

Utopia „nie inności” w niepełnosprawności. Na marginesie rozważań o sztuce osób niepełnosprawnych

Abstrakt: Stosowanie pojęcia niepełnosprawności pociąga za sobą konstruowanie jej modeli. Najczęstsze z nich to skrajne modele: medyczny i społeczny. Są one wykorzystywane, przez przedstawicieli różnych środowisk, również w dyskusjach dotyczących twórczości artystycznej. Czy istnieje związek pomiędzy uprawianiem sztuki a niepełnosprawnością? Pomimo haseł, że „każdy może być artystą”, a „niepełnosprawność nie determinuje aktywności artystycznej”, pomimo haseł „twórczej wolności” i „równości wobec sztuki”, okazuje się, że pewne modele niepełnosprawności są przyjmowane. Artykuł ukazuje, na przykładzie twórczości dwóch artystek: Marii Wnęk i Fridy Kahlo, różne sposoby patrzenia na sztukę osób niepełnosprawnych, w zależności od kontekstów, i stosownie do nich nadawania innych znaczeń obrazom, które stworzyły.

Słowa kluczowe: art brut, model niepełnosprawności, niepełnosprawność, twórczość artystyczna niepełnosprawnych

Osoby z niepełnosprawnością od zawsze stanowiły element społeczeństw, wpisując się w ich obrazy. Bardziej jednak niż sama niepełnosprawność obrazy te cechowało nastawienie tak zwanego ogółu społeczeństwa, uznanego za reprezentującego normę, do osób z niepełnosprawnością. Ten „Inny” często był eliminowany z grupy, uznawany za gorszego, słabszego, przynoszącego wstyd¹. Dopiero czasy oświecenia, przyjęcie Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela, działalność Filipa Pinela rozpoczęły powolny proces zmian społecznego nastawienia wobec niepełnosprawnych przez uznanie ich praw i możliwości korzystania z dóbr społecznych².

¹ Zob. H. Żuraw, *Inność, obcość w perspektywie pozytywnej. Wielokontekstowość badań nad innością i obcością*, [w:] *Miejsce Innego we współczesnych naukach o wychowaniu. W poszukiwaniu pozytywów*, red. I. Chrzanowska, B. Jachimczak, B. Pawelczak, Poznań 2013, s. 13–36.

² A. Bilikiewicz, *Zakres psychiatrii oraz jej miejsce w kulturze i wśród innych dyscyplin nauki*, [w:] *Psychiatria*, red. A. Bilikiewicz, Warszawa 2004, s. 14; T. Nasierowski, *Zarys dziejów psychiatrii. Kierunki w psychiatrii*, [w:] tamże, s. 30–31.

Kolejne, zazwyczaj ewolucyjne, zmiany w społecznym traktowaniu osób z niepełnosprawnością doprowadziły do wypracowania dwóch obecnie głównych i często przeciwstawianych modeli niepełnosprawności: medycznego (biologicznego), przyjętego przez WHO, oraz społecznego – zaproponowanego przez Europejskie Forum Niepełnosprawności³ w Parlamencie Europejskim. Ich zasadnicza różnica sprowadza się do przyjęcia odmiennych, jako przyczyny niepełnosprawności, punktów wyjścia: tkwiącego w biologicznej strukturze człowieka – w modelu medycznym oraz tkwiącego w strukturze społecznej, tworzącej bariery na drodze do pełnego uczestnictwa osób niepełnosprawnych w życiu społeczeństw. Zdaniem Adama Bilikiewicza model biomedyczny zrodził się pod wpływem paradygmatu kartezjańskiego, według którego ciało ludzkie traktowane jest jak maszyna, a choroba interpretowana jako nieprawidłowe funkcjonowanie mechanizmów biologicznych tej maszyny. Skutkiem tego „współczesna medycyna traci często z oczu samego pacjenta jako istotę ludzką”⁴. Jak pisze Iwona Chrzanowska, „Model medyczny ujmuje niepełnosprawność jako problem osobisty, bezpośrednio wywołany przez chorobę, uraz lub inny stan chorobowy [...]”⁵, a jego bezpośrednią konsekwencją jest skupienie się na opiece zdrowotnej. Tymczasem model społeczny

ujmuje to zagadnienie głównie jako problem stworzony przez społeczeństwo i zasadniczo jako kwestię pełniej integracji społecznej jednostek [...]. Zagadnienie zatem pozostaje w dziedzinie postaw lub ideologii i wymaga zmian społecznych, a na poziomie politycznym staje się kwestią praw człowieka⁶.

Przyjęcie modelu społecznego pociąga za sobą kolejne konsekwencje w postaci chęci, a czasem wręcz imperatywu, realizowania idei integracji oraz inkluzji społecznej⁷ osób z niepełnosprawnością. W modelu tym, o czym pisze Zenon Gajdzica, niepełnosprawność traktowana jest jako zjawisko konstruowane społecznie i kulturowo, jest to „wada wobec zbioru wymagań społecznych”⁸ i dlatego deficyt ten możliwy jest do usunięcia przez działania na rzecz poprawy funkcjonowania materialnego i społecznego środowiska, tak by warunki funkcjonowania we wszystkich sferach pozbawione były barier utrudniających życie osób z niepełnosprawnością. Warto dodać, że znacznie łatwiejsze do pokonania są bariery zewnętrzne – wśród których Małgorzata Kupisiewicz wymienia: architektoniczne, techniczne, w dostępie do edukacji, informacji, komunikacyjne,

³ European Disability Forum, <http://www.edf-feph.org/about-us>, 11.12.2016.

⁴ A. Bilikiewicz, *Zakres psychiatrii oraz jej miejsce w kulturze i wśród innych dyscyplin nauki*, dz. cyt., s. 16.

⁵ I. Chrzanowska, *Pedagogika specjalna. Od tradycji do współczesności*, Kraków 2015, s. 25.

⁶ Tamże, s. 25.

⁷ Por. P. Broda-Wysocki, *Wykluczenie i inkluzja społeczna. Paradygmaty próby definicji*, Warszawa 2012.

⁸ Z. Gajdzica, *Sytuacje trudne w opinii nauczycieli klas integracyjnych*, Kraków 2011, s. 199.



transportowe, prawno-administracyjne, ekonomiczne – niż społeczne, wyrażające się między innymi w praktykach dyskryminacyjnych, marginalizacyjnych, w obojętności, obawach przed „innością”, stereotypowym postrzeganiu osób z niepełnosprawnością jako niezaradnych czy roszczeniowych⁹.

Jedną ze sfer, w których idee te wydają się swobodnie realizowane, jest przestrzeń aktywności artystycznej. Jest to bowiem przestrzeń, w której takie cechy, jak niepełnosprawność, cechy wyglądu, a zatem i ewentualne piętno wynikające z choroby, nie wydają się mieć jakiegokolwiek znaczenia. W imię hasła mówiących, że „każdy może być artystą”, „wolności twórczej” i „równości wobec sztuki” wspierana jest aktywność niepełnosprawnych artystów. Wydawać się może, że jak żadna inna, sfera sztuki stwarza osobom niepełnosprawnym z niczym nieporównywalne możliwości rozwojowe. Kiedy jednak o niej mowa, łatwo popaść w swoisty paradoks: z jednej strony próbujemy bowiem do jej wyjaśniania stosować narzędzia wykorzystywane do opisu dzieł (prac) artystycznych w ogóle, z drugiej strony działania artystyczne osób niepełnosprawnych są prezentowane najczęściej w kontekście wiedzy o niepełnosprawności autora. Czasami sytuacja taka stawia krytyków w poczuciu zakłopotania, kiedy chcą wydać, zwłaszcza negatywną, ocenę dzieł wątpliwej wartości artystycznej autorstwa osoby niepełnosprawnej. Wynika to z obawy przed urażeniem osoby, którą uważa się za doświadczoną przez los. Tymczasem hasła integracji społecznej osób niepełnosprawnych, a zwłaszcza inkluzji, w ich potocznym rozumieniu, sugerują tak zwane równe traktowanie osób niepełnosprawnych, czyli jednakowe jak osób sprawnych. Zatem czy jest to rzeczywiście możliwe również albo przede wszystkim w działaniach artystycznych? I czy jest to potrzebne?

Pozostając w obszarze zarysowanych wyżej paradoksów, nasuwa się jeszcze jedno, najważniejsze tu pytanie o to, czy istnieje sztuka osób niepełnosprawnych? Jeśli tak – co jest jej istotą, charakterystycznym rysem, wyróżniającą cechą? Jeśli nie – dlaczego funkcjonują i cieszą się dużą popularnością przeglądy twórczości artystycznej osób niepełnosprawnych?¹⁰

Jolanta Rzeźnicka-Krupa zauważa, że społeczne rozumienie niepełnosprawności jest osadzone w kontekście kulturowym i historycznym, co sprawia, że niepełnosprawność z jednej strony ukonstytuowana jest w fizyczności człowieka,

⁹ M. Kupisiewicz, *Słownik pedagogiki specjalnej*, Warszawa 2014, s. 40–41.

¹⁰ Należałoby tu przytoczyć chociażby kilka, takich jak: Ogólnopolski Przegląd Twórczości Teatralno-Muzycznej Osób Niepełnosprawnych „Albertiana” w Krakowie (www.albert.krakow.pl/pl/albertiana/); Spotkania Artystów Nieprzetartego Szlaku Międzynarodowy Przegląd Teatrów Osób Niepełnosprawnych w Lublinie (nieprzetartyszlak.eu/spotkania-artystow-nieprzetartego-szlaku-2/); Konkurs „Świat Nikiforów” od 10 lat organizowany przez Fundację United Way Polska (www.unitedway.pl/category/niepelnosprawni/); Ogólnopolski Konkurs Plastyczny „SZTUKA OSÓB NIEPEŁNOSPRAWNYCH”, który w roku 2016 miał swoją XIV edycję (www.pfron.org.pl/pl/konkursystatuetki/ogolnopolskie-konkursy-9/3424,Lista-laureatow-XIV-edycji-Ogolnopolskiego-Konkursu-Plastycznego-SZTUKA-OSOB-NIE.html).



z drugiej jednak strony definiowana zależnie od osadzenia jej w różnego rodzaju praktykach społecznych, które z kolei nadają jej rozmaite znaczenia¹¹. Stąd też kontakt z twórczością artystyczną osób niepełnosprawnych stawia odbiorców w złożonej sytuacji, w której:

1. odbiór jest uwarunkowany doświadczeniami kontaktu z osobami niepełnosprawnymi, doświadczeniem własnej niepełnosprawności bądź niepełnosprawności bliskich, albo brakiem takich doświadczeń, co kieruje uwagę na rozumienie niepełnosprawności w świetle poglądów konstruktywistów¹², albo tak zwanych naiwnych wyobrażeń niepełnosprawności¹³;
2. z drugiej strony odbiór dzieł artystycznych (sztuki) opiera się na odczytywaniu przypisywanych im znaczeń, mniej lub bardziej zgodnym z zamierzeniami autora, a to wiąże rozumienie niepełnosprawności z założeniami interakcjonizmu symbolicznego¹⁴. O tej koncepcji Herberta Blumera Jacek Tittenbrun pisał:

człowiek żyje więc całkowicie zanurzony w świecie znaczeń, jest niejako skazany na obcowanie wyłącznie z «przedmiotami, których istotę stanowi znaczenie». A że «znaczenie to wyznacza sposób, w jaki dana osoba widzi przedmiot, jest gotowa działać wobec niego oraz mówić o nim», nic więc dziwnego, że zdaniem Blumera nawet «ludzie żyjący obok siebie mogą żyć w różnych światach», zamieszkiwać różne rzeczywistości ukonstytuowane przez odmienne konfiguracje symbolicznych znaczeń¹⁵.

Taka różnorodność znaczeń jest w gruncie rzeczy zjawiskiem pożądanym w świecie sztuki. Nie ma bowiem nic bardziej zabójczego dla artysty niż jednoznaczność kreowanych przez niego wypowiedzi. Sugeruje to bowiem mały potencjał twórczy¹⁶.

¹¹ J. Rzeźnicka-Krupa, *Niepełnosprawność i świat społeczny. Szkice metodologiczne*, Kraków 2009, s. 12.

¹² Por. T. Żółkowska, *Spółeczna (de)waloryzacja roli osoby niepełnosprawnej*, [w:] *Człowiek z niepełnosprawnością w rezerwacie przestrzeni publicznej*, red. Z. Gajdzica, Kraków 2013, s. 40–52.

¹³ Mateusz Wiliński pod tym pojęciem rozumie: „Po pierwsze, [...] są to takie wyobrażenia, które nie mają związków z koncepcjami teoretycznymi i jako takie mogą być uznawane za prawdę wyłącznie w potocznym dyskursie społecznym. [...] Po drugie, [...] wyobrażenia tej grupy osób, które są niedotknięte zjawiskiem i niezaangażowane wobec zjawiska niepełnosprawności” (M. Wiliński, *Modele niepełnosprawności: indywidualny – funkcjonalny – społeczny*, [w:] *Diagnoza potrzeb i modele pomocy dla osób z ograniczonymi sprawnościami*, red. A. I. Brzezińska, R. Kaczan, K. Smoczyńska, Warszawa 2010, s. 24).

¹⁴ H. Blumer, *Interakcjonizm symboliczny. Perspektywa i metoda*, Kraków 2007.

¹⁵ J. Tittenbrun, *Interakcjonizm we współczesnej socjologii amerykańskiej*, Poznań 1983, s. 101.

¹⁶ Badania dotyczące cech twórczego wytworu (dzieła) są jeszcze nieliczne i nie dysponują wiarygodnymi oraz wystandaryzowanymi metodami, technikami czy narzędziami badawczymi. Na uwagę zasługują jednak badania treści wytworów i związanych z nimi cech sugerujących cechy twórcze. W swoich badaniach z wykorzystaniem Testu Wyobraźni Twórczej Janusza Kujawińskiego Maciej Karwowski zauważył, że „w trakcie analiz wyłoniła się osobna kategoria brak zgody sędziów [...]. Częściej pojawiała się w przypadku rysunków twórczych. Działo się tak prawdopodobnie ze względu na innowacyjność, oryginalność rysunków twórczych, które nie są łatwe



Kiedy jednak mowa o twórczości (sztuce) osób z niepełnosprawnością, znaczenia nadawane tworzą skomplikowaną strukturę, w której na znaczenia wynikające z warstwy artystycznej nakładają się znaczenia wynikające z niepełnosprawności. Skutkuje to odmiennymi interpretacjami dzieł, wynikającymi z traktowania niepełnosprawności jako elementu determinującego albo też niedeterminującego specyfikę twórczości osób niepełnosprawnych. Podejście łączące „możliwe znaczenia nadawane niepełnosprawności i poszukiwanie związków z innymi sferami doświadczenia”¹⁷ proponuje Aneta Makowska odwołująca się, poza wspomnianym wyżej Blumerem i jego interakcjonizmem symbolicznym, do koncepcji Floriana Znanieckiego i jego tezy o wartościach, które powiązane w struktury znaczeń pod wpływem doświadczenia kierują ludzkim działaniem¹⁸. W tym miejscu należy jeszcze dodać, że przyjęcie powyższych założeń wymaga szczególnej postawy badawczej, którą właśnie Znaniecki określił mianem współczynnika humanistycznego i która wymaga w analizie działań społecznych uwzględnienia znaczeń nadawanych przez „aktorów działających”, czyli uwzględnienia ich punktu widzenia¹⁹. Zdaniem Makowskiej

osadzenie niepełnosprawności w koncepcji Blumera i Znanieckiego wymaga jej rozumienia jako:

- znaczenia, które powstaje przez aktywność twórczą człowieka;
- konstruowanej w interakcjach nie tylko z innymi ludźmi, ale i innymi znaczeniami (wartościami), które są względnie zobiektywizowane;
- określonej w bezpośredniej działalności tu i teraz, ale także związanej z innymi obszarami kulturalnego funkcjonowania człowieka [...];
- znaczeń podzielanych społecznie, których zasięg jest uwarunkowany siłą ich oddziaływania, czyli siłą powiązań między strukturami znaczeń²⁰.

Jeśli odwołamy się do klasycznej już dziś metody analizy dzieł sztuki, jaką jest analiza semiotyczna²¹, pozostaniemy w kręgu pytań o znaczenia nadawane

w klasyfikowaniu. Wytwory uznane za nietwórcze dają się ściślej określić i zakwalifikować do odpowiedniej tematyki, gdyż są bardziej skonkretyzowane” (M. Karwowski, *Zgłębianie kreatywności. Studia nad pomiarem poziomu i stylu twórczości*, Warszawa 2009, s. 140). Por. tamże, s. 56–59.

¹⁷ A. Makowska, *Rezerwy znaczeń niepełnosprawności jako źródła wybranych problemów pedagogicznych*, [w:] *Człowiek z niepełnosprawnością w rezerwacie przestrzeni publicznej*, Kraków 2013, s. 24.

¹⁸ F. Znaniecki, *Rzeczywistość kulturowa*, [w:] F. Znaniecki, *„Humanizm i poznanie” i inne pisma filozoficzne*, Warszawa 1991, s. 235–458, podają za: A. Makowska, *Rezerwy znaczeń niepełnosprawności jako źródła wybranych problemów pedagogicznych*, dz. cyt., s. 25.

¹⁹ Zob. F. Znaniecki, *Metoda socjologii*, Warszawa 2009, s. 67–70; F. Znaniecki, *Nauki o kulturze. Narodziny i rozwój*, Warszawa 1992.

²⁰ A. Makowska, *Rezerwy znaczeń niepełnosprawności jako źródła wybranych problemów pedagogicznych*, dz. cyt., s. 25–26.

²¹ R. Gillian, *Interpretacja materiałów wizualnych*, Warszawa 2016, s. 101–125. Marcus Banks definiuje analizę semiotyczną (*semiotic analysis*) jako polegającą na badaniu znaków lub symboli, „szczególnie systemów połączonych ze sobą znaków oraz uporządkowanych i dających się przewidzieć sposobów, w jakie komunikują one znaczenie” (M. Banks, *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, Warszawa 2009, s. 201). Należy dodać, że analiza ta często używa terminologii języ-



sztuce osób z niepełnosprawnością przez pryzmat wiedzy o jej autorach i przez nich samych. Metoda ta zakłada, podobnie jak to jest w modelu aktu komunikacyjnego Romana Jacobsona²², trójelementowy schemat funkcjonowania dzieła sztuki, na który składają się: nadawca, znak, odbiorca. Przenosząc ten model na potrzeby naszych rozważań, można odpowiednio wymienić tu: artystę z niepełnosprawnością (jako nadawcę), wytwór sztuki (jako nośnik znaków), widza (jako odbiorcę). Aspektem, który szczególnie nas interesuje w tym modelu, jest jednak aspekt pragmatyczny, skierowany na odkrywanie relacji między wyżej wymienionymi elementami. Powstanie dzieła sztuki związane jest więc z użyciem znaków (zakodowaniem) i nadaniem im określonego znaczenia w wytworze. Ten z kolei staje się elementem doświadczenia odbiorcy, wymaga odkodowania zawartych w nim znaczeń (odkodowania znaków) i nadania im znaczeń przez odbiorcę. Przy czym nie zawsze znaczenia nadawane przez artystę zgadzają się ze znaczeniami nadanymi przez odbiorcę. Jednym z istotnych czynników warunkujących możliwości zrozumienia, a co za tym idzie – nadania podobnych znaczeń, jest kontekst, w jakim funkcjonuje wytwór i cały proces komunikacji. Szczególnie interesującym elementem tego kontekstu jest wiedza na temat niepełnosprawności autora.

Wiedza na temat funkcjonowania niepełnosprawnego artysty bywa w sztukach wizualnych łączona z nurtem *art brut*. Jean Dubuffet, twórca terminu, rozumiał pod tym pojęciem prace wykonywane przez ludzi „wolnych od kultury artystycznej”, czyli artystów nieprofesjonalnych, którzy w swej twórczości nie kierują się naśladownictwem (mimetyzmem), lecz wywodzą wszystko (temat, dobór materiałów, środki wypowiedzi, rytm, sposób pisania etc.) z ich własnego wnętrza, nie zaś z reguł sztuki klasycznej ani sztuki, która jest w modzie. *Art brut* wynika z działań artystycznych czystych, surowych, wymyślonych w całości, na każdym etapie powstawania przez swojego autora, wywodzących się z jego własnych impulsów²³. Być może nie było to pierwotnie intencją autora, termin *art brut* zaczął być kojarzony z twórczością osób dotkniętych chorobą psychiczną, a z czasem zaczęły funkcjonować pojęcia zbliżone, takie jak outsider art czy sztuka naiwna. Zbigniew Chlewiński zauważa:

w Polsce używa się tego terminu i pojęcia, a zjawiska widzi znacznie szerzej niżby chciał sam Dubuffet, bo beztrąsko do jednego worka wrzuca outsider art, naiwny, ekspresję psychopatologiczną, art brut, singulient itd. Rozgardiasz w tej materii trwa, bo nikt nie stworzył metodologii do badanego podmiotu [...] ²⁴.

koznawczej, ponieważ język jest przyjmowany za model wszelkich form komunikacji.

²² R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, Warszawa 1989, s. 81. Akt komunikacyjny Jakobsona – jeden z najbardziej znanych modeli komunikacji językowej, składający się m.in. z nadawcy, odbiorcy oraz komunikatu.

²³ J. Dubuffet, *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, Paris 1949, podaje za: www.artbrut.ch/fr/21052/qu-est-ce-que-l-art-brut, 11.12.2016.

²⁴ Z. Chlewiński, *Sztuka z pigułką*, <http://pisarze.pl/publicystyka/11904-zbigniew-chlewinski->



Problemy, o których pisze Chlewiński, są fundamentalne dla prowadzących badania naukowe i poza metodologią oraz przedmiotem badań dotyczą podmiotu działań artystycznych. Tym bowiem, co łączy różnych artystów art brut, jest szczególna sytuacja życiowa związana z doświadczaniem marginalizacji, wynikającej ze stanu zdrowia bądź wydarzeń traumatycznych. Często nie sposób w pełni zrozumieć prac bez odwołań do osobistych biografii²⁵. Zapewne analiza formalna dzieł zaliczanych do art brut pozwoliłaby znaleźć ich cechy wspólne, tak jak udało się to zrobić w przypadku malarstwa osób chorych na schizofrenię²⁶. Jednakże wciąż do tej grupy proponuje się zaliczać wytwory wedle kryteriów czysto intuicyjnych. Tym bowiem, co staje się cechą dystyngtywną prac takich artystów, jak Maria Wnęk, Marian Jędrzejewski, Stanisław Zagajewski i inni pozostaje, poza odczuwanym przez artystów przymusem tworzenia, ich osobiste doświadczenie, wynikające – poza wspomnianym wyżej stanem zdrowia, z uwarunkowań, takich jak zaniżona samoocena, lęk przed odrzuceniem, obawa przed dyskryminacją²⁷.

Przykłady artystów art brut wydają się znamienne, gdy mowa o sztuce osób niepełnosprawnych, ukazują bowiem konteksty, w jakich ona istnieje. Kontekst powstawania dzieła podkreśla odczuwany przez rzeźbionych artystów wewnętrzny przymus kreacji, niemalże instynktowną potrzebę powoływania, konstruowania rzeczy nowych zarówno w formie, jak i treści, będących reprezentacją świata wewnętrznego. Kontekst odbiorczy zaś tworzą między innymi przestrzenie prezentacji tej sztuki, a więc nie domowe zacisze, lecz instytucje kultury – galerie i muzea, szczególnie zaś galerie i muzea art brut. Te dwa konteksty nadają sztuce osób z niepełnosprawnością wartość – uznając za godne uwagi również to, co powstaje poza tak zwaną sztuką akademicką. Z drugiej strony kontekst, jaki tworzy wiedza o biografii artystów odrzucanych przez społeczeństwo z powodu ich ułomności, nadaje pracom piętno „sztuki Innej” albo sztuki „Innych”.

Przyjrzyjmy się zatem malarstwu Wnęk, której prace znajdują się w wielu polskich i zagranicznych muzeach, na przykład Collection de l'Art Brut w Lozannie, American Visionary Art Museum w Baltimore, Art & Marges Museum w Brukseli, Muzeach Etnograficznych w Warszawie, Krakowie, Toruniu, Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu i Muzeum Śląskim w Katowicach,

[sztuka-z-pigulka.html](#), 11.12.2016.

²⁵ Por. cykl wydawnictw Muzeum Śląskiego w Katowicach *Vivat insita*, poświęcony artystom art brut: *Maria Wnęk „malarka słynna po całym świecie”*, Katowice 2011; *Adam Nidzgorski: zapatrzenie, regard fixe*, Katowice 2012; *Na granicy iluzji. Malarstwo Reginy Jędrzejkowskiej*, Katowice 2013; *Byt nie-bytu. Malarstwo Władysława Wałęgi*, Katowice 2014; *Władysław Grygny. Nieznany nikomu*, Katowice 2016.

²⁶ Por. N. Madejska, *Malarstwo i schizofrenia*, Warszawa 1975; M. Tyszkiewicz, *Psychopatologia ekspresji: twórczość artystyczna chorych psychicznie*, Warszawa, 1987.

²⁷ M. Kupisiewicz, *Słownik pedagogiki specjalnej*, dz. cyt., s. 41.



a zatem w instytucjach waloryzujących twórczość artystki. W pracach poświęconych analizie dzieł Wnęk podkreśla się ich treść i własny styl artystyczny, ale również nawiązuje do życiorysu autorki, zwraca uwagę na realizacje tematów wynikających z wewnętrznych przeżyć i jednocześnie przypomina, że traktowana była jak „odmieniec”. Jej malarstwo określa się jako prymitywne, pełne niepokoju, ekspresyjne, mimo pozornej statyczności, operujące przemyślaną i konsekwentną symboliką barw²⁸. Estetykę prac przyrównuje się do ekspresjonizmu. Jednocześnie przeczytamy o społecznym niedostosowaniu i wyobcowaniu artystki, chorobie psychicznej oraz izolacji.

Czy zatem twórczość ta może być doceniana bez kontekstu choroby malarki? Wydaje się, że tak – krytycy podkreślają ogromną autentyczność prac, autometaforyzację przeżyć. „Malarstwo dawało jej możliwość wyartykułowania doznań wewnętrznych, niepokojów i lęków”²⁹. Uprawianie sztuki było dla artystki sposobem mówienia o sobie – może nie zawsze zrozumiałym dla odbiorców, niemniej jednak sposobem wiarygodnym. Postawę taką nazwałabym „niepełnosprawnością nieujawnioną” – ale tylko w takim znaczeniu, że nie było intencją autorki ujawnianie oglądającym swojej choroby.

Maria Wnęk być może nie wiedziała, co dzieje się wyłącznie w jej głowie, a co jest rzeczywiste i realne, ale wiedziała, że to, co robi, jest ważne; wiedziała, jakich użyć środków, aby ważny dla niej przekaz miał swoją wymowę, wiedziała, że sztuka jest językiem uniwersalnym i pozwala wypowiedzieć każdy ból, każde cierpienie i każde przesłanie³⁰.

Jeżeli możliwe byłoby oglądanie prac Wnęk bez zaopatrzenia odbiorcy w wiedzę o chorobie artystki, to również możliwe jest odczytanie znaczeń zawartych w jej pracach. Jednocześnie charakter tego przekazu umieszczony w treści prac oraz zastosowanie środków wyrazu artystycznego wynika ze specyfiki odbioru światów zewnętrznego i wewnętrznego, na których swoje piętno odbija choroba. Mamy tu do czynienia z sytuacją, w której dzieło (wytwór) jest uznawane przez krytyków sztuki i posiada cechy oraz walory artystyczne. Wiemy jednak, że specyficzne cechy tej twórczości wynikają nie tylko z umiejętności warsztatowych artystki, ale były uwarunkowane chorobą, której na co dzień doświadczała³¹. Wiemy również, że nie było w zamierzeniach artystki informowanie odbiorcy o swoich dolegliwościach, nie wiemy nawet czy

²⁸ E. Krasieńska, *Wnęk Maria, Nowy Sącz skrytka pocztowa 148*, „Polska Sztuka Ludowa” 1983, nr 3–4, s. 227–240; E. Krasieńska, *Malarstwo Marii Wnęk*, Kraków 1983.

²⁹ S. Wilk, *Wprowadzenie*, [w:] *Maria Wnęk „malarka słynna po całym świecie”*, dz. cyt., s. 6.

³⁰ Tamże, s. 7.

³¹ Wnęk uczestniczyła w zajęciach plastycznych w Domu Kultury w Nowym Sączu, podczas których poznawała różne techniki tworzenia, podejmowała też różnorodną tematykę, aż do momentu osiągnięcia dojrzałości artystycznej, która skierowała ją w stronę określonej tematyki – święta rodzina, Bóg, święci etc., oraz stosowania określonych, charakterystycznych dla siebie środków, a także wypracowanego, indywidualnego, niepowtarzalnego stylu.



albo na ile była ich świadoma. Staranna analiza treści prac, uważne i wnikliwe obcowanie z nimi otwiera przed odbiorcą możliwość doświadczenia choćby namiastki wewnętrznego świata artystki, charakter prac bliższy jest bowiem sztuce intuicyjnej niż mimetycznej (naśladowczej). Gdybyśmy więc, jak sugerowałam wyżej, odłączyli dzieła Wnęć od ich kontekstu społecznego, czyli kontekstu art brut i tego, co łączymy z tym nurtem w Polsce, czyli kontekstu sztuki osób niepełnosprawnych, marginalizowanych etc., to jednak pozostaną w naszym odbiorze dzieła uwarunkowane chorobą artystki. Idąc dalej, możemy zastanawiać się, czy można pozbawić te prace wpływu choroby. Czyli zapytać, jaka byłaby ich jakość artystyczna, gdyby ich autorka nie cierpiała z powodu dysfunkcji psychicznych? I tu odpowiedź wydaje się przeciwna. To właśnie specyficzny sposób odbioru świata powodował, że prace artystki mają tę niepowtarzalną właściwość. W katalogu do wystawy prac Wnęć dyrektor Muzeum Śląskiego napisał:

Art brut opiera się na swobodzie artystycznej i wolności wypowiedzi, która zwłaszcza dzisiaj, budując autentyzm przekazu artystycznego, jest bodaj najważniejszym wyznacznikiem dzieła artystycznego dla współczesnego odbiorcy, gdy ten dokonuje oceny «użyteczności» sztuki, jako alternatywnego (w stosunku do innych) medium w budowaniu ekspresji i opisie kondycji człowieka³².

Art brut wyznacza kontekst odbiorczy prac osób niepełnosprawnych. Kontekst ten nacechowany jest takimi kategoriami, jak „inny”, „odrzucony”, chory, chory psychicznie, upośledzony umysłowo (intelektualnie).

Znamy jednak dzieła artystów z niepełnosprawnością, które w taki kontekst nie są wpisywane, choć niepełnosprawność odciska wyraźnie swoje piętno na treści prac. Weźmy na przykład twórczość malarską (by pozostać w tej dziedzinie sztuki) Fridy Kahlo. Użyte wcześniej określenie artysta z „niepełnosprawnością nieujawnioną” w przypadku tej artystki powinno brzmieć artysta z „niepełnosprawnością ujawnioną” dla określenia osoby, która odkrywa przed odbiorcą swoją ułomność, nie po to jednak, by czynić z niej jakiegokolwiek usprawiedliwienie dla swej twórczości. Raczej wprowadza oglądającego w swój prywatny świat naznaczony piętnem niepełnosprawności. Podobnie jak artyści art brut, Kahlo nie była profesjonalną artystką, choć nikt dzisiaj nie powątpiewa w twórczy, oryginalny i wyjątkowy charakter jej prac. Jej obrazy bronią się swoim artyzmem bez wpisywania ich w kontekst niepełnosprawności. Znajomość biografii może jedynie uzupełnić znaczenia nadawane przez odbiorców jej twórczości³³, określanej jako kobieca, a nawet feministyczna³⁴, osobista, także przełamująca

³² L. Jodliński, *Słowo od wydawcy*, [w:] *Maria Wnęć „malarka słynna po całym świecie”*, dz. cyt., s. 3.

³³ Por. V. Budrys, *Neurological deficits in the life and works of Frida Kahlo*, „*European Neurology*” 2006, nr 55, s. 4–10.

³⁴ E. Garber, *Art critics on Frida Kahlo: A comparison on feminist and non-feminist voices*, „*Art Education*” 1992, Vol. 4, No. 2 (march), s. 42–48.



społeczne tabu na temat cielesności, kobiecości, doświadczenia bólu i poronienia. Przypisuje się jej także cechy brutalności, naturalizmu, ale nie zapomina o akcentach politycznych³⁵. Owszem, często interpretuje się twórczość Kahlo w kontekście medycznym, podkreślając wyobraźnię artystki, inspirowaną własnymi doświadczeniami cielesnymi oraz pobytami w szpitalach³⁶. Wspomina się o niej jako o imponującym przykładzie artystki, której całe życie i twórczość były pod wpływem przewlekłej, ciężkiej choroby³⁷.

Podobnie jak w przypadku Wnęk, mamy do czynienia z sytuacją, w której:

- dzieła (wytwory) są uznawane przez krytykę jako prace twórcze, posiadające walory artystyczne;
- cechy tych dzieł, a zwłaszcza ich treść są wyrazem osobistych doświadczeń artystki wynikających z niepełnosprawności oraz konsekwencji cielesnych (medycznych) niepełnosprawności;
- obcowanie z tymi dziełami jest niczym partycypowanie w prywatnym życiu Kahlo, nawet bez znajomości jej biografii;
- tym jednak, co odróżnia twórczość obu artystek, jest świadomość niepełnosprawności (choroby) i otwartość w mówieniu o niej przez prace malarskie.

Pozostaje jednak poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, czym byłyby twórczość Kahlo, gdyby nie doświadczenie niepełnosprawności? Skrajna wersja możliwych odpowiedzi na to pytanie mogłaby być taka, że nigdy nie zaistniałaby malarka Kahlo, gdyby nie zakupione przez ojca artystki narzędzia: pędzle i farby, oraz specjalnie skonstruowany stolik na łóżko, umożliwiający malowanie. Wszystko zaś po to, by urozmaicić czas przymusowego unieruchomienia. Inna wersja mogłaby sugerować narodziny malarki, której twórczość skupiałaby się na zupełnie innej tematyce, być może inspirowanej wątkami przyrodniczymi, licznymi przecież w malarstwie Kahlo, nabierając cech sztuk naśladowczych. Czy wówczas zachowałaby jednak charakterystyczny, indywidualny charakter?

W tym miejscu należy zauważyć, że istnieje wielu artystów z niepełnosprawnościami, dla których własne doświadczenie niepełnosprawności nie jest przenoszone, czy też projektowane, na twórczość. Przykładem mogą być chociażby osoby skupione wokół Wydawnictwa AMUN³⁸, propagującego malarstwo artystów należących do Światowego Związku Artystów Malujących

³⁵ J. Helland, *Culture, politics, and identity in the painting of Frida Kahlo*, [w:] *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, red. N. Broude, M. D. Garrard, New York 1992, <http://msu.edu/course/ha/240/fridakahlo.pdf>, 12.12.2016.

³⁶ D. Lomas, R. Howell, *Medical imaginary in the art. Of Frida Kahlo*, „BMJ” 1989, Vol. 299, s. 1584–1587.

³⁷ V. Budrys, *Neurological deficits in the life and works of Frida Kahlo*, dz. cyt., s. 5.

³⁸ Wydawnictwo Amun, <http://www.amun.com.pl/>, 12.12.2016.



Ustami i Nogami³⁹. Ich twórczość nie jest jednak odbierana w identyczny sposób, jak w przypadku innych artystów, o doświadczeniach których odbiorcy nic nie wiedzą zatem bez owego kontekstu (bagażu), jakim jest informacja o niepełnosprawności.

Zazwyczaj artysta ma możliwość zadecydowania o tym, czy odbiorców swoich prac obdarzyć dodatkową wiedzą o swej niepełnosprawności. Nierzadko bywa, że niepełnosprawność staje się inspiracją oraz motywem przewodnim nadającym pracom szczególny charakter⁴⁰. Wielu artystów z niepełnosprawnością w ogóle do niej nie nawiązuje. Czy zatem sztuka tworzona przez osoby z niepełnosprawnością nie jest „inna”?

Tak naprawdę sytuacja rosnącej popularności sztuki osób wykluczonych oznacza, iż część z nas prawdopodobnie zwątpiła w sens istnienia i oddziaływania sztuki współczesnej opartej na dyskursie akademickim, co jest pewnie postawą zbyt skrajną. Będąc mniej sceptycznym wobec współczesnej sztuki «Made in Academia» można powiedzieć, iż dla części z nas sztuka artystów naiwnych i wykluczonych jest alternatywą i dopełnieniem dla tych odbiorców poszukiwań artystycznych, gdzie autentyzm i szczerść wypowiedzi, głębokie pokłady humanizmu, jakie sobą reprezentuje art brut, są wyjściem z pułapki formalizmu sztuki najnowszej⁴¹.

Te znamienne słowa można odnieść w ogóle do sztuki tworzonych przez osoby z niepełnosprawnością, zakładając, że sztuka ta nosi w sobie piętno, obraz, treść owej niepełnosprawności „nieujawnionej” bądź „ujawnionej”. Dzięki niej bowiem odbiorca ma szansę wejścia w świat inny, często bolesny, traumatyczny, ale na wskroś prawdziwy.

Zatem czy – zawężając rozważania do obszaru sztuki – należy postulować modny ostatnio model społeczny niepełnosprawności, który minimalizuje znaczenie indywidualnego doświadczenia, wynikającego z choroby czy innych dysfunkcji? To doświadczenie odmienności psychicznej albo fizycznej owocuje niezwyklej urody dziełami. Nie chodzi wszakże o to, by tworzyć bariery albo ich nie usuwać w imię twórczości, rozwoju kreatywności oraz piękna sztuki. Chodzi o to, by odkryć wartość, jaką twórczość i sztuka mogą nadać niepełnosprawności.

Jeśli więc utopia to miejsce, którego nie ma, to mam nadzieję, że wszelkie postulaty dążenia do ograniczenia twórczości będą właśnie utopijne. Niepełnosprawność bowiem, nawet jeśli nie jest trwała, pozostaje immanentną cechą tej osoby. Jeśli się zdarzyła – w świecie sztuki może istnieć na pełnych prawach, nabierając zupełnie nowych wartości i pozytywnych znaczeń.

³⁹ VDMFK Association of Mouth and Foot Painting Artists of the World, <http://vdmfk.com/en/>, 12.12.2016.

⁴⁰ Por. *Nie bądź głuchy na kulturę [Raport]*, <http://www.kulturagluchych.pl/photos/cms/PDF/Raport%20AS.pdf>, 10.12.2016.

⁴¹ L. Jodliński, *Słowo od wydawcy*, dz. cyt., s. 3.



Truizmem jest stwierdzenie, że trudno jest wyzwolić się od piętna niepełnosprawności. Ale niepełnosprawność sama w sobie może stać się niezwykle ważną wartością nadającą twórczości specyficzne cechy. Nawet jeśli uznalibyśmy twórczość niepełnosprawnych za formę sublimacji niektórych potrzeb, ten nurt w działaniach twórczych i ekspresji artystycznej otwiera drzwi do lepszego zrozumienia świata osób z niepełnosprawnością.

Utopia to coś, co nie istnieje. Tak jak nie istnieje sztuka, w której wszyscy są równi. Nie ma sztuki demokratycznej – zwłaszcza w jej aspekcie tworzenia, a nie odbioru. Artyści, którzy bardziej otwarcie przekazują nam swoją wizję świata (życia) z niepełnosprawnością, dają wgląd w obszary egzystencji trudno dostępne i nie poddające się łatwo badaniom. Aby dobrze zrozumieć te obszary, często niemożliwe jest odrzucenie wiedzy o biografii artysty, a zatem przyjęcie biologicznego modelu niepełnosprawności. Często bowiem ta właśnie specyficzna dysfunkcja przekłada się na specyfikę znaczeń nadawanych twórczości i specyfikę znaków odczytywanych przez odbiorców. Jednocześnie, jak nawiązuje Bilikiewicz, „Ktoś słusznie powiedział, że miarą kultury danego społeczeństwa jest jego stosunek do psychicznie chorych, może należy powiedzieć więcej – stopień tolerancji wobec ludzi odbiegających swoim zachowaniem od przeciętnej miary”⁴². Może zatem warto budować w społeczeństwie nie postawy próbujące sprowadzać osoby niepełnosprawne i ich aktywności do powszechnie akceptowanych, lecz postawy uznające wartość w odmienności i piękno w inności.

Bibliografia:

- Adam Nidzgorzki: *zapatrzanie, regard fixe*, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2012.
- Banks M., *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, Wydaw. Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Bilikiewicz A., *Zakres psychiatrii oraz jej miejsce w kulturze i wśród innych dyscyplin nauki*, [w:] *Psychiatria*, red. A. Bilikiewicz, Wydaw. Lekarskie PZWL, Warszawa 2004.
- Blumer H., *Interakcjonizm symboliczny. Perspektywa i metoda*, przekł. G. Woroniecka, Nomos, Kraków 2007.
- Broda-Wysocki P., *Wykluczenie i inkluzja społeczna. Paradygmaty próby definicji*, IPiSS, Warszawa 2012.
- Budrys V., *Neurological deficits in the life and works of Frida Kahlo*, „European Neurology” 2006, nr 55, s. 4–10.
- Byt nie-bytu. Malarstwo Władysława Wałęgi*, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2014.

⁴² A. Bilikiewicz, *Zakres psychiatrii oraz jej miejsce w kulturze i wśród innych dyscyplin nauki*, dz. cyt., s. 14.



Część III Obrazy utopii w praktyce edukacyjnej

- Chrzanowska I., *Pedagogika specjalna. Od tradycji do współczesności*, Impuls, Kraków 2015.
- Dubuffet J., *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, Galerie René Drouin, Paris 1949.
- Gajdzica Z., *Sytuacje trudne w opinii nauczycieli klas integracyjnych*, Impuls, Kraków 2011.
- Garber E., *Art critics on Frida Kahlo: A comparison on feminist and non-feminist voices*, „Art Education” 1992, Vol. 4, No. 2.
- Gillian R., *Interpretacja materiałów wizualnych*, przekł. E. Klekot, Wydaw. Naukowe PWN, Warszawa 2016.
- Jakobson R., *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Jodliński L., *Słowo od wydawcy*, [w:] *Maria Wnęk „malarka słynna po całym świecie”*, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2011.
- Karwowski M., *Zgłębianie kreatywności. Studia nad pomiarem poziomu i stylu twórczości*, Akademia Pedagogiki Specjalnej, Warszawa 2009.
- Krasińska E., *Malarstwo Marii Wnęk*, Muzeum Etnograficzne, Kraków 1983.
- Krasińska E., *Wnęk Maria*, *Nowy Sącz skrytka pocztowa 148*, „Polska Sztuka Ludowa” 1983, nr 3–4.
- Kupisiewicz M., *Słownik pedagogiki specjalnej*, Wydaw. Naukowe PWN, Warszawa 2014.
- Lomas D., Howell R., *Medical imaginary in the art. Of Frida Kahlo*, „BMJ” 1989, Vol. 299.
- Madejska N., *Malarstwo i schizofrenia*, Wydaw. Literackie, Warszawa 1975.
- Makowska A., *Rezerwy znaczeń niepełnosprawności jako źródła wybranych problemów pedagogicznych*, [w:] *Człowiek z niepełnosprawnością w rezerwie przestrzeni publicznej*, Impuls, Kraków 2013.
- Maria Wnęk „malarka słynna po całym świecie”*, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2011.
- Na granicy iluzji. Malarstwo Reginy Jędrzejkowskiej*, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2013.
- Nasierowski T., *Zarys dziejów psychiatrii. Kierunki w psychiatrii*, [w:] *Psychiatria*, red. A. Bilikiewicz, Wydaw. Lekarskie PZWL, Warszawa 2004.
- Rzeźnicka-Krupa J., *Niepełnosprawność i świat społeczny. Szkice metodologiczne*, Impuls, Kraków 2009.
- Tittenbrun J., *Interakcjonizm we współczesnej socjologii amerykańskiej*, Wydaw. Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 1983.
- Tyszkiewicz M., *Psychopatologia ekspresji: twórczość artystyczna chorych psychicznie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1987.
- Wiliński M., *Modele niepełnosprawności: indywidualny – funkcjonalny – społeczny*, [w:] *Diagnoza potrzeb i modele pomocy dla osób z ograniczonymi sprawnościami*, red. A. I. Brzezińska, R. Kaczan, K. Smoczyńska, Wydaw. Naukowe Scholar, Warszawa 2010.
- Wilk J., *Wprowadzenie*, [w:] *Maria Wnęk „malarka słynna po całym świecie”*, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2011.
- Władysław Grygny nieznanany nikomu*, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2016.
- Znaniecki F., *Metoda socjologii*, przekł. E. Hałas, Wydaw. Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Znaniecki F., *Nauki o kulturze. Narodziny i rozwój*, przekł. J. Szacki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1992.



- Znaniński F., *Rzeczywistość kulturowa*, [w:] F. Znaniński, „*Humanizm i poznanie*” i inne pisma filozoficzne, przekł. J. Wocial, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1991.
- Żółkowska T., *Spoleczna (de)waloryzacja roli osoby niepełnosprawnej*, [w:] *Człowiek z niepełnosprawnością w rezerwacie przestrzeni publicznej*, red. Z. Gajdzica, Impuls, Kraków 2013.
- Żuraw H., *Inność, obcość w perspektywie pozytywnej. Wielokontekstowość badań nad innością i obcością*, [w:] *Miejsce Innego we współczesnych naukach o wychowaniu. W poszukiwaniu pozytywów*, red. I. Chrzanowska, B. Jachimczak, B. Pawelczak, Wydaw. Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2013.

Netografia:

- Chlewiński Z., *Sztuka z pigułką*, <http://pisarze.pl/publicystyka/11904-zbigniew-chlewinski-sztuka-z-pigulka.html>, 11.12.2016.
- Collection de l'Art Brut, www.artbrut.ch/fr/21052/qu-est-ce-que-l-art-brut, 12.12.2016.
- European Disability Forum, <http://www.edf-feph.org/about-us>, 11.12.2016.
- Helland J., *Culture, politics, and identity in the painting of Frida Kahlo*, [w:] *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, red. N. Broude, M. D. Garrard, IconEditions, New York 1992, <http://msu.edu/course/ha/240/fridakahlo.pdf>, 11.12.2016.
- Lista laureatów XIV edycji Ogólnopolskiego Konkursu Plastycznego „SZTUKA OSÓB NIEPEŁNOSPRAWNYCH”, www.pfron.org.pl/pl/konkursystatuetki/ogolnopolskie-konkursy-9/3424,Lista-laureatow-XIV-edycji-Ogolnopolskiego-Konkursu-Plastycznego-SZTUKA-OSOB-NIE.html, 12.12.2016.
- Nie bądź głuchy na kulturę [Raport], <http://www.kulturagluchych.pl/photos/cms/PDF/Raport%20AS.pdf>, 12.12.2016.
- Niepełnosprawni, nikifony – Fundacja United Way Polska, www.unitedway.pl/category/niepelnosprawni/, 12.12.2016.
- Ogólnopolski Przegląd Twórczości Teatralno-Muzycznej Osób Niepełnosprawnych „Albertiana” w Krakowie, www.albert.krakow.pl/pl/albertiana/, 12.12.2016.
- Spotkania Artystów Nieprzetartego Szlaku Międzynarodowy Przegląd Teatrów Osób Niepełnosprawnych w Lublinie, nieprzetartyszlak.eu/spotkania-artystow-nieprzetartego-szlaku-2/, 12.12.2016.
- VDMFK Association of Mouth and Foot Painting Artists of the World, <http://vdmfk.com/en/>, 12.12.2016.
- Wydawnictwo Amun, <http://www.amun.com.pl/>, 12.12.2016.



Utopia „of diversity” in the disability. On the margins of discussion about the art of people with disabilities

Abstract: The use of the concept of disability entails the construction of models of this phenomenon. The most common of these are extreme models: medical and social. They are used by representatives of various communities, including those involved in artistic creativity. Is there any connection between the practice of art and disability? Despite the slogans that „anyone can be an artist” and „disability does not determine the artistic activity”, „creative freedom” and „equality before the art”, it turns out that certain models of disability are accepted. This article tries to show, on the example of two artists: Maria Wnęk and Frida Kahlo, different ways of looking at the art of disabled people depending on contexts and accordingly giving them different meanings to the images they created.

Keywords: art brut, artistic creation of disabled people, disability, model of disability

