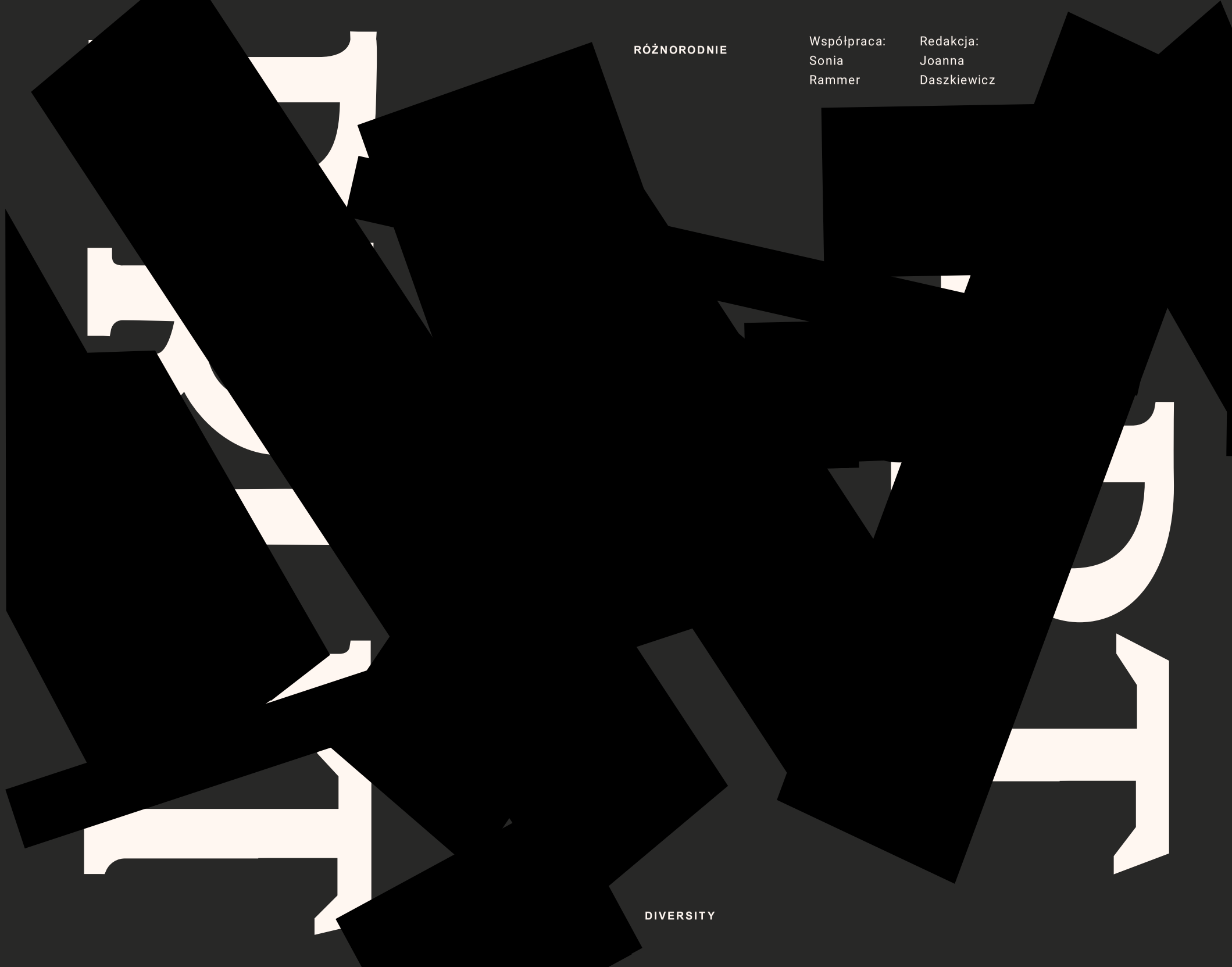
RÓŻNORODNIE

Współpraca:
Sonia
Rammer

Redakcja:
Joanna
Daszkiewicz



DIVERSITY

ART

BRUT

ART BRUT

Redakcja:
Joanna Daszkiewicz

współredakcja:
Sonia Rammer

RÓŻNORODNIE

DIVERSITY

ART BRUT. RÓŻNORODNIE

Wydawca:
Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Aleje Karola Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań
www.uap.edu.pl/uczelnia/wydzialy/weaik

Redakcja:
Joanna Daszkiewicz

Współredakcja:
Sonia Rammer

Recenzja naukowa:
prof. dr hab. Krzysztof Moraczewski
dr Robert Kuśmirowski

Druk:
Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak sp.j.

Projekt graficzny/
Skład i przygotowanie do druku:
Marcin Markowski

Korekta:
Justyna Knieć

Tłumaczenia:
Marcin Turski (wersja angielska)
Katarzyna Kubaszczyk (z języka francuskiego),
Arkadiusz Wierzba (z języka czeskiego)

Nakład:
200 szt.

ISBN 978-83-65578-68-6

Praca naukowa finansowana ze środków
Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa
Wyższego na naukę w latach 2015–2017
jako projekt badawczy.

ART

cz. 1 / part 1

BRUT

Spis treści Contents

Wstęp
introduction

s. / p. 07

Alain Bouillet

s. / p. 11

Myśleć art brut. Sztuka naiwna, sztuka ludowa, „nowi prymitywiści", sztuka „nie-profesjonalna"... i art brut w Polsce
—
Naïve art, folk art, "new primitivists", "non-professional art"... and Art Brut in Poland

Zbigniew Chlewiński

s. / p. 51

Art brut po polsku
—
Art Brut – the Polish Connection

Joanna Daszkiewicz

s. / p. 95

Pojęcie „art brut" – w stronę miniaturowej teorii
—
The Notion of ART BRUT – Towards a Miniature Theory

Sonia Rammer

s. / p. 131

Wewnętrzne obrazy jako punkt wyjścia tworzenia obrazów „o świecie"
—
Art brut – internal images as a starting point for creating images "of the world"

Anna Rogozińska

s. / p. 147

Outsider art w obliczu zachłanności globalnego świata sztuki
—
Outsider Art vs. the Greediness of the Global Art World

kalendarium
calendar

s. / p. 179

Terezie Zemánková
Pavel Konečný

s. / p. 165

Zarys historii czeskiego art brut
—
An Outline History of Czech Art Brut

ART

cz. 2
part 2

spis treści Contents

BRUT

Andrzej Kwasiborski
s. / p.
192

Tadeusz Głowala
—
Tadeusz Głowala

Noty o autorach
—
notes about the authors
s. / p.
283

Wykaz ilustracji
—
illustration list
s. / p.
287

1

Tadeusz Głowala był gościem honorowym AUTfestiwalu 2013; międzynarodowemu przeglądowi filmów krótkometrażowych o twórcach „samorodnych" towarzyszyła prapremiera filmu *Tadeusz Głowala* oraz dwie wystawy poświęcone twórczości Tadeusza Głowali i Adama Nidzgorskiego. (Więcej: www.autfestiwal.pl)

2

Kalendarium czeskiego art brut w kontekście europejskim za zgodą autorów zostało uzupełnione o wybór kilku najważniejszych wydarzeń kalendarium polskiego. (Patrz: Terezie Zemánková, Pavel Konečný, *Zarys historii czeskiego art brut*.)

3

Sam rok 2016 obfitował w Polsce w ciekawe i znaczące wydarzenia, takie jak międzynarodowa konferencja *Kolekcja outsider art — wyzwania i perspektywy* zorganizowana przez Muzeum Śląskie i European Outsider Art Association; wystawa *Po co wojny są na świecie. Sztuka współczesnych outsiderów* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, czy zorganizowana przez Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie wystawa *Gorzki smak art brut*, zakończona seminarium *Gorzki smak art brut. Badania — kolekcje — wystawy w Polsce na przełomie XX i XXI wieku*. Niejako zwieńczeniem tej aktywności jest *Podsumowanie 2016*, przygotowane przez dwutygodnik.com, wedle którego na drugim miejscu ważnych wydarzeń z obszaru sztuki była postać Tomasza Machcińskiego i outsider art. Jak zaznaczyli autorzy podsumowania: „pojawiło się miejsce dla *art brut* [...]",dodajmy, miejsce w polskiej kulturze wizualnej.

Lucienne Peiry w podsumowującym fragmencie swojej monografii *Art Brut. The Origins of Outsider Art* wskazuje, że twórczość „brut" jest atrakcyjna zarówno od strony emocjonalnej, jak i intelektualnej. Fascynować może obsesyjna wręcz aktywność twórcza, niezależna albo mało uległa wpływom zewnętrznym, ale też i sam koncept art brut twórczo „wynaleziony" w połowie XX wieku przez Jeana Dubuffeta.

Różnorodności wizualnej — gdyż każdy z autorów „brut" jest osobną „monadą" — odpowiada wielość punktów, od których można rozpocząć refleksję przekładaną na język konkretnej narracji. Do *różnorodności* jako pewnej kategorii odnosi się również przygotowane wydawnictwo. Uruchamia ono kilka wątków, stylów ramowania, biorąc pod uwagę perspektywę historyczną (z uwzględnieniem realiów geopolitycznych, jak w przypadku francuskiego, polskiego czy czeskiego art brut), filozoficzną (w której pod rozwagę poddane zostaje samo pojęcie, traktowane jako teoria w miniaturze), psychologiczną (w oparciu o elementy teorii psychologii twórczości), ekonomiczną (z wątkiem zachłannego rynku) czy monograficzną (część albumowa poświęcona Tadeuszowi Głowali[1]).

Domknięciem teoretycznych rozważań jest kalendarium, w którym zjawisko art brut wpisane zostało w szeroką (europejską) panoramę kulturoznawczą[2]. Jej początek wyznacza rok 1793 (wprowadzenie humanitarnych metod opieki nad chorymi z zaburzeniami psychicznymi w jednym z paryskich szpitali), a kończy rok 2008 (dwie czeskie wystawy oraz polski dokument filmowy *Sztuka zwana art-brut*). Zaproponowana klamra, podsumowująca czas przemian, równocześnie jest otwarciem na współczesne, coraz bardziej dynamiczne (chociażby w przypadku Polski[3]) losy twórczości spod znaku „brut". Mając świadomość „wielkiego przyśpieszenia", ale też i wynikającego z niego zagrożenia (czyż awangarda nie przeszła podobnej drogi?), dołączamy się do — nadal nielicznych — opracowań tematu na polskim rynku wydawniczym.

Joanna Daszkiewicz

introduction

Lucienne Peiry, summing up her monograph *Art Brut. The Origins Outsider Art* indicates that "brut" is attractive both emotionally and intellectually. What is fascinating is the nearly obsessive artistic activity, independent or little dependent on external influences as well as the very concept of "art brut", "invented" creatively in the mid-20th century by Jean Dubuffet.

The visual diversity (each "brut" author is an autonomous "monad") corresponds to the diverse number of starting points for reflection, translated into a language of a particular narrative. This publication likewise addresses *diversity* as a category. It focuses on a few themes and framing styles, taking into account the perspective of history (including the geo-political reality, as in the case of French, Polish and Czech "art brut"), philosophy (considering the very notion, treated as theory in miniature), psychology (on the basis of elements of the theory of art psychology), economy (with the motif of a rapacious market), and an element of the monograph (the album section dedicated to Tadeusz Głowala[1]).

The theoretical reflections conclude with a *calendar*, which discusses "art brut" against the backdrop of a comprehensive (European) panorama of cultural studies[2]. The starting date is the year 1793 (introduction of humanitarian methods of treatment of mental patients in a Paris hospital), and the concluding date is the year 2008 (two Czech exhibitions and one Polish documentary *Sztuka zwana Art Brut [Art Known as Art Brut]*). This time bracket, summing up the period of transformations, is at the same time an opening up to the contemporary, ever more dynamic (e.g. in Poland[3]) history of "art brut". Aware of the "great acceleration" and of the resultant danger (did not the vanguard follow a similar path?), we add to the few discussions of the topic on the Polish book market.

Joanna Daszkiewicz

1 Tadeusz Głowala was a guest of honour of *AUTfestiwal 2013*; this international review of short films about "self-begetting" artists was accompanied by the world premiere of the movie *Tadeusz Głowala* and two shows, dedicated to the oeuvre of Tadeusz Głowala and Adam Nidzgorski (more at: www.autfestiwal.pl).

2 *The calendar of Czech art brut in the European context* was with the consent of the authors supplemented with a selection of the major events of the Polish calendar (see: Terezie Zemánková, Pavel Konečný, *An Outline History of Czech Art Brut*).

3 The year 2016 abounded in interesting and significant events, such as the international conference "The outsider art collection – challenges and prospects" held by the Muzeum Śląskie and the European Outsider Art Association; the exhibition *Why are there wars in the world. The art of contemporary outsiders* at the Museum of Modern Art in Warsaw or the show *The Bitter Taste of Art Brut*, organised by the State Ethnographic Museum in Warsaw, concluded with a seminar *The Bitter Taste of Art Brut. Research – collections – exhibitions in Poland at the turn of the 21st century*. This activity concludes with the *Podsumowanie 2016 [Summary 2016]*, prepared by dwutygodnik.com, which regarded Tomasz Machciński and outsider art as the second major art event of the year. As the authors of the summary concluded: "a place for *art brut* emerged", a place in Polish visual culture.

ART BRUT

Naïve art, folk art, "new primitivists", "non-professional art"... and Art Brut in Poland

Alain Bouillet —— Myśleć art brut. Sztuka naiwna, sztuka ludowa, nowi prymitywiści, sztuka „nie-profesjonalna”... i art brut w Polsce

Author: Alain Bouillet
prof. em. at Paris-X-Nanterre University
and at Paul Valéry –
Montpellier III University

Autor: Alain Bouillet
prof. em. na Uniwersytecie Paris-X-Nanterre
oraz na Uniwersytecie Paul Valéry –
Montpellier III

ART BRUT

Alain Bouillet — Naive art, folk art, "new primitivists", "non-professional art"... and Art Brut in Poland

Myśleć art brut. Sztuka naiwna, sztuka ludowa, „nowi prymitywiści", sztuka „nie-profesjonalna"... i art brut w Polsce

10

Czym jest art brut? Próba odpowiedzenia na powyższe pytanie w kilku zaledwie słowach jest zadaniem niełatwym. Bez obawy wprowadzenia czytelnika w błąd możemy przyjąć, że w art brut chodzi przede wszystkim o pomysł na nazwę. Stworzył ją francuski malarz, Jean Dubuffet (1901–1985), by oznaczyć i nazwać „wytwory" (rysunki, hafty, tapiserie, obrazy malarskie, rzeźby drewniane, kamienne lub wykonane z kości, przeróżne kompozycje – asamblaże itp.), których wyszukiwaniem i kolekcjonowaniem zajął się w Szwajcarii latem 1945 roku. W 1949 roku stworzył jej definicję, to „produkcje", które – jak tłumaczył Dubuffet – stanową „samodzielny wynalazek" (w sensie różnicy istniejącej między pomysłem własnym i powieleniem, naśladowaniem, akademizmem), który jest „własny" (czyli nie wynika z żadnego procesu uczenia się, ani nie czerpie z cudzego wzorca, a wypływa z „własnego wnętrza", pod wpływem działania wewnętrznego „impulsu") i „który nie opiera się na żadnych szablonach artystycznych czy kulturowych". Prace te wychodzą spod ręki „osób nieznanych, znajdujących się poza środowiskiem artystycznym". Co najważniejsze, muszą one być „nietknięte żadną edukacją artystyczną czy kulturą intelektualną", która – jak uściśla Dubuffet – mogłaby naruszyć ich spontaniczność i autentyzm. Po ogłoszeniu tej definicji stworzył on zarys sylwetki autorów z obrzeża sztuki, którzy w „tajemnicy, ciszy i samotności"[1] wytwarzają produkt będący świadectwem ich pomysłowości oraz wyraźnej niezależności od sztuki głównego nurtu. Autorzy ci nie zakładają żadnego zewnętrznego odbiorcy (za psychoanalizą można by rzecz, że art brut nie zawiera Innego) i w większości przypadków nie ma w nich oczekiwania na jakiekolwiek uznanie społeczne. Autor przeważnie nie zdaje sobie sprawy, że działa w sferze twórczości artystycznej[2] i często absolutnie nie życzy sobie pokazywania swoich prac. Niektórzy długo ukrywali swe wytwory, bojąc się, że ktoś im je zabierze i że zostaną zniszczone.

1

Por. L. Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, Paris 1997.

2

„Sztuka skromna! Która też często nieświadoma jest, że nazywa się sztuką" – J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard/Idées, Paris 1973, s. 83.

ART

1 See L. Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, Paris 1997.

2 „Modest art! Which is also often unconscious of being art", [in:] J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard / Idées, Paris 1973, p. 83.

001

001 ↑

Tadeusz Głowala
76 × 118,5 cm,
karton, farby akrylowe

cardboard, acrylic paint

002 →

Adam Dembiński
29,5 × 42 cm,
papier, kredki

paper, crayons

What is Art Brut? An attempt to answer the above question, in just a few words, is not an easy task. Without the fear of misleading the reader, we can assume that Art Brut boils down to the idea for the name. It was created by the French painter Jean Dubuffet (31.07.1901-12.05.1985), to mark and designate "creations" (drawings, embroidery, tapestries, paintings, wooden, stone or bone sculptures, all kinds of compositions-*assemblages*, etc.), which he searched for and collected in Switzerland in the summer of 1945. In 1949 he gave them the following definition, they are "**productions**", "**self-invention**" (in the sense of the difference existing between one's own idea and its reproduction, imitation, academism), which is "**own**" (i.e. not a result of any learning process, or not benefiting from someone else's models, stemming from "**one's own interior**" under the impact of an internal "**impulse**"), and "**not being based on any artistic or cultural patterns**". These works come from the hand of "**unknown persons, outside artistic circles**". Most importantly, they must be "**untouched by any artistic education and intellectual culture**" which – as Dubuffet makes clear – could affect their spontaneity and authenticity. After the announcement of this definition, he created a make-up of authors from the edge of art, who in "mystery, silence and solitude"[1] produce what is testament to their creativity and overt independence of official art. The authors do not assume any external client (psychoanalysts might say that art brut contains no Other) and in most cases, there are no expectations of social recognition. The author usually does not realize that he or she works in the sphere of artistic creativity[2] and often have absolutely no wish to show their work. Some hid their creations for a long time, afraid that someone will take them away and destroy.

This name will be guarded by Dubuffet all his life to make sure it does not get confused with other, earlier terms (folk art, naïve art, art for children, "the art of madmen," psychopathological art) or later ones (art beyond the normative, peculiar art, outsider art, self-taught art, art of persons with disabilities, etc.), indicating artistic forms of expression aimed – according to market requirements – at conformity with art brut, though not corresponding to the total of all the necessary criteria.

BRUT

1
1

002

1
1

ART BRUT

Nazwy art brut Dubuffet będzie się starał przez całe życie strzec i pilnować, by nie została pomylona z innymi określeniami, wcześniejszymi (sztuka ludowa, sztuka naiwna, sztuka dziecięca, „sztuka szaleńców", sztuka psychopatologiczna) bądź późniejszymi (sztuka pozanormatywna, sztuka osobliwa, sztuka outsiderska, sztuka samouków, sztuka niepełnosprawnych itd.), oznaczającymi artystyczne formy wyrazu zmierzające – zgodnie z wymaganiami rynku – do upodobnienia się do art brut, choć nieodpowiadające wszystkim koniecznym kryteriom.

Nazwa, pod którą kryje się koncepcja tworzenia dzieła przez „człowieka z ludu"

W artykule *Honneur aux valeurs sauvages* (Hołd dzikim wartościom – przyp. tłum.) Dubuffet kreśli portret człowieka z ludu: „Jestem głęboko przekonany – pisze – że każda istota ludzka kryje w sobie rozległe pokłady mentalnych tworów i interpretacji mających najwyższą możliwą wartość. Gdyby przypadkiem zaistniały odpowiednie okoliczności i warunki zewnętrzne i powstało u człowieka nieodparte pragnienie działania w określonym kierunku, okazałoby się, że zasobów tych jest więcej, niż konieczne do powstania dzieła artystycznego wielkiego formatu". Następnie dodaje: „Za błędne, choć mocno rozpowszechnione, uważam przekonanie, że ludzie obdarzeni niepowtarzalnym wnętrzem, światem wewnętrznym, który wart jest uzewnętrznienia, są rzadkimi wybrańcami losu. Potencjał oryginalnych pomysłów to rzecz wcale nierzadka, to towar najbardziej w świecie powszechny, jest wszędzie tam, gdzie znajdują się ludzie. Każdemu zaś, kto pragnie tworzyć sztukę, brakuje przede wszystkim odwołania się do tego potencjału. Następnie potrzeba umiejętności skanalizowania go tak, by nie uzewnętrzniał się poprzez odbicia i zniekształcenia". Tutaj Dubuffet podkreśla, że odosobnienie jest jednym z warunków koniecznych do wyzwolenia się możliwości twórczych człowieka. Chodzi o zamknięcie (i jego pochodne: samotność i nudę) w jakiejkolwiek formie. Czy to z powodu odosobnienia psychiatrycznego, karnego, czy też z racji izolacji geograficznej, środowiskowej, psychicznej (autyzm), bariery relacyjnej, komunikacyjnej, emocjonalnej itd. „Właśnie wówczas, gdy człowiek jest sam, gdy ogromnie się nudzi, gdy nie może liczyć na żaden rodzaj rozrywki ani radości płynącej z zewnątrz, żaden rodzaj zabawy, wówczas powstają najlepsze warunki, by narodziła się w nim potrzeba stworzenia sobie samemu – za pomocą własnych środków i na własny użytek – teatru zabaw i czarów"[3]. I właśnie równość między ludźmi ze względu na bycie „wyposażonym w startowy potencjał twórczy" – jakby powiedzieli ekonomiści – ma według Dubuffeta maleć wskutek kształcenia człowieka. Dubuffet głosi więc powszechnie, że więcej potencjału twórczego u fryzjerczyka czy poganiacza krów niż u intelektualisty i profesora gramatyki.

Lecz dla Dubuffeta art brut było również pretekstem do dwojakiego ataku: na sztukę głównego nurtu oraz na psychiatrów i psychiatrię.

Będzie więc wypowiadał się przeciwko sztuce i artystom epoki, których uważał za „wystygłych", mało nowatorskich, obrosłych kulturą akademicką[4] i światem materialnym, tylko do pewnego stopnia wierzących w sztukę i niedopuszczających możliwości poświęcenia dla niej posiadanej marki: „Według mnie ludzi w rodzaju Wölfliego

003 ↓

Edmund Monsiel
Bóg i Ojczyzna (fragment)
27 × 18 cm
papier, tektura, ołówek

God and Homeland (fragment)
paper, cardboard, pencil

003

3

J. Dubuffet, *Honneur aux valeurs sauvages*, [w:] idem, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard/Idées, Paris 1973, s. 105.

4

Podsumowując wszystkie swoje przemyślenia na ten temat, Dubuffet opublikuje w 1968 roku w Editions Jean-Jacques Pauvert ognisty manifest skierowany przeciwko tej właśnie Kulturze, a przynajmniej przeciw temu, co pod tym słowem rozumiał: J.-J. Pauvert (red.), *Asphyxiante Culture*, Paris 1968.

1
2

... under which lies the concept of the creation of the work by the "man of the people".

In this article *Honneur aux valeurs sauvages* (Homage to the wild values) Dubuffet draws a portrait of a man of the people: "I am deeply convinced that every human being conceals vast deposits of mental creativity and interpretation of the highest possible value. If by chance appropriate circumstances and external conditions presented themselves, and a person felt an irresistible drive to act in a certain direction, it would appear that these resources are more numerous than necessary for the creation of works of art of great stature." Then he adds: "I find it an erroneous yet strongly prevalent belief that people gifted with extraordinary inner powers, an internal world which is worth being externalised, are rare, elected by fate."

The potential for original ideas is not a rare commodity; it is everywhere where there are people, the most common capacity in the world. Each and every one who wants to create art lacks mainly a recourse to this potential. Then you need the skills to channel it, so that it is not externalized through reflection and distortion." Here Dubuffet emphasizes that privacy is one of the necessary conditions for the liberation of the creative possibilities of man. What is at stake is the closure (and its derivatives: loneliness and boredom) in any form. They may be caused by psychiatric or criminal confinement or by geographic, environmental, psychological isolation (autism), relational, communication or emotional barriers, and so on. "Just when people are alone, when they are very bored, when they cannot count on any kind of entertainment or joy from outside, no fun, then the best conditions arise for the germination of the need to create for themselves – using their own measures and for their personal use – a theatre of games and magic."[3] It is precisely equality between men due to being "equipped with initial creative potential" – as economists would say – that is, according to Dubuffet, to decrease as a result of human learning. Dubuffet commonly proclaims that there is more creative potential in a barber or cowherd than in an intellectual and a professor of grammar.

However, for Dubuffet art brut was also a pretext for a twofold attack: on "cultural" arts and on psychiatrists and psychiatry.

He will therefore speak against art and the artists of the era, whom he considered as "cold", little innovative, ossified in academic culture[4] and in the material world, only to a certain degree believing in art and not allowing the possibility of sacrificing their own brand for it: "According to me, people like Wölfli or Aloïse were institutionalised simply because they were artists! Their art reached the limit, they lived by art! Art brut is an extreme commitment to artistic creation. Other artists only half-believed in their art and give in to a parallel, conventional life. Madness – this is great art! […] The 'brut' artist is moving in his or her art much further than professional artists, because they have a total belief in art."[5] And that is why, despite the fact that starting from the end of the 19th c., after Delacroix and Gauguin, more than one artist devoted himself to a search for sources of art (be it in the area of primitive art, or in the works of children, or among those who

3 J. Dubuffet, „Honneur aux valeurs sauvages". [in:] *L'homme du commun à l'ouvrage*. Gallimard / Idées. Paris 1973. p. 105.

4 Summing up all his considerations on this subject, in 1968 Dubuffet publishes at the Editions Jean-Jacques Pauvert a vibrant manifesto against this very Culture, at least against what he understood by it: *Asphyxiante Culture*. Ed. Jean-Jacques Pauvert. Paris 1968.

5 J. Dubuffet, an interview by John MacGregor. Cf. MacGregor. „Art Brut chez Dubuffet: un entretien avec l'artiste, le 21 août 1976". [in:] *Devenir de l'art brut* (ed. Alain Bouillet) *Ligeia*. No. 53–54–55–56. juillet-décembre 2004. transl. A. Bouillet. p. 115-125.

ART BRUT

czy Aloïse zamknięto po prostu dlatego, że byli artystami! Posunęli się w sztuce do granic możliwości, żyli sztuką! Art brut jest skrajnym zaangażowaniem w twórczość artystyczną. Inni artyści tylko połowicznie uwierzyli w swą sztukę i zgodzili się na równoległe, konwencjonalne życie. Szaleństwo – to jest wielka sztuka! […] Artysta brut posuwa się w twórczości o wiele dalej niż artyści profesjonalni, ponieważ bez reszty wierzy w sztukę"[5]. I właśnie dlatego – mimo że począwszy od końca XIX wieku, po Delacroix i Gauguina niejeden artysta oddawał się poszukiwaniu źródeł sztuki (bądź w obszarze sztuki prymitywnej, bądź w twórczości dzieci, bądź u tych, których Wilhelm Uhde nazwie „prymitywnymi" i którzy później zostaną nazwani „naiwnymi", jak Bauchant, Bombois, Rousseau, Vivin) – Dubuffet, podążając tropem Maxa Ernsta, André Bretona, Paula Eluarda i kilku psychiatrów z początku XX wieku (Hans Prinzhorn, Walter Morgenthaler, którzy zmieniają perspektywę z Kliniki na Estetykę), udaje się do szpitali psychiatrycznych, początkowo w Szwajcarii (1945), następnie we Francji.

Jednocześnie będzie atakował psychiatrów, psychiatrię i sztukę psychopatologiczną, która swe miano zawdzięcza Volmatowi[6], czy wręcz „sztukę szaleńców", tak bliską Bretonowi[7]: „Pojęcie «sztuka psychotyków» nie ma żadnego sensu! Podkreślam! Sztukę psychopatologiczną jako pojęcie wymyślili i wylansowali psychiatrzy. Wmówili sobie, że są w stanie dokonać rozpoznania i orzec, kto jest zdrowy psychicznie, a kto nie. Zapragnęli leczyć kreatywność! […] Dlatego wasze kryterium sztuki pochodzącej ze szpitali psychiatrycznych jest całkowicie błędne! Równie zasadne, co kategoria „artystów jeżdżących autobusem!" – grzmiał Dubuffet[8].

Rozdrażniony zachowaniem psychiatrów, mimo interesujących odkryć w trakcie podróży i odwiedzin w szwajcarskich, a potem francuskich szpitalach psychiatrycznych, Dubuffet szybko odwróci swą uwagę od miejsc zbiorowego odosobnienia. Zamiast tego, dzięki informatorom rekrutowanym przez Compagnie de l'Art Brut – czyli utworzone w 1948 roku stowarzyszenie – rozpocznie zakrojone na szeroką skalę przeszukiwanie terytorium francuskiego. Nie przeszkadza mu to nadal torpedować psychiatrię i tak zwaną sztukę psychopatologiczną. W szereg formułowanych wówczas wypowiedzi wpisuje się i to szokujące zdanie: „Tyle jest sztuki szaleńców, ile jest sztuki ludzi dotkniętych niestrawnością czy też chorujących na kolano". Jest to zatem wypowiedź, w której Dubuffet precyzuje, że bycie „szalonym", chorym psychicznie, fizycznie czy umysłowo niepełnosprawnym nie wystarcza, by wytwory naszej ekspresji artystycznej, plastycznej, muzycznej czy literackiej miały przywilej bycia sztuką.

Wynalazek francuski

A zatem bez wątpienia art brut jest wynalazkiem francuskim, choć przecież w Wielkiej Brytanii, w Niemczech oraz w Szwajcarii wytwory określane tym mianem rejestrowano na długo przed rokiem 1945. Nic to, że jego istnienie uznano dopiero w 1971 roku, gdy Dubuffet ofiarował Szwajcarii własną kolekcję (skoro Francja odmówiła przyjęcia…) i potem, gdy w 1976 roku w Le Château de Beaulieu w Lozannie zainaugurował Collection de l'Art Brut. Trzeba było doczekać 2010 roku, by dzięki darowiźnie stowarzyszenia L'Aracine Francja mogła wreszcie otworzyć Muzeum Art Brut. Jego siedzibą jest LaM (Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Sztuki Współczesnej i Art Brut w Lille-Métropole).

5

Wywiad J. MacGregorego z J. Dubuffetem, *Art Brut chez Dubuffet; un entretien avec l'artiste, le 21 août 1976*, przekł. A. Bouillet, „Ligeia" 53-56/2004, s. 115–125.

6

R. Volmat, *L'art psychopathologique*, PUF, Paris 1956. Robert Volmat jest również twórcą (w 1954 roku) oddziału sztuki psychopatologicznej (Département d'Art Psychopathologique) w CMME (Clinique des Maladies Mentales et de l'Encéphale – Klinika Chorób Umysłowych i Chorób mózgu).

7

A. Breton, *L'art des fous, la clé des champs*, [w:] idem, *La Clé des champs*, Editions du Sagittaire, Paris 1953.

8

Art Brut chez Dubuffet…, s. 115–125.

Uhde called "primitive" and who will later be called "naïve", such as Bauchant, Bombois, Rousseau, Vivin), Jean Dubuffet following Max Ernst, André Breton, Paul Eluard, and a few psychiatrists from the early 20th c. (Hans Prinzhorn, Walter Morgenthaler, who change the perspective from the Clinical to the Aesthetic) picks the direction and pays visits to psychiatric hospitals, initially in Switzerland (1945), then in France.

At the same time he was vociferously against psychiatrists, psychiatric and psychopathological art, which owes its name to Volmat,[6] or even "madmen's art", so close to André Breton[7]: "The concept of *the art of psychotics* makes no sense! I repeat! Psychopathological art as a concept was invented and launched by psychiatrists. They mistakenly started to believe that they were able to make a diagnosis and decide who is sane and who is not. They wanted to treat creativity! […] Therefore your criterion of art coming from psychiatric hospitals is completely wrong! It is as reasonable as the category of 'artists travelling by bus'!", glared Dubuffet.[8]

Outraged by psychiatrists, despite interesting discoveries during the trips and visits to Swiss and then French psychiatric hospitals, Dubuffet quickly lost his interest in places of collective detention. Instead, thanks to informants recruited by the "Compagnie de l'Art Brut", an association created in 1948, he will start a large-scale search of the French territory. It does not stop his torpedoing psychiatry and so-called "psychopathological art." In a number of formulated statements, there is one more shocking sentence: "There is so much art of madmen as there is art of people suffering from indigestion or a wounded knee." It is therefore a statement in which Dubuffet clarifies that being "crazy", mentally ill, physically or mentally disabled is not enough for the products of our artistic, musical or literary expression to acquire the status of art.

The French invention

So without a doubt, "Art Brut" is a French invention, even though products by this name were registered long before 1945 in the UK, Germany and Switzerland. It does not matter that its existence was only recognised in 1971, when Jean Dubuffet donated to Switzerland his own collection (since France refused to accept it...), and then, when in 1976 at the Palais de Beaulieu in Lauzanne he inaugurated the "Collection de l'Art Brut". It was necessary to wait for 2010 so that, thanks to a donation by the association L'Aracine, France was finally able to open the Museum of Art Brut. It is based at LaM (Museum of Modern Art, Contemporary Art and Art Brut in Lille-Métropole).

Art Brut in Poland?

Poland is known for the persistent longevity of the tradition of naïve art and folk art, and for the high quality and variety of works created in the context of these trends. The work of Alexander Jackowski *Sztuka zwana naiwną [So-called naïve art]*[9] the fundamental work devoted to Polish naïve art, in fact largely contains reproductions of painters, sculptors, woven works, embroidery and drawings which, without much dissent, could be included in folk art or naïve art as it was understood by Wilhem Uhde, then Bihalji-Merin. Meanwhile, by

6 R. Volmat, *L'art psychopathologique*, PUF, Paris 1956. Robert Volmat is also the founder (in 1954) of the department of psychopathological art (Département d'Art Psychopathologique) at CMME (Clinique des Maladies Mentales et de l'Encéphale – Clinic of Mental Illnesses and Illnesses of the Brain).

7 A. Breton, „L'art des fous, la clé des champs", [in:] *La clé des champs*, Editions du Sagittaire, Paris 1953.

8 J. Dubuffet, an interview by John MacGregor. Cf. MacGregor, „Art Brut chez Dubuffet; un entretien avec l'artiste, le 21 août 1976", [in:] *Devenir de l'art brut* (ed. Alain Bouillet) *op.cit.*, p. 115-125.

9 A. Jackowski, *Sztuka zwana naiwną, zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Wydawnictwo Krupski i S-ka, Warszawa 1995.

ART BRUT

Art brut w Polsce?

Polska znana jest z uporczywego trwania żywej tradycji sztuki naiwnej i sztuki ludowej oraz z wysokiej jakości i różnorodności dzieł, które w ramach tych nurtów powstały. Dzieło Aleksandra Jackowskiego *Sztuka zwana naiwną*[9] poświęcone polskiej sztuce naiwnej – fundamentalne dzieło – faktycznie w przeważającej mierze zawiera reprodukcje malarzy, rzeźbiarzy, dzieł tkackich, haftów i rysunków, które bez większej różnicy zdań wpisać by można w poczet dzieł sztuki ludowej lub sztuki naiwnej w sensie, jaki Wilhelm Uhde, potem Oto Bihalji-Merin nadali temu określeniu. Tymczasem na tej samej zasadzie co Séraphine Louis, znana też jako Séraphine de Senlis i uznawana za artystkę z nurtu art brut, nie zaś „nowych prymitywistów" – nazwanych tak przez Uhdego (choć w tamtej epoce koncept art brut po prostu nie istniał), dzieło Jackowskiego zawiera prace autorów, których poszczególne biografie po wnikliwym przestudiowaniu mogłyby z dużym prawdopodobieństwem zostać zakwalifikowane do art brut (Helena Berlewi, zwana Hel-Henri, Marian Henel, Konstanty Pawłowski, Edward Sutor). Inaczej jest z biografią i pracami Edmunda Monsiela i Stanisława Zagajewskiego, których, jak się zdaje, od razu zgodnie można uznać za twórców reprezentujących art brut.

9

A. Jackowski, *Sztuka zwana naiwną, zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Wydawnictwo Krupski i S-ka, Warszawa 1995.

Przystańmy na pogląd, że w Polsce istnieje art brut. Lecz przecież nie jest aż tak bardzo widoczne. A może mamy tu więcej, dzieł art brut, niż się spodziewamy? Z całą pewnością i bez wątpienia więcej niż można by przypuszczać na podstawie przeprowadzonych dotychczas badań. Cały „świat": ludzie zainteresowani art brut, czyli „wszyscy" słyszeli o rysunkach Monsiela i mogli przeanalizować z lupą w ręku setki wykonanych przez niego twarzy, skrupulatnie wpisanych w przestrzeń nie większą niż znaczek pocztowy o wymiarach 15 na 10 centymetrów. Kilka glinianych tworów autorstwa Zagajewskiego jest obecnie do obejrzenia w ramach Collection de l'Art Brut w Lozannie (miejsce, które w procedurze certyfikowania nadal pozostaje punktem odniesienia). Jednak malunki na papierze Henryka Żarskiego dla wielu z nas pozostają rzeczą nieodkrytą. Idąc dalej tym tropem, nagle uświadomimy sobie, że we Francji (ale być może podobnie jest w Polsce?) liczba miłośników art brut, którzy mogliby znać tych twórców – czy z nazwiska, czy dzięki dziełom – znacząco się kurczy, gdy listę uzupełnimy o osobę, losy i dzieła Marii Wnęk. I kurczyć się będzie dalej, kiedy wymienimy kolejne nazwiska: Kazimierza Cyconia, Adama Dembińskiego, Tadeusza Głowali, Romana Rutkowskiego i wielu innych (Haliny Dylewskiej, Władysława Grygny, Konrada Kwaska, Mikołaja Ławniczaka, Juliana Stręka, Ksawerego Zarębskiego itd.). I przeciwnie, wiele rąk podniesie się w górę, gdy zapytamy o postać Epifaniusza Drowniaka zwanego Nikiforem Krynickim. Tymczasem przypisanie jego prac do art brut jest dyskusyjne (budzi protesty): Mistrz z Krynicy-Zdroju i jego obrazy oscylują wokół linii demarkacyjnej swobodnie rozgraniczającej sztukę ludową, sztukę naiwną i art brut. W tym sensie są dla nas interesujące, gdyż prowokują pytania.

A zatem w Polsce art brut zdecydowanie istnieje. Można by rzec, że w większości – analogicznie do sytuacji z opowiadania Edgara Allana Poego pod tytułem *Skradziony list* – mamy je przed oczami. Należy przez to rozumieć, że odkąd odkryte prace art brut zostały zgromadzone przez kilku kolekcjonerów prywatnych, stowarzyszenia czy instytucje muzealne, nie potrafimy, nie możemy czy też nie chcemy

004 ↓ →

Roman Rutkowski
65 × 100 cm
szary papier, pastele
gray paper, pastels

the same principle as Séraphine Louis, called "de Senlis", considered as a member of art brut, and not of the "new primitives" – named so by Uhde (although in that era the concept of art brut simply did not exist), Aleksander Jackowski's work includes the oeuvre of authors whose individual biographies, after careful studying, would likely be classified as art brut (Helena Berlewi called Hel-Henri, Marian Henkel, Konstanty Pawłowski, Edward Sutor). The biography and oeuvre of Edmund Monsiel and Stanisław Zagajewski is a different matter; it seems they could at once be labelled as art brut.

Let us concede with the view that there is art brut in Poland. Is it extensive, though? Or maybe there is more of it than we expect? Certainly and without doubt, there is more of it than one would assume on the basis of the research so far. The entire "world": people closely interested in art brut, or "all" who have heard of drawings by Edmund Monsiel and have been able to analyse, with a magnifying glass in hand, the hundreds of his faces, painstakingly inscribed within a space no larger than a postage stamp of 15 by 10 cm. Several clay creations by Stanisław Zagajewski can now be seen in the "Collection de l'Art Brut" in Lausanne (the place is still a point of reference in the validation procedure). However, paintings on paper by Henry Żarski remain an undisclosed thing for many of us. Moving onwards along this trail, we suddenly realize that in France (but perhaps Poland is similar?) the number of lovers of art brut who could know these artists – whether by name or through their work – is significantly shrinking when we add to the list the person, life and work of Maria Wnęk. It will continue to shrink at the sound of names such as: Kazimierz Cycoń, Adam Dembinski, Tadeusz Głowala, Roman Rutkowski, and many others (Halina Dylewska, Władyslaw Grygna, Konrad Kwasek, Mikołaj Ławniczak, Julian Stręk, Ksawery Zarębski, etc.). On the other hand, many hands will rise up when we ask about Epifaniusz Drowniak called Nikifor Krynicki. Meanwhile, assigning him the brand of «art brut» is debatable (it raises protests): the Maters of Krynica-Zdrój and his paintings revolve around the demarcation line that freely divides folk art, naïve art and art brut. In this sense, they are interesting for us because they provoke questions.

Thus, there is definitely art brut in Poland. You could say that in the majority – similar to the situation in Edgard Allan Poe›s story *The Purloined Letter* – we have it right under our nose. It should be understood that since the work of art brut was discovered, collected and converted into collections by several private collectors, museum associations and institutions, we have not been able or do not want to see it as art brut, since this art is dispersed. It has entered art registers within the framework of existing categories, which until recently contained no "art brut" label. Poland masterfully maintained a rich tradition of folk art, including art brut, probably on the basis of one of the varieties of "folk art, extremely individualized and persecuted, which survived despite the loss of community ties"[10]. Hence the difficulty from now on will consist in demarcating, specifying and diversifying the category. It will be refining the contours of the categories and mapping the boundaries between folk art, naïve art, the art of "new primitivism", and art brut. Today we should add here a new collection of artefacts from workshops or occupational therapy

10 As observed by Bruno in Montpied *Masgot, l'œuvre de* énigmatique *François Michaud*, Collectif Montpied, Ricoux-Trapon, Urien, Ed. Soury, 1993.

ich zobaczyć, ponieważ nie funkcjonują jako art brut. Dzieła te trafiły do rejestrów sztuki opisane według zastanych kategorii, z których do niedawna żadna nie miała wizytówki „art brut". Polska zachowała bardzo bogatą tradycję sztuki ludowej – w tym art brut, prawdopodobnie na zasadzie jednej z odmian „sztuki ludowej skrajnie zindywidualizowanej i prześladowanej, która przetrwała mimo zaniku więzi wspólnotowych"[10]. Wyzwanie stanowi więc teraz rozgraniczenie, dookreślenie i zdywersyfikowanie kategorii. Będzie to dopracowywanie konturów kategorii i kreślenie granic między sztuką ludową, sztuką naiwną, sztuką „nowych prymitywistów" i art brut. Dziś należałoby tu jeszcze dodać nowy zbiór wytworów pochodzących z warsztatów zajęciowych lub terapeutycznych w domach pomocy społecznej, w ramach których pod okiem instruktora działają osoby fizycznie lub umysłowo niepełnosprawne. Wreszcie tę przedmiotową substancję trzeba by ponownie podzielić na nowo zdefiniowane zbiory.

10 10

Jak pisze Bruno Montpied w *Masgot, l'œuvre énigmatique de François Michaud*, Collectif Montpied, Ricoux-Trapon, Urien, Ed. Soury, 1993.

Niestety wprowadzenie nazwy „art brut" może wywołać dwojaki skutek o bliżej nieokreślonym czasie trwania. Po pierwsze, jak już pokazaliśmy, najpewniej zaistnieje konieczność przeniesienia niektórych autorów i większości ich prac z jednej kategorii do innej, a nie można tego uczynić, nim nie powstaną ścisłe kryteria i wskazania. Aby mogły one zaistnieć, w pierwszej kolejności należy ustalić cel heurystyczny owych przesunięć. Mimo rozmaitych kosztów takiego przeorganizowania na płaszczyźnie kategorii, mamy prawo spodziewać się również korzyści oznaczającej większą jasność w zauważaniu i być może w pojmowaniu specyficznych wytworów art brut. Po drugie, dzięki wydobyciu prac z różnych skrytek, w jakich często tkwią w zapomnieniu, można mieć nadzieję, że proces porządkowania ukaże naszym oczom i podda ekspertyzie te z nich, których dotąd nie przypisano do żadnej istniejącej kategorii, zostały porzucone i które nagle objawią się na nowo, gdy znajdzie się dla nich nazwa. Problem nazywania nie jest oczywiście nowy, można by nawet powiedzieć, że współistnieje z art brut. Wynalezienie nazwy „art brut" stało się bowiem dla Dubuffeta aktem fundacyjnym czegoś, co niedługo potem przerodziło się w manifest. Kwestii tej przyjrzymy się nieco bliżej.

Tam, gdzie zaczynamy rozumieć, że będzie chodziło o „dystynkcję" i „kategorię"…

W polskiej terminologii, podobnie jak w nazewnictwie używanym w większości krajów europejskich, rozróżnia się sztukę ludową i sztukę naiwną, choć w praktyce rozróżnienie to wydaje się nie zawsze skuteczne i implikuje płynną granicę między tymi kategoriami, do których dodałbym jeszcze trzecią – nowych prymitywistów. Charakterystyczne jest dla niej zmieszane z innymi dzieła, które w Belgii zostałyby nazwane *art différencié*. Słownik języka polskiego dysponuje również terminem sztuki „nieprofesjonalnej". Czy jest ona odpowiednikiem funkcjonującej w języku angielskim kategorii *outsiders*, łączącej cechy sztuki ludowej, sztuki naiwnej i nowych prymitywistów i do której zalicza się wszystkich autorów nieuznawanych za „profesjonalnych"? Francuski termin „art brut" nie ma więc bliskiego odpowiednika w języku polskim. Niedawne jego wprowadzenie, aura i życzliwe przyjęcie w środowiskach zainteresowanych sztuką „nieprofesjonalną" w Polsce to wyraz uznania, jakim art brut cieszy się od momentu zaistnienia Collection de l'Art Brut w Lozannie począwszy, na otwarciu niedawno muzeum LaM w Lille-Métropole

classes in nursing homes, in which an instructor works with persons who are physically or mentally disabled. Finally, the substance under analysis would have to be re-divided into newly defined collections.

Unfortunately, the introduction of the name "art brut" poses a danger of a double effect, which will last for some unspecified time. First, as already shown, we are likely to move some authors and most of their work from one category to another, and you cannot do this without first adopting strict criteria and guidelines. The starting point for this will be to determine the heuristic objective of these shifts. Despite the various costs of such a reorganization at the level of categories, we have the right to expect the benefits denoting a greater clarity in noticing and perhaps in the understanding of the specific products of art brut. At the same time, thanks to their extraction from the various caches, where they often lie in obscurity, it is hoped that the process of organizing will become apparent to our eyes and will help scrutinise the work which has not found a place in any existing category, has been abandoned, and which may suddenly manifest itself again when we find a name for it. The problem of naming is of course not new; one might even say that it coexists with art brut. For Jean Dubuffet, the invention of the term "art brut" became a foundational act of what soon afterwards turned into a manifesto. We will take a closer look at this issue.

Where we begin to understand that the game of "refinement" and "category" ...

Polish terminology, as that of most European countries, distinguishes between folk art and naïve art, although in practice this distinction seems not always effective and implies a tenuous boundary between the two categories; the question is – under the impact of what factors? There is also a third term – new primitivists. We see here works mixed with other works, which in Belgium would be named *Art Différencié*. A dictionary of the Polish language also contains the term "non-professional" art. Is it the equivalent of the English category of "Outsiders", which includes a total of three categories (folk art, naïve art and new primitives) and which includes all authors who are not considered "professional" ...? The term art brut is a French invention and therefore has no immediate counterpart in the vocabulary of the Polish language. Its recent introduction, the aura and warm welcome in communities interested in "non-professional" art in Poland are directly related to its recognition, which emerged in 1976 after the launch of the "Collection de l'art brut" in Lausanne, Switzerland (thanks to Dubuffet's donation) and more recently with the opening of LaM Museum, Lille-Métropole in France. The term art brut tips the balance of established categories and triggers the need for a new classification. A question arises whether the conceptual tool through which, starting from 1945, Jean Dubuffet made the distinction between what art brut is and what it is not, is the criterion which can be relied on permanently, as we surely would wish it to be? The answer to the above question requires a brief look at the history of the invention of a definition – the definition of art brut – and further at the problems which resulted from its application.

19

ART BRUT

skończywszy. Pojęcie „art brut" wywołuje zachwianie ustanowionych dotychczas kategorii i rodzi potrzebę stworzenia nowej klasyfikacji. Rodzi się pytanie: czy narzędzie konceptualne, za pomocą którego Dubuffet dokonywał rozróżnienia na to, co jest art brut i co nim nie jest, stanowi kryterium, na jakim można zawsze polegać, jak byśmy sobie życzyli? Odpowiedź na nie wymaga przyjrzenia się historii definicji art brut – i dalej: problemom, jakie z jej zastosowania wynikły.

Art brut – definicja apofatyczna?
Nie istnieje trwała i ostateczna definicja art brut.

W 1945 roku Dubuffet nierozważnie przyjął definicję a r t b r u t , która nosiła wszelkie cechy dyrektywy. Oparcie jej na założeniu istnienia pewnego pojęcia oraz ustanowienie określonych kryteriów i wyróżników pozwoliło wyodrębnić kategorię jeszcze przed zgromadzeniem wszystkich przedmiotów, które powinny się w niej znaleźć. Art brut – kategoria narzucona przez niejakiego Dubuffeta, któremu bliższy od ducha matematycznego był „duch tajemnicy", który z trudem tolerował oponentów, a formułowanie uzasadnień napawało go odrazą. „Dość tłumaczenia! – pisał – To zaciemnia sens […] Nie bardzo czuję się powołany do wyjaśniania, jestem raczej miłośnikiem mowy ukrytej. Art brut to art brut i wszyscy to świetnie rozumieją". Kategoria stopniowo wypełniała się znaleziskami, które twórca pojęcia raczył zauważyć jako podległe tej klasyfikacji. Czy zatem w obliczu niemożności czytelnego i bezpośredniego wyłożenia problemu w formie pozytywnej odpowiedzi na pytanie, czym art brut jest, nie należałoby się posłużyć metodologią mieszaną i wypracować definicję a p o f a t y c z n ą ? To znaczy zastosować metodę „negatywną", naśladując przykład teologii negatywnej, wprowadzonej przez Mistrza Eckharta, gdy próbował znaleźć definicję Boga, i spróbować prześledzić, czym art brut nie jest. Wówczas w naszych dociekaniach powinniśmy się oprzeć na schemacie: „nie jest ona ani tym, ani tamtym" i próbować dla każdego obiektu znaleźć szczegółową odpowiedź, na jakiej zasadzie i dlaczego nie jest. Powinniśmy sprawdzić wszystkie możliwe zestawienia i każdorazowo dokonać narzucającego się rozróżnienia.

Różnica między art brut
i sztukami prymitywnymi

Można się doszukać kilku podobieństw między art brut i sztukami prymitywnymi (albo sztukami pierwotnymi, jak je teraz nazywają we Francji) – na podstawie intuicyjnego przeczucia, że doszukiwać się tam wolno czegoś, co nawiedza dzieła twórców art brut. To obecność tajemnych sił, mocy szamańskich, okultystycznych energii nieczytelnych dla naszego rozumu, pokrewnych siłom zaklętym w przedmiotach rytualnych społeczeństw archaicznych, które pod każdym względem wymykają się naszej pretensji do ich ogarnięcia, odgadnięcia i podsumowania z pomocą czystej władzy rozumu. Wynalazek art brut wpisuje się faktycznie w zakres prac podjętych przez tę gałąź plastyków i intelektualistów, którzy – od Eugène'a Delacroix, przez Paula Gauguina, Wassilego Kandinskiego, Hansa Prinzhorna, André Bretona, aż do Jeana Dubuffeta – poszukiwali, więcej – chcieli dotrzeć do źródeł sztuki. Wśród nich na pierwszy plan wysuwa się komponent

ART BRUT

Art brut – an apophatic definition? Since there is no permanent and final definition of art brut

In 1945 Dubuffet imprudently adopted a definition of art brut, which had all the characteristics of an ukase. Basing it on the assumption of the existence of a concept and the adoption of certain criteria and traits, he helped build a category even before all items that should be in it were collected. Art brut – a category imposed by one Dubuffet, for whom "the spirit of mystery" was closer than the spirit of mathematics, who barely tolerated his opponents and who found formulating justifications disgusting. He wrote: "Enough of justifications! They obscures the meaning [...] I do not really feel called to explain; I am rather a lover of covert speech. Art brut is art brut all understand it perfectly well."
The category was gradually being filled up with discoveries that the inventor of the concept agreed to see as fitting this classification. Should we not, therefore, in the face of the impossibility of a clear and direct exposition of the problem in the form of a positive answer to the question "What is art brut", use the methodology from the "mixed" group and work out an apophatic definition?
I mean to use the method of a "negative", following the example of negative theology introduced by Master Eckhart in the project of defining God, and trying to trace "What art brut is not"? Then our reflection should rely on the following pattern: "It is neither this, nor that"; and try for every single *object* to provide a detailed answer on what basis and why it is not. We need to check all the possible combinations and each time make a distinction.

The difference between art brut and primitive arts?

I will give just one example, about the difference between art brut and so-called "primitive" art. You could identify a few similarities between art brut and primitive arts (a.k.a. "primordial arts" as they are called in France). This is based on an intuitive feeling that there must be a trace of something that appears in the works of art brut authors. It is the presence of the mysterious, of shamanic powers, of the occult powers illegible to our minds, allied to the forces enchanted in the ritual objects of archaic societies, which in every respect elude our claims to grasping them, identifying and summing up with the aid of the pure power of reason. The invention of art brut actually fits in the scope of the work undertaken by those artists and intellectuals who, from Eugene Delacroix through Paul Gauguin, Vassily Kandinsky, Hans Prinzhorn, André Breton, etc., to Jean Dubuffet, sought more and wanted to get to the wellspring of art. These are sources whose foreground is phantasmagorical component. Meanwhile, it must be noted, art brut is dramatically different from primitive art (which does not in any way deny the obvious affinity) as it applies specific codes, usually distinct and different from the collective codes of functioning at a certain time and social space; codes that govern the formal structure of creations (as in folk art), which are characteristic of objects originating in societies called "primitive". "Artists from Africa, Asia, Oceania, and the Americas, however, create in accordance with established principles that belong to their culture and are passed from generation to generation. The fact that they mimic the patterns and

2 1

ART BRUT

fantasmagoryczny. Tymczasem, i to należy podkreślić, art brut radykalnie różni się od sztuki prymitywnej (co wcale nie przeczy oczywistemu powinowactwu), gdyż stosuje specyficzne kody, najczęściej odrębne i odmienne od kodów zbiorowych funkcjonujących w określonym czasie i przestrzeni społecznej; kodów, które rządzą strukturą formalną wytworów (podobnie w sztuce ludowej), które są charakterystyczne dla przedmiotów pochodzących ze społeczeństw zwanych prymitywnymi. „Artyści z Afryki, Azji, Oceanii i obu Ameryk tworzą jednak zgodnie z ustanowionymi zasadami, które należą do ich kultury i są przekazywane z pokolenia na pokolenie. Fakt, że naśladują wzorce i wpisują się w pewne ramy, w sposób zasadniczy różni ich od samotnych autorów Art Brut, którzy realizują dzieła sieroce”[11]. Nawet jeśli pod pewnymi względami art brut nie wyłamuje się z epoki, w której powstaje, to przecież jest świadectwem rodzenia się i istnienia specyficznych dla jego autorów światów artystycznych. Niekiedy światy te stają się styczne do świata artystycznego podlegającego normie społecznej, jednakże różnią się od niego, gdyż zamykają w sobie, emanują i operują własnymi cechami i kodami charakterystycznymi dla ich twórców. Inaczej mówiąc, autor art brut sam w sobie mógłby być takim archaicznym społeczeństwem z własnymi mitami i rytuałami. Autorzy art brut nie należą do naszego świata albo raczej nie mają o nim pojęcia. Niepokoi nas zresztą właśnie ta znajoma obcość… I o ile z założenia jej nie odrzucimy, właśnie ona intryguje nas coraz mocniej. Gdybym jednak miał się trzymać zdania, że art brut i sztuka prymitywna muszą mieć coś wspólnego, to chyba głównie dlatego, że jedyne, co wynika z perspektywy Zachodu, redukującej obie kategorie do płaszczyzny estetycznej, to pozbawienie nas możliwości zrozumienia ich prawdziwego sensu. Na początek należy uzmysłowić sobie, że wytwory autorów art brut mogą nie być „sztuką” lub że mogą być „nie tylko sztuką”. A gdyby właściwy im wymiar estetyczny (podobnie jest z przedmiotami rytualnymi w społeczeństwach zwanych archaicznymi) był tylko jednym z wielu wymiarów zawartych w tych dziełach, a dla twórców zdecydowanie drugorzędny? Wówczas nie pozwoli on nam zrozumieć, jakie znaczenie twórcy dziełom swym przypisują. Nawet gdyby był jedynym wymiarem, jakiego my – świadomi miłośnicy, sumienni konserwatorzy i okazyjni widzowie – oczekiwaliśmy, który umieliśmy lub zdołaliśmy dostrzec i przyswoić. Taka sytuacja zmusiłaby nas do zmiany perspektywy, do podjęcia na nowo i inaczej myślenia o nich; musielibyśmy koniecznie uwzględnić te inne wymiary, a czyniąc to – obrać inne ścieżki hermeneutyczne. Utożsamianie bowiem ze „sztuką” rzeczy, które zasadniczo tej kategorii nie podlegają, oznacza zredukowanie tego, co jest inne do tego, co nasze. Czy zresztą trzeba przypominać, że w Polsce prace skatalogowane pod hasłem „sztuka nieprofesjonalna” były często (i w większości są jeszcze) kolekcjonowane, konserwowane (patrz: wystawiane) przez muzea etnograficzne? Co prawda idąc za przykładem szwajcarskim i francuskim, podejmuje się obecnie wiele starań i działań zmierzających do ich wydobycia stamtąd, przeniesienia do muzeów sztuki i uznania w pełni za sztukę. Można oczywiście mieć wątpliwości co do słuszności pomysłu umieszczania takich dzieł pod sztandarem sztuki, abstrahując od świadomości, że dzięki narzuceniu takiej kategorii (dosłownie siłą) zostały one zabezpieczone i możemy je dziś oglądać. Gdzie szukać muzeum „kondycji człowieczej”, jak mawiał Montaigne?

Podobnie będzie z myśleniem, które wymagałoby pewnie rozróżnienia między art brut i sztuką naiwną, sztuką dzieci (lecz czy dzieci tworzą sztukę?), sztuką samouków, „osobliwych”, sztuką warsztatów terapii za pomocą środków

11

11 L. Peiry, *L'Art brut et l'art naïf, l'art enfantin et l'art primitif*, [w:] S. Lombardi, L. Peiry, *Collection de l'Art Brut*, Skira-Flammarion, Paris 2012, s. 18.

005 ↓

Roman Rutkowski,
2010r.
50 × 70 cm
karton, pastele
cardboard, pastels

11 Peiry L., „L'Art et l'art brut Naïf, Enfantin l'art et l'art primitive", [in:] *Collection de l'Art Brut*, Skira-Flammarion, 2012, 176 pp., p.18.

006 ↑

Stanisław Zagajewski, *Wazon z psem, głową ludzką i śmiejącym się smokiem*, 1973 r. wys. 92 cm

Vase with dog, human head and laughing dragons

fit into a framework fundamentally differentiates them from the lonely Art Brut authors, who produce orphaned works."[11] Even if in some respects art brut does not break away from the era in which it is made, after all it is testament to the birth and existence of artistic worlds which are unique for their authors. Sometimes these worlds are tangent to the artistic world subject to social norms; however, they are different from it, as they internalise, emanate with and use their own features and codes characteristic of their authors. In other words, the author of art brut himself could be this archaic society with its own myths and rituals. The authors of art brut do not belong to our world, or rather, do not have a clue about it. Anyway, we are concerned about this familiar strangeness ... And, if we do not reject it outright, it is what keeps intriguing us more and more. But if I had to stick to the opinion that art brut and primitive art must have something in common, it's probably mostly because I am deeply convinced that the only thing that is clear from the Western perspective, reducing both categories to the aesthetic level, is to deprive us of the opportunity to understand their true meaning. At the beginning, we should realize that the products of the authors of art brut may not be "art," or may be "not only art." And if their inherent aesthetic dimension (similarly to the ritual objects in the societies called "archaic") was only one of the many dimensions contained in these works, definitely secondary for these works authors? Then this would prevent us from understanding the importance the creators of the works attribute to them. Even if it was the only dimension that we – conscious fans, conscientious conservators and occasional viewers – expected, which we expected and were able to notice and learn. Such a situation would force us to change perspective, to rethink our view on them; we would necessarily take into account these other dimensions, and in doing so, take other hermeneutical paths. Because identifying with "art" the things which generally do not fit this category means to reduce what is other to what is ours. Do we need to be reminded that in Poland products catalogued under the label of "non-professional" art were often (and most of them are still) collected and preserved (i.e. exhibited) by ethnographic museums? However, following the example of the Swiss and the French, a lot of effort is currently taken and actions performed to extract them from there, transfer to museums of art and recognize fully as art. Of course, there can be doubts about the validity of the idea of placing such production under the banner of art ... of course, apart from the awareness that by imposing such a category (literally by force), they have been protected and can be seen today. Where can we find the museum of "the human condition", as Montaigne used to say?

The same will occur in the case of thinking that would probably require a distinction between art brut and naïve art, the art of children (but do children make art?), self-taught art, "outsider" art, the art of therapy workshops using artistic means, and even folk art, etc. There is also the fact that at the moment when cultural institutions and the art market express a "will" to integrate art brut with art history; at a time when, under the pretext of establishing a dialogue between the different realms, epochs and currents, everywhere there are "cross-over" exhibitions (bringing even more confusion

artystycznych, a nawet sztuką ludową i tak dalej. Ponadto w chwili, gdy zarówno w kręgu instytucji kulturalnych, jak i na rynku sztuki pojawia się wola przepracowania art brut na gruncie historii sztuki, gdy pod pretekstem nawiązania dialogu między różnymi przestrzeniami, epokami i prądami organizowane są wystawy *cross-over* (przynoszące jeszcze większe zamieszanie w zakresie rozróżnienia między sztuką i art brut), należy głośno przypomnieć, że art brut nijak nie jest okresem ani ruchem w historii sztuki. Nazwać by je można raczej – jak pisała Madeleine Lommel – „wykroczeniem wobec historii sztuki”[12].

12 12

M. Lommel, *Une histoire embarrassante*, „Ligeia” 53-56/2004,s. 110–114.

Myślenie art brut to splatanie myślenia intuicyjnego z myśleniem matematycznym

Być może ktoś powie, że podobne rozważania w najlepszym razie mogłyby zainteresować konserwatora w muzeum, eksperta w zakresie art brut, kolekcjonera (patrz: miłośnika-konesera). Jakie znaczenie miałyby mieć dla tych, którzy jako neofici, przechodnie zaglądają spontanicznie na wystawę – trochę z ciekawości i tylko po to, by zobaczyć z bliska coś, co przez wiszący na zewnątrz plakat (tytuł, obrazek?), nie wiedzieć czemu, zwróciło ich uwagę? Nie mam nic przeciw temu, że zwiedzający (z powodu pośpiechu czy amatorstwa) polega wyłącznie na przyjemności wynikającej z poruszenia, jakie wywołuje w nim ta, a nie inna praca, i że może on chcieć na tym poprzestać. Nie musi brać pod uwagę kwestii taksonomicznych: przyporządkowań, rodzajów, klasyfikacji i tym podobne. Nie musi się zastanawiać, co zadecydowało o wpisaniu prac, które właśnie ogląda, w daną kategorię.

Po co mu kategorie? Jakie ma dla niego znaczenie, czy statki Tadeusza Głowali, dziwaczne twarze rzeźb Zagajewskiego, nagromadzenie głów u Monsiela są albo nie są art brut? Czy są sztuką naiwną, czy raczej ludową? Czy konie Dembińskiego, autoportrety Cyconia, bestiarium lub konstrukcje Przemysława Kiebzaka powinny czy nie powinny zostać zaliczone do dzieł z kategorii nowych prymitywistów? Czy poczuje większą przyjemność, gdy dowie się, że twórczość Wnęk na pewno nie mieści się w kategorii sztuki naiwnej, natomiast tak jak Séraphine de Senlis należy do art brut? Czy gdyby tak nie było, mniej by ją cenił? Czy wzrośnie jego podziw dla niej, gdy się tego dowie?

Tymczasem kategoria zdolna objąć przedmioty, równolegle przyporządkowane do innych kategorii, byłaby kategorią, którą z metodologicznego punktu widzenia określilibyśmy mianem niejednolitej, czyli inaczej źle pomyślanej i nieoperacyjnej. Powinna ona zostać podzielona, doprecyzowana poprzez wydzielenie z niej bardziej jednolitych części. Zgadzamy się, że jabłka, gruszki, czereśnie i brzoskwinie to owoce, ale jabłka nie są gruszkami ani brzoskwiniami, a już na pewno nie czereśniami. Co więcej, należy przypomnieć, że przypisanie nazwy „art brut” nie wynika wyłącznie z analizy formalnej prac, ale właśnie z połączenia tego, co wyczuwalne w przedmiocie, który zawiera wszystkie „widzialne” cechy jakościowe art brut oraz tego, czego uda się dowiedzieć o życiowej ścieżce autora i o procesie tworzenia przez niego prac.

Zapytamy zatem, jaki pożytek dla „rozsmakowania” się widza może wyniknąć z teoretycznych deliberacji, których celem jest ustanowienie subtelnych

regarding the distinction between art and art brut), we should strongly recall that art brut is neither a moment, nor a movement in the history of art. Rather than that, they could be called, after Madeleine Lommel, "an offense against art history"[12].

12 M. Lommel, „Une histoire embarrassante", [in:] *Devenir de l'art brut* [in:] *Revue Ligeia* (Sldd ˚) A. Bouillet, no. 53-54-55-56, Juillet-Décembre 2004, 260 pp., p. 110-114.

Thinking art brut is the intertwining of intuitive thinking with mathematical thinking

Perhaps someone will say that similar considerations at best could be of interest for a conservator at a museum, an expert in the field of art brut, a collector, i.e. a connoisseur. What would be the significance of it for those who, as neophytes, passers-by, enter an exhibition spontaneously; a little bit out of curiosity and just to see up close why the poster on the outside (its title, its picture?) riveted their attention for one reason or another? I have nothing against the fact that visitors (due to haste or being amateurs) relies only on the pleasure of being moved by this precisely work rather than another, and that they may want to stop there. Visitors do not have to consider the issue of taxonomy: assignments, types, classifications, etc. They do not have to wonder what was the reason for assigning the work they are watching to a given category.

What should they need categories for? Does it really matter if ships by Tadeusz Głowala, the bizarre faces of sculptures by Zagajewski, the accumulation of heads by Edmund Monsiel are or are not art brut? Or whether they are naïve art, or rather folk art? Or, if the horses by Adam Dembiński, self-portraits by Kazimierz Cycoń, the bestiary or structures by Przemysław Kiebzak should or should not be included in the works of the "new primitives" category? Will recipients of art feel more pleasure when they find out that the work of Maria Wnęk certainly does not fall into the category of naïve art but, just like the oeuvre of Séraphine de Senlis, belongs to art brut? If it were not so, would they value such work less? Is the admiration for this art going to be greater when they find out? Meanwhile, a category capable of including items simultaneously assigned to other categories would be a category that from a methodological point of view could be labelled as "non-homogeneous" or otherwise ill-conceived and inoperable. It should be split, clarified by singling out its more uniform parts. We agree that apples, pears, cherries, and peaches are fruits, but apples are not pears or peaches, and certainly not cherries. Moreover, it should be noted that the assignment of the name "art brut" is not only due to the formal analysis of works, but precisely due to a combination of what is felt in the subject, which includes all the "visible" qualitative characteristics of art brut, and what we can learn about the author's life and the creative process.

We ask, therefore, what is the use for the viewer's appreciation of theoretical deliberations aiming at establishing subtle differences between categories? Do we need, in order to fall in love, to generate compulsive treatises on love? Do you need to know or understand why we love to love?

Not only love or hate,
but also to understand ...

Not laugh,
not cry,
not hate,
but understand ...
Baruch Spinoza

2 5

różnic kategorialnych? Czy w celu zakochania się trzeba koniecznie generować kompulsywne traktaty o miłości? Czy trzeba wiedzieć lub rozumieć, dlaczego się kocha, by kochać?

Nie tylko kochać lub nienawidzić,
lecz zrozumieć…

Nie śmiać się,
nie płakać,
nie nienawidzić,
ale rozumieć…
Baruch Spinoza

Podejmijmy wątek celowej odmowy przyjęcia, kontestowania wniknięcia „od zaplecza" w zawiłości art brut. Jak przy minimalnej dawce pedagogii i wyczucia skłonić czytelnika, by zrozumiał, niezależnie od poglądów, że nie chodzi tu o zabawę intelektualną, zarezerwowaną wyłącznie dla specjalistów, o zabawę, z której może się z góry czuć wykluczony, ale że kwestie rozróżnienia, rozgraniczenia, gatunku dotyczą właśnie jego, odbiorcy? Apelują nie tylko do jego zdolności rozpoznania przedmiotów, które ma przed oczami ze względu na ich przynależność (za pomocą osądu kategoryzującego, czyli na podstawie zestawienia, porównania, oddzielenia, oddalenia, porządkowania, grupowania, łączenia, przegrupowywania itd.), co więcej – do umiejętności przypisania danego autora do konkretnej kategorii z jednoczesnym uświadomieniem sobie celu poznawczego takich działań. Od tego poznania – poprzez dostrzeżenie subtelności, które ich różnią – zależy zrozumienie zasadniczej odmienności intencji (intencje autorów art brut pozostają dla nas najczęściej niewiadome), postaw (ich stosunek do świata zewnętrznego zasadniczo różni się od postawy malarzy naiwnych i twórców sztuki ludowej), gestów (w przeciwieństwie do artysty celem autora art brut nie jest dokonanie aktu artystycznego), sposobów działania, które prowadzą do powstania specyficznych i własnych form i tak dalej.

Jak przekonać czytelnika, że nie ma również sprzeczności między tym, co można poczuć i tym, co można zrozumieć, i właśnie splot odczuwania, analizowania i rozumienia (analiza tego, co czujemy, jak i dlaczego czujemy) jest w stanie spotęgować przyjemność. I że – sięgając po wyżej zaproponowaną metaforę – próba zrozumienia, dlaczego kochamy, oznacza być może szansę, by kochać lepiej. Dlaczego zatem mielibyśmy się tej perspektywy wyrzekać?

Nie mam nic przeciwko temu, iż w pierwszym odruchu (nastroju? oporu? niepokoju?) zwiedzający deklaruje, że chce poprzestać wyłącznie na bezpośredniej przyjemności oglądania. Wątpię jednak, by w bliższej lub dalszej perspektywie była to postawa możliwa do utrzymania, jako że art brut posiada między innymi tę zdolność, iż niepostrzeżenie, krętymi drogami nie tylko wywołuje przemianę najbardziej zdecydowanych poglądów, ale także dotyka najbardziej uporządkowanych pewników. Jak wyzwolić w widzu przekonanie, że wytwory te są drogą (a nawet wezwaniem) wiodącą głębiej niż przyjemność (lub nieprzyjemność) odczuwana w zetknięciu z nimi, bo prowadzą do rozwinięcia inteligencji emocjonalnej w myśleniu art brut?

Let us take the topic of a deliberate refusal to accept, or a refusal to penetrate "behind the scenes", into the intricacies of art brut. How can we persuade the reader with a minimum dose of pedagogy and sensitivity to understand, regardless of the opinion that it is not an intellectual game reserved exclusively for professionals in the field, a game they may feel excluded from, that matters of **distinction, demarcation, and genre** concern precisely him or her, the recipient? They appeal not only to his ability to recognize objects, which are before his eyes due to their affiliation (using categorization judgment, which is based on rankings, comparisons, separation, remoteness, sorting, grouping, mergers, regrouping, etc.), but what is more – to the ability to assign the author to a specific category, with a simultaneous realization of the cognitive objective of such actions. On this recognition – through identifying the subtleties that differentiate them – depends the understanding of the fundamental differences of intentions (intentions of the authors of art brut are mostly unknown to us); attitudes (their attitude to the outside world is fundamentally different from the attitude of naïve painters and artists of folk art); gestures (as opposed to the artist, the goal of the art brut author is not to make an artistic act); of modes of action which lead to specific, unique forms; etc., etc.

How to convince the reader that there is also no contradiction, either, between what one can feel and what one can understand and that just the plexus of feeling, analysing and understanding (analysis of what we feel and why we feel) is capable of enhancing pleasure. And that – referring to the above metaphor – trying to understand why we love is perhaps a chance to love better. So, why should we renounce this perspective?

I do not mind that in the first reaction (mood? resistance? anxiety?) the visitor declares that he wants to confine himself solely to the direct pleasure of viewing. However, I very much doubt that in the short or longer term this attitude is tenable, as art brut has, among other things, the ability to – imperceptibly, meandering – elicit a change of the most intransigent of views and to touch the most certain of certainties. How to empower the viewer to believe that these creations are the way (or even a call) leading deeper than pleasure (or displeasure) felt in contact with them, because they more or less lead to the development of emotional intelligence in the thinking of art brut?

Thinking Art Brut

To think means to continually work on the identification of differences hidden deeper than the sense of unity, on the manifestation of the unexpected complexity of the apparent simplicity; it means to generate a mixture of what is singular, plural and distinct; it means to bring out the subtle differences, the incredible variety where the eyes previously felt only a flat, dull and uniform field.

To think means to classify. Thinking is therefore an act of differentiation, the construction of categories and defining and justifying their borders. To think necessarily means imposing on the subject a grid or a frame, which consists of our criteria, categories and names assigned to them by us. "We see the world – as Nietzsche wrote – only within the limits of our senses, through the bars of our mental

27

ART BRUT

Myślenie art brut

Myśleć znaczy nieustannie pracować nad wyłonieniem różnic kryjących się głębiej niż wrażenie jednolitości, nad ukazaniem złożoności niespodziewanej pod oczywistą prostotą; znaczy wygenerować mieszaninę tego, co pojedyncze, co mnogie, co odrębne; znaczy wydobyć subtelne różnice, niesłychane odmiany tam, gdzie wcześniej jawiło się oczom tylko płaskie i matowe, jednolite pole.

Myśleć znaczy klasyfikować. Myślenie to zatem akt różnicowania, konstruowania kategorii, definiowania i uzasadniania ich granic. Myślenie nieodzownie oznacza nałożenie na przedmiot siatki czy kadru, który składa się z naszych kryteriów, kategorii i przypisanych im przez nas nazw. „Postrzegamy świat – jak pisał Nietzsche – wyłącznie w granicach naszych zmysłów, przez kraty naszych mentalnych wyobrażeń, a następnie przez pryzmat pajęczej sieci mowy". Myślenie oznacza więc również mnożenie niuansów, ale i umiejętność decydowania, czyli dokonywania własnej oceny, porzucenie niezdecydowania, rezygnację z szukania u wyimaginowanego autorytetu hipotetycznego potwierdzenia. To sięgnięcie po narzędzia samodzielnego myślenia. Do widza należeć będzie zatem zaangażowanie rozumu przy jednoczesnym wyostrzaniu oka, wówczas – zestawiając różne prace – zacznie zauważać, co je łączy i co dzieli. Choć zewnętrznie każdy autor jest inny, choć każdego można rozpoznać po cechach szczególnych, po charakterze i tak dalej, wspólne dla autorów art brut są właśnie osobliwości: rodzinne i społeczne koleje losu, często podobne historie życia, analogiczne sposoby wycofywania się ze świata, podobny proces powstawania prac oraz takie same trudność i opór przed ich pokazywaniem. Te osobliwości zbliżają ich do siebie, jednocześnie odróżniając i stawiając w opozycji do pozostałych: artystów zawodowych i niezawodowych, do naiwnych, osobliwych, nowych prymitywistów i tak dalej.

Myśleć znaczy pozwolić sobie porzucić znajomy brzeg i udać się ku nieznanym lądom; znaczy priorytetowo wyjść na spotkanie tego, co zawsze nam się wymyka lub co radykalnie nam przeszkadza. To najzwyczajniej podjęcie wysiłku, by nie przejść obok czegoś, co stanowi o sensie tych prac i nie zaprzeczyć, że dla autora/ów, którzy nieprzerwanie borykają się z „nieznośną kondycją ludzką"[13], te twory mogą być najwyższą próbą stworzenia przez pryzmat własnych objawów dzieła, w meandrach złożonej konstrukcji psychicznej, dzięki której dzień po dniu rzeczywistość świata i świat własnej psychiki usiłują oni ułożyć w całość i się w niej odnaleźć. Wzrusza nas właśnie ten zaciekły upór, ponieważ jest on echem czegoś, co w nas najbardziej archaiczne, co spoczywa w gotowości w najczulszym zakątku naszego istnienia. Nie znajdziemy tego ani w dziele artystów naiwnych, ani u artystów ludowych. To coś pojawia się w art brut. Niezależnie od wszelkiej osobistej oceny – upodobania czy awersji – nieprzyjrzenie się i nierozpoznanie tych różnic formalnych między art brut, sztuką naiwną i sztuką ludową być może oznaczać będzie po prostu przejście obok czegoś, co kiełkuje, co tli się w tej twórczości, o której Dubuffet myślał, że jest „formą uzewnętrzniania się jakichś wewnętrznych powłok, jakichś głębokich pokładów" zdolnych otworzyć drogę ku „niezapośredniczonym i płynącym z samej głębi przejawom wewnętrznego płomienia życia". Należałoby więc zaryzykować i zacząć wyodrębniać, odważyć się nazywać, dokonać dystynkcji między tym, co jest art brut i tym, co nim nie jest, bowiem – powtórzmy raz jeszcze – nazywanie to oddzielanie i tym samym

13 A. Breton, *Clairement*, „Littérature" 4/1922.

007 ↓

Stanisław Zagajewski,
Maska zwielokrotniona I.
(fragment),
1975–1980
wys. 46 cm

Multiplex mask I.
(fragment)

representations, and then through the prism of a spider's web of speech." Thinking is thus the multiplication of nuances, but also the ability to decide, or make one's own assessment, to abandon indecision, to give up a search of hypothetical confirmation in an imaginary authority. It means using the tools of independent thinking. The viewer will therefore need to involve reason and sharpen the eye; then by juxtaposing different works, will he begin to notice what they have in common and what drives them apart.

In fact, although externally every author is different, each can be identified by his or her specific characteristics and character, etc., yet common for authors of art brut are the peculiarities: family and social vicissitudes, often similar life stories, similar ways of withdrawal from the world, a similar process of work and the same difficulty and resistance to demonstrate this work to the public. These peculiarities bring them together, while at the same time they drive them apart from, and put in opposition to, other artists, professional and non-professional, the Naïve, Different, New Primitivists, etc.

To think means to afford to abandon a familiar shore and set out towards uncharted lands. It means to treat as a priority a meeting with what has always eluded us or what radically disturbs us. It is simply making an effort not to leave out the significance of these works and not to deny that the author(s), constantly faced with the "intolerable human condition"[13] might treat these creations as the best attempt to produce, through the prism of their own symptoms, a work, in the intricacies of a complex mental construction, through which, day after day, the reality of the world and the world of their own psyche can be made a whole and to find themselves in it. It is precisely this fierce stubbornness that touches us, because it is an echo of something which is the most archaic in us,which is on standby in the most sensitive corner of our identity. You will not find this in the work of naïve artists or folk artists. This thing appears in art brut. Irrespective of any personal assessment, pleasure or displeasure, not identifying and not recognising these formal differences between art brut, naïveart and folk art might simply mean leaving aside something which springs to life, which smoulders in this art, which Dubuffet thought to be a "form of bringing out some inner zones, some deepest recesses" capable of opening the path to "unmediated and profoundest manifestations of the inner flame of life".

Now, then, we should take the risk and start to single out, to dare to name, to make a distinction between what art brut is and what it is not, since, to reiterate, naming means separating and therefore bringing into life. Knowing that by not giving names to the world, man deprives himself of the ability to understand, let us remember moreover that by inadequately giving names, as Albert Camus wrote, we "contribute to the world's misery." And, therefore, to our own misfortune. So we must finally agree that the pleasure of watching is intensified thanks to the understanding and distinguishing of the things watched. Understanding can come only from the intermingling of the internally experienced or sensed world and the world available through the use of reason.

13 A. Breton „Clairement", *Littérature*, No. 4, 1st September 1922.

powoływanie do istnienia. Wiedząc, że nie nazywając świata, człowiek pozbawia się możliwości rozumienia, pamiętajmy ponadto, że nieadekwatne jego nazywanie, jak pisał Albert Camus, to „przyczynianie się do jego nieszczęścia". A zatem do naszego nieszczęścia. Musimy więc ostatecznie się zgodzić, że przyjemność płynąca z oglądania zostaje spotęgowana dzięki rozumieniu i rozróżnianiu rzeczy oglądanych, rozumienie to zaś pochodzić może tylko z przenikania się wewnętrznie przeżywanego świata odczuwalnego i świata dostępnego poznaniu rozumowemu.ww

Tłumaczenie

Katarzyna Kubaszczyk

BIBLIOGRAFIA **BIBLIOGRAPHY**

L. Peiry, *L'Ar t Brut*, Flammarion, Paris 1997.

J. Dubuffet, *L'homme du commun a l'ouvrage*, Gallimard/Idées, Paris 1973.

J.-J. Pauver, *Asphyxiante Culture*, Paris 1968.

Wywiad J. MacGregorego z J. Dubuffetem, *Art Brut chez Dubuffet; un entretien avec l'artiste, le 21 aout 1976*, przekł. A. Bouillet, „Ligeia" 53-56/2004, s. 115–125.

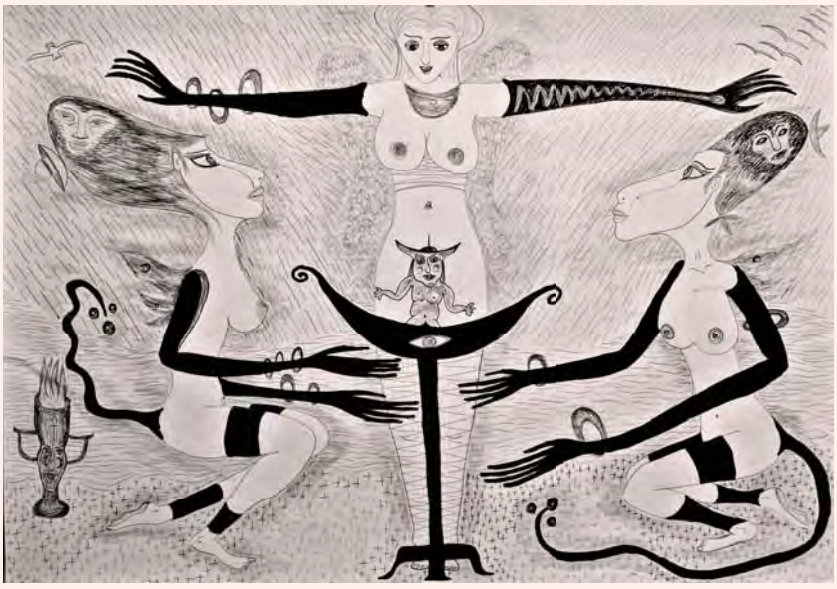
A. Breton, *L'art des fous, la clé des champs*, [w:] idem, *La Clé des champs*, Editions du Sagit taire, Paris 1953.

A. Jackowski, *Sztuka zwana naiwną, zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Wydawnictwo Krupski i S-ka, Warszawa 1995.

L. Peiry, *L'Art brut et l'art naif, l'art enfantin et l'art primitif*, [w:] S. Lombardi, L. Peiry, *Collection de l'Art Brut*, Skira-Flammarion, Paris 2012.

M. Lommel, *Une histoire embarrassante*, „Ligeia" 53-56/2004, s. 110–114.

008



ART BRUT

Prace

Works

008 ↙

Piotr Jan Bedyński
42 × 30 cm
karton, kredki,
markery, długopisy
cardboard, crayons,
markers, pens

009 →

Piotr Jan Bedyński
30 × 42 cm, papier milimetrowy, kredki, marker, długopisy
millimeter paper, crayons, marker, pens

KATATYMIA
PANTASTICA

3
5

010 ← ↑

Edmund Monsiel
12,2 × 7 cm
rysunek w książeczce
o. Gabriela Palau,
Katolik. Uczynkiem i prawdą,
Kraków 1910
wł. Zygfryda Starok

drawing in the booklet
Gabriel Palau,
Catholic. Act and truth,
Kraków 1910
Zygfrid Starok

011 ↑

Edmund Monsiel
Bóg i Ojczyzna, 27 × 18 cm, papier, tektura, ołówek
God and Homeland, paper, cardboard, pencil

012 ↑

Edmund Monsiel
rysunek na odwrocie fotografii, na rysunku napis
Żegestów – dnia 18 – V – 1960, 8,9 × 6,2 cm

drawing on the back of the photo, the drawing inscription
Żegestów – dnia 18 – V – 1960

37

ART BRUT

38

013 ←

Stanisław Zagajewski,
Wazon z psem, głową ludzką i śmiejącym się smokiem, 1974,
wys. 92 cm

Vase with dog, human head and laughing dragons

014 ↑

Stanisław Zagajewski,
Maska zwielokrotniona I,
1975–1980
wys. 46 cm

Multiplex mask I.

39

015 ←

Adam Dembiński
29,5 × 42 cm
papier, kredki
paper, crayons

016 ↓

Adam Dembiński
65 × 50 cm
szary papier, pastele, ołówek
gray paper, pastels, pencil

017 ↓

Tadeusz Głowala
88,5 × 61 cm
karton, farby akrylowe
cardboard, acrylic paint

018 →

Tadeusz Głowala
76 × 118,5 cm
karton, farby akrylowe
cardboard, acrylic paint

4
2

LA PANI
REKTOR
OŁODZIEJSKIEJ.
L.TADEUSZ-GŁOWALA
23.10 1995

ART BRUT

019 ←

Piotr Jan Bedyński
42 × 30 cm
karton, kredki,
markery, długopisy

cardboard, crayons,
markers, pens

4
5

ART

BRUT

4
6

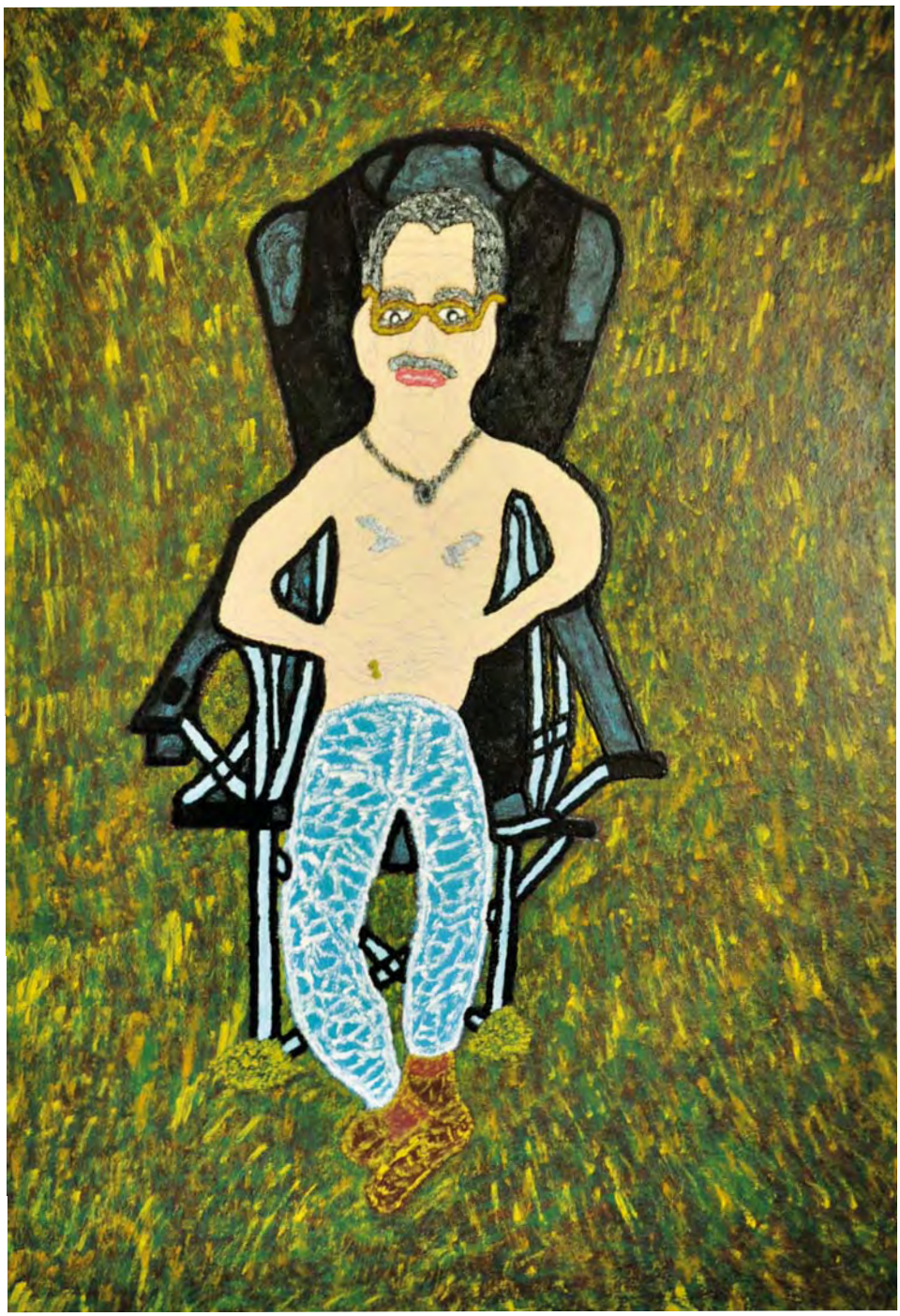
020 →

Marek Świetlik
Wystawa Marka Świetlika
farby olejne na tekturze
100 × 70 cm, 2015,
wł. Zofia Łoś

Exhibition of Mark Skylark
oil paints on cardboard
wł. Zofia Łoś

4
6

47



021 ←

Marek Świetlik
Odpoczynek
farby olejne na tekturze
100 × 70 cm, 2015,
wł. Zofia Łoś

Rest
oil paints on cardboard
property of Zofia Łoś

ART BRUT

Zbigniew Chlewiński — Art brut polskie

Zbigniew Chlewiński
Art Brut – the Polish Connection

Author: Zbigniew Chlewiński
Curator, Muzeum Mazowieckie, Płock

Autor: Zbigniew Chlewiński
kustosz w Muzeum Mazowieckim w Płocku

ART

Zbigniew Chlewiński — Art brut – the Polish Connection

BRUT

022 →

Adam Nidzgorski
cztery osoby,
2005 r.,
akwarela, kredka
na kartonie,
22 × 31 cm

watercolor, crayon
on the carton

Abstrakt

Autor przypomina, jak rozumiano sztukę w starożytności, kiedy ukuwało się jej pojęcie i jak ono się kształtowało i zmieniało. Stwierdza, że art brut pojawiła się, gdy nadeszły sprzyjające ku temu okoliczności w połowie XX wieku: postmodernizm w humanistyce i happening w sztuce. W takiej sytuacji wystąpił Jean Dubuffet. Trzydzieści lat później, w połowie lat 70., Aleksander Jackowski wprowadził na polski obszar kategorię art brut i zachęcił do jej lansowania młodych galerników i miłośników. W Polsce pod hasłem „art brut" pokazywani są na wystawach artyści spod różnych gwiazd – od naiwnych, przez twórców intuicyjnych, do poddanych ekspresji psychopatologicznej… Pierwsza wystawa o takim tytule odbyła się w styczniu i lutym 1987 roku w Galerii Nad Studnią w Głogowie, a w katalogu Jackowski ogłosił rozważania *Art brut a sztuka współczesna*, używając tego terminu po raz pierwszy w tytule polskiego piśmiennictwa.

Abstract

The author recalls the perception of art in Antiquity, at a time when the concept was being developed. He also indicates the changes and the evolution of the term. He observes that art brut emerged when conducive circumstances presented themselves in the mid-20th c.: postmodernism in the humanities and happening in art. This was the context of Jean Dubuffet's work. Thirty years later, in the mid-1970s, Aleksander Jackowski introduced the category of art brut in Poland and encouraged young gallery owners and art connoisseurs to promote it. In Poland the exhibitions labelled as "art brut" gather artists of every ilk: from naïve ones, through intuition artists, to individuals subject to psychopathological expression… The first exhibition under this heading took place in January and February 1987 at Nad Studnią Gallery in Głogów, while the exhibition catalogue contained reflections by A. Jackowski in an article "Art Brut and Contemporary Art", where he used the term for the first time in Polish literature on the subject.

By way of an introduction

When asked about the future of art in the aspect of a possible multiplication of its genres, Roman Ingarden is said to have responded that he was no prophet and that there was no way of knowing what the future would hold. Still, he did not rule out that there would be new art forms and he saw the potential of explaining this dynamic in the expansion of the notion of art. This notion emerged in Antiquity, in the circles of Plato and Aristotle, but later changed greatly in the late 16th and early 17th century. Finally, its functions were extended in the mid-20th century, as manifested by the expressiveness of the so-called happening and installation; art started to include specific behaviour, provocation and drawing attention to something.

A little bit of history and theory for everyone

Aristotle's notion of art rests on two aspects: art brings out something precious of human reality (therefore it is valuable, and aesthetic or artistic values can be discussed) as well as supplements the gaps in this reality. For example, it produces a comfortable sofa, which cannot be found in nature, after all. At that time art included craft, seen so broadly that it was interchangeable with science (*scientia*): a good execution of something to meet a desired goal.[1] This tendency prevailed until Renaissance. In the late 16th and early 17th centuries the notion of art was narrowed down. The category of the *visual arts* and aesthetic values emerged. Now the aesthetic value, first beauty and then its different forms such as elegance, charm, sublimity, etc. were to direct attention to a work of art. It was to be very vocal, as opposed to the earlier time, when the objective was to meet a certain useful function, such as a comfortable sofa. The aesthetic value made the work shine and glisten with it, in the name of calling art the *consonantia et claritas* (Pseudo-Dionisius, 5th/6th c.). In the mid-20th c. the function of preserving something precious and removing gaps in the reality around us is supplemented, if not supplanted, by the function of the artist and recipient him – or herself.

1 Aristotle, *Physics* 199a 15, transl. K. Leśniak, [in:] Aristotle, *Dzieła wszystkie*, vol. 2. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, p. 60; see: W. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*. Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962, p. 167-170.

ART

BRUT

5
2

023 →

Adam Nidzgorski
cała gromada, 2013,
plakatówka na gazecie
(podmalowane ksero)
20 × 14,5 cm

water paint on a newspaper
(painted photocopy)

5
2

ART BRUT
An13

ART

BRUT

5
5

$\overline{024}$ ←

Krzysztof Wiśniewski
karton, farby akrylowe
43 × 61 cm

cardboard,
acrylic paints

5
5

ART

BRUT

Tytułem wstępu

Roman Ingarden, pytany o przyszłość sztuki w aspekcie możliwości mnożenia się jej rodzajów, miał odpowiedzieć, że nie jest prorokiem – kto wie, jak to kiedyś będzie? Ale nie wykluczał, że powstaną nowe, a możliwości wyjaśnienia tej dynamiki widział w poszerzaniu pojęcia sztuki. Pojęcie sztuki, ukształtowane jeszcze w starożytności w kręgu myśli Platona i Arystotelesa, na przełomie XVI i XVII wieku uległo istotnym zmianom, aż wreszcie w połowie XX wieku jej funkcje zostały poszerzone, co przejawiło się w ekspresji happeningu, instalacji – sztuką stało się pewne zachowanie, prowokowanie, zwrócenie na coś uwagi.

Z historii i teorii – dla każdego

Pochodzące od Arystotelesa pojęcie *sztuki* zasadza się na dwóch momentach: sztuka wydobywa z rzeczywistości zastanej coś cennego (jest wartościowa – dlatego mówi się o wartościach, np. estetycznych czy artystycznych) i uzupełnia braki tej rzeczywistości, na przykład wytwarza wygodną sofę, której w naturze się przecież nie znajduje. W starożytności sztuką było rzemiosło, rozumiane tak szeroko, że czasem stosowane zamiennie z nauką (*scientia*): dobre wykonanie czegoś, co służyłoby zamierzonemu celowi[1]. Takie rozumienie sztuki trwało aż do renesansu. Na przełomie XVI i XVII wieku bowiem pojęcie sztuki uległo zawężeniu. Pojawiła się kategoria *sztuk plastycznych* i wartości estetycznych. Teraz wartość estetyczna – wpierw piękno, a następnie różne jego odmiany, takie jak elegancja, wdzięk, wzniosłość i tym podobne – miała na dzieło sztuki zwracać uwagę odbiorcy, miała być krzykliwą, gdy wcześniej był nim cel, czyli spełnienie pewnej funkcji użyteczności, jak na przykład wygodna sofa. Wartość estetyczna wyróżniała dzieło – sprawiała, że dzieło lśniło, błyszczało tą wartością – w imię określenia sztuki jako *consonantia et claritas* (Pseudo-Dionizy Areopagita, V/VI w.). W połowie XX wieku do funkcji utrwalania czegoś cennego i usuwania braku w zastanej rzeczywistości dochodzi, a nawet zostaje postawiona w roli wiodącej, funkcja samego artysty lub odbiorcy. W ten sposób w zakres sztuki wprowadza się zachowania i cokolwiek, co uzna wolny artysta[2], również rzeczy nie mające nic wspólnego z wcześniej pojmowaną sztuką[3].

Ta sytuacja sztuki z połowy ubiegłego stulecia stanowiła podatny grunt dla idei art brut Jeana Dubuffeta i zainteresowania się nią w drugiej połowie XX wieku, również w Polsce. Możemy jeszcze nie wiedzieć, czym jest art brut albo czym nie jest, ale nie ma wątpliwości, że pojawienie się tej sztuki właśnie wtedy, wynikało z obiektywnych procesów zachodzących na obszarze sztuki, estetyki i ogólnie kultury. Szczytowe zainteresowanie sztuką surową przypada na okres postmodernizmu, czyli na czas lekceważenia logiki i konsekwencji w refleksji humanistycznej, dlatego niemal każda wypowiedź eksplikująca jakąkolwiek stronę art brut może być podważona, ale i obroniona, czemu sprzyjają różnorodność i niejednolitość zjawiska. „W dziedzinie sztuki – pisał Władysław Tatarkiewicz – czas nasz skłonny jest głównie do sprzeciwów”[4].

W renesansie, i długo przedtem i potem nikomu by do głowy nie przyszło, aby dzisiejsze instalacje czy happeningi zaliczać do szlachetnej dziedziny twórczo-

1

Arystoteles, *Fizyka* 199a 15, przeł. K. Leśniak, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 60; patrz: W. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962, s. 167–170.

2

Cokolwiek artysta włączy w instytucjonalny obieg – np. ustawi w galerii pisuar z podpisem „Fontanna” – staje się dziełem sztuki; patrz: H. Kiereś, *Anglosaska estetyka analityczna*, [w:] A.B. Stępień, *Propedeutyka estetyki*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1986, s. 159.

3

A.B. Stępień, *Współczesne granice pojęcia sztuki*, [w:] idem, *Studia i szkice filozoficzne III*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2015, s. 66–72.

4

W. Tatarkiewicz, *O filozofii i sztuce*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 289.

ART

BRUT

This introduced behaviour into the realm of art as well as all that gets recognised by a free artist[2], also the things which have little to do with art as it was conceived earlier.[3]

The situation of art from the mid-20th century was fertile ground for the emergence of Jean Dubuffet's idea of art brut and for the interest in it in the second half of the 20th c., also in Poland. We may not yet know what art brut is or what it is not, but there is no doubt that the emergence of this art precisely at that time was an outcome of objective processes taking place in the realm of art, aesthetics and culture, generally. Art brut had its heyday during postmodernism, i.e. a time of downplaying logic and consequence in humanistic reflection. Therefore, nearly all statements explicating any aspect of art brut may be both undermined and defended due to the diversity and non-homogeneous nature of the phenomenon. As Władysław Tatarkiewicz[4] observed, "In the realm of art, our time is prone mainly to oppositions".

During Renaissance and a long time before and after it, no one would have tried to include today's installations or happenings into the noble field of art. However, events of this type did take place then, even if outside the area traditionally occupied by art. Similarly, a mere hundred years ago there were artists who, despite creating unique works, were totally oblivious to their role and the cultural significance of their work.

We can be sure that at least some of the artists were unaware of their status, e.g. Monsiel, Sutor, Heródek, and Szczypawka-Ptaszyńska. We can be equally certain that some of them regarded themselves as masters equal to Matejko or Wyspiański, if not better; these were Nikifor, Zagajewski and Wnęk.[5] These artists are deceased now and the younger ones, active today, paint and sculpt, attracting the interest of ever growing circles of non-professional art. Often these artists achieve success, prestige and recognition, which they like to show off with, just like the artists of installation and provocation; art therapists can in such circumstances speak about a higher standard of living of such artists, as they hold shows, are applauded by their media public and receive awards...
In contrast, let us imagine artists who create yet are fully aware of the fact that no one will ever see their work. Have anthropologists predicted such a situation?

How about theory? In theory, art brut is self-begetting and intuitive and therefore unique. It is not part of the rhythm of e.g. organised and social life and is born out of autotelic activity. It is most often said to be marked by the mental problems of the authors themselves, but this is not exclusively so. One could attempt to provide further characteristics of art brut, but the most salient of those are the following: first, you cannot talk about the art works labelled as art brut without taking into account the author's life story; in other words, biographism is a must in the relevant analyses; second, the oeuvre of each of the artists is self-contained, an atom against the backdrop of the events being part and parcel of the history of art, which in itself is not part of the continuation of historical processes; third, an art brut artist does not choose the execution technique as they have no other means at their disposal but the one and only, spontaneous tools at hand.

2 Whatever an artist introduces into circulation in the institutions, say installs a urinal captioned *Fountain* in a gallery, becomes a work of art; see: H. Kiereś, "Anglosaska estetyka analityczna." [in:] A. B. Stępień, *Propedeutyka estetyki*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1986, p. 159.

3 A. B. Stępień, "Współczesne granice pojęcia sztuki", [in:] Stępień, *Studia i szkice filozoficzne III*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2015, p. 66-72.

4 *O filozofii i sztuce*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, p. 289.

5 More about these artists in: A. Jackowski, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Wydawnictwo Krupski i S-ka, Warszawa 1995.

ści artystycznej. Jednak zdarzenia tego typu bez wątpienia miały wówczas miejsce, zachodziły tylko poza obszarem tradycyjnie zajętym przez sztukę. Podobnie jak jeszcze sto lat temu tworzyli niepowtarzalne dzieła artyści, którzy zupełnie nie byli świadomi swojego roli i doniosłości kulturowej autorskich prac. Możemy mieć pewność, że przynajmniej niektórzy z artystów nie byli świadomi ani swojego statusu, na przykład Edmund Monsiel, Edward Sutor, Heródek (Karol Wójciak), Helena Szczypawka-Ptaszyńska, ani tego, że inni wśród nich uważali się za mistrzów równych Matejce czy Wyspiańskiemu, jeśli nie wyżej – jak Nikifor, Stanisław Zagajewski czy Maria Wnęk[5]. Wymienionych już nie ma wśród nas, ci zaś młodsi i obecnie aktywni malują i rzeźbią, ciesząc się coraz większym zainteresowaniem miłośników sztuki niedyplomowanej. Często ci artyści czerpią ze swojego zajęcia sławę, prestiż, uznanie, którymi się obnoszą zupełnie jak artyści instalacji i prowokacji – arteterapeuci mówią wówczas o wyższej jakości życia tych twórców, bo wystawy, aplauz medialnej publiczności, nagrody...

5

5

Sylwetki tych artystów [w:] A. Jackowski, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Wydawnictwo Krupski i S-ka, Warszawa 1995.

Na zasadzie kontrastu wyobraźmy sobie artystów, którzy tworzą ze świadomością, że nikt nigdy ich dzieł oglądać nie będzie. Czy antropologowie przewidzieli taką sytuację?

A jak jest w teorii? W teorii art brut ma charakter samorodny i intuicyjny, w konsekwencji indywidualny, nie jest włączona w rytm życia zorganizowanego, społecznego, stowarzyszeniowego i tym podobne, wywodzi się z aktywności o autotelicznej motywacji. Najczęściej wyraża się o niej przekonanie, że jest zjawiskiem naznaczonym problemami psychicznymi jej twórców, ale nie jest tak zawsze. Można by podać jeszcze jakieś znamiona art brut, ale najpewniejszymi z nich są: po pierwsze, że o dziełach sztuki spod znaku art brut nie można mówić bez znajomości życiowych przypadków autora, czyli w analizach tego rodzaju pożądany jest biografizm; po drugie, że dzieło każdego z tych artystów stanowi jednostkę zamkniętą, jest atomem na tle zdarzeń wpisanych w dzieje sztuki, który sam nie wpisuje się w żaden „ciąg dalszy" czy „kontynuację" procesów historycznych; po trzecie, twórca art brut nie wybiera techniki wykonania swojego dzieła, bo nie dysponuje innym warsztatem niż ten jedyny spontaniczny, który ma pod ręką.

Kategoria art brut jest od momentu jej ukucia tematem nieustannej dyskusji. Ujmuje się ją bardziej intuicją niż rozumem. Sam Dubuffet na dociekliwe pytania o tę twórczość odpowiadał zniecierpliwiony: „To zrozumiałe i oczywiste. Dlaczego? Dlatego, że tak! Czy przestaniecie w końcu pytać, dlaczego?"[6]. Głosił, że kultura szkodzi sztuce, był przeciwnikiem tradycji i tradycyjnego piękna, cenił to jedynie, co nowe i bulwersujące, a według jego opinii w ogóle należy się pozbyć słowa „sztuka". Nie powinny więc dziwić ani brak klasycznie pojętej definicji (definiendum – rodzaj najbliższy – różnica gatunkowa) art brut, ani kryterium przynależności „do zbioru"[7]. Jak wobec tego o art brut mówić? Trafiając raz w sedno, raz w peryferie! I tak w Polsce używa się tego terminu i pojęcia, a zjawisko widzi się znacznie szerzej, niż chciałby sam Dubuffet, bo beztrosko do jednego worka wrzuca się *outsider*, sztukę naiwną, ekspresję psychopatologiczną, *art brut*, *singulier* i tak dalej. Dzieje się tak, bo nikt nie stworzył metodologii odpowiedniej do badanego przedmiotu i jeszcze długo będzie trwał taki grzeszny stan zaniechania.

6

6

J. Dubuffet, *L'art brut*, [w:] idem, *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris 1973; cyt. za: idem, *Sztuka surowa*, przeł. T. Wójcik, „Ogród" 1(9)/1992, s. 242–244.

7

7

L. Wittgenstein i inni filozofowie analityczni są rzecznikami poglądu o *otwartej* naturze pewnych pojęć, tzn. nazw niepodatnych na definiowanie, do których zaliczają „sztukę", „piękno" itp.; zob. W. Tatarkiewicz, *O filozofii...*, s. 280–281.

Ever since its emergence, the art brut category has been constantly debated. It is perceived by intuition rather than reason. Dubuffet himself, when asked about this art, replied impatiently: "This is patently obvious. Why? Because! Will you stop asking why, at last?".[6] He observed that culture is detrimental to art; it opposed tradition and traditional beauty, appreciated exclusively the novel and the subversive, and called for the rejection of the term "art" as such. As a result, an absence of a classical definition (definiendum – what is to be defined – a generic difference) of art brut or an absence of a criterion of membership "in a set" is hardly surprising.[7] How can we then talk about art brut? – Hitting the bull's eye on some occasions or shooting widely off target on others. The term and the notion are used in Poland anyway and the phenomenon itself is regarded far wider than Dubuffet himself did it; in a carefree manner it subsumes terms such as outsider, naïve, psychopathological expression, art brut, *singulier*, etc. This is so since no one has come up with a methodology that would fit the object analysed and this sinful state of negligence will continue for a long time still.

The Polish connection

The term and the notion of *art brut* were transplanted onto Polish soil by Aleksander Jackowski. He started his professional career from organising studies on non-professional and folk art and their documenting in the Art Institute of the Polish Academy of Sciences, the watershed moment being *The Others* exhibition[8] at the Zachęta National Gallery in 1965. At that time Jackowski was unaware of Dubuffet's idea, but today we unmistakeably identify *the others* with art brut authors. Jackowski got to know Dubuffet's collection during a scholarship in Paris in 1970. He deemed the owner as the most interesting and the most intelligent artist of his time and adopted his concept of creative endeavours and art. The interests first resulted in the exhibition *Talent, Passion, Intuition*[9] at the District Museum in Radom – a continuation of *The Others* twenty years later – which he co-organised (with Adam Zieleziński[10]), and then led to two articles with the term "art brut" in the title: *Art brut a sztuka współczesna* [Art Brut and Contemporary Art][11] and *Mit sztuki poza kulturą. Art Brut* [The Myth of Art Outside Culture. Art Brut].[12] Aleksander Jackowski's *opus vitae*, the album *Sztuka zwana naiwną* [So-called Naïve Art], came out in 1995. The author presented here 91 Polish artists, their biographies and oeuvre. This is not exclusively a lexicon of art brut or naïve art; although Jackowski describes at length the interesting phenomenon, he is not into splitting hairs. He is amused by questions like: "Is XY naïve or an outsider, or perhaps brut?" This is the reason why the album does not focus on artists from one pigeonhole only.

Jackowski's style is that of pleasant essays, where there is no place for a precise scholarly language. Therefore, his album had an unprecedented number of reviews and references in popular magazines and daily press. The book acquired a wide readership and was received by large numbers of Polish intellectuals. This same cannot be said about the simultaneous (or slightly earlier) publications by members of Academia, whose books addressed the questions of non-professional art, applying a host of different definitions to it. Had they

6 J. Dubuffet, *L'art brut*, [in:] Dubuffet, *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris 1973; quoted after: Dubuffet, *Sztuka surowa*, transl. T. Wójcik, *Ogród* [Warszawa] 1992, no. 1/9, p. 242-244.

7 L. Wittgenstein and other analytical philosophers support the idea of an *open* nature of certain notions, so-called non-definable terms, among others of "art", "beauty", etc.; see: W. Tatarkiewicz, *O filozofii...*, ibid., p. 280-281.

8 *Inni. Od Nikifora do Głowackiej*, ed. A. Jackowski, Zachęta, Warszawa 1965.

9 A. Jackowski, *Talent, pasja, intuicja*, Okręgowe Muzeum w Radomiu, Radom 1985.

10 20 years later A. Zieleziński and Jadwiga Migdał prepared in the museum in Radom and in the Ethnography Museum in Warsaw a great show under the same title, presenting the state of non-professional art in Poland and abroad: J. Migdał, Z. Wolanin, A. Zieleziński, *Talent, pasja, intuicja. Polska sztuka nieprofesjonalna 1945-2005*, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2005.

11 In the catalogue of the exhibition *Art Brut*, held in January and February 1987 in Nad Studnią Gallery, a branch of the BWA Gallery in Legnica, in the Głogów Castle.

12 A. Jackowski, "Polska Sztuka Ludowa", *Konteksty* 1994, no 3-4, p. 59-70.

ART BRUT

U nas

Termin i pojęcie art brut zostały przeniesione na polski grunt przez Aleksandra Jackowskiego. Swoją pracę zawodową rozpoczął on od organizacji badań twórczości nieprofesjonalnej i sztuki ludowej oraz ich dokumentowania w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, a momentem zwrotnym stała się zorganizowania w 1965 roku wystawa *Inni*[8] w Zachęcie Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych. Wówczas Jackowski jeszcze nie znał idei Dubuffeta, ale dzisiaj *innych* bez wątpienia utożsamiamy z twórcami art brut. Historyk sztuki poznał kolekcję Dubuffeta podczas stypendium w Paryżu w 1970 roku, uznał jej właściciela za najciekawszego i najinteligentniejszego artystę swoich czasów oraz przyjął jego koncepcję twórczości i sztuki. Rezultatem tych zainteresowań była najpierw wystawa *Talent, pasja, intuicja*[9] w Muzeum Okręgowym w Radomiu – kontynuacja *Innych* po dwudziestu latach – której był współautorem (z Adamem Zielezińskim[10]), a następnie dwa artykuły z terminem *art brut* w tytule: *Art brut a sztuka współczesna*[11] i *Mit sztuki poza kulturą. Art brut*[12]. W 1995 roku ukazało się *opus vitae* Jackowskiego, album *Sztuka zwana naiwną*, w którym autor przedstawił sylwetki dziewięćdziesięciu jeden polskich artystów – ich życie i twórczość. To nie jest leksykon wyłącznie art brut czy sztuki naiwnej, bo chociaż Jackowski rzetelnie opisuje interesujące zjawisko, nie jest jednak rzecznikiem dzielenia włosa na czworo; bawią go pytania: XY jest naiwny czy *outsider*, a może *brut*? To jest powód, dlaczego album nie przedstawia artystów z wyłącznie jednej szuflady.

Jackowski pisze w stylu lekkich esejów, w których nie ma miejsca na precyzyjny język naukowy. Dlatego jego album miał nieporównywalną z jakimikolwiek pokrewnymi publikacjami liczbę recenzji i omówień w czasopismach popularnych i dziennikach. Ta książka faktycznie trafiła pod strzechy i została przyjęta przez szerokie kręgi polskiej inteligencji. Trudno powiedzieć to samo o równolegle (lub nieco wcześniej) publikujących profesorach akademickich, którzy w swoich książkach roztrząsali problematykę twórczości nieprofesjonalnej, różnie tę twórczość nazywając, lecz gdyby znali idee Dubuffeta, na pewno podjęliby jego terminologię, aby sprowadzić dyskusję do wspólnego mianownika i bieżących trendów. Na przykład historyk sztuki i etnolog profesor Ksawery Piwocki rozważał zjawisko „współczesnych prymitywów"[13], psycholog i artysta profesor Stefan Szuman w serii artykułów analizował sztukę samorodną i dyletancką[14], a największy estetyk filozoficzny XX wieku, fenomenolog, uczeń Husserla, profesor Roman Ingarden na seminariach krakowskich opisywał kategorię naiwności[15] w utworach plastycznych amatorów. I jeszcze marksizujący krytyk sztuki Alfred Ligocki postulował kategorię artystów dnia siódmego[16]. Uczeni profesorowie urabiali podatny grunt dla świadomości społecznej przyjmującej art brut i pokrewne zjawiska artystyczne, co kulminowało w działalności badawczej i popularyzatorskiej Aleksandra Jackowskiego.

Równoległym nurtem toczy się rzeczywistość artystyczna w galeriach sztuki. W 1963 roku, rok po odkryciu i śmierci artysty, w Krakowie odbyła się pierwsza głośna wystawa rysunków Edmunda Monsiela, powtórzona rok później w Warszawie[17]. Dla autorów wystawy i recenzentów rysownik był oczywistym

8

Inni. Od Nikifora do Głowackiej, opracowanie: A. Jackowski, 9.06–30.06.1965, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych.

9

Talent, pasja, intuicja, opracowanie: Z. Bisiak, A. Jackowski, 1985, Muzeum Okręgowe w Radomiu.

10

Kolejne dwie dekady później Adam Zieleziński i Jadwiga Migdał przygotowali w muzeum radomskim i muzeum etnograficznym w Warszawie ogromną wystawę o tym samym tytule, prezentującą bieżący dorobek sztuki nieprofesjonalnej w kraju i jej twórców: *Talent, pasja, intuicja. Polska sztuka nieprofesjonalna 1945–2005*, 2005, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu.

11

W katalogu wystawy *Art brut*, jaka odbyła się w styczniu i lutym 1987 r. w Galerii Nad Studnią w głogowskim zamku, stanowiącej oddział BWA w Legnicy.

12

A. Jackowski, Mit sztuki poza kulturą. Art brut, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 3-4(48)/1994, s. 59–70.

13

K. Piwocki, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.

14

S. Szuman, *Pojęcie dyletantyzmu i jego rodzaje. Sztuka samorodna a sztuka dyletancka*, [w.] idem, *Wybór pism estetycznych*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, s. 221–244.

15

R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 316–350.

16

A. Ligocki, *Artyści dnia siódmego*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1971; patrz A. Banach, *Ociepka – malarz dnia siódmego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.

17

J. Mitarski, I. Trybowski, *Świat samotnych wizji Edmunda Monsiela z Wożuczyna (1897–1962). Wystawa rysunków z lat 1943–1962*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział w Krakowie, Kraków 1963; idem, *Świat samotnych wizji Edmunda Monsiela z Wożuczyna. Wystawa rysunków*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1964.

18

Patrz: md, *Malarz czy psychopata?*, „Życie Literackie", 8.12.1963.

known Dubuffet's ideas, surely they would have used his terminology to find a common denominator and the current issues in the debate. For instance, an art historian and ethnologist Prof. Ksawery Piwocki discussed the phenomenon of "contemporary primitives"[13], a psychologist and artist Prof. Stefan Szuman in a series of articles analysed self-made and dilettante art[14], while the greatest aesthetician of philosophy of the 20th century, a phenomenologist and a disciple of Husserl's, Prof. Roman Ingarden, described the category of naivete in the works of art of amateurs during his seminars in Kraków[15]. Finally, a Marxist art critic Alfred Ligocki came up with a category of seventh-day artists[16]. These learned men laid the groundwork for social awareness, adopting art brut and relevant artistic phenomena, which culminated in the research on and the promotion of it by Aleksander Jackowski.

The artistic reality took place parallelly in art galleries. The first famous exhibition took place in Kraków in 1963. It gathered Edmund Monsiel's drawings one year after their discovery and the artist's death; the show was repeated the following year in Warsaw.[17] The exhibition authors and reviewers treated the draughtsman as a clear case of a schizophrenic artist.[18] This was the lingering perception of the artist in a now iconic monograph with pictures by Prof. Antoni Kępiński.[19] Years later some shy attempts were made to question Monsiel's and his art's pathology in a book published to commemorate his exhibition in Płock: *Edmund Monsiel. Odsłona druga*.[20]

The term "art brut" was first used in a title of a Polish exhibition only in 1987. This was precisely the title of a show launched at the State Gallery of Art in Legnica (or actually in its branch in Głogów), and of the aforementioned article by Jackowski about this art current in contemporary art. Legnica hosted two more *Art Brut* shows, in 1991 and 1994. The first one gathered ceramic items made by children and young people with developmental disabilities, the other one displayed work by psychiatric patients.[21]

In 1993 the State Gallery of Art in Płock showed, in collaboration with Aleksander Jackowski and the chairperson of the Psychopathology of Expression Commission of the Polish Psychiatric Society Andrzej Janicki, works by Monsiel, Sutor, Wnęk, Zagajewski, Kosek, etc. Titled *Awe and Relief* [Przerażenie i ukojenie],[22] it addressed the art of *the others*, psychopathologic expression and art brut, although the notions were not clear-cut. An association Oto Ja [This is me] was set up at that time in Płock, which organised art workshops for residents of care homes in the vicinity, which workshops concluded with an exhibition. There was moreover an annual art contest for this target group, with an exhibition of the works in a "professional" open gallery in town. In time, the association was given its own premises and an honorary name Płock Art Brut Precinct [Płockie Zagłębie Art Brut]. First of all, however, it has to its name a number of talents of at least national stature: Adam Dembiński, Tadeusz Głowala, Roman Rutkowski, Krzysztof Wiśniewski, Włodzimierz Rosłon, Jan Czubak, etc.[23] This was precisely the atmosphere in Płock which shaped the aesthetic tastes of Andrzej Kwasiborski. Later on he started collecting Polish contemporary art brut productions, and more

13 K. Piwocki, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.

14 S. Szuman, "Pojęcie dyletantyzmu i jego rodzaje. Sztuka samorodna a sztuka dyletancka", [in:] Szuman, *Wybór pism estetycznych*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, p. 221-244.

15 R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, p. 316-350.

16 A. Ligocki, *Artyści dnia siódmego*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1971.

17 J. Mitarski, I. Trybowski, *Świat samotnych wizji Edmunda Monsiela z Wożuczyna (1897–1962). Wystawa rysunków z lat 1943–1962*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział w Krakowie, Kraków 1963; J. Mitarski, I. Trybowski, *Świat samotnych wizji Edmunda Monsiela z Wożuczyna. Wystawa rysunków*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1964.

18 See: md. "Malarz czy psychopata?", *Życie Literackie*, 8 December 1963.

19 J. Mitarski, "Twórczość plastyczna w schizofrenii", [in:] A. Kępiński, *Schizofrenia*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1979, p. 78-89.

20 *Edmund Monsiel. Odsłona druga*, ed. Z. Chlewiński, Płocka Galeria Sztuki, Płock 1997.

21 The exhibition catalogues subtitled *Krucha nadzieja* and *W obronie wartości*, published by the State Gallery of Art in Legnica have survived.

22 *Przerażenie i ukojenie*, ed. Z. Chlewiński, Państwowa Galeria Sztuki, Płock 1993.

23 *Oto Ja. Pierwszy w Polsce zeszyt poświęcony w całości art brut i zjawiskom pokrewnym*, no author and ed., Galeria i Stowarzyszenie Oto Ja, Płock 2010-2011.

przykładem twórczości schizofrenicznej[18]. Taki obraz artysty został utrwalony w ogłoszonej rozprawie o Monsielu, wraz z reprodukcjami prac, w kultowej dzisiaj monografii profesora Antoniego Kępińskiego[19]. Po latach próbowano nieśmiało zakwestionować patologiczny wizerunek Monsiela i jego twórczości w książce wydanej z okazji wystawy w Płocku pod tytułem *Edmund Monsiel. Odsłona druga*[20].

Dopiero w 1987 roku padł po raz pierwszy w tytule polskich wystaw termin art brut. Właśnie *Art brut* otwarto w Państwowej Galerii Sztuki w Legnicy (a właściwie w jej oddziale w Głogowie), wspomniany wyżej artykuł Jackowskiego o usytuowaniu w sztuce współczesnej interesującej nas twórczości towarzyszył ekspozycji. Jeszcze dwukrotnie w Legnicy robiono wystawy *Art brut* – w 1991 i 1994 roku,na których prezentowano kolejno ceramikę wykonaną przez dzieci i młodzież z upośledzeniem umysłowym, a następnie prace pacjentów szpitala psychiatrycznego[21].

W 1993 roku Państwowa Galeria Sztuki w Płocku pokazała – we współpracy z Aleksandrem Jackowskim i przewodniczącym Komisji Psychopatologii Ekspresji Polskiego Towarzystwa Psychiatrycznego, Andrzejem Janickim – prace Monsiela, Sutora, Wnęk, Zagajewskiego, Koska i innych. Pod tytułem *Przerażenie i ukojenie*[22] kryły się sztuka *innych,* ekspresja psychopatologiczna i art brut, chociaż zakresowi tych pojęć brak jest ostrości. W tym czasie utworzono w Płocku stowarzyszenie Oto Ja, które dla mieszkańców okolicznych domów opieki społecznej organizowało plenery z wystawą końcową, corocznym konkursem plastycznym dla tego środowiska, a potem ekspozycją w profesjonalnej, otwartej galerii w mieście. Stowarzyszenie z czasem dorobiło się własnego lokalu i honorowej nazwy „Płockie Zagłębie Art Brut". Ale przede wszystkim może się poszczycić odkryciem kilku talentów na miarę przynajmniej krajową, takich jak: Adam Dembiński, Tadeusz Głowala, Roman Rutkowski, Krzysztof Wiśniewski, Włodzimierz Rosłon, Jan Czubak i inni[23]. W takiej płockiej atmosferze wzrastał i kształtował gusty estetyczne, a potem zaczął kolekcjonować współczesną polską produkcję brutową Andrzej Kwasiborski, który ostatnio wspomaga swoimi zbiorami wystawy w Polsce i za granicą, prezentujące dokonania aktywnych naszych twórców[24].

Na przełomie wieków powstało w kraju kilka małych galerii prywatnych albo przy stowarzyszeniach, specjalizujących się w prezentowaniu twórczości art brut, na przykład: Promyk w Gdyni, Tak w Poznaniu, Pod Sukniami w Szczecinie, Art Naïf w Krakowie, w Bydgoszczy, we Wrocławiu. Kanalizowały one ruch młodych zapaleńców poszukujących twórców samorodnych, nieskażonych rutyną i techniką. Mentorem środowiska skupionego wokół sieci galerii jest Aleksander Jackowski, a art brut stanowi naczelną ideę, wokół której wszystko ma się kręcić. W intencji, bo faktycznie galernicy częściej flirtują z wszelkiej maści twórczością nieprofesjonalną – *sztuką zwaną naiwną*. Ich doniosłe odkrycia i promocje to prace takich artystów, jak Tomasz Jezierzański, Henryk Żarski, Marek Świetlik, Justyna Matysiak, Przemysław Kiebzak, Grzegorz Sienkiewicz, Genowefa Magiera, ostatnio Władysław Grygny i wielu innych.

Trzeba się zatrzymać przy trzech instytucjach. W 2015 roku odbyła się jubileuszowa prezentacja sztuki osób z niepełnosprawnością intelektualną, podsumowująca dwudziestolecie istnienia gdyńskiego salonu Świętojańska, noszącego wcześniej

19

J. Mitarski, *Twórczość plastyczna w schizofrenii*, [w:] A. Kępiński, *Schizofrenia*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1979, s. 78–89.

20

Z. Chlewiński (red.), *Edmund Monsiel. Odsłona druga*, Płocka Galeria Sztuki, Płock 1997.

21

Zachowały się katalogi wystaw z podtytułami *Krucha nadzieja* i *W obronie wartości* – wydane przez Państwową Galerię Sztuki w Legnicy.

22

Z. Chlewiński (red.), *Przerażenie i ukojenie*, Państwowa Galeria Sztuki, Płock 1993.

23

Oto Ja. Pierwszy w Polsce zeszyt poświęcony w całości art brut i zjawiskom pokrewnym, bez autora i red., Galeria i Stowarzyszenie Oto Ja, Płock 2010–2011.

24

Patrz: Z. Chlewiński, *Tęsknota za naiwnością na planie Płocka i okolic*, [w:] *Edukacja w arteterapii*, red. G. Borowik, A. Kowal, MAXIMUM, Kraków 2013, s. 103–112.

recently has supplied the works he owns to exhibitions in Poland and abroad, demonstrating the achievements of our artists active at present.[24]

A few small galleries operating independently or affiliated at different associations were set up across Poland at the turn of the 21st century, specialising in the presentation of art brut. Channelling the movement of young aficionados, seeking self-made artists, unspoiled by routine and technique, these were: Promyk in Gdynia, Tak in Poznań, Pod Sukniami in Szczecin, Art Naïf in Kraków, and the galleries in Bydgoszcz, Wrocław, and other places. Aleksander Jackowski is the mentor of the circles gathered around this network of galleries, with art brut being the overriding and pivotal idea. This is the intended purpose as in fact the gallery owners more often present all kinds of non-professional art, with an *art which is called naïve*. Their important discoveries and promoted authors include e.g. Tomasz Jezierzański, Henryk Żarski, Marek Świetlik, Justyna Matysiak, Przemysław Kiebzak, Grzegorz Sienkiewicz, Genowefa Magiera, more recently Władysław Grygny, and many others.

One should pay special attention to three institutions. The year 2015 saw a jubilee display of the oeuvre by people with developmental disabilities, summing up the 20 years of operation of the Gdynia Świętojańska Salon, whose earlier names were Promyk and Prom Art. For obvious reasons, it did not receive adequate media coverage, although it was an impressive show, with prominent and renowned artists, earlier admired in the halls of the National Museum in Gdańsk and in professional galleries: Kosek, Żarski, Dembiński, Skiba, Sienkiewicz, Gieniusz, Domek, Rebelski, Szypulski, etc. Sebastian Proszko, one of the major painters of the Gdańsk circle gathered in Świętojańska St. was a true discovery in this circle. The jubilee show opened up the third hundredth of the gallery's own exhibitions. Another gallery is the Poznań-based Tak Gallery. As probably no other institution in Poland, it keeps vibrant contacts and has an exchange exhibition program with countries such as Belgium, Czech Republic, France, Germany, Slovakia, and Italy, which must be conducive to studies on the impact of domestic culture on art brut, although the Tak circles use the term "outsider" the most often. Soon, the gallery will celebrate its 15th anniversary: it was set up in 2002 under the auspices of the Poznań Centre for the Integration of Persons with Disabilities at the Society for Assistance to Down Syndrome Patients, presents unconventional, honest and unpretentious art which is based on intuition, sensitivity and imagination (an excerpt from the gallery's intro). There is also the Regional Culture Centre in Bydgoszcz, which was the first to express interest in the art under analysis. It was here that the idea of the Teofil Ociepka National Painting Competition was born. This is how the first show of this competition was launched by Aleksander Jackowski, the chairperson of the jury, in his inaugural address[25]:

[...] there has been no competition of this sort to date; actually, for a long time interesting individuals have been unable to receive public recognition. [...] I will not disclose the secrets of the heated debates of the jurors. There were so many excellent, really touching works, and yet ultimately you need to select the best

24 See: Z. Chlewiński, "Tęsknota za naiwnością na planie Płocka i okolic", [in:] *Edukacja w arteterapii*, ed. G. Borowik, A. Kowal, Fundacja Instytut Wydawniczy "MAXIMUM", Kraków 2013, p. 103-112.

25 *Ogólnopolski Konkurs Malarski im. Teofila Ociepki pod patronatem Ministerstwa Kultury i Sztuki. Katalog wystawy 9-24 listopada 1996 Wieża Ciśnień*, ed. A. Sowińska, Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1996. So far 11 catalogues documenting the competitions and follow-up shows have been published, with the dates 1996, 1998, 2000, 2002, 2004, 2006, 2008, 2010, 2013, 2015, 2016.

nazwy: Promyk i Prom Art. Z oczywistych względów, choć efektowna, ekspozycja nie zyskała medialnego rozgłosu. Wystąpili na niej artyści znakomici i znani, podziwiani już w salach gdańskiego Muzeum Narodowego i galeriach profesjonalnych, tacy jak: Kosek, Żarski, Dembiński, również Skiba, Sienkiewicz, Gieniusz, Domek, Rebelski, Szypulski i inni. Wśród nich odkryciem okazał się Sebastian Proszko, jeden z ważniejszych malarzy gdańskiego koła Świętojańskiej. Jubileuszowa wystawa otworzyła trzecią setkę własnych ekspozycji. Druga to poznańska Galeria Tak, która jak chyba żadna inna w kraju utrzymuje liczne kontakty i prowadzi wymianę wystaw z zagranicą (Belgia, Czechy, Francja, Niemcy, Słowacja, Włochy i in.), co musi sprzyjać badaniom wpływu macierzystej kultury na twórczość art brut, chociaż w środowisku Tak częściej używa się nazwy *outsider*. Niebawem galeria będzie obchodzić 15. urodziny: powstała w 2002 roku z inicjatywy Poznańskiego Ośrodka Integracji Osób Niepełnosprawnych przy Stowarzyszeniu Pomocy Osobom z Zespołem Downa, prezentuje sztukę niekonwencjonalną, szczerą i bezpretensjonalną, opartą na intuicji, wrażliwości i wyobraźni (wypis z wizytówki galerii). Najwcześniej jednak przedmiotem swoich zainteresowań twórczość art brut uczynił Wojewódzki Ośrodek Kultury w Bydgoszczy, gdzie zrodziła się inicjatywa Ogólnopolskiego Konkursu Malarskiego imienia Teofila Ociepki. Aleksander Jackowski, przewodniczący jury, w mowie inauguracyjnej[25] tak otworzył pierwszą pokonkursową wystawę:

„[...] takiego konkursu jeszcze nie było, od dawna zresztą nie dawano szans ujawnienia się w kraju ciekawych indywidualności. [...] Nie zdradzę tajemnicy obrad, mówiąc o rozterkach naszych – jurorskich. Tyle ślicznych, naprawdę urzekających prac..., a trzeba w końcu wybrać te najlepsze, pierwsze, i niewiele im ustępujące drugie, a przecież i wśród wyróżnionych znalazły się obrazy, które na innych konkursach mogłyby uzyskać najwyższe nagrody. Nie pamiętam konkursu, na którym wszyscy byliby pod urokiem tak wielu dzieł. [...] Z wdzięcznością myślę o ludziach, którzy zorganizowali ten konkurs, to był wielki wysiłek. Ale i efekt wymierny. Wystawa znakomita, przekonująca o tym, że wśród amatorów, jak ich nazywamy, jest wielu ludzi obdarzonych talentem, samodzielnych, twórczych. Artystów".

W dwudziestoletniej historii konkursu zmieniały się skład jury, miejsca ekspozycji pokonkursowych, współorganizatorzy i nazwy głównego organizatora, który podmiotowo pozostał tożsamy, a nawet pewne tendencje w obrębie krytyki artystycznej. Ale doniosłość Konkursu Ociepki jest w dalszym ciągu najwyższej wagi wśród krajowych wydarzeń na mapie twórczości plastycznej. Dzisiejsza Galeria Sztuki Ludowej i Nieprofesjonalnej w Kujawsko-Pomorskim Centrum Kultury w Bydgoszczy jest kolebką zdolnych i obiecujących artystów.

Do tego przeglądu trzeba dodać muzea. Duży jest dorobek Muzeum Okręgowego imienia Jacka Malczewskiego w Radomiu – organizatora między innymi wystaw *Talent, pasja, intuicja* – z bogatymi zbiorami Działu Sztuki Nieprofesjonalnej, między innymi rysunkami Monsiela, obrazami Sułowskiego i Rząba. Przez ostatnie lata Muzeum Śląskie w Katowicach dynamicznie powiększa kolekcję art brut, dla której w ubiegłym roku uzyskało stałą powierzchnię ekspozycyjną. Zgromadziło prace Monsiela, Wnęk, Świetlika i innych. W nieodległym Zabrzu muzeum do jakiegoś czasu regularnie organizowało wystawy z nurtu ekspresji psychopatologicznej o zasięgu ogólnopolskim, a w kolekcji ma obrazy *śląskich środowisk*

25 25

A. Sowińska (red.), *Ogólnopolski Konkurs Malarski im. Teofila Ociepki pod patronatem Ministerstwa Kultury i Sztuki. Katalog wystawy 9–24 listopada 1996*, *Wieża Ciśnień*, Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1996. Dotychczas ukazało się 11 katalogów dokumentujących konkursy i wystawy pokonkursowe, z datami 1996, 1998, 2000, 2002, 2004, 2006, 2008, 2010, 2013, 2015, 2016.

ones, the first ones and the little inferior second ones, but even those with honourable mentions included paintings which could easily receive the highest distinctions at other competitions. I am struggling to remember a competition where all would be under such a powerful impact of so many works. [...] I am thankful to all those who made this competition possible, as this was a tall order. But the result is commensurate to the effort. This is an excellent exhibition, which proves that those whom we call amateurs are people of talent, independent and creative individuals, i.e. artists.

Over the past 20 years of the competition, the composition of the jury, exhibition venues, co-organisers, and the names of the otherwise one and only principal organiser have changed. So have certain tendencies of art criticism. However, the magnitude of the Ociepka Competition has remained the same and it continues to be one of the major domestic art events. Today's Gallery of Folk and Non-Professional Art in the Kujawsko-Pomorskie Culture Centre in Bydgoszcz is a cradle of talented and promising artists.

The review must include museums. One of them is the J. Malczewski District Museum in Radom, the organiser of e.g. the *Talent, Passion, Intuition* show, with an extensive collection of Non-Professional Art, e.g. drawings by Monsiel, paintings by Sułowski and Rząb. More recently, Muzeum Śląskie in Katowice has greatly extended its art brut collection, which as of last year has been displayed as a permanent exhibit. It has gathered works by Monsiel, Wnęk, Świetlik, etc. In the nearby town of Zabrze, the local museum until recently held regular nation-wide exhibitions related to psychopathological expression. The holdings of this museum contain paintings by *Silesian non-elite circles*, as some locals call miner-painters such as Teofil Ociepka and Erwin Sówka. Muzeum Podhalańskie in Nowy Targ owns around three hundred sculptures by Edward Sutor. The State Ethnographic Museum has 47 drawings by Monsiel, but does not create special opportunities to show them. We had a rare chance to see some of the smaller-sized ones in the summer of 2016. In 2013, Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej in Włocławek celebrated the 50th anniversary of arrival in town of Stanisław Zagajewski and staged an exhibition of works seen as art brut, by authors such as e.g. Jan Nowak, Władysław Wałęga, Ryszard Kosek, Adam Nidzgorski, and Władysław Surowiak. The museum is the only one in Poland to have a permanent exhibition dedicated to this eminent art brut author, opened still during his lifetime, where public meetings with Stanisław Zagajewski took place among a hundred or so of his sculptures.[26]

Dubuffet's collection includes many works authored by psychiatric patients. Jackowski, too, begins and concludes his first text about this art, indicating the situation of persons with mental disorders and the history of their work. Both justifiably claim that it is precisely such persons who can afford to be the most distanced to social pressure; their inner freedom need not follow cultural constraints. Sickness alienates them from the community of people without disabilities, freeing them from being loyal, which emboldens them to reject conventions. Intuitively, art brut can subsume certain works arising from psychopathologic expression. Therefore, the community of psychiatrists

26 K. Kotula, "Stanisław Zagajewski (1927 (?) – 2008) i jego związek z Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku", *Rocznik Muzealny* [Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku] 2012, vol. 14, p. 255–268.

6 5

nieelitarnych, jak niektórzy stamtąd nazywają malujących górników, na przykład Teofila Ociepki i Erwina Sówki. Muzeum Podhalańskie w Nowym Targu udostępnia około trzysta rzeźb Edwarda Sutora. Państwowe Muzeum Etnograficzne ma w kolekcji 47 rysunków Monsiela, ale nie stwarza specjalnych okazji, aby je pokazywać – latem 2016 roku mieliśmy szczęście kilka z nich oglądać, tych o mniejszych formatach. W 2013 roku Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku uczciło pięćdziesiątą rocznicę przybycia do tego miasta Stanisława Zagajewskiego wystawą gromadzącą prace uchodzące za art brut, poza niektórymi wyżej wymienionymi takich twórców, jak Jan Nowak, Władysław Wałęga, Ryszard Kosek, Adam Nidzgorski, Władysław Surowiak. Muzeum to jako jedyne w kraju ma stałą ekspozycję poświęconą wybitnemu artyście art brut, otwartą za jego życia, gdzie pośród ponad stu wystawionych rzeźb odbywały się spotkania publiczności ze Stanisławem Zagajewskim[26].

W kolekcji Dubuffeta znajduje się wiele prac, których autorami są pacjenci szpitali psychiatrycznych. Również Jackowski rozpoczyna i kończy swoją pierwszą rozprawę o tej sztuce, wskazując na sytuację artystów psychicznie chorych i losy ich dzieł. Obaj słusznie uważają, że to właśnie chorych psychicznie najbardziej stać na zdystansowanie się wobec presji społecznych, ich wewnętrzna swoboda zupełnie nie musi się liczyć z ograniczeniami kulturowymi. Choroba alienuje ich ze wspólnoty normalnych, zwalniając z zachowania lojalności, co przejawia się odwagą przekraczania konwencji. Na drodze intuicyjnej do sztuki surowej można zaliczyć pewne dzieła będące owocem ekspresji psychopatologicznej. Dlatego w środowisku psychiatrów w zasadzie prace pacjentów wkłada się do szuflady art brut, co głosi się na sesjach Stowarzyszenia „Psychiatria i Sztuka". Przy tej okazji zauważmy, że obecna szefowa stowarzyszenia, profesor Grażyna Borowik jest autorką kilkunastu wystaw i organizatorką corocznych konferencji na temat arteterapii. W 1982 roku, wraz z doktorem Andrzejem Kowalem, zaprezentowała ona prace pacjentów z Kobierzyna i zorganizowała seminarium *Sztuka jako terapia*. Obecnie równolegle do konferencji krakowskiego SPiSz przygotowuje wystawy, na przykład *Światy równoległe* (2012) czy *Laboratorium marzeń* (2016).

Wspaniałe prace pacjentów można oglądać w szpitalach w Tworkach, Branicach (gigantyczne tkaniny Henela), Kobierzynie (obrazy Wałęgi, Bujak, Zająca, Olszaka i in.), Lublinie z własną galerią Pod Czwórką. W 2015 roku bardzo interesująca wystawa z kolekcji doktora Andrzeja Janickiego, autora wielu wystaw twórczości z nurtu ekspresji psychopatologicznej i pasjonujących publikacji na ten temat, odbyła w Muzeum Architektury we Wrocławiu. Organizatorzy wystawy *Dlaczego malują?* sztukę pacjentów szpitala psychiatrycznego w Stroniu Śląskim zaliczają do art brut[27]. Równolegle w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie pokazano *Palindrom* – na ekspozycji znalazły się prace zdrowych i chorych artystów, ale zwiedzający nie mieli informacji o stanie zdrowia autorów. W 2013 roku ukazała się posesyjna książka *Edukacja w arteterapii*, w której doktor Andrzej Kowal, doktor Magdalena Tyszkiewicz, doktor Andrzej Janicki i inni piszą, jak kształtowała się arteterapia w ośrodkach leczenia psychiatrycznego, w których pracowali – jest to przyczynek do dziejów tej dyscypliny[28]. Ostatnim z doniosłych zdarzeń była wystawa prac trzydziestu jeden klasyków i czynnych polskich artystów w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie pod tytułem *Gorzki smak art brut*, zakończona seminarium z udziałem, jak ich nazwano, wybitnych polskich badaczy

26

K. Kotula, *Stanisław Zagajewski (1927(?)–2008) i jego związek z Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku*, „Rocznik Muzealny" 14/2012, s. 255–268.

27

A. Markowska, A. Klimczak-Dobrzaniecka, A. Janicki, *Dlaczego malują? Twórczość chorych psychicznie ze zbiorów dr. Andrzeja Janickiego*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2015.

28

Edukacja w arteterapii...

29

M. Elas (red.), *Gorzki smak art brut. Badania – kolekcje – wystawy w Polsce na przełomie XX i XXI wieku*, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, Warszawa 2016. Tu: G. Borowik, Czas sztuki art brut, s. 13–48 – może pierwszy w kraju od czasu aktywności Jackowskiego tej rangi artykuł syntetyczny, podejmujący zagadnienia wokół art brut; mógłby stanowić zagajenie wielkiej dyskusji, której brak odczuwają wszyscy zainteresowani badacze i obserwatorzy polskiej twórczości surowej.

in principle labels the patients' works as art brut, which is promoted at the sessions of the Psychiatria i Sztuka Society. Incidentally, the current president of the Society, Prof. Grażyna Borowik, is an author of over a dozen exhibitions and annual conferences on art therapy. The first such events were prepared with Dr. Andrzej Kowal in 1982, and included works by patients from Kobierzyn and a seminar called *Art as Therapy*. At present, Prof. Borowik holds exhibitions accompanying the conferences of the Kraków sPiS, e.g. *Parallel Worlds* in 2012 or the *Laboratory of Dreams* in 2016.

Patients' exquisite work is displayed in hospitals in Tworki, Branice (gigantic textiles by Henel), Kobierzyn (paintings by Wałęga, Bujak, Zając, Olszak, etc.), Lublin with its own gallery known as Pod Czwórką. Recently, a very interesting exhibition from the collection of Dr. Andrzej Janicki, author of many shows of works connected with psychopathologic expression and a number of intriguing relevant publications, was held in the Museum of Architecture in Wrocław – *Why Do They Paint?* Its organisers regard the art of patients of the psychiatric hospital in Stronie Śląskie as art brut.[27] Parallelly, the State Gallery of Art in Sopot has shown *Palindrome*, with works by artists with and without disabilities, but the visitors did not know which are which. A book came out in 2013 called *Edukacja w arteterapii*, where Dr. Kowal, Prof. Tyszkiewicz, Dr. Janicki and others talk about the development of art therapy in the psychiatric establishments they have worked for; it is a significant contribution to the history of the discipline.[28] The most recent major event was an exhibition of work by 31 Polish classics and artists active today at the State Ethnographic Museum in Warsaw *The Bitter Taste of Art Brut*, concluded with a seminar attended by, as they were called, outstanding Polish scholars and collectors of this art.[29]

One could talk about the Leszek Macak collection from Kraków (both the collection and its owner can only be given justice to in a separate publication, far more extensive than this text)[30]. One could mention the activity of the Art Lovers Club in Gdynia, set up by Dr. Magdalena Tyszkiewicz in the early 1970s for her psychiatric patients, its role in the treatment and activity against exclusion. One could moreover refer to symposia, seminars and conferences, screenings of documentaries and feature movies showing art brut authors, or to exhibitions of different stature, most often local, and publications. Among the last there are numerous brochures and exhibition guides as well as far less numerous collective publications and albums. To sum up, in Poland art brut is most often defined as raw art, and its authors are sought among psychiatric patients and care institutions residents. In fact, however, it is mingled with all kinds of ambitious art practised by amateurs, as it is not altogether clear what art brut is. The community interested in this art is limited and open. Exhibitions, usually small ones, afforded little publicity, are accompanied by catalogues which provide no new information about this interesting phenomenon. Scholarly reflection dedicated to art brut is non-existent and is not an object of analysis of disciplined philosophical aesthetic. Art brut the Polish way is still putting out feelers, venturing into the unknown, and sounding out the degree of acceptance by the potential public, which attempts are made with determination by small groups of aficionados.

27 A. Markowska, A. Klimczak-Dobrzaniecka, A. Janicki, *Dlaczego malują? Twórczość chorych psychicznie ze zbiorów dr. Andrzeja Janickiego*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2015.

28 *Edukacja w arteterapii*, ibid.

29 *Gorzki smak art brut. Badania – kolekcje – wystawy w Polsce na przełomie XX i XXI wieku*, ed. M. Elas, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, Warszawa 2016. Here: G. Borowik, 'Czas sztuki art brut', p. 13-48 – perhaps the first Polish summarising article of that stature since Jackowski, addressing questions around art brut; it could probably serve as an introduction to a great debate, whose lack is acutely felt by all the interested scholars and observers of Polish art brut.

30 Selection: A. Jackowski, 'Kolekcjoner', *Przegląd Polski* [USA] 6 June 1996, p. 8-9; 'Nie mam wolnego skrawka ściany', [Janusz Miliszkiewicz rozmawia z Leszkiem Macakiem], *Rzeczpospolita* 24 July 2008, p. D7; A. Jackowski, 'Poza modami, poza czasem', [in:] *Sztuka bez granic. Od sztuki ludowej do art brut. Wystawa z kolekcji Leszka Macaka*, ed. U. Witkowska, Regionalny Ośrodek Kultury w Bielsku-Białej, Bielsko-Biała 2008, p. 5-6; Ż. Groborz-Mazanek, 'Sztuka bez granic z kolekcji Leszka Macaka', ibid., p. 7-14; Ż. Groborz-Mazanek, 'Od sztuki ludowej do art brut. Kolekcjonerskie pasje Leszka Macaka', *Gościniec Sztuki* [Płock] 2011, no. 1/16, p. 139-143.

i kolekcjonerów tej sztuki[29].

Można by jeszcze wspomnieć o kolekcji Leszka Macaka z Krakowa (rzetelnie i odpowiedzialnie da się o niej i jej właścicielu opowiedzieć jedynie w autonomicznej publikacji, znacznie przekraczającej ramy niniejszej wypowiedzi)[30], o działalności Klubu Miłośników Sztuki w Gdyni powołanego przez doktor Tyszkiewicz na początku lat 70. dla jej pacjentów psychiatrycznych, o jego roli w leczeniu i działaniu przeciw wykluczeniu, o sympozjach, seminariach i konferencjach, o seansach filmów dokumentalnych i fabularnych pokazujących artystów z kręgu art brut, o wystawach różnej rangi, najczęściej o lokalnym zasięgu, i publikacjach – bardzo licznych broszurach i informatorach wystaw oraz nielicznych książkach zbiorowych i albumach. Reasumując: w Polsce art brut określa się najczęściej jako sztukę surową, nieokrzesaną, a jej autorów szuka wśród pacjentów psychiatrycznych i mieszkańców domów opieki. Miesza się ją jednak z różnej maści ambitną sztuką uprawianą przez amatorów, bo do końca nie bardzo wiadomo, czym art brut jest. Środowisko zainteresowane tą twórczością jest małe i otwarte. Przy okazji wystaw, przeważnie drobnych i słabo nagłośnionych, ukazują się katalogi niewiele wzbogacające dotychczasowy stan wiedzy o interesującym zjawisku. Namysł skierowany na art brut zupełnie nie istnieje w refleksji naukowej ani nie stanowi przedmiotu analizy zdyscyplinowanej estetyki filozoficznej. Art brut po polsku to jeszcze ciągle przecieranie szlaków, sondowanie stopnia akceptacji przez potencjalną publiczność, próby jedynie przez grupki szaleńców traktowane z determinacją.

30

Wybór: A. Jackowski, *Kolekcjoner*, „Przegląd Polski", 6.06.1996, s. 8–9; Janusz Miliszkiewicz rozmawia z Leszkiem Macakiem, *Nie mam wolnego skrawka ściany*, „Rzeczpospolita", 24.07.2008, s. D7; A. Jackowski, *Poza modami, poza czasem*, [w:] U. Witkowska (red.), *Sztuka bez granic. Od sztuki ludowej do art brut. Wystawa z kolekcji Leszka Macaka*, Regionalny Ośrodek Kultury w Bielsku-Białej, Bielsko-Biała 2008, s. 5–6; Ż. Groborz-Mazanek, *Sztuka bez granic z kolekcji Leszka Macaka*, ibidem, s. 7–14; eadem, *Od sztuki ludowej do art brut. Kolekcjonerskie pasje Leszka Macaka*, „Gościniec Sztuki" 1(16)/2011, s. 139–143.

Wnioski i postulaty

1. Na rok 2017 przygotowywana jest obecnie wystawa prezentująca polski art brut ze zbiorów Andrzeja Kwasiborskiego na obcym, wyrafinowanym pod tym względem terenie, bo w ojczyźnie Dubuffeta. Trudna z punktu widzenia artystycznego polska twórczość zostanie pokazana we francuskim La Fabuloserie. Musée d'art hors-les-normes[31], by ją skonfrontować ze zbiorami Alaina Bourbonnais'go, założyciela muzeum. To będzie premiera cyklu *Niesforni kolekcjonerzy / Sztuka bez norm i bez granic* (*Collectionneurs turbulents / Art hors-les-normes sans frontières*), w którym gospodarze z La Fabuloserie zapraszają kolekcjonerów z całego świata do wspólnych prezentacji. Tutaj może się okazać, w jakim stopniu interesująca nas sztuka jest niezależna od rodzimej kultury. Jaką pokaże twarz – polską i francuską czy własną, jedynie zróżnicowaną indywidualnością artysty? Może się niestety również okazać, jak bardzo naiwne oczekiwania żywimy, spodziewając się tego typu rozstrzygnięć.

31

www.fabuloserie.com.

2. Zadziwiające są portrety wykonane przez Adama Nidzgorskiego[32]. Tyle empatii autora w przedstawionych postaciach. Kreska, kolorystyka, materiał podłoża rysunku to charakterystyka czystej postaci art brut. Nie tylko rozpoznawalna ręka Nidzgorskiego, ale właśnie art brut. Styl art brut! A przecież ponoć nie ma takiego stylu, są jedynie rozrzucone atomy (patrz wyżej), monady Leibnizowskie. I do tego niezwykły Nidzgorski: światowiec, wykształcony, piszący, inteligentny, obdarzający otoczenie sporą dawką humoru, co stoi w sprzeczności z wizerunkiem osobowości wycofanej, zamkniętej. Ktoś powie, że to podróbki jak te, co stroją się w piórka naiwnej stylistyki. Byłoby tak, gdyby nie autentyczny smutek bijący od portretowanych osób, ich prawdziwie ludzkie gesty, które apelują

32

Patrz: A. Bouillet, *Adam Nidzgorski – współczesny polski „prymitywista"?*, przeł. J.J. Pawlik, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 1/2011, s. 153–162; *Adam Nidzgorski: zapatrzenie*, katalog wystawy, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2012.

Conclusions and recommendations

1. Preparations for the 2017 exhibition dedicated to Polish art brut from the collection of Andrzej Kwasiborski is underway. It will be held on foreign soil, much sophisticated and demanding, i.e. in Dubuffet's homeland. Polish art brut, difficult from the artistic point of view, will be shown in the French La Fabuloserie musée l'art hors-les-normes[31], to be confronted with the collection of Alain Bourbonnais, the museum founder. This will be the premiere of the Turbulent Collectors / Art Without Standards and Without Frontiers (Collectionneurs turbulents / Art hors-les-normes sans frontières), where the hosts from the Fabuloserie invite collectors from the entire world for joint projects. It may turn out here to what extent the art under scrutiny is independent of domestic culture. What will be its face? A Polish and a French one, or its own, only differing through the uniqueness of the artist? It may also happen, unfortunately, that we are very naïve expecting solutions of this type.

2. Portraits made by Adam Nidzgorski are amazing.[32] The author shows so much empathy to the figures represented. The line, the colours and the material of the ground of the drawing are clear characteristics of art brut. They give away not only Nidzgorski's unmistakeable hand, but precisely art brut. It is art brut style! And yet allegedly there is no separate style but only scattered atoms (see above), Leibniz's monads. And there is also the extraordinary Adam Nidzgorski: a man of the world, educated, a writer, intelligent, with a fine sense of humour, etc., which is at variance with a pattern of a shy, self-effacing individual. Someone may say that these are fakes like the ones who assume the guise of the naïve style. This would probably be so were it not for the genuine sadness of the persons portrayed, their truly human gestures, which appeal to the heart and naturally affirm their existence, most frequently of a close-knit group. Perhaps the outward (apparent?) discrepancies, embodied in Nidzgorski's artistic representations, would be a perfect material for interesting and fruitful analyses of different types? Through a method of contrast, methodical exclusions, creating overpowering distinctions, etc.

3. It seems that Professor Wiesław Juszczak has not yet referred to art brut, although for many years he has been on the lookout for the first conscious acts of humanity.[33] He examines the earliest preserved ornaments, seeks the mysteries of myth, especially enshrined in words, and a few years ago he was thrilled by the engravings in the Chauvet Cave, which he learned about from the Werner Herzog movie *Cave of Forgotten Dreams*[34], as promising artefacts. It would be worthwhile to accompany Prof. Juszczak in his intellectual journeys from Palaeolithic Australians and Europeans until Saint-John Perse's *Anabasis*, counting on coming closer to artistic gestures not preceded by any cultural conditioning, i.e. having a chance to imagine a model brut situation. Imagination prompts images of the first artists in the sterile atmosphere of the Chauvet Cave.
I discover the last element of our puzzle in a statement made years ago by Prof. Władysław Tatarkiewicz[35], which he sums up by saying: "the end of art has not taken place". I offset his optimism by an observation by Aleksander Jackowski about the myth of art outside culture:

31 www.fabuloserie.com.

32 See: A. Bouillet, "Adam Nidzgorski – współczesny polski prymitywista?", transl. J. J. Pawlik, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 2011, no. 1, p. 153-162; *Adam Nidzgorski: zapatrzenie*, exhibition catalogue, Muzeum Śląskie w Katowicach, 2012.

33 *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1995; *Poeta i mit*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014.

34 D. Czaja, "Duch na skale. Herzoga podróż do źródeł", *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 2013, no. 1, p. 21-31.

35 *O filozofii...*, ibid., p. 290.

025 ↑

Edward Sutor
rzeźba w drewnie,
l. 70. XX w.
wys. 43 cm
sculpture in wood

70

026 ←

Adam Nidzgorski
trzy osoby,
2009,
plakatówka,
akwarela na bibułce
27 × 14 cm

poster, watercolor
on tissue paper

027 ↑

Adam Nidzgorski
cztery osoby,
2005,
akwarela, kredka
na kartonie,
22 × 31 cm

watercolor, crayon
on the carton

do serca i w sposób oczywisty afirmują swój byt najczęściej spowinowaconej grupy. Może zewnętrzne sprzeczności zjawiska (pozorne?), ucieleśnione w artystycznych przedstawieniach Nidzgorskiego, stanowiłyby podatny materiał do interesujących i owocnych analiz różnego typu – metodą kontrastów, metodycznych wykluczeń, tworzenia narzucających się dystynkcji i tym podobne?

3. Profesor Wiesław Juszczak nie dał, zdaje się, żadnej wypowiedzi o art brut, chociaż od lat tropi pierwsze świadome akty ludzkości[33]. Bada on najwcześniejsze zachowane ornamenty, szuka tajemnic mitu, szczególnie zapisanego w słowie, a kilka lat temu zachwycił się rytami w Jaskini Chauveta, które poznał w filmie Wernera Herzoga *Jaskinia zapomnianych snów*[34], jako obiecującymi artefaktami. Warto by towarzyszyć profesorowi Juszczakowi w jego intelektualnych peregrynacjach od paleolitycznych Australijczyków i Europejczyków, aż do *Anabazy* Saint-John Perse'a, licząc na zbliżenie się do nieuprzedzonych żadnymi warunkami kulturowymi gestów artystycznych, czyli mając szansę na wyobrażenie sobie modelowej sytuacji *brut*. Fantazja podpowiada przedstawienia pierwszych artystów w sterylnej atmosferze Jaskini Chauveta.

33

Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1995; *Poeta i mit*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014.

34

D. Czaja, *Duch na skale. Herzoga podróż do źródeł*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 1/2013, s. 21–31.

Ostatni element naszych puzzli znajduję w wypowiedzi sprzed lat profesora Tatarkiewicza[35], którą kwituje: „nie nastąpił koniec sztuki". I równoważę jego optymizm konstatacją Jackowskiego o micie sztuki poza kulturą:

35

W. Tatarkiewicz, *O filozofii...*, s. 290.

„Że sztuka może przestać być malowaniem olejnymi farbami na płótnie i oprawianiem ich w złocone ramy, to jest pewne. Ale może trwać w innych formach. Co więcej: sztuka jest nie tylko tam, gdzie jest jej nazwa, gdzie jest wyrobione jej pojęcie i gotowa teoria. Nie miano ich w grotach Lascaux, a jednak stworzono tam dzieła sztuki. Choćby, w myśl niektórych dzieł awangardy, zaginęła koncepcja i instytucja sztuki, to jednak można przypuszczać, że ludzie nie przestaną śpiewać i wycinać z drzewa figury, odtwarzać to, co widzą, konstruować formy i znakami dawać wyraz swym uczuciom".

028 →

Włodzimierz Rosłon
30 × 42 cm
papier, kredki
paper, crayons

ART

That art may cease to consist in painting with oils on canvas and being framed in golden frames is certain. However, it may continue, assuming other forms. Furthermore, art is not only where its name can be found, where its notion and ready theory are. Those in the caves of Lascaux did not have them yet works of art were created. Even if, as some avant-garde work implies, the concept and institution of art were to get lost, one can suspect that human beings will not cease to sing and carve statues out of wood, recreating what they see, constructing forms and convey their feelings in signs.

BRUT

BIBLIOGRAFIA **BIBLIOGRAPHY** ››

A. Banach, *Ociepka. Malarz dnia siódmego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.

Z. Benedyktowicz [rozmawia] *Z Aleksandrem Jackowskim o „Sztuce zwanej naiwną" i „Na skróty"*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 1995, nr 3/4, s. 203–211.

A. Bouillet, *Co to jest art brut?*, przeł. J.J. Pawlik, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2011, nr 1, s. 141–152.

G. Borowik, *Czas sztuki art brut*, [w:] *Gorzki smak art brut. Badania – kolekcje – wystawy w Polsce na przełomie XX i XXI wieku*, red. M. Elas, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, Warszawa 2016. s. 13–48.

E. Brzezicki, *Schisophrenia paradoxalis socialiter fausta*, „Pismo Literacko–Artystyczne" 1986, nr 3, s. 51–63.

K. Czuma, S. Wodyński, *Siódmy dzień całego życia*, Wojewódzki Szpital dla Nerwowo i Psychicznie Chorych w Branicach, Branice 1980.

J. Daszkiewicz, *Art brut a estetyzacja – wstęp do studium przypadku granicznego*, „Arttak. Sztuki Piękne" 2013, nr 4, s. 77–79.

K. Dąbrowski, *Zdrowie psychiczne ludzi twórczych*, „ITD." 4 II 1979.
Jean Dubuffet 1901–1985. Twórczość, Galeria Zachęta, Warszawa 1993.

J. Dubuffet, *Sztuka surowa*, przeł. T. Wójcik, „Ogród" [Warszawa] 1992, nr 1/9, s. 242–244.

Edmund Monsiel. Odsłona druga, red. Z. Chlewiński, Płocka Galeria Sztuki, Płock 1997.

W. Gombrowicz, J. Dubuffet, *Korespondencja*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

Gorzki smak art brut. Badania – kolekcje – wystawy w Polsce na przełomie XX i XXI wieku, red. M. Elas, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, Warszawa 2016.

R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 316–350.

Inni. Od Nikifora do Głowackiej, opr. A. Jackowski, Zachęta, Warszawa 1965.

A. Jackowski, *Art brut a sztuka współczesna*, [w:] red. B. Zborucka, L. R. Rozmus, *Art brut. Krucha nadzieja*, Państwowa Galeria Sztuki w Legnicy, Legnica 1991, s. 5–24.

A. Jackowski, *Mit sztuki poza kulturą. Art Brut*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 1994, nr 3-4, s. 59–70.

A. Jackowski, *Talent, pasja, intuicja*, Okręgowe Muzeum w Radomiu, Radom 1985.

A. Jackowski, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Wydawnictwo Krupski i S–ka, Warszawa 1995.

››

ART BRUT

BIBLIOGRAFIA BIBLIOGRAPHY

A. Jackowski, *Poza modami, poza czasem*, [w:] *Sztuka bez granic. Od sztuki ludowej do art brut. Wystawa z kolekcji Leszka Macaka*, red. U. Witkowska, Regionalny Ośrodek Kultury w Bielsku-Białej, Bielsko-Biała 2008, s. 5–6.

A. Janicki, *„Inni", czyli ci, którzy własną twórczość traktują jako autoterapię*, [w:] red. E. Bała, *Twórczość bez granic*, Bydgoszcz 1998, s. 11–16.

S. Jasiński, *Art brut w Polsce w roku 2013*, „Biuletyn Informacji Kulturalnej" [Włocławek] 2013, nr 5-6, s. 22–27.

Jean Dubuffet, Wielcy Malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło, nr 134, Kraków 2001.

W. Juszczak, *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1995.

W. Juszczak, *Poeta i mit*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014.

K. Kotula, *Stanisław Zagajewski (1927(?)–2008) i jego związek z Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku*, „Rocznik Muzealny" [Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku] 2012, t. 14, s. 255–268.

A. Ligocki, *Artyści dnia siódmego*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1971.

N. Madejska, *Malarstwo i schizofrenie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

A. Markowska, A. Klimczak-Dobrzaniecka, A. Janicki, *Dlaczego malują? Twórczość chorych psychicznie ze zbiorów dr. Andrzeja Janickiego*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2015.

J. Migdał, Z. Wolanin, A. Zieleziński, *Talent, pasja, intuicja. Polska sztuka nieprofesjonalna 1945–2005*, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2005.

J. Mitarski, *Twórczość plastyczna w schizofrenii*, [w:] A. Kępiński, *Schizofrenia*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1979, s. 78–89.

Od Egzekucji do uniewinnienia, red. Z. Chlewiński, Muzeum Mazowieckie w Płocku, Płock 2009.

Ogólnopolski Konkurs Malarski im. Teofila Ociepki pod patronatem Ministerstwa Kultury i Sztuki. Katalog wystawy 9–24 listopada 1996 Wieża Ciśnień, red. A. Sowińska, Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1996.

Oto Ja. Pierwszy w Polsce zeszyt poświęcony w całości art brut i zjawiskom pokrewnym, bez autora i red., Galeria i Stowarzyszenie Oto Ja, Płock 2010–2011.

„Pismo Artystyczno–Literackie" 1986, nr 3.

K. Piwocki, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.

Plastyka nieprofesjonalna, red. A. Jackowski, Wydawnictwa Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1980.

Przerażenie i ukojenie, red. Z. Chlewiński, Państwowa Galeria Sztuki, Płock 1993.

A.B. Stępień, *Propedeutyka estetyki*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1986.

A.B. Stępień, *Współczesne granice pojęcia sztuki*, [w:] tenże, *Studia i szkice filozoficzne III*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2015, s. 66–72.

A. Strońska, *Tyle szczęścia dla szewców*, Czytelnik, Warszawa 1981.

Sztuka intuicyjna, Wojewódzki Ośrodek Kultury w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1997.

S. Szuman, *Pojęcie dyletantyzmu i jego rodzaje. Sztuka samorodna a sztuka dyletancka*, [w.] idem, *Wybór pism estetycznych*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, s. 221–244.

W. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962.

M. Tyszkiewicz, *Psychopatologia ekspresji. Twórczość artystyczna chorych psychicznie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987.

Sztuka może leczyć. Z dr. Andrzejem Kowalem […] rozmawia K. Bik, „Gazeta Wyborcza", „Art Business" 2007, nr 11, s. 48–49.

H. Waniek, Świat czy choćby wagon, „Charaktery" 1998, nr 11, s. 32–33.

7 4

ART

Prace

BRUT

029

Works

75

ART

BRUT

030 →

Piotr Jan Bedyński
21 × 29,5 cm, papier milimetrowy, kredki, marker, długopisy
millimeter paper, crayons, marker, pens

7
6

ART BRUT

78

031 ←

Krzysztof Wiśniewski
43 × 61 cm,
karton, farby akrylowe
cardboard, acrylic paints

032 ↗

Krzysztof Wiśniewski
43 × 61 cm,
karton, farby akrylowe
cardboard, acrylic paints

033 →

Krzysztof Wiśniewski
43 × 61 cm,
karton, farby akrylowe
cardboard, acrylic paints

034 → →

Krzysztof Wiśniewski
43 × 61 cm,
karton, farby akrylowe
cardboard, acrylic paints

80

81

035 ←

Marek Świetlik
Na spacerze
farby olejne na tekturze
100 × 70 cm, 2015,
wł. Zofia Łoś

On a walk
oil paints on cardboard
property of Zofia Łoś

036 →

Marek Świetlik
Para
farby olejne na tekturze
100 × 70 cm, 2015,
wł. Zofia Łoś

Couple
oil paints on cardboard
property of Zofia Łoś

83

037 ←

Roman Rutkowski, 2010
50 × 70 cm
karton, pastele
cardboard, pastels

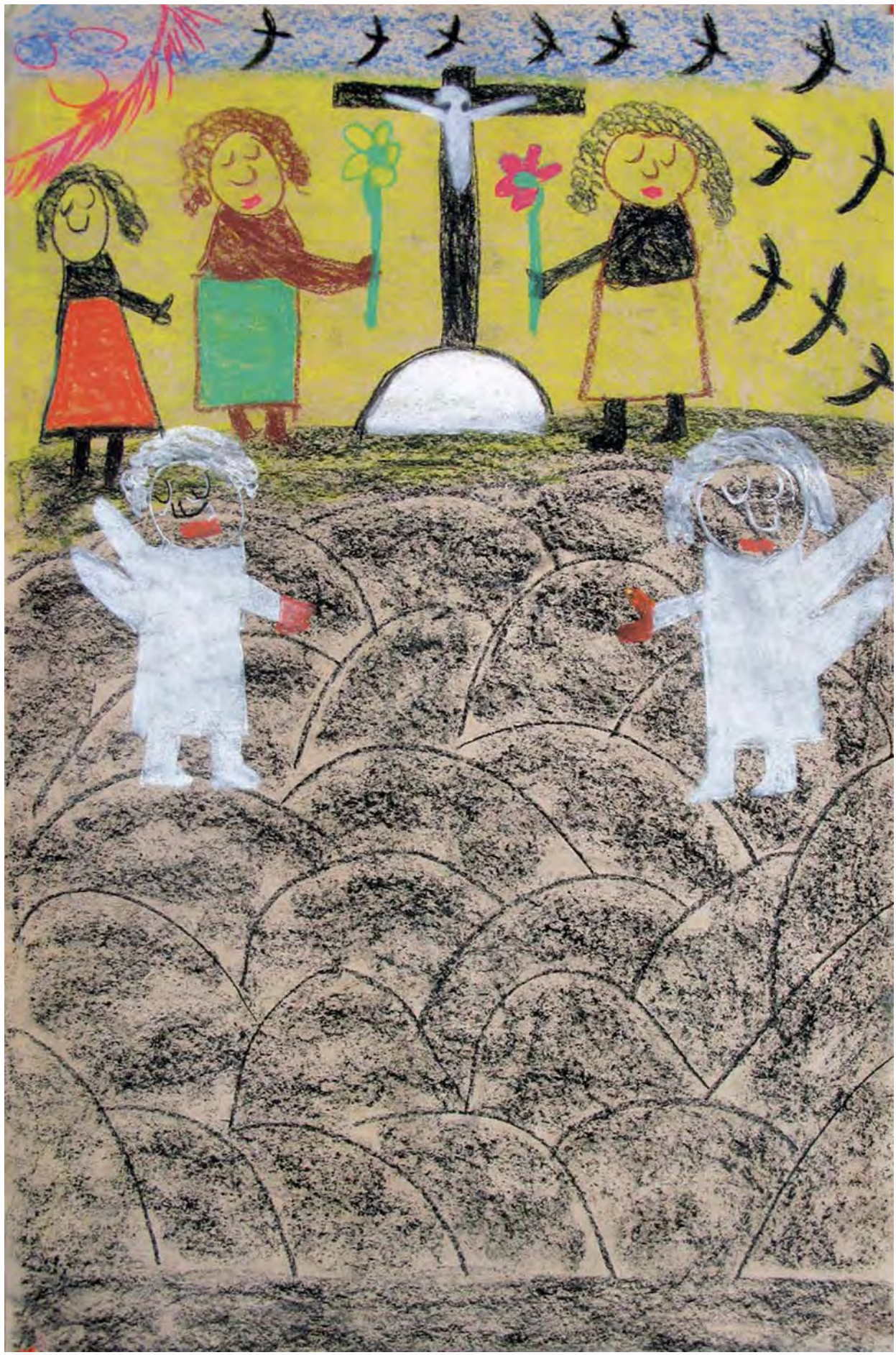
038 ←

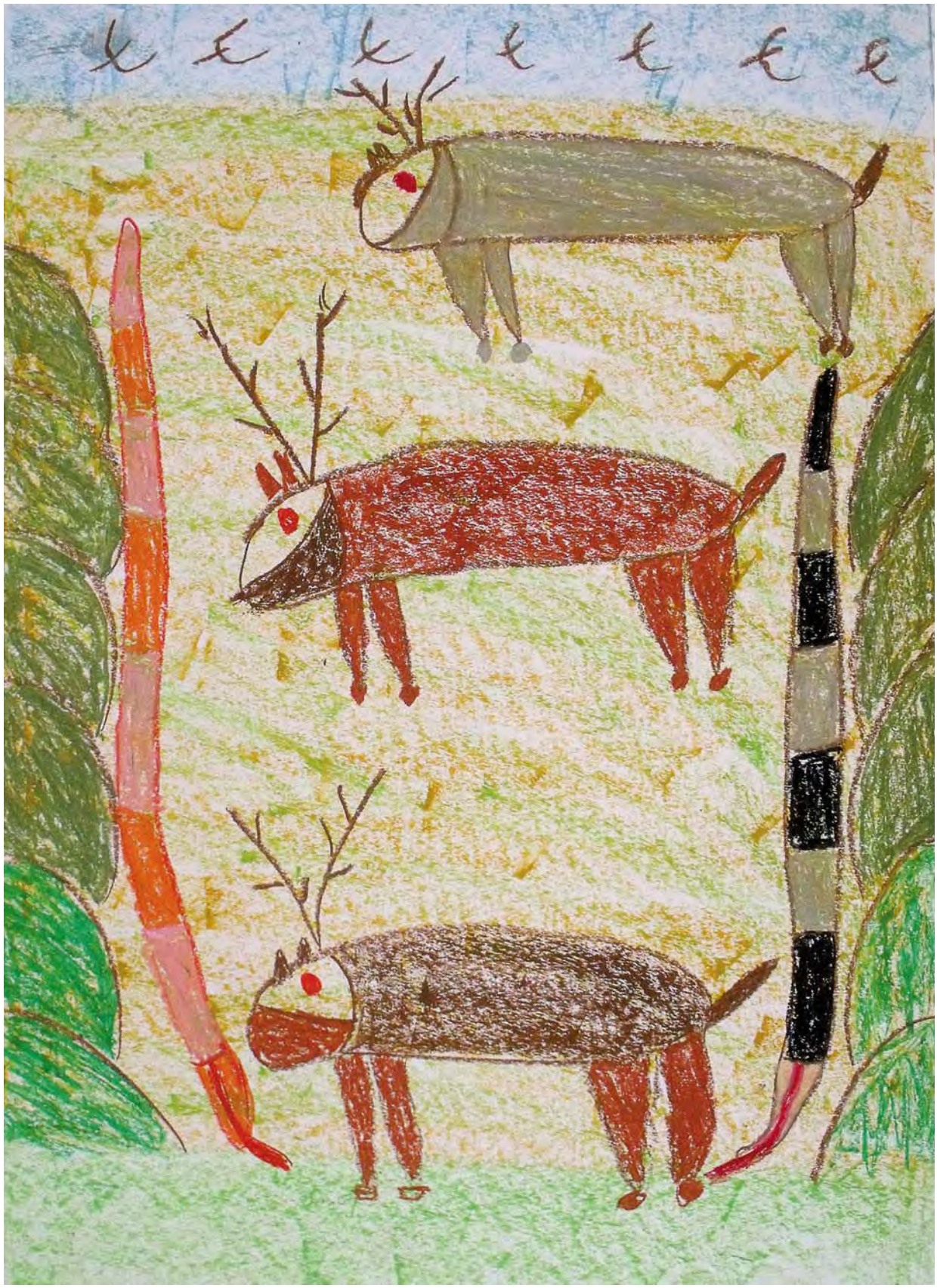
Roman Rutkowski, 2010
50 × 70 cm
karton, pastele
cardboard, pastels

039 →

Roman Rutkowski
65 × 100 cm
szary papier, pastele
gray paper, pastels

84





86

ART

BRUT

040 ←

Roman Rutkowski, 2010
50 × 70 cm
karton, pastele
cardboard, pastels

041 →

Adam Nidzgorski
cztery osoby,
2005,
akwarela, kredka
na kartonie,
22 × 31 cm

watercolor, crayon
on the carton

042 ←

Włodzimierz Rosłon
30 × 42 cm
papier, kredki
paper, crayons

043 →

Włodzimierz Rosłon
30 × 42 cm
papier, kredki
paper, crayons

044 →

Włodzimierz Rosłon
30 × 42 cm
papier, kredki
paper, crayons

ART BRUT

Joanna Daszkiewicz — Pojęcie „art brut” w stronę miniaturowej teorii

Author: Joanna Daszkiewicz
Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu

Author: Joanna Daszkiewicz
University of Fine Arts
in Poznań

ART BRUT

Joanna Daszkiewicz

The Notion of ART BRUT

Towards a Miniature Theory

Pojęcie „art brut" – w stronę miniaturowej teorii

„Pojęcia są tak naprawdę czymś więcej – a na pewno «robią» coś więcej. Jeśli dobrze je przemyśleć, zawierają one miniaturowe teorie, które pod tą postacią pomagają analizować przedmioty, sytuacje, stany i inne teorie"[1] 1

Jak pisze w *Wędrujących pojęciach* Mieke Bal[2], pojęcia funkcjonują niczym teorie w miniaturze. Ich wędrówka transterytorialna otwiera nowe obszary badawcze. W swoim artykule użyję dwóch kierunków „wędrowania": ruchu horyzontalnego, przekraczającego mniej lub bardziej jawne granice oraz wertykalnego, dokonującego zejścia w głąb ku archeologii i etymologii słowa (i wynurzającego się z „balastem" ku górze). 2

Pojęcie „art brut", utworzone w 1945 roku i potem doprecyzowywane przez Jeana Dubuffeta (i innych), można rozważać, a więc używać na dwa różne sposoby. Po pierwsze, funkcjonuje ono jako pojęcie – „etykieta" w ramie historycznej. Po drugie, staje się ono pojęciem „wędrującym", przy czym trzeba pamiętać, że jest to wędrowanie „mimo woli" (mimo woli jego twórcy, a więc Dubuffeta, który był przeciwny jakiemukolwiek użyczaniu nazwy zjawiskom równoległym czy wręcz bliźniaczym). Oczywiście poruszanie się w płaszczyźnie słów ma w efekcie służyć lepszemu rozumieniu zdarzeń i rzeczy. Szczepiąc pojęcia nowymi kontekstami, będziemy je przymierzać do zjawiska, jakim jest różnie zwana twórczość, w przypadku Dubuffeta – *Art Brut*.

1

M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012, s. 47.

2

Ibidem.

ART BRUT

"In fact, concepts are, or rather do, much more. If well thought through, concepts offer miniature theories, and in that guise help in the analysis of objects, situations, states, and other theories."[1] (M. Bal)

As Mieke Bal observes in *Travelling Concepts*[2], concepts function like theories in miniature. Their transterritorial journeying opens up ever new fields of research. In my article I will use two directions of "journeying": horizontal motion, transcending the more or less evident borders, and vertical motion, descending in depth into the archaeology and etymology of the word (and surfacing with a "ballast").

The concept of "art brut", coined in 1945 and later defined precisely by Jean Dubuffet (and others), may be considered and therefore used in two different ways. First, it operates as a "label" concept in a historical framework. Second, it becomes a "travelling" concept, but we need to remember that this is travelling "willy-nilly" (despite the will of its author, i.e. Dubuffet, who opposed any application of the name with respect to parallel, or even twin phenomena). Naturally, operating on the level of words is to result in a better understanding of events and things. Vaccinating concepts with new contexts we will adjust them to a phenomenon, which is differently called art, which according to Dubuffet is *Art Brut*.

As M. Bal implies, concepts create an intersubjectivity, which is the space of debate. In the case of "art brut", one may observe ever new attempts by different "users" to work out a common denominator. Dubuffet himself does not make the task of reading "art brut" through the source frame of his invention any easier. Assuming that all know what is behind the name, let us embark on a search, which may also display the characteristics of being led astray.

It is worthwhile to remember that, as Fabrice Hergott mentions, Dubuffet treats Art Brut "as a reference point rather than a model".[3] It is a reference point in the struggle against the "asphyxiating culture", and in the development of his own art, or in the general theory of painting. In this sense Dubuffet's statement: "Art Brut is simply the art of an undeveloped person. Such a person secrets art as a snail creates its shell, or does something as natural as a leaf growing on a tree, an insect being born or a healthy stomach. The nature of things, but natural nature"[4] has its wider impact on Dubuffet's entire range of activities as a painter, sculptor, writer, para-ethnographer, and para-physicist, and the inventor of brut, or "raw" art.

1 *A Mieke Bal Reader*, The University of Chicago Press. Chicago and London 2006, p. xxii.

2 See: *A Mieke Bal Reader*, op. cit.

3 F. Hergott *Wędrowiec stosowany*, transl. into Polish by A. Stepnowski, [in:] Catalogue *Jean Dubuffet*. Wydawnictwo Galerii Zachęta. Warszawa 1993, p. 53.

4 F. Hergott *Wędrowiec stosowany* op. cit., p. 53.

ART BRUT

Jak sugeruje Bal, pojęcia wytwarzają intersubiektywność, która jest przestrzenią debaty. W przypadku art brut można zaobserwować wciąż podejmowane próby wypracowania wspólnego mianownika przez różnych „użytkowników". Nie ułatwia tego zadania sam Dubuffet i czytanie „art brut" poprzez ramę źródłową jego wynalazku. Zakładając, że wszyscy wiedzą, co kryje się pod tą nazwą, przystąpimy więc do poszukiwań, które mogą nabrać również cech błądzenia.

Warto pamiętać, jak pisze Fabrice Hergott, że dla Dubuffeta *Art Brut* „jest punktem odniesienia, nie modelem"[3]. Punktem odniesienia zarówno w walce przeciw „duszącej kulturze", jak i w kształtowaniu własnej twórczości czy teorii malarstwa w ogóle. W tym sensie słowa Dubuffeta: „Art Brut to po prostu sztuka człowieka nieukształtowanego. Wydziela on sztukę tak, jak ślimak tworzy swoją muszlę czy, skądinąd, jak w naturalny sposób rośnie liść na drzewie, rodzi się owad czy pracuje zdrowy żołądek. Natura rzeczy, ale natura naturalna"[4] – mają swoje szersze przełożenie na całą aktywność Dubuffeta – malarza, rzeźbiarza, pisarza, para-etnografa i patafizyka oraz wynalazcy twórczości *brut*, czyli „surowej".

3 F. Hergott, *Wędrowiec stosowany*, przeł. A. Stepnowski, [w:] *Jean Dubuffet*, katalog, Wydawnictwo Galerii Zachęta, Warszawa 1993, s. 53.

4 Ibidem, s. 53.

Kiedy pojęcie staje się etykietą

Znamiennym jest w tej narracji fakt, że termin „art brut" pojawił się w pewnym konkretnym historycznym momencie jako wynalazek w pierwszej kolejności o charakterze literackim.[5] Dubuffet tym samym „wynalazł" słowo, które wyodrębniło z obszaru medycznego pewną aktywność pacjentów szpitali psychiatrycznych, lokując ją w polu sztuki. Zanim do tego doszło, zgodnie z „regułami sztuki" Pierre'a Bourdieu[6], przemiany w kulturze i postrzeganiu musiały najpierw osiągnąć stan gotowości i potencjalnej możliwości na przyjęcie „nowych" uczestników pola. Prawem wejścia do obszaru *art* stał się złożony ruch Dubuffeta, który: „odkrył" – „nazwał" i zaczął budować kolekcję. Przyrównując do historycznego gestu Marcela Duchampa, Dubuffet przełożył jako ready-made pewne zjawisko wraz z jego uczestnikami z niszowego nurtu życia w samo centrum kultury – jako narzędzie przeciw niej (kulturze) wymierzone.

5 Por. J. Daszkiewicz, *Art brut – twórczość zlokalizowana przy opowieści*, [w:] „Studia Kulturoznawcze" NR 2(10)ROK 2016, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM w Poznaniu, 2016, ss. 135-145

6 Por. P. Bourdieu, *Reguły sztuki*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2007.

Źródłowa (w sensie zamiaru i punktu wyjścia Dubuffeta) literackość „art brut", a więc najpierw stworzenie koncepcji, a potem szukanie, uzupełnianie jej przykładami, otwiera możliwość skupienia się na słowach i ich literackim (oraz dyskursywnym) potencjale. Konieczne jest też równoległe i czujne utrzymanie relacji i interakcji ze światem rzeczy, który w tym przypadku tworzą osoby, ich działania o charakterze twórczym oraz ich wytwory uwikłane w różne style ramowania.

Historia „pierwszego" spotkania i olśnienia Dubuffeta twórczością, dla której potem stworzy nazwę, przybiera charakter literackiej anegdoty. Pełniąc służbę wojskową na stacji meteorologicznej na Wieży Eiffla, odkrył on zeszyty z notatkami szalonej Clementine R. Dubuffet miał wtedy 22 lata. Rysunki i opisy chmur w kategoriach fantastycznych opowieści ujęły go na tyle mocno, że do końca swojego długiego życia nie mógł się już od nich uwolnić. To wydarzenie można potraktować jako znaczące, „traumatyczne" i otwierające. Podobny schemat mocnego doznania i uruchomienia impulsu twórczego okaże się wspólny dla wszystkich, którzy znaleźli się w zasięgu silnego podmuchu niosącego nazwę „brut".

When a concept becomes a label

It is telling indeed that in this narrative the fact that the term "art brut" emerged in a specific historical moment, first of all as a literary invention. Dubuffet thus "invented" the word, which lifted out of the medical field a certain activity of psychiatric patients and located it in the realm of art. Before this occurred, though, in line with the "rules of art" of Pierre Bourdieu,[5] transformations in culture and perception had to first reach a state of readiness and potential capacity for the acceptance of "new" participants. The right to enter the realm of art was obtained by virtue of Dubuffet's complex motion; he "invented", "named" and – began to build a collection. Comparing to the historical gesture by Duchamp, Dubuffet transformed as a ready-made a certain phenomenon with its participants from the sidelines of life into the very centre of culture, as a tool against this culture.

The original (in the sense of Dubuffet's intention and reference point) literariness of "art brut", i.e. the creation of a concept followed by a search for and supplementing with examples, opens up the possibility of focusing on words and their literary (and discursive) potential. It is likewise necessary to be in a parallel and close relation and inter-action with the realm of objects, which in this case is made up by people, their creative endeavours, and artefacts, embroiled in different framing styles.

The history of Dubuffet's first meeting with and thrill by the art which he would invent a name for later, is a literary anecdote. When being a soldier, servicing a weather station on the Eiffel Tower, he found notebooks with notes by the mentally disturbed Clementine R. Dubuffet was 22 years old. The drawings and descriptions of clouds in terms of fantasy tales had such a powerful impact on him that he was unable to let go of them till the end of his long life. This event should be seen as significant, "traumatic" and opening up. A similar pattern of a powerful sensation and setting in motion a creative impulse will be shared by all who were swept away by the strong wind called "brut".

As Alain Bouillet observes, Dubuffet "throughout his life tried to control the application of the term, juxtaposing it against earlier names (folk art, naïve art, children's art, madmen's art, psychopathologic art) and protected it against later labelling, whose emergence he predicted …"[6]. The use of control and tagging enclosed the concept in a *label*. A concept, which has become a *label* got stuck in the place and time of *labelling*. M. Bal says directly that "Concepts (mis) used in this way lose their working force; they are subject to fashion and quickly become meaningless."[7] This is perhaps how we can explain the difficulty in the translation of the French invention of "Art Brut" into the reality of a different space and time, e.g. in Poland. In order to become part of the extensive French discourse dedicated to this art, one needs to precisely define the terms, not however as a direct and unthinking transplant of a historical *label* from one are into another. A nomadic movement should be triggered, edges and fissures opened and made operational. Concepts, as G. Deleuze observes, "each in itself and in inter-relations, are centres of vibration. It is for this reason that everything resonates

5 See: P. Bourdieu *Reguły sztuki*, transl. into Polish A. Zawadzki, Wyd. Universitas, Kraków 2007

6 A. Bouillet *Co to jest Art Brut?*, transl. into Polish J. Pawlik, [in:] *Konteksty* no. 1 (292), p. 142.

7 *A Mieke Bal Reader*, p. xxii.

ART BRUT

Jak pisze Alain Bouillet, Dubuffet „przez całe życie będzie starał się kontrolować zastosowanie wprowadzonego terminu, przeciwstawiając go wcześniej istniejącym nazwom (sztuka ludowa, sztuka naiwna, sztuka dziecka, sztuka obłąkanych, sztuka psychopatologiczna) i chroniąc przed późniejszym nazewnictwem, którego pojawienie się przeczuwał [...]”[7]. To obwarowanie się i obanderolowanie zamknęło pojęcie w *etykietę*. Pojęcie, które stało się *etykietą*, utknęło w miejscu i czasie *etykietowania*. Bal mówi wprost, że „ [p]ojęcia (błędnie) używane w ten sposób tracą swoją siłę oddziaływania, podlegają modzie i szybko tracą znaczenie”[8]. Tym być może należy tłumaczyć trudność w przekładaniu francuskiego wynalazku *Art Brut* w realia innej przestrzeni i czasu, na przykład polskie. Aby włączyć się w bogaty dyskurs francuski poświęcony tej twórczości, trzeba uściślić pojęcia, ale nie na zasadzie sztywnego przesadzania historycznej *etykiety* z jednego obszaru w drugi. Należy raczej wyzwolić ruch nomadyczny, otworzyć krawędzie i uruchomić szczeliny. Pojęcia bowiem – jak tłumaczy Gilles Deleuze – „każde w sobie samym i we wzajemnych stosunkach, są ośrodkami wibracji. Właśnie dlatego wszystko rezonuje, zamiast następować po sobie lub sobie odpowiadać”[9].

Można w tym miejscu pokusić się (na zasadzie krótkiej badawczej dygresji) o subtelne zestawienie czy wręcz o montaż pojęć w bliskości Dubuffeta i Deleuze’a. Strumień myśli pobudzający i utrzymujący *różnorodność* jest im obu wspólny. To, co znalazł dla siebie w twórczości artystycznej Dubuffet, rezonuje w którymś odnożu kłącza z twórczością filozoficzną Deleuze’a. „Ale Dubuffet – podkreśla Hergott – odnalazł to, czego szukał już w 1947 r.: obraz tworzony przy pomocy myśli. Myśli błądzącej, bez schronienia w konkretnej formie, krążącej już to z przodu, już to z tyłu tak, że kontur przestaje istnieć, błądząc, jak to czynią prawdziwi wędrowcy bawiący się w gubienie i odnajdywanie drogi, przechodząc w obu kierunkach od pewności do tego, co nieznane i znajdując w tym szczególne upojenie”[10]. W odpowiedzi na te słowa Deleuze mógłby wykrzyknąć: „I czym byłby myśliciel, gdyby nieustannie nie zmagał się z chaosem?”[11].

7 A. Bouillet, *Co to jest Art Brut?*, przeł. J. Pawlik, „Konteksty” 1(292)/2011, s. 142.

8 M. Bal, *Wędrujące pojęcia*..., s. 49.

9 G. Deleuze/F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 30.

10 F. Hergott, *Wędrowiec stosowany*, s. 53.

11 G. Deleuze/ F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, s. 230.

Brylanty i ropuchy

Aby uruchomić „wibrację” pojęcia, warto przyjrzeć się elementom składowym i fragmentom budującym oksymoron „art brut”. Część odsyłająca do pola *art* z jednej strony sprawia nadal problem, gdyż Dubuffet w kontekście toczonej walki z kulturą unikał nazewnictwa sztuczno-artystyczno-muzealnego. Pisał o autorach, nie o artystach, wskazywał na prace i wytwory zamiast mówić o dziełach sztuki. Często posługiwał się też słowem „dokument” na określenie pozyskanych od pensjonariuszy szpitali psychiatrycznych rysunków czy innych obiektów. Z drugiej strony odwołanie się do pojęcia *art* uruchomiło „nowe” spojrzenie i odmienne od wcześniejszych narracje. Ramowanie pojęcia *brut* w pryzmacie *art* i odwrotnie otwiera marginesy i pozwala „wędrować” zarówno obok, jak i poprzez sztukę.

Drugi człon, *brut*, etymologicznie wyznacza cechy „osobliwe” dla całego zestawu. *Brut* to nie tylko gorzki smak wytrawnego szampana i nawiązanie do rodzinnej firmy Dubuffeta. Mieszczą się w nim „surowość” i „pierwotność”, które mogą, a nawet powinny, jak sugeruje Kent Minturn, być czytane równolegle do *Myśli nieoswojonej* Claude’a Levi-Straussa. Pomocne w rozumieniu może się też okazać pole

ART

rather than succeeds or corresponds to everything else."[8]

At this point one may attempt (as a brief research digression) a subtle juxtaposition or a merger of concepts in the vicinity of Jean Dubuffet and Gilles Deleuze. They share a stream of thoughts stimulating and supporting *diversity*. What Dubuffet found for himself in artistic creativity resonates in an offshoot of the rhizome in Deleuze's philosophical writings. As Fabrice Hergott highlights: "Dubuffet found what he had been looking for as early as 1947: a painting created by means of thought. A travelling thought, without it being sheltered in a particular form, appearing in front and at the back, so that the outline ceases to exist, losing its way, as true wanderers do, playing losing and finding their way, moving in both ways from certainty to the unknown, and greatly relishing it."[9] Replying to the above words, Deleuze might have cried out: "What would athink er be if he did not grapple with chaos on a regular basis?"[10]

Diamonds and toads

In order to set in motion the "vibration" of a concept, it is in order to have a look at the component elements and the fragments building up the oxymoron "art brut".
The part referring to the realm of *art* is still troublesome since Dubuffet, in the context of the struggle against culture, avoided the jargon of art history and museology. He wrote about authors rather than artists, indicating works and products rather than artefacts. He would often use the word "document" to define the drawings or other objects acquired from mental patients. On the other hand, the reference to the concept of *art* triggered a "new" perception and narratives which were divergent from earlier ones. Framing the concept of *brut* in the prism of *art* and reversely, opens up margins and facilitates "wondering" next to and through art.

The other part of the term, *brut*, etymologically defines the "unique" features for the entire set. *Brut* is not only the bitter taste of dry champagne and a reference to Dubuffet's family business. It is inclusive of "rawness" and "the primeval", which may, or even should, as Kent Minturn implies, be read side by side with the observations on "untamed thinking" by C. Levi-Strauss. Helpful in the understanding can be the field mapped out by "what does not yield to recycling", arrested at its stage of "adulteration" typical of raw silk and unpolished diamond.

Before Dubuffet coined the definition of Art Brut, he bluntly defined his preferences:

"A song cried out by a girl brushing clean a flight of stairs moves me more than a sophisticated song. Each person has their own taste. I like less. I also like what is in the embryonic state, underdeveloped, imperfect, and mixed. I prefer unpolished diamonds in their adulteration. And then there are toads…"[11]

The words, as Lucienne Peiry indicates, preceded later attempts at arriving at a definition and laid the foundations for future discoveries and trips to mental hospitals. Moreover, it is telling that Lucienne Peiry, by opening with the above quote her article dedicated to adventure, "Collection de l'Art Brut", locates the entire phenomenon precisely in the

BRUT

8 G. Deleuze/F. Guattari *Co to jest filozofia?*, transl. into Polish P. Pieniążek, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2000, p. 30.

9 F. Hergott *Wędrowiec stosowany*, op. cit., p. 53.

10 G. Deleuze/F. Guattari *Co to jest filozofia?*, op. cit., p. 230.

11 J. Dubuffet *Note pour les fins-lettres* (1945), quoted after: L. Peiry *L'aventure de la Collection de l'Art Brut: une histoire de diamants et de crapauds*, article published at www.artbrut.ch (access on 6.10.2016).

wyznaczone przez to, „co nie poddaje się wtórnej obróbce", zatrzymane w swoim stadium „zanieczyszczenia" typowym dla surowego jedwabiu i nieoszlifowanego diamentu.

Zanim Dubuffet stworzył definicję *Art Brut*, swoje preferencje określał dosadnie: „Piosenka wykrzykiwana przez szorującą schody dziewczynę bardziej mnie porusza od wymyślnej pieśni. Każdy ma swój gust. Lubię mniej. Lubię też to, co jest w zalążku, źle ukształtowane, niedoskonałe, pomieszane. Wolę nieoszlifowane diamenty w ich zanieczyszczeniu. A do tego ropuchy…"[12].

Słowa te, jak wskazuje Lucienne Peiry, poprzedziły późniejsze próby definiowania i stworzyły grunt pod szykujące się odkrycia i wyprawy do szpitali psychiatrycznych.

Znamienny jest też fakt, że Peiry, otwierając powyższym cytatem swój artykuł poświęcony przygodzie z Collection de l'Art Brut, umieszcza całe zjawisko właśnie w „historii diamentów i ropuch". Porusza się w obszarze *brut* (zanieczyszczenia), blisko surowych złóż i błota. Całą historyczną już batalię Dubuffeta przeciwko oficjalnej i współczesnej mu kulturze streścić można zatem jako pojedynek pomiędzy diamentem a brylantem, surowym a czyszczonym (lub imitowanym) złotem. Aby mocniej rozwibrować część znaczeniową przyległą do *brut*, można też poszukać jego dopełnienia w przeciwstawnym słowie *net*. Francuskie *net* (*nette*) odnosi się do tego, co wyraźne i czyste. Most łączący napięcia między *brut* i *net* uaktywnia dalsze kręgi znaczeniowe aż po zestaw typowo ekonomiczny brutto – netto. Chociaż jego płaszczyznę wyznacza język ekonomii, dokonując rozszczelnienia, możemy również wejrzeć w obszar sztuki.

Oto krótka opowieść, zbudowana na powyższym napięciu. O ile w warstwie pojęciowej jest ono mocno zaznaczone, o tyle w wersji wizualnej[13] traci swoje zaognienie.

Zabawki

Dinozaury plastikowe
i wszelkiej maści gady,
do tego lalki
i inne części zabawek,
dętki, piłki, rowerowe koła,
sznury,
linki,
kable,
rurki,
szmaty i foliowe worki,
wszystko mocno na supły powiązane
i złożone jak surrealne puzzle.

Franco Bellucci montuje swoje obiekty na łóżku, wydając pomruki z głębi brzucha. Często je ślini w intymnej bliskości. Odprawia sobie tylko znane „somatyczne misteria". Leczy rany i zadaje rany. Mocno zaciśnięte kable i rurki tamują krew,

045-051
Bellucci–Koons
fałda wizualna

045

12

12

J. Dubuffet, *Note pour les fins-lettres*, cyt. za: L. Peiry, *L'aventure de la Collection de l'Art Brut: une histoire de diamants et de crapauds*, Collection de l'Art Brut Lausanne, http://www.artbrut.ch/download/webfiles/96a216219ecd145ed8ca6486f29e8775.pdf/peiry-lucienne-diamants-crapauds.pdf_ (6.10.2016).

13

Patrz: *fałda wizualna Bellucci-Koons*, złożona z wizualnych cytatów zaczerpniętych z autorskich stron internetowych.

046

047

048

049

050

051

"history of diamonds and toads". She moves in the *brut* (adulteration) zone, close to raw deposits and mud. The now historic battle fought by Dubuffet against official and contemporary culture can be summarised as a struggle between unpolished and polished diamonds, or raw and pure (or imitation) gold.

In order to produce even more vibrations in the semantic field related to *brut*, one may seek its supplement in the opposite word "net". French *net (nette)* refers to what is clear and pure. The bridge which joins the tensions between *brutto* and *netto* sets in motion ever new semantic levels, up to the typically "economic" set: *brutto – netto*, or *gross – net*. Although this level is defined by the language of economics, by reducing the tightness we may also take a sneak peek into the realm of art.

This is a short story built on the above tension. While it is strongly delineated as to concept, it loses its focus in the visual version.

Toys

Plastic dinosaurs
and reptiles of every ilk,
and moreover dolls
and other toy parts,
inner tubes, balls, bicycle wheels,
ropes,
strings,
cables,
pipes,
rags and plastic bags,
all is tied
and pieced together like a Surreal puzzle.

Franco Bellucci installs his objects on a bed, making sounds from the depth of his belly. Often he salivates onto them in intimate proximity. He holds his own, idiosyncratic "somatic celebrations". He inflicts and heals wounds. Tightly contracted cables and pipes stem the blood, or perhaps intensify the suffering. "No doubt, they are both interchangeable",[12] as indicated by a note from an exhibition in Paris, published by *Le Monde*.

Which contemporary artist will withstand this symbolic power? – "Since they both use plastic toys – Bellucci and Koons – we would like to install them in the same space, compare their histories and see which of the two will resist confrontation."[13]

Franco Bellucci is a resident of an Italian mental hospital. He does not talk. He is very much into DIY. Hecollects toys and other waste. His work can be found at exhibitions. Jeff Koons is a recognised American artist. He does talk. His toys as ready-mades appear in urban space as blown-up trinkets.

The above juxtaposition of two artists in one cultural text (a public press release) reveals "desirable" (e.g. from Deleuze's point of view) tensions. We are faced with a task in the form of a question – *How would this work together? Who will resist whom and what?*

Making use of the advice of the Strategist/Gardener, a figure for Deleuze/Guattari, we may create a space in line with their recommendations: "Make rhizomes, not roots, never plant! Do not sow, grow offshoots!" Further on:

"The tree is filiation, but the rhizome is alliance, a unique alliance. The tree imposes the verb 'to be', but the fabric of the rhizome is the conjunction

12 More at: *Franco Bellucci*; Galeri Christian Berst, [in:] *Le Monde*; Dimanche 8 – Lundi 9 Novembre 2015.

13 *Franco Bellucci*; Galeri Christian Berst, [in:] *Le Monde*; op. cit.

a może właśnie potęgują cierpienie. „Bez wątpienia są tym i tamtym wymiennie”[14] – jak podaje notatka z paryskiej wystawy zamieszczona w „Le Monde”.

Który współczesny artysta sprosta tej symbolicznej mocy? – „Skoro obaj stosują plastikowe zabawki – Bellucci i Koons – chcielibyśmy je zestawić w jednej przestrzeni, porównać ich historie i zobaczyć, która z tych dwóch stawi opór konfrontacji”[15].

Franco Bellucci to pensjonariusz włoskiego szpitala psychiatrycznego. Nie mówi. Majsterkuje. Zbiera zabawki i inne śmieci. Jego prace bywają eksponowane na wystawach.

Jeff Koons to uznany amerykański artysta. Mówi. Jego zabawki jako ready-made pojawiają się w przestrzeni miast w wersji przeskalowanych bibelotów.

Powyższe zestawienie dwóch twórców w jednym tekście kultury (upubliczniona notatka dziennikarska) ujawnia „pożądane”(chociażby z punktu widzenia Deleuze’a) napięcia. Oto pojawia się zadanie w formie pytania: *jakby to zadziałało razem? Kto komu i czemu stawi opór?*
Korzystając z porad Stratega/Ogrodnika, pod którego figurą kryją się Deleuze/Guattari, możemy stworzyć przestrzeń zgodnie z ich/jego wskazówką: „Twórzcie kłącze, nie korzeń, nigdy nie zasadzajcie! Nie siejcie, rozsadzajcie!”
I dalej:
„Drzewo jest rodowodem, kłącze zaś to przymierze, niepowtarzalne przymierze. Drzewo narzuca czasownik «być», tkanką łączną kłącza jest natomiast «i… i… i…»”[16].
Wybierając moc spójnika „i”, który po roz-sadzeniu i prze-sadzeniu łączy (albo k-łączy się w kłączu), zapytajmy ponownie: *Franco Bellucci i Jeff Koons połączeni właśnie aktywnym „i… i… i…” w jednej fałdzie?*

14 Więcej: Ph. Dagen, *Franco Bellucci, Galerie Christian Berst*, „Le Monde”, 8–9.11.2015, tłumaczenie własne, http://www.christianberst.com/data/press/review/473/Franco-Bellucci.pdf (6.10.2016).

15 14 Ibidem.

16 15 G. Deleuze/F. Guattarii, *Tysiąc plateau*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 29.

Bellucci „i… i… i…” Koons

Wspólna fałda:
Kiedy w 1955 roku w Pensylwanii urodził się Jeff Koons, Franco Bellucci mieszkający w Livorno miał już 10 lat. Miał też zdiagnozowane uszkodzenie mózgu, które zablokowało jego rozwój i zdolność mowy. Jeff już jako ośmiolatek podobno kopiował dzieła dawnych mistrzów i sprzedawał. Franco, którego rozpierała kompulsywna destrukcja wobec rzeczy, mając 16 lat, wyrzucił telewizor. Był to dzień całkowitego zaćmienia słońca (15.02.1961), co metaforycznie przekłada się na jego stopniowe zapadanie się w cień życia. Kiedy Koons zdobywa wykształcenie, Bellucci przebywa w całkowitej izolacji szpitala psychiatrycznego w Volterze. W ciągu 17 lat przez większość czasu jest przywiązany do łóżka. Słynie ze swojej siły i determinacji w wybijaniu okien i wyrywaniu grzejników. W 1976 roku Koons zdobywa licencjat BFA Maryland Institute College of Art i pracowicie kroczy po ścieżce sukcesu i artystycznej sławy. Mniej więcej w tym czasie, w 1978 roku Bellucci wraca do domu rodzinnego. Biegnie do swojego pokoju i sprawdza szufladę pełną zabawek – są na swoim miejscu…[17] Wielkoformatową rzeźbę-zabawkę z różnokolorowych kwiatów o tytule *Puppy* Koons wystawia w Rockefeller Center (1992). A kolejna diagnoza psychiatryczna sprowadza Bellucciego znów do Volterry,

16 Por. https://www.christianberst.com/fr/artiste/bellucci.html; *Wspólna fałda* „Bellucci – Koons” utworzona została na podstawie „biogramów” zamieszczonych na stronach internetowych obu twórców; patrz: przypis 18.

'and… and… and…'."[14]
Choosing the power of the "i", which after the growing of the connection offshoots (or the offshoots of the rhizome), let us ask again: *Can Franco Bellucci and Jeff Knoos be joined by the active "and… and… and…" in one fold?*

Bellucci "and… and… and…" Knoos
Common fold:

When Jeff Knoos was born in Pennsylvania in 1955, Franco, a resident of Livorno, was already 10 years of age. He was also diagnosed with a brain damage, which arrested his development and capacity for speech. Already as an eight-year-old, Jeff is said to have copied and sold works by old masters. Franco, who compulsively destroyed objects, threw away his TV set when he was 16 years old. This was the day of the total eclipse of the sun (15 February 1961), which metaphorically translates into a gradual dissipation into the shadow of his life. When Knoos receives education, Franco remains in complete isolation of the Volterra psychiatric hospital. He spends the better part of 17 years tied up to his bed. He is famous for his physical strength and determination to smash windows and tear radiators off the wall. In 1976 Jeff Knoos gets a BFA at the Maryland Institute College of Art and laboriously climbs the ladder of success and artistic fame. At approximately the same time (1978), Bellucci returns to his family home. He runs to his room and checks on a drawer full of toys – they are all there…[15] A large-sized toy-sculpture called *Puppy*, made of varicoloured flowers, is exhibited by Knoos in the Rockefeller Center (1992). Another psychiatric diagnosis brings Franco back to the Volterra, where he stays until 1998; he is restricted in his movement but is no longer tied. The following year he would become a resident of the Franco-Basaglia Centre in Livorno and would start working in the *Blu Cammello* studio led by Riccardo Bargellini. There the therapy is based on respect for an individual. Bellucci can finally become a wanderer and collector of objects. Jeff Knoos wins ever more prestigious awards, conquers international urban spaces, squares and exhibition halls.

What does this narrative, shared by both of them, demonstrate? First of all, it reveals the mixing of the *netto* and *brutto* of art and life. Pure and dirty, or rather pure and soiled. The feculent water at the bottom of the river bed and the high water of the current. However, the conjunction of the "**unique alliance**", the triple "**and… and… and…**" allows us to get immersed in water, disregarding detail such as water clarity and purity. These are but changeable and temporary phenomena.

Pure profit – (*netto*)

When comparing two virtual representations of both artists, i.e. (e.g.) their websites,[16] fitted with search engines and tools for cataloguing information, we will obtain two divergent stories. Knoos the artist is a "well-deserved" career; creative Bellucci is involved in life. "Purifying" the above common *fold*, which we can call "Bellucci – Knoos", and removing the "Bellucci" element, we obtain the *pure profit* of art, its *net* value represented by the narrative type presented below:

"Ever since his first solo exhibition in 1980, Knoos displayed his work

14 G. Deleuze/F. Guattarii *A Thousand Plateaus*, transl. Brian Massumi. Continuum, London New York 1987, p. 27.

15 See https://www.christianberst.com/fr/artiste/bellucci.html; *Common fold* 'Bellucci – Koons' was made up on the basis of 'biographies' to be found at the websites of both artists: see: footnote 16.

16 I treat here a website as a public cultural text connected with a given author/artist. In the case of F. Bellucci, the following websites are dedicated to him: www.christianberst.com/fr/artiste/bellucci.html and www.atelierblucammello.org/artisti/franco-bellucci/; the website for J. Koons is: http://www.jeffkoons.com.

ART

BRUT

gdzie ograniczony w ruchu, ale już nie wiązany dotrwa aż do 1998 roku. Rok później trafi do Centrum Franco-Basaglia w Livorno i zacznie działać w atelier Blu Cammello kierowanym przez Riccarda Bargelliniego. Tam terapia oparta jest na szacunku wobec jednostki. Bellucci może nareszcie stać się wędrowcem i zbieraczem rzeczy. Koons natomiast zdobywa kolejne prestiżowe nagrody, podbija międzynarodowe przestrzenie miast, place i sale wystawiennicze.

Co pokazuje ta wspólna dla obu narracja? Przede wszystkim ujawnia przemieszane *netto* i *brutto* sztuki i życia. Czyste i brudne albo raczej czyste i zanieczyszczone. Mętna woda przy dnie rzeki i wysoka woda nurtu.

Jednak spójnik „niepowtarzalnego przymierza", potrójne „i… i… i…" pozwala się zanurzyć w wodzie bez dbania o takie detale, jak jej mętność i klarowność. To są zjawiska zmienne i chwilowe.

Czysty zysk (netto)

Porównując dwie wirtualne reprezentacje obu twórców, na przykład ich strony internetowe[18] wyposażone w narzędzia przeglądu i katalogowania informacji, uzyskamy oddzielne opowieści. Artysta Koons reprezentuje „zasłużoną" karierę, twórczy Bellucci uwikłany jest w życie. „Czyszcząc" utworzoną powyżej wspólną *fałdę*, którą nazwać możemy „Bellucci – Koons", z elementu „Bellucci" otrzymamy *czysty zysk* sztuki, jej wartość netto, reprezentowaną przez poniższy typ narracji:

„Od jego pierwszej indywidualnej wystawy w 1980 roku, prace Koonsa były pokazywane w największych galeriach i instytucjach na całym świecie. Jego dorobek był przedmiotem ważnej wystawy zorganizowanej przez [...], która udała się do [...] oraz do [...]. Ostatnie wystawy w Europie obejmują [...] Koons zdobył rozgłos jako twórca rzeźb publicznych, takich jak monumentalna kwiatowa rzeźba [...] Jeff Koons otrzymał liczne nagrody i wyróżnienia w uznaniu za jego osiągnięcia dla kultury [...]"[19].

Ani słowa o zmaganiach egzystencjalnych. Koons został dla kultury i przez kulturę wy-czyszczony. Jak sugeruje znaczenie włoskiego słowa *netto,* ten amerykański artysta jest po prostu, lub znaczeniowo wprost – *czysty.* To oszlifowany brylant strzeżony w gablocie kultury (Dubuffet zdecydowanie gustował w diamentach). W słowniku pojęć Marii Anny Potockiej funkcjonowałby jako świetlisty (czyli typowy) przykład „twórcy dzieł", binarnie ustawiony na wprost „twórcy osobowości" (np. Franco Bellucci).

Pomieszane (brutto)

„Ale są artyści, którzy nie poddają się tej metaforycznej redukcji. Jeżeli historia sztuki ma na nich ochotę, to musi ich przyjąć w pełni ich osobowości. Nie może – tak, jak to robi z innymi artystami – potajemnie zaakceptować osobowości, a na historyczny pokaz wystawić jedynie kilka wybranych dzieł sztuki. W ich przypadku konieczne jest szerokie, wręcz całościowe spojrzenie"[20].

17

Traktuję tutaj stronę internetową jako upubliczniony tekst kulturowy związany z danym twórcą/artystą. W przypadku F. Bellucciego odniesieniem są dwie poświęcone mu podstrony: www.christianberst.com/fr/artiste/bellucci.html i www.atelierblucammello.org/artisti/franco-bellucci/; w przypadku J. Koonsa – strona autorska: http://www.jeffkoons.com.

18

Biography – summary, Jeff Koons, http://www.jeffkoons.com/biography-summary (7.10.2016).

19

M.A. Potocka, *Polowanie na Dargera*, [w:] eadem, *To tylko sztuka*, Aletheia, Warszawa 2008, s. 303.

in the biggest galleries and institutions all over the world. His oeuvre was the object of a major show held by /…/, which went to /…/ and to /.../. His most recent European exhibitions include /…/ Knoos made a name for himself as an author of public sculptures, such as the monumental flower sculpture /…/ Jeff Knoos received numerous awards and recognitions, tokens of appreciation for his accomplishments in the realm of culture. /…/" [17]

Not a words about existential struggle. Knoos was purified for and by culture. As the Italian term *netto* implies, Knoos is simply, or semantically directly – *pure*. This is the polished diamond guarded in the showcase of culture (Dubuffet was more into unpolished gems). In Anna Maria Potocka's glossary it would be a luminous (i.e. typical) example of an "author of works", binarily set vis-à-vis an "author of identity" (e.g. Franco Bellucci).

Mixed – (*brutto*)

"There are artists, however, who do not yield to this metaphorical reduction. If art history wants them, it must accept them with their entire identities. It cannot, as it does with other artists – secretly accept an identity and display only a few selected artworks during an historic exhibition. A broad, comprehensive perspective is what is required in their case."[18]

The comprehensive perspective Potocka writes about includes the author as a person along with the work/oeuvre. Exhibiting on stage (*mise-en-scène*), i.e. publicly, a show of works is installed with the author's biography. The pure value of *netto* is "mixed" with its packaging, i.e. the existential squalor and its trials and tribulations. The Italian word *brutto* indicates something "ugly" and "soiled".

Creating his "sets of objects", i.e. fetishizing assemblages, Franco Bellucci uses hands and mouth. Objects seem to emerge out of his mouth as if they were words. Lips and the tongue are at work. Saliva is the binding agent, apart from cables and rubber hoses. An object so transposed from the mouth to the hand and back, becomes a conversation, a construction of sentences on a single obsessive topic. Exhibition visitors, often after watching a movie or reading about his mode of work, do not venture a touch. Apart from fascination with the object, there is repulsion. Squalor and ugliness of existential dimension are mixed up with *pure profit*. In the travelling concept of *art brut*, and more specifically in the part of the French word "brut", the *brutto* (linked with *netto*) is strongly influential.

As Deleuze indicates, each notion has its trajectory and vibrant dynamic of becoming. "In a concept there are most often fragments or components deriving from other concepts, solutions to other problems and assumptions of other levels. This is inevitable, since each concept makes a new cut, assumes new shapes, should be reactivated or re-cut."[19] The component elements of the concept *brut* build up tension in a variety of directions. A trace of economy and the *brutto–netto* or *gross–net* account, makes plain the co-existence of the narrative of profit and loss. *Whose profit and whose loss is it?* This is a narrative which glistens like the scales of a serpent, variable and capricious

17 On the basis of a biography on the artist's official website: http://www.jeffkoons.com (as of 7.10.16).

18 A. M. Potocka. "Polowanie na Dargera", [in:] *To tylko sztuka*, wyd. Aletheia, Warszawa 2008. p. 303.

19 Deleuze/Guattari *Co to jest filozofia?*, op. cit., p. 25.

Całościowe spojrzenie, o jakim pisze Potocka, zagarnia razem z pracą/dziełem osobę autora. Wystawiając na scenie (*mise-en-scène*), a więc na widok publiczny, montuje wy-stawienie się prac wraz z biogramem twórcy. Czystą wartość netto „miesza się" więc z jej opakowaniem, jakimi są egzystencjalny brud i trud bycia. Włoskie słowo *brutto* wskazuje słownikowo i dosłownie na to, co „brzydkie" i „brudne".

Bellucci, tworząc swoje „zestawy rzeczy", a więc fetyszyzujące asamblaże, używa oprócz rąk również ust. Niejako wyłania z ust rzeczy, jakby to były słowa. Pracują wargi i język. Spoiwem, oprócz kabli i gumowych węży, jest ślina. Tak przemieszczony przedmiot/obiekt od rąk do ust i z powrotem, staje się roz-mową, budową zdań na jeden obsesyjny temat. Osoby zwiedzające wystawę, często po obejrzeniu filmu lub przeczytaniu o jego sposobie pracy, nie decydują się na dotyk. Obok fascynacji obiektem pojawia się obrzydzenie. Brud i brzydota o egzystencjalnym wydźwięku są domieszane do *czystego zysku.* W wędrującym pojęciu *art brut*, a dokładniej w członie francuskiego słowa „brut" wydźwięk brutto (sprzężonego z netto) roztacza mocno swoje wpływy.

Każde pojęcie, jak wskazuje Deleuze, ma swoją trajektorię i rozedrganą dynamikę stawania się. „W pojęciu istnieją najczęściej fragmenty lub składniki pochodzące z innych pojęć, które odpowiadały na inne problemy i zakładały inne płaszczyzny. Jest to nieuniknione, ponieważ każde pojęcie dokonuje nowego cięcia, przyjmuje nowe kontury, powinno zostać reaktywowane lub ponownie skrojone"[21]. Fragmenty składowe pojęcia *brut* budują napięcia w różnych kierunkach. Ślad ekonomii oraz rachunku brutto – netto uświadamia współ-obecność narracji zysku i strat. *Czyj zysk, czyja strata?* Jest to narracja mieniąca się niczym łuska węża, zmienna i kapryśna jak rynek. W każdym momencie netto może przejść w brutto i odwrotnie. Tak jak przemiana procentu tego, co „obrzydliwe" wobec tego, co „fascynujące" w przypadku twórczości-i-życia Bellucciego. Dziwaczność, pomieszanie i somatyczne rytuały w pewnych okolicznościach mogą być czytane przez rynek i historię sztuki jako *czysty zysk.* A „beznadziejny przypadek psychiatryczny"[22], nierokujący wyjścia i poprawy, jawi się tu – paradoksalnie i wbrew etyce – jako wartość dodana.

Opór

Franco Bellucci montuje swoje zdania/obiekty z resztek znalezionych w śmietniku. Buduje z odpadów, co w odniesieniu do jego pozycji społecznej – „wyrzutka" skazanego na wieczną izolację – domyka koło. Gdy tylko jego ręce i ciało otrzymały wolność, zaczął tworzyć, czyli stawiać opór temu, co wcześniej (i nadal) go krępowało. Zaciska pętle kabli na swoich uprzednio rozczłonkowanych obiektach-fetyszach-zabawkach z siłą, jaka wobec niego została użyta. Siedemnaście lat wiązania do łóżka. *Któżby to wytrzymał?!*

Dla Gilles'a Deleuze'a „filozofia jest dyscypliną, która polega na tworzeniu pojęć"[23] – a więc dyscypliną *twórczą*, podobnie jak sztuka. Zauważa on: „Wspólny jest im opór, opór stawiany śmierci, zniewoleniu, temu, co nie do zniesienia, wstydowi, teraźniejszości"[24]. Rolą kreacji artystycznej/filozoficznej nie jest zatem komunikowanie – cierpimy na jego (jałowy) nadmiar.

20

G. Deleuze/F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, s. 25.

21

Nawiązanie do diagnozy postawionej F. Bellucciemu: „résidu asilaire irrécupérable".

22

G. Deleuze/F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, s. 12.

23

Ibidem, s. 124.

as the Market. At any given moment the *netto* may transform into *brutto* and the other way around. It is similar to the transformation of the percentage of the "repulsive" into what "fascinates" in the life and oeuvre of Franco Bellucci. Bizarreness, mixture and somatic rituals under certain circumstances may be read by the Market and art history as *pure* profit. And the "hopeless mental case"[20] with no prospects of release and improvement seems, paradoxically and against ethics, as added value.

Resistance

Franco Bellucci makes up his sentences/objects out of the bits and pieces scavenged from a landfill He builds of waste; in his social position of an "outcast" doomed to perpetual isolation, this makes a full circle. When his hands and body were freed at last, he started to create, i.e. to r e s i s t what (had) restricted him. He ties loops of cables on his truncated objects-fetishes-toys with a force that had earlier been applied against him. 17 years of being tied to a bed. *Who could possibly withstand this?!*

Gilles Deleuze, who sees "philosophy as a discipline which consists in the creation of concepts"[21], i.e. a *creative* discipline like art, observes that "they share resistance, resistance to death, enslavement, the unbearable, embarrassment, and the present."[22] The role of artistic/philosophic creation is not to communicate; we suffer from its (sterile) excess.

However, "W e l a c k r e s i s t a n c e a g a i n s t t h e p r e s e n t."[23] Philosophy and art as two kinds of *creative* activities merge at this point to put up resistance, "/…/since creation, as Deleuze persuades us, means resistance".[24]

After-word, or on the other hand

In 1935 Michel Leiris puts the last full-stop in his book, an intimate journal, a self-documentary *Manhood*. As Jan Błoński observes in the post-face of the Polish translation – "an entire era is reflected in this period"[25]. Trying to understand what propelled them forward in life, what kind of visions were followed by the then young artists and intellectuals of Paris, you need to read *Manhood* attentively.

Leiris enumerates all kinds of stimulations but also "a subcutaneous desire of a new life, a life which would make room for all the wild naiveties the craving for which, not yet developed, never ceased to gnaw at us."[26] Many intellectuals from Paris, including Jean Dubuffet, opted in their research for Africa's deserts and ethnology.[27] A desire for journeying surpassed the mere crossing of geographic borders. The transcendence of the real into the sur-real, of the standard into madness – this is a tempting objective for many. Numerous intellectuals also experimented a lot.

"Although for a long time I wanted to dissolve into conscious and deliberate madness (the one, it seemed to me, Gérard de Nerval dissolved in), I was overwhelmed by a sudden fear that I might really go mad",[28] observed Leiris (a similar trap was fallen into by the "pope of the Surrealists", André Breton, when in 1923 he discontinued experiments with dreams in hypnosis).

Dubuffet's path in this shared and general mood of the time found its

20 Deleuze/Guattari *Co to jest filozofia?*, op. cit., p. 124.

21 Deleuze/Guattari *Co to jest filozofia?*, op. cit., p. 122.

22 Deleuze/Guattari *Co to jest filozofia?*, op. cit., p. 12.

23 A reference to the diagnosis obtained by F. Bellucci: "résidu asilaire irrécupérable".

24 Ibid., p. 125.

25 M. Leiris, *Wiek Męski*, transl. T. and J. Błońscy, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016, p. 207.

26 M. Leiris, *Wiek Męski*, op. cit., p. 150.

27 We know of Dubuffet's three trips to Algeria (in the 1947-1949 period) and their impact on the development of the concept of 'art brut'. See Kent Minturn *Dubuffet, Levi-Strauss, and Idea of Art Brut* (2004).

28 M. Leiris, *Wiek Męski*, op. cit., p. 178.

Natomiast: „Brak nam oporu wobec teraźniejszości”[25]. Filozofia oraz sztuka, jako dwa rodzaje aktywności spod znaku *tworzenia,* łączą się w tym miejscu, aby stawiać opór, „[...] gdyż tworzenie – jak przekonuje Deleuze – jest stawianiem oporu”[26].

24 Ibidem, s. 122.

25 Ibidem, s. 125.

Po-słowie, czyli z innej strony

W 1935 roku Michel Leiris stawia ostatnią kropkę w swojej książce, dzienniku intymnym, autodokumencie *Wiek męski.* Jak pisze w posłowiu wydania polskiego Jan Błoński: „W tym dzieciństwie przegląda się cała epoka”[27]. Chcąc zrozumieć, czym żyli, jakich wizji pożądali ówcześni młodzi artyści i intelektualiści Paryża, należy przebrnąć przez *Wiek męski.*

26 M. Leiris, *Wiek męski*, przekł. T. i J. Błońscy, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016, s. 207.

Leiris wymienia różne podniety, ale i „podskórne pragnienie nowego życia, życia, które zrobiłoby więcej miejsca wszystkim dzikim naiwnościom, których pragnienie – niekształtne jeszcze – nie przestawało nas pożerać”[28]. Wielu paryskich *intellectuels,* a wśród nich i Jean Dubuffet, ustawiło na swoim „badawczym” celowniku pustynię Afryki oraz etnologię[29]. Pragnienie podróży nie ograniczało się jedynie do przekraczania granic geograficznych. Przekroczenie realnego w nadrealne, tego, co objęte normą w szaleństwo – oto dla wielu kuszący cel. Wielu też z zapamiętaniem eksperymentowało.

27 Ibidem, s. 150.

28 Wiadomo o trzech wyprawach Dubuffeta do Algierii (w latach 1947–1949) i ich wpływie na kształtowanie się pojęcia „art brut”; Por. K. Minturn, *Dubuffet, Lévi-Strauss, and Idea of Art Brut*, „Anthropology and Aesthetics” 46/2004, s. 247–258.

„Chociaż długo pragnąłem rozpłynąć się w świadomym i zamierzonym obłędzie (takim, w jaki popadł – jak mi się zdawało – Gérard de Nerval), ogarnęła mnie nagle gwałtowna obawa, że naprawdę zwariuję”[30] – zwierzał się Leiris. (W podobną pułapkę wpadł „papież surrealistów”, André Breton, który w 1923 roku zaprzestał doświadczeń ze snami w hipnozie.)

29 M. Leiris, *Wiek męski*, s. 178.

Ścieżka Dubuffeta w tym wspólnym i ogólnym nastrojeniu epoki znalazła własne ujście. Nie tyle starał się on przemienić w szaleńca, co raczej uczynił z szaleństwa swoisty teoremat. Stworzył dla niego rusztowanie z wyobrażenia o nieskażonym źródle twórczości i inwencji przerastającej skostnienie akademików. Zamiast zaznać obłędu po to, by odetchnąć niegraniczoną wyobraźnią, jak marzyła większość, przesunął pacjentów szpitali psychiatrycznych w pole sztuki. Dotarł do *Art Brut*.

Można też hipotetycznie odwrócić tę sytuację i powiedzieć, że to art brut – zjawisko jeszcze bez nazwy, ale intensywne – spotkało się nareszcie z wrażliwością jednego z przedstawicieli ówczesnego pola sztuki, jakim był Jean Dubuffet. Jemu to przypadła rola twórcy nazwy, pojęcia-*etykiety* i enigmatycznej definicji. Od tego momentu zarówno samo zjawisko (świat rzeczy), jak i próbujące je określić pojęcie (świat słów) – poprzez czas i przestrzeń, ale i wobec siebie – „wędrują”.

own outlet. He would not so much wish to transform into a madman but rather made madness a unique theorem. He created for it a scaffolding of an image of an impeccable source of creativity and invention which surpasses the ossification of academics. Instead of becoming mad to breathe with unbridled imagination, as most dreamed of, he moved mental patients into the realm of art. He arrived at *Art Brut*.

We can also hypothetically reverse the situation and say that it was Art Brut, a still unnamed yet intense phenomenon, finally met with a sensitivity of one of the representatives of the then field of art, i.e. Jean Dubuffet. He assumed the role of the author of the name, concept, label, and enigmatic definition. As of that moment, both the phenomenon (the world of objects) and the concept which attempts to define it (the world of words), have been "travelling" through time and space, and with respect to each other.

BIBLIOGRAFIA

M. Bal,
Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych,
przeł. M. Bucholc,
Narodowe Centrum Kultury,
Warszawa 2012.

A. Bouillet,
Co to jest Art Brut?,
przeł. J. Pawlik,
„Konteksty" nr 1 (292),
s. 141-152.

P. Bourdieu,
Reguły sztuki,
przeł. A. Zawadzki,
Wydawnictwo Universitas,
Kraków 2007.

G. Deleuze/F. Guattari,
Co to jest filozofia?,
przeł. P. Pieniążek,
Słowo/obraz terytoria,
Gdańsk 2000.

BIBLIOGRAPHY

G. Deleuze/F. Guattarii,
Tysiąc plateau,
Fundacja Bęc Zmiana,
Warszawa 2015.

F. Hergott,
Wędrowiec stosowany,
przeł. A. Stepnowski,
[w:] Katalog *Jean Dubuffet,*
Wydawnictwo Galerii Zachęta,
Warszawa 1993.

M. Leiris,
Wiek męski,
przeł. T. i J. Błońscy,
Słowo/obraz terytoria,
Gdańsk 2016.

L. Peiry,
L'aventure de la Collection de l'Art Brut: une histoire de diamants et de crapauds,
artykuł opublikowany
na stronie www.artbrut.ch

M. A. Potocka,
Polowanie na Dargera,
[w:] *To tylko sztuka,*
Wydawnictwo Aletheia,
Warszawa 2008.

J. Daszkiewicz,
Art brut – twórczość zlokalizowana przy opowieści,
„Studia Kulturoznawcze" nr2,
Wydawnictwo Naukowe
Wydziału Nauk Społecznych
UAM w Poznaniu, 2016,

ART

BRUT

052 ↘

Ryszard Kosek
Twarz mistyczna
31,6 × 22 cm
sklejka, fragmenty mebli, płyta pilśniowa – technika mieszana, 1. połowa l. 80. XX w.
wł. Andrzej Kwasiborski

plywood, pieces of furniture, fiberboard - mixed technique

1
1
0

1
1
0

ART

Prace

BRUT

ART BRUT

1
1
1

Works

1
1
1

ART

BRUT

053 →

Ryszard Kosek
Wuj
40 × 30 cm
sklejka, fragmenty mebli,
płyta pilśniowa –
technika mieszana

plywood, pieces of furniture,
fiberboard – mixed technique

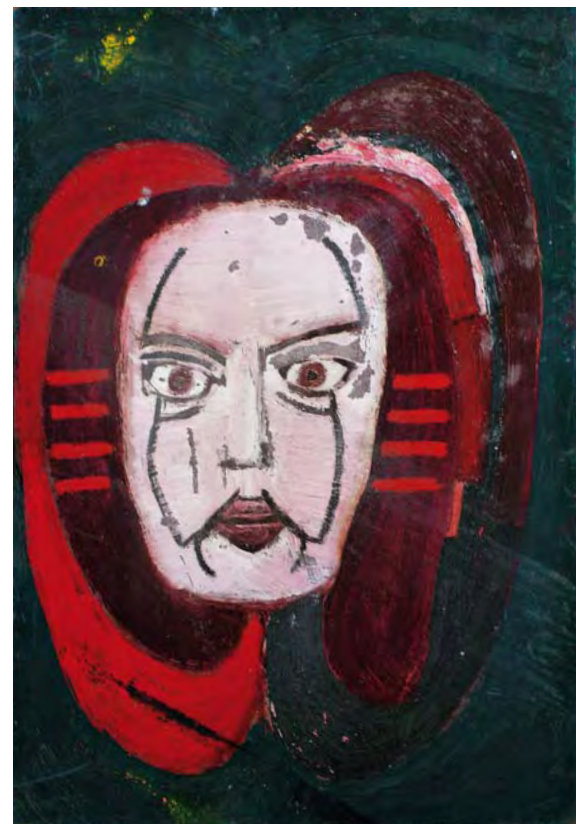
1
1
2

1
1
2

113

054 ←

Ryszard Kosek
Twarz
23 × 32 cm
sklejka, fragmenty mebli, płyta pilśniowa – technika mieszana,
plywood, pieces of furniture, fiberboard - mixed technique



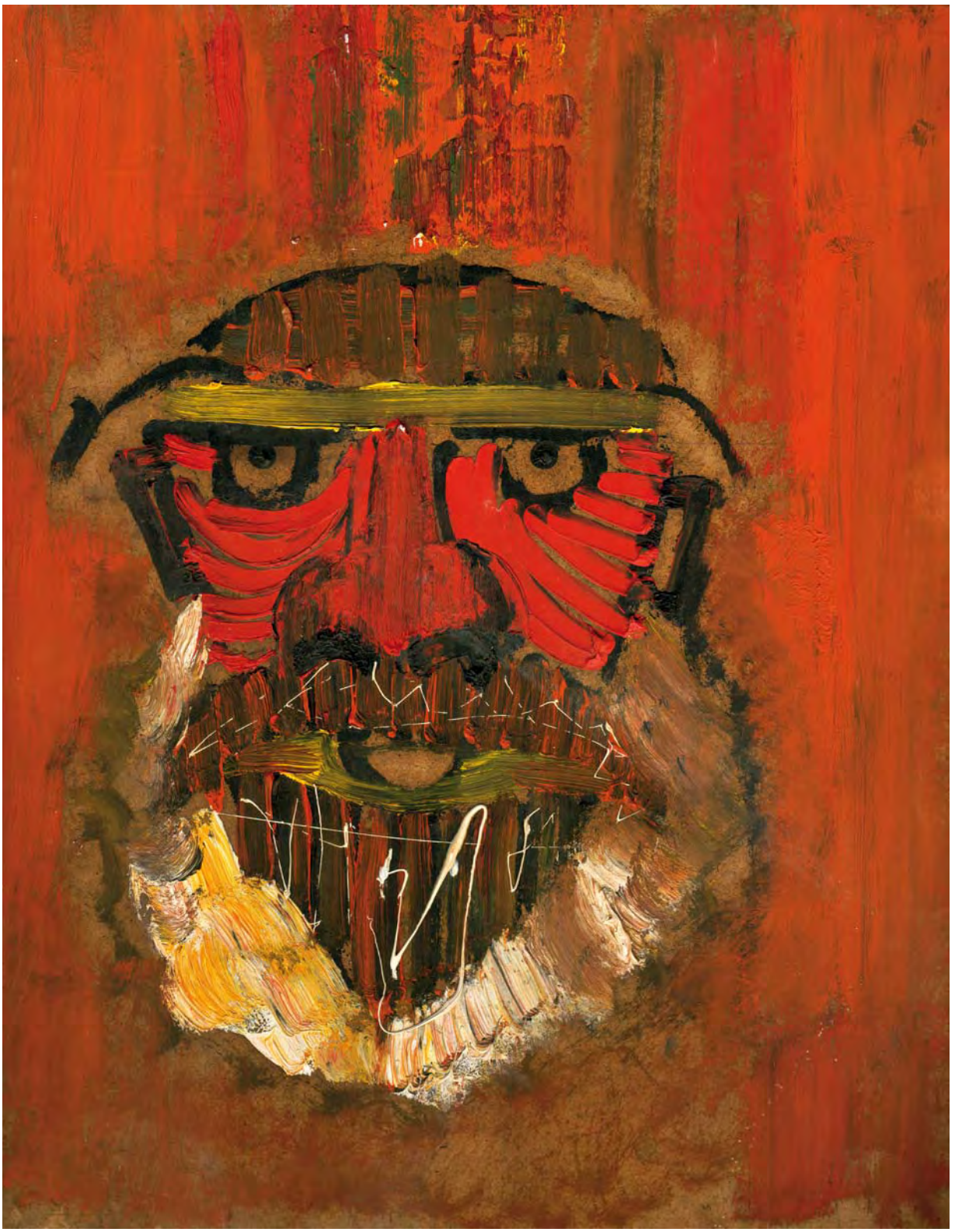
055 ↗

Ryszard Kosek
Azerbejdżanka
36 × 35 cm
sklejka, fragmenty mebli, płyta pilśniowa – technika mieszana
plywood, pieces of furniture, fiberboard - mixed technique

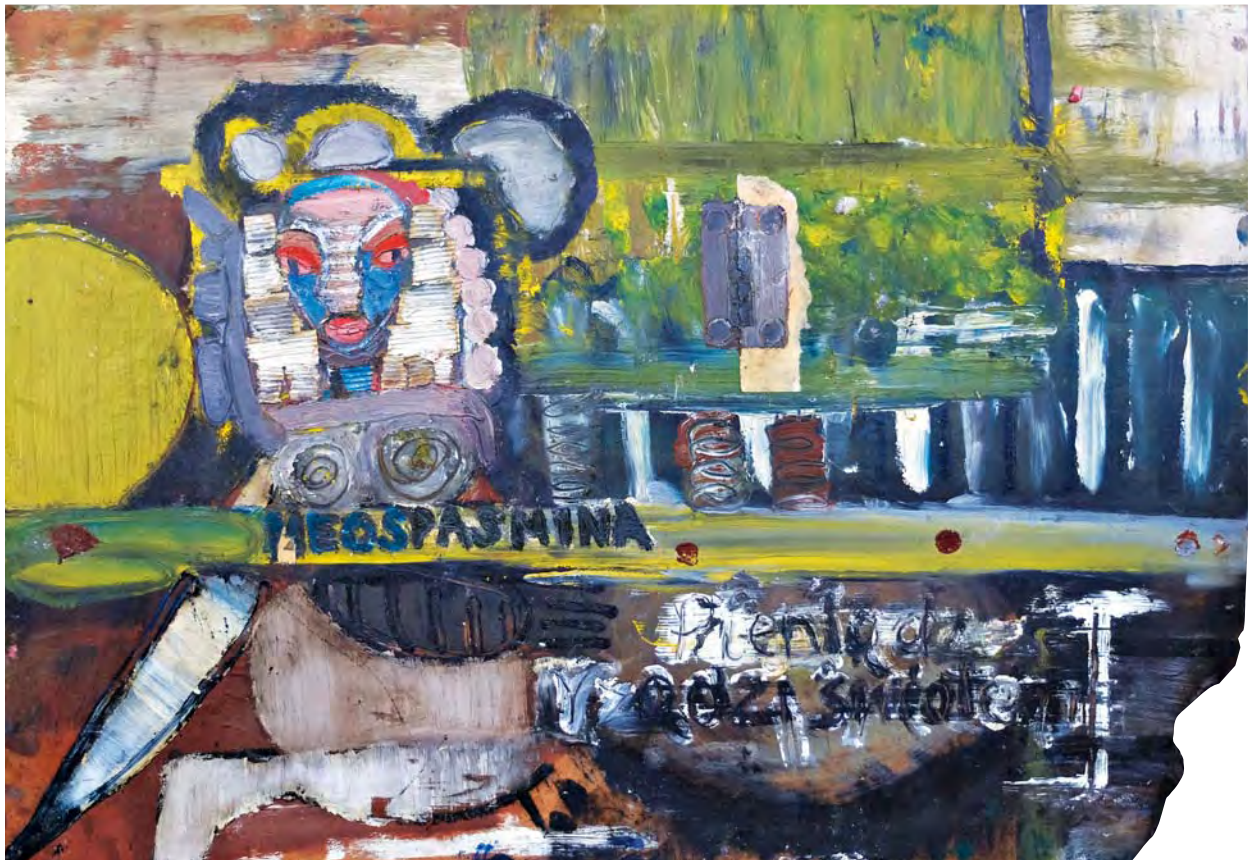
056 →

Ryszard Kosek
Twarz mistyczna
31,6 × 22 cm
sklejka, fragmenty mebli, płyta pilśniowa – technika mieszana
plywood, pieces of furniture, fiberboard - mixed technique

ART BRUT



116



057 ←

Ryszard Kosek
23,5 × 27,5 cm
płyta pilśniowa,
farby olejne

fibreboard, oil paints

058 ↑

Ryszard Kosek
Neospasmina
61 × 42 cm
płyta pilśnowa, kolaż,
farby, papier

fibreboard, collage,
paint, paper

059 ←

Ryszard Kosek
32,5 × 56 cm
płyta pilśnowa,
pasta do zębów,
farby wodne

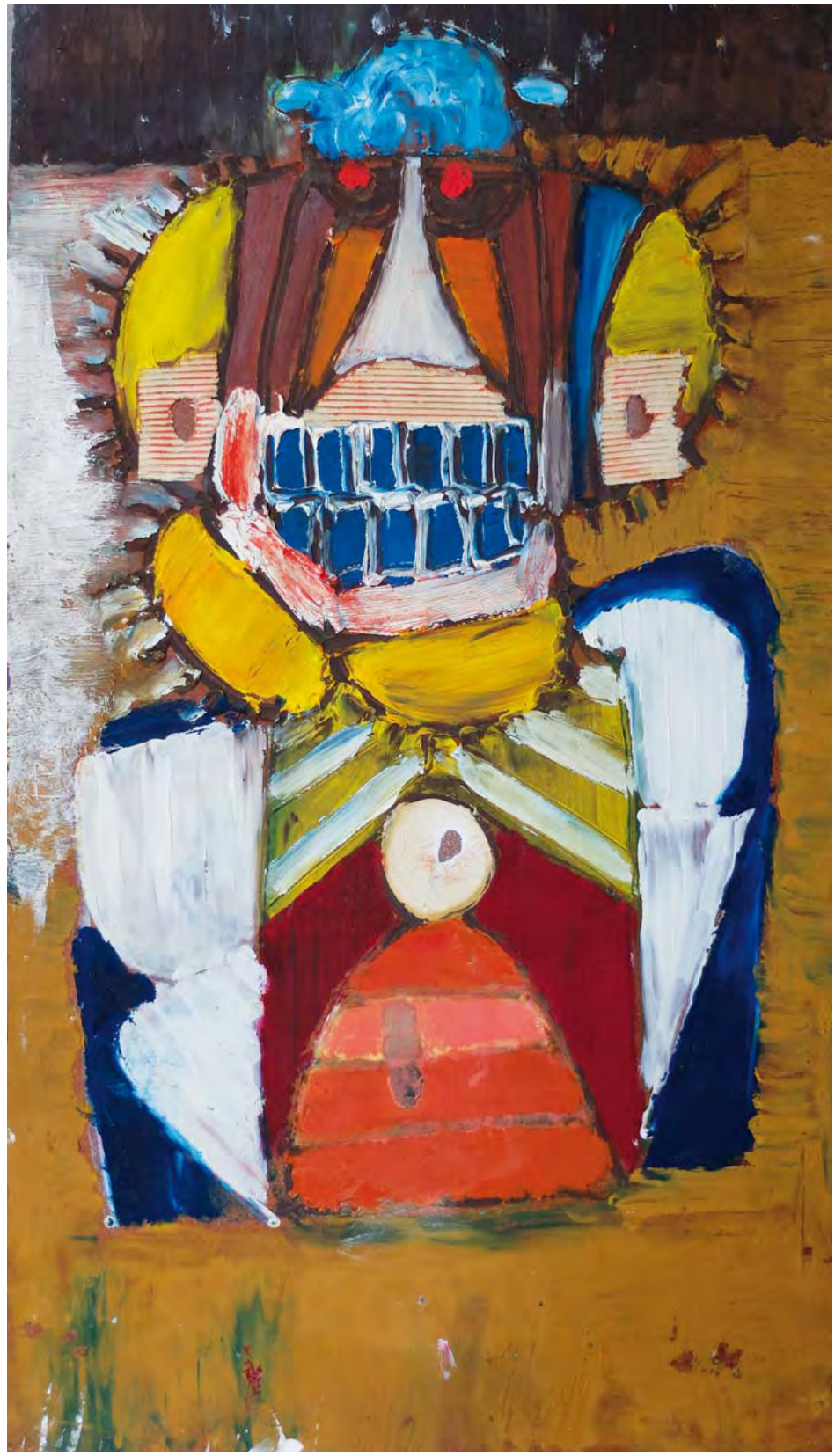
fiberboard,
toothpaste,
water paints

060 →

Ryszard Kosek
32,5 × 56 cm
płyta pilśnowa,
pasta do zębów,
farby wodne

fiberboard,
toothpaste,
water paints

118



119

120

ART

BRUT

1
2
1

061 ←

Włodzimierz Rosłon
30 × 42 cm
papier, kredki
paper, crayons

062 ↗

Piotr Jan Bedyński
30 × 42 cm
papier milimetrowy, kredki, marker, długopisy
millimeter paper, crayons, marker, pens

1
2
1

ART BRUT

063 ↓

Genowefa Magiera
68 × 55 cm
tektura, farby wodne
cardboard, water paints

1
2
2

1
2
2

ART

BRUT

064 →

Genowefa Magiera
52,5 × 42,5 cm
tektura, farby wodne

cardboard, watercolor

065 ↓

Genowefa Magiera
68 × 54 cm
tektura, kolaż, farby wodne,
tkanina, ziarna kawy

cardboard, collage, watercolor,
fabric, coffee beanspaints

1
2
3

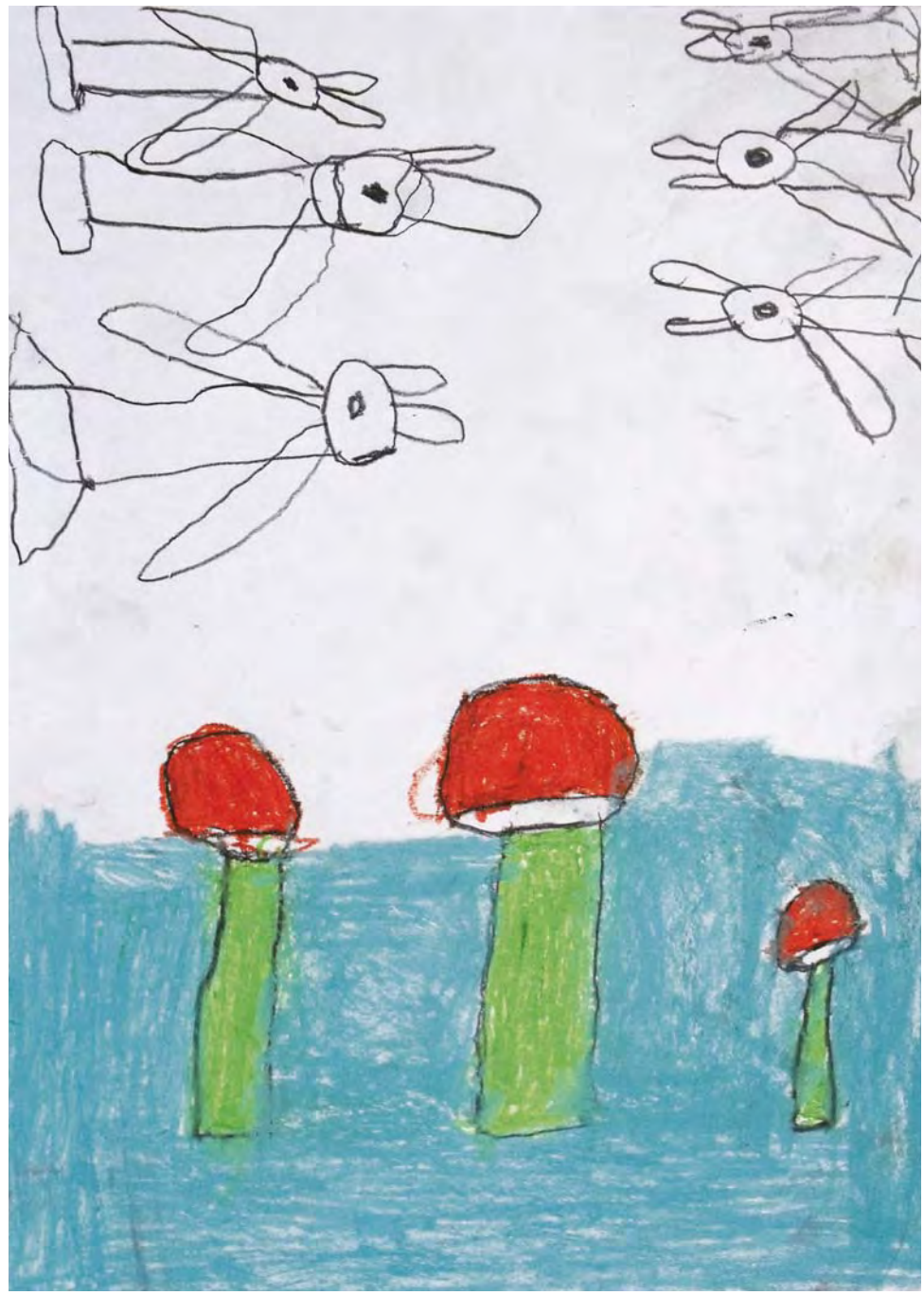
1
2
3

066 ↓

Adam Dembiński
29,5 × 42 cm
papier, kredki
paper, crayons

067 ↘

Adam Dembiński
29,5 × 42 cm
papier, kredki, ołówek
paper, crayons, pencil



o68 →

Adam Dembiński
29,5 × 42 cm
karton, pastele, marker

cardboard, pastels, marker

ART

BRUT

1
2
8

ART BRUT

Sonia Rammer —— Art brut —— wewnętrzne obrazy jako punkt wyjścia tworzenia obrazów „o świecie”

Sonia Rammer
Art brut – internal images as a starting point
for creating images „of the world”

Author: Sonia Rammer
Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu

Author: Sonia Rammer
University of Fine Arts
in Poznań

Sonia Rammer —— Art brut —— internal images as a starting point for creating images „of the world”

ART BRUT

Sonia Rammer wewnętrzne obrazy jako punkt wyjścia tworzenia obrazów „o świecie”

Palazzo Enciclopedico

Czy jest możliwe zbudowanie muzeum, którego kubatura pomieściłaby wiedzę, idee wytworzone przez człowieka, jego doświadczenia, bogactwo i różnorodność doznań oraz wszystko to, co pozwoliło ludzkości przejść od koła do skomplikowanych systemów satelitarnych? Idąc dalej, czy możliwe jest odnalezienie i zwizualizowanie fundamentu człowieczeństwa?

Tego niemożliwego i pociągającego zarazem zadania podjął się włosko-amerykański artysta amator Marino Auriti. Po przejściu na emeryturę przez wiele lat materializował swoją myśl, sklejając w garażu, gdzieś w środku Pensylwanii, Palazzo Enciclopedico, model pałacu, który miał mieścić na 136 piętrach dorobek całej ludzkości. Jego dzieło, wykonane z drewna, plastiku, metalu, grzebieni do włosów i innych materiałów modelarskich, nigdy nie zostało wybudowane, a najbliższa rodzina przez wiele lat nie miała świadomości, że stożkowata makieta jest przykładem dzieła art brut. Po śmierci artysty model przeleżał wiele lat w garażu, w 2003 roku wnuczce Auritiego udało się znaleźć miejsce stałej ekspozycji pałacu w Amerykańskim Muzeum Sztuki Ludowej.

Palazzo Enciclopedico

Is it possible to build a museum, which would accommodate the knowledge and ideas generated by humans, their experience, wealth and diversity as well as everything that has allowed humanity to move from the wheel to complex satellite systems? Further, is it possible to find and visualize the foundation of humanity?

This task, both impossible and appealing, was undertaken by the Italian – American amateur artist Mariano Auriti. After his retirement, Auriti for many years put into life his concept, pasting in a garage somewhere in the middle of Pennsylvania, the Palazzo Enciclopedico, a model of a palace which was to house human legacy on its 136 floors. His work, made of wood, plastic, metal, hair combs and other modelling materials, was never built and for many years the immediate family had no vaguest notion that the conical model is an example of art brut. After the artist's death, the model lay for many years in a garage before, in 2003, Auriti's granddaughter managed to find a permanent location for the model's exhibition at the American Folk Art Museum.

069 ↓

Marino Auriti
Palazzo Enciclopedico
1950

1
3
1

1
3
1

ART BRUT

Tęsknota za wykreowaniem dzieła totalnego, kryjącego w sobie wszelkie subiektywnie istotne elementy, odbijające wewnętrzne uniwersum twórcy, towarzyszy artystom zarówno z kręgu art brut, jak i spoza niego.

Złudne poczucie omnipotencji, powiązane z budowaniem osobistych systemów kosmologicznych, przypomina o nieustannym wyzwaniu godzenia binarnych opozycji; jednostkowego z uniwersalnym, subiektywnego z kolektywnym, specyficznego z ogólnym, indywidualnego z kulturowym. W świecie zalanym informacjami zabiegi zmierzające do wypracowania równowagi zdają się tym bardziej konieczne[1].

Ta refleksja towarzyszyła Massimiliano Gioniemu, dyrektorowi 55. Biennale Sztuki w Wenecji, podczas kreowania *Encyklopedycznego Pałacu*[2]. Wystawa została skomponowana na kształt czasowego muzeum, w którym obrazy/wizje/wyobrażenia zostały użyte jako narzędzia służące organizowaniu wiedzy i kształtowaniu ludzkiego doświadczenia. Gioni zatarł linię podziału między sztuką profesjonalną i amatorską, sztuką outsiderów i insiderów. Wykorzystując antropologiczne podejście do studiów nad obrazem, skoncentrował się on na eksplorowaniu tego, co wyobrażone oraz na funkcji wyobraźni. Jeśli rzeczywistość, w której przebywa człowiek, jest jak nieustająco powiększający się obraz, a właściwie jak układanka obrazów w obrazach, jaki jest punkt wyjścia tworzenia obrazów o świecie? Czy pozostała jakakolwiek przestrzeń generowania wewnętrznych obrazów, snów, wizji, halucynacji w obszarze zdominowanym przez obraz zewnętrzny? Wystawę w Centralnym Pawilonie 55. Biennale Sztuki w Wenecji otwierała prezentacja *Czerwonej Księgi*[3], nad którą Carl Gustaw Jung pracował ponad 16 lat. Dzieło psychoanalityka wypełnione fantazjami stanowiło jądro i punkt wyjścia rozwijanej dalej teorii opartej na konfrontacji z treściami nieświadomymi. Dla Junga czas tworzenia *Liber Novus* był czasem najważniejszym, z którego wzięła się cała reszta[4]. Księga Junga, zaprezentowana po raz pierwszy we Włoszech i po raz pierwszy w kontekście dzieł artystów współczesnych, wprowadzała w subiektywny świat medytacji, snów, świat będący odbiciem wewnętrznej przestrzeni psychicznej twórcy. Dzieła Auritiego i Junga patronujące dwóm odrębnym prezentacjom – wystawie w Arsenale i wystawie w Centralnym Pawilonie – tylko pozornie pochodzą z dwóch odmiennych porządków. Tym, co je różni, jest ustosunkowanie się autorów do wygenerowanej treści. Jung, który czerpał z zasobów nieświadomych, poddał je opracowaniu, sklasyfikował i nazwał, przenosząc tym samym do rejestru symbolicznego. Auriti zaś, korzystając z rezerwuaru treści wewnętrznego świata, stworzył model i również poddał materiał klasyfikacji, jednak pozostał niejako nieodseparowany od swojego dzieła i do końca wierzył w możliwość jego urzeczywistnienia. Jung, zanurzając się w otchłań nieświadomości, przyjmował postawę badacza, Auriti – po prostu czerpał z niej i tworzył. Choć źródła obu aktywności twórczych, przyjmując perspektywę psychoanalityczną, tkwiły w rejestrze nieświadomym, to, co działo się przed rozpoczęciem i po zakończeniu procesu twórczego, wydaje się odmienne.

Celem Gioniego nie było jednak wskazanie różnic, a raczej zatarcie podziałów i ukazanie złożonego uniwersum form wizualnych wygenerowanych przez twórców zaliczanych zarówno do art brut, jak i nie do art brut, twórców, którym bliższa była aktywność „teoretyczna" (np. C.G. Jung, R. Steiner) i „praktyczna". Obok siebie znalazły się dzieła takich artystów, jak na przykład: Hilma af Klint,

1 3 2

1

Zob. M. Gioni, *Il Palazzo Enciclopedico, Biennale Arte 2013, Short Guide*, Grafiche SIZ s.p.a., Verona for Marsilio Editori s.p.s., Venice 2013, s. 18.

2

S. Thorne, *The Encyclopedic Palace. The 55th Venice Biennale*, Frieze.com, 14.09.2013, https://frieze.com/article/encyclopedic-palace, A.M. Goldstein, *4 Ways of Looking at Massimiliano Gioni's "Encyclopedic Palace" Show*, Artspace, 7.06.2016, http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/close_look/close_look_massimiliano_gioni_encyclopedic_palace-51308 (10.11.2016).

3

C.G. Jung, 1914–1930.

4

Opracowywanie enigmatycznego, wypływającego strumienia nieświadomości dało podstawę pojęciom kluczowym dla teorii Junga. Archetypy, nieświadomość zbiorowa, indywiduacja pozwoliły na przejście od psychoterapii jako praktyki leczenia osób zaburzonych do psychoterapii jako narzędzia stwarzającego możliwość głębokiego rozwoju osobowości. Zob. *C.G. Jung's Red Book: Liber Novus*, Philemon Foundation, http://philemonfoundation.org/published-works/red-book/ (13.11.2016).

The longing for creating a total work, inclusive of all the subjectively important elements, reflecting the internal universe of the creator, is the experience of artists from both inside and outside the circle of art brut.

The illusion of omnipotence associated with the building of personal cosmological systems recalls the constant challenge of reconciling binary oppositions: of the individual and the universal, the subjective and the collective, the specific and the general, as well as the individual and the cultural. In a world inundated with information, any measures aimed at achieving a balance seem to be all the more necessary[1].

This was also a reflection of Massimiliano Gioni, Director of the 55th Venice Biennial, during the creation of the „Encyclopaedic Palace"[2]. The exhibition was composed in the shape of a temporary museum, where the images / visions / ideas were used as tools for organizing knowledge and shaping human experience. Gioni blurred the dividing line between professional and amateur art, the art of „outsiders" and „insiders". Using the anthropological approach to the study of the image, he focused on the exploration of the imaginary and on the function performed by imagination. If human reality is like a constantly enlarging image, or rather like a jigsaw puzzle of images within images, what is the point of departure for creating images of the world? Is there any remaining space to generate internal images, dreams, visions, hallucinations, in the area dominated by the external image? The exhibition in the Central Pavilion of the 55 Venice Biennial was launched with the presentation of the *Red Book*[3] on which Carl Gustav Jung had worked for more than 16 years. Filled with fantasies, the work of the psychoanalyst constituted the core and starting point of the theory, developed further, based on a confrontation with the unconscious. For Jung, the development time of „Liber Novus" was the most important period, which gave rise to all the rest[4]. Jung's book, presented for the first time in Italy and for the first time in the context of the works by contemporary artists, introduced people into the subjective world of meditation, dreams, a world as a reflection of the inner mental space of the creator. Works by Auriti and Jung, the models of two separate presentations, the exhibition in the Arsenał and the show in the Central Pavilion, only apparently represent two different orders. What differentiates them is the authors' attitude to the content generated. Drawing on the resources of the unconscious, Jung processed them, classified and named, thereby moving them to the register of the symbolic. In turn, Auriti, using the reservoir of the inner world, created a model and also classified the material, but remained somewhat unseparated from his work, believing till the end in the possibility of its realization. Jung plunged into the abyss of the unconscious and adopted the stance of a researcher, while Auriti drew on it and was creative. Although the sources of both creative activities, while adopting the psychoanalytic perspective, were embedded in the unconscious, what happened before and after the completion of the creative process seems to have been different.

Gioni's aim was not to indicate differences, but rather to blur divisions and present the complex universe of visual forms generated by artists who did and did not belong to art brut,

1 See M. Gioni. *Il Palazzo Enciclopedico Biennale Arte 2013 Short Guide*. Grafiche SIZ spa. Verona for Marsilio Editori s.p.s., in Venice. 2013. p. 18

2 https://frieze.com/article/encyclopedic-palace. http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/close_look/close_look_massimiliano_gioni_encyclopedic_palace-51308 access: 11.10.2016

3 C.G. Jung. 1914-1930

4 Developing the enigmatic, outflowing stream of unconsciousness gave rise to key concepts of Jung's theory. Archetypes, the collective unconscious and individuation helped to move from the practice of psychotherapy as treatment of disturbed individuals to psychotherapy as a tool offering opportunities for a profound personality development. See http://philemonfoundation.org/published-works/red-book/ access 13/11/2016

ART BRUT

Artur Żmijewski, Anna Zemánková, Richard Serra, Tacita Dean, Harry Smith (Pawilon Centralny), Emma Kunz, Augustin Lesage, Lin Xue, Paul McCarthy, Steve McQueen, Marisa Merz (Arsenał). Przemierzając przestrzenie wystawiennicze, widz uczestniczył w spektaklu form, a ich przemieszanie powodowało, że rozróżnienie brut od nie brut przestawało być oczywiste i istotne.

Choć sztuka surowa posiada swoje definicje i została określona głównie przez biografię twórców, ich stosunek do dzieła, a także cechy formalne, Biennale w Wenecji oraz ogrom projektów kuratorskich wskazują na możliwość równorzędnego współistnienia artefaktów. Czy jest zatem potrzebne i zasadne poszukiwanie głębszych podobieństw i różnic w art brut i nie art brut?

Proces pierwotny i proces wtórny

Skoro w warstwie wizualnej dzieła zaliczane do art brut i nie art brut bywają doskonałe i zaskakujące dla widza, być może różnica zachodzi na poziomie procesu twórczego, dotyczy kwestii motywacyjnych tudzież związanych z tak zwaną implementacją dzieła? Pozostając na gruncie psychologii twórczości, można by znaleźć odpowiedzi wywodzące się z różnych paradygmatów. Najwięcej zdają się oferować podejścia psychoanalityczne oraz humanistyczne, czyli dwie skrajnie różne szkoły. Warto pamiętać, że psychologia twórczości czerpie z wielu dziedzin psychologii: psychologii społecznej, osobowości, emocji i motywacji, poznawczej, psychopatologii. Wyjaśnianie zjawisk powiązanych z twórczością może się zatem stać zlepkiem różnych teorii, czego efektem bywa metodologiczny chaos. Aby tego uniknąć, podstawą dalszych rozważań będzie podejście psychoanalityczne.

Zofia Rosińska, badając recepcję koncepcji Zygmunta Freuda z zakresu estetyki, wyróżniła dwa, najbardziej dynamiczne modele psychoanalitycznego myślenia o sztuce: oniryczny i egoiczny[5].

W pierwszym z nich zakłada się, że zarówno impuls twórczy, jak i jego wynik, procesy strukturowania materiału i nadawania mu znaczenia zdominowane są przez procesy pierwotne, czyli nieświadome, drugi zaś zawiera odniesienie do procesu wtórnego i świadomego kształtowania formy dzieła. W pierwszym podstawową opozycję stanowi treść ukryta i jawna, w drugim opozycja ego–nie ego[6]. Obszar i kierunek analiz onirycznych wyznacza tak zwana I topografia przedstawiona przez Freuda w pracy *Traumdeutung* (Interpretacja marzeń sennych), w której dzieli on psychikę ludzką na trzy rejony: nieświadomość, przedświadomość i świadomość.

Procesy, które charakteryzują pracę marzenia sennego (*Traumarbeit*) – zagęszczenia, przesunięcia, obrazowanie – powiązane są z procesami pierwotnymi i mają charakter nieświadomy. Ich celem jest przeprowadzenie myśli sennej do treści snu. Procesy nieświadome dążą do rozładowania w imię zasady przyjemności (*das Lustprinzip*), a marzenie senne służy do zaspokojenia określonego nieświadomego pragnienia.

5 Patrz: Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, PWN, Warszawa 1985.

6 Patrz: J. Gościniak, S. Rammer, *Jak wyśnić dzieło sztuki – model oniryczny twórczości artystycznej w psychoanalizie*, „Zeszyty Artystyczne" 27/2015, s. 9–27.

the creators who were closer to „theory" (e.g. C.G. Jung, R. Steiner) as well as „practice". Located side by side were works by artists such as: Hilma af Klint, Artur Żmijewski, Anna Zemankowa, Richard Serra, Tacita Dean, Harry Smith (Central Pavilion), Emma Kunz, Augustin Lesage, Lin Xue, Paul McCarthy, Steve McQueen, Marisa Merz (Arsenał). Walking along the exhibition spaces, the viewer participated in a performance of forms and their being mixed up made the distinction into brut art and not brut art less obvious and significant.

Although art brut is defined and determined mainly by the biographies of the artists, their attitude to the work and the formal features, the Venice Biennial, and the magnitude of curatorial projects indicate the possibility of an equal coexistence of artefacts. Is it therefore necessary and justifiable to search for deeper similarities and differences between what art brut is and is not?

The primary and the secondary process

Since in the visual stratum, both the works included and not included in art brut tend to be excellent and surprising for the viewer, perhaps the difference occurs at the level of the creative process and concerns the incentives, related to the so-called implementation of the work? Evoking the psychology of creativity, one could look for answers derived from different paradigms. The psychoanalytical approach and the humanistic one, i.e. two very different schools, seem to offer the most. It is worth remembering that the psychology of creativity draws on many areas of psychology: social psychology, personality, emotion and motivation, cognitive, and psychopathology. Explaining the phenomena associated with creativity can become therefore a patchwork of different theories, resulting sometimes in a methodological chaos. To avoid this, the psychoanalytic approach will be the basis for further considerations.

Zofia Rosińska, exploring the reception of Sigmund Freud's concept of aesthetics, singled out two most dynamic models of psychoanalytic thinking about art: the oneiric and the egoic[5].

The former assumes that both the creative impulse and its outcome, the processes of structuring the material and giving it meaning, are dominated by primary, or unconscious, processes. The latter contains a reference to the process of secondary and conscious development of the form of the work. In the former, the primary opposition is the covert and overt content; in the latter the ego-non ego opposition[6]. The area and the direction of the oneiric analyses is determined by the so-called I topography presented by Freud in his *Traumdeutung* (Interpretation of Dreams), which divides the human psyche into three areas: the unconscious, sub-conscious and conscious.

The processes that characterize the work of dreams *(Traumarbeit)* – density, displacement, imaging – are linked with the primary processes and are unconscious. Their goal is to translate the oneiric thought into the content of the dream. Unconscious processes tend to discharge in the name of the pleasure principle (*das Lustprinzip*) and the dream is to meet certain unconscious desires.

5 See Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, PWN, Warszawa 1985

6 See J. Gościniak, S. Rammer, "Jak wyśnić dzieło sztuki – model oniryczny twórczości artystycznej w psychoanalizie", in: *Zeszyty Artystyczne* no. 27, UAP, Poznań 2015

ART BRUT

„Przechodząc od opisu pracy marzenia sennego do procesu twórczego, należy podkreślić szereg analogii oraz uznać, że jest on zjawiskiem odwrotnym w stosunku do interpretacji. Prototypem interpretacji staje się *Traumdeutung*, natomiast odniesieniem dla procesu twórczego jest model pracy marzenia sennego, a więc *Traumarbeit*"[7].

Mechanizmy (zagęszczenia, przesunięcia, obrazowanie) tworzące struktury i sensy uczestniczą nie tylko w opracowaniu myśli sennej, ale również w kształtowaniu czynności pomyłkowych obecnych na jawie; przejęzyczeniach, przeinaczeniach w mowie i piśmie. Dzięki zagęszczeniom, przesunięciom, obrazowaniu zostaje wydobyte to, co było zepchnięte do nieświadomości. Eksponowanie treści nieświadomych nie odbywa się jednak w sposób, który można by określić prostym przetłumaczeniem lub streszczeniem. W sferze świadomej, aby nieświadome zostało uświadomione, musi zostać poddane interpretacji, czyli zostać nazwane/zwerbalizowane. Innymi słowy: początkowo treści snu dzięki mechanizmom procesu pierwotnego przedostają się (przechodzą przez pierwszą cenzurę[8]), w zniekształconej wersji, do przedświadomości. Tam mogą podlegać dalszemu opracowaniu z wykorzystaniem procesu wtórnego (przechodzą przez drugą cenzurę), który powiązany jest ze słowem – symbolizacją. Mówiąc o obszarze przedświadomym i możliwości werbalizacji, rozważania zostają przeniesione na grunt modelu egoicznego, który wydaje się bliższy koncepcji procesu twórczego wypracowanego na gruncie psychologii twórczości[9]. Dla modelu egoicznego charakterystyczny jest pogląd, że strukturowanie materiału nieświadomego oraz nadawanie mu znaczenia odbywa się przy udziale procesów wtórnych – świadomych, na poziomie ego. Sposób myślenia zakładający istnienie instancji ego bazuje na tak zwanej topografii II – wtórnym podziale psychiki[10] na trzy obszary: id (*das Es*), ego (*das Ich*), superego (*das Uberich*). W modelu egoicznym za strukturowanie odpowiedzialne są procesy ego, natomiast samo strukturowanie jest istotnym czynnikiem w powstawaniu dzieła sztuki.

Można by zadać pytanie: w jaki sposób przytoczony powyżej, w znacznym uproszczeniu, fragment teorii, posiadający niewątpliwie znaczenie historyczne, odnosi się do zjawisk art brut i nie art brut? To, co wydaje się istotne, powiązane jest z pojęciem procesów pierwotnych i wtórnych oraz sposobem postępowania artysty wobec wygenerowanego przez siebie dzieła. Kontakt twórców brut z rzeczywistością przebiega w odmienny sposób niż twórców nie brut. Można powiedzieć, że funkcja ego związana z testowaniem rzeczywistości uległa w ich przypadku zakłóceniu. Często niemożliwym okazuje się dla nich przejście z kodu wizualnego do kodu werbalnego, budowanie logicznych ciągów przyczynowo-skutkowych albo wyrwanie się ze świata obezwładniających psychotycznych obrazów. Jeśli opowiadają o swojej twórczości, to zawsze w kontekście osobistych wizji i fantazji, nie dotykając metapoziomu, nie budując odniesień do czegokolwiek zewnętrznego wobec siebie. Twórcy brut nie oddzielają się od swoich dzieł, pozostając w śnionym przez siebie śnie. U outsiderów dzieło zrównuje się z autorem, jest najcenniejsze, obsadzone maksymalną dawką energii psychicznej. Twórczość brut można by przyporządkować do modelu onirycznego, a relację zachodzącą między artystą i dziełem porównać do diadycznej, prewerbalnej relacji matki z dzieckiem, relacji niezakłóconej obecnością słowa.

7 Ibidem, s. 11.

8 Cenzura: „Funkcja, która zmierza do zakazania nieświadomym pragnieniom i wynikającym z nich wytworom dostępu do systemu Przedświadomości – Świadomości", za: J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, s. 31.

9 Na gruncie psychologii twórczości wyróżnia się różnorodne koncepcje dotyczące struktury procesu twórczego, w każdej koncepcji zakłada się udział procesów świadomych, patrz: E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, rozdział 2, GWP, Gdańsk 2005.

10 Patrz: Z. Freud (1921), *Ego i id*, [w:] idem, *Poza zasadą przyjemności*, Biblioteka klasyków psychologii, PWN, Warszawa 2016.

„Moving from the description of the work of a dream towards the creative process, one should emphasize a number of analogies and recognize that it is a phenomenon reverse to interpretation. The prototype of interpretation becomes *Traumdeutung,* while the reference to the creative process is a working model of a dream, i.e. *Traumarbeit*".[7]

The mechanisms (density, displacement, imaging) that inform the structures and senses are involved not only in the development of the dream thought, but also in shaping the mistakes present in waking time; slips of the tongue and errors in speech and writing. The density, displacement and imaging extract what was relegated to the unconscious. However, the exposure of the unconscious content does not take place in a way that could be described as a simple translation or summary. In the realm of the conscious, in order for the unconscious to become conscious, it must be subjected to interpretation, i.e. named / verbalized. In other words, initially, the contents of dreams, through the mechanisms of the primary process, reach (pass the first censorship[8]), in a distorted version, the sub-conscious, where they may be further processed by the secondary process (pass through second censorship), which is associated with the word – symbolization. Speaking about the sub-conscious area and the possibility of verbalization, considerations are transferred to the egoic model, which seems to be closer to the concept of the creative process developed on the basis of psychology of creativity[9]. Characteristic of the egoic model is the view that the structuring of the unconscious material and imparting it with meaning is mediated by secondary processes, conscious ones, at the level of the ego. The mindset assumes the existence of an instance based on the so-called ego. „Topography II" – the secondary division of the psyche[10] into three areas: id (*das Es*), ego (*das Ich*), the superego (*das Uberich*). In the egoic model, responsible for structuring are the ego processes, while structuring itself is an important factor in the creation of works of art.

One might ask how the above, very brief piece of theory, undoubtedly of historical significance, refers to the phenomena of art brut and non-art brut? What seems important is related to the concept of primary and secondary processes and the way the artist handles his or her work. Contact of brut artists with reality takes place in a different way than that of non-brut artists. You could say that the function of the ego associated with testing reality has been disturbed in them. It often proves impossible for them to move from the visual code to the verbal one, to build logical sequences of cause and effect, or to break out of the world of disabling psychotic images. If they talk about their work, it is always in the context of personal visions and fantasies, not touching the meta-level, not building references to anything external to themselves. Brut artists do not separate themselves from their works, remaining in the dream they dream. In the „Outsiders" the work aligns with the author, is the most valuable, charged with a maximum dose of psychic energy. Brut art could be assigned to the oneiric model, while the relationship between the artist and the work compared to the dyadic pre-verbal relationship of mother and child, a relationship undisturbed by the presence of the word.

7 *Ibidem* p.

8 Censorship – „A function which aims to prohibit the unconscious desires and resulting products access to the system of the Pre-conscious – the Conscious", after J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Słownik Psychoanalizy*. Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, p. 31

9 In the psychology of creativity, there are a variety of ideas on the structure of the creative process; each concept assumes the participation of conscious processes, see E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, chapter 2, GWP, Gdańsk 2005

10 See Z. Freud (1921) "Ego i id", in: *Poza zasadą przyjemności*, Biblioteka klasyków psychologii, PWN, Warszawa 2016

Interesującą cechą twórczości brut, która niejako wiąże się z opisywanymi powyżej procesami, jest powtarzalność motywów. Surowa sztuka nie podlega wpływom zewnętrznym – kulturowym, nie poddaje się upływowi czasu. Artyści w sposób bliski mantrze zapełniają prace drobiazgowymi przedstawieniami, krążą wokół tych samych motywów, ich twórcza przestrzeń jest zasiedlona, a właściwie okupowana jedną wizją[11]. Czy zatem powtarzanie nie pełni ważnej, psychologicznej funkcji? Również na gruncie psychopatologii podkreśla się, że nawracające urojenia i omamy psychotyczne nie są produktami pozbawionymi sensu, tak samo czynności i myśli pojawiające się w zaburzeniach obsesyjno-kompulsywnych. Powtarzanie jest jak odczynianie, jednak w tym przypadku nieskuteczne, ponieważ lęk, który miałby zostać zredukowany w wyniku powtarzania, powraca. Wyparte powraca zarówno w formie marzeń sennych, jak i w postaci objawów, *acting-outów*, w teraźniejszości.

11

O wierności wewnętrznym obrazom, a co za tym idzie – niezmienności stylu, pisał Antonii Kępiński, próbując scharakteryzować sztukę schizofreników. Zachwiany metabolizm informacyjny wynikający z pogłębiającego się autyzmu osób chorych na schizofrenię wpływa na redukcję środków wyrazu, jakie stosowanych są w pracach plastycznych. Kępiński buduje koncepcję psychiatryczną, w świetle której można wytłumaczyć powtarzalność motywów w pracach schizofreników, ale przecież podobny rodzaj repetycji występuje w twórczości innych autorów brut i nie brut. Zob. A. Kępiński, *Schizofrenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

„[...] to, co pozostało niezrozumiane, powraca; jak pokutująca dusza nie zazna spokoju, póki nie znajdzie rozwiązania, które ją uwolni”[12].

12

12

Z. Freud, *Dwie nerwice dziecięce*, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, tom VI, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 205

Nieustające mierzenie się z nawracającymi obrazami nie uwalnia autora od ich źródła i od nich samych. Im większa jednak zdolność twórcy do psychologicznego przepracowywania treści ujawniających się w dziele, tym większa szansa na „pozbycie się dominującego tematu”. Staje się to możliwe dzięki połączeniu przedstawienia rzeczowego (obrazu) z przedstawieniem słownym[13] i przełożeniu obrazu na kod werbalny. Jak zostało wspomniane powyżej, tego rodzaju „przetłumaczenie” zakłada zaangażowanie części świadomej aparatu psychicznego, co u twórców brut wydaje się w części przypadków niemożliwe.

13

13

Zob. *Słownik psychoanalizy*, s. 366.

„Wprowadzenie przez Freuda pojęcia przymusu powtarzania dostarcza ważnego połączenia między twórczością a powstawaniem objawów. Usiłując je opanować, bezwiednie dokonujemy kolejnych powtórzeń tych wzorców zachowań, które we wcześniejszym życiu przysporzyły nam trudności lub cierpienia. Może to doprowadzić do ugrzęźnięcia w sztywnym, trwałym schemacie, ale bywa też punktem wyjścia do działań twórczych. Na przykładzie wielu dzieł sztuki widzimy, że artyści nieustannie rozwijają dane wątki, podejmując kolejne próby samouleczenia, komunikacji i przepracowania”[14]. Tym samym „Akty twórcze w życiu codziennym i w sztuce uznać można za naszą próbę wyzwolenia się spod władzy przymusu powtarzania”[15].

14

14

A. Werbart, *Siedem psychoanalitycznych tez na temat twórczości*, [w:] *Sztuka wolności*, MOCAK, Kraków 2014, s. 96.

15

15

Ibidem.

Choć cel uwolnienia się nie jest w pełni osiągalny, w przypadku twórców brut wydaje się jeszcze trudniejszy do spełnienia. U outsiderów trudno mówić o przepracowaniu jako akcie dokonanym, raczej można by użyć terminu nigdy niekończącego się przepracowywania, którego niedokończoność jest daleko bardziej idąca niż u nie-outsiderów. Trudno też rozstrzygnąć, z kim komunikuje się artysta brut, prawdopodobnie jednak bardziej z samym sobą niż ze światem zewnętrznym, który bywa dla niego o tyle istotny, o ile dostarcza materiałów umożliwiających tworzenie, takich jak na przykład odpady, rośliny i tym podobne.

Ciekawą koncepcję dotyczącą powtarzania przedstawił Edward Bibring, który zaproponował „rozróżnienie między tendencją do powtarzania, która jest funkcją To [id], a tendencją do odtwarzania, która jest funkcją Ja (ego)”[16].

16

16

Słownik psychoanalizy, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, s. 268.

1 3 8

An interesting feature of art brut, which is somehow connected with the above processes, is repeatable motifs. Art brut is not subject to outside cultural influence and is not subjected to the passage of time. In a nearly mantra-like way, artists fill their work with meticulous depictions and focus on the same themes; their creative space is inhabited, or rather occupied, by a single vision[11]. Does not repetition, then, play an important psychological function? Also in the field of psychopathology, it is stressed that recurrent psychotic delusions and hallucinations are not products devoid of sense; nor are the actions and thoughts appearing in the obsessive-compulsive disorder. Repetition is like a reaction, but in this case it is ineffective because the fear that should be reduced due to repetition, returns. The repressed returns both in dreams and in the form of symptoms, acting-outs in the present.

"[...] What remained misunderstood returns; similarly, a repentant soul cannot know peace until it finds a solution which will liberate it".[12]

Continuous coming to terms with recurrent images does not free the author of the source and of these images themselves. However, the greater the ability of the artists to mentally work through the content revealed in the work, the greater the chance of „getting rid of the dominant topic." This becomes possible through a combination of presentation of the tangible (image) and verbal presentation[13] and a translation of the image into a verbal code. As mentioned above, this kind of „translating" implies the involvement of a part of the conscious mental apparatus, which in the brut artists seems to be in some cases impossible.

„Freud's introduction of the notion of the repetition compulsion provides an important connection between creativity and the development of symptoms. Trying to master it, we unconsciously make subsequent repetitions of these patterns of behaviour which earlier in life caused us difficulties or suffering. This can lead to being stuck in a rigid, fixed pattern, but it can also be a starting point for creative activities. For example, in many works of art we see that the artists continually develop certain themes, which are successive attempts at self-healing, communication and development."[14] Thus, the „creative acts in everyday life and art can be seen as our attempt to free ourselves from the power of the repetition compulsion."[15]

Although the purpose of liberation is not fully reached, in the case of brut authors, it seems even more difficult to meet. In the Outsiders it is difficult to talk about the development as a performed act, but rather we could use the term never-ending work, whose incompleteness is more far-reaching than in non-Outsiders. It is also difficult to decide who brut artists communicate with, but probably they do so more with themselves than with the outside world, which happens to them significant as far as it supplies materials for the creation, such as e.g. waste, plants, etc.

An interesting concept of repetition was presented Edward Bibring, who proposed „the distinction between a tendency to repeat which is a function of It [id], and a tendency to play, which is a function of I (ego)"[16]. Recreation would be to attempt to reconstruct the state before the injury and it would be a phenomenon of recreating in the service of I – ego.

11 The faithfulness of internal images and the immutability of style was depicted in the texts by Antoni Kępiński, who tried to characterize the art of schizophrenics. The disturbed metabolism of information resulting from the deepening of autism in persons with schizophrenia affects the reduction of expression used in the work of art. Kępiński builds the concept of psychiatry in the light of which one can explain the repeatability of themes in the work of schizophrenics, but after all a similar type of repetition occurs in the works of other authors: brut and non-brut artists.

12 See A. Kępiński, *Schizofrenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001

13 Z. Freud, *Dwie nerwice dziecięce*, *Dzieła zebrane* vol. VI, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, p. 205

14 See: J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Słownik Psychoanalizy*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, 1996, p. 366

15 A. Werbart, 'Siedem psychoanalitycznych tez na temat twórczości', in: *Sztuka wolności*, Wydawnictwo: MOCAK, Kraków 2014, p. 96

16 Ibid.

ART

BRUT

Odtwarzanie polegałoby na próbie zrekonstruowania stanu sprzed urazu i byłoby to zjawisko odtwarzanie w służbie Ja – ego. Powtarzanie dotyczyłoby natomiast pracy z doświadczeniami zarówno przyjemnymi, jak i bolesnymi, i sytuowałoby się w „świecie popędowym" Id. Być może jest to rodzaj uproszczenia czy nadużycia, niemniej wydaje się, że tendencja do odtwarzania może być spójna z pojęciem reparacji[17], wprowadzonym przez Hannę Segal. Artysta dąży do odtworzenia czy powtórnego odtworzenia (*recreate*) doświadczenia, które jest treścią jego wewnętrznego świata. Poczucie zniszczenia przestrzeni intrapsychicznej powoduje chęć jej odtworzenia w dziele sztuki na nowo, a to stanowi centrum, opisywanej wcześniej przez Melanie Klein, pozycji depresyjnej[18]. Reparacja jest zatem podstawą aktywności twórczej. Odmienność w przedstawianiu przez artystów tego samego tematu można tłumaczyć różnicami na poziomie percepcji czy wrażliwości koloru, ale też zróżnicowaniem wewnętrznego obszaru doświadczeń. Forma jest zatem nacechowana intrapsychicznymi przeżyciami twórcy, a kształt dzieła nie jest przypadkowy. Tym samym obraz może stanowić źródło cennych terapeutycznie informacji. Artysta, odtwarzając swój wewnętrzny świat i zamieszkujące go obiekty, jednocześnie musi oddać je światu i rozstać się z nimi. Reparacja staje się aktem dokonanym, kiedy dojdzie do oddzielenia się twórcy od wytworu. „Zwrócenie" światu dzieła – wystawienie go na pokaz – stwarza przestrzeń dla odbiorcy, który staje się niezbędnym podmiotem dla dokończenia całego procesu. Czy użycie pojęcia reparacji w kontekście twórczości brut jest uzasadnione? Prawdopodobnie nie zawsze, ponieważ reparacja powiązana jest z pozycją depresyjną, która charakteryzuje się całościowym postrzeganiem obiektu (obiekt jest jednocześnie dobry i zły) i stosowaniem obron odmiennych od rozszczepienia i projekcji typowych dla pozycji schizoidalno-paranoidalnej[19]. W koncepcji Segal pozycja depresyjna – reparacja – twórczość to zjawiska ściśle ze sobą powiązane, zatem aby tworzyć, trzeba niejako „przekroczyć stadium" schizoidalno-paranoidalne. Jeśli twórcy brut, ze względu na zaburzenia psychiczne, nie zawsze posiadają taką kompetencję, ich twórcza aktywność powiązana byłaby bardziej z czynnościami redukującymi lęki prześladowcze niż przezwyciężającymi smutek, jaki wynika z destrukcji obiektów. „Akceptując odrębność obiektu i różnicę między rzeczywistością wewnętrzną a zewnętrzną, artysta czuje, że dzieło sztuki zostało stworzone przez jego «ja», jest różne od jego «ja» i dzięki temu może być w swobodny sposób wykorzystywane przez jego «ja». Z tego punktu widzenia różnica między sztuką a urojeniem leży w akceptacji zarówno psychicznej, jak i wewnętrznej prawdy, tak by dzieło sztuki mogło się stać rzeczywistym i dojrzałym symbolem, z którego korzysta się «nie po to, by zaprzeczyć stracie, lecz by ją przezwyciężyć»"[20].

Powracanie do tych samych bądź podobnych motywów w art brut byłoby zatem bardziej funkcją powtarzania, przynależną światu popędowemu, niż odtwarzania.

Podsumowując powyższe rozważania: w świetle psychoanalizy każdy impuls twórczy ma swój początek w nieświadomości, zatem z popędowego rezerwuaru korzystają zarówno twórcy brut, jak i nie brut. Opracowanie materiału może się dokonywać na poziomie rejestru świadomego (procesy wtórne – ego) lub nie, co różni twórców w ogóle, choć wydaje się, że autorzy dzieł brut wpisują się bardziej w koncepcję oniryczną niż egoiczną. Proces odtwarzania (reparacji), wymagający od twórcy umiejętności oddzielenia się od wykreowanego obiektu, jest bliższy twórcom nie brut niż brut. Czy zatem tylko stosunek autora do wytworu

17

Zob. H. Segal, *Marzenia senne, wyobraźnia i sztuka*, Universitas, Kraków 2003.

18

W pozycji depresyjnej dziecko widzi matkę jako jedną osobę, która może być czasem dobra, czasem zła, obecna, nieobecna, frustrująca i zaspokajająca. Dziecko konfrontuje się w tym okresie z własną ambiwalencją. Kiedy doświadcza frustracji ze strony matki, wie jednocześnie, że to też ta sama matka, która zaspokaja. W związku z tym destrukcyjne popędy budzące się w dziecku powodują jego lęk, lęk przed unicestwieniem obiektu, który kocha i od którego jest zależne. Autonomia obiektu, to, że w każdej chwili może odejść, powoduje u dziecka chęć zachowania obiektu wewnątrz siebie – nasilają się procesy introjekcji. Niemowlę, przeżywając nienawiść do obiektu, pamięta również o swojej miłości do niego. Ten fakt wzbudza w nim nowe uczucia, pojawia się zarówno tęsknota za dobrym obiektem, jak i żałoba związana z jego utratą. Dziecko fantazjuje, że jego destrukcyjność doprowadziła do utraty dobrego obiektu. Konsekwencją tego jest poczucia winy. Dziecko stara się naprawić szkody, które wyrządziło dobremu obiektowi w swojej omnipotentnej fantazji. Proces reparacji jest więc skutkiem depresji będącej konsekwencją zniszczenia obiektu. Dziecko znajduje się w depresyjnym konflikcie, który wynika z przeciwstawnego nastawienia do obiektu: miłości z jednej strony i tendencji destruktywnych z drugiej. Jeśli reparacja powiedzie się, wraca nadzieja, pojawiają się na nowo dobre wewnętrzne i zewnętrzne obiekty, znikają również lęki depresyjne. Niepowodzenie w reparacji jest źródłem rozpaczy. To właśnie z reparacją związane są możliwości twórcze podmiotu. Zob. M. Klein, *Miłość, poczucie winy i reparacja*, [w:] eadem, *Pisma*, tom I, Wydawnictwo GWP, Gdańsk 2007.

19

Pozycja schizoidalno-paranoidalna: zob. M. Klein, *Miłość, poczucie winy i reparacja*...

20

E. Sala, *Psychoanalityczna refleksja nad znaczeniem destrukcyjności we współczesnych sztukach wizualnych*, „Zeszyty Artystyczne" 27/2015, s. 71–72.

Repeating would in turn apply to working with experience both pleasant and painful, and would be located in the „world of desires" of Id.
Perhaps this is a kind of simplification or abuse, but it nevertheless seems that the tendency to recreate may be consistent with the concept of reparation[17] introduced by Hanna Segal. The artist seeks to restore, or recreate experience, which is the content of his inner world. The sense of destroying the intra-psychic space triggers the desire to recreate it in a work of art and this is the centre of the depressive position, previously described by Melanie Klein[17]. Reparation is therefore the basis for creative activity. A different presentation by the artists of the same subject can be explained by differences at the level of perception or colour sensitivity, but also by the diversity of the inner area of experience. Form is thus marked by intra-psychic experiences of the artists and the final work is not accidental. Thus, the image can be a source of much therapeutically valuable information. The artist, by recreating his or her inner world and the objects located wiithin it, at the same time must give them off to the world and part with them. Reparation becomes a completed act when a separation of the creator and the product takes place. „Returning" the work to the world, exposing it to view, creates a space for the recipient, who becomes an indispensable entity to complete the entire process. Is the use of the concept of reparation in the context of art brut justified? Probably not always, because reparation is associated with the depressive position, which is characterized by an overall perception of the object (the object is both good and bad) and the use of defences, different from splitting and projections typical of the schizoid and paranoid position[18].

According to Segal, the depressive position – reparation – creativity are closely linked phenomena. Therefore, in order to create, one needs to „bypass the schizoid-paranoid stage". If brut artists, due to mental disorders, do not always have the competence, their creative activity would be more associated with activities reducing fears of persecution than overcoming sadness resulting from the destruction of objects.

„By accepting the separateness of the object and the difference between inner and outer reality, the artist feels that the work of art has been created by his or her self and that it is different from the self and can therefore be freely used by his or her self. From this point of view, the difference between art and delusion lies in the acceptance of both mental and inner truths, so that the work of art could become a real and mature symbol, which is used „not in order to deny the loss, but to overcome it"[19]. Returning to the same or similar motifs in art brut would therefore be more a repeat function that belongs to the world of desires than recreating.

To summarize the above considerations: in light of psychoanalysis, every creative impulse has its origin in ignorance, therefore the desire reservoir is used by both brut and non-brut artists. The development of the material may or may not be made at the level of conscious registering (secondary processes – ego), which differentiates artists in general, although it seems that the brut authors fit more the oneiric concept than the egoic one. The recovery process (reparation) requiring an ability to separate oneself from the object created, is closer to non-brut artists. Does, therefore, only the author's attitude

17 See: J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Słownik Psychoanalizy*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne. Warszawa, 1996, p. 366

18 In the depressive position, a child sees mother as the one person who can be sometimes good, sometimes bad, present, absent, frustrating, and satisfying. The child is confronted in this period with his own ambivalence. When experiencing mother's frustration, the child at the same time knows that this is also the same mother who satisfies. Therefore, destructive impulses awakened in the child cause his anxiety, fear of the annihilation of the object which he loves and on which it is dependent. Autonomy of the object, that it can go at any moment, triggers the child's desire to preserve the object inside himself – intensifying the processes of introjection. A baby, hating the object, also remembers about his love for it. This fact inspires his new feelings: there is a longing for a good object and grief associated with its loss. The child fantasizes that his destructiveness has led to the loss of the good object. The consequence of this is guilt. The child tries to repair the damage he caused to a good object in his omnipotent fantasies. The reparation process is therefore the result of depression as a consequence of the destruction of the object. The child is in a depressive conflict that results from the opposite attitude to the subject: love on the one hand, and on the other destructive tendencies. If the reparation is successful, hope returns, good internal and external objects reappear and fears of depression disappear. Failure of reparations is a source of despair. It is with reparations that the creative possibilities of the subject are linked. See M. Klein, *Miłość, poczucie winy i reparacja*. Pisma vol. I, Wydawnictwo GWP, Gdańsk, 2007

19 The schizoid-paranoid position: see: M. Klein, *Miłość, poczucie winy i reparacja*. Pisma vol. I, Wydawnictwo GWP, Gdańsk, 2007

ART BRUT

oraz brak wpływów kulturowych różni brut od nie brut? Tym, co niewątpliwie uderza, jest odmienne natężenie zainteresowania rzeczywistością jako taką. Można by wskazać różnice ujawniające się zarówno na poziomie odniesień dotyczących świata zewnętrznego i jego problemów, zawarte w pracach, procesu wprowadzania dzieła w obieg, jak i dbania o podstawowe potrzeby egzystencjalne. Zdarza się, że twórcy brut przebywają w domach opieki, zatem odpowiedzialność za ich byt cedowana jest na innych.

A co z biografią autora? Czy nie jest nadmiernym uproszczeniem stwierdzenie, że dzieła twórców surowych powiązane są z ich tragiczną biografią, a pozostałych twórców – niekoniecznie? Być może podkreślenie relacji zachodzącej między życiem a działalnością artystyczną outsiderów wynika z faktu, że ci o swojej twórczości mówią niewiele, w ogóle, a przynajmniej nie interpretują jej. W przypadku twórców „zakorzenionych" w kulturze, w wyniku opracowywania ich dorobku powstaje materiał werbalny, a oni sami często mówią i piszą o swoich dokonaniach. Być może artyści spoza kręgu outsiderów nie chcą eksponować szczegółów osobistej biografii, a w kontekście ich dokonań twórczych zainteresowanie tymi detalami przejawiałby raczej badacz-psychoanalityk – pokrewny Freudowi? Losy artystów spoza kręgu art brut również bywają dramatyczne i znaczące dla twórczości, jednak ich kontakt z rzeczywistością jest z reguły pełny. Być może wymiana informacji ze światem zewnętrznym bądź jej brak lub ograniczoność, czyli stopień autystycznego zanurzenia w wewnętrznym uniwersum to podstawa determinująca charakter działalności twórców surowych?

1 4 2

Tak jak psychoanaliza nie daje jednoznacznej odpowiedzi na pytanie dotyczące tworzenia dzieł istotnych kulturowo, tak niniejszy tekst jest raczej rozważaniem nakreślającym różne perspektywy niż gotowym przepisem interpretacji fenomenu art brut. Rosińska w *Psychoanalitycznym myśleniu o sztuce* pisze:

„Sprowadzanie artystycznego procesu twórczego do zjawiska strukturowania, a takie tendencje – jak powiedziałam – występują zarówno w wersji onirycznej jak i egoicznej – jest intelektualną czynnością znoszącą autonomię sztuki, odrębność jej praw oraz swoistość związanych z nią przeżyć. To sposób myślenia zwrócony ku poszukiwaniu zasad i reguł ogólniejszych, obejmujących wszelkie zjawiska kulturowe"[21].

21

21

Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie...*, s. 19.

Autorka, choć sama buduje pewnego rodzaju uogólnienia, krytykuje redukcjonizm reprezentowany przez teorię, w tym również psychoanalizę. Czy zatem w poszukiwaniach „wspólnego mianownika" dla zjawisk związanych z twórczością nie jest najważniejsze zachowanie równie twórczego – czyli otwartego – podejścia do interpretacji?

Nauka tworzy pojęcia i klasyfikuje, a kuratorzy tacy jak Massimiliano Gioni zacierają granice.

to a product and a lack of cultural influences differentiate brut and non-brut artists? What is undoubtedly striking is a different intensity of interest in reality as such. You could point out the differences which are manifest at the level of references to the outside world and its problems, contained in the works, the process of introducing the works in circulation, but also in the care for the basic existential needs. It happens that the brut artists reside in nursing homes, so the responsibility for their subsistence is transferred to others.

And what about the biography of the author? Is it not an oversimplification to say that the works of brut artists are related to their tragic biographies and those of other authors not necessarily? Perhaps highlighting the relation between life and artistic activities of the Outsiders stems from the fact that they say little of their work, nothing at all or at least do not interpret their art? In the case of artists „rooted" in culture, as a result of the processing of their achievements, verbal material is formed, and they themselves often talk and write about their accomplishments. Perhaps artists outside the circle of the Outsiders do not want to expose details of their personal biographies, and in the context of their creative achievements, the interest in these details would be expressed rather by a researcher – psychoanalyst – akin to Freud? The fate of artists from outside the circle of art brut also tends to be dramatic and significant for creativity, but their contact with reality is usually full. Perhaps the exchange of information with the outside world or its absence or limitations, or the degree of autistic immersion in the inner universe is the foundation that determines the nature of the brut artists?

Just as psychoanalysis does not give a clear answer to the question on how to create culturally significant works, this text is rather a reflection that outlines different perspectives and does not purport to provide a recipe for interpreting the phenomenon of art brut. Rosińska in „Psychoanalityczne myślenie o sztuce" [Psychoanalytic thinking about art], writes as follows: „Narrowing down the artistic creative process to the phenomenon of structuring, and such trends – as I said – are present in both oneiric and egoic version – is an intellectual activity that cancels the autonomy of art, the uniqueness and specificity of its rights and related experience. It is a way of thinking oriented towards a search for more general principles and rules that apply to all cultural phenomena."[20]

The author, although she builds a kind of generalization, criticizes reductionism represented by theory, including psychoanalysis. So, when looking for a „common denominator" for the phenomena associated with art, is it not the most important thing to retain an equally creative, i.e. open, approach to interpretation?

Science creates concepts and classifies them, while curators like M. Gioni blur the boundaries.

20 See Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, PWN, Warszawa 1985

BIBLIOGRAFIA BIBLIOGRAPHY

Z. Freud,
Poza zasadą przyjemności,
Biblioteka klasyków
psychologii,
PWN, Warszawa 2016.

Z. Freud,
Dwie nerwice dziecięce,
Dzieła zebrane vol. VI,
Wydawnictwo KR,
Warszawa 2000.

M. Gioni,
Il Palazzo Enciclopedico,
Biennale Arte 2013,
Short Guide,
Grafiche SIZ s.p.a.,
Verona for Marsilio
Editori s.p.s.,
in Venice, 2013.

J. Gościniak, S. Rammer,
Jak wyśnić dzieło sztuki –
model oniryczny twórczości
artystycznej w psychoanalizie,
„Zeszyty Artystyczne"
27/2015.

A. Kępiński,
Schizofrenia, Wydawnictwo
Literackie, Kraków 2001.

M. Klein,
Miłość, poczucie winy
i reparacja, [w:] eadem,
Pisma, t. I,
Wydawnictwo GWP,
Gdańsk 2007.

J. Laplanche, J.B. Pontalis,
Słownik psychoanalizy,
Wydawnictwo Szkolne
i Pedagogiczne,
Warszawa 1996.

E. Nęcka,
Psychologia twórczości,
GWP, Gdańsk 2005.

Z. Rosińska,
Psychoanalityczne myślenie
o sztuce, PWN,
Warszawa 1985.

E. Sala,
Psychoanalityczna refleksja
nad znaczeniem destruk-
cyjności we współczesnych
sztukach wizualnych,
„Zeszyty Artystyczne"
27/2015.

H. Segal, *Marzenia senne,*
wyobraźnia i sztuka,
Universitas, Kraków 2003.

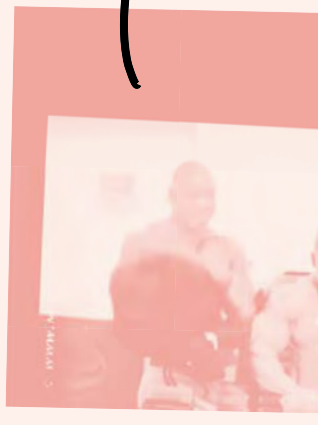
A. Werbart,
Siedem
psychoanalitycznych
tez na temat twórczości,
[w] *Sztuka wolności*,
MOCAK, Kraków 2014.

Źródła internetowe:
Internet sources:

https://frieze.com/article/
encyclopedic-palace,

http://www.artspace.com/
magazine/interviews_features/
close_look/close_look_
massimiliano_gioni_
encyclopedic_palace-51308,
access date: 10.11.2016

http://philemonfoundation.org/
published-works/red-book/,
access date: 13.11.2016

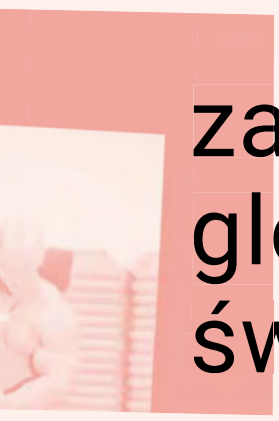


1
4
4

ART BRUT

Anna Rogozińska

Outsider art w obliczu zachłanności globalnego świata sztuki



Author: Anna Rogozińska
University of Fine Arts
in Poznań

Author: Anna Rogozińska
Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu

Anna Rogozińska
Outsider Art vs. the Greediness of the Global Art World
145

Anna Rogozińska

ART

BRUT

Outsider Art vs. the Gre of the Global Art

W tekście tym, pokazana będzie przede wszystkim rosnąca popularność outsider art. Nie zostaną zatem podjęte (niezwykle) trudne próby zdefiniowania sztuki outsiderów, a jedynie obnażenia jej złożoności. Celem poniższych rozważań nie jest bowiem konstruowanie definicji, lecz skupienie się na zdiagnozowaniu pojawiającego się obecnie na niemal globalną skalę zjawiska spotkania outsider art ze współczesnym światem i rynkiem sztuki oraz występujących w tym obszarze procesów jej wchłaniania i infiltracji.

Czym jest jednak tytułowe outsider art? David Maclagan we wstępie do swojej książki pisze: „to prace ludzi znajdujących się na marginesie społeczeństwa, tych, którzy z różnych powodów nie pasują do konwencjonalnych oczekiwań – społecznych, psychologicznych oraz artystycznych. Co czyni zatem te prace niezwykłymi? Fakt, że są tworzone przez ludzi niewyedukowanych artystycznie, którzy często nawet nie myślą o sobie jako o «artystach», a motywy ich tworzenia nie są typowe i powszechne. To my – ludzie świata sztuki – znajdujemy je jako wyjątkowe, ponieważ są inne od tego, co jest znane i rozpoznane w świecie sztuki”[1]. Pojęcia outsider art użył po raz pierwszy w 1972 roku w swojej książce o tym samym tytule krytyk sztuki Roger Cardinal jako synonimu francuskiego terminu art brut skonstruowanego przez Jeana Dubuffeta. Termin outsider art zaczął jednak bardzo szybko żyć własnym życiem i osiągnął niezależność od swojego twórcy, a tym bardziej od francuskiego pierwowzoru, rozszerzając swoje znaczenie i rozmywając granice. Wśród badaczy zauważalne są więc coraz większy niepokój oraz wzrost wątpliwości związanych z pytaniem: co konstytuuje dziś outsider art i kto decyduje o tym wyborze[2]? 2

1

D. Maclagan, *Outsider Art. From the Margins to the Marketplace*, Reaction Books, London 2009, s. 8.

2

Ibidem, s. 164.

ART

ediness

World

BRUT

The text will first of all demonstrate the growing popularity of outsider art. The author will, then, not attempt to define the art produced by outsiders, which is extremely difficult, but only demonstrate its complexity. The prime objective is not the construction of a definition, but a focus on the diagnosis of the now global encounter of outsider art with the contemporary world and the art market as well as the attendant processes of absorption and infiltration of this art.

Let us start, however, from a closer look at outsider art. In an introduction to his book, David Maclagan observes that this term refers to the oeuvre of those in social margins, those who for different reasons do not fit conventional social, mental and artistic expectations. What makes this oeuvre unique, then? It is the fact that the work is created by people with no professional background, who often do not even consider themselves to be artists, their motivation being atypical and uncommon. It is us, the people of the art world, who find them exceptional; this is because we deem them as different from what we know and have come to recognise in art.[1] The term "outsider art" was first used in 1972 in a book under that very title by an art critic Roger Cardinal. For him, it was synonymous with the French term *art brut*, coined by Jean Dubuffet. Before long, however, the term "outsider art" started to live its own life and broke free from its author, let alone from its French model, expanding its semantic potential and blurring its borders. Scholars are increasingly anxious and doubtful as to what outsider art means today and who decides on the choice.[2] Outsiders do not form an "ism", movement, school, or style. We do not pigeonhole them with respect to their class, country of origin or century when their work was done. Their art is elusive by definition; isolated for a long time, it has been lifted out of oblivion and enjoys its heyday today, also in commercial terms. At present, the group of outsiders contains all those who for one reason or another transcend the constraints of contemporary art and are active outside the official art system.

The reason why it is so hard to unequivocally define outsider art may be the transformations taking place in social structures and the globalization processes after the Second World War. Today, with unlimited access to the internet, the application of Dubufett's basic assumption, i.e. limiting the group of outsiders to "people untouched by culture" is next to impossible. Dubufett believed that *art brut* artists should not come in contact with the professional art world, and their work should be divergent from official art. This work was to be different, unconventional, and the artist him – or herself was to be totally free from art education, and moreover alienated from outside reality. Therefore, the term outsider art, used to date by art historians, dealers, curators, critics, and collectors is not to pinpoint the identifiable properties of this art, but only to determine the status of those who produce it. Some are rejected from the official art world, others are labelled as outsiders and displayed in museums or sold at fairs. It is plainly obvious that outsider art has become a brand or a label. Does not the concept *outsider art* sound more commercially than the art of the mentally disabled or self-taught artists? Therefore, outsider art, says Jane Kallir, is no game that only artists can play. An outsider artist is anointed by the

1 D. Maclagan, *Outsider Art. From the Margins to the Marketplace*, Reaction Books, London, 2009, p. 8.

2 Ibid., p. 164.

ART BRUT

Outsiderzy nie tworzą bowiem żadnego „-izmu", ruchu, szkoły czy stylu. Nie dzielimy ich ze względu na klasę, kraj czy czas powstania. Ich sztuka jest nieuchwytna z definicji; przez długi czas izolowana, została wyrwana z odosobnienia, a dziś przeżywa bezprecedensowy rozkwit, także rynkowy. Do grona outsiderów zaliczamy obecnie wszystkich tych, którzy z jakichś przyczyn nie mieszczą się w granicach sztuki współczesnej, tworząc poza oficjalnym systemem sztuki.

Przyczyn złożoności problemu z jednoznacznym zdefiniowaniem outsider art można szukać w przemianach, jakie zaszły w strukturach społeczeństw i procesach globalizacyjnych po II wojnie światowej. Dziś, w czasach powszechnego dostępu do internetu, przyjęcie podstawowego założenia Dubufetta, wskazującego na ludzi „nietkniętych przez kulturę", staje się niemal niemożliwe. Dubufett uważał bowiem, że artyści art brut nie powinni mieć kontaktu z profesjonalnym światem sztuki, a ich prace cechować winna odmienność od sztuki oficjalnej. Miały być inne, niekonwencjonalne, a sam artysta winien był pozostawać całkowicie wolny od artystycznego wykształcenia, a co więcej: wyalienowany z otaczającej go rzeczywistości. Termin outsider art, używany do dziś przez historyków sztuki, sprzedawców, kuratorów, krytyków i kolekcjonerów, nie ma zatem na celu ustalenia możliwych do zidentyfikowania właściwości sztuki, a jedynie określenie statusu osób, które ją tworzą. Jednych odrzuca się z oficjalnego świata sztuki, innym przykleja się metkę outsidera i pokazuje w muzeach oraz sprzedaje na targach. Nietrudno zauważyć, że outsider art stała się marką czy też etykietką. Czyż termin outsider art nie brzmi bardziej rynkowo niż sztuka chorych psychicznie albo samouków? Sztuka outsiderów, twierdzi Jane Kallir, nie jest więc grą, w którą mogą grać sami artyści. Artysta-outsider jest namaszczony przez członków świata sztuki, którzy ustalają, czy z jakichś przyczyn psychicznych lub biograficznych okoliczności jest on outsiderem[3]. George Dickie, twórca instytucjonalnej definicji sztuki, wskazał na zewnętrzny względem sztuki kontekst jej funkcjonowania, na złożony system, w ramach którego dochodzi do usankcjonowania sztuki. Według teorii Dickiego, pierwszy warunek niezbędny, aby „coś" uznać za dzieło sztuki, wypływa z pojęcia „artefaktu". Drugie kryterium dotyczy pojęcia specyficznie rozumianej „instytucji"[4]. Dziełem sztuki w sensie klasyfikacyjnym jest zatem artefakt, któremu ze względu na pewne cechy jakaś osoba lub osoby działające w imieniu instytucji społecznych, świata sztuki nadały status kandydata do oceny[5]. Niecałe dziesięć lat później Dickie dokonał rewizji swojej definicji, pisząc: „przedmiot może być dziełem sztuki, nie posiadając żadnej wartości, posiadając ją minimalnie lub maksymalnie czy też znajdując się w pewnym punkcie w skali między tymi dwoma biegunami"[6]. A zatem – powtórzmy za Dickiem – swobodnie zorganizowany, a mimo to zwarty zbiór ludzi, który tworzą: artyści, producenci, teoretycy, krytycy, kuratorzy wystaw, kustosze muzealni, kolekcjonerzy, menedżerowie, historycy sztuki, pracownicy instytucji artystycznych, filozofowie sztuki, a nawet przygotowana publiczność, nadaje określonym przedmiotom status kandydatów do oceny[7]. Oznacza to, że wartości dzieła sztuki nie można określić za pomocą żadnego wewnętrznego kryterium i jest ona jedynie wynikiem porozumienia zawartego między przedstawicielami świata sztuki. To oni poruszają mechanizmem sztuki, utrzymując jej ciągłe istnienie. „Wszystkie role są zinstytucjonalizowane, a osoby uczestniczące w systemie muszą się ich w ten czy inny sposób nauczyć"[8]. Nie można przeoczyć także radykalnego stwierdzenia, że wystarczy jakiś przedmiot wystawić w przestrzeni sztuki: galerii lub muzeum, by uznać go, przy stosownej, akceptującej reakcji świata sztuki, za dzieło sztuki.

3 J. Kallir, *Outsider Art at a Crosswords*, „Raw Vision" 43.

4 A. Książek, *Sztuka przeciw sztuce. Z teorii awangardy XX wieku*, Wydawnictwo AKME, Warszawa 2001, s. 223.

5 G. Dickie, *Art and Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca 1974, s. 34.

6 G. Dickie, *The Art Circle: A Theory of Art*, Haven Publication, New York 1984, s. 13.

7 G. Dickie, *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, [w:] M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie*, t. I, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1984, s. 19–20.

8 Ibidem, s. 20.

members of the art community, who determine whether he or she, on account of some mental or biographical circumstances, is or is not an outsider.[3] George Dickie, the author of an institutional definition of art, indicated the external context of operation of art, a complex system which legitimises it. According to G. Dickie's theory, the precondition for "something" to be considered as a work of art arises from the concept of an "artefact". A second criterion is that of a uniquely understood "institution".[4] The work of art is, therefore, an artefact which, due to some of its properties, has been granted the status of an evaluation candidate by a person or persons acting on behalf of social institutions of the art world.[5] Less than a decade later, G. Dickie revised his definition as follows: "An object cannot be a work of art if has no value, if it is has minimum or maximum value, or if it is at a point of the scale between the two extremes".[6] In other words, let us reiterate G. Dickie's comment, a loosely organised yet compact group of people composed of artists, producers, theoreticians, critics, exhibition curators, museum curators, collectors, managers, art historians, art institutions staff, art philosophers, and even refined public, grants the status of candidates for evaluation to particular objects.[7] This means that the value of a work of art cannot be determined by any inherent criterion and that it is solely a result of an agreement concluded between representatives of the art world. It is they who control and continually set in motion the mechanism of art. "All roles are institutionalised and the persons taking part in the system must learn them in one way or another."[8] Furthermore, we must observe the radical statement according to which it is enough to exhibit an object in the art space of a gallery or a museum so that it may be regarded as a work of art, after the approval of the art world. Actually, it is sufficient for a member of the art world to say the word: I confer on you the name of a work of art (*christen*).[9] In this manner, many of the objects which are commonly rejected or not seen as art works, can be integrated into the official realm of art since they have been conferred the requisite status. This is precisely what occurred during the Venice Biennial *anno domini* 2013, when its curator Massimiliano Gioni showed during an exhibition titled *The Encyclopaedic Palace* work by over 150 artists, including artists-outsiders, thereby confirming their status as art works. This in fact followed an earlier situation at the Venice Biennial in 1984, where work by John Serl, Howard Finister and other artists from the Austrian Gugging studio was on display[10]. When we analyse the biographies of the outsiders selected by M. Gioni, we can easily observe that most of them are discovered and included into the art realm only after their death. The artists included, for instance, the US photographer Morton Bartlett (1909–1992), whose large set of hand-made Lolita-dolls was discovered after his death. He made them himself in clay and photographed either nude or clothed.[11] Another artist, a Brazilian Arthur Bispo Rosário (1911–1989), spent fifty years in a psychiatric hospital, where he made over 800 sculptures, tapestries and articles of clothing; critic Holland Cotter calls those last "garments inlaid with embroidery". Marino Auriti (1891–1980), a car mechanic and amateur architect of Italian and American extraction, built what the art director of the Biennale M. Gioni describes

3 J. Kallir, "Outsider Art at a Crosswords", *Raw Vision* 43.

4 A. Książek, *Sztuka przeciw sztuce. Z teorii awangardy XX wieku*, Wydawnictwo AKME, Warszawa 2001, p. 223.

5 G. Dickie, "Art and Aesthetic: An Institutional Analysis", in: *Ithaca*, Cornell University Press, 1974, p. 34.

6 G. Dickie, *The Art Circle: A Theory of Art*, Haven Publication, New York, 1984, p. 13.

7 G. Dickie, "Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna", in: *Estetyka w świecie*, ed. M. Gołaszewska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1984, vol. I, p. 19-20.

8 Ibid., p. 20.

9 G. Dickie, "Defending Art", in: *American Philosophical Quarterly*, no. 6, 1969, p. 256.

10 The full name of the institutioin is: Maria Gugging Psychiatric Clinic.

11 At the beginning of 2008 one of the lolitas was sold at an auction for 110.000 dollars.

Wystarczy wręcz, by członek świata sztuki powiedział: nadaję ci imię dzieła sztuki (*christen*)[9]. W ten sposób wiele przedmiotów, które powszechnie są odrzucane lub wręcz niepostrzegane jako dzieła sztuki, może zostać włączonych do oficjalnego królestwa sztuki, ponieważ ktoś nadał im wymagany ku temu status. I tak też się stało w 2013 roku podczas Biennale w Wenecji, kiedy Massimiliano Gioni, kurator wydarzenia, pokazał na wystawie zatytułowanej *The Encyclopedic Palace* prace ponad 150 artystów, wśród nich artystów outsiderów, tym samym potwierdzając status ich prac jako dzieł sztuki. Podobne działanie miało miejsce już wcześniej w Wenecji w 1984 roku, kiedy pokazano prace Johna Serla, Howarda Finistra i innych artystów z austriackiego studio Gugging[10]. Przyglądając się biogramom outsiderów wybranych przez Gioniego, trudno nie zauważyć, że większość z nich zostaje odkryta i włączona do królestwa sztuki dopiero po śmierci. Zaprezentowany został więc między innymi amerykański fotograf Morton Bartlett (1909–1992), po którego śmierci odkryto pokaźny zbiór ręcznie robionych lalek-lolitek samodzielnie modelowanych przez niego w glinie i fotografowanych nagich lub ubranych[11]. Inny artysta, Arthur Bispo Rosário (1911–1989) z Brazylii, pięćdziesiąt lat spędził w szpitalu psychiatrycznym, gdzie stworzył ponad 800 rzeźb, gobelinów i szat. Krytyk Holland Cotter nazywa je „szatami inkrustowanymi haftami". Marino Auriti (1891–1980), mechanik samochodowy i architekt hobbysta o włosko-amerykańskim pochodzeniu, zbudował to, co dyrektor artystyczny Biennale weneckiego opisał jako wyimaginowane muzeum mające pomieścić całą wiedzę tego świata. Auriti zaprojektował bowiem w skali 1:200 muzeum *Il Palazzo Enciclopedico del Mondo* (Pałac encyklopedyczny) z 136 piętrami. Miały się w nim pomieścić ludzkie wytwory i odkrycia reprezentujące wszystkie dziedziny działalności człowieka. James Castle (1899–1977), głuchy i niemy twórca, wykorzystywał znalezione przez siebie materiały, takie jak patyki, pestki owoców, kartony; tworzył też obrazy powstałe z mikstury śliny i sadzy. Castle jednak kilka lat wcześniej, w 2008 roku, miał wystawę retrospektywną w Philadelphia Museum of Art, a w 2011 roku – w Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia w Madrycie. Piekarz Eugene von Bruenchenhein (1910–1983) oprócz rysunków, obrazów i rzeźb z kości kurczaków fotografował swoją żonę w stylistyce *pin-up girl*. Rysownik Achilles Gildo Rizzoli (1896–1981) stworzył wiele symbolicznych rysunków – portretów członków swojej rodziny, a zwłaszcza matki oraz przyjaciół, przedstawiając ich jako budynki.

Chociaż biennale jest tylko „przelotnym spojrzeniem (mignięciem) transnarodowej utopii" (*a glimpse of a transnational utopia*), jak stwierdził Arthur C. Danto[12], stało się ono „przynętą" w strategiach kreowania zjawisk artystycznych. Jak uważa się powszechnie, weneckie biennale jest odpowiednikiem Oscarów w świecie sztuki. Wenecja jest szczególnie istotna dla tych twórców, którzy nie zaistnieli jeszcze na trwałe na osi Londyn – Nowy Jork. Obowiązujący w świecie sztuki mechanizm premiowania można by wyrazić stwierdzeniem: zauważone na Biennale w Wenecji, kupione na targach w Nowym Jorku.

Nieprzypadkowo tydzień po Biennale w Wenecji otwarta została wystawa *Alternative Guide to the Universe* w londyńskiej Hayward Gallery, której kuratorem był Ralph Ruggoff. Wystawa prezentowała wizje dwudziestu dwóch twórców, wyobrażających sobie inny wszechświat lub inny sposób życia w świecie obecnym, a wśród nich znane z biennale nazwiska takich outsiderów, jak: Guo Fengyi, Morton Bartlett, Achilles Gildo Rizzoli czy Eugene von Bruenchenhein.

9 G. Dickie, *Defending Art*, „American Philosophical Quarterly" 6/1969, s. 256.

10 Pełna nazwa instytucji brzmi: Maria Gugging Psychiatric Clinic.

11 Na początku 2008 roku jedna z lolitek sprzedana została na aukcji za 110 tysięcy dolarów.

12 A.C. Danto, *Art and the Discourse of Nations: Reflections on Biennial of Nations*, [w:] *ORIENT/ation. The Vision of Art in a Panidoxical World, Fourth International Istanbul Biennial, 10 November – 10 December 1995*, katalog wystawy, The Istanbul Foundation for Culture and Arts, Istanbul 1995, s. 57.

as an imaginary museum supposed to hold all the knowledge of the world: M. Auriti designed in the 1:200 scale a museum of one hundred and thirty six floors called *Il Palazzo Enciclopedico del Mondo* (The Encyclopaedic Palace). It was to contain all the human artefacts and discoveries representing all the fields of human activity. James Castle (1899–1977), a deaf-mute artist, made use of such materials he simply came across as sticks, fruit pips and cartons. His paintings were a mixture of saliva and soot. However, J. Castle had been exhibited already before the Venice Biennial; in 2008 he had a retrospective show at the Philadelphia Museum of Art, and in 2011 at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia in Madrid. Eugene von Bruenchenhein (1910–1983), a baker, drew, painted and made sculptures of chicken bones, and besides took photographs of his wife as a pin-up girl. The draughtsman Achilles Gildo Rizzoli (1896–1981) made a large number of symbolic drawings, portraits of his family members, in particular his mother and friends, depicting them as buildings.

Although the biennial is but "a glimpse of a transnational utopia", as A. Danto observed[12], it became a sort of "bait" for the strategies of creating art phenomena. As is commonly believed, the Venice Biennial is an equivalent of Oscar Awards in arts. Venice is especially important for those artists who have not yet been recognised along the London–New York route. The bonus scheme in place in the word of art may be summed up by the statement: appreciated at the Venice Biennial, bought at a fair in New York.

It is by no means a coincidence that the *Alternative Guide to the Universe* exhibition was opened at the London Hayward Gallery a week after the conclusion of the Venice Biennial. Curated by Ralph Ruggoff, it showcased visions of twenty two authors who imagined alternative universes or alternative lifestyles in the present universe. The names included those of the outsiders exhibited in Venice, such as Guo Fengyi, M. Bartlett, A. Rizzol, and von Bruenchenhein.

Outsiders were exhibited at the biennial by M. Gioni side by side with such artists with an academic background as Bruce Nauman, Charles Ray, Cindy Sherman and other contemporary brand-names, at the centre of the contemporary art world, people with perfect knowledge of its conventions and principles. "It is no coincidence that the history of the art field offers, nearly simultaneously, both the paradigm of a 'naïve' painter and its opposite extreme, equally paradigmatic, i.e. a bona fide 'blasé' painter as Marcel Duchamp", observes Pierre Bourdieu.[13]

Combining or juxtaposing the opposites has become popular. Over the past two decades, curators have played a significant role in the organisation of joint shows. There have been shows like that, for example the famous *Parallel Vision: Modern Artists and Outsider Art*, held at the County Museum of Art, Los Angeles (1992). The "parallel visions" were attended e.g. by Christian Boltanski and Jim Nutt, who always openly admitted to have been inspired by the outsiders. After the show, more and more joint exhibitions were organised. The names include e.g. *After Nature* at the New Museum (2008), *Dargerism* at the American Folk Art Museum (2008), *Glossolalia* at MoMA (2008), Whitney Biennial (2012), and Melbourne Now

12 A. Danto, "Art and the Discourse of Nations: Reflections on Biennial of Nations", in: ORIENT/ation. The Vision of Art in a Paradoxical World. Fourth International Istanbul Biennial. 10 November–10 December 1995. catalogue. Istanbul: The Istanbul Foundation for Culture and Arts, p. 57.

13 Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Universitas, Kraków 2001, p. 378.

ART BRUT

Outsiderów na biennale Gioni wystawił tuż obok akademicko wykształconych artystów, takich jak: Bruce Nauman, Charles Ray, Cindy Sherman oraz innych współczesnych nazwisk-marek, znajdujących się w centrum współczesnego świata sztuki i doskonale rozumiejących jego konwencje i reguły. „Nie przez przypadek historia pola artystycznego oferuje, niemal jednocześnie, zarówno paradygmat malarza «naiwnego», jak i jego absolutne przeciwieństwo, także paradygmatyczne, czyli malarza w pełnym znaczeniu tego słowa «zblazowanego» – Marcela Duchampa" – pisze Pierre Bourdieu[13].

13 13

P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Universitas, Kraków 2001, s. 378.

Łączenie czy zestawianie przeciwieństw stało się popularne. W ciągu ostatnich dwóch dekad, kuratorzy odegrali znaczącą rolę w organizacji wspólnych pokazów. Odbyły się takie wystawy, jak sławna *Parallel Vision: Modern Artists and Outsider Art* zorganizowana w Los Angeles County Museum of Art (1992). W „równoległych wizjach" udział wzięli między innymi Christian Boltanski czy Jim Nutt, którzy nigdy nie ukrywali, że inspirują się outsiderami. Po tej wystawie łączonych pokazów było coraz więcej. Warto nadmienić chociażby: *After Nature* w New Museum (2008), *Dargerism* w American Folk Art Museum (2008), *Glossolalia* w MoMA (2008) czy Whitney Biennial (2012) oraz Melbourne Now (2013). Połączyły one artystów oficjalnych z outsiderami, proponując tym samym mariaż sztuki oficjalnej z tą poza jej marginesem.

1 5 2

Również na Documenta 13 w 2012 roku kuratorka Carolyn Christov-Bakargiev sięgnęła po twórczość outsiderów, choć w przypadku tej imprezy nie jest to zaskakujące. Już bowiem czterdzieści lat wcześniej, w 1972 roku, na Documenta 5 Harald Szeemann pokazał między innymi nieznanego jeszcze wówczas Adolfa Wölfliego w towarzystwie artystów głównego nurtu.

Pisząc o wystawach, należy wspomnieć także o indywidualnych prezentacjach outsiderów w znaczących centrach wystawienniczych. Przykładem może być chociażby Paul Laffoley (1940), którego prace zostały wystawione w Hamburger Bahnhof w Berlinie w ramach serii pokazów *Secret Universe* w 2011–2012 roku. W swoim malarstwie Laffoley daje wyraz skomplikowanym teoriom i fantastycznym scenariuszom podróży w czasie, uwzględnia czwarty i piąty wymiar oraz rozważa kwestie kosmologiczne i astrologiczne. Tworzy diagramy, wykresy lub geometrycznie ustrukturyzowane kompozycje, w których tekst i obraz tworzą spójną całość. Z kolei prace innego ekscentrycznego malarza-wizjonera, rybaka, pustelnika Forresta Bessa (1911–1977), inspirowane alchemią, filozofią Carla Gustawa Junga oraz sztuką australijskich Aborygenów oraz podejmujące problemy zjednoczenia płci w jednym ciele i hermafrodyczności, wystawiono na *Whitney Biennial 2012: A Closer Look at the Exhibition,* kuratorowanej przez rzeźbiarza Roberta Gobera. Coraz bardziej popularne stają się także wystawy objazdowe „nieodkrytych, nieintencjonalnych, niewykwalifikowanych i niesklasyfikowanych artystów ery nowożytnej" – jak piszą na swoich stronach ich organizatorzy z Museum of Everything (MoI) w Londynie. MoI, założone przez kolekcjonera Jamesa Bretta w 2009 roku i mające w zbiorach prace niemal 100 artystów z Europy, Ameryki i Azji, prezentowało dzieła ze swojej kolekcji nie tylko na Biennale w Wenecji, ale także w Paryżu, Moskwie i Londynie (Tate Modern i Hayward Gallery).

1 5 2

(2013). All of them combined official artists with outsiders, thereby implying a marriage of official art and that outside its margin.

At the 2012 Documenta (13), curator Carolyn Christov-Bakargiev also exhibited the art of outsiders, although in the case of this event this comes hardly as a surprise. As early as forty years before, at the 1972 Documenta (5), Harald Szeemann showed among others Adolf Wolfli, by then unknown, in the company of mainstream artists.

When writing about exhibitions, one must include solo shows of outsider artists in major exhibition centres. An examples here is Paul Laffoley (1940), whose work was exhibited at the Hamburger Bahnhof, Berlin, as part of a series of the *Secret Universe* shows in 2011–2012. In his painting P. Laffoley gives vent to complex theories and fantastic scenarios of time travels, takes into consideration the fourth and fifth dimension and considers cosmological and astrological questions. He creates diagrams, graphs or geometrically structured compositions where text and image make up a coherent whole. In turn, work by another eccentric painter, visionary, fisherman, and recluse Forrest Bess (1911–1977), inspired by alchemy, Gustav Jung's philosophy and the art of Australian Aborigines, addressing the questions of gender unity within one body and hermaphroditism, was exhibited at the *Whitney Biennial 2012: A Closer Look at the Exhibition,* curated by the sculptor Robert Gober. Itinerant shows are also becoming more and more popular, exhibitions of "undiscovered, unintentional, unqualified, and unclassified artists of the modern era", as their organisers from the Museum of Everything (MoI) in London define them on their website. Founded by the collector James Brett in 2009, MoI, whose holdings include works by nearly 100 artists from Europe, America and Asia, presented works for the collection at the Venice Biennial as well as in Paris, Moscow and London (Tate Modern and Hayward Gallery).

We clearly deal with what A. Danto dubs the process of selective enfranchising or repositioning of outsiders with respect to contemporary artistic mainstream practice.[14] An art entrepreneur (curator, dealer, publisher) introduces the outsider artist "into the consecration circle, into more and more sophisticated community, into more and more refined and coveted places (in the case of a painter these will be, respectively, collective shows, solo exhibitions, prestigious collections, and museums)."[15] "An artist who created art is him – or herself created, within the production field, by all those who contribute to his or her 'discovery' and consecration as a 'renowned' and 'recognised' artist, i.e. critics, object authors, art dealers, etc." [16] An art entrepreneur consecrates the product on the market of symbolic goods and the consecration is commensurate with the consecration of this entrepreneur him – or herself.

As a consequence, over the past few years we have seen an increase in the visibility and presence of self-taught artists in major institutions of the official art world. This triggered a debate on the problem of the relations between outsider art and mainstream art. An example here is the debate, organised in January 2014 at the Metropolitan Pavilion in New York by the New York dealer Randall Morris.

14 A. C. Danto, "The Artworld and Its Outsiders," in: *Self-Taught Artists of the Twentieth Century: An American Anthology*, ed. Elsa Longhauser, Harald Szeemann, Lee Kogan, New York: Museum of American Folk Art; San Francisco: Chronicle Books, p. 22.

15 Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, op. cit. p. 262.

16 Ibid., p. 261.

ART BRUT

Wyraźnie mamy więc do czynienia z tym, co Arthur C. Danto nazywa procesem „selektywnego uwłaszczenia" (*selective enfranchising*) czy repozycjonowania outsiderów w stosunku do współczesnej praktyki artystycznej głównego nurtu[14]. Przedsiębiorca artystyczny (kurator, marszand, sprzedawca, wydawca) sprawia, że artysta outsider wkracza „w cykl konsekracyjny, w coraz bardziej ekskluzywne kręgi, w coraz bardziej wyszukane i pożądane miejsca (w przypadku malarza będą to kolejno wystawy zbiorowe, indywidualne, prestiżowe kolekcje, muzea)"[15]. „Artysta tworzący dzieła sam jest tworzony, w obrębie pola produkcji, przez tych wszystkich, którzy przyczyniają się do jego «odkrycia» oraz konsekrowania jako artysty «znanego» i uznanego – krytyków, autorów przedmiotów, marszandów etc."[16]. Przedsiębiorca artystyczny zapewnia produktowi rzuconemu na rynek dóbr symbolicznych konsekrację tym większą, im bardziej sam jest konsekrowany.

W konsekwencji coraz wyraźniejszej w ostatnich latach obecności artystów samorodnych w najważniejszych instytucjach oficjalnego świata sztuki zaczęto rozważać problem relacji między sztuką outsiderów a tą z głównego nurtu. Przykładem jest zorganizowana w styczniu 2014 roku w Metropolitan Pavilion w Nowym Jorku przez dilera sztuki Randalla Morrisa dyskusja, w której udział wzięli: Massimiliano Gioni, Leslie Umberger (kuratorka działu sztuki ludowej i outsiderów w Smithsonian), Valerie Rousseau (kuratorka sztuki XX wieku i sztuki współczesnej w American Folk Art Museum), Lynne Cooke (dyrektor kuratorów w Museo Reina Sofia w Madrycie) i Cara Zimmerman (dyrektor zarządzający z Foundation of Self-Taught Artists w Filadelfii, współpracująca także z Bonovitz Collection Exhibition w Philadelphia Museum of Art).

Pomiędzy 1971 a 2008 rokiem coraz liczniej ukazywały się także publikacje poświęcone temu polu sztuki, zwłaszcza na gruncie amerykańskim. Do najważniejszych należy „Folk Art Magazine", dawniej „The Clarion", który rozsyłany był do członków American Folk Art Museum w Nowym Jorku (formalnie Museum of American Folk Art). Treść magazynu dedykowana była głównie XIX- i XX-wiecznej sztuce ludowej, choć w późniejszych latach zaczęły się pojawiać tematy dotyczące bardziej aktualnych wydarzeń. Także samo Museum of American Folk Art w swoich strukturach powołało jednostkę zajmującą się sztuką współczesną – Contemporary Centre. Chicago INTUIT: The Center for Intuitive and Outsider Art od 1996 roku wydaje z kolei magazyn dla swoich członków, „The Outsider". Inne periodyki godne uwagi to: „Folk Art Messenger", magazyn Folk Art Society of America, wydany po raz pierwszy w 1987 roku oraz „Envision Journal" poświęcony sztuce ludowej, artystom samorodnym i wizjonerom, redagowany przez Johna Fostera w latach 1995–2005. Najważniejszym i wiodącym magazynem, który przysłużył się w największym stopniu popularyzacji tej tematyki na arenie międzynarodowej, jest brytyjski „Raw Vision", wydany po raz pierwszy w 1989 roku.

Świat sztuki rodzi się – twierdzi Howard S. Becker, autor książki *Świat sztuki* – kiedy zaczyna łączyć ze sobą ludzi, którzy nigdy wcześniej razem nie współpracowali w produkowaniu sztuki, ludzi stosujących konwencje wcześniej nieznane lub w ten sposób nie używane. Podobnie świat sztuki umiera, gdy przestaje się współpracować w określony sposób, by na podstawie i przy użyciu charakterystycznych konwencji produkować sztukę[17]. O współczesnym świecie sztuki outsiderów możemy powiedzieć, że dojrzał, cieszy się poparciem solidnej infrastruktury

14

A.C. Danto, *The Artworld and Its Outsiders*, [w:] E. Longhauser, H. Szeemann, L. Kogan (red.), *Self-Taught Artists of the 20th Century: An American Anthology*, Museum of American Folk Art; Chronicle Books, New York, San Francisco 1998, s. 22.

15

P. Bourdieu, *Reguły sztuki*..., s. 262.

16

Ibidem, s. 261.

17

H.S. Becker, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1982, s. 371.

The discussants included: Massimiliano Gioni, Leslie Umberger (curator of the folk art and outsider art division at the Smithsonian), Valerie Rousseau (curator of twentieth-century art and contemporary art at the American Folk Art Museum), Lynne Cooke (director of curators at the Museo Reina Sofia in Madrid), and Cara Zimmerman (managing director from the Foundation of Self-Taught Artists in Philadelphia, cooperating also with the Bonovitz Collection Exhibition at the Philadelphia Museum of Art).

Between 1971 and 2008, especially in the US, there were more and more publications dedicated to this field of art. The most important of these are: *Folk Art Magazine*, formerly *The Clarion*, dispatched to the members of the American Folk Art Museum in New York (formally the Museum of American Folk Art). The principal topics addressed in the magazine was nineteenth – and twentieth-century folk art, although later there were also topics connected with more contemporary issues. Furthermore, the Museum of American Folk Art itself set up a contemporary art division known as the Contemporary Centre. In turn, Chicago INTUIT: The Center for Intuitive and Outsider Art has since 1996 issued a magazine for its members: *The Outsider*. Other noteworthy publications include: *Folk Art Messenger,* a magazine of the *Folk Art Society of America*, which first came out in 1987, and *Envision Journal*, dedicated to folk art, self-taught artists and visionaries, edited by John Foster from 1995 through 2005. The most influential and by far the most important magazine which has made the greatest contribution to the international dissemination of these issues is the UK-based *Raw Vision,* which first came out in 1989.

Howard S. Becker, the author of the book titled *Art Worlds*, believes that the world of art is born when it starts to combine people who have never cooperated before in the production of art, those who use unprecedented conventions or conventions unused in this particular way. In a similar vein, the world of art dies when people cease to cooperate in a specific way to produce art on the basis and with the use of characteristic conventions.[17] We can say that the contemporary world of outsider art has come of age and enjoys the support of its own solid institutional infrastructure. Apart from museums, publications, fairs, collectors, specialised galleries, etc., it has increasingly attracted the attention of the general public as well as critics, curators and collectors from the official art world, and thus becomes part and parcel of this very world.

H. S. Becker explains that art worlds do not have clearly defined boundaries and therefore we cannot claim that certain people are members of a given art world, while others are not. A. Danto highlights, in turn, the mutability of the world, whose standards and criteria are in a constant flux. As T. Pękala observes, this is responsible for the fact that what has been recognised as art in a certain historical context, need not be seen as such in another context.[18] Not all can be a work of art at any time: the art world must be prepared for it.[19] Today it is evidently ready to accept, if not to absorb, outsiders. The art market, the "invariable" of the art world, is equally ready. This is because the market has for decades developed its capacity for adjustment and for assimilating any kind of artistic proposals, e.g. avant-garde art.

17 H. S. Becker, *Art Worlds*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London 1982, p. 371.

18 T. Pękala, *Awangarda i ariergarda: filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie–Skłodowskiej, Lublin 2000, p. 166.

19 A. Danto, "Artworks and Real Things", in: *Theoria*, no. 39, 1973, p. 9.

ART BRUT

instytucjonalnej. Oprócz muzeów, publikacji, targów, kolekcjonerów, wyspecjalizowanych galerii i tym podobnych przyciąga coraz większą uwagę publiczności oraz krytyków, kuratorów i kolekcjonerów z oficjalnego świata sztuki, stając się tym samym jego częścią.

Becker wyjaśnia, że światy sztuki nie posiadają jednoznacznych granic, dlatego też nie możemy twierdzić, że pewni ludzie należą do danego świata sztuki, podczas gdy inni nie należą. Danto podkreśla z kolei zmienność owego świata, którego normy i kryteria ulegają nieustannym przeobrażeniom. Sprawia to – jak pisze Teresa Pękala – że to, co przyjęte zostało za artystyczne w pewnym określonym kontekście historycznym, nie zawsze musi posiadać podobną kwalifikację w innym kontekście[18]. Nie wszystko może być dziełem sztuki w każdym czasie: świat sztuki musi być na to przygotowany[19]. I dziś jest on wyraźnie gotowy na przyjęcie czy wręcz wchłonięcie outsiderów. Wraz z nim gotowy jest także rynek sztuki – „stała" świata sztuki. Rynek przez dziesięciolecia rozwijał bowiem swoją zdolność przystosowania się i asymilowania każdego rodzaju propozycji artystycznych, na przykład sztuki awangardowej.

18

T. Pękala, *Awangarda i ariergarda: filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000, s. 166.

19

A. Danto, *Artworks and Real Things*, „Theoria" 39/1973, s. 9.

Rynek prac outsiderów, początkowo pierwotny, zaczął rozwijać się w latach 90., z działań wyspecjalizowanych dilerów przekształcając się stopniowo w wysokonakładowe wydarzenia, takie jak amerykańskie targi Outsider Sanford Smith Art Fair sprzedające głównie sztukę ludową czy Slotin Folk Art – weekendowy festiwal z ponad setką wystawców, dwa razy w roku organizujący także akcje dzieł sztuki. Obecnie w Europie i Stanach Zjednoczonych prym wśród wydarzeń handlowych wiodą Outsider Art Fair w Nowym Jorku, odbywające się raz w roku już od ponad dwudziestu lat. Sponsorowane są one przez Museum of American Folk Art i organizowane pod przewodnictwem dilera i właściciela galerii na Manhattanie, Andrew Edlina. Pierwsza edycja miała miejsce w 1993 roku, wówczas zaprezentowało się trzydziestu ośmiu wystawców, w 2014 roku było ich już czterdziestu siedmiu. W ostatniej edycji wzięły udział także mainstreamowe galerie, takie jak Marlborough Chelsea czy Hirsch&Adler Modern, które handlują pracami outsiderów jako produktem pobocznym. Tylko w 2013 roku targi odwiedziło około 10 tysięcy oglądających. Dziś sukces instytucji sztuki czy wydarzenia artystycznego mierzony jest właśnie liczbą odwiedzających gości. Pamiętać należy również, że targi z zasady adresowane są bardziej do kosmopolitycznej widowni niż miejscowej ludności. Ich struktura przejęta została z modelu międzynarodowych pokazów artystycznych. Poza tym kuratorzy tych ekspozycji, nomadyczni eksperci, należą do grupy twórców globalnego systemu sztuki. Outsider Art Fair nie różnią się już niczym od innych targów sztuki współczesnej, takich jak Armory Show czy Art Bazel, potężnych magnesów przyciągających uwagę globalnego świata sztuki.

Nieprzypadkowo targi-satelity nowojorskich Outsiders Art Fairs od 2013 roku odbywają się w Paryżu, u źródeł art brut i Jeana Dubuffeta, nie przypadkowo czas ich trwania przypada na październik – kiedy w Grand Palais odbywają się największe paryskie targi sztuki, FIAC (Foire Internationale d'Art Contemporain). I nieprzypadkowo również gdy myślimy o Outsiders Art Fairs w Nowym Jorku i Paryżu, nasuwa się skojarzenie z Art Basel i ich targami-satelitami w Miami Beach i Hong Kongu.

The market of outsider art, initially first-hand market, began to develop in the 1990s, from specialised dealers to large-scale events such as the US *Outsider Sanford Smith Art Fair*, selling mainly folk art, or *Slotin Folk Art*, which is a weekend festival with over a hundred exhibitors, with two art auctions a year. At present, pride of place among European and US commercial events is held by the *Outsider Art Fair* in New York, an annual event held for over two decades. The fair is sponsored by the Museum of American Folk Art and organised under the auspices of the dealer and owner of a Manhattan gallery, Andrew Edlin. The inaugural event took place in 1993, with thirty eight exhibitors; in 2014 there were as many as forty seven of them. The last edition included also mainstream galleries such as Marlborough Chelsea and Hirsch&Adler Modern, which deal with outsider art as a side product. In 2013 alone, the fair was attended by around 10,000 visitors. The success of an institution or an art event is today measured precisely by the visitor turn-out. Furthermore, we must remember that fairs in general target more the cosmopolitan public than to the local population. Their structure was taken over from the model of international art shows. Besides, the exhibition curators, nomadic experts, are some of the authors of the global art system. *Outsider Art Fair* is no longer different from other events of this kind of contemporary art, such as *Armory Show* and *Art Bazel*, i.e. powerful magnets riveting the attention of the global art world.

It is by no means a coincidence that a satellite fair of the New York *Outsiders Art Fairs* has since 2013 been held in Paris, at the source of *art brut* and Jean Dubuffet. Nor is it a coincidence that the event is organised in October, the same month as the largest art fair in Paris: FIAC (Foire Internationale d'Art Contemporain, Paris) at the Grand Palais. Furthermore, when we consider the *Outsider Art Fairs* in New York and Paris, we immediately think about the *Art Basel* and their satellite fairs in Miami Beach and more recently in Hong Kong.

Similarly, as is the case with mainstream artists, also in the case of outsiders, we can identify the same market patterns and phenomena, for instance the "echo effect". This means that after an artist is exhibited at the Venice Biennial, he or she will start appearing at the venues of major importance for the market and world of contemporary art. This is precisely what has transpired in the case of Eugene von Bruenchenhein and his apocalyptic paintings, shown by M. Gioni. In 2014 he had already had a solo show at the Maccarone Gallery in New York, held under the motto *Bits from First World*. That very year, during the new York *Armory Show Fair*, Fleisher/Ollman Gallery sold eight photographs by this artist, 5,000 dollars apiece. After the biennial the prices of his work nearly doubled. We should remember that only in theory are international biennials (including, naturally, the one in Venice) treated as strictly artistic events, independent of the commercial institutions organising art fairs or of commercial gallery owners. In practice, they are major creators of the contemporary art market, who can be called the major actors influential for this market. Global art production, often diverse and composed in incomparable local conditions, is filtered through the global art system, and is ultimately raised to gain international recognition by professionals.

1 5 7

ART BRUT

Podobnie jak ma to miejsce z artystami z głównego nurtu, także w wypadku outsiderów zauważamy te same mechanizmy i zjawiska rynkowe, takie jak na przykład „efekt echa". Po wystawieniu artysty na weneckim biennale pojawiać się on zatem będzie w najbardziej znaczących dla rynku i świata sztuki współczesnej miejscach – tak stało się z pokazanym przez Gioniego apokaliptycznymi obrazami von Bruenchenheina. W 2014 roku miał on już wystawę indywidualną w Maccarone Gallery w Nowym Jorku zatytułowaną *Bits from First World*. W tym samym roku na nowojorskich targach Armory Show Fleisher/Ollman Gallery sprzedała osiem fotografii tego artysty, każdą po 5 tysięcy dolarów. Ceny jego prac po biennale wzrosły prawie dwukrotnie. Pamiętać należy, że jedynie w teorii międzynarodowe biennale (w tym oczywiście weneckie) traktowane są jako wydarzenia stricte artystyczne, niezależne od komercjalnych instytucji organizujących targi sztuki czy od właścicieli galerii komercyjnych. W praktyce stają się one ważnymi kreatorami rynku sztuki współczesnej, których określić można mianem najważniejszych graczy kształtujących współczesny rynek sztuki. Globalna produkcja sztuki, często różnorodnej i wytworzonej niekiedy w nieporównywalnych warunkach lokalnych, jest przefiltrowywana przez światowy system sztuki, by poddać się ostatecznie międzynarodowemu wyniesieniu przez profesjonalistów.

O coraz większym rynkowym uznaniu sztuki outsiderów świadczy również sprzedaż w styczniu 2014 roku ponad 200 prac z kolekcji byłego prezydenta American Folk Art Museum – Ralpha O. Esmeriana, odsiadującego wyrok za oszustwa finansowe – zawierającej amerykańską sztukę ludową[20]. Aukcja w nowojorskim Sotheby's przyniosła prawie 13 milionów dolarów, przekraczając tym samym cenę szacunkową, która wynosiła między 6,3 a 9,5 miliona dolarów. Osiągnięty został tym samym rekord sprzedaży w tej kategorii przedmiotów i pobity wcześniejszy z 1994 roku, który dotyczył legendarnej *Little Collection* stworzonej przez Bertrama K. i Ninę Fletcher Little'ów. Najdrożej z kolekcji Esmerian sprzedana została figura Samuela Robba *Santa Claus* z 1923 roku, osiągając cenę 875 tysięcy dolarów, przekraczając tym samym trzykrotnie cenę szacunkową, która oscylowała między 15 a 20 tysiącami dolarów. Kolejnym zaskoczeniem była sprzedaż portretu Jeremiaha H. Emersona wykonana przez Ruth Whittier Shute i Samuela Addisona Shute'a, który sprzedano za 665 tysięcy dolarów.

Ceny wyraźnie rosną. Na ostatnim nowojorskim Armory Show Ricco/Maresca Gallery sprzedała rysunek Meksykanina Martína Ramíreza z 1952 roku za 425 tysięcy dolarów. Kwota jest znacznie wyższa od wcześniejszego rekordu aukcyjnego tego artysty, który rok wcześniej, w 2013 roku, wyniósł połowę tej sumy. Z kolei Peter Freeman, posiadający galerie w Nowym Jorku i Paryżu, poświęcił swoje targowe stoisko pracom Jamesa Castle'a. Kilka z nich, wykonanych z materiałów i sadzy, sprzedanych zostało za kwoty od 18 do 65 tysięcy dolarów, przekraczając tym samym dotychczasowy rekord aukcyjny tego twórcy, wynoszący 16 730 dolarów. Freeman umieścił Castle'a również w ofercie swojej galerii między takimi nazwiskami jak Richard Serra czy Thomas Schütte. W tym samym roku, na fali weneckiego biennale, waszyngtońskie Smithsonian American Art Museum[21], posiadające jedną z największych kolekcji sztuki amerykańskiej, nabyło pięćdziesiąt cztery prace Castle'a, tworząc tym samym jeden z największych zbiorów dzieł tego artysty. Outsiderów kolekcjonują także artyści głównego nurtu, na przykład Jasper Johns, Cindy Sherman czy Richard Tuttle. Wspomniana Sherman

20

W styczniu 2003 roku dom aukcyjny Christie's na aukcji w Nowym Jorku wystawił 120 dzieł z kolekcji Roberta M. Greenberga. Sprzedanych zostało 80% prac, za łączną kwotę 1 146 603 dolarów.

21

W Stanach Zjednoczonych nadal znajduje się największa liczba muzeów dedykowanych outsiderom i tradycyjnej sztuce ludowej. Dziś jest ich ponad trzydzieści, a wśród nich tak znaczące instytucje, jak otwarte w 1957 roku Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Museum, którego donatorką była filantropka Abby Aldrich Rockefeller, założycielka Museum of Modern Art w Nowym Jorku, czy American Folk Art Museum działające od 1961 roku.

The growing recognition of outsider art on the market is exemplified, for instance, by the sale in January 2014 of over two hundred works, including American folk art, from the collection of the former president of the American Folk Art Museum, Ralph O. Esmerian, serving a sentence for financial fraud.[20] The auction at New York Sotheby's fetched nearly 13 million dollars, more than the asking price of between 6.3 and 9.5 million dollars. This was a record sale in this category of objects, exceeding the proceeds from an earlier auction in 1994 of the legendary *Little Collection* created by Bertram K. Little and Nina Fletcher. The most expensive item in the Esmerian collection was Samuel Robb's figure *Santa Claus* of 1923, fetching the price of 875,00 dollars, triple the asking price, which was between 15,000 and 200,000 dollars. Another surprise was the sale of a portrait of Jeremiah H. Emerson by Ruth Whittier Shute and Samuel Addison Shute, which fetched 665,000 dollars.

Prices are inching up. At the most recent Armory Show in New York, Ricco/Maresca Gallery sold a drawing by the Mexican Martín Ramírez from 1952 for 425,000 dollars. This is significantly higher than this artist's earlier record auction sale; only one year before, in 2013, his drawing fetched half the amount. In turn, the art dealer Peter Freeman, an owner of galleries in both New York and Paris, dedicated his fair stand to J. Castle's work. Some of the works of art, made of textiles and soot, were sold for between 18,000 up to 65,000 dollars, more than the artist's earlier record sale of 16,730 dollars. P. Freeman has Castle in the offer of his gallery, among names such as Richard Serra czy Thomas Schütte. That very year, following the Venice Biennial, the Smithsonian American Art Museum in Washington[21], with one of the largest collections of US art, purchased fifty-four works by J. Castle, thus acquiring one of the biggest sets of work by this artist. Outsiders are collected also by mainstream artists, like Jasper Johns, Cindy Sherman or Richard Tuttle. C. Sherman and the artist Juergen Teller bought photographs taken by an anonymous German businessman, who obsessively documented an affair with his secretary between 1969 and 1970. The photographs were put up for sale at the Independent Fair in New York in 2013 by the Susanne Zander Gallery; nearly all were sold, fetching from 1,800 up to 2,000 dollars.[22]

The fashion industry has also expressed interest in outsider art. In 2009 the renowned US designer and owner of its own line of garments Marc Jacobs, began cooperation with the Creative Growth Art Centre, creating a set of specially designed t-shirts and bags with the work by the American William Scott and his friends, which can now be found in all the Marc Jacobs points of sale. A hundred percent of the profits from the sale of these products goes to the Creative Growth Art Centre, which supports the artistic careers of over one hundred and fifty outsiders.

One could provide many more examples, with new names of the outsider artists, new events with their participation and new sales figures. However, they would not change the essence of the questions to be asked at the end, most of which remain unanswered.

Is what happens today in outsider art is a result of the boredom of the art world with official art and of seeking new "exotic products"?

20 In January 2003 Christie's in New York put up for sale one hundred and twenty works from the Robert M. Greenberg collection. 80% of them were sold for an aggregate amount of 1.146.603 dollars.

21 The United States still has the biggest number of museums dedicated to outsiders and traditional folk art. There are over thirty of them today, with such renowned institutions as the Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Museum, founded in 1957 by the philanthropist Abby Aldrich Rockefeller, founder of the Museum of Modern Art in New York, and the American Folk Art Museum, in operation since 1961.

22 J. Halperin and P. Pobric, "New York Fairs Let the Outsiders In", in: *The Art Newspaper*, 04.11.2014.

1 5 9

i artysta Juergen Teller nabyli fotografie wykonane przez anonimowego niemieckiego biznesmena, który obsesyjnie dokumentował swój romans z sekretarką między 1969 a 1970 rokiem. W 2013 roku na nowojorskich targach Independent fotografie wystawiła Galerie Susanne Zander, prawie wszystkie zostały sprzedane za cenę od 1,8 do 2 tysięcy dolarów[22].

22 J. Halperin, P. Pobric, *New York fairs let the Outsiders in*, „The Art Newspaper". 4.11.2014.

Rynek mody również zainteresował się outsiderami. W 2009 roku znany amerykański projektant i właściciel własnej linii ubrań, Marc Jacobs, rozpoczął współpracę z Creative Growth Art Centre, tworząc zbiór specjalnie zaprojektowanych koszulek i toreb na ramię z pracami Amerykanina Williama Scotta i jego kolegów, które można znaleźć we wszystkich punktach sprzedaży Marc Jacobs. Sto procent zysków ze sprzedaży tych produktów przekazywane jest Creative Growth Art Centre, które wspiera obecnie rozwój artystyczny ponad 150 outsiderów.

Podane w tekście przykłady można mnożyć, dodając kolejne nazwiska outsiderów, wydarzenia z ich udziałem i wyniki sprzedaży. Nie zmienią już one jednak istoty pytań, jakie należy na koniec postawić, a z których większość pozostaje bez odpowiedzi.

Czy to, co dzieje się dziś w obszarze sztuki artystów outsiderów, jest wynikiem znudzenia świata sztuki sztuką oficjalną i poszukiwania nowych „egzotycznych produktów"? Czy sztuka outsiderów nie jest przypadkiem ucieleśnieniem aspiracji, poszukiwań i pragnień sztuki oficjalnej? Jest przecież wizjonerska, pomysłowa, ekspansywna; wyobraża to, czego inni nie widzą i nie potrafią ukazać. Ale czy pozostaje taką nadal, po wchłonięciu przez oficjalny świat sztuki? Czy możliwy jest też do zdiagnozowania moment zainfekowania outsider art przez sztukę oficjalną? I czy wówczas przestanie być już ona „czysta", „naturalna" i „autentyczna"? Pojawić się muszą dalsze pytania dotyczące obiegu tej sztuki: czy zachodzące procesy są może wynikiem wyłącznie chęci zysku w nowo wschodzącym sektorze rynku? Sztuka outsiderów jest coraz bardziej popularna, stąd też coraz bardziej opłacalna. Wyłania się zatem kolejna kwestia: czy outsiderzy nie stali się ofiarą własnego sukcesu? Jeśli tak, to jest to swoista „ofiara", a jej sukces musi być mierzony według standardów oficjalnego świata sztuki, skoncentrowanego wokół wartości ekonomicznej. Jaki los czeka więc outsiderów? Czy spotka ich to samo, co XX-wiecznych artystów awangardowych, do których kresu przyczynił się w dużej mierze sam rynek, od którego próbowali się odżegnać? W przypadku sztuki awangardowej to właśnie jej niezrozumiałość i dziwactwa stały się jej symbolem, rozpoznawalnym znakiem dystynkcji wśród bogacącego się mieszczaństwa[23]. Czy historia się powtórzy?

23 Więcej na ten temat w: P. Bürger, *Teoria awangardy*, Universitas, Kraków 2006, s. 31.

ART BRUT

Perhaps outsider art embodies the aspirations, pursuits and cravings of official art? After all, it is visionary, innovative, expansive, and indicative of what others do not see and cannot show. However, does it remain unchanged after being absorbed by the official art world? Is it possible to diagnose the moment of outsider art being infected by official art? Will it cease to be "pure", "natural" and "genuine" then? Other questions concerning the circulation of this art must arise: Are the current processes exclusively a result of commercial activities in the emerging market sector? Outsider art is gaining in popularity and therefore is more and more profitable. Another question arises, namely whether outsiders have not fallen victim to their own success? If so, this is a unique "victimisation", its success being measured according to the standards of the official art world, focused solely on economic value. What, then, does the future have in store for the outsiders? Are they in for the same situation as the 20th-century avant-garde artists, annihilated by the market itself, the one they tried to alienate themselves from? In the case of avant-garde art, it was precisely its incomprehensibility and bizarreness that were its symbols and distinguishing marks among the more and more wealthy middle class.[23] Will history repeat it self?

23 More on the subject in: P. Bürger, *Teoria awangardy*. Universitas Kraków 2006, p. 31.

23

1 6 1

Museum of American Folk Art, Chronicle Books, New York, San Francisco 1998.

BIBLIOGRAFIA BIBLIOGRAPHY

H.S. Becker, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1982.

P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Universitas, Kraków 2001.

P. Bürger, *Teoria awangardy*, Universitas Kraków 2006.

A.C. Danto, *Art and the discourse of nations: Reflections on biennial of nations*, [w:] ORIENT/ation. The Vision of Art in a Panidoxicl World, Fourth International Istanbul Biennial, 10 November – 10 December 1995, catalogue, Istanbul: The Istanbul Foundation for Culture and Arts, Istanbul 1995.

A.C. Danto, *Artworks and Real Th*ings, „Theoria" 39/1973.

A.C. Danto, *The Artworld and Its Outsiders*, [w:] *Self-Taught Artists of the Twentieth Century: An American Anthology*, red. E. Longhauser, H. Szeemann, L. Kogan, Museum of American Folk Art, Chronicle Books, New York, San Francisco 1998.

G. Dickie, *Art and Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca 1974.

G. Dickie, *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, red. M. Gołaszewska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1984, t. I.

G. Dickie, *The Art Circle: A Theory of Art*, Haven Publication, New York 1984.

G. Dickie, D*efending Art*, „American Philosophical Quarterly" 6/1969.

J. Halperin i P. Pobric, *New York fairs let the Outsiders in*, The Art Newspaper, 04.11.2014.

J. Kallir, *Outsider Art at a Crosswords*, Raw Vision 43.

A. Książek, *Sztuka przeciw sztuce. Z teorii awangardy XX wieku*, Wydawnictwo AKME, Warszawa 2001, s. 223.

1 6 1

ART

BRUT

1
6
2

Autor: Pavel Konečný
kolekcjoner, członek praskiej sekcji ABCD
i międzynarodowego
stowarzyszenia EOA.

Author: Pavel Konečný
collector, member of the Prague section
of ABCD and the EOA international
association.

1
6
2

ART

Terezie Zemánková, Pavel Konečný

BRUT

Author: Terezie Zemánková
art brut curator, member of the international association ABCD.

Autor: Terezie Zemánková
kuratorka art brut, członkini międzynarodowego stowarzyszenia ABCD.

An Outline History of Czech Art brut

Zarys historii czeskiego, Art brut

Terezie Zemánková, Pavel Konečný
An Outline History of Czech Art Brut

163

ART BRUT

Terezie Zemánková, Pavel Konečný

Wstęp

Jako kolekcjoner i badacz pracujący w obszarze ochrony zabytków już od ponad trzydziestu lat zajmuję się amatorską twórczością artystyczną. W ostatnich kilku latach obserwuję znaczący wzrost zainteresowania publiczności i teoretyków pracami twórców sytuujących się z różnych powodów na marginesie społeczeństwa. Sztuka niszowa staje się stopniowo centralnym zagadnieniem dla historyków sztuki, przyciąga coraz więcej artystów i skupia uwagę szerokiej publiczności, galerii, muzeów oraz kolekcjonerów dzieł sztuki z całego świata. Z pewnością jest to ściśle związane z poczuciem swoistego „wyczerpania" sztuki głównego nurtu, usilnie poszukującej swoich pierwotnych korzeni i nowych (właściwie należałoby powiedzieć: zapomnianych) źródeł inspiracji, które przyczyniłyby się do jej odrodzenia. Dotyczy to również oryginalnego i wielokierunkowego nurtu art brut, czyli „sztuki surowej" (lub: w surowym stanie). Tematyką tą zajmują się profesjonalnie poszczególni teoretycy oraz specjalistyczne ośrodki badawcze i archiwa w Europie Zachodniej, a zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych. Bibliografia czeskich prac naukowych poświęconych fenomenowi art brut nie jest na razie zbyt obszerna. Do grona najważniejszych badaczy podejmujących tę problematykę w ostatnich lat należy przede wszystkim doktor Alena Nádvorníková[1]. Poza nią nurtem sztuki naiwnej w Czechach zajmuje się niewielka grupa specjalistów, postrzegająca zazwyczaj ten rodzaj twórczości wyłącznie z perspektywy estetycznej, kolekcjonerskiej, historycznej lub psychologicznej. Brakuje nam wciąż całościowego ujęcia tego zjawiska, które pozwoliłoby wpisać art brut w złożoną strukturę współczesnej humanistyki oraz umożliwiłoby wypracowanie istotnych wniosków kulturoznawczych. Tym bardziej cenna i inspirująca wydaje się praca *Art brut v kulturologické perspektivě* (Art brut w perspektywie kulturoznawczej) autorstwa Terezy Zemánkovej[2], prezentująca omawianą problematykę z zupełnie nowej perspektywy, w sposób kreatywny, a zarazem spójny koncepcyjnie, w oparciu o bogatą erudycję i znakomitą orientację doświadczonej badaczki, która ujawnia nowe zjawiska oraz wskazuje na nieznane dotąd powiązania i oryginalne wątki myślowe. Zamieszczone tutaj fragmenty z niepublikowanej jak dotąd rozprawy Zemánkovej dotyczą historii i charakterystyki współczesnych zjawisk z zakresu art brut w Czechach. (PK)

1 Por. A. Nádvorníková, *K surrealismu*, Torst, Praha 1998.

2 T. Zemánková, *Art brut v kulturologické perspektivě. Symbolická imaginace v art brut* [niepublikowana praca doktorska], 2008. W wersji cyfrowej praca dostępna na stronie Uniwersytetu Karola w Pradze: https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/75145/ (16.11.2016).

An Outline History of Czech Art Brut

070 ←

Katalog towarzyszący wystawie zbiorów Pavla Konečnego pod nazwą *Outsider Art* w Muzeum Montanellich v Pradze (9.08.– 21.10.2012), z rysunkiem Antonína Řeháka, autoportret, lata 60. XX wieku, ołówek, pastele, papier.

Catalogue accompanying the exhibition of the Pavel Konečny collection called *Outsider Art* at the Montanelli Museum in Prague (9.08–21.10.2012), with a drawing by Antonín Řehák, self-portrait, 1960s, pencil, pastelspastele, papier.

Introduction

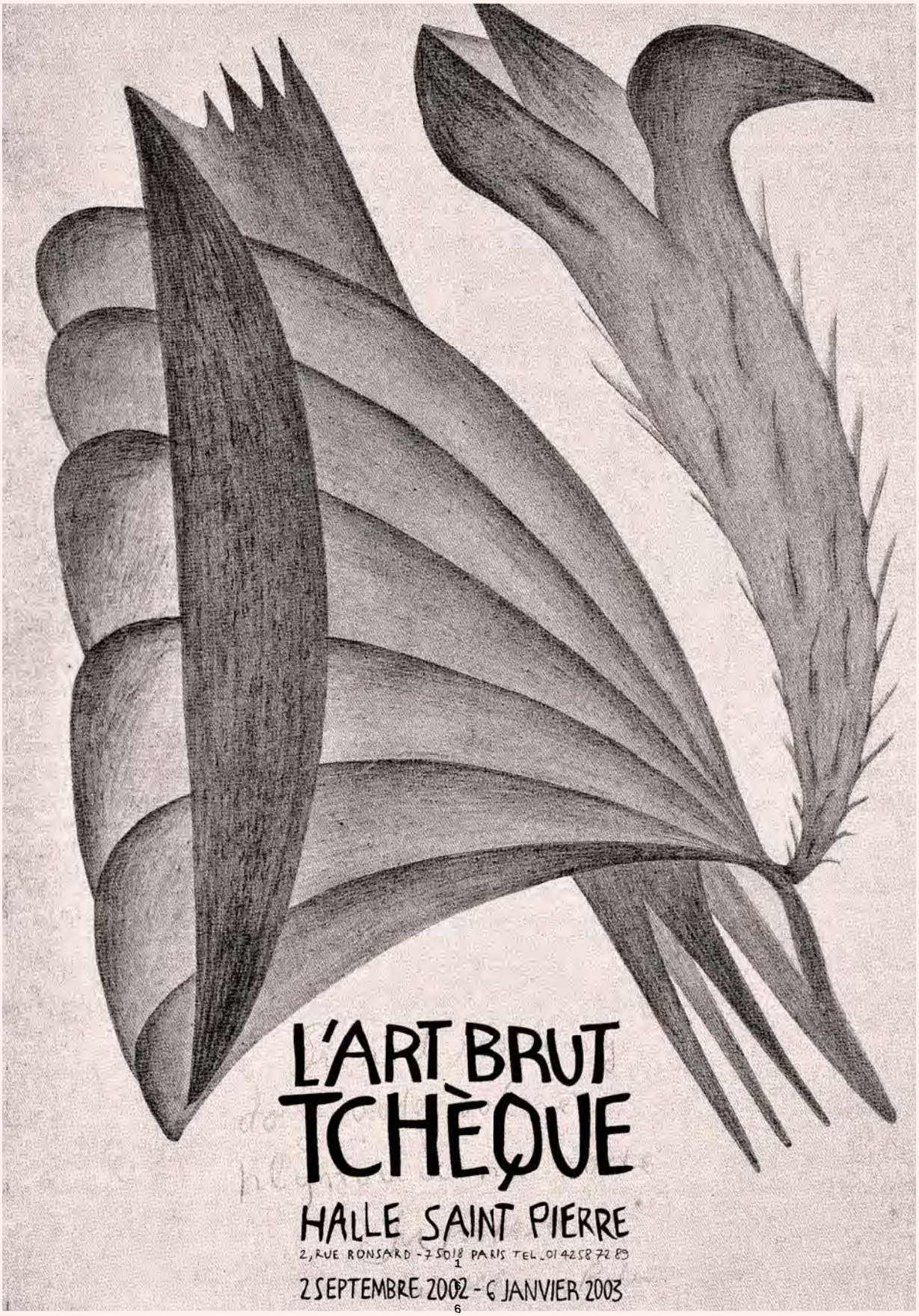
As a collector and researcher active in the field of conservation of historical monuments for over thirty years, I have been interested in amateur art. Over the last few years I have observed a marked interest of the public and theoreticians in the work by artists who, for one reason or another, are in the margin of society. Niche art has been gradually moving to the centre of attention of art historians, has attracted more and more artists and has become the focus of art collectors from the entire world. Without a doubt, this is closely related to the feeling of an overall "exhaustion" of mainstream art which is tirelessly seeking its roots and new (or rather forgotten) inspirations, which would contribute to its revival. This applies also to the original and multidirectional current of art brut, or "raw art" (or: art in the raw). This art is discussed professionally by individual theoreticians and specialist research centre and archives in Western Europe and in particular in the United States. The bibliography of Czech scholarship dedicated to the phenomenon of art brut is not too extensive for the time being. More recently the topic has been addressed mainly by Dr Alena Nádvorníková[1].

Apart from her, the current of naïve art in the Czech Republic is addressed by a small group of specialists, discussing this art usually exclusively from the aesthetic, collecting, historical, or psychological perspective. A more comprehensive approach to the phenomenon is still missing and it would include art brut into the complex structure of contemporary humanities and would make it possible to develop important conclusions from the point of view of cultural studies. In this context, the work *Art brut v kulturologické perspektivě* (Art brut from the perspective of Culture Studies) by Terezie Zemánková[2] seems all the more important and inspiring. It addresses the topic from a totally new perspective, in a creative manner, which is at the same time coherent, erudite and expressive of the experienced scholar's perfect expertise. The author reveals new developments and indicates previously unknown relations and original concepts. The excerpts of Zemánková's so-far unpublished doctoral dissertation relate to the history and features of present-day art brut in the Czech Republic. (PK)

1 See A. Nádvorníková, *K surrealismu*, Prague 1998.

2 T. Zemánková, *Art brut v kulturologické perspektivě* [unpublished doctoral dissertation], 2008.

ART BRUT


L'ART BRUT
TCHÈQUE
HALLE SAINT PIERRE
2, RUE RONSARD - 75018 PARIS TEL. 01 42 58 72 89
2 SEPTEMBRE 2002 - 6 JANVIER 2003

ART

BRUT

1
6
7

071 ←

Zaproszenie na wystawę *L´Art Brut Tchéque* w Halle Saint Pierre, 2.09.2002 – 6.01.2003, z reprodukcją rysunku Josefa Kováře z roku 1905 *Přerod rostliny do života volně plynoucí na vodě Jupitera* (Przeobrażenie rośliny do życia wolno płynącego po wodzie Jupitera), ołówek, papier 52,5 × 38,2 cm, Muzeum Miejskie w Novej Pace (Městské muzeum Nová Paka). Foto: Pavel Konečný.

Invitation for the exhibition *L´Art Brut Tchéque* at the Halle Saint Pierre, 2.09.2002–6.01.2003, with a reproduction of a drawing by Josef Kovář from 1905 *Přerod rostliny do života volně plynoucí na vodě Jupitera* (Transformation of a plant for life slowly drifting on the water of Jupiter), pencil, paper 52,5 × 38,2 cm, City Museum in Nova Paka (Městské muzeum Nová Paka). Photo: Pavel Konečný.

072 ↑

Zaproszenie na wystawę *Art brut v českých zemích* (Art brut w Czechach, 19.06–12.10.2008) w Muzeum Sztuki w Ołomuńcu (Muzeum umění Olomouc), z reprodukcją rysunku Jana Tóna z roku 1908 (bez tytułu), kredki, papier, 59 × 47 cm, Muzeum Miejskie w Novej Pace (Městské muzeum Nová Paka). Foto: Pavel Konečný.

Invitation for the exhibition *Art brut v českých zemích* (Art brut in the Czech Republic, 19.06–12.10.2008) in the Art Museum in Olomuoc (Muzeum umění Olomouc), with a reproduction of a drawing by Jan Tón from 1908 (untitled), crayons, paper, 59 × 47 cm, City Museum in Nova Paka (Městské muzeum Nová Paka). Photo: Pavel Konečný.

1
6
7

ART BRUT

Zakres i definicja art brut

Zanim podejmiemy się próby definicji art brut, spróbujmy dla lepszej orientacji określić status tego nurtu w obrębie całej sztuki. Wybitny czeski psychiatra Ivo Pondělíček, zajmujący się profesjonalnie twórczością artystyczną nie tylko w obrębie psychiatrii, dzieli sztukę na przedstawieniową (bądź zwierciadlaną) i magiczną (lub surrealistyczną), którą w swojej terminologii określa także mianem fantastycznej[3]. Możemy zatem mówić o sztuce czerpiącej inspirację z rzeczywistości zewnętrznej oraz takiej, która wyłania się ze świata wewnętrznego artysty – z jego wyobraźni. Szwajcarski filozof i teoretyk sztuki, następca Dubuffeta, Michel Thévoz, dzieli natomiast sztukę na referencjalną – czyli taką, która coś reprezentuje – oraz autoteliczną, która czyni przedmiotem reprezentacji samą siebie[4]. Twórczość artystyczną można również podzielić na sztukę opierającą się na doznaniach intelektualnych lub emocjonalnych. Twórczość o charakterze intelektualnym jest dla artysty środkiem wyrazu jego myśli i opinii publiczności: jest to sztuka kierująca się rozumem i oparta na koncepcie (choć nie dotyczy to wyłącznie sztuki konceptualnej). Proces twórczy ma charakter konstrukcyjny: jego początkiem jest myśl, która stopniowo się krystalizuje i przyjmuje plastyczną postać. Podlega ona dalszym modyfikacjom pozwalającym jak najlepiej wyrazić ideę lub stanowisko autora. Sztuka emocjonalna natomiast ma raczej charakter monologu wewnętrznego: oddziałuje bardziej na duszę niż na oczy[5]. Artyści uprawiający ten rodzaj sztuki często ukrywają swoje dzieła, ponieważ są one dla nich sprawą wyłącznie intymną. W swojej twórczości przepracowują własne doświadczenia, wizje, sny, marzenia i obawy, których eksterioryzacja pozwala się z nich oczyścić. Sztuka staje się zatem dla nich dziedziną zarówno obłędu, jak i *katharsis*.

Biorąc pod uwagę wymienione podziały, art brut można uznać za rodzaj autotelicznej twórczości o charakterze magicznym i pochodzeniu emocjonalnym, rodzącej się wyłącznie we wnętrzu autora, spontanicznej i pozostającej poza zasięgiem racjonalnej autocenzury. Artyści art brut nie szukają inspiracji w świecie zewnętrznym, nawet jeśli w specyficzny sposób go ujmują. Źródłem kreatywności jest dla nich ich własny świat wewnętrzny oraz wyobraźnia.

3 Por. I. Pondělíček, *Fantaskní umění – jeho vývoj a souvislosti*, Vodnář, Praha 2002.

4 Por. M. Thévoz, *L'Art Brut*, Skira, Genève 1995.

5 J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, Paris 1973, s. 73.

*** Kalendarium czeskiego art brut w kontekście europejskim**

↓

zob. str. 179

ART BRUT

The scope and definition of art brut

Before undertaking to attempt the definition of art brut, let's try for better orientation to determine the status of this trend throughout the arts. A prominent Czech psychiatrist, Ivo Pondělíček, interested in professional artistic creation not only from the perspective of psychiatry, divides art into representational (or reflective) and magic (or surrealistic), which in his terminology can also be defined as fantastic[3]. Therefore, we can talk about art which draws inspiration from external reality, and one that emerges from the inner world of the artist, from his or her imagination. The Swiss philosopher and art theorist, the successor of Dubuffet, Michel Thévoz, divides art into referential – namely, one that represents something – and autotelic, which makes itself the subject of representation[4]. Artistic work can also be divided into art based on the intellect or on emotions. Work of intellectual nature is the artist's means of expression of his or her thoughts and opinions to the audience: This is an art based on reason and on concept (although this does not apply only to conceptual art).

The creative process is construction: it starts with a thought, which gradually crystallizes and takes an artistic form. It is subject to further modifications, enabling the best possible expression of the idea or position of the author. In turn, emotional art has the nature of an internal monologue: it affects the soul more than the eyes[5]. Artists involved in this kind of art often hide their work since it is exclusively intimate for them. Their art is expressive of their own experience, visions, dreams, dreams, and fears, whose ex-territorialisation allows them to get rid of them. Art, thus, becomes for them both madness and *katharsis*.

Given the above divisions, art brut can be seen as a kind of autotelic creativity rooted in magic and emotions, emerging only in the interior of the author, spontaneous and remaining beyond the reach of rational self-censorship. Brut artists do not seek inspiration in the outside world, even if they capture it in their unique way. Their own inner world and imagination constitute their sources of creativity.

***A Calendar of Czech art brut in the European context**

↓

see page 179

3 See I. Pondělíček, *Fantaskní umění*, Praha 2002.

4 See M. Thévoz, *L'Art Brut*, Genève 1995.

5 J. Dubuffet, *L'homme du commun* à l'ouvrage, Paris 1973, p. 73.

ART BRUT

Współczesny art brut w Czechach

O tym, że czeskie społeczeństwo, po niemal dwudziestu latach od zmiany ustroju totalitarnego na demokratyczny, nie jest zbytnio zainteresowane wartościami duchowymi, świadczy między innymi fakt, iż Czechy do dnia dzisiejszego pozostają najbardziej ateistycznym krajem Europy, podczas gdy Polska, która ma za sobą podobny przełom polityczny, zachowała wyrazistą tożsamość religijną. Stosunek Czechów do wiary jest przyczyną ciągłego braku zaufania nie tylko wobec Kościołów i religii jako takiej, ale również wobec szeroko pojętych zjawisk duchowych, magicznych, niemożliwych do racjonalnego wytłumaczenia i wymagających empatii. Można by rzec, że czeskie społeczeństwo znajduje się w stanie schizofrenii między nowoczesnością i ponowoczesnością: postmodernistyczne idee i wpływy – takie jak wielokulturowość, New Age, edukacja i medycyna alternatywna – wprawdzie są w Czechach obecne, ale nie spotykają się z akceptacją większości społeczeństwa, a tym bardziej elit kulturalnych i politycznych.

W Czechach dominuje system samozadowolenia, oderwany od żywych źródeł kreatywności i noszący znamiona rozkładu[6]. Sytuacja ta, wspierana w pełni przez polityków i tak zwaną nową elitę, jest determinowana przede wszystkim czynnikami ekonomicznymi. Opinie w rodzaju: „nie ma brudnych pieniędzy", „nie trzeba wspierać wartościowej kultury, sama na siebie zarobi", „najlepszą formą ochrony środowiska jest wolny rynek" i tym podobne przyczyniły się do zakonserwowania modelu społeczeństwa zorientowanego na konsumpcję i korzyści finansowe. Według Michela Maffesoliego każde społeczeństwo potrzebuje mitu, do którego mogłoby się odnosić. W społeczeństwie określanym przez niego mianem burżuazyjnego jest nim mit rozumu ze wszystkimi tego konsekwencjami: wiarą w postęp, ukierunkowaniem na przyszłość i przecenianiem nauki[7]. Filozoficzna niewiara, teologiczny ikonoklazm i polityczna stygmatyzacja służą obronie przed pociągającym urokiem fantazji – dzikiej i niemożliwej do okiełznania[8].

Jednakże to ideologiczne status quo, tak charakterystyczne dla epoki modernizmu, jest coraz częściej podważane przez wpływy, które przywracają kulturze zjawiska dotąd marginalizowane, jawnie irracjonalne, związane z niedostępną rozumowi wyobraźnią i uwalniane w obłąkaniu zmysłów. Postmodernizm również u nas zaznaczył swoją obecność i przygotował urodzajną glebę dla nurtu art brut. Mimo że częstotliwość i zakres wystaw, liczba instytucji zajmujących się tym fenomenem oraz dostępność krajowej i zagranicznej literatury przedmiotu w porównaniu do Europy Zachodniej wygląda mizernie, ich liczba i jakość stopniowo rosną. Trudno nie zauważyć, że art brut również w Czechach stał się niemożliwym do pominięcia nurtem sztuki. W 1994 roku, czyli krótko po podziale Czechosłowacji, w Słowackiej Galerii Narodowej w Bratysławie reanimowano międzynarodowe triennale INSITA poświęcone sztuce naiwnej i ludowej oraz nurtom outsider art i art brut. Od tamtej pory przegląd odbywa się regularnie co trzy lata. Jakość wystawianych prac wciąż się poprawia, przede wszystkim dzięki współpracy ze znakomitymi ośrodkami muzealnymi i wybitnymi kuratorami. Poziom przeglądu obniża nieco kolekcja narodowa, nierównomierna pod względem wartości, ale bez wątpienia komisarzowi wystawy, Katarinie Čiernej, udało się zbudować silną pozycję INSITA na arenie międzynarodowej[9].

6 M. Maffesoli, *Eloge de la raison sensible*, Grasset, Paris 1996, s. 36.

7 Ibidem, s. 42.

8 M. Maffesoli, *La contemplation du monde*, Livre de poche, Paris 1996, s. 88.

9 Por. K. Čierna, A. Tamásová, *Medzi selankou a drámou*, Slovenská národná galéria, Bratislava 2013.

Contemporary art brut in the Czech Republic

The fact that Czech society after almost twenty years of the shift from the totalitarian regime to a democratic one, is not excessively interested in spiritual values is evidenced by, among others, the fact that the Czech Republic to this day remains the most atheistic country in Europe, while Poland, which experienced a similar political breakthrough, has retained a distinct religious identity. The attitude of Czechs to faith is caused by a persistent lack of confidence, not only in Churches and religion as such, but also in a lot of spiritual or magic phenomena, impossible to rationally explain and calling for empathy. You could say that Czech society is in a state of schizophrenia between modernity and post-modernity: post-modern ideas and influences – such as multiculturalism, New Age, education, alternative medicine, etc. – although present in the Czech Republic, are not approved by the majority of society, let alone by the cultural and political elites.

Dominant in the Czech Republic is a sense of complacency, separated from the living sources of creativity, bearing signs of decomposition[6]. This situation, supported fully by politicians and the so-called new elite, is determined primarily by economic factors. Opinions like: "There is no dirty money", "You do not need to support high culture as it will earn its own keep," "The best form of protection of the environment is free market", etc. have contributed to preserving a model of a consumer society, focused on financial gains. According to Maffesoli, each society needs a myth to relate to. In a society defined by him as a bourgeois one, this will be the myth of reason, with all its consequences: the belief in progress, focus on the future and exaggerating the value of science[7]. Philosophical disbelief, theological iconoclasm and political stigmatization are supposed to defend one against the alluring charm of imagination, which is wild and impossible to restrain[8].

However, this ideological status quo, so characteristic of the modernist era, is increasingly undermined by the influence which restores to culture phenomena previously marginalized, explicitly irrational, associated with imagination, inaccessible to reason, released in the madness of the senses. Postmodernism has also left its mark and prepared fertile soil for art brut. Although the frequency and scope of the exhibitions, the number of institutions dealing with this phenomenon and the availability of domestic and foreign literature in comparison to Western Europe looks rather modest, their quantity and quality are gradually growing. It's hard not to notice that art brut, also in the Czech Republic, has become an art current impossible to ignore. In 1994, i.e. shortly after the division of Czechoslovakia, the Bratislava Slovak National Gallery resuscitated the International INSITA Triennial devoted to naïve art and folk art as well as to outsider art and art brut. Since then, the review has taken place every three years. The quality of the exhibited works exhibited is continuously increasing, mainly thanks to cooperation with outstanding centres, museums and prominent curators. The review level is slightly reduced by the national collection, uneven in terms of its value, but no doubt the commissioner of the exhibition, Katarina Čierna, has managed to build a strong position of INSITA in the international arena[9].

6 M. Maffesoli, *Eloge de la raison sensible*, Paris 1996, p. 36.

7 Ibid., p. 42.

8 M. Maffesoli, *La contemplation du monde*, Paris 1996, p. 88.

9 See K. Čierna, A. Tamásová, *Medzi selankou a drámou*, Bratislava 2013.

W 1996 roku Galeria Narodowa w Pałacu Wystaw w Pradze zorganizowała wystawę *Jitro kouzelníků* (Poranek magików) kuratorowaną przez Jaroslava Anděla. W ramach ekspozycji zaprezentowano również skromny wybór obrazów mediumicznych powstałych w kręgu podkarkonoskich spirytystów. Od 1997 roku szpital psychiatryczny w Kromieryżu organizuje w pomieszczeniach miejscowego ratusza wystawy prac swoich pacjentów w cyklu zatytułowanym *Umění je stav duše* (Sztuka to stan duszy). W 1998 roku kuratorka Alena Nádvorníková przygotowała dla Galerii Stołecznego Miasta Pragi pierwszą wystawę, która w tytule zawierała termin „art brut". Ekspozycja *L´Art Brut – umění v původním (surovém) stavu* (L'Art Brut – sztuka w stanie surowym), obok prac 39 czeskich artystów, obejmowała także dzieła 22 twórców światowego art brut z francuskiej kolekcji L´Aracine. Mimo że media informowały o wystawie szczątkowo, dla publiczności, artystów i teoretyków impreza ta stała się ważnym wydarzeniem, które przyczyniło się znacząco do uobecnienia fenomenu art brut w powszechnej świadomości. W tym samym roku Galeria Narodowa, we współpracy z Austriackim Instytutem Kultury, zorganizowała w Pałacu Wystaw w Pradze wystawę prac artystów z Museum Gugging. Pod koniec roku Muzeum Sztuki w Ołomuńcu zainaugurowało natomiast wystawę objazdową *Oinirické vize Anny Zemánkové* (Oniryczne wizje Anny Zemankovej) kuratorowaną przez Arséna Pohribnego. Ekspozycja została później zaprezentowana w Galerii Sztuki w Chebie oraz Litomierzycach, a także w galerii w Klatovach, dzięki czemu Czesi mogli spłacić dług wobec artystki, której prace znajdują się we wszystkich najważniejszych kolekcjach art brut na świecie.

W 2000 roku psychiatra Martin Jarolímek zainaugurował pierwszą edycję corocznego festiwalu Chvála bláznovství (Chwała Szaleństwu), w czasie którego prezentowane są dzieła pacjentów oddziałów psychiatrycznych wybrane ze względu na ich wartość artystyczną. Rok 2002 przyniósł ze sobą – oprócz prezentacji czeskiego art brut podczas Czeskiego Sezonu we Francji, w ramach wystawy przygotowanej przez Alenę Nádvorníkovą w Halle Saint-Pierre w Paryżu – niezwykle interesującą ekspozycję zatytułowaną *Divočina – příroda, duše, jazyk* (Dzicz – natura, dusza, język), przygotowaną przez kuratora Jiřiego Zemánka dla galerii w Klatovach. W tym samym roku, w Muzeum Sztuki w Ołomuńcu, odbyła się wystawa *Umělci čistého srdce* (Artyści czystego serca) prezentująca zbiory Pavla Konečnego z zakresu sztuki naiwnej i ludowej oraz nurtu art brut.

W latach 2004–2005, początkowo w Galerii pod Białym Jednorożcem w Klatovach, a następnie w Galerii Morawskiej w Brnie, zaprezentowano wybór dzieł ze zbiorów Evy i Jana Švankmajerów zatytułowany *Syrové umění* (Sztuka surowa). Zbiory obejmują obrazy spirytystów, afrykańską sztukę ludową, sztukę surrealistyczną oraz imaginatywną, a także prace stworzone metodą Arcimbolda. W 2006 roku Austriackie Centrum Kultury zorganizowało w Pradze drugą z kolei wystawę artystów z Museum Gugging. Zbiegiem okoliczności równolegle do niej odbywała się wystawa *Art brut. Sbírka ABCD* stowarzyszenia ABCD, w ramach której zaprezentowane zostały dzieła z kolekcji Bruna Decharma w kuratorskiej koncepcji Barbary Šafářovej i Terezy Zemánkovej.

Ostatnia z wymienionych wystaw obejmowała ponad 300 dzieł autorstwa 200 artystów, które znajdują się w zbiorach stowarzyszenia ABCD. Wystawa została podzielona na kategorie: *Paralelní světy* (Światy równoległe), *Proměny těla*

In 1996, the National Gallery in the Palace of Exhibitions in Prague organized an exhibition *Yitro kouzelníků* (A Magicians' Morning) curated by Jaroslav Anděl. The exhibition also presents a small selection of paintings created in the psychic circle of the Giant Mountains spiritualists. Since 1997, the psychiatric hospital in Kroměříž has organized on the premises of the local town hall an exhibition of its patients in the series titled *Umění them stav duše* (Art is a state of the soul). In 1998, curator Alena Nádvorníková prepared for the Gallery of the Capital City of Prague the first exhibition to contain the name of "art brut". The show *L'Art Brut – umění v původním (surova) stavu* (L'Art Brut – Art in the raw state), alongside the work by 39 Czech artists, included also the work of 22 artists of world art brut from the French collection *L'Aracine*. Although the media gave short-shrift to the exhibition, the public, artists and theoreticians saw this event as important, contributing significantly to the presence of art brut in common consciousness. In the same year, the National Gallery, in collaboration with the Austrian Cultural Institute, held an exhibition of works by artists from Gugging at the Palace in Prague. At the end of the year, the Olomouc Museum of Art inaugurated a touring exhibition *Oinirické vize Anny Zemánkové* (Oneiric visions of Anna Zemánková) curated by Arsén Pohribný. The exhibition was later presented at the Art Gallery in Cheb and Litoměřice and in a gallery in Klatovy, so that Czechs could pay off the debt to the artist, whose works can be found in all the major collections of art brut in the world.

Psychiatrist Martin Jarolímek organizes the first edition of the annual festival *Chvála bláznovství* (Glory to Madness), which presents works by psychiatric patients selected because of their high artistic value. 2002 brought with it – in addition to the presentation of Czech art brut during the Czech Season in France, in the framework of the exhibition prepared by Alena Nádvorníkova in the Halle Saint Pierre in Paris – a very interesting exhibition entitled *Divočina – příroda, duše, jazyk* (Wilderness – nature, soul, language), prepared by the curator Jiří Zemánek for a gallery in Klatovy. In the same year, the Museum of Art in Olomouc held an exhibition *Umělci čistého srdce* (Artists of the pure heart) presenting the Pavel Konečný collection of naive art, folk art and art brut.

In the period 2004-2005, initially the White Unicorn Gallery in Klatovy and in then the Moravian Gallery in Brno presented selections of works from the collection of Eva and John Švankmajer entitled *Syrov umění* (Raw Art). The collections include paintings by spiritualists, African folk art, art surreal and imaginative art as well as works created by the Arcimboldo method. In 2006, the Austrian Cultural Centre in Prague organized the second exhibition of artists from Gugging. Coincidentally, parallel to it was held the exhibition *Art brut. Sbírka ABCD* of the ABCD Association, presenting the works from the Bruno Decharm collection, in the curatorial concept of Barbara Šafářova and Terezie Zemánková.

The last exhibition included more than 300 works by 200 artists from the collection of the ABCD association. The exhibition was divided into categories: *Paralelní svety* (Parallel Worlds), *Proměny těla* (Transformations of the Body), and *Vnitřní hlasy* (Internal Voices). Terezie Zemánková

1 7 3

(Przemiany ciała) oraz *Vnitřní hlasy* (Głosy wewnętrzne). Terezie Zemánková uczestniczyła nie tylko w wyborze dzieł i tworzeniu koncepcji wystawy, ale i przygotowaniu katalogu, który został załączony do niniejszej pracy. Wspólnie z członkami stowarzyszenia ABCD – będącego filią francuskiej instytucji o tej samej nazwie, zajmującej się badaniem i promocją art brut – brała udział w organizacji i pozyskiwaniu środków finansowych na potrzeby ekspozycji.

Wystawa odbywała się od 14 czerwca do 17 września 2006 roku w pomieszczeniach Domu pod Kamiennym Dzwonem na Placu Staromiejskim w Pradze. Inaczej niż pierwotnie planowano, wystawa została przedłużona o tydzień, czyli o maksymalny czas, który Galeria Miasta Stołecznego Pragi – jako instytucja goszcząca ekspozycję – mogła dodatkowo wygospodarować ze względu na czekające w kolejce imprezy. Bilety zakupiło łącznie 10225 zwiedzających (nie licząc biletów ulgowych dla emerytów, artystów, dziennikarzy, uczniów oraz honorowych gości wernisażu i uczestników dziewięciu przeglądów kuratorskich), co uczyniło wydarzenie jednym z największych sukcesów w historii galerii (dla porównania: poprzednie dwie wystawy obejrzało średnio 4 tysiące zwiedzających). Wystawa *Art brut. Sbírka ABCD* doczekała się również ponad 100 pozytywnych recenzji w mediach. To ogromne zainteresowanie i nieoczekiwany pozytywny oddźwięk potwierdzają, że art brut w Czechach przestał być mglistym pojęciem kojarzonym z brutalnością. Liczne pozytywne komentarze, zapisane także w księdze gości galerii, świadczą o tym, że społeczeństwo (a przynajmniej jego elity kulturalne) stopniowo powraca do wyobraźni i gotowe jest zaangażować się emocjonalnie w odbiór sztuki.

(TZ)

Tłumaczenie:
Arkadiusz Wierzba

participated not only in the selection of works and created the concept of the exhibition, but also prepared the catalogue. Together with the members of the ABCD association, a subsidiary of the French institution of the same name for the study and promotion of art brut, she participated in organizing and raising funds for the purpose of the show.

The exhibition took place from 14 June to 17 September 2006 in the rooms of the House at the Stone Bell in the Old Town Square in Prague. Unlike originally planned, the exhibition was extended by a week, which was the maximum amount of time that the Gallery of the Capital City of Prague, the institution hosting the show, could possibly devote to it because of the queue of upcoming events. Tickets were purchased by a total of 10,225 visitors (not including discount tickets for pensioners, artists, journalists, students, and guests of honour of the opening and participants of the nine curatorial reviews), which made this event one of the greatest successes in the history of the gallery (compared with the previous two shows visited by an average of 4,000 visitors). The exhibition *Art brut. Sbírka ABCD* received well over 100 positive reviews in the media. This huge interest and an unexpected positive response confirms that art brut in the Czech Republic is no longer a vague concept associated with brutality. Many positive comments, also those in the gallery guest book, testify to the fact that society (or at least its cultural elites) gradually returns to imagination and is ready to get involved emotionally in the reception of art.
(TZ)

Translation into Polish:
Arkadiusz Wierzba

BIBLIOGRAFIA BIBLIOGRAPHY

K. Čierna, A. Tamásová, *Medzi selankou a drámou*, Slovenská národná galéria, Bratislava 2013.

J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, Paris 1973.

M. Maffesoli, *La contemplation du monde*, Livre de poche, Paris 1996.

M. Maffesoli, *Eloge de la raison sensible*, Grasset, Paris 1996.

A. Nádvorníková, *K surrealismu*, Torst, Praha 1998.

I. Pondělíček, *Fantaskní umění – jeho vývoj a souvislosti*, Vodnář, Praha 2002.

M. Thévoz, *L'Art Brut*, Skira, Genève 1995.

T. Zemánková, *Art brut v kulturologické perspektivě* [niepublikowana praca doktorska], 2008.

ART

BRUT

1
7
6

1
7
6

ART

CALENDARIUM

BRUT

czeskie art brut, w kontekście europejskim

An Outline History of Czech Art Brut

LEN DAR

ART BRUT

Kalendarium czeskiego art brut, w kontekście europeiskim*

1793

» Psychiatra Philippe Pinel (1745—1826) w paryskim szpitalu psychiatrycznym Bicêtre wprowadza humanitarne metody opieki nad chorymi. Wychowankowie ośrodka przestają być uważani za niebezpiecznych przestępców i zyskują ograniczoną wolność, dzięki czemu mogą między innymi zajmować się twórczością.

1810

» Pierwsza reprodukcja prac chorego psychicznie artysty – Jamesa Tilly'ego Mathewsa – zostaje opublikowana w książce *Illustrations of Madness* Johna Haslama, aptekarza z królewskiego szpitala Bethlem w Londynie.

1812

» Amerykański lekarz Benjamin Rush (1745–1813) w publikacji *Medical Inquiries and Observations Upon the Diseases of the Mind* omawia dzieła psychicznie chorych artystów, zwracając szczególną uwagę na talent tych, u których ujawnił się on dopiero po rozpoczęciu choroby.

» Pacjent szpitala Bethlem, James Tilly Mathews, wydaje serię swoich halucynacyjnych planów architektonicznych zatytułowaną *Useful Architecture*.

1819

» William Blake (1757—1827) rozpoczyna pracę nad serią obrazów *Visionary Heads* inspirowaną jego nocnymi wizjami.

1848

» W miasteczku Hydesville w stanie Nowy Jork rodzina farmera nazwiskiem Fox porozumiewa się z duchami, które rzekomo opanowały ich posiadłość. Historia ta daje początek nowej doktrynie – spirytyzmowi.

1853

» Victor Hugo (1802–1885) w czasie emigracji na wyspie Jersey tworzy obrazy mediumiczne.

1864

» Kryminolog Cesare Lombroso (1835–1909) wydaje książkę *Genio e follia*, w której rozwija teorię o ścisłym związku między szaleństwem, świętością i geniuszem. W jego ujęciu szaleństwo nie jest równoznaczne z geniuszem, przeciwnie – Lombroso stara się uchwycić degeneracyjne cechy geniuszu. Jednocześnie próbuje zidentyfikować sposób, w jaki choroba psychiczna wpływa na rozwój twórczości artystycznej.

1876

» Psychiatra Paul-Max Simon (1849—1923) publikuje w czasopiśmie „Annales Médico-Psychologiques" esej *L'imagination dans la folie. Etudes sur les dessins, plans, descriptions, et costumes des aliénés*, w którym wykorzystuje reprodukcje dzieł osób chorych psychicznie pochodzące z jego kolekcji.

1877

» Pierwszy dokładnie datowany obraz Henriego „Celnika" Rousseau (1844–1910).

* Kalendarium czeskiego art brut w kontekście europejskim za zgodą autorów zostało uzupełnione o ogólny wybór najważniejszych wydarzeń kalendarium polskiego (redakcja Zofia Bisiak, Zbigniew Chlewiński, Joanna Daszkiewicz; konsultacje wątku „francuskiego" Radosław Łabarzewski).

ART

calendar

1879

» Listonosz Ferdinand Cheval (1836–1924) rozpoczyna budowę swojego *Le Palais Idéal*, legendarnego dzieła, które do dziś stanowi najsłynniejszy przykład art brut w architekturze.

1880

◆ Fabrykant Ignaz „Igo" Etrich (1839—1927) z miejscowości Horní Staré Město pod Trutnovem przeszczepia niemiecki spirytyzm na tereny Podkarkonoszy. 2 lutego przeprowadza pierwszy seans spirytystyczny z Lottą Wihan z Trutnova w roli medium. Dzień ten uznaje się za początek spirytyzmu w Czechach.

CZECHY →

1889

» W Paryżu odbywa się pierwszy Congrès Spirite Mondial (Światowy Kongres Spirytystów). Francuski lekarz, psychiatra i filozof Pierre Janet (1859—1947) wydaje książkę *L'Automatisme psychologique*, *essai sur les formes inférieurs de l´activité humaine*, poświęconą problematyce podświadomości oraz automatyzmom determinującym ludzkie zachowania.

1894

» Opat Adolphe Julien Fouéré (1839–1910) rozpoczyna pracę nad skalnymi rzeźbami w Rothéneuf (Francja).

1895

◆ 2 czerwca zwołane zostaje pierwsze spotkanie spirytystów w konwikcie przy ulicy Bartolomějskiej w Pradze, które można uznać za pierwszy zjazd czeskich spirytystów.

CZECHY →

1900

» W królewskim szpitalu Bethlem w Londynie odbywa się pierwsza wystawa prac osób psychicznie chorych.

◆ Pisarz, wydawca i propagator spirytyzmu w Czechach, Karel Sezemský (1860—1936), zaczyna wydawać „spirytystyczne czasopismo poświęcone fundamentom psychiki" zatytułowane „Posel záhrobní" (Posłaniec zaświatów), które będzie wychodziło nieprzerwanie aż do roku 1939.

CZECHY →

1905

» Auguste Marie (1865–1934), kierownik ośrodka dla chorych umysłowo w Villejuif, otwiera w tej miejscowości Musée de la Folie.

» Wydana zostaje książka psychiatry Josepha Rogues'a de Fursaca: *Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales*, którą uznaje się za pierwszą publikację poświęconą fenomenowi określanemu później mianem art brut.

1906

◆ 28 października w auli Spółdzielni Oszczędnościowo-Kredytowej w miejscowości Kyjov na Morawach otwarto pierwszą wystawę malarstwa mediumicznego obejmującą 800 obrazów autorstwa sześciu mediów.

CZECHY →

1907

» Psychiatra Marcel Réja (1873—1957, właściwie Paul Meunier) wydaje książkę *L´Art Chez les fous: le dessin, la prose, la poésie*, w której wykorzystuje ilustracje ze zbiorów Augusta Marie. Kładzie w niej nacisk przede wszystkim na artystyczną wartość dzieł twórców dotkniętych chorobą.

1908

» Propagator spirytyzmu, wydawca i redaktor literatury spirytystycznej Stáňa J. Bělohradský (1875—1940) organizuje wystawę swojej kolekcji obrazów mediumicznych w Břevnovie pod Pragą. Policja zamyka wystawę.

1912

» Pacjent schroniska dla chorych psychicznie w Waldau (Szwajcaria) Adolf Wölfli (1864–1930) kończy swój pierwszy cykl plastyczno-muzyczno-literacki *Von der Wiege bis zum Graab. Oder, Durch arbeiten und schwitzen, leiden, und Drangsal bettend zum Fluch* i rozpoczyna pracę nad *Geographischen und allgebräischen Heften*.

◆ Powstaje Bratrské sdružení československých spiritistů (Towarzystwo Czeskich i Słowackich Spirytystów).

CZECHY →

1913

◆ Stáňa J. Bělohradský publikuje książkę *Dějiny, původ a účel kreseb medijních vůbec a v Čechách zvláště* (Historia, pochodzenie i cel obrazów mediumicznych na świecie ze szczególnym uwzględnieniem Czech).

CZECHY →

BRUT

ART BRUT

1919

» Podczas pierwszej wystawy DADA w Kunstverein w Kolonii Johannes Baargeld (1892–1927) i Max Ernst (1891–1976) prezentują między innymi twórczość osób psychicznie chorych i samouków.

» André Breton (1896–1966) eksperymentuje z pismem automatycznym.

1920

CZECHY →
◆ Pisarz Josef Čapek (1887–1945) wydaje książkę *Nejskromnější umění* (Najskromniejsza sztuka), w której oddaje hołd sztuce niszowej, powstającej poza kręgiem sztuki akademickiej, twórcom szyldów i zabawek oraz malarzom porcelany i plakatów.

» Walter Morgenthaler (1882–1965), kierownik kliniki psychiatrycznej w Waldau pod Bernem, publikuje książkę na temat swojego pacjenta, Adolfa Wölfliego, zatytułowaną *Ein Geisteskranker als Künstler*.

1922

» Historyk sztuki i psychiatra Hans Prinzhorn (1886–1933) wydaje książkę *Bildnerei der Geisteskranken*, poświęconą związkom między chorobami psychicznymi a twórczością. Za materiał służą mu zbiory kliniki psychiatrycznej w Heidelbergu, gromadzone przez Emila Kraepelina (1856–1926) spośród dzieł pacjentów szpitali psychiatrycznych z niemieckojęzycznych krajów Europy. Kolekcja ta nosi do dziś imię Prinzhorna, który podjął się kontynuacji tego dzieła.

» Max Ernst popularyzuje książkę Prinzhorna wśród francuskich surrealistów, a Paul Klee cytuje ją w swoich wykładach w Bauhausie.

CZECHY →
◆ W Domu Narodowym (Národní dům) na Vinohradach w Pradze otwarta zostaje wielka wystawa malarstwa mediumicznego. Przy tej okazji zainicjowana zostaje działalność Ústředí českých spiritistických spolků (Centrum Czeskich Towarzystw Spirytystycznych) z siedzibą w Pradze.

1923

» Francuski artysta i teoretyk Jean Dubuffet (1901–1985), w ramach służby wojskowej oddelegowany do stacji meteorologicznej na Wieży Eiffla, odkrywa dzieło chorej psychicznie Clementine R., która rysowała i interpretowała kształty chmur.

1924

» Ogłoszony zostaje pierwszy manifest surrealizmu, w którym docenione zostają „sztuka szaleńców" i idea twórczego automatyzmu.

» Psychiatra Charles Ladame (1871–1949) zostaje dyrektorem kliniki Bel Air w Genewie, w której prezentuje publicznie swoją kolekcję dzieł psychotyków.

1926

» Rosyjski psychiatra Paweł Iwanowicz Karpow, współpracujący z Wasilijem Kandinskym w Narodowej Akademii Nauk, publikuje rozprawę *Творчество заключённых: рисунки, скульптура и работы мастерских* (Twórczość pacjentów oddziałów psychiatrycznych: jej wpływ na rozwój nauki, sztuki i techniki).

1927

CZECHY →
◆ Na Śląsku powstaje stowarzyszenie spirytystyczne Bratrství (Braterstwo).

POLSKA →
◆ Teofil Ociepka – za namową mistrza duchowego i jako wyznawca okultyzmu – zaczyna malować.

1929

» Osório César wydaje książkę *A Expressão Artística dos Alienados*, zawierającą 84 reprodukcje dzieł pacjentów z kliniki Juqueri.

1932

» Francuski przedstawiciel psychoanalizy Jacques Lacan (1901–1981) publikuje swoją pracę doktorską *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, w której analizuje wyjątkowy talent literacki młodej psychotyczki.

POLSKA →
◆ Pierwsza wystawa Nikifora w Paryżu; wystawę organizuje malarz i kolekcjoner Roman Turyn.

ART BRUT

1933

◆ Psycholog Bohuslav Brouk (1912–1978), późniejszy członek grupy surrealistów, w artykule *„Poesie 1932" a choromyslnost* („Poezja 1932" a choroba umysłowa), wydrukowanym w czasopiśmie „Volné směry" (Wolne kierunki), stwierdza: „[...] same jego [schizofrenika] dzieła nie są żadną miarą patologiczne, choć patologia je umożliwiła, ujawniła...".

CZECHY →

» André Breton pisze tekst *Le Message automatique*, w którym zajmuje się inspiracjami mediumicznymi w sztuce oraz analizuje malarstwo automatyczne.

◆ 4 czerwca w Pałacu Clam-Gallasa w Pradze, z okazji ogólnokrajowego zjazdu spirytystów, otwarto największą do dnia dzisiejszego wystawę obrazów i grafik mediumicznych. Wystawa zajmowała 14 sal pałacowych i została obejrzana przez 10 tysięcy zwiedzających.

CZECHY →

» Architekt Le Corbusier (1887–1965) publikuje w czasopiśmie „Minotaure" artykuł na temat swojego chorego psychicznie bratanka, Louisa Souttera, zatytułowany *Louis Soutter, l'inconnu de la soixantaine*.

1937

» Następca Hansa Prinzhorna w klinice w Heidelbergu, Carl Schneider, wykonuje polecenie nazistowskiej władzy: wielu autorów dzieł ze słynnej kolekcji Prinzhorna zostaje poddanych „eutanazji", a zbiory – włączone do propagandowej wystawy objazdowej *Entartete „Kunst"*, zorganizowanej przez Josepha Goebbelsa. Prezentacja dzieł z kolekcji Prinzhorna obok dzieł artystów modernistycznych, takich jak Otto Dix, Kurt Schwitters, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Marc Chagall, Emil Nolde czy Wassily Kandinsky, miała służyć dyskredytacji osiągnięć awangardy.

1938

◆ Pierwszy artykuł analizujący twórczość Nikifora, pióra malarza Jerzego Wolffa.

POLSKA →

1939

» Duński artysta Asger Jorn (1912–1973), później jeden z założycieli grupy artystycznej Cobra, jako pracownik kliniki psychiatrycznej Roskilde zwraca uwagę na twórczość tamtejszych pacjentów. Później będzie prowadził na ten temat obszerną korespondencję z Jeanem Dubuffetem.

1943

◆ Powstają pierwsze datowane rysunki Edmunda Monsiela.

POLSKA →

1945

» Jean Dubuffet po raz pierwszy używa terminu „art brut" i zaczyna kolekcjonować dzieła art brut, wspierany między innymi przez pisarzy: Jeana Paulhana (1884–1968) i Raymonda Queneau (1903–1976).

1946

» Opublikowana zostaje pierwsza teczka z kolekcji Dubuffeta, poświęcona Barbusowi Millerowi.

1947

» W suterenie galerii René Drouin'a w Paryżu otwarte zostaje Foyer de l´Art Brut.

◆ Wśród prezentowanych tam prac znajdują się dzieła czeskiego rzeźbiarza, Jana Křížka (1919–1985).

CZECHY →

1948

» Jean Dubuffet, André Breton, Jean Paulhan oraz kolekcjoner i marszand Charles Ratton, dziennikarz i kolekcjoner Henri-Pierre Roché (1879–1959), artyści Michel Tapié (1909–1987) i Slavko Kopač (1913–1955) zakładają Compagnie de l´Art Brut (Stowarzyszenie Art Brut).

» André Breton publikuje *L´Art de fous, la clef de champs*.

» Powstaje grupa Cobra, której członkowie szukają inspiracji w rysunkach dzieci, twórczości chorych psychicznie oraz automatyzmie nawiązującym do malarstwa mediumicznego.

◆ Izabela Czajka-Stachowicz organizuje pierwszą wystawę indywidualną Teofila Ociepki w Warszawie.

POLSKA →

1 8 1

ART BRUT

1949

» W paryskiej galerii René Drouin'a odbywa się pierwsza wystawa kolekcji Dubuffeta pod nazwą *L´art brut préféré aux arts culturels*. W towarzyszącej tej wystawie publikacji Jean Dubuffet definiuje art brut. Definitywnie dystansuje się od „sztuki szaleńców".

CZECHY →
◆ Na koncepcje Dubuffeta reaguje czeski teoretyk sztuki i członek grupy surrealistów Karel Teige (1900–1951). W katalogu mającym towarzyszyć wystawie Havlíčka (1907–1988) Teige uznaje go za reprezentanta art brut. Zaplanowana wystawa dzieł Havlíčka w Brnie ostatecznie się nie odbywa.

POLSKA →
◆ Pierwsza polska indywidualna wystawa Nikifora, zorganizowana przez Andrzeja Banacha w salach Stowarzyszenia Architektów przy ul. Foksal w Warszawie.

1951

» André Breton opuszcza Compagnie de l´Art Brut. Przyczyną jego rozłąki z Dubuffetem staje się niezgodność poglądów: Breton wciąż wyżej ceni sztukę profesjonalną od twórczości amatorów, Dubuffet daje pierwszeństwo nurtowi art brut. Breton stara się dostrzec różnice między sztuką twórców chorych psychicznie i zdrowych, podczas gdy Dubuffet twierdzi: „sztuka chorych psychicznie nie istnieje, tak jak nie istnieje sztuka osób z problemami żołądkowymi lub chorym kolanem. Są tylko dwa rodzaje artystów: ci, którzy mają coś do powiedzenia i cała reszta".

» Jean Dubuffet powierza swoją kolekcję malarzowi Alfonso A. Ossorio, który przechowuje ją w East Hampton pod Nowym Jorkiem.

» Jean Dubuffet wygłasza wykład na temat art brut w Arts Club of Chicago (USA). Młodzi artyści, tacy jak Jim Nutt, Roger Brown i Ray Yoshida, zaczynają poszukiwania twórców art brut w Stanach Zjednoczonych. Dzięki ich zaangażowaniu odkryci zostają Martin Ramirez i Joseph Yoakuma.

1952

POLSKA →
◆ Stanisław Zagajewski postanawia zostać autonomicznym artystą; powstają pierwsze drobne rzeźby.

1953

POLSKA →
◆ Powstaje Pracownia Sztuki Nieprofesjonalnej w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, kieruje nią Aleksander Jackowski.

1956

» Profesor psychiatrii Robert Volmat wydaje książkę *L'Art psychopatologique*, w której zajmuje się między innymi związkami między twórczością psychicznie chorych a sztuką modernistyczną.

1959

POLSKA →
◆ Wystawa Nikifora w galerii Diny Vierny w Paryżu.

1960

» Narodziny antypsychiatrii. Kierunek ten, reprezentowany przez psychiatrów Davida Coopera (1931–1986), Aarona Estersona (1923–1999) i Ronalda Lainge'a (1927–1989), nie uznaje obłędu za chorobę, lecz za indywidualną historię jednostki.

1961

» Austriacki artysta Arnulf Rainer (ur. 1929) zaczyna kolekcjonować dzieła europejskiego art brut. Rainer często uzupełnia dzieła w twórczy sposób i nadaje im ostateczny kształt.

1962

» Compagnie de l´Art Brut wznawia działalność. Jego siedziba znajduje się przy ulicy de Sèvres w Paryżu pod numerem 137.

1963

POLSKA →
◆ Pierwsza wystawa rysunków Edmunda Monsiela – *Świat samotnych wizji Edmunda Monsiela z Wożuczyna*; wystawa miała miejsce w siedzibie Krakowskiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Krakowie.
◆ Maria Wnęk rozpoczyna spotkania w zespole plastycznym Ewy Harsdorf w Nowym Sączu.
◆ Indywidualna wystawa prac Stanisława Zagajewskiego w Warszawie.

ART

BRUT

1965

◆ Czeski psychiatra Milan Hausner (1929–2000) zostaje ordynatorem kliniki psychiatrycznej w miejscowości Sadská w pobliżu Podiebradów, gdzie praktykuje eksperymentalną metodę psychoanalizy przy użyciu substancji psychotropowych. Pozostawia po sobie obszerny zbiór rysunków pacjentów.

CZECHY →

◆ Prof. Aleksander Jackowski organizuje dużą wystawę *Inni* w warszawskiej Zachęcie.

POLSKA →

1966

◆ W Bratysławie odbywa się pierwsze międzynarodowe triennale sztuki pierwotnej – INSITA. Wystawa obejmuje 600 dzieł z 22 krajów świata. Czeskie słowo *insitní*, pochodzące od łacińskiego *insitus* (pierwotny, oryginalny, wrodzony), zostało stworzone przez komisarza wystawy, Štefana Tkáča (1931–1989), który określał tym terminem zarówno sztukę naiwną i ludową, jak i art brut.

CZECHY →

◆ Historyk sztuki Arsén Pohribný (1928–2012) przygotowuje wystawę *Obrazy prostého srdce* (Obrazy prostego serca) obejmującą dzieła twórców sztuki naiwnej i art brut, która zostaje pokazana w Uście nad Łabą, Rychnov nad Kněžnou i Vysoké Mýto.

CZECHY →

1967

» Wystawa kolekcji Dubuffeta w Musée des Arts Décoratifs w Paryżu. Po raz pierwszy w historii zwiedzającym zaprezentowano 700 dzieł autorstwa 75 twórców.

◆ Oficyna Artystów Czechosłowacji wydaje książkę Arséna Pohribnego i Štefana Tkáča: *Naivní umění v Československu* (Sztuka naiwna w Czechosłowacji). W publikacji omówieni zostają także twórcy, których można zaliczyć do nurtu art brut (np. Cecílie Marková, którą przypisano do kategorii „malarzy symbolicznych wizji i absolutnej fantazji"). Połączenie sztuki naiwnej i art brut, które przetrwało de facto aż do upadku komunizmu, wynikało najprawdopodobniej z faktu, że termin art brut kojarzył się zbytnio z twórczością mediów spirytystycznych oraz osób chorych psychicznie, co było nie do przyjęcia w ramach socjalistycznej polityki kulturalnej.

CZECHY →

◆ Północnoczeska Galeria Sztuk Pięknych w Litomierzycach zaczyna tworzyć własny zbiór czechosłowackich dzieł sztuki naiwnej, który obejmuje także twórczość art brut (np. Cecilie Marková, Marie Kodovská, Zbyněk Semerák, Anna Zemánková).

CZECHY →

◆ Wystawa retrospektywna Nikifora w warszawskiej Zachęcie.

POLSKA →

1968

» Jean Dubuffet publikuje *Asphyxiante culture*.

◆ Zarząd Główny Polskiego Towarzystwa Psychiatrycznego powołuje Komisję Psychopatologii Ekspresji (działa do VI 2002; 3 III 2004 na jej miejsce powołano Sekcję Naukową Psychiatria i Sztuka).

POLSKA →

1969

◆ Druga edycja triennale INSITA w Bratysławie.

CZECHY →

1970

» Psychiatra Leo Navratil organizuje w Wiedniu pierwszą wystawę dzieł artystów z kliniki psychiatrycznej Gugging zatytułowaną *Gugginger Künstler*.

◆ Aleksander Jackowski poznaje w Paryżu kolekcję Dubuffeta i jego ideę art brut.

POLSKA →

1972

» Teoretyk sztuki Roger Cardinal (ur. 1936) publikuje w Londynie książkę *Outsider Art*. Tytuł ten staje się anglosaskim synonimem art brut, jednak z czasem jego zakres ulega rozszerzeniu. Obecnie kategoria ta obejmuje także twórców, którzy nie będąc częścią oficjalnej kultury, w pewien sposób odwołują się do niej w swojej twórczości.

1 8 3

ART BRUT

1972

◆ Trzecia edycja triennale INSITA w Bratysławie, po którym tradycja ta zostaje przerwana aż do upadku reżimu komunistycznego i rozpadu Czechosłowacji w 1994 roku. W katalogu towarzyszącym temu wydarzeniu opublikowany zostaje artykuł Jeana Dubuffeta, w którym dokonuje on jasnego rozróżnienia między art brut i sztuką naiwną, według niego będącą wariantem sztuki akademickiej i ulegającą obowiązującym normom kulturowym.

CZECHY →

1974

◆ I Triennale Plastyki Nieprofesjonalnej w Szczecinie (potem druga odsłona w Krakowie), zorganizowane przez Instytut Sztuki PAN i Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury. Koncepcja i wybór prac: Zofia Bisiak i prof. Aleksander Jackowski. W kolejnych latach odbyły się jeszcze dwie edycje Triennale (1977, 1980).

POLSKA →

1975

» Filozof i historyk sztuki Michel Thévoz (ur. 1936) wydaje książkę *L´Art Brut*.

1976

» W szwajcarskiej Lozannie otwarte zostaje muzeum ze zbiorami art brut Jeana Dubuffeta. Dyrektorem Collection de l´Art Brut zostaje Michel Thévoz. Kurator Harald Szeemann (1933–2005) organizuje pierwszą wystawę objazdową dzieł Adolfa Wölfliego, która rozpoczyna się w Kunstmuseum w Bernie, a kończy w 1980 roku w paryskim Centre Georges Pompidou.

1977

» Collection de l'Art Brut w Lozannie zaczyna wydawać „Cahiers de l´Art Brut".

1979

» Roger Cardinal i kolekcjoner Victor Musgrave (1919–1984) przygotowują w londyńskiej Hayward Gallery wystawę *Outsiders* obejmującą dzieła ze zbiorów Victora Musgrave'a i Moniki Kinley.

1981

» Psychiatra Leo Navratil otwiera Zentrum für Kunst und Psychoterapie przy klinice psychiatrycznej w austriackim Gugging, przemianowane później na Haus der Künstler. Wychowankami ośrodka było wielu wybitnych artystów art brut, jak choćby Johann Hauser, Philip Schöpke, Johann Korec czy Oswald Tschirtner.

1982

» Jean Dubuffet włącza do swojej kolekcji dzieła, które nie spełniają podstawowego kryterium nurtu, to znaczy nie są pozbawione wpływów kulturowych. Niechcący przyczynia się w ten sposób do rozmycia koncepcji art brut, co uzasadnia tworzenie nowych kolekcji obejmujących eksponaty dalekie od nakazu autentyczności i spontanicznej ekspresji twórczej.

1983

» Otwarcie przez Caroline i Alaina Bourbonnais Muzeum art hors-les-normes (sztuki poza normą) „la Fabuloserie" w Dicy.

1984

» W Neuilly-sur-Marne pod Paryżem zaprezentowano kolekcję art brut L'Aracine, stworzoną przez Madeleine Lommel (1923–2009), Michela Nedjara (ur. 1947) i Claire Teller (ur. 1928).

1985

» Umiera Jean Dubuffet.

◆ *Talent, pasja, intuicja, 20 lat po Innych* wielka wystawa polskiej twórczości nieprofesjonalnej w Okręgowym Muzeum w Radomiu (Zofia Bisiak, Aleksander Jackowski).

POLSKA →

1986

» W Brukseli otwarte zostaje centrum badań i popularyzacji nurtu art brut – Art en Marge – ukierunkowane na twórczość artystów upośledzonych umysłowo. Założycielkami ośrodka są Françoise Henrion i Karine Fol.

» Teoretyk Gérard A. Schreiner organizuje w Rosa Esman Gallery w Nowym Jorku pierwszą wystawę dzieł europejskiego art brut pod tytułem *Outsider*.

ART BRUT

1987

POLSKA →
◆ Pierwsza w Polsce wystawa o nazwie „Art brut", w Galerii Nad Studnią w Głogowie, a w katalogu A. Jackowski ogłosił rozważania *Art brut a sztuka współczesna* z tym terminem po raz pierwszy w tytule w literaturze polskiej.

1989

» Teoretyk sztuki John Maizels zakłada czasopismo „Raw Vision" poświęcone nurtom outsider art, art brut i pokrewnym zjawiskom w sztuce.

1991

» W Chicago otwarte zostaje The Center for Intuitive and Outsider Art.

1992

» Wystawa *Parallel Vision, Modern Artists and Outsider Art* wędruje z Country Museum of Art w Los Angeles do Kunsthalle w Bazylei, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia w Madrycie oraz Setagaya Art Museum w Tokio.

CZECHY →
◆ W Domu Suchardy w Novej Pace odbywa się wystawa malarstwa i grafik mediumicznych skupiona na twórcach z „kręgu podkarkonoskiego". Podstawę prezentowanych zbiorów stanowiła kolekcja dzieł miejscowego spirytysty Jana Tóny z okresu 1915–1916. Kuratorami wystawy byli dyrektor muzeum w Novej Pace, Miloslav Bařina, oraz Ivo Chocholáč.

» W Nowym Jorku odbywa się po raz pierwszy Outsider Art Fair.

1993

» Kuratorki Yukiko Koide i Geneviève Roulin wystawiają dzieła Aloïse Coraz w siedzibie firmy Shiseido w Tokio.

POLSKA →
◆ Ogólnopolska wystawa *Przerażenie i ukojenie* w Płocku – konsultanci: Aleksander Jackowski i Andrzej Janicki – sztuka *innych*, ekspresja psychopatologiczna i art brut, prace Monsiela, Sutora, Wnęk, Zagajewskiego, Koska i in.

1994

» Paryska galeria Halle Saint-Pierre pod kierunkiem kuratorki Martine Lusardy organizuje wystawę *Art brut et compagnie* z podtytułem: „ukryta twarz sztuki współczesnej".

CZECHY →
◆ Odnowiona zostaje tradycja międzynarodowego triennale INSITA w Bratysławie poświęconego sztuce naiwnej i ludowej oraz nurtom outsider art i art brut. Komisarzami wystawy zostają Juraj Žáry i Katarína Čierná. Autorem koncepcji czeskiej kolekcji jest Antonín Jiráček.

POLSKA →
◆ Powstaje stowarzyszenie Oto Ja w Płocku.

1995

POLSKA →
◆ Wydany zostaje album Aleksandra Jackowskiego *Sztuka zwana naiwną*, w którym autor przedstawił 91 sylwetek polskich artystów nieprofesjonalnych, ich życie i twórczość.

1996

CZECHY →
◆ Galeria Narodowa w Pradze organizuje w Pałacu Wystaw (Veletržní palác) wystawę *Jitro kouzelníků* (Poranek magików) kuratorowaną przez Jaroslava Anděla. W ramach ekspozycji prezentowany jest także skromny wybór prac malarzy mediumicznych z kręgu podkarkonoskich spirytystów.

» W niemieckim Bönnigheim otwarte zostaje muzeum Sammlung Zander, które sprawuje nadzór nad obszerną prywatną kolekcją dzieł sztuki naiwnej i art brut.

» Kolekcja Aracine zostaje włączona do zbiorów Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut w Villeneuve-d'Ascq.

» W Moskwie otwarte zostaje Outsider Art Museum pod kierunkiem Władimira Abakumowa.

POLSKA →
◆ 9 listopada – otwarcie pierwszej wystawy Ogólnopolskiego Konkursu Malarskiego im. Teofila Ociepki; organizatorami są Wojewódzki Ośrodek Kultury w Bydgoszczy i Bydgoskie Towarzystwo Twórców Ludowych i Nieprofesjonalnych. Towarzysząca konkursowi wystawa staje się z czasem Ogólnopolskim Biennale Sztuki Naiwnej.

185

ART BRUT

1997

» American Folk Art Museum w Nowym Jorku otwiera filię ukierunkowaną na dzieła outsider art. Podstawą zbiorów tego oddziału stanie się później kolekcja rysunków, kolaży i rękopisów Henry'ego Dargera.

CZECHY →
◆ W Bratysławie odbywa się triennale INSITA pod kierunkiem Kataríny Čiernej. Kuratorem czeskiej kolekcji jest Antonín Jiráček.

POLSKA →
◆ *Edmund Monsiel. Odsłona druga* – w Państwowej Galerii Sztuki w Płocku odbywa się druga indywidualna wystawa dzieł Edmunda Monsiela.

» Darowizna stowarzyszenia l'Aracine dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Villeneuve d'Ascq (Lille). Zbiory stowarzyszenia mają być prezentowane na oddzielnej stałej wystawie muzeum z nową nazwą Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Współczesnej i Art Brut (LaM).

1998

CZECHY →
◆ Galeria Miasta Stołecznego Pragi (Galerie hlavního města Prahy) organizuje pierwszą wystawę *L´Art brut – umění v původním (surovém) stavu* (L'Art brut – sztuka w stanie surowym) w Domu pod Kamiennym Dzwonem. Kuratorka Alena Nádvorníková (1942), oprócz dzieł 39 czeskich artystów prezentuje w jej ramach także 22 przedstawicieli art brut z kolekcji L'Aracine.

CZECHY →
◆ Galeria Narodowa w Pradze we współpracy z Austriackim Instytutem Kultury prezentuje w Pałacu Wystaw dzieła twórców z Gugging. Wystawa jest częścią festiwalu Umění bez bariér (Sztuka Bez Barier).

» W Muzeum Sztuki Współczesnej w Zagrzebiu odbywa się pierwszy chorwacki przegląd *Outsideri*. Filia zajmująca się tym nurtem sztuki istnieje tam już od 10 lat.

» Wiedeński przegląd *Kunst und Wahn* realizuje i poszerza ideę Maxa Ernsta, by pokazywać twórczość osób chorych psychicznie razem z dziełami profesjonalnych artystów.

» Irish Museum of Modern Art organizuje wystawę *Art Unsolved* prezentującą dzieła z kolekcji Musgrave Kinley Outsider Art Collection, która zostaje później włączona do zbiorów muzeum.

1999

CZECHY →
◆ Powstaje stowarzyszenie ABCD.

» Kuratorzy Roger Cardinal i Martine Lusardy przygotowują dla paryskiej galerii Halle Saint-Pierre międzynarodową wystawę dzieł inspirowanych sztuką mediumiczną – *Art spirite, médiumnique, visionnaire. Messages d'outre-monde*.

» Kuratorki Claudia Dichter i Susanne Zander w Kölnischer Kunstverein w Kolonii organizują wystawę pod nazwą *Obsession*, prezentującą czterech amerykańskich twórców brut art.

» Muzeum doktora Guislaina w Gandawie otwiera wystawę art brut zatytułowaną *Les Rois perturbés*.

2000

» Pierwsza wystawa zbiorów stowarzyszenia ABCD w Musée Campredon w l´Isle-sur-la-Sorgue zatytułowana *Folies de la Beauté*.

CZECHY →
◆ Alena Nádvorníková przygotowuje dla Palais Pálffy w Wiedniu wystawę *Tschechischer Surrealismus und Art Brut zum Ende des Jahrtausends*, która obejmuje dzieła czeskich surrealistów i twórców art brut z uwzględnieniem twórczości mediumicznej.

CZECHY →
◆ Psychiatra Martin Jarolímek organizuje pierwszą edycję corocznego festiwalu Chvála bláznovství (Chwała Szaleństwu), w ramach którego prezentowane są dzieła pacjentów oddziałów psychiatrycznych wybrane ze względu na ich wysoką wartość artystyczną.

2001

» Kuratorki Claudia Dichter i Susanne Zander w ramach targów sztuki nowoczesnej Kunstmesse w Kolonii prezentują wybór dzieł z kolekcji doktora Waltera Morgenthalera.

» Wystawa *ABCD. A Collection of Art Brut* w American Folk Art Museum w Nowym Jorku kuratorowana przez Brooke Anderson staje się pierwszym tak obszernym przeglądem dzieł europejskiego art brut w Stanach Zjednoczonych.

ART BRUT

» Muzeum doktora Guislaina w Gandawie organizuje wystawę art brut *La tête, un portrait en pied*.

» W Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut w Villeneuve-d'Ascq odbywa się wystawa *La Planète exilée. Art Brut et visions du monde*.

» Kuratorki Yukiko Koide i Geneviève Roulin na zamówienie firmy Shiseido przygotowują ekspozycję prac Judith Scott.

» Otwarcie dla publiczności słynnej Kolekcji dr. Hansa Prinzhorna na Uniwersytecie w Heidelbergu (Niemcy).

2002

◆ W ramach Czeskiego Sezonu we Francji paryska galeria Halle Saint-Pierre organizuje przegląd L'*Art Brut Tchèque* na podstawie koncepcji kuratorskiej Aleny Nádvorníkovej.

◆ Kuratorka Anežka Šimková organizuje w Muzeum Sztuki w Ołomuńcu wystawę *Umělci čistého srdce* (Artyści czystego serca) obejmującą dzieła sztuki naiwnej i ludowej oraz prace art brut z kolekcji Pavla Konečnego.

◆ Galeria Sztuki w Chebie otwiera wystawę prac Jindřicha Vika (1899–1980) zatytułowaną *Moře* (Morze). Kuratorem wystawy jest Jaromír Zemina.

» Kuratorzy Bettina Brandt-Claussen i Thomas Röske prezentują w Heidelbergu dzieła z kolekcji Prinzhorna w ramach wystawy *Todesursache: Euthanasie. Verdeckte Morde in der NS-Zeit*.

» W Musée de la Création Franche we francuskim Bègles otwarto wystawę *Visions et Créations dissidentes*, na której prezentowano między innymi dzieła Aleksandra Łobanowa.

» W Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut w Villeneuve-d'Ascq odbywa się wystawa *Les chemins de l'Art Brut*.

» Galeria Cavin-Morris w Nowym Jorku organizuje wystawę *True Mediums*, podczas której prezentowane są dzieła Fernanda Desmoulina i Helen Butler Wells.

2003

» W American Folk Art Museum w Nowym Jorku odbywa się wystawa *The Art of Adolf Wölfli: St. Adolf-Giant-Creation* kuratorowana przez Elkę Spoerri i Daniela Baumanna.

» Galeria Narodowa Jeu de Paume w Paryżu prezentuje twórczość brazylijskiego artysty Arthura Bispo do Rosária oraz wybór prac ze zbiorów Centre Hospitalier Sainte Anne w Paryżu na wystawie zatytułowanej *La Clé des champs*.

» Dyrektor zbiorów Prinzhorna w Heidelbergu, Thomas Röske, organizuje wystawę *Expressionismus und Wahnsinn*, która ukazuje wpływ dzieł z kolekcji Prinzhorna na twórczość ekspresjonistów.

◆ Wystawa *Oswajanie świata* w Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski w Warszawie (kurator Władysław Jurkow); wystawa w Polskim Instytucie w Dusseldorfie i w 2004 w Galerii TAK w Poznaniu (wzbogacona o wybór prac z kolekcji L. Macaka i duży pokaz rzeźb Konrada Kwaska (z Galerii Pod Sukniami w Szczecinie).

POLSKA →

2004

◆ Zbiory Evy i Jana Švankmajerów zostają zaprezentowane na wystawie *Sztuka surowa* w Galerii Pod Białym Jednorożcem w Klatovach. Zbiory obejmują kolekcję art brut, w skład której wchodzą także rysunki spirytystów, afrykańska sztuka ludowa, sztuka surrealistyczna oraz imaginistyczna, a także prace przygotowane metodą Arcimbolda.

CZECHY →

◆ Le Musée d'Art Spontané i Czeskie Centrum w Brukseli otwierają wspólnie wystawę czeskich dzieł art brut zatytułowaną *Tsjechische l'art brut tchèque*. Autorką koncepcji kuratorskiej jest Alena Nádvorníkova.

CZECHY →

◆ Antonín Jiráček przygotowuje dla Północnoczeskiej Galerii Sztuki w Litomierzycach wystawę dzieł artysty art brut Zbyňka Semeráka zatytułowaną Cesty a sny (Podróże i sny).

CZECHY →

» Kurator Vincent Gille i właściciel zbiorów ABCD Bruno Decharme przygotowują dla paryskiego Pavillon des Arts wystawę *A corps perdu, ABCD une collection de l'art brut*.

187

» Annie Carlan organizuje w Museum of International Folk Art w Santa Fe ekspozycję zatytułowaną *Vernacular Visionaries. International Outsider Art in Context*, w ramach której prezentowani są twórcy art brut z Etiopii, Czech, Meksyku, Tajwanu i Włoch.

2005

CZECHY →
◆ Prezentacja zbiorów Evy i Jana Švankmajerów na wystawie *Syrové umění* (Sztuka surowa) w Galerii Morawskiej w Brnie.

» Wystawą *Le chant des sirènes, l'automatisme dans l'art brut* swoją działalność rozpoczyna Galeria ABCD w Montreuil pod Paryżem.

» Kolekcja Musgrave Kinley Outsider Art Collection zostaje zaprezentowana w galerii Tate Britain.

» Lucienne Peiry przygotowuje na potrzeby Collection de l'Art Brut w Lozannie wystawę L'Art spirite,

CZECHY →
◆ w ramach której prezentowany jest także wybór dzieł czeskich artystów mediumicznych kuratorowany przez Alenę Nádvorníkovą.

CZECHY →
◆ Galeria Cavin-Morris w Nowym Jorku prezentuje dzieła współczesnego art brut czeskiego na wystawie zatytułowanej *System in Chaos*. Autorką koncepcji jest Terezie Zemánková.

» Kuratorka Brooke Anderson na wystawie *Obsessive Drawing* w American Folk Art Museum w Nowym Jorku prezentuje dzieła pięciu twórców art brut z Japonii, Wielkiej Brytanii, Stanów Zjednoczonych i Nowej Zelandii.

» W Yerba Buena Center for the Arts w San Francisco odbywa się wystawa *outsider photography*: *Create and Be Recognized. Photography on the Edge* przygotowana przez Deborę Klochko i Johna Turnera.

» Arnulf Rainer prezentuje swoją kolekcję dzieł art brut w La Maison Rouge w Paryżu.

» Museum Kunstpalast w Düsseldorfie wystawia obszerny wybór dzieł ze zbiorów Collection de l'Art Brut, ABCD i Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut.

» Kuratorki Sarah Lombardi i Valérie Rousseau (Société des Arts Indisciplinés) przygotowują w Montrealu wystawę *Richard Greaves. Anarchitecte*.

POLSKA →
◆ *Talent, pasja, intuicja II*, największa dotychczas polska wystawa sztuki innej, surowej, naiwnej, w Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu i Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie.

» Otwarcie galerii Christiana Bersta w Paryżu.

2006

CZECHY →
◆ Stowarzyszenie ABCD przygotowuje na potrzeby Galerii Miasta Stołecznego Pragi wystawę zatytułowaną *Art brut. Sbírka ABCD* (Art Brut. Zbiory ABCD) która odbywa się w dniach 14.06. – 17.09. w Domu pod Kamiennym Dzwonem. Bilety wstępu na wystawę prezentującą wybór dzieł z prywatnej kolekcji Bruno Decharma zakupiło ponad 10 tysięcy zwiedzających.

2007

POLSKA →
◆ Laureatką Grand Prix 8 Triennale INSITA 2007 zostaje Justyna Matysiak. Od tego momentu jej twórczość zacznie intensywnie pojawiać się na wystawach, jak i w zbiorach kolekcjonerskich.

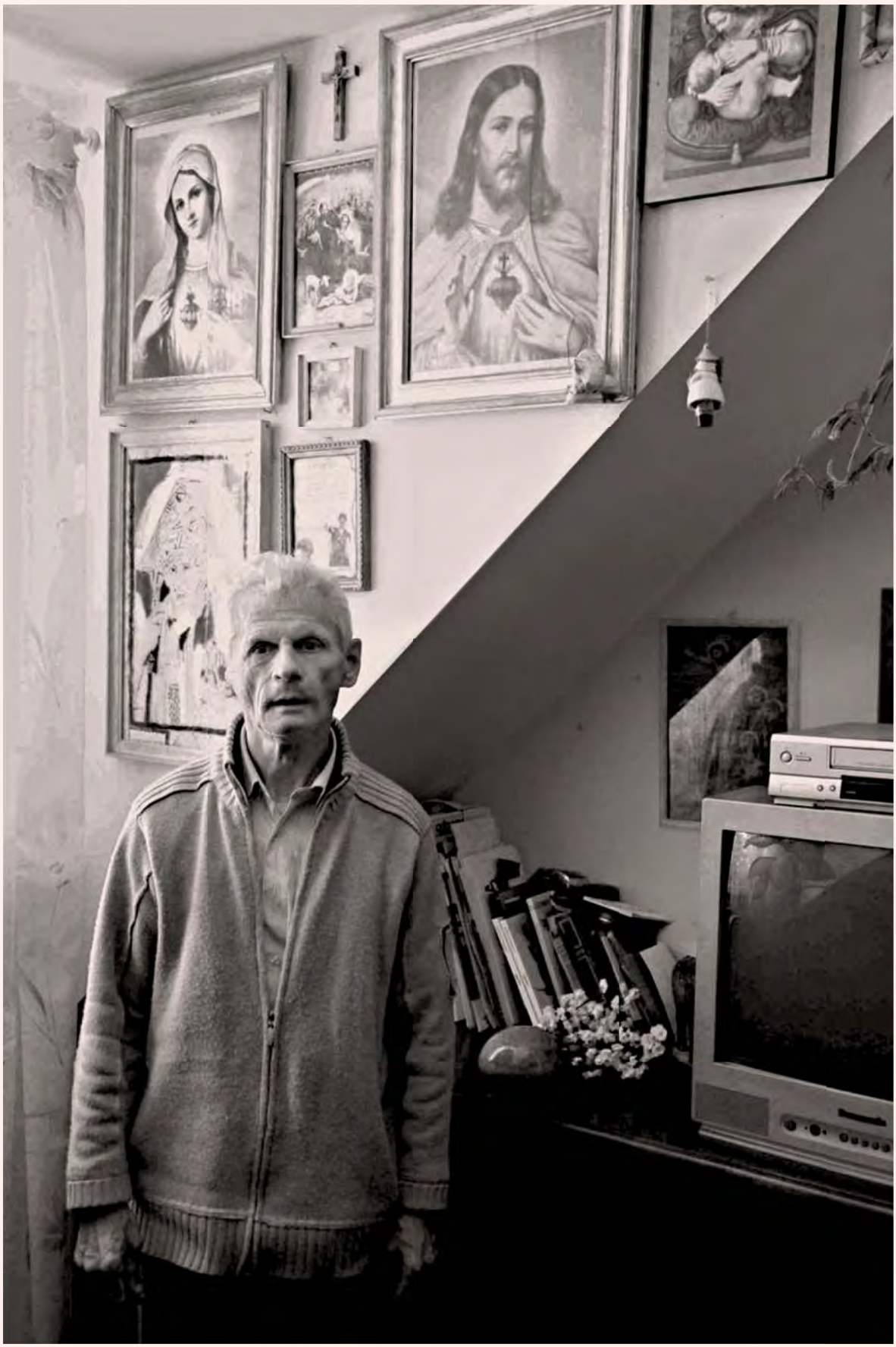
2008

CZECHY →
◆ Muzeum Sztuki w Ołomuńcu otwiera wystawę *Art brut v českých zemích* (Art brut w Czechach), której towarzyszy katalog pod tym samym tytułem, wydany przez wydawnictwo Arbor Vitae. Wystawa przygotowana przez Alenę Nádvorníkovą została po raz pierwszy pokazana w Galerii Sztuki w Chebie.

CZECHY →
◆ Pavel Konečný prezentuje swoją kolekcję dzieł sztuki naiwnej i art brut w galerii Skansenu Hanáckiego w Příkazach pod Ołomuńcem. Wystawa dedykowana jest Annie Zemánkovej, która obchodziłaby w tym roku stulecie urodzin.

POLSKA →
◆ Powstaje pierwszy polski film dokumentalny o polskim art brut – *Sztuka zwana art-brut* (TVP KULTURA 2008); Film składa się z trzech części: *Próba definicji*; *Nikiforka*; *Między sztuką a terapią*).

188



073 →

Tadeusz Głowala
fot. Marek Konarski

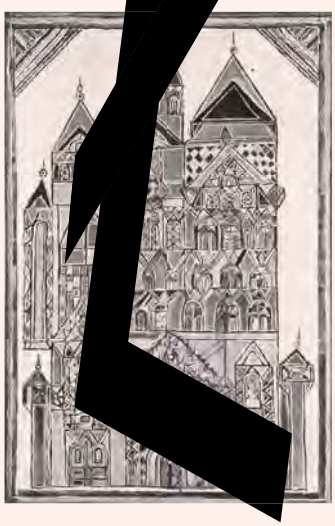
ART BRUT

Andrzej Kwasiborski

TADE
GŁOW

074

075



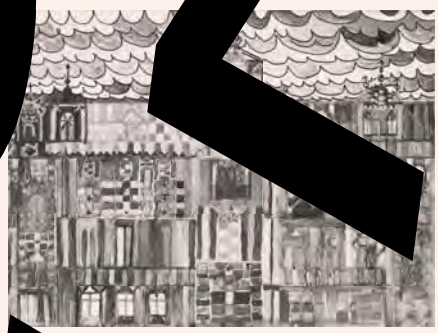
190

ART BRUT

ART BRUT

077

078



076

079

Author: Andrzej Kwasiborski curator

Autor: Andrzej Kwasiborski Kurator

ART

Andrzej Kwasiborski

Tadeusz Głowala

BRUT

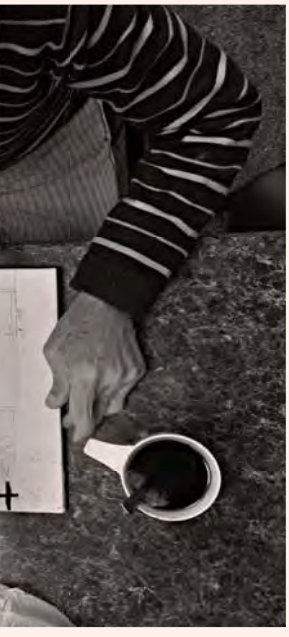
080-082 ↑↓→

Tadeusz Głowala
fot. Marek Konarski

Tadeusz Głowala urodził się 28 września 1943 roku w Otwocku. Jego ojciec był furmanem, zapewniał byt rodzinie, wożąc węgiel po okolicznych domostwach. Matka prowadziła dom, wychowywała dzieci – dwóch synów i dwie córki. Tadeusz ukończył szkołę podstawową, a w czerwcu 1966 roku został pensjonariuszem Domu Opieki Społecznej „Nad Jarem" w Miszewie Murowanym k. Płocka. Tam w 1991 roku namalował swoje pierwsze prace na szkle, przedstawiające głównie świętych i duchownych. Forma była bardzo prosta – na reprodukcję z papieru artysta kładł szybę, odrysowywał wizerunek wybranej postaci, po czym wypełniał go kolorem. W tym czasie powstawały liczne ołtarzyki, były to głównie stare ramki obrazów, kolorowane figury o geometrycznych kształtach z wizerunkiem Chrystusa i innych świętych postaci w środku. W drugim etapie zaczął tworzyć farbami wodnymi obrazy na płótnie, prezentujące monstrancje oraz kwiaty doniczkowe; prace te służyły jako forma prezentów i podziękowań, głównie dyrekcji placówki, o czym świadczą dedykacje dla konkretnych osób pisane przez twórcę na obrazach. Dopiero w trzecim etapie twórczym u Głowali wykrystalizowała się tematyka architektoniczna, obecna w jego pracach do dnia dzisiejszego. Przedstawiają one przede wszystkim obiekty okazałe, sakralne, najczęściej kościoły, rzadziej pojawiają się budynki świeckie, ratusze miejskie, dworce kolejowe, pałace, duże domy, okręty wojenne i statki. Tych ostatnich od 1991 roku Głowala namalował około pięciu. Jeszcze rzadziej na płótnie pojawiają się ludzie (znam dwa takie obrazy). Jest to dla artysty temat bardzo osobisty, jak na przykład obraz z 1996 roku pod tytułem *Furman z koniem – wio koniku*. Praca przedstawia ojca artysty wiozącego węgiel zaprzęgiem konnym. Drugi obraz, z 2009 roku, jest jeszcze bardziej intymny, pokazuje ślub Tadeusza Głowali i jego sympatii, Małgosi Gołębiewskiej. Do ślubu w rzeczywistości nigdy nie doszło, jest on jedynie odwiecznym marzeniem Tadeusza. Pani Małgorzata zawsze mu towarzyszy na wernisażach, wygłaszając mowy i śpiewając arie operowe. Zdarza się, że niekiedy okazuje też wybuchy zazdrości wobec artysty.

081

082



Tadeusz Głowala was born on 28 September 1943 in Otwock. His father was a carter and provided for his family by delivering coal to households in the vicinity. His mother was a housewife and reared the children: two sons and two daughters. Tadeusz completed an elementary school and in June 1966 was admitted to the "Nad Jarem" Care Home in Miszewo Murowane n. Płock. There, in 1991 he painted his first work on glass, mainly saints and clergymen. The form was very simple – he placed a glass pane on a reproduction on paper, copied the image of a selected figure and then filled it with colour. At that time he made numerous shrines, mainly old painting frames, coloured figures with geometric shapes with the image of Christ and other saintly figures in the centre. During the second stage, he began to make paintings on canvas with watercolours. These were monstrances and pot flowers; the paintings were used as gifts and tokens of gratitude, mainly to the managers of the care institution, as witnessed by the dedications for particular addressees left by the author on the works. It was only in the third stage of his artistic development that Głowala focused on architecture, which topic has prevailed until now. These are mainly magnificent, sacred buildings, most often churches. He less often paints secular buildings, city halls, railway stations, palaces, great houses, men-of-war, and ships. He has painted around five ships since 1991. People appear even less often in the paintings on canvas (I know of two such cases). This is a very personal topic for the artist, e.g. his 1996 painting *Carter with Horse-Giddyup (Furman z koniem-wio koniku)*. The work represents the artist's father carrying coal in a horse-drawn cart.

The other painting, of 2009, is even more intimate, as it depicts a wedding of Tadeusz Głowala and his beloved Małgosia Gołębiewska. Such a wedding has never actually taken place; it is merely Tadeusz's perennial dream. Małgorzata always accompanies him during the launch of his exhibitions, delivering speeches and singing operatic arias. Sometimes she throws tantrums of envy towards her partner. In 1995 Głowala was noticed during the OTO JA project, at that time active at the Płock Centre of Culture and Arts. The artist has been awarded in competitions, e.g. in a competition titled at that time *Naïve* Art and in the Teofil Ociepka National Painting Competition in Bydgoszcz. These successes had an impact on the artist's living conditions: the administration of the Care Home fitted the institution with a painting studio and left it at Tadeusz's disposal, where he was able to work in peace and quiet, listen to music and entertain guests.

Tadeusz Głowala attracts others by his art and also by his lifestyle. He pays a lot of attention to his own looks: always elegantly dressed in a suit, he is a true gentleman towards women. He is proud of his work and accomplishments, as is stressed by his inseparable attribute: a badge saying "Painter artist" in the lapel of his jacket.

Głowala's painting strikes the recipient by the vivid colour palette. Individual works seem to be stained glasses made up of tiny sections of regular geometry.

Analysis of Tadeusz Głowala's painting allows the recreation of successive stages of his work on the painting. He usually starts with a sketch of a building – on canvas or carton –

W 1995 roku prace Głowali zostały dostrzeżone w ramach projektu OTO JA, działającego ówcześnie w Płockim Ośrodku Kultury i Sztuki. Wielokrotnie nagradzano artystę w konkursach, między innymi w konkursie zatytułowanym w tamtym czasie *Sztuka naiwna* oraz w Ogólnopolskim Konkursie Malarskim im. Teofila Ociepki w Bydgoszczy. Sukcesy te miały wpływ na warunki bytowania twórcy. Administracja DPS zapewniła mu indywidualną pracownię malarską, w której przez kilka lat mógł w spokoju tworzyć, słuchać muzyki czy przyjmować gości.

Tadeusz Głowala ujmuje nie tylko swoją twórczością, ale przede wszystkim sposobem bycia. Dużą wagę przykłada do własnej prezencji. Zawsze elegancko ubrany, w garniturze, jest dżentelmenem wobec kobiet. Jest dumny ze swojej pracy i dotychczasowych osiągnięć, co podkreśla nieodłączny atrybut – identyfikator z napisem „Artysta malarz" przyczepiony do klapy marynarki.

W malarstwie Głowali uderza żywa, jaskrawa kolorystyka. Poszczególne prace to jakby witraże zbudowane z drobnych pól o regularnej geometrii.

Analiza malarstwa Głowali pozwala na odtworzenie kolejnych etapów jego pracy nad obrazem. Zwykle rozpoczyna ją szkic budowli – na płótnie lub kartonie – przy pomocy ołówka bądź flamastra oraz z wykorzystaniem cyrkla, linijki, kątomierza i tym podobne. Dopiero po nakreśleniu obiektu następuje dokładne, pracowite wypełnianie kolorem każdego drobnego elementu. Zazwyczaj elewacja jest podzielona na różniące się pod względem kolorystyki odcinki. Jedna barwa – to jeden etap pracy przy sztaludze, przerwy w tworzeniu obrazu można zauważyć dzięki pojawieniu się innych odcieni kolorów. Gdy budynek jest skończony, Głowala zwykle maluje nad nim barwne niebo. Przestrzeń między niebem a budynkiem oraz boki obrazu pozostają białe – według artysty niebo nie sięga do ziemi. W końcu pojawia się, zazwyczaj na samym dole, czarny pas, na którym widnieje tytuł pracy, imię i nazwisko twórcy oraz dokładna data. Ten ostatni element zdaje się sugerować, że obraz powstał w ciągu jednego dnia. Nic bardziej mylnego, w rzeczywistości może to trwać nawet kilka miesięcy. Data na obrazie stanowi zatem moment jego ukończenia.

Na obrazach Głowali nie pojawia się perspektywa, obiekty przypominają rozłożoną bryłę geometryczną, pozwala to na ujęcie budowli niemal z każdej strony.

Tadeusz często zaczyna jednocześnie kilka obrazów, by po pewnym czasie w tym wszystkim się gubić, co w konsekwencji prowadzi do tego, że inne prace odkład „na później". Kiedyś zawiozłem Głowali farby i płótno o wymiarach 100 × 70 centymetrów, aby coś namalował. Trwało to blisko rok. Gotowy obraz był zupełnie inny od wcześniejszych zapowiedzi zarówno pod względem formatu (50 × 38 cm), jak i tematyki.

Malarstwo dla Głowali stało się codzienną potrzebą. Gdy złamał rękę, wiele osób zastanawiało się, w jaki sposób się z tym problemem upora. Poradził sobie doskonale, zaczął malować drugą, zdrową ręką. Powstałe wówczas obrazy były z pewnością mniej dopracowane, ale nadal tworzone z pasją, co świadczy o niepodważalnej potrzebie twórczej.

in pencil or felt-tip pen, with the help of a compass, ruler, protractor, etc. Only after outlining the building does he meticulously fill out each tiny element with colour. Usually the façade is divided into sections of differing hues. One colour denotes one stage of work at the easel; breaks in the creation of the painting are evident through the appearance of other hues. When the building is finished, Głowala usually paints varicoloured skies above it. The space between the sky and the building and the sides of the painting remain white; according to the artist, the sky does not reach down to the ground. Finally, there is a black stripe, usually at the bottom, which features the title of the work, the given name and the surname of the author and the exact date. The last element seems to imply that the painting was made during one day. Nothing further from the truth; in reality, this may take up to a few months, while the date on the painting designates the moment of its completion.

In Tadeusz Głowala's paintings there is no perspective and the objects resemble a flattened geometrical shape, which allows to see the buildings from nearly all of the sides.

Tadeusz often begins a few paintings at the same time and in time gets lost in all of them; as a consequence, he leaves other work "for later". Once I brought him paints and canvas, 100 × 70 cm in size, and asked him to paint something. This took him almost one year. The finished painting was completely different from his earlier announcements, both as to its measurements (50 × 38) and subject matter.

Tadeusz Głowala regarded painting as a daily need. When he broke his arm, many wondered how he would cope with the problem. He managed perfectly well and simply started to paint with his other, healthy hand. The paintings made then were definitely less precise, yet manifested the same degree of passion, an unquestionable and unquenched creative drive.

A documentary about Tadeusz Głowala was shot in 2013. It was directed by Ireneusz Bukowski in collaboration with Marek Konarski. The film premiered during the AUTfestival in Poznań, while Tadeusz Głowala was a guest of honour of the entire event. Głowala's work can be found in many collections. The biggest number of his paintings can be found in the Care Home in Miszewo Murowane, which hosts a permanent exhibit, in the OTO JA collection (Płock), in the collection of Leszek Macak (Kraków), Muzeum Śląskie (Katowice), in the collection of Alain Bouillet (France), and in the AK collection (Płock).

ART

W 2013 roku powstał film dokumentalny o Głowali w reżyserii Ireneusza Bukowskiego przy współpracy Marka Konarskiego. *Tadeusz Głowala* miał swoją premierę podczas AUTfestiwalu w Poznaniu, a jego bohater został honorowym gościem całego wydarzenia.

Prace Głowali znajdują się w wielu kolekcjach. Największe zbiory są zgromadzone w DPS Miszewo Murowane, gdzie mają stałą ekspozycję, w kolekcji OTO JA (Płock), kolekcji Leszka Macaka (Kraków), w Muzeum Śląskim (Katowice), w kolekcji Alain Bouillet (Francja) oraz kolekcji AK (Płock).

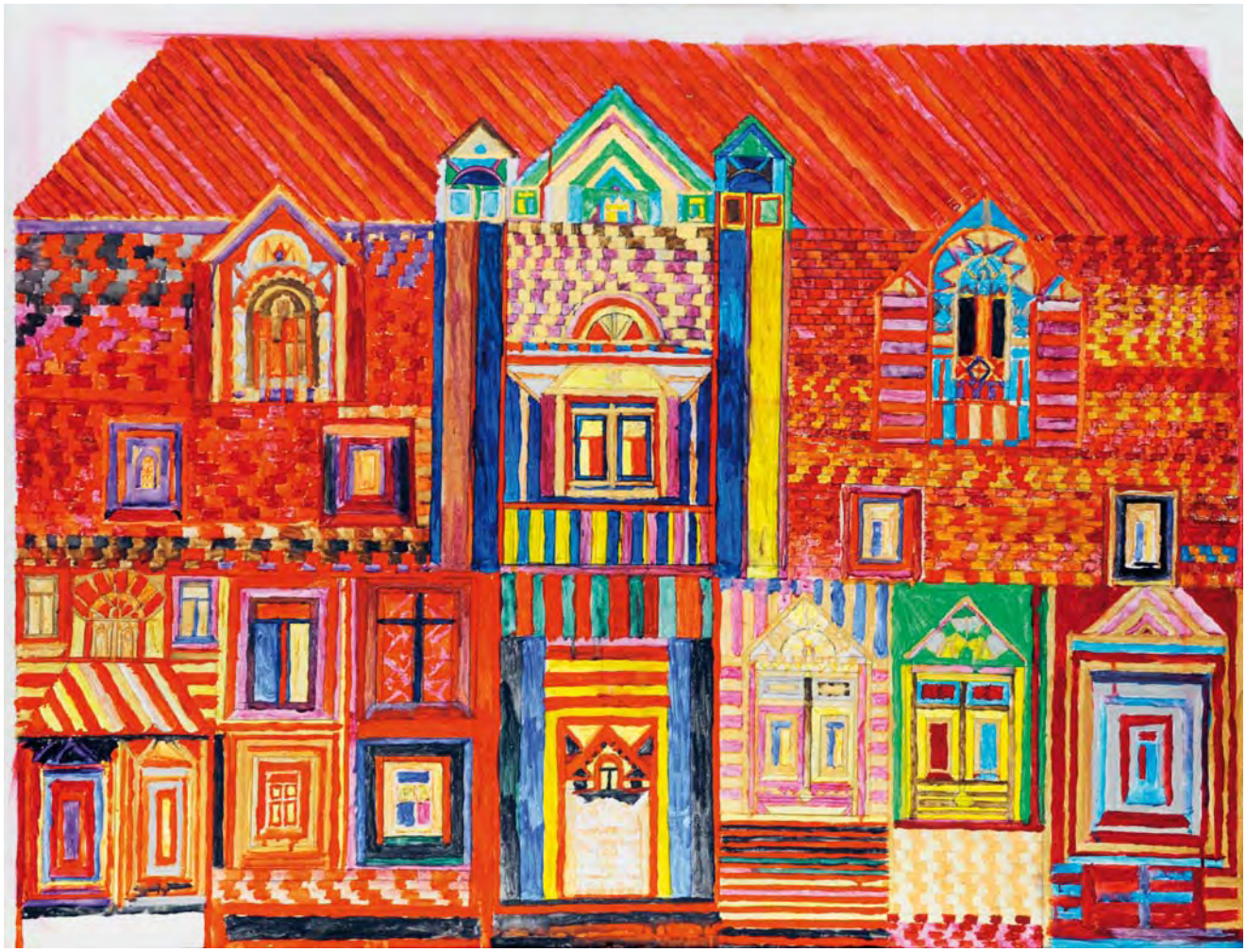
084 →

BRUT

Tadeusz Głowala
71,5 × 48,5 cm
*technika własna
*own technique

* Tadeusz Głowala stosuje prawie we wszystkich swoich pracach malarskich technikę „mieszaną". W jego przypadku "mieszana" nie oznacza jednak tylko akrylu łączonego z olejem. Czasami zdarza się, że do tych dwóch mediów artysta dołącza temperę, akwarelę, pastele, farbę bitumiczną czy nawet pastę do zębów. Wyjątek stanowią prace powstałe podczas zorganizowanych plenerów, gdzie technika ograniczona jest konkretnym zestawem farb i podobrazi. Prezentowane w tej części książki obrazy należą do grupy technik „mieszanych".

196



085 ←

Tadeusz Głowala
58 × 88,5 cm
*technika własna
*own technique

086 ↑

Tadeusz Głowala
80,5 × 100,5 cm
*technika własna
*own technique

087 ↓

Tadeusz Głowala
98 × 119 cm
*technika własna
*own technique

ART

BRUT

2
0
2

o88 →

Tadeusz Głowala
59,5 × 119,5 cm
*technika własna

*own technique

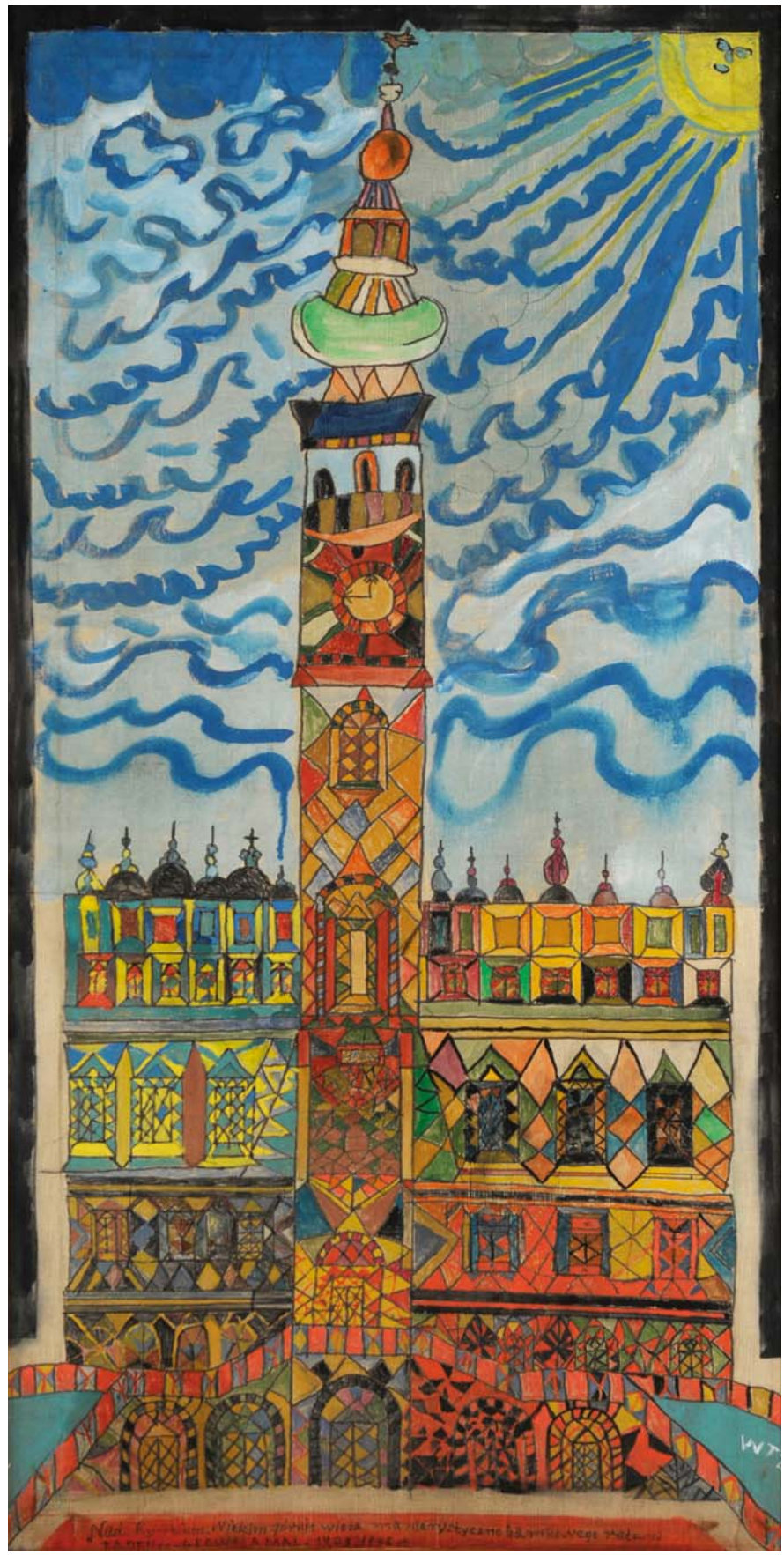
MAREK-PISZEWSKI
ul. KWIATOWA NR 27
TADEUSZ - GŁOWALA MAL. DN. 0.12.18. 2010.

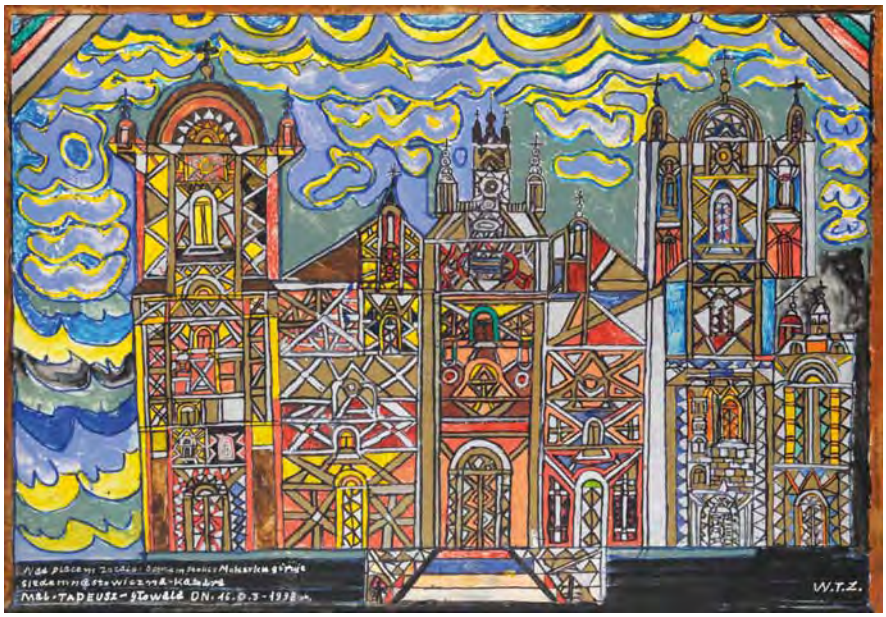
089 ↓

Tadeusz Głowala
88,5 × 61 cm
*technika własna
*own technique

090 →

Tadeusz Głowala
69,5 × 99,5 cm
*technika własna
*own technique



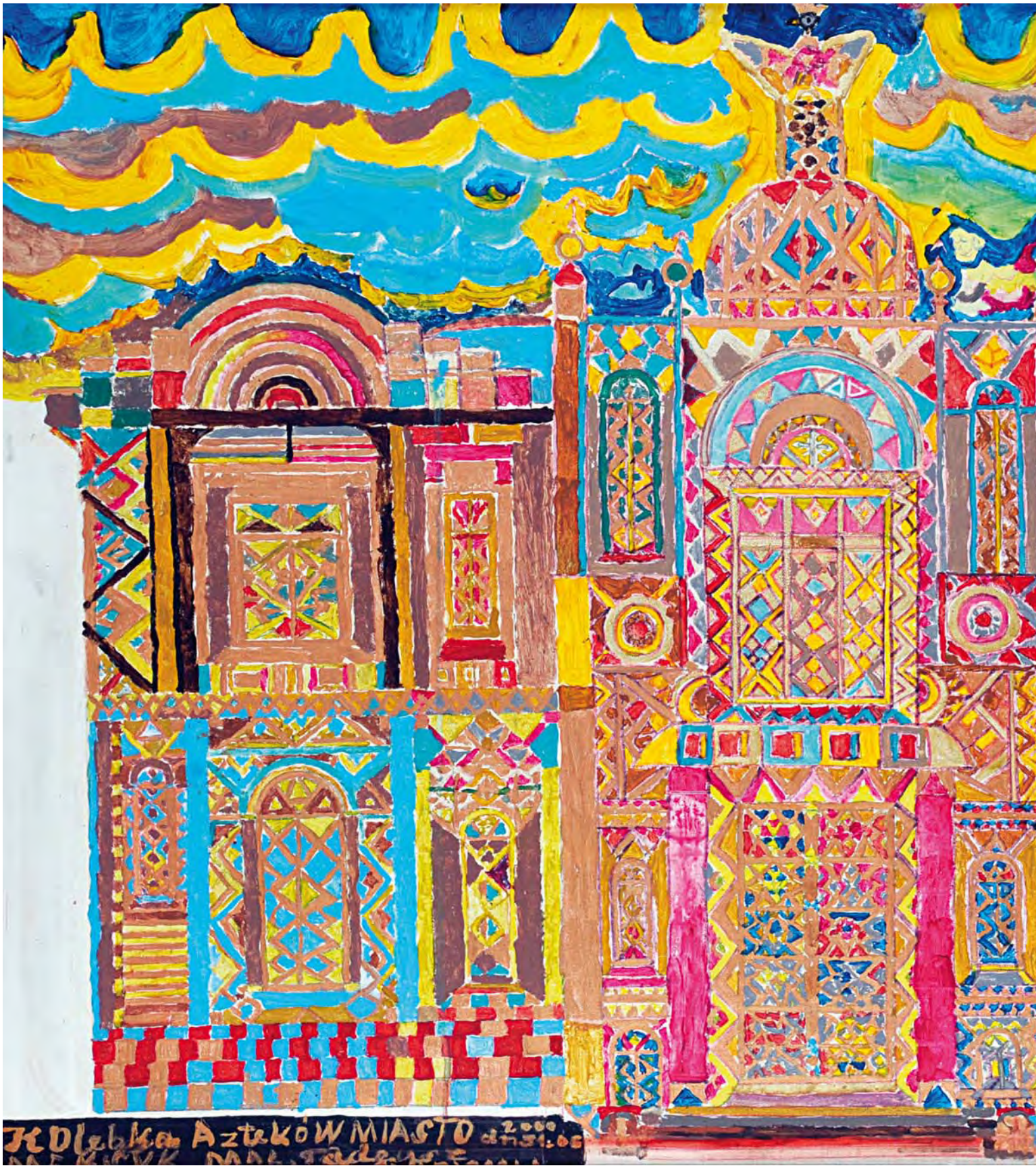


091 ↑

Tadeusz Głowala
55 × 132,5 cm
*technika własna
*own technique

092 →

Tadeusz Głowala
80,5 × 81,5 cm
*technika własna
*own technique


Kolebka Azteków MIASTO

093 ←

Tadeusz Głowala
98,5 × 122 cm
*technika własna
*own technique

ART

BRUT

2
1
0

094 ↓

Tadeusz Głowala
100 × 100 cm
*technika własna

*own technique

ART BRUT

095 ←

Tadeusz Głowala
90,5 × 71 cm
*technika własna

*own technique

096 ↖

Tadeusz Głowala
58 × 82,5 cm
*technika własna
*own technique

097 ←

Tadeusz Głowala
48,5 × 58,5 cm
*technika własna
*own technique

098 ↓

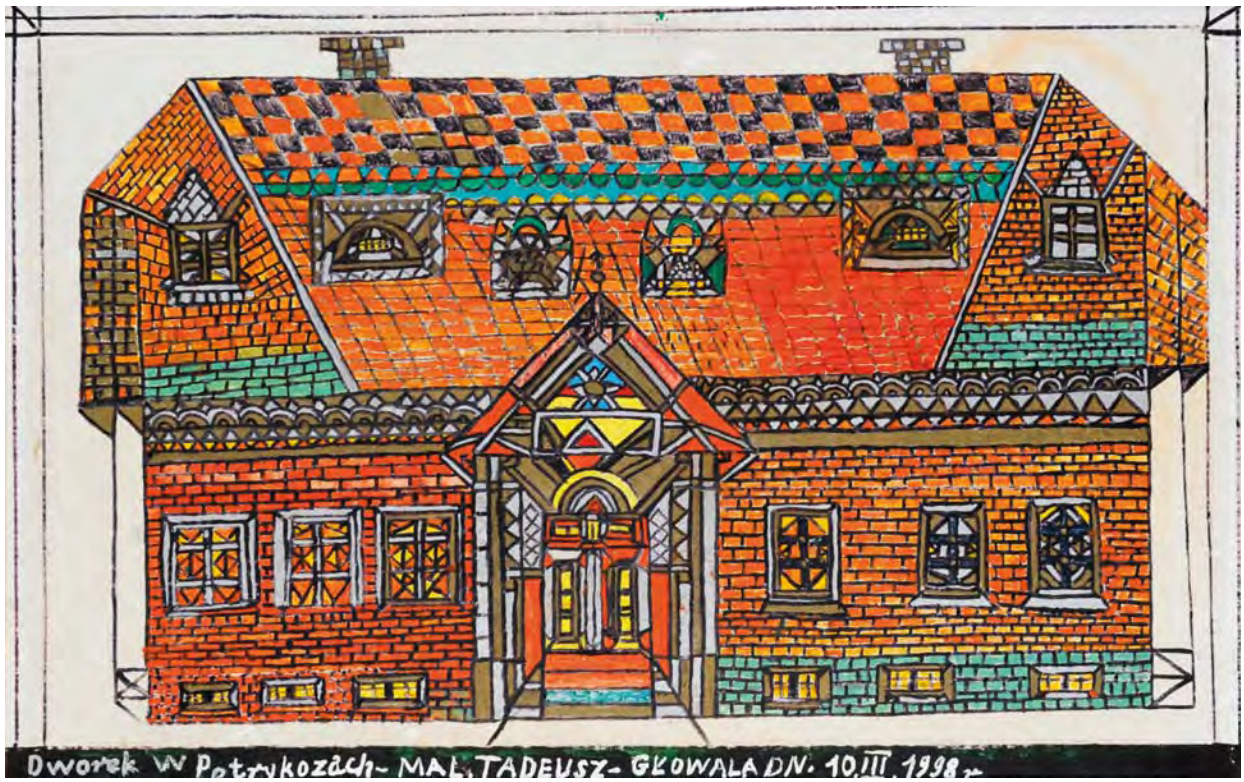
Tadeusz Głowala
88 × 114,5 cm
*technika własna

*own technique

099 ↑

Tadeusz Głowala
88,5 × 115 cm
*technika własna

*own technique



100 ↑

Tadeusz Głowala
48,5 × 58,5 cm
*technika własna

*own technique

101 ←

Tadeusz Głowala
64 × 98,5 cm
*technika własna
*own technique

102 →

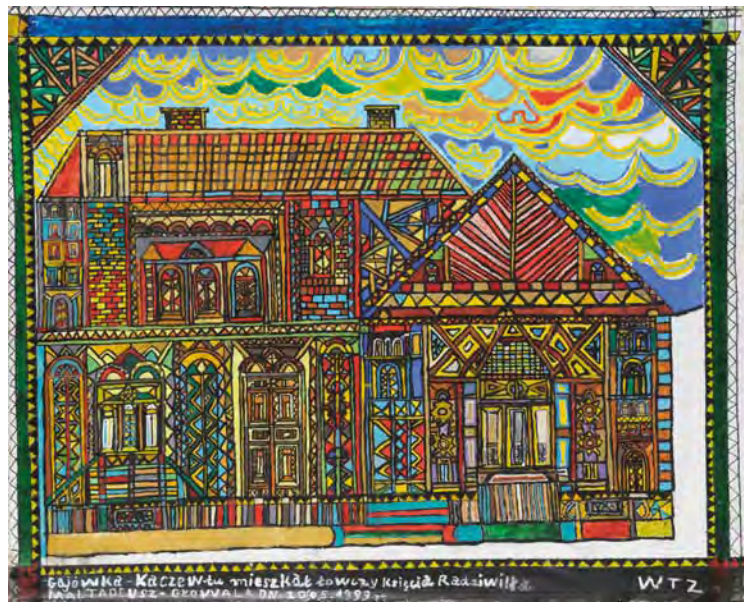
Tadeusz Głowala
70 × 85 cm
*technika własna
*own technique

DLA MIŁEJ KOCHANEJ PANI
Dyrektor Stańskiej BARBARY
Dużo ZDROWIA UŚMIECHU ORAZ
SUKCESU W PRACY życzu PRYWATNYM
ŻYCZY TADEUSZ-GŁOWALA
DN. 04.12.1995/.1996
WTZ

ART

BRUT

2
2
3



103 ←

Tadeusz Głowala
86 × 145 cm
*technika własna

*own technique

104 →

Tadeusz Głowala
63,5 × 71 cm
*technika własna

*own technique

105 →

Tadeusz Głowala
119,5 × 86,5 cm
*technika własna

*own technique

TADEUSZ – GŁOWALA MAL DN. 20.07.1997
DOM WYPOCZYNKOWY
WTZ

Dworek wyminie Zabrodzia: „Babcia Tyszkiewiczowa MALTADEUSZ – GŁOWALA DN. – 21. II – 1998
W.T.Z.

106 ↖

Tadeusz Głowala
79 × 119 cm
*technika własna
*own technique

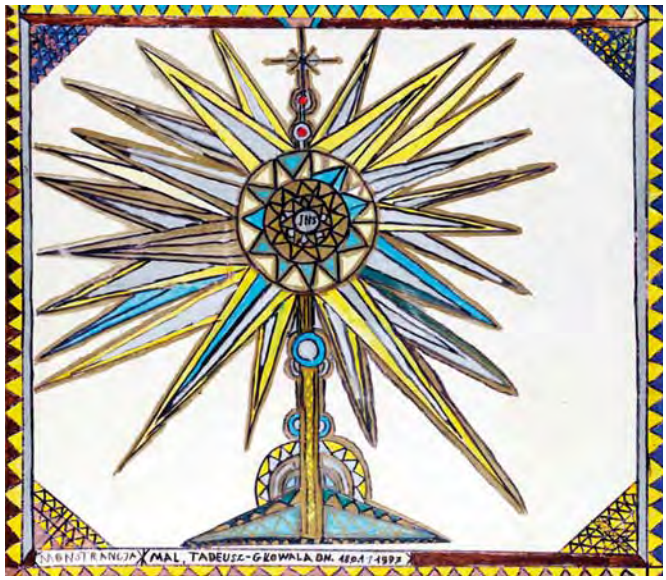
107 ←

Tadeusz Głowala
81,5 × 110,5 cm
*technika własna
*own technique

108 ↓

Tadeusz Głowala
62,5 × 123,5 cm

*technika własna
*own technique



109 ↑

Tadeusz Głowala
68,5 × 86 cm
*technika własna

*own technique

110 →

Tadeusz Głowala
64 × 169,5 cm
*technika własna

*own technique

JHS

111 ←

Tadeusz Głowala
69,5 × 79 cm
*technika własna
*own technique

112 ↑

Tadeusz Głowala
68,5 × 98 cm
*technika własna
*own technique

113 ↓

Tadeusz Głowala
68 × 98 cm
*technika własna
*own technique

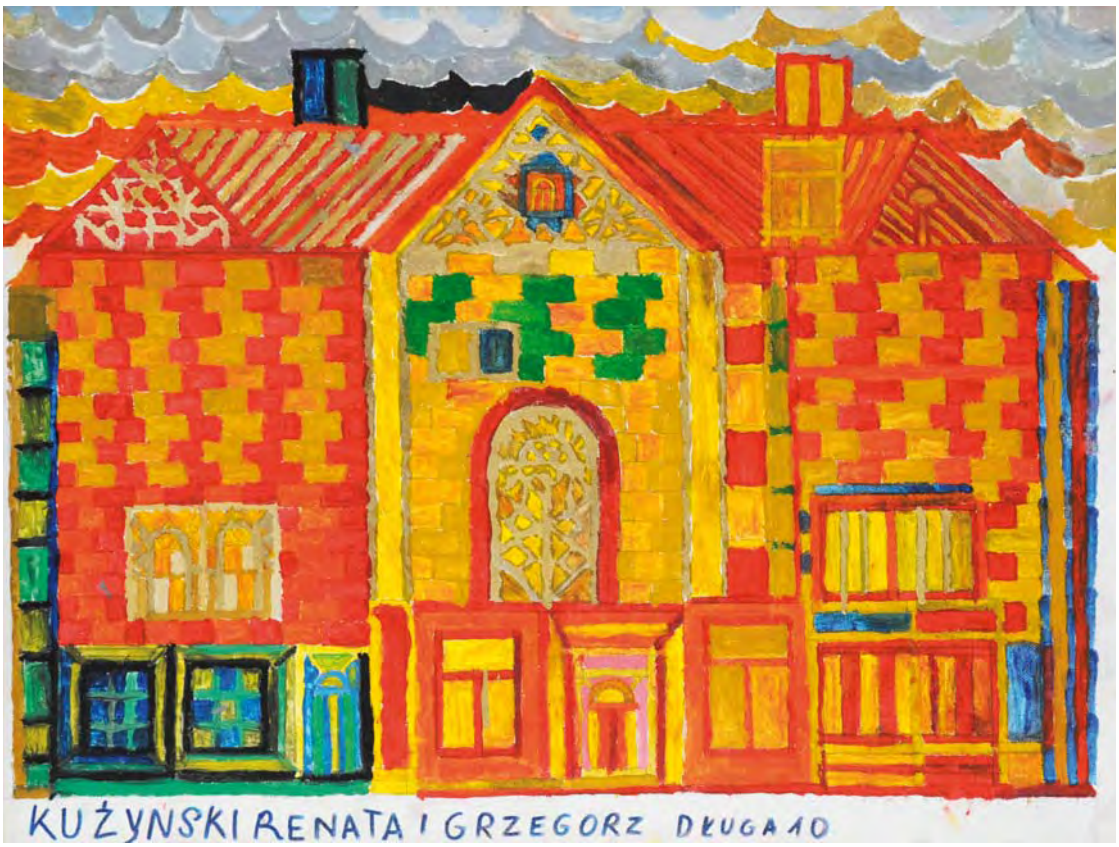
1. VI 1992
N.T.Z

114 ↑

Tadeusz Głowala
136 × 66,5 cm
*technika własna
*own technique

115 →

Tadeusz Głowala
118,5 × 74,5 cm
*technika własna
*own technique


KUŻYNSKI RENATA I GRZEGORZ DŁUGA 10

116 →

Tadeusz Głowala
64 × 48 cm
*technika własna

*own technique

117 ↓

Tadeusz Głowala
150,5 × 93 cm
*technika własna

*own technique

118 ↓

Tadeusz Głowala
47,5 × 38 cm
*technika własna
*own technique

119 →

Tadeusz Głowala
48,5 × 38,5 cm
*technika własna
*own technique

120 ←

Tadeusz Głowala
68,5 × 48,5 cm
*technika własna
*own technique

121 ↑

Tadeusz Głowala
68,5 × 48,5 cm
*technika własna
*own technique

122 ←

Tadeusz Głowala
38,5 × 28,5 cm
*technika własna
*own technique

123 ↑

Tadeusz Głowala
68 × 48,5 cm
*technika własna
*own technique

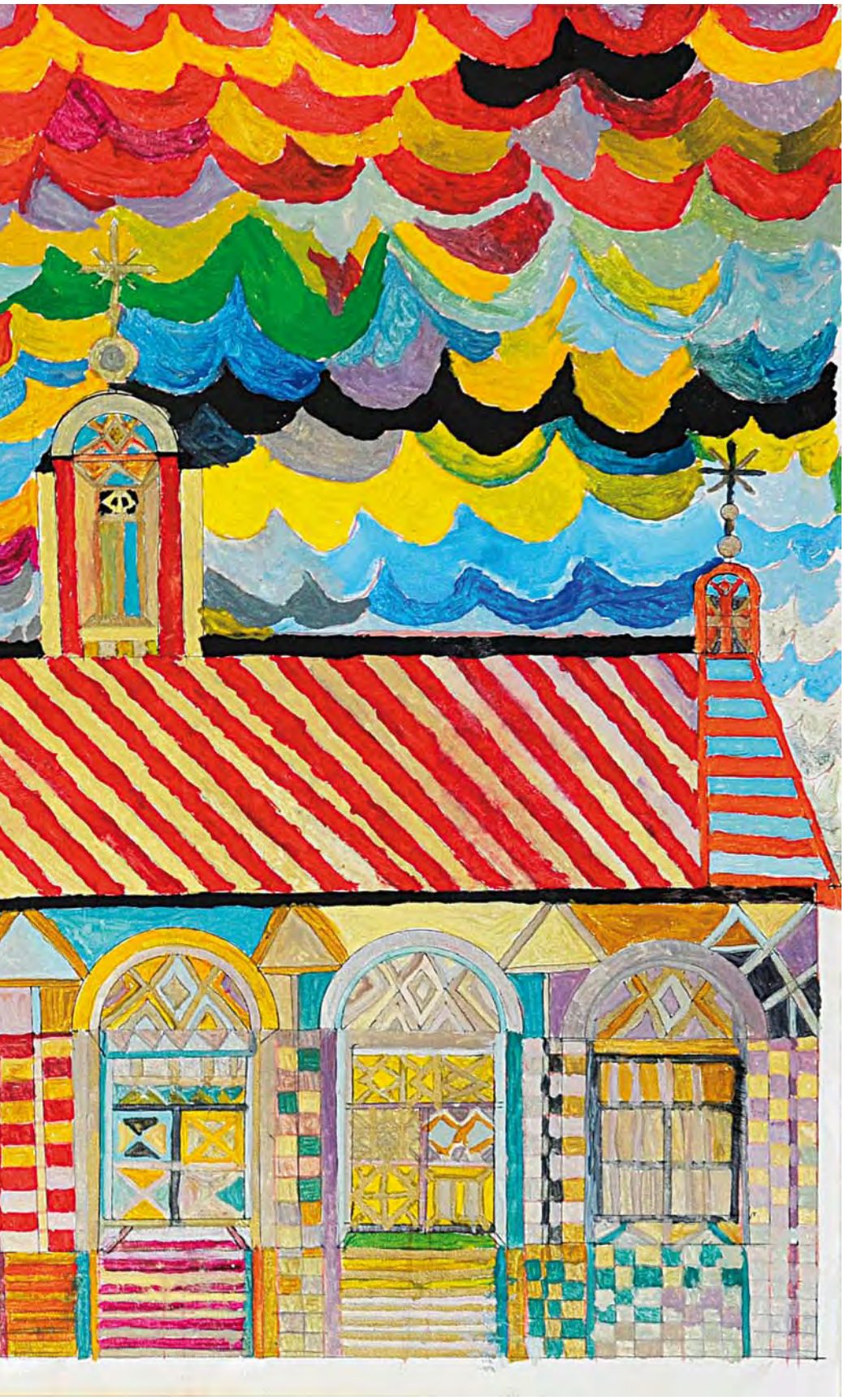
124 ←

Tadeusz Głowala
98,5 × 71,5 cm
*technika własna
*own technique

125 ↑

Tadeusz Głowala
58 × 44,5 cm
*technika własna
*own technique

KOŚCIÓŁ ŚW. ANTONIEGO W GÓRZE KALWARII
MAL. TADEUSZ-GŁOWALA DN. 01.05.2011



126 ←

Tadeusz Głowala
58 × 44,5 cm
*technika własna
*own technique

127 →

Tadeusz Głowala
80,5 × 127 cm
*technika własna

*own technique

128 ←

Tadeusz Głowala
98,5 × 98,5 cm
*technika własna
*own technique

129 ↑

Tadeusz Głowala
68,5 × 99 cm
*technika własna
*own technique

130 →

Tadeusz Głowala
64 × 49 cm
*technika własna

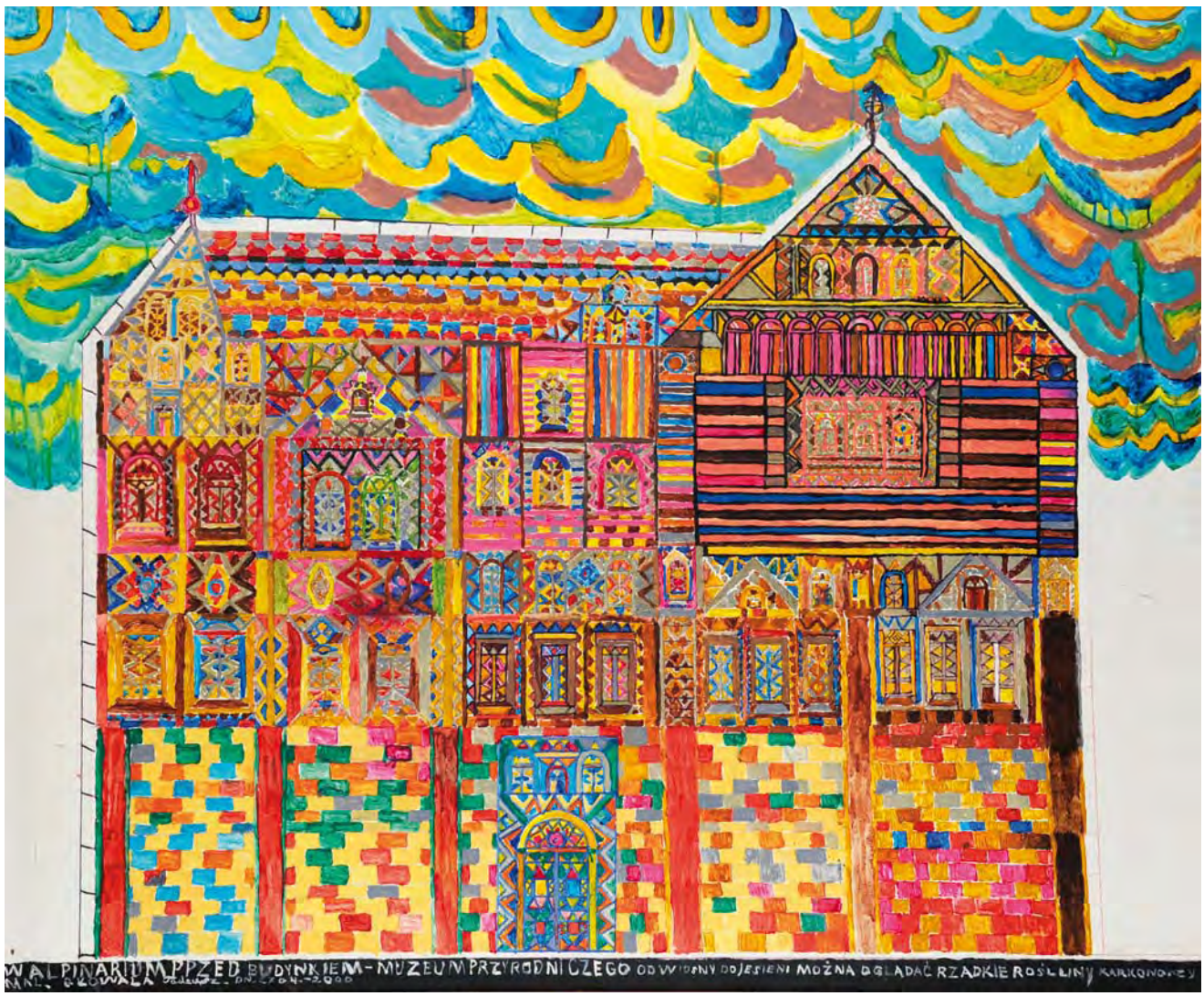
*own technique

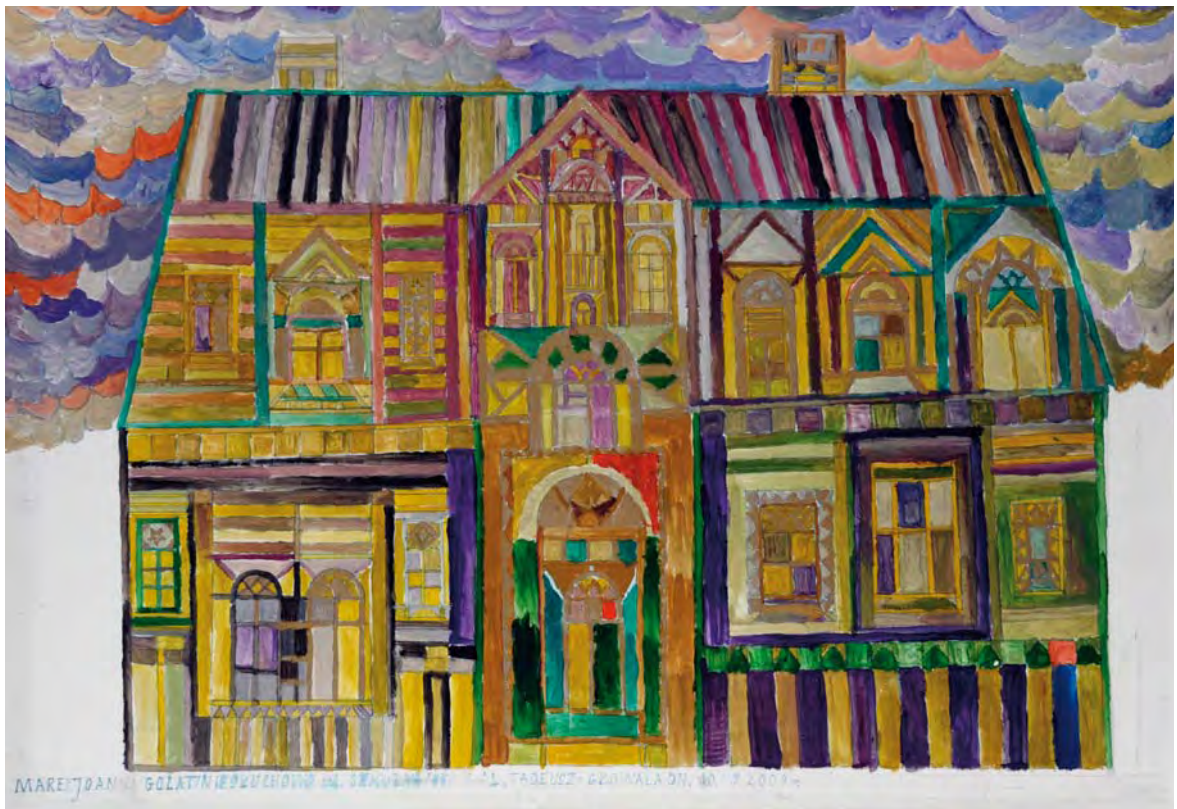
11.04.2005. MISZEWO-MAŁOWANE-KOŁO-PŁOCKA

131 →

Tadeusz Głowala
79 × 99,5 cm
*technika własna

*own technique


WALPINARIUM PRZED BUDYNKIEM-MUZEUM PRZYRODNICZEGO

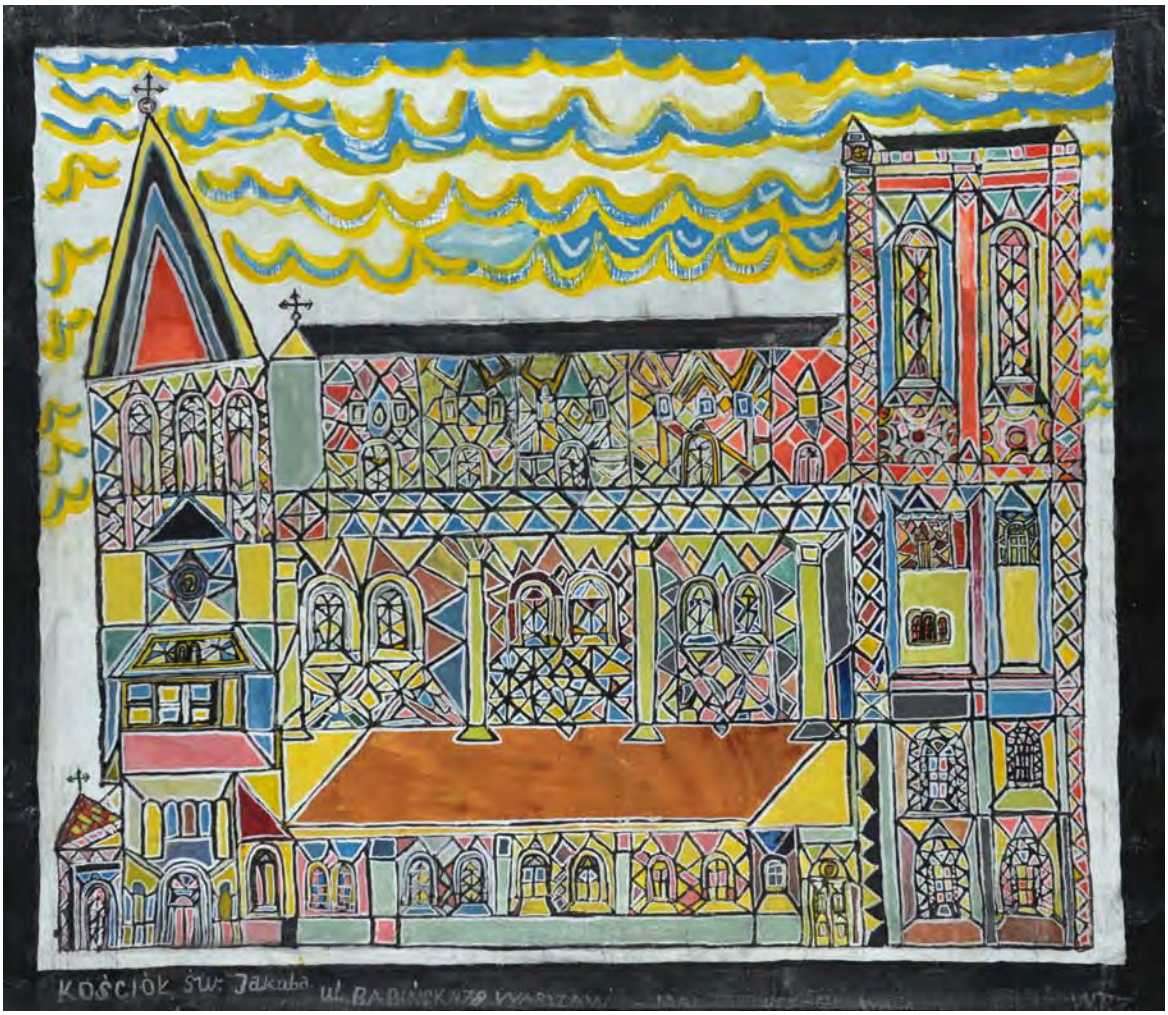


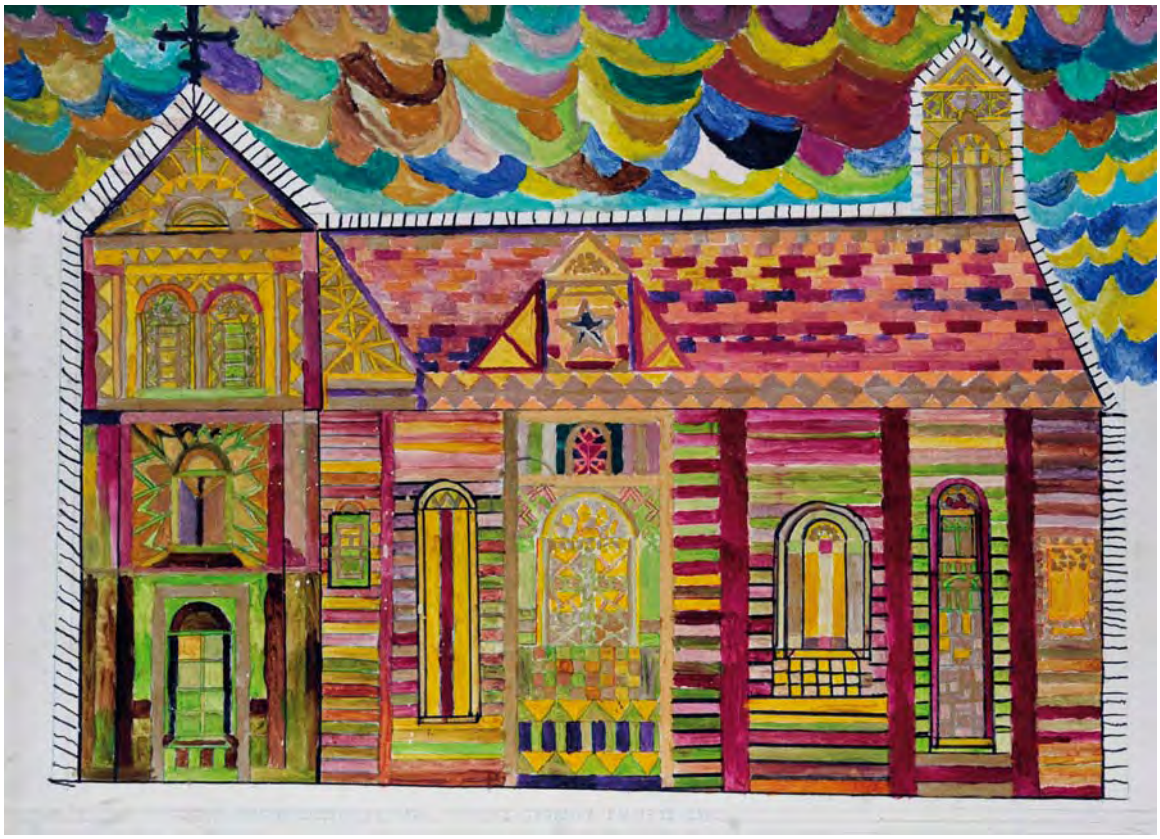
132 ←

Tadeusz Głowala
118 × 98,5 cm
*technika własna
*own technique

133 ↑

Tadeusz Głowala
98,5 × 68,5 cm
*technika własna
*own technique


KOŚCIÓŁ ŚW: Jakuba ul. BABIŃSKIEGO WARSZAWA



134 ←

Tadeusz Głowala
98,5 × 68,5 cm
*technika własna
*own technique

135 ↑

Tadeusz Głowala
110,5 × 96,5 cm
*technika własna
*own technique

ART BRUT

2
6
4

Przybudzki Tadeusz i Teresa
ul. Południowa
Nowe-Miszewo Gm Bodzanów
MAL. TADEUSZ-GKOWALA

ART

BRUT

2
6
5

136 ←

Tadeusz Głowala
98,5 × 71,5 cm
*technika własna

*own technique

137 →

Tadeusz Głowala
98 × 71,5 cm
*technika własna

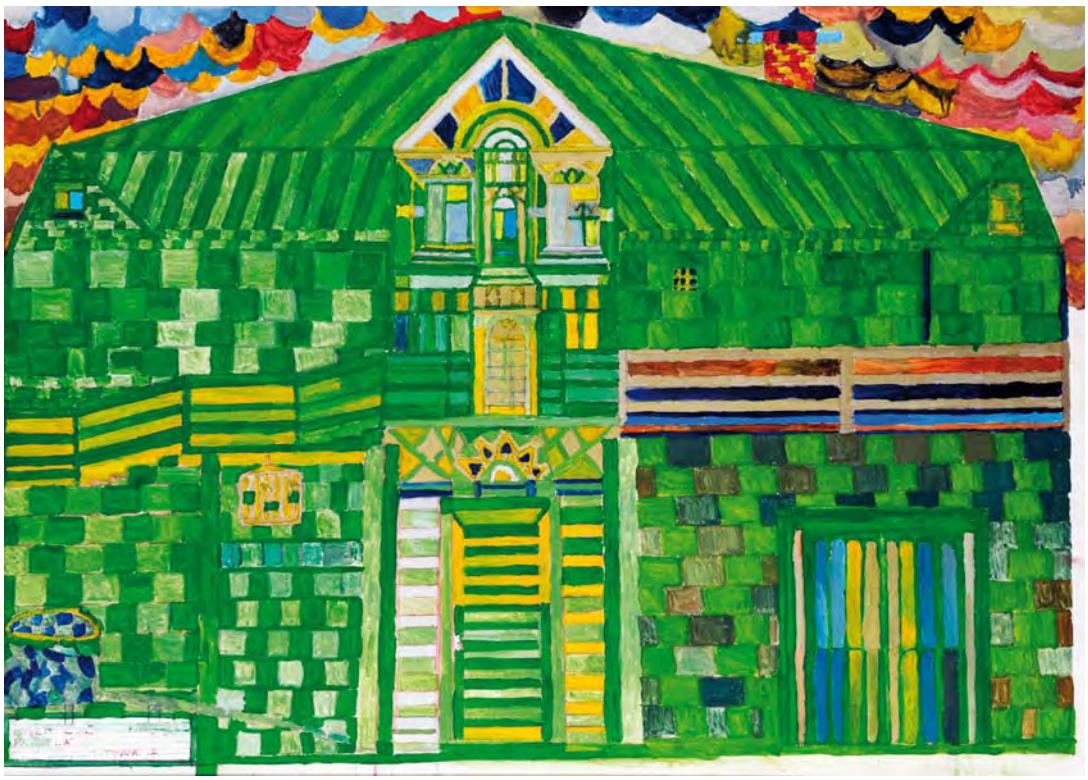
*own technique

138 ←

Tadeusz Głowala
100 × 100 cm
*technika własna
*own technique

139 ↓

Tadeusz Głowala
58,5 × 38,5 cm
*technika własna
*own technique



140 ←

Tadeusz Głowala
98 × 68,5 cm
*technika własna
*own technique

141 ↑

Tadeusz Głowala
99 × 71,5 cm
*technika własna
*own technique

142 ↓

Tadeusz Głowala
59,5 × 79 cm
*technika własna
*own technique

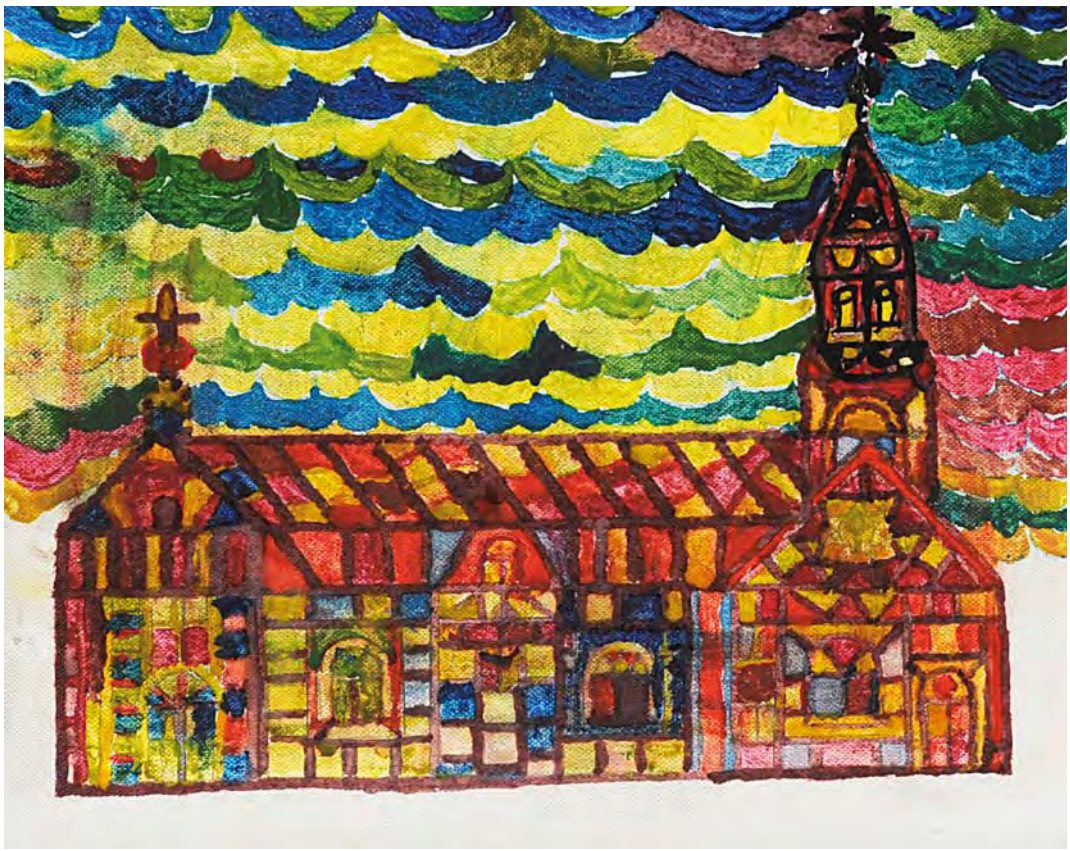
GŁOWALA DN. 02.7109

143 ↑

Tadeusz Głowala
113 × 211,5 cm
*technika własna
*own technique

144 →

Tadeusz Głowala
98 × 77,5 cm
*technika własna
*own technique



145 ↑

Tadeusz Głowala
31,5 × 25,5 cm
*technika własna
*own technique

Noty o autorach

Notes About the Authors

→ Alain Bouillet

Prof. em. na Uniwersytecie Paris-X-Nanterre oraz na Uniwersytecie Paul Valéry – Montpellier III.

→ Zbigniew Chlewiński

Kustosz w Muzeum Mazowieckim w Płocku. Absolwent filozofii teoretycznej KUL. Członek stowarzyszenia Psychiatria i Sztuka. Autor wystaw twórczości nieprofesjonalnej i sztuki wysokiej. Redaktor i współautor książek: *Edmund Monsiel – odsłona druga*; *Przymierzanie masek. W 100. rocznicę urodzin Kazimierza Truchanowskiego*; *Poprawianie masek. Wokół pisarstwa Kazimierza Truchanowskiego*; *Od Egzekucji do uniewinnienia*; *Erwin Sówka, czyli widzieć więcej. Oczarowany Bobem Dylanem*. Redaktor naczelny wydawnictwa Samizdat Zofii Łoś.

→ Joanna Daszkiewicz

Absolwentka UAM (filozofia) oraz ASP w Poznaniu (malarstwo); zawodowo związana z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu. Od kilkunastu lat specjalizuje się w badaniu oraz promowaniu art brut; kuratorka wystaw; koordynatorka Międzynarodowej Konferencji poświęconej nurtowi ART BRUT: *Art brut – Między sztuką a terapią* (Poznań 15–16.04.2010) oraz 1 Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych o twórcach „samorodnych" (AUTfestiwal 2013); konsultant merytoryczny przy produkcji pierwszego polskiego filmu dokumentalnego o polskim art brut – *Sztuka zwana art brut* (TVP Kultura 2008);

→ Sonia Rammer

Artystka, psycholożka, zawodowo związana z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu (Wydział Edukacji Artystycznej). Zajmuje się sztuką oraz teorią ze szczególnym uwzględnieniem psychologicznych aspektów twórczości. Brała udział w wystawach zbiorowych, indywidualnych oraz konferencjach. Autorka i współautorka tekstów traktujących o fenomenie twórczości z perspektywy psychoanalitycznej, współkoordynatorka AUTfestiwal. W 2013 roku uzyskała tytuł doktora w dziedzinie Sztuki Plastyczne w dyscyplinie artystycznej Sztuki Piękne.

→ Anna Rogozińska

Doktor nauk ekonomicznych i kulturoznawca. Adiunkt w Katedrze Kuratorstwa i Teorii Sztuki na Wydziale Edukacji Artystycznej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Zajmuje się analizą funkcjonowania międzynarodowego oraz polskiego rynku dzieł sztuki, a także marketingiem sztuki i art bankingiem. Wiedzę i doświadczenie zdobywała w Londynie, Amsterdamie i Mediolanie oraz podczas kilkuletniej współpracy z jednym z polskich domów aukcyjnych. Jest autorką publikacji z zakresu rynku sztuki oraz marketingu sztuki i wykładowcą historii sztuki oraz rynku i marketingu sztuki na wyższych uczelniach. Swoją wiedzę wykorzystuje także w praktyce, doradzając przy wyszukiwaniu i zakupie dzieł sztuki, a także tworzeniu kolekcji.

→ Terezie Zemánková

Doktor, absolwentka kulturoznawstwa na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Karola w Pradze, kuratorka art brut. Córka rzeźbiarza Bohumila Zemánka, wnuczka artystki intuitywnej Anny Zemánkovej. Członkini międzynarodowego stowarzyszenia ABCD zajmującego się nurtem art brut i jego popularyzacją. Kuratorka wystaw, m.in. *Sbírka ABCD* (2006), *Prinzhornova sbírka* (2009), *Anatomia Metamorphosis* (2011).

→ Pavel Konečný

Absolwent Wydziału Filozoficznego na Uniwersytecie Palackiego w Ołomuńcu. Pełnił funkcję kierownika Teatru Muzycznego i dyrektora Narodowego Instytutu Zabytków w Ołomuńcu. Od lat 70. XX wieku zajmuje się kolekcjonowaniem dzieł sztuki naiwnej i art brut oraz organizuje wystawy. Redaktor serii wydawniczej *Marginálie* poświęconej sztuce amatorskiej, a także organizator festiwalu Art Brut Film w Ołomuńcu. Członek praskiej sekcji ABCD i międzynarodowego stowarzyszenia EOA.

→ Andrzej Kwasiborski

Kolekcjoner, właściciel kolekcji AK (Płock).

→ Marek Konarski

Fotograf AFRP. Płocczanin. Prowadzi pracownię arteterapeutyczną w DPS „Nad Jarem" w Nowym Miszewie. Stworzył serię portretów fotograficznych poświęconą twórcom art brut. Przyjaciel i miłośnik ich twórczości.

→ Marcin Markowski

Doktor sztuki, projektant, grafik, plakacista. Laureat prestiżowych nagród z zakresu grafiki projektowej. Jego prace publikowane są w wielu katalogach i czasopismach na całym świecie.

278

→ Alain Bouillet

prof. em. at Paris-X-Nanterre University and at Paul Valéry – Montpellier III University.

→ Zbigniew Chlewiński

Curator of Muzeum Mazowieckie in Płock. Graduate of Theoretical Philosophy at the Catholic University of Lublin. Member of the Psychiatria i Sztuka Association. Author of exhibitions of non-professional and high art. Editor and co-author of the following books: *Edmund Monsiel – odsłona druga*; *Przymierzanie masek. W 100. rocznicę urodzin Kazimierza Truchanowskiego*; *Poprawianie masek. Wokół pisarstwa Kazimierza Truchanowskiego*; *Od Egzekucji do uniewinnienia; Erwin Sówka, czyli widzieć więcej*. Enchanted with Bob Dylan. Editor-in-chief of Samizdat Zofii Łoś.

→ Joanna Daszkiewicz

Graduate of Adam Mickiewicz University (Philosophy) and the Academy of Fine Arts in Poznań (Painting); lecturer at the University of Arts in Poznań. For over a decade a specialist in the study and promotion of art brut; exhibition curator; coordinator of an international conference on ART BRUT: A*rt brut – Between Arta and Therapy* (Poznań 15-16.04.2010) and of the 1st International Festival of Short Films about self-taught artists (AUTfestiwal 2013); consultant during the production of the first Polish documentary about *Polish art brut – Sztuka zwana art brut* (TVP Kultura 2008);

→ Sonia Rammer

Artist, psychologist, professionally connected with the University of the Arts in Poznań (Faculty of Artistic Education). She is active as an artist and art theoretician, with special emphasis on the psychological aspects of artistic creation. She has taken part in collective shows solo exhibitions and conferences. Author and co-author of texts about the phenomenon of artistic creation from the psychoanalytical perspective, co-coordinator of AUTfestiwal. In 2013 earned her Ph.D. in the field of Visual Arts, in the Fine Arts art discipline.

→ Anna Rogozińska

Phd Associate professor at University of Fine Arts in Poznan. Doctor of economics (specialization in marketing and marketing management). Expert in Cultures Studies. She developed her knowledge and scientifically skills in London, Amsterdam and Milan. She was a visiting professor at University of Granada. Research as well as practical experiences she improved during several years of cooperation with Polish auction house. She works as an art advisor for art investment and building art collections.
She is going to lecture about: global art market, art marketing, marketing and publicity, history of art.

→ Terezie Zemánková

graduate of Culture Studies at the Faculty of Philosophy of Charles University, Prague, art brut curator. Daughter of sculptor Bohumil Zemánek, granddaughter of intuitive artist Anna Zemánková. Member of the international association ABCD, active in the field of art brut and its promotion. Exhibition curator, e.g. *Sbírka ABCD* (2006), *Prinzhornova sbírka* (2009), *Anatomia Metamorphosis* (2011).

→ Pavel Konečný

graduate of the Faculty of Philosophy of Palacký University, Olomouc. Former manager of the Music Theatre and director of the National Institute of Historical Monuments in Olomouc. Since the 1970s a collector of naïve art and art brut, exhibition organiser. Editor of the Marginálie series dedicated to amateur art, organiser of the Art Brut Film Festival in Olomouc. Member of the Prague section of ABCD and the EOA international association.

→ Andrzej Kwasiborski

collector, AK collection (Płock).

→ Marek Konarski

AFRP photographer.
He has conducted an artetherapy workshop in „Nad Jarem" Nursing Home in Nowe Miszewo. He has created a series of photographical portraits dedicated to the art brut artists. A friend and an enthusiast of their work.

→ Marcin Markowski

A doctor of arts, a designer, a graphic designer and a poster artist.
A laureate of prestigious prizes in the scope of graphic design. His works are published in many catalogues and magazines all over the world.

Wykaz ilustracji

illustration list

146
[illegible] Jan Bedyński
30 × 42 cm, papier milimetrowy
kredki, marker, długopis

147
Adam Dembiński
29,5 × 42 cm
karton, pastele, marker

148
Włodzimierz Pesłon
30 × 42 cm
papier, kredki

281

Marino Auriti
Palazzo Enciclopedico, 1950
s./p. 131, il. nr 069
źródło: Wikipedia
source: Wikipedia

Piotr Jan Bedyński
42 × 30 cm, karton, kredki, markery, długopisy
s./p. 30, il. nr 008
s./p. 44–45, il. nr 019
źródło: Kolekcja AK
cardboard, crayons,markers, pens
source: AK collection

Piotr Jan Bedyński
30 × 42 cm, papier milimetrowy
kredki, marker, długopisy
s./p. 33, il. nr 009
źródło: Kolekcja AK
millimeter paper, crayons, marker, pens,
source: AK collection

Piotr Jan Bedyński
21 × 29,5 cm, papier milimetrowy
kredki, marker, długopisy
s./p. 77, il. nr 030
źródło: Kolekcja AK
millimeter paper, crayons, marker, pens,
source: AK collection

Piotr Jan Bedyński
30 × 42 cm, papier milimetrowy
kredki, marker, długopisy
s./p. 121, il. nr 062
s./p. 281, il. nr 146
źródło: Kolekcja AK
millimeter paper, crayons, marker, pens,
source: AK collection

Adam Dembiński
29,5 × 42 cm, papier, kredki
s./p. 11, il. nr 002
s./p. 40, il. nr 015
źródło: Kolekcja AK
paper, crayons,
source: AK collection

Adam Dembiński
65 × 50 cm, szary papier,
pastele, ołówek
s./p. 41, il. nr 016
źródło: Kolekcja AK
gray paper, pastels, pencil
source: AK collection

Adam Dembiński
29,5 × 42 cm
papier, kredki
s./p. 124, il. nr 066
źródło: Kolekcja AK
paper, crayons,
source: AK collection

Adam Dembiński
29,5 × 42 cm
papier, kredki, ołówek
s./p. 125, il. nr 067
źródło: Kolekcja AK
paper, crayons, pencil
source: AK collection

Adam Dembiński
29,5 × 42 cm
karton, pastele, marker
s./p. 126–127, il. nr 068
s./p. 281, il. nr 147
źródło: Kolekcja AK
cardboard, pastels, marker
source: AK collection

Tadeusz Głowala
76 × 118,5 cm
*technika własna
s./p. 11, il. nr 001
s./p. 43, il. nr 018
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
88,5 × 61 cm
*technika własna
s./p. 42, il. nr 017
s./p. 204, il. nr 089
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

* Tadeusz Głowala stosuje prawie we wszystkich swoich pracach malarskich technikę „mieszaną". W jego przypadku "mieszana" nie oznacza jednak tylko akrylu łączonego z olejem. Czasami zdarza się, że do tych dwóch mediów artysta dołącza temperę, akwarelę, pastele, farbę bitumiczną czy nawet pastę do zębów. Wyjątek stanowią prace powstałe podczas zorganizowanych plenerów, gdzie technika ograniczona jest konkretnym zestawem farb i podobrazi. Prezentowane w tej części książki obrazy należą do grupy technik „mieszanych".

** Reprodukcje prac Tadeusza Głowali, pochodzą ze zbiorów DPS "Nad Jarem" w Nowym Miszewie, fot. Marek Konarski

Wykaz ilustracji

282

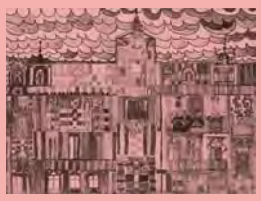
illustration list

Tadeusz Głowala
88 × 114,5 cm
*technika własna
s./p. 190, il. nr 074
s./p. 215, il. nr 098
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
86 × 145 cm
*technika własna
s./p. 190, il. nr 075
s./p. 222, il. nr 103
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
71,5 × 48,5 cm
*technika własna
s./p. 191, il. nr 076
s./p. 197, il. nr 084
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
64 × 169,5 cm
*technika własna
s./p. 191, il. nr 077
s./p. 231, il. nr 110
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo



Tadeusz Głowala
113 × 211,5 cm
*technika własna
s./p. 191, il. nr 078
s./p. 274, il. nr 143
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
31,5 × 25,5 cm
*technika własna
s./p. 191, il. nr 079
s./p. 276, il. nr 145
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
58 × 88,5 cm
*technika własna
s./p. 198, il. nr 085
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
80,5 × 100,5 cm
*technika własna
s./p. 199, il. nr 086
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
98 × 119 cm
*technika własna
s./p. 200–201, il. nr 087
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
59,5 × 119,5 cm
*technika własna
s./p. 203, il. nr 088
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
69,5 × 99,5 cm
*technika własna
s./p. 205, il. nr 090
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
55 × 132,5 cm
*technika własna
s./p. 206, il. nr 091
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
80,5 × 81,5 cm
*technika własna
s./p. 207, il. nr 092
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
98,5 × 122 cm
*technika własna
s./p. 208–209, il. nr 093
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
100 × 100 cm
*technika własna
s./p. 211, il. nr 094
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
90,5 × 71 cm
*technika własna
s./p. 212–213, il. nr 095
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
88,5 × 115 cm
*technika własna
s./p. 216, il. nr 099
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
58 × 82,5 cm
*technika własna
s./p. 214, il. nr 096
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
48,5 × 58,5 cm
*technika własna
s./p. 214, il. nr 097
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
48,5 × 58,5 cm
*technika własna
s./p. 217, il. nr 100
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
63,5 × 71 cm
*technika własna
s./p. 223, il. nr 104
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
64 × 98,5 cm
*technika własna
s./p. 218–219, il. nr 101
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

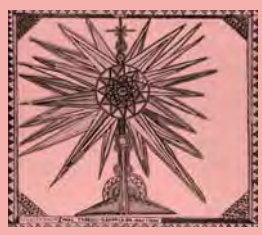
Tadeusz Głowala
70 × 85 cm
*technika własna
s./p. 220–221, il. nr 102
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
119,5 × 86,5 cm
*technika własna
s./p. 224–225, il. nr 105
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
81,5 × 110,5 cm
*technika własna
s./p. 226, il. nr 107
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
79 × 119 cm
*technika własna
s./p. 226, il. nr 106
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
62,5 × 123,5 cm
*technika własna
s./p. 228–229, il. nr 108
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo



Tadeusz Głowala
68,5 × 86 cm
*technika własna
s./p. 230, il. nr 109
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
68,5 × 98 cm
*technika własna
s./p. 233, il. nr 112
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
136 × 66,5 cm
*technika własna
s./p. 236, il. nr 114
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
69,5 × 79 cm
*technika własna
s./p. 232, il. nr 111
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
68 × 98 cm
*technika własna
s./p. 234–235, il. nr 113
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
64 × 48 cm
*technika własna
s./p. 238–239, il. nr 116
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
118,5 × 74,5 cm
*technika własna
s./p. 237, il. nr 115
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
150,5 × 93 cm
*technika własna
s./p. 240, il. nr 117
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
47,5 × 38 cm
*technika własna
s./p. 241, il. nr 118
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
48,5 × 38,5 cm
*technika własna
s./p. 242–243, il. nr 119
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
68,5 × 48,5 cm
*technika własna
s./p. 244, il. nr 120
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
68,5 × 48,5 cm
*technika własna
s./p. 245, il. nr 121
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
38,5 × 28,5 cm
*technika własna
s./p. 246, il. nr 122
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
68 × 48,5 cm
*technika własna
s./p. 247, il. nr 123
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
98,5 × 71,5 cm
*technika własna
s./p. 248, il. nr 124
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
58 × 44,5 cm
*technika własna
s./p. 249, il. nr 125
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
58 × 44,5 cm
*technika własna
s./p. 250–251, il. nr 126
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
64 × 49 cmm
*technika własna
s./p. 256–257, il. nr 130
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
80,5 × 127 cm
*technika własna
s./p. 253, il. nr 127
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
98,5 × 98,5 cm
*technika własna
s./p. 254, il. nr 128
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
68,5 × 99 cm
*technika własna
s./p. 255, il. nr 129
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

illustration list

Tadeusz Głowala
79 × 99,5 cm
*technika własna
s./p. 259, il. nr 131
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
118 × 98,5 cm
*technika własna
s./p. 260, il. nr 132
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
98,5 × 68,5 cm
*technika własna
s./p. 261, il. nr 133
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
98,5 × 68,5 cm
*technika własna
s./p. 262, il. nr 134
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
110,5 × 96,5 cm
*technika własna
s./p. 263, il. nr 135
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
98,5 × 71,5 cm
*technika własna
s./p. 264, il. nr 136
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
98 × 71,5 cm
*technika własna
s./p. 266–267, il. nr 137
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
100 × 100 cm
*technika własna
s./p. 268, il. nr 138
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
58,5 × 38,5 cm
*technika własna
s./p. 269, il. nr 139
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
99 × 71,5 cm
*technika własna
s./p. 271, il. nr 141
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
98 × 68,5 cm
*technika własna
s./p. 270, il. nr 140
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
59,5 × 79 cm
*technika własna
s./p. 272–273, il. nr 142
źródło: ** DPS Miszewo
*own technique
source: ** DPS Miszewo

Tadeusz Głowala
98 × 77,5 cm
*technika własna
s./p. 275, il. nr 144
źródło: ** DPS Miszewo

*own technique
source: ** DPS Miszewo

Ryszard Kosek
Twarz mistyczna, 31,6 × 22 cm
sklejka, fragmenty mebli, płyta pilśniowa – technika mieszana,
s./p. 111, il. nr 052, s./p. 115, il. nr 056
źródło: kolekcja AK

Mystical face, plywood, pieces of furniture, fiberboard – mixed techniques
source: AK collection

Ryszard Kosek
Wuj
40 × 30 cm, sklejka, fragmenty mebli, płyta pilśniowa – technika mieszana,
s./p. 113, il. nr 053
źródło: kolekcja AK

Uncle, plywood, pieces of furniture, fiberboard – mixed techniques
source: AK collection

Ryszard Kosek
Twarz, 40 × 30 cm,
sklejka, fragmenty mebli, płyta pilśniowa – technika mieszana,
s./p. 114, il. nr 054
źródło: kolekcja AK

Uncle plywood, pieces of furniture, fiberboard – mixed techniques
source: AK collection

Ryszard Kosek
Azerbejdżanka, 36 × 35 cm
sklejka, fragmenty mebli, płyta pilśniowa – technika mieszana,
s./p. 115, il. nr 055
źródło: kolekcja AK

Azerbaijani, plywood, pieces of furniture, fiberboard - mixed techniques
source: AK collection

Ryszard Kosek
23,5 × 27,5 cm
płyta pilśniowa,
farby olejne
s./p. 116, il. nr 057
źródło: kolekcja AK

gfibreboard, oil paints
source: AK collection

Ryszard Kosek
Neospasmina, 61 × 42 cm
płyta pilśnowa, kolaż, farby, papier
s./p. 117, il. nr 058
źródło: kolekcja AK

Neospasmina, fibreboard, collage,paint, paper
source: AK collection

Ryszard Kosek
32,5 × 56 cm, płyta pilśnowa,
pasta do zębów, farby wodne
s./p. 118, il. nr 059
źródło: kolekcja AK

fiberboard, toothpaste, water paints
source: AK collection

Ryszard Kosek
32,5 × 56 cm, płyta pilśnowa,
pasta do zębów, farby wodne
s./p. 119, il. nr 060
źródło: kolekcja AK

fiberboard, toothpaste, water paints
source: AK collection

Josef Kovář
52,5 × 38,2 cm
ołówek, papier
s./p. 166, il. nr 071
źródło: Pavel Konecny

pencil, paper
source: Pavel Konecny

Genowefa Magiera
68 × 55 cm
tektura, farby wodne
s./p. 122, il. nr 063
źródło: Kolekcja AK

cardboard, water paints
source: AK collection

Genowefa Magiera
52,5 × 42,5 cm
tektura, farby wodne
s./p. 123, il. nr 064
źródło: Kolekcja AK

cardboard, water paints
source: AK collection

Genowefa Magiera
68 × 54 cm
tektura, kolaż, farby wodne,
tkanina, ziarna kawy
s./p. 123, il. nr 065
źródło: Kolekcja AK

cardboard, collage, watercolor,
fabric, coffee beanspaints
source: AK collection

Edmund Monsiel
Bóg i Ojczyzna, 27 × 18 cm
papier, tektura, ołówek
s./p. 12, il. nr 003
s./p. 36, il. nr 011
źródło: Maria i Edward Żakowie

God and Homeland
paper, cardboard, pencil
source: Maria & Edward Żak

Edmund Monsiel
12,2 × 7 cm
rysunek w książeczce
o. Gabriela Palau,
Katolik. Uczynkiem i prawdą
s./p. 34–35, il. nr 010
źródło: Zygfryd Starok

drawing in the booklet
Gabriel Palau,
Catholic. Act and truth,
source: Zygfrid Starok

Edmund Monsiel
8,9 × 6,2 cm
rysunek ołówkiem
na odwrocie fotografii
s./p. 37, il. nr 012
źródło: Zbigniew Chlewiński

drawing with a pencil
on the back of the photo
source: Zbigniew Chlewiński

Adam Nidzgorski
cztery osoby, 22 × 31 cm
akwarela, kredka na kartonie
s./p. 50, il. nr 022
s./p. 71, il. nr 027
s./p. 88–89, il. nr 041
źródło: Zofia Łoś

four people, watercolor,
crayon on the carton
source: Zofia Łoś

Adam Nidzgorski
cała gromada, 20 × 14,5 cm
plakatówka na gazecie
(podmalowane ksero)
s./p. 53, il. nr 023
źródło: Zofia Łoś

group, water paint
on a newspaper
(painted photocopy)
source: Zofia Łoś

Adam Nidzgorski
trzy osoby, 27 × 14 cm
plakatówka,
akwarela na bibułce
s./p. 70, il. nr 026
źródło: Zofia Łoś

group, water paint
on tissue paper
source: Zofia Łoś

Antonína Řeháka
80,5 × 81,5 cm
ołówek, pastele, papier
s./p. 164, il. nr 070
źródło: Pavel Konecny
pencil, pastelspastele, papier
source: Pavel Konecny

Włodzimierz Rosłon
30 × 42 cm
papier, kredki
s./p. 72, il. nr 028
s./p. 120, il. nr 061
źródło: Kolekcja AK
paper, crayon
source: AK collection

Włodzimierz Rosłon
30 × 42 cm
papier, kredki
s./p. 91, il. nr 043
s./p. 281, il. nr 148
źródło: Kolekcja AK
paper, crayon
source: AK collection

Włodzimierz Rosłon
30 × 42 cm
papier, kredki
s./p. 91, il. nr 044
źródło: Kolekcja AK
paper, crayon
source: AK collection

Włodzimierz Rosłon
30 × 42 cm
papier, kredki
s./p. 90, il. nr 042
źródło: Kolekcja AK
paper, crayon
source: AK collection

Roman Rutkowski
65 × 100 cm
szary papier, pastele
s./p. 16, il. nr 004
s./p. 85, il. nr 039
źródło: Kolekcja AK
gray paper, pastels
source: AK collection

Roman Rutkowski
50 × 70 cm
karton, pastele
s./p. 22, il. nr 005
s./p. 86, il. nr 040
źródło: Kolekcja AK
cardboard, pastels
source: AK collection

Roman Rutkowski
50 × 70 cm
karton, pastele
s./p. 84, il. nr 037
źródło: Kolekcja AK
cardboard, pastels
source: AK collection

Roman Rutkowski
50 × 70 cm
karton, pastele
s./p. 84, il. nr 038
źródło: Kolekcja AK
cardboard, pastels
source: AK collection

Edward Sutor
wys. 43 cm, rzeźba w drewnie
s./p. 69, il. nr 025
s./p. 75, il. nr 029
źródło: Zofia Łoś
sculpture in wood
source: Zofia Łoś

Marek Świetlik
Wystawa Marka Świetlika
100 × 70 cm
farby olejne na tekturze
s./p. 47, il. nr 020
źródło: Zofia Łoś
Exhibition of Mark Skylark
oil paints on cardboard
source: Zofia Łoś

Marek Świetlik
Odpoczynek
100 × 70 cm
farby olejne na tekturze
s./p. 48, il. nr 021
źródło: Zofia Łoś
Rest
oil paints on cardboard
source: Zofia Łoś

ART

BRUT

illustration list

Marek Świetlik
Na spacerze
100 × 70 cm
farby olejne na tekturze
s./p. 82, il. nr 035
źródło: Zofia Łoś

On a walk
oil paints on cardboard
source: Zofia Łoś

Marek Świetlik
Para
100 × 70 cm
farby olejne na tekturze
s./p. 83, il. nr 036
źródło: Zofia Łoś

Couple
oil paints on cardboard
source: Zofia Łoś

Jan Tóna
59 × 47 cm
kredki, papier
s./p. 167, il. nr 072
źródło: Pavel Konečný

crayons, paper
source: Pavel Konečný

Krzysztof Wiśniewski
43 × 61 cm
karton, farby akrylowe
s./p. 54, il. nr 024
s./p. 81, il. nr 034
źródło: Kolekcja AK

cardboard, acrylic paints
source: AK collection

Krzysztof Wiśniewski
43 × 61 cm
karton, farby akrylowe
s./p. 78, il. nr 031
źródło: Kolekcja AK

cardboard, acrylic paints
source: AK collection

Krzysztof Wiśniewski
43 × 61 cm
karton, farby akrylowe
s./p. 79, il. nr 032
źródło: Kolekcja AK

cardboard, acrylic paints
source: AK collection

Stanisław Zagajewski
Wazon z psem, głową ludzką i śmiejącym się smokiem
wys. 92 cm
s./p. 23, il. nr 006
s./p. 38, il. nr 013
źródło: Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku

Vase with dog, human head and laughing dragons
source: Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku

Stanisław Zagajewski
Maska zwielokrotniona I.
wys. 46 cm
s./p. 29, il. nr 007
s./p. 39, il. nr 014
źródło: Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku

Multiplex mask I.
source: Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku

Krzysztof Wiśniewski
43 × 61 cm
karton, farby akrylowe
s./p. 80, il. nr 033
źródło: Kolekcja AK

cardboard, acrylic paints
source: AK collection

2022

Składamy serdeczne podziękowania wszystkim
autorom oraz osobom, które przyczyniły się
do powstania tej publikacji.

Szczególne podziękowania kierujemy
do Tadeusza Głowali oraz Domu Pomocy Społecznej
„Nad Jarem” w Nowym Miszewie.

Dziękujemy za wsparcie projektu edytorskiego
partnerowi projektu - Muzeum Mazowieckiemu w Płocku
oraz Zakładowi Poligraficznemu Moś i Łuczak sp.j.

„Przyznaję, że początek lektury każdej książki o art brut stanowi dla mnie pewnego rodzaju wyzwanie. Bierze się to z dwóch fundamentalnych wątpliwości. Po pierwsze, wątpliwość moją budzi swoiste zawłaszczenie pozaartystycznej ekspresji ludzi odległych od społecznych elit — tak dalece odległych, jak to w ogóle możliwe — przez uprzywilejowany świat sztuki i towarzyszący mu rynek. /…/ Po drugie, wątpliwa wydaje mi się możliwość istnienia jakiegokolwiek ludzkiego zjawiska „uwolnionego od kultury". /…/ Autorzy zbiorowej publikacji „Art Brut" pod redakcją Joanny Daszkiewicz i Soni Rammer wątpliwości zbieżne z moimi artykułują i analizują. Nie chodzi mi oczywiście o to, że ktoś uprzejmie podziela moje refleksje, ale o to, że cień tych wątpliwości leży u podstaw myślowej dojrzałości publikacji, dalekiej od proponowania łatwych rozwiązań i pozornie oczywistych klasyfikacji. Temu przemyślanemu brakowi przedwczesnych konkluzji służy struktura książki i dobór autorów." prof. UAM dr hab. Krzysztof Moraczewski Instytut Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu

(...) Przedstawiana książka jest wyraźnym dowodem, na budzące się (...) zainteresowanie tematem naiwności w sztuce i jej najodleglejszą reprezentacją. To poprawia humor i żywi nadzieję na częstsze zaspokojenia tą twórczością. Dlatego też każda taka publikacja, czy wydawnictwo jest pewnego rodzaju świętem i spełnieniem wielu oczekiwań. Ten temat potrzebuje poważniejszego potraktowania, niż tylko chęć skomercjalizowania efektów pracy cichych autorów, outsiderów, często niedofinansowanej i pozostawionej bez wsparcia. (...) Robert Kuśmirowski