

Edyta Duduś

ARTYSTA DLA ŚWIATA  
ŚWIAT DLA ARTYSTY

ROZPRAWA DOKTORSKA

Promotor  
Prof. Jacek Kornacki

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku  
Wydział Malarstwa  
Gdańsk 2022

# SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE .....	6
CZĘŚĆ I. ŚWIAT DLA ARTYSTY	
Opis pracy artystyczno-badawczej na etapie pierwszym .....	14
1. ARTYSTA .....	17
1.1. ROZWÓJ OSOBISTY ARTYSTY .....	17
1.2. ARTYSTA JAKO ODBIORCA PRAWDY .....	20
1.3. CECHY TWÓRCÓW .....	22
2. PROCES TWÓRCZY .....	26
2.1. WYBRANE MODELE PROCESU TWÓRCZEGO W PSYCHOLOGII .....	27
2.2. CZAS W PROCESIE TWÓRCZYM .....	31
2.3. PROCES TWÓRCZY A KONDYCJA PSYCHICZNA ARTYSTY .....	32
2.4. POZNAWCZE I EMOCJONALNE SKŁADNIKI PROCESU TWÓRCZEGO .....	33
3. MÓJ PROCES TWÓRCZY .....	37
4. O PROCESIE TWÓRCZYM: OLAV CHRISTOPHER JENSSEN, ANNA BJERGER, LYGIA CLARK .....	48
5. KRYZYS A PROCES TWÓRCZY .....	51
6. ODPAD Z PROCESU TWÓRCZEGO .....	55
7. STAN BADAŃ EMPIRYCZNYCH WE WSPÓŁCZESNEJ PSYCHOLOGII NA TEMAT PROCESÓW TWÓRCZYCH ARTYSTÓW WIZUALNYCH .....	59
PODSUMOWANIE CZĘŚCI I .....	62
Weryfikacja hipotez .....	63
CZĘŚĆ II. ARTYSTA DLA ŚWIATA	
Opis pracy artystyczno-badawczej na etapie drugim .....	70
1. DZIEŁO SZTUKI .....	74
1.1. DZIEŁO JAKO JĘZYK. ROZUMIENIE DZIEŁA. SAMOROZUMIENIE .....	74
1.2. PRAWDA DZIEŁA SZTUKI. NADDATEK SENSU .....	76
2. GRA .....	78
3. ARCHETYPY, NIEŚWIADOMOŚĆ .....	80

4. TWÓRCZOŚĆ PSYCHOLOGICZNA I WIZJONERSKA .....	82	A.5. ZDJĘCIA FAZ POWSTAWANIA WYBRANYCH OBRAZÓW .....	168
5. PRZEMIANA ODBIORCY SZTUKI .....	83	A.6. ZDJĘCIA FAZ POWSTAWANIA WYBRANYCH OBRAZÓW NIEUDANYCH, ZAMALOWANYCH NA SZARO .....	190
6. PRZEMIANA A CZAS ŚWIĘTA .....	86	B. WYDARZENIE ARTYSTYCZNO – BADAWCZE Z DNIA 13 CZERWCA 2022 ROKU (BADANIE PIERWSZE) .....	212
7. GRANICE INTERPRETACJI DZIEŁA SZTUKI .....	87	B.1. SCENARIUSZ WYDARZENIA .....	214
8. INTYMNOŚĆ GRY Z DZIEŁEM SZTUKI .....	89	B.2. ZOGNISKOWANY WYWIAD GRUPOWY .....	223
9. PRZYGOTOWANIE DO KONTAKTU ZE SZTUKĄ, WYMAGANIA WOBEC ODBIORCY .....	89	B.3. KOMPLET BADAWCZY DLA UCZESTNIKÓW BADANIA .....	224
10. ARTETERAPIA W SZEROKIM UJĘCIU .....	93	B.4. PRZYKŁADOWE KOMPLETY (KWESTIONARIUSZE SAMOOCENY: WERSJA A I B) WYPEŁNIONE PRZEZ UCZESTNIKÓW .....	230
11. DOBROSTAN .....	94	B.5. PRZYKŁADOWE ANKIETY Z PYTANIAMI OTWARTYMI WYPEŁNIONE PRZEZ UCZESTNIKÓW .....	238
11.1. BADANIE DOBROSTANU W KONTAKCIE ZE SZTUKĄ .....	94	B.6. PRZYKŁADOWE ANKIETY Z PYTANIAMI OTWARTYMI WYPEŁNIONE PRZEZ ARTYSTKĘ .....	242
11.2. STAN BADAŃ EMPIRYCZNYCH ODBIORCÓW SZTUKI WE WSPÓŁCZESNEJ PSYCHOLOGII .....	95	C. BADANIE INTERNETOWE PRZEPROWADZONE W DNIACH 21-25 LIPCA 2022 ROKU (BADANIE DRUGIE) .....	245
PODSUMOWANIE CZĘŚCI II .....	97	C.1. NARZĘDZIE BADAWCZE DO BADANIA ONLINE .....	246
Weryfikacja hipotez .....	97	ZAŁĄCZNIK: RAPORT PSYCHOLOGICZNY Z BADAŃ ODBIORCÓW SZTUKI .....	251
ZAKOŃCZENIE .....	106		
BIBLIOGRAFIA .....	108		
STRESZCZENIE .....	114		
STRESZCZENIE W JĘZYKU ANGIELSKIM .....	118		
PODZIĘKOWANIA .....	121		
CZĘŚĆ III. DOKUMENTACJA PRACY ARTYSTYCZNO-BADAWCZEJ .....	123		
A. SAMOBSERWACJA PROCESU TWÓRCZEGO .....	124		
A.1. PODSTAWOWY KOMPLET BADAWCZY STOSOWANY PODCZAS SAMOBSERWACJI .....	125		
A.2. NARRACJE CODZIENNE - METODA PISANIA AUTOMATYCZNEGO .....	129		
A.3. PRZYKŁADOWE KOMPLETY (KWESTIONARIUSZE SAMOOCENY I ANKIETY Z PYTANIAMI OTWARTYMI) WYPEŁNIONE PRZEZ ARTYSTKĘ W LATACH 2019 – 2022 .....	132		
A.4. PRZYKŁADOWE KOMPLETY (KWESTIONARIUSZE SAMOOCENY I ANKIETY Z PYTANIAMI OTWARTYMI) WYPEŁNIONE PRZEZ ARTYSTKĘ DO OBRAZÓW NIEUDANYCH W LATACH 2019 – 2022 .....	151		

## WPROWADZENIE

„(...) błędem jest mniemanie, że skończone dzieło artystyczne warunkuje lub pociąga za sobą także psychiczną doskonałość jego twórcy. Aby z >>połączenia z nieświadomością<< odnieść rzeczywistą korzyść (...) dla pożądanego rozwoju osobowości, trzeba wyłaniające się z głębi obrazy, symbole i wizje po ludzku przeżyć i zrozumieć, to znaczy czynnie je przyswoić i zintegrować (...). Jednakże artysta często przyjmuje tylko postawę bierną wobec nich, obserwując i odtwarzając je, w najlepszym przypadku pozwalając, aby na niego oddziaływały. (...) Artysta, któremu by się udało zarówno swą własną osobowość, jak swoje dzieło, w jednakowym stopniu rozwinąć i ukształtować, osiągnąłby szczyt ludzkich możliwości. Tylko nielicznym jest to dane; rzadko bowiem człowiekowi wystarcza sił, aby do jednakowej doskonałości doprowadzić pracę wewnętrzną i zewnętrzną”<sup>1</sup>.

Carl Gustav Jung

Być może wszyscy rodzimy się artystami<sup>2</sup>. To, czy w dorosłym wieku zajmujemy się sztuką zależy jednak od wielu czynników. Ścieżki, które wiodły mnie do oficjalnej inicjacji artystycznej były kręte<sup>3</sup>. Wymagały podejmowania odważnych wyborów, pokonywania stereotypów oraz definiowania na nowo lojalności rodowej, a także prowokowały do nieustannego mierzenia się z pokładami nieświadomości, jak i falami skrajnych emocji. Pytania o treść, którą chcę przekazać w dziele, jakimi środkami ją wyrazić, jaki jest sens mojej sztuki dla odbiorcy, co wnoszę do świata – są tymi, które sobie zadaję. Zajmują mnie człowiek i jego kondycja psychiczna. Sztuka pozwala na spotkanie z samym sobą, zarówno twórcy, jak i odbiorcy.

Naturalna skłonność do introspekcji towarzyszy mi od kiedy pamiętam. Wspiera mnie w tym zamiłowanie do zanurzania się w dociekaniach z obszarów psychologii i filozofii. Dostrzegam wagę rozwoju osobistego w pracy artystycznej. Odślaniający się los często kierował moją uwagę na analizę siebie, otaczającego świata i sensu egzystencji. Początek działań dotyczących rozprawy doktorskiej, wiązał się z doświadczeniem kryzysu w życiu osobistym, który wpłynął na przebieg pracy, a także na zakres podjętego w niej problemu. Problem badawczy oraz sposób jego rozwiązania zrodziły się więc z osobistej historii i autentycznych potrzeb.

W pracy doktorskiej *Artysta Dla Świata. Świat Dla Artysty* badam relację między sztuką a przemianą psychiczną człowieka. Ową przemianę próbuję rozpatrzeć w kontekście dobrostanu (rozumianego jako subiektywne zadowolenie z życia, przyjemność, ale też poczucie sensu życia)<sup>4</sup>. Problem badawczy wyraża się w pytaniu: „Jaki jest wpływ kontaktu

ze sztuką na poziom dobrostanu artysty<sup>5</sup>/odbiorcy?”. Problemem badawczym jest stan niewiedzy w tym zakresie. Praca obejmuje 2 główne obszary badawcze: artystę i odbiorcę.

Powód wyboru problemu badawczego wynika z moich osobistych doświadczeń na drodze życiowej<sup>6</sup>, ale także z zaobserwowanej swoistej luki badawczej na gruncie polskiej sztuki i nauki, która w obrębie rozpatrywanego problemu, w jednym badaniu łączyłaby artystę w roli badanego i badacza. Dostrzegłam także, iż badania nad zależnościami między dobrostanem obu uczestników komunikacji<sup>7</sup> a sztuką są stosunkowo nieliczne.

Opisana nisza dotyczy głównie Polski, gdyż z przeglądu badań empirycznych w psychologii na arenie międzynarodowej (ośrodki badawcze we Francji, Danii czy USA)<sup>8</sup> wynika, że takie badania z artystami i odbiorcami są realizowane. Dominują jednak badania wykonywane przez samych naukowców w roli autorów. Artyści są w nich traktowani zwykle jako przedmiot badań i nie są współautorami założeń badawczych. W Polsce badania z artystami przeprowadził w latach 80. XX wieku polski psycholog i malarz Stanisław Leon Popek.

Relacje między sztuką a emocjami, kondycją psychiczną artysty i odbiorcy są omawiane poza psychologią, w myśli filozoficznej oraz socjologicznej. Każda dziedzina rozpatruje te obszary z innej – właściwej swojej istocie – perspektywy.

W psychologii opis twórczości zależy od wybranej teorii i nurtu badań psychologicznych. Przykładowo, psychologia poznawcza odnosząc się do twórczości, skupia się na percepcji, uwadze, myśleniu, natomiast psychologia różnic indywidualnych akcentuje rolę cech osobowości w procesie tworzenia. Pojęcie „twórczość” w początkowym okresie obejmowało: twórczy wytwór, proces twórczy i osobowość twórczą. W późniejszym czasie zauważono także rolę otoczenia jako zmiennej wpływającej na twórcze działania<sup>9</sup>. Z kolei psychologia humanistyczna mówi o twórczości bez dzieł, łącząc twórczość z pojęciem „samorealizacji”. Twórczość w badaniach psychologicznych jest rozumiana również jako kreatywność, twórczość naukowa, twórczość artystyczna wybitna oraz twórczość pisana przez małe „t”.

Zdaniem Carla Gustava Junga, twórcy psychologii analitycznej, matką każdego dzieła sztuki jest dusza (jak i każdej nauki). Nauka o duszy<sup>10</sup> powinna móc ukazać i objaśnić psychologiczną strukturę dzieła sztuki oraz psychologiczne uwarunkowania twórczego umysłu<sup>11</sup>. Co ważne, w opinii tego autora nie można jednego wyjaśnić przez drugie. Gdyby psychologia mogła wskazać na zależności przyczynowe w dziele sztuki i w procesie twórczym artysty to, jak mówi Jung: „(...) cała wiedza o sztuce pozbawiona własnego gruntu padłaby

<sup>1</sup> J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, Wydawnictwo SZAFa, Warszawa 2001, s. 43.

<sup>2</sup> Koncepcja opisująca człowieka jako tego, który posiada potencjał twórczy, jest zawarta na przykład w nurcie psychologii humanistycznej reprezentowanym przez autorów, takich jak Abraham Maslow i Carl Rogers.

<sup>3</sup> Wyjaśniam, że rozpoczęłam studia magisterskie na Akademii Sztuk Pięknych, mając już ukończone studia magisterskie na innym kierunku oraz studia podyplomowe z zakresu psychologii. Wybierając autentyczność, czyli studiowanie malarstwa, musiałam sprostać samotności towarzyszącej tej decyzji oraz brakowi poparcia społecznego w tamtym czasie. Było to rozwojowe doświadczenie na drodze artysty, którego nigdy nie żałowałam.

<sup>4</sup> Dobrostan wyjaśniam dokładnie w rozdziale 11 części II.

<sup>5</sup> W rozprawie zamiennie używam terminów „artysta” i „twórca”, które mają tu tożsamy sens.

<sup>6</sup> Sytuacja ta przypomina mi rozważania filozofa Martina Heideggera z późniejszego okresu jego twórczości. Droga, którą człowiek podąża, nie wie, jak uważał jeszcze za czasów *Bycia i czasu*, ku byciu, lecz bycie poprzez swój prześwit rozjaśnia samą drogę. Temat ten objaśniam na przykład prace: M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, [w:] tegoż, *Drogi lasu*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997; M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994. Odnoszę wrażenie, że właśnie taką jawi się moja droga artystyczna, której kolejne etapy są rozjaśniane przez prześwit

<sup>7</sup> Komunikacja zachodzi w schemacie artysta-dzieło-odbiorca.

<sup>8</sup> Dostęp do tych danych nie jest łatwy dla artysty. Zdobyłam go dopiero pod koniec mojej pracy praktycznej dotyczącej części I rozprawy. Wtedy dowiedziałam się, że za granicą dokonywane są badania procesów twórczych artystów. Zakładam, że zwiększa to wartość moich badań, postawionych celów i motywacji, które zrodziły się z autentycznej potrzeby artystycznej, a nie były wyłącznie wynikiem analizy sytuacji zewnętrznej.

<sup>9</sup> Por. M. Barteczko, *Dzieło otwarte – jego istota i cechy*, [w:] G. Mendecka (red.), *Oblicza twórczości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 31-50.

<sup>10</sup> Jung ujmuje psychologię jako naukę o procesach duchowych. Por. C. G. Jung, *Psychologia i twórczość*, przeł. K. Krzemień-Ojak, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. T. 2: Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945. Cz. 1: Orientacje poetocentryczne i kulturocentryczne*, S. Skwarczyńska (red.), Kraków 1974, s. 552.

<sup>11</sup> Tamże, s. 552.

ofiara psychologii, stając się jej wyspecjalizowaną dziedziną<sup>12</sup>. Jung podkreśla, że psychologia nie zrezygnuje z ambicji badania tego zjawiska<sup>13</sup>, ale spełnienie tej ambicji nie będzie dla niej możliwe, gdyż „(...) to, co irracjonalnie twórcze, a dla każdej sztuki konstytutywne, w ostatecznym rozrachunku urąga wszystkim racjonalizującym zabiegom. Wszystkie zewnętrzne przebiegi można wyjaśnić przyczynowo, ale to, co twórcze, co jest absolutnym przeciwieństwem zewnętrzności, nigdy nie da do siebie przystępu ludzkiemu poznaniu. Zawsze pozwole się tylko opisać jako zjawisko, tylko przeczuwać, ale nie pojąć. Nauka o sztuce i psychologia są więc na siebie skazane, a zasada jednej nie może podważać podstaw drugiej. Psychologia zakłada, że dane psychiczne są uwarunkowane; nauka o sztuce natomiast przyjmuje, że to, co psychiczne, niezależnie czy chodzi o dzieło sztuki, czy o artystę, należy traktować jako coś, co po prostu istnieje. Obydwie zasady są prawomocne mimo swej relatywności”<sup>14</sup>.

Słowa te Jung zawarł w pracy z 1930 roku, w której rozpatruje psychologię twórczości w obszarze literaturoznawstwa. Rozpoznałam w tym tekście wiele wartościowych przekazów dla artystów wizualnych. Jakie są relacje pomiędzy sztuką a psychologią w 2022 roku? W niniejszej dysertacji przyglądam się między innymi odpowiedzi na to pytanie. Podjęty problem badawczy postanowiłam rozwiązać międzyobszarowo, łącząc sztukę z psychologią twórczości, psychologią głębi oraz z rozważaniami europejskiej myśli filozoficznej.

Zanim przejdę do prezentacji etapów pracy doktorskiej, chciałabym wymienić najważniejsze źródła, które wykorzystałam. Rozważania filozoficzne celowo zawężam do europejskich, szczególnie do Hansa-Georga Gadamera, będąc świadomą, iż wiele interesujących refleksji jest podejmowanych w tym zakresie także przez klasyków amerykańskiej filozofii pragmatycznej (między innymi Richarda Rorty’ego i Richarda Shustermana). Ograniczenia te czynię po to, by prezentowana literatura była spójna z moją artystyczną praktyką, jak również z uwagi na to, że jestem Europejką. Korzystam przede wszystkim z takich prac Gadamera, jak: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*; *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*; *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*. Bywa, że nawiązuję do Martina Heideggera, opierając się na przykład o jego tekst *Źródło dzieła sztuki*, zawarty w *Drogach lasu*. W głębszym rozumieniu myśli filozoficznej wspierają mnie między innymi teksty Aleksandry Pawliszyn, Pawła Dybla, Marka Sołtysiaka czy Dominiki Czakon.

Psychologiczną treść, użytą do interpretacji wykonanych przeze mnie badań komponuję głównie na podstawie takich źródeł, jak: *Psychologia twórczości* Edwarda Nęcki; *Psychologia twórczości plastycznej* Stanisława Leona Popka; *Oblicza twórczości* – praca zbiorowa pod redakcją Grażyny Mendeckiej. W studiach literatury przedmiotu sięgam także po wybrane teksty współczesnych badaczy kultury i sztuki, na przykład Bogusława Dziadzi czy Urszuli Szulakowskiej. Jeśli chodzi o psychologię głębi, źródłami, o które opieram swoje rozważania są: *Psychologia C. G. Junga* Jolande Jacobi; *Archetypy i symbole* oraz *Psychologia i twórczość* Carla Gustava Junga.

Ponadto, wspieram się aktualną literaturą angielskojęzyczną, poprzez zapoznanie się ze stanem badań empirycznych we współczesnej psychologii, dotyczących artystów wizualnych i odbiorców sztuki oraz podczas szukania analogii do praktyki innych artystów. Korzystam przede wszystkim z *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*; *Creativity studies*; *Learning and Individual Differences*, *The Journal of Creative Behavior*, *Frontiers in Psychology*, *Review of General Psychology* oraz z *Louisiana Channel*.

<sup>12</sup> Tamże, s. 553.

<sup>13</sup> Potwierdzają to obecne badania realizowane na arenie międzynarodowej, na przykład we francuskich ośrodkach badawczych, przeprowadzane z artystami. Przykłady prezentuję w rozdziale 7 części I.

<sup>14</sup> C. G. Jung, *Psychologia i twórczość*, dz. cyt., s. 553-554.

Jako artystka i badaczka, doceniająca wagę pracy z psyche dla rozwoju artystycznego, zamierzam przedstawić nowe spojrzenie na podjęty tu problem badawczy, z intencją, by okazało się ono korzystne dla mojej dalszej praktyki artystycznej, jak też dla innych artystów, szczególnie adeptów uczelni artystycznych oraz naukowców, zainteresowanych przedstawianymi tu zagadnieniami.

Pracę doktorską podzieliłam na 2 etapy. Na etapie pierwszym, szukając odpowiedzi na sformułowany problem badawczy, traktuję siebie i swój proces twórczy jako przedmiot badań. Tym samym odpowiadam na pytanie: „*Jak Świat Jest Dla Artysty?*”. Drugi etap obejmuje badanie odbiorców sztuki, dostarczając informacji na temat tego, *Jak Artysta Jest Dla Świata*. Przedmiotem badań jest użyteczność sztuki dla człowieka (artysty/odbiorcy) w kontekście poczucia sensu życia, satysfakcji i przyjemności z życia.

Etap pierwszy obejmuje proces tworzenia cyklu malarskiego przeze mnie oraz dokumentowanie faz powstawania obrazów, a także stanów emocjonalnych, przeżyć i doświadczeń pojawiających się w trakcie procesu twórczego, jak również tworzenie opisów do powstających obrazów. Do rejestracji wykorzystuję narzędzia psychologiczne w postaci gotowych kwestionariuszy psychologicznych z pytaniami zamkniętymi oraz specjalnie przygotowaną ankietę z pytaniami otwartymi, takimi jak na przykład: „Co czujesz, gdy patrzysz na ten obraz?”, „Jakie wspomnienia wywołuje?”, „Jak postrzegasz przyszłość?”, „O czym myślisz?”. Zgadając się z przedstawionym na początku stanowiskiem Carla Gustava Junga nakładam na siebie zadanie intensywnego rozwoju osobistego po to, by lepiej pełnić rolę artysty. Moim celem nadrzędnym jest rozwój artystyczny. Na tym etapie dążę do sprawdzenia czy samoobserwacja w trakcie procesu tworzenia jest możliwa oraz jaki jest wpływ tej czynności na proces twórczy. Zadaję sobie także pytanie o sposób wykorzystania zgromadzonej wiedzy w mojej dalszej pracy artystycznej, jak również o jej użyteczność dla innych artystów, dydaktyków czy badaczy. Ten etap ma charakter eksploracyjny, wykorzystałam w nim metodę autoetnograficzną, polegającą na samoobserwacji oraz przeprowadzeniu subiektywnej i deskryptywnej analizy zarejestrowanych emocji i refleksji. Wielu badaczy pracujących w nurcie etnograficznym, stara się w pełni realizować ideę refleksyjności, dzięki której badacz pozostaje świadomy swojej roli oraz wpływu na realizowane badania. Autoetnografia wiąże się też z uwzględnieniem własnych doświadczeń kulturowych. Według Arthura P. Bochnera i Carolyn Ellis autoetnografia „przedstawia ludzi – walczących, by przezwyciężyć przeciwności losu oraz szukających sposobu na życie, jak również wyjaśnia sens tych walk”<sup>15</sup>.

Tematem podjętego cyklu malarstwa tworzonego wraz z samoobserwacją są stany skojarzone przeze mnie z dobrostanem, takie jak: dynamika, ruch ku życiu, radość, zmienność. Dążę do tych stanów za pośrednictwem języka malarskiego, obierając za przestrzeń badawczą balet w choreografii Wayne McGregora, brytyjskiego choreografa The Royal Ballet. Powstałe obrazy są więc impresją malarską spektakli, przy jednoczesnej chęci zawarcia określonych stanów emocjonalnych.

Na dzieło w moim projekcie doktorskim, poza niniejszą dysertacją, składają się:

- cykl malarstwa,
- płótna zamalowane na szaro (ściągnięte, nieudane obrazy, jako odpad procesu twórczego),
- filmy utworzone ze zdjęć rejestrujących fazy powstawania obrazów wraz z dokumentacją materiału zgromadzonego podczas samoobserwacji.

<sup>15</sup> Por. C. S. Ellis, A. P. Bochner, *Analyzing analytic autoethnography: An autopsy*, „Journal of Contemporary Ethnography” 2006, No. 35(4), pp. 429-449.



Działania z etapu pierwszego wraz z komentarzem teoretycznym opisuję w części I niniejszej dysertacji, w rozdziałach 1-7. Wprowadzenie do tej części obejmuje przedstawienie najważniejszych założeń pierwszego etapu oraz postawionych hipotez. Refleksję teoretyczną rozpoczynam od przyjrzenia się roli rozwoju osobistego artysty w ujęciu europejskiej myśli filozoficznej oraz psychologii głębi. W podobnym ujęciu prowadzę kolejny rozdział, w którym przedstawiam artystę, jako odbiorcę mowy *Logosu*, odbiorcę prawdy. Rozważania następnych rozdziałów osadzam w kontekście literatury z zakresu psychologii twórczości, zarówno jej teorii, jak i wyników badań empirycznych. Czynię tak, gdyż w mojej ocenie, ten zakres wiedzy opisuje w sposób bardziej przydatny dla praktyki artysty, zagadnienia związane z procesem twórczym. W rozdziale 2 prezentuję wybrane modele procesów twórczych oraz ich poznawcze i emocjonalne składniki. W rozdziale 3 opisuję swój proces twórczy w kontekście przedstawionych dociekań psychologicznych. Przytaczam w nim także fragmenty materiałów z samoobserwacji, gdy są powiązane z omawianymi wątkami. W kolejnym rozdziale przywołuję przykłady innych artystów, którzy zwracają uwagę na proces twórczy w swojej pracy. Celowo poszukuję artystów stosunkowo mniej znanych (znajduję Annę Bjerger, Olava Christopfera Jenssena), gdyż wzmaga to we mnie ekscytację badacza. Jednocześnie wnioskuję, że dzięki temu mogę przyczynić się do rozpowszechnienia wiedzy o tych twórcach. Przedstawiam także artystów uznanych i już nieżyjących, między innymi Lygię Clark, z powodu działań tej artystki na pograniczu sztuki i terapii. W rozdziale 5 przyglądam się procesowi twórczemu, który ma miejsce podczas kryzysu doświadczanego przez artystę (o różnym podłożu). Aspekt ten jest dla mnie ważny, z powodu osobistej historii. Tym samym, za przykład obieram Alinę Szapocznikow, Marinę Abramović oraz samą siebie. Opisując odpad z procesu twórczego w rozdziale 6, zauważony także we własnej praktyce, nawiązuję do pracy twórczej Krzysztofa Gliszczyńskiego oraz Weroniki Teplickiej.

Dyskurs teoretyczny przeplatam własną refleksją, odnoszącą się do mojej praktyki artystycznej. Rozważania formułuję z roli artystki, badaczki i doktorantki, uznając, że ta rola upoważnia, a nawet zachęca mnie do stawiania pytań oraz szukania zależności.

W rozdziale 7 części I dokonuję także przeglądu kilku badań empirycznych, stosunkowo niedawno wykonanych na arenie międzynarodowej, a podejmowanych przez psychologów z artystami w zakresie ich procesu twórczego. Na tej podstawie określam kierunki rozwoju moich działań artystyczno-badawczych w przyszłości.

Część I kończy się podsumowaniem, w którym identyfikuję korzyści, jakie przynosi artyście znajomość własnego procesu oraz rozwój świadomości w pracy twórczej. Hipotezy zostają zweryfikowane przeze mnie w odniesieniu do własnego doświadczenia artystycznego i w oparciu o analizę materiału z samoobserwacji.

Na etapie drugim, który przedstawiam w części II niniejszej pracy, w rozdziałach 1-11, koncentruję się na odbiorcach sztuki. Punktem stycznym pomiędzy mną a odbiorcami jest dzieło, w którym zarówno ja, jak i odbiorca spotykamy się z przekazem archetypalnym, wpływającym na psychikę. Chcąc dowiedzieć się i doświadczyć jak najwięcej, postanowiłam sprawdzić to, co jest opisywane w filozofii i psychologii głębi w odniesieniu do odbiorców sztuki i dzieła. Przeprowadziłam badanie odbiorców, w którym sprawdziłam cel badawczy mojej rozprawy doktorskiej z użyciem metod psychologicznych. W efekcie zweryfikowałam czy kontakt ze sztuką wpływa na dobrostan odbiorcy.

Badania psychologiczne zrealizowałam we współpracy z psychologiem dr Bogną Bartosz, adiunktem Instytutu Psychologii Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Ogólnopolskim Panelem Badawczym Ariadna. Pierwsze z badań było połączone z akcją *happeningową* i wystawą moich obrazów dla dedykowanej grupy 23 osób. Podczas spotkania zaprosiłam odbiorców do pogłębionego kontaktu ze sztuką, wykorzystując narzędzia psychologiczne (ankiety, wywiad). Badanie miało charakter jakościowo-ilościowy. Drugie badanie, które

wykonałam, było wyłącznie ilościowe i zostało przeprowadzone w grupie 76 osób. Badanych podzielono na 2 grupy: eksperymentalną i kontrolną. Grupa eksperymentalna oglądała reprodukcje moich obrazów, zaś grupa kontrolna miała do czynienia z bodźcem neutralnym, jakim są mapy. Nie miałam w tym przypadku bezpośredniego kontaktu z osobami badanymi. Badanie zostało przeprowadzone w formie online. W obu grupach sprawdzany był dobrostan, na podstawie wyników kwestionariusza psychologicznego zastosowanego przed i po kontakcie ze sztuką lub bodźcem neutralnym. Uzyskane wyniki potwierdziły różnice w poziomie dobrostanu w grupie, która oglądała reprodukcje obrazów, w porównaniu do grupy, która miała do czynienia z bodźcem neutralnym. Interesujących obserwacji dostarczyło także badanie jakościowo-ilościowe, zrealizowane wraz z akcją *happeningową*. Owe doświadczenie artystyczno-badawcze, a przede wszystkim bezpośrednie spotkanie z odbiorcami, okazały się dla mnie niezwykle interesujące. Zważywszy na cele podejmowane przeze mnie w sztuce, powiązane z egzystencjalnym aspektem i kondycją człowieka, obserwacja i nawiązanie relacji z osobami pozostającymi w kontakcie ze sztuką, możliwość dialogu oraz zapoznania się z opisami, które tworzyli do obrazów, współodczuwanie obejmującej nas energii przemiany, stały się wartością, którą trudno oszacować. W grupie staraliśmy się także wypracować własne rozumienie pojęcia dobrostan. Wysoko oceniam przy tym sposobność do potwierdzenia rozważań dotyczących dzieła sztuki, które około 100 lat temu zostały zauważone przez Gadamera i Junga.

Badania opisuję i komentuję w części II rozprawy z perspektywy własnej – artystki, badaczki, autorki i inicjatorki. Natomiast wyniki badań w ujęciu psychologicznym zostały przedstawione w załączniku do mojej rozprawy – raporcie psychologicznym, przygotowanym przez dr Bartosza, we współpracy ze mną. Z psychologiem skonsultowałam także część II mojej dysertacji, w zakresie poruszonych tam wątków psychologicznych.

Moją intencją jest, aby przedstawione w niniejszej pracy treści okazały się przydatne dla artystów praktyków i psychologów zajmujących się twórczością, jak również zainicjowały dalszą współpracę i międzyobszarowe badania integrujące sztukę i psychologię.

Przygotowując komentarz teoretyczny do części II, koncentruję się przede wszystkim na rozważaniach hermeneutyki filozoficznej Hansa-Georga Gadamera oraz psychologii głębi Carla Gustava Junga, gdyż analizując dzieło sztuki, odbiorcę sztuki oraz to, co się dzieje w kontakcie z dziełem sztuki (przemianę twórcy i odbiorcy) zauważyłam, że ten zakres wiedzy znakomicie oddaje wymienione zagadnienia. Ekscytowało mnie szukanie powiązań pomiędzy moim doświadczeniem praktycznym, a rozważaniami Junga czy Gadamera. Tylko chwilami czerpałam z rozważań psychologa Stanisława Leona Popka, który, z powodu swoich doświadczeń twórczych, zdaje się rozumieć artystów. Wprowadzenie do części II obejmuje prezentację hipotez i założeń badawczych. W kolejnych rozdziałach przedstawiam to, jak hermeneutyka filozoficzna Gadamera i psychologia głębi Junga omawiają rozumienie dzieła sztuki, jego archetypalny aspekt; grę z dziełem sztuki; przemianę odbiorcy; interpretację dzieła; wymagania wobec odbiorcy, jak również wyjaśniam dokładnie pojęcie dobrostanu. Rozważania na bieżąco odnoszę do obserwacji, które poczyniłam podczas realizowanych badań. Przegląd badań empirycznych w kontekście odbiorców sztuki i dobrostanu przytaczam w celu osadzenia moich badań na tle tego, co się dzieje w sztuce i nauce. Część II kończy się wnioskami weryfikującymi postawione hipotezy, w których cytuję wypowiedzi badanych osób. Poczynione refleksje, jak wspomniałam, przedstawiam z perspektywy artystki – autorki, badaczki i badanej. Przytoczone rozważania teoretyczne są zatem autorską syntezą wiedzy, której dokonałam na podstawie studiów literatury przedmiotu, połączonych z moją refleksją.

Część III dysertacji zawiera dokumentację pracy artystyczno-badawczej z opisanych etapów, która została ograniczona do wybranych przykładów, ze względu na obszerność

zgromadzonego materiału, wynikającą z rozległego zakresu podjętego problemu badawczego.

Wartością dodaną do niniejszej pracy jest wspomniany uprzednio raport z przeprowadzonych badań jakościowych i ilościowych z komentarzem psychologicznym.

Dysertacja ma zatem charakter artystyczny i naukowy. Metodologia zakłada świadome połączenie paradygmatu badań ilościowych i jakościowych. Następuje tu podjęcie próby integrującej oba podejścia, traktując je komplementarnie. Podczas etapu pierwszego mamy do czynienia z jakościowymi metodami (proces twórczy – tworzenie i dokumentowanie cyklu malarskiego, narracje osobiste w postaci nagrań); jest tutaj także samoobserwacja, w oparciu o kwestionariusze psychologiczne z pytaniami zamkniętymi (element pomiaru ilościowego). Etap drugi natomiast zawiera metody ilościowe: badania grupowe w oparciu o kwestionariusze psychologiczne, a także jakościowe: wywiad (*focus*) z odbiorcami sztuki; wypełnianie przez odbiorców ankiet z pytaniami otwartymi. Zatem metodologia jest dwójaka i wynika z postawionych celów badawczych, których zamierzeniem było zdobycie wiedzy o sobie – artystce, jak też o odbiorcach, jednocześnie powiązane ze stworzeniem dzieła artystycznego; a dalej – odkrycie oraz rozwinięcie wiedzy na temat procesu twórczego i odbiorców sztuki, przy wykorzystaniu wspomnianych metod wraz z wiedzą psychologiczną.

Stanisław Leon Popek w pracy *Psychologia twórczości plastycznej* przywołuje wypowiedź Chojnowskiego, która zdaje się dobrze oddawać moje podejście: „Wydaje się, że stosowanie metod ścisłych do badania zjawisk artystycznych wynika z rozwoju nauki i nowoczesnych metodologii. Wszelkie argumenty a priori, że metody te nie nadają się do humanistyki, są zabójcze dla postępu wiedzy, gdyż odrzucenie jakiegokolwiek metody może nastąpić dopiero wtedy, gdy stwierdzono, że nie daje ona żadnych wyników poznawczych. Aby się o tym przekonać, trzeba najpierw spróbować. Nie ma powodu przypuszczać, że zjawiska artystyczne są mniej podatne do badania ścisłymi metodami niż jakakolwiek dziedzina rzeczywistości”<sup>16</sup>.

Zdaję sobie sprawę, że wyniki osiągnięte w ramach dociekań międzyobszarowych mogą być trudne do obrony<sup>17</sup>. Była we mnie jednak silna chęć spróbowania. Studiując literaturę przedmiotu, natknęłam się na opis cech jednostek twórczych. Pierwszą grupę cech określa się mianem otwartości<sup>18</sup>. Jest ona u osób twórczych nasiloną i oznacza skłonność do wychodzenia poza wybraną dziedzinę działalności oraz łatwość asymilowania nowych informacji. Możliwe, że moja propozycja pomieszczenia metod i obszarów jest naturalną konsekwencją posiadania tej cechy.

Rozprawa jest pisana przez artystkę, która występuje w kilku rolach jednocześnie, zgodnie z teorią przecięć<sup>19</sup>, co wzbogaca perspektywę związaną z obszarem badawczym, bardziej, niż gdyby badanie było przeprowadzane wyłącznie przez naukowca. W efekcie wygenerowane jest zarówno dzieło sztuki, jak i wiedza, mogąca posłużyć innym badaczom. Zrealizowane badania doktorskie, a ściślej ich rezultaty, stanowią źródło wiedzy na temat relacji między dobrostanem związanym z kontaktem ze sztuką, sprawdzanym zarówno u artysty, jak i u odbiorców. Ponadto, integrują różne dziedziny (sztukę, filozofię, psychologię, wybrane

podejścia metodologiczne). Co więcej, łączą świat artysty ze światem odbiorców sztuki, inicjując dyskusje o sztuce, a poprzez wzajemne interakcje, sprzyjają znalezieniu płaszczyzny porozumienia między odbiorcami reprezentującymi różne pokolenia czy doświadczenia.

Dla mnie, to przedsięwzięcie okazało się niezwykle rozwijające. Wyrażam intencję, aby prezentowana dysertacja miała podobną wartość dla czytelnika.

<sup>16</sup> S. L. Popek, *Psychologia twórczości plastycznej*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2010, s. 36.

<sup>17</sup> Por. B. Dziadzia, *Anestetyka a ocenianie i kategoryzowanie sztuki*, „Kultura Współczesna” 2018, nr 4(103).

<sup>18</sup> Więcej informacji o cechach artystów, w tym o otwartości, przedstawiam w rozdziale 1.3 części I.

<sup>19</sup> Teoria przecięć (inaczej intersekcjonalność) występuje w naukach społecznych. Jest to zjawisko krzyżowania się sobą odmiennych kategorii społecznych. Do dyskursu akademickiego pojęcie to wprowadziła amerykańska badaczka Kimberle Williams Crenshaw w latach 70. XX wieku. Perspektywa intersekcjonalna została rozwinięta głównie w ramach feminizmu i badań nad społecznymi systemami opresjonowania kobiet. W późniejszym czasie teoria przecięć zaczęła być stosowana w odniesieniu do problematyki różnych zjawisk. Temat ten objaśnia na przykład praca: S. L. Lanehart, *Diversity and Intersectionality*, Texas Linguistic Forum 53: 1-7, University of Texas on San Antonio 2009.

# CZĘŚĆ I

## ŚWIAT DLA ARTYSTY

### Opis pracy artystyczno-badawczej na etapie pierwszym

Część I obejmuje w zakresie praktyki artystycznej proces tworzenia cyklu malarstwa, jak i towarzyszącą temu samoobserwację. Szukam odpowiedzi na pytanie: „*Jak Świat Jest Dla Artysty?*”.

Samoobserwacja polega na:

- Systematycznym wykonywaniu zdjęć powstającego obrazu, zawsze z tego samego miejsca w pracowni;
- Pisaniu lub nagrywaniu refleksji, związanych z procesem tworzenia oraz wydarzeniami z życia, stanowiącymi tło twórczości;
- Pisaniu automatycznym (czyli strumieniu wypowiedzi niekontrolowanej);
- Wypełnianiu kwestionariusza samooceny<sup>20</sup> (z pytaniami zamkniętymi), określającymi to, jak się czuję w danej chwili. Przykładowe stany z kwestionariusza to: „Jestem spokojna”, „Czuję się bezpiecznie”, „Jestem rozżalona”, „Jest mi dobrze”, „Odczuwam niepokój”, „Jestem odprężona”, „Jestem radosna”, „Czuję się podminowana”<sup>21</sup>;
- Wypełnianiu ankiety z pytaniami otwartymi do powstających obrazów, stworzonej przeze mnie we współpracy z psychologiem, zawierającej pytania: „Co czuję, gdy patrzę na ten obraz?”, „Jakie wspomnienia przywołuje?”, „Jak postrzegam przyszłość?”, „O czym myślę?”, „O czym marzę?”, „Za czym tęsknię?”<sup>22</sup>.

Problem badawczy wyraża się w pytaniu: „Jaki jest wpływ kontaktu ze sztuką (procesu twórczego) na poziom dobrostanu artysty?”.

Hipotezy badawcze są następujące:

- 1) Istnieje związek między treścią obrazu a emocjami twórcy;
- 2) Istnieje związek między samopoczuciem artysty a przebiegiem procesu twórczego;
- 3) Samoobserwacja pomaga w przeprowadzaniu procesu twórczego;
- 4) Praca z psyche otwiera na "nowe", wspiera twórcze myślenie i działanie.

Ta część ma charakter eksploracyjny, obraną metodą jest autoetnografia,<sup>23</sup> polegająca na samoobserwacji oraz przeprowadzeniu subiektywnej i deskryptywnej analizy zarejestrowanych emocji, refleksji i przeżyć. Dotyczy to także weryfikacji hipotez, która odbyła się bez udziału psychologa. Wystąpiłam w tym procesie jako badaczka i osoba badana.

Komponując komentarz teoretyczny do tej części opieram się głównie na literaturze przedmiotu z psychologii twórczości, włączając w to przegląd badań empirycznych procesów twórczych artystów wizualnych, dokonywanych przez badaczy w ostatnich latach na gruncie międzynarodowym. W zakresie kilku wątków wybrałam odniesienia do psychologii głębi, a także filozoficznej myśli europejskiej. Takie podejście motywuję chęcią utrzymania spójności z moimi badaniami praktycznymi, jak również intencją dostarczenia możliwie najbardziej wartościowej wiedzy dla artystów - praktyków. Prowadząc dyskurs teoretyczny przywołuję autorskie refleksje, w tym materiał zgromadzony w trakcie samoobserwacji.

<sup>20</sup> Kwestionariusz samooceny STAI, arkusz X-1 i X-2, autorzy adaptacji polskiej: C. D. Spielberger, J. Strelau, M. Tysarczyk, K. Wrześniewski. STAI jest opisywany w literaturze jako narzędzie przeznaczone do badania lęku, rozumianego jako przejściowy i uwarunkowany sytuacyjnie stan jednostki. Podskala X-1 składa się z 20. pozycji, na które badany odpowiada, wybierając jedną z 4 skategoryzowanych odpowiedzi. Wyjaśnienie tego, w jaki sposób kwestionariusz ten odnosi się do badania dobrostanu, przedstawione zostało w załączonym raporcie psychologicznym oraz, skrótnie, w podsumowaniu części II.

<sup>21</sup> Przykłady tego materiału badawczego są zawarte w części III A.

<sup>22</sup> Przykłady odpowiedzi na pytania ankiety zostały zaprezentowane w części III A.

<sup>23</sup> Temat autoetnografii jako metody badawczej wyjaśnia na przykład praca: J. Bielecka-Prus, *Po co nam autoetnografia? Krytyczna analiza autoetnografii jako metody badawczej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2014, nr 10/3, s. 76-95.



Efektem artystycznym etapu pierwszego jest cykl malarstwa; ściągnięte nieudane płótna, zamalowane na szaro oraz filmy utworzone ze zdjęć dokumentujących fazy powstawania obrazów wraz z materiałem z samoobserwacji.

# 1. ARTYSTA

„Funkcją artysty w niespokojnym społeczeństwie jest budowanie świadomości świata, zadawanie właściwych pytań, rozwijanie umysłu”<sup>24</sup>.

Marina Abramović

W tym rozdziale przyglądam się roli artysty w kontekście jego osobistego rozwoju oraz wagi tego wobec podejmowanej przez twórcę działalności artystycznej. Rozważania czynię przede wszystkim na wydzwisku filozoficznym oraz psychologii głębi, gdyż takie ujęcie, w sposób interesujący i jednocześnie sprzyjający osobistej refleksji, oddaje sens tego tematu. Jednocześnie przyjęte podejście pozwala mi uzasadnić proces samoobserwacji, którego podjęłam się w pracy doktorskiej.

## 1.1. ROZWÓJ OSOBISTY ARTYSTY

Według Carla Gustava Junga ludzie twórcy mają szczególny związek z nieświadomością<sup>25</sup>. Nieświadomość jest obszarem, z której artysta czerpie inspirację w swojej pracy. Zdaniem Junga artysta powinien skupić się na rozwoju swojej świadomości, poprzez kontakt z nieświadomym psyche<sup>26</sup>, aby je dopełnić. Jung uważa, że pożądany rozwój osobowości dzieje się, gdy artysta pracuje aktywnie z obszarem nieświadomym, a nie tylko biernie przygląda się mu i co najwyżej pozwala, aby wyłaniające się z nieświadomości obrazy na niego oddziaływały. Autor twierdzi, że artysta musi owe treści „po ludzku przeżyć i zrozumieć”, to znaczy czynnie je przyswoić i zintegrować, „wyjść im naprzeciw, potraktować je z całą świadomością”<sup>27</sup>. Zdaje się zatem, że może się to odbywać przykładowo przez pogłębioną refleksję podczas procesu twórczego.

<sup>24</sup> „The function of the artist in a disturbed society is to give awareness of the universe, to ask the right questions, and to elevate the mind”. *Marina Abramovic. All artworks*, <https://www.artbase.com/catalog/artist/7800/Marina-Abramovi%C4%87> [dostęp: 20.09.2022], tłumaczenie własne.

<sup>25</sup> Jung w swoich badaniach wyróżnił nieświadomość oraz świadomość, a pomiędzy nimi -ja (podmiot świadomości), który ma udział w obu sferach. Nasza świadomość stanowi małą cząstkę psyche. Świadomość jest porównana do niewielkiej wysepki, która unosi się na oceanie nieświadomości. Nieświadomość z kolei jest podzielona na indywidualną i zbiorową. Pewna część nieświadomości zbiorowej nigdy nie zostaje uświadomiona. Świadomość zależy od nieświadomości, która jest od niej starsza. Indywidualna nieświadomość zawiera treści wynikające z historii życia jednostki, na przykład to, co zostało wyparte, zapomniane. Zaś zbiorowa zawiera treści typowe dla doświadczenia ludzkiego, niezależnie od różnic historycznych, etnicznych i innych. Są to pierwotne reakcje na powszechne ludzkie sytuacje, takie jak lęk, walka z przemocą, wzajemny stosunek pomiędzy rodzicami a dziećmi. Świadomość reaguje na daną sytuację w sposób indywidualny i dopasowany do zewnętrznej rzeczywistości, zaś nieświadomość reaguje zawsze w sposób typowy, z konieczności wewnętrznych procesów, na bazie doświadczeń ludzkości. Por. J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, dz. cyt., s. 17-33.

<sup>26</sup> Psyche w ujęciu Junga to całość procesów psychicznych.

<sup>27</sup> Zob. J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, dz. cyt., s. 43.

Rozumiem to tak, że dzięki zaangażowanej pracy z nieświadomością i świadomością, artysta nie czyni z dzieła przestrzeni na przyjęcie nieświadomego, nad którym nie potrafi zapanować w żadnym momencie w tym sensie, że staje się ono wyłącznie polem odbioru jego napięć, konfliktów i wypartych treści (czyli, w ujęciu Junga, treści pochodzących głównie z obszaru nieświadomości osobistej). Nieświadomość zawiera w sobie bowiem konieczne procesy psychiczne, zatem nie ma ona wyłącznie statycznego charakteru i są tam też reakcje emocjonalne, nad którymi trudno zapanować. Przypuszczam, że mogą one być częścią schematu działania artysty podczas procesu twórczego. Należałoby więc przyjrzeć się temu, rozpoznać te treści i przenieść je do obszaru świadomości. Treści wyparte, które mogą blokować proces twórczy, jeśli zostaną w wyniku świadomej pracy uświadomione, dają możliwości stworzenia dzieł, które poza osobistym wydzźwiękiem posiadają „coś więcej”. Nie są dziełami wyłącznie „osobistymi”, czerpią z treści archetypowych, zawartych w nieświadomości zbiorowej.

14 maja 2019 roku nagrałam<sup>28</sup> następującą refleksję:

„Zgadzam się z Mariną Abramović, gdy mówi, że im głębiej się w sobie szuka, tym można dojść do takich pokładów, które są wspólne dla wszystkich. Może to jest dotarcie właśnie do nieświadomości zbiorowej? (...) Ona wyjeżdża często na medytacje i oczyszczanie, przykładowo do Brazylii, ja mam na razie inną drogę, ale na szczęście jest dużo metod, które można stosować. Myślę, że na pewno wyrzucę z siebie tę energię w sposób precyzyjny, bez zbędnych treści”.

Jung określa to tak: „(...) istota dzieła sztuki nie polega na tym, że obrasta ono osobistymi przypadłościami – im bardziej tak się rzeczy mają, tym mniej jest sztuki – ale na tym, że wznosi się ona wysoko ponad to, co osobiste, przemawia do ducha i serca ludzkości i w imię jej ducha i serca”<sup>29</sup>. Artysta powinien być bezosobowy, jest syntezą paradoksalnych właściwości, z jednej strony ludzko-osobisty, z drugiej zaś strony jest nieosobowym, twórczym procesem. Jako człowiek może być chory i na przykład można by jego stan odrębnie wyjaśniać, natomiast jako artystę, można go zrozumieć tylko na podstawie jego procesu twórczego<sup>30</sup>.

Autor analitycznej psychologii zauważa, że wielu artystów ucieka od psychologii i nie chce się zajmować swoją nieświadomością, gdyż obawia się, że taka praca pozbawi ich mocy twórczej. Według Junga prawdziwa zdolność tworzenia jest źródłem, które nie wysycha, z kolei choroby, nigdy nie sprzyjają pracy twórczej, przeciwnie są dla niej przeszkodą<sup>31</sup>. Z moich obserwacji wynika, że w obecnych czasach artyści są dość otwarci na tego rodzaju pracę i zainteresowani, by wspomagać swój rozwój artystyczny w ten sposób.

Przyjrzyć się teraz temu, jak można by rozważyć podjęty problem roli artysty w kontekście rozwoju osobistego w myśli Hansa-Georga Gadamera. Rola artysty według tego filozofa obejmuje kształtowanie wy-kształtów<sup>32</sup>, inaczej – kształtowanie odpornej materii

w swych dziełach, ale także kształtowanie sposobu widzenia świata tych, którzy spotykają się z dziełem. Zadaniem sztuki od czasów zamierzczłych jest bowiem kształtowanie sposobu patrzenia na rzeczywistość. Sztuka może sprostać temu zadaniu, gdy odwołuje się w swych przedstawieniach do korzeni widzialności rzeczy, które kształtuje swoim „nadmiarem”<sup>33</sup>.

Nasuwa się zatem pytanie, czy artysta ma możliwość odniesienia się do „korzeni widzialności” bez wysiłku i pogłębionej pracy, przykładowo takiej, którą opisuje Jung. Gadamer nie odpowiada na to pytanie wprost. Wydaje mi się jednak, że sposób w jaki definiuje rolę sztuki zakładać może pracę ze świadomością i nieświadomością. Studiując literaturę przedmiotu znajduję podobieństwo własnej intuicji w rozważaniach Richarda Rorty’ego.

Richard Rorty, który wprawdzie jest amerykańskim neopragmatykiem, nawiązuje też do europejskiej myśli Gadamera. Dla tego filozofa istotna jest idea autokreacyjności człowieka. Zwięźle wyjaśnia to Aleksandra Pawliszyn w tekście *Dzieło sztuki spotkaniem z Innym*: „Autor pracy pt. >>Filozofia a zwierciadło natury<< uznaje za >>najdonioślejszą zdolność<< człowieka do >>tworzenie nowych obrazów samego siebie<<, co ustala jako gadamerowską refleksję, mającą na celu *Bildung* – budowanie, kształcenie siebie. Rorty podkreśla, że wysiłek zbudowania siebie i innych „polegać może na hermeneutycznym poszukiwaniu więzi między własną kulturą a pewną kulturą egzotyczną, kulturą jakiegoś minionego okresu lub między naszym badaniem a jakimś innym (...)”<sup>34</sup>. Pawliszyn podsumowuje to słowami: „Gdy więc chcemy kreować siebie, musimy otworzyć się na świat-język nieporównywalny z naszym światem”<sup>35</sup>. Dostrzegam tutaj potwierdzenie tego, że samorozwój wspiera twórczość, gdyż otwiera nas na „nowe”, pozwala wychodzić poza schematy percepcyjne.

We wspomnianym tekście, Aleksandra Pawliszyn pisze także: „Twórca to zatem ktoś, kto wciąż dokonuje transgresji, by moc istnienia (...), została zwielokrotniona w jego wysiłku twórczym, by uczestnictwo w darze tworzenia, jakiego udzielił mu los, rozkwitło (...), niosąc szansę spełnienia tym wszystkim, którzy poszukują sensu niełatwego, niebagatel nego – (...), sensu więc w rdzeniu swym ludzkim...”<sup>36</sup>. W tym fragmencie chcę zwrócić uwagę przede wszystkim na pojęcie transgresji, którego używa także psychologia w odniesieniu do twórczości. Pawliszyn dostrzega wagę transgresji w procesie twórczym wskazując, że idzie o „zwielokrotnienie mocy istnienia”, po to, aby dzieło działało na odbiorcę, przyczyniając się do poczucia spełnienia.

Transgresja jest przywoływana w psychologii twórczości w kontekście cech jednostki twórczej oraz procesu twórczego. Transgresyjna koncepcja człowieka<sup>37</sup> zakłada, że czynnością niewykonalną jest określanie potencjału człowieka, który charakteryzuje się naturalną skłonnością do nieustannego przekraczania tego, czym jest i co posiada<sup>38</sup>. Twórcą pojęcia transgresji jest polski psycholog Józef Koziński. Autor ten podobnie opisuje motywację hubrystyczną, którą definiuje jako „trwałe dążenie człowieka do potwierdzenia i powiększenia

<sup>28</sup> W tym miejscu oraz w kolejnych fragmentach nagrań, które przedstawiam w dysertacji, opieram się na ich transkrypcji.

<sup>29</sup> C. G. Jung, *Psychologia i twórczość*, dz. cyt., s. 566.

<sup>30</sup> Por. tamże, s. 566.

<sup>31</sup> J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, dz. cyt., s. 42-43.

<sup>32</sup> Wy-kształt to *Gebilde*, gdzie rdzeń *Bild* (obraz/kształt, powstały w wyniku kształtowania odpornej tworzywa) – kojarzony jest z kształtem i kształtowaniem czegoś (*Bilden*: kształtować, formować, tworzyć); zamierzone kształtowanie przez człowieka odpornej materii/tworzywa w celu wytworzenia jakiegoś „wytworu”, czyli *Gebilde*. Owe *Gebilde* można by przełożyć jako wy-kształt, a więc przedmiot wytworzony w wyniku świadomej działalności twórczej człowieka. Por. P. Dybel, *Gadamera myśli o sztuce*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2014, s. 45.

<sup>33</sup> Por. tamże, s. 45.

<sup>34</sup> A. Pawliszyn, *Dzieło sztuki spotkaniem z Innym*, [https://www.researchgate.net/publication/361854577\\_Aleksandra\\_Pawliszyn\\_Dzieło\\_sztuki\\_spotkaniem\\_z\\_Innym](https://www.researchgate.net/publication/361854577_Aleksandra_Pawliszyn_Dzieło_sztuki_spotkaniem_z_Innym) [dostęp: 08.07.2022].

<sup>35</sup> Tamże [dostęp: 08.07.2022].

<sup>36</sup> A. Pawliszyn, *Dzieło sztuki a misterium przemiany*, [https://www.researchgate.net/publication/314913911\\_DZIELO\\_SZTUKI\\_A\\_MISTERIUM\\_PRZEMIANY](https://www.researchgate.net/publication/314913911_DZIELO_SZTUKI_A_MISTERIUM_PRZEMIANY) [dostęp: 01.07.2022].

<sup>37</sup> Temat transgresji objaśniają na przykład prace: J. Koziński, *Psychotransgresjonizm. Nowy kierunek psychologii*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2001; J. Koziński, *Koncepcja transgresyjna człowieka. Analiza psychologiczna*, PWN, Warszawa 1987 lub B. Bartosz, A. Keplinger, M. Staś-Romanowska (red.), *Transgresje – innowacje – twórczość*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.

<sup>38</sup> Por. A. Chmielińska, *Twórczość >>tych, którzy czują więcej<<*, [https://dspace.uni.lodz.pl/bitstream/handle/11089/30695/43-82\\_Tworczosc%20tych%20kt%C3%B3rzy%20czują%20więcej.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dspace.uni.lodz.pl/bitstream/handle/11089/30695/43-82_Tworczosc%20tych%20kt%C3%B3rzy%20czują%20więcej.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [dostęp: 17.07.2022].

swojej wartości (ważności)<sup>39 40</sup>.

Przytoczone rozważania stanowią uzasadnienie powodu, w kontekście literatury przedmiotu, dla którego w mojej pracy doktorskiej podjęłam się samoobserwacji, realizowanej jednocześnie z pracą artystyczną.

Nasuwa się także wniosek, iż fakt, że Jung prowadził badania poprzez obserwację samego siebie oraz to, że ja tak czynię, jest niejako uwarunkowane biologicznie lub archetypowo. Ponieważ skłonność do autorefleksji towarzyszyła mi od wczesnych lat życia, zakładam, że jest to uwarunkowane moim typem funkcjonalnym oraz archetypowymi treściami.

## 1.2. ARTYSTA JAKO ODBIORCA PRAWDY

„Czym jest prawda, że może lub wręcz musi się dziać jako sztuka?”<sup>41</sup>

Martin Heidegger

Wyodrębniam wątek dotyczący odkrywania prawdy przez artystę, choć można by go uznać jako fazę procesu twórczego, ponieważ warto odnieść się tu do refleksji Heraklita, Hansa-Georga Gadamera, Martina Heideggera, zaś proces twórczy omawiam w rozdziale 2, opierając się głównie na studiach literaturowych z psychologii twórczości.

W niniejszym rozdziale rozpatruję pojęcie prawdy<sup>42</sup> w odniesieniu do artysty, który w akcie tworzenia jest też odbiorcą, gdyż w opisywanym tu ujęciu tworzy we współpracy z *Logosem*. Aleksandra Pawliszyn w tekście *Archetypalny charakter dzieła sztuki. Sztuka jako gra z nieświadomością*, nawiązując do Gadamera i Heraklita pisze: „Nowoczesny artysta odkrywa niezobaczone, które niejako wybiera artystę, by poprzez niego się skryształizować, przybierając coraz wyraźniejszą postać. Jakby więc współczesny artysta był posiadany przez coś, co go przerasta i co nim zawiaduje, przez coś, co na kształt Heraklitejskiego *Logosu* transcendentnego, uświęca go niejako na poszukiwacza, będącego rodzajem >>wentylu wcielenia<<, dla nie-przestrzennej i beczasowej, a więc nie-ludzkiej wieczności (...)”<sup>43</sup>.

Na podstawie własnej praktyki artystycznej uważam, że do tworzenia dochodzi wyłącznie we współpracy z nieświadomością zbiorową lub *Logosem*, jak również sądzę, że zadaniem artysty jest otwieranie się na przekazy z tej przestrzeni i dbanie o zdolność do tego aktu. O nieświadomości zbiorowej mówimy w narracji Junga, zaś w narracji Heraklita mowa jest o *Logosie*, nie-przestrzennym i beczasowym. Zdaje się, że sens jest jednak podobny. Jung bowiem opisuje nieświadomość zbiorową jako obszar składający się z archetypów, zawierających niewyczerpywalny zasób prastarej wiedzy o związkach pomiędzy Bogiem, człowiekiem i kosmosem<sup>44</sup>. Natomiast *Logos* jest określany jako rodzaj prarzech-

<sup>39</sup> Zob. tamże [dostęp: 17.07.2022].

<sup>40</sup> O motywacji hubrystycznej piszę więcej w rozdziale 2 części I.

<sup>41</sup> M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, dz. cyt., s. 39.

<sup>42</sup> W części II dysertacji powracam do tematu prawdy w kontekście działania dzieła sztuki na odbiorcę.

<sup>43</sup> A. Pawliszyn, *Archetypalny charakter dzieła sztuki. Sztuka jako gra z nieświadomością*, [https://www.researchgate.net/publication/358857568\\_Archetypalny\\_charakter\\_dzieła\\_sztuki](https://www.researchgate.net/publication/358857568_Archetypalny_charakter_dzieła_sztuki) [dostęp: 20.06.2022].

<sup>44</sup> Por. J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, dz. cyt., s. 71-72.

wistości, czytamy: „Tajemniczy *Logos* zatem, niczym rodzaj Pra-rzeczywistości przenikałby wszechświat i człowieka, ujawniając mu się niekiedy pod postacią domagającego się zrozumienia szyfru”<sup>45</sup>. Po stronie artysty byłoby więc podjęcie wysiłku, by odebrać mowę *Logosu*. Zatem na tym etapie pracy, twórca jest odbiorcą.

Osobiście tak właśnie traktuję swoją rolę. Uważam, że przygotowywanie dzieła oraz jego ukończenie wymaga tej współpracy. Po mojej stronie leży sposób odbioru. To, w odebraniu mowy *Logosu* upatruję możliwości stworzenia dzieła, w którym zawiera się prawda, w tym sensie, że z poziomu samego umysłu, bez współpracy z *Logosem* nie jest możliwe zawarcie tej jakości w dziele sztuki.

18 sierpnia 2019 roku nagrałam refleksję dotyczącą tego wątku, choć w tamtym czasie nie posiadałam jeszcze dokładnej wiedzy o tym, jak ten temat jest rozpatrywany w filozofii:

„(...) Po prostu trzeba dać się prowadzić przez dzieło i to wszystko, co się dzieje wokół, przez to, co przepływa przeze mnie i dać się uwieść temu tańcu, temu malowaniu. I cały czas być uważnym i czujnym na to, co nam podpowiada”.

Rozpatrując świat poprzez metaforę heraklitejskiego *Logosu* możemy wnioskować, że ludzka dusza zawiera pierwiastek boskiego *Logosu*. Heraklit przypisywał *Logosowi* cechę boskości i traktował go jako mowę prawdziwą.

W *Archetypalnym charakterze dzieła sztuki...* czytamy: „(...) sięganie przez istotę ludzką po to, co boskie może ziścić się drogą podejmowanego przez człowieka wysiłku, by rozszerzyć jego horyzontalne granice istnienia. Nie sugeruje się tu (...) dróg realizacji tego rozszerzenia egzystencji, ale przekaz jest jasny, taka możliwość wynikająca niejako z >>gruntu<< samego istnienia jest osiągalna dla tego, kto ją dostrzeże i wykorzysta...”<sup>46</sup>.

Wydaje się, że jedną z dróg może być proces twórczy. Dusza ludzka, która za Heraklitem ma twórczą moc, co pozwala jej połączyć się z całym kosmosem<sup>47</sup>, umożliwiałyby artyście tworzenie dzieł, będących przejawem boskiego *Logosu*, oczywiście, jeśli artysta podejmie wysiłek.

We współczesnej hermeneutyce filozoficznej zainicjowanej przez Martina Heideggera w pracy *Bycie i czas*, wprowadza się własną koncepcję prawdy jako – *althei* – nieskrytości<sup>48</sup>. Sposobem wydarzania się prawdy jest na przykład jej „odkładanie-się-w-dzieło”<sup>49</sup>. Heidegger pisze: „Odkładanie-się-w-dzieło prawdy jest jednym z istotowych sposobów urządzania się prawdy w wyjawionym przez siebie bycie”<sup>50</sup>.

Według Hansa-Georga Gadamera, który był uczniem Martina Heideggera rolą artysty jest odkrywanie prawdy. Prawda jednak często pozostaje w ukryciu. Dzieje się tak za przyczyną nadmiaru możliwości, które rzeczywistość prezentuje człowiekowi, jednocześnie powodując, że sama prawda o niej często się ukrywa. Zadanie artysty polega na dostrzeżeniu tych możliwości i przemienieniu ich w dzieło sztuki.

Artysta zatem utrwała prawdę o rzeczywistości: „poprzez przemianę energii (możliwości) w *ergon* (w wytwór) ukazuje on w pełnym świetle to, co się zwykle skrywa i wymyka

<sup>45</sup> A. Pawliszyn, *Archetypalny charakter dzieła sztuki...*, dz. cyt. [dostęp: 20.06.2022].

<sup>46</sup> Tamże [dostęp: 20.06.2022].

<sup>47</sup> Por. tamże [dostęp: 20.06.2022].

<sup>48</sup> Por. A. Pawliszyn, *Dzieło sztuki spotkaniem z Innym*, dz. cyt. [dostęp: 08.07.2022].

<sup>49</sup> Por. M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, dz. cyt., s. 43.

<sup>50</sup> Tamże, s. 43.



rozumieniu. Tym czymś, czemu on >>użycza trwania<< jest istota bytu, która tak, a nie inaczej się jemu prezentuje”<sup>51</sup>.

Sam moment rozpoznania przez artystę prawdy, Gadamer wiąże z radością i opisuje go tak: „Radość rozpoznawania polega raczej na tym, że poznane zostaje więcej niż to, co już znane. W rozpoznaniu coś nam znanego wyłania się niczym oświetlone z wszelkiej przypadkowości i zmiennych okoliczności, które to coś warunkują, i zostaje ujęte w swej istocie. >>Coś znanego<< zyskuje swój prawdziwy byt i pokazuje się, jako to, czym jest, dopiero po rozpoznaniu. Jako rozpoznane, jest zatrzymane (...)”<sup>52</sup>.

W ujęciu Martina Heideggera odkrywanie prawdy jest związane z wysiłkiem (podobnie, jak u Heraklita). Aleksandra Pawliszyn opisuje to następująco: „Z drugiej strony dzieło sztuki nie jest nim, jeśli nie ocieka bólem, jeśli nie parzy ranioną cielesnością – jeśli nie jest spełnieniem cierpienia. Zatem prześwit prawdy bycia, o którym pisze Heidegger, nasiąknięty byłby krwią”<sup>53</sup>. Rozpoznanie mowy prawdziwej wydaje się zatem powiązane z wysiłkiem.

Na bazie własnej praktyki artystycznej dostrzegam, że akt ten wymaga uważności, otwartości, nieustannej dbałości o swoje psyche i często intensywnej wielogodzinnej pracy, powodującej ogromne zmęczenie, którego skutkiem jest odpuszczenie kontroli i blokad przed prawdą.

W tym miejscu, można by zastanowić się po czym artysta poznaje sam moment odbioru prawdy. Na moim przykładzie opiszę, że momentowi rozpoznania prawdy towarzyszy wyraźne odczucie cielesne.

### 1.3. CECHY TWÓRCÓW

W tym rozdziale przedstawiam najistotniejsze moim zdaniem cechy twórców, wyodrębnione na podstawie studiów literatury przedmiotu z zakresu psychologii twórczości<sup>54</sup>. Ze względu na podjęty cel, którym jest samorozwój, poznanie wiedzy na tytułowy temat, zgromadzonej z perspektywy badaczy i teoretyków psychologii twórczości, okazało się dla mnie inspirujące.

Psychologia była i jest zainteresowana tym, jakie cechy posiadają ludzie twórczy bądź jakimi cechami charakteryzuje się osobowość twórcza, w odróżnieniu od cech twórców. Przeprowadzone badania w tym obszarze potwierdziły, że osoby twórcze charakteryzują się szczególnym zestawem cech.

Z perspektywy niektórych teorii psychologicznych, twórczość obejmuje: cechy intelektu, emocje, motywację, osobowość i inne, na przykład zaburzenia zachowania.

<sup>51</sup> A. Pawliszyn, *Dzieło sztuki spotkaniem z Innym*, dz. cyt. [dostęp: 12.07.2022].

<sup>52</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 174-175.

<sup>53</sup> A. Pawliszyn, *Dzieło sztuki a misterium przemiany*, dz. cyt. [dostęp: 10.06.2022].

<sup>54</sup> Gdybyśmy chcieli w ujęciu poprzednich rozważań filozoficznych i psychologii głębi powiedzieć coś o cechach twórcy, to warto by przypomnieć, że zdaniem Junga o osobowości artysty można wnioskować na podstawie wykonywania przez niego dzieła, nie zaś na podstawie samego dzieła. Gadamer także rozróżnia dzieło od twórcy, wskazując na to, iż struktura dzieła (czyli sposób jego wykonania, warsztat) stoi niejako za treścią dzieła. Treść dzieła natomiast zawsze zawiera naddatek sensu, niekoniecznie zgodny z zamysłem autora, o czym szerzej piszę w części II niniejszej rozprawy. Heidegger z kolei ujmował ten wątek w źródłowo-istotowym aspekcie, co oznaczałoby, że artysta tworzy dzieło, a dzieło tworzy artystę. Jung także przytacza w jednej ze swych wypowiedzi podobny sens, przy pomocy słów: „Nie Goethe stwarza >>Fausta<<, ale >>Faust<< stwarza Goethego”. C. G. Jung, *Psychologia twórczości*, dz. cyt., s. 569. Zakładam, że ma tu na myśli jednak „stawianie się” artysty w trakcie procesu twórczego, a nie przez samo jego dzieło.

W psychologii tworzą różne modele psychiki, począwszy od asocjacionizmu (jako koncepcji filozoficzno-psychologicznej), poprzez model behawioralny, psychoanalizę w ujęciu Zygmunta Freuda, aż po nurty psychologii poznawczej. Interesujące jest dla mnie to, jak wybrane modele można odnieść do twórczości plastycznej.

W sposób zbiorczy opisuje ten temat Edward Nęcka w *Psychologii twórczości*, jak też Stanisław Leon Popek w *Psychologii twórczości plastycznej*<sup>55</sup>. Chciałabym przywołać tutaj tylko wybrane modele, które uznaję za szczególnie interesujące dla artysty. Warto dodać, że w ujęciu Nęcki twórczość obejmuje także twórczość naukową (określającą proces twórczy jako strategię rozwiązywania problemów), co tym bardziej zachęca mnie do wybiórczej kompozycji tematyki rozważań.

Podstawowe wnioski z lektur wskazują, iż ludzie twórczy są ponadprzeciętnie inteligentni, cechują się szczególnym stylem poznawczym, niezależnością od pola, intuicyjnością. W zakresie cech osobowości wyróżnia ich otwartość, niezależność i wytrwałość. Osoby twórcze częściej niż nietwórcze chorują na zaburzenia afektywne.

Zatrzymam się na chwilę przy inteligencji. Zaobserwowano, że zdolność do wytwarzania nowych i wartościowych dzieł wymaga pewnego minimum inteligencji, równemu co najmniej jednemu odchyleniu standardowemu powyżej średniej; powyżej tego minimum twórczość zdaje się już nie zależeć od inteligencji, tylko od stylu poznawczego, osobowości i motywacji. Korelacja pomiędzy twórczością a inteligencją jest więc umiarkowana<sup>56</sup>.

Badania wykazały, że osoby twórcze różnią się od nietwórczych pod względem preferowanego stylu poznawania świata i rozwiązywania problemów (rozumianego jako sposób wykonywania czynności poznawczych). Osoby twórcze są niezależne od pola, co oznacza, że czynią spostrzeżenia wolne od wzorców narzuconych z zewnątrz. Wykazano także, że osoby twórcze są bardziej refleksyjne niż impulsywne. W wielu badaniach zauważono, iż osoby twórcze wykazują się upodobaniem do intuicyjnego stylu myślenia (intuicja jest tu rozumiana jako „niezupełnie wiem co wiem” oraz „wiem, ale nie wiem skąd wiem”)<sup>57</sup>.

Inną cechą różniącą ludzi twórczych jest osobowość (rozumiana jako nadrzędny system regulacji odpowiadający za całość zachowania osoby oraz koordynację procesów psychicznych). Psychologia humanistyczna zajmowała się tym, jak osobowość prowadzi niektórych ludzi do twórczości. Postawiono tezę, że twórczość wynika z dążenia do samorealizacji. Osobowość twórczą<sup>58</sup> można opisać według 3 głównych cech: otwartość, niezależność, wytrwałość. Z wymienionych cech chciałabym rozwinąć otwartość oraz wytrwałość, ponieważ obserwując własny proces twórczy uznałam je za najbardziej istotne i warte pogłębionej refleksji.

Otwartość stanowi warunek podstawowy każdej twórczości, odnosi się głównie do recepcji, nie zaś do produkcji, „bez właściwego nastawienia na odbiór wytwarzanie będzie

<sup>55</sup> E. Nęcka, jak też S. L. Popek, jako badacze zaproponowali także własne modele dotyczące twórczości. Z polskich psychologów, którzy wnieśli interesującą wiedzę do psychologii twórczości należy wymienić także J. Kozielskiego, o którym była mowa wcześniej; A. Strzałeckiego, który jednak bardziej skupia się na twórczości w biznesie i nauce (podejście to wyjaśnia na przykład praca: A. Strzałeckie, *Osobowościowe, poznawcze i aksjologiczne wyznaczniki twórczości w nauce*, „Nauka i Szkolnictwo Wyższe” 2010, nr 1/17/2010) oraz M. Karwowskiego, rozwijającego empiryczne badania na temat twórczości (warto zapoznać się z pracą: M. Karwowski, *Creative Mindsets: Measurement, Correlates, Consequences*, “Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts” 2014, Vol. 8, No. 1, pp. 62-70).

<sup>56</sup> Z czasem okazało się, że testy do pomiaru poziomu intelektualnego mierzą zbyt wąsko to, co określamy inteligentnym zachowaniem się człowieka, gdyż skupiają się głównie na myśleniu konwergencyjnym (obejmującym rozwiązywanie problemów zamkniętych), a wyróżnia się jeszcze dywergencyjne (inaczej rozbieżne, stosowane do problemów otwartych, heurystycznych).

<sup>57</sup> E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 126.

<sup>58</sup> Warto sprecyzować, że Nęcka odróżnia osobowość twórców od twórczej osobowości, uznając, że należy próbować stworzyć model osobowości twórczej, a nie osobowości twórców.



zahamowane albo nie doprowadzi do niczego nowego”<sup>59</sup>. Od razu nasuwa się refleksja wiążąca to stwierdzenie z poprzednimi rozważaniami, dotyczącymi otwartości artysty na mowę *Logosu*...

Otwartość to ciekawość intelektualna, skłonność do wychodzenia poza wybraną dziedzinę działalności<sup>60</sup>. Jest opisywana także jako otwartość na nowe doświadczenia, tolerancja wobec treści dwuznacznych i w niewielkim stopniu zdefiniowanych, co jest charakterystyczne dla procesu twórczego, bogatego w sytuacje niejasne. Badania wykazały, iż otwartość jest nasiloną u osób twórczych.

Można wnioskować, że otwartość u artystów przejawia się na przykład w multimedialnych działaniach bądź w łączeniu aktywności intelektualnej z artystyczną i pedagogiczną. Na przestrzeni wieków znani są twórcy, którzy uprawiali wiele aktywności, choćby Leonardo da Vinci: malarz, projektant, konstruktor, teoretyk sztuki; Stanisław Wyspiański: malarz, poeta, dramaturg, architekt wnętrz, projektant, inscenizator; Wassily Kandinsky: malarz, grafik, teoretyk sztuki, studiował też prawo i ekonomię; Leon Chwistek: malarz, teoretyk sztuki, logik, matematyk, filozof, profesor logiki; Stanisław Ignacy Witkiewicz: malarz, teoretyk sztuki, filozof, dramaturg, prozaik.

Ze względu na to, że niniejsza praca jest rozprawą doktorską, chcę zwrócić uwagę na łączenie rozwoju intelektualnego z twórczością. Pamiętam moment, w którym miałam zrobić przerwę w praktyce malarskiej, by zacząć studia literatury do dysertacji. Odczułam tę zmianę aktywności jako wysiłek. Zastanawiałam się, na ile będzie to pomocne w tworzeniu, jaki jest tego sens dla praktyki artystycznej.

Fragment nagranej refleksji z dnia 1 lipca 2022 roku:

„Od 5 dni cały czas czytam literaturę do pracy pisemnej. (...) Ta wiedza, którą zdobywam jest wspaniała. Pokazuje mi miejsca, rozjaśnia pewne sprawy (...). Zastanawiam się jednak czy ona w ogóle przekłada się na proces tworzenia malarstwa. Czy za jakiś czas na przykład, jak zejdę do pracowni, to będę inaczej tworzyła?”

Biorąc pod uwagę osiągnięcia profesorów i dydaktyków (będących jednocześnie praktykami artystami) można dojść do wniosku, że obie te sfery wzbogacają na siebie działają. Sporo przykładów podaje Popek, wskazując, iż wysoki poziom rozwoju intelektualnego to bardzo ważny czynnik warunkujący twórczość<sup>61</sup>.

W mojej ocenie kluczowa jest wytrwałość, dzięki niej bowiem proces twórczy jest kontynuowany mimo przeszkód, umożliwiając postęp i w konsekwencji generowanie nowych pomysłów i dzieł. To wytrwałość powoduje, że trwamy czasami w procesie kilka miesięcy lub lat i kończymy dzieło. Wytrwałość okazała się najcenniejszą cechą potrzebną mi w procesie twórczym i dzięki niej jestem w miejscu kończącym pracę doktorską. Wcześniej nie byłam świadoma posiadania tej właściwości. Rozpoznałam ją dopiero, w tym kilkuletnim – niepozabawionym przeszkód – procesie, z pomocą samoobserwacji.

Fragment nagranej refleksji z dnia 29 maja 2022 roku:

„Chciałam się poddać milion..., milion razy, przeżywając taką frustrację, że byłam gotowa rozszarpać obrazy, zresztą wiele zostało zniszczonych... Ale mimo to, kolejnego dnia szłam do pracowni i kontynuowałam pracę.

Na przykład dzisiaj, jestem bardzo zmęczona, gdyż od miesięcy pracuję nad tym projektem non stop. I dzisiaj wytrwałość też była ważna, bo mimo wszystko zeszłam do pracowni. Siedziałam tam z herbatą i tak naprawdę marzyłam, żeby zasnąć. (...) Ale kiedy tam byłam, to jakoś tak się zadziało, że po dwóch godzinach nagle zobaczyłam, że czuję się *ok*, że zmęczenie przeszło. Wytrwałość, której nawet bym się po sobie nie spodziewała. Nie wiem, czy w ogóle w stosunku do czegośkolwiek w życiu byłam tak wytrwała, jak do tego malarstwa, jak do tego projektu doktorskiego”.

Wytrwałość wiąże się z motywacją, która może być samoistna, czyli opierająca się na mechanizmie dodatniego sprzężenia zwrotnego (sam akt tworzenia daje satysfakcję, na podobnej zasadzie przebiega zabawa i aktywność seksualna), bądź na zasadzie ujemnego sprzężenia, gdy liczy się potrzeba osiągnięć (satysfakcja z uzyskanego wyniku). Według badań osoby twórcze godzą obie motywacje. Zaobserwowano także, że rodzaj motywacji może zależeć od etapu – w przypadku pracy naukowej występuje chęć przekraczania własnych dotychczasowych osiągnięć, co zostało nazwane potrzebą hubrystyczną<sup>62</sup>.

Myślę, że potrzeba hubrystyczna towarzyszy każdemu profesjonalnemu artyście, poza satysfakcją z samego aktu tworzenia. Oznacza ona między innymi trwałe dążenie do powiększania własnej wartości (może to być zbliżanie się do wewnętrznie ustalonego standardu perfekcji). Mechanizm ten zaobserwowałam także u siebie.

Do motywacji samoistnej należy ponadto ciekawość poznawcza. Dzięki zwyczajnej ciekawości możliwe jest podejmowanie działań badawczych. Osoby, które się tym charakteryzują potrafią długo pracować nad problemem. Zaciekawienie motywuje je do szukania odpowiedzi i zadawania pytań.

Mną również kierowała ciekawość podczas podejmowania problematyki niniejszej rozprawy, „czysta” ciekawość i chęć dowiedzenia się, doświadczenia jak najwięcej. To te aspekty oraz chęć bycia zaskoczona są dla mnie nieustannym motorem do pracy z obrazem. Bódcze, które charakteryzują się nowością, złożonością, niespójnością, nieregularnością zwykle pobudzają mnie do działalności artystycznej. Psychologia wskazuje niniejsze bódcze jako preferowane przez osoby twórcze. Zaciekawienie jako stan sprzyja procesowi twórczemu, zaś ciekawość poznawcza jako cecha charakteryzuje jednostki twórcze. Posiadanie tej właściwości przez artystów, potwierdzają także opisy ich procesów twórczych, prezentowane w rozdziale 4.

<sup>59</sup> E. Nęcka. E., *Psychologia twórczości*, dz. cyt., s. 131.

<sup>60</sup> Zakładam, że można tę cechę tłumaczyć fakt napisania przeze mnie niniejszej rozprawy, która jest międzyzobowiązkowa.

<sup>61</sup> Oczywiście nie jedyny, gdyż historia zna przypadki znakomitych twórców samorodnych, jak choćby Nikifor.

<sup>62</sup> Potrzeba osiągnięć rozumiana jako osiąganie wyższego poziomu w danej dziedzinie jest zbliżona do motywacji hubrystycznej, rozumianej jako dążenie do przekraczania własnych osiągnięć na wybranym polu. Por. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, dz. cyt., s. 95.

## 2. PROCES TWÓRCZY

Dla Plotyna, filozofa aleksandryjskiego i neoplatonczyka, sztuka przestała być tym, czym była dla dawniejszych Greków, czyli naśladowaniem rzeczywistości. Dla niego była twórczością, która urzeczywistnia idee, a twórczość zaś uznawał za najdoskonalszą własność boskiej istoty. Zatem pracę artysty postrzegał jako odbłask bóstwa i sposób upodobnienia się do niego<sup>63</sup>. W renesansie dość podobnie uważano, że człowiek-twórca był przekąźnikiem idei boskich, tworzącym bez wysiłku, jakby bez swojego udziału. Dzisiaj wiemy, że twórcy z tamtego czasu wykonywali bardzo ciężką i często żmudną pracę. W literaturze przedmiotu ciągle jednak można spotkać teksty o tym, że proces twórczy jest tajemnicą i zbyt wiele nie można na jego temat powiedzieć. Zauważam w tym pewien zachwyty, zdaje się natury romantycznej, nad twórczością. Tymczasem proces twórczy jest obszarem, który należy do podstawowych dociekań psychologów. Moim zdaniem warto uświadomić sobie dociekania z tej dziedziny, gdyż ich znajomość może pomóc nam – artystom – w codziennej pracy, jak też może pomóc zrozumieć innych twórców i różnice między nami. Doświadczyłam, iż wiedza o tym, w jaki sposób można sobie radzić z problemem, który napotykam w twórczym myśleniu, podnosi skuteczność podejmowanych wysiłków<sup>64</sup>.

Zapoznając się z literaturą przedmiotu doszłam do wniosku, że perspektywa badawcza w psychologii jest wartościowa w kontekście mojej praktyki artystycznej. Zauważyłam także, że większość artystów, którzy podejmowali temat procesu twórczego w swoich dysertacjach, opisywała go bez oparcia w psychologii i badaniach empirycznych albo skupiała się na stosunkowo wąskim ujęciu. Zachowując otwartą postawę wobec spojrzenia specjalistów – psychologów na proces twórczy, prezentuję w mojej rozprawie podejście w oparciu o kilka nurtów psychologicznych, które uznałam za najbardziej interesujące z perspektywy artysty wizualnego.

Psychologiczne koncepcje procesu twórczego są zróżnicowane. Każdy nurt w tej dyscyplinie posiada własne spostrzeżenia, wnioski i perspektywę. Badacze nurtu psychologii poznawczej wyjaśniają na czym polega procesualność tworzenia, omawiając: myślenie, uwagę, percepcje, wgląd i temu podobne kategorie. Początkowo psychologowie poznawczy nie wyjaśniali skąd pojawiają się nowe informacje i jak powstają. Opracowywano modele poznawcze, według których cały proces twórczy był świadomy, sprowadzony do rozwiązywania problemów na drodze rozumowania. Inne ujęcia podkreślają rolę środowiska, wskazując, że dzieło nie istnieje poza społeczeństwem, które cechuje się określonymi preferencjami i kulturą, gdyż dzieła są wytworem zbiorowej świadomości i powstają wraz z przemianami społecznymi oraz kulturowymi. To podejście jest wspierane przez zwolenników socjologicznych teorii estetycznych<sup>65</sup>. Najnowsze modele określa się jako systemowe lub interakcyjne. Postanowiłam skupić się na modelach, takich jak: psychoanalityczny Freud, psychologii głębi Junga, psychologii humanistycznej (te podejścia są stosunkowo spójne z naturą poprzednich rozważań), poznawczym, rewizjonistycznym, genploracyjnym, systemowym (pokazującym inne spojrzenie na proces twórczy), a także na modelu Stanisława Leona Popka.

<sup>63</sup> Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia Filozofii. Tom pierwszy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 237.

<sup>64</sup> E. Nęcka opisuje metapoznanie jako wiedzę o własnych strukturach i procesach poznawczych. Uwypukla także, że coraz bardziej powszechne jest przekonanie, iż twórczość wymaga rozwiniętych sprawności metapoznawczych. Zauważam tutaj pokrewieństwo z podejściem Junga. Por. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, dz. cyt., s. 75.

<sup>65</sup> Por. M. Barteczko, *Dzieło otwarte – jego istota i cechy*, dz. cyt., s. 33.

### 2.1. WYBRANE MODELE PROCESU TWÓRCZEGO W PSYCHOLOGII

Koncepcja psychoanalizy Zygmunta Freuda w odniesieniu do twórczości (podejście psychodynamiczne) zakłada, że twórczość artystyczna zależna jest od dynamiki nieświadomych i podświadomych impulsów oraz popędów. Źródłem aktu twórczego jest konflikt motywów id (sfera podświadoma) i superego (sfera świadoma). Popędowe siły podświadome zmierzają do samourzeczywistnienia się, a są tłumione przez świadomość. Tłumienie popędów prowadzi do nerwicy u ludzi, którzy nie są zdolni do ekspresji twórczej. Natomiast ludzie uzdolnieni wyzwalają te napięcia poprzez twórczość, która staje się dla nich także formą autoterapii. Mechanizm aktu twórczości to sublimacja popędu seksualnego. Freud wyróżnił 2 typy procesów: pierwotny i wtórny. Proces pierwotny jest impulsywny i nakierowany na przyjemność, natomiast wtórny jest logiczny. Początkowo Freud uznawał, że twórczość to tylko proces pierwotny, dzięki któremu artysta rozwiązuje swoje wewnętrzne konflikty i godzi sprzeczne motywy. Później jednak autor uznał wartość procesów wtórnych, które choć logiczne i stereotypowe, to pomagają artyście w świadomej i intencjonalnej ekspresji twórczej; pełnią rolę cenzora.

Amerykański psychiatra i psychoanalityk Lawrence Schlesinger Kubie, który także pochodzi ze szkoły psychodynamicznej, uważał, że proces twórczy polega na szukaniu nieprzewidzianych skojarzeń, dlatego główną rolę przypisywał podświadomości, a świadomość dookreślał jako funkcję kontrolną, nie mogącą być źródłem inspiracji twórczej. Pełny proces twórczy ujmował w przenikaniu się, równowadze świadomości, nieświadomości i podświadomości.

Dostrzegam u siebie procesy pierwotne i wtórne, a nawet wyraźne fazy. Najpierw dominuje u mnie proces pierwotny, do którego wprowadzam proces wtórny, kiedy nie uzyskuje w moim odczuciu właściwego rozwiązania, powracam do procesu pierwotnego. Czasami taki powrót jest związany z zamalowaniem niektórych partii obrazu.

Austriacki psychoanalityk i historyk sztuki Ernst Kris stworzył zaś ciekawą koncepcję regresji w służbie ego, w kontekście twórczości. Zwykle regresja jest opisywana jako mechanizm niedojrzałego cofania się do wcześniejszych etapów rozwoju psychoseksualnego. W tej koncepcji miałyby się to odbywać w sposób kontrolowany i odwracalny. Innymi słowy, twórca miałby świadomie spojrzeć na problem oczyma małego dziecka, aby potem wrócić do rzeczywistości i wykorzystać zaobserwowane poznawczo wnioski, tworząc dojrzałe dzieło. Próbuję czasami wprowadzać się celowo w stan takiej percepcji, a obserwacja własnego dziecka pomaga mi w tym.

Według Carla Gustava Junga twórczość wynika z nadwyżek energii. Proces twórczy przebiega w czasie ogarniającej twórcę spontanicznej siły, niepodlegającej kontroli. Proces ten jest tutaj „żywą istotą”, wynika z wewnętrznej energii, tkwiącej w archetypie. Archetyp zaś tkwi w nieświadomości zbiorowej, która zawiera wszystkie doświadczenia ludzkości. Archetypy przejawiają się w postaci symboli, marzeń sennych, instynktownych reakcji, mitach, a szczególnie w twórczości artystycznej<sup>66</sup>. Źródłem wszelkiej twórczości jest zatem nieświadomość. Artysta podczas procesu twórczego ożywia archetypy tkwiące w nieświadomości, rozwija je i przekształca w dzieło sztuki. Jung wyróżnił ku temu 2 procesy: ekspresję twórczą oraz projekcję (traktowaną jako rzutowanie na zewnątrz treści nieświadomych, emocjonalnych i intuicyjnych). Poprzez twórczość, człowiek ujawnia swoją najgłębszą tożsamość. Ponadto Jung wspomina, że różne dziedziny twórczości oraz różni ludzie operują tożsamym sobie językiem twórczym, co wynika z niejednorodnych osobowości ludzkich.

<sup>66</sup> O archetypach piszę więcej w rozdziale 3 części II, w kontekście dzieła sztuki.



Tworząc typologie osobowości, autor ten badał, jak ludzie reagują na różne sytuacje i na co są w nich nastawieni. W efekcie zaproponował podział na ekstrawertyków i introwertyków oraz wyróżnił 4 podtypy<sup>67</sup>. „Typ funkcjonalny bowiem ujawnia się dopiero w sposobie pojmowania i przetwarzania zarówno >>intuicji<<, jak i twórczych inspiracji oraz wytworów fantazji. Tak więc dzieło jako owoc twórczości może należeć do innego typu<sup>68</sup> niż artysta, który je stworzył, o typie artysty zaś należy wnioskować nie na podstawie treści dzieła, ale na podstawie sposobu jego wytwarzania”<sup>69</sup>.

Sens powyższego cytatu rozważań Junga okazał się dla mnie bardzo ważny podczas procesu twórczego. Uświadomił mi, iż sposób w jaki wykonuję pracę artystyczną, na przykład maluję obraz, może mieć korzenie biologiczne lub archetypowe. Nie oznacza to, że nie można zmienić zupełnie jego przebiegu. Według Junga można zmienić typ drogą długotrwałego rozwoju. Jednak przede wszystkim poznanie tej koncepcji było dla mnie wartościowe w tym sensie, że zaprzestałam zastanawiać się dlaczego jednym „idzie szybciej”, dlaczego niektórzy malarze malują *a la prima* i nie poprawiają, a mój proces malowania jest długi i polega bardzo często na „poprawianiu”, wydobywaniu czegoś czasami w długim horyzoncie czasu tak, jakbym była przymuszona, aby określoną ilość czasu spędzić z danym obrazem, gdyż nie jestem w stanie przyjąć szybkiego rozwiązania (nawet jeśli formalnie byłoby udane). Dopiero rozpoznanie, że przyczyny są związane z moimi typem, spowodowało we mnie pojawienie się pewnej wolności, jak też zakreśliło obszar możliwych zmian w własnym procesie twórczym. Myślę, że wiedza o tym pomaga także w budowaniu wzajemnego szacunku pomiędzy artystami. Dla niektórych ten obszar bywa polem krytyki bądź niezrozumienia.

Warto przytoczyć tu także słowa Władysława Lama, artysty, grafika, malarza i krytyka sztuki: „Nie sposób ustalić prawideł, według których powstawały i powstają dzieła. Tych możliwości jest nieskończona ilość. Twórcza wyobraźnia czerpie z owej nieskończoności układy, które podświadomość wyczuwa a rozsądek akceptuje lub odrzuca. Ta kolejność jest konieczna, nieodzowna. Proces tworzenia oparty na rozsądku, bez wiodącej roli podświadomości traci wspomniane działanie. Gdy zaś powstaje z odpowiedniej materii, a polega na instynktownym, a więc indywidualnym wyborze elementów i sposobów łączenia ich, dzieło kształtuje się w sposób właściwy i zgody z naturą autora”<sup>70</sup>. W tym fragmencie rozpoznaję przebieg własnego procesu twórczego, a przynajmniej jego część.

Z powodu powiązania problematyki mojej pracy doktorskiej z samorealizacją, warto ponownie przywołać Carla Rogersa, jednego z przedstawicieli podejścia humanistycznego w psychologii, która jest zwornikiem refleksji filozoficznej i psychologii naukowej, jak to określa Popek. Carl Rogers uznawał tworzenie za przejaw samorealizacji. Twierdził, że człowiek tworzy dla samego tworzenia, „impulsem do twórczości nie są potrzeby i wymogi społeczne, lecz dążenie do samorealizacji”<sup>71</sup>.

<sup>67</sup> Por. S. L. Popek, *Psychologia twórczości plastycznej*, dz. cyt., s. 52-53.

<sup>68</sup> Jung wyróżnia typy funkcjonalne oraz typy postaw. Typ funkcjonalny wskazuje na specyficzny sposób pojmowania i kształtowania danych doświadczenia (myślenie, percepcja, uczucie, intuicja). Typy postaw (ekstrawersja i introwersja) określają zaś sposób reagowania na doznania zewnętrzne lub wewnętrzne (jest to kierunek libido, ogólna energia psychiczna). Typy postaw mają swoje korzenie biologiczne. Są znacznie wyraźniej określone od urodzenia niż typ funkcjonalny. Szczególnie trudno określić je w przypadku ludzi twórczych, ze względu na ich silny związek z nieświadomością. Funkcję można zmodyfikować drogą świadomego wysiłku, może ona też ulec wyparciu. Zmiana typu postawy może nastąpić tylko poprzez wewnętrzną przebudowę psyche albo pewne spontaniczne przeistoczenie, które jest uwarunkowane lub drogą długotrwałego psychicznego rozwoju. Por. J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, dz. cyt., s. 35

<sup>69</sup> Tamże, s. 42.

<sup>70</sup> S. L. Popek, *Psychologia twórczości plastycznej*, dz. cyt., s. 54.

<sup>71</sup> Tamże, s. 60.

W moim przypadku nie jest tak, abym tworzyła tylko ze względu na bycie-w-procesie. Silna jest u mnie potrzeba, aby poprzez treść i energię dzieła przekazać komunikat odbiorcom. Czyli niejako w duchu myśli Gadamera, który samo dzieło postrzega jako spełnione dopiero w dialogu z odbiorcą<sup>72</sup>. Carl Rogers nie odnosił się do tego aspektu prawdopodobnie dlatego, iż uznawał, że ocena wartości dzieła dokonuje się w następnych pokoleniach.

Próbie ujęcia procesu twórczego w nurcie psychologii poznawczej przedstawił w 1926 roku brytyjski psycholog Graham Wallas, który połączył fazy nieświadome ze świadomymi (w trakcie aktu twórczego) i zidentyfikował ich 4 stadia: preparacja, inkubacja, iluminacja oraz weryfikacja.

Późniejsze ujęcia procesu twórczego, doprowadziły do dalszych, sformułowanych przez Kozielskiego, wniosków: „Heurystyczność procesu twórczego w dużej mierze decyduje o jego nieciągłości, intuicyjności i pewnej tajemniczości”<sup>73</sup>. Analizując strukturę procesu spotykamy się z „nieciągłością”, ponieważ w procesie występują przerwy, skoki, powroty, a ponadto emocje, które wspierają bądź hamują go, poza operacjami poznawczymi. W końcu Kozielski rozszerzył tę koncepcję o kontekst środowiskowo-kulturowy, przechodząc do ujęcia systemowego, interakcyjnego<sup>74</sup>.

Współczesne teorie, które powstały w latach 80. i 90. XX wieku, polegają głównie na rewizji wcześniejszych poglądów. Posługując się analizami historycznymi i biograficznymi jeden z rewizjonistów – Robert Weisberg – doszedł do wniosku, że wybitni twórcy bardzo znanych dzieł nie dysponowali nadzwyczajnymi uzdolnieniami, nie budzili się ze snu z gotowymi pomysłami, tylko pracowali długo i wytrwale na swoją pozycję, do której dochodzili w wyniku długotrwałego i żmudnego procesu oraz wysiłku. Dzieło powstaje w wyniku długotrwałego uczenia się. Potrzebny jest dość długi okres zanurzania się w określonej dziedzinie. Z analiz biograficznych wynika, iż okres ten trwa około 10 lat. W tym czasie dochodzi do przyrostu, dzięki któremu twórca staje się ekspertem w dziedzinie.

Trudno się nie zgodzić z tym ujęciem, szczególnie w przypadku malarstwa. Istnieje nawet takie określenie jak „rozmalowanie się”. Z własnych doświadczeń wiem, że owe „romalowanie się” zajmuje dużo czasu, jak również – dla przykładu – rozpoznanie problemu w pracy doktorskiej odbywa się w latach, a nie miesiącach.

Model genploracji powstały w latach 90. XX wieku, jest o tyle ciekawy w stosunku do poprzednich, że jako przedwstępne zakłada wytwarzanie idei, a następnie ich interpretację i sprawdzanie tkwiących w nich możliwości. Wobec powyższego proces ma różny przebieg, a interakcja w nim zachodząca zakłada, że pomysł nie musi być odpowiedzią na problem lub pytanie, pomysł może powstać spontanicznie i dopiero wtedy jest badane jego znaczenie.

Zastanawiające jest to, jak można by przełożyć ten model na praktykę artystyczną.

Ujęcie systemowe zakłada, że twórczość nie odnosi się tylko do osoby ludzkiej, ale jednostka ludzka jest tutaj częścią systemu, szerszego układu biorącego udział w procesie powstawania dzieł (przy takich czynnikach makrospołecznych, jak: kultura, polityka, ekonomia). Oryginalną wersję systemowej teorii twórczości zaproponował węgiersko-amerykański psycholog Mihaly Csikszentmihalyi. Autor ten zadaje pytanie, *gdzie* jest twórczość, a nie *czym* ona jest. Uważał on, że podmiotem nie jest jednostka, tylko system, na który składa się: jednostka, pole i domeny. Jednostka jest tą częścią systemu, która generuje zmiany, pole jest

<sup>72</sup> Temat ten omawiam w części II.

<sup>73</sup> S. L. Popek, *Psychologia twórczości plastycznej*, dz. cyt., s. 76.

<sup>74</sup> Interakcyjne podejście jest też omawiane w pracy: S. L. Popek, *Mechanizmy aktywności twórczej człowieka w świetle interakcyjnej teorii psychologicznej*, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, „Wydział Pedagogiki i Psychologii” 2016, VOL. XXIX, 33, 10.17951/j.2016.29.3.7.

systemem dokonującym selekcji tych zmian, obejmuje ludzi, instytucje; przykładowo właścicieli galerii. Domena to dziedzina, część kulturowego dziedzictwa, na przykład sztuka. Nie jest instytucją, tylko wspólnotą kodów kulturowych. Jest tam zawarta wiedza proceduralna i deklaratywna. Domena oddziałuje na jednostkę, która asymiluje wiedzę i dorobek, buntuje się przeciwko niemu i wprowadza innowacje. Zmiana przechodzi przez selekcję w polu. Jeśli spełni kryteria pola, to wzbogaca domenę. W ten sposób cykl procesu twórczego się powtarza. Taki cykl wymaga czasu, zatem w tej koncepcji podkreśla się, że twórczość nie jest wynikiem momentu olśnienia, gdyż jednostka najpierw musi asymilować dorobek domeny, żeby wprowadzać zmiany. Proces asymilacji trwa latami. Generowanie zmian odbywa się stosunkowo szybko, jednak ocena i selekcja znowu zajmuje czas. Ta teoria nie została poddana bezpośredniej weryfikacji, jednak warto jest zapoznać się z nią, z powodu ujęcia, w którym odchodzi się od indywidualistycznego podejścia do twórczości<sup>75</sup>.

Stanisław Leon Popek stworzył w 1979 roku własny hipotetyczny model procesu twórczego ujawniający indywidualne różnice osobowościowe, sprzężenie osoby ze środowiskiem oraz fazowy przebieg procesu twórczego. Założył istnienie następujących typów twórczych: wzrokowy, behawioralny, intuicyjny, wyobrazeniowy i intelektualno-refleksyjny, a w późniejszym czasie (w wyniku badań empirycznych) dodał do tego zestawu jeszcze typ emocjonalny. Zatem, w zależności od typu kreatywnego proces twórczy przebiega inaczej. Ponadto dla każdego typu, fazy procesu mają inny charakter (inny czas, inne nasilenie aktywności funkcji psychicznych); na przykład typ intelektualno-refleksyjny charakteryzuje się wydłużoną fazą przygotowawczą (preparacji) i fazą inkubacji, i w chwili gotowości twórczej (iluminacji) posiada on dokładnie sprecyzowaną wizję przyszłego wytworu. Zupełnie inaczej proces ten przebiega, w przypadku typu intuicyjnego lub emocjonalnego<sup>76</sup>.

Kilka lat później psycholog ten przeprowadził badania empiryczne w grupie 230 osób, między innymi wśród profesjonalnych twórców plastyków (w tym: Jerzego Tchorzewskiego, Konrada Szurowskiego). W wyniku tych badań potwierdził istnienie różnic typologicznych wśród profesjonalistów, określających przebieg swoich procesów twórczych. Dominowały typy mieszane, ale też z wyraźną dominacją jednego typu. Autor wyróżnił takie czynniki, jak: skierowanie uwagi na świat zewnętrzny lub budowanie wizji ze świata wewnętrznego; dominująca tendencja poznawcza, oparta na spostrzeganiu lub pamięci, wyobraźni lub myśleniu, albo dominacja emocji w stosunku do świata i siebie; tendencja refleksyjna, która wyprzedza działania lub odwrotnie działanie wyprzedzające refleksję. Wymienione czynniki oddziałują na charakter procesu twórczego, dając odmienne wytwory, nawet gdyby na twórców działała ta sama obiektywna rzeczywistość. Dla przykładu, Jerzy Tchorzewski był typem wyobrazeniowo-intuicyjnym. Mówił, że największe zaufanie miał do swojej wyobraźni i intuicji, a natura przeszkadzała mu w pracy nad koncepcją dzieła. Wizje stawały się zaczynem obrazu, a jego twórczość była wyładowaniem nagromadzonych emocji, ekspresją wewnętrznych napięć. Wspominał, iż przystępując do pracy, nie pamiętał w danej chwili o wszelkich zasadach sztuki związanych z zawodem<sup>77</sup>. Z kolei Konrad Szurowski nie poddawał się intuicji ani nastrojom, kontrolując etapy tworzenia cały czas. Miał zaufanie do bezpośredniej obserwacji. Był typem intelektualno-refleksyjnym oraz wzrokowym.

Podsumowując powyższe rozważania na temat procesu twórczego, można by dopełnić je słowami Jerzego Grotowskiego: „Przez całe lata pracuje się i chce się więcej wiedzieć,

<sup>75</sup> Zob. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, dz. cyt., s. 185-187.

<sup>76</sup> Por. S. L. Popek, *Psychologia twórczości plastycznej*, dz. cyt., s. 104.

<sup>77</sup> Por. tamże, s. 108.

więcej umieć, ale w końcu trzeba to wszystko odrzucić i nie uczyć się, ale oduczać, nie wiedzieć, jak robić, ale wiedzieć jak nie robić, i zawsze stawać w obliczu czynienia; podejmować ryzyko zupełnej klęski, nie klęski w oczach innych, to mniej istotne, ale klęski chybionego daru, nieudanego spotkania z kimś, a więc nieudanego spotkania z sobą samym<sup>78</sup>. Urzekają mnie też jego kolejne słowa: „(...) jakoś można nie dawać się zarażać, lecz zarażać sobą, bez pretensji do tego, bez starania się o to<sup>79</sup>. Artysta zatem winien „robić swoje”, a z uwagi na udział boskiego *Logosu* w tworzeniu dzieła, przyjmując postawę pokory wobec całego procesu.

## 2.2. CZAS W PROCESIE TWÓRCZYM

Koncepcje rewizjonistyczne oraz systemowe podkreślają znaczenie czasu w procesie twórczym. Chcę to dokładniej omówić. Badacze mówią, że aby podejmować i rozwiązywać ważne problemy należy dobrze opanować dziedzinę, a nawet kilka dyscyplin, w zależności od problemu.

Jak pisze Nęcka, interesujące pomysły na dowolny temat może mieć laik, jednak umiejętność przekucia pomysłu na dzieło, które byłoby wartościowym wkładem do dziedziny, wymaga dobrej znajomości warsztatu, metodologii prowadzenia badań, poznania dorobku poprzedników<sup>80</sup>. Wynika z tego, że często jest to proces żmudny, długi, rozłożony na wiele epizodów, przerywany sprawami z życia codziennego, związany z wysiłkiem, obfitujący w czynniki zakłócające, z którymi twórca musi sobie radzić, jeśli chce proces dokończyć<sup>81</sup>.

W przebiegu mojego procesu czas ma znaczenie, zarówno w kontekście rozpoznania inspiracji podejmowanej w malarstwie, jak i samej pracy z obrazem i jego strukturą. Zaznajomienie się z baletem w choreografii Wayne McGregora wiązało się z obejrzeniem kilkudziesięciu razy fragmentów spektakli, studiowaniem wywiadów z tancerzami oraz choreografem. Jak wspominałam, uczestniczyłam też w lekcjach baletu dla dorosłych. Czasochłonnym było również znalezienie sposobu rozwiązania podjętego problemu w języku malarskim, czyli ruchu i dynamiki w aurze dobrostanu.

<sup>78</sup> J. Grotowski, *Święto*, według stenogramu spotkania ze studentami i profesorami w auli New York University, 13.12.1970, „Odra” 1972, nr 6, s. 50.

<sup>79</sup> Tamże, s. 50.

<sup>80</sup> Zob. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, dz. cyt., s. 221-222.

<sup>81</sup> Por. tamże, s. 223.



## 2.3. PROCES TWÓRCZY A KONDYCJA PSYCHICZNA ARTYSTY

Z poprzednich rozważań wiemy, że zgodnie z psychodynamicznym ujęciem, tworzenie artystyczne opiera się na sublimacji. Jest to proces, w którym następuje zamiana celu i przedmiotu instynktu na bardziej akceptowany społecznie. Zatem mechanizm ten zamykałby drogę do nerwicy, a otwierał do twórczości, ponieważ jest procesem odwrotnym do tłumienia i wyparcia<sup>82</sup>.

Według psychologii głębi oraz teorii dezintegracji pozytywnej<sup>83</sup>, której autorem jest jeden z najwybitniejszych polskich psychiatrów i psychologów Kazimierz Dąbrowski, twórcy osiągają stan normy psychicznej tylko dzięki procesowi działalności twórczej. O tym, że twórczość profesjonalna umożliwia regulowanie funkcji psychicznych wiemy z licznych przykładów z historii sztuki i biografii artystów. Wielu twórców miało skłonność do stanów depresyjnych czy zaburzeń nerwicowych i często bez pomocy ówczesnej medycyny konwencjonalnej udawało im się funkcjonować i tworzyć.

Z literatury wiadomo, że twórczość plastyczna wpływa na rozwój funkcji poznawczych, a także emocjonalno-społeczny, korygując dysfunkcje wrodzone lub nabyte, wynikające z nieprawidłowego oddziaływania środowiska społecznego, na przykład rodzinnego<sup>84</sup>. Popek przytacza wypowiedź Dąbrowskiego, według którego twórczość plastyczna „dostarcza okazji do kontrolowania wyładowania w procesie działania artystycznego emocji, napięć i niepokojów stanowiących zagrożenie dla równowagi wewnętrznej, rozładowuje lub osłabia konflikty wewnętrzne, a także (...) dysponuje możliwością równoczesnego symultanicznego oddziaływania na wszystkie sfery życia psychicznego: na zmysły, wyobraźnię, uczucia, nastroje oraz intelekt. Może ona dzięki temu aktywizować jednocześnie wszystkie władze psychiczne człowieka i harmonizować życie wewnętrzne”<sup>85</sup>.

Osobiście najbardziej odczułam ów „lecniczy” aspekt procesu twórczego w sytuacji, gdy nadszedł czas, aby aktywność przekierować na pisanie niniejszej dysertacji. Oto przykłady nagranych refleksji, w których odnoszę się do omawianego wątku:

9 lipca 2022 roku:

„Chyba od 3. tygodni czytam literaturę do pracy pisemnej i jest to męczące. Nie daje mi to zwrotnej energii, tak jak przy malowaniu. Malowanie, tworzenie jest czymś wspaniałym, bo dostaje się zwrotną energię (...) A tutaj, na razie, nie czuję tego”.

5 sierpnia 2022 roku:

„Jadę właśnie po farby. Zakochałam się w tych farbach Galeria Winsor&Newton. I naszła mnie taka refleksja, związana z malowaniem. Otóż zauważyłam, że zdecydowanie gorzej maluje mi się w momencie, kiedy przery-

<sup>82</sup> Por. S. L. Popek, *Psychologia twórczości plastycznej*, dz. cyt., s. 430.

<sup>83</sup> Według koncepcji dezintegracji pozytywnej zdrowie psychiczne jest dynamicznym procesem psychicznym, a nie stanem. W pojęciu tym istotne jest osiągnięcie wielopoziomowego dobrostanu: osobistego, społecznego, duchowego. Rozwój polega na procesach o charakterze dezintegracyjnym i integracyjnym. Dezintegracja to rozpadanie się całości na części składowe, przetwarzanie się jednych struktur osobowości w drugie, rozchwywanie, brak harmonii i równowagi wewnętrznej, czemu towarzyszy cierpienie. Integracja jest to scalanie, zespolenie się cech osobowości, zwarta struktura odpowiadająca harmonii i równowadze wewnętrznej człowieka. Por. K. Dąbrowski, *Dezintegracja pozytywna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

<sup>84</sup> Warto w tym temacie zapoznać się na przykład z pracą B. Bociek, *Twórczość artystyczna jako ujawnianie kondycji psychiczno-egzystencjalnej człowieka na przykładzie życia i twórczości Edwarda Muncha*, „Studia Elbląskie” 2010, nr 11, s. 285-304.

<sup>85</sup> Zob. S. L. Popek, *Psychologia twórczości plastycznej*, dz. cyt., s. 431.

wam ten proces, kiedy nie jestem tak na sto procent w tym i codziennie (...) Miałam chyba taki miesiąc – lipiec czy czerwiec, w którym głównie byłam skupiona na pisaniu i studiowaniu literatury, analizie i badaniach. I naprawdę bardzo mało czasu mogłam przeznaczać na pracę artystyczną i zauważyłam, że rzeczywiście – to jest niesamowite – ale sprawdza się wszystko to, co przeczytałam w literaturze przedmiotu, szczególnie w tych materiałach z psychologii, ponieważ one pokazują, że ten proces twórczy jest w pewien sposób dobroczynny dla samego artysty. Doskonale wpływa na równowagę. Naprawdę odczułam to, w momencie, kiedy miałam zupełny brak tego. Wiem, bo teraz mam porównanie”.

W ankiecie do obrazu z dnia 22 czerwca 2022 roku w odpowiedzi na pytanie „O czym myślę?” napisałam:

„Myślę o tym, że kocham malarstwo, bo potrafi mnie koić”.

## 2.4. POZNAWCZE I EMOCJONALNE SKŁADNIKI PROCESU TWÓRCZEGO

Twórczość wymaga specyficznych procesów poznawczych. Do prezentacji wybrałam najbardziej interesujące z mojej perspektywy.

### Uwaga

Istnieje stereotyp artysty roztargnionego, wykazującego brak skupienia uwagi na czymś istotnym, a koncentrowania jej na czymś innym, choćby własnych myślach. Uwaga w trakcie procesu przyjmuje różne stany. Zidentyfikowano mechanizm wykorzystywania incydentalnych wskazówek. Odległe skojarzenia mogą polegać na wykorzystywaniu bodźców przypadkowych, zwykle ignorowanych jako nieważny kontekst, tymczasem owe przygodne bodźce mogą odegrać rolę wskazówek naprowadzających na twórcze rozwiązanie. Twórcze osoby charakteryzują się tym, że nieustannie wprowadzają bodźce przygodne w swoje pole uwagi i przez to łatwiej dokonują skojarzeń.

Jest mi dobrze znany ten mechanizm podczas pracy artystycznej. Świadomie próbuję być uważna, zachować otwartość na rzeczy, które przykładowo leżą na stole czy na podłodze w pracowni, a w danej chwili, na określonym etapie tworzenia obrazu, zwracają moją uwagę i coś mi podpowiadają.

Wyróżniono takie rodzaje uwagi, jak intensywną i ekstensywną. Intensywna obejmuje mało elementów, dobrze uświadomionych i wybranych z pola percepcji; ekstensywna swobodnie obejmuje całe pole percepcji<sup>86</sup>.

Malując obraz używam obu, aby zachować świeżość wypowiedzi i nie zamykać się w schematach.

W kilku badaniach zaobserwowano wyższe wskaźniki kreatywności u osób wykazujących gorsze funkcjonowanie filtra uwagi. Miarą skuteczności filtra jest zdolność do

<sup>86</sup> Por. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, dz. cyt., s. 55.

ignorowania bodźców rozpraszających. Wyniki pokazały, że liczba nieistotnych bodźców, które przedostawały się do świadomości z kanału ignorowanego jest znacząco wyższa u osób twórczych<sup>87</sup>. Czyli osoby twórcze wykazały mniejszą skuteczność filtra uwagi. Nęcka zadaje w związku z tym pytanie czy jesteśmy twórczy, dlatego że mamy niewydolną uwagę, czy też mamy niewydolną uwagę, bo jesteśmy twórczy. Jedną z interpretacji jest to, że osłabiony filtr uwagi, umożliwia wykorzystywanie bodźców nieistotnych, które ułatwiają skojarzenia. Zdaje się zatem, że osłabianie selektywności uwagi służy procesowi twórczemu. Rozpoznaję, że w przebiegu mojego procesu twórczego dochodzę do znalezienia pewnych rozwiązań na obrazie w momencie, kiedy przekieruję uwagę i dopiero po przerwie oraz zaangażowaniu uwagi w coś innego, wracając do pierwotnego problemu, rozwiązanie „się ukazuje”. Zdaje się, że jest to związane także z przerwą inkubacyjną, o której piszę niżej. Zabieg z przekierowaniem uwagi zaczęłam świadomie wprowadzać do procesu twórczego, z powodu jego skuteczności.

## Kategoryzowanie pojęć

Empirycznie wykazano, że osoby twórcze charakteryzują się tendencją do tworzenia szerokich, pojemnych i rozmytych kategorii pojęciowych, jak też skłonnością do naginania znaczenia pojęć i poszerzania ich zakresu. Do twórczych operacji pojęciowych należy między innymi otwarcie granic kategorii (dla niektórych osób pomiędzy sztuką i nauką granice są ścisłe, a dla innych umowne) oraz redefinicja obiektu (spojrzenie na znany obiekt z nietypowej perspektywy, co można odnieść do opisywanej dalej zmiany struktury problemu).

O stosowaniu przeze mnie tych operacji świadczy chociażby niniejsza rozprawa, która jest międzyobszarowa.

## Wgląd

Ten aspekt procesu twórczego interesuje wielu badaczy<sup>88</sup>. Samo pojęcie wglądu w psychologii, pochodzi od psychologów postaci, definiujących to zjawisko jak nagłą zmianę percepcji problemu<sup>89</sup>. Innymi słowy wgląd stanowi subiektywne doświadczenie nagłości rozwiązania z towarzyszącą reakcją emocjonalną. Czasami bierze się tu pod uwagę także doświadczenie porażki lub impasu, po którym następuje przerwa w aktywnej pracy.

W przebiegu mojego procesu odnajduję 2 sposoby dochodzenia do wglądu. O jednym już wspominałam - jest to moment, w którym zmieniam kierunek uwagi lub następuje przerwa. Po ponownym podjęciu aktywności bywa, że rozwiązanie nagle się ukazuje. Drugi jest wynikiem długiej i nieprzerwanej pracy nad obrazem, doprowadzającej mnie do zmęczenia i stanu frustracji, co przekłada się na odwagę w podejmowaniu decyzji. Wtedy pojawia się rozwiązanie, które określiłabym mianem wglądu.

<sup>87</sup> Tamże, s. 55-56.

<sup>88</sup> W kontekście wcześniejszych rozważań filozoficznych można by sens tego porównać do momentu odkrycia prawdy (w narracji Gadamera) czy też odbioru mowy *Logosu* (w narracji Heraklita).

<sup>89</sup> Por. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, dz. cyt., s. 97.

## Przerwa inkubacyjna

Jest to przerwa czasowa pomiędzy podjęciem problemu a wypracowaniem rozwiązania. Podczas tej przerwy następuje regeneracja sił organizmu, osłabienie błędnych nawyków i schematycznego zachowania. Inkubacja to także czas, kiedy możemy dostrzec pozytywne wskazówki. Czasami przerwę inkubacyjną podejmujemy po doświadczeniu impasu. Niektórzy autorzy sądzą, że wgląd jest mało prawdopodobny w wypadku osób, które nie doświadczyły impasu lub doświadczyły go, ale bez zrozumienia sensu. Jeśli w wyniku wielu prób niezadowolających dochodzi się do impasu, a następnie przerwy inkubacyjnej, to podczas tej przerwy można wykorzystać zewnętrzne stymulacje jako źródło nowych informacji, a dalej – dzięki tym bodźcom można przełamać impas.

W swojej praktyce często wyzwalam przerwę inkubacyjną, odkładając obraz na parę dni.

## Zmiana struktury problemu

Psychologowie postaci odwołują się do zmiany struktury problemu, czyli sposobu widzenia elementów sytuacji problemowej poprzez przeorganizowanie pola percepcyjnego. Dzięki temu, te same elementy mogą być spostrzegane inaczej; to, co było tłem staje się figurą, a to, co wydawało się ważne, staje się nieważne.

Jest mi bliska ta praktyka. Podczas malowania obrazu dokonuję tego zabiegu poprzez obrócenie obrazu. Zwykle, kiedy jestem już w impasie i bardzo długo pracuję nad obrazem, aby spojrzeć na niego z zupełnie innej perspektywy, obracam go.

## Emocjonalne aspekty twórczości

Emocjonalne składniki twórczości są mniej zbadane niż poznawcze. Główne dane pochodzą z intro- lub retrospekcji, gdyż według informacji podanych w literaturze przedmiotu, metody eksperymentalne są trudne do przeprowadzenia wśród twórców, co nie oznacza, że są niemożliwe. Na gruncie międzynarodowym, we współczesnej psychologii, przeprowadza się takie badania empiryczne<sup>90</sup>.

Emocje mają duże znaczenie, gdyż mogą proces uruchomić, zablokować, przyspieszyć, zakłócić, zmienić przebieg. Z opisów artystów, którzy wypowiadali się na ten temat w formie retrospekcji wyłania się proces bogaty w całą paletę, czasami skrajnych, emocji. Twórcy wspominali o uczuciu zachwyty w momencie wglądu lub o głębokiej frustracji w przypadku braku postępów. Ciekawe spostrzeżenie dotyczy niskiego stanu pobudzenia emocjonalnego. Zauważono, że sprzyja twórczości, gdyż w tym stanie prawdopodobnie obniżona jest autocenzura.

Na podstawie własnego doświadczenia dostrzegam zasadność tego, gdy pracuję wiele godzin i jestem w stanie dużego zmęczenia, zwykle mam obniżoną autocenzurę. Wtedy uzyskuję ciekawe rozwiązania na obrazie. Zaobserwowano także, iż podwyższony nastrój pomaga w tworzeniu dużej ilości pomysłów, ale nie wpływa już na jakość.

W badaniach próbowano również znaleźć odpowiedź na pytanie, czy twórczość może być zrodzona z frustracji. Ten aspekt zwrócił moją uwagę, gdyż mam świadomość roli, jaką

<sup>90</sup> Wybrane przykłady przedstawiam w rozdziale 7 części I.

w przebiegu mojego procesu odgrywa frustracja. U mnie frustracja jest częsta i postrzegam ją pozytywnie, gdyż pomaga mi w podejmowaniu decyzji. W jednym z badań<sup>91</sup> była rozumiana jako zablokowanie działań ukierunkowanych na cel. Zasugerowano, że frustracja może wyzwać konstruktywne zachowania, jeśli osoba postrzega przeszkodę jako możliwe do usunięcia.

Podejmowano także badania w kwestii sterującej roli emocji w trakcie przebiegu procesu. Przykładowo, niektóre osoby mają sporą wrażliwość emocjonalną i umiejętność podążania za doznaniem, co wykorzystują jako wskazówkę.

Dla mnie również emocje są bardzo cenną informacją odnośnie tego, czy podąża w dobrym kierunku. Nie podejmuję decyzji tylko na podstawie logicznej analizy, musi ona być połączona z przeżyciem emocjonalnym.

Z innych stanów, które warto wymienić i prawdopodobnie dotyczą one każdego artysty, jest lęk - na przykład przed przekroczeniem granicy „normalności”, kiedy w wyniku procesu dochodzimy do etapu, który zaskakuje nas aż nadto, odbiegając od dotychczasowej percepcji.

Również doświadczam tego i nie mam pewności, że decyzje, które w takiej sytuacji podejmuję są właściwe; czasami identyfikuję to jako brak odwagi. Zdarza się, że obawa przed ryzykiem powstrzymuje przed pomysłami nadmiernie nowymi.

### 3. MÓJ PROCES TWÓRCZY

Kilka cech własnego procesu twórczego ujawniłam już wcześniej. Teraz chcę rozwinąć wątek szerzej i przyjrzeć się pozostałym aspektom. W poniższych opisach wspieram się retrospekcją oraz przywołuję refleksje, które nagrałam lub spisałam w trakcie tworzenia.

#### Inspiracja baletem w moim malarstwie

Obejrzałam projekty Wayne’a McGregora<sup>92</sup> z różnych lat między innymi *Dyad 1929*, *Infra*, *Undance*, *Chroma*, *Genus*, z których najbardziej poruszył mnie projekt *Chroma*. Twórczość McGregora utworzyła kontekst do mojego projektu z powodu zawartości takich jakości, jak: silne emocje, dynamika, ruch, zaskoczenie. Chęć doświadczania tych stanów stała się powodem do podjęcia aktu twórczego. Mam świadomość tego, iż mój odbiór projektów McGregora wiązał się z ówczesnym, trudnym momentem życiowym i usilnym pragnieniem, by zajmować się czymś, co nakierowuje mnie w stronę pełni życia.

To, co szczególnie mnie zaintrygowało w spektaklach Wayne’a McGregora to dynamika bardzo intensywnych, sprzecznych emocji, które artysta przekłada na swój język, jak również prowokujące niedomówienia. Ale też ruchy oraz pozy mające coś z pierwotności i dzikości. Całość niezwykła i niecodzienna, jednak jednocześnie poddana pewnemu nadrzednemu porządkowi. Warto wspomnieć, że sam Wayne McGregor uznaje swoje projekty za balet klasyczny, choć ma niekonwencjonalne podejście do pracy z ciałem, o czym wspominają pracujący z nim tancerze. Projekty McGregora są doceniane za ich śmiałość w rekonfigurowaniu klasycznego języka tańca<sup>93</sup>.

Spektakle jego autorstwa pobudzają mnie do refleksji nad tym, jak w języku malarstwa przekazać zróżnicowany ładunek emocjonalny oraz prawdę. Od kiedy pamiętam największe znaczenie miały dla mnie pozawerbalne formy wypowiedzi, takie jak: malarstwo, pantomima, taniec współczesny czy balet. Aby pogłębić rozumienie tych form, jak wspominałam, uczestniczyłam w lekcjach baletu, co uwrażliwiło mnie na ciało jako medium. Zaczęłam postrzegać ciało jako organ o osobnej egzystencji, z którą należy się liczyć i nie jest on bynajmniej w służbie naszego umysłu.

Istotną była także muzyka do spektakli, szczególnie kompozycje Joby’ego Talbota. Ważną była dla mnie również jedna z tancerek – Laura Morena. W ekspresji wyrażanej przez nią czułam prawdę, bardziej niż w przypadku innych tancerzy.

W kadrach wybranych do pracy z obrazem, szukałam formy, która pobudza mnie najbardziej i pokazuje swoim splotem spektrum ludzkich przeżyć. Zdaje się, że szukałam formy archetypowej.

W 2014 roku w Fundacji Sztuki Tańca powstał projekt o nazwie *Taniec w malarstwie – śladami Edgara Degasa*, który został zadedykowany miłośnikom sztuki tańca i malarstwa, ale

<sup>91</sup> Por. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, dz. cyt., s.83.

<sup>92</sup> W tym miejscu wypada napisać więcej o tym twórcy. Jest on wielokrotnie nagradzanym choreografem, a ponadto dyrektorem artystycznym Studia Wayne’a McGregora, które jest jego kreatywnym motorem w choreograficznych poszukiwaniach wyrazu dla myślenia poprzez ciało. Współpracuje z artystami w dziedzinie tańca, filmu, muzyki, sztuk wizualnych, a także technologii i nauki. Por. *Wayne McGregor. Choreograf*, <https://teatr Wielki.pl/people/wayne-mcgregor/> [dostęp: 17.07.2022].

<sup>93</sup> Zob. tamże [dostęp: 17.07.2022].



przede wszystkim odbiorcom sztuk wizualnych. Jak mówi Bożena Kociołkowska, tancerka, pedagog, choreograf: „Taniec to specjalny język dla komunikowania pewnych myśli i emocji, które dręczą artystę czy choreografa, gdy tworzy dzieło<sup>94</sup>”. Celem projektu było wspieranie współpracy różnych dyscyplin sztuki, zapoznanie artystów malarzy z językiem tańca klasycznego i współczesnego oraz pozyskanie nowej publiczności dla tych dziedzin sztuki<sup>95</sup>. Do mnie przemówił język myśli i emocji Wayne’a McGregora, które przekazał w swoich projektach. W odróżnieniu od Edgara Degasa bodźcem do malowania nie był dla mnie intymny świat baletnic. Nie chodziło mi też o to, aby studiować anatomię tancerzy, jak to miało miejsce w malarstwie końca XIX wieku. Powód do malowania sam znalazł mnie, gdy byłam otwarta na coś mnie ożywiającego. Powód ten związany był z przeżyciami; z tym, co unosiło się w konfrontacji ze spektaklami. Próbowałam uchwycić dynamikę, w połączeniu z zatrzymaniem ruchu oraz zapisane w ciele tancerki – absolutnie niezestawialne ze sobą – emocje, jak też nawarstwianie się energii, spięcia i rozluźnienia.

## Przeplatanie się procesu pierwotnego z wtórnym, współpraca z nieświadomym

Bliskie jest mi ujęcie Junga lub Freuda w odniesieniu do współpracy z nieświadomością (w narracji Freuda – z podświadomością). Obraz w pierwszej fazie zaczynam w ten sposób, że poddaję się przekazom nieświadomości, nie zastanawiam się nad gestem, nie wprowadzam cenzury, działam „instynktownie”. Czuję się, jakbym była prowadzona każdym kolejnym gestem. Zwracają moją uwagę też wskazówki z pola przestrzeni pracowni, stające się podpowiedzią, którą impulsywnie wprowadzam w obraz. Nie jest jednak tak, że zaczynam obraz zupełnie nie wiedząc, co bym chciała od całego procesu. Wspominałam, że na początku pracy nad cyklem doktorskim, dokonałam wielomiesięcznych poszukiwań rozwiązań do podjętego tematu ruchu i dobrostanu.

Etap swobodnego dialogu z nieświadomością (proces pierwotny) kończy się w momencie nawarstwienia pewnych form czy plam na obrazie, które zaczynają mnie zastanawiać; wówczas angażuję już proces wtórny, świadomy.

Procesy pierwotne i wtórne przeplatają się w mojej praktyce. Jeśli po pierwszym cyklu pierwotnego procesu i wtórnego nie uzyskuję w moim odczuciu właściwego rozwiązania, powracam do procesu pierwotnego. Z punktu widzenia samopoczucia, najbardziej lubię etap swobodnego połączenia z nieświadomością, gdyż charakteryzuje się lekkością. Jednak za każdym razem towarzyszy mi przekonanie, że nie mogę skończyć obrazu na tym etapie; pojawia się wtedy miejsce na to, by bardziej zaangażować umysł, doprowadzić formę do takiej, którą obejmę także rozumem. Pojawia się też chęć, aby oczyścić obraz ze zbędnych elementów. Te późniejsze etapy, w których istotne są konkretne decyzje malarskie, są dla mnie bardziej obciążające psychicznie. Wiązą się z ryzykiem utracenia czegoś na obrazie, do czego nie sposób już wrócić. Wielokrotnie odczuwałam stratę jako ból fizyczny. W wewnętrznym dialogu, wyjaśniałam sobie, iż na tym polega mój sposób tworzenia. Końcowe decyzje wymagają odwagi. Bywa, że towarzyszy mi wtedy frustracja, ale zarówno ona, jak i duże zmęczenie są dla mnie pomocne w podejmowaniu ostatecznych decyzji, o czym już pisałam.

<sup>94</sup> B. Kociołkowska, *Taniec w malarstwie – śladami Edgara Degasa*, <https://teatr Wielki.pl/teatr/aktualnosci/aktualnosci/n/taniec-w-malarstwie-sladami-edgara-degas/> [dostęp: 17.07.2022].

<sup>95</sup> Zob. tamże [dostęp: 17.07.2022].

Fragment nagranej refleksji z dnia 27 października 2019 roku:

„27 października, w zasadzie dzisiaj był ostatni dzień słoneczny. Jak sprawdzałam pogodę, to od jutra zaczyna się zima, a nawet dzisiaj od godziny 16.00. Dzisiaj też jest zmiana czasu. I... chcę powiedzieć, że takie malowanie, gdzie bardziej poddaję się prowadzeniu, bez tych analiz, jest dla mnie bardzo dobre. To pójdzie za tym, co widzę i co szybko do mnie przychodzi, i ta lekkość w prowadzeniu pędzla... i poddanie się prowadzeniu, często temu, co nie jest podpowiedzią samego obrazu, tylko skądinąd przychodzi, jakby z innej strefy, bo przecież czasami niektóre ruchy wykonuję lewą ręką. I okazuje się, że to jest po prostu świetne. Wtedy ten obraz, może nie zawsze, ale w 90 procentach przypadków, okazuje się, że nabiera takiej pięknej wibracji, od razu takiej miękkości”.

Fragment nagranej refleksji z dnia 1 lutego 2020 roku:

„Oglądałam dzisiaj na TVP Kultura program pod tytułem *Muzyczny umysł*, zrealizowany w Kanadzie. W tym filmie występował między innymi Sting, który został poddany badaniom rezonansu magnetycznego, żeby zobaczyć, jak zachowuje się jego mózg (...). Właśnie jego mózg, gdyż jest uznawany za niezwykle płodne, utalentowanego artystę. I co mnie tutaj zachwyciło w tym filmie? Przede wszystkim to, że Sting powiedział, iż on wyobraża sobie muzykę. To, co było istotne w przypadku Stinga to fakt, że kiedy tworzy, to uruchamia obie półkule, a nie tylko prawą, jak jest w przypadku amatorów muzyków oraz zwykłych ludzi, którzy słuchają muzyki. To było ciekawe. Interesujący program. Sting powiedział również, że w zasadzie jego najlepsze utwory były najprostsze. I same się stworzyły. Czyli musiały tu być chyba jakaś współpraca z nieświadomością”.

## Przekierowanie uwagi, uważność na wskazówki przestrzeni

Są takie momenty podczas malowania, w których celowo odwracam uwagę od obrazu i podążam za ruchem oczu, na przykład wzrok pada na jakiś przedmiot lub słoiczek z farbą określonego koloru. Jeśli zastanawiam się jakiego koloru użyć, a wzrok zatrzymuje się na danym słoiczku, to używam go, nawet gdy metodą analizy uznałabym, że kolor ten nie pasuje. Nauczyłam się jednak ufać tym wskazówkom z przestrzeni. Po nałożeniu okazuje się, że powstałe rozwiązanie pozytywnie mnie zaskakuje. Maluję przynajmniej 2 obrazy jednocześnie. W momencie, w którym „praca nie płynie” z jednym obrazem, świadomie przekierowuję uwagę na drugi. Czasami wystarczy nadanie obrazowi innej wagi poprzez zmianę kolejności ekspozycji obrazów na ścianie pracowni; kiedy ten pierwszy staje się drugim, to będąc drugim ukazuje się na nim rozwiązanie, które uznaję za właściwe. Stosuję też mechanizm poszerzanie pola uwagi.

Fragment nagranej refleksji z dnia 27 października 2019 roku:

„(...) Gdzieś tam te figury, które jednak chciałabym uczynić bardziej abstrakcyjnymi niż dosłownymi, to też w jakiś sposób prowadzą mnie do wielobarwności i lekkości motyla. I to po prostu się samo pojawiło. Tak, ten motyl...chyba już z końcówką lata widziałam te motyle na tarasie u siebie i one mnie tak zainspirowały, to był taki znak, za którą poszłam. I potem zobaczyłam lekkość tych figur, które są w jakimś takim ruchu, tańcu”.



## Przerwy

Nie lubię robić przerw w procesie. Wolę być w stanie ciągłego malowania, aż doprowadzę się do zmęczenia, które pomaga mi w podejmowaniu decyzji i obniża siłę wewnętrznego cenzora. Najbardziej lubię pracować wiosną i latem, gdy warstwy szybko schną i można działać szybciej, na kilku obrazach jednocześnie. Czasami jednak przerwa inkubacyjna wydarza się z powodu zaistnienia sytuacji z codzienności. Konsekwencje są pozytywne, jeśli przerwa nie jest zbyt długa. Bywa, że wprowadzam ją świadomie z powodu impasu. Gdy wcześniej obraz uznaję za wystraszająco skończony i patrzę na niego po przerwie, czasami widzę, że można by coś jeszcze zrobić. Mam jednak wątpliwość czy „wchodzić” w jego historię, gdyż na pewnym poziomie ją zakończyłam. Oto przykładowe fragmenty nagranych refleksji, omawiających ten wątek:

18 czerwca 2019 roku:

„Dzisiaj zaczęłam malować po tygodniowej przerwie (...) Jak weszłam do pracowni i zobaczyłam te obrazy, to nie zobaczyłam już tego, co widziałam tydzień temu, kiedy byłam nimi zachwycona. Zachwycona tym, co wyszło i tym, że dałam się prowadzić obrazom. Natomiast teraz... teraz dalej widzę, że jest w nich coś ciekawego, ale zupełnie nie mogę wejść w energię tych kolorów. To jest takie męczące, bo jestem gdzieś indziej i teraz dobrze by było sporo rzeczy wyczyścić na tych obrazach. Ponieważ przerwałam ten proces, to trudno je dokończyć w taki sposób, w jaki były zaczęte.”

21 sierpnia 2022 roku:

„W zeszłym tygodniu, po tym, jak wysłałam mojemu Promotorowi pierwszy szkic pracy, byłam zmęczona i myślałam, że wyjadę gdzieś chociaż na chwilę, żeby złapać dystans. Ale byłam tak zmęczona, że nawet nie miałam siły wyjechać. Nie miałam siły spakować się i wyjechać (...) A zatem zostałam. Pomyślałam, że pójdę malować, żeby nie zwariować. Miałam w pracowni kilka rozpoczętych obrazów. Teraz, jak spojrzałam na te obrazy, to nie mogłam złapać tej energii, która była tu poprzednio. Nie wiem, czy to dobrze, czy źle, ale z mojej perspektywy niedobrze, ponieważ rozpoczynam pracę jakby od nowa. Od nowa tworzę historię z danym obrazem. Czyli tak zwana przerwa inkubacyjna była zbyt długa. (...)”

## Obracanie obrazu

Wspomniałam już, że jest mi bliska praktyka zmiany struktury problemu, poprzez obrócenie obrazu. Nie ma to znamion schematu, gdyż jeśli nie ma potrzeby i rozwiązanie ukazuje się bez tego zabiegu, to nie postępuję tak. Często właśnie zmiana percepcji doprowadza mnie do wglądu. Wymagało to jednak ode mnie świadomej rezygnacji z wcześniejszej koncepcji, tylko wtedy „zrobiło się miejsce” na wgląd. Przyznam, że nie jest to łatwe i wiąże się u mnie ze stanem pożegnania czegoś, nad czym długo pracowałam. Zdaje się jednak, że „nowe” może się pojawić tylko w momencie zakończenia „starego”.

Fragment nagranej refleksji z dnia 18 czerwca 2019 roku:

„I w związku z tym zaczęła się fajna sprawa w tych obrazach, ponieważ zupełnie je przekręcając zobaczyłam, że w ogóle nie będzie to taka sceneria, jak myślałam, tylko zupełnie inna. Jeden zupełnie do góry nogami, drugi

nawet zmieniony, jeżeli chodzi o poziom i wtedy zadziało się coś bardzo ciekawego na tych obrazach”.

## Szukanie, zmiana płótna

Czasami poszukiwania są długie. Dokumentują to zdjęcia robione powstającym obrazem<sup>96</sup>. Jeśli dane płótno jest jeszcze w stanie „coś przyjąć”, to działam na nim nadal, przeplatając proces pierwotny z wtórnym. Bywa, że zeszkrobuję lub zmywam jakieś partie. Zauważyłam, że zmywanie, skrobanie działa na moją psychikę lepiej niż zamalowywanie niechcianych partii. Działa „oczyszczająco”, jakbym oczyszczała się z porażki, z impasu. Bywa, że na jednym płótnie tych cykli pomiędzy procesem pierwotnym i wtórnym jest kilka. Jeśli mimo to, nie udaje mi się dojść do rozwiązania właściwego, to podejmuję decyzję o rezygnacji z tej formy, do której chciałam dojść; płótno jest już w moim odczuciu zbyt „grube”, a nie lubię tego. Wtedy, gdy dochodzę do wniosku, że na tym podobrazu nie mogę już malować, ściągam je. Towarzyszy temu poczucie porażki. Systematyczna fotograficzna dokumentacja faz powstawania obrazu pokazała mi, że droga nie była jednak zupełnie bezsensowna. Zauważałam pewne fragmenty, które mogłabym wykorzystać w dalszych poszukiwaniach. Nauczyło mnie to większej współpracy z obrazem oraz uważności na przekazy samego procesu. Zaczynam na nowym płótnie. Ale już wzbogacona o „tamto”. Czasami okazuje się, że tamta forma, która kiedyś „nie wyszła” pojawia się na innym płótnie, które zaczęłam z zupełnie z inny zamiarem. Tamta pojawia się tu. To tak, jakby te formy były, ale jakby każda z nich przynależała do innej drogi albo innego płótna. Dosłownie. Mój sposób malowania serii doktorskiej polega na tym, że występuje wiele prób, a potem przeprowadzam redukcję, dążę do syntezy. Czasami jeden motyw rozwiązuję na kilku obrazach.

Przykładowe fragmenty nagranych refleksji, związanych z poruszonym tematem są następujące:

24 września 2019 roku:

„Jestem przy tym obrazie cytrynowym, który mnie wczoraj frustrował i zupełnie go dzisiaj zmieniłam. Inaczej potraktowałam te plamy, inaczej go zobaczyłam. Widzę lekkość, nie ma tego ciśnienia. Jest powietrzem. Ruchem”.

29 maja 2022 roku:

„Jeszcze jedna rzecz z ostatnich tygodni. Dlaczego maluję w oparciu o jeden motyw? Na przykład jeden motyw figury rozwiązuję na kilku obrazach, co najmniej dwóch. Ponieważ nie wyczerpał się, na jednym obrazie. I mam potrzebę tej kontynuacji. Przejście na inny motyw wymaga dużej uwagi, wysiłku. Natomiast jeżeli coś się we mnie nie wyczerpało, to badam tę formę dalej. To z tego powodu na bazie podobnego motywu jest kilka obrazów (...)”.

<sup>96</sup> Fazy powstawania wybranych obrazów przedstawiam w części III A.

## Czas

Jak wcześniej zauważyłam, w przebiegu mojego procesu czas miał znaczenie w kontekście samego procesu malowania, jak i badania problematyki pracy doktorskiej.

Zauważyłam, że istnieje we mnie potrzeba długiej pracy nad obrazem. Nawet, gdy rozwiązanie przychodzi szybciej bywa, że nie jestem w stanie go przyjąć. Potrzebuję chyba dojrzeć do formy, zawalczyć o nią, zagłębić się w nią.

Czas bywał dla mnie problemem. Nieustannie czułam jego presję podczas realizacji omawianego projektu. Starłam się go oswoić.

1 marca 2019 roku zapisałam:

„Postrzegać czas jako twórczy i przyjemny, nauczyć się tego”.

12 lipca 2021 roku w korespondencji z koleżanką<sup>97</sup>, napisałam:

„Po 16.00 zaczęło padać, złapał nas deszcz, ale był „letnio-wilgotny”. Teraz jesteśmy w pokoju (...), ja zabrałam się za >>Biegunów<<. Jak tak czytam, to ciągle mnie nachodzi, żeby podzielić się z Tobą jakimś fragmentem. Nie-samowite jest to zdanie: >>Z roku na rok moim sprzymierzeńcem staje się czas (...)<sup>98</sup><<”.

Chociaż Olga Tokarczuk napisała to w zupełnie innym kontekście, fragment ten uświadomił mi tęsknotę, by mieć czas za przyjaciela w moim procesie twórczym i w ogóle, w życiu.

## Inne perspektywy

Wspominałam, że próbuję czasami wprowadzać siebie świadomie w stan percepcji dziecka, by spojrzeć na coś jakby bez pamięci, jakby widziało się to po raz pierwszy w życiu, bez znajomości nazw i kategorii.

3 sierpnia 2019 roku, jeszcze zanim poznałam koncepcję Ernsta Krisa, nagrałam taką refleksję:

„Przed chwilą była wspaniała chwila, ponieważ świeci słońce, a jednocześnie zaczął padać deszcz. Taki letni deszczyk, ciepły deszcz, więc wyszłam na chwilę na taras i stałam pod tym deszczem. To był piękny moment powrotu do dzieciństwa. Czasami tęsknię za świadomością dziecka, szukam w procesie twórczym swobodnej ekspresji, wolności i lekkości, fanaberii. Kiedyś w tym malarstwie poszukiwałam porządku, właśnie porządku, wszystko w nim miało być poukładane. A teraz? Teraz jest inaczej”.

Ponadto identyfikuję jeszcze inną perspektywę. Długi proces poszukiwań sprzyja bowiem przyjmowaniu różnych perspektyw. Prowokuje też do konfrontacji wyobrażeń z rzeczywistością. Zastanawia mnie czy to, co powstało zadziała na odbiorcę. Staram się przyjąć perspektywę „innego”. Ćwiczę umiejętność usuwania się z drogi tak, aby dać miejsce temu, co chce zaistnieć.

<sup>97</sup> W trakcie samoobserwacji używałam też komunikatora WhatsApp w korespondencji z koleżanką, w sprawie pracy doktorskiej oraz aspektów życia codziennego.

<sup>98</sup> O. Tokarczuk, *Bieguni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019, s. 25.

Fragment nagranej refleksji z dnia 2 października 2019 roku:

„Ciekawi mnie, do czego to doprowadzi, bo jest to coś zupełnie innego. Jest dużo tutaj uderzeń, gestów (...). Tak jakby taniec z obrazem. I to nie jest coś takiego, co ja sobie zupełnie w pełni założę i uporczywie dążę do tego. Tylko daję się prowadzić, raz ja oraz obraz”.

## Warsztat a przekaz

Omawiając tytułowy wątek chciałam nawiązać do dwóch fragmentów autorstwa Hansa-Georga Gadamera, pochodzących z *Estetyki i hermeneutyki*. Pierwszy jest następujący: „Czy >>mówić coś<<, mieć coś do powiedzenia to tylko metafory, których jedyną prawdą jest nieokreślona estetyczna wartość formy – czy też odwrotnie, owa estetyczna jakość formalna to tylko warunek, przy którego spełnieniu dzieło samo w sobie nosi swoje znaczenie i ma coś do powiedzenia”<sup>99</sup>. Drugi brzmi: „Wszystko zależy od tego jak coś jest powiedziane. Nie znaczy to, że bierze się pod uwagę środki mówienia. Przeciwnie – im bardziej przekonująco coś jest powiedziane, tym bardziej oczywista wydaje się niepowtarzalność i wyjątkowość wypowiedzi, to znaczy – wypowiedź przykuwa uwagę odbiorcy do tego, co powiedziane, i w zasadzie nie pozwala przejść do zdystansowanej analizy estetycznej. Refleksja skierowana na środki mówienia jest przecież zawsze wtórna wobec właściwej intencji skierowanej na to, co powiedziane (...)”<sup>100</sup>. Zdaniem Gadamera malarstwo jest językiem, zatem można by odnieść te myśli także do obrazu i sposobu jego wykonania. Doświadczam podczas malowania obrazu takiego momentu, w którym widzę, że można by coś „poprawić”, zrobić lepiej w sensie warsztatowym, ale z drugiej strony...

10 kwietnia 2022 roku zanotowałam:

„Kiedy forma już jest (...) i wydaje się, że taki właśnie sposób formalny przekazu ma być, gest, ruch, to jak farba postanowiła się w wyniku gestu rozsiać w kontekście, w otoczeniu, jak się zdecydowała położyć i zaistnieć, że może to jest właściwe dla zaistnienia tej prawdy w tej formie, właśnie w takim ujęciu... Jeśli będę dopieszczała, to może zgubię to... ten ruch, niedoskonałości jakby, wskazujące na to, że życie tu jest...będzie perfekcja, i co? Ona nie była częścią uruchomienia tej prawdy, pojawiłaby się na koniec, chyba z poziomu ego”<sup>101</sup>.

1 lutego 2020 roku nagrałam refleksję:

„Nie wiedziałam, że jest taka część w pracy muzycznej Stinga, której on nie znosi. Nie znosi pisać tekstów piosenek, woli komponować. Niektóre teksty pisze przez wiele tygodni. Ja na przykład w moim malarstwie nie znoszę, może nie „nie znoszę”, ale nie lubię tej części dopracowywania, szlifowania obrazu... Mam wtedy takie poczucie, że zamęczam obraz, że gdzieś ingeruję w tę energię, która się pojawiła w czasie kreacji, a potem psuję ją”.

Pamiętam, że najbardziej na wystawie Olgi Boznańskiej, podobały mi się obrazy malowane, gdy miała już poważne problemy ze wzrokiem.

<sup>99</sup> H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wyb. K. Michalski, tłum. M. Łukasiewicz i K. Michalski, Warszawa 2000, s. 132-141.

<sup>100</sup> Tamże, s. 132-141.

<sup>101</sup> Notatki własne z procesu samoobserwacji. Niepublikowane.

## Gest, dynamika, format, paleta

Podobnie jak Teresa Pągowska, lubię malarstwo hiszpańskie ze względu na zamasy gest (na przykład malarstwo Jorge Galindo; szczególnie z ostatnich lat). W powstałym cyklu zależało mi na oddaniu ruchu, dynamiki, spięcia i nieprzewidywalności. Potrzebowałam zatem stosunkowo dużych formatów, gdyż środki i narzędzia do nich stosowane pomagały mi w uwolnieniu gestu z pedanterii – czasochłonny proces wypełniały szybkie ruchy pędzla (dla szybszego procesu schnięcia zastosowałam farby akrylowe). Dynamikę obrazów budowałam także przez używanie dość bogatej palety barw.

## Ruch

Witold Gombrowicz w swoich dziennikach z lat 1957-1961 sporo stron poświęca malarstwu i malarzom. Jego wypowiedzi, pisane piórem cynicznym, zabawnym, szczerym i prowokującym, są dla mnie inspirujące. Dlatego też pragnę przytoczyć fragment, w którym autor kwestionuje zdolność obrazu do oddania ruchu: „Ale jakże wyrazić siebie malarstwem pozbawionym ruchu? Wszak egzystencja jest ruchem, dokonywa się w czasie. Jakże mogę przekazać siebie, czyli moją egzystencję, operując jedynie zestawieniami nieruchomych kształtów? Życie to ruch. Jeśli nie mogę dać ruchu, nie mogę dać życia. Zauważcie, że mam na myśli ruch prawdziwy, nie zaś sugestię ruchu, jaką daje malarz szkicując na przykład skaczącego konia”<sup>102</sup>. Podobnie jak Gombrowicz, w ruchu dostrzegam życie, a będąc spragniona pełni życia, właśnie na ten rodzaj ruchu – oddany niebanalnie – zwróciłam uwagę w spektaklach McGregora i jego jakością stała się dla mnie powodem do malowania. Długo szukałam rozwiązania na malarski sposób oddający moje rozumienie ruchu. Zmierzałam do tego, by nie była to sugestia ruchu, o jakiej wspomina Gombrowicz. W formie na obrazie czasami dążyłam do ujęcia ruchu poprzez nałożenie się kilku warstw. W ten sposób zaczęłam rozwijać ruch w różnych wariantach. Dopiero elementy ciała ujęte w przesunięciu, zestawione z formami z kolejnych ruchów nałożonych na siebie, rozproszonych, złożonych z elementów, w których mieszam porządkę, układy, proporcje zaczęły tworzyć dla mnie wrażenie ruchu, zbliżające się do tego, na jakim mi zależało. Ruchy pędzla nie mogły być analityczne, musiały być w nich także ekspresja, rodzaj niedbałości.

Fragment nagranej refleksji z dnia 22 lipca 2019 roku:

„Cały czas myślę o tym, czy w tych obrazach w ogóle nie wejść w samą abstrakcję, ale chyba na razie się za bardzo tego boję. I robię coś pomiędzy. Interesuje mnie przede wszystkim to, czy jest ruch, czy te postaci są w ruchu”.

W dalszych rozważaniach Gombrowicz kwestionuje w pewnym sensie zdolność oddziaływania obrazu na człowieka, pisząc: „Całość obrazu ogarniamy od razu wzrokiem. I co z tego, że w obrazie dostrzegam pewną grę elementów, jeśli ta gra nie rozwija się, nie toczy? Malarstwo może niewątpliwie przekazać nam widzenie malarza, jego przygodę duchową ze światem, ale tylko w przecięciu jednego momentu – a na to, abym ja mógł na dobre wnikać w jego osobowość, musiałbym mieć takich wizji tysiące, dopiero one,

<sup>102</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1957-1961*, Wydawnictwo Literackie, Paryż 1962, s. 50.

wszystkie razem, zdołałyby wprowadzić mnie w jego ruch wewnętrzny, jego życie, jego czas”<sup>103</sup>, z czym się nie zgadzam. Obszarowi temu poświęcam część II mojej pracy doktorskiej, w której badam oddziaływanie sztuki na odbiorcę, jak też omawiam procesualność tego doświadczenia.

## Emocje podczas procesu

W czasie długotrwałego kryzysu w życiu osobistym miewałam silne emocje podczas procesu twórczego. Szczególnie często przeżywałam wspomnianą już frustrację. Starałam się wychwycić te momenty i używać różnych technik do pracy z emocjami. Proces malowania zazwyczaj wpływa na mnie pozytywnie, co jest zgodne z przedstawionymi wcześniej koncepcjami związanymi z jego „lecznym” aspektem. Chcę podkreślić, że ten pozytywny wpływ jest skutkiem ubocznym tworzenia, gdyż moim celem zawsze jest przede wszystkim namalowanie „dobrego obrazu” w znaczeniu języka malarskiego, warsztatu, treści, energii, prawdy. Po analizie materiału z samoobserwacji wiem, że emocje w trakcie procesu bywają różnej barwy oraz występują cyklicznie i sinusoidalnie (na przykład zwątpienie przeplata się z pewnością siebie). Potwierdzają to także informacje zawarte w literaturze przedmiotu, które przedstawiałam wcześniej.

Przegląd nagranych refleksji z 2019 roku pokazał mi falowanie różnych emocji, jak także ich cykliczność. Oto przykłady:

14 maja 2019 roku:

„Dzisiaj jest 14 maja. Ciąg dalszy mojej frustracji, z której na razie jeszcze nic sensownego się nie rodzi, ale mimo to zeszłam na chwilę do pracowni. Pokonałam opór. Tak naprawdę chciałam leżeć i nic nie robić... Tak naprawdę nie posunęłam się. Jestem na siebie wściekła, to znaczy posunęłam się w tym sensie, że absolutnie nie mogę wrócić do stanu obrazów, które wcześniej rozpoczęłam. Coś musi się w nich zmienić”.

2 czerwca 2019 roku:

„Wczoraj było całkiem nieźle. Dzisiaj nie wiem, o co mi chodzi w tym malarstwie. Chcę zrobić coś nowego i nie wiem, co to ma być. Czy mam wrócić do operowania płamą, czy jednak te postaci robić bardziej wyraźne, konkretne”.

4 czerwca 2019 roku:

„(...) to będzie świetne, tylko potrzeba cierpliwości jeszcze (...) Tak, fajnie mi to wyszło, bo te kształty w zasadzie same się uformowały (...)”.

27 czerwca 2019 roku:

„27 czerwca. Dzisiaj w pracowni słucham Bjork i jej utworu >>Married to myself<<. Niesamowicie to współgra ze mną. (...) Idę za obrazem, na pewno wyjdzie dobrze (...)”.

<sup>103</sup> Tamże, s. 51.



4 lipca 2019 roku:

„Dzisiaj jakoś tak nie miałam energii, byłam osłabiona, ale byłam w pracowni. Zastanawiałam się, czy to dobry sposób, żeby malować w takim stanie. Niemniej jednak było dobrze, bo przy takim osłabieniu ten wewnętrzny cenzor aż tak nie działa. (...) swobodniej traktuję rzeczy, które dzieją się na obrazie (...).”

Fragment nagranej refleksji z dnia 23 września 2019 roku:

„Strasznie mnie wkurza ten obraz cytrynowy. Nie wiem jak mam ruszyć ten dół. Brakuje mi tam czegoś (...).”

Co ciekawe, tego samego dnia, ale 2 lata później, było podobnie:

23 września 2021 roku:

„23 września. Masakra w pracowni. Po prostu myślałam, że skończę obraz. Myślałam, że doszłam do rozwiązania, które jestem w stanie zaakceptować. Ale okazało się, że zaczęło mnie ono złościć. Po prostu niepotrzebnie. Niepotrzebnie zrobiłam ten ruch i tam już była taka gruba warstwa farby...”

Nawiązując do lęku, o którym pisałam w rozdziale 2, ostatecznie mija, najczęściej wygrywają akty odwagi.

Fragment nagranej refleksji z dnia 23 czerwca 2019 roku:

„Jestem już po pracy. Boję się, że nic z tego wszystkiego nie wyjdzie...Boję się, że czas minie i nie wymyślę nic sensownego. Co to ma być? Może tego już nie mam. Straciłam to? Najbardziej podobało mi się w pracy Mariny Abramović, chyba nie najbardziej, ale utkwilo to we mnie, takie jej nagranie, performance, gdy na niebieskim tle widać tylko jej twarz, jak je cebulę. I podobnie jak ja teraz, mierzy się z tym wszystkim, czego się boi. Oповіда o tym, czego się boi i czym jest zmęczona. I ja uważam, że to jest ogromna wartość. To, co ona zrobiła, że to ujawniła. Mówi tam o tym: że jest już zmęczona, zmęczona ludźmi, zmęczona samotnością, że jest zmęczona swoim wielkim tyłkiem i martwi się o to. To jest uwalniające. Bardzo mnie to porusza”.

Również przekonałam się o tym, że ujawnienie swojego stanu może być wartościowe dla innych. W korespondencji z koleżanką w dniu 3 sierpnia 2020 roku, kiedy opisywałam jeden ze swoich dni w pracowni, dostałam taką odpowiedź:

„Twoja pasja – a nawet frustracja niedokończonymi obrazami – wyraża pasję. Jest dla mnie inspirująca i powoduje, że zastanawiam się nad tym, czy (...).”

Przypomnę, że w moim procesie samoobserwacji stany emocjonalne rejestrowałam także używając narzędzi psychologicznych: kwestionariusza samooceny STAI X-1 i X-2.

## Decyzja o skończeniu obrazu

Ten temat przypomina mi następujący fragment z tekstu *Człowiek i język* autorstwa Gadamera: „(...) każda rozmowa cechuje się również wewnętrzną nieskończonością i nie ma końca. Przerwywamy ją – bo wydaje się nam, że dość już powiedzieliśmy albo, że nie ma już nic do powiedzenia. Ale przerwanie takie nigdy nie jest ostateczne – rozmowa zawsze daje

się podjąć na nowo”<sup>104</sup>. Odnoszę to do momentu skończenia niektórych obrazów<sup>105</sup>. Malowanie to rozmowa z obrazem, z procesem, z nieświadomością i świadomością. Czasami obraz kończę z wyraźnym przekonaniem wewnętrznym, że wszystko, co w tej historii miało być powiedziane i przeżyte, dokonało się. Wówczas moment zakończenia procesu odczuwam – za Jungiem - jako „najwyższe napięcie”<sup>106</sup>. Wtedy udaje mi się uchwycić formę, która jest nośnikiem pewnej prawdy, może czegoś archetypowego? Bywa, że podjęcie ostatecznych decyzji na obrazie wiąże się z wysiłkiem i odwagą, co nie jest łatwe. Jednocześnie są to momenty istotne dla rozwoju podmiotu twórczego. Oto przykładowe fragmenty nagranych refleksji:

11 lipca 2022 roku:

„(...) kiedy według mnie mogę zakończyć ten obraz, czy to jest pewna decyzja? Jeszcze się temu przyjrzę, czasami jest to pewne, ale czasami obrazy są zakończone w momencie., w którym nie mam takiej pewności, ale też nie mam absolutnej pewności, co dalej mogę zrobić, więc muszę poczekać na swój moment, na moment, w którym coś się jeszcze rozwinie (...).”

11 lipca 2019 roku:

„(...) Poza tym prawdopodobnie będę musiała zrobić go na innym płótnie. Chociaż mam nadzieję, że nie, ale ono już jest wyraźnie grube. Z kolei nie chcę ruszyć innego obrazu, bo tak robiłam z wieloma innymi. Chcę dokończyć, chcę naprawdę zdecydować. Ale w którą stronę pójść? Jak rozwiązać te rzeczy malarskie? Bo nie chodzi przecież tylko o pokazanie narracji, tylko o to, jak rozwiązać pewne plamy, kwestię kreski (...).”

O decyzjach artystycznych mogę stwierdzić także to, że zdecydowanie łatwiej i szybciej je podejmuję, gdy nie mam już do czynienia z sytuacją kryzysową.

<sup>104</sup> H.-G. Gadamer, *Człowiek i język*, przeł. K. Michalski, [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wyb. K. Michalski, tłum. M. Łukasiewicz i K. Michalski, Warszawa 1979, s. 60.

<sup>105</sup> Ten wątek został poruszony przez uczestniczkę wywiadu grupowego podczas badania, które zrealizowałam w etapie drugim i przedstawiam je w części II dysertacji. Tutaj przywołuję fragment dyskusji, opierając się na transkrypcji. Uczestniczka: „Moje pytanie jest takie, czy Pani do któregoś z tych obrazów jeszcze by coś domalowała? Czy Pani rzeczywiście uważa, że to są dzieła skończone?”

Artystka: „Myślę, że w dwóch mogłabym coś jeszcze zrobić, one są dla mnie w jakiś sposób otwarte, ale ja też cenię takie coś, bo czasami zamyka się pewna historia w jakimś obrazie, potem już nawet nie chcę w ogóle do tego wracać, nawet jeśli widzę, że coś mogłoby być inaczej rozwiązane, czasami emocjonalnie już nie mogę wrócić do tego stanu. Ja nawet nie jestem w stanie namalować drugiego takiego samego obrazu – to jest niemożliwe”.

<sup>106</sup> C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1981, s. 167.



## 4. O PROCESIE TWÓRCZYM: OLAV CHRISTOPHER JENSSEN, ANNA BJERGER, LYGIA CLARK

Szukając analogii do innych artystów nie skupiam się na związkach z tańcem w malarstwie. Bliskość z innymi twórcami znajduję, gdy podobnie podchodzą do procesu twórczego. Trop współpracy z polem przestrzeni przybliżył mnie do Anny Bjerger oraz Olava Christophera Jenssena.

Olav Christopher Jenssen, profesor malarstwa z Uniwersytetu w Braunschweig, jest uznawany za jednego z najbardziej znaczących współczesnych artystów norweskich. W roku 1992 brał udział w wystawie *documenta* w Kassel. Podczas wywiadu zarejestrowanego na kanale Louisiana w styczniu 2022 roku mówił między innymi o czasie. Jego zdaniem czas zawsze oferuje możliwości, co można odnieść nie tylko do tworzonych obrazów, ale w ogóle do życia<sup>107</sup>. Wiążę te słowa z moim długotrwałym procesem pracy nad obrazem i momentem skończenia go. Według Jenssena niektóre obrazy są dobre, choć nie są skończone dlatego, że są szczere. Twórca mówi: „choć to może zabrzmieć patetycznie, taki obraz w jakiś sposób sam siebie kończy”<sup>108</sup>. Malarz ten zawsze pracuje seriami. Jest uważny na wskazówki z pola przestrzeni. W rozmowie opowiada o niezwykle silnej burzy, trwającej pewnego razu podczas jego pobytu w pracowni. Opisuje, że kontynuował pracę „jak gdyby nigdy nic” i nagle odebrał przekaz z pola przestrzeni o treści: „ponieważ wszyscy pochodzimy z tego samego miejsca”, który zwizualizował się mu jako kolisty kształt wpisany w inny duży okrąg, gdzie każda kolistość odzwierciedla sposób zatrzymania czasu<sup>109</sup>. Odebrany przekaz stał się inspiracją do stworzenia całego cyklu. Jenssen nie wymusza określonego rezultatu obrazu, pozwala, aby stał się „czym może być”. O technice mówi tak: „Jest to poszukiwanie „w” i „poza” perfekcjonizmem”<sup>110</sup>. Olav kończy obraz w momencie, w którym wie, że mógłby poprawić rzeczy na obrazie i wówczas obraz byłby naprawdę dobry, w takim momencie zostawia go. Z wywiadu wynika, że artysta ten jest niezwykle świadomy swojego procesu twórczego (na przykład tego, jak przekierowuje uwagę, celowo pracując na kilku obrazach równocześnie i nawet nie tylko nad obrazami, gdyż świadomie wprowadza do procesu również inne czynności). Podsumowuje to słowami: „poświęcam tyle samo uwagi malowaniu, co niemalowaniu”<sup>111</sup>.

Anna Bjerger, jedna z najbardziej znaczących szwedzkich artystek malarek, tworząca nastrojowe, pełne prostoty i prawdy dzieła, mówi, że<sup>112</sup>: „rutyna w dniu pracy jest ważna dla pojawienia się inspiracji. W końcu ona przyjdzie, naturalnie, gdy

jest się w pracowni, w tej rutynie”. Tak, jakby określony czas był potrzebny do odbioru przekazu z nieświadomości. Bjerger pracuje na zdjęciach z magazynów, z książek, z broszur podróży, tworząc własną impresję, enigmatyczną, jakby ze snu.

Miewam podobne odczucia jak przywołana artystka. Czasami, budząc się rano, wydam mi się, że zupełnie nie wiem jak dzisiaj podejść do zadanego sobie tematu i co mam zrobić na obrazach. Mimo to idę do pracowni. Okazuje się, że kiedy tam jestem i patrzę na jakiś fragment na obrazie, to zaczynam widzieć – rozwiązania się ukazują. Nie ma myślenia o działaniu, tylko jest to działanie. Bjerger dodaje: „Mogę zawsze pozostawać w nastroju tworzenia”<sup>113</sup>. W trakcie pracy nie przepuszcza intelektualnych myśli, gdyż, jak mówi, one zabijają obraz. Nie planuje obrazu, chce wiedzieć co się stanie dalej. Dlatego na końcu nawet trudno jej określić, czy obraz jest udany. To właśnie jest dla niej ekscytujące. Takie podejście także jest mi bliskie. Dodaje, że gdyby wiedziała, co chce od obrazu i jak chce to zrobić, to by było bez sensu, „jakby jakieś ćwiczenie”<sup>114</sup>.

Niektórzy artyści zupełnie inaczej podchodzą do procesu, kontrolując go, na przykład poprzez wcześniejsze projektowanie obrazu w programie graficznym i w kolejnym kroku przenoszenie projektu na płótno. Praktyka ta jest mi zupełnie obca, czego dopatruję się w wyjaśnieniu kreatywnego typu według Popka oraz funkcjonalnego - w ujęciu Junga.

O zakończeniu obrazu Bjerger wypowiada się tak, że mogłaby go kontynuować, ale kończy w momencie, gdy jest „w porządku”, gdy jest jeszcze świeżość. W procesie stara się przejść do mniejszej oczywistości<sup>115</sup>. O samym procesie twórczym mówi zaś: „musisz być całkowicie obecny w malowaniu, w samym malowaniu, innymi słowy, malarstwo musi Cię porwać”<sup>116</sup>. Potrzebuje takiego procesu, w którym próbuje osiągnąć to, czego nie zna, nasłuchując. Jest otwarta na to, gdzie dany proces ją zabierze. Opowiada: „nie chcę wiedzieć, gdzie zmierzam, gdzie skończę; chcę być w podróży”<sup>117</sup>.

Działanie terapeutyczne wobec mnie samej nie jest celem podejmowanego procesu twórczego. Jak wspominałam, zależy mi na aspektach dotyczących sztuki oraz na tym, aby dzieło wpływało na przemianę odbiorcy, jednak innym sposobem niż to robiła artystka, którą przywołuję poniżej.

Lygia Clark to brazylijska artystka wizualna, rzeźbiarka, performerka i terapeutka, która tworzyła na pograniczu sztuki i terapii. Sama poddała się psychoterapii według psychoanalizy Freuda i następnie wykorzystywała w swoich działaniach możliwości terapeutyczne sztuki.

We fragmencie z jej dziennika z 1971 roku czytamy: „Myślę każdego dnia i jedyne, co mnie interesuje to psychologia”<sup>118</sup>. Clark porzuciła medium obrazu na rzecz tworzenia rzeźb, instalacji i *performance’ów*. W jednej z pierwszych serii rzeźb zatytułowanej *Bichos*, akt twórczy zostaje przekazany publiczności. Widz za pomocą wielu zawiasów może dowolnie układać położenie ostro zakończonych płaszczyzn rzeźby. Składać je tak, by tworzyły płaską powierzchnię lub tworzyć z nich różne kształty. Po latach Clark wspominała, że chciała w ten sposób przede wszystkim otworzyć widzów na akt twórczy, pozwolić, by także

<sup>107</sup> Por. O. Ch. Jenssen, *The Greater Picture is About Living*, <https://channel.louisiana.dk/video/olav-christopher-jenssen-the-greater-picture-is-about-living> [dostęp: 10.07.2022].

<sup>108</sup> “Some pictures are good because they’re honest while they’re unfinished. But the honest picture will always be a good picture”, “A pathetic way of saying it is that pictures somehow finish themselves. It sounds cryptic. But time also offers opportunities. This can be recognized in many other instances of life”. Por. tamże [dostęp: 10.07.2022], tłumaczenie własne.

<sup>109</sup> “Since we all came from the same place. The circular in a large circle and each reflection in a way stopped time... You stop the passing of time”. Por. tamże [dostęp: 10.07.2022], tłumaczenie własne.

<sup>110</sup> “It’s been a search toward and a search away from perfectionism”. Por. tamże [dostęp: 10.07.2022], tłumaczenie własne.

<sup>111</sup> “I give as much attention to not painting as to painting”. Por. tamże [dostęp: 10.07.2022], tłumaczenie własne.

<sup>112</sup> A. Bjerger, *It’s All About Process*, <https://channel.louisiana.dk/video/anna-bjerger-its-all-about-process> [dostęp: 16.07.2022].

<sup>113</sup> “I can always stay in a work mood”. Por. tamże [dostęp: 16.07.2022], tłumaczenie własne.

<sup>114</sup> “The painting moves me forward and I follow”, “It’s successful, because you do not really know what you want from it”. Por. tamże [dostęp: 16.07.2022], tłumaczenie własne.

<sup>115</sup> “You stand with one thing – obvious – you can move away from that to something less obvious”. Por. tamże [dostęp: 16.07.2022], tłumaczenie własne.

<sup>116</sup> “(...) as you need to be completely present in the painting itself. In other words, painting needs to be thrilling”. Por. tamże [dostęp: 16.07.2022], tłumaczenie własne.

<sup>117</sup> “But I don’t really want to know where I’m going to end up. I want it to be a journey”. Por. tamże [dostęp: 16.07.2022], tłumaczenie własne.

<sup>118</sup> “Penso todos os dias e só me interesso pela psicologia”. [Diário 1], Lygia Clark. Archive. Por. <https://portal.lygiac-lark.org.br/en> [dostęp: 17.07.2022], tłumaczenie własne.

ich doświadczenia i pomysły mogły materializować się w dziele. Coraz bardziej jej prace stawały się zestawami do uwalniania zmysłów przez odbiorców. W pewnym momencie artystka skupiła się na prowadzeniu terapii przez sztukę, pracowała z osobami dotkniętymi psychozą i depresją. Wielu krytyków uznało wówczas, że porzuciła sztukę na rzecz psychoterapii. Ona jednak twierdziła, że raczej wykorzystuje terapeutyczny potencjał sztuki<sup>119</sup>. Działania artystki zostały zdominowane przez „autostrukturalizację” – autorską metodę terapii, opierającą się na odczuwaniu dotyku przez człowieka. Zaczęła tworzyć obiekty – worki, kamienie, poduszki, którymi okrywała ciała swoich pacjentów zdecydowanych na podjęcie artystycznej terapii, umożliwiając im nawiązanie kontaktu z własną cielesnością. Artystka chciała zjednoczyć tym samym ponownie ciało i umysł.

W artykule dotyczącym Lygii Clark, francuska kuratorka Christine Macel pisze: „Wielu krytyków zaobserwowało, że (...) każdy etap badań tej artystki był powiązany z kosztem w postaci jej osobistego kryzysu, jakby zaangażowanego przez samo życie, artystka sama była „produktem” tego generatywnego procesu”<sup>120</sup>.

Twórczość tej artystki jest dla mnie interesująca. Zakładam, że gdybym poszerzała swoje działania malarskie, tak aby bardziej zaangażować odbiorcę w proces jego przemiany, być może postawa twórcza Clark byłaby dla mnie bezpośrednią inspiracją.

<sup>119</sup> Lygia Clark, <https://transatlantic.artmuseum.pl/pl/artist/lygia-clark> [dostęp: 17.07.2022].

<sup>120</sup> “Many critics have observed (...) the way each stage of her research led to the next, often at the cost of a personal crisis, as if, animated by a life with powers of its own, she was the product of a generative process”. Ch. Macel, *Part 1: Lygia Clark: At the Border of Art*, June 20, 2017, Por. <https://post.moma.org/part-1-lygia-clark-at-the-border-of-art/> [dostęp: 15.07.2022], tłumaczenie własne.

## 5. KRYZYS A PROCES TWÓRCZY

Na wcześniejszych stronach dysertacji pisałam, że mój proces twórczy bywa długi, wielomiesięczny, a nawet wieloletni. W konsekwencji, w trakcie jego przebiegu mogą wystąpić czynniki zakłócające. Czasami kryzysy są wywoływane przez czynniki zewnętrzne, na przykład chorobę lub inne wydarzenia z codzienności (jak było u przywołanej Lygii Clark). Prawdopodobieństwo wystąpienia depresji wśród pisarzy i artystów jest prawie dziesięciokrotnie większe niż u populacji ogólnej<sup>121</sup>. Badacze analizowali związki przyczynowo-skutkowe między twórczością a zaburzeniami afektywnymi. Zaburzenia afektywne mogą bezpośrednio wpływać na przebieg procesu twórczego i jego skutki. Z poprzednich rozważań wiemy już także<sup>122</sup>, iż twórczość może mieć dla niektórych znaczenie terapeutyczne, ponieważ ułatwia ekspresję i zachęca do autoanalizy. Artystyczne działania mogą jednak też wyzwać stany depresyjne, choćby w wyniku niepowodzeń w trakcie procesu twórczego. Zaburzenia afektywne mogą być zarówno przyczyną twórczości, jak i skutkiem<sup>123</sup>.

Niemiecki psychiatra i badacz Ernst Kretschmer zwrócił uwagę na periodyczność potencji twórczej, na naprzemienną możliwość twórczych i martwoty. Owe naprzemienne okresy twórczego apogeum i wyczerpania łączył ze zdolnością do psychicznego odradzania się twórców.

Analiza życia i twórczości wybitnych malarzy dostarcza przykładów dotyczących braku równowagi emocjonalnej, małej odporności na stres i nieprzystosowania społecznego. Za przykład mogą tu posłużyć artyści tacy jak Edvard Munch czy Vincent van Gogh. Ze studiów literatury przedmiotu wynika jednocześnie, że depresja dla niektórych artystów jest stanem sprzyjającym ich twórczości. Jednym z nich był angielski poeta John Keats, który uważał, że pogorszenie stanu zdrowia i depresja dają mu natchnienie do tworzenia wybitnych dzieł. Pomimo niepodważalnych wyników badań, pokazujących związki pomiędzy depresją i manią a twórczością, należy pamiętać, że zaburzenia zachowania są statystycznie dość rzadkie, więc nie oznacza to, że wszyscy twórcy są zaburzeni, jak też nie oznacza to, że większość osób chorych jest twórcza<sup>124</sup>.

Marina Abramović w swoim manifestie głosi, że depresję należy leczyć i nie sprzyja ona artyście<sup>125</sup>. Są badacze podzielający tę opinię, uważając, że podstawą aktywności twórczej jest właściwa równowaga pomiędzy świadomością, nieświadomością i podświadomością. Ich zdaniem, nerwice są czynnikiem zakłócającym w rozwoju twórczości. Psychologia humanistyczna, jak wspominałam stoi na stanowisku, iż twórczość jest wynikiem

<sup>121</sup> Zob. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, dz. cyt., s. 139.

<sup>122</sup> Zob. rozdział 2.3.

<sup>123</sup> Zob. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, dz. cyt., s. 140-141.

<sup>124</sup> Por. S. L. Popek, *Psychologia twórczości plastycznej*, dz. cyt., s. 113.

<sup>125</sup> “(...) An artist’s relation to depression:

– An artist should not be depressed.

– Depression is a disease and should be cured.

– Depression is not productive for an artist (...).”

„Relacja artysty wobec depresji:

- Artysta nie powinien być w depresji.

- Depresja jest chorobą i powinna być leczona.

- Depresja nie jest produktywna dla artysty”, Artspace Editors, *Words to Live By: Marina Abramović’s Mystical Maxims for Artist*, Por. [https://www.artspace.com/magazine/news\\_events/book\\_report/akademie-x-marina-amramovic-52686](https://www.artspace.com/magazine/news_events/book_report/akademie-x-marina-amramovic-52686) [dostęp: 20.07.2022], tłumaczenie własne.

samorealizacji osobowości i wykorzystania w pełni sił twórczych, bez ingerencji patologii<sup>126</sup>. Z przeglądu badań empirycznych, które przytaczam w rozdziale 7 tej części, dowiadujemy się także, że artyści biorący w nich udział wolą tworzyć, gdy są szczęśliwi oraz tworzą, by być szczęśliwymi.

Alina Szapocznikow jest przykładem artystki, zmagającej się z kryzysem, jakim była choroba nowotworowa. Ta artystka potrafiła przetworzyć owe doświadczenie na dzieło twórcze. Zapoznając się z informacjami o niej, nie dotarłam jednak do takich, które wskazywałyby na jakim etapie choroby rzeźbiarka była w stanie mocy kreatywnej. Być może dopiero w momencie pogodzenia się z rzeczywistością i odnalezienia się w niej? Opierając się na doświadczeniu wieloletniej walki z nieuleczalną chorobą, stworzyła własny język form dla odzwierciedlenia przemian zachodzących w ludzkim ciele. Nie mogąc sławić tylko piękna, musiała skupić się w znacznej mierze na zapamiętywaniu w swych dziełach ciała innego – takiego, na którym choroba i czas odciskają swoje piętno. Dzięki temu jej sztuka przeobraziła się w traktat erotyczno-tanatologiczny.

Kiedy Marina Abramović chorowała na depresję, nie pracowała. A miała takich okresów sporo<sup>127</sup>. Nie oznacza to, że później nie wykorzystywała tego doświadczenia w twórczości. W swoim manifeście rozróżnia depresję od cierpienia. Według niej cierpienie ma moc transformacji. Marina jest ważną dla mnie artystką, ze względu na jej podejście do roli artysty, w którym przykładą uwagę do poznawania i rozwijania siebie. Przyświeca jej także cel budowania przemiany u odbiorcy, co szczególnie widać w jej twórczości z ostatnich lat. Jest ona dla mnie przykładem artystki, dla której sztuka to także poznawanie siebie poprzez transgresję.

Przy omawianiu wątku związanego z kryzysem warto przywołać także koncepcję twórczości jako procesu samokreacji wzmacniającego twardość psychiczną, która odpowiada na pytanie jak skutecznie sobie radzić w zmieniającym się świecie oraz jak wykorzystywać stresujące doświadczenia dla własnego pożytku. Autorzy tej koncepcji wskazują, że główną korzyścią dla człowieka jest wzmacnianie wiary w siebie oraz świadomości mocy sprawczej<sup>128</sup>.

Na koniec pragnę przytoczyć swój przykład. Podczas pracy nad badaniami doktorskimi, a nawet 2 lata wcześniej, miałam do czynienia z trudną sytuacją życiową, wynikającą z przyczyn zewnętrznych (nie mam tu na myśli pandemii COVID-19), niezwiązanych z chorobą, ale w efekcie obciążających. Mimo tej przeszkody, w miarę możliwości regularnie chodziłam do pracowni i podejmowałam próby twórcze. Z perspektywy czasu myślę, że niemal codzienny proces twórczy pomógł mi w tym trudnym czasie, co było oczywiście efektem ubocznym, gdyż mną kierowała chęć realizacji omawianej pracy i rozwój artystyczny. Nie uzyskiwałam w tamtym czasie zadowalających efektów podejmowanych działań malarskich, gdyż możliwości kreatywne miałam wyraźnie ograniczone, jednak wnioskuje z perspektywy minionego czasu, że akty twórcze działały na mnie uzdrawiająco, a być może, tym charakteryzujący się etap pracy, był na swój sposób rozwojowy i konieczny na mojej drodze twórczej<sup>129</sup>.

<sup>126</sup> Zob. A. Chmielińska, *Twórczość tych, którzy czują więcej*, dz. cyt. [dostęp: 17.07.2022].

<sup>127</sup> Por. M. Abramović, *Pokonać mur*, przeł. A. Bernaczyk, M. Hermanowska, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2019.

<sup>128</sup> M. Janowska, *Twórczość jako proces samokreacji, wzmacniający twardość psychiczną w obliczu zmian*, [w:] G. Mendecka, *Oblicza twórczości*, dz. cyt., s. 121.

<sup>129</sup> Podczas wywiadu z odbiorcami sztuki (przedstawionego w części II dysertacji oraz w załączniku) został poruszony temat pracy artystycznej podczas kryzysu. Jedna z uczestniczek zapytała mnie o to, czy malowanie pomogło mi w przezwyciężaniu kryzysu, w tym sensie, że sam akt malowania mógł jej zdaniem spowodować, iż nie myślałam wówczas o problemach. Co ciekawe jest to zbieżne z opinią S. L. Popka, który mówi, że dzieło sztuki odsuwa odbiorcę od skupiania się na własnych myślach, pozwala na koncentrację na dziele i przeżycie napięcia emocjonalnego w nim zawartego.

27 października 2019 roku nagrałam następującą refleksję:

„Teraz to malowanie po prostu sprawia mi radość. Pomaga mi też się poradzić sobie z emocjami. Ja coś czerpię z obrazu i coś przekazuję obrazowi. I to jest niesamowicie lecznicze. A przecież właśnie zajmuję się tematem dobrostanu i tym wzajemnym wpływaniem sztuki na życie i życia na sztukę. I chociaż w moim życiu absolutnie, źle się dzieje, to przebywanie w tej pracowni jest dobre dla mnie. Chcę przekazać w tych obrazach coś pozytywnego, ruch motywujący do życia. Ruch ku życiu”.

Ponieważ, jak wspomniałam, nie otrzymywałam wtedy zadowalających mnie rezultatów, to poczucie niemocy i porażki napędzało czasami stan smutku, złości i zniechęcenia. Dostrzegam jednocześnie, że konfrontacja z porażkami pomogła mi w odchodzeniu od perfekcjonizmu i nakierowała moją uwagę na wartość samego procesu, z korzyścią dla twórczości. Wtedy też silna była u mnie potrzeba zdefiniowania się na nowo w malarstwie, a nie jest to łatwym zadaniem, nawet przy braku przeszkód. Pisząc te słowa latem 2022 roku, dostrzegam, że cały ten proces, który przeszłam zgadza się z ujęciem dezintegracji pozytywnej Dąbrowskiego. Zdaje się, iż potrzeba zdefiniowania siebie na nowo nie pojawia bez uprzedniego rozpadu. Zauważam tutaj także powiązanie z koncepcją twardości psychicznej. Z tamtego okresu pochodzą nieudane, ściągnięte płótna – odpady, na których zapisany został proces walki z materią i walki ze sobą. Zawierają zatem ogromny ładunek energetyczny. Stały się dla mnie jakby „owocem niemocy.” Temat ten omawiam szerzej w następnym rozdziale.

Analizując subiektywnie nagrane refleksje oraz wypełnione kwestionariusze na przestrzeni lat 2019-2022 zauważyłam różnicę, która dotyczy szczególnie okresu 2019-2021, w stosunku do roku 2022. Lata 2019-2021 to czas najbardziej intensywny, jeśli chodzi o kryzys. W nagraniach wyłania się obraz osoby, która w przeważającej mierze opowiada o zmęczeniu, problemach z podjęciem decyzji malarskich, niemożności dojścia do rozwiązań, które byłyby w jej ocenie właściwe, która próbuje zdefiniować na nowo swoje malarstwo. Są tam też radosne momenty, ale jest ich mniej. Jednocześnie jest to osoba, która nie poddaje się, jej determinacja jest ogromna. Nie zauważam już większości tych aspektów w obecnych nagraniach czy kwestionariuszach. Refleksje są tematyczne, emocje w mniejszej rozpiętości skali, jest już pewność siebie i optymizm. Zatem odsłania się tu oczywisty związek z kryzysem z życia osobistego i jego wpływem na tworzenie i przebieg procesu. Teraz, kiedy maluję, nie ściągam już płótna. Znacznie szybciej podejmuję decyzje malarskie. W trudnym okresie ściągnęłam chyba wszystkie obrazy.

Przykładowe fragmenty nagrań:

26 stycznia 2019 roku:

„Muszę mieć siłę, by trzymać swoją własną głowę i kręgosłup prosto. Na to muszę mieć siłę. Może ta dekoncentracja chroni mnie przed czymś?”

11 lutego 2019 roku:

„Lepsza jest jakakolwiek decyzja niż ciągłe wahanie. Może jeśli nie ma wyraźnej skłonności w jednym kierunku, to oba są dobre?”

22 lipca 2019 roku:

„Dzisiaj jest 22 lipca. (...) Z pewnością dzieje się lepiej, z moją twórczością, jest w niej energia, więcej swobody. Ale... tak naprawdę to prawie nie mam siły na to wszystko. Mam mało energii do działania, aczkolwiek fajne jest to, że weszłam w kolor (...).”



11 lipca 2022 roku:

„(...) Miałam okazję doświadczyć tworzenia, raczej próby tworzenia, będąc w kryzysie. I być może to jest naturalne, że ten czas trwał tak długo, jak również być może mogę sobie pogratulować, że jednak niemal codziennie chodziłam do pracowni i nie poddałam się, ale często było to trudne, szczególnie żeby unieść własną niemoc. Skoro ten mój projekt również dotyczy samorozwoju w kontekście artystycznym, to wypadaloby rzeczywiście, żebym przeszła przez takie coś, jak próba tworzenia w trakcie dużego kryzysu... Bo będę mogła być może wyciągnąć jakieś ważne obserwacje z tego. Jeżeli komuś mogłoby to pomóc, jak również mnie w rozwoju świadomości artystycznej, to chyba wypada uznać, że to było dobre... w tej podróży”.

## 6. ODPAD Z PROCESU TWÓRCZEGO

Omawiając proces twórczy warto spojrzeć na niego także w innym ujęciu. Mam tu na myśli zwrócenie uwagi na odpad powstały podczas pracy, który zostaje użyty do tworzenia kolejnych dzieł sztuki. D. Dominic Lombardi, artysta wizualny, pisarz i krytyk sztuki napisał w 2014 roku tekst skupiający się na trendzie związanym z wykorzystaniem materiałów, takich jak odpad w sztuce. Artykuł składał się z wywiadów z 24 artystami z całego świata, stosującymi taką praktykę<sup>130</sup>. Wśród nich był także Krzysztof Gliszczyński. Jak pisze Lombardi, powody do artystycznego recyklingu bywają różne: odruchowe, ekonomiczne, estetyczne, filozoficzne, a nawet polityczne<sup>131</sup>. Trend w sztuce polegający na użyciu odpadów, rzeczy pochodzących z recyklingu jest popularny już od początku XX wieku. Większość artystów z omawianego artykułu przygotowuje obiekty z rzeczy znalezionych, wyrzuconych przez innych, a stanowiących wartość dla twórców. Dla przykładu, James Boman z Anglii tworzy obiekty z części rowerowych, z powodu osobistej historii. Wayne Chisnall także pochodzący z Anglii używa plastikowych zabawek, które zbiera z różnych miejsc. Przygotowuje obiekty także z takich materiałów, jak: włosy, drewno, metal szkło, insekty, kości. Poprzez swoją twórczość chce pokazać bogactwo i piękno, które może być znalezione w zużytych i starych przedmiotach. Ana Krstic z Serbii wykorzystuje powtórnie plastik, którego używa do swoich rzeźb i nie wyrzuca powstałych resztek. Sztuka recyklingu ma zatem bogatą stylistykę i bywa różnie rozumiana. Ja natomiast chcę zwrócić uwagę wyłącznie na odpad powstały w czasie procesu twórczego. Interesują mnie przede wszystkim artyści-malarze, którzy podczas swojej praktyki, dzięki uważności i uwrażliwieniu na procesualność zauważyli odpad i wykorzystali go. Krzysztof Gliszczyński jest jedną z niewielu osób, która brała udział we wspomnianym wywiadzie i postrzega odpad w sposób zbliżony sensem do tego, jaki chcę przywołać.

W rozmowie z Dawidem Marszewskim<sup>132</sup> Gliszczyński określa odpad jako „residua”, gdyż, jak wyjaśnia, są to resztki z całego procesu twórczego, będące integralną częścią jego pracy. Artysta tak opowiada o genezie pracy z resztkami: „Pojawiły się one trochę przez przypadek, podczas mojego pobytu stypendialnego w Niemczech w Worpsswede w 1992 roku. Zeskrobałem wówczas po raz pierwszy farbę z obrazu, który nie do końca mi odpowiadał. Warstwa farby była wówczas dosyć gruba, bo było to malarstwo powiązane z materiałem. Ściągając szpachlę wierzchnią warstwę farby odkryłem, że żłobienia są bardzo rzeźbiarskie i w zasadzie materializują cały proces malarski. Dzięki temu stał się on bardzo fizyczny, a ryty, które pozostawały w farbie na obrazie, były wypełniane woskiem, który pozwolił mi odzyskać rysunek wżłobiony w materię. Po tym zabiegu pozostało mi dużo resztek, które wrzuciłem do kartonowego pojemnika po werniksie, w którym zastygły. Po otwarciu okazało się, że wytworzyła się warstwowa stela, na której widać taki absolutnie cykliczny zapis warstw. Można powiedzieć, że w tej materii odcisnął się czas”<sup>133</sup>.

Resztki te artysta umieścił finalnie w szklanych pojemnikach i tak powstały prace, którym nadał nazwę *Urny*. Później zaczął wysypywać resztki na obraz tak, żeby uzyskać

<sup>130</sup> D. D. Lombardi, *Repurposing with a passion*, [https://www.huffpost.com/entry/repurposing-with-a-passion\\_b\\_5582192](https://www.huffpost.com/entry/repurposing-with-a-passion_b_5582192) [dostęp: 08.08.2022].

<sup>131</sup> Zob. tamże [dostęp: 08.08.2022].

<sup>132</sup> Rozmowa Krzysztofa Gliszczyńskiego z Dawidem Marszewskim, Galeria Art Stations w Poznaniu, 23.02.2016, materiał otrzymany bezpośrednio od Krzysztofa Gliszczyńskiego.

<sup>133</sup> Tamże.

materię, która byłaby elementem całego residuum, ale inaczej niż w *Urnach*. Tak było w cyklu *Autoportrety*.

Artysta opracował własną technologię, by odzyskać odpad materii do pracy. Materia, która jest w ciągłej cyrkulacji, przechodząc z obrazu na obraz, staje się samonapędzającą się siłą jego malarstwa poprzez formę zawartą w obrazach albo w obiektach, które towarzyszą procesowi powstania obrazów<sup>134</sup>.

Początkowo wcale nie było jasne dla Gliszczyńskiego co zrobić z resztkami; przeczuwał jedynie ich potencjał. Zbierał także rzeczy takie jak rękawiczki, używane podczas malowania. Opowiada o nich: „Na początku oczywiście odrzucałem je, lecz kiedy utworzyły one stertę w mojej pracowni, zobaczyłem, że mają jakąś taką dziwną moc w sobie. Od razu nie wiedziałem, że będą zamknięte w eleganckich, szklanych czy pleksiglasowych tondach”<sup>135</sup>. Gliszczyński dodaje: „Doświadczenie z rękawiczkami, czy z >>Urnami<<, otworzyło mnie na zjawiska, które powstają w pracowni, a na które nie zwracamy uwagi. Oczywiście nie wszystkie rzeczy, które się tam dzieją, warto rozbudowywać. Fajnie jak powstają *ready-made*, ale nie codziennie. To nie jest moja praktyka. Jestem wyczulony na sygnał, który sam mi wyskoczy podczas pracy”<sup>136</sup>. Urszula Szulakowska, krytyk sztuki i wykładowca na Uniwersytecie w Leeds, pisze o twórczości Krzysztofa Gliszczyńskiego, podkreślając powiązania jego sposobu pracy z alchemią oraz nawiązując do czasu i dynamiki. Są to ważne zagadnienia także w kontekście procesu twórczego omawianego w niniejszej dysertacji, dlatego przytaczam je tutaj: „Proces twórczy Gliszczyńskiego jest żmudny, powolny, czasochłonny i pracochłonny. Według artysty sztuka jest świętym rytuałem, procesem, który pozwala życiu i znaczeniu wyjść z chaosu oraz ma ona moc uzdrawiania ran”<sup>137</sup>.

Krzysztof Gliszczyński w swoje praktyce skupia się zatem na materii, kolorze, farbach i naczyniach, w których farby przechowuje a także na procesie malowania i dokumentowaniu poszczególnych etapów powstawania obrazów. Proces twórczy staje się równie ważny jak jego finalny efekt obraz. W kontekście, który omawiam w niniejszej pracy jest to istotna informacja.

Praktyka użycia pozostałości pozwala artyście na dokładne zbadanie medium. Jest jakby aktem gloryfikacji materii. Twórca ceni resztki, zauważa, że „materia z czasem gromadzi w sobie własną, indywidualną historię, >>zapisują się<< w niej pamięć pierwotnego użycia, kumuluje się energia poprzednich gestów i poprzednich obrazów”<sup>138</sup>. Tak jakby ta praktyka miała w sobie coś ze świętości, z oddawania czci ponownie użytym rzeczom. Takie ujęcie tematu resztek jest mi bliskie i odnoszę je także do swojego procesu twórczego oraz powstałych w nich odpadów.

O swojej motywacji Gliszczyński opowiada jeszcze tak: „Zacząłem zbierać okruchy mej pracy, ponieważ obudziły one we mnie świadomość kruchości tego wszystkiego, co robimy, ulotności i fragmentaryczności. To jest obraz tego, co po nas pozostaje. Wszystko przykrywamy warstwami niepotrzebnych nam rzeczy, sami w końcu tworzymy proch, który jest kolejną warstwą”<sup>139</sup>.

<sup>134</sup> Por. K. Gliszczyński, *Perpetuum pictura*, [w:] Krzysztof Gliszczyński. *Malarstwo, rysunek, obiekt, wideo*, Akademia Sztuk Pięknych, Gdańsk 2020, s. 19.

<sup>135</sup> Rozmowa Krzysztofa Gliszczyńskiego z Dawidem Marszewskim, dz. cyt., materiał otrzymany bezpośrednio od Krzysztofa Gliszczyńskiego.

<sup>136</sup> Tamże.

<sup>137</sup> Zob. U. Szulakowska, *Krzysztof Gliszczyński*, [w:] Krzysztof Gliszczyński. *Malarstwo, rysunek, obiekt, wideo*, dz. cyt., s. 60.

<sup>138</sup> Por. M. Smolińska, *Synergiczna cyrkulacja materii: twórczość Krzysztofa Gliszczyńskiego jako zmysłowe wydarzenie się*, [w:] Krzysztof Gliszczyński *SYNthesis&enERGY. Obrazy, residua malarskie i wideo*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2016, s. 4.

<sup>139</sup> U. Szulakowska, *K. Gliszczyński, Autoportret a retour. Urny i obrazy synergiczne*, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2007, s. 22.

Inną artystką malarką, która także zwróciła uwagę na odpad w procesie malarstwa jest Weronika Teplicka, artystka wizualna, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu<sup>140</sup>. Tworzy obiekty ze swoich nieudanych, odrzuconych obrazów albo ze szkiców malarskich. Tnie je w pasy, skleja i prasuje. Jak opisuje<sup>141</sup>, rozpoczęła ten cykl szukając sposobów na przechowywanie skondensowanie swoich obrazów z czasów studiów. Nie chciała wyrzucić nieudanych prac, zaczęła je ciąć, sklejać i prasować. Teraz maluje, by niszczyć. O swojej praktyce mówi: „W mojej twórczości tworzywem malarskim staje się malarstwo. (...) Chcę ukryć to, co dla wielu obserwatorów może wydać się najciekawsze. Nie chcę pokazywać literalnie moich obrazów, raczej trud procesu malarskiego, który czasem jest radością, a czasem cierpieniem”<sup>142</sup>.

Obecnie zaprasza innych artystów do współpracy. Przekazują jej swoje nieudane prace, które ona dalej tnie i skleja. Opowiada: „Tnąc je w pasy i sklejąc sprawiam, że są oglądane tak jakby oglądać boki książki, bez możliwości chociażby przekartkowania. Może to być dla widza poznanie obrazu przez oglądanie jego cienia, niczym w platońskiej teorii jałskini. Wyplatając jeden obraz z dwóch staram się rozwijać ten proces, niszcząc i składając, rekonstruować zniszczone obrazy. (...) Podążam zmieniającą się drogą, tworząc nowe rzeczy, cały czas powracam do początku starając się moim procesem pracy opowiedzieć o całym wszechświecie, przejściu jednej epoki w drugą”<sup>143</sup>.

W kontekście omawianej charakterystyki procesu twórczego w niniejszej dysertacji dostrzec można, że zwrócenie uwagi na odpad pojawia się dzięki wnikliwoci towarzyszącej procesowi twórczemu. Oboje z wymienionych twórców są uwrażliwieni na procesualność. Zdaje się, że jest to warunek istotny do dostrzeżenia możliwości, innymi słowy resztek, odpadu i ich potencjału. Również zauważam pewne podobieństwo w postawie szacunku do materiału, który pozostaje. Artyści ci mają także pragnienie, by zatoczony został ostatecznie okrąg czasowy.

Moje badania doktorskie są przede wszystkim skupione na procesie, a dodatkowo realizowane w kontekście dobrostanu. Mimo, iż malarstwo jest dla mnie ważne, to w tym projekcie stało się ono paradoksalnie, jednocześnie pretekstem do badania procesu twórczego, z uwzględnieniem zdefiniowanych hipotez, w połączeniu z dziedziną psychologii i filozofii. Podejście to, które w praktyce jest dla mnie samej nowatorskie, doprowadziło do tego, iż znacząco wzrosła moja wrażliwość na procesualność. Wiąże się to ze zmianą, ponieważ wcześniej byłam zorientowana przede wszystkim na finalne dzieło. Dzięki temu projektowi zwróciłam uwagę na odpad w procesie. Nabrałam szacunku, a nawet „pewnej czułości” wobec wszystkich odpadów, tego co się dzieje w tracie pracy nad obrazem, jest nieodłączne od tej pracy, a jednocześnie jest odpadem.

Odruchowo zaczęłam zbierać na przykład papiery półpergaminowe, których używam do tworzenia szablonów podczas malowania. Kierowałam się przy tym intuicją, podpowiadającą mi, że ten materiał jest istotny i należy mu w odpowiednim czasie nadać formę i rolę. Gromadzę ten papier w wielkich workach. Pragnę zaznaczyć, że szablony zaczęłam robić po raz pierwszy, zastosowałam w tym projekcie zupełnie nowy dla mnie sposób malowania. Jest w tych papierach zapisana energia pracy z obrazem, z formami, są na nich ślady farby.

Ponadto, odpadem w moim procesie są płótna, które ściągnęłam z powodu niezadowolenia z efektu pracy nad obrazem. Na tych płótnach jest czasami zapisana wielomiesięczna historia szukania sposobu, rozwiązań, a także próby zdefiniowania własnej tożsamości

<sup>140</sup> Weronika Teplicka, <https://www.teplicka.pl> [dostęp: 09.08.2022].

<sup>141</sup> Weronika Teplicka, materiały z korespondencji własnej z artystką. Niepublikowane.

<sup>142</sup> Weronika Teplicka, <https://www.teplicka.pl> [dostęp: 09.08.2022].

<sup>143</sup> Teplicka W., *Postmalarskie powtórzenia*, <https://www.teplicka.pl/malarstwo> [dostęp: 09.08.2022].

artystycznej. Są nośnikami emocji, gestów, zawierają olbrzymi ładunek energetyczny. Przechowywałam, że nie mogę ich wyrzucić. Stosunek do nich mam jednak ambiwalentny, gdyż przypominają mi o długiej i bolesnej drodze, zakończonej porażką. Mam zamiar jednak nadać im nową rolę, odrodzić je w nowej postaci. Metaforycznie odnosi się to do tematu transformacji psyche. Coś musi umrzeć, aby pojawiło się coś nowego. Podczas wystawy doktorskiej zostaną zaprezentowane jako płótna zamalowane na różną skalę szarości (od stosunkowo jasnej do ciemnej, niemal do czerni), gdyż intensywność odpowiada wielości warstw i czasochłonności poszukiwań, a jednocześnie szarość to efekt zmieszania wielu kolorów w procesie.

W odróżnieniu od przytaczanych tu artystów, chcę nadać tym odpadom nowe życie bez konieczności zaokrąglania czasu. We wszystkich kulturach oraz religiach jest wiara, że coś zmienia swoją postać, stając się czymś innym, czyli jakby otrzymuje nowe życie, może lepsze. Zgromadzony przeze mnie materiał – odpad, wymaga zatem dokładnych badań, szczególnie, iż zleży mi na zbadaniu i rozwinięciu problemu w kontekście dobrostanu. Zgodnie z sugestią Promotora, zajmę się tymi badaniami w kolejnych etapach pracy artystycznej, po to, aby podjęty w rozprawie doktorskiej problem badawczy został w pełni rozwiązany. Na podkreślenie zasługuje fakt, że otworzenie się przeze mnie na odpad w procesie twórczym jest wynikiem przeprowadzanej samoobserwacji. Dzięki niej dostrzegłam potencjalne kierunki kolejnych badań artystycznych. Można by to podsumować tak, że odpadem samoobserwacji procesu twórczego stało się zwrócenie uwagi na odpad, uwrażliwienie na niego i chęć nadania mu ważnej roli w postaci nowego dzieła.

## 7. STAN BADAŃ EMPIRYCZNYCH WE WSPÓŁCZESNEJ PSYCHOLOGII NA TEMAT PROCESÓW TWÓRCZYCH ARTYSTÓW WIZUALNYCH

Z przeglądu psychologicznych badań wnioskuję, że w Polsce nie są rozpowszechnione empiryczne badania artystów wizualnych. W minionym wieku dokonał ich, przywoływany przeze mnie wielokrotnie, S. L. Popek. Inaczej rzecz ma się za granicami kraju, szczególnie we Francji i Stanach Zjednoczonych. W tych miejscach z powodzeniem rozwijana jest współpraca badaczy (psychologów twórczości czy psychologów kultury) z artystami. Oto kilka przykładów.

Celem badania zatytułowanego *Jak tworzą artyści: proces twórczy i wielowymiarowe zmienne*, którego autorami byli Botella, Glaveanu, Zenasni, Strome, Myszkowski, Wolff i Lubart,<sup>144</sup> była identyfikacja czynników, które artyści identyfikują jako ważne w procesie twórczym, a także zbadanie wpływu osobistych cech twórców i opisanie procesu twórczego artysty. Badanie przeprowadzono w 2013 roku z udziałem 27. profesjonalnych francuskich artystów, wśród których byli między innymi malarze, rzeźbiarze i multimedialni artyści. Wyniki miały posłużyć w nauczaniu sztuki, szczególnie w praktycznym zastosowaniu i rozwijaniu kreatywności. Na podstawie wywiadów z artystami zrekonstruowano fazy procesu twórczego, zbadano także relacje pomiędzy twórcą, materiałem, a otoczeniem społecznym. Badacze dostrzegli, że ciągle jest potrzeba pogłębiania badań identyfikujących cechy osobowościowe twórcy po to, aby zwiększyć rozumienie aktów twórczych. Zidentyfikowano różnice indywidualne pomiędzy artystami w ich procesie twórczym. Badacze zasugerowali, że jeśli jakieś czynniki mają niekorzystny wpływ na proces, to można by poprzez trenowanie kontrolować ich działanie. Badani artyści wskazywali przykładowo, że emocje mogą albo ułatwiać tworzenie albo je hamować. Zwrócono także uwagę, że afekty mają większe znaczenie w malarstwie niż w sztuce wykorzystującej technologię cyfrową. W konkluzjach wskazano, że ucząc artystów na uczelniach artystycznych warto wprowadzić kurs dla malarzy, dotyczący rozumienia własnych emocji, gdyż ułatwiłoby to studentom proces twórczy.

Jeden z badanych artystów wspominał w wywiadzie, że pierwszym etapem w procesie twórczym jest „życie”. Artyści ujawniali także, że dla wielu frustracja i złość jest punktem startowym tworzenia. Na podstawie analiz wywiadów, ostatecznie stwierdzono, że zarówno pozytywne, jak i negatywne emocje mogą ułatwiać proces twórczy. Można domniemywać, że dociekania w tej materii twórczości są dynamiczne i nadal będą się zmieniać. Jednocześnie prawdą jest wniosek, że wiele aspektów nie zmieniło się między artystami z czasów Tycjana a obecnymi.

Badanie *Twórczość jako działanie socjokulturowe*<sup>145</sup> przedstawia obecne dociekania w ramach psychologii twórczości i kultury, jednocześnie w odniesieniu do teorii filozofa, psychologa i socjologa Georga Herberta Meada. Proces twórczy jest w tym badaniu rozumiany jako działanie, w którym twórca materialnie i symbolicznie, w pojedynkę lub we współpracy, dokonuje ruchu pomiędzy etapami w procesie, tworząc nowe perspektywy, nowe spojrzenie w odniesieniu do problemu.

<sup>144</sup> M. Botella et al., *How artists create: Creative process and multivariate factors*, "Learning and Individual Differences" 2013, No. 26, pp. 161-170.

<sup>145</sup> V. P. Glaveanu, *Creativity as a sociocultural act*, "The Journal of Creative Behavior" 2015, Vo. 9, Iss. 3, pp. 165-180.



Autor badania powołuje się także na rosyjskiego filozofa i literaturoznawcę Michaiła Michajłowicza Bachtina, dla którego twórczość wymaga obecności innych ludzi. Rozpatruje on twórczość jako obszar, w którym zakłada pewne rozłączenie, dystans wobec pozycji jednostki w świecie, aby jednostka ta mogła zobaczyć swoje miejsce z perspektywy innych. Może to być ujęte jako rozłąka „ja” od „innych” albo „ego” od „alter ego”.

Psychologia kultury i twórczości rozważa zatem przede wszystkim osobę twórcy w relacji, w miejsce wyizolowanej indywidualności. Podejście to jest oparte, poza wcześniej wymienionymi autorami, także o myśl amerykańskiego przedstawiciela filozofii pragmatycznej Johna Deweya<sup>146</sup> oraz rosyjskiego psychologa Lwa Siemionowicza Wygotskiego<sup>147</sup>. Model „centralny” zawęża twórczość do intra-psychologicznych zmiennych, natomiast tutaj mamy jeszcze zmienne w zestawieniach: ja-inni, symboliczne-materialne, przeszłość-teraźniejszość-przyszłość. Proces twórczy jest ujmowany jako socjo-psycho-materialny. Istota polega na poruszaniu się pomiędzy obszarami, czyli pomiędzy różnymi perspektywami.

Według autora omawianego badania proces twórczy zawiera w sobie operowanie na kilku różnych perspektywach. Przypomnę, iż przy okazji opisywania swojego procesu twórczego opowiadałam o przyjmowaniu różnych perspektyw. Autor podkreśla, że przyjęcie innej perspektywy nie odnosi się wyłącznie do samorozumienia, ale także do własnych działań i wytworów twórczych, wprowadza meta-pozycję w określonej sytuacji. Rozwinięcie tej meta-pozycji zdaje się być kluczowe w procesie twórczym, ale ciągle nie jest warunkiem ostatecznym do stworzenia dzieła. Twórcze działanie może też mieć miejsce bez tego. W celu weryfikacji hipotez, autor przeprowadził badanie procesu twórczego londyńskiego malarza. Artysta używał kamery rejestrującej proces malowania z perspektywy pierwszoosobowej – autora. Nagranie zostało przedyskutowane z artystą i wzbogacone o wywiad, aby ująć też emocje oraz zmienne poznawcze występujące w procesie. Użyto tu protokołu myślenia na głos. Zastosowane podejście pozwoliło zebrać materiał z perspektywy malarza, który następnie, w dyskusji z psychologiem mógł przyjąć perspektywę widza. Artysta opisał swój proces malowania jako stały dialog z powstającym obrazem. Wykonywał w nim ruchy wobec obrazu, a następnie odchodził od obrazu, aby przyjąć dystans. Zatem przyjął perspektywę: aktora malującego i aktora obserwującego z dystansu. Artysta komentował proces malowania odnosząc się do struktury obrazu, ale też do swoich myśli i emocji. Poprzez dwutygodniową rejestrację własnego procesu, a następnie oglądanie materiału miał okazję przyjąć kolejną perspektywę.

Takie działania sprzyjają późniejszej autorefleksji. Omawiany artysta poddał się badaniu, gdyż podobnie jak ja, chciał się dowiedzieć więcej, by pozyskaną wiedzę wykorzystać w dalszej pracy artystycznej. W tym badaniu artysta otrzymał informację zwrotną od psychologów na temat swojego zachowania w procesie. Dostrzegam tu jeszcze inną korzyść, związaną z rozwojem młodych artystów, którzy nie posiadając jeszcze doświadczenia, być może niepotrzebnie wikłają się w mity wokół tworzenia. Warto im pokazać zarejestrowany proces postawiania obrazu, by uświadomić tym osobom, jak długa i niejednokrotnie trudna jest to droga.

<sup>146</sup> Zarówno John Dewey, jak i Georg Herbert Mead to przedstawiciele amerykańskiej filozofii pragmatycznej. Ich koncepcje w odniesieniu do sztuki omawiają takie prace, jak: J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1975; T. M. Alexander, *John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature. The Horizons of Feeling*, State University of New York Press, New York 1987 oraz H. G. Mead, *Umysł, osobowość i społeczeństwo*, przeł. Zofia Wolińska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.

<sup>147</sup> Lew Siemionowicz Wygotski jest twórcą oryginalnej koncepcji rozwoju psychiki, z której czerpią na przykład współcześni badacze edukacji. Zajmował się także psychologią sztuki. Obszar ten przedstawiony jest w pracy: L. Wygotski, *Psychologia sztuki*, przeł. M. Zagórska, Wydawnictwo Literackie Kraków, Kraków 1980.

W badaniu *Kreatywność jako działanie. Dociekania z pięciu kreatywnych domen*<sup>148</sup> także zwrócono uwagę na relacyjny, intersubiektywny fenomen twórczości, a także na związek z teorią działania. Analizy przeprowadzono w następujących obszarach: malarstwo, design, muzyka, scenopisarstwo, nauka. W badaniu wzięło udział 60. znanych twórców francuskich. Zastosowano metodę wywiadów częściowo ustrukturalizowanych<sup>149</sup>. Wywnioskowano, że działanie twórcze nie rozgrywa się wyłącznie „wewnątrz” twórcy, ale pomiędzy „aktorami” z jego otoczenia. Wskazuje się tutaj na dynamikę, swoiste „przeskakiwanie” pomiędzy fazami procesu, wykonywanie kilku rzeczy jednocześnie i powroty do poprzednich faz. W tym ujęciu twórczość jest częścią każdego innego działania, które podejmujemy. Jest współzależna. W omawianym badaniu autorzy również nawiązują do Johna Deweya. Opierają się na jego modelu, zwracającym uwagę na potrzebę zaistnienia przeszkód w procesie twórczym, bez których poczucie spełnienia może się nie pojawić. Jak przedstawiłam we wcześniejszych rozważaniach dysertacji, wgląd zwykle bywa poprzedzony impasem.

W badaniu artyści opisywali tworzenie jako proces, w którym występuje seria kryzysów. Pojawia się samowątpienie i pragnienie zaczenia wszystkiego od nowa. Przeplatają się stany satysfakcji z melancholią i desperacją. W wielu przypadkach, inspiracja pochodzi ze świata zewnętrznego, na przykład z twórczości innych artystów, z odmiennych dziedzin. Twórcy często określają siebie jako „gąbki” które są przez większość czasu receptywne wobec innych ludzi i rzeczy. Badani określają, że obraz im przewodniczy, prowadzi ich przez całą pracę, a w ostateczności opiera się intencjom twórcy. Bardzo często zmieniają plany wobec dzieła, które opisują jako silniejsze od nich. Artyści najbardziej lubią w swojej pracy dialog z dziełem. Pracują, aby być szczęśliwymi oraz pracują wtedy, gdy są szczęśliwi, nie zaś w cierpieniu. Opisują, że w końcowym etapie procesu satysfakcja miesza się z wyczerpaniem. Dzieło oceniają wobec początkowej wizji i reakcji widzów. Większość uważa, iż dzieło nigdy nie jest w pełni ukończone. Podkreślają cykliczność w procesie, przymus poprawiania pracy. Proces twórczy jest dla nich jednocześnie wzbogacający i przykry.

Zapoznanie się z tymi wynikami, pokazało mi jak jesteśmy podobni do siebie jako malarze, mimo oczywistych różnic osobowościowych. Tak, jak autorzy badania uważam, że celem tego rodzaju badań jest wykorzystanie rezultatów w artystycznych szkołach i w rozwoju praktyki artystycznej.

<sup>148</sup> V. Glaveanu et al., *Creativity as action: findings from five creative domains*, „Frontiers in Psychology” 2013, Vol. 4, Article 176. Ciekawych wniosków dostarczają także inne badania, na przykład: M. Stierand et al., *Paradoxes of >>creativity<<: Examining the creative process through an antenarrative lens*, „The Journal of Creative Behavior” 2017, Vol. 53, Iss. 2, pp. 165-170 oraz M. Benedek, E. Jauk, K. Kerschenbauer, *Creating Art: An Experience Sampling Study in the Domain of Moving Image Art*, „Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts” 2017, Vol. 11, No. 3, pp. 325-334.

<sup>149</sup> Wywiad semistrukturalny albo wywiad częściowo ustrukturalizowany to wywiad charakteryzujący się tym, że są pewne stałe i niezmiennie pytania w nim stosowane (stała struktura), ale w zależności od uczestnika, mogą zostać rozwinięte w sposób swobodny przez badacza.

## PODSUMOWANIE CZĘŚCI I

W podsumowaniu chcę podkreślić to, co zauważają sami badacze, a mianowicie że w stosunku do tak złożonego zjawiska jak twórczość, nie jest możliwe jego pełne zrozumienie. Osiągnięcia ludzkie zależą od wielu wymiarów osobowości i społecznych uwarunkowań<sup>150</sup>. Ponadto teorie naukowe mają prawo zawierać w sobie elementy metafizyczne<sup>151</sup>, a psychologiczna wiedza na temat twórczości zawiera również elementy sprzeczne.

Nie oznacza to jednak, że badanie poszczególnych aspektów twórczości i zapoznanie się z dociekaniem jest bezcelowe. Przeciwnie, dla mnie artystki-praktyka, przeprowadzone badania własne oraz rozpoznanie problemu w literaturze przedmiotu przyniosło korzystne skutki dla rozwoju artystycznego.

Z literatury przedmiotu wiemy, iż analiza różnic indywidualnych w przebiegu procesu twórczego jest dowodem na różnice osobowościowe twórców. Zatem sposobu, w jaki ktoś wykonuje dzieło nie można sprowadzić do tego, w jakiej pracowni był podczas studiów. Mimo wpływu edukacji artystycznej należy mieć świadomość, że to osobowość stanowi organizację osoby ludzkiej<sup>152</sup>.

W ujęciu, które zaprezentowałam w części I niejako bezcelowe są dyskusje na temat tego, czy malarstwo już umarło. Ci, którzy się nim zajmują robią to archetypowo, jakby z konieczności, określiłabym to jako wierność swojej osobowości. Jeśli artysta podąża za modą i ciągle jest w tym autentyczny, to wówczas jest to jego prawdą. Jeśli ktoś lubi malować i w tym czuje sens, ale ze względu na modę siłowo podejmuje się innych zabiegów ze swoją twórczością, to być może czas zweryfikuje to na niekorzyść tej osoby.

Często opór wobec wiedzy dostarczanej przez badaczy, choćby niepełnej i niewyjaśniającej całości problemu powoduje, że tematy związane z twórczością są rozpatrywane przez artystów z pewną naiwnością bądź jest w tym celowa chęć, aby wokół tworzenia ciągle przeważała tajemnica. Oczywistym jest, że wiele spraw pozostaje tajemnicą, szczególnie te dotyczące dialogu z nieświadomością. Jednak wyjaśnienie tego, dlaczego na przykład Paul Cezanne nieustannie poprawiał obrazy i nie wahał się wyrzucać prac, które uznawał za niezgodne z zamierzeniem albo dlaczego Ernest Hemingway pisał na stojąco, aby zmęczeniem wymusić świeżość tekstu, który następnego dnia i tak ulegał korygowaniu i skrótom<sup>153</sup>, możemy próbować wyjaśniać dostępną już wiedzą, przedstawianą w tejże części I.

Stanisław Rodziński, pisząc o procesie twórczym zwraca uwagę na biografie, z których wynika, że praca twórców wybitnych była związana z ogromnym wysiłkiem, wobec którego musieli wykazywać odporność na stres i niepowodzenia, cierpliwość i wytrwałość, w zasadzie określić ich można jako tytanów pracy, często pracujących ciężko, mimo braku społecznego uznania, pokonujących swe fizyczne i psychiczne słabości<sup>154</sup>. Zdaje się, że nawet jeśli jakieś dzieło jest stworzone bez wysiłku, to raczej dlatego, że jest wynikiem długotrwałych prób. Pablo Picasso mówił: „Wierzę tylko w pracę. Nie ma sztuki bez ciężkiej pracy, zarówno fizycznej, jak i umysłowej”<sup>155</sup>. Właśnie dlatego zdecydowałam, że w celu opisan

<sup>150</sup> Zob. S. L. Popek, *Psychologia twórczości plastycznej*, dz. cyt., s. 11.

<sup>151</sup> Tamże, s. 97.

<sup>152</sup> Tamże, s. 112.

<sup>153</sup> Por. S. Rodziński, *Proces twórczy – droga kształtowania tożsamości artysty*, s. 159, <https://horyzontywychowania.ignatianum.edu.pl/HW/article/download/1337/1127/> [dostęp: 18.07.2022].

<sup>154</sup> Por. tamże.

<sup>155</sup> G. Mendeka, *Etos pracy wybitnych twórców*, [w:] tejże (red.), *Oblicza Twórczości*, dz. cyt., s. 56.

procesu twórczego, skorzystam głównie z dociekań innych niż filozoficzne, gdyż te drugie nie opisują go wnikliwie.

Zakładam, że odpowiedzi na to dlaczego w moim procesie twórczym kilkadziesiąt razy coś poprawiałam, można szukać na przykład w typach kreacyjnych Popka lub w typach Junga. Znajomość swoich ograniczeń i zasobów daje wolność, przestaję sobie zarzucać to, że mój proces ma taki, a nie inny przebieg oraz wiem na co mogę mieć wpływ, a na co nie. Sprzyja to rozwojowi artystycznemu.

Jest jeszcze inny wątek – pokazywanie udręki. My artyści często nawet, gdy mówimy o trudach, to chcemy jednak ujawniać tylko udane prace. Mój projekt staje w kontrze do tego. Nie jest to wcale dla mnie łatwe.

### Weryfikacja hipotez

Znajomość mechanizmów procesu twórczego dała mi poczucie „osadzenia w grupie”. Inspirująca była możliwość skonfrontowania się z doświadczeniem dawno żyjących oraz aktualnie działających artystów. Samorozumienie wspiera uważność na to, aby nie wpadać w schematy, a znajomość cykli emocjonalnych towarzyszących procesowi, pozwala spojrzeć na sprawę z dystansu, co w efekcie usprawnia proces twórczy. Samorozumienie daje zatem pewien nadrzędny spokój.

Wspominałam już na stronach tej dysertacji o leczniczych, regulujących korzyściach płynących z procesu twórczego dla twórcy. Można by jeszcze pójść tropem Martina Heideggera i jego, wspomianej już istotowo – źródłowej myśli, obejmującej artystę, który tworzy dzieło oraz dzieło, które tworzy artystę. Skoro „budowla jest w kamieniu, rzeźba w drewnie, malowidło w farbie”<sup>156</sup> a farba dopiero w dziele okazuje się tym, czym jest i „dopiero dzieło pozwala artyście pokazać się (...)”<sup>157</sup>, to idąc tym tropem, można by rzec, że dopiero w procesie tworzenia artysta staje się artystą.

Nasuwa się pytanie: „Jakim artystą?”. W odpowiedzi warto nawiązać do Junga i jego sugestii, aby twórca „przeżywał po ludzku” to, co się dzieje podczas procesu, co dzieje się na obrazie. Poprzez podjętą samoobserwację wydaje mi się, że zbliżałam się do owego „przeżywania po ludzku”.

Poniżej przedstawiam wnioski z weryfikacji postawionych hipotez, sformułowane przeze mnie, bez udziału psychologa. Zgromadzony materiał w trakcie samoobserwacji nie wyklucza jego psychologicznej analizy w przyszłości lub rozwinięcia tegoż badania z psychologami. Z perspektywy badań empirycznych, prawdopodobnie można określić moją pracę jako badania wstępne. Bez względu na to, dla mnie – artystki, samoobserwacja w trakcie procesu twórczego miała wartość niepodważalną dla rozwoju artystycznego.

### Weryfikacja hipotezy 1.

Istnieje związek między treścią obrazu a emocjami twórcy.

Tę hipotezę w kontekście teoretycznych rozważań można odnieść do myśli twórcy psychologii głębi o tym, że to raczej sposób wykonania dzieła wskazuje na cechy artysty, a nie jego dzieło, a przede wszystkim do typów Junga lub typów kreacyjnych Popka.

<sup>156</sup> M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, dz. cyt., s. 9.

<sup>157</sup> Zob. tamże, s. 7.



Wiemy, że emocje wpływają na przebieg procesu, jak też proces wpływa na emocje. Z przedstawianych materiałów nie wynika wprost odpowiedź na tytułową hipotezę, ewentualnie ze stosunkowo dawnego badania empirycznego Popka oraz z danych biograficznych artystów, z których wiemy, że niektórzy twórcy czerpali inspirację w zakresie treści dzieła ze stanów emocjonalnych, w których byli. Między innymi przetwarzali w ten sposób depresję, to ona decydowała o treści wytworu (za przykład podani są zwykle pisarze, ale też można to odnieść choćby do artysty malarza Jerzego Tchórzewskiego, który inspirację czerpał wyłącznie z kontaktu z nieświadomym; zatem nasuwa się hipoteza, iż było to też związane z jego emocjami). Wnioskuje, że emocje mogą, lecz nie muszą wpływać na treść obrazu. Zależy to od typu twórcy, od sposobu czerpania inspiracji.

Narzędzia badawcze, które mogłyby być pomocne w weryfikacji tej hipotezy w odniesieniu do mnie obejmowały ankiety z pytaniami otwartymi do powstającego obrazu oraz kwestionariusze samooceny stanu. Na podstawie analizy zgromadzonego materiału wnioskuje, że należę do artystów, którym emocje określają przebieg procesu, ale nie treść, rozumianą jako temat malarstwa. Treść została określona przeze mnie wcześniej, w fazie przygotowawczej. Inspiracja, jak już pisałam znalazła mnie sama. Emocje nie przekładają się u mnie bezpośrednio na treść obrazów.

Związek pomiędzy emocjami a treścią obrazu został przeze mnie zaobserwowany natomiast w tym sensie, że malowany obraz wpływał na mój stan psychiczny, co rejestrowałam poprzez wypełnianie do tworzonego obrazu ankiet, zawierających między innymi takie pytania, jak : „Co czujesz, gdy patrzysz na obraz?”, „Za czym tęsknisz?”. Oto przykładowe fragmenty:

9 marca 2019 roku (obraz pomarańczowy)

„Co czuję, gdy patrzę na obraz?": *Napawa mnie radością życia, pobudza mnie.*  
„Jak postrzegam przyszłość, gdy patrzę na ten obraz?": *Kolorowo, intrygująco.*  
„Jakie wspomnienia przywołuje?": *Frustracja, gniew, ale też energia do działania.*  
„Jak postrzegam przyszłość?": *Jest w niej energia, jest ruch.*

23 września 2019 roku (obraz cytrynowo-rudy)

„Co czuję, gdy patrzę na obraz?": *Wkurza mnie, nie wiem, jak rozwiązać plamę na dole, powinno być tu więcej dynamiki.*

Ten sam obraz (obraz cytrynowo-rudy), 2 dni później, 25 września 2019 roku, i mam wobec niego inne emocje.

„Co czuję, gdy patrzę na obraz?": *Czuję, że jest nadzieja, że zmierza ku czemuś interesującemu, nowemu.*

15 lutego 2021 roku (obraz zielono-niebieski)

„Co czuję, gdy patrzę na obraz?": *Dziwnie się czuję.*  
„Jakie wspomnienia przywołuje?": *Jakieś chaotyczne.*

Tego samego dnia (15 lutego 2021 roku) malowałam jednocześnie inny obraz (fioletowy) i miałam zupełnie inne emocje wywołane w kontakcie z tym obrazem. Tak jakby, pracując z obrazami, nie było nadrzędnych emocji, poza tymi które powstają w danej chwili w kontakcie z danym dziełem. Nawet nie ma tutaj zjawiska „zarażania się emocjami” pomiędzy obrazami, które się jednocześnie maluje<sup>158</sup>.

<sup>158</sup> Potwierdza to zdaje się koncepcję gry z dziełem sztuki według H.-G. Gadamera, o której piszę w części II, w rozdziale 2.

„Co czuję, gdy patrzę na obraz?": *Jest mi przyjemnie, optymistycznie się czuję.*  
„Jakie wspomnienia przywołuje?": *Radosne.*

22 czerwca 2022 roku (obraz turkusowo-ochrowy)

„Co czuję, gdy patrzę na obraz?": *Nadzieję, ciekawość.*  
„Jakie wspomnienia przywołuje?": *Dobre, przyjazne.*

2 lipca 2022 roku (obraz fioletowo-brązowy)

„Jak postrzegam przyszłość?": *Bardzo pozytywnie, ufam.*  
„O czym myślę?": *O tym, co chcę jeszcze na tym obrazie zrobić.*  
„Za czym tęsknię?": *Za życiem w pełni.*

## Weryfikacja hipotezy 2.

### Istnieje związek między samopoczuciem artysty a przebiegiem procesu twórczego.

Ten związek został poparty danymi z literatury przedmiotu oraz dociekaniem w badaniach empirycznych. Wiemy o wpływie emocji na przebieg procesu, jak też wiemy o regulującej funkcji procesu twórczego wobec kondycji psychicznej twórcy.

Przypomnę, że podczas mojego procesu twórczego pogłębiałam uważność na emocje poprzez wypełnianie kwestionariusza samooceny. Robiłam to początkowo rano, przed pracą, a później, po zakończeniu dnia w pracowni. Świadomość tego, co czuję, często pomagała mi się skupić na pracy. Mogę podsumować, że związek pomiędzy emocjami a procesem istnieje oraz w różny sposób wpływa na jego przebieg. Falowanie, cykliczność oraz bogactwo emocji przedstawiałam już w rozdziale 3 części I. Dokonane wnioski z samoobserwacji w tym zakresie są zgodne z tym, co opisywali inni artyści w badaniach. Moje samopoczucie związane z doświadczaną sytuacją kryzysową powodowało, że proces był długi i obfitywał w porażki, co generowało czasami gorsze samopoczucie. Mimo to, nie przerywałam procesu, z powodu silnej determinacji, wytrwałości oraz zdolności do długiej i wyczerpującej pracy.

## Weryfikacja hipotezy 3.

### Samoobserwacja pomaga w procesie twórczym.

Zauważyłam występowanie okresów, w których ochoczo wypełniałam ankiety oraz takie, kiedy odczuwałam wyrazą niechęć, jak również takie, w których przerywałam te działania. Będąc pod presją czasu bądź przemożnej chęci, by zakończyć obraz, uznawałam samoobserwację (polegającą na systematycznej ewidencji) za przeszkodę. Tak było przykładowo na około 3 miesiące przed terminem realizacji wystawy połączonej z badaniami odbiorców sztuki. Byłam zdania, że albo maluję, albo zajmuję się samoobserwacją. Czasami łatwiej przychodziło mi pisanie narracji wobec obrazów i nagrywanie refleksji, niż wypełnianie kwestionariuszy samooceny. Choć bywało też na odwrót, odnosiłam wrażenie, że ubieranie czegoś w słowa, co jest jeszcze w trakcie procesu powstawania, w jakimś sensie zamyka to coś niepotrzebnie. Dotyczyło to szczególnie odpowiedzi na pytania otwarte do obrazu. W takich momentach łatwiej przychodziło mi wypełnianie kwestionariuszy zamkniętych z samooceną stanu psychicznego. Dla odmiany, bywały także okresy, w których trudno było mi utrzymać entuzjazm wobec systematycznej, zamkniętej metody, jaką były kwestionariusze, niedające pola do swobodnej narracji. Jednak, gdy dokonywałam tego,



to zawsze widziałam efekty pozytywne dla dnia pracy, jak i podejmowania kolejnych decyzji.

Najważniejszą obserwacją było dla mnie to, że chcąc całkowicie zaangażować się w proces malowania, być niejako wchłoniętą przez niego, w wyniku też presji czasu, samoobserwacja i przeznaczanie czasu na tego rodzaju pracę z psyche uznawałam za czynnik zakłócający. Taka praca i ewidencja wymagają wydatku energetycznego, dlatego musi być na to wygospodarowana osobna „przeźreść”.

Wykonywanie zdjęć powstającego obrazu okazało się nawykiem cennym i takim, który już ze mną pozostanie. Jest to doskonała metoda wzbogacająca proces i pomocna także z perspektywy całości własnych działań twórczych. Gdy po upływie czasu patrzyłam na cały proces, na jego różne fazy, rodziło to ważne wnioski.

Fragment refleksji nagranej z dnia 17 lutego 2019 roku:

„(...) Już stworzyłam parę slajdów z obrazami, które są w trakcie powstawania. Zobaczyłam absolutnie swoje stany psychiczne. Każdy z tych obrazów tak naprawdę, gdyby go dokończyć, to byłby dobry. Natomiast ja szukam, zmieniam zdanie i szukam jakiegoś rozwiązania najlepszego, które nie wiem, czy istnieje, ponieważ to najlepsze rozwiązanie jest chyba też związane z moim samopoczuciem”.

22 września 2022 roku, kiedy wróciłam do tego fragmentu rozprawy, której pisanie jest przecież rozłożone w czasie, doszłam z kolei do wniosku, że warto jest zaufać własnemu procesowi, bez żałowania, że straciło się coś w obrazie, z uwagi choćby na zbyt szybkie decyzje. W twórczości występuje wiele sprzeczności. Oto przykłady nagranych refleksji:

22 lipca 2019 roku:

„(...) Wykonuję *full* zadań. Co jest dobre. Ale generalnie jestem tak wykończona, że nie chce mi się tych kwestionariuszy wypełniać systematycznie, tylko od czasu do czasu to robię. Przez dyktafon idzie mi lepiej. Teraz nawet jak się nagrywam, to już mi się pokazało, co mogłabym zrobić z tym obrazem. I to jest fajne”.

21 sierpnia 2022 roku:

„Dzisiaj poczułam coś takiego, że... że to wszystko, co zrobiłam jest... Ech... Próbowałam sobie pomóc i świadomie złapać te myśli, bo chyba jestem dosyć do nich przyzwyczajona, >>przyzwyczajona konstruktywnie<<. Dlatego starałam się odpuścić tym obrazom (...). Nie pamiętam już, kiedy tak się czułam? Dawno. Rzeczywiście w kontekście obrazów miałam stan zwątpienia. Wydawało mi się, że to, co było wcześniej, było lepsze niż to, do czego próbowałam teraz dojść. No cóż, może w tym momencie warto podprzeć się tą wiedzą, którą zgromadziłam w trakcie tego projektu, w trakcie tej samoobserwacji od 2019 roku, o tym, że to zdarza się każdemu artyście, jak również o tym, że i mnie się to zdarzało już i wychodziłam z tego”.

#### Weryfikacja hipotezy 4.

Praca z psyche otwiera na „nowe”, wspiera twórcze myślenie i działanie.

Według mnie to zależy od typu osobowości. W moim przypadku praca z wnętrzem jest otwierająca na kolejne informacje i jakości, jest częścią mnie, ale wiąże to z moim typem osobowości i uwarunkowaniami biologiczno-archetypowymi w ujęciu Junga. Odczuwam,

że wszystkie czynności wzbogaciły mnie jako artystkę i miały pozytywny wpływ na rozumienie wykonywanej pracy twórczej. Wypełnianie ankiet do każdego obrazu, nagrywanie refleksji, ułatwiało mi zrozumienie problemu związanego z danym obrazem. Może dzięki temu szybciej dochodziłam do ważnych decyzji podczas malowania? Wielu artystów prowadziło notatnik zatem, jak widać także uważali, że jest sens takiej praktyki. Zdaje się, że dostrzegali korzyści płynące z pracy z psyche dla rozwoju artystycznego. W 2019 roku nagrałam kilka refleksji, które dotyczą omawianej hipotezy:

3 maja 2019 roku:

„Robiłam te ćwiczenia w ramach >>Drogi artysty<<. I one były cenne. To znaczy one mnie jakoś otworzyły na coś innego. I jeszcze dodatkowo, jak zaczęłam czytać książkę Mariny Abramović, to rzeczywiście coraz bardziej otwieram się (...)”.

21 czerwca 2019 roku:

„(...) Teraz jest rano 8.50. W zasadzie obudziłam się o 7.00. Dzisiaj pada deszcz. Zaraz zrobię sobie ćwiczenie, swobodne pisanie, żeby uwolnić umysł i przygotować się do pracy twórczej (...)”.

2 lipca 2019 roku:

„Jestem w tym procesie 11. tygodniowego pobudzania własnej kreatywności, więc mam różne zadania (...). Trening, który robię daje mi dużo radości i zaufania do tego, co robię. Mam różne zadania bez oczekiwania konkretnych rezultatów, bo nie o to w tym chodzi... i jest mi to potrzebne, ponieważ byłam w stanie, w którym zupełnie nic już nie widziałam w malarstwie. Tak więc jestem naprawdę ciekawa, co z tego wyjdzie. W jakim kierunku mnie to poprowadzi, co będę robiła. To wszystko, co się teraz dzieje, traktuję jako proces.”

Taka praca ze sobą może także być męcząca. W korespondencji z koleżanką, w dniu 27 maja 2021 roku, napisałam:

„To dla mnie cenne, że rozumiesz tę szarpaninę w środku (...). Ta praca ze sobą czasami mnie męczy, bywa, że zmuszam się do niej. Natomiast jedyną rzeczą wartą, dla mnie, we mnie, jest zawsze malarstwo, ono mnie zawsze wzbogaca, nawet gdy wiąże się z dużym wysiłkiem (...)”.

Zaś 22 lipca 2019 roku nagrałam taką refleksję:

„Dzisiaj jest 22 lipca. Dawno się nie nagrywałam. Jestem w tym procesie samoobserwacji i maluję. Wcale to nie jest takie łatwe, jak mi się wydawało, aczkolwiek na pewno posunęłam się w malarstwie. Te obrazy są lepsze. Po prostu jest w nich więcej swobody. Ale...dużo wysiłku przy tej pracy ze sobą”.

#### Rozwiązanie problemu badawczego

Przypomnę, iż problem badawczy obejmujący część I wyraża się pytaniem: „Jaki jest wpływ kontaktu ze sztuką (wpływ procesu twórczego) na poziom dobrostanu artysty?”

Odpowiadając na to pytanie, na postawie przedstawionego w niniejszej części

materiału, jak również uwzględniając definicję dobrostanu zastosowaną w tej dysertacji<sup>159</sup>, stwierdzam, że proces twórczy wpływa na poziom dobrostanu:

- 1) pozytywnie, gdy rozumiemy dobrostan jako realizację przez człowieka jego potencjału, co wiąże się z poczuciem, że życie ma sens (ujęcie eudajmonistyczne);
- 2) pozytywnie lub negatywnie, gdy rozumiemy dobrostan w ujęciu odczuwanej przyjemności z życia (ujęcie hedonistyczne).

## Konkluzje dotyczące badania artystów wizualnych we współpracy z naukowcami

Odnosząc zaprezentowane w rozdziale 7 badania empiryczne procesów twórczych artystów do mojego procesu samoobserwacji dostrzegalna jest różnica, polegająca na tym, że tamte badania zostały zainicjowane przez psychologów, jak także z powodu ścisłego trzymania się metodologii badań empirycznych w psychologii. Motywacja, by wziąć udział w takim badaniu lub z własnej inicjatywy je przeprowadzić na sobie, w kontekście osoby artysty zdaje się mieć znaczenie. W moim przypadku realizacja samoobserwacji wynikała z autentycznej potrzeby dowiedzenia się więcej temat swojego procesu twórczego po to, by być bardziej świadomą artystką. W czasie, kiedy zrodziła się u mnie taka potrzeba, nie miałam jeszcze wiedzy o światowych badaniach empirycznych w tym zakresie. Myślę, że jest to istotne, gdyż wskazuje na zapotrzebowanie wśród artystów na tego rodzaju rozwój oraz ujawnia potencjał tkwiący w międzyobszarowych badaniach.

Moim zdaniem najbardziej cennym rozwiązaniem, z którego mogłaby skorzystać zarówno dziedzina nauki, jak i sztuki jest współpraca traktująca artystę i proces twórczy nie tylko jako przedmiot badań, ale też jako współautora badań (określającego cel badawczy, narzędzia badawcze i temu podobne aspekty). Z mojego doświadczenia oraz z rozmów przeprowadzonych przeze mnie z psychologami wynika, iż występuje luka, dotycząca metod badawczych, uwzględniających specyfikę działania artystów, którą można by wypełnić, przy zachowaniu otwartej postawy po stronie badaczy-psychologów.

---

<sup>159</sup> Definicja dobrostanu skrótkowo została zaprezentowana we wprowadzeniu do dysertacji. Dokładnie wyjaśniam to pojęcie w rozdziale 11 części II.

# CZEŚĆ II

## ARTYSTA DLA ŚWIATA

### Opis pracy artystyczno-badawczej na etapie drugim

W tej części skupiam się na odbiorcach sztuki. Szukam odpowiedzi na pytanie: „*Jak Artysta (jego dzieło) Jest Dla Świata?*”. Problem badawczy wyraża się w pytaniu: „Jaki jest wpływ kontaktu ze sztuką na dobrostan odbiorcy?”.

Realizuję 2 badania, w których występuję w kilku rolach: jestem pomysłodawczynią, artystką-badaczem, ale też badaną.

Chcę dowiedzieć się jak najwięcej oraz dostarczyć treści o naukowym charakterze, badania realizuję we współpracy z psychologami. Przy użyciu narzędzi psychologicznych sprawdzam relacje pomiędzy sztuką a przemianą psychiki odbiorcy. Sprowadzam tego rodzaju przemianę do poczucia dobrostanu. Pojęcie dobrostanu jest stosowane w psychologii i utworzono do jego badania narzędzia. To pojęcie zdaje się oddawać sens tego, o jaką przemianę mi chodzi.

W badaniach zapraszam odbiorców do pogłębionego kontaktu ze sztuką. Zakładam jednocześnie, że taki scenariusz sprzyja pojawieniu się doświadczenia ze sztuką, o którym pisze Hans-Georg Gadamer czy Carl Gustav Jung prezentowanym przeze mnie na kolejnych stronach tej pracy. W badaniu, w którym bezpośrednio spotykam się z odbiorcami sztuki, mam okazję zaobserwować i zweryfikować koncepcje wymienionych autorów.

Pierwsze badanie to badanie jakościowo-ilościowe, połączone z akcją *happeningową* i wystawą moich obrazów. Stawiam następujące hipotezy badawcze:

- 1) Kontakt ze sztuką zwiększa poziom dobrostanu przejawianego w pozytywnej samocenie;
- 2) Istnieje związek między tym, co czuje odbiorca i twórca w kontakcie z dziełem sztuki.

Badanie odbyło się we Wrocławiu 13 czerwca 2022 roku, w przestrzeni Miejskiej Biblioteki Publicznej nr 5. Uczestnikami była grupa składająca się z 23 osób, zróżnicowana wiekowo, w przedziale od 19 do 75 lat, zaproszona celowo do badania. Większości osób nie znałam. Tylko 2 osoby miały związki ze sztuką, ale nie były aktywne twórczo. Pozostali badani reprezentowali różne zawody i wykształcenie. W badaniu wzięli udział między innymi: studenci psychologii, prawniczka, przedsiębiorcy, architekt, osoby nieczynne zawodowo, informatyk, emerytki, profesor matematyki na emeryturze, prowadząca blog o wydarzeniach kulturalnych dla seniorów. Większość osób to mieszkańcy miasta, nieliczne okolicznych miejscowości i wsi.

Spotkanie przyjęło formę trzygodzinnej wystawy dzieł malarskich połączonej z akcją *happeningu*. Na początku obrazy były obrócone do ściany, odbiorcy widzieli ich tyły oraz napisy, zawierające cytaty myśli Gadamera: „To jesteś Ty. Musisz zmienić swoje życie”, jak również rysunkowe lub literowe oznaczenia obrazów. Odbiorcy zostali zaproszeni do wypełnienia kwestionariusza STAI X-1 (tego samego, który wypełniałam podczas procesu samoobserwacji, z tym wyjątkiem, że tutaj uczestnicy zaznaczali również jak odczuwają sens życia, na skali od 0 do 10, gdzie 0 oznaczało „Mam poczucie, że moje życie zupełnie nie ma sensu”, a 10 „Mam poczucie, że moje życie ma sens”). Była to ilościowa metoda badawcza.

Kwestionariusze wydrukowałam na kartkach różnego koloru. Badani mieli do wyboru kolorowe kartki lub białe. Mogli także wybrać długopis z kolorowym wkładem lub standardowy: niebieski lub czarny.

Po wypełnieniu kwestionariuszy przez uczestników nastąpiło krótkie powitanie i przedstawienie celu spotkania, po czym podeszłam do każdego obrazu i obróciłam je po kolei, zasłaniając jednocześnie cytaty Gadamera.

Podczas obracania obrazów, niektórzy uczestnicy wstawali z krzeseł i podchodzili, niektórzy pozostali na swoich miejscach. Zaprosiłam wtedy odbiorców do zajęcia miejsca w przestrzeni, wygodnego dla nich. Po chwili zaproponowałam im, aby wybrali obraz, który ich najbardziej porusza (w jakimkolwiek sensie). Miałam ze sobą kartki różnego koloru. Osoby wybierały kolor. Poprosiłam ich, aby odpowiedzieli na podane na kartce pytania. Tym



razem była to ankieta z pytaniami otwartymi<sup>160</sup>, która została przygotowana przeze mnie we współpracy z psychologiem. Składała się z pytań, takich jak: „Który z obrazów najbardziej Panią/Pana poruszył?”; „Co Pani/Pan czuje, gdy patrzy na obraz?”; „Jak Pani/Pan sądzi, dlaczego właśnie ten obraz Panią/Pana poruszył?”; „Jak Pani/Pan postrzega przyszłość patrząc na ten obraz?”; „O czym Pani/Pan marzy, za czym tęskni, patrząc na obraz?”; „Jakie refleksje z historii Pani/Pana życie ten obraz przywołuje?”; „Jaki tytuł nadałaby Pani/Pan temu obrazowi?” W czasie, kiedy uczestnicy wypełniali ankietę, zrobiłam to samo wobec każdego obrazu. Uczestnicy rozeszli się po sali, wybierając komfortowe dla siebie miejsce, sprzyjające refleksji. Niektórzy usiedli przy jakimś obrazie. Zastosowałam tu jakościową metodę badawczą.

Następnie jeszcze bardziej pogłębiłam spotkanie ze sztuką, zapraszając uczestników do dyskusji grupowej. Usiedliśmy wszyscy przy stole, będąc otoczeni z lewej i prawej strony obrazami. Była to kolejna forma badania jakościowego – wywiad zogniskowany (*focus*), w postaci zmodyfikowanej na potrzeby mojego projektu doktorskiego.

Dyskusja nie dotyczyła wyłącznie moich obrazów, ale ogólnie sztuki. Próbowaliśmy znaleźć odpowiedzi na pytania: „W jaki sposób angażujemy się w sztukę?”; „Jakie są korzyści kontaktu ze sztuką?”; „Czy kontakt ze sztuką przekłada się na satysfakcję z życia?”; „Na czym się bardziej skupiamy: na dziele sztuki, jego walorach artystycznych, czy na doświadczeniu tego, co dzieje się w kontakcie ze sztuką/na swoich odczuciach?”; „Jak rozumiemy dobrostan?”; „Czy odbiorca może przeżyć swoje doświadczenie indywidualne, które ma niewiele wspólnego z intencją artysty i jego odczuciami?”; „Czy kolor wybranych kartek ma znaczenie?”

Na końcu odbiorcy wypełniali ponownie kwestionariusze samooceny STAI X-1. Chciałam w ten sposób sprawdzić czy ich odpowiedzi będą się różniły w stosunku do tych, których udzielili na początku, czyli przed spotkaniem ze sztuką.

Cele badania były zatem następujące:

- Badanie relacji pomiędzy kontaktem z obrazami a poziomem dobrostanu;
- Badanie znaczenia nadawanego dziełom;
- Określenie związku pomiędzy odczuciami artysty związanymi z malowanym obrazem, a odczuciami widza w kontakcie z danym obrazem;
- Badanie emocji w kontakcie ze sztuką;
- Wywołanie doświadczenia w kontakcie ze sztuką.

Wydawało mi się, że może istnieć trudność dotycząca określenia wpływu sztuki na dobrostan, związana z czasem kontaktu ze sztuką. Co może się zdziać przy trzygodzinnym spotkaniu z obrazami, a co przy kulkuminutowym?

Dlatego zrealizowałam drugie badanie. Było to badanie ilościowe dokonane w grupie 76 osób w wieku od 18 do 50 lat, zróżnicowanej zawodowo pod względem wykształcenia i miejsca zamieszkania. Zostało przeprowadzone w dniach 21-25 lipca 2022 roku, za pośrednictwem Internetu, w Ogólnopolskim Panelu Badawczym Ariadna<sup>161</sup>. Postawiłam tu następującą hipotezę badawczą: Kontakt ze sztuką zwiększa poziom dobrostanu przejawianego w pozytywnej samoocenie.

Badane osoby podzielono na grupę eksperymentalną i kontrolną. Grupa eksperymentalna wypełniała kwestionariusz samooceny STAI X-1, wraz ze skalą dotyczącą poczucia sensu życia, przed oglądaniem obrazów w systemie online, następnie zostały jej

zaprezentowane zdjęcia moich obrazów. Były to te same dzieła, które zaprezentowałam grupie z pierwszego badania. W tym przypadku jednak kontakt z nimi został znacznie skrócony (każdy obraz był pokazywany 30 sek.). Ponadto, badani nie spotkali się z artystą. Po obejrzeniu zdjęć obrazów, wypełniali ten sam kwestionariusz samooceny STAI X-1, wraz ze skalą dotyczącą poczucia sensu życia. Nie zapisywali refleksji na temat dzieł. Grupa kontrolna wypełniała ten sam kwestionariusz, ale zostały jej wyświetlone materiały graficzne o charakterze neutralnym – mapy historyczne różnych obszarów. Celem była weryfikacja hipotezy o wystąpieniu różnicy w samoocenie stanu i poczuciu sensu życia między pomiarami dokonanymi przed i po ekspozycji obrazów lub bodźców neutralnych. Poza tym sprawdzono, czy wystąpią różnice pomiędzy grupami.

Podczas pierwszego badania, w którym osobiście spotkałam się z odbiorcami sztuki, pełniłam rolę artystki-badaczki, ale też badanej, ponieważ pisałam refleksje dotyczące każdego obrazu oraz dokonywałam samoobserwacji. Miałam możliwość skonfrontowania się z sytuacją, w której artysta jest stawiany wobec wielości, często skrajnych interpretacji własnych dzieł. Koncepcję związaną z indywidualną interpretacją dzieł przez odbiorców oraz z autonomią dzieła, rozwija w swoich rozważaniach Gadamer, a także Jung. Rozpoczynając badanie, znałam te koncepcje. Bezpośrednie doświadczenie takiej sytuacji, jest jednak czymś innym, niż teoretyczne zrozumienie zjawiska. Podczas typowej wystawy, w której spotykamy się z odbiorcami i mamy możliwość usłyszenia ich opinii gdzieś w kuluarach, także jest innego rodzaju doświadczeniem. Podczas zrealizowanego badania, grupa została poprowadzona w kierunku pogłębionej refleksji i uważnego spotkania ze sobą w kontakcie ze sztuką. W efekcie zgromadzono niezwykle bogaty materiał: o ludziach i ich przeżyciach, doświadczeniach, tęsknotach, ujawnionych pod wpływem kontaktu z dziełem sztuki. Było to doświadczenie niezwykle dla mnie, jeśli chodzi o moją rolę wobec dzieł, które *rzeczywiście* okazały się „większe” od artysty i odbiorcy. Myślę, że także dla odbiorców sytuacja była wyjątkowa. Oni *rzeczywiście* dopełnili dzieło i ich obecność była konieczna dla jego tożsamości.

Dyskurs, który przedstawiam w rozdziałach niniejszej części, prowadzony jest tak, że teoretyczne prezentacje przeplatane są moimi obserwacjami z badań. Należy zaznaczyć, że podczas spotkania z odbiorcami, nie narzucono im koncepcji ani sposobu interpretacji. Inspiracje inicjujące dyskusję zostały przedstawione jako punkt wyjścia do samodzielnych przemyśleń i refleksji. Dopełniające wnioski wraz z weryfikacją hipotez przedstawiam w podsumowaniu części II. Badania od strony psychologiczno-artystycznej miały swoje cele, ale poza tym, dało się zaobserwować dodatkowe, nieprzewidziane wcześniej reakcje, mówiąc inaczej zaobserwowano znacznie więcej w odniesieniu do przedstawianych w tej części koncepcji, co na bieżąco opisuję, stosując metodę retrospekcji.

Jako artystka-badaczka opieram się w tej części w zakresie literatury przedmiotu, przede wszystkim na europejskiej myśli filozoficznej, zawartej w pracach Hansa-Georga Gadamera, które wymieniałam już we wprowadzeniu do rozprawy, a teraz przypomnę: *Prawda i Metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej; Estetyka i hermeneutyka oraz Człowiek i język z pracy Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, jak też na rozważaniach psychologii głębi w ujęciu Carla Gustava Junga, opisanych przez Jolande Jacobi w pracy *Psychologia C. G. Junga* albo przez samego autora w dziele *Archetypy i symbole. Pisma Wybrane*. Czasami czynię nawiązania do Heraklita i Umberto Eco. W kilku przypadkach zastosowałam odniesienia do wiedzy z psychologii twórczości<sup>162</sup>.

<sup>160</sup> Projekt ankiety wraz z przykładami ankiet zawierających odpowiedzi uczestników znajduje się w części III.

<sup>161</sup> Metodologia tego badania, analizy ilościowe, wyniki oraz ich interpretacja psychologiczna, znajdują się w załączonym raporcie.

<sup>162</sup> Poza wymienionymi źródłami, podjęty temat jest interesująco omawiany w somaestetyce Richarda Shustermana. Warto zapoznać się z pracą: R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.

# 1. DZIEŁO SZTUKI<sup>163</sup>

## 1.1. DZIEŁO JAKO JĘZYK. ROZUMIENIE DZIEŁA. SAMOROZUMIENIE

Podczas mojego spotkania z odbiorcami sztuki (badanie pierwsze), po tym jak nastąpiło odwrócenie dzieł, szybko padło ze strony grupy pytanie o to, czy obraz należy rozumieć.

Uczestnicy zaczęli się zastanawiać czym jest dzieło sztuki współczesnej, czy należy je rozumieć i co to w zasadzie oznacza.

W hermeneutyce filozoficznej za język uznaje się też dzieło sztuki<sup>164</sup>. Według Hansa-Georga Gadamera każde, nawet nie-językowe dzieło sztuki jest językiem, gdyż przemawia bezpośrednio do odbiorcy zakładając, że nastąpi zmiana dotychczasowego życia.

Gadamer zauważa, że językiem dzieła sztuki, jest „język, którym ono samo mówi, bez względu na to, czy jest natury językowej, czy nie<sup>165</sup>”. Greckie słowo *logos* oznacza rozum, mowę, prawo, ale przede wszystkim język. Skoro dzieło jest językiem, to oznacza, że podobnie jak język, należy ono do sfery wspólnoty. To nie wola autora dzieła decyduje o tym, że wchodzi się w dialog z dziełem, tylko decyduje o tym to, co samo dzieło mówi. Ponieważ dzieło jest językiem, to rozpatrujemy je w odniesieniu do aktu rozumienia. Dzieło posiada sens, stanowiący wyzwanie dla rozumienia. Ono domaga się rozumienia. Jak zatem dzieło należy rozumieć, a nie estetycznie „przeżywać”<sup>166</sup>? Jak zaznacza Gadamer w *Estetyce i hermeneutyce* rozumienie nie oznacza aktywowania w sobie cudzych myśli<sup>167</sup>.

O języku Gadamer pisze też, że jest wszechobejmujący – wszystko co domniemane, da się zasadniczo powiedzieć. Zastanawia mnie, czy wszystko da się powiedzieć słowami? Czy Gadamer miał tu na myśli powiedzieć „słowami” czy „w języku”. Jako malarce nie wszystko udaje mi się powiedzieć słowami, ale udaje się powiedzieć w języku malarstwa. Czy istnieje obszar niewypowiedziany? Gadamer stwierdza, że język nie jest zamkniętym obszarem tego, co da się powiedzieć, który leżałby obok obszaru niewypowiedzianego, gdyż język jest właśnie wszechobejmujący<sup>168</sup>.

Zatem, skoro „wszystko, co domniemane da się powiedzieć” słowami lub w języku malarstwa, to może wszystko, co mówi dzieło da się zasadniczo zrozumieć?

Rozumienie jest centralną kategorią w hermeneutyce<sup>169</sup>, oznaczającą istotę bycia człowiekiem. Poheideggerowska hermeneutyka jest hermeneutyką ontologiczną, gdzie podstawowym pytaniem jest bycie bytu, które realizuje się w trakcie procesu rozumienia. Główne założenia ontologii rozumienia opiera się zatem na tym, że oto my stajemy się, kiedy coś rozumiemy.

W *Estetyce i hermeneutyce* Gadamer ujmuje rozumienie w kontekście rozumienia siebie samego, oznajmiając, że podstawową zasadą dziejowości ludzkiego istnienia jest jednanie się w sposób rozumiejący z samym sobą<sup>170</sup>. Częścią procesu integracji jest spotkanie ze sztuką.

Tym, co prezentuje się odbiorcy w dziele i przez co odbiorca poznaje siebie, jest prawda jego własnego świata, w którym żyje<sup>171</sup>. Mamy w tym procesie zarówno samozapominanie, jak i pośrednictwo z samym sobą. Uczestnik zostaje skonfrontowany z nową prawdą o sobie i o świecie.

Warto przytoczyć w tym miejscu fragment wypowiedzi uczestniczki, zarejestrowany podczas dyskusji grupowej:

„Za każdym razem, gdy oglądam malarstwo, ja szukam części siebie w tych obrazach. Odnajduję swoje miejsce gdzieś w tym wszystkim i to miejsce jest naszym wspólnym i za każdym razem jest to samo, dla siebie wziąć, zaczerpnąć(...)”.

Zdaniem Gadamera człowiek jest tworzony przez język, ale także człowiek kształtuje język. Zatem podobnie mamy ze sztuką, która jest językiem – ona też nas „tworzy”, a rozumienie dzieła sztuki jest powiązane z samorozumieniem.

Dr Bartosz współprowadząca ze mną pierwsze badanie, podsumowała wypowiedzi uczestników dotyczące samorozumienia następującymi słowami:

„(...) ośmielę się powiedzieć, że każdy z nas czyta siebie w różnych dziełach sztuki, czy to będzie muzyka, czy to będzie, nie wiem, architektura właśnie, czy reklama, to tak naprawdę my możemy przeczytać siebie, zobaczyć, co mnie pociąga, albo co mnie odpycha, albo co mnie fascynuje, i tak naprawdę wtedy widzę siebie, że mnie pociągają albo barwy, albo ruch na obrazie, albo moje dzisiejsze emocje, które nie są kompatybilne z tym, jak ja czytam te emocje (...)”.

Przyjrzyjmy się teraz kolejnym aspektom dzieła sztuki, które wspierają jego rozumienie.

<sup>163</sup> Uzupełniam, że dzieło sztuki jest także rozważane w psychologii i podobnie, jak to ma miejsce w odniesieniu do procesu twórczego, poszczególne nurty inaczej definiują wytwór twórczy. W roku 2000 przyjęto w psychologii, że dzieło twórcze to dzieło „nowe i wartościowe w pewnym okresie dla pewnej grupy osób”. M. Barteczko, *Dzieło otwarte – jego istota i cechy*, dz. cyt., s. 35.

<sup>164</sup> Muzyka, jak i wszystko, co przekazuje sens, jest w rozumieniu hermeneutyki filozoficznej językiem, w przeciwieństwie do językoznawstwa. Por. A. Pawliszyn, *Tkanka cielesności a nośnik materialny dzieła sztuki. Abstrakcja – sztuka sięgająca archaicznych pierwocin*, [https://www.researchgate.net/publication/358857362\\_Tkanka\\_cielesnosci\\_a\\_nosnik\\_materialny\\_dzieła\\_sztuki](https://www.researchgate.net/publication/358857362_Tkanka_cielesnosci_a_nosnik_materialny_dzieła_sztuki) [dostęp: 07.08.2022].

<sup>165</sup> H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, dz. cyt., s. 136.

<sup>166</sup> Por. P. Dybel, *Gadamera myśli o sztuce*, dz. cyt., s. 19.

<sup>167</sup> Por. H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, dz. cyt., s. 137-138.

<sup>168</sup> Zob. H.-G. Gadamer, *Człowiek i język*, dz. cyt., s. 60.

<sup>169</sup> Dzieje hermeneutyki ukazują różne jej ujęcie. Przemiana w rozumieniu hermeneutyki dokonała się dzięki filozofii Martina Heideggera na początku XX wieku i ma także odzwierciedlenie w myśli Gadamera. Wcześniej hermeneutyka miała charakter epistemologiczny. W heideggerowskiej ontologii opis stał się interpretacją a fenomenologia – hermeneutyką filozoficzną.

<sup>170</sup> Zob. H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, dz. cyt., s. 132. Temat ten objaśnia także praca: J. Luc, *Czym jest rozumienie w humanistyce? Próba odpowiedzi Hansa-Georga Gadamera*, IDEA-Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych, XXV, Białystok 2013.

<sup>171</sup> Por. P. Dybel, *Gadamera myśli o sztuce*, dz. cyt., s. 29.

## 1.2. PRAWDA DZIEŁA SZTUKI<sup>172</sup>. NADDATEK SENSU

W rozdziale 1.2 części I była mowa o tym, że artysta w dziele sztuki utrwala prawdę o rzeczywistości. Zawsze tworzy w określonej już tradycji, nawet jeśli nie zdaje sobie z tego sprawy. Twórczość artysty jest zatem prezentacją wspólnej prawdy o rzeczywistości, a środki wyrazu dobiera tak, aby tę wspólną prawdę wyrazić jak najlepiej. Artysta zapisuje w dziele to, co rozpoznał w rzeczywistości.

To, co zostaje zapisane, wykracza jednak poza wyobrażenia twórcy jakie wcześniej posiadał o rzeczywistości. Dzięki rozpoznaniu zaistniało dzieło i zaistniało bardziej właściwie, gdyż została rozpoznana jego istota. Dzieło sztuki już pod koniec procesu tworzenia przez artystę, uzyskuje swoją autonomię. Następuje różnica wobec tego, co chciał artysta, a co się zadziało w trakcie procesu, co jest wynikiem samego procesu. Język sztuki tym się charakteryzuje, że zawiera nadwyżkę sensu. Może to być też skutkiem niedoskonałości artysty, która zbliża jednak wytwór do prawdy. Gadamer ową różnicę pomiędzy zamiarem artysty wobec wykonania i rezultatem nazywa „skokiem”<sup>173</sup>. Rozumienie więc dzieła przez samego autora nie jest tym samym, co rozumienie dzieła przez odbiorcę, a popularne pytanie: „Co autor miał na myśli?” przestaje być kluczowe.

Myślę, że obraz E (zaprezentowany podczas badania) jest doskonałym przykładem na poruszone w tym rozdziale wątki. Obraz E był najczęściej wybieranym przez uczestników jako ten, który ich najbardziej ich poruszył. W opisach uczestników pojawiają się treści, które nie były moją intencją, a co ważne, zdają się mieć dużą wartość dla poszczególnych osób. Jako artystka mam tu okazję doświadczyć owego „skoku” zwanego w dziele sztuki, dzięki któremu omawiane dzieło wpłynęło na ponad połowę uczestników badania, odnosząc się do każdego indywidualnie. Jako autorka, w opisie obrazu E pisałam, że dostrzegam w nim prostotę i lekkość. Wspomniałam także o tym, iż był to pierwszy obraz, który uznałam za udany i powstał jako efekt wielu prób. Pamiętałam o wysiłku, który włożyłam, bo dojść do rozwiązań, umożliwiających oddanie lekkości i ruchu. Widziałam w nim elegancję. Tęskniłam za brakiem komplikacji w moim życiu, za prostotą codzienności, przyszłość jawiła mi się pozytywnie. Odczucia uczestników natomiast były silnie zróżnicowane i obejmowały niemal pełen zakres emocji. Niektórzy odczuwali radość i beztróskę. Ktoś fascynację, ale też zagubienie. Pojawiły się również skojarzenia negatywne, które wyzwalały poczucie przytłoczenia. Ujawniły się ponadto skojarzenia poruszające, z których najbardziej wyraziste były te Uczestniczki 8. Ta homoseksualna kobieta dostrzegła w obrazie mężczyznę, który z powodu samej swojej płci stanowił dla niej i jej związków romantycznych zagrożenie.

W odpowiedzi na to, jakie refleksje z historii życia obraz przywołuje osoba ta napisała:

„Boję się odrzucenia, tego jak mało stabilności jest wewnątrz mnie samej, że zwykły abstrakcyjny obraz wywołał takie emocje”.

Opisując tęsknoty uruchomione w kontakcie z obrazem wyraziła:

„Tęsknię za brakiem poczucia zagrożenia, niesprawiedliwości, tego, że nie pasuję i nie jestem normalna, pozbawiono mnie wyboru łatwiejszego życia, chciałabym czuć, że zasługuję tylko byciem”.

Uczestniczka 23 napisała z kolei, że widzi w tym obrazie kilka wersji tej samej osoby, co ją porusza, gdyż:

„Z wielu z nich nie zdajemy sobie sprawy, niektórych nie chcielibyśmy zaakceptować a niektóre są tymi, za które kochają nas inne osoby. Widzę przyszłość jako dość niezdefiniowaną masę, gdyż nie wiemy, czy niektóre z tych wersji nie zanikną, któreś rozwiną się, ale koniec końców przekształcimy się w lepszą lub gorszą osobę. Marzę o harmonii między tymi wersjami”.

Uczestniczka 22, patrząc na obraz E odczuwa przyplływającą energię i euforię, a marzy o:

„przeżyciu jeszcze raz takiego stanu szczęścia rozpierającego całe ciało”.

Refleksje z przeszłości, które obraz przywoływał kojarzyły jej się ze wspomnieniem ojca oraz dzieciństwa. Uczestniczka 15 miała dosyć spójne skojarzenie ze mną. Obraz kojarzył się jej z przyszłością, którą postrzegała jako coś lekkiego i ciekawego.

Zatem dzieło to poruszyło odbiorców w sposób różny, często niezgodny z moimi autorскими intencjami. W większości opisy osób badanych są przejmujące. Uczestniczka 8 dziwi się temu, iż obraz wywołał w niej tak silne emocje. Ja z kolei – jako artystka – kłaniam się mocy dzieła sztuki.

<sup>172</sup> Przyglądając się tematowi prawdy w sztuce warto zapoznać się z dyskusją, która miała miejsce na Akademii Sztuki Pięknych w Gdańsku. Sesja *Prawda w malarstwie* odbyła się w dniach 19-20 października 2010 roku i została zarejestrowana oraz wydana w formie publikacji: K. Gliszczyński (red.), *W malarstwie*, Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku, Gdańsk 2010.

<sup>173</sup> H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, [https://www.academia.edu/29156242/Gadamer\\_H\\_Aktualnosc\\_Piekna\\_pdf](https://www.academia.edu/29156242/Gadamer_H_Aktualnosc_Piekna_pdf) [dostęp: 09.07.2022].



## 2. GRA<sup>174</sup>

Prawda, która została rozpoznana przez artystę i utrwalona w dziele, do swojego właściwego zaistnienia domaga się gry, z tego względu, że dzieło może istnieć tylko razem ze swoją prezentacją.

Urzeka mnie motyw gry, za pomocą którego Gadamer opisuje dzieło sztuki oraz rolę artysty i odbiorcy w tworzeniu dzieła. Gdy zapoznaję się z nim, to niemal daję się ponieść grze, przyjmując rolę współgrającej w spotkaniu z tymi rozważaniami.

Autor *Prawdy i metody*, mówiąc o sposobie istnienia gry opisuje ją tak, że istnieje ona o tyle, o ile jest grana. Jak również wskazuje na jej indywidualność, która występuje ponad świadomością grających. „Przedmiotem gry nie są grający, poprzez nich gra się jedynie prezentuje”<sup>175</sup>.

W grze znika własne Ja w pewnym ruchu, mającym własną dynamikę. Gadamer pisze, że gra odbywa się, gdy grający oddaje się jej z całą powagą, gdy nie jest ona dla niego „tylko grą”. Kiedy zaś nie traktuje jej poważnie, to psuje ją<sup>176</sup>. Ludzi, którzy tego nie potrafią, nazywa ludźmi niezdolnymi do gry.

W kontekście rozważań o języku Gadamer także mówi, że Ja nie jest podmiotem języka, gdyż mówienie należy do sfery wspólnoty, a nie jednostki. To nie wola jednostki decyduje o tym, że zaczynamy naprawdę rozmawiać, i że rozmowa unosi nas jakby dalej, decyduje o tym prawo rzeczy, o którą w rozmowie chodzi. W każdej rozmowie panuje duch otwarcia się ku sobie, wymiany pomiędzy Ja i Ty. Jest to gra, która ogarnia Ja i Ty, w której następuje zniknięcie Ja na rzecz gry.

Przychodzi mi na myśl, że gdy artysta odkrywa prawdę, to niejako usuwa się z drogi, dając przemówić *Logosowi* lub - w narracji Junga - nieświadomości, zatem jego subiektywność zostaje tutaj na drugim planie, podobnie jest w przypadku odbiorcy - jego subiektywność, także zostaje zniesiona na rzecz gry, granej z dziełem sztuki.

Gadamer ujmując byt z perspektywy gry, dochodzi do wniosku, że istotą bytu jest jego autoprezentacja<sup>177</sup>. Prezentowanie to prezentowanie się czegoś i prezentowanie się komuś. Dzieło sztuki, ponieważ jest grą, dla właściwego zaistnienia domaga się prezentacji.

Zatem wiemy już, że musi być odbiorca, który winien wykazać się poważnym traktowaniem gry z dziełem sztuki. Wówczas, doświadczeniem z dziełem sztuki kierowałoby prawo rzeczy, czyli prawda dzieła sztuki. Jeśli odbiorca nie traktuje tego poważnie, zdaje się, że nie dochodzi do gry. Podczas gry, odbiorca staje się współgrającym, który tworzy dzieło i podporządkowuje się zasadom gry. Uczestnik gry zaczyna być pochłoniętym przez grę (dzieło), pochłoniętym przez to, co dzieło mówi. Zatraca się w grze z dziełem,

doświadcza siebie na nowo, gdyż to, jak dzieło mówi o „rzeczy”, każe grającemu spojrzeć na siebie samego i świat w nowy sposób. W efekcie uczestnik doświadcza siebie jako całości.

Ponieważ podczas gry dzieło się samo przedstawia, to w przypadku współgrającego także dochodzi do samoprezentacji (inaczej samorozumienia)<sup>178</sup>. Przeobrażeniu ulega rozumienie siebie przez uczestnika gry. W grze odbiorca nie jest na zewnątrz dzieła sztuki, tylko jest uczestnikiem gry.

Opis wchodzenia w grę z dziełem sztuki możemy rozpoznać w wypowiedzi jednej z uczestniczek, która padła podczas dyskusji:

„Ja akurat przyszłam tutaj ze względu na Edytę, bo ją znam, bo potrzebowałam tutaj zrobić coś do swojej pracy. Natomiast, jak już tutaj jestem, to jednak się zaangażowałam. Chciałam też jakby pomóc, ale jednak mnie to zaciekawiało, więc zaczęłam opisywać swoje emocje związane z tymi obrazami”.

W kilku ankietach zauważamy wypowiedzi osób, które być może nie chcą się zaangażować w grę. Przykładowo, na pytanie o to, jakie refleksje obraz przywołuje, Uczestniczka 20 odpowiada, że żadne. Na inne pytania z ankiety odpowiada bardzo krótko, zdaje się bez głębszej refleksji. Tego rodzaju odpowiedzi mogłyby świadczyć o dość błahym podejściu do gry z dziełem sztuki.

Uczestniczka 6, choć wybrała więcej niż jeden obraz do opisu, na niektóre pytania w ankietach odpowiada:

„Nie zastanawiałam się nad tym”.

Perspektywa psychologiczna ma z pewnością własne ujęcie takiej postawy, o czym napisano w raporcie. Z perspektywy artystki w kontekście rozważań Gadamera, wskazuję, że można by próbować rozważyć, czy osoby te współgrały z dziełem z należytą powagą.

<sup>174</sup> W literaturze z zakresu psychologii twórczości mówi się o interakcji pomiędzy artystą, dziełem, a odbiorcą. Twórcze dzieło stanowi komunikat, poprzez który rodzi się dialog artysty z jego dziełem, dziełem z odbiorcą, a poprzez dzieło, pomiędzy artystą i odbiorcą. G. Mendecka podkreśla, że tylko dzięki odbiorcy dzieło ma szansę stać się dokonaniem, które żyje. Artysta poprzez dzieło wysyła wiadomość do odbiorcy. Zakodowany komunikat w wytworze twórczym dociera do odbiorcy, który aktywnie dąży do zrozumienia. W przypadku dzieła otwartego każde dzieło istnieje jako wytwór nadawcy i odbiorcy. Dla odróżnienia, w dziełach zamkniętych, dla odbiorcy przewiduje się wyłącznie rolę odczytania intencji twórcy. Por. M. Barteczko, *Dzieło otwarte – jego istota i cechy...*, dz. cyt., s. 37.

<sup>175</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, dz. cyt., s. 160.

<sup>176</sup> Por. tamże, s. 159.

<sup>177</sup> M. Sołtysiak, *Istnienie dzieła sztuki a jego tożsamość hermeneutyczna ...*, dz. cyt., s. 9.

<sup>178</sup> Por. P. Dybel, *Gadamera myśl o sztuce*, dz. cyt., s. 31.

### 3. ARCHETYPY, NIEŚWIADOMOŚĆ

Autor *Estetyki i hermeneutyki* w jej podsumowaniu mówi, że język sztuki jest swoistym, gdyż dzieło sztuki skupia w sobie i wyraża charakter symboliczny (jaki z punktu widzenia hermeneutyki przysługuje wszystkiemu, co istnieje)<sup>179</sup>.

Paweł Dybel opisując rozważania Gadamera o sztuce pisze, że sztuka może sprostać zadaniu przekształcenia odbiorcy jego widzenia świata, gdy „jej przedstawienia sięgają będą samych korzeni widzialności rzeczy i kształtować je swoim nadmiarem”<sup>180</sup>.

Chcę w tym miejscu nawiązać do archetypów Junga, ponieważ korzenie widzialności rzeczy zdają się być bliskie znaczeniu, jakie Jung nadaje nieświadomości, będącej dla niego korzeniem dla przemiany świadomości. Także, wspomniany wyżej, symboliczny charakter języka sztuki, naprowadza nas na archetypy Junga.

Jolande Jacobi oznajmia, że artysta w swej twórczości i wyborze motywów wiele czerpie z pokładów nieświadomości. Natomiast stworzone przez niego rzeczy z kolei poruszają nieświadomość jego odbiorców i w tym leży ostateczna tajemnica oddziaływania dzieła sztuki<sup>181</sup>. „Obrazy i postacie nieświadomości powstają w artyście i przemawiają potężnie do innych ludzi, chociaż ci ostatni nie wiedzą, skąd pochodzi ich wzruszenie”<sup>182</sup>. Mogłabym tutaj dodać, że czasami wiedzą, jeśli przyglądają się temu uważnie, o czym świadczą wypowiedzi uczestników pierwszego badania.

Chociaż są różnice w dyskursie filozoficznym oraz psychologii głębi, można przeczuwać podobieństwo w ujmowaniu działania dzieła sztuki. W narracji Junga mamy sytuację, w której doświadczenie sztuki sprowadzone jest do głębokiego wzruszenia, związanego z odczytaniem przekazu archetypowego. Jest to więc bliskie porażeniu prawdą w narracji Gadamera.

To, co się dzieje w zetknięciu z dziełem sztuki według Junga prowadzi do przemiany związanej z psyche człowieka (psyche człowieka ciągle dąży do zaokrąglenia) i jest to podobne do gry Gadamera, wpływającej na przemianę współgrającego oraz do wyróżnionego przez niego procesu integracji.

To, co jest charakterystyczne dla psychologii głębi, to wskazanie na ogromną rolę nieświadomości i jej moc oddziaływania na psyche. „Wskutek zwiększenia ładunku energetycznego archetyp wywołuje u danej jednostki zwiększenie emocjonalności albo częściowe *abaissement du niveau mental* obniżenie poziomu psychicznego (...)”<sup>183</sup>.

Archetypy są usytuowane w nieświadomości zbiorowej, która jest dla nich rezerwuarem. Symbol zaś jest powierzchniową warstwą archetypu, jego językiem. Wyjątkowość archetypów polega na tym, że nie jest możliwe ich racjonalne ujęcie. Każda próba wyjaśnienia archetypu jest przekładem na inny język obrazowy<sup>184</sup>. Gdybyśmy chcieli w tym miejscu nawiązać do Gadamera, to zauważymy, iż również według tego autora rozumienie nie oznacza wyłącznie racjonalnego pojmowania.

Zdaniem Junga, suma archetypów stanowi sumę wszystkich możliwości ludzkiej psyche. Jak wspominałam w rozdziale 1.2 części I, autor określa je także jako ogromny zasób

<sup>179</sup> Por. H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, dz. cyt., s. 138.

<sup>180</sup> P. Dybel, *Gadamera myśl o sztuce*, dz. cyt., s. 55.

<sup>181</sup> Por. J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, dz. cyt., s. 152.

<sup>182</sup> Zob. tamże, s. 152.

<sup>183</sup> Tamże, s. 73.

<sup>184</sup> Por. tamże, s. 70.

prastarej wiedzy o wzajemnych związkach pomiędzy Bogiem, człowiekiem i kosmosem<sup>185</sup>. Archetypy występują *a priori* wobec jednostki. Chodzi o to, by świadomość je dostrzegła. Korzyści jakie daje człowiekowi rozpoznanie archetypu, sprowadzają się do wyprowadzenie jednostki z samotności i włączenia jej w odwieczny proces kosmiczny<sup>186</sup>.

Archetyp jest określony pod względem formy, a nie treści<sup>187</sup>. „(...) swój >>strój<< przystosowuje do każdorazowej sytuacji (...)”<sup>188</sup>. Zatem w dziele sztuki, może się on objawiać w różny sposób, na przykład tak, jak został odczytany przez odbiorcę. Poprzez język malarstwa artysta umożliwia sobie i odbiorcy wgląd w archetypalną sferę. Archetyp uzyskuje w dziele publiczny język, możliwy do odczytania przez wszystkich, niezależnie od pozycji zajmowanej w społeczeństwie<sup>189</sup>.

Sądząc po reakcjach uczestników, myślę że w opisywanym już obrazie E, zostały zawarte archetypowe treści. Idąc tropem ładunku emocjonalnego można by stwierdzić, że również obraz A uruchomił takie treści.

Przykładowo, Uczestniczka 19 na poszczególne pytania odpowiada następująco:

„Co Pani czuje, kiedy patrzy Pani na ten obraz?": *Lęk z przeszłości.*

„Jak Pani sądzi, dlaczego właśnie ten obraz Panią poruszył?": *Przypomniał mi przeszłość.*

„Jak postrzega Pani przyszłość patrząc na ten obraz?": *Nie pozwolę, aby mnie popychano...*

„O czym Pani myśli, za czym tęskni, patrząc na ten obraz?": *Marzę o poczuciu bezpieczeństwa (bez przemocy).*

„Jakie refleksje z historii Pani życia ten obraz przywołuje?": *Nigdy więcej przemocy.*

„Jaki tytuł nadałaby Pani temu obrazowi?": *Nigdy więcej przemocy.*

<sup>185</sup> Por. tamże, s. 71-72. Uzupełnię, iż wiedzę zawartą w nieświadomości zbiorowej, można by przyrównać do *Logosu*.

<sup>186</sup> Por. tamże, s. 71-72.

<sup>187</sup> Jung przyrównuje archetypy do systemu osiowego kryształu, który nie posiada żadnej konkretnej formy. Macierzysty płyn (doświadczenia ludzkości) naładowany energią, performatuje jedynie strukturę archetypu. Dlatego archetyp może być wyjaśniany pod względem formy, wskazując na jego ładunek, który jawi się w mocnych reakcjach jednostki, gdy na niego trafia. Zaś treść jego nie wyczerpuje się i może być jedynie symbolicznie nakreślana. Oś znaczeniowa archetypu jest stała. Por. tamże, s. 65. Warto dodać, że Gadamer także używa metafory kryształu, opisując współczesne dzieło sztuki abstrakcyjnej. A. Pawliszyn wyjaśnia to tak: „(...) zdając sobie sprawę z niefiguratywnej, płynnej >>materii<< kryształu, wskazuje Gadamer na kryształ, jako symbol uchwyconego w obrazie porządku. Kryształ, który (...) nie jest jeszcze gotowy przyjąć na siebie kształtu, (...) który nie jest (...) ani abstraktem, ani konkretem (...)”. A. Pawliszyn, *Archetypalny charakter dzieła sztuki...*, dz. cyt. [dostęp: 10.07.2022].

<sup>188</sup> J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, dz. cyt., s. 67.

<sup>189</sup> Por. A. Pawliszyn, *Archetypalny charakter dzieła sztuki...*, dz. cyt. [dostęp: 10.07.2022].

## 4. TWÓRCZOŚĆ PSYCHOLOGICZNA I WIZJONERSKA

Jung dzieli twórczość na psychologiczną oraz wizjonerską. Warto ten temat wyjaśnić, gdyż przekłada się on na moc działania dzieła sztuki wobec odbiorcy. Wprawdzie swoje rozważanie Jung odniósł do literatury, jednak moim zdaniem wiążą się one także z malarstwem.

Twórczość psychologiczna czerpie z treści, które pochodzą z kręgu ludzkiej świadomości i są jej znane. Są tu na przykład takie doświadczenia życiowe, jak wstrząs czy przeżycie namiętności. Wówczas twórca (Jung w tekście odnosi się do poety) wznosi owe przeżycie i kieruje do odbiorcy. Może to być odczuwane jako dosyć nieprzyjemne lub prawie niedostrzegane. W ten sposób artysta wiedzie odbiorcę na wyższy stopień człowieczeństwa. Treść leży w granicach tego, co uchwytnie psychologicznie. Twórczość wizjonerska zaś opiera się na treściach nieznanach, pochodzących z dalekich sfer, jakby z głębi przedludzkich przeżyć – jest praprzeżyciem. Siła naporu tego przeżycia jest znacząca, jawi się jako przerażające i jednocześnie śmieszne. To przeżycie, jak mówi Jung otwiera widok na niepojętą głębię tego, co się jeszcze nie stało, na inne światy (...) na praźródło przedludzkich epok<sup>190</sup>. Kiedy mamy do czynienia z tworzywem twórczości psychologicznej nie musimy zadawać pytania czym ono jest i co ma znaczyć. W przypadku tworzywa wizjonerskiego takie pytanie narzuca się wprost. Odbiorca domaga się wyjaśnień i komentarzy, jest zaskoczony, czasami odrzuca przekaz.

Zastanawiam się, na ile tworzywo wizjonerskie może być powiązane z neurozą, która była rozpatrywana zarówno przez Freuda, jak i przez Junga. Jung mówi, że gdy prawizja zostaje sprowadzona do doświadczenia osobistego artysty, to traci swą pierwotność i staje się symptomem.

Autor podkreśla, że należy bronić tego praprzeżycia nawet wbrew osobistym oporom artysty. Bo często to, co twórca (będąc człowiekiem) mówi na temat swojego dzieła „nie zawsze jest najlepszym słowem”<sup>191</sup>.

Jung oznajmia również, że tak naprawdę sfera, z której pochodzi prawizja nie jest wcale czymś obcym, jest prastara. Dla człowieka prymitywnego jest ona oczywistą składową obrazu świata – „to tylko my – jak mówi - (...) z obawy przed metafizyką wyłączyliśmy ją (...)”<sup>192</sup>.

Próbując formułować spostrzeżenia w kontekście tej koncepcji, na podstawie reakcji odbiorców ujawnionych w trakcie badania, można by dojść do wniosku, że prezentowane dzieła należały do obu rodzajów twórczości.

<sup>190</sup> Zob. C. G. Jung, *Psychologia twórczości...*, dz. cyt., s. 556-557.

<sup>191</sup> Tamże, s. 560.

<sup>192</sup> Tamże, s. 562.

## 5. PRZEMIANA ODBIORCY SZTUKI

Dzięki uświadomieniu archetypalnych treści w dziele sztuki, odbiorca ma możliwość zaokrąglenia psyche, zapobieżenia samotności, odnalezienia swojego miejsca w strumieniu życia<sup>193</sup>. Jest to możliwe tylko dzięki łączeniu się z nieświadomym kontekstem, ponieważ świadomość nie wytwarza żadnej energii, nie jest zdolna do przemiany bez kontaktu z nieświadomością.

Jung w swojej pracy *Archetypy i symbole* nawiązuje do 18. sutry Koranu, którą uznaje za opowieść (w formie aluzji) o procesie indywiduacji, stanowiącą przedstawienie przemiany psychicznej<sup>194</sup>. „Misteryjna opowieść toczy się jednak dalej w sferze eschatologii: tego dnia (dnia sądu ostatecznego) światło powróci do wiecznego światła w ciemności. Przeciwnieństwa zostaną rozdzielone i nastąpi stan bezczasowego trwania, który zresztą symbolizuje (...) – najwyższe napięcie, a zatem nieprawdopodobny stan początkowy”<sup>195</sup>.

Aleksandra Pawliszyn nawiązuje do tego w tekście *Archetypalny charakter dzieła sztuki...* słowami: „Ów niezwykły stan początkowy (najwyższe napięcie), byłby rodzajem eksperymentu myślowego dla nas, którzy jeszcze żyjemy, eksperymentu, będącego próbą oddania niedostępnego nam teraz stanu, stanu, gdy nas już, lub jeszcze nie ma”<sup>196</sup>. Zatem takie doświadczenie jest możliwe w kontakcie z dziełem sztuki.

Powróć teraz do Hansa-Georga Gadamera oraz nawiążę do Heraklita. Gra, w której realizuje się dzieło sztuki, może wprowadzić twórcę i odbiorcę w wertykalny wymiar istnienia, skąd można czerpać wskazówki, jak poruszać się w dzisiejszym świecie. Owe doświadczenie rozumienie dzieła sztuki podczas gry z nim, poszerzające odbiorcę, mogłoby być także warunkowane duszą odbiorcy, gdybyśmy chcieli rozważyć wątek w oparciu o Heraklita. Przypomnę, że zdaniem Heraklita, to dzięki duszy ludzkiej człowiek ma możliwość przemiany<sup>197</sup>. Taka możliwość rozszerzania egzystencji jest wprawdzie możliwa z racji samego istnienia, jednak tylko dla osoby, która podejmie wysiłek<sup>198</sup>.

Opisując moc dzieła sztuki, Gadamer przypisuje ją prawdzie, zawartej w dziele sztuki. W narracji Gadamera mówimy o wspomnianym już porażeniu prawdą dzieła sztuki, co związane jest z bezpośrednim przekazem dla odbiorcy, który nie jest zwyczajnym odczytaniem ogólnego sensu, tylko manifestuje się jako porażenie. W *Estetyce i hermeneutyce* Gadamer oznajmia: „W dziele sztuki stykamy się z czymś bliskim, a jednocześnie to zetknięcie w zagadkowy sposób wstrząsa nami i burzy zwyczajność. W radosnej i strasznej grozie dzieło sztuki oznajmia: To jesteś Ty – ale mówi także: musisz zmienić swoje życie”<sup>199</sup>. Porażenie prawdą dzieła oznacza, że należy dokonać zmiany radykalnej, prowadzącej do śmierci pewnych aspektów dotychczasowego życia oraz otwarcia się na „nowe”. Ten moment może być wyzwalający. Często prawda o nas samych przejawia się w tym, co nami nie jest<sup>200</sup>.

Opisując spotkanie z architektonicznym dziełem, Gadamer pisze: „Trzeba tam podejść i wejść. Trzeba stamtąd wyjść i budowlę obejść dookoła. Trzeba stopniowo >>wychodzić<< i w ten sposób osiągnąć to, co ów twór architektury obiecuje naszemu własnemu

<sup>193</sup> Por. J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, dz. cyt., s. 74-75.

<sup>194</sup> Por. C. G. Jung, *Archetypy i symbole...*, dz. cyt., s. 167.

<sup>195</sup> Tamże, s. 167.

<sup>196</sup> A. Pawliszyn, *Archetypalny charakter dzieła sztuki...*, dz. cyt. [dostęp: 10.07.2022].

<sup>197</sup> Por. tamże [dostęp: 10.07.2022].

<sup>198</sup> Por. tamże [dostęp: 10.07.2022].

<sup>199</sup> H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, dz. cyt., s. 141.

<sup>200</sup> Por. A. Pawliszyn, *Dzieło sztuki a misterium przemiany*, dz. cyt. [dostęp: 10.07.2022].



odczuwaniu życia i jego spotęgowaniu<sup>201</sup>. Mimo, iż myśliciel odnosi się w tym opisie do dzieła architektonicznego, to mając na uwadze jego rozważania o sztuce, w których zajmuje się zarówno sztukami ulotnymi, jak i utrwalonymi w materii, można objąć tym opisem także malarskie dzieło sztuki. Zatem, u Gadamera mowa jest także o spotęgowaniu istnienia, wywołanym w kontakcie z dziełem sztuki.

Wzmożenie życia, poprzez spotkanie z dziełem, polega na tym, że trwałe prawdy ludzkiego samorozumienia zostały w dziele ujęte w sposób niezwykle sugestywny, unaocznione z siłą. Dlatego życie ulega jakby „poszerzeniu”.

Podczas praktyki artystycznej zaobserwowałam, że te momenty rozpoznać można po fizycznie odczuwalnych doznaniach. Dzięki temu uświadamiałam sobie, że oto coś prawdziwego się wydarzyło, coś się odłoniło. Takie stany są częścią procesu twórczego i uznaję je za najcenniejsze, niejako walczę o nie. Po to się ten proces odbywa, aby one się pojawiły.

W *Prawdzie i metodzie* czytamy, że właściwy byt dzieła sztuki polega na tym, że staje się ono doświadczeniem, które przemienia doświadczającego<sup>202</sup>.

Jeśli odbiorca podejmie grę, którą proponuje mu dzieło sztuki, to rozpozna prawdę o rzeczywistości i o sobie samym. Poznanie prawdy o sobie zwykle burzy dotychczasowy świat odbiorcy i powoduje przemianę. Zmusza do dochodzenia do własnej pełni<sup>203</sup>. Samorozumienie nie odbywa się podczas wyrwania odbiorcy z codzienności, by przeżył teraz coś ze świata sztuki, tylko przeciwnie, dzieło sztuki powodując godzenie się ze sobą, dotyczy także godzenia się ze swoją codziennością (innymi słowy pomaga w rozumieniu siebie i codzienności). Prawda zawarta w dziele sztuki ma sens, który trzeba „zrozumieć”, nie wystarczy go „przeżyć”. Chodzi o to, aby dzięki doświadczeniu rozumienia osoba uzyskała ciągłość z samym sobą<sup>204</sup>. Sądzę, że sens tych rozważań jest zbliżony do „przeżycia po ludzku” i zaokrąglenia psyche, które występują w narracji Junga.

U Gadamera mamy zwrócenie uwagi na hermeneutyczną tożsamość dzieła, które dla każdego ma indywidualny przekaz. Z kolei, zdaniem Junga dzieło jest jak sen, który mimo, że jest wyrazisty, nie może się sam tłumaczyć i nigdy nie jest jednoznaczny. Żaden sen nie powie: „powinieneś” albo „taka jest prawda”<sup>205</sup>.

Chciałabym teraz przedstawić kilka wypowiedzi uczestników badania. Oto przykłady z transkrypcji wywiadu grupowego:

„(...) najbardziej środkowy, bo najbardziej taki porażający jest, dla mnie jakoś tak, najbardziej daje do myślenia(...)”.

„A ten dlatego, bo jest bardzo dużo kolorów i jest taki optymistyczny, najbardziej przykuwa, najbardziej daje do myślenia”.

Poniżej prezentuję zaś fragmenty wypowiedzi badanych osób z ankiet, które wypełniali.

Uczestniczka 3 (obraz E):

„Jakie refleksje z historii Pani życia ten obraz przywołuje?": *Podnoszę się z chaosu.*

„Jaki tytuł nadałaby Pani temu obrazowi?": *Żyję.*

<sup>201</sup> H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, dz. cyt., s. 61.

<sup>202</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, dz. cyt., s. 12.

<sup>203</sup> W innym ujęciu psychologicznym, dzieło sztuki jest konfiguracją energii, która została utrwalona w nim, przekazana przez twórcę w sposób zamierzony, świadomy oraz niezamierzony - nieświadomiony. Ta energia wchodzi w sprzężenie zwrotne z odbiorcą, w sposób indywidualny z każdym, odsuwa odbiorcę od skupiania się na własnych myślach, pozwala na koncentrację na dziele i przeżycie napięcia emocjonalnego zawartego w dziele. Proponuje odbiorcy nowe treści, nastroje i projekcję. Por. S. L. Popek, *Psychologia twórczości plastycznej*, dz. cyt., s. 427.

<sup>204</sup> Por. P. Dybel, *Gadamera myśli o sztuce*, dz. cyt., s. 17.

<sup>205</sup> Zob. C. G. Jung, *Psychologia twórczości...*, dz. cyt., s. 569.

Uczestniczka 1 (obraz E):

„Co Pani czuje, kiedy patrzy na ten obraz?": *Wolność, energia, dynamizm, siła, nieograniczone możliwości.*

„Jakie refleksje z historii Pani życia ten obraz przywołuje?": *Że w życiu nie ma rzeczy niemożliwych.*

„Jaki tytuł nadałaby Pani temu obrazowi?": *Siła jest kobietą.*

Uczestniczka 11 (obraz A):

„Co Pani czuje, kiedy patrzy Pani na ten obraz?": *Swobodę, poczucie spełnienia, pragnienie i poczucie wolności, radość.*

„Jak Pani sądzi, dlaczego właśnie ten obraz Panią poruszył?": *Obraz uświadamia mi to, czego mi brakuje. Czuję się spętana, trzymana w ryzach różnych lęków, odpowiedzialności, a obraz uświadamia mi poczucie swobody i wolności, za którą tęsknię.*

„Jak postrzega Pani przyszłość patrząc na ten obraz?": *Lekko*

„O czym Pani myśli, za czym tęskni, patrząc na ten obraz?": *Tak jak w punkcie 3., za wolnością, lekkością, harmonią, poczuciem swobody i radości.*

„Jakie refleksje z historii Pani życia ten obraz przywołuje?": *Przypomina mi te chwile, kiedy czuję się tak, jak na obrazie, gdy przez taniec pozbywam się ciężaru i czuję się lekka i wolna. Jednocześnie więc uświadamia mi, jak bardzo czuję się przytłoczona różnymi życiowymi sprawami.*

Uczestniczka 12 (obraz B):

„Co Pani czuje, kiedy patrzy Pani na ten obraz?": *Szczęście, afirmację życia, przebudzenie o poranku i taniec w ogrodzie wśród kwiatów i słońca. Pomimo, że tło nie jest kolorem słońca, patrząc na niego tak właśnie czuję – pogoda ducha i otoczenia.*

„Jak Pani sądzi, dlaczego właśnie ten obraz Panią poruszył?": *Myślę, że ruch ciała, odważny, szczęśliwy i z poczuciem spokoju.*

„Jak postrzega Pani przyszłość patrząc na ten obraz?": *Szczęśliwie, z nadzieją i pewnością na równowagę.*

„O czym Pani myśli, za czym tęskni, patrząc na ten obraz?": *By mieć poczucie radości, spełnienia. Chciałabym mieć takich chwil jak najwięcej.*

Uczestniczka 13 (obraz E):

„Co Pani czuje, kiedy patrzy Pani na ten obraz?": *Spokój, wolność, zrelaksowanie, odczucie, jakbym się puściła życia, a ono spokojnie by mnie opływało podtrzymując przed upadkiem.*

„Jak Pani sądzi, dlaczego właśnie ten obraz Panią poruszył?": *Mam poczucie, że oddaje emocje, które są mi teraz najbardziej potrzebne w życiu.*

„Jak postrzega Pani przyszłość patrząc na ten obraz?": *W pozytywnym świetle, jakby wszystko miało potencjał się ułożyć.*

„O czym Pani myśli, za czym tęskni, patrząc na ten obraz?": *Marzę o tym etapie mojego życia, o byciu już po decyzjach, które potrzebuję podjąć.*

„Jakie refleksje z historii Pani życia ten obraz przywołuje?": *Przypomina mi mój proces terapeutyczny, poszukiwanie własnej wolności i tożsamości.*

Uczestniczka 18 (obraz E):

„Który obraz Pani wybrała?": *Obraz E – po dłuższym obserwowaniu urzekł mnie.*

„Co Pani czuje, kiedy patrzy Pani na ten obraz?": *Obraz wywołuje pozytywne emocje – odbieram go jako uwolnienie duszy.*

W powyższych fragmentach odnajduję potwierdzenie na przedstawiane myśli Gadamera i Junga o przemieniającym odbiorcę spotkaniu z dziełem sztuki. Wypowiedzi osób pokazują rozpoczęty proces integracji, samorozumienia, spotkania ze sobą, w ujęciu autora *Prawdy i metody* lub proces indywidualizacji, w ujęciu twórcy psychologii głębi. Zauważam, że osoby zaczęły sobie uświadamiać indywidualny przekaz dzieła, kierowany do nich.

Sądzę, że przekonanie Gadamera o tym, iż jeśli odbiorca nie poczuł „spotęgowania życia”, nie zrozumiał sensu tego, co dzieło mówi leży przede wszystkim po stronie odbiorcy i jego braku chęci, braku otwartości czy zaangażowania jest wspierające dla artysty. Gadamer stoi tu wyłącznie po stronie dzieła, uznając, że jest autonomiczne wobec autora. Można by jednak zadać pytanie, czy rzeczywiście każde dzieło we współczesnej kulturze jest w stanie sprostać zadaniu, jakie widzi w nim omawiany filozof. Zdaniem Gadamera każde dzieło coś mówi. Warto też zaznaczyć, że dane dzieło raz może coś komuś mówić, a innym razem nie. Dzieło sztuki pozwala przecież ciągle na nowe integracje. Wkrótce przyjrzymy się też roli samego odbiorcy.

## 6. PRZEMIANA A CZAS ŚWIĘTA

Omawiając przemianę odbiorcy, warto jeszcze wspomnieć o specyficznym czasie, charakteryzującym spotkanie z dziełem sztuki. Sposób przebywania z dziełem sztuki jest zgodny z czasowością święta. Hans-Georg Gadamer czas święta dzieła sztuki odnosi do czasu sakralnego<sup>206</sup>. Dzieło sztuki ma czas święta<sup>207</sup>, co oznacza, że jest to czas stały, nieliniowy, nie odnosi się do niczego na zewnątrz, jest sam dla siebie punktem odniesienia. Czas taki zwykle opisujemy też jako ten, który się nie dłuży. Możliwe, że sprzyja to transformacji psyche.

<sup>206</sup> Por. A. Pawliszyn, *Archetypalny charakter dzieła sztuki...*, dz. cyt. [dostęp: 10.07.2022].

<sup>207</sup> Można przywołać tu rozważania M. Eliadego, rumuńskiego fenomenologa religii. By zapoznać się z nimi, warto zajrzeć do pracy: M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2022. Według Eliadego czas sakralny (stały) unosi się ponad czasem profanum (zmiennym). Por. D. Czakon, *Sztuka jako święto w filozofii Hansa-Georga Gadamera*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2012, T. XL, Z. 2.

## 7. GRANICE INTERPRETACJI DZIEŁA SZTUKI

Dzieło sztuki mówi to samo, ale nie tak samo, innymi słowami przekazuje nam prawdę o rzeczywistości, ale nie tak samo, gdyż mówiąc do konkretnego odbiorcy, ukazuje mu prawdę o nim samym. Dlatego nie ma jednej interpretacji<sup>208</sup>. Tożsamość dzieła sztuki nie jest stała<sup>209</sup>, jest hermeneutyczna. Dzieło sztuki, które się prezentuje, prezentuje się za każdym razem inaczej w zależności od tego, komu się prezentuje. W kontekście mojego spotkania z odbiorcami sztuki zastanawia mnie, czy są granice interpretacji dzieła sztuki?

W literaturze przedmiotu przedstawiono, iż granice interpretacji istnieją i wyznaczone są przez samo dzieło sztuki oraz jego możliwości bytowe. Ze względu na zawartość w dziele wielości aspektów, pozwala się ono tak a nie inaczej interpretować podczas gry, sama gra musi jednak stanowić sensowną całość<sup>210</sup>. Dzieło chce być właściwie zrozumiane. Pozwala ocenić trafność ujęć, a nawet takiej oceny żąda, przy czym nie jest oczywiste, że takie rozstrzygnięcie co do trafności ujęcia nastąpi<sup>211</sup>.

Przed oczami pojawiają mi się interpretacje Uczestników, formułowane wobec niektórych obrazów. Dla przykładu, czy interpretacja jednej z form na obrazie jako sportowca przekracza te granice, bo należy już do luźnych skojarzeń, wynika z braku zaangażowania osoby z niewystraszającego wysiłku po jej stronie, czy nie?

Oto przykładowy fragment z transkrypcji wywiadu grupowego:

Uczestnik 1: „Sport – to jest powiązane z zimą, sporty zimowe... Ja od razu skojarzyłam, złamany narciarz”.

Mimo, iż niektóre interpretacje wprowadzały mnie w zmieszanie, to starałam się zachować otwartą postawę, dzieło było przecież autonomiczne...

Uczestnik 1: „(...) Bitwa pod Grunwaldem albo pada Krzyżak, a tu jest obraz...”

Uczestniczka 2: „Ja tutaj też widzę małego żołnierza, bardzo mi się kojarzy z powstaniem warszawskim. Naprawdę. Szabla – tak?”

Uczestnik 1: „Dla nas to jest mały powstaniec warszawski”.

Uczestniczka 2: „Mały powstaniec... i Penderecki też jest”.

Wracając do skojarzeń ze sportem, ujawnia je również Uczestniczka 11, która w odniesieniu do obrazu C, odpowiada na pytania ankiety w następujący sposób:

„Co Pani czuje, kiedy patrzy Pani na ten obraz?": *Sport.*

„Jak Pani sądzi, dlaczego właśnie ten obraz Panią poruszył?": *Widzę zgrabnego sportowca.*

<sup>208</sup> Por. M. Sołtysiak, *Istnienie dzieła sztuki a jego tożsamość hermeneutyczna...*, dz. cyt., s. 20.

<sup>209</sup> Sam powód powstania dzieła, który Gadamer nazywa okazjonalnością tkwi w dziele, nawet jeśli nie został w pełni dookreślony przez artystę. Obecność tej okazjonalności jest niezależna także od postawy odbiorcy i interpretacji.

<sup>210</sup> Por. M. Sołtysiak, *Istnienie dzieła sztuki a jego tożsamość hermeneutyczna...*, dz. cyt., s. 17.

<sup>211</sup> Gadamer dodaje, że - według Kanta - sądom smaku przysługuje powszechna ważność, choć uznania ich nie można wymusić racjami dowodowymi. Zob. H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, dz. cyt., s. 133.

„Jaki tytuł nadałaby Pani temu obrazowi?": *Skok*.

W moim opisie dotyczącym obrazu C były poruszone uczucia związane z jego tworzeniem. Pisałam o tym, że obraz powstał w połączeniu z nieświadomością, z *Logosem*, z czymś większym ode mnie. Przyszłość jawiła mi się jako spokojna, z powodu świadomości współpracy ze wszechświatem. Marzenia i tęsknoty, które przywołał obraz kojarzyłam z chęcią poddania się wyższej sile. Tytuł wiązałam z odczuciem ulgi, spełnienia i tego, że „wszystko jest takie, jak ma być”. Uczestniczka 11, widziała w nim natomiast sportowca i nie pogłębiła odczuć z tym związanych. Co ciekawe, Uczestniczka nadała tytuł temu obrazowi używając słowa „skok”, które to słowo, jak wspominałam, jest używane przez Gadamera dla opisanego nadatku sensu w dziele sztuki.

Z wcześniejszych rozważań wiemy także, że dzieło sztuki już pod koniec procesu tworzenia przez artystę, uzyskuje swoją autonomię. Jung uważa, że artysta jest instrumentem znajdującym się poniżej swojego dzieła i dlatego nie należy oczekiwać od twórcy interpretacji dzieła. „Uczynił już maksimum tworząc je” – twierdzi Jung. – „Wykładnię musi zostawić innym i przyszłości”<sup>212</sup>. W *Prawdzie i metodzie* czytamy, iż „dzieło sztuki przekazuje się samo”<sup>213</sup>, w tym sensie, że w oderwaniu od intencji autora. Jung na ten temat mówi także, iż by zrozumieć sens dzieła sztuki, odbiorca musi pozwolić, aby oddziaływało na niego tak, jak oddziaływało na twórcę. Wtedy może on zrozumieć, jak praprzeżycie kształtowało twórcę, czym dla niego było<sup>214</sup>. Ta refleksja zdaje się stać nieco w sprzeczności wobec poprzedniej tego autora. Może nie ma potrzeby jednak doszukiwać się konsekwencji w myślach Junga. Chyba nie musi ona występować. Zdaje się, że oba ujęcia są prawdziwe, ponieważ część z nas, choć zwykle interpretuje przekaz w odniesieniu do siebie, to także jest zainteresowana tym, co targało twórcę.

<sup>212</sup> C. G. Jung, *Psychologia twórczości...*, dz. cyt., s. 569.

<sup>213</sup> P. Dybel, *Gadamera myśl o sztuce*, dz. cyt., s. 21.

<sup>214</sup> Por. C. G. Jung, *Psychologia twórczości...*, dz. cyt., s. 569.

## 8. INTYMNOŚĆ GRY Z DZIEŁEM SZTUKI

W spotkaniu ze sztuką jest coś bliskiego, bezpośredniego, „jakby nie było żadnego dystansu, a każde spotkanie z dziełem sztuki było tylko spotkaniem z samym sobą”<sup>215</sup>. Dzieło sztuki mówi coś każdemu, jakby zwracało się właśnie do niego”<sup>216</sup>.

Gadamer mówi: „To, co nam coś mówi jest obce, jak obcy jest ktoś, kto nam coś mówi – ponieważ jest czymś więcej niż my sami”<sup>217</sup>. Spotkanie z samym sobą w kontakcie z dziełem sztuki, zakłada zatem zawieszenie dotychczasowego ja, to jakby spotkanie z kimś nowym, kogo nie znaliśmy. Można by także odnieść to do archetypu cienia, wyróżnionego przez Junga. „Kto, jak nie inny ujawni nam, kim my jesteśmy”<sup>218</sup>.

Jako artystka i badaczka obserwująca współgrających podczas badania, rzeczywiście dostrzegałam u niektórych osób zarówno intymność spotkania z dziełem, jak i pewne zmieszanie; jakby dochodziło do spotkania z kimś obcym, którego jesteśmy ciekawi, ale pozostajemy w pewnej nieśmiałości. Ilekroć otwartości i odwagi wymaga wówczas „wejście” w spotkanie z obrazem...

## 9. PRZYGOTOWANIE DO KONTAKTU ZE SZTUKĄ. WYMAGANIA WOBEC ODBIORCY

Dzieło sztuki osiąga spełnienie swojego bytu, poprzez prezentację odbiorcy. Jednak nie każdy podejmie grę. Tylko ten, który dostrzeże to, co dzieło mówi i to, że mówi ono coś ważnego. Dzieło domaga się odpowiedzi od osoby, a tej odpowiedzi musi udzielić tylko ten odbiorca, który przyjął wyzwanie<sup>219</sup>.

Podczas wywiadu grupowego jedna z uczestniczek powiedziała:

„(...) także, można powiedzieć, że obraz sam w sobie coś wyłania, jest jako taki neutralny. To nie jest tak, że obraz niesie emocje, tylko te emocje muszą być w człowieku i ten obraz dopiero porusza strunę – odbija emocje - które są w nas i akurat mamy te emocje, (...) wtedy też nasze ciało reaguje”.

Gra powoduje, że dzieło oczekuje od współgrającego czynnego udziału, powagi.

<sup>215</sup> H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, dz. cyt., s. 132.

<sup>216</sup> Tamże.

<sup>217</sup> Tamże.

<sup>218</sup> A. Pawliszyn, *Dzieło sztuki spotkaniem z Innym*, dz. cyt. [dostęp: 20.07.2022].

<sup>219</sup> Por. M. Sołtysiak, *Istnienie dzieła sztuki a jego tożsamość hermeneutyczna...*, dz. cyt., s. 17.



Odbiorca ma tu wyraźną rolę współuczestnictwa w dziele<sup>220</sup>. Nie chodzi o pozostawanie na zewnątrz dzieła albo tylko o zmysłowy zachwyty. Jest to ważne szczególnie w przypadku dzieł, które nie prezentują się w sposób oczywisty.

Odbiorca wykazać się musi chęcią zrozumienia dzieła. Dzieło wyraża sobą coś, stawiając jakieś pytanie wobec odbiorcy i w związku z tym domaga się odpowiedzi. Dzieło, które coś mówi, chce być rozumiane, przez tego, kto chce słuchać mowy. Gadamer zwraca też uwagę na to, że nie jest wcale łatwo „dać sobie coś powiedzieć”. Nie można zrozumieć, jeśli się nie chce zrozumieć.

U Gadamera sam akt odbioru związany jest twórczością, czyli akt ten obdarzony jest „wrażliwością twórczości”<sup>221</sup>.

Aby zrozumieć to, co dzieło mówi, należy nauczyć się jego gry. Trzeba się nauczyć każde dzieło sylabizować, a potem czytać i dopiero wtedy zaczyna ono mówić. Innymi słowy, aby nauczyć się rozumieć dzieło sztuki z danej epoki, najpierw należy poznać alfabet i język, którymi one mówią. Odbiorca musi podjąć wysiłek myślenia<sup>222</sup>. Autor *Estetyki i hermeneutyki*, określając pierwotne znaczenie hermeneutyki pisze, że jest ona sztuką objaśniania i pośredniego komunikowania – przez własny wysiłek egzegezy– tego, co w cudzej wypowiedzi, z którą się spotykamy w przekazie nie jest bezpośrednio zrozumiałe<sup>223</sup>.

Czy odbiorcy podczas spotkania z moimi obrazami dali coś sobie powiedzieć? Podjęli wyzwanie rzucone przez dzieło, wykazali się otwartą postawą, powagą? Mogę próbować szukać odpowiedzi na te pytania w zachowaniu osób podczas badania oraz w ich wypowiedziach. Na tej podstawie wnioskuję, że zdecydowana większość uczestników podjęła wyzwanie.

Wypowiedź jednej z uczestniczek o otwartości, podejmowaniu wysiłku, zarejestrowana podczas wywiadu grupowego:

„(...) zarówno na przykład w podejściu do sztuki, do malarstwa, do muzyki, do czegokolwiek (...), ja po prostu nie lubiłam w ogóle ani ludzi, co oglądają filmy, ani po prostu sama oglądać filmów, kiedy jakoś się na to otworzyłam, to zobaczyłam, że dużo filmów jest naprawdę dobrych. Dobry przekaz można wynieść, dużo inspiracji, jakiejś takiej wiedzy i w odniesieniu do życia i do kultur i do różnych rzeczy. Jak się otworzyłam, no to sama zaczęłam coraz więcej oglądać i akceptować też ludzi, którzy oglądają, także trzeba przełamywać siebie, bo warto”.

Wobec nieoczywistości przedstawienia dzieła, wielu odbiorców reaguje początkowo oporem. Odbiorca może uważać, że to, z czym się spotyka nie jest sztuką.

Paweł Dybel w pracy Gadamera myśl o sztuce pisze: „W istocie nie akceptują one (te osoby - ED) tej nowej >>czynnej<< postawy, jakiej oczekuje od nich dzieło, bez zajęcia której nie będą w ogóle w stanie stać się uczestnikami jego (dzieła) gry”<sup>224</sup>. Gra ta jest

<sup>220</sup> Warto porównać rozważania o grze i roli odbiorcy wobec dzieła z koncepcją dzieła otwartego Umberto Eco. Mowa w niej o tym, że bez odbiorcy dzieło jest dziełem niespełnionym. Ponadto autor wskazuje także na wielość interpretacji dzieła otwartego, odróżniając je od dzieła zamkniętego. Temat ten objaśnia szerzej praca: U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Wydawnictwo W. A. B, Warszawa 2008. Można tu odnieść się również do fenomenologicznej teorii dzieła sztuki Romana Ingardena i jego poglądów, uwzględniających w dziele „miejsca nieokreślone”, zmieniających odbiór dzieła sztuki na bardziej aktywny i wymagający zaangażowania. Por. M. Barteczko, *Dzieło otwarte – jego istota i cechy...*, dz. cyt., s. 31.

<sup>221</sup> Por. A. Pawliszyn, *Archetypalny charakter dzieła sztuki...*, dz. cyt. [dostęp: 20.07.2022].

<sup>222</sup> P. Dybel, *Gadamera myśl o sztuce*, dz. cyt., s. 64.

<sup>223</sup> Zob. H.- G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, dz. cyt., s. 134.

<sup>224</sup> P. Dybel, *Gadamera myśl o sztuce*, dz. cyt., s. 61.

bowiem ryzykowana i związana z wysiłkiem, z wysiłkiem odstąpienia od swoich przyzwyczajzeń.

Dostrzegłam, że podczas spotkania, niektórym osobom w wieku senioralnym trudniej było zaakceptować zaproszenie do swobodnego poruszania się po przestrzeni, podchodzenia do dzieł i znalezienia swojego miejsca obok obrazu. Opór dotyczył jednak zaledwie kilku osób i został pokonany stosunkowo szybko.

Chcę w tym miejscu przywołać fragment z wywiadu grupowego, który obrazuje poruszany w tym rozdziale wątek:

Uczestniczka: „Mnie się zawsze wydawało, ja, oczywiście, poł żartem, pół serio mówię, bo w czasie pandemii, poprzez Facebooka, oglądałam rzeczy. Zawsze mi się wydawało, że ja też tak potrafię namalować, tak, nawet lepiej. Ale jakieś kwiaty sobie na progu, nawet coś narysowałam do góry nogami, że też potrafię. Ja nie do końca rozumiem sztukę współczesną, bo to jest przykład sztuki współczesnej. Bo ja jestem wychowana, jak gdyby na innym malarstwie. Jakie jest Pani zdanie o tym starym malarstwie?”

Artystka: „Bardzo je szanuję, oczywiście (...). Każdy artysta, pisarz, muzyk, malarz, czy w ogóle jakiś twórca, czy w ogóle >>zwykły<< człowiek, który wkłada serce w coś, co robi, to myślę, że podchodzi do tego w ten sposób, (...) że on ma dostęp wtedy do czegoś, co przez niego przepływa. Potocznie się to nazywa inspiracją (...). Ale praktycznie ja się z tym nie spotkałam, że wena na mnie spływa, jest ona wynikiem wielogodzinnej pracy nad obrazem (...). Na przykład w moim przypadku tak jest, że kiedy puszcza mi zmęczenie, puszcza mi kontrola i poddaję się właśnie intuicyjnym ruchom, ale ciągle jednak (...) mam ten rozum, wtedy najlepsze rzeczy wychodzą na obrazie, czyli jednak wchodzi coś, co jest poza tym moim ego, poza moją wolą i to są najcenniejsze rzeczy. Uważam, że sztuka, ja najbardziej cenię taką, która pokazuje, to coś trochę nie z tego świata, ponieważ to malarstwo, które było, to tradycyjne, które odzwierciedlało rzeczywistość, mnie osobiście, mojej inteligencji nie porusza ani wyobraźni aż tak. Ja tam mogę tylko doceniać, może nie tylko, doceniać mogę, bo to jest ogromna wartość, kunszt i rzemiosło, nastrój, jeśli był przekazywany poprzez kolory, światło, to pobudza to jakieś emocje we mnie. Ale ja potrzebuję czegoś innego, potrzebuję jakiejś zagadki”.

Uczestniczka: „Czy Pani kiedyś była na oprowadzaniu jakiejś wystawy w naszym Muzeum Narodowym przez dyrektora? Niech Pani koniecznie to zrobi. Jak Pani usłyszy, co można obejrzeć, tylko patrząc na oczy, ja po prostu nie zapomnę tego, jak on mówił o tych obrazach ... Tak, że może Pani zmieni trochę zdanie na ten temat”.

Podjęcie się realizacji niniejszego projektu okazało się dla mnie niezwykle rozwojowe. Zapoznając się wnikliwie z myślami Gadamera, jak też po refleksji związanej z moim osobistym spotkaniem z odbiorcami, zastanawiam się czy sama rzeczywiście podejmuję wystarczający wysiłek, aby zrozumieć na przykład dzieła sztuki klasycznej.

W przytaczanym już tekście *Gadamera myśl o sztuce* autor pisze: „Dopiero wówczas, gdy odbiorca dostrzeże w obrazie coś zasadniczo więcej, niż tylko to, co on dosłownie przedstawia, i w owym >>więcej<< kulminuje się jego doświadczenie tego obrazu – dopiero wówczas możemy powiedzieć, że odczytał i >>zrozumiał<<”<sup>225</sup>. Dybel dodaje, że spotkanie z dziełem może się zakończyć sukcesem lub porażką<sup>226</sup>.

<sup>225</sup> Tamże, s. 61.

<sup>226</sup> Tamże, s. 64.

Zastanawia mnie czym jest owa porażka. Sądzę, że nawet gdy podczas gry nie doszło do doświadczenia rozumienia, to może ono pojawić się później w wyniku zapoczątkowanego procesu wewnętrznego w odbiorcy. Początkowo może mieć miejsce odrzucenie dzieła. Nie oznacza to jednak, że proces z psyche nie został rozpoczęty.

Wnioskuje, że większość uczestników badania dotarła do punktu, w którym podjęła wyzwanie i spełniła wymagania.

Uczestniczka 1: „Właśnie według mnie on (ten obraz – ED) jest właśnie najlepszy, bo dla mnie najlepsza jest taka dosłowność, bo jeśli chodzi o sztukę, o malarstwo, muzykę - sama piszę też - to jeżeli w odbiorze coś, tak jakby przykuje mnie do fotela, aż mnie po prostu wbije w fotel, pamiętam bardzo, bardzo dużo po prostu jakąś konkretną emocję taką dosłowną, to właśnie na tę dosłowność tak od razu zwróciłam uwagę, najlepszy z tych wszystkich”.

Kolejna uczestniczka, reagując na wypowiedź innej osoby, która w prezentowanych obrazach widziała przede wszystkim przyszłość oraz dla niej stanowiły one wskazówkę w szukaniu odpowiedzi na pytanie o sens życia, mówi z kolei:

„Czuję się zdołowana, ale ja zawsze mówię to, co myślę. W ogóle te obrazy nie kojarzyły mi się z żadną przyszłością. Teraz cały wieczór będę myśleć (...)”.

Zatem tu, zdaje się, nastąpiło uruchomienie jakiegoś procesu.

Chcę zaznaczyć, iż dokonując założeń prac badawczych w ramach niniejszej rozprawy doktorskiej nie pamiętałam dokładnie dociekań filozoficznych, na przykład tekstu *Prawdy i Metody*. Zaproszenie uczestników do pisania odpowiedzi na pytania otwarte w ankietach dotyczących obrazów, pogłębionych przez dyskusję w grupie, było zaproszeniem ich do samorozumienia, w miejsce wyłącznie doznania zmysłowego i wynikało z moich intuicji badawczych oraz autentycznych potrzeb ujawnionych podczas rozwoju artystycznego.

## 10. ARTETERAPIA W SZEROKIM UJĘCIU

W świetle rozważań podejmowanych w dysertacji, chcę nawiązać także do współczesnej arteterapii, ponieważ pojęcie to zazwyczaj jest rozumiane tylko w wąskim zakresie. Arteterapia czy „terapia przez sztukę” mieści w sobie zarówno kontakt ze sztuką, jak i działania za pomocą środków wyrazu typowych dla danej dziedziny. Działania terapeutyczne polegają albo na odbiorze dzieł stworzonych przez innych ludzi albo na samodzielnym wytwarzaniu obiektów sztuki (w przypadku twórczości obiektywnej), albo na subiektywnej wypowiedzi środkami danej dziedziny, ale bez świadomości i celu tworzenia wartości (na przykład plastykoterapia – spontaniczna twórczość plastyczna chorych lub działania plastyczne podejmowane w sytuacji terapeutycznej przez osoby uprzednio niezajmujące się twórczością w zakresie plastyki)<sup>227</sup>. Sama nazwa arteterapii pochodzi od *arte* (łac.) – wykonanie czegoś w sposób doskonały, po mistrzowsku, wiąże się z *ars*, które oznacza sztukę, natomiast pojęcie terapia łączy się z *therapein* (gr.), co oznacza zaopiekować się, leczyć, oddawać cześć. Zatem można by uznać, iż to pojęcie oznacza leczenie za pomocą sztuki. Z metodą arteterapii wiążą się często, takie działania jak: reedukacja, kompensacja, korekcja i socjoterapia<sup>228</sup>.

W szerokim znaczeniu arteterapią może być więc każdy proces twórczy artysty, jak też może być nią spotkanie odbiorców z dziełem sztuki. Chcę to podkreślić, gdyż bywa, że spotykam się z opinią, iż to, czym zajmuję się w pracy doktorskiej jest wyłącznie arteterapią. Cel i problem badawczy rozprawy zostały dokładnie opisane wcześniej. Terapeutyczny aspekt procesu twórczego jest w moim przypadku korzystnym efektem ubocznym, nie zaś celem podejmowanych działań. Ten efekt uboczny wobec artysty dotyczy, jak wynika z literatury przedmiotu, w zasadzie wszystkich twórców. Moim zdaniem różnica polega na tym, że jedni są tego świadomi, a inni nie. Efekt ten obejmuje także odbiorców sztuki.

W swojej pracy *Psychologia twórczości plastycznej* Stanisław Leon Popek pisze, że arteterapia ma na celu przywrócenie zdolności organizmu do samoregulacji systemu nerwowego człowieka, jego podstawowych funkcji psychicznych, świadomych i niewiadomych, odbudowania poczucia sensu życia, odreagowania treści wypartych do podświadomości. Pogląd autora jest taki, że nie każde dzieło sztuki sprostą wymaganiom niezbędnej regulacji psychicznej u odbiorcy, pełnieniu funkcji: katarskiej, kompensacyjnej. Pisze on także, że „proces kontaktu z dziełem sztuki wymaga bardzo dobrego rozeznania i przygotowania”<sup>229</sup>. Ponadto, w odróżnieniu od Hansa-Georga Gadamera, Popek widzi też przyczynę po stronie samego dzieła.

<sup>227</sup> Zob. S. L. Popek, *Psychologia twórczości plastycznej*, dz. cyt., s. 427.

<sup>228</sup> Por. tamże, s. 428.

<sup>229</sup> Tamże, s. 429.

## 11. DOBROSTAN

Aby spróbować zbadać przemianę odbiorcy podczas spotkania z dziełem sztuki w ujęciu Junga i Gadamera, odrodzenie się duszy w *Logosie* w stylistyce Heraklita, czy też nawiązać do arteterapii, wystąpiła konieczność znalezienia wspólnego języka z językiem psychologii i narzędziami tam występującymi. W związku z tym, w porozumieniu z psychologiem, posłużyłam się pojęciem dobrostanu. Tak też został sformułowany problem badawczy w niniejszej dysertacji, wyrażający się w pytaniu: „Jaki jest wpływ kontaktu ze sztuką na poziom dobrostanu odbiorcy?”. Przy czym pragnę przypomnieć, iż problem ten w szerokim ujęciu obejmujący rozwój, przemianę człowieka w kontakcie ze sztuką, tkwił we mnie od dawna jako *a priori* wobec przytaczanej treści filozoficznej i psychologicznej. Należało nadać moim pytaniom i odpowiedziom na nie charakter możliwie mierzalny.

Problematyka dobrostanu od lat zajmuje miejsce w literaturze psychologicznej. Określenie „dobrostan” (*well-being*) pojawiło się ponad 70 lat temu w definicji zdrowia, sformułowanej przez Światową Organizację Zdrowia, która mówi, że zdrowie to stan pełnego fizycznego, psychicznego i społecznego dobrostanu, a nie tylko brak choroby<sup>230</sup>.

Współcześnie słowo dobrostan jest powszechnie używane, choć podczas spotkania z osobami z badania pierwszego okazało się, że przysparza trudności w zdefiniowaniu, co jest zrozumiałe, gdyż pojęcie to może być różnie pojmowane.

Współczesne psychologiczne ujęcia dobrostanu wywodzą się zwykle z dwóch tradycji filozoficznych: hedonistycznej oraz eudajmonistycznej. Pierwsza określa dobrostan jako subiektywne zadowolenie z życia i doświadczanie przyjemności. Druga tradycja nawiązuje do arystotelesowskiej eudajmonii i mówi o tym, że dobrostan nie jest subiektywnym odczuciem zadowolenia z życia, a odczuciem związanym z realizacją przez człowieka jego potencjału i życiem w zgodzie z naturą człowieka.

Podobnie jest z pojęciem szczęścia – dla jednych jest to dobrostan bez cierpienia, a dla innych jest to możliwość samorealizacji<sup>231</sup>. Najnowsze badania dowodzą, że pojęcia normy rozwojowej, zdrowia i choroby są trudno definiowalne.

Podczas dyskusji grupowej, uczestnicy badania opisywali dobrostan jako dobre samopoczucie, a inni jako poczucie sensu. Więcej informacji na ten temat zawiera załączony raport psychologiczny.

### 11.1. BADANIE DOBROSTANU W KONTAKCIE ZE SZTUKĄ

W badaniach ilościowych i jakościowych uznałyśmy z dr Bartosz, że dobrostan w kontakcie z dziełem sztuki będzie badany na podstawie kwestionariusza samooceny stanu psychicznego, jaki charakteryzuje odbiorców sztuki, czyli przyjęłyśmy, że dobrostan może być przejawiany poprzez pozytywną samoocenę. Jest to bliższe pierwszemu ujęciu

<sup>230</sup> D. Karaś, J. Ciecuch, *Polska adaptacja kwestionariusza dobrostanu (Psychological well-being scales, Caroll Ryff)*, „Roczniki Psychologiczne” 2017, nr 4, XX, s. 815-835.

<sup>231</sup> S. L. Popek, *Psychologia twórczości plastycznej*, dz. cyt., s. 424.

dobrostanu, z wcześniej przedstawianych. Jednak poprzez wprowadzenie skali na temat poczucia sensu życia, ankiet z pytaniami otwartymi, a także wywiadu, przybliżyłyśmy się do ujęcia dobrostanu w ujęciu drugim, zgodnym z tradycją eudajmonistyczną. Należy zaznaczyć, że nie chodziło o badanie samego dobrostanu, chodziło przecież o jego relację wobec sztuki, zatem należało, biorąc pod uwagę szereg czynników artystyczno-psychologicznych, rozwiązać problem w sposób indywidualny.

Nie oparliśmy się na dobrostanie w ujęciu Caroll Ryff, który jest operacjonalizowany w postaci Kwestionariusza Dobrostanu (*Psychological Well-Being Scales*), w polskiej adaptacji Dominiki Karaś i Jana Ciecucha, z uwagi na to, że tenże kwestionariusz jest wielostronnicowy i czasochłonny, zatem jego wykorzystanie mogłoby sprawić trudności osobom uczestniczącym w badaniu, biorąc pod uwagę profil grupy. Kwestionariusz Caroll Ryff prezentuje ujęcie eudajmonistyczne, uwzględniając między innymi proces indywidualizacji Junga, proces samorealizacji w ujęciu psychologii humanistycznej, mierząc wiele wymiarów dobrostanu, w tym samoakceptację, autonomię, cel życiowy i osobisty rozwój. Jest to bardzo interesujące i spójne z rozważaniami przedstawianymi w niniejszej dysertacji oraz moim osobistym postrzeganiem tego pojęcia. Rozwijając badania w przyszłości, szczególnie w kontekście procesu twórczego artystów, chętnie rozpoznam możliwość pracy z tym narzędziem.

Przeprowadzone autorskie badania z wykorzystaniem różnego rodzaju metod, wprawdzie nie wyjaśniają ostatecznie zjawiska, ale są punktem wyjścia do stawiania kolejnych pytań oraz wartościowym i unikatowym przybliżeniem tematu. Gadamer ujmuje kulturę i tradycję jako dialog, jako niezakończony proces, którego jesteśmy częścią, zatem w tym duchu uznaję moje przedsięwzięcia artystyczno-badawcze jako oryginalny etap na drodze rozwoju.

Warto teraz przyjrzeć się stanowi badań empirycznych na świecie, wiążących odbiorcę z dziełem sztuki.

### 11.2. STAN BADAŃ EMPIRYCZNYCH ODBIORCÓW SZTUKI WE WSPÓŁCZESNEJ PSYCHOLOGII

Historycznie, pozycję lidera w budowaniu modeli emocjonalnych reakcji na sztukę miał brytyjski psycholog i filozof Daniel Berlyne, autor psychobiologicznego modelu z lat 70. ubiegłego wieku. Od czasów antycznych do nowoczesnych teorie estetyki podkreślały rolę sztuki w pobudzaniu, kształtowaniu i modyfikowaniu ludzkich odczuć. Dla nowoczesnych badaczy jest jasne, że psychologia emocji to dobry punkt startowy do eksploracji emocjonalnych reakcji na sztukę<sup>232</sup>.

Z przeglądu przeprowadzonych badań empirycznych dotyczących sztuki wynika, że występuje jednak deficyt takich, które są realizowane łącznie w grupie artystów i odbiorców, w których artysta jest zarówno badanym, jak i badaczem. Jedno z badań pod względem celu jest stosunkowo zbieżne z moimi badaniami, jednakże jego autorami są wyłącznie psychologowie. Badanie zrealizowane przez Matthew Pelowskiego, Evę Specker, Gernota

<sup>232</sup> W tej sprawie warto zapoznać się z tekstem: P. J. Silvia, *Emotional Responses to Art: From Collation and Arousal to Cognition and Emotion*, „Review of General Psychology” 2005. Temat emocji i sztuki jest omawiany obecnie aktywnie także przez filozofa sztuki i jednocześnie malarza Damiana Freemana, na przykład w pracy: D. Freeman, *Art's Emotions: Ethics, Expression and Aesthetic Experience*, McGill-Queen's University Press 2011.



Gergera, Helmuta Ledera i Lauren Weingarden w 2018 roku<sup>233</sup> angażowało artystów sztuki instalacyjnej, którzy dokumentowali to, co czuli, gdy tworzyli, jak również swoje intencje. Następnie badani byli odbiorcy tych dzieł. Badanie wykazało między innymi, że te same emocje mogą być doświadczane przez artystę i odbiorcę w zakresie tego samego dzieła. Podczas interpretacji autorzy nawiązali do koncepcji emocjonalnego lustra oraz emocjonalnego "zarażania się". Jednocześnie wykazano, że odbiorcy mogą czuć więcej emocji, niż wskazywały intencje artysty. Widz może przeżyć swoje indywidualne doświadczenie emocji, które ma niewiele wspólnego z odczuciami czy intencjami artysty. Ponadto, zidentyfikowano także interpersonalne różnice między badanymi, jeśli chodzi o emocjonalną reakcję na sztukę. W niektórych przypadkach okazało się, że w kontakcie z dziełem widz uruchamia własne doświadczenia, historie osobiste. Dzieło może funkcjonować jako wskaźnik emocji otaczających artystę, które wcale nie muszą być zgodne z jego intencjami, tylko mogą być efektem procesu (jak pamiętamy, w ujęciu Gadamera byłby to „skok”).

W wielu aspektach te badania potwierdzają przedstawione w niniejszej rozprawie rozważania.

Mimo istnienia dużej ilości argumentów przemawiających za tym, że sztuka i kreatywne aktywności są determinantami dobrostanu, to badania nad zależnościami w tym zakresie są stosunkowo nieliczne. Badania Doroty Węziak-Białowolskiej, Piotra Białowolskiego i Piera Sacco<sup>234</sup> z 2019 roku wykazały istnienie takiej zależności. Dotyczyły jednak wyłącznie odbiorców sztuki (różnego rodzaju) i obejmowały aktywne i pasywne uczestnictwo w wydarzeniach kulturalnych. Wyniki potwierdziły pozytywny, przyczynowy związek pomiędzy aktywnością w wydarzeniach kulturalnych a satysfakcją z życia.

<sup>233</sup> M. Pelowski et al., *Do You Feel Like I Do? A Study of Spontaneous and Deliberate Emotion Sharing and Understanding Between Artists and Perceivers of Installation Art*, "Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts" 2018, No. 14(3), pp. 276-293.

<sup>234</sup> D. Węziak-Białowolska, P. Białowolski, P. L. Sacco, *Involvement With the Arts and Participation in Cultural Events – Does Personality Moderate Impact on Well-Being? Evidence from the UK Household Survey*, "Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts" 2019, No. 13(3), pp. 348-358.

## PODSUMOWANIE CZĘŚCI II

Część moich obserwacji została już przedstawiona jako refleksja przeplatająca myśli filozoficzno-psychologiczne. Teraz skupię się na weryfikacji postawionych hipotez.

### Weryfikacja hipotez

Przypomnę, że w części II, postawiono następujące hipotezy:

- 1) Kontakt ze sztuką zwiększa poziom dobrostanu przejawianego w pozytywnej samoocenie.
- 2) Istnieje związek między tym, co czuje odbiorca i twórca.

Sprawdzenie hipotezy 1. nastąpiło podczas badania pierwszego, w grupie 21 osób, poprzez wypełnienie przez uczestników kwestionariusza STAI X-1, rozszerzonego o badanie poczucia sensu życia, określającego samopoczucie przed obejrzeniem obrazów oraz po obejrzeniu obrazów, jak także za pośrednictwem przeprowadzonego z uczestnikami wywiadu. W drugim badaniu, w grupie 76 osób, weryfikacja nastąpiła na podstawie tego samego kwestionariusza, wzbogaconego o skalę poczucia sensu życia, ale wypełnionego online.

Sprawdzenie hipotezy 2. nastąpiło tylko w badaniu pierwszym, poprzez pisemne odpowiedzi na pytania otwarte ankiety oraz ustne wypowiedzi uruchomione w trakcie wywiadu z grupą.

Zanim przejdę do weryfikacji obu hipotez z własnej perspektywy, chcę przedstawić w skrócie kilka wniosków, których dostarczyły analizy statystyczne, wykonane dla badania ilościowego przez psychologów, z którymi współpracowałam.

### Weryfikacja hipotezy 1. na podstawie badań ilościowych Kontakt ze sztuką zwiększa poziom dobrostanu przejawianego w pozytywnej samoocenie oraz w poczuciu sensu życia.

Obserwacje w zakresie samooceny odbiorców sztuki, określonej w kwestionariuszu samooceny STAI X-1, poszerzonym o pytanie związane z poczuciem sensu życia są następujące:

- Badanie w grupie 76 osób:
  - Zaobserwowano w grupie eksperymentalnej, która oglądała obrazy wzrost poczucia sensu życia w drugim pomiarze, czyli po obejrzeniu obrazów. Natomiast w grupie kontrolnej wykazano brak statystycznie istotnej różnicy między pomiarami przed i po oglądaniu map.
  - Badani w grupie eksperymentalnej – po ekspozycji na bodźce w postaci zaprezentowanych im obrazów – uzyskali wyższe wyniki w ramach doświadczanych stanów: „Jestem spokojny”, „Czuję się bezpiecznie”, „Jest mi przyjemnie”, niż na początku eksperymentu. Dla tych zmiennych w gru-

- o pie kontrolnej, gdzie badani zapoznawali się z bodźcami neutralnymi, nie wykazano istotnych różnic między pomiarami. Zatem po obejrzeniu obrazów – kontakcie ze sztuką – wyniki przeprowadzonych analiz potwierdzają, że w grupie eksperymentalnej wzrósł poziom spokoju, poczucia bezpieczeństwa oraz odczuwanej przyjemności. Można zatem przyjąć, że wymienione wskaźniki pośrednio wskazują na dobrostan doświadczający w kontakcie ze sztuką.
  - o W grupie kontrolnej odnotowano niższe wyniki po zapoznaniu się z neutralnymi bodźcami niż na początku badania dla stwierdzeń: „Czuję się wypoczęty”, „Czuję się pewny siebie”, „Jestem odprężony”, „Jestem zadowolony” – czyli poziom tych stanów się zmniejszył po ekspozycji na mapy.
  - o W grupie eksperymentalnej dla tych samych odczuć, czyli: pewności siebie, odprężenia, zadowolenia, a także bycia wypoczętym – nie odnotowano spadku natężenia.
- Badanie w grupie 21 osób – ze względu na małą liczebność grupy, analizę wyników przeprowadzono starając się uwzględnić specyficzne różnice w wieku uczestników. W tym kontekście dokonane analizy pozwalają na sformułowanie następujących wniosków:
  - o Test nie wykazał wystąpienia istotnej statystycznie różnicy pomiędzy pierwszym pomiarem poczucia sensu życia a drugim. Wynik analizy statystycznej nie pozwala zatem wnioskować, że poziom poczucia sensu życia zmienił się pod wpływem oglądania obrazów. Być może jest to związane z małą liczebnością grupy.
  - o Stwierdzono, że wśród osób starszych niż 36 lat lęk mierzony kwestionariuszem STAI X-1 zmniejszył się po oglądaniu obrazów, na co wskazują przeprowadzone analizy statystyczne. W tym ujęciu lęk stanowiąc zaprzeczenie dobrostanu, należy do stanów, które im są wyższe, tym bardziej obniżają poczucie szczęścia, zwiększają stres i obniżają jakość życia<sup>235</sup>. Można zatem przyjąć, że brak lub niski poziom lęku związany jest z doświadczaniem dobrostanu, co potwierdziły zrealizowane badania i przeprowadzone analizy statystyczne.
  - o W odniesieniu do pozostałych grup wiekowych nie zaobserwowano istnienia istotnej statystycznie różnicy pomiędzy pierwszym a drugim pomiarem, jednak niski poziom istotności statystycznej pozwala przypuszczać, że różnica ta byłaby prawdopodobnie istotna dla większej liczby osób badanych.
  - o Różnice w poszczególnych stanach emocjonalnych określonych przez uczestników przed i po trzygodzinnej wystawie wykazały istnienie istotnych statystycznie różnic pod względem pozycji: „Martwię się czy nie stanie się coś złego”, „Odczuwam niepokój”, „Jestem zdenerwowany”. Kwestionariusz wypełniony przez uczestników wykazał, że osoby badane udzielały średnio więcej odpowiedzi wskazujących na zmianę w wybranych pozycjach testowych podczas pomiaru drugiego w stosunku do pierwszego pomiaru. Zatem stany o nacechowaniu negatywnym: „Martwię się czy nie stanie się coś złego”, „Odczuwam niepokój”, „Jestem zdenerwowany” zmniejszyły swoje nasilenie po obejrzeniu obrazów.

- o Mając świadomość ograniczeń metodologicznych związanych z realizacją badania w grupie 21 osób należy podkreślić, że nieuprawnione jest wnioskowanie o przyczynie zarejestrowanej zmiany. Można jednak przyjąć w kategorii hipotezy, że uzyskane wyniki są rezultatem pogłębionego kontaktu z obrazami, dokonanego poprzez spisanie własnych refleksji oraz udział w dyskusji grupowej dotyczącej sztuki.

Jeśli chodzi o komentarz psychologiczny do badania jakościowego, zrealizowanego w grupie 21 osób, to zawiera go załączony do rozprawy raport. Przypomnę, że w badaniu jakościowym sprawdzane były obie hipotezy.

Poniżej dokonuję weryfikacji postawionych hipotez z perspektywy artystki – badaczki.

Zacznę od tego, że moim zdaniem zaokrąglenie psyche, o którym mówi Jung i proces indywidualizacji są rozłożone w czasie. Jako proces składają się więc z wielu aktów. W *Prawdzie i metodzie* Gadamer pisze, że wszelkie spotkanie z językiem sztuki jest spotkaniem z ciągle niezamkniętym procesem i samo jest częścią tego procesu<sup>236</sup>. Zatem mimo nagłości porażenia prawdą, do zaobserwowania efektu mogłoby nie dojść, gdyż może jest on związany z aktami składającymi się na proces rozłożony w czasie?

Moja opinia, na podstawie analizy wypowiedzi uczestników uruchomionych w trakcie dyskusji grupowej czy przedstawionych w ankietach jest taka, że wiele się zadziało z ich psyche podczas tego trzygodzinnego spotkania ze sztuką. Posłużę się teraz „głosem uczestników” z zarejestrowanego wywiadu, w odniesieniu do poszczególnych hipotez oraz przedstawionych niżej pytań pomocniczych.

## Weryfikacja hipotezy 1. na podstawie badania jakościowego Kontakt ze sztuką zwiększa poziom dobrostanu przejawianego w pozytywnej samocenie oraz w poczuciu sensu życia.

Uczestniczka 1: „(...) fajnie, że jest okazja, żeby się otwierać i czerpać z takich wydarzeń jak dzisiaj, że to jest też tak, jak powiedzieliśmy, że lepiej się w tej chwili czujemy, niż jak przyszlismy, nawet nie wiemy może z jakich powodów, może nie wszyscy, ale tak się wydarzyło”.

Uczestniczka 2: „To znaczy ja się też czuję lepiej, niż zaraz po wejściu, bo mi się wydaje, że one też optymistyczne są. Ja sobie zapamiętam te 2 obrazy, bo one działają tak stymulująco, bo to jest uproszczenie, mogę sobie wyobrazić, że to są uosobienia osób walczących z jakimiś przeciwnościami, że ten ruch do przodu, to nie jest taki prosty i łagodny. One coś przewyciężają, opór materii, może wiatr, może fale, może prawdę, ale to jest widać takie napięcie, to jest takie napięcie, te osoby idą, one pokonują, one się starają, one tak... To jest taki przykład optymizmu w malarstwie, właśnie to jest przykładem, że sztuka pomaga w przewyciężaniu, pocieszające”.

Uczestniczka 3: „Patrzę, ja bym chyba dała tytuł >>Przyszłość<<, ponieważ te figury mi się wydają rozbiegane, to jest dla mnie istota, która biegnie w różnych kierunkach jednocześnie. Ona ma dosyć inne od pozostałych ujęcie, takie bardzo energiczne – podoba mi się to takie... >>Ooo! Idziemy, biegniemy, coś tam będzie na pewno ciekawego<<. I tak myślę, że, jeżeli wrócę do tego pytania o sens życia, że te obrazy tak poniekąd dają odpowiedź, że nasze życie ma sens, składa się z dni poszczególnych i one – te dni mają, powiedzmy

<sup>235</sup> J. Czapiński, T. Panek, *Indywidualna jakość i styl życia. Diagnoza społeczna EFGH. Warunki i Jakość Życia Polaków – Raport.*, „Contemporary Economics” 2013, No. 7. Więcej informacji wyjaśniających ten temat zawiera raport psychologiczny.

<sup>236</sup> Por. P. Dybel, *Gadamera myśli o sztuce*, dz. cyt., s. 17.

sens, albo większy sens, kiedy my odczuwamy coś nowego, poznamy coś nowego, pomyślimy coś nowego. Obrazy takie są o przyszłości, one są (...)."

Uczestniczka 1: „To kwestia zastanowienia się, ja idąc gdzieś do galerii sztuki, oglądając jakieś obrazy, w ogóle nie zakładam, że ja tam idę, bo chcę czerpać przyjemność albo zło, ja patrzę i to wywołuje we mnie jakieś emocje. Jeżeli mam ich kilka, tak jak tutaj i te nie przyciągnęły mojego wzroku, a przyciągnął tamten, więc się skupiałam na nim i jego bardziej jakby oglądałam, wydaje mi się, że to chyba też zależy właśnie od tego, z jakim nastawieniem się idzie jakby obcować z tą sztuką, tak?”

Uczestnik 5: „Ja myślę, że każda emocja ma swoją wartość i ta, która nas, jak to się mówi-dołuje i ta, która sprawia nam przyjemność, każda jest nam potrzebna”.

Pytania pomocnicze:

- „Czy osoby doznały samorozumienia, o którym pisze Gadamer?”
- „Czy udało im się rozpoznać nieświadome treści, o których mówi Jung?”

Dr Bogna Bartosz: „Z tego, co Państwo mówicie, to jest też tak, o ile dobrze czytam te Państwa wypowiedzi, że skupiamy się na dziele sztuki, ale jako swoistym takim pretekście do pewnego rodzaju doświadczenia, przeżycia jakiegoś wrażenia, czy to pozytywnego, czy to poruszającego, wręcz czasami obrazoburczego albo odrażającego. Czyli dzieło sztuki byłoby tylko, albo aż, taką okazją, żeby coś poczuć? Czy tak można byłoby to określić?”

Uczestnik: „Tak jest też z muzyką, chodzi o to, aby odczuwać pełne spektrum emocji. Nie można się zamykać takim konformizmem, który dopuszcza tylko jedną emocję, właśnie to jest to, co kocham w sztuce szeroko pojętej (...), na przykład obraz Francisca Bacona czy Beksińskiego, tak samo w muzyce mamy na przykład Pendereckiego, którego muzyka wywołuje niepojęte emocje na przykład, nawet nie wiem, co czuję, jest chaos, porażenie. Tak samo analizowałem ten obraz największy na środku, w odniesieniu do Psyche Junga – to jest dusza ludzka, poprzez Personę, Anime, rozwarstwienie duszy, a tak właśnie, nie można się zamykać na jedną emocję”.

- „Czy uczestnicy doznali użyteczności sztuki w kontekście rozwoju psyche?”

Uczestniczka 1: Za każdym razem, gdy oglądam malarstwo, ja szukam cząstki siebie w tych obrazach, ja odnajduję swoje miejsce gdzieś w tym wszystkim i to miejsce jest naszym wspólnym i za każdym razem jest to samo, dla siebie wziąć, zaczerpnąć (...) mam coś dla siebie, więc jakieś doświadczenie, że mam dla siebie jakąś korzyść po prostu.

Dr Bogna Bartosz: „(...) jak gdyby wchodzenie w jeden rodzaj sztuki – w malarstwo, wywołuje w nas, w każdym razie dobrze by było, żeby tak się działo, potrzebę znajdowania być może nowych słów na określenie treści uczuć, które (...) Malarstwo potrafi być inspirujące, inspirować do znajdowania wyrazu na określenie odczuć.”

- „Czy ktoś poczuł spotęgowanie życia? Porażenie prawdą?”

Uczestnik 1: „(...) najbardziej środkowy (obraz-ED), bo najbardziej taki porażający jest, dla mnie jakoś tak, najbardziej daje do myślenia(...)”.

Uczestnik 2: „A ten dlatego, bo jest bardzo dużo kolorów i jest taki optymistyczny, najbardziej przykuwa, najbardziej daje do myślenia”.

Uczestniczka 3: „Właśnie według mnie on (ten obraz) jest właśnie najlepszy, bo dla mnie najlepsza jest taka dosłowność, bo jeśli chodzi o sztukę, o malarstwo, o muzykę, ja sama piszę też, to jeżeli w odbiorze coś tak

jakby przykuje mnie do fotela, aż mnie po prostu wbije w fotel, pamiętam bardzo, bardzo dużo po prostu jakąś konkretną emocję taką dosłowną, właśnie na tę dosłowność tak od razu zwróciłam uwagę, najlepszy z tych wszystkich”.

Podsumowując, z perspektywy artystki dostrzegam w zaprezentowanych wypowiedziach uczestników dowody na poparcie hipotezy 1.

## Weryfikacja hipotezy 2. na podstawie badania jakościowego Istnieje związek między tym, co czuje odbiorca i twórca.

Wypowiedzi w tej sprawie było stosunkowo dużo. Temat ten przybliży również analiza ankiet uczestników, których kilka fragmentów zaprezentowałam już w tejże dysertacji. Chcę zaznaczyć, że nie wyjaśniałam uczestnikom koncepcji istniejących w literaturze przedmiotu na temat wątku „Czy ma znaczenie to, co artysta miał na myśli?”. Byłam ciekawa ich autentycznej reakcji. Przedstawiłam w skrócie swoją inspirację do cyklu obrazów oraz intencje. Interesujące było to, że grupa miała sprecyzowaną opinię w tym temacie.

Uczestniczka 1: „(...) że odniosła Pani sukces, dlatego, że ten środkowy obraz skojarzył mi się z jakimś wirowaniem, bo tam jest powielanie jakiegoś ruchu, jakiegoś obrotu (...), tak się zdarzyło, że ja w czasie pandemii brałam udział w takich bardzo ciekawych warsztatach dla seniorów w Muzeum Współczesnym i zaczęłam trochę inaczej patrzeć na sztukę. Jedną z wypowiedzi osoby, która prowadziła te zajęcia, była taka, że nie musimy się martwić, że my nie domyślamy się, o co twórcy chodziło, bo twórcy chodzi, żeby on w nas wzbudził jakieś emocje, w tym sensie Pani wzbudziła we mnie emocje”.

Przykład na zbieżność reakcji odbiorcy z intencją/odczuciami autorki:

Uczestniczka 2: „On mi się najbardziej podobał, chyba E. On mi się bardzo skojarzył z taką wolnością, puszczeniem tych wszystkich barier, tych wszystkich, takiego życia, puszczeniem życia i pozwoleniem płynąć wszystkiemu, co się dzieje”.

Artystka: „(...) ten kryzys, który przechodziłam spowodował, że właśnie coś takiego we mnie nastąpiło, co tutaj Pani powiedziała, że właśnie bardziej poddawałam się współpracy z obrazem w procesie twórczym niż samej woli tego, co chcę, żeby na obrazie było. Możemy to pięknie przeżyć na nasze życie, ponieważ w moim przekonaniu właśnie tak jest, że najlepiej nam się żyje wtedy, kiedy współpracujemy z tym życiem, pozwalamy sobie płynąć i czasami świadomie patrzymy na to, co przychodzi do życia i podejmujemy decyzję, ale nie walczymy, nie walczymy z życiem. A pamiętam, że kiedyś (...) bardzo zwracałam uwagę na to i to było dla mnie niezmiernie istotne, żeby przewalczyć obraz, to znaczy walczyłam z nim, bo bardzo było dla mnie istotne, żeby tam się znalazło dokładnie to, co ja chcę. A teraz odpuszczalam i nawet w tym obrazie, właśnie to, co Pani powiedziała, to akurat się zgadza, bo ja rzeczywiście, poczułam lekkość, jak go malowałam”.

Uczestniczka 2: „(...) bo malarz ma jedną swoją emocję i ją wyraża, a każdy z nas ma swoje doświadczenie i odbiera ten obraz na swój sposób. Nie chodzi o to, że mamy się dostosować do artysty, sobie myśleć, co on miał na myśli, w jakiej był depresji czy pozytywnej emocji, tylko, co on w nas wzbudza. Ja na przykład osobiście patrząc na te obrazy, patrzę na ten obraz, który mi się podoba. U siebie w salonie powiesiłabym obraz, na który bym patrzyła i rzeczywiście przynosiłby mi efekt tego zadowolenia, tak? Nie powiesiłabym sobie, albo nie patrzyła na obraz, który będzie mnie do-



łował, będzie wzbudzał jakieś złe emocje, bo takie są moje doświadczenia, ale myślę, że są też osoby, które potrzebują takiego obrazu, na przykład takiego obrazu Beksińskiego, żeby on wisiał na głównym miejscu w salonie, żeby na niego patrzeć, bo ktoś będzie miał taką emocję, że myślę, że jeżeli tutaj mogę Pani zwrócić taką uwagę, żeby się Pani nie zamykała, że ktoś tak myśli Pani ma swoją. Ja miałam swoją. Malarz miał swoją”.

Były też interpretacje rozbieżne z moimi intencjami:

Uczestniczka 4: „Ale ja tutaj widzę, ja się czuję jak na spektaklu (...). Spektakl to jest dla mnie zamknięta przestrzeń. To czuję na granicy świata. Ja widzę tylko to, co się dzieje na scenie i jedyny obraz, który gdzieś wychodzi poza przestrzeń to jest ten (E- ED). To jest obraz, który wychodzi poza scenę. Jungowski, gdzie czuje się rozpięcie natury człowieka. (...) a ta cała reszta to jest dla mnie, jakbym stała na scenie, coś wirowało, toczyło się, coś się dzieje, a tam dalej nie ma nic, to jest zamknięty świat, nie wiem jaki świat, nie wiem, czy normalny, nienormalny, nie wiem, jakbym się czuła w nim. (...) to jest scena zamknięta, to jest teatr, to jest gra, tutaj brakuje mi ucieczki. Gdzie jest świat, gdzie jest coś dla mnie, ja się czuję zagubiona w tej walce. Tam (w obrazie E-ED) bym miała szansę przetrwania”.

Wywiązała się także dyskusja związana ogólnie z odbiorem dzieła sztuki i jego „czystością”. Problem ten, zasygnalizowany w rozmowie, wydaje się istotnym, jednak nie jest przedmiotem analiz w niniejszej pracy. Warto jednak wziąć ten aspekt pod uwagę w kolejnych projektach, ponieważ skoro został ujawniony, posiada znaczenie dla odbiorców:

Uczestnik 4: „(...) spróbujmy wejść w ten obraz, nie to, co autor miał na myśli, wejdźmy w ten obraz (...) i nie porównujemy tego do niczego”.

Dr Bartosz: „Ja nie ukrywam, że inspiruje mnie to, o czym Pan mówi do pewnej polemiki, ale też do ewentualnej jakiejś drobnej prowokacji, nie będzie to prowokacja artystyczna, bo to bym się absolutnie nie ośmieliła. Z jednej strony mówimy o pewnej autonomii, autonomii artysty i autonomii odbiorcy, żeby odbiór był autonomicznym – czysty. Natomiast z drugiej strony mówimy o tym, ja bym powiedziała tak: (...) powołajmy się na Paula Ricœura, który powiada, że oto, czy w ogóle możliwe jest takie zawieszenie znaczeń, żeby nie było w nas właśnie tych obrazów, które ja obejrzałam w Muzeum Narodowym czy w Prado, czy w innym miejscu, czy w Internecie. Powiedziałabym, że taki czysty odbiór nie jest możliwy. Bo w nas są nasze dzisiejsze spotkania z ludźmi, albo pogoda, która jest taka, a nie inna i to też no na ten odbiór wpływa, czy chcemy, czy nie chcemy. Ja bym chciała taki autonomiczny odbiór, zupełnie pozbawiony tych wszystkich doświadczeń wcześniejszych różnych i zupy jagodowej i wszystkiego innego, zostawić z boku. Natomiast, ośmielę się powiedzieć, że wydaje mi się to po prostu niemożliwe (...)”.

Artystka: „Odnosząc się jeszcze do tego, co Andrzej powiedział i do tego, co Ty, Bogno, powiedziałaś (...), nie mam nic przeciwko porównaniom, ponieważ uważam, że jesteśmy – tak jak sam powiedziałeś – jesteśmy dzisiaj tutaj dziećmi jakiejś historii i mimo, że mamy własną indywidualność, to jest też (...) cała ta nieświadomość zbiorowa, którą Jung badał i mimo, że jesteśmy indywidualni, to ta nasza indywidualność zawiera w sobie coś, co dotyczy całej ludzkości, więc może być mnóstwo podobieństw między moim malarstwem a czyimś, ale nie dlatego, że ja kogoś kopiuję, czy ktoś mnie kopiuje, ale zwyczajnie dlatego, że jesteśmy ludźmi podobnymi w jakiś sposób, ja to tak odbieram, że jakieś emocje i postrzeganie świata może być podobne – o – w ten sposób”.

Na podstawie analizy ankiet dowiaduję się, że odbiorcy w indywidualny sposób rozumieją dzieła, tylko czasami występuje zbieżność pomiędzy intencjami artystki a odczuciami odbiorcy. Za przykład może tu posłużyć obraz C i D.

Obraz C był już opisywany w niniejszej części, podczas rozpatrywania granic interpretacji dzieła sztuki. Przypomnę, iż w odniesieniu do tego obrazu pisałam, że powstał on w połączeniu z nieświadomością, z *Logosem*, z czymś większym ode mnie, wobec czego odczuwałam pokorę, ale jest też byłam tym zaintrygowana. Przyszłość jawiła mi się jako spokojna. Tytuł wiązałam z odczuciem ulgi i spełnienia. Uczestniczka, która wybrała ten obraz widziała w nim natomiast sportowca, co wzbudzało w niej pozytywne wrażenia estetyczne, ale jednocześnie negatywne emocje związane z utratą własnej sprawności fizycznej. Tutaj odbiór dzieła przez twórcę i odbiorcę są zatem bardzo różne.

Wobec obrazu D, zarówno ja, jak i uczestniczka, która go wybrała, deklarowałyśmy odczuwanie pozytywnych emocji związanych z kontaktem z tym dziełem. Obie używałyśmy określeń „frywolność” i „beztroska” oraz wspominałyśmy o tęsknocie za czasami, którym towarzyszyły takie odczucia. Zatem, w tym przypadku odczucia twórcy i odbiorcy były w znacznej mierze zbieżne.

Wnioskuje zatem, że odpowiedź na hipotezę 2. jest zarówno pozytywna, jak i negatywna. Odczucia odbiorców mogą być zbieżne z odczuciami artystki, ale mogą także być zupełnie inne, co potwierdza zaprezentowane koncepcje filozoficzno-psychologiczne. Potwierdzają to też wnioski z przywołanych wcześniej badań empirycznych.

W przeprowadzonym badaniu odbiorca musiał wykazać się postawą otwartą, jak i twórca. Musiałam znaleźć w sobie gotowość na przyjęcie rozmaitych, czasami całkowicie zaskakujących mnie interpretacji. Po stronie artysty powinna, więc istnieć gotowość do zrezygnowania z kontroli dzieła. Zwracam uwagę na to, gdyż przekonałam się, że czym innym jest czytanie o tym w rozważaniach filozoficzno-psychologicznych, a czym innym – usłyszenie od ponad dwudziestoosobowej grupy, jakie są jej odczucia i interpretacje w odniesieniu do moich obrazów. Mogłam doświadczyć, z czym wiąże się owa otwartość wobec odbiorcy i rozpoznać, iż nie jest ona łatwa. Z każdym dziełem czułam więź i bywało, że słuchanie interpretacji, na przykład nieprzypominających moich intencji i w moim odczuciu upraszczających przekaz wymagało ode mnie świadomej pracy, by utrzymać otwartą postawę.

Na koniec, spróbuję poszukać odpowiedzi na pytanie:

- „Czy kolor kartek, na których uczestnicy zapisywali swoje wypowiedzi miał znaczenie?”

Oto fragment dyskusji odnoszący się do tego tematu:

Artystka: „Do wyboru, białe, tak – proszę bardzo. Kolory, jeżeli mają znaczenie, czy mają znaczenie, czy nie?”.

Uczestnik: „Ja chcę mieć po prostu taki sam”.

Podczas obserwacji zachowania badanych zauważyłam, że niektóre osoby pozytywnie reagowały na wielobarwność kartek i chętnie wybierały do każdego badania inny kolor. Były też takie, które od początku zostawały przy jednym kolorze, jak też takie, które chciały używać wyłącznie białych kartek. Z perspektywy artystki trudno mi wnioskować czy spotkanie z obrazami o różnych paletach barw, mogło mieć jakiś wpływ na ten proces. Z pewnością jednak zróżnicowanie w tym zakresie, oceniam jako pozytywny aspekt spotkania z odbiorcami i dyskusji.

## Rozwiązanie problemu badawczego

Przypomnę, iż problem badawczy obejmujący część II wyraża się w pytaniu: „Jaki jest wpływ kontaktu ze sztuką na poziom dobrostanu odbiorcy?”.

Odpowiadając na to pytanie, w formie syntezy informacji, przedstawionych podczas weryfikacji hipotez, stwierdzam, że kontakt ze sztuką wpływa na poziom dobrostanu w sposób złożony. W badaniach ilościowych, w grupie 76 osób potwierdzono pozytywny wpływ kontaktu ze sztuką na dobrostan (mierzony na podstawie poziomu lęku, który jest zaprzeczeniem doświadczanego dobrostanu). Badania jakościowe natomiast, przybliżyły znacząco podjęty problem, ukazując jego wieloaspektowość i zwracając uwagę na duże prawdopodobieństwo występowania związku między dobrostanem (rozumianym eudajmonistycznie i hedonistycznie) a obcowaniem ze sztuką, u większości badanych.

# ZAKOŃCZENIE

– „A co by Pani powiedziała o osobie, która tworzy i zupełnie ją nie interesuje, co sądzą odbiorcy na temat jej sztuki i jak to na nich działa?” – zadał mi pytanie jeden z Profesorów.

– „Powiedziałałabym, że jest to w porządku. Tak samo jak to, że mnie to interesuje. Dzieje się tak dlatego, że nie do końca mamy wpływ na te sprawy. Gdyby nawiązać do Junga – są one w nas biologiczne, archetypowe. Jedyne, co jest naszym obowiązkiem, to być zgodnym z własną prawdą. To, że dla mnie jest ważne, aby to, co robię w sztuce miało znaczenie dla rozwoju człowieka, w ogóle człowieczeństwa, nie jest ani lepsze, ani gorsze od tego, że ktoś tworzy sztukę dla samej sztuki” – odpowiedziałam.

– „(...) ale tylko malarstwo? Czy pamięta Pani co powiedział Duchamp? Ready-made jest dobry, ale nie codziennie” – dodał drugi Profesor.

– „To nie jest tak, że zajmuję się tylko malarstwem, ale z pewnością jest ono u mnie potrzebą archetypową, z którą nie ma sensu walczyć, póki jest silna. Praca ta, a dokładniej mówiąc samoobserwacja, otworzyła mnie na inne potencjały. W ramach studiów magisterskich robiłam dyplom z malarstwa oraz aneks z multimediiów; realizowałam filmy, instalacje, obiekty. Później, także wykonywałam instalacje. To również są dla mnie interesujące obszary. W rozprawie doktorskiej zdecydowałam jednak, że skupię się na obserwacji procesu twórczego podczas malarstwa oraz sprawdzeniu, czy rzeczywiście kontakt ze sztuką służy ludziom. Dzięki samoobserwacji rozwinęłam się, gdyż moja uwaga zaczęła podążać w stronę odpadu z procesu (na przykład papieru półpergaminowego, którego sporo zgromadziłam). Zajmę się badaniem tych odpadów w kolejnych krokach, po doktoracie. Tak ustaliliśmy z Promotorem. Otwarcie się zatem na inne formy wypowiedzi w sztuce wystąpiło w moim przypadku w sposób naturalny. Uważam, że to ma znaczenie. Na mojej drodze rozwoju artystycznego miałam potrzebę dokonania podsumowania, przyjrzenia się samej bazie, stworzenia syntezy wiedzy, doświadczenia i edukacji z różnych dziedzin. Potrzebowałam także sprawdzić, czy to, co robię nie jest wyłącznie sztuką dla sztuki, ponieważ chciałam, aby miało również konsekwencje dla dobrostanu człowieka. Jak zauważyliśmy, są artyści, którzy tworzą i rozwijają się, bez potrzeby świadomości własnego procesu albo tego, co ich sztuka wnosi w życie innych. I to też jest w porządku”.

– „(...) swoim studentom mówię, żeby zamienić słowo >>muszę<< na >>mogę<<” – dodał drugi Profesor – „żeby jednak próbowali, bo idziemy na wystawę i widzimy często to samo, surrealizm przykładowo, tyle tego już widzieliśmy...”.

– „Świetne, otwierające, każdy z nas ma jednak inną ścieżkę rozwoju. Ten projekt na pewno nauczył mnie wzajemnego szacunku i zaprzestania porównywania się” – skomentowałam.

– „Czyli arteterapia?” – podsumował trzeci Profesor.

– „Zależy, jak to rozumiemy. Nie należy tego pojęcia mylić z plastykoterapią. W szerokim ujęciu każda sztuka jest arteterapią. W swoich działaniach wychodzę od założeń związanych z samą sztuką, interesują mnie rozwiązania formalne, rozwój artystyczny, ale później, nawet dość szybko, pojawia się kolejna perspektywa, taka >>z lotu ptaka<<, poprzez którą chcę zobaczyć, czy to, co robię ma znaczenie dla drugiego człowieka...a już szczególnie jest to dla mnie ważne po zrealizowanych badaniach w ramach rozprawy i dokładnym rozpoznaniu >>co robi<< artyście proces twórczy oraz odbiorcom, kontakt ze sztuką. Pragnę to widzieć wszystko w szerszym kontekście. Różnica polega na tym, że dla mnie ta wiedza jest cenna, a dla niektórych artystów nie” – odpowiedziałam.

W ten sposób zapamiętałam fragment rozmowy z Profesorami, który okazuje się być trafnym podsumowaniem niniejszej pracy. Poza poruszonymi wyżej wątkami, w dysertacji istotne było dla mnie dostarczenie przydatnej wiedzy, zarówno studentom Akademii Sztuk Pięknych, rozpoczynającym swoją drogę artystyczną bądź będącym na rozdrożu, jak też innym artystom lub naukowcom, zajmującym się twórczością. Ważne było również wycho-  
dzenie poza komfort jednej dziedziny, czyli zaproponowanie podejścia międzyobszarowego. Dołożyłam także wielu starań, aby wnikliwie rozpoznać temat, posługując się umiejętnością wielowątkowej analizy i spostrzegawczości, które trenowałam w przeszłości, a jednocześnie stanowią one dowód na posiadanie cech charakterystycznych dla jednostek twórczych. Ponadto, istotna była konfrontacja z emocjami, związanymi z ujawnieniem całego procesu, a zatem także nieudanych dzieł.

Wszystkie działania, przeszkody i przeżycia składające się na realizacją niniejszej rozprawy wzbogacają moją drogę artystyczną i jestem przekonana, iż były konieczne do odkrycia nowych potencjałów twórczych, sprzyjających dostarczeniu kolejnych oryginalnych rozwiązań w sztuce.

Wątki, które zostały poruszone podczas dyskusji z Profesorami i nurtują wielu artystów, krążyły wokół obszaru „sztuka dla sztuki” oraz „sztuka a życie”<sup>237</sup>. Podsumowując moją pracę – nie trzeba wybierać.

<sup>237</sup> Interesująco omawia ten temat Lew S. Wygotski, wspomniany już na stronach dysertacji. Zob. L. Wygotski, *Psychologia sztuki*, dz. cyt., s. 331-259. Książka została wydana po raz pierwszy w Polsce w roku 1980. Jednak mimo upływu czasu jest warta zapoznania się, gdyż sposób omawiania tematu pokazuje pierwotne znaczenie sztuki dla życia. Autor uwydatnia to, co jest niezmiennie w czasie. Jednocześnie czyni to w sposób inspirujący na przykładzie różnego rodzaju sztuki.



# BIBLIOGRAFIA

1. Abramović M., *Pokonać mur*, przeł. A. Bernaczyk, M. Hermanowska, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2019.
2. Alexander T. M., *John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature. The Horizons of Feeling*, State of University of New York Press 1987.
3. Artspace Editors, *Words to Live By: Marina Abramović's Mystical Maxims for Artist*, [https://www.artspace.com/magazine/news\\_events/book\\_report/akademie-x-marina-ambrovic-52686](https://www.artspace.com/magazine/news_events/book_report/akademie-x-marina-ambrovic-52686) [dostęp: 20.07.2022].
4. Barteczko M., *Dzieło otwarte – jego istota i cechy*, [w:] G. Mendecka (red.), *Oblicza twórczości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 31-51.
5. Bartosz B., Keplinger A., Staś-Romanowska M. (red.), *Transgresje – innowacje – twórczość*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.
6. Benedek M., Jauk E., Kerschenbauer K., *Creating Art: An Experience Sampling Study in the Domain of Moving Image Art*, "Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts" 2017, Vol. 11, No. 3, pp. 325-334.
7. Bielecka-Prus J., *Po co nam autoetnografia? Krytyczna analiza autoetnografii jako metody badawczej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2014, nr 10/3, s. 76-95.
8. Bjerger A., *It's All About Process*, <https://channel.louisiana.dk/video/anna-bjerger-its-all-about-process> [dostęp: 16.07.2022].
9. Bociak B., *Twórczość artystyczna jako ujawnianie kondycji psychiczno-egzystencjalnej człowieka na przykładzie życia i twórczości Edwarda Muncha*, „Studia Elbląskie” 2010, nr 11, s. 285-304.
10. Botella M. et al., *How artists create: Creative process and multivariate factors*, "Learning and Individual Differences" 2013, No. 26, pp. 161-170.
11. Chmielińska A., *Twórczość >>tych, którzy czują więcej<<*, [https://dspace.uni.lodz.pl/bitstream/handle/11089/30695/43-82\\_Tworczosc%20tych%20kt%C3%B3rzy%20czuja%20wiecej.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dspace.uni.lodz.pl/bitstream/handle/11089/30695/43-82_Tworczosc%20tych%20kt%C3%B3rzy%20czuja%20wiecej.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [dostęp 17.07.2022].
12. Czakon D., *Sztuka jako święto w filozofii Hansa-Georga Gadamera*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2012, T. XL, Z. 2.
13. Czapiński J., Panek T., *Indywidualna jakość i styl życia. Diagnoza społeczna EFGH. Warunki i Jakość Życia Polaków – Raport*, "Contemporary Economics" 2013, No. 7.
14. Dąbrowski K., *Dezintegracja pozytywna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.
15. Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975.
16. Dybel P., *Gadamera myśl o sztuce*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2014.
17. Dziadzia B., *Anestetyka a ocenianie i kategoryzowanie sztuki*, „Kultura Współczesna” 2018, nr 4(103).
18. Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Wydawnictwo W. A. B, Warszawa 2008.
19. Eliade M., *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2022.
20. Ellis C. S., Bochner A. P., *Analyzing analytic autoethnography: An autopsy*, "Journal of Contemporary Ethnography" 2006, No. 35(4), pp. 429-449.
21. Freeman D., *Art's Emotions: Ethics, Expression and Aesthetic Experience*, McGill-Queen's University Press 2011.
22. Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
23. Gadamer H.-G., *Estetyka i hermeneutyka*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wyb. K. Michalski, tłum. M. Łukasiewicz i K. Michalski, Warszawa 2000, s. 132-141.
24. Gadamer H.-G., *Człowiek i język*, tłum. K. Michalski, [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, tłum. M. Łukasiewicz i K. Michalski, Warszawa 2000, s. 52-62.
25. Gadamer H.-G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, [https://www.academia.edu/29156242/Gadamer\\_H\\_Aktualnosc\\_Piekna\\_pdf](https://www.academia.edu/29156242/Gadamer_H_Aktualnosc_Piekna_pdf) [dostęp: 09.07.2022].
26. Glaveanu V. P., *Creativity as a sociocultural act*, "The Journal of Creative Behavior" 2015, Vol. 9, Iss. 3, pp. 165-180.

27. Glaveanu V. P. et al., *Creativity as action: findings from five creative domains*, "Frontiers in Psychology" 2013, Vol. 4, Article 176.
28. Gliszczyński K., *Perpetuum pictura*, [w:] Krzysztof Gliszczyński (red.), *Krzysztof Gliszczyński. Malarstwo, rysunek, obiekt, wideo*, Akademia Sztuk Pięknych, Gdańsk 2020.
29. Gliszczyński K. (red.), *W malarstwie*, Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku, Gdańsk 2010.
30. Gombrowicz W., *Dziennik 1957-1961*, Wydawnictwo Literackie, Paryż 1962.
31. Grotowski J., *Święto*, według stenogramu spotkania ze studentami i profesorami w auli New York University, 13.12.1970, „Odra” 1972, nr 6, s. 47-51.
32. Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
33. Heidegger M., *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, [w:] tegoż, *Drogi lasu*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.
34. Jacobi J., *Psychologia C. G. Junga*, Wydawnictwo SZAFKA, Warszawa 2001.
35. Janowska M., *Twórczość jako proces samokreacji, wzmacniający twardość psychiczną w obliczu zmian*, [w:] G. Mendecka, (red.), *Oblicza twórczości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 113-128.
36. Janssen O. Ch., *The Greater Picture is About Living*, <https://channel.louisiana.dk/video/olav-christopher-janssen-the-greater-picture-is-about-living> [dostęp: 10.07.2022].
37. Jung C. G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1981.
38. Jung C. G., *Psychologia i twórczość*, przeł. K. Krzemień-Ojak, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. T. 2: Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945. Cz. 1: Orientacje poetocentryczne i kulturocentryczne*, S. Skwarczyńska (red.), Kraków 1974.
39. Karaś D., Ciecuch J., *Polska adaptacja kwestionariusza dobrostanu (Psychological well-being scales, Caroll Ryff)*, „Roczniki Psychologiczne” 2017, XX, 4, s. 815-835.
40. Karwowski M., *Creative Mindsets: Measurement, Correlates, Consequences*, "Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts" 2014, Vol. 8, No. 1, pp. 62-70.
41. Kociołkowska B., *Taniec w malarstwie – śladami Edgara Degas*, <https://teatr Wielki.pl/teatr/aktualnosci/aktualnosc/n/taniec-w-malarstwie-sladaami-edgara-degas/> [dostęp: 17.07.2022].
42. Korespondencja własna z Weroniką Teplicką, przeprowadzona w dniu: 12.09.2022 oraz 20.09.2022.
43. Koziński J., *Psychotransgresjonizm. Nowy kierunek psychologii*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2001.
44. Koziński J., *Koncepcja transgresyjna człowieka. Analiza psychologiczna*, PWN, Warszawa 1987.
45. Lanehart S. L., *Diversity and Intersectionality*, Texas Linguistic Forum 53: 1-7, University of Texas on San Antonio 2019.
46. Lombardi D. D., *Repurposing with a passion*, [https://www.huffpost.com/entry/repurposing-with-a-passio\\_b\\_5582192](https://www.huffpost.com/entry/repurposing-with-a-passio_b_5582192) [dostęp: 08.08.2022].
47. Luc J., *Czym jest rozumienie w humanistyce? Próba odpowiedzi Hansa-Georga Gadamera*, IDEA-Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych, Białystok 2013.
48. Lygia Clark. *Archive*, <https://portal.lygiac Clark.org.br/en> [dostęp: 17.07.2022].
49. Lygia Clark, <https://transatlantic.artmuseum.pl/pl/artist/lygia-clark> [dostęp: 17.07.2022].
50. Macel Ch., *Part 1: Lygia Clark: At the Border of Art*, <https://post.moma.org/part-1-lygia-clark-at-the-border-of-art/> [dostęp: 15.07.2022].
51. Mendecka G., *Etos prawy wybitnych twórców*, [w:] tejże (red.), *Oblicza Twórczości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 52-76.
52. Marina Abramović. *All artworks*. <https://www.artbasel.com/catalog/artist/7800/Marina-Abramovic%20C4%87> [dostęp: 20.09.2022].
53. Mead H. G., *Umysł, osobowość i społeczeństwo*, przeł. Zofia Wolińska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.
54. Nęcka E., *Proces twórczy i jego ograniczenia*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 1995.
55. Nęcka E., *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.

56. Notatki własne z procesu samoobserwacji. Niepublikowane.
57. Pawliszyn A., *Archetypalny charakter dzieła sztuki. Sztuka jako gra z nieświadomością*, [https://www.researchgate.net/publication/358857568\\_Archetypalny\\_charakter\\_dziela\\_sztuki](https://www.researchgate.net/publication/358857568_Archetypalny_charakter_dziela_sztuki) [dostęp: 20.06.2022].
58. Pawliszyn A., *Dzieło sztuki spotkaniem z Innym*, [https://www.researchgate.net/publication/361854577\\_Aleksandra\\_Pawliszyn\\_Dzielo\\_sztuki\\_spotkaniem\\_z\\_Innym](https://www.researchgate.net/publication/361854577_Aleksandra_Pawliszyn_Dzielo_sztuki_spotkaniem_z_Innym) [dostęp: 08.07.2022].
59. Pawliszyn A., *Dzieło sztuki a misterium przemiany*, [https://www.researchgate.net/publication/314913911\\_DZIELO\\_SZTUKI\\_A\\_MISTERIUM\\_PRZEMIANY](https://www.researchgate.net/publication/314913911_DZIELO_SZTUKI_A_MISTERIUM_PRZEMIANY) [dostęp: 08.07.2022].
60. Pawliszyn A., *Tkanka cielesności a nośnik materialny dzieła sztuki. Abstrakcja – sztuka sięgająca archaicznych pierwocin*, [https://www.researchgate.net/publication/358857362\\_Tkanka\\_cielesnosci\\_a\\_nosnik\\_materialny\\_dziela\\_sztuki](https://www.researchgate.net/publication/358857362_Tkanka_cielesnosci_a_nosnik_materialny_dziela_sztuki) [dostęp: 07.08.2022].
61. Pelowski M. et al., *Do You Feel Like I Do? A Study of Spontaneous and Deliberate Emotion Sharing and Understanding Between Artists and Perceivers of Installation Art*, "Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts" 2018, No. 14(3).
62. Popek S. L., *Psychologia twórczości plastycznej*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2010.
63. Popek S. L., *Mechanizmy aktywności twórczej człowieka w świetle interakcyjnej teorii psychologicznej*, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Wydział Pedagogiki i Psychologii, VOL. XXIX, 3, 10.17951/j.2016.29.3.7.
64. Rodzinski S., *Proces twórczy – droga kształtowania tożsamości artysty*, <https://horyzontywychowania.ignatianum.edu.pl/HW/article/download/1337/1127> [dostęp: 18.07.2022].
65. *Rozmowa Krzysztofa Gliszczyńskiego z Dawidem Marszewskim*, Galeria Art Stations w Poznaniu, 23.02.2016, materiał otrzymany bezpośrednio od Krzysztofa Gliszczyńskiego.
66. Silvia P. J., *Emotional Responses to Art: From Collation and Arousal to Cognition and Emotion*, "Review of General Psychology" 2005, No. 9(4), pp. 342-357.
67. Shusterman R., *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.
68. Smolińska M., *Synergiczna cyrkulacja materii: twórczość Krzysztofa Gliszczyńskiego jako zmysłowe wydarzenie się*, [w:] Krzysztof Gliszczyński SYNthesis&enERGY. *Obrazy, residua malarskie i wideo*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2016.
69. Sołtysiak M., *Istnienie dzieła sztuki a jego tożsamość hermeneutyczna według Hansa-Georga Gadamera*, „Logos i Ethos” 2013, nr 2 (35), s. 7-25.
70. Stierand M. et al., *Paradoxes of >>creativity<<: Examining the creative process through an antenarrative lens*, "The Journal of Creative Behavior" 2017, Vol. 53, Iss 2, pp. 165-170.
71. Strzałecki A., *Osobowościowe, poznawcze i aksjologiczne wyznaczniki twórczości w nauce*, „Nauka i Szkolnictwo Wyższe” 2010, nr 1/17/2010.
72. Szulakowska U., *Krzysztof Gliszczyński*, [w:] Krzysztof Gliszczyński. *Malarstwo, rysunek, obiekt, wideo*, Akademia Sztuk Pięknych, Gdańsk 2020.
73. Szulakowska U., *K. Gliszczyński, Autoportret a retour. Urny i obrazy synergiczne*, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2007.
74. Tatarkiewicz W., *Historia Filozofii. Tom pierwszy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.
75. Teplicka W., *Postmalarskie powtórzenia*, <https://www.teplicka.pl/malarstwo> [dostęp: 09.08.2022].
76. Tokarczuk O., *Bieguni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.
77. Transkrypcja wywiadu grupowego z dnia 13.06.2022. Niepublikowana.
78. Wayne McGregor. *Choreograf*, <https://teatr Wielki.pl/people/wayne-mcgregor/> [dostęp: 17.07.2022].
79. Weronika Teplicka, <https://www.teplicka.pl> [dostęp: 09.08.2022].
80. Węziak-Białowolska D., Białowolski P., Sacco P. L., *Involvement With the Arts and Participation in Cultural Events – Does Personality Moderate Impact on Well-Being? Evidence from the UK Household Survey*, "Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts" 2019, No. 13(3), pp. 348-358.
81. Wygotski L., *Psychologia sztuki*, przeł. M. Zagórska, Wydawnictwo Literackie Kraków, Kraków 1980.



# STRESZCZENIE

W rozprawie doktorskiej *Artysta Dla Świata. Świat Dla Artysty* badam relację pomiędzy sztuką a przemianą psychiczną człowieka. Przemianę rozpatruję w kontekście dobrostanu. Problem badawczy wyraża się w pytaniu: „Jaki jest wpływ kontaktu ze sztuką na poziom dobrostanu artysty/odbiorcy?” Problemem badawczym jest stan niewiedzy w tym zakresie. Rozprawa obejmuje 2 główne obszary badawcze: artystę i odbiorcę.

Powód wyboru problemu badawczego wynika z moich osobistych doświadczeń, a także z zaobserwowanej swoistej luki badawczej w sztuce i nauce w Polsce, która łączyłaby w jednym badaniu artystę w roli badanego i badacza lub artystę i odbiorcę sztuki. Dostrzegam też, że badania nad zależnościami pomiędzy dobrostanem a sztuką są stosunkowo nieliczne w naszym kraju, zaś z powodzeniem realizowane w ośrodkach badawczych we Francji, Danii czy USA. Dominują jednak badania wykonywane przez samych naukowców w roli autorów.

W rozprawie doktorskiej występuję zarówno w roli badaczki, jak i badanej. Problem badawczy rozwiązuję międzyobszarowo, łącząc sztukę z psychologią oraz z rozważaniami europejskiej myśli filozoficznej.

Pracę doktorską podzieliłam na 2 etapy. Na etapie pierwszym, szukając odpowiedzi na sformułowany problem badawczy, traktuję siebie i swój proces twórczy jako przedmiot badań. Tym samym odpowiadam na pytanie: „*Jak Świat Jest Dla Artysty?*”. Drugi etap obejmuje badanie odbiorców sztuki, dostarczając informacji na temat tego *Jak Artysta Jest Dla Świata*. Przedmiotem badań jest użyteczność sztuki dla człowieka (artysty/odbiorcy) w kontekście poczucia sensu życia, satysfakcji i przyjemności z życia.

Etap pierwszy obejmuje proces tworzenia cyklu malarskiego, z jednoczesnym dokumentowaniem faz powstawania obrazów, a także stanów emocjonalnych, przeżyć i doświadczeń, pojawiających się w trakcie procesu twórczego. Do rejestracji wykorzystuję narzędzia badawcze w postaci kwestionariuszy psychologicznych. Ta część ma charakter eksploracyjny i oparta jest o metodę autoetnograficzną. Jako twórczyni, nakładam na siebie zadanie intensywnego rozwoju osobistego po to, by lepiej pełnić rolę artysty.

Tematem cyklu malarstwa tworzonego wraz z samoobserwacją są stany skojarzone przeze mnie z dobrostanem, takie jak: dynamika, ruch ku życiu, radość. Dążę do tych stanów za pośrednictwem języka malarskiego, czyniąc za przestrzeń badawczą balet w choreografii Wayne McGregora, brytyjskiego choreografa The Royal Ballet.

Na etapie pierwszym potwierdzam pozytywnie hipotezę dotyczącą związku między samopoczuciem artysty a przebiegiem procesu twórczego oraz wpływem pracy z psychą na kreatywność. Niejednoznaczne związki zaobserwowałam z kolei między treścią obrazu a emocjami twórcy. Stwierdziłam także różny wpływ samoobserwacji na skuteczność i przebieg procesu twórczego.

W odniesieniu do problemu badawczego dostrzegłam, że proces twórczy wpływa na poziom dobrostanu pozytywnie, gdy rozumiemy dobrostan jako realizację przez człowieka jego potencjału (ujęcie eudajmonistyczne) oraz pozytywnie lub negatywnie, gdy rozumiemy dobrostan w ujęciu odczuwanej przyjemności z życia (ujęcie hedonistyczne).

Na dzieło, poza niniejszą dysertacją, składają się:

- cykl malarstwa,
- ściągnięte, nieudane obrazy, zamalowane na szaro (jako odpad procesu twórczego, gdzie skala szarości odpowiada liczbie warstw na obrazie oraz

- czasochłonności poszukiwań),
- filmy utworzone ze zdjęć rejestrujących fazy powstawania obrazów zarówno udanych, jak i nieudanych, wraz z dokumentacją materiału zgromadzonego podczas samoobserwacji.

Cechą wyróżniającą pierwszego etapu jest wnikliwa analiza procesu twórczego z wykorzystaniem metod psychologicznych, oparta o studia literaturowe z psychologii twórczości, w tym także o przegląd badań empirycznych, realizowanych z artystami wizualnymi za granicami kraju. Osadzam swoje badania na tle dociekań psychologicznych, z powodu umiejętności poruszania się w tym obszarze, nabytej między innymi w trakcie studiów podyplomowych z zakresu psychologii. Prowadząc dyskurs teoretyczny przywołuję autorskie refleksje, w tym materiał zgromadzony w trakcie samoobserwacji.

Na etapie drugim koncentruję się na odbiorcach sztuki. Punktem stycznym pomiędzy artystą a odbiorcami jest dzieło, w którym zarówno artysta, jak i odbiorca spotykają się z przekazem archetypalnym, wpływającym na psychikę. Ponownie, chcąc dowiedzieć się i doświadczyć jak najwięcej, by zintensyfikować rozwój artystyczny i dostarczyć wiedzę, postanawiam sprawdzić to, co jest opisywane w filozofii i psychologii głębi w odniesieniu do odbiorców sztuki i dzieła oraz rozwiązać podjęty problem badawczy. Przeprowadzam badanie odbiorców z użyciem psychologicznych metod, we współpracy z psychologami, w celu sprawdzenia relacji pomiędzy sztuką a przemianą psychiki odbiorców. Opisując te badania osadzam je głównie w kontekście myśli Hansa-Georga Gadamera oraz Carla Gustava Junga na temat działania dzieła sztuki, roli odbiorcy i artysty.

Pierwsze z badań, które realizuję, jest połączone z akcją *happeningową* i wystawą moich obrazów dla dedykowanej grupy 23 osób. Podczas spotkania uczestnicy zostają zaproszeni do pogłębionego kontaktu ze sztuką poprzez wykorzystanie narzędzi badawczych, takich jak ankiety i wywiad grupowy. Część badania odbywa się przed oglądaniem obrazów, a część po obcowaniu z obrazami. Badanie ma charakter jakościowo-ilościowy.

W tym badaniu stwierdzam, że wśród osób starszych niż 36 lat lęk mierzony kwestionariuszem samooceny STAI X-1 zmniejszył się po oglądaniu obrazów (w tym ujęciu lęk, stanowiąc zaprzeczenie dobrostanu, należy do stanów, które im są wyższe, tym bardziej obniżają poczucie szczęścia, zwiększają stres i obniżają jakość życia). Wykazano, że stany o nacechowaniu negatywnym: „Martwię się, czy nie stanie się coś złego”, „Odczuwam niepokój”, „Jestem zdenerwowany” zmniejszyły swoje nasilenie po obejrzeniu obrazów oraz dokonaniu refleksji związanej z obrazami (z wykorzystaniem ankiet) i udziale w dyskusji grupowej na temat sztuki.

Na podstawie analizy wypowiedzi uczestników badania, zarejestrowanych podczas wywiadu, także można przyjąć, że jest duże prawdopodobieństwo występowania związku między doświadczeniem sztuki a dobrostanem. Dostrzegłam również dowody na poparcie rozważań Hansa-Georga Gadamera czy Carla Gustava Junga na temat działania dzieła sztuki oraz roli artysty i odbiorcy.

W pierwszym badaniu zweryfikowałam także hipotezę: „Czy istnieje związek między tym, co czuje odbiorca i twórca?”. Na podstawie analizy ankiet dowiedziałam się, że odbiorcy w indywidualny sposób rozumieją dzieła, tylko czasami występuje zbieżność pomiędzy intencjami artystki a odczuciami osób badanych, co potwierdza zaprezentowane w dysertacji koncepcje filozoficzno-psychologiczne.

Drugie badanie jest wyłącznie ilościowe i przeprowadzam je przez Internet, we współpracy z Ogólnopolskim Panelem Badawczym Ariadna, w grupie 76 osób. Badanych podzielono na 2 grupy: eksperymentalną i kontrolną. Grupa eksperymentalna oglądała reprodukcje moich obrazów, zaś grupa kontrolna miała do czynienia z bodźcem neutralnym, jakim były mapy. W obu grupach badany był dobrostan, analizowany na podstawie wyni-

ków kwestionariusza psychologicznego, zastosowanego przed i po kontakcie ze sztuką lub bodźcem neutralnym.

Wyniki potwierdziły różnicę w poziomie dobrostanu w grupie, która oglądała reprodukcje obrazów, w porównaniu do grupy, która miała do czynienia z bodźcem neutralnym. Zaobserwowano w grupie eksperymentalnej wzrost poczucia sensu życia w drugim pomiarze, czyli po obejrzeniu obrazów. Po obejrzeniu obrazów – kontakcie ze sztuką – wyniki przeprowadzonych analiz potwierdziły, że w grupie eksperymentalnej wzrósł poziom spokoju, poczucia bezpieczeństwa oraz odczuwanej przyjemności. Można zatem przyjąć, że wymienione wskaźniki pośrednio wskazują na dobrostan doświadczany podczas obcowania ze sztuką.

Uzyskane wyniki w ramach każdego ze zrealizowanych badań z odbiorcami sztuki potwierdziły pozytywny związek kontaktu ze sztuką z dobrostanem. Jednak należy wziąć pod uwagę, iż ma znaczenie także szereg czynników, choćby takich jak zaangażowanie. Warto, aby zarówno artysta, jak i odbiorca byli świadomymi złożoności zachodzącej relacji. Świadomość artysty, rozwijana także o kontekst psychologiczny, jak pokazuje niniejsza praca, jest istotna dla jego praktyki. Również odbiorca powinien być uwrażliwiony i świadomy złożonej relacji ze sztuką. W tym ujęciu projekt posiada znaczący walor psychoedukacyjny.

Wartością dodaną do rozprawy jest załącznik – raport z przeprowadzonych badań, z komentarzem psychologicznym. Jako autorka i inicjatorka tych badań opisuję je w rozprawie i komentuję z perspektywy artystki-badaczki. Natomiast w ujęciu ściśle psychologicznym, wyniki badań zostały zaprezentowane w załączniku do mojej rozprawy, przygotowanym przez psychologa, na podstawie przekazanych przeze mnie wytycznych i we współpracy ze mną.

Zamiarem niniejszej rozprawy było przedstawienie nowego spojrzenia na podjęty problem badawczy z intencją, by okazało się ono korzystne dla dalszej praktyki artystycznej – mojej oraz dla innych artystów, szczególnie adeptów uczelni artystycznych oraz badaczy i naukowców, zainteresowanych twórczością. Ujęcie takie jest nowatorskie, gdyż tego rodzaju wiedza była dotychczas dostarczana głównie przez naukowców-psychologów.

Wpływ sztuki na emocje od lat zajmuje badaczy - psychologów, filozofów czy artystów. Jednakże dotychczasowe badania koncentrowały się zwykle na odbiorcach sztuki. Rzadko badany jest jednocześnie artysta i odbiorca. Wartością unikatową projektu jest jednoczesna realizacja badań na twórcy i odbiorcy oraz fakt, że artystka występuje zarówno w roli badaczki, jak i badanej, co wzbogaca badanie o wartość, która prawdopodobnie byłaby niemożliwa do osiągnięcia, gdyby projekt był przeprowadzany wyłącznie przez naukowca.

Ponadto, intencją rozprawy jest to, aby zainicjowała dalszą współpracę i badania integrujące sztukę oraz psychologię. Choć projekty międzyobszarowe mogą być niedoskonałe, to są korzystne, na przykład dla rozwoju artystycznego twórcy, co udowodniam w niniejszej pracy.

Kolejną wartością jest ujawnienie procesu twórczego wraz z jego udręką i nieudanymi pracami. Jest to dość rzadko spotykane, gdyż zazwyczaj artyści pokazują efekt finalny prac zakończonych sukcesem. Zatem rozprawa, także z tego powodu, posiada potencjał psychoedukacyjny.

Zrealizowane badania integrują świat artysty ze światem odbiorców sztuki, inicjując dyskusje o sztuce, a poprzez wzajemne interakcje sprzyjają znalezieniu płaszczyzny porozumienia pomiędzy odbiorcami reprezentującym różne pokolenia czy doświadczenia.

Wspomniana międzyobszarowość jest zasadniczą cechą tej dysertacji. Praca ma charakter artystyczno-badawczy i naukowy, z poszerzeniem zakresu o nauki humanistyczne (filozofia) i społeczne (psychologia), z częścią badań empirycznych, wykorzystujących metody jakościowe oraz ilościowe, co wynika z postawionych celów badawczych.

Moim zamierzeniem badawczym było zdobycie wiedzy o sobie – artystce, w celu doskonalenia dokonań artystycznych, jak też o odbiorcach sztuki. Jednocześnie, powiązane z tym stworzenie dzieła artystycznego i odkrycie oraz rozwinięcie wiedzy na temat procesu twórczego i odbiorców sztuki, wypełniającej swoistą lukę w badaniach nad współczesnymi znaczeniami sztuki.

# STRESZCZENIE W JĘZYKU ANGIELSKIM

## Abstract

In my doctoral dissertation entitled *An Artist for the World. The World for an Artist* I explore the correlation between art and the psychological transformation, mainly in the context of human well-being. The preliminary research question can be summarized as such: *How having contact with art influences the artist's/recipient's well-being?* It was sparked by the general lack of knowledge on the subject. The thesis can be divided into two main areas of interest: the artist and the recipient.

In choosing the subject I was inspired by personal experience as well as an apparent gap in Polish arts and sciences – absence of a kind of research that would consider an artist in the role of both the subject and the researcher, in addition to comparing the experience of an artist with the one of the recipient. I noticed that in our country we very rarely examine the relationship between the human well-being and art, contrary to research facilities in France, Denmark or USA. Even there the dominant tendency is for the scientists to carry out the examinations themselves.

In this project I played the part of the researcher and the subject concurrently. I tackled the issue interdisciplinary, adding psychology as well as European philosophy to the mix.

We can differentiate two distinct phases. Firstly, trying to find an answer to the preliminary question, I treated myself and my creative process as the subjects of the study. Thusly I pondered *What the World Is for an Artist*. Next I shifted my attention towards the recipients, supplying data on *What an Artist Is for the World*. In order to define how useful art can be to people (artists/recipients) in terms of giving their lives meaning, allowing for deriving pleasure, satisfaction from it.

Phase I comprised of creating a series of paintings while documenting all the stages of the process, accompanying emotional states as well as new experiences resulting from it. For the purpose of registering all of the above psychological tools have been used (i.e. questionnaires). This part of my dissertation is explorative in nature and rooted in auto-ethnography. As an artist I challenged myself in the name of self-advancement to become better equipped for this role.

States I associate with well-being – such as dynamism, will to live, joy – were my primary points of interest. I intended to express them through the language of the brush, choosing British choreographer for the Royal Ballet, Wayne McGregor's interpretation of ballet as my field of research.

Phase I supports the hypothesis concerning the correlation between artist's state of being and the creative process as well as the psychological self-betterment's effect on the overall creativity. At the same time relevance of the paintings' subject to the creator's emotional states proved inconclusive. Additionally, self-observation had varied impact on the efficacy or the progress of the creative process itself.

In terms of the research question, during Phase I it could be observed that creative process influenced well-being positively, if interpreted as realizing one's potential (eudaimonic perspective) and negatively, if we view it as deriving pleasure from existence (hedonistic perspective).

Involved in this project, save for the dissertation itself, were the following pieces:

- series of paintings,
- failed works painted over with gray (as sort of a creative refuse, where shades of gray correspond to the number of layers as well as to how time-consuming was the search),
- video clip edited from the photographic documentation of the stages of the creative process (both successful and failed attempts), along with the material from the self-observation.

Essential for this part of the dissertation was an in-depth analysis of the creative process using methodology provided by the literary research in the field of the psychology of creativity, in addition to the empirical studies conducted with the help of visual artists abroad. The decision to root my project in psychology was dictated by considerable knowledge on the subject resulting from i.e. postgraduate studies in psychology. In the course of theoretical part of the analysis auctorial insight is provided, including the material gathered during self-observation.

Phase II is in turn devoted primarily to the recipients. Art piece becomes a tangent point where both the creator and the one perceiving his creation meet with an archetypal message influencing one's psyche. Again to broaden the scope of my knowledge and experience, intensify artistic growth, I try to practically apply concepts pertaining to the relationship between art piece and its recipient found in philosophy and depth psychology. Proper methodology is used, in cooperation with psychologists, in order to explore the relevance of art to the psychological transformation of a person who comes into contact with it. While describing my research, I embed it predominantly in the context of H.-G. Gadamer and C. G. Jung thoughts on the influence of an art piece, role of the recipient and an artist etc.

First of the studies was partially a happening, partially an exhibition of my paintings opened to a selected group of 23. During the event the participants were invited to have a deeper interaction with art by means of psychological tools (questionnaires, interview). Half of the study was conducted before while the other – after viewing of the paintings. It was qualitative-quantitative in nature.

I found that among people older than 36 anxiety level measured with the self-assessment questionnaire STAI X -1 decreased after looking at the paintings (anxiety being understood as an antithesis of well-being, states that in excess diminish happiness, cause greater stress and lower overall quality of life). It has been proven that negative sentiments: *I worry that something bad will happen; I experience anxiety; I am nervous* – became less prominent after viewing some paintings, analyzing them with the help of questionnaires as well as participating in a group discussion on the subject of art.

Based on the statements gathered during the group interview it can be safely assumed that there is a high chance of an actual correlation between experiencing art and human well-being. Therein I found some tangible proof supporting H.-G. Gadamer or C. G. Jung's thoughts on the influence of an art piece as well as the role of both the artist and the recipient.

I managed to also verify the hypothesis concerning *whether there is any correlation between what is felt by the recipient and an artist*. Drawing on the analysis of the questionnaires I discovered that the former understands art pieces individually so a complete overlap of the original intent and the evoked emotions is quite rare, which supports philosophical /psychological ideas cited within the dissertation.

Second study was predominantly quantitative and was conducted online with 76 people participating. Subjects have been divided into two groups: treatment and control. The former one was shown reproductions of my works while the latter was subjected to the neutral stimuli such as maps. In both the state of well-being was measured based on the



results of the psychological questionnaire conducted before and after making contact with art or the neutral stimulus.

Research has shown there were visible differences in well-being observed between the participants viewing the reproductions and the ones subjected to the neutral stimulus. In the treatment group the increase in the meaningfulness of life has been detected based on the second measurements – i.e. the one after viewing the paintings. Results confirmed that people in this group were feeling more peaceful, safer and experienced more pleasure. Thus we can ascertain that listed indicators point towards improved well-being due to having contact with art.

While the study confirmed the positive effect of art on human well-being, there are many additional factors, personal involvement among them. It would be advisable for an artist and the recipient both to be aware of the complex nature of their relationship. Artist's awareness, enriched by the psychological context, plays a vital role in his/hers self-improvement. Similarly, the recipient should be properly sensitized to the multi-faceted character of interacting with art. For this reason I consider this project to be of significant psychoeducational value.

Attached can be found a report from the conducted research, complete with a psychological overview. As an author as well as originator of this study I describe it and discuss from the point of view of an artist-researcher. The addendum on the other hand was prepared by a psychologist based on my directions and in strict cooperation.

The purpose of this dissertation was to present a new perspective on the preliminary question, with an intent for it to be beneficial for the continued artistic practice – not solely my own, but also other people in the field, especially graduates of the fine arts studies, researchers and scientists interested in creativity. It's a novel approach because so far data on the subject have been provided mainly by the psychologists.

The way art influences human emotions preoccupied not only artists themselves, but also psychologists, philosophers or academics for years. Yet all the studies up to now were mainly directed towards the recipients. Seldom was the artist considered a viable subject. That twin-track approach, together with the fact that the artist herself plays the part of both researcher and the subject adds certain value that seems improbable to achieve if the project were to be conducted solely by a scientist.

The main intent was to initiate further cooperation as well as invite others to conduct more interdisciplinary research integrating art with psychology. Although frequently flawed, endeavors like this can be beneficial for, among other things, the creative development of an artist, as proven herein.

Equally unique is the total exposure of the creative process, including all the inherent struggles or failed attempts. Rarely do artists show anything beside final result that fills them with pride. I find it adds to the psycho-educational quality of this dissertation.

Described study integrates the world of an artist with that of the recipient, starting a discussion on the subject of art itself. Finding a common ground through mutual interactions proves to transcend generational gaps or differences in experience.

This dissertation in itself is of an intersectional nature. Here art and artistic research meets humanities (philosophy) or social studies (psychology), while the empirical portion utilizes qualitative and quantitative methodology to match the preliminary aims of the study.

My main goal was to know myself better as an artist on the constant path to self-improvement, but also to learn more about the recipients of art. In my work I strived to gain broader perspective, but also to extend the scope of knowledge on the creative process in relation to people viewing the final result, filling a certain gap in the general research on the contemporary meaning of art.

## PODZIĘKOWANIA

W tym miejscu pragnę podziękować osobom, które przyczyniły się do realizacji niniejszej pracy doktorskiej. W pierwszej kolejności dziękuję mojemu Promotorowi Profesorowi Jackowi Kornackiemu, który od początku wierzył w ten projekt badawczy oraz otoczył mnie opieką artystyczną. Jestem też bardzo wdzięczna Doktor Bognie Bartosz, Adiunktowi z Instytutu Psychologii Uniwersytetu Wrocławskiego, za pomoc merytoryczną w zakresie realizacji badań psychologicznych i przygotowania raportu psychologicznego. Chciałabym również podziękować Profesor Aleksandrze Pawliszyn, za cenne wskazówki i wyjaśnienia z obszaru filozoficznego. Dziękuję także wszystkim osobom, które wzięły udział w badaniach i z zaangażowaniem dzieliły się swoimi przeżyciami oraz spostrzeżeniami dotyczącymi kontaktu ze sztuką. Chcę także wyrazić swoją wdzięczność z powodu realizacji niniejszej rozprawy na gdańskiej uczelni, która doceniła mnie już podczas egzaminów wstępnych i od początku czułam się w tym miejscu dobrze. Na koniec, szczególne podziękowania składam moim bliskim, przede wszystkim Rodzicom, za ich nieustające wsparcie i Synkowi, za cudowną obecność.