



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Twórczość dzieci jako źródło inspiracji artystów początku XX wieku

Author: Tomasz Szpyrka

Citation style: Szpyrka Tomasz. (2010). Twórczość dzieci jako źródło inspiracji artystów początku XX wieku. W: G. Mendecka (red.), "Oblicza twórczości" (S. 13-30). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Tomasz Szpyrka

*Instytut Psychologii
Uniwersytet Śląski w Katowicach*

Twórczość dzieci jako źródło inspiracji artystów początku XX wieku

*Every man with a bellyful of the classics is an enemy to the
human race*

Henry Miller

Abstract

20th century artists' interest and inspiration by children's art inscribes itself into the frames of broader tendencies appearing at the turn of the 19th and 20th centuries. The very tendencies were connected with a rebellion against culture and art in the shape and direction they go into at that time. They postulated a turn to what is non-academic, uncontaminated with influences of the Western culture, naïve and primitive. Apart from such tendencies as interest in the art of primitive cultures, works of the sick and those from the social margin, what appeared was interest in children's works not shaped by the culture and having the ability to perceive things in a clear way of the surrounding world. Also the scientific discoveries at that time with psychoanalysis and theory of evolution at the head influenced these phenomena. The article presents a psychoanalytic attitude to works, a characteristic of child's flexible utterance and the analysis of the ways Wasył Kandyński, Paul Klee and Pablo Picasso were inspired by children's works. Their works of art inscribed themselves in what is described in the literature as fascination with a "naïve look". However each of them presented a different way of approaching this topic and was an example of how differently the artists were inspired by the same sources.

Key words

creative process, children's works, work inspiration, primitivism, a psychoanalytic understanding of works, Kandyński, Klee, Picasso

Aktywność twórcza i jej wytwory

Zjawiskiem twórczości zajmują się przedstawiciele wielu dziedzin. Jest ona również przedmiotem zainteresowania osób, które tworzą. Z twórczością możemy mieć do czynienia we wszystkich obszarach życia. Twórcza może być praca artysty, architekta, naukowca i wykonawców wielu innych profesji, w które twórczość jest niejako wpisana z definicji, jednakże twórcza może być również działalność murarza, piekarza, księdza, matki wychowującej dziecko i samego bawiącego się dziecka. Właściwie trudno o przykład domeny działalności człowieka, w której twórczość byłaby niemożliwa. Nawet w usystematyzowanych i obwarowanych ścisłymi procedurami dziedzinach, takich jak księgowość, można spotkać się z jej kreatywną lub twórczą odmianą.

Takie rozumienie zjawiska jest charakterystyczne dla egalitarnego ujęcia twórczości, które zainicjował Joy Paul GULIFORD (1950). Jego zdaniem nie tylko to, co wybitne, jest twórcze. Pogląd ów różni się zasadniczo od podejścia elitarnego, które wcześniej dominowało. Zmiana stanowiska wpłynęła na rozszerzenie zakresu badania twórczości, który pierwotnie ograniczał się jedynie do uznanych i wybitnych twórców, reprezentujących określone dziedziny.

Wraz z rozwojem egalitarnego podejścia toczono dyskusje na temat tego, jakiego rodzaju wytwory można uznać za twórcze. Jednym z kryteriów oceny, co do którego panuje powszechna zgoda, jest nowość wytworu. O twórczości mówimy zatem wtedy, kiedy mamy do czynienia z aktywnością, w wyniku której powstaje nowy wytwór, lub taką, która w nowy sposób prowadzi do wytworzenia wytworów już znanych (NĘCKA, 2001).

Pytanie, które w związku z tym kryterium jest stawiane, odnosi się do tego, dla kogo ów wytwór lub aktywność muszą być nowe, by zyskały miano twórczych. Mamy tu do czynienia z problemem subiektywności lub obiektywności tego zjawiska (POPEK, 2001). Jeśli wrócimy do przykładu księgowości jako dziedziny, którą można uznać za twórczą, łatwo postawić kolejne ważne pytanie, dotyczące mianowicie wartości aktywności twórczej. Przykładowo, odnalezienie luki w prawie podatkowym, dotyczącej ulg związanych z rejestracją spółek komandytowo-akcyjnych, z pewnością będzie wyczynem wartościowym zarówno dla autora tego odkrycia, jak i dla klienta takiego księgowego. Nawet z perspektywy ustawodawcy, który w wyniku własnej aktywności twórczej stworzył wadliwy prawnie produkt, można mówić o wartościowości tego odkrycia, ponieważ pozwala ono na dostrzeżenie i naprawę błędów. Jaką wartość tego typu twórczość ma dla kogoś, kto nie zamierza w bliższej (bądź dalszej) przyszłości zakładać spółek ani z żadną spółką nie ma nic wspólnego i zupełnie nie interesują go podatki? Czy taka osoba może sądzić, że w przypadku kreatywnej księgowości można mówić o twórczej aktywności?

Aby odpowiedzieć na tak postawione pytania, trzeba odwołać się do dość powszechnie akceptowanej definicji twórczości. Zgodnie z zaproponowaną przez Steina definicją, twórczość to aktywność prowadząca do powstania wytworów nowych i wartościowych dla pewnej grupy ludzi w pewnym okresie (NĘCKA, 2001). Przyjmując taką definicję, nie można mówić o obiektywnie twórczej aktywności, która zawsze i dla wszystkich pozostaje twórcza. Nawet wybitne osiągnięcia, gdy zostaną powtórzone, nie będą już za takie uznane. Nie odbiera im to natomiast subiektywnie twórczej wartości. Takie rozróżnienie proponuje KOZIELECKI (1997), rozróżniając twórczość typu H — historyczną, i typu P — psychologiczną.

Proces twórczy

W przywołanych definicjach twórczość jest ujmowana z perspektywy efektów, które przynosi. To, co zostanie uznane za twórczość, musi przynieść wymierny efekt w postaci wytworu, na podstawie którego można zakwalifikować aktywność, która do niego doprowadziła. Co jednak począć z takimi przypadkami, w których aktywność nie przynosi konkretnego wytworu? A jak potraktować ulotny potencjał twórczy? Również specyfika domeny, w obrębie której działa twórca, nie pozostaje bez znaczenia. Edward NĘCKA (2001) proponuje cztery rodzaje wartości, którym można przyporządkować odpowiadające im domeny: wartości poznawcze, estetyczne, pragmatyczne i etyczne. Sztuka jako domena twórczości jest w tym podziale związana z wartościami estetycznymi, które z natury swej są słabo określone, niezwykle ulotne i zmienne, o bardzo zindywidualizowanym charakterze. Łączą się — co podkreśla E. NĘCKA (2001) — z poszukiwaniem i tworzeniem piękna. W tym przypadku często mamy do czynienia z wytworem aktywności w postaci konkretnego obrazu czy rzeźby, jednak może to być równie dobrze coś bardzo niematerialnego, jak utwór muzyczny, lub forma pośrednia, jak utwór literacki, mający swój materialny nośnik, nieokreślający jednak całkowicie jego wartości i sensu (NĘCKA, 2001). Ów wytwór możemy opisać, ocenić go i stworzyć kryteria, według których będą oceniane inne wytwory, w ten sposób tworząc jakieś wzorce i punkty odniesienia. Jednakże ze względu na główną grupę wartości, jakie są związane z twórczością artystyczną, a także specyfiką samego aktu twórczego, to nie opis przedmiotu, ale charakter procesu twórczego staje się bardziej istotny. Obrazowo twórczość porównywana jest z górą lodową. Jeżeli więc twórczość uznamy za górę lodową, to jej ukonkretnienie w postaci wytworu będzie stanowić część widoczną nad powierzchnią

wody (POPEK, 2001). Aby jednak poznać to, co najistotniejsze w budowie tej góry, trzeba zejść pod powierzchnię.

Proces twórczy w koncepcji psychodynamicznej

Z wyjaśnieniem istoty procesu twórczego Stanisław POPEK (2001) wiąże rozwiązanie najistotniejszych problemów psychologii twórczości. Proces twórczy uznaje za jądro i istotę twórczości. Psychologia z różnych perspektyw podchodzi do analizy procesu twórczego. Nie bez znaczenia dla wyboru perspektywy pozostaje domena twórczości. W innych ujęciach ten konkretny rodzaj twórczości nie różniłby się zapewne wiele od pozostałych. Jednakże specyficzny obszar, który stanowi twórczość dzieci jako źródło inspiracji artystów, oraz bezpośrednie wpływy psychoanalizy na powstanie omawianych tendencji sprawiają, że najkorzystniej będzie odwołać się właśnie do tych koncepcji. Oferują one często, jak twierdzi E. NĘCKA (2001), „interesujące, ale trudno weryfikowalne hipotezy”. Szukanie przyczyny i natury inspiracji artystów sztuką dzieci, w obrębie psychoanalizy wydaje się uzasadnione.

W ramach tej koncepcji podstawowe i kluczowe dla rozumienia procesu twórczego zagadnienie stanowią dwie wprowadzone przez Freuda topografie umysłu, tworzące swojego rodzaju mapę ludzkiej psychiki. Topografia pierwsza, stanowiąca podstawę dla późniejszego rozwoju myśli Freuda, dzieli psychikę na trzy rejony: nieświadomość — przedświadomość — świadomość. Kryterium tego podziału stanowią „siła i ilość energii przywiązanej do poszczególnych treści” (ROSIŃSKA, 1985). Freud uważał ten podział za niewystarczający. W dalszych rozważaniach przedstawił kolejne trzy warstwy psychiki: *id* — *ego* — *superego*. Towarzyszą im charakterystyczne dla każdej z warstw procesy psychiczne. W *id* mamy do czynienia z procesami pierwotnymi, które rządzą się zasadą przyjemności. Są one pozbawione logiki oraz wszelkich norm. Ich celem jest — z jednej strony — unikanie przykrości, z drugiej — uzyskanie przyjemności. W opozycji do tych procesów pozostają procesy wtórne, rządzące się zasadą rzeczywistości, podlegające prawom logiki i unormowane. *Ego* stanowi w tej topografii instancję psychiczną, „która kontroluje wszystkie procesy częściowe” (ROSIŃSKA, 1985, s. 53). W tej warstwie powstają mechanizmy obronne. *Superego* powstaje na końcu i jest wynikiem „bezradności i prawie całkowitego uzależnienia niemowlęcia i małego dziecka od dorosłych... *Superego* pełni 3 różne role. Funkcjonuje jako sumienie [...]; jako ego-idealne [...]; jako zdolność samo-

poznająca poprzez introspekcję” (ROSIŃSKA, 1985, s. 54). Aktywność człowieka jest efektem wymiany energii pomiędzy poszczególnymi warstwami. Toczy się walka między zasadą przyjemności i zasadą rzeczywistości. Każda z warstw dysponuje swoimi mechanizmami, które regulują funkcjonowanie psychiki.

Mechanizmami, które — w ujęciu psychoanalizy — charakteryzują proces twórczy, są: elastyczność represji, regresja i fantazjowanie (ROSIŃSKA, 1985), występujące także u nerwicowca. Czyżby więc koncepcja psychoanalityczna stanowiła argument potwierdzający psychopatologiczną koncepcję twórczości, stawiającą znak równości między twórczością i szaleństwem? Wielu badaczy wychodziło z takiego założenia, m.in. Cesare LOMBROSO (1987) doszukiwał się powiązań między genialnością a obłąkaniem; także sam „ojciec psychoanalizy” w swoich wczesnych pracach podkreślał analogię pomiędzy procesem twórczym a nerwicą (ROSIŃSKA, 1985).

Popularna w swoim czasie teoria nie zyskała jednak na gruncie psychoanalizy poparcia, mimo iż granica pomiędzy tworzeniem a nerwicą może wydawać się cienka. Freud w swej psychoanalitycznej teorii wskazał mechanizm psychiczny niezbędny do zaistnienia twórczości. Stanowi on barierę między nerwicą a twórczością. Jest to mechanizm sublimacji. Wiąże się on z silnym *ego*, które „zaprzęga” wyżej wymienione cechy „w służbę” tworzenia (ROSIŃSKA, 1985, s. 114). Mechanizm ten polega na zmianie celu popędu z płciowego na inny — jest to jego sublimacja, uwznioślenie, dlatego że nowy cel staje się celem społecznym, zamiast seksualnego, wartościowanym wyżej niż samolubny cel seksualny.

Bardzo ważnym elementem psychodynamicznej teorii twórczości jest — zaproponowany przez Ernsta Krisa (ROSIŃSKA, 1985) — podział procesu twórczego na dwa etapy. Pierwszy z nich stanowi inspiracja, wiążąca się z koniecznością osłabienia barier pomiędzy *id* i *ego*. Na tym etapie pomiędzy tymi dwoma warstwami psychiki dochodzi do komunikacji. Rozsądzone są granice między nieświadomością, przedświadomością i świadomością. Rządząca *ego* zasada rzeczywistości ulega przyćmieniu, pozwalając treściom z *id* na zalewanie *ego*.

Mamy tu do czynienia z czymś, co przez artystów — ale także naukowców czy przedstawicieli innych dziedzin twórczości — uznane zostało za interwencję z zewnątrz, za boski dar. Etap ten nazywany jest pasywnym, „żeńskim” elementem procesu twórczego (ROSIŃSKA, 1985). Treści, które wówczas trafiają do świadomości, nie są jednak ustrukturalizowane, nie rządzą się logiką, nie mają kształtu, wymagają wobec tego opracowania. Dlatego tak istotną rolę odgrywa drugi etap procesu twórczego — opracowanie właśnie. Jest to moment, w którym do głosu dochodzi silne *ego* oraz zachodzą mechanizmy sublimowania. Pozwalają one artyście opanować chaos i nadać mu strukturę. W efekcie prowadzą zatem do wywołania este-

tycznych wrażeń odbiorcy, którego obecność również nie pozostaje w procesie twórczym bez znaczenia.

Opracowanie stanowi element różniący twórczość od nerwicy. Dlatego nie sposób mówić o inspiracji jako etapie twórczości, jeśli nie zaistnieje faza opracowania. Pasywne musi łączyć się z tym, co aktywne. „Inspiracja bez opracowania prowadzi do obłądu. Opracowanie bez inspiracji nie jest procesem twórczym. Może być co najwyżej rzemiosłem” (ROSIŃSKA, 1985, s. 110).

Problem opracowania zmusza do postawienia pytania o efekty pracy twórczej. W tym przypadku efekt jest elementem niezbędnym, poprzez który określamy proces. Opracowanie musi przecież prowadzić do jakiegoś efektu. Psychoanalityczne podejście nie daje więc nic ponad to, co dawała definicja Steina (NĘCKA, 2001). Występuje tu jednak pewna różnica — nie efekt procesu jest ważny, ale sam proces i zadziałanie w odpowiednim momencie specyficznych mechanizmów psychicznych, których efekty mogą pozostawać jedynie w umyśle twórcy. Osoba widza jest w nich jednakże nadal obecna, chociażby poprzez udział *superego* artysty, który na pewnym etapie musi z perspektywy widza spojrzeć na własne dzieło, co często czyni niezwykle krytycznie. Nadmierna krytyka hamuje twórczość, będąc głosem zbyt silnie broniącego się *ego*, które nie pozwala artyście na wykorzystanie kontrowersyjnych wytworów *id*. Oczywiście, przedstawiony tu został jedynie zarys podstawowych elementów procesu twórczego w świetle psychoanalizy, dokładny jego opis okazuje się znacznie bardziej skomplikowany. Ostatnim zaś elementem, który przemawia za psychodynamiczną analizą zjawiska, jest zainteresowanie psychoanalizy twórczością dzieci i częste odnośzenie się bezpośrednio do dzieci w ramach proponowanych koncepcji procesu twórczego.

Fenomen twórczości dziecka

Twórczość jest bardzo ważnym zjawiskiem w rozwoju człowieka, jednak nie wszystkie rodzaje twórczości odgrywają równie istotną rolę w poszczególnych etapach rozwoju dziecka. W przypadku twórczości dziecięcej nie mamy do czynienia z procesem w rozumieniu psychoanalitycznym. Oczywiście, możemy mówić o twórczości językowej dzieci, polegającej na eksperymentowaniu z językiem w trakcie jego przyswajania, jednakże twórczość literacka wymaga opanowania języka i umiejętności pisania w dość rozwiniętym stopniu. Podobnie jest z innymi dziedzinami twórczości, np. muzyką. Decyduje o tym odległość pomiędzy formą dzieła a jego treścią, zapi-

sem a sensem. Rysunek i malarstwo natomiast stanowią szczególnie rodzaj, przede wszystkim ze względu na prostotę narzędzi oraz brak konieczności opanowywania zasad, które są niezbędne w innego rodzaju twórczości. Dzieci z natury są twórcze (LAM, 1960). To, że szczególnie chętnie zajmują się rysunkiem i malarstwem, wynika z ich łatwości wyrażania się w tych obszarach. Rysunek i malarstwo stają się szczególną domeną twórczości dziecka także z uwagi na to, że zarówno dziecko, jak i profesjonalny artysta używają w swojej twórczości tych samych tworzyw, a zwykle nawet tego samego przedmiotu (LOWENFELD, BRITAIN, 1977).

Rozwój rysunku — o ile nie jest hamowany przez jakieś okoliczności zewnętrzne — odbywa się u dzieci od bardzo wczesnego momentu. Trend rozwojowy przebiega od bazgrot do symboli graficznych. Zdaniem Piageta — aż do momentu, w którym dziecko jest w stanie przedstawiać perspektywę, można używać rysunku jako narzędzia badania rozwoju umysłowego dziecka. Dopiero od tego etapu zależność między rozwojem rysunku a rozwojem psychicznym dziecka przestaje zachodzić, natomiast do głosu dochodzą indywidualne uzdolnienia (KIELAR-TURSKA, 2003). Obszary, w których rozwój jest stymulowany przez rozwój rysunku oraz które mogą być w rysunku obserwowane, stanowią szeroki wachlarz. Obejmują rozwój fizyczny, umysłowy, emocjonalny. Rysunek ma wpływ na umiejętności percepcyjne, społeczne, estetyczne i wiele innych (LOWENFELD, BRITAIN, 1977). Obecnie w badaniach nad twórczością dzieci znaczenia nabierają koncepcje wiążące rozwój twórczości plastycznej dzieci z rozwojem mowy. Badania nad tym zagadnieniem prowadzi Urszula SZUŚCIK (1999, 2006). Jej zdaniem obydwie formy aktywności — plastyczna i słowna — mają duży wpływ na sferę przeżyć dziecka, gdy zostaną zintegrowane w działaniu (SZUŚCIK, 2006).

Do początku XX wieku, gdy nastąpiło odwrócenie tendencji, niedoceniało się dziejące prace z wczesnych etapów rozwoju. Prace dziecięce nabrały wartości wraz ze zbliżaniem się do wypowiedzi dorosłych, co następowało wraz z rozwojem dziecka. Władysław LAM (1960) uznaje tę sytuację za nieporozumienie, wywołane brakiem przygotowania osób tworzących programy nauczania dzieci. Takie podejście owocowało ograniczaniem wrodzonych dziecięcych zdolności oraz ich kreatywności. Francuscy kubiści pierwsi zwrócili uwagę na wartość sztuki dziecka, co było efektem klimatu, na który wpływ miały wydarzenia historyczne i artystyczne tegoż okresu oraz rewolucyjny rozwój myśli filozoficznej i technicznej. Dziecko — z pozycji istoty uboższej, zmierzającej dopiero do osiągnięcia dojrzałości i wiedzy — awansowało do roli istoty obdarzonej cennymi atrybutami, które wraz z rozwojem rozplływają się i znikają w trudno dostępnych głębinach nieświadomości.

Twórczość dzieci jako źródło inspiracji

Traktowanie dziecka jako istoty mającej dostęp do czystych, nieskażonych, naiwnych wymiarów ludzkiej egzystencji nie jest w naszej kulturze zjawiskiem nowym. „Czy pani dziecko powie nam coś o preegzystencji?” — miał powiedzieć Percy Bysshe Shelley, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli angielskiego romantyzmu, do przypadkowo spotkanej kobiety z niemowlęciem, dając w ten sposób wyraz romantycznej fascynacji mocą tkwiącą w dziecięcej niewinności. Dzieci często postrzegane były jako ogniwo łączące z absolutem. Adam Mickiewicz uznawał je za istoty mistyczne. W romantyzmie przypisywano dziecku możliwość kontaktu z czymś, co istniało niezaprzeczalnie, a mianowicie z Bogiem.

W XX wieku sytuacja kształtowała się inaczej. Jak twierdzi Wassily KANDYŃSKI (1996), Bóg umierał w czasach Kierkegaarda, a w czasach Nietzschego już nie żył. Mimo około 40-letniej agonii, w obliczu czasu, w jakim istniał, można uznać to za śmierć nagłą, na którą społeczeństwo nie było przygotowane. Żłudne poczucie kontroli nad światem w postaci postępu technicznego dla wrażliwych osób nie wystarczyło, by opanować lęk. „Gdy chwieją się podstawy i grożą zawaleniem filary, na których opierają się religia, nauka i moralność (ta ostatnia wstrząsana silną ręką Nietzschego), człowiek odwraca swój wzrok od tego, co zewnętrzne, i skierowuje go na samego siebie” (KANDYŃSKI, 1996). Inspiracja sposobem postrzegania świata przez dzieci miała posłużyć stworzeniu nowych podstaw.

W historii malarstwa było wiele momentów, w których twórcy dawali wyraz swojemu zainteresowaniu twórczością dzieci, jednak w zupełnie inny sposób niż w pierwszej połowie XX stulecia. Artyści od XVI do XIX wieku przedstawiali rysujące dzieci na swoich obrazach, m.in. Rembrandt czy Courbet. W tych przedstawieniach nie brano pod uwagę treści rysunków. Posługiwano się stereotypowym ujęciem rysujących dzieci jako symbolu niewinności lub naturalnego geniuszu (FINEBERG, 1997).

Z biegiem lat wśród wielu artystów zaczęło rodzić się marzenie, by spojrzeć na świat oczami dziecka. Jonathan Fineberg wskazuje Jean-Baptiste Camille COROTA (1796—1875) jako jednego z pierwszych artystów, którzy dawali wyraz swojemu zafascynowaniu niewinnością dziecięcego spojrzenia. Wyrażał on pragnienie, by Bóg zwrócił mu dzieciństwo, czyli umożliwił mu oglądanie i rozumienie świata bez uprzedzeń dorosłości. Entuzjazm dla spontaniczności przewyższył szacunek okazywany tradycyjnym wartościom.

Atmosfera *fin de siècle*, walka o zachowanie statusu malarstwa jako sztuki wyzwolonej stworzyły podstawy, na których ożyła idea niewinnego spojrzenia. W wypowiedziach i w sztuce wielu najwybitniejszych artystów tego okresu odnajdujemy poparcie dla koncepcji wrodzonej obiektywności spoj-

rzenia dziecka. Monet zwierzał się, iż chciałby urodzić się ślepy, by pewnego dnia odzyskać wzrok i zacząć malować, nie wiedząc, czym są rzeczy, które widzi (FINEBERG, 1997), dając tym wyraz swoim przekonaniom, że można widzieć, nie poddając interpretacji tego, co się widzi. Tendencje te, wpisujące się w nurt fascynacji prymitywnością, osiągnęły apogeum na początku XX wieku (GOMBRICH, 2002). Przybliżenie sylwetek 3 malarzy tworzących w tym okresie, których twórczość zawiera elementy dziecięcego niewinnego spojrzenia, pozwoli z różnych perspektyw przyjrzeć się temu zjawisku.

Wasył Kandyński

Fundamentalne znaczenie w rozwoju tych tendencji odegrało opublikowane po raz pierwszy w 1912 roku dzieło *O duchowości w sztuce* Wasyla Kandyńskiego, artysty rosyjskiego pochodzenia, jednego z najpopularniejszych malarzy XX stulecia. W tej oraz w późniejszych pracach określił on to, co uznane zostało za sztukę abstrakcyjną, przez samego Kandyńskiego nazywaną też konkretną. „Bezcelowe i (w sztuce) bezsensowne jest kopiowanie przedmiotów oraz odbieranie przedmiotowi tego, co mu nadaje wyrazistość. Zrozumienie tej prawdy otwiera przed artystą drogę, na której będzie mógł, porzuciwszy wszelkie uzasadnianie rzeczy przez literaturę, dojść do programu ściśle artystycznego (malarskiego). Jest to droga oparta o komponowanie” (KANDYŃSKI, 1996, s. 69).

Kandyński, propagator wyrażania za pomocą formy i koloru swej „wewnętrznej konieczności”, był również posiadaczem (wraz z Gabrielem Münterem) jednej z największych wśród artystów kolekcji rysunków dziecięcych, które stanowiły dla niego ogromną inspirację. Zachwycał się twórczością dzieci, wielokrotnie dając temu wyraz zarówno w swojej twórczości malarskiej, jak i literackiej. Poszukiwał w niej uniwersalnego języka, który pozwalałby wznieść się ponad kulturową konwencję, znajdując oddźwięk w wewnętrznej, naturalnej świadomości odbiorcy (FINEBERG, 1997). Dla Kandyńskiego najistotniejsze były forma i kolor — to one właśnie stanowiły klucz do zapisania tego uniwersalnego kodu porozumiewania się. Nie była to jednak forma pozbawiona treści. W formie — ujmowanej tak jak rozumiał ją Kandyński — wyrażała się ukryta w jej wnętrzu treść, nadająca jej duchowe znaczenie. „W ten sposób staje się oczywiste, że harmonia form musi opierać się na zamierzonym wzruszeniu ludzkiej duszy” (FINEBERG, 1997, s. 67). Kandyński określił to jako zasadę wewnętrznej konieczności.

Porównując obrazy Kandyńskiego z ich dziecięcymi „prototypami”, nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż są one nawet bardziej „dziecinne”. Jest to jeden z argumentów, broniących Kandyńskiego przed — jakże niesłusznymi — zarzutami, stawianymi przez krytyków, którzy nie mogą zrozumieć

kierunku, w którym artysta zmierzał, oskarżali go o kopiowanie „bazgrołów”. Nie to było jednak jego celem. Poszukiwał on jedynie inspiracji, by w ten właśnie sposób popychać konstrukcję uniwersalnego języka, podporządkowując się zasadzie wewnętrznej konieczności. Starał się dotrzeć do własnego wnętrza, jaźni. Chciał poprzez formę dziecięcej sztuki — według FINEBERGA (1997, s. 80) — dotrzeć do „głębszego, duchowego znaczenia rzeczy, poprzez które rodzaj ludzki, mógł wzrastać jako całość”.

Paul Klee

Wielu innych artystów skupiających się wokół grupy Der Blaue Reiter, której członkiem był Kandyński, tak jak on interesowało się sztuką dzieci. Jednym z nich był Paul Klee, urodzony w szwajcarskim Münchenbuchsee w 1879 roku. Po ojcu miał niemieckie pochodzenie, co nie pozostało bez wpływu na całe jego życie. Wychowany w rodzinie muzyków artysta, otrzymał gruntowne wykształcenie w zakresie gry na skrzypcach. Niezdecydowany co do swojej przyszłości wyjechał do Monachium, gdzie rozpoczął studia malarskie. Malarstwu poświęcił się do końca. Ukończywszy studia, Klee udał się w podróż do Włoch, gdzie poznał kolekcje wielkich mistrzów malarstwa. Po powrocie do Szwajcarii próbował znaleźć własny styl. Wtedy to, w 1902 roku, odkrył w rodzinnym domu swoje rysunki z dzieciństwa, które na zawsze odcisnęły piętno na jego twórczości. W liście do swojej przyszłej żony Lily napisał o znalezisku: „najbardziej znaczące [jakie zrobiłem] do tej pory” (FINEBERG, 1997, s. 82). Od tego momentu w twórczości Klee można zauważyć zainteresowanie twórczością dzieci. Na te jego zainteresowania wpłynęło również kilka innych wydarzeń. Jednym z najważniejszych były narodziny syna Felixa w 1907 roku. Jego rysunki artysta pieczołowicie kolekcjonował (kolekcja ta istnieje do dziś). Kolejnym natomiast stało się spotkanie z Wasylem Kandyńskim w 1911 roku. Artystów połączyła wieloletnia przyjaźń zarówno artystyczna, jak i prywatna. W tym okresie Klee odkrył również malarstwo francuskich impresjonistów. Ich wpływ popchnął go do zerwania z kanonami malarstwa tradycyjnego, eliminując perspektywę oraz światłocień. W 1912 roku poznał Roberta Delaunaya. W jego malarstwie odnalazł formy abstrakcyjne, do których sam zmierzał. Znalazło to wyraz w jego dalszej twórczości.

Wpływ dziecięcej twórczości na malarstwo Paula Klee jest dostrzegalny w sposób niezwykle intensywny, jednak to, jak czerpał on z niej inspirację, różni się od sztuki Kandyńskiego. Przede wszystkim korzystał on głównie ze swoich własnych rysunków z dzieciństwa. Zwracał się w kierunku ich ikonografii, poszukując obiektów, które wtedy potrafiły poruszyć wrażliwe struny w jego wnętrzu, by ponownie odnaleźć w sobie te motywy i spróbo-

wać ujrzeń je tak jak kiedyś. Elementy obecne w jego dziecięcych rysunkach systematycznie pojawiały się w jego dojrzałych pracach, np. w *Tomcat's Turf* z 1919 roku czy *Wintertag kurz vor Mittag* z 1922 roku. Klee pozostał pod wpływem sztuki dziecięcej do końca swoich dni. Okres poprzedzający jego śmierć (najbardziej produktywny w karierze) stał się pretekstem do duchowej eksploracji dzieciństwa w jeszcze inny, nowy sposób. Nie bez znaczenia był tu fakt sytuacji politycznej w Niemczech, która zmusiła go do izolacji od środowiska artystów. Szczególnie wyraźnie widać to w rysunkach stworzonych u schyłku życia, o których Jonathan Fineberg pisze następująco: „Rysunki z 1938 i 1939 roku jak *When I Was Still Young, Childhood, Childlike Again* i *Children Play Tragedy* demonstrują celowość, z jaką artysta powtórnie odkrywał swoje początki w ostatnich dwudziestu ośmiu miesiącach jego życia. Narysował *When I Was Still Young* oraz *Childhood* nadając im wyraz zamierzonego lęku i zawstydzenia, jakby mocnym i jednostajnym ruchem dziecka” [przekład — T.S.] (FINEBERG, 1997, s. 109).

W 1937 roku na polecenie Adolfa Hitlera, na wystawie „sztuki zdegenerowanej” przedstawiono 17 obrazów Paula Klee. Z muzeów narodowych została wówczas usunięta większość jego dzieł. Wydaje się, że napiętnowanie twórczości Klee nie było jedynie wyrazem braku sympatii nazistów do formy jego dzieł. Być może zdecydował o tym też strach przed siłą tkwiącą w tych niezgrabnych obrazkach, którą stanowiła zakłeta w formie treść. Treść wyrażająca się w krańcowym niedopasowaniu do szarości munduru, do trupiości czaszki i ostrych kształtów swastyki. Inność, niewinność i radość stanowiły zagrożenie dla krańcowej dehumanizacji. Po pierwszej wojnie światowej Klee stwierdził, że kolejnej wojny nie przeżyje. Zmarł w czerwcu 1940 roku, potwierdzając niejako tamte słowa. Epitafium na grobie Klee, zaczerpnięte z jego dzienników, głosi: „Wymykam się prawom tego świata”. Oddaje w obrazowy sposób to, do czego dążył artysta. Jego sztuka stała się poruszającą refleksją o przeszłości, początkach umysłu i organicznym cyklu życia.

Pablo Picasso

Kolejnym artystą, na którego twórczość warto zwrócić uwagę w tym kontekście, jest Pablo Ruiz Picasso, artysta, o którym już Kandyński napisał: „zawsze pragnący najpełniej wyrazić siebie, często porywany gwałtownymi zrywami, przerzuca się z jednego sposobu malowania w inny. Kiedy powstaje między nimi sprzeczność robi szaloną woltę i już jest po drugiej stronie, ku zgorzeniu ogromnego stada jego naśladowców” (KANDYŃSKI, 1996, s. 51). Biorąc pod uwagę struktury, techniki czy dziedziny twórczości, w jakich spełniał się Picasso, możemy mówić o ogromnej różnorodności jego sztuki, ale z pewnością nie jest to różnorodność chaotyczna.

Twórczość Picassa stanowi całość i tak należy ją rozpatrywać. Każdy okres w jego twórczości prowadził do kolejnego, żaden nie istniałby bez poprzedniego. Jak sam mawiał, „ukończyć rzecz, znaczy zabić ją, znaczy pozbawić ją życia i duszy” (WALTHER, 2005, s. 86). Każdy kolejny obraz był kontynuacją czegoś, co zaczęło się w Maladze, kiedy jako mały chłopiec stawiał pierwsze swe kreski z akademickim wyczuciem.

Jeden z biografów i przyjaciół Picassa, Roland PENROSSE (1991), zachwyca się faktem, że zarówno nadzwyczajna energia, która tkwiła w Picassie u kresu jego życia, jak i dynamika, z którą rozwijał się on jako dziecko, są zjawiskami niezwykle fascynującymi. „Robił takie postępy, że — jak twierdził — nigdy nie rysował po dziecinnemu” (PENROSSE, 1991, s. 10). Dlaczego warto jednak zajmować się sztuką Picassa przy okazji rozważań nad inspiracjami artystów twórczością dzieci? Picasso nie miał kolekcji sztuki dziecięcej, jakie posiadali Kandyński czy Klee, być może poza kilkoma rysunkami swoich dzieci, które zachował. O jego zainteresowaniu „niewinnym spojrzeniem” możemy jednak wnioskować na podstawie innych wskazówek. Jeśli fakt, że mistrz pozwalał dzieciom rysować w swoim notatniku, nie jest wystarczająco przekonujący, to dowodów dostarczyć mogą wypowiedzi samego Picassa. Jego przyjaciel, znany fotograf i pisarz Brassai, wspomina jedną z wypowiedzi artysty: „zawsze zatrzymuję się, kiedy widzę dzieci rysujące na ulicy lub na chodniku czy na ścianie. To zaskakujące — rzeczy, które wychodzą z ich rąk, często uczą mnie czegoś nowego” [przekład — T.S.] (FINEBERG, 1996, s. 122).

Odpowiedzi na pytanie o związki Picassa z twórczością dzieci należy jednak szukać przede wszystkim w niezwykle przebiegu jego rozwoju artystycznego. Mały Pablo nigdy nie rysował jak dziecko, dopiero jako artysta u kresu swojej drogi nadrobił „stracone” artystyczne dzieciństwo, a było to okupione ogromnym i w pełni świadomym wysiłkiem. Wszystko to, czym zachwyca się świat w jego twórczości — jak się wydaje — miało na celu właśnie dojście do momentu, w którym będzie on w stanie tworzyć jak dziecko. Picasso wszak stwierdził: „gdy byłem dzieckiem, umiałem rysować jak Rafael, ale potrzebowałem całego życia, by nauczyć się rysować jak dzieci”. W pracach Picassa brak dziecięcej kreski, jaka występuje w dziełach Paula Klee. Dopiero w późnym okresie jego twórczości pojawiły się formy, w których można doszukiwać się śladów dziecięcej dłoni.

Parafraza *Las Meninas* Velazqueza z 1957 roku pozwala spojrzeć na znane i jakże ważne dla Hiszpanów płótno oczami dziecka. Jednak nie jest to wizja, jaką znamy z obrazów Kandyńskiego czy Klee. Utwór Picassa stanowi genialne połączenie kubizmu, dziecięcej wrażliwości i klasycznych zasad. Jakże różnił się „dziecinny” styl Picassa od realizacji innych artystów. Używał on jedynie pewnych elementów w konstrukcji obrazów, które wpa-

sowywał do doskonałych kompozycyjnie form kubistycznych. Te elementy nie pochodziły z dziecięcych rysunków, ale po prostu były przez artystę widziane w ten „niewinny” sposób. Wokół nich budował on swoje dzieła. Nie musiał poszukiwać inspiracji w twórczości dzieci (którą mimo wszystko bardzo cenił) w sposób, w jaki czynili to inni. Picasso uznawał tę twórczość za pewien wzór, do którego zmierzał. Dążył do niego nie czerpiąc gotowych treści, ale wykorzystując swoje własne wizje. Wszystko, na co patrzył, docierało do niego przetworzone przez ten niezwykły dar. Ten naturalny sposób patrzenia z zaskoczeniem odnajdujemy w studiach do jego największych dzieł. Fineberg tłumaczy to w następujący sposób: „klasyczny naturalizm jest, być może, dla Picassa abstrakcją od pierwszego spojrzenia, które jest dziecinne w swej szczerości — to doświadczenie przefiltrowane przez upartą obecność umysłu z czasów dzieciństwa [przekład — T.S.]” (FINEBERG, 1997, s. 137). To właśnie pozwala uznać Picassa za artystę, który — mimo iż najmniej bezpośrednio wykorzystywał dziecięcą sztukę — najbardziej zbliżył się do celu.

Podsumowanie — próba psychologicznej interpretacji

Odpowiedź na pytanie o przyczyny powstania przedstawionych tendencji nie jest prosta. Nie powstały one w odcięciu od poprzedzających je dziejów sztuki, jednakże to rewolucyjne zmiany w innych dziedzinach, takich jak filozofia, historia, a nawet biologia, oraz ogólny klimat tamtego okresu wywarły największy wpływ na dzieła prezentowanych artystów. Do najważniejszych wydarzeń można zaliczyć (GOMBRICH, 2004):

- opublikowanie w 1859 roku pracy *O pochodzeniu gatunków* Darwina — teoria ewolucji wzbudzała ogromny opór, czemu towarzyszyło coraz większe zainteresowanie tą teorią, prowadzące do jej rozpowszechnienia;
- odkrycia z zakresu archeologii — zburzyły dotychczasową wizję przeszłości świata, a także obecności w nim *Homo sapiens*;
- powstanie klasy średniej, a w konsekwencji popularyzowanie się sztuki — klasa wyższa, chcąc zachować swoją pozycję, zmuszona była do poszukiwania nowych obszarów sztuki, aby wyprzedzić zainteresowania klasy średniej;
- rozwój techniki — wynalezienie maszyny parowej, telegrafu, fotografii, rozwój kolei;

- rozwój możliwości podróżowania do niedostępnych wcześniej miejsc, a także sposobów utrwalania i przekazywania informacji, fascynacja innymi kulturami — wraz z otwarciem na inne, często odmienne kultury okazało się, że nie tylko to, co mieści się w zachodnim kanonie, może być piękne i wartościowe.

Dominujący wcześniej pogląd, iż sztuka zmierza do coraz wierniejszego przedstawiania natury, stracił sens. Jakie znaczenie może mieć sztuka kopiująca naturę wobec pojawienia się precyzyjnych instrumentów, które są w stanie oddać obraz — w przypadku zdjęcia, a nawet ruch — za pomocą kamery filmowej? Wraz z osłabieniem tendencji do kopiowania wartości nabrały inne środki, którymi dysponuje sztuka. William RUBIN (za: GOMBRICH, 2002) przewrót w sztuce utożsamia z odejściem od wizualnej percepcji na rzecz konceptualizacji. Odbicie tej sytuacji oraz próby wyjścia z niej znajdujemy zarówno w myśli filozoficznej, jak i sztuce. Obie wyrastają z niejasności i wątpliwości oraz dążą do ich rozwiązania. Zestawienie filozofii i sztuki często pozwala uzyskać pełniejszy, bardziej trójwymiarowy obraz człowieka. Za takim połączeniem opowiadali się Kandyński i Dubuffet, którzy jednocześnie byli teoretykami sztuki i kultury oraz artystami. Różnili się w poglądach na kulturę, ale łączył ich sprzeciw wobec jej dotychczasowego kształtu, a także obszar, w którym starali się odnaleźć nową drogę.

Dubuffet wyrażał radykalny antykulturalizm, a swój sposób na wyjście z impasu odnalazł w twórczości ludzi z marginesu — *art brute*. Przez długie lata kolekcjonował takie prace i starał się popularyzować wśród osób znających się na sztuce. *Art brute* była jednym z wielu kierunków będących przejawem tendencji kształtujących się w odpowiedzi na zwątpienie w osiągnięcia kultury Zachodu. Zaczęto fascynować się sztuką naiwną, twórczością artystów, którzy samodzielnie odkrywają własny sposób na przedstawienie swej wizji świata, różniącej się od powszechnej. Innym ruchem było zwrócenie się w stronę kultur nieskażonych zachodnią cywilizacją. W tym samym czasie narodził się dadaizm, który w swoich manifestach jako cel otwarcie ogłaszał tworzenie antysztuki.

U podstaw wszystkich tych nurtów, które odegrały istotną rolę w XX wieku, legło niezadowolenie z aktualnej sytuacji i konieczność poszukiwania nowej drogi. Drogowskaz, wspólny wszystkim tym tendencjom, wskazywał przeszłość. Kiedy człowiek gubi coś wartościowego lub sam czuje się zgubiony, wtedy naturalnym jego odruchem jest cofnięcie się do miejsca, w którym znajdował się wcześniej, by tam szukać zguby lub innej drogi. Wymaga to odbycia fizycznej lub mentalnej podróży, która niezadko kończy się fiaskiem. Cofnięcie się w stronę kultur prymitywnych okazało się podróżą zbyt odległą. Ich reprezentanci znacznie łatwiej ulegali wpływom przedstawicieli zachodniej kultury, niż artyści nawiązujący do kultur prymitywnych, byli w stanie odnaleźć w sobie dzikiego czło-

wieka. Przedstawiciele sztuki naiwnej i artyści marginesu nie byli, mimo wszystko, wystarczająco wolni od wpływów cywilizacji. Dadaści ochoczo „walczyli” z kulturą, nie dając jednak wiele w zamian. W takiej atmosferze zrodził się kompromis, który wyrażał się w fascynacji niewinnym spojrzeniem, którym obdarzone są dzieci. Na powstanie tej tendencji ogromny wpływ wywarły dwa zyskujące na popularności poglądy: prawo rekapitulacji oraz psychoanaliza.

Pierwsza z tych koncepcji, polega na powtarzaniu filogenezy w ontogenezie. Zgodnie z tym założeniem każdy przedstawiciel gatunku przechodzi w swoim rozwoju przez etapy, które wyróżnione zostały w rozwoju jego gatunku. Zastosowanie tej reguły w psychologii, szczególnie rozwojowej, jest obecnie dość mocno krytykowane. Mocne argumenty przemawiają przeciw takiemu ujęciu (MEDICUS, 1992). Mimo sceptycyzmu psychologów nie ulega wątpliwości, że teoria znana jako zasada embrionalnego podobieństwa von Baera wywołała w swoim czasie niezwykle zainteresowanie. Zgodnie z tą teorią jeśli fascynująca przedstawiciele kultury początku XX wieku prymitywistyczna wizja świata, wyrażana dotąd jedynie w wytworach trudno dostępnych kultur niecywilizowanych, może być tak bliska, praktycznie każdemu z nas, to jasne staje się zainteresowanie dziećmi i ich twórczością. Fascynująco bliska stała się możliwość dostępu to tego, co wydawało się już bezpowrotnie utracone.

Psychoanalityczna koncepcja rozwoju przynosi potwierdzenie tych koncepcji. Doświadczenia ludzkości od początku jej istnienia, stanowią treść nieświadomości i są źródłem dla mitów i sztuki. Zofia ROSIŃSKA (1985) przytacza wyniki badań Melanie Klein — już w bardzo wczesnych fazach rozwoju możemy w snach i fantazjach dziecięcych dotrzeć do tych ukrytych w nieświadomości obszarów, odnajdując pewne korelacje motywów często występujących w tych fazach z doświadczeniami prehistorycznymi i poszczególnymi trendami rozwojowymi, takimi jak np. pożeranie przez zwierzęta i towarzyszące im stany emocjonalne. Tego typu argumenty przekonująco działały na artystów. Nie bez wpływu pozostawały też rodzące się teorie rozwoju umysłu, dowodzące, iż umysł dziecka aż do około 5—7 roku życia jest zdominowany przez umysł „głębinowy”. To sprawia, iż dziecięca wizja świata w tym okresie znacząco różni się od wizji człowieka dorosłego. Dopiero później percepcja „powierzchniowa” zaczyna dominować, broniąc w ten sposób nasz związek z rzeczywistością. „W okresie lat ok. 7 budzą się w umyśle siły abstrahowania, zdolność do myślenia analitycznego i widzenia szczegółowego i te zaczynają dominować. Natomiast synkretyczny sposób funkcjonowania staje się nieświadomy” (ROSIŃSKA, 1985, s. 159). W erze fascynacji tym, co prymitywne, tego typu „okno” do świata nieświadomości, nie tylko naszego gatunku, ale także tych stworzeń, które poprzedzały

Homo sapiens, mocno działało na wyobraźnię. Zrozumiały w tym kontekście staje się fakt sięgania po wytwory dzieci, by z nich czerpać inspirację — jako ze swego rodzaju magazynu, wspólnej nam wszystkim, ale niedostępnej przeszłości.

Niektórzy artyści, jak Picasso, instynktownie i bez wysiłku potrafili dotrzeć do tych źródeł. Dość ryzykowne byłoby stwierdzenie, że artysta zatrzymał się w rozwoju, bardziej przekonujące jest przypuszczenie, iż w jego przypadku potrzeby tworzenia i autentyczności oraz mechanizmy sprzyjające twórczości i zapobiegające nerwicy były tak mocne, że pozwalały mu bez szwanku dla zdrowia i bez konieczności spoglądania na twórczość dzieci sięgać głęboko w świat swoich nieświadomych potrzeb i nadawać im tak prostą i autentyczną, a zarazem jednak wyrafinowaną i zróżnicowaną formę.

Nie było to tak oczywiste dla Kandyńskiego, który inspirował się sztuką dzieci w sposób głęboko przemyślany i zaplanowany. Jawnie sięgał do twórczości dzieci i czerpał z niej pomysły, przekraczając bariery własnego *ego* i pobudzając nieuświadomione treści, których bez tego nie był w stanie zidentyfikować. Klee z kolei w przypadkowy sposób natrafił na to źródło fascynacji i sam z siebie wykazywał skłonności do uznania ich za wartościowe (korzystał z własnych rysunków), jednak później, mając przecież kontakt z Kandyńskim i innymi teoretykami, również opierał się na teoretycznych dokonaniach. Sylwetki tych trzech artystów możemy traktować jako przykłady różnego sposobu czerpania inspiracji z rysunków tworzonych przez dzieci. U ich podłoża leży jednak głębokie przekonanie o wartości tych dzieł i sensowności ich wykorzystania. Tych trzech twórców reprezentuje większą grupę artystów, do której zaliczają się także: Joan Miró, Jean Dubuffet, Asgar John, Karel Appel, David Smith, Jackson Pollock, Cy Twombly, Jean-Michel Basquiat czy przedstawiciele grupy „Cobra”. Jeżeli przyjmiemy za Rollo MAYEM (1994, s. 51), że sztuka jest „spotkaniem głęboko świadomego człowieka ze światem”, to wskazują nam oni, gdzie takie spotkanie może się odbyć. Nie zamykają jednak możliwości poszukiwania go gdzie indziej. Ich zestawienie pokazuje, jak różnorodnych efektów może dostarczyć czerpanie z tego, czego wokół nas jest tak wiele.

Freud podkreślał analogię pomiędzy dziecięcą zabawą a działalnością artysty, pomiędzy aktywnością dzieci a twórczością artystyczną. Zarówno dzieci, jak i artyści tworzą własny świat, traktując go przy tym bardzo poważnie, nie skąpiąc emocji, ale jednocześnie zachowując kontakt z rzeczywistością i odróżniając ten stworzony świat od świata realnego (ROSIŃSKA, 1985). W tym ujęciu twórczość artystyczną możemy traktować jako kontynuację czegoś, co w rozwoju człowieka ulega na pewnym etapie zatrzymaniu, ponieważ wywołuje wstyd i poczucie winy. Mowa tu o zabawie. „W zabawie, fantazji i powieści żyją dziecięce pragnienia, niespełnane zasadą rzeczywistości” (ROSIŃSKA, 1985, s. 140). Widzimy więc, jak blisko siebie te dwie

aktywności stawia psychoanaliza. Nic więc dziwnego, że artysta, chcąc przebić się przez zasadę rzeczywistości, sięga do twórczości dzieci, które są od niej wolne i mają nieograniczony niemal dostęp do treści, do których artysta dostępu pragnie.

Od pewnego czasu światem zachodnim nie wstrząsają już tak dramatyczne konflikty, jak I i II wojna światowa, odsunęło się również widmo totalitaryzmu. Ich miejsce nie pozostało jednak puste. Wkroczyło na nie inne zjawisko, przybierające nawet bardziej przerażające, bo nieokreślone formy — terroryzm. Na poprawę kondycji współczesnego człowieka nie wskazuje także szerokie zainteresowanie różnego rodzaju ruchami odbierającymi kulturze jakąkolwiek wartość, np. prymitywistycznym anarchizmem. Czy lepsza jest też kondycja sztuki? Czy można uznać za nieaktualne, wypowiedziane niemal 100 lat temu, słowa Kandyńskiego: „Artysta pragnie dla siebie materialnej zapłaty za swą zręczność, pomysłowość i wrażliwość. Jego dążeniem jest zaspokojenie ambicji i chciwości. Zamiast ściśle ze sobą współpracować, artyści prowadzą walkę o rozmaite dobra. Skarżą się na konkurencję i nadprodukcję. Skutkiem jest ich wzajemna nienawiść, intrygi, zawiści, stronniczość i mania zakładania związków — zmateriałizowana sztuka utraciła swój cel” (KANDYŃSKI, 1996, s. 27)? Świat na pewno jest inny niż 100 lat temu, a życie toczy się w coraz szybszym tempie. Sztuka nadal jednak zajmuje istotne miejsce i wciąż — pomimo wielu kontrowersji i wątpliwości — stara się spełniać swoją wyjaśniającą funkcję, co wcale nie jest proste. Fascynacja prymitywizmem osiągnęła już swoje apogeum i obecnie jest w odwrocie (GOMBRICH, 2002), trudno jednak przewidzieć, jak będzie wyglądać jej przyszłość. Wpływ tego zjawiska na rozwój sztuki i jej obecny obraz okazał się niezwykle istotny.

Prezentowane podejście pozwala zmniejszyć sporą nieraz odległość pomiędzy człowiekiem-odbiorcą a światem wielkiej sztuki. Świadomość, że większość ludzi na pewnym etapie swojego życia tworzyła prawdopodobnie coś, czym mógłby się zainspirować Kandyński, Klee czy Picasso, pozwala inaczej patrzeć na rysunki dzieci w naszym otoczeniu. Może również skłonić do podjęcia próby odnalezienia w sobie niewinnego spojrzenia. Trudny do zaakceptowania może być fakt, że rzeczy wyglądają inaczej, niż je widzimy, lub nie widzimy ich wcale, ponieważ spowszedniały nam i stały się mało interesujące. Ten krok jest jednak niezbędny. „Już spowszedniałe przedmioty na niezbyt wrażliwego obserwatora działają powierzchownie — widziane po raz pierwszy wyciskają silne piętno na naszej duszy. Tak reaguje na świat dziecko, dla którego każdy przedmiot jest nowy” (KANDYŃSKI, 1996, s. 58). Dla psychologów, szczególnie tych pracujących z dziećmi i wykorzystujących w swej pracy różnego rodzaju testy projekcyjne, stwierdzenie, że dziecięce rysunki mają w sobie ogromny ładunek, nie jest zaskakujące. Jednakże próba odkrycia i wykorzystania tego ładunku przez artystów dowodzi ich

niewyckłej odwagi, którą Rollo MAY (1994) określa jako „odwagę tworzenia”, angażującą twórcę w odkrywanie przed ludźmi tego, co Jung nazwał „zbiorową nieświadomością”.

Literatura

- FINEBERG J. (1997): *The Innocent Eye. Children's Art and Modern Artist*. Princeton: Princeton University Press.
- GOMBRICH E.H. (2002): *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*. London: Phaidon Press Inc.
- GUILFORD J.P. (1950): Creativity. *American Psychologist*, 5, s. 444—454.
- KANDYŃSKI W. (1996): *O duchowości w sztuce*. Łódź: Państwowa Galeria Sztuki.
- LAM W. (1960): *Sztuka dziecka i jej naturalny rozwój*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- LOMBROSO C. (1987): *Geniusz i obłąkanie*. Warszawa: PWN.
- LOWENFELD V., BRITTAİN W.L. (1977): *Twórczość a rozwój umysłowy dziecka*. Warszawa: PWN.
- MAY R. (1994): *Odwaga tworzenia*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- MEDICUS G. (1992): The Inapplicability of the Biogenetic Rule to Behavioral Development. *Human Development*, 35, s. 1—8.
- NĘCKA E. (2001): *Psychologia twórczości*. Warszawa: GWP.
- PENROSSE R. (1991): *Picasso. Życie i twórczość*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- POPEK S. (2001): *Człowiek jako jednostka twórcza*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- ROSIŃSKA Z. (1985): *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*. Warszawa: PWN.
- SZUŚCIK U. (1999): *Kształtowanie percepcji wzrokowej jako stymulator działań plastycznych dziecka*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- SZUŚCIK U. (2006): *Znak werbalny a znak plastyczny w twórczości rysunkowej dziecka*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- WALTHER I.F. (2005): *Pablo Picasso. 1881—1973. Geniusz stulecia*. Warszawa: Taschen/Edipresse Polska.