

ZBIGNIEW DŁUBAK

»SYSTEMY«

GALERIA REMONT — V. 75.

Śocjalistyczny Związek Studentów Polskich
Centrum Klubowe Politechniki Warszawskiej

**RIVIERA-
REMONT**

Remont Gallery, Warszawa, Waryńskiego 12, POLAND

— exhibits

— displays

— editorial activity

conducted by: Henryk Gajewski, Andrzej Jórczak

Address for correspondence: 00—950 Warszawa

Po. Box 744

phone: 49. 21. 23 Poland

Zbigniew Dłubak

ur. 1921 r.
zam. w Warszawie
malarz, fotograf

Ważniejsze prace:

1955—57 cykl Wojna
1957—63 cykl Amonity
1963—65 cykl Antropolity
1965—73 cykl Movens
1967 Ikonosfera-1
1968 Ikonosfera-2
od 1970 Gestykulacje
1970 Ikonosfera-3
1971 Tautologie
1971 Mutanty
1973 Ocean
od 1974 Systemy

Na wystawie: Gestykulacje i Systemy

Zbigniew Dłubak

Born 1921
Place of living — Warsaw
Painter, photographer

Important works:

1955—57 cycle War
1957—63 cycle Ammonites
1963—65 cycle Anthropolites
1965—73 cycle Movens
1967 Iconosphere-1
1968 Iconosphere-2
since 1970 Gesticulations
1970 Iconosphere-3
1971 Tautologies
1971 Mutants
1973 Ocean
since 1974 Systems

On the exhibit: Gesticulations and Systems

Z LOGIK NIEKOMPLETNYCH RZECZYWISTOŚCI: FOTOGRAFIA

W połowie ubiegłego stulecia, zaczął się proces, który ostatecznie doprowadził sztukę europejską do punktu zerowego. Sztuka, która była w świadomości artysty spojrzeniem w universum, krok po kroku staje się coraz mniej przezroczystą wobec rzeczywistości. Od sztuki spojrzenia, poprzez formę nie przezroczystą, do dzieła przedmiotu osobnego, do gry syntaktycznej, która w warstwie semantycznej oznacza tylko siebie samą.

Poczynania z ostatnich lat wydają się przeczyć ten stan krytyczny, przechodząc przez punkt zerowy sztuki, do obszaru możliwości kreowania znaczeń.

Prace Zbigniewa Dłubaka mogą tu być świetnym przykładem stworzenia tej nowej możliwości sztuce, o której mówię w rozważaniach nad niekompletnością rzeczywistości.

Dłubak porusza się w kręgu problematyki (kluczowej dla poszukiwań współczesnych) konstrukcji dzieła, realizującego się ostatecznie w swym signifié w odbiorze.

Dzieło oswojone z więzi narzuconych mu znaczeniami konwencji, staje się ośrodkiem krystalicznym, wokół którego gromadzą się nowe znaczenia, kontekstualne, w odbiorze społecznym.

I

Sztuka w przestrzeni gry

Sztuka jest grą, gdy zostaną ustalone elementy — pionki, którymi wolno się posługiwać i określony przepis ich używania. Sztuka — gra jest dostatecznie interesująca, gdy ilość elementów i konstrukcja reguł zezwalają na wielorakie kombinacje.

Etapy

Pierwszy etap: dziedzinę sztuki określają reguły (malarze to ci, którzy posługują się tym samym językiem).

Drugi etap: dziedzina określa reguły.

Artysta przestaje być graczem, staje się twórcą gry. Sztuka staje się zdolnością konstruowania własnych reguł; meta-sztuką.

Plany:

ekspresji

Sztuka-gra na planie ekspresji jest zbiorem kombinacji dopuszczalnych regułami.

treści

Na planie treści znaczy: sztuka.

(„If someone calls it art it's art” sformułowanie Judda z okresu minimal-artu)

Sztuka-gra z pierwszego etapu niekoniecznie musi być językiem. Reguły jakimi się posługuje są podobne do tych, które tworzą nauki empiryczne. Są teoretycznym odbiciem regularności natury widzianej przez określoną dziedzinę. Inną regularność odkrywa w naturze geolog, inną artysta. Regularności te są wieczne, gdyż należą do natury (kula, walec, stożek np. w koncepcji Cezanne'a)

OF THE LOGICS OF INCOMPLETE REALITY: PHOTOGRAPHY

In the middle of past century there began a certain process which eventually brought the European art to the point of zero magnitude. Art, which used to be, in artist's view, an outlook to the universe, step by step becomes less transparent in relation to reality. From art-look, through the non-transparent form, to the work of separate object, to the syntactic game which, on the semantic level, means only itself. The proceedings of recent years seem to overcome this crisis by passing through the zero magnitude point to the possibilities of creating the meanings.

The works of Zbigniew Dłubak can be the perfect example of offering art this new possibility. I speak about while discussing the incompleteness of reality. Dłubak works on the problems (the most essential for the modern searchings) of the construction of work, the work realizing itself in signifié in the moment of receipt.

The work, liberated of the bounds imposed on it by conventional meanings, becomes the crystal centre with gathering round it new, contextual in the social receipt, meanings.

I

Art in the area of game

Art is game when we define the elements-pawns, which we are allowed to use and the rule of using them. Art-game is interesting enough when the quantity of elements and the construction of rules allow to build multiple combinations.

Stages

The first stage: the rules define the branch of art (the painters are those who use the same language). The second stage: the branch defines the rules. The artist stops being a player, he becomes the creator of the game. Art becomes the capacity for constructing own rules; it becomes the meta-art.

Plans:

of expression

Art-game in the plan of expression is the collection of the combinations admissible according to the rules.

of contents

In the plan of contents it means: art.

(„If someone calls it art it's art” — Judd's statement from the period of minimal-art).

Art-game of the first stage is not necessarily a language. The rules it uses are similar to those created by the empirical sciences. They are the theoretical reflection of the regularity of nature as seen by the particular branch. The geologist discovers in nature different regularity than the artist. Those regularities are eternal because they belong to the very nature (the sphere, the cylinder, the cone for instance in Cezanne's conception).

Sztuka-gra etap drugi

Sztuka-gra drugiego etapu staje się rodzajem języka, gdyż należy odbiorcę sztuki poinformować o proponowanej grze. Trzeba określić elementy — pionki i przepisy — reguły posługiwania się nimi. Język sztuki takiej gry jest sformalizowanym językiem podobnie jak w logice czy matematyce. A więc sztuka staje się tautologią, operuje zdaniami analitycznymi (Kosuth „Art after Philosophy”). Zajmuje się prawdami wytworzonymi przez umysł, a nie prawdami o faktach (tak zdefiniował zdania analityczne Hume).

W pierwszym etapie posługując się prawie wyłącznie ekspresją, abstrakcją wyzbywa się języka. W drugim — konstruuje język wyższego poziomu — meta-język. W pierwszym etapie operuje kryteriami zmysłowości, w drugim intelektu, kryteriami prawdy i fałszu logiki i niczym poza tym. Prawdziwa jest, gdy zdania wyrażone w metajęzyku (w jej teorii) są spełnione przez dowolne przedmioty, za pomocą których się manifestuje. Mogą to być przedmioty materialne lub niematerialne, lecz wbrew rozpowszechnionym przekonaniom muszą istnieć. Nie istnieje bowiem teoria bez przedmiotu teorii (wynika to z semantycznej definicji prawdy Tarskiego i zawartego w niej pojęcia spełnienia)

Sztuka-gra drugiego etapu operuje kategoriami semantycznymi, gdyż opisuje stosunki między znakami, które używa, a rzeczywistością, do której znaki się odnoszą. Nie jest to jednak rzeczywistość natury, którą zajmowała się sztuka miniona, lecz rzeczywistość sztuki wyłącznie. (De Legibus Naturae, jak piszą Atkinson i Baldwin nie są prawami sztuki). Tak więc sztuka startując z pozycji znaku przezroczystego wobec rzeczywistości dochodzi w minimal-art do sztuki-gry, gdy znak sztuki staje się znakiem samego siebie, do redukcji sztuki, do sztuki niemożliwej (Seth Siegelaub, Impossible Art). Sztuka-gra drugiego etapu (zapoczątkowując conceptualizm), startuje z martwego punktu, znaku o wartości zerowej i w konsekwencji krok po kroku otwiera nową możliwość umieszczając znak w polu semantycznym, w polu znaczenia.

II

Sztuka w przestrzeni znaczeń

Przedmioty sztuki

Co jest przedmiotem fizyki? To czym zajmuje się fizyka. Co jest przedmiotem biologii? To czym zajmuje się biologia.

Co jest przedmiotem sztuki? To czym zajmuje się sztuka.

Czy przedmiot biologii może stać się przedmiotem fizyki? Tak, jeśli zajmie się nim fizyka. Może stać się przedmiotem sztuki, jeżeli zajmie się nim sztuka.

Art-game the second stage

Art-game of the second stage becomes a kind of language because the recipient of art must be informed of the proposed game. The elements-pawns and the rules of using them must be defined. The language of this art-game is a formalized one, the same as the language of logic or mathematics. So art becomes a tautology, it operates with the help of the analytical sentences (Kosuth „Art after Philosophy”). It deals with the verities created by mind and not with the verities about facts (Hume defined the analytical sentence in this way).

On the first stage art uses almost entirely the expression and abstraction and it gets rid of the language. On the second stage it constructs the language of a higher level — a meta-language.

On the first stage it operates with the criteria of senses — on the second — with the criteria of intellect, of the truth and falsehood of logic, and nothing more. It is true when the sentences expressed in meta-language (in its theory) are realized by any objects with the help of which it manifests itself. They can be the material or immaterial objects but in contradiction to the popular convictions they must exist, because there is no theory without the object of theory. (It results from Tarski's semantic definition of truth and the idea of realization included in it).

Art-game of the second stage operates with the semantic categories because it describes relations between the used signes and the reality to which they refer. Yet here it is not the reality of nature which was dealt with by the traditional art, but only the reality of art. (De Legibus Naturae are not the rules of art as Atkinson and Baldwin put it). So art, starting from the position of sign, transparent in relation to reality, comes to art-game in minimal-art when the sign of art becomes the sign of itself, it comes to the reduction of art, to the impossible art (Seth Siegelaub, Impossible Art). Art-game of the second stage (initiating conceptualism) starts from the deadlock — from the sign of zero magnitude and consequently, step by step, it opens the new possibility by placing the sign in the semantic field, in the field of meaning.

II

Art in the sphere of meanings

Objects of art

What is the object of physics? The things physics deals with. What is the object of biology? The things biology deals with.

What is the object of art? The things art deals with.

Can object of biology become the object of physics? Yes, if physics begins to be occupied with it. It can also become the object of art if art begins to be occupied with it.

Ścisłej — jakie to są przedmioty, które nie należą do sztuki? Przedmioty, których nazwy denotują je, jako nienależące do sztuki. Przedmiotami sztuki są zaś przedmioty, których nazwy denotują je, jako należące do sztuki. Przedmiot, który jest denotacją słowa „obraz”, należy do dziedziny sztuki. Przedmiot, który jest denotacją słowa „drzewo”, nie należy do sztuki. Po to, żeby przyrząd do suszenia butelek zaczął należeć do dziedziny sztuki, trzeba było zmienić jego denotację, co instynktownie uczynił Duchamp. To samo, lecz już świadomie zrobił Bainbridge z dźwigiem budowlanym. (Mówię „świadomie”, gdyż Duchamp umieszczając przyrząd do suszenia butelek w galerii, pośrednio wpływał na zmianę znaczenia zawartego w języku, a Bainbridge dokonał operacji bezpośrednio na języku, zmieniając dwukrotnie denotacje: raz z dźwigu budowlanego na dźwig-sztukę i z powrotem z dźwigu-dzieła sztuki na dźwig-maszynę budowlaną).

Tak więc przedmiot, który miał raz na zawsze określone cechy bycia tym, a nie innym, stał się tworzywem, na którym można dokonywać operacji znaczeniowych, zmieniając go przez dodawanie lub ujmowanie określających go cech (Handbook to Ingot M. Baldwin & H. Hurell).

Proces informacji

Przedmioty w procesie informacji stają się znakami. W znaku coś jest znaczone i coś coś znaczy. Obie te części znaku nie są tym samym. Chodzi o to, żeby określone signifié miało określone signifiant. Można powiedzieć, że „Sé” (signifié) → „Sa” (signifiant). „Sé” poprzedza „Sa”.

Układy warstwowe

W opisanych przykładach implikacja zaczyna działać jakby w dwie strony $Sé \rightleftharpoons Sa$. A ponieważ nie jest to możliwe, otrzymujemy w rezultacie dwie kolejne implikacje przy jednoczesnej zmianie miejsc między signifié i signifiant (signifiant w drugiej implikacji staje się signifié, a signifié — signifiant jak w przypadku dźwigu Bainbridge'a). Można by powiedzieć, że poziomy układ normalnej informacji zamienia się na układ pionowy, dwupoziomowy. Na dolnym poziomie są przedmioty z ich normalnym znaczeniem, a na górnym poziomie nowe koncepty przedmiotów zmieniające ich normalne znaczenie.

Poziom informacji

W wypadku języka ten dolny poziom tworzą znaki graficzne lub foniczne, pod którymi kryje się jeden lub wiele przedmiotów. W wypadku działań typu Bainbridge'a same przedmioty wraz ze znaczeniami. W wypadku fotografii układ jest bardziej skomplikowany. W polu percepcji istnieją jednocześnie: przedmioty rzeczywiste (to co zostało sfotografowane), ich obrazy (sama fotografia) dane nam bezpośrednio w spostrzeżeniu i relacja między nimi. Stały ruch naszej wyobraźni między rzeczami znanymi z naszych empirycznych doświadczeń, a ich widokami przekazanymi nam przez zdjęcie. Na świat rzeczywistości zostaje nałożona pewna struktura kodu informacji, pozwalająca nam na identyfikację dwóch rzeczywistości. Tej znanej z doświadczenia i tej

More precisely — what are the objects that do not belong to art? Those which have the names denoting them as not belonging to art. The objects of art on the other hand are those which have the names denoting them as belonging to art.

The object being the denotation of the word „picture” belongs to art. The object being the denotation of the word „tree” does not belong to art. To make the machine for drying the bottles belong to the branch of art, it is necessary to change its denotation, what was instinctively done by Duchamp. The same thing, yet already conscious, did Bainbridge with the building crane. (I say „conscious” because Duchamp, by placing the machine for drying the bottles in the gallery, indirectly influenced the change of the meaning included in language and Bainbridge made the direct operation on the language by changing the denotations twice: once from the building crane to the crane-art and for the second time, back from the crane-art piece to the building crane).

So the object which used to have the particular features of being this one and not the other became the substance on which we can make semantic operations and change it by adding or lessening the features defining it (Handbook to Ingot M. Baldwin & H. Hurell).

Process of information

Objects in the process of information become signs. In sign there is something signed and something signifying something. These both parts of sign are not the same. The thing is, that the particular signifié should have particular signifiant. It can be said that „Sé” (signifié) → „Sa” (signifiant). „Sé” goes before „Sa”.

Stratified arrangements

In the above given examples the implication starts functioning in a sense both ways $Sé \rightleftharpoons Sa$. Still, as it is impossible, we simply get two succeeding implications together with the simultaneous change of the places between signifié and signifiant (in the second implication signifiant becomes signifié and vice versa as in the case of Bainbridge's crane).

It can be said, that the level arrangement of the normal information is changed into the perpendicular and double-level arrangement. On the lower level we have objects with their normal meaning and on the upper level — the concepts of objects, changing their normal meaning.

Level of information

In the case of language this lower level consists of the graphic or phonemic signs denoting one or many objects. In the Bainbridge-type activities — the very objects with their meanings. In the case of photography the arrangement is more complicated. In the field of perception there simultaneously exist: the real objects (that, what was photographed), their pictures (the very photography) given to us directly in the moment of perception, and the relation between them. There is the constant movement of our imagination between objects known to us from

z fotografii. Znając kod potrafimy w płaskiej fotografii spozrzeć trójwymiarowe przedmioty, w nieruchomych obrazach widzieć ruch (ktoś rzuca piłkę, która na zdjęciu leci do góry, a nie tkwi nieruchomo w jednym punkcie. W przedmiotach widzimy konkretne osoby posiadające imię, nazwisko, cechy charakteru, własną historię).

Widzieć w jednym przedmiocie inny, uznać go za obraz, znaczy znać kod informacyjny jakim posłużono się w przekazie.

Fotografia jako informacja funkcjonuje bezbłędnie gdy kod jest precyzyjnie ustalony i znany wszystkim którzy nią się posługują (fotografującym i oglądającym fotografię). Kod ten tworzy język fotografii tym doskonalszy im ściślej są normy jego gramatyki, im bardziej jest obiektywny (identycznie interpretowany przez wszystkich). Obiektywność zostaje zagwarantowana, gdy odpowiada zespołowi przyzwyczajęń i oczekiwań określonej grupy odbiorców. Zespół oczekiwań może odpowiadać wymogom określonej metodologii nauki, jak i określonej ideologii społecznej (np. fotografia prasowa).

Poziom sztuki

Co się dzieje z fotografią, gdy na poziom informacji zostanie nałożony poziom sztuki (taki, jak w wypadku suszarki do butelek lub dźwigu)?

Dotychczasowy dwupoziomowy układ informacyjny zostaje przykryty trzecią warstwą. Relacja jaka powstaje w ten sposób jest relacją między trzema, a nie dwoma relacjami, jak w wypadku cytowanego Duchampa, czy Bainbridge'a. Działanie relacji jest podobne, istnieje jednak istotna różnica. W wypadku Duchampa zostaje naruszone nasze pojęcie o przedmiotach, jakie wynieśliśmy z doświadczeń empirycznych. Ponieważ przedmioty, zależnie od tego z jakiego punktu widzenia są rozpatrywane, są raz tym, raz innym, to ostatecznie nasze pojęcia nie zostają zmienione, a raczej zostają wzbogacone o jeszcze jeden punkt widzenia. W wypadku fotografii, nałożenie poziomu sztuki narusza w pierwszym rzędzie kod informacyjny jednego z języków, języka obrazów, a dopiero później nasze doświadczenie z przedmiotami. Działanie tworzy tu reguły zmieniające (rule changing Chomsky'ego) w stosunku do reguł rządzących (rule governed) gramatyki idealnej (prawidłowej) tworzącej normy dla obiektywnego, społecznego procesu informacji. Nasza „prawidłowa” wiedza o przedmiotach i kontekstach, w jakich występują ulega zmianie.

Z. Dłubak w „Tautologiach” umieszcza obok przedmiotów rzeczywistych ich zdjęcia i napis „Tautologia”. Napis spełnia funkcje predykatu. Mówi: to jest to samo i zgodnie z intencją zawartą w Traktacie Wittgensteina (lässt jede mögliche Sachlage zu) dopuszcza logicznie, każdy możliwy stan rzeczy, co jest równoznaczne z likwidacją informacji, czyli z niwelacją poziomu drugiego. Zostaje tu unaoczniona sytuacja, w której fakt iż rzeczywistość identyfikujemy z obrazem fotograficznym, jest wynikiem narzucania „reguł rządzących” w procesie informacji.

Struktury

Obok działania pary: reguły rządzące (gramatyka, normy) — reguły zmieniające, w działaniu sztuki

the empirical experience and their sights transmitted to us through photography. The world of reality is covered with some structure of the information code which allows us to identify two realities — the one known from experience and the other from photography. Knowing the code we are able to see three-dimensional objects in the level photography, to see movement in the static pictures (someone is throwing a ball which flies upward instead of standing in one point). In the given objects we can see the concrete persons possessing name, surname, particular features and their own history. To see one object in another, to accept it as a picture means to know the information code used in transmission.

Photography can function correctly as information when code is precisely defined and known to all the people using it (the photographers and the recipients of photography). This code creates the language of photography, the more perfect, the more precise are the principles of its grammar, and the more objective it is (interpreted identically by all the people). Objectivity is guaranteed when it corresponds to the habits and expectations of the defined group of recipients. The set of expectations may also correspond to the requirements of the concrete methodology of a given discipline or to the concrete social ideology (for instance press photography).

Level of art

What happens to photography when the information level is covered with the level of art (as in the case of the bottledrier or the crane)?

The hitherto, double-level information arrangement is covered with the third layer. The relation, initiated in this way, is the relation among the three agents not between the two, which was the case of Duchamp or Bainbridge. The functioning of this relation is similar, yet there is one essential difference. In the case of Duchamp our idea about the objects, derived from the empirical experience, is disturbed. As the objects, depending from what point of view they are discussed, change from one to another, eventually our ideas are not changed but rather enriched with one more point of view. In the case of photography, putting the level of art disturbs first of all the information code of one of the languages — the language of pictures, and than-our experience with objects. Activity creates here the changing rules (Chomsky's rule changing) in relation to the rules governed (rule governed) of the ideal (correct) grammar which creates principles for the objective, social process of information. Our „correct” knowledge of objects and contexts in which they appear changes.

In **Tautologies** Z. Dłubak places both, the real objects and their pictures and the writing **Tautology**. The writing plays the role of predicative. It says: this is the same and according to the intention included in Wittgenstein's Treatise (lässt jede mögliche Sachlage zu) it logically admits every possible state of affairs, what is equal to the liquidation of information, in other words to the nivelation of the second level. Here we have the spectacular situation in

współczesnej można wyróżnić działanie innej pary: struktura głębi — struktura powierzchni. Struktura powierzchni jest dana w bezpośrednim spostrzeżeniu, Tworzą ją: forma fonetyczna słów, forma graficzna napisów, obraz w fotografii lub filmie.

Struktura głębi tworzy bazę generującą powstawanie struktur powierzchni. Przejście jednej struktury w drugą odbywa się za pomocą odpowiednich reguł transformacji. Użycie tych reguł jest „pracą”, którą wykonuje sztuka uzewnętrzniając na powierzchni możliwe podskórne interpretacje formalne struktury głębokiej.

Istnieją tu dwojaki możliwości kombinacji:

- I. Pojedynczy element „a” struktury głębi może mieć wiele interpretacji w „b” elementach struktury powierzchni.
- II. Wiele elementów „a” może mieć tylko jedną interpretację w elemencie „b”.

Zachodzącą tu transformację można rozszerzyć przechodząc z transformacji pojedynczych elementów na transformacje ciągów elementów, wprowadzając relacje kontekstualne głębi i powierzchni i ich wzajemne krzyżowania się.

Działanie tych transformacji odbywa się na trzech poziomach dzieła:

1. graficznym (na formalnych cechach zdjęcia, co tradycyjnie uważano za artystyczny wyznacznik fotografii)
2. semicznym (dotyczącym znaczeń)
3. syntaktycznym (dotyczącym tu układu formalnego znaczeń: kolejność w jakiej występują znaczenia, zawarte w obrazach przedmiotów (poszczególne klatki, czy sekwencje filmu, poszczególne zdjęcia serii fotograficznych, ich wzajemne układy przestrzenne, proporcje, wielkości itp.)).

Te trzy poziomy dzieła mogą operować razem lub osobno. Tworzą one w strukturze głębi potencjalne zarodki, koncepcje. W strukturze powierzchni tworzą elementy zrealizowane.

W serii Z. Dłubaka będącej jakby długim tekstem, a przedstawiającej poszczególne pozycje dłoni, działanie transformujące przebiega jednocześnie przez trzy wyżej wymienione poziomy dzieła, operując zarówno na powierzchni struktury, jak i w strukturze głębokiej. Zrealizowane na poszczególnych zdjęciach pozycje dłoni są dopuszczalnymi interpretacjami pozycji dłoni, zawartej w strukturze głębokiej. Porównując te serie z serią pozycji stopy, czy pleców bądź serią elementów malowanych kolejnych cykli Dłubaka, wyraźnie zostają pokazane możliwości dopuszczalnych interpretacji formy, na określonych bazach tworzących jakby układ aksjomatów. Jednocześnie zostaje określona baza semiczna możliwości interpretacji znaczeń zawartych w strukturze głębokiej, przez transformację znaczeń „zarodkowych” w strukturze powierzchni. Podobnie warstwa syntaktyczna. Ta gramatyzacja środków, jakimi dysponuje fotografia, odbywa się przez tłumienie reguł rządzących języka informacji, przy użyciu reguł zmieniających sztuki.

which the fact of identifying reality with the photographic picture is the result of imposing „governed rules” in the process of information.

Structures

Besides the functioning of the pair: governed rules (grammar, principles) — changing rules, in the operating of modern art there is still another functioning pair possible to distinguish: deep structure — surface structure.

Surface structure is given to us in the direct perception. It is created by the phonetical form of the words, graphical form of the writings, picture in photography or film.

Deep structure is the basis generating the surface structures. The transition of one structure into another is possible thanks to the transformation rules. The use of these rules is the „job” that art does by presenting on the surface all the possible formal interpretations of the deep structure.

There are double possibilities of combinations here:

- I. The single element „a” of the deep structure can have many interpretations in „b” elements of the surface structure.
- II. Many elements „a” can have only one interpretation in element „b”.

The above transformation can be enlarged by the transition from the transformations of the single elements to the transformations of the sequences of elements, and by inventing of the contextual relations of depth and surface and their mutual crossing.

The operating of those transformations takes place on the three levels of work:

1. graphic (the formal features of photography which were traditionally thought the artistic determinant of photography)
2. semantic (concerning meanings)
3. syntactic (concerning the formal arrangement of meanings i.e. the sequence of meanings included in the pictures of objects — the concrete film sequences, the single photos of the photographic series, their mutual arrangements in space, proportions, size etc.

These three levels can operate together or separately. They create the germinal conceptions in the deep structure and the realized elements in the surface structure.

In Dłubak's series, being a kind of a long text and presenting the particular positions of the hand, the transformational activity is simultaneously present in the three above mentioned levels of work and it operates both in deep and surface structure.

The positions of the hand, presented on the particular photographs, are the admissible interpretations of the hand position included in the deep structure. If we compare this series with the series of foot position or back position or the series of painted elements from Dłubak's successive cycles, we can

Ten zabieg sztuki współczesnej prowadzi do dwoj-
kich rezultatów.

- I. Tłumiąc czy niwelując warstwę językową, gramatyka normalna języka informacji pozbawia przedmioty uneruchamiającej je więzi konwen-
cjonalnych znaczeń. Pozwala im egzystować jako
ośrodki krystalizujące nowe ruchome znaczenie.
- II. Wprowadza możliwość współtworzenia przez pra-
ce nad ciągiem otwartym, implikującym dalsze
niekończące się ciągi. Poprzez kolejne transfor-
macje: rzeczywistości → informacji → sztuki
→ otwartych nowych informacji → w rzeczywi-
stość oczyszczoną ze stereotypów.

Jan Świdziński

clearly see the possibilities of the admissible inter-
pretations of form on the defined bases being a kind
of arrangements of axioms. At the same time we
have defined the semantic base for the possibilities
of interpretations of the meanings included in the
deep structure through the transformation of the
„germinal” meanings in the surface structure. The
same happens to the syntactic level. This gramati-
cation of photography devices is done through the
suppressing of the governed rules of the information
language, and, at the same time, by using the
changing rules of art.

This operation performed by modern art leads to
the double results.

- I. By suppressing or nivelation of the language layer
the normal grammar of the information language
deprives objects of the bound of conventional
meanings which makes them immobile. It allows
them to exist in the form of the centres crystal-
lizing the new movable meaning.

- II. It invents the possibility of co-creation through
working on the open sequence implying further,
infinite sequences. Through successive transfor-
mations: reality → information → art
→ new open information → reality cleared of the
stereotypes.

Jan Świdziński

* * *

* * *

Wyobraźmy sobie umysł ludzki jako strukturę sko-
relowaną z rzeczywistością zewnętrzną, ale rządzoną
wewnętrznymi zależnościami i prawami, które utrzy-
mują tę korelację w określonych granicach, co po-
lega na tendencji do zachowania niezmiennego, zam-
kniętego porządku tej struktury. Polega też jednak na
istnieniu czynnika, który nie tylko pozwala na zmia-
ny rozwojowe, ale wręcz zmusza umysł do stałej
rekonstrukcji.

Ujawnia się to jako niepokój, wątpliwość, zaprzecze-
nie i destrukcja. Wyrazem czy wynikiem tego są
wszelkie działania ludzkie zmierzające do lepszego
poznania i opanowania zewnętrznej rzeczywistości,
ale wynikać one mogą niekoniecznie z praw rządzą-
cych umysłem ludzkim. Bardziej prawdopodobne jest
nawet, że głównych przyczyn ich uruchamiania na-
leży doszukiwać się w bezpośrednich bodźcach idą-
cych od zewnątrz, spoza umysłu. W o wiele większym
stopniu sztuka, całkowicie bezinteresowna w stosun-
ku do zewnętrznej rzeczywistości, jest rezultatem
tych rekonstrukcyjnych funkcji umysłu, ujawniającym
ich strukturalny charakter.

Let us imagine human mind as the structure corre-
lated with the outer reality but at the same time
governed by the inner dependences and rules which
keep this correlation within the definite limits, what
is the result of the tendency to maintain the
unvariable and closed order of this structure. It is
also the result of the existence of the factor which
does not only allow the development changes to take
place but even forces our mind to perform the per-
manent self-reconstruction. The phenomenon mani-
fests itself in the form of anxiety, doubting, denial
(negation, contestation) and destruction. The expres-
sion or the result of those states are all the human
activities leading to the better cognition and con-
quering of the outer reality, but being not necessarily
the consequence of the rules by which the mind is
governed. It is even more likely that the main reasons
of their initiating can be found in the direct stimuli
from without, from the outside of mind. Art, on
the other hand, being absolutely disinterested to the
outer reality, is to much greater degree the result of
the reconstructing functions of mind and reveals their
structural character.

Sztuka w samej swej istocie jest czynnikiem zmienności, jest podawaniem w wątpliwość stworzonych przez siebie wartości, jest destrukcją przez permanentne burzenie swoich zasad. Sztuka w umyśle ludzkim, rozumianym jako zbiór najwyższych możliwości umysłów jednostkowych wraz z całą kulturą zapisaną, dostępną naszej cywilizacji, słowem jako to wszystko, co człowiek może, potrafi i śmie pomyśleć i odczuwać dzisiaj, jest ciągłą aktywnością tego czynnika, który nie pozwala utrzymać stanu dotychczasowego a każe dokonywać zmiany w pierwszym rzędzie w samej strukturze umysłu, a później w jego stosunku do świata przez rozluźnienie ograniczeń korelacji.

* * *

Zajmuję się od wielu lat sprawą znakowania w sztuce. Ostatnio głównie interesuje mnie problem możliwości przeniesienia praw lingwistyki do sztuki. Próbuję rozwiązać to zagadnienie negatywnie. Rozważam przede wszystkim różnice między językiem informacji a systemem znakowania w sztuce.

Język funkcjonuje w ścisłym zespoleniu ze swoją warstwą semantyczną. Gramatyka jest systemem reguł, które mają zmniejszyć do minimum wieloznaczność. Słowo, które oznacza zbyt wiele, rozpada się, a powstałe mutacje precyzują znaczenie.

System znakowania w sztuce funkcjonuje na zupełnie innych zasadach. Znak jest przede wszystkim uczestnikiem systemu. Oznacza zaś jakby mimochodem (tak jak wszystko, co robi człowiek może oznaczać i oznacza). W każdym razie znaczy jako część systemu i w związku z systemem. Systemów w sztuce może być nieskończenie wiele. Żaden z nich nie tworzy reguł uniwersalnych. Są one efemeryczne, działające wewnątrz systemu. Jeżeli mówimy o znaczeniu w sztuce, mamy na myśli działanie znaku na odbiorcę, które powstaje w momencie odbioru. Udział w tworzeniu tego działania bierze tylko częściowo znak i to jedynie jako element systemu. Głównie powstaje ono na skutek predyspozycji odbiorcy, które uwarunkowane są przynależnością do określonego kręgu kulturowego, przygotowaniem do odbioru, stanem psychiki itp.

Dlatego też zajmuję się w tej chwili możliwością tworzenia systemów, ich wzajemną grą, ich odmianami w obrębie środków wizualnych i poza nimi. Jest to quasi-gramatyka sztuki, realizowana przez ujawnianie poszczególnych przypadków, unaocznianie ich, jakgdyby przez wyliczanie, zgodnie z metodą sztuki. Problem ten interesuje mnie również od strony teoretycznej.

Zbigniew Dłubak

Art, in its very essence, is the factor of variability, one's doubting in the values created by oneself, the destruction through the permanent destroying of one's rules. If human mind is understood as the collection of the highest possibilities of the individual minds together with all the recorded culture accessible for our civilisation, shortly — if it is all that, what man is able and dares to think and feel today, art is the permanent activity of this factor of mind which does not agree to maintain the hitherto existing state, but causes the change, first of all in the very structure of mind, and than in its relation to the world by the loosening of the limitations of correlation.

* * *

For many years I have been occupied with the problem of signing in art. More recently I have been mainly interested in the possibilities of transferring the rules of linguistics into art. I try to solve this problem in a negative way. First of all I consider the differences between the language of information and the system of signing in art.

Language functions in the close relation with its semantic level. Grammar is the system of rules which are supposed to minimize the ambiguity. The word which has too many meanings, disintegrates and the new mutations state the meaning precisely. Specifying of the meanings is the development tendency in language. Specifying caused by cognition and cognition through specifying. The system of marking in art functions according to quite different rules. The sign is, above all, the member of the system and the fact that signifies in something is just incidental (as everything, what man does, can signify and it does signify). Anyway, it signifies only as the part of the system and in relation with the system. There can be the infinite number of the systems in art, yet none of them creates the universal rules. They are only ephemeral and they operate within the system. If we speak about the meaning in art, we have in mind the impact of sign on the recipient in the moment of receipt. Yet the sign takes part in the creation of this impact only to some extent and only as the element of the system. The impact we speak of is mainly the result of the recipient's predispositions conditioned by his belonging to the particular cultural circle, by his readiness to the receipt, by his state of mind etc.

That is the reason, that at the moment I am dealing with the possibility of creating the systems, their mutual game, their variations within and without the sphere of visual devices. It is a kind of quasi-grammar of art, realized by the revealing of the particular cases, making them spectacular, enumerating them, and all that in accordance with the method of art. I am also interested in the theoretical side of this problem.

Zbigniew Dłubak

Tłumaczenie:

Elżbieta Petrajtis