

MACIEJ RYBICKI

Analogie formalne pomiędzy sztuką nowoczesną a twórczością dziecięcą

Ogromna liczba dzieł sztuki współczesnej, uznanych oficjalnie za wybitne osiągnięcia artystyczne naszych czasów, przypomina prace dzieci. Kompozycje Pollocka, de Kooninga czy innych przedstawicieli malarstwa akcji podobne są, szczególnie w reprodukcjach, do prac dzieci z okresu bazgroł. Obrazy takich malarzy jak Miro, Arp, Klee czy Dubuffet wyglądają często jak prace przedszkolaków. Fakt ten stwarza nieco wstydliwą aurę wokół sztuki nowoczesnej. Na próżno krytycy mówią o wyrafinowaniu formalnym, czy głębi wyrazu tych dzieł. Tzw. "przeciętny odbiorca" mając możliwość wyboru pomiędzy niezdarnymi, jego zdaniem, bazgrołami Miro czy Pollocka a obrazami Matejki czy Kossaka, zazwyczaj wybiera te ostatnie. Często dochodzi do śmiesznych sytuacji, gdy w zapędzie popularyzatorskim, chcąc bronić któregoś z nowoczesnych, uciekamy się do jego prac realistycznych z wczesnego okresu twórczości, by udowodnić, że umiał on rysować. Wówczas najczęściej padają zarzuty o podążanie za modą, koniunkturą, nawiasem mówiąc nie zawsze bezpodstawne.

Tekst ten nie ma na celu obrony sztuki nowoczesnej, gdyż jak sądzę, mimo wszelkich możliwych zarzutów, najlie-

piej broni się ona sama. Jest jedynie próbą wyjaśnienia podobieństwa jakie niewątpliwie zachodzi pomiędzy sztuką nowoczesną a plastyką dziecięcą.

Analogie pomiędzy sztuką nowoczesną a plastyką dziecięcą nie dotyczą całej sztuki nowoczesnej. Sztuka nowoczesna (a za taką przyjmuje się wszystkie kierunki od czasów impresjonizmu), szczególnie zaś sztuka XX-wieczna, jest jak żadna inna sztuka przeszłości jaskrawo wręcz różnorodna. Wśród wielu jej kierunków z łatwością można znaleźć i takie tendencje (niekoniecznie pokrywające się dokładnie z nazwanymi "izmami"), które ze sztuką dziecka nie mają nic wspólnego ani pod względem formy, ani pod względem treści czy ładunku emocjonalnego - np. konstruktywizm, niektóre formy intelektualnego w treści i iluzyjnego w formie surrealizmu, konceptualizm, hiperrealizm. Istotnym jest fakt, że analogie takie mają miejsce i że dotyczą twórczości artystów, których indywidualność nadaje wyraz naszej epoce. Mam na myśli takich twórców, jak Picasso, Kandinsky, Chagall, Miro, Klee, Arp, Dubuffet, Pollock czy de Kooning.

Logicznie rzecz ujmując możliwe są 4 przyczyny podobieństwa sztuki nowoczesnej do plastyki dziecięcej:

1. Dzieci w swojej twórczości korzystają ze wzorów sztuki nowoczesnej.

2. Artyści dorośli korzystają ze wzorów plastyki dziecięcej.

3. Podobieństwo między sztuką nowoczesną a plastyką dziecięcą ma charakter przypadkowy.

4. Podobieństwo nie jest przypadkowe, lecz przyczyna nie spowodowana przez bezpośrednią zależność, a leży "na zewnątrz".

Oczywiście najmniej podejrzane są dzieci. Jakkolwiek nie sądzę, by twórczość dziecięca była całkowicie samorodna i zapewne przechodzi ona przez filtr kultury obrazkowej, która otacza każdego człowieka, jednakże dotyczy to

bardziej samej możliwości plastycznego wyrażania niż przejmowania gotowych rozwiązań. Co więcej - twórczość dziecka jest tym bardziej samorodna im wcześniejszej fazy rozwoju dotyczy, a właśnie te najwcześniejsze fazy wykazują największe podobieństwo do sztuki nowoczesnej. Tak więc tłumaczenie zbieżności formalnych rozwiązań wpływem sztuki nowoczesnej na twórczość dzieci byłoby nonsensowne.

Nieco bardziej prawdopodobna jest sytuacja odwrotna, tj. ewentualna zależność sztuki nowoczesnej od twórczości dziecięcej. Gdyby na to spojrzeć w dużym uproszczeniu można by stwierdzić, a nawet sformułować jako zarzut, że wielu współczesnych artystów korzysta po prostu z doświadczeń plastycznych dzieci, traktując je jako swoistą kopalnię efektów.

Nie wydaje mi się, by sprawa wyglądała aż tak prosto i jednoznacznie. Zapewne wielu artystów korzysta z tej formy inspiracji jakiej dostarcza wyobraźnia dziecięca, na równi zresztą z takimi źródłami inspiracji jak twórczość umysłowo chorych czy ludów pierwotnych. Nie tłumaczy to jednak wszystkich podobieństw, szczególnie tam, gdzie zachodzą jedynie formalne analogie, a nie podobieństwa w zakresie treści czy nastroju. Poza tym takie tłumaczenie nie uwzględnia ani logiki indywidualnego rozwoju danego twórcy ani logiki rozwoju sztuki w ogóle.

Nie sądzę też, by podobieństwo to było przypadkowe. Myślę raczej, że ma ono swe przyczyny formalne, że jego źródło tkwi w logicznej przemianie form.

Opierając się na tych intuicyjnych przesłankach świadomie ograniczę swe rozważania do spraw formalnych. Uważam bowiem, że rozważanie treści czy nastroju dzieła sztuki jako podstawy do analizy porównawczej przynosi odpowiedzi zbyt automatyczne, nie mające walorów powszechności. Jeżeli jakiś artysta stara się w obrazie ewokować świat dzieciństwa i stosuje w tym celu pewne "dziecinne" chwytły, to by-

łoby rzeczą jałową rozważać podobieństwo jego sztuki do sztuki dziecięcej. W tym sensie zajmowanie się treścią jest mało interesujące.

Ograniczenie się do spraw formalnych pozwala też w nieco swobodniejszy sposób spojrzeć na sztukę w chronologicznym przekroju. Porównując sztukę nowoczesną i sztukę dziecka nie sposób pominąć sztuki dawniejszej, która w końcu do sztuki współczesnej doprowadziła. Wydaje się, że przemiany jakie zachodziły w sztuce dawniejszej (mam na myśli przemiany formalne) są szczególnie istotne dla omawianego tematu. Cały okres sztuki nowożytnej od Giotta do impresjonizmu charakteryzuje się ciągłością, wzajemnym wynikaniem, jest więc niejako historią "od wewnątrz". Sprężyną napędową tego wielowiekowego rozwoju był, jak sądzę, przejęty ze starożytności u progu renesansu, a sformułowany jeszcze przez Platona i Arystotelesa motyw pojmowania plastyki jako mimesis, czyli naśladowania natury. Ten motyw odróżnia sztukę nowożytną od sztuki średniowiecza, której mistyczny, abstrakcyjny i dekoracyjny zarazem charakter miał swe źródła w tradycjach bizantyńskich, celtyckich i starogermańskich. Kolejne zdobycze formalne są jak gdyby stopniowym wypełnianiem tej naśladowczej koncepcji sztuki. Związane są one z takimi nazwiskami jak Giotto, Masaccio, Ucello, Alberti, Leonardo, Michał Anioł, Caravaggio, Rembrandt, Vermeer czy Velasquez.

Zdobycze te, by wymienić tylko najbardziej istotne, to:

- opanowanie umiejętności posługiwania się kolorem lokalnym,
- przejście od proporcji umownych do proporcji rzeczywistych,
- opracowanie zasad perspektywy zbieżnej i powietrznej,
- umiejętność posługiwania się modelunkiem światłocieniowym,

- przejście od układów symetrycznych do układów opartych na równowadze,

- przejście od układów zamkniętych do otwartych.

Duże, a nie zawsze dostrzegane, znaczenie ma przejście czy raczej ewolucja, którą - posługując się terminologią służącą do opisu faz rozwoju plastycznego dzieci - mogliśmy określić jako ewolucję od ideo- do fizjoplastyki. Artyści wczesnego renesansu konstruują przedmiot na podstawie wiedzy o nim - obserwacja wspomaga tylko wiedzę. Ich obrazy sprawiają często wrażenie popisu znajomością prawideł perspektywy, zasad oświetlenia, budowy anatomicznej itp. Natomiast mistrzowie baroku, a szczególnie jego nurtu realistycznego, tacy jak Vermeer i Velasquez malują posługując się przede wszystkim obserwacją. Ich obrazy są "optyczne". Widać to w "impresjonistycznym" charakterze pisma malarzkiego u Velasqueza czy w sposobie malowania punktów świetlnych u Vermeera. Przesłanie ich obrazów nie brzmi "taki jest świat", ale "takim widzę świat". W tym sensie są bardziej subiektywne, co nie stoi na przeszkodzie ich większej (w zestawieniu z dziełami renesansu) iluzyjności w naśladowaniu natury. Realistyczny nurt sztuki barokowej jest ukoronowaniem koncepcji plastyki jako mimesis.

Wiek następny w zakresie doskonalenia koncepcji sztuki jako naśladownictwa natury nie wniosły istotnych zdobyczy, bo też - jak się wydaje - możliwości formalne w tym zakresie się wyczerpały. Już w baroku u niektórych twórców, przede wszystkim u Rubensa, widać jakby przesyt tą naśladowczą wobec natury koncepcją sztuki. Stąd właśnie wywodzi się ów charakterystyczny dla baroku nadmiar fantastyki, odejście od rzeczywistości, które współgra z wirtuozerią w zakresie iluzji (np. w malowidłach na sklepieniach kościołów).

Wiek XIX jest dla sztuki wiekiem przełomowym. Wtedy bowiem, z jednej strony - koncepcja sztuki jako mimesis

uległa wzmocnieniu, a nawet skostnieniu, z drugiej natomiast – koncepcja ta uległa gwałtownemu załamaniu. Stulecie to otrzymało w spadku cały aparat formalny pozwalający upodobnić dzieło sztuki do natury. Martwość wielu dzieł akademickich nie wynika więc z braku środków formalnych, a z braku motywacji, z wyczerpania się siły napędowej tej koncepcji. Malowanie obrazów zamieniono w swoistą inżynierię, w eklektyczna żonglerkę. Recepta: "rysunek Rafaela, kolor Tycjana, rozmach Michała Anioła" miała zapewnić dziełu doskonałość, nie była wszakże w stanie obdarzyć go życiem. Niezwykle charakterystyczny jest rysunek znakomitego malarza i karykaturzysty Honore Daumiera zatytułowany "Przesławne jury malarstwa". Przedstawia grupkę koneserów, którzy przy pomocy lunety i cyrkla badają poprawność obrazu.

W drugiej połowie wieku pojawił się impresjonizm, wywołując zrazu gwałtowne i negatywne reakcje. Z pewnego punktu widzenia impresjonizm jest jeszcze jednym oryginalnym rozwinięciem koncepcji plastyki jako mimesis – szczególnie w zakresie koloru. Z pewnością obrazy impresjonistów są bliższe natury niż wielkie kompozycje akademickie. Z pewnością też impresjoniści występowali w imię natury. Jednakże istota tego kierunku zawiera się we wpływie jaki wywarł na dalszy rozwój sztuki. Gdyby ten dalszy rozwój scharakteryzować możliwie najkrócej, można by powiedzieć, że polegał on na stopniowym, choć skądinąd bardzo gwałtownym, odchodzeniu od naśladowczej koncepcji sztuki, na pozbywaniu się aparatu formalnego służącego tej koncepcji w kolejności odwrotnej w stosunku do tej, w jakiej był budowany. Proces ten nie ma charakteru nihilistycznego – sprowadza się do poszukiwania bardziej elementarnej pierwotnej ekspresji formy. Wiele wybitnych dzieł malarzkich i rzeźbiarskich naszego stulecia odznacza się ogromną witalnością, radością życia i wewnętrznym napięciem.

Można by nawet mówić o swoistym mimesis, rozumianym jednakże nie jako naśladownictwo wyglądu, lecz jako utożsamienie się z siałmi natury.

Proces oczyszczania formy z aparatu formalnego służącego iluzji jest w zasadzie procesem zamkniętym - zakończył się około lat 50-ych tzw. malarstwem akcji czy gestu. Późniejsze kierunki: pop-art, konceptualizm, hiperrealizm dotyczą raczej treści a nie formy.

Rozwój sztuki nowoczesnej jest nie tylko procesem pod względem formalnym odwrotnym do rozwoju sztuki nowożytnej. Jest również, i to w sposób uderzająco widoczny, procesem chronologicznie odwrotnym w stosunku do naturalnego rozwoju plastycznego dziecka. Zdaje się to potwierdzać, że niezależnie od całej swoistości i indywidualności osiągnięć artystycznych, rozwojem formy plastycznej, która zawsze jest wypadkową pomiędzy naturą twórcy a naturą otaczającą, kierują pewne prawa niezależnie od kierunku przebiegu tego rozwoju.

Sam impresjonizm, chociaż dzisiaj wygląda tak niewinnie, uczynił w dziele oczyszczania formy bardzo wiele - odrzucił całe to rusztowanie formalne, tak niezbędne do konstruowania obrazów akademickich. Impresjoniści nie negowali wprawdzie istnienia perspektywy czy światłocienia, ale uwzględniali je o tyle tylko o ile ujawniały się we wrażeniu. Czyniąc kolor głównym składnikiem obrazu spowodowali większą jego autonomię. To samo znaczenie miała stosowana przez nich swobodna technika.

Następna faza (postimpresjoniści: van Gogh, Gauguin, a nieco później fowiści: Vlaminck, Matisse) charakteryzuje się rezygnacją z trójwymiarowości obrazu i przede wszystkim traktowaniem koloru w sposób ekspresyjny: symboliczny bądź emocjonalny. Podobne znaczenie ma twórczość ekspresjonistów niemieckich, którzy dodatkowo, obok ekspresji barwy, wprowadzili ekspresję kształtu, wynikającą z jego

deformacji, co szczególnie silnie ujawnia się w ich rysunkach i drzeworytach.

O ile dla impresjonizmu można by jako odpowiednik w rozwoju plastycznym dziecka wskazać ostatnią naturalną fazę tego rozwoju - okres fizjoplastyki, czy mówiąc inaczej - okres naturalistycznej obserwacji charakteryzujący się wzmożonym zainteresowaniem naturą, obserwacją opartą na wrażeniu i intuicji w zakresie wyrażania przestrzenności zjawisk, o tyle fowizm i ekspresjonizm ma swe odpowiedniki w fazach wcześniejszych z przewagą ideoplastyki i równowagą odtwórczej i ekspresyjnej roli procesu twórczego. Wspólne jest tu emocjonalne traktowanie koloru i mające wewnętrzne podłoże twórcze przekształcanie zwane potocznie deformacją.

Niezwykle interesujące jest porównanie następnego, chronologicznie rzecz biorąc, kierunku sztuki nowoczesnej - kubizmu z plastyką dziecięcą. Interesujące dlatego, że podobieństwo nie ujawnia się tutaj od razu, co jest wynikiem intelektualnego nastawienia tego kierunku - obcego psychice dziecka. Analogie pomiędzy kubizmem a plastyką dziecięcą są ukryte głębiej i dotyczą wyłącznie rozwiązań formalnych. Kubizm to przede wszystkim problemy formy w znaczeniu kształtu i przestrzeni. Twórcy tego kierunku - Picasso i Braque świadomie odrzucili model zapisu przestrzeni trójwymiarowej opracowany w renesansie i na to miejsce zaproponowali swój własny model. Często ten nowy sposób definiuje się jako zamianę jednego punktu obserwacji na ich wielość. Jest to do pewnego stopnia słuszne, chociaż mogłoby sugerować obraz malarza kubisty biegnącego wokół martwej natury. Wydaje się raczej, że istotą tego kierunku jest świadome odejście od fizjoplastyki, a więc od przedstawiania przedmiotów na podstawie ich wyglądu, do ideoplastyki, czyli do konstrukcji czy rekonstrukcji przedmiotów na podstawie wiedzy o nich. Prowadzi to do eliminacji

cech nieistotnych, przypadkowych i do sumowania w jednym przedstawieniu wyglądów najbardziej reprezentatywnych, dających informację o prawdziwej budowie przedmiotu.

Takie same rozwiązania znajdziemy w wytworach plastyki dziecięcej charakterystycznych dla tzw. fazy schematycznej. Np. stół bywa przedstawiany jako suma dwóch widoków: z boku (krawędź i nogi) i z góry (blat) co pozwala na zawarcie istotnej informacji o tym sprzęcie, a równocześnie daje swobodę w umieszczeniu przedmiotów na tym stole, przy czym znowu niektóre mogą być ukazane z boku (np. dzbanek), a inne z góry (talerze). Oczywiście, to co jest w obrazach kubistów wynikiem świadomych decyzji, u dziecka ma charakter naturalny i nieświadomy.

Twórczość kubistyczna, jakkolwiek tak nowatorska w swoich rozwiązaniach, miała wszakże za cel interpretację natury. Dalszy rozwój przebiegał w kierunku większej autonomizacji obrazu, bądź przez swobodne posługiwanie się elementami zaczerpniętymi z natury, bądź też - przez świadome odejście od natury.

Pierwszą tendencję reprezentuje twórczość takich malarzy jak Chagall, Miro, Klee, Dubuffet. Podobieństwo obrazów tych malarzy do prac dzieci jest szczególnie uderzające, gdyż obok przyczyn formalnych, ma swe źródło również w charakterze wyobraźni tych twórców. Analogie formalne sprowadzają się tu głównie do całkowicie swobodnego traktowania przestrzeni. Elementy kompozycji są swobodnie rozmieszczone w różnej skali, obok form przedstawiających znajdują się formy abstrakcyjne o charakterze symbolicznym. Również kolor traktowany jest w sposób czytało ekspresyjny, emocjonalny. Takie właśnie cechy formalne są charakterystyczne dla fazy zwanej przedschematyczną, właściwej dla wieku przedszkolnego.

Druga tendencja polegająca na świadomym odejściu od natury, związana jest z rozległym i wielowątkowym nurtem

malarstwa abstrakcyjnego. Choć już pierwsze prace abstrakcyjne (np. pierwsza akwarela abstrakcyjna Kandinskiego z 1910 r.) ujawniają swe oczywiste związki z najwcześniejszą fazą plastyki dziecięcej, czyli z okresem bazgrot, to jednak nie można tych podobieństw odnieść do całej sztuki abstrakcyjnej. Ma to swoją oczywistą przyczynę. Najwcześniejsza faza ekspresji plastycznej jest równocześnie okresem największej nieudolności technicznej. Tymczasem cała tzw. abstrakcja geometryczna siłą działania plastycznego opiera, obok innych czynników, na precyzji wykonania. Toteż niewątpliwa wspólnota polegająca na kreacyjnym charakterze procesu twórczego uwidacznia się w tym wypadku raczej w upodobaniach dzieci do zabaw klockami niż w konwencjonalnych działaniach plastycznych.

Końcową i ostateczną fazą procesu oczyszczania formy była odmiana abstrakcji zwana malarstwem akcji, gestu lub abstrakcyjnym ekspresjonizmem, której czołowymi przedstawicielami byli malarze amerykańscy Pollock i de Kooning. Artyści ci odrzucili sposób tworzenia polegający na oddzieleniu fazy planowania i realizacji. Malarstwo jakie zaproponowali było procesem instynktownym, intuicyjnym, niemal fizjologicznym. Poza tym, co najważniejsze, zwrócili uwagę na sam proces, na czynność malowania, a nie na końcowy rezultat, który stał się jedynie zapisem tego procesu. Takie właśnie cechy - czynności instynktownej, automatycznej posiada twórczość właściwa najwcześniejszej fazie rozwoju - okresowi bazgrot.

Od czasów rozkwitu malarstwa akcji minęło sporo lat, w których sporo się w sztuce wydarzyło. Rozwój sztuki nie sprowadza się bowiem jedynie do przemian formy. Istota i znaczenie procesu oczyszczania formy, jaki dokonał się w sztuce nowoczesnej, polega raczej na poszerzeniu granic wolności sztuki, o czym zdaje się świadczyć różnorodność jej przejawów.

Na koniec jedna uwaga. Podobieństwa, jakie zachodzą między twórczością dziecięcą a niektórymi przejawami sztuki nowoczesnej, wcale nie świadczą o zdziecinnieniu tej ostatniej. Są to bowiem jedynie podobieństwa schematów formalnych. Inny jest natomiast wyraz artystyczny, treść, technika, skala. Artysta dojrzały tym różni się od małego twórcy, że dokonuje wyborów świadomie. Poza tym jakikolwiek rozwój, nawet ten, który prowadzi do uproszczeń, nie dokonuje się automatycznie, bez wysiłku, "Trzeba się wiele napracować by stać się znowu dzieckiem" - powiedział sędziwy Picasso.

BIBLIOGRAFIA

1. Arnheim R., Sztuka i percepcja wzrokowa, Warszawa 1978.
2. Lowenfeld V., Brittain W. L., Twórczość a rozwój umysłowy dziecka, Warszawa 1977.
3. Read H., Sens sztuki, Warszawa 1965.
4. Richardson T., Stangos N., (zebr.) Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej, Warszawa 1980.
5. Szuman S., O sztuce i wychowaniu estetycznym, Warszawa 1975.
6. Tatarkiewicz W., Dzieje sześciu pojęć, Warszawa 1975.
7. Wölfflin H., Podstawowe pojęcia historii sztuki, Wrocław 1962.