

ARTUR TAJBER
[ASP KRAKÓW]

**KONCEPCJE
I PRAKTYKI
BADAŃ,
TWÓRCZOŚCI
I DYDAKTYKI
W ZAKRESIE
NOWYCH MEDIÓW
NA UCZELNIACH
ARTYSTYCZNYCH**

INTERMEDIA - KRAKÓW

Mówiąc o intermediach w Krakowie, nie zapominam, że jako dziekan reprezentuję istniejący kierunek studiów oraz zespół tej jednostki – Wydział Intermediów Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Jednak moim zamiarem dzisiaj jest przede wszystkim przedstawienie osobistego, własnego stanowiska i poglądów; przedstawienie realizowanego przez nas projektu w kontekście własnego doświadczenia artystycznego i akademickiego.

Historycznie ujmując, pierwszy impuls do powstania naszego kierunku studiów wyszedł od dwóch osób – prof. Antoniego Porczaka i ode mnie – jeszcze na przełomie wieków. Obaj też, razem, opracowaliśmy pierwsze minima i zakresy programowe, które kształtowały się w połowie pierwszej dekady tego wieku w polemice z władzami uczelni i instytucjami zwierzchnimi. Następnie, po roku 2007, program ewoluował we współpracy z całym, rosnącym z roku na rok, zespołem – najpierw katedry, a następnie wydziału. Jako były kierownik katedry i pierwszy dziekan wydziału miałem i mam pełny wgląd w ich losy.

Wydział Intermediów ASP im. Jana Matejki w Krakowie jest jednak rezultatem długiego łańcucha starań, inicjatyw, prób i wysiłków skierowanych na całościową reformę programową studiów w zakresie sztuk pięknych, który sięga wstecz do drugiej połowy lat siedemdziesiątych XX wieku, do czasu, w którym sam kończyłem studia. Zaś używany przez nas termin „intermedia” przenoszę wprost z Fluxusowych źródeł, z tekstów i wypowiedzi Dicka Higginsa, Kena Friedmana, z własnych rozmów z artystami Fluxusu – co jest zgodne z moim artystycznym rodowodem i drogą życiową, jako wywodzącego się z tendencji konceptualnych performerów, który rozpoczął aktywną, międzynarodową działalność publiczną z końcem pierwszej połowy lat siedemdziesiątych.

Kluczową ideą założycielską naszej jednostki jest syntetyczny, całościowy ogląd przemian cywilizacyjnych, które zachodzą od końca

XIX wieku i nasilają się od końca lat pięćdziesiątych wieku XX – a więc w znacznej części na naszych oczach. Nie traktuję intermediów jako wydzielonego, równoległego do innych nurtów zjawiska artystycznego czy też podobnego innym etapom ich ewolucji, lecz jako zbudowany na zupełnie odrębnym fundamencie paradygmat i prognozę przemian systemu pojęciowego. Nie jest to też dla mnie fenomen skoncentrowany wokół wyłącznie technologicznych mediów czy też na podejściu *stricte* scjentyistycznym – czynniki te zajmują istotne miejsce w zachodzących przemianach cywilizacyjnych i kulturowych, lecz ich istotność zależy od relacji z szerszym, społeczno-kulturowym spektrum zachodzących równolegle procesów i towarzyszącej im refleksji filozoficznej.

Intermedia to dla mnie hipoteza, która nie tyle ukazuje aktualny stan rzeczy, konfigurację zdarzeń w sztuce, ile stan umysłu podmiotu, który dąży do ogarnięcia procesu zmiany *in statu nascendi* i który aspiruje do bycia pozytywnym czynnikiem tej zmiany. Jako uczestnik eksperymentu skupiam się uporczywie na precyzowaniu tego, co nazywam wektorem znaczenia czy też wektorem aktualizacji tego ujęcia. A więc – uważam intermedia nie za nurt ani orientację artystyczną, nie za modę kulturową, lecz właśnie za hipotezę interpretacji zmiany w postrzeganiu rzeczywistości, założenie eksperymentu sprawdzania tej hipotezy w praktyce; eksperymentu, w którym sam biorę czynny udział, i którego zgodność założeń z otaczającą mnie rzeczywistością – w działaniu – sprawdzam.

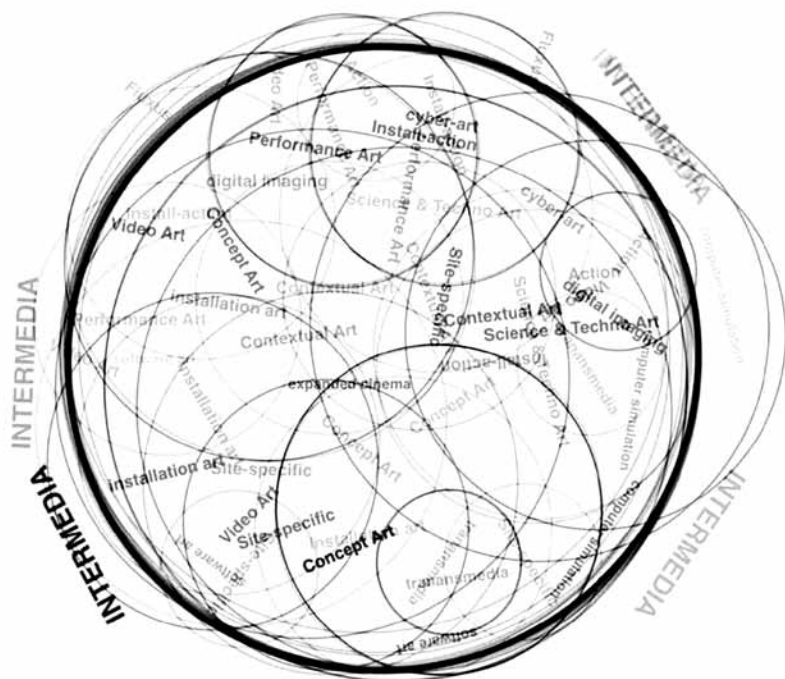
W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych przeprowadziłem rozmowę na ten temat z Dickiem Higginsem, autorem współczesnego znaczenia tego terminu, której punktem wyjścia była interpretacja tego pojęcia oraz diagramu intermediów jego autorstwa. Potwierdził on moje przypuszczenia, że datowany z początkiem lat dziewięćdziesiątych diagram to obraz pola sztuki przełomu lat sześćdziesiątych, który – również na jego oczach – podlegał dynamicznym zmianom w kolejnych dekadach. Forma diagramu potwierdza dominujący sens



i znaczenie hipotezy – ukazuje konfigurację i pokrewieństwa zjawisk wobec występujących w nich w różnym stopniu cech, które możemy nazwać intermedialnymi. Tak więc idiom intermediów nie oznacza kierunku artystycznego, kategorii formalnej, formacji światopoglądowej, ale raczej zbiór cech, tendencję, która występuje w różnych nurtach, w różnych proporcjach, i która – jak wynika w procesie dialektycznego uściślenia – jest katalizatorem procesu kulturowej konwergencji.

Dociekając od wielu lat natury tych przemian staram się rozmawiać i wymieniać poglądy z tymi, których praca i zaangażowanie ten nurt zmiany tworzą, którzy zmiany te obserwują, analizują i nadają im sens. To legitymizuje i uwiarygadnia moją pracę artystyczną i akademicką, to jest też podstawą metody i procesu tworzenia zespołu, struktury, metodyki i programów dydaktycznych. O kształcie pierwszych struktur jednostki zdecydowałem porównując własne doświadczenie akademickie z dwudziestu pięciu lat pracy na Wydziale Form Przemysłowych, z zajęć prowadzonych incydentalnie na uniwersytetach brytyjskich, kanadyjskich i północnoamerykańskich, z wizyt na uczelniach kilku krajów europejskich i Japonii – z materiałami przesłanymi mi na moją prośbę przez Hansa Bredera, obecnie emerytowanego profesora, autora i kierownika pierwszego kierunku intermedialnego, założonego w roku 1968 na University of Iowa. Postępowanie było tu analogiczne do planowania zamiaru artystycznego, w moim przypadku – performansu czy instalacji. Kształt i proces powstawania oraz wzrostu Wydziału uważam za analogiczny do procesu powstawania dzieła sztuki. Metodyka pracy na wszystkich możliwych do wyróżnienia poziomach – niezależnie od uwarunkowań prawnych i administracyjnych – jest analogiczna, wyrazista i spójna.

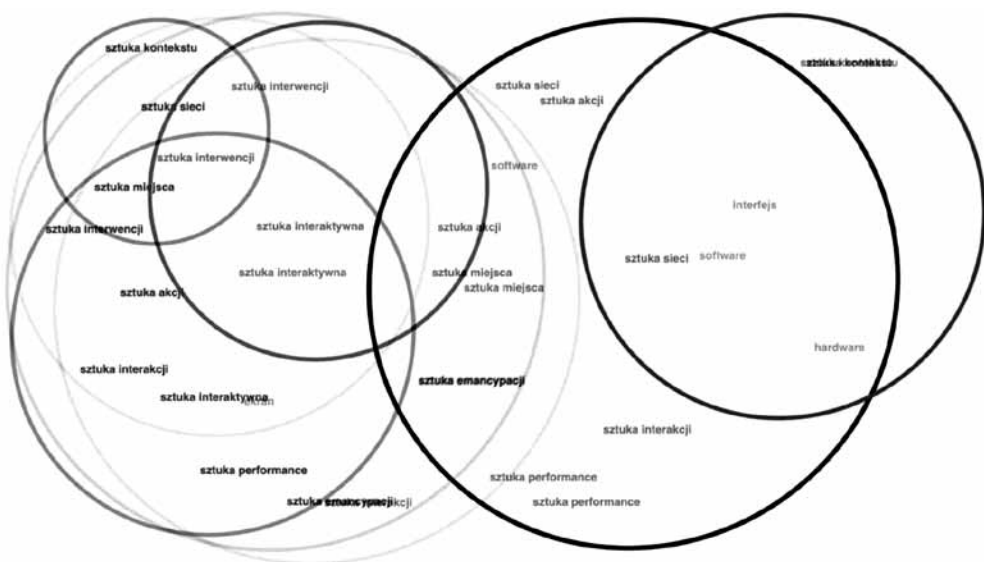
Wyobrażam sobie pracę z problematyką intermediów jako – o czym już wcześniej wspomniałem – skupienie się nad zbiorem cech decydujących o intermedialności konkretnych, często od siebie oddalonych przypadków. To konfiguracje takich cech tworzą zarys całego



zjawiska i nurty procesu jego ewolucji, a w przypadku struktur organizacyjnych poświęconej mu instytucji są budulcem jednostek jej struktury – pracowni, katedr i zakładów – oraz zadań stawianych im do realizacji.

Znamiennym przykładem dokonywanych rozróżnień są słowa, które usłyszałem w rozmowie przeprowadzonej około cztery lata temu z Erikiem Andersenem: *I think there are two very distinctive, different categories of performance art: one can be called intermedia, and the other one can be called multimedia. In the intermedia you do – you use sounds and visual elements, but they never become [a] traditional genre. Sound is not music, visual element is not visual art in the traditional sense, but it is something else. In multimedia, you still have the traditional genre as theatre, music, visual art, etc. dance, acting, and so on, but then they overlap. And Laurie Anderson is a very good example of this. When she's on stage and she makes sounds, it is certainly music, and when she uses slides, or films or video, it is certainly visual art; it's not only visual elements. So I would divide performance art now into these two main groups: intermedia and multimedia.*

Stanowisko to jest w pełnej zgodzie z moim wcześniejszym rozumieniem problemu, choć sformułowane na tyle szczególnie, że podjęliśmy się wspólnie jego praktycznego sprawdzenia – na tyle, na ile było to możliwe. Podkreślenie wagi takiego stosowania np. dźwięków i obrazów, że ich skutkiem nie jest ani forma sztuki wizualnej ani dźwiękowej, lecz „coś zupełnie innego” („coś” wymykającego się kryteriom opisu i oceny tych dziedzin), forma mutacji nie poddającej się ocenie kryteriów plastycznych czy muzycznych – jest niezwykle skutecznym heurystykiem. Multimedialne nakładanie się na siebie środków wyrazu, które skutkuje współgraniem muzyki, filmu, fotografii i teatru czy literatury i technologii, nie może stanowić sensownej perspektywy rozwojowej ambitnego programu twórczego, nie dopuszcza bowiem żadnej istotnej niespodzianki. Nie jest nim też



proponowanie kolejnego -izmu, bo zmiana założeń nastawiona wyłącznie na konkurencję jest raczej aktem politycznym niż artystycznym. Jednak łatwo się przekonać, że realizacja recepty Andersena jest karkołomna, wymaga wielkiego krytycyzmu i przesuwania granic przedmiotu zainteresowań na tereny wcześniej nieznanego, „nieudomowionego” – przesunięcie to nie jest jednorazowe, lecz jest wymogiem stałym, jako kroczący proces.

* * *

*In 1966 Dick Higgins published his influential Intermedia essay, stating that the new and interesting forms of art did not limit their field of operation to a question of artistic media, but tended to operate between or outside particular media or categories. A comparison between this essay and the actual artistic developments it described might lead to more precise definitions. As a term, 'intermedia' was designed to cover those instances where the artist did not simply combine different artistic media, but worked against the grain of any categorial organizations by means of strategies of displacement. In contrast to the term 'multimedia', 'intermedia' did not denote a formal identification but rather a strategic intent or a performative. Then the medial aspect of the work could be described in terms of 'transmedia': that is, as an agent of change or transcoding. Intermedia's many attempts to formulate 'betweens' or 'outsides' did not express a dream about the idyllic state of the unmediated. It simply dealt with the principle of mediation as a passage from one state to another (Ina Blom, *Boredom and Oblivion*, „The Fluxus Reader”, edited by Ken Friedman, Academy Editions (1998), a division of John Wiley & Sons).*

* * *

Jak malowidło bez tła, cień bez słupa, podobnie ciało subtelne nie może utrzymać się bez ciał fizycznych, jako nie mające oparcia.

Tak, jak obraz bez podpory lub cień bez słupa i pozostałych (warunków jego zaistnienia), tak (samo) i znak nie utrzyma się (nie może się utrzymać) *bez* (nie) *zróżnicowanych* (obiektów), pozbawiony podpory (oparcia) (*Sāṃkhyākarikā, Iśvarakṛṣṇa* / Artur Tajber, 1978 – instalacja-performans).

Ten cytat z *Sāṃkhyākarikā* posłużył mi w roku 1978 jako tytuł performansu i instalacji, którą akurat w bieżącym roku zrekonstruowałem, i która jest obecnie (pierwsza połowa roku 2016) prezentowana na wystawie w Bunkrze Sztuki w Krakowie. Zarówno jednej z fotografii składających się na instalację, jak i skróconej wersji cytatu używałem potem przez szereg lat jako motta, które towarzyszyło wielu kolejnym realizacjom i wystąpieniom. Treść tego zdania oraz źródło jego pochodzenia są dla mnie do dzisiaj swoistym fundamentem światopoglądowym, w sensie i orientacji, i chronologii.

Przenosząc obserwację, spostrzeżenia i myśli w sferę działania i materii, postępuję zgodnie ze swoją interpretacją Sankhji, traktując przedmioty, struktury organizacyjne oraz pracujące z nimi osoby jako nośniki relacji pojęciowych, znaczeń i emocji. Budując katedrę, a następnie wydział intermediów, wchodząc w relacje z partnerami tej operacji, miałem w głowie przede wszystkim trzy wzory.

Pierwszym była moja własna praktyka artystyczna, z jej chronologią, spotkaniami i granicznymi punktami, z całym procesem poznawczym i inicjacją, w tym żywotną dyskusją i sporami z wieloma autorami i krytykami, w tym ze środowiskiem artystów Fluxusu, a szczególnie doświadczeniami reprezentowanymi przez dorobek akademicki Hansa Bredera.

Drugim była tzw. niemiecka idea uniwersytetu, a w jej obrębie relacja uniwersytetu wobec państwa, korelacja idei uniwersytetu i państwa kojarzona głównie z Wihelmem von Humboldtem, która odżyła w XX w. w sporze pomiędzy Karlem Jaspersem i Jurgenem Habermasem (Johann Gottlieb Fichte, Schleiermacher i Schelling).

Trzecim wreszcie wzorem była struktura biblioteki Abrahama Warburga, dziedziczącej tradycje hermetyczne nauki Giordana Bruno i spuściznę *oikumene* antyku (Library for Cultural Studies, the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, Warburg Institute, London).

Jest też dodatkowa kwestia, czy też aspekt, poglądu na aktualną kondycję realiów kulturowych, która związana jest z obecną od dawna w dyskursie sztuki konstatacją świadomości przemijania, kończenia się czy wręcz śmierci formacji kulturowych. Można ją zauważyć w powtarzających się okresowo deklaracjach „śmierci sztuki”, końca – sztuki, modernizmu, epoki, itd. – w manifestach sztuki „zerowej”, w koncepcji sztuki alternatywnej, czy wręcz – alternatywy sztuki, w pojawianiu się i lansowaniu postaw i formacji „post”, jawnie eklektycznych oraz ewidentnie anachronicznych. To nie tylko utrata wiary w postęp. Rzecz w dezaktualizacji modeli pojęciowych, które tworzymy dla utrwalenia granic istotnych dla nas zjawisk i relacji zachodzących w ich obrębie. W tym przypadku oczywiście chodzi o model pojęciowy sztuki, o jej dominującą w dyskursie koncepcję. W świecie akademickim takim dominującym modelem był i wciąż jest ten, który obowiązywał w okresie powstawania obecnej formuły nauczania artystycznego, czyli model ukształtowany w XIX wieku, z jego podziałem na dyscypliny, na sztuki piękne i stosowane, i tak dalej... Kryzysy tak ukształtowanego „akademizmu” powtarzają się od lat dwudziestych i owocują korektami oraz przebudową na gruncie jednak wciąż tego samego fundamentu.

W istocie jednak chodzi o znacznie szersze zjawiska i procesy historyczne. Spoglądając z najszerzej perspektywy, można stwierdzić,

że znajdujemy się wciąż na krawędzi czasowej trzeciego z kolei paradygmatu, określającego status, funkcje i strukturę pojęciową sztuki.

Pierwszym było rozumienie sztuki jako *techné*, drugim – jako sztuk wyzwolonych. Trzecim zaś dominujący do XX wieku i wciąż obecny – paradygmat sztuk pięknych. Czy model ten nadal nas obowiązuje? Jego śmierć była ogłaszana w XX wieku kilkakrotnie, lecz przecież pochodne od niego porządki nadal obowiązują w nomenklaturze obszarów, dziedzin i kierunków kształcenia artystycznego, w podziałach administracyjnych uczelni artystycznych.

Omawiane modele pojęciowe sztuki nie są przecież synonimami historycznych epok, nie przemijają razem z ich pozostałymi atrybutami, są nadal w stałym użyciu. Nawet jeżeli nas nie obowiązują w wymiarze konsekwencji poznawczej, to przez stosowanie i dostosowywanie do nich norm administracyjnych – krępują. Ich dezaktualizacja oznacza głównie przesunięcie pola znaczeniowego zakresu, który nazwać możemy „sztuką-przedewszystkim” lub „istotowym jądrem” pojęcia sztuki. To jak snop światła rzucony na półki z książkami, snop światła przesuwający się po grzbietach, po tytułach książek. Do każdego z tomów mamy łatwy dostęp, z każdego możemy czerpać, lecz pole zainteresowania przesuwają się wraz ze snopem światła.

Analiza paradygmatów artystycznych jest bez wątpienia zajęciem obiecującym, jednak w tym tekście, w tym wystąpieniu, muszę pozostać na krawędzi oznaczającej aktualność. Na krawędzi oznaczającej – na przykład – konieczność wyboru dziedziny, dyscypliny i specjalizacji. My również wyboru takiego musieliśmy dokonać.

W polskiej tradycji akademickiej mamy wyraźne rozdzielenie uczelni artystycznych wedle obszaru, jakim jest sztuka *en bloc*, następnie dziedzin, gdzie występują rozdzielone dziedziny sztuk filmowych, muzycznych, plastycznych i teatralnych (lecz nie ma tam już miejsca na – na przykład – literaturę czy architekturę). Nauki o sztuce przynależą do innego obszaru – obszaru i dziedziny nauk humanistycznych.

Podobnie jest w wielu systemach europejskich i pochodnych, choć mamy tu szereg wyjątków, np. uczelnie, gdzie obecne są – obok siebie, na odrębnych wydziałach: teatr, muzyka, plastyka, oraz zakresy związanych z nimi nauk teoretycznych... Czy tradycja bauhausowska, w której równolegle prowadzą dydaktykę i uprawiają wspólnie twórczość przedstawiciele różnych obszarów i dziedzin, a studenci mogą studiować w obrębie jednego kursu wątki różnych kategorii twórczości.

Ograniczę się tutaj do doświadczeń utworzonego na naszej uczelni kierunku kształcenia oraz jednostki podstawowej – Wydziału Intermediów. Wedle obowiązującej obecnie nomenklatury prowadzony na naszym wydziale kierunek przynależy – idąc od najszerszego planu – do obszaru sztuki, dziedziny sztuk plastycznych i do dyscypliny sztuk pięknych... Rzecz w tym, że hierarchia ta, choć ukazuje genezę historyczną zagadnienia, to nie pokrywa się z faktycznym zakresem problematyki kierunku oraz punktami odniesień w stanie i ewolucji zjawisk artystycznych.

Takich paradoksów terminologicznych i nomenklaturowych, z którymi się nie zgadzamy, a które musimy zaakceptować, mamy więcej – dla przykładu: wedle nazwy akademii sztuk pięknych powinna zapewne skupiać w polu swych zainteresowań zagadnienia ni mniej, ni więcej, tylko „sztuk pięknych”, które wedle obowiązującego schematu przynależą jako dyscyplina do dziedziny sztuk plastycznych, a następnie do obszaru sztuki. Tymczasem w polskich akademiach sztuk pięknych standardowo znajdują się wydziały zarówno sztuk pięknych, jak projektowych oraz konserwacja dzieł sztuki, często znajdziemy też pedagogikę i zarządzanie instytucjami kultury... I tak, raz „sztuki piękne” zawierają inne, nie tylko „niepiękne” dyscypliny, lecz również przynależne naukom humanistycznym, gdy kiedy indziej są równoległą, jedną z dyscyplin dziedziny sztuk plastycznych.

Zapewne jest to problem wadliwej czy niekonsekwentnej systematyki, również problem językowy i terminologiczny, i nie musi on

rzutować negatywnie na treści kształcenia czy konkretne zakresy badań i twórczości. A jednak – często prowadzi nas na manowce czy zmusza do pokrętnej, zaciemniającej myśli argumentacji. Znajdujemy takie przypadki w recenzjach prac dyplomowych, doktorskich – przypadków na forum publicznym jest dość wiele.

Nawiązując raz jeszcze do omówionej w pierwszej części mojego wystąpienia wypowiedzi Erika Andersona, należy przypomnieć, że intermedialna jest taka praktyka, w której części składowe, możliwe do określenia jako pochodne od różnych mediów, a więc np. dźwięk, obraz, tekst, zapach, układ obiektów czy ruchu w przestrzeni, podporządkowują się powstającemu dziełu i przekazują mu w pełni swe zakresy bodźców, tracąc na jego rzecz przyrodzone wartości – muzyczne, literackie, choreograficzne i wizualne. Idąc tą drogą dalej można stwierdzić, że wartość dzieła intermedialnego jest immanentna i nie jest funkcją połączenia dobrej muzyki z dobrą literaturą czy plastyką. Interdyscyplinarne miksy, w których odrębne porządki wartości zachowują swe własne hierarchie, nie prowadzą więc do intermediiów, lecz multimediiów. Kontynuując takie założenie konsekwentnie, sztuka intermediiów nie jest interdyscyplinarna czy multimedialna, lecz polisensoryczna. Kryteria jej opisu i oceny, a zatem i terminologia, nie mogą więc respektować norm zbudowanych na innych doświadczeniach.

Codzienna praktyka w otoczeniu jednostek odwołujących się do procesu kształtowania i obrazowania w obrębie tradycji wizualnej, a więc ukształtowanej na kanwie historii malarstwa i sporów o prymat malarza nad rzeźbiarzem, często prowadzi do spychania polisensorycznego postulatu intermediiów na plan dalszy lub na boczny tor, na przesunięcie akcentu z meritum na techniczne, technologiczne aspekty procedur wytwarzania, czyli – w gruncie rzeczy – na warsztat, który dla tradycyjnych dyscyplin sztuki jest fundamentem. Jednak dla każdego odrębnego i nieposiadającego własnego gruntu bytu

potrzebny jest inkubator, a proces inkubacji wymaga porozumienia, kompromisu, cierpliwości i wyrzeczeń. W takim procesie postępuje wzrost i osiąga się samodzielność. W naszym przypadku zaowocował on – obok wysiłku na rzecz dookreślenia przedmiotowej odrębności – odejściem od powszechnie akceptowanej w szkolnictwie artystycznym modelowej relacji „mistrz-uczeń” i zastąpienie jej modelem „problem-student-tutor”, następnie – wbrew tradycji uczelnianej i na granicy ustaw – próbami wypracowania otwartej matrycy strukturalnej instytucji: czegoś, co przypomina od strony funkcjonalnej hodowlę, która łączy moje doświadczenia z doświadczeniami stopniowo rosnącego zespołu.

* * *

Jednostki organizacyjne Wydziału Intermediów to trzy katedry i zakład; zawierają się w nich wszystkie pracownie, warsztaty i przedmioty funkcjonujące w ramach Wydziału, wraz z prowadzącymi je osobami.

Katedra Zjawisk Sztuki z założenia grupuje podmioty reflektujące wybrane, interesujące nas i obiektywnie istniejące „w świecie sztuki” tendencje, trendy i ruchy.

Katedra Metod Sztuki grupuje z kolei przedmioty i jednostki reprezentujące różne podejścia metodologiczne wobec zajmujące nas problematyki.

Katedra Obszarów Sztuki grupuje podmioty zajmujące się tradycjami, sferami działalności kulturowej i aktywności, w obrębie których pojawiają się i na których gruncie kwitną zjawiska rozpoznawalne jako intermedialne.

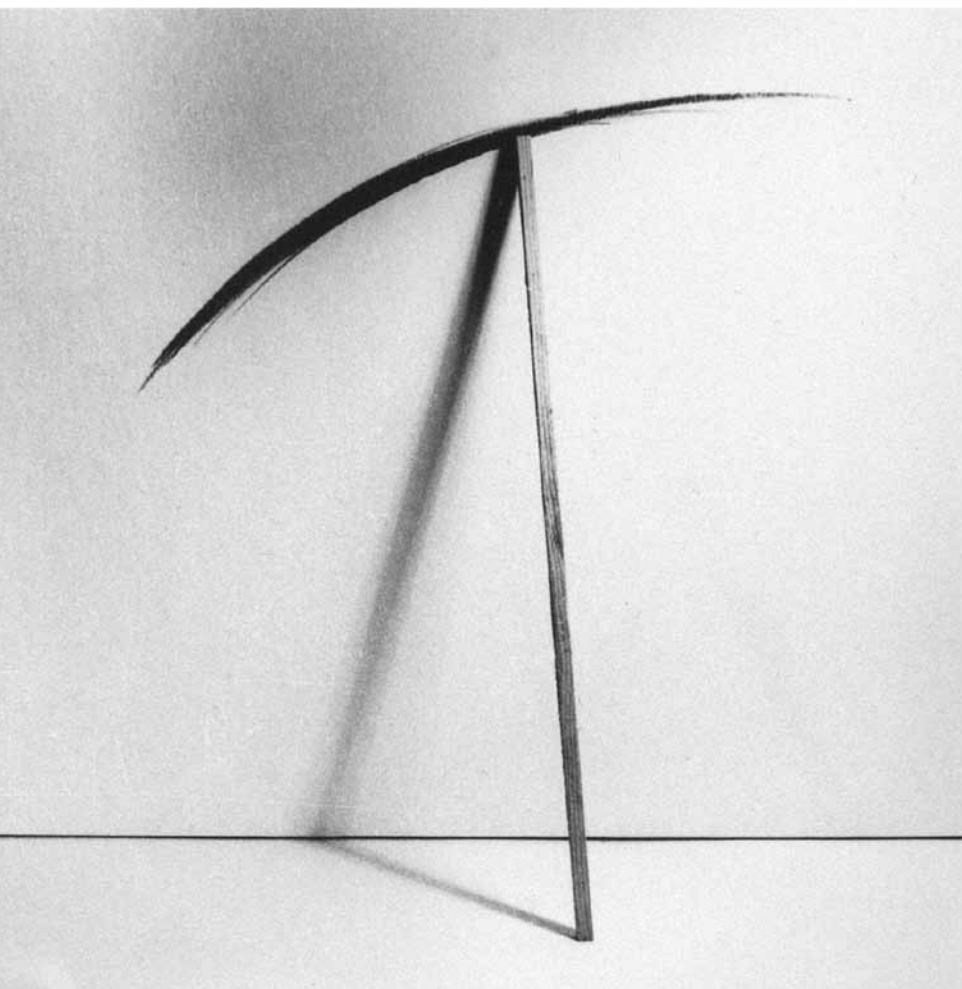
Czwartym składnikiem tej układanki jest **Zakład Teorii Sztuki Mediów**, który koordynuje wszystkie przedmioty teoretyczne i zajęcia realizowane w formie dyskursywnej: wykładu, dyskusji, seminarium.

Naturalnie, matryca ta wciąż nie jest wypełniona, nie obejmuje kompletnego spektrum interesujących nas zjawisk i procesów, mało tego – jej założeniem jest właśnie zmienna niekompletność i stała transformacja, re-konfiguracja, funkcja teleskopu lub lustro odbijającego zmienne realia zachodzących procesów konwergencyjnych lub też elementy, powiększenia tego procesu, widoczne dzięki dostępnym nam osobom i posiadanym narzędziom...

W pełni zgadzam się tu z Antonim (prof. Antoni Porczak) w jego zrównaniu pojęcia eksperymentu artystycznego z definicją badań podstawowych. Jest to zresztą główny argument przemawiający za usytuowaniem naszego ujęcia intermediiów w sferze sztuk pięknych, a nie projektowych czy stosowanych.

Tak, jak uważam intermedia za hipotezę zmian zachodzących w powszechnym ujmowaniu i wartościowaniu sztuki, tak pozostający w procesie realizacji projekt wydziału intermediiów mogą określić jako aparat monitorujący proces zmiany i weryfikujący pobrane próby. Weryfikacja ta oznacza kolejne konkretyzacje i daje asumpt antycypacji, wspomagania procesu zmiany i odnawiania znaczeń. Jest to zgodne z moim rozumieniem misji uniwersytetu i akademii – oraz z ich politycznym usytuowaniem wobec idei państwa.

Na koniec – jedno zastrzeżenie. Mówiąc tak wiele o dydaktyce i jej przedmiocie mogę pozostawić wrażenie, że zajmuje mnie, nas, kwestia uczenia „jak się robi sztukę” lub „jak stworzyć dzieło” (intermedialne). Tak zdecydowanie nie jest. Wspominając odrzucenie modelu „mistrz-uczeń”, chciałem zwrócić uwagę na to, że w procesie dydaktyki artystycznej należy uczyć nie „robienia sztuki”, ale o sztuce (już „zrobionej”). Sama twórczość, samodzielna praca artystyczna jest poza dydaktyką, jest jej samodzielnym, autorskim przedłużeniem, nadbudową, lecz – jako samodzielna – nie może być przedmiotem nauczania.



„Dyskurs” 22, 2016
© for this edition by CNS

Artur Tajber – *Cień bez słupa*, fotoinstalacja, 1978

[41], Tak, jak obraz bez podpory lub cień bez słupa i pozostałych (warunków jego istnienia), tak (samo) i znak nie trzyma się (nie może się utrzymać) bez (nie)zróżnicowanych (obiektów), pozbawiony podpory (oparcia).

Samkhyakarika, Isvarakrsna