

UNIwersytet
JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH
WYDZIAŁ PEDAGOGICZNY I ARTYSTYCZNY

Dziedzina: sztuki plastyczne
Dyscyplina: sztuki piękne

PAULINA SYLWESTROWICZ

FORMY CHAOTYCZNE

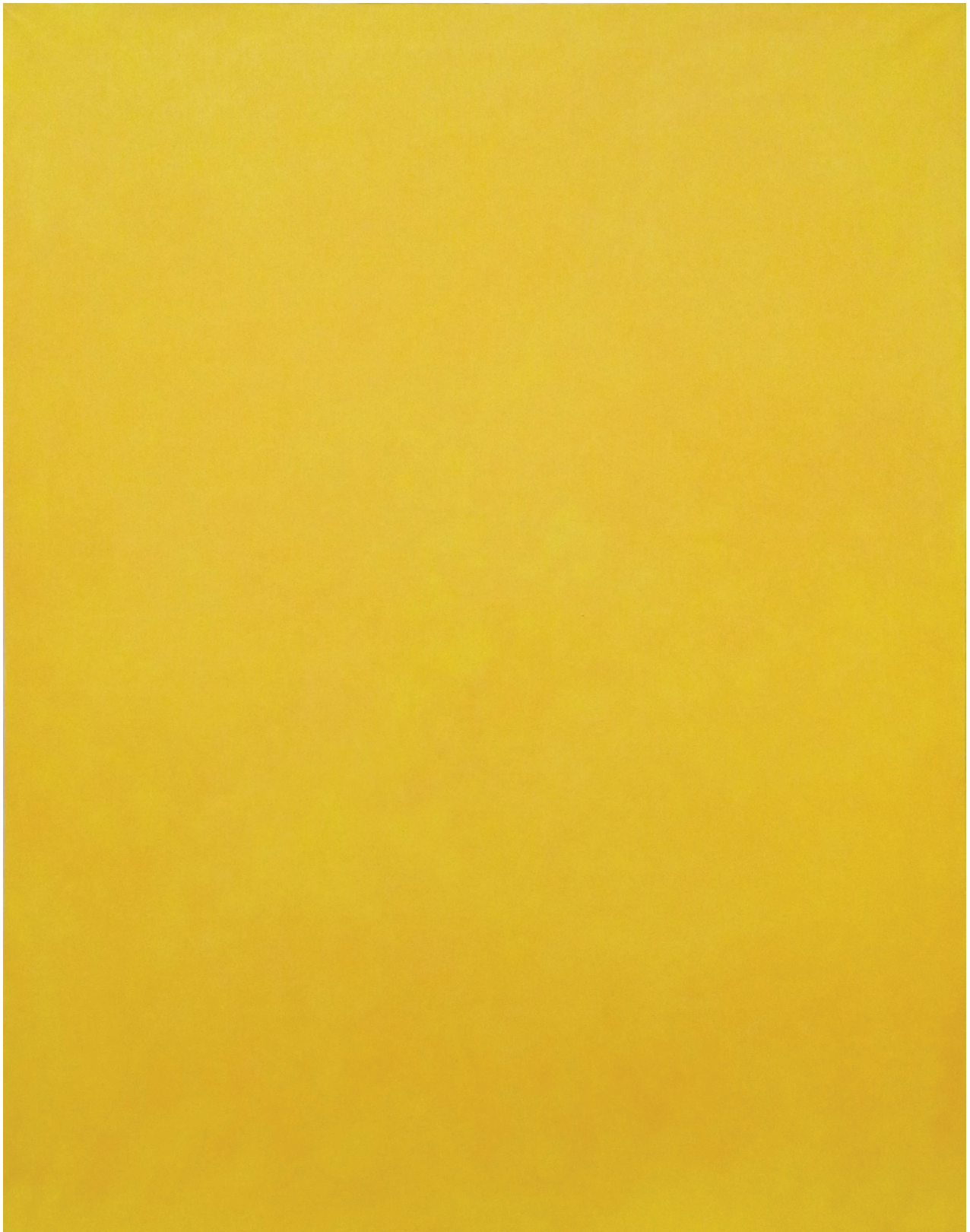
Rozprawa doktorska
zrealizowana pod kierunkiem
prof. zw. dr hab. Ryszarda Ługowskiego
KIELCE 2018

Table of contents

| | |
|--|----|
| <i>Description in Polish</i> | 5 |
| <i>Abstract in Polish</i> | 31 |
| | |
| <i>Description in English</i> | |
| <i>Introduction</i> | 32 |
| <i>The area of oblivion: Primary detachment and its point of reference</i> | 33 |
| <i>Creative nothingness. Ontological intuition</i> | 35 |
| <i>The point of instability</i> | 37 |
| <i>Spectrum superposition</i> | 38 |
| <i>Chaotic form. The window of transcendence</i> | 40 |
| <i>Isolated space - Experiment</i> | 41 |
| | |
| <i>Practical Work</i> | |
| | |
| <i>The Points of Reference</i> | 44 |
| <i>The Area of Oblivion</i> | 45 |
| <i>Chaotic Condensate</i> | 46 |
| <i>Transitional States of Mind</i> | 47 |
| <i>Non-Total Continuum</i> | 47 |
| | |
| <i>Conclusion. Formless form</i> | 49 |
| | |
| <i>Abstract</i> | 50 |

Spis treści

| | |
|--|----|
| Wstęp | 5 |
| Obszar niepamięci - pierwotna obojętność i punkt odniesienia | 6 |
| Twórcza nicość - intuicja ontologiczna | 8 |
| Punkt niestabilności | 10 |
| Superpozycja spektrum | 12 |
| Forma chaotyczna - okno transcendencji | 14 |
| Obszar Izolowany - eksperyment | 15 |
| | |
| Prace praktyczne | 17 |
| | |
| Punkty Odniesienia | 18 |
| Obszar Niepamięci | 23 |
| Kondensat Chaotyczny | 25 |
| Przejściowe Stany Duchowe | 27 |
| Nie-Zupełne Kontinuum | 29 |
| | |
| Konkluzja - Forma bez formy | 30 |
| | |
| Streszczenie opisu pracy doktorskiej w języku polskim | 31 |
| Tłumaczenie opisu pracy w języku angielskim | 32 |
| Streszczenie opisu pracy doktorskiej w języku angielskim | 50 |



OBSZAR NIEPAMIĘCI 1 | *THE AREA OF OBLIVION 1*

olej na płótnie | *oil on canvas* | 130x100 cm

Formy Chaotyczne

Po osiągnięciu dojrzałości w sztuce, zyskuje się bezforemną formę. Kiedy się nie ma formy, można przyjąć każdy kształt.¹

Wstęp

Będąc w młodości adeptem pianistyki poznałam pragnienie dążenia do doskonałości, potrzeby ciągłej pracy nad szlifowaniem i pogłębianiem swoich umiejętności. Mechaniczna i świadoma praca, codzienne ćwiczenia - to konieczność, jednak zauważam, że wówczas w mojej praktyce widoczne było zaniedbanie tej części uwagi, która wymagała pracy nad rzeczami trudno uchwytnymi - nad intuicją, słuchaniem wewnętrznego głosu, oraz nad traktowaniem siebie jako instrumentu, który trzeba regularnie - właśnie poprzez codzienne ćwiczenie - stroić. Instrumentarium człowieka to nie tylko motoryka, równie ciekawa, jeśli nie ciekawsza jest praca z psychiką, uczuciami, ideami. Osiągnięcie zgodności ciała i umysłu to podstawa właściwego rozwoju twórczego. Zaniechanie na tym polu prowadzi do zagubienia poczucia adekwatności, prawdy osobistego odzwierciedlenia. To, co opisuję to rodzaj nastawienia mentalnego towarzyszącego praktyce wybranej dyscypliny artystycznej. Medytacja ta wspiera dążenie do doskonałości – jednak nie doskonałości naśladownictwa formy – ale wolności odzwierciedlenia siebie. Właściwa praktyka to działanie w synchronizacji - umysł odpowiada za cel, gdy ciało jest wykonawczym katalizatorem.

W niniejszej pracy odwoływać się będę głównie do praktyki malarstwa, za punkt wyjścia obierając tradycję starożytnego malarstwa chińskiego, gdzie praktyka artystyczna jest mocno związana z filozofią taoistyczną. To, co wyróżnia filozofię tao od innych formacji ideologicznych to afirmacja zmienności rzeczywistości oraz specyficzne użycie zaprzeczenia i paradoksu. Wprowadzenie idei pustki, która zaprzecza konkretności, skutkuje naprowadzeniem umysłu na obszar o wyższym potencjale - pustka formalna symbolizuje brak ograniczenia do konkretnej formy, w zamian oferując potencjalność wielu form. Filozofia tao nakierowuje na spostrzeżenie, że to nie forma jest tu istotna. Formy się używa, jest ona jak mięsień potrzebny do wykonania ruchu. Dlatego formotwórczość musi być wyćwiczona i pozbawiona zahamowań, przywiązania do szablonów, natręctw i skrótów. Musi być elastyczna, dopasowująca się - jak woda do naczynia, które aktualnie wypełnia. Standardowy podział na formę i treść ma tu charakter nieredukowalnej taoistycznej „pełni”.

Forma jest pojęciem syntetycznym, posługiwanie się nim wymaga percepcji wyczulonej na dostrzeganie prawidłowości: uruchamia ona procedury rozróżniania, wyodrębniania, charakterystyki i definiowania. Jako gatunek jesteśmy skazani na to, aby posługiwać się wartościami formalnymi. Postrzeganie jest sprzęgnięte z instynktem, mamy tendencję do odnajdywania całości nawet tam, gdzie ona nie istnieje - to podstawa wszelkiej ludzkiej twórczości. Wyodrębnienie formy obiektu czy układu, umożliwia jego zrozumienie i powielanie, a co za tym idzie jego udoskonalanie i twórczość. Uproszczony język form pozwala widzowi skupić się na relacjach między elementami, czyli na tym co Rudolf Arnheim nazwał doświadczeniem układu sił percepcyjnych², a Roger Fry - rozkoszą dostrzegania nieuniknionego charakteru

1 Bruce Lee, *Artist of Life, The Essential Writings*, str. 121. Tuttle Publishing 1999, ISBN 978-1-4629-1790-7

2 „Wszystkich kształtów jednak doświadczamy jako układów sił i tylko jako układy sił mają one istotne znaczenie. Współczesna fizyka, jak dotąd, twierdzi, że kształt materialny to jedynie nasz sposób postrzegania efektów działania różnych sił.”
Rudolf Arnheim, *Myślenie Wzrokowe*. Rozdział 15, Modele w służbie teorii, str. 323. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria,

relacji³. Mnie szczególnie interesuje badanie układów sił istniejących w jednoczesności, symultaniczne współistnienie wielu alternatyw, – co ma związek z „potencjalnością” istnienia form – oraz tendencją do samoorganizacji pozornie przypadkowych zjawisk. Dążenie to jest pewnym nawiązaniem do *pozaczasowości* obrazu, jako *jednoczesności zjawiska przestrzenno-wzrokowego*⁴, oraz jego *symultanicznej wielowymiarowości*⁵, która jest rezultatem i drogą do osiągnięcia artystycznej ekspresji.

Każda twórczość powstaje na pograniczu chaosu i regularności – wzorując się i powielając znany porządek dzieło podlega jakości chaotycznego odwzorowania – rodzaju wariacyjnej nieprzewidywalności, rozgrywającej się w podświadomości **obszaru niepamięci**. Sztuka nie polega na kopiowaniu wcześniejszych form, lecz na ujawnieniu w procesie ich odzwierciedlenia własnego *odcisku umysłu*. Kaskada chaotycznej zmienności ma swoje źródło w tym, że każdy punkt procesu twórczego, jak i procesu chaotycznego, jest **punktem niestabilności**. Wolność sztuki jest **wolnością dojrzałej subiektywności**, *pustynią*⁶, którą okazuje się być bezkres ludzkiego wnętrza. Pustka, pustynia, nieświadomość, nieokreśloność - to, co zauważamy przez zasłonę niepamięci - w sztuce przybiera formę bezprzedmiotowego, nie dającego się zdefiniować, odczucia. Malarstwo bezprzedmiotowe podejmuje problem ascetycznego uproszczenia znakowania, przywołując jakość samego odczucia, pomijając sferę mimesis. Również ja kontynuuję ten nurt, znajdując w abstrakcyjnych formach drogę sublimacji i podkreślenia jakości mi bliskich.

Obszar niepamięci - pierwotna obojętność i punkt odniesienia

*Powiadam wam, trzeba mieć chaos w sobie, by porodzić tańczącą gwiazdę. Powiadam wam, wiele chaosu jest jeszcze w was.*⁷

Mechanika twórczości jest nieuchwytna i odporna na wielokrotnie ponawiane próby złamania szyfru jej działania. Numeryczne schematy, kanony, sztywne strategie naśladowania, często dają rezultat przeciwny do zamierzonego. Zamiast udoskonalać formę i język twórczości, pogłębiają usztywnienie i nienaturalność przedstawień. Symbolicznie rozumiany chaos jest drogą do transgresji, przekraczania siebie, wewnętrznych i zewnętrznych ograniczeń w sposobie myślenia i postrzegania oraz poczucia własnych możliwości sprawczych. W tym rozdziale opisuję kulturowe odniesienie człowieka do jakości chaotycznych rzeczywistości. Chaos jawi się jako etap konieczny i potrzebny, który warto włączyć w obraz modelu własnego życia i twórczości, aby czerpać z jego właściwości generatywnych. Obok opartych na potrzebie stabilności i bezpieczeństwa reakcjach zaprzeczenia muszą istnieć strategie wzrostu i poznania, wymagające poświęcenia stałości na rzecz twórczości.

Chaos, w wielu kulturach, symbolizuje to, z czego życie powstaje i do czego wraca, a więc narodziny i śmierć. Prapoczątek i stworzenie świata w mitologiach wielu kultur łączy się z obrazem walki Boga z Bestią (jako porządku z chaosem), w której przegrana chaosu umożliwia

Gdańsk 2011, ISBN: 978-83-7453-056-9

3 Roger Fry, *Vision and Design*. Rodział 7 Revision and Design The Artist and Psycho-analysis, str. 364. University of Chicago 1996, ISBN: 0-226-26643-5

4 Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Unizm w Malarstwie*, str. 35. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1956

5 Paul Klee, *Paul Klee. Philosophical Vision: From Nature to Art*, rozdział On Modern Art, str. 10. McMullen Museum of Art, 2012, ISBN: 978-1-892850-19-5

6 Kazimierz Malewicz, *Świat Bezprzedmiotowy*, część II, *Suprematyzm* str. 65. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2006, ISBN: 8374536128

7 Friedrich Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, Przemowa do lud, str. 5. Wydawnictwo Zysk i S-ka. Poznań 1995, ISBN: 83-86530-55-3

zapoczątkowanie życia. Do chaosu można powrócić m. in. poprzez „Bramę Apsu”, babiloński portal prowadzący do świata podziemnego, lub hebrajską „Paszczę tehom”, których istnienie jest przestrogą przed stale czającym się niebezpieczeństwem. Świętowanie nowego roku jest symbolicznym, ponownie przeżywanym powrotem porządku.

Przeżywanie *powrotu* jest ważne również z innego powodu – popadanie w chaotyczną dezintegrację jest nie tylko wyborem, ale i rodzajem konieczności, wymuszonej przez ludzką konstrukcję psychiczną. Poznanie ma swoje granice, pamięć również. Świadomość niepamięci wymusza wprowadzanie znaków, aby ślad tego, czego bezpośrednio nie widać, albo zostało tylko pomyślane, nie zginął. Pierwotny instykt twórczy to sposób na upamiętnienie, monument przypominający – wspólnocie, kolejnym pokoleniom oraz nam samym, – czym jesteśmy i wobec jakiej rzeczywistości stajemy. Twórczość, jako akt pierwotnej chęci zaznaczania tego, co nieewidentne, jest potrzebą utrwalenia, potrzebą pamięci. Chaos, jako *pierwotna obojętność*, to nieświadomość, niepamięć, bierność nierozpoznanej materii rzeczywistości. To również źródło, z którego pochodzimy - ontologiczna pustka, samotność zwierzęcia, obojętność, przetrwanie. Jedyne, co określa nasze położenie ontologiczne w chwili obecnej, to szereg kulturowych znaków pozostawionych przez przodków.

Według Mircei Eliade idea *sacrum*⁸ wywodzi się z aktu wydzielenia przestrzeni obszaru bezpieczeństwa, której istnienie zapewniało ucieczkę przed ograniczeniami i niebezpieczeństwami świata doczesnego⁹. Zgadzam się z Eliadem, że potrzeba istnienia w **określonej** rzeczywistości jest bliska potrzebie funkcjonowania w rzeczywistości uznanej za obiektywną¹⁰. Obiektywizacja w tym wymiarze to walka ze złudzeniem, zależnym od subiektywnego punktu widzenia, z natręctwem projekcji i absolutyzacji. Zewnętrzny punkt odniesienia jest konieczną bazą wyjściową, natomiast narracja, tworzona wokół niego, polega na wzmocnieniu i uprawomocnieniu jego istnienia. Jednakże ludzka tendencja do formowania i konceptualizowania swojego życia, tworzenia znaków i swoistej mapy „bezpiecznej rzeczywistości”, z czasem przekształca się w proces odwrotny. Baudrillard lapidarnie ujął ten proces w swojej teorii symulakrów: mapa, zastępując źródło interpretowanego znaku, zaczyna sama kreować własne terytorium. Dążenie do poznania jest narażone na błędy i pomyłki, prowadzące z powrotem do wątpliwości chaosu, który tym razem jawi się, jako narzędzie naprawy i odrodzenia. Oczyszczający i regenerujący chaos pojawia się w kulturze w formie rytuałów oczyszczenia, terapeutycznych procesów korzystających z budującej, pierwotnej mocy *prastworzenia* i powrotu, jako symbolicznego powtórzenia kosmogonicznego aktu narodzin. Podobny wzorzec występuje w tradycji buddyjskiego *puszczenia* jak w hinduskiej *devatma*, chrześcijańskim chrzcie, i zmartwychwstaniu. Echa chaotycznej odbudowy przebrzmiewają w jungowskiej syntezie ego z cieniem, jak również Nietzscheańskiej opowieści o trzech metamorfozach ducha, gdzie po etapie obciążenia (wielbłąda) i wyzwolenia (lwa) następuje etap niewinności (dziecięcia), czyli ponownego narodzenia. Symboliczny okres chaosu ma więc ugruntowane działanie pozytywne – destrukcja wiedzie ku ponownej, udoskonalonej konstrukcji.

8 początkowo *sacrum* skorelowane było z tym, co rzeczywiste, stałe i niepodważalne. Opozycją tej stałości i „rzeczywistości” była bezforemność i niezrozumiałość bezkresu, odczuwalna niestałość tego, co istnieje spoza promienia poznania. Zamiana tego, co nieznanego i niebezpiecznego w „nierzeczywiste” to znany mechanizm dystansowania lęku oparty na psychologii zaprzeczenia, ale również stabilizujący i symbolizujący światopogląd.

9 W wielu kulturach wykształciła się symbolika oparta na istnieniu realnego połączenia między światem ziemskiej egzystencji a światem boskim oraz chaotycznym. Interesujący jest fakt, że koncepcje świata idealnego w wielu kulturach zyskiwały symetryczny i centralny kształt, zbudowany logicznie na osi łączącej świat profanum ze światem boskim i piekłem. Uproszczenie jest typowe dla instynktownego myślenia konceptualnego, ukazuje relacje zaobserwowanych fenomenów na zasadzie układu najmniejszej energii – stąd centralność oraz logika sąsiedztwa i odrębności „światów”.

10 Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia, Wybór esejów*. Święty obszar i sakralizacja świata, str. 144. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2017, ISBN 978-83-64822-96-8

Cykliczne popadanie w stan niepamięci (chaosu) umożliwia relatywizację wcześniej wytworzonej struktury, dopełnienie zewnętrznego punktu odniesienia przez wewnętrzny punkt obserwującej i dojrzewającej tożsamości. W takim symbolicznym ujęciu chaos jest wyrazem nieświadomej transgresji, oznacza zmianę, poszerzenie percepcyjne, jest konsekwencją objęcia świadomością szerszego obszaru. Jak również aktualizacją możliwości, zwiększenie ich zakresu i zmianą jakościową. Twórczość, powstająca na granicy porządku ustrukturuwanej formy i nieprzewidywalności chaotycznej rzeczywistości, powoduje, że każde powielenie, reinterpretacja, synteza znanego obrazu jest jego aktualizacją i wariacyjną zmianą.

Twórcza nicość - intuicja ontologiczna

Bez Pustki nie mogłyby krążyć tchnienia¹¹ (...) tchnienie można wydobyć jedynie przez Pustkę¹²

Jedną z ciekawszych dla mnie praktyk twórczych odnajduję w starożytnym malarstwie chińskim, które wydaje się czerpać z generatywnej potencjalności symbolicznego obszaru chaosu. W tej tradycji *pustka* jest podstawą wszelkiej twórczości. Tworzenie obrazu jest paralełą aktu kreacji, gdzie pierwsze pociągnięcie pędzla „*przenika pierwotną obojętność i wyrывa z chaosu byty i rzeczy*”¹³. Myślę, że mamy tu do czynienia z intuicją chaotycznego niebytu oraz zupełnie ludzkim impulsem nazywania i określania, tworzenia znaczeń. Duchowość tej artystycznej praktyki dąży do widzenia mimo kształtu, odzwierciedlenia mimo formy, a więc do przekraczania *widzialnego*. Znamo brzmiały w tym kontekście słowa Kazimierza Malewicza, utyskujące na powszechność i pustotę obowiązującej wówczas sztuki reprezentacji: „Zrozumiałem, że „Przedmiot” i „wyobrażenie” były niesłusznie brane za odzwierciedlenie wrażenia...jak nieprawdziwy był ten świat przedstawień i pragnień”¹⁴. Wrażenie nie-przedmiotowości i pustki, wyrażone przez Malewicza, wydaje się być również, podobnie jak u mistrzów chińskich, pomostem między światem profanum a swoistą sferą sacrum, jako czegoś, co istnieje poza postrzeżeniowo.

W kulturze zachodniej pustka kojarzona jest z nihilizmem i zaprzeczeniem wartości, w kulturze wschodu jednakże, zwłaszcza w praktyce twórczej, zarysowuje się jako metoda przekraczania umysłowych ograniczeń, tych wewnętrznych jak i zewnętrznych, narzuconych społecznie. Według ideałów dawnych chińskich mistrzów, dążenie do pustki, w twórczości, jest dążeniem do umysłowej transparencji, która przejawia się w postaci sublimacji formalnej (przekraczającej ego) lub niewinnej spontaniczności (niesplamionej ego)¹⁵. Zarówno postawa przekroczenia jak i niewinności mają w sobie element *pustki*, która daje możliwość ujawnienia

11 Tchnienie to pierwsza i najważniejsza z 6 zasad sztuki, sformułowanej przez malarza i teoretyka Xie He w VIw. Jedynie tej zasady nie można się nauczyć i nie zależy ona od technicznej sprawności i wirtuozerii artysty. Może się pojawiać jedynie, jako jakość wrodzona. Obecność *Harmonii Tchnienia* w dziełach sztuki odpowiedzialna jest za wrażenie żywotności, prawdy przedstawienia.

Guo Ruoxu, *Estetyka Chińska, antologia. Zapis tego, co widziałem i zasłyszałem o malarstwie Tu Hua Jian Wen Zhi* str. 185-186. TAIWPN UNIVERSITAS ISBN 97883-242-0808-1

12 Francois Cheng, *Estetyka Chińska, antologia. Pustka w Chińskim Malarstwie*, str. 267. TAIWPN UNIVERSITAS ISBN 97883-242-0808-1

13 Hubert Damish, *Teoria Obłoku, rozdział Hieroglif Tchnienia, Otworzyć Chaos*, str. 290. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, ISBN 978-88-7453-072-9

14 Kazimierz Malewicz, *Świat Bezprzedmiotowy, część II, Suprematyzm*, str. 66 Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2006, ISBN: 8374536128

15 „Taki obraz, który pochodzi ze stanu niebytu, ze stanu nierozróżnienia lub niewiedzy, o jakości: king (czystość) i kong (pustka)”

Chang Chung-yuan, *Estetyka Chińska, antologia. Spokój duszy odzwierciedlony w Chińskim Malarstwie*, str. 255. TAIWPN UNIVERSITAS ISBN 97883-242-0808-1.

się w obrazie specyficznej jakości, którą odczuwamy, jako przekraczającą rozróżnianie filozofię pierwszej zasady malarskiej, czyli techniczenia. Jest to wtedy tzw. *czyste odzwierciedlenie*, rodzaj doświadczenia ontologicznego, polegającego na duchowym zjednoczeniu z otaczającą rzeczywistością.

Pojawiająca się w takich momentach intuicja twórcza, kiedy utożsamia się ona z intuicją ontologiczną, staje się źródłem mistrzostwa artystycznego. Dzięki doznaniu *пустki* osiąga się duchową przemianę, która polega na odczuciu jedności ze światem. Doznanie *пустki* dotyczy obszaru własnej nieświadomości, której przemiana przejawia się, jako wyzwolenie wewnętrznego spokoju. Podjęty w takim duchu akt twórczy jest spontanicznym oddaniem energii, naturalnym i wolnym od ograniczeń sztywnych, arbitralnych zasad. Doświadczenie transcendencji, przez połączenie własnej jaźni z wszechświatem jest rodzajem duchowej synchronizacji, zjednoczenia tożsamości, która przewyższa wykluczenie, dualizm oraz złudzenie jednostkowego odseparowania. Zarówno *пустkę* jak i nieświadomość utożsamiam z obszarem niepamięci, który symbolizuje transgresyjne właściwości chaosu.

“... kiedy czyjaś intuicja zjednoczy się z Rzeczywistością Duchową, a jego pociągnięcia pędzla oddadzą głębię nieświadomości, ulegnie on transformacji i połączy się z Bóstwem, a jego dzieło będzie nieograniczone...”¹⁶

Idea połączenia własnego wnętrza z zewnętrznym, szerszym, absolutnym aspektem istnienia wydaje się mieć podłoże religijne, ale w rzeczywistości przekracza je. Mistrz Shitao twierdził, że wszystko, co jest tworzone, pochodzi z człowieka, to w jego percepcji zachodzi transformacja i przekształcenie form widzialnych w nowe istnienia - wizualne, psychiczne czy fizyczne. Wielka różnorodność widzialnych form jest pomnażana przez umysł odczuwający natchnienie i przyjemność. Umysł daje realność formom, które poprzez niego pojawiają się w rzeczywistości. Jest to akt rozszerzenia intuicji z obejmującej tylko własną osobę na jedność ze światem. Doznanie wrażenia samopodobieństwa¹⁷ istniejącego między osobą a wszechświatem, jako spontanicznego poczucia nieograniczoności, poprzez intuicyjny wgląd. Każdy gest jest już częścią Obrazu Totalnego¹⁸. „*Kiedy artyście uda się pokazać rzeczywistość, jego wnętrze zyskuje na tym tak samo, jakby zyskało na medytacji*”¹⁹. Transgresyjna auto-identyfikacja pojawia się również we współczesnej myśli psychologicznej i filozoficznej. Fascynacja nieskończonością poetów fin de siècle, niekończące się przekraczanie siebie Friedricha Nietzchego, wola sensu Viktora Frankla²⁰ – te i inne dążenia charakteryzują osobę, jako ukierunkowaną na to, co istnieje poza nią samą. Wola sensu Frankla zdaje się być zdeterminowana zewnętrznymi poszukiwaniami, które dynamizują ludzki byt i motywują do urzeczywistniania swojej duchowości. Procesowi temu towarzyszy poczucie konieczności²¹, o którym wypowiadało się już tak wielu twórców. Konieczność ta nie może być realizowana przez wierność kanonom czy zasadom sztuce przypisywanym, ale stawia osobę w sytuacji przyciągania, chęci i potrzeby realizacji jej wewnętrznej wartości. Wassily Kandinsky zasadę wewnętrznej konieczności²² opisał, jako proces uzewnętrzniania się *“odwiecznie obiektywnego”*

16 Tamże, str. 263, cytata z *Krytyki Kaligrafii* autorstwa Zhang Huaihuan, z VII w

17 „...właściwość zbioru, przejawiająca się tym, że kształt całego zbioru jest podobny do kształtu fragmentu tego zbioru.” Kudrewicz J., *Fraktale i chaos*, wyd. II, Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, 1993, ISBN 83-204-1676-0.

18 Shitao, *Estetyka Chińska*, antologia. *Słowa Mistrza o Malarstwie*, rozdział I, Obraz Totalny, str. 209. TAIWPN UNIVERSITAS ISBN 97883-242-0808-1

19 Chang Chung-yuan, *Estetyka Chińska*, antologia. *Spokój duszy odzwierciedlony w Chińskim Malarstwie*, str. 245. TAIWPN UNIVERSITAS ISBN 97883-242-0808-1

20 austriacki psychiatra i psychoterapeuta, więzień obozów koncentracyjnych, m.in. Auschwitz, jeden z twórców humanizmu psychologicznego.

21 Aleksander Nelicki, *Klasyczne i Współczesne Koncepcje Osobowości*, pod redakcją Anny Gałdowej, „*Metakliniczna koncepcja osoby V.E. Frankla*”, r3ADozdział Wola Sensu, str. 187, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 1999, ISBN 83-233-1165-X

22 Kandyński, *O duchowości w sztuce*, str. 76-79. Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996, ISBN 83-86658-17-7

w „czasowym i subiektywnym”²³, czyli odwiecznych wartości sztuki w jednostkowym spojrzeniu i dziele człowieka.

W całej praktyce twórczości inspirowanej przez pustkę widać ślad dążenia do zjednoczenia, **synchronizacji** z czymś nieograniczonym, większym od człowieka. Dążenie to może być zrealizowane przez podświadomą identyfikację z jakością transgresyjną i medytacyjnego wyćwiczenia się w „duchu możliwości” zaistnienia takiej synergii. Tym zainicjowana przemiana uzewnętrznia się w postaci dzieła, jako *odcisku umysłu*²⁴. Identyfikacja z pustką to coś więcej niż kolejna teoria to koncept genialny w swej prostocie – nieograniczoność może być opisana tylko przez coś, co jest pozbawione definicji, *pozornie „puste”*.

Punkt niestabilności

*Umęczanie umysłu poprzez dokładne kopiowanie jest drogą do samozniszczenia*²⁵

Oprócz obszaru niepamięci, który daje pole dla nieświadomej auto-transgresji, widzę działanie chaosu w nieidentyczności czynności powielania. Kaskada chaotycznej zmienności w twórczości, ma swoje źródło w tym, że każdy punkt procesu jest niewiadomą. Powielanie i powtarzanie znanych form, nauka przez obserwację, rytuały twórcze, strategie – te praktyki ujawniają tę wpisaną w osobowość człowieka jakość „błędu”, przejawiającą się w wariacyjności odwzorowania, która jest mu właściwa i naturalna. Twórczość, powstająca na granicy porządku ustrukturuwanej formy i chaotycznej nieprzewidywalności, powoduje, że każde powielenie, interpretacja czy synteza znanego obrazu, jest jego aktualizacją polegającą na modyfikacji. Realizacje jakichkolwiek zamierzeń, wyrażone przez ludzką indywidualność, zawierają twórczy załazek chaotycznej nieprzewidywalności.

Jednym z ważniejszych generatorów chaosu u człowieka jest mózg, który wykazuje metastabilne²⁶ właściwości. Mózg pracuje najefektywniej w stanie jednoczesności zachodzenia w nim sprzecznych tendencji i nieprzewidywalności przejść (aktywacji i dezaktywacji) między nimi. Mózg działa (w ramach mechaniki metastabilnej) na zasadzie spontanicznej, oscylacyjnej synchronizacji par neuronów, między którymi zachodzi relacja symetrii lub jej załamania. Dla wszelkich funkcji kognitywnych synchronizacja neuronalna ma niebywałe znaczenie, zapośrednicza wszelkie reakcje rozpoznawania, zauważania, rozumienia i wyodrębniania. **Metastabilna synchronizacja natomiast, umożliwia zaistnienie symultanicznych doznań wielowymiarowości, nieoczywistości, wszelkiej wielorakości, składających się na bogactwo życia.** Istnienie punktu niestabilności, w odniesieniu do twórczości, ma znaczenie kluczowe, gdyż to tam tworzy się przestrzeń na faktyczną zmianę, przekroczenie tendencji, wariację

23 Określenia komplementarnych opozycji wg Kandyńskiego

24 „Gdy dzieło jest w zgodzie z umysłem, zwiemy je „odciskiem”, Sztuka ma być niczym odcisk pieczęci, którą stanowią umysł i dusza artysty.”

Guo Ruoxu, *Estetyka Chińska*, antologia. *Zapis tego, co widziałem i zasłyszałem o malarstwie Tuhua Jian Wen Zhi*, str. 265. TAIWPN UNIVERSITAS ISBN 97883-242-0808-1.

25 Shitao, *Estetyka Chińska*, antologia. *Słowa Mistrza o Malarstwie*, rozdział III, *Przemiany*, str. 214. TAIWPN UNIVERSITAS ISBN 97883-242-0808-1

26 „Etymologicznie „metastabilność” wywodzi się z łacińskiego „meta” (poza) i „stabilis” (mogący stać). W dynamice koordynacji, metastabilność odnosi się do zjawiska bifurkacji („sadle-node’ lub stycznej), gdzie stabilne punkty koordynacji nie istnieją, ale przyciąganie występuje tam, gdzie uprzednio te punkty występowały („duch” lub pozostałość atraktora lub repeller). Metastabilność jest więc jednoczesną realizacją dwóch przeciwnych tendencji: tendencji komponentów do grupowania i tendencji do zachowywania indywidualności” J. A. Scott Kelso and Emmanuelle Tognoli, *NEURON, Toward a Complementary Neuroscience: Metastable Coordination Dynamics of the Brain, 5. The Extended HKB Model*, str 35-48, Tom 81, Wydanie 1, Styczeń 2014

podstawowej danej. W przypadku procesów chaotycznych, nieprzewidywalnych – a takim jest ludzkie zachowanie, w całym jego spektrum – każdy punkt procesu jest punktem niestabilności²⁷. Metastabilna właściwość neuronów umożliwia utrzymanie stanu pobudzenia bez bezpośredniego istnienia atraktora – wystarczy „wspomnienie”, „duch” atraktora, aby utrzymać aktywność na stałym poziomie. Ta właściwość umożliwia zarówno utrzymanie aktualnego dążenia (jako dążenie do stabilności), jak współistnienie równie prawdopodobnej tendencji zmienności i reaktywności (dążenie do niestabilności).

Twórcy penetrujący obszar nieoznaczonej ciemności i mentalnej niepamięci, aby poddać się wizji i twórczej ekstazie, wchodzą w rodzaj metastabilnej, wybiórczej świadomości. Znany jest stan artystycznego transu, w którym artysta wydaje się być nie w pełni świadomym spełniaczem aktów sił potężniejszych od niego. Przeniesienie ciężaru *rozumienia* na czyste działanie zdejmuje z twórcy obowiązek racjonalizacji swoich aktów. W filozofii kaligrafii, którą można odnieść nie tylko do malarstwa, ale do ogólnie rozumianej filozofii i praktyki twórczej, jest mowa o specyficznym udziale nieświadomości, jako jakości zdolnej przejawiać się jedynie w procesie twórczego działania, za to rozumowo niedefiniowalnej²⁸. Jest to istotne dlatego, że mogłoby tłumaczyć niemożność adekwatnej konceptualizacji tego obszaru, obszaru ukrytego przed świadomością. Według myśli antropologiczno-psychologicznej Viktora Frankla, w osobowości człowieka, mamy do czynienia z dwojakim typem nieświadomości - natury popędowej oraz natury duchowej, której badaniem się zajmował. Rzeczywistość duchowej nieświadomości uogólnił pod nazwą *osoby głębokiej*, która określa ten obszar wewnętrzny jako nie poddający się refleksji, mogący przejawiać się jedynie w działaniu. Osoba głęboka jest trudna do zdefiniowania, zaobserwować ją można tylko pośrednio. Na jej istnienie naprowadzają niewytłumaczalne zjawiska świadomości, osobistej odpowiedzialności i poczucia sumienia, które dopiero w kontekście ontologicznym stają się zrozumiałe i naturalne²⁹. Frankl odnosił się do bycia sługą własnego sumienia, i prowadzeniu z „nim” dialogu, jako z czymś odrębnym od „ja”, co czyni tą relację niesymetryczną. W praktyce dawnego malarstwa chińskiego spotykamy się z koncepcją *uwolnienia* własnego ja przez akt twórczy, którego źródło tkwi w tajemniczej synergii twórcy i *pustki*, jednoczących się w *duchu*, wg zasady „*wu wei*”³⁰.

W jednej i drugiej koncepcji uwidacznia się oddanie odpowiedzialności i zdanie się na niekontrolowane *siły wyższe*, w celu powołania do życia aktu twórczego naznaczonego wewnętrzną mocą. Tego rodzaju nieprzewidywalność w twórczości bywa na różne sposoby powoływana do działania i prowokowana, wymiar oddania kontroli umysłowej przejawia się w oddaniu pola działania ciała i jego odruchom. Czynna apropiacja przypadku w działaniach twórczych odnajdywana jest w automatyzmach rysunku lub pisma, praktykowanych przez surrealistów, stosowanie przedmiotu gotowego, happeningi, czy dadaistycznej irracjonalności. Oscylowanie w obszarze na granicy rozpoznawalności i mroku pozwala na grę wolnych skojarzeń i swobodny przepływ ogniskowej uwagi. Dodatkowo, pismo i rysunek automatyczny, podobnie jak taniec, gra na instrumencie oraz inne dziedziny artystyczne i sportowe, angażują ruch i gest ciała, jako element decydujący o kształcie dzieła. Wykorzystują zmagazynowaną

27 Steven Strogatz. *SYNC. How order emerges from chaos in the universe, nature and daily life*, rozdział 7, *Synchronized Chaos*, str. 174. Hyperion Press, 2003, ISBN 978-0-7868-6844-5

28 Umysł staje się „nie umysłem”, który umożliwia pojawienie się naturalnej spontaniczności w działaniu twórczym. Malowana kreska jest jak „ryba, która lubi pływać w rwącym potoku, rozmach jest jakby chmury wznosiły się znad gór” Chang Chung-yuan, *Estetyka Chińska*, antologia. Spokój duszy odzwierciedlony w Chińskim Malarstwie, str. 260-261. TAIWPN UNIVERSITAS ISBN 97883-242-0808-1

29 Aleksander Nelicki, *Klasyczne i Współczesne Koncepcje Osobowości*, pod redakcją Anny Gałdowej, „*Metakliniczna koncepcja osoby V.E. Frankla*”. Rozdział *Osoba Głęboka*, str. 191, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 1999, ISBN 83-233-1165-X

30 „Zasada wu wei jest w całości działaniem intuicji twórczej, która pozwala dotrzeć do pokładów istniejących w człowieku”, Chang Chung-yuan, *Estetyka Chińska*, antologia. Spokój duszy odzwierciedlony w Chińskim Malarstwie, str. 262. TAIWPN UNIVERSITAS ISBN 97883-242-0808-1

w systemie nerwowym pamięć ciała³¹, która odnosi się do zespołu wyćwiczonych odruchów funkcjonujących na zasadzie potencjalności w buforze psycho-ruchowym performerera. W sporcie i muzyce wykorzystuje się ideomotorykę, polegającą na umiejętności tworzenia przez psychikę idealnego modelu wykonywanego ruchu/gestu. W przypadku wykonań wirtuozowskich technika ta ułatwia wykonanie niezwykle skomplikowanych sekwencji motorycznych, które ciało niejako wykonuje samo, bez kontroli umysłu, niemal automatycznie, w transie. W przypadku działań improwizowanych do całości aktu dochodzi przypadek i nieprzewidywalność związana z niestrzymaniem się statycznego schematu tylko swobodną penetracją całego potencjalnego obszaru ruchu.

Superpozycja spektrum

*Jedynie informacja, zapis funkcji falowej, przetrwa i w końcu wydostanie się z czarnej dziury, ale w stanie tak zniekształconym, że praktycznie nie do odtworzenia. Proces ten jest bowiem z natury chaotyczny.*³²

Komplementarność wydaje się być szczególnie ważna w procesie twórczym, dążenie do wewnętrznej i zewnętrznej synchronii obejmuje współistnienie sprzecznych stanów. Antagonizmy: ciało - umysł, subiektywny - obiektywny, ograniczony - nieograniczony, korpuskularno – falowy, materia - energia; współistnienie tych i innych alternatywnych tendencji i wartości to prawdziwy wymiar złożoności świata, w którym możliwa staje się samoorganizacja materii i percepcji. Koordynacja komplementarności, ani stabilna ani niestabilna, jest jak nowy stan skupienia³³.

Jeśli w potocznej intuicji chaos to nieuporządkowanie, brak orientacji, zagubienie i dezintegracja, to w naukach ścisłych jest to pewna właściwość złożonych układów nieliniowych. Powoduje ona, że ich zachowanie ma niewielki horyzont przewidywalności, zwany czasem Lapunowa. Dla chaotycznych układów elektrycznych jest to wielkość jednej tysięcznej sekundy, dla warunków pogodowych klika dni, a dla układu słonecznego – kilka milionów lat³⁴. Przewidywania dłuższe niż określony dla danej sytuacji czas Lapunowa obarczone są coraz większym błędem, wynikającym z niekompletnego poznania wszystkich czynników mających wpływ na rozwój– tzw. warunków początkowych³⁵. Chaotyczność odnosi

31 Termin wykorzystywany min. przez Jerzego Grotowskiego w praktyce aktorskiej jak również przez Pauline Oliveros w akcie muzycznej improwizacji.

32 Steven Hawking, z odczytu w KTH Royal Institute of Technology, Szwecja, 2015

33 Chodzi tu o sposób pobudzenia neuronów towarzyszący myśleniu, rozpoznawaniu, wglądom, pamięci, zwracaniu uwagi i innym poznawczym funkcjom umysłu. W klasycznej teorii sądzono, że następuje wówczas nagła synchroniczna aktywacja elektryczna różnych pól neuronów i ich rytmiczne pulsowanie, w identycznym tempie 40 razy na sekundę. Ta aktywacja również szybko ustępuje miejsca całkowitej desynchronizacji, po czym przychodzi kolejna sekwencja pobudzenia, co odpowiada kolejnej przepływającej myśli, co następuje w zawrotnym tempie. Notuje się różne jakości synchronizacji: wybiórcza w postaci ilości cykli pobudzenia na sekundę, fazy okresu oscylacji, lub wykazywać się perfekcyjnym zgraniem w czasie momentu pobudzenia (Steven Strogatz. *SYNC. How order emerges from chaos in the universe, nature and daily life*, rozdział 10, *The human side of sync*, str. 254. Hyperion Press, 2003 ISBN 978-0-7868-6844-5). Przy wprowadzeniu metastabilnej teorii synchronizacji stwierdzono współistnienie, nie naprzemiennosc, różnych poziomów synchronizacji. Działa to na zasadzie istnienia „pozostałości” innych „punktów pobudzenia”, co skutkuje wytworzeniem unikalnej dynamiki aktywności neuronów (J. A. Scott Kelso and Emmanuelle Tognoli, *NEURON, Toward a Complementary Neuroscience: Metastable Coordination Dynamics of the Brain*, 5. The Extended HKB Model, str 35-48, Tom 81, Wydanie 1, Styczeń 2014).

34 Steven Strogatz. *SYNC. How order emerges from chaos in the universe, nature and daily life*, rozdział 10, *The human side of sync*, str. 175. Hyperion Press, 2003 ISBN 978-0-7868-6844-5.

35 Nieprzewidywalność mieści się w potocznej definicji chaotyczności, ale nie jest powszechnie wiadomym, że nawet proste układy, ujęte w proste formuły matematyczne, mogą prowadzić do zachowań chaotycznych. W gruncie rzeczy, większość procesów, zachodzących we wszechświecie, podlega dynamice nieliniowej, co sprawia, że są na dłuższą metę nieprzewidywalne. Jedynie w wąskim obszarze precyzyjnie przygotowanych warunków pomiarowych, nie poddających się przypadkowym

się do nieprzewidywalności i nieperiodyczności zachowania zjawisk w czasie. Struktura ta nigdy się nie powtarza, ale za to ma ten sam charakter i niezmienną esencję: jest jakością, która się nigdy nie kończy. Chaos podlega nieprzypadkowym prawom: zawsze pozostaje na ścieżce swojego atraktora³⁶.

Jednym z najsłynniejszych atraktorów systemów chaotycznych jest atraktor dziwny³⁷ Lorenza, którego struktura to zestawienie rozłożonej w czasie trajektorii rozwoju układu pogodowego, odpowiadająca ilości stanów, w jakich może się dany system znaleźć. Znane wizualizacje atraktorów dziwnych ujawniają się jako niezwykle obiekty, opisane przez swego odkrywcę, jako nieskończona złożoność powierzchni. Nie jest to bryła, ale też nie do końca powierzchnia, powstaje poprzez zestawienie wszystkich możliwości ruchu wobec układu przyciągania, jako forma czasoprzestrzennej superpozycji całego jego spektrum. Tajemnicą tego meta-obiektu jest to, że jego kształt nie jest przypadkowy, losowy (chaotyczny, jak byśmy potocznie powiedzieli), ale ujawnia niezwykle dyscyplinę wewnętrznej struktury. Wrażenie powierzchni tworzone jest przez nieskończoną ilość powtórzeń pętli ruchu, której pozycja nigdy się nie powtarza, jednak konsekwentnie wypełnia kształt atraktora - kształt układu przyciągania.

Urzekające swoją budową dziwne atraktory są wizualizacjami danych, ich relacji wobec siebie w dynamicznej czasoprzestrzennej interakcji. Nie odzwierciedlają budowy faktycznego obiektu, ale jego parametry z przestrzeni fazowej³⁸. Przetłumaczone na przestrzeń trójwymiarową, stają się dla nas zrozumiałe wizualnie, dzięki czemu możemy naocznie zaobserwować prawidłowości kształtu, których ciągi cyfr nie oddają³⁹. Mam wrażenie, że dzieło sztuki zachowuje się jak atraktor: przedstawia sobą wartość, wokół której oscyluje nasza uwaga i rozmyślanie. Wyznacza ono punkt wyjścia procesu interpretacji i rozumienia, swoiste warunki początkowe doświadczenia, przyciąga i angażuje nasze zmysły i psychikę do odczuwania, rozumowania i poznawania. Nie sposób przewidzieć rozwoju takiego układu.

Dynamika odczuwania, charakterystyczna dla odbioru sztuki, wiąże się z nieoczywistościami i sprzecznościami wpisanymi w rację jej istnienia. Brak tu stałych i pewnych aspektów funkcji i przydatności, sztuka odwołuje się zarówno do rzeczywistości jak i do obszaru spekulatywnego, alternatywnej rzeczywistości, utopii. W grę wchodzi nieznanne, nieuświadomione parametry, pobudzające niezliczoną ilość wspomnień i asocjacji, nierzadko odkrywające nowe pokłady preferencji estetycznych. Obiekt artystyczny jest specyficznym bodźcem dla mózgu, wymaga dużej plastyczności podejścia, zamiłowania do ekwilibrystyki zarówno intelektualnej jak i emocjonalnej. Między dziełem sztuki a mózgiem nawiązuje się dialog poliglotów znaczeń, wartość jest tym większa, im bardziej omija ona utarte schematy wyobrażania i sięga po nowe, nieuczęszczane tory ewolucji myślenia. Sztuka jest wysmakowanym narzędziem indukującym metastabilność wrażeń, dając alternatywę dla zawężającej schematyczności, uproszczenia i dychotomizacji. Jej niedoprecyzowanie i stan zawieszenia wpływa na nas, wyławiając świadomość z utartej koleiny, otwiera możliwość zaistnienia wolności, do której jesteśmy predestynowani. Narusza projekcję przewidywalności, uchyla rąbka subiektywnej zasłony, aby ukazać w miejsce stałości – nieskończoność.

zewnątrznym interferencjom, można określić interakcje materii i energii bez wpływu czynników pobocznych.

36 Steven Strogatz. *SYNC. How order emerges from chaos in the universe, nature and daily life*, rozdział 10, *The human side of sync*, str. 181. Hyperion Press, 2003 ISBN 978-0-7868-6844-5

37 w teoriach rozważających modele zjawisk zmiennych w czasie: punkt lub zbiór, który w trakcie pewnego procesu przyciąga punkty leżące w jego otoczeniu (pwn.pl) Atraktor dziwny powstaje przy fraktalnym układzie przyciągania.

38 Przestrzeń opisywana zmiennymi odwołującymi się do 6 wymiarów cząstki – 3 wymiarów przestrzennych i 3 pędu. W ten sposób można opisać stan całego układu w każdym jego punkcie.

39 Lorenz jako pierwszy zwiualizował w ten sposób swój meteorologiczny problem, który był oparty na 3 zmiennych (warunków początkowych), 3 stałych i 3 równaniach.

Forma chaotyczna - okno transcendencji

*Skończoność manifestuje nieskończoność...*⁴⁰

Najczęściej myślę o sztuce, jako o energetycznym zapisie procesu myślowego, pojęciu wizualnym, które jest obrazem własnej konkluzji i pojawiło się wskutek rozwiązania jakiegoś wewnętrznego problemu czy zadania. Środki artystycznego zaznaczania pozwalają na notowanie myśli w formie tworzywa. To fizyczne laboratorium pracy nad artystyczną hipotezą, budowanie jej wizualnej manifestacji, podobnie jak werbalizacja, wspomaga poszukiwanie precyzyjnych form wyrażania się. Adekwatność w odzwierciedleniu (własnego procesu, wizji) przekłada się na siłę przedstawienia, dzięki obiektywnej, zewnętrznej formie zyskując potencjał translacyjny. Dzieło jest rodzajem pętli przyciągania i zakotwiczenia danej myśli, uczucia, idei i staje się miejscem jej manifestacji. Odnalezienie właściwej formy manifestacji idei, wiedzie poprzez wyczulenie i podążanie za własnymi reakcjami podczas procesu formowania, prowadząc do miejsca największego nasycenia, esencji, sedna.

Zanim to jednak nastąpi należy stworzyć warunki dla zaistnienia przemiany, wewnętrznej, osobistej transgresji, która według mnie prowadzi przez **obszar niepamięci** do **punktu niestabilności**, przez **okno transcendencji**, do końcowej formy dzieła. W obszarze niepamięci, gdzie poszukujemy, tracimy, pozbywamy się, następuje rodzaj metastabilnego nawarstwienia treści i napięć. Podlegają one następnie integracji i *redukcji* w chaotycznym **punkcie niestabilności**, momencie „prawdy”, gdzie wypadkowa wszystkich sił realizuje się, zawsze na sposób nieco nieprzewidywalny, nieodgadniony. Całość procesu odbywa się w ramach unikalnej osobowości twórcy, która wyznacza punkt końcowy pracy. Uważam, że jest to doznanie, nawet jeśli na krótką tylko chwilę, *wyższego stopnia tożsamości*, przekraczające poczucie jednostkowej odrębności, stąd doznanie duchowego poszerzenia, połączenia z czymś potężniejszym, poczucie przekroczenia własnych ograniczeń. Jest to **okno transcendencji**, w którym nie jesteśmy ograniczeni do własnej jedynie wyobraźni - przekraczamy ją. Jest to moment pozbawiony definicji, dzięki czemu może być doznaniem najczystszej - bo niezdeterminowanej - wolności wyboru.

Postępuję się terminem **Forma Chaotyczna**, aby ułatwić dostęp i zrozumienie tego obszaru na gruncie współczesnym. Niejednokrotnie uderzała mnie bliskość niezależnych intuicji artystów, filozofów, myślicieli, które nawet wypowiedane w formie fragmentarycznej nie pozostawiają wątpliwości o swoim pokrewieństwie. Języków(form) jest wiele, obszar jeden - ta obserwacja sprowokowała mnie do podjęcia zadania syntezy wybranych teorii opisujących doznanie transcendencji twórczej. Ujęcie tego zagadnienia w „formę” daje wyraz powtarzalności i samotożsamości samego procesu, zaś nadanie waloru chaotyczności otwiera go na dynamikę nieskończoność i nieokreśloności.

Przed konkretyzacją dzieła, potencjał jego jest *“nieistnieniem, bez formy, bez obrazu”*⁴¹. *Bezforemność posiadająca wszystkie potencjalne formy*, to definicja pustki, tao oraz Obrazu Totalnego Mistrza Shitao⁴². Brak definicji (lub definicja negatywna – bez formy, bez

40 Chang Chung-yuan, *Estetyka Chińska*, antologia. *Spokój duszy odzwierciedlony w Chińskim Malarstwie*, str. 244. TAIWPN UNIVERSITAS ISBN 97883-242-0808-1

41 Tang Yijie, *Taoism*, pod redakcją Mou Zhongjian, rozdział *Cheng Xuanying and the study of the twofold mystery*, str. 153. Leiden, Boston 2012, ISBN 978-90-47-42799-5

42 Shitao, *Estetyka Chińska*, antologia. *Słowa Mistrza o Malarstwie*, rozdział I, *Obraz Totalny*, str. 209. TAIWPN UNIVERSITAS ISBN 97883-242-0808-1

obrazu, nie-istnienie) w przypadku Tao wynika z tego, że tao nie może być wyrażone, każda nadana mu forma już je ogranicza i wypacza jego znaczenie. Podobnie dzieło sztuki pozwala na wyrażenie swojej nieograniczoności. Oczywiście, zakończenie procesu tworzenia, jest tożsame z ostateczną redukcją i ograniczeniem formalnym⁴³, ale innowacyjność w podejściu do pracy twórczej jest skorelowana i uzależniona od osobistego, psychologicznego dostępu do parametru nieskończoności.

Forma Chaotyczna wymyka się schematowi konkretyzacji, ponieważ bazuje na nieprzewidywalnej i niepowtarzającej się właściwości procesu chaotycznego. Jest uniwersalna, bo rodzaj „atraktora”, któremu podlega twórca, zależy od czynników dla niego osobistych, własnych wyborów twórczych, których konsekwentne rozwijanie prowadzi do swobody i wolności dojrzałej twórczej subiektywności. To sposób czystego wydobycia energii twórczej. Forma Chaotyczna tylko pośrednio odnosi się do fizyczności dzieła, bardziej do czynników, bazy, warunkującej jego powstanie. Koncepcja ta, mając podstawę w teorii chaotycznej nieprzewidywalności i metastabilnej symultanicznej komplementarności człowieka, nie brzmi tak paradoksalnie jak zen, jednocześnie nie tracąc pojemności formotwórczej. **Dzięki temu Forma Chaotyczna to forma-bez-formy, która tym samym zawiera całą potencjalność form⁴⁴.**

Obszar izolowany - eksperyment

Z każdym dziełem nawiązuje się dialog, który mógłby być nieskończony. Nieskończoność stopni rozumienia odpowiada nieskończoności procesu interpretacji.⁴⁵

Tworzenie jest wydobywaniem konkretnej formy z potencjalności o charakterze chaotycznym, sensem zakodowanym w nośniku symbolicznej łączności. Moment tworzenia jest „momentem badawczym” obrazu⁴⁶, kumulacją uwagi na wybranym fragmencie rzeczywistości, poddanym autorskiej transformacji. Każda próba odzwierciedlenia (wewnętrznego czy zewnętrznego) jest już formotwórczym odkształceniem. To ograniczenie uwagi do konkretnego materiału, kształtu, bryły czy scenariusza, oznacza odwrócenie chaosu rozproszenia w przyciąganie, kondensację, twórczość. Moment badawczy obrazu jest również eksperymentem, próbą utworzenia warunków zajścia alchemii wymiany między dziełem a odbiorcą. Eksperyment naukowy ma na celu ustalenie związku przyczynowego między bodźcem a zachowaniem obiektu. Wynik eksperymentu powinien być replikowalny oraz dawać jednoznaczną odpowiedź na postawioną hipotezę, w określonych, ściśle kontrolowanych warunkach. Metoda eksperymentu artystycznego wydaje się zbliżona, choć koncentruje się na tworzeniu sytuacji badawczej i zadawaniu pytań. Hipoteza robocza i jej realizacja w dziele lub eksperymencie interaktywnym, ma często charakter społeczny, prezentowany wobec publiczności. Realizacje artystyczne bywają prowokujące, wychodzą poza obszar komfortu i kanonów społecznego zachowania. Sztuka często sięga po środki

43 jeśli dzieło złożone jest ze skończonej i stałej ilości części

44 Wang Bi napisał, że dźwięki składają się z 5 głosek: gong, shang, jue, zhi, and jy. Dźwięk nie może być „gong” i „shang” w tym samym czasie. Tylko coś „bez formy” może (s)tworzyć wszystkie formy.

Tang Yijie, *Taoism*, pod redakcją Mou Zhongjian, rozdział *Cheng Xuanying and the study of the twofold mystery*, str. 153. Leiden, Boston 2012, ISBN 978-90-47-42799-5

45 Luigi Pareyson, *Estetyka. Teoria Formatywności*, rozdział *Stopnie zrozumienia i wartość interpretacji*, str. 268. TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2009, ISBN 97883-242-1312-2

46 Słowo obraz jest tu użyte umownie, nie chodzi wyłącznie o dzieło malarskie, ale o jakiegokolwiek utrwalenie, zapis artystyczny, jako swoisty, „atraktorowy kształt przyciągania”.

silnego oddziaływania, a skutkami są bardzo różnorodne doznania publiczności, jako że nie sposób ustalić wszystkich zmiennych początkowych całego równania eksperymentu, którego ludzie, jako odbiorcy, są głównym parametrem. Jednym z ciekawszych przykładów takiego eksperymentu jest performance Mariny Abramovic "Artysta jest obecny", podczas którego tysiące osób uczestniczyło w sytuacji konfrontacji z artystką. Mimo prostoty całego założenia, spektrum reakcji uczestników był bardzo szeroki. Performans ten wykorzystuje sytuację powielanego eksperymentu, w powtarzalnych, minimalistycznych okolicznościach, którego wynik bynajmniej nie jest powtarzalny i nie daje jednoznacznej odpowiedzi na zadane pytanie. W wypadku tego performansu jedyną zupełnie nieokreśloną "zmienną" sytuacji artystycznej był odbiorca, stanowił również część „obszaru izolowanego” dzieła.

Mimo tego, że używam wyrażenia "izolacja", "obszar izolowany", dzieło jest nadal żywe, nie martwe. W swej zamkniętej formie, jest zatrzymaną w czasie bramą, którą przekraczamy, w celu dalszej eksploracji. Zbudowanie dzieła, które wykazuje odpowiednią energię nośną dla swojej koncepcji, jest związane z intuicją formotwórczą i umiejętnością rozwinięcia pierwotnego impulsu, który przyciąga, motywuje i napędza rozwój pracy. W momencie kulminacyjnym następuje redukcja nagromadzonej energii w postaci utworzenia struktury dzieła. Forma zostaje wyodrębniona jako jakościowo najlepszy, najbardziej adekwatny ekwiwalent zawartości mentalnej i koncepcyjnej, dzięki czemu - forma dzieła - staje się bramą otwartego rytuału przeżywania. Dotarcie do tego punktu jest zwieńczeniem procesu tworzenia, momentem zwrotnym, przekształceniem energii potencjalnej w fakt zaktualizowany. Dzieło jest aktem dokonanym, **kondensatem**, skrótem zredukowanego procesu, zakodowanym w nośniku informacji. W momencie odczytu, proces rozpoczyna swój przebieg znów, w psychice odbiorcy. Forma końcowa, zmateriałizowana, jest punktem przejścia, wyjściowym koordynatem kreującym warunki początkowe doświadczenia, jest "procesem w stanie spoczynku"⁴⁷.

Tak scharakteryzowana twórczość jest transformatywna nie tylko w momencie koncepcji i powstawania, reprezentuje aktywną i formotwórczą wartość potencjalną, zawartość psychologiczną, która wchodzi w interakcję z życiem umysłowym odbiorcy. Jest punktem inicjacji przeżycia wewnętrznego, opartego na kontemplacji indukowanych przez dzieło jakości, zawartych w kodzie jego budowy. Luigi Pareyson, w Teorii Formatywności, wspomina, że kontemplując dzieło, umysł odtwarza w podświadomości drogę jego powstawania, trzeba samemu *wykonać dzieło w sobie*⁴⁸. Następuje wówczas swoista dekonstrukcja syntezy, jaką ono stanowi, poszczególne decyzje, podjęte przez twórcę, podczas budowy są przez odbiorcę identyfikowane i odczuwane. Rekonstrukcja procesu w wyobraźni jest rozwinięciem ścieżki, jaką dzieło przeszło, wstecz, aż do pierwotnego źródła impulsu, jest więc ono wrotami do obszaru przed-twórczego, świata „pomiędzy"⁴⁹. Obszar izolowany dzieła jest rodzajem fizycznego katalizatora, punktem wyjścia - albo inaczej punktem wejścia - w inny niż fizyczny wymiar funkcjonowania. Jest to punkt wyzwolenia doświadczenia ontologicznego, obcowania z czymś, co otrzymywało różne nazwy, min. absolutu, chaosu, pustki.

47 Luigi Pareyson, *Estetyka. Teoria Formatywności*. TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2009, ISBN 97883-242-1312-2

48 Luigi Pareyson, *Estetyka. Teoria Formatywności*, rozdział *Dwoista świadomość interpretującego*, str. 250. TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2009, ISBN 97883-242-1312-2

49 Paul Klee, *Paul Klee. Philosophical Vision: From Nature to Art*, rozdział: *On Modern Art*, str. 12. McMullen Museum of Art, 2012, ISBN: 978-1-892850-19-5

PRACE PRAKTYCZNE



PUNKTY ODNIESIENIA 1 | *THE POINTS OF REFERENCE 1*
olej na płótnie | oil on canvas | 130x150 cm

PUNKTY ODNIESIENIA | 3 obrazy olejne 130x150 cm

*Niebo gwiaździste nade mną*⁵⁰

Punkty Odniesienia to cykl 3 obrazów olejnych na płótnie, operujących zdecydowaną kolorystyką i zjawiskiem komplementarności barw. Siatka geometrycznie rozmieszczonych punktów pojawia się dopiero po podejściu do obrazu, zdaje się migotać naprzemiennie, tworząc żywą, reaktywną zawieszinę. Dzięki wytworzonemu zjawisku kontrastu równoczesnego powstaje efekt subiektywnego podbicia kontrastu barw oraz występuje wrażenie powidoku.

50 Immanuel Kant, Krytyka praktycznego rozumu, niepełny cytat.

Multistabilność widzenia polega na naprzemiennym ogniskowaniu wzroku to na przedmiocie, to na tle, na znikaniu i migotaniu punktów.

Tym, co zainspirowało powstanie Punktów Odniesienia był tytuł Jerzego Ludwińskiego o nadejściu *Wielkiego Światła* – błękitu bez kresu – w tekście o Eliminacjach i Rewolucjach z 2000 roku⁵¹. Pisał on o wewnętrznych, osobistych, artystycznych implozjach, mini rewolucjach świadomości, które nie wybuchają głośno, a całe swoje światło kierują do wewnątrz. Światło takie świeci jasno w błękitnej konstelacji świadomości, a każda z cząstek to jednostka – myślący człowiek. Taki zbiór – świadomych istot - musi mieć specyficzną konsystencję i koordynację, a każda istota, jak każda inna cząstka we wszechświecie generująca drgania, wywiera wpływ. Jej istnienie w czasie tworzy swoistą „drgającą trajektorię”, jakby mapę ciepłą zmiennej aktywności. Oto, czym mogłaby być synchronizacja indywidualności.

Drugą inspiracją była struktura kondensatu Bosego-Einsteina, w której cząstki bozonów, w pewnych warunkach „jednoczą się” w strukturę samo-podobieństwa i jednomyślności. Bozony schłodzone do wartości zbliżonej do zera absolutnego uzyskują prędkość zbliżoną do zera, co sprawia, że miejsce ich pozycji w przestrzeni jest nieokreślone. W takiej „chmurze prawdopodobieństwa” *bozony tracą swoją indywidualność*, zaczynają zachowywać się kolektywnie. Wystarczy wpłynąć na jeden by za chwilę wszystkie przybierały ten sam pęd, ten sam stan kwantowy stan o najmniejszej możliwej energii. Kondensat bozonów ochrzczony został nowym stanem skupienia o rewolucyjnych właściwościach, z których jedna to nadciekłość, porównywalna z nadprzewodnictwem. Brak tarcia to brak barier, ruch potencjalnie nieskończony, nieograniczony przez czas i przestrzeń. Synchronizacja, zwłaszcza spontaniczna synchronizacja jest czymś, co fascynuje naukowców, a ma przecież swoje odzwierciedlenie w każdym aspekcie doświadczenia życia. Neurobiolodzy twierdzą, że momenty mentalnych doświadczeń są powodowane przez formowanie się fali nagłej neuronalnej synchronizacji milionów neuronów w mózgu. Następuje momentalna unifikacja, która jest utożsamiana z psychiczną jakością wglądu, co z kolei naprowadziło na spekulację, że świadomość jest wynikiem odczuwania przez ciało momentu elektromagnetycznej synchronizacji⁵².

Czy można wyobrazić sobie „wszystko”? Nie abstrakcyjną całość, ale całość konkretną, sprzeczną, opozycyjną, niepoznaną, faktyczną. Czy można to przedstawić, lub choćby zasugerować? Mam wrażenie, że wszelka sztuka godna uwagi posługuje się właśnie tą możliwością sugestii, która pozwala ujawnić coś, co nie jest widoczne, co przeziiera pomiędzy przedstawieniem, poprzez kształty. To właśnie owa sugestia – ciszy, nieskończoności, życia, „czegoś więcej”- sprawia, że wracamy do tych samych form w poszukiwaniach, wyłuskujemy tę sugestię jak gdyby z powidoku, z pobocza pola widzenia, gdyż umyka ona nie tylko formie przedstawienia, ale też nazwania. Bowiem *„Brakuje nam możliwości syntetycznego dyskusowania o symultanicznej wielowymiarowości”*⁵³. Złożony kompleks świadomości oddaje to wrażenie w uczuciu, którego nie sposób koherentnie zakomunikować, można mu jedynie spróbować zawierzyć i otworzyć się na jego przeżywanie. Tylko jak uaktywnić w sobie wrażliwość odbioru tego tajemniczego „promieniowania tła”, o którym się tylko słyszy?

Przeświecanie esencji źródła poprzez przedstawienie – sugestia wolności, wartości, przestrzeni, pustki może zaistnieć lub nie w zależności od przygotowania czy wręcz gotowości

51 Jerzy Ludwiński, *Epoka Błękitu, O Eliminacjach i Rewolucjach*, str. 285. Stowarzyszenie Artystyczne Otwarta Pracownia, Kraków 2003, ISBN 83-89280-05-1

52 Steven Strogatz. SYNC. How order emerges from chaos in the universe, nature and daily life, rozdział 7, Synchronized Chaos, str. 257-260. Hyperion Press, 2003 ISBN 978-0-7868-6844-5

53 Paul Klee, *Paul Klee. Philosophical Vision: From Nature to Art*, rozdział: *On Modern Art*, str. 10. McMullen Museum of Art, 2012, ISBN: 978-1-892850-19-5

odczuwania oglądającego. Dzieło ma moc aktywacji pewnych obszarów wrażliwości, jednak nie determinuje ono pojawienia się obiektywnej wizji „nieprzedstawialnego”. Alchemia między widzem a dziełem wymaga utworzenia przestrzeni między nimi wspólnej - aktywnej a nie biernej świadomości. Trzeba, jak to ujął Paul Klee, stworzyć fundamenty dla rozwoju nowego rodzaju intuicji, znaleźć nowe sposoby obserwacji, które zmienią sposób patrzenia⁵⁴. Lecz nawet do wytrącenia kogoś z poczucia oczywistości potrzebny jest punkt odniesienia – własnej, obserwującej tożsamości, – aby móc dojrzeć świat nie tylko jakim nam się jawi, ale również to, jakim mógłby się stać.



PUNKTY ODNIESIENIA 2 | *THE POINTS OF REFERENCE 2*

olej na płótnie | *oil on canvas* | 130x150 cm

⁵⁴ Paul Klee, Paul Klee. *Philosophical Vision: From Nature to Art*, rozdział: *On Modern Art*, str. 9. McMullen Museum of Art, 2012, ISBN: 978-1-892850-19-5



PUNKTY ODNIESIENIA 3 | *THE POINTS OF REFERENCE 3*

olej na płótnie | *oil on canvas* | 130x150 cm



OBSZAR NIEPAMIĘCI 3 | *THE AREA OF OBLIVION 3*

olej na płótnie | *oil on canvas* | 130x100 cm

OBSZAR NIEPAMIĘCI | 3 obrazy olejne 130x100 cm

Monochromatyczne, niegeometryczne malarstwo suprematyczne, koncentruje się na jakości materii zbliżonej do koncepcji *materia prima*. Jest ona prymitywną materialną bazą, nazywaną również chaosem, zdolną do swobodnej auto-syntezy w jakąkolwiek inną wartość. Alchemia, synteza i przemiana jednej jakości w drugą, ujawnia się, jako zjawisko emergentnej samoorganizacji, których zasada zachodzenia nadal nie posiada ścisłego naukowego wyjaśnienia. Gra swobodnych fluktuacji w materii malarskiej, pojawiania się i zanikania potencjalności uświadamia, że *brak konkretności* daje przestrzeń dla generatywności *pustki*.

Pustka to koncept pociągający nieokreślonością, budzi niepokój i fascynację, gdyż relacja do *pustki* wydaje się tkwić u podstaw ludzkiego poznania. Jak to wyraził Leibniz – nie wiemy, dlaczego „*istnieje raczej coś niż nic*”. Refleksja filozoficzna od zawsze naznaczona była pytaniem o początek ludzkości, którego pochodną jest pytanie o źródło twórczości, początek form. Odwieczne pytania o pochodzenie, o skończoność czy nieskończoność świata oraz własnego istnienia, są wyrazem egzystencjalnej tęsknoty za stałością, w obliczu doświadczania życia i jego ciągłej przemiany. W atmosferze niewiedzy wizje stworzenia rodzą się spontanicznie⁵⁵, wiedza lub wiara w punkt wyjściowy, który jest osią orientacyjną egzystencji, stanowi ratunek przed bezradnością i niepewnością. Można powiedzieć, że takie narracje, będąc zapłodnione przez paradoks (natchnienie niewiedzy), rodzą się z elementem boskości. Są odpowiedzią na ostentacyjną lukę w miejscu gdzie szukamy sensu istnienia, ale też narzędziem – sposobem określania znajomej, bezpiecznej przestrzeni bytowania.

Moje osobiste zainteresowanie chaosem ma źródło w wątpliwościach odnośnie poprawności ogólnie przyjętego toku rozumowania. Każde wyobrażenie, zjawisko, idea, czy obraz – są tylko fragmentem całości, konkretnym, widzianym w detalicznym przybliżeniu i ograniczeniu pola świadomości do danego obiektu. Aby przeformułować jakąkolwiek sytuację należy poszerzyć perspektywę patrzenia, co w skrajnym przypadku prowadzi do chaosu – zbyt wielu danych, zbyt dużego obszaru aby można było dostrzec cokolwiek. Obraz wydedukowanej „całości” jest niesprecyzowaną konstelacją obiektów istniejącą w rozproszeniu, w mgławicy niesprecyzowania. Chaos, jako obiektywizująca całościowość, prowadzi prosto do zagubienia i zatracenia realności jakiegokolwiek perspektywy.

Tę symboliczną jakość zagubienia nazywam roboczo *obszarem niepamięci* i jest to jakość, której praktykowanie uważam za bardzo istotne w sztuce. Praktyka ta jest twórczością pozbawioną dążenia do formalnego strukturywania. To suprematyczne doznanie umożliwia zatracenie się, rozplątanie świadomości⁵⁶, swobodne spadanie w nieokreśloność działających w podświadomości napięć i impulsów. Ograniczenie do subiektywnego odczuwania w ramach twórczej praktyki jest podstawą budowania artystycznej tożsamości. Tymczasowe wyrzeczenie dążenia do struktury daje szansę na rozwój intuicji, która „uczy się” wewnętrznych odcieni *wibracji duszy*⁵⁷. Twórczy akt jest jak sonda, rzucona w głąb *osoby głębokiej*⁵⁸, gdzie żadna zewnętrzna naleciałość nie zagraża wolności i samoistności osobistego odzwierciedlenia.

Medytacyjne Inspiracje: suprematyzm (Kazimierz Malewicz), ekspresjonizm abstrakcyjny (Ad Rainhard), minimalizm (Yves Klein), color field painting (Mark Rothko).

55 Taka mogłaby być fenomenologiczna konkluzja, jednak współczesne neuronauki rzucają nowe światło na mechanizmy formowania się perceptów i podejmowania decyzji

56 podobnie jak umysłowa transparenca w tao malarstwa chińskiego

57 Kandyński, O duchowości w sztuce, str. 72. Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996, ISBN 83-86658-17-7

58 Aleksander Nelicki, *Klasyczne i Współczesne Koncepcje Osobowości*, pod redakcją Anny Galdowej, „Metakliniczna” koncepcja osoby V.E. Frankla. Rozdział *Osoba Głęboka*, str. 191, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 1999, ISBN 83-233-1165-X



OBSZAR NIEPAMIĘCI 1-3 | *THE AREA OF OBLIVION 1-3*

olej na płótnie | *oil on canvas* | 130x100 cm



KONDENSAT CHAOTYCZNY | *CHAOTIC CONDENSATE*

aluminium, płyta pet, folia, listwy led | *aluminium, pet slab, foil, led bar* | 120x130 cm

KONDENSAT CHAOTYCZNY | 120x130 cm, Aluminium, płyta pet, folia, listwy led

Nawarstwienie i złożoność to materiał kondensatu – utworzonego z cyklu 15 fotografii, utrwalających kolejne stadia metamorfozy odbicia światła. Jest to rodzaj abstrakcji parametru deformatywności - każde z przedstawionych ujęć jest dialogiem z linearną krzywą i jej formotwórczymi właściwościami. Formy powstające na powierzchni sprawiają wrażenie wyciętych z przekroju wielowarstwowej fałdy. Charakteryzują się ruchliwością i wrażeniem chaotycznego rozmieszczenia, jednak przy bliższej analizie można zauważyć, że są katalizowane przez kilka węzłów, działających jak atraktory w układach chaotycznych. Zróżnicowanie powstałych rysunków jest wypadkową zmiany krzywizny powierzchni odbijającej światło, zmieniającego się kąta jego odbicia. Dialog, powstający pomiędzy

poszczególnymi stadiami refleksyjności tej samej formy, stał się impulsem do utworzenia rodzaju bazy, matrycy-kondensatu, generatora różnorodności form. Praca nad Kondensatem jest dobrym przykładem na przedstawienie potencjalnego charakteru formy rysunkowej. Sytuacja artystyczna rozstrzyga się z pomocą działania czasu, ukazanego w jednoczesności: fotografia jest aktem utworzenia *Obszaru Izolowanego*, wyizolowanego w czasie, w którym jest zamrożona jedna, niepowtarzalna forma. Zapis ten to dokument różnorodności, wyłaniającej się z „chmury prawdopodobieństwa”, zestawienia wszystkich stadiów wirtualnego zakresu życia danej formy.

Dwie formy towarzyszące tytułowemu Kondensatowi, do którego odnosi się tytuł tej pracy, to pewnego rodzaju „okna powiększające”, wyjęte w celu dekonstrukcji jego treści. Wartość formalna jest tu złamana kolorem, który nadaje tym przybliżeniom odcień emocjonalny. Prześwitywanie koloru oraz obecność światła ma na celu utworzenie złudzenia głębi i gęstości obserwowanej materii. Natomiast refleksyjność tych powierzchni przywodzi na myśl fraktal, z jego jakością samo-podobieństwa – zbliżenie ujawnia bliską formalną relację fragmentu do całości. Występuje podobieństwo ruchliwości i skomplikowania wzoru odbicia, niezależnie od tego, z jakiego dystansu patrzymy. Zmianie ulega tylko zagęszczenie i struktura refleksów.

Twórczy aspekt chaosu polega na jego bogatej potencjalności, złożoności, pojawiającej się pod postacią różnorodnych sił percepcyjnych dostrzeżonych na obrazie. Rudolf Arnheim zauważa, że ludzie pociągają nieodparta potrzeba otaczania się zrozumiałymi formami⁵⁹ (ja to nazywam instynktem formy), do tego stopnia, że nadrabiamy braki obserwowanych kształtów aby uzyskać koherentny obiekt obserwacji. Tym bardziej interesującym jest kontemplacja obiektu nieprzedstawiającego, gdzie potrzeba określania ujawnia osobiste, wewnętrzne przywiązania. Wyobraźnia sama tworzy rozliczne interpretacje, stąd być może wpływa potrzeba ich translacji. Wewnętrzna reorganizacja i wielorakość przechodzą w syntezę, którą można nazwać. W momencie, kiedy tłumaczymy sobie wrażenia estetyczne, bezforemność zyskuje interpretację. Owo okno transcendencji, które inicjuje pojawienie się „nowej syntezy”, przypomina również mitologiczną przerwę, powstałą przy kosmogonicznym rozdzieleniu ‘nieba i ziemi’. Przerwa ta daje możliwość zaistnienia rzeczom i pojawienia się życiodajnej i inspirującej jakości “tchnienia”. Powstała przestrzeń jest potrzebna, aby wyobraźnia mogła się przemieszczać (przeformowywać). Tchnienie jest odwołaniem do szeroko rozumianej wolności, a twórczość jest praktykowaniem wolności - natura tak jak i twórca są generatorami form. Świadomość posiadania tej samej, niezmiennej jakości, staje się podstawą poczucia ontologicznego zespolenia z rzeczywistością.

59 Rudolf Arnheim, *Myślenie Wzrokowe*. Rozdział 15, Modele w służbie teorii, str. 322. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, ISBN: 978-83-7453-056-9



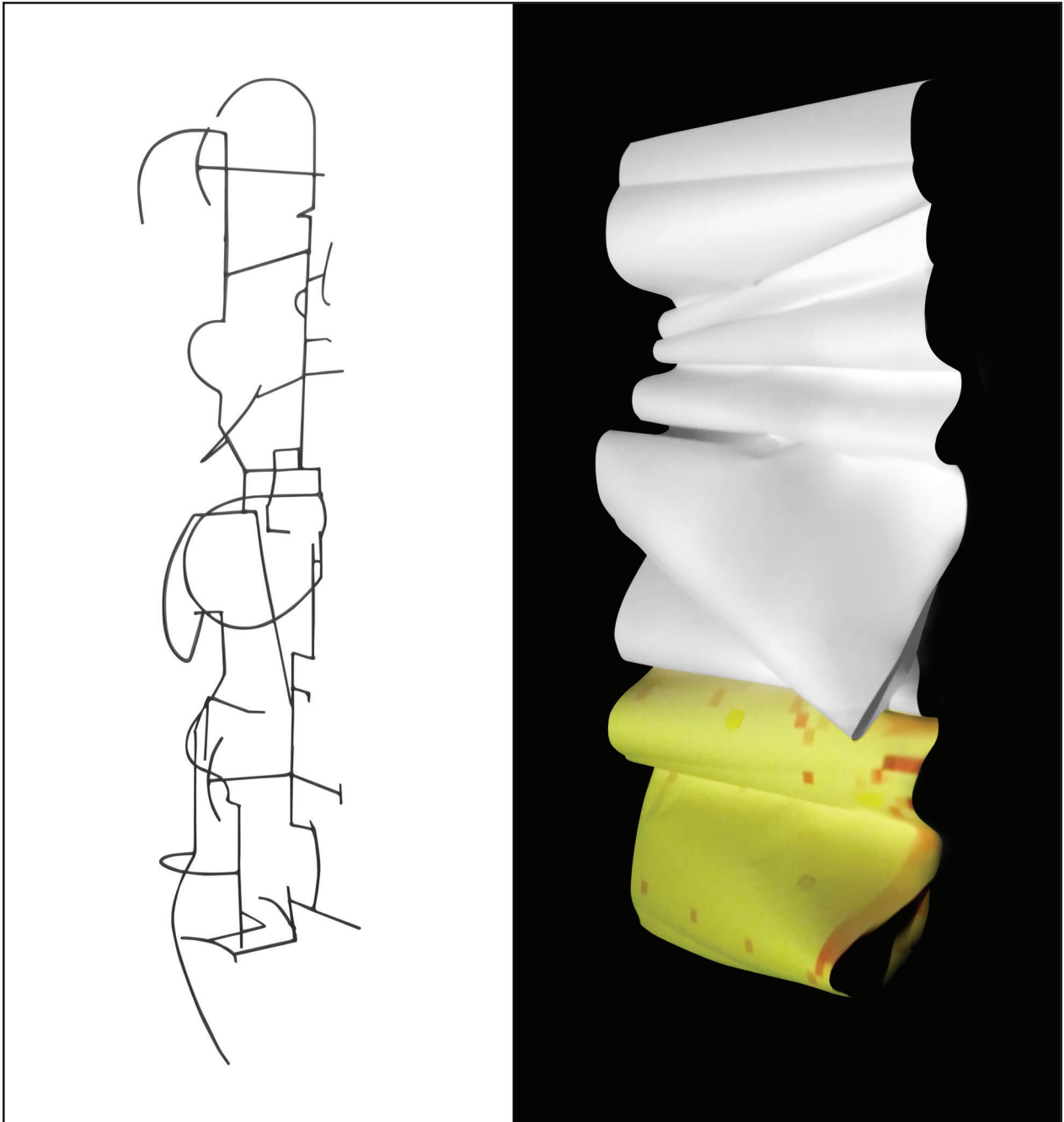
PRZEJŚCIOWE STANY DUCHOWE | *THE TRANSITIONAL STATES OF MIND* | blacha cynkowa | zinc sheet | 120x30 cm

PRZEJŚCIOWE STANY DUCHOWE | blacha cynkowa 120x30 cm

Przejęciowe stany duchowe odnoszą się do elementarnych form, cząstek, poszczególnych głosek oddzielnych znaków, które dopiero w multiplikacji, w zbiorze, tworzą sensowne zdanie. To pojedyncza, osobna kreska (krzywa), pozwala się wyłonić rzeczom z chaosu. Detal - embriion materii – zbudowany z wyabstrahowanego parametru linearności, wyjęty został z płaszczyzny zakrywającej jego głębię. Poboczność staje się płaszczyzną główną, płaszczyzną wymiany i rozmowy.

Wydobycie załączka fałdy z większej całości daje odczuć konceptualną naturę tego, jak postrzegamy – przeze wszystkim, jako niemożność oddzielenia tego, co widzimy od tego, co wiemy. Głębia, zazwyczaj zarysowana na płaszczyźnie, jest elementem gry mimesis, sugerującej przestrzeń tam, gdzie jej nie ma. Ten przenicowany rysunek ukazuje swoją głębię, której wymiar został wyolbrzymiony, stawiając w centrum zainteresowania ukryty, domniemany aspekt krzywizny. Powstała w ten sposób elementarna fałda, to niepodzielna całość, leibnizjańska monada, której wydobyte podstępem wnętrze/zewnątrze staje się dla nas płaszczyzną obserwacji.

Przejęciowe Stany Duchowe to DNA skomplikowanych, chaotycznych układów, które posługują się zasadą multiplikacji do nieprawdopodobieństwa. Będąc autonomicznymi całościami są jednocześnie fragmentem większej całości, a może ich źródłem, kodem, zdolnym wygenerować, jak fraktal, większy organizm na swój obraz. Ich wydzielenie z całości pomaga z innej strony spojrzeć na linearny język gestu.



NIE-ZUPEŁNE KONTINUUM | NON-TOTAL CONTINUUM

olej na płótnie, stelaż stalowy | *oil without canvas, steel frame*

NIE-ZUPEŁNE KONTINUUM | olej na płótnie, stelaż stalowy

Kontinuum to rozbudowa i kontynuacja detalu z cyklu Przejściowe Stany Duchowe. W formie małego detalu zwracam uwagę na nadanie parametru fizycznego głębi, zwykle postrzeganej, jako istniejącej wewnątrz obrazu. W Kontinuum, płaszczyzna głębi staje się niekończącą się fałdą przestrzeni (praca jest wycinkiem teoretycznie nieskończonego kontinuum tej formy), która czasem zawija się wokół siebie samej, tworząc wiry i zagnieźdżenia, kondensując płaszczyznę w dodatkowym wymiarze - wymiarze wewnętrznym.

Nieskończoność Kontinuum to forma fałdy, która „wydostaje się z ramy” przynależności swojej funkcji lub też tego, co ją wytwarza, co jest ukryte pod fałdą materiału – jak ciało, konstrukcja, struktura. symbolizuje byt zyskujący autonomię, który zaczyna podlegać innym prawom niż gdyby pozostał podległy, służebny wobec formy strukturalnej, którą obleka. Deleuze w swojej analizie barokowej fałdy wychodzi od opisu elementu, który usamodzielniał się estetycznie oraz w emocjonalnym oddziaływaniu. Sugeruje konieczność wyjścia malarstwa z ram i stania się rzeźbą, aby podkreślić akt samodzielności⁶⁰. W pracy Nie-zupełne Kontinuum mamy taką osobliwość - wyodrębnienie nawarstwionego, bujnego elementu - fałdy - która „wyszła” z płaszczyzny w przestrzeń trójwymiarową. Poddajemy obserwacji ten podstawowy element malarstwa barokowego, pozwalając, aby materia uwolniła się, ustanawiając nowy rodzaj relacji z otoczeniem. Posuwając się wzdłuż artystycznego kontinuum, wchodzi w fazę *fasady*⁶¹. Rozwój obrazu w szerz, jak to określił Deleuze, jest procesem przechodzenia przez kolejne „ramy”, przy czym pokonując jedno, odnajduje się w kolejnych, nadal pozostając Przedstawieniem, ilustracją, trompe-l'oeil, będąc dowodem obecności nieobecnego⁶².

To konkretne przedstawienie dotyczy problemu nieskończoności, oraz osobliwości, tworzącej się na momentach zagnieźdżenia linearnej fałdy obrazu. Zakrzywienie na krawędziach tworzy kształt zależny, a na obszarach ukrytych w fałdzie obraz nie wyświetla się wcale. Czy widzimy całość obrazu? Czego dotyczy Przedstawienie? Który z elementów Kontinuum reprezentuje przedstawieniową iluzję a który rzeczywistość? Co jest Obecne? Kontinuum, pomimo swoich reliefowych właściwości, nadal pozostaje płaszczyzną, powierzchnią powstawania złudzenia i halucynacji, przestrzenią sugestii obecności formy nieistniejącej. Jednoczesność przedstawienia przestrzennego sąsiaduje z zakrzywieniem formalnym. Kompresja i organiczna fragmentacja obrazu odnosi się do procesu zapominania i niedokładności kodowania pamięciowego, wiążąc go z fizycznym aspektem przestrzeni oraz zjawiskiem sąsiedowania. Obraz to rodzaj znaku, ślad, symboliczne zaznaczenie. To zdarzenie wizualne na płaszczyźnie warstwowości, nieprzenikania.

Relacja obrazu widocznego do ukrytego jest niesymetryczna, pojawiają się nieadekwatności, pochodne krzywizny pierwotnego odkształcenia. Każda kolejna warstwa fałdy, jak i każdy kolejny jej plis, są jak stopnie poziomów, powoli prowadzących w głąb poznania/chaosu. „Fałda” istnieje w teorii w sposób nieskończony, jako wycinek większego kontinuum doświadczenia, jako nie kończące się wariacje jego interpretacji, nieskończona ilość punktów odniesienia.

60 Gilles Deleuze, *The Fold, Leibniz and the Baroque*, rozdział *The New Harmony*, str. 140. Continuum 2006, ISBN 0-8264-9076X

61 Tamże, str. 141

62 Louis Marin, *O przedstawieniu, Granice malarstwa, Przedstawienie i pozór*, str. 363. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2011, ISBN 978-83-7453-941-8

Konkluzja - Forma bez formy

W niniejszej pracy rozważam mechanikę twórczości, rozumianą jako proces chaotyczny, której działanie polega, (w dużym skrócie), na wielowymiarowej synchronizacji zjawisk wizualnych i psychologicznych w procesie twórczym oraz w dziele. W moim rozumieniu Forma Chaotyczna opisuje twórczość, jako działanie powstające na styku bezforemności/spontaniczności i struktury/formy. Jest to swoisty dialog z paradoksem – uporządkowanie definiowane przez nieokreśloność i na odwrót. Forma ta jest również bezpośrednim odniesieniem do jakości wielowymiarowej symultaniczności dzieła plastycznego, o której wspomina Paul Klee⁶³, o naszym ograniczeniu postrzegania do fragmentu, trudności narzuconej przez temporalny charakter naszego istnienia.

Doświadczenie synchronizacji wielości wymiarów, które w oddzieleniu wydają się odrębne i chaotyczne, jest drogą do zrozumienia prawdy o rzeczywistości. Również praktyką pokory cząstki - jaką jest twórca - w obliczu całości egzystencji, do której się odnosi. Uważam, że „wypyując materię”(za Pareysonem) w procesie tworzenia i interpretacji, zadajemy tak naprawdę pytanie samym sobie – o treści, rezydujące głęboko pod powierzchnią świadomości. W końcu każda forma, która powstaje, jest nośnikiem informacji, swoistego znaczenia, a twórczość, czerpiąca z podświadomego dążenia do transcendencji, prowadzi nas tam, dokąd inaczej byśmy nie dotarli. Z wielu okrucich składamy ten jeden, prawdziwy, przepełniony mocą obraz: czym jesteśmy, skąd przyszliśmy, dokąd idziemy...⁶⁴

Uważam, że twórczość i sztuka zawierają w sobie prawdę o człowieku. Zarówno w sposobie jej tworzenia jak i odbioru znajduje odzwierciedlenie stopień naszego rozumienia świata, a zgłębiając świat innych dzieł, uczymy się doświadczać go na nowe sposoby⁶⁵. Wyodrębniając obszary - niepamięci, punktu niestabilności, okna transcendencji, oraz obszaru izolowanego - kierowałam się własnymi doświadczeniami, tym, co wiem z praktyki o procesie twórczym i świadomości, jaką daje dążenie do prawdy własnego artystycznego odzwierciedlenia. Myślę, że poprzez twórczość, człowiek ma swoje osobiste dojście do sfery nieskończoności, jest to naturalny sposób przekraczania ograniczeń. Będąc sami częścią procesu chaotycznego, podlegamy jego prawom. Jednak nic nie dzieje się wbrew czasowi, taka już natura naszej egzystencji.

Podobnie jak Jerzy Grotowski, sądzę, że sztuka jest ścieżką stałego rozwoju, dojrzewania. *Dźwiganiem się, umożliwiającym wynurzenie się z ciemności w blask światła*⁶⁶. Wspominał on również o prawdzie, której wymaga ten proces: „każdy powinien być wierny swojemu życiu (...) doświadczenie życia jest pytaniem, a tworzenie w prawdzie to po prostu odpowiedź.”⁶⁷ Forma-bez-formy jest moją odpowiedzią.

63 Paul Klee, *Paul Klee. Philosophical Vision: From Nature to Art*, rozdział: *On Modern Art*, str. 10. McMullen Museum of Art, 2012, ISBN: 978-1-892850-19-5

64 Nawiązanie do postimpresjonistycznego obrazu Paula Gauguin o tytule: *Skąd przyszliśmy? Kim jesteśmy? Dokąd idziemy?*

65 „*Twórczość estetyczna oddziałuje na ludzką świadomość wprost, rozszerza jej zdolność pojmowania, podsuwając jej nowe sposoby doświadczenia wszechświata*”

George Kubler, *Kształt Czasu, Uwagi o historii rzeczy. Mnożenie się rzeczy, Wynalazczość i przekształcenie*, str. 102. Państwowy Instytut wydawniczy, Warszawa 1970

66 Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane, Dokument zasad*, str. 346. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, ISBN 978-83-63855-17-8

67 Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane, Odpowiedź Stanisławskiemu*, str. 469. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, ISBN 978-83-63855-17-8