

Małgorzata Rel

Uniwersytet Wrocławski

Wsparcie twórczości plastycznej artystów z niepełnosprawnością

Supporting artistic creativity of artists with disability

ABSTRACT: The subject of the research I have conducted were the motives of activities undertaken for the benefit of artists with intellectual disabilities, by the leaders and enthusiasts of non-professional art in Poland. People who are not professionally connected with the care for artists with disabilities carry out an extremely important job of restoring healthy relations between the disabled and the able-bodied, in which a person with a disability becomes a partner having equal rights with respect to social interactions (according to: Krause 2009, p. 13). Why do they do it? Do they feel some extraordinary mission? Perhaps this is not only the passion of the artists, but also the passion for the interest in a man in general, permeating in parallel? This paper is based on the analysis of the correspondence and the analysis of the narration of the leaders of the Polish circle of enthusiasts of naïve art and outsider art. The research I have conducted included collectors, museologists and curators of art galleries. The guardians of an artist with an intellectual disability Henryk Żarski, already known in the circles of non-professional art in Poland and around the world, constitute an exception amongst the examined people. From this analysis it follows that owing to a genuinely comprehended mission and a professional vocation, as well as a true collector's passion for and interest in the artistic work of self-taught artists, the conditions of social functioning change fundamentally, the peculiar „getting out from the shadow” of people with intellectual disabilities. One book published in Poland in 1995, i.e. a rather long time ago, has become a success. The author of this publication is widely known within the circle of non-professional art enthusiasts. To summarise the results of my research, I believe that creating a common ground for activity for people with disabilities, for visual artists (without the label „disabled”) in this case, a ground on which their problems become our problems and shared issues, constitutes the basis for putting the concept of subjectivity in special needs pedagogy into practice, which tends to occupy more and more place in theory in Poland.

KEYWORDS: Outsider art, naïve art, subjectivity paradigm, intellectual disability.

STRESZCZENIE: Przedmiotem przeprowadzonych przeze mnie badań zostały motywy podejmowanych działań na rzecz twórców z niepełnosprawnością intelektualną przez liderów i miłośników sztuki nieprofesjonalnej w Polsce. Osoby niezwiązane zawodowo z opieką nad twórcami z niepełnosprawnością, wykonują niezmiernie istotną pracę przywracania zdrowych relacji niepełnosprawni–pełnosprawni, w których „osoba z niepełnosprawnością staje się równouprawnionym partnerem społecznej interakcji” (Krause 2009, s. 13). Dlaczego to robią? Czy czują jakąś niezwykłą misję? A może jest to nie tylko pasja twórców, lecz równoległe przenikająca się pasja zainteresowania człowiekiem w ogóle? Niniejszy tekst bazuje na analizie korespondencji i analizie narracji liderów polskiego środowiska miłośników sztuki naiwnej i *art brut*. Badaniami objęłam kolekcjonerów, muzealników i kuratorów galerii sztuki. Wyjątkiem wśród badanych osób są opiekunowie, znanego już w kręgu sztuki nieprofesjonalnej w Polsce i na świecie, artyści z niepełnosprawnością intelektualną Henryka Żarskiego. Z analizy wynika, że dzięki szczerze pojmowanej misji i zawodowemu powołaniu oraz prawdziwej pasji kolekcjonerskiej i zainteresowaniu twórczością artystów samorodnych, fundamentalnie zmieniają się warunki społecznego funkcjonowania, następuje swoiste „wyjście z cienia” osób z niepełnosprawnością intelektualną. Popularność zdobyła książka znanego powszechnie w środowisku miłośników sztuki nieprofesjonalnej Aleksandra Jackowskiego – *Sztuka zwana naiwną*, wydana w Polsce w 1995 roku. Podsumowując wyniki swoich badań uważam, że stwarzanie osobom z niepełnosprawnością, w tym wypadku artystom plastykom (bez etykiety – niepełnosprawni) wspólnej płaszczyzny działania, na której ich problemy staną się naszymi problemami i sprawami wspólnymi, jest podstawą praktyki koncepcji podmiotowości w pedagogice specjalnej, która w Polsce, w teorii zajmuje coraz więcej miejsca.

SŁOWA KLUCZOWE: *Art brut*, sztuka naiwna, paradygmat podmiotowości; niepełnosprawność intelektualna.

Sztukę naiwną i *art brut* w Polsce po raz pierwszy szeroko zaprezentował w 1965 roku w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie profesor Aleksander Jackowski, antropolog kultury, wybitny znawca sztuki naiwnej, innej (niż tej postrzeganej i rozumianej klasycznie) i *art brut*. Na wystawie pt. „Inni”, obok 512 prac plastycznych, pokazano 52 ich autorów. „Przy obrazkach i rzeźbach zawieszono piękne fotograficzne portrety ich twórców. Te wizerunki, gesty, fragmenty wnętrza mieszkalnych, pozwalają nam lepiej zrozumieć świat w jakim żyją »Inni«. W jednej z sal mogliśmy przechodzić wśród »Innych«, jak na ulicy. Ustawiono tam ich zdjęcia naturalnej wielkości. / Cała ta wystawa była niezwykła – także katalog. Znalazły się w nim życiorysy »Innych«, informacje o ludziach, których losy są częstokroć trudne i poplątane. Podano również adresy. Zainteresowani twórczością »Innych« mogą ich odwiedzić, mogą kupić rzeźbę, obraz lub haft. Podanie tych adresów to pomoc dla twórców, borykających się nieraz z trudnościami materialnymi, nieprzystosowanych do życia, nie umiejących sobie radzić. [...] Wielu twórców potrzebuje oparcia organizacyjnego czy materialnego, nie mówiąc już o poparciu moralnym – przeciw nierozumiejącemu, a nawet wrogiemu środowisku” (Szejnert 1965, s. 6).

Nie znaczy to jednak, iż sami twórcy nie byli pokazywani i znani wąskiemu czy szerszemu gronu miłośników tego nurtu. Wspomnieć należy wystawę malarstwa Epifaniusza Drowniaka – Nikifora w sali Stowarzyszenia Architek-

tów Polskich w Warszawie w 1949 r., czy prezentację rzeźb Stanisława Zagajewskiego w Świątyni Diany w Łazienkach w 1963 r. Podobnie było w przypadku innych artystów. Pokazywano ich, jednak przed Jackowskim nikt nie zestawiał polskich artystów z wewnętrzną potrzebą, znajdując i określając to, co ich łączy. Wielu znawców i teoretyków nadawało jej kolejne nazwy: twórczość artystów dnia siódmego, o gołęmbim sercu, sztuka nieprofesjonalna, prymitywna, outsiderów, samouków, *art brut*, *art naïv*, inna. Każda z nich ma nieco inną definicję, wynikającą z odmiennych aspektów rozpatrywanych w ramach twórcy, procesu twórczego i samego dzieła. Wspomniane nazwy bardzo często stosowane są wymiennie, zwłaszcza w polskiej nomenklaturze (Zapora 2013, s. 9–11).

Po dwudziestu latach od wystawy „Inni”, w Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu otwarta została ekspozycja „Talent, Pasja, Intuicja”. Jej autorzy, Zofia Bisiak oraz Jackowski po raz kolejny zaprezentowali polską sztukę naiwną i *art brut*. Do tytułu tej ekspozycji odwołał się w 1995 roku jej autor, próbując odszukać elementy wspólne dla artystów określanych jako nieprofesjonalni (Zapora 2013, s. 9–11). „Co więc łączy artystów? [...] Co ich wyróżnia spośród tysięcy ludzi malujących i rzeźbiących? Odwołam się tu do tytułu wystawy, którą wraz z Zofią Bisiakową zorganizowałem w radomskim Muzeum Okręgowym – „Talent, pasja, intuicja”. Każdy z tych czynników jest ważny. Intuicja określa kierunek poszukiwań, pasja – dążenie do ukształtowania własnego stylu, talent – jakość tych poszukiwań i dokonań. Istotne wydaje się to, że źródłem twórczości jest osobowość człowieka, jego wewnętrzny impuls, podążanie własną drogą, przy żadnym bądź niewielkim zainteresowaniu dziełami sztuki, kierunkami, modami artystycznymi” (Jackowski 1995, s. 10).

Jako pierwszy sformułowania *art brut* użył francuski artysta Jean Dubuffet w 1945 roku (Zapora 2013, s. 9). Określenie „brut”, czyli sztuka surowa, samorodna, nieskażona mimetyzmem, w pewnym sensie przypomina sztukę pierwotną. Słowniki języka polskiego nie zawierają hasła „art brut”, nie ma tam też jego polskiego odpowiednika. Hasło funkcjonuje jako bliżej nieokreślona idea, pod którą coraz więcej osób, instytucji, chce lub chciałoby się podpisać. Sama definicja francuskiego artysty, Dubuffet’a, choć istnieje, nie jest ani trwała, ani naukowa, ani ostatecznie dookreślona. „Stanowi formę dekretu” – jak mówi profesor Alain Bouillet (Université de Paris-X-Nanterre i Université de Paul Valéry we Francji, znawca, kolekcjoner i badacz *art brut*) (zob. krzesla.blogspot.com). Michel Thevoz, pierwszy dyrektor Kolekcji l’Art Brut w Lozannie mówił, że termin „art brut” wyznacza pewien biegun poszukiwań i nie jest kategorią zamkniętą. Sztuka *art brut* dotyczy twórczości osób wykluczonych; szaleńców, chorych psychicznie, wizjonerów, więźniów. Ludzi żyjących na mar-

ginesie życia społecznego, ponieważ z jakiegoś powodu (społecznego, zdrowotnego, ekonomicznego, politycznego, obyczajowego etc.) to społeczeństwo ich odrzuciło. Niezwykłe w każdej pojedynczej historii jest to, że choć większość z nich system (w rozumieniu społeczno-politycznego układu norm moralnych i opresyjnej kultury w szerokim tego słowa znaczeniu) pokonał, odebrał niejako prawo do „obywatelstwa”, to nic i nikt nie potrafił zniszczyć ich „człowieczeństwa” z nagromadzonym potencjałem twórczym, który eksplodował zwykle, gdy dana osoba trafiała do tzw. azylów (zakładów dla obłąkanych, domów pomocy społecznej itp.). Tworzenie staje się „systemem obronnym”, codzienną walką o przetrwanie, szekspirowskim „to be” (por. krzesła.blogspot.com), jest ich sposobem na zrozumienie tego, niekiedy jakże obcego im świata, a nawet więcej, jest sposobem na określenie swojego w nim miejsca, jest jakby oazą, w której czują się bezpieczni (por. Wolanin 2005, s. 5). Aby jednak pojąć ich dzieła, stojące na absolutnie wysokim poziomie artystycznym, trzeba poznać ich życiową historię, surową historię... (por. krzesła.blogspot.com). Niestety w Polsce twórczość ta określana bywa dość często mianem sztuki niepełnosprawnych, co powoduje dość wiele nieporozumień. Najczęściej kojarzy się ją z ozdabiającymi kiermasze i festyny wytworami pracowni domów pomocy społecznej czy Warsztatów Terapii Zajęciowej, a nie jest to trop właściwy (por. Jankowska 2008).

Wymienne stosowanie różnych nazw w odniesieniu do *art brut* spowodowane jest trudnością w pełnym i ścisłym jej zdefiniowaniu, w zależności od samych twórców i ich dzieł. Najbardziej trafne może być w próbie zdefiniowania *art brut*/sztuka naiwna, przytoczone przez Zbigniewa Chlewińskiego (wybitnego, obok Jackowskiego, znawcy *art brut* w Polsce) spostrzeżenie pochodzące od filozofa Romana Ingardena: „Zdanie sobie sprawy z samego zjawiska naiwności – ujaśnienie posiadanych przez nas intuicji nawet wtedy, kiedy niepodobna dać jakiejś definicji, jakiegoś określenia. O co chodzi tym, którzy mówią, że to jest naiwne, a to takie nie jest. Jeden coś nazywa naiwnością, drugi to samo – prymitywizmem, trzeci zaś abstrakcjonizmem (czyli uproszczeniem), chociaż wszyscy posługują się pojęciem naiwności” (Zapora 2013, s. 10).

Podobnie jak z rozpoznaniem naiwności w ujęciu Ingardena jest z rozpoznaniem *art brut*. Sztuka, która nie jest poddana regułom, wynikająca z wnętrza, z potrzeby kreacji, niemieszcząca się w klasycznych kanonach uniwersyteckich, niekształcona i intuicyjna, właśnie dzięki tej intuicji może być prawdziwie rozpoznana i odczytana (Zapora 2013, s. 10).

Lata 1964–1984 możemy uznać za najlepszy w Polsce okres w rozwoju sztuki naiwnej i *art brut* (Wolanin 2005, s. 5). Obok Instytutu Sztuki PAN,

w którym w 1953 roku powstała Pracownia Sztuki Nieprofesjonalnej (kierowana przez Jackowskiego), placówek muzealnych (Warszawa, Kraków, Wrocław, Toruń) i prywatnych kolekcjonerów (Ludwik Zimmerer, Bolesław i Lina Nawroczy, Leszek Macak), sztuką nieprofesjonalną zaczęły interesować się i zajmować Domy Kultury, Wojewódzkie Ośrodki Kultury, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, działający w ramach Ministerstwa Kultury i Sztuki, a także Komisja Naukowa Psychopatologii Ekspresji Polskiego Towarzystwa Psychiatrycznego, która zainteresowała się twórczością osób chorych psychicznie (Migdał 2005, s. 5). W tym czasie sztuka naiwna i *art brut* uzyskiwały należne im miejsce, jako – na pewno – sztuki alternatywnej, jednak godnej uwagi i szacunku dyscypliny plastyki. Zaczęto też wreszcie uznać twórców tej sztuki za artystów (por. Wolanin 2005, s. 5).

W niniejszym artykule zwracam uwagę na działania podejmowane przez liderów i miłośników sztuki nieprofesjonalnej w Polsce, których uwaga koncentruje się na aktywności plastycznej osób dotkniętych niepełnosprawnością intelektualną. Obecnie jest to wcale niemała grupa ludzi, niezwiązanych zawodowo z opieką nad tymi osobami, ale dzięki którym obserwujemy stopniowe przemiany postaw społecznych wobec twórców z niepełnosprawnością intelektualną. Dlaczego to robią? Czy czują jakąś szczególną misję? A może jest to nie tylko pasja twórców, lecz równoległe przenikająca się pasja zainteresowania człowiekiem w ogóle? Przecież o sztuce od wieków mówi się, że jest zwierciadłem naszej duszy. Takie samo pytanie *kim jestem?* zadaje sobie człowiek chory i zdrowy i każdy z nich ma szansę sobie nawzajem pomóc w tej odpowiedzi. Specyfiką twórczości nieprofesjonalnej ostatnich dwóch dekad jest fakt, że większość interesujących i znaczących osobowości twórczych, to osoby z niepełnosprawnością intelektualną (por. Zieleziński 2005, s. 8).

Niniejszy tekst bazuje na analizie korespondencji i narracji liderów polskiego środowiska sztuki naiwnej i *art brut*. Badaniami objęto kolekcjonerów, muzealników i kuratorów wystaw, podejmujących inicjatywy wydawnicze i wystawiennicze tej sztuki. Wyjątkiem wśród badanych są opiekunowie, znanego już w kręgu sztuki naiwnej i *art brut*, artyści z niepełnosprawnością intelektualną Henryka Źarskiego.

Zaistnienie w życiu publicznym, wyjście ze „społecznego cienia” osób z niepełnosprawnością intelektualną, przyczynia się do stopniowego zniknięcia negatywnych stereotypów na temat tych osób i zmian w jakości ich życia (Krause 2009, s. 13). Dzięki prawdziwej pasji kolekcjonerskiej i kuratorskiej oraz szczerze pojmowanej misji i powołaniu zawodowemu połączonemu z głęboką wiarą w sens pracy z mieszkańcami domu pomocy społecznej, fundamentalnie zmieniają się warunki społecznego funkcjonowania osób z nie-

pełnosprawnością intelektualną. Doświadczenia ubiegłych lat wykazały, że nie tyle postulaty integracyjne przyczyniają się do koegzystencji ludzi sprawnych i niepełnosprawnych, co ich wzajemne poznanie i doświadczanie codzienności (por. Krause 2009, s. 14). Autor *Sztuki zwanej naiwną*, znany jest powszechnie w środowisku miłośników sztuki nieprofesjonalnej. Wiele lat pracy zawodowej Jackowskiego na stanowisku antropologa kultury zaowocowało u niego pasją poznawania twórców o niekształconych talentach, samorodnych i oryginalnych. „Szczególnie ciekawili mnie twórcy, którzy niezrozumiani w swym środowisku, na wsi czy w mieście, malowali i rzeźbili z rzeczywistej, wewnętrznej potrzeby. [...] W życiu tych twórców dzieło i osobowość przenikają się w stopniu nieporównanie większym niż u artystów profesjonalnych. Między nimi, a tym co tworzą, istnieje głęboki związek. Malują z siebie i dla siebie. Obraz czy rzeźba stanowią część ich życia” (Jackowski 1995, s. 6–7). Podsumowując wyniki swoich badań, uważam, że stwarzanie osobom z niepełnosprawnością intelektualną, w tym wypadku artystom plastynom (bez etykiety – niepełnosprawny) wspólnej płaszczyzny działania, na której ich problemy staną się naszymi problemami i sprawami wspólnymi, stanowi podstawę praktyki koncepcji podmiotowości w pedagogice specjalnej, która w Polsce w teorii zajmuje coraz więcej miejsca.

Już w latach 70. ubiegłego wieku Jan Szczepański uważał, że należy uwzględnić iż: „życie w społeczeństwie jest wypadkową wzajemnych oddziaływań człowieka i jego społecznego otoczenia – trzeba będzie rozpocząć opracowywanie także zagadnienia wychowania ludzi zdrowych, uważanych za mieszczących się w normach sprawności fizycznej i psychicznej, wśród których ludzie niepełnosprawni muszą żyć, którzy są dla nich partnerami we wszystkich wzajemnych oddziaływaniach, gdyż ich reakcje i działania mają wielką wagę dla rewalidacji człowieka niesprawnego [...]. Trzeba wychować i uczyć ludzi sprawnych swoistej kultury i niesienia pomocy poprzez postawy, zachowania i działania pomagające w obu wyżej wymienionych procesach, w których człowiek niepełnosprawny odnajduje swoją wartość i nowy sens swego życia” (Kosakowski 2003, s. 65).

Wzajemne interakcje przyczyną normalizacji relacji społecznych

Misja

„Byłam jego bytem podstawowym”, tak zaczęła się moja rozmowa z Aleksandrą Wałkiewicz, opiekunką niepełnosprawnego intelektualnie artysty-malarza, którego prace plastyczne znajdują się w znanej na całym świecie Kolekcji l'Art Brut w Lozannie. Henryk Źarski, po ukończeniu pełnolet-

ności, zamieszkał w Domu Pomocy Społecznej w Pakówce. Zaczął malować dosyć późno, w wieku 44 lat. Na urywanych skrawkach tektury ujawnił swoje zainteresowanie plastyką. „Te pierwsze rysunki Henia, przypominały mi malarstwo naskalne z Lascaux” – tak wspominał Stanisław Wałkiewicz, były dyrektor Domu Pomocy Społecznej, w którym Żarski wciąż mieszka i tworzy. Na początku stycznia 2014 roku odwiedziłam Państwa Wałkiewiczów w ich domu, w Bojanowie, niedaleko Pakówki. Podczas długiej rozmowy zrozumiałam, że oni nie tylko poświęcili większość swojego życia na pracę z osobami z niepełnosprawnością, lecz „byli jednym z nimi”, zamieszkali na terenie placówki i uczestniczyli we wszystkich przejawach i formach aktywności mieszkańców DPS. „Zawsze czerpałem radość ze wspólnego z nimi przebywania, mając z ich strony dowody akceptacji”. Mimo iż Wałkiewicz był dyrektorem DPS ze 150 pensjonariuszami zawsze czuł brzemień odpowiedzialności za każdego mieszkańca. „Każdy, nawet mały sukces podopiecznego napawał mnie dumą i skłaniał do dalszych poszukiwań w kierunku osiągnięcia przez niego najbardziej optymalnego funkcjonowania”. Tak też było z Żarskim. Gdyby nie Wałkiewiczowie, nikt na świecie nie poznałby ani nie zachwyciłby się niezwykłą wrażliwością niepełnosprawnego artysty, przemawiającą do nas w formie niezliczonych rysunków i malarstwem. „zawsze traktowałem podopiecznych jako osoby bardzo mi bliskie i w sposób jak traktuje się kogoś z rodziny, dla którego chce się tylko tego co najlepsze. Kochałem nie tylko to co robiłem ale także tych ludzi” (Wałkiewicz 2014).

Kiedy w 1993 roku w Domu Kultury w Bojanowie, dzięki Pani Bożenie Gniadkowskiej (ówczesnej kierowniczce placówki kulturalnej), zorganizowano pierwszą indywidualną wystawę i wernisaż prac plastycznych Żarskiego (z udziałem władz samorządowych i wojewódzkich), nikt nie przypuszczał jeszcze, że jest to początek narodzin nowego „Nikifora z Pakówki”. Zaraz po tym wydarzeniu Wałkiewicz zatrudnił do DPS plastyczkę, Irenę Okamfer, o której później wspominał „zatrudniłem jednego pracownika dla jednego podopiecznego”. Od tego czasu Żarski zaczął tworzyć już „pod okiem” Okamfer, a nawet samodzielnie wyjeżdżał do jej rodzinnego domu w Lesznie.

To dzięki Wałkiewiczom Żarski często podróżował, uczestniczył w plenerach malarskich w Zakrzewie, Wągrowcu, w Pakosławiu, wyjeżdżał z opiekunką na wystawy i wernisaże swoich prac plastycznych do galerii sztuk w Poznaniu, Krakowie, Koninie, Lesznie, Grudziądzu. To dzięki nim Żarski, uznawany wcześniej za niemówiącego, zaczął posługiwać się monosylabami i nabył codzienne nawyki kontaktowania się ze środowiskiem lokalnym. „Henryk nie mówił wcześniej, bo nikt z nim nie rozmawiał” – tak relacjonowała opiekunka artysty.

Prace plastyczne Żarskiego były prezentowane na ponad 30. wystawach w kraju i zagranicą, m.in. w Holandii, Belgii, Francji, Szwajcarii i w Stanach Zjednoczonych, są wysyłane na konkursy plastyczne, biennale i przeglądy, na których zdobywają liczne nagrody i wyróżnienia.

W pracy o charakterze twórczym ważny jest etap, który można określić terminem „spolegliwego opiekuna”, zapożyczonym od Tadeusza Kotarbińskiego: „Opiekun wtedy jest spolegliwy, kiedy można słusznie zaufać jego opiece, że nie zawiedzie, że zrobi wszystko, co do niego należy, że potrafi dotrzymać placu w niebezpieczeństwie i w ogóle będzie pewnym oparciem w trudnych okolicznościach” (Kosakowski 2003, s. 64–65). Dla wielu niepełnosprawnych ważna jest sama świadomość, że jest ktoś, kto wesprze, doradzi (Kosakowski 2003, s. 64–65).

Dla Wałkiewiczów poczucie misji w pracy z osobami z niepełnosprawnością była ich sposobem na życie, dającym im w pełni poczucie zawodowego spełnienia. Nie była „czymś” co tworzyli, ale „tym czymś” co odnaleźli w sobie. Równoległe z przyjętą życiową strategią, podejmowali działania zmieniające codzienną jakość życia osób z niepełnosprawnością „tak aby funkcjonowanie mieszkańca DPS-u w niczym nie różniło się od życia rówieśników w środowisku lokalnym”.

Nowe obszary możliwości i twórczych inspiracji Inicjatywy o charakterze otwartym. Pasja

Twórcza aktywność jest znaczeniem życia swoimi śladami, dokumentowaniem, że niepełnosprawność, to po prostu jedna z różnic indywidualnych człowieka (por. Kosakowski 2003, s. 53–67).

Dzięki pasji kilku osób, na początku lat 90. XX w. pojawiła się w Polsce po raz kolejny sztuka *art brut* i sztuka naiwna. W listopadzie i grudniu 1990 roku w foyer plockiego teatru dramatycznego prezentowano wystawę twórczości plastycznej „Jesteśmy tacy, jacy jesteśmy...” mieszkańców Państwowego Domu Pomocy Społecznej w Brwilnie. Towarzyszyła ona spektaklowi Alfonso Vallejo „Przeźroczyście zero”, w reżyserii Jacka Andruckiego. Nieprzypadkowo hiszpański autor, lekarz neurolog, poeta i malarz, bohaterami sztuki uczynił szaleńców, którzy wybrali się w „podróż do wymyślonej krainy szczęśliwości. [...] Świat jego dramatów wypełniają ludzie cierpiący na swego rodzaju rozpad osobowości, szaleńcy, ludzie dotknięci chorobami psychicznymi, które są skutkiem presji społecznych. Świat w ich odczuciu jest siedliskiem okrucieństwa i zła” – tak napisała w programie teatralnym Urszula Asnyk, tłumaczka sztuki (zob. Łoś 2009, s. 7). Jeśli ideę dramatu ekstrapolować na całe to zda-

zenie teatralne i ekspozycyjne, to wystawę można by odczytać jako manifest nobilitujący osoby, które na skutek przemocy społecznej (w ostatecznym rozrachunku) naznaczone są stygmatem miejsca pobytu (przetrzymywania?) i diagnozy psychologicznej lub psychiatrycznej (por. Łoś 2009, s. 7).

Kiedy w 1993 roku muzealnicy Tomasz Kordala i Zbigniew Chlewiński zorganizowali w Państwowej Galerii Sztuki w Płocku ogólnopolską wystawę sztuki z nurtu tzw. ekspresji psychopatologicznej „Przerażenie i ukojenie” i kiedy następnie pokazywano ją w radomskim Muzeum Okręgowym im. Jacka Malczewskiego, od tego czasu datuje się stała obecność Jackowskiego (wspomnianego we wstępie artykułu) w płockim środowisku miłośników sztuki nieoficjalnej. Andrzeja Janickiego i Jackowskiego zaproszono wówczas na konsultantów wystawy i do towarzyszącej jej publikacji (por. Łoś 2009, s. 8).

Płockie Zagłębienie Art Brut skupione wokół Stowarzyszenia „Oto Ja” organizuje coroczne plenery malarskie dla mieszkańców płockich Domów Pomocy Społecznej (z Brwilna, Miszewa). Organizuje również konkursy i wystawy, które wypromowały grono kilkunastu artystów znanych już dziś i wystawianych w polskich, a ostatnio również w europejskich galeriach, specjalizujących się w eksponowaniu tego nurtu w sztuce. Roman Rutkowski, Radosław Pytlewski, Tadeusz Głowała, Adam Dembiński, Krzysztof Wiśniewski, Włodzimierz Rosłon, Regina Chłudzińska, Barbara Chęcka i wielu innych nie są już anonimowymi uczestnikami warsztatów terapeutycznych, programowo biorących udział w zajęciach przewidzianych dla mieszkańców DPS, ale artystami podziwianymi w miejskich świątyniach sztuki (por. Łoś 2009, s. 8).

Jako członek Rady Centrum Sztuki Współczesnej, w 2007 roku Jackowski napisał (we wstępie do Katalogu z XI wystawy sztuki naiwnej i *art brut*): „Kolejny konkurs, kolejny dowód na słuszność tej inicjatywy. Dzięki znakomicie prowadzonym plenerom zgromadzone prace są rewelacyjne. Można je zestawić z dziełami najciekawszych artystów, zgromadzonych w kręgu Centrum Sztuki Współczesnej, [...] »Nasze« obrazy należą do najlepszych, zresztą w znacznym stopniu dzięki plenerom, dzięki metodyce pracy, którą stosuje pani Beata Jaszczak. [...] artyści grupy »Oto Ja« są świetni, wybitni na plenerach. Pozostając w kręgu Domu Opieki są mniej ciekawi, jakby bez entuzjazmu. [...] Nie wiem jak można zmienić tę sytuację, jest to bowiem sprawa opieki i metod pracy. Może przydałoby się sympozjum, podzielenie wiedzą, doświadczeniami?”

Zasługą Stowarzyszenia „Oto Ja”, które powstało z inicjatywy Beaty Jaszczak w 2006 roku, jest przede wszystkim odkrycie, eksponowanie i nadanie statusu społecznego artyście kilkunastu mieszkańcom Domów Pomocy Społecznej oraz upowszechnianie w świadomości publicznej idei o równouprawnie-

niu twórców różnych proveniencji (Łoś 2009, s. 9). Kontynuuje ono projekt „Oto Ja” z 1994 roku, którego celem jest poszukiwanie wyjątkowo uzdolnionych artystów z kręgu sztuki naiwnej i *art brut*. Stałym elementem przedsięwzięcia są odbywające się od 1998 roku plenery artystyczne adresowane do mieszkańców DPS z terenu Mazowsza, wzbogacone o konkursy i wystawy. Stowarzyszenie organizuje też konferencje naukowe na temat *art brut*, akcje edukacyjne i prospołeczne dla dzieci i młodzieży, opiekuje się największą i najbardziej wartościową kolekcją obrazów, rysunków i rzeźb sztuki naiwnej i *art brut* w Polsce (www.otoja.org.pl/oto-ja).

Beata Jaszczak stworzyła unikalną metodę pracy z artystami z niepełnosprawnością intelektualną i umysłową, polegającą na stworzeniu optymalnych warunków pracy przy jak najmniejszej ingerencji w proces twórczy, w myśl zasady: pomóż, ale nie przeszkadzaj, daj narzędzia, wzbogać warsztat, ale nie mów jak twórca ma pracować (www.otoja.org.pl/oto-ja).

Podczas mojego pierwszego spotkania z Panią Jaszczak w 2009 roku poruszyło mnie z jak wielkim zaangażowaniem i pasją opowiadała mi o swojej pracy z osobami z niepełnosprawnością. Jaszczak jest z wykształcenia plastyczką, nie prowadzi zajęć o charakterze arteterapeutycznym, z zamiłowaniem odkrywa twórców samorodnych i promuje sztukę pochodzącą z „własnego wnętrza”.

Inna płocka grupa, bez statusu formalnego, nieliczna, ale stanowcza i wytrwała w swych działaniach, składająca się z miłośników sztuki naiwnej, innej, *art brut*, tworzy niezależne środowisko skupione wokół Andrzeja Kwasiborskiego (zob. Łoś 2009, s. 10). Jacek Czuryło, Radosław Łobarzewski i wspomniany już wcześniej Chlewiński wraz z Kwasiborskim, tworzą swoisty *ansambl*, który „wspiera lidera w jego kolekcjonerskiej pasji i edytorskiej determinacji”, tak w nawiązanej korespondencji napisał do mnie Chlewiński, opisując pasję Kwasiborskiego: „bo Andrzej poza zbieraniem dzieł sztuki innej, samorodnej, intuicyjnej, itp., czyli różnie nazywanej, wydaje drobne publikacje akcydensowe o charakterze monograficznym, prezentujące wybranych przez siebie artystów i ich twórczość. Tych artystów Andrzej poznaje bezpośrednio, czyli z pierwszej ręki, co jest rzadkością wśród osób piszących o sztuce. Nie tylko z pierwszej ręki ich poznaje ale po prostu w ich domu i w pracowni, a nie wyłącznie na oficjalnych wystawach w obcych galeriach”.

Lider nieformalnej płockiej grupy, w katalogu do swojej kolekcjonerskiej wystawy, napisał: „Po tych spotkaniach z artystami czegoś mi brakowało. Zastanawiałem się, w jaki sposób można im pomóc. W 2002 roku powstał pomysł wydawania publikacji poświęconych tym właśnie bohaterom. Każda miała zawierać kilka reprodukcji, notę biograficzną, zdjęcie artysty. Wystarczyło, by skromne wydawnictwo rozsyłać do muzeów, galerii i ludzi związanych z bran-

żą sztuki, by świat się dowiedział o istnieniu tych wspaniałych ludzi. Do dziś (21 czerwca 2013 r.) ukazało się 35 zeszytów samizdatowego wydawnictwa AK” (Kwasiborski 2013).

Czy taka inicjatywa wystarczy? Aby twórca z niepełnosprawnością intelektualną mógł zaistnieć na rynku sztuki, oprócz aktywnej promocji jego dokonań, konieczna jest edukacja odbiorcy. Oba te zadania, połączone ze sobą jak system naczyń, ogniskują się jako główny cel placówki, jaką jest galeria twórczości osób z niepełnosprawnością (por. Daszkiewicz 2005b, s. 6).

W październiku 2005 roku w Galerii Tak w Poznaniu prezentowano niecodzienną wystawę pt. „Sny”. Pokazano prace plastyczne dwóch artystów, których różni prawie wszystko. Kuratorka wystawy, Joanna Daszkiewicz, napisała, że różni ich czas, miejsce, uznanie, poziom wiedzy i świadomość artystyczna. Zestawiono ze sobą litografie Marca Chagalla z pracami malarskimi Grzegorza Sienkiewicza. Chagall reprezentuje dorobek Wielkiej Awangardy, Sienkiewicz nurt sztuki naiwnej, samorodnej. Choć są na tak odległych marginesach, w tym śnie-aranżacji przemyka od jednego do drugiego, wspólnie wyśnione zwierzę, przedmiot czy dachy bliskiego sercu miasteczka (Daszkiewicz 2005a). Temu momentowi zetknięcia, z jednej strony sztuki oficjalnej, z drugiej twórczości osoby z niepełnosprawnością intelektualną, można nadać wymiar symboliczny. Potraktować jako znak czasu. Znak uchylania granic i reorganizacji pojęć (Daszkiewicz 2005b).

Przy okazji tej wystawy odbywały się również warsztaty: „Być jak Chagall”. 51 osób z niepełnosprawnością umysłową i intelektualną, uczestników warsztatów, miało za zadanie wykonać prace plastyczne, biorąc za wzór litografie Chagalla i pastele Sienkiewicza. Obok baśniowego świata uznanego artysty i obok rzeczywistości z nurtu sztuki innej, samorodnej, utworzył się świat osobny: delikatny, nieśmiały, jakby niepewny siebie, niepewny swojego istnienia. Asystując powstawaniu tego świata trzeba naprawdę być, jak uczył lis Małego Księcia, bardzo cierpliwym. W porównaniu ze swoimi inspiracjami, prace plastyczne pojawiły się jako nieśmiałe szkice, impresje, które nie rościły sobie do niczego pretensji. Być może chciały powiedzieć tylko tyle: „Jestem tutaj. Zwróć na mnie uwagę. To jest mój świat. Może to, co widzisz, wydaje ci się błaha i mało istotne, ale przecież... *dobrze widzi się tylko sercem. Najważniejsze jest niewidoczne dla oczu*” (Luterek 2007).

Zestawienie trzech tak różnych światów, podczas wystawy „Sny” i warsztatów „Być jak Chagall”, ukazało różnorodność inności, wielość światów wokół nas, które wciąż odkrywamy, a które pogłębiają nasz sposób odczuwania. To właśnie na płaszczyźnie sztuki, być może uda nam się choć trochę zrozumieć diametralnie inną od naszej wrażliwość (por. Luterek 2007).

Wyrazem poszukiwania twórców samorodnych w Polsce jest działalność galerii sztuki w Płocku – Oto Ja, w Poznaniu – Tak, w Szczecinie – Pod Sukniami, w Krakowie – Art Naif, w Bydgoszczy – Galerii Sztuki Ludowej i Nieprofesjonalnej i kilku innych, bez statutowych deklaracji otwartych na przyjęcie nieprofesjonalnych, wartościowych artystów (por. Łoś 2009, s. 10).

Niezwykle silny wpływ na rozwój i rozpoznanie malarstwa naiwnego ma Ogólnopolski Konkurs Malarski im. Teofila Ociepki. Organizowany od 1996 roku przez Wojewódzki Ośrodek Kultury w Bydgoszczy przegląd ma za zadanie odkrycie nowych talentów, wychwycenie nowych indywidualności (por. Zapora 2013, s. 12).

Sztuka inna, naiwna i *art brut* przez wiele lat żyły w Polsce przede wszystkim w kręgu prywatnych kolekcjonerów. W muzeach najbogatsze i najciekawsze zbiory *art brut* mają obecnie m.in. Muzeum Śląskie w Katowicach, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Państwowe Muzea Etnograficzne w Warszawie, Krakowie i Toruniu oraz Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku (por. Zapora 2013, s. 12–13).

W 2005 roku minęło 40 lat od pokazanej w 1965 roku w warszawskiej Zachęcie wystawy „Inni” i 20 lat od wystawy „Talent, Pasja, Intuicja” w Muzeum Okręgowym w Radomiu. Chcąc zachować 20-letni cykl prezentowania wielkich retrospekcji sztuki innej, surowej, naiwnej, czy po prostu nieprofesjonalnej, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu (dawniej Muzeum Okręgowe) wraz z Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, kolejno, w siedzibach obu placówek udostępniły miłośnikom i koneserom wystawę „Talent, Pasja, Intuicja II” (Zieleziński 2005, s. 8). Była to największa i najpełniejsza w historii polskiego muzealnictwa czy wystawiennictwa, prezentacja tego nurtu w sztuce. Pokazano 570 prac 135 autorów – malarstwo, grafikę, rysunek, rzeźbę drewnianą i ceramiczną oraz tkaninę. Ekspozyty pochodziły z 12 polskich muzeów i kilkunastu pracowni terapii zajęciowej, Domów Pomocy Społecznej i szpitali psychiatrycznych oraz z kolekcji prywatnych (Zieleziński 2005, s. 8).

Mimo to brak powszechnej wiedzy o sztuce *art brut*, naiwnej, innej, samorodnej itd. w Polsce skazuje gros twórców niepełnosprawnych na niebyt artystyczny, bądź ich prace są niedoceniane przez środowisko lub zmusza się ich do pracy w znanych powszechnie konwencjach, zabijając w nich prawdziwą pasję twórczą. Instruktorzy często to wiedzą i czują, ale muszą mieć wsparcie w środowisku rodziców, kierowników, dyrektorów placówek (por. Leonowicz 2005, s. 10).

Dzięki wysiłkowi kuratorki Małgorzaty Szaefer z Galerii Tak w Poznaniu od 22 lutego do 25 maja 2013 r. w museum art)&(marges w Brukseli doszła

do skutku pierwsza zbiorowa wystawa polskich twórców *art brut* za granicą. Na wystawie „Une hostie dans une bouteille. Art outsider Polonais” – „Hostia w butelce. Art Brut z Polski” swoje kolekcje udostępniły m.in. Galeria Art Nafif (Kraków), Oto-Ja (Płock), Tak (Poznań), Pod Sukniami (Szczecin) oraz Andrzej Kwasiborski (Płock), a więc najważniejsze „miejsca” *art brut* w naszym kraju. Pokłosem tej wystawy była kolejna – „Les Saints d’Art Brut Polonais” – w Museum Creation Franche w Begles we Francji (od lipca do września 2013 roku). Kuratorką była również Pani Szaefer wespół z Pascalem Rigeade. To dwie niezwykle istotne wystawy. Na pierwszej zaprezentowało się 20 polskich autorów, na drugiej – kilkunastu (m.in. Barbara Chęcka, Kazimierz Cycoń, Adam Dembiński, Tadeusz Głowala, Władysław Grygny, Marian Henel, Ryszard Kosek, Konrad Kwasek, Edmund Monsiel, Justyna Matysiak, Iwona Mysera, Julian Stręk, Edward Sutor, Maria Wnęk, Stanisław Zagajewski, Henryk Żarski (zob. krzesla.blogspot.com).

Kiedy zapytałam Panią Szaefer, w jaki sposób pracuje z artystami z niepełnosprawnością odpowiedziała mi niezwykle prosto: „z twórcami outsider art. jesteśmy przyjaciółmi, tak jak z Niną Matysiak [laureatką Grand Prix Triennale Self-Taught Art INSITA w Bratysławie w 2007 r. – dop. autorki], wspólne zakupy ciuchów, malowanie paznokci, opalanie nad morzem, dużo rozmów przez telefon”.

Po wielu spotkaniach, rozmowach i w nawiązanej korespondencji z Panem Chlewińskim, udało mi się nakłonić go do opowiedzenia o motywach zainteresowania sztuką naiwną, inną, *art brut*. Chlewiński, z wykształcenia filozof, jest znanym już w Polsce miłośnikiem sztuki samorodnej, obok Jackowskiego, najbardziej kompetentnym znawcą tej sztuki. Jest kuratorem w Muzeum Mazowieckim w Płocku i jako członek swojej grupy poszukiwawczej artystów samorodnych, przyjaciel Kwasiborskiego, często uczestniczy w wyprawach organizowanych przez lidera.

Zatem misja, pasja czy kariera? O swoich pierwszych przedsięwzięciach w zakresie poznawania tych artystów i ich twórczości Chlewiński opowiada, że były napędzane pasją i miały charakter prywatny. Z czasem, dzięki spotkaniom, konferencjom, wystawom, poznawał osoby i środowiska, z którymi mógł podzielić się swoją pasją, uwagami na temat sztuki czy terapii. Podczas Międzynarodowej Konferencji Szkoleniowo-Naukowej z cyklu Psychiatria i Sztuka pt. „W kierunku autentyczności. Twórcza ekspresja i artyści z kręgu art brut”, w maju 2011 r. w Krakowie, Chlewiński trafnie zwrócił uwagę na temat niedostatku problematyki akademickiej z zakresu tradycyjnej estetyki: „niedaleko zajdziemy zajmując się wyłącznie terapią. Rozumiem cele stowarzyszenia i konferencji krakowskich, ale w mojej postawie tkwi pewna aberracja ku wy-

jaśnieniu twórczości artystycznej a w szczególności tej, którą zaliczamy do *art brut*. Dlaczego ludzie tworzą takie przedmioty, czemu te przedmioty służą, jakie pełnią funkcje, **przede wszystkim dla ich autorów** – jakie własne potrzeby zaspokajają twórcy *art brut*? Bo proszę zauważyć, często te przedmioty (dlatego tak je nazywam) są wyzbyte wartości artystycznych, niekiedy bliższe są jakimś konstrukcjom z panoptikum niż z dziedziny sztuki. **Gdy podejmuję nad takim zjawiskiem refleksję, to nie mogę się zatrzymać nad twórcami z marginesu, szpitali i DPS-ów, tu w grę wchodzi pytanie o człowieka w ogóle i jego tęsknoty, które chce zaspokoić, wcale nie przy pomocy wytworów, które my zaliczamy do dzieł sztuki**”.

Nazwy ewoluują, np. ze sztuki naiwnej na *art brut*, lecz artyści pozostają ci sami: mieszkańcy domów pomocy społecznej, kloszardzi, marynarze, pacjenci szpitali psychiatrycznych – jednym słowem – outsiderzy. Początkowe starania Chlewińskiego w zakresie poznawania artystów *brut*, motywowane poznawczo, wzbogaciły się o pragnienie zaspokajania tęsknot natury estetycznej, „a obecnie to już w jakimś stopniu sposób życia, [...], bo *art brut*, sztuka naiwna, czy jakkolwiek jeszcze inaczej ją nazwiemy, obecna jest z dużą intensywnością w moim życiu ponad dwadzieścia lat”.

Prawo do wolnego dokonywania wyborów w twórczości plastycznej osób z niepełnosprawnością intelektualną

Ludwik Zimmerer napisał „zadaniem naszym, byłoby dodawanie otuchy znanym nam twórcom w ich trudzeniu się, aby być sobą” (Zimmerer 1980, s. 96).

Aleksander Jackowski pisał: „Nawet gdy artyści awangardy zanegują rolę sztuki, ocalą ją ci, dla których jest ona promieniem nadziei, śladem istnienia, głosem z oddali samotności. Dla nich jest koniecznością” (Zieleziński 2005, s. 9).

Rola podmiotowości osoby z niepełnosprawnością w koncepcjach pedagogicznych, a także w praktyce i teorii pedagogiki specjalnej w Polsce, zajmuje coraz więcej miejsca. Interesująco ujmuje tę kwestię Tadeusz Tomaszewski: podmiotowość to „to, że człowiek jest »kimś«, że ma określoną «tożsamość», która go wyróżnia od innych, że jego własna działalność zależy w znacznym stopniu od niego samego” (Kosakowski 2003, s. 40). Czesław Kosakowski cytuje – oprócz Tomaszewskiego – wielu innych uznanych polskich psychologów i wybitnych pedagogów, którzy na gruncie rewalidacji zauważają ogromne znaczenie twórczości artystycznej dla osób z niepełnosprawnością, lecz mnie

najbardziej poruszyło to, co powiedziała jedna ze studentek autora tej książki (urodziła się bez nóg i z prawostronnym paraliżem): „Rehabilitacja powinna usprawniać tak daleko, jak to jest możliwe, ale powinna także rysować nowe horyzonty, w których człowiek kaleki znalazłby **swoje określone miejsce na ziemi**. Miejsce bez złudnych oczekiwań i niepotrzebnych nadziei, w którym można powiedzieć sobie samemu: **tutaj na pewno dam sobie radę**. Tego wszystkiego inwalida nie osiągnie sam. **Musi spotkać w swoim życiu ludzi, dla których jego problemy staną się problemami i sprawami wspólnymi**” (Kosakowski 2003, s. 46).

Jeden ze znanych już w środowisku miłośników sztuki naiwnej i *art brut*, samorodny twórca z Domu Pomocy Społecznej w Miszewie pod Płockiem (powstał o nim film dokumentalny, pokazywany następnie na I Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych o Twórcach Samorodnych AU-Tfestiwal w Poznaniu, listopad 2013 roku), podpisuje swoje obrazy: „artysta malarz wielobranżowy”. Jest „kimś”. Jego prace były już przedstawiane na wielu polskich i zagranicznych wystawach. Tadeusz Głowala miał to „szczęście”, że na początku lat 90. spotkał Beatę Jaszczak, która wtedy jako instruktorka plastyki odwiedzała DPS z terenu Mazowsza, w poszukiwaniu talentów. Pasja dwóch osób spotkała się na płaszczyźnie sztuki i „sprawy stały się wspólne”. Tak samo jest z osobą i twórczością Ryszarda Koska, którego obrazy możemy dziś podziwiać dzięki zaangażowaniu Chlewińskiego i Kwasiborskiego, i wielu, wielu innych twórców samorodnych, niepozornych w wyglądzie, pięknie opisanych w jedynej jak dotąd książce, która ukazała się w Polsce w połowie lat 90. Wielu już z tych artystów nie żyje, tak jak Stanisław Zagajewski, którego osoba i dzieło skupiła w zeszłym roku duże grono miłośników sztuki *art brut* na Sympozjum we Włocławku (w Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, czerwiec 2013 r.) lecz niezwykle album, autorstwa wspomnianego już na początku artykułu Aleksandra Jackowskiego, pt. *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, w 1995 roku odbił się szerokim echem w środowisku osób interesujących się sztuką inną, osobną, nieuczoną (w przeciwieństwie do akademickiej i „artystów z dyplomami”). W swoim przemówieniu, przed wręczeniem autorowi Dyplomu Warszawskiej Premiery Literackiej w listopadzie 1995 roku, przewodniczący jury prof. Andrzej Lam powiedział m.in.: „Zasługą Aleksandra Jackowskiego to wytrwały wybór tych dzieł, fachowy komentarz, a nade wszystko literackie portrety ich twórców. Wyłaniają się stąd nieprzeciętne ludzkie indywidualności, dla których wysiłek tworzenia staje się istotą życia [...]. Jest to fenomen antropologiczny, rzucający światło na potrzebę symbolizowania świata zewnętrznego i wewnętrznego, w każdych warunkach i okolicznościach i składający do

zadawania pytań sobie i innym: **co właściwie wiemy o sobie, co kryje się za niepozorną często powierzchwnią?**” (Lam 1995, s. 199).

Aleksander Jackowski napisał, że poznał wielu niezwykłych ludzi. We wstępie zwrócił się do czytelników z prośbą, aby oglądając ilustracje, nie pomijali opisów sylwetek autorów: „Powiedz Wam dużo – o człowieku, o tym, czym jest twórczość i co to znaczy być artystą” (Jackowski 1995, s. 5–7).

Książka Jackowskiego odkrywa przed nami zadziwiające losy tych ludzi, którzy w sztuce znaleźli prawdziwy sens swego istnienia. (zob. Chwędzuc 1995).

„Bywają różne warsztaty. Warsztat Aleksandra Jackowskiego jest – ośmielam się rzec – warszatem wzorcowym dla każdego, kto pracuje z drugim człowiekiem” (zob. Wyka 1995).

Liczne i bardzo pochlebne recenzje *Sztuki zwanej naiwną*, przyczyniły się do dużej popularności tej książki. Od razu należy dodać, że jest ona swoistą „biblią” również obecnie. Dla osób, które interesują się zjawiskiem sztuki samorodnej, dla miłośników sztuki naiwnej i *art brut*, to jedyny taki album, ukazujący istotę zjawiska tego nurtu w Polsce.

W wywiadzie ze Zbigniewem Benedyktowiczem (zob. Benedyktowicz 1995, s. 210–211), Jackowski często podkreślał, że kończy się era samotników, samorodnych twórców, że nie ma również w Polsce wielu kolekcjonerów czy miłośników tej sztuki. I tutaj na szczęście się mylił.

Tak jak podmiotowość w kontekście niepełnosprawności nie jest problemem nowym, który nie doczekał się jeszcze dogłębnej analizy na gruncie pedagogiki specjalnej (zob. Kubiak-Szymborska 2012, s. 135), tak samo jest z twórczą obecnością osób z niepełnosprawnością intelektualną. Wprawdzie Kosakowski nawiązując do Marii Grzegorzewskiej pisał o konieczności dynamizowania osób z niepełnosprawnością, upatrując w autorewalidacji szansę na zmianę aktywności sprawczej i poznawczej tych osób oraz ich systemu wartościowania siebie i świata (Kosakowski 1997), lecz o wartościowej obecności osoby z niepełnosprawnością intelektualną na gruncie sztuki pisze się najczęściej tylko w kontekście terapii. Ale przecież sam fakt wyrażania siebie jest okolicznością wspólną dla zdrowych i chorych. Aktywność twórcza związana jest integralnie z podmiotem i od niego kieruje się na zewnątrz. Akt twórczy jest sposobem istnienia w świecie, wyrażaniem siebie i formą komunikowania o sobie światu. To właśnie twórca za pośrednictwem swojego dzieła ingeruje, wpływa na innych i zmienia innych – a nie na odwrót (zob. Madejska 1975, s. 24). W *art brut* dochodzi jeszcze do bardzo istotnej komunikacji: artyści ze sobą samym. On nie zawsze chce pokazywać światu to co stworzył, a czasem nawet szybciej zniszczy pracę, zanim ją ukończy.

Polskie środowisko miłośników sztuki naiwnej i *art brut*, które wbrew niepokojom Jackowskiego od lat 90. stale powiększa swoje grono, ukazuje twórczą obecność osób z niepełnosprawnością intelektualną nie z racji wyróżnienia ich niepełnosprawności, lecz jako utalentowanych samorodnych artystów. Ukazuje ludzi, którzy swoją twórczą determinacją potrafią „zarazić”, zafascynować swoją pasją, potrafią wpłynąć na nas, porazić swoją szczerością. W kulturze języka francuskiego, tam gdzie narodziło się określenie *l'art naïf*, sztuka naiwna, oznacza „czystego serca, autentyczna, szczerą” (zob. Jackowski 1995, s. 13).

„Wprowadzanie ich w normalne życie społeczne, tak aby zniknęła etykieta niepełnosprawnego, przed którą oni bardzo bronią się” (zob. Wojciechowski 2001, s. 114) przez aktywność i podejmowane działania tego środowiska udaje się najlepiej.

Bibliografia

- Benedyktowicz Z. (1995), *Z Aleksandrem Jackowskim o Sztuce zwanej naiwną i Na skróty*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 3–4.
- Chlewiński Z. (2014), Na podstawie nawiązanej korespondencji.
- Chwedczuk M. (1995), *Polubiły mnie farby, widać*, „Wiadomości Kulturalne” 8.10.1995.
- O księżce Aleksandra Jackowskiego „Sztuka zwana naiwną”*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 3–4.
- Daszkiewicz J. (2005a), *Chagall, Sienkiewicz, SNY – litografia i malarstwo*, Katalog wystawy, Galeria Tak, Poznań.
- Daszkiewicz J. (2005b), *Dlaczego tworzą? – wokół sztuki art brut*, Wielkopolski Portal Informacyjny Osób Niepełnosprawnych. Pion, Poznań.
- Jackowski A. (1995), *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Wydawnictwo Krupski i S-ka, Warszawa.
- Jackowski A. (2007), *O konkursie „Oto Ja.”*, Katalog XI wystawy sztuki naiwnej i Art Brut „Oto Ja”, Płock.
- Jankowska K. (2008), *Art brut – sztuka szlachetna i gorzka, rozpoznanie i próby osłodzenia*, Katalog wystawy poplenerowej, Fundacja Fabryka UTU, Toruń.
- Jaszczak B. (2009), Na podstawie przeprowadzonego wywiadu, Płock.
- Jaszczak B. (2014), Na podstawie nawiązanej korespondencji.
- Kosakowski Cz. (2003), *Węzłowe problemy pedagogiki specjalnej*, Wydawnictwo „Akapit”, Toruń.
- Krause A. (2009), *Relacje i doświadczenia społeczne osób z niepełnosprawnością – wyjściowe tezy dyskursu*, [w:] *Dyskursy pedagogiki specjalnej*, nr 8, Kosakowski Cz., Krause A., Wójcik M. (red.), Wydawnictwo „Akapit”, Toruń–Olsztyn.
- Kubiak-Szymborska E. (2012), *Podmiotowość: o szansach i możliwościach rozwoju*, [w:] *Niepełnosprawność – w zwierciadle dorosłości*, Kijak R.J. (red.), Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków.
- Kwasiborski A. (2013), *Od art brut do art naïve*, Katalog wystawy, Płock.
- Lam A. (1995), *O księżce Aleksandra Jackowskiego „Sztuka zwana naiwną”*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 3–4.

- Łoś Z. (2009), *Tęsknota za naiwnością... z płockiej perspektywy*, [w:] *Od egzekucji do uniewinnienia*, Chlewiński Z. (red.), Muzeum Mazowieckie w Płocku, Płock.
- Madejska N. (1975), *Malarstwo i schizofrenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Migdał J. (2005), *Talent, Pasja, Intuicja. Polska sztuka nieprofesjonalna 1945–2005*, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu we współpracy z Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, Radom.
- Szaefer M. (2014), Na podstawie nawiązanej korespondencji.
- Szejnert M. (1965), *Imi*, „Tygodnik Kulturalny” nr 33.
- Wałkiewicz A. (2014), Na podstawie przeprowadzonego wywiadu.
- Wałkiewicz S. (2014), Na podstawie nawiązanej korespondencji i przeprowadzonego wywiadu.
- Wojciechowski A. (2001), *Terapia przez twórczość*, [w:] *Obecność: zebrane teksty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń.
- Wolanin Z. (2005), *Talent, Pasja, Intuicja. Polska sztuka nieprofesjonalna 1945–2005*, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu we współpracy z Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, Radom.
- Wyka A. (1995), *Lekcja*, „Exlibris” dodatek „Życia Warszawy” nr 88, grudzień 1995.
- Zapora A. (2013), *Inne spojrzenie. Art brut w Polsce*, Katalog wystawy, Włocławek.
- Zieleziński A. (2005), *Talent, Pasja, Intuicja. Polska sztuka nieprofesjonalna 1945–2005*, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu we współpracy z Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, Radom.
- Zimmerer L. (1980), *Paradoksy opieki nad twórczością nieprofesjonalną*, [w:] *Plastyka nieprofesjonalna*, Jackowski A. (red.), Instytut Sztuki Polskiej PAN, Wydawnictwo COK, Warszawa.

Źródła internetowe

- Luterek G. (2007), *Oswajanie światów*, http://www.pion.pl/temat_pion.php?pokaz_art=T&id=17&id_art=35 [data pobrania: 19.09.2007].
- <http://www.krzesla.blogspot.com/p/surowe-historie-czyli-art-brut.html> [data pobrania: 04.01.2014].
- http://www.pion.pl/temat_pion.php?pokaz_art=T&id=17&id_art=31 [data pobrania: 19.09.2007].