

A c t a
Universitatis
Lodziensis

FOLIA PHILOSOPHICA
ETHICA - AESTHETICA - PRACTICA

39
2021



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

A c t a Universitatis Lodzianensis

FOLIA PHILOSOPHICA
ETHICA - AESTHETICA - PRACTICA

39
2021

Filozofia i krytyka artystyczna Urban Images

pod redakcją
Wioletty Kazimierskiej-Jerzyk
Agnieszki Rejniak-Majewskiej

 **WYDAWNICTWO**
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO
Łódź 2021

 **COPE**
Member since 2019
JN14485

Redaktor naczelny

Andrzej M. Kaniowski

Międzynarodowa Rada Naukowa

Jan C. Joerden (European University Viadrina, Frankfurt (Oder)), *Georg Lohmann* (Prof. em. Otto-von-Guericke University, Magdeburg), *Antonio Remesar* (University of Barcelona) *Gunnar Skirbekk* (University of Bergen), *Richard Shusterman* (Florida Atlantic University) *Florian Steger* (Universität Ulm), *Richard Wolin* (City University NY)

Rada Programowa

Marek Gensler (Uniwersytet Łódzki), *Piotr Gutowski* (Katolicki Uniwersytet Lubelski) *Marzenna Jakubczak* (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) *Marek Kozłowski* (Uniwersytet Łódzki), *Roman Kubicki* (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), *Józef Piórczyński* (Prof. em. Uniwersytetu Łódzkiego)

Redakcja naukowa numeru

Wioletta Kazimierska-Jerzyk, Agnieszka Rejniak-Majewska

Sekretarz redakcji

Agnieszka Rejniak-Majewska

Redaktor inicjujący

Katarzyna Smyczek

Skład i łamanie

Krzysztof Kędziora, Wioletta Kazimierska-Jerzyk

Korekta techniczna

Elżbieta Rzymkowska

Projekt okładki

Agencja Komunikacji Marketingowej efectoro.pl

Publikacja recenzowana. Lista recenzentów dostępna jest na stronie internetowej pisma <http://folia-eap.uni.lodz.pl/en/reviewers>

© Copyright by Authors, Łódź 2021

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2021

ISSN 0208-6107

e-ISSN 2353-9631

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.10564.21.0.Z

Ark. druk. 7,0

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 635 55 77

SPIS TREŚCI / TABLE OF CONTENTS

Wioletta Kazimierska-Jerzyk, Agnieszka Rejniak-Majewska, <i>Filozofia i krytyka artystyczna. Urban Images. Wprowadzenie [Introduction]</i>	7
--	---

KRYTYKA ARTYSTYCZNA

Piotr Juszkiewicz, <i>O koncepcjach prymitywizmu, sztuki ludowej i twórczości dziecięcej w pismach Stefana Szumana</i>	11
Łukasz Rozmarynowski, <i>Między rozumem a instynktem twórczym. Leona Chwistka poglądy na krytykę sztuki</i>	23
Paweł Polit, „Narkotyk sztuki”. <i>Przeżycie artystyczne jako impuls krytyki artystycznej Leona Chwistka</i>	45
Monika Murawska, <i>Słowa i obrazy. Próba koncyliacji na przykładzie twórczości Witkacego</i>	65

URBAN IMAGES

Andrea Oldani, <i>Milan and Its Lost River: When Surviving Images Represent Unique Narrations of Invisible Relationships</i>	79
Gustavo Valencia Jiménez, Adriana Hernández Sánchez, Christian Enrique De La Torre Sánchez, <i>El Refugio Cultural Festival, Graffiti and Urban Art in the Historic Centre of Puebla in Mexico</i>	91

FILOZOFIA I KRYTYKA ARTYSTYCZNA URBAN IMAGES



Zainteresowanie problematyką numerów 35. i 36. „Folia Philosophica. Ethica – Aesthetica – Practica”, opublikowanych pod tytułem *Krytyka artystyczna dwudziestolecia międzywojennego. Między estetyką filozoficzną i sztuką nowoczesną* (cz. 1 i 2), okazało się na tyle szerokie, iż podjęliśmy się kontynuacji zagadnień związanych z historią polskiej estetyki i teorii sztuki. Tym razem prezentujemy teksty dotyczące koncepcji estetycznych Stefana Szumana i Leona Chwistka – autorów, dla których kwestie właściwego pojmowania i umiejętnego wspierania sztuki pozostawały istotne, nawet jeśli sytuowały się na marginesie ich głównych prac badawczych i obszarów kompetencji. Myśl estetyczna Szumana rozwijała się w horyzoncie jego refleksji pedagogicznej, choć istotny kontekst stanowiły tu artystyczne przyjaźnie i związki łączące go z awangardowymi twórcami. Jego zainteresowanie sztuką ludową i dziecięcą wpisywało się – jak pokazuje Piotr Juszkiewicz – w charakterystyczny dla świata zachodniego pierwszych dekad XX wieku szeroki nurt rewaloryzacji sztuki nieuczzonej, naiwnej, nieskażonej naturalistyczną konwencją. Na tle ówczesnych form fascynacji „prymitywem” oraz antropologicznej refleksji nad mentalnością „pierwotną”, koncepcje Szumana uderzają otwartością podejścia i swym humanistycznym wymiarem; wolne są od romantycznej egzotyzyacji „innego” i esencjalizujących uproszczeń. Ten rys jego teorii wynikał, zdaniem Juszkiewicza, z powiązania zagadnień twórczości z wymiarem epistemicznym – rozpoznania poznawczych, obok formalno-estetycznych i ekspresyjnych aspektów twórczości artystycznej. Teoria ta nie tylko dostarczała zatem argumentów na rzecz uznania sztuki dziecka i sztuki ludowej na ich własnych zasadach, ale dawała również zachętę do twórczych poszukiwań, czyniąc aktywność artystyczną jednym z elementów nowej pedagogiki.

W przypadku Leona Chwistka mamy do czynienia tyleż z aktywnym twórcą-malarzem, co z uważnym obserwatorem i komentatorem życia artystycznego, wspierającym swoim autorytetem twórców młodszego pokolenia. Metakrytyczną

refleksję Chwistka rekonstruuje Łukasz Rozmarynowski, sytuując ją w szerszym kontekście jego poglądów naukowych jako logika i matematyka, oraz teorii estetycznych. Zarysowuje przyczyny jego zaangażowania na polu krytyki sztuki, związane z poczuciem swoistej kulturowo-społecznej misji i dobitną oceną miernego stanu owej profesji w międzywojennej Polsce. Oryginalnym rysem koncepcji Chwistka, obok niechęci do apriorycznych schematów i obrony zawartego w sztuce elementu „zabawy”, były rozważania dotyczące doświadczenia artystycznego – zgodnie z dystynkcją wprowadzoną przez Romana Ingardena odróżnianego przezeń od doświadczenia estetycznego. Wątek ten podejmuje w swym tekście Rozmarynowski, szerzej zaś rozwija go Paweł Polit. Pokazuje on, że motyw „narkotycznego” działania sztuki, o którym Chwistek pisał wielokrotnie, opowiadając się za niemożliwością pełnego zracjonalizowania sztuki, procesu twórczego i aktu odbioru, nie był pochwałą stanu pasywności i oderwania, lecz odnosił się do zintensyfikowanego postrzegania realności, jakie doceniał on zarówno w sztuce ludowej, jak i w pracach twórców Grupy Krakowskiej i lwowskiego Artesu. Intensywność artystycznego przeżycia nie stała więc, zdaniem Chwistka, w opozycji do społecznego zaangażowania i krytycyzmu, przeciwnie, włączając się w nurt codzienności, mogła być bodźcem działania.

Rozważania nad estetyką filozoficzną i sztuką okresu dwudziestolecia dopełnia komentarz Moniki Murawskiej poświęcony książce Pawła Polita *Pojęcie jedności osobowości w twórczości filozoficznej i malarzkiej S. I. Witkiewicza* (2019), rewidującej rozumienie tytułowego pojęcia „jedności osobowości”.

In this issue, we also start publishing selected texts based on papers for **the 4th International Conference Aesthetic Energy of the City. Urban Images**, organized by the Department of Ethics of the Institute of Philosophy of the University of Lodz in cooperation with the *Polis* Research Center of the University of Barcelona and the *Urban Forms* Foundation from Lodz. The conference was held online on 9–10 April 2020¹ and gathered – as in previous years – representatives of various disciplines: philosophy, aesthetics, art history, architecture, urban planning, sociology and political science, as well as artists and animators of activities in the public space.

The general purpose of the meeting of this interdisciplinary group was to acquire deeper knowledge about the role of urban images. Researchers focused primarily on discussing the mutual relations between the city and its images:

¹ The conference has generally been held on a biennial cycle since 2014, the current edition has been postponed from 2020 to 2021 due to the pandemic. Conference website: www.aecity.uni.lodz.pl.


both accidental, created in isolation from the city's historical, urban and artistic tissue, and those that are by definition created to preserve the city's identity or build it in a new way. The issues of intentional and unintentional landscapes, e.g. ones created by the development of industry and communication, as well as stimulated by memories, in which photography plays a significant role, were also discussed. Much attention was paid to lost city symbols and the responsibility for preserving knowledge about them. Forms of their commemoration and ways of functioning of the memory of the past in various cities in Europe and both Americas were debated. In this context, the protection and conservation of murals turned out to be a surprising and innovative topic. These issues intersected with the problems concerning experiencing the city, especially: visibility/invisibility, covering/displaying what is valuable, and the importance of the genre diversity of urban art – from posters, through street art, sculpture, architecture, to city interventions. The role of commercial determinants of city aesthetics and axiological issues that take into account non-obvious aesthetic qualities, such as non-compliance, dissonance, complementarity and uniqueness were also emphasized.

The papers by Anderi Oldani from the Politecnico di Milano and a team of researchers from Benemérita Universidad Autónoma de Puebla presented in this issue illustrate not only the geographical, but most of all, the thematic span of issues: they show nature and topography that disappear under the pressure of industrialization and how local aesthetic, social and educational needs interfere with the historical and landscape values. Above all, however, the articles emphasize how the extremities of aesthetic, economic and social character influence the radical transformations of contemporary cities. Both texts show phenomena otherwise close to our realities in Łódź. Oldani describes the loss of the river by the city of Milan and the role that photography plays in reconstructing its former structure. He emphasizes that this medium documenting changes in the city's image not only has a nostalgic dimension, but also shows the stages of change step by step, prompting reflection on the future of the city and stimulating the conscious and systematic attempt at bringing the river back to the city. Gustavo Valencia, Adriana Hernández and Christian Enrique De La Torre devoted their attention to the recent history of the city of Puebla and its El Refugio district, the image of which undergoes significant changes as a result of the top-down and bottom-up animation of graffiti art there. The authors explain to what extent these activities are related to the history of the district, its cultural values and what is the transformative meaning they have for the local community.

The issues of the **4th International Conference Aesthetic Energy of the City. Urban Images** conference will be continued in the next issue.

*Wioletta Kazimińska-Jerzyk
Agnieszka Rejniak-Majewska*

Piotr Juszkiewicz

 <https://orcid.org/0000-0003-4137-3412>

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Historii Sztuki
Zakład Historii i Teorii Badań nad Sztuką
juspiotr@amu.edu.pl

O KONCEPCJACH PRYMITYWIZMU, SZTUKI LUDOWEJ I TWÓRCZOŚCI DZIECIĘCEJ W PISMACH STEFANA SZUMANA

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest koncepcjom estetycznym polskiego filozofa i teoretyka pedagogiki, Stefana Szumana (1898–1972). Jego zainteresowanie twórczością dziecka i sztuką ludową wpisuje się w szeroki w kulturze europejskiej początków XX w. zwrot ku „prymitywowi”, będący pochodną tyleż krytycznej oceny procesów modernizacyjnych i regeneracyjnych tęsknot, co ówczesnych badań antropologicznych nad strukturą społeczeństw pierwotnych i ich twórczością. Podobnie jak Franz Boas, który w swej teorii sztuki prymitywnej odrzucił model ewolucjonistyczny i utożsamienie „prymitywu” z niższym stadium rozwoju, Szuman podkreślał swoistość twórczości dziecięcej i sztuki ludowej. Nawiązując do etnologa neowolucjonisty Maxa Richarda Verworna (pojęcie „ideoplastyki”) i do psychologicznych hipotez Jeana Piageta, w sztuce dziecka widział związek z organicznym rozwojem zdolności poznawczych i potrzebą ich uzewnętrzniania. Propozycja przez Szumana koncepcja wychowania przez sztukę, zakładająca nie tyle gotowy program kształcenia, co wspomaganie indywidualnego rozwoju uczniów, stała się częścią silnego w polskiej tradycji nurtu pedagogiki personalistycznej, reprezentowanej m.in. przez Henryka Rowida, Janusza Korczaka czy Antoniego Kenara.

Słowa kluczowe:

sztuka prymitywna, sztuka dziecka, sztuka ludowa, Stefan Szuman, pedagogika personalistyczna

*Sztuka głębsza [...] zrzuciła więzy skrajnego naturalizmu
i wróciła do prymitywności (Szuman, 2008, s. 110)*

„Prymitywizm” to jedno z kluczowych pojęć modernistycznego słownika, a także wielokrotnie podejmowany przez badaczy sztuki nowoczesnej temat. Nie będę w tym miejscu wszakże dokładnie charakteryzował literatury przedmiotu ze względu na jej obszerność (Flam, Deutch, 2003) i z uwagi na fakt, że chcę podjąć w tym miejscu jedynie niewielki, acz ważny dla historii polskiego modernizmu, fragment „prymitywistycznego” dyskursu, związany z realiami historycznymi i osobą Stefana Szumana – postaci dobrze znanej



historykom pedagogiki i psychologii, ale mniej zauważanej przez badaczy dziejów polskiej kultury artystycznej. Jednakże przed szczegółowym omówieniem myśli Szumana związanej z pojęciem prymitywizmu chcę zasygnalizować trzy bardziej generalne kwestie¹.

Pierwsza z nich to deklaracja, że podobnie jak Patricia Leighton i Mark Antliff (2003) traktuję termin „prymitywizm” jako konstrukcję dyskursywną. W nowoczesnej kulturze Zachodu oznaczała ona formułę twórczości niezachodniej i/lub nieuczzonej, powstającej w społecznościach tradycyjnych, funkcjonujących na bliższych i dalszych obrzeżach europejskiej cywilizacji i traktowanej jako: sztuka bez- czy pozaczasowa (bo wyabstrahowana z rozwoju), anonimowa (bo oderwana od konkretnej osoby), nastawiona na samoodtworzenie (bo niezdolna do inspirowania się obcymi wpływami). Tak rozumiana „sztuka prymitywna” umykała więc przed etnologicznym konkretem, była raczej wyobrażeniem twórczości wyrosłej z nieposkromionego instynktu, fascynującej swoją surowością i spontanicznością, a przy tym orzeźwiającej swoją formalną niezwykłością. Tak pojmowany „prymitywizm” synonimizował przede wszystkim sztukę odległych geograficznie społeczeństw plemiennych, ale obejmował także niekiedy przejawy rodzimego europejskiego folkloru, sztukę amatorów czy dzieci.

Kwestia druga, to moje przekonanie, że rola prymitywizmu w obrębie modernizmu objawia się pełniej, jeśli ten ostatni jest postrzegany jako szeroki front regeneracyjnych programów i działań podejmowanych od końca XIX wieku w przekonaniu o głębokim kryzysie europejskiej cywilizacji, spowodowanym pośpiesznym tempem wszechstronnej modernizacji, która przyniosła, jak mniemano, wiele negatywnych skutków politycznych, ekonomicznych, społecznych i duchowych (Griffin, 2007; Juskiewicz, 2013; Juskiewicz, 2014; Juskiewicz 2016; Juskiewicz, 2017a; Juskiewicz, 2017b). W tej perspektywie prymitywizm był więc pojmowany jako jedno ze źródeł regeneracyjnej energii, która, jak miano nadzieję, pozwoli na „odrodzenie zniszczonych przez rozwój cywilizacyjny żywotnych korzeni sztuki europejskiej” (Antliff, Leighton, 2003, s. 58–60).

Kwestia trzecia związana jest ze wskazaniem jednego z najbardziej istotnych kontekstów dyskusji o sztuce prymitywnej, a mianowicie, nakładających się na siebie procesów krzepnięcia etnologii jako nauki i jednoczesnego, jak to ujął Adam Kuper, „wymyślenia” społeczeństwa pierwotnego. Jego obraz wyłaniał się najpierw z refleksji prawniczej na temat struktury wspólnot ludzkich nieznanających prawa własności, przechodzących stopniowo od wspólnoty krwi do wspólnoty terytorialnej, z badań językoznawczych uważanych za narzędzie zdolne ujawnić dawny system lineażu oraz z badań terenowych plemion Busz-

¹ Część obserwacji na temat poglądów Szumana oraz niektóre partie niniejszego tekstu wchodzi w skład opublikowanych już przeze mnie wcześniej artykułów (2018a; 2018b).

menów czy Aborygenów uważanych za „skamieliny społeczne”, a więc dających wgląd w najdawniejsze dzieje ludzkości. Ów obraz, niezależnie od szczegółowych polemik wokół publikacji Edwarda Burnetta Tylora, Henry’ego Sumnera Maine’a, Johanna Jakoba Bachofena, Johna Fergusona McLennana, Lewisa Henry’ego Morgana, był równocześnie swoistą krytyczną diagnozą społeczeństwa europejskiego z przełomu wieku XIX i XX, a zarazem równie swoistym projektem społeczeństwa alternatywnego – które miało być pozbawione dominacji monogamicznej struktury rodzinnej, seksualnie promiskuitywne i które odrzucałoby ideę własności prywatnej.

Polski dyskurs, w ramach którego identyfikowano kulturowy i cywilizacyjny kryzys Europy oraz formułowano modernistyczne z ducha programy regeneracyjne, nie odbiegał w zasadniczych rysach od dyskursu europejskiego (Jedlicki, 2000, s. 81). Ludwik Gumpłowicz, Napoleon Cybulski, Zygmunt Wasilewski, Feliks Koneczny, Jan Karol Korwin Kochanowski, Florian Znaniecki, Marian Zdziechowski, Zygmunt Łempicki formułowali, znane i dyskutowane nie tylko w Polsce, diagnozy kryzysu cywilizacyjnego (Skoczyński, 2015).

Także w obszarze antropologii polscy badacze i myśliciele podejmowali problematykę wizji społeczeństwa pierwotnego. Dla przykładu Ludwik Krzywicki entuzjastycznie podchodził do konstatacji Morgana dotyczących domniemanej ewolucji społeczeństwa ludzkiego od stanu dzikości przez stan barbarzyństwa do stanu cywilizowanego (Hryniewicz, 2012). Krzywicki nadzorował też przekład książki Morgana na język polski (1877), którego dokonała Aleksandra Bąkowska – ziemianka i aktywistka społeczna. Ta sama tłumaczka przełożyła nota bene (1888) również *Antropologię* Tylora. Krzywicki dostrzegał oczywiście polityczny wymiar tez Morgana, który rodzinę nuklearną umieszczał na stosunkowo późnym etapie rozwoju ludzkości, jej powstanie i funkcjonowanie wiążąc z kwestią własności prywatnej i jej mnożenia w związku z procedurą dziedziczenia. Wyrazem tego dostrzegania było spolszczenie przez Krzywickiego wyciąganych z tez Morgana politycznych i ideologicznych wniosków Fryderyka Engelsa, zawartych w jego książce o pochodzeniu rodziny (Engels, 1884), a także projekty przyszłej organizacji społecznej, w których społeczeństwo pierwotne stawało się antytezą społeczeństwa współczesnego, w którym z kolei, jego zdaniem zanikła tak charakterystyczna dla ludzi pierwotnych solidarność. Podobny motyw pojawiał się w pismach Edwarda Abramowskiego, który w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku w książce *Spoleczeństwo rodowe* (1890) pisał:

Solidarność rodowa i plemienna była prawem i obowiązkiem; dobroć, pomaganie drugim, uważało się za najwyższą cnotę [...] Z powstaniem handlu, pieniędzy i własności prywatnej, społeczeństwo rodowe zaczęło upadać: wolność, równość i braterstwo ludzi zanikały powoli (cyt. za Gomółą, 2014, s. 109).

Stefan Szuman (1889–1972), syn znanego toruńskiego chirurga, studiował zrazu medycynę, a bezpośrednio po obronie doktoratu w Monachium w 1914 roku został wcielony do wojska jako lekarz wojskowy. Z niemieckim wojskiem związany był do 1919 roku, lecz gdy po ciężkim zranieniu pod Cambrai i pracy w Hanowerze, skierowany został do pracy w toruńskiej klinice swego ojca, zamienionej w szpital wojskowy; uciekł do Wielkopolski, by potem wstąpić do wojska polskiego, a następnie wziąć udział w wojnie polsko-bolszewickiej. Studiował po odejściu z wojska w Poznaniu filozofię i estetykę na Uniwersytecie Poznańskim i jednocześnie sztukę w poznańskiej Szkole Sztuk Zdobniczych, kończąc ten etap swojej edukacji kolejną pracą doktorską, tym razem z zakresu psychologii, wydanej później jako: *Sztuka dziecka. Psychologia twórczości rysunkowej dziecka*, która ukazała się drukiem w 1927 roku. Natomiast od 1928 roku Szuman związany był ze środowiskiem krakowskim jako profesor UJ, a po wojnie rektor Państwowej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie, głównie animując badania nad psychologią dziecka oraz zagadnieniami pedagogiki z problemami wychowania poprzez sztukę na czele. Dodajmy, że Szuman szczęśliwym przypadkiem uniknął tragicznych dla profesury krakowskiej skutków niemieckiej Sonderaktion Krakau, a później brał udział w tajnym nauczaniu. Był także członkiem partyzanckiego oddziału, grywał w podziemnym teatrze, kontynuował swoją przedwojenną działalność kulturalną (podtrzymując np. tradycję tzw. Szumaniad, znanych w środowisku krakowskim), a także stając się ważną postacią dla młodych krakowskich plastyków z Kantorem na czele, którym z kolei udzielała swego mieszkania na teatralne występy córka przyjaciela Szumana, Ewa Siedlecka (Tytko, 2014). Dodajmy, że do intelektualnych przyjaciół Szumana należeli zarówno Chwistek, jak Witkacy (Szuman, 1929b; Szuman 1943; Szuman, 1945; Szuman, 1948) oraz Roman Ingarden, którego Szuman wspomagał w jego lwowskiej niedoli. Wymieńmy jeszcze jeden aspekt zainteresowań Szumana jakim była sztuka ludowa, czego wyrazem była między innymi jego książka z 1929 roku poświęcona dawnym kilimom w Polsce i na Ukrainie, którą Szuman dedykował swoje szwagierce – Eleonorze Plutyńskiej, uczennicy między innymi Olgi Boznańskiej, Karola Tichego, Józefa Czajkowskiego i Wojciecha Jastrzębowskiego, członkini Ładu i założycielce słynnego ośrodka tkackiego w Janowie k. Sokółki – osobie, która wywarła wielki wpływ na kształt ludowej sztuki tkaniny w Polsce przed i powojennej.

Odpowiadając na pytanie, dlaczego dziecko rysuje inaczej niż dorosły i jakie są psychologiczne powody tego, że rysuje ono świat w swój specyficzny, dziecięcy sposób, Stefan Szuman wskazywał na różnice pomiędzy psychiką dziecięcą a psychiką człowieka dorosłego. Dziecko, zdaniem Szumana, nie naśladuje rzeczywistości, ale rysuje to, co o jej poszczególnych fragmentach wie. Nie idzie tu jednak o kwestie symbolizowania, ale o odzwierciedlenie w dziecięcej plastyce procesu poznawczego właściwego kolejnym fazom rozwojowym dziecka, a dokładniej rzecz biorąc, odzwierciedlenie charakteru

schematu poznawczego jaki dziecko jest w stanie wypracować i jakim jest się w stanie posługiwać. Tak formułując podstawy charakterystyki dziecięcej twórczości, Szuman dokonał dość szczególnej kontaminacji: psychologicznych hipotez Jeana Piageta i też Maxa Richarda Verworna, fizjologa, który zajmował się także „mechaniką” ludzkiej kreatywności, a także jej szczególną formą, czyli sztuką². Innymi słowy wypracowane przez Verworna pojęcia: „ideoplastyka” i „fizjoplastyka” połączył Szuman z Piagetowskim pojęciem schematu poznawczego. Powiedzmy krótko na temat tego ostatniego, że jest on wynikiem opowiedzenia się Piageta przeciw naturalizmowi (np. Freud) i behawioryzmowi (np. Pawłow) w dyskusjach na temat psychologii rozwojowej i systemów pedagogicznych. Podążył natomiast za Deweyowskim progresizmem, w ramach którego rozwój zdolności poznawczych dziecka jest kwestią aktywnej wymiany pomiędzy środowiskiem a dzieckiem. Nie tyle jest ono tutaj traktowane jako roślina, której zakodowane wewnątrz właściwości rozwijają dzięki mniej lub bardziej sprzyjającemu środowisku, ani jak maszyna, którą można zaprogramować do pożądaných działań, ale jako odkrywca, badacz, eksperymentator, który eksplorując rzeczywistość tworzy samoregulującą się konstrukcję wiedzy. Nauczyciel zatem nie powinien być, jak ujmuje to Barry J. Wadsworth (1998, s. 12–15) ani troskliwym rolnikiem, ani wymagającym nadzorcą, ale stymulatorem swobodnego rozwoju. Schematy Piageta to zatem struktury umysłowe (właściwe wszystkim ludziom), dzięki którym jednostki przystosowują się intelektualnie do otoczenia i organizują je. Są one rodzajem fiszek w mniej (dziecko) lub bardziej (dorosły) bogatym i elastycznym katalogu, pozwalającym na organizowanie wydarzeń psychologicznych na podstawie ich ogólnych cech. Zasadniczy rozwój rysunku dziecięcego związany był w tym kontekście, zdaniem Szumana, z przejściem od okresu formowania się schematów (tzw. okres bazgrania), przez okres posługiwania się schematem (ideoplastyka) do okresu poschematycznego (fizjoplastyka), w którym zrazu schemat zostaje opanowany do perfekcji, a potem porzucany na rzecz upodobniania wizerunków do naturalnych wyglądów. Wspomniany Verworn te dwa powyższe terminy odnosił do etapów ewolucji prymitywnego społeczeństwa, z których to tworzące sztukę ideoplastyczną pozostawało, ze względu na charakter środowiska, na niższym etapie społecznego i ekonomicznego rozwoju, niż to, którego członkowie zdolni już byli do fizjoplastycznego kształtowania. Brak tu miejsca na dalsze rozwijanie tej kwestii, ale zasygnalizujmy tylko, że bezpośrednio otoczenie etnologiczne książki Szumana o sztuce dziecięcej tworzyła w znacznym stopniu polemika z ewolucjonizmem podejmowana zarówno przez Bronisława Malinowskiego, jak Franza Boasa, którego książka *Primitive Art* ukazała się

² Chodzi o dwie publikacje Verworna, do których prawdopodobnie odwoływał się Szuman: Verworn, 2007; Verworn, 2008.

w Nowym Jorku w 1927 roku, aktualizując w odniesieniu do sztuki tezy tego badacza sformułowane w jego *Mind of the Primitive Man* z roku 1911. Boas ostro występując przeciwko ewolucyjnym schematom umieszczającym człowieka pierwotnego w „dziecięcym” okresie rozwoju ludzkości, krytykował także Verworna za zbyt mechanistyczne łączenie umysłowości, a co za tym idzie i sztuki człowieka prymitywnego z kwestiami warunków bytowania i złożoności społecznej struktury; sam zaś adaptował, choć bez dosłownego przywołania, koncepcję Rieglowskiej woli twórczej, której różne stany tłumaczyć miałyby zróżnicowanie sztuki prymitywnej.

Przede wszystkim Boas dokonywał pozytywnej waloryzacji umysłu pierwotnego i sztuki prymitywnej, stawiając tamę ewolucjonistycznej narracji, sytuującej europejską kulturę w punkcie dojścia jednonurtowego, niezmiernie długotrwałego procesu. Bowiem, jak pisał:

[...] mentalne procesy człowieka są wszędzie takie same, niezależnie od rasy i kultury i niezależnie od pozornej absurdalności zwyczajów i tego w co wierzy (Boas, 1951, s. 1). [I dodawał:] nie ma czegoś takiego jak „prymitywny umysł”, „magiczny”, czy „prelogiczny” sposób myślenia, ale każda jednostka w „prymitywnym” społeczeństwie jest mężczyzną, kobietą, czy dzieckiem tego samego rodzaju i tego samego sposobu myślenia, odczuwania i działania jak mężczyzna, kobieta, czy dziecko w naszym własnym społeczeństwie (s. 2).

Różnica polega, kontynuował, na zakresie naszej wiedzy na temat zewnętrznego świata gromadzonej przez pokolenia, ale odrzucanej w obliczu silnego emocjonalnego impulsu. Każda kultura wobec tego powinna być rozumiana jako historyczny wzrost (rozwój) [*growth*] w odniesieniu do konkretnych warunków określonych przez społeczne i geograficzne środowisko. Było to więc raczej podejście geograficzne niż historyczne, skierowane przeciw uniwersalnej linearnej historii, a ku zasadzie dyfuzjonizmu – tzn. procesu promieniowania przez centrum kultury na obszary wokół je otaczające. Odnajdowane różnice nie mogły być zatem powodem do układania znalezisk, dziejów kultury w chronologiczne warstwy.

W odniesieniu do sztuki Boas także unikał ewolucyjnej perspektywy i łatwego wartościowania. Wspomniane odniesienia do Riegla oznaczają przeciwstawienie sposobu analizy i relatywizmu ze *Stilfragen* Riegla takim autorom jak Fechner, Wundt, Verworn, Thurnwald, którzy sztukę i sztukę prymitywną definiowali jako przede wszystkim ekspresję emocjonalnych stanów lub idei, zapominając o wadze zagadnień formy i motywacji jej kształtowania i przekształcania. Idąc za Rieglem Boas przekonywał, byśmy spoglądając na kulturową działalność człowieka prymitywnego po pierwsze widzieli ją w kategoriach uniwersalnych i nazywali sztuką efekt celowego dążenia do satysfakcjonującej formy, co nie jest tożsame z rozwiązywaniem praktycznych czy technicznych zagadnień. Po drugie, byśmy myśleli w kategoriach relatywnych i zarazem historycznych

(*site-specific*). Kiedy artyście prymitywnemu daje się ołówek i kartkę, jest on konfrontowany z zadaniem, do którego rozwiązania nie ma kompetencji. To nie są jego narzędzia, nie może być mowy o perfekcji, a więc i o sztuce.

O tak rozumianej „prymitywności” decyduje zatem zasadniczy kontrast pomiędzy reprezentacją dla reprezentacji i reprezentacją jako dziełem sztuki. Przedmioty są reprezentowane ze swoimi dystynktywnymi cechami najczęściej jako rodzaj informacji, przekazywanej efektywnie, gdy odbiorcza uwaga kierowana jest na cechy pozwalające rozpoznać obiekt i na jego cechy stałe, co zresztą, jak dodawał Boas, charakterystyczne jest dla sztuki współczesnej (Boas, 1951, s. 74). Tylko w tym sensie jego zdaniem aktywność dziecka jest porównywalna do działalności artysty prymitywnego, że w obu przypadkach chodzi o zadanie zrobienia czegoś, czego się nie umie.

Szumanowi natomiast kontaminacja inspiracji Deweyowskich i Darwinowskich posłużyła do określenia specyfiki sztuki ludowej i prymitywnej. Ta pierwsza jego zdaniem pozostaje na ogół w okresie schematyzmu i typu, wzbogacając co prawda ten schematyzm w bardzo bogate i przez pokolenia zachowywane i rozwijane wartości dekoracyjne i ornamentacyjne (Szuman, 1927, s. 77). Ta druga natomiast znajduje się na szczeblu rozwoju typowości.

Dziecko i człowiek prymitywny – pisał – cenią w rysunku środek ekspresji i upiększania życia. Odtwarzanie natury w sposób ściśle naturalistyczny jest dla nich za trudne, bo metody prowadzące do takiego rysowania są zbyt rozumowe, oderwane. Metody te leżą zbyt daleko, aby umysł pierwotny sam po nie sięgał. [...] prymitywność sztuki kończy się z tym momentem, w którym dziecko czy człowiek dorosły, zaczyna myśleć o naturalizmie leżącym poza obrębem typu (Szuman, 1927, s. 93).

Przy tym wszystkim pojawia się jednak, choć później, w pismach Szumana motyw Rieglowski – uniwersalna dla sztuki zasada dążenia do satysfakcji formalnej.

[...] w twórczości uczonych pomysłowość jest głównie **umysłowa** i nakierowana na ugruntowanie nowej **wiedzy** o rzeczywistości oraz wyzyskiwanie jej w **praktyce**, to **twórczość artystów** polega na pomysłowości zupełnie innego rodzaju, takiej, która poprzez pomysł, koncepcję i wizję dzieła, powstającą w wyobraźni artysty (z równoczesnym silnym zaangażowaniem jego **emocjonalności**), nastawiona jest na to i dąży ku temu, aby stworzyć dzieło sztuki optymalnie zaspokajające potrzebę stworzenia artystycznego utworu, w którym by twórcza koncepcja znalazła swoje pełne **artystyczne** oraz doskonałe **estetyczne** rozwinięcie i urzeczywistnienie [pokręślenia S. Szuman] (2008, s. 66).

Spokrewnia to, zdaniem Szumana sztukę prymitywną i sztukę ludową:

Analogicznie do sztuki pierwotnej rozwijała się przez wiele wieków, aż do niedawna, także **sztuka ludowa**. Ma ona w sztuce pierwotnej swoje źródło i swój prawnó. Także i ona służyła bądź upiększaniu życia przez piękne kształtowanie

i ozdabianie przedmiotów codziennego użytku (np. domostw, sprzętów, naczyń, tkanin, ubioru, broni), bądź zabawie i wyżywaniu się w tańcu lub muzycznemu wypowiedaniu się śpiewem, albo grą na instrumentach. Sztuka ludowa – podobnie jak w kulturach pierwotnych – odgrywała również poważną rolę w sakralnych oraz religijnych wierzeniach i praktykach ludu (rzeźbienie świątków, malowanie obrazów o religijnej tematyce). Obrzędowe funkcje spełniały także tańce, śpiewy oraz rytualne teksty, których pierwotne znaczenie ulegało z dawną zapomnieniu, ale jeszcze długo towarzyszyło ludowym obrzędom na wespół jeszcze pogańskim, a na wespół już związanym z chrześcijańskimi wierzeniami (Szuman, 2008, s. 75).

W sposób charakterystyczny dla naukowca przejętego modernistycznymi imperatywami Szuman te naukowe rozważania uzupełnił komentarzem odnoszącym się do współczesności i podszytym regeneracyjnym myśleniem.

Zmysł dla niej [sztuki prymitywnej – przyp. P. J.] zrodził się w naszych czasach. [...] sami artyści zaczęli zbierać wyroby sztuki wschodniej, prymitywnej i ludowej. Sztuka dekoracyjna zaczyna się odradzać dzięki tym wpływom. Sztuka głębsza [...] zrzuciła więzy skrajnego naturalizmu i wróciła do prymitywności. [...] Ongiś sztuka całej prymitywnej ludzkości była podobna do sztuki dziecka. Człowiek dorosły przestał być ideoplastykiem [...] nauczył się jednak patrzeć i widzieć inaczej: naturalistycznie, tak jak aparat fotograficzny i sztuka naturalistyczna. [...] Tak bardzo nasza kultura zmanierowała umysł większości swoich wychowanków. [Tymczasem, kontynuował:] „do rysunków dziecka trzeba się zbliżyć również z nastawieniem kontemplacyjnej naiwności, zdolnej pojąć świeżość uczucia i wyrazu. [...] Dusza dorosłego jest niejako podobna do ogrodów podmiejskich. Są tam utarte ścieżki, po których chodzi codzienność, drzewa, które już przestały rosnąć i papiry, które ogród zaśmiecily. Dusza dziecka jest w porównaniu z tym, jak ogród na wiosnę. Pełno tam młodych roślinek [...]. Nie ma ani śmieci, ani zakurzonych ścieżek (Szuman, 2008, s. 110–112).

Ze zreferowanych wyżej wszystkich konstatacji wywodził Szuman przynajmniej dwa rodzaje wniosków. Pierwszy dotyczył sposobów wychowania młodzieży i powinności nauczyciela. Konsekwentnie Szuman upominał się o taki rodzaj edukacji, który nie zacieralby naturalnej świeżości twórczej dzieci przez zbyt szybką ich konfrontację z zadaniem wiernego naśladowania elementów rzeczywistości oraz poprzez nacisk schematów wizualnych obecnych we współczesnej ikonosferze. Nawoływał także, aby pozwolić dziecku „przebiec rozwój naiwny aż do końca, aż [...] do pewnej doskonałości”, żeby rozwinęło ono w sobie swój model wewnętrzny i aby bardzo precyzyjnie i bardzo świadomie wybierać moment przejścia w edukacyjnym procesie do modelu zewnętrznego, prowadzącego do sztuki naśladowczej. Uczeń musi bowiem wiedzieć, twierdził Szuman, że nie kopiuje modelu, że nie jest aparatem fotograficznym, maszyną reprodukującą, lecz że rysując opanowuje model swym umysłem.

Tego typu podejście, którego sednem była ochrona wewnętrznej i naturalnej kreatywności dziecka, związane było w dwudziestoleciu międzywojennym z bardzo wówczas nowoczesnym i propagowanym nurtem „pedagogii personalistycznej”, której zasady na rozmaity sposób wypracowywało wielu pedagogów i teoretyków wychowania z postępującym za ideami Johna Deweya Sergiuszem Hessenem, Stefanem Szumanem, Januszem Korczakiem, ks. Karolem Mazurkiewiczem i Henrykiem Rowidem na czele. Najogólniej rzecz ujmując, głównym przedmiotem zainteresowania dla personalistów była, jak to sformułował Henryk Rowid, osobowość twórcza, jako wytwór animowanego na skutek indywidualnego wysiłku procesu duchowego, czyli autokreacji. Pożądana formuła wychowania, powinna zatem według Rowida polegać

na wyzwalaniu energii psychofizycznych dziecka i rozwijaniu zdolności wyrażania przez nie własnej osobowości. Celem wychowania czyni budzenie sił drzemiących w duszy dziecka, rozwój inicjatywy w tworzeniu wartości materialnych i duchowych oraz zrozumienie i uznanie osobowości dziecka, a także poszanowanie jego praw (Bartkowiak, 2012, s. 94–95).

Tego typu przekonania – idee edukacji jako przede wszystkim procesu wspomagania indywidualnego rozwoju ucznia, żywe były w kręgach zakopiańczyków: Stanisława Witkiewicza, Karola Stryjeńskiego czy Antoniego Kenara, choć różnili się oni w szczegółach co do tego, jak należy inspirować i wspomagać przyjmowanych do zakopiańskiej szkoły „chłoptasiów”.

Drugi rodzaj wniosków dotyczył roli współczesnego artysty w odniesieniu do inspiracji płynących ze sztuki dziecięcej, ludowej i prymitywnej. We wspomnianej już książce o dawnych kilimach Szuman pisał o spontaniczności, która wspólna jest twórczości dzieci i sztuce ludu, w aktywności którego sztuka staje się elementem nieomal instynktownym, splecionym z całokształtem ludowego życia. „W ludzie nie ma rozdwojenia pomiędzy projektem a wykonaniem, między rysunkiem a barwą, między myślą a czynem, między obmyśleniem a wykonaniem” – pisał Szuman (1929a, s. 94). „Lud tka barwną przędzą tak, jak ptak buduje gniazdo”, dodawał, twierdząc, że tej spontaniczności sztuka ludowa zawdzięcza swą bezpośrednią i silną obrazowość. Ale ten idylliczny stan należał już zdaniem Szumana do przeszłości. Lud tworzył sztukę własną, póki miał swobodę, kiedy tworząc bawił się i radował. To różni sztukę ludową od sztuki wysokiej, bo artysta tworząc, wprawia się w stan powagi i wzniosłości (Szuman, 1929a, s. 100). Jednakże w czasach współczesnych „żadna moc nie zdoła ludowi z powrotem dać naiwności twórczej i naturalnej siły produkcji. Lud w tym znaczeniu przestał istnieć”, konstatował Szuman, a sztuka ludowa jałowiej tym bardziej, im bardziej „inteligencja zaprzęga go do artystycznego przemysłu ludowego”. Zadanie inteligencji jest jednak inne, pisał dalej. Jest bowiem „rzeczą beużyteczną starać się być ludowym..., jest śmieszne udawać prymi-

tywa”. Czerpanie ze sztuki ludowej oznacza konieczność nauki tego, jak lud postępował, potrzebę nauczenia się na wytworach tajników pracy artystycznej, dojścia do jej zasad i uświadomienia ich sobie. Tego typu wezwania powtarzane były między innymi przez Karola Stryjeńskiego, Wojciecha Jastrzębowskiego, Jerzego Sołtana, a później przez Wandę Telakowską czy Antoniego Kenara, a więc przez tych artystów polskich, którzy nie widzieli sprzeczności pomiędzy ludowym, prymitywnym, dziecięcym a nowoczesnym. Pamiętajmy jednak, że formułując zasady powrotu do prymitywu i sztuki ludowej Szuman szedł nie tylko tropem psychologów i etnologów, ale wprost w swej książce o kilimach odwoływał się do Norwidowskiego *Promethidiona*, w którym poeta domagał się, aby bogactwo kultury ludowej znalazło wyraz ogólnoludzki, poprzez stworzenie takiej formy, w której sztuka ludu stanie na wyżynie ducha cywilizacji.

Dodajmy, że również w zgodzie z modernistycznym paradygmatem, Szuman brał pod uwagę praktyczny wymiar funkcjonowania artystycznej twórczości inspirowanej sztuką ludową. Wspomniana już jego książka o kilimach wpisuje się bowiem w dyskusję toczoną w dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce na temat kilimów jako ewentualnego znaku rozpoznawczego polskiej kultury na międzynarodowej arenie. Charakterystyczne jest też podziękowanie, jakie w swej książce umieścił Szuman, skierowane do Jerzego Warchałowskiego za pomoc w wydaniu książki oraz umożliwienie studiów nad kilimami z jego kolekcji; uzupełnione zostało ono deklaracją, iż jego zdaniem sztuka tkania kilimów jest przykładem „najcharakterystyczniejszej i najdoskonalej rozwiniętej gałęzi słowiańskiej sztuki ludowej”. Dodawał także, w duchu koncepcji sztuki narodowej Warchałowskiego, iż „Odrodzenie naszego kilimkarstwa jest w znacznej mierze zależne od celowego i umiejętnego nawiązania kontaktu z dobrą tradycją” (Szuman, 1929a, strony nienumerowane)³.

Pojawiający się w tym miejscu wątek nowoczesnej sztuki narodowej w powiązaniu ze sztuką prymitywną i ludową, domyka koncepcję szeroko rozumianego prymitywizmu w myśli Szumana, ale zarazem otwiera ją na kolejne związki – z formułowanymi od początku XX wieku pomysłami reformy rzemiosła polskiego, mającej prowadzić do wypracowania swoistego narodowego stylu, którego potrzeba była postrzegana w perspektywie zakładanej międzynarodowej konkurencji narodowych kultur. Zagadnienie to wymaga jednakże już odrębnego opracowania.

³ W sprawie koncepcji sztuki narodowej i odnowy polskiego rzemiosła formułowanej przez Warchałowskiego por. Juskiewicz (2018a).

BIBLIOGRAFIA

- Antliff, M. i Leighton, P. (2003). Primitive. W: Nelson, R. i Shiff, R. (red.), *Critical Terms for Art History*. Chicago: Chicago University Press, s. 217–233.
- Bartkowiak, E. (2012). Uczeń (dziecko) w pedagogice personalistycznej okresu Drugiej Rzeczypospolitej. W: Dormus, K. i Ślęczka, R. (red.), *W kręgu dawnych i współczesnych teorii wychowania. Uczeń – szkoła – nauczyciel*. Kraków: Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, s. 91–108.
- Boas, F. (1951). *Primitive Art*. New York: Capitol Publishing Co.
- Engels, F. (1884). *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats. Anschluss an Lewis H. Morgans Forschungen*. Hottingen–Zürich: Verlag der Schweizerischen Volksbuchhandlung.
- Flam, J. i Deutch, M. (red.) (2003). *Primitivism and Twentieth Century Art. A Documentary History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Gomółka, A. (2014). Na początku był zachwyty. Młody Krzywicki czyta Morgana. *Laboratorium Kultury*, 3, s. 83–113.
- Griffin, R. (2007). *Modernism and Fascism. The Sense of the Beginning under Mussolini and Hitler*. New York: Basingstoke.
- Hryniewicz, J. (red.) (2012). *Wizjoner i realista. Szkice o Ludwiku Krzywickim*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Jedlicki, J. (2000). *Świat zwyrodniał. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Juszkiewicz, P. (2013). *Cień modernizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Juszkiewicz, P. (2014). Ambicje i mitologizacje. O paradoksach modernizmu. W: Rottenberg, A. (red.), *Postęp i higiena*. Warszawa: Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, s. 36–48.
- Juszkiewicz, P. (2016). Ludowe, dziecięce, prymitywne, nowoczesne. O ceramice Antoniego Kenara. W: Kordjak J. (red.), *Polska – kraj folkloru?* Warszawa: Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, s. 189–201.
- Juszkiewicz, P. (2017a). Filozofia błazeństwa. Wprowadzenie. W: Polit P. i Kurc-Maj P. (red.), *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej* Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, s. 15–25.
- Juszkiewicz, P. (2017b). Peryferie regeneracji. Regeneracja peryferii. W: Lachowski M. (red.), *Regiony wyobraźni. Peryferyjność w kulturze XIX i XX wieku*. Warszawa: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, s. 43–54.
- Juszkiewicz, P. (2018a). Czy sztuka narodowa może być nowoczesna? Uwagi do genezy polskiego modernizmu. *Rocznik Historii Sztuki*, 43, s. 11–27. <http://doi.org/10.24425/rhs.2018.124933>
- Juszkiewicz, P. (2018b). Moc prymitywu. W: Kiepuszewski, Ł., Czekalski, S. i Bryl, M. (red.), *Obrazy mocne, obrazy słabe. Studia z teorii i historii badań nad sztuką*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 97–111.
- Skoczyński, J. (2015). Pesymizm i katastrofizm – od Krasińskiego do Zdziechowskiego. W: Blesznowski B., Król M. i Puchejda A. (red.), *Genealogia współczesności. Historia idei w Polsce, 1815–1939*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 99–119.
- Szuman, S. (1927). *Sztuka dziecka. Psychologia twórczości rysunkowej dziecka*. Warszawa: Książnica–Atlas.
- Szuman, S. (1929a). *Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie*. Poznań: Fiszer i Majewski.
- Szuman, S. (1929b). Przedmowa. W: *Wystawa obrazów Stanisława Ignacego Witkiewicza oraz Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz” od 23 czerwca do 22 lipca 1929 w Salonie Wielkopolskiego Związku Artystów Plastyków*. Poznań 1929.
- Szuman, S. (1943). S. I. Witkiewicz. *Miesięcznik Literacki*, luty-marzec, s. 1–3.
- Szuman, S. (1945). Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Dziennik Polski*, 236, s. 5.

- Szuman, S. (1948). „Szewcy” S. I. Witkacego. *Listy z Teatru*, 23, s. 6–8.
- Szuman, S. (1969). *O artystach i ich twórczości*, w: Szuman S., *O sztuce i wychowaniu estetycznym*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, s. 26–47.
- Szuman, S. (2008). *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór i opracowanie M. Kiełar-Turska. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Tytko, M. M. (2014). Mjr prof. Stefan Szuman w walce o niepodległość Polski (1939–1945). *Sowiniec*, 44, s. 51–84. <https://doi.org/10.12797/Sowiniec.25.2014.44.04>
- Verworn, M. R. (2007). *Die Mechanik des Geisteslebens*, Lipsk: Teubner.
- Verworn, M. R. (2008). *Zur Psychologie der primitiven Kunst*, Jena: G. Fischer.
- Wadsworth, B. J. (1998). *Teoria Piageta. Poznawczy i emocjonalny rozwój dziecka*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

ON THE NOTION OF THE PRIMITIVE, FOLK ART AND CHILDREN’S ART IN THE WRITINGS OF STEFAN SZUMAN


Abstract

The article is devoted to the aesthetic concepts of the Polish philosopher and pedagogical theorist, Stefan Szuman (1898–1972). Szuman’s interest in the work of children and folk art was in line with the shift towards the “primitive” in European culture at the beginning of the 20th century, which resulted from the critical assessment of the processes of modernization and longings for regeneration, as well as from the anthropological research on the structure of primitive societies and their creativity. Like Franz Boas, who in his theory of primitive art rejected the evolutionist model and the identification of “primitive” with a lower stage of development, Szuman emphasized the specificity of children’s creativity and folk art. Referring to the neo-evolutionist ethnologist Max Richard Verworn (the concept of “ideoplastic”) and to the psychological hypotheses of Jean Piaget, Szuman saw in the art of children a connection with the organic development of cognitive abilities and the need to externalize them. The concept of education through art proposed by Szuman, which assumed not so much a ready curriculum as supporting the development of students, has become a part of the trend of personalistic pedagogy, represented in Poland among others by Henryk Rowid, Janusz Korczak and Antoni Kenar.

Keywords:

primitive art, children’s art, folk art, Stefan Szuman, personalistic pedagogy

Łukasz Rozmarynowski

 <https://orcid.org/0000-0003-0234-693X>

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

Instytut Historii Sztuki

Zakład Historii i Teorii Badań nad Sztuką

lukasz.rozmarynowski@amu.edu.pl

MIĘDZY ROZUMEM A INSTYNKTEM TWÓRCZYM LEONA CHWISTKA POGLĄDY NA KRYTYKĘ SZTUKI

Abstrakt

Leon Chwistek był jednym z najważniejszych myślicieli w Polsce okresu międzywojennego. Będąc filozofem, logikiem, artystą i teoretykiem sztuki, niejednokrotnie komentował historyczne i współczesne sobie zjawiska życia artystycznego, a także formułował wyraziste poglądy na temat krytyki sztuki. Celem niniejszego artykułu jest syntetyczne omówienie tych poglądów i nakreślenie kontekstu, w jakim się one kształtowały. Tym samym w artykule autor odwołuje się nie tylko do osiągnięć teoretyczno-artystycznych Chwistka, ale również do jego filozofii i dokonań naukowych. W tym celu autor prezentuje kluczowe zagadnienia krytyki sztuki Chwistka w układzie problemowym, przeprowadzając analizę treści wybranych wypowiedzi i nakreślając ich konteksty kulturowe. Omówione zostają kolejno następujące aspekty: miejsce krytyki artystycznej w ogólnie pojętym życiu kulturalnym Polski międzywojennej, doświadczenie jako podstawa sądu krytycznego, metodologia pracy krytyka sztuki, kryteria wartościowania dzieł sztuki i postaw twórczych.

Słowa kluczowe:

Leon Chwistek, krytyka artystyczna, pojęcie dzieła sztuki, kryteria wartościowania, postawa twórcza

WPROWADZENIE

Leon Chwistek na tle życia artystycznego w międzywojennej Polsce był postacią wyjątkową. Nie tylko nadał wyrazisty kształt swojej postawie światopoglądowej w postaci teorii wielości rzeczywistości, za pomocą której objaśniał także wiele kluczowych problemów sztuki nowoczesnej, ale również był wybitnym naukowcem – uznanym za granicą logikiem i matematykiem, z którego zdaniem liczył się m.in. sam Bertrand Russell. Celem niniejszego artykułu jest charakterystyka poglądów tego wyjątkowego artysty na krytykę sztuki. Poglądy te, jak postaram się to poniżej uzasadnić, kształtują pewien obszar refleksji, łączący w sobie wpływy dwóch typów działalności intelektualnej. Mowa o nauce



i sztuce – źródłach unikalnego dla myśli Chwistka sprzężenia, wikłającego w sobie zarówno tytułowy rozum, jak i instynkt twórczy, czyli dwie kategorie poznawcze, których wyraz artysta dawał niejednokrotnie w swoich tekstach krytycznych. Aby opisać to sprzężenie, poddam analizie treści pojawiające się w wybranych wypowiedziach autora *Szermierki*, nakreślając ich konteksty kulturowe, ujawniające klimat intelektualny rzeczywistości historycznej, w jakiej przyszło żyć temu formiście. W kolejnych sekcjach artykułu omówione zostaną następujące zagadnienia: kulturowy wymiar krytyki artystycznej w międzywojennej Polsce, rola doświadczenia w procesie kształtowania sądu krytycznego, metody pracy krytyka sztuki oraz kryteria wartościowania dzieł sztuki i postaw artystycznych. O ile funkcją omówienia pierwszego z tych aspektów jest zarysowanie kontekstu społeczno-historycznego działalności krytycznej Chwistka, o tyle układ treściowy następnych sekcji podporządkowany został artykulacji tezy zasugerowanej tytułem niniejszego tekstu: koncepcja krytyki sztuki Leona Chwistka łączy w sobie elementy zarówno racjonalne (zwykle kojarzone z nauką), jak również – posługując się określeniem samego artysty – instynktowne, związane z intuicją twórczą i wrodzoną człowiekowi potrzebą ekspresji.

KRYTYKA JAKO PRZEJAW PARTYCYPACJI W KULTURZE

„Zabierać się w Polsce do krytyki, to zadanie niewdzięczne, a zarazem niebezpieczne” (Chwistek, 1961c, s. 149). Tymi słowami Leon Chwistek rozpoczął swój odczyt, wygłoszony w październiku 1929 roku w Krakowie. Zacytowana teza nie odnosi się jedynie do krytyki artystycznej, ale do szerszej pojmowanego obszaru refleksji kulturowej, obejmującego także filozofię i sprawy życia społecznego. Chwistek ogólnikowo stwierdził, że środowiska intelektualne w międzywojennej Polsce nie potrafią krytykować samych siebie, a „[o]bawa przed krytyką jest jednym z nałogów niewoli” (1961c, s. 149). Źródłem tego stanu rzeczy doszukiwał się w kontynuacji schematów myślowych ukształtowanych w czasach zaborów, a przede wszystkim w cechujących je niewierze we własne siły twórcze i obawie przed narzuceniem dyktatu innych kultur narodowych (1961c, s. 153). W tak rozumianym polu kulturowym Chwistek postulował potrzebę głoszenia przez inteligencję polską „myśli wyzwolonej”, realizowanej m.in. w działalności Tadeusza Boya-Żeleńskiego, wypowiadającego walkę „głupocie uświęconej autorytetem, niedouczonej uczoneości i pustce ustrojonej w maskę nieodgadnionej głębi” (Chwistek, 1960f, s. 191). W refleksji kulturowej Chwistka jednym z fundamentów myśli wyzwolonej jest właśnie krytyka, tyle że sprawiedliwa, sformułowana jasno i szczerze (Chwistek, 1961c, s. 150). Postulat rzetelnej i konstruktywnej krytyki, realizującej zarysowany w *Zagadnieniach kultury duchowej w Polsce* projekt ożywienia rodzimego klimatu intelektualnego, Chwistek starał się realizować w swoich tekstach poświęconych sztuce od pierwszych lat działalności naukowej i artystycznej.

Chwistek uprawiał krytykę artystyczną głównie z pozycji teoretyka sztuki. Jeżeli wypowiadał się na łamach prasy, w artykułach problemowych lub w publikacjach książkowych na tematy związane ze sztuką dawną lub nowoczesną, to czynił to najczęściej z intencją polemiczną. Przywoływane przez niego dzieła (głównie malarskie) i wydarzenia historyczne zawsze zyskiwały w jego refleksji artystycznej aktualizującą formę dyskursywną. Osądzając minione zjawiska artystyczne, Chwistek wielokrotnie próbował wyprowadzić z nich naukę dla teraźniejszości i przyszłości. Pisząc o przeszłości, nigdy nie przyjmował roli dokumentującego minione czasy historyka, dążącego do neutralności w ocenie prezentowanego materiału badawczego. Doceniał te myśli i obrazy, które korespondowały z jego wizją sztuki, dosadnie krytykując tradycje dalekie jego wrażliwości.

Poglądy Chwistka na sztukę ewoluowały w ciągu trzydziestolecia jego działalności komentatorskiej. Rozwijały się one równoległe z prowadzonymi przez niego badaniami naukowymi – najpierw tymi z zakresu psychologii eksperymentalnej, potem logiki i matematyki, a nawet fizyki – jak również z intensywną refleksją filozoficzną, która zaowocowała sformulowaniem pełnej teorii wielości rzeczywistości do połowy lat dwudziestych XX wieku¹ i wielowątkową prezentacją zespołu koncepcji filozoficznych, zbiorczo ujmowanych przez Chwistka terminem „racjonalizmu krytycznego”, którego szczegółowe objaśnienie znaleźć można w *Granicach nauki*, wydanych w 1935 roku. Wspomnienie o dorobku naukowym i filozoficznym Chwistka w kontekście jego poglądów na sztukę jest o tyle istotne, że można w nich dostrzec pewne paralele do metod, zagadnień i twierdzeń stymulujących międzywojenne dyskusje naukowo-filozoficzne, w których Chwistek aktywnie uczestniczył, zarówno w kraju, jak i za granicą.

DOŚWIADCZENIE ŹRÓDŁEM RECEPCJI SZTUKI

Jedną z predyspozycji intelektualnych Chwistka było poleganie na danych płynących z doświadczenia. Zapewne tę skłonność ukształtowały nauki wyniesione z Pracowni Psychologii Doświadczalnej, prowadzonej przez Władysława Heinricha od 1903 roku w Katedrze Fizyki Doświadczalnej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Chwistek w 1908 roku prowadził w niej badania nad oscylacjami w postrzeganiu kształtów, czego ukoronowaniem był opublikowany rok później artykuł (Chwistek, 1909, s. 394–413). „Praca doświadczalna przedstawiała dla mnie zawsze niesłychane trudności [...]. Fizykalna koncepcja wszechświata napotykała zawsze stanowczy opór mojego umysłu, a nauka fizyki sprawiała mi

¹ Teoria wielości rzeczywistości doczekała się licznych opracowań naukowych, zob. np.: Chrobak, 2004; Szczepańska-Pabiszczak, 1999; Bednarz, 2017; Bożek, 2014; Mudyń, 2003; Pasenkiewicz, 1962; Surma, 2013; Femiak, 2005; Kostyrko, 1968; Kostyrko, 1995; Słomski, 2008.

kolosalną trudność” (1961c, s. 201–202) – pisał Chwistek po latach. Mimo że współpraca z pracownią Heinricha szybko się skończyła, niewątpliwie zaważyła na postawie poznawczej przyszłego teoretyka formizmu. Od końca lat dziesiątych aż do ostatnich swoich pism Chwistek opowiadał się za ustanowieniem doświadczenia podstawowym miernikiem wartości poznawczej.

Światopoglądowa orientacja empiryczna – wyłożona przez Chwistka w *Sensie i rzeczywistości*, rozprawie ukończonej w 1916 roku – znalazła swój oddźwięk w dowartościowaniu sądów o sztuce opartych na drobiazgowej obserwacji jednostkowego dzieła sztuki. „Dyskusja rzeczowa może opierać się jedynie na dziełach sztuki już istniejących” (Chwistek, 1960m, s. 62), wobec czego rozmowa o sztuce pojętej ogólnie jako pewien rodzaj aktywności człowieka nie ma większego sensu, gdyż taka rozmowa obraca się w sferze sformułowań metafizycznych², których Chwistek jako konsekwentny nominalista otwarcie się wystrzeżał. „Doświadczenie jest przeżyciem i jako takie należy do świata duchowego” (Chwistek, 2004e, s. 365), dlatego też „[w] ścisłym tego słowa znaczeniu możemy mówić tylko o doświadczeniach własnych” (Chwistek, 2004e, s. 362). Aby zainicjować tak zdefiniowane doświadczenie, należy zetknąć się z dziełem sztuki i oddać się pobudzanej jego warstwą wizualną przyjemności. Zaletą tego typu przeżyć jest powtarzalność i sprawdzalność (Chwistek, 2004e, s. 363, 372), a także – co istotne w kontekście działalności krytyczno-artystycznej – słowna artykulacja, bowiem „nie ma doświadczeń, niedających się wyrazić słowami” (Chwistek, 2004e, s. 362). W zamierzeniu Chwistka empiria miała zbliżać rozważania o sztuce do wypowiedzi naukowych (1961c, s. 237). Dookreślając przedmiot poznania i predyspozycje percepcyjne podmiotu poznającego, doświadczenie miało być źródłem sądów elementarnych, z których znawca sztuki mógłby budować swój indywidualny system odbioru dzieł, wzorując się tym samym na naukowym wzorcu logiki, będącym w oczach Chwistka probierzem niemal doskonałym dla wszelkiej aktywności intelektualnej (2004e, s. 327, 356), zyskującej w ten sposób wyższy stopień obiektywizacji (2004e, s. 348 i n.).

Artystyczno-krytyczna wrażliwość Chwistka kształtowała się wraz z pogłębioną świadomością doniosłości bezpośredniego kontaktu z dziełem sztuki i przeżyć zainicjowanych tym spotkaniem. Rozwój poglądów artystycznych Chwistka znaczący jest spotkaniami z poszczególnymi obrazami, które swoją formą zjawiskową pozostawiły w poszukującym adeptcie sztuki niezatarte wspomnienie.

² Chwistek rozróżniał dwa pojęcia metafizyki. Pierwsze, ogólniejsze, obejmowało wszelkie zagadnienia związane z pojęciem rzeczywistości, natomiast drugie, szczegółowe, odnosiło się do wiary w rzeczywiste istnienie bytów kryjących się za określeniami abstrakcyjnymi, takimi jak liczba, dobro czy idealne dzieło sztuki. Por. Chwistek, 1961a, s. 118. Metafizykę ogólną Chwistek doceniał i sam uprawiał, podczas gdy metafizykę idealistyczną odrzucał jako groźną dla wolności i z tego powodu często w swoich wypowiedziach podejmował się jej krytyki.

Najwcześniej upodobania artystyczne Chwistka uformowały się pod wpływem gustu estetycznego jego matki (Chwistek, 1961c, s. 242). Emilia z Majewskich Chwistkowa była uczennicą Jana Matejki (Estreicher, 1971, s. 5). Malowała kompozycje utrzymane w konwencji realistycznej. Za sprawą matki młody Chwistek wzrastał więc w domu rodzinnym przesiąkniętym atmosferą pietyzmu wobec malarstwa historycznego, czego dowodzą pierwsze zachowane rysunki początkującego malarza (Estreicher, 1971, s. 10, 12, 18, 21). Przez krótki czas w 1902 roku Chwistek był uczniem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie zapoznał się z tendencjami impresjonistycznymi, które jednak nie wywarły na nim wrażenia. Pierwszy „wstrząs artystyczny” dokonał się w świadomości malarskiej Chwistka za sprawą podróży do Wenecji i Wiednia w 1910 roku, gdzie uległ zauroczeniu płótnami Tycjana i Tintoretta (Estreicher, 1971, s. 59; Chwistek, 2004b, s. 239). Prace weneckich mistrzów zaważyły na późniejszych poglądach teoretyka sztuki, akcentującego ogromne znaczenie koloru w kompozycji malarskiej. Kolejny przełom, tym razem poszerzający horyzonty Chwistka w obszarze sztuki nowoczesnej, dokonał się w 1912 roku na Salonie Jesiennym. Wyniesiona z Paryża lekcja ekspresjonizmu, futuryzmu i kubizmu ostatecznie nakreśliła kierunek rozwoju malarstwa późniejszego formisty. W tym czasie powstawały obrazy utrzymane w stylistyce futurystycznej. Studiował potem Chwistek prace mistrza z Aix, by po latach tak skomentować swe wysiłki: „Cézanne’a nie mogłem odczuć do głębi. Nie wiedziałem, o co chodzi. Ostatecznie zniechęciłem się i zgorzkniałem” (2004b, s. 240). W kolejnych latach po powrocie ze służby w Legionach do Krakowa w 1916 roku Chwistek włączył się w nurt poszukiwań formistycznych, stając się czołowym teoretykiem grupy. Fascynował się pracami Tytusa Czyżewskiego, braci Pronaszków, Jana Hrynkowskiego. Wrócił mu zapal do własnych nowatorskich poszukiwań. Po rozpadzie Formistów w 1922 roku coraz intensywniej przymierzał się do pełniejszego wypracowania koncepcji strefizmu w malarstwie, czego efektem była wystawa w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych z 1925 roku (Chwistek, 2004b, s. 243). Ostatni wielki przełom w świadomości plastycznej Chwistka dokonał się w 1930 roku (Chwistek, 2004b, s. 245), kiedy obejrzone we Lwowie ikony wytyczyły drogę późniejszemu zainteresowaniu dawnym malarstwem, nazywanym przez niego prymitywnym. W fascynacji tym malarstwem i rozwijającym jego formułę współczesnym realizacjom trwał artysta do ostatnich lat życia.

Zarysowana powyżej w telegraficznym skrócie ewolucja twórcza artysty i teoretyka sztuki uwydatnia punkty węzłowe istotne dla opisu działalności krytyczno-artystycznej Chwistka. Chcąc pokusić się o wyodrębnienie kluczowych zagadnień, z punktu widzenia których Chwistek postrzegał oraz oceniał dzieła swoje i twórców sobie współczesnych, można by wskazać co najmniej trzy: zagadnienie aktualności sztuki przeszłych dekad i stuleci, spór o kształt sztuki nowoczesnej oraz aspekt indywidualnego imperatywu twórczego. Pierw-

sze zagadnienie dotyczy dyskusji nad pożądanymi źródłami i wzorcami dla sztuki powstającej aktualnie, tzn. selekcji i oceny dotychczasowych osiągnięć artystycznych. Spór o formułę sztuki nowoczesnej skupia w sobie wymianę postulatów mających wytyczać odmienne kierunki rozwoju twórczości w kolejnych latach i dekadach. Ostatni z wymienionych aspektów łączy ze sobą dwa poprzednie, uwypukla bowiem główne zasady twórcze, będące odpowiedzią na przyjętą przez danego artystę indywidualną wizję przeszłości i przyszłości sztuki. W wyznaczonym przez tę siatkę problemową obszarze Chwistek artykułował swoje sądy krytyczne na temat sztuki.

SPECYFIKA PRACY KRYTYCZNO-ARTYSTYCZNEJ

W ujęciu Chwistka krytyka artystyczna pomaga szerszemu gronu odbiorców zrozumieć nowatorstwo poszczególnych realizacji i ponadczasową wartość sztuki dawnej. „Artyści [...] oglądani bez komentarza odpychają przypadkowością swoich form” (Chwistek, 2004e, s. 444), stąd potrzeba rzetelnie prowadzonego dyskursu artystycznego jest nagłąca w obliczu dynamicznie rozwijającej się w Polsce praktyki twórczej. Rozumienie sztuki poszerza bowiem horyzonty poznawcze, dlatego zaznajomienie z pracami artystów i ich intencjami powinno być społecznie jak najszersze (Chwistek, 1961a, s. 138).

Chwistek odrzucał tzw. „arystokratyczną koncepcję sztuki” (1960d, s. 166), zgodnie z którą sztuka jest przeznaczona jedynie dla wąskiego grona odbiorców zaznajomionych z hermetycznie cyrkulującymi w środowisku artystycznym poglądami na twórczość. Przywoływał w tym kontekście Mickiewiczowski ideał sztuki trafiającej pod strzechy (1960c, s. 220) – nie tylko szeroko dostępnej, lecz także powszechnie rozumianej. „[W]yżyny kultury duchowej dostępne są nie tylko mnichom dominikańskim czy franciszkańskim, ale nawet robotnikom i urzędnikom fabrycznym, spędzającym większą część życia w wirze wielkich miast w ciągłym niepokoju o dzień jutrzejszy” (Chwistek, 1961c, s. 233). Oznacza to, że szczerze przeżywanie sztuki, jak twierdził Chwistek, nie jest zależne od wykształcenia czy stopnia zatroskania o sprawy codzienne. Dlatego też o sztuce powinien móc wypowiedzieć się każdy, a zarzut niefachowości ocen formułowanych przez laików jest nietrafiony (Chwistek, 1937, s. 9), gdyż ocena dzieła sztuki powinna wypływać z jego prawdziwego przeżycia, a to, ze względu na swój komponent empiryczny, dostępne jest każdemu. Problem posłannictwa sztuki stanowił jedną z zasadniczych osi sporu toczonego między Chwistkiem a Władysławem Strzebińskim w połowie lat trzydziestych (Chwistek, 2004a, s. 249 i n). Pod wpływem tej polemiki Chwistek coraz częściej utrzymywał, że sztuka musi być „reakcją na troski życia codziennego” (2004b, s. 247), dostarczać rozrywki i wypoczynku (2004a, s. 249). Tak szeroko zakrojone pole emisji i odbioru informacji krytycznej o sztuce stanowiło dla modelowego krytyka poważne wyzwanie.

Na krytyku jako znawcy sztuki, zgodnie z rozumowaniem Chwistka, ciążyła bowiem niemała odpowiedzialność za wypowiedzane słowa. „Człowiek nie zajmujący się sztuką nie może dość jasno analizować swoich przeżyć artystycznych, a przede wszystkim nie wie, że przeżycia te zależne są nieraz w wysokim stopniu od aparatu pojęciowego, jakim się operuje. [...] Trudno wymagać od publiczności, żeby entuzjazmowała się sztuką, którą oficjalni znawcy okrzykli jako bezwartościowy nonsens” (Chwistek, 1961c, s. 276). Krytyk więc nie tylko kształtuje opinię odbiorców sztuki, ale także bierze na swoje barki współodpowiedzialność za nietrafiony lub motywowany osobistymi animozjami osąd. Często podkreślany przez Chwistka aspekt odpowiedzialności krytyki, zwłaszcza tej negatywnej, ma swoje źródło w nieprzychylnych okolicznościach recepcji formizmu. Chwistek wielokrotnie komentował ten wątek (1960n, s. 89–93; 1960a, s. 99; 1960b, s. 104; 1960l, s. 107; 1960l, s. 124; 1960j, s. 151–152, 1960e, s. 159; 1961c, s. 181, 231). Twierdził, że krytyka, kierując się nieczystymi intencjami, siłą swojego autorytetu przyczyniła się do rozpadu grupy Formistów. Stąd postulowana przez Chwistka uczciwość jako fundament działalności krytycznej. Uczciwość krytyka wobec odbiorców, ale również wobec samego siebie. Według Chwistka nieszczerłość często idzie w parze z ograniczoną znajomością historii sztuki (1961c, s. 240), dlatego pokora w ocenie twórczości musi być u krytyka ukształtowana pod wpływem wrażliwości na różnorodne przejawy sztuki. Lepiej więc zachować dystans wobec dzieła, idealistycznie radził Chwistek, niż dopuścić się nieuargumentowanej pogardy dla niezrozumiałych tendencji artystycznych (1961c, s. 168).

Pytanie o ocenę dzieła sztuki sprowadza się w ujęciu Chwistka do pytania o to, jakich przeżyć dzieło dostarcza odbiorcy w akcie oglądu. Im przeżycia te są intensywniejsze, pobudzają w widzu ciekawość świata lub wzbudzają w nim niesłabnący entuzjazm wobec oglądanego przedmiotu, tym ocena dzieła jest wyższa. Wartościowanie miało więc w poglądach Chwistka ścisły związek z czynnikiem psychologicznym (Chwistek, 1961c, s. 237–238). Aby dookreślić osobliwość przeżycia, jakiego doświadcza widz w kontakcie z dziełem sztuki, Chwistek wprowadził kategorię przeżycia artystycznego.

Przeżycie artystyczne cechuje zachwyty nad jednostkowym dziełem sztuki³. Jego doświadczenie trwale wpływa na ocenę wcześniej i później zobaczonych dzieł. Stanowi ono więc jedno z kluczowych doświadczeń recepcji sztuki w ogóle. Chwistek odróżniał przeżycie artystyczne od przeżycia estetycznego.

³ Warto krótko wspomnieć, że pojęcie przeżycia artystycznego można powiązać z innymi wyróżnionymi przez Chwistka dyspozycjami percepcyjnymi. Gabriel Bednarz w swoim studium na temat teorii sztuki Chwistka proponuje rozróżniać kategorię przeżycia artystycznego od znacznie ogólniej pojętego entuzjazmu. Jak badacz przekonuje, elementem nieodłącznym entuzjastycznej reakcji widza na dzieło jest, zgodnie z wypowiedzią Chwistka, dostrzeżenie w nim nowości. Skoro jednak nie wszystko, co nowe, wywołuje przeżycie artystyczne, zatem owo przeżycie jest jedynie szczególną postacią entuzjazmu. Por. Bednarz (2018, s. 23).

Odwołując się do wyszczególnionych przez Romana Ingardena trzech faz doświadczenia estetycznego, Chwistek w sposób analogiczny opisał trzy fazy przeżycia artystycznego (2004c, s. 324). Pierwszy etap przeżycia artystycznego w zasadzie nie różni się od przeżycia estetycznego. Polega on na wstępnym pobudzeniu, afektywnym doznaniu radości i zaciekawienia z faktu zjawiskowego jawienia się przedmiotu. Fazę drugą cechuje odczucie „podobania się, cieszenia się i pieszczona «widokiem», obecnością danej jakości” (Chwistek, 2004c, s. 324). Najwyraźniejsza różnica między przeżyciem artystycznym a przeżyciem estetycznym występuje w fazie trzeciej. O ile w drugim przypadku widz dąży do dokładnego oglądu przedmiotu w celu określenia jego słownego ekwiwalentu, o tyle przeżycie artystyczne „prowadzi do przeciwstawienia się przedmiotowi, do zlikwidowania go i do przeciwstawienia mu twórczości własnej, albo też wizji, która zastępuje je w zupełności” (Chwistek, 2004c, s. 325). Przeżycie artystyczne jest więc o wiele bardziej dynamiczne, instynktowne i spontaniczne, wyzwala w widzu zachętę do podjęcia twórczej aktywności, jest mniej refleksyjne i uspokajające niż przeżycie estetyczne (Kostyrko, 2004, s. XLVII).

W przeżyciu artystycznym tkwi czynnik irracjonalny, który w sposób istotny dystansuje działalność artystyczną od działalności teoretycznej czy naukowej, bowiem „sztuka jest złośliwym narkotykiem, który odbiera nam zbyt często zdolności kierowania się kryteriami zdrowego rozsądku” (Chwistek, 2018b, s. 222). Chwistek często przywoływał metaforę „narkotyczności” sztuki, chcąc w ten sposób podkreślić intelektualne obezwładnienie odbiorcy, który często nie potrafi wyjaśnić, dlaczego dane dzieło tak bardzo przemawia do jego wrażliwości.

Osoba zawodowo zajmująca się sztuką, jak podkreślał Chwistek, nie może jednak poprzestawać na odczuwaniu stanów „narkotycznych”, jakie wywołuje w nim dzieło. Musi ona wzbogacić swoje przeżycie artystyczne analizą krytyczną, która to przeżycie utrwala lub je rewiduje (Chwistek, 1961c, s. 241). Tym samym w pracy krytyka przeżycie artystyczne – najważniejszy komponent obcowania ze sztuką – powinno być uzupełnione elementami przeżycia estetycznego. Aby móc lepiej zapanować nad niełatwą materią wizualności dzieł sztuki, Chwistek zaleca prowadzenie systematycznego dziennika doświadczeń estetycznych. „Oczywiście nie chodziłoby o analizę wszystkich przeżyć, jakie się ma na wystawach. Na ogół są one zbyt nikłe, żeby warto było nimi się zajmować. Ale byłoby niezmiernie cenne umieć podać dokładnie historię swojego stosunku do rzeźby greckiej, do renesansu, średniowiecza, sztuki wschodniej, sztuki najnowszej itd.” (Chwistek, 1961c, s. 241). Taki dziennik miałby służyć nie tylko jego autorowi, ale także publiczności, która zaznajomiwszy się z nim, mogłaby odnaleźć w osobie krytyka „bratnią duszę artystyczną”. Chwistek

podkreślał, że zwierzenie się z przeżyć artystycznych nie powinno być odbierane jako obnażanie z najskrytszych myśli, a krytyk nie powinien się wstydzić samego aktu zwierzenia (1961c, s. 177). Szczere wyznanie miało być bowiem w koncepcji Chwistka fundamentem krytyki autentycznej, a tylko taka miała według niego sens.

Każdy znawca sztuki, opierając się na danych płynących z przeżycia artystycznego i jego analitycznego opracowania, powinien jasno sformułować swoją własną teorię sztuki – swój system indywidualny, z punktu widzenia którego mógłby komentować przejawy życia artystycznego. Pojęcie systemu indywidualnego ma w poglądach Chwistka szersze odniesienie niż tylko do zagadnień sztuki i zostało sformułowane w ogólniejszym kontekście filozoficznym (Jadacki, 1998, s. 221). Niemniej zyskuje ono w odniesieniu do krytyki artystycznej operatywną konkretyzację. Chwistek twierdził, że koncepcja systemów indywidualnych strzeże rozpatrywany obszar namysłu od stwierdzeń absolutyzujących, wypowiedzianych w imię dogmatycznie pojętej prawdy bezwzględnej (1961c, s. 197). Prawidłowo sformułowany system indywidualny – zgodnie z zamiarem Chwistka – ma charakter analogiczny (choć nie identyczny) do tego, jak rozumie się pojęcie systemu w logice formalnej. Mianowicie powinien być oparty na aksjomatach i jasno sformułowanych zasadach rozumowania. W przypadku indywidualnego systemu estetycznego, rolę aksjomatów miały pełnić sądy oparte na doświadczeniu estetycznym, zaś rolę zasad rozumowania – indywidualny gust artystyczny (Chwistek, 1961c, s. 244). System indywidualny nie podlega matematycznej formalizacji, wobec czego nie musi być wolny od błędów logicznych (Chwistek, 1961c, s. 215), gdyż wyrażony jest w języku potocznym, który cechuje się nieokreślonością, niejasnością i wewnętrzną sprzecznością (Jadacki, 1983, s. 26). Dzięki temu system może w swojej strukturze pomieścić osobliwość czynnika irracjonalnego, jaki towarzyszy przeżyciom artystycznym.

Krytyk sztuki, zbudowawszy indywidualny system estetyczny, uprawniony jest do sformułowania na jego gruncie swoich kryteriów indywidualnych, czyli „kategorycznego imperatywu, który pozwoli mu uznać pewne obrazy za arcydzieła, inne za dzieła wielkiej sztuki, inne wreszcie za dzieła o pewnej wartości artystycznej, a pozostałe albo całkiem odrzucić, albo opatrzyć znakiem zapytania” (Chwistek, 1961c, s. 243–244). W ten sposób krytyk dysponuje swoim bazowym zasobem wyobraźni lub – wedle słów Chwistka – „fikcyjnym muzeum dzieł sztuki” (1961c, s. 244). Ramy tak pojętego systemu indywidualnego stanowią granice obiektywności wypowiedzianych przez krytyka sądów.

Koncepcję systemów indywidualnych w estetyce Chwistek ukuł z intencją przeciwstawienia jej innym metodom badania sztuki, jak je nazywał – metodom subiektywnym i obiektywnym.

Pierwsza grupa obejmuje metody psychologiczne i normatywno-krytyczne, druga metodę analityczną i genetyczną. Wszystkie te metody starają się znaleźć odpowiedź na pytanie: „co to jest sztuka?” – a żadna z nich rezultatu tego nie osiąga. [...] Pytania takie są wprawdzie uświęcone tradycją, ale nie posiadają sensu (Chwistek, 1961c, s. 233–234).

Po tych słowach Chwistek przystępuje do krytyki wielu teorii sztuki dyskutowanych w okresie międzywojnia, przywołując nazwiska Friedricha Nietzschego, Hyppolyte’a Taine’a, Christiana von Ehrenfelsa, Lwa Tołstoja, Stanisława Ignacego Witkiewicza i Wolfa Dohrna (1961c, s. 234–236). Wszystkie te teorie były, zdaniem Chwistka, niebezpieczne ze względu na swój aprioryczny charakter. Zamiast opierać się na jednostkowych faktach obrazowych, wypowiadały się w sposób kategoryczny o tym, jak powinna wyglądać sztuka i jakich przeżyć dostarczać. Teorie te miały więc w optyce Chwistka rościć sobie prawo do wypowiedzania sądów absolutnie obiektywnych, wykluczających wiele zjawisk artystycznych, w tym przede wszystkim tych najnowszych. obrońca formizmu, a potem także autorskich koncepcji strefizmu i motywizmu, był przekonany, że metoda systemów indywidualnych pozwoli złagodzić krytykę sztuki nowatorskiej, oddalając zarzuty wypowiedziane z pozycji opartych na kryteriach apriorycznych.

W wielu Chwistkowych koncepcjach artystycznych i filozoficznych, w tym także jego poglądach na krytykę sztuki, można by dopatrzeć się analogii do metod i sposobów rozumowania, jakie Chwistek jako matematyk prezentował w swych pismach naukowych. Należy się jednak zgodzić z Janem Woleńskim, że wskazanie takich analogii skazane jest na pewien stopień hipotetyczności (Woleński, 2018, s. 9–10). Chwistek bowiem nigdy wprost nie stwierdził w swoich tekstach, że dana koncepcja sztuki lub malarska kompozycja czerpie bezpośrednio z którejś teorii naukowej. Niemniej zajmujący się równolegle sztuką i matematyką artysta i naukowiec niejednokrotnie wypowiadał się w tych samych pismach na tematy z obu obszarów, by wspomnieć chociażby o tekstach dotyczących teorii wielości rzeczywistości. Dla Chwistka sztuka i nauka były aktywnościami komplementarnymi, co w sposób dosłowny i metaforyczny zarazem oddają jego rysunki, ukazujące matematyczne notatki obok szkiców kompozycyjnych (zob. reprodukcje w: Chwistek, 2018, s. 269, 284, 303, 304, 316, 318, 332, 335, 336, 337).

Jednym z fundamentów światopoglądu Chwistka była logika formalna. To z niej zaczerpnął wiele pomysłów metodologicznych, które w zmodyfikowanej postaci opisywał w tekstach teoretycznych o sztuce. Nieoceniony wpływ na kształt zagadnienia wielości rzeczywistości miała teoria typów logicznych, co najwyraźniej ujawnia lektura *Sensu i rzeczywistości*. Już pierwsze zdanie tej rozprawy jest bezpośrednim odwołaniem do wyników Bertranda Russella i Alfreda Whiteheada, zawartych w ich dziele *Principia Mathematica*, jednym z epokowych dla historii matematyki XX wieku (Chwistek, 2004e, s. 321).

Teoria wielości rzeczywistości – kluczowa dla odczytania Chwistkowej koncepcji dzieła sztuki – ma także swój dziewiętnastowieczny rodowód. Jak bowiem pisał jej autor, „[t]eoria ta zbudowana jest na tych zasadach, jakie wynikają z istnienia geometrii nieeuklidesowych” (2004e, s. 413), których odkrycie było dla Chwistka najdonioślejszym osiągnięciem w całościowo pojętej historii nauk ścisłych (Chwistek, 1963a, s. 175). Geometrie nieeuklidesowe uitorowały bowiem w dłuższej perspektywie drogę do badań nad logicznymi podstawami matematyki, którym przyświecał pomysł sformalizowanego systemu, opartego na aksjomatach i regułach dowodzenia. Echa własności systemów logicznych pobrzmiwają w Chwistka koncepcji dzieła sztuki, na której opierał on swoje własne kryteria wartościowania artystycznego.

NORMATYWNA KONCEPCJA DZIEŁA SZTUKI

Pojęciem estetyki posługiwał się Chwistek w znaczeniu teorii sztuki (1961c, s. 233), wobec czego indywidualny system estetyczny prezentowany przez krytyka to swego rodzaju wykładnia jego teorii sztuki. O ile jeszcze w latach dwudziestych Chwistek starał się uniwersalizować znaczenie teorii wielości rzeczywistości, akcentując jej wyższość nad innymi sposobami interpretacji sztuki, o tyle w *Granicach nauki* objaśnia ją z większym dystansem, co w kontekście rozważań prezentowanych w *Zagadnieniach kultury duchowej* (1961c, s. 198–204) wskazuje, że jej autor pojmował teorię wielości rzeczywistości jako składową swojego systemu indywidualnego. Teoria sztuki w ujęciu Chwistka nie tylko rozszerza rozumienie odbieranych przez widza realizacji, ale także pobudza wyobraźnię artysty i przyspiesza jego ewolucję twórczą. W wywiadzie udzielonym „Gazecie Literackiej” w 1926 roku Chwistek powiedział: „Wielka, oryginalna sztuka może rozwinąć się tylko na gruncie nowej teorii. [...] [T]eoria, sformułowana jasno i ogólnie, nie hamuje nigdy talentu prawdziwego. Przeciwnie – opór, jaki przeciwstawia, wyzwala indywidualność, uwalniając ją od wpływów podświadomych” (2004d, s. 124). W tym samym wywiadzie przyznał, że diagnozowany przez niego wówczas „upadek” sztuki zagranicznej wynika z „osłabienia wiary w ścisłe zasady”. W jego przekonaniu teoria sztuki powinna więc wytyczać artyście pewien określony z grubsza kierunek rozwoju, wykluczający pełną dowolność i przypadkowość (1961b, s. 96). Dyscyplinę poszukiwań, jak można wyczytać z jego tekstów, pomaga zachować kierowanie się regułami inspirowanymi własnościami logicznymi. Choć już pod koniec lat dwudziestych Chwistek zaczął wycofywać się z realizowanej w czasach formistycznych misji „uściślenia” zasad twórczych, faktem pozostaje, że teoria wielości rzeczywistości i determinowana nią wizja sztuki w znacznym stopniu oddaje ducha wcześniejszego zapału zdradzającego matematyczne zapędy jej autora. Wyjaśniając swoje intencje, Chwistek pisał: „Chodziło mi wówczas o to,

żeby przewyciężyć nałóg mętnego pisania o sztuce i ujęcie w ściśle formuły tego, co ująć się da” (1961c, s. 168–169).

Jednym z kryteriów ścisłości teorii jest według Chwistka warunek niesprzeczności. Teoria wartościowa poznawczo nie może zatem zawierać stwierdzeń wzajemnie się wykluczających (Chwistek, 2004f, s. 3–20). Jak wiadomo, Chwistek w najdojrzałszej wersji swej teorii wyróżnił cztery interpretowane epistemologicznie (a nie ontologicznie) rzeczywistości: rzeczywistość rzeczy, rzeczywistość fizykalną, rzeczywistość wrażeń i rzeczywistość wyobrażeń, podając jednocześnie ich quasi-formalną aksjomatykę (1961b, s. 55). Ponadto uzasadniał, że układy aksjomatów opisujące trzy pierwsze wymienione rzeczywistości są wewnątrznie niesprzeczne, przy czym niesprzeczność założeń fundujących rzeczywistość wyobrażeń określił jako trudną do ustalenia, lecz nie niemożliwą (Chwistek, 2004f, s. 6–10; 1961b, s. 56). Każda z tych rzeczywistości powiązana jest z pewnym typem sztuki, niezupełnie tożsamym ze zwyczajowo przyjętym w historii sztuki nazewnictwem kierunków artystycznych. Wyliczonym powyżej rzeczywistościom odpowiadają wyszczególnione przez Chwistka typy sztuki, są to kolejno: prymitywizm, realizm, impresjonizm i nowa sztuka (futuryzm). Dzieło sztuki reprezentujące któryś z tych typów jest więc, jak celnie ujęła to Teresa Kostyrko, „funkcją postawy poznawczej zajmowanej przez twórcę danego dzieła” (2004, s. XVIII). W obrębie tak pojętej teorii sztuki możliwe jest, jak twierdzi Chwistek, wartościowanie dzieł artystycznych.

Zgodnie ze wskazaniem Chwistka, warunkiem wstępnym do oceny wartości artystycznej danego dzieła sztuki jest jego porównanie z innymi dziełami, ale, co istotne, z dziełami tego samego typu sztuki (2004f, s. 19). Nie ma więc sensu porównywanie między sobą, przykładowo, dzieł typu prymitywnego i realistycznego. Dowolne dwa typy sztuki ukazują bowiem inne rzeczywistości, gromadzące różne zakresy danych poznawczych. Założenie o nieporównywalności dzieł reprezentujących różne typy sztuki przypomina jedno z głównych założeń logicznej teorii typów, mówiące o nieporównywalności obiektów objętych różnymi typami (Murawski, 2013, s. 75). Typy logiczne w teorii Russella i Whiteheada są bowiem uporządkowane na wzór nieskończonej hierarchii, w której każdy z wyższych typów opisuje własności niższego typu. Podobną zasadę stosuje Chwistek w teorii wielości rzeczywistości. Sąd o dziele sztuki wypowiediany jest bowiem w pewnej rzeczywistości zawsze wyższego typu (Chwistek wspominał w tym kontekście o rządach, por. 1961b, s. 34) niż rzeczywistość dzieła. Każdy obraz jest bowiem skarbnicą elementów pewnej rzeczywistości. Jak później Chwistek pisał, w obrazie „[m]amy do czynienia z życiem, ale nie takim życiem, które gdzieś tam się odbywa, ale z życiem tych właśnie osób i rzeczy, które znajdują się na obrazie” (2004c, s. 328). Innymi słowy, obraz jest zakresem pewnych indywiduów, których własności ujawnia sąd krytyczny. Chwistek twierdził, że sądy takie również można uporządkować

w teoretycznie nieskończoną hierarchię, wystrzegając się tym samym antynomii logicznych (1961b, s. 76; 1961c, s. 203). W ten sposób udało mu się, jak wierzył, uściślić zagadnienie referencji sądu krytyczno-artystycznego.

Opierając się na teorii wielości rzeczywistości Chwistek sformułował odważne kryterium oceny dzieła malarskiego: „[d]zieło sztuki musi być zgodne z pewną rzeczywistością” (1960m, s. 68). Postulat zgodności obrazu z którąś z rzeczywistości nie był jednak bezwzględny. Obraz mógł odzwierciedlać elementy wielu rzeczywistości, ale jedna rzeczywistość musiała w nim dominować (Chwistek, 2004f, s. 19). Kryterium to jest warunkiem koniecznym, ale niewystarczającym dla zakwalifikowania obrazu jako dzieła sztuki (Chwistek, 1961b, s. 97; 2004f, s. 19). Zgodnie z oczekiwaniami Chwistka, obraz musiał być konsekwentnie zbudowaną, zamkniętą w sobie całością (1961b, s. 95), jego forma powinna być jednolita, ale nie jednostajna (1961c, s. 180). Wymaga się od niego, aby był skomponowany, czyli namalowany zgodnie z pewnym prawem rozłożenia kształtów i barw na płaszczyźnie (Chwistek, 1960m, s. 72). Owo prawo nie musi być precyzyjnie sformułowane, musi być jednak czytelne w lekturze wizualnej obrazu (Chwistek, 1961c, s. 175). Kształty na malowidle powinny być jednoznacznie określone, czyli wolne od oscylacji równomiernych, będących wynikiem trudności w rozpoznaniu pochodzącej z rzeczywistości treści kształtu (Chwistek, 1961b, s. 95). Obraz powinien ponadto mieć własność paralelną do logicznie pojętej zupełności, bowiem „[t]wórczość artystyczna posiada sens, gdyż prowadzi do pewnych punktów, poza którymi dalsze poprawki psują wynik [...], nie ma sensu system zasad, który zawsze można uzupełnić nowymi, dowolnie dobranymi zasadami” (Chwistek, 2004e, s. 337), gdyż wówczas obraz traciłby na konsekwencji.

Poza aspektem zgodności obrazu z pewną rzeczywistością, do kolejnych istotnych cech dzieł sztuki malarskiej Chwistek zaliczał właściwości materialne i formalne (1960m, s. 63). Zagadnienie materialne dotyczy powierzchni malarskiej, która jest elementem przestrzennym, podatnym na różnorodne eksperymenty w zakresie podłoża malarskiego i sposobu kładzenia farby (Chwistek, 2018e, s. 189). Forma, nierozzerwalnie powiązana z zagadnieniem rzeczywistości (Chwistek, 1960l, s. 71), obejmuje problemy kompozycji (relacje między elementami dzieła, sposób rozmieszczenia kształtów, stosunek ich wielkości i stopnia skomplikowania), kolorytu (rozmieszczenie barw i światła) i techniki (wymiary dzieła, gatunek materii artystycznych) (Chwistek, 1961b, s. 82).

Znamienny dla teorii Chwistka jest stosunek formy do treści w dziele sztuki. Przez treść rozumie on elementy rzeczywistości obecne w obrazie. Dystansuje się tym samym od treści w sztuce pojmowanej jako anegdota lub wywoływane przez dzieło stany psychiczne (Chwistek, 1961b, s. 81). Forma w sztuce powinna być, zdaniem Chwistka, elementem o wiele bardziej określonym niż treść, która ze swej natury jest płynna i przybliżona (1960f, s. 105). Pod tym względem stosunek formy do treści w sztuce przypomina relację, jaka łączy syntak-

tykę i semantykę w sformułowanej przez Chwistka teorii wyrażań – nazywanej przez niego semantyką elementarną – będącej punktem wyjścia dla jego autorskiego projektu metamatematyki racjonalnej (1963a, s. 53–55; por. Pasenkiewicz, 1961). W ujęciu Chwistka logika i matematyka operuje formalnie zdefiniowanymi wyrażeniami, które można otrzymać bez wnikania w ich treść (1961a, s. 121). Znaki w Chwistkowej teorii wyrażań można bowiem interpretować jako schematy przedmiotów należących do pewnej dziedziny (1963a, s. 211). Szeroki zakres znaczenia jednoznacznie zapisanego znaku w semantyce elementarnej przypomina różnorodność elementów rzeczywistości, mogących się kryć za ukonkretnioną na płótnie formą malarską. Tym samym treść i formę w sztuce łączy, jak można by wywnioskować z pism Chwistka, relacja mająca swoje źródło w nominalistycznych schematach myślenia zaczerpniętych z logiki. Z tej perspektywy wypowiadający się o dziele krytyk sztuki zyskuje nowe zalecenie: oddać w wypowiedzi różnorodność możliwych odniesień do rzeczywistości przy jednoczesnym uściśleniu informacji o formie dzieła.

Powyżej zarysowane rozumienie treści i formy w sztuce zamknęło Chwistkowi drogę do uznania możliwości zaistnienia malarstwa abstrakcyjnego. Chwistek uważał, że sztuka nie może uwolnić się od związku z rzeczywistością. W przeciwnym razie „wysunęłoby się luźne zestawienie plam i linii, właściwe ornamentowi i wykluczające możliwość przedłużonej kontemplacji” (1960m, s. 63). Zagadnienie formy nie może więc prowadzić do „abstrakcyjnej kombinatoryki barw i kształtów” (Chwistek, 1960o, s. 78). Dla Chwistka uznanie sztuki abstrakcyjnej byłoby równoważne z potwierdzeniem istnienia tzw. czystego widzenia, czyli widzenia pozbawionego treści. Nie ma bowiem jakiegś absolutnie obiektywnej „nadrzeczywistości”, z punktu widzenia której można by objąć każdą z rzeczywistości niższego rzędu. Zgodnie z koncepcją Chwistka, widz zawsze obcuje w jednej z wielu rzeczywistości. „Możemy o narzucających się nam treściach nie mówić, możemy starać się o nich zapomnieć, ale nie możemy ich nie widzieć” (Chwistek, 1961c, s. 249). Podążając tym tokiem argumentacji, Chwistek zaprzecza, by dzieła takich artystów jak Kazimierz Malewicz czy Piet Mondrian były dziełami abstrakcyjnymi. „Założenie, że tzw. kształty geometryczne są kształtami abstrakcyjnymi, nie wytrzymuje krytyki, bo wszystkie kształty należą do geometrii” (Chwistek, 1961c, s. 248). Chwistek interpretuje geometrię na wzór egipski, czyli w sposób najprostszy z możliwych – jako naukę doświadczalną, wolną od pitagorejskich naleciałości metafizycznych (1963a, s. 170). Zapewne w odpowiedzi na „uduchowione” koncepcje sztuki wspomnianych malarzy (Piotrowski, 1986, s. 109–129), Chwistek w 1937 roku, mając już za sobą głośną polemikę ze Strzemińskim, przekonywał, że malowane w imię czystej sztuki – jak się wyraził – „prostokąty” są niczym innym jak czynieniem ze sztuki sfery metafizycznej (1937, s. 9). Tak pojęty kierunek rozwoju sztuki nie mieścił się empirycznym światopoglądzie Chwistka.

Pod wpływem recepcji unizmu w latach trzydziestych Chwistek zrewidował swoją koncepcję jednolitości kompozycji malarskiej. W pierwszej połowie poprzedniej dekady, formułując zasady strefizmu, twierdził, że podział obrazu na przenikające się strefy pozwoli uzyskać wizerunek jednolity, unifikujący różnorodność kształtów i barw w czytelny schemat kompozycyjny (1960m, s. 73; 1960h, s. 180). Obrazy unistyczne Strzemińskiego uświadomiły Chwistkowi, że jednolitość postulowana w strefizmie może doprowadzić, jak jego zdaniem stało się w unizmie, do przeintelektualizowanej skrajności, niewywołującej już w widzu przeżycia artystycznego (Chwistek, 2004b, s. 246). Postulat jedności kompozycji uznał Chwistek za stary przesąd (2004a, s. 249). Odrzucenie zasady jednolitości nie musi jednak prowadzić do chaosu (Chwistek, 2004a, s. 259). Wystarczy, że zachowa się streficzne prawo schematyzacji, oparte na intuicyjnej i płynnej geometryzacji, a nie wyrozumowanej kalkulacji. Ten wątek w refleksji nad powinnością dzieła sztuki wyraźnie ujawnia oparte na rozgraniczeniach modernistyczne podejście Chwistka do spraw sztuki. Sztuka bowiem kończy się dla niego tam, gdzie zaczyna się pełnoprawna nauka.

WARTOŚCIOWANIE POSTAWY TWÓRCZEJ

Z obszarem inżynierii i matematyki Chwistek łączył kategorię przeżycia konstrukcyjnego, będącego w nauce odpowiednikiem przeżycia artystycznego (2004c, s. 336). Przeżycie konstrukcyjne powiązane jest z satysfakcją, jaką odczuwa uczony rozwiązując metodycznie pewne problemy teoretyczne lub praktyczne. Obrazy unistyczne, będąc niemal idealnie uporządkowane i bezczasowe, są według Chwistka wolne od czynnika irracjonalnego, znamionującego w jego ocenie „wielką sztukę”.

Chwistek wielokrotnie krytykował postawę intelektualną w sztuce. Uważał, że pomieszenie elementu naukowego z artystycznym jest groźne zarówno dla sztuki, jak i nauki (1960i, s. 130). W sztuce pomieszenie to prowadzi bowiem m.in. do umocnienia naturalistycznego kryterium oceny twórczości, odmawiającego uznania formalnych osiągnięć awangardy (Chwistek, 2004c, s. 127–28). W nauce zaś element artystyczny prowadzi do nieścisłości, kierując tym samym prowadzone w jej obrębie rozważania na manowce irracjonalizmu (Chwistek, 2004c, s. 130). Już w jednym ze swoich najwcześniejszych szkiców, datowanym na około 1910 rok, Chwistek przyznawał, że istota sztuki tkwi w jej treści zmysłowej, a wszelkie koncepcje intelektualne są elementami wtórnymi (2018d, s. 204). W poglądzie tym wytrwał do lat ostatnich, przeciwstawiając postawie intelektualnej postawę intuicyjną w sztuce.

Chwistek twierdził, że „[s]ztuka musi być wybuchem instynktu, zerwaniem pęt, a tym samym obaleniem szablonów, kanonów i kodeksów” (1961c, s. 178). Powinna być obszarem wolności twórczej i mieścić w sobie zagadkę czło-

wieczeństwa. Postulat ten jest możliwy do realizacji, zdaniem Chwistka, dzięki przyjęciu przez artystę tzw. schematu wrodzonego (pierwotnego), którego wzorzec dostrzec można w sztuce „ludzi pierwotnych, dzieci i ludzi obłąkanych” (1960k, s. 120). Schemat pierwotny odkrywa artysta w „rzeczywistości danej nam we własnym organizmie” (Chwistek, 1961c, s. 120), w naszej podświadomości (Chwistek, 2018c, s. 201). Dzięki właściwej mu naiwności i świeżości spojrzenia na świat, artysta jest w stanie uchronić się przed racjonalizmem i mechanizacją współczesności (Chwistek, 1960k, s. 122). Obrazy namalowane zgodnie ze schematem pierwotnym odzwierciedlają rzeczywistość wyobrażeń (Chwistek, 2018c, s. 200), czyli tę rzeczywistość, której rozwój, zdaniem Chwistka, zadecyduje o kształcie sztuki przyszłości (2004f, s. 17).

Na dowartościowaniu schematu wrodzonego, twierdził Chwistek, powinna opierać się nowoczesna edukacja artystyczna. Akademie realizujące program ufundowany na kulcie warsztatu i umiejętności naśladowania wyglądu natury kształcą, według Chwistka, niesamodzielne jednostki twórcze (1960i, s. 129). Zamiast zachęcać do eksperymentów twórczych, utwierdzają adepta w przekonaniu, że dogmatycznie wpojone zasady wykonawstwa przedmiotów artystycznych prowadzą do „wielkiej sztuki”. Chwistek uważał, że wielu ludzi rodzi się artystami, ale przestaje nimi być wraz z wtłoczeniem w system szkolnictwa (2004g, s. 318). Dlatego podkreślał, że często nadmiar wiedzy szkodzi, gdyż wiedza nadmiernie uczy pokory, która najczęściej tłumi odwagę twórcy do nowatorskich manifestacji artystycznych (1961c, s. 183).

Oparcie edukacji w szkołach i akademiach na schemacie pierwotnym miało dawać sztuce jeszcze jedną, równie istotną szansę. Tworzone przez artystów dzieła, jak twierdził Chwistek, byłyby bardziej zrozumiałe dla publiczności; sztuka w swoich początkach miała być bowiem powszechnie dostępna i jasna w swych zamiarach (1960b, s. 206). Chociaż w obliczu wielowiekowej tradycji historyczno-artystycznej nawrót do prymitywizmu jest niemożliwy, należy, zdaniem Chwistka, powrócić do charakteryzującej ją szczerości, wykluczającej wszelkie mitotwórcze mistyfikacje poży artystowskiej (1961c, s. 259).

Ideał tak pojętej sztuki prymitywnej ucieleśniają, jak wierzył Chwistek, dzieła formistów. „Formiści malowali tak, jak czuli. Byli to ludzie czujący po prostu, pełni fantazji i naiwności zaiste dziecięcej” (Chwistek, 1960k, s. 121). Spośród dzieł formistycznych Chwistek szczególnie cenił prace Tytusa Czyżewskiego (*Zbójnik, Madonna*), Zbigniewa Pronaszki (pomnik Adama Mickiewicza w Wilnie), Andrzeja Pronaszki (*Św. Franciszek*) i Jana Hrynkowskiego (*Zongler*) (Chwistek, 1960k, s. 112; 1960j, s. 121; 2018a, s. 186). Widział w nich nie tylko szczerą wypowiedź artystyczną, ale także załączek nowej odslony narodowego stylu, mającego swe źródło, jak sądził, w polskim malarstwie cechowym XVII wieku (Chwistek, 1960j, s. 121). Kontynuatorów formistycznej wrażliwości dopatrywał się w artystach I Grupy Krakowskiej, a zwłaszcza w Stanisławie Osostowiczu, Saszy Blonderze, Leopoldzie Lewickim i Henryku

Wicińskim. Pisał o dziełach Osostowicza i Blondera, że ujawniają one wrodzony schemat rzeczywistości w najczystszej formie. Omawiając jedną z wystaw Grupy Krakowskiej z 1937 roku, szczegółowo opisał obraz *Niedziela* Osostowicza, dopatrując się w nim śladów strefizmu. „Jest [tu] prymitywny spokój i powaga, która płynie z zagłębienia się w tajemnicę istnienia” (1937, s. 9). Szczerłość i autentyczność poszukiwań młodych polskich twórców Chwistek przeciwstawiał sztucznej – w swojej ocenie – manierze, jaką miało reprezentować wielu ówczesnie działających modernistów i awangardzistów.

Osobista krytyka kilku tendencji sztuki nowoczesnej nie szła u Chwistka w parze z deprecjacją ich znaczenia dla historii sztuki. Artysta nie przepadał za ekspresjonistyczną deformacją i tematycznymi preferencjami malarstwa ekspresjonistycznego. Krytykował na przykład Chaima Soutine’a za „spotęgowanie realistycznego wrażenia” (1960i, s. 139), nie wahał się jednak przyznać ekspresjonizmowi poczesnego miejsca w genealogii formizmu (1960k, s. 115). Podobnie dwutorową ocenę wyrażał Chwistek w odniesieniu do Picassa, bezapelacyjnie potwierdzając wartość jego malarstwa w okresie kubistycznym (1960k, s. 121), ale jednocześnie wyrażając sprzeciw wobec tendencji klasycyzujących w jego pracach z początku lat dwudziestych (1960i, s. 107). W kontekście kubizmu jednoznacznie pozytywnie wypowiadał się na temat prac Braque’a i Légera (1960i, s. 109). Chociaż nie cenił eksperymentów w dziedzinie kolażu i abstrakcji, nie odmawiał im prawa do istnienia (1961c, s. 248). Najczęściej wartościował pozytywnie poszukiwania futurystów włoskich. Doceniał zaproponowane przez nich rozwiązania dotyczące ukazywania dynamiki czasoprzestrzennej, sam zresztą czerpiąc z nich w swoim malarstwie (1960m, s. 90; 1960k, s. 115). Podziwiał obecny w obrazach Celnika Rousseau „dreszcz niepokoju”, ganił konwencjonalizm przedstawień u Puvisa de Chavannesa (1960i, s. 141). Wyrażał się niepocholebnie o secesji i symbolizmie (1960a, s. 94, 96), a obrazy Jacka Malczewskiego odbierał jako „mdłe i bezbarwne” (1960i, s. 146). Choć Chwistek wypowiadał ambiwalentne opinie na temat impresjonizmu, jego ulubionym malarzem tego kierunku był Renoir (1960i, s. 138).

Chwistek nie był oczywiście niezmienny w swych poglądach krytyczno-artystycznych. Pod wpływem ewolucji twórczej i rozwoju teorii sztuki zmieniały się jego wartościowania. Krytyka artystyczna w ujęciu Chwistka jest bowiem działalnością stymulowaną przeżyciami artystycznymi, a wytwarzane dzięki nim indywidualne „muzea wyobraźni” nieustannie zmieniają swój kształt pod wpływem kolejnych spotkań z dziełami sztuki. Poglądy Chwistka na krytykę, mimo postulowanego przez koncepcję indywidualnych systemów estetycznych pluralizmu, są niezwykle wyraziste. Stanowią konkretyzację światopoglądu filozoficznego ich autora, pozostając w nierozzerwalnym związku z teorią wielości rzeczywistości i racjonalizmem krytycznym. Ich wielowymiarowość, w tym także ich podskórny związek z prowadzonymi przez Chwistka badaniami naukowymi, stanowi, jak sądzę, o ich unikalności.

UWAGI KOŃCOWE

Podsumowując powyższe rozważania można stwierdzić, że krytyka sztuki w ujęciu Chwistka jawi się jako heterogeniczny obszar refleksji, współkształtowany przez myśli, idee i metody pośrednio lub wprost zaczerpnięte z dwóch sfer wiedzy – naukowej i artystycznej – oraz wzbogacany przez odpowiadające im kategorie poznawcze – rozum i instynkt twórczy. Chwistkowy model krytyki artystycznej jest więc niejako zawieszony między dwoma biegunami – czynnikiem racjonalnym a irracjonalnym, metodycznym a intuicyjnym, dyscyplinującym a ekspresyjnym. Co prawda obszary nauki i sztuki były dla Chwistka ściśle rozgraniczone, tym samym światopoglądowo nie wykroczył on poza ramy modernistycznego sposobu myślenia, operującego retoryką dualizmów, niemniej jednak całościowo pojęta koncepcja krytyki sztuki autora teorii wielości rzeczywistości zdaje się niejako podważać jego stanowcze deklaracje o odrębności działalności artystycznej i naukowej. Przyjmowana bowiem przez niego kategoria doświadczenia łączy w sobie cechy obiektywizmu i subiektywizmu, koncepcja indywidualnych systemów estetycznych zdradza inspiracje logiczne i psychologiczne, natomiast przyjęte przez malarza kryteria wartościowania są w jednych miejscach poparte naukowym uzasadnieniem, w innych pobrzmiwa w nich duma artystycznej arbitralności. W ten sposób Chwistkowa koncepcja krytyki sztuki stanowi niejako zapowiedź późniejszych przemian polskiej krytyki artystycznej, która w następnych dekadach dokonała się za sprawą takich indywidualności jak Mieczysław Porębski czy Jerzy Ludwiński.

BIBLIOGRAFIA

- Bednarz, G. (2017). Analiza krytyczna podstaw teorii wielości rzeczywistości Leona Chwistka. *Estetyka i Krytyka*, 1, s. 25–38.
- Bednarz, G. (2018). Leona Chwistka teoria wielości rzeczywistości w sztuce. *Studia Humanistyczne AGH*, 1, s. 21–36.
- Bożek, H. (2014). Teoria wielości rzeczywistości Leona Chwistka. Rys krytyczny. *Argument*, 2, s. 405–424.
- Chrobak, K. (2004). *Niejedna rzeczywistość. Racjonalizm krytyczny Leona Chwistka*. Kraków: Inter Esse.
- Chwistek, L. (1909). Sur les variations periodiques du contenu des images vues dans un contour conné. *Bulletin International de l'Académie des Sciences de Cracovie. Classe des Sciences Mathématiques et Naturelles*, 3, s. 394–413.
- Chwistek, L. (1937). Sukces sztuki wyobraźniowej. *Czas*, 27.03., s. 9.
- Chwistek, L. (1960). *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik.
- Chwistek, L. (1960a). Formizm (1919). W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 94–99.
- Chwistek, L. (1960b). Formizm (1920). W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 100–104.

- Chwistek, L. (1960c). Kult geniuszów. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 203–221.
- Chwistek, L. (1960d). Myśli o odrodzeniu kultury duchowej. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 161–167.
- Chwistek, L. (1960e). Niewola duchowa. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 154–160.
- Chwistek, L. (1960f). Obrońca myśli wyzwolonej. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 191–197.
- Chwistek, L. (1960g). Poezje formistyczne Czyżewskiego. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 105–106.
- Chwistek, L. (1960h). Teatr przyszłości. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 171–182.
- Chwistek, L. (1960i). Tragedia naturalizmu. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 127–146.
- Chwistek, L. (1960j). Troska o wielkość sztuk. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 147–153.
- Chwistek, L. (1960k). Twórcza siła formizmu. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 113–124.
- Chwistek, L. (1960l). Tytus Czyżewski a kryzys formizmu. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 107–112.
- Chwistek, L. (1960m). Wielość rzeczywistości w sztuce (1924). W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 51–73.
- Chwistek, L. (1960n). Wrogowie formizmu i ich psychologia. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 89–93.
- Chwistek, L. (1960o). Zagadnienia współczesnej architektury. W: Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher. Warszawa: Czytelnik, s. 77–88.
- Chwistek, L. (1961). *Pisma filozoficzne i logiczne*. T. I, red. K. Pasenkiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Chwistek, L. (1961a). Tragedia werbalnej metafizyki. W: Chwistek L., *Pisma filozoficzne i logiczne*. T. I, red. K. Pasenkiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 118–142.
- Chwistek, L. (1961b). Wielość rzeczywistości. W: Chwistek L., *Pisma filozoficzne i logiczne*. T. I, red. K. Pasenkiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 30–105.
- Chwistek, L. (1961c). Zagadnienia kultury duchowej w Polsce. W: Chwistek L., *Pisma filozoficzne i logiczne*. T. I, red. K. Pasenkiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 149–277.
- Chwistek, L. (1963). *Pisma filozoficzne i logiczne*. T. II, red. K. Pasenkiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Chwistek, L. (1963a). Granice nauki. Zarys logiki i metodologii nauk ścisłych. W: Chwistek L., *Pisma filozoficzne i logiczne*. T. II, red. K. Pasenkiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 1–232.
- Chwistek, L. (2004). *Wybór pism estetycznych*, red. T. Kostyrko, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Chwistek, L. (2004a). Dyskusja Leon Chwistek – Władysław Strzemiński (1935). W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, red. T. Kostyrko, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 249–260.
- Chwistek, L. (2004b). Moja walka o nową formę w sztuce (1935). W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, red. T. Kostyrko, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, s. 239–247.
- Chwistek, L. (2004c). Przeżycia artystyczne. W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, red. T. Kostyrko, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 321–240;

- Chwistek, L. (2004d). Rozmowa z Leonem Chwistkiem (1926). W: Chwistek L. *Wybór pism estetycznych*, red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 123–125.
- Chwistek, L. (2004e). Sens i rzeczywistość. W: Chrobak K., *Niejedna rzeczywistość. Racjonalizm krytyczny Leona Chwistka*. Kraków: Inter Esse, s. 317–476.
- Chwistek, L. (2004f). Wielość rzeczywistości w sztuce (1918). W: Chwistek L. *Wybór pism estetycznych*, red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 3–20.
- Chwistek, L. (2004g). Zagadnienie wiedzy w malarstwie (1936). W: Chwistek L. *Wybór pism estetycznych*, red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 311–320.
- Chwistek, L. (2018). *Nowe kierunki w sztuce*, red. K. Chrobak. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK.
- Chwistek, L. (2018a). Formiści. W: Chwistek L., *Nowe kierunki w sztuce*, red. K. Chrobak. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, s. 186–188.
- Chwistek, L. (2018b). Innego rodzaju arystokracja. Komentarz do dyskusji z Władysławem Strzebińskim. W: Chwistek L., *Nowe kierunki w sztuce*, red. K. Chrobak. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, s. 222–223.
- Chwistek, L. (2018c). Sztuka dziecka. W: Chwistek L., *Nowe kierunki w sztuce*, red. K. Chrobak. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, s. 200–202.
- Chwistek, L. (2018d). O zasadniczych problemach sztuki z punktu widzenia psychologii doświadczalnej. W: Chwistek L., *Nowe kierunki w sztuce*, red. K. Chrobak. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, s. 203–208.
- Chwistek, L. (2018e). Pojęcie strefy. W: Chwistek L., *Nowe kierunki w sztuce*, red. K. Chrobak. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, s. 189–191.
- Estreicher, K. (1971), *Leon Chwistek. Biografia artysty*. Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Femiak T. (2005). O poglądach Leona Chwistka ze szczególnym uwzględnieniem teorii wielości rzeczywistości (w 120-tą rocznicę urodzin i 60-tą rocznicę śmierci Leona Chwistka). *Doctrina. Studia społeczno-polityczne*, 2, s. 353–376.
- Jadacki, J. J. (1983). O poglądach Leona Chwistka na język. *Studia Semiotyczne*, XIII, s. 23–33.
- Jadacki, J. J. (1998). *Pluralistyczna wizja Leona Chwistka*. W: Jadacki J. J., *Orientacje i doktryny filozoficzne. Z dziejów myśli polskiej*. Warszawa: Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, s. 211–259.
- Kostyrko, T. (1968). Interpretacja koncepcji „wielości rzeczywistości” Leona Chwistka. *Studia Metodologiczne*, 4, s. 89–105.
- Kostyrko, T. (1995). *Leon Chwistka filozofia sztuki*. Warszawa: Instytut Kultury.
- Kostyrko, T. (2004). *Leon Chwistek jako filozof sztuki i uczestnik życia artystycznego*. W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. IX–LXIV.
- Mudyń, K. (2003). O wielości rzeczywistości w koncepcji Leona Chwistka. *Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria*, 1, s. 101–112.
- Murawski, R. (2013). *Filozofia matematyki. Zarys dziejów*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Pasenkiewicz, K. (1961). Pierwsze systemy semantyki Leona Chwistka. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Rozprawy i Studia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Pasenkiewicz, K. (1962). Analiza i krytyka teorii wielości rzeczywistości Leona Chwistka. *Studia Filozoficzne*, 1, s. 65–93.
- Piotrowski, P. (1986). Autonomia, symbol, utopia. Awangarda i teorie transcendencji formy. *Artium Quaestiones*, 3, s. 109–129.

- Słomski, W. (2008). Leona Chwistka teoria wielości rzeczywistości. *Lumen Poloniae*, 2, s. 57–80.
- Surma, P. (2013). Teoria wielości rzeczywistości Leona Chwistka. *Rocznik Historii Filozofii Polskiej*, 6, s. 81–126.
- Szczepańska-Pabiszczak, B. (1999). Leona Chwistka relatywizm ontologiczny. *Studia Metodologiczne*, 29, s. 177–196.
- Woleński, J. (2018). Leon Chwistek. Filozofia, logika i sztuka. W: Chwistek L., *Nowe kierunki w sztuce*, red. K. Chrobak. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, s. 9–26.

BETWEEN REASON AND CREATIVE INSTINCT LEON CHWISTEK'S APPROACH TO ART CRITICISM


Abstract

Leon Chwistek was one of the most important thinkers in the inter-war Poland. As a philosopher, logician, artist and art theorist, he frequently commented on historical and contemporary aspects of artistic life, formulating his distinct ideas concerning art criticism. The aim of this article is to synthetically discuss these ideas and to outline the cultural and artistic context that shaped them. In order to achieve this goal, the author of the article refers to both the art theoretical output of Chwistek and his philosophy as well as scientific research. Having employed a descriptive method, the author presents the main questions of art criticism discussed by Chwistek in his various texts. The following aspects are examined: the role of art critics in society, experience as a basis of critical opinion, methodology of art critic's work, criteria for evaluation of works of art and creative attitudes. In his writings Chwistek emphasized the importance of theory for artistic practice, but even more strongly he stressed the illuminating power of experience, which is able to undermine aesthetic dogmas and which should remain the basic determinant of critic's activity.

Keywords:

Leon Chwistek, art criticism, the notion of the work of art, assessment criteria, creative attitude

Paweł Polit

 <https://orcid.org/0000-0002-2982-9213>

Muzeum Sztuki w Łodzi

polit@mssl.org.pl

„NARKOTYK SZTUKI”. PRZEŻYCIE ARTYSTYCZNE JAKO IMPULS KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ LEONA CHWISTKA

Abstrakt

Tekst omawia związek sformułowanej przez Leona Chwistka koncepcji przeżycia artystycznego z charakterem ocen dotyczących najnowszych zjawisk w sztuce polskiej sformułowanych przez niego w latach 30. XX w. Ukazuje pokrewieństwo tej koncepcji z pojęciem „całościowego sensu plastycznego dzieła sztuki”, określającym charakter eksperymentów artystycznych dokonywanych w środowisku przedwojennej Grupy Krakowskiej. Ufundowana na założeniach teorii wielości rzeczywistości, koncepcja przeżycia artystycznego podkreśla nierozdzielność doświadczenia odbioru rzeczywistości wyobraźniowej dzieła sztuki z impulsem jej współtworzenia. W zamierzeniu Chwistka koncepcja ta dostarczać mogła ugruntowania teoretycznego sztuki zaangażowanej społecznie. Stanowić miała również fundament dla kreślonego przez Chwistka projektu nominalistycznej estetyki zorientowanego na wypracowanie intersubiektywnych zasad oceny dzieł sztuki, na podstawie poddanych refleksji teoretycznej indywidualnych doświadczeń odbioru, przez wspólnotę osób zaangażowanych w publiczną dyskusję o sztuce. Wypracowane w ramach tego projektu kryteria oceny dzieł sztuki mogły znaleźć zastosowanie w krytyce artystycznej.

Słowa kluczowe:

formizm, wielość rzeczywistości, rzeczywistość wyobrażeń, Grupa Krakowska

Leon Chwistek przyjmował rolę krytyka sztuki stosunkowo rzadko. W jego pismach publikowanych w latach 20. i 30. XX w. znajdujemy wiele odniesień do bieżących zjawisk artystycznych, jednak niewiele z nich ma charakter szczegółowych komentarzy dotyczących zdarzeń artystycznych lub określonych dzieł. Najczęściej mają one charakter wzmianek podkreślających wysoką jakość osiągnięć lub nowatorstwo postaw obserwowanych przez niego artystów. Te wypowiedzi Chwistka, które można byłoby skojarzyć z pojęciem krytyki artystycznej, stanowią konsekwencje rozstrzygnięć teoretycznych dokonywanych na wyższych piętach refleksji teoretycznej – w dziedzinach ontologii, logiki, semantyki, estetyki, psychologii twórczości czy refleksji społecznej.



Występujące w stosunkowo nielicznej grupie tekstów, publikowanych na łamach czasopism kulturalnych¹, sytuują się one na przecięciu ciągów argumentacji zmierzających do rozstrzygnięcia ogólniejszych problemów. Są wyrazem postawy światopoglądowej, którą Chwistek określał mianem racjonalizmu krytycznego – postawy z gruntu antymetafizycznej i pluralistycznej.

Nie można pominąć faktu, że owe sądy krytyczne formułowane przez artystę na temat współczesnych mu zjawisk artystycznych nie były wypowiedziane z pozycji bezstronnego obserwatora, ale twórcy dążącego do sformułowania podstaw teoretycznych nurtów, w których uczestniczył. Chwistek-prawodawca ruchu formistycznego to autor świadomy nie tylko najnowszych wątków refleksji filozoficznej – empiriokrytycyzmu i logistyki – ale również przemian sztuki nowoczesnej, których manifestacje mógł obserwować podczas pobytu w Paryżu w latach 1912–1914. Po latach kilkakrotnie przywoływał silne wrażenie, jakie wywarła na nim prezentacja sztuki nowoczesnej, w tym kubizmu, w ramach Salon d'Automne w 1912 roku; opisywał ją emfaticznie w kategoriach „przecucia wielkich możliwości” nowej sztuki (1961, s. 177), „obłąkańczego wybuchu, ryku żywiołów spuszczonego z łańcucha” (2004e, s. 344).

Wypowiedzi Chwistka o sztuce, szczególnie te z lat 30. wyróżnia ów element fascynacji, neutralizowany początkowo w tekstach eksplikujących założenia teorii wielości rzeczywistości, publikowanych na przełomie drugiej i trzeciej dekady XX wieku, następnie dochodzący w pełni do głosu w publikacjach z zakresu teorii kultury, estetyki i krytyki sztuki. W pracach z późniejszego okresu częstokroć podkreślał on nierozdzielność odbioru sztuki i impulsu twórczego; były one dla niego ściśle splecionymi składnikami doświadczenia, które określał mianem przeżycia artystycznego. Zgodnie z tą koncepcją, recepcja dzieła polegać ma na aktywnym przeżywaniu jego wyobrażeniowej rzeczywistości, graniczącym z jej współtworzeniem.

Formułując sądy na temat współczesnych mu zjawisk artystycznych, Chwistek posługiwał się kryterium intensywności generowanych przez nie przeżyć. Zmierzał do ugruntowania teoretycznego owego kryterium w projekcie nominalistycznej estetyki zorientowanym na wypracowanie intersubiektywnych zasad oceny dzieł sztuki, na podstawie poddanych refleksji teoretycznej indywidualnych doświadczeń odbioru, przez wspólnotę osób zaangażowanych w publiczną dyskusję o sztuce. W niniejszym tekście zamierzam ukazać związek rozwijanej przez Chwistka koncepcji przeżycia artystycznego z charakterem ocen dotyczących najnowszych zjawisk w sztuce polskiej formułowanych przez niego w latach 30. Będzie to okazją do ukazania związku tej koncepcji z pojęciem „całościowego sensu plastycznego dzieła sztuki” określającego charakter eksperymentów artystycznych dokonywanych w środowisku przedwojennej Grupy Krakowskiej.

¹ Do tekstów Chwistka odpowiadających ściślej formule krytyki artystycznej należy zaliczyć pięć pozycji opublikowanych w prasie codziennej i kulturalnej (1932, 1933, 1936, 1937, 1938).

Rozważając możliwość estetyki opartej na koncepcji przeżycia artystycznego, Chwistek odwołuje się do źródłowych doświadczeń zetknięcia się ze sztuką renesansową, w szczególności z obrazami Tycjana i Tintoretta. W *Zagadnieniach kultury duchowej w Polsce* (1930) przywołuje wynikający z obcowania z tymi dziełami

szał zachwytu. Jakieś upojenie graniczące z obłędem, poczucie rozkoszy prawie fizycznej, a zarazem tęsknoty nieogarnionej, tęsknoty za tym, żeby taki świat był, żeby ta rozkosz żywa, tryskająca z tych płócien nie ustawała nigdy, i jeszcze jedno, żebym ja mógł ją tworzyć do woli, tyle, ile tylko zapagnę (1961, s. 179).

Specyfika tych doświadczeń wikła ze sobą określoną optykę estetyczną, określającą kierunek wyborów teoretycznych i artystycznych. Chwistek stwierdził, że w przeżyciach tych nie było

Nic z bezinteresownej kontemplacji Kanta ani ze skojarzeń uczuciowych znanych mi pod wpływem sztuki polskiej. Był to coś raczej pokrewnego z entuzjazmem, wywołanym o wiele przedtem, przez sonaty i symfonie Beethovena, tylko bardziej zmysłowe, bardziej konkretne, przesunięte w kierunku obżerania się jakimiś soczystymi owocami. Od tego czasu jestem pewny, że wiem, co to jest sztuka (1961, s. 179).

Przeżycie artystyczne tożsame jest dla Chwistka z przebywaniem w rzeczywistości określonego dzieła sztuki; przekonanie to wydaje się stanowić istotną motywację jego koncepcji wielości rzeczywistości. W myśleniu Chwistka niesprzeczności aksjomatów określających status ontyczny rzeczywistości danego typu odpowiada kompletność doświadczenia tej rzeczywistości w przeżyciu artystycznym. Wyjaśnia on, że w sztuce wyobrażeniowej, której pełną emanacją był dla niego formizm, „[c]hodzi o stworzenie właściwego *milieu*, polegającego na wzajemnym ustosunkowaniu różnych kształtów barwnych, które są właściwymi elementami obrazu. Ale powstanie takiego *milieu* jest równoznaczne z rzucającym podstaw pod nową rzeczywistość” (2004f, s. 112). Konstrukcja formy staje się tedy tworzeniem autonomicznej dziedziny obrazu stanowiącej „świat odrębny, świat zamknięty w sobie, a wszelkie próby stosowania do niej kryteriów zaczerpniętych z życia lub z nauk przyrodniczych prowadzą natychmiast do zniekształcenia przeżycia artystycznego i rzucają nas na pastwę nudnej i bezcelowej informacji” (Chwistek, 2004e, s. 343).

Rozważając specyfikę rzeczywistości przynależnej dziełu sztuki, Chwistek uwalnia je od relacji odwzorowania określonego desygnatu. Uważa, że w wypadku każdego dzieła „stosunek ten jest w zasadzie zawsze ten sam, a zmienia się tylko rzeczywistość, z którą artysta ma do czynienia”. Nie uważa, by „artysta poddawał deformacjom jakąś obiektywną rzeczywistość. Rzeczywistość jest taka, jaka jest na obrazie” (1961, s. 245). Łączy rzeczywistość dzieła z jego

treścią, którą określa w kategoriach „pewnej analogii ze światem rzeczywistym”. Konstatuje, iż treść jest tym, „co w dziele sztuki jest wspólne z rzeczywistością” (1961, s. 245).

Chwistek dystansuje się wobec pojęcia sztuki bezprzedmiotowej; stwierdza, że we wszystkich „dziełach sztuki mamy do czynienia z rzeczywistością” (1961, s. 245). Kwadraty i romby widoczne w kompozycji geometrycznej są jej rzeczywistością i mają dokładnie ten sam status, co przedmioty z codziennego otoczenia widoczne w kompozycji ukazującej przedmioty czy postacie. Ten sposób rozumienia treści obrazu jest zasadniczą przesłanką jego stanowczej refutacji naturalizmu, szczególnie jego mocno już spóźnionej w dwudziestolecie międzywojennym wersji impresjonistycznej, faworyzowanej przez współczesną Chwistkowi konserwatywną krytykę sztuki. Przeszkadza mu pozorny obiektywizm, receptywność i zdystansowanie malarstwa naturalistycznego, jego podporządkowanie wymogom poznawczym. Twierdzi, że „dzieło sztuki skrajnie naturalistycznej nie tylko nie daje złudzenia rzeczywistości, ale wydaje się od niej nieraz bardziej dalekie niż jakiś prymityw lub szkic impresjonistyczny” (1961, s. 246). Ze szczególną ostrością piętnuje współczesny mu system szkolnictwa artystycznego, oparty o dyrektywę pogłębiania znajomości natury.

Neutralizując funkcję mimetyczną dzieła, Chwistek głosi postulat ścisłego zintegrowania formy i treści obrazu, ustalenia odpowiedniości między nimi, podkreślając zarazem prymat pierwszej. Stwierdza, że

artysta nie ma prawa żądać od widza abstrahowania od treści obrazu, ale musi umieć ująć treść w ten sposób, ażeby nie pochłaniała ona uwagi widza i pozwoliła mu na samorzutne uzyskanie tego stopnia abstrakcji, jaki konieczny jest do przeżycia artystycznego (1961 s. 245).

Jeszcze jako uczestnik i teoretyk ruchu formistycznego przypisuje pracom formistów „rzeczywistość własną” domagającą się nowych sposobów ujęcia. Poszukiwanie formy, zdaniem Chwistka, „nie może odbywać się w drodze zimnej kalkulacji, ale musi być wynikiem spontanicznego aktu twórczego” (2004f, s. 112). Treść jest nieodłączna od formy obrazu; w swojej teorii i praktyce malarskiej postuluje on zasadę nierepresjonowania treści obrazu, gwarantującej skuteczne wydobywanie jego formy, umożliwienie jej działania. Píše, że forma

musi górować nad treścią, ale nie może jej całkowicie zgnieść, bo wtedy treść narzuci się sama, wypłynie z zakamarków naszej świadomości i podstawi się w miejsce formy, pochłaniając całą naszą uwagę, ciągnąc za sobą zjawiska, których żadną miarą z przeżyciem artystycznym pogodzić nie można (1961, s. 250),

Ten sposób ustalenia proporcji treści i formy obrazu koresponduje z koncepcją „sensu plastycznego” motywującą poszukiwania artystów z kręgu Grupy Krakowskiej z lat 30. – poszukiwania, którym Chwistek patronował, i które

wzmiankował, niekiedy szerzej komentował, w pismach teoretycznych i krytycznych. Pokrewieństwa tego nie zakłóca zorientowanie polityczne praktyk wspomnianych artystów; jedna z deklaracji programowych Grupy (1935) głosi, że „kierunek społeczny” dzieła malarskiego bądź rzeźbiarskiego „nie zostaje określony ani tylko przez »temat«, ani tylko przez formę, lecz przez cały sens plastyczny, który oznacza celowe zużytkowanie wszelkich możliwości twórczych” (Stowarzyszenie Plastyków Grupa Krakowska, 1935, s. 3). Artysty Grupy Krakowskiej zmienili nieco proporcję między komponentem treściowym i formalnym dzieła, uznając, że żaden z nich nie jest wyróżniony i że są one nierozdzielne. Zmierzając w kierunku zgodnym z rozstrzygnięciami teoretycznymi Chwistka, sztuka artystów Grupy Krakowskiej programowo nie była wolna od odniesień tematycznych; to otwierało im drogę do podejmowania tematyki społecznej.

Dla Grupy Krakowskiej uprawianie sztuki zaangażowanej, łączącej nowatorskie aspekty formalne z aktualnymi odniesieniami tematycznymi, wymagało maksymalnego wyczerpania na kierunek zmian sztuki nowoczesnej. Zorientowana na stosowanie radykalnej „formy całego sensu plastycznego”, sztuka tego rodzaju programowo nie jest podporządkowana założeniom jednej doktryny artystycznej, natomiast „przetrawia cały dorobek plastyczny po kubizmie i tym sposobem nadaje ciągłość historyczną swoim zagadnieniom” (Stowarzyszenie Plastyków Grupa Krakowska, 1935, s. 3).

Kilkanaście lat wcześniej podobny rodzaj syntezy widział Chwistek w pracach formistów. W 1919 roku, podkreślał znaczenie „ekspresjonizmu, kubizmu i futuryzmu” dla kształtowania się nowej koncepcji obrazu. Pisał, że „[p]rądy te osiągnęły niezmiernie ważny rezultat eksperymentalny, rozszerzając w niebywały sposób granice przedstawiania świata rzeczywistego i w tej sposób otwierając niezmiernie pole dla dążeń czysto artystycznych” (2004a, s. 94–95). Antycypując sposób myślenia artystów z Grupy Krakowskiej, Chwistek zarzuca optykę linearnego rozwoju sztuki nowoczesnej, sugerując, że wątki jej rozwoju zbiegają się i doznają zapętlenia w eksperymentach formistów. Konstatuje, że formizm, korzystając z doświadczeń poprzedników, „posługuje się rozszerzoną koncepcją obrazu świata rzeczywistego” (Chwistek, 2004e, s. 346).

Impulsem dla wsparcia przez Chwistka postaw artystów młodszej generacji w latach 30. była sformułowana przez niego diagnoza wygaszenia publicznej dyskusji o sztuce, które nastąpiło wraz ze stłumieniem ruchu formistycznego przez konserwatywną krytykę w pierwszej połowie lat 20. W *Zagadnieniach kultury duchowej w Polsce* napisał on, że dawni pogromcy formistycznego przewrotu „wrócili do zdawkowej pracy lat ubiegłych”, skupiając się na komentowaniu zjawisk wtórnych artystycznie. Podtrzymują oni „atmosferę spokoju i ładu”, konsekwentnie ignorując próby nowatorstwa artystycznego (Chwistek, 1961, s. 182). Utrwalają konwencję naturalizmu, którego główną wadą jest to, że kształtuje odbiorcę pasywnego, zdystansowanego wobec

podejmowanej przez dzieło tematyki. To spadek młodopolskiego estetyzmu i symbolizmu, od którego Chwistek stanowczo się odcina. Konstatuje, że

schemat naturalistyczny nie ma patentu na rzeczywistość i posiada w gruncie rzeczy tę jedną tylko zaletę, że banalizuje rzeczywistość, czyni ją niezajmującą i skutkiem tego uwalnia widza zajętego innymi sprawami od niepokojenia się życiem obrazu. Otóż formiści pomimo całej dobroduszości niepokoiłi widzów i skutkiem tego wywoływali zamieszanie na froncie naturalistycznej drzemki (2004e, s. 345–346).

W swoich publikacjach z lat 30. Chwistek zapowiada wielki renesans sztuki z ducha formizmu; jego zapowiedź dostrzega w propozycjach artystów młodego pokolenia – głównie Grupy Krakowskiej i lwowskiego „Artesu”. „Gra jeszcze nie jest skończona” – zapowiada w *Zagadnieniach*. „Spokój i cisza grobowa są pozorne. Taki stan nie może trwać wiecznie. Odrodzenie przyjsć musi, a źródłem jego musi się stać praca krytyczna i doświadczalna, dokonana przez formizm” (Chwistek, 1961, s. 182). Swoją prognozę oraz późniejszą pozytywną ewaluację dokonań młodych artystów opiera na rozważaniach dotyczących nie tylko logiki rozwoju formy artystycznej, ale również na dociekaniach z zakresu psychologii twórczości. W kolejnej części tekstu zajmę się pojęciem przeżycia artystycznego stanowiącego centralną kategorię refleksji estetycznej Chwistka.

W publikacjach z lat 30. Chwistek często podkreśla aspekt emotywny oddziaływania dzieła sztuki, deprecjonując jego funkcję mimetyczną. Przynależna dziełu rzeczywistość nie może, jego zdaniem, ograniczać się do pobudzania u odbiorcy postawy pasywnej kontemplacji lub sprowadzać się do dostarczania informacji o charakterze poznawczym. Powinna być wyposażona w znamiona kreacji, być rodzajem emergencji będącej efektem spontanicznego zespolenia się treści i formy, nie zakłóconego działaniem intelektu. Już w *Wielości rzeczywistości w sztuce* (1918) Chwistek określa ten rodzaj kreacji jako „rzeczywistość wizjonerów”, potem określaną jako rzeczywistość wyobrażeń i wizji – dziedzinę kształtów antycypowanych raczej, niż rejestrowanych, z którą kojarzy praktyki artystyczne formistów, w tym swoją własną.

Chwistek zdaje się wyposażać dzieło sztuki w zdolność obycia się bez określonego desygnatu; rzeczywistość dzieła aktualizowałaby się w samym odniesieniu do desygnatu, sposobie jego ujęcia. Naprowadza nas na taką interpretację w swoim późnym tekście *Przeżycia artystyczne* (1938), porównując tytułowe doświadczenia do przeżyć estetycznych opisywanych przez Romana Ingardena². Omawiając zaproponowane przez Ingardena rozróżnienie między fazami przeżycia estetycznego: „emocji wstępnej”, „podobania się” i wytworzenia przedmiotu estetycznego, Chwistek stwierdza, że

² Polemizując z Ingardenem, Chwistek powołuje się w tekście *Przeżycia artystyczne* na rozprawę Ingardena *O poznawaniu dzieła literackiego* (1937).

[z]asadnicze różnice między obu typami przeżyć występują w fazie drugiej i trzeciej. (...) Przeżycie estetyczne zbliża nas do swego przedmiotu i prowadzi do zagłębienia się w nim już to przez naśladowanie, już to przez poznanie. Przeżycie artystyczne prowadzi do przeciwstawienia się przedmiotowi, do zlikwidowania go i do przeciwstawienia mu twórczości własnej, albo też wizji, która zastępuje je w zupełności (2004b, s. 325).

Uwzględniając ściśle subiektywny wymiar przeżycia artystycznego, Chwistek przedstawia trudność zbudowania ufundowanej na nim teorii estetycznej. Doświadczenie takie jest całkowicie niepowtarzalne, niepodległe utrwalonym normom estetycznym, irracjonalne. Nie posiada przeto statusu substratu pojęciowych uogólnień. W *Zagadnieniach kultury duchowej w Polsce* stwierdza, że

tak długo nic o malarstwie nie wiemy, dopóki nie zobaczymy jakiegoś obrazu, który nami wstrząśnie do głębi. Na czym polega istota takiego wstrząsu, sformułować niepodobna. Na pewno będzie w nim Nietzscheański element wizji, będzie i kantowskie bezpośrednie pojmowanie, będzie metafizyczny niepokój Witkiewicza i uświadomienie sobie doskonałości formy Ehrenfelsa – ale nad tym wszystkim górować będzie uczucie specyficznej rozkoszy, nie tak zupełnie bezinteresownej, jak chce Kant, bo często nawet połączonej z pożądaniem, tylko zupełnie innym niż to, które ma miejsce w życiu codziennym (1961, s. 238).

Polemizując z koncepcjami wymienionych myślicieli, Chwistek odcina się od zastosowanych przez nich sposobów uchwycenia natury doświadczenia artystycznego oraz istoty sztuki (2004c, s. 224). Własne przeżycia artystyczne opisuje za pomocą określeń zaczerpniętych z języka potocznego – w kategoriach zachwyty, upojenia, namiętności czy tęsknoty – przeżyć, które nie mają „nic wspólnego z kantowską bezinteresowną kontemplacją”. Ehrenfelsowi, Nietzschemu i Witkacemu zarzuca błąd w definiowaniu istoty sztuki – wskazują oni jej „*genus* i *species*, ale nie dają nam tzw. *differentia specifica*” (1961, s. 236).

Konstatując niepodatność przeżyć artystycznych na próby definiowania i klasyfikacji, Chwistek formułuje program badań przewidujący konstruowanie „indywidualnych systemów estetycznych” (w analogii do wypracowanego przez siebie programu konstruowania „indywidualnych systemów filozoficznych”), służący jednostkowym podmiotom w wypracowaniu własnych kryteriów oceny dzieł sztuki. Program ten przewiduje stosowanie „metody indywidualnej” opartej na introspekcji:

Niech wszyscy ci, co chcą zajmować się nauką o sztuce, przedstawiają przede wszystkim materiał doświadczalny, którym rozporządzają, tj. niech opiszą te wszystkie przeżycia artystyczne, które uważają za najwyższe, niech wymienią dzieła uznawane przez innych za źródło wielkich rozkoszy, a które na nich nie działają zupełnie, niech wreszcie wymienią dzieła uznane za wielkie, które ich po prostu nudzą (Chwistek, 1961, s. 239).

Zgromadzenie takiego materiału służyć ma uświadomieniu sobie przez podmioty przeżyć artystycznych spójności stosowanych przez nie kryteriów oceny dzieł oraz stymulować kształtowanie się zdolności dokonywania ich analizy krytycznej. Ten odbiorca sztuki, który „nagromadził cały zapas doświadczeń i stwierdził, że pewne doświadczenia powtarzają się systematycznie (...) posiada (...) *indywidualny system estetyki*” będący podstawą do wydawania ocen i klasyfikacji dzieł (Chwistek, 1961, s. 243). Tworzenie systemów tego rodzaju jest warunkiem stworzenia przestrzeni dyskusji publicznej, która dotyczyłaby istoty sztuki, specyfiki doświadczenia artystycznego i wartości dzieł (Chwistek, 1961, s. 247).

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na ambiwalentny stosunek artysty do poglądów estetycznych Friedricha Nietzschego. Chwistek (2004b, s. 321) ocenia Nietzschego krytycznie jako postać emblematyczną dla młodopolskiego indywidualizmu, pod wpływem której „krzewiła się pogarda dla szarego człowieka, a artyści uważali się za jednostki wybrane, obracające się w sferze uczuć osobliwych, im tylko dostępnych”. Z drugiej strony, celebrowany przez Nietzschego żywioł procesu tworzenia bliski jest jego własnej koncepcji sztuki wyprowadzonej ze źródłowych – w jego przypadku – doświadczeń sztuki renesansowej. W snutej przez Chwistka narracji dotyczącej rozwoju naturalizmu napotyka my na stwierdzenie, zgodnie z którym

[s]posób w jaki odnoszono się do nauki w renesansie, nie był jeszcze niebezpieczny dla dionizyjskiego szału, stanowiącego istotę sztuki. Nie trzeba zapominać, że nauka Leonarda, to jest jeszcze typowa *gaia scienza*, ta sama właśnie, o której pisał Nietzsche (Chwistek, 2004c, s. 225).

Najwyraźniej aspekt dionizyjski procesu tworzenia nie musi z konieczności kolidować z postulowanym przez Chwistka egalitaryzmem nowej sztuki; wydaje się on zwalczać Nietzschego z pozycji filozofa-racjonalisty, doceniając jednocześnie jego rozstrzygnięcia estetyczne z perspektywy artysty³. Zgodnie z nimi podkreśla twórczy aspekt procesu odbioru sztuki; uważa, że „estetykę można uprawiać li tylko w ścisłym związku z tworzeniem lub przynajmniej z przeżywaniem tworzenia się nowych form artystycznych na podstawie konkretnych przykładów i eksperymentów” (Chwistek, 2004d, s. 215).

W innym miejscu napisał w tonie bliskim retoryce Nietzschego, że „[s]ztuka musi być wybuchem instynktu, zerwaniem pęt, a tym samym obaleniem szablonów, kanonów, kodeksów. Nie trzeba jednak myśleć, że ten proces ma się dokonywać niezależnie od wielkiej kultury duchowej” (Chwistek, 1961, s. 178).

³ Warto zauważyć, że opisany w *Narodzinach tragedii* żywioł dionizyjski, wbrew piętnowanej przez Chwistka młodopolskiej recepcji poglądów Nietzschego, miał charakter wspólnotowy i egalitarny: „Teraz, wobec ewangelii harmonii światów, czuję się każdy z bliźnim swym nie tylko zjednoczonym, pojedyńczym, stopionym, lecz jednością” (Nietzsche, 1907, s. 26).

Oparta na instynkcie i intuicji praktyka artystyczna nie może obejść się bez odniesień do tradycji artystycznej, ani tym bardziej funkcjonować niezależnie od refleksji teoretycznej. Chwistek pisze o wzajemnym napięciu między utwalonymi kulturowo normami artystycznymi i praktyką artystyczną, o ich wzajemnej stymulacji. Nowa sztuka jest według niego wymierzona przeciw obowiązującemu kanonowi, a zarazem przyczynia się do ustanowienia nowego; zasady tegoż muszą być w niej czytelne. Refleksja nad sztuką ma przyczyniać się do kształtowania się nowych postaw, działać przez „krytyczną analizę pojęć zakorzenionych i ustalenie pewnych teoretycznych zasad, według których w sztuce postępować należy” (Chwistek, 2004h, s. 124).

Postrzegane z perspektywy post-nietzscheańskiej sztuka i poezja jawią się jako „narkotyki potężny, działający nieraz o wiele silniej niż opium lub kokaina” (Chwistek, 2004d, s. 212). Związane z nimi przeżycia zauroczenia, zachwyty czy entuzjazmu nie są przy tym zastrzeżone dla grona wybranych – elity koneserów doświadczających dzięki sztuce, jak chciałby tego Witkacy, własnej wyjątkowości. Mogą stać się udziałem wszystkich, bez względu na pochodzenie społeczne, wykształcenie i wiek.

W latach 30. Chwistek przedkłada problematykę przeżywania sztuki w aktach jej tworzenia czy odbioru nad drażnienie jej zagadnień formalnych, głosi program zintegrowania życia i sztuki, niejako życia-w-sztuce, stwierdza, że

[n]ie możemy mówić o kształtach i o barwach, równowadze i o »napięciach kierunkowych«, o harmoniach i o kontrastach w chwili, kiedy duszę naszą ogarnia narkotyki sztuki, który pochłania całe nasze życie wewnętrzne i wyzwala z nas ogrom bogactwa utajonych tęsknot i pożądań (2004b, s. 327).

Postulowany przez niego pluralizm estetyczny zorientowany jest przy tym na demokratyzację recepcji tradycji artystycznej i sztuki najnowszej. „Chcę – napisał – żeby sztuka była czymś zrozumiałym dla prostego robotnika i czymś zabawnym, co by dawało mu rozrywkę i wypoczynek” (Chwistek, Strzemiński, 2004, s. 249).

Dysponując takimi założeniami, w 1932 roku Chwistek styka się z pierwszymi manifestacjami Grupy Krakowskiej. Ukształtowanego już artystę i myśliciela, niedawno nominowanego na stanowisko profesora logiki matematycznej na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, przyciągają idee „sztuki żywej” głoszone przez młodych artystów, sztuki powstającej niejako w procesie intensywnego doświadczania rzeczywistości – niemal jej artystycznego współtworzenia – we wszystkich jej aspektach: potocznym, społecznym i politycznym. Dla Chwistka istotna jest manifestująca się w ich pracach zdolność spontanicznej rejestracji bieżących doświadczeń, stymulowanych – jak stwierdził Stanisław

Osostowicz (1978, s. 210), w mowie wygłoszonej podczas otwarcia wystawy inicjującej działalność Grupy⁴ – przez „zjawiska, które nas otaczają i atakują nieskończonością wiecznie żywych obrazów”.

Echa tych spotkań wybrzmiewają już we wczesnej fazie działalności Grupy Krakowskiej, po raz pierwszy w recenzji wspomnianej wystawy, w której Chwistek (1932, s. 128; Osostowicz, 1978, s. 27–28) zachwycał się „prawdziwą, prostą i brutalną sztuką, prymitywem najszczerzego gatunku” manifestującym się w prezentowanych pracach. Miały one znamionować się „niesamowitą bujnością temperamentów i grozą wielkiej, nieobliczalnej w swych skutkach twórczości”. W wydanych dwa lata wcześniej *Zagadnieniach kultury duchowej w Polsce* Chwistek wydaje się antycypować odkrycie twórczości młodych Krakowian, krytykując kultywowany w Polsce konserwatywny model sztuki posiłkującej się tradycjami kultury ludowej:

Artysta prawdziwy nie maluje tego, co jest. Maluje to, co chce, żeby było. Tak robią ludy pierwotne i dzieci. (...) U nas mało jest ludzi mających odwagę powiedzieć, czego chcą i o czym marzą, bo boją się śmieszności. (...) Mamy takich ludzi i dzisiaj, mamy ich w Krakowie, i dlatego nie powinniśmy patrzeć w przyszłość pesymistycznie. Trzeba tylko dodać im otuchy, kultywować ich marzenie, cieszyć się nim i być z niego dumnym, a nie lecieć na osłep za politowania godnymi hasłami sztuki rodzimej (1961, s. 188).

Wszechstronne wsparcie udzielone przez Chwistka Grupie Krakowskie⁵ wynika z jego rozstrzygnięć teoretycznych – opiera się na wypracowanej przez niego w drugiej dekadzie XX wieku, i rozwijanej w latach 20. teorii wielości rzeczywistości, a ściślej: na pojęciu rzeczywistości wyobrażeń, na rozwiniętej w latach 30. koncepcji przeżycia artystycznego oraz skorelowanej z nim koncepcji schematu pierwotnego, którym zajmę się w kolejnej części tekstu. Z opisanej powyżej metody indywidualnej w estetyce, zastosowanej do własnych doświadczeń artystycznych, Chwistek wyprowadza własne kryteria oceny dzieł sztuki, które w swoich tekstach krytycznych przykłada do twórczości artystów Grupy Krakowskiej. W stosunkowo nielicznym zbiorze tekstów publicystycznych, które ukazały się w latach 30., formułuje wysoce emocjonalne sądy na temat tej twórczości, niekiedy rozwijając je w interpretacje poszczególnych dzieł. Jawnie subiektywny charakter tych komentarzy odróżnia je od jego wypowiedzi,

dotyczących na przykład twórczości Tytusa Czyżewskiego, z okresu zaangażowania

⁴ Wystawa, otwarta 13.11.1932 r. w krakowskiej siedzibie Związku Polskich Artystów Plastyków, prezentowała twórczość Franciszka Jaźwieckiego, Leopolda Lewickiego i Stanisława Osostowicza – trzech zawieszonych studentów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (Sobieraj, 1979, s. 53–54).

⁵ Por. kalendarium działalności grupy (Sobieraj, 1979). Na temat współpracy i związków ideowych Chwistka z Grupą Krakowską pisała również Irena Jakimowicz (Osostowicz, 1978) i Barbara Ilkosz (2019).

dotyczących na przykład twórczości Tytusa Czyżewskiego, z okresu zaangażowania Chwistka w ruch formistycznym – te mają charakter raczej neutralny emocjonalnie i analityczny (Chwistek, 2004f).

Mówiąc ogólnie, Chwistek postrzega w artystach Grupy Krakowskiej kontynuatorów formizmu, dzięki którym dokona się renesans sztuki polskiej. Pomny negatywnych doświadczeń tego nurtu, który „nie miał (...) najważniejszej podstawy rozwoju, jaką jest długotrwała, wyętzona i konsekwentna praca nie poszczególnych jednostek, ale zwartej rzeszy całego pokolenia artystów” (1961, s. 181), postuluje, by renesans ten stał się efektem zbiorowego wysiłku środowiska artystycznego. Swoją działalność jako krytyka sztuki kojarzy z misją zorganizowania „frontu artystów obliczonego na powolną i świadomą celu edukację elity artystycznej, zdolnej do przeżywania otchłani tajemniczych wielkiej sztuki” (1933, s. 6). Liczy na aktywizację postępowych środowisk twórczych w Polsce, do których zalicza również twórców z grupy „Artes”. „Postanowiłem – wyznaje – nie dopuścić za żadną cenę do tego, żeby powiedziano kiedyś o Polsce naszych czasów, że była jak zawsze oazą reakcji kulturalnej i zaściankiem artystycznym” (1933, s. 6).

Trudno jest ściśle przeprowadzić granicę między rozważaniami teoretycznymi Chwistka a jego komentarzami na temat sztuki najnowszej kojarzącymi się z formułą krytyki artystycznej. Te drugie wyróżniają tym, że ujęcie teoretyczne zespala się w nich z subiektywizmem formułowanych ocen. Wydaje się, w jego zamierzeniu wypowiedzi te miały pełnić funkcję performatywną – wyposażać sztukę w rolę czynnika stymulującego przekształcenie życia społecznego.

Omawiając w swoich pismach z lat 30. rozwój sztuki nowoczesnej, Chwistek wskazuje na zaznaczającą się w niej tendencję do upraszczania kształtów – ujmowania wielości i złożoności danych wrażeniowych w syntetyczne struktury linearne. Ten następujący po fazie impresjonizmu zwrot w stronę abstrakcji kojarzy z pojęciem schematu obrazowania, nazywanego przezeń „schematem pierwotnym”, który „narzucił się artystom (...) w drugiej połowie XIX wieku (Gauguin)”. Powodem tego był „przesyt wywołany kanonem naturalistycznym i związanym z nim zimnym, estetyzującym stosunkiem do dzieła sztuki” (Chwistek, 1936). Z późniejszymi innowacjami formalnymi kubistów Chwistek kojarzył „budowanie obrazu z form prymitywnych i grubych”; byli oni tymi, którzy „odkryli rzeczywistość wyobrażeń wyższego typu, tę samą, z którą spotykamy się u ludów najbardziej prymitywnych i u małych dzieci w jej typach najniższych” (2004e, s. 344).

Chwistek określa, dość nieoczekiwanie, obrazowany w dziełach sztuki nowoczesnej schemat pierwotny jako „wrodzony”, co kontrastuje z antymetafizyczną orientacją jego filozofii. W istocie, koncepcja schematu pierwotnego funkcjonuje w jego refleksji estetycznej jako rodzaj hipotezy założonej na podstawie opisanych naukowo faktów świadczących o właściwej przedstawicielom gatunku ludzkiego „instynktownej” zdolności wykonywania rysunków „według

ściślego kanonu, znanego od dawna etnologom” (2004e, s. 347). Syntetyczny charakter tego typu przedstawięń kojarzy je ze sztuką nowoczesną: w inspirowanych rozwiązaniach kubistycznymi praktykach formistów „górował schemat wrodzony, wyzwolony z naturalistycznego konwenansu” (2004e, s. 348). Manifestuje się on również „z wielką siłą w sztuce Strenga i Hahna, Lewickiego, Blondera, Osostowicza i u wielu członków Grupy Krakowskiej” (Chwistek, 1936)⁶. Eksperymenty artystyczne zarejestrowane przez Chwistka w 1938 roku, zgodnie z tytułem jednego z jego tekstów krytycznych, dają mu powody do optymizmu:

W pracowniach młodych artystów grupy krakowskiej dzieją się od lat dziwne rzeczy. Osostowicz, Lewicki, Blonder, Wiciński. W lecie widziałem w Zakopanem rysunki i rzeźby Wicińskiego. Wróciłem właśnie z Paryża, z odwiecznego źródła naszych artystycznych natchnień. Stałem wobec zjawiska zgoła nieoczekiwanego. Własna forma i własny styl, wyrwany z łona surrealizmu, jakimś niesamowitym, niezmiernie prostym i naturalnym chwytem. Od jednego zamału odpadło przerafinowanie i perwersja. Zostały proste, spracowane ręce polskiego robotnika (1938, s. 7).

W publicystyce artystycznej Chwistka dominuje ton perswazyjny; zwięzłość, czy nawet lapidarność, jego relacji ze spotkań ze sztuką najnowszą idzie w parze z subiektywizmem ocen:

Blonder jest obok Osostowicza i Lewickiego takim właśnie malarzem, jakich chciałbym widzieć w Polsce na pierwszym miejscu. Gdybyśmy tych ludzi potrafili zrozumieć i ocenić (...) na pewno powstałaby u nas skryształizowana wizja sztuki, oparta na zbyt wcześnie złamanej tradycji formizmu i naszego małomiasteczkowego genialnego „chamskiego” malarstwa (1938, s. 7).

Swoją działalnością krytyczną Chwistek stara się podtrzymać ciągłość tradycji formistycznej, kojarząc ją z praktykami artystów Grupy Krakowskiej; służy mu do tego pojęcie schematu pierwotnego. W latach 30. dokonuje znaczących przesunęć akcentów w swojej wykładni formizmu, odwołując się do wypracowanej przez siebie w latach 20. formuły malarstwa streficznego. Poszukuje takiego sposobu realizacji zasad strefizmu, aby „nie narzucał się [on] jako wymuszony i naciągnięty szablon, ale żeby działał bezpośrednio i podświadomie” (1961, s. 252–253). Ewolucję strefizmu wiąże z pojęciem motywu, będącego malarskim odpowiednikiem pojęcia schematu pierwotnego; motyw to wyróżniony element kompozycji malarskiej, streszczający prawdę określonego doświadczenia rzeczywistości, wyrażający jego intensywność⁷.

⁶ Poza artystami zrzeszonymi w Grupie Krakowskiej i grupie „Artes”, Chwistek pozytywnie ocenia w swoich tekstach publicystycznych takich twórców jak Józef Czapski, Rafał Malczewski, Zofia Stryjeńska, Teresa Tyszkiewicz.

⁷ Na temat pojęcia motywu w refleksji teoretycznej zob. Polit, 2021, s. 28–30, a także Chrobak 2004, s. 226; 2018, s. 44.



Fot. 1. Leon Chwistek, *Karuzela*, 1936, olej na desce, 99 x 120 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi.
Fot. CC0.

Podobnie jak w twórczości artystów Grupy Krakowskiej, w teorii i praktyce malarskiej Chwistka dochodzi w latach 30. do rewindykacji treści obrazu; strefy jego kompozycji, zamiast ograniczać się do wyliczenia kształtów geometrycznych danego typu, zaczynają wiązać ze sobą odniesienia do rzeczywistości potocznej, częstokroć do życia ulicy, na przykład w jego obrazach z lat 30. ukazujących sceny z życia Lwowa, w którym mieszkał, tj. *Karuzela* (1936) i *Przemarsz artylerii przez miasto* (1937). Te późne prace Chwistka (fot. 1) nadal odpowiadają postulatowi sztuki wyobraźniowej, zgodnie z którymi wykreślone na obrazie schematyczne kształty mają być uzupełnianie w procesie odbioru materiałem byłych danych wrażeniowych. Rozwiązania te wydaje się uzasadniać wyróżniony przez niego mechanizm kojarzenia; pisze on, że „[d]zięki wyobrażeniom dokonujemy (...) uzupełnień wrażeń wzrokowych, które sprawiają, że nieraz drobna część przedmiotu zastępuje nam jego całość” (2004g, s. 312). Koresponduje to z postulatem schematyzacji ożywiającej obraz, odmiennej od geometryzacji; wiąże się to z „operowaniem kształtem żywym jako elementem nierozzerwalnym” (2004g, s. 316).

Realizacja założeń motywizmu, określanego przez Chwistka również jako antyunizm, ma swoją cenę; jest nią porzucenie jednolitości kompozycji, o którą chodziło jeszcze we wczesnej fazie strefizmu. W polemice z Władysławem Strzemińskim Chwistek deklaruje: „rozwijam strefizm w antyunizm, tzn. nie tylko nie staram się maskować stref, ale silnie podkreślam tak, że obraz rozpada się na pozór na kilka części” (Chwistek, Strzemiński, 2004, s. 249). Przy tym

[o]drzucenie jedności kompozycji nie jest identyczne z chaosem. Tam, gdzie są prawa schematyzacji, prawa strefy, tzw. dominanta barwy i dominanta kształtu, nie może być mowy o chaosie. Chodzi o przecieź o to, żeby obraz zawierał więcej, niż jest w rzeczywistości, żeby nie dawał tego co jest, tylko to, co chcemy, żeby było (Chwistek, Strzemiński, 2004, s. 259).

Chwistek uważa jednolitość kompozycji za przesąd; jej idealna jedność osiągnana jest kosztem życia obrazu. Kojarzy ją z indywidualizmem i arystokratyzmem dawnej sztuki; w przytaczanej polemice ze Strzemińskim stwierdza, że „[c]zysta sztuka i czysta forma jest burżuazyjnym przesądem. Tylko żywa sztuka i żywa forma jest wielka. Chodzi o to, żeby forma była silniejsza od myśli, od życia” (Chwistek, Strzemiński, 2004, s. 253). Forma tego rodzaju rodzi się, zdaniem Chwistka, w trakcie intensywnego przeżywania, w którym doznanie rzeczywistości jest nierozdzielnie splecione z twórczą reakcją. Powstająca w tym procesie sztuka byłaby w stanie zmieniać rzeczywistość, a tworzenie jej nie byłoby zarezerwowane dla wybranych. Z tej perspektywy badania laboratoryjne postulowane przez Strzemińskiego wydają się Chwistkowi martwe i restrykcyjne; w nie publikowanym za życia komentarzu do swojej dyskusji ze Strzemińskim stwierdza, że ten chce

odebrać szerokim masom sztukę, nie wierząc w to, że mogłyby ją zrozumieć, ale nie myśli rezerwować jej dla klasy wybranych. Chce ją po prostu unicestwić. (...) Idzie tu (...) o podporządkowanie piękna idei dobra, to samo, o którym marzył Platon. Jest troska o odrodzenie ludzkości sprowadzonej na bezdroża przez nadmierny rozrost kultu życia (Chwistek, 2018, s. 222).

Omawiając metodę malarstwa spod znaku strefizmu Chwistek uznaje skromnie, że jest ona „jedną z wielu zasad komponowania” i że zbadanie możliwości związanych z jej stosowaniem „wymaga czasu i wielkiego zbiorowego wysiłku”. Wyraża przekonanie, „że jest to droga, na której moglibyśmy dotrzeć do odrodzenia sztuki i odrodzenia badań nad jej podstawami” (Chwistek, 1961, s. 253). W jednym z tekstów publicystycznych, *Elementy twórcze sztuki dziecka* (1936), wskazuje typowy dla strefizmu zabieg „powtarzania form zbliżonych do siebie” jako jedno z ogniw wiążących sztukę artystów Grupy Krakowskiej z programem strefizmu; jako jej przykład wymienia (i reprodukuje jako ilustrację) akwafortę Leopolda Lewickiego *Fabryka* (1932). Dodaje, że „[t]endencja

do tworzenia stref (...) występuje z ogromną siłą zarówno u dzieci i dyletantów, jak i u rasowych artystów” (Chwistek, 1936). Jako inną metodę budowania kompozycji, typową dla twórczości dzieci, przytacza w omawianym tekście „wprowadzenie perspektywy odniesionej do widza umieszczonego na obrazie”, tłumaczące również dysproporcje kształtów w jego własnych obrazach z okresu lwowskiego. Wymienione metody są dla niego symptomatyczne dla nieuprzedzonego i spontanicznego podejścia do rzeczywistości, dzięki któremu możliwe byłoby odrodzenie formizmu. Z perspektywy własnych praktyk malarskich i zjawisk artystycznych z lat 30. Chwistek postrzega formizm jako nurt w sztuce, który zrodził się z „połączenia tendencji abstrakcyjnych z instynktem pierwotnym”.

Anonsując w 1937 roku „sukces sztuki wyobraźniowej” w twórczości artystów Grupy Krakowskiej, w tekście napisanym z okazji wspólnej wystawy Osostowicza i Lewickiego w sali Lwowskiego Związku Zawodowego Artystów Plastyków (fot. 2.), Chwistek diagnozuje dookreślenie się w ich twórczości nowej formuły malarstwa opartej na pierwotnym schemacie obrazowania:

Niektórzy z nich (Lewicki, poniekąd i Wiciński) walczą jeszcze z przerafinowanym narzucaniem przez kubizm i konstruktywizm [przerafinowaniem narzucanym przez kubizm(?) – przyp. red.]. Ale u Osostowicza i u Blöndera występuje w najczystszej formie wrodzony schemat rzeczywistości zbudowany z tych właśnie pierwiastków, jakie występują w sztuce dziecka (1937, s. 9).

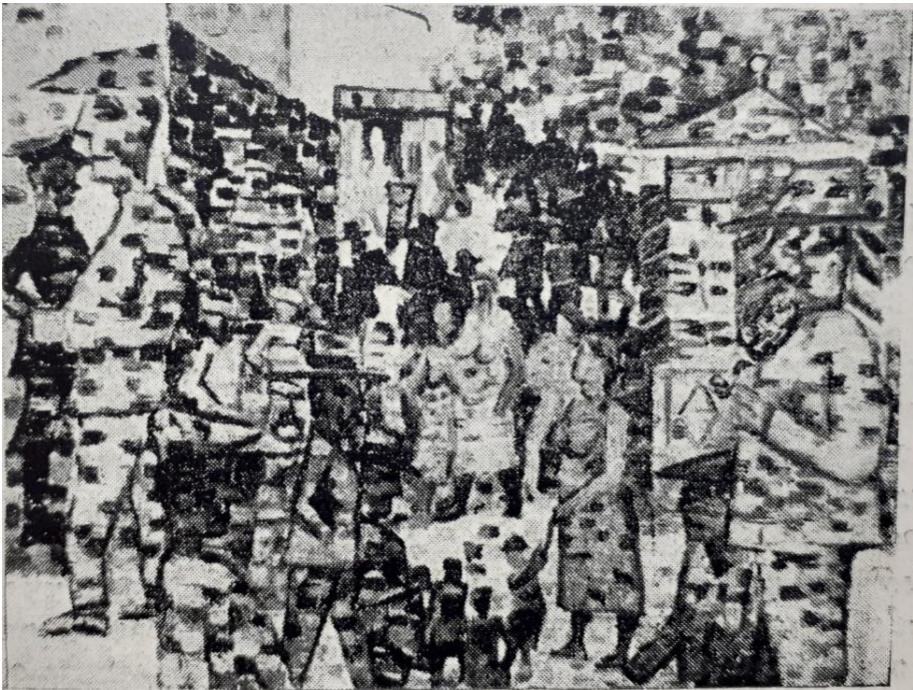
Buduje swoją argumentację osadzając pokazywane na wystawie prace w określonym kontekście cywilizacyjnym – banalizacji i schematyzacji życia społecznego warunkowanej mechanizmami ekonomicznymi. Przywołując zaginioną kompozycję Osostowicza *Niedziela* (fot. 3), należąca do grupy jego obrazów olejnych obrazujących życie Krzemieńca (Polit, 2021, s. 33–34), stwierdza, że w niej

zagadnienie prymitywu zostało rozwiązane niemal bez wysiłku przez odwołania się do własnego instynktu twórczego i odrzucenie pretensji do popisów technicznych. Nie ma tam mowy o poszukiwaniu przesubtelnień barwnych, ale za to jest koloryt świeży i radosny, porywający prostotą i powagą. Nie można go nazwać ściśle streficznym, ale jest tam strefizmu na tyle, że nie ma mowy o przypadkowości pochodzącej z zewnątrz. Barwy Osostowicza rodzą się na płótnie i nim żyją i na nim prowadzą ze sobą walkę o prawo do istnienia. To jest istotna przyczyna ich siły ożywczej. Z nich właśnie rodzi się wizja małego miasteczka i ludzi naprawdę nieudanych i marnych, którzy jedynie dlatego, że są, że stanowią element składowy jakiegoś tajemniczego i niedocieczonego przeobrażenia się materii, budzą w nas twórczy niepokój i uwalniają nas od bolesnego konwenansu codzienności (Chwistek, 1937, s. 9).



Fot. 2. (z lewej)
Leopold Lewicki, *Nosiwoda*,
lata 30. XX w., akwaforta, papier.
Źródło reprodukcji: *Sygnaly*,
1.03.1937, s. 7.

Fot. 3. (poniżej)
Stanisław Osostowicz, *Niedziela*,
1936 (?), olej na płótnie, obraz
zaginiony.
Źródło reprodukcji: *Sygnaly*,
1.03.1937, s. 7.



Obraz *Niedziela* Osostowicza to jedyne bodaj dzieło z kręgów młodej sztuki lat 30., które Chwistek skomentował obszerniej. Przywołał je jako przykład twórczej transformacji zasad strefizmu zmierzającej do wypracowania modelu twórczości angażującej widzów w sposób maksymalnie skuteczny – stymulującej zajmowanie przez nich określonych postaw. Zgodnie z jego wykładnią, zastosowane przez Osostowicza środki (streficzne zasady kompozycji artysta uzupełnia w obrazach z Krzemieńca bogatym zakresem efektów fakturowych (Polit, 2021, s. 33–34) służą swoistemu spotęgowaniu małomiasteczkowej rzeczywistości, wyeksponowaniu mechanicznej monotonii jej funkcjonowania oraz pobudzać mogą u odbiorcy pragnienie wyzwolenia się od niej. Chwistek pisze, że

[n]ie ma w tym śladu upiększania ani idealizowania właściwego sztuce tradycyjnej, ani też ekspresjonistycznego podkreślenia elementów niepokojących. (...) [Odbiorca, który] potrafi dać się porwać takiej sztuce, uzyska zdolność przezwycięzania nudy płynącej z przedziałów kolejowych i poczekalni urzędów. Wytworzy w sobie psychologię wprost przeciwną tej, jaka narzuca się zwolennikom bridża i przedstawień kinowych. Zamiast bierności i bezwładu, który rzuca nas na pastwę beznadziejnej rozpacz, zrodzi się w nim twórczy stosunek do życia, który potrafi wydobyć z chwil najbardziej szarych czar upajający i odradzający (1937, s. 9).

Interpretacja Chwistka kojarzy sztukę spod znaku odnowionego strefizmu, posługującej się „wrodzonymi” schematami obrazowania, z rodzajem homeopatii – posługując się elementami codzienności, ma ona działać jako odtrutka na rutynę codzienności. W jego opinii wzmocnienie rzeczywistości za pomocą środków malarskich powodować ma ten rodzaj stymulacji widza, który prowokować go będzie do aktywnego uczestnictwa w procesach codzienności. Siłą rzeczy, sztuka tego rodzaju wyposażona jest w pewien wymiar polityczny: proponowana przez nią terapia społeczna stymulować ma odbiorców do współtworzenia i transformacji środowiska ich życia.

BIBLIOGRAFIA

- Chrobak, K. (2004). *Niejedna rzeczywistość. Racjonalizm krytyczny Leona Chwistka*. Kraków: Inter Esse.
- Chrobak, K. (2018). Leon Chwistek. Artysta wielowymiarowy. W: Chrobak K., *Leon Chwistek. Nowe kierunki w sztuce*. Kraków: MOCAK, s. 37–48.
- Chwistek, L. (1932). Sztuka żyje! *Głos Plastyków*, 9–10, s. 128.
- Chwistek, L. (1933). Tęsknota za elitą artystyczną. *Słowo Polskie*, 355., s. 6.
- Chwistek, L. (1936). Elementy twórcze sztuki dziecka. *Wiadomości Literackie*, 42, s. 7–8.
- Chwistek, L. (1937). Sukces sztuki wyobraźniowej. *Czas*, 86, s. 9.
- Chwistek, L. (1938). Fala optymizmu. *Czas*, 36, s. 7.

- Chwistek, L. (1961), Zagadnienia kultury duchowej w Polsce. W: Chwistek L., *Pisma filozoficzne i logiczne*. T. I., red. K. Pasenkiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 147–277.
- Chwistek, L. (2004a). Formizm. W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, wyb. i red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 93–96.
- Chwistek, L. (2004b). Przeżycia artystyczne. W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, wyb. i red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 321–340.
- Chwistek, L. (2004c). Tragedia naturalizmu. W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, wyb. i red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 221–234.
- Chwistek, L. (2004d). Tragedia werbalnej metafizyki. W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, wyb. i red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 195–219.
- Chwistek, L. (2004e). Twórcza siła formizmu. W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, wyb. i red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 343–350.
- Chwistek, L. (2004f). Tytus Czyżewski a kryzys formizmu. W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, wyb. i red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 111–114.
- Chwistek, L. (2004g). Zagadnienie wiedzy w malarstwie. W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 311–320.
- Chwistek, L. (2000h). Rozmowa z Leonem Chwistkiem, wywiad z W. Z[echenterem] (1926). W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, wyb. i red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 123–125.
- Chwistek, L. (2018). Innego rodzaju arystokracizm. Komentarz do dyskusji z Władysławem Strzemińskim. W: *Leon Chwistek. Nowe kierunki w sztuce*. Kraków: MOCAK, s. 222–223.
- Chwistek, L., Strzemiński, W. (2004). Dyskusja Leon Chwistek – Władysław Strzemiński. W: Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, wyb. i red. T. Kostyrko. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 249–260.
- Ilkosz, B. (2019). Historia i twórczość Grupy Krakowskiej. W: Ilkosz B., *Grupa Krakowska 1932–1937*. Wrocław: Muzeum Narodowe, s. 60–161.
- Nietzsche F. (1907). *Narodziny tragedii czyli Hellenizm i pesymizm*. Tłum. L. Staff. Warszawa: Jakób Mortkowicz.
- Osostowicz, S. (1978). *Listy*. Opracowanie I. Jakimowicz. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Polit, P. (2021). „Zbudzić społeczeństwo ze śpiączki”. Postulat odnowy percepcji w twórczości artystów Grupy Krakowskiej. W: Karpowicz A., Kornhauser J. i Wójtowicz A (red.), *Polityki awangardy*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 23–37.
- Sobieraj, M. (1979). Kalendarium Grupy Krakowskiej. W: Chrobak J. i Potocka M. A. (red.) *Awangarda artystyczna z kręgu KPP – wystawa Grupy Krakowskiej 1932–1937*, cz. I. Kraków: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk.
- Stowarzyszenie plastyków Grupa Krakowska (1935). Margines naszej orientacji plastycznej. *Tygodnik Artystów*, 19, s. 3.


**“THE NARCOTIC OF ART.” ARTISTIC EXPERIENCE AS AN IMPULSE
FOR LEON CHWISTEK’S ART CRITICISM**

Abstract

This text discusses the way in which the conception of artistic experience worked out by Leon Chwistek corresponds with his assessments of the most recent artistic phenomena in Polish art formulated by him in the 1930s. It reveals the affinity of this conception with the notion of the „complete plastic sense” describing the special character of the artistic experiments conducted within the milieu of the pre-war Grupa Krakowska [Cracow Group]. Founded upon the premises of Chwistek’s theory of multiple realities, the conception of artistic experience underscores the concomitance of the reception of imaginary reality of an artwork and the impulse to co-create this reality. According to Chwistek, this conception could provide a theoretical grounding for socially engaged art. It was also supposed to serve as a foundation for the project of nominalist aesthetics delineated by Chwistek, the project aimed at working out the intersubjective principles of the assessment of artworks, based on individual acts of reception, by the community of receivers engaged in a public discussion of art. The criteria for assessment of artworks worked out within the framework of this project could be applied in art criticism.

Keywords: Formism, multiplicity of realities, imaginary reality, Grupa Krakowska [Cracow Group]

Monika Murawska

 <https://orcid.org/0000-0003-1975-0330>

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Wydział Sztuki Mediów

monika.murawska@cybis.asp.waw.pl

SŁOWA I OBRAZY. PRÓBA KONCYLIACJI NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI WITKACEGO*

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest książce Pawła Polita na temat filozofii i malarstwa Witkacego, badającej oba te obszary jego twórczości w świetle rozwijanej przezeń koncepcji „jedności osobowości”. Zgłębiając teorię Witkacego, zawartą także w jego utworach literackich, Polita konfrontuje ją z filozoficznymi źródłami jego myśli, a także z fenomenologią cielesności Merleau-Ponty’ego oraz refleksją Deleuze’a i Derridy dotyczącą malarstwa – jego cielesnego, haptycznego wymiaru. Pojęcie „jedności osobowości” stanowi zdaniem Polita punkt zwrotny myśli Witkacego, nadający spójność jego refleksji estetycznej, mimo jej czasowych zmian. Pojęcie to, poddane odpowiedniej interpretacji, powiązane z teorią nieświadomego tła przeżyć, nieodłącznego od psychofizycznej tożsamości „ja”, staje się też kluczem do odczytania jego malarstwa. Autorka zwraca uwagę na oryginalność ujęcia zaproponowanego w książce Polita, wpisującego się we współczesną refleksję nad związkami sztuki i filozofii, malarstwa i słowa. Omawianą przez Polita praktykę pisarską Witkacego zestawia z innymi przykładami artystów, w których twórczości teksty i dzieła wizualne nawzajem się oświetlają, tworząc wewnętrzny spłot.

Keywords:

malarstwo XX w., filozofia XX w., Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Stanisław Ignacy Witkiewicz

Trzeba przyznać, że Stanisław Ignacy Witkiewicz pozostaje postacią intrygującą, a jego wielowymiarowa twórczość została opisana, wnikliwie przeanalizowana i jest nadal obecna zarówno w polskiej literaturze przedmiotu, jak i w kulturze popularnej. Z racji obfitości istniejących analiz i interpretacji, a także cechującej ją wielodyscyplinowości, spuścizna Witkacego nie jest łatwym tematem opracowania i wydaje się, że z tego właśnie względu można uznać ją

* Tekst jest artykułem recenzyjnym poświęconym książce Pawła Polita *Pojęcie jedności osobowości w twórczości filozoficznej i malarskiej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2019, ss. 258.



za badawcze wyzwanie. W mojej ocenie książka Pawła Polita sprostала temu wyzwaniu i stanowi doskonale wprowadzenie do filozofii Witkacego, ujętej w powiązaniu z jego oryginalną twórczością malarską. Punktem centralnym i zarazem wątkiem przewodnim recenzowanej książki jest tytułowa jedność osobowości – ciągłość i tożsamość strumienia przeżyć. Autor wyważonym, przemyślanym stylem opisuje filozofię Witkacego, pokazując, że wyrasta ona z założeń empiriokrytycyzmu Richarda Avenariususa i Ernsta Macha oraz z biologicznie ukierunkowanej filozofii przyrody. Filozofia ta zawiera w sobie także wątki zaczerpnięte z metafizyki Artura Schopenhauera i koncepcji Hansa Corneliusa – neokantysty i psychologa. Ważny staje się tu więc również psychologizm i krytycznie ujęta fenomenologia. Polit podkreśla rozbieżności między wczesną i późną teorią Witkacego a jego praktyką artystyczną. Odwołuje się też do paraestetyki Davida Corrolla (1987), próbując podążać jego śladem i analizować teorię przy użyciu środków bliskich tym, które stosowane są w dziedzinie twórczości artystycznej. Jak sam to ujmuję, pragnie w ten sposób zbudować analogię między linearnym porządkiem pojęć a porządkiem przestrzennym prac malarskich, a więc chce znaleźć powiązanie ontologii i sztuki, czasowo-przestrzennej formy istnienia i czystej formy dzieła sztuki (Polit, 2019, s. 11). Chce więc zbudować analogię między słowem a obrazem, dokonując tego zresztą za pomocą słów. Dlatego w tytule tej recenzji „słowa” znajdują się na pierwszym miejscu, a dopiero po nich następują „obrazy”, choć za pomocą słów, jak wiadomo tworzy się też obrazy¹.

Witkacy znakomicie posługuje się słowami, będąc pisarzem, ale także filozofem; zarazem jest też świetnym malarzem i rysownikiem. Słowa i obrazy łączą się w jego twórczości na rozmaite sposoby i właśnie to powiązanie staje się moim zdaniem głównym tematem rozważań Polita. Powiązanie to stanowi przedmiot przemyśleń filozoficznych i było ujmowane na rozmaite sposoby², jednak ja chciałabym odwołać się najpierw do wydanej rok przed publikacją omawianej tu książki pracy Sally Bonn zatytułowanej *Les mots et les oeuvres* (2018), która prezentuje twórczość trzech wybranych artystów, doskonale łączących jej zdaniem tytułowe słowa i dzieła, odnajdując się dobrze w obu tych światach, a zarazem uważając je za nieodzownie ze sobą splątane. Bonn opisywała jednak twórczość artystów aktywnych w drugiej połowie XX wieku: Roberta Morrisa, Daniela Burena i Michelangelo Pistoletto, którzy niewątpliwie wykraczali w swoich działaniach artystycznych poza obszar malarstwa, choć pozostawali z nim związani; zwłaszcza Buren i Pistoletto. Co więcej, nie tworzyli oni filozofii, a ich twórczość pisarska była ograniczona do pola sztuki, podczas gdy ambicją Witkacego było stworzenie własnej ontologii. Patrząc na dzieło Witkacego z tej perspektywy, można by było porównać go raczej do

¹ Ciekawie opisuje ten zabieg Seweryna Wysłouch (1994).

² Jednym z przykładów jest choćby książka Gottfrieda Boehme (2014), w której autor zarysowuje różnice między sensem wizualnym, czyli ikonycznym a językowym.

Wolfganga Paalena, surrealistycznego malarza, który, tak jak Witkacy, popełnił samobójstwo, ale już po wojnie, w 1959 roku w Meksyku. Paalen pozostaje także postacią intrygującą, o barwnym życiorysie. Odchodzi ostatecznie od surrealizmu i w 1942 roku zostaje redaktorem pisma DYN wydawanego w Nowym Yorku, w którym ogłasza własną filozoficzną koncepcję. Jego teoria możliwości czy też możliwości, niewątpliwie mniej wyrafinowana i rozbudowana niż koncepcja Witkacego, łączy się z teorią kwantową, krytyką materializmu dialektycznego, teorią *Gestalt* i różnymi teoriami totemizmu, którym był zafascynowany. Słowa były mu więc tak samo bliskie, jak świat malarstwa, które do końca życia uprawiał i które nieustannie zmienia w jego wydaniu swoje oblicze, oscylując między abstrakcją a figuratywnością, fascynując widzów po dziś dzień (Winter, 2002).

Niemniej jednak, punktem odniesienia dla słów i obrazów Witkacego, zaprezentowanych przez Polita, pozostanie dla mnie książka Bonn. Trzech wybranych przez nią artystów wiele wprawdzie różniło, nie tylko od Witkacego, ale także od siebie nawzajem. W twórczości Burena relacja między tekstem i dziełem plastycznym polega na strategii rozjaśniania i poszerzania pola znaczeń, a tekst towarzyszy działaniom, tłumacząc poszczególne gesty artystyczne, ale także odsłaniając ich krytyczne konteksty. U Morrisa ta relacja odsyła raczej do strategii poszerzenia pola spojrzenia, a tekst podąża za procesem twórczym. U Pistoletto wreszcie, tekst buduje strategię prowadzącą do refleksji, ale też do ujawnienia rozpadu i destrukcji ważnych w jego działaniach artystycznych, pozwalając odzwierciedlić proces tworzenia dzieła plastycznego i stając się też tekstem literackim (Bonn, 2018, s. 12). U Witkacego znajdujemy wszystkie te strategie, a jego działania pisarskie i malarskie ujawniają niezwykle związek między słowem a obrazem, między słowem a dziełem, uwypuklając też oryginalność twórców posługujących się zarówno jednym, jak i drugim; ujawniając ich wyjątkowość, pokazując rezonans, jaki wywołuje powiązanie ze sobą słów i obrazów, gdy są wynikiem działania i twórczości jednego artysty, pozwalając na nieoczywiste i pozostające w stanie fluktuacji nachodzenie na siebie sensów generowanych przez pole wizualne i językowe.

Oczywiście ten rezonans w twórczości Witkacego był także tematem rozważań badaczy (Żakiewicz, 2002), którzy, z jednej strony, analizowali tytuły prac Witkacego oraz ich ewentualne związki z surrealizmem, z drugiej, zaliczali opatrzone napisami rysunki artysty do odrębnego gatunku, dla którego jeden z badaczy proponuje nawet nazwę „rysunek-tekst” albo „gatunek literacko-graficzny”, odnajdując dla nich analogię w kaligramach Guillaume’a Apollinaire’a oraz w rysunkach Sławomira Mrożka (Sokół, 2000). Polit pisze też o językowym aspekcie rysunków Witkacego, gdzie składniki werbalne wzmagają wewnętrzną dynamikę kształtów (Polit, 2019, s. 196). Nie chodzi mu jednak wyłącznie o bezpośrednie umieszczanie słów w obrazach, ale raczej o uwypuklanie tu przeze mnie, pokrewieństwo słów i obrazów ujętych jako materia

twórcza, odniesiona także do filozofii; o ich splot, o relację, która je łączy, pozostając niezgłębiona, tak jak niezgłębiona jest tajemnica naszego zmysłowego powiązania ze światem, zmieszanego, jak chciał tego Merleau-Ponty obecny w książce Politą, z narzucającym się od razu, choć migotliwym, sensem.

Polit dobrze zna polską literaturę przedmiotu, ale w swoich interpretacjach stara się znaleźć własną drogę prowadzącą do filozofii i malarstwa Witkacego, a tym samym powrócić do szczególnie istotnej kwestii wielowątkowości tej twórczości, oscylującej, co podkreślałam, na przecięciu filozofii, sztuk plastycznych i literatury. Właśnie to zawieszenie „pomiędzy” stanowi trudność, bowiem badacz musi znaleźć moment, w którym oderwie się od potoczystego stylu Witkacego i znajdzie meta-poziom, z którego dokona analizy tekstu *stricte* filozoficznego, starając się nie stracić z oczu także swoistego stylu omawianej twórczości. Myślę, że Politowi to zadanie udaje się częściowo, ale jego wywód pozostaje klarowny. Autor wplata w swój tekst cytaty, przypominając czytelnikowi barwny, a zarazem przesycony konsekwentną logiką wywód Witkacego, niekiedy z trudem się od niego odrywając. Tworzy w ten sposób swoisty pejzaż jego filozofii, złożony z teorii ontologicznej i estetyki. W pejzaż ten wpisana zostaje także analiza tekstów literackich i dzieł plastycznych, która stanowi z kolei znakomity przykład solidnego opisu i interpretacji. Jak wiadomo jednak, pejzaż porusza się wraz z jego odbiorcą, który jednocześnie go współtworzy; i tak jest właśnie z czytelniczką lub czytelnikiem omawianej książki, który może skoncentrować się na którymś z omawianych fragmentów, wybierając z przedstawionej całości rozdziały, łączące się ze sobą i uzupełniające wzajemnie, ale które można traktować jako samodzielne analizy.

STRUKTURA KSIĄŻKI

Spróbujmy więc, pozostając jednak na pewnym poziomie ogólności, zrekonstruować treść recenzowanego tekstu. Nie będę tu też analizować czy prezentować wykładni poszczególnych kategorii filozoficznych Witkacego, a skoncentruję się na zaprezentowaniu miejsca, jakie zajmują w zrekonstruowanym przez autora, wspomnianym wyżej pejzażu. Pierwszy z czterech rozdziałów zatytułowany *Doświadczenie estetyczne a problem dualizmu* zestawia koncepcję jaźni z wczesnych pism Witkacego z lat 1904–1914 z filozofią Schopenhauera i wykładnię jego malarstwa porównuje z tezami teoretyków francuskiego symbolizmu. Uwypuklone tu zostaje doświadczenie jedności własnej jaźni splecione z okresami rozproszenia w doznaniach świata zewnętrznego. Tak jak u Schopenhauera, sztuka ma zdolność przywracania jedności jaźni, a więc zajmuje pozycję uprzywilejowaną. Poza wczesnymi pracami *O dualizmie* i *Marzenia improduktywa*. *Dywagacja metafizyczna* Polit analizuje wnikliwie powieść

622 *upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta* i postaci jej czterech głównych bohaterów: barona Brummela, Bungo, Tymbeusza i księcia Nevermore.

Przeciwieństwo między życiem a sztuką prowadzi na tym etapie twórczości Witkacego do odnalezienia podstawy różnorodności zjawisk, która okazuje się jednak nicością, swoistą otchłanią, tłem, z którego wszystko się wyłania. Życie potrzebuje sztuki, bowiem tylko ona jest w stanie ujawnić tę otchłan, nie pozwalając jednak w niej utonąć. Nicość powiązana więc zostaje z twórczością artystyczną. Z jednej strony, patronem takiej postawy jest wspomniany już Schopenhauer i jego koncepcja „woli nicości”, a z drugiej, Nietzsche. Ważną częścią tego rozdziału staje się także porównanie opisanej w powieści twórczości Bunga z rysunkami węglem, a także obrazami marynistycznymi samego Witkacego zbliżającymi się w tym czasie do syntetyzmu Gauguina: „Inicjowana w tych pracach – podsumuje opisy pejzaży zimowych Witkacego Polit (2019, s. 51) – oscylacja między głębią a płaskością kompozycji pozostaje w analogii do dialektyki rozpraszania i integracji podmiotu twórczego niejako „wrzuconego” w zmienną grę przypadków losu”.

W drugim rozdziale *Przeżycie jedności osobowości w konstrukcyjnych przestrzeniach ontologii i sztuki* Polit wyklada znaczenie pojęcia jedności osobowości zawarte w pismach ontologicznych i estetycznych okresu międzywojennego i porównuje je z koncepcją Corneliusa, zastanawiając się nad niuansami znaczeniowymi między traktowanymi też jako synonimy wyrażeniami jedności osobowości, uczucia metafizycznego i niepokoju metafizycznego, ale także ujmując jedność osobowości jako powiązane z praktyką artystyczną doznanie źródłowe. Polit pokazuje, w jaki sposób Witkacy przechodzi od pochodzącego z myśli Schopenhauera idealizmu Platońskiego do realizmu wywodzącego się z programu krytyki doświadczenia proponowanej przez psychologizm swojej epoki. Omówione tu zostaje, między innymi, główne dzieło filozoficzne Witkacego *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia* oraz powieść *Jedyne wyjście*. Schopenhauerowska koncepcja ciała własnego jako splotu woli i intelektu prowadzi Witkacego do przypisania ważnej roli pojęciu istnienia poszczególnego ujętego jako „psychocieleśny osobnik” (Polit, 2019, s. 61), który powiązany jest zawsze z dwoistą, czyli czasoprzestrzenną formą istnienia. Ostatecznie, nawiązując do teorii transcendentального ja Corneliusa, Witkacy ujmuje jedność osobowości jako ciągłość trwania istnienia poszczególnego, które określone zostaje w kategoriach następstwa przeżyć, objętego jakością formalną całości trwania; proces ten polega na zrównoważeniu relacji między trwaniem a rozciągłością istnienia poszczególnego (Polit, 2019, s. 72). Bezpośredni i źródłowy charakter jedności osobowości oraz bezinteresowność postawy artystycznej obecne w tekstach Witkacego zostają też skonfrontowane przez Politę z koncepcją Henri Bergsona oraz z postawą Umberto Boccioniego wobec sztuki. Przeprowadzone analizy prowadzą do wniosku, że dojrzała estetyka Witkacego przedstawia się

jako rozwinięcie też jego estetyki młodzieńczej przy jednoczesnej modyfikacji niektórych pojęć, związanej z rozwojem jego zainteresowań ontologicznych. Stanowi ona spójną teorię, która mogłaby obyć się bez teoretycznego ugruntowania w ontologii. Malarstwo Witkiewicza mogłoby się z kolei obyć bez teoretycznego ugruntowania w żadnym z tych systemów (Polit, 2019, s. 89).

Niemniej wszystkie te trzy wymiary: ontologia, estetyka i praktyka artystyczna okazują się ostatecznie ze sobą powiązane, choć trzeba też za autorem podkreślić różnicę, zgodnie z którą, z jednej strony, ontologia ogólna Witkacego wypływa z poglądów: naturalnego, psychologistycznego i fizykalnego, zajmując się opisem istnienia w całości, wyodrębniając jego części składowe i badając zależności między nimi; z drugiej zaś strony, dzieło sztuki działa w sposób bezpośredni, pozapojęciowy, wyrażając jedność osobowości, gdzie istnienia poszczególne przeciwstawiają się całości istnienia.

W trzecim rozdziale, zatytułowanym *W stronę ikonografii ontologicznej*, Polit omawia zasady konstruowania kompozycji malarskiej, opisując je jako „ikonografię ontologiczną” powiązaną z dotykowym wymiarem obrazu, który odczuwa się synestezyjnie. Ontologia obrazów Witkacego jest tu utożsamiona z dynamiczną wielością form, jak ujmuje to Polit, manifestującą się w ich namnażaniu mocą kapryśnego, pełnego uskoków i nagłych zwrotów przebiegu linii. Taka retoryka linii, jak nazywa ten zabieg autor, wyznacza każdorazowo inne, ale zgodne z ontologią Witkacego, parametry wewnętrznej czasoprzestrzeni obrazu, określonej przez wypełniające ją kształty. Naznacza ją także swoistą topologią dotyku, wiążącą wewnętrzne fałdowanie się kompozycji malarskiej z nieskończoną podzielnością istnienia, tożsamą z jego zmiennością. Owa retoryka linii prowadzi autora do Jacquesa Derridy, który czyni przecież linię ważną bohaterką swoich rozważań w *Prawdzie w malarstwie* (2003). Można tu także przypomnieć, że o linii pisze Jean-Francois Lyotard (2016), poetycko analizując jej płynne przekształcanie w figurę, czy też słowo.

Polit (2019, s. 111) stwierdza ostatecznie, że Witkacy uprawia fenomenologię formy malarskiej, tworząc ogólne prawa budowy kompozycji i ukazując sposób pojawiania się dzieła malarskiego jako czystej konstrukcji. Można tylko zauważyć raz jeszcze, że sam Witkacy odżegnywał się od fenomenologii, co zresztą autor podkreśla, ale zarazem pohusserlowskie i poheideggerowskie wersje fenomenologii, jak na przykład ważna dla analiz Polita i zaprezentowana w ostatnim rozdziale książki, koncepcja Maurice’a Merleau-Ponty’ego, okazują się jednak na tyle „heretyckie” wobec założeń jej koryfeusza, że określenie Witkacego mianem fenomenologa czystej formy malarskiej wydaje się uzasadnione.

Praktyka malarska Witkacego zestawiona zostaje w tym rozdziale z praktyką artystyczną Boccioniego, ponieważ kontemplacyjny i niemal bezcielesny model odbioru dzieła u Witkacego z tego etapu twórczości, okazuje się opozycyjny

wobec modelu percepcji zaangażowanej postulowanej przez Boccioniego. Zresztą postawa Witkacego zostaje skonfrontowana także z postawą Picassa, który, zgodnie z wykładnią kubizmu proponowaną przez Alberta Gleizesa i Jeana Metzingera w ich słynnej książce o kubizmie z 1912 roku, reprezentował w malarstwie podejście racjonalistyczne i wspierał konstrukcję obrazu głównie na jednolitej dystrybucji fragmentarycznych widoków przedmiotów.

Polit podkreśla niemniej, że ostatecznie ciało staje się ważne w koncepcjach Witkacego, co widać w jego decyzji przetłumaczenia cielesnego wymiaru percepcji na układ znaków malarskich. Istotne staje się tu także pojęcie podświadomego tła przeżyć pojawiających się w centrum uwagi doświadczającego indywiduum. Kompozycja malarska ujęta zostaje jako diagram przecinania się przestrzeni rzeczywistych istnień poszczególnych. Płaskość obrazu, którą pociąga za sobą wewnętrzna jedność kompozycji powiązana z harmonią kolorów, stanowi kryterium czystej formy dzieła malarskiego. Warunkiem osiągnięcia efektu płaskości staje się neutralizacja pozornej głębi optycznej obrazu osiągnięta dzięki zastąpieniu iluzyjnego porządku form dwuwymiarowych układem form sylwetowych. Z kolei jedność wynika z sytuowania tych form w określonej konfiguracji wobec siebie i wobec granic obrazu. Ważną część tego rozdziału stanowią analizy konkretnych dzieł rysunkowych i malarskich Witkacego, w których istotną rolę odgrywa wspomniana już przeze mnie, opisana poetycko praca linii.

WITKACY A MYŚL WSPÓŁCZESNA

Czwarty i ostatni rozdział książki zatytułowany został *Czysta forma na przełęczach dwudziestowiecznej filozofii sztuki*. Autor omawia w nim krytykę intencjonalności w ujęciu Witkacego i znaczenie cielesności w procesie tworzenia i odbioru dzieła sztuki na gruncie jego koncepcji. Zostaje więc przez niego wydobyty wprost cielesny wymiar jedności osobowości. Koncepcja Witkacego zostaje też skonfrontowana z ważnymi dla XX wieku teoriami obrazu, a mianowicie z koncepcjami Derridy, Deleuze'a i Merleau-Ponty'ego. Pozwala to inaczej spojrzeć na Witkacego i ująć jego teorię i praktykę artystyczną przez pryzmat narzędzi pojęciowych wypracowanych przez tych trzech filozofów, dla których sztuka stanowiła przecież niezwykle istotny element rozważań. Wykorzystanie tych narzędzi pozwala odświeżyć także nasze spojrzenie i usytuować Witkacego w kontekście pól badawczych wypracowanych już w drugiej połowie XX wieku. Właśnie dlatego uważam ten rozdział za najciekawszy. Doskonale ujawnia on wspomniany tu przeze mnie wielokrotnie rezonans między słowem a obrazem w całej twórczości Witkacego, odsłaniając po raz kolejny oryginalność jego twórczości.

Polit zauważa, że zarówno Witkacy, jak i Merleau-Ponty przypisują malarstwu funkcję metafizyczną. Witkacy łączy malarstwo „z wyrażaniem stanu jedności twórcy” (Polit, 2019, s. 185), podczas gdy dla Merleau-Ponty’ego ujawnia ono sam Byt, tkankę rzeczywistości w procesie jej stawania się na naszych oczach. Dla francuskiego fenomenologa jesteśmy jako ciało częścią tego Bytu ujętego też jako cielesność, jako cielesna tkanka świata – *la chair*. Polit przyjmuje, że Merleau-Ponty uprzywilejowuje aspekt optyczny obrazu, podczas gdy Witkacy faworyzuje dotyk, a fazy ruchu poszczególnych indywidualów doznawane są w jakościach dotykowych. Witkacy podkreśla rolę linearnej struktury kompozycji obrazu, eksponując jego płaskość i konstruując za pomocą linii, jak ujmuje to Polit (2019, s. 192), przestrzeń dotykową. Niemniej jednak, można także interpretować fenomenologię Merleau-Ponty’ego nieco inaczej, uznając widzialność, która staje się ważnym elementem jego późniejszych tekstów, za swoisty odpowiednik synestezyjnej jedności zmysłów. Ostatecznie to ciało jako takie doznaje i tworzy, a widzialne i widzące splatają się z dotykanym i dotykającym. Merleau-Ponty (1996, s. 139) podkreślać będzie, iż „widzenie jest dotykaniami za pomocą wzroku”, a tym, co łączy te doznania, ustanawiając ich strefę kontaktu, jest „gąszcz tkanki cielesnej” (*la chair*). Uznanie więc Merleau-Ponty’ego wyłącznie za filozofa percepcji wzrokowej nie do końca oddaje mu w mojej opinii sprawiedliwość.

Autor przypomina też, że w koncepcji Witkacego ważny okazuje się atomizm psychiczny, a jego koncepcja, jak wspomniałam, staje się polemiczna wobec fenomenologii, co widoczne jest między innymi w korespondencji z Romanem Ingardenem. Odczuwane od środka ciało nie jest więc ciałem własnym w ujęciu Merleau-Ponty’ego. Jak ujmuje to Polit (2019, s. 187), Witkacy zakłada absolutną adekwatność prezentacji ciała istnienia poszczególnego w jakościach dotykowych zewnętrznych określających formę istnienia poszczególnego, a także w jakościach dotykowych wewnętrznych – czuć organów ciała i napięć mięśni. Podmiot charakteryzuje pełna jawność, którą zapewnia właśnie dotyk. Z tej perspektywy okazuje się prawdopodobnie bliższe ciało w koncepcji Sartre’a, gdzie ciało jest narzędziem.

Polit nie odnosi się wprawdzie do tej koncepcji, ale warto wspomnieć, że dla Sartre’a (2007, s. 287) ciało okazuje się „bytem psychicznym”, a więc ostatecznie zlewa się poniekąd ze świadomością w tym sensie, że okazuje się ona wobec niego nadrzędna. To świadomość jako nicość jest konstytutywna dla podmiotu. W *Bycie i nicości* Sartre stwierdza, że powiązanie ciała ze świadomością jako absolutną wewnętrznością okazuje się jednak o tyle problematyczne, o ile w porządku poznania najpierw próbują połączyć swoją świadomość z ciałem innych, z tym ciałem, które znam z podręczników biologii i które zna, na przykład, chirurg, a więc próbują powiązać ją z czymś, co jest wobec niej całkiem zewnętrzne i jej obce. Według Sartre’a mogę ująć moje ciało, na przykład oko, tylko jako organ, nie mogę go „widzieć widzącego”. Moje ciało

jest więc tylko i wyłącznie rzeczą pomiędzy rzeczami lub ewentualnie tym, dzięki czemu rzeczy się przede mną odsłaniają. Ciało jako ciało-dla-siebie jest całkowicie „psychiczne”, ponieważ mogę je ująć jedynie jako intencjonalny przedmiot mojej refleksji (Polit, 2019, s. 392).

Widać więc, że terminologia, jaką posługuje się Sartre, byłaby bliższa Witkacemu. Byłaby mu też bliższe Sartre’owskie ujęcie ciała, choć ta ostatnia teza wymagałaby dokładniejszego zbadania. Z kolei koncepcja sztuki Merleau-Ponty’ego okazuje się zbliżać do koncepcji Witkacego. Polit (2019, s. 193) zestawia świat ujęty przez Merleau-Ponty’ego jako otwartą syntezę horyzontów percepcji z Witkiewiczowskim „Związkiem Wszystkiego ze Wszystkim”, zakładającym, że percepcje różnych indywiduów współtworzą całościowy obraz świata przez usytuowanie przeżyć kompleksów jakości w tych samych miejscach obiektywnej przestrzeni. Jednak, co autor uwypukla, ontologia Witkacego to raczej efekt połączenia filozoficznego empiryzmu, wywodzącego się od Davida Hume’a, z podejściem spekulatywnym właściwym dla metafizyki przedkantowskiej. W systemie Witkacego kompleksy jakości zewnętrznych wobec istnienia poszczególnego postrzeganego od środka mają swój ściśle obiektywny wymiar wynikający z założonego przez niego w punkcie wyjścia rozważań filozoficznych dualizmu jaźni i świata zewnętrznego oraz związanej z tym konieczności uwzględnienia dwóch sposobów istnienia, które ujmować można od strony trwania indywiduum i od strony całości istnienia. Zgodnie z tym drugim sposobem rozpatrywania postrzegane w otoczeniu inne indywidua nabierają statusu biologicznych organizmów złożonych z ograniczonej liczby innych indywiduów (Polit, 2019, s. 195).

Niezwykle ciekawym zabiegiem wydaje się w omawianym rozdziale zestawienie poglądów Witkacego z koncepcją ślepoty w ujęciu Derridy. Autor podkreśla, jak ważny dla Witkacego był „stan cielesny niezaplugiawiony wzrokiem” i przypomina rozważania Derridy z *Pamiętnika ślepcy*, w którym Derrida (1990) pisze wprost, że, kiedy rysownik zaznacza pierwszą kreskę, nic do niego nie należy. Postępuje „na ślepo”. Tylko pozornie spogląda na kartkę papieru czy też płótno, w istocie jego wzrok spoczywa na przedmiocie, który chce przedstawić. Prowadzą go ręce, a nie wzrok, tak jak prowadzą ślepcy, poruszającego się po omacku i rękoma szukającego drogi, którą mógłby bezpiecznie podążać. W tym właśnie sensie, by rysować, trzeba stracić wzrok. Artysta okazuje się w istocie ślepcem, ponieważ, żeby tworzyć, ale także żeby widzieć inaczej, musi oślepnąć na to, co jest. W ten sposób zarówno Witkacy, jak i Derrida należałoby do myślicieli krytykujących wzrokocentryczność filozofii Zachodu. Warto podkreślić, że już Martin Jay (1993) pokazał, że podejrzenie rzucone na zmysł wzroku staje się udziałem myśli francuskiej w całym XX wieku. W ten sposób „śmierć widzenia” okazuje się przewodnim tematem choćby dla takich myślicieli, jak Maurice Blanchot czy Georges Bataille. Można też przypomnieć w tym miejscu inną książkę Derridy, a mianowicie

Le toucher, Jean-Luc Nancy (2000), poświęconą dotykowi, czy też „fantomowemu dotykowi”, jak pisał jeden z komentatorów (Schollenberger, 2018). To ujęcie można by także zestawić z ideami Witkacego, poddając namysłowi tym razem nie tyle wzrokocentryzm zachodniej filozofii, co jej haptocentryzm. Jednak książka Polita stałaby się wtedy zapewne inną książką.

Autor odwołuje się w tym rozdziale także do koncepcji Gillesa Deleuze’a, porównując wirtualne wydarzenia z koncepcji Deleuze’a z fragmentarycznymi przeżyciami odkładającymi się w cylindrycznej przestrzeni tła opisywanego przez Witkacego. To, co wirtualne, należąc do przeszłości, stanowi w ujęciu Deleuze’a warunek stawania się. Zarówno wydarzenia wirtualne, jak i wydarzenia aktualne mają tu status zdarzeń realnych. To wiąże je z elementami tła zmieszanego przeżyć w koncepcji Witkiewicza – nie można im bowiem odmówić specyficznej realności ze względu na ich przestrzenny charakter. W tle kompleksy jakości cielesnych stale zachowują charakter aktualności (Polit, 2019, s. 223). Przypomnijmy tylko raz jeszcze, co autor skrupulatnie analizuje, że kluczową rolę w koncepcji procesu twórczego odgrywa, według Witkacego interpretowanego przez Polita (2019, s. 19), właśnie ontologiczne pojęcie podświadomego tła dla przeżyć pojawiających się w centrum uwagi doświadczającego indywiduum. Tło ma stanowić rezerwuar elementów składowych dzieła malarskiego lub literackiego utrzymanego w czystej formie.

Polit (2019, s. 229) podkreśla też ostatecznie, że podstawowa różnica między Deleuzem a Witkacym polega na tym, że tam, gdzie Witkacy widział koniec rozważań filozoficznych, a więc moment przekroczenia granicy refleksji pojęciowej i wkroczenie w obszar „kompleksów znaczeniowych prywatnych”, Deleuze widział dopiero jej początek. Niemniej jednak jego analizy obrazów Francisca Bacona z *Logiki wrażeń* zostają zestawione z obrazami Witkacego i jego koncepcją napięcia kierunkowego, odkrywając nowe aspekty, a tym samym możliwości interpretowania złożonej Witkiewiczowskiej twórczości.

Widzimy więc, że rezonans między słowami i obrazami w twórczości Witkacego zostaje przez Pawła Polita wydobyty, a relacja między nimi wydaje się stosunkowo bezkonfliktowa, choć autor akcentuje względną niezależność analizowanych przez siebie ontologii i estetyki, a tym samym praktyki artystycznej. Można jednak dostrzec tu pewien rodzaj harmonii, którą wyraża zresztą, cytowany przez Bonn, Robert Morris, zadając pytanie, czym właściwie jego praca jako artysty wizualnego różni się od pracy pisarza, i odpowiadając: niczym. Artysta wizualny, który pisze, bada bowiem odwrotną stronę rzeczy, jakby ich podszewkę. Zna się na wytwarzaniu form i obrazów, a zarazem manipuluje słowami i ideami, tak samo jak kolorami i materiałami. Sam wkracza

w skonstruowane przez siebie labirynty obrazów, ale także słów, przemierzając je i kształtując tkankę języka, nieustannie drążąc (Bonn, 2018, s. 11) w niej jakby korytarze, także korytarze znaczeń, które prowadzą niekiedy w nieznaną. Dobrze pokazuje to zresztą tytułowe pojęcie jedności osobowości w twórczości Witkacego, które okazuje się ostatecznie wieloznaczne i zmienia się w zależności od okresu twórczości, który rozpatrujemy i punktu odniesienia, który przyjmujemy: estetyka, teoria lub praktyka. Polit (2019, s. 239) podsumowuje:

pojęcie jedności osobowości pełni odmienne funkcje w przestrzeniach teoretycznych ontologii i estetyki. W tej pierwszej jest ono jednym z najważniejszych, a zarazem jednym z wielu powiązanych logicznie elementów struktury pojęć opisujących istnienie ujmowane w jego całości, w tej drugiej rola jego znacznie wzrasta – jest ono fundamentem rozstrzygnięć dotyczących natury przeżycia estetycznego i struktury dzieła sztuki. Właśnie pojęcie jedności osobowości, opisywane przez Witkiewicza we względnej separacji od szczegółowych pojęć i twierdzeń wyjaśniających prawa istnienia, nadaje spójność poglądom estetycznym [...].

Poza tym teorie sztuki przywołanych w ostatnim rozdziale książki Polita filozofów współczesnych są nie tylko ciekawym kontekstem dla twórczości autora *622 upadków Bunga*, ale wyznaczają kierunki rozważań i pojęcia kluczowe dla panoramy teorii estetycznej XX wieku, pozwalając skonfrontować z nimi z gruntu modernistyczną myśl i malarstwo Witkacego. Pracując z materiałem słowa i wykorzystując nietransparentność języka, Witkacy ujawnia też pokrewieństwo między, jak ująłby to Merleau-Ponty (1999, s. 237), niemym malarstwem a mową poetycką, zanurzoną w zastanym języku, ale rozrywającą jego szwy, zmieniającą jego reguły i porządek. Malarstwo i mowa, zwłaszcza literatura, dają się bowiem ze sobą porównać, „mowa w zasadzie działa tak jak malarstwo” – pisze Merleau-Ponty (1999, s. 223). Bowiem tak

jak ciało odnajduje się pośród rzeczy i obcuje z nimi pod warunkiem, że przestaniemy je analizować, a zaczniemy się nim posługiwać, tak język literacki mówi nam rzeczy nowe, o ile sprzymierzymy się z nim, przestaniemy go badać i podążymy za jego uchem; o ile pozwolimy wyrazom, wszystkim pisarskim środkom ekspresji otoczyć się tą mgiełką znaczeniową, jaką zawdzięczają swemu szczególnemu układowi, a wszelkiej rzeczy pisanej obrosnąć w drugą warstwę sensu, pokrewnemu milczącemu promieniowaniu malarstwa. Podobnie jak w malarstwie, sens każdego dzieła sztuki jest przede wszystkim uchwytny jako spoista deformacja narzucona rzeczom widzialnym (Merleau-Ponty, 1999, s. 225).

Polit szeroko omawia właśnie spoistą deformację obecną w tekstach i obrazach Witkacego, ujawniając ich teoretyczny potencjał. Zresztą Witkacy wprost pisze także o pokrewieństwie sztuk złożonych, jakimi są w jego ujęciu poezja czy teatr i malarstwo. Spontaniczne widzenie malarza uważa on za równoległe

do spontanicznego myślenia poety. Nie proponuje jednak szczegółowych wyjaśnień odnoszących się do tego, w jaki sposób pojęcia bezsensowne w poezji i ich mgliste nieokreślone znaczenie przekładałoby się na deformację kształtów w obrazach, co przecież postuluje, ale, co autor podkreśla, można uznać, że owa nieokreśloność znaczeń słów wiązałaby się z dynamiką form i rodzajem skumulowanej w nich energii uzyskanej dzięki właściwie dobranym napięciom kierunkowym (Polit, 2019, s. 197). Przekaznikami tych energii byłyby praca linii, która wyznaczona by była przez określone zasady. Stąd tak ważna rola, jaką odgrywa linia zarówno w pracach Witkacego, jak i w komentarzu Polita.

Powtórzmy więc, że omawiana tu książka jest solidnym wprowadzeniem w świat spoistej deformacji stworzony przez Witkacego, gdzie współgrają ze sobą słowa i obrazy, gdzie pojęcia odzwierciedlają układ świata i jego ontologiczną składnię, a obrazy, literatura i filozofia pokazują jego złożoność i niezwykłość. Jak ujmuje to Autor, obrazy Witkacego stanowią wizualizację narracji ontologicznej. Tutaj linia przekształca się w literę, a słowa i obrazy Witkacego wchodzą ze sobą w rezonans.

Na zakończenie chciałabym zacytować fragment rozważań Frederico Ferrariego i Jeana-Luc Nancy'ego, którzy w swojej książce *Ikonografia autora* opisują wizerunki wybranych przez siebie pisarzy³ i problematyzują tym samym status autora, zadając przy tym następujące pytanie:

oczywistość obrazu i sens tekstu – czy para ta przybiera formę opozycji? Czy może czegoś jeszcze innego, niekończącej się oscylacji, która mogłaby jednocześnie znieść wszystkie powyższe pojęcia i zawrzeć w swym drgającym paradoksie wszystkie ich znaczenia (Ferrari, Nancy, 2020, s. 24).

Wydaje się, że książka Polita próbuje właśnie ujawnić niezgłębioną głębię formy, jaką przybiera ta para: tekst i obraz, słowo i obraz, a tym samym ukazać je jako niekończącą się oscylację, zawierającą w swym drgającym paradoksie wszystkie złożone labirynty sensów, jakie się z nimi wiążą. Czyż słowa i obrazy stworzone przez Witkacego nie przyjmują bowiem formy niekończącej się oscylacji, nieustająco odsyłając do siebie, a zarazem paradoksalnie zachowując autonomię? Dzieło filozoficzne, w tym dzieło filozoficzne Witkacego, jest bowiem ostateczne dziełem sztuki w sensie, jaki ujawnił Paul Valéry, kiedy pisał:

Co pozostałoby z tych arcydzieł niesprawdzalnej dyscypliny bez owej cichej umowy, którą przyjmujemy przez umiłowanie trudnej rozkoszy? Czyż więc nie zostanie ze zdumiewających konstrukcji myślowych, powiedzmy Platona czy Spinozy, jeśli udowodnimy ich błędność? Tak, nie zostanie z nich absolutnie nic, jeśli nie pozostanie dzieło sztuki (Valéry, 1971, s. 88).

³ Można postawić sobie tu dodatkowe pytanie o to, jak wyglądałaby analiza wizerunków Witkacego dokonana przez obu autorów, zważywszy na wyjątkowość tych fotografii.

BIBLIOGRAFIA

- Boehm, G. (2014). *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Red. D. Kołacka, tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Bonn, S. (2018). *Les mots et les œuvres*. Paris: Seuil.
- Carroll, D. (1987). *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*. New York: Methuen.
- Derrida, J. (1990). *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Derrida, J. (2000). *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (2003). *Prawda w malarstwie. Eseje o sztuce*. Tłum. M. Kwietniewska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Ferrari, F. i Nancy J.-L. (2020). *Ikonografia autora*. Tłum. P. Tarasewicz. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Jay, M. (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Lyotard, J.-F. (2016). *Co malować?* Tłum. M. Murawska, P. Schollenberger. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Merleau-Ponty, M. (1996). *Widzialne i niewidzialne*. Tłum. M. Kowalska i in. Warszawa: Aletheia.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Proza świata. Eseje o mowie*. Tłum. S. Cichowicz i in. Warszawa: Czytelnik.
- Polit, P. (2019). *Pojęcie jedności osobowości w twórczości filozoficznej i malarstwie Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Sartre, J. P. (2007). *Byt i nicłość. Zarys ontologii fenomenologicznej*. Tłum. J. Kielbasa i in., Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Schollenberger, P. (2018). Fantomowy dotyk. Derrida i egzorcyzmy autoafekcji. W: Bielik-Robson, A. i Sadzik P. (red.), *Widma Derridy*. Warszawa: IBL PAN, s. 407–425.
- Sokół, L. (2000). Kim był Witkacy? Nienaukowy wstęp do przyszłej witkacologii. W: Żakiewicz, A. (red.), *Witkacy. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60. rocznicę śmierci*. Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, s. 121–139.
- Valéry, P. (1971). *Estetyka słowa*. Tłum. D. Eska, A. Frybesowa. Warszawa: PIW.
- Winter, A. (2002). *Wolfgang Paalen. Artist and Theorist of the Avant-Garde*. Santa Barbara: Praeger.
- Wysłouch, S. (1994). *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa: Państwne Wydawnictwo Naukowe.
- Żakiewicz, A. (2002). Język obrazów i rysunków Witkacego. *Pamiętnik Literacki*, 93 (4), s. 173–181.

WORDS AND IMAGES. AN ATTEMPT AT CONSILIENCE ON THE EXAMPLE OF WITKACY'S WORKS**Abstract**


The article discusses Paweł Polit's book on the philosophy and painterly oeuvre of S. I. Witkiewicz that relates both areas of Witkiewicz's work based on his idea of "unity of personality." Exploring Witkacy's theory, also contained in his literary works, Polit confronts it with the philosophical sources of his thought, as well as with Merleau-Ponty's phenomenology and Deleuze's and Derrida's reflections on painting that bring to the fore its corporeal, haptic dimension. The idea of the "unity of personality" is, according to Polit, a keystone of Witkacy's thought, giving coherence to his aesthetic reflection, despite of its changes. Subjected to an appropriate

interpretation, i.e. connected with the theory of the unconscious background of experiences, inseparable from the psychophysical identity of an individual, the idea of “unity of personality” becomes also the interpretative key to Witkacy’s painting. The author draws attention to the originality of Polit’s approach to Witkiewicz which situates itself within a broader contemporary discussion on the relationships between art and philosophy, painting and writing. She juxtaposes Witkacy’s case discussed by Polit with other examples of artists in whose oeuvre writing and visual work illuminate each other and intertwine.

Keywords:

XXth century painting, XXth century philosophy, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Stanisław Ignacy Witkiewicz

Andrea Oldani

 <https://orcid.org/0000-0003-0632-1684>

Politecnico di Milano

Department of Architecture and Urban Studies

andrea.oldani@polimi.it

MILAN AND ITS LOST RIVER: WHEN SURVIVING IMAGES REPRESENT UNIQUE NARRATIONS OF INVISIBLE RELATIONSHIPS

Abstract

One of the most predictable implications of photography consists of the ability to fix some images returning them in a variable timeframe for the observation. In all the major world cities, it is common to incur in some book where recent photos are compared to old ones searching the same point of view in order to make the comparison more accurate and stimulate the critical ability of the observer. An exercise that sometimes stimulates a sort of regret for the past, pointing out a diffused excess of nostalgia for times gone by. Nevertheless, the reality and meaning of modern city images are not always so prosaic. What happens when photographs are evocative of a reality that is completely lost in the collective imaginary even though it still exists and functions, despite being forgotten and buried in the depths of the city? This is the case of very few pictures capable of telling the story of a city, Milan, and its only “real” river, the Olona, whose waters, humiliated and rejected, continue to flow in total amnesia. It is a different story when photography does not have the role of nourishing nostalgia, but the power to make visible and explain the variation of a presence and its progressive obliteration. Some pictures testify to the passage from the bucolic amenity of the river and its banks in a pre-urban context to a muscular urban infrastructure. A rigid channelized river, shown with confidence, is trying to keep its presence, until the moment of its inevitable decline and disappearance. It is in these images that the possibility of reconsidering the Olona as a part of the new project for the city lies.

Keywords:

Milan, photography, nostalgia, urban landscape

THEN AND NOW, THE ROLE OF PHOTOGRAPHY BETWEEN REGRET AND NOSTALGIA

One of the most evident potentialities of photography is the capacity to build up an archive of memories ready to be reactivated the moment they are seen again. Thus, the discovery of facts, people and places unknown to us and the possibility of comparing the past and present state of specific landscape or urban conditions becomes immediate. Speaking of urban landscape, one of the most compelling



phenomena that exploits this fact is evident in the hyper-distribution of photographic books that present a city, comparing its appearance between “then” and “now.” It is a pervasive phenomenon which has no boundaries and concerns major cities all over the world.

This subject is trivial, of little cultural interest, because it is linked to a very elementary way of interpreting the value of photography as an indispensable critical tool. At the same time, however, this phenomenon invites us to reflect on the link between the past and the present and to understand the character of the stratification and complexity that characterises specific urban environments, encouraging reflection that will help plan their future. Despite this interest, there is also very significant risk of giving into a sense of pure nostalgia, and this is the most likely feeling experienced by people that spend some time looking at these images.

We thus unwittingly find ourselves in Maurilia, the imaginary city described by Italo Calvino (1974, p. 30) in which “the traveller is invited to visit the city and, at the same time, to examine some old post-cards that show it as it used to be [...] If the traveller does not wish to disappoint the inhabitants, he must praise the post-card city and prefer it to the present one, though he must be careful to contain his regret at the changes within definite limits: admitting that the magnificence and prosperity of the metropolis Maurilia, when compared to the old, provincial Maurilia, cannot compensate for a certain lost grace, which, however, can be appreciated only now in the old post-cards, whereas before, when that Maurilia was before one’s eyes, one saw absolutely nothing graceful and would see it even less today, if Maurilia had remained unchanged; and in any case the metropolis has the added attraction that, through what it has become, one can look back with nostalgia at what it was”. There is no doubt that the right attitude to adopt is hard to establish since it is a choice based on feelings, and it prevalently depends on the level of culture and the capacity for critical pre-vision inherent in each individual. It is, therefore, not difficult to encounter a city like Milan, where the images of the old ring of canals that used to surround the historic centre have been viewed and reviewed for years to the point of considering the hypothesis of their partial reconstruction (Cassone et Biscardini, 2014). Reconstruction but not reopening, as is often confusingly indicated, since water no longer runs along most of the project’s route under discussion.

This example of a Venetian dream, aimed at reconstructing a city on the water that has now partly disappeared, is engaging compared to studying the value of images concerning contemporary urban reality for two contrasting reasons. Firstly, it demonstrates the evocative and guiding power that images possess, especially if they are skillfully used for a specific purpose, made available and artfully constructed to communicate their message. In this sense, it is important to emphasise that there is complete photographic documentation of the disappeared Milanese canals, an authorial collection commissioned to document the situation before and during the covering works (Cordani, 2004).

Contrastingly, this availability, richness, and quality of photographic documentation of the Navigli Ring, as well as the relevant literature, is not present in the same way for the other Milanese waters, such as the Olona River, which remains the forgotten protagonist of some faded images, despite the fact that its waters are still present, merely underground, as a neglected, challenged and rejected element of the landscape.

MILAN AND THE RIVER OLONA

The Olona River originates from springs and hills in the Brinzio and Ganna valleys in the Varese Pre-Alps. After an initial section consisting of the main course and a secondary course, the riverbed becomes a single river near Varese and flows through a densely populated and urbanised area as far as Rho. In this section, the Olona is strongly channelled into an artificial riverbed, characterised by frequent hydraulic works, and fully involved in the urban metabolism of the towns it crosses. In the south of the city of Rho, the river enters the large Milanese conurbation. The main stretch crosses the city underground, while the part of its flow is diverted, especially in flood periods, by two more recent canals: the Olona diverter and the North-West Diversion Canal. This particularly articulated situation also includes a culverted part of the ancient river course that flowed into the Darsena of Porta Ticinese.

This hydraulic situation reflects a very complex history that originated in Roman times, when, given its proximity to the historical centre of Milan, the Olona was, in fact, the subject of profound transformations.

Since the late Imperial Age, the river has been characterised by a complex hydraulic articulation between the natural riverbed and some artificial channels capable of diverting its waters into a network of artificial canals to serve the Roman Mediolanum. Those early transformations produced such a vital variation that it became somehow permanent for several urban hydraulic renewal operations. This closeness to and involvement in the urban dynamics are also the reason why we can speak of the Olona as a “unique” Milanese river.

Thus, since the remote past, the Olona has found its artificial conclusion within Milan, losing the southern part of its ancient natural course and dispersing its waters in numerous outlets. This situation is so complex that even reconstructing the course of the ancient riverbed remains a matter of hypothesis (Poggi, 1913).

Several centuries-old events, the advent of industrialisation and the phase of urban expansion that Milan and the entire Olona Valley underwent since the end of the 19th century onwards have led to an acceleration of the transformations and a substantial change in the river context. It is possible to point out four major changes, all concurrent and correlated. The first was the river course's

artificialisation and modification, which led to a narrow riverbed constrained within rigid banks and marked by several culverts, crossbars and hydraulic works. The second was the massive urbanisation that accompanied this process. The third was an increase in hydraulic risk due to the massive anthropisation of the river valley—finally, the fourth, a deterioration in water quality related to numerous urban and industrial drains.

These four processes have influenced the planning approach to water management and the continuous modification of the Olona, leading to a progressive adaptation and transformation responding to an increasingly evident degradation. Thus, especially in the most anthropic part, corresponding to the metropolitan section, the solution has been to erase the watercourse presence, leading up to a lack of awareness of its existence that characterises the present (De Marchi, 1948; Columbo, 1960).

Anyone wishing to search for the waters of the Olona in Milan today would have to work hard. Its main course plunges into the city's bowels even before it has crossed the city boundaries between the municipalities of Settimo Milanese and Pero. From here, it will no longer re-emerge as the Olona River, but its waters will only become visible again when they flow into the Lambro Meridionale River, after having travelled about ten kilometres through an entirely underground section. This extensive route is even more significant when considering the oldest ramification, which turned to the Darsena di Porta Ticinese, deprived of water for decades but still existing, also wholly buried. The underground section shows its presence through the upstream outlet in the northern part of the Milanese harbour basin.

PHOTOGRAPHIC FRAGMENTS OF THE OLONA LANDSCAPE

At this point, it becomes interesting to return to the theme of photography, the relationship it establishes with places, and the profound significance of images concerning urban landscape. In contrast to the considerable number of pictures presenting the disappeared ring of canals, the best-known photographs of the Olona are very few and demonstrate a succession of frenetic transformations that took place in the first six decades of the last century.

The oldest images date back to the first decades of the twentieth century when Milan underwent the first significant phase of urban growth to realise the forecasts contained in Cesare Beruto's urban development plan. The photographs describe the landscape crossed by the Olona, i.e. the La Maddalena neighbourhood, during the flooding events of 1917 (Fig. 1). The pictures, disseminated as post-cards, even more significantly than the maps of the period, allow us to grasp its still suburban dimension, typical of the Milanese countryside, with an evident relationship between the spaces and the river's course.



Fig. 1. The landscape of Milan with the Olona River, La Maddalena during the 1917 flood.
Source: author's archive.



Fig. 1. — Tracciati per la deviazione d'Olona.

Fig. 2. The Map of Milan: a project to completely transform the river and build a new riverbed for the Olona.
Source: author's archive.

These photographs contributed to fixing the depicted identity, even if only partially, while the area was undergoing a substantial transformation. Soon after, the city's growth led to the realisation of a project to completely remodel its course and build a new riverbed for the Olona, changing the river morphology and the relationship with the surrounding spaces (Fig. 2). This important modification was already planned in 1889, and then subsequently incorporated into the great avenues that characterised the urban design envisaged by the 1912 master plan developed by Angelo Pavia and Giovanni Masera to be realised during the fascist regime (Massari, 1929).

A long quiet period in relation to the Olona's fate accompanied the city's growth until the 1930s when some professional photos celebrated the completion of the new Olona riverbed. The shots highlight the transition from the semi-rural

to urban dimension, with a correspondence between its morphological design and re-articulation of the hydraulic presence (Fig. 3). In the midst of the regime's rhetoric, a desire emerged to give dignity to the presence of the river and enshrine its essence through artificial syntax (Della Morte and Lissoni, 1935).



Fig. 3. The first phase of the reconstruction of the Olona riverbed until its filling, 1930s. Source: author's archive.

Few images, however, accompany the brief story of that arrangement. By the end of the 1950s, increasing water pollution levels from civil and industrial sources gave rise to more frequent complaints of stench, which, combined with extensive flooding and the resulting health risks, led to the complete covering of the city's river section (De Marchi, 1948). Several pictures documented this process (Fig. 4, 5). It is almost the last act in the photographic history of Milan's Olona, which from that moment on hid under the ground and fell into oblivion.

The unique exception to this long lack of photographic images of the Olona can be seen in some recent shots available on social media, demonstrating how photography can activate a sort of "hunt for memory," an activity that goes beyond the limits of cartographic reconstruction, and where possible, animates specific explorations of the urban underground world.

These exploratory actions by some fearless investigators of the deep layers of the city are the most recent partial evidence of an occluded reality, testifying to the widespread attention to the topic of underground rivers (Talling, 2011; Bolton, 2011).



Fig. 4. The second phase of the reconstruction of the Olona riverbed, 1940–50s. Source: author's archive.



Fig. 5. The third phase of the reconstruction of the Olona riverbed until its filling, 1940–50s. Source: author's archive.

MUCH MORE THAN NOSTALGIA:
PHOTOGRAPHY AS A FIELD OF POSSIBILITY

The extraordinary evocative power of the photographs of the internal Navigli Ring and their popularity is not even remotely comparable to that of the few images accompanying the alternating history of the Olona. Nevertheless, there is a profound difference between the two: the images of the inner ring of canals refer to an artificial system that remains as a trace and memory, the latter to a natural, deeply anthropogenic river that is still present, but hidden, and whose presence is witnessed precisely because of those images that reconstruct its vicissitudes.

Both series of images echo the feelings that Barthes (1981, p. 82) describes when he explains that “The Photograph does not call up the past (nothing Proustian in a photograph). The effect it produces upon me is not to restore what has been abolished (by time, by distance) but to attest that what I see has indeed existed. At the same time, however, the photos of the Olona refer to a changed but still existing reality. For the Navigli, the consequence of photography is to nourish nostalgia, encourage the ‘Venetian’ dream, and allow us to recognise that ‘Photography has something to do with resurrection’” (Ibidem). For the Olona, photography depicts a surgical ritual that unveils the layers of matter and then recomposes them, revealing the palimpsest (Corboz, 1983; Carandini, 2017). In the case of the Olona, it is exceptionally true that “even if we know that we cannot change the past depicted in the photograph, the wish offered by the photograph’s not-yet future makes the retrospection valuable. We must start looking for future possibilities offered by photographs, thereby allowing one to think ‘what could be, if.’ This approach liberates both photography and history—and eventually us—from their strict connection to facts” (Helmerdig, 2016, p. 21).

For this reason, it can be argued that this forgotten, hidden, and rejected urban portion of the Olona is still part of the Milan heritage, and it can represent a valuable element of its future. This possibility is achievable, also thanks to photography which can establish a “productive tension” capable of putting back in order the “idiosyncrasies of memory” (Sterling, 2019).

The evocative power of the images of the Olona thus translates into the possibility of recognising its presence, a fact which, in the midst of the Anthropocene and the challenges of climate change (Serres, 1991; Tsing et al., 2017; Latour, 2020), invites us to consider its presence differently. This consideration opens up a perspective that is perhaps utopian or, more likely, dramatically realistic. Considering water as an increasingly complex resource will perhaps one day make it possible to photograph the Olona again in relation to its city: Milan. It will be a different river, just as the passages accompanying its centuries-old history are different.

THINK AND DESIGN: SOME FINAL CONSIDERATIONS

This perspective is certainly not unfounded. On the one hand, it reflects an ongoing process in which the world's major cities are re-discovering, in a literary sense, rivers and streams buried under the city's surface. A clear example of this is a growing number of associations operating in the vast field of river restoration, with several organisations dealing with the specific topic of “decultivating” or daylighting. These are bodies that promote operations that are only mistakenly considered “impossible,” convinced that this action could positively impact local communities, including potential social, economic and environmental benefits (Wild et al., 2010). Numerous case studies worldwide exemplify the possibility of recovering the visual presence of forgotten watercourses within a process of urban reform, capable of reintroducing water into the genetic code of the city as a vital element, participating in the form of articulated plurality (Ranzato, 2017). The most obvious obstacle to the implementation of such plans, apart from the cost, is the critical condition of the water. We are aware, however, of continuous minor signs of improvement, which could give hope for a real possibility of redemption. The hybrid and plural nature of the infrastructure (Alonzo, 2016) does the rest, offering the foundations to build architecture capable of restoring the form and visibility to the water.

On the other hand, another factor that should not be overlooked is infrastructure maintenance in relation to climate change. There is no lack of studies in the literature warning of the greater need for care that infrastructure will require over the next few decades due to the increased stress levels it will be subjected to (Neumann et al., 2013). Thinking about vast covered stretches makes one realise the difficulties of inspection, the criticality of maintenance, and the fragility of certain structural parts, including the horizontal slab. If we consider the medium age of many infrastructure elements and the risk of failure acceleration, it is easy to understand how massive interventions may be necessary but not always sustainable. This consideration is evident not only with regard to economic reasons but also in confrontation with the benefits of a possible reopening. In addition, it should be considered how the topic of climate change opens up an enormous possibility of reflection on the range of options that the presence of a watercourse can bring within a process of an overall rethinking of urban water management methods.

In the Milanese panorama, the photographs of the Olona tell us of its evolution and bear witness to its presence. There is no such thing as nostalgia because one cannot be nostalgic for something that was once a problem for the city in terms of safety, pollution, and limits on development. However, these photos show how this infrastructural reality has been incessantly modified,

making it clear that there is a very high likelihood of further change, as the process of transformation continues. Thus, those photographs are offered not as icons of reality to be re-proposed but as witnesses of a presence whose essence is somehow preserved and can be brought back into play.

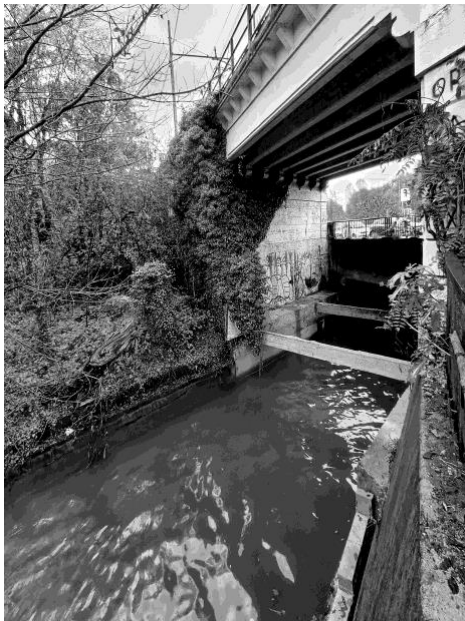


Fig. 6, 7. Contemporary views of the outfall of River Olona into Lambro Meridionale. Photos by the author.


BIBLIOGRAPHY

- Alonzo, È. (2016). Les apories de l'hybride. Pour une nouvelle relation entre architecture et infrastructure. *Marnes documents d'architecture*, 4, pp. 290–307.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang.
- Bolton, T. (2011). *London's Lost Rivers: a walker's Guide*. London: Strange Attractor Press.
- Calvino, I. (1974). *Invisible cities*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Carandini, A. (2017). *La forza del contesto*. Bari–Roma: G. Laterza & Figli.
- Cassone, A. and Biscardini, R. (2014). *Riaprire i navigli si può. Un grande progetto per Milano*. Milano: Biblion.
- Columbo, A. (1960). *La Fognatura di Milano. Storia, indagini, studi, progetti*. Milano: Quaderni della Città di Milano.
- Corboz, A. (1983). The Land as Palimpsest. *Diogenes*, 31 (121), pp. 12–34.
- Cordani, R. (2004). *Milano, il volto di una città perduta*. Milano: CELIP.
- De Marchi, G. (ed.), (1948). *Sistemazione delle acque della zona lombarda fra Ticino e Adda*. Milano: Macciachini.
- Della Morte, S. and Lissoni, O. (1935). *La Milano voluta dal Duce e la vecchia Milano*. Milano: Officine Grafiche Esperia.
- Gambi, L. and Gozzoli, M. C. (1982). *Le città nella storia d'Italia: Milano*. Bari–Roma: G. Laterza & Figli.
- Helmerdig, S. (2016). *Fragments, Futures, Absence and the past. A new approach to photography*. Bielefeld: Transcript.
- Latour, B. (2020). *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*. Roma: Meltemi.
- Marescotti, C. (1956). La sistemazione idraulica del territorio milanese. *Atti del Collegio degli Ingegneri di Milano*, 7–8, pp. 1–8.
- Massari, U. (1929). *La deviazione del fiume Olona secondo il tracciato di Piano regolatore (legge 12/7/1912, n. 866) e la sistemazione del fiume Lambro Meridionale*. Milano: Stabilimento Tip. Stucchi.
- Neumann, J. E. et al. (2015). Climate change risks to U.S. infrastructure impacts on roads, bridges, coastal development, and urban drainage. *Climatic Change* 131, pp. 97–109.
- Poggi, F. (1913). *Le Fognature di Milano*. Milano: Vallardi.
- Ranzato, M. (ed.) (2017). *Water Vs. Urban Scape. Exploring Integrated Water-Urban Arrangements*. Berlin: Jovis.
- Serres, M. (1991). *Il contratto naturale*. Milano: Feltrinelli.
- Sterling, C. (2019). *Heritage, Photography, and the Affective Past*. London: Routledge.
- Talling, P. (2011). *London's Lost Rivers*. London: Random House Books.
- Tsing, A. et al. (eds.), (2017). *Arts of living on a damaged planet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wild, T. C., et al. (2011). Deculverting: reviewing the evidence on the “daylighting” and restoration of culverted rivers. *Water and Environment Journal*, 25, pp. 412–421.


<https://doi.org/10.18778/0208-6107.39.07>




Gustavo Valencia Jiménez

 <https://orcid.org/0000-0002-7179-0981>
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
gustavo.valencia@alumno.buap.mx

Adriana Hernández Sánchez

 <https://orcid.org/0000-0001-6305-3255>
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
adriana.hernandezsanchez@correo.buap.mx

Christian Enrique De La Torre Sánchez

 <https://orcid.org/0000-0002-7456-746X>
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
christian.delatorre@correo.buap.mx

EL REFUGIO CULTURAL FESTIVAL, GRAFFITI AND URBAN ART IN THE HISTORIC CENTRE OF PUEBLA IN MEXICO

Abstract

The city of Puebla was put on the UNESCO list of Cultural Heritage of Humanity in 1987; its history dates back to the sixteenth century allowing for the preservation of various important buildings, such as churches with baroque and neoclassical facades, buildings from the period known as Novo Hispánicos, when some of its historic neighbourhoods were founded, including the Barrio el Refugio, hereinafter referred to as BR, where indigenous people employed in the lime manufacture used to live. Since those times, however, the neighbourhood has become a place with bad reputation, “a den of thieves” (Leicht). The traditional, religious commemoration, the “Fiesta Patronal de la Virgen del Refugio,” is the most important celebration in the neighbourhood. In the Church of La Virgen del Refugio, built in the seventeenth century after an inhabitant painted a mural with the image of the virgin, the “mañanitas” are sung with the Mariachi. During the patronal feast, the “El Refugio Cultural Festival” is held with more than a hundred artists taking part and creating about a thousand murals according to the organiser’s estimation. This happens in the city where a project “Puebla Ciudad Mural” was started, as an initiative of the “Colectivo Tomate,” which sought to regenerate the neighbourhood through art, in alliance with the government and private companies. However, these policies are more tourist oriented rather than benefit the neighbourhood. For this reason, the graffiti movement “Festival Cultural el Refugio” is becoming a meeting point for urban artists from Mexico and Puebla, accustomed to taking up public or private space, as they demand space where they can live and express themselves. For ten years the festival has realised more than one thousand pieces of urban art, including Wild Style graffiti, bombs, stickers, stencil, and murals. All this is done under the patronage of the artists themselves, as three hundred of them come from all over the country to take part in every edition of the festival that does not receive any government support or other form of sponsorship.

Keywords:

public space, graffiti, cultural festival, historic centre, urban art



CC BY-NC-ND 4.0 © by the author
licensee Lodz University – Lodz University Press
Łódź, Poland

Received: 2021-05-12
Accepted: 2021-11-12
First published online: 2021-12-08

INTRODUCTION

The city of Puebla is the fourth most important in Mexico. It was created for various reasons shortly after the conquest of Tenochtitlan and the founding of New Spain. One of the reasons was building a city for the Spanish that had not received anything from the conquest so that they could receive some lands and peons working in their service. Another reason was that they were looking for a strategic place between the capital of New Spain and the port of Veracruz, the main means of communication with the Spanish Empire.

The city was officially founded on 16th April 1531 and named Puebla de los Ángeles, which literally means “City of Angels” it emerged as a utopian city, conceived as a place to experiment with Renaissance ideas about society, a city of commerce and rest. It was thought to be run by Spaniards, industrialists, merchants and various religious orders that built a large number of churches. In 1538, Puebla received the appointment and royal certificate of the King of Spain, Carlos V, and was called “a very noble city.” The city was tax-free for thirty years to foster the development of new industries that were subsequently established. Civil buildings and convents were also built, making the centre of Historic Puebla the second most important city of New Spain (see e.g. Hirschenberg, 1978, pp. 185–223).

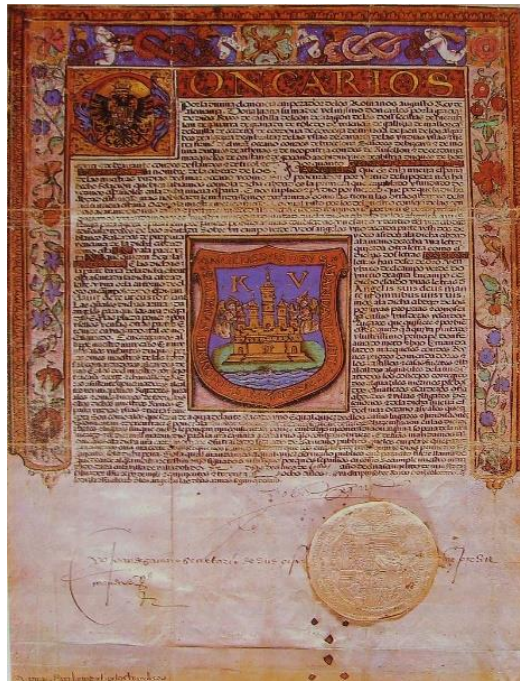


Photo 1. Royal Certificate for the City of Puebla de los Ángeles. Awarded by Carlos V, King of Spain. Source: Gustavo Velarde Tritschler (Gusvel), CC BY 4.0.

A large number of workers was needed to build the new city and to serve the new settlers. Thus the neighbourhoods arose that were inhabited by indigenous population that did agricultural work, peonage. They also developed different trades to fulfil the needs of Spaniards, who also brought European construction styles and techniques which they taught the indigenous people. This model of society, known as *Novo Hispana*, continued for almost three centuries. For their part, the builders were organised in guilds from the beginning of the city's construction, as mentioned by Terán in his book on the history of the Historic Centre of Puebla.

Various trades related to construction functioned under the guild organisation. Guilds were concerned with regulating this activity as well as the learning of it, seeking and promoting good quality in building, which definitely had an impact on better architecture and the physiognomy of the city (Terán, 2010, p. 45).

In the neighbourhoods, life began to acquire particularities according to the trades that flourished there. For example, in "el Alto neighbourhood" pottery was developed, an activity that is still carried out today. The "Xanenetla neighbourhood" was another of those that had great importance since "xalene" was the stone that was used for the construction of the city. There are several versions of the story about the founding of the city but the official one is that of Fray Toribio de Benavente.

The most generalised version about the foundation of the city is the one provided by Fray Toribio de Benavente, also known as Motolinia, who in his chronicle claims that on Sunday, 16th April, 1531, on the infra-octave of Easter, a mass was celebrated for the first time in the place chosen for the new city, a ceremony that he attended. He mentions that "...they had already made and drawn the layout of the town, by a stonemason that was found there (the layout was made), and then without much delay the Indians cleared the site and once the cords were laid, they distributed up to forty floors to forty settlers." For this reason, Motolinia considered the aforementioned date as the founding of Puebla, a date on which, to this day, the event continues to be commemorated (Terán, 2010, p. 32).

In 1987, the city of Puebla was named a "world heritage city" by UNESCO, with two thousand six hundred and nineteen heritage buildings and a six point nine square kilometre polygon, with numerous churches and buildings of various architectural styles, especially its preserved churches representing a mixture of baroque and neoclassical styles. In other cases, the architectural and construction style has deteriorated or completely changed, and only the facades have been preserved.

Due to the importance of the Historic Centre of Puebla, in 1987, UNESCO declared it a World Heritage Site. This declaration led to an increase in land speculation, with the gradual change in land use from residential to commercial and service uses. There was also a euphoria to interfere with historic buildings, either by remodelling or restoring them (although often in an inadequate and incorrect manner). At the same time, there was an attempt to improve the urban image by changing the pavement, removing street vendors from the streets, eliminating advertisements, projects to rescue some of the city's neighbourhoods, etc. (Terán, 2010, p. 27).

Approximately in the middle of the 20th century, with the growth of the city, the population of the neighbourhoods also changed, while the old buildings deteriorated, others became what is known as “Neighbourhoods” where several families live in separate apartments. Many places have ever since totally changed their land use, often by evicting the residents, while other areas have become more touristy with hotels and shops. Gradually, the life of the neighbourhoods, their trades and original inhabitants have disappeared, and as the spaces have become privatised, the patrimonial value has been lost and the lifestyle has started changing rapidly.

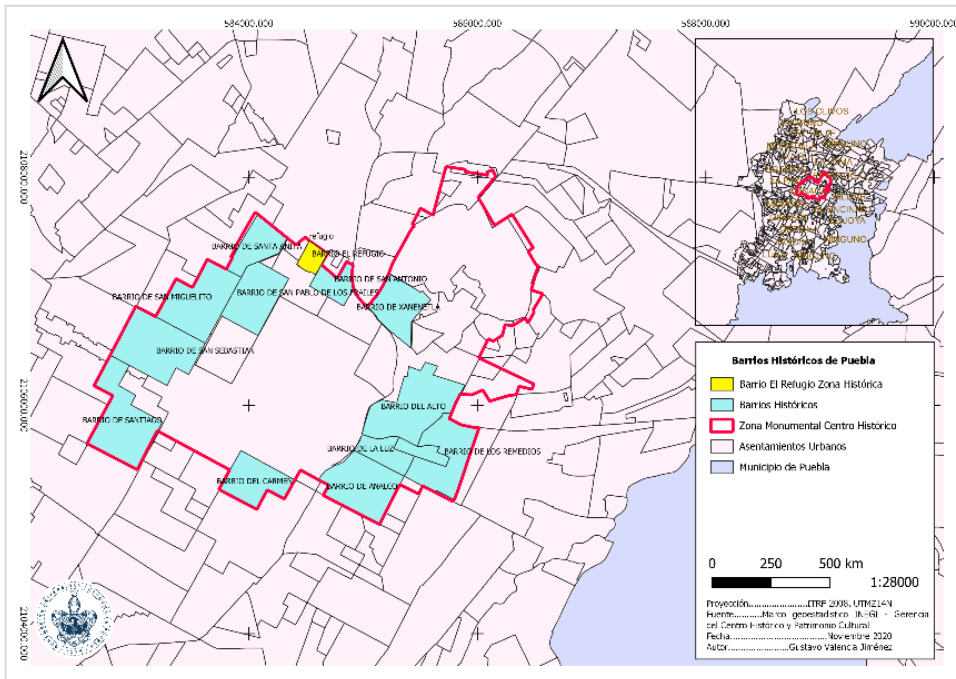


Photo 2. Polygon of the Historic Centre and neighbourhoods (authors' elaboration, 2020).

Given the importance of the city of Puebla and its Historic Centre, conservation and maintenance efforts are a priority for the government, in addition to concentrating a large part of the cultural, economic and tourist life of the city there. The drastic change in land use can be seen—though the facades are preserved in their entirety or partially, the deterioration in the buildings of the historic neighbourhoods is quite evident, as the abandonment, the lack of maintenance and the location of some of the buildings prevent government programmes from encompassing them.

NEIGHBOURHOODS OF PUEBLA, URBAN ART AND THE GOVERNMENT

The first decades of the 20th century, under the mandate of José Vasconcelos, who was the Secretary of Education in Mexico from 1920 to 1924, brought about the commissioning of elaborate murals that represented the past, the present and the future of the Mexicans. The three great exponents of Mexican Muralism were: José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, and Diego Rivera. These artists achieved great recognition and nowadays provide a reference to understand modern and contemporary Mexican art when some critics and curators speak of neo-muralism.

In 2010, a project called Colectivo Tomate was created in the city of Puebla on the initiative of young students. The objective was to create murals in the Historic Neighbourhoods of Puebla aimed at getting closer to the inhabitants of the neighbourhoods, creating murals based on the life experiences of those inhabitants, and summoning local artists. In subsequent editions, they had the support of the government that incorporated the project into the public policies of the municipality.

Indeed, the evolution of public space, its constitution as a territory of urban expression and social articulation, is sustained, in large part, by the presence of symbolic artefacts that transcend the utility of utilitarian artefacts that populate public space. In this sense, public Art, its presence in public space, can be understood as an indicator of the health of public space, as well as its quality (Remesar, 2013, p. 18).

The organisation Colectivo Tomate, with its “General Objective: Facilitate through art and culture the recognition of identities that strengthen community ties” (Colectivo Tomate, 2019, p. 8), continues to apply its model of participation and art in different parts of Mexico. With more than 15 major cities in the country, they also have another series of mega mural projects and workshops focused on community participation and art. It has become one of the largest

agents in the management and elaboration of murals in Mexico. In 2020, they had simultaneous events in the city of Puebla, in the La Margarita housing unit, with support from the municipal government for more than two million Mexican pesos (almost one hundred thousand dollars), in addition to the sponsorship of Comex, the most important painting company in Mexico, and other types of sponsorships.

The intervention related to this housing unit was an initiative of the City of Puebla implemented through the Municipal Institute of Art and Culture (IMACP) in conjunction with the Colectivo Tomate organisation. In an interview with RAYAS, Alan, who is a member of this group, said that 30 murals would be done in this place, but at the same time they were also working in the auxiliary boards of Resurrection and San Andres Azumiatla (SEGURIDAD, 2020).

However, in the year 2021, their activities were paralysed not only by the Covid-19 pandemic but also due to the fact that the project “Ciudad Mural San Luis Potosi” was suspended as a result of the actions of a group of national artists. A letter addressed to the city council was prepared to denounce irregularities of the Colectivo Tomate group and appeals were made for the murals to be made by other authors.



Photo 3. Xanenetla neighbourhood, intervention by Colectivo Tomate in 2012.
Source: NTR Zacatecas, 2021.

GRAFFITI – A BRIEF DESCRIPTION OF THE PHENOMENON IN THE 20TH AND 21ST CENTURY

The culture or subculture of contemporary graffiti has been subject of a series of debates, and the official history places its origins in the United States in the 1970s, where the bases for the aesthetic forms of current culture came from. These styles have expanded in quantity and quality, with the aerosol as the main tool, and the artists have managed to represent practically all the artistic styles of the visual arts, as each graffiti artist seeks to develop his or her own style that identifies him or her, either with a single image repeated many times or with an artistic production ranging from graffiti to other techniques. However, other art critics do not consider it art at all.

Style, form and methodology, which are the three major concerns of most graffiti writers, are of secondary importance compared to the primary directive of graffiti: to **get seen** getting up, that is, to have your name appear continuously or very frequently. This has been the term used by writers since the mid-1970s (Craig, 1982, p. 49).

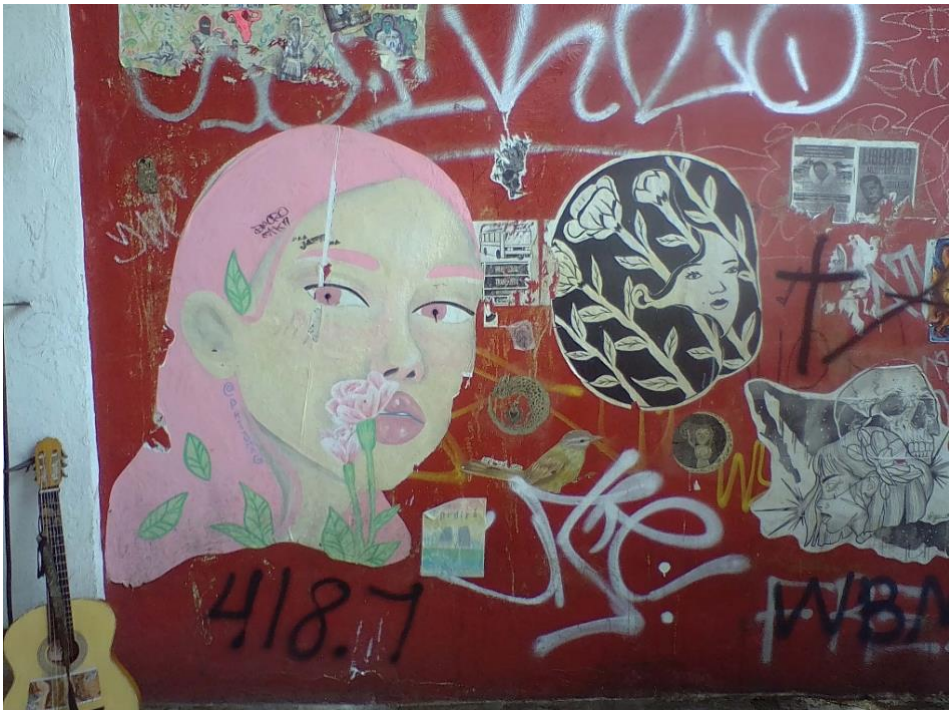


Photo 4. Graffiti and art in the Historic Centre of Puebla 2021. Photo by G. Valencia Jiménez.

However, the manifestations of graffiti currently vary, sometimes ranging between what is legal and what is illegal, and terms such as urban art or street art are also used interchangeably, although the differences are great. Graffiti has become widespread since the 1980s as part of popular culture in all cities of the world, in addition to being present in art galleries, movies, fashion, etc. However, the graffiti subculture has its own codes, since in order to understand it, you have to know how it is done, but above all to do it in some of its forms.

In appearance, the History of Graffiti/Urban Art that has been constructed has been heterogeneous, has evolved towards the **crossmedia** interdisciplinarity¹ that marks our days, and has been mostly independent in terms of its means of financing, objectives of documentation and representation of these phenomena (Figuerola, 2017, p. 2).

The principles of graffiti can be understood as the manifestation of identity, the expression of the graffiti artist's self (Writer, Tagger) through a name or nickname that is his or her tag. This chosen name is generally short, it is expressed by the scratch on the wall (tagging) with a distorted handwriting which has a tangled calligraphy that is often not easy to read for those who do not know it. There are different official styles, but everyone can develop their own style. In some cases, the more complex your signature or the more intrepid the places where you place it, the greater the respect you have from other graffiti artists.

The first and most obvious feature of graffiti is its artistic style, such as that used in early tags. Second, graffiti is public. Anyone, regardless of gender, colour, nationality, or age, can view graffiti as long as that person can walk down the street. The third attribute of graffiti is its interactivity, ranging from wild style tagging to large scale outdoor painting. Art is not necessarily understandable or reasonable (Gengli, 2018, p. 67).

The art of the museums is different from the art of the streets, it could be done by the same artists, even using the same images, but the museum gives importance to the work, since the work is seen as an artistic object in addition to its commercial value. The museum gives it a value, a merit, beyond its materiality or visual representation, and also other aspects influence the work, such as curators or sponsors; graffiti is already common in museums and galleries of all kinds.

¹ We understand Cross Media as an integral marketing strategy which uses different types of channels and media that support each other in order to launch the same message (González, 2020).

The chromatic dimension characterises Mexican popular graphics, also, defines and nourishes it. This dimension seems to be a cry for freedom in the face of so much historical and social oppression, the carefree use of it can only have one meaning: The cry of here we are, this is what we are (Galindo, 2021, p. 100).

THE VIRGIN OF THE REFUGE AND THE CREATION OF THE NEIGHBOURHOOD

Art in the city of Puebla can be appreciated, in addition to its heritage buildings in the Historic Centre, in the form encountered in public museums, private galleries and even bars that have a cultural profile with an agenda of cultural events. However, in the neighbourhood of The Refuge there are no museums or galleries, nor is it part of the tourist tours or other actions that involve the residents in the life of the Historic Centre, despite the presence of a temple of great importance and two parks of considerable dimensions, the Refugio Park and the Angela Peralta Park.

The Refuge is located to the northeast of the Historic Centre. As a result of the veneration of the Virgin of the Refuge, the neighbourhood acquired an identity. Today, the adoration is still maintained in the form of patronal feast on 4th July. More importantly, Hugo Leicht tells in his book *The Streets of Puebla* that a missionary brought with him from Italy an image of the Virgin of the Refuge, but in 1776 an accident happened and the image was lost, so instead a mural was commissioned to be painted, and a temple was later built. One of the neighbourhood activities was working lime kilns, there were two of them at the time. There is also talk of a particular street, which is called the “devil’s bag,” to which numerous legends are attributed due to its irregular layout.

The Refuge neighbourhood is located in an area of urban, social and architectural degradation according to the Management of the Historic Centre, a body that regulates the actions in the Historic Centre polygon, according to the scale encompassing three parameters: an area in good condition, an area in the process of degradation and a degraded area. Taking into consideration the social, urban and architectural aspects, the Refuge is located in a degraded area. In the case of the Refuge, many buildings were deliberately abandoned and flooded so that they could be destroyed to avoid spending money on restoration, conservation and maintenance of the buildings, as they were so deteriorated, and the use of land was changed, while others simply remain abandoned.

Formerly the street was nothing more than a path between the orchards of the mill of San Antonio, crossed by the subway aqueduct, which is marked by the unevenness of the level... An image of the Virgin carried by a Jesuit missionary on his travels in Italy was publicly crowned in that country in 1717... (Leicht, 1967, p. 375).

Part of this abandonment seen in the Refuge is due to the fact that economic activities are low, tourist activities are practically nil, as well as recreational activities, since the neighbourhood is not close to the first square of the Historic Centre and the street known as the Market in the 18 West, which delineates the Historic Centre. The most significant activity in the neighbourhood is the patronal feast of 4th July, where the residents organise themselves to carry out the festival that includes several activities, from singing the mañanitas to the Virgin with the Mariachi, wrestling shows, and refreshments, among other kinds of entertainment. Those days are holidays, the residents mix and mingle, and there is a celebratory atmosphere different from the rest of the year.

Don Pedro, in 1746, placed it in a niche at the corner of Guevara and Santísima Streets, in front of his house... A resident of the neighbourhood of La Calera (of Antonio), who lived at 5 Norte Street, had an effigy painted and venerated it in his little house which became a small chapel for a few weeks. As the adoration of the image grew, the same year, the Jesuit father Miguel José de Ortega erected a larger chapel on the east side of the same Norte Street... (Leicht, 1967, p. 378).



Photo 5. Temple of the Virgin of the Refuge. Photo by G. Valencia Jiménez, 2021.

In this party context, a project was initiated by Joel Reyes, known as “WaRior,” (hereafter as WaRior) a native of the neighbourhood, who for the last ten years has organised what is now known as “El Refugio Cultural Festival.” A graffiti event that has been inserted into the neighbourhood celebrations and has gradually spread. Some residents approve and have changed their perception of these demonstrations, some have joined the project by donating their wall or asking for a mural. However, for others, the works are not understandable or they do not like them and prefer something “normal,” which has also been respected.

To better understand the festival as well as the artists’ motivations and the way they carry out their work, we have approached Joel Reyes, the artists and the residents of the neighbourhood at events, doing formal and informal interviews in addition to our own field work and the photographic record of the works.

(...) such is the case of the “Graffiteros,” whose youth identity is constituted from a way of living in the city, of relating to the urban space and of leaving a trace of their existence (Cruz, 2010, p. 108).



Photo 6. El Refugio 2020 Cultural Festival, Monkey Kings crew. Photo by G. Valencia Jiménez, 2021.

EL REFUGIO CULTURAL FESTIVAL – 10 CONTINUOUS YEARS

Urban art and graffiti festivals are common nowadays. In Mexico, some of the most famous include the Meeting of Styles, an international festival which began in Germany in 1993, and the Graffiti League, another of the best known festivals which arrived in Mexico in 2009, emphasising the expressions of the counterculture. There are numerous festivals of urban art, graffiti and other art expressions in the public space, and the agents, the purposes or intentions, as well as the way in which the events are developed are also diverse.

The graffiti community all over the world names the productions, the practice and the graffiti artist in the same way. The name of the productions are not only globally recognised but keep the same forms; among these are tags or signatures, throw-ups, bombers, wildstyle, deltas, comics, stencils or templates, stickers or labels, pisone, etc. (Cruz, 2010, p. 115).



Photo 7. Poster of the El Refugio Cultural Festival, Puebla, 3–4 April 2021.

Source: El Refugio Cultural Festival.

The El Refugio Cultural Festival was born as a pretext to celebrate the birthday of WaRior, graffiti artist and visual artist, a native of the Refuge neighbourhood, who got some space to paint with his friends to make some pieces of graffiti. Later on, he came up with the idea of making the murals during the celebration of the Virgin of the Refuge, in the month of July, summoning more artists and negotiating permits with the residents.

As it is a historical site, this type of intervention involving the use of aerosol on the wall would be prohibited, but the change in land use, the abandonment of the buildings and the location of the neighbourhood made it possible for them to avoid problems in carrying out the event. The festival has been integrated into the religious festival of the neighbourhood, and the residents and the artists are identifying with the same.

The festival has been registered by those responsible for the event, with a Facebook page <https://www.facebook.com/festivalculturalelrefugio> that shows the work that has been done and also provides links for the artists who wish to join. There are some journalistic notes on the festival, photographic record, and videos, although the information is scarce. That is why we approached the project leader Joel Reyes to learn more about the festival: with the participation of about three hundred artists and more than one thousand works, the festival has been beneficial for the economy of the neighbourhood since it has generated an extra floating population. The festival has involuntarily turned the facades of the neighbourhood into canvases for the works and has generated economic activity.



Photo 8. El Refugio 2020 Cultural Festival, 36 crew. Photo by G. Valencia Jiménez, 2021.

The management of the festival is carried out by Joel Reyes and several collaborators, with some members always changing. The festival has been managed without support from the government or private initiative by the artists themselves out of their fondness and love of graffiti. Therefore, this festival is unique in its genre due to the type of intervention carried out within the Historic Centre, the relationship that has been created with the residents, the artists, the authorities and external agents who have seen the project and have approached it with the intention of learning about or supporting the movement. An example of such community actions can be found in the text of Grane where he mentions the following:

The collective nature of Chicano/a community muralism implied a transformative process for the artists and the communities, who experienced a radical process of conscientization, in Paulo Freire's terms, in which people became aware of their oppression but also of their power to transform. Thus, the murals had an educational role for a population that was culturally and politically excluded (Grane, 2017, p. 64).



Photo 9. Joel Reyes, artist and coordinator of El Refugio Cultural Festival. Photo by Photocar, 2020

In the interviews with Joel Reyes, the artist tells us that he was born in the neighbourhood and when he started working with graffiti he was not well by his neighbours in a positive light, since he did illegal graffiti at an early age. Since the beginning of the festival, the residents have started to change their perception of Joel, recognising him as “The Artist of the Neighbourhood.” They know that he directs the artists who have changed the appearance of the neighbourhood and have not caused problems, so the alliances between the residents and the festival keep growing. It is interesting to see that part of the foundation of the neighbourhood and the newly created images have developed a special relationship, reaching from its past to the present, with the mural of the Virgin at its roots, although illegal, authentic and primal graffiti also appears.

The twentieth century was a lesson that social demonstration is not prohibitive where the federation must act but not in a radical way because the history of 68 should be learnt “2nd October is not forgotten” [“Tlatelolco massacre”: around 10,000 high school and college students protested against the Olympics in Plaza de las Tres Culturas and hundreds of people were killed]. Hence the claim of public space seen as a stage for social demonstration (Hernández, 2012, p. 14).

For artists, the festival is a benchmark in the local and national scene in the world of graffiti. One of the key points is the recognition of the work, either for its illegal nature and its production or for the scope of its crew. Hence, the festival has become a platform to “raise the level” of graffiti in Puebla, giving large-format canvases to artists and groups who see the Refuge as a meeting point for artists from the central-southern region of the country, which is also an opportunity for those who want to start working with graffiti, since the festival tries to give space to all those interested.



Photo 10. El Refugio Festival Cultural, 2021, Puerto Marques, Acapulco, Mexico.
Photo by G. Valencia Jiménez.

EI REFUGIO IN PUERTO MARQUÉS ACAPULCO

El Refugio in Acapulco is another place where the festival takes place. Acapulco is one of the most important tourist destinations in Mexico, the El Refugio Cultural Festival project has incorporated this new location and managed to appropriate the walls of Puerto Marques, a small port adjoining Acapulco. The port had its best years in the 1970s, but the murals have given it new life, as they

have brought new visitors, such as the artists visiting this location for five continuous years, and arose the interest of the locals. The residents know the results of their artistic activity as the artists stayed in the largest hotel in the port and painted a great wall two kilometres long.

Artists from the city of Puebla, Mexico City CDMX, Guerrero, etc. meet at this venue. The concept arose as a result of the invitation of an artist from Puerto Marqués who during his participation in the Refugio festival in Puebla suggested the idea of taking the festival to Acapulco. Each year since its inception, the quality of the works has improved, raising the level of the participants and making alliances so that the project develops in an orderly manner, all this coordinated by Joel Reyes and his team.



Photo 11. El Refugio Festival Cultural, 2021, Puerto Marques, Acapulco, Mexico.

Photo source: El Refugio Festival Cultural.

PLASMA URBANA

The study of graffiti in the El Refugio neighbourhood is part of a thesis that is being currently written by one of the authors of the article in order to obtain the degree of Master in Territorial Planning. As part of academic research and personal experience concerning some artistic topics, the proposal called “Plasma Urbana” arose: <https://www.facebook.com/plasma.urbana>. The initiative is an agent of promotion and artistic education, emphasising urban cultures, urban art and graffiti.

For this purpose, we started a series of graffiti workshops aimed at children from the city and the neighbourhood, as a pretext to get closer to the inhabitants of the area.

It is not the finished work that provides the urban artist with the enjoyment of art and his passion, but the very act of creating it. Street art is essentially an ephemeral art form, which means that the work of art itself has a limited life: it is not intended to last forever. In fact, the best street art is thought to erode over time and eventually disappear (Carlsson, 2010, p. 9).

It is a consolidated group of BUAP (Benemérita Universidad Autónoma de *Puebla*) that has gained international recognition for its work in different areas of urban planning and architecture. They have been involved with the inhabitants of the Refugio neighbourhood as well as other neighbourhoods and have sought to contribute to the improvement of spaces and the social fabric. One of the projects implemented by this organisation in 2013 was called Bolsa del Diablo-Bolsa de Color.

Bolsa de Color arises as a result of the integral project for the Refugio neighbourhood that has been worked on since 2013 in which various actions have been implemented ranging from citizen involvement projects, such as participatory design where workshops have been held with the population for urban and architectural projects, activities with the population for urban and architectural projects, to cultural activities that have fostered other creative proposals within the neighbourhood (Hernández, 2017, p. 296).

Plasma Urbana as a new agent becomes a kind of catalyst between the El Refugio Cultural Festival and Re Genera's intentions to understand graffiti activities in the neighbourhood, since both agents have worked in the neighbourhood for more than a decade. To make this alliance more evident, the idea arose of creating free workshops for children in the neighbourhood called "Graffiti in a minute." It was organised for children from ten years old, but during the activity children eight years old or less participated, with at least twenty children taking part in the first two sessions. Based on this alliance of Plasma Urbana, El Refugio and Re Genera Espacio, it has been possible to bring the population closer, experiment with education and graffiti aimed at children and young people. Above all, however, the intention is to leave something significant for the children of the neighbourhood, not just a toy, an object or an activity, based on something that they see all the time, something that catches their attention but is perhaps not so accessible. Now they can have some public space where they can learn and share through experience and identification with the graffiti culture. Bazant points out the importance of urban identity, the values shared by citizens, as in the case of El Refugio Festival Cultural, graffiti has created a community around the graffiti subculture and the neighbourhood.



Photo 12. The first session of the “Graffiti in minute” workshop with Sufre and WaRior, El Refugio Cultural Festival, Re Genera Espacio and Plasma Urbana, in progress, 2021. Photo by G. Valencia Jiménez.



Photo 13. The second session of the “Graffiti in a minute” workshop with Dayetos and WarRior, El Refugio Cultural Festival, Re Genera Espacio and Plasma Urbana, in progress, 2021. Photo by G. Valencia Jiménez.

If historic centres are deteriorated, it is because they no longer have social concurrence or economic attractiveness. They are difficult to revitalise in the short term because of the high investment required to remodel streets, squares, monuments and heritage buildings, although it is feasible to carry out this task little by little and in the long term. The historic buildings are catalogued by INAH and are untouchable. The question is: who remodels them and for what purpose (Bazant, 2014, p. 24)?

However, nothing more can be said at this time, as the project is just beginning since the last workshops began in May 2021 when this article was written. Therefore, the conclusions concerning the project could not yet be reached, but a large number of children from the neighbourhood and other parts of the city already participated in this last activity organised on 9th May 2021. Arrangements were made with the young people from the neighbourhood to work in the artistic instruction on topics of their interests.

**PLASMA URBANA . EL REFUGIO
Y RE GENERA ESPACIO**

Te invitamos al 1er "curso-taller"
GRAFFITI AL MINUTO
dirigido a niñas, niños y adolescentes
de 10 a 19 años
TOTALMENTE GRATIS
APRENDERÁS TÉCNICAS DE GRAFFITI
con artistas del Festival Cultural el Refugio

Imparte:
WaRior / SUFRE / DAYETOS / URZE

Coordina: Gustavo Roboteotl

Domingos
MAYO 2 TAG & BOWEN 11:00 a
MAYO 9 WILDORIS & D 13:00 hrs.
MAYO 16 CHARACTER

informes e inscripciones:
Facebook.com/plasma.urbana
Watsapp: 22 27 42 34 18

Material Incluido
Cupo Limitado
MEDIDAS SANITARIAS
LLEVAR GORRA Y TAPA COMIDA

Lugar: parque Ángela Peralta
Barrio el Refugio, 5 norte 24 pte. Puebla

Photo 14. The first course workshop of "Graffiti in a minute" with WaRior, Sufre, Dayetos and UrZe, Festival Cultural el Refugio, Re Genera Espacio and Plasma Urbana, in progress, 2021.
Photo by G. Valencia Jiménez.

CONCLUSIONS

Urban art and graffiti are present in the city of Puebla, manifested in great artistic activity but it is concentrated above all in the Historic Centre, where private groups and the government have seen opportunities and created alliances under the slogan of improving the space through urban art and community participation, among other types of support. Some civil associations and other groups have benefited from these programmes and sponsorships, but there are sometimes complaints from the artists, and the population's ignorance of the activities and their long-term results can also be seen.

The El Refugio Cultural Festival is a graffiti festival that has been gaining presence due to the quality of the artists who have participated in it. It is considered an important event for graffiti experts, although it is an event born out of private initiative. Being managed by the artists themselves to show what is new in their work. A community has been created that shares the taste for graffiti and sees in this project possibilities to create, learn and be a platform for new graffiti artists. In addition, other activities have been carried out such as exchanges of stickers and concerts of various alternative music genres, e.g.: ska, punk, metal, rock, hip hop.

On the other hand, the festival has also been gaining popularity among the residents who see painting the walls as a positive activity, giving a different image to the neighbourhood that in general is considered quiet. Today, more than ever, it is a huge gallery of urban art and graffiti, accessible to the entire population, with pieces by the best exponents of this art locally and nationally.

In conclusion, the El Refugio Cultural Festival has won the neighbourhood, the artists who have participated and visited the neighbourhood because of graffiti have found a point of reference for their art, and the residents have gradually changed their perception, even the pastors of the Christian temple have shown solidarity with the activities that promote artistic education.

The identity of the festival is already consolidated, as it has formed alliances with other national and international festivals, provides an opportunity to new artists, gets involved in the life of the neighbourhood, and has attracted the best national exponents of graffiti. However, since there is no more information in any medium on the festival, in-depth research on this phenomenon is just in its infancy and only continuing work in the neighbourhood with the artists and the population will broaden the understanding of these peculiar artistic works that have been created at the El Refugio Cultural Festival and are also present in other corners of the city.

BIBLIOGRAPHY

- Bazant, J. (2014). *Planeación Urbana Estratégica. Métodos y técnicas de análisis*. México: Editorial Trillas.
- Carlsonn, B. and Hop, L. (2010). *Street Art. Recetario de técnicas y materiales del arteurbano*. Barcelona: Editorial GG, SL.
- Castleman, C. (2012). *Getting up/Hacerse ver: el grafiti metropolitano en Nueva York*. Salamanca: Capitán Swing.
- Colectivo Tomate, (2020). *Colectivo Tomate*. [online] Available at: <https://colectivotomate.org/>.
- Cruz Salazar, T. (2010). Writers, Taggers, Graffers y Crews: Identidades juveniles entorno al grafito. *Nueva antropología*, 23 (72), pp. 103–120. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-06362010000100006&lng=es&tlng=es.
- Figuroa Saavedra, F. (2017). *Grafiti y civilización*. Madrid: self-publishing.
- Galindo Flores, E. (2021). La gráfica popular, un referente de la identidad del diseñográfico mexicano. *Cuaderno*, 101, pp. 91–105. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi101.4087>.
- Gengli, L. (2018). *Spray on Walls, urban adventure of graffiti art*. Hong Kong: Send Points.
- Gonzalez, L. El Cross Media: definición y su papel en la estrategia de marketing. *Lorenzo González*. [online] Available at: <https://lorenzo-gonzalez.com/el-cross-media-definicion-y-papel-en-la-estrategia-de-marketing/>.
- Grané Feliu, P., Rifà Valls, M. and Àngel Essomba Gelabert, M. (2017). Educación comunitaria a través de las artes: hacia una etnografía visual del “graffiti” y del arte urbano con jóvenes. *Archivos*, 12, pp. 61–78. <https://doi.org/10.5209/ARTE.57562>.
- Hernández Sánchez, A. (2012). El espacio público y arteen México durante el siglo xx. de la dictadura a la democracia. *On the W@terfront*, 21, pp. 21–40. <https://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18753>.
- Hernández Sánchez, A. et al. (2017). “Bolsa del Diablo/Bolsa de Color” proyecto de vinculación barrio-universidad-gobierno, para la mejora del espacio público en la Zona de Monumentos de la Ciudad de Puebla, calle 24 Poniente. *Kult-Ur*, 4 (8), pp. 287–306. <https://doi.org/10.6035/Kult-ur.2017.4.8.11>.
- Hirschenberg, J. (1978). La fundación de Puebla de los Angeles – mito y realidad. *Historia Mexicana*, 28 (2(110)), pp. 185–223.
- Leicht, H. (1967). *Las calles de Puebla: estudio histórico*. Puebla: Comision de Promocion Cultural del Gobierno.
- Remesar, A., and Ricart, N. (2013). Reflexiones sobre el espacio público. *On the w@terfront*, 25, pp. 5–35. <https://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18792>.
- SEGURIDAD, (2020). Detienen a ‘Los de la Bolita’ en barrio El Refugio. *El Popular*, 17 May. <https://elpopular.mx/secciones/seguridad/2020/05/17/detienen-a-los-de-la-bolita-en-barrio-el-refugio>.
- Terán Bonilla, J. A. (2010). *Arquitectura y urbanismo del Centro Historico de la Ciudad de Puebla 1531–1917*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla.

