



Tytuł

Helena Berlewi – artystka zewnętrzna

Autor

Dorota Jarecka

Źródło

MIEJSCE 9/2023

DOI

<https://www.doi.org/10.48285/ASPAW.29564158.MCE.2023.9.1>

URL

<http://miejsce.asp.waw.pl/helena-berlewi-artystka-zewnetrzna/>

Abstrakt

Helena Berlewi, znana jako Hel Enri, zapytana o to, dlaczego zaczęła malować, odrzekła: „Chyba ze starości”. Swoją wypowiedź uzupełniła w taki sposób: „Wcześniej lubiłam śpiewać, ale głos mi osłabł”. Tytuł tekstu zainspirowany został pojęciem outsider art. Zostało ono potraktowane performatywnie – jako sposób podważenia dominujących modeli narracji o sztuce drugiej połowy XX wieku. Hel Enri włączono do kanonu twórców sztuki nieprofesjonalnej poprzedniego stulecia, ale – co za tym idzie – wyłączono z innych dyskursów bazujących na rozpowszechnionych i gdzie indziej sprawdzonych kryteriach pojęciowych. Helena Berlewi (1873–1976) urodziła się w rodzinie żydowskiej w Warszawie. Jej najstarszym dzieckiem był Henryk, znany artysta awangardowy. W 1928 roku wyemigrowała do Francji, w ślad za Henrykiem. Przetrwiała Zagładę, ukrywając się na południu Francji. W 1952 roku namalowała swój pierwszy obraz, a dwa lata później zaczęła wystawiać. W 1958 i 1966 roku miała indywidualne wystawy w Polsce. W swoim eseju próbuję dociec, czy kategorie poznawcze zainspirowane nurtem ekokrytyki pozwalają dokonać nowego wglądu w niezwykłą twórczość Berlewi, mającą charakter procesualny i postantropocentryczny. Rozważam pojęcia związane ze sztuką nieprofesjonalną/naiwną/amatorów i możliwość ich zneutralizowania na gruncie teorii feminizmu. Stawiam pytania o historię sztuki – w jaki sposób przebudowuje ją i odkształca obecność Hel Enri? Czy wprowadzenie do jej wnętrza jednej (jednej z wielu) artystki doprowadzi do wymazania marginesów? Czy też – przeciwnie – pozwoli zobaczyć, jak są nieprzebyte?

Części opowieści o Helenie Berlewi są jeszcze osobno. Nie wiem, jak dostać się do jej historii, do herstorii. W Paryżu poszłam na ulicę Leclerc na Montparnassie, gdzie mieszkała z synem Henrykiem – pod numerem 7 albo 1. Oba te adresy znalazłam na zaadresowanych do niego listach. Może się

więc przenieśli? A może łatwo pomylić jedynekę z siódmką? „1, rue Leclerc, Paris, 14” – taki adres widnieje w nagłówku Archiwum Sztuki Abstrakcyjnej i Awangardy Międzynarodowej, które Henryk prowadził w Paryżu¹. Ulica Leclerc jest krótka, nie urzeka pięknem ani urokiem starości, pod numerem 1, tam, gdzie wpada w Rue du Faubourg Saint-Jacques, znajduje się dziś salon samochodowy. Dom zbudowany został w stylu brutalistycznym, jego fasada na narożniku wykończona jest przeszkloną ścianą, za szybą stoją hybrydowe renault. Czy na tym historia się skończyła? Czy nic z niej nie wyzyskam, chodząc po zatartych śladach? Życie zatoczyło koło: Henryk Berlewi w 1924 roku, w salonie samochodowym Austro-Daimlera w Warszawie wystawił kompozycje ilustrujące teorię „Mechano-Faktury”. Po łacinie „historia” to opowieść o wydarzeniach, stąd – opowiadanie „historii”. Grecka *istoria* oznacza nie tylko przekazywanie opowieści, ale też badanie, dochodzenie do wiedzy; Herodot relacjonował w *Dziejach* „wyniki swoich badań”². W tekście będę się poruszać pomiędzy tymi dwoma wymiarami słowa. Będę pisać moją *istorię*. A jej storia na pewno się pojawi.

Mam przed sobą katalog Hel Enri – pod takim pseudonimem występowała Helena Berlewi – wydany w 1958 roku w Warszawie z okazji jej wystawy w Kordegardzie, wchodzącej w skład Centralnego Biura Wystaw Artystycznych. Organizatorkami wydarzenia były Izabela Czajka-Stachowicz, która rok wcześniej zetknęła się w Paryżu z twórczością Heleny Berlewi; napisała o niej artykuł w czasopiśmie „Świat”³, oraz Gizela Szancerowa, dyrektorka CBWA. Okładkę książki projektował Roman Cieślewicz. Na czarnym tle, bliżej marginesu prawego, umieścił sygnaturę artystki; stanowi ona wnętrze kwiatu, z którego wyskakują cztery płatki: na przemian kremowy i różowy. Ich brzegi, nierówne i postrzępione, sugerują tzw. wydzierankę. Grafik połączył symbol tożsamości artystki – charakterystyczny dla niej podpis – z typową formą jej sztuki. Ulokowanie tych elementów w polu czarnym wydaje się zamierzonym trawestacyjnym gestem, artystka nie stosowała tego koloru, nie praktykowała także techniki *papier collés*. Natomiast ważna cecha sztuki Heleny Berlewi została wydobyta i wzmocniona: dwuwymiarowość⁴.



II. 1. Roman Cieślewicz, okładka katalogu wystawy Hel Enri w Kordegardzie w 1958 roku, archiwum prywatne.

Jej sztuka rozgrywa się na powierzchni, opisuje i rozpisuje dwa wymiary. Żadnej głębi, żadnej iluzoryczności. „Pozwólmy powierzchni mówić jej własnym powierzchniowym językiem, a nie fałszywym – językiem trójwymiarowości” – pisał w 1945 roku Jean Dubuffet⁵. Było to zanim sformułował program *l'Art Brut*, ale już wtedy zwracał się przeciwko temu, co Pierre Bourdieu określił wkrótce jako „kulturę prawomocną”⁶. W mojej interpretacji sztuki Heleny Berlewi chciałabym podążać za tą wskazówką, zacząć od tego, co na powierzchni, zapytać o to, co i jak dzieje się w dwóch wymiarach.

Przyglądam się jej akwareli z 1964 roku. W warstwie przedstawienia, czy też lepiej powiedzieć: wydarzenia, znajduje się coś, co określić można jako żywe sploty. Są to zrośnięte lub tylko splecione ze sobą pędy namalowane drgającymi ruchami pędzelka zanurzanego w farbach czerwonej i niebieskiej.



II. 2. Hel Enri, bez tytułu, akwarela na papierze, 23,50 x 31,70 cm, 1964, kolekcja prywatna, fot. archiwum Wejman Gallery.

Pięć kształtów przypominających liście znajduje się w pośrednim stadium pomiędzy rozkwitem a zamieraniem; nie ma pewności, czy nabierają energii życiowej, czy właśnie ją tracą. Rozpad lub wysychanie, a więc procesy zmierzające do unicestwienia życia, także wymagają swoistej pracy materiału, wiążą się z oporem, ciśnieniem, zginiataniem. Wydaje się jednak, że w kompozycji mocniej zaznaczono wzrost: przepływ soków, budowanie tkanek, gromadzenie zapasu energii – widzimy coś w rodzaju ścięgien roślin pracujących nad własnym życiem. Formy są w ruchu, jakby przekazywały sobie nawzajem ciężar związany z unoszeniem i wiązaniem kompozycji w całość. Przywołują wrażenie zawirowania, silnego ruchu, jakby dmuchnięcia, które porusza zaznaczone na papierze kształty. Wiatr, który je rozwiewa, zatrzymuje się na literach. W układzie barwnych form umieszczonych na poziomej karcie o naturalnym odcieniu papieru artystka zaznaczyła swoje miejsce na osi czasu i współrzędne geograficzne: „Hel Enri Paris Septembre 64”. Podpis stanowi trwały horyzont, rodzaj stabilizatora. Osadza obraz w dwóch rodzajach pamięci – podmiotowej i społecznej.

Ten sposób sygnowania prac cechował całą jej twórczość. Hel Enri wyręczała niejako przyszłą historyczkę, tworzyła kronikę swego życia, wyprowadzając elementy archiwum na powierzchnię

działa: herstoria staje się widoczna gołym okiem. Litera i cyfra istnieją tu w ciekawym związku z wizualną reprezentacją; wykonane tym samym pędzlem i tą samą barwą co obraz, prowadzają uwagę z powrotem ku temu, co przedstawione, ukazując je jako rodzaj pisma. Dzieło jawi się jako swoisty performatyw, spotkanie artystki z materiały farby i papieru trwające przez pewien czas w pewnym punkcie na mapie. Opisywana kompozycja jest nietytułowana – prawdopodobnie nie była pokazywana za życia artystki, nie ma jej w znanych mi katalogach wystaw. Sądzę więc, że tytuł odgrywał w praktyce artystycznej Hel Enri rolę performatywu działającego na innym jeszcze poziomie. Wiązał się z upublicznieniem, był gestem skierowanym do widza/czytelnika, powołaniem werbalnego znaku dla zawartości, która dopiero konkretyzuje się w tym, co Émile Benveniste określa jako „czas mowy”⁷. Podpis artystki jest świadectwem działania cielesnego, samego pisania, w którym następuje nieustanne „cytowanie i przepisywanie swego imienia”, jak ujmuję to Elizabeth Grosz, interpretująca z feministycznej perspektywy Derridiańską „sygnaturę”⁸. Nie chodzi więc o to, że po prostu widać podpis, ale o to, że sam akt pisania/malowania, tak jak pismo, przenosi na powierzchnię obrazu ślady i resztki czyjejś materialnej obecności. Sygnaturą staje się całość.

Zauważyć można, że nadawane w tym dialogicznym trybie tytuły obrazów Hel Enri odnoszą je do co najmniej trzech różnych zakresów semantycznych: po pierwsze zawartości związanej z rodzajem reprezentowanych zjawisk, po drugie sposobu ujęcia tematu, po trzecie skojarzeń towarzyszących tworzeniu, wiążąc się w tym wypadku z przebiegiem procesu artystycznego. Mogą to być więc, należące do pierwszej grupy, *Liście seleru*, *Mimoza*, *Trawy*, *Dwie gałązki winogron*, *Winogrona*. W drugiej kategorii znalazłyby się: *Fryz*, *Girlanda koralowa*, *Duet roślinny*, *Kwiaty w owalu* czy *Na nutę ludową*. Z kolei w trzeciej (która może nakładać się na pierwszą i drugą): *Kwiaty wschodu*, *Dywagacje roślinne*, *Kwiaty w południe*, *Wizja raju*, *Improwizacja*, *Szeherezada*⁹. Proponowana przez artystkę obrazowo-słowna konfiguracja pozwala odrzucić pytanie o zakres rzeczowych odniesień. Liście czy korzenie? Kwiaty czy bulwy? A może lilia morska (liliowiec), która wbrew swej nazwie nie jest kwiatem, ale szkarłupniem, należy do tej samej rodziny co rozgwiazda? Jest to w swej istocie byt fantastyczny: czepia się skał i udaje roślinę, lecz w chwili zagrożenia potrafi oderwać się od podłoża i wprawić ramiona w ruch; choć nie ma narządu wzroku, widzi i czuje całym ciałem. To skojarzenie nie całkiem od rzeczy – artystka odwoływała się do wyobrażeń związanych z życiem podwodnym¹⁰. Tym razem jednak uprawnione jest raczej odczucie wieloznaczności. Ambiwalencja dotyczy nie tylko dialektyki żywe–martwe, ale bierze się stąd, że jesteśmy niejako wrzuceni w szczelinę pomiędzy światem roślinnym a zwierzęcym.

Otwarcie tej szczeliny, rozdarcie granic między przyrodą ożywioną a nieożywioną, bytem zwierzęcym i roślinnym, a zarazem podmiotem i przedmiotem, nie było w jej twórczości zabiegiem rzadkim. Helena Berlewi już we wczesnych pracach – jej malarską karierę zapoczątkowały w 1952 roku naszkicowane tuszem na kartonie kwiaty mimozy w wazonie – animizowała rośliny, nadając im rys bytów liminalnych. W 1958 roku na wspomnianej już ekspozycji w Warszawie artystka pokazała obraz olejny *Między Florą a Fauną*¹¹. W zbiorach prywatnych znajduje się jej gwasz z tego samego roku *Feuilles – oiseaux* [Liście – ptaki]. Kompozycja ta przepojona jest zasadą animizmu: liście zrywają się do lotu bądź ptaki zamieniają się w liście; dwukierunkowość tego hipotetycznego ruchu

jest afektywnie angażująca, jak każda sprzeczność. Pracę tę cechuje ambiwalencja jeszcze innego typu: wewnątrz i zewnątrz są tym samym, ciało jest tym samym co skóra. Oto epiderma, unerwiona i czuła sfera kontaktu ze światem. Skóra, która ma wiele ośrodków czucia. Zwija się i rozpręża. Ugina i pulsuje. Wchłania.

Zofia Nałkowska pisała w opublikowanej w 1948 roku powieści *Węzły życia*:

Człowiek wciąż przeplata się ze światem, jest cały postrzępiony na brzegach, jak stary szal. Nie dlatego, że obcina sobie paznokcie, strzyże włosy, goli zarost, że co dnia z pianą mydlaną i brudem zmywa wciąż po trochu samego siebie. Że osypuje się łupieżem, płacze łzami, warstwami zeskrobuje się przy pędicurze, że cały na swoich krawędziach jest tylko poniekąd sobą. Ale że w człowieku – w obrębie jego skóry – zawiera się wszystko, co widzi i wie, wszystko co przeżył sam i przeżyli za jego wiedzą inni. Że strzępami siebie, jak frędzlą, przenika w świat, że wciąż wysuwają się z niego włókienka uczuć i oplatają jakieś sprawy, jakieś miejscowości, oplatają ludzi innych, dzieci i zwierzęta”¹².



Il. 3. Hel Enri, *Feuilles – oiseaux*, 1958, akwarela na papierze, 16 x 23,50 cm © Wejman Gallery.

Feministyczna krytyka literacka dostrzegła posthumanistyczne i nieantropocentryczne aspekty w twórczości Nałkowskiej – na przykład Ewa Kraskowska stwierdziła, że oryginalnym wynalazkiem pisarki było przedstawienie zjawisk psychicznych tak, jakby były rozciągliwym ciałem. Ukazane przez pisarkę „ciało-świadomość” posiada fakturę i jak zauważa badaczka, jest „lepkie”¹³. Czy nie warto docenić podobnych obserwacji płynących ze sztuki Heleny Berlewi?

Anatole Jakovsky, francuski badacz sztuki nieprofesjonalnej i krytyk towarzyszący Hel Enri, komentował, że jej sztuka – odmiennie niż jej tzw. naiwna odmiana – poddana jest nieświadomej sile, którą określił jako „écriture automatique”. Twierdził, że artystka „odwraca się od tego, co widzialne”, stając się medium innej rzeczywistości¹⁴. Prócz tropu surrealistycznego, który jest nie do przecenienia dla interpretacji jej malarstwa¹⁵, chciałabym zaproponować drugą, niewykluczającą tej pierwszej, ścieżkę posthumanistycznego widzenia podmiotu, zawieszonego między roślinnym a zwierzęcym, środowiskiem a jednostką, afektywnie splecionego ze światem i jego przepływami. Zerwanie z tradycyjnym humanizmem i mimetyzmem, z postawą artysty zewnętrznego wobec tak zwanej natury, rozdarcie granic między sobą a światem, ciałem a środowiskiem, byłoby drugim aspektem otwarcia się na to, co pozaludzkie. W tych aspektach – surrealistycznym

i posthumanistycznym – widzę największy potencjał badawczy i kategorialny dla nowego odczytania sztuki Heleny Berlewi.

Wobec pola sztuki naiwnej

Tytuł mojego tekstu jest inspirowany angielskim pojęciem „outsider art”¹⁶. Mnogość terminów, którymi obdarzano sztukę powstającą poza nurtem profesjonalnym jest niewyczerpana. Sztuka „naiwna”, „współczesnych prymitywów”, „artystów gołębiego serca”, „malarzy dnia siódmego”, „samorodna”, „amatorska” – określenia te pełnią tę samą funkcję, co wykorzystywana w narracji etnograficznej „sztuka ludowa”¹⁷, pomagają klasyfikować, ale też egzotyzują swój desygnat¹⁸, mistyfikują realne stosunki władzy. Artyści zwani „outsiderami” także podlegają regułom pola produkcji artystycznej, a więc prawom habitusu i kapitału¹⁹. Zaproponowane przez Aleksandra Jackowskiego sformułowanie „sztuka zwana naiwną” wydaje się niezłym rozwiązaniem: odsłania sprzeczność zawierającą się w pojęciu inności oraz władzę języka hegemonicznego²⁰.

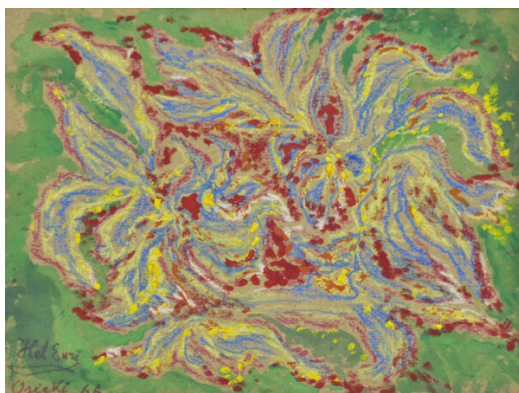
Tworząc w drugiej połowie lat 40. XX wieku termin *L'Art Brut* i związany z nim ruch, francuski artysta Jean Dubuffet poszedł za intuicjami surrealistów – ich próbą demedycyzacji szaleństwa i przemieszczenia go w sferę mechanizmów twórczych. Ich cel był nieco inny – właśnie: znieść, a nie podkreślać różnicę – ale Dubuffeta łączyło z nimi traktowanie sztuki tworzonej przez osoby nienormatywne jako sztuki po prostu. W sukurs przychodziła im humanistyczna psychiatria uprawiana przez lekarzy takich jak Hans Prinzhorn, Walter Morgenthaler czy Marcel Reja. Nazizm dokonał na tym polu gigantycznego regresu, którego jaskrawym przejawem była zorganizowana przez propagandę III Rzeszy wystawa tzw. sztuki zdegenerowanej „Entartete Kunst” z 1937 roku. Od drugiej połowy lat 30. lektura twórczości nieprofesjonalnej nie może już nie odnosić się do nazistowskiego zrównania patologii z eksperymentem artystycznym i obu tych zjawisk z zasadniczą innością. Stąd wspólną płaszczyzną podejmowanych przez Dubuffeta czy Bretona działań wspierających sztukę pozasystemową była postawa, którą można określić jako antyfaszystowska. W powojennej konfiguracji zainteresowania tym nurtem twórczości duże znaczenie odegrała polityka kulturalna wywodząca się z socjalistycznego projektu równościowego. W 1946 roku w czasopiśmie „Arts de France”, ukazującym się pod egidą Komunistycznej Partii Francji, opublikowano materiał o sztuce amatorów²¹. „Autodyktów” przeciwstawiono tam zdeterminowanym klasowo standardom gustu wysokiego. Kolejnym zjawiskiem, które sprzyjało pojawieniu się na scenie „innych” artystów, była powojenna rewitalizacja rynku wystawienniczego we Francji. W 1949 roku Wilhelm Uhde wydał książkę o malarzach – prymitywistach, *Cinq maîtres primitifs*, której bohaterami są Henri Rousseau, Louis Vivin, Camille Bombois, André Bauchant i Séraphine Louis. Kładł nacisk przede wszystkim na naiwność i szczerłość²². Drugim biegunem tak opisanych cech tej sztuki był naturalnie pragmatyzm cechujący zawodową scenę sztuki.

Oto sytuacja społeczno-artystyczna we Francji roku 1954, gdy na scenie sztuki pojawiła się Hel Enri, artystka, która zaczęła malować dwa lata wcześniej, w wieku 79 lat. Jej wystawa debiutancka odbyła się w 1954 roku w Galerie M. Bénèzit w Paryżu. Galerię prowadziła Lusia Czechowska, przyjaciółka Leopolda Zborowskiego, który wcześniej pracował na rzecz francuskiej kolonii polskiej i żydowskiej,

współtworząc École de Paris. Pokazywano tam prace emigrantów, takich jak m.in. jak Józef Czapski, Kim Whanki, Michel Adlen, Paul Konrad Hoenich. Podpowiada nam to inny sposób czytania biografii Berlewi, a więc nie poprzez „naiwność”, lecz „emigranckość”. Wkrótce w społecznej lekturze dzieła Hel Enri „naiwność” zyska przewagę. W 1955 roku artystka wzięła udział w wystawie zbiorowej „Découvrir” w paryskiej Galerie Charpentier, a w 1958 roku w ekspozycji malarstwa naiwnego w Galerie Anne Abels w Kolonii. W tym samym roku zorganizowano jej pierwszą, przywołaną na początku moich rozważań, wystawę indywidualną w Polsce²³. Rok później jej prace można było znów oglądać w Galerie M. Bénèzit, w 1960 roku – w Galerie Suzanne Bollag w Zurychu i Galerie d’Art Moderne Marie-Suzanne Feigel w Bazylei; ponadto artystka w latach 1959–1962 uczestniczyła w Salonie Niezależnych w Paryżu. W latach 1963 i 1964 pokazywała swoje prace w Galerie am Lutzowplatz w Berlinie, w 1966 roku brała udział w wystawie stowarzyszenia Club international féminin w Musée d’art moderne de la Ville de Paris oraz przyjechała do Polski na wystawę indywidualną, zorganizowaną w Warszawie przez Naczelną Dyрекcję Pracowni Sztuk Plastycznych; jej komisarzem był Aleksander Jackowski. W tym samym roku brała udział w IV Plenerze Koszalińskim wraz z Henrykiem, który po 1957 roku przeżywał powrót na scenę artystyczną awangardy²⁴.



Il. 4. Helena Berlewi (w środku) oraz Henryk Berlewi (po prawej) i Jerzy Szwey dokonują otwarcia wystawy poplenerowej, Osieki 1966, fot. Józef Piątkowski, archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.



Il. 5. Hel Enri, Kwiaty, 1966, kolekcja Muzeum w Koszalinie, fot. archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.

Był to jej ostatni pobyt w kraju. Po śmierci syna w 1967 roku już tam nie przyjechała. Być może dlatego, że skończyła 94 lata; ale też atmosfera w Polsce nie sprzyjała temu, by żydowska diaspora

nawiązywała z nią ciepłe relacje. W 1970 roku, na sześć lat przed śmiercią, miała retrospektywną wystawę w Galerie Verrière w Lyonie.

Artystka przyszła na świat w 1873 roku w rodzinie Szrajberów. W cytowanym już artykule Czajki z 1957 roku znaleźć można informację, że jej rodzinnym miastem był Wołomin, a w Warszawie mieszkała przy ulicy Tłomackie²⁵. Była utalentowana muzycznie i w młodości starała się o przyjęcie do opery, lecz chęciom tym na przeszkodzie stało małżeństwo z Izraelem Berlewim²⁶. W 1894 roku urodziła Henryka; prócz niego miała jeszcze drugiego syna, Mariana, oraz córkę, Różę. Gdy Henryk w 1928 roku postanowił osiedzić się w Paryżu, wyjechała za nim – już jako wdowa. Niewiele wiadomo o niej samej, więcej o Henryku. Ona przegląda się w jego biografii, ich losy są splecione. W okresie okupacji rodzina Berlewich (matka, Henryk i Róża) ukrywała się w Nicei. Przetrwało wspomnienie o obozie przejściowym, z którego udało jej się wydostać, co uchroniło ją przed deportacją do obozu zagłady. Po wojnie ponownie zamieszkała w Paryżu. Dzięki wykonanemu przez syna rysunkowi z 5 grudnia 1946 roku, znajdującemu się w zbiorach prywatnych, domyślam się, że chorowała i znalazła się w tamtejszym szpitalu Saint Antoine.

Z tego okresu mamy niewiele informacji nawet o Henryku – po intensywnych latach 20., kiedy brał udział w życiu artystycznym Warszawy, Łodzi, Berlina, kolejne dwie dekady jego życia nie są aż tak dobrze rozpoznane. Przełomem miała być dopiero paryska wystawa prekursorów polskiej abstrakcji w galerii Denise René w 1957 roku, po której powrócił do obiegu artystycznego awangardy. Jego okresem formacyjnym były lata 1919–1921 w Warszawie, gdy uczestniczył w nurcie żydowskiego odrodzenia literackiego i plastycznego, wystawiał w Klubie Związku Literatów Żydowskich, związał się z „Warszawskim Kręgiem Artystycznym”. W 1919 roku zaprojektował plakat do wieczoru futurystów Anatola Sterna i Aleksandra Wata oraz poznał El Lissitzky’ego²⁷, rok później zbliżył się do grupy „Jung Idysz”²⁸. W latach 1922–1923 mieszkał w Berlinie, wchodząc w orbitę konstruktywistów i galerii Der Sturm. W monografii Huberta Colleye’a, wydanej w Antwerpii w 1937 roku, został ukazany jako artysta, który odszedł od form awangardowych na rzecz malarstwa przedstawiającego, sklasycyzowanego²⁹. Tuż po wojnie twórca wszedł w okres „reintegracji przedmiotu”³⁰. Były to obrazy wypełnione symbolami i poddane stylizacji w duchu całkowicie odmiennym od awangardowego. W 1950 roku w Galerie Paul Pétridès w Paryżu odbyła się wystawa jego prac z tego nurtu, miał także wystawy indywidualne w Nicei i w Lucernie. W tym czasie pracował także jako marszand i ekspert rynku sztuki.

Gdy pewnego dnia w roku 1952 wrócił z pracy do domu i zobaczył na sztalugach kompozycję przedstawiającą mimozy w wazonie, był przekonany, że ktoś „przyniósł mu obraz do oceny”, tymczasem było to dzieło Heleny. Henryk był mocno związany z matką – jej twórczy pseudonim Hel Enri, przybrany w 1954 roku, jest rodzajem szyfru, który koduje relacje matki i syna, a także uczennicy i mistrza (mówił o niej „Wunderkind”). Jest też metodą komunikacji własnej pozycji artystycznej negocjowanej wewnątrz związku, jakim jest rodzina, którą tworzyła z synem³¹. Listy, które pisała do niego w formie pamiętnika po jego śmierci, odsłaniają relację pełną czułości³². Wyrazem podziwu Henryka dla matki jest wykonany przezeń jej niedatowany portret.



Il. 6. Henryk Berlewi, bez tytułu (portret Heleny Berlewi) olej na płótnie, 61 x 50 cm, kolekcja prywatna.

Artystyczne losy Berlewiego, jego relacje i kontakty, miały duże znaczenie dla ukształtowania się powojennej kariery Heleny. Organizatorką i inicjatorką jej wystawy w Polsce była Czajka. Czajka, czyli Izabela Czajka-Stachowicz, czyli Bella Szwarz, była wielką damą polskiego środowiska artystycznego. Słynna dzięki swej energii i oddaniu sztuce (sama studiowała malarstwo i historię sztuki), została sportretowana przez Witkacego jako Hela Bertz w *Pożegnaniu jesieni*. Czajka знаła Henryka Berlewiego z przedwojennej Warszawy i Berlina, gdzie w latach 20. obracała się w podobnym awangardowym środowisku. W Paryżu mieszkał od 1920 roku, powiązany z Henrykiem poprzez grupę „Jung Idysz” – Marek Szwarz, kuzyn Izabeli ze strony ojca. Czajka w 1957 roku odwiedziła Hel Enri na Montparnassie, rezultatem tego spotkania był jej artykuł w tygodniku „Świat”. Następnie doprowadziła do wystawy w Kordegardzie dzięki wsparciu i zachęce Karola Kuryluka, ministra oświaty, który w czasie swego urzędowania (kwiecień 1956 – kwiecień 1958) w odwilżowym rządzie Józefa Cyrankiewicza pracował na rzecz liberalizacji polskiej polityki kulturalnej³³. Wystawa Hel Enri w 1958 roku spotkała się z entuzjazmem krytyki. Teksty publikowane w polskiej prasie są pełne afirmacji i ciepła, recenzenci zwracają uwagę na uśmiech „staruszki” i jej błękitne oczy. Wspomina się nawet o jej możliwym „powrocie” do kraju, do rodzinnego miasta. W pewnej kontrze do tej narracji znajduje się artykuł przedrukowany w katalogu jej wystawy w Lyonie z 1970 roku. Pochodził on z amerykańskiego czasopisma „Jewish Press” i opublikowany został po raz pierwszy z okazji udziału jej syna w wystawie „The Responsive Eye” w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1965 roku. Helena Berlewi zwierza się w nim autorowi z trudnego spotkania z Polską, gdzie zginęło 56 członków jej rodziny. W tym samym artykule Henryk skomentował czułość i ukłony składane w Polsce przed Hel Enri: „tak jakby mieli coś na sumieniu”³⁴. Doświadczenie Zagłady rzuca inne światło na bliską relację matki i syna, która musiała jeszcze się zacieśnić się w sytuacji powojennego osamotnienia.

W recepcji krytycznej w Polsce, podobnie jak w opisach francuskich, Hel Enri była obsadzana w szeregu twórców tak zwanego malarstwa naiwnego, a więc kategoryzowano ją ze względu na

sposób funkcjonowania w polu sztuki. Jakovsky lokował ją obok takich artystów jak André Bauchant, Dominique Lagru, Henri Rousseau czy Séraphine Louis³⁵. Kwiaty, które uznawano za centralny temat dla Hel Enri, zapewne prowadziły skojarzenia w tym kierunku. W recenzjach z warszawskiej wystawy z 1958 roku pojawiały się odniesienia do polskich twórców sztuki naiwnej, np. Felicji Głowackiej, choć Andrzej Osęka podkreślał różnicę jaka dzieli Hel Enri od takich twórców jak Teofil Ociepka czy Nikifor, doceniając jej „wysoką kulturę plastyczną”³⁶. Jakkolwiek o malarce mówiono przede wszystkim jako o „naiwnej”, „dziecięcej” i „spontanicznej”, w późniejszej literaturze przedmiotu jej przynależność do tego pola była również kwestionowana. Ostro o jej rzekomej przynależności do sztuki naiwnej wypowiedział się Ksawery Piwocki: „nie jest to na pewno sztuka amatorska, ale po prostu sztuka pełnoprawna, choć Hel Enri nie ukończyła żadnej szkoły artystycznej”³⁷. Badacz ten miał rację, jednakże jego postulat przesunięcia Berlewi z „naiwnych” na „pełnoprawne” pozycje nie miał szans realizacji. Warto zapytać: dlaczego? Nie była naiwna, nie brakowało jej umiejętności, dysponowała wysoką malarską kulturą – mimo to wciąż jest „tam”, a nie „tu”. Przebieg jej kariery oraz historia recepcji twórczości zdają się potwierdzać obserwację Bourdieu, że ci, którzy zostali wypchnięci z centralnego pola kultury prawomocnej na margines, również w jakiś sposób ją warunkują i utrzymują w jej własnych granicach. Bo wedle niepisanej umowy to, co naiwne, musi pozostać na peryferiach, by to, co uczone, mogło dalej zachowywać pozory neutralności oraz czystości³⁸.

Nowe miejsce w historiach sztuki

Jak zauważyła Griselda Pollock, istniejącego kanonu nie powinno się zastępować nowym, w którym uwzględniono by artystki kobiety, lecz należy proponować wielość kanonów: paralelizm, rozproszenie i dywersyfikację³⁹. A więc nie „korekta i poprawianie”, ale feministyczna interwencja w historię sztuki. I nie historia, ale historie sztuki kobiet. Pollock powoływała się na Lindę Nochlin, która w eseju *Why There Have Been No Great Women Artists* (1971) stwierdzała, iż feminizm winien walczyć nie o inkluzję po prostu, ale o feministyczną krytykę dyscypliny, o zmianę paradygmatu. Według rozpoznania Pollock historia sztuki, traktowana jako naturalna i logiczna opowieść o wielkich artystach, nosi znamiona ideologii. Brytyjska historyczka sztuki, inspirując się marksizmem, a przede wszystkim pismami Raymonda Williamsa i książką Nikosa Hadjinikolaou *Histoire de l'art et lutte des classes*, uznała, że przeformułowanie narracji będzie możliwe, jeśli historię sztuki będzie się postrzegać nie jako historię obiektów (stylów), ale dzieje praktyk, a żeby móc te praktyki odpowiednio potraktować, trzeba określić warunki produkcji i specyfikę społecznej aktywności, jaką jest sztuka.

Istotnie, narzędzia marksistowskie, definiując sztukę jako pole produkcji, zneutralizowały pojęcie indywidualnej wielkości, ukazując np. geniusz artysty jako wynik warunków społecznych i ekonomicznych, a destabilizując podmiot jako rezultat tożsamościowych decyzji, uniemożliwiły skonstruowanie takiej historii sztuki, w której należną pozycję uzyskałyby wielkie artystki. Dodatkowo poststrukturalizm zderegulował pojęcie podmiotu. Nie należy jednak tego uznawać za niepowodzenie. Jak komentuje Grosz: „Women have less to lose”⁴⁰. Kobiety nie mogą nic stracić na desakralizacji geniuszu, gdyż generalnie nie mają nic do stracenia. Zatem czy nie jest tak, że interpretując twórczość artystki zewnętrznej można sobie pozwolić na wszystko? Ryzyko nie jest

duże; jeśli się nie uda, artystka pozostanie tam, gdzie była: na marginesie. Stąd moja propozycja, być może granicząca z perwersją: nie chcę włączać Heleny Berlewi do historii sztuki, ale odwrotnie, włączyć historię sztuki do twórczości Heleny Berlewi. Jak pisała Agata Jakubowska, komentując teksty Pollock: „paradoksalnie kobiety i ich sztuka są obecne w historii sztuki, ale jako kategoria strukturalna – jako Inny, w odniesieniu do którego określa się, kim jest artysta i co jest sztuką”⁴¹. Berlewi była dotąd Innym historii sztuki. Spróbuję tę sytuację odwrócić i zobaczyć „wielkich artystów” jako jej własnych Innych.

Sztuka Hel Enri rzuca wsteczne światło na teorię awangardy, w tym na twórczość Władysława Strzemińskiego – jej malarstwo w rewelacyjny sposób odkrywa botaniczną metaforę w jego twórczości. W roku 1928 Strzemiński opublikował tekst *Unizm w malarstwie*. Tytułowy kierunek był dla niego zerwaniem z tradycją malarstwa powstającego od XVII do XIX wieku, które nazwał „barokiem”. Błędem tego nurtu było tworzenie kształtów niezespoleonych z płaszczyzną obrazu – twierdził – tymczasem obraz powinien być „organizmem malarskim”⁴². Teoretyk i malarz we wspomnianym tekście sięgał po porównania zaczerpnięte ze świata przyrody: „Nie patos wybuchów dramatycznych, nie wielkość sił, lecz obraz, tak organiczny, jak nią jest natura”⁴³, a także: „całkowite zrośnięcie się kształtów ze sobą i z powierzchnią obrazu”⁴⁴. Używał wręcz języka ogrodniczego, pisząc o „wiązaniu”, „zrastaniu”, „wyrastaniu”. Kształt – komentował – powinien „wyrastać z tego miejsca obrazu, na jakim się znajduje”⁴⁵. Nie chodzi tu tylko o słownictwo, lecz o wyrażenie pragnienia, by obraz stopił się ze światem i włączył się w jego harmonijną jedność⁴⁶. Strzemiński ujmował ten problem w sposób nieantropocentryczny. Obraz udany opisywał jako organizm roślinny, tak jakby mówił o pielęgnacji krzewów: jeden element można usunąć bez szkody dla całości, będzie ona żyć dalej nienaruszona. Słowem – dobry obraz nie może być na sposób ludzki okaleczony, dopiero wobec tego nieudanego można stosować kategorie antropomorficzne, artysta porównuje go do „zwłok”. Zdarza się – zauważał twórca koncepcji unizmu – że malarz próbuje ożywić obraz, wprowadzając doń napięcia kierunkowe, jednak jest to działanie nieskuteczne, bo dzieło jest już „martwe”. W perspektywie ekokrytycznej *Unizm w malarstwie* można zinterpretować jako wezwanie do obalenia sztucznie powstałej przegrody między człowiekiem a środowiskiem – dotąd sztuka była boleśnie odseparowana od natury i zdominowana przez to, co ludzkie: mimetyzm, barok, anegdotę, kompozycję centralną. Obszary te teraz trzeba na nowo spiąć, zamiast w sztuce naśladować życie, poczuć je w samym obrazie, tworzyć tak, jak tworzy roślina, gdyż ona też nie ma „ośrodka” i każdy jej centymetr jest tak samo ważny. Strzemiński w geście zapowiadającym współczesną krytykę ekologiczną odrzucił język kartezjański: „barok dawał wiązanie, którego tendencję rozumiał umysł, ale oczy nie widziały”⁴⁷. Zbliżał się do postawy szamańskiej, gdy pisał, że celem poszukiwań artystycznych powinno być dojście „do mistycznej koncepcji obrazu jako organizmu malarskiego”⁴⁸.

Helena Berlewi i jej niezwykła postantropocentryczna twórczość zmienia, poniekąd samotniczą i ekstrawagancką pozycję Strzemińskiego w historii sztuki. Ukazuje jego teorię, a być może i jego malarstwo, jako część pewnego procesu, wspierając ponowną, posthumanistyczną ich lekturę. Z drugiej strony teoria unizmu pozwala dostrzec, że obrazy Berlewi są tym, co Pollock nazywa „feministyczną interwencją w historię sztuki”. Nie chodzi o to, że Hel Enri zrealizowała ideę obrazu

unistycznego – mam na myśli to, że teoria unizmu pozwala lepiej zobaczyć jej prace. Reprezentują one, zgodnie z postulatami Strzemińskiego, całkowitą jedność tego, co namalowane z powierzchnią, na jakiej się owe kształty znajdują. Co więcej, jest to specyfika jej sztuki i stąd między innymi wielokrotnie wyrażane przez krytykę odczucie jej odmienności od stylu „malarstwa niedzielного”. To w rzeczywistości obrazy opisujące powierzchnię, na której powstały, ukazujące własne determinanty: strukturę papieru, farby. Obrazy policentryczne, pozbawione zasady ośrodkowej, a więc także – postantropocentryczne. Teoria ekokrytyczna zakłada zerwanie z dualizmem „człowiek/natura”, znosi separacyjne ustawienie „człowieka” wobec „przyrody”, otwiera na *sympoiesis* (Donna Haraway), „bycie ze świata” (Monika Rogowska-Stangret) i „vegetal being” (Luce Irigaray i Michael Marder)⁴⁹. W praktyce twórczej Berlewi myśli te – nim jeszcze zostały wysłowione w tak rozległy sposób – zostają ucieleśnione na jej własnych warunkach: świat można zorganizować poza antropocentryzmem, to, co ludzkie jest zaledwie względną hipotetyczną ramą, narracją i wyobrażeniem. Świat jest inny niż nam się wydaje, lecz tej inności nie można pojąć – można ją jedynie odczuwać na poziomie afektu czy odruchu, w przedświadomej reaktywności. Sięganie wyobraźnią przez Berlewi w świat doznań pozaludzkich, roślinnych, jest konotowane tak przez warstwę przedstawieniową, jak i tytuły prac: *Kwiaty gorące*, *Metamorfozy*, *Mutacja*, *Z głębin oceanu*. Sprawczość w niezwykle sposób splata się z tematyką jej sztuki, sztuki oddanej żywiołom, tak jak rozumie je Luce Irigaray, a więc sił istniejących przed powstaniem mitu. Niepodzielone jeszcze na cztery elementy, przepływające w sobie i słabo od siebie odróżnione, żywioły posiadały „potencjał generatywny”, a więc stwarzający i twórczy⁵⁰.

*

W powyższych rozważaniach ukazałam postrzępione brzegi pola, w którym można by ulokować Helenę Berlewi, gdyby została ona poważnie potraktowana przez historię sztuki i kultury wizualnej. Artystka nie została wyparta lub zapomniana przez historię sztuki – nigdy jej tam nie było. Chciałam zbliżyć się do sposobu, w jaki Hel Enri konstituowała swe przedstawienia, opisać ich wywrotowość wobec metod określania pola sztuki głównego nurtu. To także moja historia – pragnęłam dowiedzieć się, jakie motywy kierują mną, co mi się śni, dlaczego zawieszam wzrok na sprężystych kłaczach malowanych i rysowanych w Paryżu i Berlinie lat 50. i 60. XX wieku. A wreszcie zapytać, czy historia sztuki może się o upomnieć o Helenę Berlewi? I to nie po prostu jako o interesującą artystkę, której postaci i dorobku brak w dyskursie naukowym, wystawienniczym i krytycznym, ale artystkę niezbędną do zrozumienia tego, czym są pisanie i tworzenie poza dogmatem ludzkim, a także pisanie ciałem, kobieca mowa, kobiece *écriture*. To też jest cel mojej *istorii*: zanegować poprzedni sposób działania, zrewidować *status quo*, poprzestawiać marginesy. Napiszmy Helenę Berlewi.

Bibliografia

Benveniste É., *Mowa a ludzkie doświadczenie*, tłum. K. Falicka, w: *Znak, styl, konwencja*, red. M. Głowiński, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1977.

Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, tłum. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.

Bourdieu P., *Logika pól*, w: P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, tłum. A. Sawisz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001.

Colleye H., *Henryk Berlewi. Peintre Polonais*, De Sikkel, Anvers 1937.

Czajka I., *Hel Enri przyjeżdża*, „Świat” 1958, nr 18.

Czajka I., *Piękny wieczór (fragment wspomnień)*, „Świat” 1957, nr 36.

Décimo M., *L'irruption des exclus sur la scène de l'art*, w: *L'Art Brut*, éd. M. Lustardy, Citadelles & Mazenod, Paris 2018.

Dubuffet J., *Notes for the Well Lettered*, w: *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, ed. Ch. Harrison, P. Wood, Blackwell, Cambridge (Massachusetts) 1993.

Fonds Henryk Berlewi, Bibliotheque Kandinsky, Paris.

Frankowska M., Frankowski A., *Henryk Berlewi*, Czysty Warsztat, Gdańsk 2009.

Grosz E., *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, Routledge, New York 1995.

Haraway D., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulecene*, Duke University Press, Durham–London 2016.

Harris L.W., *Grandma Moses of Paris Visits America*, w: *Hel Enri, retrospective 1952–1970*, Édition Galerie Verrière, Lyon 1970.

Hel Enri, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1958.

Hel Enri. 16. September bis 12. Oktober 1960, Galerie Suzanne Bollag, Zürich 1960.

Hel Enri, retrospective 1952–1970, Édition Galerie Verrière, Lyon 1970.

Herodot, *Dzieje*, tłum. i oprac. S. Hammer, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2006.

Irigaray L., Marder M., *Through Vegetal Being: Two Philosophical Perspectives*, Columbia University Press, New York 2016.

Jackowski A., *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Krupski i S-ka, Warszawa 1995.

Jackowski A., *Twórczość późnego wieku*, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 1995, t. 45, z. 2.

Jakovsky A., [bez tytułu], w: *Hel Enri*, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1958.

Jakovsky A., [bez tytułu], w: *Hel Enri, retrospective 1952–1970*, Édition Galerie Verrière, Lyon 1970.

Jakubowska A., *Feministyczne interwencje Griseldy Pollock*, „Rocznik Historii Sztuki” 2004, t. 29.

Jarecka D., *Mowa kwiatów*, w: *Hel Enri (1873–1976). Potęga koloru*, Wejman Gallery, Warszawa 2019.

Jourdain F., *À propos de quelques peintres autodidactes*, „Arts de France” 1946.

Klekot E., *Trwałe obrazy rzeczy ludowych*, w: *Polska – kraj folkloru?*, red. J. Kordjak, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016.

Kraskowska E., *Niebezpieczne związki. Jeszcze raz o prozie Zofii Nałkowskiej*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4.

Majewska B., *Rozmowa z Henrykiem Berlewim*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 24

Malinowski J., *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce 1918–1923*, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Warszawa 1987.

Nałkowska Z., *Węzły życia*, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1948.

Oseka A., *Kwiaty i kwiatki*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 22.

Piwocki K., *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.

Pollock G., *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, Routledge, London 1988.

Rogowska-Stangret M., *Być ze świata. Cztery eseje o etyce posthumanistycznej*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021.

Röske T., *1972: de l'Art Brut aux mythologies individuelles*, w: *L'Art Brut*, éd. M. Lustardy, Citadelles & Mazenod, Paris 2018.

Scherr M., *The Invention of 'Outsider Art': Experiencing Practices of Othering in Contemporary Art Worlds in the UK*, Transcript Verlag, Bielefeld 2022.

Strzemiński W., *Unizm w malarstwie*, Biblioteka „Praesens”, Warszawa 1928.

Turowski A., *Granice awangardy*, w: *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska, R.W. Kluszczyński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Łódź 1985.

1. Koperty i listy z nadrukiem „Archives de l'art abstrait et de l'avant-garde internationale”, Fonds Henryk Berlewi, Bibliotheque Kandinsky, Paris, BER 1-3. ↵
2. Herodot, *Dzieje*, tłum. i oprac. S. Hammer, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2006, s. 19. ↵
3. I. Czajka, *Piękny wieczór (fragment wspomnień)*, „Świat” 1957, nr 36, s. 15–17. ↵
4. *Hel Enri*, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1958 (projekt graficzny: R. Cieślewicz, teksty: A. Jakovsky, J. Winczakiewicz). ↵
5. J. Dubuffet, *Notes for the Well Lettered*, w: *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, ed. Ch. Harrison, P. Wood, Blackwell, Cambridge (Massachusetts) 1993, s. 592. ↵
6. Zob. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005. ↵
7. É. Benveniste, *Mowa a ludzkie doświadczenie*, przeł. K. Falicka, w: *Znak, styl, konwencja*, red. M. Głowiński, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1977, s. 43–58. ↵
8. E. Grosz, *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, Routledge, New York 1995, s. 21. ↵
9. Zob. *Spis prac*, w: *Hel Enri*, op. cit. ↵
10. Na wystawie w 1958 roku w Warszawie Helena Berlewi zaprezentowała m.in. pracę wykonaną w technice akwareli i gwaszu *Z głębin oceanu* – zob.: ibidem. W katalogu jej wystawy indywidualnej w galerii Bollag w Zurychu z 1960 roku zreprodukowano jej kompozycję *Musze* – zob.: *Hel Enri. 16. September bis 12. Oktober 1960*, Galerie Suzanne Bollag, Zürich 1960, s. 3. ↵
11. Zob. ilustracja nr 1, w: *Hel Enri*, op. cit. ↵
12. Z. Nałkowska, *Węzły życia*, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1948, s. 84–85. ↵
13. E. Kraskowska, *Niebezpieczne związki. Jeszcze raz o prozie Zofii Nałkowskiej*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 85. ↵
14. A. Jakovsky, [bez tytułu], w: *Hel Enri, retrospective 1952–1970, Lyon. Galerie Verrière, 1970*, Édition Galerie Verrière, Lyon 1970. ↵
15. W 2019 roku wskazałam na surrealistyczne, Bretonowskie w duchu, zniesienie opozycji między rzeczami a ich projekcją w sztuce Berlewi oraz na konotacje jej ujęcia kwiatów z myślą Georges’a Bataille’a – zob. D. Jarecka, *Mowa kwiatów*, w: *Hel Enri (1873–1976). Potęga koloru*, Wejman Gallery, Warszawa 2019, s. 16. ↵
16. Termin ten pojawił się w 1970 roku w tytule książki Rogera Cardinala jako alternatywa dla francuskiego określenia „L’Art Brut” – zob. T. Röske, 1972: *de l’Art Brut aux mythologies individuelles*, w: *L’Art Brut*, éd. M. Lustardy, Citadelles & Mazenod, Paris 2018, s. 448. ↵
17. Zob. E. Klekot, *Trwałe obrazy rzeczy ludowych*, w: *Polska – kraj folkloru?*, red. J. Kordjak, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, s. 139–160. ↵
18. Zob. M. Scherr, *The Invention of ‘Outsider Art’: Experiencing Practices of Othering in Contemporary Art Worlds in the UK*, Transcript Verlag, Bielefeld 2022. ↵
19. P. Bourdieu, *Logika pól*, w: P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, tłum. A. Sawisz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. 76. ↵

20. Zob. A. Jackowski, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Krupski i S-ka, Warszawa 1995. ↵
21. Zob. F. Jourdain, *À propos de quelques peintres autodidactes*, „Arts de France” 1946, nr 2, s. 9–16. ↵
22. Zob. M. Décimo, *L'irruption des exclus sur la scene de l'art*, w: *L'Art Brut*, op. cit., s. 58. Książka Uhdego ukazała się napierw w języku niemieckim w 1947 roku. ↵
23. Organizatorzy wystawy: ZPAP, CBWA; komisarz Izabela Czajka, projekt ekspozycji Henryk Berlewi, projekt plakatu i opracowanie graficzne katalogu Roman Cieślewicz. ↵
24. W 1957 roku brał udział w wystawie polskich prekursorów abstrakcji w paryskiej Galerie Denise René i w organizowanym przez Michela Seuphora pokazie „50 lat malarstwa abstrakcyjnego” w Galerie Creuse w Paryżu. ↵
25. I. Czajka, op. cit. ↵
26. Zob. *Hel Enri, retrospective...*, op. cit. ↵
27. M. Frankowska, A. Frankowski, *Henryk Berlewi, Czysty Warsztat*, Gdańsk 2009, s. 123. ↵
28. J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce 1918–1923*, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Warszawa 1987, s. 35. ↵
29. H. Colleye, *Henryk Berlewi. Peintre Polonais*, De Sikkel, Anvers 1937. ↵
30. B. Majewska, *Rozmowa z Henrykiem Berlewim*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 24, s. 6. ↵
31. Zob. D. Jarecka, op. cit., s. 13–16. ↵
32. A. Jackowski, *Twórczość późnego wieku*, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 1995, t. 45, z. 2, s. 45–48. ↵
33. Zob. I. Czajka, *Hel Enri przyjeżdża*, „Świat” 1958, nr 18. ↵
34. L.W. Harris, *Grandma Moses of Paris Visits America*, w: *Hel Enri, retrospective...*, op. cit. ↵
35. A. Jakovsky, [bez tytułu], w: *Hel Enri, retrospective 1952–1970*, op. cit. ↵
36. A. Osęka, *Kwiaty i kwiatki*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 22. ↵
37. K. Piwocki, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 47. ↵
38. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, op. cit. s. 45. ↵
39. G. Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, Routledge, London 1988. ↵
40. E. Grosz, op. cit., s. 23. ↵
41. A. Jakubowska, *Feministyczne interwencje Griseldy Pollock*, „Rocznik Historii Sztuki” 2004, t. 29, s. 29. ↵
42. W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, Biblioteka „Praesens”, Warszawa 1928, s. 10. ↵
43. Ibidem. ↵
44. Ibidem, s. 12. ↵
45. Ibidem. ↵
46. Por. A. Turowski, *Granice awangardy*, w: *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska, R.W. Kluszczyński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Łódź 1985, s. 29–41. ↵

47. W. Strzemiński, op. cit., s. 10. ↵
48. Ibidem, s. 16. ↵
49. Zob. D. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulecene*, Duke University Press, Durham–London 2016, M. Rogowska-Stangret, *Być ze świata. Cztery eseje o etyce posthumanistycznej*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021, L. Irigaray, B. Marder, *Through Vegetal Being: Two Philosophical Perspectives*, Columbia University Press, New York 2016. ↵
50. L. Irigaray, *The Generative Potential of the Elements*, w: eadem, M. Marder, op. cit., s. 31–35. ↵

Dorota Jarecka

dr Dorota Jarecka - historyczka sztuki, literaturoznawczyni, adiunktka w Instytucie Badań Literackich PAN, kuratorka wystaw oraz autorka publikacji z zakresu społecznej historii sztuki i kultury wizualnej, od 2016 roku kierowniczką warszawskiej Galerii Studio. Wspólnie z Barbarą Piwowarską przygotowała cykl wystaw Erny Rosenstein – w Fundacji Galerii Foksal w Warszawie (2011), w Galerii Art Stations w Poznaniu (2013) i w Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie (2014) – oraz publikację *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie* (2014). Współredagowała następujące książki o artystkach: *Krystiana Robb-Narbutt. Rysunki, przedmioty, pracownia* (2012), *Natalia LL. Doing Gender* (2013) i *Ewa Zarzycka. Lata świetności* (2016). W 2013 roku opublikowała wywiad-rzekę z Andą Rottenberg pt. *Anda Rottenberg. Już trudno*, a w 2021 roku monografię *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*.

ISSN 2956-4158