

POCHWAŁA INTUICJI

W twórczości intuicja odgrywa poważną rolę. Obok wrażliwości, wyobraźni, wiedzy, umiejętności, świadomości wyboru. Zmieniają się jedynie proporcje czynników. Zrozumiałe, że profesjonalny artysta-plastyk w większym stopniu wykorzystuje swój obszar świadomości niż wiejski prymityw czy malarz naiwny, zdany na swój domysł, inwencję, właśnie intuicję. Inny jest też zasób wiedzy jednego i drugiego, a więc i stosunek do niej, do tradycji, widzianych wzorów. Można by zaryzykować twierdzenie, iż czym bardziej skonwencjonalizowana jest twórczość jakiejś grupy czy społeczności, tym mniejszy w niej udział takich czynników, jak wyobraźnia, fantazja, intuicja. Widać to na przykładzie sztuki ludowej. Widać też na nieselekcjonowanych wystawach amatorów-plastyków.

Jest to jednak ogromna różnica między jednym i drugim. Na korzyść sztuki ludowej. „Ludowi” naśladowają też, to prawda, ale czynią to z pełnym pokryciem. Włączają swój głos w chór, świadomi swego miejsca, wiedząc co się śpiewa, kiedy, o czym, jak i po co. Włączają się ze swą inwencją w tradycję wspólną całej społeczności. Nie naśladowują jej, ale współtworzą. Natomiast amatorzy bardzo często naśladowują powierzchownie, nie widząc istotnych problemów sztuki, do której chcą się przybliżyć. Ideałem wielu jest kopia. Bywa, że z uśmiechem wyższości, a nawet wzgardy, patrzą na prace naiwne czy „inne”, nie umiając dostrzec ich wartości. Jest to zapewne problem dla instruktora plastycznego Domu Kultury, ale nie zmienia faktu, iż plastyka amatorska ma swoje poważne uzasadnienia — społeczne, psychologiczne, kulturowe. Wyraźnie to chcę podkreślić — funkcje amatorstwa plastycznego są wielorakie i ważne. Dotyczą także spraw artystycznych, ale — podkreślam — nie ten aspekt decyduje o znaczeniu amatorstwa.

Jest to sprawa niezmiernie ważna, jako że większość konfliktów, nieporozumień i wszelkich pretensji właśnie stąd się bierze, że amatorów ocenia się na tle plastyki profesjonalnej, a więc w tych samych kategoriach artystycznych. Jak młodszych braci, adeptów, rywali konkurujących o względy publiczności. Tymczasem sens amatorstwa i jego waga polegają na tym, iż pomaga ono ludziom, daje satysfakcję, przybliża do problematyki kultury artystycznej, a nawet (i to jest bardzo istotne) rekompensuje niepowodzenia na innych obszarach życia. Ale amatorstwo staje się zjawiskiem niebezpiecznym, gdy rozdmuchuje urojone ambicje, gdy wciąga w miażdżący tryb rywalizacji, zawiści, gdy daje poczucie doznanej krzywdy. Jest zjawiskiem wątpliwej wartości, a czasem nawet wręcz szkodliwym, gdy spojrzymy na nie z perspektywy edukacji plastycznej społeczeństwa. Bywa natomiast, przynosząc złudzenia obcowania ze sztuką, podczas gdy często jest to tylko obcowanie z przedmiotami o zewnętrznych atrybutach obrazu czy rzeźby.

Pomińmy tu jednak rozważania na temat edukacji plastycznej społeczeństwa, funkcji plastyki amatorskiej i form opieki nad nią, pozostając przy właściwym temacie tego tekstu — wartościach artystycznych.

Umówmy się, mówiąc o wartościach artystycznych będziemy mieli na myśli nie powielanie już istniejących schematów, nie poprawne nawet powtarzanie wzorów, lecz propozycje twórcze, wnoszące coś nowego, własnego, osobistego. Nawet, gdy będzie to nie doskonałe, ale adekwatne w formie do możliwości twórcy. Takie propozycje dopełniają obraz sztuki naszego czasu, wnoszą do niej nowe wartości.

Kiedy one występują? Szczególnie w dwóch sytuacjach, jednej — która w istocie wykracza poza obręb amatorstwa, mimo że ze względów taktycznych może się czasem z tym ruchem utożsamiać — samodzielnego, świadomego wysuwania nowych propozycji twórczych (odwołam się tu do Van Gogha, Cezanne'a, Kandinskiego, Caldera, Maxa Billa, Ipoustegui); i drugiej, która nas właśnie interesuje w przypadku twórczości intuicyjnej.

W pierwszej sytuacji mamy do czynienia ze świadomością, nawet nadświadomością, z rozeznaniem sytuacji, dostrzeżeniem nowych dróg, nowej koncepcji sztuki (dlatego tak denerwuje,

gdy się o tych wielkich twórcach mówi jak o amatorach, biorąc pod uwagę tylko fakt ich samouctwa) — w drugiej sytuacji przeciwnie, siłą inwencji jest nieświadomość, zawierzenie intuicji, często wręcz swoista blokada psychiczna pomagająca skupić się na własnych podniętach i wizjach, bez myślenia — a jak to będzie wyglądało? co powiedzą sąsiedzi, widzowie, artyści? Taką twórczość można zaliczyć do dwóch głównych kategorii, ugruntowanych już w estetyce i nazywanych dość powszechnie: sztuką naiwną oraz sztuką ekspresyjną, poza konwencjami kultury, zwaną — za słynną kolekcją Dubuffeta — Art Brut, a więc sztuką surową, nie uładzoną kulturą.

Jedna i druga od chwili swych szokujących początków stały się pełnoprawnymi komponentami obrazu współczesnej sztuki. I jedna i druga — w skomercjalizowanym świecie stały się później naśladowanym wzorcem, stylem. I jedna i druga znalazły swą kontynuację w prądach współczesnej sztuki. Naiwni — Rousseau, Bombois, Pirosmanszwili, Nikifor stworzyli modę na naiwnych, na pseudonaiwnych, na obrazy w stylu naiwnym. Najlepszym tego przykładem są „naiwni” Jugosławii a zwłaszcza ze szkoły hlebińskiej, z wielkim majstrem Ivanem Generalicem na czele. Ci spod znaku Art Brut (u nas wrzuca się ich do jednego worka ekspresji psychopatologicznej) — znaleźli kontynuatorów i wykształconych sojuszników wśród tzw. Nowych Dzikich. Jedyńi i drugich — tych autentycznych — łączy cecha wspólna: intuicja.

Zastanówmy się więc nad sensem, nad istotą tego pojęcia. Zapytajmy kiedy można mówić o twórczości intuicyjnej? Otóż wtedy, kiedy głównym bodźcem twórczości jest nie wiedza, nie świadomość, lecz wewnętrzny impuls. Przecucie formy. Intuicja jest wiedzą nieświadomą, przecuciem formy, która jawi się jako rzeczywisty i często wręcz jedyny wyraz artystycznej myśli i wyobraźni. Twórca nie zastanawia się jaka konwencja mu najbardziej odpowiada, działa — tak się to nam z zewnątrz wydaje — *direct*, bezpośrednio. Umiejętność, skłonności każą mu znaleźć od razu formę wypowiedzi, którą później już tylko szlifuje. Twórcy intuicyjni nie szukają, nie próbują — oni jakby od razu wiedzieli czego chcą, dokąd idą. Zwłaszcza gdy impuls twórczy ujawnia się już wtedy, gdy człowiek jest dojrzały, gdy zaczyna późno (jak np. słynna malarka naiwna z Lublina Marta Michałowska), gdy potrzeba ekspresji plastycznej wiąże się z przeżyciami psychicznymi, których jest wyrazem. Wracam tu do tego co już powiedziałem, do pomocnej roli blokady psychicznej, kiedy to człowiek tworzy, by dać wyraz czemuś, co uważa za najważniejsze — idei, fantomom, lękom — kiedy jego dzieło jest tylko monologiem w samotności, rozprawą z Bogiem czy Szatanem. To, i tylko to, jest dla niego ważne, dlatego — gdy wyobraźnia łączy się z talentem, zdolny jest stworzyć dzieło o wielkiej sile wyrazu, wręcz porażające swoją odrębnością. Wystarczy, że przypomnę tu rysunki Monsiela, malarstwo Wnękowej, rzeźby Sutora i Zagajewskiego.

Intuicja, jako czynnik wyrzucony przed nawias (jak w matematycznym równaniu) mówi nam jednak tylko o tym, że głównym bodźcem działania jest wyobraźnia. Gorejąca, impulsywna i kreatywna — u „naiwnych” czy tych spod znaku Art Brut, bądź ujarzmiona, podporządkowana świadomej woli twórczej. Taką intuicję przemienioną w świadomie akceptowaną formę ujrzymy w wielkiej sztuce Brancussiego, Chagala i Picassa, Morandiego i Wojtkiewicza, w filmach Felliniego czy Bunuela.

Jednak intuicja, o której tutaj mówimy, różni się tym, iż połączona jest z niewiedzą, iż otwiera świat widziany i przecuty przede wszystkim samemu twórcy, iż służy bardziej jemu w wyrażeniu nurtujących treści niż w konstrukcji formy, która mogłaby korespondować z prądami artystycznymi stać się nową, uświadomioną wartością. Intuicję „naszych” odróżnia od „wielkich” moment naiwności, często nieporadności.

Wróćmy jeszcze na chwilę do różnic między „naiwnymi” a tymi z kręgu Art Brut. Nie ulega wątpliwości, że u naiwnych intuicja jest silniej powiązana ze świadomością ich dzieła, że

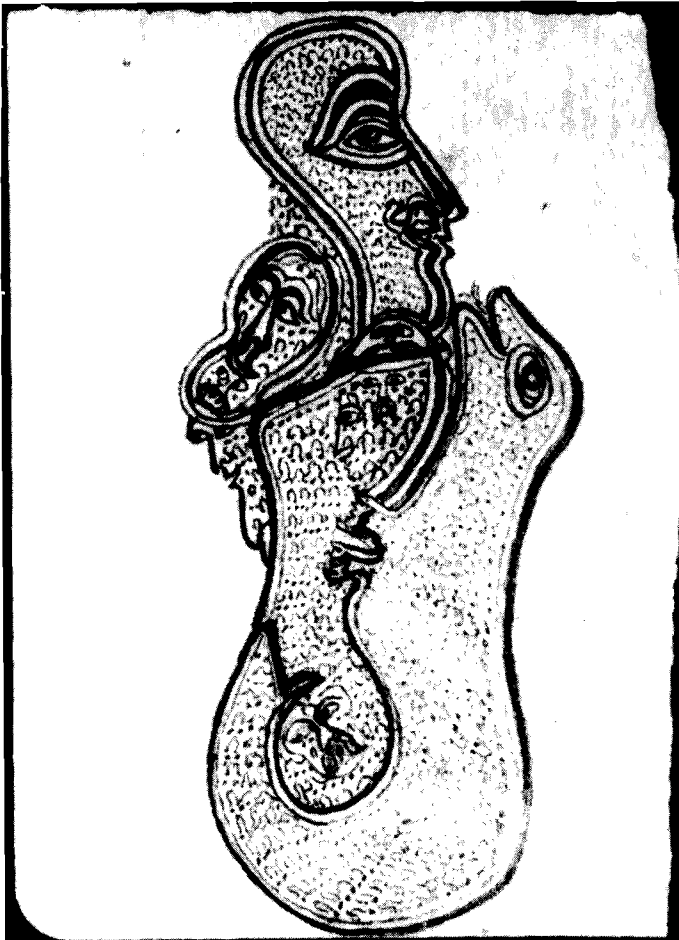


il. 1. Edmund Monsiel, „To jest Bóg...” rys./papier, 16,6 × 11,9 cm, 1957 r.; il. 2. E. Monsiel, *Słowa Boga Ojca*, rys. (papier, 15,7 × 9,8 cm, 1955 r.; il. 3. Heródek, *Matka Boska*, drewno malowane, wys. 70 cm; il. 4. Maria Wnęk, *Autoportret*, akwarela, 42 × 29 cm



3

4



5



6

Il. 5. E. Monsiel, rysunek, wys. 17 cm; il. 6. E. Monsiel, rysunek w notatniku, wys. 18 cm (wczesny okres twórczości); il. 7. Eugeniusz Sutor, *Głowa*, kamień, wys. 23 cm, il. 8. Szczepan Mucha, Oskar Kolberg, drewno malowane, wys. 49 cm



7



8



Il. 9. Stanisław Zagajewski, Głowa płaczącego Chrystusa, fragm. ołtarza, ceramika wypalana. Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku

zaskoczeni efektem tego, co namalowali, przyglądają się nieraz ze zdumieniem swym obrazkom (Iwańska, Witkowska, Michałowska, Wiśnios) i później już z dozą świadomości kontynuują formę zrodzoną jakby „poza nimi”. Znając twórczość wielkiego Celnika, czy naszych: Nikifora i Ociepki, dostrzegamy u nich rozwój formy „intuicyjnie zaproponowanej”, fiksację tego, co odbieramy jako ich styl. Natomiast w twórczości Art Brut — rzeźbienie Heródka, Szczypawki, Gołębiewskiej czy zmarłego ostatnio Hołdy — pole manewru było mniejsze. Wydaje się wręcz, że forma ich dzieł była dla nich jedyną możliwą i próżno by ich namawiać, by coś uczynili inaczej.

Twórcy intuicyjni, jak ich nazwano w 1988 r. na wystawie w Puławach, reprezentują tradycję, która liczy już okrągły wiek. Na początku nikt ich nie akceptował, nie rozumiał, zbyt daleko odbiegali od kształtu sztuki, którą można było zobaczyć dokoła. Dostrzeżenie, a później wręcz fascynacja obrazami największego z naiwnych mistrzów, Henri Rousseau, miała miejsce wówczas, gdy zaczęła dochodzić do głosu awangarda artystyczna przełomu wieku — w Paryżu, a potem i w innych centrach europejskich sztuki. Wtedy, gdy „nowa sztuka” łamała konwencję i nawyki artystyczne, samotna (osobna — jakby to powiedział Białoszewski) twórczość Celnika stanowiła dodatkowy argument, świadczący o tym, że twórczość może mieć wiele oblicz, że akademicka poprawność i wierność anatomii nie jest jedyną obowiązującą doktryną. Bujny rozwój nowych idei domagał się przewartościowania tradycji, nowych inspiracji. Była nimi rzeźba i maska

murzyńska, sztuka Cykladów, ale także i naiwna formuła świata, naiwna poetyka Rousseau, a później Seraphine Louis, Vivine'a czy Bomboisa. Nieco później nurt wyznaczony przez działalność dadaistów, surrealistów, fowistów i ekspresjonizm niemiecki uformował wrażliwość estetyczną, w ramach której zaczęto postrzegać w kategoriach artystycznych dzieła twórców alienowanych powstałe w szpitalach psychiatrycznych, przytułkach i więzieniach. Ale to, co w okresie „burzy i naporu” wiązało się z kształtowaniem się nowych postaw estetycznych, co było twórcze, szokujące, nowe — w latach pięćdziesiątych stało się już uznaną wartością, weszło w obieg komercyjny. Nastąpiło zatarcie granic między „naiwnością” jako autentycznym wyrazem osobowości twórczej, a „naiwnością” — jako stylem, jako formułą użyteczną ze względów handlowych, czy też pozwalającą różnym amatorom (i nie tylko amatorom) wypowiedzieć się w konwencji łatwiejszej a modnej. We Francji, w Paryżu, w latach siedemdziesiątych 80 do 90% obrazów „naiwnych” sprzedawanych w galeriach nastawionych na obrót taką sztuką stanowiły prace w stylu naiwnym, pseudonaiwne. Na tym tle Art Brut wyróżniał się dynamiką formy, zaskakującymi dziełami o dużym natężeniu ekspresji. Lecz powstanie takich kierunków w sztuce jak pop a zwłaszcza ruch „Die neuen Wilden” (nowych dzikich) sprawiło, iż także ten typ twórczości został włączony w mechanizm rynku, oswojony, pozbawiony cech zaskoczenia. Zdezorientowana publiczność przestała odróżniać prawdziwych szaleńców od inteligentnych, młodych ludzi bardzo trzeźwo uprawia-



II. 10. Stanisław Zagajewski, ołtarz, ceramika wypalana, Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku

jących swą ekspresywną sztukę. Sztukę, która stała się stylem, formułą — a nie dramatycznym krzykiem w samotności.

Ale nie tylko oswojenie przez kulturę sprawiło, że zarówno „naiwni”, jak i ci z Art Brut wtopili się w krajobraz współczesnej sztuki, w dukt mody. Procesowi „ukulturalnienia” twórczości intuicyjnej towarzyszy jeszcze inne zjawisko — zanik autentycznej twórczości naiwnej, samorodnej. Widoczne to jest zwłaszcza w ostatnich latach. Dość powiedzieć, iż spośród licznej grupy twórców o cechach naiwnych, którzy takim blaskiem opromienili wystawy w Szczecinie i Wrocławiu I i II Triennale Plastyki Nieprofesjonalnej, większość umarła, inni „wysferzyli się”, przestali malować. Pozostały jednostki. Ten sam proces obserwujemy w rzeźbie, którą zowie się u nas ludową, a którą, słusznie można by określić (jak to uczyniono w NRD) jako naiwną.

Opublikowałem w jednym z zeszytów „Polskiej Sztuki Ludowej” (3—4/1986) listę zmarłych twórców ludowych i naiwnych w latach 1980—86. Jest przerażająca. Nie ma już nikogo z rzeźbiarzy, którzy pracowali jeszcze na potrzeby własnego środowiska. Skończyli się „samorodni”, „prymitywni”. Spośród Art Brut ubył Sutor, pozostał już tylko Zagajewski, Wałęga, Wnękowa. Do działających naiwnych zaliczyć już można tylko, coraz bardziej rzemieślniczo sprawnego, Brożka, coraz starszych i coraz bardziej niedołączonych, Ludwika Więcka, Rusewicza.

Nie chodzi o to, czy opuściłem kogoś; czy wystawa, jak choćby ta w Puławach, czy w Białymstoku (Przegląd Plastyki Amatorskiej) ujawni jeszcze 2—3 osoby. To cudownie, że są, ale nie zmienia to faktu, że zjawisko obumiera i to w szybkim tempie.

Trudno dziś o nowego Heródka, żyjącego w zapadłej wsi, z dała od turystycznych szlaków, nie wyobrażam sobie nowego Nikifora, coraz mniej można oczekiwać po malarzach alienowanych — po prostu środki farmakologiczne, stosowane w terapii skutecznie uśmierzają — także ekspresję Art Brut.

W tej sytuacji można powiedzieć, że duże znaczenie ma ujawnianie samorodnych talentów, czego doskonałym przykładem są choćby pokazane w Puławach obrazy 83-letniego Sidora z Tomaszowa Lubelskiego

Przegląd tak pomyślany ma również i ten walor, że zwraca uwagę zarówno amatorów, jak i publiczności na artystyczny aspekt, tak istotny w przypadku twórczości intuicyjnej.

Nie wyczerpuje to jednak, jak już wspominałem, problematyki ruchu plastyki amatorskiej, jest dotknięciem zaledwie jednego jej aspektu. Zapewne nie najważniejszego — jeśli mieć na uwadze rolę społeczną i humanitarną plastyki amatorskiej. Dlatego, jak sądzę, należałoby przemyśleć problem tej plastyki w obecnej sytuacji, mając na uwadze zarówno siły i środki, którymi dysponujemy w opiece nad tym ruchem, jak też i hierarchię celów.

Sądzę, że przede wszystkim trzeba sobie odpowiedzieć na dwa pytania — jak działać, by amatorskie uprawianie plastyki było pożyteczne dla samych amatorów i, drugie pytanie, by pełniło rolę kulturotwórczą w środowisku. Jak to czynić, jakimi metodami? I kto, co ma to robić? Sytuacja obecna jest diametralnie różna od tej, która się rysowała w okresie zainicjowania przeglądów Triennale. Wtedy amatorzy byli kopcuszkami, nie mieli (nawet ci dobrzy) okazji, by się zaprezentować, by porównać swoje próby z próbami innych. Dziś amatorzy mają takich okazji aż za wiele. Powstają imprezy, przeglądy, różne biennale, z sensem czy częściej bez sensu, bez myśli o tym, co impreza może dać amatorowi, ale za to reklamując tych, którzy tę imprezę organizują. Dochodzą i znane są od dawna problemy — uczyć, nie uczyć, a jeśli uczyć to kogo i jak, i kto ma to robić? Czy malowania, czy innych technik? Czy rzeczywiście podbechtywać pseudoartystyczne ambicje? Czy lepiej kierować je w inne strony, np. rękodzieła? Jak na tle analizy możliwości kadry instruktorów Domów Kultury kształtować program ich działania? Drugi etap reformy podszepuje też pewne sugestie. Dlaczego nie miałyby tam, gdzie istnieją po temu możliwości, powstać szkółki prywatne, ogniska

zainteresowań. Odpłatne. Tym, którzy pożądamy tych form wyżywania się, należałoby zapewnić — jeśli się da — takie możliwości. Tak jest w wielu krajach. W Anglii, czy Szwecji, gdzie środki municypalne na kulturę starczą po temu, wystarczy by powstała grupa ponad 5 osobowa o określonym zainteresowaniu, by-angażowano instruktora, fachowego kierownika. Ale tych grup jest wiele: jeśli kogoś interesuje sanskryt — uczy się go, jeśli historia — angażuje się historyka, kiedy indziej elektronika, inżyniera, psychologa, filozofa. U nas tradycyjnie uprawia się malarstwo. Mając inne szanse może część amatorów zajęłaby się innymi sprawami, tworzyła kluby, grupy nieformalne, bez zapisów, list obecności, książki zajęć.

Tu już konieczne są inne przemyślenia, dotyczące w ogóle form aktywności kulturalnej, programu działań Domów Kultury. Jeśli o tym wspominać, to po to, aby pomóc ludziom w znalezieniu satysfakcjonujących ich form pracy. Na przykład, czy w Warszawie udostępnienie niezwyklej, wspaniałej kolekcji — daru państwa Porczyńskich — nie mogłoby zaowocować tworzeniem grup samokształceniowych, które zwrócone ku historii sztuki pozwalałyby mądrzej i głębiej przeżyć tę kolekcję, śledzić na doskonałych przykładach dzieje sztuki, prądów artystycznych?

Trzeba przemyśleć formy wystaw, przeglądów, w które angażują się Domy Kultury, placówki kulturalnej edukacji społeczeństwa. Sądzę, że przy dużej obfitości różnych wystaw i pokazów amatorów także w restauracjach, kawiarniach, Klubach Prasy i Książki, w witrynach kwaciarni itd. przeglądy organizowane sporadycznie przez Dom Kultury powinny mieć coś, co nazwałbym znakiem jakości. Powinno się utrwalić przekonanie, że na tych przeglądach może być nawet niewiele prac, ale reprezentujących dobry poziom. Prac zarówno świadczących o pogłębionym stosunku do sztuki, zrozumieniu problematyki artystycznej — jak i tych nielicznych — intuicyjnych, cieszących przede wszystkim oko wyrobionego widza.

Nie odpowiadam na pytania, stawiam je tylko. Sądzę, że to jest obecnie najważniejsze — zorientować się w miejscu, w którym jesteśmy, w sytuacji kultury, w zachodzących procesach. Dostrzec złożoność zagadnień, różnorodność odpowiedzi, z których każda może mieć swój sens, i jedna nie wyklucza drugiej.



Il. 11. Stanisław Hołda, *Pod krzyżem*, drewno, pakuły, wys. 71 cm



Il. 12. Helena Szczypawka-Ptaszyńska, *Jeździec*, drewno malowane