

STANISŁAW LEON POPEK



PSYCHOLOGIA
TWÓRCZOŚCI
PLASTYCZNEJ

© Copyright by Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2010

Recenzent:

prof. UJK dr hab. Irena Pufal-Struzik

Korekta:

Zespół

Projekt okładki:

prof. art. graf. Artur Popek

Na okładce reprodukcja obrazu A. Popka

Żelazna biedronka, olej, akryl na płótnie, 100 x 100, 2008

Reprodukcje prac:

prof. art. graf. Artur Popek

Wytwory plastyczne dzieci i młodzieży zostały wykonane pod kierunkiem:
D. Strzyżyńskiej (nr 50, 54, Przedszkole w Nałęczowie), E. Dziekońskiej-Sarlińskiej (nr 55),
I. Jedlińskiej (nr 58), M. Ciężak (nr 60), E. Misztal (nr 62) z MDK „Pod Akacją” w Lublinie.
Pozostałe prace zostały wykonane pod kierunkiem R. Popek i S. L. Popka

ISBN 978-83-7587-729-8

Oficyna Wydawnicza „Impuls”

30-619 Kraków, ul. Turniejowa 59/5

tel. (12) 422-41-80, fax (12) 422-59-47

www.impulsoficyna.com.pl, e-mail: impuls@impulsoficyna.com.pl

Wydanie I, Kraków 2010

Spis treści

Wstęp	9
-------------	---

Część I

Teoretyczne podstawy mechanizmów twórczości plastycznej

1. Plastyka jako dziedzina twórczości	21
Człowiek jako istota twórcza	21
Twórczość – kryteria i kategorie twórczości plastycznej	23
Plastyka jako język wypowiedzi i społecznej komunikacji	31
2. Osobowościowe uwarunkowania twórczości plastycznej	39
Wprowadzenie	39
Psychopatologiczne poglądy na genezę twórczości plastycznej	40
Twórczość plastyczna w świetle psychologii głębi	50
Próby wyjaśnienia genezy twórczości plastycznej na podstawie teorii samorealizacji osobowości	59
Badania empiryczne nad osobowością twórczą artystów	69
Modele psychiki ludzkiej	69
Twórczość plastyczna w świetle psychologii poznawczej	72
Wybitni intelektualiści jako twórcy dzieł plastycznych	85
Wpływ różnic indywidualnych na twórczość plastyczną	96
Systemowe ujęcie uzdolnień plastycznych na podstawie modeli interakcyjnych ...	113
Wprowadzenie	113
Teorie systemów i ich wpływ na ujmowanie koncepcji psychiki ludzkiej	114
Wpływ modeli interakcyjnych na pojmowanie struktury uzdolnień plastycznych	117

Część II

Rozwój twórczości plastycznej dzieci i młodzieży

1. Rys historyczny badań nad twórczością plastyczną dzieci i młodzieży	157
2. Plastyka dzieci i młodzieży jako twórczość artystyczna	177

3. Okresy i fazy w twórczości plastycznej dzieci i młodzieży	189
Wprowadzenie	189
Okresy i fazy rozwoju twórczości plastycznej dzieci i młodzieży – synteza wybranych poglądów	191
Rozwój kolorystyki w twórczości plastycznej dzieci i młodzieży w świetle dotychczasowych poglądów	201
Psychospołeczne uwarunkowania kryzysów w twórczości plastycznej młodzieży w świetle dotychczasowego piśmiennictwa	208
4. Dotychczasowe metody analizy wytworów plastycznych	217
5. Problemy, hipotezy i metody własnych badań	223
Problemy i hipotezy badawcze	223
Metody badań własnych i ich charakterystyka	227
Zakres i populacja osób badanych	237
6. Psychologiczna analiza i charakterystyka formy i treści wypowiedzi plastycznych dzieci i młodzieży na podstawie własnych badań empirycznych	241
Bazgroty dzieci w wieku poniemowlęcym.....	241
Twórczość plastyczna dzieci wieku przedszkolnego	243
Twórczość plastyczna dzieci młodszego wieku szkolnego	262
Twórczość plastyczna dzieci w średnim i starszym wieku szkolnym	282
7. Analiza kryzysu w twórczości plastycznej dzieci i młodzieży	295
Istota i objawy zjawisk kryzysowych	295
Czynniki warunkujące zjawisko kryzysu w twórczości plastycznej dzieci i młodzieży	300
Próby przezwyciężania kryzysu twórczości plastycznej dzieci i młodzieży w praktyce szkolnej	309
8. Próby określenia typologii postaw twórczych na podstawie analizy materiałów z badań empirycznych	321
Wprowadzenie	321
Analiza wyników badań empirycznych	323
Refleksje końcowe	336
9. Wnioski.....	339

Część III

Funkcje twórczości plastycznej w życiu człowieka

1. Funkcje rozwojowo-edukacyjne w twórczości plastycznej	359
Funkcja – znaczenie pojęcia	359
Edukacyjna funkcja twórczości plastycznej	360

2. Twórczość plastyczna jako projekcja osobowości	369
Wprowadzenie	369
Ekspresja a twórczość plastyczna	371
Projekcja jako metoda badania w psychologii	376
Projekcja twórcza	378
Struktura wytworów plastycznych a język projekcji	383
Struktura wytworu plastycznego (S. Popek)	384
Analiza projekcyjnych wyznaczników w wybranych testach rysunkowych	386
Kolor jako znak i wartość w projekcji	405
Ekspresja plastyczna dzieci jako informacja projekcyjna	414
3. Twórczość plastyczna w psychoterapii	423
Wprowadzenie	423
„Psychoterapia” i pojęcia pokrewne	425
Terapia w procesie twórczości plastycznej w sytuacji indywidualnej i społecznej ...	430
Regulacyjna moc twórczości plastycznej	433
Przykładowe programy	441
Zakończenie	459
Bibliografia	463
Spis schematów	479
Spis tabel	481
Spis wykresów	485
Wykaz ilustracji	487

Wstęp

Problematyka twórczości plastycznej i szerzej – artystycznej, nie należy do dziedzin, którym poświęcono w psychologii zbyt wiele miejsca. Ogólne rozważania o mechanizmach twórczości jako dziedzinie ludzkiej świadomości znacznie częściej opierały się na twórczości naukowej, a nawet technicznej. Jest to zrozumiałe, ponieważ twórcy tych rozważań – filozofowie bądź psychologowie – osobiście doświadczają twórczości naukowej będącej rezultatem operacji intelektualnych, a twórcy dzieł sztuki wypowiadają się w takiej formie niezwykle rzadko, poprzestając na obranym języku sztuki. Inną trudnością wynikającą z obszaru sztuki jest jej zróżnicowanie kulturowe, które w każdej epoce objawiało się niezwykle odmiennością wytworów, dającą w konsekwencji zróżnicowanie stylistyczne, formalne i ideowo-treściowe. Ujmowanie twórczości w kategorii wytworów (dzieł sztuki) jest znacznie prostsze, gdyż badacz (na ogół historyk sztuki, krytyk sztuki) tworzy mniej lub bardziej uogólniony opis. Stara się wykryć podobieństwa stylistyczne i różnice indywidualne, a także determinanty tej twórczości o charakterze społecznym, ideowym, ekonomicznym itp.

Rozważania dotyczące uwarunkowań osobowościowych, ujawniających się zróżnicowaniem uzdolnień, motywacji, a także procesu twórczego, znacznie wykraczają poza intelektualne siły sprawcze. Oprócz tego twórcy dzieł sztuki byli na tyle nonkonformistami, iż z wielkim trudem poddawali się obserwacji, a jeszcze mniej ochoczo uczestniczyli i uczestniczą w badaniach empirycznych prowadzonych przez psychologów. Ponadto wyrażają wątpliwości, czy twórczość artystyczna może być wyjaśniana naukowymi metodami. To jest tak, jak gdyby ktoś chciał opisać różne zjawiska przyrody, wiatr lub burzę, które za każdym razem i w każdym innym miejscu jawią się inaczej, mają zupełnie inny przebieg. Tak więc zróżnicowanie sztuki kręgów kultury śródziemnomorskiej, Indii, Chin, Japonii, Ameryki przedkolumbijskiej nie wyczerpuje problemu, gdyż odmiennosc dzieł sztuki stanowi wyróżnik szczególnie i rozciąga się od kręgów kulturowych, poprzez epoki artystyczne, szkoły twórcze, po indywidualnych twórców. Należy

sądzić, że psychologiczna analiza mechanizmów i uwarunkowań twórczości plastycznej, ogarniająca zjawiska powszechne i generalne, pozwoliłaby na ukazanie ogólnych praw rozwoju, ale taka strategia byłaby bardzo trudna do konkretyzacji. Z tego powodu autor niniejszych rozważań opiera się na kręgu kultury europejskiej.

Warto we wstępie zaznaczyć, że całość rozważań jest autorską próbą rozpoznania i interpretacji twórczości plastycznej wielkich mistrzów z jednej strony, a z drugiej – rozwoju twórczości plastycznej dzieci i młodzieży, żyjącej i tworzącej w ostatnich latach. W moim przypadku zgromadzona wiedza teoretyczna stała się tylko jednym ze źródeł inspiracji. Ponad połowę życia poświęciłem dodatkowo na aktywność twórczą o charakterze artystycznym (plastyce i literaturze). Równoczesne pogłębianie wiedzy psychologicznej i estetycznej, obserwacja środowiska twórców (obserwacja uczestnicząca) oraz twórczość własna były podstawą do stworzenia swoistego światopoglądu, wyzbytego naiwności i wiary w to, iż skomplikowaną twórczość ludzką będzie można wyjaśnić za pomocą analizy prostych zależności oraz stosowania prostych narzędzi badawczych. Kiedyś pisałem, a teraz wypada podtrzymać te myśli, iż

[...] trzeba odnosić się ze zrozumieniem do motywów tych badaczy, którzy dążą do prostoty, a nawet zewnętrznej elegancji założeń konstruktywów teoretycznych. Ale model psychiki ujmowany systemowo i holistycznie jawi się jako struktura złożona, wielowarstwowa, powiązana przyczynowo i skutkowo, i to zarówno w ich właściwościach wewnętrznych, jak i w sprzężeniu z zewnętrznymi czynnikami środowiskowymi. Dlatego też proste modele wyjaśniające zjawisko twórczości samo w sobie (przy macierzyńskim stosunku do badań) być może są dobre do weryfikacji empirycznej, mają jednak tę wadę, że będąc wycinkiem rzeczywistości (czy uproszczeniem), prowadzą zbyt wolno do wyjaśnienia złożonych całości, a zatem i dochodzenia do prawdy (S. Popek, 2003, s. 8–9).

Ta zasada względności dochodzenia do prawdy pozwala sądzić, że wszystkie teorie psychologiczne, będące do tego czasu próbą budowania hipotetycznych modeli psychiki, są koncepcjami cząstkowymi, określonym etapem rozwoju nauki, a zatem nie są modelami idealnymi. W pierwszej części niniejszej publikacji starałem się ukazać osiągnięcia poszczególnych teorii w wyjaśnianiu genezy i mechanizmów twórczości plastycznej, równocześnie pokazując ich peryferyjność i ograniczoność. Tak też traktuję własną propozycję, czyli model interakcyjny psychiki twórców.

Wykorzystałem tu studia i rozważania oparte na strategii elitarnej oraz (w części drugiej) egalitarnej. Te dwa podejścia, mimo że wykazują inną wartość w rozpatrywaniu twórczości obiektywnej, to jednak są komplemen-

tarne i pozwalają przedstawiać zjawiska wyjątkowe (elitarnie) i powszechne (egalitarne), bazując na badaniach ilościowych, twórczości subiektywnej dzieci i młodzieży.

Trzeba także zaznaczyć, iż szczególną trudność w wyjaśnianiu ogólnych prawidłowości w twórczości plastycznej o charakterze elitarnym sprawia sztuka okresu modernizmu i postmodernizmu. Wiek XX jest zaprzeczeniem generalnym dążeniom rozwoju sztuk plastycznych i to od 40 tysięcy lat. Sztuka tego okresu za naczelną wartość przyjmowała dochodzenie do piękna. Ostatnie stulecie jest zaprzeczeniem tym ideom, jest swoistym buntem i przejściem (mniej lub bardziej świadomym) na tory antyestetyki. Jak już pisałem:

[...] nauka nie wyzbyła się dążenia do prawdy, gdyż każde odejście stawało się z czasem negatywną weryfikacją dla przedmiotu poznania. Moralność niezwykle rzadko omijała dobro, sztuka jako jedyna uczyniła rozbrat z pięknem, a wiek XX jest tego najpełniejszym przykładem (S. Popek 2000b, s. 5).

Próby wyjaśnienia przyczyn tego zjawiska mają charakter hipotez wstępnych, a zatem z problemem tym wiąże się więcej pytań niż odpowiedzi.

Podobnie wygląda proces wyjaśniania tajemnicy twórczości plastycznej. Im więcej wiemy, a wiedza czerpana jest z odmiennych źródeł, tym więcej pojawia się znaków zapytania. Jest tak, jak twierdził pewien znajomy profesor filozofii (autor ponad 20 książek): „jak czegoś nie wiem, to zaczynam pisać książkę, a jak już książkę napiszę, to coś niecoś mi się wyjaśnia, a głównie to, czego dalej nie wiem”. Ta myśl jest odbiciem także mojej postawy poznawczej.

Twórczość plastyczna to proces dokonywania zmiany, przetwarzania i wytwarzania form wizualnych (na płaszczyźnie i w przestrzeni), nadawania tym nieznanym dotąd i oryginalnym formom wizualnym nowych jakości ideowych (mentalnych), wyrażających się wartościami pozamaterialnymi (ideowymi, estetycznymi) i stanowiących względne wartości materialne.

W pierwszym rozdziale części pierwszej, pt. *Człowiek jako istota twórcza*, zaprezentowano mechanizm przemienności (rozwoju) i przystosowania, co bywa także określane jako zdolność do kreacji i adaptacji. W przypadku poszczególnych osób te właściwości mają postać zróżnicowaną: od skłonności do adaptacji po skłonność do przemienności (kreacji). W pierwszej części przypomniano także główne kryteria i kategorie twórczości, a dopiero na tym tle przeprowadzono charakterystykę twórczości plastycznej jako dziedziny sztuki, wskazując na ewolucję formy wyrazu, treści przedstawieniowych i wartości estetycznych. Z powodu ewolucji takich kanonów, jak: harmonia kompozycyjna czy barwna, statyka czy dynamika układu formy, jej ekspresywność, przestrzenność, trójwymiarowość, światło, cień itp.,

w plastyce zachodzą ciągle zmiany, co powodowało kształtowanie się odrębnych stylów, szkół artystycznych czy całych epok. Każda epoka, styl czy szkoła artystyczna stwarzały odmienne kanony piękna, a także brzydoty. Wiek XX charakteryzuje się zburzeniem zasad piękna i brzydoty (modernizm, postmodernizm). To, co było estetyką, przeradza się w antyestetykę. Jeżeli tak się dzieje, to znaczy, że twórczość plastyczna uległa szerszym prawom kształtowania się świadomości społecznej, nie tyle elitarnej, co masowej. Wprawdzie alfabet plastyki nie uległ zmianie, gdyż twórcy operują podobnymi jak kiedyś środkami wyrazu, niemniej zmienił się język, a zwłaszcza wyrażane za jego pomocą wartości.

Mechanizmy twórczości plastycznej, genezę, a także indywidualne czynniki próbowano wyjaśnić na podstawie rozwijających się teorii osobowości. Nie oznacza to, iż uwzględniano tylko pierwiastek personalistyczny, osobowy, ale także skomplikowany wpływ czynników zewnętrznych – środowiskowych. Osobowość traktowano jako rodzaj filtra, przez który przenikają czynniki zewnętrzne, społeczne, kulturowe, a nawet ekologiczne. Za każdym razem teorii osobowości są tu uznawane za hipotetyczne modele psychiki, pozwalające w jakimś stopniu na dokonywanie nowych zbliżeń do prawdy. Modele te oraz właściwa im aparatura badawcza pozwalały na każdym etapie nieco inaczej interpretować istotę twórczości plastycznej, w jej wymiarze osobowym, społecznym i procesualnym. Dokonywano konkretyzacji, a zatem przyjęte założenia konfrontowano z przykładami zjawisk w sztuce, z dziełami, ich charakterem i funkcjonowaniem twórców w określonej epoce artystycznej.

Analizę zjawisk warunkujących powstawanie dzieł sztuki rozpoczęto od wyjaśnienia genezy sztuki w odniesieniu do najstarszego poglądu dotyczącego wpływu właściwości patologicznych twórców. Jest to stanowisko mające swoje źródło jeszcze w czasach starożytnych (Arystoteles, Demokryt). Pogląd ten był także przedmiotem rozważań w filozofii, psychopatologii i psychologii w czasach nowożytnych, a jego najpełniejszy rozkwit można odnotować na przełomie XIX i XX wieku (C. Lombroso, E. Kretschmer, L. Loewenfeld). Obecnie w świetle badań empirycznych o charakterze egalitarnym stanowisko to straciło na znaczeniu. Trzeba stwierdzić, że jest to jednak jakiś ułamek rzeczywistości, który znalazł potwierdzenie w przytoczonych przykładach.

Tak jak w wielu dziedzinach życia, tak i w twórczości plastycznej wiele tajemnic można było wyjawić, opierając się na nurtach psychologii głębi. Z. Freud oraz jego uczniowie wywarli znaczący wpływ na stan wiedzy filozoficznej i psychologicznej w pierwszej połowie XX wieku. Należy sądzić, że teoria podświadomości przyczyniła się do ukazania wielu zjawisk w funkcjonowaniu człowieka, a także stała się siłą inspirującą w powstawaniu nowych trendów

myślenia, rozwoju innowacyjnych prądów w sztuce, ich założeń ideowych, a także wyjaśniania genezy i mechanizmów procesu twórczego.

Innym modelem teoretycznym psychiki, pozwalającym na wyjaśnienie genezy, a szczególnie motywacji w podejmowaniu aktywności twórczej, jest koncepcja samorealizacji – główne założenia psychologii humanistycznej. Nurt ten utrwalił rolę jednostki w twórczości, jej podmiotowości, natomiast w odniesieniu do dzieła (wytworu) – kryteria twórczości, takie jak: nowość, oryginalność, generatywność i społeczna akceptacja wytworu, po odpowiednim odroczeniu czasowym.

Dzięki rozwojowi różnych nurtów psychologii poznawczej nastąpił znaczny postęp w wyjaśnianiu istoty i struktury zdolności (w tym plastycznych), a także w przebiegu procesu twórczego. Stworzono wiele modeli procesu twórczego, opartych na strategii etapów, powiązано efekty aktywności twórczej z poziomem intelektualnego rozwoju człowieka, skonstruowano wiele narzędzi badawczych (testów), dzięki którym można było mierzyć różne predyspozycje w działaniu. Zastosowano specyficzne strategie statystyczne w badaniach ilościowych (egalitarnych) do ustalenia współzależności między poszczególnymi predyspozycjami. Takie badania o charakterze masowym ułatwiły interpretowanie ogólnych mechanizmów twórczości. W okresie tym wystąpił także częściowy odwrót od analiz jakościowych, a tym samym od badań elitarnych wybitnych twórców sztuki.

Psychologia różnic indywidualnych, która powstała w drugiej połowie XX wieku, niejako uzupełniła lukę między wiedzą zgeneralizowaną (czyli bardzo ogólną) a jednostkową, dotyczącą właściwości poszczególnych ludzi. Trzeba było doprowadzić do kompromisu między wiedzą obiektywną a subiektywną. W ten sposób zrodziła się typologia postaw twórczych czy osobowości twórców, którzy tylko w ogólnym zarysie wykazują cechy wspólne w charakterze właściwości osobowościowych. Na ogół twórcy różnią się pod względem osobowości, zdolności i uzdolnień, odznaczają się nieco innym przebiegiem procesu twórczego, a rezultatem tego są dzieła sztuki – wytwory niepowtarzalne i odmienne.

Z przeprowadzonych analiz efektów poszczególnych teorii wynika to, co jeszcze w latach trzydziestych XX wieku stwierdził K. Popper, iż żadna teoria nigdy nie może być uznawana za całkowicie pewną, gdyż każda pozostaje więcej lub mniej prawdopodobną hipotezą, a zatem jest teorią fragmentaryczną. Wprawdzie wszystkie teorie omówione w tej części znajdują potwierdzenie empiryczne, ale żadna z nich nie może pretendować do teorii globalnej i uniwersalnej, ponieważ nie wyjaśnia wszystkich aspektów związanych z daną twórczością plastyczną. Z związku z tym powstała koncepcja interakcyjna, ujmująca uzdolnienia plastyczne i proces twórczy w sposób wieloraki, zróżnicowany. Koncepcja ta jako nowy etap analizowania istoty

i uwarunkowań twórczości może się przyczynić do zbliżenia wyników do prawdy empirycznej.

Część druga niniejszej książki jest rezultatem studiów i badań empirycznych prowadzonych przeze mnie w ciągu trzydziestu lat. Jest to tematyka odmienna od przedstawionej w części pierwszej, a dotyczy rozwoju twórczości plastycznej dzieci i młodzieży.

Jeżeli żywimy dziś przekonanie, że twórczość jest najlepszą strategią kierowania rozwojem, to takie założenie zmusza nas do poznawania istoty twórczości zarówno w kategoriach wyników (wytworów, dzieł), jak i psychicznych mechanizmów warunkujących proces twórczości nie tylko w okresie dorosłości, lecz także w dzieciństwie i młodości. Przemowny wpływ pierwszych lat życia na późniejsze zachowanie się człowieka dorosłego jest faktem naukowo uzasadnionym.

Twórczość jest jednak czymś więcej niż zespołem środków i metod kształtowania struktury psychicznej dziecka – jest naturalną właściwością psychiki dziecka, treścią i formą jego przeżyć, a zwłaszcza kontaktów z otaczającym światem.

Ekspresja dziecięca podniesiona do rangi naukowego problemu przez nowe wychowanie jest formą ujawniania się twórczej postawy dziecka. Wśród różnorodnych przejawów ekspresji dziecka najpowszechniejszą dziedzinę stanowi twórczość plastyczna. Nie należy się zatem dziwić, że twórczość ta pasjonowała i pasjonuje wielu wybitnych myślicieli z różnych krajów świata.

Pierwsze zainteresowania naukowe twórczością plastyczną dziecka pojawiły się sto pięćdziesiąt lat temu (J. Ruskin 1857; E. Cook 1885; C. Ricci 1887). Od tego czasu na temat twórczości rysunkowej, a następnie plastycznej napisano setki prac przyczynkarskich i poważnych publikacji zwartych. Ostatnie lata przynoszą nowe, bardziej interesujące opracowania, których autorami są nauczyciele praktycy, plastycy, historycy i krytycy sztuki, pedagodzy, socjologowie, estetycy i psychologowie, a więc ludzie różnej profesji, ale jednakowo zafascynowani fenomenem tego rodzaju twórczości. Intencje nimi kierujące nie mogły być zatem jednolite. Niektórzy z nich pisali o „sztuce dziecka” z zachwytem, inni z powodu ciekawości poznawczej, jeszcze inni upatrywali i upatrują w twórczości plastycznej źródło poznania dziecięcej psychiki, natomiast teoretycy i praktycy wychowania dostrzegają w niej drogę specyficznego systemu kształcenia i wychowania. Można zaobserwować również nurt ukazujący w ekspresji plastycznej możliwości psychoterapeutyczne, szanse realizowania kultury czasu wolnego, a nawet procesu dezalienacji człowieka we współczesnym świecie.

Różnorodne podejście do twórczości plastycznej dzieci świadczy z jednej strony o bogactwie problematyki tkwiącej w tej formie aktywności dziecka, z drugiej jednak – spowodowało to poważny zamęt teoretyczny i praktyczny

w sposobie pojmowania istoty tej twórczości, jej roli w życiu dziecka, a więc w obrębie wartości wynikających z uprawiania twórczości plastycznej.

Na podstawie naukowej literatury przedmiotu należy stwierdzić, że badania psychologiczne rozwijały się na przestrzeni ostatniego stulecia w dwu kierunkach.

Pierwszy – zapoczątkowany przez E. Cooka (1885), C. Ricciego (1887), W. Sterna (1898) i G. Kerschensteinera (1905) – kontynuowany był w następnych okresach przez S. Szumana (1927b), R. Griffithsa (1935), V. Lowenfelda (1939), C. Burta (1947), F. Barcellosa (1953), W. L. Brittaina (1964) i innych oraz dotyczył głównie ustalenia faz i etapów rozwoju w twórczości plastycznej dzieci i młodzieży (od 3 do 18 lat).

Drugi nurt, wykorzystujący wyniki badań statystycznych i monograficznych grupy poprzedniej, związany był z pomiarami rozwoju intelektualnego dziecka, a następnie stał się płaszczyzną badań osobowości za pomocą metod projekcyjnych. Rysunki zaczęto traktować jako materiał poznawczy, pozwalający określić charakter potrzeb, zainteresowań, aspiracji życiowych, poglądów i postaw jako cech strukturalnych osobowości. Na tej podstawie w ostatnich latach zaczęto konstruować testy psychometryczne i projekcyjne osobowości, ułatwiające ujawnianie najgłębszych i często ukrytych aspektów przeżyć psychicznych dzieci i młodzieży. W tym zakresie największe zasługi położyli: F. Goodenough (1926), H. Eng (1931), H. M. Fay (1934), J. Wintsch (1935), C. A. Oakley (1940), L. Bender (1943), D. B. Harris (1945), S. R. Bach (1966), B. Hornowski (1970).

Spośród twórców wspomnianych metod projekcyjnych należy wymienić, prócz wyżej wspomnianych osób: A. Reya (1947), F. Minkowską (1947), K. Kocha (1949), K. Machover (1949) i L. Cormana (1964) (patrz także: J. Rembowski 1975).

Wzmiankowane badania naukowe odkryły wiele interesujących problemów. Miały jednak poważne usterki. Po pierwsze, ograniczały się do analizy wytworów plastycznych dzieci okresu przedszkolnego i młodszego szkolnego (okres ideoplastyki), czyniąc z nich okresy uprzywilejowane. Niewątpliwie przyczynił się do tego orok samorodnych wytworów plastycznych małych dzieci podniesionych do rangi „sztuki dziecka”. Stan ten sprawił, że zaniebano badania nad wytworami plastycznymi okresu fizjoplastyki. Po drugie, analiza wytworów plastycznych dotyczyła najczęściej treści literackiej rysunków wykonanych w technice czarno-białej. Pomijano ważną warstwę generatywną w rozwoju tej twórczości, to jest treść artystyczną wytworu (cechy formalne, takie jak: kompozycja, kolor, kształt, wykorzystanie właściwości tworzywa), jak również malarstwo, kompozycję płaską i przestrzenną. Po trzecie, analiza wytworów prowadzona była w oderwaniu od obserwacji psychologicznej procesu, w którym te wytwory powstawały. Po czwarte,

nie próbowano zmienić przebiegu procesów twórczych i ich wyników, korzystając jedynie z wytworów samorodnych bądź prac wykonywanych pod kierunkiem nauczyciela, który czasami nie był dobrze przygotowany do kierowania procesem tworzenia. Po piąte, otaczający świat rzeczy i zjawisk jest podstawowym i pierwotnym źródłem informacji i inspiracji twórczej, bez względu na to, jak ten materiał wyjściowy zostanie w świadomości i podświadomości zarejestrowany i przetransponowany (przekształcony) i jak bardzo ręka jest posłuszna oku i myśli twórczej. W tym świetle twórczość plastyczna w ontogenezie ulega zmianie zarówno w formie wyrazu, jak i w treści, poczynając od ekspresyjnego znaku uzewnętrzniającego uczucia i emocje (przyjemność, przykrość, strach, gniew) i wyrażania potrzeby kontaktu i działania w postaci bazgrot bezprzedmiotowych (nieprzedstawiających) u kilkunastomiesięcznego dziecka, poprzez symboliczno-schematyczną ideoplastykę dziecka w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym, realistyczne formy fizjoplastyczne, opierające się bardziej na intelekcie niż na wyobraźni twórczej, poprzez zjawisko kryzysu twórczości plastycznej w okresie preadolescencji, do indywidualnej interpretacji twórczej, typowej jedynie dla młodzieży plastycznie uzdolnionej.

Rozpatrywanie rozwoju formy i treści twórczości plastycznej nie może ograniczać się jedynie do tematyki podstawowej, np. w odniesieniu do postaci ludzkiej. Ważne wydają się także formy zwierząt i ptaków, drzew i pojazdów mechanicznych w ich wzajemnym powiązaniu w otoczeniu naturalnym lub fantastycznym. Stanowią one bowiem treść i formę otaczającej rzeczywistości.

Skoro interesuje nas wytwór jako pewna prawda psychologiczna nie tylko o tym, co dziecko otacza, ale też o tym, co jest zinterioryzowane w jego psychice, to oprócz treści istotna staje się forma plastycznej wypowiedzi (kolorystyka, kompozycja, kształt, sposób operowania tworzywem itp.), będąca nośnikiem wewnętrznych napięć lub harmonii psychicznej. Transformacja zewnętrznego świata, tak różna w indywidualnych przypadkach, zmusza również do poszukiwania istotnych różnic typologicznych w postawach twórczych.

Część trzecią poświęcono funkcjom twórczości plastycznej, czyli wartościom, których człowiek doświadcza (mniej lub bardziej świadomie) wówczas, gdy aktywnie uczestniczy w procesie tworzenia. Przedstawiciele nowego wychowania podkreślali znaczenie funkcji sztuki i twórczości plastycznej. Koncepcja wychowania przez sztukę miała być lekarstwem na dramatyczne przeżycia związane z drugą wojną światową. Trzeba przyznać, że główne idee edukacyjne nie straciły na aktualności w współczesnych czasach, ale z punktu widzenia psychologii zorientowanej empirycznie wiele hipotez w formie postulatów wymaga solidnej weryfikacji. W niniejszym opracowaniu położono akcent na twórczość spontaniczną – ekspresję. Zgodnie z przyjętymi celami

najpełniej omówiono funkcje: projekcyjną i terapeutyczną. Jest to połączone z tradycją psychologiczną i próbami pogłębionej analizy procesu twórczej działalności i wytworu w procesie twórczym. W wytworze plastycznym jest także zakodowana określona informacja projekcyjna, która przy profesjonalnym odczytaniu i interpretacji może stać się źródłem wiedzy o dziecku czy człowieku dorosłym. Dodać trzeba, że jest to na ogół wiedza wykraczająca poza samoświadomość osoby badanej, a więc trudna do zdobycia za pomocą metod samoopisu. W książce starano się uporządkować dotychczasowe informacje naukowe oraz podkreślić wady i zalety technik projekcyjnych o charakterze graficznym.

W części trzeciej omówiono także działania plastyczne podejmowane w procesie psychoterapii. Aktywne metody w psychoterapii, w tym twórczość plastyczna (zaliczona do arteterapii), zyskują coraz większe uznanie w praktyce psychologicznej. Wiedza osób organizujących ten proces jest zbyt powierzchowna, ponieważ nie sięga do istoty zaburzenia i jego regulacji. W związku z tym opisano proces terapii indywidualnej i grupowej, a także mechanizmy twórczości plastycznej. Zaprezentowano również wybrane przykłady programów o różnym charakterze, zróżnicowane treściowo pod względem ogólności – szczegółowości, a także stopnia trudności w realizacji.

Mam nadzieję, że zgromadzony materiał, jego zróżnicowanie i holistyczny charakter przyczynią się do rozwoju dalszych badań, a także zbliżenia teorii do praktyki.

W zakończeniu pragnę złożyć najserdeczniejsze podziękowania moim najbliższym: żonie Róży i synowi Arturowi za inspirujące uwagi i wsparcie otrzymane podczas wieloletniego zbierania materiałów i pisania książki.

Stanisław Leon Popek

Lublin–Nałęczów, kwiecień 2009

Część I | Teoretyczne podstawy
mechanizmów
twórczości plastycznej

1 | Plastyka jako dziedzina twórczości

Człowiek jako istota twórcza

Trudno sobie wyobrazić świat bez nieustannej przemienności w czasie i przestrzeni, tak jak niełatwo pojąć człowieka, który nie pamięta minionych zdarzeń oraz jest pozbawiony wyobraźni, intuicji czy też uzdolnień twórczych. Wybitny znawca problemu P. Johnson napisał następująco:

Twórczość jest naszą cechą wrodzoną. Jesteśmy przecież potomstwem wszechmogącego Boga. Określamy Go na wiele sposobów; jest wszechmocny, wszechwiedzący, wszechobecny, wiekuisty; jest prawodawcą, niewyczerpanym źródłem miłości, piękna, sprawiedliwości i szczęścia. Przede wszystkim jest jednak twórcą. To On stworzył wszechświat i istoty, które go zamieszkują, dając nam życie, stworzył nas na swój własny obraz, a więc w naszych umysłach, ciałach i nieśmiertelnych duszach odbijają się, wprawdzie niewyraźnie, Jego osobowość i zdolności. Z natury rzeczy więc my też jesteśmy twórcami. Każdy z nas potrafi tworzyć, a większość tak czy inaczej się tym zajmuje. Nie ulega wątpliwości, że pełnię szczęścia osiągamy, właśnie tworząc, choćby nawet dzieła skromne i niepozorne (P. Johnson 2008, s. 7–8).

Jeżeli tak pojmujemy jedynego Boga – jako Stwórcę, niezależnie od wyznawanej religii, i Jego dzieło, czyli człowieka, to wielu myślicieli zadaje sobie pytanie: czy posiadał tę zdolność do tworzenia od chwili powołania go do życia, czy też jest to zdolność potencjalna, rozwojowa, która warunkuje wieczną zdolność do przemienności świata przyrody, a w szczególności rzeczy i idei? Zmiany cywilizacyjne, naukowe, techniczne, artystyczne i społeczne wskazują na to, iż wszystko to, co jest wytworem człowieka twórczego, podlega nieustannym przemianom ilościowym i jakościowym. Jednostka podlega zjawiskom ciągłej akceleracji oraz tworzy nowe i oryginalne jakości, a więc to, co nie jest dziełem przyrody – jest jego wytworem. Ta

przestrzeń tworzenia i przemienności, jak się wydaje, nie może mieć granic, w tym znaczeniu, że konkretne osiągnięcia jednostki i grupy społecznej nie mogą uzyskać końcowego ideału. Gdyby tak miało się stać, można by sądzić, że nadchodzi koniec tego świata. Tymczasem każdy twór człowieka jest tylko pewnym i ograniczonym etapem rozwoju. Przed każdym dziełem i jego twórcą istnieje więc nieograniczona przestrzeń nowości i przemienności. Jeżeli twórca sądzi, że jego dzieło kończy jakiś etap rozwoju, staje się naiwnym bluźniercą, pragnącym dorównać Stwórcy.

Najnowsze badania psychologii twórczości wskazują, iż człowiek żyje i rozwija się dzięki podwójnemu mechanizmowi: adaptacji i zróżnicowania, przystosowania i kreatywności. W przypadku poszczególnych jednostek te właściwości mają postać zróżnicowaną: od przewagi skłonności do adaptacji i przystosowania do ciągłej przemienności i dynamiki rozwoju. Taki też jest cały makrokosmos otaczającego nas świata przyrody i społeczności ludzkiej. François Jacob, noblista w dziedzinie medycyny i fizjologii oraz twórca współczesnej teorii ewolucji, zakłada, że świat żywy trwa w całym olbrzymim bogactwie form od trzech i pół miliarda lat w dużej mierze dzięki swej różnorodności, a także temu, że nic nie jest doskonale dopasowane, że rzadko jest cokolwiek dostosowane do wąskich określonych potrzeb. Trwałość świata żywego i jego ewolucja nie wynikają ze statycznej doskonałości, ale z tego, że jest on bogaty w różne możliwości. Świat istot żywych, a także ludzkie umysły stanowią rodzaj systemów otwartych, mimo że wymogiem umysłów jest równocześnie dążenie do posiadania spójnej i jednolitej wizji świata i adaptacji do niego (F. Jacob 1987). Trzeba tylko pamiętać, że w świecie przyrody istnieją olbrzymie różnice na przyjmowanie zmienności. Niektóre organizmy w wyniku zbyt szybkich zmian giną. Człowiek jest istotą najbardziej odporną na zmiany i ich pragnącą.

Potwierdzeniem rozwoju, a zarazem zmiennej świadomości społecznej ludzi są twórcze dokonania człowieka na przestrzeni dziejów. Warto jeszcze raz powtórzyć, iż wszystko to, co nie jest tworem przyrody, jest dziełem jednostki ludzkiej, rezultatem jej zdolności intelektualnych, wolitywnych i manualnych:

- od pierwszego prymitywnego narzędzia po najnowsze generacje komputerów, statki kosmiczne, aparaty laserowe, urządzenia przekazu informacji;
- od mieszkania w jaskiniach po kształtowaną od starożytności po czasy nam współczesne architekturę i urbanistykę;
- od prymitywnych form porozumiewania się do bogactwa współczesnych języków i całej werbalnej i pozawerbalnej (symbolicznej) możliwości porozumiewania się, przekazywania myśli, po literaturę piękną i literaturę faktu; dzisiaj panuje przekonanie, że to konieczność społecznego porozu-

miewania się (komunikowania) i język stały się głównym instrumentem rozwoju ludzkiego intelektu;

- od wsłuchiwania się w odgłosy przyrody po stworzenie najbardziej abstrakcyjnej dziedziny ludzkiej świadomości – muzyki;
- od prymitywnych rysunków na skałach grot po Kaplicę Sykstyńską, po *Guernicę* Picassa i niezliczone dzieła sztuki wizualnej (S. Popek 2003).

Stwórca dał nam nie tylko szansę rozwoju, ale także odpowiedzialność za przemienność świata. Trzeba zatem pamiętać, że człowiek ma zdolność do tworzenia zła i dobra, piękna i brzydoty, prawdy i fałszu. Jedno i drugie jest pociągające.

Człowiek na przestrzeni dziejów tworzy także coraz doskonalsze narzędzia i całe systemy unicestwiania własnego gatunku i świata przyrody, jak również rzeczy oraz małe i duże idee, mające wymiar subiektywny i obiektywny. O tym zróżnicowaniu dokonań twórczych poszczególnych ludzi decydują różnice indywidualne, poziom ich indywidualnego rozwoju, uwarunkowania zewnętrzne społeczne i kulturowe, a także szczęśliwy niekiedy zbieg okoliczności, które za każdym razem mają postać niepowtarzalną.

Dokonując nawet tak pobieżnego zestawienia uwarunkowań twórczości, człowiek jawi się nam jako istota stwarzająca – twórcza. To podstawowa właściwość odróżniająca człowieka od innych istot żywych. Jednocześnie, jak już wspomniano, „wymogiem ludzkiego umysłu jest posiadanie jednolitej i spójnej wizji świata. Brak jej wywołuje lęk i schizofrenię” (F. Jacob 1987, s. 25).

Twórczość – kryteria i kategorie twórczości plastycznej

Potoczne rozumienie określenia „twórczość” kojarzyło się i kojarzy z dokonywaniem zmiany, przekształcaniem, wytwarzaniem nowych myśli i wyobrażeń (idei), przedmiotów (rzeczy), utworów (literackich, muzycznych), struktur przestrzennych (architektura, urbanistyka, organizacja przyrody, np. parków, ogrodów) itp. Na ogół odróżnia się „robienie i wytwarzanie” na podstawie już istniejących wzorów (kopiowanie, naśladowanie) od przetwarzania idei i rzeczy zastanych, a przede wszystkim stwarzania wartości całkowicie nowych, których wcześniej nie było.

W dziejach myśli i kultury europejskiej ukształtowały się trzy pojęcia związane z istotą twórczości. Pierwsze odnoszono w okresie schyłku starożytności i wiekach średnich do działalności Boga, który nieustannie stwarza świat *ex nihilo* jako Bóg Stwórca (A. Ganoczy 1982; W. Tatarkiewicz 1976). Drugie podejście uformowało się dopiero w XIX wieku i wiązano je jedynie

z działalnością artystyczną. Dlatego słowo „twórca” stało się synonimem słowa „artysta”, a możliwości takie przypisywano tylko jednostkom genialnym w obrębie sztuki (M. S. Szymański 1987). W trzecim, współczesnym podejściu, które zrodziło się pod wpływem ideologii pankreacjonizmu stworzonej przez filozofów i psychologów o orientacji humanistycznej, takich jak: A. H. Maslow, A. Koestler, E. Fromm, C. R. Rogers, E. P. Torrance, słowo „twórca” jest synonimem słowa „człowiek”.

Te trzy rozróżnienia wynikały z genezy, a następnie zakresu czy kategorii i odmiennych kryteriów twórczości. Przypisywanie sił sprawczych istocie Boga Stwórcy oznaczało, że człowieka-wykonawcę traktowano jako przekąźnika idei boskich. To Bóg był twórcą zamysłu twórczego, a także woli twórczej, którą obdarzał wybranego przez siebie człowieka. Jednostka natchniona wizją twórczą stawiała się ziemskim wykonawcą-rzemieślnikiem, który za pomocą odpowiednich środków przekazu oraz dzięki woli boskiej i warsztatu stwarzał określone dzieło. W języku łacińskim posługiwano się wyrazami: *creare, creato, creator* – dla oznaczenia czynności Boga, który „stwarza z niczego” (*ex nihilo creat*). Wcześniej Platon zakładał istnienie idei wrodzonych. „Tylko idee istnieją, a o rzeczach można powiedzieć co najwyżej, że się stają” (W. Tatarkiewicz 1970, s. 75).

Ta idealistyczna koncepcja, chociaż daleka była od uznania rangi takiej dziedziny, jak sztuki plastyczne (architekt, rzeźbiarz i malarz byli uważani za rzemieślników z grupy czynności niewolniczych), z czasem usytuowała, jeśli nie twórcę, to jego dzieło w grupie zjawisk niemal nadprzyrodzonych. Plotyn, filozof aleksandryjsko-rzymski, nawiązujący do poglądów Platona, stawiał sztukę bardzo wysoko. Była ona dla niego działalnością urzeczywistniającą idee i dzięki temu stawiała się najdoskonalszą właściwością istoty boskiej. „Praca artysty jest odbłaskiem bóstwa i sposobem upodobnienia się do niego” (W. Tatarkiewicz 1970, s. 157).

Idee są siłami sprawczymi, a człowiek jest jedynie nosicielem i przekąźnikiem tych idei. Jego zasługa w urzeczywistnianiu idei artystycznej jest znikoma. Sam proces twórczy jest swobodny i irracjonalny, przebiega niekiedy bezwiednie i bez nadmiernego wysiłku wykonawcy.

W starożytnej Grecji plastyka nie była zaliczana do sztuki, gdyż pełniła funkcję naśladowczą i praktyczną. Do sztuki zaliczano m.in. poezję, teatr, ponieważ były dziełami wyobraźni (z niczego). Niemniej to wielu starożytnych rzeźbiarzy, architektów i malarzy greckich podpisywało swoje dzieła (Fidiasz, Praksyteles, Lizyp, Skopas, Myron, Kallikrates, Itkinos i inni), a ranga ich utworów wywarła znakomity wpływ na pojmowanie twórczości we wczesnym i późniejszym średniowieczu. Renesans czyni artystę równym bogom. W literaturze tej epoki dość często przy imieniu artysty umieszczano przymiotnik „boski”, np. boski Leonardo da Vinci lub boski mistrz. Skoro

człowiek-twórca był przekąźnikiem idei boskich, to proces stwarzania dzieła przebiegał niemal bez jego udziału, bez wysiłku psychicznego i fizycznego, dzięki szczególnemu stanowi natchnienia (S. Popek 1985a). Tak wówczas sądzili filozofowie. Dzisiaj wiadomo, także na podstawie źródeł z tamtego okresu, że niemal wszyscy twórcy, a przede wszystkim rzeźbiarze i architekci wykonywali bardzo ciężką pracę (G. Vasari 1980; A. Vallentin 1951; Ch. Nicholl 2005; J. Cepik 1989).

Twórcy tej miary co Leonardo da Vinci czy Michał Anioł, uprawiający kilka dziedzin twórczości (rysunek, malarstwo, architekturę, rzeźbę, poezję i eseistykę artystyczno-naukową, studia i badania naukowe; poza tym projektowali urządzenia techniczne: maszyny oblężnicze, kanalizację, urządzenia latające, a nawet instrumenty muzyczne), wkładali w nie wiele wysiłku psychicznego i fizycznego, pracowali bez wytchnienia, a jako nonkonformiści popadali w konflikty ze zleceniodawcami, a także z członkami własnej branży.

Idylliczne warunki do pracy mogli stwarzać w swojej wyobraźni tylko tacy myśliciele (filozofowie), którzy na co dzień nie obserwowali zmagania twórcy-rzemieślnika czy nawet terminatora, który dzięki żmudnym ćwiczeniom dochodził po latach do perfekcji.

Po niemal anonimowej twórczości wieków średnich stopniowo przychodzi przełom. Twórcy zaczynają sygnować swoje dzieła, nawet jeżeli były to wielkie malowidła sakralne. Ale o randze tej sztuki decydują nowe rozwiązania formalne, a także ewolucja problematyki. W okresie późnego średniowiecza i wczesnego renesansu pojawiają się malarze, którzy rewolucjonizują sztukę i przekształcają warsztat cechowy w mistrzowski. Proces ten zaczyna Giotto (ok. 1267-1337) – malarz, rzeźbiarz i architekt, który wyprowadza malarstwo gotyckie na nowe tory. Miał doskonale opanowany warsztat, konstrukcję postaci ludzkiej, łącznie z jej naturalnym ruchem, poczucie bryły i przestrzenności. W ten sposób mógł uwolnić malarstwo XIV wieku od wpływów średniowiecznej sztuki bizantyjskiej (freski kaplicy Areny w Padwie). Innym wielkim nowatorem był Masaccio (1401-1428) – malarz przestrzenności i prawdy psychologicznej uwalniającej postacie od średniowiecznego schematyzmu (cykl fresków w kaplicy Brancaccich w S. Maria del Carmine we Florencji) (R. Cumming 2008, patrz także: W. Beckett 2002). Na północy Europy w Niderlandach przełomu dokonywali J. van Eyck (1385-1441) i jego brat Hubert, gdy do tempéry zamiast emulsji białkowej dodali olej lniany. Malarstwo olejne stało się nową, rewolucyjną techniką malarską (*Adoracja Baranka, Zwiastowanie, Portret małżonków Arnolfinich*). Innym zwiastunem przełomu sztuki na Północy był R. van der Weyden (1399-1464), zapoczątkowujący nową przestrzenność i światło w obrazie (*Zdjęcie z krzyża, Portret damy*). Wyjątkową wizyjność wprowadził wtedy do malarstwa H. Bosch (1450-1516) – malarz

niezwykle oryginalny i trudny do jednoznacznej interpretacji nawet w czasach współczesnych (W. Beckett 2002). Przykłady można by mnożyć. Nawet tacy wielcy mistrzowie, jak P. della Francesca (ok. 1410–1490), A. Mantegna (1431–1506), G. Bellini (ok. 1427–1516), Leonardo da Vinci (1452–1519) czy Michał Anioł Buonarroti (1475–1564), prowadzili swoje mistrzowskie pracownie, zatrudniając wielu uczniów (tak jak w warsztatach średniowiecznych), ale wywarli tak silny wpływ na koncepcję i ostateczny kształt tworzonych dzieł, że stają się wtedy w oczach i świadomości mecenasów i odbiorców sztuki mistrzami traktowanymi jak geniusze.

Artyści renesansu, baroku, neoklasycyzmu aż do drugiej połowy XIX wieku, kiedy to pojawiają się nurty sztuki nowoczesnej zapoczątkowanej przez impresjonizm, tworząc dzieła, mają za cel główny zbliżanie się do idealnego piękna. Dopiero nauka XIX wieku dookreśla i klasyfikuje rozwój sztuki, a także usiłuje zobiektywizować kanony piękna. To ostatnie okazało się nader trudne, a nawet nieosiągalne. Piękno pozostało wartością subiektywną, odmienną nie tylko w poszczególnych epokach rozwoju sztuki, ale także w odniesieniu do poszczególnych dzieł. Wprawdzie przedstawiciele estetyki (wyrosłej z filozofii około 1750 roku) usiłowali stworzyć kryteria obiektywnych wartości estetycznych, ale był to zabieg niemal abstrakcyjny. Teorie relacyjne zakładające powstawanie przeżycia estetycznego na styku wartości obiektywnych (tkwiących w dziełach sztuki) i odbieranych subiektywnie przez poszczególnych odbiorców stają się najbliższą prawdą (M. Gołaszewska 1984; R. Ingarden 1957, 1958; W. Tatarkiewicz 1967).

Jak pisze M. Gołaszewska:

[...] najbardziej znane są trzy definicje wartości: 1) wartość jako to, co cenne; 2) wartość jako adekwatna odpowiedź na potrzebę; 3) jako piękno, to, co się podoba [...] piękno preferowane w starożytnej Grecji – jego naczelną regułą był kanon – wzór, norma (np. złoty podział), a zatem ta starożytna wartość miała charakter normatywny (piękne jest to, co odpowiada optymalnym normom kanonu [...]) natura piękna ma charakter podmiotowo-przedmiotowy [...] realizacja owej możliwości dokonuje się w aktach świadomościowych, przeżyciach estetycznych, polegających na odkrywaniu owych wartości, tkwiących w dziele i doznawaniu swoistej satysfakcji estetycznej (M. Gołaszewska 2001, s. 11–12).

Z powodu ewolucji takich kanonów, jak: harmonia kompozycyjna czy barwna, statyka czy dynamika układu formy i jej ekspresyjność, przestrzenność, trójwymiarowość, światłocień itp., w plastyce istniała ciągła przemienność, rozwój, inność, co sprawiało, że wyodrębniały się odmienne szkoły artystyczne, style czy wreszcie epoki. Każda szkoła, styl czy epoka wytwarzały odmienne kanony piękna oraz brzydoty.

Piękno – brzydota to potencjalności tkwiące w relacjach przedmiotowo-podmiotowych. Jak zwracał uwagę Dirac:

[...] niezwykle ważną rolę w matematyce odgrywa piękno. Wszyscy matematycy są zgodni, że jego rola w matematyce jest wyjątkowa [...] Matematycznego piękna nie można zdefiniować, podobnie jak nie można zdefiniować piękna w sztuce, ale ludzie, którzy zajmują się matematyką, zazwyczaj bez trudu je rozpoznają (S. Sędziwy 2000).

Podobnie jest w sztuce. Niekiedy bardzo znaczące dzieło stwarza ideał piękna, niespotykaną elegancję, oryginalność ujęcia, a tym samym kanony i ich naśladowców (wyznawców). W ten sposób powstaje szkoła, styl, a z czasem epoka artystyczna.

Piękno było ideą, wartością, kryterium dzieła sztuki od zamierzonych czasów aż do XX wieku. W XX wieku przedstawiciele modernizmu (Wielkiej Awangardy) przyjmują założenie, iż „wszystko jest sztuką”. O tym, co jest dziełem sztuki, a co nie, decyduje jedynie twórca. Nie decydują znawcy sztuki (bo tradycyjni) i odbiorcy (bo niedouczeni), a krytycy sztuki decydują wówczas, gdy stają się apologetami wszystkiego, co bywa określane jako twórczość. Wiek XX jest epoką twórczości artystycznej, a każdy wykonawca rzeczy lub idei jest twórcą.

W 1968 roku mój brat J. Popek (1942–1980), wybitny malarz i grafik, w katalogu do swojej wystawy napisał: „uwielbiam piękno na równi z brzydotą”. Był wyrazicielem nowych idei sztuki.

Brzydota jako wartość artystyczna i estetyczna funkcjonowała w sztuce od bardzo dawna, jednakże nie była osobno wyróżniana, a raczej traktowano ją jako brak piękna (a więc brak harmonii i właściwych proporcji, zaś od strony przeżyciowej jako dyskomfort estetyczny) [...] W związku z analizą sztuki, realizującej wartości brzydoty, estetyka współczesna wprowadziła ją do systemu wartości estetycznych pozytywnych (M. Gołaszewska 2001, s. 9).

Jest to zjawisko bez precedensu w dziejach kultury i myśli ludzkiej.

Poznanie naukowe nigdy jak dotąd nie odstąpiło od prawdy, gdyż każde odejście stawało się z czasem negatywną weryfikacją przedmiotu poznania. Moralność niezwykle rzadko omijała dobro, sztuka jako jedyna uczyniła rozbrat z pięknem, a wiek XX jest tego najpełniejszym przykładem (S. Popek 2000b, s. 5). Jest to także zjawisko intrygujące ze względów poznawczych oraz estetycznych. W odniesieniu do sztuki (literatury, plastyki, muzyki, filmu) wielu czołowych badaczy odnotowuje fakty fascynacji złem i odchodzenia od idei piękna w kierunku brzydoty. Twórca coraz mniej przedstawia, a bardziej wyraża, przyjmując za podstawę niektóre atrybuty

twórczości, takie jak: nowość, oryginalność, generatywność (przy wyraźnym odrzucaniu społecznej akceptacji). W XX wieku pojawiają się pomysły „sztuki niemożliwej”, „nowej figuracji”, „nowych dzikich”, a niekiedy twórca rezygnuje z wytwarzania obiektu, poprzestając na samym procesie, w którym sam staje się twórcą, dziełem twórczym (nie sztuki) i odbiorcą. Następuje zacieranie się granicy między obiektem twórczym (dziełem) a ideą tego dzieła, czyli w obszarze czasu i przestrzeni trwania wytworu sztuki, tak istotnego dla plastyki – jako sztuki wizualnej.

Twórcy w pogoni za nowością i oryginalnością zachowania dowartościowują przedmioty seryjnie wytwarzane metodą przemysłową: sedesy, umywalki, sztucce, cegły i pustaki, dla których odnajdują nietypową aranżację w salach wystawowych. Pojawiają się w galeriach stare drzwi z ubikacji, stodoły, tylko nieznacznie podretuszowane za pomocą farb olejnych lub akrylowych. Twórcy opakowują wybrzeża Australii kolorową folią, czynią dzieła „sztuki ziemi” z fantazyjnie zaoranego obszaru, a w miejsce „rozćwiartowanego wnętrza wołu” Rembrandta wieszają w galerii świeże ćwiartki mięsa z miejscowej masarni.

Dla artystów „piękno” jako symbol stosowności uprawiania sztuki stało się uciążliwe, gdy awangarda podjęła walkę o radykalną oryginalność, nowość, wpisała się w tendencję *metamorphosis*. Pojawiły się równolegle w różnorodnych kręgach kulturowych, grupach artystycznych (przybrały one swoiste znamię rozpoznawcze „izmów”) gwałtowne protesty przeciwko utożsamianiu „sztuki” z „pięknem”, podjęte zostały próby stworzenia „sztuki, która nie jest sztuką”, „sztuki po sztuce”, która jest kreacją gestem totalnego zaprzeczenia temu, co tkwiło w tradycji, która (być może) jest intuicyjnym, irracjonalnym przejawem ekspresji osobowości domagającej się wolności, staje się buntem, silnym napięciem radykalizmu młodości (M. Gołaszewska 2001, s. 136).

Należy przypomnieć, iż w każdej epoce, oprócz oficjalnego nurtu, tak zwanej sztuki wysokiej, profesjonalnej, funkcjonowały nurty sztuki ludowej, jarmarcznej, twórczości „malarzy niedzielnych”, „naiwnych”, „psychicznie chorych”, stwarzających swoje „dzieła” z byle czego, byle czym. Istniało więc społeczne i psychiczne zapotrzebowanie na prostotę, czytelność, banał, czułośćkowość, a także na szpetność, nieudolność, obrzydliwość. Być może sztuka wysoka była twórczością elitarną, a jeżeli miała być „księgą dla ubogich” (duchem), to była jedynie sztuką symbolizującą określone i przypisane dziełom idee (np. biblijne). Demokracja życia zmiotła elity kulturowe i intelektualne, usunęła je i zdeptała ich wzniosłe ideały. Produkcja artystyczna dla mas, preferowana przez środki masowego przekazu, najwyższym dobrem estetycznym (wartość-

cią) uczyniła ową prostotę, codzienność, kicz, przedmioty porzucone na śmietniku poprzedniej epoki.

Z psychologicznego punktu widzenia są to fakty. A jakie są hipotetyczne źródła tej przemienności współczesnego świata, świadomości ludzi formalnie bardziej wykształconych niż w epokach minionych? Co sprawiło, że sztuki plastyczne, które na przestrzeni 40 tysięcy lat dążyły do obrazowania świata, do realizmu wizualnego, a w pewnych okresach do naturalizmu bądź symbolizmu psychologicznego i ideowego, odstąpiły od tej drogi, jak gdyby twórcy plastyki zaczęli odczuwać kompleks wobec abstrakcyjnej nauki z jednej strony, a z drugiej – poczuli lęk wobec tych osiągnięć sztuki, która na przestrzeni 40 tysięcy lat usiłowała stwarzać piękno, przynajmniej w jakimś stopniu dorównujące niepowtarzalnemu pięknu świata przyrody – dziełu Stwórcy.

Upowszechnienie przekazu sztuki dzięki masowym środkom komunikacji, muzyki, literatury, a także plastyki być może musiało wyjść naprzeciw przeciętnym możliwościom percepcyjnym coraz szerszych grup odbiorców. To zaś ułatwiło tworzenie „obiektów sztuki” nawet takim twórcom, których predyspozycje warsztatowe w zakresie plastyki w czasach Leonarda da Vinci wystarczałyby co najwyżej do czynności „ucierania farb” lub do „rysowania ciągle takich samych elementów, jak dłonie, nosy, oczy” na dużych dziełach wykańczanych całościowo przez mistrzów (Ch. Nicholl 2006). Może niektórzy z dzisiejszych twórców plastycznych byłiby członkami wędrownych grup teatralnych?

Wiek XX był zaprzeczeniem idei prawdy, dobra i piękna. W ubiegłym stuleciu wybuchły bowiem dwie najtragiczniejsze wojny światowe w dziejach ludzkości oraz stworzono na przemysłową skalę metody unicestwiania „ludzi przez ludzi” (obozy koncentracyjne, komory śmierci). Nauka jednak nie zrezygnowała z prawdy, moralność z dobra, tylko sztuka zrezygnowała z idei piękna. Trzeba także dodać, że takie dziedziny sztuki, jak literatura czy muzyka, nie zrezygnowały z własnego warsztatu technicznego, ale dzięki perfekcyjnemu warsztatowi tworzyły nowoczesne wartości w swoim języku. Plastyka odeszła najbardziej w stronę zaprzeczenia własnej tradycji, w kierunku intuicyjnego przypadku, któremu dorabia się pseudofilozofię w celu dodania odpowiedniego znaczenia.

Czy istnieje bariera dla antyestetyki? Na ile mamy do czynienia z patologią wielowiekowej prawidłowości? Jak daleko można jeszcze dążyć w stronę unicestwienia języka plastyki, warsztatu i wartości wypracowanych w tradycji (ciągłości) 40 tysięcy lat rozwoju tej dziedziny sztuki? To tylko niektóre pytania, na które człowiek znajdzie może odpowiedź w XXI wieku.

Co nastąpi po postmodernizmie? Skoro z przeszłości wynika przede wszystkim nauczka, że trudno jest przewidzieć przyszłość [...]. Możliwe, że reakcja przyjmie postać dogmatyzmu, mistycyzmu (na przykład Nowa Epoka) lub religijnego fundamentalizmu. To może się wydawać mało prawdopodobne, przynajmniej w środowisku uniwersyteckim, ale upadek rozumu jest dostatecznie głęboki, by utorować drogę jeszcze bardziej skrajnym wersjom irracjonalizmu (A. Sokal, J. Bricmont 1998, s. 201).

Bo czyż można sobie wyobrazić wymianę kadry naukowo-technicznej na przypadkową „gawiedź” w kalifornijskiej Krzemowej Dolinie? W plastyce coś takiego nastąpiło w drugiej połowie XX wieku.

Dzieła sztuki bowiem utraciły niejako swą przedmiotowość i przekształciły się w akcję, zdarzenia, działania o charakterze procesualnym i ulotnym. Zmiana ta, rzecz jasna, była odbiciem ideologii antykonsumpcyjnej, na której oparte były manifesty kontrkultury [...]. Tak oto duch tamtych czasów, nie materializując się w dziełach artystów, silnie oddziałał na sposób rozumienia samej sztuki (B. Jasiński 1989, s. 24–25).

Nie ma sposobu na to, aby w pełni, a zatem wyczerpująco dokonać indeksu wydarzeń artystycznych XX wieku.

W sytuacji kiedy głoszone było hasło „każdy jest artystą”, kiedy przestały obowiązywać rygory stylistyczne i nie działały już warsztatowe kryteria perfekcji formalnej, stało się tak, że uprawianie sztuki zaczęło być powszechne – artystą mógł zostać każdy. [...] a dziełem sztuki staje się obiekt, który znalazł się w muzeum czy na wystawie. Tak funkcjonował ogromny mechanizm społeczny życia artystycznego, kreacyjno-komercyjno-ludycznego (M. Gołaszewska 2001, s. 68).

Tak funkcjonowały różne konwencje, takie jak: informel, op-art (sztuka optyczna), pop-art (sztuka popularna), nowa figuracja, happening, sztuka multimedialna, psychodeliczna. Żyły nie tylko dzięki kreacji konkretnych autorów, lecz także snobistycznie nastawionej nowej generacji organizatorów salonów „nowoczesnej sztuki”, a nawet przynosiły i nadal przynoszą zyski materialne ich wytwórcom i aranżerom wystaw, mimo że ich materialna trwałość jest wątpliwa, nie mówiąc o wartościach estetycznych. Sztuka konceptualna czy paratechnologiczna odrzuca mit artysty-geniusza, dowartościowuje odwagę kreacyjną, wygłup, poszukiwanie czegoś nowego za cenę logiki, a nawet użyteczności społecznej.

Być może czas oczyści „dzieła” okresu modernizmu i postmodernizmu z tego, co po latach okaże się śmieciem albo złomem, gdyż w XX wieku powstawały także inne wytwory nawiązujące do odwiecznej sztafety wartości

istotnych dla sztuk plastycznych. Ewolucję plastyki na przestrzeni 40 tysięcy lat cechuje szczególna prawidłowość. Dlatego wiek XX nie może być w tym procesie wyłomem.

Reasumując, należy stwierdzić, że takie kryteria, jak: nowość, oryginalność, generatywność i zastosowalność, pozwalają rozmyślać o twórczości plastycznej w tradycyjnie opisywanych kategoriach:

- twórczość plastyczna przejawia się i trwa dzięki wytworom (takim jak: rysunek, grafika, malarstwo, rzeźba, architektura, urbanistyka i zdobnictwo sztuki użytkowej);
- utwory plastyczne są rezultatem procesu twórczego, najczęściej procesów jednostkowych, które łącząc się, stają się dziełem zbiorowym;
- dzieła plastyczne powstają dzięki energii psychicznej, określanej jako uzdolnienia plastyczne, dla których nadrzędnym zespołem właściwości jest osobowość twórcza;
- twórczość plastyczna na każdym etapie rozwoju była społecznie uwarunkowana, rozwijała się jako wyraz społecznej świadomości, społecznego zapotrzebowania i wartościowania, mimo że reprezentantem tej społecznej świadomości jest na każdym etapie twórcza jednostka.

Dzieło sztuki uzyskuje sens w kontakcie z innymi ludźmi, niezależnie od tego, czy jego wartości mają charakter elitarny czy też masowy.

Na zakończenie tego fragmentu rozważań należy podkreślić, że twórczość plastyczna to zdolność do urzeczywistniania wszelkiego rodzaju pomysłów o charakterze wizualnym: kompozycji, wytworów, które w swojej formie są nowe, oryginalne (subiektywnie lub obiektywnie) i są wynikiem aktywności percepcyjnej, wyobraźni i procesu myślenia dywergencyjnego (twórczego), chociaż efekty tego procesu nie muszą mieć natychmiastowego bezpośredniego zastosowania społecznego. Wartość dzieła niekiedy bywa odroczone w czasie o jedno lub dwa pokolenia odbiorców, szum medialny „tu i teraz” nie przesądza o trwałości jego wartości estetycznych i pozaestetycznych. Te dojrzewają jak dobre wino.

Plastyka jako język wypowiedzi i społecznej komunikacji

Język traktowany jest zazwyczaj jako system znaków dźwiękowych i reguł posługiwania się nimi. Będąc systemem, nie stanowi więc przypadkowego zbioru znaków, ale charakteryzuje się strukturą wyznaczającą relacje między elementami systemu, tj. znakami językowymi (I. Kurcz 1992, s. 11-14). Język jako system znaków umownych i naturalnych służy do poznawania rzeczy-

wistości i sam w sobie jest przejawem twórczości człowieka (M. A. Krąpiec 1972). Jest podstawowym środkiem komunikacji społecznej. Zatem pojęcie języka nie obejmuje tylko dźwiękowego systemu znaków. Od wielu wieków mówi się o języku graficznym pisma i innych znaków wizualnych, a dziś o języku ciała (gesty, mimika, ekspresja zachowania się), migowym czy komputerowym (programowania) (A. Collins 1997).

Pismo, jako system znaków wizualnych, ma charakter społeczno-kulturowy, co oznacza, iż w procesie dynamiki rozwoju środków komunikacji grupy społeczne w określonych i początkowo izolowanych basenach geograficzno-kulturowych rozwijały własny system znaków do utrwalania treści językowych (do przekazania, zapamiętania i utrwalenia), natomiast język mówiony i graficzny wpływał na rozwój tych grup (S. Grabias 1997). Nie ulega wątpliwości, że izolowane grupy społeczne przyczyniły się do ukształtowania się odrębności językowej. Jedno jest wszakże wspólne. Mianowicie to, iż język znaków graficznych we wszystkich przypadkach ukształtował się na bazie tworzonych obrazów – znaków graficznych. Jak pisał M. Porębski:

[...] pierwsze obrazy, które przyciągnęły uwagę człowieka, nie były wytworzone jego ręką. Jawiły się w spokojnym lustrze wody, kładły cieniami u jego stóp, towarzyszyły jego krokom, odbijały się o zmroku w ciemnych kształtach leśnego poszycia, nocą przychodziły w snach. W podziemnych jaskiniach [...] podsuwały mu je nierówności i spękania skał, nacieki stalaktytów, tak łudzaco przypominające czasem pogrubiłe grzbiety mamutów. Obrazy te nie były ani pełne, ani wierne. Dopelniał je – najpierw może samą tylko imaginacją, potem linią i kolorem (M. Porębski 1972, s. 17).

Być może obrazy i znaki graficzne zachowane na ścianach jaskiń, kościach zwierząt, a później na glinianych tabliczkach były tworzone przez jednostki, które nie mogły bezpośrednio uczestniczyć w łowach (np. z powodu kalectwa), a które na zasadzie kompensacji miały wizje wydarzeń wyimaginowanych. Tak być mogło. Istotne jest jednak co innego, a mianowicie to, iż człowiek od ponad 40 tysięcy lat utrwała obrazy konkretnych doznań, a jeszcze częściej wyobraźni, przeżyć i pragnień. Z czasem te wizje, a także formy przestrzenne (maski rytualne) przybiorą postać symboliczną. Staną się treściowo bogatszą informacją niż obraz konkretny. Mimo że obraz na zawsze pozostanie „płynnym kodem znaczeniowym”, to jednak od samego początku będzie środkiem komunikacji społecznej, a zatem językiem porozumiewania się ludzi i wyrażania (ekspresją). Tak jest do dzisiaj.

Otoczająca nas zewsząd ikonosfera – sfera, w której rodzą się wciąż nowe obrazy wzrokowe i dźwiękowe – stanowi obszar bezustannych

oddziaływań informacyjnych, systematycznie rozważanych, klasyfikowanych, weryfikowanych i wykorzystywanych przez człowieka, obszar jego ustawicznej obserwacji i eksploracji. Zaliczają się do niej zarówno te rodzaje bodźców, które układają się w naturalny porządek świata, jak i te, które znamionują porządek tworzony sztucznie przez samego człowieka. Stanowiąc jedną całość, która pulsuje kolorami i kształtami, rozbrzmiewa dźwiękami i szmerami, dostarcza doznań cieplnych, zapachowych, smakowych, przygasa nocą, rozjaśnia się dniem. [...] Jako całość powinna być też badana, zwłaszcza dzisiaj, gdy zmuszeni do ustawicznego konfrontowania słów i obrazów w gazecie, w ilustrowanym magazynie, w prospekcie, na plakacie, okładce, opakowaniu, w witrynie sklepowej (M. Porębski 1972, s. 18).

Dodajmy – na wystawie dzieł sztuki, w galerii bądź w muzeum.

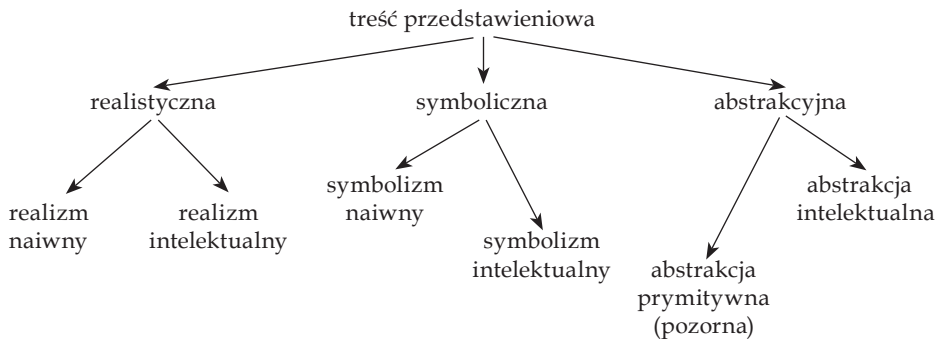
Od zarania dziejów człowiek za pomocą różnych środków wizualnego kształtowania przestrzeni zdołał stworzyć system znaków i obrazów, które z jednej strony są odzwierciedleniem otaczającego świata – odnoszą się do konkretnych rzeczy, a z drugiej – formy domyślne, symboliczne oraz całkowicie nowe, niemające odpowiedników w naturalnym otoczeniu, w tym formy abstrakcyjne. Było to (i jest możliwe) dzięki wytwarzaniu przez człowieka języka wypowiedzi plastycznej, co bywa także określane jako środki wyrazu. Każda epoka rozwoju plastyki oraz oddzielny region kulturowy wypracowały odmienne i zmieniające się środki wyrazu, mimo że podstawowe elementy formy pozostały względnie takie same.

Od zarania dziejów tymi stałymi formami języka plastyki są: kreska rysunkowa, plama barwna, światło i cień, faktura powierzchni obiektu, płaszczyzna, bryła, czyli te elementy, które „stanowią o organizacji tworzywa, z którego dzieło powstało” (K. Zwolińska, Z. Malicki 1974, s. 104). Zmianie ulegały wzajemne układy organizacji dzieła: rodzaje kreski, zestawy barwne, kształtowanie płaszczyzny i przestrzeni, modelunek bryły (formowanie materii poprzez ulepianie – dodawanie, odlewanie bądź wykuwanie, szlifowanie – odejmowanie), a także rodzaj zastosowanej materii – tworzywa. Najistotniejsze jednak zmiany dotyczyły zawsze treści dzieła plastycznego, a zatem nie tylko tego, jak jest ono ukształtowane, ale także tego, co przedstawia, wyraża w znaczeniu ideowym.

Wytwory plastyczne układały się zawsze na zasadzie kontinuum: od wytworów rzemiosła, gdzie podstawą było naśladowanie, odtwarzanie, do całkowicie nowych, pod względem techniki tworzenia bądź nowej problematyki, bądź też występowania innowacji warsztatowo-ideowej. W tym pierwszym przypadku mamy do czynienia z mistrzostwem warsztatu, a w tych następnych z geniuszem wyobraźni i inwencji twórczej, która jest warunkowana osobowością twórczą wybitnej jednostki.

Język plastyki z trudem poddaje się formalizacji i kodowaniu. Jednak pojęcie „język plastyki” budzi wątpliwości, z powodu miękkości kanonów sztuki, subiektywności ocen estetycznych i artystycznych, indywidualizmu, niepowtarzalności i oryginalności dokonań twórców wiodących w danym okresie rozwoju sztuki. Nawet wyrażenie „rozwój sztuki” jest dyskusyjne, gdyż sztuka (w tym plastyka) nie podlega takiej dewaluacji w czasie jak nauka lub technika. Główne wartości w sztuce umacniają się, zaś w nauce i technice przemijają. Tak więc plastyka (z jej głównymi dziedzinami) jest jedną z najstarszych, a równocześnie podstawową formą świadomości ludzkiej. Stanowi ona o dziedzictwie kulturowym człowieka i jest jednym z nadrzędnych źródeł informacji o życiu społecznym i rozwoju ludzi. Dlatego też, pomimo zastrzeżeń, można przyjąć określony paradygmat służący do ogólnej analizy wytworów plastycznych.

Schemat 1. Warstwowa struktura dzieła plastycznego



Źródło: S. Popek 2008, s. 122.

Warstwa I – treść przedstawieniowa (warstwa semantyczna).

Odpowiada na pytanie – „Co przedstawia, co obrazuje, jakie treści poznawcze wyraża?” – „Jaki jest poziom konkretyzacji – abstrakcyjności – symbolizacji obrazowanych treści?”.

Warstwa II – treść formalna.

Odpowiada na pytanie: „Jak przedstawia, za pomocą jakich środków wyrazu plastycznego, za pomocą jakiego alfabetu?”

1. Kształt:

- ujmowanie realistyczne proporcji, miniaturyzacja, przekształcenia afektywne, deformacje zamierzone, przypadkowe bądź wywołane sztucznie.
- zgodność lub niezgodność akcydensów z typem charakterystycznym formy;

2. Kolorystyka:

- temperatura barw, relacje barw – harmonia – dysharmonia, lokalność, symboliczność lub abstrakcyjność zestawu;

3. Wolor:

- światło – cień (w tonacji chromatycznej lub achromatycznej, jedno- lub wielobarwnej);

4. Kompozycja:

- zwarta – rozczłonkowana,
- otwarta – zamknięta,
- centralna – peryferyjna,
- harmonijna – dysharmonijna,
- rytmiczna – arytmiczna,
- płaska – przestrzenna,
- statyczna – dynamiczna.

5. Charakter środków wyrazu:

- kropki, przecinki,
- kreska (schematyczna, tzw. drut – poszukująca, bądź kreska rozbudowana, ekspresyjna),
- plama – walorowa, wielobarwna,
- faktura – gładka, laserunkowa, chropowata (tak zwana mięsista),
- bryła – zwarta, rozczłonkowana, statyczna, dynamiczna.

6. Jedność ideowa treści i formy wytworu:

- harmonijna,
- dysharmonijna.

Warstwa III – **wartość (jakość) kreacyjna wytworu (czyli jakość aksjologiczna).**

1. Nowość.

2. Oryginalność.

3. Generatywność.

4. Ewentualna zastosowalność.

5. Akceptacja społeczna (S. Popek, 2008).

Zaprezentowany model mieści się w podstawowym pytaniu o wymierność lub też mierzalność sztuk plastycznych, ponieważ wszystko to, co zostało stworzone przez człowieka, ma swoistą strukturę. Struktura obiektów sztuk plastycznych jest kształtowana dzięki funkcjom intelektualnym, emocjonalnym i wolitywnym, a zatem może być dzięki tym procesom odbierana i analizowana. Trzeba tu dodać, iż w procesie twórczym uczestniczą także procesy podświadome czy też przedświadome, dlatego trzeba brać pod uwagę również nośniki irracjonalności, przypadku, ekspresji głęboko umiejscowionych emocji.

Sam proces percepcji sztuki, w tym wytworów plastycznych, jest zjawiskiem niezwykle złożonym poznawczo i przeżyciowo. Trzeba pamiętać, że każdy odbiorca jest nieco inny. Ma odmienną mentalność, inne uzdolnienia intelektualne, inaczej odbiera za pomocą zmysłów, ma inną pamięć natychmiastową i odroczoną, inną zdolność koncentracji uwagi, inną wyobraźnię i intuicję, odmienną typologię myślenia konwergencyjnego bądź dywergencyjnego, inną wrażliwość emocjonalną, odmienne doświadczenia w percepcji świata, a więc inne zainteresowania i upodobania, inne potrzeby i cele życiowe. Te różnice indywidualne można mnożyć. Wszystkie sprawiają, iż poziom aktywności oczekiwania (lub brak takich oczekiwań) poszczególnych ludzi wykazuje olbrzymią odmienność. Dotyczy to całego otoczenia społeczno-przedmiotowego i przyrodniczego (u niektórych ludzi można zauważyć większe oczekiwania w sferze kontaktów z dziełami sztuki). Trzeba także pamiętać, że proces percepcji o charakterze wartościującym (przeżyciowym) ma charakter projekcyjny. Odbiorca rzutuje w obiekt (dzieło sztuki) swoją wrażliwość, oczekiwania, zrozumienie, a więc interpretację wartości. Niekiedy poprzestaje na zewnętrznym zachwycie, na naiwnych skojarzeniach, a inny odbiorca dokonuje porównań, głębokich analiz, wychwytuje elementy formy (wyżej opisane), ocenia, przeżywa, tj. ustosunkowuje się emocjonalnie.

Styl poznawczy albo też typ percepcyjny odbiorcy, co poszerza funkcje uczestniczące w procesie odbioru również o przeżycia emocjonalne, do tego stopnia różnicuje postawę przeżyciowo-poznawczą [u W. Tatarkiewicza (1951) skupienie i marzenie], iż modele teoretyczne przeżycia estetycznego mogą być słabo dopasowane do rzeczywistości empirycznej, jeżeli są modelami algorytmicznymi i sztywnymi. Z drugiej strony trzeba się zgodzić ze stanowiskiem M. Chojnowskiego, który wyniki badań własnych komentował następująco:

Wydaje mi się, że stosowanie metod ścisłych do badania zjawisk artystycznych wynika z rozwoju nauki i nowoczesnej metodologii. Wszelkie argumenty a priori, że metody te nie nadają się do humanistyki, są zabójcze dla postępu wiedzy, gdyż odrzucenie jakiegokolwiek metody może nastąpić dopiero wtedy, gdy stwierdzono, że nie daje ona żadnych wyników poznawczych. Aby się o tym przekonać, trzeba najpierw spróbować. Nie ma powodu przypuszczać, że zjawiska artystyczne są mniej podatne do badania metodami ścisłymi niż jakakolwiek inna dziedzina rzeczywistości (M. Chojnowski 1967, s. 199).

Należy zatem jeszcze raz podkreślić, że każda nowa teoria czy wynikająca z niej metoda jest określonym i ograniczonym etapem rozwoju, ale to nie oznacza, że z tego powodu nie powinno się prowadzić systematycznych

badania naukowych. Dotyczy to również istoty dzieł sztuki, procesu twórczego i percepcji sztuki. Z drugiej strony trzeba mieć na uwadze fakt, iż procesy: tworzenia i percepcji dzieł sztuki, mają charakter spontaniczny i na tyle skomplikowany, że pytania naukowe i metody udzielania na nie odpowiedzi mają przed sobą dalekosiężną i trudną do ścisłego określenia perspektywę. Tak też jawi się problem zawartości informacyjnej w dziełach sztuki, określanej m.in. jako język otwarty. Utwory plastyczne powstałe od czasów wspólnoty pierwotnej do współczesnych dostarczają nam nieprzebranej wiedzy o rozwoju kultury, zwyczajów, obyczajów, religii i rytuałów religijnych, mitów i codziennego życia, poziomu techniki i cywilizacji, budownictwa, architektury i urbanistyki, formacji społeczno-rozwojowych, nauki i myśli ludzkiej, obronności, ale także narzędzi unicestwiania. Dzieła plastyczne informują również nie tylko o pojmowaniu życia i śmierci, zmaganiach sportowych i rozrywkach, lecz także o cierpieniu i przemijaniu, smutku. Skoro człowiek taką wiedzę zdobywa dzięki nim, oznacza to, że są językiem, chociaż bardzo skomplikowanym.

2 | Osobowościowe uwarunkowania twórczości plastycznej

Wprowadzenie

Badania naukowe o charakterze empirycznym, a także studia teoretyczne prowadzone przez psychologów nad zachowaniem się ludzi, zgodnie z paradygmatem nauk przyrodniczych, zmierzały do poszukiwania tych właściwości wewnętrznych, które są wspólne dla całej populacji. Owa generalizacja była i jest głównym dążeniem nauk przyrodniczych i humanistycznych. Dzięki takim zabiegom intelektualnym można tworzyć teorie naukowe, generalne prawa opiniujące ogólne prawidłowości, a następnie prowadzić weryfikację empiryczną na drodze eksperymentu lub też przy pomocy innych strategii metodologicznych.

W drugiej połowie XIX wieku, a także w XX stuleciu powstawały różne modele psychiki, czyli takie konstrukty hipotetyczne, które zakładały budowanie struktur właściwości odpowiedzialnych (bądź wywierających decydujący wpływ na regulację) za zachowanie, porażki i osiągnięcia człowieka. Tak rodziły się teorie i nurty naukowe w psychologii: od asocjacionizmu, poprzez psychologię postaci, psychologię głębi, behawioryzm, nurty psychologii poznawczej i humanistycznej aż po psychologię interakcyjną. Wymienione (jedynie te najważniejsze) nurty teoretyczne próbowały odpowiedzieć na pytanie o to, jakie właściwości, jakie czynniki bądź jakie cechy wewnętrzne (psychiczne) i zewnętrzne (środowiskowe) warunkują określoną efektywność człowieka, a tym samym najpełniej to zachowanie objaśniają.

Najłatwiej było wyjaśniać czynności proste, wrażenia zmysłowe, postrzeżenia, konstruując na podstawie setek eksperymentów obraz (model) percepcji świata. Nieco większego wysiłku wymagały uwaga i pamięć, a znacznie trudniejszym procesem i właściwością okazały się myślenie i wyobrażenia, a szczególnie do obecnego czasu intuicja, które stawiały przed badaczami więcej pytań niż odpowiedzi. Podobnie przedstawia się problem emocjonalności i motywacji zarówno jako funkcji jednostkowej, jak i społecznej. Takie

rozczłonkowanie (atomizacja) procesów i właściwości psychicznych nie sprzyjało wyjaśnianiu nawet prostych czynności naśladowczych, a tym bardziej nie mogło ułatwiać zrozumienia procesów twórczych – powoływania dzieł stających się nie tylko dokumentem czasu, ale głównie odzwierciedleniem (projekcją) właściwości ich twórców.

Konieczność scalania właściwości psychicznych, wyznaczania czynników nadrzędnych doprowadziła z czasem do utworzenia konstruktów osobowości, ponieważ osiągnięcie ponadprzeciętnych rezultatów wskazuje, że procesami tworzenia, poza uwarunkowaniami środowiskowymi, steruje przede wszystkim specyficzny i wewnętrznie zintegrowany mechanizm psychologiczny, jakim jest osobowość (S. Popek 2003).

W tym miejscu napotykamy zasadniczą trudność, gdyż z jednej strony osobowość jest zespołem (synteza) właściwości zgeneralizowanych, a z drugiej jest to „[...] niepowtarzalna struktura cech indywidualnych jednostki i sposobów zachowania, które wyrażają jej tożsamość [...]; stanowi ona centralny system regulacji i integracji czynności”; „potencjalna umiejętność lub zręczność [...]” (*Wielka encyklopedia świata*, 2003, t. 11).

Od czasów Z. Freuda, który uważany jest za twórcę zintegrowanej właściwości, jaką stanowi osobowość, wewnętrzna struktura i mechanizmy funkcjonowania tego konstruktów teoretycznego pojmowane bywają różnie. Jest to uzależnione od obranego przez przedstawicieli poszczególnych teorii psychologicznych modelu psychiki.

Psychoopatologiczne poglądy na genezę twórczości plastycznej

Od zamierzchłych czasów twórca to był ten inny albo odmienny. Tak myślała znakomita większość społeczności, bo też liczebność ludzi parających się wytwarzaniem przedmiotów (dzieł sztuki) i idei w każdym okresie rozwoju kultury i cywilizacji była niewspółmiernie mała w stosunku do ogółu ludności. Oczywiście ta odmienność w wielu okresach pojmowana była „jako dar Stwórcy” i wówczas rzemieślnik-twórca czy rzemieślnik-artysta uzyskiwał ocenę wysoką, nadprzyrodzoną. Bywały także i takie okresy, kiedy twórców traktowano jako jednostki obłąkane czy wręcz odchylone od normy (C. Lombroso 1987; E. Kretschmer 1938). Przekonanie, że „geniusz graniczy z obłądkiem” (C. Lombroso 1987), ma swoje podwójne źródło. Po pierwsze, tych innych, odmiennych, którzy zachowują się inaczej, była znakomita mniejszość, a skoro większość mieści się w przeciętnej normie, to ta mniejszość „musi odstawać od normy”. Po drugie, już w starożytności

w refleksji filozoficznej pojawił się pogląd o patologicznych naturach myślicieli i twórców (filozofia, poezja, muzyka, rzemiosła plastyczne). Takie rozważania spotykamy u Arystotelesa, który pisał:

[...] żaden wielki umysł nie był wolny od domieszki obłądu [...], sławni poeci, artyści, mężowie stanu cierpią często na melancholię albo obłąd, jak np. Ajax, ale i w naszych czasach spotykamy takie usposobienie u Sokratesa, Empedoklesa, Platona i wielu innych (za: L. Loewenfeld 1909, s. 10; E. Kretschmer 1938, s. 15).

Wyraźnie taki pogląd sygnalizował Demokryt. Sądził, że prawdziwy poeta nie może być zdrowy na umyśle, a ludy starożytne czciły obłąkanych jako tych, którzy otrzymali natchnienie z nieba, o czym, oprócz danych historycznych, świadczy i to, że wyraz „mania” w języku greckim, hebrajskim i sanskrycie – oznacza zarówno obłąkanie, jak i dar proroctwa. W swoich rozważaniach wspomniany C. Lombroso powoływał się na wielu myślicieli i badaczy. Na przykład F. Plater podawał, że znał wielu wybitnych ludzi z uzdolnieniami do sztuk pięknych, którzy odznaczeni się równocześnie obłądem, a Pascal powtarzał często, że:

[...] najwyższa umysłowość graniczy z zupełnym pomieszaniem, i dowiódł tego własnym przykładem [...], a prócz tego wielu znakomitych ludzi, jak np. Swift, Luter, Cardano, Braugham, doznawało halucynacji albo też było monomaniakami w ciągu dość długiego czasu (za: C. Lombroso 1987, s. 40–41).

Podobną ideę wyznawali encyklopedyści francuscy, a Diderot pisał:

[...] sądzę, iż milkliwi i melancholijni ludzie zawdzięczają swoją bystrość, a nawet boskość spostrzegania, jakie w nich podziwiamy, jedynie chwilowym zaburzeniom ich maszyny [umysłu – S. L. P.], dzięki czemu wpadają na myśli wzniosłe, kiedy indziej na szalone (E. Kretschmer 1938, s. 15).

Zbliżony pogląd prezentowali tacy myśliciele, jak: Goethe, Nietzsche, Schopenhauer, a także w pewnym stopniu L. Loewenfeld (1909).

Pierwsze i najbardziej obszerne „studia przypadków” prowadził C. Lombroso. Stwierdził on, że geniusz jest to choroba umysłowa, na tle ogólnego zwyrodnienia, należąca do kategorii padaczki (epilepsji). W swoim dziele *Geniusz i obłąkanie* przytacza bardzo liczne przykłady poetów, muzyków, a głównie malarzy, przebywających w zakładzie psychiatrycznym, w którym ponad 30 lat pracował i prowadził obserwacje. Współczesna analiza wskazuje jednak, że wśród wymienionych i opisanych przez niego przypadków nie spotykamy ani jednego nazwiska odnotowanego w encyklopediach lub podręcznikach historii sztuki.

L. Loewenfeld w świetle analizy biografii Leonarda da Vinci, Michała Anioła, Tycjana, Rafaela, Dürera, Holbeina, Rubensa, Rembrandta, Meissoniera, Milleta, Böcklina i Feuerbacha stwierdził, że:

[...] stany patologiczne (melancholia) nic wspólnego z obłędem nie mają, mimo że wykazują także podobieństwo. Zdarzają się tu również fobie powodowane cechami wrodzonymi lub alkoholizmem, nadmierną pracą, załamaniem, brakiem sukcesów, odrzuceniem społecznym [...], nędzą materialną. Jeżeli artysta jest obdarzony silną wolą i odpornością, znosi te niedostatki, w innym przypadku popada w stany depresji psychicznej (L. Loewenfeld 1909, s. 17).

W konkluzji L. Loewenfeld stwierdził, że jedynie 12% artystów można uznać za skłonnych do zaburzeń, podczas gdy w pozostałych przypadkach skłonność ta dotyczy około 5% populacji. Do podobnych wniosków doszli także E. Kretschmer i W. Lange-Eichbaum (1932). Zaburzenia psychiczne nie są zatem warunkiem osiągnięcia artystycznych człowieka.

Trzeba jednak krytycznie stwierdzić, że obaj badacze, a więc C. Lombroso i L. Loewenfeld, nie analizowali poprawnie dobranej grupy reprezentatywnej, ale wcześniej przyjęli hipotezę, a dopiero później dobierali przypadki na jej poparcie. Dlatego też wypada zapytać, w jakim stopniu koncepcja psychopatologiczna wyjaśnia genezę twórczości artystycznej, a zatem czy kreatywność i jej charakter są rezultatem zaburzenia osobowości. Badacze XX wieku, tacy jak Babcock czy W. Lange-Eichbaum, uznali poglądy nurtu psychopatologicznego za zbyt skrajne. Babcock uważał, że ludzi genialnych należy wyraźnie podzielić na dwie grupy: na normalnych i wykazujących pewne zaburzenia. Nienormalność, jego zdaniem, wynika z takich cech, jak: nadmierna żywość umysłu, umiejętna i wydłużona koncentracja uwagi, nadmierna wrażliwość i nadpobudliwość emocjonalna. Z tego powodu twórcy (szczególnie sztuki) mają predyspozycje do nerwic, depresji, a prócz tego do zaburzeń osobowości, które po przekroczeniu pewnego progu prowadzą do patologii. A. C. Jacobson, opisując przypadki zaburzeń psychicznych u ludzi genialnych, stwierdza, że mają oni „chorobliwy temperament, ale mimo to zachowują krytyczną postawę wobec swoich dzieł, czym nie odznaczają się psychoty” (A. C. Jacobson 1912).

Wspomniany uprzednio badacz amerykański W. Lange-Eichbaum jako jeden z pierwszych do specyficznych cech twórców zaliczył: „[...] neurotyczność, a mianowicie nerwowość, brak równowagi emocjonalnej, chwiejność emocjonalną”. (W grupie wymienił: Michała Anioła, Byrona, Heinego, Beethovena, Schopenhauera, Wagnera). Autor twierdził, że ten typ zaburzeń może w pewnym sensie sprzyjać twórczości (A. Strzałecki 1969, s. 98–99).

Według E. Kretschmera genialność zdarza się raz na kilka milionów przypadków, dlatego uogólnianie wniosków na wszystkie osoby zajmujące się twórczością nie jest, jego zdaniem, uprawnione. Podkreślał on także odmienności typologiczne (osobowościowe) w grupie twórców nauki i twórców sztuki, powodowane różnicami predyspozycji poznawczych i emocjonalnych osobowości. Zwrócił także uwagę (jako jeden z pierwszych) na periodyczność potencji twórczej, swoiste falowanie znakomitych możliwości twórczych i martwoty wyczerpania (zaburzeń psychicznych, melancholii, depresji). Owe powtarzające się okresy twórczego apogeum i martwoty łączył ze zdolnością do odradzania się psychicznego twórców. Pisał, że „normalni ludzie tylko raz bywają młodzi, geniusze periodycznie wiele razy” (E. Kretschmer 1938, s. 169).

W. R. Bett w pracy *Ułomność geniuszy* (1952) podkreśla, że szczególnie twórczość artystyczna wiąże się z ułomnościami fizycznymi i psychicznymi, skłonnością do alkoholizmu i innych używek. J. Mitarski, współpracownik A. Kępińskiego, przypisuje duże znaczenie w twórczości artystycznej zjawiskom lęku, sytuacjom lękotwórczym, a głównie neurotycznej osobowości. Zwraca także uwagę na pokrewieństwo pomiędzy olśnieniem twórczym i olśnieniem schizofrenicznym, skutkami działania środków psychodelicznych, takich jak LSD i meskalina.

Podobieństwo doznań w tak różnych normalnych i patologicznych stanach zdaje się być dowodem istnienia pewnej prawidłowości przeżyć w określonych konstelacjach psychologicznych, zwłaszcza u osób introwertycznych, skłonnych do marzeń i podatnych na autosugestię, a więc o cechach schizoidalno-histerycznych [...], wydaje się także, że poza twórczością naukową przejawiającą się w stwarzaniu dzieła sztuki, jest też taki rodzaj, który można by nazwać „twórczością osobistą”, dziejącą się wyłącznie w sferze intrapsychicznej. Należą do nich marzenia na jawie, głębokie przeżycia estetyczne i moralne, zwłaszcza metafizyczne (J. Mitarski 1977, s. 326–327).

K. Dąbrowski w swojej koncepcji dezintegracji pozytywnej wielokrotnie podkreślał, że ludzie sztuki – twórcy – mają na ogół „nieukształtowaną osobowość, to ludzie będący w ciągłym rozwoju, od niższego do coraz wyższego poziomu integracji osobowości”. Osoby twórcze, a w szczególności poeci, muzycy i plastycy, wykazują się ciągłym falowaniem ogólnego nastroju emocjonalnego; od równowagi do euforii, melancholii, do stanów depresyjnych, z których wydobywają się sami, na ogół bez pomocy medycznej i psychologicznej. Proces pogłębionych przeżyć przykrych, połączonych z refleksją, pozwala twórcom przejść przez cierpienie, które uszlachetnia, na wyższy poziom samoświadomości. Taki mechanizm przemienności powtarza się w życiu twórcy wielokrotnie, od apogeum energii twórczej po dezintegrację i niemoc. Zapewnia

to ciągły rozwój, doskonalenie moralne, a także jakość przeżyć estetycznych. Wzrasta poziom samoświadomości i co za tym idzie – dojrzałości osobowości. Nie oznacza to, że osobowość twórcy osiąga kiedykolwiek doskonałość. Brak równowagi i pełnej dojrzałości społecznej powoduje, że twórcy znajdują się ciągle w nowych fazach rozwoju, co jednak nie wskazuje na skłonność do chorób psychicznych. Wręcz przeciwnie regulują oni swoją osobowość dzięki procesom twórczym (K. Dąbrowski 1965, 1975, 1979).

Współcześnie psychologowie wyraźnie odchodzą od poglądów skrajnych, dlatego odrzucają zdecydowanie mechanizm zaburzenia osobowości jako siłę sprawczą twórczości. Unikanie skrajności pozwoliło takim badaczom, jak: M. Jahody, M. Andrews, K. Horney, R. B. Cattell, K. Dąbrowski, A. Kępiński, zwrócić uwagę na występowanie bardzo silnych i na pozór wykluczających się cech, do których należą np.: średni poziom funkcjonowania intelektualnego przy wysokim poziomie wrażliwości emocjonalnej i uczuć wyższych, megalomania, egocentryzm, a nawet narcyzm przy obniżonej samoocenie, silna koncentracja na zadaniu twórczym przy równoczesnym roztargnieniu i niezaradności życiowej, operatywność twórcza i naiwność ocen społecznych, a także wspomniane uprzednio silne wahania nastroju emocjonalnego – od euforii do pesymizmu i melancholii. Prócz tego zauważono, że osoby twórcze znacznie częściej niż nietwórcze cierpią na psychozy maniako- -depresyjne lub inne zaburzenia afektywne. Dlatego też stawiane są pytania: czy gwałtowne zmiany nastroju są warunkiem, czy też skutkiem aktywności twórczej. Depresja może być rezultatem wyczerpania sił twórczych (energii) albo też wynikiem lęku społecznego i małej odporności na brak akceptacji i krytykę, czyli zaniżonej odwagi twórczej (R. May 1959, 1994; E. Nęcka 1987; W. McKinley Runyan 1992).

Często podnoszone są także kwestie skutków psychicznych (ale także przyczyn) nadużywania alkoholu, narkotyków i uzależnienia lekowego. Studia nad życiem i twórczością wybitnych malarzy, rzeźbiarzy i architektów dostarczają przykładów związanego z tym braku równowagi emocjonalnej, chorobliwego temperamentu, złego przystosowania społecznego, małej odporności psychicznej na stres.

G. Vasari (1511–1574) dostarczył badaczom tej problematyki chyba najwięcej opisów. Oto pisał, że Masaccio (1401–1428), zmarły w 27. roku życia, odznaczał się wybitnymi uzdolnieniami, czynił zadziwiające postępy, a nowa wizja przestrzeni oraz swoboda, jakie znalazły wyraz w jego twórczości, stanowiły ważny zaczyn intelektualno-artystycznego fermentu, co przyczyniło się do odrzucenia pierwiastków gotyku i zrodzenia się sztuki wczesnego renesansu. Był przy tym niezrównoważony, popadł w alkoholizm, szczególnie po tym, jak jego słynne dzieło *Adam i Ewa wygnani z Raju* zostało odrzucone przez władze Kościoła (W. Beckett 2002; R. Cumming 2008).

Genialny Michał Anioł Buonarroti (1475–1564), twórca wspaniałych rzeźb, fresków, dzieł architektonicznych i poezji, odznaczał się z jednej strony ponadprzeciętnym intelektem, a z drugiej neurotycznym usposobieniem, niezrównoważeniem emocjonalnym, niesamowitym uporem i nonkonformizmem. J. Cepik tak pisał na podstawie zachowanych źródeł:

Gdy rzeźbił *Pietę del Duomo*, wpadł w furję i potłukł rzeźbę młotkiem, natknąwszy się na wadę marmuru [...]. Rozbity marmur, niegodny tematu i mistrza, ukarany kamień, furia, potem uspokojenie i ukorzenie. Już taki był, wybuchał jak ogień, jak wulkan, który swoim gniewem osłoni niebo, potem popioły zła opadną i ziemia przestanie dygotać (J. Cepik 1989, s. 355).

Zawsze był mało przystępny, samotnik, unikał towarzystwa, posądzony o homoseksualne stosunki z uczniami, których przy najważniejszych dziełach wypędzał. Miał napięte stosunki z innymi twórcami: Leonardem da Vinci, Signorellim, Rafaellem, Bramantem, Peruginem. W późniejszym wieku ten gigant pracy i najwspanialszych dzieł (rzeźba), schorowany, odczuwający różne dolegliwości somatyczne i nerwowe, bóle głowy, serca, reumatyczne, chorobę nerek, nadal prowadził nieracjonalny tryb życia i sypiał w ubraniu i niekiedy w obuwiu, odżywiał się byle czym, a często w czasie bezsennych nocy pisał poezje lub rysował (G. Vasari 1980; J. Cepik 1989; patrz także: M. Wallis 1975). Odnotowano również u niego głęboki kryzys psychiczny. Jak pisał M. Wallis:

Około 1555 r. Michał Anioł przechodzi głęboki kryzys wewnętrzny. Związany z kontrreformacją nowy wybuch chrześcijańskiej żarliwości religijnej oddziałal na niego potężnie, spowodował w jego duszy tragiczne rozdarcie. Uświadamia on sobie, że cała jego wspaniała twórczość rzeźbiarska i malarska z jej uwielbieniem urody ciała, cała jego sztuka, którą żył, którą tak kochał, której poświęcił tyle sił, nie przybliżyła go do tego, co najważniejsze: do świata transcendentnego, do Boga. Biada nad tym, że zmarnował swe życie, poświęciwszy je sztuce (M. Wallis 1975, s. 18).

Wszakże wydobył się z tego upadku, i to o własnych siłach, a po tym okresie stworzył wiele wspaniałych dzieł. Wcześniej pisał:

Światowe brednie czas mi zrabowały
Co mi był dany dla poznania Boga [...]
Pędzel ni dłuto nie uciszą zgoła
Duszy, co zwraca się jeno do krzyża,
Gdzie Miłość Boska otwiera ramiona
(za: L. Staff)

Chorobliwy temperament, a nawet charakteropatię przypisuje się twórcy wczesnego baroku włoskiego – Caravaggiowi (właśc. Michelangelo Merisi, 1571–1610). Prowadził życie niezwykle twórcze, a jednocześnie awanturnicze. Kroniki kryminalne tamtego czasu odnotowały jego liczne ekscesy, bójkę po pijanemu w karczmach, burdy uliczne, awantury z byle powodu, oszczerstwa, a także zabójstwo przeciwnika podczas gry w piłkę (1606), aresztowania i ucieczki z więzienia, skazanie na karę śmierci. W ciągłej ucieczce, bez pracowni, zdołał stworzyć kilkadziesiąt wspaniałych obrazów religijnych¹, a także dzieł mitologicznych i rodzajowych. Caravaggio stał się głównym twórcą nowego stylu (dramatyczne gry światła i cienia, dynamika kompozycji, stłumienie kolorystyki, a zarazem ostro cięty modelunek formy), baroku włoskiego. Miał wielu pośrednich uczniów i naśladowców mimo braku akceptacji ze strony środowisk katolickich (*Wielkie biografie. Encyklopedia PWN*, 2007, t. 2; W. Beckett 2002; R. Cumming 2008).

Wzmianki o nadmiernym neurotyzmie i skrajnym nonkonformizmie można odnaleźć w biogramach wielu twórców, m.in. F. Goi (1746–1828), E. Maneta (1832–1883), P. Cézanne’a (1839–1906), P. Gauguina (1848–1913), H. de Toulouse-Lautreca (1864–1901) i wielu, wielu innych.

Wyraźne zaburzenia psychiczne (choć niezbyt dokładnie zdiagnozowane) należy odnotować w przypadku Vincenta van Gogha (1853–1890). Przeżył on co najmniej trzy „załamania nerwowe”: najpierw w belgijskim zagłębiu węglowym w Borinage, gdzie był świeckim kaznodzieją, następnie w Arles podczas kłótni z P. Gauguinem dostał ataku szału, w wyniku czego trafił do szpitala psychiatrycznego w Arles, a później już pod koniec życia (popęłił samobójstwo) w zakładzie pod Saint-Rémy. Mimo choroby i samotności, niedostatku materialnego i braku akceptacji społecznej stworzył kilkaset dzieł, które wywarły znakomity wpływ na ukształtowanie się sztuki XX wieku (ekspresjonizm, fowizm). Jego styl był do tego stopnia niepowtarzalny, że jego dzieła do dzisiaj są bezbłędnie rozpoznawane. Odznaczają się one kontrastem barw dopełniających, ekspresyjnym konturem, a głównie mięsistą fakturą, budowaną za pomocą neurotycznych pociągnięć pędzla. „Rozwibrowane tło przywodzi na myśl chwiejną równowagę malarza” (W. Beckett 2002, s. 318).

Z listów van Gogha do brata Theo przebijają jego głęboka mądrość, refleksyjność, znajomość prawideł sztuki, a należy zaznaczyć, że był on genialnym samoukiem (J. Guze, M. Chełkowski 1964).

Trzeba także przypomnieć Edvarda Muncha (1863–1944), obciążonego genetycznie skłonnością do depresji i zafascynowanego śmiercią i cierpieniem („Bez śmierci i cierpienia moja sztuka byłaby jak okręt bez steru”).

¹ Oglądałem te dzieła w Rzymie w 2000 roku.

Tworzył głównie obrazy symboliczne (*Wampir, Krzyk, Taniec życia, Upiory*), budowane zdecydowanym konturem, ekspresyjnym kolorem i syntezą formy. W grafikach jego autorstwa odnajdujemy także neurotyczną, secesyjną linię. W 1908 roku przeżył okres głębokiej depresji, z której wyszedł o własnych siłach, dzięki twórczości.

Na zakończenie tej prezentacji zostanie przywołany twórca niewymieniany wprawdzie w wielkich biografiach czy opracowaniach monograficznych, ale na tyle znany w Polsce i niektórych krajach zachodniej Europy, że wypada o nim przypomnieć, głównie z racji oryginalności jego wytworów. Mowa o Edmundzie Monsielu (1897–1962), urodzonym na Zamojszczyźnie w Wożuczynie koło Tomaszowa Lubelskiego, gdzie spędził resztę życia. Początkowo miał zostać nauczycielem – w okresie międzywojennym kształcił się w tym kierunku, ale szkoły nie ukończył. W czasie okupacji pojawiły się problemy psychiczne – najpierw lęk, a następnie depresja. Monsiel był przekonany, że stacjonujący w Wożuczynie żandarmi chcą go pozbawić życia. W zbudowanym na strychu domu pomieszczeniu spędził niemal wszystkie dni okupacji. Jedynym zajęciem E. Monsiela stało się rysowanie².

Rysunki wykonywane na zwykłych kartkach z zeszytów i teczek za pomocą ostro zatemperowanego ołówka komponowane były w formie ikon. Te precyzyjne wytwory Monsiel budował z setek małych główek lub oczu. Modelunek formy uzyskiwał za pomocą walorowego nasilenia określonych partii kompozycji. Z opowiadań siostry twórcy wynikało, że był przekonany o tym, iż jest ciągle śledzony „przez oczy ukryte w szparach ściany”. Ta erupcja twórcza pojawiła się u niego jako następstwo zaburzeń osobowości. Po wojnie psychiatrzy uznali, że jest to schizofrenia.

Tak zatem świat choroby psychicznej nie tylko karmi się symbolami i znakami zapożyczonymi ze świata, który go otacza, choć może modyfikuje ich znaczenie, aby symbol lub znak lepiej wyrażał oryginalne doświadczenie osobiste niż doświadczenie banalne, zneutralizowane w codziennej komunikacji, ponadto jeszcze zachowuje on prawa formalne, przynajmniej prawa podstawowe, tego świata otaczającego (R. Bastide 1972, s. 383).

Tworzy swój własny świat, a elementy świata otaczającego stanowią jedynie tworzywo. E. Monsiel wyrósł w kręgu kultu ikony; ponad 40% mieszkańców jego rodzinnych okolic stanowili prawosławni. Swoje obrazy budował na kształt ikon, ale tworzył je z urojeniowych wizji, z lęku i prób jego ujarzmienia albo też wyrzucenia z siebie, z wyobrażeń i myśli, a może także z prześladowczych snów.

² W 1963 roku obejrzałem liczącą ponad 250 rysunków ekspozycję prac w Krakowie.

W świetle oceny ekspertów była to twórczość wysokich lotów, oryginalna i niepowtarzalna. Z obserwacji pacjentów z zakładów psychiatrycznych wynika, że wielu z nich podejmuje jakiś rodzaj ekspresji twórczej dopiero w stadium rozwiniętej choroby. To znakomita forma terapii, a zarazem projekcja. Twórczość osób z zaburzeniami psychicznymi charakteryzuje się specyficzną formą wyrazu. Językiem tej formy są bardzo często tzw. patogramy, za każdym razem inne i niepowtarzalne (M. Tyszkiewicz 1975, 1987).

Badania empiryczne prowadzone w drugiej połowie XX wieku podważają w znacznym stopniu założenie, iż wielu twórców funkcjonuje na pograniczu choroby psychicznej, a tym bardziej tezę, że schizofrenicy są bardziej twórczy od ludzi zdrowych. Według E. Nęcki można przyjąć, że osoby chore na schizofrenię przejawiają pewne cechy osobowości i wzorce myślenia charakterystyczne także dla twórców – być może predysponują one jednostki cierpiące na schizofrenię do ekspresji twórczej, choć też dezorganizacja, będąca konsekwencją procesu psychotycznego, zwykle uniemożliwia im pełne wyeksponowanie tych cech. Inni badacze (Eysenck i Claridge) wskazują na możliwość istnienia wspólnego pnia genetycznego genialności i schizofrenii, przy widocznych różnicach na poziomie fenotypu (E. Nęcka 2000). Badania Barrona (1972) i Harringtona (1981) wykazały podobieństwa procesów osób chorych na schizofrenię i osób twórczych, a w szczególności ich charakteru myślenia, np. łatwości wytwarzania pomysłów (płynność ideacyjna) i tendencji do stosowania szerokich kategorii pojęciowych, doznawania niezwykłych wizji i wrażeń percepcyjnych, nonkonformizmu, izolacji społecznej.

Zauważono natomiast istotne różnice, dotyczące schizofrenicznej anhedonii – czyli niezdolności do przeżywania przyjemnych stanów afektywnych, kontrastujących z niekiedy wręcz hedonistyczną postawą twórczą (E. Nęcka 2000).

Wiele obserwacji, a także badań psychologicznych opartych na materiale testowym wykazuje jednak, że jeżeli nie choroba psychiczna, obejmująca całą sferę osobowości, to zaburzenia emocjonalne, nadmierna pobudliwość i nadwrażliwość emocjonalna, neurotyczność, większa niż przeciętnie skłonność do uzależnień (alkohol, narkotyki), pojawiają się znacznie częściej u twórców sztuki niż u osób zajmujących się innymi dziedzinami. Nie ograniczamy zatem tych właściwości do tzw. chorego temperamentu, gdyż należy przyjąć, że temperament jest podstawowym wymiarem emocjonalności, ale emocjonalność jako właściwość osobowości jest konstruktem szerszym, gdyż warunkuje wartości, postawy estetyczne od strony ich jakości, natomiast temperament jest wyrazem formalnych cech reakcji, takich jak: tempo, siła i intensywność, a także czas trwania. Rację ma A. Głuchowska, gdy pisze:

[...] emocjonalność jest to wymiar osobowości człowieka współistniejący z intelektem i wolą, w dużej mierze przenikający się z temperamentem, lecz nietożsamy. Rozwija się pod wpływem doświadczeń na konstytucjonalnie ukształtowanym podłożu (układ nerwowy). Emocjonalność jest to wysoce zindywidualizowana, względnie stała właściwość jednostki, swoisty filtr emocjonalny, sprawiający, że osoba reaguje na otoczenie i bodźce, płynące z wnętrza organizmu, w tym mentalne, w określony, typowy dla siebie sposób. Jako właściwość jest nadrzędna wobec stanów emocjonalnych, elementarnych lub złożonych. Ma wpływ na jakość przeżywanych emocji i zachowanie człowieka i w pewnym stopniu je determinuje (A. Głuchowska 2003, s. 163).

W takim ujęciu emocjonalność z jej specyficznymi przejawami jest istotną właściwością warunkującą charakter procesów twórczych, a także dzieł sztuki będących ich rezultatem. Tym samym emocjonalność i jej specyfika są składnikami struktury uzdolnień plastycznych w podobnym stopniu jak sfera intelektualna i wolitywna osobowości.

Trzeba tu jeszcze zwrócić uwagę na swoistą rolę wyobraźni twórczej i fantazji. A. Kępiński pisał, że

[...] powinowactwo duchowe umysłów fantastycznych przesądza o ich upodobaniach artystycznych i mistyczno-ezoterycznych. Chętnie czerpią wzajemnie z siebie wzory. Tak H. Bosch jest natchnieniem dla surrealistów, niesamowite opowiadania Poe'go ilustrował chory psychicznie belgijski malarz J. Ensor [...]. Wizyjność jest też znamioną cechą prac plastycznych wielu artystów nieprofesjonalnych. Często bywają to ludzie samotni, starsi, dotknięci jakąś chorobą lub ułomnością. [...] Jest to więc rodzaj autoterapii przez twórczość. Może ona zapobiegać chorobie, np. nerwicy lub łagodzić jej objawy. Dzięki temu samorodny artysta odnajduje swoje miejsce w społeczeństwie, nabiera wiary we własne siły i w sens swojego istnienia (A. Kępiński 1977, s. 329).

Podsumowując tę część rozważań, należy stwierdzić, że ani współczesne badania empiryczne, ani potoczne obserwacje nie udzielają ostatecznej odpowiedzi na pytanie o związek zaburzeń psychicznych osobowości z twórczością (w tym plastyczną). Dostarczają natomiast nowych dowodów w odniesieniu do genezy i charakteru sztuki, a głównie świadczą o tym, że sztuka rodzi się z bardzo złożonych pokładów struktury wewnętrznej, a także z różnorodnych uwarunkowań kulturowo-społecznych.

Następne nurty teoretyczne ten ostateczny wniosek znacznie umocnią i pogłębia.

Twórczość plastyczna w świetle psychologii głębi

Zdolności umysłowe ludzi z jednej strony powodują tworzenie schematów poznawczych, wyodrębnianie części z całości w celu ułatwienia zrozumienia ich istoty, z drugiej (mimo atomizacji) tworzą konfiguracje tylko na pozór odległe i niezależne, a w gruncie rzeczy w całości syntetycznie sprzężone. To sprzężenie, zwane zwrotnym, ma odniesienie w przypadku istoty myśli filozoficznych, modeli naukowych obrazujących mechanizmy funkcjonowania człowieka z jednej strony, a z drugiej tworzenie się nowych form i idei w sztuce. Idee filozoficzne „napędzają” rozwój nowoczesnej sztuki, ta zaś dostarcza filozofii nowego materiału do refleksji nad pytaniem: kim jest człowiek? jak funkcjonuje? gdzie zmierza i jak tworzy? Wprawdzie u progu XX wieku psychologia była już w pełni ukształtowaną nauką empiryczną, budowaną na kształt nauk przyrodniczych, niemniej w przypadku psychologii głębi (psychoanaliza, psychologia analityczna C. G. Junga, psychologia indywidualna A. Adlera) związek myślenia filozoficznego (refleksji) z tworzeniem modeli funkcjonowania psychiki człowieka jest wyraźnie widoczny.

Interesującą, chociaż mało skonkretyzowaną, próbę wyjaśnienia istoty twórczości oraz psychologicznych mechanizmów i genezy dzieła zaproponowali przedstawiciele psychoanalizy. Z. Freud (1908) stwierdził, że twórczość artystyczna zależy od dynamiki nieświadomych i podświadomych impulsów i popędów. Źródłem aktu twórczego jest konflikt motywów id (jako sfery podświadomej) i superego (sfery świadomości). Wewnętrzne popędowe siły podświadome, zmierzające spontanicznie do samourzeczywistnienia się, samorealizacji ukrytych potrzeb biologicznych i psychicznych, są tłumione przez świadomość. Tłumienie popędów prowadzi do nerwicy u ludzi niezdolnych do ekspresji twórczej, natomiast u uzdolnionych (z zadatkami fizjologiczno-nerwowymi) – do wyzwalania się napięć poprzez twórczość. Twórczość jest w tym ujęciu formą ekspresji osobowości, a tym samym autoterapii.

Podstawowy mechanizm procesu twórczego to sublimacja popędu seksualnego, która – zdaniem Z. Freuda – jest siłą energetyczną napędzającą kulturowe działanie człowieka.

Twórcy podobnie jak dzieci rozwiązują swoje konflikty w zabawie, potrafią wykorzystać działanie tych stłumionych popędów, przejawiających się w postaci marzeń na jawie, które stają się z kolei tworzywem w procesie twórczym (za: K. Pospiszyl 1991, s. 249–256).

Z. Freud pisał, że źródłem tworzenia u dorosłego, podobnie jak u dziecka, jest fantazjowanie:

Można powiedzieć, że szczęśliwy nigdy nie fantazjuje, czyni to jedynie osoba niezaspokojona. Niezaspokojone życzenia są siłami napędowymi fantazji i każda pojedyncza fantazja jest spełnieniem życzenia, korektą niezadowolającej rzeczywistości. Pobudzające życzenia są różne w zależności od płci, charakteru i warunków życia fantazjującego osobnika. Można je jednak bez trudu zgrupować według dwóch linii podstawowych. Są to albo życzenia natury ambicjonalnej, które służą podniesieniu osobowości, albo życzenia erotyczne (za: K. Pospiszyl 1991, s. 251).

Wracając do wspomnianego procesu sublimacji popędu seksualnego, należy wyjaśnić, że jest to mechanizm

[...] polegający na tym, że pierwotne libidarne popędy zostają inaczej ukierunkowane i przemodelowane w nowe, wyuczone, „nieinstynktowne” zachowania [...], są one społecznie akceptowane w przeciwieństwie do głębokich, pierwotnych popędów; teoria klasyczna za przejaw sublimacji uważała skłonności twórcze i artystyczne (A. S. Reber 2000, s. 719).

Fantazjowanie w procesie zabawy i tworzenie wolnych skojarzeń służy zatem bezpośrednio jako materiał przy powoływaniu wytworów sztuki.

Ogólnie, zdaniem Z. Freuda, tym, co określa cel życia człowieka, jest zasada rozkoszy, realizująca się najpełniej w życiu seksualnym. Potrzeby te są jednak na ogół tłumione przez kulturę, a szczególnie przez religię, stąd konieczność istnienia mechanizmu sublimacji, dzięki któremu (jako mechanizmowi obronnemu osobowości) potrzeby i motywy nieakceptowane społecznie znajdują ujście w innych formach społecznie uznanych, a głównie w twórczości artystycznej (Z. Freud 1957).

Następcy Z. Freuda, odrzucając jego panseksualizm, zwrócili się w stronę podświadomości, ale także tych energii motywujących zachowanie, które czynią człowieka istotą nie tylko poznającą i przyswajającą, ale także stwarzającą. L. S. Kubie uważał, że proces twórczy polega na wynajdywaniu nowych i nieprzewidzianych skojarzeń, dlatego najważniejszą rolę gra tu podświadomość. Świadomość pełni jedynie funkcję kontrolną i dlatego nie może być źródłem inspiracji twórczej. Niemniej, jego zdaniem, pełny proces twórczy polega na przenikaniu się (równowadze) świadomości, nieświadomości i podświadomości (S. Popek 2003, s. 30).

Zbliżone poglądy (choć na swój sposób oryginalne) prezentował C. G. Jung. Uważał on, że twórczość wynika z nadwyżek energii, która jest zbędna do samoregulacji zachowania. Dlatego proces twórczy przebiega w czasie ogarniającej, spontanicznej siły twórczej, wymykającej się kontroli

świadomości twórcy. Proces twórczy jest „żywą istotą”, wyzwoloną z konwencji świadomości, jest wynikiem wewnętrznej energii, która tkwi w archetypie. Jung nazywał to „kolektywną nieświadomością”, która została odziedziczona po przodkach, a która ujawnia się w typowych reakcjach człowieka, z pominięciem świadomości. Głównie archetyp przejawia się w marzeniach sennych, baśniach, w formie symboli i personifikacji, tworzeniu mitycznych idei, a szczególnie w twórczości artystycznej (N. Sillamy 1994, s. 24; L. Korzeniowski, S. Pużyński 1978, s. 35). Tak więc C. G. Jung wyraźnie odnosi źródło wszelkiej twórczości do najgłębszych warstw osobowości. Doświadczył tego zjawiska na samym sobie. Po rezygnacji z kariery akademickiej w wieku 38 lat poświęcił się badaniom różnych zjawisk, a także samoobserwacji, zapisując swoje sny, przeplatane rysunkami w kształcie koła. Po pewnym czasie, gdy zaobserwował ewolucję formy tych rysunków, doszedł do wniosku, że odzwierciedlają one stan jego ducha i umysłu, a także zmieniającego się emocjonalnego nastroju.

Dlatego pisał:

Jaźń [...] jest jak mandala, którą jestem ja i mój świat. Mandala odzworowuje ten wewnętrzny świat i koresponduje z mikrokosmiczną naturą psychiki. [...] Dopiero stopniowo odkryłem, czym mandala jest naprawdę: [...] jaźnią, całkowitą osobowością (C. G. Jung 1964, s. 195–196).

Zdaniem Junga, mandale (owe rysowane dekoracyjne koła) ukazują dynamikę jaźni tworzącej matrycę, w której ujawnia się unikalna tożsamość człowieka. Samo koło jest odzwierciedleniem jaźni jako ramowej przestrzeni, natomiast motywy formalne (kształty, barwy) mają charakter indywidualny, i to właśnie owo wypełnienie, a nawet próby przekraczania rysunku koła są zarazem ekspresją i projekcją. Tak oto C. G. Jung dookreślił dwa procesy: ekspresję twórczą i projekcję, traktowaną jako rzutowanie na zewnątrz wszelkich treści nieświadomych, emocjonalnych i intuicyjnych. W ten sposób człowiek przez twórczość ujawnia swoją najgłębszą tożsamość (C. G. Jung 1973).

C. G. Jung jako wybitny przedstawiciel psychologii analitycznej był ponadto zdania, że różne dziedziny twórczości i różni ludzie operują własnym językiem. To zróżnicowanie nie wynika tylko i wyłącznie z uprawianej profesji, ale także – jak sądził – z różnic osobowościowych. Tworząc typologię osobowości, brał pod uwagę zróżnicowanie ludzi w zależności od tego, na co są nastawieni w swoich zainteresowaniach, przeżyciach, myślach, a także to, jakie są ich reakcje w nowych sytuacjach, jakie przejawiają formy (style, typy) reakcji w relacji otaczający świat – psychika. Z tego względu Jung zaproponował podział na ekstrawertyków (skierowanych zainteresowaniami i reakcjami „ku światu”) i introwertyków (skierowanych „ku sobie”). Jedni i drudzy w zależności od względnej przewagi jednej z czterech

funkcji psychicznych dzielą się na cztery podtypy: sensualny, intuicyjny, uczuciowy i myślowy, czyli racjonalny (C. G. Jung 1923). Trzeba nadmienić, że intuicja została przez Junga umieszczona między podświadomością a świadomością, natomiast typ uczuciowy opierał się na podświadomości (S. Popek 2008).

Podobną rolę intuicji w twórczości podkreślał H. Bergson (1907). Powoływał się na Kartezjusza, który wymieniając intuicję intelektualną, nie określił jej genezy, ale zaznaczył, że jest to akt zachodzący samoczynnie u każdej istoty rozumnej, a zatem jest to operacja umysłowa.

Intuicja może więc zachodzić wprost albo też wieńczyć i weryfikować rezultat każdorazowo przeprowadzonego procesu analizy (R. Choroszczyński 2000, s. 62).

Dla filozofów starożytnych intuicja była zupełnie czymś innym (Filon, Plotyn): nie była aktem intelektualnym, lecz zachwytem i ekstazą, a zatem była bliższa emocjonalności (A. Drabarek 2000, s. 14). Dla św. Augustyna stanowiła ona akt nadprzyrodzony w poznaniu (ekstaza), była więc procesem mistycznym. Proces wartościowania jest aktem wynikającym z przeżycia emocjonalnego. Warto o tym wspomnieć z tego powodu, że H. Bergson, tworząc intuicjonizm jako nurt filozoficzny, zaczerpnął wiele z tamtych poglądów. Intuicja stała się dla niego podstawą poznania absolutnego, a zarazem możliwości metafizycznych. Istnieją więc dwa rodzaje poznania: intelektualne (ograniczone i nastawione na poznawanie konkretnych) oraz intuicyjne, które jest czystszyznym poznaniem nieograniczonym poprzez rzeczy.

Intuicja, mówi Bergson, wykracza poza to, co statyczne i zdolna jest uchwycić tzw. czyste trwanie [...]. Jest to instynkt. Instynkt to „mglisty pierścień”, który otacza skondensowaną, jasno świecącą masę intelektu (za: R. Ingarden 1981, s. 104).

Intuicja jest poznaniem bezpośrednim, niewymagającym dowodzenia, dlatego jest podstawą twórczości artystycznej.

P. Picasso mówił: „ja nie wymyślam, trafiam i odnajduję” (R. Cumming 2008, s. 102, patrz także: A. Podoksik 1989; H. L. Jaffe 1969). H. Matisse tak obrazował nawarstwianie się materiału twórczego w podświadomości:

Twórca jest jak gąbka, im więcej wchłonie w siebie przeróżnych doświadczeń z życia, tym więcej może wycisnąć na płótno (S. Farthing 2006, s. 582).

Mniej znane, a bardzo kompetentne są refleksje J. Czapskiego, malarza, rysownika, filozofa, pisarza, polityka.

Czym jest wizja? Pewnym syntetycznym, jedynym widzeniem świata otaczającego. Chwila takiego widzenia służy na człowieka zawsze nieoczekiwanie, jak łaska. Czasami bez żadnego przygotowania, bez jakiegokolwiek jeszcze zdolności wcielenia jej, czasami po wielu latach pracy, jak nagroda zawsze niewspółmierna i nawet niewymierna z włożonym wysiłkiem. Czasami przychodzi ona nieznacznie i ujawnia się powoli i coraz dobitniej w dziele zaczętych bez wizji, czy prawie bez wizji [...]. Chodzi mi o sztukę równie Dürera, jak Cezanne'a, Degasa czy Gierymskiego. Zdaje mi się, że drogi natchnienia są niezmiernie różne, że nie ma tu i nie może być teorii i metod obowiązujących, że każde nowe doświadczenie wyrasta z niezliczonych nowych kombinacji z czucia, geniuszu, świadomości pracy (J. Czapski 1983, s. 104–105).

Podobnie o swojej twórczości naukowej pisał W. Sedlak:

Wielkie intuicje odkrywające nowe rzeczywistości nie muszą być metafizyką. Każda myśl odkrywczą w jakimś niewielkim ułamku, w którym badacz uzmysławia sobie że coś „ma”, jest na pewno metafizycznym doznaniem trwającym setne części minuty. To błysk myśli, częściej doznany niż uchwytny [...]. Po prostu istnieje może niezmierny zespół olśnień [...]. Metafizyka to nie utopia, to zdolność poruszania się w innym wymiarze, może wśród n-wymiarowej przestrzeni albo wśród nieskończonych współrzędnych. To znacznie głębsze przeżywanie rzeczywistości, w znacznie wyższym sposobie niż potoczny (W. Sedlak 1990, s. 183–184).

W. Lam – artysta grafik, malarz i teoretyk – dodaje:

Nie sposób ustalić prawideł, według których powstawały i powstają dzieła. Tych możliwości jest nieskończona ilość. Twórcza wyobraźnia czerpie z owej nieskończoności układy, które podświadomość wyczuwa, a rozsądek akceptuje lub odrzuca. Ta kolejność jest konieczna, nieodzowna. Proces tworzenia oparty na rozsądku, bez wiodącej roli podświadomości traci wspomniane działanie. Gdy zaś powstaje z odpowiedniej materii, a polega na instynktownym, a więc indywidualnym wyborze elementów i sposobów łączenia ich, dzieło kształtuje się w sposób właściwy i zgodny z naturą autora (W. Lam 1977, s. 12–13).

W tej syntezie myśli filozoficznych, psychologicznych i artystycznych widoczny staje się obraz mechanizmu tworzenia, głównie w sztuce. Zdaniem Z. Freuda, C. G. Junga, ale także N. Hirscha, K. Goldsteina i C. R. Rogersa, źródłem wszelkiej twórczości są podświadomość i procesy podświadome, intuicja, konflikty id i superego, powstające napięcia emocjonalne i regresja myślenia, a także mechanizmy sublimacji i kompensacji. Ważną rolę odgry-

wa także podświadomość zbiorowa, która w postaci siły (energii) instynktu wyzwała nowe pomysły i wizje twórcze (S. Popek 2003).

Na gruncie takich idei, ale także na bazie społecznych doświadczeń świadków i uczestników I wojny światowej, zrodził się ruch umysłowy i artystyczny zwany nadrealizmem (*surréalisme*). Refleksja nadrealizmu nad twórczością artystyczną związana była z myśleniem metafizycznym, historiozoficznym, epistemologicznym, moralnym i społeczno-politycznym. Koncepcja twórczości artystycznej wynikała tylko w nieznacznym stopniu z refleksji nad historycznym rozwojem sztuki, a w większym – z refleksji nad naturą człowieka i jego przeznaczeniem. Wszyscy przedstawiciele tego nurtu, rozwijającego się niemal równoległe z psychologią głębi i intuicjonizmem w filozofii, a zwłaszcza jego główny twórca – A. Breton – prezentowali krytyczny stosunek do tego, co w sztuce stworzono do XX wieku. Przyjmując postawę negacji, swój program ujmowali w formie zbioru postulatów (bez potrzeb dowodzenia racji poza odmiennym działaniem na gruncie poezji, malarstwa i grafiki).

Podstawowe zasady twórczości plastycznej (głównie malarstwa, rysunku, grafiki, częściowo rzeźby) bazujące na światopoglądzie surrealistycznym opierały się na spontaniczności działania, automatyzmie formalnym, obiektywnym przypadku i nowych środkach wyrazu. Już wcześniej idee oparte na podświadomości i intuicji znacząco przyczyniły się do powstania dadaizmu i kubizmu, a dopiero po kilkunastu latach dojrzewiania tej filozofii ukształtowały surrealizm.

Dadaizm jako ruch artystyczny zapoczątkowany w czasie I wojny światowej (1916) w Szwajcarii przez pisarza H. Balla bardzo szybko przetransponowany został z poezji do plastyki. Założenia przyjęte przez plastyków zmierzały w kierunku obalenia tradycyjnych wartości w sztuce. W miejsce pogardzanego rękodziela wprowadzano formy i przedmioty gotowe (*ready-mades*). Głównymi przedstawicielami ruchu „dada” byli: Duchamp, Richter, Picabia, Arp i Schwitters (S. Farthing 2008, s. 942). Tworzyli kompozycje form prostych, często budowane z fragmentów rzeczywistości „paradoksalnie” zestawionych (np. usta, pępek, sztucce, butelki w dziełach Arpa) lub z gotowych przedmiotów – obrazów. Wprowadzenie technik *collage* (nalepianie) pozwoliło wykorzystywać elementy obrazów z czasopism, fotografii, papieru drukowanego, tkaniny (Picasso, Braque). M. Ernst ujawnił, że absurdalność zestawień prowokowała do pojawiania się halucynacyjnych obrazów, nakładających się na siebie i przebiegających w czasie i przestrzeni właściwym jedynie obrazom wspomnień miłosnych (K. Janicka 1985, s. 206).

Nie chodziło zatem o stworzenie statycznego obrazu na kształt *Mony Lizy* Leonarda da Vinci, a wręcz przeciwnie – o pokazanie tego, że świat jest pełen dynamiki i ruchu, jest coraz częściej oglądany z pędzącego pociągu lub samochodu. Zachwył rodzącą się techniką, maszyną doprowadził F. Légera

do tworzenia swoistych obrazów kubistycznych, innych niż dzieła Picassa czy Braque'a.

M. Ernst wprowadził technikę *frottage*, polegającą na uzyskiwaniu rysunku przez pocieranie grafitem papieru położonego na chropowatej powierzchni. Były to powierzchnie powstałe naturalnie, przez przypadek, tak jak słoje drewna, powierzchnia pękniętego kamienia, zniszczona przez zmiany atmosferyczne deska. Później takie elementy stawały się fragmentami kompozycji.

Przykładem tworzenia „dzieł przypadku”, a więc opartych zupełnie na podświadomości i intuicji były dekalkomanie. M. Porębski pisał:

[...] w dekalkomanii [...] surrealistyczny model zyskiwał technologię i metodologię najbardziej dorównaną i najbardziej uniwersalną. Obraz przekazujący był tu [bowiem] wynikiem działań maksymalnie niekontrolowanych, dziewiczości jego nie naruszała żadna świadoma intencja [...]. Wydobywał ją na jaw najczystszy psychiczny automatyzm (M. Porębski 1966, s. 165).

Wcześniej wspomniany A. Breton, powołując się na założenia psychoanalizy Z. Freuda i C. G. Junga, pisał, że w podświadomości zmagazynowane są trwale ślady świata zewnętrznego w postaci „resztek wizualnych” (Z. Freud), natomiast na podstawie poglądów C. G. Junga dowodził istnienia podświadomości kolektywnej, przechowującej przedstawienia archetypowe (K. Janicka 1985). To wpływa na kształtowanie się nadrealnego „modelu wewnętrznego”, czyli na to, co artysta odkrywa w sobie samym, a nie w wyglądzie świata zewnętrznego. Nadrealizm to ujawnianie świata wewnętrznego (modelu wewnętrznego). Na tych założeniach oparta była sztuka surrealistów (*Manifest surrealizmu*), sytuująca się na pograniczu jawy i snu. Kierunek ten nie był jednolity formalnie: podczas gdy z jednej strony S. Dali wykazywał ogromną dbałość o „niemal renesansowy” warsztat malarski, z drugiej inni opierali się na automatyzmie (taszyzm, abstrakcjonizm miękki), a nawet skłaniali się ku abstrakcyjnemu ekspresjonizmowi amerykańskiemu (S. Farthing 2008, s. 946).

W wyniku tego rozdziwienia, a raczej wielokierunkowości poszukiwań, od abstrakcjonizmu geometrycznego, przyjmującego za podstawę przynajmniej w początkowym okresie sferę działań intelektualnych (P. Mondrian, K. Malewicz, A. Rodczenko, El Lissitzky), poprzez dzieła G. de Chirico, F. Picabia, W. Kandinskiego i M. Chagalla, którzy oparli swoją twórczość na deformacji „modelu zewnętrznego”, aż do taszyzmu, abstrakcjonizmu miękkiego (J. Pollock, L. Krasner), sztuka coraz bardziej odchodziła od tradycyjnego pojmowania piękna, od wypracowanego przez wieki warsztatu twórczego, od jakiegokolwiek obrazowania realnie odbieranego świata w kierunku antyestetyki i „sztuki niemożliwej”.

„Piękne to, co brzydkie, piękne, co szkaradne” – w tym powiedzeniu odbijały się bunt w stosunku do tradycji, negacja systemu wartości estetycznych, zanegowanie zasad kompozycji, harmonii kolorystycznej, zerwanie z zasadą kontynuacji rozwoju sztuki, z dobrym technicznie i technologicznie warsztatem malarza, rzeźbiarza, grafika. Wykpiwanie kultury wysokiej prowadzi do profanacji uznanych dzieł. „Domalowując Monie Lizie brodę i wąsy, M. Duchamp pozwalał sobie na swobodę z dziełem sztuki, którego forma osiągnęła rozmiary mitu” (D. Sassoon 2003, s. 211). Od tamtego czasu ponad 300 twórców wykorzystało dzieło Leonarda da Vinci do budowania swoich „dzieł” na zasadzie tzw. wielkiego cytatu. Stało się to przejawem oczekiwanym wobec twórczości, a więc nowością i oryginalnością, co na zasadzie „odważnego skandalu” pozwoliło wielu twórcom osiągnąć rozgłos, dzięki mediom i krytykom sztuki, którzy podobnie jak twórcy pragnęli być nowoczesni, modni i na topie.

W ten sposób został przekroczony pierwotny próg inspirujący, jakim były psychologia głębi i intuicjonizm w filozofii. Sztuka przekroczyła idee podświadomości, intuicji i fantazji twórczej i potoczyła się z półki sztuki wysokiej do sztuki popularnej, przemijającej, niewymagającej kunsztu renesansowych mistrzów, w stronę „śmietnika świata”, jaki wytwarza człowiek wokół siebie. Wystarczy „szok”, „wyglup”, „paradoksalne zestawienie” – wszystko to zapewnia autorowi kilkunastu popularność i poklask medialny krytyków sztuki, którzy do bezsensu próbują dorobić pseudofilozoficzny sens i uzasadnienie.

Oto pełny wywiad z szefową „pewnej Galerii”:

– Co robią świńskie głowy na dachu Centrum Kultury?

– To praca E. D. „Wesoły Lublin” – czy wesoły, można się zastanawiać. Wisiała również w okresie Wigilii, kiedy to zwierzęta przemawiają ludzkim głosem. Nawiązuje do obrazu „Osiołki lubelskie”, który D. również u nas prezentował. Tam też lublinianie zostali przedstawieni jako zwierzęta. Jeśli się przypatrzymy banerowi, to rozpoznamy ludzkie rysy. To nic nowego, że zwierzęta odzwierciedlają pewne ludzkie cechy, znamy to z bajek. Kolejną pracę D. zrealizujemy bliżej wiosny. Na razie powstrzymam się od szczegółów, ale powiem, że niektórym mieszkańcom może skoczyć ciśnienie.

– Dach to dobre miejsce na sztukę?

– Artyści mają całkowitą swobodę w tym, co i gdzie zechcą pokazać. Jakiś czas temu S. T. zaprezentował symetryczne, fotorealistyczne piłeczki. Nikt nie wiedział o co chodzi, do czego służą, nikt nie kojarzył tych kuleczek z jakimś artystą. Gdy pytałam odwiedzających galerię: Widzieliście baner? pytali: Jaki baner?! Ludzie oczekują od przekazów wizualnych konkretnych

informacji, co, gdzie i za ile. Sztuka na dachu to rodzaj dyskursu, jaki artyści podejmują z odbiorcami, którzy nagle napotykają coś niespodziewanego i muszą się zastanowić.

– „Sama pchała się” też brzmi nurtująco...?

– Nie spotkałam się do tej pory z gwałtownymi reakcjami. W ujęciu autorki tej frazy „sama się pchała” to hasło, które rodzi konotacje feministyczne. Nam nasuwa się myśl: „Sama pchała się i dostała”. S. najprawdopodobniej zaczerpnęła to zdanko z jakiegoś artykułu. Jej praca będzie kolejną ekspozycją w ramach cyklu „Sztuka w przestrzeni miejskiej”. Akurat teraz artystka ma wystawę u nas w galerii w Lublinie, ale w kraju bardziej jest znana właśnie z realizacji zewnętrznych. Ma na swoim koncie liczne instalacje i słupy z przekazem słownym. Na banerze, który będzie można zobaczyć już za kilka dni, króluje róż. Nie jest to jednak kiczowaty róż landrynkowy, tylko bardziej zgaszony, kojarzący się z ciałem i kobiecością.

– Kto jeszcze wziął udział w banerowej akcji?

– Grupa „Tworzywo” [...]. Ich wyjście w przestrzeń publiczną to sposób na zakomunikowanie jakiejś sprawy. Nie ukrywam, że najbardziej zależy mi na reakcji odbiorców, żeby nie przechodzili obojętnie (S. Hejno 2009).

To prezentacja celów sztuki i jej sensu, jakich wiele, i to od wielu lat, gdyż nawet polska prowincja pragnie dorównać Nowej Awangardzie.

Z psychologicznego punktu widzenia rodzą się liczne pytania: o sens sztuk plastycznych w obecnej dobie, o zakres przeobrażeń, o kryteria wartości estetycznych i pozaestetycznych, o granice odejścia od ciągłości rozwoju sztuki, a także o predyspozycje, zwane zdolnościami czy uzdolnieniami dla twórczości plastycznej.

Analiza założeń teoretycznych, a także określanie struktury uzdolnień plastycznych przez wielu współczesnych psychologów pozwala sądzić, że ich ostatnimi obserwacjami w obrębie plastyki były „rysunki” w szkole podstawowej. Nic nie wskazuje na to, że przynajmniej raz do roku odwiedzają profesjonalną wystawę w galerii sztuki.

Trudno dzisiaj przewidzieć dalszy rozwój sztuk plastycznych i rezultaty refleksji nad sztuką. Kiedyś I. Newton powiedział, że potrafi przewidzieć ruchy ciał niebieskich, ale nie szaleństwo ludzi. Okazało się jednak, że także ruchy planet są nieprzewidywalne, a tym bardziej fantazje twórcze ludzi.