

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Wydział Malarstwa

2018

Magister Marek Rogulski

Rozprawa doktorska

**Ślady pamięciowe w dochodzeniu do koncepcji dzieła artystycznego  
poprzez pracę z modelem kulturowym**

Rozprawa doktorska  
w dziedzinie: sztuki plastyczne  
w dyscyplinie: sztuki piękne

Promotor: Dr hab. Krzysztof Polkowski  
Promotor pomocniczy: Dr hab. Łukasz Guzek

Recenzenci:  
Prof. dr hab. Kamil Kuskowski, Akademia Sztuki w Szczecinie  
Dr hab. Grzegorz Szwertnia, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

## SPIS TREŚCI:

Wstęp.....	6
Struktura dysertacji doktorskiej.....	9
<b>Część I.....</b>	<b>10</b>
Rozdział I. Wyzwania.....	10
I. 1. Model kulturowy: Presja i jej zasięg.....	11
I. 2. Nauka i sztuka.....	11
I. 3. Procesy poznawcze a zdolność podejmowania decyzji.....	12
I. 4. Mimetyzm a <i>sprawczość</i> .....	13
Rozdział II. Analiza założeń aktualnego modelu kulturowego poprzez odczytanie sformułowań procedury przyznawania stopni naukowych i stopni naukowych w zakresie sztuki. (Dzieło sztuki wobec założeń intelektualnych aktualnego modelu kulturowego).....	16
Rozdział III. Dylemat naukowości w kontekście pracy artystycznej. (Dzieło sztuki wobec problemu kryteriów naukowości w odniesieniu do działań artystycznych).....	20
Rozdział IV. Dzieło sztuki wobec problemu tworzenia jego opisu.....	33
Rozdział V. Pojęcia otwarte i interpretacja <i>pułki</i> .....	35
V. 1. Wnioski 1,2,3: Model symulacyjny, <i>propozycja zestawu aktywności</i> oraz tworzenie <i>hybrydowej metodologii</i> .....	42
Rozdział VI. Realizacja dzieła sztuki i związane z nią dylematy założeń.....	45
VI. 1. Dylemat założeń dotyczący specyfiki pracy doktorskiej w dziedzinie sztuki plastyczne.....	45
VI. 2. Dylemat założeń a problem <i>czasowości</i> .....	47
VI. 3. Wniosek 4: Działanie na zbiorach nieskończonych.....	48
Rozdział VII. Rzeczywistość wewnętrzna autora dzieła - obraz wyjściowy.....	49

Rozdział VIII. Model trzech światów Karla Poppera w zastosowaniu do problematyki dzieła sztuki. Środowisko kulturowe - zewnętrzne wobec autora i obiektywnie funkcjonujące.....	57
Rozdział IX. Opis dominant aktualnego modelu kulturowego. <i>Niewiedza i nieznane</i> .	
Dzieło sztuki wobec problemu niewiedzy.....	58
Rozdział X. Opis dominant aktualnego modelu kulturowego. Opis jako narzędzie tworzenia i organizowania wewnętrznej struktury znaczeniowej dzieła sztuki. (Dzieło sztuki wobec problemu teoretycznego uzasadnienia).....	62
Rozdział XI. Środowisko kulturowe - zewnętrzne wobec autora i obiektywnie funkcjonujące. Kontekst historii sztuki - argumenty na rzecz wykorzystania agregatów wiedzy i znaczeń. (Dzieło sztuki wobec problemu oczekiwań i historycznie motywowanych założeń dla pojęcia oryginalności).....	65
Rozdział XII. Uzasadnienia teoretyczne dla wypracowywania <i>hybrydowej metodologii</i> twórczej w kontekście istnienia agregatów wiedzy (humanistycznej). (Środowisko kulturowe - zewnętrzne wobec autora i obiektywnie funkcjonujące).....	68
Rozdział XIII. Dzieło sztuki a problem jego oceny i kwalifikacji - wobec procedury obrony rozprawy doktorskiej i w ramach instytucjonalnej teorii sztuki. Wnioski ogólne wynikające z części I rozprawy.....	76
XIII. 1. Wniosek ogólny 1: Wątek instytucjonalny jako element siły perswazji dzieła.....	78
XIII. 2. Wniosek ogólny 2: Formuła działań na rzecz szerszego systemu powiązań i znaczeń dzieła.....	82
XIII. 3. Podsumowanie pierwszej części rozprawy.....	83
<b>Część II</b> .....	86
Rozdział XIV. Tworzenie <i>hybrydowej metodologii</i> na użytek procesu tworzenia dzieła artystycznego.....	86
Rozdział XV. <i>Osaczenie</i> - element <i>hybrydowej metodologii</i> dzieła sztuki.....	88

Rozdział XVI. Model <i>hybrydowej metodologii</i> dzieła sztuki tworzonoego w ramach procedury obrony rozprawy doktorskiej.....	92
XVI. 1. Elementy proponowanego dzieła jako rezultat przyjętej <i>hybrydowej metodologii</i> dzieła sztuki.....	95
Rozdział XVII. Dzieło jako relacja trzech instytucji. Włączenie procesu oceniania w strukturę dzieła jako elementu tworzonoego dzieła.....	96
Rozdział XVIII. Koncepcja dzieła sztuki. Projekt badawczo-artystyczny, pt: <i>Engram i struktura dysypatywna</i> .....	96
Rozdział XIX. Koncepcja dzieła sztuki. Elementy konstytutywne dla dochodzenia do koncepcji dzieła artystycznego - odczucie presji i potrzeba jej transformacji w dzieło.....	104
Rozdział XX. Dzieło sztuki czyli wymknięcie się władzy sądenia.....	106
Rozdział XXI. Koncepcja dzieła sztuki. <i>Alternatywny eksperymentalizm instytucjonalny</i> . Konkluzja z części II dysertacji.....	117
XXI. 1. Konkluzja z części II dysertacji: Wstępna charakterystyka wizualnej części dzieła.....	123
<b>Część III</b> .....	124
Dzieło jako <i>metafora kompozycji</i> . Opis szczegółowy elementów <i>kompozycji</i> wytworzonych przez autora dzieła. ( ICS, MuesseuM i dzieło fizyczne wraz z cyklem performansów w CSW Łąźnia).....	124
Rozdział XXII. Stworzenie Instytutu Cybernetyki Sztuki - ICS. Zakres prac w okresie I - III rok studiów doktoranckich.....	124
Rozdział XXIII. Powołanie MuesseuM. Zakres prac w okresie II - III rok studiów doktoranckich. Wniosek dla tworzonoego wizualnego komponentu dzieła.....	129
Rozdział XXIV. Dzieło wizualne i elementy materialne - prezentowane w CSW Łąźnia. Dzieło jako model symulacyjny w procesie (maska, makieta, czarna dziura) i jako projekt rzeczywistości (Wielki Zderzac Art - Hadronów).....	134



Rozdział XXV. Osobiste ślady pamięciowe z odległej przeszłości (sprzed trzydziestu lat)  
jako część mitu personalnego, współtworzące aktualne znaczenia dzieła.

Element hybrydowej metodologii dzieła.....	140
Streszczenie i podsumowanie rozprawy.....	144
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>147</b>
<b>ŹRÓDŁA INTERNETOWE.....</b>	<b>149</b>
<b>SPIS DIAGRAMÓW.....</b>	<b>153</b>
<b>SPIS TABEL.....</b>	<b>154</b>
<b>SPIS RYSUNKÓW.....</b>	<b>154</b>
<b>SPIS FOTOGRAFII.....</b>	<b>154</b>

# Ślady pamięciowe w dochodzeniu do koncepcji dzieła artystycznego poprzez pracę z modelem kulturowym

Magister Marek Rogulski

Paradoks Menona: „Szukać wiedzy to absurd, ponieważ albo już wiesz i wtedy nie ma czego szukać, albo nie wiesz, czego szukasz, a wtedy trudno oczekiwać, że to znajdziesz.”<sup>1</sup>

## Wstęp

Wiedza powstaje w procesie badawczym, którego niezbędnym elementem jest możliwość sięgania do zasobów pamięci trwałej.<sup>2</sup> W naszej kulturze różne instytucje gromadzą tę wiedzę, przechowują ją i szerzą. Możemy też powiedzieć, że owe skodyfikowane ślady pamięciowe wyznaczają pewien horyzont odniesień dla prowadzenia działalności badawczej i artystycznej. W rozprawie skupiłem uwagę na problemie jakim jest korzystanie z wiedzy w procesie tworzenia założeń mających znaczenie dla powstawania dzieł sztuki. Dotyczy to zwłaszcza tego szczególnego przypadku gdy dzieło powstaje w ramach rozprawy doktorskiej w dyscyplinie *sztuki piękne*. Niektóre z założeń są jawne, inne są ukryte.

Istnieje wiele definicji dzieła sztuki. Mogą one współistnieć, gdyż pojęcie dzieła sztuki jest pojęciem otwartym na różne znaczenia. W przypadku dzieła sztuki, którego uznanie wynika wprost z kolektywnie prowadzonej w środowisku akademickim oceny tego dzieła nadrzędną rolę pełni instytucjonalna definicja sztuki sformułowana przez Artura Danto<sup>3</sup> i George'a Dickie<sup>4</sup>.

Założenia powyższe wynikają z treści ustawy ministerialnej, która jest podstawą programu studiów doktoranckich.<sup>5</sup>

1 NN, *Menon*, online: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Menon>, [dostęp:11.05.2018]

2 Przyjmuje się, że pamięć wyewoluowała w odpowiedzi na potrzeby tworzenia modeli symulacyjnych dotyczących przyszłości w oparciu o dane na temat przeszłych wydarzeń. „Pamięć - jedna z funkcji ludzkiego umysłu, zdolność poznawcza do przechowywania, magazynowania i odtwarzania informacji o doświadczeniach. Pamięć jest przedmiotem badań psychologii kognitywnej.” Za: NN, *Pamięć człowieka*, online: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Pami%C4%99%C4%87\\_cz%C5%82owieka](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pami%C4%99%C4%87_cz%C5%82owieka), [dostęp:02.06.2017]

3 A. Danto, *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2006.

4 NN, *Art definition*, online: <https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>, online: [dostęp:06.07.2017] oraz NN, *Institutional theory artworld*, online: <https://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Institutional-theory-artworld.html>, [dostęp:20.05.2018]

5 Dz. U. 2005 Nr 164 poz. 1365, *Przepisy ogólne, dział I, rozdział I*, online: <http://www.asp.gda.pl/upload/private/1>

Wspomniane uwarunkowania oznaczają, że znaczenie zyskują pewne typy interpretacji i zachowań. Tu nie chodzi tylko o prezentowanie dzieła sztuki ale o realizację procedury przyznawania stopni naukowych. Tak więc widzimy, że jest to szczególna sytuacja.

Te okoliczności mają istotny wpływ na prowadzone badania i na praktyczną stronę realizacji dzieła. Dzieło, które zaproponuję, wyniknie bezpośrednio z kontekstu, w którym powstaje. Swój wysiłek twórczy kieruję na to, aby wywrzeć wpływ na charakter tego kontekstu i w ten sposób uczynić go częścią dzieła. Dzieło to rozumiem jako utwór, który jest wynikiem pracy zarówno z materialnymi składowymi o charakterze wizualnym, z symbolicznymi reprezentacjami i znaczeniami, oraz który jest wytworem myśli. Tworzenie kontekstu odbywa się w wyniku realizacji procesu badawczego ale także poprzez wykazanie się zdolnością podejmowania decyzji i współtworzenia środowiska, w którym nastąpi przejawienie się dzieła. Opracowałem *zestaw aktywności*, które współtworzą znaczenia dzieła. Powołałem instytucję zajmującą się sztuką i alternatywną wobec oficjalnie funkcjonujących - jest nią Instytut Cybernetyki Sztuki (ICS).

Szukam informacji zwrotnej poprzez sprzężenie procesu myślenia i działania z instytucjami już istniejącymi w przestrzeni społecznej (ASP i CSW Łaźnia) oraz powołanymi przeze mnie do życia (ICS i MuesseuM). Instytut jest zarazem pracownią, w której realizuję fizyczne elementy proponowanego dzieła. To, co istotne, to przede wszystkim postawienie pytań o to, jak podejmujemy decyzje; jak programujemy się na postrzeganie zjawisk sztuki? Jak sterujemy uwagą odbiorcy?

Poddanie się procedurze systemowego nauczania i egzekwowania wiedzy ma wpływ na charakter dzieł sztuki. Nie mam tu na myśli konkretnego charakteru i wyrazu jaki mogą przyjąć poszczególne dzieła sztuki ale istnienie pewnych założeń determinujących to, jak myśli się o sztuce i jakich efektów się oczekuje. Według James'a Burke'a: „Metodologie badań i przyrządy - przygotowuje się z myślą o wynikach. Ich sens jest pochodną tego wszystkiego, co uczyniono wcześniej. To, co nieznanne można opisać jedynie wtedy gdy zostanie rozpatrzone w kategoriach przynależnych do danej struktury poznawczej.“<sup>6</sup>

Oddziaływanie na jednostki poprzez system edukacji opisane zostało między innymi przez

---

[%20USTAWA%20Prawo%20o%20szkolnictwie%20wy%C5%BCszym.pdf](#), [dostęp:11.7.2018] oraz NN, online: [https://asp.gda.pl/pl/ak\\_dna\\_awanse\\_naukowe\\_doktorat\\_tryb\\_postepowania](https://asp.gda.pl/pl/ak_dna_awanse_naukowe_doktorat_tryb_postepowania), [dostęp; 11.7.2018]

6 J. Burke, *Osiem stopni wtajemniczenia czyli jak zmienialiśmy świat*, Wydawnictwo Puls 1995.

socjologa, strukturalistę, Pierre'a Bourdieu<sup>7</sup> w kategoriach *pola produkcji kulturowej* oraz pojęcia *habitusu* i *dyspozytywów*. Determinują one i wyznaczają główne wektory i charakter działań podejmowanych w ramach danej kultury i przynależnych jej systemach edukacji. Należy zwrócić uwagę, iż istotnym elementem procedury przyznawania stopni naukowych w dyscyplinie *sztuki piękne*, jest poddawanie się autora dzieła ocenie, co jest szczególną sytuacją z punktu widzenia psychologicznego. Istnienia tego czynnika nie sposób zignorować i wróć do tego tematu w dalszej części rozprawy (Rozdział III; Rozdziały: IV, X, XII i zwłaszcza, Rozdział XIX.)

Proces *dochodzenia do koncepcji dzieła artystycznego* wymaga wglądu w samego siebie. Ale ważne jest też ukazanie powstającego dzieła jako funkcjonującego w relacji do instytucji. Prezentowana praca artystyczna polega w dużym stopniu na uaktywnieniu i uwypukleniu połączeń semantycznych i relacyjnych pomiędzy ICS a ASP i CSW.

W ramach ICS wypracowałem także koncepcję podzespołu tej instytucji, nazwanego: MuesseuM. Ta koncepcja jest bezpośrednio ukierunkowana na zagadnienia dotyczące istnienia i przechowywania śladów pamięciowych (na przykład w postaci dzieł sztuki) w instytucjach muzealnych. W prezentowanej koncepcji posłużyłem się pojęciem kolapsu i czarnej dziury, zaczerpniętymi z fizyki. Należy je traktować jako bogatą w znaczenia metaforę a nie jako próbę wpisania się w kontekst fizyki jako nauki.<sup>8</sup> Nazwanie jakiegoś aspektu kultury, chociażby poprzez użycie metafory, oznacza możliwość przeprowadzania realnego oddziaływania na symboliczne wytwory i znaczenia kultury.<sup>9</sup> Wymienione inicjatywy oraz ich znaczenie dla tworzonych dzieł opiszę w kolejnych częściach rozprawy.

Ostatecznie, moim zamiarem jest rozwinięcie tych propozycji nie tylko jako *kontekstualnego tła* dla dzieła sztuki prezentowanego na wystawie ale uczynienia ich immanentną częścią owego dzieła.

W rozprawie odnoszę się do prac naukowych z wielu dyscyplin. Świadom jestem, iż język naturalny w jakim opisuję powstanie dzieła sztuki niesie istotne ograniczenia dla przekazu informacji. W niniejszej dysertacji rozważam funkcje jakie może pełnić taki ograniczony opis (funkcja deskryptywna) w konstytuowaniu znaczeń dzieła. Analizuję źródła kulturowych założeń, które dopuszczają taką sytuację i które określają charakter realizacji dzieła sztuki w ramach procedury studiów doktoranckich. Model kulturowy, w ramach którego realizowane jest dzieło

7 P. Bourdieu, *The Forms of Capital*, red. J. G. Richardson, New York: Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education, Greenwood Press 1986.

8 „Fizycy wierzą, że przestrzeń w najdrobniejszej skali zbudowana jest z kwantów.” Za: George Musser, *Czym jest czasoprzestrzeń?*, Świat Nauki, Warszawa: Prószyński i Media Sp. z o. o, Lipiec 2018 nr 7 (323); Teoria kwantowa zakłada, że przestrzeń jest *ziarnista*, w modelu Einsteina przestrzeń była traktowana jako *gładka*. W fizyce kwantowej rzeczywistość traktowana jest jako niejednoznaczna, nieobiektywna i „zwodnicza”.

9 Odwołuje się w tym zakresie do prac J. M. Emile Lacana; Zob: J. M. E. Lacan. *Funkcja i pole mówienia w psychoanalizie*, tłum. B. Gorczyca, W. Grajewski, Wydawnictwo Krytyka Polityczna 1996.

można potraktować bowiem nie tylko jako odpowiedź na potrzeby wyrażone funkcjonowaniem owego modelu kulturowego ale również jako specyficzne środowisko, wobec którego to dzieło ma zainterweniować.<sup>10</sup> Terminy, które przywołuję to między innymi *habitus*, *pole produkcji kulturowej*, *programowanie*, *samoorganizacja*; relacje pomiędzy dziełem a instytucją i odbiorcą. Ważna jest też interakcja z odbiorcą w tworzeniu się znaczeń.

Zwracam również uwagę na to, że los, przypadek, nieprzewidywalność stanowią ważny element procesu twórczego.

Zatem z jednej strony mamy arbitralną decyzję artysty, który nominuje swoje dokonania do miana dzieła sztuki, z drugiej strony wymagany jest konsensus specjalistów, autorytetów Art world'u. Trzeci wyróżniony element wiąże się z rolą przypadku, z wpływem losu w tworzeniu dzieła sztuki. W niniejszej rozprawie opisuję jak świadomość istnienia tych elementów i namysł nad nimi wpłynęły na proces kształtowania dzieła.

## **Struktura dysertacji doktorskiej**

Dysertacja składa się z trzech części.

### **Część I**

W pierwszej części koncentruję uwagę na rozważaniach problemowych o charakterze możliwie szerokim. Prezentuję w niej szereg założeń teoretycznych, na których oparłem moją dysertację. Przedstawiam procesy koncepcyjne, w oparciu o które dokonywałem wyboru założeń. Ukazuję jak wpłynęły one na sformułowanie wniosków a w dalszej kolejności na charakter dzieła. Opis tego procesu myślowego zajmuje znaczną część dysertacji, gdyż uznałem, że to właśnie wykazanie związków pomiędzy myśleniem i działaniem a tworzonym dziełem jest jej istotą. To niekiedy stawianie naiwnych pytań, błędzenie, popełnianie pomyłek, uświadamianie sobie własnych ograniczeń - co również ma wpływ na proces tworzenia dzieła.

### **Część II**

W drugiej części odsłaniam proces dochodzenia do koncepcji realizowanego dzieła i kolejne etapy jego praktycznej realizacji. Nakreślam etapy dookreślania poszukiwań i badań oraz ich „sprawdzanie” i „testowanie” poprzez działania o charakterze artystycznym. Rzeczywisty proces badawczo-artystyczny łączył w sobie oba te aspekty: zarówno rozważania i badania teoretyczne jak

---

<sup>10</sup> Można próbować określić „rzeczywistość dzieła sztuki” odrzucając to, co uznaje się za oczywiste.

i działania praktyczne, „terenowe”. Wzajemnie wpływały one na siebie na zasadzie sprzężenia zwrotnego w pętli przyczynowo skutkowej (pojęcie znane z cybernetyki). W tym ujęciu zarówno proces artystyczny jak i pozyskiwanie wiedzy mają charakter dynamiczny: w tym sensie dzieła sztuki można postrzegać również jako propozycje poddawane nieustannej aktualizacji ich znaczeń i wpływu, a przez to niejako zachowujące charakter dynamiczny, fluktuacyjny. Z tego też powodu koncepcja, którą prezentuję w niniejszej dysertacji podkreśla otwarty charakter dzieła.

### Część III

W części trzeciej opisuję składowe dzieła i praktyczne działania już z perspektywy uzyskanej poprzez namysł.<sup>11</sup> Są to składowe dzieła rozumiane jako *kompozycja* odwołująca się nie tylko do specyfiki lokalnych uwarunkowań ale też do *pola możliwości* w zakresie *wyobrażeń o sztuce*, wskazanego w istocie treścią samej ustawy<sup>12</sup>. Określanie charakteru dzieła wynikało z działań i inicjatyw podejmowanych przeze mnie w trakcie trzech lat studiów doktoranckich. Zarazem wynikało z potrzeb realizacji mitu personalnego w zakresie sztuki, który kształtował się między innymi w okresie gdy realizowałem program studiów magisterskich (lata 1985 - 1990).

## Część I

### Rozdział I - wyzwania

W niniejszej dysertacji podejmuję problematykę związaną z kształtowaniem się koncepcji dzieła artystycznego, które następnie prezentuję w ramach obrony rozprawy doktorskiej. Sytuacja, w której to dzieło powstaje jest sytuacją szczególną. Na charakter mej pracy wpływa szereg czynników związanych z formalnoprawnym statusem tego dzieła. Ma ono być bowiem podstawą dla przyznania stopni naukowych w dziedzinie sztuki w ramach procedury akademickiej. Ta procedura zdeterminowana jest treścią odpowiedniej ustawy ministerialnej i nakłada wiele jawnych bądź ukrytych uwarunkowań mających wpływ na realizowaną pracę badawczą i tworzone dzieło.

Zbadanie charakteru tego wpływu wydało mi się intrygujące i wpłynęło na moją decyzję o przystąpieniu do studiów doktoranckich.

---

11 Powody przyjęcia takich a nie innych kierunków działania opisuję w poprzednich częściach.

12 Odwołując się do nieokreślonego *pola możliwości* staram się zarazem uniknąć konotacji wobec założeń wyrażonych esencjalizmem, czyli domniemaniem, iż wszelkie idee mają jakąś esencję, która determinuje z góry ich naturę, a ostatecznie odwołują się do istnienia Demiurga (archaiczne koncepcje boga), wyrażonym w hylomorfizmie. Trafniejszym wydaje mi się odwołanie do obrazu permutującej „chmury możliwości”, co wyrażam w diagramach, które stanowią część rozprawy.

## I. 1. Model kulturowy: Presja i jej zasięg

System wyższej edukacji jest odzwierciedleniem modelu kulturowego oficjalnie uznawanego za obowiązujący we współczesnym szkolnictwie artystycznym.

Wejście przeze mnie w nurt szkolnictwa akademickiego oznaczało poddanie się presji oddziaływania struktury instytucjonalnej i w tym kontekście zarazem umożliwiło dokonanie swoistej „wiwisekcji” intelektualnej na samym sobie. Wejście w strukturę relacji środowiska uczelni akademickiej można porównać przez analogię do badań etnograficznych prowadzonych w terenie. W tym przypadku, oprócz procesu zapoznawania się z realiami tego środowiska, prześledzić mogłem wpływ tego szeroko rozumianego środowiska na charakter mojej pracy. Powstawanie dzieła odbywało się pod presją oczekiwań i założeń. Zaznaczyć jednak trzeba, że porównanie do badań etnograficznych ma tu wartość jedynie jako metafora pewnego procesu.

Wejście w środowisko akademickie było zarazem odświeżeniem personalnych śladów pamięciowych związanych z okresem młodzieńczym (trzydzieści lat temu) gdy realizowałem program studiów magisterskich na gdańskiej uczelni. Był to też okres, w którym po raz pierwszy zetknąłem się bezpośrednio z instytucjami sztuki na Zachodzie Europy, co ukształtowało moją świadomość uwarunkowań natury geopolitycznej. Te odniesienia i ta świadomość mają wpływ na kierunek działań, które podejmuję aktualnie w ramach realizacji rozprawy doktorskiej.

## I. 2. Nauka i sztuka

Należy podkreślić, iż zgodnie z ustawą<sup>13</sup> wymogi stawiane pracy badawczo artystycznej w ramach obrony rozprawy doktorskiej podnoszą i akcentują wymiar naukowy tej pracy.

„Zderzenie się” z takimi wymogami stało się ważnym problemem badawczym w moich poszukiwaniach.<sup>14</sup> Jaki bowiem charakter może przyjąć praca naukowa w odniesieniu do procesu twórczego? Do jakich metod badawczych się odwoływać w sytuacji gdy ustawa nie definiuje ani pojęcia dzieła artystycznego ani kryteriów oryginalności rozwiązania problemu badawczego, co zresztą należy uznać za zrozumiałe wobec aktualnego stanu wiedzy.<sup>15</sup>

---

13 Ustawa z dnia 21 kwietnia 2017 r. o zmianie ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki oraz niektórych innych ustaw, online: <http://asp.gda.pl/render-file/original/7401>, [dostęp:15.04.2018]; oraz, online: [http://www.asp.gda.pl/upload/private/5\\_Rozp\\_MNiSW%20w%20sprawie%20og%20C5%82oszenia%20jednolitego%20tekstu%20rozp\\_MNiSW%20w%20spr\\_kszta%C5%82cienia%20na%20studiach%20doktoranckich%20w%20uczelniach%20i%20jednostkach%20naukowych.pdf](http://www.asp.gda.pl/upload/private/5_Rozp_MNiSW%20w%20sprawie%20og%20C5%82oszenia%20jednolitego%20tekstu%20rozp_MNiSW%20w%20spr_kszta%C5%82cienia%20na%20studiach%20doktoranckich%20w%20uczelniach%20i%20jednostkach%20naukowych.pdf), [dostęp:20.04.2018]

14 Wejście w nurt szkolnictwa wyższego, poddanie się presji instytucjonalnej w procesie tworzenia dzieła w pewnym zakresie pozwoliło mi działać na gruncie metody obserwacyjnej uczestniczącej.

15 Por: „Poglądy naukowe zawsze są opisywane z perspektywy trzeciej osoby, dzięki czemu uzyskujemy ich komunikowalność, sprawdzalność, pomijając subiektywne, prywatne odniesienia. Qualia natomiast, [...] są pierwszoosobowe, prywatne, często nawet niekomunikowane (czym się różni mój ból od twojego bólu). Skoro tak, to czy możliwe jest w jakimkolwiek stopniu sprowadzenie jednego zdania do drugiego i stwierdzenie, że są one

W przeciwieństwie do adeptów nauk ścisłych jak i humanistycznych, artysta - nawet jeśli posiada określoną wiedzę - to w świetle prawa nie ma kwalifikacji<sup>16</sup> aby prowadzić badania odwołując się do konkretnej teorii naukowej.<sup>17</sup> Przywołana wiedza pozwala mi uzasadniać poszukiwania, i przyjętą strategię działania. Trzeba jednak podkreślić, że wiedza ta traktowana jest wybiórczo i przywoływana jedynie z uwagi na funkcję pomocniczą jaką pełni w opisie założeń dla tworzenia dzieła sztuki.<sup>18</sup> Z drugiej strony, prace nad owym dziełem zachodzą wobec świadomości istnienia pewnego całokształtu wiedzy w zakresie teorii sztuki współczesnej i związanymi z nią dyscyplinami wiedzy.<sup>19</sup> Niejako z konieczności praca nad dziełem sztuki jest tworzeniem i proponowaniem wizji meta-teoretycznej i filozofowaniem wymykającym się regułom.<sup>20</sup>

### I. 3. Procesy poznawcze a zdolność podejmowania decyzji

Jak zatem rozumieć sytuację, w której zgodnie z ustawą stawiane są pewne oczekiwania w stosunku do rozprawy doktorskiej w dziedzinie sztuki plastycznej przy równoczesnym braku jednoznacznych kryteriów, które pozwoliłyby na weryfikację wyników pracy badawczo artystycznej?

Sytuację taką można potraktować jako wyzwanie intelektualne oraz zachętę do ujawnienia problemów jakie niesie w sobie podjęcie się pracy o charakterze badawczo-artystycznym. Można więc taką sytuację interpretować jako odwołanie się do twórczej inwencji (kreatywności) doktoranta już w zakresie współtworzenia rzeczywistości poprzez formułowanie założeń takiej pracy. Chodziłoby też wówczas nie tylko o prezentowanie zdolności do przejawiania analitycznego, krytycznego myślenia (badanie możliwości dla zaistnienia czegoś) ale także o wykazanie się pewną mocą sprawczą w realnej rzeczywistości. Ta *możliwość* wyrażałaby się chociażby poprzez zdolność podejmowania decyzji i umiejętność wprowadzania ich w życie społeczne, tak aby spełniały jakąś

---

zasadniczo identyczne, w ten sam sposób, w jaki możemy powiedzieć, że woda = H<sub>2</sub>O? Wydaje się to problematyczne.”; Za: Marek Pawłowski, *Czy qualia są granicą tego, co możemy poznać? Problem luki w wyjaśnianiu*, online: [https://www.pum.edu.pl/\\_data/assets/file/0004/47452/NK\\_2011\\_182-186.pdf](https://www.pum.edu.pl/_data/assets/file/0004/47452/NK_2011_182-186.pdf), [dostęp:13.04.2018]

16 Nie jest on ani wykwalifikowanym socjologiem, estetykiem ani psychologiem, kulturoznawcą, historykiem sztuki ani tym bardziej matematykiem.

17 Na użytek mej pracy doktorskiej musiałem zatem zmierzyć się z tego typu pytaniami i wątpliwościami oraz określić odpowiednio szeroki krąg wiedzy naukowej, z której korzystam w sposób, który określony został przez cel, jakim jest zaprezentowanie dzieła sztuki i jego koncepcji.

18 Można ten proces porównać do stosowanej z produkcji spożywczej tak zwanej „reakcji Maillarda”. W wyniku reakcji proste związki tworzą złożone związki, które z kolei wchodzą wzajemnie w reakcję między sobą i tworzą molekuly zapachu stanowiące o istocie aromatu.

19 Program studiów doktorskich ma za zadanie nakreślenie takiej możliwie szerokiej perspektywy odniesień w zakresie dziedzin wiedzy i aktualnego stanu tej wiedzy.

20 Być może paradoks taki jest wezwaniem do obnażenia się artysty z procesu wewnętrznego jaki przechodzi pod wpływem presji systemu edukacji i egzekwowania wiedzy. Być może takie obnażenie się ma służyć nie tyle uzyskaniu konkretnej wiedzy ale zwiększeniu stopnia kontroli społecznej nad fenomenem realizowania się „procesu artystycznego” (zakładając *a priori*, iż coś takiego obiektywnie w ogóle zachodzi).



funkcję - proponowały jakąś wizję rzeczywistości, która wcześniej nie była taka oczywista.<sup>21</sup>

#### I. 4. Mimetyzm a *sprawczość*

Co mógłby zatem oznaczać postulat *sprawczości*?

W kontekście historii sztuki odpowiedź mogłaby wskazywać na wyzwolenie się z przymusu mimetyczności czyli odwzorowywania rzeczywistości, naśladowania natury. Choć sztuka współczesna już dawno przełamała te założenia, to w kontekście realizacji rozprawy doktorskiej postulat ten nabiera też innego sensu. Czy artysta nie znajduje się w sytuacji gdy pod wpływem procesu edukacji świadomie lub mimowolnie zaczyna odwzorowywać teoretyczne konstrukty i naukowe koncepcje? Ale i patrząc szerzej - nie sposób przecież odseparować artystę od środowiska kulturowego i systemów wiedzy pośród których wyrasta, pośród których żyje i w relacji do których, realizuje działania artystyczne. Zawsze obecny jest jakiś rodzaj sprzężenia zwrotnego pomiędzy nabytą wiedzą a podejmowanymi decyzjami.<sup>22</sup>

Czy poprzez dzieło sztuki można wpływać na rzeczywistość, czy to tylko wynik społecznie akceptowanej zgody na domniemane wartości sztuki? Na czym taka moc dzieła sztuki by się miała zasadzać? W czym tkwiłby element twórczy a nie odwzorowujący? Do czego odwoływać miałyby się (świadomie lub bezwiednie) artysta roszcząc sobie prawo do wpływania *dziełem sztuki* na innych ludzi i na „rzeczywistość”?<sup>23</sup>

Zgadając się na rolę wyznaczoną mi przez wymogi zwarte w ustawie, zmuszony jestem niejako rozłożyć na czynniki pierwsze elementy konstytutywne dla realizowania mej pracy. Te elementy to założenia (wyrażone bezpośrednio lub ukryte) zawarte w sformułowaniach ustawy. Określają one intelektualne fundamenty aktualnego modelu kulturowego.

Sytuacja ta oznacza dla mnie konieczność zastanowienia się nad tym, jakie założenia stoją - w

21 Możemy przyjąć, że zaproponowanie i wystawienie dzieła samo w sobie jest za każdym razem jakąś propozycją tworzącą rzeczywistość. W tej pracy skupiam się jednak głównie na wypracowaniu kontekstu, w którym i poprzez który ma być postrzegane dzieło, które proponuję.

22 Czy zatem charakter dzieła sztuki jest już całkowicie zdeterminowany samym faktem przejawienia się w tym a nie innym środowisku fizycznym, społecznym i kulturowym? Czy dzieło sztuki można w ogóle jakkolwiek „emancypować” z zespołu zastanych uwarunkowań? Jeśli tak, to co miałyby być uzasadnieniem dla takiego podejścia? Zwróćmy uwagę, na to, że równoważne traktowanie badań naukowych i działalności artystycznej nie doprowadziło do rezygnacji z tego wyjątkowego statusu, który zawiera się w określeniu „dzieło sztuki”.

23 Należy też rozważyć inne spojrzenia na ten problem. Postulat głoszący wpływanie poprzez sztukę na rzeczywistość, na przykład społeczną jest równoznaczny z wyrażonym z góry przekonaniem, iż takie działanie jest słuszne i uzasadnione. Z jakich zasadnień miałyby wynikać pewność artysty, że proponowana wizja jest właściwa i trafna? Czyż nie jest tak, że największą skutecznością we wdrażaniu swych przekonań wykazują się politycy dysponujący aparatem władzy i przymusu? Jakże cienka granica oddziela pewność siebie badacza i wizjonera od demagoga? Aktywność i dążenie do przemiany społecznej naznaczone jest szeregiem uwarunkowań, których stałym elementem jest eksploatacja zasobów planety, kontrola stanu bezpieczeństwa jak i konieczność pozyskiwania społecznej akceptacji dla realizacji celów. Jakże często w historii ludzkości dobre chęci i nierealistyczny idealizm przyczyniały się do masowych cierpień. W imieniu kogo przemawia zatem artysta? W imieniu samego siebie? W imieniu Art world-u? W imieniu sztuki? Ale czym jest sztuka?

tym kontekście kulturowym - za pojęciem „dzieła sztuki”? Co jest punktem odniesienia dla poszukiwania „oryginalnych rozwiązań problemu badawczego”? Jakie wartości aktualny model kulturowy wciela w życie poprzez przyjęcie założeń o równoważności badań naukowych i artystycznych.?

Dopiero na tym tle mogę formułować i uzasadniać podjęte wybory i kierunki poszukiwań i podjąć się opisu własnych działań. Z namysłu nad tym problem rodzą się wnioski, które następnie wykorzystuję przy realizacji dzieła.

W toku trzech lat studiów wypracowałem podejście, które jest rezultatem mego „ucierania się” z wyżej zakreśloną problematyką.

1 - Po pierwsze: uznałem, że specyfika pracy doktorskiej w dziedzinie sztuki plastycznej w naturalny sposób odsyła mnie do fenomenu istnienia dzieł sztuki jako takich (jako kulturowo przyjętej i potwierdzonej zapisem ustawy - formuły ekspresji twórczej) oraz do problemu związanego z kwalifikowaniem ich jako dzieł sztuki właśnie. Jako osoba bezpośrednio zaangażowana w proces „tworzenia dzieł” oraz w namysł nad ich funkcją i znaczeniem w kulturze dostarczyć mogę informacji w tym zakresie odsłaniając własne motywacje, sposoby działania a także wskazując obszary problemowe, dla których nie znajduję wyjaśnienia.

2 - Po drugie: proces uznawania dzieł sztuki w wymiarze społecznym wpisany jest w dynamikę funkcjonowania tak zwanego Art World-u. Jego specyficzną częścią jest między innymi struktura akademicka. Charakter powstającego dzieła, szczególnie w sytuacji gdy jest ono przedmiotem obrony rozprawy doktorskiej zdeterminowany jest tym kontekstem. Dlatego w dysertacji staram się wykazać związki pomiędzy tym kontekstem a moją realizacją. Inaczej mówiąc zamierzam ukazać jak te uwarunkowania wpłynęły na mój proces myślowy i jak ukierunkowały me działania artystyczne.

3 - Po trzecie: uznałem, iż wiarygodność tych badań zasadza się na moim osobistym uczestnictwie w procesie twórczym i edukacyjnym a zatem subiektywny, autobiograficzny wymiar tych badań jest nieusuwalnym elementem tej rozprawy doktorskiej. Przywołane w tytule rozprawy „ślady pamięciowe” odnoszą się zatem zarówno do mej osobistej historii artystycznej jak i do ich skodyfikowanej formy czyli do wiedzy, którą przyswoiłem sobie poprzez uczestnictwo w systemie kształcenia akademickiego.

Ślady pamięciowe, w tej rozprawie rozumiem jako:

- 1 - skodyfikowaną wiedzę na temat sztuki przekazywaną w procesie edukacyjnym:
- 1 a - wyrażoną w założeniach modelu kulturowego. (Część I i Część II)
  - 1 b - określoną poprzez dziedziny wiedzy takie jak historia sztuki oraz teorie naukowe. (Część I i Część II)
- 2 - personalne ślady pamięciowe wynikające z procesu nabywania wiedzy:
- 2 a - wynikające z interakcji z modelem kulturowym wyrażającym się poprzez system edukacji szkolnictwa wyższego. (Część I, Część II i Część III)
  - 2 b - światopogląd - będący punktem wyjścia w momencie podjęcia się realizacji pracy doktorskiej. (Część I)
  - 2 c - mit personalny powstały w oparciu o ślady pamięciowe z okresu początkowego dla podjętej działalności artystycznej - trzydzieści lat temu i więcej. (Część III)
  - 2 d - wynikające z interakcji ze środowiskiem społecznym i instytucjonalnym w trakcie realizacji programu studiów doktorskich (trzy lata: okres 2015 - 2018). (Część II i Część III)

Upredzając końcowe wnioski mej pisemnej rozprawy, już na wstępie chcę podkreślić, iż polemizuję z założeniem, iż „rezultat końcowy” mej pracy czyli owo domniemane „dzieło sztuki”, które zgodnie z wymogami procedury prezentuję w sali wystawowej jest jakoby czymś skończonym i zamkniętym, co ja niejako jedynie „tłumaczę” i uzasadniam w mej dysertacji.

Otóż tak nie jest. Owszem, aby spełnić stawiane mi ustawowo wymagania doprowadzam do sytuacji gdy prezentuję i poddaję ocenie pisemne rezultaty mych badań oraz wystawiam realizację artystyczną w miejscu publicznym ale w obu tych sytuacjach mym zamiarem jest wykazać, iż sens czy też oddziaływania obu tych elementów rozprawy doktorskiej mają wykroczyć poza tak określone ramy. Uzasadniam to w dalszej części dysertacji. Koncepcja proponowanego dzieła sztuki zasadza się na odwołaniu do możliwości prowadzenia operacji myślowych na zbiorach nieskończonych.<sup>24</sup> W matematyce dotyczy to ciągów liczb nieskończonych. W przypadku *dochodzenia do koncepcji dzieła artystycznego*, odwołuję się do agregatów<sup>25</sup> wiedzy i pamięci, które włączam w strukturę dzieła sztuki. Jest to możliwe między innymi dzięki temu, że w okresie trwania studiów ustanowiłem relację pomiędzy trzema typami instytucji, które zawiadują różnymi

24 Jest to znany z matematyki, tak zwany Paradoxs Hilberta. Poprzez odwołanie się do niego wykorzystuję potencjał zawarty w możliwości przeprowadzania operacji na zbiorach nieskończonych, które mogą być traktowane jako podzbiory innego zbioru.

25 Pojęcie *agregatu* ma różne zastosowania, w kontekście humanistyki zazwyczaj używa się go dla określenia grup obiektów.

aspektami wiedzy i praktyki związanej z powstawaniem dzieł sztuki. Tą dynamiczną relację włączyłem następnie w strukturę koncepcyjną jak i praktyczną proponowanego dzieła.

## **Rozdział II**

### **Analiza założeń aktualnego modelu kulturowego poprzez odczytanie sformułowań procedury przyznawania stopni naukowych w zakresie sztuki.**

#### **(Dzieło sztuki wobec założeń intelektualnych aktualnego modelu kulturowego)**

Dzieło sztuki ma być ocenione a więc oszacowywana ma być jego wartość, jako dzieła sztuki właśnie. Oszacowywanie możliwe jest dzięki dostępowi do bazy informacji związanych z danym zagadnieniem. Dostęp do tych informacji oparty jest o zasoby pamięci i zdolność przywoływania śladów pamięciowych, wspomnień i wiedzy dających punkt odniesienia dla odczytania znaczeń dzieła.

Dzieło tworzone w ramach procedury studiów doktoranckich powstaje w pewnej szczególnej sytuacji - mianowicie cały proces jego powstawania (przynajmniej intencjonalnie) poddawany jest z założenia samoobserwacji. Dzieło takie niejako z definicji ma powstać pod wpływem refleksji intelektualnej, która organicznie związana jest z formułą realizacji studiów doktoranckich.

1 - Skoro dzieło może zostać przez kogoś stworzone, wykonane, zaprezentowane to znaczy, że zakłada się, że dzieło to mówi nam w istocie coś o swym twórcy. Dzieło ma autora, swego sprawcę<sup>26</sup>. Skoro może powstawać wiele dzieł sztuki różnych autorów i dopuszcza się, że każde z nich może być oryginalne (przy szerokim zakresie kryteriów), to oznacza to, iż wypowiedzi artystyczne będą miały charakter zindywidualizowany. Przypisuje się związek między powstałym dziełem a czasem i miejscem jego powstania.

2 - zarazem dzieło sztuki odwołuje się do nieokreślonej idei sztuki - do abstrakcyjnej idei sztuki, która traktowana jako idea, nie musi mieć powiązań z konkretnym czasem i miejscem. Kontekst ten jest bezpośrednio wyznaczony sformułowaniami użytymi w ustawie ministerialnej. Mowa jest o dziele *sztuki*. Ta idea sztuki jest czymś bardzo ogólnym, ale stanowiącym zasadniczy punkt odniesienia do powstających dzieł. Możemy przyjąć, że idea sztuki jest ideą istnienia *poli możliwości* dla powstawania wielu różnych i oryginalnych dzieł.<sup>27</sup>

---

26 Rzecz jasna, ów sprawca, nie jest zupełnie wyizolowany z wpływów środowiska naturalnego i kulturowego. Zgodnie z umową społeczną jest traktowany jednak jako biorący odpowiedzialność za swoje czyny i „wybory”.

27 Nie ma jasności, czy owa idea sztuki została powołana do życia przez ludzi, na skutek refleksji intelektualnej lub

A zatem dzieło sztuki poprzez zapis o procedurze studiów doktoranckich wskazuje na co najmniej trzy komponenty:

1 - wskazuje samo na siebie - „dzieło samo w sobie” - rozumiane jako kontekstowa propozycja estetyczno-znaczeniowa lub interwencyjna powstająca w określonym momencie i kontekście kulturowym, poddana odbiorcy do odczytania i wprowadzona w rzeczywistość społeczną (wystawiona publicznie).

2 - wskazuje na autora. Dzieło odnosi się do autora (doktoranta), który podejmując się stworzenia dzieła sztuki tworząc je zarazem intencjonalnie coś wyraża i komunikuje zakładanemu odbiorcy; autor musi wykazać się zatem wolą powołania do życia bytu: „stworzenia dzieła” w tradycyjnym sensie albo wskazania czegoś jako dzieło, lub też nazwania czegoś „dziełem sztuki”.<sup>28</sup> Takie rozumienie autorstwa związane jest z konkretnym kręgiem kulturowym.

3 - wskazuje na punkt odniesienia, którym jest idea istnienia „sfery sztuki” (dzieło odnosi się do pojęcia sztuki, dla którego nie ma objaśniającej, wyczerpującej wszelkie możliwości definicji; jest ono bytem intelektualnym, choć można zakładać też inne uzasadnienia dla jego istnienia). Być może ideę sztuki należałoby wówczas określić inaczej, w kategoriach *pola możliwości* będącego w istocie hipotezą, której rolą jest danie racji bytu dla *doświadczenia sztuki*<sup>29</sup> i tworzenia *dzieł sztuki*.

Skoro dzieło sztuki przejawiać się ma jako dzieło wizualne (dotyczy to sztuk wizualnych i jest wymogiem formalnym) to znaczy, że ma oddziaływać na zmysły. Znaczy zatem, że jest adresowane do innego człowieka, odbiorcy takiego dzieła, a przynajmniej, że może być postrzegane przez innego człowieka zmysłami. Oznacza zarazem niejako z konieczności osadzenie dzieła w kontekście fizycznych, ewolucyjnych uwarunkowań właściwym ludzkiemu systemowi kognitywnemu (pasma percepcji i wrażliwości zmysłowej). Na bazie tych zmysłowych doświadczeń odbiorca podejmie wewnętrzne umysłowe rozważanie i interpretację znaczeń odnosząc pozyskane wrażenia i informacje do zasobów własnej wiedzy i pamięci.

Z kolei koncepcje przekazywane za pomocą tekstu adresowane będą bezpośrednio ku

---

intencjonalnej, (świat III w modelu Karla Poppera) czy istnieje obiektywnie jako bezosobowa siła, cecha, własność rzeczywistości, zaledwie rozpoznawana przez inteligentne istoty.

28 NN, *Art defintion*, online: <https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/> [dostęp:06.07.2017]

29 Nie ma powodu aby uznawać, że doświadczenie dzieła sztuki może mieć jedynie charakter reaktywny i być związane z wrażeniami estetycznymi.

intelektualnym zasobom odbiorcy<sup>30</sup> i uruchamiać mają szersze procesy poznawcze odbiorcy. W tym sensie wykraczają poza, z jednej strony - doraźność i efemeryczność, a z drugiej - wieloaspektowość zmysłowych doświadczeń i wielorakość sposobów ich interpretacji.<sup>31</sup>

Założenia wpisane w procedurę pracy doktorskiej obligują autora rozprawy aby prezentowaną realizację określił jako *dzieło sztuki*, oraz aby poddał je ocenie specjalistów, którzy nadadzą mu formalnie status dzieła sztuki. Tym samym akt artystycznej wypowiedzi mocą umowy społecznej spełnić musi założenia nominalnej definicji sztuki (autor przedstawia dzieło sztuki) oraz instytucjonalnej definicji sztuki (eksperti oceniają dzieło sztuki i nadają mu lub nie, odpowiedni status). To osadza koncepcję dzieła sztuki bardzo mocno w tradycji rozumienia sztuki wypracowanej na kontynencie europejskim i w Stanach Zjednoczonych Ameryki. W jakimś sensie nakłada ramy na to, jak mówimy o sztuce i o praktyce artystycznej oraz w jaki sposób ją realizujemy.

Dla przykładu realizacja dzieła sztuki określona jest przez cezurę czasową jego powstania - program i czas trwania studiów doktoranckich. Ocenie poddana może być propozycja w jakiś sposób ukończona. A zatem uwypuklony zostaje pewien aspekt *czasowości* - a zarazem świadomość kresu pracy nad dziełem. Ten egzystencjalny wymiar praktyki artystycznej a w szczególności powstawania dzieła, które ma być prezentowane w formie nadającej się do poddania go pod ocenę uznałem za ważny i pomocny w określeniu charakteru projektu artystyczno-badawczego, który realizuję w ramach studiów doktoranckich. Nosi on tytuł: *Engram i struktura dyssypatywna*. Charakter projektu opisuję w rozdziale XVIII.

Podsumujmy zatem:

1 - skoro dopuszcza się istnienie wielu dzieł sztuki, to wskazuje to na istnienie *pola możliwości* dopuszczającego istnienie wielu dzieł sztuki. Skoro tych dzieł może być wiele i zakłada się, że powstaną kolejne, to znaczy, że istnienie dzieł sztuki osadza się w określonym rozumieniu czasowości: na koncepcji czasu linearnego zasadza się przekonanie, że powstawać mogą kolejne dzieła.<sup>32</sup>

---

30 Punktem odniesienia jest zatem jakiś zakładany, domniemany stan wiedzy i świadomości kulturowej u potencjalnego odbiorcy.

31 Poznanie naukowe odwołuje się do zdolności abstrahowania od doświadczeń zmysłowych i do realizacji procesu intelektualnego. Choć nikt nie podróżował z prędkością światła to teoria względności powstała w wyniku spekulacji myślowej i uzyskała potwierdzenie w eksperymentach pośrednich możliwych do zaobserwowania zaledwie przez nielicznych. Operacje matematyczne prowadzone są w przestrzeni mentalnej za pomocą symbolicznych znaków. Istnienie świata złożonego z atomów było w czasach starożytnych jedynie intelektualnym domniemaniem, które dopiero po wiekach zostało potwierdzone.

32 Wypracowano jednak także inne modele czasu. Można uznać za stosowne aby świadomość istnienia innych form

2 - skoro jest rozróżnienie na opis i dzieło to wskazuje to na dualizm metodologiczny, rozdzielność obu dziedzin ale też na ich wzajemne uzupełnianie się w trybie realizacji o charakterze performatywnym.<sup>33</sup> Oznacza to, że opis, co najmniej w tym samym stopniu konstytuuje znaczenia i wartość dzieła, co realizacja skierowana do zmysłów. Akt samoobserwacji w nieuchronny sposób musi wpływać na charakter dzieła. Praca nad opisem określa znaczenia dzieła głównie poprzez wartości o charakterze poznawczym.<sup>34</sup>

3 - skoro w myśl ustawy dzieło ma indywidualnego autora to znaczy, że ustawa odwołuje się do istnienia podmiotu sprawczego - jednak w świetle współczesnej wiedzy nie można mieć pewności co do ostatecznej natury owego podmiotu. Tożsamość podmiotu może ulegać zmianom a jego granice nie są tak „rzeczywiste” i stałe jak zakłada się w potocznym rozumieniu. Istnieje zatem duża umowność w określeniu „podmiot sprawczy” a konsensus społeczny oraz fakt istnienia organicznego organizmu, poprzez który manifestuje się podmiot zdają się najsilniej warunkować powyższe założenie.<sup>35</sup> Cieleśny, zmysłowy i ulegający wpływom czasu organizm jest w równym stopniu „mimowolnym bohaterem” snutej przez podmiot intelektualnej narracji na temat dzieła

---

czasowości dopuścić do rozważań dotyczących powstawania czy też istnienia dzieł sztuki pomimo, iż proces realizacji dzieła o charakterze wizualnym zdaje się być zdeterminowany formułą czasu linearnego.

33 Nie ma sensu opisywanie dzieła na sposób, który byłby trafniejszy w wykonaniu specjalistów z zakresu socjologii, kulturoznawstwa, psychologii i innych dyscyplin. A więc szczególny charakter opisu jaki czyniony jest przez autora dzieła zasadza się na *casusie* związanym z oczekiwaniami wobec roli artysty w społeczeństwie. Ta uznaniowa pozycja społeczna jaką cieszy się artysta daje mu pole do swobodnego poruszania się w obszarze założeń, pozyskiwanych informacji; wybiórczego stosowania teorii, o ile tylko zachowanie takie jest uzasadnione procesem „tworzenia dzieła” - czyli dopóty, dopóki działanie ma potencjał kreatywny, innowacyjny. Nie precyzuję w tym momencie związku pojęcia innowacyjności z kontekstem polityczno-społecznym, który określa innowacyjność głównie poprzez odniesienia do tworzenia kapitału symbolicznego lub społecznego.

34 Uzasadnione byłoby postawienie pytania o to, czy opisywanie tekstowe dzieła pełne odniesień do teorii naukowych na wstępie już nie „rozbraja” ewentualnego potencjału zawartego w możliwości wizualnego oddziaływania na odbiorcę. Rzecz w tym, że twórca zmuszony dokonać opisu formy dzieła w jakiś sposób podlegać zaczyna schematom myślowym zawartym w teoriach i koncepcjach naukowych, do których się odwołuje. Zamyśl dzieła na poziomie ogólnym, wyrażającym strategię działania wobec jakiegoś problemu, kontekstu z pewnością jednak „domaga się” uzasadnienia i opisanie. Taki opis bowiem kształtuje przestrzeń odbioru - „zapobiega błędnemu rozumieniu” (Gadamer). Z drugiej strony ukonkretnione opisywanie czegoś, co *de facto* dopiero zaistnieje (lub nie) w realiach przestrzeni - czegoś, co dopiero „wydarzy się” w relacji przestrzennej, architektonicznej, kontekstualnej i performatywnej jest niemożliwe. Można jedynie posłużyć się analogią, porównaniem, które odwoła się i odeśle ponownie do zamyśłu koncepcyjnego, który tworzy „ramę interpretacyjną” wizualnego dzieła. Jak sama nazwa wskazuje „dzieło wizualne” w dziedzinie sztuki plastyczne adresowane jest do zmysłów (pomijając archaiczne już konotacje określenia „sztuki piękne”) i poprzez zmysły ma oddziaływać. Interpretacja bodźców dokonuje się jednak w mózgu. Z tego powodu znaczenie zyskują techniki obrazowania pracy mózgu, np.: TMS. Zob: M. Gut, A. Marchewka, *Funkcjonalny rezonans magnetyczny - nieinwazyjna metoda obrazowania aktywności ludzkiego mózgu*, online: [http://www.ptbun.org.pl/archiv/nmwn04\\_gut.pdf](http://www.ptbun.org.pl/archiv/nmwn04_gut.pdf), [dostęp:24.07.2018]

35 „Poznanie miałyby zatem wychodzić od cielesnego porządku po to, by go odkryć za pośrednictwem refleksji, a raczej by w tej ostatniej odnaleźć obecny już w niej uprzednio, przedrefleksyjnie ukształtowany świat możliwego doświadczenia. A wszystko po to, by wydobyć genealogię tego, co przedrefleksyjne, aby zobaczyć całą prawdę myśli, wywodzącej się z cielesnej tkanki świata i pozostającej jej najwłaściwszym świadectwem.”; Za: Marta Szabat, *Archeologia widzialnego i niewidzialnego*, online: <http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/index.php/diametros/article/download/438/491>, [dostęp:20.07.2018]

sztuki jak sam ten ukonceptualniony podmiot.<sup>36</sup>

4 - skoro większość pojęć w ustawie to pojęcia otwarte, niejako otwierające *pole możliwości* dla realizacji różnych dzieł sztuki, które dopiero wypełnią te pojęcia jakąś treścią, to można równie dobrze przyjąć, że autor może odnieść się w procesie tworzenia dzieła i poprzez to dzieło bezpośrednio do owego *pola możliwości* i potraktować je jako obiekt intelektualny i „znaczący artystycznie” a zatem jako „materię” - „tworzywo” dzieła sztuki.

5 - skoro wyznaczanie granic wiedzy i niewiedzy jest częścią systemu założeń - to należy rozważyć czy poprzez operacje na poziomie myślenia abstrakcyjnego i symbolicznego tworząc dzieło sztuki można przekroczyć/zmodyfikować ten system założeń - a jeśli tak, to w jaki sposób i w jakim celu?

Co jeszcze możemy odczytać z treści ustawy?

Otóż treść ta odwołuje się bezpośrednio do hierarchicznej struktury ośrodków akademickich. Na niej zasada się procedura oceny i przyznawania stopni naukowych. Składowe tej procedury mają pewną określoną strukturę o charakterze ogólnym.

### **Rozdział III**

#### **Dylemat naukowości w kontekście pracy artystycznej.**

#### **(Dzieło sztuki wobec problemu kryteriów naukowości w odniesieniu do działań artystycznych)**

Jak wspomniałem wcześniej, w pracy badawczo artystycznej w dyscyplinie sztuki piękne z powodów formalnych nie jest możliwe pracowanie na gruncie konkretnej teorii naukowej a jedynie odwołanie się do wiedzy z takiej teorii płynącej. Jak zatem rozumieć przyznanie działalności artystycznej statusu równoważnego pracy naukowej?

Za aktualny przyjmuje się podział w obszarze nauki na nauki ścisłe i przyrodnicze<sup>37</sup> oraz

36 Interesującym byłoby móc wykazać jak zmienił się autor dzieła pod wpływem realizacji dzieła w trybie trzyletnich studiów doktoranckich, choć to wykracza poza ramy tej pracy.

37 Niepodważalne prawa naukowe z dziedziny matematyki i fizyki, zbierania i analizy empirycznych, tzw. „twardych” danych, racjonalnego logicznego myślenia, powtarzalnego eksperymentu, sprawdzalności wyników badań - to perspektywa właściwa naukom ścisłym i przyrodniczym. Od Arystotelesa, przez Kartezjusza, Rogera Bacona, po falsyfikowalność Karla Poppera. Badanie naukowe jest racjonalne i ma uzasadnienie logiczne. To racjonalny wywód oparty o konkretne empiryczne dane; analizę przeprowadzaną według jasno określonych parametrów; powtarzalny eksperyment pozwalający zweryfikować lub sfalsyfikować hipotezy i w ten sposób udowodnić i wykazać wartość badania.



humanistyczne (*arts and science*).<sup>38</sup> Wszystkie dyscypliny naukowe są wynalazkiem człowieka.<sup>39</sup> W starożytności uznano, iż da się opisać rzeczywistość za pomocą liczb i równań oraz skonstatowano, że światem rządzą prawa, które można poznać. Dla przykładu liczby to abstrakcyjne obiekty a ich istnienie odwołuje się do filozofii matematyki, która rozważa problemy z zakresu ontologii i epistemologii obiektów matematycznych.<sup>40</sup> Nauki ścisłe choć odwołują się do niepodważalnych faktów<sup>41</sup> natury empirycznej, wydobyte zostały na światło dzienne dzięki złożonym bodźcowaniom i uwarunkowaniom środowiska kulturowego.<sup>42</sup> Zatem odwołanie się do nauk humanistycznych

---

38 Zob: „Od dawna w nauce przeważają dwa podejścia do zagadnienia świadomości - humanistyczne oraz przyrodnicze, a ich założenia radykalnie się od siebie różnią. Koncepcje powołujące się na nauki empiryczne (Dennett 1991, 2005; Crick, Koch 2008; Churchland 1986, 2002) są bowiem przez humanistów (Jackson 1982, 2003; Chalmers 1996, 1997; Kirk 1974; Levine 1983) odrzucane jako redukcjonistyczne oraz nieuwzględniające wpływu kontekstu kulturowego, jaki na świadomość podmiotu wywiera jego otoczenie. Humanistyczne podejście napotyka zaś na zarzut, że niepotrzebnie zakłada ono dualizm oraz brakuje mu naukowego dystansu i dowodów na poparcie teorii, do jakich się odwołuje. Egzemplifikacją powyższego konfliktu może być problem *qualiów*, czyli fenomenalnych jakości doznań, który dzieli filozofów nimi zainteresowanych.”; Za: J. Malinowska, *Qualia: Między świadomością a odruchowością*, online:

[http://poznstud.home.amu.edu.pl/pliki/tom24nr1/PS\\_numer%203\\_Malinowska.pdf](http://poznstud.home.amu.edu.pl/pliki/tom24nr1/PS_numer%203_Malinowska.pdf), [dostęp:03.01.2018]

39 Rozważmy jednak sytuację, w której badania naukowe i przyjęte zasady i kryteria naukowości (gromadzenie i analiza empirycznych danych - metodyka badań nauk ścisłych i przyrodniczych jak fizyka, chemia, matematyka, biologia) próbujemy odnieść do fenomenu dzieła artystycznego. Próba taka wymaga automatycznie odwołania się do nominalnej definicji sztuki - (*sztuką jest to, co uznajemy za sztukę* - Donald Judd) gdy na mocy arbitralnej decyzji artysty, badanie lub dane o charakterze *stricte* naukowym (np.: prawo naukowe, hipoteza naukowa, twarde dane, wykres, obliczenia, statystyka itd..) zostaną zaproponowane jako dzieło sztuki. Może to być np: arbitralne stwierdzenie, że dane prawo z dziedziny fizyki „jest wypowiedzią artystyczną”. Być może nawet opis będzie zbędny. Fakt wystawienia publicznie takiego „dzieła” mówić ma sam za siebie.  $1 + 1 = 2$ ; liczba  $\pi \approx 3,141592653589\dots$ ; problem kwadratury koła. Dwa ostatnie przykłady są szczególnie intrygujące, gdyż odwołują się do nieskończonych ciągów liczbowych, niemożliwych do zupełnego określenia.

40 R. Penrose, *Droga do rzeczywistości*, Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i spółka 2011.

41 Rozważania filozoficzne wydają się być zatem nieusuwalnym elementem tworzenia założeń dla koncepcji matematycznych i fizycznych. Heidegger pisał: „Klasykiem przykładem historycznego rozwoju nauki, a zarazem genezy ontologicznej jest powstanie fizyki matematycznej. Czynnikiem decydujący o jej wykształceniu nie tkwi ani w większej estymie dla obserwacji >>faktów<<, ani w >>zastosowaniu matematyki<< do określania procesów przyrodniczych - lecz w *matematycznym projekcie samej przyrody*. Projekt ów już z góry odkrywa coś stałe obecnego (materia) i otwiera horyzont przewodniemu tam spojrzeniu na tego czegoś dające się określić ilościowo momenty konstytutywne (ruch, siła, położenie i czas). Dopiero w >>światle<< tak zaprojektowanej przyrody coś takiego jak >>fakt<< może być znajdowane i poddawane eksperymentowi wyznaczanemu przez ów projekt. >>Uzasadnienie<< w >>naukach o faktach<< stało się możliwe tylko dzięki temu, że badacze zrozumieli: >>nagie fakty<< z zasady nie istnieją. W matematycznym projekcie przyrody nie jest decydujące to, co matematyczne jako takie, lecz to, że *otwiera* on pewne *a priori*. [...] A zatem wzorcowość matematycznego przyrodznawstwa nie polega na jego szczególnej ścisłości i mocy obowiązującej dla >>każdego<<, lecz na tym, że tematyczny byt jest w nim tak odkrywany, jak byt wyłącznie może być odkryty: w już uprzednim projekcie ukonstytuowania jego bycia. Wraz z wypracowaniem podstawowych pojęć przewodniego rozumienia bycia określają się idee metod, struktura układu pojęć, odnośna możliwość prawdy i pewności, sposób uzasadniania i dowodzenia, modus obowiązywania i sposób komunikowania. Całość tych momentów konstytuuje pełne egzystencjalne pojęcie nauki.” Za: M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1994.

42 W naukach ścisłych chodzi o odkrywanie i nazywanie praw a nie o mimowolne ich stosowanie. Prawa fizyki i matematyki „są wszechobecne” a zatem istnieją i wyrażają się poprzez dzieła sztuki i w działalności ich twórców choć to zwykle nie one są bezpośrednią przyczyną powstania owych dzieł. Grawitacja ma wpływ na wszystkie obiekty, włącznie z dziełami sztuki i ludźmi, którzy rozważają ich istnienie. Prawa te dopóki pozostają nienazwane i nierozpoznane nie mają wartości naukowej; ich istnienie nie jest też (zazwyczaj) istotą dzieł sztuki. Namalowany „czarny kwadrat na czarnym tle” Malewicza nie jest idealnym kwadratem - przyjmujemy pewną założeniową umowność w odniesieniu do tego typu obiektów artystycznych rozumiejąc, że chodzi o odwołanie do świata platońskich idei - w tym przypadku do idei kwadratu, a następnie do jego relacji wobec znaczeń kulturowych. Interpretacja dzieła nie przebiega w kontekście doskonałości formy kwadratu namalowanego na obrazie ale historii

będzie konieczne jako uzasadnienie również dla opisu świata dokonywanego za pomocą praw fizyki i matematyki.<sup>43</sup> „Subiektywność świadomości jest nieredukowalną cechą rzeczywistości, bez której nie moglibyśmy uprawiać fizyki ani niczego innego i musi zajmować równie podstawowe miejsce w każdym wiarygodnym obrazie świata, jak materia, energia, przestrzeń, czas i liczby.”<sup>44</sup> Roman Murawski w tekście dotyczącym współczesnej filozofii matematyki podkreśla konieczność równoczesnego uwzględnienia trzech wymiarów badania naukowego: wymiaru podmiotowego, historycznego, kulturowego.<sup>45</sup> Nie należy też ignorować wpływu nauk ścisłych i przyrodniczych na proces tworzenia dzieła sztuki. Nie chodzi tylko o konieczność stosowania się do praw fizyki w przypadku pracy z materialnymi aspektami dzieł ani o technologie, które dzięki różnym dziedzinom wiedzy powstają ale również o to, iż pojęcia i wiedza wypracowana w obszarze tych dziedzin nauki<sup>46</sup> mają wpływ na światopogląd autorów dzieł a zatem pośrednio wpływają na charakter dzieła sztuki i sposób wypowiedzi.<sup>47</sup>

Specyfika pracy artystycznej sprawia, iż naturalne wydaje się aby osadzić rozważania w tym zakresie w kontekście współczesnej humanistyki.<sup>48</sup> Klasyczne podejście hermeneutyczne koncentruje się na badaniu i interpretacji znaczeń. Jednak wiele praktyk badawczych wykroczyło poza interpretacje dzieła rozumianego jako tekst. Nie chodzi już o interpretację znaczeń i tekstów ale o uzyskanie możliwości performatywnego uczestnictwa, wybór w zakresie sposobów opisu (funkcja deskryptywna) oraz możliwość realizacji porównawczej analizy danych (w tym dążeniu humanistyka na powrót, choć w odmiennym kontekście, zbliża się do nauk przyrodniczych).<sup>49</sup>

---

myśli, filozofii kultury i sztuki.

43 Alfred Tarski wprowadził pojęcie matajęzyka dla opisanego funkcji algebry jako języka wyższego rzędu (operacje dokonywane nie na liczbach ale na zbiorach).  $1+1=2$  (język) i  $a+b=c$ , algebra jako język wyższego rzędu (meta-język). „Teoretycy poszukują wciąż teorii, która unifikowałaby elektromagnetyzm, oddziaływania słabe, silne oraz grawitację. Unifikacja grawitacji z innymi oddziaływaniami wymaga stworzenia nowego aparatu matematycznego. Algebry takich teorii nie są grupami lecz superalgebrami i opisują symetrię zwaną >>supersymetrią<<”; Za: NN, *Teorie wielkiej unifikacji*, online: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Teorie\\_wielkiej\\_unifikacji](https://pl.wikipedia.org/wiki/Teorie_wielkiej_unifikacji), [dostęp:20.01.2018]

44 T. Nagel, *Widok znikąd*, przeł. C. Cieśliński, Aletheia, Warszawa 1997; Za: Andrzej Dąbrowski, *Podstawowe rodzaje świadomości we współczesnej filozofii naturalistycznej*, online: <http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/index.php/diametros/article/download/517/646>, [dostęp:13.06.2018]

45 R. Murawski, *Współczesna filozofia matematyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2002.

46 Twierdzenia wypracowane na gruncie matematyki oddziałują na sposób myślenia o świecie (wyrażone na przykład przez tak zwany: paradoks kłamcy). Najbardziej znane przykłady to twierdzenia limitacyjne: twierdzenia Gödla oraz twierdzenie Löwenheima-Skołema-Tarskiego; Za: R. Murawski, *Twierdzenia limitacyjne*, online: <file:///C:/Users/rr/Downloads/Murawski.pdf>, [dostęp:04.06.2018]

47 Na przykład teoria ewolucji, modele kosmologiczne, itp. Na potrzebę uwzględnienia wpływu faktów naukowych tworzonych w laboratoriach wskazał Bruno Latour; Zob: B. Latour, *Polityka Natury. Nauki wkraczają do demokracji*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009.

48 Począwszy od Heraklita, przez poznanie hermeneutyczne H. G. Gadamera; postmodernistyczne nurty socjologii i filozofii jak strukturalizm, fenomenologia, post-strukturalizm, przez psychologię kognitywną aż po nową humanistykę (w tym takie nurty jak: posthumanizm, transkulturowość, ultranowoczesność).

49 Problem niezdefiniowania dotyczy dzieła artystycznego, które jak wiemy z doświadczenia „może być czymkolwiek“ w zależności od arbitralnej (suwerennej) decyzji artysty. Akt artystyczny może być irracjonalny, czerpać z nieświadomego, być alogiczny, absurdalny, nieracjonalny, może zaprzeczać sensom i faktom, odwoływać się do metafizyczności, różnych wyobrażeń na temat duchowości - czyli do kategorii, których nie sposób udowodnić empirycznie a nawet logicznie. Dzieło sztuki jest w gruncie rzeczy wynikiem arbitralnych decyzji

Osadzenie problematyki dzieła sztuki w kontekście nauk humanistycznych sugeruje, iż powstaje jakaś wartość o charakterze poznawczym.<sup>50</sup> „Naukę w ogóle można określić jako całość kontekstu uzasadnienia zdań prawdziwych.”<sup>51</sup> „Wyjaśnienie naukowe jest pewnego rodzaju sztuką zmierzającą do objaśniania wyznaczonego obszaru rzeczywistości. Wyodrębnia się następujące jego typy: genetyczne, funkcjonalne, teleologiczno-funkcjonalne (celowościowe), logiczne. [...] Dochodzenie do praw naukowych oraz twierdzeń w danej dziedzinie wiedzy to przede wszystkim proces etapowy. Wyniki poznania są realizowane dzięki następującym operacjom myślowym: analiza, synteza, dedukcja, indukcja, porównanie, przeciwstawienie, uogólnienie, wnioskowanie. Porównanie stanowi proces myślowy w badaniach naukowych.”<sup>52</sup> Analiza danych i metoda porównawcza jest też stosowana we współczesnej humanistyce.

Teoria naukowa zwykle wystarczająco tłumaczy i wyjaśnia rzeczywistość w proponowanym zakresie.<sup>53</sup> Czy nie jest jednak tak, że oczekujemy, iż dzieło sztuki będzie jakkolwiek antycypować rzeczywistość a zatem wyprzedzać aktualny stan wiedzy? Prowokować chociażby do tego, aby konieczne stało się rozwinięcie jakiejś wiedzy, która bez tego dzieła nie zaistniałaby?<sup>54</sup>

---

jednostki arbitralnie uznającej się za artystę. Przykładem możliwych podejść jest *artyfikacja* - proces, w którym wartości dzieła sztuki zostają uznane w akcie recepcji społecznej i przypisane obiektom nie postrzeganym w obiegu instytucjonalnym za sztukę. Znaczenie dzieła sztuki wymaga zinterpretowania w kontekście historycznych, kulturowych odniesień oraz jest rezultatem długotrwałego procesu „ucierania się” consensusu na jego temat w łonie Art World-u, który w dodatku realizuje różne własne interesy rynkowe, społeczne, polityczne. Podważyć można nawet próby dokonywania interpretacji dzieła. Wymagają one bowiem założenia, iż autor dzieła sztuki wyraża jakąś treść, intencję i „coś komunikuje”, co nie musi być wcale zgodne ze stanem rzeczywistym.

50 Wartość, nad którą można by dyskutować i stosując odpowiednie teorie pogłębiać wiedzę na przykład na temat możliwości spekulatywnych ludzkiego umysłu (wartość poznawcza - wola poznania prawdy). Nie ma jednak powodów aby twierdzić, iż wartość poznawcza jest jednoznaczna z osiągnięciem i społecznym uznaniem jej jako wartości o charakterze artystycznym. Wydobycie wartości poznawczej nie jest jednoznaczne z zaistnieniem dzieła sztuki. Nie ma też żadnych przesłanek aby twierdzić, że artysta ma dążyć do poznania prawdy, albo, że powinien wyjaśniać rzeczywistość, choć przy pewnym stopniu wykształcenia prędzej czy później będzie musiał zmierzyć się świadomie z problemem czynionych przez siebie założeń i towarzyszących mu motywacji.

51 M. Heidegger, *Bycie i czas*, 1994, przeł. B. Baran, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 17.

52 A. Sadowski, A. Szydlik, *Poznanie naukowe i kanony nauki*, online:

[file:///C:/Users/rr/Downloads/80\\_Optimum\\_2\\_2016\\_Sadowski\\_Szydlik%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/rr/Downloads/80_Optimum_2_2016_Sadowski_Szydlik%20(2).pdf), [dostęp:17.06.2018]

53 Możemy przyjąć założenie, iż sytuacja, w której badanie o charakterze naukowym czyli takie, które ma wartość poznawczą (jest prowadzone, na przykład wg. metodologii nauk humanistycznych) arbitralną decyzją artysty zostanie uznane za akt artystyczny i jako taki zostanie zaprezentowane publicznie. Między innymi - w pewnym uproszczeniu - na takich założeniach zaistniała sztuka konceptualna i fenomen „ready made” (Roland Barthes - koncepty). Powstaje jednak pytanie dlaczego zasada ta miałaby „działać” tylko „w jedną stronę”? Teorię psychologiczną można uznać nominalnie za dzieło sztuki. Mocą swoich argumentów, tłumacząc i odsłaniając ukryte aspekty życia psychicznego jednostek jak i motywy działania społeczeństw teoria psychologiczna lub socjologiczna może „zapładniać” powstanie licznych dzieł - być powodem ich powstania i wyrażać się poprzez te dzieła. Jednak trudno byłoby wskazać dzieło sztuki lub nawet zespół praktyk artystycznych, które byłyby inspiracją dla powstania wartościowej teorii psychologicznej lub socjologicznej akceptowanej w świecie naukowym. Takiej, która spełniałaby wymogi dyscypliny intelektualnej i która byłaby osadzona w łańcuchu powiązań i uzasadnień wpisanych w kanon jakiejś dyscypliny naukowej. Odczytując takie łańcuchy powiązań, dowolny badacz mógłby bez odwoływania się do przerośni potwierdzić zasadność i skuteczność takiej teorii. Wyjątkiem są odnoszące się bezpośrednio do problemu twórczości takie dyscypliny jak estetyka i psychologia twórczości.

54 Czy ta wiedza rodzi się świadomie czy niejako mimowolnie? Czy opis czyniony przez autora dzieła wnosi jakąś rzeczywistą wiedzę, czy powstaje ona dopiero w wyniku opisanego ją przez wykwalifikowanych specjalistów różnych dziedzin?

Dylemat naukowości i sztuki wymaga zatem przejścia na poziom abstrakcyjnego myślenia i filozoficznej refleksji:

1 - rozważania zwrócić się mogą ku pytaniom o źródła założeń dających rację bytu dziełom sztuki (także dziełom w znaczeniu nieprzedmiotowym) a zatem o źródła i powody podejmowania aktywności w obszarze sztuki - to byłaby między innymi także analiza aksjomatów i sądów wartościujących.

2 - rozważania zwrócić się mogą ku sposobom wykorzystania metod i teorii naukowych dla tworzenia dzieł sztuki (oraz związanych z tym podejściem ograniczeń).

3 - rozważania zwrócić się mogą ku problemowi tworzenia opisu i pozyskiwania wiedzy w oparciu o „dane wyjściowe” powstające w wyniku realizacji konkretnego dzieła sztuki w określonym miejscu i czasie, co osadza ten problem w kontekście środowiska i specyfiki uwarunkowań lokalnych.<sup>55</sup>

Wiele pojęć funkcjonujących w odniesieniu do sztuki to pojęcia otwarte (niezdefiniowane). Tworzenie takich pojęć jest wyrazem złożonego myślenia dywergencyjnego, które zakłada współistnienie różnych poprawnych odpowiedzi i punktów widzenia.<sup>56</sup>

Za pomocą języka możemy opisać fakt istnienia pojęć otwartych i opisać funkcję jaką pełnią w tworzeniu obrazu świata. Zarazem zdajemy sobie sprawę, iż język nie wypełni tych pojęć treścią doświadczeń, które mają charakter intersubiektywny. Według Wilhelma Dilthey'a „Przeżycia są od wewnątrz”<sup>57</sup> a rozumienie to proces, w którym na podstawie zmysłowo danych znaków rozpoznajemy coś psychologicznego - coś, czego te znaki są przejawem. To uzewnętrznianie życia jest *wykładnią* i to dopiero można poddawać interpretacji.

Jacques Derrida<sup>58</sup> zwrócił uwagę, na to, że ważny problem - w szerokim znaczeniu - zwykle nie

---

55 Pojęcie tak zwanego opisu gęstego, czyli coraz większej kontekstualizacji wprowadził Clifford Geertz; Za: C. Geertz, *Interpretacja kultur*, przeł. J. Piechoczek, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2005.

56 A. Damasio, *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg (wyd. II)*, Poznań: Rebis 2013.

57 W. Dilthey, *O istocie filozofii*, Warszawa: Wydawnictwo PWN 1987.

58 A. Miś, J. Derrida, *Derrida i dekonstrukcja*, online:

[http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka\\_i\\_Filozofia/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r1993-t7/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r1993-t7-s287-289/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r1993-t7-s287-289.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r1993-t7/Sztuka_i_Filozofia-r1993-t7-s287-289/Sztuka_i_Filozofia-r1993-t7-s287-289.pdf), [dostęp: 14.02.2018]

wyraża się w tekście jako takim ale wykracza poza jego ramy<sup>59</sup>. Odnosząc się do problemu języka jako nośnika informacji J. M. Emile Lacan podniósł kwestię tego, iż wprawdzie musimy mówić o sobie w jakimś języku ale każdy język jest *obcy* wobec wewnętrznego świata przeżyć. Posługiwanie się pojęciami sprawia, że język, którego używamy z konieczności ma charakter binarny, dyskursywny - sprowadza rzeczywistość do opozycji tak / nie. Tymczasem uczucia, składające się na pełnię ludzkiego doświadczenia lepiej wyrażają się zwrotami retorycznymi takimi jak metafora. Poprzez metaforę generowane jest znaczenie, które jest niejako *trzecie* wobec określonych konkretnie, przeciwstawnych opozycji.

Możemy zatem spróbować odczytać naukę i sztukę na pewnym poziomie myślenia abstrakcyjnego - właśnie poprzez kategorie obecne w filozofii rozumianej jako meta-nauka. Jako przykład możliwości przywołajmy skrajny pogląd filozoficzny głoszący irracjonalizm, czyli twierdzący, iż rzeczywistości nie da się poznać w racjonalny sposób. Irracjonalizm przypisuje najwyższą wartość „pozarozumowemu środkom poznawczym.”<sup>60</sup>

Poruszane kwestie ściśle dotyczą problemu dzieła sztuki, które ma być prezentowane i opisane. Kontekst akademicki sprawia, iż współczesne dzieło sztuki, powstaje w określonym środowisku intelektualnym i zarazem wobec świadomości istnienia tego środowiska. Na tym zasadza się przecież system edukacji, iż proponuje pewien zakres wiedzy, który z chwilą przyswojenia staje się odniesieniem dla tworzonego dzieła.<sup>61</sup> Dysponujemy zatem całą perspektywą różnorodnych podejść badawczych w humanistyce.

Dla przykładu przywołajmy niektóre z tych najbardziej wpływowych: Począwszy od strukturalistycznej teorii znaku Ferdynanda de Saussure'a<sup>62</sup>, przez analizę dyskursu Jacques'a

59 H. G. Gadamer, *Rozum Słowo Dzieje. Szkice wybrane*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa: PIW 1979.

Por: „Nowożytna postać nauki zerwała z postaciami wiedzy, jakie ukształtowały się w Grecji i na chrześcijańskim Zachodzie. Elementem dominującym stała się idea metody. W sensie nowożytnym metoda, choć przedstawia się rozmaicie w różnych naukach, jest jednolita. Ideał poznawczy określony przez pojęcie metody, polega na tym, że dążymy drogą poznania tak świadomie, że zawsze możemy ponownie na nią wejść. [...] Ale tym samym ogranicza się siłą rzeczy zasięg roszczenia do prawdy. Jeżeli prawdę (veritas) ustanawia dopiero sprawdzalność - bez względu na jej formę - to kryterium poznania nie jest już prawda, ale jego pewność. [...] Ideał weryfikacji, ograniczenie tego, co się wie do tego, co można sprawdzić, spełnia się w naśladowaniu. Ta właśnie zasada postępowania współczesnej nauki ukształtowała cały świat planowania i techniki. Problem naszej cywilizacji i ciężka dola, jaką gotuje nam jej technicyzowanie nie polega na tym, że brak właściwej instancji pośredniej pomiędzy poznaniem a praktycznym stosowaniem jego wyników. Niemożliwość takiej instancji wynika wprost z istoty naukowego sposobu poznania. Sama nauka jest techniką.”

60 NN, *Filozofia*, online: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Filozofia>, [dostęp:30.01.2018]

61 Ta konstatacja pozwala mi na, między innymi, traktowanie instytucji i wiedzy, która ona przekazuje jako pewnej jednostki znaczeniowej - swoistego zbioru nieskończonego, który wplata w strukturę dzieła.

62 M. Józefaciuk, *Pojęcie znaku w językoznawstwie*, online:

[http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Jezykoznawstwo\\_wspolczesne\\_badania\\_problemy\\_i\\_analazy\\_jezykoznawcze/Jezykoznawstwo\\_wspolczesne\\_badania\\_problemy\\_i\\_analazy\\_jezykoznawcze-r2008-t2/Jezykoznawstwo\\_wspolczesne\\_badania\\_problemy\\_i\\_analazy\\_jezykoznawcze-r2008-t2-s43-50/Jezykoznawstwo\\_wspolczesne\\_badania\\_problemy\\_i\\_analazy\\_jezykoznawcze-r2008-t2-s43-50.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Jezykoznawstwo_wspolczesne_badania_problemy_i_analazy_jezykoznawcze/Jezykoznawstwo_wspolczesne_badania_problemy_i_analazy_jezykoznawcze-r2008-t2/Jezykoznawstwo_wspolczesne_badania_problemy_i_analazy_jezykoznawcze-r2008-t2-s43-50/Jezykoznawstwo_wspolczesne_badania_problemy_i_analazy_jezykoznawcze-r2008-t2-s43-50.pdf), [dostęp:19.06.2018]



Derridy<sup>63</sup> aż po analizę przecięć, analizę przestrzeni i byt relacyjny Marca Auge'a<sup>64</sup>; analizę danych Bruno Latour'a, (pytania o to, jak tworzona jest wiedza); antropologię kulturową, dla której kluczowe jest tworzenie opisu i prowadzenie obserwacji (na przykład Clifford Geertz<sup>65</sup>: opis gęsty - gdy coraz bardziej kontekstualizujemy); narracyjność lokalna (Anthony Giddens<sup>66</sup>: epistem epoki); *figuracje, hybrydy, cyborgi* (Rosi Bradotti<sup>67</sup>); struktura sieci, amorficzna chmura rzeczywistości (Antonio Negri, Michael Hardt<sup>68</sup>). Szczególnie perspektywa posthumanistyczna proponuje „uwolnienie człowieka i człowieczeństwa od kategorii reprezentacji teoretycznej poprzez zwrócenie się badaczy do unikatowego człowieka, zanurzonego realnie w >>tu i teraz<<. [...] W obecnej sytuacji to właśnie perspektywa porównawcza z jednej strony, a z drugiej tworzenie nowych pojęć może wyprowadzić teorię humanistyki z zastoju, na którą cierpi (czy raczej z >>paradygmatycznej luki<< powstałej po >>uklasyfikowaniu się<< dominujących w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ujęć związanych z dekonstrukcją, poststrukturalizmem i niektórymi podejściami konstruktywistycznymi). W promowaniu takiego podejścia chodzi o ponowne przerzucenie pomostu pomiędzy teorią (historii) i praktyką badawczą.”<sup>69</sup>

Układa się to w pewien wzorzec inicjatyw badawczych, w którym uwaga naukowców koncentruje się na pozyskaniu małych „cegiełek” informacji wyłuskiwanej podczas realizacji procesu wejścia w konkretne, określone w czasie i miejscu sytuacje. Już post-strukturaliści określili ten kierunek badań głosząc postulat o konieczności *rozpakowywania treści kultury* do neutralnych słów - z pominięciem mitologicznych konotacji, które obciążały filozofowanie różnymi pojęciami o charakterze wartościującym (na przykład: piękno). W proponowanym ujęciu rzeczywistość ma strukturę kłęba a zatem lokalne różnice są ważniejsze od ogólnej struktury. „W miejsce pojęć uniwersalnych należy raczej stosować opisy poszczególnych przypadków, stale badając możliwość

63 J. Derrida, *Doręczyciel prawdy*, przeł. A. Wajs, w: J. Migasiński, red. M. Pokropski, *Główne problemy współczesnej fenomenologii*, Warszawa: Wydawnictwo UW 2017.

64 M. Auge, *Nie-Miejsca: wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności*, online: [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)-s127-140/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)-s127-140.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2008-t-n4_(112)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2008-t-n4_(112)-s127-140/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2008-t-n4_(112)-s127-140.pdf), [dostęp:13.05.2018]

65 C. Geertz, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, Warszawa: Wydawnictwo KR 2000.

66 A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. "Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa: Wydawnictwo PWN 2001.

67 R. Braidotti, *Poprzez nomadyzm*, online: [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2007-t-n6\\_\(108\)/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2007-t-n6\\_\(108\)-s107-127/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2007-t-n6\\_\(108\)-s107-127.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2007-t-n6_(108)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2007-t-n6_(108)-s107-127/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2007-t-n6_(108)-s107-127.pdf), [dostęp:17.06.2018]

68 M. Hardt, A. Negri, *Empire*, online: [http://www.angelfire.com/cantina/negri/HAREMI\\_printable.pdf](http://www.angelfire.com/cantina/negri/HAREMI_printable.pdf), [dostęp:20.06.2018]

69 E. Domańska, *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?*, online: <http://ewadomanska.pl/wp-content/themes/twentyten/images/pdf/Domanska.%20Jakiej%20metodologii%20potrzebuje%20wspolczesna%20humanistyka.pdf>, [dostęp:20.04.2018]

oraz zakres wprowadzenia uogólnień bez niwelowania znaczących różnic.”<sup>70</sup>

Z drugiej strony trzeba podkreślić, iż uzasadnieniem dla czynienia tych szczegółowych i ukontekstualnionych badań są zawsze jakieś bardziej ogólne założenia wyrażane odpowiednimi teoriami. Uzupełnijmy ten obraz stwierdzeniem, iż środowisko może mieć nie tylko wymiar „zewnątrzny” - jako arena działań i relacji społecznych ale także „wewnętrzny”. Treści kultury i wiedza przyswojone w procesie edukacyjnym stają się treścią i przedmiotem rozważań prowadzonych w wewnętrznej przestrzeni umysłu. Zarazem jednostka jest świadoma, że jej działalność jest „stymulowana od wewnątrz” energią archetypów i mitów zbiorowych przejawiających się - jak się zakłada - wpływem nieświadomości na proces myślowy.

Refleksja nad dziełem sztuki powinna zatem odnosić się również do dynamiki procesu tworzenia, który doświadczany jest niejako *od środka*. To także jest ważne źródło informacji.<sup>71</sup> Opisanie dzieła sztuki to zatem także problem psychologiczny - to problem motywacji i wewnętrznych źródeł energii twórczej.

Istotą powyższego wywodu jest zwrócenie uwagi na to, iż przyswojona w procesie edukacyjnym wiedza sprawia, iż nie możemy odciąć procesu *dochodzenia do koncepcji dzieła sztuki* od faktu istnienia tej wiedzy. Świadomość istnienia tej wiedzy przemożnie oddziałuje na wyobraźnię twórcy pomimo, iż nie jest w stanie całej jej zgłębić.<sup>72</sup>

Nie da się wobec tego utrzymać dłużej poglądu, iż działalność artystyczna (przynajmniej w kontekście tworzenia dzieła sztuki w ramach obrony rozprawy doktorskiej) ukierunkowana może być głównie na lokalność.<sup>73</sup> Autor dzieła dysponuje już bowiem świadomością istnienia wiedzy i metod działania o charakterze i zakresie globalnym. Ta świadomość i ta wiedza wpływają na czynione założenia dotyczące realizowanego dzieła.

Należy zatem rozgraniczyć dwie sprawy:

Dzieło sztuki może realizować się wprawdzie (i tak właśnie zwykle jest) jako zorientowana na

---

70 K. Wilkoszewska, *Arnold Berleant's Project of Post-kantian Aesthetics*, online:

[http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka\\_i\\_Filozofia/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2010-t37/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2010-t37-s38-47/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2010-t37-s38-47.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r2010-t37/Sztuka_i_Filozofia-r2010-t37-s38-47/Sztuka_i_Filozofia-r2010-t37-s38-47.pdf), [dostęp:14.03.2018]

71 W dodatku jest to jedyne źródło informacji jeśli chodzi o uaktywnianie się styku indywidualnej psyche na przykład z energiami nieświadomości (psychologia głębi) i ideami granicznymi (psychologia kultury) co jest przedmiotem badań w zakresie psychologii twórczości. Psychologiczny wymiar związany z roszczeniem przez autora dzieła sztuki prawa do jego tworzenia wydaje się być tutaj „źródłowy”. Ten wewnętrzny proces, uzasadnia „wyjście poza siebie” i poprzedza podejmowanie aktywności w przestrzeni społecznej i kulturowej. Jak sama nazwa wskazuje, teorie socjologiczne (z których wiele ma decydujący wpływ na kształtowanie metodologii współczesnej humanistyki), także antropologia kulturowa i etnografia ukierunkowane są na społeczeństwo.

72 Niemniej posiada już wyrobiony pogląd co do stanu i zakresu tej wiedzy.

73 Zasadniczo dla wyedukowanego artysty nie ma znaczenia czy prowadzi „badania” w Gdańsku czy dajmy na to w interiorze australijskim, gdzie występują endemiczne gatunki roślin, specyficzne uwarunkowania kulturowe, itd. Punktem odniesienia jest przyswojona wiedza, teorie; świadomość tradycji badawczej i historii sztuki.

konkretne lokalne uwarunkowania interwencja lub sytuacja, lecz autor dzieła sztuki, który realizuje je w ramach studiów doktoranckich - jako jednostka wyposażona w zakres wiedzy dostępny na poziomie studiów III stopnia - wypowiada się w odniesieniu do agregatu znaczeń i wiedzy o charakterze bardzo szerokim. Wypowiada się już przy świadomości istnienia jakiejś zaawansowanej wiedzy i świadom istnienia różnych możliwych podejść badawczych. Zaliczyć do nich można również dziedziny ukierunkowane na tworzenie ogólnych modeli rzeczywistości i poznania, takie jak teoria systemów i kognitywistyka. Część tych teorii i poglądów stanowi składową światopoglądu, z którym autor się identyfikuje. Możemy zatem mówić o wiedzy stosowanej. Parafrazując strukturalistów, którzy wyrazili pogląd, iż „język mówi nami”, możemy powiedzieć, iż „wiedza i teorie naukowe mówią nami”.<sup>74</sup>

Podsumujmy:

Z punktu widzenia twórcy, który realizuje działanie artystyczne, założenie o realizacji poznania naukowego poprzez akty artystyczne samo w sobie może być postrzegane jako specyficzna odmiana współczesnego mitu. Autor dzieła sztuki nawet jeśli nie jest depozytariuszem tej wiedzy to przynajmniej jest świadom jej istnienia.<sup>75</sup> Autor dzieła nie jest jakąś neutralną jednostką wyzbytą własnych ambicji i poglądów (choćby w imię zasad naukowych) lecz podejmuje się działania w sytuacji dysponowania już jakimś światopoglądem.<sup>76</sup> Wszystkie tworzone teorie naukowe są w

---

74 Grupa społeczna, wobec której autor dzieła sztuki podjąłby działania, jak również i odbiorcy wystawy, na której owo dzieło będzie prezentowane, mogą nie być w tą wiedzę wyposażeni (i zazwyczaj nie są). Jednak proces tworzenia dzieła sztuki nie zachodzi wyłącznie w odniesieniu do oczekiwanej domniemanej grupy odbiorców. To przede wszystkim świadomość faktu, iż określony system założeń i podejść badawczych pełni funkcję „środowiska intelektualnego”, wobec którego dzieło swym zaistnieniem także może *zainterweniować*.

75 Czy przystępując do pracy badawczo artystycznej można zakładać na wstępie, a jeśli tak, to na jakiej podstawie, że praca ta prowadzi do powstania „dzieła sztuki”? Skąd mielibyśmy czerpać pewność *a priori*, że tworzymy nie tylko, dajmy na to - wytwór produkcji artystycznej - ale, dzieło sztuki? Czy nie jest tak, że istnienie (powstanie) dzieła sztuki to coś o wiele bardziej skomplikowanego, proces rodzenia się czegoś, co może dopiero nabyć znaczenie przypisywane temu określeniu? Czy jego powstanie uzasadnia się już w samym założeniu pracy twórczej czy jest raczej możliwością, która może ale nie musi być urzeczywistniona? Jeśli powstanie dzieła nie jest samo w sobie takie oczywiste, to znaczy że nie rodzi się ono automatycznie wraz z zamiarem jego stworzenia, „wykonania i publicznego zaprezentowania”. To by znaczyło też, że jego „urzeczywistnienie się” i ewentualne zaistnienie, zafunkcjonowanie w kategoriach „bycia dziełem sztuki” zależne jest od wielu czynników, które pozostają poza kontrolą twórcy. Należy zwrócić uwagę, że treść ustawy sugerująca powstanie „dzieła sztuki” wskazuje na świadome działanie, na świadome podjęcie się przez doktoranta pracy nad „dziełem sztuki”. To praca ukierunkowana na cel i mająca się dokonać w określonym czasie. „Dzieło sztuki” ma być niejako zwieńczeniem pewnego procesu, któremu towarzyszy zamiar stworzenia takiego dzieła. W takim ujęciu, to „zaprogramowanie się na dokonanie dzieła sztuki” jawi się więc jako ucieleśnienie jakiejś tezy leżącej u jego podstaw. W najszerszym rozumieniu, teza ta to przekonanie, że „dzieła sztuki” mogą powstawać i że istnieje jakieś środowisko kulturowe dające rację bytu takim wytworom ludzkiej działalności. W tym miejscu konieczne będzie odwołanie się do wiedzy z zakresu historii sztuki i robocze przywołanie kilku definicji dzieła sztuki. Etymologia słowa „dzieło” wskazuje na funkcję dokonaną. Dzieło zostało „zdziałane”; wg. słownika polskiego, dzieło to: „efekt pracy twórczej”.

76 Zazwyczaj też autor dzieła sztuki zapewniał będzie, iż wypracowany przez niego sposób podejścia jest wyjątkowy w jakiś sposób. Konieczność sprowadzania wypowiedzi twórczej do jakiegoś neutralnego procesu badawczego nabiera charakteru paradoksu. Założenia przyjmowane przez autora dzieła mogą być tak skrajnie subiektywne i irracjonalne, że może okazać się wątpliwe znalezienie jakiejś płaszczyzny wspólnej w zakresie wydobywania



istocie częścią środowiska kulturowego, w którym autor dzieła sztuki arbitralnie podejmuje wypowiedź artystyczną niejako *ponad* tworzoną wiedzą i *ponad* świadomością własnej niewiedzy. Jest zmuszony do działania - ma tworzyć *dzieło sztuki* - choć formalnie nikt przecież nie jest w stanie określić czym ono jest (może być) w istocie.

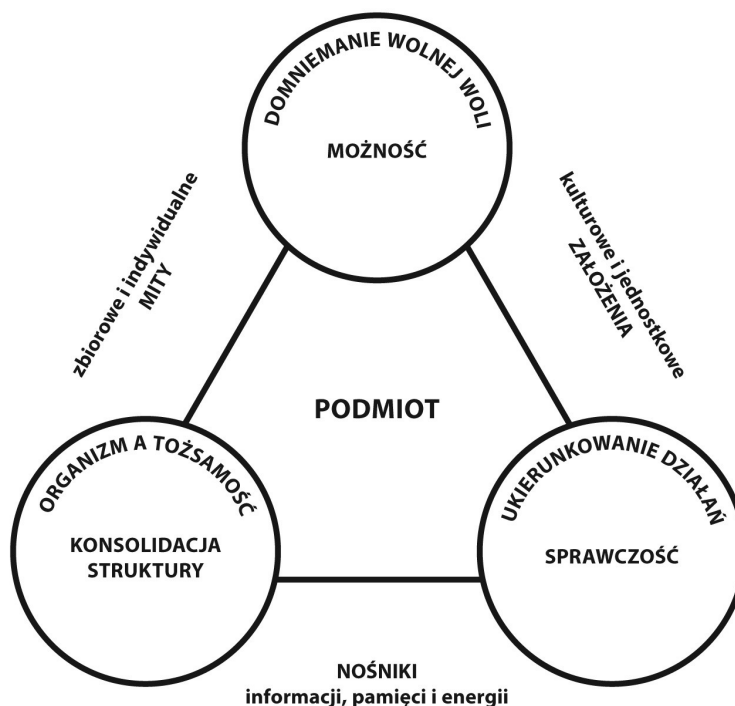


Diagram nr. 1. Diagram jest próbą zilustrowania oddziaływań środowiska kulturowego na podmiot, który realizuje proces twórczy - sytuacja wyjściowa: wyzwania i oczekiwania. Jako sytuację wyjściową określić możemy uwarunkowania psychofizyczne (organizm, poczucie tożsamości) a zatem toczący się proces konsolidacji struktury wewnętrznej inspirowany domniemaniem wolnej woli (możliwość) i ukierunkowany na realizację działań w celowej aktywności (sprawczość). Proces ten osadzony jest w kontekście wpływu zbiorowych i indywidualnych mitów, kulturowych i jednostkowych założeń motywujących do działań oraz jest wsparty na nośnikach informacji takich jak pamięć i energia zapewniające przetrwanie organizmu. Założenie o realizacji poznania naukowego poprzez akty artystyczne samo w sobie może być postrzegane jako specyficzna odmiana współczesnego zbiorowego mitu. (źródło: badania własne)

Autor podejmuje działanie a dzieło sztuki rodzi się poprzez interakcje różnego rodzaju z szeroko rozumianym środowiskiem (otoczenie, technologia ale także rutyna i wpływ teorii). Świadomość tego może wpłynąć na wybór strategii realizacji dzieła.<sup>77</sup> Lecz dzieło sztuki nie rodzi się tylko *od*

sensownej informacji badawczej. Odwołanie się do teorii nauk humanistycznych może mieć wówczas jedynie bardzo ogólnikowy wymiar, stąd też wartość informacyjna może być bardzo znikoma.

<sup>77</sup> C. A. Hidalgo, *Ziemia jako dysk twardy*, Świat Nauki, Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i Media Sp.z o.o. Wrzesień 2015, nr 9 (289); Zob: „W obecnym tysiącleciu człowiek i maszyna staną się jedną całością dzięki technikom, które sprzęgną komputery biologiczne w naszych głowach oraz cyfrowe urządzenia, które zrodziły się z ciekawości naszych umysłów. Powstałe w ten sposób hiperkonektywne społeczeństwo stanie wobec największych

*dołu* w wyniku interakcji twórcy z materią, środowiskiem, technologią i kontekstem lokalnym<sup>78</sup>, ale (co równie nieuniknione) także *od góry*. Autor dzieła został już bowiem uprzednio - na przykład w wyniku procesu edukacji - „zaprogramowany” różnymi typami myślenia<sup>79</sup> i podejść badawczych i to także wpływa na spodziewane rezultaty i oczekiwania wobec dzieła, które tworzy.<sup>80</sup>

Wróćmy zatem do problemu założeń: tym, co spaja na głębokim poziomie obie postawy<sup>81</sup> - zarówno tą „naukową” jak i tą „artystyczną” - jest uznanie, iż aby mogły się one realizować<sup>82</sup>, to wprawdzie muszą one oprzeć się o jakieś wstępne założenia na temat rzeczywistości, którą chcą badać lub w której chcą interweniować. To te przed-wstępne założenia (nawet gdy bezwiednie czynione) decydują o tym jakie narzędzia do badania świata zostaną skonstruowane i jakie aktywności zostaną podjęte. „Co oznacza >>zakładać<<? Rozumieć coś, jako podstawę bycia jakiegoś innego bytu.”<sup>83</sup>

W podjętym rozważaniu oznaczałoby to przyjęcie za podstawę „bycia” dzieła sztuki założenia, że zarówno badanie naukowe jak i dzieło sztuki, akt artystyczny są zarazem każdorazowym odwoływaniem się do jakichś założeń lub też są ustanawianiem założeń dla swego zaistnienia (problem uzasadnień).

To ustanawianie założeń odsyła nas ponownie do rozważań z obszaru filozofii (filozofii nauki, filozofii sztuki, itp). Jednak nawet i filozofowanie wymaga tworzenia i ustalania jakichś wstępnych założeń (np.: paradygmat ontologiczny, mentalistyczny, lingwistyczny). Pomijając problem tworzenia się paradygmatów w filozofii, dla potrzeb tej rozprawy wystarczy stwierdzić, iż filozofowanie jest elementem nieodłącznym od procesu tworzenia dzieła sztuki. Tworzenie może mieć różne motywacje. Psychologia twórczości wyróżnia między innymi motywację heterostatyczną, intencjonalność, potrzebę samorozwoju, autorefleksji, modelowania społecznego, przetwarzania informacji. Podjęcie się przez autora dzieła dokonania jego opisu nie uwalnia od

---

do tej pory wyzwania natury etycznej.”

78 Każde doznanie zmienia mózg. Zmienia się wówczas także struktura mózgu, a co za tym idzie nieznacznie zmienia się tożsamość. Czym jest rzeczywistość, zależy od mózgu, który jest *plastyczny*. Nie ma dwóch osób doświadczających i postrzegających świat identycznie. Wpływ stresu, hormonów, dopaminy wpływa na to jak mózg dokonuje interpretacji strumienia danych.

79 Przykładem takiego założenia „programującego” autorów dzieł jest przekonanie co do mocy sprawczej podmiotu.

80 Dokonywanie opisu dzieła sztuki naznaczone jest już pewnymi poglądami, powstaje więc pytanie, co powinno być przedmiotem poznania. Czy rezultaty stosowania gotowych wzorców badawczych wyrażonych naukowymi teoriami? Czy to, jak dokonuje się formułowanie koncepcji dzieła sztuki w określonym środowisku światopoglądowym? W czym upatrujemy możliwości dokonania odkryć i przewartościowań? Co odróżnia specyfikę pracy artystycznej od, dajmy na to, pracy teoretyka estetyki, socjologa lub antropologa? Czy artysta tylko bada rzeczywistość czy raczej wkracza w nią z jakimś „przekazem”? Jeżeli wkracza w rzeczywistość to znaczy, że kieruje się jakimiś założeniami, które mają uzasadniać takie działanie. Czy wówczas odbywa się to „w imię nauki”?

81 W sytuacji gdy podejmowane są one świadomie, na przykład w ramach studiów doktoranckich.

82 Dodajmy, iż chodzi o proces samoobserwacji i samorefleksji jaki z założenia ma towarzyszyć pracy doktoranta.

83 M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1994, s. 32.

balastu filozofowania a zatem i wartościowania (wyraża się ono już w samym fakcie dokonania jakichś świadomych założeń i podjęcia decyzji).<sup>84</sup>

Czego zatem może domagać się artysta poprzez zgłaszaną przez siebie (i wspartą kulturowo odpowiednimi zapisami) pretensję do „tworzenia dzieł sztuki”? Co może chcieć zakomunikować? Czy jest to jakaś informacja, która nie byłaby jeszcze znana nauce?

Tworzenie się wiedzy to nie tylko tryumf ludzkiego intelektu ale zarazem tworzenie obszarów rzeczywistości, które mogą być poddane kontroli przez ludzki umysł.<sup>85</sup> W ten sposób stajemy wobec kolejnego paradoksu. Czy postulowana jedność nauki i sztuki to poszerzanie sfer wolności ludzkiego doświadczenia czy raczej ucieleśnianie potrzeby wszechobecnego aspektu kontroli? Być może nie da się obu tych aspektów poznania oddzielić.

Podstawą dla prowadzenia badań naukowych (zarówno nauk ścisłych, przyrodniczych jak i humanistycznych) jest przecież określenie stanu niewiedzy w jakimś zakresie badań. Stwierdzenie takiego braku jest kluczowe dla prowadzenia badań naukowych a jego konsekwencją jest opracowanie narzędzi, metodyki i metodologii, które pozwolą na dotarcie do odpowiedzi.<sup>86</sup>

Rzecz jasna, zarówno działalność naukowa jak i artystyczna mogą mieć charakter niejawni i pozostawać nieupubliczne. Tu chodzi jednak przede wszystkim o zdefiniowanie motywów podejmowanej działalności.

---

84 Świadoma refleksja nad dziełem sztuki w nieunikniony sposób związana jest z tworzeniem założeń czyli daniem jakiejś racji bytu dla jego powstania. Z uprawianiem filozofii wiąże się wymóg posiadania specjalistycznych kompetencji niezbędnych dla jej uprawiania. Filozofowanie artysty w odniesieniu do dzieła artystycznego może zatem zaistnieć poprzez wykazanie punktów stykowych jego pracy z koncepcjami uznawanymi przez specjalistów. Możemy jednak oczekiwać, że dzieło sztuki komunikowałoby, choćby pośrednio, jakieś ważne kwestie, które dawałyby pole dla rozważań, które bez powstania tego dzieła sztuki by nie zaistniały. Czy przy obecnym stopniu zaawansowania wiedzy jest to w ogóle możliwe? Różne dziedziny nauki rozwinęły wnikliwe metodologie i aparaty pojęciowe. Stosowanie ich pozwala rozważać najbardziej skomplikowane zagadnienia nurtujące ludzki umysł. Z drugiej strony istnieje zjawisko nadprodukcji artystycznej we współczesnej kulturze - nadprodukcji, która nie stawia istotnych pytań a jedynie wypełnia pewne potrzeby społeczne i oczekiwania kulturowe.

85 Roman Bromboszcz w książce, pt: *Ewolucja i wartość. Eseje o kulturze*, zwraca uwagę na szczególnie doniosłe związki sztuki z nauką w nurcie tak zwanej ultranowoczesności. W istocie działalność artystów może być w tym kontekście postrzegana jako narzędzie państw i korporacji w „miękkim” przejmowaniu kontroli nad obywatelami i dominacji funkcji użyteczności sztuki wobec instrumentów władzy; Zob: R. Bromboszcz, *Ewolucja i wartość*, Kraków: Wydawnictwo Aureus 2012.

86 Czy roszczenie artysty do tworzenia dzieł sztuki znajduje uzasadnienie w głoszeniu i wykazywaniu stanu niewiedzy? Co jest celem działalności artystycznej? Czy dążenie do *prawdy*, dążenie do wolności poznania i antycypowanie rzeczywistości to rzeczywiście wyznaczniki działalności artystycznej? Na jakiej podstawie mielibyśmy tak twierdzić? W przypadku badań naukowych postulat związany z pozyskiwaniem wiedzy i poszerzeniem pola wolności jest jednoznacznie określony. Podobnie sprawa ma się z postulatem realizowania się mocy sprawczej czyli zdolności wpływania na rzeczywistość (społeczną, kulturową). Badania naukowe, prowadząc do zwiększenia stanu wiedzy mogą (choć nie muszą) wpływać na rzeczywistość. Ich intencją jest jednak oprócz zaspakajania ciekawości naukowej, zwiększanie stanu wiedzy a tym samym zdolności stosowania wiedzy - poprzez tworzenie technologii. Niektóre z dyscyplin naukowych prowadzą do stworzenia technologii, a ich wpływ na rzeczywistość próbuje się analizować, opisywać i rozpoznawać w ramach innych dyscyplin naukowych.

Weźmy na przykład praktykę artystyczną, która realizowana byłaby w ramach innego rodzaju *imperatywu integratywnego* i byłaby równoznaczna - przynajmniej zgodnie z założeniami twórcy - z oddziaływaniem magicznym, albo która miałaby spełniać jakieś funkcje religijne. Wprowadzenie w taki proces twórczy elementu refleksji i analizy zakłóciłoby ten proces, zmieniłoby ukierunkowanie energii potrzebnej dla tworzenia takiego dzieła (zakładając, że zastosowanie tego określenia byłoby wówczas adekwatne). Być może zachowania tego typu z perspektywy nauki określilibyśmy jako przejawy patologii, zaburzenia psychicznego lub poddaliśmy jakimś formom akceptującej racjonalizacji. Naukowiec będzie opisywał tylko to, co narzucać mu się będzie w zgodzie ze strukturą świadomości, na której zasadza się jego tożsamość i zgodnie ze światopoglądem, od którego w rzeczywistości nie jest w stanie się zdystansować. Niemniej, przecież nie możemy zaprzeczyć, iż motywacją dla działania o charakterze magicznym jest właśnie chęć wykazania się jakąś mocą sprawczą. Czy wówczas akceptujemy realną możliwość takiego wpływania na rzeczywistość, czy tylko ją opisujemy w kategoriach problemu intelektualnego? Czy taki opis niesie ze sobą jakieś skutki?

Wystarczy tu powiedzieć, że pozycja, z której artysta dokonuje opisu swego dzieła może być z gruntu odmienna od tej jaką przyjąć może naukowiec. Nie ma pewności czy autor dzieła odsłania przed nami wszystkie aspekty jego powstania a powody takiego zachowania mogą być bardzo różne (próba wpływania na odbiór, odpowiedź na zapotrzebowanie wpływowych grup interesów, ignorancja, luki w wiedzy).<sup>87</sup> „Skoro brak jasnych granic badacz - badany, to nie istnieje kolejna mrzonka pozytywistyczna - nagie fakty, pozbawione subiektywnego znaczenia bytu, z założenia przynajmniej, przedmiot badań przyrodniczych. Badacz, jak każdy śmiertelnik zatopiony w potocznej rzeczywistości, ma do dyspozycji jedynie (aż) subiektywnie wybierane, ważne i indywidualnie rozumiane fakty kultury.”<sup>88</sup>

### **Wniosek pomocniczy:**

Należy stwierdzić, iż zdolność komunikacji treści artystycznej w formie opisowej ma wpływ na formułę dzieła jakie może być w takich okolicznościach zrealizowane. Proces intelektualny jaki zachodzi w trakcie czynienia opisu ma wpływ na charakter dzieła; więcej - ma wpływ na możliwość dopuszczenia do głosu pewnych aspektów procesu twórczego. Jedne aspekty wzmaga,

---

87 Ponieważ wiele aspektów pracy twórczej ma charakter „zakulisowy” to nie wszystkie elementy praktyki artystycznej mogą zostać poddane ocenie (mogą one mieć niejawną, niepubliczną charakter). Jednak w naukowej teorii kultury (antropologii) o orientacji funkcjonalnej przyjmuje się, że nie ma takiej ukrytej, tajnej egzystencji uczuć i myśli do której nie można by było dotrzeć poprzez namacalne kulturowe wytwory.

88 Z. W. Dudek, A. Pankalla, *Psychologia kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Eneteia 2008, s. 54.

inne hamuje. Można też przyjąć, że decyzją autora niektóre motywacje pozostaną z jakichś powodów w ukryciu. Skoro proces tworzenia dzieł sztuki nie jest do końca rozpoznany, to na jakiej podstawie zakładamy, że uczciwość badawcza miałaby być skorelowana z tym procesem?<sup>89</sup> Możemy sobie wyobrazić sytuację, w której działalność artystyczna jest tworzeniem mistyfikacji na arenie życia społecznego, a motywy takiego postępowania celowo pozostają zatarte. W takiej sytuacji nie będzie też możliwości aby (naukowo) zweryfikować zgodność intencji i efektów. Upublicznienie ma w sobie zawsze coś z wyobcowania. To co „nazwane” traci wartość intymnego doświadczenia.<sup>90</sup>

## Rozdział IV

### Dzieło sztuki wobec problemu tworzenia jego opisu

Dokonywanie opisu w formule rozprawy doktorskiej już na wstępie determinuje jaki materiał wyjściowy może być brany pod uwagę.<sup>91</sup> Język, za pomocą którego proponuje się rozwiązywanie problemów badawczych to „system kodujący znaczenia za pomocą symboli i zasad operowania nimi.”<sup>92</sup> Z tego powodu dąży się do precyzji języka i dookreślenia jego reguł tak aby służyły one komunikatywności. Język naukowy unika dwuznaczności dopóki to możliwe, nawet wówczas gdy przedmiotem refleksji czyni ową wieloznaczność.<sup>93</sup>

Z powyższego wynika, iż w warstwie opisowej nie da się wyjść poza prerogatywy w tym zakresie. Na tym poziomie (opisowym) występuje samoograniczenie, które jest równoznaczne z

---

89 W teorii tożsamości George'a Mc Caila i Jerry'ego Simmonsa „tożsamość roli staje się częścią planów i celów jednostek, gdyż uprawomocnienie własnej tożsamości w oczach innych zawsze stanowi siłę kierującą ludzkim zachowaniem.” Za: Jonathan H. Turner. *Struktura teorii socjologicznej*, Warszawa: Wydawnictwo PWN 2014, s. 440.

90 Podążmy tym tropem dalej: w jakim stopniu stworzenie i wystawienie *dzieła sztuki* - co zakłada ustawa i co jest niezbędnym elementem dla jego zafunkcjonowania w sferze oceny - jest celem artysty i nieodzownym elementem „tworzenia”? A założenie takie ma przecież wpływ na sposób myślenia o dziele sztuki. Wymóg związany z realizacją obrony pracy doktorskiej w dziedzinie sztuki plastycznej (sztuki wizualnej) domaga się realizacji, która może być odbierana zmysłami i poddana ocenie.

91 Opis nie jest neutralny; opis też jest interpretacją - pewne rzeczy wydobywa a inne pomija ale wydaje się być względnie bezstronny w tym sensie, że redukuje intencjonalne aspekty działania na rzecz gromadzenia „faktów”. Empiryzm metodologiczny (aposterioryzm) opiera się na założeniu, że źródłem poznania jest doświadczenie. Na przykład współczesna teoria estetyki kładzie nacisk na fakt, że sztuka tworzy estetykę właśnie poprzez oddolne pozyskiwanie informacji, czyli wydobywa je z procesu interakcji i oddziaływań artystycznych w konkretnych, lokalnych, zindywidualizowanych przypadkach. Nie istnieją fakty obiektywne - „fakty zawsze są czyjeś”, Zob: F. Znaniecki, *Ludzie terażniejsi a cywilizacja przyszłości*, Lwów-Warszawa 1934.

92 NN, *Język*, online: <https://pl.wikipedia.org/wiki/J%C4%99zyk>, [dostęp: 17.11.2017]

93 Nawet interdyscyplinarne podejścia jakie proponuje współczesna nauka (aby móc nazywać i rozwiązywać problemy naukowe) odwoływać się muszą w tworzonej teorii do języka logiki. Wywód powinien być bowiem zrozumiały dla czytelnika.

założeniem, że opis nie jest w stanie oddać pewnych aspektów procesu artystycznego. Jednak zadaniem nauki i filozofii jest nie tylko opisywanie, interpretowanie ale i wyjaśnianie świata.<sup>94</sup> Czy jednak proces twórczy dba o wyjaśnianie?<sup>95</sup>

Recz jasna, dzieło sztuki poprzez fakt swego zaistnienia skłania do tworzenia niezliczonych interpretacji owego dzieła. W tym sensie wytycza *pole możliwości* dla realizowania się spekulatywnych zdolności ludzkiego umysłu, prowadzenia badań porównawczych i działalności opisowej. Te jednak, podobnie jak i wartości poznawcze, realizowane być mogą i bez dzieła sztuki. Właściwe pytanie brzmi więc: „Co sprawia, iż przypisujemy artyście prawo do roszczenia sobie jakiejś mocy twórczej? Do czego się odwołujemy? Mocą jakiej instancji i na jakiej podstawie przyjmujemy, że artysta „tworzy dzieło sztuki”, a owo dzieło jest *dziełem sztuki* właśnie? Czy takie przekonanie da się uzasadnić na gruncie nauki czy może raczej w kategoriach religii?”<sup>96</sup>

„Kto mówi?” - tak mogłoby brzmieć pytanie w odpowiedzi na hasło: „dzieło sztuki”. Niestety pozostajemy w błędnym kole samo-tłumaczących się eufemizmów: „Dzieło sztuki tworzy artysta” a artystą jest ten, kto „tworzy dzieło sztuki”. Nieuchronne staje się zatem uwikłanie w koncept artysty jako tego, który odnajdzie się w roli badacza poddającego procesowi autorefleksji swój pęd do tworzenia. Co może rozproszyć i przewyciężyć intelektualne wątpliwości?

A zatem wracamy ponownie do problemu podejmowania decyzji. „Kto mówi?” oraz „dlaczego mówi?” - „czemu zdecydował, że mówi?” - czy rzeczywiście to on sam zdecydował? A wówczas nie ważne jest samo „dzieło sztuki” jako takie, ale to, na co ono wskazuje poprzez swoje roszczenie do zaistnienia.

---

94 Por: „Teoria naukowa to system pojęć połączonych strukturami logicznymi (dyrektywy logiczne, wymogi pragmatyczne), który jest: uporządkowany, niesprzeczny, obiektywny, a głównie innowacyjny. Zasadniczym jej zadaniem jest badanie rzeczywistości, a przez to umożliwienie człowiekowi poznania realnego świata, jego budowy i zasady rozwoju. Pozwala ona racjonalizować ludzką aktywność naukową, czyli diagnozować i prognozować [Apanowicz, 2000, s. 41-42; Meredyk, 2003, s. 94-100; Keller, 2007, s. 25].” „Każda dziedzina nauki czerpie z ogólnych kanonów i jednocześnie kreuje własne ramy pojęciowe, które ułatwiają ocenę naukowości rozwiązywanych problemów.” Kategorie naukowe to ogólne pojęcia, za pomocą których w filozofii i nauce ujmowana jest rzeczywistość [Słownik, 2015].” Za: A. Sadowski, A. Szydlik, *Poznanie naukowe i kanony nauki*, online: [file:///C:/Users/r/Downloads/80\\_Optimum\\_2\\_2016\\_Sadowski\\_Szydlik%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/r/Downloads/80_Optimum_2_2016_Sadowski_Szydlik%20(1).pdf), [dostęp:22.02.2018]

95 Czym w istocie jest proces twórczy? Próby odpowiedzi na to pytanie proponuje się w ramach chociażby psychologii kultury i psychologii twórczości; są to z oczywistych powodów bardzo ogólne odpowiedzi, w których dominującym podejściem jest tworzeniu mapy dynamicznych powiązań i oddziaływań pomiędzy nieświadomością a świadomością; na podstawie: Józef Kozielecki, *Koncepcje psychologiczne człowieka*, Warszawa: Wydawnictwo Żak 2000.

96 Dyscypliny *neuroscience* jak i inne nauki, poprzez badanie pracy mózgu przybliżają nas do wiedzy na temat zmian zachodzących w mózgu podczas jego aktywności. Ta wiedza wpływa na charakter modeli dotyczących procesu tworzenia. Mnie jednak interesuje tu przede wszystkim status jaki przypisywany jest działalności artystycznej w przestrzeni społecznej. Status ten jest potwierdzony między innymi funkcjonowaniem instytucji sztuki, które odnoszą się do tego fenomenu jako warunkującego z kolei ich własne istnienie.



Diagram nr. 2. Diagram jest próbą ukazania „uwikłania” pojęcia dzieła sztuki w problem jego rozumienia „rozpięty” pomiędzy świadomością wiedzy i niewiedzy autora (podmiotu ?) dzieła sztuki. (źródło: badania własne)

A skoro ma istnieć (istnieć w kulturze aby być interpretowanym przez inne podmioty) to znaczy też, że ma spełniać choćby potencjalnie jakąś funkcję.<sup>97</sup> Przy takim ujęciu właściwe pytanie nie dotyczyłoby tego, co dzieło komunikuje, czy też tego jak ono zmienia świat i ogląd tego świata, ale w ogóle dlaczego powołaliśmy i utrzymujemy ideę sztuki i pojęcie *dzieła sztuki*.

## Rozdział V

### Pojęcia otwarte i interpretacja *pustki*

Założenia to inaczej aksjomaty. Nie da się ich udowodnić jako takich, można jedynie wykazać, że pełnią jakąś znaczącą rolę - na przykład fundują nauce podstawy pod metodologie różnych dziedzin wiedzy. Słusznie zauważył Jacques Derrida<sup>98</sup>, iż można krytykować tekst nadal *siedząc w tym tekście*. Według tego autora ważniejsze i o wiele więcej mówiące jest to, co jest „między wierszami” tekstu, na marginesie, w przypisach, w sposobie argumentacji a nie to, co deklaruje się formalnie. Autor postuluje krytykę, która nie jest obalaniem ale odczytywaniem i interpretowaniem

<sup>97</sup> Badania podjęte między innymi w ramach takich dziedzin jak psychofizjologia widzenia, kognitywistyka i neuroestetyka uzmysłowiły wszystkim zainteresowanym, że nie tylko „dzieło sztuki” ale i obraz świata, który powstaje w mózgu jako wytwór pracy neuronów i neuroprzekaźników jest czymś wielce umownym i nieostatecznym.

<sup>98</sup> J. Derrida, *Farmakon. w Pismo filozofii*, Kraków: inter esse 1992.

na nowo *utekstowanego* świata. Już strukturaliści wyrazili pogląd, iż to „język mówi nami” a nie my językiem.

O jakich granicach możemy mówić w przypadku dzieła realizowanego w ramach procedury studiów doktoranckich? Co nam mówi język sformułowań? Do jakich założeń odsyła?

1 - otóż: koncepcja „dzieła sztuki” i „oryginalnego rozwiązania problemu badawczego” to pojęcia otwarte, niezdefiniowane.

Zgodnie z myślą Derridy<sup>99</sup>, to w takich niezdefiniowanych „dziurach znaczeniowych” odsłania się rzeczywista konstrukcja tekstu kultury. „Dziury znaczeniowe”, o których pisze Derrida odsyłają nas zatem do czegoś ważnego, co znajduje się poza tekstem jako takim a trafnie może być wyrażone poprzez figury retoryczne, np.: metaforę. Aktualne, najbardziej wpływowe koncepcje humanistyki proponują metaforę dzieła rozumianego jako tekst i metaforę dzieła rozumianego jako performans.

2 - pojęcie podmiotu sprawczego, odnoszące się do autora dzieła sztuki, który podejmować ma twórcze decyzje<sup>100</sup>, również nie jest czymś oczywistym.<sup>101</sup> „Wolna wola jest instytucją społeczną, którą z powodzeniem tworzymy w naszym kręgu kulturowym. [...] Traktujemy się nawzajem tak, jakby każdy z nas mógł swobodnie decydować, i dlatego w ramach społeczności jesteśmy podmiotami obdarzonymi wolną wolą. Poza tymi granicami nie ma wolności. To nasze uwarunkowania społeczne w określony sposób determinują nasze postępowanie. Wolna wola nie występuje w naturze. Nie ma na świecie człowieka, który, podejmując decyzje, nie ulegałby różnym wpływom.”<sup>102</sup> Wobec powyższego uzasadnionym jest aby pojęcia dzieła sztuki i podmiotu interpretować jako reprezentacje *pułki* (Ernst Laclou<sup>103</sup> / J. M. Emile Lacan<sup>104</sup>) - jako niedookreślone *pułki* świadomości społecznej. Skoro pojęcia te wskazują na ową *pułkę*,

99 A. Miś, J. Derrida, *Derrida i dekonstrukcja*, online:

[http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka\\_i\\_Filozofia/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r1993-t7/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r1993-t7-s287-289/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r1993-t7-s287-289.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r1993-t7/Sztuka_i_Filozofia-r1993-t7-s287-289/Sztuka_i_Filozofia-r1993-t7-s287-289.pdf), [dostęp:20.03.2018]

100 „Neurony >>zapalają się<< w naszych głowach zanim uświadomimy sobie, że podjęliśmy decyzję. [...] Dopóki neurobiologia nie wyjaśni fenomenu świadomości - co będzie wymagało teorii tłumaczącej, dlaczego naszych umysłów nie można ograniczyć do pracy mózgu ani od niej oddzielić - kusi koncepcja [...] że jeśli za wszystko odpowiada mózg, świadomy rozum nie ma już nic do roboty.” Por: E. Nahmias. *Czy i dlaczego mamy wolną wolę?*, Świat Nauki, Warszawa: Wydawnictwo Prószyński Media Sp. z o.o. Kwiecień 2015, nr 4 (284).

101 W strukturalistycznym modelu Anthony Giddensa dotyczącym dynamiki działania podmiotowego owo działanie podmiotowe (czy też jego zakres) odnosi się głównie do tego, co jest konstytuowane i urzeczywistniane w rzeczywistości społecznej przez jednostkę (aktora) a nie do przypisywanych temu działaniu intencji, celów i skutków. Za: J. H. Turner. *Struktura teorii socjologicznej*, Warszawa: Wydawnictwo PWN 2014, s. 579.

102 W. Prinz, Rozmowa Thomasa Asseheuera i Ulricha Schnabela, *Wolna wola nie istnieje*, Forum, 27 lutego 2012.

103 E. Laclou, *Emancypacje*, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Biblioteki Śląskiej 2004.

104 J. M. E. Lacan, *Funkcja i pole mówienia w psychoanalizie*, przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski, Wydawnictwo Krytyka Polityczna 1996.



to być może jest ona nieusuwalną częścią rzeczywistości, do której staramy się odnieść poprzez różne dzieła sztuki. Ta *pustka* może być zinterpretowana jako *pole możliwości* warunkujące istnienie różnych dzieł, różnych koncepcji, różnych względnie trwałych jak i płynnych tożsamości.

Rodzi się zatem pytanie, co opisywać w sytuacji gdy struktura dzieła powstaje w wyniku nakładania się na siebie i wzajemnego przenikania się różnych płaszczyzn odniesień i wymiarów semantycznych i semiotycznych?<sup>105</sup> W dodatku wyrażanych przez autora, który dysponuje już jakimś światopoglądem, który wpływa na sposób czynienia i na ukierunkowanie tego opisu.<sup>106</sup> Dzieło jest zawsze propozycją jakiegoś obrazu świata zawierającego intencjonalne, behawioralne, społeczne i kulturowe komponenty.<sup>107</sup>

Jeżeli damy na to, dzieło powstaje jako wytwór fantasmagorycznej wyobraźni twórcy, to czy opis powinien skupić się wyłącznie na prezentacji urojonych lub wyobrażonych figur fikcyjnych? Podobnie też, nie powinno się redukować dzieła do funkcji wyluskiwania danych z interakcji zachodzącej w jakimś określonym środowisku. W rezultacie prędzej czy później i tak konieczne stanie się poszukiwanie bardziej ogólnych map odniesień, które mają wymiar systemów meta-teoretycznych lub filozoficznych, pozwalających na osadzenie konkretnego doświadczenia w szerszej perspektywie odniesień.

---

105 Por: „Semiotyczny model dzieła sztuki [...] Korzystając z koncepcji Nelsona Goodmana, Florek stworzyła trójpoziomowy semiotyczny model dzieła sztuki: 1. poziom inskrypcji - materialna, niesymboliczna baza dzieła; np. w malarstwie funkcję tę pełnią plamy barwne (kształty, linie - to inskrypcje złożone, materialny skutek połączenia plam barwnych); na tym poziomie czynniki percepcyjne odgrywają największą rolę 2. poziom etykiet - inskrypcje są skorelowane z wyobrażeniowymi, myślowymi etykietami - znak malarski staje się symbolem, który odsyła do jednego lub wielu przedmiotów; czynniki percepcyjne wciąż pełnią główną rolę, ale niezbędna jest interpretacja. 3. poziom światowości - zrealizowane sytuacje symboliczne wraz z odniesieniami rekonstruowanymi w procesie odbioru dzieła sztuki, które tworzą niepowtarzalną wizję świata; na tym poziomie najważniejszą są interpretacyjne czynniki dzieła sztuki jest rezultatem wzajemnych odniesień jego trzech poziomów.”; Za: NN, *Neuroestetyka*, online: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Neuroestetyka>, [dostęp:12.03.2018]

106 W sytuacji gdy opis traktuje o koncepcji dzieła artystycznego to znaczy, że odnosi się do tych jego aspektów, które dają się ogarnąć przez umysł i które mogą być opisane w kategoriach pojęciowych za pomocą języka. Język ten posiada określoną gramatykę i składnię a to z kolei wpływa na sposób formułowania myśli poprzez tekst. Opis musi zatem spełniać wymagania dotyczące logiki wywodu. Tym samym jest formułą na zdystansowanie się autora do samego siebie i dzieła, które do zasad takiej logiki wcale nie musi się odwoływać. Dzieło w nawiązaniu do językoznawczych metodologii może na przykład funkcjonować według reguł metafory ale jego opis a tym bardziej tekst naukowy, który ma podlegać ocenie przez specjalistów nie może opierać się na metaforze. A jednak w przypadku dzieła sztuki, którego powstanie określone jest w dużym stopniu przez „wewnętrzny pejzaż” psychiki, pragnień, emocji i światopoglądu autora, nie jest on w stanie uzyskać odpowiedniego dystansu, gdyż jest on w nim „zanurzony”. Te irracjonalne, nielogiczne, życzeniowe lub nie uzasadnione jakkolwiek dostępną wiedzą elementy istotnie przecież konstytuują powstanie owego dzieła. Nierozsądne zatem byłoby prezentować dzieło jedynie jako zintelektualizowaną propozycję.

107 K. Wilber, *Eksplozja świadomości*, Warszawa: Wydawnictwo Abraxas 1997.

<p style="text-align: center;">podsystem fizyko-chemiczny</p>	<p style="text-align: center;">podsystem organiczny</p>
<p style="text-align: center;">podsystem teliczny</p>	<p style="text-align: center;">behawioralny                      osobowości</p> <p style="text-align: center;">podsystem działania</p> <p style="text-align: center;">kulturowy                                      społeczny</p>

Tabela nr. 1. Talcott Parsons. Tabela obrazująca podsystemy natury ludzkiej. Tabela jest przykładem budowania szerszych systemów odniesień o charakterze ogólnym. (źródło: Jonathan H. Turner, *Struktura teorii socjologicznej*.<sup>108</sup>)

Możemy przyjąć, iż zgodnie z *koherencyjną koncepcją prawdy* Francisa Herberta Bradleya<sup>109</sup> opis powinien być wewnętrznie spójny i w tym sensie może on mieć charakter konstruktywistyczny: to, co w jednych okolicznościach jest wewnętrznie spójne w innych już takie być nie musi. Jednak i w tym przypadku wypowiedź autora dzieła powinna zachować charakter logiczny.<sup>110</sup>

Wieloznaczność dzieła - tak jak pojmujemy je w kulturze Zachodu - zasada się na jego interakcji i oddziaływaniu, które zachodzi w przestrzeni społecznej i rozległej sieci odniesień kulturowych. Są one tak złożone, że dzieło z założenia wykracza poza jakikolwiek tekst i binarny układ

108 J. H. Turner, *Struktura teorii socjologicznej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2004, s. 41.

109 NN, *Koherencyjna teoria prawdy*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Koherencyjna\\_teoria\\_prawdy](https://pl.wikipedia.org/wiki/Koherencyjna_teoria_prawdy), [dostęp:03.02.2018]

110 Bez wątpienia charakter taki ma rozumowanie indukcyjne (redukcyjne) stosowane dla badań eksperymentalnych. Rozumowanie dedukcyjne opiera się z kolei na wnioskowaniu wychodzącym z założenia, iż zbiór przesłanek na podstawie których wyciąga się wnioski nie zawiera zdań fałszywych. Uwaga badacza powinna wówczas skupić się na rozstrzygnięciu wątpliwości co do słuszności czynionych założeń. W logice intuicjonistycznej, (która jest przykładem logiki wielowartościowej) argument prawdy zastąpiono praktyką „uzasadniania” zdań, z których wyprowadza się kolejne zdania.

jednoznacznych opozycyjnych pojęć. Funkcjonuje ono raczej w kategoriach płynnych intensywności (Deleuze<sup>111</sup>, Guattari<sup>112</sup>) oraz logiki wielowartościowej czy też wręcz logiki rozmytej. W logice rozmytej pomiędzy kryterium prawdy a kryterium fałszu rozciąga się spektrum stanów i wartości pośrednich.<sup>113</sup> „Metody logiki rozmytej wraz algorytmami ewolucyjnymi i sieciami neuronowymi stanowią nowoczesne narzędzia dla budowy inteligentnych systemów mających zdolności uogólniania wiedzy.”<sup>114</sup> Aktualne pozostaje stwierdzenie, iż narzędzia do badania rzeczywistości (w tym teorie naukowe) jakie tworzymy, w istocie reprezentują tylko człowieka jako wytwórcę tych narzędzi, a nie świat jako taki. „Świat, który postrzegamy, w niczym nie przypomina rzeczywistości. Ewolucja stworzyła iluzję, wygasila prawdę, żebyśmy mogli przetrwać.”<sup>115</sup>

W przypadku konstytuowania i nadawania wartości dziełom sztuki mamy do czynienia z sytuacją gdy splatane są argumenty z zakresu logiki i racjonalności z innymi, które odnoszą się między innymi do pozawerbalnych kanałów pozyskiwania i przesyłu informacji.

To, co myślimy i jak mówimy o sztuce wywodzi się z doświadczenia ludzkiego, które wyrosło w określonym środowisku naturalnym i kulturowym - wymusiły one zasadnicze uwarunkowania ludzkiego systemu kognitywnego. Praktyka artystyczna nie jest wolna od tych uwarunkowań. Czymże są „talenty artystyczne” jak nie wrodzonymi predyspozycjami? To zwykle te predyspozycje sprawiają, iż jednostka ludzka ukierunkowuje się na problematykę estetyki i tak zwanych sztuk pięknych, co jest już konstruktem wybitnie kulturowym. Kultura wyrasta z Natury. Gdy w ramach kultury podejmujemy wysiłki aby badać prawa natury, to zarazem uznać musimy, iż sami jesteśmy produktem działania tych praw. W tym sensie fenomen twórczej działalności artystycznej możemy postrzegać jako informację na temat *pola możliwości* warunkowanego przez procesy, które zachodzą w naturze.<sup>116</sup>

Problematyką relacji pomiędzy ciałem a umysłem a także różnymi funkcjami pamięci zajmuje się filozofia umysłu. Odpowiedzią na problem *ciało-umysł* są różne podejścia naukowe. Skrajny pogląd

111 G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, Warszawa: Wydawnictwo Fundacja Bęc Zmiana 2016.

112 G. Deleuze, F. Guattari, Tamże.

113 NN, Lotfi Asker Zadeh, *Logika rozmyta*, online: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Lotfi\\_Zadeh](https://pl.wikipedia.org/wiki/Lotfi_Zadeh), [dostęp:14.02.2018]

114 [https://pl.wikipedia.org/wiki/Logika\\_rozmyta](https://pl.wikipedia.org/wiki/Logika_rozmyta), [dostęp:14.02.2018]

115 D. D. Hoffman, *Węże i pociągi nie istnieją*, Gazeta Wyborcza. 24-26 grudnia 2016; Także: B. Bennett, D. Hoffman, C. Prakash. *Observer Mechanics: A formal theory of perception*, New York: Academic Press 1989, oraz W. W. Norton, D. Hoffman, *Visual intelligence: How we create what we see*, 1998.

116 Zob: „Wielu filozofów twierdzi, że sam problem mind-body, a co za tym idzie, wyjaśnienie, w jaki sposób stany mentalne są sprowadzalne do stanów fizycznych nigdy nie zostanie rozwiązany. [...] Jedną z prób ukazania niemożliwości wyjścia poza tę lukę, nawet jeśli znalibyśmy wszystkie fakty na temat działania naszego mózgu, jest chociażby argument Colina McGinna: 1. Z faktu świadomości nie dowiadujemy się niczego o stanach mózgu. 2. Badania nad mózgiem nie pozwalają określić, jaka jego własność odpowiada za wyłonienie się świadomości. 3. Wprowadzenie nowego pojęcia w celu wyjaśnienia innego musi sprostać wymogowi homogeniczności (identyczności, sprowadzalności do).” Za: Marek Pawłowski, *Czy qualia są granicą tego, co możemy poznać? Problem luki w wyjaśnianiu*, online: [https://www.pum.edu.pl/data/assets/file/0004/47452/NK\\_2011\\_182-186.pdf](https://www.pum.edu.pl/data/assets/file/0004/47452/NK_2011_182-186.pdf), [dostęp:11.03.2018]

fizykalistyczny głosi w uproszczeniu, iż wszystko w świecie, włącznie z przejawami świadomości i działalnością umysłową da się sprowadzić do ich fizycznej podstawy. Podmiot, w oparciu o który, dajmy na to, realizuje się proces artystyczny prowadzący do powstania dzieła sztuki, ma fizyczny komponent w postaci ciała fizycznego - organizmu, który jest produktem milionów lat ewolucji. Narząd mózgu to złożona sieć neuronowa w oparciu o którą realizowane są procesy umysłowe. Zjawisko emergencji odwołuje się z kolei do obserwacji, iż stanów układów złożonych nie da się opisać w kategoriach opisu ich części składowych.<sup>117</sup>

Pojęcie podmiotu jak i pojęcie wolnej woli (problem istnienia *qualiów* - nadawania wewnętrznego znaczenia bodźcom zmysłowym) - powołane zostały do życia mocą umowy społecznej. Kartezjańskie „wiem, że nic nie wiem” wskazywało jednak, że istnieje ktoś / coś, kto sobie uświadamia *od środka* ową niewiedzę.<sup>118</sup> Naukowców dzielą poglądy na istnienie wolnej woli. Techniki obrazowania aktywności mózgu wykazały, iż mózg rozpoczyna niektóre działania, zanim uświadomimy sobie, że podjęliśmy decyzję.”<sup>119</sup>



Diagram nr. 3. Diagram jest próbą ukazania „uwikłania” autora (podmiotu ?) dzieła sztuki w proces domniemywania „rozpięty” pomiędzy tym, co jest znane a tym co jest nieznanie autorowi dzieła (i z czego również może nie zdawać sobie sprawy) w zakresie problematyki odnoszącej się do dzieł sztuki. (źródło: badania własne)

117 W. Sedlak, *Postępy fizyki życia*, Warszawa: Wydawnictwo PAX 1984, s. 161. Por: „Emergencja to nadanie chaosowi organicznej masy kierunku w stronę życia przez dynamiczny chaos trój-środowiskowego zespołu czynników chemicznych i fizycznych. Ewolucja informacji była czynnikiem wyodrębniającym organizm z homogennej masy organicznej i chemicznego chaosu reakcji. [...] Następuje spontaniczne zróżnicowanie komórek. Ponadto znamy naturalny proces zawieszania informacji biologicznej w nowotworzeniu. Zawodzi zróżnicowanie, nie funkcjonuje też integracja. Informacyjna anarchia prowadzi do śmierci organizmu.”

118 R. Penrose, *Droga do rzeczywistości*, Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i spółka 2011.

119 E. Nahmias, *Czy i dlaczego mamy wolną wolę?*, Świat Nauki, Warszawa: Wydawnictwo Prószyński Media Sp. z o. o. Kwiecień 2015, nr 4 (284).

„W związku z koncepcją tożsamości pojawia się zamęt pojęciowy charakterystyczny dla psychologii: ego, ja, jaźń, self, poczucie tożsamości, obraz świata, reprezentacja siebie, podmiot, samotożsamość, osoba, osobowość, autobiograficzna pamięć, samoświadomość. Nie wiadomo, czy pytania o tożsamość to pytania o substancję (a może dalej - materię, obszar tkanki mózgowej), strukturę, funkcję czy system. [...] W języku współczesnej psychologii ego to organizacja na poziomie świadomych procesów poznawczych, regulujących całokształt oddziaływań na osobowość, rodzaj centralnego komputera.”<sup>120</sup>

Ów podmiot<sup>121</sup> ma prawo mniemać, iż samodzielnie podejmuje swoje decyzje<sup>122</sup>, uświadamia sobie fakt wchodzenia w relacje z innymi jednostkami<sup>123</sup> i rozwija świadomość nieuchronnego zmierzania ku śmierci.<sup>124</sup> „Świadomy może być tylko podmiot duchowy i jego akty, świadomość jest prerogatywą ducha a nie animy [...] Świadomość to prezentacja centrum duchowemu czegoś, co nie jest jego własnym dziełem, lecz stanem animy, czyli przeniesienie jakiegoś stanu z poziomu *psyche* na poziom ducha. Natomiast samoświadomość to [...] uświadamianie sobie przez centrum duchowe własnej aktywności i jej rezultatów.”<sup>125</sup>

Problem istnienia abstrakcyjnych obiektów oraz pojęć, których nie da się bezpośrednio wywieść z opisów zewnętrznej rzeczywistości jest przedmiotem dociekań w ramach teorii poznania. „Obiekty, których bezpośrednim fundamentem bytowym są wyłącznie byty duchowe, tworzą warstwę **bytów inteligibilnych** - dziedzinę dostępną wyłącznie intelektowi. Bytami takimi są na przykład obiekty matematyczne, przedmioty intencjonalne wyznaczone przez terminy nieobserwacyjne

---

120 Z. W. Dudek, A. Pankalla, *Psychologia kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Eneteia 2008, s. 147.

121 Funkcjonowanie podmiotu odnosi się również do wyobrażeń jednostki na temat roli jaką pełni w społeczeństwie oraz wyobrażeń w zakresie tak zwanego „ja idealnego”.

122 Niklas Luhmann wskazuje w swych pracach na olbrzymią rolę systemu prawnego w określaniu granic swobody jednostki oraz analizował w świetle koncepcji ewolucji społecznej rolę władzy w podejmowaniu decyzji za jednostki. Charles Horton Cooley, a za nim także George Herbert Mead traktują jaźń i umysł jednostki raczej w kategoriach *procesu* aniżeli struktury. Cooley twierdzi też, że jednostki mogą postrzegać siebie jako obiekty w relacji do innych obiektów (innych jednostek w ramach społeczeństwa). U Meada „behawioryzm, pragmatyzm i darwinizm zostały scalone w wizji człowieka” zabiegającego o skuteczne podtrzymywanie swego życia. Za: J. H. Turner, *Struktura teorii socjologicznej*, Warszawa: Wydawnictwo PWN 2004, s. 398.

123 Wspomnienia się zacierają. Zapominamy, aby moc połączeń neuronów móc wykorzystać do tworzenia nowych wspomnień. Obecne emocje zmieniają układ połączeń i po upływie czasu te same wspomnienia inaczej pamiętamy. Osobistą historię piszemy niejako codziennie na nowo.

124 Czy działalność twórcza to rezultat „rzeczywistego” pragnienia badania świata i poszerzania wiedzy, czy raczej przejaw nieświadomego zachowania godowego ssaków lub może zakamuflowana, kulturowo akceptowana forma zaprzeczania śmierci? Por: „Pojęcia podmiotu i wolnej woli nie są ontologicznie redukowalne do fizycznej materii choć - jak się przyjmuje - z nią *superwenują*. Epistemologiczny pluralizm stoi zatem na stanowisku, iż konieczne jest przyjęcie odmiennych metodologii poznania, aby >>uzyskać pełny opis świata<<.” Według tego poglądu problemu ciało-umysł nie da się zredukować do pojęcia nauk przyrodniczych. W oparciu o epistemologiczny pluralizm powstał model istnienia trzech światów Karla Poppera. Za: NN, *Dylemat psychofizyczny*, online: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Dylemat\\_psychofizyczny](https://pl.wikipedia.org/wiki/Dylemat_psychofizyczny), [dostęp:11.02.2018]

125 A. Chmielecki, *Między mózgiem a świadomością*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN 2001, s. 82.

poszczególnych nauk. Konstrukty teoretyczne w rodzaju typów idealnych, struktury logiczne, wartości. [...] Jest to dziedzina pozaczasowa, nie występują w niej procesy, w związku z czym na niej już nic nie może zostać nadbudowane.”<sup>126</sup>

Obiektywne istnienie pojęć i obiektów, których istnienia nie da się wyprowadzić wprost z opisów zewnętrznej rzeczywistości jest uznawane bądź poddawane w wątpliwość w zależności od poglądów. Podkreśla się, że istnienie takich obiektów ma rację bytu jedynie w sytuacji założeń czynionych *a priori*. „Nauki kognitywne oraz neurokognitywne często zawieszają rozważania na temat problemu ciało-umysł z powodu ogromnych trudności związanych z jego rozwiązaniem, a także z powodów czysto pragmatycznych, po prostu pewne rzeczy muszą zostać założone, aby móc dalej prowadzić badania.”<sup>127</sup>

W odróżnieniu od modelu rzeczywistości akceptowanego przez tak zwanych fizykalistów, *model trzech światów* Poppera, choć nie wyjaśnia przyczyn, to przynajmniej uzasadnia możliwość przyjęcia różnych metodologii poznania. Przywołam ten model w dalszej części rozprawy.

## **V. I. Wnioski 1, 2, 3: Model symulacyjny i dialogowy model poznawczy, propozycja zestawu aktywności oraz tworzenie *hybrydowej metodologii***

### **Wniosek 1: Model symulacyjny i dialogowy model poznawczy**

Powstanie dzieła sztuki i umiejscowienie go w jakimś konkretnym kontekście wystawienniczym jest na tyle złożonym i wielowarstwowym problemem i zagadnieniem, że nie sposób go „wypreparować” z sieci uwarunkowań i z różnych aspektów wiedzy. Podobnie też „istoty życia i świadomości” nie da się „wypreparować” z konglomeratu procesów, które mają na nie wpływ i je tworzą. *Dochodzenie do koncepcji dzieła artystycznego* jak i tworzenie dzieła przypomina zatem pracę z modelem symulacyjnym: „Model symulacyjny jest wyabstrahowaniem procesu, co można rozumieć jako obraz procesu w trakcie jego przebiegu - czyli gdy złożony problem jest właśnie modelowany.”<sup>128</sup>

Ta konstatacja jest wskazówką w ukierunkowaniu wizualnej strony realizacji artystycznej, którą realizuję w CSW Łaźnia (model symulacyjny, makiety - symbole zbiorów nieskończonych, relacje

---

126 A. Chmielecki, *Między mózgiem a świadomością*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN 2001, s. 85.

127 M. Pawłowski, *Czy qualia są granicą tego, co możemy poznać? Problem luki w wyjaśnianiu*, online: [https://www.pum.edu.pl/data/assets/file/0004/47452/NK\\_2011\\_182-186.pdf](https://www.pum.edu.pl/data/assets/file/0004/47452/NK_2011_182-186.pdf), [dostęp:12.01.2018]

128 K. Januskiewicz, *Centrum Kultury w Guangzhou w Chinach*, online: [http://www.archivolta.com.pl/panel/dane/artykul\\_20130717202053.pdf](http://www.archivolta.com.pl/panel/dane/artykul_20130717202053.pdf), [dostęp:10.03.2018]

elementów rzeczywistych i wirtualnych, przemiana). Tym samym można mówić o dziele sztuki w kontekście fenomenu **świadomości holorenicznej** i o dialogowym modelu poznawczym związanym z tym fenomenem.

## **Wniosek 2: Propozycja zestawu aktywności**

Namysł nad dziełem sztuki (a tym samym rozprawa doktorska w dziedzinie sztuki plastyczne) nie da się zredukować do jakiegoś wąskiego problemu badawczego, który dałby się opisać w kategoriach dowodzenia słuszności jakiejś tezy a tym bardziej „pomiaru” i statystycznego jej potwierdzenia.<sup>129</sup> Przeciwnie, powinien zasadać się na budowaniu sieci odniesień wobec różnych perspektyw badawczych, różnych koncepcji teoretycznych i praktyk. Wymaga stworzenia i posługiwania się całym zestawem uzupełniających się aktywności w zakresie teorii i praktyki realizacyjnej. W tym sensie realizację rozprawy doktorskiej w dziedzinie sztuki plastyczne możemy rozumieć jako opracowanie propozycji pewnego *zestawu aktywności* mających na celu ufundowanie znaczeń, tworzenie uzasadnień i dostarczenie informacji na temat tworzonego dzieła sztuki.

Opracowanie wspomnianej wyżej *propozycji zestawu aktywności* może być jedną z odpowiedzi na problem mimetyzmu. Autor dzieła powinien uniknąć sytuacji, w której owo dzieło powstałoby jedynie jako próba odwzorowania założeń jakiejś teorii psychologicznej lub socjologicznej.<sup>130</sup> Powinien raczej proponować sytuację, w której wykorzysta fakt *istnienia* tych teorii.<sup>131</sup> Może zaproponować szerszy porządek (lub nieporządek) poprzez zderzenie różnych praktyk, swobodne nawiązywanie do różnych założeń teoretycznych i stosowanie różnych form opisu. Działalność taka uzasadniona jest dynamiką procesu tworzenia i *dochodzenia do koncepcji dzieła sztuki*. Odsłonięcie tej dynamiki jest zarazem ustanawianiem założeń pracy.<sup>132</sup>

Tworzenie *propozycji zestawu aktywności* koresponduje z propozycją tworzenia struktury meta-teoretycznej; struktury, poprzez którą - niczym w metaforycznym Wielkim Zderzaczu Art-Hadronów<sup>133</sup> - „rozbijać” się będzie te różne koncepcje wzajemnie o siebie<sup>134</sup>, nie dbając o zgodność „wyników” tego zderzania z oczekiwanymi rezultatami. Kierunek tego działania uzasadniony jest

---

129 Nie postrzegamy obiektów a zatem i dzieł sztuki takimi jak są ale postrzegamy je zależnie od tego jacy sami jesteśmy.

130 Miałoby to nadawać status naukowy tej pracy.

131 W istocie bowiem z uwagi na brak formalnych kwalifikacji, autor dzieła nie jest w stanie odpowiedzialnie ich stosować.

132 Charakter wyzwań określa charakter rezultatów. Dokonywanie zmian jest kwintesencją procesu ewolucji.

133 Użyte przeze mnie określenie: Wielki Zderzacz Art-Hadronów jest metaforycznym odniesieniem się do idei projektu CERN z zakresu fizyki cząstek (zderzanie cząstek).

134 Aby móc „rozbijać” trzeba zadziałać jakąś siłą. Argumenty, gromadzone w trakcie pracy nad rozprawą, także działania praktyczne, takie jak powołanie ICS, mają pełnić funkcję narzędzia perswazji i są rodzajem *siły*, którą można użyć w celu wydobywania jakiejś wartości, która bez oddziaływania tego elementu nie zostałaby wydobyta.



charakterem pracy nad dziełem sztuki.

### **Wniosek 3: Tworzenie *hybrydowej metodologii***

Dochodzenie do koncepcji dzieła artystycznego dokonuje się w środowisku niepewnym, co do kryteriów „prawdy” i pozbawionym jednoznacznych punktów odniesień. Dysponujemy jedynie przybliżonym obrazem rzeczywistości i fragmentaryczną wiedzą.<sup>135</sup>

Możemy więc przyjąć założenie, że *dochodzenie do koncepcji dzieła artystycznego* pozwala na tworzenie w tym celu *hybrydowej metodologii*. Zarazem jest to tworzenie wizji meta-teoretycznej, dającej pierwszeństwo rzeczom ważnym z punktu widzenia procesu tworzenia tego dzieła. Ta metodologia powinna uzasadniać samą siebie w ramach tworzonego przez artystę systemu założeń właśnie poprzez to, że ukierunkowana jest na tworzenie dzieła a nie wprost i bezpośrednio na pozyskanie jakiejś wiedzy. Proces tworzenia takiej *hybrydowej metodologii* opiszę w rozdziale XII oraz w rozdziałach: XV, XVI i XVII.

Taki system założeń powstaje w oparciu o elementy wiedzy jak i w oparciu o świadomość własnej niewiedzy. Ponieważ system ten powstaje w odniesieniu do fenomenu dzieła sztuki to dopuszcza zatem współistnienie w procesie jego realizacji zarówno aspektów irracjonalnych, racjonalnych jak i transracjonalnych<sup>136</sup>; *znanego* i *nieznanego*. Podejście to może być między innymi opisane i uzasadnione w duchu koncepcji „poznania rozszerzonego”<sup>137</sup>, które postulowali Andy Clark<sup>138</sup>, David Chalmers<sup>139</sup> i Mark Rowlands.<sup>140</sup> Rozszerzone poznanie jest poglądem, iż „procesy umysłowe i umysł rozciągają się poza ciało, aby uwzględnić aspekty środowiska, w którym osadzony jest organizm i interakcję organizmu z tym środowiskiem.<sup>141</sup> „Poznanie wykracza poza manipulację symbolami, aby uwzględnić pojawienie się porządku i struktury ewoluującej z aktywnego zaangażowania w świat.”<sup>142</sup>

Pod uwagę możemy brać rzeczywistość, która jest zewnętrzna wobec obserwatora i która zdaje

---

135 Świadomy umysł i poczucie tego „kim jestem” zależy od nieświadomego mózgu.

136 Zob: K. Wilber: „Dzisiaj Jungizm oznacza bardzo regresywny ruch w psychologii. Świadomość dzielona jest jedynie na dwie sfery: *indywidualną* i *zbiorową*. Stąd bierze się tendencja, by wszystko, co zbiorowe nazywać duchowym, mistycznym, transpersonalnym podczas gdy w rzeczywistości są to po prostu treści prepersonalne, preracjonalne, prekonwencjonalne, regresywne.” Za: K. Wilber, *Krótką historia wszystkiego*, Warszawa: Wydawnictwo Jacek Santoski & co 1997.

137 Z. Muszyński, *Umysł rozszerzony, poznanie rozszerzone, nauka rozszerzona*, online:

[http://filozofia.nauka.ifispan.waw.pl/wpcontent/uploads/2015/08/Muszynski\\_265-280.pdf](http://filozofia.nauka.ifispan.waw.pl/wpcontent/uploads/2015/08/Muszynski_265-280.pdf), [dostęp:14.01.2018]

138 A. Clark, D. Chalmers, *Poznanie rozszerzone*, online: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Extended\\_Mind](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Extended_Mind), [dostęp:27.02.2018]

139 Ibidem.

140 Według Marka Rowlandsa poznanie może być zarówno sprawcze, ucieleśnione, osadzone, emocjonalne i rozszerzone właśnie.

141 A. Elpidorou, *Mark Rowlands o nośnikach poznania*, online: [http://avant.edu.pl/wp-content/uploads/AElpidorouGdzieAvant\\_12012pl\\_online.pdf](http://avant.edu.pl/wp-content/uploads/AElpidorouGdzieAvant_12012pl_online.pdf), [dostęp:12.02.2018]

142 NN, *Neurofilozofia*, online: <https://fizyka.umk.pl/~duch/Wyklady/Mozg/02c.htm>, [dostęp:03.06.2018]



się istnieć obiektywnie. Nie można jednak pominąć rzeczywistości wewnątrz-psychicznej, która jest co najmniej tak samo ważna - jeśli nie bardziej - w formowaniu założeń dla przejawiania się dzieła sztuki. Aktywne zaangażowanie można odnieść zatem także do badania stanów świadomości, sfery wyobraźni, motywacji, pragnień, życzeń, lęków; także wyobrażeń o bytach idealnych, itp.<sup>143</sup>

## Rozdział VI

### Realizacja dzieła sztuki i związane z nią dylematy założeń. Problem *Czasowości*

Odnosząc się do powyższych rozważań podejmujących zagadnienie realizacji procesu poznania rozszerzonego możemy problem tworzenia dzieła sztuki ująć w formie dylematu założeń.

Z jednej strony będzie to dynamiczna równowaga stanu wiedzy i ukierunkowania na cel (świadomość celu wyrażana na przykład przez aktywne performatywne zaangażowanie).

Z drugiej strony może to być *dryfowanie* w nienazwanych (nieświadomych?) obszarach doświadczenia „wewnętrznego”, które wydaje się nie mieć celu<sup>144</sup>, ale jak się zakłada, mogłyby ujawnić jakąś informację. Byłoby to ujawnianie jakiejś dynamiki procesów zachodzących poza kontrolą świadomości (roboczo okreśmy to jako *pasywne* performatywne zaangażowanie).<sup>145</sup>

#### VI. 1. Dylemat założeń dotyczący specyfiki pracy doktorskiej w dziedzinie sztuki plastyczne

1 - Założeniem jest, że powstanie *dzieło sztuki* - określony rezultat jest założony. Założenie to znacząco określa porządek konstytuowania się i „formę” tego dzieła - funkcjonuje ono jako rodzaj „tezy”, która wymaga udowodnienia lub uznania - jego kulminacją jest dokonanie formalnoprawnej oceny przez autorytety. Metoda ta nakierowana jest na społeczne potwierdzenie osiągniętego rezultatu i „weryfikację dzieła”. Realizacja dzieła i procesu twórczego powstaje wówczas w odniesieniu do środowiska kulturowego rozumianego tu jako system wiedzy, władzy i przekonań na temat tego, co może być uznane za sztukę. Założenie to orientuje uwagę twórcy na potrzeby o

---

143 Na tożsamość składają się również szerokie pola odniesień kulturowych, z którymi jednostka się utożsamia lub nie. Na przykład: krąg rodzinny, plemienny, przynależność grupowa, itd. Składają się one na dyspozycje światopoglądowe.

144 Wrażenie błędzenia, dryfowania jest względne w tym sensie, że o błędzeniu możemy mówić jedynie wówczas gdy konfrontujemy je z poczuciem istnienia jakiegoś celu, co wcale nie musi być takie oczywiste.

145 Nie ma powodu aby performatywne zaangażowanie miało oznaczać jedynie dominację pierwiastka męskiego (tzw. jasna świadomość) i aktywność skierowaną na „przekształcanie” - na podbój i na zmianę świata wokoło oraz pozyskiwanie w ten sposób danych. Można też odwołać się do tych aspektów ciała i psychiki, które związane są z pasywnym odczuwaniem, z kontemplacją, medytacją, dryfowaniem świadomości, wyobraźnią i uczuciem (pierwiastek żeński). To zwrócenie się „do wnętrza” oferuje możliwość spotkania na przykład z energiami nieświadomości, które mają wpływ na tworzenie dzieła oraz na decyzje, o których mniema się, iż są podejmowane świadomie.

charakterze zewnętrznym. Konieczne jest wejście w relację ze środowiskiem autorytetów, oddziaływanie na nie. Twórca zabiegać musi o akceptację i o uznanie „dzieła”.

Przyjęcie powyższego założenia oznacza ukierunkowanie badań i działań na osiągnięcie celu ulokowanego w przyszłości wobec momentu, w którym podejmowane są założenia. Poprzez założenia określa się jakiś domniemany stan w przyszłości - np.: planowana jest realizacja dzieła lub zwiększenie, pomnożenie wiedzy na jakiś temat. Założenia te determinują istnienie (wygenerowanie) jakiegoś „bytu” w przyszłości. Przyjmowane założenia wpływają na świadomość środków jakimi się posłużymy dla osiągnięcia założonego celu. Takie założenia opierają się na linearnym modelu czasu - zakładają one istnienie jakiejś „przyszłości”, w której ma nastąpić „realizacja” dzieła.<sup>146</sup>

2 - Założeniem jest realizacja czy też dopuszczenie procesu twórczego, który może prowadzić do różnych rozwiązań. Powstanie „dzieła sztuki” nie musi być rezultatem tego procesu. Nie zakłada się osiągnięcia konkretnego rezultatu ani celu. Istotą takiego procesu jest wydobywanie znaczeń z samego faktu prowadzenia procesu a nawet brak orientacji na wydobywanie jakichkolwiek znaczeń. (Jest to wówczas w specyficzny sposób sformułowany cel, choć nie musi on być uświadamiany). Odnosząc takie założenie do współczesnych systemów wiedzy, możemy powiedzieć, że *metoda* ta nakierowana jest na pozyskiwanie wiedzy poprzez „pochłonięcie” przez performatywny twórczy proces.<sup>147</sup> W obszarze refleksji mogą znaleźć się wówczas także przecucia, każące poddać w wątpliwość linearny model czasu jako jedyny uprawniony.<sup>148</sup> „Aby dobrze poznać jakieś wieloskładnikowe zjawisko, musimy najpierw wyodrębnić w nim wszystkie możliwe składowe i aspekty, a następnie próbować je - uwzględniając związki między nimi - precyzyjnie opisać i zanalizować. Wielu naukowców i filozofów dokładnie tak postępuje ze zjawiskiem świadomości, czego świadectwem są [...] odmiany świadomości. Wynika z nich, że pewien organizm, będąc

---

146 W tym sensie możemy powiedzieć, że - paradoksalnie - przyszłość wpływa na „teraz”. Dobieranie środków dokonywane aktualnie następuje bowiem pod kątem zakładanego celu, który dokona się w przyszłości. Choć nie jesteśmy w stanie przewidzieć szczegółowych rezultatów ani wyników, zakładamy, że takie czy inne, ale jakieś rezultaty powstaną.

147 „Spełniałby się” on również poprzez możliwość popełniania błędów, pomyłek, zaburzeń, „dryfowania” w nieznanym kierunku, itp. Należałoby uznać, że proces taki jest przede wszystkim wynikiem nieokreślonej „potrzeby wewnętrznej”. Gdy informacja o tej potrzebie dociera do świadomości to może być ona uznana przez jednostkę jako wyraz spontanicznej potrzeby samorozwoju. Może być to interpretacja stanu uniesienia: *flow* zaproponowanego przez Iliya Cmikentaszylij, Za: Z. W. Dudek, A. Pankalla, *Psychologia kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Eneteia 2008.

148 Powstaje zatem problem jak wyrazić te inne modele czasu poprzez dzieło. Proponuję przesunięcie środka ciężkości dzieła w obszar relacji instytucji potraktowanych jako obiekty i byty abstrakcyjne - jako agregaty znaczeń i wiedzy. Jako obiekty, którymi mogę manipulować w rozumieniu działania na zbiorach nieskończonych. Stworzenie relacji trzech instytucji jest przeniesieniem dzieła w wymiar relacyjny i otwarciem na *pole możliwości* niewyrażone bezpośrednio poprzez układu odniesień instytucjonalnych.

przytomnym, może być nie tylko świadomy otaczającej go rzeczywistości (świadomość nieprzechodnia) i siebie samego w niej (samoświadomość), tego, że jest mu dane być, powiedzmy, w japońskim ogrodzie w Kioto i korzystać z miesiąc temu zaplanowanych wakacji, lecz także może być świadomy treści własnych bieżących stanów (świadomość przechodnia), tego, że aktualnie spostrzega wyjątkowe dzieło (przedmiot pierwotny) oraz że jest świadomy swojego spostrzeżenia (przedmiot wtórny), i że spostrzeganiu temu towarzyszy trudno artykułowalne przeżycie radości (świadomość fenomenalna). Co więcej, może być świadomy także tego, że na taki odbiór pewien wpływ miały przekonania ukryte w jego umyśle (świadomość ukryta), jakich nabył, studiując wiele lat temu historię sztuki w Oksfordzie. Świadomość, jak widzieliśmy, pełni wiele różnych zadań i ról.”<sup>149</sup>

## VI. 2. Dylemat założeń a problem czasowości

Dokonując przeglądu powyższych postaw zwróćmy uwagę, iż obie one mają rację bytu przy dość oczywistym założeniu, że proces poznania i proces tworzenia realizowane są w jakimś odcinku czasowym. Powstaje zatem pytanie czy twórczość może przejawiać się jedynie w modelu rzeczywistości zakładającej istnienie linearnego czasu? Czy dotyczy to wszystkich aspektów procesu tworzenia? Inaczej mówiąc: czy koncepcja linearnej czasowości jest warunkiem przejawiania się fenomenu twórczości?<sup>150</sup>

Powyższy dylemat można określić także poprzez zestawienie dwóch innych pojęć: Z jednej strony byłoby to celowe *programowanie* (zgodne z ludzkim wyobrażeniem na temat celowości) a z drugiej bezwiedna *samoorganizacja*. Na ową pozostającą poza kontrolą świadomości (ale kształtującą rzeczywistość ludzi) samoorganizację miałyby wpływ zarówno oddziaływanie bytów nie-ludzkich (Bruno Latour<sup>151</sup>) jak i domniemanych transmentalnych struktur świadomości (Ken Wilber<sup>152</sup>). „Zróżnicowanie funkcjonalne półkul mózgowych przejawia się w różnych typach myślenia. Dychotomia typów znaków właściwa dla myślenia analitycznego i abstrakcyjnego jest warunkiem koniecznym dla dowolnej struktury intelektualnej, aby mogły powstawać nowe

---

149 A. Dąbrowski, *Podstawowe rodzaje świadomości we współczesnej filozofii naturalistycznej*, online: [http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/serwis/pdf/02\\_Dabrowski.pdf](http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/serwis/pdf/02_Dabrowski.pdf), [dostęp:27.01.2018]

150 Mówimy tu o mimowolnie dziejącym się procesie, dla którego w odniesieniu do zjawisk życia stworzono pojęcia samoorganizacji i emergencji. Choć nie ma dowodów na zaangażowanie się jakiegoś świadomego czynnika w te procesy, to życie „samo przez się” w procesie ewolucyjnym niejako bezwiednie „stwarza” organizmy jak i światy rozmaitych rzeczywistości psychicznych. Powstają one jak rezultat ewolucyjnego zróżnicowania wrażliwości zmysłów a zatem rozmaitych zdolności percepcyjnych. Mają one wpływ na kształtowanie się różnych systemów kognitywnych u różnych organizmów. W tym kontekście moglibyśmy dopuścić, iż „tworzenie”- także tworzenie dzieła może zachodzić poprzez reaktywne „poddanie się” strumieniom życia, energii witalnej, emocjonalnej oraz nasyconej tymi treściami energii psychiki.

151 B. Latour, *Polityka Natury. Nauki wkraczają do demokracji*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009.

152 K. Wilber. *Krótką historia wszystkiego*, Warszawa: Wydawnictwo Jacek Santoski & co 1997.

teksty.”<sup>153</sup>

„Programowanie to inaczej działania zorientowane na osiągnięcie celu - czy ma być nimi przemiana społeczna, polityczna czy nowa koncepcja dzieła sztuki - zakładają realizację i spełnianie się w czasie. Spełnianie, do którego się dąży świadomie. Poczynione założenia już na wstępie zakładają jakieś rezultaty odpowiadające jakimś choćby mglistym oczekiwaniom.

Samoorganizacja z kolei odwołuje się do dynamiki procesu, który bardzo umownie możemy nazwać procesem nieświadomym. Będącym poza kontrolą świadomości, - samo >>toczenie się<< procesu jest istotą rzeczy a nie osiągnięcie jakiegoś celu. Fakt, że toczy się jednak jakiś proces i że informacje o nim przenikają do świadomości, również wskazuje na >>coś<<, ku czemu ten proces jednak zmierza. To >>coś<< może jednak znaczyć coś zupełnie innego niż >>coś<< znaczy dla świadomości. Ta pozorna bezcelowość dynamicznego, fluktuacyjnego, >>ukrytego<< procesu<sup>154</sup> może prowadzić do rezultatów innych niż działanie z góry zaprogramowane czyli zorientowane na >>określenie celu i dążenie do jego realizacji.<<”<sup>155</sup>

### VI. 3. Wniosek 4: Działanie na zbiorach nieskończonych

Problem *czasowości* jako swobodnego kontekstu<sup>156</sup> dla przejawiania się fenomenu „twórczości” uzasadnia podjęcie i uwypuklenie tego problemu w planowanej realizacji dzieła. Może to być na przykład: przeniesienie „środka ciężkości dzieła” na relacyjność idei - bytów i obiektów abstrakcyjnych, odwołanie się do istnienia *pola możliwości*, działanie na zbiorach nieskończonych - odwołanie się do uogólnień i możliwości przeprowadzania operacji na obiektach symbolizacji. W dalszej części rozprawy opiszę przykłady takich operacji: powstanie MuesseuM jako jednostki instytucjonalnej opisanej w kategoriach czarnej dziury znaczeń<sup>157</sup> czyli między innymi odwołanie

153 J. Kordys, *Mózg i znaki*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1991.

154 Z. W. Dudek, A. Pankalla, *Psychologia kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Eneteia 2008, s. 355. Zob: „Twórczość jest z natury doświadczeniem indywidualnym, ale kontekst grupy społecznej i kultury jest na ogół ważny dla inkubacji i krystalizacji twórczych idei. Z psychologicznego punktu widzenia jest ona formą doświadczania kultury w obrębie psyche jednostki i sposobem organizowania własnej świadomości, osobowości i tożsamości niejako z pominięciem tradycji społecznej.”

155 M. Rogulski, *Programowanie a samoorganizacja*, online:

<https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/2018/03/09/programowanie-a-samoorganizacja-marek-rogulski-projekt-s-a-s-z-perspektywy-instytutu-cybernetyki-sztuki-konferencja-naukowa-ptniech-zyje-sztuka/>, [dostęp:15.05.2018]

156 Niektórzy naukowcy twierdzą, że nasz świat jest tylko jednym z możliwych światów. „Nasze postrzeganie Wszechświata zmienia się w czasie, a sama koncepcja czasu może być iluzją. Zgodnie z tym podejściem, czas jest wielkością wtórną, która jest odzwierciedleniem bardziej podstawowych cech natury i istnieje tylko w lokalnych gałęziach wieloświata.” Za: Yasunori Nomura, *Kwantowy wieloświat*, Świat Nauki, Warszawa: Wydawnictwo Prószyński Media Sp. z o. o., Lipiec 2017, nr 7 (311).

157 H. Verlinde, *My research*, online: <http://physics.princeton.edu/~verlinde/>, [dostęp:30.05.2018] Według Hermana Verlinde entropia jest miarą chaosu. Porządek wymaga nakładów energii. Grawitacja może być postrzegana jako zjawisko pozorne, termodynamiczny miraż, a to, co doświadczamy może być iluzją. Zasada holograficzna głosi, że trzeci wymiar jest iluzją wywołaną z poziomu dwuwymiarowej powierzchni, tak jak ma to miejsce w czarnych dziurach.

się do możliwości interpretacji rzeczywistości jako hologramu.<sup>158</sup>

## Rozdział VII

### Rzeczywistość wewnętrzna autora dzieła - obraz wyjściowy

Programowanie, jako jasne i świadome określanie celu ma charakterystykę pierwiastka męskiego.<sup>159</sup> Z kolei samoorganizacja, jako „mimowolny” (nieświadomy / nadświadomy) proces, posiada charakterystykę pierwiastka żeńskiego.<sup>160</sup>

Proces dynamicznego łączenia i wzajemnego zawierania się przeciwieństw może być oddany grafiką znaku *Tao*.



Diagram nr. 4. Tao (źródło: Internet)

Osadzenie działalności artystycznej w kontekście prowadzenia badań (naukowych) oznacza określanie i „typowanie” granic możliwego doświadczenia artystycznego i praktyki twórczej.

---

158 Z. W. Dudek, A. Pankalla, *Psychologia kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Eneteia 2008. „W pewnym sensie *metafora kulturowa* oraz nowoczesne programy pracy są podobne do dialogowego stylu poznawczego, w którym czas, przestrzeń i przekazy przeplatają się jak w skomplikowanych puzzlach [...] Wszystko to odzwierciedla podstawę wszechświata, w którym czas i przestrzeń mogą być rzeczywiste lub fantastyczne, przy czym działać może równocześnie wiele czasów i wiele przestrzeni.”

159 Postulat aktywności, aktywizmu i mocy sprawczej zdaje się wprost odwoływać do pierwiastka męskiego - do gotowości do podejmowania świadomych decyzji, formowania, programowania i kształtowania rzeczywistości, czy to materialnej, czy to społecznej lub politycznej. Przekonanie, iż czyny mogą wpływać na rzeczywistość również związane jest z wizją linearnego czasu. Takie założenie związane jest z innym założeniem: iż każda jednostka ludzka jest obdarzonym wolną wolą podmiotem - uznawanym przez innych członków społeczności za odpowiedzialnego za swoje czyny. Bez istnienia podmiotu (samoświadomej jednostki dysponującej rozwiniętym układem nerwowym) nie wyobrażamy sobie jakichkolwiek „rozważań o sztuce”. Granice poznania wytyczają granice badań. Bez istnienia granic nie byłoby mowy o „przekraczaniu”, transgresji czy też o poszerzaniu wiedzy. Pokonywanie granic jest warunkiem poczucia doświadczania rozwoju.

160 Równie uprawnione wydaje się jednak także „dopuszczenie do głosu” pierwiastka żeńskiego, który nie musi się manifestować poprzez bezpośredni aktywizm „jasnej spolaryzowanej świadomości” ale również przez introspekcję i wgląd zarówno w prepersonalne jak i transpersonalne struktury świadomości. Ponieważ mówimy o doświadczeniach to znaczy, że także odwołujemy się do procesu, który zachodzi w czasie. Odniesieniem dla tych doświadczeń może być jednak coś, co usadowia świadomość jednostki poza kontekstem czasu linearnego.

Tymczasem pejzaż wewnętrzny, z którym autor dzieła podchodzi do realizacji swych projektów zawiera w sobie elementy irracjonalne, racjonalne i transracjonalne.<sup>161</sup> Niektóre z nich stanowią część **mitu personalnego**, inne powstały w wyniku włączenia w światopogląd różnych koncepcji a inne - możemy jedynie przypuszczać - są echem niepoddającego się opisowi procesu wewnętrznego. Element irracjonalny, pragnienia i życzenia<sup>162</sup>, także w zakresie tego, „co mogłoby być” istotnie wpływają na realizację procesu artystycznego.

Chciałbym w tym miejscu poszerzyć opis *dochodzenia do koncepcji artystycznej* o ten wieloznaczny wymiar subiektywnej perspektywy wewnętrznego obrazu świata.<sup>163</sup> Jest on przecież punktem wyjściowym, jeśli chodzi o założenia czynione przez autora. „Zwłaszcza gdy materia badania jest sztuka, nie powinniśmy przykładać do niej racjonalnie wyjaśnionych pojęć, lepiej zaufać wyobraźni, intuicji i empatii, jak również nie obawiać się wieloznaczności.”<sup>164</sup>

Odwołując się do możliwości dokonywania symbolicznych manipulacji obrazem chciałbym zaproponować wkomponowanie znaku *Tao* w formę innego znaku graficznego.<sup>165</sup> Pozwoli to zwizualizować szerszą, perspektywę odniesień - a zarazem jakiś wyobrażony, pozaczasowy byt idealny. Nazwijmy ten znak: *Ultra -Tao*. Ma on charakter „paradoksalny”.<sup>166</sup> W ten sposób, poprzez użycie owego symbolu chcę się odnieść do możliwości manipulowania wieloznacznymi obiektami - bytami o charakterze intelektualnym, ale zarazem odnoszącymi się do czegoś, co nie do końca jest

---

161 Rozróżnienie to, poczynione na podstawie prac Kena Wilbera z zakresu psychologii transpersonalnej, było podstawą dla określenia założeń - otwartego wówczas przeze mnie, w roku 1999 - projektu artystyczno-badawczego, pt: *Poza Postmodernizm*.

162 Nieodzownym elementem takiego podejścia jest zgoda na włączenie błędów poznawczych w proces twórczy. Por: NN, *Błąd poznawczy*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/B%C5%82%C4%85d\\_poznawczy](https://pl.wikipedia.org/wiki/B%C5%82%C4%85d_poznawczy), [dostęp: 07.08.2017]

163 Zwróćmy przy tym uwagę, że zwrot: „co mogłoby być” trafnie oddaje ideę antycypowania czegokolwiek. Antycypacja zwrócona jest niejako w przyszłość - coś może zostać *odkryte* - coś, co zmieni nasze wyobrażenia o świecie, coś co zmieni obraz świata. To jednak, co może być *odkryte*, może zaprzeczyć logice układu odniesień, w którym na co dzień funkcjonujemy. Przykładem są zmiany zachodzące w obszarze fizyki - teoria względności włączyła fizykę klasyczną w nowy, szerszy obraz rzeczywistości. Za: A. Einstein, L. Infeld. *Ewolucja fizyki*, Warszawa: PWN 1959. Możemy wyobrażać sobie inne modele rzeczywistości - także byty idealne.

164 K. Wilkoszewska, *Arnolda Berleanta projekt estetyki postkantowskiej*, online: [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka\\_i\\_Filozofia/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2010-t37/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2010-t37-s38-47/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2010-t37-s38-47.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r2010-t37/Sztuka_i_Filozofia-r2010-t37-s38-47/Sztuka_i_Filozofia-r2010-t37-s38-47.pdf), [dostęp:04.04.2018]

165 „Według definicji Ferdynanda de Saussure'a znak „zbudowany jest z dwóch elementów: *znaczącego* i *znaczonego*. Pierwszy to jego fizyczna reprezentacja np. obraz, słowo, fotografia, znak drogowy, a drugi to pojęcie z nim powiązane. Francuski teoretyk semiologii, Roland Barthes opracował model, który uwidocznił wpływ znaków i kodów na postrzeganie i interpretowanie rzeczywistości przez jednostki. Jego model opisuje dwa porządki funkcjonowania przekazu. W pierwszym (rzeczywistość i znak) znajdują się fizyczna reprezentacja znaku i jego element znaczący, w drugim zaś, osadzonym w kulturze, konotacja i mit. Mit nie oznacza tutaj nieprawdziwej historii, tylko skomplikowane konstrukty tłumaczące i naturalizujące w danych kulturach pewne aspekty rzeczywistości.” Za: NN, *Semiotyka*, online: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Semiotyka\\_\(j%C4%99zykoznawstwo\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Semiotyka_(j%C4%99zykoznawstwo)), [dostęp:12.02.2018]

166 Por: „Paradoks - nieoczekiwany, nieprawdopodobny, zadziwiający - twierdzenie logiczne prowadzące do zaskakujących lub sprzecznych wniosków. Sprzeczność ta może być wynikiem błędów w sformułowaniu twierdzenia, przyjęcia błędnych założeń, a może też być sprzecznością pozorną, sprzecznością z tzw. zdrowym rozsądkiem.” Za: NN, *Paradoks*, online: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Paradoks>, [dostęp:24.02.2018]

określone i rozpoznane, ale co ma wpływ na wyobraźnię i praktykę twórczą.<sup>167</sup>

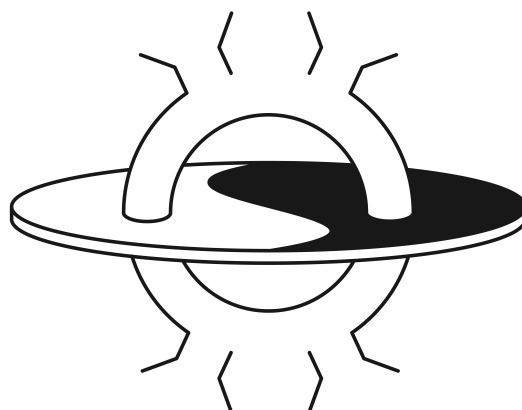


Diagram nr. 5. *Ultra - Tao*. (źródło: badania własne)

Znak / symbol *Ultra - Tao* można uznać za wizualizację stanu świadomości wykraczającej poza spolaryzowanie na pierwiastek męski i żeński. Dynamiczna relacja obu pierwiastków włączona jest tym samym w inny poziom interpretacji rzeczywistości. Reprezentacja graficzna wykorzystuje możliwość manipulowania przestrzennymi stosunkami na powierzchni dwuwymiarowej w celu wyrażenia doświadczenia nad-psychicznego. Można by je określić jako doświadczenie „nie-zróżnicowanego”<sup>168</sup> lub np.: „bezczasowego” i temu podobne, które nie odnoszą się do potwierdzonych empirycznie wyników badań ale do wewnętrznej rzeczywistości doświadczenia. Można też przyjąć, że istnieją one jedynie poprzez spekulację intelektualną.<sup>169</sup>

167 Por: „Paradoks Menona: „Szukać wiedzy to absurd, ponieważ albo już wiesz i wtedy nie ma czego szukać, albo nie wiesz, czego szukasz, a wtedy trudno oczekiwać, że to znajdziesz.”, Za: NN, *Menon*, online: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Menon>, [dostęp:24.02.2018]

168 Wyodrębnienie dwóch pierwiastków: męskiego i żeńskiego oznacza uznanie ich za reprezentację procesu wtórnego wobec jakiejś domniemanej „rzeczywistości” (stanu) poprzedzającej zróżnicowanie. Ale i owo niezróżnicowanie może mieć wymiar zarówno prepersonalny jak i transpersonalny. W pierwszym przypadku to szeroko pojęte procesy Natury, które można opisywać poprzez pojęcia autopoezy i emargencji. W rozumieniu transpersonalnym (w interpretacji wyrażanej w kulturze poprzez tworzenie się wartości) byłby to „świat ducha boskiego” - owa wola przejawiania się i tworzenia, która jest warunkiem między innymi dla wyjścia autora dzieła „poza siebie” - w akcie uznania czegoś i nominowania do rangi dzieła sztuki a siebie uznania jako autora dzieła. Nie ma pewności czy tak właśnie rzeczy się mają, możemy jednak mówić o różnych poziomach interpretacji i o różnych dostępnych doświadczeniach. Z tej perspektywy owa „sprawczość” zwyczajowo przypisana męskiemu pierwiastkowi (niezależnie od płci fizycznej) miałaby swój głębszy wymiar w domniemanym stanie wszechmożności, z której dopiero wyłania się owa „rzeczywistość” zróżnicowana na męskie i żeńskie. Napięcia pomiędzy pierwiastkiem męskim (świadome działanie w zróżnicowanej rzeczywistości) i pierwiastkiem żeńskim (procesy życiowe, reaktywność ale i „rodzenie”, imaginacja i twórcza wyobraźnia) tworzą proces stawania się nowych rzeczywistości w starciu różnych strategii przetrwania, seksualności, kultury.

169 Sfera życia religijnego opiera się na tego typu mniej lub bardziej rozwiniętych założeniach. Nie sposób wykluczyć z obszaru praktyki artystycznej jednostek, które manifestują pretensję i roszczenie do kontaktu z domniemanym bóstwem, źródłem energii życiowej, itp.



Doświadczenie twórcze to również wewnętrzne odczuwanie „mocy tworzenia”. Te odczucia są tak silne, że każą doświadczającej je jednostce uznać, iż realne jest oddziaływanie (nad-psychiczne) „w poprzek czasu i przestrzeni”, że możliwa jest percepcja w kilku miejscach jednocześnie, „widzenie” przyszłości i temu podobne fenomeny. Te odczucia każą budować obraz świata bardziej złożony od tego, w którym codziennie funkcjonujemy. Pomimo braku istnienia obiektywnych argumentów,<sup>170</sup> świadczących, iż doświadczenia te oznaczają coś więcej niż tylko urojenia lub zaburzenia psychiczne jednostki, musimy ich istnienie choćby symbolicznie tu zaznaczyć. Znak *Ultra - Tao* to byłby wyraz doświadczeń powstających nie tylko poprzez zetknięcie się psyche z archetypami nieświadomości (psychologia głębi) nie tylko przez zetknięcie z niematerialnymi ideami - bytami inteligibilnymi czy też z ideami granicznymi (psychologia kulturowa)<sup>171</sup> ale również z wymiarami rzeczywistości / strukturami świadomości określanymi jako transmentalne i transpersonalne (psychologia transpersonalna).<sup>172</sup>

Możemy zatem mówić o pewnym *polu możliwości*, które oddziałuje nie tylko na intelekt ale ma właściwości energetyzujące. Doświadczenie *pola możliwości* natrafia na określone predyspozycje intelektualne i psychofizyczne konkretnej jednostki. Jest także modyfikowane poprzez kulturowe i społeczne wzorce. Nacisk takiego rodzaju doświadczeń zmusza do podejmowania aktywności twórczej w różnych dziedzinach. Formuła dzieła sztuki jest tylko jedną z kulturowo zaaprobowanych form tej ekspresji.

Ponieważ doświadczenia takie nie są odosobnione, powstały w oparciu o nie różne modele rzeczywistości. W psychologii twórczości spotykamy się na przykład z pojęciem *flow*,<sup>173</sup> dla określenia idei uniesienia i samorealizacji dokonującej się poprzez spontaniczne działanie. Wiele systemów filozoficznych, religijnych, mitologicznych odnosi się do fenomenu tego typu doświadczeń. Przywoływane są one także w rozważaniu naukowym, w kręgu psychologii transkulturowej i transpersonalnej.

---

170 W ramach psychologii transkulturowej i transpersonalnej podejmuje się próby rozpoznania i opisanie takich fenomenów w szerszych kategoriach poznawczych.

171 Z. W. Dudek, A. Pankalla, *Psychologia kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Eneteia 2008, s. 83. „Vedfelt twierdzi, że pomiędzy świadomością świata a świadomością jaźni istnieje „łączność”. Utrata tego kontekstu pozostawia „niewykorzystane potencjały”. Ten stan „bez-ja” nie jest stanem pozbawienia świadomości, ponieważ osoba dokonująca transgresji „jest ciągle obecna, jest istotą żyjącą i intensywnie przeżywającą.”

172 Ken Wilber: „Wyższe struktury nie przypominają małych szkatulek pogrzebanych w *psyche*, które czekają, żeby wyskoczyć na powierzchnię. Głębokie struktury są dane, ale struktury powierzchniowe: nie. Natomiast w samym doświadczeniu tkwi element interpretacji, której nie możesz przeprowadzić bez znajomości różnych kontekstów - a te konteksty istnieją nie tylko w twojej *psyche*. [...] Fakt, że doświadczenia te zawierają element interpretacji, nie oznacza, iż są jedynie wytworami kultury”. Za: K. Wilber. *Krótką historią wszystkiego*, Warszawa: Wydawnictwo Jacek Santoski & co 1997.

173 Zob: „Przepływ, z angielskiego: *flow*, inaczej doznanie uniesienia, uskrzydlenie - pojęcie z pogranicza psychologii pozytywnej i psychologii motywacji. Twórcą koncepcji jest Iliya Csikszentmihalyi, według którego *flow* to stan między satysfakcją a euforią, wywołany całkowitym oddaniem się jakiejś czynności.” Za: NN, *Psychologia*, online: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Przep%C5%82yw\\_\(psychologia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Przep%C5%82yw_(psychologia)), [dostęp:20.01.2018]



Doświadczenie owego *poła możliwości* jawić się może jako przekraczające wszelkie kulturowe różnice, w tym spolaryzowanie na pierwiastek żeński i męski. Zmieniać się może także postrzeganie i wyobrażenie w zakresie czasowości zjawisk. Zwróćmy uwagę, iż także naukowe koncepcje rzeczywistości holograficznej<sup>174</sup>, modele fraktalnej natury rzeczywistości oraz „ziarnistej” struktury czasoprzestrzeni kontestują, zgodnie z własnym zakresem badań i założeń teoretycznych potoczne doświadczanie rzeczywistości.<sup>175</sup> Zastrzec należy, że teorie te są formułowane w rygorach danych dyscyplin nauki i nie należy w żadnym razie przekładać ich wprost na różne systemy filozoficzne, mitologiczne ani naukowe innych dyscyplin.

Dla tej rozprawy ważne jest jednak wspomnienie o powyższych elementach procesu tworzenia stanowiących część pejzażu wewnętrznego niezależnie od ich słuszności czy wiarygodności. Bezspornie bowiem oddziałują one na proces twórczy czy to w sferze intelektualnej, wyobrażeniowej czy też jako nierozpoznany do końca w swej naturze rodzaj dynamizmu mający miejsce w obrębie całości psychofizycznej jednostki. Subiektywny charakter takich doświadczeń wewnętrznych sprawia, że ich „realność” wydaje się być względna jednak nie można zlekceważyć ich wpływu na proces tworzenia dzieła sztuki. Tego rodzaju doświadczenia przyczyniają się do tworzenia założeń o charakterze wewnętrznym, które uzasadniają lub domagają się podjęcia procesu twórczego. Prawdopodobnie to z nich właśnie wynika poczucie *przekazu* i potrzeba dokonywania *interwencji* w potocznej rzeczywistości.

Odwołując się do prac z dziedziny psychologii twórczości możemy powiedzieć, iż motywacją jest potrzeba samorozwoju ale także konieczność przetwarzania informacji, która wyraża się podjęciem aktywności twórczej. Stąd może brać się wrażenie, iż energia *idzie od góry*, ma ona charakter bezosobowy (w tym ujęciu nad-osobowy) i nasyca jednostkę *mocą twórczą*, poczuciem znajdowania się poza czasem, itp.<sup>176</sup>

---

174 J. P. Luminet, *The Holographic Universe (Holograficzny wszechświat)*, online: <https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1602/1602.07258.pdf>, [dostęp: 11.03.2017]

175 Prace Alberta Einsteina z zakresu fizyki zaproponowały w początkach ubiegłego wieku myślenie o czasie w kategoriach czterowymiarowego continuum. W tym ujęciu podział na czas i przestrzeń nie ma sensu obiektywnego. Czas nie jest „bezwzględny” jak to przyjmowano w mechanistycznym obrazie świata i w fizyce klasycznej, która została włączona do szerszej perspektywy naukowej jako szczególny przypadek w bardziej ogólnej teorii fizycznej. „Według teorii względności między masą i energią nie ma istotnej różnicy. Energia posiada masę a masa przedstawia energię.” Za: A. Einstein, L. Infeld, *Ewolucja fizyki*, Warszawa: PWN 1959; Współczesne teorie objaśniające rzeczywistość poprzez stan prawdopodobieństwa, fizyka kwantowa, teoria strun, hiperprzestrzeń odnoszą się zarazem do różnych koncepcji wszechświata i czasu; Czasoprzestrzeń interpretuje się także jako bity informacji. Za: C. Moskowitz, *Splątane w czasoprzestrzeni*, Świat Nauki, Warszawa: Wyd. Prószyński Media Sp. z o. o., Luty 2017, nr 2 (307).

176 „Własności mentalne okazują się >>przyczynowo heterogeniczne, ale nie przyczynowo bezsilne<<. Pozostaje

Psychologia kultury określa charakterystykę takich transkulturowych wzorców doświadczenia poprzez określenia takie jak androgyniczność lub hermafrodytyzm nad-psychiczny oraz wskazuje na szereg przekonań i mitów<sup>177</sup> odnoszących się do szerszej wizji doświadczania rzeczywistości i różnych form czasu.<sup>178</sup>

Jako uzupełnienie dla symbolu *Ultra-Tao*, chciałbym w tym miejscu przywołać diagram opracowany w roku 2013<sup>179</sup> i publikowany na kilka miesięcy przed przystąpieniem do studiów doktoranckich na ASP (opublikowany w katalogu wydanym w PGS w roku 2015). Jako graficzna reprezentacja diagram ten oddaje różne aspekty między innymi manifestacji pierwiastka żeńskiego (którego znaczenie nie jest związane bezpośrednio z konkretną płcią). Diagram ten prezentuje ogólną meta-teoretyczną wizję i światopogląd autora.<sup>180</sup> To, co bezosobowe wyrażane jest poprzez odwołanie się do koncepcji istnienia struktur świadomości o charakterze zarówno pre-personalnym jak i trans-personalnym (domniemane potencjały rozwoju).<sup>181</sup> Diagram ten jest pewnym hipotetycznym modelem różnych perspektyw interpretacji dostępnych człowiekowi (a więc i autorom dzieł sztuki).

Jan Trąbka, polski przedstawiciel gnozy cybernetycznej, pisał: „Świadomość jako kategoria pochodna umysłu musi także nosić na sobie rysę podziału na dwa aspekty: aktualny i potencjalny. Dlatego konsekwentnie wyróżniamy *świadomość egzystencyjną*, generującą idee, oraz *świadomość esencyjną*, tzw. jaźń (self) rodzącą pojęcia.” Modele struktury czy też stopni świadomości transpersonalnej opracowano na podstawie wielokulturowych porównań i w oparciu o praktykę. „Są

---

jednak pytanie czy wszystkie własności mentalne podlegają funkcjonalizacji, a w szczególności czy *qualia* poddają się tej operacji.” Za: G. Maleszyk, *Pojęcie superwencji a przyczynowanie mentalne*, online: <http://www.filozofia.pl/old/ff04/teksty/maleszyk.pdf>, [dostęp:20.02.2018]

177 Możemy sobie wyobrazić artystę, który za domenę swej aktywności uznaje dokonanie pewnych aktów psychicznych - sięgnijmy do sfery magicznej, religijnej lub wyobrazeniowej, które nie zostaną utrwalone na jakimkolwiek nośniku poddającym się percepcji zewnętrznego obserwatora. Akty takie mogą zachodzić w sytuacji osiągnięcia jakichś niezwykłych stanów psychicznych, których warunkiem jest brak obserwatora. Obecność obserwatora zakłócałaby lub wpływała na proces psychiczny samą swą obecnością. Również realizacja jakiejś formy dokumentacji mogłaby być potraktowana jako *neutralizująca* realną i bezpośrednią moc sprawczą takich aktów psychicznych bądź nadpsychicznych.

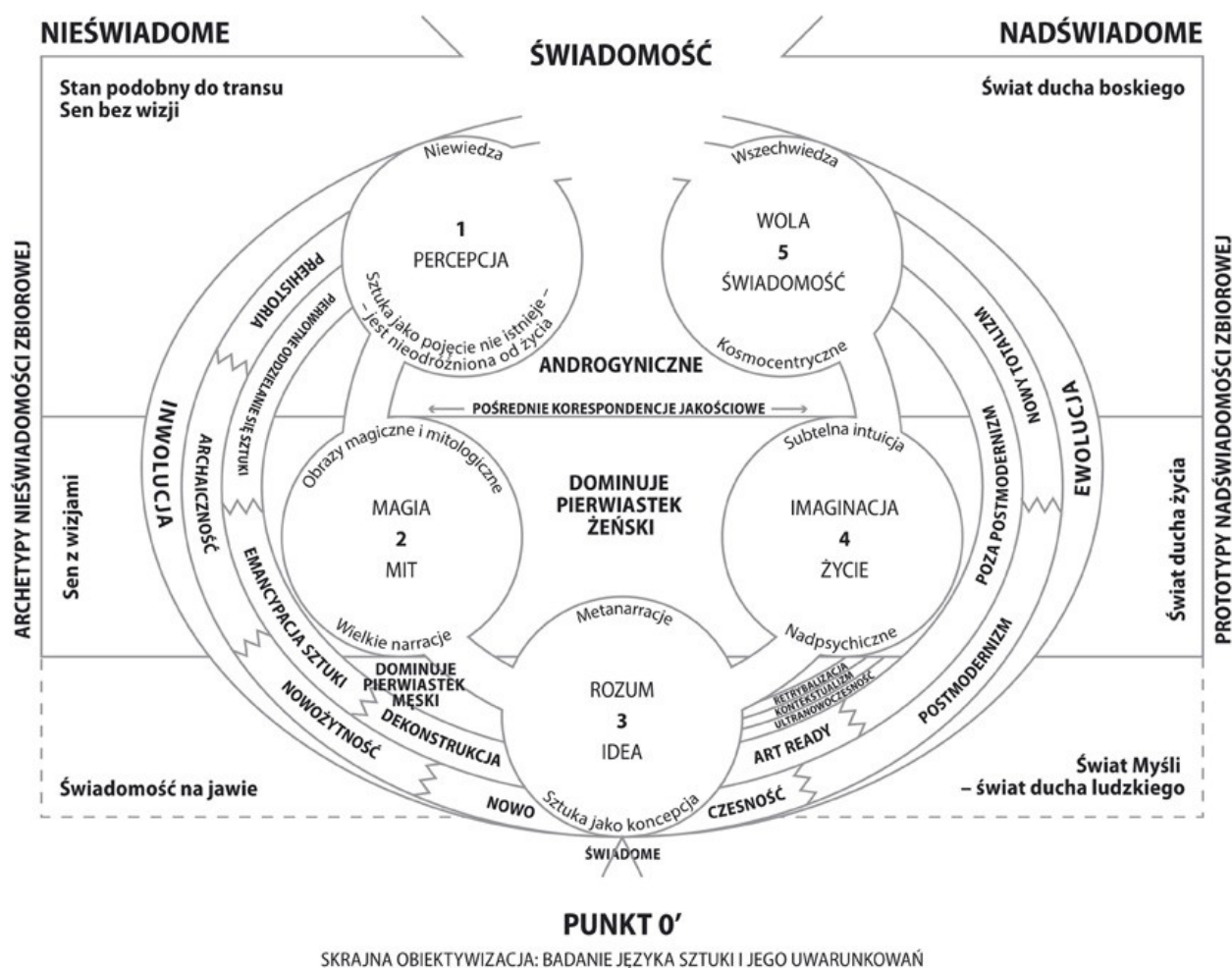
178 Formułowania założeń pracy artystycznej może być utrudnione bez wskazania wiedzy, która pozwoliłaby te założenia weryfikować. Jak bowiem odnieść się do hipotetycznych fenomenów nadpsychicznych, które mogą mieć istotne znaczenie z punktu widzenia „kreatywności” a dla których nauka jeszcze nie przyjęła spójnej definicji ani nie ma jednoznacznego stosunku? Cóż mogłyby znaczyć użyte w rozprawie pojęcia w rodzaju „ciała energetycznego”, oddziaływania parapsychologicznego, percepcji ponadmysłowej, skoro ten aparat pojęciowy nie zyskał akceptacji w kręgach naukowych.

179 M. Rogulski, *Rozwój. Między genami a memami*, Katalog wystawy, Gdańsk: Fundacja TNS 2013.

180 Z. W. Dudek, A. Pankalla, *Psychologia kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Eneteia 2008, s. 122; por: „Podejście transkulturowe (transwersalne) - pochodzą od Wolfganga Welscha i mają podkreślać - zawieszeniowy, przejściowy, akcydentalny, zmienny, przenikający i migotliwy - charakter zjawisk kulturowych i psychicznych (szczególnie w odniesieniu do tożsamości jednostkowej czasów ponowoczesnych.”

181 K. Wilber, *Krótką historia wszystkiego*, Warszawa: Wydawnictwo Jacek Santoski & co 1997.

to wyższe *podstawowe struktury*, obecne jako *potencjały* w każdym z nas lecz czekające na rzeczywistą manifestację, wzrost i rozwój.”<sup>182</sup> Zjawiska jakie ukazują się świadomości na owych głębszych poziomach świadomości są: „obiektami, które można ujrzeć w owej nadpsychicznej przestrzeni. Te zjawiska są tak samo rzeczywiste w przestrzeni nadpsychicznej jak skały w przestrzeni czuciowo-ruchowej i koncepcje w przestrzeni mentalnej.”<sup>183</sup>.



Hipotetyczny schemat krystalizowania się pojęć i wyobrażeń o sztuce /aktywne dominanty/ oraz ich dalszy potencjalny rozwój.  
 Model interpretacyjny /Projekt Poza Postmodernizm/. Model może mieć zastosowanie w skali mikroskopowej /rozwój jednostki/ i makroskopowej /rozwój ludzkiej fali życia/  
 Art Ready – sformułowanie użyte przez autora na określenie zespołu współczesnych strategii i praktyk artystycznych.  
 Źródło: badania własne. Marek Rogulski. TNS

Diagram nr. 6. Model interpretacyjny. W prezentowanym w Diagramie ujęciu, (inspirowanym między innymi pracami Kena Wilbera z zakresu psychologii transpersonalnej) pierwiastek żeński manifestuje się zarówno poprzez energie i doświadczenia natury prepersonalnej, wyrażane poprzez związki z biologią (reaktywność), magią, mitem, poddane wiążącej mocy procesów naturalnych i zachodzące nieświadomie wobec pola świadomej psychiki. Z drugiej strony pierwiastek żeński może być interpretowany poprzez energie i doświadczenia o charakterze transpersonalnym,

182 K. Wilber, Tamże.

183 K. Wilber, Tamże.

przekraczające doświadczenie wyemancypowanej „jasnej świadomości” zorganizowanej wobec racjonalnej strony podmiotu. Diagram można też odczytywać jako domniemanie autora, na temat struktury dzieła sztuki. (źródło: badania własne)

Podkreśla się, iż nie są to jednak archaiczne obrazy, które dostępne są człowiekowi poprzez wejście w kontakt z archetypami jungowskimi (psychologia głębi). Większość z nich bowiem odzwierciedla, zbiorowe wszakże, ale głównie prepersonalne, nieświadome treści dominujące w magicznej i mitycznej strukturze świadomości.

W prowadzonym rozważaniu istotne jest podkreślenie, iż perspektywa transpersonalna pozwala spojrzeć na problem *mocy sprawczej* nie tylko poprzez pryzmat podmiotu. Aktywizm ukierunkowany na przestrzeń społeczną motywowany określonymi racjonalnie celami (zaliczyć do tej aktywności można również prowadzenie badań naukowych) niezależnie od płci zdaje się wyrażać pierwiastek męski. Ale w proponowanym ujęciu pierwiastek żeński nie musi już być tylko opisywany poprzez działanie natury, impet biologicznych sił, emocjonalnych afektów i nieświadomości ale również jako twórcza wyobraźnia i subtelna intuicja realizująca się poprzez struktury świadomości o wymiarze transpersonalnym i transmentalnym. Ich doświadczanie także może nadawać kierunek działaniom podmiotu lub je modyfikować.<sup>184</sup> Podmiot zaś może być świadomy tego wpływu.

To rozróżnienie jest istotne dla tej dysertacji o tyle, że doświadczenia prepersonalne, zachodzące nieświadomie, (będące między innymi przedmiotem psychoanalizy) manifestować się mogą poprzez archetyp Wielkiej Matki. Podejmę je w dalszych rozdziałach jako wątek związany z odczuciem presji i ważny dla opisanego charakteru proponowanego dzieła.<sup>185</sup>

---

184 Moc sprawcza - możemy przypuszczać, że po pierwsze byłaby to wola dla przejawiania się w rzeczywistości: przede wszystkim wola zaistnienia czegośkolwiek, co ma znamiona jakiejś rzeczywistości, w której może zachodzić proces tworzenia. Starożytne koncepcje istot boskich, których przymiotami są, wola, inteligencja i miłość (ekspansja życia i świadomości) trafnie definiują istotę problemu. A zatem wprawdzie byłby to bezpośredni akt stworzenia - rozumiany jako samopotwierdzenie faktu swego istnienia i nadania sobie rangi bytu (koncepcję podmiotu i jej uznanie w przestrzeni społecznej możemy zatem postrzegać jako echo takiej manifestacji). W perspektywie transpersonalnej na rzeczywistość mają wpływ już nie tylko ludzie i nie-ludzie (aktanci) jak to proponuje Bruno Latour, rozumiani jako kompozycja bytów (fakty naukowe) wywiedzionych z istnienia natury ale również byty (fakty świadomościowe) wywiedzione z doświadczenia transpersonalnych struktur świadomości.

185 W pracach Ken Wilbera spotykamy rozwinięcie interpretacji pierwiastka żeńskiego - może on się manifestować także jako intuicja i twórcza wyobraźnia, odmienna w charakterze zarówno od wprzęgniętej w naturę emocjonalności jak i od rzeczowej, apodyktycznej, zracjonalizowanej aktywności w zakresie manifestacji pierwiastka męskiego. Odpowiednikiem archetypu Wielkiej Matki, kompulsywnie ściągającej emancypujące się ego w otchłań poczucia winy wobec faktu oddzielenia się od potęgi bezosobowych, „naturalnych” źródeł własnej tożsamości, jest archetyp Wielkiej Bogini (w prezentowanym diagramie - „świat ducha życia”). Dotarcie do energii tego archetypu pełnego twórczych potencjałów możliwe jest po udanym zróżnicowaniu się podmiotu od natury. (Zróżnicowanie jednak nie może być wyparciem, które w perspektywie oznaczałoby zaburzenia i pojawienie się symptomów, którymi zajmuje się między innymi psychoanaliza) Na tym tle warto też zwrócić uwagę, że wielu pracom z zakresu posthumanizmu, podejmującymi się osadzić podmiot w szerszej relacji z Naturą i w perspektywie „faktów” wytwarzanych przez nie-ludzkie agregaty znaczeń brakuje świadomości różnych „faz” i doświadczeń o charakterze transpersonalnym, które powinny być uwzględnione w tworzeniu się szerszego obrazu rzeczywistości. (W roku 1999 podjąłem ten problem w ramach projektu badawczo artystycznego, pt: *Poza Postmodernizm*).

Zarazem konieczne jest w tym miejscu nadmienić, iż potencjał pierwiastka męskiego (logika, racjonalność, świadome ukierunkowanie na cel) również może wyrażać się poprzez pozytywne jak i negatywne manifestacje. Ucisk spowodowany nadmierną kontrolą, apodyktyczną logiką, bezwzględną i bezduszną racjonalizacją *mrozącą* energię i ruch, stać się może przyczyną regresji, zaburzeń i kryzysów.<sup>186</sup>

## Rozdział VIII

### Model trzech światów Karla Poppera w zastosowaniu do problematyki dzieła sztuki.

#### Środowisko kulturowe - zewnętrzne wobec autora i obiektywnie funkcjonujące

Model trzech światów Karla Poppera powstał jako próba poradzenia sobie z problemem ciało-umysł. Bez wątplenia ludzie są organizmami. Jednak komunikacja pomiędzy ludźmi polega głównie na wykorzystaniu języka. Komunikacja zachodzi pomiędzy umysłami. Popper rzeczywistość fizyczną przypisał światu I a rzeczywistość mentalną światu II. Zasugerował jednak także istnienie świata III. „Popper stawia tezę, że nie możemy zrozumieć świata II, który zamieszkują nasze stany mentalne, jeśli nie zrozumiemy, że jego zasadniczą funkcją jest wytwarzanie przedmiotów świata III i podleganie oddziaływaniu przedmiotów tego obszaru.<sup>187</sup> Przedmiotami zamieszkującymi świat III są teorie, hipotezy, także mity, powstałe jako rezultat subiektywnego myślenia.”<sup>188</sup> To obiektywne wytwory ludzkiego umysłu, które wpływają na procesy mentalne.<sup>189</sup> Możliwość interakcji pomiędzy światem II a światem III Popper traktuje jako dowód

---

186 Parafrazując określenie Wielka Matka można by w tym kontekście mówić, o - również niezależnie od płci - metaforze Wielkiego Ojca (w analogii do popularnego określenia dla obserwującego i nadzorującego społeczeństwo i jednostki: Wielkiego Brata).

187 „Jak to możliwe, aby niefizyczny umysł przejawiał swoje moce przyczynowe w świecie, który u swych podstaw jest fizyczny? Wprowadzając w to zagadnienie, jeden z czołowych teoretyków pojęcia superwencji Jaegwon Kim podaje kilka przykładów, które pokazują jak istotne kwestie łączą się z przyczynowaniem mentalnym: „Po pierwsze, możliwość ludzkiego działania w sposób oczywisty wymaga, aby nasze stany mentalne - przekonania, pragnienia i intencje - posiadały swoje skutki w świecie fizycznym. Działając zgodnie z naszą wolą, nasze przekonania i pragnienia, intencje i decyzje, muszą w jakiś sposób sprawiać, że nasze kończyny, poruszając się w odpowiedni sposób, powodują zmiany wokół nas. Właśnie dzięki temu potrafimy sobie radzić z naszym środowiskiem, pisać artykuły filozoficzne, budować mosty oraz miasta, a także robić dziury w warstwie ozonowej. Po drugie, możliwość wiedzy ludzkiej zakłada istnienie przyczynowania mentalnego. Percepcja, nasze jedyne okno na świat, wymaga, aby przedmioty fizyczne znajdujące się wokół, były przyczynami percepcyjnych doświadczeń oraz przekonań.” Za: G. Maleszyk, *Pojęcie superwencji a przyczynowanie mentalne*, online: <http://www.filozofia.pl/old/ff04/teksty/maleszyk.pdf>, [dostęp:10.01.2018]

188 H. Świączkowska, *Leibnizjański kontekst teorii trzech światów K. R. Poppera*, online: <https://czasopisma.ignatianum.edu.pl/index.php/rfi/article/download/1018/1080>, [dostęp:11.11.2017]

189 G. Maleszyk, *Pojęcie superwencji a przyczynowanie mentalne*, online: <http://www.filozofia.pl/old/ff04/teksty/maleszyk.pdf>, [dostęp:10.01.2018] „Problem przyczynowania mentalnego wymaga szczególnego rozpatrzenia, gdyż dotyczy samych fundamentów. Zagadnienie to rozkłada się na trzy składniki, należy rozważyć możliwość oddziaływania pomiędzy: a) zdarzeniem fizycznym i mentalnym (pewien

istnienia rzeczywistości tych światów. To, iż wytwory świata III wpływają na procesy umysłowe, a te z kolei mogą skutkować zmianami w sferze fizycznej (na przykład ingerencja poprzez technologię) świadczy o idącym *od góry* wpływie jaki mają teorie na jednostkowe decyzje (świat II). Koncepcje dzieł sztuki wytwarzane są między innymi pod tym wpływem. „Idee świata III zyskują swą moc oddziaływania, gdy są subiektywnie rozumiane. [...] Umysł ludzki zajmuje się interpretacją idei świata III, których jest pierwotnie twórcą, a które go transcendują. [...] Świat II jest aktywny, krytyczny, >>dopasowujący<< wobec idei świata III. Jak pisze Popper w pracy z 1997, podobnie działają także procesy nieświadome.”<sup>190</sup> Ten proces interakcji ma wpływ na czynione założenia dotyczące sposobów przejawiania się dzieł sztuki i możliwości jej uprawiania. „W stanie **świadomości holorenicznej, wyobraźni umysłu i poznawczym stylu dialogowym** (gdy umysł rozmawia sam ze sobą), kreatywnie tworzymy symbole, docieramy też do wzorców kulturowych - archetypów. *Enteogeny* - amplifikatory doświadczeń pozwalają dotknąć „iluzji esencji.”<sup>191</sup>

Świadomość wpływu teorii na proces tworzenia dzieł sztuki każe przesunąć „środek ciężkości” dzieła powstającego w rygorach obrony rozprawy doktorskiej ku jego relacji z instytucjami, które przechowują i przekazują ślady pamięciowe w zakresie tworzenia wiedzy. Proponowane dzieło powinno też uwzględniać w swej strukturze napięcie jakie powstaje na styku indywidualnej jednostki a obiektywizującym je kontekstem instytucji. Ujmując szerzej: jest to problem istnienia wiedzy, która formatuje ludzi i ich wyobrażenia o świecie (Bruno Latour<sup>192</sup>) oraz sposobu odniesienia się jednostki do tego problemu. W kontekście niniejszej rozprawy przywołuję model trzech światów Poppera aby zobrazować emancypacyjny charakter tworzącej się wiedzy i wytwarzanych w procesie poznawczym obiektów intelektualnych. Uzyskują one moc wpływania niejako *od góry* na jednostki i na proces tworzenia dzieła (programowanie umysłów poprzez wiedzę). Być może model ten mógłby być poszerzony i rozbudowany.

## Rozdział IX

### Opis dominant aktualnego modelu kulturowego.

#### *Niewiedza i nieznanne. Dzieło sztuki wobec problemu niewiedzy*

---

fizyczny stan mózgu powoduje pewną myśl) b) zdarzeniem mentalnym i mentalnym (pewna myśl powoduje inną myśl) c) zdarzeniem mentalnym i fizycznym (pewna myśl powoduje pewien skutek fizyczny).”

190 Z. W. Dudek, A. Pankalla, *Psychologia kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Eneteia 2008, s. 55.

191 Z. W. Dudek, A. Pankalla, Tamże.

192 B. Latour, *Polityka Natury. Nauki wkraczają do demokracji*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009.



Poszukiwanie wiedzy uzależnione jest immanentnie od świadomości braku wiedzy. „Brak, to względnie trwała struktura estezjologiczna (la texture esthésio-logique) zjawiającej się zmysłowości. Obszar logosu, uwikłanego w estetykę i ontologię. Pojedynczość ponadjednostkowa, zwracająca się nieustannie ku konkretności, odsłaniająca się jednak poprzez coś, *la chair*, Byt.”<sup>193</sup> W ujęciu J. M. Emile Lacan'a<sup>194</sup> podmiot jest *podmiotem braku*, podmiotem pragnienia i jest w związku z tym podatny na różne formy lęku. Możemy też powiedzieć, iż elementem tego pragnienia jest pragnienie wiedzy. Funkcje wiedzy możemy zinterpretować według twierdzenia Erwinga Goffmana mówiącego, iż: „doświadczenie ludzkie jest zorganizowane przez [...] ramy dostarczające „interpretatywnych” obramowań dla oznaczania zdarzeń”.<sup>195</sup>

Zintelektualizowana *niewiedza* to również *pole możliwości* dla tworzenia propozycji rzeczy, stanów i aktywności zarówno tych możliwych jak i niemożliwych. Tych, które się zaktualizują i tych, które pozostaną w sferze cienia (Jan Trąbka<sup>196</sup>). Skoro świadomość niewiedzy sprawia, że szukamy wiedzy, to istotnie możemy mówić o mocy sprawczej wynikającej już z uświadamiania sobie granic wiedzy. Świadomość niewiedzy jest w tym sensie twórcza ponieważ wymusza szukanie odpowiedzi i rozwiązań. Tworzą się możliwości dla prowadzenia badań i interpretowania.<sup>197</sup>

Zastanówmy się, co właściwie mamy na myśli mówiąc: *nieznane*. To tylko jedno z pojęć, w dodatku nieprecyzyjne i względne. To samo zastrzeżenie dotyczy pojęcia *znane*. Owszem, jakaś informacja może być dostępna dla świadomości. Możemy utrzymywać w umyśle w danej chwili jakiś „obraz rzeczywistości”, domyślnie - na podstawie śladów pamięciowych - odnosząc się do jakiegoś szerszego aspektu wiedzy. Wszystko to są jedynie przybliżenia dokonywane w jakimś momencie czasowym. Do wiedzy uzyskujemy dostęp za pomocą wytworów kultury: książek, bibliotek, systemu edukacji, Internetu itd. Te skodyfikowane ślady pamięciowe tworzą gmach ludzkiej wiedzy, ale rzecz jasna nie jest on całkowity i co ważniejsze w danej chwili tylko jakiś

---

193 M. Szabat, *Archeologia widzialnego i niewidzialnego*, online:

<http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/index.php/diametros/article/download/438/491>, [dostęp:28.01.2018]

194 J. M. E. Lacan, *Funkcja i pole mówienia w psychoanalizie*, przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyka Polityczna 1996.

195 J. H. Turner, *Struktura teorii socjologicznej*, Warszawa: Wydawnictwo PWN 2014, s. 475.

196 J. Trąbka, *Mózg a jego jaźń*, Kraków: Uniwersytet Jagielloński 1991. Por: „Do własności umysłu należy tworzenie rzeczy niemożliwych i mitów, właśnie w celu poprawiania i udoskonalania natury. Także odkrycia nowej rzeczywistości wiele zawdzięczają owej zdolności umysłu do tworzenia nieograniczonej fikcji. [...] Najpierw powstaje intelektosfera, trójwymiarowa przestrzeń psychiczna, w której wymieszane i stopione są ze sobą rzeczy aktualnie istniejące, z rzeczami możliwymi i niemożliwymi, urojonymi.”

197 Jednak wiemy już, że ludzka wiedza na temat rzeczywistości nigdy nie będzie całkowita. Istoty uwięzione w ciele fizycznym i w czasie, nie posiadają dostępu do całej informacji na temat fizycznego wszechświata z uwagi na ograniczenia związane z prędkością światła, która jest graniczna jeśli chodzi o rozchodzenie się informacji w przestrzeni kosmicznej. Tak zwany *stożek świetlny*, wyznacza granice możliwej do pozyskania informacji dotyczącej świata fizycznego i kosmosu.

aspekt wiedzy może zajmować naszą uwagę. To znaczy, że inne aspekty wiedzy pozostają w tym czasie bezpośrednio niedostępne uwadze. Możemy też w ogóle nie wiedzieć, że wiedza na jakiś temat istnieje albo nie pamiętać, że pewne informacje istnieją a mimo to dość sprawnie funkcjonować w rzeczywistości. Równocześnie tkwiąc w tych okolicznościach i uwarunkowaniach próbujemy interpretować coś tak bardzo abstrakcyjnego w swej naturze jak „dzieło sztuki”.

To oczywiste, że żaden opis nie będzie pełny i wystarczający wobec możliwości jakie niesie ze sobą przyjęcie różnych punktów widzenia. A zatem kluczowe jest uświadomienie sobie tego czynnika, który wpłynął na decyzję o wyborze takich a nie innych argumentów, na rozwinięcie takich a nie innych wątków.<sup>198</sup>

W przypadku opisywania fenomenu dzieła sztuki, żaden wycinek problemu nie będzie dość mały i wyizolowany aby móc stwierdzić, że poddaliśmy go jakiejś wyczerpującej temat analizie. Usprawiedliwione zatem wydaje się zastosowanie uogólnień, przybliżeń, wskazanie intencji, operowanie symbolicznymi uproszczeniami, szukanie wzorców przejawiania się energii twórczej.<sup>199</sup>

Jak określać *nieznane*? Czy jako brak wiedzy, na przykład na temat przeszłości, teraźniejszości i przyszłości? Los, przypadek, stany prawdopodobieństwa, są zatem też znaczącym elementem równania opartego na kategorii *niewiedzy*. W tych rozważaniach odwołując się do terminu z dziedziny muzykologii możemy powiedzieć, że *nieznane* „preparuje” *znane* w splocie metaforycznym a obraz rzeczywistości powstaje gdzieś na skrzyżowaniu przepływu różnego typu informacji jak i świadomości ich braku.

Na użytek rozprawy opracowuję zatem graficzne diagramy, które w sposób symboliczny starają się podać proces dochodzenia do koncepcji dzieła sztuki. Jest to zarazem próba zwizualizowania

---

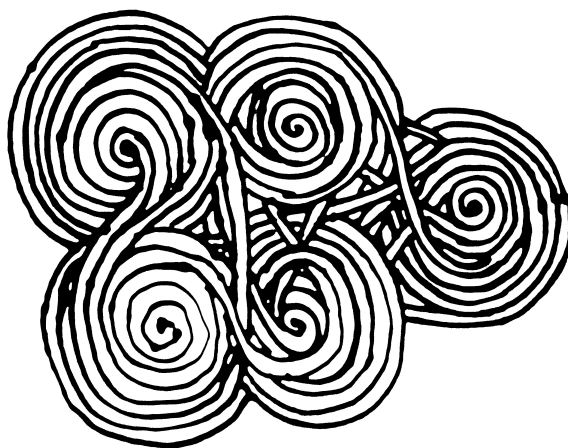
198 Czy te decyzje rzeczywiście były świadome, czy raczej powstały w wyniku presji czasu, pod wpływem ostatnio przeczytanej lektury lub obejrzanego wideo na You Tube? Czy pisząc rozprawę wyrażam swoje własne myśli, czy nieświadomie odtwarzam scenariusz zaimplementowany mi przez okoliczności ostatniego okresu życia a może poprzez niezidentyfikowane jeszcze wpływy środowiska kosmicznego? Nie da się wyizolować problemu tworzenia wiedzy jak i tworzenia dzieła sztuki od całego zespołu czynników, z których większości sobie nieuświadomiamy albo o nich nie wiemy (Latour). Razić musi zatem sztuczność prób opisanie tak wieloskładnikowego procesu, w dodatku przy pomocy tak zwanego języka naturalnego.

199 Skoro przyjmujemy, iż owo mityczne dzieło sztuki to taki konstrukt kulturowy, który wskazuje na szersze pole odniesień w zakresie „sprawstwa” to, co takiego wyróżnia ten rodzaj aktywności od innych obszarów działalności człowieka? Co nadaje mu tak unikalną specyfikę, że gotowi jesteście przyjąć, że działalność artystyczna jest w jakiś sposób wyjątkowa? Dlaczego poprzez tworzenie porządku estetycznego (pozostajemy nadal w obszarze, tzw. sztuk pięknych) miałyby się przejawiać jakaś szczególna wartość? - a pomijmy tu romantyczne i mityczne konotacje - w dodatku wartość rodząca się wobec braku możliwości określenia *znanego i nieznanego*? Społeczeństwo kształtować można (Ranciere) przecież bez odwoływania się do nadzwyczajnego statusu i fenomenu „dzieła artystycznego”. Dlaczego więc konsensus społeczny utrzymuje w mocy ten wyjątkowy status równie mitycznego, co domniemanego „dzieła sztuki”? Czy jest to wynik jedynie gry interesów obliczonej na manipulację wartościami symbolicznymi (kapitał symboliczny), czy może jest to rodzaj wiary, iż proces twórczy zorientowany na „dzieło sztuki” wskaże jednak jakąś nieznaną płaszczyznę interpretacji, i ukonstytuuje (objawi) jakąś „nową rzeczywistość”?



sieci powiązań, które w realizacji tego procesu wydały mi się ważne. „>>Wszystko jest symbolem<<, [...] Nie ma czegoś takiego, co dałoby się wyczerpać w tym jednym znaczeniu, jakie się komuś akurat narzuca. Takie pojęcie symbolu ukazuje zarazem niemożliwość uwzględnienia wszystkich odniesień i reprezentatywną funkcję szczegółu wobec całości.”<sup>200</sup> Prezentowane w rozprawie diagramy traktuję jako modele koncepcyjne tworzonego dzieła sztuki. Wyłaniają się one podczas pracy nad zagadnieniami ujętymi w rozprawie i tym samym oddziałują na formę jaką przyjmie proponowane dzieło.

Podkreślić trzeba, iż autor - twórca dzieła - zostaje postawiony w sytuacji gdy musi podejmować decyzje i wybory przy świadomości braku wiedzy i przy świadomości tego, że nie jest w stanie uwzględnić wszystkich aspektów i elementów związanych z sytuacją rozłożonego w czasie procesu tworzenia.



Rysunek nr. 1. Graficzna reprezentacja metafory - wielopoziomowość znaczeń wywiedziona z odcisku linii papilarnych pięciu palców ludzkiej dłoni (łączy zmysłowe i abstrakcyjne) zarazem jest nawiązaniem do idei amorficznej chmury. (źródło: badania własne)

Nie jest również możliwe wyizolowanie któregoś aspektu tworzenia, gdyż proces ten domaga się *marszu na wskroś* tworząc swój własny „porządek / nieporządek” *ponad* posiadaną wiedzą i lukami w wiedzy. Wątpliwości i braki w wiedzy (w rozumieniu naukowym) zderzają się z fenomenem dynamiki tworzenia, pędu do działania, być może z potrzeby transcendencji oraz z konieczności wynikających z losowych okoliczności, wobec których dzieło jest tworzone.

Możemy co najwyżej mówić o próbie *osaczenia* samego siebie i tworzonego dzieła poprzez

---

200 H. G. Gadamer, *Rozum, Słowo, Dzieje. Szkice wybrane*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa: PIW 1979.

pryzmat przyswojonej wiedzy, lub wręcz zaledwie za pomocą niedoskonałych wyobrażeń o tej wiedzy.

Pomimo tego, możemy powiedzieć, że dzieła sztuki wydają się na swój sposób „kompletne” choć każde z nich powstaje w sytuacji jakiegoś braku wiedzy.<sup>201</sup> Pomimo, jak to oceniamy z dzisiejszej perspektywy, mylnych założeń co do rzeczywistości - na którą różni twórcy różnie w dziejach spoglądali - to nie przeszkadzało im to, w tworzeniu dzieł. „Taka jest bowiem natura aktów mentalnych, że są one na coś nakierowane, mają swój przedmiot. Niekoniecznie musi to być przedmiot realnie istniejący. Możemy odnosić się do treści naszych myśli, marzeń i fantazji. Na tym polega intencjonalność świadomości.”<sup>202</sup>

## **Rozdział X**

### **Opis dominant aktualnego modelu kulturowego.**

#### **Opis jako narzędzie tworzenia i organizowania wewnętrznej struktury znaczeniowej dzieła sztuki.**

##### **(Dzieło sztuki wobec problemu teoretycznego uzasadnienia)**

Na dzieło sztuki możemy spoglądać jako na odwzorowanie danej struktury poznawczej. Taka struktura to inaczej system symbolicznego kodowania i dekodowania informacji. Ich interpretacja, dać może pojęcie o tym jak procesy poznawcze, (które autor dzieła stara się rozpoznawać) wpływają na jego realizację. Dają pojęcie też o tym, jak steruje on swoim zachowaniem oraz uwagą potencjalnego odbiorcy. Sterowanie zachowaniem i uwagą to określenie zapożyczone zarówno z psychologii poznawczej jak i z cybernetyki. „Świadomość funkcjonalna opiera się na założeniach: (1) że stany mentalne przyczynowane są oddolnie, tzn. wywoływane są przez zdarzenia fizyczne, (2) że jedne stany wpływają na inne stany mentalne, (3) że stany te posiadają zdolności reprezentacyjne, a ponieważ mają charakter propozycjonalny, (4) posiadają również

201 Za przykład podajmy, iż wielu artystów mogło nie mieć świadomości, iż ziemia krąży wokół słońca. Słońce na niebie mogło być równie dobrze postrzegane jako rydwan boga słońca, lub jakkolwiek inaczej. Dziś także znajdujemy się w sytuacji, gdy ogrom wiedzy różnych dziedzin nauki pozostaje poza świadomością nawet najbardziej wykształconego twórcy. Możemy zatem jedynie powiedzieć, że „coś” domaga się ekspresji, która między innymi ma charakter estetyczny a ta dynamika wywołana została jakimś wewnętrznym poruszeniem ducha, myśli lub zmysłów twórcy. Za każdym razem jest to wejście w krąg „hermeneutycznego koła” znaczeń, w które wchodzimy w jakimś dowolnym miejscu i momencie „wskakując w nie” z Lacanowskiej *pustki*. Ten moment i miejsce nie są jednak tak bardzo wyizolowane z całego kompleksu procesów natury, kultury i subiektywnych preferencji abyśmy dokonując akt twórczy mogli sądzić, że uwolniliśmy się spod ich wpływu.

202 A. Dąbrowski, *Podstawowe rodzaje świadomości we współczesnej filozofii naturalistycznej*, online: [http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/serwis/pdf/02\\_Dabrowski.pdf](http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/serwis/pdf/02_Dabrowski.pdf), [dostęp:20.02.2018]

własności semantyczne.”<sup>203</sup>

Psychologia poznawcza skupia się głównie na opisowym aspekcie działań i twierdzeń, rezygnując niejako z konieczności ich udowodnienia. Takie podejście wydaje się zbieżne i warte zastosowania również w odniesieniu do dzieła sztuki - utworu. O ile jednak w psychologii poznawczej zrezygnowano z tworzenia jakichś ogólnych teorii na rzecz koncentracji badań na jakimś wybranym aspekcie, elemencie działania i zachowania dającym się ująć w teoretyczne rozpoznanie o węższym charakterze, o tyle w przypadku procesu tworzenia dzieła sztuki mamy do czynienia z sytuacją o wiele bardziej złożoną, wielowymiarową. Fakt, iż dzieło sztuki powstaje „lokalnie” i „subiektywnie” oraz w określonym czasie i miejscu wcale nie uwalnia twórcy od rozważań natury ogólnej i to tych nawet najbardziej szeroko zakrojonych. Poprzez tworzone dzieło sztuki zawsze bowiem aspiruje on do największych pytań i kwestii związanych właśnie z naturą tworzenia dzieł sztuki. Staje wobec pytań o to, czy dzieło to rzeczywiście coś wnosi w krąg rozważań nad transgresyjnym charakterem działań artystycznych, czy rzuca jakieś nowe światło na problem tworzenia; słowem, włącza się w szeroki dyskurs dotyczący tego, czy dzieło to jest dziełem sztuki właśnie a nie tylko produktem - rutynowym wytworem kulturowym.<sup>204</sup>

„Nazainfekowana” sądami wartościującymi funkcja deskryptywna, jakiej oczekuje współczesna humanistyka ma nikłe szanse realizacji w przypadku gdy dzieło sztuki jest opisywane przez autora owego dzieła. Autor nie opisuje bowiem czegoś, co jest martwym artefaktem, do którego mógłby się zdystansować. Procedura zakładająca moment oceny a zatem i „obrony” rozprawy doktorskiej przez autora dzieła (konieczność udzielania odpowiedzi na pytania komisji) wymusza tworzenie i artykułowanie uzasadnień dla założeń przyjętych w realizacji dzieła.

Mając na uwadze, że współczesne dzieło może mieć strukturę fantomową i koncepcyjną przede wszystkim, możemy sobie wyobrazić takie dzieło, którego autor - wpisując się w tradycję sztuki konceptualnej, bezpostaciowej, zupełnie zrezygnowałby z tworzenia wizualnej jego reprezentacji, doświadczanej zmysłami. Zapis w ustawie jasno jednak określa konieczność zaprezentowania obu komponentów dzieła: doświadczanego zmysłami (sztuki wizualne) oraz adresowanego do przyswojenia intelektualnego. Dzięki tekstowi odbiorca i oceniający dzieło mogą wnikać w informacje, niezwykle istotne dla percepcji i rozumienia dzieła, które w inny sposób byłyby

---

203 A. Dąbrowski, *Podstawowe rodzaje świadomości we współczesnej filozofii naturalistycznej*, online: [http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/serwis/pdf/02\\_Dabrowski.pdf](http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/serwis/pdf/02_Dabrowski.pdf), [dostęp:20.02.2018]

204 J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, online: [http://www.lot.at/sfu\\_sabine\\_bitter/Art\\_After\\_Philosophy.pdf](http://www.lot.at/sfu_sabine_bitter/Art_After_Philosophy.pdf), [dostęp:21.07.2018]

niedostępne.<sup>205</sup> Opis czyniony przez autora nigdy jednak nie będzie czymś neutralnym. Sporządzanie opisu samo w sobie jest już interpretacją, nakierowaniem uwagi na takie a nie inne aspekty dzieła i w tym sensie jest jego integralną częścią zwracającą się do intelektualnych zasobów odbiorcy.

Zapis ustawy bezpośrednio odwołuje się do władzy nominowania przez artystę do miana dzieła jakiejś jego realizacji lub koncepcji. To znaczy, że w tym zakresie świat naukowy akceptuje starania w zakresie badania procesu tworzenia i konstytuowania się wiedzy o dziele sztuki. Autor dzieła realizujący pracę w ramach studiów doktoranckich zmagają się z problemem granic - granic wiedzy i poznania ale także braku swoich kompetencji. Zarazem stoi wobec konieczności przekonywania do słuszności swych wyborów i działań (problem oceny). W tym sensie kluczowym staje się określenie własnej postawy wobec dylematu wynikającego z napięcia pomiędzy pragnieniem wolności twórczej jak i względności punktów odniesień dla dokonywania transgresji (pokonywaniem granic wewnętrznych jak i zewnętrznych) oraz systemem kontroli i oceny własnych dokonań. Skoro mówi się o pokonywaniu granic, to i tu także konieczne jest określenie punktów odniesienia. W przypadku tej rozprawy staram się wydobyć i określić te granice poprzez analizę systemu założeń i uwarunkowań obecnych w modelu kulturowym, w ramach którego realizuję doktorat.

Opis w zakresie dzieła sztuki i procesu *dochodzenia do koncepcji dzieła sztuki* nie jest z pewnością obiektywnym przedstawieniem tego procesu - jest w gruncie rzeczy opisem tego, co autorowi się wydaje, że jest ważne lub że chciałby aby było uznane za ważne. Jest spekulacją na swój własny w gruncie rzeczy temat. Bardzo subiektywnym konstruowaniem wyobrażeń i osobistych pragnień na temat tego, czym to dzieło sztuki *mogło by być* (pragnienie takie to zarazem wymóg antycypacji). Jest snuciem baśni na pograniczu snu i rzeczywistości. Możliwego i niemożliwego. Być może samo pojęcie dzieła sztuki zalicza się w istotnej mierze do sfery mitów i baśni dopuszczalnych w domenie określonej kultury<sup>206</sup>. Ale skoro przyjęta została zasada równoważności prac naukowych i artystycznych a dokonywanie opisu dzieła sztuki jest usankcjonowanym prawnie rodzajem snucia baśni przez autora pracy to oznacza, że i w tym snuciu baśni odkryć można jakąś cenną informację na temat naszych potrzeb jak i granic poznawczych.

---

205 Wiele jednak zależy od tego jak podchodzimy do warstwy opisowej. Wymóg naukowości może sprawić, iż pułapką może stać się próba dosadnego wyjaśniania znaczeń dzieła, które zostanie tym samym zredukowane do ilustracji wybranej teorii socjologicznej lub innej, wokół której organizuje się znaczeniową wartość dzieła. Aby uniknąć tej pułapki niezbędne wydaje mi się wyrażenie świadomości obecności „nieznanego” i braków wiedzy w procesie formowania dzieła i włączenie tej informacji w warstwę opisową.

206 Z. W. Dudek, A. Pankalla, *Psychologia kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Eneteia 2008, s. 355.

Wówczas nawet gdy snujemy baśń, zmuszeni jesteśmy odwołać się do rzeczywistości znaczeń symbolicznych a samo snucie baśni staje się symbolem i reprezentacją jakiegoś aspektu rzeczywistości.

Ludzka wiedza nie jest całkowita i zupełna. Niektóre gałęzie wiedzy pozostają w sprzeczności z innymi. Nauka o etycznym zachowaniu staje w sprzeczności z potrzebą dokonywania odkryć naukowych w innych dziedzinach. Ta wiedza jest „cząstkowa”. Tym, co wykracza poza tę „cząstkowość” jest ogólne założenie o możliwości dokonywania naukowego poznania jako takiego.<sup>207</sup> Podobnie też konkretne dzieło sztuki jest „cząstkowe” i *ukontekstualnione* - osadzone w czasie i miejscu ale zarazem wskazuje na bardzo abstrakcyjną ideę tworzenia - ideę sztuki.<sup>208</sup>

Roszczenia artysty aby „tworzyć dzieło sztuki” są specyficznym wyrazem założeń obecnych w środowisku współczesnej kultury, co nie znaczy, iż nie mogą istnieć inne możliwe sposoby przejawiania się dynamiki tworzenia. Dokonywany opis ma raczej „zapobiec błędnemu rozumieniu”<sup>209</sup> aniżeli wyjaśniać dzieło. Choć jego przekaz „nie jest językowy, to w języku może być wykładany.” Ale też: „Znajomość subiektywnych zamysłów nie wystarcza do określenia przedmiotu rozumienia.” Określenie relacji pomiędzy opisem a fizyczną, wizualną rzeczywistością dzieła jest zatem bardzo ważne - także i ta relacja stanowi o wymowie tego dzieła. Spójność obu tych formuł działania domagałaby się intermedialności rozwiązań formalnych także.<sup>210</sup>

## Rozdział XI

### Kontekst historii sztuki - argumenty na rzecz wykorzystania agregatów wiedzy i znaczeń

---

207 Na przykład jako ogólne wyobrażenie i koncepcja istnienia świata wiedzy - czegoś na kształt wyobrażenia o możliwej wszechwiedzy.

208 H. G. Gadamer, *Rozum, Słowo, Dzieje. Szkice wybrane*, Przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski. Warszawa: PIW 1979, s. 120. Por: „O języku sztuki rozstrzyga właśnie to, że sztuka przemawia do własnego samozrozumienia. każdego człowieka: jako coś raz na zawsze teraz obecnego, przez właściwą sobie współczesność. Dzięki tej współczesności dzieło staje się językiem. [...] Roszczenie hermeneutyki historycznej zasadza się na tym, że dzieło - aczkolwiek broni się przed rozumieniem historycznym i przedstawia się jako po prostu obecne - nie godzi się dowolne ujęcie, lecz przy całej otwartości, dopuszcza wiele możliwych ujęć, pozwala ocenić ich trafność a nawet takiej oceny żąda.”

209 H. G. Gadamer, *Tamże*, str. 122.

210 Źródeł tego podejścia możemy doszukiwać się już w nowoczesności. Dla przykładu architektura le Corbusiera zaistniała jako połączenie brył, rzeźby i malarstwa w jednym obiekcie przestrzennym. Zarazem to czas, w którym „drażnienie do sedna” założeń, uwarunkowań i źródeł (na przykład malarstwa) wybitnie zsynchronizowane było z naukowym podejściem, które domagało się krytycznego, wnikliwego badania podstaw, zasad, fragmentów rzeczywistości. Z kolei ponowoczesność w różnych odmianach dopuściła jeszcze większe zaangażowanie w hybrydyzację, jako wyraz przekraczania barier różnych dziedzin nauki i sztuki wreszcie. O ile strukturaliści poszukiwali tego co ogólne to już poststrukturaliści (a za nimi także posthumaniści) podważali możliwość dochodzenia ogólnych „struktur” a postulowali ekspansję w zakresie rozpoznawania lokalnych subiektywizmów z uwzględnieniem wpływu środowiska natury.

## (Dzieło sztuki wobec problemu oczekiwań i historycznie motywowanych założeń dla pojęcia oryginalności)

Należy wspomnieć o wpływie jaki pełni proces edukacyjny na *dochodzenie do koncepcji dzieła artystycznego*. Historia sztuki to dziedzina nauki zajmująca się opisywaniem dokonań artystycznych, która ma wpływ na formowanie się zbiorowych agregatów pamięci. Wiedza i koncepcje przekazywane w procesie edukacyjnym to formuły pamięciowe niejako „wszczepiane”, implementowane w umysłowość studenta.<sup>211</sup> W minionych stuleciach nastąpił wielki skok w rozumieniu sztuki. „W czasach Leonarda da Vinci, kiedy wiedza o sztuce i nauce jeszcze nie dojrzała do spolaryzowanego stanu w jakim dziś one istnieją, współistniały one naturalnie. Poziom zaawansowania nauki był wtedy inny.”<sup>212</sup>

Współcześnie przyjęto uważać, że moc sprawcza sztuki leży w zmianie sposobu patrzenia na świat. Wartości dzieł sztuki zaczęto upatrywać w zdolności wpływania owych dzieł na sposób postrzegania rzeczywistości a nie poprzez fakt bycia *decorum*. Stąd znacząca rola takich pojęć jak

---

211 Na gruncie historii sztuki możemy prześledzić jak w zachodnim kręgu kulturowym zmieniało się postrzeganie działalności artystycznej. Badania sugerują, iż w czasach prehistorycznych a później antycznych cywilizacji nie istniało pojęcie sztuki jako dziedziny wyemancypowanej z innych obszarów życia społecznego. Rozpoznaje się ten typ działań jako przynależny sferze sacrum, religii, magii i z nimi zjednoczony. Cofając się w czasie do pierwszych wielkich cywilizacji świata starożytnego stwierdzimy, iż nie tylko nauka i sztuka ale i religia tworzyły jedność. W czasach Platona, dominowało podejście, w którym dzieła sztuki, artefakty postrzegano jako wtórne naśladownictwo względem twórców natury, życia. W ideach (bytach idealnych) upatrywano źródła świata przejawionego, harmonii, muzyki sfer (wówczas ukształtowała się triada wartości: Prawda, Piękno, Dobro). Wynaleziono filozofię, matematykę, sztukę. Również pojęcie osoby odpowiedzialnej za swoje czyny (prawny podmiot), choć wówczas przynależne jedynie mężczyznom i ludziom wolnym, w owym czasie zaczęło wpływać na strukturę społeczną. Kolejne okresy historyczne pozwalają spojrzeć na sztukę jako na dziedzinę aktywności, którą coraz śmielej można postrzegać przez pryzmat niezależności twórcy jako zasady organizującej charakter dzieł sztuki. Przyjmuje się, iż od czasu renesansu emancypacja twórcy i założeń dotyczących formowania wypowiedzi twórczej zaczęła zyskiwać na znaczeniu. Lecz i wówczas jeszcze dyscypliny sztuki i nauki nie były spolaryzowane. Emancypacja wypowiedzi i środków zyskała swój współczesny wymiar zwłaszcza w erze nowoczesności. Przełom dziewiętnastego i dwudziestego wieku cechuje znacząca świadomość uwarunkowań w jakich realizowany jest proces twórczy. Rozwój filozofii i nauki dostarczył artystom nowych inspiracji i umożliwił kształtowanie poglądów na temat ograniczeń jak i możliwości kształtowania wypowiedzi artystycznej. Sztuka jako ready made (Duchamp), sztuka jako życie (Fluxus); sztuka konceptualna która współgrała z koncepcjami Rolanda Bartchesa według których, koncepty wywiedzione z językoznawstwa nadawały się do interpretacji architektury i sztuk wizualnych. Koncepty takie są pojmowane jako struktury, które produkują znaczenia. W tym sensie rzecz można, że w czasach dwudziestowiecznej awangardy i konceptualizmu idee Platona stały się niejako materią sztuki. Uznano, że to idee tworzą świat więc sztuka mogła być od tego momentu bezpostaciowa a wizualna strona zredukowana. Wielowymiarowość świata i badań znalazła dogłębne uzasadnienie w pracach filozoficznych i socjologicznych powstałych w kręgu postmodernizmu. Poszukiwanie antytezy, myślenie krytyczne, zwrot ku sensualności, wielozmysłowości, peryferiom, kontekstualnej subiektywności uzupełniły niejako dominującą i wartościującą funkcję tworzenia konceptów w obszarze sztuki. Ta bardzo zaawansowana postawa docenia rolę subiektywności w kształtowaniu się wypowiedzi artystycznej. Od czasów Nietchego, Freuda i Marksa odkrywano coraz ściślejszy związek formowania się wypowiedzi w obszarze sztuki z wiedzą na temat uwarunkowań społecznych, politycznych, medialnych, kulturowych i biologicznych.

212 J. Maeda, *Artists and Scientists: More Alike Than Different*, online: <https://blogs.scientificamerican.com/guest-blog/artists-and-scientists-more-alike-than-different/>, [dostęp:01.02.2018]

transgresja, wolność poszukiwań twórczych i naukowych, akcentowanie sprawczej roli podmiotu.

Europocentryzm i antropocentryzm zostały przewartościowane na rzecz szerszej perspektywy odniesień kulturowych. Dziedziny nauki takie jak neurobiologia poszerzyły świadomość w zakresie percepcji wizualnej. Także podmiot przestał być postrzegany jako statyczny, niezależny od środowiska i jednorodny, co zostało podjęte zwłaszcza w obszarze posthumanizmu a szerzej ujmując w obszarze „nowej humanistyki” i tak zwanego „zwrotu performatywnego” w nauce i sztuce.<sup>213</sup> Powyższe zagadnienia podejmowane są także w kręgu psychologii transkulturowej i transpersonalnej. Cała ta wiedza domaga się wzięcia pod uwagę przez twórcę, który coraz rzadziej jest postrzegany przez pryzmat „artyzmu” i autorstwa w tradycyjnym, przedmiotowym znaczeniu.

Określenie granic pomiędzy jednostką twórczą a szeroko pojętym zapleczem kulturowym jest bardzo płynne. Podmiot rozumiany jest już raczej w kategoriach *wieloskładnikowej hybrydy*, a nawet cyborga<sup>214</sup> starającego się odnaleźć pośród technologicznych aspektów kontroli i gromadzenia danych. Niemniej postulat sprawczości, aktywizacji nadal wydaje się być wyznacznikiem inwencji w zakresie formowania pytań naukowych i działalności artystycznej. Myślenie krytyczne związane jest ze zdolnością prowadzenia badań, formułowania teorii ale też, co zrozumiałe przy takim założeniu, osadza „środek ciężkości” poszukiwań w wymiarze intelektualnym, mentalnym.<sup>215</sup>

Zdolność do tworzenia hipotez i teorii wyrasta z umiejętności prowadzenia myśli na zasadzie domniemywania, snucia rozważań na temat rzeczywistości lecz równocześnie przy świadomości, iż rzeczywistość wpływa na badacza.<sup>216</sup> Określenie *dzieło sztuki* sugeruje coś doniosłego, istotnego. Podobne, choć mniej rygorystyczne konotacje ma określenie *realizacja artystyczna - utwór*, będące bardziej pojemnym określeniem dopuszczającym element „dziania się” czyli proces tworzenia i współtworzenia.

*Dzieło otwarte* w wykładni jaką stosował Umberto Eco<sup>217</sup> oznacza uwypuklenie procesu stwarzania dzieła przez odbiorcę, poprzez otwartość na wielość interpretacji ale również poprzez

---

213 Przełom w naukach ścisłych związany chociażby z odkryciami w zakresie fizyki kwantowej i stanu prawdopodobieństwa rzucił nowe światło na rozumienie wielu aspektów związanych z możliwościami interpretacją świata przez ludzi.

214 R. Braidotti, *Po człowieku*, online: <https://hoeinfofile.files.wordpress.com/2018/01/po-czlowieku>, [dostęp:07.09.2017]

215 Jedynie sprecyzowane w formie językowej wypowiedzi mogą być poddane ocenie i weryfikacji. Swą wartość - wartość hipotez zachowują dopóty, dopóki nie zostaną sfalsyfikowane. Wiele z teorii nauk humanistycznych powstało jednak i znalazło uznanie pomimo braku możliwości ich sfalsyfikowania. Wymieńmy chociażby teorię nieświadomości, psychoanalizę itd. W ramach psychologii poznania zrezygnowano zatem z prób tworzenia jakichś całościowych, ogólnych teorii na rzecz badań i opisu konkretnych zachowań i aspektów działania.

216 Rzeczywistość ta, w przypadku świata psychicznego i emocjonalnej jednostek to świat sam w sobie. Podobnie też wyobrażnia tego, co możliwe w zakresie poddawania propozycji dzieła sztuki.

217 U. Eco, *Dzieło otwarte: Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa: W.A.B 2008.

taką organizację dzieła aby ono niejako „wychodziło naprzeciwko” możliwej wielości interpretacji. Zarówno dzieło jak i dzieło otwarte (dzianie się, przestawność elementów dzieła) odnoszą się do problemu czasowości. Dzieło fizyczne - w tym sensie, że podlega rozpadowi i demontażowi, performatyka - „dzianie się” i uczestnictwo - jest procesem dziejącym się w czasie, niekiedy bardzo efemerycznym. Oba typy dzieł funkcjonować mogą w sieci wymiany informacji, która to wymiana z upływem czasu może zmieniać znaczenia i wydźwięk owych dzieł. Domniemane *pole możliwości* - jako ideę intelektualną / byt inteligibilny - możemy traktować jako odnoszące się do wyobraźni istnienia bytu pozaczasowego.

W proponowanej realizacji odnoszę się do idei dzieła otwartego (otwartej struktury znaczeń) i poprzez włączenie w jego strukturę relacji trzech instytucji, które są nośnikami wiedzy - pamięci zamierzam podkreślić aspekt tworzenia się dynamicznej wiedzy. Odbywa się to poprzez relacje i oddziaływania zachodzące na abstrakcyjnym poziomie operacji myślowej dokonywanej „na zbiorach nieskończonych” - wyłuskiwanej niejako z *pola możliwości* (treści, którymi instytucje sztuki zawiadują, mogą się zmieniać. **Obiektem manipulacji są tu zatem instytucje rozumiane jako symboliczne reprezentacje - zbiory zbiorów nieskończonych**). Nie chodziłoby też o rozmycie formy dzieła w strumieniach interaktywności ale o włączenie tworzonej wiedzy; tej, która podlega ewolucji i która jest dystrybuowana poprzez realnie i symbolicznie funkcjonujące instytucje - podmioty.<sup>218</sup>

## Rozdział XII

### **Uzasadnienia teoretyczne dla wypracowywania *hybrydowej metodologii twórczej* w kontekście istnienia agregatów wiedzy (humanistycznej).**

#### **(Środowisko kulturowe - zewnętrzne wobec autora i obiektywnie funkcjonujące)**

Dzieło sztuki wobec problemu zakładanych celów:

Mamy zatem problem relacji jednostkowego dzieła sztuki wobec owej domniemanej dziedziny doświadczenia i poznania - wobec istnienia idei sztuki. Problem ten może być wyrażony teorią

---

218 C. A. Hidalgo, *Ziemia jako dysk twardy*. Świat Nauki, Warszawa: Wydawnictwo Prószyński Media Sp. z o. o., Wrzesień 2015, nr 9 (289). „Byty realne, chociaż i wyobrażone, tak powszechne dla naszej gospodarki, są dla nas cenne, ponieważ służą udostępnianiu wiedzy i umiejętności ukrytych w umysłach innych ludzi. [...] W obecnym tysiącleciu człowiek i maszyna staną się jedną całością dzięki technikom, które sprzęgną komputery biologiczne w naszych głowach oraz cyfrowe urządzenia, które zrodziły się z ciekawości naszych umysłów. Powstałe w ten sposób hiperkonektywne społeczeństwo stanie wobec największych do tej pory wyzwań natury etycznej.”



dzieła sztuki. W związku z tym pojawia się problem istnienia odpowiedniej wiedzy dającej rację bytu dla zaistnienia dzieł sztuki i ich teoretycznych uzasadnień w ramach różnych kultur. Mamy wreszcie problem człowieka - twórcy dzieł sztuki, rozumianego jako jednostka działająca pośród różnych oczekiwań i uwarunkowań biologicznych i kulturowych. Problem twórcy to problem uwarunkowań „wewnętrznych” związanych z predyspozycjami fizycznymi i psychologicznymi oraz problem uwarunkowań „zewnętrznych” związanych z dominującymi wzorcami, *dyspozytywami* kulturowymi<sup>219</sup> i społecznymi.

Powyższe problemy układają się w pewnej kolejności (nie znaczy to, o ich wzajemnej hierarchii ważności wobec siebie ale o stopniu możliwego doprecyzowania):

- 1 - Idea i pojęcie sztuki są nieokreślone - dają pole zaistnieniu różnych możliwości.
- 2 - Rodzaj i zakres wiedzy jaką dysponuje twórca i teoretyk czyni przedmiot dociekań bardziej określonym poprzez założenia modelu kulturowego w ramach którego działa, jak i poprzez specyfikę lokalnego kontekstu.
- 3 - Ograniczenia i uwarunkowania związane z właściwościami psychofizycznymi jednostki (organizmu-podmiotu) oraz miejscem i czasem działania („tu i teraz”), a co za tym idzie, z subiektywnym charakterem twórczej działalności ukonkretniają charakter i typ podejmowanych działań.

W przypadku pojęcia sztuki nie jest określone czy pojęcie to ma dotyczyć aktywności ludzkiej, choć może się to wydawać ściśle powiązane. Idee jednak nie muszą odnosić się do człowieka i tego, co ludzkie, choć właśnie poprzez nasz system kognitywny i poznawczy do nich docieramy. Do koncepcji dzieła sztuki odnosimy się poprzez akty pojęciowego poznania, które są wynikiem pracy intelektu.<sup>220</sup>

Dzieło sztuki wobec współczesności:

Współczesny „zwrot ku performatywności” w humanistyce powstał na gruncie myśli postmodernistycznej, kształtującej się w latach siedemdziesiątych XX wieku. „Teoria kultury lat siedemdziesiątych - przyciągająca ku sobie głównie feminizm, marksizm, psychoanalizę i

219 T. Zarycki, *Kapitał kulturowy - założenia i perspektywy zastosowań teorii Pierre'a Bourdieu*, online: [http://www.spoleczna.psychologia.pl/pliki/2009\\_1/Zarycki\\_2009\\_1.pdf](http://www.spoleczna.psychologia.pl/pliki/2009_1/Zarycki_2009_1.pdf), [dostęp:16.05.2018]

220 Zgodnie z myślą Kanta mogą owe pojęcia mieć charakter aprioryczny lub powstawać na skutek doświadczenia (mieć charakter aposterioryczny).

semiotykę wykazała niemożliwość zrealizowania modernistycznego ideału sztuki jako sfery >>wyższych<< wartości, niezależnych od historii form społecznych i podświadomości. [...] Modernistyczne pretensje do artystycznej niezależności zostały dalej obalone przez wykazanie >>międzytekstowej<< natury tworzenia znaczeń”.<sup>221</sup> Wspomniana powyżej problematyka była rozwijana poprzez różne międzynarodowe inicjatywy w rodzaju ruchu *Fluxus* - ruchu artystycznego, który zrównał sztukę i życie, torując drogę koncepcjom postmodernizmu. Zostały one określone głównie przez filozoficzną myśl francuską. Wymienić tu należy chociażby socjologa i filozofa Paula Michela Foucaulta, który wprowadził między innymi metodę krytycznej analizy dla badań nad związkiem pomiędzy seksualnością, wiedzą oraz instytucjami władzy.<sup>222</sup> Gilles Deleuze i Felix Guattari wprowadzili w obszar filozofii koncepcję *kłacza* oraz *nomadyzmu*, niezwykle istotne dla wielu współcześnie tworzonych modeli kultury.<sup>223</sup> Z kolei filozof Jacques Marie Émile Lacan zwrócił uwagę na wpływ składni obecnej w mowie ludzkiej na strukturalizację procesów myślenia symbolicznego.<sup>224</sup> Równoległe, niejako w splocie z nurtem redukcjonistycznym znaczenia nabierały dyscypliny związane z problemem interpretacji ujmowane jako hermeneutyka rekonstrukcji i rozumienia. Postawę taką prezentował choćby Paul Ricoeur<sup>225</sup>, który analizując w swych pracach problem wieloznaczności symboli wykazywał dialektyczną współzależność różnych metod stosowanych w hermeneutyce.

Dokonania postmodernistycznych myślicieli były konsekwencją przełomu intelektualnego zapoczątkowanego jeszcze w dziewiętnastym wieku. Przełomu, który wyraził się poprzez demistyfikacyjne podejście do kultury wyrażane w pracach filozoficznych i naukowych Friedricha Wilhelma Nietzschego (krytyka hipostazy), Karola Marksa (krytyka ideologii), Zygmunta Freuda (krytyka ideałów i złudzeń kultury). Prace tych badaczy wyznaczyły trend w humanistyce i w następstwie wywarły przemożny wpływ na kolejnych myślicieli.

Teoria krytyczna sformułowana w latach trzydziestych dwudziestego wieku przez Theodora Adorno i Maxa Horkheimera<sup>226</sup> a następnie kontynuowana przez szkołę frankfurcką w istotnym zakresie ufundowała aktualne postawy badawcze w obszarze humanistyki. Krytyka racjonalności, krytyka użyteczności nauki wobec systemów władzy oraz postulat zaangażowania w dokonywanie

---

221 L. Brogowski, *Sztuka w obliczu przemian*, (V. Burgin. *Koniec teorii sztuki*), Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne 1990, s. 293.

222 P. M. Foucault, *Słowa i rzeczy: Archeologia nauk humanistycznych*, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria 2005.

223 G. Deleuze, F. Guattari, *Kapitalizm i schizofrenia II: Tysiąc plateau*, Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana 2015.

224 S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2008.

225 P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka; Rozprawy o metodzie*, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX 1975.

226 J. H. Turner, *Szkoła frankfurcka i zwrot kulturowy*. Por: J. H. Turner, *Struktura teorii socjologicznej*, Warszawa: Wydawnictwo PWN 2014, s. 639.

zmiany społecznej wychodziły naprzeciwko konstatacjom o złudnym obiektywizmie nauki. Kolejne propozycje intelektualne postulowały coraz większe otwarcie na element doświadczenia osobistego w badaniach naukowych jako pozostający w korelacji z możliwościami dokonywania odkryć i trafego nazywania problemów naukowych.

Dla przykładu, w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku amerykańscy antropolodzy George Marcus<sup>227</sup>, Michael M. J. Fischer<sup>228</sup>, Stephen A. Tyler<sup>229</sup> oraz James Clifford<sup>230</sup> zainicjowali nurt tak zwanej antropologii postmodernistycznej, która przełamała tradycyjny konwenans badawczy w zakresie etnografii polegający jedynie na opisywaniu rzeczywistości społecznej. Postulowano rozwinięcie badań, które będą bazowały na osobistym doświadczeniu i zaangażowaniu, na eksperymencie z zastosowaniem takich technik jak autobiografia, czy performance. „Nierozłączność procesu badania” czyli współlistnienia badacza, przedmiotu badania i sfery kulturowej jako wzajemnie uzupełniających się komponentów tworzenia teorii naukowych podnoszą na polskim gruncie psycholog Waldemar Dudek i psychiatra Andrzej Pankalla, w pracach z zakresu psychologii kultury.<sup>231</sup>

Nadprodukcja artefaktów we współczesnej kulturze, zatarcie granic pomiędzy sztuką a światem popkultury i środowiskiem technologicznym a także nowe sposoby pozyskiwania wiedzy otworzyły drogę realizacjom, które wyzbywając się atrybutów i wartości estetycznych i formalnych operują pojęciami fantomu, relacyjności, oraz akcentują wymiar i rolę performatywności w pozyskiwaniu wiedzy.<sup>232</sup>

Według Ewy Domańskiej współczesny *zwrot performatywny* w humanistyce: „jest znakiem, że nurty postmodernistyczne (konstruktywizm, poststrukturalizm, dekonstrukcja, tekstualizm,

---

227 NN, *Antropologia kulturowa*, online: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Antropologia\\_postmodernistyczna](https://pl.wikipedia.org/wiki/Antropologia_postmodernistyczna), [dostęp:02.02.2018]

228 M. J. Fischer, *Mit antropology*, online: <http://anthropology.mit.edu/people/faculty/michael-fischer>, [dostęp:17.04.2018]

229 S. Tyler, *Introduction to cognitive anthropology*, online: <https://anthropologybenjamin.wordpress.com/2011/04/08/reflections-of-the-article-introduction-to-cognitive-anthropology-by-stephen-a-tyler/>, [dostęp:15.03.2018]

230 M. Lubaś, *Writing Culture i spór o kształt krytyki wiedzy*, online: [http://www.zew.uni.wroc.pl/files/zew21\\_lubas.pdf](http://www.zew.uni.wroc.pl/files/zew21_lubas.pdf), [dostęp:03.03.2018]

231 Z. W. Dudek, A. Pankalla, *Psychologia kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Eneteia 2008.

232 Poszukując źródeł „nowej humanistyki” nie sposób nie odnieść się do wspomnianej teorii krytycznej, która w drugiej dekadzie dwudziestego wieku określiła się jako „postmodernistyczna teoria krytyczna”. Zwracała ona uwagę na polityczny wymiar problemów społecznych. To też rzutowało na sposób odczytywania znaczeń i funkcji sztuki. Postulatem postmodernistycznej teorii krytycznej było włączenie się w proces zbierania i analizowania danych oraz relatywizowanie ich wyników oraz zatarcie granic pomiędzy polityką a poetyką oraz improwizacyjność. Za: M. Wałdoch, *Teoria krytyczna jako metoda analizy politycznej*, online: <https://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/4284/Teoria%20krytyczna%20jako%20metoda%20analizy%20politycznej.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, [dostęp: 13.05.2018]

narratywizm) są wyeksploatowane i że nie należą już do współczesności, ale do historii humanistyki. Niezwykle ważne jest zatem obecnie poddanie tych podejść historycznej analizie traktując ich herosów (Foucault, Derrida, Lyotard, Geertz, Said, w teorii historii White) nie jako punkty odniesienia dla współczesnych badań, lecz jako klasyków gatunku. [...] Teoria musi dogonić problemy, które stają obecnie w centrum zainteresowań badawczych, bowiem dotychczasowe teorie i kategorie analityczne po prostu nie przystają do zmian zachodzących w świecie.” Badaczka ta, odwołując się głównie do teorii nurtu posthumanistycznego podkreśla nastawienie na poszerzoną o byty nie-ludzkie „sprawczość” w obszarze kultury a także na „interdyscyplinarność czy antydyscyplinarność badań oraz wyjście poza metaforę świata rozumianego jako tekst w kierunku metafory rozumienia świata jako wielości performatywnych działań i jako performance’u, w którym się uczestniczy. [...] Jeżeli chodzi o cel uprawiania nauki, >>zwrot performatywny<< manifestuje przesunięcie punktu ciężkości z kontemplacji, refleksji nad światem i człowiekiem oraz aprobaty owego świata na bunt wobec zastanej rzeczywistości i jej zmianę. W centrum zainteresowań zostaje postawiona zatem kategoria *zmiany* jako wartości pozytywnej oraz aktywny (sprawczy) podmiot (podmiot performatywny), który tworzy się poprzez zmiany i powoduje konkretne zmiany w otaczającej rzeczywistości.”<sup>233</sup> Duży wpływ na obecne koncepcje humanistyczne mają nowe dyscypliny badawcze jak choćby rozwój neuroestetyki.<sup>234</sup>

Formułowanie nowych teorii jest rodzajem odpowiedzi na wewnętrzne i zewnętrzne potrzeby. Według krytyka teorii, Imre Lakatos’a: „teorie nie są wolne od niejasności i przeoczeń zatem w ramach projektów badawczych szukać należy zarówno dowodów potwierdzających jak i kontrprzykładów. Rozwój następuje poprzez krytykę i korektę starych teorii.”<sup>235</sup>

Niektórzy myśliciele idą dalej i tak na przykład według Chrisa Andersona tworzenie teorii w dawnym rozumieniu naukowym mija się obecnie z możliwościami pozyskiwania wiedzy.<sup>236</sup>

233 E. Domańska, „>>Zwrot performatywny<< we współczesnej humanistyce, online:

[http://rcin.org.pl/Content/51247/WA248\\_67479\\_P-I-2524\\_domanska-zwrot.pdf](http://rcin.org.pl/Content/51247/WA248_67479_P-I-2524_domanska-zwrot.pdf), dostęp:[10.04.2018] Zob: „A) Estetyka jest dyscypliną polityczną. Sztuka ma potencjał krytyczny i sprawczy w przekształcaniu rzeczywistości: [...] bardzo łatwo można wykazać, że nawet ograniczone pojmowanie zakresu estetyki jako badania dzieł sztuki ma ważki wymiar polityczny, albowiem treścią sztuki nie jest sama rzeczywistość lecz jej przedstawienie. W obszarze wyobrażeń zawartych w dziele sztuki obowiązywanie zasad i zakazów reglamentujących rzeczywistość ulega zawieszeniu. Sztuka jest zaproszeniem do wyobrażenia sobie innej rzeczywistości, a więc do krytyki i do przekształcenia istniejącej. B) Sztuka walczy o wolność i dlatego jest w represji.”

234 „Neuroestetyka poszukuje neurobiologicznych podstaw przeżyć estetycznych, gdyż uprawianie i odbiór sztuki są warunkowane przez aktywność struktur mózgu.” Za: NN, *Neuroestetyka*, online:

<https://pl.wikipedia.org/wiki/Neuroestetyka>, [dostęp:17.03.2018]

235 I. Lakatos, *Dowody i refutacje. Logika odkrycia matematycznego*, Warszawa: TIKKUN 2005.

236 E. Bendyk, *Revolucja Big Data. Koniec Teorii?*, online:

<https://www.polityka.pl/niezbednik/1631709,1,rewolucja-big-data-read>, Za: Chris Anderson. *The end of Theory. Koniec teorii. Potop danych sprawia, że metoda naukowa jest przestarzała*, online: <https://translate.google.pl/translate?hl=pl&sl=en&u=https://w/-w.wired.com/2008/06/pb-theory/&prev=search/>,

Istnienie olbrzymich ilości dostępnych danych związane jest z nowym środowiskiem technologicznym. Ilość danych sprawia, iż dotychczasowe praktyki nauk humanistycznych stają się przestarzałe. Sama „metoda naukowa” jest według tego autora przestarzała, gdyż tworzenie teorii nie nadąża za ilością danych nadających się do przetworzenia. W tym kontekście proces archiwizacji i tworzenie baz danych zyskują status twórczy bardziej niż teorie i dzieła sztuki konstruowane według założeń wywiedzionych z epoki przed cyfryzacją danych.

Zwróćmy też uwagę na wyrażony w tekście Ewy Domańskiej powód tworzenia się postaw badawczych w łonie *nowego humanizmu*. Według autorki jest ono odpowiedzią na nowe problemy: „teoria musi dogonić problemy”. Richard Schechner, autor dzieła *Performatyka. Wstęp*, proponuje daleko idące spojrzenie na rzeczywistość i codzienność jako na performance.<sup>237</sup> Poglądy te bazują na obserwacji, iż zachodzą jakieś zmiany (np.: środowiskowe, technologiczne, cywilizacyjne, itd.) a zatem następują jakieś przesunięcia akcentów w postrzeganiu rzeczywistości, za którymi dotychczasowe techniki badawcze i narzędzia interpretacyjne nie nadążają.

„Teoria musi dogonić problemy” - poświęćmy więcej uwagi temu stwierdzeniu. Wskazuje ono na fakt, iż złożoność różnych obszarów życia społecznego niesie problemy, które wymagają nowych sposobów opisu rzeczywistości.<sup>238</sup> Stwierdza się, że to problemy życia domagają się nowych podejść teoretycznych i że sztuka ma podnosić te problemy.<sup>239</sup> Odnosząc się do tego należy

---

[dostęp:18.05.2018]

237 „Słowa bywają niebezpieczne.” Richard Schechner w książce *Performatyka: Wstęp* twierdzi na przykład, że zamach 11 września na World Trade Center w Nowym Jorku to performans. „Terrorysta islamski precyzyjnie wyreżyserował atak: stacje telewizyjne, zaalarmowane uderzeniem pierwszego samolotu, miały czas na wysłanie kamer i mogły transmitować drugi atak globalnie na żywo. Zdaniem Schechnera to media, zgodnie z intencjami terrorystów, przemieniły masakrę w performans - świat poczuł się równie zagrożony, co zafascynowany przez garstkę islamistów z plastikowymi nożami. Kompozytor Karlheinz Stockhausen nazwał potem ten zamach >>największym wyobraźalnym dziełem sztuki w całym wszechświecie.<<” Za: Recenzja książki Richarda Schechnera *Performatyka: Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przekładu, M. Rochowski, online: <http://www2.grotowski-institute.art.pl/files/ksiazki/performatyka.pdf>, [dostęp:03.03.2018]

238 Intelktualne założenia dla aktualnego modelu kulturowego wywodzą się z poczynionych wcześniej założeń o charakterze ogólnym, wyrażanym za pomocą wspomnianych wyżej teorii socjologicznych. Postmodernistyczna teoria krytyczna, choć ukierunkowuje wysiłek badawczy na lokalność, szczegól itd., sama wyraża pewną tendencję o charakterze ogólnym. Nie ma powodu aby bezrefleksyjnie przechodzić nad tymi założeniami. Zwłaszcza w sytuacji gdy nadmiar danych uniemożliwia skutecznie i wnikliwe śledzenie owych „subiektywnych lokalności”. Z tego powodu moje dochodzenie do koncepcji dzieła artystycznego ukierunkowuję na wypracowanie możliwie szerokiego kontekstu dla jego zaistnienia, uwzględniających możliwość tworzenia teorii i hipotez dotyczących możliwości o innych wektorach działania. Ten koncepcyjny zamiar wyraża się w powołaniu alternatywnej instytucji sztuki (ICS) i na zbudowaniu dzięki tego relacji podmiotów instytucjonalnych wobec których zafunkcjonuje materialny komponent dzieła. Jest to zarazem wyniesienie proponowanej koncepcji dzieła sztuki i jego samego w obszar formowania założeń i kształtowania konsensusu społecznego - poza konkretem (choć i ten jest zawarty w fizycznej realizacji i opracowanej idei) - w obszar abstrakcyjnego *pola możliwości*.

239 Czy o sztuce możemy mówić głównie jako o odpowiedzi na problemy? W takim ujęciu działanie artystyczne jawi się jedynie jako przystosowanie do zmian lub wręcz kontroli cywilizacji poprzez systemy wiedzy i władzy (ultranowoczesność, bioart). Za: T. Egelton, *Koniec teorii*, online: <https://wydawnictwo.krytykapolityczna.pl/koniec-teorii-terry-eagleton-54#.W2zSkdIzaM8>, [dostęp:07.03.2018]

stwierdzić, iż dzieła sztuki nie lokują się poza nurtem życia i kultury i wobec tego nie powinny być postrzegane jedynie w kategoriach reakcji na problemy. Postulat *zmiany* niesie w sobie przecież założenie o sprawczym wymiarze działalności artystycznej.

Problem współczesnego dzieła sztuki mógłby być zatem w dużym stopniu określany przez kategorie „projektu badawczego” czy też - można by rzec „projektu rzeczywistości”. W podobnym sensie jak gdy mówimy o „projekcie demokratyczno - liberalnym”.<sup>240</sup> Ta techniczna „stosowność” - opisywana była przez Maxa Webera jako: „w najszerszym sensie racjonalne zachowanie się w ogóle i to we wszystkich dziedzinach: również w dziedzinach politycznego, społecznego, wychowawczego i propagandowego manipulowania ludźmi i ich opanowywania.”<sup>241</sup> Uwarunkowania gospodarcze i polityczne wyznaczają granice dyskusji jak i realne możliwości działania instytucji kultury. To z kolei rodzi szereg wyzwań natury metodologicznej w formułowaniu koncepcji działania tych podmiotów. Trafnie ujął ten problem Karl Mannheim w tekście pod tytułem: *Ideologia i utopia.*: „Teorie Adama Smitha oraz Karola Marksa - wymieńmy te dwie - powstały i rozwinęły się jako próby interpretacji i analizy zdarzeń doświadczanych zbiorowo. Odpowiedzialny za owo bezpośrednie powiązanie teorii i polityki jest fakt, że gdy wiedza pragnąc zdawać sprawę z pojawiających się wciąż nowych faktów, stale zachowywać musi charakter eksperymentalny, to podporządkowane celom politycznym myślenie nie może pozwolić sobie na ciągłe przystosowywanie się do nowych doświadczeń.”<sup>242</sup>

Problem użyteczności instytucji kultury jak i samej sztuki wybrzmiał dobitnie w konceptualnym przewrocie w okresie, tzw. drugiej awangardy dwudziestego wieku: „Konceptualizm”<sup>243</sup>, >>poprzez

---

Taki aktywizm ukierunkowany na zewnątrz jest wyrazem dominacji pierwiastka męskiego w kulturze;. Zwróćmy uwagę, iż aktywność może mieć także wymiar wewnętrznej introspekcji – badanie prowadzone jest przez autorefleksję a może się też realizować na styku aktywnego i pasywnego: poprzez dopuszczenie do głosu pierwiastka żeńskiego w jego „wyższym aspekcie” - dopuszczenie twórczej wyobraźni, uzyskanie wglądu fluktuacyjnymi technikami bliższymi intuicyjnemu badaniu, medytacji, kontemplacji, wnikaniu odczuciowemu w *pole możliwości* spoza kompetencji umysłu nakierowanego na określony cel i rezultat. Postrzeganie działań artystycznych, wyłącznie w kategoriach problemów życia społecznego narzuca wnioski, iż działania te mogą być jedynie reakcją a nie czynnikiem sprawczym przemian. Z całą pewnością to badania naukowców i tworzone przez nich technologie istotnie wpływają na rzeczywistość społeczną i stan współczesnego świata. Świat władzy, świat polityki, mediów i kapitału decyduje o wyborze kierunków rozwoju badań i wdrażaniu ich do realizacji. Czy możemy sobie w ogóle wyobrazić działalność artystyczną, która proponowałaby istotną zmianę w postrzeganiu świata bez odwoływania się do tych czynników?

240 Możemy rozumieć ten projekt rzeczywistości w kategoriach produktywnego ścierania się w *swobodnym dryfie procesów życia*, gry aktorów życia społecznego, gry interesów i temu podobnych. Projekt rzeczywistości stawiającej na samoorganizację.

241 M. Weber, *Obiektywność poznania w naukach społecznych*, w *Problemy socjologii wiedzy* red.: A. Chmielecki, S. Czerniak, J. Neznik, S. Rainko. Warszawa: PWN 1985, s. 135.

242 K. Mannheim, *Ideologia i utopia*, w *Problemy socjologii wiedzy*, red. A. Chmielecki, S. Czerniak, J. Neznik, S. Rainko, Warszawa: PWN 1985, s. 341.

243 „Jak czas pokazał, nieunikniona okazała się jednak instytucjonalizacja awangard artystycznych. Paradoksalnie, proces ten, poprzez swój edukacyjny, popularyzatorski wymiar umożliwił >>nadanie statusu dzieła sztuki takim efemerydom wyobraźni twórczej jak happening, teatr-laboratorium, performance, environmental theatre.<<” Za: M. Rogulski, *MuseoMol*, online: <https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/2017/09/07/m-u-z-e-o-m-o-l/>,



wniesione przezeń określone znaczenia w system liberalnej demokracji, kontestował ten system.<<<sup>244</sup>>> <sup>245</sup>

Współczesna humanistyka proponuje spojrzenie na aktywny podmiot nie jako na statyczny niezmienny byt ale raczej jako na konstrukt społeczno-polityczny, który podlega zmianom wraz ze środowiskiem kulturowym.<sup>246</sup> Wewnątrz-psychiczną aktywność podmiotu możemy także interpretować jako specyficznie rozumiane środowisko poddające się procesowi badania w introspekcji. „Złożenie się w sobie widzenia, zmysłu, cielesności, niewidzialnego, zdystansowanie i bliskość zarazem, budują strukturę świata. Całość niepozytywną w sensie tożsamościowym. Jest to jak gdyby wymiar, utrzymujący byt w nim samym. Byt / nie-byt, którego relacyjny charakter zmierzałby ku krańcom niekrańcowym, to znaczy zawierającym możliwość ponownego złożenia / rozłożenia, wgłębiania, miarowo wibrującego istnienia. Jak jednak dualizm może zostać przekreślony, skoro nieustannie się uobecnia?”<sup>247</sup>

Czy zatem twórca rzeczywiście tworzy, czy jedynie odzwierciedla jakiś niewidzialny lub domniemany porządek rzeczywistości? Wiara w aktywny podmiot to wiara w możliwość dokonywania „wolnych” aktów świadomości - wolnych wyborów.<sup>248</sup> Problem ten jednak nie jest rozstrzygnięty. Koncepcje determinizmu i indeterminizmu ścierają się tutaj na tle badań nad rolą prawdopodobieństwa w konstytuowaniu się rzeczywistości.

Na myślenie o tej rzeczywistości mają wpływ teorie z różnych dziedzin nauki.<sup>249</sup> „Jeśli ty i ja poruszamy się względem siebie, to zdarzenie, o którym sadzę, że przynależy jeszcze do nieokreślonej przyszłości, dla ciebie może już być elementem przeszłości. Narzuca się wobec tego wniosek, że ustalona jest nie tylko przeszłość ale i przyszłość. Dlatego też fizycy wołają rozważać

---

[dostęp: 18.04.2018]

244 H. Kuś, *Wizja człowieka i kultury w teorii sztuki Josepha Kosutha*. Lublin: Wydawnictwo KUL 2016, s. 52.

245 M. Rogulski, *MuseoMol*, online: <https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/2017/09/07/m-u-z-e-o-m-o-l/>, [dostęp: 03.05.2018]

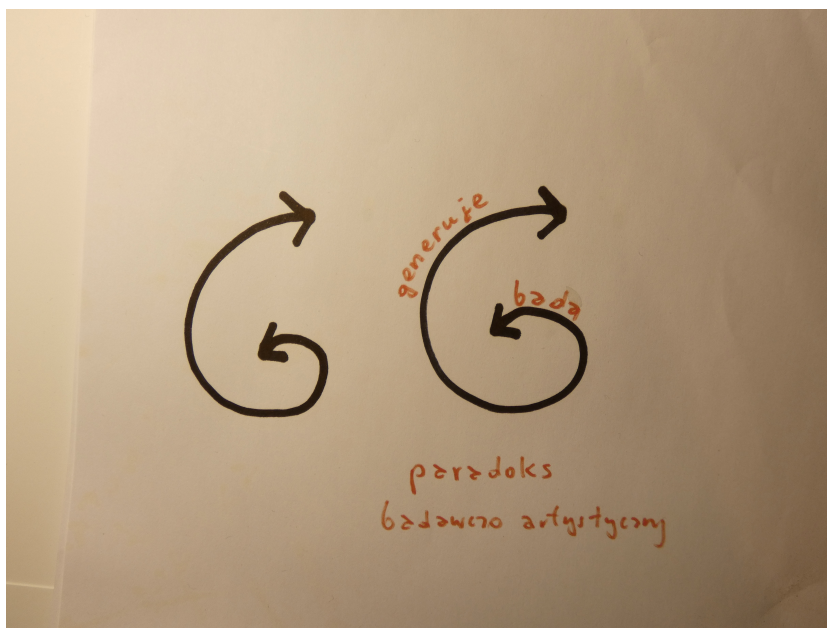
246 Dla przykładu propozycją ukazania ogólnego charakteru przemian współczesnej rzeczywistości była książka *Imperium*. Por: M. Hardt, A. Negri, *Imperium*, przeł. S. Ślusarski i A. Kołbaniuk, Warszawa: Wyd. W.A.B. 2005.

247 Marta Szabat, *Archeologia widzialnego i niewidzialnego*, online: <http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/index.php/diametros/article/download/438/491>, [dostęp: 16.06.2018]

248 Założenie o istnieniu sprawczego podmiotu powinno uwzględniać też fakt istnienia wielu aktywnych podmiotów. Ich działania mogą pozostawać z sobą w sprzeczności, w konflikcie. Element rywalizacji, konkurencyjności oraz sprzecznych motywacji jest wówczas nieodłączną częścią równania. Założenie o mocy sprawczej podmiotu można równoważyć świadomością zewnętrznych okoliczności w jakich działa podmiot. Odwołania do „mocy sprawczej” powinny zatem uwzględniać rolę przypadku, losu właśnie - czegoś, co wkracza w nieprzewidywalny sposób w życie jednostek i społeczeństw (na przykład jako rezultat działań innych jednostek i społeczeństw ale także technologii, konfliktów i katastrof naturalnych itp.) Powraca znów kontekst dziejowości (Rickert, Dilthey, Gadamer).

249 Na przykład teoria istnienia multiwersum, kwantowego wieloświata jest jedną z prób ustosunkowania się naukowców do najnowszej wiedzy wynikającej z fizyki kwantowej oraz niestandardowych koncepcji dotyczących czasoprzestrzeni. Yasunori Nomura: „Wielu kosmologów uważa obecnie, że to co nazywamy wszechświatem może być tylko drobną częścią znacznie większej struktury - wieloświata.” Za: Y. Nomura, *Kwantowy wieloświat*, Świat Nauki, Warszawa: Wydawnictwo Prószyński Media Sp. z o. o., Lipiec 2017 nr7, (311).

czas jako całość - swoistą panoramę, na której widnieją wszystkie zdarzenia, zarówno te, które już zaszły, jak i te, które mają dopiero nastąpić. [...] >>Przeszłość<< i >>przyszłość<< są prawomocnymi określeniami kierunków czasowych, podobnie jak >>w górę<< czy >>w dół<< opisują pewne kierunki przestrzenne. Nadawanie jednak >>przeszłości<< czy >>przyszłości<< sensu absolutnego jest równie jałowe, jak mówienie, że kierunki >>w górę<< i >>w dół<< zawsze określają to samo.”<sup>250</sup> Według niektórych badaczy uzasadnione zdają się być pytania o to, czy nie żyjemy przypadkiem w wirtualnej symulacji porównywalnej ze światem rzeczywistości znanej z gier komputerowych?



Rysunek nr. 2. Graficzna reprezentacja paradoksu badawczo-artystycznego. (źródło: badania własne)

W pragnieniu wywiązania się z przyjętych na siebie obowiązków i zobowiązań a zarazem poszukując sposobów na poszerzenie formuły własnej pracy doktorskiej i rozwinięcia koncepcji dzieła artystycznego odwołam się w pierwszej kolejności do możliwości tworzenia sytuacji hipertekstowej, wieloznaczeniowej.

## Rozdział XIII

### **Dzieło sztuki a problem jego oceny i kwalifikacji - wobec procedury obrony rozprawy doktorskiej i w ramach instytucjonalnej teorii sztuki. Wnioski ogólne wynikające z części I rozprawy**

250 P. Davies, Świat Nauki. Warszawa: Wydawnictwo WSiP S.A., Listopad 2002. Za: Marek Rogulski, *Habitat, transmisja, czas złożony*, online: <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/21315>, [dostęp:04.02.2018]



Na przestrzeni historii powstało wiele definicji dzieła sztuki i żadna z nich nie była i nie jest wyczerpująca i w pełni adekwatna do bogactwa możliwych interpretacji o czym pisał Ludwig Wittgenstein. Pojęcie dzieła sztuki uznano w rezultacie za pojęcie otwarte - niedefiniowalne. Tradycyjne definicje (Platon<sup>251</sup>, Immanuel Kant<sup>252</sup>) zasadały się na formalnych cechach dzieła, artefaktu i jego funkcji reprezentatywnej (mimetycznej) lub idealistycznej. Jednakże „każda tradycyjna definicja stoi w różnych relacjach bliskich i dalekich z innymi skomplikowanymi elementami systemu - epistemologią, ontologią, teorią wartości, filozofią umysłu, itp. Z tego powodu jest to trudne i nieco mylące, aby je móc wyodrębnić i rozważyć w izolacji.”<sup>253</sup> Inne definicje odwołują się do pojęcia Art-world'u i akceptacji dzieła przez jego „funkcjonariuszy” oraz przez instytucje lub odwołują się do relacji historycznej z innymi dziełami, do cech funkcjonalnych oraz do związków dzieł z socjoekonomicznymi, technologicznymi i politycznymi uwarunkowaniami.

Uwagę zwraca fakt, iż procedura przyznawania stopni naukowych - pomimo istnienia innych możliwych kontekstów - sama w sobie zasada się przede wszystkim na instytucjonalnej definicji sztuki<sup>254</sup> (Artur Danto<sup>255</sup>, George Dickie<sup>256</sup>). Grono autorytetów, członków Art-world'u uznać ma bowiem na mocy wypracowanego w dyskusji konsensusu status owego dzieła.<sup>257</sup> Ocenia pracę artysty. To niezwykle istotny kontekst, którego nie sposób zignorować.<sup>258</sup> Jest to okoliczność dla tworzenia dzieła sztuki szczególna i wyjątkowa. Okoliczność, z którą w swej praktyce artystycznej w takim stopniu nie miałem okazji wcześniej się zetknąć.<sup>259</sup> Sytuacja ta jednak dobrze obrazuje siłę

---

251 H. G. Gadamer, *Rozum, Słowo, Dzieje. Szkice wybrane*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski. Warszawa: PIW 1979.

252 H. G. Gadamer, Tamże.

253 NN, *Art definition*, online: <https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>, [dostęp:03.11.2017]

254 A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2006, s. 44.

255 A. C. Danto, Tamże.

256 NN, *Art definition*, online: <https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>, [dostęp:06.07.2017] oraz: NN, *Institutional theory Artworld*, online: <https://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Institutional-theory-artworld.html>, [dostęp:20.05.2018]

257 W. Kalinowski, *Zachwyty dekretowany*, online: [http://www.wszp.edu.pl/fileadmin/files\\_wszp/Instytucja\\_sztuki.doc](http://www.wszp.edu.pl/fileadmin/files_wszp/Instytucja_sztuki.doc), [dostęp: 02.08.2017]

258 NN, *Art definition*, online: <https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>, [dostęp:03.11.2017] Por: „Najnowsza wersja składa się ze złożonego zestawu pięciu definicji: (1) Artysta jest osobą, która uczestniczy w rozumieniu przy tworzeniu dzieła sztuki. (2) Dzieło sztuki jest artefaktem stworzonym do zaprezentowania publiczności świata sztuki. (3) Społeczeństwo jest zbiorem osób, których członkowie są w pewnym stopniu przygotowani do zrozumienia przedmiotu, który został im przedstawiony. (4) Świat sztuki jest całością wszystkich światowych systemów sztuki. (5) System Art world'u jest ramą do prezentacji dzieła sztuki przez artystę publiczności na świecie (Dickie, 1984).”

259 Model instytucjonalnej teorii sztuki to inaczej „problem subiektywności poddanej obiektywizacji” w osądzie grupy autorytetów. Model instytucjonalnej teorii sztuki „jest w istocie metodą wziętą z założeń naukowości przyrodniczej.” Za: H. G. Gadamer, *Rozum Słowo Dzieje. Szkice wybrane*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski. Warszawa: PIW 1979, s. 38.

i moc egzystencjalnych uwarunkowań, które w nieunikniony sposób wpływają na proces twórczy.

Wymiar społeczny, rozumiany jako przestrzeń „ucierania się” wartości naznaczony jest immanentną sprzecznością w zakresie oczekiwań jakie formułuje wobec dzieła sztuki a środków jakimi dysponuje dla ich realizacji. Reguły życia społecznego rządzą się bowiem własną logiką opartą o zdolności porozumiewania się. Rozumienie nie jest bezstronne. Problem uznania dzieła sztuki sprowadza się zatem wówczas do zdolności skutecznego przekonywania a nie tylko do „formy i treści”. Zdolność mediacji, zdolność perswazji i przekonywania jest istotnym elementem tworzenia *dzieła sztuki* w kontekście rozprawy doktorskiej.

### XIII. 1. Wniosek ogólny 1: Wątek instytucjonalny jako element siły perswazji dzieła

Podjęcie wątku instytucjonalnego w mej pracy (wyniesienie znaczeń dzieła sztuki w obszar relacji trzech różnego typu instytucji sztuki) będzie miało między innymi na celu uzyskanie pewnego rodzaju argumentu - siły perswazji.

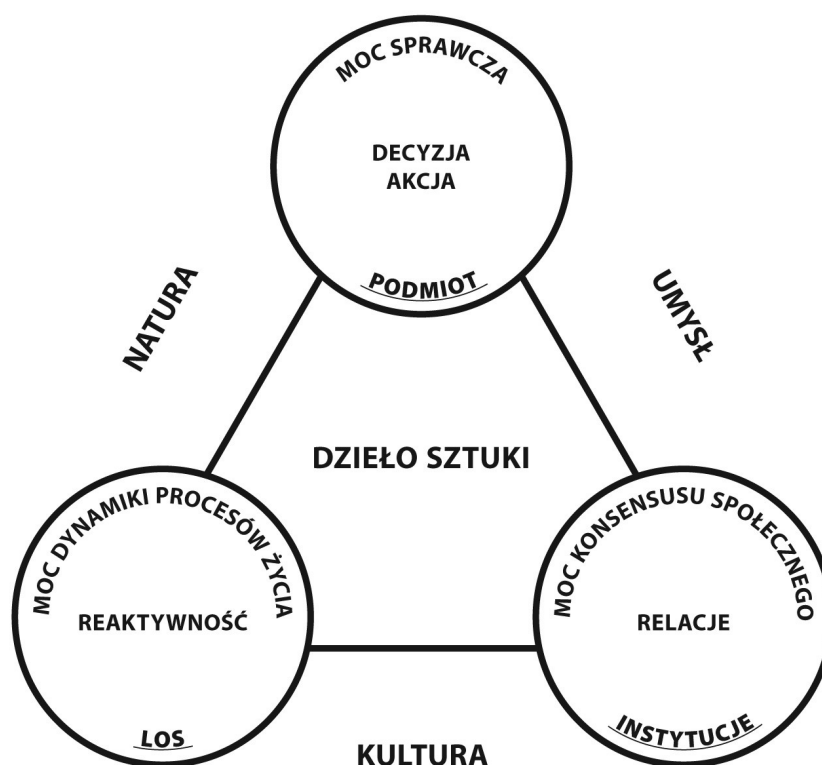


Diagram nr. 7. Diagram jest próbą ukazania dzieła sztuki poprzez pryzmat relacji podmiotu, środowiska społecznego i czynnika losu. Pojęcie podmiotu odnosi się do obecnego w kulturze przekonania, iż posiada on moc sprawczą, może podejmować decyzje. Środowisko społeczne można określić poprzez relacje poszczególnych jednostek, zachodzące

także wobec istnienia specyficznego, instytucjonalnego kontekstu, wobec którego powstaje dzieło sztuki a podmiot tworzy - podejmuje indywidualną aktywność. Czynniki losowe sprawia, iż zarówno jednostka jak i instytucje społeczne podlegają nieprzewidywalnym wpływom szeroko rozumianego środowiska. Dzieło sztuki powstaje zatem wobec wieloznacznej triady oddziaływań na linii: Natura, Kultura, Umysł indywidualny. (źródło: badania własne)

### **Dzieło sztuki wobec problemu perswazji w przestrzeni społecznej:**

„Spełnianie się” dzieła i jego sens wyznaczone zostały mocą aktu prawnego. Rodzą się zatem pytania: Po co powstaje takie dzieło? Czy i do kogo jest adresowane? Co może być oceniane?

Świadomość, iż dzieło będzie oceniane przez konkretną grupę zawodową wskazuje też na co najmniej jednego z adresatów. Przy takim odczytaniu, nie jest to jakiś domniemany ogół ludzkości ale przedstawiciele Rady Wydziału (oraz Recenzenci). Nie sposób zignorować tej okoliczności. Realizacja dzieła, które zaproponuję zakłada więc uczynienie sytuacji oceny dzieła jego częścią składową.

Zarazem, wobec powyższego uzasadnione będzie postawienie pytania, co jeszcze może być istotnym powodem dla tworzenia się wypowiedzi artystycznej. Ku czemu zwraca się autor dzieła? Co „ożywia” w przestrzeni społecznej poprzez podjęcie takiego lub innego aktu artystycznego? Tu znowu konieczne będzie odwołanie się do światopoglądu autora danego dzieła. W światopoglądzie zawarte są *a priori* pewne założenia. Florian Znaniecki w swej teorii działania społecznego wskazywał na rolę tak zwanych sądów przedwstępnych - uprzedzeń (złożeń) dotyczących kształtu działania społecznego (fakty zawsze są „czyjeś”).<sup>260</sup> To one określają czy działania podejmowane są głównie wobec środowiska naturalnego, fizycznego<sup>261</sup>, a może wobec świata kultury - powodem są potrzeby wejścia w relacje społeczne i kształtowanie tego środowiska albo wymiana mentalna<sup>262</sup>; a może autor zwraca się ku *pozaczasowym* bytom - ideom; a może zwraca się do „świata ducha życia” lub „świata ducha boskiego”? A zatem, co „ożywia” autor intencją tworzenia dzieła i jakie

---

260 F. Znaniecki, *Rzeczywistość kulturowa (Cultural Reality)*, Warszawa: Wydawnictwo Polskie 1990.

261 Wszystkie znane formy życia mają tę samą podstawę chemiczną. Wszystkie organizmy walczą o życie i ewoluują. Zarówno bakterie, wirusy, organizmy złożone takie jak ludzie. Wszystkie organizmy mają swoje granice - pobierają energię bezpośrednio ze słońca (fotosynteza) lub zmagazynowaną w ciałach innych organizmów - jako zjadany pokarm.

262 W świetle badań techniką TMS, mózg niejako tłumaczy sobie, że to my podjęliśmy decyzję. To by oznaczało, że konstrukcja kulturowa fundująca przekonanie o mocy sprawczej podmiotu, jest jedynie środkiem do wydobycia specyficznego rodzaju doświadczeń mentalnych. Kontynuując ten typ rozmyślań, można by powiedzieć, że generowane są akty „samowiedomościowe”, lecz nie tylko my jesteśmy adresatem tego procesu ale „natura”, które poprzez nas realizuje jakiś proces. Kulturowo zmodyfikowane oczekiwania względem tego co chcemy „wydobyć” ze strumienia bodźców, mogą fałszować odbiór rzeczywistości. Neurony mózgu powstały aby zawiadywać ruchem; żywe istoty muszą jakoś móc odczuwać otoczenie aby „nie żyć po omacku”. Ponieważ ewolucja mózgu zaszła poprzez interakcję ze środowiskiem, nasuwa się wrażenie, że ta rzeczywistość w jakimś stopniu jednak jest „realna”. Proces twórczy, który jak się mniema zachodzi w relacji do środowiska naturalnego jak i wobec wytworów kultury może być interpretowany jako „produkt uboczny” ewolucji, który znajduje zastosowanie jako strategia oddziaływania na środowisko. Dla porównania: niegdyś tlen powstał jako produkt uboczny przemian w biosferze i ufundował możliwość rozwoju złożonych form życia, w tym człowieka.

*połączenia semantyczne wzmacnia?*

Czy dzieło tylko potwierdza aktualny stan świadomości autora, czy może (przyjmując, że dzieło nie jest tylko produktem racjonalizatorskim) rezultat procesu tworzenia powinien w jakimś stopniu zaskakiwać także samego autora?<sup>263</sup> Jeśli tak, to otwarta pozostaje kwestia możliwości dokonania wiarygodnego i pełnego opisu takiego dzieła. Z tego powodu w rozprawie koncentruję się na rozpatrzeniu i opisanu przede wszystkim koncepcyjnych aspektów dzieła.

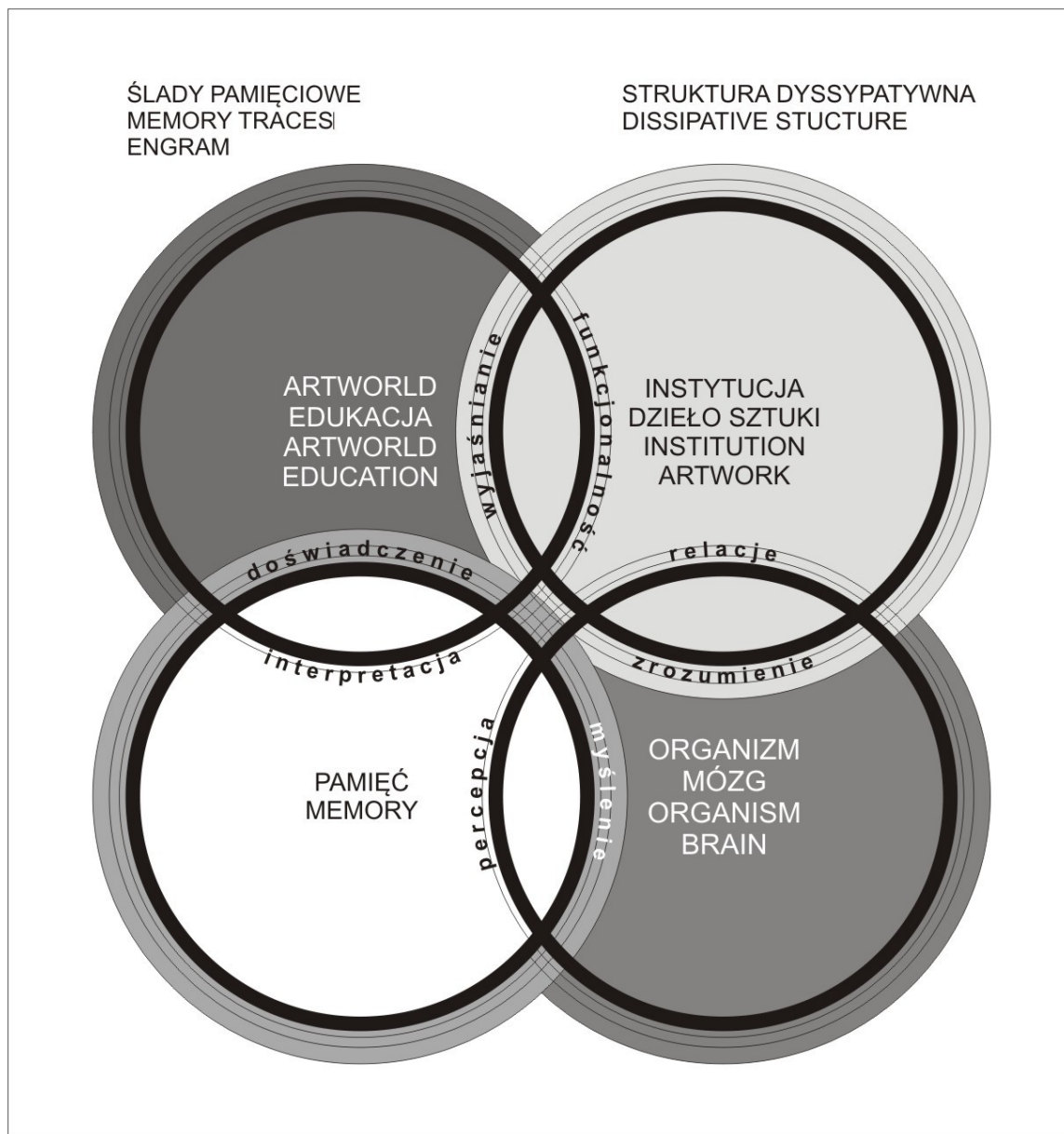


Diagram nr. 8. Diagram, pt: *Węzeł 1*. Diagram jest próbą przedstawienia wzajemnych związków różnych procesów umysłowych wywiedzionych z interakcji jednostki z instytucjami sztuki, spolaryzowanymi na problemie dzieła sztuki. (źródło: badania własne na podstawie uzyskanej wiedzy oraz osobistego uczestnictwa w programie studiów doktoranckich, w kontekście projektu badawczo artystycznego, pt: *Engram i struktura dyssypatywna*.)

<sup>263</sup> Szczególnie dotyczy to sytuacji gdy opis powstaje równoległe do procesu tworzenia dzieła a dzieło ma strukturę otwartą, niedokonaną.

Zwrócić należy uwagę, iż prezentowane przeze mnie uzasadnienie własnej pracy powstaje w ramach sytuacji odwołującej się do standardów pracy akademickiej a zatem powstaje przede wszystkim w ramach struktury zhierarchizowanej, kładącej nacisk na parametryzację wyników i osiągnięć.<sup>264</sup>

„Sztukę należy definiować tylko wtedy, gdy istnieje jednolita koncepcja sztuki, która służy wszystkim różnym celom sztuki - historycznemu, konwencjonalnemu, estetycznemu, doceniającemu, komunikatywnemu i tak dalej. Tak więc, ponieważ nie ma żadnego niezależnego od celu użycia pojęcia sztuki, sztuka nie powinna być definiowana (Mag Uidhir, Magnus. Meskin).”<sup>265</sup>

W tym miejscu chciałbym przytoczyć model dziewięciu podstawowych struktur świadomości, zaczerpnięty z książki Kena Wilbera, pt: *Krótką historia wszystkiego*. Autor stworzył go na podstawie prac i badań własnych oraz Margaret Mahler, Otto Karnberga, Heniz Kohut, Gertrude i Roberta Blanck jak i w nawiązaniu do prac Carla Gustawa Junga na temat indywidualności. Przywołuję ten model gdyż określanie celów sztuki związane jest także z określaniem własnych potrzeb, z poczuciem własnej tożsamości oraz z poczuciem moralnym. Zarówno tworzenie dzieła sztuki jak i jego ocenianie zachodzić może w oparciu o poglądy wynikające z dominacji różnych struktur świadomości dostępnych człowiekowi. Ma to wpływ na charakter tych procesów.<sup>266</sup>

Podstawowa struktura	Abraham Maslow (własne potrzeby)	Jane Levinger (poczucie siebie)		Lawrence Kohlberg (poczucie moralne)
czuciowo-fizyczna	fizjologiczna	Autystyczne symbiotyczne	(premoralny)	
obrazowo-emocjonalna	fizjologiczna	Wstępnie impulsywne	(premoralny)	0. Pragnienia magiczne
umysł reprezentujący	bezpieczeństwo	impulsywne samoobronne	I. prekonwencjonalny	1. kara/posłuszeństwo 2. naiwny hedonizm
umysł zasady/roli	przynależność	Konformistyczne obowiązkowo konformistyczne	II. konwencjonalny	3. aprobata innych 4. prawo i porządek
umysł formalno-refleksyjny	poczucie własnej godności	obowiązkowe indywidualistyczne	III. postkonwencjonalny	5. prawa jednostki

264 Przystąpienie do realizacji studiów doktoranckich oznaczało między innymi złożenie ślubowania i zadeklarowanie się do przestrzegania Statutu Akademii oraz przestrzegania obowiązków studenta, co zostało potwierdzone moim podpisem na odpowiednim formularzu w dniu przyjęcia do grona doktorantów.

265 NN, *Art definition*, online: <https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>, [dostęp: 11.04.2018]

266 K. Wilber, *Krótką historia wszystkiego*, Warszawa: Wydawnictwo Jacek Santorski & co 1997.

wizja-logika	samorealizacja	autonomiczne zintegrowane		6. indywidualne zasady moralne
nadpsychiczny	samotranscendencja			Kohlberg sugerował też wyższy, siódmy stopień:  7. uniwersalny-duchowy
subtelny	samotranscendencja			
przyczynowy	samotranscendencja			

Tabela nr. 2. Ken Wilber. Model struktur świadomości dostępnych człowiekowi. Model ten przywołuję z uwagi na to, iż zarówno tworzenie dzieła sztuki jak i jego ocenianie zachodzić może w oparciu o poglądy wynikające z dominacji różnych struktur świadomości dostępnych człowiekowi. (źródło: Ken Wilber. *Krótką historią wszystkiego*,<sup>267</sup>)

Jeżeli by więc przyjąć, że poprzez sztukę<sup>268</sup> określamy i wyrażamy granice ludzkiego poznania, to w tym sensie możemy powiedzieć, że taki cel jest tożsamy z celami jakie stawia sobie nauka.

Jednak cel, którym byłoby jedynie wykazanie się sprawnością w zakresie spełnienia procedur określonych w systemie założeń modelu kulturowego wydaje się mieć wartość jedynie pośrednią. Rzecz w tym, aby postawić sobie taki cel, w którego sformułowaniu już zawarta będzie wartość przewartościująca.

### **XIII. 2. Wniosek ogólny 2: Formuła działań na rzecz szerszego systemu powiązań i znaczeń dzieła**

Jeśli punktem odniesienia czynię model kulturowy zasadzający się na pewnym systemie założeń, to uzasadnione jest odniesienie się do tych założeń. Jeżeli nie jest możliwe by się im uchylić to trzeba znaleźć taką formułę działania, w której można wykorzystać te uwarunkowania dla zaproponowania jakiegoś innego systemu odniesień i założeń.

Trudno jednoznacznie odpowiedzieć czy jest to możliwe, wszak wszystko co można zaproponować powstaje w ramach zastanego systemu założeń.<sup>269</sup>

Biorąc pod uwagę wszystko to, co opisałem w poprzednich rozdziałach dochodzę do wniosku, iż poprzez proponowane dzieło sztuki powinienem realnie wykorzystać potencjał zawarty w zapisie

267 K. Wilber, *Krótką historią wszystkiego*, Warszawa: Wydawnictwo Jacek Santoski & co 1997, s.176.

268 A zatem także poprzez wewnętrzny przymus dążenia do wolności twórczej wyrażany przekraczaniem jakichś granic.

269 W pewnym sensie jest więc to próbą dokonania niemożliwego. Fakt jednak, iż możemy intelektualnie rozważać taką możliwość jest jakimś tropem.

ustawy. Innymi słowy dążyć będą niejako do odwrócenia ról i posłużenia się pełną uwarunkowań sytuacją w celu wykazania się autonomiczną postawą w stopniu takim, na ile jest to możliwe.

Dążyć będą do tego, aby poprzez wykorzystanie okoliczności związanych z obroną rozprawy doktorskiej zaproponować **koncepcję dzieła, które spełniając stawiane mu wymogi zarazem im się „wymknie”**. Dzieło to będzie zasadało się przede wszystkim na stworzeniu propozycji pewnego *zestawu aktywności* a także na wdrożeniu ich poprzez proces realizacji. Opis uwzględnia najważniejsze elementy systemu meta-teoretycznego, do którego się odnoszę formułując założenia dzieła (światopogląd, model kulturowy).

Ważnym elementem tej propozycji są wymagane ustawowo obowiązki (opis i wystawienie dzieła). Jednak **istotą koncepcji dzieła będzie stworzenie układu powiązań i znaczeń, które przesuną „środek ciężkości znaczeniowej dzieła” poza te formalnie narzucające się ograniczenia.**

### XIII. 3. Podsumowanie pierwszej części rozprawy

- 1 - Założenia tworzonego dzieła powstają w wyniku spotkania się osobistych motywacji i oczekiwań systemowych.
- 2 - Praca nad dziełem sztuki i opisem przypomina pracę nad *modelem symulacyjnym*, co prowadzi do tworzenia koncepcji dzieła otwartego. Podkreślony jest wymiar problemu *czasowości*.
- 3 - Wewnętrzny pejzaż światopoglądowy i poczucie *przekazu* zderzają się z koniecznością poddania dzieła ocenie. Autor dzieła staje wobec świadomości istnienia agregatów wiedzy (historia sztuki, wiodące współczesne teorie i metodologie humanistyki) oraz autorytetu instytucji i musi się do tego odnieść.
- 4 - *Dochodzenie do koncepcji dzieła* jest równoznaczne z **osaczaniem** idei dzieła w kontekście własnych potrzeb, wymogów instytucjonalnych i presji psychologicznej tym wywołanej - wymusza zaproponowanie **hybrydowej metodologii** uzasadnionej procesem tworzenia dzieła i gorsetem uwarunkowań w jakich powstaje.
- 5 - Sytuacja presji dopomina się aby rozwinąć **strategię postępowania** i odnoszenia się wobec agregatów wiedzy i instytucji - taką, która pozwoli wypełnić podjęte zobowiązania ale zarazem *wymknąć się* narzuconym ograniczeniom.

W dalszej części rozprawy opisuję elementy wypracowanego *zestawu aktywności*:

Powołanie Instytutu Cybernetyki Sztuki, który zarazem jest miejscem tworzenia fizycznych elementów dzieła. Stworzenie programu ICS oraz MuesseuM. Nawiązanie współpracy instytucjonalnej z ASP i CSW Łąźnia; stworzenie realnej relacji trzech instytucji. Równocześnie, poprzez powołanie ICS aktywizacja dzielnicy Gdańsk Osowa, w której dotychczas nie miały miejsca aktywności w zakresie sztuki współczesnej. Praca nad fizycznymi elementami dzieła, które odnosi się do otwartej i performatywnej formuły dzieła, rozumianego jako *praca z modelem symulacyjnym*.

Ponieważ opisany powyżej instytucjonalny imperatyw jawi się jako bardzo doniosła okoliczność powstawania dzieła sztuki w ramach rozprawy doktorskiej, to **problem instytucjonalności czynię ważnym elementem tej pracy**. Znajdzie on wyraz w powołaniu alternatywnej instytucji - Instytutu Cybernetyki Sztuki - z czasem poszerzonego o komponent instytucji *muzeum*, pod nazwą MuesseuM. Wypracowywanie argumentów na rzecz „siły perswazji” jest konsekwencją osadzenia procesu realizacji dzieła w kontekście instytucjonalnej definicji dzieła sztuki. Determinuje ona charakter procedury akademickiej. Zarazem tworzenie alternatywnej instytucji to nie tylko tworzenie kontekstu dzieła ale integralny element tego dzieła. Docelowo znalazł on rozwinięcie w ustanowieniu relacji trzech podmiotów instytucjonalnych: ICS, ASP, CSW Łąźnia.

Innym aspektem tej sytuacji niejako narzucającym się samemu przez się jest rola przypadku, losowości, kontekstu miejsca i chwili, w której poddaję ocenie mą pracę. Studia doktoranckie to szczególnie sytuacja, która zakłada podjęcie się w losowym momencie jakiegoś procesu intelektualnego i artystycznego ale także wskazuje dobitnie jego kres - ocenę wykonanej pracy i uznanie, lub nie, proponowanego dzieła przez autorytety.

Te trzy aspekty sytuacji: **arbitralność decyzji artysty, konieczność uznania wartości pracy mocą konsensusu społecznego** oraz **element przypadku i losu** określają ramy mojej pracy.

Dwa pierwsze aspekty odnoszą się zwłaszcza do problematyki śladów pamięciowych. Bez punktu odniesienia jakim jest pamięć i wiedza nie byłoby możliwe podjęcie świadomej decyzji przez artystę (zakładając, iż coś takiego może mieć w ogóle miejsce) ani ocena jego pracy przez ciało pedagogiczne.

1 - nieuchronna **arbitralność** (suwerenność) subiektywnych decyzji (aktów wyboru) podejmowanych przez indywidualium w trakcie formułowania i rozwiązywania problemów badawczych i działań artystycznych (Heidegger<sup>270</sup> - *subiectum*, Gadamer<sup>271</sup>).

270 M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1994, s. 151.

271 H. G. Gadamer, *Rozum, Słowo, Dzieje. Szkice wybrane*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa: PIW



2 - konieczność tworzenia się **konsensusu społecznego** w zakresie obiektywizacji i akceptacji dokonań jednostki na polu badań i praktyki artystycznej (Martin Heidegger, Bruno Latour, Pierre Bourdieu) - światowość<sup>272</sup> i art-world / opinia publiczna.

3 - **element losowy** związany m. in. z miejscem i kontekstem geopolitycznym realizacji pracy oraz okolicznościami niesionymi przez życie (Martin Heidegger<sup>273</sup> - los, Jean Baudrillard<sup>274</sup> - forma aleatoryczna - przypadek). Wszystkie te elementy zachodzą wobec jakiejś rzeczywistości światopoglądowej autora dzieła, która nie ma charakteru neutralnego (wyrażona w tej rozprawie znakiem *Ultra-Tao*).

Możemy zatem mówić o dziele niejako *zszywanym* w procesie *dochodzenia do koncepcji dzieła artystycznego*, które realizuje się w ramach procedury obrony pracy doktorskiej. Tworzenie dzieła (nawet gdy jest *jedynie* określaniem założeń i wyraża krytyczne podejście w kontekście kulturowym) ma z konieczności charakter konstruktywistyczny.

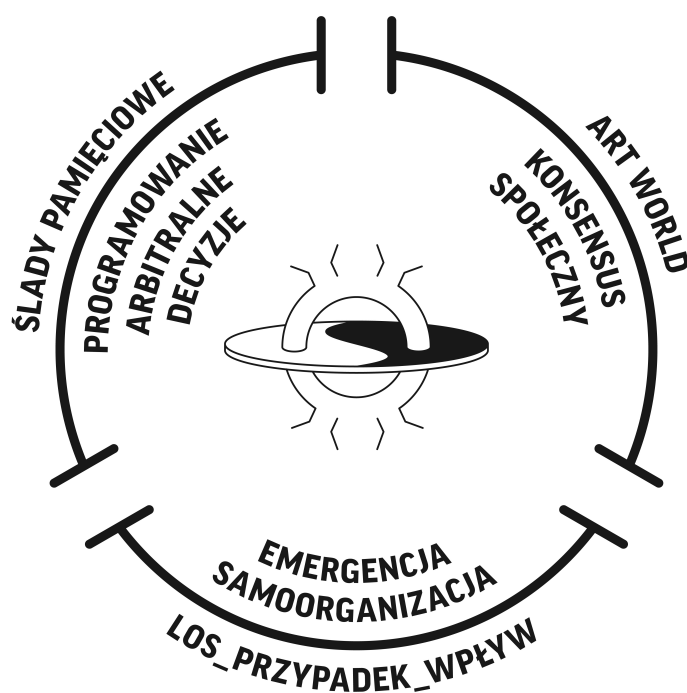


Diagram nr. 9. Diagram ukazuje teoretyczne aspekty proponowanego dzieła sztuki wyrażone poprzez takie pojęcia jak: Ślady pamięciowe; Konsensus społeczny; Los i wpływy szeroko rozumianego środowiska - w kontekście osobistych potrzeb i dążeń oraz światopoglądu wyrażonych znakiem / symbolem *Ultra - Tao*. (źródło: badania własne)

1979, s. 98.

272 M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1994, s. 91, s. 181.

273 M. Heidegger, *Tamże*, s. 538.

274 J. Baudrillard, *Słowa Klucze*, przeł. S. Królak, Warszawa: Wyd: Sic! 2008.

Aspekt procesu *zszywania*<sup>275</sup> rzeczywistości dzieła sztuki określi także charakter wizualnej formuły dzieła prezentowanego w CSW Łaźnia.

## Część II

### Rozdział XIV

#### **Tworzenie *hybrydowej metodologii* na użytek procesu tworzenia dzieła artystycznego**

Tworzenie hybrydowej metodologii na użytek procesu tworzenia dzieła artystycznego oznacza zderzenie ze sobą różnych podejść teoretycznych i praktyk realizacyjnych.

Tworząc model hybrydowej metodologii należy przyjąć założenie, że istnieje pewien rodzaj poznania i wiedza do których nie da się dotrzeć w inny sposób niż poprzez realizację aktu lub zestawu praktyk o charakterze artystycznym.

Przypomnijmy, iż cały wysiłek badawczy i intelektualny dokonuje się przy braku naukowych pewników w kwestiach takich jak „wolna wola” a postrzeganie i organizację struktury wszechświata można opisywać raczej według stanu prawdopodobieństwa aniżeli według bezspornych racji.

*Znane* i *nieznane* to pojęcia relatywne. Zgodzić się można co do tego jednak, że niezależnie od stanu dostępu do wiedzy przez konkretną jednostkę, dysponuje ona tym podstawowym zestawem wiedzy i wyobrażeń, która konstytuuje właściwy jej obraz rzeczywistości. Zmienia się on z upływem czasu i wraz z nowymi doświadczeniami.

Tożsamość jednostki i pojęcie podmiotu (pomimo swej umowności) jako takie wspierają się na procesach pamięciowych czyli odnoszą się do informacji, która ma charakter określonej wiedzy. Czegoś co wydaje się pewne, choć i tu badania wykazują, że indywidualna pamięć może ulegać z czasem zniekształceniom<sup>276</sup>; zachodzić też może proces tworzenia się fałszywych wspomnień.<sup>277</sup>

---

275 Także w przypadku analizy pracy mózgu, możemy mówić o swoistym *zszywaniu* obrazów rzeczywistości. Mózg musi oszczędzać „moc przerobową”; praca mózgu wymaga dużych ilości energii. Aby „iść naprzód” mózg „upraszcza” obraz rzeczywistości a zaoszczędzoną energię kieruje do tworzenia nowych połączeń na poziomie neurobiologicznym.

276 D. Doliński, W. Łukaszewski, T. Maruszewski, A. Fila-Jankowska, P. Oleś, A. Niedźwieńska, T. Szkudlarek. *Tożsamość, Trudne pytanie: kim jestem*, Warszawa: Wydawnictwo Smak słowa 2012.

277 Jeżeli niewiedza warunkuje powstawania wiedzy to znaczy że świadomość niewiedzy wskazuje obszary, których rozpoznanie może prowadzić do pozyskania wiedzy. Świadomość niewiedzy skłania do stawiania pytań. W konsekwencji oznaczać może potrzebę „wychodzenia poza siebie”, przekraczania granic, *rodzenia*, transcendencji

Nie do przecenienia jest zatem rola kulturowych form przechowywania wiedzy, gromadzenia archiwów, informacji i danych, do których można sięgać.

W tej rzeczywistości zbudowanej na instytucjach przechowujących wiedzę konstruujemy sobie wyobrażenia na temat tego, czym może być dzieło sztuki.<sup>278</sup>

Reasumując: Rozprawę doktorską wywodzę z samej wewnętrznej struktury pojęciowej zawartej w ustawie o stopniach i tytułach naukowych oraz stopniach i tytułach w zakresie sztuki.

**Ślady pamięciowe** - to wiedza, którą nabywam i która jest egzekwowana poprzez system szkolnictwa wyższego. Pewne aspekty tej wiedzy (przetworzone przez prowadzone przeze mnie badania) wyrażam poprzez opisowy aspekt pracy doktorskiej. To także osobista historia.

**Dochodzenie do koncepcji dzieła artystycznego** - to odniesienie się do sformułowania, które czyni przedmiotem mej pracy realizację dzieła sztuki, które będzie poddane ocenie w ramach procedury przyznawania stopni naukowych - co formalnie określa tym samym cel procesu tworzenia.

**Model kulturowy** - to założenia, bezpośrednio lub w sposób niejawni wpisane w treść ustawy dotyczącej pracy doktorskiej. Te założenia można interpretować jako *dyspozytywy*<sup>279</sup> środowiska kulturowego.<sup>280</sup>

Brak jednoznaczności w sformułowaniach użytych w ustawie - (na przykład brak definicji dzieła artystycznego) traktuję jako równanie z wieloma niewiadomymi. Jako przekaz, który należy odczytać i właściwie zinterpretować. Rodzaj użytych sformułowań wskazuje na niewyrażone bezpośrednio w ustawie założenia, co do tego, czym ma być w istocie rozprawa doktorska w dziedzinie sztuki pięknej. Brak jasno określonych kryteriów sprawia, iż charakter pracy może być bardzo dowolny. Z drugiej strony pojawia się określenie „dzieło sztuki”, które choć pozostaje niezdefiniowane to wyraża pewne oczekiwanie względem tego co jako doktorant mam zaprezentować.

### **Wniosek pomocniczy:**

Jeżeli trafnie rozpoznaję te kulturowe założenia, jeżeli trafnie rekonstruuje historyczny przebieg tworzenia się takich założeń (Część I, Rozdział XI) oraz ich współczesny kontekst (Część I, Rozdział XII) - jeżeli interpretuję te założenia adekwatnie do podejmowanego zakresu działań, to

---

wreszcie.

278 Ponieważ *znane* i *nieznane* mają charakter relatywny.

279 J. C. Passeron, P. Bourdieu, *Reprodukcja*, Warszawa: Wydawnictwo PWN 2012.

280 T. Warczok, *Iluzja „ja”*. *W stronę relacyjnego widzenia podmiotu działającego*, online:

[http://www.ifis.up.krakow.pl/studia\\_sociologica/images/SS\\_V\\_2/warczok.pdf](http://www.ifis.up.krakow.pl/studia_sociologica/images/SS_V_2/warczok.pdf), [dostęp:21.06.2018]

oznacza to, że ustawa daje prawo zaistnienia takim realizacjom, które - o ile jest to możliwe - wykażą krytyczne odniesienie się także wobec systemu (edukacyjnego, intelektualnego, kulturowego) w ramach którego powstają. Należy próbować wykorzystać te możliwości.

To ważna przesłanka, która ma wpływ na to, jaki model istnienia „dzieła sztuki” uznaję za przydatny w mej pracy i który rozwijam na potrzeby tej rozprawy.

Nasuwa się konstatacja, iż **główny akcent poszukiwań powinien koncentrować się na szukaniu takiej formuły dzieła artystycznego, która z jednej strony da się opisać i zinterpretować w ramach przyjętej formalnoprawnej procedury akademickiej ale zarazem w jakiś sposób te ramy będzie rozsądzać i przekraczać.**

## Rozdział XV

### *Osaczenie - element hybrydowej metodologii dzieła sztuki*

Przedmiotem niniejszego dochodzenia jest zatem *osaczenie* przedmiotu badań - *dochodzenie do koncepcji dzieła sztuki* - poprzez:

Określanie i zawężanie punktów odniesień - niejako odnajdywanie się w *nieznanym* terenie. Jest on tylko w pewnym zakresie oswojony za pomocą teorii, dotychczasowej praktyki, śladów pamięciowych i narzędzi interpretacyjnych. *Osaczenie* koncepcji dzieła sztuki następuje poprzez rozwinięcie następujących aktywności:

1 - praktykę wejścia w „teren” uczelni - wejście w rolę studenta, doktoranta, performatywne uczestnictwo w celu pozyskania i wypracowania „narzędzi” oraz argumentów do działania w przestrzeni społecznej - (włączenie studentów i autorytetu instytucji w organizowane przeze mnie działania w celu zmiany kierunku presji i wykorzystania jej jako siły napędowej. Oznacza to posłużenie się uwarunkowaniami dla realizacji celów związanych z powstaniem dzieła sztuki.<sup>281</sup>

2 - „zdobycie” własnego „terenu” na potrzeby wypracowania miejsca (pracowni) w którym mogę się podjąć realizacji elementów materialnych dzieła. Zarazem jest to realizacja programu

---

281 Metaforycznie można to ująć jako odwrócenie ról: niejako z bycia „zwierzyną” wejście w rolę myśliwego.

*alternatywnej instytucjonalności* - powołanie ICS przy posesji na ul. Komandorskiej 26.<sup>282</sup> Realizacja alternatywnych strategii działania i wytyczania sobie oraz osiągnięcia celów. Konieczność programowania własnych wysiłków przy równoczesnej świadomości *czasowości* realizowanego procesu. Świadomość kresu wpływa na przyjmowane założenia a co za tym idzie, determinuje próbę przewartościowania założeń czyli przesunięcia akcentów i dominant: czasowych, procesualnych, performatywnych - tak aby wymknąć się odczuciu „presji i kontroli” ze strony systemu założeń.

Subiektywnie doświadczana presja wynika z oddziaływania ogromu wiedzy i instytucjonalności niejako przygniatających jednostkę.<sup>283</sup> Tą presję interpretuję poprzez pryzmat archetypu Wielkiej Matki.<sup>284</sup> Następnie poprzez odniesienie się do tej presji, podejmuję próby tworzenia - w jakimś możliwym i dopuszczalnym wobec uwarunkowań zakresie - autonomicznego systemu założeń. Z tego wynika konieczność świadomego określenia się w przestrzeni publicznej. Aspekt programowania wyraża się poprzez powołanie Instytutu Cybernetyki Sztuki. ICS powstał jako kreowany podmiot instytucjonalny (*alternatywny eksperymentalizm instytucjonalny*) o określonym programie i celach (realizowany w oparciu o dostępne mi narzędzia prawne - fundację TNS).<sup>285</sup>

Programowanie (rozumiane jako odwołanie się do zdolności odróżniania, a co za tym idzie, świadomego określania celów) definiowane może być jako manifestacja pierwiastka męskiego. Może on mieć wymiar zarówno pozytywny - poprzez zdolność czynienia świadomych rozróżnień - ale i negatywny z uwagi na zbyt ni nacisk na kontrolę zewnętrzną i wewnętrzną (opresyjność inkorporowana w podmiot - *przemoc wewnętrzna*<sup>286</sup>). Jako elementy presji należy też uznać - parametryzację wyników, rywalizację w celu pozyskania punktów przyznawanych za wyniki w nauce, zdobywanie środków finansowych i osiągnięcie celów przy konieczności równoczesnego poddawania się ocenie ze strony autorytetów.)<sup>287</sup>

3 - *osaczenie wewnętrznej niewiedzy* - introspekcyjna wyprawa w głąb samego siebie - praca z

---

282 Posesja ma ponad 1000m2 a przestrzeń użytkowa budynków około 650m2.

283 Tu: pierwiastek żeński - archaiczny w swej istocie poprzez zakorzenienie w Naturze: na przykład energie nieświadomości wywierające wpływ na podmiot poprzez emocjonalny chaos i otchłań poczucia winy; na przykład z uwagi na nienadążanie za podjętymi zobowiązaniami.

284 Aktywizacja archetypu Wielkiej Matki w rezultacie presji wywołanej naciskiem na strukturę zadań.

285 Fundację Tysiąc Najjaśniejszych Słońc (TNS) założyłem i prowadzę od roku 1992.

286 Określenie funkcji owej „przemocy wewnętrznej” zawarłem w diagramie, pt: *Muesseum, Węzeł 2*, w rozdziale XXIII.

287 P. Bourdieu, *The Forms of Capital*, w: *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, red. J. G. Richardson, New York: Greenwood Press 1986.

archetypem Wielkiej Matki i obserwowanie samego siebie. Badanie jak zachowam się pod presją systemu edukacji (systemu założeń) - uświadamianie sobie punktów orientacyjnych - „znanych”- i specyfiki przedmiotu działania. W rezultacie wkomponowanie *niewiedzy* w proces konstytuowania koncepcji dzieła sztuki. Próba wytworzenia metaforycznej „czarnej dziury znaczeń”<sup>288</sup>. Po stworzeniu nakierowanego na cele ICS wygenerowanie w jego ramach czegoś na kształt wewnętrznej przeciwwagi dla aspektu programowania - *zasysającego znaczenia* MuesseuM, które powstało jako alternatywna koncepcja muzeum służącego *gromadzeniu* informacji i kulturowych śladów pamięciowych. W ten sposób próba „zawieszenia” linearnej *czasowości* narzuconej systemem założeń.

Czarna dziura może kojarzyć się z mrokiem - pochłania informację; jednak istnienie czarnych dziur w przestrzeni kosmicznej jest warunkiem dla zaistnienia życia na obrzeżach galaktyk, utrzymywanych w spójności wirowania, siłą oddziaływania owych czarnych dziur.<sup>289</sup> To uaktywnienie w sobie potencjałów pierwiastka żeńskiej energii. Wyrażanej w pragnieniu transformacji energii zaktywizowanej ujawnieniem się i koniecznością podjęcia pracy z archetypem Wielkiej Matki (poprzez presję i wywołane nią negatywne stany emocjonalne oddziałującego na podmiot). Czarna dziura to zarazem odwołanie się do idei *pola możliwości*, w którym poprzez samo to odwołanie, przekroczony może zostać - dominujący w programowaniu - aspekt apodyktycznej logiki i z konieczności - statyczne (konstytuowane w odniesieniu do struktury instytucji) wyobrażenia podmiotu o samym sobie.

Powyższy opis czyniony jest z perspektywy trzech lat trwania procesu dochodzenia do koncepcji dzieła sztuki. Proces ten był rozpoczęty zdaniem egzaminów na studia doktorskie w czerwcu 2015 roku. W momencie podjęcia decyzji o przystąpieniu do egzaminów istniało tylko kilka przesłanek, co do dalszego rozwoju sytuacji.

Po zdaniu egzaminów wstępnych - stając wobec potęgi programu instytucji ASP (zarazem MKiDN) podjąłem decyzję o stworzeniu pola dla swobodnej kreacji alternatywnych zadań - Instytutu Cybernetyki Sztuki (ICS). W sierpniu 2015 zrealizowałem akcję artystyczną na wyspie Kreta, inicjującą powstanie ICS. W tamtym momencie możliwość powołania rzeczywistej instytucji w fizycznej przestrzeni Gdańska była tylko wyobraźnią. Akcja na wyspie Kreta pozwoliła

---

288 J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2005.

289 W opozycji do manifestacji archetypu Wielkiej Matki, tu pierwiastek żeński moglibyśmy odczytywać przez zaproponowane przez Kena Wilbera pojęcie Wielkiej Bogini, jako element progresywny, otwierający na *nadświadomość*.



uwypuklić geopolityczny kontekst - wyspa Kreta, jak się uznaje, znajduje się podobnej odległości w stosunku do trzech kontynentów: Afryki, Azji, Europy.



Fotografia nr. 1. Flaga z foli termicznej (utrzymywanie temperaturowych - ciepłych śladów pamięciowych) ze znakiem graficznym ICS, zainstalowana na wybrzeżu wyspy Kreta w dniu 13 sierpnia 2015. Akcja inicjująca, sygnalizująca powstanie załączków koncepcji instytutu. (fot. autor)

Roboczy projekt pracy doktorskiej przedstawiony przeze mnie na egzaminach wstępnych nazywał się projekt badawczo artystyczny, pt: *Engram i Potęgowanie*.<sup>290</sup>

W trakcie pierwszego roku, pod wpływem zajęć, tytuł rozprawy i działań przekształciłem na: projekt badawczo artystyczny, pt: *Engram i Struktura dyssypatywna*. W styczniu 2017, po półtorarocznych staraniach<sup>291</sup> pozyskałem w użyczenie dwa budynki na posesji w Gdańsku Osowie, na ulicy Komandorskiej 26.<sup>292</sup> Na drugim roku poprzez odniesienie się między innymi do

290 Tytuł nawiązywał bezpośrednio do mej wystawy, pt: *Hiperbola* w PGS, która zamknęła rozdział związany z ponad dwudziestoletnim działaniem galerii Spiż 7 - była ona zarazem moją dotychczasową pracownią.

291 Podjętych w oparciu o kierowaną przeze mnie jako fundację TNS.

292 Pozyskanie określonego miejsca samo w sobie jest już kreatywnym, determinuje ukierunkowanie wysiłków i niejako pisze scenariusze dla podejmowanych działań.

przestrzeni lochów w podziemiach budynków ICS (kojarzących się z czarną dziurą) wygenerowany został tam koncept MuesseuM. Budynek został przeze mnie wstępnie zaadaptowany i podjęta została działalność wystawiennicza. Zrealizowane zostały akcje, performansy, koncerty, z udziałem kilkudziesięciu artystów z Polski i zagranicy.<sup>293</sup>

## Rozdział XVI

### **Model *hybrydowej metodologii* dzieła sztuki tworzonego w ramach procedury obrony rozprawy doktorskiej**

Wejście w system edukacji jest niczym wejście w złożony, ale dominujący tekst kulturowy. Wymusza stanie się jego częścią. W losowo zdeterminowanym momencie<sup>294</sup> i wraz ze zdaniem egzaminów wstępnych nastąpiło wejście w uwarunkowania i okoliczności o określonej charakterystyce. Struktura uczelni oparta jest o model hierarchiczny, w którym poszczególni członkowie wspólnoty akademickiej pełnią określone statutem Uczelni funkcje. Podjęcie obowiązków studenta jest niczym wejście w koło hermeneutycznych znaczeń. Między innymi z tego powodu fenomen istnienia instytucji staje się jednym z tematów przewodnich mej rozprawy.<sup>295</sup> Zwróciłem także uwagę na fakt, iż sytuacja ta wydobywa aspekt performatywności, który w jakimś stopniu obecny jest już w samej praktyce studiowania, koniecznych do zaliczenia procedur, egzaminów i innych obowiązków.

W pewnym umownym zakresie odwołuję się też do założeń „pracy w terenie” Bronisława Malinowskiego - wejście w nurt szkolnictwa akademickiego jest niczym rozpoczęcie badania o

293 Każdy kolejny rok studiów doktoranckich poświęciłem pewnemu zagadnieniu. Na roku pierwszym studiów doktoranckich stworzyłem koncepcję powstania alternatywnej instytucji sztuki - Instytutu Cybernetyki Sztuki - podkreślając tym aspekt celowego programowania (konieczność podejmowania decyzji). Wytypowałem miejsce - zniszczone budynki dawnego urzędu Miar i Wag w peryferyjnej dzielnicy Gdańska. Rozpocząłem prowadzenie w tym miejscu nieformalnych akcji na terenie posesji (teren został „otagowany” - do współpracy zaprosiłem studentów pracowni Sztuka w Przestrzeni Publicznej prof. Roberta Florczaka, co było częścią samodzielnie prowadzonych przeze mnie zajęć dydaktycznych.) Na roku drugim studiów wdrożyłem praktyczną realizację tej koncepcji. W oparciu o fundację TNS przejąłem na mocy umowy użyczenia dwa budynki o łącznej kubaturze 640 m<sup>2</sup>. Zapraszając innych artystów do współpracy zrealizowałem w ICS kilka wystaw zbiorowych i indywidualnych oraz szereg koncertów i działań performatywnych z mym udziałem. Do współpracy zostali włączeni studenci dyplomowej pracowni Malarstwa prof. Jarosława Bauć a w kolejnym roku - „Pracowni wiedzy o działaniach i strukturach wizualnych”, dr hab. Arkadiusza Sylwestrowicza. Na przełomie 2016 / 2017 w oparciu o ICS wyewoluował koncept odnoszący się bezpośrednio do zagadnienia śladów pamięciowych - co zostało ujęte w tytule rozprawy doktorskiej. Problem kodyfikacji śladów pamięciowych w formule muzeum znalazł oryginalną egzemplifikację w koncepcji MuesseuM (jako składowa ICS).

294 Było to związane z wymuszoną zewnętrznymi czynnikami utratą pracowni-galerii Spiż 7.

295 Proponowane przez Derridę wejście w teksty, po to, aby dostrzec niespójności i luki w strywalizowanej formie określa się jako „wejście w system aby od wewnątrz zdekonstruować ten system.” „Zdekonstruować”, czyli odsłonić konstrukcję. Służyć ma to pozyskiwaniu wiedzy.



charakterze etnograficznym. To otwarcie się na nowe doświadczenia w nowym środowisku. Poza ogólnymi założeniami nie było wiadomo czego się mogą spodziewać i niewiadomą było jak okoliczności praktyczne tego studiowania wpłyną na rezultat końcowy jakim jest określenie charakteru własnej pracy i (ewentualna) obrona doktoratu.

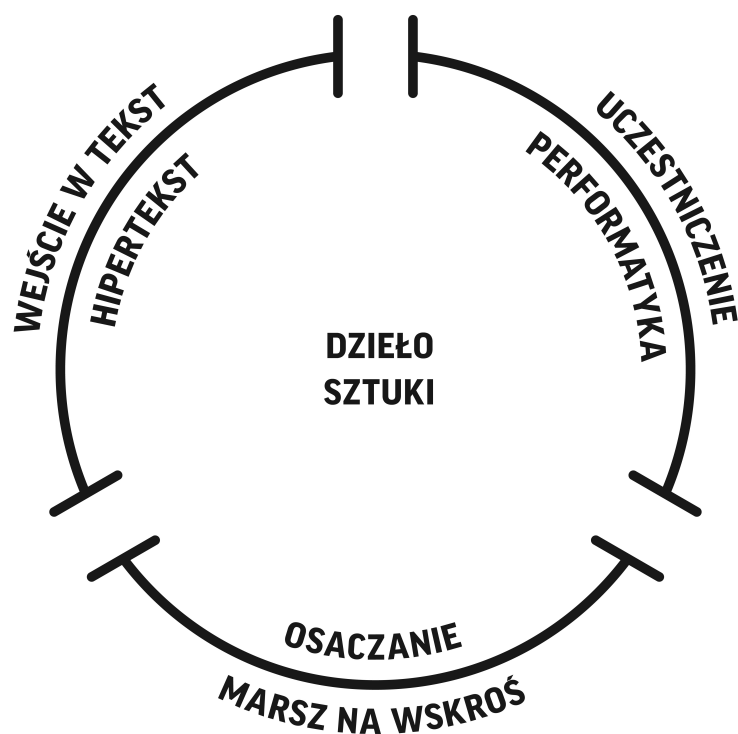


Diagram nr. 10. Diagram jest próbą ukazania głównych składowych modelu *hybrydowej metodologii* dotyczącej sposobu *dochodzenia do koncepcji dzieła artystycznego* oraz procesu jego opisywania pośród instytucjonalnych uwarunkowań. (źródło: badania własne)

Odwołania do różnych typów aktywności i odwołania do teorii z obszaru nauk humanistycznych:

1 - Wejście w tekst (założenia ustawy i kontekst instytucjonalny) - hipertekstualność odniesień osobistych i środowiskowych.<sup>296</sup> (Jacques Derrida<sup>297</sup> - zakładamy, że prawda jest jednoznaczna, a to

296 Odwołanie się do hipertekstualnej natury tworzenia znaczeń i wielowymiarowych rzeczywistości. Wytworzenie chaosu może przecież mieć na celu ukrycie rzeczywistych dążeń i uniemożliwienie rozszyfrowania rzeczywistych intencji. Proponowana teza nie odsłania rzeczywistego problemu badawczego lub artystycznego; jest jedynie „przykrywką” mającą na celu stworzenie iluzji i wprowadzenie w błąd, *oszukanie* autorytetów. Sytuacja społeczna zakłada uczciwość i szczerłość. Jednak w powyższym kontekście faktyczna moc sprawcza sztuki polega na tworzeniu iluzji rzeczywistości i na sile przekonywania do niej (zebraniu odpowiednich argumentów, które przemawiają za akceptacją proponowanego „dzieła sztuki”). Mamy zatem do czynienia ze spiętrzeniem paradoksów.

297 A. Miś, J. Derrida, *Derrida i dekonstrukcja*, online:

[http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka\\_i\\_Filozofia/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r1993-t7/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r1993-t7-s287-289/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r1993-t7-s287-289.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r1993-t7/Sztuka_i_Filozofia-r1993-t7-s287-289/Sztuka_i_Filozofia-r1993-t7-s287-289.pdf), [dostęp: 14.02.2018]

właśnie jest nieprawdą - wewnątrz tekstu są miejsca, które do tekstu nie pasują); Międzytekstowa natura tworzenia się znaczeń; (George Herbert Mead - interakcjonizm symboliczny<sup>298</sup> - granie ról, przybieranie statusów); (Marc Auge<sup>299</sup> - wejście w rolę.)

2 - Uczestniczenie, performatyka - proces edukacyjny oraz proces tworzenia kontekstu - powołanie ICS, tworzenie i realizacja dzieła; (Bronisław Malinowski<sup>300</sup>, Florian Znaniecki<sup>301</sup>, Paul Rabinov<sup>302</sup>) - badanie, wejście w grupę społeczną (ASP) kierującą się określonym kodem kulturowym, odwołania do antropologicznego badania; rytuały szkolne - *habitus* (Pierre Bourdieu<sup>303</sup>) Z drugiej strony aktywność na pozyskanych „terytoriach” - ICS (proces badawczy uwzględnia wymiar „błądzenia” i istnienia „czarnych dziur” znaczeń).

3 - *Osaczanie / Marsz na wskroś* - dochodzenie do koncepcji dzieła w kontekście uwarunkowań i realizacja dzieła niejako *ponad* wiedzą i *ponad* świadomością własnej niewiedzy. Łamiący reguły marsz na wskroś w poprzek różnych dyscyplin.<sup>304</sup> (Heraklit) - Wojna jest ojcem wszechrzeczy; ruch); (Jacques Ranciere<sup>305</sup> - wiedza powstaje w interakcji a wiedza dynamiczna - *idzie na skróty*;

---

298 D. Ćwilińska - Surdyk, A. Surdyk, *Człowiek jako aktor na scenie życia. Teorie G. H. Meada i E. Goffmana a narracyjne gry fabularne*, online:

<file:///C:/Users/rr/Downloads/Dorota+C4%86WIKLI%C5%83SKA-SURDYK,+Augustyn+SURDYK+-+Cz%C5%82owiek+jako+aktor+na+scenie+%C5%BCycia.+Teorie+G.+H.+Meada+i+E.+Goffmana+a+narracyjne+gry+fabularne.pdf>, [dostęp:14.01.2018]

299 M. Auge, *Nie-Miejsca: wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności*, online:

[http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)-s127-140/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)-s127-140.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2008-t-n4_(112)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2008-t-n4_(112)-s127-140/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2008-t-n4_(112)-s127-140.pdf), [dostęp: 23.02.2018]

300 B. Malinowski, *Kultura i jej Przemiany*. Dzieła. Tom 9, Warszawa: Wydawnictwo PWN 2000.

301 F. Znaniecki, *Metoda socjologii*, Warszawa: Wydawnictwo PWN 2008.

302 M. Pacukiewicz, *Antropologia kulturowa wobec antropologicznego snu. „Niewczesność” Paula Rabinowa jako przypadek symptomatyczny*, online: [http://www.zew.uni.wroc.pl/files/zew22\\_pacukiewicz.pdf](http://www.zew.uni.wroc.pl/files/zew22_pacukiewicz.pdf), [dostęp:05.07.2018]

303 P. Bourdieu, *The Forms of Capital*, w: *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, red. J. G. Richardson, New York: Greenwood Press 1986.

304 Sens prowadzenia pracy naukowej w ramach rozprawy doktorskiej może zostać zastąpiony sensem (czy też anty-sensem) anarchicznego w swej naturze sabotowania instytucjonalnej definicji sztuki. Na przykład w imię „krytycznego myślenia”. Natychmiast rodzi się jednak pytanie: jaki jest sens sabotowania instytucjonalnej definicji sztuki, skoro to właśnie ona daje rację bytu „dziełu sztuki”, do którego tworzenia rzekomo aspirujemy (w ramach realizacji obrony rozprawy doktorskiej)? Można spróbować odpowiedzieć na to pytanie w dwojaki sposób. Po pierwsze: ponieważ rodzaj intelektualnej aktywności związany z krytycznym myśleniem pozwala na taki zabieg intelektualny to należy go dokonać - nie oglądając się na jego uzasadnienie - ale po prostu z uwagi na sam fakt istnienia takiej możliwości. Po drugie: istnienie instytucjonalnej definicji dzieła sztuki (i związane z nim zalety i wady owej procedury) możemy przyjąć jako konieczność, jako warunek wstępny dla rozwinięcia propozycji intelektualnej, która poprowadzi nas „dalej” - poza uwarunkowania związane z kształtowaniem się w przestrzeni społecznej konsensusu autorytetów Art World-u.

305 J. Ranciere, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, Tłum: Maciej Kropiwnicki i Jan Sowa, Warszawa: Wydawnictwo Ha!art 2007.

ignorancja warunkiem samorodnej obywatelskości); (Marc Auge<sup>306</sup> - teoria przecięć (analiza intersekcjonalna); walka z marginalizacją (oddalona od centrum Gdańska dzielnica Osowa); wieloskładnikowy podmiot (Jean Baudrillard<sup>307</sup> - forma aleatoryczna włącza przypadek i los w dzieło: odwracalność a fatalistyczność - metafora czarnej dziury).

## **XVI. 1. Elementy proponowanego dzieła jako rezultat przyjętej *hybrydowej metodologii dzieła sztuki***

1 - **konceptyjne określanie systemu założeń** proponowanego dzieła sztuki (projekt badawczo artystyczny, pt: *Engram i struktura dyssypatywna.*)

2 - **rozwińnięcie i przyjęcie strategii działania w sytuacji presji** jaką model kulturowy poprzez system edukacyjny wywiera na autora dzieła i w ramach którego powstaje owo dzieło (uświadomione osobiste lęki i motywacje oraz przełożenie ich na proces badawczy i aktywność społeczną).

Rezultatem tej strategii jest:

3 - **tworzenie alternatywnej instytucji** (ICS wraz z komponentem MuesseuM) w relacji do instytucji oficjalnych - ASP i CSW Łąźnia (wypracowanie, określenie i włączenie wytworzonego kontekstu dzieła w wewnętrzną strukturę tego dzieła).

4 - **zapropnowanie koncepcji dzieła otwartego** i przesunięcie środka ciężkości owego dzieła w obszar domniemanego *poła możliwości* (teoretyczne uzasadnienie takiego podejścia).

5 - realizacja wystawy, poddanie się procedurze oceny i włączenie jej w strukturę dzieła.

6 - demontaż (**destrukcja fizycznej formy dzieła**) i **transformacja** jego materialnych kompo-

---

306 M. Auge, *Nie-Miejsca: wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności*, online: [//bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)-s127-140/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)-s127-140.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2008-t-n4_(112)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2008-t-n4_(112)-s127-140/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2008-t-n4_(112)-s127-140.pdf), [dostęp:02.02.2018]

307 J. Baudrillard. *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2005.

mentów w elementy fundujące materialną tkankę ICS - zarazem stworzenie / narodziny dzieła pojemniejszego w znaczenia.

7 - performatyka i element zmysłowego oddziaływania (zachodzi wyłącznie w chwili „dziania się” dzieła i w znacznym zakresie pozostaje poza możliwością przewidzenia charakteru tego oddziaływania, a co za tym idzie nie poddaje się próbie opisu językowego).

## **Rozdział XVII**

### **Dzieło jako relacja trzech instytucji.**

#### **Włączenie procesu oceniania w strukturę dzieła jako elementu tworzonego dzieła**

Aby nie być biernym uczestnikiem nurtu wydarzeń zaprogramowanych w statucie Uczelni i odpowiedniej Ustawie regulującej tryb studiów za konieczne uznałem wypracowanie i realizację praktyk alternatywnych (zarazem adekwatnych) do poruszanego problemu. Innymi słowy powołanie własnej instytucji. Aspekt zogniskowany na programowaniu i sterowaniu uwagą odbiorcy (co i dlaczego postrzegamy jako sztukę?) wyraził się w nazwie instytucji - Instytut Cybernetyki Sztuki.<sup>308</sup> Poprzez tą nazwę odwołuję się także do uwarunkowań biologicznych, które

---

308 Program przedstawiony w Urzędzie Miasta Gdańsk odnosił się do specyfiki lokalizacji: Fragmenty z pisma przesłanego do UM Gdańsk w grudniu 2016: „Dawny Urząd Miar i Wag zlokalizowany przy ulicy Komandorskiej stał się punktem wyjścia dla podjęcia refleksji i rozważań nad sposobami wykorzystania zdegradowanej przestrzeni miast. Przestrzeń ta jest postrzegana zmysłowo, rozpatrywana symbolicznie, może też stać się przestrzenią życia i sztuki. Kontekstem projektu są tzw. obszary peryferyjne i charakterystyczne dla nich tło kulturowe - ubogie i niedojrzałe w wymiarze artystycznym, gdzie jeszcze nie zaszły złożone procesy kulturotwórcze w rozumieniu historyka sztuki. Widzę jednak znaczący potencjał dzielnicy Osowa. W okolicach węzła Wysoka (Gdańsk Osowa) stykają się granicami trzy miasta tą aglomerację tworzące - Gdańsk, Sopot i Gdynia. Od strony zachodniej Osowa przylega do obszaru Trójmiejskiego Parku Krajobrazowego. Dzięki tej lokalizacji w znaczący sposób poszerzony zostaje kontekst planowanych tu działań artystycznych. Ta lokalizacja niejako naturalnie predestynuje do odniesień w wymiarze metropolitalnym. Peryferyjność i lokalność stają się w tym ujęciu wartością gdyż pozwalają na uzyskanie unikalnej perspektywy wobec trzech aglomeracji miejskich. Dodatkowo obecność TPK i moren polodowcowych pozwala rozwijać szerszą perspektywę interpretacyjną ukierunkowaną na procesy geologiczne i epoki historyczne. Niejako naturalnie narzucają się zatem co najmniej cztery aspekty problematyczne projektu badawczo-artystycznego: 1 - Koncepcja artystyczna i kulturotwórcza w lokalizacji dawnego Urzędu Miar i Wag „programująca” istotny merytorycznie program: wychodząc od peryferyjnej lokalności do projektów artystycznych o wymiarze globalnym; 2 - Środowisko geograficzne, historia i ewolucja społeczności lokalnych na przestrzeni dziejów. projekt pt: „Kultura jako układ współrzędnych”; 3 - Kwestia podjęcia i „czytania” śladów pamięciowych odnoszących się do historii miejsca i realizowanych inicjatyw artystycznych. (m.in. kolekcja sztuki współczesnej); 4 - Współpraca w wymiarze metropolitalnym, pomorskim.; Oczywiście fizyczne oddalenie od centrów gmin stwarza niejako naturalną barierę. Przekroczyć ją można przede wszystkim poprzez merytoryczny wymiar i zasięg tworzonych tu projektów. Kluczowe jest przede wszystkim budowanie kapitału intelektualnego i artystycznego poprzez projekty o charakterze problemowym, które wychodząc od zarysowanej powyżej „lokalności” pozwolą na pozycjonowanie dzielnicy na mapie sztuki współczesnej a tym samym pozwolą nadać rangę wydarzeniom kulturalnym tu kreowanym. Koncepcja Instytutu Cybernetyki Sztuki, stworzona z myślą o miejscu, w którym

podejmowane są na gruncie chociażby neurokognitywistyki.<sup>309</sup>

Z czasem w ramach Instytutu wyemancypowała się kategoria dotycząca bezpośrednio problemu przechowywania „śladów pamięciowych” - problem instytucji muzeów ujęty pod określeniem MuesseuM.

Uwagę mą zwrócił fakt, iż podjęte inicjatywy mają (z różnych powodów) określony tryb czasowy swego funkcjonowania. To nakierowało mnie na problem istnienia i realizowania się *w czasie* układów otwartych (struktur dyssypatywnych)<sup>310</sup>. Uznałem, iż odwołanie się do drugiej zasady termodynamiki, do problemu entropii a zarazem do możliwości generowania procesów pomimo wpisanego w ich istnienie kresu, stanowi odpowiednią ramę dla mego projektu badawczego. Wypracowany projektem badawczo-artystyczny nazwałem: *Engram i struktura dyssypatywna*.

Realizację wizualnej strony dzieła powiązałem z kontekstem oficjalnej instytucji wystawieni- niczej, pozyskując do tego celu CSW Łaźnia. W ten sposób zarysował się model triady, w której dwie oficjalne instytucje uzupełnione zostały podmiotem prawnym o charakterze pozarządowym (ICS wraz z MuesseuM, działające w oparciu o fundację TNS).

---

niegdyś zlokalizowany był Urząd Miar i Wąg, podejmuje problem „programowania rzeczywistości” w sensie kulturotwórczym i artystycznym odnosząc się do stanu aktualnej wiedzy w zakresie sztuki współczesnej, socjologii, kognitywistyki, kulturoznawstwa. Idea Instytutu Cybernetyki Sztuki została wygenerowana w ramach projektu artystyczno-badawczego Marka Rogulskiego, pt: *Engram i struktura dyssypatywna.*; Planowane jednostki organizacyjne / wykorzystanie przestrzeni obiektu na ul. Komandorskiej 26:

1. Instytut Cybernetyki Sztuki - jednostka nadrzędna, o charakterze badawczym i artystycznym, w którym wypracowywane są koncepcje programowe i intelektualne.
2. Galeria - Pracownia Spiż 7 - przygotowanie i realizacja wystaw, eventów w zakresie sztuki współczesnej [...]
3. Realizacja projektów kulturotwórczych i artystycznych: m. in: *Virtual, Poza Postmodernizm, Producenci kontekstów w obliczu przemian, Engram i struktura dyssypatywna.* Kolekcja sztuki współczesnej fundacji TNS /projekt, pt: MueseuM/
4. Warsztaty ze studentami Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.
5. Warsztaty z zakresu sztuki i kultury dla mieszkańców, młodzieży dzielnicy Osowa
6. Wykłady z zakresu sztuki i kultury dla mieszkańców, młodzieży dzielnicy Osowa.
7. Zaplecze lokalowe i magazynowe dla działalności pracowni, galerii i kolekcji sztuki współczesnej fundacji TNS.” Autor: Marek Rogulski.

309 W idei „ćwiczenia neuronów” mózgu także można szukać odpowiedzi na pytanie o cele i funkcje Instytutu Cybernetyki Sztuki.

310 Jako strukturę dyssypatywną możemy traktować pojedynczy organizm żywy, układ słoneczny, instytucję a nawet być może wszechświat (co jednak zakładałoby wówczas istnienie źródeł jakiejś zewnętrznej energii).

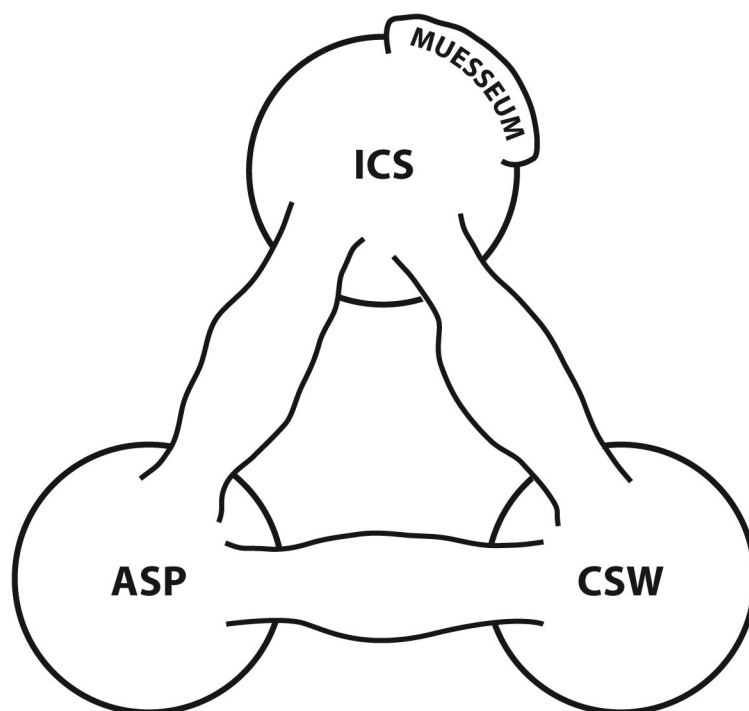
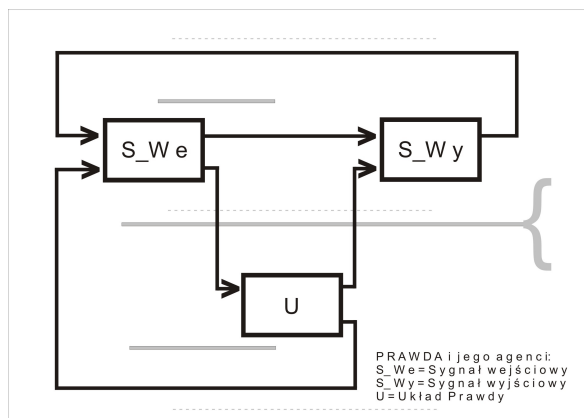


Diagram nr. 11. *Relacja trzech podmiotów instytucjonalnych jako składowa struktura proponowanego dzieła*. Relacja ta nabrała faktycznego wymiaru poprzez realizację wspólnych projektów artystycznych (z udziałem kilkudziesięciu artystów) w trakcie trzech lat współpracy od chwili powstania ICS. W ramach ICS wyszczególnienie zyskał komponent dotyczący problemu przetwarzania śladów pamięciowych w formule muzeów sztuki współczesnej. MuesseuM - w sposobie zapisu tego słowa zachowuje formę palindromu, który można odczytywać na wspak i w obu kierunkach znaczy on to samo. Tym samym linearny sposób zapisu i czytania zostaje przełamany już na poziomie założeń. Tworzenie owych założeń dla funkcjonowania muzeum (i zarazem sposobu „czytania” śladów pamięciowych) może mieć wyraz już w formie organizacji na poziomie zapisu literowego. Do głosu dochodzi możliwość odwołania się do pojęć takich jak *kolaps znaczeń* oraz *czarna dziura znaczeń*. Jest to propozycja tworzenia innego typu założeń w myśleniu o muzeach. Tym samym też owa metaforyczna czarna dziura stanowi składową dzieła sztuki i może mieć wpływ na sposób myślenia o nim. (źródło: badania własne)

Określenie relacji tych trzech instytucji i możliwości z tym związanych stało się dla mnie naczelnym przedmiotem zainteresowania. Innymi słowy **zbudowanie tych relacji stało się immanentną częścią dzieła. Częścią na tyle istotną, że przerastającą w pewnym momencie formalnie oczekiwany rezultat jakim jest wystawienie wizualnej części dzieła w formie czasowej wystawy w CSW Łaźnia**. Wizualne aspekty dzieła opisuję w rozdziale XXIV.

Praca z modelem kulturowym ma charakter teoretyczny - to zbieranie i analiza informacji, opracowywanie koncepcji, współuczestnictwo w systemie przekazywania wiedzy (ASP) - oraz

charakter praktyczny. Przy czym nie jest to tylko praca nad fizyczną stroną dzieła ale także zapewnienie sobie pracowni, w której może nastąpić praca z materią (pamięć sensoryczna) oraz praca z własnym ciałem - umysłem. Ciało musi być też w stanie wykarcić mózg, podtrzymać funkcje układu nerwowego, miejsca tworzenia się indywidualnych śladów pamięciowych (engramów) oraz tworzenia się połączeń neuronalnych umożliwiających absorpcję i obróbkę informacji oraz generowanie koncepcji.



Rysunek nr. 3. Model pętli przyczynowo-skutkowej stosowany w cybernetyce. (źródło: wystawa autora pt: *Prawda i jego agenci* w Galerii Terminal 08 w Gorzowie Wielkopolskim w roku 2017 oraz Internet)

## Rozdział XVIII

### Koncepcja dzieła sztuki.

#### Projekt badawczo-artystyczny, pt: *Engram i struktura dyssypatywna*

U każdej jednostki procesy pamięciowe zachodzą w mózgu. „Ślad pamięciowy - zmiana pozostawiona w układzie nerwowym przez określone przeżycia, działanie określonych bodźców, stanowiąca podstawę późniejszego odtworzenia pamięci i doświadczenia - to inaczej >>engram<<”.<sup>311</sup>

Proces realizacji dzieła sztuki ma wymiar egzystencjalny. Poprzez osadzenie procesu studiowania w czasie i dążenie do „finalnego rezultatu” wskazuje na kruchą i niepewną kondycję całego procesu; jego efemeryczność; konieczność podtrzymywania go i zasilania energią aby proces ten

<sup>311</sup> Po pewnych metamorfozach, realizowany przeze mnie projekt badawczo artystyczny wyłonił się w trakcie pierwszego roku studiów pod tytułem *Engram i struktura dyssypatywna*. Tytuł ten określa najbardziej szerokie ujęcie realizowanej pracy doktorskiej.

mógł się realizować. Dla przykładu: ciało i mózg należy odżywiać aby mogły zachodzić procesy intelektualne i aby móc czerpać z zasobów wiedzy i pamięci oraz przetwarzać informacje.<sup>312</sup>

Instytucja, w której podjąłem się realizacji studiów doktoranckich jest w podobnej sytuacji. Ekwiwalentem pożywienia dla mózgu jest w tym przypadku zasilanie finansami. Są one niezbędne aby instytucja mogła funkcjonować i utrzymywać pracowników, którzy przekazują wiedzę i dokonają oceny dzieła. Sięgając do wiedzy naukowej z zakresu fizyki, zwłaszcza do drugiej zasady termodynamiki znajduję trafne określenie dla tego stanu: To stan istnienia określany jako „struktura dyssypatywna”. Pojęcie struktur dyssypatywnych wiąże się z pojęciem samoorganizacji. „Struktury dyssypatywne to dalekie od stanu równowagi stabilne stany stacjonarne, których powstaniu towarzyszy wzrost uporządkowania. Do utrzymania tych struktur (stanów) niezbędna jest ciągła i nieodwracalna wymiana energii z otoczeniem“.<sup>313</sup>

Z kolei fakt, iż praca twórcza wyrasta z osobistych wspomnień a wszelkie odniesienia jakie związane będą z oceną prezentowanego dzieła powstają w oparciu o zasoby pamięci (zasoby wiedzy, relacji wobec dzieł obecnych w historii sztuki, pamięć osobistej historii itp.) każe mi uwypuklić w mej pracy problem utrwalania się pamięci.<sup>314</sup>

Do zasobów pamięci i procesów z tym związanych odwołuję się poprzez moją osobistą historię związaną z poddaniem się procesowi edukacji na studiach magisterskich w ASP w latach 1985-1990 oraz z nabywaniem pierwszych doświadczeń w kontakcie z instytucjami sztuki w Europie Zachodniej (znajduje to wyraz obecnie także między innymi w podjęciu przeze mnie problematyki instytucji).

---

312 Powstanie dzieła sztuki to złożony proces. Dzieło ma swego autora, który w jego powstanie wkłada swój czas, energię fizyczną i intelektualną. Możemy powiedzieć, że inwestuje on swoją energię w uprawomocnienie się w przestrzeni społecznej owego bytu zwanego dziełem sztuki. Na powstanie tego bytu pracuje nie tylko autor realizacji inwestujący w pracownię, w której powstają elementy fizyczne dzieła ale także instytucje, w których autor pobiera wiedzę i wpływającą na charakter dzieła. Instytucje te (ICS i CSW) utrzymują i zapewniają miejsce wystawiennicze i obsługę wystawy.

313 NN, *Struktury dyssypatywne*, online: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Struktury\\_dyssypatywne](https://pl.wikipedia.org/wiki/Struktury_dyssypatywne), [dostęp:17.07.2017]

314 Proponowany układ odniesień (założeń) zawarty w tytule projektu badawczo artystycznego tworzone dzieło sztuki (opis skierowany do intelektu odbiorcy jest jego integralną częścią) odsyła w nieskończoność - taką, jaką tylko jesteśmy w stanie sobie wyobrazić. Bowiem to ślady pamięciowe (symbolizowane tu przez pojęcie Engramu) oraz głód energii potrzebnej do przetrwania jakiegokolwiek struktury, organizmu (świadomość kresu istnienia form życia) odsyła nas do samych początków tworzącego się wszechświata. To te pierwsze chwile rodzącego się wszechświata w istotny sposób zadecydowały o tym, jakie uwarunkowania funkcjonują dzisiaj. Jest to, jak się wydaje, zarazem możliwie szeroka „rama interpretacyjna”, którą można zastosować chociażby do różnych aspektów pracy nad dziełem sztuki w XXI wieku. (Pomijam koncepcje wieloświatów i inne, których ewentualne uwarunkowania są nieznane na tym etapie wiedzy i nie mają istotnego wpływu na prowadzone dochodzenie.)



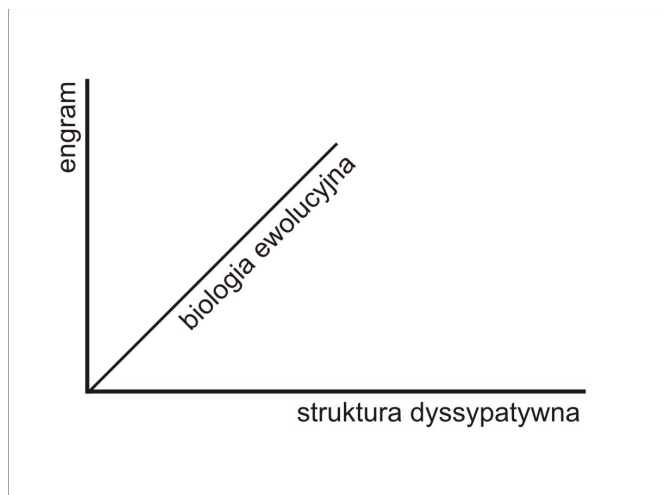


Diagram nr. 12. Diagram, pt: *Magnetyczne synapsy*. Hybrydowa struktura projektu badawczo-artystycznego w pracy nad *dochodzeniem do koncepcji dzieła artystycznego*. (źródło: badania własne)

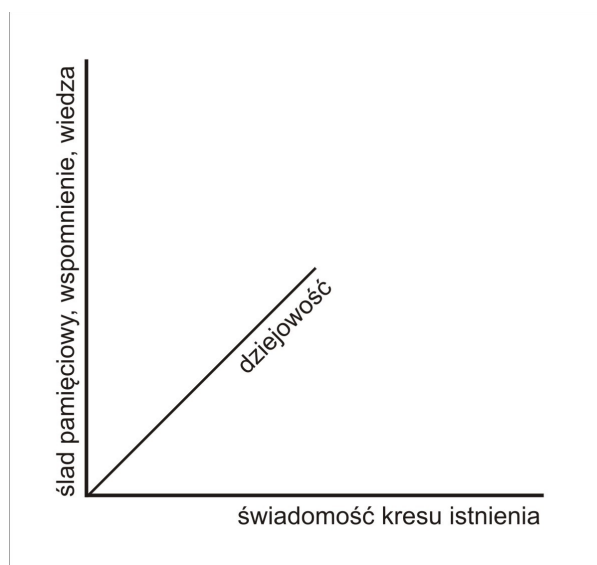
Także osoby oceniające proponowaną realizację odwoływać się będą do zasobów wiedzy dotyczącej sztuki. Podstawowym pojęciem opisującym procesy tworzenia się pamięci jest pojęcie *engramu* - śladu pamięciowego (neurobiologia).

Dzisiaj zdajemy sobie sprawę, iż wiele z tego jak wyobrażano sobie świat jeszcze przed stu laty dzisiaj już jest nieaktualne. W osobistych historiach krzyżują się nurty ewolucji, nurty kultury interpretowane w oparciu o narząd mózgu i zdolność przetwarzania informacji przez całościowo rozumiany organizm i na bardzo zróżnicowanych poziomach. Także to, co jemy (wszelkie substancje, które dostarczamy do organizmu wraz z pożywieniem) może mieć wpływ na procesy myślenia i percepcji. Od czego więc zacząć? Gdzie tkwią podstawowe uwarunkowania form życia rozwiniętych w oparciu o węgiel? Jak ta ewolucja rzutuje na nasze dzisiejsze wyobrażenia o sobie a zatem i o „przestrzeni doświadczania sztuki”?

Założenia dotyczące istotnych uwarunkowań mogą sięgać coraz bardziej w ich głąb i w głąb, przesuując granicę naszych dzisiejszych - wydawałoby się „niezależnych” decyzji. Czy kiedykolwiek możliwe stanie się stworzenie pełnego obrazu „własnych” motywacji?



Rysunek nr. 4. Projekt badawczo artystyczny *Engram i struktura dyssypatywna* w ujęciu za pomocą pojęć odnoszących się do nauk ścisłych i przyrodniczych. (źródło: badania własne)



Rysunek nr. 5. Projekt badawczo artystyczny *Engram i struktura dyssypatywna* w ujęciu za pomocą pojęć odnoszących się do nauk humanistycznych. (źródło: badania własne)

Przyjmuje się, że autorem dzieła jest człowiek.<sup>315</sup> Twórca dzieła dysponuje organicznym organizmem, który musi być zasilany energią, pobiera pokarm i utrzymuje funkcje życiowe. Także fizyczny komponent dzieła sztuki, w takim stanie w jakim poddawany jest prezentacji, utrzymywany musi być w pewnej określonej formie dającej się zarejestrować odbiorcy, oceniającemu. Zaliczyć tu można wszelkie koszty energetyczne związane z funkcjonowaniem

315 Wobec szybkiego rozwoju sztucznej inteligencji wkrótce nie będzie to takie oczywiste.

galerii, obsługą wystawy przez sztab zaangażowanych w to ludzi a także uwagę jaką angażują oni w percepcję dzieła i jaką poświęcają kontaktowi z dziełem odbiorcy. To wszystko pochłania różnego rodzaju energię. Począwszy od kalorii spalanych przez ludzkie organizmy na zasilaniu prądem oświetlenia galerii, kosztów utrzymania budynków, itd.<sup>316</sup>

W samo wytworzenie dzieła oprócz środków finansowych zaangażowana została energia twórcy oraz grupy osób wspomagających proces powstania fizycznych komponentów dzieła.

To wyczerpywanie się energii opisywane jest formułą istnienia struktur dyssypatywnych - układów otwartych wymagających dla swego istnienia doprowadzania różnych form zewnętrznej energii.<sup>317</sup>

Odnosząc pojęcie struktur dyssypatywnych - czyli układów otwartych, do dzieła sztuki - podkreślić zamierzam nie tylko ten praktyczny wymiar nakładów energii i jej ekwiwalentów finansowych ale także zwrzeć formułę istnienia owego dzieła z ideą układów otwartych. Innymi słowy uwypuklić ów proces zasilania, stawania się, podtrzymywania „życiowego procesu istnienia i tworzenia znaczeń dzieła” zarówno w wymiarze fizycznym jak i koncepcyjnym. To idea dzieła „otwartego”.

Tak więc jest to zawarcie w strukturze fizycznej dzieła, elementów wynikających z samego procesu jego realizacji. Proces ten wymagał ode mnie, jako autora pracy, przeżycia w określonym czasie. Opakowania po spożywanym jedzeniu są częścią fizycznych komponentów prezentowanego dzieła. Zapisany papier, szkice, rysunki, wykonane elementy są zapisem przeżyć i doświadczenia zachodzącego w określonym czasie; związane są z zasilaniem organizmu oraz organizacją myśli, uczuć i materii.

Wykonane przeze mnie elementy to także zapis pracy ciała i wykorzystanie „sensorycznej pamięci ciała”, która była niezbędna by te czynności wykonywać. Korzystanie ze śladów pamięciowych to nie tylko wynik czynności intelektualnych ale pracy całego organizmu utrzymującego w sprawności ośrodki mózgu. To także proces przywoływania wrażeń i wspomnień poprzez przyjmowanie odpowiedniej postawy ciała w trakcie pracy, rozmyślenia i innych form aktywności.<sup>318</sup>

---

316 Konotacje pojęcia *struktura dyssypatywna* są bardzo szerokie. Potrzeby energetyczne są najszerszą ramą tej rozprawy: kryzys światowy, brak żywności, wyczerpywanie źródeł energii, kryzys cywilizacji; konieczność zasilania energią serwerów przechowujących pamięć w cyfrowej formie zapisu danych.

317 Wszystko, co żyje musi jakoś być chronione. Błona otaczająca komórkę nadaje jej spójność i chroni zapis informacyjny na poziomie struktury DNA, które tym samym znajduje się „w pojemniku”, posiada granice. Istnienie granic oznacza zarazem możliwość realizacji procesu wymiany energii i pobierania jej ze źródeł zewnętrznych.

318 Na przykład medytacja, gimnastyka, ćwiczenia na instrumentach, poprzez które autor nawiązuje kontakt z „ciałem energetycznym.”

## **Wniosek pomocniczy:**

W realizacji uwypuklony zostaje procesualny, performatywny charakter poprzez uczynienie jej także miejscem, w którym realizować będą działania łączące w sobie elementy ćwiczenia gimnastycznego, relaksacyjnego, wytwarzania dźwięków (w tym granie na instrumentach) i temu podobne. To założenie wpłynie na organizację przestrzeni dzieła, które będzie wielkoskalową instalacją.<sup>319</sup>

W obręb dzieła - w sensie koncepcyjnym ale i w dosłownym, jako część instalacji - dosłownie i fizycznie także zostaną włączeni uczestnicy procedury oceny pracy doktorskiej. Staną się przejściowo częścią tej instalacji.

## **Rozdział XIX**

### **Koncepcja dzieła sztuki.**

#### **Elementy konstytutywne dla *dochodzenia do koncepcji dzieła artystycznego* - odczucie presji i potrzeba jej transformacji w dzieło**

Okres dwóch pierwszych lat studiów poświęciłem kształtowaniu alternatywnej wobec instytucji ASP przestrzeni samorealizacji.

Ten proces pozwolił mi wyodrębnić główne aspekty motywacji na poziomie odczuciowym:

**Lęk egzystencjalny** - odczucie lęku, wynikające ze świadomości konieczności poddania się ocenie autorytetów i związane „z wyprawą w nieznane” w kontekście instytucji: wejście w gorset nowych obowiązków. Lęk przed niezrozumieniem i obawa, że dobrane środki mogą być nieadekwatne do założeń.

**Presja** - odczucie presji wynikające z rytmu zajęć, konieczności nadążania za programem studiów i

<sup>319</sup> Zarówno komponent materialny (instalacja) jak i koncepcyjny, dynamicznie współistnieją. W każdym z tych przypadków ponoszone są określone nakłady energii umożliwiające zaistnienie dzieła oraz przekazywanie informacji o nim i tworzenie znaczeń z nim związanych (struktura dyssypatywna). Informacja zawarta w publikacji oraz w mediach internetowych jak i na innych nośnikach to utrwalone na jakiś czas ślady pamięciowe. W wypracowanej przeze mnie koncepcji dzieła sztuki jego składowymi są nie tylko materialna instalacja - obiekt wystawiony w CSW, nie tylko działanie performansu uaktywniające sensory tej instalacji ale składową jest przede wszystkim wypracowanie relacji trzech typów instytucji. Dwie z nich to instytucje oficjalne: ASP - instytucja, w której odbyłem studia doktoranckie oraz CSW - instytucja w której wystawiam materialny i performatywny komponent dzieła. Trzecia to ICS (wraz z MuesseuM) - instytucja, którą powołałem jako alternatywną jednostkę pracowniano - wystawienniczą realizującą określony przeze mnie program. Jest ona zarazem pracownią, w której powstały elementy realizacji. Powstanie ich możliwe było dzięki dofinansowaniu z budżetu CSW w ramach wystawy. Rozwijając refleksję koncepcyjną na temat charakteru i natury proponowanej realizacji artystycznej ważne było dla mnie aby jej sens wyszedł poza moment oceny prezentowanej w CSW instalacji przez autorytety.

obowiązkami, realizacji zleczanych zadań, praktyk dydaktycznych przy równoczesnych wysiłkach organizacji ICS. Presja wywołana ogromem informacji i wiedzy oraz koniecznością podejmowania decyzji w sytuacji ograniczonych kompetencji (dylemat naukowości i sztuki). Także konieczność pozyskania i adaptacji budynków na potrzeby ICS i organizacji tamże, dużych zbiorowych wystaw.

**Ciekawość** - poszukiwanie odpowiedzi na pytanie jaki rezultat da poddanie się tej presji i jak rozwiązę dylematy intelektualne i twórcze wynikające z tej sytuacji. Także ciekawość, jak przyjęta zostanie działalność ICS na obszarze dzielnicy do tej pory nie objętej żadnymi programami artystycznymi.

**Flow** - poczucie spełniania się w trakcie tworzenia i realizacji szeroko zakrojonego programu, który nieustannie ewoluował. (Wydobywanie znaczeń z lokalizacji ICS i historii miejsca).

Problem istnienia jednostki wobec potęgi autorytetu instytucji można opisać według kryteriów znanych z psychologii, odwołujących się do archetypu Wielkiej Matki. System społeczny może być postrzegany jako pochłaniający a jego przemożne oddziaływanie - budzące lęk. To coś, co trzeba przezwyciężyć. Odwołując się do metafory mitologicznej - *pokonać smoka*.<sup>320</sup>

Do operowania metaforą i symbolizacją odwołam się w pewnym zakresie też w wyrażonej materialnymi środkami realizacji artystycznej (*zszywanie*). Pamiętajmy zarazem, że koncepcję dzieła zasadzam przede wszystkim na wyniesieniu jego znaczeń w obszar relacji trzech instytucji, kształtowania podstaw fizycznych bytu jednej z instytucji (ICS) oraz na wskazaniu na *pole możliwości* jako na „tworzywo” dzieła.

Instytucja ASP oferuje nie tylko wiedzę ale również balast związany z dziedzictwem historii sztuki. Przytłaczać może ogromem zgromadzonej wiedzy, której nie może ogarnąć jednostka ludzka. Uczucie presji postanowiłem przekształcić w energię napędową tworzonego dzieła. Systemowi założeń oraz presji instytucji, która sprawuje kontrolę nad realizacją i uznaniem dzieła sztuki *przeciwstawiłem* powołanie alternatywnej instytucji.

Z relacji tych instytucji (trzecim członem jest instytucja CSW Łąźnia, w której wystawiam

---

320 Jak można pokonać tego „smoka”? Jeżeli instancją kontrolującą jest instytucja i wiedza, to stając wobec niej można rozwinąć strategię polegającą na odwróceniu ról i przechwyceniu opresyjnego charakteru uwarunkowań w elementy konstytutywne dla dzieła. Co to może oznaczać? Na przykład rozwinięcie alternatywnej praktyki instytucjonalnej, która sprawi, że organ kontrolujący z nadrzędnego stanie się elementem cząstkowym - wpisanym w strategię problemów innej natury, niż te które zaprogramowane są w sytuacji oceny i kontroli. To, co budzi lęk można ustanowić składową własnego projektu, tak aby pełniło funkcję konstruktywną, umożliwiło ekspansję świadomości. Element zewnętrzny staje się wewnętrznym nie poprzez odwzorowującą inkorporację wzorca ale poprzez świadome rozpoznanie jego energii i użycie jej jako siły napędowej w konstruowaniu „nowej rzeczywistości”, którą wykracza się poza obszar uwarunkowań.

fizyczny komponent dzieła) oraz z połączonej mocy sprawczej tych podmiotów uczyniłem wewnętrzną zasadę tworzonego dzieła. Zachowa ono żywy charakter nawet po zakończeniu procedury oceny fizycznego dzieła i wyczerpaniu się energii koncepcyjnego komponentu dzieła. Tym samym przekroczy ono w jakiś sposób system założeń wpisany w *logikę* realizacji dzieła powstającego w ramach studiów doktoranckich. Jak to dalej opiszę, **moment demontażu (czyli w pewnym sensie destrukcji) struktury fizycznego dzieła będzie urzeczywistnieniem się koncepcji dzieła pojemniejszego w znaczenia i moc oddziaływania.**

## Rozdział XX

### Dzieło sztuki czyli wymknięcie się władzy sądenia

Koncepcja proponowanego dzieła sztuki zasadza się na tym, iż włącza ono moment wystawienia i oceny prezentowanej instalacji w szerszą, bardziej pojemną perspektywę istnienia tego dzieła. Jego istotą jest bowiem wykreowanie sytuacji, w której realizuję szerszy społeczny cel jakim jest uaktywnienie dzielnicy, w której założyłem ICS i włączenia jej w sieć powiązań natury artystycznej z wymienionymi instytucjami.

Realizuję ten cel w dwojaki sposób: po pierwsze w ramach ICS sformułowałem program koncepcyjny tej instytucji uwzględniający i wydobywający wartość z jego lokalizacji oraz nasycając to miejsce dokonania artystycznymi, realizowanymi podczas studiów doktoranckich.<sup>321</sup> W projekt włączyłem nie tylko lokalną społeczność ale pośrednio także decydentów z władz Miasta Gdańsk i instytucji kulturalnych. W ramach programu realizowanego w oparciu o ICS i fundację TNS wygenerowałem koncepcję MuesseuM - formułę koncepcyjną muzeum (ślady pamięciowe), która odwołując się do idei z fizyki i kosmologii rozwija metaforę „czarnej dziury”<sup>322</sup>. Pozwala to na uwolnienie idei muzeum spod konotacji instytucji o charakterze konserwującym i uśmiercającym w istocie przekaz dzieł.<sup>323</sup> W rozumieniu Marca Auge'a<sup>324</sup> pamięć możemy

321 M. Rogulski, *Od Willi le Savoye le Corbusiera przez ICS do miast przyszłości*, online:

<https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/2018/08/16/od-willi-savoye-le-corbusiera-poprzez-ics-do-miast-przyszlosci-marek-rogulski-kompleks-budowlany-na-ul-komandorskiej-26-w-gdansk-osowie-w-kontekście-powstania-instytutu-cybernetyki-sztuki/>, [dostęp:17.08.2018]

322 J. Malcadena, *Czarne dziury, tunele czasoprzestrzenne i sekrety kwantowej czasoprzestrzeni*, Świat Nauki, Warszawa: Wydawnictwo Prószyński Media Sp. z o.o., Grudzień 2016, nr 12 (304).

323 M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik 1976, s. 205. Za: M. Golka, *Socjologia sztuki*, Warszawa: Difin 2008. Oraz: J. Michalik, *Głos - transcendencja w języku: o fenomenologii mowy Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, online: [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka\\_i\\_Filozofia/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2008-t33/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2008-t33-s105-126/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2008-t33-s105-126.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r2008-t33/Sztuka_i_Filozofia-r2008-t33-s105-126/Sztuka_i_Filozofia-r2008-t33-s105-126.pdf), [dostęp:01.07.2018]

324 M. Auge, *Nie-Miejsca: wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności*, online:

[http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty\\_Drugie teoria literatury krytyka interpretacja/Teksty\\_Drugie teoria\\_1](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_Drugie teoria literatury krytyka interpretacja/Teksty_Drugie teoria_1)

traktować jako narzędzie bycia w świecie. Odwołując się też, nieco przewrotnie, do pojęcia *postmemory* proponowanego przez Marianne Hirsch (także Guy Beiner) możemy przyjąć, że świadomość własnej *niewiedzy*, może być powodem do tego aby odwołać się do czegoś, na czym można „budować” - tworzyć.<sup>325</sup> Owa świadomość własnej *niewiedzy* może mieć wymiar konstruktywistyczny także wówczas gdy odniesiemy ją do pojęcia „czarnej dziury”.

Relacja trzech różnego typu instytucji to ustanowienie poprzez dzieło szczególnego rodzaju związku. Mym zamiarem jest zaproponować sytuację, w której wytwarzają one pewien system znaczeń - swoistą nad-strukturę. Nazwałem ją metaforycznie **Wielkim Zderzaczem Art-Hadronów**. Nawiązuję tym samym do idei europejskiego projektu CERN, który realizowany jest na granicy Francji i Szwajcarii w obszarze fizyki cząstek elementarnych.

Tym razem jednak chodziłoby o **zderzanie ze sobą trzech różnych typów metodologii (instytucjonalnych) w zakresie edukacji, prezentacji oraz teorii sztuki a także o zderzanie koncepcyjnych założeń i praktycznych realizacji w obszarze sztuki współczesnej**. Można powiedzieć, że **jest to działanie na zbiorach nieskończonych**.<sup>326</sup> Stwierdzenie to jest ważne dla organizacji struktury znaczeniowej proponowanego dzieła. Instytucje traktowane są tu jako organizmy społeczne i podmioty prawne a także jako obiekty intelektualne (symboliczne), na których dokonać można pewnego zabiegu koncepcyjnego.

---

[literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)-s127-140/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)-s127-140.pdf](#), [dostęp; 23.02.2018]

325 W ujęciu Marianne Hirsch w sytuacji potrzeby podmiot robi coś z pamięcią. Konstruuje ją na przykład wokół traum, bólu (post-pamięć). Z kolei prace Guy Beiner'a koncentrują się głównie na problemie „zapomnienia społecznego”.

326 Jako miejsce do obrony pracy doktorskiej pozyskałem CSW Łaźnia, w którym prezentuję instalację, która poddana jest ocenie przez członków Art World-u, przedstawicieli Rady Wydziału Malarstwa ASP. W ten sposób z wzajemnej relacji trzech różnego typu instytucji wyłania się kontekst znaczeniowy proponowanego przeze mnie dzieła sztuki - ale nie tylko kontekst - także struktura koncepcyjna i realizacyjna takiego dzieła sztuki immanentnie zasada się na wyjściu poza obszar kompetencji uczelni a tym samym poza zasięg ustawy ministerialnej. Dzieło sztuki rozumiane jako eksponowany element na wystawie w CSW Łaźnia zostaje bezpośrednio poddany ocenie autorytetów. Dziełem sztuki jest jednak także wytworzony kontekst oraz wzajemne relacje trzech instytucji. Tak pojmuję właśnie tytułową pracę z aktualnym modelem kulturowym. Po rozłożeniu go na elementy pierwsze, wiem teraz jak postępować aby zrealizować wnioski wynikające z prowadzenia dochodzenia do koncepcji dzieła sztuki - poprzez pracę z aktualnym modelem kulturowym. Zgodziłem się na rolę, którą wyznacza mi ustawa - czyli gotowość do poddania mego dzieła ocenie przez autorytety. Natomiast ASP - instytucję, w której dochodzi do realizacji tego formalnoprawnego uznania udało mi się włączyć w szerszą koncepcję dzieła. Częścią proponowanego przeze mnie dzieła sztuki jest struktura uczelni ASP ( i ICS i CSW) potraktowana jako znaczeniowa jednostka (agregat znaczeń) - wliczając w to mnie samego, którego praca podlega ocenie oraz grono autorytetów oceniających mą pracę. Pozostając w uwarunkowaniach struktury uczelnianej i jako student studiów doktoranckich poddając się procedurze formalnoprawnej zarazem przekierowuję związane z tym znaczenia, tak aby pracowały one na rzecz szerszej koncepcji dzieła sztuki. Dzieła sztuki, które „pochłania” - „pożera” ten kontekst sytuacji wyjściowej - karmi się nim i buduje odrębną „logikę” znaczeń i wartości. Tak *ukierunkowane* „dzieło sztuki” ma potencjał ku temu aby uwolnić się i wymknąć procesowi kontroli i oceny.

Wykonanie i realizacja instalacji oraz wykonanie cyklu performansów w CSW jest tylko przejściowym etapem dla zaistnienia pełni koncepcji proponowanego przeze mnie dzieła sztuki. Z założenia bowiem elementy tego dzieła - takie jak użyte w nim czujniki ruchu i kamery monitoringu fundować mają fizyczną tkankę instytucji ICS (dzieło otwarte, przekształcenie formy, znaczeń i funkcji elementów). Kamery i oświetlenie stanowiące integralną część instalacji odnoszą się też wprost do okoliczności w jakich dzieło jest tworzone - do procesu samoobserwacji i dokonywania opisu dzieła. Zarazem użyte oświetlenie (reflektory) jest niezbędne aby obserwatorzy i odbiorcy mogli percypować materialną formę dzieła i realizowane pośród niej działania performatywne. To, co na wystawie w ICS uwypukla opresyjny element związany z koniecznością realizacji procedury oceny dzieła przez autorytety (Wielka Matka - presja instytucji i systemu wiedzy wobec jednostki) *po wystawie* wykorzystam jako narzędzie w konstytuowaniu się ICS jako samowystarczalnej struktury instytucjonalnej. **To już nie tylko metafora, ale rzeczywista transformacja składników użytej materii w fizyczną strukturę instytucji ICS.**

Na podobnej zasadzie, otrzymane stypendia (naukowe i ministra), które uzyskałem za dobre wyniki w nauce pozwalają mi fundować (poprzez fundację TNS, na którą przekazuję uzyskane stypendia) egzystencję ICS (opłaty użyczenia, prąd itp.). Wartość generowana z połączenia i relacji trzech typów instytucji wykracza poza wartość elementów składowych współtworzących tą relację.<sup>327</sup>

W ten sposób uwypuklam sens koncepcji dzieła sztuki rozumianego jako dzieło otwarte - funkcjonującego jako proces realizowania się i przekształceń - wykraczające poza cezurę skończoności i procedurę oceny. W proponowanej koncepcji procedura oceny zostaje sprowadzona do roli elementu, który mogę włączyć w większą całość znaczeń. Takie posłużenie się elementami stanowiącymi o istocie procedury przyznawania stopni naukowych w tworzeniu dzieła sztuki<sup>328</sup> pozwala mi zarazem dokonać przemiany w postrzeganiu miejsca (dzielnicy Gdańska), w którym działa ICS. Jest to realna zmiana dokonana na wyobraźni społecznej i fundująca nowy charakter tego miejsca i dzielnicy.

Wywarcie takiego wpływu na rzeczywistość społeczną możliwe było poprzez odniesienie się do

---

327 Tworzenie dzieła sztuki odbywa się w sytuacji gdy próbujemy za pomocą różnych dyscyplin wiedzy ten świat rozpoznawać, oswajać. Myślenie symboliczne, abstrakcyjne pozwala rozważać różne założenia i formułować modele świata. Badanie świata odbywa się poprzez wnikanie we fragmenty, które poddają się takiemu badaniu ale zarazem do funkcjonowania w kulturze potrzebne są koncepcje szerszej natury, koncepcje światopoglądowe. Dzieło sztuki to nie tylko - dajmy na to - zaschnięta na płótnie farba ale sieć znaczeń, która wymaga interpretacji w świetle wiedzy o człowieku - psychologii, humanistyki. Nie ważne jak cząstkowe i fragmentaryczne są nasze badania - w przypadku problemu istnienia dzieła sztuki nieuchronnym jest wkroczenie w dziedzinę domysłów, pytań natury filozoficznej i wszelkiego rodzaju domniemywań szerokiej natury.

328 Proces ten opiera się na relacji trzech instytucji.



*pola możliwości* warunkującego powstanie realizacji i wyłonienie się koncepcji dzieła sztuki.

**Pole możliwości** rozumiem w tej pracy nie tylko jako możliwość czynienia interpretacji, badania znaczeń, tworzenia relacji pomiędzy obiektami (instytucje, zbiory nieskończone, wiedza i niewiedza) ale również jako *pole możliwości* dla tworzenia idei tych bytów, zachowań, postaw, zjawisk.

W jednej z instytucji (ICS) fizyczne elementy dzieła powstają, w ASP realizowany jest proces edukacji i oceny, w CSW - fizyczny i ideowy komponent dzieła jest wystawiany. Jakość wynikająca ze stworzenia żywej struktury odniesień przekracza wartość elementów składowych tej sytuacji - ukierunkowuje na doświadczenie istnienia jakiejś nad-struktury meta-teoretycznej.<sup>329</sup>

Dzieło prezentowane w CSW jest zatem tylko etapem przejściowym jego przejawienia, jest momentem transformacji dzieła. Nawet na poziomie fizycznym elementy konstrukcyjne i składowe dzieła powstają z założeniem, iż posłużą one ufundowaniu materialnej tkanki instytucji ICS i innych dzieł. Ten przejściowy charakter jest podkreślony zarazem poprzez opis jak i zasadę organizującą fizyczny komponent - dosłownie „zszywany” na wystawie. **W ten sposób i zgodnie z tym założeniem moment oceny, sankcjonujący byt dzieła sztuki zostaje niejako wzięty w nawias, gdyż jest tylko fragmentem w realizowaniu się bardziej pojemnego w znaczenia dzieła. Urzeczywistni się ono - paradoksalnie - dopiero wskutek rozproszenia<sup>330</sup> elementów instalacji prezentowanej w salach wystawowych CSW.<sup>331</sup>**

Sformułowanie założeń dzieła, które ma zdolność by zaprzeczyć niejako uznaniu samego siebie „w czasie” - a czynione jest to poprzez zaprzeczenie własnej „skończoności” i włączenie momentu oceny w szersze pole odniesień - kontestuje takie rozumienie czasowości dzieła.<sup>332</sup> Zarazem to właśnie ta czasowość jest pretekstem i okolicznością, dzięki której ta beczasowość może być

329 Proponowane dzieło istnieje już na mocy swoich własnych założeń jako nad-struktura włączająca moment oceny dzieła w szerszą koncepcję istnienia dzieła sztuki - rozumianego jako *pole możliwości*, które - w domyśle - istniało „od zawsze”.

330 Zostaną one wykorzystane do tworzenia struktury fizycznej ICS i kolejnych założonych przez autora dzieł.

331 W pewnym sensie, można powiedzieć, że odwrócony zostanie kierunek czasu. Dzieło, które będzie oceniane na wystawie CSW przeistoczy się w dzieło „rzeczywiste” dopiero gdy elementy tworzące wizualną jakość poddaną ocenie, zostaną rozebrane a owo oceniane dzieło zostanie „unicestwione”. Wizualny konkret (a zarazem uznanie owego dzieła) zostanie tym samym unieważnione lub trafniej mówiąc wzięte w nawias właśnie. Moment uznania dzieła w jego czasowości zostanie niejako samym podważony, gdyż ocenie nie może podlegać coś, co po pierwsze: nie jest skończone (ocenie podlega tylko udostępniony w CSW „przejściowy fragment” dzieła); zakłada swój byt w *polu możliwości* a nie w „konkretnej manifestacji”. Intencją jest ukazanie „dzieła otwartego”, ale też dzieła, które „rodzi” i przez to wskazuje na swoje zakotwiczenie w *polu możliwości*.

332 Zwróćmy też uwagę, iż jedynie umowa społeczna każe nam sądzić, iż artysta jest wyłącznym autorem swego dzieła. Znamy przecież inne propozycje intelektualne, które podważają taki pogląd. Wymieńmy choćby Kantowską wizję artysty - geniusza, poprzez którego działalność wyraża się Duch, Gadamerowskie odwołania do dzieła, które wskazuje „na coś” poza nim samym, wreszcie koncepcje posthumanistyczne, które poddają w wątpliwość pretensje podmiotu do „niezależności” wobec szeroko rozumianego środowiska.

postrzegana w czasowości. W tym sensie można powiedzieć, że ograniczenia i uwarunkowania stały się narzędziem dla sformowania propozycji, która wykraczać ma poza te uwarunkowania. Poprzez uwypuklenie zasady organizującej to dzieło, proponuje się bowiem szerszą perspektywę interpretacji wyjściowego systemu założeń.<sup>333</sup> Wskazuję na dynamiczny proces „rodzenia” się dzieł i znaczeń.

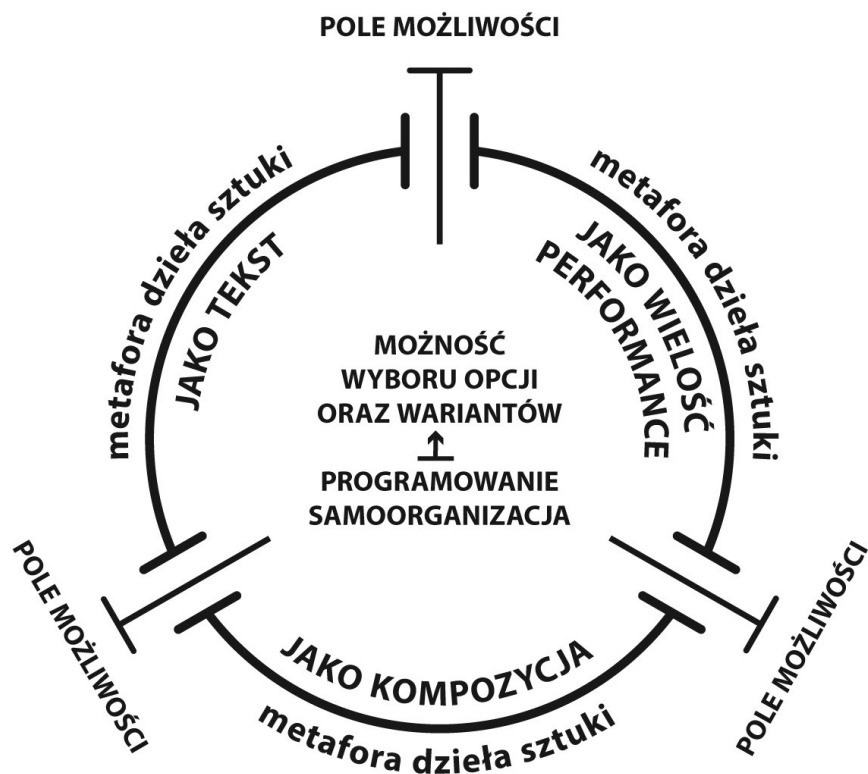
W proponowanej formule mamy dzieło, którego funkcja realizuje się poprzez wpływ jaki może wywrzeć ono na rzeczywistość społeczną (posiada ono rzeczywistą energię). To także *stwarzanie* poprzez to dzieło okoliczności umożliwiających *rodzenie się* kolejnych dzieł sztuki, czy to na skutek dalszej działalności w tym miejscu autora, czy też poprzez współpracę ICS z innymi artystami, czy też w ramach relacji pomiędzy instytucjami „włączonymi” do dzieła<sup>334</sup>. Proponowana koncepcja dzieła sztuki łączy w sobie możliwość interpretacji go jako metafory dzieła rozumianego jako tekst (wejście w tekst i hipertekstualność); jako metafory dzieła rozumianego jako performatyka (uczestniczenie, relacja)<sup>335</sup> i wreszcie poprzez rozwinięcie pragmatycznej i dalekosiędnej w czasie strategii - jako metafory dzieła rozumianego jako *kompozycja* (osaczenie, marsz na wskroś, kompozycja).

---

333 Rzecz jasna, można powiedzieć, iż każde dzieło sztuki w swej istocie jest w jakimś sensie uniwersalne, gdyż odwołuje się do idei sztuki jako takiej. Historia sztuki dostarcza niezliczonych dowodów, iż dochodzenie do świadomości sztuki realizuje się w konkretnie i kontekście okoliczności i poprzez subiektywności zanurzonych w dziejowości jednostek. Jak wszyscy i ja również tkwię w określonym systemie założeń i w doświadczaniu linearnego czasu. Podobnie też o każdym dziele możemy powiedzieć, że powstało na bazie jakiejś idei, jednak dopiero konceptualizm (odwołując się do językoznawstwa) uwypuklił taki sposób patrzenia na rzeczywistość. W prezentowanej w rozprawie propozycji pragnę uwypuklić wymiar istnienia dzieła poprzez określenie go w kategoriach *poli możliwości*. Możemy je traktować jako *warunek* istnienia różnych dzieł powstających w różnym czasie.

334 Także poprzez przetwarzanie tego dzieła i jego materialnych komponentów, przez autora dzieła, w odmiennych kontekstach i sytuacjach wystawienniczych.

335 Element losowy i okoliczności jego powstania jak i moje indywidualne starania w równym stopniu ukonstytuowały charakter tego dzieła. Łączyły się w tych wysiłkach próby podjęcia się programowania (tworzenie instalacji i programu ICS) jak i podejmowania pojawiających się okazji i wpływów (współpraca z pracownią „Sztuka w przestrzeni publicznej” prof. R. Florczaka, pracownia dyplomowa Malarstwa prof. J. Bauć, oraz pracowni „Wiedzy o działaniach i strukturach wizualnych”, dr. hab. A. Sylwestrowicza, które zapewniły współpracę studentów studiów magisterskich na różnych etapach „wywalczenia” posesji na ul. Komandorskiej 26 dla celów artystycznych}. Koncepcja dzieła sztuki oparta na śladach pamięciowych (pamięć, uczenie się, modyfikacja) - związanych z osobistą historią jak i tych skodyfikowanych w postaci wiedzy przekazywanej na studiach doktoranckich ASP i pozyskiwanej we własnym zakresie, poprzez analizę modelu kulturowego (instytucje, hierarchia, presja systemu założeń) i wnioski z tej analizy płynące, spolaryzowała się pod postacią projektu badawczo artystycznego pod nazwą *Engram i struktura dyssypatywna*.



**metafora dzieła sztuki jako kompozycji  
wprowadza perspektywę „wyższego” pola możliwości,  
które jest warunkiem tworzenia tekstów, performansów i wyboru opcji**

Diagram nr. 13. Diagram wprowadza do metodologii ideę dzieła sztuki rozumianego jako metafora kompozycji. Elementami kompozycji mogą być na przykład różne koncepcje czasu. Możliwość wyboru opcji i wariantów, odnosi się do założenia o istnieniu domniemanego *pola możliwości*. *Pole możliwości* rozumiem w tej pracy nie tylko jako możliwość czynienia interpretacji, badania znaczeń, tworzenia relacji pomiędzy obiektami (instytucje, zbiory nieskończone, wiedza i niewiedza, znane i nieznanne) ale również jako *pole możliwości* dla tworzenia idei tych bytów, pojęć, zachowań, postaw, zjawisk. Doświadczenie możliwości podejmowanie wyborów rodzi się na styku procesu programowania i procesu samoorganizacji. (źródło: badania własne)

Proponowane dzieło łączy w sobie to, co *znane* i to, co *nieznane* - także to, co jeszcze może się wydarzyć. Zarazem swój środek ciężkości lokuje w *polu możliwości*, które staje się „materią” owego dzieła.

W ramach tej koncepcji proponuję przesunięcie „środką ciężkości” dzieła sztuki z obszaru konkretnego materialnego, z obszaru doświadczenia performatywnego jak i z obszaru idei w obszar *pola możliwości* dla zaistnienia różnych faz materialności dzieła, relacji społecznych i

performansów, generowania i zderzenia różnych idei na styku, jak to określam - *magnetycznych synaps* - na styku różnych metodologii i różnych podejść twórczych.

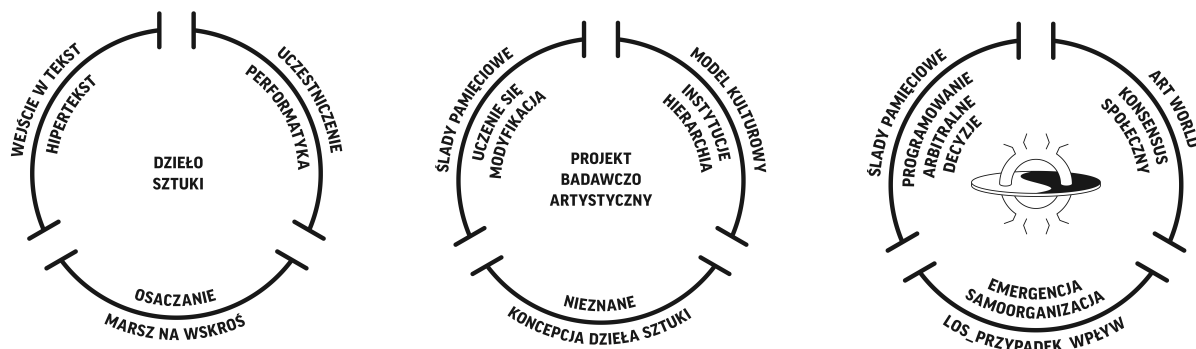


Diagram nr. 14: *Synapsy magnetyczne*. Zestaw trzech diagramów opisujących dochodzenie do koncepcji i realizacji dzieła artystycznego. (źródło: badania własne)

Dzieło to jest „otwarte”, i zorganizowane w taki sposób, aby móc zawrzeć w sobie moment jego oceny. Jego *wartość* rodzić się będzie w procesie dalszych potencjalnych relacji (między instytucjami), dalszych przekształceń i manifestacji. Zakładam, że moment oceny dzieła i jego ewentualnej akceptacji przez autorytety nie będzie kresem i spełnieniem się tego dzieła (formalnie rzecz biorąc, zgodnym z logiką programu i procedur studiów doktoranckich) ale raczej „społecznymi narodzinami” formuły dzieła sztuki pojemniejszego w znaczenia.

Poddanie się presji systemu założeń modelu kulturowego i przekształcenie go w dynamikę działania w ramach projektu *Engram i struktura dyssypatywna* pozwoliło mi wyprowadzić energię dzieła poza wyjściowy system założeń. Spełnianie wymogów systemu założeń zostało ukierunkowane w taki sposób, aby ów system założeń został włączony w szerszą - a w każdym razie w autonomiczną względem uczelni (w ramach której dokonywana jest ocena) - perspektywę odniesień i znaczeń. Innymi słowy chodziło o wypracowanie strategii, która pozwoli zaproponować dzieło, które niejako zaanektuje strukturę instytucji i włączy je w strukturę dzieła. Analizując powody rozwinięcia takiej strategii podkreślić muszę istnienie konfliktu dążeń i celów. Poczucie misji, *przekazu* będące dla autora wewnętrznym powodem tworzenia dzieła natrafia na sytuację, w której zmuszony jest poddać to dzieło ocenie. Autor nie ma pewności czy intencje tworzenia dzieła

zostaną odczytane i przyjęte zgodnie z jego założeniami. To rodzi dysonans. Przyjęta strategia jest zatem próbą rozwiązania tego problemu. Ze zderzenia się różnych celów i dążeń rodzi się jednak jakaś wiedza. Tą zasadę *zderzania* traktowaną jako motor dla rozwoju wiedzy wykorzystam w metaforze Wielkiego Zderzacza Art-Hadronów. **Poprzez tą metaforę określam wytworzoną relację trzech instytucji ale też nowy (wygenerowany) stan rzeczywistości społecznej.**

Tworzenie wielostopniowej struktury znaczeń ma sprawić, iż uwaga odbiorcy zostanie nakierowana na poszerzoną percepcję dzieła sztuki. Mamy tu dzieło *materialne*, poddane ocenie, także dzieło realizujące się jako proces i relacja trzech instytucji ale także dzieło realizujące się poprzez domniemanie i „użycie” *pola możliwości*.

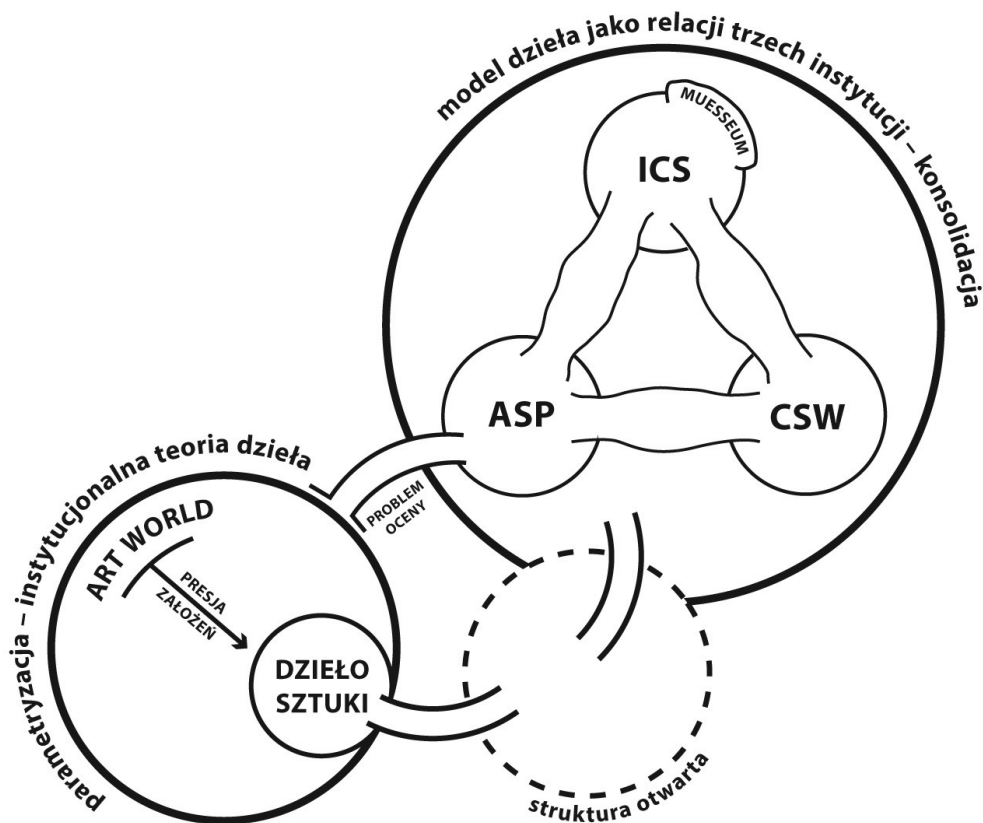
Od konkretnego czasu i miejsca do idei sztuki:

- 1 - fizyczne elementy dzieła sztuki, performans, procedura oceny;
- 2 - dzieło sztuki jako relacja trzech instytucji - przekraczająca i zawierająca elementy z punktu 1;
- 3 - proces destrukcji dzieła fizycznego które zostało poddane ocenie (rozebranie elementów i wykorzystanie ich jako „budulca” ICS), jest *narodzinami* dzieła polegającego na fundowaniu fizycznej tkanki ICS i MuesseuM. Tym samym wskazanie na *pole możliwości* przekraczające, zawierające i warunkujące zaistnienie w czasie elementów z punktu 1 i punktu 2 - dzieło sztuki jako *pole możliwości* które „rodzi od zawsze” - a ponieważ wspiera się na *nieznanym i niezdefiniowanym*, to możemy je interpretować także jako „czarną dziurę znaczeń”.

Częścią wytworzonego systemu relacji jest instytucja ICS wraz komponentem MuesseuM. MuesseuM odwołuje się do fenomenu kolapsu i czarnej dziury. Założenia te zostały adekwatnie wyrażone w formie zapisu - jako palindrom. Tym samym też możliwe stało się wprowadzenie idei „czarnej dziury” w strukturę dzieła na poziomie relacji instytucji. Skuteczność takiego zabiegu wywodzę z dokonań J. M. Emila Lacana<sup>336</sup>, według których poprzez język i funkcje mowy możemy zdefiniować wymiar symboliczny. Ponieważ relacja instytucji jest traktowana jako część dzieła, oznacza to **możliwość oddziaływania na całą strukturę „z poziomu” czarnej dziury znaczeń** i wprowadzanie w strukturę dzieła odmiennej optyki czasowo-przestrzennej.

---

336 J. M. E. Lacan, *Funkcja i pole mówienia w psychoanalizie*, przeł. B. Górczyca, W. Grajewski, Warszawa; Wydawnictwo Krytyka Polityczna 1996.



**koncepcja dzieła sztuki, które inkorporuje  
i włącza problem oceny dzieła i relacji instytucji  
we własny system znaczeń**

Diagram nr. 15. Diagram ukazuje proces uczynienia potencjalnie całej dostępnej ludzkiej wiedzy składową dzieła (działanie na zbiorach nieskończonych). Ma to ważne implikacje dla wydzwięku tego dzieła. Każda metoda i teoria naukowa poprzez nazwanie jakiegoś problemu badawczego rości sobie, choćby mimowolnie, prawo do tego by jakiś fragment rzeczywistości „oswajać”, a tym samym przejmować nad nim kontrolę. Lecz to właśnie transgresyjny charakter dzieła sztuki nie pozwala autorowi dzieła na to, by zgodził się on na taką rolę i aby poprzestał on na fackie uznania dzieła jedynie mocą „władzy sądenia”. To propozycja i realizacja działania na „zbiorach nieskończonych” w wymiarze społecznym. Jak dokonać wprzęgnięcia owego agregatu znaczeń w strukturę dzieła? Poprzez włączenie instytucji zawiadujących wiedzą (symbolicznie i realnie) w strukturę dzieła. Aby nie był to jedynie akt z dziedziny aktów nominalnych, swój wysiłek skoncentrowałem na powołaniu alternatywnej instytucji (ICS) a następnie, poprzez realizację wspólnych projektów artystyczno-wystawienniczych w pozyskanym rzeczywistym miejscu, oraz poprzez wejście w partnerską relację z ASP i CSW. Ciekawym aspektem tej sytuacji jest to, iż ICS posiada komponent w postaci MuesseuM. Jest ono formułą „kontrpropozycji” wobec idei muzeum - czyli praktyki *konserwowania* „śladów pamięciowych”. Struktura otwarta dzieła wyrasta z faktu wytworzenia skonsolidowanej relacji trzech instytucji i zarazem włącza w siebie rezultat presji założeń - „wchłania” problem oceny dzieła. *Pole możliwości* jest wyrażone w tym diagramie bielą kartki papieru, na którym jest on narysowany. (źródło: badania własne)

Metafora czarnej dziury i Wielkiego Zderza Art-Hadronów jest opcją wybraną spośród wielu

innych, rozważanych jako odpowiedź na ograniczenia wynikające z uwarunkowań systemu założeń.<sup>337</sup> Uznałem, że propozycja ta jest najbardziej adekwatna względem charakteru rozprawy doktorskiej.



MuesseuM

Rysunek nr. 6. Palindromowy zapis MuesseuM. (źródło: badania własne)

Czarna dziura potencjalnie może wchłonąć w siebie cały system informacji.<sup>338</sup> Zarazem obdarza życiem, utrzymując dynamiczną równowagę odśrodkowego ruchu galaktyki i planet. Jest warunkiem tworzenia się życia podobnie jak domniemana *pustka* jest warunkiem istnienia „pojęć otwartych”- dzieła sztuki i podmiotu. Początek i koniec są fantazmatami czynionymi z poziomu założeń nieokreślonego w swej naturze podmiotu. Jak zwracał uwagę Roland Barthes<sup>339</sup> „coś rośnie” i dopiero na tym, niejako wtórnie, tworzymy fundament dla tworzenia się pojęć. „Pamięć jest złożonym procesem przyczynowym zakładającym interakcje między doświadczeniami, ich fizyczne przechowanie oraz odtworzenie w postaci przekonań.”<sup>340</sup> Dzieło sztuki – choć samo

337 W rozważaniach dopuszczałem różne modele odniesienia się do sytuacji uwarunkowań: 1 - „Przerosnąć” sytuację - instytucję, instancję osądzającą uczynić częścią złożonego procesu twórczego, którego zasięg sprawi, iż ta instancja stanie się jego częścią składową. Działanie polega tu na „odwróceniu” ról. Czynniki nadrzędny stać się ma tu elementem podrzędnym proponowanego procesu. Ta opcja została przeze mnie wdrożona w realizację; 2 - odwołać się do fenomenu niezwykłych stanów psychicznych, w których „role społeczne” jednostek zostaną zawieszono - psychoza, szaleństwo, natchnienie, magiczne oddziaływanie, powołanie się na autorytet „boski”. W ten sposób *utopic* problem „dzieła sztuki” w chaosie nadmiaru informacji; 3 - odwołać się do fenomenu sekretnych organizacji o charakterze religijnym, sekciarskim, które działają „poza prawem” - odwołują się do rzeczywistości „nie z tego świata”, która nie może zostać poddana osądowi. Krytyka założeń takich przekonań mijałaby się z celem, gdyż oparte one są „na wierze” i zakładają swój byt poprzez istnienie w wymyślonym świecie „równoległym”. Swój byt lokują poza strukturą potrzeb społeczeństwa, w którym funkcjonują jako „ukryte” lub tajne. Proponowana koncepcja MuesseuM jest nawiązaniem do takich założeń o tyle, że funkcjonuje poprzez odwołanie się do enigmatycznego fenomenu „czarnej dziury”, w której „ukryć” można wszystko i która może „zassać” każdą dowolną treść, koncepcję, kontekst, praktykę i teorię; 4 - Odwołanie się do idei wolności. Przez praktykę artystyczną odwołujemy się do idei wolności tworzenia. Można zatem powiedzieć, że sztuka jest wolnością. Ale pełnią wolności może dysponować jedynie domniemana istota boska. Wolność oznacza bowiem pełną kontrolę świata jak i zarazem możliwość poddania się i zatracenia, życia zarówno w prawdzie jak i w kłamstwie, w wolności i w niewoli. W takim ujęciu poddanie się pod czyjś osąd poprzez wystawienie „dzieła sztuki” to kaprys sztuki / boga. Wolność bycia wszystkim i niczym. Sztuka, wolność i bóg to jedność, (tak samo Anty-sztuka, nie-wola, Nie-bóg) która nie wymaga uzasadnienia. Albo jest, istnieje sama przez się albo jej nie ma, albo istnieje w stanach pośrednich (stanach prawdopodobieństwa). Dzieło sztuki to domniemany stan pośredni. Odwołuje się do instancji wszechmożności ale zatracą się w konkretyzacji danego czasu i przestrzeni, kontekstu społeczeństwa, kultury i potrzeby uzasadnień. Koncepcja dzieła sztuki może zatem istnieć równie dobrze jako koncepcja Nie-dzieła sztuki. Obie są bowiem jedynie konceptem zrodzonym w wyobraźni ludzkiej i w ukierunkowanym tą wyobraźnią doświadczeniu (zbiorowej autosugestii lub hipnozie). Właściwe pytanie brzmiałoby wówczas - co nie jest dziełem sztuki? albo co nie jest Nie-dziełem sztuki? - oba uzasadnione są jedynie faktem istnienia pytającego, który może uznać ich roztrząsanie za ważną i celową czynność.

338 Jest zarazem odwołaniem się do prac Jeana Baudrillarda.

339 R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. M. P. Markowski, A. Dziadek, Warszawa: Wydawnictwo KR 1999.

340 J. Kim, *Umysł w świecie fizycznym*, przeł. R. Poczobut, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN 2002, s. 41. Za: G. Maleszyk, *Pojęcie superweniencji a przyczynowanie mentalne*, online: <http://www.filozofia.pl/old/ff04/teksty/maleszyk.pdf>, [dostęp:07.03.2018]

ufundowane na *pustce* - może zarazem wyrażać roszczenia autora dzieła do tego, aby zagarniać ideę istnienia owej *pustki* i by traktować ją jako „materię” - „tworzywo” dzieła. Dystrybucja różnych form pamięci oznacza możliwość kreowania procesu niejako „od środka”, z wnętrza struktury (czarna dziura).<sup>341</sup>

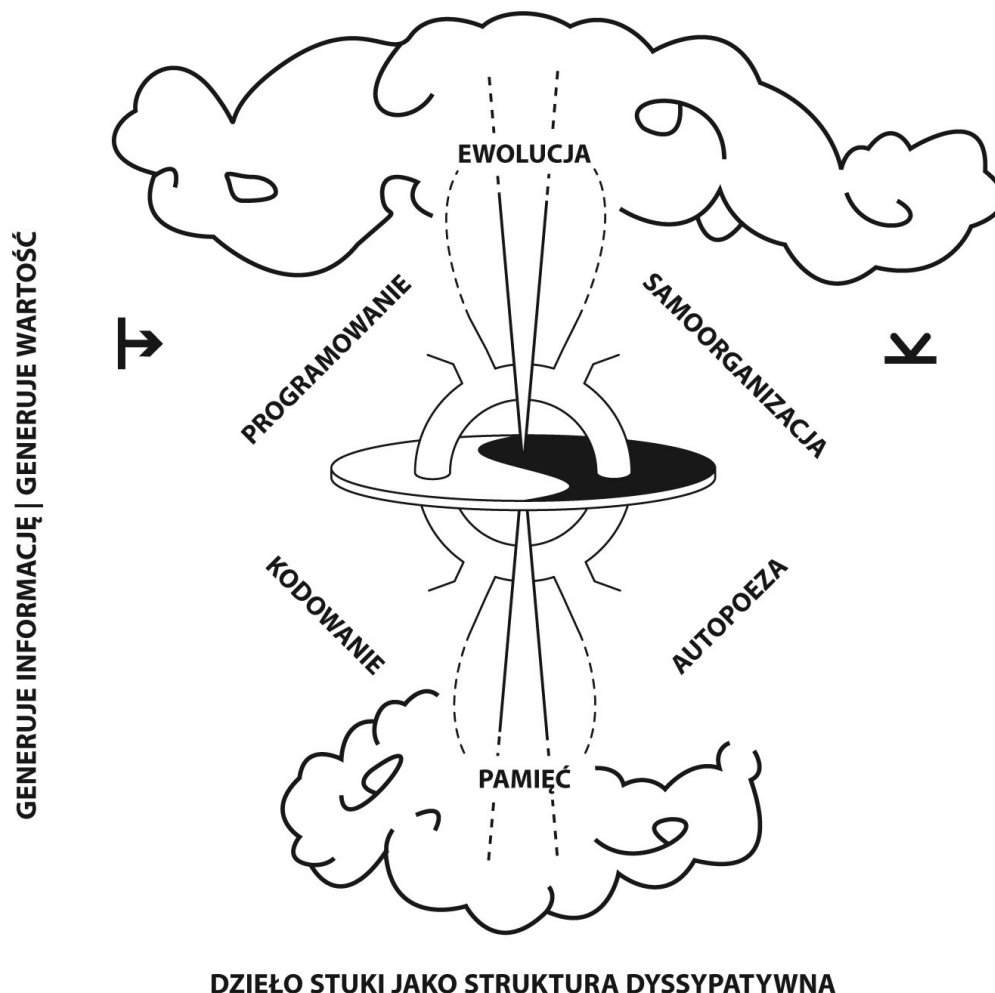


Diagram nr. 16. Diagram, pt: *Dzieło sztuki jako struktura dyssypatywna*. Model przejawiania się dzieła sztuki. Życie<sup>342</sup> (procesy życia możemy opisać między innymi poprzez pojęcia takie jak emergencja, autopoeza) wkracza w proces naukowy i artystyczny poprzez losowość, przypadek i okoliczności (samoorganizacja) w których podejmowane są owe

341 Innymi słowy konieczność tą można potraktować jako rodzaj „przymusu”, który na pewnym etapie musi być zaakceptowany po to aby w rezultacie można było go przekroczyć, „pokonać” i przezwyciężyć. W tym sensie instytucjonalna definicja dzieła sztuki (związana z wystawieniem lub jakimś rodzajem prezentacji publicznej dzieła sztuki) stanowi rodzaj umownej granicy, która sprawia, że jakiś problem artystyczny, intelektualny staje się „widoczny”; zostaje dopuszczony do uwagi opinii społecznej. Aby mogło pojawić się zaprzeczenie bądź przekroczenie jakiegось ideai wpiertw jakiś element rzeczywistości związany z tą ideaą - w tym przypadku z praktyką nadawania znaczeń mocą instytucjonalnej definicji dzieła sztuki - musi zostać nazwany i wyodrębniony. To, co zostaje odróżnione przestaje działać jako nieświadoma „kotwica” i może zostać zintegrowane w szerszej strukturze. Uznanie owej „granicy” pełnić może zatem konstruktywną rolę w kształtowaniu się nowej, szerszej propozycji. Ograniczający nas „problem” może stać się „szansą”.

342 Z. W. Dudek, A. Pankalla, *Psychologia kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Eneteia 2008, s. 358. „Życie jako doświadczenie witalnej energii i praw natury, jako proces któremu podlega człowiek, i jako metafora świadomego udziału w tym, co go otacza, jest niezastąpionym punktem odniesienia twórczości.”



procesy. Życie istnieje jako środowisko i warunek dla tych aktywności; nauka i sztuka wkraczają w życie poprzez celowe interwencje - „odgórne” programowanie kultury i życia oraz wybór i określanie kierunku i rodzaju badań. Odbywa się to poprzez stosowanie technologii, kulturowe, społeczne i polityczne „organizowanie projektów rzeczywistości”. Opis nie ma charakteru neutralnego. Oddziaływanie na środowisko może zachodzić już poprzez fakt, iż coś w ogóle poddawane jest obserwacji, badane i opisywane. Nauka i sztuka bezpośrednio ingerują w owo życie dzięki wiedzy uzyskanej w procesie badawczym (odsłanianie mechanizmów realizowania się procesów życia, kultury i sztuki). Dzieło włączone jest w proces ewolucji życia i kultury. Tworzenie dzieła i utrzymywanie go „przy życiu” wymaga zasilania energią ale zarazem dzieło to generuje. informację i wartość. Dopuszczenie procesu samoorganizacji (między innymi los, czynnik przypadku, wpływ środowiska) i otwartość na owe „zewnątrzne” czynniki oznacza także możliwość załamania się procesu i realizację opcji dośrodkowego kolapsu. *Pole możliwości* obrazowane w Diagramie rysunkiem chmur jest dynamiczną strukturą permutującą poprzez różne potencjalne stany organizacji dzieła. (źródło: badania własne)

## **Rozdział XXI**

### **Koncepcja dzieła sztuki.**

#### ***Alternatywny eksperymentalizm instytucjonalny. Konkluzja z części II rozprawy***

Wstąpienie w tok nauczania Międzywydziałowych Środowiskowych Studiów Doktoranckich możliwe było dzięki pomyślnemu przejściu przeze mnie procedury egzaminacyjnej w czerwcu roku 2015.

Obecnie, z perspektywy czasu, gdy piszę rozprawę doktorską w trakcie trzeciego roku studiów, mogę z pewnym dystansem odnieść się do podejmowanych działań. Ta perspektywa czasowa pozwala mi na zrekonstruowanie procesu jaki przeszedłem w toku nauczania.<sup>343</sup>

Okres pomiędzy zdaniem egzaminów a rozpoczęciem studiów, wykorzystałem do przysposobienia się do realizacji mego projektu. Postanowiłem go oprzeć na niezależnej, pozarządowej organizacji (fundacji TNS) którą założyłem i którą prowadzę od roku 1992.

#### ***Źródła alternatywnego eksperymentalizmu instytucjonalnego:***

---

343 Podstawową motywacją w przystąpieniu do studiów było pragnienie zbadania jaki wpływ na moją pracę artystyczną wywrze poddanie się presji instytucjonalnej w ramach uczestniczenia w programie kształcenia szkolnictwa wyższego. Uświadamiam sobie, iż związanej z podjęciem studiów ciekawości towarzyszyło także uczucie niepokoju. Fakt odbycia procedury egzaminacyjnej uświadomił mi, iż kolejne trzy lata oznaczać będą konieczność poddania się rygorom oceny przez wykładowców. Konieczność sprostania różnym wymogom organizacyjnym, intelektualnym i praktycznym. Była to także zgoda na fakt, iż działalność moja będzie poddawana ocenie przez specjalistów różnych dziedzin. Jako jednostka stanąłem zatem wobec pewnej maszyny instytucjonalnej o charakterze omnipotentnym, budzącym lęk mocą swego uprawomocnionego umową społeczną autorytetu. Analiza tej sytuacji sprawiła, iż postanowiłem wyznaczyć alternatywne pole samorealizacji.

W roku 2015 utraciłem pracownię, która funkcjonowała na Wyspie Spichrzów w Gdańsku jako galeria Spiż 7. Koncepcja stworzenia ICS nabrała wymiaru osobistego także z uwagi na tę potrzebę.<sup>344</sup> Podjęcie studiów było sposobem na uspołecznienie własnych starań w nowym kontekście. (W okresie gdy realizowałem edukację na I roku studiów, galeria Spiż 7 podjęła działania wystawiennicze na terenie Trójmiejskiego Parku Krajobrazowego [TPK] - który rozciąga się wokół Trójmiasta na morenach polodowcowych powstałych dwanaście tysięcy lat temu.)

Ten kontekst od lat siedemdziesiątych jest najważniejszym punktem odniesienia dla mej działalności artystycznej.<sup>345</sup> Także pierwsze próby fizycznego osadzenia ICS w terytorium Trójmiasta miały miejsce w TPK.



Fotografia nr. 2. Pierwsze próby tworzenia Instytutu Cybernetyki Sztuki. Po zdaniu egzaminów wstępnych na MŚSD na ASP, w czerwcu 2015 podjąłem pierwsze próby tworzenia Instytutu Cybernetyki Sztuki. W kontekście utraty pracowni - galerii Spiż 7 (która od roku 1995 działała w formule squatu na Wyspie Spichrzów; we współpracy z Bałtyckim Bractwem Żeglarzy) nastąpiło kolejne, jeszcze głębsze „zejście do podziemia” czyli uaktywnienie się w obszarze TPK - moren polodowcowych sprzed 12 000 lat, które rozciągają się wokół Trójmiasta. Obszary te wykorzystuję w swych

344 W sierpniu 2015 zainicjowałem powstanie ICS na wyspie Kreta. Wyspa ta leży w równej odległości od trzech kontynentów: Afryki, Azji i Europy. Realizacja akcji w tym miejscu wyznaczać miała „geopolityczny” wymiar inicjatywy i wyjście poza lokalny kontekst Akademii w Gdańsku. Flagę z zaprojektowanym znakiem ICS wbiłem w piaski plaży południowej Kreta, nad morzem śródziemnym w dniu 13 sierpnia 2015. Znak ICS nawiązuje do symbolu atomu oraz śruby okrętowej. Materiałem flagi była złota termoochronna folia. Materiał ten wybrałem z uwagi na znaczenie związane z zachowaniem temperatury, a zatem ochroną śladu pamięciowego wywołanego obecnością i ciepłym śladem człowieka pozostawianym po pobycie w danym miejscu. Powstała seria zdjęć. Interesująca jest zbieżność z faktem, iż w drugiej połowie tego samego roku nasilił się kryzys migracyjny z Bliskiego Wschodu oraz Afryki, a plaże południowej Europy zapelniły się takimi właśnie foliami ochronnymi mającymi ratować życie uchodźców wojennych.

345 Jest także miejscem realizacji projektów Galerii Spiż 7 i fundacji TNS od roku 1992.

działaniach od lat siedemdziesiątych i stanowią one „pierwotny” kontekst dla mej działalności artystycznej. (fot. autor)



Rysunek nr. 7. Znak graficzny ICS zaprojektowany przez autora w czerwcu 2015. Natomiast logo Instytutu Cybernetyki Sztuki stanowi zapis trzech liter: **ICS**.

Zaprojektowany znak graficzny Instytutu Cybernetyki Sztuki odnosi się do reprezentacji modelu atomu i śruby okrętowej (co uwypukla kontekst Gdańska - miasta nadmorskiego, pozyskanej lokalizacji na ul. Komandorskiej 26 - ulicy zamieszkaney niegdyś przez marynarzy, a także „prucia przez wody” - w tym kontekście - przemierzania *nieznanego*.) Znak powstał z zamiarem przejścia pustostanu w formule squat. Formalnie w imieniu fundacji TNS wystąpiłem do władz Miasta Gdańsk o użyczenie obiektu w połowie roku 2015. Pozytywna decyzja zapadła z końcem roku 2016. Przystępując do studiów doktoranckich, w początkowej fazie projekt badawczo - artystyczny był zatytułowany *Engram i Potęgowanie (engram & exponentiation)*. Na pierwszym roku studiów został on przemianowany na *Engram i struktura dyssypatywna*.

Aspekt świadomej aktywności wyrażał się w nazwie instytutu - Instytutu Cybernetyki Sztuki.<sup>346</sup> Pojęcie cybernetyki społecznej związane jest z funkcjami sterowania uwagą. W kontekście sztuki chodziłoby o rozważanie i określanie założeń dla tego „co i dlaczego uważamy za sztukę”. Ważnym było ustanowienie punktu odniesień dla koncepcji powołanego instytutu.<sup>347</sup>

Rekonesans pustostanów w Gdańsku jaki w owym czasie wykonałem na własną rękę pozwolił mi odkryć przylegającą do TPK działkę z dwoma zniszczonymi budynkami w dzielnicy Gdańsk Osowa. Lokalizacja była ciekawa także z innego powodu. W bliskiej odległości znajduje się Węzeł Wysoka w którym stykają się granicami trzy gminy: Gdańsk, Gdynia i Sopot. Nadaje to unikalny punkt odniesienia, zawierający w sobie wizję peryferiów „odczytanych” jako centrum Metropolii o

346 Koncepcję powołania Instytutu Cybernetyki Sztuki wywiodłem między innymi z uwagi na wspomnienia z okresu dziecięcej fascynacji komiksem Janusza Christy pt: *Kajko i Kokosz w kosmosie*. Na pierwszych stronach komiksu pojawiała się postać prof. Kosmosika, twórcy *Instytutu różnych badań naukowych*. Ulubioną przeze mnie postacią, występującą w komiksie był robot, który w trakcie przygód przeszedł metamorfozę z biernego wykonawcy poleceń w działacza o upodobaniach niszczycielskich.

347 Z uwagi na zainteresowania śladami pamięciowymi w procesie tworzenia sztuki, na egzaminach wstępnych przedstawiłem zarys projektu pod nazwą *Engram i Potęgowanie*. W trakcie studiów na I roku, pod wpływem nabytej wiedzy nazwa uległa zmianie na projekt badawczo artystyczny, pt: *Engram i struktura dyssypatywna*.

jakiej toczą się w Trójmieście dyskusje od lat. W połowie roku 2015 do Biura Prezydenta ds. kultury, Urzędu Miasta Gdańsk skierowałem odpowiednie pisma.

W międzyczasie - do końca I roku studiów opracowałem wstępną koncepcję programową ICS, niezbędną w zabiegach o uzyskanie miejsca w Gdańsku na siedzibę instytutu.

Z uwagi na brak reakcji, na otwarciu mej wystawy w marcu 2016, w GGM, powołałem inicjatywę pod nazwą KOSz - *Komitet obrony sztuki*. W oparciu o tą roboczą inicjatywę nieformalnie zająłem teren w Gdańsku Osowie, na ul. Komandorskiej 26 w dawnym urzędzie Miar i Wag. W dniu 8 października 2015 proklamowałem w tym miejscu powstanie ICS oraz nieformalne *przejęcie terenu* na rzecz działań artystycznych, umieszczając na terenie posesji transparent, pt: *Świetlisty marsz episztuki*.<sup>348</sup>



Fotografia nr. 3 i 4. Zdjęcie po lewej u góry dokumentuje pierwszą akcję zrealizowaną 8 października 2015 na posesji na ul. Komandorskiej 26 (umieszczenie transparentu z napisem *Świetlisty marsz episztuki*). Zdjęcie po prawej dokumentuje „otagowaną” logiem ICS posesję, co nastąpiło w ramach realizacji prowadzonych przeze mnie zajęć dydaktycznych i warsztatów ze studentami studiów magisterskich ASP z pracowni „Sztuka w przestrzeni publicznej” w marcu 2016, pomimo braku formalnych ustaleń z UM Gdańsk i możliwości korzystania z budynków. (fot. autor)

W marcu 2016 na teren nieformalnego jeszcze ICS wprowadziłem studentów pracowni *Sztuka w*

348 M. Rogulski. *Hiperbola. Bańki, chmury, modele i fantomy*, katalog wystawy, Sopot: PGS 2015. Pojęcie *episztuki* wypracowałem w roku 2015 dla zarysowania szerszej perspektywy rozwojowej koncepcji tworzonych w polu sztuki.

przestrzeni publicznej ASP w Gdańsku i zrealizowałem z nimi warsztaty. Efektem było „otagowanie” terenu działki na ul. Komandorskiej 26 logiem ICS.<sup>349</sup> Udział studentów był zarazem formułą dla wspólnej refleksji nad aktywizmem w przestrzeni społecznej i wytwarzaniem kapitału społecznego w obiegu poza-oficjalnym.<sup>350</sup> „W myśli Roberta Putnama kapitał społeczny z jednej strony służy wspólnocie interesów, poprzez zawiązywanie różnych form kooperacji (na co szczególnie zwracał uwagę piszący wcześniej o kapitale społecznym Pierre Bourdieu).”<sup>351</sup>

Na wspomnianej wystawie w GGM, w marcu 2016, opublikowałem diagram odnoszący się do procesu powstawania ICS. Wystawa nosiła tytuł: *Supresja i apostroph'y*. W związku z tematem utrwalania śladów pamięciowych w roku 2016 wraz z koncepcją ICS wyewoluowała niemal równolegle koncepcja powołania muzeum sztuki współczesnej. Był to także kolejny argument intelektualny w rozwijanym przeze mnie *alternatywnym eksperymentalizmie instytucjonalnym*, który miał być podstawą rozprawy doktorskiej.

Zarówno powstanie ICS jak i opracowanie koncepcji muzeum stawało się integralną częścią moich rozważań w ramach prowadzonej pracy badawczo artystycznej. Istotnym ich aspektem było przeprowadzenie badań o charakterze para-etnograficznym: rozpoznanie historii miejsca oraz terenu dzielnicy Osowa. Odbywało się to poprzez interwencje artystyczne w przestrzeni posesji i kontakty z właścicielami sąsiednich posesji.<sup>352</sup> Nabyta wiedza pozwoliła mi zastosować koncepcję etnograficznych badań także wobec wspólnoty akademickiej. Rozpoznanie uwarunkowań było równoznaczne z uczestnictwem w procesie edukacyjnym na gdańskiej uczelni. „Pewnym hasłem etnografii ponowoczesnej są słowa Paula Rabinova<sup>353</sup> mówiące o nieistnieniu etnografii przezroczystych. Nie istnieje zatem możliwość osiągnięcia przez badacza obiektywizmu, ani abstrahowania od jego kontekstu społecznego, kulturowego, a także politycznego. Zdaniem Herzfelda każde badanie etnograficzne posiada w sobie polityczną naturę.”<sup>354</sup>

---

349 Wraz z muzykiem Jowanem Czerkas i studentami Wydziału Malarstwa ASP przeprowadziliśmy swoisty obrzęd nawiązujący do historii miejsca.

350 R. Chwedoruk. *Syndykalizm rewolucyjny - antyliberalna rewolta XX wieku*, online: [file:///C:/Users/rr/Downloads/Syndykalizm-WSTEP%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/rr/Downloads/Syndykalizm-WSTEP%20(1).pdf), [dostęp:11.05.2018]

351 B. Dziadzia, *Sztuka w przestrzeni publicznej. Artystyczne wymiary wytwarzania kapitału społecznego i kulturowego*, online: [https://www.researchgate.net/profile/Boguslaw\\_Dziadzia/publication/313421280\\_Sztuka\\_w\\_przestrzeni\\_publicznej\\_Artystyczne\\_wymiary\\_wytwarzania\\_kapitalu\\_spoecznego\\_i\\_kulturowego/links/5899dd3c92851c8bb681de77/Sztuka-w-przestrzeni-publicznej-Artystyczne-wymiary-wytwarzania-kapitalu-spoecznego-i-kulturowego.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Boguslaw_Dziadzia/publication/313421280_Sztuka_w_przestrzeni_publicznej_Artystyczne_wymiary_wytwarzania_kapitalu_spoecznego_i_kulturowego/links/5899dd3c92851c8bb681de77/Sztuka-w-przestrzeni-publicznej-Artystyczne-wymiary-wytwarzania-kapitalu-spoecznego-i-kulturowego.pdf), [dostęp:14.02.2018]

352 W roku 2017 opracowałem tekst dotyczący miejsca, w którym działa ICS (zabudowa z połowy lat osiemdziesiątych - typowa dla socjalistycznej formuły modernistycznej w realiach ustrojowych owego czasu) w kontekście Willi Savoye Le Corbusiera i ideałów tej architektury. Warto zwrócić uwagę, iż budynki na ul. Komandorskiej 26 posiadają wiele z cech architektury Le Corbusiera, przystosowanych do realiów lokalnych: rampy, spiralne schody, fontanna przed budynkiem w którym działał prywatny zakład elektronarzędziowy. W zakładzie zatrudniano okolicznych mieszkańców. Duże przeszklone okna parteru pozwalały obserwować ich przy pracy.

353 NN, *Paul Rabinov*, online: [https://en.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Rabinow](https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Rabinow), [dostęp:22.10.2017]

354 NN, *Etnografia*, online: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Etnografia>, [dostęp:01.06.2018]



W owym czasie zacząłem sobie zdawać sprawę, że powyżej opisane dążenia stanowią o istocie prowadzonego *dochodzenia do koncepcji dzieła artystycznego*. Namysł nad koncepcją dzieła artystycznego jakie zamierzałem przedstawić wraz z obroną rozprawy stawał się głównym tematem mojej pracy.

Filarem tego namysłu stawał się *alternatywny eksperymentalizm instytucjonalny*. W tamtym momencie realizowany był on głównie w sferze rozważań i sporadycznych interwencji w zajętej przestrzeni. W roku 2017, po formalnym przejściu budynków poświęciłem się rozwijaniu koncepcji muzeum przy ICS. Działka, którą jeszcze do końca roku 2016 nieformalnie okupowałem miała na swym terenie dwa budynki. To w naturalny sposób spowodowało rozwinięcie koncepcji działania w oparciu o obiekty funkcjonujące w fizycznej rzeczywistości. Każdy z budynków miał swoje potencjalne przeznaczenie - pierwszy jako siedziba ICS (wraz galerią Spiż 7) a drugi budynek jako *muzeum*. Muzeum jako tradycyjna formuła „konserwacji śladów pamięciowych” wydawało mi się jednak nieprzystające do współczesnych wyzwań.

Będąc na drugim roku studiów doktoranckich zrealizowałem wystawę w CRP Orońsko<sup>355</sup>, pt: *Mu(e)seum - dwie strzałki czasu*<sup>356</sup>. Relacje architektoniczne zachodzące pomiędzy charakterem budynku Oranżerii a tym, który pozyskałem na działalność ICS w Gdańsku pozwoliły mi na określenie znaczeń planowanej inicjatywy<sup>357</sup>. Składał się na nią także lokalny pomorski kontekst - nawiązania do figury Światowida spoglądającego w cztery strony świata oraz odniesienia do pojęć z dziedziny fizyki - stanu prawdopodobieństwa (odwołania do fenomenu tzw. „kota Schroedingera”<sup>358</sup> a zarazem, do tak zwanego, *paradoksu kłamcy*: wyrażonego na wystawie zbitką słowną: *Jestem Kłamacz / Jestem Bogiem*).

Uznałem, że formuła palindromu będzie adekwatna do idei muzeum rozumianego jako dynamiczna struktura, której sens istnienia określany jest pragnieniem „sprężania wiedzy” niczym w kosmicznej czarnej dziurze. Wątek dotyczący idei muzeów podjąłem w kolejnych interwencjach artystycznych i wystawach, między innymi w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Galerii Sanatorium<sup>359</sup> w Krakowie oraz w ICS w Gdańsku.

---

355 CRP Orońsko jest zarazem muzeum rzeźby, kontekst muzealny wspomagał artykulację konceptu wystawy i rodzącego się MuesseuM.

356 Przy wsparciu i pomocy Doroty Grubby - Thiede.

357 Idea MuesseuM ewoluowała także w trakcie mego pobytu we Włoszech u podnóża łańcucha górskiego Dolomitów. Przebywałem tam przez kilka dni września 2016. Wypiętrzenia górskie wywołane ruchem płyt tektonicznych: Afrykańskiej i Euroazjatyckiej inspirowały do namysłu nad procesami *zderzania*, które określają także - choć w innym kontekście - wydźwięk dla idei Wielkiego Zderzacza Art-Hadronów.

358 Na wystawie, *kot Schroedingera* był w istocie łańcuszkiem. Akcja, pt: *Dama z łańcuszkiem Leonrda da Vinci w MuesseuM* - rozpoczęła transponowanie archetypu Wielkiej Matki w realia doktoratu poprzez działanie artystyczne.

359 Wystawa, pt: *Pięciokrotny cykl pomnożenia*, na której wykonałem performans, oraz zaprezentowałem kostkę i planszę odnoszące się do Diagramu struktur świadomości, uwzględniającego archetyp Wielkiej Matki. Wystawa miała miejsce w Galerii Sanatorium w Krakowie w roku 2017.

Definicja utworu, jako przedmiotu prawa autorskiego wprost odwołuje się do faktu, iż jest on konstruktem ludzkich myśli. Instytut jako symboliczna reprezentacja pewnego podejścia zastosowanego w procesie konstytuowania wartości i znaczeń dzieła, może być sam w sobie traktowany jako „struktura poznawcza” otwarta na proces programowania, testowania, eksperymentu artystycznego i społecznego. Znaczeniami wytworzonymi poprzez tą strukturę mogą operować intelektualnie i włączać w szersze układy odniesień. Ponieważ działalność ICS stała się rodzajem faktu społecznego i nabrała znaczenia w procesie realizacji zbiorowych wystaw<sup>360</sup> to obecnie możliwe jest traktowanie tej struktury jako już zakorzenionej w trwałych pokładach pamięci zbiorowej.<sup>361</sup> Podobnie jest w przypadku MuesseuM - jego koncepcja i założenia wprost, choć w przewrotny sposób odwołują się do idei muzeów<sup>362</sup>, których rolą jest przechowywanie śladów pamięciowych dotyczących działalności artystycznej.<sup>363</sup>

## **XXI. 1. Konkluzja z części II dysertacji: Wstępna charakterystyka wizualnej części dzieła**

Wypracowane Diagramy - reprezentacje graficzne procesu *dochodzenia do koncepcji dzieła artystycznego* powstały jako rezultat namysłu nad tworzeniem *hybrydowej metodologii*. Te graficzne reprezentacje określają także kierunek aktywności w zakresie realizacji wizualnej formy dzieła.

Wśród wyróżnionych form i pojęć: chmura, okręgi, stożki, naprężenia, współzależność elementów, pole realizacyjne; przepływ - obieg materii, środków spożywczych i energii; model symulacyjny, zawieranie, dynamiczna relacja makiet, seria performatywnych działań; holoreniczna rzeczywistość dialogowa; czarna dziura i wszechświat holograficzny; zszywanie elementów, maszyna do szycia.

---

360 Brali w niej udział nie tylko studenci ale i wykładowcy, profesorowie różnych wydziałów ASP w Gdańsku.

361 M. Rogulski, *Institute of Cybernetic's Art*, online:

<https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/author/instituteofcyberneticsart/>, [dostęp:17.01.2018]

362 W ICS, w procesie tworzenia potencjału MuesseuM zrealizowałem i zorganizowałem szereg zbiorowych i indywidualnych wystaw, m. in: *Wideopukiwanie, Sanatorium - museum, MuseoMol, Superpozycje, Ataensic - pętla historiozoficzna, MuesseuM - dwie strzałki czasu i pół, Retro(per)spective. Miary\_U\_Wagi, Szara Strefa*. Także szereg działań performatywnych odnoszących się do idei i problemu MuesseuM. Za: M. Rogulski, *Institute of Cybernetic's Art*, online: <https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/author/instituteofcyberneticsart/>, [dostęp:16.07.2018]

363 Skoncentrowałem me wysiłki na tym aby wypracować odpowiedni kontekst, w którym moje działania nabiorą odpowiedniego wydźwięku. Poświęciłem swą energię na powołanie instytucji (ICS) oraz wprowadzenie jej w dynamiczną relację z instytucją ASP i CSW (trzy typy instytucji). To przeniosło ciężar dzieła z fizycznej realizacji w bardziej abstrakcyjny wymiar relacji społecznych. Zarazem pojęcia tych instytucji zawierają w sobie coś więcej niż tylko to, czym są one w wymiarze czysto praktycznym. Pojęcia instytucji niosą ze sobą cały pakiet znaczeń - między innymi określają charakter misji społecznej (edukacyjna, wystawiennicza, alternatywna). Symbolicznie znaczą zatem coś więcej niż tylko zlokalizowane w Gdańsku placówki kultury. Odsyłają do całego *poła możliwości* w kreowaniu znaczeń.

## Część III

### Dzieło jako *metafora kompozycji*.

#### Opis szczegółowy elementów *kompozycji* wytworzonych przez autora dzieła.

#### (ICS, MuesseuM i dzieło fizyczne wraz z cyklem performansów w CSW Łaźnia)

Wielostopniowa struktura dzieła została omówiona w części II rozprawy. Składa się na nią strategia realizacji dzieła, założenia dla takiej realizacji, proces *osaczania* koncepcji dzieła, *hybrydowa metodologia*, relacja trzech instytucji oraz fizyczny komponent dzieła wystawiany w CSW Łaźnia. Przyjmuję, że instytucje ASP i CSW Łaźnia jako rozpoznawalne w przestrzeni społecznej i oficjalnie działające podmioty nie wymagają opisywania. W części III omawiam zatem tylko wytworzone przeze mnie elementy *kompozycji*. Kształtowały się one w procesie *dochodzenia do koncepcji dzieła artystycznego* w okresie trzech lat studiów doktoranckich.

## Rozdział XXII

### Stworzenie Instytutu Cybernetyki Sztuki - ICS

#### Zakres prac w okresie I - III rok studiów doktoranckich

ICS ukształtowany został koncepcyjnie wraz z podjęciem decyzji o wejściu w teren na ul. Komandorskiej 26. Lokalny kontekst i specyfika miejsca wpłynęły na realizowany program i określenie charakteru projektów.<sup>364</sup>

Splot naukowości i artystycznej inwencji służyć ma generowaniu koncepcji i rozwiązań będących namysłem i rozważaniem skupionym wokół zagadnienia programowania w sztuce. Tak zarysowany proces badawczy może być rozważaniem nad modelami kultury. Pociąga ono za sobą także badanie ich strukturalnych podstaw, m. in.: neurologicznych - związanych np: z kodowaniem engramów - śladów pamięciowych i uwarunkowań wynikających z samej ewolucji narządu ludzkiego mózgu.<sup>365</sup>

364 Doreen Massey wykazuje w swych pracach, iż jedyne na czym rzeczywiście możemy się oprzeć podejmując jakąś aktywność w przestrzeni społecznej to właśnie namacalność i materialność miejsca „w którym stoimy.” Za: Doreen Massey. *A Global Sense of Place*, online: <https://www.unc.edu/courses/2006spring/geog/021/001/massey.pdf>, [dostęp:01.08.2018]

365 Pełne wewnętrznej dynamiki, stabilne stany stacjonarne wymagają istnienia struktur i układów, które przez określony czas są w stanie utrzymywać swoje granice. Pojęcie granicy z definicji narzuca pewien horyzont możliwości. Organizm fizyczny posiada jasno określone i dosłowne granice cielesności ale nawet fakt „bycia podmiotem” oznacza w istocie, iż posiadamy pewne granice identyfikacyjne względem naszej struktury



Diagram, pt: *Supresja, Historia i Apostroph'y* powstał jako propozycja realizacji nawarstwienia i „kolizji“ kilku trybów myślenia i mówienia o sztuce. Jako propozycja „zderzenia“ ze sobą kilku sposobów jej praktykowania. Nawiązywałem tym samym do koncepcji „twórczego ścierania się” (heurystyka<sup>366</sup>, myślenie lateralne<sup>367</sup>).

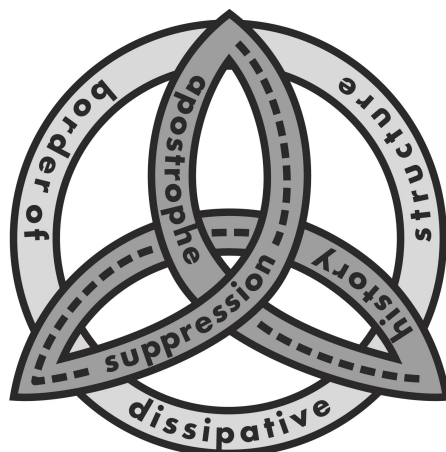


Diagram nr. 17. Diagram, pt: *Supresja, Historia i Apostroph'y* powstał w roku 2016 w celu określenia pierwszej fazy konstytuowania się ICS poprzez nawiązanie do badań nad nieświadomością (psychoanaliza), śladów pamięciowych (historia) oraz językoznawstwa. Terminy te nakreślać miały pole dla refleksji na powstaniem koncepcji Instytutu Cybernetyki Sztuki.<sup>368</sup> (źródło: badania własne)

Pojęcie *supresji*<sup>369</sup> odnosi się do psychoanalizy, figura *apostrofu*<sup>370</sup> odnosi się do lingwistyki i

osobowościowej i tła kulturowego. Dążenie do transgresji jest doświadczeniem wzbogacającym świadomość. Z drugiej strony bez istnienia granic nie istniałby żaden punkt odniesienia. Nieustannie odnawiany ale i modyfikowany licznymi transformacjami proces zakreślania granic jest warunkiem istnienia zindywidualizowanego bytu. Konfrontacja z zewnętrznymi i wewnętrznymi ograniczeniami wzbogaca nas o wiedzę, która w inny sposób nie byłaby nam dostępna. Sytuacje, w których doświadczamy ograniczenia pozwalają uzmysłowić sobie jakąś wartość, cechę, właściwość nas samych. To znaczenie dociera do naszej świadomości właśnie na skutek oporu, stłumienia, postawienia granic pierwotnej ekspresji.

366 NN, *Heurystyka*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Heurystyka\\_\(zarz%C4%85dzanie\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Heurystyka_(zarz%C4%85dzanie)), [dostęp: 09.12.205]

367 NN, *Myślenie lateralne*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/My%C5%9Blenie\\_lateralne](https://pl.wikipedia.org/wiki/My%C5%9Blenie_lateralne), [dostęp: 12.01.2016]

368 Wydany w roku 1974 komiks autorstwa Janusza Christy pt: *Kajko i Kokosz w kosmosie* był dla mnie pierwszą okazją do zetknięcia się z koncepcją *Instytutu różnych badań naukowych*.

369 „Pojęcie Supresji (stłumienia) pochodzi z języka psychoanalizy i oznacza jeden z psychologicznych mechanizmów obronnych. Oznacza ono świadome odwrócenie uwagi od pewnej - aktualnie świadomej - treści psychicznej, na skutek czego myśl ta staje się przedświadoma. Bezpośrednią motywacją stłumienia są opory moralne, których źródłem jest druga cenzura, której istnienie między świadomością a przedświadomością postulował Zygmun Freud.“ Za: NN, *Stłumienie*, online: <https://pl.wikipedia.org/wiki/St%C5%82umienie>, [dostęp:25.01.2016] oraz Z. Freud. *Wstęp do psychoanalizy*, Warszawa: Wydawnictwo Książka i Wiedza 1957. Pojęcie Supresji pojawia się także w dziedzinie nauki określanej jako psychoakustyka (akustyka psychologiczna), która to dziedzina zajmuje się „badaniem i opisywaniem związków zachodzących między falą dźwiękową docierającą do uszu słuchacza (bodźcem) a subiektywnie odczuwanym wrażeniem, które u niego wywołuje.” Za: NN, *Psychoakustyka*, online: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Psychoakustyka>, [dostęp:25.01.2016]

370 „Figura apostrofu - odnosi się do procesu artykulacyjnego w ludzkiej mowie - litera przed znakiem ['] nie jest wymawiana. Operacja ta możliwa jest dzięki tzw. zwarcie krtaniowemu. Choć litera nie jest wymawiana to proces artykulacyjny posiada swój zapis w postaci graficznej, który określa sens i znaczenie zabiegu fonetycznego. Mamy

językoznawstwa; pojęcie historii<sup>371</sup> odnosi się do osobistych śladów pamięciowych, w oparciu o które podjąłem się procesu wytworzenia koncepcji Instytutu Cybernetyki Sztuki. Kolejny zestaw Diagramów, konstytuujących powstanie Instytutu odwoływał się do proponowanej przeze mnie artystycznej idei. Określiłem ją jako *Nowy totalizm*. Diagramy były przedstawieniem próby koncepcyjnego przewartościowania możliwych idei dzieła sztuki (działanie na symbolach oznaczających istnienie granic - w tym przypadku granic psychologicznych - wynikających z potrzeby realizacji różnego typu pragnień, potrzeb i celów - oraz co się z tym wiąże - z uzmysławianiem sobie tych potrzeb i tych granic) poprzez paradoksalność zabiegu jakim jest w tym kontekście odwołanie się do metodologii językoznawstwa i systemu wiedzy starożytnej - astrologii.

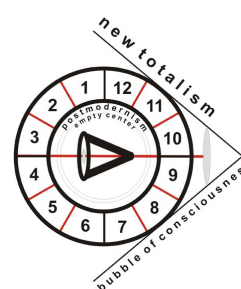
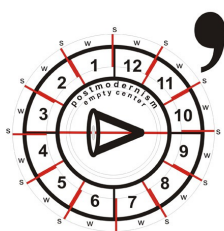
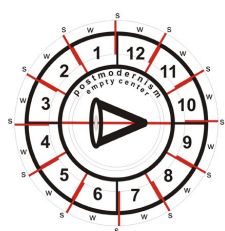


Diagram nr. 18. Diagramy *Apostroph'y* prezentowane powyżej odnoszą się do procesu operacji na symbolicznych granicach różnych typów poznania. Wizualizują one sposoby ujęcia owego totalnego podejścia (*Nowy Totalizm* – pojęcie to stosuję od roku 2011) roszcząc sobie prawo do „obejmowania” owej domniemanej „całości możliwości”. Dwanaście pól różnych typów manifestacji nawiązuje wprost do struktury dwunastu, tak zwanych - domów astrologicznych, które w istocie są opisem różnych typów poznania, dokonany w czasach starożytnych. Nawiązanie do takiej archaicznej formy psychologizacji ma sens w kontekście pracy, która odwołuje się do różnych kulturowych form wyrażania wiedzy i pamięci. Początki tego systemu odnajdujemy już w cywilizacji Sumerów i Akadów, ok. 4000 lat temu. Cywilizacja ta uznawana jest za kolebkę kultur Bliskiego Wschodu i Europy. Za pośrednictwem hellenizmu wywarła ona - odczuwany do dzisiaj - wpływ na cywilizację zachodnią. (źródło: badania własne)

W tym teoretycznym modelu dzieła sztuki chodzi o odniesienie się do spectrum możliwości w zakresie wyobrażeń na temat sztuki i uczynienia owego spectrum, punktem odniesienia w myśleniu

więc tu przynajmniej trzy zagadnienia problemowe: 1. treści / przekazu / informacji; 2. sposobu artykulacji treści / przekazu / informacji; 3. konstytuowania utrwalonej formy tego przekazu - poprzez - w tym przypadku - strukturę graficzną, literową. Zwróćmy też uwagę, że przekaz mówiony wymaga wysiłku fizycznego, angażuje nie tylko obszary mózgu odpowiedzialne za m. in. werbalizację ale także struny głosowe, mięśnie ciała umożliwiające czerpanie i wydychanie powietrza itd. Jakże wyrazistszy staje się ten proces gdy postanowimy użyć i zastosować tę technikę artykulacyjną przy pomocy instrumentów muzycznych. Podjęcie decyzji o zastosowaniu danej techniki staje się wyborem języka artystycznego.” Za: Marek Rogulski, *Supresja i apostroph'y*, Gdańsk: GGM 2016.

371 Odwołam się w tym miejscu po raz kolejny do pojęcia Supresji, które może zinterpretować jako wyparcie ze świadomości społecznej (a może i prywatnej autora) np: faktów historycznych, artystycznych, lub jako swoistą niepamięć i niewiedzę (wiedzę stłumioną), którą z różnych powodów warto przywrócić w nowym kontekście i poddać ponownemu „odczytaniu“.

o sztuce. Jest to tworzenie modelu nad-struktury, która łączy w siebie różne modele realizowania się sztuki wraz z ich psychologicznymi, emocjonalnymi i innymi, także tymi nierozpoznanymi i nieokreślonymi jeszcze komponentami.<sup>372</sup> W tym sensie model ten odwołuje się do „działania na zbiorach nieskończonych”. Pisząc o fenomenie „idei granicznych” Zenon W. Pankalla i Andrzej Dudek zwracają uwagę, że jest to obszar w którym „kończą się już kompetencje dotychczasowej psychologii akademickiej”<sup>373</sup>. Według autorów „ta ziemia niczyja, rozumiana jest tu w sposób relacyjny, jako efekt dynamicznej wymiany między światami *psyche* i autonomicznym światem kultury a badane idee nazwać można ideami granicznymi.”<sup>374</sup> Według Jacquesa Ranciere'a - wiedza dynamiczna powstaje w interakcji.<sup>375</sup> Można to interpretować także jako przekraczanie granic wiedzy i niewiedzy i konfrontowanie współczesnych form wiedzy z wiedzą przekazaną przez starożytnych.<sup>376</sup> Przywołuję te Diagramy z roku 2016, jako zobrazowanie zakresu prac, realizowanych przeze mnie na pierwszym roku studiów doktoranckich. Wpłynęły one na kształtowanie się założeń dla inicjatyw podjętych w momencie tworzenia Instytutu Cybernetyki

---

372 Opis pól Diagramu, nr. 18: 1. ja jestem - sztuka jako funkcja pierwotnej, bezpośredniej ekspresji - percepcja, adaptacja, inicjatywa i akcja w przestrzeni społecznej; 2. ja mam - sztuka jako nadawanie formy i jako estetyka, przyjemność dla zmysłów, zabawa i seksualizm, posiadanie i kolekcja dzieł sztuki; 3. ja myślę - sztuka jako wszechstronność badań, pluralizm i różnorodność postaw i zainteresowań, teoria sztuki; 4. ja czuję - sztuka jako archeologia uczuć, upamiętnianie historii, badanie tajemnic, nieświadomość zbiorowa; 5. ja chcę - sztuka jako eksterioryzacja i afirmacja energii podmiotu, samoświadomość i koncentracja różnych form energii, kreacja przestrzeni społecznej i zarządzanie bazą danych; 6. ja analizuję - sztuka jako krytyczna analiza i dekonstrukcja, historia sztuki oraz porządek społeczny i stosunki pracy, funkcje inteligencji; 7. ja wyważam / my jesteśmy - sztuka jako dyskurs społeczny i gra kontekstem, interakcja i manipulacja znaczeniem, partnerstwo i wymiana, społeczna harmonia i obiektywny dystans, logika i badanie języka sztuki; 8. ja pragnę / my mamy - sztuka jako zaangażowanie poprzez proces psychologiczny i transformację społeczną, ukryte zależności i badanie uwarunkowań, refleksja i dialektyka, rozpoznanie kodów sztuki i manipulacja procesem ich tworzenia a zatem strukturą społeczną i jej finansami; 9. ja widzę / my myślimy - sztuka jako koncepcja, ideologia, światopogląd, projektowanie świata poprzez proces intelektualny, świat myśli i prawa, głębsza myśl filozoficzna, wielkie syntezy i hierarchie wartości oraz ich kodyfikacja, idee kulturowe takie jak globalizacja; 10. ja wykorzystuję / my organizujemy - sztuka jako zarządzanie światem społecznego, zarządzanie kapitałem kulturowym, koncentracja władzy, hierarchie zadań i dominacji oraz ich instytucjonalizacja, rynek sztuki i przemysł artystyczny; 11. ja wiem / my reformujemy - sztuka jako innowacje technologiczne i społeczne, wynalazczość, PR, media i opinia publiczna, wielowymiarowa strukturyzacja pojęć, idee społeczne takie jak egalitaryzm; 12. ja wierzę / my uświęcamy - sztuka jako uduchawianie społeczeństwa, rozpoznanie spectrum zależności, dalekosiężna wizja rozwoju; i ewolucji, wyższa inspiracja i przesłanie, nadświadomość. Za: Marek Rogulski, *Supresja i apostroph'y*, Gdańsk: GGM 2016.

373 Ten abstrakcyjny wymiar spekulacji jest w zasadzie jedynym rzeczywiście dostępnym artyście w rozważaniach intelektualnych związanych ze sztuką gdyż zasada się i wyrasta właśnie z doświadczenia świadomości Nieznanego - a tym samym ze świadomości własnych ograniczeń jak i pragnień. To zarazem próba uchwycenia istoty owego *pola możliwości* i zarazem „ziemi niczyjej” - nieznanego, które jest warunkiem istnienia możliwości.

374 Z. W. Dudek, A. Pankalla, *Psychologia kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Eneteia 2008.

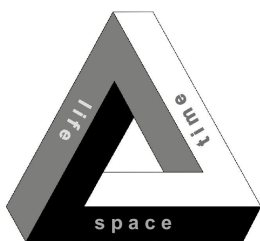
375 Choć eksperyment Ranciere'a, na podstawie którego ukuł on takie określenie dotyczył problemu edukacji i samoorganizacji życia obywatelskiego, istotne są jego wnioski: wiedza dynamiczna „idzie na skróty”. W powyższym kontekście *Nowy Totalizm*, to próba uchwycenia niemożliwego - taka jest właśnie dynamika pracy w odniesieniu do dzieła sztuki - *marsz na wskroś* ponad wiedzą i przy świadomości luk w wiedzy. Niewiedza ta funduje grunt pod działania, które w istocie są ruchem ignoranta wykonywanym niejako „na ślepo”. A jednak pod wpływem różnego rodzaju presji zmuszeni jesteśmy te decyzje dokonywać; także jakiś dynamizm wewnętrzny nas do tego zmusza, a to „wychodzenie poza siebie”, z braku lepszych określeń nazywamy procesem *realizacji dzieła sztuki*.

376 Ignorancja warunkiem samorodnej obywatelskości; Za: J. Ranciere, *The ignorant schoolmaster*, online: <http://abahlali.org/files/Ranciere.pdf>, [dostęp:09.09.2017]

Sztuki.

## ENGRAM AND DISSIPATIVE STRUCTURE

Marek Rogulski



# ICS

Diagram nr. 19. Powstały w ramach pracy na I roku studiów Diagram Instytutu Cybernetyki Sztuki jest zestawieniem literowego loga ICS z przedstawieniem mózgu (uwarunkowanie neuronalne, które uwzględnia kognitywistyka) oraz tak zwaną figurą niemożliwą opisaną poprzez trzy pojęcia: czas, przestrzeń, życie (nawiązanie do post-kantowskiej koncepcji zniesienia dualizmu przedmiotu i podmiotu ale także do wiedzy z zakresu kosmologii). Zwińczeniem diagramu ICS jest wizualizacja dynamicznych relacji poprzez terminy: supresji, apostrofu oraz historii. To zarazem podkreślenie roli i funkcji *nieznanego* w procesie twórczym oraz wskazanie możliwie szerokiego pola odniesień - *pola możliwości*. Takie podejście jest próbą poszerzenia perspektywy interpretacji wobec założeń, które polaryzują fenomen doświadczania sztuki poprzez konkret czasu, miejsca i subiektywności. Program ICS wyrażony został poprzez zestawienie symbolicznych ikon: ICS - struktura instytucjonalna - problem programowania, narząd mózgu

(neurokognitywistyka, neurobiologia); figury niemożliwe w odniesieniu do problemu życia i czasoprzestrzeni (biochemia, fizyka, kosmologia). Rama interpretacyjna zawarta w dynamicznym przepływanie dominant z obszaru psychoanalizy (stłumienie); historii sztuki, historii świata i śladów pamięciowych; z obszaru językoznawstwa (apostrof - tzw. dławienie kraniowe, które wyraża treść znaczeniową związaną z odczuciami cielesnymi występującymi w trakcie artykulacji słów zawierających ten znak pisarski). (źródło: badania własne)

Ludzkość, która rozwinęła się na ziemi, w układzie słonecznym w rezultacie samoorganizacji fali życia biologicznego, powstała w sieci uwarunkowań, które wpłynęły na sposób naszego postrzegania.<sup>377</sup> Według neuropsychologa Antonio Damasio,<sup>378</sup> ze wszystkimi istotami dysponującym rozwiniętym układem nerwowym dzielimy wspólnotę podstawowej świadomości, która umiejscawiana jest przez naukowców w pniu mózgu każdego organizmu dysponującego złożonym układem nerwowym. W przypadku istot ludzkich rozwinięta kora nerwowa sprawia, iż obraz świata oraz możliwości i charakter przetwarzania bodźców są o wiele bogatsze niż w przypadku innych gatunków. Te możliwości ludzkiego układu nerwowego stoją za tworzeniem się wiedzy.<sup>379</sup>

## **Rozdział XXIII**

### **Powołanie MuesseuM.**

#### **Zakres prac w okresie II - III rok studiów doktorskich. Wniosek dla tworzonego wizualnego komponentu dzieła**

---

377 Problematyka ta jest pochodną zagadnień związanych z filozofią nauki. Około jednego miliarda lat życia na ziemi było potrzebnych aby w wyniku reakcji na bodźce pozytywne i negatywne wykształciły się zdolności oceny sytuacji przez proste systemy życia a następnie wielokomórkowe organizmy. Rozmnażanie się poprzez podział pojedynczej komórki zastąpione zostało różnicowaniem się ich typów i rozwojem życia seksualnego co umożliwiło wymianę różnorodnego materiału genetycznego. Mechanizm doboru naturalnego stanowi także o podstawach ludzkiej kultury. Seksualność i emocjonalność to środowisko w jakim wzrastały predyspozycje do rozwoju wyższych zdolności poznawczych. Intelkt rozwinął się między innymi jako odpowiedź na głód informacji niezbędnej dla przetrwania i wobec wyzwań coraz bardziej złożonego środowiska. Obraz zbierany przez receptory siatkówki ma charakter dwuwymiarowy. Dopiero w mózgu tworzy się trójwymiarowa reprezentacja świata. Wzorce postrzegania jak i generowane treści są wynikiem współpracy różnych ośrodków mózgu. Pojedyncze neurony znaczą niewiele, ważna jest sieć wymiany informacji i tworzenie się szlaków przepływu informacji w wyniku interakcji neuronów. W strukturę mózgu są niejako wdrukowane wzorce postrzegania, będące wynikiem milionów lat ewolucji gatunku ludzkiego.

378 Por: A. Damasio, *Czym jest świadomość*, online:

[https://www.ted.com/talks/antonio\\_damasio\\_the\\_quest\\_to\\_understand\\_consciousness?language=pl](https://www.ted.com/talks/antonio_damasio_the_quest_to_understand_consciousness?language=pl), [dostęp: 16.02.2018]

379 Ufundowanie założeń dla tworzonego dzieła sztuki zachodzi w odniesieniu do śladów pamięciowych, wiedzy. Intelktualna refleksja stwarza okoliczności, które mają wpływ na sposób przejawiania się dzieła. Należy zatem zdać sobie sprawę, iż tworzenie dzieła, (które może być przedmiotem, interwencją, sytuacją itd.) jest formowaniem, konstruowaniem jakichś założeń ogólnych. Nawet wtedy, gdy charakter bezpośredniego oddziaływania dzieła ma mieć krytyczny, punktowy wobec jakiegoś stanu rzeczy charakter, to odbywa się to na mocy poczynionych wcześniej założeń, które intelektualnie determinują zakres i sposób wypowiedzi.



W związku z charakterystyką programową ICS jednym z głównych aspektów jego działalności jest odniesienie się do problemu tworzenia się wiedzy, a zatem utrwalania śladów pamięciowych w skodyfikowanej formie. Temu celowi służą różnego rodzaju instytucje kultury i sztuki. Z badań nad tym tematem wyłoniła się refleksja na temat funkcji i roli muzeów. W toku prac wyłoniła się koncepcja powołania oryginalnej jednostki muzealnej będącej częścią ICS - pod nazwą MuesseuM.<sup>380</sup>

Chodzi tu o przewyższenie pewnej bezwładności znaczeniowej związanej z ideą muzeum jako instytucji konserwującej dokonania i przejawy sztuki ale nawet o przewartościowanie założeń idei „muzeum krytycznego”<sup>381</sup> (Piotr Piotrowski) Słusznie bowiem zauważył Ken Wilber, iż „wszelkie siły zachowawcze mają tendencję do instytucjonalizowania się aby istnieć mocą bezwładności społecznej.”<sup>382</sup> Z drugiej strony tworzenie instytucji wydaje się być adekwatnym narzędziem dla prowadzenia skutecznej perswazji w dyskursie, który ma miejsce w przestrzeni społecznej. Jak zatem zachować wartość płynącą z możliwości dysponowania skutecznym narzędziem oddziaływania na wyobraźnię społeczną bez popadania w rutynę, schematyzm i formalizm?

Wyzwanie to realizowane może być już nawet na poziomie założeń, które mogą być wyrażone chociażby w sposobie zapisu nazwy. Linearne „czytanie” historii zawarte jest już w samej formule zapisu słowa „muzeum”. Porządek liter czytany jest od lewej strony do prawej. W ramach propozycji wypracowanej w ICS, słowo muzeum zastąpione jest palindromem MuesseuM. Ta formuła pozwala czytać ciąg liter tworzących MuesseuM dwukierunkowo. Słowo to odczytywane na wstecz i w obu kierunkach znaczy to samo.<sup>383</sup> Taki zapis podważa czasową determinantę percepcji sztuki zakodowaną w tradycyjnym określeniu muzeum. Zapis w formie palindromu jest zapisem dynamicznym, propozycją zawierającą w sobie możliwość wyrażenia swoistego kolapsu znaczeń. Centrum palindromu zawiera bowiem punkt, w którym obie symetrie czytania łączą się - gdyż zderzają się oba kierunki czytania. Proponowany zabieg językowy pozwala na określenie wymiaru symbolicznego i wprowadzenie go w przestrzeń społeczną.

Domniemany punkt kolapsu znaczeń i sensów jest adekwatny do wyrażenia świadomości ograniczenia i kresu naszych definicji i pojęć (drugie prawo termodynamiki - struktury

380 M. Rogulski, *Muzeum? MuesseuM!*, online: <https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/2017/09/07/muzeum-muesseu-lady-with-an-ermine-by-leonardo-da-vinci-at-muesseu-in-gdansk-osowa/> [dostęp: 15.02.2018]

381 P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Kraków: MOCAK 2001.

382 K. Wilber, *Eksplozja świadomości*, Kraków: Wydawnictwo Abraxas 1997.

383 D. Grubba - Thiede, *O kreowaniu aktem uwagi. Engram i struktura dyssypatywna*. Marek Rogulus Rogulski, Orońsko: Kwartalnik CRP, 1-2, 2017.

dyssypatywne)<sup>384</sup>. Taki kolaps można zinterpretować także poprzez pojęcie czarnej dziury (kosmologia, fizyka).<sup>385</sup>

Czarna dziura pochłania informację i energię, z uwagi na siłę grawitacji dośrodkowej, która wiąże nawet światło. W kontekście instytucji sztuki możemy zatem powiedzieć, że gromadzi się wiedzę ale wiedza ta w ukryciu, we wnętrzu czarnej dziury ulega jakimś procesom przekształcania - nie wiemy jeszcze jakim... ważne jest dopuszczenie do sytuacji, w której wiedza może być - mówiąc metaforycznie - sprężana pod ciśnieniem w celu wywołania jakiejś reakcji, przewartościowującej stan wyjściowy. W ramach konstituowania się MuesseuM podjąłem realizację performatywnych działań w przestrzeni podziemi ICS, łączących oba budynki posesji na ul. Komandorskiej 26. W kilku działaniach odniosłem się do idei MuesseuM poprzez interpretacje archetypu Wielkiej Matki.<sup>386</sup>

Niejako na drugim biegunie teorii Bruno Latoura<sup>387</sup>, według której fakty naukowe wytwarzane w laboratoriach wpływają na ludzi i ich świat, MuesseuM powstało aby niejako zasysać te *fakty* i informacje o dziełach sztuki. Te ślady pamięciowe, informacje i wiedza mogą być poddane

---

384 Bezpośrednią inspiracją dla zastosowania metafory czarnej dziury były elementy fizyczne architektury budynków, w których powołałem ICS. W podziemiach, niegdyś będących częścią zakładu elektronarzędziowego, znajdują się dwa walcowate w kształcie lochy o głębokości ponad pięciu metrów - ziejące „czarną dziurą”.

385 Poprzez kolaps gwiazdy i zapadnięcie do czarnej dziury unicestwiana jest nawet tkanka czasoprzestrzeni. Informacja też może mieć entropię. Entropia sprawia, że masywne ciała takie jak czarna dziura chcą zwiększać swoją entropię. Grawitacja łamie symetrię cząstek materii i antymaterii oraz bipolarność wzajemnie anihilujących przeciwieństw.

386 M. Rogulski, *Muzeum? MuesseuM!*, online: <https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/2017/09/07/muzeum-muesseum-lady-with-an-ermine-by-leonardo-da-vinci-at-muesseum-in-gdansk-osowa/>, [dostęp:24.10.2017] „>>Lady with an Ermine<< by Leonardo da Vinci at MUESSEUM in Gdańsk Osowa. Marek Rogulski\_performance. ICS. Sierpień 2017. MuesseuM jako palindrom. Performance jest interpretacją formuły muzeum poprzez odniesienie się do archetypu Wielkiej Matki. Syndrom matki pochłaniającej i konfrontacji ze smokiem odnieść można do wielu zagadnień o charakterze cywilizacyjno - kulturowym. „U podłoża tych procesów leży pierwotna, symbolizowana przez archaicznego potwora (węża, smoka) nieświadoma, nieprzekształcona, kompulsywna miłość do życia, która zabija duszę (psyche) ulegając wizji nieskończonej materii żywej a zarazem martwej, bo pozbawionej duszy.” (Za: Zenon Waldemar Dudek, Andrzej Pankalla, *Psychologia kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Eneteia 2008) Idea muzeum w kulturze nowożytnej zachodu wyrosła na gruncie idei tworzenia kolekcji artefaktów, przedmiotów i analiz a wreszcie na swoistym materializmie społecznym. >>Kochana (lub nienawidzona) jest nie realna matka, ale jej obraz - pełen sprzecznych znaczeń i uczuć. Uczucia pozytywne oczarowują, uczucia negatywne zlewają się z wszechogarniającym lękiem.<< (Za: Zenon Waldemar Dudek, Andrzej Pankalla, *Psychologia kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Eneteia, 2008) Przywołana >>Dama z gronostajem<< Leonarda da Vinci funkcjonuje jako ikona i fetysz materialnej kultury, przykład na kapitał symboliczny warunkujący pozycję i rolę współczesnych muzeów. Zwrócić należy uwagę, że muzeum w swej semiotycznej formule słowa jest jednokierunkowym linearnym zapisem domagającym się odczytania według tej właśnie linearnej struktury procesu dekodowania, co samo w sobie już odzwierciedla koncepcję, założenia i strukturę funkcjonowania muzeum. Pozostając w tym nurcie rozważań możemy zaproponować równanie: M (muzeum) = M (matka). W poszerzonej formule równania: M (mystyfikacja) = M (manipulacja). Zastosowanie znajdują tu koncepcje J. E. Lacana według których to język i funkcje mowy definiują wymiar symboliczny. Proponowana w ICS palindromiczna formuła zapisu MUESSEUM (dwie strzałki czasu i pół) jest propozycją zaistnienia innej koncepcji. Semantyczno-semiotyczny związek tej formuły znosi przeciwieństwa Tezy i Antytezy, męskiego i żeńskiego, świadomego i nieświadomego. Jest raczej fraktalną strukturą wertykalno-horyzontalną przemieniającą własny nieuchronny kres i kolaps w promieniujące źródło energii.”

387 B. Latour, *Polityka Natury. Nauki wkraczają do demokracji*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009.

*spreżaniu* w „czarnej dziurze”. Metaforę czarnej dziury można też odczytywać jako kolaps znaczeń. Żadna informacja nie przedostaje się na zewnątrz czarnej dziury, którą w powyższym kontekście **można też interpretować jako Maskę dzieła - „ucieleśnienie” nieznanego.**<sup>388</sup> Wszelkie informacje zostają wzięte niejako w nawias poprzez **odwołanie się do idei i znaczeń Maski, pod którą może być wszystko jak i nic zarazem.**<sup>389</sup> Ta otwartość polega na odwołaniu się do beczasowej natury tak rozumianego dzieła i zakotwicza jego sens w *polu możliwości*, które również pojmowane jest w tej propozycji jak warunek dla tworzenia się jakichkolwiek idei.

### **Wniosek dla tworzonego wizualnego komponentu dzieła:**

**Model symulacyjny** (konstituowany poprzez takie pojęcia jak **maska, makieta, czarna dziura**) może być właściwym punktem odniesienia dla wizualnej strony dzieła, które prezentuję w CSW Łaźnia. Powstaje ono niejako w procesie *zszywania* fragmentów - łączeniu „czegoś” widzialnego i *znanego z „czymś” nieznanym* w imię tworzenia dzieła sztuki.<sup>390</sup> **Owo dzieło sztuki jawi się jako próba wyrażenia w formie, hipotezy na temat własnego istnienia.**

MuesseuM odwołuje się do fenomenu czarnej dziury a zatem do siły grawitacji będącej w stanie wiązać mocą swego oddziaływania nawet światło. Cząsteczki materii i antymaterii w próżni kwantowej nieustannie powstają i natychmiast anihilują, jednak skupiska materii związane siłą grawitacji sprawiają, że wokół czarnych dziur formują się złożone z cząstek materii galaktyki, a na obrzeżach tych galaktyk rozkwita życie. Kolejny paradoks: unicestwiająca siła grawitacji jest warunkiem tworzenia się życia.<sup>391</sup>

---

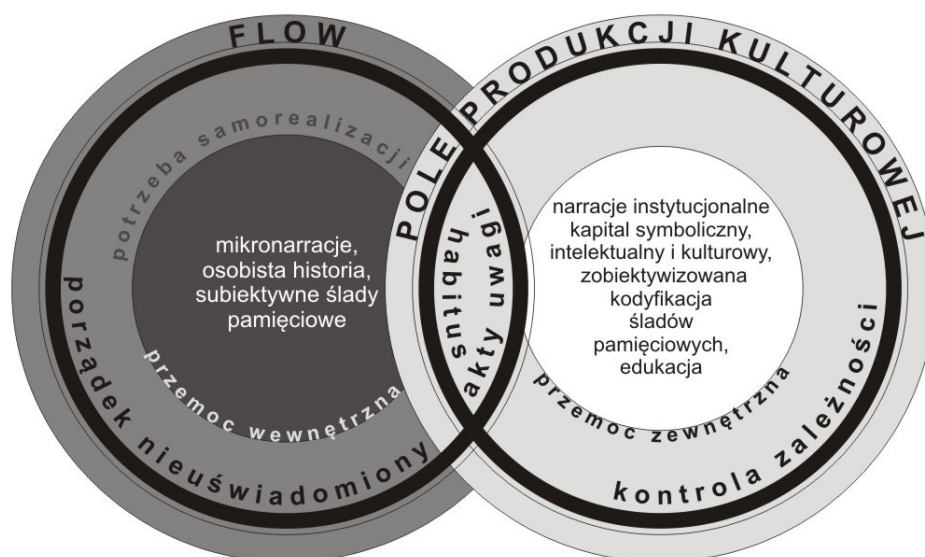
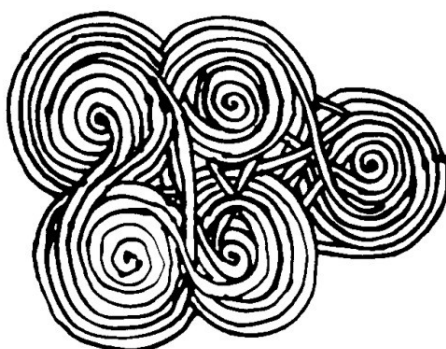
388 Metafora Maski jest zarazem odwołaniem się do archaicznych i magicznych konotacji dzieła sztuki.

389 To także odwołanie do fenomenu znanego z teoretycznych rozważań w zakresie fizyki kwantowej. Tak zwany *kot Schroedingera* może być równocześnie zarówno martwy jak i żywy, w zależności od tego czy akt pomiaru i obserwacji został dokonany.

390 Ponieważ MuesseuM jest częścią instytucji ICS a ta z kolei jest elementem relacji w ramach wytworzonej Nadstruktury trzech różnych typów instytucji, (ICS, ASP, CSW) to oznacza, iż „wzięty w nawias” zostaje także rdzeń istnienia tej relacji. „Czarna dziura znaczeń”, rozumiana także jako symbol dokonywanej operacji intelektualnej, może bowiem oznaczać wszystko, włącznie z *zassaniem* całego układu odniesień ICS, ASP, CSW w inny - nieznaną jeszcze - układ odniesień (we wnętrzu lub po domniemanej drugiej stronie czarnej dziury). Oczywiście mamy świadomość, iż te wszystkie operacje dokonywane są symbolicznie w przestrzeni umysłu, ale właśnie w ten sposób wyraża się i uzyskać może określenie tworzony w ramach rozprawy doktorskiej system założeń.

391 W CERN podejmuje się aktualnie próby wytworzenia mikro czarnej dziury.





# MUESSEUM

ENGRAM and DISSIPATIVE STRUCTURE

Diagram nr. 20. Diagram, pt: *MuesseuM*, *Węzeł 2*. Diagram łączy w sobie odniesienia do idei zapisu MuesseuM, do rysunku amorficznej chmury - reprezentacji metafory oraz do wizualizacji powiązań osobistych motywacji (*flow*) z kulturowo wyrażanymi oczekiwaniami co do aktywności jednostki (*Węzeł 2* w rozprawie). MuesseuM - jest odniesieniem się do idei muzeów poprzez zastosowanie formy zapisu typu palindrom. W *Węźle 2* spotykają się osobiste motywacje i dążenia autora dzieła: *flow* - pragnienie samorealizacji i uczucie uniesienia, (Iliya Csíkszentmihályi) z

*polem produkcji kulturowej* wymuszającym obiektywizację (Pierre Bourdieu). Można je także interpretować jako starcie porządku nieświadomionego (przemoc wewnętrzna - lęk egzystencjalny i próby jego kompensowania) oraz systemu kontroli zależności (przemoc zewnętrzna - na przykład jako przymus instytucjonalny, *dyspozytywy*, nacisk struktury społecznej). Mikronarracje kontra makronarracje. Subiektywne kontra obiektywne. Reprezentacja graficzna metafory nabiera charakteru amorficznego obiektu - „chmury możliwości” - doświadczeń, potencjalnie dostępnych jednostce, począwszy od zmysłowej percepcji, poprzez procesy myślenia aż po doświadczenia nadpsychiczne. Jest to zatem próba graficznego przedstawienia *pola możliwości*. Diagram jest też refleksją na temat zastosowania metafory *Maski* dla wydobycia relacji pomiędzy wizualną realizacją, która jest prezentowana w CSW Łąźnia a wydzźwiękiem i strukturą dzieła, które powstanie w wyniku „uśmiercenia” wizualnego dzieła - rozebrania i przeniesienia elementów do ICS aby funkcjonowały tam w odmiennej roli - jako fizyczny budulec instytucji. (źródło: badania własne)

## Rozdział XXIV

### Dzieło wizualne i elementy materialne - prezentowane w CSW Łąźnia.

#### Dzieło jako model symulacyjny w procesie (maska, makieta, czarna dziura) i jako projekt rzeczywistości (Wielki Zderzacz Art-Hadronów)

Elementem dzieła uczyniłem wzajemne relacje trzech instytucji. Nazwałem tą relację metaforycznie: Wielkim Zderzaczem Art-Hadronów. Wszelkie możliwe koncepcje, dzieła, przejawienia i manifestacje artystyczne mogą być w tym układzie „zderzane ze sobą”. Na przykład w celu poszerzania naszej wiedzy o dziełach sztuki.

Wytworzenie tej relacji to zarazem stworzenie kontekstu dzieła jak i jego immanentna część. Tym samym **dzieło to rozumiane jako relacja meta-społeczna z założenia przekracza składowe tego dzieła** (na przykład znaczenia poszczególnych instytucji rozumianych jako pełniące określone zadania, organizmy społeczne). **Dzieło włącza w swą wewnętrzną strukturę także tę instytucję (ASP), w ramach której owo dzieło zostaje poddane ocenie** (procedura oceny i ewentualne przyznanie stopnia naukowego autorowi dzieła). Proponowany zabieg nie jest tylko symboliczny lub tylko arbitralny. W okresie realizacji programu studiów doktoranckich na drugim i trzecim roku (po przejściu budynku na ul. Komandorskiej 26, w styczniu 2017) zrealizowałem kilka zbiorowych i indywidualnych wystaw, projektów artystycznych i interwencji<sup>392</sup> w ramach podjętej współpracy, z udziałem zarówno wykładowców jak i studentów uczelni oraz przy współpracy technicznej ze strony CSW Łąźnia. Potwierdzeniem dla skutecznego **przeprowadzenia wspomnianych realizacji**

---

392 M. Rogulski, *Institute of Cybernetic's Art*, online:

<https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/author/instituteofcyberneticsart/>, [dostęp:28.02.2018]

**jest wypracowanie namacalnej więzi pomiędzy tymi podmiotami.**

W funkcjonowanie każdej z trzech instytucji byłem (jestem) w jakiś sposób zaangażowany. W ICS jako autor koncepcji i programu (oraz użytkownik pracowni), w ASP jako student, doktorant - dydaktyk (a wcześniej magistrant<sup>393</sup>), w CSW Łaźnia jako wystawiający artysta, ale też jako współtwórca w latach 90-tych miejsca sztuki<sup>394</sup> w Łaźni.<sup>395</sup>

Kolejne, można by rzec głębsze przesunięcie znaczeń w wymiar symboliczny nastąpiło w momencie gdy wygenerowana została w ICS koncepcja muzeum - ujęta w formie palindromu MuesseuM.

Poprzez intelektualny zabieg wszczęcia w strukturę ICS koncepcji MuesseuM włączam instytucje będące w relacji w koncepcję dzieła otwartego ale i w kontekst „czarnej dziury znaczeń”.

**Wreszcie fizyczny komponent dzieła jest złożoną instalacją umożliwiającą realizację serii performansów i w tym konkretnym (acz modyfikowanym) kształcie zaistnieje jedynie w trakcie trwania wystawy.** Komponent intelektualny - koncepcja dzieła, oraz prezentacja jego dokumentacji w formie publikacji oraz mediów będzie miała możliwość dłuższego funkcjonowania z uwagi na naturę tych przekazywanych informacji. Fizyczny, trójwymiarowy komponent dzieła powstał jako rezultat odczytania i interpretacji przez mnie założeń modelu kulturowego, zmodyfikowanego procesem odczytywania go i „wcielania” w życie. W tym sensie realizacja ta może być postrzegana jako interpretacja holograficznego przekazu, zawartego w tekście ustawy. Określony moment czasowy i związane z nim uwarunkowania (personalne i środowiskowe) wpływają na kształt tej realizacji.

### **Strona wizualna dzieła prezentowanego na wystawie w CSW Łaźnia:**

---

393 W roku 1990 zrealizowałem obronę pracy magisterskiej, pt: *Pola Magnetyczne*. W owym czasie współpracowałem zarówno w ramach grupy Pampers Maxi, jak i z galerią Wyspa i grupą Tot Art.

394 Marek Rogulski, *Institute of Cybernetic's Art*, online: *Gdańskie Dni Niezależnych, Otwarte Atelier*; + Marek Rogulski *performans sytuacyjny TNS i +-10 Hz, 1992*; za, online:

<https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/2018/08/30/z-archiwum-gdanskie-dni-niezaleznych-otwarte-atelier-marek-rogulski-performans-sytuacyjny-tns-i-10-hz-1992/>, [dostęp: 04.09.2018]

395 „W roku 1990 powstało Stowarzyszenie Klub Inicjatyw Społecznych w Gdańsku. Zarząd jego stanowili: Andrzej Awsiej, Krzysztof Galiński, Krzysztof Figiel, Piotr Pawliszcze, Marek Rogulski. Równocześnie przy Stowarzyszeniu powołana została do życia galeria C 14 (Andrzej Awsiej, Joanna Kabala, Marek Rogulski). W wyniku współpracy Galerii C 14, galerii Wyspa i grupy Tot Art powołano Fundację Otwarte Atelier w lipcu 1992 (Fundatorzy, Zarząd: Andrzej Awsiej, Grzegorz Klamana, Marek Rogulski, Zbigniew Sajnog) w pozyskanej dla celów pracowni artystycznych dawnej Łaźni miejskiej na ul. Jaskółcza 1 na Dolnym Mieście w Gdańsku. W okresie 1993-1994 prowadziła tam działalność między innymi Galeria Auto da fe (TNS / Marek Rogulski). Fundacja TNS powstała w maju 1992 (Fundatorzy; ówczesny zarząd: Adam Gajda, Marek Lewandowski, Marek Rogulski).” Za: Marek Rogulski, *MIARY\_U\_WAGI*, druk informacyjny, Gdańsk: Fundacja TNS 2018.

W instalacji wykorzystuję elementy gotowe, urządzenia mechaniczne, pompy wodne, elementy zaprojektowane a następnie wykonane przez specjalistów (usługa ślusarska, prefabrykaty, opakowania po spożywanym jedzeniu, itp.) oraz w większości elementy wykonane i wytworzone przeze mnie własnoręcznie w pracowni (ICS).

Podsumujmy rezultaty prowadzonego dochodzenia opisanego w trzech częściach rozprawy pod kątem tego jak wpływają one na kształt wizualny dzieła:

Maska, relacja makiet (symbol - hologram), model symulacyjny w procesie. Chmura pojęciowa, okręgi, stożek świetlny, wzajemne oddziaływanie elementów (całość nie jest tylko sumą składowych), dostarczanie energii, układ otwarty, współzależność elementów, pole realizacyjne, punkty odniesień, siatka współrzędnych, przepływ - obieg materii, środków spożywczych ale i energii twórczej. Metafora smoka (Wielka Matka). Rzeczywistość dialogowa - holoreniczna. Zszywanie i wiązanie fragmentów, dynamiczna równowaga naprężeń, węzły, kręgi wpływu, skraplanie, obieg życiodajnej wody (organizm człowieka / autora dzieł / podmiotu - to w 60/70% woda), przetwarzanie elementów pozyskanych z ICS (mech i prefabrykaty), włączenie w instalację i powrót ich w nowej funkcji do ICS. Cząstki atomowe (wyrażone znakiem graficznym ICS nabierają znaczenia także w kontekście Wielkiego Zderzacza Art-Hadronów). Zderzanie. Pole w przestrzeni instalacji pozwalając zaanektować obecność oceniających, zasysanie i projekcja obrazu do wnętrza „czarnej dziury”.

Prezentowaną instalację możemy zatem potraktować całościowo jako wielkoskalową, złożoną, dającą się przekształcać *maskę - protezę* dzieła właściwego. Maska ta zawiera w sobie wymienione powyżej funkcje, procesy i elementy. Pełni też funkcję olbrzymiej maszyny do szycia (elementy mechaniczne napędzane mocą silnika elektrycznego). Lecz ponieważ **występuje w roli maski to znaczy, że odsyła do głębszego wymiaru rzeczywistego dzieła**. Mark Wigley odnosząc się do problem cybernetycznych protez w architekturze pisał o „świadomości istnienia progu nawet tak niewielkiego jak warstwa skóry oddzielającej nerwy od przewodów. To ten próg sprawia, że jedno doświadczenie staje się wirtualne w stosunku do drugiego. W przypadku każdej protezy istnieje moment przekraczania progu, moment przedłużenia. Jest on raczej gestem niż obiektem. Sięganie poza granice transformuje rzecz, która sięga.”<sup>396</sup>

Realizacja prezentowana w CSW Łaźnia będąc taką protezą i modelem symulacyjnym zarazem wskazuje na istotę koncepcyjnych założeń dzieła - a zatem odsyła do relacji trzech typów instytucji (Wielki Zderzacz Art-Hadronów) i *pola możliwości*. Analogia modelu, estetyka przeskalowanej

---

396 M. Wigley, *Architektura protez. Uwagi do prehistorii świata wirtualnego*, online: <http://archiwum.autoportret.pl/2013/02/15/mark-wigley-architektura-protezy/>, [dostęp: 11.01.2016]

makiety z elementami mobilnymi wprawianymi w ruch w akcie performatywnym zderza się tu z realizmem działań performatywnych jak i użytych materiałów: stalowych form geometrycznych. Są to między innymi zwielokrotnione formy stożka, wykonane ręcznie przez autora ze stali (analogia do stożka światła; zarazem utrwalanie śladów pamięciowych; wytwarzanie metalowych elementów następuje w procesie kucia materii, co jest czasochłonnym procesem). Stożki zarazem pełnią funkcję tub wzmacniających dźwięk wydobywany w trakcie performatywnych działań realizowanych wobec instalacji.

Instalacja może być odczytywana jako wielkoskalowa transpozycja idei MuesseuM - zapadającego się w kolapsie kosmicznego obiektu / pojazdu (tyleż rzeczywistego co i wirtualnego<sup>397</sup>), w polu którego pojawiają się i z którego znikają rozmaite idee sztuki (między innymi realizacja cyklu performansów, projekcja obrazu z kamer). Idee podobnie jak i konstrukcja poddawane są sprężaniu, dynamicznemu współistnieniu, w którym generowana informacja może być zarazem generowaniem wartości lub jej kresem; świadomością nieznanego, które włączone zostaje ontologicznie w strukturę wielkoskalowej instalacji: „modelu symulacyjnego - maski - makiety”. Uwypuklony zostaje aspekt fizycznego *zszywania* rzeczywistości z różnych fragmentów, które wpływają wybiórczo na percepcję i konstruują tym samym „obraz świata”. Nawiązując do funkcji *pola możliwości*, które umożliwia niejako „rodzenie” kolejnych dzieł sztuki, częścią instalacji czynię formę naczynia, które pełni funkcję *sztucznej macicy* - gromadzi się w nim woda, która podtrzymuje egzystencję zaimplementowanego na instalacji mchu. Mech współtworzy figurę o kształcie krowy. Włączone w nią są też kawałki krowich skór, które miałem na sobie w trakcie obrony pracy magisterskiej trzydzieści lat temu, pt: *Pola Magnetyczne*.<sup>398</sup> Użycie ich wiąże się zatem wizualnie i znaczeniowo z mitem personalnym, który opisuję w rozdziale XXV. Dokumentacja fotograficzna tych faktów oraz działań jest częścią wystawy wraz z notatkami, diagramami i szkicami stworzonymi w trakcie pracy nad rozprawą.

Czy samemu tkwiąc w linearnym rozumieniu i doświadczaniu czasu, możemy wyobrazić sobie inną formułę zaistnienia dzieła sztuki? Ostatecznie to umysł obserwatora (uwięziony w organicznym ciele) sprawia, iż jego doświadczenia warunkujące taki a nie inny ogląd rzeczywistości sprawiają, iż preferowany jest linearny model czasu.

Należałoby zatem wydobyć obserwatora z tej liniowości, postawić go równocześnie wobec różnych etapów istnienia dzieła.

397 Wszak nikt nie widział czarnej dziury w akcie bezpośredniej obserwacji.

398 M. Rogulski, *Pola magnetyczne*, online: <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/rogulski-marek-pola-magnetyczne>, [dostęp:15.03.2018]

**Odniesienie się do wieloczasowości i *pola możliwości* uzyskane jest między innymi poprzez odwołanie się do świadomości odbiorców w zakresie funkcji stosowanego w postprodukcjach filmowych tak zwanego *greenscreen* (dawniej *bluebox*). Część płaszczyzn instalacji jest w kolorze niebieskim i zielonym. Zabieg ten sugeruje, iż pewne elementy dzieła nie są dostępne bezpośrednio percepcji odbiorcy, że uczestniczą oni w jakimś szerszej zakrojonym „programie” działań; są aktorami w epizodzie realizującego się filmu sztuki i życia. Jest to też wskazówką co do tego, iż także fizyczne elementy dzieła poddane zostaną procesowi „postprodukcji” - w tym kontekście ufundują tkankę fizyczną ICS. Ten praktyczny wymiar wynikający z zaplanowanej rotacji elementów materialnych dotyka też kwestii gospodarowania zasobami - prywatnymi i publicznymi środkami finansowymi dzięki, którym to dzieło powstaje (ekologia, ergonomia i ekonomia dzieła).**

Odwołanie do archetypu Wielkiej Matki, aspektu oceny i kontroli ale i do faktu samoobserwacji wyrażone jest poprzez włączenie zestawu kamer i czujników ruchu reagujących na zmiany w pobliżu obiektu. Obraz z kamer wyświetlany w podziale pól monitora ulega deformacji trafiając w czeluść formy - do „czarnej dziury” wnętrza instalacji. Pamiętać bowiem należy, iż ta chwilowa spójność formy jest tymczasowo podtrzymywana - jest „zszywana właśnie” - doświadczeniem chwili, percepcji, kontekstu obrony pracy doktorskiej. Zgodnie z założeniem, materialne elementy instalacji ufundują fizyczną tkankę ICS. To wyznacza też powód wmontowania tych a nie innych elementów monitoringu w instalację - praktycznego przejęcia aspektu kontroli dla generowania struktury odniesień innych niż tylko kontrola. Jej właściwa funkcja to wskazanie na *pole możliwości*, które wyraża się w relacji instytucji. Akt samoobserwacji i opisywania dzieła ma umożliwić przededefiniowywanie znaczeń i funkcji fizycznych i podmiotowych (instytucje) elementów składowych.

Użycie sprężarek ciśnienia w instalacji, które umożliwiają wykonanie performansów. uwypukła proces doprowadzanie energii; Konieczne będzie utrzymanie działania pomp zapewniających stały obieg wody, która jest częścią instalacji; Obieg wody wymaga uzupełniania. Częścią instalacji są oznakowane stanowiska uzupełniania energii (elektrycznej, zamiennej - sprężarki - obiegu wody - pompy).

Mech, który został usunięty z dachu i podwórza ICS, w instalacji w CSW staje się materiałem budującym znaczenia dzieła wizualnego. Mech sprawiał, iż woda deszczowa gromadziła się nadmiernie w niektórych miejscach i w niekontrolowany sposób przesączała w stropy podziemi,

powodując erozję budynku. Użyty w wystawie zebrany mech, po jej demontażu trafi z powrotem na posesję ICS jako nawóz dla drzew rosnących na jej terenie. Stalowe elementy użyte w wystawie, po przetworzeniu staną się częścią budynku. Kamery i czujniki ruchu wykorzystaną zostaną w celu zabezpieczenia obiektu ale i realizacji kolejnych aktywności artystycznych.

Dzieło sztuki prezentowane w CSW Łaźnia powstaje zatem w wyniku *klecenia* i *zszywania* konkretnych elementów i znaczeń z nimi związanych. Wykonane elementy odwołują się do funkcji cybernetycznej protezy: „pojazdu” sztuki, nośnika metafory i działań. Materiały budowlane takie jak cement w workach dociążają niektóre elementy instalacji stabilizując siły naprężeń. Makiety budynków trzech instytucji to zarazem tkwiący w dynamicznym napięciu układ śladów pamięciowych, które umożliwiły takie sformułowanie formy i znaczeń pracy. Części „wypożyczone z rzeczywistości”, ulegające degradacji, przejściowo wmontowane w dzieło wskazują na kontekst umownej sytuacji społecznej. *Faktyczne* dzieło powstanie gdy elementy tworzące instalację na wystawie ulegną rozproszeniu po demontażu wystawy.<sup>399</sup>

Tym samym „**umieranie**” dzieła - **rozebranie i ostatecznie demontaż tego dzieła w CSW potwierdzi energię istnienia dzieła szerszej natury - rozumianego jako koncepcja relacji abstrakcyjnych, symbolicznych nośników energii społecznej.** Także i one - choć w dłuższej perspektywie czasowej - są nośnikiem energii *pola możliwości*, które w splocie uwarunkowań, lokalności, presji okoliczności, czasu i miejsca ujawnia się jako „dzieło sztuki” wystawione pod ocenę Art-world'u.

**Dziełem jest tu bowiem w istocie „projekt rzeczywistości”, na który wskazują wszystkie działania podjęte w ramach wypracowanego zestawu aktywności.**

Wszelkie idee wyrażające się w sztuce, kulturze, nauce wprawdzie muszą w ogóle mieć „szansę” by pojawić się w nieokreślonym i nieopisanym w swej naturze *polu możliwości* dla ich zaistnienia. Pojawić się w *pustce*, dla której pojęcia otwarte, niedefiniowalne (dzieło sztuki, podmiot) stanowią rodzaj furtki do rzeczywistości materialnej.

W czasowym „teraz” stworzone zostały jedynie okoliczności aby znaczenie *pola możliwości*

---

399 Świadomość kresu procesu artystycznego prowadzącego do wystawienia fizycznego dzieła w CSW Łaźnia założona w procedurze realizacji i uznania tego dzieła, wpłynęła na założenia, które sformułowałem w związku z tą sytuacją. Można powiedzieć, że „przyszłość wpływa na teraźniejszość” - moment oceny, kresu procesu jest założony już „na wstępie” w chwili formułowania założeń i koncepcji pracy. Wiedząc o takiej możliwości kresu mogę sformułować założenia dla dzieła, które podważają jego „skończoność”. Czynię to poprzez odwołanie się do *pola możliwości*.



mogło zostać „poprzez czas” i poprzez stworzenie odpowiednich okoliczności dla jego przejawienia, odczytane. Można powiedzieć, że **uśmiercenie dzieła wizualnego - w pewnym sensie jedynie fizycznej „makiety, maski, protezy” dzieła rzeczywistego będzie zarazem „stworzeniem” lub celniej mówiąc: ujawnieniem „rzeczywistego” dzieła**, które jest w istotnej mierze poza zasięgiem oceny (ocena może dotyczyć wprawdzie koncepcji takiego dzieła ale nie daje się ono bezpośrednio ująć - pewne jego aspekty pozostają nieujawnione w momencie oceny).

## Rozdział XXV

### **Osobiste ślady pamięciowe z odległej przeszłości (sprzed trzydziestu lat) jako część mitu personalnego - współtworzące aktualne znaczenia dzieła**

Wejście po trzydziestu latach w nurt szkolnictwa akademickiego spowodowało odświeżenie śladów pamięciowych z okresu studiów magisterskich jakie odbyłem na gdańskiej uczelni (wówczas PWSSP) w okresie 1985-1990. Był to okres tworzenia się osobistej narracji, tak zwanego mitu personalnego.<sup>400</sup> Pierwsze interwencje w przestrzeni społecznej zrealizowałem w roku 1983 (między innymi udokumentowana akcja z transparentem w Poznaniu). W tym samym roku zetknąłem się z realizacją filmową Jean Jacques'a Annauda, zatytułowaną *Walka o ogień*. Film będący wizją i interpretacją prehistorii sprzed osiemdziesięciu tysięcy lat (na podstawie książki H. Rosny Starszego), powstał w rezultacie współpracy filmowca i naukowców - antropologów kulturowych, behawiorystów, archeologów. Jednym z doradców był Desmond Morris, autor książki *Naga małpa*.<sup>401</sup> To były ważne inspiracje dla mej aktywności, którą wkrótce miałem podjąć w obszarze sztuk wizualnych i performance. Aktywności te zapoczątkowane były, z jednej strony jako reakcja na wprowadzenie stanu wojennego w Polsce, a z drugiej powstały jako wynik fascynacją prehistorią, antropologią. Oprócz przestrzeni publicznej to właśnie ciągnące się wokół Gdańska moreny polodowcowe były obszarem akcji, interwencji i wycieczek polaryzujących uwagę na zagadnienia odnoszące się do ewolucji homo sapiens i historii migracji w świecie, a później także i na terenach Eurazji<sup>402</sup> i Pomorza. Od roku 1986 miałem także okazję uczestniczyć w programie pracowni pracowni prof. Witosława Czerwonki (późniejszej pracowni  $\pi$ <sup>403</sup>). Połowa lat

400 Z. W. Dudek, A. Pankalla, *Psychologia kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Eneteia 2008, s. 239.

401 D. Morris, *The naked ape*, Londyn: Wydawnictwo Jonathan Dole, Ltd. 1974.

402 Współwystępowanie różnych gatunków w tym samym okresie prehistorii: *homo neandertalensis*, *homo sapiens*, *homo denisovians*, *homo floresiensis*.

403 M. Rogulski, *Go, bezinteresowność, bezpośredniość, społeczeństwo obywatelskie*, online:

<https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/2018/03/09/marek-rogulski-wystapienie-pt-go-%CF%80-bезinteresownosc-bezposredniosc-i-spoleczenstwo-obywatelskie-konferencja-bezinteresownosc-jest-skupieniem->



osiemdziesiątych to także współpraca z formacją Tot Art<sup>404</sup> oraz tworzenie wydawnictw pojedynczych (pieczętki, matryce, wydawnictwa pojedyncze).

W kontekście rozprawy chciałbym jednak przede wszystkim przywołać doświadczenia związane z instytucjami sztuki współczesnej z jakimi miałem okazję zetknąć się w owym czasie. W roku 1986, wobec słabnącej presji stanu wojennego w Polsce, udało mi się odbyć podróż za Żelazną kurtynę, do Frankfurtu nad Menem, Dusseldorfu i Paryża. Podróż ta dała mi unikalną jak na owe czasy możliwość poznania zbiorów Muzeum Archeologicznego (między innymi wystawa *Was sind fetische?*<sup>405</sup>), Instytutu Maxa Plancka oraz postkolonialnego kontekstu instytucji i muzeów Paryża: Muzeum Człowieka ale także Centrum Pompidou i niedawno otwartego Muzeum Picassa. Rozmach i skala działania tych instytucji uświadamiał mi zasięg funkcji kulturotwórczych jaki za pośrednictwem tych instytucji dokonywał się w wymiarze geopolitycznym. Kolejna wyprawa, tym razem w roku 1988, do Berlina pozwoliła mi wejść bezpośrednio w kontakt ze sztuką postkonceptualną w Nationalgalerie Berlin. Wystawa ta zatytułowana *Pozycje sztuki współczesnej (Positionen heutiger Kunst)* była także opisywana w polskich miesięcznikach dotyczących sztuki.<sup>406</sup> W maju roku 2016 ponownie odbyłem podróż do tych miejsc na mapie Berlina, realizując wobec nich serię performansów.<sup>407</sup> Działania te miały wzmacniać moje wysiłki ukierunkowane na tworzeniu ICS i MuesseuM (pomimo braku odzewu ze strony urzędników, do których kierowałem wówczas odpowiednie pisma).

To, co ma znaczenie w kontekście rozprawy, to fakt, iż już w latach osiemdziesiątych nastąpiło zwrócenie mej uwagi na kontekst geopolityczny i rodzaj wpływu jaki na szerzenie się postaw w sztuce wywiera świadomość przemian w sztuce. Nawet na działalność Josepha Beuys'a można było już patrzeć poprzez pryzmat myśli postmodernistycznej, postulaty pluralizmu, lokalnego kontekstu, ożywiania - poprzez nurt *Neue Wilde* - specyfiki sztuki niemieckiej, ale i myśli europejskiej, w kontekście tworzenia się Unii Europejskiej. Analizę tego okresu przedstawiłem w ramach studiów doktorskich w tekście z dziedziny historii sztuki u prof. Łukasza Guzka, pt: *Rozważania na temat*

---

[asp-gdansk/](#), dostęp:[22.04.2018]

404 P. Konnak, *Księgowy tańczy*, Warszawa: Wydawnictwo Narodowe Centrum Kultury 2014.

405 Wystawa podnosiła sposoby myślenia w fetyszu, przywoływała rzeźby afrykańskie ale też skonfrontowane ze współczesnymi wyobrażeniami o fetyszu - jak elementy damskiej garderoby, np.: buty, tzw. szpilki. W trakcie studiów doktorskich, we wrześniu 2016 w Teatrze Boto w Sopocie w ramach wystawy zatytułowanej *Knowledge & Power*, zrealizowałem instalację i koncert performatywny odnoszący się do śladów pamięciowych z tym etapem działalności związanych. Tropi te i wspomnienia podniosłem także w kontekście wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi, pt: *Alternatywna sztuka i muzyka Europy po roku 1967*". Na otwarciu w holu przed wejściem na wystawę realizowałem performance, pt: „*Was sind fetische?*” Te wspomnienia ukierunkowały także moje rozważania w stronę namysłu nad rolą pierwiastka żeńskiego w konstytuowaniu znaczeń dzieła sztuki.

406 M. Rogulski, *Instytut Cybernetyki Sztuki w Berlinie*, online:

<https://plus.google.com/100218501739986530531/posts/9AGEDtZaRUT>, [dostęp:06.09.2017]

407 Działania zrealizowałem we wnętrzu Naturkundemuseum Berlinie, w kontekście zbiorów archeologicznych i botanicznych okazów sprzed milionów lat, oraz przed Nationalgalerie, które akurat w tym czasie było remontowane.

A zatem problematyka geopolityki, w tym programowania społecznego i to ujętego w kategoriach cybernetyki społecznej, pozwala mi dziś po ponad trzydziestu latach, i w nowej formie podjąć te interesujące dla mnie tematy. To tematy, do których musiałem się wówczas ustosunkować i to wpłynęło na to, że problemy te stały się częścią mego mitu personalnego. Przypomnę, że w roku 1989 współtworzyłem grupę Pampers Maxi w roku 1989 (Sławomir Góra, Robert Kaja, Sławomir Laskowski, Marek Rogulski) odnoszącą się w swej nazwie do świadomości peryferyjnego miejsca i ról, jakie nam przypadły w kontekście światowego Art World'u i podziału świata Żelazną kurtyną.<sup>409</sup> W owym czasie współpracowałem już z Galerią Wyspa Grzegorza Klamana, realizując performansy, w których odnosiłem się do problemu „bycia na uwięzi”, między innymi poprzez realizacje działań w krowich skórkach, które odnosiły się do kontekstu polskości i zarazem nomadyczności dawnych epok.<sup>410</sup> Pierwszy publiczny performans (również z użyciem „polskich” krowich skór) w zamkniętej przestrzeni instytucji, pt: *Sz,sz,sz...* zrealizowałem latem 1990 roku, we Francji, na uniwersytecie w Tuluzie w kontekście wystawy *Renesans Wschodu*<sup>411</sup>. Powołując grupę Ziemia Mindel Wurm (wraz z Piotrem Wyrzykowskim) rozwijałem tę wizualną sferę odniesień do utożsamienia z krową jako zwierzęciem udomowionym, odciętym od źródeł życiowej energii. Na przełomie roku 1990 / 1991 wydałem pierwszą drukowaną w oficjalnej oficynie wydawniczej, publikację, pt: *Mały Traktat o transformowaniu energii*.<sup>412</sup> Określiłem w niej kierunek rozwoju mego projektu artystycznego na kolejne lata - w kontekście „przepracowywania” kolejnych epok kulturowych ludzkości. Dlatego w nazwie grupy Ziemia Mindel Wurm ważne już było przywołanie głębi i intensywności prehistorii, poprzez odniesienie się do okresu czasu czterysta tysięcy - sto pięćdziesiąt tysięcy lat temu (Mindel i Wurm to nazwy epok lodowcowych w Europie w prehistorii). Wspólnie zrealizowaliśmy kilka akcji na północnym cyplu Wysp Spichrzów w galerii Wyspa i w innych miejscach. Również w roku 1990 pomalowany na wzór krowich skór, jak i w nie odziany, obroniłem pracę magisterską na Wydziale Malarstwa PWSSP, pt: *Pola Magnetyczne*<sup>413</sup>. Już wówczas w publikacjach dotyczących pracy dyplomowej odnosiłem się do dokonań cybernetyka, prof. Jana Trąbki, które pozwoliły mi formułować propozycje artystyczne w odniesieniu do stanów

---

408 M. Rogulski, *Rozważania na temat dzieła Polentransport Josepha Beuys 'a.*

<https://plus.google.com/100218501739986530531/posts/gfrHG9NVA4E>, [dostęp:21.08.2017]

409 J. Ciesielska, *Suplementy do sztuki polskiej lat 80-tych*, red. J. Ciesielska, Wrocław: OKiS 2009; M. Rogulski, *Zwiadowca*, Gdańsk: CSW Łaźnia 2009; M. Rogulski, *Hiperbola*, Sopot: PGS 2015.

410 Marek Rogulski, *Performans na uwięzi*, online: <http://tnsfundacja.blogspot.com/>; <http://www.tns.art.pl/pp/roczniki%20rogulusa/1989/1989.htm>, [dostęp:21.07.2018]

411 W wystawie brali udział: Jarosław Fliciński, Grzegorz Klamana, Marek Rogulski.

412 M. Rogulski, *Mały traktat o transformowaniu energii*, Gdańsk: Wydawnictwo Sz, sz, sz... 1991.

413 M. Rogulski, *Pola Magnetyczne*, online: <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/rogulski-marek-pola-magnetyczne>, [dostęp:21.07.2018]

anaboliczno-katabolicznych, i wszech-przemiany elektromagnetycznej.<sup>414</sup> Z kolei memu ojcu, profesorowi biochemii klinicznej zawdzięczam wprowadzenie w terminologię bio - i - chemiczną. Tytuł pierwszej akcji grupy Ziemia Mindel Wurm, powstał dzięki informacjom uzyskanym od mego taty. Był to zapis wiązań biochemicznych, których skutki określiłem poetycko jako *nieustające adrenalinospady - CH3 NH CH 2*.<sup>415</sup>

Przywołane w niniejszej rozprawie, a stanowiące część Diagramów *synapsy magnetyczne*, są echem tamtego czasu.<sup>416</sup> Praca teoretyczna dotyczyła tematu *Ready mades Marcella Duchampa jako nowa jednostka myślenia*. Praca ta była inspirowana między innymi książką Leszka Brogowskiego, pt: *Sztuka w obliczu przemian*. Zaangażowanie w przemiany społeczne wyraziło się we współtworzeniu przeze mnie w roku 1990 Stowarzyszenia Klub Inicjatyw Społecznych w Gdańsku (pełniłem funkcje wiceprzewodniczącego) i Galerii C 14 (wspólnie z Andrzejem Awsiejem i Joanną Kabalą). W maju 1992 roku powołałem fundację Tysiąc Najjaśniejszych Słońc (TNS) w oparciu o którą obecnie realizuję działalność Instytutu Cybernetyki Sztuki i MuesseuM. Jako fundator i członek zarządu współtworzyłem w lipcu 1992 roku również miejsce sztuki w dawnej Łażni, (Fundacja Otwarte Atelier<sup>417</sup>) a w dalszej kolejności inne niezależne i samodzielne inicjatywy galeryjno-pracowniane.<sup>418</sup>

Aktualnie, w ramach rozprawy doktorskiej wspomniane inicjatywy i miejsca ożywają. Intencją

---

414 M. Rogulski, *Sz,sz,sz...*, Gdańsk: Wydawnictwo Sz,sz,sz... 1990.

415 *Ziemia Mindel Wurm*, Za: D. Crowley i D. Muzyczuk. *Notatki z podziemia. Art and alternative music in Eastern Europe 1968 - 1994*, Łódź - Londyn: Muzeum Sztuki w Łodzi, Koenig Books, London 2016. Oraz: M. Rogulski, *Ziemia Mindel Wurm*, online: [http://www.tns.art.pl/tns\\_fundacja/archiwum%20miejsce%20i%20galerii/archiwa%20miejsce/ZMW/zmw.htm](http://www.tns.art.pl/tns_fundacja/archiwum%20miejsce%20i%20galerii/archiwa%20miejsce/ZMW/zmw.htm), [dostęp: 11.05.2018]

416 Nawiązuje nimi bezpośrednio do tytułu mej pracy dyplomowej, pt: *Pola Magnetyczne*.

417 M. Rogulski, *Z archiwum. Gdańskie Dni Niezależnych, Otwarte Atelier + Marek Rogulski performans sytuacyjny TNS i +- 10Hz*, online: <https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/2018/08/30/z-archiwum-gdanskie-dni-niezaleznych-otwarte-atelier-marek-rogulski-performans-sytuacyjny-tns-i-10-hz-1992/>, [dostęp: 07.09.2018]

418 Po wymuszonej w roku 1994 zewnętrznymi okolicznościami, likwidacji galerii Auto da fe w Otwartym Atelier w Dawnej Łażni miejskiej, w oparciu o fundację TNS, w roku 1995 powołałem galerię Spichrz 7 / Spiż7 na Wyspie Spichrzów w Gdańsku. Po wieloletnim procesie działań o charakterze performatywnym, podkreślającym rzeczywisty transformacyjny charakter inicjatyw fundacji TNS w latach 1999 / 2000 w galerii Spiż7 miała miejsce odsłona projektu *Poza Postmodernizm*. Proponuje się daleko idące przewartościowanie współczesnego światopoglądu, teorii i praktyki w obszarze sztuki. *Kontekstualizm abstrakcyjny i Nowy Totalizm* (2011) jako pojęcia wygenerowane w ramach tego projektu wyznaczyły kierunek myśli i praktyki artystycznej, intelektualnej i społecznej w perspektywie transpersonalnej. Towarzyszyły temu próby opisanie rzeczywistości sztuki postkonceptualnej począwszy od lat siedemdziesiątych XX wieku. Pełna perspektywa sztuki niezależnej w Trójmieście sięga bowiem czterech dekad począwszy od inicjatyw Leszka Brogowskiego, Witosława Czerwonki, Adama Harasa, Jerzego Ostrogóskiego, W roku 2012 w ramach projektu *Producenci kontekstów w obliczu przemian* fundacja TNS jako pierwsza dokonała próby zakreślenia horyzontu historycznego inicjatyw niezależnych w obszarze sztuki współczesnej w Trójmieście. W roku 2015 Galeria Spiż7 zmuszona była zakończyć działalność na Wyspie Spichrzów aby z początkiem roku 2017 reaktywować się w ramach Instytutu Cybernetyki Sztuki (ICS) w Gdańsku Osowie. W międzyczasie galeria podtrzymywała tradycję swych działań w obszarze moren polodowcowych. W ICS realizowane są projekty fundacji TNS: *Virtual, Kultura jako układ współrzędnych*, oraz Marka Rogulskiego, pt: *Engram i struktura dyssypatywna*. W oparciu o fundację TNS rozwija się scena performansu i współczesnej muzyki improwizowanej. W oparciu o TNS i ICS wygenerowana została koncepcja MuesseuM.

proponowanego dzieła jest też - opisane w poprzednich rozdziałach - wytworzenie relacji pomiędzy ICS a ASP i CSW Łaźnia. Odbywa się to w nowym kontekście oraz przy użyciu metafory (narzędzia) Wielkiego Zderzacza Art-Hadronów. Zarazem jest to próba poszerzenia zakresu współpracy w zakresie sztuki, poprzez włączenie w ta współpracę peryferyjnej dzielnicy Gdańsk Osowa, na której ulokowałem działalność Instytutu Cybernetyki Sztuki i MuesseuM.

### Streszczenie i podsumowanie rozprawy

W dysertacji ukazuję związki proponowanej koncepcji dzieła sztuki (i jego samego) z założeniami wyrażonymi w ustawie. Założenia te są wiążące dla procedury obrony rozpraw doktorskich w dyscyplinie sztuki piękne. *Dochodzenie do koncepcji dzieła artystycznego* oparłem na konieczności odniesienia się do fenomenu pojęć otwartych oraz wobec formalnych wymogów związanych z procedurą przyznawania stopni naukowych i stopni naukowych w zakresie sztuki: konieczności zaprezentowania dzieła sztuki oraz jego opisu. Proces ten zrealizowałem w kontekście równoprawności badań naukowych i działań artystycznych. Wskazałem na ograniczone możliwości tworzenia *suchego*, formalistycznego i *neutralnego* opisu w sytuacji gdy autor dzieła zostaje postawiony w sytuacji gdy ma *obronić* rozprawę. Obrona wymaga bowiem przygotowania argumentów i uzasadnienia przyjętych założeń, które zawsze są odwoływaniem się do jakichś wartości. W przypadku dzieła sztuki, które ma złożoną strukturę semantyczno-semiotyczną, oraz które realizuje się poprzez wejście w konkret lokalnych uwarunkowań, wymaga to od autora dzieła wypracowania argumentów na rzecz siły perswazji wobec oceniających zarówno dzieło jak i jego opisowy komponent.

W dysertacji odniosłem się do problemu *czasowości*, poprzez który dzieło jest konstytuowane. Dostrzegłem pewne wyzwanie w sytuacji, w której opis tworzony przez autora dzieła powstaje w trakcie przygotowywania owego dzieła. Patrząc bowiem z punktu widzenia formalnego założeń ustawy, dzieło stanie się „pełnoprawnym dziełem sztuki” dopiero w momencie wystawienia go publicznego i uznania przez autorytety. Opis tworzony przez autora w trakcie jego tworzenia ma więc raczej charakter *hipotezy* aniżeli jest opisem dokonanego. Tą niespójność założeń postanowiłem wykorzystać w konstytuowaniu struktury proponowanego dzieła. Dzieło to ma charakter procesualny i otwarty, jest *modelem symulacyjnym*. Przyjąłem, że moment ewentualnego uznania owego dzieła przez autorytety będzie integralną częścią tego dzieła. Także instytucję, w ramach której dokonuje się oceny dzieła, potraktowałem jako element struktury dzieła sztuki, które

w istocie zasadza się na wytworzeniu relacji trzech instytucji (Akademia Sztuk Pięknych, Instytut Cybernetyki Sztuki, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia). W ramach rozprawy i *dochodzenia do koncepcji dzieła artystycznego* zaprezentowałem *propozycję zestawu aktywności*, która pozwoliła mi uzasadnić przyjęty kierunek działania.

Wskazałem na fakt, iż możliwość dysponowania pewną szeroką wiedzą, która przekazywana jest w ramach programu edukacji Międzywydziałowych Środowiskowych Studiów Doktoranckich sprawia, iż autor zmuszony jest ustosunkować się do faktu istnienia tej wiedzy. Zapoznane teorie i koncepcje a także fakt czynienia opisu w trakcie procesu tworzenia dzieła wpływają na proces twórczy. Oznacza to, że dzieło tworzy się zarówno *od dołu* w wyniku interakcji z materia, technologią, środowiskiem, ale i *od góry* - pod wpływem teorii i koncepcji intelektualnych. Światopoglądowe zaangażowanie autora dzieła (mit personalny, osobiste predyspozycje) wyrażane poczuciem misji i *przekazu* zderza się z koniecznością określania celów w kontekście procedury oceny. W rozprawie starałem się wykazać jak odczucie presji wywołane tym zderzeniem konstytuuje znaczenia opisywanego dzieła.

W wymiarze teoretycznym zaproponowałem model *hybrydowej metodologii* tworzenia dzieła sztuki zasadzający się nie tyle na stosowaniu konkretnych teorii naukowych ale odnoszący się do faktu ich istnienia (struktura meta-teoretyczna). Metaforę dzieła rozumianego jako *tekst* i metaforę dzieła rozumianego jako *performans* uzupełniłem metaforą dzieła rozumianego jako *kompozycja*. *Osaczanie* i *marsz na wskroś* jako elementy konstytutywne w procesie *dochodzenia do koncepcji dzieła* realizowane są przy świadomości istnienia wiedzy (agregaty wiedzy) oraz własnej niewiedzy.

Metafora *Kompozycji* zakłada wykroczenie poza wymiar linearnej czasowości w przejawianiu się dzieła, w tym sensie, że włącza w siebie agregaty zbiorów nieskończonych i odwołuje się do różnych struktur i stanów świadomości (*nie-ludzie* ale też stany transmentalne, nadpsychiczne) oraz różnych trybów myślenia o czasie (*świadomość holoreniczna*). Praca teoretyczna pozwoliła mi na stworzenie modelu dzieła sztuki (*dzieło sztuki jako struktura dyssypatywna*) wyrażonego w diagramach, które są częścią rozprawy. Realizowany projekt badawczo artystyczny zafunkcjonował pod nazwą *Engram i struktura dyssypatywna*.

W praktycznym wymiarze podjąłem się realizacji *alternatywnego eksperymentalizmu instytucjonalnego*, który zaowocował powstaniem Instytut Cybernetyki Sztuki (ICS) i *MuesseuM*. Każdemu z wymienionych przedsięwzięć nadałem charakter adekwatny do stawianych celów (programowanie *versus* samoorganizacja, dokonywanie zabiegu na zbiorach nieskończonych, sprawczość i oddziaływanie z poziomu elementu na całość).

Poprzez zainstalowanie struktury ICS w konkretnej lokalizacji na ul. Komandorskiej 26 włączyłem peryferyjną dzielnicę Gdańsk Osowa w obieg wymiany artystycznej i w kontekst oddziaływań twórczych. W trakcie minionych trzech lat studiów, poprzez realizację wystaw (z udziałem studentów, doktorantów i wykładowców ASP)<sup>419</sup> potwierdziłem społecznie realność tworzonej relacji. Oddziaływanie wytworzonej relacji trzech instytucji wykracza poza wartość składowych tej relacji. Możliwość zderzenia ze sobą różnych praktyk instytucjonalnych i podejść koncepcyjnych wyraziłem w określeniu tej relacji jako *Wielkiego Zderacza Art-Hadronów*.

W dysertacji przedstawiam jak zrealizowałem powyższe cele i jak współtworzą one kontekst i konstytuują treść i charakter proponowanego dzieła sztuki.

W CSW Łaźnia wystawiam element materialny dzieła, wokół którego realizuję serię performansów przekształcających strukturę *dzieła otwartego* w trakcie trwania wystawy. Wizualna struktura dzieła wystawiona w CSW ma charakter wieloskalowej instalacji: pola i przestrzeni dla przejawiania się różnych działań (włącznie z procedurą oceny). Podkreślony został aspekt *zszywania* znaczeń oraz funkcja dzieła wystawionego w CSW, jako *maski - modelu symulacyjnego* dla dzieła realizowanego w przestrzeni społecznej. Element materialny, (także malarski) i sytuacje go transformujące zostały tak *wkomponowane* w całokształt *zestawu aktywności*, aby pełnić funkcje, nawet wówczas gdy wystawiona w CSW instalacja zostanie rozebrana. Ten moment *uśmiercenia* wizualnej strony dzieła będzie zarazem chwilą, w której uwypuklony zostanie pełny potencjał proponowanego dzieła. Elementy materialne dzieła zostaną wykorzystane w konstytuowaniu fizycznej tkanki ICS. Będzie to zarazem urzeczywistnienie pojemniejszego w znaczenia dzieła sztuki. Jest ono ukierunkowane na szerszą funkcję: rozwój ICS jako podmiotu instytucjonalnego (zarazem relacyjnego dzieła sztuki) w przestrzeni miasta Gdańsk. Tak rozumiane dzieło odwołuje się do *pola możliwości* gdyż jest to dzieło, które *rodzi*, jest *sprawcą* zaistnienia możliwości przejawiania się kolejnych dzieł i działań artystycznych.

Magister Marek Rogulski

---

419 Marek Rogulski, *Instytut Cybernetyki Sztuki*, online: <https://plus.google.com/100218501739986530531> oraz <https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/> oraz <https://www.facebook.com/instytutcybernetykisztuki/>, dostęp: [01.08.2018]



## BIBLIOGRAFIA:

- Barthes R., *Imperium znaków*, przeł. Markowski M. P., Dziadek A., Warszawa: Wydawnictwo KR 1999.
- Baudrillard J., *Słowa Klucze*, przeł. Królak S., Warszawa: Wyd: Sic! 2008.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. Królak S., Warszawa: Wydawnictwo Sic! 200
- Bennett B., Hoffman D., Prakash C., *Observer Mechanics: A formal theory of perception*, New York: Academic Press 1989.
- Bourdieu P., *The Forms of Capital*, red. Richardson J. G., New York: Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education, Greenwood Press 1986.
- Brogowski L., *Sztuka w obliczu przemian*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne 1990, s. 293.
- Bromboszcz R., *Ewolucja i wartość*. Kraków: Wydawnictwo Aureus 2012.
- Burke J., *Osiem stopni wtajemniczenia czyli jak zmienialiśmy świat*, Wydawnictwo Puls 1995.
- Chmielecki A., *Między mózgiem a świadomością*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2001.
- Ciesielska J., *Suplementy do sztuki polskiej lat 80-tych*, Wrocław: OKiS 2009
- Crowley D., Muzyczuk D., *Notatki z podziemia. Art and alternative music in Eastern Europe 1968 - 1994*, Łódź - Londyn: Muzeum Sztuki w Łodzi, Koenig Books, London 2016.
- Danto A. C., *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. Sosnowski L., Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2006.
- Damasio A., *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg (wyd. II)*, Poznań: Rebis 2013.
- Davies P., *Świat Nauki*. Warszawa: Wydawnictwo WSiP S.A., Listopad 2002.
- Deleuze G., Guattari F. *Kapitalizm i schizofrenia II: Tysiąc plateau*, Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana 2015.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, Warszawa: Wydawnictwo Fundacja Bęc Zmiana 2016.
- Derrida J., *Doręczyciel prawdy*, przeł. Wajs A., w: Migasiński J., red. Pokropski M., *Główne problemy współczesnej fenomenologii*, Warszawa: Wydawnictwo UW 2017.
- Derrida J., *Farmakon*. w *Pismo filozofii*, Kraków: inter esse 1992.
- Dilthey W., *O istocie filozofii*, Wyd. PWN, Warszawa, 1987.
- Doliński D., Łukaszewski W., Muraszewski T., Fila-Jankowska A., Oleś P., Niedźwieńska A., Szkudlarek T., *Tożsamość, Trudne pytanie: kim jestem*. Warszawa: Wydawnictwo Smak Słowa 2012.
- Dudek Z. W., Pankalla A., *Psychologia kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Eneteia 2008.
- Dz. U. 2005 Nr 164 poz. 1365, *Przepisy ogólne, dział I, rozdział I*.
- Eco U., *Dzieło otwarte: Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Warszawa: W.A.B 2008.
- Einstein A., Infeld L., *Ewolucja fizyki*, Warszawa: PWN 1959.
- Foucault P. M., *Słowa i rzeczy: Archeologia nauk humanistycznych*, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria 2005.
- Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, Warszawa: Wydawnictwo Książka i Wiedza 1957.
- Gadamer H. G., *Rozum Słowo Dzieje. Szkice wybrane*, przeł. Łukasiewicz M., Michalski K., Warszawa: PIW 1979.
- Geertz C., *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, Warszawa: Wydawnictwo KR 2000.
- Geertz C., *Interpretacja kultur*, przeł. Piechoczek J., Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2005.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. "Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa: Wydawnictwo PWN 2001.
- Golka M., *Socjologia sztuki*, Warszawa: Difin 2008.



- Grubba - Thiede D., *O kreowaniu aktem uwagi. Engram i struktura dyssypatywna*. Marek Rogulus Rogulski, Orońsko: Kwartalnik CRP, 1-2, 2017.
- Hardt M., Negri A., *Imperium*, przeł. Ślusarski S., i Kołbaniuk A., Warszawa: Wyd. W.A.B. 2005.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1994.
- Hidalgo C. A., *Ziemia jako dysk twardy*, Świat Nauki, Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i Media Sp z o.o. Wrzesień 2015, nr 9 (289).
- Hoffman D. D., *Węże i pociągi nie istnieją*, Gazeta Wyborcza. 24-26 grudnia 2016.
- Kim J., *Umysł w świecie fizycznym*, przeł. Poczobut R., Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN 2002.
- Konnak P., *Księgowy tańczy*, Warszawa: Wydawnictwo Narodowe Centrum Kultury 2014.
- Kordys J., *Mózg i znaki*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1991.
- Kuś H., *Wizja człowieka i kultury w teorii sztuki Josepha Kosutha*. Lublin: Wydawnictwo KUL 2016.
- Lacan J. M. E., *Funkcja i pole mówienia w psychoanalizie*, tłum. B. Gorczyca, W. Grajewski, Wydawnictwo Krytyka Polityczna 1996.
- Laclou E., *Emancypacje*, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Biblioteki Śląskiej 2004.
- Lakatos I., *Dowody i refutacje. Logika odkrycia matematycznego*, Warszawa: TIKKUN 2005.
- Latour B., *Polityka Natury. Nauki wkraczają do demokracji*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009.
- Malcadena J., *Czarne dziury, tunele czasoprzestrzenne i sekrety kwantowej czasoprzestrzeni*, Świat Nauki, Warszawa: Wydawnictwo Prószyński Media Sp. z o. o., Grudzień 2016, nr 12 (304).
- Malinowski B., *Kultura i jej Przemiany*. Dzieła. Tom 9, Warszawa: Wydawnictwo PWN 2000.
- Mannheim K., *Ideologia i utopia*, w *Problemy socjologii wiedzy*, pod. red: Chmielecki A., Czerniak S., Neznik J., Rainko S., Warszawa: PWN 1985.
- Merleau-Ponty M., *Proza świata. Eseje o mowie*, Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik 1976, s. 205.
- Morris D., *The naked ape*, Londyn Jonathan Doyle, Ltd 1974.
- Moskowitz C., *Splątane w czasoprzestrzeni*, Świat Nauki, Warszawa: Wyd: Prószyński Media Sp. z o. o., Luty 2017, nr 2 (307).
- Murawski R., *Współczesna filozofia matematyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2002.
- Nagel T., *Widok znikąd*, przeł. Cieśliński C., Aletheia, Warszawa 1997.
- Nahmias E., *Czy i dlaczego mamy wolną wolę?*, Świat Nauki, Warszawa: Wydawnictwo Prószyński Media Sp. z o. o. Kwiecień 2015, nr 4 (284).
- Nomura Y., *Kwantowy wieloświat*, Świat Nauki, Warszawa: Wydawnictwo Prószyński media Sp z o.o., Lipiec 2017 nr7, (311).
- Passeron J. C., Bourdieu P., *Reprodukcja*, Warszawa: Wydawnictwo PWN 2012.
- Penrose R., *Droga do rzeczywistości*, Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i spółka 2011.
- Piotrowski P., *Muzeum krytyczne*, Kraków: MOCAK 2001.
- Prinz W., Rozmowa Thomasa Asseheuera i Ulricha Schnabela, *Wolna wola nie istnieje*, Forum, 27 lutego 2012.
- Ranciere J., *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, Tłum: Kropiwnicki M., Sowa J., Warszawa: Wydawnictwo Ha!art 2007.
- Ricoeur P., *Egzystencja i hermeneutyka; Rozprawy o metodzie*, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX 1975.
- Rogulski M., *Hiperbola. Bańki, chmury, modele i fantomy*, katalog wystawy, Sopot: PGS 2015.
- Rogulski M., *Mały traktat o transformowaniu energii*, Gdańsk: Wydawnictwo Sz, sz, sz..., 1991.
- Rogulski M., *Rozwój. Między genami a memami*, Katalog wystawy, Gdańsk: Fundacja TNS 2013.
- Rogulski M., *Sz,sz,sz...*, Gdańsk: Wydawnictwo Sz,sz,sz... 1990.
- Rogulski M., *Zwiadowca*, katalog wystawy, Gdańsk: CSW Łąźnia, 2015.
- Sedlak W., *Postępy fizyki życia*, Warszawa: Wydawnictwo PAX 1984.
- Trąbka J., *Mózg a jego jaźń*, Kraków: Uniwersytet Jagielloński 1991.

Turner J. H., *Struktura teorii socjologicznej*, Warszawa: Wydawnictwo PWN 2014.  
Weber M., *Obiektywność poznania w naukach społecznych*, w *Problemy socjologii wiedzy* red. Chmielecki A., Czerniak S., Neznik J., Rainko S., Warszawa: PWN 1985.  
Wilber K., *Eksplozja świadomości*, Warszawa: Wydawnictwo Abraxas 1997.  
Wilber K., *Krótką historia wszystkiego*, Warszawa: Wydawnictwo Jacek Santoski & co 1997.  
Znaniecki F., *Ludzie terazniejsi a cywilizacja przyszłości*, Lwów-Warszawa, 1934.  
Znaniecki F., *Rzeczywistość kulturowa (Cultural Reality)*, Warszawa: Wydawnictwo Polskie 1990.  
Znaniecki F., *Metoda socjologii*, Warszawa: Wydawnictwo PWN 2008.  
Žižek S., *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2008.

### **ŹRÓDŁA INTERNETOWE:**

Auge M., *Nie-Miejsca: wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności*, online:  
[http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)-s127-140/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)-s127-140.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2008-t-n4_(112)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2008-t-n4_(112)-s127-140/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2008-t-n4_(112)-s127-140.pdf), [dostęp:13.05.2018]  
Bendyk E., *Rewolucja Big Data. Koniec Teorii?*, online:  
<https://www.polityka.pl/niezbednik/1631709,1,rewolucja-big-data.read>, Za: Chris Anderson. *The end of Theory. Koniec teorii. Potop danych sprawia, że metoda naukowa jest przestarzała*, online:  
<https://translate.google.pl/translate?hl=pl&sl=en&u=https://w/-w.wired.com/2008/06/pb-theory/&prev=search/>, [dostęp:18.05.2018]  
Braidotti R., *Po człowieku*, online: <https://hoeinfofile.files.wordpress.com/2018/01/po-czlowieku>, [dostęp:07.09.2017]  
Braidotti R., *Poprzez nomadyzm*, online:  
[http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2007-t-n6\\_\(108\)/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2007-t-n6\\_\(108\)-s107-127/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2007-t-n6\\_\(108\)-s107-127.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2007-t-n6_(108)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2007-t-n6_(108)-s107-127/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2007-t-n6_(108)-s107-127.pdf), [dostęp:17.06.2018]  
Chwedoruk R., *Syndykalizm rewolucyjny - antyliberalna rewolta XX wieku*, online:  
[file:///C:/Users/rr/Downloads/Syndykalizm-WSTEP%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/rr/Downloads/Syndykalizm-WSTEP%20(1).pdf), [dostęp:11.05.2018]  
Ćwilińska - Surdyk D., Surdyk A., *Człowiek jako aktor na scenie życia. Teorie G. H. Meada i E. Goffmana a narracyjne gry fabularne*, online:  
<file:///C:/Users/rr/Downloads/Dorota+%C4%86WIKLI%C5%83SKA-SURDYK,+Augustyn+SURDYK+-+Cz%C5%82owiek+jako+aktor+na+scenie+%C5%BCycia.+Teorie+G.+H.+Meada+i+E.+Goffmana+a+narracyjne+gry+fabularne.pdf>, [dostęp:14.01.2018]  
Damasio A., *Czym jest świadomość*, online:  
[https://www.ted.com/talks/antonio\\_damasio\\_the\\_quest\\_to\\_understand\\_consciousness?language=pl](https://www.ted.com/talks/antonio_damasio_the_quest_to_understand_consciousness?language=pl), [dostęp: 16.02.2018]  
Dąbrowski A., *Podstawowe rodzaje świadomości we współczesnej filozofii naturalistycznej*, online:  
<http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/index.php/diametros/article/download/517/646>, [dostęp; 13.06.2018]  
Domańska E., *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?*, online:  
<http://ewadomanska.pl/wp-content/themes/twentyten/images/pdf/Domanska,%20Jakiej%20metodologii%20potrzebuje%20wspolczesna%20humanistyka.pdf>, [dostęp:20.04.2018]  
Domańska E., *„Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce*, online:  
[http://rcin.org.pl/Content/51247/WA248\\_67479\\_P-I-2524\\_domanska-zwrot.pdf](http://rcin.org.pl/Content/51247/WA248_67479_P-I-2524_domanska-zwrot.pdf), [dostęp:10.04.2018]

Dziadzia B., *Sztuka w przestrzeni publicznej. Artystyczne wymiary wytwarzania kapitału społecznego i kulturowego*, online: [https://www.researchgate.net/profile/Boguslaw\\_Dziadzia/publication/313421280\\_Sztuka\\_w\\_przestrzeni\\_publicznej\\_Artystyczne\\_wymiary\\_wytwarzania\\_kapitalu\\_spolecznego\\_i\\_kulturowego/links/5899dd3c92851c8bb681de77/Sztuka-w-przestrzeni-publicznej-Artystyczne-wymiary-wytwarzania-kapitalu-spolecznego-i-kulturowego.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Boguslaw_Dziadzia/publication/313421280_Sztuka_w_przestrzeni_publicznej_Artystyczne_wymiary_wytwarzania_kapitalu_spolecznego_i_kulturowego/links/5899dd3c92851c8bb681de77/Sztuka-w-przestrzeni-publicznej-Artystyczne-wymiary-wytwarzania-kapitalu-spolecznego-i-kulturowego.pdf), [dostęp:14.02.2018]

Eagleton T., *Koniec teorii*, online: <https://wydawnictwo.krytykapolityczna.pl/koniec-teorii-terry-eagleton-54#.W2zSkdIzaM8>, [dostęp:07.03.2018]

Elpidorou A., *Mark Rowlands o nośnikach poznania*, online: [http://avant.edu.pl/wp-content/uploads/AElpidorouGdzieAvant\\_12012pl\\_online.pdf](http://avant.edu.pl/wp-content/uploads/AElpidorouGdzieAvant_12012pl_online.pdf), [dostęp:12.02.2018]

Fischer M. J., *Mit antropology*, online: <http://anthropology.mit.edu/people/faculty/michael-fischer>, [dostęp:17.04.2018]

Hardt M., Negri A., *Empire*, online: [http://www.angelfire.com/cantina/negri/HAREMI\\_printable.pdf](http://www.angelfire.com/cantina/negri/HAREMI_printable.pdf), [dostęp:20.06.2008]

Januszkiewicz K., *Centrum Kultury w Guangzhou w Chinach*, online: [http://www.archivolta.com.pl/panel/dane/artykuł\\_20130717202053.pdf](http://www.archivolta.com.pl/panel/dane/artykuł_20130717202053.pdf), [dostęp:10.03.2018]

Józefaciuk M., *Pojęcie znaku w językoznawstwie*, online: [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Jezykoznawstwo\\_wspolczesne\\_badania\\_problemy\\_i\\_analizy\\_jezykoznawcze/Jezykoznawstwo\\_wspolczesne\\_badania\\_problemy\\_i\\_analizy\\_jezykoznawcze-r2008-t2/Jezykoznawstwo\\_wspolczesne\\_badania\\_problemy\\_i\\_analizy\\_jezykoznawcze-r2008-t2-s43-50/Jezykoznawstwo\\_wspolczesne\\_badania\\_problemy\\_i\\_analizy\\_jezykoznawcze-r2008-t2-s43-50.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Jezykoznawstwo_wspolczesne_badania_problemy_i_analizy_jezykoznawcze/Jezykoznawstwo_wspolczesne_badania_problemy_i_analizy_jezykoznawcze-r2008-t2/Jezykoznawstwo_wspolczesne_badania_problemy_i_analizy_jezykoznawcze-r2008-t2-s43-50/Jezykoznawstwo_wspolczesne_badania_problemy_i_analizy_jezykoznawcze-r2008-t2-s43-50.pdf), [dostęp:19.06.2018]

Luminet J. P., *The Holographic Universe (Holograficzny wszechświat)*, online: <https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1602/1602.07258.pdf>, [dostęp:11.03.2017]

Kalinowski W., *Zachwyt dekretowany*, online: [http://www.wszp.edu.pl/fileadmin/files\\_wszp/Instytucja\\_sztuki.doc](http://www.wszp.edu.pl/fileadmin/files_wszp/Instytucja_sztuki.doc), [dostęp: 02.08.2017]

Kosuth J., *Sztuka po filozofii*, online: [http://www.lot.at/sfu\\_sabine\\_bitter/Art\\_After\\_Philosophy.pdf](http://www.lot.at/sfu_sabine_bitter/Art_After_Philosophy.pdf), [dostęp:21.07.2018]

Lubaś M., *Writing Culture i spór o kształt krytyki wiedzy*, online: [http://www.zew.uni.wroc.pl/files/zew21\\_lubas.pdf](http://www.zew.uni.wroc.pl/files/zew21_lubas.pdf), [dostęp:03.03.2018]

Michalik J., *Głos - transcendencja w języku: o fenomenologii mowy Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, online: [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka\\_i\\_Filozofia/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2008-t33/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2008-t33-s105-126/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2008-t33-s105-126.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r2008-t33/Sztuka_i_Filozofia-r2008-t33-s105-126/Sztuka_i_Filozofia-r2008-t33-s105-126.pdf), [dostęp:01.07.2018]

Miś A., Derrida J., *Derrida i dekonstrukcja*, online: [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka\\_i\\_Filozofia/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r1993-t7/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r1993-t7-s287-289/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r1993-t7-s287-289.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r1993-t7/Sztuka_i_Filozofia-r1993-t7-s287-289/Sztuka_i_Filozofia-r1993-t7-s287-289.pdf), [dostęp:20.03.2018]

Maeda J., *Artists and Scientists: More Alike Than Different*, online: <https://blogs.scientificamerican.com/guest-blog/artists-and-scientists-more-alike-than-different/>, [dostęp:01.02.2018]

Maleszyk G., *Pojęcie superwencji a przyczynowanie mentalne*, online: <http://www.filozofia.pl/old/ff04/teksty/maleszyk.pdf>, [dostęp:20.02.2018]

Malinowska J., *Qualia: Między świadomością a odruchowością*, online: [http://poznstud.home.amu.edu.pl/pliki/tom24nr1/PS\\_numer%203\\_Malinowska.pdf](http://poznstud.home.amu.edu.pl/pliki/tom24nr1/PS_numer%203_Malinowska.pdf), [dostęp:03.01.2018]

Massey D., *A Global Sense of Place*, online: <https://www.unc.edu/courses/2006spring/geog/021/001/massey.pdf>, [dostęp:01.08.2018]

Murawski R., *Twierdzenia limitacyjne*, online: <file:///C:/Users/rr/Downloads/Murawski.pdf>,

dostęp:[04.06.2018]  
Muszyński Z., *Umysł rozszerzony, poznanie rozszerzone, nauka rozszerzona*, online:  
[http://filozofiainauka.ifispan.waw.pl/wpcontent/uploads/2015/08/Muszynski\\_265-280.pdf](http://filozofiainauka.ifispan.waw.pl/wpcontent/uploads/2015/08/Muszynski_265-280.pdf),  
[dostęp:14.01.2018]  
NN, *Antropologia postmodernistyczna*, online:  
[https://pl.wikipedia.org/wiki/Antropologia\\_postmodernistyczna](https://pl.wikipedia.org/wiki/Antropologia_postmodernistyczna), [dostęp:02.02.2018]  
NN, *Art defintion*, online: <https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/> [dostęp:06.07.2017]  
NN, *Dylemat psychofizyczny*, online: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Dylemat\\_psychofizyczny](https://pl.wikipedia.org/wiki/Dylemat_psychofizyczny),  
[dostęp:11.02.2018]  
NN, *Etnografia*, online: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Etnografia>, [dostęp:01.06.2018]  
NN, *Filozofia*, online: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Filozofia>, [dostęp:30.01.2018]  
NN, *Institutional theory Artworld*, online:  
<https://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Institutional-theory-artworld.html>, [dostęp:20.05.2018]  
NN, *Koherencyjna teoria prawdy*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Koherencyjna\\_teoria\\_prawdy](https://pl.wikipedia.org/wiki/Koherencyjna_teoria_prawdy),  
[dostęp:03.02.2018]  
NN, *Menon*, online: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Menon>, [dostęp:24.02.2018]  
NN, *Neurofilozofia*, online: <https://fizyka.umk.pl/~duch/Wyklady/Mozg/02c.htm>,  
[dostęp:03.06.2018]  
NN, *Paradoks*, online: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Paradoks>, [dostęp:24.02.2018]  
NN, *Paul Rabinow*, online: [https://en.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Rabinow](https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Rabinow), [dostęp:22.10.2017]  
NN, *Psychoakustyka*, online: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Psychoakustyka>, [dostęp:25.01.2016]  
NN, *Semiotyka*, online: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Semiotyka\\_\(j%C4%99zykozna%C5%99stwo\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Semiotyka_(j%C4%99zykozna%C5%99stwo)),  
[dostęp:12.02.2018]  
NN, *Stłumienie*, online: <https://pl.wikipedia.org/wiki/St%C5%82umienie>  
NN, *Struktury dyssypatywne*, online: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Struktury\\_dyssypatywne](https://pl.wikipedia.org/wiki/Struktury_dyssypatywne),  
[dostęp:17.07.2017]  
NN, *Teorie wielkiej unifikacji*, online:  
[https://pl.wikipedia.org/wiki/Teorie\\_wielkiej\\_unifikacji](https://pl.wikipedia.org/wiki/Teorie_wielkiej_unifikacji), [dostęp:20.01.2018]  
Pacukiewicz M., *Antropologia kulturowa wobec antropologicznego snu. „Niewczesność” Paula Rabinowa jako przypadek symptomatyczny*, online:  
[http://www.zew.uni.wroc.pl/files/zew22\\_pacukiewicz.pdf](http://www.zew.uni.wroc.pl/files/zew22_pacukiewicz.pdf), [dostęp:05.07.2018]  
Pawłowski M., *Czy qualia są granicą tego, co możemy poznać? Problem luki w wyjaśnianiu*,  
online: [https://www.pum.edu.pl/\\_data/assets/file/0004/47452/NK\\_2011\\_182-186.pdf](https://www.pum.edu.pl/_data/assets/file/0004/47452/NK_2011_182-186.pdf),  
[dostęp:13.04.2018]  
Ranciere J., *The ignorant schoolmaster*, online: <http://abahlali.org/files/Ranciere.pdf>,  
[dostęp:09.09.2017]  
Rogulski M., *Go, bezinteresowność, bezpośredniość, społeczeństwo obywatelskie*, online:  
<https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/2018/03/09/marek-rogulski-wystapienie-pt-go-%CF%80-bezinteresownosc-bezposredniosc-i-spoleczenstwo-obywatelskie-konferencja-bezinteresownosc-jest-skupieniem-asp-gdansk/>, [dostęp:22.04.2018]  
Rogulski M., *Habitat, transmisja, czas złożony*, online:  
<http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/21315>, [dostęp:04.02.2018]  
Rogulski M., *Instytut Cybenetyki Sztuki*, <https://www.facebook.com/instytutcybernetykisztuki/>,  
[dostęp:01.08.2018]  
Rogulski M., *Institute of Cybernetic's Art*, online:  
<https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/author/instituteofcyberneticsart>, [dostęp:17.01.2018]  
Rogulski M., *Instytut Cybernetyki Sztuki w Berlinie*, online:  
<https://plus.google.com/100218501739986530531/posts/9AGEDtZaRUT>, [dostęp:06.09.2017]  
Rogulski M., *MuseoMol*, online: <https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/2017/09/07/m-u-z-e-o-m-o-l/>, [dostęp; 18.04.2018]



Rogulski M., *Muzeum? MuesseuM!*, online:  
<https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/2017/09/07/muzeum-muesseu-lady-with-an-ermine-by-leonardo-da-vinci-at-muesseu-in-gdansk-osowa/> [dostęp: 15.02.2018]

Rogulski M., *Od Willi le Savoye le Corbusiera przez ICS do miast przyszłości*, online:  
<https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/2018/08/16/od-willi-savoye-le-corbusiera-poprzez-ics-do-miast-przyszlosci-marek-rogulski-kompleks-budowlany-na-ul-komandorskiej-26-w-gdansku-osowie-w-kontekscie-powstania-instytutu-cybernetyki-sztuki/>, [dostęp:17.08.2018]

Rogulski M., *Performans na uwięzi*, online: <http://tnsfundacja.blogspot.com/>;  
<http://www.tns.art.pl/pp/roczniki%20rogulusa/1989/1989.htm>, [dostęp:21.07.2018]

Rogulski M., *Pola magnetyczne*, online: <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/rogulski-marek-pola-magnetyczne>, [dostęp:15.03.2018]

Rogulski M., *Programowanie a samoorganizacja*, online:  
<https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/2018/03/09/programowanie-a-samoorganizacja-marek-rogulski-projekt-s-a-s-z-perspektywy-instytutu-cybernetyki-sztuki-konferencja-naukowa-ptniech-zyje-sztuka/>, [dostęp:15.05.2018]

Rogulski M., *Marek Rogulski*, online; <https://plus.google.com/100218501739986530531>

Rogulski M., *Rozważania na temat dzieła Polentransport Josepha Beuys'a*, online;  
<https://plus.google.com/100218501739986530531/posts/gfrHG9NVA4E>, [dostęp:21.08.2017]

Rogulski M., *Supresja i apostroph'y*, Gdańsk: GGM 2016.

Rogulski M., *Ziemia Mindel Wurm*, online: [http://www.tns.art.pl/tns\\_fundacja/archiwum%20miejsce%20i%20galerii/archiwa%20miejsce/ZMW/zmw.htm](http://www.tns.art.pl/tns_fundacja/archiwum%20miejsce%20i%20galerii/archiwa%20miejsce/ZMW/zmw.htm), [dostęp:11.05.2018]

Rogulski M., *Z archiwum. Gdańskie Dni Niezależnych, Otwarte Atelier + Marek Rogulski performans sytuacyjny TNS i +- 10Hz*, online:  
<https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/2018/08/30/z-archiwum-gdanskie-dni-niezaleznych-otwarte-atelier-marek-rogulski-performans-sytuacyjny-tns-i-10-hz-1992/>, [dostęp: 07.09.2018]

Sadowski A., Szydlik A., *Poznanie naukowe i kanony nauki*, online:  
[file:///C:/Users/rr/Downloads/80\\_Optimum\\_2\\_2016\\_Sadowski\\_Szydlik%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/rr/Downloads/80_Optimum_2_2016_Sadowski_Szydlik%20(2).pdf), [dostęp:17.06.2018]

Schechner R., (Recenzja książki) *Performatyka: Wstęp*, przeł. Kubikowski T., red. przekładu, Rochowski M., online: <http://www2.grotowski-institute.art.pl/files/ksiazki/performatyka.pdf>, [dostęp:03.03.2018]

Szabat M., *Archeologia widzialnego i niewidzialnego*, online:  
<http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/index.php/diametros/article/download/438/491>, [dostęp:20.07.2018]

Święczkowska H., *Leibnizjański kontekst teorii trzech światów K.R. Poppera*, online:  
<https://czasopisma.ignatianum.edu.pl/index.php/rfi/article/download/1018/1080>, [dostęp:11.11.2017]

Tyler S., *Introduction to cognitive antropology*, online;  
<https://anthropologybenjamin.wordpress.com/2011/04/08/reflections-of-the-article-introduction-to-cognitive-anthropology-by-stephen-a-tyler/>, [dostęp:15.03.2018]

Wąldoch M., *Teoria krytyczna jako metoda analizy politycznej*, online:  
<https://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/4284/Teoria%20krytyczna%20jako%20metoda%20analizy%20politycznej.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, [dostęp; 13.05.2018]

Warczok T., *Iluzja „ja”*. *W stronę relacyjnego widzenia podmiotu działającego*, online:  
[http://www.ifis.up.krakow.pl/studia\\_sociologica/images/SS\\_V\\_2/warczok.pdf](http://www.ifis.up.krakow.pl/studia_sociologica/images/SS_V_2/warczok.pdf), [dostęp:21.06.2018]

Wigley M., *Architektura protez. Uwagi do prehistorii świata wirtualnego*, online:  
<http://archiwum.autoportret.pl/2013/02/15/mark-wigley-architektura-protez/>, [dostęp:11.01.2016]

Wilkożewska K., *Arnold Berleant's Project of Post-kantian Aesthetics*, online:  
[http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka\\_i\\_Filozofia/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2010-t37/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2010-t37-s38-47/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2010-t37-s38-47.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r2010-t37/Sztuka_i_Filozofia-r2010-t37-s38-47/Sztuka_i_Filozofia-r2010-t37-s38-47.pdf),  
dostęp:[14.03.2018]

Verlinde H., *My research*, online: <http://physics.princeton.edu/~verlinde/>, [dostęp:30.05.2018]  
Zarycki T., *Kapitał kulturowy – założenia i perspektywy zastosowań teorii Pierre'a Bourdieu*, online:[http://www.spoleczna.psychologia.pl/pliki/2009\\_1/Zarycki\\_2009\\_1.pdf](http://www.spoleczna.psychologia.pl/pliki/2009_1/Zarycki_2009_1.pdf), [dostęp:16.05.2018]

## SPIS DIAGRAMÓW:

Diagram nr. 1. Diagram jest próbą zilustrowania oddziaływań środowiska kulturowego na podmiot, który realizuje proces twórczy - sytuacja wyjściowa: wyzwania i oczekiwania. (źródło: badania własne); W Rozdziale III, str. 25.

Diagram nr. 2. Diagram jest próbą ukazania „uwikłania” pojęcia dzieła sztuki w problem jego rozumienia. (źródło: badania własne); W Rozdziale IV, str. 35.

Diagram nr. 3. Diagram jest próbą ukazania „uwikłania” autora (podmiotu ?) dzieła sztuki w problem domniemywania. (źródło: badania własne); W Rozdziale V, str. 40

Diagram nr. 4. *Tao* (źródło: Internet); W Rozdziale VII, str. 43

Diagram nr. 5. *Ultra - Tao*. (źródło: badania własne); W Rozdziale VII, str. 51

Diagram nr. 6. Model interpretacyjny. (źródło: badania własne); W Rozdziale VII, str. 55

Diagram nr. 7. Diagram jest próbą ukazania dzieła sztuki poprzez pryzmat relacji podmiotu, środowiska społecznego i czynnika losu. (źródło: badania własne); W Rozdziale XIII, str. 78

Diagram nr. 8. Diagram, pt: *Węzeł 1*. (źródło: badania własne); W Rozdziale XIII, str. 80

Diagram nr. 9. Diagram ukazuje teoretyczne aspekty proponowanego dzieła sztuki wyrażone poprzez takie pojęcia jak: Ślady pamięciowe, Konsensus społeczny, Los i wpływy szeroko rozumianego środowiska - w kontekście osobistych potrzeb i dążeń oraz światopoglądu wyrażonych znakiem/symbolem *Ultra -Tao*. (źródło: badania własne); W Rozdziale XIII, str. 85

Diagram nr. 10. Diagram jest próbą ukazania głównych składowych hybrydowego modelu metodologii dotyczącej sposobu dochodzenia do koncepcji dzieła artystycznego. (źródło: badania własne); W Rozdziale XVI, str. 93

Diagram nr. 11. Relacja trzech podmiotów instytucjonalnych jako składowa struktury proponowanego dzieła. (źródło: badania własne); W Rozdziale XVII, str. 98

Diagram nr. 12. Diagram, pt: *Magnetyczne synapsy*. Hybrydowa struktura projektu badawczo-artystycznego. (źródło: badania własne); W Rozdziale XVIII, str. 101

Diagram nr. 13. Diagram wprowadza do metodologii ideę dzieła sztuki rozumianego jako metafora kompozycji. (źródło: badania własne); W Rozdziale XX, str. 111

Diagram nr. 14: *Synapsy magnetyczne*. Zestaw trzech diagramów opisujących dochodzenie do koncepcji i realizacji dzieła artystycznego. (źródło: badania własne); W Rozdziale XX, str. 112

Diagram nr. 15. Diagram ukazuje proces uczynienia potencjalnie całej dostępnej ludzkiej wiedzy składową dzieła (działanie na zbiorach nieskończonych). (źródło: badania własne); W Rozdziale XX, str. 114

Diagram nr. 16. Diagram, pt: *Dzieło sztuki jako struktura dyssypatywna*. (źródło: badania własne); W Rozdziale XX, str. 116

Diagram nr. 17. Diagram, pt: *Supresja, Historia i Apostroph'y*. (źródło: badania własne); W Rozdziale XXII, str. 125

Diagram nr. 18. Diagramy *Apostroph'y*. (źródło: badania własne); W Rozdziale XXII, str. 126

Diagram nr. 19. Powstały w ramach pracy na I roku studiów Diagram Instytutu Cybernetyki Sztuki. (źródło: badania własne); W Rozdziale XXII, str. 128

Diagram nr. 20. Diagram, pt: MuesseuM, Węzeł 2. (źródło: badania własne); W Rozdziale XXIII, str. 133

## **SPIS TABEL:**

Tabela nr. 1. Talcott Parsons. Diagram obrazujący podsystemy natury ludzkiej. (źródło: Johnatan H. Turner. *Struktura teorii socjologicznej*.); W Rozdziale V, str. 38

Tabela nr. 2. Ken Wilber. Model struktur świadomości dostępnych człowiekowi. (źródło: Ken Wilber. *Krótką historia wszystkiego*.); W Rozdziale XIII, str. 81 / 82

## **SPIS RYSUNKÓW:**

Rysunek nr. 1. Graficzna reprezentacja metafory; W Rozdziale IX, str. 61

Rysunek nr. 2. Graficzna reprezentacja paradoksu badawczo-artystycznego; W Rozdziale XII, str. 76

Rysunek nr. 3. Model pętli przyczynowo-skutkowej z cybernetyki. (źródło: wystawa autora); W Rozdziale XVII, str. 99

Rysunek nr. 4. Projekt badawczo artystyczny *Engram i struktura dysypatywna* w ujęciu za pomocą pojęć odnoszących się do nauk ścisłych i przyrodniczych. (źródło: badania własne); W Rozdziale XVIII, str. 102

Rysunek nr. 5. Projekt badawczo artystyczny *Engram i struktura dysypatywna* w ujęciu za pomocą pojęć odnoszących się do nauk humanistycznych. (źródło: badania własne); W Rozdziale XVIII, str. 102

Rysunek nr. 6. Palindromowy zapis MuesseuM. (źródło: badania własne); W Rozdziale XX, str. 115

Rysunek nr. 7. Znak graficzny ICS zaprojektowany przez autora w czerwcu 2015; W Rozdziale XXI, str. 119

## **SPIS FOTOGRAFII:**

Fotografia nr. 1. Flaga ze znakiem graficznym ICS. (fot. autor); W Rozdziale XV, str. 91

Fotografia nr. 2. Pierwsze próby tworzenia Instytutu Cybernetyki Sztuki. (fot. autor); W Rozdziale XXI, str. 118

Fotografia nr. 3 i 4. Zdjęcie nr. 3 dokumentuje pierwszą akcję zrealizowaną 8 października 2015 na posesji na ul. Komandorskiej 26. Zdjęcie nr 4 dokumentuje „otagowanie” posesji logiem ICS w marcu 2016. (fot. autor); W Rozdziale XXI, str. 120