



Akademia Sztuk Pięknych  
im. Jana Matejki w Krakowie  
1818

Wydział Rzeźby

## **Praca doktorska**

zrealizowana w ramach jednolitych studiów doktoranckich w dziedzinie  
Sztuk Plastycznych na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych  
im. Jana Matejki w Krakowie

Kraków 2016

Tytuł rozprawy:

*„Dzieło, czyli fenotyp procesu twórczego”*

Autor: mgr Krzesimir Wiater  
Promotor: dr hab. Jan Tutaj, prof. ASP  
Recenzenci: dr hab. Grzegorz Biliński, prof. ASP  
dr hab. Tomasz Skórka, prof. ASP

*Twórczość to świat wyobraźni,  
a nie rozsądku i kalkulacji,  
świat tysiąca i jednej niewiadomych.  
Które nas zachwycają lub niepokoją,  
nie odsłaniając dna swych tajemnic.  
Wspaniały to świat, który powstaje  
z uniesień, z rozczarowań,  
z sennych marzeń, z zaprzeczeń  
zdobytych osiągnięć  
lub z irracjonalnej chęci stworzenia  
trwałego znaku własnego istnienia<sup>1</sup>.*

Twórczość to świat wyobraźni, którego elementy pod wpływem procesu twórczego ulegają selekcji. Część z nich opuszcza sferę imaginacji, by przeistoczyć się w realne dzieło sztuki. W tytule swojej pracy dzieło zdefiniowałem jako fenotyp procesu twórczego. Proces ten jest zaś dla mnie genotypem specyficznym dla danej jednostki twórczej. Gwoli wyjaśnienia przytoczę definicje encyklopedyczne obu zaczerpniętych z dziedziny biologii pojęć:

***Genotyp** (gr.), zespół wszystkich genów organizmu, warunkujący jego właściwości dziedziczne; w czasie rozwoju osobniczego pod wpływem genotypu i czynników zewnętrznych wytwarza się fenotyp<sup>2</sup>.*

***Fenotyp** (gr.), zespół cech organizmu (...), stanowi wynik współdziałania – genotypu i warunków środowiska<sup>3</sup>.*

Z powyższych definicji wynika, że fenotyp jest rezultatem oddziaływania między genotypem a środowiskiem. Dlatego też ten sam genotyp może dać różne fenotypy w zależności od otaczającego środowiskach. Podobna zależność występuje w przypadku procesu twórczego. Wpływ środowiska na artystę w pełni pokrywa się bowiem z mechanizmem tworzenia przez przyrodę nowych gatunków. Genotyp + środowisko = fenotyp, a zatem analogicznie: artysta + środowisko = dzieło. Łącznikiem spajającym te dwie płaszczyzny jest proces twórczy.

Proces tworzenia, który uczyniłem przedmiotem moich rozważań w rozprawie doktorskiej, jest zagadnieniem niezwykle szerokim i wciąż podatnym na nowe interpretacje. Na kolejnych stronach postaram się przybliżyć jego specyfikę oraz dokonać analizy mechanizmów nim rządzących. W swojej pracy rzeźbiarskiej podjąłem próbę uchwycenia tej specyfiki za pomocą plastycznej metafory. W teoretycznych rozważaniach uwzględniłem kilka, moim zdaniem najistotniejszych, czynników warunkujących proces twórczy. Stąd też refleksji poddane zostaną między

---

<sup>1</sup> W. Lam, *Twórczość przejawem instynktu życia*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Gdańsk 1977, s. 26.

<sup>2</sup> *Genotyp*, [hasło w:] *Encyklopedia PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 585.

<sup>3</sup> *Fenotyp*, [hasło w:] *Encyklopedia PWN*, *op.cit.*, s. 513.

innymi zagadnienia związane z natchnieniem, strukturami próbnymi, kontekstem miejsca, rolą przypadku i przeszkód w procesie twórczym. Zarówno dobór zaproponowanych czynników, jak i plastyczne przedstawienie procesu twórczego stanowią wynik własnych obserwacji, doświadczeń oraz przemyśleń.

## Geneza słów ‘twórca’, ‘tworzyć’

Pojęcia ‘twórca’ i ‘tworzyć’ w powszechnie dzisiaj używanym znaczeniu zaczęły funkcjonować dopiero w XIX wieku. Starożytni Grecy nie posługiwali się tymi terminami, wystarczyło im bowiem słowo tłumaczone w języku polskim jako ‘robić’, które odnosili wyłącznie do poetów. Co więcej, jedynie poeci uważani byli przez nich za prawdziwych twórców. Rzeźbiarzy i malarzy postrzegano zaś tylko jako rzemieślników naśladowujących przyrodę. W świecie religii chrześcijańskiej pojawił się nowy termin *creatio ex nihilo*, czyli „tworzenie z niczego”, ale odnoszono go jedynie do czynności boskiej. Odpowiedniego wyrazu dla sztuki poszukiwano w dobie odrodzenia. Wówczas utożsamiano ją raczej z wymyślaniem, kształtowaniem, wynajdywaniem, przekształcaniem, nie odważono się jednak użyć terminu ‘twórca’. Wprowadził go dopiero w XVII wieku polski poeta i teoretyk poezji Kazimierz Maciej Sarbiewski. Jako pierwszy użył on wyrażenia „na nowo tworzyć” oraz sformułował tezę, że poeta tworzy na podobieństwo Boga. Trzeba niemniej podkreślić, że twórczość w jego mniemaniu, tak jak w świadomości starożytnych, nadal była domeną jedynie poetów. W XVIII stuleciu termin ‘twórca’ zaczął funkcjonować w teorii sztuki, ale był łączony z pojęciem wyobraźni. Dopiero wiek XIX przyniósł radykalne zmiany w rozumieniu słowa ‘twórca’, które stało się synonimem artysty i posługiwano się nim wyłącznie w kontekście artystów i ich prac. Wraz z wiekiem XX termin ten zaczął być stosowany w szerszym znaczeniu, ‘twórczość’ odnosiła się do całej kultury ludzkiej. Współcześnie wyraz ‘twórca’ ma bardzo rozległe pole semantyczne, można nawet powiedzieć, że zatarły się granice wyznaczające ramy tego pojęcia. Oznacza ono wszelkiego rodzaju ludzkie czynności i wytwory nie tylko artystyczne, ale również naukowe i techniczne<sup>4</sup>.

‘**Twórczość**’ to myślenie, wyrażanie siebie, wytwarzanie czegoś, patrzenie w sposób indywidualny na świat, łamanie stereotypów, wychodzenie poza kanon, kreatywne przedstawianie swojego zdania na podnoszone kwestie społeczne i kulturowe, odkrywanie nowych rejonów. Widzimy zatem wielość odniesień twórczości. Nie sposób wymienić ich wszystkich.

‘**Proces**’ to przebieg następujących po sobie przyczynowo określonych zmian, zdarzeń. Synonimy tego wyrażenia, jak przebieg, tok, nurt, rozwój, ewolucja, cykl itp., również sugerują przemiany i następujące po sobie wydarzenia określające cykliczność. Proces jest więc czymś rozwojowym, wiąże się ze zmianą, postępowaniem, odkrywaniem, czymś systematycznym, narastającym, uwzględniającym przypadek, dążącym do jakiegoś określonego celu. Liczba znaczeń wyrazu ‘proces’ nie wydaje się jednak tak duża jak terminu ‘twórczość’.

Połączenie zdefiniowanych powyżej pojęć daje nam szeroko rozumiany ‘**proces twórczy**’, który stanowi główny temat mojej rozprawy doktorskiej oraz aktualnej praktyki rzeźbiarskiej. Trudno postawić jedną tezę, wyczerpującą podejmowane przeze mnie zagadnienie badawcze. Nawet dwa człony analizowanego

<sup>4</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1976, s. 288-299.

pojęcia rozpatrywane osobno sprawiają wiele problemów o charakterze semantycznym, nie dziwi więc, że trudności narastają po zestawieniu ich ze sobą i połączeniu w jedno.

Mówiąc o procesie twórczym, często pomija się jego istotę. Spłyca się ją przez wykorzystywanie jako przysłony dla wpadek czy nietrafionych decyzji artystycznych. Proces twórczy jest złożonym bytem, stanowi siłę napędową każdego twórcy. Artysta rozumiejący jego istotę wydaje się bardziej podatny na bodźce zewnętrzne, przez co jest bardziej otwarty na nowe i kreatywny. Jego wyobraźnia przekracza granice dotychczas nieosiągalne. Artysta uświadamia sobie istnienie kolejnych ograniczeń, do których dociera w trakcie twórczego aktu. Każdy proces twórczy, przez który przechodzi, jest pogłębieniem jego poprzednich doświadczeń i kolejnym krokiem na twórczej drodze.

*To, co się w podświadomości organizowało przez dłuższy okres,  
w chwili szczęśliwego jasnowidzenia,  
krystalizuje się w kształt utworu i domaga urzeczywistnienia.  
Tak powstaje twórcze dzieło,  
model, niemający pierwowzoru, przemawiający własną mową<sup>5</sup>.*

## ***Natchnienie***

Najpierw pojawiają się myśli, obrazy, chaotyczne skojarzenia. Z chaosu wyłania się mglisty zarys natchnienia. Pragnienie stworzenia czegoś nieokreślonego – ta myśl nie daje nam spokoju – odchodzi i powraca. Nieprzerwanie w sposób podświadomy towarzyszy nam w życiu codziennym. Szukamy inspiracji, dostrzegamy je w otaczających nas przedmiotach, zdarzeniach, obrazach. Zaczynają one tworzyć swoistą sieć, mapę punktów. Błądzimy po niej, próbując odnaleźć ten jedyny układ elementów, który doprowadzi nas do celu, jakim jest stworzenie dzieła. Moim zdaniem najbardziej trafnym określeniem obrazującym początkową fazę procesu twórczego jest, będące synonimem terminu ‘natchnienie’, pojęcie tak zwanej ‘iskry bożej’. Moment tajemniczy, zaskakujący, nie dający się wyjaśnić słowami. Ta konkretna chwila jest bardzo krótka, nie jesteśmy w stanie zarejestrować ani zapamiętać ukazanej nam drogi. Tęsknimy za nią, próbujemy odtworzyć ją w pamięci, wrócić do niej, tak, jak po przebudzeniu chce się wrócić do miłego snu. Niestety, potrafimy ułożyć tylko fragmenty układanki. Próba powrotu do opisanego powyżej momentu jest jednym z elementów napędowych w procesie tworzenia. Dążenie do odkrycia tajemnicy, której doświadczyliśmy, pragnienie ponownego doznania uczuć towarzyszących owej chwili nie opuszcza nas do końca procesu twórczego:

*(...) umysł człowieka stanowi przebogate archiwum niezliczonych dawnych percepcji, które mogą – gdy natrafimy przypadkiem na właściwe skojarzenie – wydobyć się znów na powierzchnię, niekiedy w kolorycie tym żywszym, że tak długo przebywały w mroku<sup>6</sup>.*

Archiwum pamięci, archiwum archetypów, do którego w sposób naturalny ma dostęp nasz umysł, jest kodem zakorzenionym w każdej kulturze. To obszar gestów i znaków charakteryzujących się podobnym, a najczęściej tym samym znaczeniem w różnych kulturach. Możliwość korzystania z niego niesie ryzyko powielania przez twórców podobnych rozwiązań artystycznych.

---

<sup>5</sup> W. Lam, *op.cit.*, s. 41.

<sup>6</sup> H. Read, *Sens sztuki*, przeł. K. Tarnowska-Konarek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1965, s. 150, § 81.



*Każdy wielki twórca niszczy w sobie dzieła swych bezpośrednich mistrzów; prawdziwym mistrzem Picassa, rywalem, którego miał zniszczyć, stało się wkrótce Muzeum Wyobraźni*<sup>7</sup>.

Muzeum wyobraźni, otwarte dla nas niezależnie od naszej woli, to pojęcie sformułowane przez A. Malraux. Picasso chciał je w sobie zniszczyć, ponieważ uważał, że może ono skierować go na drogę odtwórczości. Wchodząc do niego, nie jesteśmy bowiem w stanie uciec od stereotypów, od nieświadomionego podejmowania prób nawiązania w swoich dziełach – w mniejszym bądź większym stopniu – do dokonań poprzedników. Wniosek wydaje się następujący: muzeum wyobraźni może być czynnikiem opresyjnym. Wpływa na naszą świadomość, ukierunkowując ją oraz w pewnym sensie ograniczając przez stosowanie wspólnego kodu. Prowadzi artystę do powtarzania rozwiązań zastosowanych przez innych. W tym przypadku sztukę, kulturę i historię, w których jest zakorzeniony, można uznać za balast.

Niemniej każde archiwum wyobraźni jest inne, zaś artyści za sprawą swojej indywidualnej wrażliwości zwracają uwagę na różne jego aspekty. Każdy dźwiga swój bagaż zarówno pozytywnych, jak i negatywnych doświadczeń, gromadzonych przez lata, kształtowanych przez sytuacje, które wpływają również na nasze indywidualne cechy psychiczne. Iskra rozbłyskająca w momencie natchnienia, wydobywa w danej chwili z mroków naszej pamięci niepowtarzalny zestaw różnych, najczęściej przeciwstawnych, pojęć, zdarzeń, obrazów. Nasz umysł łączy je w nowy twór stający się inspiracją – impulsem do ruszenia w twórczą podróż. Jedyńą w swoim rodzaju. Jak pisze E. Nęcka akt twórczy to:

*(...) efekt nietypowego przypominania albo – szerzej – przywołania (retrieval) treści zakodowanych w pamięci długotrwałej. (...) towarzyszące mu przeżycie „ośnienia” zachodzi wówczas, gdy przywołujemy z pamięci takie informacje, jakich zwykle nie odpamiętuje się w kontekście danej sytuacji problemowej. Wymaga to wcześniej swoistego „indeksowania” danych w pamięci, czyli kodowania ich w sposób nietypowy albo w sposób alternatywny*<sup>8</sup>.

Archiwizacja danych w pamięci, swoista biblioteka kodów, może nieść zatem negatywne bądź pozytywne konsekwencje dla procesu twórczego. Wszystko zależy od świadomości artystycznej twórcy, jego doświadczeń i determinacji. Jeżeli jest wystarczająco świadomy mocy oddziaływania istniejącego w nim muzeum pamięci, nie będzie musiał podejmować z nim walki. Wówczas czynnik ten stanie się pomocny zbiór informacji, który przyspieszy postęp w procesie tworzenia.

---

<sup>7</sup> A. Malraux, *Głowa z obsydianu*, przeł. A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 25.

<sup>8</sup> E. Nęcka, *Proces twórczy i jego ograniczenia*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 1995, s. 28.

## *Struktury próbne*

Podświadomie zaczynamy szukać inspiracji i dostrzegać je w napotykanym przedmiotach, zdarzeniach, obrazach. Elementy układają się w niepowtarzalną sieć, mapę punktów. Zaczynamy kluczyć między nimi, szukając tego jedyne układu elementów, który stanie się naszym przewodnikiem w drodze do celu, jakim jest stworzenie dzieła. Są to tzw. struktury próbne. E. Nęcka definiuje je jako: „*pomysły, szkice, zachowania, które są wytwarzane w odpowiedzi na wymagania celu*”<sup>9</sup>.

Szeroko rozumiany szkic fizyczny, jak i myślowy może być strukturą próbną, traktowaną jako inspiracja, czyli moment dający możliwość rozpoczęcia nowego procesu twórczego. Artysta, pracując na etapie selekcji szkiców, nieświadomie poddaje się temu mechanizmowi, który w pewnym stopniu go ukierunkowuje. Mam na myśli moment akceptowania i odrzucania szkicu, warunkujący to, że jedne pomysły rozwijamy, a inne odrzucamy na tak wstępnym etapie. Na proces selekcji wpływa prawdopodobnie nasze wewnętrzne pojmowanie estetyki, poparte szeroko rozumianym archiwum pamięci. Te dwa czynniki, przejawiające się w sposób indywidualny dla każdego twórcy, są naszym wewnętrznym sitem, oddzielającym struktury próbne od struktur chybionych, czyli takich, które nie spełniają podstawowych wymagań i tym samym nie są brane pod uwagę w wyborze drogi twórczej.

Oprócz struktur wymienionych powyżej istnieją również struktury uśpione. Odrzucane albo zatrzymywane na pewnym etapie budują odrębny projekt, który w danym momencie artysty nie inspiruje albo jest jeszcze na tyle odległy, że twórca nie jest gotowy na zmierzenie się z nim. Struktury uśpione znajdują się w stanie swoistej hibernacji. Uśpienie struktury próbnej jest czasowe, może ona bowiem zostać wykorzystana w innych okolicznościach. Może jednak również zdarzyć się, że pozostanie w formie hibernacji już na zawsze. Struktury próbne stają się swoistymi drogowskazami na rozstajach dróg, artysta-podróżnik obiera kierunek, drogę, którą będzie podążał w nieznane.

*Kto wie, co zakręt bliski kryje,  
Drzwi tajemnicy, dziwną ścieżkę.  
Tylem ją razy w życiu mijał,  
Aż przyjdzie chwila, gdy nareszcie  
Otworzy mi się droga nowa.  
Tam, dokąd księżyc nam się chowa,  
I zaprowadzi mnie najdalej,  
Tam, skąd nad ziemią słońce wstaje*<sup>10</sup>.

Moment świadomego wyboru spośród wielu możliwości właściwej struktury próbnej stanowi dla mnie analogię do ewolucji biologicznej. Generuje ona dużą ilość

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>10</sup> J.R.R. Tolkien, *Władca Pierścieni*, t. 3, *Powrót Króla*, przeł. M. Skibniewska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2008, s. 384.

osobników, ulegających różnym mutacjom, w wyniku których wyselekcjonowana zostaje najlepiej przygotowana do istnienia jednostka. Podobnie dzieje się w procesie twórczym. Artysta podświadomie wytwarza wiele struktur po to, aby spośród nich wybrać najbardziej trafne założenie ideowo-problemowe, czyli fenotyp. W. Lam proces ten opisywał w następujący sposób:

*w twórczości tak samo jak w przyrodzie w ramach danego gatunku powstają różne indywidualne utwory. Nie sposób wyliczyć ani ustalić ilości tych odmian, odchyleń i przeciwstawień, które tworzą inny wyraz dzieła<sup>11</sup>.*

Zasada rządząca procesem twórczym wydaje się analogiczna do mechanizmów biologicznych. Jest ona konsekwencją przyjętego założenia, w myśl którego głównym celem procesu twórczego jest wygenerowanie nowego i niepowtarzalnego dzieła. Artysta dokonuje selekcji na wzór natury, dobierając odpowiednie skojarzenia i materiały. Analizuje mutacje pojęć w poszukiwaniu najlepszego „fenotypu”. Jest częścią natury i siłą rzeczy podlega jej prawdom.

---

<sup>11</sup> W. Lam, *op.cit.*, s. 32.

## *Kontekst miejsca*

Moje pierwsze inspiracje związane z opracowywaniem projektu na studia doktoranckie sięgały kultur pierwotnych Afryki i Oceanii. Zafascynowała mnie zależność między sztuką danej kultury (plemienia) a kontekstem miejsca, które zamieszkiwała i natury, która ją otaczała.

*(...) może istnieć związek natury ogólnej pomiędzy obrazem przyrody a twórczością artystyczną na określonym obszarze. Świat artysty mikronezyjskiego z atoli Pacyfiku jest, można powiedzieć, cienko rysowany i linearny – sztuka wysp koralowych często się tym charakteryzuje. W Melanezji, z jej głębokimi wąwozami, rzekami leniwie toczącymi swe wody i urwistymi górami, sztuka wydaje się iść ręką w rękę w swej gwałtowności i kontrastach z surowymi kształtami krajobrazu. Niektóre widoki, jak np. skalny i stromy płaskowyż amerykańskiego Południowego Zachodu i urwiska zachodniego Sudanu, niewątpliwie przytłaczają widza swoim majestatem. Zwarte, geometryczne style artystyczne tych obszarów mogą być więc świadectwem wpływu środowiska naturalnego na artystę. Jeszcze bardziej spektakularny charakter ma przypuszczenie, że niezmiernie, otwarte przestrzenie prairii, tundry czy pustyni mogły wpłynąć ujemnie na człowieka, kierując go ku kontemplacji<sup>12</sup>.*

Przytoczone powyżej słowa D. Fräsera wyraźnie wskazują, jak ogromny wpływ na sztukę miała natura. Dlatego też postanowiłem powrócić do myślenia o niej jako o wzorcu. Nie jest tajemnicą, że – z uwagi na to, iż żyję w innych czasach oraz wywodzę się z innej kultury i wyznaję inną religię – każda próba postawienia się w sytuacji i odtworzenia sposobu myślenia członków prymitywnych plemion będzie sztucznym zabiegiem. Stąd, moim zdaniem, jedynym realnym spoiwem łączącym te dwa skrajne światy jest właśnie natura i jej wpływ na twórczość. Innymi słowy, zależy mi na wykazaniu związku między sztuką a środowiskiem, w którym ona powstaje.

Z istnienia kontekstu miejsca i jego wpływie na proces twórczy zdałem sobie sprawę podczas wyjazdów na sympozja do Finlandii i Chorwacji. Finlandia w moim odczuciu to kraj surowy i zimny. Charakterystycznym naturalnym materiałem jest kamień, a dokładniej twardy i zimny granit. Rzeźba, którą zrealizowałem podczas sympozjum, oddaje wpływ tamtego środowiska na proces twórczy, co potwierdza zależność między artystą a kontekstem miejsca. Surowa, zbudowana z prostych monolitów kamiennych kompozycja statyczna wtapia się w klimat tamtego otoczenia. Prostota zestawionych kamiennych płyt, naturalna faktura i kolor odzwierciedlają dzikość i surowość miejsca. Po tym doświadczeniu zacząłem baczej przyglądać się relacji dzieło sztuki–natura. I właśnie z takim nastawieniem pojechałem na drugie sympozjum, które odbywało się w Chorwacji. Tamtejszy krajobraz, a zwłaszcza nadmorskie skały wyrzeźbione przez wodę i wiatr, odcisnęły piętno na moim procesie twórczym. Rzeźba, która wówczas powstała, na swój

---

<sup>12</sup> D. Fraser, *Sztuka Prymitywna*, przeł. M. Żułkoś-Rozmaryn, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe Warszawa 1976, s. 22-23.

odmienny sposób odnosi się do przedstawionego w tytule pracy problemu badawczy. Łączy w sobie dwa środowiska: to, w którym żyję, oraz to, w którym się znalazłem. Rdzeń kompozycji, złożony z rozłupanych elementów dębu z pionowymi bruzdami od piły mechanicznej, przywodzi na myśl skały nadbrzeżne, które zachwyciły mnie swoim wyglądem. Odznaczały się niesamowitą pierwotną siłą, którą postrzegałem jako twierdzą szturmowaną przez siły przyrody. Środek rzeźby był więc efektem oddziaływania środowiska, w którym się znalazłem. Ramy spinające kompozycje, stworzone z przyciętych geometrycznie bel stanowiących swoiste kłamry czy okowy, stały się natomiast odbiciem środowiska miejskiego, w którym dorastałem. Tak ukształtowane miejsce narzuca uporządkowanie i geometryzację.

Przykładami wpływu środowiska na twórczość są także relacje artysta–pracownia oraz twórczość–warsztat twórczy, które wyraźnie kierują nasze myślenie ku filozofii przestrzeni. Jak pisał A. Nowicki:

*Są bowiem dwa podstawowe rodzaje przestrzeni: te, w których człowiek karleje i te, w których człowiek rośnie*<sup>13</sup>.

Potwierdzeniem powyższych słów wydaje się prosty przykład: powierzchnie biurowe w urzędach są nieduże i niskie, natomiast pracownie projektowe przestronne i wysokie. Człowiek w biurze ma się skupić na swoich obowiązkach, dlatego przestrzeń ta jest ograniczona. Biuro projektanta powinno być zaś przestronne oraz z dużym oknem, gdyż tak zaprojektowane miejsce sprzyja kreatywności, pobudza umysł i otwiera go na przestrzeń. Ma – stwierdza J. Krupiński – „*Oddychać tchnieniem otwartości*”<sup>14</sup>.

Warsztat twórczy, przestrzeń twórcza, otoczenie wokół artysty odciskają piętno na jego procesie twórczym. Każdy warsztat jest inny, jak i każdy artysta poddaje się innemu procesowi twórczemu. Pracownia, jako miejsce mocy, wspomaga artystę, jest również częścią jego historii:

*Przeźródlenie warsztatu posiada własności magnetyczne, przyciągające przedmioty potrzebne do budowy dzieła i ludzi zafascynowanych procesem powstawania dzieła*<sup>15</sup>.

Relacja artysta–pracownia, czy szerzej artysta–przeźródlenie, jest nieodłącznym elementem wspomagającym i budującym sieć semantyczną procesu twórczego. Między dziełem a artystą oraz dziełem a przeźrodzeniem zachodzi proces *wdzielowstąpienia*<sup>16</sup>, czyli zespolenia dwóch materii: żywej i martwej w sensie

---

<sup>13</sup> A. Nowicki, *Filozofia warsztatu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1990, s. 7; cyt. za: *idem*, *Przeźrodzenie spotkań. Prolegomena do ikonograficznej filozofii przestrzeni* [w:] *Filozofia przestrzeni*, red. *idem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1985, s. 15, § 8.

<sup>14</sup> J. Krupiński, *Intencja i interpretacja. „Genesis” Andrzeja Pawłowskiego*, Wydawnictwo ASP w Krakowie, Kraków 2001, s. 44.

<sup>15</sup> A. Nowicki: *Filozofia warsztatu*, *op.cit.*, s. 15.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 9. Trzecim źródłem filozofii warsztatu jest teoria ergantropii, odsłaniająca rozmaite formy obecności człowieka w wytwarzanych przez niego rzeczach. Filozofia warsztatu stanowi

filozoficznym. Brzmi to trochę jak pierwotny obrzęd czy szamański rytuał. I jest w tym trochę prawdy. Każdy z artystów ma bowiem swój specyficzny rytuał, który odbywa się tam, gdzie artysta pracuje i tworzy, najczęściej zatem w pracowni – miejscu mocy i spokoju, w którym można się wyciszyć, skupić, być z dziełem sam na sam. Pracownia zazwyczaj jest miejscem intymnym dla artysty, tak jak jest nim szkielet, który możemy przyrównać do pamiętnika. W większości przypadków jest przepełniona artefaktami i talizmanami nasyconymi mocą, które pobudzają artystę i wspomagają go w procesie tworzenia. Czym są owe talizmany czy artefakty? To ulubione książki, muzyka, pamiętki z podróży, narzędzie, które kupiło się na pchlim targu, stare zdjęcia, ulubiony fotel, którego czas świetności dawno przeminął, stare, dziesiątki razy łatanie spodnie z powodzeniem odgrywające rolę szamańskiego stroju, słowem – przedmioty, które osoby z zewnątrz uznałyby za śmieci.

Artysta jest podróżnikiem, odkrywcą, badaczem i tak jak oni kolekcjonuje różne przedmioty, tworząc tym samym swój pamiętnik z podróży. Każdego dnia odkrywa na nowo znane tylko sobie przestrzenie. Niekiedy dzieje się tak, że wiele razy oglądany przedmiot potrzebuje odpowiedniej chwili i właściwego miejsca, by stać się inspiracją, zyskać nowe sensory. Tak samo jest z dziełem sztuki. Nabiera ono nowego znaczenia, wygrywa nowe życie, gdy opuści warsztat twórczy. Jednym z ostatnich czynników dopełnienia – usensowienia się dzieła jest bowiem odbiorca, który poprzez swoją interpretację nadaje mu kolejnych znaczeń. W najszerszej rozpowszechnionych koncepcjach pojmowania dzieła sztuki pojawia się autor, który stworzył dzieło, i odbiorca, który mógł wypełnić puste miejsca swoją interpretacją. Obecnie w dyskursie teoretycznym dominuje pogląd, w myśl którego widz–odbiorca urasta do rangi niemal współtwórcy dzieła. Artysta nie jest już postrzegany jako jednostka, która poprzez dzieło głosi swoje idee, wygłasza skierowany do tłumu odbiorców monolog. Między artystą a odbiorcą oraz dziełem a odbiorcą dochodzi do interakcji, dialogu. Artysta staje się kreatorem pola aktywności dla interpretacji odbiorcy, nie narzuca mu żadnej z nich, lecz nakłania do stworzenia własnej.

Opisane powyżej zależności bardzo trafnie ujmują A. Nowicki, wyodrębniając trzy elementy składające się nie tylko na dzieło sztuki, ale na „każdą gotową rzecz”:

- 1) to, co do niej wniósł twórca, a więc **modus** (sposób, w jaki została zaprojektowana i wytworzona),
- 2) to, co do niej wniosło tworzywo (**res ex qua**) i
- 3) pusta przestrzeń dla współtwórczej aktywności tych, którzy będą spotykać się z tą rzeczą<sup>17</sup>.

Ostatni punkt, w którym badacz podejmuje kwestię „współtwórczej aktywności”, oddaje właśnie zmianę roli odbiorcy i jego statusu w procesie formowania dzieła. Widz staje się częścią procesu twórczego, domyka go poprzez swój wkład.

---

istotne uzupełnienie tej teorii, ponieważ bada sposób wytwarzania przedmiotów ergantropijnych i stara się uchwycić proces *wdzielowstąpienia*.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 9.

Piszząc o przestrzeni, mam na myśli nie tylko szeroko rozumianą przestrzeń zewnętrzną – konkretny obszar, bliskie otoczenie, lokalne środowisko, rzeczywistość społeczną czy historyczną, ale również przestrzeń wewnętrzną – sferę myśli, doświadczeń, idei. Co więcej, przestrzenie te mogą przenikać się wzajemnie i oddziaływać na siebie. Każde zetknięcie się artysty z jakąś przestrzenią, na przykład z przestrzenią innego twórcy, odciska piętno, zostawia ślad. Dochodzi do ergantropii przestrzeni dwóch artystów. Rezultatem takiego spotkania może być pobudzenie procesu twórczego i wniesienie do niego nowych wartości albo wręcz odwrotnie – wzajemne wyniszczenie, które w konsekwencji przerwie rozpoczęty proces. Warto zaznaczyć, że jednostki charakteryzujące się rozwiniętą wrażliwością twórczą są bardziej podatne na interakcje z otoczeniem. Nieświadomie szukają bodźców zapalających iskrę natchnienia.

## *Przeszkody w procesie twórczym*

Tak jak w każdej dziedzinie ludzkiej aktywności również w procesie twórczym człowiek napotyka na swej drodze przeszkody, które oddalają go od obranych wcześniej celów. W działalności artystycznej są to bariery na tle psychologicznym, które artysta sam sobie stwarza. Mogą one doprowadzić do czasowego przerwania lub zupełnego zaniechania rozpoczętego procesu twórczego, zaś w skrajnych przypadkach do całkowitego zaprzestania działań twórczych przez danego artystę.

Jedną z blokad psychologicznych, moim zdaniem najczęściej występującą w środowisku twórczym, jest zjawisko opisane przez E.P. Torrance'a<sup>18</sup> (1965). Amerykański psycholog określił je jako tak zwana „*trwoga przed arcydziełem*”<sup>19</sup>, czyli niezrozumienie, że dzieło jest końcowym efektem procesu twórczego:

*(...) przeszkodą dla twórczości nie jest sam podziw dla cudzych dzieł, ale przypuszczenie, że powstały one dzięki nadnaturalnym zdolnościom lub równie nadnaturalnemu natchnieniu*<sup>20</sup>.

Każde dzieło sztuki wymaga od jego twórcy dużego wysiłku zarówno umysłowego, jak i fizycznego. Ta szala przesuwana się, oczywiście, w jedną lub drugą stronę w zależności od specyfiki dzieła i dziedziny. Każdy proces twórczy jest długi, trudny i pełen momentów zwątpienia. Artysta pokazuje tylko efekt końcowy, dopracowany. Opisana powyżej blokada występuje najczęściej u twórców mało cierpliwych i niedoceniających własnego talentu oraz porównujących geniusz do wartości nieosiągalnych i nadprzyrodzonych.

Inna przeszkoda wiąże się z przybliżonym przez amerykańskiego psychologa społecznego M. Rokeacha w książce *The Open and Closed Mind* (1960) pojęciem dogmatyzmu. Polega on „*na silnej niechęci wobec zmian w systemie posiadanych przez człowieka przekonań*”<sup>21</sup>. W moim odczuciu w procesie twórczym dogmatyzm przejawia się obawą przed eksperymentem, który zawsze niesie z sobą ryzyko utraty wypracowanej przez lata pozycji w środowisku artystycznym. Tego typu blokada prowadzi do ciągłego poruszania się przez artystę w tym samym schemacie, do zamknięcia procesu twórczego na element przypadku. Pozbawienie go tego czynnika wpływa zaś negatywnie na rozwój pracy twórczej.

Przeszkodą odwrotną do dogmatyzmu jest egocentryzm, czyli:

*(...) utożsamianie wartości dzieła z wartością autora, jako człowieka. Dzieło nie może być marnie, bo tym samym wykazywałoby marność autora: lepiej więc, aby go w ogóle nie było, niż gdyby miało nie spełniać wysokich oczekiwań z nim związanych*<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> E.P. Torrance – amerykański psycholog, prowadził badania kreatywności; *Testy Twórczego Myślenia* (1974).

<sup>19</sup> E. Nęcka, *op.cit.*, s. 125.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 126.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 143.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 148.



Przypuszczam, że u osób przejawiających skłonności egocentryczne występuje nadmierna samokrytyka, która powoduje częstsze niż w przypadku pozostałych artystów odrzucanie projektów jeszcze w fazie szkicowej. Proces twórczy jest blokowany na poziomie struktur próbnych, gdyż artysta już w fazie początkowej, można powiedzieć: z góry, zakłada negatywny efekt końcowy, co w ostatecznym rozrachunku prowadzi do zakończenia pracy nad projektem, a w dalszej perspektywie do pogłębiania się blokady w kolejnych procesach twórczych.

Jedną z przeszkód, która w odróżnieniu od przybliżonych powyżej nie ma podłoża psychologicznego, jest tak zwana wiedza jałowa. E. Nęcka pisze o niej, że „*umożliwia [ona] zdawanie egzaminów, ale nie ułatwia twórczości, lecz przeciwnie – zapobiega jej, godząc w kluczowy moment formułowania celów*”<sup>23</sup>. Innymi słowy, artysta wie, jakich środków użyć w danym momencie, żeby zdać rzeczony egzamin, ale nie wie, dlaczego i po co ich używa, przez co może stać się jedynie odtwórcą albo doskonałym rzemieślnikiem. Jak stwierdza dalej badacz:

*wydaje się nam, że wystarczy coś nazwać, aby zrozumieć. Często więc zatrzymujemy się na opanowaniu nazwy zjawiska, sądząc, że opanowaliśmy istotę*<sup>24</sup>.

Blokada ta przez swoją ścisłość i naukowość hamuje kreatywność artysty. Istotą twórczości jest natomiast przekraczanie granic, wychodzenie poza siebie, łamanie ustalonych reguł. Tylko wówczas twórczość niesie nowe implikacje badawcze, może otwierać nieodkryte dotąd ścieżki:

*(...) wiedza jałowa jest wiedzą bez perspektyw rozwojowych. Uczeń nie dowiadyuje się, w jakim kierunku mogą się rozwinąć badania, ani jakie są prawdopodobne trendy w nauce*<sup>25</sup>.

Sztuka odtwarzająca jest jak wiedza powtarzana, sztuka poszukująca natomiast to nauka oparta na eksperymentach i doświadczeniach. Odtwórczość jest eksploracją już odkrytych sfer, twórczość zaś – głodem poszukiwań otwartych na ewentualne błędy i potknięcia, które przecież zawsze uczą. Zgłębiając jedynie problemy już rozwiązane, blokuje się kreację. Nie pokazując młodym ludziom niezbadanych obszarów, czyli nieograniczonych w zasadzie możliwości i kierunków rozwoju, skłania się ich do podejmowania w pracy twórczej tematów drugorzędnych, bowiem „*wiedza o tym, co istnieje, nie gwarantuje wiedzy o tym, co jest dopiero możliwością*”<sup>26</sup>.

Przywołane przez mnie ograniczenia i zagrożenia stanowią nieodłączny element niemal każdego procesu twórczego. Każdy twórca przynajmniej raz na przestrzeni lat swojej pracy artystycznej doświadczył podobnej blokady. Przy czym przeszkody w procesie twórczym nie są zjawiskiem jednoznacznie negatywnym. Spoglądając na nie z innej perspektywy, można dostrzec, że stanowią również moment kontrolny, skłaniający do niejednokrotnie owocnych przemysłów. Należy

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 136.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 138.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 137.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 136.

równocześnie dołożyć wszelkich starań, by blokady te trwale nie przerwały procesu twórczego, całkowicie nie zniechęciły artysty do działania. Trzeba próbować je jak najszybciej przezwyciężyć przez dalszą pracę nad rozpoczętym projektem albo obranie nowej drogi artystycznej. Powyższe rozważania wykazały, że proces twórczy jest zjawiskiem złożonym. Nie ogranicza się wyłącznie do samego aktu tworzenia, ale obejmuje też zachodzące w jego trakcie procesy psychologiczne.

*Przypadek nie powinien rządzić naszym życiem,  
ale czasem warto pozwolić, żeby to, co przypadkowe,  
wniosło do naszego życia pewne urozmaicenie<sup>27</sup>.*

## ***Rola przypadku***

Zgodnie z definicją zawartą w *Słowniku języka polskiego* przypadek to: „zdarzenia lub zjawiska, których nie da się przewidzieć”<sup>28</sup>. W procesie twórczym nieprzewidywalność jest atutem, stąd też przypadek stanowi jeden z podstawowych czynników wpływających na całokształt projektu. Przypadek pojawia się na różnych etapach procesu: od zamysłu aż po fazę finalizacji dzieła. Może przybrać postać spotkania z jakąś osobą, zdarzenia, myśli, niezaplanowanego gestu, ruchu pędzla, niespodziewanego zachowania tworzywa, w którym porusza się artysta, i tym samym zupełnie niezależnie od woli tego ostatniego wniesć nową jakość w dzieło, zaprowadzić twórcę na nieznane mu dotąd ścieżki procesu twórczego i, co najważniejsze, pozwolić mu pokonać siebie, przekroczyć granicę przestrzeni jego dotychczasowych doświadczeń.

Przypadek jako pełnoprawny element procesu twórczego powinien stanowić jedną z jego składowych, niemniej należy pamiętać, że jest on tylko narzędziem wspomagającym całość. Zdarza się, że tworząc dzieło, na pewnym etapie zaawansowania trudno zdobyć się na radykalne zmiany. Artysta widzi, że coś jest nie tak, ale boi się podjąć odpowiednie kroki, ponieważ kosztowałyby go one ogromne nakłady czasu i pracy. Wtedy z pomocą może przyjść przypadek. Aby zobrazować opisane zjawisko, posłużę się własnym przykładem. Budując obiekt docelowy, zdawałem sobie sprawę z faktu, że pewne jego elementy nie są zadowalające. Perspektywa straconego tygodnia blokowała mnie jednak, nie byłem w stanie niczego zmienić. Kiedy po dniu przerwy od pracy wróciłem do pracowni, zobaczyłem, że obiekt przewrócił się. Stracił statykę na skutek tego, że kilka klejonych miejsc po prostu nie wytrzymało. Po podniesieniu rzeźby odetchnąłem z ulgą: zniszczeniu uległy tylko te jej części, których bałem się ruszyć. Przypadek pomógł mi przełamać pewne opory, wykonał za mnie ten jeden krok naprzód.

Czasami warto otworzyć się na działanie przypadku i porzucić opracowany wcześniej plan działania, spojrzeć na całość projektu z zupełnie innej perspektywy. Taki zabieg może wniesć do dzieła nowe wartości, pomóc przekroczyć następną granicę w toczącym się dotąd po naszej myśli procesie twórczym, obrać – by posłużyć się słowami A. Nowickiego – „nieoczekiwany kierunek”:

---

<sup>27</sup> A. Nowicki: *Filozofia warsztatu*, *op.cit.*, s. 25.

<sup>28</sup> *Przypadek*, [hasło w:] *Słownik Języka Polskiego PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1979, s. 1050.

*Przypadek jest takim wiatrem, który – jeśli otworzymy okna – może nam porzucić kartki maszynopisu i przerwać pracę. Ale właśnie podczas takiej przerwy mogą pojawić się nowe pomysły i nadać przerwanej pracy nowy, nieoczekiwany kierunek<sup>29</sup>.*

Przypadek kontrolowany jest narzędziem często wykorzystywanym przez artystów. Cai Guo-Qiang tworzy wielkoformatowe rysunki za pomocą środków pirotechnicznych, Anish Kapoor używa w pracy skonstruowanej według własnego pomysłu armaty strzelającej masą plastyczną w płaszczyznę ścian galerii. Artyści sprawują kontrolę nad swoimi dziełami do pewnego momentu, ich ostateczny kształt kreuje natomiast przypadek, proces twórczy postępuje bez udziału człowieka. Bycie otwartym na zmianę wydaje się bardzo istotne, należy jednak pamiętać, że przypadek stanowi jedynie narzędzie urozmaicające warsztat twórczy artysty, w żadnym wypadku nie może urastać zatem do rangi sposobu czy metodologii działania.

---

<sup>29</sup> A. Nowicki: *Filozofia warsztatu, op.cit.*, s. 25.

*W podróży zawsze jest coś ostatecznego i nieodwracalnego,  
a kiedy się kończy,  
nigdy nie wraca się naprawdę w to samo miejsce<sup>30</sup>.*

## ***Obiekt finalny: koniec czy początek?***

Dochodzimy do ostatniego stadium procesu twórczego. Wszystkie ścieżki łączą się w jedną prostą drogę zmierzającą do celu, zbliżamy się do aktu finalnego – ukończenia dzieła. Nasz obiekt artystyczny jest na wyciągnięcie ręki, dokonujemy ostatnich poprawek. Ale czy na pewno czujemy się szczęśliwi, spełnieni? Niekiedy odczuwamy strach, że to już koniec pracy nad dziełem. Tak jak w podróży do Itaki w procesie twórczym najważniejsze i najciekawsze wydaje się samo dochodzenie do celu, które kształtuje, uczy, rozwija. Kiedy na horyzoncie zarysowuje się kres drogi, myślami można wybiec ku następnym podróżom. Dotarcie do celu jest bowiem początkiem następnej wyprawy twórczej.

Początek ma swój koniec, a koniec jest początkiem nowego. Proces twórczy jest zamknięty, jest cyklem narodzin i śmierci. Praca wyobraźni w moim odczuciu to emblemat podróżowania. Studiowanie, dociekanie, przeżywanie wszystkiego, co nowe, jest poszukiwaniem, odkrywaniem. Podróż, nawet ta zaplanowana, może być pełna nieprzewidzianych zdarzeń. Podobnie dzieje się w procesie twórczym, który zaskakuje, uczy, otwiera na nowe doznania, pozwala przekroczyć własne ograniczenia.

Po podróży wraca się do domu (pracowni), ale nie jest to już to samo miejsce. Artysta-podróżnik jest bogatszy o bagaż nowych doświadczeń zdobytych podczas przecierania kolejnych szlaków. Dokonane odkrycia zostawiają trwały ślad w artystycznej psychice. Percepcja postrzegania rozszerza się i można zacząć planować następną podróż, czekać na nowy zew natchnienia. Domknięcie dzieła jest ważnym etapem pozyskiwania wiedzy o sobie i świecie. Analiza doświadczeń zdobytych w trakcie twórczej podróży-procesu wpływa bowiem na szybszy rozwój świadomości artystycznej.

---

<sup>30</sup> L. Troisi, *Dwie wojowniczk*i, przeł. Z. Umer, Videograf II, Katowice 2008.

*Nie ma innego sposobu odnalezienia formy,  
a co za tym idzie poznania sposobu postępowania,  
niż podążać za nią, wytwarzać ją, realizować.  
Nie jest tak, że artysta szczegółowo obmyśla swoje dzieło  
i potem je tworzy – on je określa dokładnie wtedy, kiedy tworzy<sup>31</sup>.*

## ***Proces twórczy – podsumowanie***

Proces twórczy jest ciągłym „dzianiem się”. Artysta musi zobaczyć gotowe dzieło, żeby móc odpowiedzieć na wszystkie zadane sobie pytania. Aż do ostatniego stadium procesu trwa w niepewności, towarzyszy mu obawa przed porażką. „*Formowanie dzieła jest czystym próbowaniem*”<sup>32</sup>, czyli szukaniem najlepszego rozwiązania – prototypu. Nawet jeśli to „*próbowanie*” jest nieudane, ma wpływ na formowanie dzieła. Widz, dostając do oglądu gotowy obiekt, nie jest w stanie dostrzec całej drogi przebytej przez artystę w trakcie procesu twórczego. Istnieje ryzyko, że skończone dzieło niesie z sobą mniej wartości artystycznych niż wcześniejsze próby odrzucone przez autora. Wszystko zależy od świadomości artystycznej twórcy, która wpływa na podejmowane decyzje, czyli selekcję pomysłów. Świadomość artysty jest natomiast zależna od obszaru kulturowego, w jakim on się porusza. Obszar kulturowy może być czynnikiem opresyjnym albo progresywnym, impuls pobudzający do tworzenia może bowiem stanowić pragnienie wydostania się z danego miejsca. Nie istnieje podział na dobre i złe bodźce, mogą być tylko lepsze lub gorsze, każdy z nich wnosi jakąś wartość, bilans jest zawsze dodatni. Trzeba jednak pamiętać, że wydostając się z jednego dystryktu, wpadamy w następny, większy. Dlatego też proces twórczy dla artysty nigdy się nie kończy, może zostać jedynie wstrzymany, przejść w stan hibernacji, tak jak struktury próbne.

Czy można jednoznacznie zdefiniować proces twórczy? Myślę, że nie, tak złożonej struktury nie da się określić jedną definicją. Każdy z zaproponowanych przeze mnie rozdziałów tej pracy, mógłby stanowić temat odrębnego, kolejnego projektu badawczego. Wniosek ten tym bardziej podkreśla złożoność procesu twórczego, zarówno w aspektach filozoficznych, psychologicznych, kulturowych, jak i socjologicznych. Nie pozostaje nic innego, jak zgodzić się ze słowami L. Pareysona:

*Dzięki twórczemu instynktowi – ogólnoludzkiej predyspozycji wykształconej przez tysiąclecia – powstają na zasadzie tych nieuchwytnych praw stale nowe dzieła. Decyzje każdego twórcy są inne, inny jest, bowiem wybór elementów, transformacja i sposób zespalania form. Ponadto różne nasilenia twórczej energii powiększają te różnice. Nawet mimo więzi z*

---

<sup>31</sup> L. Pareyson, *Estetyka. Teoria formatywności*, przeł. K. Kasia, Universitas, Kraków 2009, s. 82.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 82.

*przeszłością i mimo stylistycznych ograniczeń twórcze dzieła nie muszą się powtarzać, mogą być stale nowymi zjawiskami (...)*<sup>33</sup>.

Obszar poszukiwań jest nieograniczony, granice stawiamy my sami, nasze otoczenie, nasza psychika. Proces twórczy jest złożoną, wielowarstwową strukturą, na którą wpływ ma wiele czynników zewnętrznych, często niezależnych od woli artysty. Akt twórczy generuje jakości wychodzące poza dotychczasowe doświadczenia danej kultury. Za sprawą rozwoju środków masowego przekazu jest aktem globalnym, czerpie z doświadczeń wielu kultur. Artysta porusza się w wielu obszarach – równorzędnych rzeczywistościach, które oddziałują na niego, a tym samym na zapoczątkowany proces twórczy. A. Mirski wyodrębnia sześć takich obszarów:

- obszar rzeczywistości naturalnej,
- obszar rzeczywistości psychospołecznej,
- obszar rzeczywistości kulturowej,
- obszar rzeczywistości idealnej (duchowej),
- obszar rzeczywistości wirtualnej (potencjalnej),
- obszar rzeczywistości dzieła (realizacji).

Każda ze sfer w różnym stopniu wpływa na artystę, czego wynikiem jest niepowtarzalny, jedyny w swoim rodzaju proces twórczy, stanowiący kompilację tych obszarów. Na kolejnym etapie największego znaczenia nabierają struktury próbne, czynniki zewnętrzne, przypadek, warsztat twórczy, elementy tworzące sieć semantyczną, po której błądzimy, formując dzieło. Dopiero po przebyciu tej drogi powstaje efekt końcowy nasycony doświadczeniami zdobytymi w trakcie procesu twórczego. Ostatnim czynnikiem dopełniającym jest zamykająca proces konfrontacja między dziełem a odbiorcą.

Z podjętych rozważań wynika, że artysta jest, mówiąc potocznie, selekcjonerem wybierającym najmocniejsze elementy (bądź ulegającym takim elementom), jego działania przypominają działanie natury, która pozwala przetrwać jedynie najmocniejszym osobnikom. Logika i intuicja współpracują ze sobą w tym samym stopniu. Nie da się przewidzieć, zaplanować, a tym bardziej wyliczyć procesu, jest on materią tworzącą i przekształcającą się, nieustannie i równocześnie:

*To nie matematyka jest podstawą sądów syntetycznych a priori, lecz właśnie anamnesis, „przypominanie” sobie prawdziwej natury rzeczy, której istotą jest idea twórcza, gromadząca wokół siebie informacje, przetwarzająca je, stwarzająca nowe jakości interpretacyjne, co wskazuje na to, że myślenie człowieka jest z natury twórcze*<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> W. Lam, *op.cit.*, s. 13.

<sup>34</sup> *Proces twórczy: obszary psychologii, pedagogiki, filozofii i sztuki*, red. E. Jarmoliński, M.K. Grzegorzewska, A. Mirski, Dom kultury „Podgórze” – Centrum Sztuki Współczesnej „Solvay”, Kraków 2003 (materiały pokonferencyjne, listopad 2002), s. 24.

## *Fenotyp*

Powstały obiekt zbudowany jest z prefabrykowanych patyczków bambusowych. Złożoność i wielość połączeń obrazuje strukturę procesu. Czynność dodawania jednego elementu do drugiego, mozolne budowanie struktury ażurowej jest symboliczne. Buduję własny proces, własne schronienie, barierę między mną a światem. Dodając kolejne ogniwa, tworzę nawarstwiająca się siatkę przenikających się powiązań, obrazuję tym samym nawarstwianie się procesu twórczego, który zachodzi w umyśle jednostki twórczej. Obiekt jest dla mnie plastyczną metaforą procesu twórczego. Ażurowa konstrukcja nie sugeruje, jak będzie wyglądał jego etap finalny.

Czy to jest koniec, czy tylko etap przejściowy? Czy może konstrukcja-szkielet pod docelową powłokę? Narzucamy własną interpretację. Nie bierzemy pod uwagę całości procesu doświadczonego przez artystę. Oceniamy jedynie efekt końcowy. Najważniejszy czynnik wydaje się pomijany, stąd też główny nacisk w mojej dysertacji kładę właśnie na element procesu, nie na efekt końcowy.

Proces twórczy pozwala na moment dotknąć prawdy, później już tylko podążamy za jej odbiciem, możliwym wizerunkiem. Jest na wyciągnięcie ręki, czasami muskamy ją końcówkami palców, ale nie jest nam dane ją złapać. Trwamy w symbiozie, tańcu, korowodzie, sensem tworzenia jest nieprzerwana, niekończąca się pogoń za odpowiedzią.

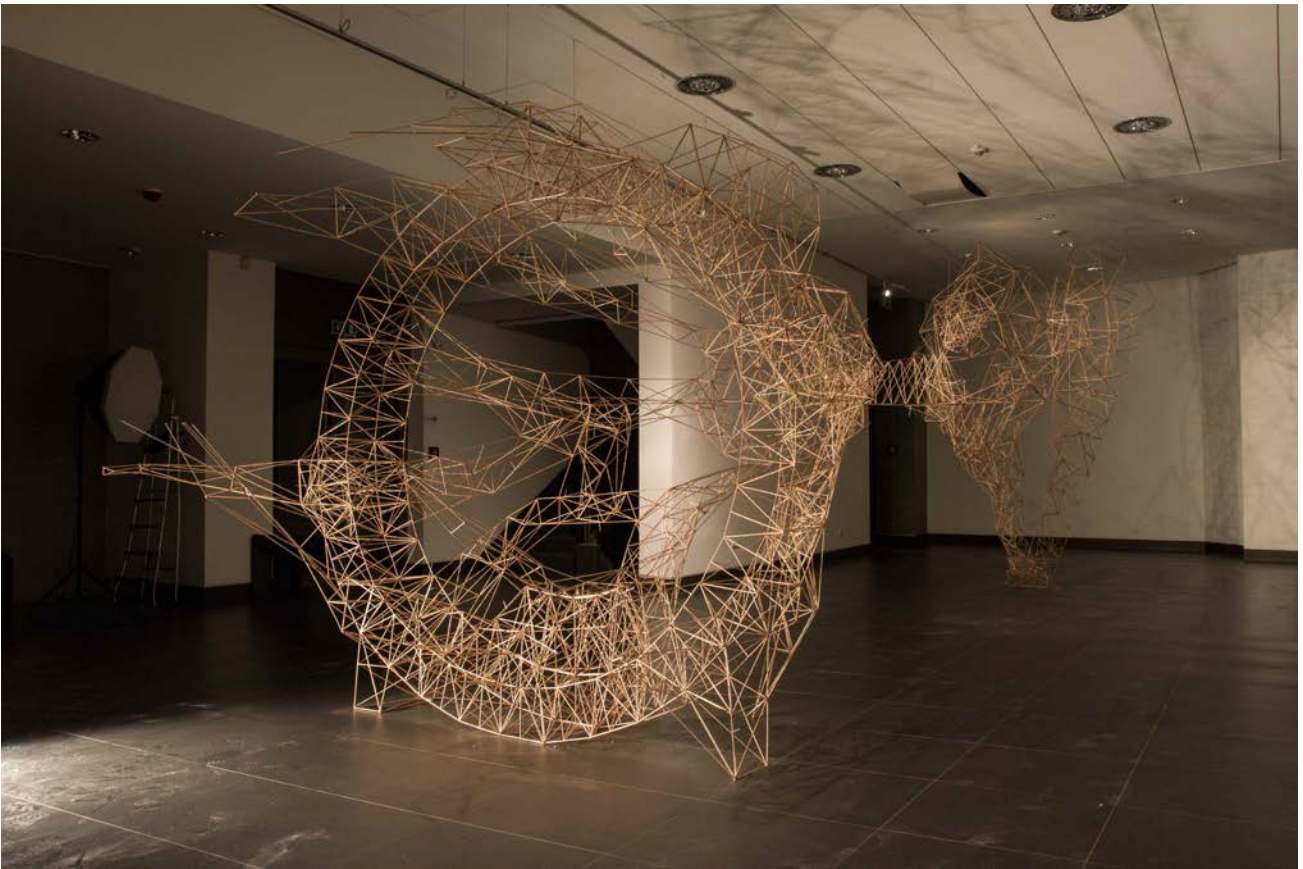
Obiekt finalny jest rezultatem wszystkich czynników opisanych w zaprezentowanej pracy teoretycznej. Artysta + środowisko = fenotyp, czyli dzieło kończące dany proces twórczy. Przeprowadziłem selekcję i wybrałem najlepsze rozwiązanie, na które pozwolił mi proces twórczy. Czy znalazłem to, czego szukałem? Sam nie wiem, ale jedno jest pewne: przekroczyłem kolejną minigranicę. Teraz czas na dalsze poszukiwania. To chyba najlepszy moment na rozpoczęcie nowej podróży.



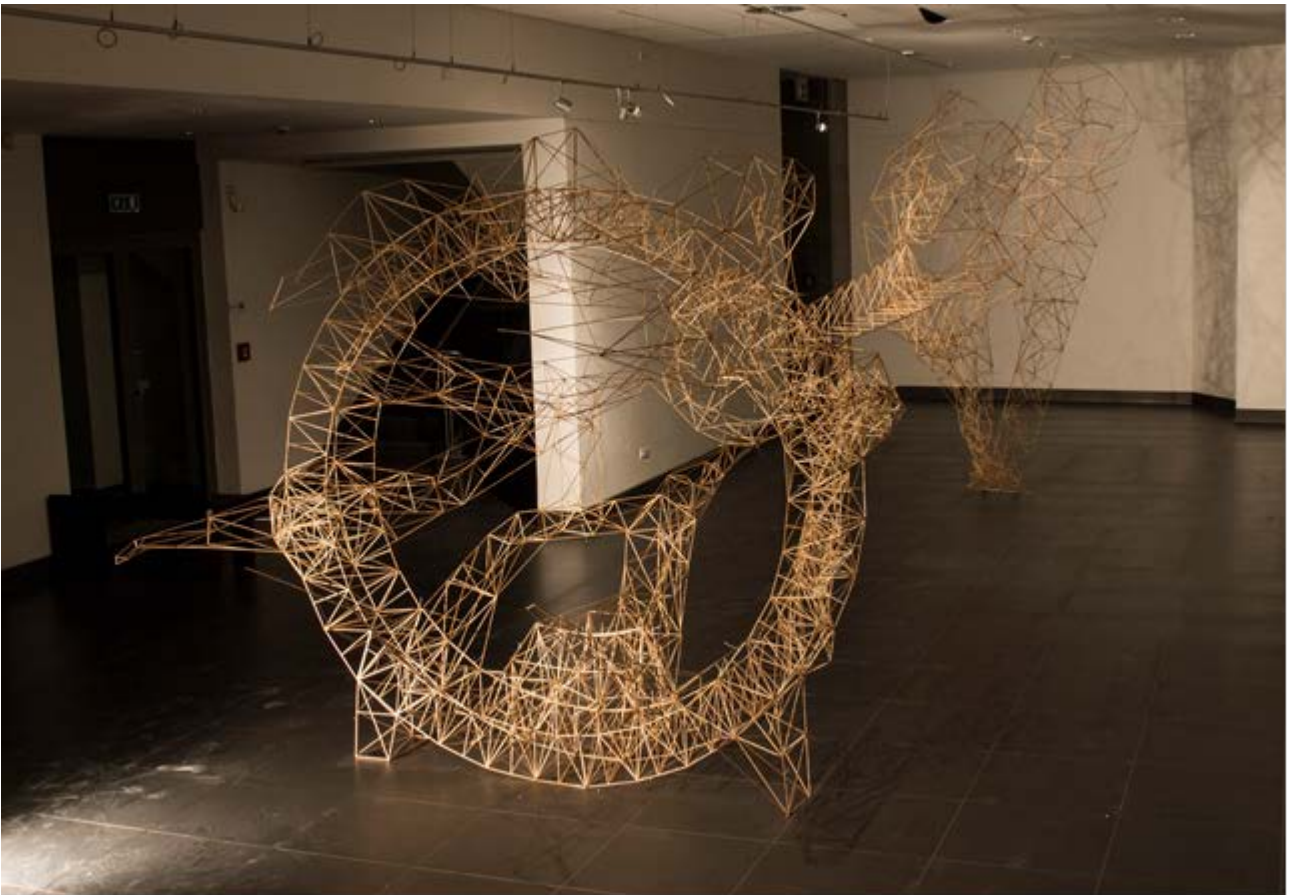
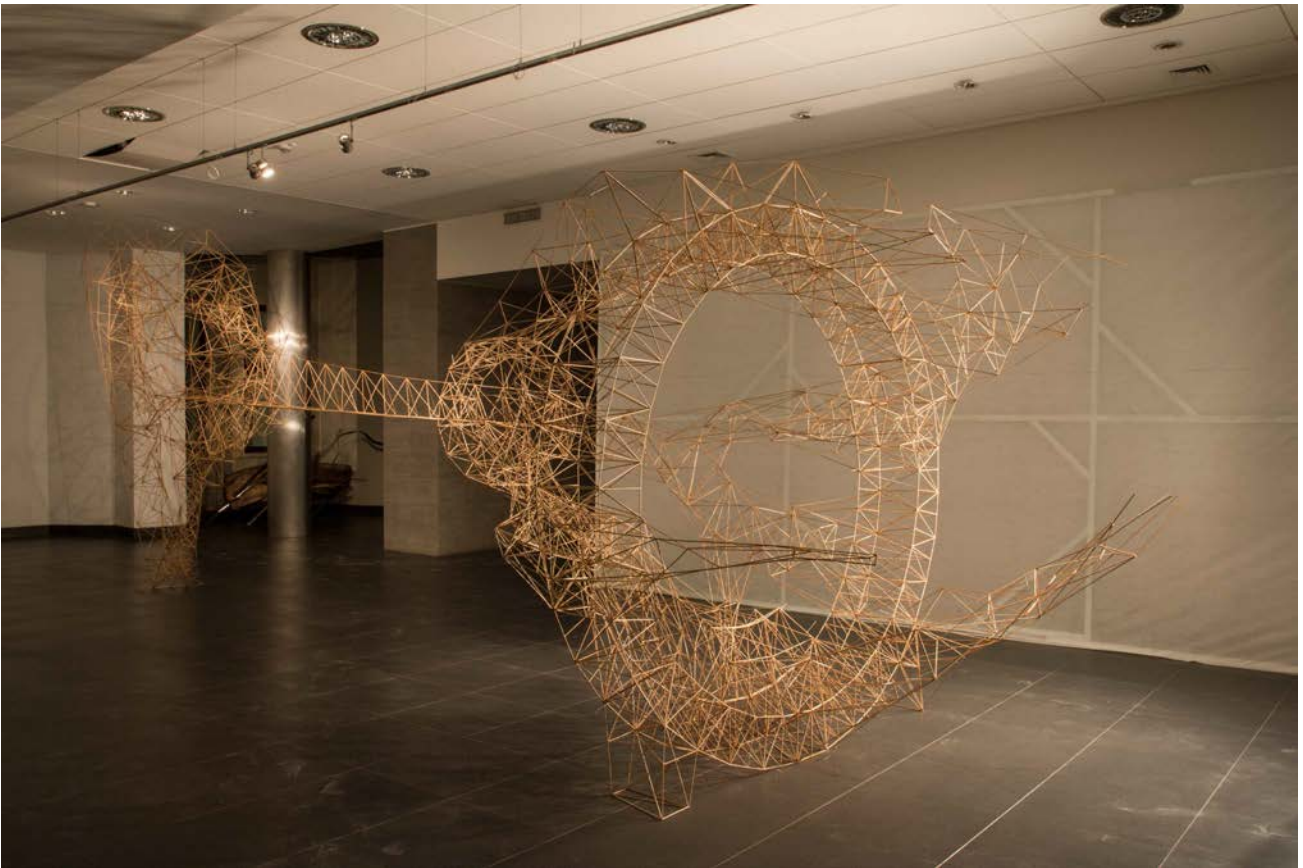
## *Dokumentacja fotograficzna pracy rzeźbiarskiej*

### *Fenotyp*

patyczki bambusowe klejone, forma modułowa  
300 cm x 300 cm x 1150 cm







## ***Bibliografia***

Böhme G., *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.

*Człowiek w sztuce, sztuka w człowieku*, red. M. Tokarz, Instytut Jagielloński, Warszawa 2006 (praca zbiorowa, almanach).

*Fenotyp*, [hasło w:] *Encyklopedia PWN, Wydawnictwo Naukowe PWN*, Warszawa 2006.

Fraser D., *Sztuka Prymitywna*, przeł. M. Żułkoś-Rozmaryn, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe Warszawa 1976.

*Genotyp*, [hasło w:] *Encyklopedia PWN, Wydawnictwo Naukowe PWN*, Warszawa 2006.

Krupiński J., *Intencja i interpretacja. „Genesis” Andrzeja Pawłowskiego*, Wydawnictwo ASP w Krakowie, Kraków 2001.

Lam W., *Twórczość przejawem instynktu życia*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Gdańsk 1977.

Malraux A., *Głowa z obsydianu*, przeł. A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

Nęcka E., *Proces twórczy i jego ograniczenia*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 1995.

Nowicki A., *Filozofia warsztatu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1990.

Nowicki A., *Przestrzeń spotkań. Prolegomena do ikonograficznej filozofii przestrzeni* [w:] *Filozofia przestrzeni*, red. idem, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1985.

Pareyson L. *Estetyka. Teoria formatywności*, przeł. K. Kasia, Universitas, Kraków 2009.

*Proces twórczy teoretyczne aspekty eksperymentu estetycznego*, red. E. Jarmoliński, M.K. Grzegorzewska, Dom Kultury „Podgórze” – Centrum Sztuki Współczesnej „Solvay”, Kraków 2003 (wystawa prac i konferencja, kwiecień 2003).

*Proces twórczy: obszary psychologii, pedagogiki, filozofii i sztuki*, red. E. Jarmoliński, M.K. Grzegorzewska, A. Mirski, Dom kultury „Podgórze” – Centrum Sztuki Współczesnej „Solvay”, Kraków 2003 (materiały pokonferencyjne, listopad 2002).

*Przypadek*, [hasło w:] *Słownik Języka Polskiego PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1979

Read H., *Sens sztuki*, przeł. K. Tarnowska-Konarek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1965.

Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1976.

Tolkien J.R.R., *Władca Pierścieni*, t. 3, *Powrót Króla*, przeł. M. Skibniewska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2008.

Troisi L., *Dwie wojowniczk*i, przeł. Z. Umer, Videograf II, Katowice 2008.