F i l o – S o f i j a
Nr 1 (6), 2006, ss. 239-256
ISSN 1642-3267

Małgorzata Bogaczyk
Warszawa

Sztuka Inna. O sztuce prymitywnej, naiwnej i surowej

Wstęp: o rzeczywistości wewnętrznej

Bohater Prousta powiada w *Czasie odnalezionym*, że artystę wyróżnia „zmysł artystyczny, czyli pokora wobec rzeczywistości wewnętrznej”[1], to ona pozwala zrozumieć i wydobyć to, co ukryte. W niniejszym szkicu mowa będzie o wydobywaniu z ciemności rzeczywistości wewnętrznej, o uczynieniu rzeczywistości ukrytej – jedyną. Będą to rzeczywistości wypełnione niejako po brzegi podświadomymi fantazjami, marzeniami, snami. Nadanie im realnych, namacalnych kształtów może wynikać zarówno z głębokiego przekonania o własnym talencie, z powracającej uporczywie potrzeby wewnętrznej, ale niekoniecznie służącej powstaniu dzieła d l a innych, a czasami wręcz oświetlanie owej wewnętrznej rzeczywistości będzie ingerencją odbiorcy sztuki, obojętną artyście. Nie każdy z artystów, którym chcę poświęcić ten szkic, „tworzył” swoje prace, a niewielu „dzieło”, jeśli tworzenie dzieła sztuki rozumiemy jako przekształcenie wrażeń w „ekwiwalent intelektualny” (Proust) lub postawę organizującą istnienie artysty w świecie sztuki. Lecz każdy z nich jest twórcą dzieła, jeśli uznamy za nie rodzaj twórczej w y p o w i e d z i e g z y s t e n c j a l n e j. Ich prace są śladem wielkiej pokory wobec własnej rzeczywistości wewnętrznej.

W niniejszym szkicu chcę przedstawić podobieństwa w sposobie postrzegania dzieła sztuki, pracy twórczej i jego dalszego losu w – pozostając przy metaforach Prousta – rzeczywistości zewnętrznej. To, że wszelka sztuka trafia do mniej czy bardziej, ale jednak szerokiego odbioru, staje się dla mnie tłem dla rozważań

[1] M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 7: *Czas odnaleziony*, tłum. J. Rogoziński, PIW, Warszawa 1992, s. 199.

o tym, jak trafia tam sztuka na wstępie fascynująca lub odrzucana przez swą i n n o ś ć . Jaką rolę w myśleniu o kulturze przekraczającej granice, stającej się przedmiotem masowego zainteresowania i odbioru, odgrywa sztuka od początku osobna, zakorzeniona w tym, co inne. W jej obrębie zaś zarówno taka, której zarzuca się prymitywizm jako ludowość, jarmarczność, prymitywizm jako nieprofesjonalność, ignorancję w dziedzinie technik, a nade wszystko – co w rzeczywistości jest zazwyczaj jedynym autentycznym zarzutem – że jest to sztuka odrębna, niechcąca się klasyfikować, niechcąca siebie tłumaczyć inaczej niż przez gotowe dzieło sztuki, świadectwo czyjegoś życia, osobistej historii.

Zagadnienia rozwoju kultury w sensie jej dostępności i dziedzin, które wykształcają się w odpowiedzi na zapotrzebowanie udziału w kulturze, rozważono w ogromnej literaturze w niemal wszelkich aspektach. Historycznie rysuje się to na tle zmian w systemie pracy, pojawieniu się i rozszerzaniu zjawiska czasu wolnego – czasu, którego nie było, dalej – na tle rozwoju techniki w XIX w., jej dostępności, demokratyzacji wielu dziedzin życia, a zarówno ciągle jeszcze elitarności kultury, np. idei mecenatu. O kulturze masowej można mówić jako o kulturze prasy, komiksu, sztuki cyrkowej, widowisk sportowych, o filmie, o książce, koncertach muzyki organowej i koncertach muzyki pop. Przestrzeń zjawiska jest bowiem otwarta, eklektyczna. Chcę w przestrzeni zmian, „demokratyzacji kultury", wobec awangardowych tendencji końca XIX w. i rozwoju kultury masowej w wieku XX umiejscowić sztukę naiwną.

Kultura masowa jest jednym z wyrazów naszej XX-wiecznej mitologii. Dziś przyjmujemy, że dwa bieguny kultury – tj. jako kultury masowej, dawniej utożsamianej np. z kiczem, oraz tzw. kultury wysokiej – spowodowały taką ilość wzajemnych napięć, oddziaływań i powiązań, która uniemożliwia mówienie tylko o jednej z nich. Oba znaczenia stały się inspiracją w sztuce XX wieku – w kubizmie, futuryzmie, surrealizmie[2].

W tle tych przemian dochodziła do głosu sztuka naiwna, prymitywna, nieco później *Art brut* (sztuka surowa). Ceniona już przez francuską awangardę sztuka naiwna, podziwiana przez Picassa, równocześnie sztuka prymitywna rozwijana w Rosji, dalej sztuka, która z tematyki i duchowego zapotrzebowania klasyfikowana była jako ludowa, w końcu *Art brut*, wielkie odkrycie Jeana Dubuffeta – wszystkie one w jakimś punkcie są jednym, lecz zarówno każdy z artystów je uprawiających przeczy swym dziełem jakiejkolwiek klasyfikacji.

Rozważana będzie zarówno twórczość, która jest bezpośrednio zakorzeniona w tradycji ludowej, twórczość amatorów (wykraczająca jednak poza tzw. niedzielność) inspirująca się kubizmem, surrealizmem, inspirująca z kolei dla surrealistów i abstrakcjonistów, a także aktywność twórcza osób chorych psy-

[2] Nie jest moim celem analiza wyrażenia, jego etymologii i historii. Odwołuję do definicji kultury masowej, kultury wysokiej, kultury popularnej, niskiej, typu instant, kiczu np. w: *Popularna encyklopedia mass mediów*, pod red. J. Skrzypczaka, KURPISZ, Poznań 1999.

chicznie, czemu przede wszystkim odpowiada *Art brut* – surowej rzeczywistości wewnętrznej choroby psychicznej. Zamierzam za jedyne kryterium mojej klasyfikacji, porządkowania rozważań, porównywania prac, uznać pewne przenikające się wrażliwości będące wyrazem podobnych stanów rzeczywistości wewnętrznej. To kryterium uprawnia mnie do mówienia tutaj także o pracach Marca Chagalla, o pracach samego Jeana Dubuffeta, który był jedynie teoretykiem *Art brut*, o twórczości ostatnich lat Enrica Baja i Zdzisława Nitki, artystów, którzy świadomie, w ramach kreacji twórczej przejęli język prymitywistów.

Te wybory są arbitralne. Jednak nie może być mi tu pomocne żadne studium porównawcze. Przykładem są zatem losy artystów, którzy absolutnie zawierzyli własnej odrębności, których prace swą uderzającą oryginalnością wpłynęły w sposób oczywisty na malarstwo i sztuki plastyczne, ale także na nasze myślenie o tym, kim jest artysta, jakie są czy raczej jakich granic w sztuce nie ma.

W Paryżu

Na paryskich Salonach Jesiennych początku XX w. w sąsiedztwie wisiały obrazy Matisse'a, Vlamincka, Gauguina, Picassa, Chagalla, Rousseau… Z Henri Rousseau przyjaźnili się ludzie, z którymi przyjaźnił się Chagall, Rousseau podziwiali Signiac, Gauguin, Pissaro, Picasso, których w Paryżu poszukiwał Chagall. Twórczość Chagalla i Rousseau podziwiali w poezji Apollinaire, Jacob i Cendrars. Chagall jest pełen zagadek, począwszy od najprostszej – autentyczności datowania obrazów, do najtrudniejszych – jego rosyjsko-żydowskich korzeni. Rousseau jest pełen tajemnicy, zaczynając od początku – skąd wziął się w artystycznej bohemie Paryża przełomu wieków ten amator malarstwa, urzędnik celny, pracownik paryskiej akcyzy sprawdzający produkty spożywcze przypływające do paryskiego portu.

Picasso miał powiedzieć do Rousseau zwanego Celnikiem:

> „My dwaj jesteśmy najlepszymi malarzami naszych czasów, ty w rodzaju »egipskim« (prymitywizm), ja w rodzaju nowoczesnym."[3]

Dziś twórczość Rousseau jest spośród prymitywistów najbardziej obecna w świadomości przeciętnego odbiorcy sztuki. Chyba należy powiedzieć, że jest klasykiem (!) gatunku (!). Nowatorskie były jego sceny rodzajowe, w które zawsze wplątany jest jakiś element symboliczny, coś w zwykłej scenie rodzajowej uderzającego nagłym erotyzmem, nadmiarem, wybuchami barwy, dzikością, obcością. Dotyczy to zarówno jego licznych portretów (fantastycznych i realistycznych), ale nade wszystko marzeń sennych, wśród nich przedstawień puszcz i dzikich zwierząt. Awangardziści, z których środowiskiem zetknął się Celnik, doceniali

[3] D. Frank, *Bohema. Życie paryskiej cyganerii na początku XX wieku*, Iskry, Warszawa 2000, s. 109.

przede wszystkim jego fantastyczne pejzaże, przed nim nikt inny nie malował natury w tak przerysowanym, a przekonującym swą estetyką przepychu.

Sama postać Celnika w środowisku bohemy paryskiej była jakimś jej barwnym urozmaiceniem i nawet jeśli zainteresowanie części przedstawicieli awangardy nie wynikało z podziwu dla prac Rousseau, przyjęcie go do środowiska artystów, wystawianie i skupowanie jego prac dało początek sztuce naiwnej jako obecnej w świecie sztuki. Fakt, że dzieło sztuki stało się produktem, wyprzedziło rozszerzenie samego pojęcia dzieła sztuki. Innym aspektem są więc słynne przyjęcia na cześć Celnika, bankiet zorganizowany dla Rousseau w Bateau-Lavoir, a innym faktyczne pojawienie się pojęcia sztuki naiwnej, katalogowanie dzieł jej reprezentantów i związany z tym niepokój przeciwników rodzącego się masowego obrazu sztuki, zarzut ignorancji artystycznej, kiczu, zarzut sztuki, która jest wtórna i zwielokrotniana, powtarzająca stałe motywy, najczęściej religijne.

Barwność i anegdotyczność tego pierwszego aspektu w najmniejszym stopniu nie powinna umniejszyć roli, jaką przypisać należy odkrywaniu talentu Rousseau przez jemu współczesnych. Na zarzut wykorzystywania postaci Rousseau, bez autentycznego namysłu nad jego sztuką, w imieniu paryskiej awangardy odpowiedział André Salmon:

> „Lubiliśmy go jako człowieka, za jego czystość, brawurę wobec okrutnego życia, za rodzaj anielskości oraz jako zadziwiającego artystę, za jego wielkość, za wspaniałe ambicje tworzenia wielkich kompozycji, których poza Picassem i – choć nieco mniej – Matissem, tak mało artystów tworzyło w tej epoce."[4]

Monografia poświęcona twórczości Rousseau autorstwa Wilhelma Uhdego, wydana w 1911 r. rozpoczęła okres teoretycznych rozważań nad sztuką naiwną. Była wydarzeniem, którego skalę powtórzył dopiero Dubuffet swoją koncepcją *Art brut*; w Polsce można przywołać zaangażowanie zachwyconego Nikiforem Andrzej Banacha i prace Andrzeja Jackowskiego przedstawiające całokształt polskiej sztuki ludowej.

Począwszy od roku 1905, w Rosji z kolei rozwijał się kierunek nazwany przez jego twórcę i teoretyka Michaiła Łarionowa prymitywizmem. Sztuka, która najszerzej inspirowała się kulturą pozaeuropejską, wschodnią, samą sztuką ludową, sięgnęła tutaj także do impresjonizmu, ekspresjonizmu i kubizmu. Początek zatem prymitywizmu (łuczyzmu) w sztuce wiąże się z głęboką refleksją metaestetyczną, powstaje w moskiewskich pracowniach wybitnych i uznanych artystów. Zdaje się, że każdorazowe wykonanie dzieła oznaczało jego definiowanie. Skoro prymitywizm i sztuka naiwna rozwijały się w takich warunkach, naiwnością metodologiczną i egzaltowaną bezradnością jest stwierdzanie niemożliwości całościowego, porównawczego uchwycenia tego zjawiska.

W podobnym tonie wypowiadają się autorzy monografii o Marcu Chagallu:

[4] Ibidem, s. 111.

> „Nawet jeżeli arbitralność krytycznego dyskursu w przypadku Chagalla zdaje się być widoczna, czy powinniśmy zaniechać jakichkolwiek prób wyjaśniania, jeżeli nie tajemnicy jego prac, to przynajmniej jego plastycznego doświadczenia i praktyki malarskiej?"[5]

Chagall najprawdopodobniej znał Łarionowa i artystów z jego kręgu, jednak ta znajomość nie wykraczała poza mniej czy bardziej przypadkowe spotkanie towarzyskie, prymitywna sztuka rosyjska w ujęciu łuczyzmu, już po obróbce teoretycznej, nie miała wpływu na wątki osobistego symbolizmu w pracach Chagalla[6].

Spotkanie z Rousseau nigdy nie miało miejsca. Rousseau zmarł w roku 1910, w roku przybycia Chagalla do Paryża. Minęli się. O zachwycie Chagalla tym wielbionym w Paryżu amatorem także nic nam nie wiadomo. Chagall pojawił się sam, zachował swoją odrębność, kiedy skończyło się jego malarstwo, wyczerpał się także jedyny taki język. Czy istnieje jednak ważniejsze spotkanie artystów niż sąsiedztwo ich obrazów na wystawie, która zmienia oblicze ówczesnej sztuki, która na zawsze pozostanie granicą między tym, co było, a tym co nadchodzi?

> „Poeta, egzotyczny marzyciel – przez całe swoje długie życie Marc Chagall naznaczony był piętnem outsidera i dziwaka. Żyd, odrzucający swojską rosyjską samowystarczalność, chłopiec z biednej, wielodzietnej rodziny, wkraczający do światowych salonów sztuki – Chagall stał się wędrowcem wśród różnych światów."[7]

Wędrowcami wśród różnych światów są wszyscy artyści, o których będzie tu mowa, najgłębiej charakteryzuje ich ten stan wędrówki, dosłownie – z miejsca urodzenia w świat przestrzeni wystawienniczych, inaczej – zawierzania rzeczywistości wewnętrznej najprostszym elementom kultury, marzeniom sennym i fantazjom.

Chagall jest w roku 1910 wędrowcem w sensie dosłownym, jest odrębny niemal przez wszystko – z powodu pochodzenia, kraju, języka, jeszcze ciągle nowy, jest inny w swej technice, kolorystyce, absolutnie w tematach. A jednak potrzebował Paryża od zawsze. Przybył do Francji w roku 1910, swojemu nazwisku nadał francuską wymowę. Paryż był dla niego szansą, by zaczerpnąć „nowego" ze sztuki europejskiej. Jego malarstwo potrzebowało tego świata. Wcześniej, jeszcze w Sankt Petersburgu, zaczął, w opozycji do tamtejszej bohemy, malować to, co zostawił w Witebsku, a do czego nabrał dystansu i czułości. Kategoria czułości (tak nietechniczna!) była dla Chagalla jednym z warunków pracy. Tę czułość wyraża obraz *Ja i wieś* z 1911 r., na którym malarz przedstawia samego siebie patrzącego z Paryża na Witebsk.

W latach „mody na Rosję" Paryż przesiąknął myśleniem o Rosji, kategoriami estetyczno-filozoficznymi stają się rosyjska melancholia, żal, gorączka, głód

---

[5] *Chagall*, praca zbiorowa (London-New York-Worldwide 2005), Firma Księgarska, Warszawa 2005, s. 28.

[6] Ibidem, s. 142.

[7] I.F. Walther, R. Metzger: *Marc Chagall 1887–1985. Malarstwo jako poezja*, Taschen / TMC ART, Kolonia 2001, s. 7.

życia. Chagall, artysta już bardzo ceniony, nawiązał wtedy wiele ważnych przyjaźni. Wśród jego znajomych byli ci, którzy wcześniej nazwali Rousseau artystą zbliżającym malarstwo do poezji, a teraz określali tak malarstwo Chagalla. Zatem: Blaise Cendrars i Guillaume Apollinaire. W wierszu *Portret* Cendrars pisze:

On śpi
On się zbudził
Naraz maluje
Bierze kościół i maluje kościołem
Bierze krowę i maluje krową
Maluje sardynką
Głowami ramionami nożami
Maluje bykowcem
Ciemnymi pasjami żydowskiego
miasteczka [...][8]

Właśnie w Paryżu malarz mógł udoskonalić swój warsztat i tam narodził się jego oryginalny styl: przepojony poezją irrealizm, naruszenie proporcji, praw ciążenia, intensywny koloryt. Chagall za nic miał linearność, jego światem rządziło senne marzenia. Był bliski fowistom, kubistom, surrealizmowi, ale tylko on tak rozjaśniał, tak dobierał, tak pracował z kolorem.

„Cały wewnętrzny świat – uważał – jest realnością, może nawet bardziej realną niż świat widzialny. Jeżeli ktoś wszystko co wydaje się nielogiczne nazywa fantazją lub bajką, udowadnia tylko, że nie rozumie natury."[9]

Chagall mógłby być teoretykiem sztuki naiwnej! Fantastyczne krajobrazy, sceny sakralne i obyczajowe prymitywistów, wobec których stajemy jak wobec obcych, naznaczonych innością i chorobą światów, dla Chagalla byłyby świadectwem wrażliwości na realność, która jest najbardziej tajemnicza. Gdyby nie nauka w Paryżu, nie powstałyby fantastyczne, radosne wizje romantycznych spacerów pod samym niebem, kolejnych uskrzydlonych skrzypków, ekwilibrystycznych wyczynów akrobatów, niezwyczajnych zwierząt, jak kogut-kochanek czy krowa z parasolką. W Paryżu rozświetlił nie tylko paletę, ale też swoją rzeczywistość wewnętrzną, której kreacja przypomina wyliczankę z wiersza Tadeusza Kubiaka:

Wszyscy i wszystko
u Chagalla
ma skrzydła

[8] B. Cendrars, *Portret*, w: *Poezje*, tł. A. Ważyk, PIW, Warszawa 1962.

[9] I.F. Walther, R. Metzger, op. cit., s. 55.

I kobieta ma skrzydła
I ryba ma skrzydła
A obłok ma ręce jak każdy z nas
I trzyma w nich skrzypce [...]

I zegar ma skrzydła
i dziewczyna ma skrzydła
i żongler ma skrzydła
i koń z łbem koguta ma skrzydła [...][10]

Sztuka inna

„Pozostaje zagadką – pisał Aleksander Jackowski – dlaczego ten sam ból, to samo cierpienie (czy rzadziej – szczęście), ta sama pasja poznania – u jednych przejawia się w konwencjonalnej formie, natomiast u innych (nielicznych) znajduje wyraz w dziełach natchnionych, świętych. To ważny i dla wielu bolesny problem."[11]

Historia przenikania, zwalczania, adaptowania, przyjmowania wreszcie na gruncie sztuk plastycznych polskich prymitywistów jest przede wszystkim historią ich losów, bardzo różnych, a także świadectwem zmian zachodzących w kulturze, notką do wydarzeń w historii PRL-u, dzisiaj z kolei fragmentem obrazu kultury i sporów o jej masowy charakter. Tym bolesnym problemem była zarówno konfrontacja artystów profesjonalnych ze światem sztuki naiwnej, w której konwencji realizuje się liryzm, czułość, a w przypadku twórczości naznaczonej silną chorobą psychiczną surowość formy, ideał poszukiwań artystów – granica, którą stawia przed nami dzieło sztuki. Obrazy, które zdają się mówić: „należy tylko oglądać".

Wśród przedstawicieli polskiej sztuki naiwnej znajdują się artyści, dla których jedyną tematyką twórczości była religia. Są to m.in.: Leon Kudła, Edward Kołacz, Józef Sobota, Helena Ptaszyńska, Bolesław Musiał i wielu innych. Ich rzeźby trafiały czasami do kościołów, stały przed ich domami, w polach, w niewielkich pracowniach. Ich twórczość tutaj muszę pominąć, mimo jej wielu walorów, wykraczających daleko poza użytkową sztukę jarmarczną, pominąć, ponieważ nie stanowi ona o fenomenie sztuki naiwnej. Artyści ci nie poddawali się imaginacyjnym światom, nie sięgali do charakterystycznej dla prymitywistów groteski. To ich twórczość najbardziej podatna jest na krytykę, zarzut wtórności, ponieważ jest zakorzeniona w tradycji religijnej i patriotycznej, podstawowej dla kiczu. Ich naiwność jest inna niż naiwność Nikifora, Hel-Enri, Wojciecha Gizy,

[10] T. Kubiak, *Skrzydła*, w: *Wiersze wybrane. 1946–1976*, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 76.

[11] A. Jackowski, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Krupski i S-ka, Warszawa 1995, s. 8.

czy Tadeusza Żaka, ale naiwność Żaka jest inna od naiwności Nikifora, a tej daleko do naiwności Hel-Enri.

Spośród dzisiaj cenionych artystów naiwnych ludźmi najprostszymi byli, zdaje się, Katarzyna Gawłowa i Stanisław Mika, ona urodzona z końcem XIX w., a on na początku XX w. Gawłowa pozostaje artystką ludową, jej piękne, barwne obrazy przedstawiające Chrystusa jako człowieka gór i pastwisk, jej naiwne widzenie, składały się na umiejętność oddania ulotności, ciepła i dobra przenikających życie. Stanisław Mika dał w swych pracach odmienne świadectwo. Przez całe życie był niepiśmienny, wyrzucony na margines społeczności, odrzucony w swej ciężkiej chorobie, upośledzeniu i absolutnym nieprzystosowaniu. Zaczął rzeźbić w późnych latach życia, po ciężkim stanie spowodowanym schizofrenią, jak dla wielu innych artystów z kręgu *Art brut* sztuka była dla niego lekarstwem. Czy nie jest tym jednak poniekąd zawsze?

Powtarzana jest o Mice taka anegdota: wysłał niegdyś na konkurs zatytułowany „Dziecko w sztuce ludowej" rzeźbę przedstawiającą Jezusa na nocniku, za nim stały dwa Anioły[12]. Dziecko w sztuce ludowej! Byłoby błędem uznać go za człowieka, któremu wystarczało rzeźbienie i malowanie dla przyjemności, który nie zastanawiał się nad wartością swoich prac. Z lekceważeniem odnosił się do większości dewocjonaliów i użytkowej sztuki kościelnej, w swej późno rozbudzonej świadomości artystycznej przypominał Nikifora Krynickiego.

Spór o tożsamość Nikifora toczy się nadal. Dzisiaj uznany będzie zarówno za pierwszego wybitnego polskiego prymitywistę, za przedstawiciela *Art brut*, za wybitnego, ale jednak w swej tematyce typowego artystę łemkowskiego, za symbol miasta, w którym żył i tworzył itd. Na początku roku 2000 wybuchły przede wszystkim spory między Zjednoczeniem Łemków a Radą Miejską w Krynicy, a rozpoczął go sam problem ustalenia ostatecznie daty i autentycznego nazwiska Nikifora. Dziś Nikifor Krynicki to znowu Epifaniusz Drowniak, ale ważniejsze zdaje się, że swoje cerkwie, lecące pociągi, kapliczki przydrożne, buchające kolorami urzędy pocztowe, hotele, kamieniczki podpisywał też nazwiskiem „Matejko".

Cały spór i późniejsze, zakończone w 2003 r., dochodzenie sądowe udostępniły nam jednak wiele dokumentów milicyjnych, na które powoływały się strony sporu. W dokumencie z początku lat 50. XX w. czytamy:

> „Malarz Nikifor (ps. Matejko) włóczy się po wszystkich ruchliwych ulicach m. Krynicy […] uprawia proceder żebractwa wystawiając przy tym swą sztukę malarską, stwarzając przy tym niekorzystny aspekt polityczny […] przynosi olbrzymie szkody polityczne i moralne."[13]

Notatki takiego charakteru o niepiśmiennych i często bezdomnych prymitywistach znaleźlibyśmy wśród pamiątek milicyjnych małych miasteczek, powiatów i wreszcie większych miast w każdej części Polski. Istniały oczywiście sposoby

[12] Ibidem, s. 128.

[13] M. Kwaśniewski, *Malarz i żebrak*, „Gazeta Krakowska", 28 III 2000.

wykorzystywania ich sztuki „dla moralnego i politycznego pożytku", ale opierała się ona i wymykała świadomie takiej formule, najlepszym tego dowodem jest los śląskiego prymitywisty Erwina Sówki (o którym piszę dalej).

Nikifor na świecie funkcjonuje głównie jako przedstawiciel *Art brut* (sztuki surowej), chociaż polska literatura przedmiotu rzadko używa w odniesieniu jego twórczości tego terminu. Wielkie powodzenie jego prac w latach 50. i 60. XX w., wspaniałe wystawy w Amsterdamie, Brukseli, Liége, Hajfie, Baden-Baden, Frankfurcie oraz przyjęcie go do grona najwybitniejszych prymitywistów europejskich umożliwiło powtórzenie jego wcześniejszych krakowskich wystaw, rozpoczęło starania o wystawy retrospektywne polskiej sztuki naiwnej w kraju.

Po wystawie Nikifora w 1961 r. frankfurcka gazeta pisała:

> „Jeszcze jedno ostatnie pytanie zjawia się przed gościem tej wystawy: czy wszyscy ci malarze są naprawdę naiwni? Na pewno jest nim Nikifor ze swoimi wzruszająco szczerymi obrazkami. Napotykamy tu granicę między naiwną a wysoką sztuką także u Henryka Rousseau. Widać tu tę tajemną tęsknotę wielu z tych malarzy, którzy chcą zrobić skok w granicę sztuki bez błędu. A przecież granica ta musi być dla nich zamknięta, jeżeli nie chcą zdradzić samych siebie."[14]

Błąd był zagrożeniem autentyczności tej sztuki z obu stron – próby sprostania wymaganiom stawianym artystom profesjonalnym, lecz również wpisania jej w patriotyczną sztukę ludową, w krajobraz straganów i sielskiej prowincji, owej „moralnej i politycznej poprawności", podczas gdy sztuka ta wyrosła przede wszystkim w odrzuceniu.

Podstawowym jednak błędem, a raczej nieumiejętnością, brakiem namysłu, było pozostawanie prymitywistów w sferze tylko i wyłącznie naiwności. Najwspanialszych artystów tej grupy, bez względu na ich losy, charakteryzowała pasja zbliżania się do tej granicy, wielka potrzeba bycia cenionym czy wręcz, jak w przypadku Nikifora, podziwianym. Mimo naiwności – świadomość talentu; Nikifor, gdy spotykało go odrzucenie wyznaczał innym najgorszą w swoim mniemaniu karę: „Ludzie są niedobrzy, nie będę malował".

Natura jest drugim obok religii wielkim tematem prymitywistów, metafora wypełniająca także sceny rodzajowe, niemal realistyczne, nieodłączna w wyrażaniu snów, wypełniająca atrybutami autoportrety malarzy. Dla Bazylego Albiczuka była po latach tematyki wojennej, przerażających pejzaży i wizji, na które złożyło się doświadczenie obu wojen, wreszcie tematem ukojenia i wspanialszej realizacji twórczej.

Wielu prymitywistów zapełniało swoimi fantastycznymi malunkami ściany prywatnych mieszkań, kawiarnie, saloniki w domach kultury. Ich motywy wykorzystywano później na tapetach, powtarzano zwielokrotniony obraz jeźdźca na koniu w ogrodzie, fontanny, olbrzymie róże, jelenie, łabędzie.

---

[14] Cyt. za: E.A. Banach, *Historia o Nikiforze*, Wyd. Literackie, Kraków 2004, s. 190; por. A. Banach, *Nikifor ruszył w świat*, „Dziennik Polski" nr 263, 7 XI 1961.

Taką postacią jest Iłajron Daniluk, nazwany później Zenkiem z Hajnówki. Dziś jego obrazy wiszą na wydziale malarstwa warszawskiej ASP, w galeriach i muzeach etnograficznych, ale pozostało też trochę w starych katowickich kamienicach albo w wąskich mieszkaniach na osiedlu „Milenium" w Hajnówce. Czytamy o jego późniejszych losach:

> „Druga połowa lat 90. [XX w.] to nie był w Hajnówce czas na malowidła ścienne. Na fantastyczne pejzaże i kwiatowe ornamenty. Na hiperrealizm. Coraz częściej Zenek dowiadywał się, że jego prace przykryto boazerią, zamalowano farbami reklamowanymi w telewizji. Chodził po domach, w których kiedyś malował. Chciał tylko poprawiać odpryśniętą farbę, oczyścić swe malunki. Nie zawsze go wpuszczano."[15]

Dla Alfreda Długosza, emerytowanego urzędnika w wiedeńskim ministerstwie finansów, człowieka dobrze wykształconego, ciężko chorującego w późnym wieku, tracącego wzrok, natura była późnym źródłem odkrycia własnego talentu i źródłem samego pogodzenia się z talentem prymitywisty, tzn. uznania takiej sztuki za wyraz talentu. Jego wizyta w Tatrach w roku 1958, w wieku przeszło osiemdziesięciu lat, zachwyt ich pięknem, zdążyły dać nam jego pejzaże, dziś skupowane przez galerie niemieckie, holenderskie, amerykańskie. Również Helena Berlewi, zwana Hel-Enri, wykształcona mieszczka, później emigrantka paryska, całe życie skupiona na karierze artystycznej swego syna, późno odkryła formę wyrazu własnego talentu w fantastycznych ogrodach, personifikowanych kwiatach, dzięki nim nazwana „malarką instynktu"[16]. Ci artyści byli „naiwni" w inny sposób. Byli w stanie umiejscowić własną sztukę w szerokim kulturowym kontekście. Znali jej wartość poprzez jej o d m i e n n o ś ć , którą traktowali jako kategorię estetyczną.

Artyści naiwni pokonywali te same trudności pracy twórczej, zmagania z kształtem i językiem właściwym do wyrazu tematu, jaki składa się na doświadczenie każdego artysty. Większość z nich jednak cechowała zawsze jakaś ułomność, choroba, dolegliwości fizyczne, stany lękowe, depresyjne. Tadeusz Żak, artysta także bardzo ceniony, doświadczał fizycznego przewlekłego bólu, kiedy zaczynał pracować, to doświadczenie w jakiś sposób przekładało się też na sam proces kreacji, mówił:

> „Gdzie nie ma ruchu, nie ma życia, to jest źle! Na obrazie musi się znaleźć człowiek, zwierzę, ptak, musi być coś żywego! Co tam pejzaż, sam pejzaż to łatwo zrobić. A ja się męczę! Trudno jest bardzo namalować człowieka siedzącego, albo siedemdziesiąt ludzi, jak ja to robię. Wtedy obraz jest wartościowy! Bardzo jest trudno malować równiny, maluję równo, a wychodzą mi zawsze góry."[17]

Odrębną grupę stanowią artyści związani z Górnym Śląskiem, pracujący w kopalniach, wśród nich nade wszystko Teofil Ociepka i jego uczeń, być może

---

[15] M.A. Velez, *Życie i śmierć malarza kwiatów*, „Przekrój", nr 14/2963, 7 IV 2002, s. 47.

[16] Zob.: I. Witz, *Hel-Enri*, „Życie Warszawy", 13 XII 1966.

[17] B. Erber, *Malarstwo i rzeźba Tadeusza Żaka*, Katalog, Muzeum Narodowe w Kielcach, 1981, s. 3.

jeden z najbardziej nowatorskich i najbardziej świadomych własnego talentu prymitywistów polskich – Erwin Sówka.

Ociepka, członek Loży Różokrzyżowców, według tamtejszych szczebli wtajemniczenia „mistrz sztuk tajemnych", był artystą wielkiego talentu. Fakt, że zaczął malować na polecenie swojego mistrza, że jego obrazy „moralizowały", że były ujawnianiem symbolicznych wizji i przepowiedni, powodował czasami odbiór jego malarstwa jako śmiesznej o d m i e n n o ś c i , ale częściej jako działanie niebezpieczne i reakcyjne. Ociepka, a później Sówka uniknęli większych problemów z władzami PRL-u, reaktywując się po okresie milczenia jako Koło Malarzy Nieprofesjonalnych przy kopalnianym Domu Kultury. Byli postrzegani jako „artyści proletariaccy", w których pracach elementy okultyzmu, magicznych wierzeń śląskich, fascynację kulturą Wschodu, potraktowano jako ciekawostkę[18]. Dziś Ociepka jest patronem Międzynarodowego Konkursu Malarskiego, Sówka prymitywistą najbardziej obecnym na wydziałach malarstwa i historii sztuki.

Termin *Art brut* na gruncie polskim pojawił się dopiero w latach 80. XX w. Artystą, którego przypisać należy do tego nurtu jest Nikifor Krynicki, ale także wspomniany Stanisław Mika i wielu innych, mniej sławnych. Działającym dziś słynnym polskim przedstawicielem *Art brut* jest Stanisław Zagajewski, ponad siedemdziesięcioletni autor instalacji, obiektów i rzeźb. Innymi cenionymi polskimi artystami tego nurtu są np. Barbara Hęcka (Chęcka), Andrzej Dębiński, Henryk Żarski. Tych artystów łączy także miejsce zamieszkania, są nimi Domy Opieki Społecznej. Wyjątkowym artystą z tej grupy jest Tomek Sitkowski, urodzony w 1949 r. malarz z zespołem Downa. Wiele jego wczesnych prac przypomina dzieła Nikifora Krynickiego, są tam muszle koncertowe, teatry, kamienice. Ostatnie jego obrazy są jednak abstrakcyjne, wykorzystuje teraz więcej stonowanych bardzo głębokich barw, co charakteryzuje starszych, od lat rozwijających talent, artystów z kręgu *Art brut*[19].

Art brut

Twórcą pojęcia *Art brut* jest Jean Dubuffet, przyjaciel Maksa Jacoba, pod którego wpływem studiował malarstwo Rousseau.

Dubuffet przerywał studia i porzucał malarstwo wielokrotnie, ostatecznie pierwszą wystawę miał dopiero w 1944 r., w wieku 43 lat. Jednak jego najważniejszym dziełem stał się skromny początkowo projekt wystawy artystów „szalonych" i „nienormalnych", który z czasem (wobec obserwowanych zmian w świecie sztuki, zmian społeczno-kulturowych, coraz szerszej społecznej akceptacji cho-

[18] Por.: K. Szuba, *Okultyści z Janowa*, „Sekty i Fakty" nr 13 (2/2002).

[19] Por. np.: A. Augustyn: *Kropki to ludzie*, „Magazyn Gazety Wyborczej", nr 34 (285), 21 VIII 1998.

roby psychicznej) przerodził się w ideę ochrony i zabezpieczenia przyszłych losów tej twórczości.

> „Przez określenie *Art Brut* – pisał Dubuffet – rozumiemy dzieła osób nie dotkniętych kulturą artystyczną, w przeciwieństwie do intelektualistów […]. Uczestniczymy w czystej operacji artystycznej, brutalnej, wymyślonej w całości we wszystkich fazach przez swego autora, tylko na podstawie jego popędów."[20]

Dubuffet użył tego terminu w odniesieniu do wszelkich form sztuki tworzonej nieprofesjonalnie i spontanicznie, mając na myśli działalność artystyczną osób dotkniętych chorobą psychiczną (w jego kręgu byli to głównie schizofrenicy), ludzi z marginesu społecznego (np. więźniów), tzw. wizjonerów (kogoś jak wspominany Ociepka), nawet prace dzieci. Termin *Art brut* jest dziś szerszy, lecz nadal wyróżniane są podstawowe grupy twórców tego kierunku według rozumienia Dubuffeta. Pierwszą grupę stanowią zatem artyści chorzy psychicznie, głównie schizofrenicy, mniejszą artyści związani z różnymi środowiskami spirytualnymi, wreszcie szeroko rozumiani prymitywiści jako twórcy bez wykształcenia artystycznego, często w ogóle niewykształceni[21]. Ważnym elementem, którego nie przewidział Dubuffet, jest aktywność artystyczna jako rodzaj terapii, być może kwestionująca element spontaniczności.

Wielu przedstawicieli *Art brut* (nawet najwybitniejszych jak np. Oswald Tschirtner) nie pracuje spontanicznie, lecz na prośbę lekarza, podejmując zadany temat. Otwartość terminu zakładał jednak już Dubuffet, pisząc o samym sobie:

> „Nasza kultura jest ubraniem, które na nas nie pasuje – które w każdym razie przestało pasować. Owa kultura jest niczym martwy język, który nie ma już nic wspólnego z mową ulicy […] powiedziałem, że tym, co mnie w myśli interesuje nie jest chwila, gdy się krystalizuje w idee formalne, ale stadia, które to poprzedzają. Modlę się, aby w moim malarstwie zobaczono próbę języka pasującego do owych sfer myśli."[22]

Powracam do tej myśli Dubuffeta w zakończeniu, gdzie przywołuję nawiązania artystów spoza kręgu sztuki surowej do estetyki (tematu, techniki, języka) właściwego jej przedstawicielom.

Tu chcę wspomnieć twórczość kilku przedstawicieli *Art brut* związanych ze środowiskiem Gugging, które uważam za najciekawsze zarówno jako grupę twórców, swoisty fenomen wspólnoty – nie-wspólnoty, jak i koncentrując się na konkretnych artystach. Od 1946 r. istnieje w Gugging (Maria Gugging, Dolna Austria) szpital psychiatryczny i neurologiczny, w którym w latach 1946–1986 pracował Leo Navratil, inicjator terapii jako działalności artystycznej pacjentów, współtwórca tamtejszego Domu Artystów. Dziś większość najważniejszych przedstawicieli *Art brut* nadal mieszka i pracuje w Gugging. W Domu Artystów istnieje

[20] Cyt. za: E.I. Nowak, *Malarz materii. Dubuffet w Centum Pompidou*, „arteon", nr 9/2001, s. 5.

[21] Por. L. Navratil, *Art brut und Psychiatrie. Kompendium*, Wyd. Ch. Brandstätter, Wien/München 1999, s. 20.

[22] Z odczytu Dubuffeta pt. „Antykulturowe postawy" wygłoszonego w 1951 r. w Chicago; cyt. za: *Sztuka świata*, t. 12, Arkady, Warszawa 1998, s. 48.

galeria, możliwość odwiedzin w Gugging, oglądnięcia budynku pokrytego rysunkami, kupienia prac jest ograniczana tylko przez samych artystów.

Oswald Tschirtner, ur. w 1920 r., ukończył renomowane gimnazjum, podjęcie studiów teologicznych uniemożliwiła mu wojna, zanim powołany został do służby wojskowej, przez dwa lata studiował chemię. Pod koniec wojny znalazł się w obozie jenieckim w południowej Francji, do Austrii powrócił w 1946 r. i od razu poddany został hospitalizacji w klinice psychiatrycznej. Przeżycia wojenne, pobyt w Stalingradzie i wydarzenia w obozie jenieckim zakończyły się dla Tschirtnera głęboką chorobą psychiczną. L. Navratil w pracy *Über die Federzeichnungen des Patienten O.T.* (1974) przedstawia analizę rysunków Tschirtnera, w kontekście jego przeżyć wojennych i schizofrenii, głównym źródłem badawczym Navratliego jest jego bezpośredni kontakt z Tschirtnerem. Trudno wyobrazić sobie, aby można poznać Tschirtnera choć trochę nie przebywając z nim niemal ustawicznie! Tschirtner nie podejmuje pracy sam, lekarz zwraca się do niego: „Panie Tschirtner, proszę narysować człowieka", Tschirtner bierze kartkę papieru i pisze „Człowiek", potem rysuje. Jego wydłużone, niekończące się, niezamknięte u dołu postaci ludzkie są fascynujące, nie do porównania z innymi motywami artystów surowych. Powraca obraz dwóch postaci obejmujących się, podających sobie ręce, patrzących na siebie w dużej grupie innych identycznych postaci. Czasami to nie „człowiek" robi coś na rysunku Tschirtnera, lecz on sam, np. *Siedzę na krześle i czytam książkę*, jednak jest postacią wyglądającą jak wszystkie inne.

Oto przebieg rozmowy, którą Navratil odbył z Tschirtnerem. Jest równie niezwykła, jak naturalna, o tym, o czym Tschirtner mówi zawsze:

N.: *Co lubi Pan robić najchętniej, Panie Tschirtner?*
T.: (cicho) *Siedzieć*.
N.: *Proszę?*
T.: *Siedzieć*.
N.: *Siedzieć? I?*
T.: *Mogę nic więcej nie robić*.
N.: *Żadnego zajęcia?*
T.: *Czekać, aż ktoś przyjdzie.*
N.: *Pański brat przyjeżdża w odwiedziny raz w tygodniu. Ale poza tym musi Pan też jakoś spędzać czas. Jak Pan to robi?*
T.: *Jestem spokojny. Spokojny.*
N.: *Czy to nie jest nudne?*
T.: *Ujdzie.*
N.: *Jaki jest pański stan, gdy tak siedzi Pan bez zajęcia?*
T.: *Znośny.*
N.: *Jakie przychodzą Panu myśli?*
T.: *Żadne.*
N.: *Czy można Panu jakoś pomóc?*

T.: *Myślę, że tak.*
N.: *Jak?*
T.: *Zapewniając mi byt.*
N.: *Jak proszę?*
T.: *Dając mi jeść.*
N.: *Dostaje Pan za mało?*
T.: *Mam wystarczająco.*
N.: *Czego Panu brakuje? Czego ma Pan za mało?*
T.: *Myślę, że mam wszystko.*
N.: *Jakie byłoby Pańskie największe życzenie?*
T.: *Pokój powinien być. Pokój.*
N.: *Mamy pokój.*
T.: *Mamy. Mamy.*
N.: *Drugie życzenie?*
T.: *Spokój powinien być.*
N.: *Mamy także.*
T.: *Mamy także.*
N.: *Trzecie życzenie? (pauza) Trzecie życzenie?*
T.: *Pokój.*
N.: *To było przecież pierwsze!*
T.: *Było pierwsze, tak. Znowu pokój.*"[23]

Działalność artystyczna osób chorych psychicznie, którą prowokuje druga osoba, np. lekarz w ramach terapii, budziła różne reakcje. Wymieniano zazwyczaj niemoralność (?!) i kreatywność li tylko pobudzaną lekami, co podważa ten fakt, że akurat artyści o najsilniejszych zaburzeniach i pozostający pod wpływem najsilniejszych leków pracują z własnej woli, z pasją, oczekując podziwu. Kategoria świadomej pracy twórczej realizowanej z uwagi na jakąś wartość nabiera z czasem w dyskursie o sztuce charakteru planu i zamiaru zapanowania nad materią – i bycia tym panowaniem, rozumieniem, przede wszystkim. Tymczasem wąskie rozumienie pojawiania się tego momentu, w którym człowiek wyzwala swoją twórczość, szkodzi rozumieniu działalności artystycznej w ogóle. Pisała o tym M. Gołaszewska:

> „To że artysta zmierza do stworzenia przedmiotu wartościowego, trwałego, jest także czynnikiem przejawiającym się bardzo rozmaicie i w różnym stopniu uświadamianym. Na ogół myśl o tym, by powstało dzieło wartościowe towarzyszy w sposób niejasny, pojawia się od czasu do czasu, często bowiem ta właśnie myśl i to pragnienie paraliżuje siły twórcze i odbiera artyście uczucie pewności."[24]

Jednakże element spontaniczności i głębokiego przekonania o wyjątkowości posiadanego talentu charakteryzuje większość artystów *Art brut*. Takim artystą

[23] L. Navratil, op. cit., ss. 31-32.

[24] M. Gołaszewska, *Kim jest artysta?*, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1986, s. 14.

w Gugging jest np. cierpiący na manię depresyjną August Walla. Urodzony w 1926 r. Walla był psychotyczny prawdopodobnie od najwcześniejszego dzieciństwa, hospitalizowany po raz pierwszy w wieku niespełna pięciu lat. Spędza on niemal cały czas na pracy, jest w niej wybitnie autonomiczny, podczas gdy w każdym innym sensie przez całe życie jest zależny od innych. Jego prace: ściany pokryte rysunkami, obrazy, plakaty przedstawiające silne męskie figury zazwyczaj utożsamiane z negatywną siłą, z przemocą, Walla ma w zwyczaju uzupełniać napisem, litera jest u niego znakiem z pogranicza tylko obrazu i już pisma. Dlatego Navratil powiada, że Walla jest właściwie pisarzem, pismo jest rysunkiem, rysunek – literą. Nazywa go „artystą pisma", który świadomie wykorzystuje kaligrafię dziecięcą[25].

Ostatnim twórcą z Gugging, którego tu wspomnę, jest mniej znany Otto Prinz. Żyjący w latach 1906–1980 Prinz trafił do szpitala psychiatrycznego w 1943 r. – z Wehrmachtu. W Gugging przebywał od 1959 r. Jego rysunki są zapisem halucynacji i snów, które – jak uważa – miewał już w dzieciństwie. Twórczość Prinza wyróżnia… technika? Trudno mówić po prostu o technice, upodobaniu do ołówka, do cieniowania, do białych plam pośrodku sceny. Chodzi wszak o to, że artysta nie jest pewny, czy ma dotknąć papieru czy nie. Symboliczne, pełne dziwnych przedstawień rysunki Prinza są śladem pewnej nadwrażliwości, delikatności, zachwycającej osobowości, która bywa źródłem autodestrukcji.

U artystów surowych zwraca naszą uwagę ich niezależność. Właśnie artysta surowy – nie eksponując siebie, a nawet będąc artystą „antywyeksponowanym", tzn. niepotrzebującym niczego poza własnym aktem twórczym dla niego samego (dla siebie) jest on w swym dziele najszczerszy. Tworząc wartość, która jest wartością estetyczną dla nas, dla nich jest autentycznym niepohamowanym wyrażeniem siebie, czyli wartością etyczną, są artystami, którzy nigdy nie zrezygnują z mówienia o sobie, nie będą tworzyć alternatywnych projektów siebie, na drodze tej autentyczności osiągają autentyczną ekspresję i rodzaj samopoznania. „Osobowość twórcza artysty – pisze Gołaszewska – kształtuje się na tle osobowości podstawowej, lecz ta ostatnia ulega wpływom pierwszej."[26]

Zakończenie: awangarda, kultura masowa, sztuka współczesna

Awangardyzm, od którego wyszliśmy, wyrasta z całą pewnością z szeregu antynomii, jakie zrodziły kolejne rewolucje społeczno-obyczajowe, polityczne i kulturowe. Stefan Morawski pisał, że cywilizacja nowoczesna doprowadziła do apogeum opozycje między naturą a kulturą, jednostką a społeczeństwem, wartościami moralnymi a rozwijającymi się coraz bardziej wartościami pragmatyczno-technicznymi. Wszystkie te zmiany zachodzą oczywiście w perspektywie

[25] L.Navratil, op. cit., s. 140.

[26] M. Gołaszewska, op. cit., s. 27; por. też o ukryciu i wyeksponowaniu artysty w dziele (ibidem, ss. 43-44).

zdemokratyzowania, upowszechnienia kultury[27]. Awangardziści chcieli wyraźnie dać do zrozumienia odrzucenie dominujących, zastanych w kulturze kategorii i kodów estetycznych, tym samym zanegować ważność dominujących wobec nich mechanizmów społecznych. Z tego projektu całkowitego zdystansowania i zawieszenia obecnej kultury wyrastały ich kolejne manifesty, zrywy, także ich wspaniała sztuka, także ich porażki.

> „Awangardyzm – pisał Morawski – występuje wyłącznie tam, gdzie pojawiają się pionierskie (nowatorskie) próby artystyczne. Bez odświeżenia języka, sposobu wypowiedzi, czasem wątków i tematów, nie można mówić o awangardzie; żaden manifest, choćby najbardziej radykalny, nigdy jej sam w sobie nie ukonstytuuje."[28]

Tak pojęty awangardyzm zafascynowała sztuka naiwna, dlatego, że była także obroną wartości artystycznych, że jej centrum stanowiło wydobywanie rzeczywistości wewnętrznej, dlatego że na przekór odmienności nigdy nie była pochwałą alienacji.

Część twórców awangardowych uległa manierze, która dziś – być może zbyt optymistycznie – wydaje mi się być w schyłkowej fazie. Jest to uleganie wewnętrznym deformacjom, traktowanie jako jedynego istotnego artystycznie i społecznie świadectwa alienacji, to znaczy świadectwa wszelkich idei końca i rozłamu w sztuce, co jest *de facto* większą lub mniejszą, ale zawsze, *declaratio ex nihilo*. Awangarda, która autentycznie poszukiwała nowych treści zarówno artystycznych, jak aksjologicznych, sięgała do prymitywizmu, w ostatnich dziesięcioleciach artyści realizujący tę tradycję sięgają do *Art brut*.

Tematem samych malarzy z kręgu *Art brut* jest coraz częściej kultura popularna, ich kolorystyka z kolei, a nawet ich własne projekty wykorzystywane są w sztuce plakatu i w reklamie. Słynne są dziś obrazy Willema von Genka, Aloise Gorbar, Carla Zinellego czy Augusta Walla występujące przeciwko kolejnym wojnom i aktom przemocy, jak np. wykorzystany przez ONZ projekt Walla przeciwko wojnie na Bałkanach. Malarstwo *Art brut* jest obecne w środowiskach antyglobalistów i ruchów pacyfistycznych, jednak zawsze trafiają tam już gotowe prace, w żaden sposób artyści ci nie uczestniczą w życiu publicznym. Nie wypowiadają się, nie udzielają wywiadów, pozostają w swoich, zazwyczaj szpitalnych, azylach, jednak oddają swoje prace.

Enrico Baj, nazwany „królem kiczu", mistrz ironii, daleko posuniętej krytyki społeczno-politycznej, jest jednym z ciekawszych demaskatorów tendencji i kodów wyczerpujących się zarówno w kulturze wysokiej, jak i tych przetwarzanych na użytek kultury masowej. Baj przejął od artystów *Art brut* w sposób świadomy humorystycznie i sarkastycznie wyrażany sprzeciw wobec dyktatur politycznych. Jego postaci są jak wyjęte z obrazów *Art brut*, przeczytamy np.:

---

[27] S. Morawski, *Awangarda artystyczna. (O dwu formacjach XX wieku)*, w: idem, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Wyd. Literackie, Kraków 1985, s. 255.

[28] Ibidem, s. 258.

> „Prace żywiołowe i pełne ruchu zaskakują jednak wyrazem twarzy bohaterów: szeroko otwarte oczy przerażają pustym i zimnym spojrzeniem, a wykrzywione usta budzą niechęć i strach."[29]

Jego cykle zatytułowane „Okres nuklearny" albo „Strachy Hiroszimy" ukazują człowieka przerażonego ciemnością istnienia, jakiego sam się domagał. Te głęboko poruszające obrazy zagubionej ludzkiej jednostki wyrastają na jego obrazach w obumarłych krajobrazach, kształtami przypominają bardziej uczłowieczone skamieniałości lub zwierzęta. Baj wykorzystuje typowe dla artystów naiwnych krajobrazy dżungli, ale rolę zwierząt przejmują na jego obrazach ludzie. Wszystko tutaj zdaje się mówić, że nie dotarło do nas przesłanie tamtej sztuki, nie zrozumieliśmy w porę.

Artystą, który przypomina Rousseau w paryskiej bohemie, jest „bezdomny król nowojorskiego undergroundu"[30] – Jean-Michel Basquiat. Jego światem są ulice, stacje metra, peryferyjne miasteczka, w których stagnację przenika tak melancholia, jak gwałt. Jego gwałtowne życie jest o tyle symbolem sławy szybkiej, rozrzutnej, namiętnej, co gorzkiej i zawsze obcej. Czarnoskóry Basquiat nigdy nie stał się częścią świata pop-artu, jego prace to uderzająca kolorystyka, stylistyka dziecięcego rysunku, kiczu, przerażone i groźne ludzkie postaci (twarze i oczy jak w *Art brut*, jak u wspomnianych Dubuffeta czy Walli), obiekty pogańskich kultów – tak rozumiany prymitywizm – a zarazem cytaty z innych dzieł, kluczowe nawiązania. Pozostał inny, obcy – fascynujący, wielbiony, a jednak niechciany.

Polskim artystą ciekawie posługującym się językiem prymitywistów jest Zdzisław Nitka. Głównym punktem odniesienia jest dla tego artysty ekspresjonizm i wiele form awangardowych manifestacji artystycznych. Fascynacje Nitki krążą wokół jednej myśli, która posłużyła mu wielokrotnie za początek tytułu obrazu: „Malarz maluje obraz…". Nitka powtarza, że obraz jest wszystkim, co ma mówić za artystę. Sądzę, że dystans wobec dzieła narasta u Nitki już w czasie jego tworzenia, ponieważ proces jest coraz głębszym zaglądaniem we własną rzeczywistość wewnętrzną, uświadamianiem jej sobie i jest to doświadczenie oczyszczające.

Obraz malarski stoi w opozycji wobec obrazu medialnego. Praca Nitki jest krytyką kultury nadmiaru, przede wszystkim nadmiaru obrazu:

> „Malując, artysta uwalnia się od owego nadmiaru – pisze Marek Śnieciński – lecz równocześnie uwalnia też obrazy ze zniewolenia przez jakieś inne medium. Obrazy zawłaszczone przez jakieś rozmaite współczesne media obrazowe odnajdują tutaj swoją tożsamość w malarstwie."[31]

Dla artystów naiwnych nie było innej możliwości wyrażenia stanów wewnętrznych niż przez malarstwo, nie wyobrażał sobie tego inaczej Chagall, dla którego nawet scenografia teatralna była jednym wielkim płótnem. Ta wierność

---

[29] A. Kwestorowska, *Sarkastyczny donosiciel*, „arteon" nr 3 (23)/ 2002, s. 11.

[30] A. Kwestorowska, *Uliczny podrzutek*, „arteon" nr 49 (24)/2002, s. 8.

obrazowi malarskiemu charakteryzuje największych artystów. W obrazach Zdzisława Nitki jest zawsze ślad jakiejś nieobecności – to cienie, które rzucają nie namalowane przedmioty, to tylko kontury jakiegoś obrazu, który maluje namalowana postać… Nieobecność przenika ten obraz, bo przecież on jest tylko śladem rzeczywistości, śladem dalekim, bo rzeczywistości najgłębszej, przez którą widziana jest i rozumiana rzeczywistość zewnętrzna.

Pisząc ten tekst, miałam w pamięci zacytowane słowa Prousta, miałam w pamięci moją wizytę w Gugging w 2002 r., wiersz Herberta *Nikifor*, ale też prace Artura Żmijewskiego, który jest artystą podejmującym temat inności w sposób niezwykle istotny, myślałam też o eseju mojej siostry porównującym Chagalla i Goyę, ich „rzeczywistości wewnętrzne". Wielokrotnie wracałam do fragmentu z *Zarysu estetyki* B. Crocego:

> „I doprawdy, kto wobec dzieła sztuki stawia sobie pytanie, czy to, co wyraził artysta jest metafizyczne i historycznie prawdziwe, czy też fałszywe, ten stawia pytanie bezsensowne i popełnia błąd zupełnie jak ktoś, kto chciałby wezwać przed trybunał moralności zwiewne obrazy fantazji."[32]

Chciałabym zakończyć jedną myślą – porównaniem. W słynnym muzeum nowojorskim Salomon Guggenheim Collection, w którym Peggy Guggenheim gromadziła dzieła najbardziej reprezentatywne dla zmian w sztuce XX w., oglądniemy obraz Chagalla *Deszcz*, Dubuffeta *Twarz z kasztanowymi włosami*, prace prymitywistów i przedstawicieli *Art Brut*, obraz *Przegrany* Enrica Baja… Mark Zakharovich stał się w Paryżu Markiem Chagallem, Epifaniusz Drowniak był całe życie Nikiforem Krynickim, Iłajron Daniluk stał się kiedyś Zenkiem z Hajnówki… Te wydarzenia, wybory, dzieje obrazów, zamierzone projekty malarzy albo historyków sztuki lub z kolei przypadki, pomyłki, zbiegi okoliczności mogą dla siebie nawzajem nic nie znaczyć... Ale może być inaczej.

Małgorzata Bogaczyk

The different art. On the primitive art, naïve art and *art brut*

Abstract

In the sketch I show some similarities in the artist's way of perceiving the work of art, the process of artistic creativity, and the fate of work in the inner reality, to quote Proust. The fact that all art is met with wider or narrower reception is the background for my analysis of the general phenomenon of the popularity of art fascinating or being rejected because of its variety.

[31] M. Śnieciński, *Malarz maluje psa. Obrazy Zdzisława Nitki*, „arteon", nr 5 (25)/ 2002, s. 12.

[32] B. Croce, *Zarys estetyki*, PWN, Warszawa 1961, s. 36.