

**Agnieszka Materne\***

## **Corrado Ricci – u źródeł badań nad twórczością plastyczną dziecka<sup>1</sup>**

### **Corrado Ricci – at the Sources of Research on Children’s Art**

**Abstract:** The pioneering paper concerns the work of Corrado Ricci, the author of the monograph entitled *L’Arte dei bambini (Children’s Art)*, published in 1887, which has never been fully translated into Polish. Corrado Ricci was a lawyer by education, an art historian and archaeologist by passion. He connected his scientific future with the latter two fields. Archaeological experiences led him to become interested in children’s art – he was one of the first researchers of this art. Although in his research he focused mainly on the formal aspect of children’s art works, the conclusions drawn by the researcher were ahead of the incubating contemporary pedagogical thought in the field of children’s art.

**Keywords:** Children’s art, Corrado Ricci, research on children’s art, children’s creativity, history of children’s art.

\* Agnieszka Materne (ORCID: 0000-0001-5473-5772) – dr, zatrudniona w Katedrze Wczesnej Edukacji Instytutu Pedagogiki Uniwersytetu Szczecińskiego. Współtwórczyni Galerii Szczecina Humanistycznego i Niepublicznej Szkoły Plastycznej Ars Atelier; kontakt: agnieszka.materne@usz.edu.pl.

1 Publikacja dofinansowana ze środków budżetu państwa w ramach projektu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą *Od Korczaka do Kulmowej. Dziecko i „język wczesnej edukacji”* nr projektu DNK/SP547378/2022. Kwota dofinansowania 56.870,00 złotych całkowita wartość projektu 67 070,00 złotych.

## Wstęp

Przełóżając naukową literaturę, nie odnajdujemy nigdzie wskazań na sztukę dziecięcą jako odrębną dyscyplinę naukową. Nie istnieje też samodzielna historia sztuki dziecięcej, która pozwalałaby prześledzić ewolucję plastycznych działań najmłodszych, pod względem poczucia smaku i ekspresji formalnej, analogicznie do ogólnej historii sztuki. Dzieje się tak ze względu na interdyscyplinarny charakter tej sztuki<sup>2</sup>. Sztuka dziecka wpisuje się bowiem w dwie kategorie poznawcze – pedagogiczno-psychologiczną i estetyczną. Mimo iż Corrado Ricci, któremu niniejszy tekst jest poświęcony, w swoich badaniach z końca XIX w. skupił się głównie na aspekcie estetycznym, zauważył jednak, iż ta pierwsza kategoria wydaje się mieć dominujący wpływ i znaczenie. To sprawia, że wytwory najmłodszych są bardzo zbieżne w swej wizualnej formie, niezależnie od miejsca i czasów historycznych. Różnicuje je tylko aspekt symboliczny wynikający z atrybutywnych cech danych kultur oraz czasów ich kształtowania się i formowania.

Z jednej strony mamy zatem obraz dziecka i dzieciństwa z umiejętnościami plastycznymi przypisanymi do odpowiednich faz rozwojowych, z drugiej zaś estetykę samorodnej formy. Spontaniczność i ekspresyjność plastycznej działalności dziecka sprawia bowiem, że każde większe odchylenie od zaproponowanych badawczo norm jest traktowane jako ponadprzeciętna umiejętność (predyspozycja, talent) lub dysfunkcja rozwojowa. Sam aspekt estetyczny, rzadko jednak jest brany pod uwagę przez badaczy w oderwaniu od tego pierwszego. Nauka XX wieku<sup>3</sup> udowodniła już dawno, że głównym czynnikiem różnicującym charakter estetyczny twórczości plastycznej dzieci jest wiek małego artysty. W swoich pracach dzieci przedstawiają świat w sposób charakterystyczny dla poszczególnych, wspomnianych wcześniej, faz rozwoju podyktowanych wiekiem biologicznym. Aspekt formalny nie jest tu traktowany jako wytwór czy-

- 2 Co prawda nurt nowego wychowania i przemiany w sztuce XX w. wpłynęły na zmianę sytuacji i badań nad twórczością plastyczną dziecka, nie wyodrębniły jednak sztuki dziecka jako samodzielnej dyscypliny naukowej. Sztuka dziecka (ekspresja) jest obszarem zainteresowań, łączącym różne dziedziny naukowe.
- 3 S. Popek, *Psychologia twórczości plastycznej*, Kraków 2010, s. 200; tenże, *Analiza psychologiczna twórczości plastycznej dzieci i młodzieży*, Warszawa 1978.

stego myślenia estetycznego, choć pozbawionego jeszcze *technè*, ale jako system znaków komunikujących aktualne stany psychiczne, potrzeby i aspiracje czy jednostkowe emocje dziecka. Ewolucja tychże uznawana jest natomiast jako kroki zmierzające do naturalnego przejścia od dzieciństwa do dorosłości, rozdzielnie od plastycznych predyspozycji.

Na aspekt estetyczny, rzadko oddzielany dziś od kategorii rozwojowych, zwrócił uwagę jako pierwszy już w latach siedemdziesiątych XIX w., dwudziesto-siedmioletni włoski prawnik i historyk sztuki Corrado Ricci<sup>4</sup>. Wyniki jego, głównie formalnej, analizy setek dziecięcych prac zostały przedstawione 2 lutego 1885 r. na konferencji *L'Arte dei bambini* [Sztuka dziecięca] we włoskiej Bolonii. Konferencja została zorganizowana przez jedno z włoskich ugrupowań zrzeszających artystów z epoki *Ricciego*<sup>5</sup>. Rok później ukazała się książka pod takim samym tytułem, wydana nakładem bolońskiego wydawnictwa Zanichelli<sup>6</sup>.

W czasie swojej prelekcji przedstawiającej wyniki analizy zebranego materiału empirycznego, Ricci wskazał na specyficzne procesy postrzeżeniowe wieku dziecięcego, rozpatrując je w kontekście rysunku figuratywnego, malarstwa czy sztuk plastycznych w ogóle. Mówił o swoistej dziecięcej logice przedstawień i poczuciu piękna. Odnosił się do troski dzieci o postać ludzką jako pewnego sposobu inwentaryzacji ludzkiego ciała, niezależnego od faktycznych bodźców sensorycznych. Wspominał także o wpływie wieku dziecka i jego doświadczeń manualnych na estetykę rysowanych motywów.

- 4 Jego nazwisko w grudniu 1913 r. stało się znane za sprawą odnalezienia, skradzionego dwa lata wcześniej, dzieła *Mona Lisa* (*La Gioconda*), słynnego obrazu Leonarda da Vinci. Mimo że o kradzież podejrzewano nawet artystów uznawanych w tamtych czasach za postępowych, np. Picassa, złodziejem okazał się szklarz pracujący w Luwrze.
- 5 Również na terenach polskich, w ówczesnych czasach łatwiej było przebić się artystom, tworząc ugrupowania artystyczne niż w pojedynkę, dlatego nie dziwi, że pracą *Ricciego* zainteresowane były określone grupy artystyczne; W. Lam, *Światła i cienie*, Gdańsk 1984.
- 6 Na okładce widniała data roku niewstępnego czyli 1887 r., gdyż była to wówczas powszechna praktyka, przedłużająca efekt nowości dzieła. Pierwsza recenzja krytyczna publikacji *Ricciego* ukazała się właściwie listopadzie 1886 r. w prestiżowym ówczesnie dzienniku „*Il Resto del Carlino*”; G. Lista, *L'art spontané des enfants*, w: C. Ricci, *L'art des enfants*, Paris 2016, s. 10

Wyartykułowane przez Ricciego myśli okazały się swoistym *novum* w podejściu do rozumienia sztuki w sensie ogólnym, dlatego szybko przekroczyły mury struktur akademickich. We włoskiej prasie codziennej pojawiło się wiele artykułów uprzystępniających odkrycia Ricciego. Odnoszono się do kategoryzacji materiału badawczego ze względu na formę i treść, wyprowadzonej w formie koła hermeneutycznego. Innym aspektem naukowej analizy materiału badawczego, który również został przez prasę wyeksponowany, była teza porównująca aspekt formalny sztuki dziecka do prymitywnej sztuki ludów pierwotnych<sup>7</sup>.

Koncepcje przedstawiające analogię między rozwojem jednostki a ewolucją ludzkości były w czasach Ricciego dominującą myślą naukową, sięgającą czasów filozofii oświecenia. Już wtedy wskazywano na paralelę między starożytnymi ludami a dziką naturą dzieci<sup>8</sup>. Pojawiały się twierdzenia porównujące pierwsze narody do pierworodnych dzieci swoich rodziców – bardziej intuicyjnego niż opartego na wiedzy i doświadczeniu kształtowania się ich przyszłości<sup>9</sup>. Ricci – naukowiec był też zwolennikiem nowych teorii biologicznych, m.in. Johna Daltona i Karola Darwina, którzy odrzucili wcześniej głoszone hipotezy błędnie interpretujące postrzeganie barw przez dzieci i ludy pierwotne.

W kolejnych latach wspomniana książka Ricciego wydana została jeszcze kilkukrotnie w języku włoskim. Przetłumaczona została także na język niemiecki, rosyjski, angielski (amerykański) i francuski. Cieszyła się dużym zainteresowaniem wśród badaczy. Nigdy natomiast nie doczekała się polskiej edycji<sup>10</sup>.

7 Tamże.

8 W. Christensen, *Empire of Ancient Egypt*, New York 2009, s. 95.

9 Zob. traktaty filozoficzne Giambattisty Vico (1668–1744) z lat dwudziestych i trzydziestych XVIII w.

10 Polska była pod zaborami, gdy w Zachodniej Europie ukazywały się pierwsze wydania książki Ricciego w różnych językach. Nawiązanie do jego badań odnajdujemy jednak w publikacji Stefana Szumana z lat dwudziestych XX w.; S. Szumana, *Sztuka dziecka. Psychologia twórczości rysunkowej*, Warszawa 1928. Myśl Ricciego rozwija także Irena Wojnar we wstępie do kolejnego wydania wspomnianej publikacji Szumana w 1990 r.

## Ricci – człowiek oddany sztuce

Corrado Ricci (1858–1934) urodzony i wychowany w Rawennie, syn odnoszącego sukcesy malarza<sup>11</sup> teatralnego Luigiego Ricciego (1823–1896) i Clelii Bartolletti, po ukończeniu gimnazjum klasycznego, uczęszczał na zajęcia do Akademii Sztuk Pięknych w swoim mieście. Jego prace z zakresu malarstwa pejzażowego i zdobnictwa były wysoko cenione przez wykładowców – Ricci dwukrotnie otrzymał nawet za nie nagrody<sup>12</sup>. Następnie podjął studia prawnicze na Uniwersytecie Bolońskim, które w 1882 r. zwieńczone zostały uzyskaniem dyplomu z wyróżnieniem. Równoległe do studiów instytucjonalnych, Ricci zgłębiał wiedzę podyktowaną swoimi szerokimi zainteresowaniami – z zakresu literaturoznawstwa i literatury pięknej (głównie poezji), muzykologii, historii sztuki oraz archeologii. Wiedza ta w przyszłości zaowocowała wieloma publikacjami naukowymi i esejami<sup>13</sup>, a dwie ostatnie dziedziny stały się jego docelową ścieżką zawodową.

Na uczelni jego pracowitość docenił ówczesny profesor literaturoznawstwa Giosuè Carducci, późniejszy noblista w dziedzinie literatury. Wspierał on Ricciego w wydaniu w 1877 r.<sup>14</sup> historyczno-artystycznego przewodnika zatytułowanego *Rawenna i jej okolice*, a w późniejszych latach rekomendował do pracy bibliotekarza<sup>15</sup>, którą Ricchi wykonywał w latach 1882–1886. W 1885 r. w życiorysie Ricciego pojawił się także epizod z pracą dydaktyczną – nauczał historii sztuki w Instytucie Sztuk Pięknych w Bolonii.

- 11 Różne źródła podają, iż ojciec był scenografem, fotografem lub/i malarzem teatralnym.
- 12 Musiało to być dosyć dużym osiągnięciem, gdyż w swoim odręcznie napisanym życiorysie, przechowywanym w zbiorach Muzeum Narodowego w Rawennie, przywoływał dokładne daty ich otrzymania (*Archimagazine*, 2008, dostęp: 12.09.2022). Nagrody te są także świadectwem jego umiejętności praktycznych – artystycznych, związanych z obszarem sztuki.
- 13 G. de Angelis d'Ossat, *Corrado Ricci*, 1958, Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, [www.inasaroma.org](http://www.inasaroma.org), dostęp: 12.09.2022.
- 14 Nie była to pierwsza publikacja Ricchiego, wcześniej wydawał swoje wiersze, które jak sam twierdził, wyrzucił ze swojej bibliografii „nie dlatego, że były absolutnie głupie, ale dlatego, że były romantycznie nijakie lub klasycznie sztywne”; tamże.
- 15 Od XIX w. praca w bibliotece wymagała od kandydatów dobrego wykształcenia, często była także pomostem do działalności naukowej – akademickiej kariery; E. Rudnicka, *Kariera bibliotekarza – mit czy rzeczywistość*, „Forum Bibliotek Medycznych”, 10 (2019) nr 1, s. 17.

Wykształcenie prawnicze, połączone z olbrzymią wiedzą z zakresu historii sztuki oraz wsparcie prof. Adolfo Venturiego sprawiło, że od 1893 r. zaczęła się kariera Ricciego jako zarządcy muzeum. Trwała ona do końca jego życia. Ricci najpierw zarządzał Galerią Królewską w Parmie, a rok później Galerią Estense w Modenie. Dokładnie 20 lat po wydaniu swojego przewodnika był już dyrektorem muzeów, galerii i wykopalisk starożytności. W tym samym roku – 1897 stał się pierwszym nadinspektorem zabytków Rawenny (objął kierownictwo Nadleśnictwa Specjalnego ds. Zabytków Rawenny).

Będąc dyrektorem Galerii Królewskiej w Parmie, opracował nowoczesny model restrukturyzacji włoskich muzeów, obejmujący badania, studia i inwentaryzacje oraz reorganizację wystaw dziedzictwa kulturowego. Wypracowany przez Ricciego model został później zastosowany w innych ważnych włoskich galeriach, co przyczyniło się do ponownego odkrycia i restauracji wielu włoskich dzieł sztuki i zabytków z czasów antycznych.

W 1903 r. powołany został na dyrektora Galerii RR (zespołu galerii – Uffizi, Pitti, Antica i Moderna oraz Muzeum Narodowego Bargello) we Florencji, a od 1906 r. był członkiem licznych stowarzyszeń archeologicznych, w tym prezesem Instytutu Archeologii i Historii Sztuki w Rzymie. W tym samym roku został mianowany dyrektorem generalnym ds. starożytności i sztuk pięknych w Ministerstwie Oświaty. Ciężka praca na tym stanowisku, niepozbawiona krytyki „za nadaktywność”<sup>16</sup>, zaowocowała w 1909 r. uszczelnieniem ustawy (1902) o ochronie zabytków i dzieł sztuki, hamując tym samym nielegalny handel dobrami włoskiej kultury.

W 1919 r. porzucił posadę dyrektora<sup>17</sup>, składając w ministerstwie deklarację przejścia na emeryturę, aby poświęcić się karierze politycznej, oczywiście

- 16 Krytykowany był głównie przez zafascynowanych technologią futurystów, którzy chcieli „sławić agresywny ruch, gorączkową bezsenność, krok gimnastyczny, niebezpieczny skok, policzkowanie i cios pięścią”; G. Lista, *Futuryzm*, s. 30. Ricci, dążący do odbudowy dawnej włoskiej kultury artystycznej, postrzegany był wręcz jako „narodowa plaga”, której należałoby się pozbyć; U. Boccioni, *Dynamisme plastique: peinture et sculpture futuristes*, Lausanne 1975, s. 41; G. Lista, *Futuryzm*.
- 17 Oskarżony został przez komisję śledczą o nadmierne wydatkowanie funduszy na rzecz ochrony dóbr kultury, – w jego obronie natychmiast stanęła grupa naukowców i dziennikarzy; C. Bertoni, *Corrado Ricci*, w: *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. 87, 2016.

związanej z promowaniem dziedzictwa kulturalnego Włoch<sup>18</sup>. W 1920 r. został wybrany radnym miasta Rzym, a w 1923 r. – za rządów Benito Mussoliniego, senatorem włoskiego parlamentu.

Rosnące we Włoszech w pierwszej dekadzie XX w. poparcie dla faszyzmu, jako protest przeciwko następstwom pierwszej wojny światowej<sup>19</sup> ugruntowane założeniem przez Mussoliniego Akcji Rewolucyjnej Fascio, nie ominęło niestety włoskiego olimpu intelektualnego tego okresu. W 1925 r. Corrado Ricci, podobnie jak 249 innych przedstawicieli kultury i nauki, podpisał przygotowany przez filozofa Giovanniego Gentile (ministra oświaty) – *Manifesto degli Intellettuali del Fascismo* [Manifest faszystowskich intelektualistów], który formalnie ustanowił polityczne i ideologiczne podstawy włoskiego faszyzmu. Jak zauważył jednak Vincenzo Lisciani Petrini, „intelektualiści znajdują się pośrodku i muszą wybierać, ponieważ intelektualista zawsze ma to niewdzięczne zadanie wspierania dominującej ideologii”<sup>20</sup>. Dlatego Daniele Manacorda i Renato Tamassia<sup>21</sup> tłumaczyli polityczne zaangażowanie Corrado Ricciego jako człowieka kultury, jego wiarą w to, że wykorzystuje faszyzm wyłącznie do ochrony kulturowego dziedzictwa zubożałych Włoch. Fakt ten potwierdziła deklaracja Ricciego na temat jego apolityczności, wygłoszona w przemówieniu do Senatu 15 maja 1925 roku<sup>22</sup> – w momencie opublikowania manifestu. Ricci po prostu liczył, że dzięki swojej pozycji i wpływowi politycznym uda mu się odsłonić Cesarskie Fora [Fora Imperatorum] w Rzymie, przywracając krajowi dawną, antyczną wielkość. Jak się okazało, to wielkie przedsięwzięcie wkrótce udało mu się zrealizować, a także odkryć i poddać restauracji Targi Trajana [Mercatus Traiani] i Pałac Rycerzy Rodos [Palazetto dei Cavalieri di Rodi]. Dlatego, parafrazując Guglielmo de Angelis d'Ossat – włoskiego inżyniera i historyka architektury,

18 Ricci prosił o mianowanie go honorowym inspektorem Rawenny, aby nie oderwać się całkowicie od prowadzonej do tej pory pracy – czynnej ochrony włoskiego dziedzictwa kulturowego; G. de Angelis d'Ossat, *Corrado Ricci*.

19 H. Olszewski, *Faszyzm*, w: *Encyklopedia PWN (online)*, Warszawa 2014.

20 V. Lisciani Petrini, *Manifesto degli intellettuali fascisti e l'Antimanifesto: spiegazione, principi e confronto*, „Studenti.it”, <https://www.studenti.it/manifesto-intellettuali-fascisti-e-antimanifesto-spiegazione-principi-confronto.html>, dostęp: 15.09.2022.

21 D. Manacorda, R. Tamassia, *Il piccone del regime*, Ann Arbor 1985, s. 22–23.

22 C. Bertoni, *Corrado Ricci*.

„życie Ricciego, całkowicie oddane służbie temu prawdziwemu, wielkiemu i czystemu ideałowi [sztuce] okazało się być przykładem, ale i ostrzeżeniem”<sup>23</sup>.

Oprócz dominującego i bardzo płodnego piśmiennictwa z zakresu historii sztuki i archeologii, Ricci był przede wszystkim wielkim człowiekiem kultury, zapalonym koneserem i mądrym popularyzatorem pięknych ludzkich osiągnięć<sup>24</sup>. Równolegle z pracami na rzecz szerzenia piękna i ochrony dóbr sztuki wizualnej, zajmował się także studiami nad dziełami Dantego, pisał teksty o muzyce, operze i teatrze. W życiu prywatnym Corrado Ricci był mężem Elisy Guastallo – badaczki sztuki stosowanej żydowskiego pochodzenia, którą poślubił w 1900 roku<sup>25</sup>.

### **L'Arte dei bambini**

Publikacja Corrado Ricciego, będąca analizą formalną prac dzieci z różnych obszarów Włoch, była małą, około osiemdziesięciostronicową broszurką, w której oprócz analizy naukowej pojawiły się ryciny przedstawiające omawiane prace dzieci. Książka została podzielona na dwadzieścia rozdziałów, w którym każdy, prócz pierwszych dwóch, odnosił się do rysunkowych prezentacji różnych elementów postrzeżeniowego świata, pojawiających się w pracach dzieci. Pierwsze dwa rozdziały były natomiast wyjaśnieniem przyczyn zainteresowania się Ricciego, jako historyka sztuki, sztuką najmłodszych oraz opisem metod pozyskania prac dzieci do analizy.

Decyzja o przeprowadzeniu tego analitycznego studium sięgała lat 1882–1883, a bodźcem bezpośrednim – jak napisał sam Ricci – był padający deszcz w trakcie jego wizyty w klasztorze kartuzów w Bolonii. Szukając schronienia pod portykiem klasztoru prowadzącym do Łuku Meloncello, odkrył „piękną permanentną wystawę” będącą zbiorem dziecięcych rysunków wykonanych

23 G. de Angelis d'Ossat, *Corrado Ricci*.

24 Oprócz tekstów naukowych był autorem wielu przewodników dla turystów oraz prac popularnonaukowych propagujących włoskie dziedzictwo kulturowe.

25 Archivio storico, *Una deputazione del Senato del Regno alle commemorazioni per i 400 anni della morte di Raffaello*, „Trimestrale dell'Archivio storico del Senato della Repubblica Nuova Serie”, 30 (2020); C. Bertoni, *Corrado Ricci*; V. Mariani, *Corrado Ricci*, w: *Enciclopedia Italiana*, 1936.



na ścianach budowli otulonej łukami: „smutek tego dnia, tego miejsca i mojej duszy, która przeżyła pospolite i wulgarne epigramy tych, którzy pracowali w górnej części muru, pogodziła mnie z naiwną sztuką małych dzieci i podsunęła mi pomysł na te badania”<sup>26</sup>.

Do badań Ricci podszedł z naukową rzetelnością. Zaczął od zbierania konkretnego materiału badawczego do przestudiowania. Kiedy zauważył, że sam nie podoła zebraniu odpowiednio dużej próby, zainteresował swoim pomysłem przyjaciół, potem nauczycieli szkół elementarnych w swoim regionie. Wspólnie z przyjacielem – kustoszem muzeum w Modenie, profesorem historii sztuki Adolfo Venturi podjął dalsze starania o pozyskanie materiału badawczego. Stało się to możliwe dzięki rozmowie z artystą Coriolano Vighi, który dla potrzeb badań umożliwił około dwudziestu dzieciom realizację prac przestrzennych w dwóch fabrykach ceramiki<sup>27</sup>.

Zbieranie materiału badawczego trwało około roku. W tym czasie Ricci zgromadził prawie tysiąc pięćset prac (zarówno rysunków, jak i modeli przestrzennych), które uznał za „absolutnie autentyczne”, czyli faktycznie wykonane przez dzieci (bez pomocy dorosłych). Za ten „absolutny autentyzm”, bez odniesienia do środowiska kulturowego (wychowawczego) badanych dzieci, Ricci był często krytykowany. Jak udowodniły badania psychologiczne i socjologiczne (Piaget, Bourdieu i in.) oraz poszukiwania naukowców zajmujących się sztuką dziecka (m.in.: Georg Kreschensteiner, Stefan Szuman, Viktor Lowenfeld, Władysław Lam, Stefan Kościelecki, Stanisław Popek, Anna Trojanowska, Tadeusz Marciński, Wiesława Limont, Maria Stasiakiewicz, Urszula Szuścik, Hanna Krauze-Sikorska, Bernadeta Didkowska, Marta Uberman) relacje zachodzące w środowisku dziecka miały zawsze bardzo duży wpływ na percepcję świata przez najmłodszych. Ta w późniejszym etapie przekładana była bowiem na ekspresję w formie plastycznej<sup>28</sup>. Krytyce poddany został także brak rozróżnienia, w trakcie

26 C. Ricci, *L'arte dei bambini*, Bologna 1887, s. 4; tenże, *L'art des enfants*, Paris 2016, s. 33.

27 Materiał źródłowy nie jest do końca precyzyjny. Porównując oryginalną wersję książki z francuskim i angielskim tłumaczeniem, można także wywnioskować, iż Ricci pozyskał materiał do badań od dzieci pracujących na co dzień w tych dwóch fabrykach ceramiki, co w ówczesnych czasach było częstą praktyką.

28 Ricci nie dokumentował tego metodologicznie ani nie komentował w trakcie analiz, gdyż wpływ środowiska lokalnego zdawał się traktować bardzo apriorycznie,

zbierania materiału empirycznego, między rysunkiem swobodnym dziecka a rysunkiem tworzonym na konkretny temat – rysunkiem problemowym<sup>29</sup>.

Podejście naukowe, jakie autor prezentował, było mocno analityczne, pozbawione jakichkolwiek hipotez. Swoje wyniki Ricci kategoryzował, kierując się wartościami statystycznymi. Jego dążeniem nie było jednak wykorzystywanie dziecięcych realizacji plastycznych do celów pedagogicznych czy psychologicznych, choć przed wyzbyciem się odniesień do nauk społecznych nie był w stanie, siłą rzeczy, całkowicie się uchronić. Ricci kierował się myśleniem historyka sztuki – dążył głównie do zrozumienia zasad i formalnych cech języka wizualnego, które określał mianem „sztuki dziecka”.

Część analityczną swojej książki Ricci zaczął od konstatacji, że dzieci do około czwartego roku życia nie traktują ołówka czy kredki jako narzędzia rysunkowego<sup>30</sup>. Uświadomiwszy sobie z czasem, że narzędzie to zostawia ślad, dziecko zaczyna wchodzić w etap, nazwany przez Ricciego „etapem pierwotnym w rysunku”, w którym rysuje tylko głowę i nogi przedstawianej postaci<sup>31</sup>. Następnie dodaje ramiona, połączone obojętnie z głową, szyją lub podbrzuszem. Po kilku próbach i błędach dziecku udaje się nadać rozsądny i pełny kształt swojej ludzkiej postaci. Ten uproszczony, ale bardzo logiczny w dziecięcym pojmowaniu świata, sposób przedstawień ludzkiej postaci Ricci dowcipnie skomentował: „Sprawa, która sama w sobie prezentowałaby w mojej wierze aspekt absolutnie praktyczny. Tylko głowa i nogi? To wszystko, czego potrzebujesz, aby zobaczyć,

np. cały jeden rozdział poświęcił pracom, których elementami przewodnim są męskie cylindry na głowach i fajki w ustach, czyli przedmioty związane z duchem epoki, w której żył. Prawdopodobnie, dla jednych dzieci prezentacja tego typu elementów związana była z ich powszechnością w ich życiu, u innych z niedościgłym marzeniem; J. Piaget, *Studia z psychologii rozwoju dziecka*, Warszawa 2006.

- 29 U. Szuścik, *Edukacja plastyczna dziecka w wieku wczesnoszkolnym – założenia i celowość kształcenia*, „Konteksty Pedagogiczne”, 1 (2016) nr 6, s. 57–66, DOI: 10.19265/kp.2016.1.6.103.
- 30 W czasach Ricciego, w których badania nad rozwojem dzieci były jeszcze mało powszechne. Wszystkie konstatacje sugerujące, iż dziecko nie jest podobnie myślącą jak dorosły jego miniaturą, tylko podlega odrębnym fazom rozwoju (które powinny być respektowane) miały charakter pionierski.
- 31 Zapożyczone z języka biologii określenie „głowonóg” jeszcze się tu nie pojawia, etap multisensorycznego obrazowania człowieka jest jedynie opisany jako taki; U. Szuścik, *Bazgrota w twórczości plastycznej dziecka*, Katowice 2019.

zjeść i chodzić! – A jeśli nie ma ramion i tułowia, tym lepiej! Nie musielibyśmy tak dużo pracować, mielibyśmy mniej bólu serca i żadnego bólu brzucha!”<sup>32</sup>.

Próbując określić cechy formalne dziecięcego dzieła, Ricci pisał, że dziecko nie jest świadome ani sztuki jako *technè*, ani sztuki będącej wynikiem obserwacji natury – obserwacji optycznej. Zauważał, że dziecko pracuje tylko w oparciu o swoją pamięć, starając się odtworzyć rzeczy „w ich absolutnej złożoności”<sup>33</sup>, ale rysując je tak, jakby opisywało je językiem werbalnym. Według Ricciego dziecko wyrażało się zatem w sposób pojęciowy, zawsze szanując fizyczną integralność ludzkiego ciała, niezależnie od pozycji lub sytuacji, w której to ciało się znajdowało. Pokazywało zatem szczegółową inwentaryzację ludzkiej fizjonomii, nawet w przypadku elementów postrzeżeniowo niewidocznych.

Ricci zauważał, że to „prawo osobistej integralności”<sup>34</sup>, które dominuje w całej sztuce małych dzieci, może jedynie wykluczyć „koncepcję pojęcia prawdy” – formuły używanej w języku krytyki artystycznej do określenia trafności (zgodności) oddania w dziele sztuki otaczającej człowieka rzeczywistości. Jednak dzieci nie dążą do „prawdziwej rzeczywistości”, ponieważ mają „słabe pojęcie rzeczywistości postrzeżeniowej”<sup>35</sup>. Rysują rzeczywistość zgodnie z posiadaną wiedzą o niej, kierując się swoją logiką, wedle której świat staje się przezroczysty, jeżeli ta integralność tego wymaga. Ricciego zachwycał sposób rysowania przez dzieci ludzkich postaci w miejscach, w których powinny być częściowo niewidoczne np. w łodzi (całe postaci nad łodzią, z torsem nad łodzią a z nogami pod łodzią) czy siedzących na koniu (analogicznie, nogi nad koniem, obie z jednej strony na koniu lub pod koniem). Wskazywał na przezroczyste i z trzema ścianami<sup>36</sup> domy z mieszkańcami, którzy są w środku, twarze z profilu przedstawione z dwójgiem oczu po tej samej stronie<sup>37</sup>.

32 C. Ricci, *L'arte dei bambini*, s. 7–8.

33 Tamże, s. 11.

34 Tamże, s. 13–14.

35 Tamże, s. 18.

36 Jak w perspektywie bizantyjskiej tzw. odwróconej, która od średniowiecza często pojawiła się w sztuce.

37 Niektóre z dzisiejszych animowanych bajek dla dzieci wykorzystują tę rysunkową dziecięcą logikę plastyczną, aby bardziej dotrzeć do dzieci, np. ciesząca się niezwykłą popularnością Świnka Peppa.

Ricci zauważał także, że niektórzy badani, „w rzeczywistości bardzo nieliczni, z powodu niedostatecznego i niedoskonałego pojęcia prawdy, popadają w większy błąd niż ci, którzy całkowicie to pojęcie lekceważą”. Owa konstatacja pozostała bez rozwinięcia, jednak odnosiła się do tego, co udowodniły późniejsze badania psychologiczno-pedagogiczne – istoty wpływu środowiska na umiejętności plastyczne dziecka. Zbyt szybkie, nieadekwatne do wieku, przejście z okresu ejdetycznego w fizyczny sprawia, że dziecko już nie tworzy zgodnie ze swoją dziecięcą naturą, tylko stara się w pracy zawrzeć elementy postrzępionego świata dorosłych, których do końca nie rozumie<sup>38</sup> – stara się przypodobać dorosłym. To w konsekwencji daje właśnie wrażenie „niedoskonałego pojęcia prawdy” i generuje szereg plastycznych błędów, których nie ma, gdy dziecko tworzy prace adekwatne do wieku i własnych możliwości.

Ricci podkreślał również, że dzieci często zachwycają się rzeczami prozaicznymi czy szczegółami otoczenia, które dorosły traktuje dosyć apriorycznie. Dzieci rysują świat, zwracając uwagę na nietypowe detale, często je powiększając – nakrycia na głowach, artefakty codziennego użytku, flagi powiewające na wietrze, kominy uwalniające parę, wazon z kwiatami, wachlarze parasolki czy inne elementy garderoby. W końcu „każde dziecko rysuje to, co go najbardziej interesuje, czego pragnie”<sup>39</sup>.

Ricci udowodniał także, że te niekonsekwencje w przedstawianiu przestrzeni, zauważane w pracach rysunkowych dzieci, wynikają jedynie z nieznamomości konwencji artystycznych i zasad perspektywy linearnej. W trakcie realizacji form rzeźbiarskich – trójwymiarowych te nieprawidłowości znikają, gdyż w rzeczywistym trzecim wymiarze (a nie iluzji na płaskim podobrazu) dziecku było łatwiej odwzorować konkretne formy otoczenia. „Widzieliśmy też, że kiedy dziecko ciągnie człowieka na koniu, kładzie obie nogi jeźdźca po tej samej stronie. Natomiast jeśli chodzi o modelowanie, to dobrze sadza mężczyznę na koniu, bo obracając swoją figurką, widzi całość wyraźnie i nie napotyka w zasadzie żadnej trudności z perspektywą”<sup>40</sup>. Kontynuując swoją myśl, Ricci zauważał

38 W. Lam, *Sztuka dziecka i jej naturalny rozwój*, Warszawa 1960; S. Szuman, *Sztuka dziecka*; S. Szuman, *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Warszawa 1969.

39 C. Ricci, *L'arte dei bambini*, s. 44.

40 Tamże, s. 23.

także, iż większe lub mniejsze dysproporcje czy nieforemności dziecięcych rzeźb w stosunku do rzeczywistości wynikały jedynie z problemów warsztatowych, których przyczynkiem jest fizyczność dziecka – „dłoń dziecka, mało doświadczona w rysowaniu, jest jeszcze mniej [doświadczona] w modelowaniu”<sup>41</sup>.

Uwagi dotyczące czasowej linearności rozwoju organizmu ludzkiego pojawiały się w pracy Ricciego wiele razy. Analizując prace dzieci w kontekście sztuki przedrenesansowej, autor zauważał, że nawet w społeczeństwach najbardziej prymitywnych, dojrzałość biologiczna i życiowa miała wpływ na jakość plastyczną – język wizualnych prezentacji, gdyż „każdy artysta, nawet jeśli żyje w najędzniejszych społeczeństwach i w jednym z najtrudniejszych czasów, potrafi wziąć pod uwagę pewne względy, których pięcio- czy sześćoletnie dzieci nie mogą jeszcze wiedzieć”<sup>42</sup>. Wiek rozumiany w kontekście zmian fizycznych organizmu (dojrzałości biologicznej) łączył się z rozwojem konkretnych sprawności ciała. Dziecko, jeszcze w trakcie biologicznego procesu rozwojowego, nie jest tak sprawne manualnie jak osoba dorosła, która rozrost kośćca ma już za sobą. Poziom biologicznej sprawności pozwala z kolei na jej świadome rozwijanie się pod kątem sprawności manualnych, czysto plastycznych, czyli artystycznego *technè*.

Ricci zauważał jednak, że tylko manualna sprawność też nie może być samodzielnym wyznacznikiem umiejętności w kontekście analizy wizualnej prac plastycznych – „technika czyni niewielki lub żaden postęp bez szczegółowych studiów i adekwatnych analiz [rzeczywistości]”<sup>43</sup>. Umiejętności manipulowania narzędziami nie sprawiają, iż człowiek „potrafi rysować”. To aktywna percepcja rzeczywistości – świadomie trenowana obserwacja kształtów, kolorów<sup>44</sup>,

41 Tamże, s. 22.

42 Tamże, s. 25–26.

43 Tamże, s. 25–26.

44 W czasach Ricciego, ubogie kolorystycznie prace sprzed renesansu, często były postrzegane jako wynik braku odpowiednich pigmentów dostępnych artystom, ale także jako „ślepotą kolorystyczną” przypisywana starożytnym populacjom, dzikim plemionom i właśnie dzieciom. Ricci podważa tę tezę w swoich badaniach nad dziecięcą twórczością, wskazując, że małe dziecko jeszcze nie potrafi nazwać kolorów czy ich niuansów, bo ma ubogie słownictwo, ale z ułożeniem ich na pracy, różnicując odcieniami poradzi sobie bez problemu; tamże, s. 34–40.

odległości za pomocą narzędzia pomiarowego, jakim jest ludzkie oko, dostarcza twórca informacje, jak dany obiekt rzeczywisty wygląda i jak powinien<sup>45</sup> wyglądać na podobrazii, aby iluzja rzeczywistości została zachowana – „bez treningu znajdujemy się w wieku trzydziestu lat mniej więcej w tym samym punkcie co w wieku dziesięciu lat. Rysujemy te same zdeformowane postacie, bez proporcji”<sup>46</sup> – konstatował.

Ten długi wywód dotyczący rozwoju psychiczno-fizycznego człowieka, połączony z analizą paralel sztuki dziecięcej z artystami sprzed epoki renesansu<sup>47</sup>, doprowadził Riccio do stwierdzenia, że język plastyczny dzieci to sztuka spontaniczna, gdyż „małe dzieci nie dbają o nic poza tym, co codziennie pojawia się na widoku”<sup>48</sup>, emocjonalna, ignorująca konwencje obowiązujące w dorosłym świecie sztuki, piękna. Jest to sztuka, która rozwija się zgodnie z własną logiką formalną. Dlatego w końcowej części książki (od rozdziału XIII do XVIII), Ricci zaczął snuć przemyślenia na temat kalokagatii, rozważanej nie tylko z perspektywy twórczości dziecięcej, ale z perspektywy okresu dzieciństwa w ogóle. Ricci zauważał, że u dziecka na etapie pierwotnym poczucie piękna jest czyste, szczere i proste. Dziecko zachwyca się wszystkim i wszędzie. Emocjonalne pobudzenie może wywołać, parafrazując Riccio, zarówno „brzydki” kamień, jak i „piękny” motyl. Prawda i dobro są jednością bez relatywizmu codzienności i względności czasoprzestrzennych. Umiłowanie piękna, instynktownie związane z dobrem, rozwija się w ten sposób aż do wieku dojrzewania, kiedy dziecko zaczyna poznawać realia życia, tracąc tym samym dyspozycyjność i entuzjazm dla dziecięcego poczucia piękna, dobra i prawdy.

Dziecko, kończąc odczuwać świat w sposób naiwny (wychodzące z wieku ejdetycznego), przechodzi w okres tzw. krytyczny – zaczyna patrzeć wokół oczami osoby dorosłej. To w tym wieku (okres fizjoplastyczny) staje się gotowe do przyswajania konwencji artystycznych, czyli sztuki związanej już ściśle

45 Uwzględniając wiedzę teoretyczną z tego zakresu.

46 Tamże, s. 26.

47 Epoki, w której matematyczne zasady tworzenia iluzji przestrzeni na płaskim podobrazii stały się elementem wszechobecnym w całej sztuce europejskiej, wzbudzając zachwyty odbiorców nad boskością artystycznej twórczości.

48 Tamże, s. 48.

z *technè*. Tak samo, w rozważaniach Ricciego, dziecko zaczynało postrzegać świat pozaartystyczny (a raczej odwrotnie, to świat rzeczywisty i jego konwencje zaczynały się materializować w świecie sztuki).

Moment opuszczania domeny „naiwnej sztuki dzieci” na rzecz sztuki świata dorosłych jest jednak bardzo płynny. Jest to także, jak zauważał Władysław Lam, najtrudniejszy okres w życiu artystycznym młodego człowieka, który zarówno biologicznie, ja i psychicznie przeistacza się z dziecka w kobietę lub mężczyznę. W okresie przejściowym, w którym dziecko już krytykuje swoją wcześniejszą twórczość za brak zgodności z naturą, a jednocześnie nie jest jeszcze w stanie przedstawić otaczającej go rzeczywistości w sposób akademicki, najważniejsze staje wsparcie udzielone dziecku<sup>49</sup>. Słowa Lama połączyły się w tym punkcie z myśleniem Ricciego. Ten drugi, co prawda, nie odnosił się do pedagogiki pracy artystycznej końca okresu ejdetycznego<sup>50</sup>, ale krytykując ówczesnych włoskich antropologów, kontestował ideę składnika genetycznego w ludzkiej naturze, wskazującego, iż talent plastyczny można wykryć już na wstępnych etapach dzieciństwa. Według Ricciego to nie był talent tylko rodzaj zdolności naśladowczej, wykształconej w ramach treningu<sup>51</sup>. To z kolei wiązało się z rodzajem „utruty dzieciństwa” spowodowanym obarczaniem zbyt małego dziecka zadaniami dorosłego życia<sup>52</sup> – „dziecko, które w wieku dziesięciu lat ma powagę sędziego i powagę aptekarza w swojej aptece; takie dzieci, albo są chore, albo brakuje im temperamentu i witalności [...] co sprowadza się do tego samego. I wszyscy mogliby skończyć w roli burmistrza pokrytego honorami w swoim rodzinnym mieście, ale i tak zostaliby pokonani w zmaganiach ciała i umysłu”<sup>53</sup>.

49 Władysław Lam, rówieśnik Ricciego, który prowadził mniej więcej w tym samym okresie badania na polskich dzieciach; W. Lam, *Sztuka dziecka i jej naturalny rozwój*.

50 U Ricciego zaczyna się już ok. dziesiątego roku życia.

51 W ujęciu historycznym np. w pracowni artysty, gdzie uczeń, naśladowując pociągnięcia pędzla mistrza, uczył się malować jak mistrz – porzucając swoją indywidualność, stawał się rzemieślnikiem, świetnym kopistą, naśladowcą.

52 W ujęciu psychicznym i fizycznym.

53 C. Ricci, *L'arte dei bambini*, s. 73–74.

Nie poddając wątpliwości wielkich dokonań m.in. Vasariego, Giotta, Masacciego, Perugina czy Lippiego, Ricci kontestował jednak biografów sławnych artystów, którzy mocno beletryzowali epizody mające ujawnić przedwczesność artystycznego geniuszu wskazanych mistrzów. Podkreślał, iż studiując prace dzieci na potrzeby swoich badań, nie zauważył w nich jakichkolwiek prawidłowości wskazujących jakieś ponadprzeciętne umiejętności u dzieci, które objawią w dorosłości wielki talent – „ufny w objawienia przedwczesnej dojrzałości [plastycznej], szukałem artysty, ale tajemniczy sfinks przyszłości nie odpowiedział”<sup>54</sup>, dlatego „wszystkie te historie są albo fałszywe, albo są tylko przypuszczeniami. Bo jeśli jest pewne, że dziesięciu artystów, którzy okazali się wielcy, obiecywało to od młodości, to jest równie pewne, że tysiące innych, nie mniej wielkich, nie obiecywało niczego w młodości. Dodajmy też, że nie da się zliczyć mnóstwa małych geniuszy, którzy w miarę dorastania zmieniają się i staną się częścią najwspanialszego gatunku głupców i próżniaków”<sup>55</sup>.

W zakończeniu książki nie znajdujemy formalnego podsumowania całości. Dwudziesty – ostatni rozdział, Ricci zakończył stwierdzeniem, że z jego badań wynikało, iż dzieci mające dobrą pamięć do plastycznego odzwierciedlenia swoich pomysłów, są to na ogół dzieci, które dobrze się uczą w ogóle. Ricci mówił zatem o pełnym doświadczaniu otaczającego nas świata. U dzieci, które są bardziej aktywne, chętne do zdobywania wiedzy, ciekawe świata – doświadczenia stają się bogatsze. Jak wskazują współczesne koncepcje psychologiczne – zwiększona aktywna percepcja wpływa bowiem na szybszy przyrost wiedzy, a dzięki niej dzieci szybciej zaczynają odróżniać rzeczywistość od przekonań na jej temat<sup>56</sup>.

Należy jednak pamiętać, że Ricci prowadził swoje badania w czasie inkubowania francuskiego impresjonizmu, po doświadczeniach Issaca Newtona

54 Tamże, s. 76.

55 Tamże, s. 77.

56 A. Kołodziejczyk, *Dziecięca koncepcja fikcji, czyli co jest „na niby” w telewizji*, Kraków 2003, s. 110; R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978, S. Kościelecki, *Współczesna koncepcja wychowania plastycznego*, Warszawa 1976; U. Szuścik, *Kształtowanie percepcji wzrokowej jako stymulator twórczości plastycznej dziecka*, Cieszyn 1999, też, *Bazgrota w twórczości plastycznej dziecka*.



z pryzmatem, które stały się przełomowe dla fizycznej teorii barw, czy Michela Chevreula i jego wpływu na rozwój chemicznych teorii widzenia koloru. Ricci w domyśle zadawał zatem pytanie, czy tylko dobra pamięć obserwacyjna sugeruje o doniosłości przyszłych artystycznych dokonań. Do czasów akademizmu istniała tylko jedna „koncepcja pojęcia prawdy” (romantyzująca lub naturalizująca rzeczywistość) w sztuce. Dobra pamięć charakteryzowała dobre rzemiosło. Od końca XIX w. sztuka zaczęła nabierać innych wartości, stając się powoli przestrzenią otwartą na bardziej lub mniej udane eksperymenty. Dlatego ostatnie zdanie książki, wypowiedziane przez historyka sztuki, stało się trafną przepowiednią przyszłości. „Ale może z czasem okaże się, że potężny i oryginalny artysta [wyrośnie] z szeregów tych, którzy słabo radzili sobie w klasie”. Jak się okazuje, Sfinks jednak odpowiedział.

## Zakończenie

Pierwsze przykłady udokumentowanych rysunków dziecięcych związanych z kulturą europejską pochodzą sprzed prawie dwóch tysięcy lat. Zachowane zostały w oryginale dzięki wulkanicznej sile Wezuwiusza, która w 79 r. zniszczyła miasta Herkulanum i Pompeje. Tam, na terenie różnych wykopalisk, widoczne są do dziś liczne rysunki dziecięce wykonane na murach budynków<sup>57</sup>. Po drugiej wojnie światowej na wykopaliskach pod dzisiejszym Wielkim Nowogrodem odkryte zostały rysunki dwunastoletniego Onfima – zrealizowane w formie graficznej narracji (łącznie z tekstem obrazki przedstawiające sceny bitewne, autoportrety i rysunki bliskich) – datowane na 1230 rok<sup>58</sup>. Słynny przykład dziecięcej sztuki dostarczył nam również obraz z okresu renesansu *Portret dziecka z rysunkiem* – namalowany przez werońskiego mistrza Giovanniego Francesco Caroto około 1515 r. Na obrazie tym małe dziecko z figlarnym

57 R. Baldy, D. Fabre, *Des enfants dessinateurs au Moyen Âge*, „Grandhiva”, 9 (2009) s. 152–163; R. Garrucci, *Graffiti de Pompéi: inscriptions et gravures tracées au stylet*, Paris 1856.

58 R. Baldy, D. Fabre, *Des enfants dessinateurs au Moyen Âge*; J. H. Chambers, *Everyone's History: A Reader-Friendly World History of War, Bravery, Slavery, Religion, Autocracy, Democracy, and Science, 1 AD to 2000 AD*, Philadelphia 2008, s. 184.

uśmiechem, mające niewiele ponad dziesięć lat życia, pokazuje swój rysunek przedstawiający stojącą postać. W przechowywanych w Bibliotheque Nationale de France zapiskach Jeana Herouarda, lekarza późniejszego króla Francji Ludwika XIII, odnajdujemy rysunki przyszłego monarchy, kiedy miał zaledwie sześć lat (1706)<sup>59</sup>.

Portretując własne dzieci, w latach siedemdziesiątych XIX w Jan Matejko (*Portret trojga, Portret czworga*) przedstawiał je jako zamożnych i dostojnych ludzi. Na obrazach miały poważne miny, bogate ubrania, dumne sylwetki. Dzieci ujęte w nienaturalnych dla ich wieku pozach, bez radości dziecięcych lat, pokazywane były po prostu jako miniatury dorosłych. Trzydzieści lat później, Stanisław Wyspiański, poświęcił olbrzymi cykl prac portretując, już nie dzieci-miniatury dorosłych, ale całą naturę dzieciństwa – nie tylko naturalną dziecięcą urodę, ale i dziecięcy temperament, słodycz snu, twórczą radość odkrywania nieznanego.

Kubiści z Picassem na czele, poszukując nowych rozwiązań plastycznych, przeciwstawiających się naturalizmowi w sztuce, widzieli w twórczości najmłodszych powiew świeżości i wielką inspirację dla własnych działań wyzbytych konwencji i sztywnych matematycznych reguł przestrzennych. Widzieli także w dzieciach naturalny potencjał twórczy, który niestety w dorosłości przemija, zabijając w sztuce jej naturalność i szczerłość<sup>60</sup>.

Corrado Ricci jako człowiek kultury, wielki erudyta, miłośnik i znawca różnych form sztuki i literatury, był blisko środowisk artystycznych swojej epoki. Jego badania, mimo iż bezpośrednio inspirowane przypadkowym spotkaniem z dziecięcą kalokagatią, pamiętającą czasy antycznej Italii, stały się pośrednio pokłosiem zmian zachodzących w społeczeństwie.

Mimo iż obraz dziecka, jako małego człowieka mającego specyficzne cechy i potrzeby, zaczął kształtować się już w renesansie, jednak dopiero w połowie XIX w. zapoczątkowano systematyczną, naukową refleksję nad dzieckiem i dzie-

59 J. Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601–1628): ... 1610–1628 (classic reprint)*, S.l. 2018.

60 H. Read, *Wychowanie przez sztukę*, Wrocław 1976; S. Szuman, *Sztuka dziecka*; U. Suźciak, *Bazgrota w twórczości plastycznej dziecka*.

ciństwem. Następny wiek miał się właśnie stać „stuleciem dziecka”, prawdziwym początkiem zmian dziecięcej kondycji socjalnej. Darwinowska teoria ewolucji oraz powstała w jej oparciu teoria rekapitulacji Heackela dały impuls do poszukiwań nowych rozwiązań edukacyjnych (Johann Heinrich Pestalozzi, Friedrich Froebel, Maria Montessori, Janusz Korczak, Bronisław Trentowski, Ceestyn Freinet itd.), w których dzieciństwo przestało być marginalizowanym czasem, który należy szybko przeżyć i przetrwać, aby stać się samodzielnym podmiotem wychowania<sup>61</sup>.

Niniejszy artykuł ma charakter pionierski, tak jak pionierska była refleksja Corrado Ricciego, na temat dziecięcej twórczości plastycznej. Ricci, jeden z pierwszych badaczy twórczości dziecięcej w ogóle, otworzył furtkę nie tylko do dalszych heterogenicznych badań, ale także, do różnych przedsięwzięć artystycznych<sup>62</sup> i edukacyjnych<sup>63</sup>, w których dziecko i jego wolna sztuka stały się głównymi bohaterami. Niezależnie zatem, czy współcześni pedagodzy i psychologowie w rysunkach dzieci widzą sposób zrozumienia dziecięcego świata, czy materiał badawczy podlegający interpretacjom w celach terapeutycznych, rysunek dziecięcy jest rodzajem maestrii, która miała znaczący wpływ na rozwój sztuk wizualnych XX w. Twórczość dziecięca była i jest nadal niekonwencjonalnym, wartościowym uniwersum mającym urok „prostej i niewypaczonej natury”, która szczerością swojego głosu przewyższa wypowiedzi osób dorosłych – pisał w latach sześćdziesiątych XX w. Lam. Jako pedagog i artysta głęboko wierzył, że dzieło sztuki jest nie tylko obiektem poznania, ale jest jednym

61 P. Ariès, *Historia dzieciństwa: dziecko i rodzina w czasach ancien régime'u*, tłum. M. Ochab, Warszawa 2010; B. Smolińska-Theiss, *Dzieciństwo*, w: *Encyklopedia pedagogiki XXI wieku*, t. 1, Warszawa 2003.

62 Wystawa w hamburskiej Kunsthalle pt. *Das Kind als Kunstler* (1897), rzymska wystawa pt. *Mostra d'Arte Infantile* (1915).

63 W 1898 r. czeski malarz Franz Čížek, dyrektor wydziału eksperymentów i badań Universität für Angewandte Kunst Wien otwiera Klasę Plastyczną dla Dzieci, w której prowadzeniu wspierany jest przez swoich studentów. Ta szkoła, do której uczęszczają uczniowie w wieku od 5 do 14 lat, nie przewiduje żadnych nakazowych ćwiczeń, ale tworzy sprzyjające środowisko, aby każdy mógł wyrazić siebie zgodnie ze swoimi pomysłami, poznając swoje możliwości; M. V. Gutteridge, *The Classes of Franz Cizek*. „The free library”, dostęp 22.09.2022.

z najważniejszych środków wychowawczych<sup>64</sup>. W tym kontekście to właśnie książka Ricciego *L'Arte dei bambini*, wydana w 1887 r., wprowadziła dziecięce prace plastyczne do dziedziny sztuki. W rzeczywistości Ricci nieświadomie zaproponował nowy model wychowania przez sztukę, który – jak pokazała historia, został zaadaptowany przez większość przyszłych twórców – artystów wizualnych oraz badaczy sztuki dziecka.

**Streszczenie:** Artykuł o pionierskim charakterze dotyczy twórczości Corrada Ricci, autora monografii pt. *L'Arte dei bambini (Sztuka dziecięca)*, wydanej w 1887 r., która w całości nigdy nie została przetłumaczona na język polski. Corrado Ricci z wykształcenia był prawnikiem, z zamiłowania historykiem sztuki i archeologiem. Z tymi dwiema ostatnimi dziedzinami związał swoją przyszłość naukową. Doświadczenia archeologiczne doprowadziły go do zainteresowania się sztuką dziecięcą – był jednym z pierwszych badaczy tejże twórczości. Mimo iż w swoich badaniach skupił się głównie na aspekcie formalnym prac plastycznych dzieci, wyciągane przez badacza wnioski wyprzedzały inkubującą współczesną myśl pedagogiczną w obszarze sztuki najmłodszych.

**Słowa kluczowe:** Sztuka dziecka, Corrado Ricci, badania nad sztuką dziecka, twórczość dziecięca, historia sztuki dziecka.

## Bibliografia

- Angelis d'Ossat G. de, *Corrado Ricci*, 1958, Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, [www.inasaroma.org](http://www.inasaroma.org), dostęp: 12.09.2022.
- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978.
- Archimagazine, <http://www.archimagazine.com>, 2008.
- Archivio storico, *Una deputazione del Senato del Regno alle commemorazioni per i 400 anni della morte di Raffaello*, „Trimestrale dell'Archivio storico del Senato della Repubblica Nuova Serie”, 30 (2020).
- Ariès P., *Historia dzieciństwa: dziecko i rodzina w czasach ancien régime'u*, tłum. M. Ochab, Warszawa 2010.

64 A. Materne, *Dziecko i sztuka w pedagogiczno-artystycznej refleksji Władysława Lama*, w: *Dziecko i sztuka w kontekście wczesnej edukacji*, red. U. Chęcińska, Szczecin 2018, s. 206.

- Baldy R., Fabre D., *Des enfants dessinateurs au Moyen Âge*, „Grandhiva”, 9 (2009) s. 152–163.
- Bertoni C., Corrado Ricci, w: *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. 87, 2016.
- Boccioni U., *Dynamisme plastique: peinture et sculpture futuristes*, Lausanne 1975.
- Chambers J. H., *Everyone's History: A Reader-Friendly World History of War, Bravery, Slavery, Religion, Autocracy, Democracy, and Science, 1 AD to 2000 AD*, Philadelphia 2008.
- Christensen W., *Empire of Ancient Egypt*, New York 2009.
- Didkowska B., *Rysunek dziecka w wieku od 3 do 12 lat a język wizualny nowych mediów*, Toruń 2015.
- Garrucci R., *Graffiti de Pompéi: inscriptions et gravures tracées au stylet*, Paris 1856.
- Gutteridge M. V., *The Classes of Franz Cizek*, “The free library”, <https://www.thefreelibrary.com/The+classes+of+Franz+Cizek.-a08934232>, dostęp 22.09.2022.
- Héroard J., *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601–1628)*, : 1610–1628 (classic reprint), S.l. 2018.
- Kołodziejczyk A., *Dziecięca koncepcja fikcji, czyli co jest „na niby” w telewizji*, Kraków 2003.
- Kościelecki S., *Współczesna koncepcja wychowania plastycznego*, Warszawa 1976.
- Krauze-Sikorska H., *Graficzny świat dziecka*, Poznań 1998.
- Lam W., *Światła i cienie*, Gdańsk 1984.
- Lam W., *Sztuka dziecka i jej naturalny rozwój*, Warszawa 1960.
- Limont W., *Synektyka a zdolności twórcze*, Toruń 1994.
- Lisciani Petrini V., *Manifesto degli intellettuali fascisti e l'Antimanifesto: spiegazione, principi e confronto*, na: „Studenti.it”, <https://www.studenti.it/manifesto-intellettuali-fascisti-e-antimanifesto-spiegazione-principi-confronto.html>, dostęp: 15.09.2022.
- Lista G., *L'art spontané des enfants*, w: C. Ricci, *L'art des enfants*, Paris 2016, s. 5–10.
- Lista G., *Futuryzm*, Warszawa 2002.
- Marciniak T., *Problemy wychowania plastycznego*, Warszawa 1976.
- Mariani V., Corrado Ricci, w: *Enciclopedia Italiana*, 1936.
- Materne A., *Dziecko i sztuka w pedagogiczno-artystycznej refleksji Władysława Lama*, w: *Dziecko i sztuka w kontekście wczesnej edukacji*, red. U. Chęcińska, Szczecin 2018, s. 171–182.
- Olszewski H., *Faszyzm*, w: *Encyklopedia PWN (online)*, Warszawa 2014.
- Piaget J., *Studia z psychologii rozwoju dziecka*, Warszawa 2006.
- Popok S., *Analiza psychologiczna twórczości plastycznej dzieci i młodzieży*, Warszawa 1978.
- Popok S., *Psychologia twórczości plastycznej*, Kraków 2010.
- Read H., *Wychowanie przez sztukę*, Wrocław 1976.
- Ricci C., *L'art des enfants*, Paris 2016.

- Ricci C., *L'arte dei bambini*, Bologna 1887.
- Rudnicka E., *Kariera bibliotekarza – mit czy rzeczywistość*, „Forum Bibliotek Medycznych”, 10 (2019) nr 1, s. 138–151.
- Smolińska-Theiss B., *Dzieciństwo*, w: *Encyklopedia pedagogiki XXI wieku*, t. 1, Warszawa 2003.
- Stasiakiewicz M. P., *Prototypowy obraz świata w rysunkach dziecka*, Toruń–Poznań 2000.
- Szuman S., *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Warszawa 1969.
- Szuman S., *Sztuka dziecka. Psychologia twórczości rysunkowej dziecka*, Warszawa 1927.
- Szuścik U., *Bazgrota w twórczości plastycznej dziecka*, Katowice 2019.
- Szuścik U., *Edukacja plastyczna dziecka w wieku wczesnoszkolnym – założenia i celowość kształcenia*, „Konteksty Pedagogiczne”, 1 (2016) nr 6, s. 57–66, DOI: 10.19265/kp.2016.1.6.103.
- Szuścik U., *Kształtowanie percepcji wzrokowej jako stymulator twórczości plastycznej dziecka*, Cieszyn 1999.
- Trojanowska A., *Rysunek dziecka*, Warszawa 1983.
- Uberman M., *Obrazowanie figuratywne dziecka*, Rzeszów 2021.