
ZESZYTY NAUKOWE WYŻSZEJ SZKOŁY PEDAGOGICZNEJ
W BYDGOSZCZY
STUDIA PEDAGOGICZNE 1984 z.12
Pedagogika Przedszkolna i Wczesnoszkolna /3/

**Rozdział III. ROLA PLASTYKI W PRZYGOTOWANIU STUDENTÓW
DO ZAWODU W ZAKRESIE WYCHOWANIA ESTETYCZ-
NEGO**

RENATA UZARSKA-BIELAWSKA
WSP w Bydgoszczy

**ZNACZENIE ZAJĘĆ PLASTYCZNYCH W ROZWIJANIU PERCEPCJI
DZIEŁ SZTUKI PRZEZ STUDENTÓW NAUCZANIA POCZĄTKO-
WEGO I WYCHOWANIA PRZEDSZKOLNEGO**

1. Znaczenie zajęć plastycznych dla rozwoju kultury plastycznej

Poziom życia kulturalnego danego narodu wyraża się nie tylko w jakości produkcji, ale także w zainteresowaniu, które ona budzi i w zrozumieniu które ją spotyka¹. Mówiąc o produkcji Stefan Szuman miał oczywiście na myśli sztukę, która nie zawsze jest odpowiednio rozumiana i przeżywana. Dotyczy to szczególnie sztuki XX wieku, począwszy od ekspresjonizmu i fowizmu, poprzez kubizm, abstrakcjonizm a skończywszy na konceptualizmie. Dlatego do świadomego odbioru dzieł, szczególnie sztuki tzw. współczesnej, trzeba odbiorców przygotować.

Ogromny wpływ na aspiracje kulturalne człowieka wywiera środowisko najbliższe, rodzinne i szkolne. Zdawałoby się, że przy dzisiejszych środkach technicznych przekazu jak film, telewizja, prasa, reprodukcja, miejsce zamieszkania nie ma większego znaczenia. Okazuje się jednak, że szczególnie w sztukach plastycznych decydujący wpływ na głębsze przeżycia estetyczne ma bezpośredni kontakt z oryginałami. Takich możliwości nie stwarzają warunki małomiasteczkowe, ani tym bardziej wiejskie. Jeżeli nawet organizuje się w Domach Kultury wystawy plastyczne, to rzadko na ich ekspozycje składają się dzieła wysokiej rangi. A tylko takie mogą przyczynić się do

wyrobień u odbiorcy tzw. dobrego smaku. Z kolei w wielu przypadkach reprodukcje malarstwa wzbudzają zastrzeżenia pod względem jakości. Natomiast rzeźbę, wszelkie formy przestrzenne; architekturę, meble artystyczne, wystrój wnętrz należy oglądać w oryginale, gdyż reprodukcja nie wuwzględni zakomponowania w otoczeniu z ważnym uwzględnieniem proporcji, materiału z jakiego dzieło wykonano, faktury itp.². Tylko bezpośredni kontakt z jednoczesnym odbiorem wszystkich elementów może wywołać prawdziwy, nieskażony nastrój estetyczny. A przecież chodzi nie tylko o zaznajomienie odbiorcy z różnymi dziełami, ale przede wszystkim o sprowokowanie go do emocjonalnego przeżycia i uświadomienia sobie oceny, którą filozofowie nazywają sądem estetycznym.

Trudno oczekiwać prawidłowego wpływu środowiska rodzinnego na aspiracje kulturalne dzieci i młodzieży. Szczególnie w ostatnim okresie wytworzyła się luka między pokoleniowa tak duża, że często nie ma płaszczyzny porozumienia i "powstaje zupełnie nowy typ transmisji kulturalnej, polegający na tym, że dorośli będą się uczyć kultury od swoich dzieci³". Nie jest to bezpodstawne stwierdzenie. Rzadko kiedy dorośli mają aspiracje uaktualniania swoich wiadomości z dziedziny sztuk plastycznych, muzyki czy literatury. Na ogół edukacja plastyczna kończy się na Matejce, czyli realizmie historycznym, ewentualnie impresjonizmie i to w kręgach ludzi bardziej wykształconych. W środowiskach o niższej kulturze i wykształceniu istnieje w dalszym ciągu afirmacja przysłowiowych "jeleni na rykowisku". W jednym i drugim przypadku młode pokolenie w zakresie obycia ze sztuką niewiele wynosi z własnych środowisk rodzinnych.

Z powyższego wynika, że główny ciężar odpowiedzialności za "udostępnienie, uprzyśtępnienie i upowszechnienie"⁴ sztuki spoczywa na nauczycielach wychowania plastycznego, którzy zbyt rzadko w pełni wywiązują się z tego zadania. Miejsce edukacji nie może stanowić usprawiedliwienia. Jakkolwiek ekspozycje wartościowych oryginałów są najdoskonalszą formą kontaktu z dziełami sztuki, jednak z braku takich można i należy sięgać po zastępcze środki, czyli: dobre reprodukcje, film z dziedziny sztuki, audycje telewizyjne, czy wreszcie można organizować spotkania z twórcami np. ludowymi.

Efekty działań dydaktycznych zależą przede wszystkim od prowadzącego zajęcia, od jego inwencji, zaangażowania i autentycznej

pasji. Bez tego niestety nie może być pozytywnych wyników, gdyż nie tylko tworzenie dzieł i ich odbiór, ale i uprzystępnianie wymaga postawy kreatywnej. Na tym polega zasadnicza różnica nauczania tego przedmiotu w stosunku do innych przedmiotów ogólnych. Jakże często nauczyciele zajęć plastycznych ułatwiają sobie zadanie, każąc rysować lub malować bez uprzedniego postawienia problemu i przede wszystkim bez stworzenia odpowiedniej twórczej atmosfery. Mizerne efekty usprawiedliwiają pochopnie słabymi uzdolnieniami podopiecznych. A przecież bez twórczej atmosfery nie można sprowokować młodzieży do emocjonalnego zaangażowania, dzięki któremu powstają prace samodzielne, autentyczne, a tym samym wartościowe. Również zwiedzanie ekspozycji plastycznych w muzeach i galeriach sztuki nie przyniesie oczekiwanych wyników, jeżeli nie poprzedzi je zaznajomienie młodzieży z pewnymi zagadnieniami formalnymi, treściowymi i technicznymi.

Często młodzież w ramach zajęć plastycznych jest wysyłana sama w celu zwiedzenia wystawy. O efektach upowszechniania sztuki w tym wypadku prawie nie ma co mówić, bo na ogół wytypowaną ekspozycję zwiedzi mała garstka uczniów, tych najbardziej zainteresowanych i zdyscyplinowanych. Inni potraktują zajęcia jako czas wolny.

Z tych i wielu innych powodów mamy młodzież o bardzo niskiej kulturze plastycznej. Duża część młodzieży w ogóle nie ma zajęć plastycznych /inny typ szkoły ponadpodstawowej, profil klasy, młodzież pracująca/ tym samym nikt nie czuwa na ich edukację. Uczniowie sami nie odczuwają potrzeby dokształcania się w tym zakresie. Poza tym na czoło zainteresowań edukacyjnych wysuwają się przedmioty, które decydują o promocji do następnych klas.

Przypadkowe i sporadyczne kontakty ze sztuką plastyczną, szczególnie współczesną, trudną w odbiorze przez nieprzygotowanego widza, doprowadza do pogłębienia dezaprobaty tejże sztuki. W ten sposób rośnie następne pokolenie, którego proces edukacyjny kończy się na realizmie. Wszelkie odstępstwo od niego, nawet poprzez wprowadzenie tylko pewnej deformacji jest przyjmowane negatywnie, a najczęściej wynika z niezrozumienia tej sztuki.

I chociaż odbiór dzieł sztuki polega przede wszystkim na instynktownym odczuciu, to jednak pewne obycie uzyskane dzięki systematycznym kontaktom z dziełami sztuki, jak również przygotowanie

teoretyczne, pewien zasób wiadomości z dziedziny teorii sztuki i samodzielne próby tworzenia pomagają pełniej i głębiej tę sztukę przeżywać.

2. Wprowadzenie pojęć z wiedzy o sztuce

Chcąc mówić na temat sztuki plastycznej należy uściślić pewne pojęcia. Na wstępie podejmujemy próbę wprowadzenia definicji sztuki, co wcale nie jest proste, gdyż sama sztuka jest czymś niewymiernym, subiektywnym, tym samym zdefiniowanie jej bywa często ogólne, niezbyt precyzyjne.

Władysław Tatarakiewicz na podstawie różnych definicji sztuki, które zestawia, dochodzi do takiego określenia: "Sztuka jest odtwarzaniem rzeczy bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć - jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycić bądź wzruszyć, bądź wstrząsnąć"⁵. Maria Tyszkowa podaje pojęcie sztuki jako potrzeby człowieka, źródło wzruszeń i przedmiot wielostronnej twórczej aktywności"⁶. Herbert Read eksponuje przede wszystkim sztuki piękne, aczkolwiek podkreśla istnienie pewnych cech wspólnych w różnych dziedzinach sztuki. Twierdzi, że "sztuka jest próbą tworzenia form, które cieszą, które się podobają"⁷. Te definicje nie wykazują, jak określić obiektywnie pojętą wartość w sztuce. Odbiorca często oczekuje skonkretyzowania i uściślenia pojęcia sztuki. Chciałby wiedzieć co wspólnego mają dzieła sztuki i co je wyróżnia ze wszystkiego co nie jest sztuką jakie dana rzecz zawiera pierwiastki decydujące o jej wartości. Co decyduje, że pewne obrazy, rzeźby czy formy przestrzenne są wysoko cenione przez krytykę, a inne, chociaż w powszechnym odczuciu budzą więcej aprobaty - nie.

Większego problemu nie ma z oceną dzieł wielkich, uznanych, których wartości już nikt nie podważa, szczególnie dawnych twórców, jak np. Rafael, Rembrandt czy van Gogh. Z jednej strony o powszechnej aprobacie dzieł tych twórców zadecydowały liczne publikacje. Z drugiej strony sam fakt, że ich twórczość dla współczesnych odbiorców, atakowanych przez coraz to liczniejsze i bardziej uduchowione dzieła, wydaje się wręcz klasyczna i czytelna pod względem treści i formy. Współczesny widz dorósł do takiej twórczości, która przecież niejednokrotnie budziła wiele emocji w tamtych epokach.

Również na usprawiedliwienie ogólnej aprobaty dla twórczości i przeprowadzonego sondażu podczas zwiedzania licznych ekspozycji, szczególnie malarskich, doszłam do wniosku, że zainteresowanie wzbudza przede wszystkim fabuła obrazu. Co przedstawia obraz, jakie i jak są przedstawione fragmenty natury, czy oddają wiernie treść zawartą w tytule.

Od tego momentu zaczynała się prowadzona przeze mnie właściwa praca dydaktyczna, której celem było wyrobienie u studentów prawidłowego odbioru dzieł sztuki, poprzez który należy rozumieć połączenie intuicyjnego odczucia z podbudową teoretycznych wiadomości.

Na wstępie próbujemy odpowiedzieć na niełatwe pytanie, jakie cechy powinno zawierać dzieło sztuki. Jan Białostocki twierdzi, że "Dzieło sztuki powinno zawierać wartości niezniszczalne, niepowtarzalne, gdyż dzieło sztuki nie zna granic czasu"⁸. Mówiąc o malarstwie z pewnością rację ma St. Szuman, który twierdzi, że dzieło malarskie musi zawierać trzy najistotniejsze składniki: niepowtarzalną, oryginalną kompozycję, doskonały rysunek /w sztuce przedstawieniowej/ i ciekawy zestaw kolorystyczny, podkreślający nastrój obrazu⁹.

Jednakże odpowiedzi na postawione pytanie: co to jest dzieło sztuki, wciąż są niepełne, częściowe. Bo też nie może być jednoznacznej definicji; nie ma też pełnej metody poznania i rozróżniania tych dzieł. Wbrew oczekiwaniom odbiorców, nie można podać gotowej na postawione wcześniej pytanie odpowiedzi.

W dalszej części ćwiczeń opieram się na książce Heleny Hohensee-Ciszewskiej. Uświadamiam studentom, że najistotniejszymi składnikami dzieła sztuki jest treść i forma. Według wyżej wymienionej autorki treścią artystycznego dzieła sztuki jest zobiektywizowany w dziele sztuki zamiar twórczy, ujawniony w artystycznej formie⁷. Jest to potrzeba wypowiedzenia się grą barw, kształtem, linią, plamą itd. Wynika z chęci, czy potrzeby przekazywania swoich przeżyć uczuciowo-emocjonalnych, osobistych, społecznych, ideologicznych, lub z chęci tworzenia rzeczy pięknych. Dzięki zawartemu w nich szczeremu ładunkowi emocjonalnemu, dzieło sztuki zawiera w sobie komunikatywność, magnes, który zmusza odbiorcę do zatrzymania się, zastanowienia i wyrażenia opinii nazywanej sądem estetycznym.

W treściach artystycznych mieszczą się inne treści ideowe: treść kształtowania, treści wyrazowe i poznawcze¹⁰. Treść dzieła

sztuki jest to coś więcej niż temat, jest to bardzo często właśnie ten nieuchwytny nastrój, instynktownie, intuicyjnie odczytywne wyrażenie spokoju ciszy, radości, czy odwrotnie; krzyku, tragedii, smutku itp.

Obraz abstrakcyjny może być beztematyczny, ale może zawierać różną treść. Dwa obrazy o takim samym temacie np. "pejzaż" mogą mieć diametralnie różną treść, która może być wyrażona za pomocą innej jakości elementów składowych kompozycji, czyli formy. Od tego przede wszystkim zależy nastrój dzieła.

"Elementy, które w dziele sztuki mogą być oglądane, czyli bezpośrednio widoczne, określamy najczęściej jako "środki artystyczne lub plastyczne, jako artystyczną formę dzieła sztuki"¹¹. Wybrane, logiczne powiązanie i układanie tych elementów na płaszczyźnie lub w przestrzeni nazywamy kompozycją¹². Bez logicznego dobierania i zestawienia elementów składowych nie może powstać dzieło sztuki.

Jakie to są elementy składowe kompozycji?

Dzielimy je przede wszystkim na proste i wtórne złożone¹³. Do prostych zaliczamy: barwy, walory, linie, plamy, punkty, smugi, płaszczyzny, kontrasty kształty, ruch, przestrzeń, rytmy, kierunki, układy - zamknięte, otwarte, symetryczne, asymetryczne¹⁴.

Poprzez logiczne dobieranie i zestawianie wymienionych elementów artysta dąży do uzyskania ładu, tzw. "jedności artystycznej", inaczej "jedności kompozycyjnej" i tzw. "jedności w wielości". Im liczniejszy zastosuje twórca zestaw elementów, tym trudniejsze jest uzyskanie ładu i jedności, ale wielość elementów składowych formy decyduje o bogactwie kompozycyjnym. Z pewnością również trudniej uzyskać tzw. ład kompozycyjny, gdy artysta stosuje różnice jakościowe tzw. kontrasty: kolorystyczne, kierunkowe, fakturalne, światłocieniowe itp..

Na czym polega odpowiednie dobieranie i układanie elementów składowych formy? Nie sposób odpowiedzieć na to pytanie, jeżeli nie zastanowimy się nad ich jakościami i ich wpływem na psychikę człowieka.

Wspólnie ze studentami próbujemy sobie odpowiedzieć na powyższe pytania, analizując po kolei wszystkie elementy kompozycyjne obrazu, począwszy od barwy, kończąc na proporcjach. Omawiamy rodzaje barw, ich cechy, jakości, nasycenie, odczucia i wrażenia odcierane podczas oglądania sąsiednich barw. Następnie próbujemy

łączyć poszczególne barwy: ciepłe, zimne, jasne, ciemne, pastelowe, kontrastowe, czyste, złamane itp. i odczytujemy nastroje. Jest to niejako wstęp do myślenia abstrakcyjnego w plastyce. Tak samo omawiamy rodzaje linii, ich jakości, zadanie jakie mają do spełnienia linie w plastyce. Wyodrębniamy linię jako samoistny element kształtowania, jako obrys tzw. kontur, linię jako złudzenie uzyskane dzięki zestawom kontrastowych plam, kształtów itp., wreszcie linię jako środek wyrażania przestrzeni, czy podkreślenia ekspresji dzieła.

Jednocześnie uświadamiamy sobie, że linie w naturze nie występują. A jednak właśnie linia jest najprostszym sposobem określania granic kształtu w rysunku. Dlatego najwcześniejsze w dziejach sztuki wyobrażenia natury są wyrażeniami linearnymi. Historyczny rozwój wypowiedzi plastycznych następował od linii do plamy¹⁵. Taką samą prawidłowość możemy zaobserwować w twórczości dziecięcej, która jest jakby skrócowym powtórzeniem doświadczeń plastycznych ludzkości na przestrzeni wieków.

Najistotniejszymi elementami kompozycji, najczęściej obok barwy i faktury, decydującymi o nastroju obrazu są tzw. kierunki przedstawianych postaci, przedmiotów i plam barwnych. Od pradziejów sztuki plastyczne wyrażają dwa krańcowo różne nastroje: spokój i ruch. Na przestrzeni wieków możemy zaobserwować następujące po sobie style przedstawiając ideał piękna zawarty w harmonii, spokoju, bezruchu, statyczności i ciszy, bądź style czy kierunki plastyczne przekazujące odbiorcy zróżnicowane nastroje grozy, dramatu i tragedii. A nawet w obrębie jednego stylu możemy wyodrębnić krańcowo różne tendencje. W sztuce greckiej najbardziej przeciwstawny pod tym względem jest najwcześniejszy okres - archaiczny i ostatni hellenistyczny. Również w dwóch wielkich stylach średniowiecznych, w romanizmie i gotyku następował stały rozwój ruchu, od wczesnych wyraźnie statycznych form do bardzo dynamicznych tzw. baroku romańskiego i gotyckiego.

Analizę przestrzennych dzieł sztuki rozpoczynamy od omawiania archaicznych posągów kor i kurosów oraz grupy Laokonna z okresu hellenistycznego. Uświadamiamy sobie jakie ogromne znaczenie dla uzyskanego ruchu, dynamizmu i odczuwanego dramatu grupy Laokonna ma ukierunkowanie poszczególnych części ciała po przekątnej, wyrażenie ruchu w kilku kierunkach, rozwijającego się w wielokrotnionych rozmiarach przestrzeni.

Taki sam efekt dynamizmu jak w rzeźbie Laokoona, może bardziej teatralny, uzyskiwał rzeźbiarz barokowy Gian Lorenzo Bernini. Na przykładzie konkretnych rzeźb "Porwanie Prozerpiny", "Apollo i Dafne" obserwujemy efekt ruchu, rąk, nóg, rozrzuconych w bok czy do tyłu głów z rozwianymi włosami, jakby ożywionych ruchem wiatru szat; ruchem odbywającym się jednocześnie w kilku kierunkach dzięki czemu jest spotęgowana ekspresja. Efekt ruchu w rzeźbie podkreśla również zjawisko światłocieniowe. Zastosowanie różnych kierunków i silnych kontrastów światłocieniowych mocno podkreśla ekspresyjność, dynamizm i dramatyzm dzieł plastycznych, szczególnie malarskich i rzeźbiarskich. Jednakże dynamizm niekoniecznie musi jednoznacznie kojarzyć się z ruchem. Bywa dynamizm wewnętrzny z ogromnym ładunkiem napięcia, czyli ze wzmożoną ekspresją, uzyskaną przede wszystkim za pomocą silnych kontrastów światłocienia¹⁶.

Klasycznym przykładem dramatycznej walki jasności i mroku jest malarstwo Rembrandta ["Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem", "Powrót syna marnotrawnego"]. W tych dziełach Rembrandta zdecydowana przewaga cienia nad światłem wywołuje i wzmacnia wrażenie dramatu i silnego napięcia emocjonalnego. W malarstwie silnie zaznaczona faktura doskonale współgra z kontrastem światłocieniowym dając szczególnie dla twórczości Rembrandta emocję wewnętrznego napięcia. Omawiając to zjawisko na przykładzie rzeźb, przekonujemy się wielokrotnie, że takie cechy jak dynamizm i statyczność w prawdziwym dziele sztuki zawarte są nie w geście i temacie, ale przede wszystkim w opracowaniu formy. Tym samym znajdujemy potwierdzenie, że treść jest uzależniona od formy. Wybór i odpowiedni zestaw różnych elementów formy decyduje o ostatecznej wymowie dzieła sztuki. Mówiąc o ekspresyjności dzieł nie można pominąć tak istotnego elementu, jakim jest faktura, czyli ślad narzędzia kształtującego. Silnie zaznaczony ślad, widoczne, oddzielone uderzenie pędzla czy spachli pozostawiają wrażeniem wibracji, pulsowania i drgań.

3. Przeprowadzenie analizy dzieł sztuki z uwzględnieniem tła historycznego

Powstawanie dzieł z różnych dziedziny plastyki; architektury, rzeźby, malarstwa, muzyki i literatury o stałym zespole cech i stosunków

formalnych jest uzależnione od wielu czynników. Do najważniejszych należą: stosunki społeczno-ekonomiczne, ideologiczne, ekonomiczne, obyczajowe, rozwój techniki, a co za tym idzie zastosowanie nowych rozwiązań konstrukcyjnych i formalnych oraz wykorzystywanie nowych materiałów.

Dla ukształtowania się i zaadoptowania jakiegoś stylu na danym terenie istotne znaczenie ma położenie geograficzne; warunki klimatyczne i tradycje kulturalne. Artysta żyjący w określonym klimacie kulturowym tworzy dzieła będące odbiciem tychże czynników. Niemniej jednak można zauważyć, że wielcy artyści zawsze wnosili swój własny rys indywidualny, tworzyli niejako w obrębie jednego wielkiego stylu swój własny, niepowtarzalny. Swolmi doświadczeniami treściowymi i formalnymi wybiegali naprzód. Nie zmieszcząc się w ramach swojej epoki nierzadko stawali się twórcami nowych tendencji w sztuce. Uświadomienie sobie znaczenia tła historycznego dla powstawania całego zespołu lub poszczególnych dzieł, pozwala nam pełniej zrozumieć i głębiej przeżyć sztukę. Dlatego przechodząc do praktycznego zastosowania dotychczas zdobytych wiadomości staramy się zdobyć jednocześnie informacje dotyczące ekresu i miejsca powstania, jak również cech formalnych i treściowych stylu, do którego dane dzieło zaliczono.

Doskonale można zaobserwować te współzależności w wieku XIX bardzo zróżnicowanym, bogatym a zarazem nam bliskim. Na podstawie neoklasycystycznego i romantycznego malarstwa staramy się rozumieć jak istotnym motorem dla procesu tworzenia ma osobiste zaangażowanie artysty w otaczającą go rzeczywistość, akceptacja lub negacja różnych zmian zachodzących w danym okresie. Bazowanie na starych, ogólnie aprobowanych ideałach formalnych i treściowych występuje w przypadku klasycznego malarza Louis David'a natomiast szukanie nowych rozwiązań plastycznych współbrzmiących z ekspresyjnym zaangażowaniem w problemy polityczne i społeczne podejmowane było przez romantyków. Jakże inaczej w porównaniu z klasykami wyrażają i przekazują nam swe zaangażowanie romantycy. Patrząc na dzieła klasyków romantyzmu francuskiego Delacroix i Gericault odczuwamy, że poprzez swoją twórczość "krzyczą" od odbiorców, alarmują o pewnych tragicznych wydarzeniach, żądając od nich takiego samego zaangażowania i potępienia, a nie tylko biernego obecności. Wyczuwa się w tym malarstwie świadome nagromadzenie jednocześnie

wszystkich elementów ekspresyjnych: silnych kontrastów światłocienowych i kolorystycznych, zróżnicowania kierunków z przewagą skośnych, podkreślonych ekspresyjną, śmiałą fakturą. Dzięki artystycznemu skomponowaniu tych elementów romantycy uzyskali tzw. jedność w wielości. Niezależnie od znajomości reallów historycznych, odbiorca wyczuwa silne napięcie, tragizm emanujący z takich dzieł jak: *Tratwa Meduzy - Gericault* i *Wolność prowadząca lub na barykadzie - Delacroix*.

Porównując dwa obrazy o tej samej tematyce pt. *"Zdobycie wozu Samosierra"* - klasyka J. Suchodolskiego i *Bitwa pod Samosierrą* - romantyka P. Michałowskiego, uwypuklamy różnice treściowe i formalne opartego na sztywnych kanonach akademickich zasad kompozycyjnych malarstwa neoklasycznego i ekspresyjnego, bogatego kolorystycznie - romantycznego. Ujęcie romantyczne jakoby uderzeniem w stary kanon, niosąc jednocześnie nowe wartości plastyczne i nowe formy odczucia artystycznego w malarstwie.

O późniejszych kierunkach XIX-wiecznych: eklektyzmie, realizmie, impresjonizmie i secesji decydują nowe czynniki:

- zniesienie tradycyjnych form mecenasu artystycznego,
- kapitalizacja całego społeczeństwa, w wyniku czego sztuka staje się towarem,
- sztuka staje się uzależniona od praw popytu i podaży, reklamy, mody, nierzadko od niewyrobionego, bez tradycji kulturalnych mecenasa,
- rozwój nauki, nowe odkryte zasady optyki Helmholtz'a zainspirowały impresjonistów.

Niektóre z wymienionych czynników znalazły odbicie w sztuce w formie protestu. Realizm XIX-wieczny zrodził się z głębokiego konfliktu między artystą i odbiorcą sztuki. Jest demonstracją niezależności, buntu artysty przeciwko uznawanym wartościom i poszukiwaniem własnych rozwiązań malarskich z jednoczesnym odrzuceniem obowiązującej hierarchii tematów na rzecz zainteresowania otaczającą szarą rzeczywistością dnia codziennego zwyczajnych ludzi, bez idealizowania /*Kamieniarze - Courbet*'a. Również u podłoża powstania secesji, stylu przełomu XIX i XX wieku, leżała chęć oddzielenia się od akademizmu, przeciwstawienia się naśladowczej sztuce, epigonizmowi i eklektyzmowi.

Przeprowadzając analizę strukturalną dzieł sztuki z uwzględnieniem tła historycznego niekoniecznie należy trzymać się chronologii czasowej. Patrząc historycznie na dokonania twórcze na przestrzeni

wieków można zauważyć powtarzającą się prawidłowość; style czerpiące z klasycznych form równowagi, harmonii i spokoju wypierane są przez ekspresyjne, o wyrazistych środkach plastycznych, za pomocą których przekazywane są cechy osobowości, temperamentu i uczuciowości twórcy.

Porównując ekspresyjne dzieła okresu baroku i romantyzmu z fowistycznymi i ekspresjonistycznymi, zauważamy, że fowiści i ekspresjoniści XX w. uzyskali innymi środkami wzmożoną ekspresję. Omawiamy klasyczne przykłady wybitnych twórców tych kierunków:

Vlaminck'a, Derain'a, Matis'a, Solttin'a, Nolda.

Tym sposobem nieuchwytnie zbliżyliśmy się do sztuki współczesnej. Pierwsze odruchy negacji malarstwa silnie akcentującego brzydotę, deformującego w brutalny sposób realistyczny obraz świata, operującego abstrakcyjnym, nie mającym odnośnika w rzeczywistości kolorem, zostają niejako zachamowane poprzez narzucenie odbiorcom suchej analizy strukturalnej poszczególnych dzieł.

Najczęściej dopiero w tym momencie zauważam największe zróżnicowanie w tzw. typach odbiorców. Studenci o chłonnych, otwartych umysłach i określonych upodobaniach, potrafią odrzucić swoje wyobrażenia o sztuce zjednoczonej z klasycznym pięknem i dostrzegają wartość poszczególnych kontrowersyjnych dzieł.

4. Twórczość własna i jej wpływ na rozwój percepcji dzieł

Poprzez własną twórczość artystyczną i związanymi z tym indywidualnymi próbami rozwiązań treściowych i formalnych, tak dziecko, jak i człowiek dorosły rozszerza krąg swoich zainteresowań, pogłębia wiedzę o świecie i głębiej odczytuje i przeżywa sztukę. Dzięki temu sztuka staje się bardziej zrozumiała a tym samym bliższa.

Cwiczenia, które wprowadzam na zajęciach plastycznych mają na celu rozwijanie twórczej wyobraźni przydatnej nie tylko w swojej działalności twórczej, której efektem jest finalne dzieło, ale pożyteczną we wszystkich dziedzinach działalności człowieka i przede wszystkim potrzebną kulturalnemu odbiorcy sztuki.

Przedmiotu tego nie można i nie należy uczyć, a można jedynie stwarzać klimat, który pobudza do szukania własnych rozwiązań, le-

pszych lub gorszych, ale zawsze własnych i przeto autentycznych¹⁷.

Jestem gorącą zwolenniczką i obrońcą klimatu swobody i pełnej aprobaty poczynań twórczych na zajęciach plastycznych w różnych grupach wiekowych, począwszy od przedszkola aż po studia. Pamiętając o nadrzędnym celu moich ćwiczeń - wykształcenie wyrobionego kulturalnie odbiorcy - wprowadzam cały cykl ćwiczeń mających na celu pobudzenie abstrakcyjnego myślenia. Omijam świadomie realistyczną twórczość, gdyż ona nie spełnia w naszych ćwiczeniach żadnego zadania, a stanowiłaby przeszkodę w procesie pobudzania wyobraźni. Przykłady problemowych ćwiczeń:

Za pomocą elementów formy: barwy, linii, kierunków, kształtów, plam i faktury uzyskać 1/ nastrój grozy, przerażenia,

2/ nastrój smutku, melancholii,

3/ nastrój radości,

4/ nastrój odprężenia, opadania napięcia aż do całkowitego uspokojenia,

5/ nastrój wysokiej temperatury /napięć/

6/ nastrój chłodu, bezkresu i smutku,

7/ nastrój ciszy, spokoju, bezpieczeństwa,

8/ nastrój narastania ruchu aż do pędu,

9/ ład dynamiczny lub statyczny wykorzystując elementy formy: kolor, kierunki, linie, kształty plam,

10/ bogatą gradację przestrzenną za pomocą różnic kolorystycznych, fakturalnych i linii.

Przed przystąpieniem studentów do realizacji ćwiczenia, mocno akcentuję, że mają być to prace o charakterze abstrakcyjnym, odrealnione. Wyjaśniam, im, że nie chodzi nam bynajmniej o powtórzenie jakiegoś znanego obrazu czy konkretnego widoku o takim nastroju. Głównym zadaniem ma być uzyskanie abstrakcyjnej kompozycji. Studenci powinni za pomocą wymienionych środków formy i odpowiednio dobranych jakościach komponować określony nastrój. Logicznie dobierając poszczególne elementy, mając na celu przede wszystkim uzyskanie tzw. "jedności w wielości", zapominają o realizmie.

W ten niejako naturalny sposób zostaje pobudzona wyobraźnia twórcza, tak bardzo potrzebna człowiekowi w całej jego działalności.

W trakcie realizacji tych ćwiczeń zaobserwowałam ciekawe zjawisko. Kiedy na wstępie zaznaczam, żeby malować bez odwoływania się do rzeczywistości, gdyż prace mają być abstrakcyjne, następuje ogromne ożywienie z częstymi głośnymi protestami. W trakcie wykonywania prac zauważam znaczne rozluźnienie początkowego napięcia. Bezwzględnie przestrzegam zakończenia każdego ćwiczenia wystawką i omówieniem poszczególnych prac. Wspólnie wyszukujemy prace najlepsze, w których autorzy uzyskali tzw. "jedność w wielości". Zastanawiamy się dlaczego w niektórych pracach nie udało się uzyskać pozytywnego wyniku. Okazuje się, że studenci na tym etapie już doskonale potrafią operować terminami i prawidłowo analizować prace nowe, przez nikogo jeszcze nie oceniane.

Są to ćwiczenia wyzwalające w studentach śmiałość formowania i wypowiedzenia własnych myśli i doznań. Po tego rodzaju ćwiczeniach nie mamy większych kłopotów z ocenianiem prac współcześnie tworzonych, jeszcze nie opisanych, często przyjmowanych z mieszanymi uczuciami.

Chętnie porównujemy własne prace z podobnymi osiągnięciami w sztuce abstrakcyjnej np. w sumpermatyzmie Malewicza, neoplastycyzmie Mondriana, czy swobodnej abstrakcji Kandinsky'ego. W tym momencie zauważam, że studentów przestał interesować temat, a ich percepcja dotyczy treści i formy. Wreszcie temat, fabuła przestała być najistotniejszym elementem stanowiącym o wartości dzieła.

PRZYPISY

- ¹ Szuman Stefan, O sztuce i wychowaniu estetycznym, Warszawa PZWS 1962 s.72
- ² Gotaszewska Maria, Odbiorca sztuki jako krytyk, Warszawa PWN 1967 s.50
- ³ Mead Margareta, Kultura i tożsamość, Warszawa PWN 1978 s.20
- ⁴ Szuman Stefan, O sztuce...op.cit s.89
- ⁵ Gałarkiewicz Władysław, Definicja sztuki, Warszawa PWN 1973 s.37
- ⁶ Iyszkowa Maria, Sztuka dla najmłodszych, Poznań PWN 1977 s.5
- ⁷ Read Herbert, Sens sztuki, Warszawa PWN 1963 s.5
- ⁸ Białostocki Jan, Teoria i twórczość, Poznań PWN 1961 s.21
- ⁹ Szuman Stefan, O sztuce...op. cit. s.91
- ¹⁰ Hohensee-Ciszewska Helena, Dzieło sztuki i jego związki z epoką, Warszawa PWN 1967 s.50
- ¹¹ Ibidem s.52
- ¹² Ibidem s.52
- ¹³ Marciniak Tadeusz, Sztuka dla najmłodszych, Poznań PWN 1977 s.264
- ¹⁴ Ibidem s.50
- ¹⁵ Zieliński Jan, O widzeniu artystycznym, Warszawa CRZZ 1966 s.7
- ¹⁶ Ibidem s.61
- ¹⁷ Lam Władysław, Malarstwo dzieci, Warszawa NK 1967 s.24