nawet o tym, że ich twórczość mogłaby okazać się źródłem dochodu. Rzeźbili w izolacji, a to sprzyjało krystalizowaniu się ich indywidualności.

Izolacja rzeźbiarzy tego typu jest obecnie większa niż to miało miejsce dawniej, w okresie rozkwitu ludowej kultury. Niegdyś nawet indywidualne i prymitywne formy wypowiedzi mieściły się w ramach nawyków percepcyjnych środowiska. Wieś akceptowała je, gdyż w rzeźbie szukano substytutu świętego przedstawienia. Do identyfikacji osoby świętej wystarczył atrybut, względnie czytelna aluzja do znanego wszystkim schematu ikonograficznego. Rzeźby takie akceptowano, gdyż mieściły się w ramach ówczesnych kryteriów estetycznych. Najlepszym dowodem tego jest fakt, iż wiele z nich przetrwało do naszych czasów.

Inaczej jest obecnie. Zmieniły się kryteria oceny, wieś szuka w rzeźbie nie „znaku” świętej postaci, ale jej wizerunku bliskiego naturalistycznym i idealizowanym wzorom kościelnych litografii, obrazów czy gipsowych figur. Rzeźby Hołdy czy Soboty są więc poza estetyką środowiska, a to sprzyja izolacji twórców, odbiera im możliwość kontaktu ze środowiskiem.

Twórcy ci rozwijają się, wzbogacają swe środki warsztatowe, rozbudowują motywy i ornamentykę – ale jej to

Il. 6. Szczepan Mucha, *Diabły*, drewno; il. 7. Henryk Seniuk, *Serce Jezusowe*, olej, deska; il. 8. Józef Sobota, *Kapliczka*, drewno

rozwój idący od wewnątrz, od środka”. Jest to doskonalenie swej własnej formy – a nie zbliżanie się do wzorca zewnętrznego, do formy realistycznej.

Oczywiście mówiąc o tym, co łączy twórców takich, jak Oleksy, Gawłowa<sup>11</sup>, Hołda, Szczypawka, Sobota, Mucha i Heródek, trzeba też powiedzieć o tym, co ich różni. A różni ich wiele. Właśnie dlatego, że są indywidualni, że twórczość dla każdego z nich zaczęła się od stworzenia własnego sposobu wyrazu. A także dlatego, że zaczęli rzeźbić czy malować w różnych latach swego życia.

Heródek<sup>12</sup>: dobry, uczynny, infantylny. Kiedy wezbrany potok zalewał drogę we wsi, on jeden usiłował zbudować tamę z ziemi. Czuł, że coś trzeba zrobić. Inni się śmieli – głupek. To on, gdy mu kupiono ciemny garnitur do komunii, przeciął w nim nożem dziury, aby włożyć w nie polne kwiaty. Rzeźbił z trudem; gdy chciał namalować czerwony płaszcz Jezusa, maczał pędzel we własnej krwi. I on, jak Gawłowa, miał w życiu, przecież niełatwym, swój prywatny raj. Stawiał aniołki, wystrugane z drewna na kamieniach w potoku, na łące...

Wojciech Oleksy<sup>13</sup>: głuchoniemy, odtrącany, dobry. Rzeźbił jak mógł, formy syntetyzował, nie z wiedzy, lecz konieczności. Barwił figury kredkami.

Helena Szczypawka - Ptaszynska<sup>14</sup>: małeńka, o pięknym, ciepłym stosunku do świata, zwierząt (świnki chodziły za nią jak pieski, gdy się wybierała do miasteczka). Rzeźbiła siekierą – konie, jeźdźców, huzarów, świnki, bociąny.

Józef Sobota<sup>15</sup>: zaczął tworzyć pod wpływem słyszane-go we śnie głosu Anioła, że powinien w podziękę za wyleczenie powiesić Bogu kapliczki. Dawnych z rzeźbami nie pamiętał, kupić figurki czy obrazka nie mógł, więc musiał je rzeźbić jak potrafił.

Szczepan Mucha<sup>16</sup>: zaczął tworzyć z wewnętrznej po-

8





Il. 9. Eugeniusz Sutor, *Głowa*, drewno malowane

trzeby, aby rozładować żal, gorycz. Szokuje tematyką; nie tylko nie dba o to, co inni powiedzą, ale wręcz chce ich dotknąć. Stąd obsceniczne figury, diabły.

Maria Wnękowska<sup>17</sup>: to już wejście w świat omamów, obsesji, lęków. Podobnie Andrzej Siek, Stanisław Hołda, Stanisław Mika – schizofrenicy.

Wchodzimy już w ten krąg zjawisk, który fascynuje Dubuffeta. Twórczość samotną, poza kręgiem ludzi, nawet takich, których by chcieli, jak Mucha, obrażać. Tu jednak pojawia się pytanie – czy twórczość tego rodzaju można rozpatrywać w kategorii sztuki, a więc dzieł tworzonych świadomie. Z zarzutem takim spotkał się oczywiście i sam wielki patron Art Brut. „Pokażcie mi tego waszego normalnego człowieka!” – denerwował się. „Czyż akt twórczy, z towarzyszącym mu krańcowym napięciem, jakiego wymaga, z wysoką gorączką, która mu towarzyszy, może być kiedykolwiek normalny? [...] Od sztuki nie można oczekiwać, żeby była normalna. Odwrotnie, nie można mieć co do tego wątpliwości, że sztuka powinna być właśnie w najwyższej mierze oryginalna i nieoczekiwana, oparta na twórczej wyobraźni. Nonsensem jest więc stawianie zarzutów, że jakieś dzieła są zbyt szokujące i stanowią produkt chorej wyobraźni. Trzeba to wyraźnie powiedzieć – każda prawdziwie twórcza sztuka, gdzie by nie powstała, jest patologiczna.”<sup>18</sup> Podobnie sądził Marcel Proust: „Wszystko, co na świecie wielkie, zawdzięczamy neurotykom” – pisał. Zresztą już Demokryt sądził, iż twórczość artystyczna wywodzi się z nienormalnego stanu umysłu.

Istotą sztuki jest to, że zdolna jest nam przekazać treści odsłaniające nowy aspekt rzeczy lub ludzkich przeżyć. Póki dzieło „mówi” a jego konstrukcja podporządkowana jest wyrażeniu istoty zamiaru twórcy, nie ma powodu, by je

kwestionować. Dzieła Art Brut tym jednak różnią się od konwencjonalnych, że ich stopień oryginalności jest większy i nawet gdy nie umiemy dokładnie odczytać przekazu artysty, zdajemy sobie sprawę z tego, że dzieła te są przede wszystkim ekspresją jego osobowości, jego przeżyć.

Postaram się przedstawić twórców, których można u nas zaliczyć do tej grupy, zwracając uwagę na podkład ich „blokady”, ich niezależności. Zacznę od Henryka Seniuka<sup>19</sup>. Wiemy o nim niewiele. Był włóczęgą, bez dowodu osobistego i mieszkania, często zatrzymywanym przez milicję. Miewał ataki epileptyczne. Niekiedy pojawiał się w Krakowskim Domu Kultury, gdzie bez słowa brał karton, farby i malował. Czasem przy tym zasypiał. Wiadomo, że urodził się na Wileńszczyźnie, po wojnie wędrował po województwie krakowskim. Malował chyba przez krótki czas, ale wszystkie jego obrazy (na desce, kartonie) są dojrzałe, konsekwentne, o wyrazie przypominającym bizantyjskie mozaiki. Malował kropkami, nieświadomie i prymitywnie zbliżając się do rodzaju prymitywnego pointylizmu. Obrazki, które znam odpowiadają opinii, którą wyraził o podobnych dziełach Georges Schmits: „Wszyscy oni mają wyraźne inklinacje tematyczne, fiksują pewne tematy, treści i zasób środków wyrazu, w których twórczość ich nie ulega zmianie, rozwojowi.”<sup>20</sup>

Sąd ten nie dotyczy jednak wszystkich. Nikifor<sup>21</sup>, którego można postrzegać na pograniczu pomiędzy naiwnymi a Art Brut, wykazywał rozwój, widoczny gdy się porównuje jego prace wczesne, młodzieńcze – z dojrzałymi. Ale blokada oddzielająca Nikifora od świata zewnętrznego wynikała po pierwsze z trudności w kontaktach z ludźmi (zarówno na skutek bełkotliwej mowy, jak też i smutnych doświadczeń tułaczego dzieciństwa, braku żywszego kontaktu emocjonalnego z matką, też zresztą bełkocącą), po drugie: z pogłębiającego się życia duchowego, żarliwej wiary, coraz bardziej ogarniającej jego wyobraźnię, każącej mu żyć w przeświadczeniu, że wszystko co ziemskie jest przejściowe, w istocie nieważne, ponieważ świat rzeczywisty, który „widział” i opisywał, dopiero go czeka.

Tym różnił się od artystów współczesnych, którzy malowali w stylu naiwnym (pod surrealistów, Chagalla), że to, co dla tamtych jest tylko poetyckim znakiem, dla niego było symbolem, rzeczywistością kreacją a nie wymyśloną koncepcją. Symboliczne są w obrazkach Nikifora gest, kolor, przyroda.

Symboliczny sens ma także malarstwo Teofila Ociepki<sup>22</sup>, poczynając od *Narodzin człowieka*, gdzie – jak to pisze Wiesław Juszcak o symbolizmie – „wszystko co widzialne jest przejawem niewidzialnego. Wszystko zmysłowe jest odczytywane jako sygnał, jako reprezentacja duchowego pierwiastka.”<sup>23</sup> Symboliczna jest twórczość Zagajewskiego, Wałęgi, Buynowskiej, Wójcickiego, Sułowskiego, Henela, Monsiela, Sutora.

Efekt dystansu, tak ważny w sztuce, na który zwracała uwagę Simone Weil<sup>24</sup>, w Art Brut wyraża się ujęciem rzeczywistości postrzeganej przez symbol. Symbol, wróćmy do rozważań Juszcaka, który nie jest literacką narracją, lecz pozostaje jakby utajony w przyrodzie, w samej istocie przedstawianej rzeczy.

Podobnie jak Nikifora, także Stanisława Zagajewskiego i jego widzę w tej pogranicznej strefie między Art Brut a sztuką naiwną. Zagajewski<sup>25</sup> żyje wśród ludzi, lubi ich, pomaga nieraz młodym chłopcom, fundując miesięczne abonamenty na obiady itp., ale będąc wśród nich jest w istocie zawsze sam, poza ludźmi. Gdy mówi, a przychodzi mu to z łatwością i chętnie to robi, nic go nie obchodzi reakcja słuchacza. On wie i to przekazuje. Jest tak pewien swej prawdy jak prorok. Blokada, która znosi wewnętrzną cenzurę, wywołuje w nim żarliwą pewność. Może być wśród

ludzi, bo i tak jest poza nimi. Słucha tylko głosu swojej wyobraźni, głosu artysty natchnionego przez Boga.

Władysław W a ł ę g a<sup>26</sup> należy do ludzi, których życie ciągle wyrzucało za burzę. Potrzeba malowania była w nim tak duża, tłoczące się wizje tak kontrretne, że przebywając w zakładzie karnym spisywał te wyobrażone obrazy dokładnie, tak jakby je miał przed sobą. Niektóre później zrealizował.

Twórczość Marii W n ę k wprowadza nas w świat religijnych olśnień, ale i obrazów, w których daje wyraz swym lękom i obsesjom. Pracowała jako sprzątaczką, później grzebała w śmietnikach, wyszukując jeszcze użyteczne przedmioty. Sąsiedzi jej nie lubią, boją się. Dokuczyła im, ale i doznała od nich wiele zła, jest bowiem inna. We wszystkim – zachowaniu, reakcjach. Krzywdy doznane rosną w jej wyobraźni, trudno potem zorientować się, co było naprawdę, co stało się lękiem, obsesją, manią prześladowczą. Jednocześnie żyje w świecie iluzji, cudownych doznań, sakralizując nawet tematy świeckie. Rewersy kartonów zapisuje nerwowym pismem; są to postania dla świata, przestrogi dla ludzi, modlitwy, opisy własnych krzywd, legendy i katastroficzne wizje. Chciano ją ubezważnowolnić; tacy ludzie, chodzący własnymi drogami, budzą niepokój samym faktem swego istnienia.

W jej obrazach, tak jak u Edmunda Monsiela<sup>27</sup> między twórcą a dziełem nie ma ognia pośredniego. Takiej szyby w oknie. Wzoru, wiadomego sposobu – jak i o czym należy mówić. Dzieło jest transpozycją indywidualną. U Monsiela transpozycją jego lęku, ciągłego napięcia; wszędzie na nas patrzą oczy Boga, jesteśmy wciąż pod obserwacją, każdy czyn zostanie osądzony, ludzkość – dochodząca do szaleństwa – ukarana. Zaczęło się od lęku konkretnego, choć nie uzasadniającego aż takiej reakcji. Niemcy zrobili mu rewizję w sklepie; uciekł, schował się w komórce bez okna, na strychu. I tam lęk rósł, stawał się wyrazem sądu świata, przeczcuciem gniewu Boga.

Życie Edwarda S u t o r a<sup>28</sup> ma dwa odrębne oblicza. Młodość, pierwsze zainteresowania szkolne egzotyką, mitologią, kulturą Azteków i – dramatyczna przerwa, wojna, straszliwe bicie; zostaje odarty ze wszystkiego: świadomości, pamięci, człowieczeństwa. Ludzki nieszczęsny strzęp. Powoli rekonstruuje siebie przez rzeźby, w nich wracają reminiscencje chłopięcych zainteresowań, powstaje świat nieprzenikniony: głów, totemów (?), tancerek, konwulsyjnych postaci. Przerazające wspomnienia obozu, rekonstruowane, jak? Czy tylko z punktu widzenia ofiary? Czy i oprawcy? Teatr ?? Palenie, wieszanie, ekshumacja. Nie chciał o tym mówić. Nie chciał pozbywać się rzeźb. W nich było to, co zachował w życiu z siebie, z pamięci. Pod wpływem leków zrobił się łagodny, spokojny. Lawa pozostała w środku... Neuroleptyki działają skutecznie.

Władysław S u ł o w s k i<sup>29</sup>, to nawroty schizofrenii, ucieczka od domu, lęk, obrazy – symboliczne, których nigdy, nawet córce nie chciał objaśnić. Może mówił o tym swemu jedynemu powiernikowi – psu? Gdy następowała poprawa, pracował normalnie; widział wtedy, że obrazy, które wcześniej malował jako „zdrowy”, były amatorskie, słabsze. Starał się więc naśladować siebie z okresu szpitalnego.

Wchodził w swych olejach w świat fantazji, egzotyki, zresztą zawsze interesowały go podróże, dalekie kraje. Choroba uaktywnia, choć niczego „z zewnątrz” nie wnosi. Ani talentu przez nią nie przybędzie, ani wrażeń. Wyostrza mozaikę szczegółów, z których się składa pamięć.

Na końcu chciałbym powiedzieć o przypadku Mariana H e n e l a. Znow wracam do myśli, że izolacja, alienacja – tylko zaostrza, wydobywa to, co potencjalnie tkwi w człowieku. Henel jest jeden. A chorych? Miliony... Zresztą, czy Henel jest chory? Jego życiorys daje tylko częściowe uzasad-



Il. 10. Marian Henel, fragment dywanu

nienie takiego sądu, zresztą gdy chciano go wypisać ze szpitala, nie znajdując podstaw do izolowania, okazało się, że już nie umie żyć samodzielnie. Został. Wiąże (tka?) swoje ogromne dywany, w których z radosnym i obleśnym ekshibicjonizmem przedstawia interesujące go sceny. Są to dzieła znakomite, rewelacyjne.

Właśnie przy Henelu zrozumiałem, dlaczego Dubuffet zwracał taką uwagę na twórczość ludzi represjonowanych, zamkniętych w różnego rodzaju zakładach. Sytuacja taka niszczy więzi społeczne, znosi wszelką autocenzurę. Świat „normalny” przestaje istnieć; zostaje mały świat, w którym trzeba schlebzać obsłudze, z poczuciem nieprzekraczalnego dystansu. Schlebiam, jestem układny, by dali mi spokój, pozwolili być sobą. To też blokada.

Dalsze przykłady są zbyteczne. Sytuacja jasna. Art Brut jako pojęcie związana jest dwoma dystynkcjami:

– Określa typ osobowości twórców jako ludzi spoza kultury. Nie z kontrkultury, nie zastępujących jednych wartości innymi, lecz ludzi z ubocza kultury, wykopanych – jak piłka – na aut.

– Określa twórczość jako niezależną od wzorów, wpływów. Rudymentarna, taką jaką – wyobraźmy sobie – uprawiałyby ktoś, kto po wielkim kataklizmie, kiedy wszystko zostało zniszczone – zaczyna od początku. Pierwszy, bo też każdy z tu wymienionych jest jakby pierwszy.

Wniosek z tego taki: Nie można utożsamiać pojęcia Art Brut z dziełami chorych psychicznie. Sztuka „surowa” wcale nie musi być produktem człowieka chorego, choć niekiedy bywa, a raczej bywała, ponieważ neuroleptyki, powszechnie stosowane, głuszają skutecznie. Zarówno niepokoję, jak i tworzę porywy.

## Art Brut a ekspresja psychopatologiczna

Zacznijmy od podstawowego stwierdzenia. Ekspresja psychopatologiczna obejmuje wszelkie komunikaty i manifestacje plastyczne ludzi uznanych za chorych psychicznie. W pojęciu tym będzie się mieściła zarówno twórczość artystyczna utalentowanych schizofreników, jak i niezdarne gryzmoły, które mogą mieć znaczenie tylko dla samego chorego i terapeuty. Ale nawet gdy weźmiemy pod uwagę tylko prace, które można uznać za zorganizowaną formę plastycznej wypowiedzi, okaże się, że znajdują się wśród nich zarówno zupełnie prymitywne, nie nawiązujące do niczego w sztuce, nie naśladowe, jak też doskonale warsztatowo, nie różniące się w przyjętych konwencjach od sztuki jaką widzujemy na wystawach artystów plastyków czy amatorów. Pacjentami są bowiem także wykształceni, czy podkształceni plastycy, niekiedy nawet o znacznej renomie. Okaże się też, gdy przejrzymy dużą liczbę prac powstałych spontanicznie (nie w ramach terapii zajęciowej!) w zakładach psychiatrycznych, że spośród tych prymitywnych, nie uczonych i powstałych w nieświadomości dorobku kultury wiejskiej, czy miejskiej, tylko nieliczne można zaliczyć do kategorii Art Brut.

Jakie? Po pierwsze – interesujące od strony artystycznej, dające się oceniać w tej kategorii (organizacja i wyraz treści, walory ekspresywne, kompozycyjne, kolorystyczne). Po drugie – oryginalne w sposobie widzenia, interpretowania świata, osobiste, wysnute z siebie a nie z zapamiętanych wzorów.

Jak widzimy nic w tej charakterystyce nie wskazuje na zależność od choroby psychicznej. Istotna jest odrębność, blokada oddzielająca od świata zewnętrznego, pozwalająca na twórczość niezależną, tak jakby każdy z artystów tej kategorii nic nie wiedział o tym, że sztuka już istnieje, ma swoje tradycje, wzory, reguły. Ludzi tak tworzących można również spotkać w szpitalach psychiatrycznych. Nie tylko dlatego, że należą do marginesu społecznego. Irène Jakab w książce *Dessins et peintures des aliénés* cytuje uwagę Ferdière'a, który analizując rysunki schizofreników stwier-

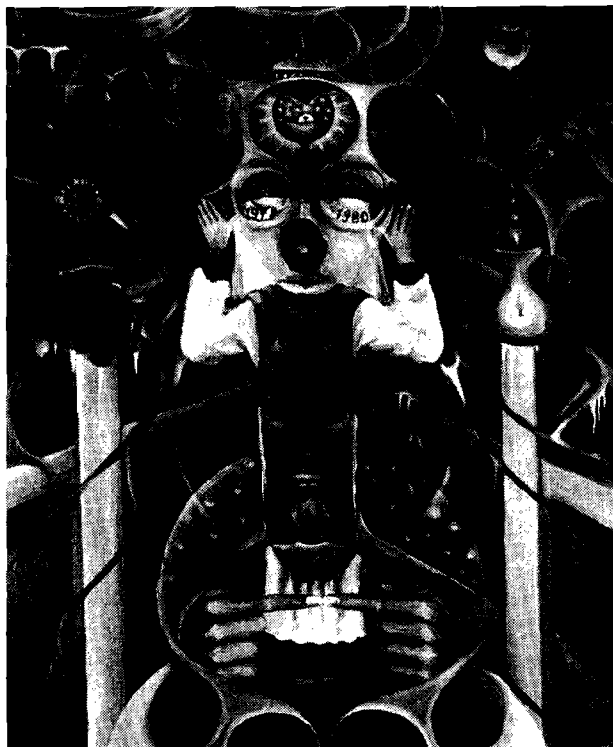
dził, iż pacjenci zaczynający rysować już w czasie choroby, tworzyli własny styl, zarazem oryginalny i chorobliwy.<sup>30</sup> Niezależnie jednak od tego, czy w grupie Art Brut znajdzie się 40 czy więcej procent ludzi chorych, nie można stawiać znaku równości pomiędzy tą grupą a obszarem ekspresji psychopatologicznej.

Dodajmy jeszcze, że ekspresja ta stanowi kategorię względnie obiektywną, zaliczymy bowiem do niej każdy przejaw wypowiedzi plastycznej alienowanych, podczas gdy Art Brut jest kategorią ustanowioną arbitralnie, wyodrębnia bowiem z masy różnych przekazów plastycznych tylko te, które frapują oswojonego ze współczesną sztuką widza swą wyjątkowością artystyczną i samodzielnością. Można tu nawet mówić o odkrywczoci (nieistotne w jakim stopniu świadomej).

Kiedy więc widzę gdziekolwiek na świecie tytuł wystawy Art Brut, domyślam się, jakiego rodzaju sztukę na niej zobaczę. Podobnie będę wiedział, jakiego rodzaju sztukę zobaczę na wystawie impresjonistów, formistów, abstrakcjonistów czy realistów. Art Brut jest bowiem w istocie określeniem stylu, który polega na anty-stylu, ale w swej odrębności stanowi, o paradoksie, również zjawisko o szczególnym charakterze. Jeśli nawet nie domyślam się, co na wystawie spotkam, mogę z pewnością wiedzieć, czego nie zobaczę.

Pojęcie ekspresji psychopatologicznej stosują psychiatrzy francuscy i niezależnie od tego, że nie jest to określenie najlepsze, wskazuje na dwie istotne cechy: ekspresję, a więc wszelką formę komunikatu plastycznego oraz jego podłoże psychopatologiczne. Nie każdy komunikat ma cechy artystyczne, to znaczy wewnętrzną organizację, która może przekazać odbiorcy jakieś wzruszenie. Nie każdy skierowany jest do drugiej osoby. Często są to, jak pięknie powiedział Georg Schmidt, monologi w samotności, w tragicznej pustce.<sup>31</sup>

Ilu jest artystów wśród ludzi, którzy przekraczają granice normalności? Trudno na to odpowiedzieć; w szpitalach psychiatrycznych mówi się, za Prinzhornem, o 1,5–2 procent-



Il. 11. Władysław Wałęga, *Msza*, olej/płótno.



Il. 12. Stanisław Zagajewski, *Oltarz*, gлина wypalana

tach. Odwróćmy to pytanie, a wtedy okaże się, że jakiś stopień dewiacji, odchylenia od wulgarnej (opartej o przeciętność) normy „normalności” cechuje większość twórców. Są po prostu wrażliwi od innych ludzi. Ale pamiętajmy, jak to napisał w *Schizofrenii* Antoni Kepiński, iż choroba psychiczna nie tworzy talentu, choć może go wyzwolić, spotęgować siły twórcze, nadać dziełu piętno niepowtarzalnej oryginalności.

Wielu ludzi sądzi, iż istnieje ostra, wyraźna granica między normalnością a nienormalnością. Sądzi tak, ponieważ strach przed dewiacjami psychicznymi wciąż jest duży, nie wstyd przyznać się do bólu wątroby, ale ukrywa się fakt zwrócenia o pomoc do psychiatry, nawet psychologa. W tym świecie znerwicowanym, nienormalnym do szpiku kości!

A tymczasem... zacytujmy fragment eseju Arthura Koestlera *Anatomia mitu*: „Umysł ludzki ma zasadniczo charakter schizofreniczny, rozbity jest na przynajmniej dwie wzajemnie wykluczające się płaszczyzny. Główna różnica pomiędzy «patologiczną» i «normalną» schizofrenią polega na wyodrębnieniu składnika irracjonalnego w przypadku schizofrenii «patologicznej», w przeciwieństwie do społecznie przyjętej irracjonalności schizofrenii «normalnej».

Typowym przykładem tej społecznie uznanej schizofrenii jest np. [...] psychoanalityk, który się żeni, determinista, który żył swych przeciwników. Człowiek pierwotny wie, że jego bóg to kawałek rzeźbionego drzewa, a jednak wierzy w jego moc sprowadzenia deszczu i chociaż nasze wierzenia

uległy stopniowemu wyrafinowaniu, to ta dualistyczna struktura pozostała zasadniczo niezmienną.”<sup>32</sup>

Nie ma podstaw, by eliminować poza granice „sztuki” twórczość, której siłą motoryczną są lęki, urojenia, w której znajduje wyraz walka człowieka o zachowanie swojej tożsamości, o uwolnienie się – przez rysunek czy rzeźbę – od niszczących go sił. „Samородna i autentyczna twórczość, ta która powstaje w procesie zmagania się ze sobą i światem, która jest aktem wolności, sprawą wyboru, imperatywem działania, rodzi się z lęku i konfliktu. Jest próbą odpowiedzi na lęk i konflikt, jest dialogiem ze światem” – twierdził Jan Mitrarski.<sup>33</sup> Zwłaszcza w pierwszej fazie schizofrenii często występuje podwyższenie wrażliwości, spotęgowanie wyobraźni, a nawet intelektu. Dzieła utalentowanych artystów, mimo a czasem i dzięki bodźcom, które daje im intensyfikacja życia wewnętrznego, osiągają szczególnie interesujący charakter. Artystę przestaje obchodzić świat zewnętrzny, ten od którego chroni się w chorobie, przestaje go bawić „gra szklanych paciorków”. Schizofrenikom w tej fazie urojenia „umożliwiają często subiektywną reorganizację sytuacji życiowych i uporanie się z takimi problemami jak wzajemnie sprzeczne dążenia i popędy, sfrustrowane nadzieje, braki biologiczne, poczucie niepewności, wyparte cechy, dręczące poczucie winy, konstelacje afektywne i inne treści nieświadomości” – piszą Noyes i Kalb, dodając iż: „Życzenia, problemy, konflikty pacjenta ulegają głębokiej dramatyzacji i symbolizacji w fantastycznej postaci.”<sup>34</sup> Podkreślają, że

„Błędna jest tendencja do traktowania osób z zaburzeniami nerwowymi czy psychicznymi jako zorganizowanych inaczej niż tzw. ludzie «normalni». [...] To, co nazywamy «nienormalnym» jest tylko nadmiernym czy przesadnym wyrazem tego, co normalne.”<sup>35</sup> Po czym zauważają, iż „Istnieje ciągłość między zachowaniem normalnym, nerwicowym i psychotycznym. W zakresie psychiki, jak w każdym innym nie istnieją ustalone granice”<sup>36</sup>. Granice te mają bowiem nie tylko uzasadnienie biologiczne, ale i kulturowe. Wbrew temu, czego należałoby oczekiwać, biorąc pod uwagę zmiany we współczesnym życiu, a zwłaszcza w sztuce, zamiast większej tolerancji daje się zauważyć w społeczeństwie tendencja do nazywania dewiacjami tych zachowań, które „znajdowały się dawniej w gestii religii i prawa, i nazywano je grzechem lub przestępstwem”<sup>37</sup>. Natomiast w psychiatrii (nie mówiąc już o modnej przed laty antypsychiatrii), jak pisze Antoni Kępiński „Rodzi się wątpliwość, czy w ogóle coś takiego, jak zdrowie psychiczne istnieje i czy granica między zdrowiem a chorobą psychiczną jest granicą rzeczywistą, czy tylko normatywną (zależną od norm społecznych) i ilościową (zależną od stopnia nasilenia i utrwalenia objawów).”<sup>38</sup> „Jest rzeczą nader dyskusyjną [cytuje Mitarskiego], czy napięte stany twórcze były i są kiedykolwiek stanem normy. Norma jest w ogóle kategorią zmienną, historyczną i społeczną. Na przykład w kulturze hinduskiej „ośnienia” stanowiły właśnie jakąś normę. Przeżycie schizofreniczne wydaje się na przykład patologiczną formą pewnej normy, wspólnej wielu artystom, a dawniej wielu mistykom.”<sup>39</sup>

Dodać należy, że cały czas mówimy o stanach podwyż-

Il. 13. 14. Władysław Sułowski i jego obraz, olej na płycie;  
il. 15. Edmund Monsiel. *Ostrzeżenie Pana Boga*, rysunek



szonogo napięcia, których wyrazem mogą być stany natchnienia, iluminacji. Ale tak jak np. w schizofrenii pierwsza faza choroby może znaleźć swój wyraz w dziele sztuki, tak w późniejszej fazie następuje dezintegracja osobowości, rozpręga się – jak powiada Mitarski – dyscyplina twórcza.

Skoro więc zadamy pytanie, czy twórczość, która jest jeszcze zorganizowaną formą doznań, można zaliczyć do obszaru sztuki, odpowiadając musimy wziąć pod uwagę trzy aspekty rozważań: twórcy, dzieła, odbiorcy.

Aspekt „odbiorcy” omówiłem w pierwszym rozdziale. W tym stwierdzmy jedynie, że sztuka współczesna zbliżyła nas do psychotycznej, sprawiła, że nic z tego, co szokowało jeszcze przed kilkudziesięciu laty – dziś nie razi, przeciwnie – mieści się w granicach norm nowej estetyki.

W rozważaniu aspektu „dzieła” rozstrzyga podejście do tego, co będziemy rozumieli przez pojęcie sztuki. Przytoczę dwie definicje, odpowiadające stanowi sztuki w latach sześćdziesiątych (dzisiejsze pozwalają uznać za sztukę to wszystko, co tak zechcemy nazwać).<sup>40</sup> Okaże się, że w tych definicjach Art Brut czy sztuka psychopatologiczna doskonale się mieszczą. Oto Thomas Munro: „Sztuka jest aktywnością techniczną, przez którą artysta wyraża i komunikuje innym przeżycia emocjonalne, o charakterze indywidualnym bądź zbiorowym.”<sup>41</sup> I druga definicja, Władysława Tatar-kiewicza: „Sztuka jest odtwarzaniem rzeczy bądź konstrukcją form, bądź wyrażaniem przeżyć; jednakże tylko takim odtworzeniem, taką konstrukcją, takim wyrażaniem przeżycia, które zdolne jest zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać.”<sup>42</sup>

Ponieważ, jak powiadał niejaki Engels, próbą puddingu jest jego zjedzenie, można sprawdzić, demonstrując komukolwiek zestaw prac „nowych dzikich” i chorych psychicznie, iż będą oni mieli co najmniej spore kłopoty z ustaleniem *who is who*. Ja wiele z tych prac odróżniam jedynie po formatach (plastycy mają środki i możliwości tworzenia obrazów o dużych powierzchniach).

Aspekt „twórcy” w kontekście dotychczasowych rozważań sprowadza się do tego, czy – parafrazując znane zdanie Malraux o sztuce dzieci – talent nim włada, czy też on swym talentem. Chodzi tu o poziom refleksji, samoświadomości. O dystans w stosunku do swego dzieła. Nie ulega wątpliwości, że właśnie sprawa tego dystansu różni artystę normalnego od psychotycznego. Co prawda, jak twierdził

#### Artysta

Tworzy dzieła sztuki świadomy ich miejsca w kulturze, istnienia wirtualnego odbiorcy.

Włącza dzieła w szerszą, obiektywną strukturę widzenia kultury, zmiennej w czasie i miejscu.

Ma możliwość wyboru uzależnioną od świadomie podjętej decyzji, sytuacji w sztuce, zasobu środków pozwalających na różne sposoby wypowiedzi.

Zna dzieła różnych epok i stylów.

Może rozwijać się, zmieniać sposób wyrazu, środki.

Jest świadomy przemian w sztuce, miejsca swoich dzieł w życiu artystycznym. Interesuje się twórczością innych.

Zachowuje kontrolę nad tym co robi. Kieruje swym talentem, możliwościami.

Ma dystans w stosunku do tego co robi, co przeżywa.

Świadomie kształtuje swój styl.

Nastawiony jest przede wszystkim na formę dzieła, formę, która jest nośnikiem treści.

Uzależniony od świata zewnętrznego.

Estetyczne funkcje ornamentyki. Symbole, jeśli się pojawiają, przeważnie są zgodne z kodem kulturowym.

Ma świadomość granicy między rzeczywistością a fantazją, marzeniem, snem.

Fantazja jest elementem procesu twórczego myślenia, kontrolowanym, zrelatywizowanym kulturowo.

Ma umiejętność życia na przemian w świecie rzeczywistym i w świecie urojonym<sup>47</sup>. Rojeń nie bierze za rzeczywistość.

Ma zdolność konceptualizacji doznań. W jego twórczości odgrywa rolę także intelekt.

Zdolność operatywnego myślenia, pozwalająca na dostosowanie metod i środków do zamierzeń.

Świadomie posługuje się deformacją, jako środkiem wyrazu artystycznego.

Zestawienie to ma oczywiście charakter orientacyjny, istnieją formy pośrednie, zacierające granice „normalności” od „nie-normalności”. Należą do nich wspomniane już środki halucynogenne, pozwalające przeżyć stany rzadko dostępne nawet artystom. Także medytacje, praktyki zmierzające do spotęgowania wrażliwości, uzyskania stanów iluminacji – pozwalają zbliżyć się do świata psychotyków. Granice rzeczywistości i fantazji zacierają się w chwilach dużego zmęczenia, sfera podświadomości dochodzi do głosu w czasie machinalnego rysowania (*griffonages automatiques*), o czym pisał Prinzhorn, a także Henry Michaux, znakomity francuski poeta i rysownik, mający w tej dziedzinie doświadczenia osobiste.<sup>48</sup>

Chciałbym na zakończenie zwrócić uwagę na jedną, jakże ważną wartość twórczości kręgu Art Brut. W świecie współczesnym, w którym sztuka stała się igraszką, właśnie ludzie „inni” przekonują nas, że w swej istocie sztuka jest

Jean Bobon: „Chory umysł, jeśli dotyczy artysty, może w oczywisty sposób stwarzać dzieła sztuki i wypowiadać się w ten sposób na skutek choroby a także pewnych stanów psychicznych”<sup>43</sup>, ale różnice między artystą „normalnym” a ogarniętym chorobą są wyraźne, zwłaszcza w procesie twórczym, w stosunku do dzieła. Ujmuje tę różnicę celne sformułowanie Zeldenrusta: „Surrealiści nie chcą, zaś schizofrenicy nie mogą inaczej się wyrażać”<sup>44</sup>. Mitarski dodaje: „Artyści świadomie sięgają do marzeń sennych, magii, absurdu, podczas gdy chorzy transponują swoje przeżycia spontanicznie, bez określonego estetycznego celu.”<sup>45</sup>

Rozwińmy tę myśl, porównując działania artysty profesjonalnego z twórcą z kręgu ekspresji psychopatologicznej:<sup>46</sup>

#### Twórca z kręgu Art Brut

Dzieło jest ekspresją twórcy, wypowiedzią powstałą niezależnie od kultury, nie zwróconą do konkretnego odbiorcy.

Nie zdaje sobie z tego sprawy. Problem poza jego polem widzenia.

Skazanie na własną drogę. Fiksacja formy, środków służących realizacji.

Nieznajomość lub odcięcie się od wiedzy, czasem nawiązanie do wyobrażeń dawnych kultur.

Zawsze jest „sobą”, zmiany zależą od stanu chorobowego, od przyjmowanych środków farmakologicznych.

Nie świadomy. Wykazuje cechy myślenia magicznego, życzeniowego. Nastawienie wyłącznie na siebie i własne przeżywanie świata.

Brak samokontroli, uzależnienie od wewnętrznych impulsów. Nie świadomy swych możliwości.

Nie ma dystansu.

To, co postrzegamy jako styl, jest ekspresją osobowości, formą przeżywania i wyrażania świata.

Istotne jest to, co chce przekazać, przez rysunek, kolor, symbol, ornament. Dąży do wyrażenia nurtujących go treści, lęków, nadziei.

Uzależniony od procesów psychotycznych.

Symbolizacja treści, ornamentyki. Indywidualny i archetypiczny kod symboli.

Brak tej świadomości. Nie ostre granice między fantazją a urojeniem.

Urojeniowy charakter fantazji.

Niezdolność odróżniania rzeczywistości od urojeń, marzeń. Chronienie się w świat fantazmatów.

Ma bezpośrednie doznanie rzeczy. W procesie twórczym decydującą rolę odgrywa intuicja, podświadomość.

Spontaniczne działanie, perseweracja form, środków wyrazowych.

Deformacja jest sposobem zwrócenia uwagi na elementy ważne treściowo – być może – sposobem przeżywania tych treści przez twórcę.

i może być pomocna człowiekowi. Gdy patrzę na rysunki Monsiela czuję, że – przynajmniej w naszych czasach, lęk staje się dominującym problemem. Lęk, samotność, poczucie bezsilny. Lęk widzę w przejmujących obrazach, jakże pięknych w kolorze, Jadwigi Buynowskiej, w tajemniczym świecie rzeźb Sutora. W ich sztuce nie ma teatru, udawanych wzruszeń czy łez. Porusza prawda tej twórczości, autentycznej aż do bólu. Krzyk jest prawdziwym krzykiem, obraz – rozpaczliwą próbą dialogu. To ważne, tych wartości nie łatwo dostrzec w sztuce naszego czasu, nawet tej mistrzowsko sprawnej. „Inni” mówią do nas. Wsłuchajmy się w ich głos, starajmy się odczuć, co nam mają do powiedzenia. Oni – bardziej wrażliwi i cierpiący – nam, którzy zagłuszamy strach, uciekamy przed samotnością, refleksją nad ludzką dolą i kondycją.

To nie my, to oni są lustrem świata.

## PRZYPISY

<sup>1</sup> B. Majewska, *Dubuffet*, [w:] *Sztuka inna, sztuka ta sama*, Warszawa 1974; Z dziełami, które Dubuffet nazwał L'Art Brut, publiczność zetknęła się po raz pierwszy w 1947 r. na wystawie w galerii René Drouina Foyer de L'Art Brut. W rok później powstała Compagnie de L'Art Brut, której założycielami byli, obok Dubuffeta m.in. André Breton, Jean Paulhan, Michel Tapié.

<sup>2</sup> Informacje w: *Collection de L'Art Brut*, Château de Beaulieu, 11, Av. des Bergères, 1004 Lausanne (teksty: J. Dubuffet, Michel Thévoz). Patrz też: M. Thévoz, *L'Art Brut*, Skira 1980; R. Cardinal, *Outsider Art*, London 1972; G. Presler, *L'Art Brut. Kunst zwischen Genialität und Wahnsinn*, Köln 1981

<sup>3</sup> Cyt. w: „Partisan Review”, XXXVIII, 2, USA

<sup>4</sup> S. Morawski, *Dubuffet, Cage, Beck: światopogląd*, „Dialog”, 1977, nr 4, s. 105

<sup>5</sup> J. Dubuffet, *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, [w:] *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris 1967, s. 222-223

<sup>6</sup> Majewska, *op.cit.*

<sup>7</sup> Dubuffet, *Place à l'incivism*, [w:] *Prospectus... op.cit.* s. 454

<sup>8</sup> Tamże, s. 456-457

<sup>9</sup> Zwłaszcza ważne były wydawane przez Kompanię zeszyty z cyklu *L'Art Brut* zawierające teksty do twórców, których prace znajdują się w kolekcji. Część z nich, pióra Dubuffeta, weszła później do tomu *Prospectus... op.cit.* Ukazały się zeszyty: 1 9; Paris 1964-1971; 10; Lausanne 177

<sup>10</sup> Por. zwłaszcza: *Honneur aux valeurs Sauvages* (1951) w tomie *Prospectus ...* oraz wypowiedź w: *Insita*, „Bulletin de l'Art Insitic”, 4, 1972; M. Thévoz zauważyła w cytowanym prospekcie kolekcji, iż naiwni stosują tradycyjne techniki, podczas gdy twórcy L'Art Brut sami tworzą swój warsztat i posługują się materiałami niekonwencjonalnymi.

<sup>11</sup> J. Łodziński, *Malarstwo Katarzyny Gawłowej*, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, 1978; K. Gawłowa, *O swoim życiu i malowaniu*, „Polska Sztuka Ludowa”, R.33, 1979 nr 3

<sup>12</sup> J. Darowski, *Heródek*, „Polska Sztuka Ludowa”, R.22, 1968 nr 1/2; B. Kłobuszowska, *Karol Wójciak „Heródek”*, *Portret ludowego artysty*, „Polska Sztuka Ludowa”, R.26, 1972 nr 4

<sup>13</sup> A. Kroh, *Paszyński ośrodek plastyki ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa”, R.29, 1975 nr 1-2; tegoż *Współczesna rzeźba ludowa Karpat Polskich*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1979

<sup>14</sup> J. Olędzki, *Pacierz Szczypawki*, „Polska Sztuka Ludowa”, R.30, 1976 nr 1

<sup>15</sup> M. Pokropek, *Życie i twórczość rzeźbiarska Józefa Soboty*, „Polska Sztuka Ludowa”, R.28, 1974 nr 2; A. Jackowski, *Sobota i inni*, tamże

<sup>16</sup> H. Olędzka, *Rzeźby Szczepana Muchy ze wsi Szale*. Katalog wystawy w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie 1980; A. Błachowski, *Własny świat Szczepana Muchy*, (w:) *Nie tylko chlebem...* Warszawa 1983

<sup>17</sup> E. Krasińska, *Wnęć Maria, Nowy Sącz, skrytka pocztowa 148*, „Polska Sztuka Ludowa”, R.38, 1983 nr 3-4

<sup>18</sup> Dubuffet, *L'Art Brut préféré...* op.cit., s. 202

<sup>19</sup> A. Jackowski, *Inni. Od Nikifora do Gawłowej*, [katalog wystawy], „Zachęta”, Warszawa 1965

<sup>20</sup> G. Schmits, *O malarstwie naiwnych*, „Polska Sztuka Ludowa”, R.22, 1968 nr 1-2

<sup>21</sup> A. Banach, *Nikifor*, Warszawa 1983. M. Szczyrbuła, *Jeszcze o Nikiforze. Fakty, domysły i legendy*, „Polska Sztuka Ludowa”, R.28, 1974 nr 4

<sup>22</sup> A. Jackowski, *Teofil Ociepka*, „Polska Sztuka Ludowa”, R.38, 1984, nr 1-2

<sup>23</sup> W. Juszcak, *O symbolizmie, o ekspresjonizmie, o przestrzeni*, maszynopis odczytu wygłoszonego 13.10.1975 r. na otwarciu wystawy Ciurlionisa.

<sup>24</sup> S. Weil, *Dystans jest duszą piękna* (w:) *Wybór pism*, Paryż 1958, s. 179

<sup>25</sup> E. Korulska, *„Nikifor, Ociepka i ja”*. O Stanisławie Zajagewskim, „Polska Sztuka Ludowa”, R.38, 1984 nr 1/2

<sup>26</sup> Obrazy w zbiorach Szpitala im. Babińskiego w Krakowie, w kolekcji Zimmererów. Wielokrotnie pokazywane w kraju i za granicą.

<sup>27</sup> J. Mitański, *Świat samotnych wizji Edmunda Monsiela z Woźuczyna* (1897-1962), Katalog wystawy rysunków z lat 1943-1962. Stowarzyszenie Historyków Sztuki - listopad-grudzień 1963

<sup>28</sup> H. Średniawa, E. Rodzik, *Edward Sutor, rzeźbiarz z Nowego Targu*, „Polska Sztuka Ludowa”, R.26, 1972 nr 4

<sup>29</sup> U. Sulowska, *Portret Ojca. O Władysławie Sulowskim*, „Polska Sztuka Ludowa”, R.38, 1984, nr 1-2

<sup>30</sup> I. Jakab, *Dessins et peintures des Aliénés*. Ed. de l'Academie Hongroise des Sciences, Budapest

<sup>31</sup> G. Schmidt, *Insania pingens*, Podobnie określa to Leonida Villani w wstępie do katalogu wystawy „Arte e Folia”, Milano 1964: „Sztuka alienowanych jest monologiem w samotności, konwersacją bez interlokutora”.

<sup>32</sup> A. Koestler, *Anatomia mitu*, w zbiorze *The Yogi and the Commissar and other Essays*, London 1945 (cyt. za „Aneks”, Paryż, 1977, nr 2, s. 80-81).

<sup>33</sup> Cyt. za: T. Lisiewicz, *Przyjaciele samotnych wizjonerów*, „Życie i Myśl”, nr 12, grudzień 1974, s. 64

<sup>34</sup> A.P. Noyes, L.C. Kalb, *Nowoczesna psychiatria kliniczna*, PZWL, Warszawa 1969, s. 361

<sup>35</sup> Tamże, s. 69

<sup>36</sup> Tamże, s. 70

<sup>37</sup> *Szlachetne zdrowie* (Z Magdaleną Sokolowską rozmawiał Jerzy Zieleński), „Życie Warszawy”, 27.08.1970 (dodatek „Życie i Nowoczesność”).

<sup>38</sup> A. Kępiński, *Amatorskie uprawianie plastyki a higiena psychiczna* (druk pod tyt. *Kochać i lepić swój świat*), „Kultura”, Warszawa 7.04.1974

<sup>39</sup> *Szlachetne zdrowie...* op.cit.

<sup>40</sup> „Jeżeli ktoś nazwie coś sztuką - jest to sztuka” głosi Donald Judd. Cyt. za: M. Golaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 69

<sup>41</sup> Munro, *op.cit.*, s. 98

<sup>42</sup> Tatarkiewicz, *op.cit.*, s. 52

<sup>43</sup> J. Bobon, *Catalogue de l'exposition d'art psychopathologique*, Anvers 1962

<sup>44</sup> E. Zeldenrust, *L'art et la folie. Etude ontologique et anthropologique*, „Evolution psychiatrique”, 1951, n. 73

<sup>45</sup> J. Mitański, *Twórczość chorych psychicznie*, „Polska Sztuka Ludowa”, R.26, 1972, nr 4. Artykuł ten, z niewielkimi zmianami przedrukowany jako rozdział w książce Antoniego Kępińskiego *Schizofrenia*, jest najlepszym w Polsce wprowadzeniem w twórczość chorych psychicznie.

<sup>46</sup> Por. A. Jackowski, *Art Brut a sztuka współczesna*, [w:] *Art Brut. Krucha Nadzieja*, Państwowa Galeria Sztuki w Legnicy, 1993

<sup>47</sup> „Człowiek normalny - powiada Paul Sivadon - to człowiek wolny, który potrafi żyć na przemian w świecie rzeczywistym i urojonym. Może sobie roić całe dni i noce, ale swych rojeń nie bierze za rzeczywistość. Człowiek chory psychicznie znajduje się w sytuacji wręcz odwrotnej. Może to być istota niedojrzała, niezdolna do odróżniania rzeczywistości od urojeń, albo też ktoś, kto nie chce przyjąć do wiadomości, że między rzeczywistością a marzeniem jest jakaś różnica i chroni się w świat fantazmatów.” Wywiad przeprowadzony przez Mariane Kohler. Cyt. za: *Psychiatria czy antypsychiatria*, „Forum”, 20-26.05.1971

<sup>48</sup> H. Michaux, *Les grandes épreuves de l'esprit et les inombrables petites*, Paris 1966; *Miserable Miracle*, Paris 1956; *L'infini turbulent*, Paris 1957; *Connaissances par les gouffres*, Paris 1961. Por. też: J. de Ajuriaguera, F. Jaeggi, *Le poète Henri Michaux et les drogues hallucinogenes*, Sandoz, S.A. Bâle (b.d.)

