

KATARZYNA PAWELCZAK

ORCID 0000-0001-9505-4527

*Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu*

SZTUKA OSÓB Z NIEPEŁNOSPRAWNOŚCIĄ INTELEKTUALNĄ JAKO STREFA KONTAKTU

ABSTRACT. Pawelczak Katarzyna, *Sztuka osób z niepełnosprawnością intelektualną jako strefa kontaktu* [Art of People with Intellectual Disabilities as a Contact Zone] Studia Edukacyjne no. 79, 2025, Poznań 2025, pp. 85-101. Adam Mickiewicz University Press. ISSN 1233-6688. Submitted: 24.11.2025. Accepted: 30.11.2025. DOI: 10.14746/se.2025.79.5

Art uses the human need to understand and be impressed, to wonder and at the same time come to terms with ambiguity (Magsamen, Ross, 2023). When something moves, or “gets to us”, we become interested in the author and the context; we want to get to know more. The point of experiencing art is that we learn a specific way of being, being mindful (Gadamer, 1993) and encountering a perspective other than our own. According to Jean Dubuffet, Art Brut is art created outside the mainstream culture, often by excluded or marginalized people. In this context, the work of people with intellectual disabilities becomes a special contact zone, or a place where the worlds of the artist, the recipient, and society meet. This art has the potential to break stereotypes, update ways of thinking, and build new and inclusive social relationships.

Key words: intellectual disability, contact zone, Art Brut

*Jeśli naprawdę doświadczyliśmy sztuki,
to świat stał się lepszy i więcej jest w nim światła*
H.-G. Gadamer, (1993). *Aktualność piękna*,
Warszawa: Oficyna Naukowa, s. 34

W doświadczeniu sztuki chodzi o to, że uczymy się specyficznego sposobu przebywania, pisał Hans-Georg Gadamer (1993), uważności, spotkania z perspektywą inną niż własna. Przestrzeń sztuki ustanawia miejsca kontaktu wykraczającego daleko poza interakcję symboliczną autor-odbiorca, inicjuje proces aktualizacji sposobów myślenia, dostrzegania i tworzenia międzykulturowych połączeń.

Sztuka wykorzystuje ludzką potrzebę zrozumienia i bycia poruszonym, zdumienia, a jednocześnie pogodzenia się z niejednoznacznością – rozpatrując znaczenie sztuki w życiu człowieka stwierdzają Susan Magsamen i Ivy Ross (2023, s. 88).

Estetyczna przyjemność czerpana z obcowania z dziełem (efektem twórczości) wyzwala zainteresowanie kontekstem, w jakim powstawały prace oraz postacią twórcy. Kiedy zadaję pytanie: kto jest twórcą? mam świadomość, że to zaledwie pierwszy krok ku odpowiedzi, która powstaje właśnie w strefie spotkań.

Rozważania podejmowane w niniejszym artykule podzielone zostały na trzy części. W pierwszej przeanalizowano sposoby rozumienia pojęcia „niepełnosprawność intelektualna”. W drugiej odniosę się do Art Brut jako ruchu, który oddaje głos artystom-amatorom, twórcom tak zwanym nieprofesjonalnym. W trzeciej postaram się wskazać, w jaki sposób sztuka może stawać się pretekstem do spotkań odległych kulturowo podmiotów. Wychodząc od pojęcia zaproponowanego przez Mary Louis Pratt (1991) – *contact zone* (strefa kontaktu) – zwrócę uwagę na możliwości, jakie w stwarza doświadczanie sztuki.

Osoba z niepełnosprawnością intelektualną

Niepełnosprawność intelektualna jako pojęcie konstruowane społecznie i kulturowo oznacza umysłową niewystarczalność, ograniczenie samodzielności oraz przejaw rozwojowej dysfunkcji w zakresie adaptacji i realizacji procesów poznawczych. Osoba z niepełnosprawnością intelektualną postrzegana jest jako przeciwieństwo kogoś, kogo Rosemarie Garland-Thomson (2020) określa mianem normata. Określenie normat (*normate*) pojawia się jako neologizm użyty przez autorkę w analizie zagadnień odnoszących się do postaci niepełnosprawnych w kulturze. Figura normata odsłania się wtedy, gdy obserwujemy społeczne procesy odpowiedzialne za tworzenie fizycznej i kulturowej odmienności – stwierdza Rosemarie Garland-Thomson (2020, ss. 42-43). Normat uważa swą osobę za „normalną”, co uzasadnia (jego zdaniem) zajmowanie pozycji sprawującego władzę. Tożsamość osoby określonej jako osoba z niepełnosprawnością intelektualną kształtuje się poza obszarem normalności¹, jako odmienna (nie-normatywna), wymagająca przekształcenia lub izolacji. Człowiek z niepełnosprawnością intelektualną nie jest więc uwzględniany jako partner relacji, a tym bardziej twórca sztuki. Nie

¹ „Przed drugą dekadą XIX wieku nikt nie używał słowa «normalny» do określania siebie ani innych osób. Naukowcy i lekarze też nie opisywali ludzi w ten sposób. Był to termin zarezerwowany do opisu kątów, równań i wzorów w matematyce. To nie ludzie byli normalni, ale linie i obliczenia” Chaney, S. (2022, s. 23).

funkcjonuje w roli równoprawnego uczestnika grupy społecznej. Marginalna pozycja powoduje, że dla większości ludzi jego istnienie stanowi element swoistej (niedoświadczonej) egzotyki.

Kategoria, za pomocą której opisywany jest stan niepełnosprawności intelektualnej (zaburzenia rozwoju intelektualnego według klasyfikacji kategoryjnych DSM-5, ICD-11), wyodrębniona została z użyciem procedur opartych na porównaniu do statystycznej większości i rozwojowej „normy”; psychologicznych testów, wyodrębnionych wskaźników, klinicznych obserwacji i „eksperymentalnych” prób. Osoba społecznie „oznaczona” jako intelektualnie niepełnosprawna, z jednej strony dostąpiła relokacji z grupy „odmieńców, wariatów i szaleńców” do mniejszości z niepełnosprawnościami, z drugiej – nadal pozostała „inna”. Orzeczona kategoria niepełnosprawności niewiele mówi o pojedynczym człowieku, o jego tożsamości i doświadczeniach. „Za pomocą testów IQ nie można zmierzyć kreatywności, uzdolnień artystycznych, wrażliwości czy w końcu inteligencji emocjonalnej człowieka” (Gawin, 2014, s. 209). Jak zauważa Klaudia Muca, „orzeczenie o niepełnosprawności działa jak Austinowski performatyw: potwierdza obecność osoby z niepełnosprawnością w społeczeństwie” (Muca, 2024, s. 51). Obecność ta realizowana jest „na warunkach” większości i przy pełnej kontroli. Osobie odmawia się jej możliwości reprezentowania siebie jako podmiotu, wyklucza z procesu konstruowania wiedzy na temat samej siebie (Muca, 2024). W relacjach interpersonalnych osoba z niepełnosprawnością intelektualną umieszczana bywa na uboczu, jako ktoś małoistotny, bo niezdolny do podzielenia znaczeń i komunikacji; kulturowo obcy, bo niemożliwy do pojęcia. Niepełnosprawność intelektualna jawi się jako stan, którego normat nie przyjmuje, odrzuca lub którego obawia się. Osobie z intelektualną niepełnosprawnością gotów jest raczej współczuć, niż okazać zainteresowanie. Poznanie zredukowane zostaje do minimum i dokonuje się zazwyczaj w granicach wyznaczanych przez wąskie ramy stereotypu.

W pedagogice specjalnej osoba z niepełnosprawnością intelektualną uznawana jest za podmiot oddziaływań edukacyjnych, rehabilitacyjnych i terapeutycznych. Dla niej formułowane są cele nauczania, jej rozwojem kierują przygotowani do pracy profesjonaliści. W ten sposób staje się „uczestnikiem zajęć”, „mieszkańcem domu pomocy”, „beneficjentem projektu”, „podopiecznym”, „pacjentem”, osobą o – z góry założonych – właściwościach. Aktywność twórcza (plastyczna, teatralna) osób z niepełnosprawnością intelektualną „realizowana jest” w ramach arteterapii lub społecznej rehabilitacji. Efekty twórczości (prace plastyczne, spektakle) traktowane są z przymrużeniem oka, nie do końca serio, choć życzliwie. Jako artefakty pojawiają się na okolicznościowych wystawach lub aukcjach, przeglądach twórczości osób z niepełnosprawnościami. Coraz częściej celem ekspozycji jest wzmocnienie

i uważnienie autora (*empowerment*), rzadziej uwypuklenie wartości estetycznej i treści dzieła.

O osobie z niepełnosprawnością intelektualną można więc powiedzieć, że jest (a) społecznie identyfikowana i wyodrębniana, (b) etykietowana, diagnozowana, jako inna/różna, (c) odrzucana, ignorowana, nie brana pod uwagę jako zdolna do pełnienia roli społecznej, (d) umniejszana, marginalizowana, odrzucana, wykluczana poza społeczny nawias, opresjonowana. Zamieszkuje społeczne obrzeża lub enklawy, żyje w niewielkiej bańce „swoich”, bliskich krewnych, opiekunów i sojuszników. Jest społecznie p(o)mijana i rzadko znajduje się dla niej miejsce inne niż „poza granicami człowieczeństwa” (Zakrzewska-Manterys, 2010).

W niniejszych rozważaniach przyjmuję, że proces defamiliaryzacji pojęcia niepełnosprawności intelektualnej oraz spojrzenia na osobę z niepełnosprawnością intelektualną w inny niż utrwalony społecznie sposób otwiera możliwość wnikliwego poznania sposobów doświadczania przez nią rzeczywistości, a zarazem pozwala na świadome odejście od perspektywy, która prowadzi do deprecjonowania i marginalizacji. Co by było, gdyby niepełnosprawność intelektualna została uznana za cechę, właściwość umiejscowioną w spektrum ludzkiej neuroróżnorodności? Co by było, gdyby odmówić stereotypowi, przez pryzmat którego jest postrzegana, racji bytu? Czy zawieszeniu uległaby skłonność do wykluczania, a na plan pierwszy wysunęła gotowość zrozumienia i ukierunkowująca ją wrażliwość?

Art Brut

Sztuka, pełniąc funkcję uniwersalnego medium komunikacyjnego, przyczyniała się do intensyfikacji relacji między społecznościami na różnych poziomach – lokalnym i ponadnarodowym. Dzięki niej – konstatuje Elżbieta Lubińska-Kościółek (2015, s. 161) – władcy zyskiwali prestiż, bóstwa otrzymywały wizualną reprezentację, możliwy był kult zmarłych, a wydarzenia historyczne oraz zjawiska przyrodnicze znajdowały swoje odzwierciedlenie w artystycznych przekazach. Choć sztukę można pojmować wieloaspektowo, najczęściej łączy się ją z efektami (dziełami), które przybierają formy artystycznych działań (np. spektakl, performance) lub wytworów (np. obraz, rzeźba). Twórców sztuki uznaje się za obdarzonych talentem artystów i docenia ich kreatywność, wyobraźnię, ale także niezależność i ekspresyjność.

Badania psychologii twórczości plastycznej (Poppek, 2010, s. 22) wskazują, iż fundamentem rozwoju i funkcjonowania człowieka są dwa podwójne mechanizmy: adaptacji i zróżnicowania, przystosowania i kreatywności. Zróżnicowanie kreatywności powoduje w każdym przypadku indywidu-

alny poziom interioryzacji i transpozycji twórczej (tj. tworzenia się nowych idei i formalnych wizji artystycznych). Konstruuując hipotetyczny model procesu twórczego, Stanisław Popek (2010) zakładał, że ujawnia się w nim osobowościowe różnice indywidualne, swoiste sprzężenie twórcy ze środowiskiem oraz fazowość. Twórczość osób z niepełnosprawnością intelektualną, jak wspomniałam wcześniej, traktowana jest z reguły jako element lub cel arteterapii, aktywność mająca na celu usprawnianie w zakresie deficytowej funkcji lub okoliczność facylitująca rozwojowe zmiany. Rzadko proces twórczy i jego efekty ujmowane są w kategoriach kompetencji, talentu i watorów estetycznych.

Jeśli zgodzić się z tezą Gadamera (1993, ss. 16-17), głoszącą, iż „sztuka jest «możliwa», ponieważ przyroda (...) pozwala duchowi ludzkiemu wypełnić kształtem pewną pustą przestrzeń”, oczywiście wydaje się założenie o „potencjalności” twórczej każdego, kto takie działania podejmuje, w tym osób z lub bez niepełnosprawności. Potencjalność (z łac. *potentia* – możliwość, zdolność) wskazuje stan bycia zdolnym do zaistnienia lub rozwoju w określonych warunkach. Możliwość zaistnienia w roli twórcy/autora uwarunkowana jest nie tylko gotowością do tworzenia, ale także obecnością odbiorcy/obserwatora.

Określenie Art Brut (brut jako „pierwotny”, ale też „wytrawny”), zostało użyte w 1945 roku przez Jeana Dubuffeta, malarza pragnącego nazwać kolekcję prac samouków, które wykraczały poza i unikały kanonicznych przekonań estetycznych (Martinelli, 2022). Dubuffet uznawał za Art Brut „czystą, surową operację artystyczną, przetworzoną we wszystkich swoich fazach przez autora, opartą wyłącznie na własnych impulsach” (Dubuffet, 1949)². Dubuffet proponując pojęcie Art Brut:

sztuki surowej, nieokrzeseanej przez kulturę, a więc wynikłej z bezpośredniej inicjacji – znajdował ją wśród ludzi społecznego marginesu: włóczęgów, odludków, nędzarzy, więźniów, pacjentów klinik psychiatrycznych (Jackowski, 2002, s. 251).

Nie sformułował trwałej i ostatecznej definicji Art Brut. W związku z tym, iż pojawiało się wiele interpretacji rozmiągających się z jego pierwotnym zamysłem, zastrzegł sobie wyłączność posługiwania się tym terminem w odniesieniu do gromadzonej kolekcji i stwierdził: „art brut to art brut i wszyscy to świetnie rozumieją” (za: Bouillet, 2017, s. 20). W konceptualizacji Art Brut Alain Bouillet (2017) wskazuje możliwość posłużenia się metodologią mieszaną i wypracowywanie każdorazowo definicji apofatycznej, opartej

² Jean Dubuffet, (1949). *Tiré de L'Art Brut préféré aux arts culturels*, Paris: Galerie René Drouin, za: https://www.artbrut.ch/fr_CH/art-brut/qu-est-ce-que-l-art-brut [2025.12.10] strona muzeum: COLLECTION DE L'ART BRUT LAUSANNE

na odwróceniu, naśladowącej teologię Mistrza Eckharta. Zamiast więc pytać, czym Art Brut jest, warto zapytać czym nie jest i udzielić odpowiedzi przez zaprzeczenie³. Nie ma natomiast wątpliwości co do faktu, iż Dubuffet podjął próbę podważenia fundamentów estetyki, „twierdząc, że sztuka jest instynktowną i podstawową potrzebą, stworzoną przez zwykłych ludzi, którzy nie muszą już być ani «lepsi», ani geniuszami” (Martinelli, 2022). Taka konstatacja nosiła „wszelkie cechy dyrektywy”, brzmiała jak jasna instrukcja, a nie tylko zwykłe wyjaśnienie, wyznaczała, jak należy to pojęcie rozumieć i stosować. Art Brut stał się więc ruchem sztuki tworzonej poza głównym nurtem przez nieprofesjonalnych artystów (autorów) oraz nurtem ideologicznym, który przeciwstawiał się (odnoszącej się do twórczości) dyskryminacji.

W rzeczywistości, jeśli wcześniej działalność artystyczną przypisywano zawsze wyższemu warstwowi społecznemu, to znaczy wykształconym i „zdrowym”, zdolnym do odzwierciedlenia kanonów piękna i formy, to w Art Brut polot stał się zdecydowanie bardziej inkluzywny (Martinelli, 2022)⁴.

W 1972 roku jako anglojęzyczny odpowiednik francuskiego Art Brut pojawił się (nie do końca zbieżny z oryginałem) termin Outsider Art. Za jego inicjatora uznaje się brytyjskiego pisarza i historyka sztuki Rogera Cardinala (1972), który zainteresowany był bardziej twórczością plastyczną samouków, niekoniecznie zaś osób żyjących na marginesie lub poza granicami kultury (Żabińska, 2021, s. 41). Anna Rogozińska podkreśla, że outsiderzy nie tworzyli i nie tworzą żadnego ruchu, szkoły czy stylu. „Ich sztuka jest nieuchwytna z definicji; przez długi czas izolowana, została wyrwana z odosobnienia” (2017, s. 148). Do grupy outsiderów zalicza się natomiast wszystkie osoby, które z różnych powodów pozostają poza nurtem sztuki współczesnej i tworzą poza oficjalnym systemem artystycznym.

Termin outsider art, używany do dziś przez historyków sztuki, sprzedawców, kuratorów, krytyków i kolekcjonerów, nie ma zatem na celu ustalenia możliwych do zidentyfikowania właściwości sztuki, a jedynie określenie statusu osób, które ją tworzą (Rogozińska, 2017, s. 148).

W języku polskim nie istnieje precyzyjny odpowiednik pojęcia Art Brut. Wyróżnia się między innymi sztukę ludową, sztukę naiwną, nowych prymitywistów, „nieprofesjonalną” i tym podobne. Aleksander Jackowski, dziennikarz i autor książki *Sztuka zwana naiwną* (1995), prace artystów Art Brut

³ Zdaniem Bouilleta, nie powinna być łączona ze sztuką naiwną, prymitywną czy arteterapią.

⁴ Martinelli O.G., *Historia sztuki Art Brut: kontrowersyjny ruch*. Magazyn ARTMAJEUR, 29.06.2022, <https://www.artmajeur.com/pl/magazine/5-historia-sztuki/art-brut-kontrowersyjny-ruch/331762> [2025.12.13].

określał jako szczególne, osobne, inne, „to znaczy takie, w których na kształt dzieła składa się zarówno talent, jak instynktowne poczucie formy, kształtu, koloru, ale też i szczególne cechy psychiki” (Jackowski, 1972, s. 250). Współcześnie Art Brut traktowana bywa „jak broszka, którą można przypiąć do każdego kostiumu” – pisze Radek Łabarzewski, autor bloga o sztuce „Znalezienie”. Jego zdaniem, termin bywa wykorzystywany w sposób dość elastyczny, odnoszący się zarówno do sztuki współczesnej, jak i folkloru, czy sztuki naiwnej. Outsider Art, Art Brut, sztuka zwana naiwną to określenia, które odnoszą się do twórców funkcjonujących poza konwencjonalnymi strukturami produkcji sztuki, w tym twórców z niepełnosprawnością intelektualną.

Strefy kontaktu

Termin „strefa kontaktu” (*contact zone*) został zaproponowany przez Mary Louise Pratt w monografii *Imperial Eyes: Travel Writings and Transculturations* (2011), w kontekście rozważań na temat tekstów z okresu kolonizacji (list Guamana Pomy do Filipa III). Pratt używa określenia w odniesieniu do przestrzeni zetknięcia się kultur, których przedstawiciele kontaktują się ze sobą, konfrontują i poznają. Perspektywa strefy kontaktu podkreśla, w jaki sposób ludzie mogą być kształtowani przez wzajemne relacje. Przy czym, autorka rozpatruje je nie w kategoriach odrębności i odseparowania, a współobecności, rozumienia i działania (Pratt, 2011, ss. 26-27). W strefach kontaktu dostrzega przede wszystkim „potencjał i narzędzia przewyciężenia dualistycznych podziałów i kulturowych antagonizmów” (Bal, 2012, s. 47). Strefy kontaktu to przestrzenie spotkań obcych sobie lub odległych kultur, osób i grup; miejsca zapoczątkowujące relacje. Być może z tego powodu termin *contact zone*, choć wywodzi się z teorii literatury, wykorzystywany bywa w analizie feministycznej, krytycznej teorii rasy, teorii postkolonialnej, socjologii oraz pedagogice.

W literaturze poświęconej kolonializmowi dużą uwagę poświęca się perspektywie zachodniej, w tym kwestiom, w jaki sposób kolonizujące nacje tworzyły konstrukty „obcego” i jakie stosowały wobec niego strategie. Literatura feministyczna natomiast podkreśla, że to kobieta jest tą „obcą” w opozycji do mężczyzny (Kamińska-Jones, 2015, s. 216).

Pojęcie strefa kontaktu wiąże się też z zagadnieniami nierówności społecznych, wieloaspektowej dyskryminacji osób z niepełnosprawnościami oraz interseksjonalności, które wpisują się w obszar zainteresowań *disability studies*. Co znaczące, „optyka *contact zone*, (...) kładzie nacisk na wzajemne relacje, a nie tylko punkt widzenia kolonizatora” (Kamińska-Jones, 2015, ss. 215-242).

W strefie kontaktu dokonuje się wzajemne odsłanianie/odkrywanie tożsamości, wymiana wartości i uznanie perspektyw. Uczestnicy *contact zone* biorą udział w poszukiwaniu śladów i odkodowywaniu symboli umożliwiających obserwatorowi dotarcie do autora i odwrotnie. Nie chodzi tu wyłącznie o interpretacje dokonywane przez pryzmat własnych doświadczeń każdej ze stron, a o uważność na sensy zawarte w znakach wytwarzanych przez partnera interakcji. „Rozpoznany ślad może odsyłać nas – jak pisze Barbara Skarga – do przeszłości, przyszłości, nawet wieczności, ale zawsze od nieobecności prowadzi ku światu obecnemu, gdyż odczytywany jest teraz” (Skarga, 2002, s. 32). Ślad nawet „umyślnie zatarty” lub „nieumyślnie zostawiony” (Skarga, 2002) ma swego właściciela; ktoś go pozostawił. Podobnie jak symbol bez narratora – nierozpoznany, niewiele znaczy. Dzięki znakom i symbolom coś „zostaje ponownie rozpoznane – podobnie jak zaprzyjaźnieni goście rozpoznają się nawzajem po tessera hospitalis (...) rozpoznanie znaczy” (Gadamer, 1993, s. 63). Zetknięcie się obcych w strefie kontaktu wykracza więc poza ulotny moment zadziwienia nieznanym, wiąże się zarówno z wolą, jak i wysiłkiem wkładanym w zrozumienie go. Podobnie, jak umiejętność czytania polega na przekroczeniu poziomu percepcji pojedynczych znaków na rzecz całościowego rozumienia znaczenia tekstu. Proces ten wymaga początkowo analitycznego rozpoznawania elementów, płynne odczytywanie i interpretację wypowiedzi. Dopiero opanowanie tej sekwencji pozwala na pełne uczestnictwo w komunikacji zawartych w dziele znaczeń. „Najpierw się trzeba nauczyć każde z dzieł sylabizować, a potem czytać, i dopiero wtedy zaczyna ono mówić” (Gadamer, 1993, s. 64). Tą drogą można zmierzać do odkrycia i uznania cudzej (lub redefinicji własnej) obecności. Strefy kontaktu wyznaczają ramy osobiwej konfrontacji; dochodzi do niej na poziomie i z użyciem subtelnej gry indywidualnych wrażliwości. Przestrzenie te bardziej przypominają pracownie niż galerie. Utkane z fenomenologicznych poruszeń, udostępniają terytorium nieznanym dotąd podmiotom. To tu wytwarzają się, stanowiące fundament interakcji i pokojowego współ-bycia, praktyki i rytuały *ius hospitalis* (Nicols, 2015). Strefy kontaktu mogą być też rozumiane szerzej i stanowić zaplecze pojęciowe dla aktualizacji praktyk kulturowych, zwłaszcza tych, które odnoszą się do heterogenicznych grup zamieszkujących wspólne miejsca geograficzne. Strefy kontaktu to produktywne przestrzenie, dzięki którym mogą wyłonić się nowe sposoby widzenia i myślenia (Waldschmidt, 2017, ss. 25-26). Myślenia o innym, o sobie, o relacji.

Antropologiczną bazą deskrypcji spotkania może być „swobodna gra wyobraźni i intelektu” (Skarga, 2002, s. 32). Gra wymaga zawsze współuczestnictwa, jest czynnością komunikowania, nie ma w jej przebiegu dystansu między tym, kto gra i tym, kto grze się przygląda (Gadamer, 1993, s. 31). Pretekstem i kulturową płaszczyzną, na której roz(gry)wają się spotkania jest bez wątpie-

nia sztuka. Jedną z jej konstytutywnych sił napędowych stanowi pragnienie „przełamania dystansu, jaki zachowują wobec dzieła publiczność, widownia, konsumenci” (Gadamer, 1993, s. 32). Odbiorca sztuki jest więc „czymś więcej niż tylko obserwatorem, który patrzy jedynie na to, co się przed jego oczami dzieje, jest kimś, kto w grze «uczestniczy», jest jej częścią” (Gadamer, 1993, s. 31). W sztuce istnieje napięcie pomiędzy tym, jak bardzo jesteśmy zależni od własnej perspektywy, z której spoglądamy, a tym, jakie sensy i znaczenia intuicyjnie wyczuwamy, rozumiemy i odkrywamy w dziele i poprzez dzieło. Innymi słowy, odbiór sztuki to nie tylko subiektywne spojrzenie, ale także proces odkrywania głębszych treści, jakie dzieło w sobie zawiera i jakie możemy rozpoznać dzięki własnej otwartości. W przestrzeni sztuki wytwarzane są więc stale napięcia między „czystą zależnością od punktu widzenia (...) a znaczeniem, które w dziele sztuki przeczuwamy, rozumiemy i rozpoznajemy” (Gadamer, 1993, s. 27). W sztuce trudno wyznaczyć granicę pomiędzy kreatywnością artysty a wrażliwością odbiorcy; obie te cechy wzajemnie się przenikają i współtworzą doświadczenie. Nie sposób oddzielić w niej „twórczości geniusza od kongenialności odbiorcy” (Gadamer, 1993, s. 28). Sztuka odpowiada więc nie tylko na ludzką potrzebę bycia poruszonym (Magsamen, Ross, 2023), ale też zdolność do wzajemności i naprzemienności. Dzieło sztuki zderza odbiorcę z wieloznacznością, nieoczywistością i brakiem wyczerpujących odpowiedzi. To właśnie w tej niejednoznaczności tkwi jej siła – umożliwia pogodzenie się z faktem, że nie wszystko da się jasno zdefiniować lub wyjaśnić. Sztuka wyzwala estetyczne zadziwienia, poprzez które możemy zaakceptować złożoność i wielość interpretacji, ale jest też rodzajem gry – procesem wymagającym zaangażowania zarówno twórcy, jak i odbiorcy. Odbiorca nie jest biernym obserwatorem, jest graczem, który współtworzy sens dzieła poprzez indywidualne odczytanie. Skoro „gra” opiera się na naprzemienności ról, sztuka staje się polem współlistnienia perspektyw, a jej odbiór jest zawsze dynamiczny: zmienny i otwarty.

Określenie dzieła jako punktu tożsamości, ponownego rozpoznania i zrozumienia oznacza także to, że tego rodzaju tożsamość wiąże się z wariacjami i różnicami, każde dzieło pozostawia każdemu kto zaczyna z nim obcować pewną przestrzeń gry którą on sam musi wypełnić (Gadamer, 1993 s. 35).

Zakładając, że każdy – autor i odbiorca sztuki – jest osobną monadą, można wskazać liczne punkty początkowe *contact zone* (Daszkiewicz, 2017, s. 7). Przeżywane (doświadczane) przez odbiorcę „oddychające radością samoprezentacji” piękno (Gadamer, 1993, s. 18) stawiać się może pretekstem pytań o twórcę i punktem wyjścia na spotkanie z nim.

Społeczne pozycjonowanie osoby z niepełnosprawnością intelektualną dokonywane jest najczęściej przez pryzmat modelu myślenia o niepeł-

nosprawności, określanego jako *curative imaginary*. Zakłada on interwencje ukierunkowane na „wyzdrowienie”: (a) pozbycie się lub przynajmniej niwelację niepełnosprawności; (b) asymilację osoby z niepełnosprawnością do tak zwanej „normy” (Kafer, 2013, s. 28 za: Kurowicka, 2018, s. 131). W celu poszerzenia perspektywy analitycznej o badanie relacji między systemami symbolicznymi, współczesne studia o niepełnosprawności proponują optykę kulturowego modelu niepełnosprawności. Różni się on od innych podejść tym, że nie ujmuje niepełnosprawności (intelektualnej) jako jednoznacznej kategorii patologicznej (jak w modelu indywidualistyczno-redukcyjnym); efektu dyskryminacji i wykluczenia (jak w modelu społecznym). Niepełnosprawność (każdą) oznacza jako ucieleśnioną kategorię zróżnicowania (*embodied category of differentiation*), kategorię o charakterze dyskursywnym, której konstrukcja dokonuje się w wielu kontekstach ludzkiego życia. Model kulturowy kwestionując „normalność”, bada, w jaki sposób praktyki normalizacji skutkują kategorią „niepełnosprawności”. Umożliwia poznanie zarówno reprezentacji kulturowych, jak i rzeczywistości doświadczanej przez osobę. Analizując paradygmat tego, co kultura nazywa odstępstwem od normy, Rosemarie Garland-Thomson (2020) wskazuje na konieczność zakwestionowania opozycji: normalność – niepełnosprawność. Badaczka sugeruje myślenie o niepełnosprawności w kategoriach etniczności, a nie patologii. Inną alternatywę dla ujęć indywidualistyczno-redukcyjnych niepełnosprawności stanowi interdyscyplinarny konstrukt neuroróżnorodności. Thomas Armstrong (2011) nie ogranicza go do takich stanów, jak ADHD, autyzm, czy dysleksja. Jego zdaniem, zaburzenia nastroju, zaburzenia lękowe, niepełnosprawności intelektualne i schizofrenię również można rozpatrywać jako kondycje będące wariantami neurozróżnicowania. W neuroróżnorodności – pisze Devon Price:

nie chodzi tak naprawdę o posiadanie konkretnego, skatalogowanego „defektu”, na który psychiatria ma jakieś wyjaśnienie. Chodzi o bycie innym w sposób, który inni z trudem rozumieją lub nie chcą zaakceptować (Price, 2023, s. 31).

W świetle takich założeń kwestionowane jest istnienie jedyne go schematu działania mózgu. Zamiast tego, zwolennicy koncepcji neuroróżnorodności uważają, iż „schorzenia neurologiczne” czy „zaburzenia neurorozwojowe” to nie stany patologiczne, choroby potrzebujące wyleczenia, ale kondycje wymagające społecznego uznania. Omawiając specyfikę funkcjonowania osób z niepełnosprawnością intelektualną, Armstrong (2011) stara się budować mosty między konwencjonalnym ich postrzeganiem a innymi perspektywami poznawczymi. Starając się uwypuklić mocne strony, nie próbuje pominąć trudności, jakie wiążą się z doświadczeniami wynikającymi z różnicy. Termin neuroróżnorodność nie jest w jego opinii sentymentalnym chwytem, który ma

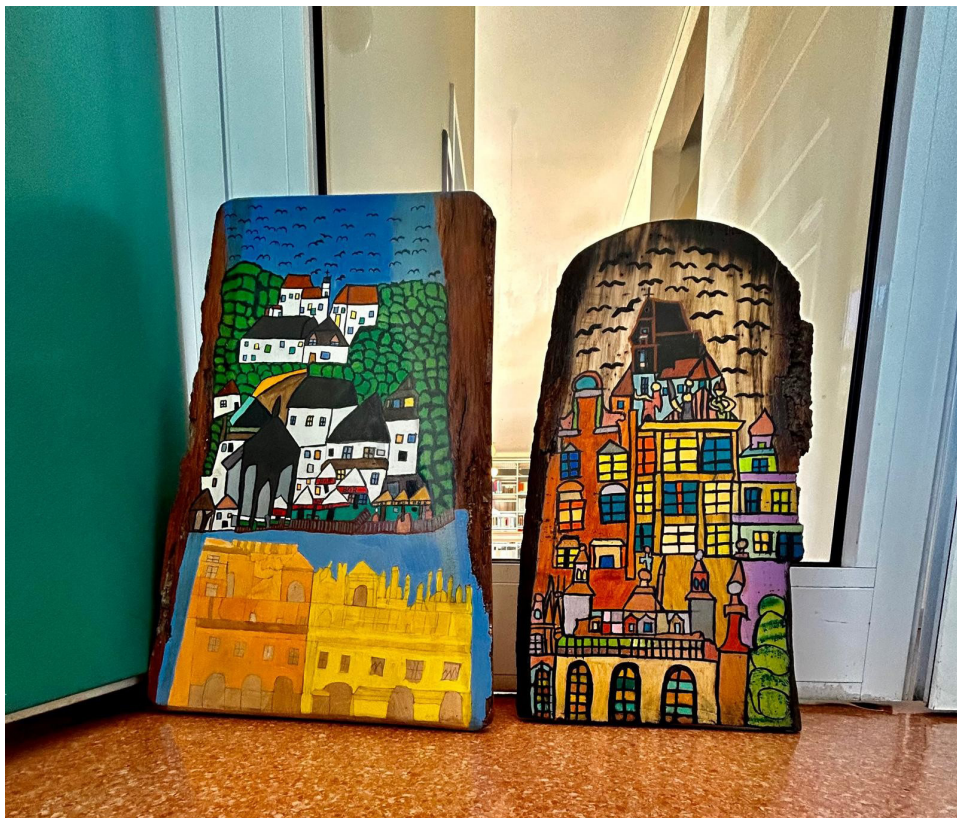
poprawiać samopoczucie; jest to spójna koncepcja poparta badaniami z zakresu nauk o mózgu, psychologii ewolucyjnej, antropologii i innych dziedzin. Jej zastosowanie pozwala zakwestionować dotychczasowy sposób postrzegania tych, których umysły funkcjonują inaczej, niż w przypadku statystycznej większości. Koncentracja na potencjale wzmacnia, tworzy pętlę pozytywnego sprzężenia zwrotnego, która pomaga przeciwdziałać błędnemu kołu, w którym znajduje się wiele osób zaetykietowanych jako nienormalne (Armstrong, 2011). Przesłaniem afirmatywnej koncepcji neuroróżnorodności jest, bez wątpienia, zwrócenie uwagi na zalety wynikające ze specyfiki układu nerwowego osób neuroróżnorodnych, co w przypadku niepełnosprawności intelektualnej nie wydaje się wcale zadaniem łatwym. Jednak tylko taki zabieg – defamiliaryzacja pojęcia „niepełnosprawność intelektualna” – umożliwia poznanie osoby bez filtrów: założeń, uprzedzeń i dewaluacji. W niniejszych rozważaniach towarzyszy mi pragnienie trwałego odwrócenia perspektywy i spojrzenia na niepełnosprawność intelektualną, jak na wariant neuroróżnorodności, cechę, która odnosi się do sposobu przetwarzania informacji, ale nie pozbawia wyobraźni twórczej, wrażliwości i indywidualnie pojmowanego sprawstwa.

Art Brut jako strefa kontaktu

W listopadzie 2024 roku na Kampusie Ogrody UAM w Poznaniu odbył się wernisaż wystawy „Sylwia Taciak – obrazów czytanie” (organizator: Agnieszka Kulig, Justyna Jaworska, Biblioteka Kampusu Ogrody UAM, 23.11.2024 r., kuratorka: dr Aleksandra Michalska). Sylwia Taciak (1980-2023) opowiada świat malując ikony, portrety świętych i miejskie pejzaże⁵. Z retrospekcji Aleksandry Michalskiej (wieloletniej kuratorki wystaw i przyjaciółki artystki) wiemy, iż ulubioną ikoną Sylwii Taciak była „Gertruda z kotami” (postać kobiety trzymająca kota), a zawieruszona między obrazkami przedstawiającymi postaci świętych „Dama z gronostajem” Leonarda da Vinci, zaainspirowała ją do namalowania portretu nieistniejącej w ikonografii postaci świętej. Sylwia tworzyła też miejskie pejzaże. Nie każde miejsce odwiedziła osobiście, niektóre знаła tylko z ilustracji w albumach, pocztówek i zdjęć. Zanim znalazły się na drewnie (desce) lub kartonie, zostały starannie ustruk-

⁵ „Swoją malarską pasję odkryła w pracowni artystycznej prowadzonej przez Lucynę Smok przy Towarzystwie Przyjaciół Dębów Rogalińskich w Rogalinku. W 2012 roku miała indywidualną wystawę w Galerii „Tak” w Poznaniu, później w Muzeum Etnograficznym w Poznaniu, w Galerii przy Muzeum Arkadego Fiedlera w Puszczykowie. W nieistniejącej już dziś „Dobrej Kawiarni” odbył się wernisaż jej pejzaży miejskich. Obrazy Sylwii mają w swych zbiorach m.in. Muzeum Etnograficzne w Poznaniu, Muzeum Górków w Szamotułach. W 2015 roku Sylwia została laureatką stypendium Marszałka Województwa Wielkopolskiego w dziedzinie kultury”. Nowaczyk, J. (2017). *Nasza a artystka w Teleexpresie!* 12-16; <https://www.mosina.pl/aktualnosci/nasza-artystka-w-teleexpresie>,

turyzowane w wyobraźni i umyśle autorki, dopiero potem rozplanowane w przestrzeni i misternie wypełnione „kolorowym światłem”⁶. Kiedy latem odwiedzam Gdańsk, zatrzymuję się przed Zieloną Bramą i próbuję zobaczyć ją oczyma Sylwii, zgaduję, czy dobrze rozpoznałam to miejsce na obrazie, czy i które rzeźby (postaci) umieszczonych na szczycie fasady wybrała i wykorzystała w pracy. Nie mam pewności, czy dobrze łączę fragment gdańskiej architektury z pejzażem miejskim Sylwii. Składają się nań wszak scalone, według jej własnej koncepcji, fragmenty. Obraz przedstawia miasto subiektywne, aplikowaną w barwnej pigułce skondensowaną wersję nadmiaru. Podobny charakter mają inne prace, między innymi opowiadające o Poznaniu, Londynie, Rogalinku, Rzymie, czy Barcelonie. Umieszczona na zdjęciu poniżej praca „Kazimierz” nie została ukończona. Jest to – jak dowiaduję się od Aleksandry Michalskiej – ostatnia praca Sylwii. W reportażu Radia Poznań



Ryc. 1. Sylwia Taciak, po lewej Kazimierz (ostatnia praca, niedokończona),
po prawej Gdańsk;
(obrazy są własnością pani Marii Masełkowskiej)

⁶ Tytuł wystawy w Galerii Tak.

z 2018 roku kuratorka wystawy wskazuje na oryginalność twórczości Sylwii i jej (niemieszający się w nurtach i klasyfikacjach) charakter. Pozwoliłam sobie usytuować twórczość Sylwii Taciak w obszarze Art Brut, rozumianej po dubuffetowsku jako naturalną, surową, wypływającą z potrzeby, i – jak powiedziała kuratorka wystawy – „naprawdę z głębi serca”⁷, surową i czystą twórczość.

Roger Cardinal omawiając podejście Dubuffeta do Art Brut stwierdza, iż uznawał on kulturę za byt zagrażający autentyczności sztuki. Tylko sztuka ucieleśniająca autentyczną surową czystość (*pureté brute*) może przekazywać coś na kształt prawdziwego dynamizmu. Takie są prace twórców Art Brut. (Takie są, moim zdaniem, prace Sylwii). Pozostałe rodzaje sztuki przypominają potrawy, są gotowane (*cooked*) – według drobiazgowych receptur opracowanych przez mistrzów kultury (Cardinal, 1972, s. 26). Zdaniem Dubuffeta, kultura selekcjonuje, redukuje, jest niczym maszyna do ujednolicania, dopasowywania do bieżących gustów. Likwiduje skazy surowca i zachowuje wyselekcjonowaną esencję. Maszyna kulturowa ma ołów w skrzydłach twierdzi Cardinal (1972, s. 26). Art Brut charakteryzuje się autonomią, przy jednoczesnym głębokim zakorzenieniu w uniwersalnych aspektach ludzkiego doświadczenia, odwołuje się do archetypów, symboli, marzeń oraz lęków, a jej język jest pierwotny i intuicyjny, często bliższy folklorowi lub strukturze snu niż konwencjom estetycznym właściwym sztuce akademickiej⁸. Dla twórcy, który nie dysponuje w pełni kodem werbalnym w komunikacji, „aktywność plastyczna może stać się drogą do kontaktu ze światem, sposobem na bycie w nim sprawcą i odnajdywanie znaczeń” (Lubińska-Kościółek, 2015, ss. 161-167). Obrazy malowane przez Sylwię mają podobny charakter. Jak dowiadujemy się z reportażu Radia Poznań, malowała przede wszystkim „dla ludzi”, chciała sprawić im przyjemność, ważna była dla niej relacja. Często obdarowywała bliskie osoby swoimi pracami. Tworzyła dla nich postaci świętych nieobecnych w ikonografii⁹. Wystawa prac Sylwii Taciak zainicjowała spotkania w *contact zone* nie tylko społeczności Kampusu Ogrody, ale również przedstawicieli innych środowisk, związanych z Malarką i zainteresowanych Art Brut. Stała się też asumptem do lokalnego myślenia o dostępności wydarzeń związanych z odbiorem sztuki przez osoby z różnorodnymi potrzebami i związanych z tym działań (organizatorki wystawy zadbały, aby tytuły obrazów oraz ikon zostały zapisane w brajlu, miejsca dla osób niedowidzących

⁷ Reportaż – Sylwia Taciak, Radio Poznań 05.12.2018 g. 20:50. Wystąpili: Lucyna Smok, Aleksandra Michalska, Luiza Niedźwiecka-Kowalonek oraz Sylwia Taciak; <https://radiopoznan.fm/audycja/reportaze/reportaz-sylwia-taciak> [dostęp: 2025.12.10].

⁸ <https://www.muzeum.edu.pl/pl/radom/talent-pasja-intuicja-iii,3087.html>

⁹ O historii autorskiego wizerunku św. Lucyny otoczonej rojem anielskim wspomniano m.in. w reportażu Radia Poznań.

oznaczone taśmą, rozmowa interdyscyplinarna towarzysząca wystawie tłumaczona na język migowy). Pojawił się tylko jeden problem, jak pokazać co jest na obrazach osobom niewidomym. Poszukując rozwiązań, grupa studentek pedagogiki specjalnej wzięła udział w warsztacie plastycznym (prowadzonym przez Aleksandrę Michalską w Bibliotece Kampusu Ogrody), którego celem było przełożenie (przynajmniej próba takiego działania), treści ikon i pejzaży malowanych przez Sylwię na formy dostępne odbiorcom niewidomym. W *contact zone* zderzyły się więc różne perspektywy: malarki, odbiorcy, osobista kuratorki wystawy, organizatorów. Translacje na wypukłe formy plastyczne spowodowały powstawanie niespodziewanych wewnątrzstrefowych połączeń między uczestnikami wydarzenia. Prace stały się punktem wyjścia dla wspólnych działań związanych z dostępnością i uznaniem dostrzeżonej podczas wspólnego przygotowania „przekładów” wrażliwości partnerów interakcji. Spoiwem i jednocześnie siłą sprawczą spotkań w strefie kontaktu była osoba i twórczość Sylwii Taciak. Niepełnosprawność intelektualna, zespół Downa malarki nie miały znaczenia – nikt ich ani nie ukrywał, ani nie eksponował. Wspomniane cechy wpisane zostały w biografię, ale nie stanowiły jej głównego elementu. Odbiorcy poznali Sylwię Taciak czytając ikony, analizując symbole zawarte w subiektywnych portretach świętych, rozszyfrowując elementy architektury miast i miasteczek. „Mówimy zazwyczaj, że obraz «czytamy», *tak jak czyta się pismo*. «Rozszyfrowujemy» obraz jak tekst” (Gadamer, 1993, s. 36). Zestaw obrazów był tak bogaty, że kategorie opisujące kondycję intelektualną twórczyni rozmyły się, nie określały jej tożsamości. Przeciwnie, obserwator koncentrował uwagę na treści obrazów. Liczył się sposób opowiadania, osobisty styl. Forma i treść zlewały się i stawały nierozzerwalne, torowały drogi wiodące odbiorcę ku samemu sobie. Percepcja prac Sylwii (i innych autorów Art Brut) wykracza poza wrażenie estetyczne, pozwala doświadczyć roz-poznania kodu wypełniającego luki tego świata możliwymi znaczeniami. W ten sposób sztuka stała się tym, „co nam mówi i co nas wypowiada, wychodzi nam na spotkanie” (Gadamer, 1993, s. 69). Fundament dla wielokontekstowych spotkań ustanowiła więc sztuka. Odbiór sztuki – pozbawiony uprzedzeń – pozwala na autentyczne spotkanie z dziełem, w którym nie chodzi jedynie o estetyczną przyjemność, lecz o otwarcie na drugiego i odczuwaną/doświadczaną przez niego rzeczywistość. Taka postawa sprzyja uważności – zamiast narzucać własne interpretacje, pozwalamy prowadzić się, odkrywać znaczenia, często zaskakujące lub nieoczywiste. Introspekcja rodzi się z i w otwartości na dzieło. Sztuka staje się lustrem, w którym odbijają się emocje i myśli, jednocześnie płaszczyzną konfrontacji z tym, co obce, nieznanne, wcześniej nie zakonotowane lub do pojęcia trudne. Strefa kontaktu czyni sztukę miejscem spotkania odmiennych kultur lub sposobów myślenia. W tej przestrzeni nie chodzi o dominację jednej perspektywy, lecz o wzajemne uznanie. Sztuka staje się więc nie tylko polem indywidu-

alnego wglądu, ale także dialogu, w którym każdy uczestnik może odnaleźć część siebie i jednocześnie dostrzec innych. Mapę umożliwiającą spotkanie z innym tworzy zapis dokonany w języku barw, kształtów, tematów i symboli. W ujęciu Bourriauda (2012) współczesne dzieło przestaje być statycznym obiektem, który można „przemierzyć” niczym zamkniętą przestrzeń, lecz staje się dynamicznym procesem. Odbiorca jest w tej grze współtwórcą sensu. Art Brut jawi się więc jako wydarzenie intersubiektywne – jej istota nie polega na jednostronnym przekazie, lecz na nieustannie aktualizującym się dialogu pomiędzy twórcą, odbiorcą i kontekstem społecznym. W tym sensie dzieło to miejsce spotkania – „strefa kontaktu” – w której powstają nowe formy współistnienia i komunikacji. Sztuka nie tylko odzwierciedla istniejące relacje, ale także inicjuje alternatywne wzorce wymiany, przekraczające stereotypowe schematy interakcji. Dzieło sztuki jest niczym laboratorium generujące nowe sposoby bycia razem, praktyki gościnności i komunikacji. Dzieło sztuki przestaje być wyłącznie zjawiskiem do kontemplacji, a staje się otwartą strukturą, która zaprasza do współuczestnictwa, współdzielenia znaczeń – do wzajemnego roz-poznania. W procesie tym każdy akt odbioru jest jednocześnie aktem twórczym, a granica między artystą a widzem ulega zatarciu. Nawet jeśli zabrzmi to patetycznie, ośmielę się stwierdzić, iż sztuka (Art Brut) pozwala na przekraczanie granic jednostkowego doświadczenia i budowanie wspólnoty opartej na różnorodności. „Sztuka ma być jak święto – wciąż inna i ta sama, uczasowiona i bezczasowa, uzmysławiająca sens uniwersalny” – stwierdza w posłowie do „Aktualności piękna” Stefan Morawski (1993, s. 80). Jej funkcją jest kreowanie wspólnoty, w której doświadczenie estetyczne umożliwia zarówno chwilowe przekroczenie własnej podmiotowości (samozapomnienie), jak i pogłębione samorozpoznanie. W tym procesie każdy uczestnik doświadcza przejścia od indywidualnej perspektywy ku poczuciu uczestnictwa w szerszym porządku bytu, co prowadzi do integracji osobistego i uniwersalnego wymiaru życia. Dlatego, z pełną stanowczością stwierdzam, że sztuka osób z niepełnosprawnością intelektualną nie powinna być postrzegana wyłącznie przez pryzmat terapii czy rehabilitacji, lecz jako pełnoprawna twórczość, mająca wartość estetyczną i społeczną. Czas odejść od patologizującego spojrzenia na niepełnosprawność intelektualną i zacząć traktować ją jako jeden z wariantów ludzkiej neuroróżnorodności. Sztuka osób z niepełnosprawnością intelektualną może być przestrzenią spotkania i uznania podmiotowości twórców, okazją do wzajemnego poznania, zrozumienia i redefinicji tożsamości – zarówno twórcy, jak i odbiorcy. „W doświadczeniu sztuki chodzi o to, że dzięki dziełu uczymy się pewnego specyficznego sposobu przebywania...” (Gadamer, 1993, s. 61).

Wkład autorów

Autor deklaruje samodzielny wkład w powstanie pracy.

REFERENCES

Opracowania

- Armstrong, T. (2011). *The Power of Neurodiversity, Unleashing the Advantages of Your Differently Wired Brain*. Philadelphia: Da Capo Press
- Bal, M. (2012). *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych* (przekł. M. Bucholc). Warszawa: Narodowe Centrum Kultury
- Bouillet, A. (2017). *Myśleć art brut. Sztuka naiwna, sztuka ludowa, „nowi prymitywiści”, sztuka „nie-profesjonalna”... i art brut w Polsce* (przekł. „(PDF) Transgresje Władysława Wałęgi – Academia.edu”) Katarzyna Kubaszczyk). W: J. Daszkiewicz, S. Rammer (red.), *Art Brut. Różnorodnie* (ss. 9-30). Poznań: Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
- Bourriaud, N. (2012). *Estetyka relacyjna* (przekł. Ł. Białkowski). Kraków: MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie
- Cardinal, R. (1972). *Outsider Art*. New York – Washington: Praeger Publishers
- Chaney, S. (2022). *Czy ktoś tu jest normalny?* (przekł. N. Sztorc). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie
- Daszkiewicz, J. (2017). *Wstęp*. W: J. Daszkiewicz, S. Rammer (red.), *Art Brut. Różnorodnie* (ss. 7-8). Poznań: Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
- Gadamer, H.G. (1993). *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto* (przekł. K. Krzemieniowa). Warszawa: Oficyna Naukowa
- Garland-Thomson, R. (2020). *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej literaturze i kulturze* (przekł. N. Pamuła). Warszawa: Fundacja Teatr 21
- Gawin, M. (2014). *Bilet do nowoczesności. O kulturze polskiej w XIX/XX wieku*. Warszawa: Teologia polityczna
- Jackowski, A. (1995). *Sztuka zwana naiwną*. Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka
- Jackowski, A. (2002). *Inni. Polska Sztuka Ludowa – Konteksty*, 56, 1-2, 250-253
- Kamińska-Jones, D. (2015). *Kobiecość przekształcona. Indyzacja i europeizacja kobiety w strefach kontaktu na przykładzie malarstwa miniaturowego XVI-XIX w.* *Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo* XLVI, 215-242
- Kurowicka, A. (2018). *Sherlocka Holmesa droga do „normalności”*. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia de Cultura*, 10(1), 125-136
- Lubińska-Kościółek, E. (2015). *Twórczość plastyczna osób z niepełnosprawnością intelektualną... jako forma komunikacji ze światem*. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia Paedagogica*, IV, 161-167
- Magsamen, S., Ross, I. (2023). *Mózg pod wpływem sztuki. Jak sztuka nas zmienia* (przekł. M. Nikiforuk). Elbląg: Wydawnictwo Ścieżki Mocy
- Morawski, S. (1993). *Postowie*. W: H.G., Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto* (przekł. K. Krzemieniowa) (ss.72-84). Warszawa: Oficyna Naukowa
- Muca, K. (2024). *Opowiedzieć niepełnosprawność. Wybrane problemy kulturowych reprezentacji niepełnosprawności*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki
- Nicols, J. (2015). *The Rituals of Hospitium: The Tesserae Hospitales*. W: J. Bodel, N. Dimitrova (red.), *Ancient Documents and their Contexts* (ss. 190-198). Leiden: The Netherlands: Brill
- Popek, S.L. (2010). *Psychologia twórczości plastycznej*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls
- Pratt, M.L. (1991). *Arts of the Contact Zone*. *Profession* (ss. 33-40). New York: Modern Language Associations

- Pratt, M.L. (2011). *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja* (przekł. E. Nowakowska). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
- Price, D. (2023). *Autyzm bez maski – nieznane oblicza neuroróżnorodności* (przekł. M. Stankiewicz). Warszawa: Wydawnictwo Linia Biała Plama
- Rogozińska, A. (2017). *Outsider w obliczu zachłanności globalnego świata sztuki*. W: J. Daszkiewicz, S. Rammer (red.), *Art Brut. Różnorodnie* (ss. 145-162). Poznań: Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
- Skarga, B. (2002). *Ślad i obecność*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Waldschmidt, A. (2017). *Disability Goes Cultural, The Cultural Model of Disability as an Analytical Tool*. W: A. Waldschmidt, H. Berressem, M. Ingwersen (red.), *Culture – Theory – Disability: Encounters Between Disability Studies and Cultural Studies* (ss. 19-28). Bielefeld: Transcript Verlag
- Żabińska, A. (2022). *Artyści z niepełnosprawnościami intelektualną i schizofrenią w nurcie Art Brut. Popularyzacja ich twórczości w Polsce w latach 2010-2020*. Warszawa: Wydawnictwo APS
- Zakrzewska-Manterys, E. (2010). *Upośledzeni umysłowo. Poza granicami człowieczeństwa*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Warszawskiego

Materiały internetowe

- Reportaż – Sylwia Taciak, Radio Poznań 05.12.2018 g.20:50
- Wystąpili: Lucyna Smok, Aleksandra Michalska, Luiza Niedźwiecka - Kowalonek oraz Sylwia Taciak <https://radiopoznan.fm/audycja/reportaze/reportaz-sylwia-taciak> [dostęp: 2025.12.10]
- Dubuffet, J. (1949). *Tiré de L'Art Brut préféré aux arts culturels*, Paris, Galerie René Drouin, za: https://www.artbrut.ch/fr_CH/art-brut/qu-est-ce-que-l-art-brut COLLECTION DE L'ART BRUT LAUSANNE [dostęp: 2025.12.10]
- Łabarewski, R. *Znalezienie* – Blog <https://znalezienie.pl> [2025.10.12]
- Martinelli O.G., *Historia sztuki Art Brut: kontrowersyjny ruch*. Magazyn ARTMAJEUR, 29.06.2022; <https://www.artmajeur.com/pl/magazine/5-historia-sztuki/art-brut-kontrowersyjny-ruch/331762> [2025.12.13]
- Strona Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu; <https://www.muzeum.edu.pl/pl/radom/talent-pasja-intuicja-iii,3087.html> [dostęp: 2025.12.10]
- Nowaczyk, J. (2017). *Nasza a artystka w Teleexpresie!* 2017-12-16 <https://www.mosina.pl/aktualnosci/nasza-artystka-w-teleexpresie>, [dostęp: 2025.12.10]