

Tomasz Rudowski, *profesor, dr hab.*,  
*Akademia Pedagogiki Specjalnej Uniwersytetu Warszawskiego*

## IKONA JAKO ŹRÓDŁO INSPIRACJI DZIAŁAŃ ARTYSTYCZNYCH I TERAPEUTYCZNYCH W RESOCJALIZACJI PRZEZ SZTUKĘ

### Wybrane uwarunkowania wyboru tematu

Jak już wspominałem powyżej (tj. w poprzednim podrozdziale), podejmując się prezentacji działań artystycznych i paraartystycznych mogących zarazem pełnić funkcje terapeutyczne w resocjalizacji (i nie tylko) wyszedłem z założenia, że na proces i wynik artystyczny i terapeutyczny składa się wiele elementów (czynników, wartości) natury artystyczno-estetycznej i użytecznej sprzężonych z czynnościami afektywno-dążeniowymi.

Tak więc aby proces resocjalizacji przez sztukę mógł zaistnieć i do końca mógł zostać zrealizowany, w procesie tym, powinno dojść do polaryzacji i zarazem przewagi wartości (gratyfikacji). Inaczej mówiąc – z jednej strony – wartości artystyczno-estetycznych i użytecznych, tych oczekiwanych, mających przyzwolenie społeczne, z drugiej zaś, wartości identyfikowanych przez jednostkę i większość społeczeństwa jako niewłaściwe, naganne.

Aby wartości nieaprobowane społecznie, nie mogły przewyższyć aprobowanych warto zwrócić uwagę na wartości kryjące się w utworze (dziele). Do nich zaliczyć można wartości: **wizualne** (a więc "tworzywo", wszystko to z czego zostało wykonane dzieło); **semantyczne** (tj. treści zawarte w dziele o znaczeniu denotatywnym i konotatywnym. Znaczenie treści kojarzone jest z przedmiotami i zjawiskami należącymi do świata wprost rzeczywistego bądź świata emocji, symboli, metafor, aluzji); **artystyczne** (pojawić się musi potwierdzenie wystąpienia wartości dzieła względem zasad sposobu wykonania dzieła, oraz działań wskazujących na jego spójność logiczną, sens, zgodność treści z formą; oryginalność, a także wywołania przeżyć estetycznych o ładunku dodatnim); **estetyczne** (podczas przeżycia estetycznego dochodzi do odkrywania, odbioru i analizy kompozycji względem jej struktury elementów formy w tym stosunków ich cech jakościowych i ilościowych podlegających określonym zasadom estetycznym); **nadestetyczne** (mają one wówczas miejsce gdy na wartości artystyczne nakładają się wartości semantyczne o znaczeniu konotatywnym); **użyteczne** (dzieło wykazuje wartości praktyczne, użytkowe, pomnażające dobra społeczne).

Powyższy zestaw wartości w dziele, w procesie

twórczym nie do końca musi być uświadamiany. W procesie percepcji, bądź kreacji jedne z nich mogą bardziej dominować nad drugimi. Ważne jest aby stanowiły one przewagę nad antywartościami.

Z kolei do wartości terapeutycznych w resocjalizacji przez sztukę wymienić należy ww. wartości w aspekcie ich udziału w procesie psychofizycznych przemian podczas percepcji i kreacji dzieła. O psychospołecznych, ekonomicznych, organizacyjnych uwarunkowaniach tworzenia dzieł w resocjalizacji przez twórczość szerzej piszę w rozdziałach: 1, 2 i 3 w drugiej części swojej książki pt. *Wybrane zagadnienia współczesnej edukacji plastycznej*, Wyd. IPSiR UW, 2001.

Dla potrzeb wychowania przez sztukę, a także resocjalizacji przez sztukę przedstawiam dość atrakcyjną, unikatową technikę malarską jaką jest malowanie temperą, bądź farbą olejną na stiuku kredowym (zob. T. Rudowski 2001). Dodatkową atrakcją dla ww. techniki stanowić może towarzysząca jej technika pozłotnicza. Czynnikiem równie ważnym co tematyka, przykładowo religijna jest technika kopiowania np. ikon, a więc wizerunków mających przekazywać duchowe wartości z żywotów świętych. Ikony mają to do siebie, iż wymagają znajomości algorytmu tworzenia. Tę twórczość zaliczyć można do sztuki tworzenia czegoś niezwykłego, wyrażania siebie w sposób niepowtarzalny i zarazem sensowny. Twórczość tego rodzaju wyraża piękno metafizyczne i zarazem użyteczne, wbrew temu co rozumiał przez tę wartość estetyczną I. Kant. W twórczości tej zarówno przygotowanie, proces tworzenia i jego wynik jest nośnikiem bardzo wielu wartości poznawczo-intelektualnych, wolicjonalnych oraz emocjonalnych. W procesie zwłaszcza resocjalizacji winno przywiązywać się wagę do piękna przeżywanego nie tylko przez samego twórcę ale także przez odbiorcę pragnącego tego rodzaju sztuką otaczać się wielokrotnie, wprost kontemplując się nią. Tak więc dzięki tej sztuce piękno ma uwznioślać, oczyszczać, być terapeutyczne, stymulujące refleksyjne myślenie a nawet wzbudzające metafizyczne uczucia.

Jednak aby sztuka niezależnie od treści była piękną w odbiorze nie tylko dla samego twórcy, istotną

## IKONA JAKO ŹRÓDŁO INSPIRACJI DZIAŁAŃ ARTYSTYCZNYCH I TERAPEUTYCZNYCH W RESOCJALIZACJI PRZEZ SZTUKĘ

wagę należy przywiązywać w procesie tworzenia do znajomości zasad artystyczno-estetycznych, bowiem w nich szczególnie w zasadzie harmonii, rytmu, oryginalności i dynamiki należy dopatrywać się piękna niezbędnego także w różnych przejawach życia każdej jednostki.

Z moich wieloletnich doświadczeń artystyczno-edukacyjnych i terapeutycznych wynika, iż warsztaty z ww. techniki unikatowej sprawdzają się. Do innej, równie wartościowej techniki (technologii) unikatowej w procesie edukacji plastycznej zaliczam wykonanie rzeźby z brązu małych rozmiarów. Tę unikatową technologię z wszelkimi rozpoznanymi uwarunkowaniami zaprezentowałem na międzynarodowej konferencji poświęconej resocjalizacji w środowisku otwartym zorganizowanej przez Akademię Pedagogiki Specjalnej w Warszawie w kwietniu 2006 r. Dodam, iż tę technologię/technikę zalecam osobom o dużej wrażliwości na przedmioty usytuowane w przestrzeni trójwymiarowej, osoby nastawione innowacyjne jednak mało śmiałe w tworzeniu obrazów i przedmiotów o niepowtarzalnej treści i formie. Stopień i zakres aktywizacji w tym kierunku należy jednak wiązać z wiekiem, poziomem inteligencji, temperamentem oraz charakterem jednostki. W przypadkach gdy aktywność twórcza (kreacja) jest wyrazem określonej treści i formy samoświadomości i samowychowania dotykamy stymulacji wewnętrznej, ta zaś wymaga sprzężenia z działaniami zewnętrznymi. W relacji tej zachodzą na siebie „dwa modele potrzeb” wpływających na harmonię zachowania jednostki. Życie codzienne dostarcza – zdaniem O. Lipkowskiego – wiele konfliktów wynikających z hierarchii potrzeb, motywów i postaw. W wyniku świadomego wyboru, określone działania wymagają nieraz zdecydowania, odwagi i rezygnacji z łatwiej osiągniętych gratyfikacji. Aby jednostka dokonywała właściwych wyborów, koniecznym jest wobec niej stosowanie pozytywnych wzmocnień (nagród, pochwał, zachęt).

Konsekwentne oddziaływania sprawiają, iż jednostka z czasem zaczyna doznawać satysfakcji i wewnętrznego zadowolenia z dokonanego czynu „dobrego” i przykrości po popełnieniu czynu „złego” (1976).

Zgodnie z definicją resocjalizacji przez twórczość Cz. Czapówa prawdopodobieństwo zmian, które mogą nastąpić w zachowaniu jednostki, jest tym większe, im bardziej potrafimy pomóc jednostce w przyswajaniu algorytmu tworzenia w systemie psychofizycznych możliwości. Chodzi również o to, aby jednostka stwierdziła zasadność i potrzebę takich zmian inaczej mówiąc, korzyści w odbudowie zaufania do siebie i innych. Zabiegi takie wymagają dużej cierpliwości i stanowczości ze strony

wychowawców i podopiecznych-wychowanków zwłaszcza gdy u tych ostatnich daje się często zauważyć lęk, zniechęcenie i bierność.

Terapia w resocjalizacji przez twórczość uwzględnia wiele zintegrowanych sposobów naprawy niedostosowania społecznego. Jednym z nich jest pozbycie się lęku przed czymś nowym, ośmieszeniem się tworzenia dobra, wreszcie podniesienia poziomu samooceny swoich możliwości.

Sztuka a także sam proces dochodzenia do niej pozwala podopiecznemu doznawać wielu przyjemności i zarazem wyzbywać się lęku przed niepewnością, nieudacnością. Dzięki sztuce podopieczny dojść może do przekonania że warto zrobić coś pięknego i pożytecznego nie tylko dla siebie. Jeśli twórczość dotyczy będzie świata nadprzyrodzonego, oparta na wierze w Boga, także zachodzić może prawdopodobieństwo okazywania Mu wdzięczności, że jest się czymś więcej niż zbłąkaną „owcą”, że można jednak wejść na ścieżkę na której nie przynosi się jedynie zmartwienia i bólu lecz radość i zadowolenie. W terapii przez sztukę należy pamiętać o tym, iż sztuka (twórczość) jako „powiernik” dla twórcy pozwala na „prowadzenie z nią dialogu” w którym lęki i obawy – w sposób poważny – mogą, bądź znajdują swoje ujście. W procesie tworzenia jest ogromna przestrzeń i czas na wyżalenie się w tym „powierniczym dialogu”. W konsekwencji siła lęku słabnie i w jego miejsce pojawia się ulga i spokój. Tak więc powiernik „sztuka” stając się właścicielem przeżyć twórcy sprawia, że w twórcy wyzwalane są właściwe dynamizmy życiowe.

Podejmowanie ćwiczeń w obszarze działań twórczych wymaga stałego, życzliwego wsparcia opartego nie tylko na znawstwie przedmiotu (plastyki), ale także psychofizycznego rozwoju człowieka w tym faz rozwoju percepcji i kreacji (zob. T. Rudowski 2001, 2004). Gdy ma miejsce poczucie bezradności, zbytnej zależności, niekiedy zaś zagrożenia ze strony grupy rówieśniczej, zachodzi konieczność uzdrowienia atmosfery wychowawczej. Spośród wielu prac polecam poradnik T. Pluty (2004) pt. *„Profilaktyczno-wychowawczy program przeciwdziałania agresji u dzieci w młodszym wieku szkolnym”*, Wyd. Impuls, Kraków. Także niezwykle cennym poradnikiem będzie zapewne pod red. J. Berneftalevy; G. Butlera; M. Fennell; A. Hackmanna; M. Muellera; D. Westbrook (2005) *„Oksfordzki Podręcznik Eksperymentów Behawioralnych w Terapii Poznawczej”*, Wyd. Alliance Press, Gdynia.

Technologia wykonania obrazu – ikony na stiuku kredowym

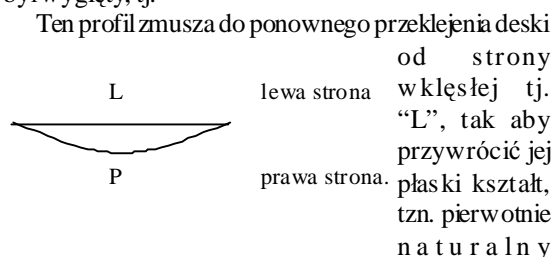
Technologia zawiera określony algorytm rzemiosła artystycznego, który wymaga przede wszystkim

## IKONA JAKO ŹRÓDŁO INSPIRACJI DZIAŁAŃ ARTYSTYCZNYCH I TERAPEUTYCZNYCH W RESOCJALIZACJI PRZEZ SZTUKĘ

rzetelnego przestrzegania wykonania niżej opisanych czynności. Prezentacja jej, ściśle wiąże się z technikami malarskimi oraz określonego typu gruntami pod techniki pozłotnicze. Prace wykonane według niżej zamieszczonej technologii brały udział na licznych wystawach indywidualnych i zbiorowych.

W tekście prezentuję przykład ikony, która jest kopią przedstawiającą Madonnę Dzieciatką LIBERALE DA VERONA (1445 – 1529) La Vierge avec L'enfant et un Angel Vers 1470. Kopię o wymiarach 62 cm x 42,6 cm posiada Muzeum w Budapeszcie, oryginał zaś o wymiarach 66 cm x 46,6 cm znajduje się w kolekcji prywatnej w Budapeszcie.

Kopia, o której jest mowa, wykonana została na czterowarstwowym kredowym stiuku położonym na merli. Okres schnięcia deski 2 – 3 lata. Grubość i wymiary deski: 1,1 cm x 42,5 cm x 28,5 cm. Przed położeniem merli (zwanej po polsku zwykłą, opatrunkową gazą) deska była dwukrotnie przeklejona 10% klejem stolarskim. Profil deski po wyschnięciu był wygięty, tj.



Powyższe czynności oraz płaski kształt deski pozwoliły w dalszej kolejności przymocować do niej, na dwuskładnikowy klej DISTAL dwie listwy zabezpieczające, a to przeciw ponownemu wypaczeniu się deski podczas dalszych czynności związanych z kładzeniem zaprawy kredowo-klejowej.

Kolejna czynność, to założenie wraz z zamocowaniem na klej stolarski uprzednio przygotowanej i dopasowanej ramki drewnianej, po to, aby stanowiła odpowiednie zamknięcie brzegów kładzonej zaprawy i jednocześnie w przyszłości stanowiła ramę dla obrazu.

Stiuk wykonano na 16% kleju stolarskim. Dla właściwego położenia stiuku, w każdej następnej warstwie stiuku (zaprawy) zmniejszono siłę jej klejenia tj. strukturę wiązania zaprawy, dzięki dodawaniu do kolejnych zapraw 1/20 części kredy całości dysponowanej zaprawy. Warstwy stiuku nakładano na siebie po uprzednim wyschnięciu (przeschnięciu) poprzedniej. Ostatnią zaś poddano oszlifowaniu. W tym miejscu warto zaznaczyć, iż prawdziwy, szlachetny, średniowieczny stiuk miał do 8 warstw zaprawy, stopniowo osłabianych. Był to oczywiście ówczesny wymóg technologiczny

spowodowany najczęściej rozmiarami głębokości reliefu, dziś nie spotykany.

Do następujących podstawowych czynności technologicznych należy zaliczyć:

- szlifowanie stiuku papierem ściernym lub pumeksem na mokro i sucho. Ubytki zaś, uzupełniano na mokro tą samą, pochodzącą ze szlifowania zaprawą;

- wykonanie rysunku; rysunek można wykonać według trzech następujących sposobów: pierwszy, polegający na bezpośrednim wykonaniu rysunku ołówkiem lub farbą wodną przy pomocy pędzla na suchym podłożu. Drugim, będzie wykonanie rysunku ołówkiem na arkuszu papieru na uprzednio przygotowanej w formie graficznej siatce, a następnie sporządzenie tzw. przepruchy. Rzecz polega na tym, iż rysunek wykonany na papierze jest następnie perforowany radełkiem, aby w miejscach perforacji mogła się przedostać nanoszona pędzlem sproszkowana sucha farba wodna. Po zdjęciu papieru z podkładu (stiuku), miejsca wyznaczone farbą przeciąga się mokrym pędzelkiem, wykonując w ten sposób rysunek, a ściślej kontury malowanej kompozycji. Pierwszy i drugi sposób należą do najstarszych w technologii malarstwa ściennego. Do dziś są one stosowane, lecz bardzo rzadko.

Trzeci sposób, o którym będzie mowa poniżej rozpowszechniony jest z racji dużej dokładności wykonania określonych konturów i zarazem uchwycenia elementów proporcji danej kompozycji. Polega on na tym, iż bezpośrednio na podkładzie stiukowym bądź uprzednio przygotowanym papierze pod przepróchę, obrysowuje się kontury oraz wybrane szczegóły kompozycji obrazu, rzuconego przy pomocy diaskopu lub rzutnika. W sytuacji wykonania rysunku na papierze, rysunek przenosi się, jak w przypadku drugiego sposobu, przy pomocy przepruchy.

Kolejne czynności, to zagruntowanie “na mat” wierzchniej warstwy stiuku werniksem damarowym. W miejscach przeznaczonych pod wykonanie złączenia, położenie dodatkowo szelaku, a następnie mikstionu holenderskiego. Gruntowanie na mat służy jako izolacja przed nadmiernym wchłanianiem oleju z farby (oczywiście jeśli obraz jest malowany farbą olejną) oraz dla prawidłowego, lepszego położenia farby, otrzymania bardziej jednorodnej struktury powierzchni malatury mającej taki sam bądź podobny współczynnik załamania światła. W sytuacji nie spełnienia powyższego warunku powierzchnia obrazu staje się bardzo zróżnicowana pod względem odbicia światła, co przypomina wyglądem liszaje, wykwit, ewentualnie rozlewiska o różnej wielkości na powierzchni obrazu. Ponadto powyższy grunt z naniesionym rysunkiem – siłą rzeczy – zabezpieczamy przed jego rozmyciem bądź starciem podczas

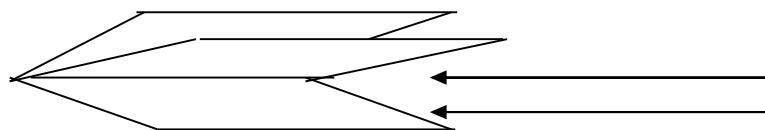
## IKONA JAKO ŹRÓDŁO INSPIRACJI DZIAŁAŃ ARTYSTYCZNYCH I TERAPEUTYCZNYCH W RESOCJALIZACJI PRZEZ SZTUKĘ

wykonywania wielu czynności malarskich i innych.

Po wykonaniu powyższych czynności przystępujemy do reliefowania (podrzeźbienia) powierzchni obrazu. Oczywiście robimy to tam, gdzie taka konieczność zachodzi. Przykładowo aureole madonny i dzieciątka wymagają wielu cięć i złobień związanych z napisami i występującymi geometrycznymi motywami. Ww. czynności najlepiej wykonać skalpelem.

Położenie mikstionu, specjalnego werniksu, pod złocenia pełni funkcję kleju (spoiwa) pomiędzy warstwą "złota" (tombaku), a powierzchnią stiuku. W tym miejscu należy zwrócić uwagę Czytelnika, iż ww. werniks nie sposób zastąpić innym werniksem z grupy werniksów służących na ogół jako rozpuszczalniki do farb olejnych oraz do krycia malatury bądź powierzchni drewna, celem ich konserwacji. Pokrycie malowidła werniksem damarowym (wykonanym własnym, domowym sposobem), ewentualnie woskiem służy ostatecznie zabezpieczeniu malowidła przed szkodliwymi czynnikami zewnętrznymi, w niektórych zaś przypadkach, pozwala na osiągnięcie dodatkowych efektów wizualnych przez odbiorcę dzieła sztuki.

Folię złotą (tombak) – zwany również szlakmetalem, bądź sztucznym złotem, będącą stopem miedzi i cynku, kładzie się małymi kawałkami przy pomocy zwilżonego śliną pędzelka na uprzednio przygotowany podkład z werniksu mikstionowego. Werniks ten pod folią jest wówczas gotowy, gdy po określonym czasie schnięcia podanym przez firmę produkującą werniks – w naszym przypadku po upływie 2 godzin – piszczy pod palcami, którymi dla próby (sprawdzenia) należy przeciągnąć. Jeśli nie dysponujemy folią w płatkach, wówczas sporządzamy kawałki folii o powierzchni nie większej niż 3 cm x 4 cm dzięki uprzedniemu pocięciu jej nożyczkami ze znormalizowanych arkuszy folii o bokach 16 cm x 16 cm. Pocięcie tego formatu arkuszy w zwykłych warunkach pracowni byłoby niemożliwe, bądź bardzo trudne do zrealizowania, ponieważ folia jest bardzo cienka i zwiewna. W tej sytuacji jej cięcie odbywa się w ten sposób, iż każdy arkusz folii z osobna wkłada się do uprzednio złożonej podwójnie kartki papieru (patrz rysunek), a następnie przystępuje się do pocięcia całości nożyczkami, do potrzebnej nam wielkości.



fo lia

złożony pod wójnie  
papier piśm ien ny

Po wykonaniu złocenia, do kolejnych czynności należy zaliczyć wykonanie malatury zgodnie z

oryginałem. Przykładowo, prezentowaną pracę (utwór) wykonano w technice olejnej. Warto jednak zaznaczyć, iż zarówno na stiuku kredowym, jak i gipsowym można wykonać malowidło farbami wodnymi (temperami), jednakże pod jednym warunkiem, tj. podkład nie może być gruntowany werniksem, a jedynie powinien być przetarty 10% roztworem formaliny celem ścięcia kleju, który jak wiadomo należy do środków odwracalnych, powodujących zmiany w strukturze gruntu pod wpływem temperatury i wilgotności powietrza na zewnątrz. Z chwilą ścięcia kleju (białka zwierzęcego) dysponujemy wówczas podkładem bardzo trwałym, nie poddającym się różnym wahaniom wilgotności powietrza i temperatury, z którymi w naszej szerokości geograficznej mamy na co dzień do czynienia.

Na marginesie wypada zaznaczyć, iż podczas wykonywania malatury należy pamiętać o ogólnych zasadach kładzenia farb i to niezależnie od rodzaju podkładu. A więc, malując obraz olejny malarz kładzie farbę w kolejności od tonów i kolorów ciemniejszych do jaśniejszych. Odwrotnie stosuje się tę zasadę malując obrazy farbami wodnymi. Łamanie, odchodzenie od powyższych zasad w przypadku malowania ikon sprawia nie znającym w warsztatu osobom bardzo wiele trudności w opanowaniu i posługiwaniu się technikami malowania. Dla osoby zaangażowanej i zarazem tworzącej, jest to właściwie sprawa czasu na dojście do tych samych bądź bardzo podobnych rozwiązań i rezultatów, które jakże szybko osiąga absolwent szkoły plastycznej. Warto zatem pamiętać o tym, iż czas ten można zaoszczędzić i wykorzystać w innym celu.

Z innych, ważnych uwag dla Czytelników początkujących i zarazem zaangażowanych w twórczość plastyczną o treści realistycznej, niech będzie postulat, aby zacząć naukę malowania właśnie od ikony. Każdy bowiem obraz o treści religijnej ma to do siebie, że spotykane w nich przekazy wizualne dawnych mistrzów są z reguły ich wyobrazeniami, a zatem nas początkujących malarzy do ich wiernego kopiowania nie obowiązują. Ważne jest natomiast poprawnie wykonanie wszystkich czynności związanych z technologią, zachowaną w przekazach. Mankamenty zaś, jakie mogą wystąpić podczas wykonania samego malowidła, a więc kopii np. malowanej twarzy, bądź innych części ciała nie są i

nie powinny gorszyć normalnego widza. Dla celów wyższych bowiem, jakimi może być rozwój

