www.czasopisma.pan.pl PAN www.journals.pan.pl

doi: 10.35757/KiS.2025.69.2.13

KULTURA i SPOŁECZEŃSTWO
POLSKA AKADEMIA NAUK
KOMITET SOCJOLOGII
INSTYTUT STUDIÓW POLITYCZNYCH
2025, nr 2 **WOKÓŁ POJĘCIA WULNERABILNOŚCI**
ISSN 0023-5172
2300-195x

AGNIESZKA PAWŁOWSKA
Akademia Sztuki w Szczecinie

INSPIRACJA TWÓRCZOŚCIĄ DZIECIĘCĄ W DZIEŁACH WYBRANYCH ARTYSTÓW AWANGARDOWYCH XX WIEKU

Sztuka jako odbicie kultury świata, w którym powstawała, od zarania była postrzegana jako forma wyrażenia tego, co w owym świecie najistotniejsze, najbardziej fundamentalne. Idee, jakie przyświecały twórcom, zmieniały się zatem wraz ze sposobem postrzegania roli człowieka w społeczeństwie oraz jego relacji ze światem i *sacrum*. Przez tysiąclecia zmiany te następowały powoli i stopniowo. W XIX wieku ich tempo zaczęło jednak wzrastać zauważalnie na skutek coraz bardziej intensywnej transformacji społeczno-gospodarczej na całym świecie, a niezwykle wysoki poziom osiągnęło w ciągu ostatniego stulecia.

PRZEMIANY I POSZUKIWANIA W SZTUCE DWUDZIESTOWIECZNEJ

W sztukce wizualnej kręgu kulturowego Europy i Ameryki Północnej szczególne znaczenie miał przewrót estetyczny, który polegał na odrzuceniu piękna jako wartości kluczowej — dotychczas stanowiące istotę dzieła, teraz stało się niemal przestarzałym frazesem. Nie piękna bowiem zaczęto szukać w XX wieku, lecz prawdy o sednie samej sztuki i miejscu człowieka w zupełnie nowej rzeczywistości o wciąż zmieniających się granicach i kształcie. Poszukiwania te szły różnymi drogami — koncentrowano się na

Adres do korespondencji: agnieszka.pawlowska@akademiasztuki.eu, ORCID: 0000-0002-1321-5858

formie obrazowanego przedmiotu, barwie, emocjach, jakie wywołuje. Miało to pomóc w odnalezieniu jakiegoś porządku, łącznika umożliwiającego uchwycenie przejrzystości świata, nowej rzeczywistości i jej faktycznego znaczenia w chaosie współczesności.

Wobec tak wytyczonych celów dotychczasowe kanony i normy funkcjonujące w sztuce wydawały się anachroniczne i przebrzmiałe. Nowe realia wymagały nowoczesnego podejścia. Odrzucono zatem akademizm jako pustą formułę, niemogącą sprostać tym oczekiwaniom. Przewrót ten nie dokonał się naturalnie ani płynnie, ani jednomyślnie. Rewolucyjne działania zbuntowanych artystów niejednokrotnie spotykały się z oporem społeczeństwa i krytyków, a także bardziej konserwatywnych twórców. Nic nie mogło jednak zatrzymać tych zmian. Skostniałe struktury dotychczasowego systemu kształcenia artystycznego, oceniania dzieł sztuki i stawianych im wymagań postrzegano jako ograniczające i hamujące dalszy rozwój. Stanowiły klatkę uniemożliwiającą młodym artystom rozwinięcie skrzydeł. Były niczym kaganiec z kulturowych i estetycznych schematów (İlden, Cengiz 2021, s. 22; Kowalska 1989, s. 9–11).

Potrzebowano świeżości, inspiracji, które mogłyby rozsadzić skostniałe ramy. Poszukiwano wzorców nieskrępowanych europejską cywilizacją. Sięgano więc poza nią. Można wyodrębnić w tym zakresie dwa odmienne kierunki. Z jednej strony zwrócono się w stronę ludów tradycyjnych, pierwotnych (Gombrich 2013, s. 551). Kultura Afryki czy Ameryki Południowej — egzotyczna, obca, a jednocześnie zupełnie wolna od skrępowania sztywnymi normami Europy — jawiła się jako czysta, prawdziwsza, przede wszystkim bardziej autentyczna w kontekście własnych odczuć, wrażeń, otwartości wyrazu. Zachwyt nad afrykańską sztuką, w postaci masek rytualnych czy lalek, szybko przeniósł się na wzornictwo i estetykę młodej awangardy, co znalazło odbicie w kolejnych nurtach artystycznych pierwszej połowy XX wieku (Gombrich 1996, s. 320–321; 2013, s. 551). Drugi kierunek poszukiwań prowadził niejako do wnętrza społeczeństwa. Chcąc zmniejszyć nacisk cywilizacyjnego i obyczajowego kanonu, zainteresowano się twórczością ludzi, których działania pozostawały często poza głównym nurtem norm społecznych. Pierwsza grupa to ludzie umysłowo chorzy, niedostosowani do ogólnie przyjętych wzorców. Drugą grupę stanowiły dzieci, które z natury charakteryzują się znacznym lekceważeniem (lub nieświadomością) konwenansów, spontanicznością reakcji i otwartością na nowe bodźce (Szpyrka 2010, s. 19–20; Gombrich 1996, s. 325–327).

Ponadto XX stulecie stało się czasem rozwoju psychoanalizy, która zwracała szczególną uwagę na działania człowieka pozostające w sferze nieświadomości i niedojrzałości. Rozwinęła się również pedagogika —

dziecko, postrzegane dotychczas jako niedojrzała i niedoskonała forma człowieka dorosłego — stało się obiektem zainteresowania licznych teoretyków i badaczy. Za doskonałą bazę dla interpretacji dziecięcej psychiki i zachowań uznano między innymi twórczość plastyczną — wcześniej w dużej mierze ignorowaną, teraz zaś docenioną na różnych płaszczyznach. Zwrócono przy tym uwagę na etapy kształtowania się zdolności percepcyjnych i manualnych, na charakterystyczne elementy i motywy prac w poszczególnych okresach rozwoju dziecka, wreszcie na podejmowaną tematykę i sposób jej wyrażania (Kowalik 2020, s. 410–417).

POJĘCIE TWÓRCZOŚCI W ODNIESIENIU DO AKTYWNOŚCI DZIECI

Warto w tym miejscu uściślić, co rozumiane jest pod pojęciem twórczości, w szczególności dziecięcej. Badacze w zasadzie są zgodni, iż jest to proces przemiany materii, pierwotnej formy lub działanie, w wyniku którego powstaje nowe dzieło o wartości materialnej lub niematerialnej (Popek 2010, s. 11; Szpyrka 2010, s. 14; Schmidt 2007, s. 67). W tym momencie rodzą się pytania zarówno o samą wartość i jej odbiorcę, jak i o charakter działań twórczych i prowadzących do nich bodźców, wreszcie o element nowości dzieła. Na ten temat napisano tak wiele prac (np. Popek 2010; Nęcka 2005; Lowenfeld, Brittain 1977; Abes 2009; Kłysz-Sokalskai in. 2020; Krauze-Sikorska 2006; Szpyrka 2010; Szuścik 2021), że tutaj syntetycznie przybliżę tylko te aspekty, które dotyczą dzieci.

Pierwszą sprawą jest podstawowe rozróżnienie procesu twórczego i jego efektu, czyli wytworu. O ile samo ich wyodrębnienie jest proste, to już znacznie trudniejsze staje się ustalenie, które z nich dominuje i dlaczego, jest to bowiem zależne od wielu czynników — osoby twórcy, celu i świadomości działania, rodzaju wytworu oraz jego wartości, wreszcie kontekstu, w jakim dana kwestia jest rozpatrywana. W odniesieniu do najmłodszych najistotniejszy jest proces jako ich „naturalna właściwość psychiki" (Popek 2010, s. 14). Aktywność twórcza jest dla dzieci sposobem komunikacji ze światem, opisywania własnych obserwacji i doświadczeń, wreszcie wyrażania emocji i odczuć (Lowenfeld, Brittain 1977, s. 19; Żeromska-Charlińska 2001, s. 113–115). Jednocześnie sama w sobie jest silnym przeżyciem, wpływającym na stopniowy rozwój świadomości samych siebie oraz otaczającej rzeczywistości (Jankowska, b.d., s. 2–3). Stanowi to główną wartość twórczości dzieci, pozwala bowiem na ewoluowanie ich potencjału intelektualnego i emocjonalnego, wartość zaś dzieł dorosłych upatrywana jest w artystycznej jakości wytworu, jego nowatorstwie czy szerszym wpływie na odbiorów (Żeromska-Charlińska 2001, s. 112).

Badacze zjawiska twórczości wyodrębniają kilka jej poziomów, biorąc pod uwagę znaczenie społeczne wytworów, głębię psychologiczną i dojrzałość przekazu. Interesująca nas aktywność dziecięca stanowi pierwsze stadium — twórczość ekspresyjną, wypływa bowiem z najbardziej podstawowej, wewnętrznej potrzeby wyrazu, ze spontanicznych poszukiwań i ciekawości poznawczej (Nęcka 2005, s. 19; Jankowska, b.d., s. 3–5). Charakterystyczny jest też dla tego poziomu rozwoju dziecka wysoki stopień nowatorstwa, które jest konsekwencją aktywnego w procesie kreacji zjawiska rozwoju, przemiany, samopoznania i warunkuje niepowtarzalność stanów emocjonalnych i cech autora (Szmidt 2007, s. 67; Lewandowska, Lipka 2018, s. 91–92).

W interesującym nas kontekście warto zwrócić uwagę na techniczny aspekt prac dzieci — i ich postrzeganie obrazowanego świata. Dziecko od samego początku, gdy tylko jest w stanie samodzielnie wykonywać określone czynności, podejmuje działania twórcze — zarówno dźwiękowe, jak i wizualne. Wynika to z fascynacji własnym ciałem i jego możliwościami, ale w równej mierze także z potrzeby i chęci wyrażenia siebie, która rośnie wraz z powstawaniem samoświadomości. Rysunki są swoistym znakiem i potwierdzeniem własnego istnienia. Kluczowe dla zrozumienia zwłaszcza wczesnych prac jest zrozumienie psychiki ich autorów. Dziecko postrzega siebie i otaczającą je rzeczywistość przez pryzmat własnej osoby, nie dostrzegając jeszcze odmienności i niuansów funkcjonowania innych ludzi. Ten specyficzny egocentryzm pierwszych lat rozwoju sprawia, że świat dziecka jest stosunkowo spójny, synkretyczny, łączy w sobie treści i bodźcie odbierane przez malucha jako najistotniejsze. Charakterystyczne jest, że na poszczególnych etapach aktywności przeciętne dziecko rysuje podobne motywy w podobny sposób jak jego rówieśnicy.

Pierwszy etap, tzw. bazgrot, jest wynikiem zarówno potrzeby tworzenia, jak i nierozwiniętej jeszcze motoryki ręki i trwa mniej więcej pierwsze trzy lata życia. Mamy wtedy do czynienia z nieprzedstawieniowymi rysunkami, początkowo złożonymi z kropek i kresek, następnie (w wieku ok. 2,5 roku) z linii, łuków i niedomkniętych kół, wreszcie pod koniec trzeciego roku życia — także z kółek (Szuścik 2021, s. 13–16). Elementy te zmniejszają się znacznie, gdy dziecko rozwija umiejętności precyzyjnego rysowania znaków. Gdy skończy dwa lata zaczyna też rozumieć, iż rysunki zawierają określone znaczenia, choć nadal są wykonywane spontanicznie, bez planowania (Kłysz-Sokalska i in. 2020, s. 161).

Od czwartego do dwunastego roku życia następuje okres schematu, ideoplastyki (Aleksandrovich, Drewniak 2021, s. 65–66). Dziecięce prace budowane są wówczas na bazie podstawowego schematu, chociaż ten

naturalnie ewoluuje. Wraz z rozwojem zdolności manualnych i percepcyjnych ilustracje zaczynają się konkretyzować, stopniowo wzbogacają się o kolejne szczegóły i wątki, aby z końcem siódmego roku życia przybrać postać konturowych figur, przy czym początkowo dominują zdecydowanie postaci ludzkie, z którymi dziecko w oczywisty sposób najbardziej może się utożsamić. Mimo następujących zmian wciąż przeważają powracające motywy, stosunkowo mało zróżnicowane tematycznie, koncentrujące się na codzienności. Ciekawe też, że treść rysunków bazuje bardziej na tym, co dziecko już wie, a nie na tym, co postrzega zmysłami. Są to zatem raczej przedstawienia wizji świata niż jego fizycznej rzeczywistości. Istniejący w świadomości dziecka obraz jest syntetyzowany, w pewnym sensie symboliczny, choć naturalnie bez intelektualnej świadomości tego zjawiska (Krauze-Sikorska 2006, s. 64–65).

Przekłada się to na powstające kształty — dość powtarzalne, bardzo uproszczone, schematyczne. Interesujący jest mechanizm doboru kolorów w tych pracach. Na wczesnym etapie barwy wybierane są w zależności od preferencji dziecka lub jego nastroju, nie zaś od ich faktycznej zasadności. Mówiąc o uproszczonym sposobie przedstawiania świata należy jednak podkreślić, iż nie wypływa on jedynie z percepcji, ale także — jak wspomniałam wcześniej — z określonych możliwości fizycznych, które dopiero się rozwijają.

Coraz bardziej skomplikowane ilustracje i coraz liczniejsze, zindywidualizowane detale pojawiają się wraz z rosnącym namysłem i uprzytomnianiem sobie zróżnicowania zarówno realiów zewnętrznych, jak i oczekiwań. Ten ostatni aspekt jest niezwykle istotny i kluczowy dla naszych rozważań. Wraz z rozwojem społecznym dziecko zaczyna coraz bardziej kształtować swoje postrzeganie świata przez pryzmat norm kulturowych oraz obowiązujących wzorców i schematów. Edukacja przedszkolna, mająca na celu przygotowanie do umiejętności czytania i pisania, zazwyczaj przesuwa działania plastyczne w kierunku technicznej precyzji. Naturalna dla każdego człowieka potrzeba akceptacji i docenienia skłania maluchy do dostosowywania się do mniej czy bardziej konkretnie wyrażanych oczekiwań. W wielu badaniach podkreśla się przełom, jaki następuje w okresie szkolnym, kiedy to naturalna kreatywność i swoboda twórcza, wręcz swoista poetyckość postrzegania otoczenia, zanika na rzecz realizmu i stopniowego podporządkowywania się konwencjom. W okolicach dwunastego roku życia rozpoczyna się okres postschematyczny — powstają fizjoplastyki. Pojawia się dążenie do naturalizmu. Wraz ze spadkiem pierwotnej swobody maleje też zazwyczaj liczba wykonywanych prac i entuzjazm towarzyszący ich tworzeniu (Abes 2009, s. 6–7; Lasota 2016).

André Malraux, pisarz i miłośnik sztuki, pisał o tym, że gdy dzieci dorastają, poczucie odpowiedzialności, rozsądek i dosłowność wypierają ekspresję i spontaniczność — dziecięcy świat „traci na wadze". Niezwykle trafne wydaje się spostrzeżenie Gillesa J. Abesa (2009, s. 23), iż dziecięca lekkość, nieważkość życia wynika z pewnej niekompletności, niepełności jeszcze niedojrzałej roli społecznej. Miejsce tej lekkości zajmuje potencjał. Dla moich rozważań o inspiracji artystów twórczością dziecięcą istotne są zatem dwa pierwsze okresy rozwoju plastycznego dzieci, czyli bazgroty i ideoplastyki. Ich cechy stały się atrakcyjne dla artystów pragnących uwolnić własną twórczość od więzów akademickiej sztywności i racjonalności, gdyż uznano — jak podkreślał Stefan Szuman w swoich pismach pedagogicznych — że istotna w pracach dzieci jest możliwość i potrzeba ukazania własnej osobowości, wewnętrznych przeżyć, a właściwości estetyczne mają wartość drugorzędną. Z kolei Carl Gustav Jung rozwijał wówczas swoją teorię o sile podświadomości i nieświadomości zbiorowej. Takie idee potwierdzały, jak się wydaje, trafność wyboru inspiracji twórczością dzieci przez dojrzałych artystów, którzy poszukiwali duchowej głębi i autentyczności.

Należy zdawać sobie sprawę, że cechy dziecięcej twórczości, tak atrakcyjne dla twórców, przyjmowane były niejako w pewnym oderwaniu od szerszych uwarunkowań. Podobnie jak fascynacja sztuką afrykańską w pierwszej połowie XX wieku wyrażała się w czerpaniu wzorów z form i prostoty tradycyjnych masek czy lalek z tego kontynentu bez respektowania i świadomości głębszego znaczenia rytualnego i kulturowego tych artefaktów, tak też zainteresowanie pracami młodocianych koncentrowało się na kształcie i figurze — uproszczonej, niesfornej, pozbawionej nieistotnych szczegółów, lub na subiektywizmie i synkretyzmie percepcji świata, bez uwzględnienia psychologicznych czy rozwojowych przyczyn takiego stanu. Trzeba przy tym jasno podkreślić, iż omawiane dzieła sztuki, dla których bodźcem były prace dzieci, odnosiły się do innych kwestii niż świat młodocianych autorów. U dojrzałych artystów proces przebiegał odmiennie, uwarunkowny był innym potencjałem, miał inny punkt wyjścia. Odmienne też jest wartościowanie tych prac.

Inspirowane dzieła będą zawsze odmienne od źródła natchnienia. O ile bowiem w przypadku dzieci omówione formy aktywności twórczej były naturalne i zgodne z etapem ich życia, o tyle dla dorosłych stanowiły w pełni świadome i celowe działanie, związane z wtórnym odrzuceniem wzorców wpojonych w toku kształcenia, wynikające z ukształowanej osobowości. Wymagało to od nich zarówno odwagi i determinacji w eksploracji nowych form wyrazu, jak i znacznego wysiłku woli. Niezależnie od

tego, jak usilnie starano się odepchnąć i zniweczyć efekty lat wrastania w kulturowe konwencje, postrzeganie dorosłych pozostawało przefiltrowane przez świadomość człowieka o znacznie większym doświadczeniu i ukształtowanym już umyśle.

Z uwagi na różnorodność aspektów nawiązywania do dziecięcej twórczości podnoszonych przez artystów, a także odmienną osobowość i charakter twórczości każdego z nich, możliwe do zaobserwowania wpływy dziecięcej wizji świata są bardzo niejednorodne. Przeprowadzona analiza dotyczy zarówno formalnych, jak i znaczeniowych aspektów prac. Odnoszę się więc albo do konkretnych dzieł i ich formy, uwzględniam przy tym swobodę i intensywność wyrażanych emocji (jak Klee i Miró), albo skupiam się na wolności procesu twórczego, nieskrępowaniu konwencjonalnym postrzeganiem rzeczywistości (jak u Magritte'a i pozostałych surrealistów). Inspiracje twórczością dziecięcą nie są naturalnie jedynymi, jakie kierowały moim wyborem omawianych malarzy. Tutaj koncentruję się jednak na tych konkretnych impulsach. W związku z tym prace zostaną poddane analizie zarówno pod względem warsztatowym, jak i semantycznym, by ukazać dwoistość czynników wpływających na ostateczną formę dzieł.

EMOCJONALNY ESENCJONALIZM PAULA KLEE

Paul Klee (1879–1940) to jeden z nielicznych artystów, którzy nie tylko odwoływali się do wizji dziecięcych w ogóle, ale także do własnych prac z okresu dzieciństwa. W tekście recenzującym działania wystawiennicze Błękitnego Jeźdźca i Neue Künstlervereinigung z 1911 roku pisał o prapoczątkach sztuki, jej źródle upatrywanym w twórczości małoletnich: „…w tym fakcie tkwi pozytywna mądrość. Im bardziej nieporadne są te dzieci, tym bardziej pouczającą sztukę oferują […]. Wszystko to należy zaprawdę potraktować o wiele poważniej niż wszystkie muzea sztuki, jeśli chodzi o zreformowanie dzisiejszej sztuki" (Partsch 1991, s. 18). W rozpoczętym w tym samym roku chronologicznym wykazie swych prac, prowadzonym następnie do końca życia, zamieścił także część swoich dziecięcych rysunków, omijając jednak te, które powstały w toku publicznej edukacji — jako zbyt niesamodzielne twórczo (Partsch 1991, s. 19).

Styl jego prac ewoluował, dominujące początkowo rysunki przedstawieniowe z czasem w znacznej części ustąpiły miejsca barwnym abstrakcjom i przedstawieniom półabstrakcyjnym. Nieodmiennie jednak cechowała je niezwykła swoboda wizji, poczucie humoru, choć nieraz mocno gorzkiego, i ironia. Otwartość spojrzenia i elastyczność twórcza owoco-

wały różnorodnością technik i swoistą spontanicznością prac. Podkreślany przez badaczy twórczości malarza nieco naiwny, jakby dziecięcy jej charakter wynikał zarówno ze swobody warsztatowej, jak i świadomego wyboru konwencji[1] (Klee1969, s. 276–277).

Ciągłość w zakresie sposobu rysowania i tworzenia postaci doskonale widać na przykładzie aniołów, które Klee tworzył przez wiele lat, lecz zwłaszcza w 1939 roku (29 prac), kiedy widmo wojny stawało się coraz bardziej wyraźne, w pierwszych jej miesiącach. Anioły mają postaci zarysowane jakby dziecięcą ręką, trochę niezgrabne, niekształtne, zdawałoby się — nakreślone od niechcenia. Często są to anioły nieszczęśliwe, niedoskonałe, sfrustrowane albo nieśmiałe, spóźnialskie, zagubione. Stanowią połączenie istot niebieskich i ziemskich, przepełnione są ludzkimi pragnieniami, słabościami i lękami, nie mają w sobie nic z patosu niebiańskich bożych wysłanników.

Jednym z najbardziej poruszających jest *Anioł Aplikant*, powstały jako jeden z ostatnich[2]. Przyglądając mu się, można dostrzec wyraźne analogie warsztatowe z wczesnymi rysunkami artysty, jak na przykład *Dama z parasolką*, którą naszkicował jako zaledwie kilkuletnie dziecko. W obu pracach widzimy pośpieszne, jakby niecierpliwe linie, usztywnione kształty, skoncentrowane na tym, co najważniejsze, najbardziej charakterystyczne.

Anioł namalowany został na arkuszu gazety pokrytym podkładem z czarnego gwaszu. Postać jest wydobyta z tła białą, lekko prześwitującą farbą, tworzącą widmowy efekt. Ciało anioła jest niezgrabne, zwieńczone dużą, częściowo kanciastą głową. Bulwiasty nos, wątpliwie ozdobiony czarnymi włoskami, nadaje twarzy wygląd daleki od wdzięku. Najbardziej uderzające są jednak skrzydła — wąskie, szpiczaste, nijak nie nadające się do latania, oraz oczy — wielkie, przepastne, wypełnione czernią, przypominające dziury prowadzące do otchłani. Te oczy nie widzą przed sobą nadziei, perspektyw. Z całej postaci anioła — nieco pokracznej i oschle brzydkiej — bije rezygnacja i bezsilność. Tytuł wskazuje na jego dążenia — jest wnioskodawcą, pragnie czegoś, czego prawdopodobnie nie otrzyma. Jako istota duchowa pragnie zapewne mieć wpływ na to, co rzeczywiście istotne, nieść szczęście, może mądrość czy siłę. O czymkolwiek marzy — patrząc w jego smutne oczy, mamy bolesne przeświadczenie, że nie będzie

---

[1] Sabine Rewald, *Paul Klee (1879–1940)*, w: *Heilbrunn Timeline of Art History*, The Metropolitan Museum of Art, New York (October 2004) (www.metmuseum.org/toah/hd/klee/hd_klee.htm).

[2] The Metropolitan Museum of Art, *Angel Applicant*, nota katalogowa (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483181 [dostęp: 15.04.2025]).

mu to dane. Nie budzi w patrzącym szacunku jako ktoś obcujący ze strefą *sacrum*, lecz współczucie i niepokój. Wspólne z dziecięcym postrzeganiem świata są jego bezbronność, kruchość, gotowość, by zawierzyć opiece i decyzyjności istoty wyższej, boskiej, ostatecznej.

Niepewność i obawa bohatera dzieła odbija się echem także w samym odbiorcy, skłania do zadawania pytań odnośnie do własnego miejsca w obecnej rzeczywistości, przede wszystkim jednak jest odbiciem emocji samego twórcy. *Anioł Aplikant* powstał bowiem w czasie wielkiego strachu związanego z wojną i wyraża z jednej strony wspólny wszystkim lęk o losy własne oraz najbliższych, z drugiej strony — bezsilność malarza związaną z postępującą chorobą, która sprawiała, iż ciało stopniowo odmawiało mu posłuszeństwa, a coraz sztywniejsze palce nie pozwalały już tworzyć równie swobodnie jak dawniej.

BAZGROTA W SŁUŻBIE REFLEKSJI JOANA MIRÓ

Joan Miró (1893–1983) jest artystą, który w swojej twórczości odwołuje się do dziecięcego warsztatu, a dokładniej bazgroty — charakterystycznej, najwcześniejszej formy rysunku, przybierającej postać nieprzedstawieniowych linii, kół i kropek. Początkowo czerpał z idei dadaizmu, fowizmu i kubizmu, inspirując się twórczością Kandinsky'ego, Picassa oraz tak popularnymi wówczas odkryciami sztuki ludów pierwotnych bądź dalekich kulturze Europy, jednak ostatecznie głównym językiem jego prac do końca życia stał się surrealizm, chociaż zmienność, niekonwencjonalność wielu jego dzieł nie pozwala na ścisłe zaklasyfikowanie ich do żadnego nurtu.

Niezwykle kreatywny, wciąż spragniony nowych eksperymentów, Miró w swojej sztuce poruszał szeroki wachlarz tematów bliskich jego sercu: od opowieści o Katalonii — krainie swojego dzieciństwa, do której zresztą wracał regularnie, przez erotykę, fascynację naturą, po komentarze dotykające bulwersujących go kwestii politycznych (Ranoszek-Bieńkowska 2021). Przy zagadnieniach tak różnorodnych i często trudnych sięgał chętnie po dziecięcy, pozornie naiwny styl obrazowania, podkreślający surrealizm i uniwersalizm poruszanych kwestii, a także poetycką niejednoznaczność. Najczęściej są to uproszczenia, płaskie, obłe, barwne plamy, uzupełniane niemal kaligraficznymi liniami reprezentującymi części ciała, inne obiekty czy emocje, żywo przypominające ryty naskalne czy prace maluchów — pełne ekspresji, lecz pozbawione jeszcze dojrzałego ujęcia perspektywicznego i proporcji. Wzajemne relacje linii, kolorów, obiektów są starannie wyważone, w pełni świadomie. Twórca wykorzystuje świe-

żość i spontaniczność formy do wzmocnienia intensywności wrażeniowej przekazu (Massot 2018; İlden, Cengiz 2021, s. 22–24, 30–31).

Niezwykle interesujące w tym kontekście są dwa dzieła, oparte na wspólnym elemencie, a mianowicie *To jest kolor moich snów*[3] oraz tryptyk *Nadzieja skazanego na śmierć*. Pierwsze z nich powstało w 1925 roku. Na niemal pustym płótnie, ułożonym poziomo niczym szkolny zeszyt, w lewym górnym rogu widnieje wykaligrafowane słowo *Photo*, po prawej stronie zaś pojedyncza, nieregularna plama wyrazistego, czystego błękitu i podpis pod nią w dwóch linijkach, wykonany równie staranie, choć mniejszymi literami: „Ceci est la couleur de mes rêves".

Kolory odgrywały w pracach Miró szczególną rolę, są nacechowane symboliką silnie wpływają na nastrój dzieł. Błękity, lazury, kobalty — tak często w nich zauważalne — wprowadzają element duchowy, mistyczny, zgodnie z ich tradycyjnym znaczeniem w sztuce, lecz przy tym są szczególnie intensywnie wybarwione. Ta soczystość nadaje im wyjątkową energię. Poprzez przypisanie błękitu swoim snom Miró nobilituje je jako istotną część swojej duchowej istoty. Jako surrealista doceniał ogromne znaczenie podświadomości i marzeń sennych, widząc w nich klucz do poznania prawdy o sobie i swojej naturze. Jasny odcień użyty na omawianym obrazie ma w sobie pozytywną siłę i pewną łagodność, przywodzi na myśl nieskończone możliwości umysłu ludzkiego, wyobraźni, głębokość i autentyczność odczuć oraz instynktownych skojarzeń. Słowo *Photo* — oznaczające „zdjęcie", ale i pochodzące od greckiego słowa „światło" — zarówno sugeruje rodzaj autoodniesienia, jak i wskazuje na światło jako na źródło życia i postrzegania, tak dosłownie, jak i metaforycznie.

Plamę w takim samym kolorze, choć namalowaną cienkim pędzlem i przypominającą raczej skłębioną kulę, Miró umieścił także na drugim obrazie z tryptyku *Nadzieja skazanego na śmierć* z 1974 roku. Wydźwięk tej serii jest zupełnie inny niż powyższego dzieła. Wokół błękitnego kłębka rozciąga się czarna linia, która układa się w niekształtny łuk, stanowiący niedomknięte koło. Zarówno kierunek, jak i grubość linii, jej dynamika natychmiast przywodzą na myśl dziecięcą bazgrotę. Bazgrota, jako podstawowa forma w rysunku dziecka w pierwszych latach życia, jest przede wszystkim — abstrahując od nieforemnego, bo nieudolnego jeszcze kształtu — efektem pragnienia twórczego, chęci i potrzeby podkreślenia swojej odrębności i decyzyjności. Niezwykły efekt w obrazie Miró tworzy owo połączenie pierwotnego, instynktownego imperatywu zazna-

[3] The Metropolitan Museum of Art *Photo: This Is the Color of My Dreams*, nota katalogowa (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492701 [dostęp: 15.04.2025]).

czenia własnego istnienia z duchową materią zaklętą w błękitnej kuli. Całość umieszczona jest na niemal pustym płótnie, skażonym tylko, niczym jakimiś trującymi oparami, smugami czerni i szarości. Świadomość własnego losu, możliwości, marzenia wciąż jeszcze niezagasłe pulsują niczym serce wewnątrz czarnej linii bazgroty. Jej otwarty fragment jest niczym otwarta brama w ciągu murów. Nie jest to jednak droga ani łatwa, ani pewna. Obserwator, stając przed tryptykiem, wyraźnie czuje raczej frustrację, lęk i zniechęcenie niż tytułową nadzieję. Tytuł nasycony jest bowiem gorzkim sarkazmem. Prace te powstały tuż po śmierci generała Franco, którego dyktatura pozostawiła kraj w chaosie na wielu płaszczyznach. Krótko po powstaniu tryptyku dokonano egzekucji jednego z bojowników partyzantki. Miró określił w tym kontekście swoje prace jako ponurą przepowiednię.

Kolejne prace tryptyku ukazują, jak gaśnie w człowieku wiara w swoje możliwości i jego rzeczywisty potencjał. Pierwszy obraz ukazuje bowiem bazgrotę otwartą w dół, której towarzyszy żywotna, choć niewielka plama czerwieni poza jej obrębem. Na drugim, omówionym, błękitna plama nadziei, ideałów stanowić może siłę, umożliwiającą przetrwanie, motywującą do walki. Zanika ona jednak niemal całkowicie na trzecim obrazie, na którym pozostała jedynie krótka, lekko zaokrąglona linia, fragment minionego już istnienia, zdominowany przez plamę jasnej żółci — niemal beznamiętną, emanującą poczuciem rezygnacji i widmem przegranej.

DZIECIĘCA WOLNOŚĆ POZA KONWENCJĄ RENÉ MAGRITTE'A

Zupełnie inne aspekty dziecięcej wizji świata można odnaleźć w twórczości surrealisty René Magritte'a (1898–1967)[4]. Jego warsztat jest doskonały, zazwyczaj bardzo realistyczny, ze świadomie zastosowaną perspektywą i modelunkiem. Jednocześnie jednak rzeczywistość jego obrazów stanowczo nie odzwierciedla tej, która nas otacza.

Charakterystyczna dla dzieci umowność postaci, realiów, obiektów jest naturalnym elementem ich zabaw. Kreowana w nich przestrzeń jest najczęściej niedosłowna, zmienna, poddawana modyfikacjom w zależności od nastroju, chęci, kolejnych impulsów i pomysłów. Racjonalizacja postrzegania pojawiająca się wraz z dojrzewaniem i edukacją hamuje na dalszym etapie tę swobodę. Magritte w swoich wspomnieniach przywołuje zabawę, którą bardzo lubił, polegającą na „błędnym nazywaniu", czyli używaniu z premedytacją słów nieadekwatnych do danego obiektu, lecz dających

[4] Britannica, *René Magritte*, nota bibliograficzna (https://www.britannica.com/biography/Rene-Magritte [dostęp: 15.04.2025]).

się rozszyfrować na podstawie całości wypowiedzi. Gra ta była w istocie igraniem z ustalonymi już schematami nazewnictwa, przyswajanymi wraz z nauką mówienia. Pozwalała spojrzeć z dystansu na tę warstwę poznawczą, którą przyjmuje się zazwyczaj bez większego namysłu. Proste działanie, żartobliwe i nie wpływające przecież na znajomość rzeczy, pozostawiało margines otwartości i elastyczności w zakresie wyrażania siebie i opisywania tego, codzienne i powszechne (Speidel 2017, s. 11–15).

Powiązane z tym w pewien sposób jest poszukiwanie przez artystę magii i niesamowitości w codziennych realiach. Powiedział kiedyś, że kocha „wywrotowy humor, piegi, kolana, długie włosy kobiet, sny małych dzieci na wolności, młodą dziewczynę biegającą po ulicy”[5]. Wyraźnie wyraża się to w wykorzystywaniu w pracach obrazów ze sfery wyobraźni, wzorem dzieci w okresie ideoplastyki, w którym to, co one widzą, miesza się z tym, co wiedzą i co zapisało się w ich pamięci w postaci zaobserwowanych scen i wrażeń zmysłowych, a nierzadko temu ustępuje. Zachwyt nad wolnością postrzegania znaczenia — tak słowa, jak i obrazu — jest kluczowym motywem twórczości Magritte’a. Wolność ta, otwierająca każde drzwi, funkcjonująca poza wszelkimi konwenansami, jest cechą twórczości dziecięcej, którą pielęgnował w swoich pracach. Przewrotnie ukazywał to, co wydaje się oczywiste, lecz w kontekście, który burzył całkowicie odbiór całości. Zderzał ze sobą banalne obiekty, ukazane z flegmatyczną starannością, tworząc wizję zaskakującą, wytrącającą z równowagi i utartych ścieżek. Pozornie zwyczajne sceny okazują się zaproszeniem do fascynującego świata równoległego, w którym wszystko może stać się czymś zupełnie innym (Gombrich 1996, s. 591–593). To świat bez granic i barier — żywy i niestały jak w dziecięcych zabawach, chociaż porusza odmienne tematy.

Takie podejście twórcy można zilustrować znakomitą większością jego prac, abstrahując od głębszej symboliki zawartej w obrazach, dotykającej kwestii relacji międzyludzkich, erotyki, niepokoju czy roli człowieka. Na przykład *Portret* z 1935 roku koncentruje się głównie na aspekcie postrzegania[6]. Praca ukazuje martwą naturę. Jej martwota jest jednak pozorna, co uderza widza niemal natychmiast. Stół stanowi płaskie tło, łączące się z równie dwuwymiarową przestrzenią w niby-głębi. Na stole, przechylonym w stronę widza w nierównomierny sposób — im bliżej odbiorcy, tym bardziej stromo, niemal równolegle do niego — stoi przygotowany

[5] Musée-Magritte-Museum, *René Magritte biography* (https://musee-magritte-museum.be/en/about-the-museum/biography [dostęp: 15.04.2025]).

[6] The Museum of Modern Art, *René Magritte, The Portrait*, nota katalogowa (https://www.moma.org/collection/works/79990 [15.04.2025]).

posiłek: butelka, szklanka, talerz z dużym plastrem szynki oraz sztućce. Formalne zaburzenia perspektywy i głębi zdają się mimo wszystko niemal niezauważalne, zdominowane przez jeden element, burzący całą konstrukcję rzeczywistości, którą umysł próbuje w pierwszym odruchu stworzyć. Szynka mianowicie patrzy na widza jednym, spokojnym, nieruchomym okiem. Oko, pozbawione powiek, brwi czy rzęs, zdaje się paradoksalnie bardzo realne. Patrzy beznamiętnie, wtopione w plaster mięsa, którego struktura nabiera przy nim pozoru skóry. Warstewka tłuszczu okala wędlinę dołem, podkreślając kształt niczym kontur twarzy.

Genialna frywolność, igraszka zmysłów ukazuje zwodniczość rozsądkowego porządkowania faktów. Poszczególne elementy wydają się przekonujące, w oderwaniu od reszty — wręcz prozaiczne. W całości jednak, we wzajemnym powiązaniu, tworzą scenę surrealną, przekorną, intrygującą. Znamienne, że wspomniane warsztatowe uchybienia — w pełni przecież świadomie zastosowane i w innym przypadku sprawiające wrażenie niekompetencji czy umiarkowanej prowokacji skierowanej przeciwko kanonom akademickim — w chwili gdy nasze zmysły muszą podjąć (nie)równą walkę z chłodnym umysłem, schodzą na dalszy plan tak dalece, że niemal przestają mieć znaczenie.

PODSUMOWANIE

Przytoczone przykłady artystów i ich obrazów są zaledwie małą cząstką tych prac, w których widoczne są wpływy dziecięcej twórczości artystycznej. Oddziaływanie to może przybierać różne oblicza i dotykać zarówno zewnętrznej warstwy formalnej, jak i sposobu postrzegania świata, jego kondensacji do samej esencji.

Odmienne drogi zaczerpnięcia z tego źródła zostały ukazane w pracach trzech artystów o zróżnicowanym języku wizualnym i różnych przekazywanych treściach. Najbardziej wyraziste odniesienie do wczesnego okresu dziecięcej twórczości w zakresie warsztatu znajdziemy w niby-bazgrotach Joana Miró, których siła wyrazu wypływała jednak z dojrzałej refleksji, głębokości przeżywania zamkniętych w pozornie prostym znaku. Do aspektów języka plastycznego najmłodszych odnosił się też Paul Klee, z pełną świadomością sięgając po formy ideoplastyczne, podkreślając za ich pomocą intensywność i esencjonalność treści. Dla kontrastu przywołano również postać René Magritte'a, który realistycznie i pozornie beznamiętnie warsztatowo pełnymi garściami czerpiąc z niezwykłej otwartości i niesforności charakteryzujących dziecięce postrzeganie rzeczywistości, poprzez swoistą formułę zabawy z widzem prowokował do wyjścia poza utarte

schematy i powrotu do czasu, gdy świat stanowił niekończącą się, fascynującą zagadkę.

Niezależnie jednak od zakresu oddziaływania inspiracja dziesięcą twórczością wpłynęła w istotny sposób na ostateczny wydźwięk dzieł. Zaczerpnięta dziecięca prostota, spontaniczność, pewna bezkompromisowość i bezpośredniość — w połączeniu z dojrzałą świadomością, ciężarem nakładających się na siebie doświadczeń, wrażeń i uczuć — stwarza wizję o niepowtarzalnej sile wyrazu. Jej nieszablonowość zmusza odbiorcę do wyjścia poza znane schematy i otworzenia się na własne dawno ucichłe odczucia.

BIBLIOGRAFIA

Abes Gilles Jean, 2009, *A criatividade na relação artista-infância*, „Anuário de Literatura", t. 14(1), s. 6–23.

Aleksandrovich Maria, Drewniak Michalina, 2021, *Rozwój umiejętności tworzenia wytworów wielowymiarowych u dzieci w wieku 7–9 lat*, „Psychologia Rozwojowa", nr 1, s. 63–80 (doi: 10.4467/20843879PR.21.005.14119).

Gombrich Ernst H., 1996, *Pisma o sztuce i kulturze*, wybór i oprac Richard Woodfield, tłum. Dorota Folga-Januszewska, Universitas, Kraków.

Gombrich Ernst H., 2013, *O sztuce*, tłum. Monika Dolińska i in., Rebis, Poznań.

İlden Serkan, Cengiz Büşra Nur, 2021, *Biomorphism in the Works of Joan Miro in the Context of Surrealism*, „Journal of Art Time", t. 1(1), s. 21–31 (https://www.academia.edu/53963334/Biomorphism_in_The_Works_of_Joan_Miro_in_The_Context_of_Surrealism [dostęp: 15.04.2025]).

Jankowska Maria, b.d., „Wychowanie do twórczości" (https://stowarzyszeniefidesetratio.pl/Presentations0/01aJankowska2.pdf [dostęp: 15.04.2025]).

Klee Paul, 1969, *Wyznania twórcy*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Kłysz-Sokalska Natalia i in., 2020, *Twórcza aktywność dziecka*, w: Hanna Maria Krauze-Sikorska, Michał Klichowski (red.), *Pedagogika dziecka. Podręcznik akademicki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, s. 157–177.

Kowalik Stanisław, 2020, *Siedem wykładów z psychologii sztuki*, Zysk i S-ka, Poznań.

Kowalska Bożena, 1989, *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Arkady, Warszawa.

Krauze-Sikorska Hanna, 2006, *Edukacja przez sztukę. O edukacyjnych wartościach artystycznej twórczości dziecka*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.

Lasota Agnieszka, 2016, *Rysunek dziecka*, w: *Encyklopedia dzieciństwa* (https://encyklopedia dziecinstwa.pl/index.php/Rysunek_dziecka [dostęp: 15.04.2025]).

Lewandowska Katarzyna, Lipka Kamila, 2018, *Spontaniczne aktywności dzieci jako proces twórczy*, „Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce", t. 13, nr 2, s. 89–106 (doi: 10.14632/eetp.2018.13.48.89).

Lowenfeld Viktor, Brittain W. Lambert, 1977, *Twórczość a rozwój umysłowy dziecka*, tłum. Krzysztof Polakowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Massot Josep, 2018, *Joan Miró. El niño que hablaba con los árboles*, w: Galaxia Gutenberg (https://www.galaxiagutenberg.com/producto/joan-miro-el-nino-que-hablaba-con-los-arboles/ [dostęp: 15.04.2025].

Nęcka Edward, 2005, *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.

Partsch Susanna, 1991, *Paul Klee 1879–1940*, tłum. Elżbieta Wojciechowska, Historia i Sztuka, Poznań (https://www.szczecin-as.sowa.pl/index.php?KatID=0&typ=record&001=SzAS21011318).

Popek Stanisław Leon, 2010, *Psychologia twórczości plastycznej*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków.

Ranoszek-Bieńkowska Iga, 2021, *Joan Miró — kataloński księgowy, który chciał zamordować sztukę*, w: Niezła Sztuka (https://niezlasztuka.net/o-sztuce/eksperymentator-joan-miro/ [dostęp: 15.04.2025]).

Speidel Klaus, 2017, *René Magritte: Zwischen Wahlverwandtschaft und Beliebigkeit. Anmalen gegen die imaginären Grenzen der Imagination. Magritte. Der Verrat der Bilder*, Prestel Verlag, Munich–London–New York.

Szmidt Krzysztof J., 2007, *Pedagogika twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.

Szpyrka Tomasz, 2010, *Twórczość dzieci jako źródło inspiracji artystów początku XX wieku*, w: Grażyna Mendecka (red.), *Oblicza twórczości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 13–30.

Szuścik Urszula, 2021, *Bazgrota w twórczości plastycznej dziecka — obszar wciąż niedoceniany*, „Problemy Wczesnej Edukacji", t. 52, nr 1, s. 7–17 (doi: 10.26881/pwe.2021.52.01).

Żeromska-Charlińska Joanna, 2001, *Psychopedagogiczne uwarunkowania twórczej aktywności plastycznej dzieci klas I–III — perspektywa teoretyczna*, „Niepełnosprawność. Dyskursy Pedagogiki Specjalnej", nr 44, s. 111–123 (https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/niepelnosprawnosc/article/view/6878 [dostęp: 15.04.2025]).

CHILDREN'S ART AS INSPIRATION IN THE WORKS OF SELECTED 20th-CENTURY AVANT-GARDE ARTISTS

Agnieszka Pawłowska
(Academy of Art in Szczecin)

Abstract

Children's creative works, free of the cultural conditioning that largely constrains the expression with ease of personal visions, are marked by freedom and spontaneity, and therefore a high degree of authenticity. It is this aspect that was repeatedly raised by 20th-century artists seeking the kind of artistic language that would enable their truest and deepest possible exploration and depiction of their own personality, identity, and worldview. Although deliberately striving to break the restrictive canons of art is incapable of erasing the experiences accumulating over the years, or reversing the artist's formative process, such efforts have brought about the creation of unique and highly personal works, even

if they are frequently very demanding for their audience. The author analyzes the works of Paul Klee, Joan Miró and René Magritte, presenting aspects in which their works were inspired by children's art—although stemming from entirely different assumptions.

key words: modern art, avant-garde art, children's creative works, René Magritte, Joan Miró, Paul Klee

słowa kluczowe: sztuka współczesna, sztuka awangardowa, twórczość plastyczna dzieci, René Magritte, Joan Miró, Paul Klee