

**Sonia Rammer**

**Art brut - wewnętrzne obrazy jako punkt wyjścia tworzenia obrazów "o świecie"**

*Art Brut. Różnorodnie*

**red. Joanna Daszkiewicz i Sonia Rammer, wydawca: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu**

**ISBN: 978-83-65578-91-4**

### **Palazzo Enciclopedico**

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

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

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

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

Ta refleksja towarzyszyła Massimiliano Gioniemu, dyrektorowi 55 Biennale Sztuki w Wenecji, podczas kreowania "Encyklopedycznego Pałacu"<sup>2</sup>. Wystawa została skomponowana na kształt

---

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

2 <https://frieze.com/article/encyclopedic-palace>,

[http://www.artspace.com/magazine/interviews\\_features/close\\_look/close\\_look\\_massimiliano\\_gioni\\_encyclopedic\\_p](http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/close_look/close_look_massimiliano_gioni_encyclopedic_p)

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

Celem Gioni'ego nie było jednak wskazanie różnic, a raczej zatarcie podziałów i ukazanie złożonego uniwersum form wizualnych wygenerowanych przez twórców zaliczanych zarówno do art brut jak i nie do art brut, twórców którym bliższa była aktywność "teoretyczna" (np. C.

---

alace-51308, dostęp: 10.11.2016

3 C. G. Jung, 1914-1930

4 Opracowywanie enigmatycznego, wypływającego strumienia nieświadomości dało podstawę pojęciom kluczowym dla teorii Junga. Archetypy, nieświadomość zbiorowa, indywidualizacja pozwoliły na przejście od psychoterapii jako praktyki leczenia osób zaburzonych do psychoterapii jako narzędzia stwarzającego możliwość głębokiego rozwoju osobowości. Patrz: <http://philemonfoundation.org/published-works/red-book/>, dostęp 13.11.2016

G. Jung, R. Steiner) jak i "praktyczna". Obok siebie znalazły się dzieła takich artystów jak np.: Hilma af Klint, Artur Żmijewski, Anna Zemankowa, Richard Serra, Tacita Dean, Harry Smith (Pawilon Centralny), Emma Kunz, Augustin Lesage, Lin Xue, Paul McCarthy, Steve McQueen, Marisa Merz (Arsenał). Przemierzając przestrzenie wystawiennicze widz uczestniczył w spektaklu form, a ich przemieszanie powodowało, że rozróżnienie brut od nie brut przestawało być oczywiste i istotne.

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

### **Proces pierwotny i proces wtórny**

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

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

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

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

6 Patrz: J. Gościński, S. Rammer, *Jak wyśnić dzieło sztuki – model oniryczny twórczości artystycznej w psychoanalizie*, W: "Zeszyty Artystyczne" nr 27, UAP, Poznań 2015

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

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

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

---

<sup>7</sup> *Ibidem* s. 11

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

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

<sup>10</sup> Patrz: Z. Freud (1921) *Ego i id*, W: "Poza zasadą przyjemności" Biblioteka klasyków psychologii, PWN, Warszawa 2016

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

Interesującą cechą twórczości brut, która niejako wiąże się z opisywanymi powyżej procesami jest powtarzalność motywów. Surowa sztuka nie podlega wpływom zewnętrznym - kulturowym, nie poddaje się upływowi czasu. Artyści w sposób bliski mantrze zapełniają prace drobiazgowymi przedstawieniami, krążą wokół tych samych motywów, ich twórcza przestrzeń jest zasiedlona, a właściwie okupowana jedną wizją<sup>11</sup>. Czy zatem powtarzanie nie pełni ważnej, psychologicznej funkcji? Również na gruncie psychopatologii podkreśla się, że nawracające urojenia i omamy psychotyczne nie są produktami pozbawionymi sensu, tak samo czynności i myśli pojawiające się w zaburzeniach obsesyjno - kompulsywnych. Powtarzanie jest jak odczynianie jednak w tym przypadku nieskuteczne ponieważ lęk, który miałby zostać zredukowany w wyniku powtarzania powraca. Wyparte powraca zarówno w formie marzeń sennych jak i w postaci objawów, acting - outów, w teraźniejszości. [...] to, co pozostało niezrozumiane, powraca; jak pokutująca dusza nie zazna spokoju, póki nie znajdzie rozwiązania, które ją uwolni"<sup>12</sup>

Nieustające mierzenie się z nawracającymi obrazami nie uwalnia autora od ich źródła i od

---

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

12 Z. Freud, *Dwie nerwice dziecięce*, Dzieła zebrane tom VI, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 205

nich samych. Jednak im większa zdolność twórcy do psychologicznego przepracowywania treści ujawniających się w dziele, tym większa szansa na "pozbycie się dominującego tematu". Staje się to możliwe dzięki połączeniu przedstawienia rzeczowego (obrazu) z przedstawieniem słownym<sup>13</sup> i przełożeniu obrazu na kod werbalny. Jak zostało wspomniane powyżej, tego rodzaju "przetłumaczenie" zakłada zaangażowanie części świadomej aparatu psychicznego, co u twórców brut wydaje się być w części przypadków niemożliwe. "Wprowadzenie przez Freuda pojęcia przymusu powtarzania dostarcza ważnego połączenia między twórczością a powstawaniem objawów. Usiłując je opanować bezwiednie dokonujemy kolejnych powtórzeń tych wzorców zachowań, które we wcześniejszym życiu przysporzyły nam trudności lub cierpienia. Może to doprowadzić do ugrzęźnięcia w sztywnym, trwałym schemacie, ale bywa też punktem wyjścia do działań twórczych. Na przykładzie wielu dzieł sztuki widzimy, że artyści nieustannie rozwijają dane wątki, podejmując kolejne próby samouleczenia, komunikacji i przepracowania."<sup>14</sup> Tym samym "Akty twórcze w życiu codziennym i w sztuce uznać można za naszą próbę wyzwolenia się spod władzy przymusu powtarzania".<sup>15</sup>

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

Ciekawą koncepcję dotyczącą powtarzania przedstawił Edward Bibring, który zaproponował "rozdzielenie między tendencją do powtarzania, która jest funkcją To [id], a tendencją do odtwarzania, która jest funkcją Ja (ego)"<sup>16</sup>. Odtwarzanie polegałoby na próbie zrekonstruowania stanu sprzed urazu i byłoby to zjawisko odtwarzania w służbie Ja - ego. Powtarzanie dotyczyłoby natomiast pracy z doświadczeniami zarówno przyjemnymi jak i bolesnymi i sytuowałoby się w "świecie popędowym" Id. Być może jest to rodzaj uproszczenia czy nadużycia, nie mniej wydaje się, że tendencja do odtwarzania może być spójna z pojęciem reparcji<sup>17</sup> wprowadzonym przez Hannę Segal. Artysta dąży do odtworzenia, czy powtórnego

---

13 Patrz: J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Słownik Psychoanalizy*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, 1996, s. 366

14 A. Werbart, *Siedem psychoanalitycznych tez na temat twórczości*, W: "Sztuka wolności", Wydawnictwo: MOCAK, Kraków 2014, s. 96

15 *ibid.*

16 J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Słownik Psychoanalizy*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, 1996, s. 268

17 Patrz: H. Segal, "Marzenia senne, wyobrażenia i sztuka", Universitas, Kraków 2003

odtworzenia (*recreate*) doświadczenia, które jest treścią jego wewnętrznego świata. Poczucie zniszczenia przestrzeni intrapsychoicznej powoduje chęć jej odtworzenia w dziele sztuki na nowo, a to stanowi centrum, opisywanej wcześniej przez Melanie Klein, pozycji depresyjnej<sup>18</sup>. Reparacja jest zatem podstawą aktywności twórczej. Odmiennosc w przedstawianiu przez artystów tego samego tematu, można tłumaczyć różnicami na poziomie percepcji, czy wrażliwości koloru, ale też zróżnicowaniem wewnętrznego obszaru doświadczeń. Forma jest zatem nacechowana intrapsychoicznymi przeżyciami twórcy, a kształt dzieła nie jest przypadkowy. Tym samym obraz może stanowić źródło cennych terapeutycznie informacji. Artysta odtwarzając swój wewnętrzny świat i zamieszkujące go obiekty jednocześnie musi oddać je światu i rozstać się z nimi. Reparacja staje się aktem dokonanym kiedy dojdzie do oddzielenia się twórcy od wytworu. "Zwrócenie" światu dzieła - wystawienie go na pokaz - stwarza przestrzeń dla odbiorcy, który staje się niezbędnym podmiotem dla dokończenia całego procesu. Czy użycie pojęcia reparacji w kontekście twórczości brut jest uzasadnione? Prawdopodobnie nie zawsze gdyż reparacja powiązana jest z pozycją depresyjną, która charakteryzuje się całościowym postrzeganiem obiektu (obiekt jest jednocześnie dobry i zły) i stosowaniem obron odmiennych od rozszczepienia i projekcji typowych dla pozycji schizoidalno - paranooidalnej<sup>19</sup>. W koncepcji Segal pozycja depresyjna - reparacja - twórczość to zjawiska ściśle ze sobą powiązane zatem aby stworzyć trzeba niejako "przekroczyć stadium" schizoidalno - paranooidalne. Jeśli twórcy brut, ze względu na zaburzenia psychiczne, nie zawsze posiadają taką kompetencję, ich twórcza aktywność powiązana byłaby bardziej z czynnościami redukującymi lęki prześladowcze niż przezwytyczającymi smutek wynikający z destrukcji obiektów.

"Akceptując odrębność obiektu i różnicę między rzeczywistością wewnętrzną z zewnętrzną, artysta czuje, że dzieło sztuki zostało stworzone przez jego ja, jest różne od jego ja i dzięki temu może być w swobodny sposób wykorzystywane przez jego ja. Z tego punktu widzenia

---

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

19 Pozycja schizoidalno - paranooidalna: patrz: M. Klein, *Miłość, poczucie winy i reparacja*, Pisma tom I, Wydawnictwo GWP, Gdańsk, 2007

różnica między sztuką a urojeniem leży w akceptacji zarówno psychicznej, jak i wewnętrznej prawdy, tak by dzieło sztuki mogło stać się rzeczywistym i dojrzałym symbolem, z którego korzysta się „nie po to, by zaprzeczyć stracie, lecz by ją przewyciężyć”<sup>20</sup>.

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

Podsumowując powyższe rozważania: w świetle psychoanalizy każdy impuls twórczy ma swój początek w nieświadomości, zatem z popędowego rezerwuaru korzystają zarówno twórcy brut jak i nie brut. Opracowanie materiału może dokonywać się na poziomie rejestru świadomego (procesy wtórne - ego) lub nie, co różni twórców w ogóle, choć wydaje się, że autorzy dzieł brut wpisują się bardziej w koncepcję oniryczną niż egoiczną. Proces odtwarzania (reparacji) wymagający od twórcy umiejętności oddzielenia się od wykreowanego obiektu, jest bliższy twórcom nie brut niż brut. Czy zatem tylko stosunek autora do wytworu oraz brak wpływów kulturowych różni brut od nie brut? To co niewątpliwie uderza, to odmienne natężenie zainteresowania rzeczywistością jako taką. Można by wskazać różnice ujawniające się zarówno na poziomie: odniesień dotyczących świata zewnętrznego i jego problemów, zawarte w pracach, procesu wprowadzania dzieła w obieg, ale też, dbania o podstawowe potrzeby egzystencjalne. Zdarza się, że twórcy brut przebywają w domach opieki, zatem odpowiedzialność za ich byt cedowana jest na innych.

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

---

20 E. Sala, *Psychoanalityczna refleksja nad znaczeniem destrukcyjności we współczesnych sztukach wizualnych*, W: "Zeszyty Artystyczne" nr 27, Poznań UAP, 2015, s. 71-72



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

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

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

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

#### **Literatura:**

1. Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, Biblioteka klasyków psychologii, PWN, Warszawa 2016
2. Z. Freud, *Dwie nerwice dziecięce*, Dzieła zebrane tom VI, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000
3. M. Gioni, *Il Palazzo Enciclopedico, Biennale Arte 2013, Short Guide*, Grafiche SIZ s.p.a., Verona for Marsilio Editori s.p.s., in Venice, 2013
4. J. Gościński, S. Rammer, *Jak wyśnić dzieło sztuki – model oniryczny twórczości artystycznej w psychoanalizie*, W: "Zeszyty Artystyczne" nr 27, UAP, Poznań 2015
5. A. Kępiński, *Schizofrenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001
6. M. Klein, *Miłość, poczucie winy i reparacja*, Pisma tom I, Wydawnictwo GWP, Gdańsk, 2007
7. J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Słownik Psychoanalizy*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996
8. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, GWP, Gdańsk 2005
9. Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, PWN, Warszawa 1985
10. E. Sala, *Psychoanalityczna refleksja nad znaczeniem destrukcyjności we współczesnych sztukach wizualnych*, W: "Zeszyty Artystyczne" nr 27, Poznań UAP, 2015
11. H. Segal, "Marzenia sennie, wyobrażenia i sztuka", Universitas, Kraków 2003
12. A. Werbart, *Siedem psychoanalitycznych tez na temat twórczości*, W: "Sztuka wolności", Wydawnictwo: MOCAK, Kraków 2014

#### **Źródła internetowe:**

[frieze.com/article/encyclopedic-palace](http://frieze.com/article/encyclopedic-palace),

[www.artspace.com/magazine/interviews\\_features/close\\_look/close\\_look\\_massimiliano\\_gioni\\_encyclopedic\\_palace-51308](http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/close_look/close_look_massimiliano_gioni_encyclopedic_palace-51308), dostęp: 10.11.2016

<http://philemonfoundation.org/published-works/red-book/>, dostęp 13.11.2016

---

21 Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, PWN, Warszawa 1985, s. 19