



JOANNA DASZKIEWICZ

UNIwersytet Arystyczny w Poznaniu

AGNIESZKA DODA-WYSZYŃSKA

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

HABITUS SZTUKI A AUTORZY

ADW: Czy istnieje szczególny *habitus* sztuki? Skoro, według Pierre'a Bourdieu, *habitus* można rozumieć jako system „nabytych dyspozycji” do doświadczania świata, obejmujących zarówno percepcję, wiedzę, działanie, to *habitus* sztuki byłby wykreowanym przez nią sposobem doświadczania rzeczywistości.

„Wszystkie praktyki (u Bourdieu) są ostatecznie zarządzane przez to, co określiłbym jako «ekonomia miejsca własnego»” [Certeau 2008, 54]. Krytyka teorii *habitusu* Bourdieu, dokonana przez de Certeau, zasadza się na stwierdzeniu, że występuje w tej myśli za dużo określonego miejsca, jako miejsca, które wchłania wszystko wokół [Certeau 2000]. Bourdieu uzyskuje to miejsce (w którym rodzi się *habitus*) nakładając system kultury na system edukacji. Edukacja ma nam pokazywać punkty odniesienia, dla gromadzonej wiedzy o kulturze i sztuce, a więc również o życiu codziennym, które od sztuki jest oddalone.

Brak jest w tym procesie determinacji „miejscem innego”, które mogłoby przełamać *habitus*. Taktyka, jako działanie umożliwiające dostęp do „innego” wymaga wejścia na obcy teren. Wymaga odróżnienia tzw. „obcego terenu” kultury, czy w kulturze.

Kontrapunktem dla ujęcia *habitusu* jako ekonomii miejsca własnego, mogą być twórcy bez wykształcenia, związani z nurtem *art brut*. Ich taktyki przetrwania w obcym, a nawet wrogim społeczeństwie, często polegają na ukrywaniu swojej twórczości. Jest ona zapisem nie tylko indywidualnego doświadczenia (często związanego z chorobą,

nałogiem, traumą) lecz przede wszystkim zapisem destabilizującym opresywne mechanizmy kultury bardzo dobrze osadzone w systemie.

JD: Rzeczywiście, temat twórcy *art brut* wymaga odmiennego nastrojenia oka, podejścia „specjalnego”. W niektórych przypadkach możemy mówić nawet o habitusie „choroby” i wynikającym z niego zaburzeniu relacji z otoczeniem. Miejsce, które Bourdieu uzyskuje z nałożenia systemu kultury na system edukacji tutaj dezercuje. Następuje *przemieszczenie* na rzecz systemu „choroby”. (Biorę tutaj pod uwagę głównie twórców *art brut* z francuskiego kontekstu, a więc twórców, którzy „werbowani” byli ze szpitali psychiatrycznych.)

Źródłem taktyki jest otwarcie na Innego w sobie, wroga, którego trzeba poprzez twórczość oswoić i uporządkować. Następuje rozsypanie szeregów i ucieczka w popłochu, a jedynym scalającym na powrót manewrem okazuje się tworzenie. To gest obronny i gest oporu. Powstające prace są dowodem toczonej bitwy i jako takie, nie są przeznaczone „do oglądania” przez innych. (To historia sztuki przyzwyczała nas do tego, że każdy obraz „służy” oglądaniu, wystawianiu, katalogowaniu, opisywaniu, ma być wystawiony na czyjeś spojrzenie i komentarz).

Twórca *art brut*, tworzy, bo musi, to jego sposób na przetrwanie i szukanie miejsca. Im większy stawia opór, tym bardziej destabilizuje się opresyjny system kultury, który nie wie, jak zakwalifikować i pozbawić poprzez to mocy twórczość, która równocześnie jest i nie jest sztuką.

ADW: Czy nie jest tak, że teoretycy kultury zawłaszczają takie marginalne wydarzenia z zakresu *art brut* („twórczości pod przymusem”) i tworzą nieuprawnioną interpretację „stylistyczną”, określając pewne z nich jako wartościowe artystycznie, a inne jako bezwartościowe, albo tylko „terapeutyczne”?

Czy nie próbujemy w twórczości surowej dopatrzeć się tego, czego tam nie ma? I skorzystać z tego zjawiska, odbić się od niego, jak Jean Dubuffet – twórca celowo bezstylowy. Jego próba odnowy sztuki, polegająca na sięgnięciu w rejony „zakazane”, na tzw. marginesy sztuki, do twórczości ludzi chorych psychicznie i dzieci, czyni z twórczości *art brut* „materiał do wykorzystania”.

Tymczasem to na tym polu Alain Bouillet¹ lokuje kategorię autorstwa [Bouillet 2010]. Autor to ktoś więcej, a zarazem mniej niż twórca, dlatego należy go odróżnić przede wszystkim od artysty. Pojęcie autorstwa jest wyjątkowo niejednoznaczne, i podlega większej ewolucji, zwłaszcza w ostatnich czasach, w przeciwieństwie do pojęcia artysty, które od co najmniej dwóch stuleci wiąże wytwórcę z konkretnymi obiektami uznanymi za dzieła sztuki. Bouillet nazywa twórców *art brut* autorami (w odróżnieniu od artystów), a tych, którzy pasjonują się tą sztuką – amatorami, w przeciwieństwie do kolekcjonerów, zainteresowanych sztuką ze względu na jej wartość wymienną.

Wytwory *art brut*, aby powstały, wymagają zdaniem Bouilleta spełnienia trzech czynników – szczególnie deficytowych w dzisiejszych czasach: są tworzone w ukryciu (tajemnicy), ciszy i samotności. Często wytwory te są po prostu ukrywane przez autorów. Trzeba niejako zasłużyć na ich „doświadczenie”. Bouillet powołuje się na słowa Gilles’a Deleuze’a, który stwierdził, że tworzyć to nie tyle komunikować się, ale raczej bronić się, stawiać opór rzeczywistości.

JD: Bouillet wybierając określenia typu „twórca”, „autor”, „wytwór” w zamian za typowe dla obszaru „art” pojęcia „artysty” i „dzieła sztuki”, nawiązuje źródłowo do definicji *art brut*, stworzonej w 1945 roku przez Jeana Dubuffeta. Dubuffet, krytycznie odnoszący się do „sztuki oficjalnej”, czy w ogóle do obowiązującego systemu kultury, celowo podkreślał inny status tego, co jawiło się na marginesie. Dodajmy „gorzkim” (*brut*) marginesie, dlatego był skłonny mówić nawet o „dokumentach” tam, gdzie pochopnie niektórzy widzieliby „dzieła”.

Tak zaplanowana już od początku, czyli od pierwszej definicji, ucieczka od powszechnej estetyzacji, u Bouillet zogniskowała się na wątku etycznym. Kontakt amatora z twórcą *art brut* przybiera postać „spotkania”, które nie zawsze kończy się porozumieniem i ujawnieniem prac. Jeżeli dochodzi do transakcji, czyli zakupu prac, będzie to tylko

¹ Prof. Alain Bouillet z Université de Paris-X-Nanterre i Université de Paul Valéry (Montpellier III); wypowiedzi o relacji autor – amator zaczerpnęłam z wykładu *O spotkaniu z autorami art brut i jego implikacjach etycznych...*; Międzynarodowa Konferencja o ART - BRUT, Poznań 16.04.2010.

element uboczny wspólnie podarowanej sobie uwagi i czasu. Amator, w odróżnieniu od krwiożerczego kolekcjonera, potrafi być uważny i cierpliwy.

Nie znaczy to, że *art brut* uniknęła procesu zawłaszczania przez obieg komercyjny. Wplątana jest coraz częściej i intensywniej w wielki mechanizm światowego rynku sztuki. Wymienić można chociażby międzynarodowe targi sztuki współczesnej w Paryżu, czy Londynie, przeglądy w Nowym Jorku, czy ostatnio obecność kilku „sławnych” twórców *art brut* na Biennale w Wenecji.

Czy z dobrodziejstwem popularyzacji i komercjalizacji nie wiąże się jednak poważne zagrożenie? Lévi-Strauss utrzymywał, że „Innego” można pozbawić „obcości” na dwa sposoby, wchłonąć albo wydalić z powrotem poza granice.

ADW: Czy więc można postawić ogólniejszą tezę, że „Inność”, nawet w polu sztuki, jest zawsze tym, co ostatnie zostaje przemyślane? I nie chodzi tu tylko o trudność zrozumienia „innego autora”, lecz w ogóle o innowacyjność samej sztuki. Los niezrozumienia dotykał przecież większość artystów. Opisana została zwłaszcza na gruncie literatury. Dlatego Fiodor Dostojewski robi przypis zaraz na początku *Podziemia*, że jego bohater jest postacią fikcyjną. A Vladimir Nabokov tłumaczy się z tematyki *Lolity*, żeby nie zostać posądzonym o pornografię.

A może również twórcy głównego nurtu zwracają się do amatorów, a nie kolekcjonerów? Czyż nie dlatego Umberto Eco postuluje „czytelnika modelowego”? Ów czytelnik nie należy wcale do świata ideału, to po prostu postać rozdwojona, na czytelnika naiwnego, przeżywającego warstwę przedstawieniową, pragnącego w niej pozostać, i czytelnika krytycznego, w jednej osobie, który wciąż zadaje sobie pytanie: jak to jest zrobione? Czy nie jest tak, że zawsze „inność” zostaje przyswojona, by za chwilę znów nas zaskoczyć, czyli proces wchłaniania i wydalania należy potraktować jako życiowy proces obiegu sztuki? System trawienia? Przy czym, w przypadku autorów z zakresu *art brut*, nigdy nie możemy być pewni czy jest to działanie dzieła, a tego wymaga się od „zwykłych” artystów, żeby dzieło mówiło samo za siebie, żeby wiązało komunikat estetyczny w idiolekkie (w dziele) sprzężenia niejasności ze zwrotnością [Eco 1996, 80], bo tylko tam rodzi się maniera, styl, model doświadczania świata, do którego

inni chcą i potrafią się odnieść. Tam rodzi się pragnienie napędzające sztukę.

A co zrobić z dziełami typu wyryte na ścianie niszczonego szpitala psychiatrycznego napisy (Fernando Nannetti), które nie tylko mają znaczenie, zawierają jakąś historię, lecz (przy bardzo wnikliwej obserwacji) również stanowią piękne hieroglify. Czy bez amatorów, którzy potrafią je częściowo odszyfrować, miały by jakiegokolwiek działanie estetyczne?

Czy tego typu niejasność prowokuje jakąkolwiek zwrotność? Czy może Dubuffet był pierwszym i ostatnim, który z tej „zwrotności” skorzystał?

JD: Myślę, że warto byłoby w tym miejscu dokonać subtelnej różnicy na to, co „nowe” i to, co „inne” w sztuce. Przytoczone przez Ciebie przykłady z literatury bardziej wpisują się w nurt „odkrycia nowego”, a więc w „innowacyjność” sztuki, co nie koniecznie zawsze nakłada się na „Inność” (bycie „innym”).

„Nowe” jako wieczna „awangarda”, czoło zmian i przemian, bywa „nowym” tylko raz. Po pewnym czasie, w procesie „trawienia” w końcu zostaje wchłonięte i staje się manierą, stylem, modą. „Inne” stawia opór. Tak długo, jak stawia opór i nie pozwala się wchłonąć, pozostaje sobą, czyli „Innym”, „Obcym”, „budzącym niepokój”, a nawet i strach. Mimo zakusów historii sztuki, *art brut* nadal bardziej jawi się jako „rysa” i „drzazga” na ciele sztuki współczesnej², niż jej pełnoprawna część. Możemy oczywiście tutaj dyskutować, czy „zadrapanie” należy do „ciała”, czy raczej mu przeczy, zadaje graniczne pytanie. Chociażby ze względu na możliwość stawiania tych pytań, jest ważne.

Nawiązując więc do Twojej metafory „wchłaniania i wydalania jako życiowego procesu obiegu sztuki” stanę poprzez *art brut* w gardle. Ten nurt nie nadaje się do „trawienia”, można go, owszem, połknąć, ale można się też przy okazji zadławić. To „dławienie” jest chyba najbliższym określeniem towarzyszącym „Inności”. *Art brut*, twórczość nieuczona, samozwrotna i surowo szczerza często „dławi” tych, którzy chcieliby tylko na nią patrzeć. Plan estetyczny jest dalszym planem. W

² Nawiązuję do określenia, którego użyła Madelaine Lommel, współfundatorka organizacji L'Aracine.

centrum stoi człowiek, stoi „Inny”. Dlatego najpierw podejść powinien amator, później dopiero kolekcjoner.

ADW: Jakbyś nakreśliła postać amatora? Co jest jego najważniejszą cechą? Może rozeznanie w niuansach sztuki wcale tu nie jest potrzebne? Może raczej potrzebny jest pewien typ wrażliwości, która na zawsze odróżni go od kolekcjonera? Może nie ma przejścia między amatorem a kolekcjonerem? Zwłaszcza wobec ważnych współczesnych zjawisk w sztuce, które świetnie opisała Maria Anna Potocka, jest to coraz ważniejsze rozróżnienie (na amatora i kolekcjonera)?

Przede wszystkim, ważnym zjawiskiem na rynku sztuki, jest „nagradzanie» artysty za brak zainteresowania uczestnictwem w społecznym obiegu sztuki”. Wprawdzie trudno sobie wyobrazić izolację artysty od gier w obrębie historii sztuki i rynku sztuki, zwłaszcza dzisiaj, lecz artyści, którzy zaczynają tworzyć „pod domniemane zamówienie historii sztuki czy pod bardziej wyczuwalne preferencje galerii”, zostają szybko odsiani od tych prawdziwych, „nieskażonych” interesem prywatnym [Potocka 2007, 79].

Drugim ważnym współczesnym zjawiskiem jest dezorientacja estetyki wobec tzw. dzieł sztuki spowodowana różnymi awangardowymi trendami, która ostatecznie sprzęga się z „demanualizacją sztuki”. Artyści przestają posługiwać się tradycyjnymi technikami, nie tylko proponują gotowe przedmioty, ale na przykład zamawiają wykonanie dzieła u rzemieślnika zamiast własnoręcznie je wykonać. „Dla wielu istota sztuki była zaklęta w tych gestach. (...) Szok demanualizacji ujawnił płytkość odbioru sztuki” [Potocka 2007, 194].

Sztuka była odbierana jako coś do wyuczenia, coś trudnego, kunsztowne realizacje, najwyższe wcielenie rzemiosła w talent, ale to jest właśnie ów „płytki” odbiór, niewłaściwy. Paradoksalnie, zaprzeczenie takiemu odbiorowi nie jest wyjściem z sytuacji, lecz prowadzi do popadnięcia w jeszcze większe niezróżnicowanie. Bezustannie grozi nam mylenie szczerości z surowością, prawdy z brakiem techniki, wiedzy. Może dzisiaj już nie da się odróżnić kolekcjonera (który interesownie wyluskuje wartościowe dzieła) od amatora (który ma bezinteresownie docierać do jakiejś prawdy), bo większość (włącznie z nami) czerpie korzyści z nieustannego

debatowania nad tym bałaganem i odróżniania ziaren od plew, gdy już plony zostały wymłócone.

JD: Mówiąc o amatorze i kolekcjonerze musimy wziąć pod uwagę trzy aspekty: pasji, wiedzy i kapitału. Natężenia i przesunięcia między tymi aspektami wyznaczą nam płynne dość zakresy amatora i kolekcjonera. Czy dzisiaj, w warunkach dominacji rynku i „pomieszania języków” w sztuce ma sens takie odróżnianie? Czy jesteśmy w stanie pochwycić istotne rozłożenie akcentów? Pozostawmy to pytanie na razie otwarte.

Prawdopodobnie u podstaw każdego zbierania (tutaj: dzieł sztuki lub prac marginalnych typu twórczość *art brut*) leży postawa amatora (bezinteresownego „miłośnika” ogarniętego pasją). Ale tam, gdzie ważną rolę odgrywa lokata kapitału, pojawia się profesjonalna wiedza, zespół doradców wraz z całą rynkową procedurą. Przed tym ekonomicznym piętnem chce uchronić siebie oraz autora prac amator. Dlatego też Bouillet, który od ponad 30 lat zajmuje się twórczością *art brut* i gromadzi też pokaźną kolekcję, unika określeń wiążących bezpośrednio z rynkiem sztuki. „Nie jest kolekcjonerem – określenie, którego bynajmniej sobie nie ceni – Alain Bouillet określiłby siebie raczej mianem «amatora» *art brut*” [Bouillet 2010]. Gromadzi zbiór prac osób „mrocznych” ze względu na historię, która zawsze prowadzi od pracy do autora. Historia ta, na którą składają się według Bouillet: przebyta droga, popędy, cierpienie, lęki i konstrukcje egzystencjalne, które autor wznosi, aby im zaradzić [Bouillet 2010], to wszystko porusza amatora i wtrąca w stan niepokoju. Nabyty przedmiot traktowany jest jako rodzaj pozostawionego śladu, a nie oś transakcji. W miejsce prostej relacji czysto rynkowej Bouillet wprowadza „etykę spotkania”. Tym samym chroni siebie (amatora) oraz autorów przed pułapką gotowego wzorca zachowań typu oferent-nabywca.

Pojawia się tutaj jeszcze jeden ważny element: Bouillet unikając celowo procedur rynkowych, podkreśla równocześnie, że twórczość *art brut* to coś więcej niż sztuka i jako taka wymaga specyficznej relacji z odbiorcą/amatorem. Zaproponowany system, na który składają się: „etyka zbliżenia”, „etyka nabywania” i „etyka użytkowania” ma stanowić zaporę przed atakiem krwiożerczego kolekcjonera. W jego ujęciu, amator to też ktoś więcej, niż kolekcjoner,

który tylko wartościowy przedmiot nabywa. Amator oczekuje „spotkania”.

Czy jednak nabyta przez kolekcjonera praca Nikifora, czy Edmunda Monsiela różni się od prac tych samych autorów nabytych przez amatora i włączonych do zbioru?

Czy jest to tylko kwestia różnego rozłożenia akcentów na wątkach pasji, wiedzy i kapitału?

ADW: Pierre Bourdieu próbuje odtworzyć „drogi kapitału symbolicznego”. Globalna wielkość kapitału rozwarstwia się na trzy główne zasoby: kapitał ekonomiczny, kapitał kulturowy i kapitał społeczny [Bourdieu 2005, 149]. I to nie jest tak, że wiedza to typowa jakość kapitału kulturowego, a na przykład pasja – kapitału społecznego, bo kapitały są wymienne, zwłaszcza wymienne są jakości, które stanowią potencjały kapitałów. Kapitał symboliczny stanowi ostateczną ich instancję, dlatego tzw. „przemoc symboliczna” umożliwia rekonwersję na inne kapitały.

Kapitał kulturowy to podstawowa, i często ukryta, bariera na drodze awansu społecznego. *Distinction* (granica między polami, np. sztuką i nie-sztuką, znawcami i nie znającymi się na tejże) polega na podtrzymywaniu dystansu i podkreślaniu różnicy pomiędzy klasami dominującymi i podporządkowanymi np. za pomocą zgromadzonego kapitału kulturowego (np. dzieł sztuki czy tytułów związanych z promowaniem tejże czy jej określaniem).

Ale w polu symbolicznym działa jeszcze bardzo silnie tzw. efekt odwrócenia, opisany już przez innego myśliciela, Raymonda Boudona, który mówi o tym, że schematycznie rozumiana gra popytu i podaży często zawodzi, a potencjał zasobów społecznych uwalnia się niekiedy w zaskakujący sposób. Systemy społeczne pełne są enklaw alternatywnych porządków – tzw. anomalii czy osobliwości, które stają się przyczółkami nowych, nieprzewidywalnych i żywiołowych procesów. W procesach ekonomicznych opisanych przez Marksa, istnieje „sprzeczność” między dwoma zmiennymi określającymi zysk. W interesie właścicieli (kapitalistów) leży wzrost produkcji, a więc reinwestowanie części zysków ma usprawniać proces produkcji i minimalizować jej czas. W ten sposób przyczyniają się oni jednak do obniżenia wysokości bezpośrednich zysków i prowadzą system kapitalistyczny ku procesowi kończącemu się redukcją zysku.

Według mnie Marks był socjologiem stale interpretującym zmianę społeczną jako rezultat zestawienia działań osób zajętych wyłącznie bezpośrednim zaspokajaniem swoich interesów w kontekście pozwalającym podmiotom nie zwracać uwagi na to, jak ich działania wpływają na innych ludzi [Boudon 2008, 249].

Współczesny (nie marksowski) kapitalista, żeby utrzymać kapitalizm przy życiu (czyli nieustannie maksymalizować zyski), musi więc dbać o robotnika jakby sam nim był (bo jest).

Ten przydługi wstęp do mojego pytania został napisany po to, aby ustawić amatora i kolekcjonera na jednej linii. Jeden potrzebuje drugiego, jeden musi myśleć o drugim, żeby proces recepcji *art brut* miał sens ogólnospołeczny i każdemu z nich przynosił zyski. „Spotkanie”, o którym piszesz jest więc ściśle reglamentowane. Coraz rzadziej zdarza się „wpaść bez przygotowania” na autora. O jego „autorstwie” wciąż decydują posiadacze kapitału kulturowego, więc inni „autorzy”, tyle, że odpowiednio wykształceni, którzy panują dodatkowo nad „ilościowymi” kolekcjami kolekcjonerów i „jakościowymi” kolekcjami amatorów. A może w przypadku materii tak delikatnej, marginalnej, jaką stanowi *art brut*, decydująca walka rozgrywa się nie na poziomie społecznym („spotkania”) lecz właśnie na poziomie kulturowym („ocena”, „zapośredniczenie” spotkania)?

JD: Aby lepiej przyjrzeć się temu pytaniu, powróćmy znów do Jeana Dubuffeta, który skonstruował definicję *art brut*. Łączy on w sobie trzy funkcje: „odkrywcy”, „amatora” i „kolekcjonera”. Przy okazji obok pary amator – kolekcjoner pojawia się jeszcze „odkrywca”, który może, ale nie musi pokrywać się z zakresem pozostałych.

Dubuffet budując definicję *art brut*, włączył twórców z marginesu społecznego w obieg pola artystycznego. Oczywiście istnieli oni wcześniej, ich aktywność plastyczna była analizowana przez psychiatrów, ale dopiero wysoko wykwalifikowany gracz pola artystycznego (Jean Dubuffet) mógł nadać losom tej twórczości nowy bieg. Włączył ich niszę w krwiobieg kultury.

„Odkrywcą”, a więc tym, który powołuje do społecznej „widzialności” jest w tym przypadku właśnie wysoko wykwalifikowany i wyrafinowany posiadacz kapitału kulturowego (tutaj: artysta). A więc, tak jak piszesz, decydująca walka odbyła się na poziomie kulturowym.

Idźmy dalej: zafascynowany i pełen pasji Dubuffet zaczyna szukać przykładów twórców i prac *art brut*. Ujawnia się jego postawa amatora, miłośnika i adoratora. W efekcie gromadzenia prac, powstaje pokaźna kolekcja, która po wielu wędrówkach i okresach bezdomności, trafia w końcu w 1972 roku do Lozanny³, gdzie nadal aktywnie funkcjonuje. W momencie zyskania popularności i pojawienia się mody na *art brut*, zjawiają się też kolekcjonerzy, odmiana szczególnie drapieżna szukająca przede wszystkim wysoko wycenionych prac, aby lokować swój kapitał. Równolegle, jak grzyby po deszczu ujawniają się pseudo-twórcy, naśladowujący świadomie prace *art brut* w celach komercyjnych.

Zauważmy, że cała ta gra toczy się ponad głowami tych, których twórczość Dubuffet nazwał *art brut*. Ich izolacja społeczna, autystyczne zabarykadowanie w samym sobie wykluczają ich z aktywnego, czy profesjonalnego uczestnictwa w relacji i transakcji. Musimy tutaj pamiętać o specyfice tego miejsca, o tym, że dla niektórych autorów prac ich wartość materialna, czy wymiana na konkretną kwotę ma małe znaczenie, lub nie ma go wcale. To właśnie tutaj otwiera się szczelina dla nieuczciwego i krwiożerczego gracza. Tę szczelinę próbuje zakryć Bouillet „etyką spotkania”.

Nawiązując do Twojego ustawienia amatora i kolekcjonera na jednej linii, zobrazuję to tak: aby prosta, komercyjna relacja mogła przenieść się na poziom handlu samymi pracami, będącymi już w obiegu rynku, amator musiał najpierw wydobyć te prace od autora w trakcie „spotkania” (ofiarując w zamian przede wszystkim swój czas i zainteresowanie, ale też i pieniądze). Przed nimi zaś pojawił się „odkrywca”, nadając pracom wartość „obiektu” w ramach kapitału kulturowego.

ADW: Teraz to ma sens. Przyjrzałabym się tylko w kontekście teorii Bourdieu o *habitusie* sposobowi, w jaki odkrywca nadaje pracom wartość obiektu.

Mamy dziś wyjątkowo trudny czas w estetyce, obserwujemy współwystępowanie, a nawet paralelizm, intelektualizmu i

³ Tu powstaje słynne i najważniejsze w Europie muzeum *art brut*: *La Collection de l'Art Brut*, otwarte po raz pierwszy dla publiczności w 1976 r.

antyintelektualizmu estetycznego. Ten drugi najbardziej kojarzony jest z Kantowskim założeniem o bezinteresowności smaku.

Intelektualizm estetyczny coraz częściej upomina się o dobro, o przywrócenie sądom smaku aspektu poznawczego, o wypełnienie sztuki sensem. Z kolei Kant, postulował, i trudno się z nim nie zgodzić, że sztuka piękna nie musi być poprzedzona określonym poznaniem, ani do takiego prowokować, bo jej polem działania jest doświadczenie zmysłowe.

Jarosław Barański zauważa, że Kant

autonomię sztuki powiązał z siłą wolnej wyobraźni, której przedmiotem nie są konwencje artystyczne, lecz pozornie pozakonwencjonalna percepcja jakości zmysłowych przedmiotów. A przecież autonomia sztuki, samozapłodnianie i samorodność konwencji artystycznych, nie jest tożsama z nieskrępowaną konwencjami artystycznymi autonomią wyobraźni... (...) Kantowski artysta jest właśnie naiwnym odkrywcą konwencji, czyli artystą nieświadomym własnego tworzywa, który wszelkie własne wytwory wiąże z indywidualną zdolnością – nie do wytwarzania piękna, lecz do wytwarzania sztuki w ogóle. Oparta na tej konsekwencji estetyka byłaby co najwyżej estetyką określonych arbitralnie dzieł twórców, uznanych nie mniej arbitralnie za artystów [Barański 2000].

Czy nie możemy w ten sposób powiedzieć o twórcach *art brut*? Że są określani arbitralnie, bo bardziej określa ich „spotkanie” (dotknięcie „innego”, niezrozumiałej Natury, szaleństwa i genialności) niż jakaś „rzeczywista”, bo wyczytana z dzieła wartość? Czy więc Dubuffet nie mówi raczej o sobie, o swoim spotkaniu z innym, który jest nawet nie na drugim, lecz na jakimś dodatkowym planie, o swoich inspiracjach, a więc o **swojej** twórczości? O sobie samym. Czy nie jest jednak bardziej krwiożerczym kolekcjonerem niż amatorem i odkrywcą? Może dopiero jego kolekcja inspiruje „prawdziwe spotkania”? „To nie przypadek, że kiedy staramy się odtworzyć «logikę 'estetyki' ludowej», jawi się ona jako negatyw estetyki kantowskiej” [Bourdieu 2005, 55]. Negatyw, czyli konsekwencja. „«Estetyka» ludowa stanowi «estetykę» zdominowaną, która nieustannie musi się definiować w stosunku do estetyk dominujących” [Bourdieu 2005, 55].

Estetyka ludowa definiuje się „szczerością gustów”, próbuje zrobić walor z braku wykształcenia, szuka „sensu i dobra” w sztuce. Tylko natychmiast pojawia się pytanie o „szczerść” tych poszukiwań,

nie u niewykształconych odbiorców, lecz u kolekcjonerów czy amatorów tejże sztuki, jeżeli można być wykształconym amatorem sztuki ludowej.

Mam wrażenie, że *art brut* jako oczywiście nie-sztuka ludowa (!), lecz jako „prawdziwy margines” sztuki, próbuje przywrócić ją na właściwe tory dyskursywności, gdzie czerpać można zarówno z intelektualizmu jak i antyintelektualizmu estetycznego, gdzie można docenić autorski, w pełni artystyczny gest twórcy niedostępnego na innym poziomie dyskursywności. Jednego mi tylko do uznania tego karkołomnego sądu brakuje – wyobrażenia i opisu mitycznego „spotkania”. Jak ono w praktyce wygląda?

JD: Dla porządku, jeszcze raz zaakcentujmy tutaj mocno, że *art brut* nie należy do zbioru sztuki ludowej. Owszem, w warunkach polskiego kolekcjonerstwa i specyfiki geopolitycznej, bardzo często pojawiał się rys przechodzenia fascynacji od sztuki ludowej, do marginalnej. Tak było np. w przypadku Leszka Macaka, jednego z największych i najciekawszych polskich kolekcjonerów twórczości tego typu. Sztuka ludowa – w odróżnieniu od *art brut* - oparta jest na powtarzanych pokoleniowo wzorach i zachowuje ciągłość tam, gdzie w *art brut* następuje rozsypanie na nie mające ze sobą nic wspólnego indywidua.

Ale wróćmy do kategorii „spotkania”, które nazwałabym w tym przypadku nie „mitycznym”, ale „modelowym”. Jak powinno przebiegać idealne „spotkanie” amatora z autorem prac? Jak można ustrzec jednego i drugiego przed drzemającym w każdym z nas instynktem drapieżcy? Nawiążę tutaj znów do koncepcji Bouillet, który sam - narażony wielokrotnie na pokusy szybkiego posiadania prac, przeszedł proponowaną przez siebie drogę.

Przez „spotkanie”, mówi Bouillet, „rozumiem całokształt przebytej drogi, która prowadzi amatora od pragnienia spotkania z autorem, aż do użytku, jaki może zostać zrobiony z wytworów nabytych u niego, nie zapominając o kluczowym momencie transakcji – który prawdopodobnie istnieje w wyobraźni nabywcy” [Bouillet 2010]. Pieniądze, a więc najważniejszy element w transakcji rynkowej, tutaj są zaledwie „wierzchołkiem góry lodowej”.

W tym ujęciu „spotkanie” jest niekończącym się procesem, rozciągniętym w czasie i przestrzeni. Zaczyna się od chęci i

zainicjowania spotkania, etap ten Bouillet nazywa „etyką zbliżenia”, która dla amatora oznacza „dawanie”. Amator ofiaruje tutaj autorowi swoją energię, czas, cierpliwość, gotowość na zaskakujące reakcje i zwierzenia. Jest gotowy na przyjęcie „inności” bez uprzedzeń. Wchodzi w intymny i bardzo emocjonalny krąg łączący autora z jego pracą. Wtedy może nastąpić „obdarowanie” jedną lub kilkoma pracami, moment kolejny „spotkania” nazwany przez Bouillet „etyką nabywania”. Amatorowi przez cały ten czas musi towarzyszyć świadomość, że nie wszystko jest na sprzedaż, i nie z każdą pracą autor może się rozstać. „Tylko ekonomiści rynku wierzą” – mówi Bouillet – „że wymiana sprowadza się do wymiany monetarnej. Tak naprawdę najczęściej te wytwory zostały powierzone amatorowi osobiście: w określonym momencie, w danej atmosferze na skutek wymiany werbalnej, która krok po kroku, przeszła w gest” [Bouillet 2010]. Tak więc bardziej niż posiadaczem tych przedmiotów, konkluduje Bouillet, czuje się on przez nie posiadany.

I tutaj płynnie przechodzimy do trzeciego etapu „spotkania” wyznaczonego przez „etykę użytkowania”. Amator czuje się bardziej depozytariuszem nabytych prac niż ich właścicielem, tym samym zobowiązuje się o nie dbać (konserwacja, wystawianie, opatrywanie komentarzem, słowem, które otacza i przedłuża perspektywę) – jest to rodzaj odwzajemnienia, złożenia hołdu, wdzięczności autorowi.

Jak już zaznaczyłam, mamy tutaj do czynienia z modelowym „spotkaniem”, które w praktyce nie zawsze (raczej rzadko) w ten sposób przebiega. A nawet, kiedy uda się zachować ten postulowany trójdzielny układ: „dawanie-przyjmowanie-odwzajemnianie”, pozostanie w tej historii zawsze smak włamania i siłowania się z autorem.

Możemy za Bouillet przenieść się na kolejny poziom zagadnienia i zapytać: „Przed czym więc chroni mnie etyka, którą rozwijam, opisując trzy momenty spotkania, jeśli nie przed poczuciem winy z powodu przekroczenia granicy świata, który nie do końca jest mój, u granic którego krążę, ponieważ mnie on przyciąga [...]” [Bouillet 2010].

ADW: Arystoteles, krytykując *Państwo* Platona, ukazuje zwłaszcza absurdalność pomysłu wspólnej własności. Własność wspólna rozprasza odpowiedzialność i prowadzi do zaniedbań.

Arystoteles proponuje najlepsze rozwiązanie – własność jest prywatna, a wspólna staje się przez użytkowanie. To etyka ma determinować podział społeczny, dlatego niektóre systemy społeczne są dobre (służą rozwojowi ogółu), a inne złe [Arystoteles 2006]. Demokracja to jeden z tych złych, zwyrodniałych systemów, według Arystotelesa, a my dziś obserwujemy jej najbardziej agresywną formę, bez etyki.

Teza Leszka Kołakowskiego na temat współczesnych bezetycznych czasów brzmi, że nastąpił „odwrót od wiary w wartość cierpienia” [Kołakowski 1994, 100]. Cierpienie stało się czymś, co należy znieść, wyłączyć, zablokować. Skojarzone zwłaszcza z bólem fizycznym, stało się czymś nieznośnym, nadmiarowym, co trudno przemienić w pracę. Kultura zbudowana na takim (w sumie „prostym”) odczytywaniu cierpienia to kultura analgetyków (znieczulonych na ból). Dziś, pozostajemy wprawdzie zobowiązani do sprawnego wypełniania zadań związanych ze społeczną rolą i wyuczonym zawodem, ale jeśli się zaniedbamy, istnieją instytucje powołane do tego, by chronić nas przed błędem i jego konsekwencjami. Za tymi procesami ubezpieczenia od wszelkich błędów i nieszczęść, podąża zanik profesji, które kiedyś wiązano z powołaniem, jak zawody lekarza, pielęgniarki, pedagoga, artysty, wojskowego [Kołakowski 1994, 98].

Negatywne odniesienie, jakie się wiąże z doświadczeniem cierpienia, którego nie można odreagować, nie musiałoby paraliżować działania, ale działanie to miałoby raczej ponadindywidualny wymiar, najczęściej tragiczny. Tragedia to nie tylko wydarzenie bez pozytywnego rozwiązania, lecz wydarzenie nadające ogólnoludzki, uniwersalny sens, działaniom jednostki. Tragedia według Deleuze’a interpretującego myśl Nietzschego, umiera, „gdy dramat staje się konfliktem osobistym, a cierpienie ulega interioryzacji” [Deleuze 1993, 137].

Jesteśmy dziś znieczuleni na nieszczęście, jak i na sztukę, a *art brut* to wyjątkowe połączenie tych jakości.

Przytaczasz słowa Bouillet’a, że etyka amatora chroni przed poczuciem winy z powodu przekroczenia granicy świata autora, który jest inny. Poczucie winy to też jeden z ciekawszych współcześnie tematów. Anthony Giddens wysunął tezę, że dziś zatraciliśmy poczucie winy na korzyść wstydu. Wina bowiem to spotkanie z innością, a wstyd to bardziej „tożsamościowa” emocja. Może kolekcjoner doznaje wstydu, gdy wyobraża sobie, że źle ocenił wartość „dzieła”, a amator ma

poczucie winy, że narusza granice autora? I dlatego wciąż nie widzę możliwości porozumienia między nimi i dostania się dzieł autorów w szlachetny etyczny obieg, gdzie jest możliwe, chociażby na mikroskalę, wspólne użytkowanie tychże.

JD: Myślę, że pewien rodzaj niepokoju etycznego, który wyczuwalny jest również w naszej rozmowie, podskórnie zawsze uaktywnia się w zetknięciu z tematem *art brut*. Czy kolekcjoner bardziej na ten niepokój odporny jest od amatora? Często osoby zajmujące się aktywnie *art brut*, wśród swoich celów wymieniają obok promowania i upowszechniania również „ochronę” przed tym, co następuje – de facto – po efektywnej promocji.

Już Bourdieu, pośrednio, wskazał na czyhające niebezpieczeństwo bezwzględnego wykorzystywania autorów z tego obszaru. Skoro w polu artystycznym nie ma miejsca dla tych, którzy ignorują jego zasady gry (nie są w stanie ich pojąć, a co dopiero używać), pole powołuje ich jako „naiwnych”, jako „twórców-przedmioty”, twórców stworzonych (*createur creature*) przez innych [Bourdieu 2007, 376]. Stają się wtedy igraszką mistyfikacji – Bourdieu analizuje przypadek Celnika Rousseau, zatrzymując się przy twórcach *art brut*, jako granicy wyznaczonej przez to, że tych ostatnich nigdy nie będzie można mianować artystami. Uogólniając, „twórca-przedmiot” zawsze zależy od swojego „użytkownika”, czy będzie nim amator, kolekcjoner, czy badacz, poszukujący kontekstu i obarczający swoją nadinterpretacją.

Niepokój etyczny wydaje się więc być wpisany w ten temat na stałe.

Ale zadam kolejne pytanie: czy pod obserwowaną powszechnie „redukcją estetyczną”, która skłania do traktowania „przedmiotu” o wielu wymiarach jako tylko „obrazu do oglądania”, coś jeszcze się skrywa? Dlaczego z uporem w ogóle roztrząsamy przypadek *art brut* jako szczególny, skoro rynek sztuki już dawno się z tym tematem uporał, wchłaniając wszystko, na czym można zarobić?

ADW: Ja myślę, że stąd może przyjść odnowienie, odrodzenie sztuki, oderwanie jej od rynku. Myślę nie tyle o rewolucji, bo ta kojarzy się ideologicznie, ale o eksplozji w Łotmanowskim ujęciu. Zdaniem Jurija Łotmana, procesy samoorganizowania się systemu kultury są

zawsze dalekie od równowagi, odpowiadają subtelnej grze przypadku i konieczności. Przypadek w ujęciu potocznym to wydarzenie bez wyraźnej przyczyny, w ujęciu Łotmana, to zjawisko pochodzące z innego ciągu przyczynowego. Często eksplozję w kulturze powoduje ingerencja elementu z jakiegoś innego systemu. Łotman podkreśla, iż w punktach bifurkacji, czyli rozdzielenia procesu w jakimś systemie, działa nie tylko mechanizm przypadku, ale również mechanizm świadomego wyboru. Kiedy jakaś dziedzina kultury podlega szczególnie mocnym fluktuacjom, może ona „zarażać” swoją dynamiką inne sfery, niekoniecznie bezpośrednio z nią związane [Łotman 1999].

Procesy wybuchowe i stopniowe występują jednocześnie w rozmaitych sferach kultury. Oba spełniają ważne funkcje: jedne gwarantują nowatorstwo, inne – ciągłość. Tekst artystyczny, dopóki jest żywo odbierany przez swoje audytorium, stanowi system dynamiczny, zdolny do wybuchów. Wybuch musi być potwierdzony wyborem przyszłości. Wybuch odznacza się bardzo wysokim stopniem informacyjności, zamieszaniem, dezorientacją. Czyż nie to obserwujemy na rynku sztuki? Moment wyboru jest, w teorii eksplozji Łotmana, odcięciem zbyt wielu możliwości, prawa związków przyczynowo-skutkowych znów nabierają swojej mocy. W związku z tym, że dominującym elementem, który powstaje w rezultacie wybuchu i określa przyszły ruch, może zostać dowolny element systemu lub nawet element innego systemu, pomyślałam, że *art brut* jako oaza szczerości (w nieustającym niebezpieczeństwie bycia zagarniętą przez krwiożerczych nieszczerych „intelektualistów”) wpłynie najpierw na etykę społeczną, a wtórnie i pewnie z dużym opóźnieniem odrodzi rynek sztuki.

JD: Dlaczego „odnowienie i odrodzenie” sztuki wiążesz z oderwaniem jej od rynku? O jakim rynku tutaj mówimy, polskim, czy naszych zachodnich sąsiadów? Jak cały czas wskazują specjaliści, polski rynek sztuki dopiero się rodzi i wpływ na to ma wiele czynników. Wyznaczają go nie tylko mechanizmy finansowe (np. stopień zamożności klasy średniej), ale i szerokie spektrum edukacji, wychowanie do odbioru sztuki, rozwój instytucji kultury itp. I zaraz drugie pytanie: czy artysta nie powinien otrzymywać zapłaty za swoją pracę? Czy nie jest koniecznością, aby istniały takie miejsca w panującej

strukturze społecznej, gdzie uzyska on gratyfikację finansową? Czy artysta musi być ubogi?

Niezależność finansowa artysty nie powinna być od razu kojarzona z jego niewolniczą zależnością od rynku. Jak pisze Anna Maria Potocka,

traktowanie artysty jako doskonalącego się rzemieślnika, który sprytnie korzysta z innowacji innych producentów i stosuje triki zapewniające odpowiednią pozycję w katalogu osiągnięć, jest całkowicie niezgodne ze sposobem, w jaki artysta podchodzi do sztuki [Potocka 2007, 78].

Najistotniejsza jest „niewinność” osobowości, wsłuchanie się we własne, twórcze „ja”. Pozycję artysty determinuje więc relacja artysta – dzieło, a nie artysta – odbiorca (kimkolwiek, bo on nie był; tu również w rozumieniu rynku sztuki). Na sztukę nie ma więc większego wpływu manipulacja rynkowa, motorem sztuki są mimo wszystko nieprzewidziane wybory.

Nazywasz *art brut* „oazą szczerości”, mówisz o potencjalnym punkcie zapalnym dla kultury. A ja znów zapytam, co to jest dzisiaj „*art brut*”? Czy możemy francuski wynalazek z połowy ubiegłego wieku przekładać bezkrytycznie i bezpośrednio na realia polskie? Mam tutaj poważne zastrzeżenia. Kraje anglojęzyczne posługują się terminem *outsider art*, wprowadzonym przez Rogera Cardinal w 1972 roku. W tradycji polskiej raczej używane było określenie sztuka naiwna, nieprofesjonalna, samorodna [Jackowski 1995]. Jak widać z samym terminem mamy kłopot, nie mówiąc o braku jasnych kryteriów, wyznaczających, co do tego obszaru możemy z całą pewnością zaklasyfikować.

Celowo wskazuję na te „luki” i wątpliwości, do których dochodzi jeszcze jedna refleksja: im więcej tej twórczości w obiegu kultury, tym mniej „samotności, skupienia i ciszy”, a są to przecież warunki, w których może się ona rozwijać. Czy warto więc z niszy uczynić oko cyklonu? Aleksander Jackowski, który napisał w 1995 roku sumę dorobku nieprofesjonalnego w Polsce, zakończył ją już wtedy stwierdzeniem: „Nie ma już Nikiforów i nie sądzę, by się jeszcze gdzieś mogli uchować, a tym bardziej powstawać. Cywilizacja dotarła do najdalszych wiosek. Czas też nie sprzyja naiwności, nawet w sztuce” [Jackowski 1995, 23].

ADW: Masz rację, zbyt skrótowo się wyraziłam, oczywiście nic nie może zostać na trwałe oderwane od rynku, chodziło mi o tymczasowe zakłócenie na linii: rynek – kupujący. Eksplozja jaka może się dokonać w punkcie *art brut* czy *outsider art*, czy w sztuce samorodnej, zwłaszcza na polskim gruncie, z oddźwiękiem na rynku sztuki, to ustanowienie nowych związków przyczynowo-skutkowych między twórcą a odbiorcą sztuki. Chodzi mi o oddziaływanie dwóch mechanizmów rynkowych, mechanizmu „niewidzialnej ręki” rynku i funkcjonowania „dóbr publicznych”. Mechanizm „niewidzialnej ręki” według Smitha występuje wszędzie tam, gdzie jednostka poszukując własnej korzyści, zwiększa przy okazji bogactwo narodowe. Rynek działa tu nie na zasadzie bezosobowej korporacji, gdzie każdy próbuje uzyskać jak najwięcej dla siebie, ale na zasadzie wspólnoty interesów [Aldridge 2006, 24]. Rynek jest jednak zainteresowany tzw. „dobrami normalnymi”, których ilość jest ograniczona, czyli ich konsumpcja przez jedną osobę ogranicza ich konsumpcyjną ilość dla innych.

Dobra publiczne to przeciwieństwo dóbr normalnych, stanowią wspólną własność. Instytucje oferujące takie dobra (galerie sztuki, muzea, parki, drogi) nie są konkurencyjne ani wyłączne. Ludzie mogą płacić za ich używanie, ale mogą nie płacić, wtedy wspólne dobro nie będzie dostatecznie używane. Mówi się, że aby takiej sytuacji uniknąć, dobra publiczne powinny być darmowe (finansowane przez opodatkowanie lub altruistyczną działalność). Gdyby pozostawić je w mechanizmach rynkowych, nie było by na nie podaży [Aldridge 2006, 94].

Współcześnie zmieniło się rozumienie altruizmu. To nie pomaganie biedniejszym (w szerokim sensie tego słowa, również mniej wykształconym, gorzej przystosowanym), aby równali do bogatszych, lecz przebywanie (spotkanie) z nimi, w ich warunkach, obserwowanie. Mamy dziś do czynienia z „głodem doświadczenia”, który sprawia, że np. niewykształcony, żyjący w izolacji autor, tworzący dzieła pod każdym względem dorównujące wykształconemu, jest ciekawy. Sytuacja autorów *art brut* zmienia proporcję odbioru: więcej mówi „wspólne doświadczenie” niż wywieszony w galerii dzieło. Tendencję zainteresowania biografią na równi z dziełem zapoczątkował prawdopodobnie Van Gogh, ale wcześniej nie mieliśmy możliwości realizacji „spotkania”, chociażby zapośredniczonego medialnie, na

przykład nie mogliśmy rejestrować osobowości autorów na taśmach filmowych. Promocja *art brut* odbywa się na fali popularności art-terapii i mody na różnego rodzaju wizualizowanie doświadczenia. Pozostaje nauczyć się rozróżniać tego typu działania od sztuki. „Oaza szczerości” ma się dopiero narodzić w „spotkaniu” autora z amatorem, przy czym to amator jest na razie brakującym w kulturze ogniwem, wymagającym szeregu wtajemniczeń.

JD: Nawiązałaś tutaj do dawnego sporu estetycznego: czy biografia autora powinna wspierać dzieło, czy wręcz odwrotnie, to dzieło samo ma mówić za siebie. W omawianym przez nas przypadku niszowy, jakim jest *art brut*, sytuacja wydaje się oczywista. Nie możemy odrywać osoby od jej twórczości. Zapoznanie się z biogramem stanowi też jeden z kilku ważnych elementów weryfikacji i przynależności do zbioru *art brut*. Lucienne Peiry pisze wręcz, że „kryteria artystyczne i biograficzne idą w nierozzerwalnej parze, ponieważ pojęcie *art brut*, opiera się na bazie estetycznej i socjologicznej” [Peiry 2012, 163].

Mamy więc tutaj do czynienia z nierozzerwalnością życia od dzieła, z kurczowym trzymaniem się jednego przy drugim. Dlatego też obok estetycznego aspektu tak mocno uaktywnia się wątek egzystencjalny i etyczny. Ciekawość budzi nie tylko niewykształcony artystycznie autor, którego prace można eksponować na tych samych prawach, co artyści profesjonalnego, ale tym samym dochodzimy do pytania źródłowego: czy sztuki można się nauczyć? Jakie jest jej miejsce i zakorzenienie w labiryncie osobowości? Jakiego typu „tajemnicę” chcą nam przekazać, czy tylko mgliście zasygnalizować „mroczni” autorzy *art brut*?

I zaraz dodajmy, że ten nieoszlifowany diament (*brut diamant*), ten wytrawny szampan (*brut champagne*) i surowy (*brut*) margines nie jest polem poszukiwań i odkryć dla wszystkich. Musi, jak piszesz, znaleźć swojego amatora⁴.

⁴ Jean Dubuffet zanim poświęcił się całkowicie własnej twórczości i *art brut*, zajmował się handlem winami. Słowo *brut* (z franc. = wytrawny, surowy, cierpki, gorzki) prawdopodobnie przeszło z jednego obszaru do drugiego.

BIBLIOGRAFIA

- Aldridge, Alan, 2006, *Rynek*, przeł. Maciek Żakowski, Warszawa: Sic!
- Arystoteles, 2006, *Polityka*, [w:] *Dzieła wszystkie*, przeł. Ludwik Piotrowicz, Warszawa: PWN.
- Barański, Jarosław, 2000, *Intelektualizm estetyczny*, [w:] „Nowa Krytyka”, 11, ss. 95-112 na: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article87>; dostęp 6 stycznia 2015.
- Boudon, Raymond, 2008, *Efekt odwrócenia. Niezamierzone skutki działań społecznych*, przeł. Agnieszka Karpowicz, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Bouillet, Alain, 2010, *De la rencontre avec les auteurs d'art brut et de l'éthique qu'elle suppose.../O spotkaniu z autorami art brut i jego implikacjach etycznych...*, tłumaczenie własne J.D., niepublikowany artykuł przygotowany na Międzynarodową konferencję poświęconą ART BRUT, Poznań 15-16.04.2010.
- Bourdieu, Pierre, 2005, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. Piotr Biłos, Warszawa: SCHOLAR.
- Bourdieu, Pierre, 2007, *Reguły sztuki*, przeł. Andrzej Zawadzki, Kraków: Universitas.
- Certeau, Michel, 2000, *Heterologies, Discourse on the Other*, transl. Brain Massumi, London, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Certeau, Michel, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, 2008, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Kraków: Wyd. UJ.
- Eco, Umberto, 1996, *Nieobecna struktura*, przeł. Adam Weinsberg, Warszawa: P. Bravo, KR.
- Deleuze, Gilles, 1993, *Nietzsche i filozofia*, przeł. Bogdan Banasiak, Warszawa: Wyd. SPACJA, PAVO.
- Łotman, Jurij, 1999, *Kultura i eksplozja*, przeł. Bogusław Żyłko, Warszawa: PIW.
- Jackowski, Aleksander, 1995, *Sztuka zwana naiwną*, Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.
- Kołąkowski, Leszek, 1994, *Obecność mitu*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.

Peiry, Lucienne, 2012, *L'enrichissement des collections*, [w:] Lucienne Peiry (red.), *Collection de l'Art Brut. Lausanne*, Paris: Collection de l'Art Brut Lausanne/Skira Flammarion.

Potocka, Maria Anna, 2007, *Estetyka kontra sztuka, Kompromitacja założeń estetycznych w konfrontacji ze sztuką nowoczesną*, Warszawa: Fundacja Aletheia.

ABSTRACT

THE HABITUS OF ART VS AUTHORS

The French term *art brut* (English - outsider art), meaning "raw art" or "rough art", is a label created by French artist Jean Dubuffet to describe art created outside the boundaries of mainstream culture. In the centre of our discussion is the category of the author (the creator) and the category of the fancier (the recipient loving art). These two categories were analysed by Alain Bouillet - a researcher of *art brut* of 30 years, who has accumulated an impressive collection of this kind of art. Pierre Bourdieu in *Distinction* (1979), argues that judgments of taste are related to social position. From time to time, the focus of the dominant class changes from education to experience. Especially today, the involvement in the creation process becomes more important. We have to introduce various issues in art in a different manner. What kind of experience the art opens us up to? It is largely contradictory to the educational experience.

KEYWORDS: art brut, author, fancier, education, experience.

SŁOWA KLUCZOWE: art brut, autor, amator, edukacja, doświadczenie.