

Dla uczestników Państwowego Ogniska Artystycznego „Nowolipki”

na czas kwarantanny do refleksji.

Podstawowe zagadnienia malarskie – Stefan Żuchowski

Sformułowane w tym tekście zagadnienia są Wam znane. Rozmawialiśmy o tych problemach w trakcie codziennej pracy szkolnej. Myślę, że przypomniane w tym krótkim tekście będą przydatne w Waszej własnej pracy malarskiej. Maturzyści, którzy kończą już naukę i rozstają się z moją pracownią będą mieli wypunktowane w tej może nieco zwięźlej formie podstawowe moim zdaniem zagadnienia, na których opierałem pracę z Wami. Zachęcam do uważnego ale też krytycznego zagłębienia się w tekst. Jeśli coś jest niejasne proszę o pytania, o dzielenie się ze mną uwagami i może własnymi przemyśleniami.

I. Aspekt rozwojowy praktykowania rysunku i malarstwa

Zarówno profesjonalne jak amatorskie zajmowanie się malarstwem i rysunkiem może nieść pozytywne wartości **rozwojowe, terapeutyczne i wpłynąć pozytywnie na jakość życia**. Zaangażowaniu malarskiemu: towarzyszy: otwieranie **na bezpośrednie doświadczenie, pogłębianie wrażliwości obserwacyjnej i stanu uważnej obecności tu i teraz oraz pogłębianie odczuwania wartości życia, wyrażanie językiem sztuki, ekspresja osobowości, wgląd psychologiczny, katharsis, kreacja artystyczna, aktywność, zaznaczanie swojego śladu i obecności w przestrzeni społeczno-kulturowej**.

II. Percepcja artystyczna. Całościowe malarskie widzenie artystyczne a przedmiotowo-schematyczne widzenie „potoczne”

1. Świadoma percepcja

Najbardziej aktywny w czasie malowania i rysowania jest **zmysł wzroku**. Dlatego ważne jest **świadome widzenie** tego, co się roztacza przed naszymi oczami, tego co widzimy zarówno w momencie przyglądania się, czyli doznawania wrażeń wizualnych jak stosowania środków artystycznych w trakcie kreowania kompozycji malarskiej. **Przedmiotowe**, codzienne widzenie potoczne jest niestety zdeformowane, schematyczne i symboliczne. W tym stanie raczej uświadamiamy sobie zaledwie fragmenty przedmiotów i to oderwane. Ktoś, kto widzi tylko przedmiotowo i rutynowo tak naprawdę widzi raczej zakodowane w dzieciństwie **schematy poznawcze** i nie dociera do niego rzeczywisty obraz świata składającego się z kolorów, tonów, kształtów i ich relacji tworzących **całościowy układ w płaszczyźnie widzenia**. Większość z nas, na co dzień postrzega przedmiotowo i w związku z tym tak niewielu potrafi

rysować i malować. A jest to bardzo prosta czynność. Należy tylko przestawić się na inny tryb postrzegania. Amerykańska nauczycielka Berta Edwards nazywa to przestawieniem z trybu (L) lewej półkuli mózgu na prawą (P). Czyli z **ośrodka symbolizacji** i przetwarzania danych umiejscowionego zdaniem psychologów w lewej półkuli należy „przeskoczyć” a raczej wrócić do ośrodka bezpośredniego doświadczania danych znajdującego się jakoby w prawej półkuli mózgu. Włączenie tego trybu nie wymaga nieraz więcej czasu jak włączenie światła w lampie. Niezależnie czy chcemy się zajmować twórczością czy nie warto nacisnąć ten włącznik, wyrwać się z niewoli swojego programu „matrixa” i wkroczyć do świata takiego, jakim **jest**. Umiejętności artystyczne pojawią się prawie natychmiast, bo będziemy widzieć w sposób **bezpośredni**, doświadczając wartości czysto wizualnych takich jak światło, barwa, kształt, układ, wielkość, linia i kontrast czyli zacniemy patrzeć okiem artysty.

2. Schematy poznawcze

Każdy początkujący uczeń szkoły plastycznej, jako jedno z pierwszych zdań słyszy od nauczyciela „**rysuj i maluj to, co widzisz a nie to, co wiesz**”. To, co wiemy to właśnie te schematy, symbole, ikony, kanony które jako zakodowane w lewej półkuli programy podrzucając gotowe wzorce odcinają nas od rzeczywistego obrazu świata. Takim popularnym kodem są powszechnie rysowane kanony „egipskiego” oka lub nosa jak przyklejonej pietruszki czy obrysowanych konturem obarżanków ust sprawiające, że jednym z trudniejszych motywów dla początkującego rysownika jest portret. Podobne trudności sprawiają skróty anatomiczne albo przestrzeń perspektywiczna. Najwięcej wrażliwości wymaga ocena barwy, w jej zmienności i relatywności ponieważ nad wrażeniem obserwacyjnym dominuje zakodowany schemat koloru lokalnego przedmiotu np. tzw. cielisty w przypadku skóry, która może w rzeczywistości mienić się kolorami tęczy jak choćby skądinąd w bardzo realistycznych późnych portretach Jacka Malczewskiego. Jeśli odrzucimy wiedzę o przedmiocie, czyli zakodowane schematy, zobaczymy, że niebo nie zawsze będzie błękitne, korony drzew zielone, a pnie drzew brązowe, a jeśli nawet takie będą to tych odmian błękitu, zieleni i brązów będą setki a może tysiące. Tu, jako przykład zmienności i relatywności barw można przypomnieć słynne cykle Cloud’a Moneta malującego ten sam motyw pejzażowy stogu siana, katedry, parlamentu londyńskiego o różnych porach dnia i pogody. Od uważnej obecności i wrażliwości „odcinają” nas tzw. **schematy poznawcze**, programy percepcyjne, blokujące bezpośrednie doświadczenie oraz widzenie czyli wrażliwość artystyczną. Te programy, „gotowce” zarządzane są zdaniem psychologów przez ośrodek symbolizacji obecny w lewej półkuli mózgu. Jest to półkula dominująca u współczesnego człowieka wychowanego na encyklopedycznych programach edukacyjnych przygotowujących do praktycznego, instrumentalnego traktowania ledwie zauważanej i wymykającej się empirycznej rzeczywistości. Natomiast ta empiryczna, artystyczna wrażliwość nazywana widzeniem malarskim i całościowym ” osadzona jest w półkuli prawej mózgu nieraz określanej właśnie jako „artystyczna”: „Odkryj talent dzięki prawej półkuli mózgu” to hasło i tytuł głośnej książki Betty Edwards.

3. Widzenie malarskie

Widzenie malarskie i całościowe było niemal wyłącznym motywem edukacji w Liceach Plastycznych i Akademiach Sztuk Pięknych drugiej połowy XX wieku i nadal jest głównym elementem programów nauczania. Już pod koniec XIX wieku w akademiach przeprowadzono reformy, które zmieniły paradygmat akademizmu. Jakości malarskie, a nie temat uznano za istotny element malarstwa. „Kapusta dobrze namalowana jest piękniejsza niż źle namalowana Matka Boska”. To słynne zdanie toczącego boje o wartości malarskie Stanisława Ignacego Witkiewicza (ojca). Kiedy uczelnie artystyczne w latach 50-tych opanowali koloryści z Janem Cybisem na czele wszelka „literatura”, przedmiot, temat stały się w malarstwie tabu na 30 lat. Temat martwej natury, pejzażu czy modela był tylko pretekstem do stworzenia malarskiej kompozycji o cechach formy abstrakcyjnej. W latach 70-tych nowi figuratywiści, nowi realiści i nowi ekspresjoniści przywrócili równowagę między treścią i formą w malarstwie zauważając, że nie musi być sprzeczności między wartościami opisowo-koncepcyjnymi a formalno-estetycznymi. Więc zabierając się za nawet hiperrealistyczne studium natury należy uzmysłowić sobie, że obraz to rzut prostokątny na płaszczyznę. W przypadku widzenia jest to płaszczyzna siatkówki oka, a realizowany obraz niezależnie czy to obraz Caravaggia, Picassa lub abstrakcja Mondriana to po prostu płaszczyzna pokryta w pewnym porządku plamami koloru. To znana definicja malarstwa autorstwa Mauryce’a Denis’a francuskiego malarza z końca wieku XIX. Malując miejmy świadomość zastosowanych malarskich środków formalnych;] sylwet barwy i waloru (stopnia ciemności jasności), ich wzajemnego wobec siebie położenia, napięć krawędziowych, kontrastów, porządku geometrycznego kompozycji tzn. kierunków, rytmów, dominant, rozkładu ciężarów, równowagi, spójności i zwartości układu uporządkowanych w harmonijny spójny taki sposób byśmy mieli poczucie, że kompozycja, mimo iż jest zbiorem wielu elementów to jest jednak organicznym układem, z którego nie można nic wyeliminować albo wprowadzić zmian bez naruszenia tej organicznej całości. Mniej więcej tak brzmi **definicja kompozycji** sformułowana przez Stanisława Szheybala, autora jedynej w Polsce książki o kompozycji plastycznej, (byłego vice dyrektora Liceum Plastycznego w Warszawie, a wcześniej prof. ASP i przed wojną nauczyciela słynnego Liceum Krzemienieckiego.) Kompozycja formalna to też organiczny składnik kompozycji „właściwej” jako struktury formy i treści. Harmonia jedności treści i formy to jeden z wyznaczników wartości dzieła. Jak treści nie da się ująć w plastyce bez jakiegokolwiek formy wyłącznie konceptualnie, tak każda forma niesie ze sobą wielorakie treści, emocjonalne, estetyczne, metaforyczne. Wszystko może być znakiem – nośnikiem najrozmaitszych mniej lub bardziej uświadamianych treści, mniej lub bardziej jednoznacznych. Można nawet na podstawie wykonanych obiektów stawiać diagnozy, czy budować portrety psychologiczne. Tak też rysunek czy malarstwo odczytywane bywa przez diagnostyków, psychoterapeutów. Grafolog potrafi rozszyfrować charakter na podstawie podpisu. Takim złożonym podpisem jest każda plastyczna samodzielna realizacja.

4. Rozwój świadomości widzenia. Rozwój a właściwie postęp, świadomego widzenia artystycznego to historia rozpoznawania i nazywania kolejnych elementów artystycznej formy i miał charakter **ewolucyjny i rewolucyjny**. Ta ewolucja przebiega w wąskim planie rozwoju psychofizjologicznego każdego z nas z osobna, jak również i przede wynika z historycznego rozwoju dyscypliny malarskiej. Wraz ze społeczno-ekonomicznym, cywilizacyjnym i kulturalnym rozwojem społeczeństw zauważamy **postęp poznawczy** przebiegający konkretnymi etapami **rozwoju świadomości widzenia**, co odnotowuje historia sztuki. **Władysław Strzemiński w Teorii widzenia** wiąże konkretne **formacje społeczne z etapami rozwoju widzenia**. Podobne etapy rozwojowe przebiegają w trakcie psychobiologicznego dorastania i kształtowania świadomości wizualnej u dzieci i młodzieży. Przebieg tego rozwoju ma swoją kolejność i prawidłowość.

1 faza jest związana z postrzeganiem granic konturu nazwanego obiektu. Najpierw postrzegany jest kształt wydzielonego z przestrzeni i nazwanego obiektu, jako jego **kontur zewnętrzny**, przy czym jest to zapis wiedzy o przedmiocie, a nie jego zauważanego profilu. Np. stół będzie prostokątem z rozstawionymi na boki nogami. Przestrzeń początkowo nieogarnięta zaczyna przybierać układ linearny, jako linia podstawy, ziemi i linii nieba. Pomędzy nimi szeregowo ustawiane są schematyczne obiekty, postacie ludzkie, drzewa, domy, słońce w narożniku. Z historii pamiętamy o takiej właśnie **liniowej perspektywie** w malarstwie egipskim czy ludowym.

2 faza. **Kontur wypełnia kolor lokalny** jakby przynależny do przedmiotu. Cieliste ciało, niebieskie niebo itd. obraz jest płaski, bo nie rejestruje planów i perspektywy oraz światłocienia.

3. Kolejną kulturową zdobyczą jest **świadomość bryły**. Przez wiele stuleci wydobywana umownie, jako rozjaśnienie centrum a przyciemnianie brzegów. Często towarzyszy temu jeszcze mocny kontur. W malarstwie antycznym taki modelunek stosowano w malarstwie tablicowymi i ściennym. W schematycznej formie przetrwał w ikonach bizantyjskich. Odrodził się w późnym Średniowieczu. Ten rodzaj modelunku ewoluuje w epoce Renesansu przerażając się pod koniec wieku XV głównie za sprawą Leonarda da Vinci.

4. **Widzenie światłocieniowe**, które doprowadzone do abstrakcyjnej perfekcji w baroku kojarzymy głównie z takimi mistrzami jak Caravaggio i Rembrandt.

Przrastaniu wiedzy na temat realistycznego obrazu natury towarzyszy ukształtowanie **widzenia perspektywicznego**, które podobnie jak u współczesnych dzieci przebiegało **etapami od :**

1. liniowości egipskiej poprzez 2. obraz topograficzny, 3. plany kulisowe, 4. aksonometrię czyli perspektywę równoległą do 5. renesansowej perspektywy zbieżnej.

5. **Rozwój empirycznego „czystego” widzenia barwy** od koloru lokalnego do zrozumienia funkcji powidoków i wzajemnych zależności kolorystycznych. Od obiektywizmu i stałości doznań do ich zmienności i subiektywizmu. Jest to najbardziej znacząca po renesansowej perspektywie i barokowym światłocieniu rewolucja malarska **impresjonistów**. **Było to kilkutorowe rewolucyjne doświadczenie złożonej problematyki malarskiej**, przede wszystkim **relatywizmu barwy** jak i całościowości doznania płaszczyzny obrazu. Paradoksalnie dążenie do obiektywnej prawdy obrazu, jego iluzyjnego naturalizmu zaowocowało subiektywizmem,

skrajnym indywidualizmem i widzeniem wyabstrahowanym z przedmiotu, znaczenia i przestrzeni stając się podstawą dla malarstwa abstrakcyjnego. W błyskawicznym tempie ugruntowała się **świadomość płaszczyzny obrazu i jego autonomii**, jako przedmiotu artystycznego z jego wewnętrznymi regułami. Wtedy Mauris Denis sformułował definicję obrazu”. „Należy pamiętać, że obraz - zanim stanie się koniem bojowym, aktem czy anegdotą - stanowi zasadniczo płaską powierzchnię pokrytą kolorami dobranymi wg pewnego porządku” To jest też moment podsumowania i wyeksponowania związków konstrukcyjnych układu kompozycyjnego. Nabrały one szczególnego nowego wymiaru w momencie nałożenia tradycyjnych stosowanych jeśli nie od starożytności to renesansu geometrycznych zależności kompozycyjnych z ugruntowaną świadomością płaskości obrazu. Zaowocowało to kompozycjami Paul’a Cezanne’a a wkrótce kubizmem najpierw analitycznym skoncentrowanym na napięciach krawędziowych, rytmach i kierunkach a następnie syntezą płaszczyzną tych związków. Kolejne okresy rozwoju awangardy modernistycznej można rozumieć jako etapy rozpoznawania sztuki, jej istoty. Awangarda rygorystycznie przypisywała miano Sztuki tylko nowatorskim progresywnym eksperymentom penetrującym jej granice i nadając tym działaniom wręcz paranaukowy charakter czego kulminację stanowił przełom lat 60/70 w nurcie konceptualnym, który w skrajny sposób zrezygnował z wizualnego tworzywa i dzieła jako takiego. Postmodernistyczna współczesność jest bardzo tolerancyjna i przyzwala na dowolną gramatykę w **komunikacji językiem sztuki** a nawet akceptuje powrót do tradycyjnego obrazu.

Tak w skrócie wygląda historia malarstwa i zrozumienia tego, czym jest **widzenie, tworzenie obrazu i wizualna komunikacja**.

Bardzo ciekawy i istotny edukacyjnie jest fakt, że **omówione stadia widzenia przechodzi dziecko**. Można postawić tezę, że w zakresie rozwoju percepcji i świadomości widzenia **rozwój indywidualny każdego człowieka powtarza etapy cywilizacyjne**. Na dodatek istotne jest to, że bez szkody dla efektów kształcenia etapy chyba powinny zachować swoją kolejność bez ich przyspieszania i przeskakiwania. W razie przeskoczenia konieczne później częste powroty bywają bolesne dla młodych artystów.

III. Kreacja artystyczna

Reasumując. Jakie działania i w jakim zakresie podejmujemy malując? Z jakimi zagadnieniami się spotykamy i jakich środków artystyczno-technicznych używamy rysując lub malując? Co to za materia, w której się poruszamy, gdy realizujemy obraz? Jakie są jego elementy? Jakie związki między tymi elementami się pojawiają, **czy tego chcemy czy nie?** Warto je sobie uświadamiać, bo powinniśmy umiejętnie i harmonijnie je wiązać ze sobą, jeśli chcemy, by malarska wypowiedź była **nasza, oryginalna, przekonywująca i spójna artystycznie**. Można porównać tworzenie obrazu do opowiadania dowcipu, jeśli nie dobierzemy trafnie i adekwatnie właściwych słów nikogo nie rozśmieszymy, chyba tylko własną nieudolnością. **Jeśli się wypowiadamy stosujemy jakiś język. Warto poznać jego elementy i reguły, jeśli chcemy się wypowiadać przekonywająco, dowcipnie albo pięknie.** Przede wszystkim mamy do dyspozycji siebie, swój umysł i swoje ciało. **Tworząc obraz uruchamiamy trzy piętra psychofizyczne.** Metaforycznie ujmując to są; działająca **ręka**, obserwujące **oko** i interpretujący **umysł**.

1. Sam obiekt – obraz najpierw musi stać się materialnym bytem dzięki pracy fizycznej.

Najczęściej jest wynikiem **zmagań ręki z materiał warsztatu**, na który składają się podobrazia w najrozmaitszych formatach i kształtach, farby i narzędzia. Potrzebujemy jakiegoś **tworzywo**. Najpierw podobrazie, którym może być mur, papier, deska, płótno albo chmury na niebie. Używamy **narzędzi** takich jak pędzle, pióro, areograf, a nawet palec czy lampa laserowa. Wykonujemy w trakcie malowania ruchy i **gesty** pozostawiające **ślad**, tworzymy jakiegoś **struktury**, faktury lub powierzchnie gładkie. Najczęściej na płaskich podobrazia. Czyli mamy wykonany jakąś techniką obiekt płaski – obraz. Wartości artystyczne na tym etapie wynikają z **fizycznej aktywności** najczęściej pracy ręki (choć można malować nogą lub ustami czy całym ciałem). Działania i ich ślady dają pole do bardzo różnorodnych obiektywnych i subiektywnych interpretacji. Można je w różnoraki sposób interpretować estetycznie, psychologicznie, antropologicznie. Podobnie zresztą interpretujemy kolejne działania dotyczące wzroku i umysłu.

2. Wzrok jest podstawowym zmysłem, którego praca dotyczy **aspektu wizualno-estetycznego kompozycji** tego, co widzimy. A widzimy przede wszystkim **plamy i linie**, które zresztą też są plamami tyle, że wąskimi. W rysunku są to plamy **waloru**, a w malarstwie **barwy** i waloru, choć dla artystów, reprezentantów nurtu kolorystycznego język malarstwa to język barwy. Walor jest elementem wypowiedzi graficznych. Niemniej trudno byłoby wyeliminować walor z większości muzealnych arcydzieł, szczególnie barokowych np. Rembrandta. Na etapie wizualnym oceniamy obraz, jako swoisty abstrakcyjny **układ, kompozycję plam na płaszczyźnie we wzajemnych związkach sylwet, napięć kontrastowych, tonacji, rozmieszczenia dominant. Układ tych plam podporządkowany jest sieci kierunków, rytmów, linii wiążących**. Tworzy się warstwa wizualna obrazu - to, co widać. **Ta estetyczno - wizualna strona kompozycji odpowiada w najwyższym stopniu za wartość artystyczną obrazu.**

3. Trzeci aspekt działania obrazu związany jest z tym, czego najczęściej szuka nieprzygotowany widz. Jest to **warstwa przedstawieniowa i wyrażeniowa** obrazu, to co najprościej mówiąc **przedstawia i co wyraża obraz**, jaka jest jego wymowa, treść. To jest ten obszar obrazu, który związany jest z pracą umysłu. Namalowany układ zarejestrowanych przez oko plam odczytujemy na dwa sposoby. Opisowy - gdy odczytujemy w nich np. portrety czy pejzaże. Jednocześnie te same plamy, poza oczywiście ich materialnym bytem i jakością estetyczną emanują swoją ekspresją, wywołują emocje, reakcje psychofizjologiczne lub przywołują skojarzenia o charakterze metaforycznym, ideowym lub filozoficznym, czyli nie tylko coś przedstawiają ale i wyrażają. A i same opisywane tematy i sposób ich realizacji też wyrażają coś więcej niż przedstawiają, jeśli nie konkretny temat, anegdotę to na pewno osobowość artysty i filozofię społeczności epoki i społeczności jaką reprezentuje

Te trzy omówione piętra naszej aktywności związanej z tworzeniem obrazu: **harmonijna, ekonomiczna i ergonomiczna współpraca ręki, oka i umysłu decydują o kompozycyjnej spójności obrazu**. ale też trafności i sile przekazu i jego oryginalności. Wszystkie elementy podporządkowane są przekazowi, odpowiedzi na banalne pytanie co artysta chciał powiedzieć? Środki artystyczne przynależne do każdej z tych trzech aktywności powinny być tak dobrane, by nie rozpraszały wypowiedzi. Dokonać trzeba trudnego często **wyboru** tego, co niezbędne oraz eliminacji tych wszystkich elementów, które rozbijają koncepcję kompozycyjną i jej wymowę. Spójność i konieczność użytych środków artystycznych jest istotna dla komunikatywności i siły wypowiedzi. Jeśli się ta harmonijna współpraca się uda mówimy wtedy o **jedności formy i treści**. A to jest kryterium wartości artystycznej dzieła

a więc staroświecko ujmując - piękna. Konieczność doboru **adekwatnej formy** do treści, przekazywanej przez artystę lub wyrażającej ideologię społeczeństwa określonej epoki jest **powodem rewolucyjnych nieraz przemian** w technice, manierze artysty czy stylu epoki. Każdy człowiek jak i każde pokolenie dąży do uzewnętrznienia swoich przekonań poprzez własną adekwatną spójną z nimi formę. Tak się dzieje współcześnie z kontrowersyjnymi awangardowymi koncepcjami artystycznymi, podobnie jak z innymi aspektami życia społeczno - politycznego, kiedy **nowe wyzwania cywilizacyjne wymagają nowej formuły**, nowego systemu organizacyjnego, ponieważ stara formuła już nie jest kompatybilna. W aspekcie psychologicznym warto wykorzystać doświadczenie płynące z aktywności artystycznej do przeanalizowania spójności swojej wewnętrznej konstrukcji, swoich potrzeb, oczekiwań ideałów, najistotniejszych treści z formą czyli ze sposobem życia. Potraktowanie swojego życia jako najważniejszego dzieła sztuki spełniającego artystyczne kryteria harmonii, spójności, jedności kompozycyjnej może poprawić również jakość naszego życia i poczucia satysfakcji.