

KONRAD KOZIEŁ

Dokumentacja dorobku artystycznego
po przewodzie doktorskim.

KONRAD KOZIEŁ

Dokumentacja dorobku artystycznego
po przewodzie doktorskim.

Konrad Koziel

Absolwent Wydziału Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych imienia Jana Matejki. Dyplom uzyskał u profesora Józefa Sękowskiego. Od 2007 roku pracuje jako asystent na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w Pracowni Rzeźby profesora Mieszka Tylki. W 2015 roku otrzymał tytuł doktora nadany przez Radę Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W 2017 roku otrzymał stanowisko adiunkta. Uprawia rzeźbę, sztukę obiektu, instalację artystyczną. Tworzy projekty architektoniczno – rzeźbiarskie, graficzne oraz projekty wnętrz.



Spis treści:

Posiadane dyplomy i stopnie naukowe	6
Wskazanie osiągnięcia	7
Omówienie celu naukowego / artystycznego wyżej wymienionej pracy i osiągniętych wyników oraz omówienie pozostałych osiągnięć artystycznych	9
Autoreferat	11
Spis ilustracji	47
Dokumentacja wskazanych prac	48
Wybór prac po przewodzie doktorskim	77
Dokumentacja fotograficzna wybranych wystaw po przewodzie doktorskim	97
Bibliografia	122

Posiadane dyplomy, stopnie naukowe:

Dyplom uzyskania stopnia doktora w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie sztuki piękne, stopień doktora w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie sztuki piękne został nadany uchwałą Rady Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie w dniu 19 stycznia 2015 roku.

Tytuł pracy doktorskiej:

Pragmatyczne funkcje znaków i symboli oraz zastosowanie ich w rzeźbie z uwzględnieniem budowy rzeźby jako wypowiedzi.

Promotor:

prof. Mieszko Tylka

Recenzenci:

dr hab. Ewa Janus, prof. ASP w Krakowie.
dr hab. Józef Wąsacz Politechnika Krakowska

Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych / artystycznych:

Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie. Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki.
05.12.2006 r. - 30.09.2017 r., asystent, pełny etat, mianowanie.
Od 01.10.2017 r., adiunkt, pełny etat, mianowanie.

Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. Ust. 2 ustawy z 14.03.2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki.

Zgodnie z wymogiem formalnym wskazuję zestaw wybranych prac w tym obiekty i instalacje artystyczne powiązanych ze sobą tematycznie, jako aspirujący do spełnienia warunków określonych w art. 16 ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki.

Spis wskazanych prac:

1. „Szpital kliniczny” – instalacja artystyczna, szer. 304 cm, 2016 r.
2. bez tytułu – instalacja artystyczna, wys. 137 cm, 2016 r.
3. bez tytułu – obiekt, szer. 100 cm, 2016 r.
4. „Mobilna farma” – instalacja artystyczna, wys. 102 cm, 2016 r.
5. „BMW” – instalacja artystyczna, wys. 105 cm, 2016 r.

Wskazane prace były prezentowane na wystawach indywidualnych:

- „Se[ans]” część 1 - Galeria WK i RDS ASP w Krakowie „Cztery Ściany”, 2016 r.
- „Se[ans]” część 2 – Centrum Sztuki Współczesnej „Solvay”, Kraków, 2017 r.

Część ze wskazanych prac prezentowana była na wystawach zbiorowych:

- „Zatorskie plenery 2006 – 2014” - wystawa studentów i pedagogów WK i RDS, Kasztel w Szymbarku, 2016.
- „Wystawa Katedry Sztuk Pięknych” - Galeria ASP w Bronowicach, Kraków, 2017.
- „3x2”, wystawa pedagogów Katedry Sztuk Pięknych WK i RDS ASP im. J. Matejki w Krakowie, Galeria WK i RDS „4 Ściany”, Kraków 2018 r..
- „Młoda Akademia” - wystawa prac młodych pedagogów w ramach obchodów 200 – lecia ASP im. Jana Matejki w Krakowie, Nowohuckie Centrum Kultury, 2018.

Omówienie celu naukowego / artystycznego wyżej wymienionej pracy i osiągniętych wyników oraz omówienie pozostałych osiągnięć artystycznych.

Wystawy indywidualne po przewodzie doktorskim :

2015 - „Rzeźby i obiekty” - Galeria „Szkłana”, ROK Doliny Karpia w Zatorze.

2016 - „Se[ą]ns” część I - Galeria „Cztery Ściany” WK i RDS ASP w Krakowie.

2017 - „Se[ą]ns” część 2 – Centrum Sztuki Współczesnej „Solvay”, Kraków.

Wystawy zbiorowe po przewodzie doktorskim:

2015 - „Zatorskie plenery 2006 – 2014” - wystawa malarstwa i rzeźby, studentów i pedagogów WK i RDS, galeria „Rynek 2”, Zator

2016 - „Zatorskie plenery 2006 – 2014” - wystawa studentów i pedagogów WK i RDS, Kasztel w Szymbarku.

2017 - „Wystawa Katedry Sztuk Pięknych” - Galeria ASP w Bronowicach, Kraków.

2018 - „3x2”, wystawa pedagogów Katedry Sztuk Pięknych WK i RDS ASP im. J. Matejki w Krakowie.

2018 - „Młoda Akademia” - wystawa prac młodych pedagogów w ramach obchodów 200 – lecia ASP im. Jana Matejki w Krakowie, Nowohuckie Centrum Kultury, 2018.

Nagrody i wyróżnienia po przewodzie doktorskim:

2016 - Nagroda Rektora III stopnia za osiągnięcia w pracy artystycznej i dydaktycznej.

2017 - Nagroda Rektora zespołowa II stopnia za osiągnięcia w pracy dydaktycznej.

2018 - Medal brązowy za długoletnią służbę przyznany przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej. Legitymacja Nr 374-2018-40, Warszawa dnia 20 września 2018 r.

Konrad Korciak

Autoreferat.

O obiektywności w sztuce.

*„(...) między teorią a praktyką nie ma różnicy tylko w teorii -
w praktyce różnica jest.”*

Michał Zalewski, „Cisza w sieci”

Wstęp.

W dotychczasowej, ... doczesności twórczej, a szczególnie u jej zarania sięgałem po różne środki niezbędne do samospelnienia. Zwykle starałem się, żeby były one moją, własną inicjatywą. Jednakże, z drugiej strony, przecież nie ma co tu pomijać faktu, iż zdarzały mi się przecież przedsięwzięcia podyktowane życiową koniecznością. Następnie, przez to, że często okazywały się owe, po prostu niedostatecznie zgłębnym przeze mnie tematem, to jednocześnie były nowym dla mnie wyzwaniem. A wtedy, z kolei, siłą rzeczy, poniekąd z automatu, stawały się również bodźcem do mojego nieustannego samokształcenia. Teraz więc, no cóż, z perspektywy upływu lat jedynie, co z pewnością mogę potwierdzić, to nieocenioną wartość takiego rodzaju eksperyencji. Ale przecież, ogólnie rzecz biorąc mniemam, że tak częste doznania są udziałem wielu twórców i są przez nich również przedstawiane, jako pierwsze ambitnie artystyczne momenty. Dlatego mam pełną świadomość tego, że nie jestem jakimś szczególnym lub odosobnionym przypadkiem.

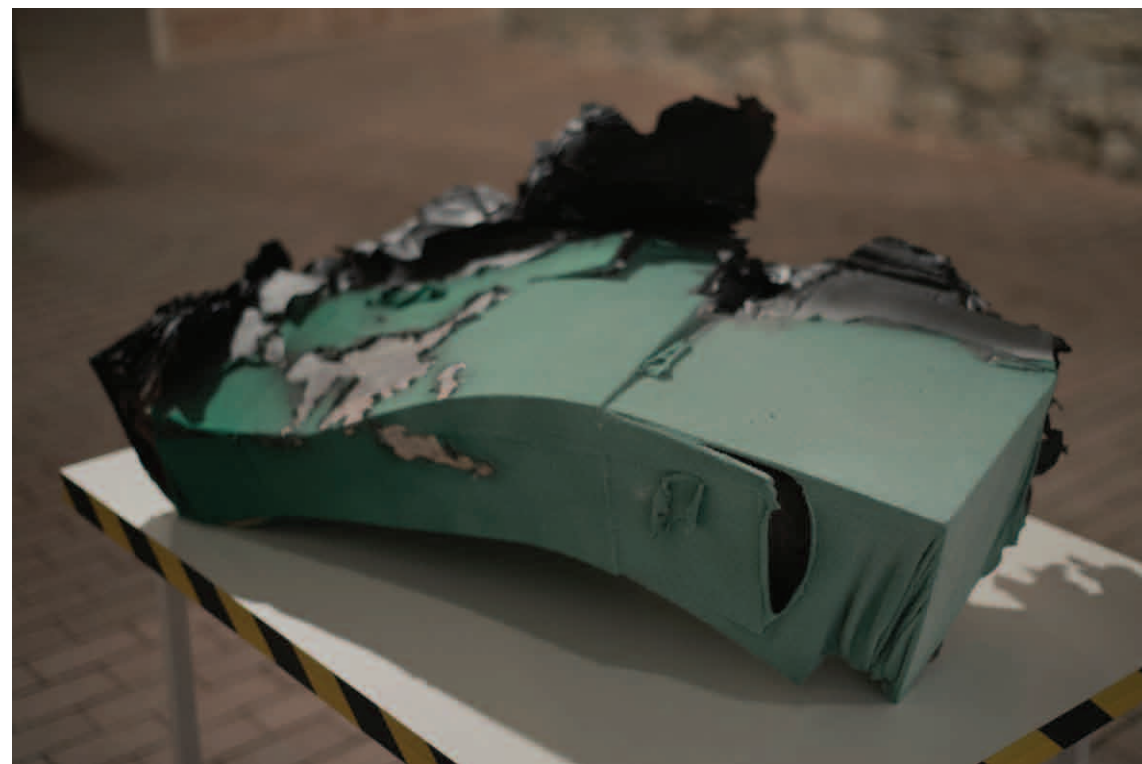
Dotychczasowość związana z pracą zawodową na ogół dzielę na dwa etapy, z których pierwszy żartobliwie, z przekąsem nazywam sobie „dekadą wolnego strzelca”. Drugim zaś, okazał się mój obecny związek z uczelnią. Natomiast, dzięki osiągniętemu dystansowi traktuję je jak dwa odrębne, no może ledwo dotykające się światy. Nie chcę tu wnikać w szczegóły ich wzajemnej odrębności, ale muszę przyznać, że ta świadomość ma dla mnie wielkie znaczenie i doznanie obu, tak naprawdę mnie ukształtowało.

Od początku, rzeźba stanowiła i nadal stanowi nierozdzielny element mojej aktywności zawodowej, gdzie kiedyś wykonywałem ją zarówno w drewnie, ale też w kompozycjach kamiennych, brązie i innych tworzywach, także sztucznych. Oprócz rzeźby autorskiej wydarzyło się również sporo epizodów związanych z rekonstrukcją, restauracją rzeźbiarską oraz z projektowaniem, chociażby wnętrza i ich wyposażenia. Natomiast jeśli chodzi o tematykę przedsięwzięć, to z czasem stała się równie szeroka jak wachlarz technik, których dotykałem. Jednakże teraz wiem, że ten okres, co już zresztą wspominałem, to przedział czasowy związany z ciągłą edukacją i nabywaniem biegłości, oraz coraz większych kompetencji.

Wraz z podjęciem pracy na uczelni rozpoczęła się nowa, bardzo ekscytująca przygoda w moim życiu, która zresztą trwa do dzisiaj. To dla mnie ciągle, naprawdę poważna cezura. Dlatego, że przede wszystkim, oprócz pierwszego kontaktu z profesjonalną problematyką związaną z dydaktyką i działalnością wystawienniczą, między innymi w galerii wydziałowej, mogłem również naprawdę poczuć, co to znaczy mieć możliwość skupienia się jedynie na własnej twórczości. W końcu doczekałem się pierwszej wystawy, a projekty zaczęły dotyczyć wtedy, na przykład tematyki architektoniczno – rzeźbiarskiej i wystawienniczej. Ponadto, ciągle eksperymentując zauważyłem wreszcie, że moja dotychczasowa międzydiscyplinarna szamotanina skutkuje tym, iż skierowuję moją uwagę w obszar, w moim mniemaniu o znacznie szerszym horyzoncie. To znaczy, że aktywniej i mocniej zacząłem skupiać się na zbiorze pojęć dotyczących nie tylko rzeźby klasycznej, ale również obiektu i instalacji artystycznej. Te z kolei w pewnym momencie zaczęły być moim flagowym sposobem wypowiedzi, ale jednak wciąż nie tylko, co wydaje mi się, że można zaobserwować we wskazanym osiągnięciu.

No tak, ale chcąc należycie przedstawić swoje dotychczasowe dokonania, na początku powinienem się do czegoś przyznać. A mianowicie chodzi o to, że w tej co by nie twierdzić jednak narzuconej z góry formule zwanej autoreferatem, nie czuję się zbyt komfortowo. Przecież przyciasny gorset tej formuły, na który składają się opis, charakterystyka a także, co jest oczywiste, atencjonalna zaduma nad własnym dorobkiem, siłą rzeczy nie mogą być obiektywne. I choć zdaję sobie sprawę z tego, że raczej jest to ostatnia rzecz z pośród tych, których się tu ode mnie oczekuje, to jednakże ile razy patrzę za siebie, to tyle razy, coraz bardziej i bardziej uzmysławiam sobie, że odkąd pamiętam, to o to w swoim działaniu ciągle zabiegam. Dlatego też postawiłem sobie pytanie. Czy jest możliwe względnie i relatywnie, obiektywne odniesienie się do własnej działalności, a ściślej twórczości? Bo z tym, że wszelaka aktywność artystyczna z założenia jest mariazem subiektywności z indywidualnością, trudno dyskutować.

Rock- scissors- paper I,
obiekt, dł. 100 cm, 2015



Mam świadomość zaistniałej sprzeczności w tak sformatowanej kwestii, ale żeby na tego typu pytanie odpowiedzieć twierdząco, to myślę, że w pierwszej kolejności należy spełnić określone warunki i przy tym poczynić pewne przygotowania. Oczywiście chodzi tu o sformułowanie podstawowych założeń, które zapewnią coś w rodzaju konstrukcji dla osobliwego uniwersum. To znaczy dla czegoś w rodzaju szczególnego habitatu, w którym obiektywność mogłaby zafunkcjonować. Oprócz tego, w celu zbudowania takiego podłoża będę musiał nieco nagiąć zasady rządzące autoreferatem. Ma to polegać na tym, że nie będę już w sposób bezpośredni opisywał mojego stosunku do tego co już dzięki mojej kreacji powstało, lecz pośrednio, za pomocą szeroko rozumianej metafory spróbuję nakreślić, opowiedzieć o tym, jak mógłby przebiegać proces twórczy związany z nowym projektem, który oczywiście miałby być obiektywnym opowiadaniem o mojej twórczości. Zresztą mam nadzieję, iż w ten sposób uda mi się w możliwie największym stopniu przybliżyć moją osobę przede wszystkim jako twórcę.

Algebra przestrzeni. Holistyczny obraz rzeźby wynurzonej z teorii kategorii.

Eksperyment.

Teoria kategorii. Dlaczego właśnie ona? Otóż pomyślałem sobie, że jeśli ma powstać ten tekst, a przecież z pewnych powodów i tak napisać go muszę, to powinien on być nie tyle o rzeźbie jako tradycji artystycznej i poznanych przeze mnie, że się tak syntetycznie wyrażę, jej kogranicach, co o istocie współczesnej, sylwetowo i metodycznie uogólnionej, myśli o niej. Podążając dalej zbieżnym torem, ale tym razem za Immanuelem Kantem – przy czym świadomie prawiąc komunały - myśl tą wyobrażam sobie jako aprioryczną i analityczną zarazem. Jednocześnie oprócz naturalnej, natywnej inter - subiekcji podpartej staranną refleksją, powinna ona też uwzględniać porządkujący, koherentny, możliwie prosty, przystający do współczesności formalizm. Nieco upraszczając, chodzi mi o rzecz by można kolegiąlnie przyjąć, raczej obiegowo rozumianą racjonalność, którą umownie rozszerzam z jednej strony o irracjonalność, z drugiej zaś o antyirracjonalność taką, jak ją zdefiniował swego czasu Kazimierz Ajdukiewicz. I dalej... Co z tego powinno wynikać? Myślę, że dość szybko można się zorientować, iż określony tu przeze mnie mimo wszystko bardzo oględnie postulat dotyczący intencjonalnej obserwacji przedmiotu, okazuje się przede wszystkim bardziej kognitywny i epistemiczny niż jakby się mogło na początku wydawać – pojęciowy. Ale z drugiej strony w związku z tym, że mamy tutaj do czynienia z zapowiedzią pewnego doświadczenia, a nie z próbą wypreparowania co najwyżej jakiegoś leksykalnego zbioru na dany temat, a z szacunkiem, przypominam, że chodzi między innymi o rzeźbę, to jak najbardziej pożądane jest, żeby leksyka powiązana z rozpatrywaną dyscypliną odpowiednio wybrzmiała. Albowiem staje się ona wtedy dostarczycielem wyrażonych aksjomatów, niezbędnych przy każdym poprawnym wnioskowaniu. Jednakże koniec końców i tak trzeba zaakcentować co niezwykle istotne, mianowicie aksjomaty w dowodzeniu nie przesądzają z reguły o finalnym wyniku. Konstytuują one w jakimś sensie wspólny mianownik dla przesłanek, ale na tym ich rola się kończy.

Co do samego pojęcia aksjomatu, to rozumiem, że jest ono postrzegane dogmatycznie i przede wszystkim od strony szeroko rozumianej filozofii nauki, jest traktowane jako jeden z metodologicznych filarów. Taki horyzont, jedynie dla niezorientowanych w temacie, na początku jawi się jako nie dość wyraźny, a jest tak ponieważ równoległe do tegoż aksjomatu w nomenklaturze naukowej funkcjonuje tak zwany paradygmat pełniący z kolei w niej rolę swoistego kryterium uznania. To z jakiego powodu posługuję się akurat pojęciem aksjomatu, a nie paradygmatu nie jest według mnie tu bez znaczenia. Gwoli wyjaśnienia. Aksjomatyka, to konieczny układ aksjomatów używany przede wszystkim przez matematyków, dla których jest on pewnym, nienaruszalnym spoiwem w obrębie danej teorii i jest właściwie bezdyskusyjny pod warunkiem, że został prawidłowo postawiony. Natomiast paradygmat, który został zdefiniowany w 1962 roku przez Thomasa Khuna, stanowi swego rodzaju „mądrość etapu”. Nie jest nienaruszalny w swej strukturze i jeśli tylko wystąpią ku temu racjonalne przesłanki, to może zostać zmieniony. Wybrałem pojęcie aksjomatu dlatego, że przez swoją rolę jaką pełni ono w procesie rozumowania matematycznego, stało się dla mnie w pewnym sensie bliskoznaczne z istotą narzędzia w ręku artysty piętnującego dzieło w procesie twórczym. Paradygmat zaś bywa fakt, że bardzo ważnym, ale jednak często jedynie chwilowym punktem oparcia podczas mozolnej wspinaczki na wyżyny nauki. Zresztą, czy dawno temu matecznik aksjomatów czyli matematyka nie posiadała swojego doczesnego miejsca w panteonie sztuk?

Wróćmy do doświadczenia lub raczej postulowanego przeze mnie eksperymentu myślowego, którego epilog jest przecież dalece niepewny i póki co dość odległy. Zarys jego celowości musi skupić się, jak zresztą sam podtytuł i tytuł tego autoreferatu wskazuje, na próbie dokonania pewnej kategoryzacji dyscypliny z zakresu sztuki jaką jest rzeźba, dokonanej w ramach zbioru kompozycji. Całe przedsięwzięcie powinno zaowocować - przynajmniej tak mi się na obecną chwilę wydaje - ogólną klasyfikacją lub falsyfikacją możliwych przestrzeni semantycznych, to znaczy znaczeniowych, syntaktycznych, relacyjnych i metaformalnych w których owa dziedzina funkcjonuje. Zważywszy na fakt, iż moja rzeźbiarska proweniencja nie zapewnia mi jakże w tej sytuacji ważnych, wystarczających, merytorycznych rudymetów matematycznych, to sięgnięcie w tym kontekście po teorię kategorii, traktuję z mojej rzeźbiarskiej strony przede wszystkim intuicyjnie. Jednak z innej strony, poczynione przeze mnie dotychczasowe obserwacje związane z tą teorią pomimo niepewności i niemożliwych do usunięcia wątpliwości zdaje się, że nie tylko napawają ostrożnym optymizmem, ale wręcz są iskierką nadziei na konkluzyjne zwieńczenie zarysowanej tu szkicowo implikacji obejmującej uogólnioną językową anatomię „obrazu rzeźby”.

Wszystko do tej pory dla mnie przedstawia się raczej obiecująco, ale jeszcze chociaż na chwilę wróćmy na ziemię. Zazwyczaj eksperymenty mają tę szczególną własność, że albo daną hipotezę potwierdzają, albo ją obalają. No i co wtedy? Właśnie wtedy z reguły, powoli do mnie dociera, tym bardziej jeśli jest to moja inicjacja, że zastosowana metoda, zakładając jej poprawność, okazuje się wówczas najistotniejsza w całym procesie. Uzmysławiam sobie jej wartość conceptualną, istotnie decydującą o sensie eksperymentu i to bez względu na osiągnięty rezultat. Dlatego mimo wszystko zawsze warto się trudzić.

Teoria kategorii.

Dość odległy czas temu - a na marginesie, był to z pewnością czas wakacyjny, bo zawsze gdy przywołuję te dni z pamięci, to kojarzą mi się one z błogo rozleniwiającym, wręcz obojętniającym słońcem. Obojętny, rozleniwiony, otoczony naturą rozmyślałem sobie swobodnie i niezobowiązująco o tym co dla mnie jako artysty powinno być priorytetem? Na czym jako artysta przede wszystkim powinienem skupiać swoją uwagę? Co w pracy szczególnie decyduje o oczekiwanym, zawsze osobliwym w swym charakterze artystycznym spełnieniu albo bardzo pospolitej statystycznie, twórczej porażce? Mam tu na myśli oczywiście kreatywną przestrzeń w sensie ścisłym. I wyszło mi bezsprzecznie, że jest to kompozycja. A cóż to takiego ta kompozycja? Wydaje się, że odpowiedź na to pytanie powinna być raczej prosta. Otóż, pojęciowo od strony słownikowej: kompozycja to połączenie, układ pewnych elementów, które stanowią naszą lub historyczną agregację, klasę obiektów lub po prostu harmonijną całość. Ale to nie wszystko. Kompozycja artystyczna jest też sama w sobie zbiorem powiązań, które wynikają z procesu twórczego i co ciekawe, taki zbiór powiązań rów-

fragment ekspozycji
Seans II





nież można precyzyjnie definiować. Zacząłem jak mogłem najprościej od definicji samej kompozycji jako synonimu jakichś strukturalnych zespołów, lecz podobnie możemy kontemplować choćby dekompozycję, która dla mnie jest tożsama z przeglądem, czy analizą łączonych części kompozycji w trakcie kreacji artystycznej. Tak samo rzecz się ma z rekompozycją jako swego rodzaju twórczą konkluzją, granicami i kogranicami kompozycji, przeciwkompozycją et cetera. Uważam, że precyzyjna analiza znaczeniowa danej kompozycji czy jakiegokolwiek fenomenu w sensie abstrakcyjnym, jest jak najbardziej możliwa, ale potrzebujemy do tego odpowiedniego narzędzia i tutaj w sukurs zjawia się teoria kategorii.

Teoria kategorii jest stosunkowo nową, wciąż rozwijaną koncepcją matematyczną, która zrodziła się trochę przypadkiem w 1945 roku za sprawą dwóch panów - Samuela Eilenberga i Saundersa Mac Lane'a. Nie będę się rozpisywał na temat jej aparatu, ponieważ nie on jest tu głównym tematem no i ten techniczny żargon zazwyczaj raczej odstręcza, ale co nieco postaram się naświetlić. Teoria kategorii choć nie od razu, to jednak z czasem dzięki pracom wielu intelektualistów została ukształtowana jako formalne narzędzie do „uogólniania” badanych pojęć, kategorii, porządków, klas, grup, wszelkich struktur semantycznych i matematycznych. Jednocześnie z definicji nie dezintegruje ona w sensie analitycznym istoty badanych poszczególnych elementów czy obiektów co nie znaczy, że szczegóły są w niej zupełnie pomijane. To akurat, jak dzięki niej przebiega proces badawczy zależy zazwyczaj od skali uogólnień. Oczywiście elementy danych pojęć również są analizowane, ale na podobnej zasadzie jak każdy abstrakt bez względu na, to czy jest on globalny czy lokalny. Zdecydowanie jednak należy podkreślić taką oczywistość, że uogólnienie w teorii kategorii wcale nie jest równoznaczne z uproszczeniem czy generalizacją. Chodzi raczej o matematyczną generyczność i esencjonalne scharakteryzowanie danego abstraktu. W tej teorii sedno definicji nie wynika bezpośrednio z obserwacji obiektów, struktur, czy wręcz ich kategorii, ale z analizy wszystkich możliwych nazwijmy to relacji w jakich badane lub interpretowane byty były, są i prawdopodobnie będą. Jedyne co jest konieczne, to potencjalna możliwość ich zaistnienia. Jest tak nawet wówczas, jeśli nazwiemy je „Zbiorami pustymi”.

W zasadzie, gdy się tak głębiej zastanowić, to „wszystko” w teorii kategorii można sprowadzić do kategorii uogólnionych elementów będących pewnymi relacjami a najczęściej funkcjami, które umownie działają trochę banalnie - żeby nie rzec, że wręcz sztamowo - jako przekształcenia i odwzorowania obiektów w inne obiekty i kategorii w inne kategorie. Istota samego obiektu jest w teorii kategorii zredukowana do inicjału właśnie dlatego, że za jego zdefiniowanie odpowiadają wspomniane wcześniej, jego powiązania i funkcje przekształceniowe zwane w teorii kategorii morfizmami, a na poziomie samych kategorii - funktorami.

Kiedy po raz pierwszy zetknąłem się z teorią kategorii i powoli zacząłem pojmować jej mechanizm, to przyszły mi na myśl luźne skojarzenia najpierw ze starogrecką topiką, w której podobnie jak w teorii kategorii badacze posiłkują się swoistą strukturą grafu, a potem z obecnie powoli obiegowo odkurzaną koncepcją relacyjności Gottfrieda Wilhelma Leibniza. Ten wielki siedemnastowieczny matematyk, swego czasu godny adwersarz Newtona, wówczas bodaj chyba jako jedyny postulował relacyjność absolutną w filozofii czemu dał wyraz na przykład w swoim zbiorze tez zatytułowanym „Monadologia” - choć nie tylko. Jednocześnie trzeba tu podkreślić, że koncepcja Leibniza była niezwykle przede wszystkim z jednego istotnego powodu. Mianowicie w jego czasach formalnie nadal królowała logika klasyczna o scholastycznym rodowodzie, która nie odbiegała systemowo od formalizmu odziedziczonego jeszcze po Arystotelesie zwanego „sylogistyką”. Ów System niezmiennie od starożytności postulował aksjomat oparty na prawdzie obiektywnej, wtedy rozumianej

nieco inaczej niż obecnie. Przy takiej świadomości rzeczy, dzisiaj raczej można tylko domniemywać, że teoria Leibniza stała w bardzo wyraźnej opozycji do funkcjonującego jemu współcześnie systemu myślowego, który na dodatek w owym czasie został potężnie wzmocniony newtonowskimi „zasadami”. Porządek ten nazywany obecnie oświeceniem, w pewnym sensie i tylko częściowo został podważony dopiero w dziewiętnastym wieku.

Konkludując, czy dzięki teorii kategorii sen Leibniza na naszych oczach właśnie się urzeczywistnia? Przyznam, że tego nie wiem, ale sądząc na podstawie dotychczasowych obserwacji tematu, wydaje mi się, że jest to co najmniej warta sprawdzenia, kusząca alternatywa dająca nadzieję na ewentualne uchylenie jakiejś następnej, epistemicznej furtki.

Rzeźba.

Reprezentuję pogląd, iż operując w strefie sztuki należy uwzględnić nie tylko niewątpliwe walory wynikające z jej intersubiektywnego charakteru, ale trzeba także zadbać dla niej o teoretyczną akrybię. Wydaje mi się, że atencja ku artystycznej samoświadomości pojęciowej, z pewnością materialnie nie tak atrakcyjnej jak aspekt intersubiektywny sztuki, dla niej samej jest równie niezwykle istotna. Lekceważąc konieczność systematycznego wglądu analitycznego w każdej sferze kultury nie tylko w sztuce, kładziemy na szali postępujące, wewnątrz - dyscyplinarne rozmycie tożsamościowe. Oczywiście dla samego artysty, ze względu na bardzo intuicyjny charakter profesji jaką jest uprawianie sztuki, ta sprawa była, jest i raczej będzie drugorzędna. Ba, spotkałem na swojej drodze też takich „demiurgów”, których ta materia albo zwyczajnie nie interesowała, albo wręcz ich irytowała. Z drugiej strony zapewniam, że w przestrzeni twórczej realizują się także dziwni puryści, którzy nie wyobrażają sobie sztuki bez teorii sztuki.

Z mojej perspektywy, tym razem jako odbiorcy, kwestia ta wygląda zgoła inaczej. Potencjalny koneser czy choćby okazjonalny amator sztuki, typowy petent z reguły uważa, iż powinien zostać, że się tak kolokwialnie wyrażę - właściwie obsłużony. I na tym polu rzeczywiście trudno odmówić tak roszczeniowo nacechowanej postawie, zwyczajnej racji. Nawiasem mówiąc, świadomi do tego profesjonalni uczestnicy świata sztuki, czynni interaktywnie i inter - dyscyplinarnie, przy okazji będący również bardzo często jego odbiorcami, pomimo „genetycznie” motywowanej, przekornej postawy w kwestii istoty teoriościowej, o takiej prawidłowości swojego habitatu powinni wiedzieć najlepiej. W przeciwnym razie jako „twórczo - aktywna tkanka społeczna”, która chronicznie bagatelizuje aspekt tożsamościowy – pojęciowy, prowokuje sytuację, w której zgodnie z własnym życzeniem skazuje swoją profesję na instrumentalne uprzedmiotowienie. A wówczas może się okazać, że artystyczny, subiektywny izolacjonizm funkcjonujący w symbiozie z gorgiańską, solipsystyczną perspektywą osobowościową, jednocześnie oparty jedynie o intuicję będącą kluczową w kreacji artystycznej, jednak nie wystarczy w utrzymaniu bezpośredniej, optymalnej łączności z audytorium, która z kolei jest niezbędna dla każdej kreatywnej formacji, funkcjonującej tu i teraz.

Niedefiniowalny, natchniony instynkt twórczy, chcący świadomie czy podświadomie zaistnieć bez właściwej mu mapy kulturowej, najczęściej ląduje w próżni, gdzie wegetuje oczekując na zbawienne odkrycie, jak jakiś dryfujący, układ inercjalny. Przy czym istnieje ogromne ryzyko, iż to odkrycie może zwyczajnie nigdy nie nastąpić. Dlatego myślę, że zawczasu intuicję twórczą powinno się jednak wyposażyć w busolę, która mentalnemu zagubieniu zapewni oparcie i przekształci je w przemysłne zjawisko artystyczne.

W tym miejscu, niektórzy mogą uznać, że aby oddalić się od tej pesymistycznej wizji, wcale nie trzeba koniecznie odwoływać się od razu do teorii sztuki. Że można również przyjąć, iż tak naprawdę najbardziej autentyczna teoria ma szansę wyłonić się jedynie z praktyki w tym sensie, że powstała by w wyniku jakiegoś procesu empirycznego a nie a priori. Przy takim założeniu, każdy odkrywca, podmiotowy akt twórczy siłą rzeczy okazałby się autarkiczny i tym samym musiałby być uznany jako niezależny od jakiegokolwiek uogólniającej go teorii, a to dlatego, ponieważ „dorobił” się czy też uzyskał konstytuującą go spójną logikę wewnętrzną... I tu we wszystkim pełna zgoda z mojej strony, tylko po pierwsze; najpierw te niezwykle trudne warunki trzeba zwyczajnie spełnić, po drugie ją właściwie nie widzę tu żadnej sprzeczności z moją tezą dotyczącą roli teorii w sztuce. Wydaje mi się, że jest tu pewna różnica na polu metodologicznym i to wszystko.

Dzisiaj z teorią sztuki mam taki kłopot, że tak naprawdę przypuszczam, iż mamy w niej do czynienia z wieloma często odległymi pojęciowo definicjami. Eufemistycznie rzecz przedstawiając są one znaczeniowo i werbalnie tak „rozstrzelone”, że w rzeczywistości każda próba ich usystematyzowania w ramach przestrzeni teoretycznej, może poza ujęciem historycznym czy też chronologicznym, musi budzić irytację. Na dodatek, niektóre definicje tak naprawdę pozorując wzajemną różnicę formalną, generują różne, często sprzeczne ze sobą filozoficzne następstwa, które zazwyczaj nie pozostają bez znacznego wpływu na rozumienie pojęcia „sztuka” lub dzieła sztuki. Wezmę za przykład

bez tytułu,
instalacja artystyczna



pod rozwagę choćby dwie dość znane definicje sztuki a mianowicie: „Definicję otwartą” Ludwiga Wittgensteina i „Definicję alternatywną” Władysława Tatarkiewicza. Abstrahując tu od niewątpliwej, wręcz legendarnej siły perswazyjnej L. Wittgensteina i „wrodzonej” W. Tatarkiewiczowi precyzji znaczeniowo logicznej, to ostrzegawcze światełko zaczyna nieśmiało migać w momencie, gdy okazuje się, że obie definicje są sklasyfikowane jako cząstkowe i na dodatek co prawda nie w sensie ścisłym ale jednak ostensywne. Z pewnością nie jest to przypadek. Zmierzam do tego, iż jeśli zagłębimy się w strukturę formalną tych podobno różnych definicji, to owa różnica zaczyna się rozmywać z tego względu, że oba sformułowania bazują według mnie w gruncie rzeczy na tautologicznej dysjunkcji. Różnią się natomiast i to bardzo w warstwach metaforyczności, syntaktyki i obiektywności.

Teoria kategorii.

Podstawą aksjomatyki w teorii kategorii będącej tutaj jedynie narzędziem analitycznym, jest lapidarna w swej istocie konstrukcja, która fundamentalnie opiera się o pojęcie nazwane dualnością. Obecnie wiem na pewno, że jest ona również tak samo, znacząco obecna chociażby w teorii grafów oraz mechanice kwantowej, gdzie między innymi, a może przede wszystkim służy do interpretacji tak zwanych zależności cząstkowo – falowych. Choć dogmatycznie, dualność w każdej z tych profesji ma odrębną specyfikę, to jednak moim zdaniem, w teorii kategorii postuluje się szczególnie jej rodzaj, który polega paradoksalnie na ogólności typowej dla dualności i na praktycznym, wręcz partykularnym zastosowaniu tejże własności. Aby móc zrozumieć wagę tego aksjomatu dla owej teorii, należałoby spróbować wyobrazić sobie jakąś całościową kwintesencję mechanizmu, a nazwałbym ją wrodzoną osnową procesu myślowego, zaś jej zasada powinna być zarówno globalna jak i lokalna, pozwalająca jednocześnie przełożyć się na wszystkie możliwe języki i sposoby. Z drugiej strony można też założyć, iż w przypadku tego aksjomatu chodzi również o rudymetarną, obiektywną własność, dotyczącą przekształceń wszystkich hipotetycznych relacji, funkcji i interpretacji razem z ich perspektywicznymi złożeniami, które mogą realizować się w potencjalnych, abstrakcyjnych, także subiektywnych i niezwykle subtelnym w swej naturze obszarach.

Co to wszystko oznacza w sensie potocznym? Myślę, iż w teorii kategorii przyjmuje się, że dualność jest strukturalną koniecznością, niezbędną dla rozumienia modelu percepcji, odczuwania, poczucia istnienia i wszelkich doznań, też intuicyjnego potencjału a nawet poziomu egzystencji i również rzeczy jakich nie jestem w stanie być świadom. Jest ona podstawowym, obecnie najbardziej ogólnym, formalnym schematem w toku rozumowania we wszystkich zdefiniowanych kategoriach. Oczywiście nie jest to żadne novum w tym sensie, że choćby w naszym obszarze kulturowym taką prawidłowość obserwowano i rozumiano chyba od zawsze. Natomiast nowością są; po pierwsze - na pewno sposób w jaki opisuje się tę prawidłowość dzięki teorii kategorii i po drugie - możliwości poznawcze, które po prostu z tego faktu wynikają.

Zwykle, elementarny kurs dotyczący teorii kategorii rozpoczyna się zachętą do zapoznania się z podstawowymi pojęciami powiązanimi z własnościami funkcji, zaczerpniętymi z teorii mnogości, którą G. Cantor zainicjował jeszcze w drugiej połowie dziewiętnastego stulecia. Nawiasem rzecz ujmując, to według mnie na początku takiego kursu powinno się jeszcze wspomnieć o tak zwanej „hipotezie continuum” Cantora i „aksjomacie wyboru” Zermela - Fraenkla. Ale adresatami tego rodza-

ju kursów są z reguły środowiska związane z tak zwanym „programowaniem obiektowym” i być może jest im to zwyczajnie zbędne. Mniejsza o to.

Czyli co? Nadal, niezmiennie, wciąż poruszamy się tutaj w obszarze matematyki ogólnej? No nie. Właściwie, to jedynie leciutko muskamy jej powierzchnię. A chcemy... No dobrze, bez przesady, to ja chcę mentalnie przenieść się z teorią kategorii tak jakby pod pachą, w przestrzeń związaną ze sztuką a ściślej z rzeźbą. Taka jest prawda, koniec, kropka... No, znowu nie. To nie jest do końca tak. Bo gdyby się choć nieco zastanowić, to przecież sam tytuł tego autoreferatu hipotetycznemu matematykowi zajmującemu się algebrą, może wydać się jakiś dziwny, nawet kuriozalny lub wręcz absurdalny. A to dlatego, że „algebra” i „przestrzeń”, to dla matematyków tak naprawdę, właściwie jedno i to samo. To znaczy, że wyrażenie; „Algebra przestrzeni.” w sensie matematycznym jest pleonazmem, takim masłem maślanym. Sprawia wrażenie czegoś niedookreślonego, albo przesterowanego. Ten idiom matematycznie niczego nie wyraża, natomiast co innego w tej kwestii ma do powiedzenia artysta.

Dla mnie w świecie sztuki, wyobrażenia przestrzeni mają właściwości subiektywne. Wydaje się, że są abstrakcjami i jeśli mierzalnymi, to w sensie podmiotowym, czyli kwalitatywnym. To jednak nie oznacza, że nie odpowiadają na analogie. Wprost przeciwnie, podmioty podobnie jak obiekty, w teorii kategorii mogą ulec każdym możliwym przekształceniom, porównaniom, odwzorowaniom, obrazowaniom i uogólnieniom. Dlatego też połączenie wyrazowe „Algebra przestrzeni.”, dla twórcy stanowi pewien subiektywny obraz czyjejs analogii i jest możliwy do zaakceptowania.

Reasumując, przestrzeń matematyczna, to nie to samo co przestrzeń szeroko rozumianej kreacji artystycznej. Ale myślę, że choć obie mają zupełnie odmienne, typowe dla siebie własności, to naturalnie dotyczą ich te same właściwości, które matematyka ogólna za pomocą choćby tej właśnie teorii kategorii znakomicie opisuje i definiuje własnościami funkcji. Z kolei te własności, jako już opisane i zdefiniowane, są strukturalnym obrazem możliwości dotyczących przystawalności tych przestrzeni, chociażby tylko przez semantyczne analogie.

Posłużmy się może jakimś czytelnym, przystępnym argumentem i weźmy pod rozwagę własność funkcji, której rola w historii sztuki była a nawet jest po prostu, klasycznie oczywista. Przy tak zarysowanym kontekście nie sposób nie wymienić „reguły rekurencyjnej”, która matematycznie objawia nam się na przykład w postaci tak zwanego ciągu liczb Fibonacciego, a on z kolei geometrycznie redukuje się do słynnej Złotej Proporcji. Jest ona formalną kwintesencją diagonalu sztuki klasycznej, ale i prac M. C. Eschera. Pojawia się ona we fraktalach, czyli w obiektach samo-podobnych, albo inaczej nieskończenie subtelnych, oraz zaistniała w sztuce użytkowej choćby jako tak zwany „Efekt Droste”, bądź banalna ale tylko jako przykład - rosyjska matryoszka.

Jeśli chodzi o rekurencję, to w sztuce przykładów mamy naprawdę wiele, ale ja chciałbym wskazać na inną wyraźną zależność. Otóż, każda struktura lub kompozycja rekurencyjna może być opisana za pomocą relacji nazywanej „funkcją tworzącą”. A ona z kolei definiuje swoisty wzór równania dla konkretnej rekurencyjnej sytuacji i wtrącając, to sama jej nazwa odnosząca się do kreacji przecież zobowiązuje. Wracając do „funkcji jako twórcy”, oczywiście jest to często lokalny i jednocześnie nieprosty konstrukt, ale zdarza się, że ten algebraiczny wzór da się w prosty sposób przedstawić graficznie. I tak właśnie jest w przypadku ciągu liczb Fibonacciego, którego wzór funkcji tworzącej obrazuje się jako „Złota Proporcja”. Ta sama zasada może być wyrażona nie tylko prostym grafem, ale również da się ją przedstawić choćby w zapisie nutowym. Zresztą myślę, że można ją opisać każdą potencjalną semantyką, która obrazuje percepcję konkretnego zmysłu, jak chociażby właśnie dotyku, czy nawet smaku.



Rzeźba.

Uznałem, że pojęcie lub definicja rzeźby, a może wręcz desygnaty denotacji dalej nazywanej „Rzeźba”, powinny być tu przeze mnie przedstawione jako złożenie uogólniające i bilansujące, dotyczące nie tyle wewnętrznej spójni zwrotnej przedmiotu, co raczej możliwych relacji pomiędzy poszczególnymi rodzajami działań przestrzennych w zakresie tej dyscypliny sztuki. Pragnę jednak zaznaczyć, iż naprawdę nie wiem, czy jest możliwe domknięcie takiego przedsięwzięcia. Jednak suponuję, że myśląc o rzeźbie jako platformie funkcjonujących w jej obrębie kierunków, a mam tu na myśli na przykład rzeźbę klasyczną, elementy architektury czy scenografii, ale i instalację artystyczną, sztukę obiektu, environment, site-specific, asamblaż itp., można spróbować postarać się o jej strukturalnie poznawczą synonimie, której z góry założona matematyzowalność choć wydawać by się mogło, że przeczy zdrowemu rozsądkowi, to z drugiej strony daje nadzieję, że przy odrobinie szczęścia pozwoli mi coś stricte zrozumieć.

Poruszyłem w tym tekście, i to tylko zdawkowo i powierzchownie, na pierwszy rzut oka dość odległe od siebie tematy. Bo choćby wymieniając tylko pokrewne tym poszczególnym nurtom myślowym nazwiska takie jak; E. Kant, G.W. Leibniz, L. Wittgenstein, ale i K. Ajdukiewicz, W. Tatar-kiewicz, S. Eilenberg i w końcu S. Mac Lane, to nie trudno ulec impresji, iż ta reprezentacja jest w kontekście rzeźby za szeroka i co najmniej delikatnie rzecz ujmując – niespójna. Zapewniam jednak, że to tylko pozory. Za moją racją stoi właśnie chociażby teoria kategorii. Według mnie, współcześnie to właśnie ona formalnie wiąże ze sobą raz ściślej innym razem luźniej, różne często wyraźnie spolaryzowane systemy myślowe czy filozoficzne, nawet te dotyczące samej sztuki.

Zacznę może od kwestii dla mnie w tym momencie oczywistych. Teoria kategorii dzięki uogólniającej własności i jako narzędzie językowe poprzez diagonalną, w swej istocie aprioryczną, także analityczną możliwość uzmysławia mi, że rozważając na przykład rzeźbę klasyczną w taki sposób jak ją przypuszczalnie rozumiał Michał Anioł, popełniam błąd elementarny myśląc o jej rzekomej trójwymiarowości. To znaczy prawdopodobnie Michał Anioł mniemał, że tworzy dzieła trójwymiarowe, jednakże pojęciowo, to On funkcjonował w świecie, który używał geometrii euklidesowej. Innej wówczas nie stosowano bo innej nie znano. Dzisiaj operujemy całkiem swobodnie klasą rozmaitych geometrii nieeuklidesowych. Porządkując myśl, obecnie przestrzeń euklidesowa jest postrzegana jako geometria o kategorii lokalnej.

Przyjmując, iż mam do czynienia z widzeniem rzeźbiarskim, które siłą rzeczy jest tożsame z pewną abstrakcją, to od strony percepcyjnej, przy tym uwzględniając nowożytne zdobycze teoriiściowe, taki obiekt podstawowo powinien być postrzegany jako byt o dwuwymiarowej, a czasem jednowymiarowej przestrzeni, ale zakrzywionej, nie koniecznie zespolonej jak chociażby jednowymiarowa spirala, która z geometrycznego punktu widzenia, będąca pewną różnorodnością, jest co najwyżej zanurzona w przestrzeni trójwymiarowej, a ta z kolei wtedy stanowi tylko jej zewnątrz. Dla tak rozumianej różnorodności, to właśnie umysł rzeźbiarza jest przyczyną jej ugięć, zakrzywień czy przekształceń. To on jest wtedy głównym „grawitorem”.

A co z tym trzecim wymiarem? Otóż, uważam, że iluzja trzeciego wymiaru w rzeźbie klasycznej wynika przede wszystkim z objętości materii, w której dana rzeźbiarska abstrakcja została utrwalona. Ta sama kompozycja może być przecież zarówno wykuta w marmurze jak i odlana ze spiżu. Trze-

ci wymiar w rzeźbie postrzeganej tradycyjnie, to spuścizna po Euklidesie. Jest urojeniem lub potocznością, a jeśli już się uprzemy, to materialną koniecznością, być może podobnie, jak konieczna jest atmosfera okołoziemska dla materialnego zaistnienia dźwięku.

Pomimo, że obecnie w świecie akademickim geometrię euklidesową traktujemy jako szczególny przypadek służący jedynie do rozumienia przestrzeni płaskich, to dla rzeźby klasycznej będącej od strony formalnej czy modelowej pewną rozmaitością dwu lub jednowymiarową – lokalnie i wewnętrznie geometria ta jest jak najbardziej logiczna. Ale w zasadzie tylko wewnętrznie i granicznie. Zanurzenie rzeźby w euklidesowej przestrzeni trójwymiarowej jest również umowne, ponieważ współczesna nauka zakłada, że otaczająca nas przestrzeń trójwymiarowa jest jednak przestrzenią zakrzywioną i przyjmuje się, że za to zakrzywienie odpowiada grawitacja. Dlatego, paradoksalnie, aby dogłębniej zrozumieć fenomen związany z rzeźbą należy skorzystać z jakiejś szerszej kategorii w stosunku do geometrii zależnej od praw fizyki, a myślę tu o przestrzeni topologicznej.

Topologiczna relacyjność opisywana algebraicznie za pomocą funkcji, często wyzbyta metryczności a bywa, że i pojęcia punktu, oczywiście potwierdza znaczeniowo strukturalność rzeźbiarskiej abstrakcji. To rzeczywiście nie ulega wątpliwości i dlatego pominię taką analizę. Nie zrobię tego nie dlatego, iż byłoby ciężko strawne, czy zbyt zawiłe. Nie uczynię tego, ponieważ myślę, że tak naprawdę wszyscy intuicyjnie jesteśmy tego faktu świadomi. No dobrze... Tak w skrócie, jeśli coś jest topologiczne, to znaczy że jest spójne, ciągłe i ekwiwa

Jednakże, choć lapidarny w swej istocie, ogólnie - topologiczny ogląd może formalnie, całościowo ująć jedynie aspekt rzeźby klasycznej, to też jednocześnie przez zakodowaną w sobie globalność nie pozwala milczeć i każe snuć domysły o innych możliwościach poznawczych, w których ujęcie topologiczne staje się metatycznie spajającym elementem obszerniejszej semantyki ukrywającej się dalej pod nazwą „Rzeźba”. A ta z kolei przez topologiczne uwikłanie niebagatelnie wykracza poza potoczną trójwymiarowość i tym samym otwiera się na inne przekształcenia przestrzenne lub percepcyjne. Dlatego reasumując sugeruję, że w tym sensie należałoby rzeźbę klasyczną uznać za część wspólną, swego rodzaju topos łączący fundamentalnie inne przestrzenie bezpośrednio dotyczące sztuki nie tylko tej klasycznej, ale także tej, która się przed nami co raz to na nowo objawia.

Obiekt.

Albo trójwymiarowy okrąg, albo sfera. - Chociaż ta alternatywa z początku wydaje się trywialna, to przy znajomości rzeczy znakomicie oddaje sens istoty przemienności. Ta z kolei, ponieważ jest źródłem teoretycznych upewnień i potwierdzeń, to bezpośrednio lub pośrednio dotyczy nas wszystkich. Jeśli natomiast do tej prawidłowości zwanej przemiennością lub przy bardziej skomplikowanej złożoności – komutacją, dopiszę pojęcie ciągłości, wówczas właściwie możemy już mówić o pandemicznej topologii myśli i interpretacji. Przemienność nie jest niestety wszechobejmująca ponieważ, są możliwe przestrzenie nieprzemienne. Nie dość tego, w nomenklaturze geometrii, relacyjnie do przestrzeni tak zwanych rozmaitości gładkich, takich jak choćby wymieniona tutaj sfera, przestrzenie nieprzemienne mają status określany mianem „brzegu”. I teraz być może powinienem się zatrzymać i stwierdzić: Ale póki co są one dla mojej percepcji prawie niedostępne i dlatego nie będę im tutaj poświęcał większej uwagi. Na uwagę natomiast w pełni zasługuje świat przemienny, który swoją percepcją i intuicją jestem w stanie ogarnąć, i to przede wszystkim na nim tutaj się skupię. Jednak nie uczynię tego, i to z kilku powodów, których teraz nie wymienię.

Idea „brzegu”, odczytana jako przestrzeń, która jest nieprzemienna i często zwana również bezpunktową, oprócz tego, że metaforycznie kojarzy się z bliżej nieokreślonym kresem, kakofoniczną granicą, rozmytym początkiem i chaotycznym końcem, ma również także pewną własność, która jest o wiele bardziej szeroką, niż przemienność lub komutacja, bardziej uogólnioną aniżeli izomorfizm, homomorfizm czy homeomorfizm i tym podobne, własności rodem z teorii kategorii, a nazywa się ją obecnie właśnie „dualnością”. Powinno się przez to rozumieć, że sama przemienność, oczywiście lokalnie także taką cechę posiada. Co to znaczy? Znaczy, to nie mniej nie więcej, ale tylko.., i tylko to, że brzeg jest jednocześnie stykiem, zbiegiem czy zetknięciem się jakichś dwóch niekoniecznie równorzędnych lub bezpośrednio przystających diapazonów, bądź rozpiętości. I., jakby tego było mało, to ów brzeg może także oznaczać styczność z przestrzenią ogólniejszą, bardziej pojemną. Z wielkością, której topologia może być wyrażona zupełnie inaczej niż się spodziewamy.

Piszę o tych pojęciowo - teoretycznych zależnościach, ponieważ znajduję w nich analogię dla rzeźby klasycznej, której abstrakcja, w wielu aspektach, wręcz w matematycznym sensie jak najbardziej komutuje. Wynika to z faktu, iż jej topologia jest nie tylko chociażby geometryczna co wydaje się raczej oczywiste, ale przede wszystkim przez możliwość przekształcenia bezkształtności w kształt konkretny - homeomorficzna. I to właśnie decyduje o uogólnionej przemienności tej dyscypliny sztuki. Jednakowoż, jak pisałem, że rzeźbę klasyczną można określać mianem toposu, to mimo wszystko i ona strukturalnie posiada swój kraniec, czyli formalnie – teoretyczny brzeg, który według mnie, paralelnie zaczyna się wyrażać między innymi w rzeźbiarskiej, materialnej objętości. Objętość ta jest przecież zarówno metrycznie, jak i kompozycyjnie skończona. Z drugiej strony, materia, a nawet utylitarne ujęcie przedmiotu implikują semantykę, która również posiada własności relacyjno – kompozycyjne. Zresztą przedmiot utylitarny, czyli użytkowy, na polu znaczeń posuwa się jeszcze dalej niż materia i jednocześnie minimalizuje znaczenie jej samej. To wszystko ma oczywiście swoje konsekwencje i ekspanduje niezależnie od rzeźby między innymi w pokrewnej sztuce obiektu, a najbardziej znanym, dobitnym przykładem takiej fiksacji wydaje się być słynna „Fontanna” Marcela Duchampa.

Definicja obiektu w porównaniu do definicji rzeźby klasycznej, jest według mnie strukturalnie obszerniejsza. Wynika to z faktu, że dochodzą w niej do głosu nowe argumenty, które w dziele rzeźbiarskim milczą. Owszem, funkcjonują, ale są jakby uspione. I dlatego nie odgrywają istotnej roli w kompozycji wyrażonej w tej konwencji. Po prostu; każda rzeźba jest obiektem, ale nie każdy obiekt jest rzeźbą. Co do obiektu, to o kompozycji w tandemie razem z kształtem w sensie nie tyle metrycznym co semantycznym, decyduje wspomniana już tutaj materia. Ale tym razem nie jest już ona tworzywem, lecz ciałem fizycznym o autonomicznym znaczeniu. Sztuka ta, z definicji porzuca dominantę opartą o matematykę klasyczną, wyrażoną geometrią i odwzorowaną w rzeźbiarskim modelu. Znaczeniowa rola kształtu, w obiekcie, może być zminimalizowana, wręcz pominięta, a jeśli jest wprost odwrotnie, to wówczas z pewnością mamy do czynienia z rzeźbą klasyczną. W sztuce obiektu, substancjalność materii staje się istotnym elementem kompozycji i uczestniczy w skomponowanej relacji. Chociaż bywa i tak, jak choćby w site-specific, gdzie to uczestnictwo jest znowu pasywne, umniejszone ale tym razem ustępuje miejsca innym wartościom. Tak czy inaczej, topologia klasycznego obiektu, w którym w trakcie aktu twórczego, z konwencji nie zważa się na kontekst otaczającej przestrzeni, musi się jednak uwzględnić geometrię kształtu, nawet jeśli ona w nim tylko fluktuuje to znaczy, że przestaje być abstraktem nie tylko mierzalnym, ale wręcz obserwowalnym, czyli matematycznie bezpunktowym. Jednakże w obiekcie klasycznym, po prostu nie można jej poniechać, gdyż bez niej ten obiekt jest jedynie andronem, bełkotem. Staje się on nieczytelny.

Powolałem się na „Fontannę” Duchampa, ponieważ dzieło to zaistniawszy poruszyło jednocześnie wiele płaszczyzn strukturalno – pojęciowych, dotyczących całego ówczesnego świata sztuki. Prawdopodobnie, przez zaskoczenie było nie tyle poruszeniem, co wstrząsem. Nawet obecnie, dzieło Duchampa zaznacza się w wielu kategoriach i kierunkach, i dlatego myślę, że przez swoją metaforykę może ułatwić zrozumienie opisywanych tu przeze mnie zależności. Jego koncepcja, a dzisiaj właściwie już konwencja wyraźnie zahacza nie tylko o sztukę obiektu ale i może przede wszystkim, w swoim czasie inicjuje site-specific, w pewnym sensie zapowiada instalację artystyczną, a nawet sztukę kontekstu. Co więcej, wydaje mi się, że Duchamp dzięki genialnej intuicji, „przekroczył” nawet i te nam współczesne „problemy” i stworzył dzieło przełomowe, które adekwatnie, jak teoria Einsteina w nauce, rozpościera przed nami póki co niedostrzegalny jeszcze w pełni horyzont. Przełom Duchampa polegał na całkowitym zignorowaniu znaczenia materii w obiekcie i przeniesieniu ciężaru kompozycji w przestrzeń kontekstu. Co ciekawe, klasyczna przemienność w tej kompozycji nadal została zachowana, ale nie dzięki własnościom wynikającym z kształtu obiektu i też nie dzięki jego substancjalności. O przemienności w „Fontannie” Duchampa decyduje relacja przedmiotu jako takiego, przedmiotu z pewną przypisaną mu utylitarną funkcją do kontekstu miejsca. Przecież umówmy się, że teoretycznie w każdej chwili może ona powrócić do roli pisuaru.

Topologia obiektu w „site-specific”, opisana na przykładzie tego dzieła, nie jest już dla mnie geometryczna, tak jak to było w przypadku rzeźby. Nie jest też geometryczno – algebraiczna co można jeszcze zaobserwować w klasycznym obiekcie. W tym przypadku zapowiada się wyrażenie ogólniejsze, niż samo pojęcie obiektu. Właściwie, to można stwierdzić, iż mamy do czynienia z topologią, która dany obiekt, wraz ze wszystkimi możliwymi przestrzeniami, w których może on funkcjonować, opisuje wyłącznie algebraicznie.

Instalacja.

Instalacja artystyczna w kontekście rzeźby, dla niezorientowanych przestaje wydawać się dziwna i nie na miejscu dopiero, gdy na przykład pod wyrażeniem „rzeźba” będziemy sobie preparować rozmaite przestrzenie utożsamiane z pozornie już zapomnianym i często u nas pomijanym, ignorowanym, łacińskim słowem „sculptura”. Jeżeli ten „makaronizm” potraktujemy jak najbardziej poważnie i zaakceptujemy go wraz z całą jego semantyką, to wówczas nam się rozjaśni, że w polskiej tradycji językowej rzeźba klasyczna jest po prostu jedną z wielu dyscyplin w zbiorze sztuk plastycznych, które operują oczywiście w trzech wymiarach i nad którymi jednocześnie rozpościera się dyscyplinarny parasol, a tenże na przykład w nomenklaturze akademickiej dalej nazywamy także „Rzeźbą”. Ale jak zresztą wcześniej starałem się dowieść to nie znaczy, że trójwymiarowość jest domeną przede wszystkim rzeźbiarską. Sądzę, iż nic bardziej mylnego. Można to zrozumieć tym lepiej, im głębiej wejrzemy w strukturę odbioru, przyswajalności dzieł sztuk plastycznych. Ja obecnie zawsze w takim momencie uzmysławiam sobie, że cała plastyka jest zanurzona w trójwymiarowości, nawet plastyka obrazu a najbardziej wydaje się to dla mnie wyraźne na poziomie relacji czy kontaktu pomiędzy dziełem plastycznym a odbiorcą.



Pewnego razu podczas podobnego toku rozumowania, w tym właśnie miejscu postawiłem sobie pytanie o to, czy teoretycznie w sztuce są możliwe obiektywne relacje pozawymiarowe, relacje niemierzalne, relacje nie dające się przeskalować? I tutaj również w pewnym sensie teoria kategorii odpowiedziała mi, że powinny one być możliwe, ponieważ sama takie zjawiska opisuje a wręcz istnieją całe kategorie takich relacji, które pomagają badaczom zrozumieć chociażby świat subatomowy. Zresztą teraz po tego typu przemyśleniach sądzę, iż Duchamp analogicznie między innymi w swojej „Fontannie” jako jeden z pierwszych do tych przestrzeni sztuki dotarł. Wyjaśniam, iż nie chodzi mi o wszystko to, co wydarza się poza trzema wymiarami. Mam tu na myśli na przykład przejawy narracji literackich, no może jeszcze dźwięk. Choć sam dźwięk faktycznie wydaje się być tu dla mnie problematyczny z dwóch względów. Po pierwsze jako zjawisko falowe jest fizyczny, a po drugie cisza absolutna z tego co wiem jest możliwa jedynie w próżni. Dźwięk jest dzięki swojej skali, naukowo mierzalny, podobnie jak kolor ze swoim spektrum widma. Jednakże, mimo to, iż z plastyką według mnie ma niewiele wspólnego to cały czas, że się tak wyrażę behawioralnie - podprogowo nam towarzyszy. Nawet gdy zatykam uszy, to słyszę chociażby własne tętno.

Wracając do meritum przyznaję, że aktualnie ta tematyka relacyjności pozawymiarowej niezwykle mnie fascynuje, a jej kwaliatywna własność budzi moją rosnącą ciekawość. I dlatego, żeby

fragment ekspozycji
Seans II

móc ją wprost eksplorować musiałem postarać się o odpowiednie do tego przyrządy. Rzeźba choć bardzo przydatna, to w mojej koncepcji jednak okazała się niewystarczająca. Przy czym pragnąłbym być dobrze zrozumiany. Otóż, nie twierdę, że rzeźby tego rodzaju relacje nie dotyczą. Myślę, że jak najbardziej tak, ale jest to pewien przedział relacji, który jest dość hermetyczny, bo operujący w sferze kształtu. No i dlatego w swojej pracy zacząłem posługiwać się semantyką obiektu i w końcu sięgnąłem po instalację. Taka właśnie była kolejność.

Co do samej instalacji, to obawiam się, że dla mnie nadal jest i pewnie długo będzie, nieosiągalne w tej dyscyplinie, pełne zrozumienie czegoś w rodzaju egzemplum, formalnego credo, które jako celowo sformułowane dla kategoryjnej definicji dotyczącej instalacji artystycznej, w ogóle powstałoby i na dodatek byłoby złożone rzeczywiście zasadnie i spójnie. Dotychczas jedyne co mógłbym uznać za oczywiste w tej formie wypowiedzi to fakt, iż zdarza się, że dzięki jakiemuś reprezentatywnemu autorowi - na przykład dzięki mnie - elementy składowe w takim wysublimowanym zbiorze, które intuicyjnie, subiektywnie, także formalnie, czasem nawet w niezrozumiały sposób, a jednak nie tylko uzupełniają się nawzajem, ale co teoretycznie bardziej istotne, są one przede wszystkim ulokowane w przestrzeni o jakimś potencjalnym stopniu architektoniczności... I tu jednocześnie, wyraźnie muszę przyjąć, że ten potencjał architektury, który jest, albo aktywnym kontekstem, albo

fragment ekspozycji
Seans II



innym razem po prostu aplą. Wreszcie dla samej wymowy instalacji ta sama architektoniczność może również być potencjałem zerowym. Z drugiej strony sytuację lub relację zgodnie z zasadą przemienności możemy wręcz odwrócić. I wtedy, to instalacja staje się tłem. Kombinacji może być wiele, a ogranicza mnie tylko wyobraźnia.

Dla mnie, formalną korzyścią, poniekąd nawet wartością estetyczną wyniesioną z tego typu kreacji, oprócz oczywistych czy praktycznych rezultatów, związanych z dydaktyką lub pracą organizacyjną związaną z uczelnią, jest realna, niezwykle obszerna, bardzo pojemna i do tego elastyczna w swej istocie perspektywa, możliwa do osiągnięcia tylko w wyniku aktywności utożsamianej z instalacją artystyczną. W moim przypadku, polega to na wciąż przeze mnie doskonalonej metodzie wejścia w obszary tak zwanych dyscyplin klasycznych z pozycji ich „rozmytych brzegów”. Według mnie, w tym wymiarze, możliwość widzenia w taki sposób, by pejzaż złożony z przenikających się nawzajem plastycznych światów zobaczyć wyraziście i do tego w pewnym sensie zrozumiale, co dla mnie znaczy, że też w miarę obiektywnie, dzięki instalacji artystycznej, jest bardzo prawdopodobna, ponieważ umożliwia pewien dystans. Z tego powodu myślę, że subiektywność w takiej rozpiętości nie jest z tego punktu odniesienia już tak oczywista.

Ciężar gatunkowy instalacji będącej wypowiedzią, w aspekcie funkcjonalnym rozumiem przede wszystkim jako produkt interdyscyplinarny i do tego wciąż w przewodzie plastyczny. W przeciwieństwie do rzeźby, w której w zasadzie dysponuję tylko kształtem, albo w przeciwieństwie do obiektu gdzie gram przestrzenią miejsca, światłem, również kształtem i materia, w samej instalacji akcenty przenoszę z reguły gdzieś pomiędzy jej składowe elementy. Czasem zdarza się, że niektóre z nich są monoidalnymi w swej istocie obiektami, co często, choć nie zawsze podyktowane jest ich klasycznym rodowodem. Pracując przy instalacji, akcenty staram się rozłożyć „równomiernie”, konstruując przy tym podległy im wzór. Kreuję taką przekształceniową strukturę znaczeń zasadzoną, najogólniej rzecz ujmując na relacjach i kontekstach zbudowanych z materialnych zestawień, a te z kolei, przez to składają się na pewne uniwersum. No i przy tym zakładam, że efekcie mojego wysiłku powstaje jakaś ogólna konkluzja wynikająca z całości.

Reasumując cały wywód i jednocześnie patrząc daleko wstecz, zastanawiam się nad tym, czym tak naprawdę moje wszystkie dotychczasowe decyzje życiowe były podyktowane? Co mną kierowało i dotąd kieruje? I jedno co mi od razu przychodzi na myśl, to wniosek, że jeśli już coś mi się w moim mniemaniu, w życiu lub w pracy udało, a mam tu na myśli nawet najdrobniejsze wręcz prozaiczne dokonania, to stało się tak, bo porostu trzymałem się zasad, reguł czy jakichś procedur - jak zwał, tak zwał. Z innej strony przyjęło się też, że aby odnieść sukces zawodowy, to należy zasady łamać, podążać na przekór regule, działać wbrew, „po swojemu”, et cetera. W moim przypadku taka „procedura” nigdy nie zadziałała.

Konrad Kozieł



About objectivity in art.

“(...) there is no difference between theory and practice only in theory – there is a difference in practice.”

Michal Zalewski “Silence on the Wire”

Introduction.

In my foregoing creative temporality, especially at the early stages, I reached for a variety of essential means towards self-fulfilment. I usually tried to make it my own initiative, however, I do not want to omit the fact that some of the undertakings of mine were a matter of life necessities. As they were turning out to be a scantily discovered subject, they would also become a new challenge, and this eventually would automatically become a spur to a constant self-development. Now, after all those years, I can only confirm the invaluable worthiness of this sort of experience. Nonetheless, these are frequent feelings and usually it is what first ambitiously treated artistic moments are like. That is why, I am fully aware that I am not any particular or a singular case.

I generally divide my so far obtained work experience into two phases, first of which, I facetiously call “freelancer’s decade”. The second one, on the other hand, rendered to be my current bond with a university. However, thanks to the achieved distance, I treat them as two separate, well, maybe slightly contiguous worlds. I do not want to go into the details of their mutual separateness but I need to admit, that this awareness is of significant importance to me and that experiencing them both has actually shaped who I am.

Sculpture has been an inextricable part of my professional activity from the very beginning. I used to carve in wood, but also in stone compositions, bronze, and other materials, including plastic. Apart from original sculpture, I had many episodes in regard with reconstruction, sculpture restaurant, or designing of interiors together with their equipment. When it comes to the subject of undertakings, over time, they became as vast as the range of techniques I touched. But now I know that this period of time, as I mentioned before, was strongly related to constant education and obtaining fluency as well as higher and higher competences.

Along with taking up the job at the university, a new, very exciting adventure, which actually still continues, has begun in my life. It is still a very serious caesura to me. Not only have I had a first contact with professional issues concerning didactics and exhibition activities in i.e. faculty’s gallery, but also I could really feel what it is like to have a possibility to focus solely on my own creativity. Finally, I had my first exhibition and the projects were related to i.e. the subject of architectural design and sculpture as well as to the subject of exhibition. Moreover, while experimenting, I have finally noticed that my interdisciplinary struggle has been resulting in focusing my attention on areas that, to my mind, are of a much bigger scope. Namely, I started more actively and more strongly focusing on the

collection of terminology concerning both, the classical sculpture, and the object and installation of art. These, in turn, became my main way of utterance at some point. Yet, not only, what I think, can be observed in one achievement.

So, in order to properly present the accomplishments I have realized so far, I should confess something first. Frankly speaking, I do not feel too comfortable in this, not to say, actually imposed from above formula, called summary of professional accomplishments. In truth, the too tight girdle of this formula which consists of the description, characteristics and, of course, attentional reflection on your own acquis cannot be objective. So, even though, I am aware of the fact that it is rather the last thing among those which are expected from me here, every time I look behind, I realize more and more, that ever since I can only remember, it has been the thing I wanted to achieve in my working. Therefore, I posed myself a question. Is it relatively possible to relate to your own work, and more precisely, your creation, in an objective way? Because there is no doubt that any artistic creativity is assumingly a combination of subjectivity with individuality.

I am aware of the contradiction that has arisen in this set case, but to give a positive answer to this question, I think, certain conditions must be met and particular preparations must be done, first. It certainly involves a formulation of basic assumptions, which will provide a sort of construction for individual universe, namely, a kind of particular habitat, in which objectivity could function. Besides, in order to build such a base, I will need to slightly bend the rules of the summary of achievements. Therefore, I will not directly describe my approach to what has been already done, but I will attempt to indirectly and with the use of broadly understood metaphor, outline and tell how the artistic process connected with the new project would proceed. This would be, of course, an objective declaiming about my works. Moreover, I hope that in this way I will manage to bring my character closer, especially myself as a creator.

Algebra of space.

A holistic image of sculpture released from the theory of category.

Experiment.

The theory of category. Why this one, actually? I thought that if this text will come into being, and due to some reasons, I have to write it anyways, it should not only be about sculpture as an artistic tradition and, explored by me, what I will synthetically call, its co-borders, but also about modern essence, silhouettedly and methodically generalised, I presume. Further following of this concurrent path, but this time, following Immanuel Kant – whereby designedly giving clichés - I imagine this thought as a priori and an analytic one at the same time. Also, apart from a natural, native inter – inconvenience supported with a careful reflection, it should also include a classificatory, coherent, possibly simple, and congruent with modern times formalism. In somewhat simplified terms, so to say, a collectively adopted, rather commonly-interpreted rationality, which I contractually broaden, on one hand with irrationality, on the other, however, with the anti-irrationality that was once defined by Kazimierz Ajdukiewicz. And next... What should stem from this? I think, it can be quite quickly noticed, that the postulate, which is in fact very consciously defined by me, and that considers intentional observation of the subject matter, turns out to be more cognitive and epistemic than, as it would seem

at first glance, conceptual. In turn, considering that we deal with an omen of some kind of experience and not with an attempt of extracting at least some lexical collection on the given subject, and with respect to which, I would like to remind, that it considers i.e. sculpture, it is highly desired that the lexis related to the examined discipline reverberates properly. Then, it becomes a supplier of visible axioms that are necessary for every correct inference. However, at last, it is essential to highlight what is exceptionally important in the sense that axioms in demonstration do not prejudice the final result. In a sense, they constitute a common denominator for the premises, but here their function halts.

When it comes to the term of axiom, I understand that it is perceived dogmatically and is treated as one of methodological pillars by the broadly understood philosophy of science. For those unfamiliar with the subject matter, such horizon may emerge as not clear enough at first. It is because, concurrently with the axiom, there is a so-called paradigm in the scholarly nomenclature, which plays a role of peculiar criterion of recognising. The reason why I am using the term of axiom instead of paradigm is, to my mind, significant. To clarify, an axiom system is used primarily by mathematicians. For them, it means a sort of inviolable binder within a given theory and is virtually indisputable unless it has not been properly stated. Paradigm, on the other hand, which was defined in 1962 by Thomas Khun, comprises some sort of “wisdom of phase”. It is not inviolate in its structure and if there are only rational premises, it can be changed. I have chosen the term of axiom because due to the role it plays in the process of mathematical comprehension, it became synonymous to the essence of a tool in a hand of an artist who stigmatizes their work in the creation process. Paradigm, however, is sometimes in fact, a very important, but very often, only a temporary basis during the strenuous climbing on the heights of science. Besides, was it a long time ago when the parental stock of axioms, so mathematics had its temporal place in the pantheon of arts?

Let's go back to the experience or rather a thought experiment postulated by me, which epilogue is fairly uncertain and as yet quite remote. The outline of its sense must be focused, as the subtitle and title of this work indicates, on the attempt of accomplishing some kind of categorization of the discipline in relation to art, and so the sculpture, done within the framework of composition collection. The whole project should bring – at least I think so at the moment – general classification or falsification of the possible semantic spaces, that is syntactic, relational and metaformal, in which such domain functions. Since my sculptural provenance does not provide me with, significant in this situation, sufficient and substantive mathematical basis, the use of the theory of category in this regard, I treat from my sculptural side, mostly intuitively. However, from a different side, the observations connected with this theory that I have done so far, despite the uncertainty and impossible to remove doubts, it seems that they not only carefully encourage the optimism, but are even a spark of hope for the conclusionary culmination of the outlined here implication involving a generalised language anatomy of “an image of sculpture”.

Everything, to my mind, looks very promising so far, but at least for a moment let's go down to earth. Experiments usually have this particular attribute, which means they either confirm or subvert a given hypothesis. And then what? So then, normally, I slowly realize, especially if it is my own initiation, that the method used, assuming it's correct, turns out to be the most important in the whole process. I realize its conceptual value, which, indeed, decided about the sense of experiment even regardless the achieved result. Therefore, despite everything, it is always worth the trouble.

Theory of category

A long time ago – incidentally, it was for sure the holiday time, because always when I recall these days, I think of blissfully relaxing and even crippling sun. Incapacitated, relaxed, and surrounded with

nature, I was freely and tentatively contemplating on what should be the priority to me as an artist? What should be the thing I should focus on the most as an artist? Workwise, what particularly decides about the expected, always peculiar in its character, artistic fulfilment or statistically very ordinary, creative failure? I mean here, obviously the creative space in a scientific sense. Unquestionably, I see it is a composition. And what is actually a composition? It seems that the answer to this question should be simple. According to dictionaries: composition is a combination, array of specific elements, which comprise our or historical aggregation, a class of objects or just a harmonic whole. But that's not all. Artistic composition itself is also a collection of relatednesses, which stems from the creative process and, interestingly, such collection can be precisely defined, as well. I started off, as simply as I could, from a definition of composition itself as a synonym of some structural combinations, but, in a similar way, we can contemplate even decomposition, which to my mind is identical with a review or analysis of connected parts of composition during the artistic creation. It is the same with re-composition as a sort of creative conclusion, borders and co-borders of composition, anti-composition, etc. I believe that a precise meaning analysis of any given composition or any phenomenon in the abstract sense, is completely possible, but for that, we need an appropriate tool and here the theory of category appears as help.

The theory of category is a relatively new, still being developed mathematical conception, which has risen quite randomly in 1945 with the help of two men – Samuel Eilenberg and Saunders MacLane. I will not describe its structure at length, as this is not a main subject and this technical jargon is usually rather dissuasive, but I will try to shed some light on it. The theory of category, although not immediately, but with time and thanks to the works of many intellectuals, was formed as a formal tool for “generalising” of the analysed terms, categories, sequences, classes, groups, and all types of semantic and mathematical structures. However, according to the definition, it will not disintegrate the essence of particular analysed elements or objects, which does not mean that the details are entirely disregarded in it. What the research process will look like thanks to it depends usually on the generalisations scale. Obviously, the elements of the given terms are also analysed, but likewise each abstract, no matter if it is global or local. It should be highlighted that the generalization in the theory of category does not mean simplification or a complete generalisation. It means rather a mathematical genericity and an essential characterising of the given abstract. In this theory, the core of the definition does not stem directly from the observation of objects, structures, or even their categories, but from the analysis of all possible let's say relations in which the interpreted or examined beings were, are, and will probably be. The only thing that is vital is a potential possibility of their existence. It is so, even if we call them “empty collections”.

Generally, if we think it over more deeply, “everything” within the theory of category can be brought to the category of generalised elements which are some sort of relations and most often functions, which conventionally work slightly tamely, not to say that even tritely – as the transitions and copies of objects into other objects and categories into other categories occur. The essence of the object itself in theory of category is reduced to the initial because its definition depends on, as mentioned before, its transitional relations and functions called in theory morphisms, and on the level of categories only - function words.

The first time I came across the theory of category and I slowly started understanding its mechanism, I thought of loose associations, at first with the old Greek topic, in which similarly to the theory of category, the researchers use a peculiar structure of a graph, and then with the conception

or relationality by Gottfried Wilhelm Leibniz that is being currently refreshed. This great, 17th-century mathematician, once worthy Adversary of Newton, was most probably the only one who postulated the absolute relativity in philosophy, which he showed, for example, in his collection titled “Monadology” - but not only. Nevertheless, it should be highlighted that the conception of Leibniz was incredible primarily due to one significant reason. In his day, the logic that was on a leading position was the classical one with a scholastic character, which did not systemically differ from the formalism inherited from Aristotle, called “syllogistics”. This system, invariably since antiquity, has postulated the axiom based on the objective truth, back then understood somewhat differently than now. With such awareness of the situation, nowadays it can be only surmised, that the Leibniz's theory stood in a visible opposition to the functioning in that time system of thinking, which additionally was strongly reinforced with Newton's “rules”. This sequence, today called enlightenment, was in a sense, and only partly questioned in the 19th century.

To conclude, is the dream of Leibniz becoming real thanks to the theory of category? I will admit that I don't know that, but in accordance with the so far done observations on the subject, it seems to me, that it is a tempting alternative, at least worth verifying, which gives hope for the eventual opening of some next, cognitive door.

Sculpture

In line with the approach that while operating in the sphere of art not only eminent advantages that come from its intersubjective character should be considered, but also the theoretical meticulousness needs ought to be provided, it seems to me that attention for the artistic term of self-awareness, surely not as attractive materially as the aspect of intersubjective art, is also incredibly important. Ignoring the need of systematic and analytic insight in every sphere of culture, not just in art, we endanger the proceeding, interdisciplinary identity blur. Due to the very intuitive character of profession, which is an artist, this case is and will rather be of secondary importance to all artists. I have even met such “demiurges” who were completely not interested and even annoyed with this matter. On the other hand, I assure you that in the creative space, there are also bizarre purists, who cannot imagine art without the theory of art.

From my perspective, this time as the recipient, this issue looks quite differently. A potential connoisseur or even an occasional amateur or art., usual supplicant usually claims, that he should be, as to call it colloquially, well serviced. And in this field, it is, in fact, difficult to say no to such a demandingly features attitude, usual right. Incidentally, aware and professional participants of the world of art who are interactively and inter-disciplinarily active, and who are also very often its recipients, despite the “genetically” modified, perverse attitude in case of teoristic essence, should know the most about such accuracy of their habitat. Otherwise, being the “creative-active social tissue”, which chronically ignores the identity-term connected aspect, it provokes the situation, in which, as requested, it sentences its profession to instrumental materialisation. Then it may occur that the artistic and subjective isolationism which functions in symbiosis with geogian, solipsystic, personal perspective, and which, at the same time, is based on intuition as a key of artistic creation, might not be enough to keep a direct, optimal connection with an auditorium, which, in turn, is essential for a creative formation, functioning here and now.

Undefined, inspired creative instinct which wants to consciously or subconsciously appear without a proper culture map, usually lands in a void, where it vegetates waiting for a salutary discovery,

as some afloat, inertial system. Along with it, there is a significant risk that such discovery might never happen. Therefore, I believe that creative intuition should be in advance equipped with a compass, which will be of help for a mental loss and will transform it into an overthought artistic phenomenon.

At this point, it may be claimed that in order to stray away from this pessimistic vision, it is not necessary to immediately relate to the theory of art. That it could be also assumed, that in truth, the most authentic theory could be achieved only through practice in the sense that it would appear as a result of some sort of empirical process rather than a priori. With this approach, any exploratory, subjective, creative act would naturally turn out to be autarkial and in this way, it would need to be claimed as independent from any generalising in theory, and this is because it has “earned” or achieved constituting it, consistent inner logic... And here I agree with everything, but first of all; first contradiction with my thesis about the role of theory in art. I think, there is some kind of difference in the methodological field, but that’s all.

Today, my trouble with the theory of art is that I actually assume that we deal in it with many, often remote comprehensively definitions. Presenting the subject euphemistically, they are meaningfully and verbally so “scattered” that in reality, each attempt of their systemising within the theoretical space might cause irritation beyond the historical and chronological view. Additionally, some definitions, in truth, simulating a mutual formal difference, generate different, very often contradictory philosophical consequences, which usually do not remain without significant influence on the understanding of the term “art” or a piece of art. As an example, I will consider at least two, quite known definitions of art: “Open definition” by Ludwig Wittgenstein and “Alternative definition” by Władysław Tatarkiewicz. Setting aside from the legendary persuasive power of L. Wittgenstein and “innate” meaningfully-logical precision of W. Tatarkiewicz, warning light starts to delicately glimmer in the moment when it turns out that both definitions are classified as patchy and additionally, not in the scientific sense, offensive. It is not a random case for sure. I am aiming to say that if we dig into the formal structure of these apparently different definitions, this difference starts to blur due to the fact that both formulations base, to my mind, on tautological sheffer stroke. They differ, however, very much in the spheres of metaphoricity, syntactics, and objectivity.

Category theory

The basis of axiomatics in the category theory, which serves only as an analytical tool here, is a construction, concise in its essence that is fundamentally based on a concept called duality. Currently, I know for sure that it is also significantly present even in graph theory and quantum mechanics, where, among other things, or rather first and foremost, it serves to interpret so-called partial-wave relations. Although dogmatically, duality in each of these professions has a distinct specificity, in my opinion, in the category theory, a particular kind is postulated, which is paradoxically in the generality typical of duality and the practical, even particular use of this property. In order to be able to understand the importance of this axiom for this theory, one should try to imagine some holistic quintessence of the mechanism, and I would call it the innate warp of the thought process, while its principle should be both global and local, allowing to be translated into all possible languages and ways at the same time. On the other hand, it can also be assumed that this axiom is also about rudimental, objective property, concerning the transformations of all hypothetical relations, functions and interpretations together with their prospective assemblies that can be realized in potential, abstract, subjective and extremely subtle in nature areas.

What does all this mean in the colloquial sense? I think that in the category theory it is assumed that duality is a structural necessity, crucial for understanding the model of perception, feeling, sense of existence, and all sensations, as well as the intuitive potential, even the level of existence, and also things that I am not able to be aware of. It is the fundamental, currently the most general, formal scheme in the course of reasoning in all defined categories. Of course, this is not a novelty in the sense that even in our cultural area such regularity probably has always been observed and understood. However, there are novelties; firstly - certainly the manner in which this regularity is described thanks to the category theory, and secondly - cognitive abilities, which simply result from this fact.

Usually, an elementary course on category theory begins with an incentive to become familiar with the basic concepts associated with the properties of functions, taken from the set theory, which was initiated by G. Cantor in the second half of the nineteenth century. Incidentally, in my opinion, at the beginning of such a course, one should also mention Cantor’s “continuum hypothesis” and the “axiom of choice” by Zermel-Fraenkel. But the addressees of this kind of courses are usually related to the so-called “object-oriented programming” and it may be simply unnecessary. Never mind.

So, what does it mean? Are we still invariably moving here in the field of general mathematics? No. Actually, we only slightly skim its surface. But we want ... Well, without exaggeration, I want to mentally move with the theory of the category, as if it was under the armpit, into the space associated with art and, more specifically, with the sculpture. That is the truth... period... well, not really. It is not quite like that. Because if you think about it, after all, the very title of this self-reflection may seem strange, bizarre or even absurd to a hypothetical mathematician dealing with algebra. And that’s because “algebra” and “space” are actually one and the same thing for mathematicians. It means that the expression; “space algebra” is a pleonasm in the mathematical sense, such as buttery butter. It gives the impression of something under-defined or distorted. This idiom does not express anything in the mathematical sense, whereas an artist has something else to say about it.

For me in the world of art, the notions of space have subjective properties. They seem to be abstractions and if measurable, then in the subjective sense, or in the quantitative sense. However, this does not mean that they do not respond to analogies. On the contrary, subjects, like objects, in category theory can undergo any possible transformations, comparisons, mappings, imaging and generalizations. Therefore, the word combination “Space algebra” is a subjective picture of someone’s analogy for an artist and it is acceptable.

To sum up, the mathematical space is not the same as the space of broadly understood artistic creation. But I think that although both have completely different properties, that are typical for each of them, they naturally have the same properties that general mathematics, with the help of even this category theory, perfectly describes and defines by the properties of functions. In turn, these properties, which are already described and defined, are a structural image of the possibilities of the adaptability of these spaces, even if only through semantic analogies.

Let us use some clear, accessible argument and take into consideration the property of a function which role in the history of art was, or even is, simply obvious. With such a context, it is impossible not to mention the “recursive rule”, which mathematically manifests itself, for example, in the form of the so-called sequence of Fibonacci numbers, which in turn is geometrically reduced to the famous Golden Proportion. It is a formal quintessence of the classic art diagonal, but also of the works of M. C. Escher. It appears in fractals, i.e. self-similar objects, or, to put it another way, infinitely subtle objects, and appeared in the applied art as the so-called “Droste Effect”, or banal, but mentioned here only as

an example - a Russian matryoshka.

When it comes to recursion, we really have a lot of examples in the art, but I would like to point to another distinct relationship. Well, any recursive structure or composition can be described by means of a relationship called "creating function". And this, in turn, defines a specific formula of the equation for a particular recursive situation and, interjecting, its very name obliges, as it refers to creation. Returning to "function as a creator", of course, it is often a local and at the same time not simple construct, but it happens that this algebraic formula can be presented graphically in a simple way. And this is the case with the sequence of Fibonacci numbers, which model of the creating function is depicted as the "Golden Proportion". The same principle can be expressed not only by a simple graph, but it can also be represented by means of musical notation. Anyway, I think that it can be described with every potential semantics, which illustrates the perception of a specific sense, like touch or even taste

Sculpture

I decided that the concept or definition of a sculpture, or perhaps the designation of denotation hereinafter referred to as "Sculpture", should be presented here as a generalizing and balancing submission, concerning not so much the internal turning bond of an object, but rather possible relations between particular types of spatial activities in the field of this art discipline. However, I would like to point out that I really do not know if it is possible to finish such a venture. However, I suppose that thinking about sculpture as a platform of the directions functioning within it, and I mean, for example, classical sculpture, elements of architecture, or stage design, but also artistic installation, art of the object, environment, site-specific, assemblage, etc., one can try to obtain a structurally cognitive synonymy, mathematic ability, although it might seem that it contradicts common sense, on the other hand it gives hope that with a bit of luck it will allow me to understand something.

In this text, I mentioned topics which are quite distant from each other at first glance, and I did it only superficially. For example, when mentioning only the names related to these particular intellectual currents, such as; E. Kant, GW Leibniz, L. Wittgenstein, as well as K. Ajdukiewicz, W. Tatarkiewicz, S. Eilenberg and finally S. Mac Lane, it is not difficult to have the impression that this representation is in the context of the sculpture too wide and— incoherent, to say the least. I assure you, however, that this is only a semblance. My opinion can be supported by the category theory. To my mind, nowadays it is this representation that formally binds together, sometimes tighter, other times more loosely, various, often clearly polarized, thought or philosophical systems, even those relating to art itself.

Let me start with the issues that are obvious to me at the moment. The category theory, due to its generalizing property and as a language tool, through diagonal, and in its essence a priori, analytical possibility makes me realize that when considering, for example, a classical sculpture in the way that Michelangelo supposedly understood it, I make an elementary error thinking about its alleged three-dimensionality. I mean, probably Michelangelo thought that he was creating three-dimensional works, but in a conceptual sense, he was functioning in a world that used Euclidean geometry. Only this one was used, because only this one was known at that time. Today, we operate quite freely in the class of various non-Euclidean geometries. By ordering the thought, Euclidean space is currently perceived as a local geometry.

Assuming that I am dealing with sculptural vision, which necessarily is identical with a certain

abstraction, then from the perceptual side, taking into account modern theoretic achievements, such an object should be perceived as a being with a two-dimensional or sometimes one-dimensional space, which is, however, curved and not necessarily complex, such as a one-dimensional spiral, which from a geometric point of view, while being a certain variety, is at most immersed in three-dimensional space, and this in turn is only its externality. For the variety understood in this way, it is the sculptor's mind that causes its deflections, bends or transformations. It is then the main "gravitater".

And what about the third dimension? Well, I think that the illusion of the third dimension in classical sculpture is primarily due to the volume of matter in which a given sculptural abstraction was perpetuated. The same composition can be both forged in marble and cast in bronze. The third dimension in traditionally perceived sculpture is the legacy of Euclid. It is a delusion or colloquialism, and if we persist, it is a material necessity, perhaps just as a circumearth atmosphere is necessary for the material occurrence of sound.

Despite the fact that currently in the academic world, Euclidean geometry is treated as a special case serving only to understand flat spaces, for classical sculpture, that is either a two-dimensional or one-dimensional variety from the formal or model side - locally and internally this geometry is the most logical. Only locally and internally.. Dipping a sculpture in Euclidean three-dimensional space is also conventional, because modern science assumes that the surrounding three-dimensional space is, however, a curved space, and it is assumed that it is gravity that is responsible for this curvature. Therefore, paradoxically, in order to better understand the phenomenon associated with sculpture, one should use a broader category in relation to the geometry dependent on the laws of physics, and I am thinking here of the topological space.

The topological relativity described algebraically by means of a function, often devoid of metrics, and sometimes also the notion of a point, confirms, of course, the structurality of sculptural abstraction. This is indeed beyond doubt and therefore I will skip this analysis. I will not do it, not because it would be hard to digest or too convoluted. I will not do it because I think that we are all intuitively aware of this fact. Well ... In short, if something is topological, it means that it is consistent, continuous and homeomorphically equivalent.

However, the overall - topological view, although it is concise in its essence, can formally and comprehensively cover only the aspect of classical sculpture and hence, at the same time, due to its coded globality, it does not allow us to be silent and makes us speculate about other cognitive possibilities in which the topological approach becomes metatically a joining element of the more extensive semantics, which is hidden under the name "Sculpture." And this in turn, through a topological implication, goes beyond colloquial three-dimensionality and thus opens up to other spatial or perceptual transformations. Therefore, to summarise, I suggest that in this sense classical sculpture should be considered a common part, a kind of topos that fundamentally connects other spaces directly related not only to classical art, but also to the art that reveals itself again and again.

Object.

A three-dimensional circle or sphere - although this alternative seems trivial at first, it perfectly reflects the essence of alternation when one is well-versed. Alternation, in turn, because it is the source of theoretical reassurances and confirmations, directly or indirectly concerns us all. If on the other hand, to this regularity known as alternation or when it is more complex - commutation, I add the concept of continuity, then we can actually talk about the pandemic topology of thought and

interpretation. Interchangeability is unfortunately not omnipresent because it is possible to have non-commutative spaces. What is more, in the nomenclature of geometry, relatively to the space of the so-called smooth manifolds, such as the previously mentioned sphere, non-commutative spaces have a status known as the "edge." And now maybe I should stop and say: but for the time being, they are almost inaccessible to my perception and therefore I will not pay much attention to them here. What deserves attention, however, is the alternating world, which I can understand using my perception and intuition, and this is the thing that I will focus on here first and foremost. However, I will not do it for several reasons, which I will not mention now.

The idea of the "edge", read as a space that is non-commutative and is often also called point-less, except that it is metaphorically associated with an undefined end, cacophonous border, blurred beginning and chaotic end, also has a certain property that is much more wide, than alternation or commutation, more generalized than isomorphism, homomorphism or homeomorphism and the like, properties straight from the category theory, and it is now called "duality." It should be understood that the same alternation has such a feature as well, of course locally. What does it mean? It means nothing more than only... this one thing that the edge is at the same time a joint, a convergence or a point of contact of some two not necessarily equal or directly congruent diapasons, or spans. And... as if all that was not enough, this edge may also mean contact with a more spacious and more general space. A space of size which topology can be expressed in a completely different way from what we expect.

I am writing about these conceptual - theoretical dependencies, because I find in them an analogy for classical sculpture, which abstraction, in many aspects, even in the mathematical sense, commutes. This is due to the fact that its topology is not only geometric, which seems rather obvious, but above all, because of the possibility of transforming formlessness into a concrete shape – it is homeomorphic. And that's what determines the generalized alternation of this art discipline. However, as I have previously stated, classical sculpture can be described as a topos, yet it also structurally has its own end, or formal - theoretical edge, which, in my opinion, parallelly begins to be expressed, for example in sculptural, material volume. This volume is, after all, both metrically and compositionally finished. On the other hand, the matter, or even the utilitarian view of the object, imply semantics, which also have relational and compositional properties. Besides, an utilitarian object goes even further than matter in the field of meanings, and at the same time minimizes the meaning of itself. All this has its consequences, of course, and it expands independently of the sculpture, among others, in the related art of the object, and the famous "Fountain" by Marcel Duchamp seems to be the most well-known and eminent example of such fixation..

The definition of an object compared to the definition of a classical sculpture is, in my opinion, structurally broader. This is due to the fact that new arguments can be heard here, that are silent when it comes to a sculptural work. They do function there, but they are kind of dormant. And therefore, they do not play a significant role in the composition expressed in this convention. Every sculpture is an object, but simply not every object is a sculpture. As for the object, it is the matter mentioned here that decides about the composition in tandem along with the shape in the sense not so much metric more semantic. But this time it is no longer a material, but a physical body of autonomous significance. This art, by definition, abandons the dominant based on classical mathematics, expressed in geometry and mapped in a sculptural model. The significant role of shape in the object

can be minimized or even omitted, and if it is just the opposite, then surely we are dealing with classical sculpture. In the art of the object, the substantiality of matter becomes an important element of the composition and participates in the composed relation. However, we can also observe instances such as site-specific, where the participation is again passive, and decreased, but this time gives way to other values. Anyway, the topology of a classical object, in which during the creative act, by the convention one does not heed the context of the surrounding space, nevertheless we must take into account the geometry of shape, even if it only fluctuates in it, which means it ceases to be an abstract not only measurable, but even observable, which means without points in mathematical sense. However, in a classic object, it simply cannot be omitted, because without it this object is just an andron, gibberish. It becomes illegible.

I referred to Duchamp's "Fountain" because this work concurrently raised a furore among many structural and conceptual surfaces concerning the entire contemporary world of art. Probably, due to the fact that it was surprising, it was not so much a furore, but a shock. Even today, the work of Duchamp is marked in many categories and directions, and that is why I think that through its metaphors it may facilitate understanding of the dependencies described here. Its concept, and today we can actually call it convention, clearly mentions not only on the art of the object, but also, above all, in its time initiates site-specific, in a sense it announces an artistic installation, and even the art of context. What's more, it seems to me that Duchamp, thanks to his ingenious intuition, "exceeded" even our contemporary "problems" and created a breakthrough work that adequately stretches out before us to an imperceptible yet fully horizon, just like Einstein's theory in science. Duchamp's breakthrough consisted in completely ignoring the meaning of matter in the object and transferring the weight of the composition into the context space. Interestingly, the classic alternation in this composition was still preserved, but not due to the properties resulting from the shape of the object, nor due to its substantiality. The relation of the subject as such, an object with a certain utilitarian function to the context of the place, determines the alternation in Duchamp's "Fountain." After all, we can agree that, theoretically, she can return to the role of a urinal at any moment.

The topology of the object in the "site-specific," described in the example of this work, is no longer geometric for me, as it was in the case of sculpture. It is also not geometrical - algebraic, which can still be observed in a classic object. In this case, the expression is more general than the concept of the object itself. Actually, it can be said that we are dealing with a topology, which describes the object, along with all possible spaces in which it can function, only algebraically.

Installation.

Artistic installation in the context of sculpture no longer seems strange and incongruous for the uninformed ones until, for example, under the word "sculpture" we will prepare various spaces identified with the seemingly forgotten and often overlooked, ignored, Latin word "sculptura." If we treat this "macaronicism" seriously and accept it together with all its semantics, then it will become clear to us that in the Polish linguistic tradition, classical sculpture is simply one of many disciplines in the collection of visual arts that operate, of course, in three dimensions and which are at the same time covered by the disciplinary umbrella, for example this one that in the academic nomenclature is called the "Sculpture." But as I tried to prove before, it does not mean that three-dimensionality is primarily a sculptural domain. I think that nothing could be further from the truth. The deeper we

look into the structure of the reception, the assimilability of works of visual arts, the better we can understand it. I always realize at this point that the whole art is immersed in three-dimensionality, in concerns even visual art, and this seems to me the clearest at the level of relation or contact between a work of art and the recipient.

Once, during a similar course of reasoning, in this very moment I asked myself whether there are theoretically possible non-standard objective relations, non-measurable relations, or non-scalable relations in art? And at this point, the category theory has also in a sense suggested to me that they should be possible, because it describes such phenomena itself, and we have even entire categories of such relations that help researchers to understand things such as the subatomic world. Anyway, when thinking about it, I believe that Duchamp in his "Fountain", was one of the first to reach this space of art. Please note that I do not mean everything that happens outside of three dimensions. What I mean is, for example, the manifestations of literary narratives, or maybe even the sound. Although the sound itself seems to be problematic for me for two reasons. Firstly, as a wave phenomenon it is physical, and secondly, as far as I know, absolute silence is possible only in a vacuum. The sound is measurable due to its scale, as well as the colour with its spectrum. However, despite the fact that it does not have much in common with art, all the time it does - let me put it behaviourally - subliminally accompany us. Even when I plug my ears, I can even hear my own heartbeat.

Returning to the merits, I admit that currently this subject of non-dimensional relativity fascinates me extremely, and its quantitative property arouses my growing curiosity. And therefore, in order to be able to explore it directly, I had to provide myself with appropriate instruments. The sculpture, although very useful, in my concept proved to be insufficient. I do not want to be misunderstood here. Well, I'm not saying that this kind of relationships do not refer to sculptures. I think they do, but it is a certain range of relationships, which is quite hermetic, because it operates in the sphere of shape. And that is why I started my work from the semantics of the object and finally reached for the installation. That was the order.

As for the installation itself, I am afraid that for me it is still, and for a long time it will be, unachievable in this discipline to fully understand the formal credo, something like an exemplum that would be intentionally formulated for a categorical definition of an artistic installation, and would be complex actually, reasonably, and consistently. Until now, the only thing I could take for granted in this form of expression is the fact that thanks to some representative author - like me for example - components in such a sublime set, which not only intuitive, subjectively, but also formally, and sometimes even in incomprehensible way complement each other, but what is theoretically more important, they are primarily located in a space with some potential degree of architecture... And here at the same time, I must clearly assume that the potential of architecture, which is either an active context or just the appeal, and finally for the very purport of the installation, the same architecturally can also be a zero potential. On the other hand, the situation or the relationship in accordance with the principle of alternation can be reversed. And then, this installation becomes the background. There can be many combinations, and only my imagination is the limit.

For me, in addition to obvious or practical results related to didactics or organizational work related to the university, the formal benefit, and in a sense even the aesthetic value derived from this type of creation, is real, extremely spacious, very roomy and flexible in its essence perspective, possible to achieve only as a result of the activity identified with the artistic installation. In my case, this

is based on the method that I am still working on, the method of looking into the areas of so-called classic disciplines from the position of their "blurred edges". In my opinion, in this dimension, the ability to see in such a way that the landscape composed of intermingling artistic worlds can be seen clearly and, in a sense, understandably, which means to me that it also is very probable because it allows a certain distance. For this reason, I think that subjectivity in such a range is not so obvious from this point of reference.

First and foremost I understand the genre weight of the installation, being a statement in the functional aspect, as an interdisciplinary product which is still mostly artistic. In contrast to the sculpture, in which I basically have only the shape, or the object where I can play with space, light, shape and matter in the installation, I usually transfer the accents somewhere in between its component elements. Sometimes it happens that some of them are essentially monstrous objects, which often is not always dictated by their classic pedigree. I try to spread the accents "evenly," at the same time constructing a dependable pattern, a transformational structure of meanings, which is, broadly speaking, planted on relations and contexts built of material combinations, which in turn make up a certain universe. And there should be some general conclusion resulting from the whole.

When summarizing the whole deduction and at the same time looking far back, I am wondering what it really was that dictated all my previous life decisions? What has guided me and still does it? One thing that immediately comes to my mind, is the conclusion that if there is something that I have succeeded personally or professionally, and I mean even the smallest, prosaic accomplishment, it happened because I was sticking to the rules, principles or procedures - call it what you want. On the other hand, it is also believed that in order to succeed professionally, it is necessary to break the rules, act in defiance of the rules, in the teeth of everything, do it "your way", etc. As far as I am concerned, such a "procedure" never worked for me.

Konrad Koziet

Dokumentacja wskazanych prac.

Spis ilustracji:

1. „Szpital kliniczny” – instalacja artystyczna, szer. 304 cm, 2016 r., str. 48-53
2. bez tytułu – instalacja artystyczna, wys. 137 cm, 2016 r., str. 54-57
3. bez tytułu – obiekt, szer. 100 cm, 2016 r., str. 58-63
4. „Mobilna farma” – instalacja artystyczna, wys. 102 cm, 2016 r., str. 64-69
5. „BMW” – instalacja artystyczna, wys. 105 cm, 2016 r., str. 70-75

Konrad Kozieł





