

## Zwrot wizualny

Marek Sobczyk

9/9

# Rzeźba przenikliwa i przenikająca

*Ileś razy po tysiąc znaków [z czego wynika ileś tysięcy znaków tekstu – czy już odnajdywanego jako wyznaczający przestrzeń rzeźbiarską, a nawet zgoła będący rzeźbą\*?]*

\* Jeszcze czym/kim innym jest performance (performerki/perfor-mera) jako sytuacja zbliżania i oddalania do/od asymptoty-malarstwa-rzeźby, co też potwierdza założenie formalne wykonywanego performan-ce'u dotyczące zmierzania do jakiegoś zmęczenia, wyczerpywania\*.

\* Na przykład performance Pudzianowskiego.

*(-1'') Rok rzeźby [rzeźba w oparach p/s/s-a]*

Mam zamiar napisać tekst, może odrobinę (albo nad miarę) programowy, łączący dwa projekty: a) teoretyczno-praktyczny *Kurs psycho/somo/socjo-analzy*, gdzie praktyką jest czynność analizy, i b) *Rok rzeźby* (wpierw teoria, potem praktyka albo na odwrót). Tekst ma ukazać pewne intuicje\* i to, jak wyobrażam sobie mieszanie teorii z praktyką (te sekcje wpierw są rozdzielone, a potem zawsze nierozdzielne, zrośnięte).

\* Przykład: jeżeli przezywam materiał, w jakim pracuję, np. w element pracy z ocynku wmontowuję informację, że jest zrobiona z drewna akacjowego\*, czynię tę informację elementem rzeźby i otwieram w możliwym układzie odniesień – treść-materiał-forma-funkcja – przestrzeń interpretacji (w zgodzie z psycho/somo/socjo-analizą). Zarazem dyskutuję samo zagadnienie: czym jest, jaka jest, z czego jest rzeźba, tak więc rzeźba zaczyna być dyskutowana przez te cztery składowe (treść-materiał-forma-funkcja: t-m-f-f) i analizowana w układzie XYZ osi X: psycho, Y: somo, Z: socjo.

\* Według zapisu, z drewna akacjowego jest zrobiona Arka Przymierza, w której mieszka(ł) Jahwe ze swoją żoną Aszerą.

*(-1'') Psycho/somo/socjo-analiza poza samą analizą – praktyką* proponuje trzy wyraźne osie, specyficzne, ale wyznaczające i określające przestrzeń i układ wzajemnego odniesienia (podobnie do kartezjańskiego układu współrzędnych

X, Y, Z w przestrzeni). Narzędziem p/s/s-a można się posłużyć dowolnie, ale zawsze wobec całości przestrzeni i odniesienia każdego jej punktu do tych osi. (Tak więc pod kątem prostym przecinają się osie *psycho; somo; socio*: każda posiada wartości minusowe\*, zero i wartości plusowe). Nie do końca jest jasne, co jest punktem w tak określonej przestrzeni współrzędnych, dodatkowo nie jest jasne, czy w przypadku punktu chodzi o trzy współrzędne (liczby odniesione do pozycji wobec osi), czy o materializację kulturotwórstwa\*\*.

\* Czas jest brany pod uwagę. Istnieje druga, nieliniowa oś czasu będąca krzywą (podobną do świńskiego ogona), wielokrotnie owijająca asymptotę czasu liniowego; w związku z tym istnieje przecucie czasu innego, krążącego, powracającego, ujemnego, co dobrze widać w sposobie, w jaki stare malarstwo (jako żywe i obecne) dyskutuje naszą sztukę.

\*\* Warstwy, uprawa, kultura odniesione do wszystkiego (nieżywego i żywego), co uczestniczy w naszej doczesności, co włączamy i co nas włącza. W sumie obszar kultury można rozpatrywać jako niesztuczny, więc może nawet niewłączony do sztuki, co nie znaczy że sztuki wyłączony. W dużej mierze p/s/s-a ma polegać na analizie dokonywanej poprzez środki sztuki (ostatecznie mają być użyte), ale też dokonywanej samodzielnie przez same te (wyemancypowane\*) użyte środki sztuki.

\* Zakładamy-emancypację-środków-sztuki-w-świecie-nie-do-końca-możliwej-emancypacji-artystki-i-widzki-obszerniki.

(-1') Być może rzeźba staje się w opracowaniu projektu pod tytułem *Rok rzeźby\** nieomal tym samym co p/s/s-a albo podlega nieomal tym samym relacjom w przestrzeni wzajemnego odnoszenia. Tak więc rzeźba jako zagadnienie przestrzeni i właśnie całości przestrzeni rozumianej *psycho/somo/socio*-analitycznie przeciwstawiona zostanie rzeźbie przestrzeni ograniczonej, kubaturowej\*\* (właśnie niekartezjańskiej, bo fragmentarycznej, odniesionej do pojemności rzeźby i ewentualnie najbliższego otoczenia: cokołu, podłogi, placu miesięcznicy, parku, galerii, kanonu polskiej sztuki wizualnej umieszczonych w kartezjańskiej przestrzeni, ale w swoim wyodrębnieniu nieodnoszących się do całości), rzeźby przedmiotu (określenie „dzieło sztuki” ma zacierać przedmiotowe traktowanie).

\* Rzeźba w oparach p/s/s-a.

\*\* Proporcje; zamknięty kształt; rytmy; rytmy kształtów; rytmy faktury; rytmy rytmów; wymiary; nazywanie materiału; wymiar materiału: materialny i symboliczny – wymiar materiału związany z kunsztem (tEchniką i tEchnologią), ceną, powszechnością; faktura powierzchni; korpulencja przeciwstawiona otoczeniu i jego rytmom:

architekturze, urbanistyce – utopii, życiu społeczności, kształtowi-*Gestaltowi* rzeźby, organizowanemu i określanemu naraz od wewnątrz i od zewnątrz, kształtującemu siebie i dającym się kształtować.

(-1) Tak więc trzeba wykroczyć poza ograniczenie *korpulencją* i traktować *wszystkie* wymienione kwestie jak argumenty (używać ich) w szerszej dyskusji, a nawet nie tyle szerszej, ile najszerszej\*, ujmując rzeźbę jako *rzeźbienie w rzeźbie\*\**, rzeźbienie materiałem i czynnością w samym tym materiale i czynności. Rzeźba taka, jaka jest (tutaj, dzisiaj), interpretowana poprzez stereotyp obecności w trójwymiarowej przestrzeni, ma stać się tą nieograniczoną przestrzenią, ale się nią nie staje, dlatego niejako na siłę przydawane są jej cechy szczególnego znaczenia, jakież nadmierne możliwości społecznego szerokiego oddziaływania\*\*\*.

\* Na razie próbuję dyskutować argumenty w pracowni.

\*\* Kultura organizowana przez rzeźbę, jej warstwy.

\*\*\* To stało się obecne wcześniej i rozwinęło na przykład we wszystkich przypadkach interpretowania *ready-mades* Duchampa. Następnie wraz z włączaniem kolejnych sekwencji nabudowanych na jego systemie: artysta *ready-mades*; dzieło *ready-mades*; pieniądze za dzieło *ready-mades*; pieniądze dla artysty *ready-mades* za dzieło *ready-mades*; *pieniądze ready-mades*; *nadmierne oddziaływanie* stało się stałym zapotrzebowaniem rynku i estetyki pracującej na zaspokojenie jego potrzeb, rozumianych jako priorytetowe. W Polsce wyjątkowy przypadek tak zwanej *sztuki krytycznej wydzielonej datą polskiej transformacji ustrojowej 1989*, a zaraz potem przypadek *zerwania części artystów krytycznych ze sztuką krytyczną*, są przypadkami przydawania *nadmiernego oddziaływania* pracom rzeźbiarek/rzeźbiarzy (pracujących w dowolnym medium: rzeźba, instalacja, fotografia, film, performance, happening), a-jako-prace-rzeźbiarzy-rozpatrywanych-jako-rzeźby.

Bonus:

*Rzeźba jako Tekst [Przygotowania do Bitwy Warszawskiej 2020 roku]*

Tak naprawdę chodzi tylko o to, żeby przed atakiem jeść muchomory, nawet nie chodzi o to, żeby się naprawdę najeść.

*Rzeźba jako TEchnika: [Nożyczki Polkego, ich ostrza w kształcie nóg dwóch dziewcząt; dwie gimnazjalistki w ciąży: współżyłyśmy z jednym kolegą z klasy, który nam mówił, że jest bezpłodny].*

*TEchnika: [Nożyczki Polkego, ich ostrza w kształcie czterech nóg dwóch*

*dziewcząt: dwie gimnazjalistki napadły i brutalnie pobiły koleżankę przed szkołą na gdańskim Chełmie. Biły i kopały 14-letnią dziewczynę. Choć obserwowano to kilkadziesiąt osób, nikt jej nie pomógł. Osoby, które brały udział w pobiciu 14-letniej uczennicy, nie unikną odpowiedzialności. Przypomnijmy, do zdarzenia doszło 11 maja w Gdańsku pod gimnazjum na Chełmie. Funkcjonariusze ustalili wszystkich uczestników zdarzenia i zatrzymali dwie najbardziej agresywne dziewczyny. 14-latki w poniedziałek (15 maja) zostaną przesłuchane przez sąd rodzinny. Z ustaleń policjantów wynika, że zatrzymane brały udział jeszcze w dwóch innych pobiciach].*

Czytaj więcej: <http://www.pomorska.pl/polska-i-swiat/a/brutalne-pobicie-gimnazjalistki-w-gdansk-dwie-14latki-stanel-przed-sadem-wideo,12078102/> (dostęp 20.8.2018).

(o) Zagadnienie sztucznej sztuki i pracującej dla sztuczności artystki zostanie przedstawione jako zapośredniczone *poprzez* malarstwo z jego sztucznością oraz rozpoznanie, rozumienie tej aktywności sztuki (i artystki w sztuce) właśnie jako rzeźby-poprzez-malarstwo. Drugie to zagadnienie polityczności (polityka środków sztuki) budowanej obok mechanizmów wpływu, socjotechniki i manipulacji kojarzonych z polityką, obok operacji na elemencie *ludowym*\* (masie, mięsie, liczbie).

\* To nie znaczy, że polityczność artystki/artysty nie jest *ludowa*\*, a może nawet ich polityczność ma sens jedynie jako pokazywana i potwierdzana jako ludowa (w innym wypadku sztuka stałaby się aktywnością polegającą jedynie na inkrustowaniu przestrzeni przemocy, władzy, dominacji, czym istotnie się staje na naszych oczach, czym ostatecznie się stała dla nie wiemy jak wielu uczestniczących).

\* *Ludowy* to osobna kategoria; czy nasza obecność w społeczności nie jest właśnie budowana według kategorii ludowości: niepełnej wiedzy, zmieszanych nieświadomości i tajemnicy (utajnienia), za to pełnego uczestnictwa (ze znakami buntu) i bycia zaangażowanym przez siły i wobec sił starszych od nas, obecnych w nieświadomości/świadomości, sił, którym podlegamy i które, podlegając im, współtworzymy. Kategoria ludowości wyjaśnia takie kategorie jak „ateizm”, który dopiero jako *ludowy ateizm* staje się zrozumiałą; naraz obecne i nieobecne: ryt, rytuał, niewiedza, religijna niedojrzałość, wiara, są już trwale i na stałe pozbawione wymiaru religijnego\*.

\* [Nie mogę tego słuchać. Ja się czuję, jakby ktoś na mnie srał\* cały czas. To jest coś okropnego! – powiedziała w programie

„Popołudnie z Radiem ZET” Krystyna Janda, odnosząc się do wiersza Jarosława Marka Rymkiewicza na cześć Jarosława Kaczyńskiego].

\* *Wulgarnie: oddawać kał, wypróżniać się.*

(o') Zwierzęce cechy rzeźbiarza-malarki-malarza-rzeźbiarki: instynkt; strach; odczucie przestrzeni jako stereotypu zagrożenia; alergia; intuicja są wykorzystywane w ich pracy w miejsce oczekiwanych przez społeczność u artystki/artysty cech ludzkich, a nawet w miejsce oczekiwanych umiejętności rzemieślniczych\* (*odpowiedniość estetyczna*, imię, styl, konwencja, maniera, kunszt, technika).

\* Reguły tworzone są *po równo* przez a) użyte środki sztuki, b) jej narzędzia, c) artystkę, d) widzkę-observatorkę, e) dzieło samo, w znikomym lub żadnym stopniu przez elitę, elity, które jednak dostosowują się do tych cząstkowych czy generalnych reguł i próbują wplatać i wplątywać te wypracowane (przez a, b, c, d, e) reguły do swojej feudalnej czy kolonialnej/postkolonialnej wersji kultury (z naciskiem na sztukę), by trzymać estetyczne wyznaczniki epoki w rękę. Można się tego bać/obawiać, bo nie da się wygrać/walczyć według jakiegokolwiek zespołu zasad z tego typu procederem, którego nie obciąża żadne zobowiązanie; tak jak artystka jest zobowiązana swoimi poprzednimi czynkami, tak elit nie obciąża nic poza tym, że są.

(o'') Czy tym samym należy, o ile i na ile można, pozbyć się wymiaru elitarności sztuki, jej feudalnego czy kolonialnego/postkolonialnego mocowania, ewentualnie jej salonowej charakterystyki? Na pewno nie chodzi o elitarność i nie chodzi o antyelitarność. A co w zamian? W zamian technika (na przykład taka jak *psycho/somo/socjo-analiza*): między słowem a obrazem; dosłowność; doobrazowość; dosprośność; donieobliczalność w *zwierzęcym* reagowaniu artystki (ślinienie się na widok zapalanej lampki); doobscenicność.

(o''') Co to jest za przedsięwzięcie i w jakiej występuje masce: masce-stroskanej-artystki (byle nie była to podejrzana-maską-ironii); masce-analizy, masce-poddawania-krytyce-biologii-i-organiczności (na przykład biologii i organiczności Internetu); pojawiają się wątpliwości, same wątpliwości i tylko wątpliwości. Klauzula sumienia dla wszystkich zawodów? A jeżeli nie dla wszystkich, to już na pewno dla zawodu artystki? Może o coś jednak chodzić, co choćby w części da się trafnie nazwać „psycho/somo/socjo-analizą”, albo da się trafnie rozpoznać przy pomocy p/s/s-a\*.

\* Ta przestrzenna sytuacja pokazuje też rzeźbę. Trzy osie p/s/s, czas odnoszenia się, wyznaczania – określania współrzędnych, czas

analizowania. Maska-artystki-analityczki, jej sztuczna sztuka, a jako sztuczna niepodlegająca miarom sumienia w wymiarze moralnym funkcjonującej społeczności; może czynienie ze swojej sytuacji narzędzia\* analizy społeczności i form jej zwyrodnienia (izolacja, utrudnienia w kontaktowaniu się, trudności w formułowaniu i umieszczaniu komunikatu, chodzenie jak Cynicy po obrzeżach).

\* Przykład Goi, głuchota w wyniku przebytej choroby i następnie utrudnienia w kontaktowaniu się, izolacja, szaleństwo. Nie wiadomo, na jaką chorobę cierpiał, po jej przebyciu rok walczył z głuchotą, paralizem, śmiercią. Badacze sugerują kiłę, zakrzepicę żył, chorobę Ménière'a, zespół Vogta-Koyananiego-Harady, zatrucie ołowiem z farb/lub/albo jadem kiełbasianym, polio, żółtaczkę, zapalenie nerwów ucha środkowego lub opon mózgowych (Wikipedia). Czy te choroby zagościły w sztuce i stały się sztuczne (czy choroby stały się sztuczne, by zagościć w sztuce)?

(1) Zagadnieniem jest przenikliwa i przenikająca rzeźba (tak tylko o niej myślę), zarazem odnosząca się do zagadnienia formy/funkcji (w obie strony: f zastępowanej przez f; f w roli f; f równej f, treścią staje się zastępowanie formy przez funkcję i funkcji przez formę, występowanie funkcji w roli formy i formy w roli funkcji, by ostatecznie zobaczyć funkcję będącą formą i formę będącą funkcją), jak w wierszach wizualno-tekstowych Tytusa Czyżewskiego (Ty tuż Czyżewski).

Przenikliwa: rzeźba drażniąca swoją intensywnością.

Przenikliwa: o dźwiękach, które ewentualnie (o ile) rzeźba wydaje: drażniące słuch (czy można powiedzieć o dźwiękach *ultra* i *infra*: przenikliwe?).

Przenikliwa: o jej, rzeźby spojrzeniu: uważne, dociekliwe, dokuczliwe.

Przenikliwa: rzeźba potrafiąca odgadnąć, dostrzec, przewidzieć.

Przenikająca, przenikalna: rzeźba, która ma zdolność przenikania, przedostawania się na drugą stronę, z wnętrza na zewnątrz, z zewnątrz do wnętrza (wszystkiego?).

Przenikalna: rzeźba która przepuszcza coś przez siebie, która daje się przeniknąć.

(2) Istotniejsze od samej rzeźby jest traktowanie rzeźby (– przez Kogo? Co? – przez niemal wszystkich) jako tak niesztucznej, tak realnej jak własne ciało funkcjonujące w rzeczywistości, faktyczności, obecności, dające się dotknąć, wymacać, a poprzez tę namacalność „mierzalne”

# INKUNABUŁY

OBRZY



ULTRADŹWIĘKI

# RONDLE



OBRZ KONFRONTOWANY

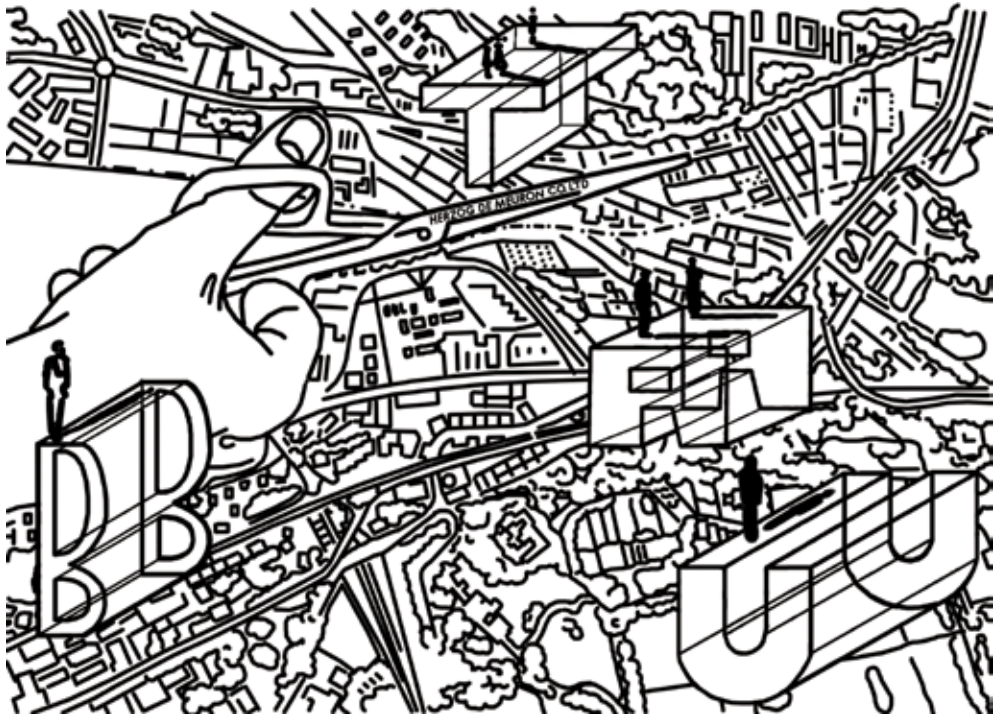
ALBO KONFRONTUJĄCY



INFRA DŹWIĘKI



Francis Bacon w pracowni [Rok Rzeźby]



Architektura litery (A-litera) [Rok Rzeźby]



w wymiarze społecznym i politycznym (chyba ostatecznie używane przez społeczne i polityczne procedery według wytycznych). To pokazuje wymiar społeczny i polityczny malarstwa obcego tak rozumianemu ciału korpulentnemu jako nieobcy sztuce, inny, trudny, bo posiadający zapośredniczenia w sensie nieposiadania namacalności, oczywistej obecności i cech wyodrębnienia (również ze sztuki). Malarstwo bywa poprzez zapośredniczenie *zbyt*: inne, trudne, zależne od manieri, gdy znowu (każdy) uczynek rzeźby staje się w momencie czynienia/uczynienia faktyczny, obecny, dotykalny w trójwymiarowej przestrzeni, w której, wydaje się, funkcjonuje społeczność\*. Funkcjonowanie społeczności, dzielenie wrażeń, świadomość argumentowania z każdej pozycji: autora, dzieła, użytego środka plastycznego to przestrzeń ponadtrójwymiarowa, której trzy wymiary wystarczą, pod warunkiem, że nie są ograniczone do jakkolwiek rozumianej bryły czy wiązki odcinków w przestrzeni, to moment, w którym rzeźba mogłaby zostać utrudniona, by wreszcie stać się kunsztowna, sztuczna i trudna (tak jak zamarzyła malarka-rzeźbiarka).

\* Czy zagadnienie Soziale Plastik jest obecne, kształtowanie społeczności, szaman\* w akcji i jego akcja rejestrowana przez kamery zza brudnej szyby, przez małe szpary w zasłonie?

\* Ja, Marek Sobczyk, potwierdzam, że w paleolicie na ścianie jaskini wykonano gest rysowania, kontynuowania tej samej kompozycji po 10 000 lat od gestu bezpośrednio poprzedzającego.

(2') Innym zagadnieniem, przykładem, nie mniej wyrazistym w sensie paleolitu i Soziale\* Plastik jest rzeźba, która utkwiała mi w pamięci, może warta omówienia, bo wykonana w formule Formy Otwartej. Rzeźba z dużego, obłego, 100–150-kilogramowego kamienia (w wypadku granitu 100 kg to 36363,63636363636364 cm<sup>3</sup>; 150 kg to 54545,45454545454545 cm<sup>3</sup>). Duży kamień miał wydłubany narzędziem niewielki dołek, do którego wiano olej, włożono i zapalono knot. Duży kamień, mały dołek, mały knot (knotek?) to coś naraz przekonujące o przestrzeni i niwelujące tę przestrzeń, zrobione czy zrealizowane w nawiasach Formy Otwartej: otwartej formuły pleneru, sympozjum realizowanego w katakumbach kościoła i jednak z użyciem zamykającej klasycznej *tEchniki rzeźbiarskiej, rzemieślniczej pracy w kamieniu*. Przestrzeń otwarta i forma w niej *otwarta*, a następnie przestrzeń zamknięta i forma całkowicie w niej *zamknięta*\*\*.

\* Związana z udziałem (epizodycznym) w wystawie pod patronatem kościelnym w kościele Wniebowstąpienia Pańskiego na Ursynowie.

\*\* Niedostępna partycypacji, czyjejkolwiek interwencji, współudziałowi w dziele, chociaż może zauważając te uwagi i decydując o *tych* uwagach, zgodzimy się, że one partycypują w *tamtym* dziele (i-!-przychodzą-!-formie-!-otwartej-!-na-!-ratunek-!).  
 (2'') Rozpoczyna się nowa epoka (kiedy się rozpocznie?), epoka swobodnego gestu artysty, której początek można lokować w latach osiemdziesiątych XX wieku. To, co zniewala artystę, w tym samym stopniu wyzwała jego gest. Kiedyś to, co zniewala, nazywano systemem, który podporządkowuje sobie również własną krytykę, zarazem stwarzając ją (jej okoliczności). Nowa epoka występuje obok systemu, zakładając jego możliwe istnienie, jak i możliwe nieistnienie: na dwoje babka wróżyła, na jedno Darwin\*. To *na dwoje babka* zakłada obie możliwości, ale nie jako obie naraz, chyba że wkracza swoboda gestu artysty, który może na jakiś moment unieważnić system, wtedy na dwoje i na oba wróży babka.

\* Inaczej z Darwinem, bo jednak tam raczej chodzi o jedno z dwóch\* możliwych i znowu jedno z dwóch możliwych, i znowu jedno z dwóch możliwych, więc drugie staje się tak jakby niemożliwe.

\* Czy w twojej rodzinie też obecni są kreacjoniści, którzy to negują, uważając, że już od stworzenia jest możliwe tylko jedno?

(3) Poprzez malarstwo jako *branżę* (zanurzoną) w sztuczności można próbować usztucznić dyscypliny sztuki wizualnej. Usztucznić inną dyscyplinę\*: rzeźbę uczynić sztuczną sztuką bez straty jej, rzeźby, socjotEchnicznych (i politycznych!) walorów, cech, możliwości. Rzeźba jako niesztuczna sztuka posiadała przydane *cechy szczególnego znaczenia*, omówione w punkcie (-1) i jego przypisach.

\* Można próbować usztucznić obszary spoza sztuki wizualnej, na przykład organiczny i biologiczny Internet, wraz z jego wymiarem ludowym (swoją drogą, czy istnieje *nieludowy* Internet?).

(3') Malarka-rzeźbiarka wykorzysta możliwości krytyczne i analityczne, przyzwyczajone w branży malarstwa, dla poddania analizie i krytyce innej dyscypliny sztuki wizualnej, w tym wypadku rzeźby. Byłoby pożądane rozważenie sytuacji malarstwa, dostosowania malarstwa do tak zarysowanego projektu. Zwłaszcza że malarstwo ma być konfrontowane z i ma konfrontować prace przestrzenne, dodatkowo zawsze posługując się zapośredniczeniem konwencji, przekładając trzy wymiary na dwa (raczej nigdy odwrotnie; czyli nigdy bez zapośredniczenia, nigdy przekładając dwa wymiary na trzy). To osobna dziedzina tego plątania/rozplątywania\*.

\* Malarstwo-rzeźba przychodzi po malarstwie i po rzeźbie, porządkuje sytuację rzeźby poprzez malarstwo.

(3'') To, co proponuje malarstwo (zapośredniczenie w miejsce wycinka realności: realnego kształtu, realnego oddziaływania, realnego ograniczenia), okazuje się może nowoczesnym, może doczesnym, może aktualnym złożeniem wielu kwestii: dostępności, komunikacji, wolności w ramach licznych konwencji, ograniczonej i nieograniczonej wyobraźni wraz z jej odniesieniem do procedury mózgowej *homo sapiens* (między-słowem-a-obrazem-prowadzi-do-malarstwa), może nawet wcześniejszej procedury mózgowej *homo habilis* – Człowieka zręcznego, wytwarzającego narzędzia: pięściaki, otoczaki, rozłupce (między-słowem-a-narzędziem-prowadzi-do-rzeźby), a może nawet wcześniejszej i ogólniejszej procedury mózgowej ssaka, gdyby rozpatrywać przypadki podobne do przypadku Psa/Człowieka Pawłowa\* (między-słowem-a-komunikatem-prowadzi-do-Internetu).

\* Internet jako medium, o którym można powiedzieć, mówią, że jest siecią sieci, nie wydaje się sztuczny, wydaje się ogromny, nie do ogarnięcia, jego realność wydaje się również nie do pochwycenia, również w sensie nieograniczoności jego możliwych przejawów, ale jednak podlega pewnej regularności i przewidywalności. Po prostu jest przewidywalny statystycznie, a zarazem kształtuje odruchy warunkowe (nie ograniczając wyobraźni kształtujących te odruchy).

(3''') Czy podobną sytuację mamy w malarstwie rozumianym jako medium? Cały, niczym nieograniczony system zapośredniczeń (współrzędnych\* na osiach) i warstw abstrakcji, które gdzieś odsyłają i przysyłają swoje komunikaty, nagle można próbować zebrać w jednym obszarze ograniczonym granicami obrazu i granicami czasu (również czasu ujemnego, skąd dochodzą sygnały płynące od strony *starego malarstwa*). Jak gdyby ograniczyć nieograniczone i urealnić nierealne (sztuczne), sztuczność dodatkowo wzmoczoną przez ujemny czas, w jakim również! realizuje się malarstwo, jego terażniejszość jest wątpliwa, komunikacja w czasie ujemnym absolutna i realna. Dodatkowo tych komunikatów zostało wysłanych w różnym (na ogół ujemnym) czasie bardzo dużo, podlegają więc prawu pamięci, jej niestatystycznej przewidywalności, komunikaty krążą i nie docierają do nas w jednym momencie, a może nie dotrą nigdy, są, istnieją, są wysłane. Czyli malarstwo byłoby tym miejscem, w którym wysłane komunikaty się mogą spotykać.

\* Można tu powiedzieć o *Tabeli Co? Kto? – Czym? Kim?* Kolejnym zagadnieniem, tym razem poza *tEchniką*, jest zagadnienie przestrzeni dla przedstawienia skojarzenia. Po prostu skojarzenie przebiega w przestrzeni,

ujmuje przestrzeń, również przestrzenie właściwe dla kojarzonych elementów stają się w momencie skojarzenia właściwym jednym – jednorodnym ośrodkiem, przestrzenią. Mamy na myśli też przestrzeń układu współrzędnych dla dwu-XY- i trój-XYZ-wymiarowych przestrzeni, wobec których, tak jak w *Tabeli Co? Kto? Komu? – Czym? Kim? Za ile?*, rozpatrujemy nasze składowe, wszystkie nasze wyemancypowane (więc nie nasze) użyte środki sztuki. A co z przestrzenią społeczną i właściwą dla niej pałką\* socjotEchniczną – różdżką czarodziejską (estetyka operująca na potrzeby rynku)?

\* Swoją drogą w *commedia dell'arte* Arlekin jako *Charakter* posługiwał się w zależności od potrzeby i pałką, i różdżką, i pałką jako różdżką.

(3''') Rzeźba funkcjonuje w modelu nieprzewidywalności możliwego pojedynczego spojrzenia, jak gdyby nie podlega jednemu określone zobaczeniu, spojrzenia się nakładają, nie wiadomo, jak rzeźba wygląda, czym jest, a nawet czy istotnie podlega wyodrębnieniu, na które gra (jednak można wyodrębnić pewne kwestie, zajrzeć w rzeźbę, w jej pachę, pachwinę, oko). Przewidywalność, potrzeba zaspokojenia przewidywalności (na którą nie ma miejsca w przypadku rzeźby), powoduje, że by ją zaspokoić, estetyka (egzegeza) sięga po socjotEchnikę i jej narzędzia (pałkę-różdżkę). Korpułentna, ale niewyodrębniona rzeźba dzięki socjotEchnice staje się zdolna do roli subwersywnej wobec ciała widzki-observatorki, w podstawowej funkcji w ramach subwersji pozostając figurą domkniętą, dodatkowo domkniętą poprzez porównywanie przez widzkę-observatorkę własnego ciała do ciała rzeźby. Taki pojedynczy przypadek ciała porównywanego do innego ciała, jako istotnie pojedynczy, umyka opisowi, charakterystyce, przewidywaniu. Pozostaje zrównująca konkluzja: zrównanie ciała, widzka-observatorka mówi: moje ciało równa się ciału rzeźby: jestem przestrzenna jak rzeźba, jestem rzeźbą w miejscu, wobec miejsca: rzeźbą w parku; rzeźbą w samochodzie; rzeźbą w pracy; rzeźbą w łazience; rzeźbą w łóżku; rzeźbą na krześle w ciemnym kinie, jestem (pojedyncza, wyodrębniona, realna).

(4) Przede wszystkim wszystko jasno wyłożysz, unikając tego, co pokrętne, i unikając tworzenia iluzji. Rzeczy pozostawisz na poziomie rozważania, argumentu, ćwiczenia, bliskie *zwierzęcej* intuicji czy instynktu. Zadane zostanie pytanie: czy na pewno chodzi o *naturalizm*? I udzielona natychmiastowa odpowiedź: argument naturalizmu, tak ważny, może/ma polegać na pokazaniu, jak rzeczy są robione (albo zrobione jako warstwa w procesie projektowania), by być, istnieć nadal w projektowaniu. Może powinno się stać jasne, z jakich pozycji malarstwo ma coś do powiedzenia o innych

dyscyplinach sztuki wizualnej i z jakich pozycji malarka-rzeźbiarka ma coś do powiedzenia o innych (w tym o malarzach, na przykład nazywanie malarza Bacona rzeźbiarzem jest typowym gestem nadużycia\*, o ile nie jest gestem malarki-rzeźbiarki).

\* Czyli zapośredniczenie *poprzez* malarstwo znosi to nadużycie.

(5) Gest\* przez pewien czas zostanie pozostawiony na wierzchniej warstwie, tak zwanej ostatniej warstwie projektowania Bacona (Bacon jest projektowany). Rzeczy pozostają w projektowaniu, ostatnia warstwa projektu jest tą, która nie przekreśla poprzednich, ale nie zawsze je uwiadcza i nie zawsze umożliwia powrót do tych poprzedzających warstw. Czyli jeżeli już zdecyduję o tym, że Bacon jest rzeźbiarzem, że w swojej pracy się dorzeźbia, a nie domalowuje, całkowity powrót do Bacona malarza chyba nie będzie możliwy, ale z drugiej strony: czy zawsze będziemy pamiętać, że w istocie był to malarz, ale w istocie jest to rzeźbiarz?

\* Bacon bardzo konkretnie (korpulentnie) rozważał zagadnienie przestrzeni w swoim malarstwie. Czy to znaczy, że rzeźbił w malarstwie? Albo malarstwem rzeźbił w malarstwie, albo że się przebijał malarstwem przez rzeźbę. Po raz kolejny okazuje się, że to, co malarstwo ma do zaproponowania, jest jednak trudne, w sensie tak rozumianej namacalności.

(6) Warstwa jako „kultura organizowana przez rzeźbę”. Krytyka i analiza (psycho/somo/socjo-analiza) swoich ograniczeń i chorób, w podobnym stopniu jak ograniczeń i chorób społeczności (na wzór Goi), a nawet braku ograniczeń, jak podpowiada Mikołaj Kopernik. W jakim stopniu nieświadomość próbująca przedostać się do świadomości istotnie (i *zgoła*) się do niej przedostaje? Kopernik udziela odpowiedzi dotyczącej aktywności człowieka jednym (!) słowem: seksreligiapolityka. Aktywności już od najwcześniejszych lat uświadomienia sobie własnej seksualności, polityczności i troski o wymiar nierozpoznanego (niedojrzałej religijności). Odpowiedź rozwiązuje kwestię ograniczoności libido jedynie do sfery seksualnej i czyni z libido system podobny systemowi planetarnemu (*Sternbild im Planetensystem von Copernicus*). „Was will das Weib?”, jak pytał Mikołaj Kopernik, byłoby właśnie pytaniem wiążącym libido z nieświadomością\* malarki-rzeźbiarki.

\* Seksreligiapolityka jako już jedno słowo, gdzie te trzy frakcje zawsze występują naraz, obok siebie, zastępują siebie, myślą się co do siebie i po prostu się myślą dojrzewającej i dojrzałej istocie ludzkiej (jedna z frakcji jest przedstawiana jako druga i jako trzecia, są zawsze naraz, nigdy nie są osobne).

(6') Kultura jako kolejna warstwa: Zaciąganie długu u innych epok, innych dyscyplin sztuki, innych artystów.

Na linii Kobro–Strzemiński Strzemiński malarz zaciągnął dług u Kobro rzeźbiarki.

Na linii przestrzeń–malarstwo Malewicz zaciągnął dług u swojej przestrzennej koncepcji Suprematyzmu i wnioski (zyski) zrealizował w malarstwie.

Na linii Malewicz–Strzemiński–Kobro Strzemiński zaciąga dług u Malewicza i następnie nie chce go spłacać, twierdząc, że Malewicza jego system suprematyczny pogrążył, tu cytat: Zdecydowane i śmiałe rozwiązanie suprematyczne przesądza o niepowodzeniu jego poszukiwań: przez dynamizm i ruch nie da się rzeźby z przestrzenią powiązać.

Na linii Kobro–Strzemiński–Barok Kobro zaciąga dług u baroku, ostatniego wielkiego stylu: dynamiczna\* barokowa proporcja 3 : 5 : 8 staje się podstawą koncepcji *Rytmu czasoprzestrzennego* opracowywanej przez Kobro i Strzemińskiego

Na linii malarstwo–rzeźba Kobro zaciąga dług u koncepcji malarstwa unistycznego Strzemińskiego (1927) na rzecz koncepcji unizmu rzeźbiarskiego (1931).

A następnie ich spłacanie:

Na linii awangarda–następne-pokolenie, następne albo jeszcze następne pokolenie spłaca długi wobec awangardy, realizując jej *utopie*, które w swoim czasie jako właśnie „utopie” były nierealizowane, bo były nierealizowalne (albo były nierealizowalne, bo były nierealizowane). W ten sposób teoria długu staje się praktyką jego spłacania.

\* Długi wobec baroku: pierwszy dotyczący rytmu obrotów, zaciąga Boccioni\* w 1912 i 1913, a drugi dotyczący rytmu dynamizmów zaciąga Archipenko w 1914 (następnie Kobro w 1931 i Strzemiński zaciągają dług strukturalny dotyczący samej zasady rytmu i dynamicznej barokowej proporcji 3 : 5 : 8).

\* (Rozwijanie butelki z brązu w tasowanych płaszczyznach w przestrzeni, 1912), (Ruch i przelewanie się: jedyne formy ciągłości w przestrzeni, 1913), (Manifest *tEchniki\** rzeźby futurystycznej, 1912).

\* *Manifest tEchniki malarstwa futurystycznego*, 1910; *Manifest tEchniki muzyki futurystycznej*, 1911; *Manifest tEchniki rzeźby futurystycznej*, 1912; *Manifest tEchniki literatury futurystycznej*, 1912; *Manifest tEchniki architektury futurystycznej*, 1913–1914; *Manifest tEchniki filmu futurystycznego*, 1916.

(7) a więc wydaje się, może natura, albo tym bardziej natura

Trochę lepszy Darwin: 40% to genetyka (dziedziczenie genetyczne), 60% to wpływ środowiska (dziedziczenie wpływu środowiska), ale bez

wielkiego błędu można przepisać ten stosunek jako 50 na 50. Większość kwestii w tak zwanym życiu czy sztuce podlega tej proporcji – albo istnieje, albo nie istnieje dla nas, albo zaistniało w swojej epoce, albo nie zaistniało, albo wygrało, albo nie wygrało, albo przetrwało, albo nie przetrwało (tak jak wydobywanie *Niewolników*\* z brył marmuru przez Michała Anioła istnieje dla nas, zaistniało w swojej epoce, bo coś, co to przekazało, wygrało, albo coś, co to utrzymywało, przetrwało, a mogłoby w ramach drugich 50% nie zaistnieć, nie wygrać, nie przetrwać). Tak więc zachowując odpowiednie proporcje (50 na 50), można pokazać rzeźbę (samą) przez (samą) rzeźbę; jej rzeźb-kość; rzeźb-mięso; rzeźb-nerw; rzeźb-organ; rzeźb-bez-organów; rzeźb-zmysł; rzeźb-fizjo-psych; rzeźb-psycho-somo-socjo-analizę; rzeźb-humani-myślenie; rzeźb-antropo-interpretowanie.

\* Czy zawsze chodzi o chrześcijan?

Czy na tak przedstawione proporcje (50 na 50) jest jakaś odpowiedź i czy jakąś odpowiedzią jest kulturotwórstwo? Albo czy poszukiwanie wyjścia w sytuacji braku wyjścia jest wyjściem? Czy nie chodzi tu o jakiś rodzaj podlegania czy niewolnictwa stymulowanych przez kulturę popularną?

(7') Czy sytuacja 50 na 50 dotyczy też wyobrazonego już przecież dzieła, którego jednak ostatecznie nie będzie (z jakich powodów?\*), dzieła dyskutowanego w odniesieniach t-m-f-f i współrzędnych p/s/s-a? Dzieła *robionego* z przekonaniem, wyobrazonego, czyli nieomal zrobionego, niezaczętego, czyli nieomal ukończonego, jedynie nie skonfrontowanego z *użytymi* (w nim/wobec niego) środkami sztuki, jednak konfrontowanego z artystką i widzką-observatorką i samą dyscypliną malarstwem-rzeźbą. Czy nie prowadzi to nas w stronę wyobrażenia sobie dyskusji (i jej konkluzji): wszystko jest dziełem w takim samym stopniu jak nic nie jest dziełem, co ostatecznie jednak znaczy, że wszystko jest dziełem?

\* Estetyka (jej tEchniki) zna odpowiedź na tę kwestię, dla przykładu: Dlaczego w powtórzeniu swojej pracy o Holocaustie (*Nigdy nie zrobiłem pracy o Holocaustie*, 2009), Oskar Dawicki stworzył w 2012 pracę *Podkreślam! Nigdy nie zrobiłem pracy o Holocaustie*, a nie zrobił pracy *Powtarzam! Nigdy nie zrobiłem pracy o Holocaustie Nigdy nie zrobiłem pracy o Holocaustie*, co istotnie zrobił, powtarzając pracę z 2009? Odpowiedź jest trudna do przyswojenia, ponieważ opiera się o niemożliwe założenie (estetyka i jej tEchniki), że Oskar Dawicki istotnie nigdy nie zrobił pracy o Holocaustie, podczas gdy istotnie ją zrobił w 2009, a potem powtórzył w 2012, co dodatkowo podkreślił.

(8) To samo tym samym\*, rzeźbę rzeźbą: rzeźbę rzeźbimy rzeźbą w rzeźbie (rzeźbiąc materiałem w materiale). Stąd wynika postulat pokazania, ujawnienia narzędzia: co to znaczy tym, tak nazwanym materiałem (a nawet

przezwanym, na przykład „człowiekiem”) rzeźbić w tamtym, tak samo nazwanym i tak samo przezwanym (też przezwanym „człowiekiem”) materiale. Oczywiście materiał może być inny, a jego przezwanie inne, co nie zmienia podstawowej kwestii: rzeźbienia rzeźby rzeźbą w rzeźbie.

\* Na podobieństwo człowieka – człowiekiem w systemach antropo- (*pierwszy człon wyrazów złożonych wskazujący na ich związek znaczeniowy z człowiekiem*) lub/albo humani-\*: (*odnoszący się do dyscyplin odnoszących się do człowieka jako zagadnienia*).

\* Oba określenia znaczą „człowiek”, ale znaczą co innego.

(9) Może podobnie należy rozpatrywać aspiracje w sztuce (można je inaczej ponazywać albo można je poprzeczyć): *ruch jednostajny* pojazdu suprematycznego przezwać *ruchem jednostajnie przyspieszonym*. Gdyby tę figurę odnieść do malarstwa (i poprzez malarstwo do rzeźby), widzimy, jak Malewicz przekładał *ruch jednostajny* przebiegający w czasie w trójwymiarowej przestrzeni na dwa wymiary płaskiego obrazu ograniczonego granicami. Czy idąc dalej, możemy *ruch jednostajny przyspieszony* przebiegający w czasie w trójwymiarowej przestrzeni przenieść tym razem na trzy wymiary nieograniczonej granicami rzeźby? Zwłaszcza jeżeli wiemy, że pojazd suprematyczny porusza się ruchem jednostajnym bez energii paliwa, za pomocą czystego odczucia obecnego w sztuce. Jak czyste powinno być odczucie w sztuce, by bez paliwa mógł się poruszać pojazd (inny? inaczej suprematyczny\*?) ruchem jednostajnie przyspieszonym?

\* Tym razem już nie chodzi o supremację przestrzeni *wszem i wobec*.

(10) Czy istnieje tendencja do upraszczania, czy można kwestię ruchu w przestrzeni jeszcze bardziej uprościć, skupić się na interpretowanym jako malarstwo-rzeźba, na ile swobodnym geście malarki-rzeźbiarki w przestrzeni sztuki, napędzanym czystym odczuciem w sztuce? Ostatecznie swobodny gest artystki rozpatrywany w przestrzeni sztuki polskiej jest zagadnieniem rzeźbiarskim rozpatrywanym poprzez malarstwo; i czy nie da się go wykonać w przestrzeni rzeczywistej? Czy da się zbudować prostszy kanon polskiej sztuki wizualnej zbudowany na prawdziwej czy domniemanej hegemonii instytucji w polskiej feudalnej (systemowa piecza i interesy)\* strukturze? Czy nie ma tu miejsca na interpretację postrzeżenia Tadeusza Kantora przez Jacka Kryszkowskiego\*\*? Czy jest w tym postrzeżeniu zawarta kwestia swobodnego-gestu-artystki-artysty?

\* Wraca Galeria Foksal jako kat awangardy (części) i Fundacja Galerii Foksal jako promotor awangardy (części) w narracjach historyków sztuki powtarzających po awangardowych i neoawangardowych artystach.



\*\* Gdy strzelał, strzelał z korkowca.

(11) Coś o oczekiwaniu na spłaszczenie: zaproponowanie (dołożenie) nowej struktury do rozpoznanych i *spłaszczonych* struktur *maniery, konwencji*, dyscypliny sztuki malarstwa-rzeźby i dyscypliny niezwiązanej ze sztuką (pomiędzy sztuką a humanistyką), na przykład kina grawitacyjnego, zawierających\* na jednej warstwie: same te struktury, przekraczanie granic i nowe perspektywy\*\* projektowe.

\* W tej sytuacji każde z każdym czy wszystko ze wszystkim, przebywając na jednej spłaszczonej warstwie, może się natychmiast porozumieć bez zapośredniczenia i hierarchii.

\*\* *Płaskie struktury, przekraczanie granic, zmiana perspektyw – wszystko ze wszystkim na jednej warstwie, kuchnia na nowe czasy* [Hugh Hefner, założyciel magazynu „Playboy”, nie żyje. (Ikona popkultury zmarła w swojej posiadłości). Zdarzało mu się romansować z (11) na (12) Playmates w danym roku].

(12) Uprzestrzennianie (*Przestrzenne struktury, przekraczanie granic, zmiana perspektyw – wszystko ze wszystkim na jednej warstwie*).

Przykład to tworzenie z niepłaskiej, niedwuwymiarowej *architektury litery* komunikatu w niepłaskiej przestrzeni, ale na jednej warstwie. Architektura litery (A-litera) pojawia się w wielu miejscach, w pracowniach artystów i natchnionych rzemieślników, w holach instytucji, na chodnikach, w parkach i na placach, czytasz i rozumiesz różne słowa-komunikaty\* w zależności od tego, w jakiej kolejności miejsca są odwiedzane (oglądane); czytasz i rozumiesz.

\* Cztery *A-litery* rozrucasz *poprzez* miasto w czterech miejscach (A-litera „A” w gmachu radia; A-litera „B” w radiostacji; A-litera „T” w radiowęźle; A-litera „U” w radiowozie). W zależności od kolejności odwiedzania (oglądania) tych czterech miejsc czytasz i rozumiesz: TUBA; TABU; BUTA; a jeśli jesteś (oglądasz) drugi raz i więcej razy to samo miejsce i powtarza się jedna czy dwie A-litery, czytasz i rozumiesz słowa: BAB; AUTA; BABA; TATA; ATUT; BATAT; BATUT; BATUTA i zdanie: TU BAT A TU BUT, ale też odwiedzając nie wszystkie miejsca, czytasz i rozumiesz: AUT; TAU; TUB; ATU; BAT; BUT; TU; TA; UB; BA; a będąc w jednym miejscu, oglądasz wiele razy jedną *A-literę*, czytasz i rozumiesz: TTTTT; AAAAAA; BBBBBBBBBB; UUUUUUUUUUUU.