

il. 1 D. Stachowski, *Polski schron bojowy*, 2015, obiekt, 15,5 × 10 × 10; http://muzeumwspolczesne.pl/mww/wp-content/uploads/2017/04/04_Daniel-Stachowski-Polski-Schron-Bojowy-2015-1.jpg (data dostępu: 12 X 2017)

Daria Skok
Uniwersytet Wrocławski

Quart 2017, 3
PL ISSN 1896-4133
[s. 101-108]

Uniknąć naznaczenia

Refleksja nad metodologią badań outsider artu na przykładzie wystawy „Schron bojowy” w Muzeum Współczesnym Wrocław

W maju 2017 r. w Muzeum Współczesnym Wrocław (MWW) otwarto wystawę pod tytułem „Schron bojowy”, gdzie były prezentowane prace artystów „profesjonalnych” oraz „outsiderów”¹. Kuratorkami projektu były Joanna Pawlik, jednocześnie jedna z artystek, oraz Agnieszka Chodysz-Foryś. Nad zagadnieniem outsider artu toczy się dyskusja dotycząca definicji oraz granic nurtu, czego świadectwem jest pojawianie się coraz częściej sztuki outsiderów w przestrzeniach publicznych instytucji sztuki współczesnej. Ni-

niejszy tekst, dla którego punktem wyjścia jest wystawa prezentowana w MWW, stanowi próbę przyjrzenia się zjawisku pod kątem charakterystyki pojęcia i możliwych metod badawczych, za pomocą których można by było badać sztukę outsiderów.

Na przestrzeni ostatnich kilku lat daje się w Polsce zauważyć wzmożone zainteresowanie instytucji sztuką z kręgu outsider art. W 2014 r. w krakowskim Muzeum Sztuki Współczesnej (MOCAK) otwarto wystawę „Prywatne wnętrza”,

¹ Terminy te ujmuję na razie w cudzysłów, ponieważ – jak będę się starała dalej wykazać – są one wysoce niewystarczające i umowne.

prezentującą prace pacjentów szpitala psychiatrycznego. Głośnym pokazem, bo zorganizowanym na zamknięcie pawilonu „Emilka”, czyli nieistniejącej już siedziby Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (MSN), była wystawa pod tytułem „Po co wojny są na świecie” (2016). Ekspozycja przygotowana przez Zofię Czartoryską i Katarzynę Karwańską doczekała się także swojej kontynuacji w postaci wystawy „Nie jestem już psem” (2017), która została pokazana w Muzeum Śląskim w Katowicach. Sztuka outsiderów zdominowała także sporą część tegorocznego festiwalu OUT OF STH organizowanego przez galerię BWA Awangarda we Wrocławiu. Ujęcie problemu przez kuratorki „Schronu bojowego” różni się znacząco od propozycji kuratorek MSN, realizację ekspozycji w MWW wyróżnia bowiem zawieszenie teoretycznych ram i definicji sztuki profesjonalnej i nieprofesjonalnej, nad których rewizją od kilku lat pracuje Czartoryska. Tym samym „Schron bojowy” stanowi dla mnie punkt wyjścia do refleksji nie tylko nad terminologią i wiążącymi się z nią granicami badawczymi, lecz także nad doбором metodologii, który wydaje się kluczowy przy analizowaniu tego typu ekspozycji.

W popularnonaukowym obiegu sztuka nieprofesjonalna bywa określana wymiennie jako outsider art i art brut, co stanowi oczywisty błąd. Art brut jest pojęciem ściśle historycznym i odnosi się do kolekcji sztuki francuskiego artysty Jeana Dubuffeta, który tworzył ją w latach 40. XX w., zafascynowany sztuką głównie pacjentów szpitali psychiatrycznych. Z języka francuskiego *brut* tłumaczy się jako ‘surowy’, ‘wytrawny’. Powszechnie zaś, poza środowiskiem naukowym (choć często nadal w profesjonalnym polu sztuki), ze sztuką tworzoną przez osoby chore psychicznie bądź upośledzone intelektualnie łączono cechy takie jak naturalność, szczerość, czystość emocji. Z dzisiejszego punktu widzenia naiwność i romantyczność tej wizji wydaje się oczywista. Kolekcja Dubuffeta nie była zbiorem pozbawionym jego wpływu i wizji. Wiadomo, że artysta skrupulatnie dobierał dzieła, inicjując tym samym w sposób świadomy nowy nurt osadzony w modernistycznych prawidłach. Pojęcie owo stanowi dziś termin zamknięty, historyczny, a jego miejsce zajął termin szerszy: outsider art,



il. 2 K. Kurzawa, *Neo TWSE*, odcinek 2, 2017; <http://muzeumwspolczesne.pl/mww/wp-content/uploads/2017/05/miej-sca-bezpieczne-1.jpg> (data dostępu: 12 X 2017)

sztuka outsiderów, sztuka wykluczona z głównego, instytucjonalnego obiegu. Obejmuje on szeroko pojętą sztukę „poza głównym nurtem”, czyli zarówno sztukę osób chorych psychicznie, upośledzonych intelektualnie, bez wykształcenia artystycznego, jak i – według definicji – niezajmujących się sztuką w sposób profesjonalny. W Polsce próbę wykrystalizowania precyzyjnej definicji dodatkowo komplikuje tradycja sztuki prymitywów, na co zwraca uwagę Czartoryska². Na potrzeby wystawy „Po co wojny są na świecie” posłużyła się ona terminem „sztuka nieprofesjonalna”. Jednak i to pojęcie wydaje się niewystarczające:

Co oznacza bowiem „nieprofesjonalny”? Nie na poziomie socjologicznych definicji, ale potocznego języka, którym komunikujemy się z widzem. Według słownika PWN: „1. nie zajmujący się czymś zawodowo, 2. pozbawiony profesjonalizmu, znajomości rzeczy”. Ta pierwsza cecha przynajmniej w odniesieniu do kilku artystów była nieprawdziwa, ta druga – właściwie do wszystkich³.

² Z. Czartoryska, *Sztuka outsiderów jako sztuka współczesna. Przypadek wystawy „Po co wojny są na świecie” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, „Szum” 2017, 7 IV, <https://magazynszum.pl/krytyka/sztuka-outsiderow-jako-sztuka-wspolczesna-przypadek-wystawy-po-co-wojny-sa-na-swiecie-w-muzeum-sztuki-nowoczesnej-w-warszawie> (data dostępu: 24 VIII 2017).

³ *Ibidem*.

Jeśli zatem samo nazwanie zjawiska, z jakim mamy do czynienia w przypadku sztuki outsiderów, budzi tak wielkie trudności i niejasności, czy możliwe jest jej badanie, interpretacja? Na jakiej zasadzie ustalić jej stosunek do sztuki współczesnej, tej nazywanej profesjonalną? Zainteresowania większości badaczy zazwyczaj wykluczają sztukę outsiderów z pola sztuki, której przynależność będzie prawo do uniwersyteckiej metodologii badawczej. Historycy na ogół traktują sztukę nieprofesjonalną – np. sztukę tworzoną przez osoby chore psychicznie, sztukę dzieci czy sztukę ludową – jako gatunki, których za działanie *sensu stricto* artystyczne uznać nie można. Marek Arpad Kowalski wyróżnia trzy aspekty sztuki ludowej jako jednej z dziedzin sztuki nieprofesjonalnej – są to: „brak wykształcenia formalnego, tworzenie dla siebie lub tworzenie zarobkowe, ujednolicanie się tematyki”⁴. Podobne podejście do tematu prezentował Aleksander Jackowski, autor *Sztuki zwanej naiwną*⁵, twórca wystawy prezentującej sztukę nieprofesjonalną w 1965 r. w Zachęcie, gdzie zestawiał sztukę naiwną ze sztuką ludową, tym samym wskazując na jej odrębność wobec profesjonalnego nurtu. Takie inicjatywy jak „Schron bojowy” czy „Po co wojny są na świecie” charakteryzuje zupełnie inne niż Jackowskiego, inkluzyjne podejście do problemu, choć w przypadku pierwszej wszelkie kategorie zostały zawieszane, a w przypadku drugiej kuratorka poddała analizie terminologię i relacje sztuki outsiderów do sztuki współczesnej.

Zarówno postawę Pawlik i Chodysz-Foryś, jak i Czartoryskiej i Karwańskiej wobec outsider artu charakteryzuje utopijne marzenie dowartościowania, inkluzji doskonałej, które jednak zaistnieć nie mogą. Chantal Mouffe i Ernesto Laclau i Judith Butler wskazują na paradoks lewicowych działań (i marzeń) o inkluzji doskonałej, czyli takiej, która, tworząc pole wspólne, nie będzie jednocześnie wytwarzać nieintencjonalnych wykluczeń w sferze społecznej i politycznej. Badacze wskazują, że wszelka inkluzja, choćby ta totalna, nie może zaistnieć bez ustanowienia pola, do którego miałyby być włączane wykluczone ówczynie jednostki, grupy czy społeczności. Zaistnienie pola zawsze zaś skutkuje wyodrębnieniem granic, a więc nieintencjonalnym wy-

kluczeniem. Powołując się na Mouffe i Laclau, Butler nazywa ten mechanizm pojęciem konstytutywnego wykluczenia⁶, które wywodzi z teorii hegemonii i agoniki Mouffe i Laclau⁷. Tworzenie jakiegokolwiek pola – w tym przypadku pola sztuki współczesnej, spoza którego identyfikowana jest sztuka outsiderów i następnie w owe pole włączana – odbywa się na zasadzie relacji my–oni, które w *Polityczności* Mouffe nazywa konstruowaniem konstytutywnego zewnątrz⁸, a więc takiego konstruowania tożsamości, które możliwe jest jedynie poprzez określenie różnicy (tutaj: artysta profesjonalny / artysta nieprofesjonalny). Jeśli za nasze pole uznać nie sferę życia społecznego i politycznego, lecz sztukę współczesną, próba inkluzyjnego wpisania w nią sztuki outsiderów okaże się kłęską. Mechanizm włączenia outsider artu w pole sztuki współczesnej, czego przykładem są dwie wystawy kurowane przez Czartoryską, zakłada dowartościowanie sztuki (dotychczas) wykluczonych. Jakkolwiek jest to działanie etycznie dobre, nieumyślne nakreślenie różnic i granic – linii demarkacyjnych, mówiąc językiem Mouffe, Laclau i Butler – jest nieuniknione.

Przyjrzyjmy się strategii obecnej na „Nie jestem już psem”, wystawie-kontynuacji „Po co wojny są na świecie”, prezentowanej w 2017 r. w Muzeum Śląskim w Katowicach. Kuratorki obok prac outsiderów (artystów „nieprofesjonalnych”, tworzących hobbystycznie, osób chorych psychicznie, funkcjonujących poza profesjonalnym obiegiem sztuki czy upośredzonych intelektualnie) umieściły m.in. fotografie Ryszarda Kisiele, założyciela pierwszego w powojennej Polsce pisma gejowskiego i autora amatorskich przebieranych – dziś słynnych, ikonicznych, kampowych – sesji zdjęciowych. Strategia ta z jednej strony stanowi o inkluzji, zrównaniu wobec siebie artystów uznanych i funkcjonujących w obiegu instytucjonalnym oraz artystów wykluczonych. Kisiel w czasach swojej młodości nie tworzył jednak sztuki przez duże S, a jedynie zabawne sesje na potrzeby swojego środowiska. Niedługo działania marginalne, kiczowate i nieważne z punktu widzenia pozagejowskiego środowiska, nieuważane przez ich autora za sztukę i do tego miana niepretendujące, dziś są pokazywane

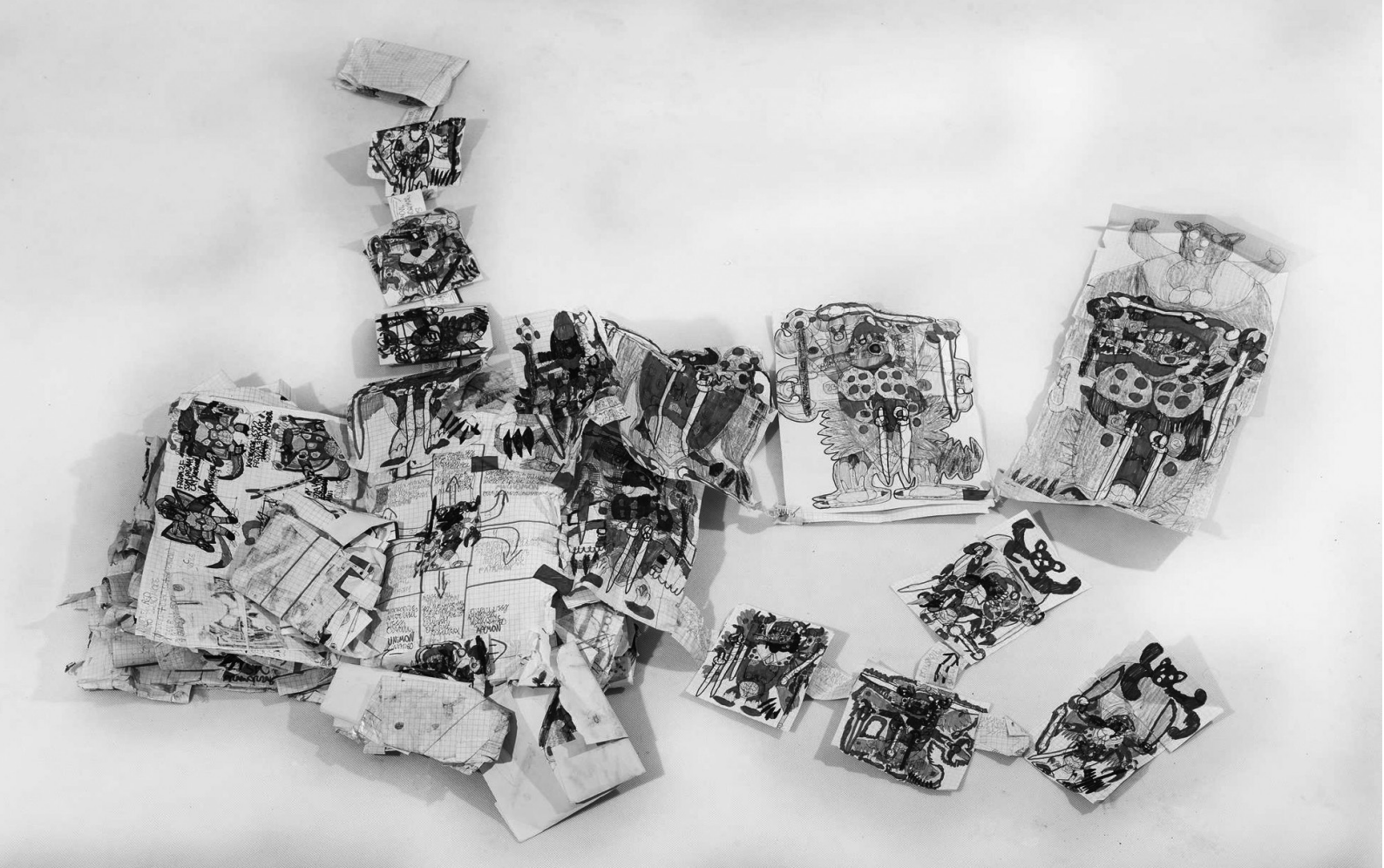
⁴ M. A. Kowalski, *Sztuka fraszobliwa*, Warszawa 1988, s. 112.

⁵ A. Jackowski, *Sztuka zwana naiwną*, Łódź 1995.

⁶ J. Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, Warszawa 2016, s. 7.

⁷ E. Laclau, C. Mouffe, *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, przeł. S. Królak, Wrocław 2007, s. 102.

⁸ C. Mouffe, *Polityczność*, Warszawa 2008, s. 30.



il. 3 K. Kurzawa, *Zeszyty*, 2015–2016; http://muzeumwspolczesne.pl/mww/wp-content/uploads/2017/04/05_Kamil-Kurzawa-Notebok-2015-2016-1.jpg (data dostępu: 12 X 2017)

w oficjalnych instytucjach sztuki (Zachęta, Małopolski Ogród Sztuki) i uznawane za kultowe. Porównanie prac artystów i artystek outsiderów, których prace można było zobaczyć na wystawie, po pierwsze uwydatnia ich aktualną „wykluczoną” pozycję, po drugie każe się zastanowić, ilu z nich może w przyszłości osiągnąć pozycję Kisiela? Strategia ta, mająca na celu włączenie wykluczonych w demokratyczne pole sztuki, gdzie ta profesjonalna i nieprofesjonalna nie będą różniane, nieuchronnie musi wyjść od wyodrębnienia wykluczonych – dokonuje się zatem podwójne, wtórne wykluczenie.

Być może trafniejszą strategią jest ta zastosowana przez Pawlik i Chodysz-Foryś w projekcie kuratorskim wystawy „Schron bojowy”, a mianowicie pominięcie wszelkich rozważań teoretycznych na temat pojęć, nurtów i kategorii i przygotowanie wystawy problemowej, dokładnie na ta-

kich zasadach, na jakich przygotowuje się każdą wystawę problemową sztuki współczesnej, mimo tego, że była to jedna z najkrócej prezentowanych ekspozycji czasowych w MWW (19 V – 5 VI 2017). Jedną z kuratorek, a zarazem artystką, Pawlik, ma amputowaną nogę. Ten wątek autobiograficzny pojawia się czasem w jej twórczości, jednak na podstawie tej niesprawności nie można zakwalifikować Pawlik jako artystki outsiderki. Pawlik wystawiła swoje prace obok Kamila Kurzawy i Daniela Stachowskiego, nadając ekspozycji problemową i jednocześnie polityczną linię narracyjną. Tło stanowiła zapętłona projekcja filmu Pawlik *Tren Threnody*, który pod względem wizualnym nie rzucał się w oczy po przekroczeniu przestrzeni wystawienniczej, jednak dźwięk, kobiecy lament *III Trenu* Henryka Góreckiego, jest słyszalny przez cały czas zwiedzania. Drugi dominujący przestrzeń obiekt to *Schron bojowy*.

Linia środkowej Odry Stachowskiego. Na drodze do mocnego, ciężkiego obiektu stanęła niewielka gabłota z delikatnym, niemal ulotnym w stosunku do schronu modelem łodzi podwodnej – również autorstwa Stachowskiego.

Mianem linii środkowej Odry, którą jest zafascynowany Stachowski, określa się system umocnień powstałych w latach 1928–1939, który miał zabezpieczać pozycje wojsk niemieckich (Republiki Weimarskiej, a później III Rzeszy) w razie ataku ze wschodu. Początek ekspozycji (model łodzi podwodnej) oraz obiekt stanowiący dominantę w przestrzeni (schron) naznacza narrację poczuciem niepokoju i zagrożenia, a jednocześnie generuje potrzebę zapewnienia sobie bezpieczeństwa. Zwiedzający, mijając na ścianach kolaże Pawlik, jest jednak zdeterminowany kierunkiem wertykalnym, instynktownie podąża przed siebie, napotykając najpierw na delikatny model łodzi podwodnej, by dotrzeć do schronu. Ów wertykalny kierunek prowadzący ku dominującemu przestrzennie centrum – który przyjmuje niemal każdy zwiedzający wystawę, doświadczając w pierwszej chwili kontaktu z dwiema wspomnianymi pracami – stanowi mechanizm podświadomy i nieusuwalny, jeśli analizę „Schronu bojowego” oprzemy na metodologii Rudolfa Arnheima wyłożonej we *Władzy centrum*⁹. To właśnie nurty hermeneutyki, ze szczególnym uwzględnieniem ikoniki Maxa Imdhala i władzy centrum Arnheima, wydają się narzędziem pozwalającym w analizie outsider artu na ominięcie problematycznego pojęcia konstytutywnego wykluczenia zaproponowanego przez opierającą się na teorii hegemonii Mouffe i Laclau Butler. Dzieje się tak, ponieważ hermeneutyka w momencie analizy dzieła sztuki znosi to, co wiemy o nim na podstawie kontekstów i źródeł historycznych, a podstawowym narzędziem badawczym czyni **bezpośredni ogląd**. Kierując się doznaniem zmysłowym, a nie poznaniem intelektualnym, dyskursywnym, nie dzielimy sztuki na profesjonalną i nieprofesjonalną. Ogląd stanowi taki sam punkt wyjścia dla każdego badanego dzieła. *Władza centrum* Arnheima zakłada, że wszelkie elementy w dziele sztuki rozmieszczone na płótnie (w przypadku wystawy – w przestrzeni) są zdeterminowane relacją do centrum, które oczywiście nie musi być umieszczone pośrodku płótna. O władzy centrum świadczy jego siła przyciągania, to, jak dominuje relacje pozosta-

łych elementów oraz wzrok odbiorcy. Wzrok jest tutaj decydujący.

W przypadku ekspozycji „Schronu bojowego” widz jest wiedziony ku wizualnemu centrum – schronowi, mimo że jego słuch przyciąga śpiew dochodzący z innego pomieszczenia. Powieszona na ścianach kolaże Pawlik jedynie wzmacniają wertykalny kierunek drogi. Wizualne centrum, schron bojowy, jest mocne i nieprzeniknione. Jego funkcja implikuje zarazem bezpieczeństwo (schronienie), jak i zagrożenie (wojna). Podobne obiekty, czy raczej formy wizualne – jaskinie z widocznym czarnym wejściem, zamknięte budowle w obrazach Gustava Courbeta – Michael Brötje analizował jako niedostępne, martwe, świadczące o ludzkiej niemocy i skończoności¹⁰. Obiekt Stachowskiego w pewnej mierze pozwala na przeniknięcie tego, co opisywał Brötje, wejście do schronu oznacza bowiem wejście w ciemność, z którą odbiorca musi się zmierzyć sam. W tym przypadku ciemność i samotność centrum jest po chwili rozsadzana od wewnątrz – wewnątrz ciemnego schronu pulsuje od wizualnych, chaotycznych narracji zawartych w wyświetlanych na niewielkich rozmiarach ekranach prac wideo autorstwa Kurzawy. Tworzy on swoich „superbohaterów” na podobieństwo postaci znanych z *Dragon Balla*, *Pokemonów*, *Batmana* czy *Spidermena*, starannie ich opisuje, zaopatruje w konkretne rodzaje broni i przydziela umiejętności [il. 2]. Na ekranach wideo pojawiają się oni w dużym natężeniu, po kilku na raz, w ujęciach w znanych kontekstach czy aspektach świata, jaki często widzimy w mediach. Zazwyczaj są to wojny, wybuchy, czasem sala parlamentu, miejsce spotkania bohaterów. Choć sama funkcja superbohaterów, którzy zostali powołani przez ich twórcę, by go chronić, powinna nieść poczucie bezpieczeństwa, jest zupełnie odwrotnie. Jaskrawa kolorystyka, mnogość i gwałtowność kierunków zdarzeń w wideo wzmagają poczucie zagrożenia. Sama obecność superbohaterów stanowi informację o potrzebie złagodzenia lęku. Schron – miejsce potencjalnie bezpieczne – nie może zatem stać się ani miejscem egzystencjalnej kontemplacji, ani schronieniem. Jego funkcja ulega odwróceniu, wewnątrz odbiorca spotyka się z lękiem artysty. Wertykalny kierunek, dążenie ku bezpiecznemu centrum, zostaje zerwany.

Spojrzenie może teraz ulec rozproszeniu – napotykane dotychczas przejścia do innych prac,

⁹ R. Arnheim, *The Power of the Center. A Study of Composition In Visual Arts*, Barkley 1982.

¹⁰ M. Brötje, *Obraz jako parabola. O pejzażach Gustava Courbeta*, przeł. W. Suchocki, „Artium Quaestiones” 1993, nr 4.

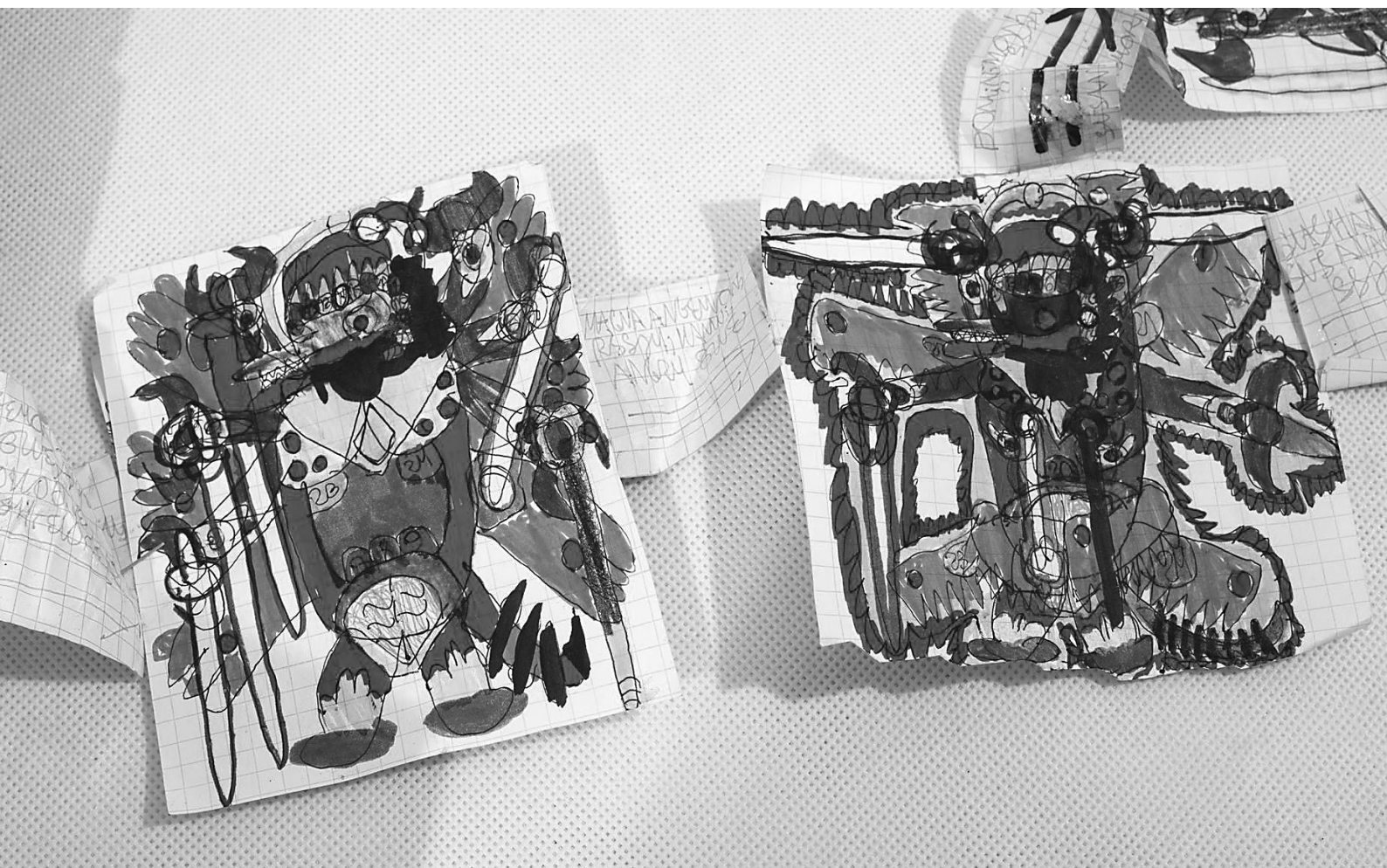
obiekty mijane po drodze zaczynają ściągać wzrok odbiorcy, który dotychczas podążał prostą drogą ku dominującemu w przestrzeni schronowi. Do głosu dochodzi coraz bardziej zwracający uwagę śpiew Doroty Wach wykonującej a cappella *III Symfonię* Góreckiego. Na drodze ku tej pracy o refleksyjnym, egzystencjalnym charakterze stają jednak zeszyty Kurzawy [il. 3, 4]. Dzieje się tak, ponieważ charakterystyczne dla nich jakości – kompulsywność, mnogość, skuteczność w wywoływaniu afektów – nie pozwalają zwiedzającemu przejść obok nich bez zatrzymania. To w zeszytach Kurzawa projektuje swoich bohaterów, opisuje ich siłę, broń i specjalne umiejętności. W ramach wystawy zeszyty w kratkę, w formacie A4, za sprawą poprzyczepianych kartek i dopiętych informacji zamieniają się w nieopanowane, rządzące się swoimi prawami papierowe formy, które nie przypominają już zeszytów, lecz obiekty przestrzenne. Ich obfitość narasta z lewa do prawa, zgodnie z tradycyjnym europejskim ruchem narracyjnym. Agresywność, gwałtowne rozrastanie się i multiplikacja podobnych form – wymyślonych bohaterów – zdaje się być odpowiedzią na pustkę, jaką odbiorca wystawy może napotkać w jej węzłowych punktach: we wnętrzu schronu, gdzie znajdzie się sam ze swoimi myślami, i podczas oglądania pracy *Tren Threnody*. Film Pawlik, w którym niewidoma Dorota Wach śpiewa przejmującą żałobną pieśń, przez cały czas oglądania ekspozycji jest jej tłem.

Pawlik pokazuje dziewczynę w ciemnym, pustym pomieszczeniu, „wydobywa jej twarz delikatnym światłem, które rysuje niewidzące oczy, wpatrzone w miejsca dla nas niedostępne”¹¹. Dla śpiewającej Doroty to miejsce wyjątkowe, pojedyncze, nieprzekraczalne dla nikogo z zewnątrz. Ma ono charakter egzystencjalny, który rzutuje na wszystkie aspekty wystawy. Jest tak samo nieprzekraczalnym i ciemnym miejscem jak dom, jaskinia bądź skalne urwisko w bröjtjowskiej analizie Courbeta. Słyszalność jej śpiewu dostępna w niemal każdym zakątku ekspozycji unaocznia odbiorcy, że niedostępność, nieprzekraczalność, choć dla każdego z osobna jest unikalna, to jednak w kontekście wystawy jako całości – staje się uniwersalna. Ta sama niedostępność charakteryzuje także wewnętrzny świat Kurzawy, którego reminiscencje konstytuują jego prace wideo, ta sama bariera stoi na drodze zrozumienia obsesji Stachowskiego na punkcie wschodnich umoc-

nień Odry, dotyczy ona także i ostatniej, zamykającej ekspozycję pracy – rejestracji śpiewu Agaty Wąsik. Projekcja została szczególnie wyizolowana, mogłoby się wręcz wydawać, że nie przynależy do wystawy, a stanowi zupełnie autonomiczny twór. W zupełnie ciemnym pomieszczeniu jest wyświetlane wideo, którego obraz przez długi czas pozostaje czarny. W czasie gdy niezwykle delikatny głos śpiewa interpretację utworu Tori Amos, czerń bardzo powoli ustępuje. Odbiorca jest w stanie zobaczyć zarys włosów artystki, lecz jej twarz staje się widoczna dopiero na kilka ostatnich sekund projekcji. Ciemność, która długo panuje w pomieszczeniu, po raz kolejny podczas tej wystawy zmusza odbiorcę do konfrontacji ze swoją własną i cudzą pustką. W przypadku tej pracy, odbiorca musi skonfrontować się jeszcze z czymś więcej – z własnymi oczekiwaniami wobec innych. Niezwykle urzekający i delikatny głos Wąsik w czasie długich chwil, kiedy nie widzi się jej twarzy, sprawia, że w głowie słuchacza rysuje się obraz osoby drobnej, młodej, pięknej i nieskazitelnej. Kiedy po długim oczekiwaniu twarz artystki wyłania się z ciemności, widz może się nagle poczuć zdezorientowany, zaskoczony, może poczuć współczucie, z pewnością jednak będzie zażenowany na myśl o własnym stereotypowym postrzeganiu zmysłowej rzeczywistości, zażenowany na myśl, że od pięknego głosu oczekiwał pięknej twarzy. Świat tej utalentowanej kobiety, której powierzchowność nie przystaje delikatności i urokowi głosu, także jest światem niedostępnym i nieprzekraczalnym.

Trzy węzłowe momenty wystawy: *Polski schron bojowy* Stachowskiego [il. 1], *Tren Threnody* i wideo prezentujące śpiewającą Wąsik systematycznie, skrupulatnie prowadzą widza do zderzenia z nieprzekraczalnością i absolutną wyjątkowością każdego ludzkiego mikrokosmosu. Droga do schronu instynktownie gna zwiedzającego ku jeszcze nieznanemu miejscu potencjalnego bezpieczeństwa, po konfrontacji z rozedrganiem jego wnętrza i lękiem, jaki epatuje z prac Kurzawy, odbiorca nie ma już złudzeń – nie ma tu miejsc bezpiecznych. *Tren Threnody*, choć mógłby budzić wzruszenie, uświadamia przede wszystkim to, że prezentowana przez artystów „Schronu bojowego” rzeczywistość jest w gruncie rzeczy niepoznawalna, tak samo jak rzeczywistość każdego poszczególnego odbiorcy. Oczekując twarzy Agaty Wąsik i słuchając jej de-

¹¹ A. Chodysz-Foryś, Joanna Pawlik feat.: Kamil Kurzawa, Daniel Stachowski, <http://muzeumwspolczesne.pl/mww/wystawa/joanna-pawlik-feat-kamil-kurzawa-daniel-stachowski-schron-bojowy> (data dostępu: 27 VIII 2017).



il. 4 K. Kurzawa, *Zeszyty*, 2015–2016; http://muzeumwspolczesne.pl/mww/wp-content/uploads/2017/04/06_Kamil-Kurzawa-Notebook-2015-2016-1.jpg (data dostępu: 12 X 2017)

likatnego śpiewu w niemal zupełnej ciemności, pozostaje już tylko zderzyć się z własną pustką.

Chcąc analizować tę wystawę na podstawie kontekstów i znanych danych, prawdopodobnie nie doszłabym do wniosków innych niż te, które opisała chociażby Czartoryska w *Sztuce outsiderów jako sztuce współczesnej...*¹². Z tego punktu widzenia „Schron bojowy” jest ekspozycją traktującą o ambiwalencji bezpieczeństwa we współczesnym świecie i społeczeństwie, a także – jeśli nie przede wszystkim – o mechanizmach wykluczenia, o inności i jej (nie)widzialności. Taka ścieżka interpretacyjna wymaga jednakże zdefiniowania inności i wykluczonych, a metodologia będzie wariacją na temat studiów postkolonialnych, czyli opowiadających z perspektywy ofiary.

Kuratorce „Schronu bojowego”, ale także Czartoryskiej i Karwańskiej chodzi przecież jednak o nienaznaczenie artystów outsiderów, o ich równe traktowanie i włączenie w pole sztuki współczesnej, tej profesjonalnej. Z tego względu Pawlik i Chodysz-Fodryś wystawiają prace outsiderów (Kurzawa, Stachowski) obok prac artystki „profesjonalnej” – Pawlik. Jeśli jednak zrównanie, włączenie Innego w usankcjonowane pole sztuki miałyby się faktycznie odbyć, to quasi-postkolonialna narracja o wykluczeniu byłaby jedynie powtarzaniem znanych w dyskursie klisz. Z tego względu zdecydowałam się na zawieszenie wszelkiej wiedzy o artystach – ich sprawności czy niesprawności, wykształceniu czy jego braku. Odrzuciłam konteksty i starałam się odebrać wy-

¹² Z. Czartoryska, *op. cit.*

stawę wyłącznie za pomocą wartości wizualnych i fonicznych, wykorzystując metodologię Brötjeho i Arnheima. Jak się okazało, odbiór ekspozycji był o wiele bardziej emocjonalny, momentami zaś egzystencjalny. Powiedział być może o artystach więcej niż dyskurs wykluczonego. Przede wszystkim jednak hermeneutyka wydaje mi się jedyną możliwą metodologią badawczą, która w przypadku outsider artu wygasza określenie inności, jej nieintencjonalne wprowadzenie, ale nieuniknione naznaczenie. Z pewnością jednak hermeneutyka będzie niewystarczająca tam, gdzie do głosu szczególnie dochodzą kwestie polityczne, które niewątpliwie dotyczą chociażby samego problemu obecności sztuki outsiderów w instytucjach sztuki. Jest to jednak zagadnienie innej sfery, zagadnienie, dla którego konieczny staje się powrót do pierwszej części tekstu i rozważań dyskursywnych.

Keywords

contemporary art, outsider art, art brut, Wrocław Contemporary Museum, hermeneutics, Michael Broetje

Bibliografia / References

1. **Arnheim Rudolf**, *The Power of the Center. A Study of Composition In Visual Arts*, Barkley 1982.
2. **Brötje Michael**, *Obraz jako parabola. O pejzażach Gustava Courbeta*, przeł. W. Suchocki, „Artium Quaestiones” 1993, nr 4.
3. **Chodysz-Foryś Agnieszka**, *Joanna Pawlik feat.: Kamil Kurzawa, Daniel Stachowski*, <http://muzeumwspolczesne.pl/mww/wystawa/joanna-pawlik-feat-kamil-kurzawa-daniel-stachowski-schron-bojowy> (data dostępu: 28 IX 2017).
4. **Czartoryska Zofia**, *Sztuka outsiderów jako sztuka współczesna. Przypadek wystawy „Po co wojny są na świecie” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, <https://magazynsum.pl/krytyka/sztuka-outsiderow-jako-sztuka-wspolczesna-przypadek-wystawy-po-co-wojny-sa-na-swiecie-w-muzeum-sztuki-nowoczesnej-w-warszawie> (data dostępu: 28 VIII 2017).
5. **Kowalski Marek Arpad**, *Sztuka frasośliwa*, Warszawa 1988.
6. **Laclau Ernesto, Mouffe Chantal**, *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, przeł. S. Królak, Wrocław 2007.
7. **Mouffe Chantal**, *Polityczność*, Warszawa 2008.

Daria Skok (sko.dariaa@gmail.com)

A student of art history at the University of Wrocław. Research interests of the author include political and sociological determinants of contemporary art.

Summary

DARIA SKOK (University of Wrocław) / Avoiding Exclusion. Reflection on Research Methodology of Outsider Art on the Example of the Exhibition “Combat shelter” in Wrocław Contemporary Museum

The author examines the research in methodology of the outsider art that would not lead to unconscious exclusion. She assumes that both the act of naming and reflection on borders of the genres in art form the area of inclusion and exclusion. She refers to the position of Chantal Mouffe and Ernesto Laclau who established the term “constitutive exclusion”. Taking into account Mouffe and Laclau’s statement, author assumes that the utopian pursue to democratic and non-excluding exhibition of art, where the outsider art and the professional one are mixed together, is in fact impossible.

The author proposes to use a methodology based on hermeneutic study to examine the outsider art. Hermeneutics, especially those developed by Max Imdhal, or the methodology of “power of the center” established by Rudolf Arnheim or the methodology of Michael Brötje, are the methods that do not take into account a context and history of pieces of art. The main method of art study based on the hermeneutics approach is “looking and seeing”. As a “spectator”, the one who only “looks”, you do not distinguish the outsider art and the not-outsider one. When you suspend the contextual approach to the piece of art, you look the same way on any of them – that is like an outsider or non-outsider artist.

Trying to go with the “looking method”, author starts to analyze an exhibition entitled “Combat Shelter”, where the outsider art and the professional one seem to exhibit, to unveil itself simultaneously. She does not name the genre however, but tries to analyze and interpret the narration without knowing the context. At the end of the analysis she discovers the emptiness and the loneliness of artists and viewers. The author believes that such a kind of interpretation does not copy the conventional discourse of exclusion, but verbalizes something more about artists.