

Elżbieta Lubińska-Kościółek

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

ORCID: 0000-0002-6106-4695

<https://doi.org/10.26881/ndps.2025.55/56.05>

Wystawa twórczości outsiderów w perspektywie performansu/przedstawienia

Podjęte w tekście rozważania koncentrują się na performatywności wystawy outsiderów „Po co wojny są na świecie” zorganizowanej w 2016 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, w odniesieniu do zjawisk, takich jak niepełnosprawność i aktywność twórcza osób z niepełnosprawnością. Traktując tę wystawę jako swoisty przypadek, sięgam do dokumentów związanych z jej organizacją, a także krytycznego tekstu, który pojawił się w Internecie jako komentarz do wydarzenia. Jako perspektywę teoretyczną przyjmuję przede wszystkim koncepcję zachowania zachowanego R. Schechnera oraz liminalności V. Turnera, zakładając za Ericą Fischer-Lichte, że są to mechanizmy transformujące rzeczywistość społeczno-kulturową. Na podstawie przeprowadzonych analiz uznałam zasadność zastosowania performansu jako perspektywy dla zrozumienia i zinterpretowania zachowań twórców i uczestników wystaw, szczególnie gdy materia sztuki staje się wypowiedź artystyczna twórców określanych w literaturze jako outsiderzy, a więc także kwestii związanych z przeobrażaniem lub utrwalaniem istniejących konstruktów niepełnosprawności.

Słowa kluczowe: outsider art, performans, performatywność, niepełnosprawność, wykluczenie

An exhibition of outsider art from a performance perspective

The present article investigates performative dimension of the outsider art exhibition *Why Are There Wars in the World*, held in 2016 at the Museum of Modern Art in Warsaw. The analysis focuses on intersections between disability and the creative agency of artists with disabilities, situating the exhibition within broader debates on the social and cultural construction of disability and artistic marginality. Treating the exhibition as a case study, this inquiry draws upon archival and organizational materials as well as critical commentaries published online in response to the event. The theoretical framework is informed by Richard Schechner's concept of restored behavior and Victor Turner's notion of liminality, interpreted through Erika Fischer-Lichte's performative theory of aesthetic experience as a mechanism capable of transforming socio-cultural realities. From this perspective, performance is employed not merely as an art form but as an analytical and interpretive tool that enables a deeper understanding of the practices and behaviors of both artists and audiences. Particular attention is given to the ways in which artistic expression – especially when produced by those identified in the literature as “outsiders” – becomes a site for negotiating, destabilizing, or reaffirming dominant representations of disability.

Key words: outsider art, performance, performativity, disability, exclusion

Wprowadzenie

W *Encyklopedii Teatru Polskiego* Tomasz Kubikowski (2019) zdefiniował performans jako „Wszelkie działanie podejmowane z poczuciem lub świadomością pewnego celu, ideału, zapamiętanego wzorca czy możliwej do zrealizowania potencji; to tyleż zawiązanie buta, co skomponowanie, wykonanie czy wysłuchanie koncertu. W szczególności do performansów należą czynności cokolwiek ustanawiające lub spełniające, ludzkie zachowania, osiągnięcia, wyczyny i występy”, wskazując tym samym nie tylko na bogactwo znaczeniowe zjawiska, ale również wielość możliwych sposobów analizowania i interpretowania (Kubikowski 2019), zależnych od tego, co chcemy tym mianem określić, jaki wycinek rzeczywistości i z perspektywy jakiej nauki zostanie poddany analizie (Taylor 2018). Performans jako kategoria, ale także narzędzie analizy, znalazł się bowiem w obszarze zainteresowania wielu dziedzin humanistyki i nauk społecznych, w tym pedagogiki specjalnej i studiów o niepełnosprawności, czego przykład stanowią prace Żółkowskiej (2023), Rzeźnickej-Krupy (2019), czy też monografia pod red. Godlewskiej-Byliniak oraz Lipko-Koniecznej (2017).

Podjęte w tekście rozważania koncentrują się na performatywności wystawy outsiderów „Po co wojny są na świecie”, zorganizowanej w 2016 r. w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, w odniesieniu do zjawisk, takich jak niepełnosprawność i aktywność twórcza osób z niepełnosprawnością. Traktując tę wystawę jak swoisty przypadek, sięgam do dokumentów związanych z jej organizacją, a także krytycznych wypowiedzi, które pojawiły się w Internecie jako komentarz do wydarzenia.

Rozważając kluczowy dla tematyki performans, odwołuję się do wybranych koncepcji, omawiam niezbędne dla analiz założenia i terminy, związane z badaniami rytuałów, obrzędów, zachowań społecznych kształtujących role społeczne i funkcjonowanie wspólnoty, mając przy tym świadomość, że jest to jedynie zarys szerokiej problematyki performansu i performatywności.

U źródeł performansu/przedstawienia

Użycie określenia performans (ang. *performance*) w jego podstawowym znaczeniu, wywiedzionym od czasownika *to perform*, który po raz pierwszy został wykorzystany w III części *Burzy* Williama Shakespeare’a, kieruje wprost ku teatrowi, a następnie także i innym sztukom przedstawieniowym. I choć – jak zauważa Krajewska (2009: 128–129) – „Performatywność w sztuce nie jest wymysłem współczesności, nie oznacza nowatorskiej sztuki XX czy XXI stulecia, obecna jest od wieków i współlistnieje w różnych obszarach dokonań artystycznych, kul-

turowych, rytualnych, teatralnych w różnych kulturach i czasach, to początek lat 60. XX stulecia był tym okresem, który zaznaczył się w sztuce zwrotem określonym jako performatywny". Jego istotę stanowiło odejście od wytwarzania przedmiotów na rzecz akcji i działania (Dziamski 2019). W miejsce posiadającego określony kształt, oddzielonego od twórcy dzieła, performerzy oferowali odbiorcy rodzaj spektaklu, artystycznej sytuacji, podczas której materialność lub/i cielesność dominowały nad znakowością (Fischer-Lichte 2008). Performans, zastępujący dzieło sztuki zdarzeniem dokonującym się za sprawą artysty i widza w tej samej przestrzeni i w tym samym czasie, był zatem zwrotem ku działaniu i obecności (Fischer-Lichte 2008). W przeciwieństwie do ponadjednostkowego ujęcia sztuki jako jednego z „systemów semiotycznych”, „dziedziny kultury symbolicznej”, czy też „jednej z form świadomości społecznej rządzącej się właściwymi dla siebie normami i regułami”, akcentował indywidualne sposoby „aktualizowania i konkretyzowania reguł społecznej świadomości artystycznej”. Oferował wykonanie, którego źródłem znaczeń był sam artysta sięgający do swojej cielesności i własnych predyspozycji, otwarty na przypadkowość i nieokreśloność (Dziamski 2019). Taka sytuacja implikowała więc jednocześnie określoną pozycję widza zawieszonego między tym, co jest sztuką a tym, co należy już do rzeczywistego świata (Fischer-Lichte 2008).

W latach osiemdziesiątych, kiedy performans stał się powszechną praktyką artystyczną (Dziamski 2019), jego oddziaływanie wyraźnie rozszerzyło się na obszar humanistyki. Akty performatywne zaczęto wówczas rozpatrywać jako podstawowy element ludzkiego funkcjonowania, źródło tworzenia społeczności (Zeidler-Janiszewska 2007).

Badania nad performansem początkowo rozwijały się w dwóch głównych kierunkach: filozoficzno-językoznawczym oraz socjologiczno-antropologicznym (Marinis 2013).

Termin pojawił się zatem w studiach filozoficzno-językoznawczych, w koncepcjach Noama Chomsky'ego, Della Heymsa, czy najczęściej przywoływanego w literaturze Johna Langshawa Austina (1993). Zaproponował on w odniesieniu do wypowiedzi, realizujących jakieś działanie w momencie wypowiedzania (np. „Biorę sobie ciebie za żonę”), określenie *zdanie performatywne* (performatyw). W tym samym czasie performans wkroczył także w obszar socjologii. Znacząca była tu praca amerykańskiego socjologa Ervina Goffmana (2011) *Człowiek w teatrze życia codziennego* wydana po raz pierwszy w 1959 r., w której poddał analizie społeczne interakcje w analogii do teatru.

Ukazanie się książki Goffmana miało ogromny wpływ nie tylko na teorię i praktykę teatralną. Z koncepcji Goffmana czerpał także jeden z czołowych badaczy performansu amerykański naukowiec, reżyser i krytyk Richard Schechner

(1973), który współpracując z antropologiem Victorem Turnerem, włączył pojęcia roli i sceniczności w szerszy kontekst kulturowy i antropologiczny.

Zdaniem Schechnera (1973) ludzie, przebywając w grupie, mają tendencję, by zrytualizować swoje zachowania, bardziej siebie prezentować (przedstawiać), niż po prostu być. Uznał tym samym, że granica pomiędzy teatrem a życiem codziennym jest płynna. Będąc przeciwnym wąsko zakrojonym badaniom nad teatrem, Schechner zachęcał przedstawicieli innych dyscyplin do wspólnych poszukiwań. Ich przedmiotem miały być przedstawienia/performance zarówno w odniesieniu do współczesnych mu nurtów performansu, jak i rytuałów obecnych w różnych kulturach (Fischer-Lichte 2018).

W teorii Schechnera szczególne miejsce zajmują, zdaniem Fischer: teoria i poetyka performansu, wyprowadzona z modelu dramatu społecznego Victora Turnera oraz sformułowane przez samego Schechnera pojęcie *zachowania zachowanego*.

W myśl teorii dramatu społecznego Turnera (2008) sposoby ekspresji obecne w danej kulturze, takie jak rytuały, widowiska czy spektakle mogą być rozpatrywane jako „gabinety luster”, odzwierciedlające istniejące kryzysy społeczne. Społeczeństwo stanowi w ujęciu badacza dynamiczny organizm, który poprzez konflikty, rytuały i performance nieustannie odtwarza i przekształca samego siebie. Te społeczne przedstawienia nie są neutralnym odbiciem rzeczywistości, lecz podobnie jak zniekształcające obraz „krzywe” lustra, mogą uwypuklać, zmniejszać lub pomijać pewne aspekty istniejących konfliktów. Każde widowisko staje się więc komentarzem i metakomentarzem wobec życia społecznego. Turner zwracał uwagę na podwójność aktu teatralnego – słowo *acting* oznacza jednocześnie działanie i odgrywanie, a więc zarówno uczestnictwo, jak i refleksję. Teatr zatem (a szerzej – wszelkie performance kulturowe) jest bliski życiu, lecz zachowuje wobec niego zwierciadlany dystans, który umożliwia interpretację, namysł i symboliczną transformację.

Turner uważał, że dramaty społeczne to procesy posiadające stały bieg zdarzeń, obejmujący:

- Naruszenie (*breach*) – proces zaczyna się od złamania normy społecznej lub obyczajowej, która podtrzymuje ważne relacje między członkami wspólnoty. Naruszenie jest symbolem pęknięcia w strukturze społecznej.
- Kryzys (*crisis*) – antagonizmy stają się jawne i eskalują. Ujawniają się dawne urazy i napięcia, a konflikt rozlewa się na całą wspólnotę. Członkowie grupy zmuszeni są do zajęcia stanowiska wobec sporu. W tej fazie pojawia się stan liminalności – moment zawieszenia między dotychczasowym porządkiem a nowym. Społeczność znajduje się „na progu”, w stanie niepewności i przejścia. Kryzys może rodzić zagrożenie przemocą, rewolucją lub głęboką przemianą.

- Działania naprawcze (*redressive action*) – to faza refleksyjna. Społeczeństwo „pochyla się nad sobą”, analizując przyczyny konfliktu. Wdrażane są różne formy działań naprawczych: rytuały pojednawcze, mediacje, działania sądowe, reformy instytucjonalne czy performanse kulturowe. Te działania mają charakter symboliczny i praktyczny zarazem – służą odbudowie ładu społecznego.
- Reintegrację lub rozłam (*reintegration/schism*) – ostatnia faza może prowadzić do ponownego zjednoczenia wspólnoty albo do uznania trwałego podziału.

Nawiązując do myśli Turnera, Schechner (2016) wskazał na powiązania pomiędzy dramatem społecznym a estetycznym, uznając, że te dwa obszary przenikają się wzajemnie. Wykorzystując strukturę dramatu Turnera, ukazał zastosowanie zjawisk życia społecznego do konstrukcji przedstawień teatralnych, a także ich osadzenie w pewnych ramach istniejących wzorców interakcji społecznych. Jednocześnie zaś dostrzegł zastosowanie technik teatralnych i retorycznych w dramatach społecznych, które ukierunkowane są na zmianę istniejącego porządku bądź usankcjonowanie go (np. w działalności aktywistów, polityków, terrorystów).

Obaj autorzy byli zatem zgodni co do transformacyjnej siły przedstawienia, inaczej jednak odczytywali jej źródła.

Turner, koncentrując się na rytuałach, szczególną rolę przypisał liminalności – stanowi przejścia, nieokreśloności i zawieszenia. Pojawia się ona w trakcie kryzysu, otwierając drogę do zmiany. Schechner (2006) natomiast łączył przeobrażenia z zachowaniami zachowanymi. Według badacza performatyka jako interdyscyplinarna dziedzina nauki zajmuje się działaniami (*performance*), a ściślej ludzkimi zachowaniami, stanowiącymi przedmiot jej badań. Choć performatycy korzystają z różnych źródeł informacji o człowieku, najistotniejsze jest dla nich to, „(...) co robią ludzie, kiedy to właśnie robią”. Skupiając się na przebiegu, strukturze, kontekstach i konsekwencjach działania, analizują je jako pewne sposoby zachowania, by z analizy tej wyprowadzić wnioski (Kosiński 2016).

Samo „działanie” opisał Schechner (2006: 43) jako aktywność „wszystkiego, co istnieje, poczynając od kwarków, poprzez istoty czujące i świadome aż do gromad galaktycznych”, „performans” zaś jako uwydatnienie działania. Według Schechnera „Każde wydarzenie, działanie można rozpatrywać „jak” performanse. (...) Biorąc rzeczy „jako” performans, można dostrzec sprawy, kiedy indziej ukryte. (...) To, co „jest” performansem, to wyraźniejsze, określone wydarzenia, wyznaczone przez kontekst, konwencję, zastosowanie i tradycję” (2006: 45).

Istotą performansu jest w ujęciu badacza zachowane i odtworzone zachowanie. Opisuując „zachowanie zachowane” (*restored behavior*), dowodził, że każde zachowanie może być powtórzone dzięki istniejącemu wzorowi, według którego ma przebiegać, jednak zawsze ów wzorec zostaje przekształcony, wzbogacony

przez kogoś, kto stara się go powielić. Powtórzenie zatem otwiera przestrzeń zmiany. W oderwaniu od pierwotnego kontekstu i wykonane ponownie staje się materiałem do przekształceń. Jest też łącznikiem między teraźniejszością i przeszłością, może utrzymywać, ale też tworzyć nowe sensy.

Tu pojawia się kwestia performatywności, która w ujęciu samego Schechnera sprowadza się do enigmatycznego stwierdzenia o istnieniu performatywności wszędzie. W ten sposób, zdaniem Wojnowskiego (2017), pojęcie zostaje umiejscowione w zbiorze innych, co do znaczenia których można wysnuwać różne spostrzeżenia (tak jak: natura, społeczeństwo etc.). Poszukując odpowiedzi na pytanie o istotę performatywności, autor sięga do teorii Judith Butler (2008), która podejmując rozważania nad performatywnością płci, oderwała pojęcie od badania samych aktów mowy, a jednocześnie w sposób, jak stwierdza Wojnowski, nieuświadomiony wskazała na dwa możliwe, niezależne od siebie, sposoby interpretowania pojęcia. Autor więc proponuje dwie „robocze” definicje:

„1. Performatywność jako „konstruowalność” lub „bezpodstawność” (*performativity as groundlessness*) – w tym wypadku pojęcie to można odczytywać zarówno na poziomie ontologicznym, jak i epistemologicznym jako teoretyczny postulat nieistniejącego źródła badanego fenomenu, który nie tyle po prostu istnieje, ile jest stwarzany (konstruowany) przez kulturę, badacza, kontekst itp.

2. Performatywność jako „sprawczość” (*performativity as agency*) danego fenomenu (lub przedmiotu), to znaczy przypisana mu siła do aktywnego kształtowania swojego otoczenia” (Wojnowski 2017: 172–173).

To drugie rozumienie ma zapewne na myśli Fischer-Lichte, mówiąc o sile transformacyjnej performansów, zauważając jednocześnie, że o ile wszystkie przedstawienia są performatywne, o tyle nie wszystko co może być rozpatrywane jako performatywne, stanowi przedstawienie.

Współczesne badania różnego rodzaju performansów czy też samej sprawczości dotyczą zarówno aktywności ludzkiej, jak i nieludzkiej. Do tej kategorii należą niewątpliwie obrazy, w przypadku których performatywność może ujawniać się w samym akcie spojrzenia. Choć oglądanie obrazów nie prowadzi do żadnej formy ucieleśnienia to, co ujrane zostaje ożywione za pomocą wyobraźni. Termin „akt spojrzenia” odnosi się zatem do wydarzenia, podczas którego podmiot mocą swojej wyobraźni ożywia oglądany obraz. Powstaje wtedy rodzaj intersubiektywnej relacji współobecności między nim a obrazem. Akt spojrzenia ustanawia bowiem to, na co patrzący reaguje (Sybille-Krämer, za: Fischer-Lichte 2018: 201). W ten sposób sprawstwo zostaje przyznane samemu obiektowi, a nie działaniu człowieka i może stanowić źródło transformacji.

Dla zaistnienia performatywności obrazu konieczne jest jednak spełnienie określonych warunków zarówno tych związanych z odbiorcą (doświadczeń, po-

staw, wrażliwości itp.), jak i z samym miejscem czy sposobem prezentacji dzieła, a wreszcie i własności obrazu (gatunku, techniki wykorzystanej przez twórcę itp.).

Być może właśnie dlatego od lat 70. XX wieku wzrosła rola kuratorów decydujących o samym zamyśle wystawy, jej konstrukcji i sposobach aktywizowania odbiorcy, często uczynienia z wystawy przedstawienia.

Outsiderzy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Po co wojny są na świecie?

Źródła outsider art

W latach czterdziestych XX wieku francuski artysta Jean Dubuffet, zafascynowany twórczością pacjentów szpitali psychiatrycznych, wprowadził w przestrzeń sztuki termin „art brut” (fr. *brut* – surowy, nieobrobiony, nieociosany, nieoszlifowany), określając w ten sposób prace wykonane przez ludzi pozostających na marginesie życia społecznego, żyjących w izolacji, tworzących poza oficjalną sztuką, ignorujących tradycję lub wykazujących minimalny z nią związek. Ich wytwory (a nie dzieła, jak podkreślał Dubuffet) pochodzą z wnętrza, mają charakter samorodny, są przeciwieństwem reprodukcji i akademizmu i nie zawdzięczają niczego konwencjom kulturowym lub artystycznym (Boulliet 2011).

W 1972 r. brytyjski historyk sztuki Roger Cardinal, poszukując angielskiego odpowiednika *art brut*, ukuł pojęcie *outsider art*, które ostatecznie okazało się jednak pojemniejsze niż kategoria zaproponowana przez francuskiego artystę.

„Outsider art stanowi uznaną na całym świecie kategorię sztuki samouków. Zakres pojęcia jest związany z założeniem, że tworzenie sztuki jest powszechną aktywnością człowieka, wykraczającą daleko poza świat publicznych galerii, instytucji edukacyjnych i kulturowo nacechowanej produkcji artystycznej. Błędem byłoby jednak sądzić, że termin ten oznacza jedynie przypadkowe bazgranie lub amatorskie dłubanie. Zamiast tego, z pewnością odnosi się on do rzeczywistego zasobu oryginalnych dzieł stworzonych przez niewykształconych utalentowanych twórców, których wytwory zawierają w sobie pierwiastek indywidualności” (Cardinal 2009: 1459.)

W ujęciu Cardinala outsider art to nie tylko twórczość powstająca w sytuacji niepełnosprawności, ale także prace tworzone przez osoby radzące sobie w życiu społecznym, lecz odrzucające (świadomie lub nie) koncepcję sztuki jako działalności o społecznie uznanych standardach. Tym samym w obszarze outsider art mieszczą się wytwory przynależące do klasycznego kanonu art brut, jaki i te z zakresu sztuki naiwnej czy trudnych do zakwalifikowania zjawisk pogranicza, odznaczające się niekonwencjonalnością wypowiedzi, przełamujące konwencje

i reguły, ale funkcjonujące jako anty-kultura (anty-sztuka). Stanowiąc zaprzeczenie tego co akceptowalne, często wywołują negatywne reakcje, opierają się interpretacjom, a jednak zazwyczaj w końcu zostają oswojone poszerzając obszar pola kultury (por. Gierowski 2020: 36). Biorąc pod uwagę mechanizmy związane z tym procesem, opisane przez Krajewskiego (2017) (przedefiniowanie odnoszące się do zmiany w sposobie rozumienia kultury, afirmowanie związane z kształtowaniem porządku społecznego, w tym także praktykami antydyskryminacyjnymi i inkluzywnymi), oswojenie i obecność twórczości outsiderów w przestrzeniach wystawienniczych uznanych muzeów i galerii, niewątpliwie jest również następstwem samej zmiany w sposobie ujmowania niepełnosprawności jako wytwarzanej społecznie kategorii kulturowej (Godlewska-Byliniak 2020; Rzeźnicka-Krupa 2020; Twardowski 2023 i inni).

Zamysł i konstrukcja wystawy „Po co wojny są na świecie. Sztuka współczesna outsiderów” w kontekście pytania: „Czyja jest prezentowana sztuka?”

„Ani sztuka naiwna, ani Art Brut/outsider art. Zdecydowałyśmy, że to treść prac stanie się podstawą narracji stworzonej dla wystawy „Po co wojny są na świecie” – stwierdza jedna z kuratorek wystawy zorganizowanej w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2016 r. (Czartoryska 2017). Wystawa była zatem w zamysłu prezentacją sztuki współczesnej tworzonej przez osoby z tym światem w istocie niezwiązane, próbą rewizji podejścia do tej sztuki, ale także odnalezienia dla niej miejsca.

Do stworzenia wystawy posłużyły prace czternastu „silnych artystycznych osobowości, dla których sztuka stanowi egzystencjalną konieczność”. Znalazły się wśród nich: Damian Czeladka, Stanisław Garbaczuk, Władysław Grygny, Marian Henel, Konrad Kwasek, Mikołaj Ławniczak, Tomasz Machciński, Władysław Matłęga, Justyna Matysiak, Iwona Mysera, Radosław Perlak, Pisarka M.H., Daniel Stachowski oraz Maria Wnęk (Muzeum Sztuki Nowoczesnej 2016).

Kuratorki wystawy Katarzyna Karwańska i Zofia Płoska zamierzały nie tylko oddać głos outsiderom, ale i zerwać z dominacją formalizmu w podejściu do ich sztuki. To nie oryginalność dzieła i jego atrakcyjność wizualna, lecz treść pracy i dobór środków dla artystycznej wypowiedzi konstatujucej rzeczywistość był kryterium wyboru prac zaprezentowanych na wystawie. Jej kształt nadawały rozmowy z twórcami i obserwacja charakteru samych dzieł, przy których znalazły się biografie artystów. Poznając historie twórców, kuratorki odkrywały ich niezależność, często bezkompromisowość w odniesieniu do swojej sztuki, tego co chcą pokazać lub osłonić przed odbiorcą.

„W rozmowach z artystami okazuje się często, że mają oni bardzo trafne i wyrafinowane koncepcje na temat swojej sztuki i otaczającego świata, tworzą własny, złożony dyskurs”. I to on powinien stanowić klucz do zrozumienia dzieła i poszukiwania odpowiednich narzędzi interpretacji. To odkrycie skłoniło także kuratorki do odnalezienia określenia, które dla oznaczenia tej konkretnej grupy artystów byłoby najwłaściwsze (Czartoryska 2017). Pomocną stała się socjologiczna koncepcja outsidera Howarda Beckera (2009), który opisał ją jako osobę łamiącą obowiązujące w grupie reguły, uznając, że aby zrozumieć co jest uważane za dewiację, trzeba nie tylko poznać outsidera, ale też tego, kto reguły stanowi i narzuca. A zatem w tytule wystawy pojawia się outsider jako życiowy i artystyczny indywidualista działający poza regułami. Jego praktyki artystyczne i wypowiedzi skłaniają do zastanowienia nie tylko nad krytycznością sztuki i instytucji, ale także odpowiedzi na pytanie, na ile muzeum pozostaje przestrzenią demokratycznego sporu (MSW 2016). Sam zaś tytuł „Sztuka współczesnych outsiderów” miał natomiast w założeniu przesunąć akcent z określenia przedmiotu wystawy „jaka?” na twórcę „czyja?”. W przypadku omawianej wystawy chodzi więc o wypowiedź grupy artystów, których takim mianem określono. Jak zaznaczyły kuratorki „(...) pojęcie to było adekwatne jedynie wobec konkretnego zbioru osób, arbitralnie wybranych do udziału w wystawie, która skupiała się aktualnie na tym aspekcie” (Czartoryska 2017).

Wystawie towarzyszyły oprowadzenia kuratorskie, panele dyskusyjne i imprezy edukacyjne dotyczące sytuacji osób z niepełnosprawnością w Polsce.

Wystawa jako performans

Wystawa „Po co wojny są na świecie. Sztuka współczesnych outsiderów”, należąca do nielicznych w Polsce praktyk związanych z prezentowaniem sztuki outsiderów, stanowi przykład artystycznego działania, które może być odczytywane nie tylko w perspektywie performansu, ale również i performatywności (Wojnowski 2017).

Już samo tworzenie wystawy stanowiło nie tyle proces, co rodzaj przedstawienia, w które zaangażowani byli zarówno kuratorzy, jak i sami twórcy dzieł, niemal na bieżąco decydujący o tym czy i w jaki sposób zostaną zaprezentowane ich prace. Ten aspekt sceniczności, na który wskazywała Fischer-Lichte (2018), związany był jednak szczególnie z propozycjami wydarzeń towarzyszących, służących uatrakcyjnieniu wystawy, ale też ukierunkowaniu patrzenia, pobudzeniu wyobraźni, sprawieniu, by oglądane obrazy przyjęły sprawczość wobec widza. W świetle Schechnerowskiej (2006) teorii *zachowania zachowanego* (*restored behavior*) wystawa była także swoistym sposobem przywołania i przetwarzania uczynione-

go już przez artystę gestu, nadając mu jednak nowy kontekst i funkcję. Prace powstałe poza głównym obiegiem, nieobecne w oficjalnym nurcie sztuki, zostały „powtórzone” w nowym kontekście, a jednocześnie nazwane i opisane w języku współczesnej instytucji. Nazwany został także i w zasadzie opisany na nowo outsider, który nie reprezentuje już sztuki nieprofesjonalnej, amatorskiej czy zjawisk opisywanych w ujęciu zaproponowanym przez Cardinala (2009), ale łamie reguły i komentuje rzeczywistość z własnej perspektywy. Uobecnia się zatem tożsamość artysty przeobrażającego.

Odwołując się do teorii Turnera (2008), można również postrzegać tę sytuację jako stan liminalności właściwej dla okresu kryzysu w dramacie społecznym, stanowiący punkt wyjścia do zmiany. Akt umieszczenia outsiderów w przestrzeni Muzeum Sztuki Nowoczesnej, prowadzi do zawieszenia zarówno artysty, jak i widza pomiędzy peryferiami a centrum, sztuką nieprofesjonalną a współczesną, prywatnością a instytucjonalnością. Jest to moment, który może skłaniać do podjęcia działań naprawczych. I one w istocie, zgodnie z zamysłem kuratorek, w obrębie samej wystawy są widoczne. Rezygnacja z hierarchicznego modelu, w którym kurator definiuje znaczenie a artysta jest jedynie „dostawcą” dzieł, zostaje zastąpiona propozycją współuczestnictwa. W tej nowej relacji artysta-outsider odzyskuje głos, prawo do wypowiedzania się na istotne tematy społeczne i polityczne, może także decydować o kształcie własnej wystawy. W ten sposób performatywnemu przekształceniu ulega już sama struktura produkcji wystawy. To równie znaczące co prezentacja prac w miejscu związanym ze sztuką współczesną, ponieważ przeobraża praktykę konstruowania wystaw w akt społeczny, w którym redefiniuje się role i głosy w polu sztuki. Na poziomie instytucjonalnym natomiast wystawa poszerza samo pole sztuki, wprowadzając to, co było dotąd poza i przesuwając granice tego, co uznaje się za współczesne i wartościowe (Krajewski 2017).

Istotnymi stają się w odniesieniu do wystawy także kwestie związane z niepełnosprawnością twórcy oraz jego wykluczeniem w kontekście praktyk aktualizujących tożsamość artysty. W krytycznej wypowiedzi Pamuły (2016), sformułowanej po obejrzeniu wystawy, autorka zwraca uwagę na jej dyskusyjne aspekty. Pierwszą kwestią jest, zdaniem Pamuły, przesylenie wystawy etykietą outsidera, którego dostęp do świata sztuki wydaje się konstytuować wyłącznie marginalizacja. Istnieje zatem obawa, że wystawa jako pole widzialności artysty-outsidera może utrwaląć stereotypowe sposoby patrzenia – niewidzialność jako artysty, a jednocześnie jego hiperwidzialność jako wykluczonego. Nie pojawia się także, jak zauważa, namysł nad społeczno-ekonomicznymi uwarunkowaniami wykluczenia, które ujawniają same prace artystów, szczególnie zaś refleksja, co zrobić, by tę marginalizację przełamać.

Podsumowanie

Interpretacja wybranej wystawy twórczości określanej jako *outsider art* w perspektywie performansu wydaje się zabiegiem zasadnym, bo pozwala skoncentrować się nie tyle na twórcy (dzieła/wystawy) i jego odbiorcy, ile działaniach różnych osób, które decydując o przebiegu wydarzenia, wyznaczają także jego sprawczość. Z przeprowadzonych analiz wynika, że wystawa outsiderów może być rozpatrywana jako siła transformacyjna, obszar obecności i aktywności ludzkich i nie-ludzkich podmiotów uruchamiających zmiany istotne dla reintegracji wspólnoty. Dostrzegam też potencjalność takich wystaw jako narzędzi przeciwdziałających wpisywaniu osób wykluczanych w istniejące, ustanowione kulturowe wyobrażenia i narracje utrwalające stereotypy niepełnosprawnego, więźnia, bezdomnego etc. Potrzebny jest jednak wciąż namysł nad tym, co czyni kulturę wrażliwą? Jakie gesty, zachowania i rytuały pozwolą wprowadzić w jej pole różnorodność stanowiącą odpowiedź na wielość ludzkich potrzeb, a nie jedynie próbę znalezienia miejsca dla artysty, dla którego sztuka jest przestrzenią istnienia.

Bibliografia

- Austin J.L. (1993), *Mówienie i poznawanie*, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bal E., Kosiński D. (red.) (2017), *Performatyka: Terytoria*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Becker H.S. (2009), *Outsiderzy. Studia z socjologii dewiacji*, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bouillet A. (2011), *Co to jest art brut?*, Polska Sztuka Ludowa. Konteksty, 1(292): 141–152.
- Butler J. (2008), *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Cardinal R. (1972), *Outsider art*, Studio Vista.
- Cardinal R. (2009), *Outsider art and the autistic creator*, Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences, 364(1522): 1459–1466; <https://doi.org/10.1098/rstb.2008.0325>.
- De Marinis M. (2013), *Performans i teatr. Od aktora do performansu i z powrotem* [w:] E. Bal, W. Świątkowska (red.), *Performans, performatywność, performer. Próba definicji i analizy krytyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 19–40.
- Dziamski G. (2019), *Kilka uwag o sztuce performance*, *Sztuka i Dokumentacja*, 21: 9–16.
- Fischer-Lichte E. (2008), *Estetyka performatywności*, Księgarnia Akademicka.
- Fischer-Lichte E. (2018), *Performatywność. Wprowadzenie*, Księgarnia Akademicka.
- Gierowski P. (2023), *Sztuka outsiderów. Znak – proces – zdarzenie*, Wydawnictwo Libron.
- Goffman E. (2011), *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Wydawnictwo Aletheia.
- Godlewska-Byliniak E., Lipko-Konieczna J. (2017), *Odzyskiwanie obecności: Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, Fundacja Teatr 21.
- Godlewska-Byliniak E. (2020), *Niepełnosprawność i aktywizm. Performatywna siła protestu*, *Teksty Drugie*, 2: 104–123; <https://doi.org/10.18318/td.2020.2.7>.
- Krajewska A. (2009), *Dramatyczna teoria literatury*, Wydawnictwo Naukowe UAM.

- Krajewski M. (2017), *Ja poszerzam, Ty poszerzasz... Poszerzanie pola kultury i wynikające stąd nieporozumienia* [w:] P. Zbieranek, C. Obracht-Prondzyński (red.), *Pomorskie poszerzanie pola kultury, Dylematy – konteksty – działania*, 27–40, Uniwersytet Gdański.
- Kubikowski T. (2019), *Performans*; <https://encyklopediateatru.pl/hasla/363/performans>.
- Rzeźnicka-Krupa J. (2019), *Spoleczne ontologie niepełnosprawności. Ciało, tożsamość, performatywność*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Rzeźnicka-Krupa J. (2020), *Performatywny wymiar studiów o niepełnosprawności: Badania na pograniczu nauk społecznych, humanistyki i sztuki* [w:] G. Cąlek, J. Niedbalski, D. Żuchowska-Skiba (red.), *Jak badać zjawisko niepełnosprawności. Szanse i zagrożenia założeń teoretycznych i metodologicznych studiów nad niepełnosprawnością*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 66–82; <https://doi.org/10.18778/8142-757-9.05>
- Schechner R. (1973), *Theatre and the social sciences*, *The Drama Review*, 17(3): 3–4.
- Schechner R. (2006), *Performatyka: Wstęp, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych*.
- Schechner R. (2016), *Selektywna nieuwaga. Dramat społeczny a dramat estetyczny*, *Didaskalia*, 135: 2–12.
- Taylor D. (2018), *Performans*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Twardowski A. (2023), *Kulturowy model niepełnosprawności wyzwaniem dla pedagogiki specjalnej*, *Studia Edukacyjne*, 68: 19–31.
- Turner V. (2008), *Antropologia widowiska*, Oficyna Wydawnicza Volumen.
- Wojnowski K. (2017), *Performatywność* [w:] E. Bał, D. Kosiński (red.), *Performatyka: Terytoria*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 171–180.
- Zeidler-Janiszewska A. (2007), *Perspektywy performatywizmu*, *Teksty Drugie*, 5: 34–47.
- Żółkowska T. (2023), *Niepełnosprawność. Po/nowoczesne rozważania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Materiały dotyczące wystawy
- Muzeum Sztuki Nowoczesnej, *Po co wojny są na świecie? Sztuka współczesnych outsiderów*; <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/po-co-wojny-sa-na-swiecie>.
- Czartoryska Z. (2017), *Sztuka outsiderów jako sztuka współczesna. Przypadek wystawy „Po co wojny są na świecie” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*; <https://magazynsum.pl/sztuka-outsiderow-jako-sztuka-wspolczesna-przypadek-wystawy-po-co-wojny-sa-na-swiecie-w-muzeum-sztuki-nowoczesnej-w-warszawie/>.
- Pamuła N. (2016), *Po co sztuce outsiderzy?*; <https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/po-co-sztuce-outsiderzy/>.