

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 978-83-7587-280-4

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 plastyków	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 odmiennność dzieł sztuki stanowi wyróżnik szczególny 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 konstruktów 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 (elitarne) 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 teorie 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. Przemożny 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 zachwyty, 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 urok 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 otrzymywane 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 non-konformiści 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 tempery 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 brzydota”. 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