

#31

Zeszyty Artystyczne

Nieczytelność



Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu

2(31)/2017

Zdjęcie na okładce

Sophia Pompéry, *Tekstura*, 2016,
4-kanalowa instalacja wideo na ekranach parowych,
sala Powidoki, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu,
wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*,
fot. A. Myśliwiec



Nieczytelność

Spis treści

<u>Marta Smolińska</u>	9	<u>Sławomir J. Magala</u>	121
Wstęp		Czytanki retoryczno-ontologiczne (nieczytelność sztuki w perspektywie filozoficznej)	
<u>Andrzej Bednarczyk</u>	13	<u>Mateusz Promiński</u>	129
Kształt nieczytelności		Nieczytelność tożsamości. Maskarady Macieja Osiki	
<u>Marta Smolińska</u>	31	<u>Krzysztof Gliszczyński</u>	143
Nieczytelność: konteksty pisma i palimpsesty (czyli o uczytelnianiu nieczytelności przez kuratorkę)		Na zakręcie sztuki. Nieczytelny alfabet Macieja Sieńkowskiego	
<u>Adam Workowski</u>	59	<u>Sebastian Dudzik</u>	153
Filozof w krainie nieczytelności. Ostatni dzień wystawy i galerii		(Nie)czytelności – kilka uwag na temat znaków i emocji we współczesnej grafice	
<u>Maciej Zdanowicz</u>	69	<u>Recenzje</u>	173
<i>Triady</i> – próba odczytania. O twórczości Romany Hałat		<u>In memoriam</u>	183
<u>Justyna Balisz-Schmelz</u>	83	<u>Kalendarium</u>	187
Piszę, lecz nie opisuję. Pamięciotwórcza funkcja pisma w pracach Hanne Darboven		<u>Abstracts</u>	213
<u>Małgorzata Dawidek</u>	97		
O pisaniu ciałem			
<u>Dorota Łuczak</u>	109		
Fotograficzne paradygmaty nieczytelności			

Marta Smolińska

Nieczytelność

Nieczytelność – nie tylko w sferze literatury, lecz także sztuk wizualnych – bywa świadomie wybieraną strategią stosowaną wobec odbiorców, by pokazać, że nieczytelne nie musi być i nie jest przeciwieństwem czytelnego, lecz może prowadzić do alternatywnych form dostępu do tekstów i dzieł. Niniejszy tematyczny numer „Zeszytów Artystycznych” dotyczy tego właśnie fenomenu i jego najrozmaitszych kontekstów.

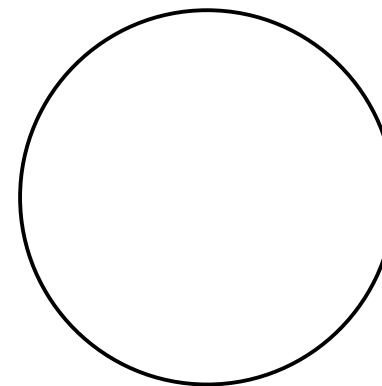
Niezwykle istotny jest fakt, że w naszych umysłach wciąż konfrontujemy to, co nieczytelne z matrycą pisma, którą mamy „wdrukowaną” w pamięci. Nieczytelność nabiera sensu tylko w relacji do czytelności. Negowanie czytelności jest czytelne jedynie w kontekście systemów pisma, które doskonale znamy i umiemy przeczytać ze zrozumieniem.

Na łamach „Zeszytów Artystycznych” o nieczytelność z rozmaitych perspektyw zapytują zatem – zaproszeni przeze mnie – historycy sztuki, filozofowie, artyści, kulturoznawcy. Pytając o alternatywne formy dostępu do tekstów (kultury) i dzieł sztuk wizualnych oraz o modele komunikacji, wielotorowo wskazują oni na krytyczny potencjał nieczytelności.

Andrzej Bednarczyk – artysta filozof – zwraca uwagę na epistemologiczny kłopot z nieczytelnością, związany z jej negatywną naturą. Z kolei Adam Workowski zdaje relację z doświadczeń filozofa, który w ramach wystawy *Nieczytelność: konteksty pisma* w galerii Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk w Poznaniu wkracza w krainę nieczytelności i otwiera umysł na nowe formy percepcji. Jego tekst pozostaje w ścisłej relacji z moją kuratorską refleksją dotyczącą wyżej wymienionej wystawy oraz jej drugiej, jakże odmiennej edycji, zatytułowanej *Nieczytelność. Palimpsesty* w Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu. Maciej Zdanowicz przybliży natomiast frapującą twórczość Romany Hałat, dla której nieczytelne, lustrzane pismo stało się jednym z kluczowych środków wyrazu. Dzieła niemieckiej artystki Hanne Darboven wnikliwie analizuje Justyna Balisz, celnie zauważając, że od przekazywanej treści ważniejszy był sam proces pisania trwający w czasie. Małgorzata Dawidek z kolei przekonująco pisze o własnej twórczości i niemożności przełożenia doświadczeń

ciała – takich jak ból i choroba – na język werbalny. W tekście Krzysztofa Gliszczyńskiego przybliżona zostaje sylwetka Macieja Sieńkowskiego – artysty, który kreował nieczytelne alfabety, wchodząc w dialogi zarówno ze słynnym alfabetem autorstwa Władysława Strzemińskiego, jak i z (nie) czytelną treścią publikacji Stefana Morawskiego. Nieczytelna może być również pleć, czego dowodzą fotograficzne autoportrety Macieja Osiki interpretowane przez Mateusza Promińskiego. Dorota Łuczak zajmuje się paradygmatami fotograficznej nieczytelności, punktując przy tym niezwykle ważną kwestię związaną z potencjałem nieczytelności, która „[p]ojawia się niczym klin rozsadzający mit o uniwersalnym języku”. Jak nieczytelność funkcjonuje w relacji do grafiki? – wokół tego zagadnienia oscyluje z kolei tekst Sebastiana Dudzika. Sławomir Magała udowadnia natomiast, że o nieczytelności sztuki z perspektywy filozoficznej można pisać prowokacyjnie i nonszalancko – stąd, pomimo jakże jednoznacznie czytelnej ideologizacji przekazu, również i wobec tego tekstu można uruchomić alternatywne sposoby lektury.

Paradoksalnie, życzę zatem czytelnej lektury o nieczytelności. ●



Artysta i dydaktyk. Profesor dr hab. sztuk plastycznych, pracuje na ASP w Krakowie, współzałożyciel zespołu „Platforma Badań Artystycznych” którego celem jest łączenie sztuk pięknych z nauką. Pełni funkcję redaktora naczelnego periodyku „Zeszyty Malarstwa ASP”. Członek Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie oraz Związku Literatów Polskich. Stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP oraz Pollock-Krasner Foundation w Nowym Jorku. Uprawia sztukę transmedialną. Jego prace były prezentowane na ponad pięćdziesięciu wystawach indywidualnych i ponad dwustu wystawach zbiorowych w dwudziestu dziewięciu krajach i znajdują się w zbiorach: The Library of Congress, Waszyngton; British Library, Londyn; Biblioteka Jagiellońska, Kraków; Národní Galerie, Praga; SMTG, Kraków; Art & Business Club, Poznań; Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko; Muzeum Sztuki, Łódź; Musashino Art University Museum & Library, Tokio; Oxygen – Biennial Foundation, Győr (Węgry); Kolekcja Mezinárodního Bienále Drevorezu a Drevorytu, Štátna Galéria, Bańska Bystrzyca (Słowacja); Biblioteka Stanford University (USA); The Polish Museum of America, Chicago; Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław; Kulczyk Foundation Collection, Poznań; Kolekcja Fundacji Signum, Poznań oraz w zbiorach prywatnych. Stale współpracuje z ABC Gallery w Poznaniu. Autor tekstów o sztuce.

Kształt nieczytelności

Nieczytelność, z powodu negatywnej natury swego bytowania, musi być rozpatrywana nie wprost, ale niejako z boku. Ten epistemologiczny kłopot zdaje się wspólny wszelkim ontologicznym negacjom. Aby zaprzeczyć istnieniu czegoś, koniecznym jest inteligibilnie pozytywne określenie obiektu negacji. Nieistnienie zawsze jest negatywną formą istnienia czegoś. Bez spełnienia tego warunku umysł ludzki porusza się w absurdzie. Zdanie: „Bóg nie istnieje” potrzebuje jakiegoś Boga, żeby nie istniał. Podobnie zdanie: „Niebyt istnieje” potrzebuje jakiegoś nieistnienia bytu, żeby prawem analogii stać się logicznie akceptowalnym.

Nieczytelność potrzebuje czytelności, żeby zaistnieć. Bez spełnienia tego warunku snucie rozważań nad jej naturą pozbawione jest sensu. Nieczytelność jako zaprzeczenie czerpie pełnię swojej tożsamości z czytelności. Aby można było stwierdzić, że dany obiekt jest nieczytelny, koniecznym jest rozpoznanie go jako przekazu intencjonalnych treści, czyli zdania. Określenie „zdanie” używam tutaj jako podstawową jednostkę ludzkiej artykulacji lub jako celową jednostkę intencjonalnego miotu świadomości spekulującej świat. Muszę wyraźnie zaznaczyć, że nie mam na myśli wyłącznie języka werbalnego, ale każdą kompozycję elementów, która tworzy swoistą, semantycznie rodłą całość przekraczającą sumę swoich składowych. Na użytek tego tekstu zatem zdaniem będę nazywał obraz malarski, utwór muzyczny, wiersz, krzesło, sekwencję baletową, teorię naukową, wzór matematyczny, kamień graniczny, zasady ruchu drogowego i tym podobne.

Temu, co nie jest zdaniem lub nie zostało rozpoznane jako przekaz, nie może zostać przypisana ani czytelność, ani nieczytelność. Fakt rozpoznania przekazu jako przekazu, nawet bez konieczności rozumienia treści, jest punktem granicznym nieczytelności. Czy zatem punktem granicznym czytelności będzie pełne odczytanie treści? Takie mniemanie zdaje się powszechnie przyjęte. Twierdzą jednak, że jest wadliwe i stanowi jeden z najbardziej uporczywie utrzymujących się zabobonów intelektualnych. To pod jego wpływem niektórzy nauczyciele gnębią uczniów poleceniem

dociekania, co poeta miał na myśli, gdy pisał to, co napisał. O ile na poziomie intuicji łatwo jest zgodzić się ze mną w przypadku utworu poetyckiego czy baletowego, o tyle zaprzeczenie istnienia całkowitej czytelności w przypadku zdania: „ $2+2=4$ ” lub każdego innego zdania matematycznego, jak również jednoznaczności zapisu binarnego, wymaga dodatkowych uzasadnień. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z elementarnym zdaniem prostym, typu „Ala ma kota”. To, że matematyka dąży do wyników jednoznacznych, nie zmienia faktu, iż fundamentem jej rozwoju jest pewna płynność interpretacyjna, a uznanie za pełnoprawne kategorii probabilistyczno-statystycznych wprowadziło częściowość czytelności w samo jej jądro. W drugim przypadku zarzut jest nieadekwatny, gdyż mamy tu do czynienia z jednoznaczną, minimalizującą przekłamanie metodą zapisu danych, a nie z samą treścią podlegającą procedurze rozumienia.



Andrzej Bednarczyk, *Wędrowiec*, 2009, w tle Irma Blank, *Radical Writings, Poème quotidien VII*, 3.02.1994, 1994, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

Faktem jest, że dysponujemy językami i polami dyskursywnymi o różnym stopniu wieloznaczności, w których formułujemy zdania, a co za tym idzie, dysponujemy szerokimi i wąskimi ścieżkami interpretacyjnymi, pozostającymi w zgodzie z celami przekazu. W każdym jednak przypadku sam proces jego rozumienia pozostaje czynnością translacyjną, jak pisał Georg Steiner:

Każdy model komunikacji jest jednocześnie modelem translacji, wertykalnego lub horyzontalnego transferu znaczenia. [...] zatem człowiek dokonuje aktu przekładu w pełnym sensie tego słowa, kiedy otrzymuje komunikat słowny od każdego innego człowieka. [...] Model „nadawca do odbiorcy”, który przedstawia każdy proces semiologiczny i semantyczny, jest ontologicznie równoważny z modelem „język źródłowy do języka docelowego” stosowanym w teorii przekładu. W obu schematach w „środku” znajduje się operacja interpretacyjnego rozszyfrowania, funkcja lub synapsa kodowania-dekodowania. [...] Mówiąc krótko: wewnątrz języka lub między językami ludzka komunikacja musi oznaczać przekład¹.

My jednak nie rozważamy wieloczytelności, ale nieczytelność, czyli nie śledzimy płynności znaczenia, a jego niedostępność. Wzmiankowany wyżej zabobon rodzi się z mylenia tych pojęć.

Stopień nieczytelności jest zawsze wartością między 0 (nierozpoznanie) a 1 (totalna czytelność), czyli ($0 < N < 1$). Nieczytelność jest też zawsze jakiegoś rodzaju.

Jak rozpoznaję, że to, co widzę jest zdaniem? W którym dokładnie miejscu leży granica nieczytelności? Martin Heidegger rzekłby, że w przedłożonym przed moją uwagę ułożeniu. W wykładzie *Logos* pisze on:

[...] Trzeba najpierw objaśnić znaczenie *λόγος* i *λέγειν*. [...] W języku Greków *λέγειν* od początku oznacza: mówić, powiadać [...] słowo to oznacza to samo, co niemieckie *legen* („kłaść”): położyć i przedłożyć. Włada w nim składanie, łacińskie *legere* jako zbieranie w sensie ściągania i składania: *λέγειν* właściwie oznacza skupiające siebie i inne pokładanie i przedkładanie. [...] Kłaść znaczy: doprowadzić do leżenia, położyć. Ale kłaść to zarazem: układać jedno przy drugim, składać. Kładzenie (*legen*) jest składaniem, zbieraniem (*lesen*). [...] Gromadzenie jednak jest czymś więcej niż samym tylko zsypywaniem na stertę. Gromadzenie ma charakter ściągającego wznoszenia. [...] Kładzenie doprowadza do leżenia, pozwalając na wspólne-przedkładanie-się. Atoli *λέγειν*, kłaść, w swoim „dopuszczaniu-wspólnego-przedkładania-się” oznacza właśnie, że coś przedkładającego się przylega do nas i dlatego nas obchodzi. [...] Coś wspólnie-się-przedkładającego jest włożone w nieskrytość. [...] To, co się zjawia, to, co wychodzi z przedkładania-się, *λόγος* sam z siebie doprowadza do świecenia, do oświetlonego ukazywania się².

» 1 G. Steiner, *Po Wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. i W. Kubiński, Kraków 2000, s. 84–87.

» 2 M. Heidegger, *Logos*, [w:] idem, *Odczyty i rozprawy*, tłum. J. Mizera, Kraków 2002, s. 184–189.

Z lektury tego tekstu wywodzę, że niemożliwym jest nierozpoznanie zdania jako takiego, niezależnie od umiejętności odczytania treści sam fakt jej przed-łożenia-się-do-świecenia jest jawny dla każdego umysłu.

Zapewne każdy z nas po wielekroć miał do czynienia z nieczytelnym dla siebie zdaniem, z którego nic nie rozumie poza faktem, że jest to zdanie. Od lat niezmiennie nieczytelne pozostają dla mnie inskrypcje w języku chińskim. Choć mogę podziwiać piękno kaligrafii, to ich treść werbalna i pojęciowa jest niedostępna. Do dziś wspominam z dzieciństwa przerzucanie stron tablic matematycznych w bibliotece mojego ojca, które przeglądałem z wielkim nabożeństwem, ale bez jakiegokolwiek zrozumienia. Pozostawały dla mnie nieczytelne. Czy jednak na pewno? Tak, byłem matematycznym analfabetą, ale trzymając je w rękach, uczestniczyłem w podpatrzonym rytuale mądrości. Nie czytałem ich, ale wczytywałem w nie podziw. A jednak rozumiałem rytm kolumn, odkrywałem nadrzędność tego, co przed przecinkiem, nad tym, co po nim, odczuwałem elegancję logicznego wynikania. Karty z przykładami rzutowania były jak ilustracje do najczarowniejszych baśni. Pozostając sam w bibliotece, dokonywałem pełnoprawnej translacji tablic matematycznych na język przedabstrakcyjnego umysłu dziecka.

Nieczytelność strukturalna

Nieczytelność jest nieusuwalną częścią procesu rozumienia przekazu. Dzieje się tak z powodu wielowymiarowości wszelkich realizacji językowych. Spójrzmy na mówiącego człowieka. Niezaprzeczalnie główną ścieżką artykulacji pozostaje w tym przypadku *verbum*. Jawnym jest jednak, że jednocześnie jest ono jedną z wielu składowych aktu komunikacji międzyludzkiej. Poza słowami mamy tutaj towarzyszące im gesty, mimikę twarzy, melodię, rytm i dynamikę artykulacji, dyskursywny i temporalny kontekst powiadania, a w końcu rodzaj audytorium. Każda z wymienionych składowych wchodzi w relacje z *verbum*, wpływając na jego ostateczne znaczenie. Mogę tak je kształtować, że doprowadzę aż do zaprzeczenia znaczenia użytych pojęć. Gdy werbalna treść wypowiedzi zostanie zapisana na papierze, liczba składowych zmniejszy się, ale nadal rodzaj papieru, kształt i kolor liter, kompozycja kolumny i tym podobne pozostaną pozawerbalnymi składowymi treści.

Odbiorca nieświadomie rozdziela składowe na kształtujące, zaniebdywalne i konieczne do zaniebdania. W zależności od różnych celów recepcji, w jednym przekazie układ ich może być zmienny.

Powróćmy do przykładu matematycznego zdania: „ $2+2=4$ ”. Jego artykulacja musi przyjąć jakąś pozamatematyczną formę. Może być wypowiedziana, zapisana lub wydrukowana na papierze czy wykuta w kamie-

niu. Dla zrozumienia jego matematycznego sensu nieistotny jest kształt użytych cyfr. Poprawność równania nie stanie się pewniejsza przez jego koloraturowe wyśpiewanie. Co więcej, z matematycznego punktu widzenia muszę koniecznie zaniedbać jego wszystkie pozamatematyczne składowe. Nie mogę na przykład utrzymywać, że twierdzenie o niedowodliwości Kurta Gödla jest wadliwe dlatego, że literę ‘ φ ’ zapisywał z zawijasem.



Andrzej Bednarczyk, *Wędrowiec*, 2009, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

Podobnie rzecz się ma w przypadku recepcji dzieła malarskiego. Aby doszło do odczytania jego treści, muszę zaniedbać takie składowe, jak jego materialność. Wiemy, że realizacja malarska to układ plam na powierzchni. Maurice Denis zasadnie twierdził:

[...] trzeba pamiętać, że obraz, zanim stanie się bojowym rumakiem, nagą kobietą, anegdotą czy czymkolwiek innym, jest najpierw i przede wszystkim płaską powierzchnią, pokrytą w pewnym porządku kolorami³.

» 3 K. Ruhrberg, M. Schneckenburger, C. Fricke, K. Honnef, *Art of the 20th Century. Part I*, Köln 2000, za: *Modernizm (sztuka)*, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Modernizm_\(sztuka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Modernizm_(sztuka)) (15.08.2016).

Częstokroć na drodze do odczytania jego przekazu muszę pominąć nawet formalność, „zapomnieć”, że jest jedynie zespołem plam i dopatrzeć się w nich tego, co obrazowane lub wyrażane.



Andrzej Bednarczyk, *Dwanaście ksiąg*, 2016, fragment instalacji na dziedzińcu Muzeum Pana Tadeusza, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

Ciekawą perspektywę tego zagadnienia znajduję w tekście pracy doktorskiej Michała Zawady pod tytułem *Uwodzenie obrazu*, w której zgoda na wzajemne uwiedzenie obrazu i odbiorcy, miłosne zaślepienie jawią się jako *sine qua non* recepcji dzieła:

Uwodzenie nigdy nie sprowadza się do teleologicznego pożądanego. Odrzuca retorykę władzy, posługuje się bowiem językiem gry i pozorów. Jest powierzchnią obiecującą głębię, jednak nigdy nie umożliwiającą do niej pełnego dostępu. To dialektyczny proces zbliżeń i ucieczek, owego odwodzenia, logika niespełnienia i, w przeciwieństwie do zrealizowanego pożądanego, akt odwracalny. Wprowadzenie hierarchii, struktur pionowych rozbija (przynajmniej tymczasowo) akt uwodzący, wprowadzając porządek władzy i dominacji, w którym nie ma miejsca na niedopowiedzenie czy wycofanie. [...] [Uwodzenie] ma zdolność manipulacji znakami, którymi podważa stateczność bytu, a jego obecność sama wymyka się jakimkolwiek

działaniu kategoryzującemu, jest płynne. [...] Nie ma obiektu uwodzenia – akt ten zawiązuje się między dwoma podmiotami, jest złudzeniem własnego obrazu, który odnajdujemy w innym. Wprowadzenie w tę relację przedmiotu wykluczyłoby możliwość zaistnienia czarującej gry⁴.

Już z tych kilku przykładów wylania się zasada, że każde zdanie, każda artykulacja niezależnie od medium jej realizacji pozostają spektralnie bogatsze niż jej odczytanie. Innymi słowy, pomiędzy zdaniem a jego odczytaniem zachodzi relacja podobna do tej pomiędzy umysłem a rzeczywistością, która, jak pisał Michał Heller, jest bogatsza niż pytania, jakie jesteśmy w stanie o nią zadać. Dlatego zawsze pozostanie nieusuwalnym jakiś możliwy i konieczny obszar nieczytelności przekazu.

Nieczytelność tajemnicy

Jeżeli zgodzimy się, że rzeczywistość jest bogatsza niż języki, w których jesteśmy w stanie formułować pytania o nią, to jednocześnie będziemy musieli przyznać, że mogą istnieć tereny tajemne, zawsze nieosiągalne dla ludzkiego umysłu. Pozostaną one strefą nieczytelności z powodu translacyjnie wzajemnej nieprzystawalności. Michał Heller ujął ten problem słowami:

Przekonanie, że „naszą logiką” potrafimy skatalogować i uporządkować wszystkie matematyczne struktury, zakrawa na „przedkopernikański antropocentryzm”. Ani Wszechświat fizyczny, ani (chciałoby się powiedzieć: tym bardziej!) świat matematyki nie musi być skrojony na miarę naszych możliwości. [...] Jeżeli świat struktur matematycznych nie podporządkowuje się „naszej logice”, wcale to nie znaczy, że nie podporządkowuje się żadnej logice. A jeśli „logika matematyki” jest bogatsza od „naszej logiki”, to znaczy, że matematyka nie jest naszym wytworem⁵.

Podejrzenie braku proporcjonalności między umysłem i językiem a światem, a co za tym idzie, przekonanie o niemożności odczytania wszystkiego sięga daleko w przeszłość. Frapujący trop tych intuicji istnienia części rzeczywistości inteligibilnie dopuszczalnych, acz dla umysłu eksterytorialnych, można odnaleźć wśród średniowiecznych teologów ne-

» 4 M. Zawada, *Uwodzenie obrazu*, tekst pracy doktorskiej, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, praca napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Andrzeja Bednarczyka, komputeropis, 2013, s. 14–16.

» 5 M. Heller, *Filozofia i wszechświat*, Kraków 2006, s. 78–79.

gatywnych. Pseudo-Dionizy Areopagita na retrospektywnej ścieżce umysłu poszukującego źródła wszystkiego natrafia na pęknięcie relacji pomiędzy miarą a nieskończonością, które wyznacza granice języka:

Bóg nie jest duszą, intelektem, wyobrażeniem, mniemaniem, rozumem i rozumieniem, słowem i pojmowaniem; nie może być nazwany ani pomyślany; [...] nie można Go objąć ani myślać, ani wiedzą, ani prawdą; [...] jest niepoznawalny, jaki jest, przez byty, i nie zna bytów takimi, jakie są; nie istnieje ani słowo, ani imię, ani wiedza o Nim; nie jest ani ciemnością, ani światłością, ani błędem, ani prawdą; nie można o Nim niczego zaprzeczać ani nic pewnego orzekać, bo twierdząc o Nim lub zaprzeczając rzeczy niższego rzędu, nic o Nim ani nie stwierdzamy, ani nie zaprzeczamy⁶.

Można by mniemać, że przeciwko takim poglądom staje Ludwig Wittgenstein. Szczególnie dwie z siedmiu tez zawartych w pracy *Tractatus Logico-Philosophicus* – pierwsza: „Świat jest wszystkim, co jest faktem. (Die Welt ist alles, was der Fall ist.)” oraz siódma: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć. (Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.)” – stają się niekiedy fundamentem przekonania, że ich autor w walce o uzyskanie ścisłości języka filozofii postawił znak równości pomiędzy spektrum świata i języka. Jednak czytając późniejsze *Dociekania filozoficzne* znajdziemy wiele fragmentów świadczących o tym, że jeśli nawet podjął on takie mniemanie, to w późniejszym czasie je porzucił, nie rezygnując z walki o solidność podstaw języka filozofowania:

Mówiąc: „każdy wyraz języka coś oznacza”, nic się jeszcze nie powiedziało; [...] Nazywanie jawi się nam jako osobliwy związek słowa z przedmiotem. [...] *‘Istota jest przed nami ukryta’*: taką oto postać przyjmuje teraz nasze zagadnienie. [...] Sens zdania – chciałoby się rzec – może wprawdzie zostawiać to czy owo otwarte, jednakże zdanie musi mieć jeden określony sens. Nieokreślony sens – to nie byłby właściwie *żaden* sens. [...] Filozofując, jesteśmy jak ludzie dzicy, prymitywni, którzy słysząc mowę ludzi cywilizowanych, pojmują ją błędnie i wysnuwają stąd najdziwniejsze wnioski. [...] Język jest labiryntem ścieżek. Przybywasz z jednej strony i orientujesz się w sytuacji; przybywasz do tego samego miejsca z drugiej, i już się nie orientujesz⁷.

» 6 Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*, przeł. M. Dzielska, Kraków 1997, s. 170.

» 7 L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2000, s. 14, 31, 67, 69, 116–117 i 120.

Wittgensteinowski postulat milczenia wobec rzeczy „niefaktycznych”, czyli takich, o których istnieniu nie możemy ani stwierdzić, ani zaprzeczyć, kategorycznie wyznacza granicę czytelności języka. Poza nią bowiem rozciąga się kraina bełkotu.

Nieczytelność bełkotu

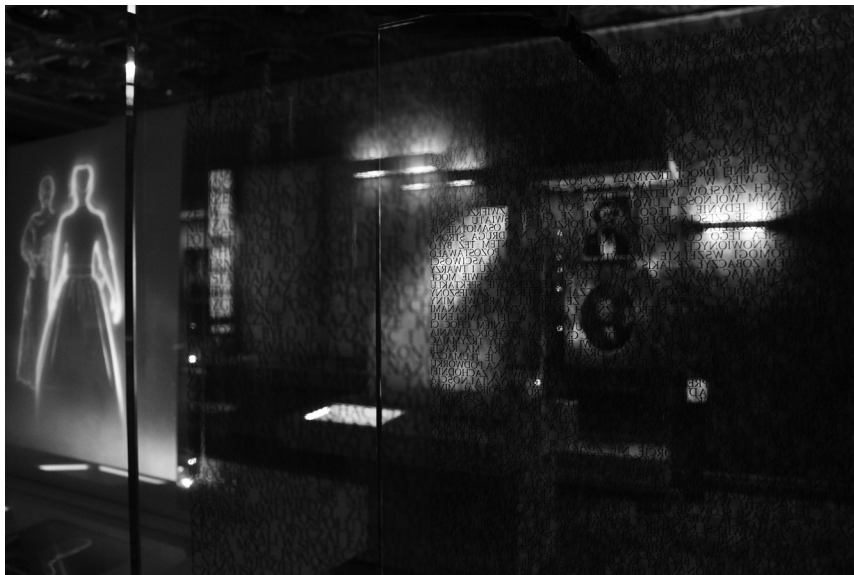
Podążając za lingwistycznym i logicznym puryzmem Wittgensteina, musimy przyznać, że nieczytelność może być po prostu wynikiem wadliwości konstrukcji przekazu, jego bełkotliwości. Człowiek biegły w używaniu danego języka i medium bardzo łatwo, wręcz „mechanicznie” wyłuska takie niedociągnięcia. Polonista „podkreśli na czerwono” błędy ortograficzne, interpunkcyjne, gramatyczne, stylistyczne, nauczyciel malarstwa wskaże brak współbrzmienia barw i zbędność rozczłonkowania formy, kompozytor ujawni błędy w harmonice i rytmice, nauczyciel śpiewu zwróci uwagę na błędy dykcji, projektant wykaże niezgodność formy z funkcją i tym podobne. Walka z bełkotliwością utworów jest chlebem codziennym wszystkich nauczycieli i są to sprawy tak oczywiste, że nie ma tu czego wykazywać i udowadniać. Nikt przy zdrowych zmysłach nie będzie twierdził, że konieczność znajomości zasad komponowania zabija twórczą wolność wypowiedzi ani że nieznanie zasad i przekraczanie ich są równoważne.

Bełkot stał się problemem dopiero, gdy ogłoszono, że każdy artysta tworzy własny, prywatny język, a odbiorca musi się go nauczyć, żeby dostąpić łaski rozumienia. Za podstawę takiego postulatu można przyjąć stwierdzenie, że treścią artystycznego przekazu są wyłącznie indywidualne przeżycia autora, które ze swojej natury pozostają nieprzekazywalne w języku będącym przecież konwencją, międzyludzkim uzgodnieniem. Ponadto podległość regułom przeczy kreatywności. Faktycznie nawet u rzeźzonego Wittgensteina znajdziemy na to potwierdzenie: „Gdy kieruję się regułą, to nie wybieram. Regułą kieruję się *ślepo*”⁸. Lektura dalszych stron daje niejaki pogląd na kwestie prywatnego języka:

Można by sobie wyobrazić naukę swego rodzaju arytmetyki: Każde dziecko może liczyć na swój sposób, byle tylko słuchało głosu wewnętrznego i do niego się stosowało. Liczenie takie byłoby czymś w rodzaju komponowania. A czy nie moglibyśmy liczyć tak jak liczymy, [...] mając jednak za każdym krokiem poczucie, że reguła wiedzie nas jak zaczarowanych? I zdumiewając się może, że tak jesteśmy zgodni? (Składając może dzięki bóstwu za tę zgodność.) [...] A czy jest też do pomyślenia język, w którymś ktoś na swój własny użytek zapisywałby lub wypowiadał swe wewnętrzne przeżycia – uczucia,

» 8 Ibidem, s. 125.

nastroje itd.? – Czy nie możemy tego robić w naszym zwykłym języku? [...] Wyrazy takiego języka miałyby odnosić się do czegoś, o czym wiedzieć może tylko mówiący; do jego bezpośrednich, prywatnych doznań. Druga osoba nie mogłaby więc tego języka zrozumieć. [...] Jak dalece więc doznania moje są prywatne? [...] Zdanie: „Doznania są prywatne” – porównywalne jest do zdania: „W pasjansa gra się samemu”. [...] Czy reguły prywatnego języka są wrażeniami reguł? – Waga, na której waży się wrażenia, nie jest *wrażeniem wagi*⁹.



Andrzej Bednarczyk, *Czternasty*, 2012, wystawa *Rękopis Pana Tadeusza*, sala Mickiewicza, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

Do rozważań Wittgensteina nad osobistymi wrażeniami i ich przekładalnością na język warto dołączyć kilka zdań o snach. Można zasadnie dyskutować nad tym, czy doznane na jawie zmysłowe wrażenia poszczególnych osób mogą być adekwatnie wyrażone i zrozumiane w języku na podstawie zbieżności doświadczeń we wspólnym czasie, przestrzeni i prawach natury. W przypadku snów jakakolwiek zbieżność nie zachodzi. Gdy mówisz: „śniło mi się”, to jedynym punktem odniesienia pozostaje to, czego sam doświadczałem i co nazywam snem. Nie mam jednak jakiegokolwiek sposobu porównania znaczenia twojego „śnie” z moim. Jediną drogą wy-

» 9 Ibidem, s. 125, 127, 129, 130, 131, 133 i 134.

rażenia tego najbardziej prywatnego doświadczenia może być translacja pamięci snu na przekaz stworzony w języku wspólnym nadawcy i odbiorcy. Wzorem może być Marco Polo, który zawędrował tam, gdzie nikt z jego pobratymców nie dotarł, widział i doświadczył rzeczy, których nikt przed nim nie doświadczył. Jego wielkość i przemożny wpływ na europejską kulturę nie polegały na tym, jak daleko dotarł, ale że w *Opisaniu świata*¹⁰ znalazł słowa na wyrażenie tego, co było jedynie jego indywidualnym, nieporównywalnym z niczym doświadczeniem. Faktycznie dla przekazania onirycznych treści trzeba będzie niekiedy poddać język operacjom naginania lub nawet przekraczania jego reguł. Zdaje się jednak, że takie operacje raczej powodują jego rozkwit. Język marnieje jedynie w bełkotliwej niedbałości i ignorancji.

Przekonanie, że można posługiwać się „prywatnym” językiem jest kolejnym intelektualnym zabobonem, zrodzonym z pomylenia idiolektycznej warstwy języka z nim jako takim oraz z mniemania, że jest on darem natury, czymś na podobieństwo instynktu, a nie dziełem kultury wymagającym kultury. Już José Ortega y Gasset pisał o tym:

Natomiast współczesne masy ludzkie otacza świat pełen możliwości, a na dodatek pewny i bezpieczny, zastają wszystko gotowe, będące do ich dyspozycji, ogólnodostępne, jak słońce i powietrze, nie wymagające jakiegokolwiek uprzedniego wysiłku. Żaden człowiek nie jest wdzięczny drugiemu za powietrze, którym oddycha, ponieważ powietrza nikt nie wyprodukował i należy ono do całości tego, co „jest”, o czym mówimy, że jest naturalne, bo nie odczuwamy jego braku. Owe rozpuszczone masy są wystarczająco mało inteligentne, by wierzyć, że cała ta materialna i społeczna organizacja, będąca jak powietrze do ich dyspozycji jest tego samego pochodzenia, co i ono i chociaż także czasem zawodzi, to jednak wydaje się prawie doskonałe, jak gdyby było dziełem natury. Zdobyczy cywilizacji nie odbierają jako cudownych, genialnych konstrukcji, których istnienie należy pieczołowicie podtrzymywać, wierzą więc tylko, że ich rola sprowadza się do wymagania istnienia tych ostatnich, jak gdyby chodziło o przyrodzone prawa¹¹.

Jak wspomniałem, pewna doza nieczytelności jest nieusuwalną, immanentną częścią procesu rozumienia przekazu, wynikającą z natury języka. Jednak bełkot jest chorobą języka i kultury. Jak pisałem w jednym z moich wcześniejszych tekstów, w sposób kategoryczny musimy walczyć o zachowanie możliwości rozróżniania bełkotu od dzieł przekraczających

» 10 Marco Polo, *Opisanie świata*, przeł. A. L. Czerny, Warszawa 1954.

» 11 J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1995, s. 57.

przyjęte struktury artykulacyjne, abyśmy wiedzieli, czym różni się „zdanie” powstałe przez przypadkowe uderzenie klawiszy komputera:

B bkrkcfvo juyovz ‘df;nkxXkfh
Bkbb h
Bkbb
Ad-hgohob;b”Z;g[g; n, Fjhb] stohi
Hgg pdg

od:

Niemalżą upławica, bógzmógl. Miała swych własnych flumenów. Aż ktoss tę nurwę przestraszył, so aimai moje, ona gapo! Mów mi, mów mi, jak cam lin po kaliniu przeszła przez tych wszystkich swoich facetów, ta nekarka, divelina? Rzucając swe zmerły przed nasze powie-prze od Fonte-w-Monte po Tilhabet¹².

Bez tego rozróżnienia pozorna tajemniczość belkotu pochłonie naszą kulturę¹³.

Nieczytelność jako strategia przetrwania

Żyjemy w przegęszczonej przestrzeni informacyjnej. Wprawdzie zdanie to stało się już truizmem, ale warto z niego wywieść kolejny faktor ukazujący funkcjonowanie nieczytelności w poindustrialnej, informacyjnej przestrzeni społecznej. Nie znamy innego okresu w historii cywilizacji, który mógłby być porównany z naszym pod względem ilości produkowanej informacji, prędkości jej przesyłania, łatwości dostępu do niej oraz medialnej jej różnorodności. Co więcej, o ile produkcja wiedzy nadal jest domeną elitarnych grup intelektualnych, o tyle produkcja informacji jest powszechna do tego stopnia, że rozdział na nadawców i odbiorców przestał obowiązywać. Panuje w tej dziedzinie powszechna zasada *do it yourself*. Po raz pierwszy w historii wyprodukowanie informacji oraz dotarcie do niej wymaga minimalnej dawki wiedzy i umiejętności. Główny ciężar został przeniesiony na elektroniczne narzędzia informatyczne. Wiedza i umiejętność nadal są potrzebne, gdy jednostka lub organizacja chce, aby w „kotle pełnym bulgocącej zupy danych” właśnie jej informacyjne „bąble” docierały do szerokich rzesz odbiorców. Dlatego więcej wysiłku niż do stworzenia przekazu po-

trzebne jest do opracowania i skutecznego wdrożenia wysublimowanych strategii dotarcia do odbiorcy. O to toczy się bezpardonowa wojna, której wszyscy jesteśmy ofiarami.

Frapującą perspektywę spojrzenia na funkcjonowanie jednostek i grup w przestrzeni informacyjnej znajdujemy w pismach Antoniego Kępińskiego, który na potrzeby swoich rozważań stworzył parę pojęć: „metabolizm energetyczny – metabolizm sygnalizacyjny”:

Jedną z najważniejszych cech życia jest proces wymiany (metabolizmu) między ustrojem a jego środowiskiem. Żadna cząstka energii czy substancji nie pozostaje w ustroju na stałe. Stały jest tylko określony porządek, swoisty dla każdego ustroju. W tym sensie życie jest ustawicznym przeciwstawianiem się entropii, jak je określił wybitny fizyk Schroedinger. Prócz metabolizmu energetycznego istnieje metabolizm sygnalizacyjny. Sygnał jest minimalną ilością energii, nie odgrywającą roli w przemianie energetycznej, która orientuje ustrój w tym, co dzieje się w otoczeniu, i wyzwała w nim odpowiednie reakcje, które z kolei można traktować jako sygnały dla otoczenia. [...] Śmierć oznacza przerwanie strumienia energetyczno-sygnalizacyjnego. Energie i sygnały dochodzące z zewnątrz już nie są kształtowane w określony porządek, zwycięża entropia. [...] W metabolizmie, zarówno energetycznym, jak i sygnalizacyjnym, przeważa „biore” nad „daje” (procesy anaboliczne nad katabolicznymi). [...] Porównanie wielokomórkowych ustrojów z dobrze zorganizowanym społeczeństwem jest tylko przenośnią. Ale jest rzeczywiście zadziwiającą tajemnicą, w jaki sposób miliardy komórek żyją w tak harmonijnej całości¹⁴.

W związku z powyższym można stwierdzić, że jednostka musi nieustająco gromadzić wystarczającą ilość informacji, aby przetrwać w środowisku, i podporządkowywać swoim potrzebom otoczenie. Dysfunkcje percepcyjne i wynikający stąd niedobór przyswajanych sygnałów grożą śmiercią. Jednak doświadczenie życia codziennego w środku Europy początku XXI wieku podpowiada coś wręcz odwrotnego.

Parę lat temu, pracując w podróży nad esejem, zanotowałem:

Jesteśmy dzisiaj zmuszeni wyławiać fragmenty domniemanych, a niedostępnych całości i składać z nich, jak z klocków, swoje heterogeniczne konstrukcje rozumienia. Gdy piszę te słowa, jadąc autobusem, słyszę rozmowę o wszystkim i niczym starszego małżeństwa siedzącego przede mną, za mną jakaś pani przemawia do swojego

» 12 J. Joyce, *Anna Livia Plurabelle*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 1985, nlb.

» 13 A. Bednarczyk, *Nie ma żadnego usprawiedliwienia dla braku doskonałości*, „Zeszyty Naukowo-Artystyczne Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 3/2002, s. 52.

» 14 A. Kępiński, *Rytm życia*, Kraków 1992, s. 268–269.

pieska, obok student przegląda na laptopie strony internetowe i jednocześnie prowadzi rozmowę telefoniczną (więc słyszę tylko jedną stronę konwersacji), nad tym wszystkim dźwięczy głos audycji radiowej, przeplatającej serwis informacyjny z muzyką i spotami reklamowymi, kierowca głośno komentuje poziom jazdy i intelektu innych użytkowników drogi, za oknem przesuwają się twarze przechodniów i atakują mnie hasła reklam na billboardach, a w pamięci blakają się przeglądnięte przed chwilą nagłówki i fragmenty artykułów w gazecie. Ponieważ chcę skupić się na pisaniu, staram się wszystko ignorować, co i tak już dotarło do moich zmysłów. Mam wrażenie, że coś takiego jak «całość» przestało być nam dostępne. Raczej zlepiamy efemeryczne całości z okruszków w konstrukcje, które nie mają sztywno określonych granic, zawsze koegzystujące z marginaliami, które możemy, ale nie musimy uznawać za istotne¹⁵.

Wiele lat temu poprosiłem swoich studentów, żeby przeszli z budynku Akademii ulicą Floriańską do Rynku Głównego w Krakowie, czytając wszystkie napisy, jakie napotkają. Mimo że nie jest to zbyt długa ulica, w trakcie tego eksperymentu nikomu nie udało się dotrzeć do jej końca.

W społeczeństwie informacyjnym jednostka musi zdobyć umiejętność ignorowania wystarczającej ilości informacji, aby przetrwać w środowisku, i podporządkowywać swoim potrzebom otoczenie. Dysfunkcje percepcyjne i wynikający stąd nadmiar przyswajanych sygnałów grożą śmiercią.

Powodem zmiany biegunów metabolizmu sygnalizacyjnego jest przegęszczenie społecznej przestrzeni informacyjnej. Pojęcie przegęszczenia czerpię, *per analogiam*, z pracy Edwarda T. Halla *Ukryty wymiar* traktującej o przestrzeni społecznej i indywidualnej oraz postrzeganiu jej przez człowieka. W pracy tej autor powołuje się na eksperymenty Johna Calhouna oraz innych naukowców badające zachowania populacji w stanie jej przegęszczenia w zamkniętym terenie:

Z eksperymentów Calhouna jasno wynika, że nawet szczur, choć wytrzymały, nie może tolerować zamętu i, podobnie jak człowiek, potrzebuje niekiedy samotności. [...] Prawdopodobnie w samym przegęszczeniu nie ma nic patologicznego, co wywołałoby opisane powyżej symptomy. Przegęszczenie jednak niszczy ważne funkcje społeczne i prowadzi do dezorganizacji, a ostatecznie do załamania się populacji i do jej wymierania na wielką skalę¹⁶.

» 15 A. Bednarczyk, *Zabawa klockami* [w:] *Strefa teorii: sztuka / filozofia / literatura*, Sosnowiec 2013, s. 78–79.

» 16 E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówna, Warszawa 1997, s. 47–48.

Nie wieszczę tutaj apokaliptycznego wymierania populacji ludzkiej. Twierdę jedynie, że o ile zasadnym jest mniemanie o przegęszczeniu społecznej przestrzeni informacyjnej początku XXI wieku, o tyle reakcją na to zjawisko może być świadome lub nieświadome wdrażanie przez jednostki procedur blokowania recepcji w celu właściwego funkcjonowania w przestrzeni. W takim przypadku nieczytelność, jako intencjonalne ignorowanie „bodźców” informacyjnych, staje się strategią przetrwania.

Nieczytalność

Nieczytelność przybiera formę nieczytalności. Nie czytamy. Potrafimy dyskutować o tym, czego nie czytaliśmy albo przezornie milczymy. W Polsce, gdzie 95% populacji mieni się wyznawcami wiary opartej na Piśmie Świętym, uznającymi ją za fundament ich tożsamości, liczba tych, którzy przeczytali je w całości choćby raz w życiu i znają jego treść, mieści się



Andrzej Bednarczyk, *Dwanaście ksiąg*, 2016, instalacja na dziedzińcu Muzeum Pana Tadeusza, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Niedźwiedzki

niemalże w zakresie błędu statystycznego. Niewiele lepiej zdaje się być z *Panem Tadeuszem* Adama Mickiewicza. A jednak coś tam wiemy o jednym i drugim. Obydwa teksty egzystują w naszej kulturze. Wiszą nad nami jak głązy. Nieusuwalne i nieczytane.

Łatwość dostępu wraz z globalizacją przepływu skutkują nie tylko zwiększeniem ilości docierającej informacji do statystycznego odbiorcy. Powodują to również zwiększenie jej stylistycznej, treściowej i medialnej różnorodności oraz pogłębienie percepcyjnej perspektywy, co prowadzi do zjawiska „uciekającego horyzontu” poznawczego. Mamy łatwy dostęp do dzieł od *Eposu o Gilgameszu* z II tysiąclecia przed naszą erą poczynając, do wydawniczych nowości; od datowanych na 40 tysięcy lat malowideł z indonezyjskiej wyspy Sulawesi, po prezentację tegorocznej sztuki. Wszystko, co powstaje aktualnie, dociera do nas w głębokiej perspektywie historycznej. Pola dyskursywne nauki i sztuki pozostają aktywne jak nigdy dotąd. Horyzont pozostających w pamięci zdarzeń, który w tradycyjnych kręgach kulturowych opasywał dość ciasno teraźniejszość, teraz uciekł niemal w siną dal. Każdy artefakt stał się nieskończenie kontekstualny. Przestrzeń wokół niego przegęściła się potencjalnymi punktami odniesień. Każdy mit, symbol, bohater ma tysiące twarzy¹⁷. Idea *white cube'a* zdechła przez uduszenie.

Coraz większy odsetek informacji dociera do nas nie wprost, ale za pośrednictwem kopii, przetworzeń, adaptacji, translacji, pogłosek, plotek, omówień i pomówień. Wraz z horyzontem uciekły od nas i znikły w oddali źródła, mateczniki idei, którymi szafujemy w codziennym życiu. Spotkał je los w jakiś sposób podobny do losu bóstw, o których pisał Mircea Eliade:

[...] istoty najwyższe o strukturze niebiańskiej mają tendencje do znikania z kultu; „oddalania się” od ludzi, wycofują się do nieba i stają się *dei otiosi*, [...] pozostawiając na ziemi swego syna lub demiurga, [...] Sacrum niebieskie, wyrugowane z życia religijnego w ścisłym sensie tego słowa, działa nadal poprzez symbolikę¹⁸.

W procesie nieustannie nowych translacji i wcieleń, jakim podlegają toposy kultury, tracimy kontakt ze źródłem. Przez jego nieczytanie dochodzi do wyrażania się „błędów”, chociażby takich, jak mniemanie o tym, że rajskim owocem było jabłko¹⁹. Dysponuję zapisem dwóch przeciwstawnych poglądów, co do „błędności” owych nowotworów kulturowych. W tekście poświęconym mitowi Narcyza Janusz Krupiński twierdzi:

Stąd też „mądrości” pojawiających się na gruncie współczesnej kultury nawiązać do mitu o Narcyzie oraz aktualnych odczytań mitu. Od-

czytać: interpretacji i aktualizacji. Takie ujęcia, wyobrażenia sensu przyjmują, podejmują artyści. [...] To nazywa się „aktualizacją”. Podmiana elementów, scenografii... Narcyz zostaje wtłoczony w ramy, stereotypy aktualnego wyobrażenia człowieka, [...] Każdy, kto patrzy, znajduje tylko odbicie własnej filozofii. [...] Sam wczytuję się w mit o Narcyzie. [...] Przy tym, o ile to możliwe, zatrzymuję się [...] przy rdzeniu mitu²⁰.

Odmienne stanowisko przyjmuje Roman Kubicki w tekście *Twarze Narcyza*:

Spróbuję najpierw skomentować historię Narcyza. Ponieważ nie ma sensu starać się o zachowanie obiektywizmu jej prezentacji, od razu stawiam na jej interpretacyjną i aksjologiczną stronniczość. Obiektywistami we wszelkim sporze o Narcyza [...] są jedynie ci, którzy potrafią w czasie jego trwania konsekwentnie i stanowczo milczeć, i dlatego odmawiają mu w ten sposób interpretacyjnego tlenu, którego koniecznie potrzebuje każde życie uwikłane w kostium jakiejś historii. Nie pytam, co chciał mi powiedzieć Owidiusz, kiedy prezentował w *Metamorfozach* tragiczne życie Narcyza, lecz dzielę się tym, co mi ono potrafi powiedzieć teraz²¹.

Dla naszych rozważań nie jest koniecznym rozstrzygnięcie tej niezgody. Mniemam, że obydwie stanowiska są nie tylko możliwe do utrzymania, ale również konieczne do zunifikowania w jednej „geometrii” intelektualnej. Twierdzę jedynie, że nieczytalność jest jednocześnie formą nieczytelności oraz rodzajem czytelnictwa rodzącego się w sytuacji przegęszczenia informacyjnego, w przestrzeni o uciekającym horyzoncie kontekstualnego pankregu kultury globalnej. •

» 17 Zob.: J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997.

» 18 M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 129 i 135.

» 19 Por. Biblia Tysiąclecia, Rdz 3, 1–6. We wszystkich znanych mi przekładach mowa jest o owocu drzewa bez podania bliższych informacji gatunkowych. Jabłko jako rajski owoc zdaje się jednym z najmocniej ugruntowanych „błędów” toposu drzewa poznania dobra i zła.

» 20 J. Krupiński, *Mit o Narcyzie. Wyrzeczenie się samego siebie*, tekst powstał na rzecz prowadzonego przeze mnie projektu badawczego *Kształt europejskiej duszy*, druk w przygotowaniu.

» 21 R. Kubicki, *Twarze Narcyza*, tekst powstał na rzecz prowadzonego przeze mnie projektu badawczego *Kształt europejskiej duszy*, druk w przygotowaniu.

prof. nadzw. UAP dr hab., historyczka i krytyczka sztuki; w latach 2003–2014 adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej w Katedrze Historii Sztuki i Kultury UMK; od 2014 r. profesorka w Katedrze Historii Sztuki i Filozofii UAP; od 2016 r. kierowniczka tejże katedry; trzykrotna stypendystka Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (Program Start. Stypendia dla Młodych Uczonych: edycje 2005 i 2006; Program Kwerenda: edycja 2008); stypendystka DAAD na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie (2012); laureatka *fellowship* w Graduierten Schule für Ost- und Südosteuropastudien an der Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium (2014); laureatka *fellowship* Stiftung Hans Arp w Berlinie; członkini AICA; kuratorka wystaw sztuki współczesnej; współorganizatorka międzynarodowej konferencji *Re-Orientierung. Kontexte der Gegenwartskunst in der Türkei und unterwegs* na Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium (2015); autorka książek: *Młody Mehoffer* (2004), *Puls sztuki. OKOło wybranych zagadnień sztuki współczesnej* (2010), *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku* (2012) oraz *Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji* (2014); autorka wielu rozpraw z historii sztuki i tekstów krytycznych (publikowanych m.in. na łamach „Artium Quaestiones”, a także „Arteonu”, „Artluka”, „Exit”); wiceprzewodnicząca Rady Programowej CRP w Orońsku.

Nieczytelność: konteksty pisma i palimpsesty (czyli o uczytelnianiu nieczytelności przez kuratorkę)

Zjawisko nieczytelności związanej z pismem stanowi część naszej codziennej egzystencji. Większości z nas zdarzyło się w życiu wykonanie notatki nieczytelnej później nawet dla nas samych, prawie każdy doświadczył niemożności odczytania bazgrołów innej osoby lub natrafił na system znaków, którego nie był w stanie zrozumieć. Co wtedy czujemy: poirytowanie, bezsilność, bezradność? A może w tym osobliwym stanie, kiedy tak pożądaný sens bezczelnie i bezpowrotnie nam umyka, odkrywamy percepcję innego rodzaju, gdy pismo staje się materialnym zjawiskiem samym w sobie, frapującym ornamentem lub kodem bez informacji? Mamy więc do czynienia z zapisami, które są widzialne, lecz pozostają nieczytelne.

W relacji do nieczytelności jako bardzo bliskie rysuje się pojęcie palimpsestu. Terminem tym definiuje się wszak rękopis spisany na używanym już wcześniej materiale piśmiennym. Mamy zatem do czynienia z nawarstwianiem się kolejnych tekstów, które z czasem zaczynają zazwyczaj prześwitywać jedne spod drugich, czyniąc przekaz coraz mniej czytelnym lub wręcz nieczytelnym. Palimpsest może zarówno być rozumiany także jako metafora opisująca współczesną kulturę¹, jak i konotować wszelkie fenomeny, których wieloaspektowa tożsamość została ukształtowana na bazie „piętrzenia” kolejnych warstw czy to pisma, czy to na przykład archi-

» 1 Zob. R. Nycz, *Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście*, „Teksty Drugie” 3/2012.

tektury – większość starych budynków jawi się jako palimpsest, w ramach którego każda następna faza zakrywa poprzednią i splata się z nią w nierozrwalną całość, kreując heterogeniczną i hybrydalną tożsamość bryły.

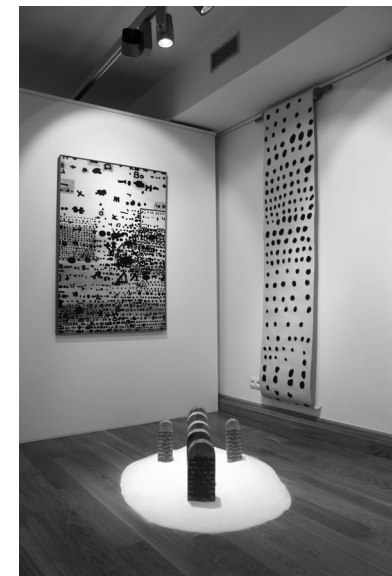
Także niniejszy tekst bez wahania określiłabym kuratorskim palimpsestem samym w sobie, ponieważ powstał on na fundamencie dwóch „warstw”: wystaw *Nieczytelność: konteksty pisma*, która miała miejsce w Galerii Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk w Poznaniu (lutymaj 2016; artyści: Jan Berdyszak, Marcin Berdyszak, Irma Blank, Hanne Darboven, Małgorzata Dawidek, Katarzyna Giełżyńska, Krzysztof Gliszczyński, Şakir Gökçebaş, Jakub Jasiukiewicz, Sasaguchi Kazz, Leszek Knaflewski, Brigitte Kowanz, Andrzej Leśnik, Navid Nuur, Franciszek Orłowski, Michał Martychowiec, Ireneusz Pierzgalski, Sophia Pompéry, Ketty La Rocca, Antoni Starczewski, Tamás St. Auby, Andrzej Szewczyk, Jan Tarasin, Endre Tót, Marian Warzecha, Marek Wasilewski) oraz *Nieczytelność. Palimpsesty* w Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu (grudzień 2016 – marzec 2017; artyści: Andrzej Bednarczyk, Jan Berdyszak, Marcin Berdyszak, Irma Blank, Witosław Czerwonka, Małgorzata Dawidek, Irmina Felińska, Katarzyna Giełżyńska, Krzysztof Gliszczyński, Roma Hałat, Jakub Jasiukiewicz, Sasaguchi Kazz, Hacer Kiroğlu, Piotr Korzeniowski, Andrzej Leśnik, Zbigniew Libera, Navid Nuur, Franciszek Orłowski, Michał Martychowiec, Ewa Partum, Ireneusz Pierzgalski, Sophia Pompéry, Ketty La Rocca, Antoni Starczewski, Tamás St. Auby, Zbigniew Sałaj, Andrzej Szewczyk, Jan Tarasin, Endre Tót, Marian Warzecha, Marek Wasilewski, Bogdan Wojtasiak). Celem niniejszego tekstu jest zarysowanie kuratorskiej idei obu prezentacji, a więc – paradoksalnie – uczytelnienie nieczytelności, a raczej wskazanie jednego z wielu możliwych sposobów percypowania tego zjawiska.

Punktem wyjścia dla pierwotnej idei kuratorskiej był wybór dzieł z kolekcji Grażyny Kulczyk, wśród których zagadnienia nieczytelności dotyczą realizacje między innymi Irmy Blank, Hanne Darboven, Andrzeja Szewczyka, Ketty La Rocci czy Endrego Tóta. Powiedziałabym zatem, że poznańska wersja wystawy – jak w każdym rasowym palimpseście – „prześwitywała” spod edycji przygotowanej dla Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu chociażby dlatego, że jednymi z kluczowych pośród eksponowanych dzieł ponownie były prace ośmiorga artystek i artystów z kolekcji Grażyny Kulczyk.

Palimpsest ma jednak to do siebie, że musi nieustannie pozostawać w procesie i podlegać przemianom. Stąd – w relacji do *Nieczytelności: kontekstów pisma* – częściowo zmienił się nie tylko tytuł wystawy, lecz również zestaw wybranych dzieł. Do wizualnej dyskusji zaprosiłam bowiem również realizacje Andrzeja Bednarczyka, Witosława Czerwonki,

Irminy Felińskiej, Romy Hałat, Hacer Kiroğlu, Piotra Korzeniowskiego, Zbigniewa Libery, Ewy Partum, Zbigniewa Sałaja i Bogdana Wojtasiaka.

Muzeum to – szczególnie rodzaj wyzwania dla kuratorki wystawy sztuki współczesnej – mieści się w Kamienicy pod Żłotym Słońcem, połączonej z wielokrotnie przebudowywanymi sąsiednimi XVII- i XVIII-wiecznymi budynkami. Palimpsestowy charakter tej nowej, heterogenicznej całości jest dodatkowo wzmocniony podziałem ekspozycji i narracji muzealnej: od rękopisu *Pana Tadeusza*, poprzez opowieść o romantycznym świecie, w którym tworzył Adam Mickiewicz, aż po tak zwane Gabinety Świadców Historii, czyli Władysława Bartoszewskiego i Jana Nowaka-Jeziorańskiego, którzy podarowali Ossolineum swoje zbiory dzieł sztuki, notatki i biblioteki. Prace, zgromadzone w ramach wystawy *Nieczytelność. Palimpsesty* znajdowały się zatem nie tylko w przestrzeni przeznaczonej na ekspozycje czasowe, lecz płynnie wniknęły również w tkanę sal ekspozycji stałej.



Od lewej: Jan Tarasin, *Ciąg dalszy*, 1983; Andrzej Szewczyk, *Biblioteka Marianny Alcoforado*, 1994–2001; Andrzej Szewczyk, *foliał Adam i Ewa*, 1980, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

Istotne w kontekście nieczytelności zjawisko cenzury, z którym grają prace takich artystów, jak Endre Tót, Irmina Felińska, Witosław Czerwonka czy Antoni Starczewski, było tematyzowane także w salach Muzeum

Pana Tadeusza. Doszło ono do głosu zarówno w relacji do okrojonych rosyjskich wydań najważniejszego polskiego poematu romantycznego, jak i w kontekście działalności Bartoszewskiego i Nowaka-Jeziorańskiego. Z kolei dzieła Irmy Blank, poświęcone analizie relacji między pismem ręcznym a drukowanym, doskonale dialogowały z rękopisem *Pana Tadeusza*



Sala wystaw czasowych Muzeum Pana Tadeusza, plan ogólny, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

i jego drukowanymi wydaniem z różnych lat. Główny eksponat – oryginalny Mickiewiczowski manuskrypt, którego właścicielem jest Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – stał się zatem fascynującym semantycznym „węzłem”, z którym – w trakcie oglądania ekspozycji – automatycznie zestawiało się nieczytelność jako świadomie wybraną strategię artystyczną, „zatrudnianą” przez artystki i artystów biorących udział w wystawie. Anegdota o wieszczu mówi, że pisał niezbyt wyraźnie, a nawet bazgrolił. Dukt jego pisma zaś – sam w sobie intrygujący jako wizualny krajobraz – przykuwał uwagę, konfrontując nas z fragmentami nieledwie niemożliwymi do odczytania. Dlatego też jako kuratorka wystawy *Nieczytelność. Palimpsesty* zaprosiłam twórców do zmierzenia się z tak ciekawym kontekstem i wykreowania dzieł o charakterze site specific. Andrzej Bednarczyk, Sophia Pompéry i Katarzyna Giełżyńska dokonali zatem interwencji w palimpsestową przestrzeń Muzeum Pana Tadeusza, by zagrać zarówno z zastaną ekspozycją i samym rękopisem narodowej epopei, jak i z kluczo-

wą ideą nieczytelności. Giełżyńska – tworząc rodzaj dzieła z gatunku *glitch art* – unieczystniła skan *Pana Tadeusza*; Pompéry zaś – wykorzystując potencjał ekranów parowych – w wideo *Tekstura* nałożyła na siebie eteryczne litery budujące sekwencję „Sweet Home, Sour Home”.

Język niemiecki jest w kontekście terminologii dotyczącej nieczytelności bogatszy od języka polskiego. Funkcjonują w nim bowiem dwa terminy: *Unleserlichkeit* oraz *Unlesbarkeit*. Pierwszy z nich oznacza nieczytelność zachodzącą w ramach systemu znaków, który świetnie znamy, a spowodowaną po prostu niechlujstwem zapisu czy bazgroleniem; drugi zaś odnosi się do sytuacji, w której znaki nie pełnią funkcji przekazywania sensów lub reprezentują system zapisu, którego nie znamy². Polskie pojęcie nieczytelności zawiera w sobie oba te znaczenia: zarówno to związane z zaburzeniem zapisu graficznego, jak i to dotyczące uchylania się znaków od generowania czytelnego przekazu.

Jak podkreślają współcześni filozofowie, nieczytelność w sferze literatury, a także sztuk wizualnych, może się stać świadomie wybraną strategią³ stosowaną wobec odbiorców, by pokazać, że nieczytelne nie musi być i nie jest przeciwieństwem czytelnego, lecz może prowadzić do alternatywnych form dostępu do tekstów: „Nieczytelność nie jest punktem końcowym, ponieważ także to, co jest prezentowane jako nieczytelne, może w swojej nieczytelności pozostać nieczytelne, by właśnie w ten sposób motywować nowe rodzaje lektury”⁴. Wiedzieli o tym już rosyjscy i włoscy futuryści – jak choćby Wielimir Chlebnikow i Filippo Tommaso Marinetti – którzy na początku XX wieku postulowali uwolnienie i wyzwolenie słów od balastu znaczeń.

W obszarze filozofii i teorii literatury na potencjał nieczytelności uwagę zwrócili przede wszystkim Paul de Man i Jacques Derrida. De Man, analizując pojęcia ironii i alegorii, uzmysłowił nam specyficzną nieczytelność tekstu, jego rozpad na nieciągłe, niemożliwe do złożenia okruciny znaczeniowe⁵. Sam myśliciel podkreśla, że mówi raczej o „nieodczytywalności, to znaczy, że tekst nie wytwarza błędnych odczytań [*misreadings*], lecz odczytania, które są niewspółmierne”⁶. De Man ma na myśli nieokreśloną

» 2 Zob.: E. Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit*. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man, Frankfurt/M 2000, s. 333; A. Gilbert, *Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valeri Scherstjanoi und Cy Twombly*, Bielefeld 2007, s. 31–32 oraz C. Dworkin, *Reading the Illegible*, Evaston 2003, s. XXIII.

» 3 M. Wieland, *about:blank: Appropriationen des Leerraums seit Mallarmé*, [w:] A. Gilbert (red.), *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Bücher in Büchern*, Bielefeld 2012, s. 195.

» 4 E. Schumacher, *Die Ironie...*, s. 333.

» 5 H.-T. Lehmann, *Od sensu do sensualności. O niemieckim teatrze postdramatycznym*, przeł. K. Zajas, „*Didaskalia*” 51-52/2002.

» 6 P. de Man / R. Moynihan, „...dla mnie tak, skoro nazywam się de Man...” (rozmowa), tłum.

figlarność języka i wszystkich tekstów, które produkują wielość odczytań⁷. Derrida z kolei wskazuje, że w znaku pisanym tego, co idealne, nie da się oddzielić od tego, co materialne, cielesne i zmysłowe⁸. Koncentruje się głównie na tych fragmentach utworów literackich i filozoficznych, które nie poddają się jednoznacznej interpretacji. De Mana i Derridę interesuje zatem ten rodzaj nieczytelności tekstów, który wiąże się z niemożnością ich klarownego zrozumienia. Nieczytelność jawi się w tym kontekście jako rodzaj metafory: odczytujemy tekst, lecz go nie pojmujemy.

Sztuki wizualne mają natomiast potencjał do uczynienia owej metafory dosłowną. W dziełach sztuki dochodzi bowiem do wizualizacji różnych typów pisma, które balansuje na granicy (nie)czytelności. Jakby powiedział Derrida, nieczytelne pismo konfrontuje nas z „nierozstrzygalnikiem”. Doznajemy wówczas „epistemicznej traumy”⁹, gdyż nie możemy zrozumieć znaczenia i uchwycić sensu. Nie jesteśmy w stanie rozstrzygnąć, które ze znaczeń, jakie przychodzą nam do głowy, jest tym jedynym właściwym. Usiłujemy dopasować znane słowa do bazgrołów, lecz żaden sens i tak się nie wyłania. Nie powinniśmy jednak rozkładać rąk w poczuciu bezradności, ponieważ w ocenie Derridy zderzenie się z „nierozstrzygalnikiem”, jakim w tym przypadku jest nieczytelne pismo, stanowi impuls do uruchomienia innego rodzaju percepcji i zobaczenia samego „pisma jako pisma”. Pisma związanego z naszą zarówno umysłowością, jak i cielesnością. Pisma, które swoją nieczytelnością nie tylko nas irytuje, lecz także stymuluje naszą wyobraźnię, uchylając się wygodnej lekturze. Jakby dodał Derrida, nieczytelność jest miejscem, w którym wydarza się błąd, jaki z kolei może być sygnałem najbardziej intensywnego inicjowania i dziania się nowych znaczeń.

Nieczytelność ma zatem ogromny krytyczny potencjał, ponieważ skłania nas do przemyślenia procesów produkcji wiedzy i celów, którym owa wiedza służy. Pokazuje, że nie istnieje coś takiego jak komunikacyjna transparentność¹⁰. Gdy trafimy na notatki nieczytelne, podajemy w wątpliwość ich podstawową funkcję zapisu i przekazywania wiedzy. Są one niedostępne i urzeczowione. Pamela M. Lee w archiwum jednego z najsłynniejszych historyków sztuki, Meyera Schapiro, ze zdziwieniem i satysfakcją odkryła dziesiątki kartonów wypełnionych nieczytelnymi notatkami z kongresów. Jak podkreśla, można na chybił trafił wyciągnąć jedną z setek

skrzyneczek z karteczkami: doświadczenie nieczytelności wciąż pozostanie takie samo. Mimo to badaczka wygłasza pochwałę nieczytelności:

Nie piszę pochwały nieczytelności dlatego, że jestem obskurantką lub kryptografką. Chwałę nieczytelność za to, co mówi ona o nieprzejrzystości i materialności wiedzy [...]. Skutkiem jest więc rodzaj semiotyki nieczytelności. Jej zamiar jest paradoksalny: w notatkach, które są jednocześnie ekskluzywne i codzienne, ‘odczytać’ implikacje nieczytelności jako odpowiedniki każdego procesu myślowego, które nie dają się z powrotem sprowadzić do cech konwencjonalnego manuskryptu. Ponieważ te procesy poprzez rękę – projektowane jako cielesny ślad – są faktycznie uwewnętrzniane i ucieleśniane [...]”¹¹.



Sala wystaw czasowych Muzeum Pana Tadeusza, plan ogólny, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

Wystawy *Nieczytelność: konteksty pisma* oraz *Nieczytelność. Palimpsesty* miały na celu prezentację rozmaitych form funkcjonowania owej nieczytelności. W wybranych pracach artystek i artystów pojawiały się zatem różnego rodzaju zapisy, które nawiązują do pisma i alfabetu czy znaków interpunkcyjnych, lecz w efekcie pokazują utratę słowa i jego

A. Przybysławski, „Literatura na Świecie” 10-11/1999, s. 255.

» 7 A. Lipszyc, *Dwóch współczesnych ironistów*, „Nowa Krytyka” 11/2000, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article44> (27.12.2015).

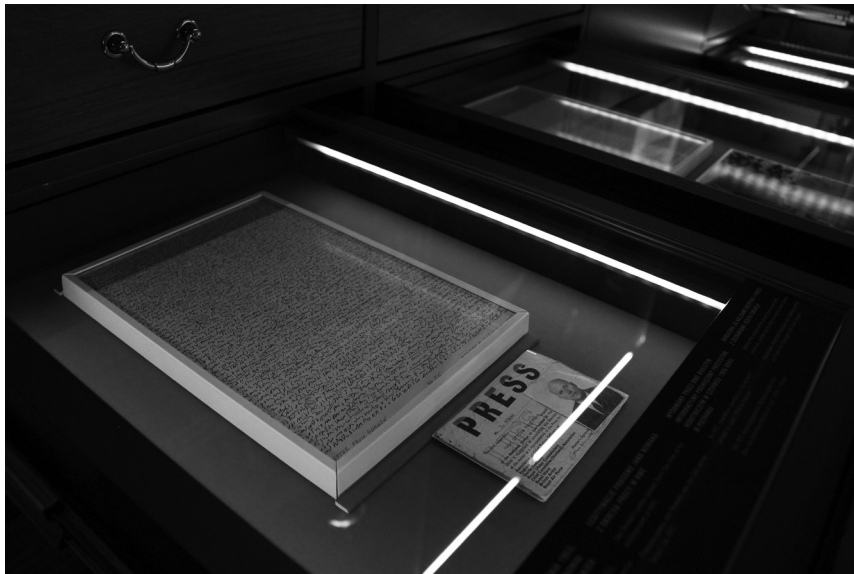
» 8 Por. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 536.

» 9 Pojęcie „epistemicznej traumy” za: T. Vargish, D.E. Mook, *Inside Modernism: Relativity Theory, Cubism, Narrative*, Yale 1999. Autorzy stosują to pojęcie, by opisać doznania czytelników konfrontowanych z bardzo trudnym do zrozumienia dziełem literackim.

» 10 F. Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Graz und Wien 1986, s. 27.

» 11 P.M. Lee, *Illegibility / Unleserlichkeit. 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken*, Kassel und Ostfildern 2011, s. 17.

rozmywanie się, a nie oczekiwaną czytelność. Istotne były również przykłady niedostępnych książek i zwojów, których nie można przewertować, by wczytać się w ich zawartość. Wybrane dzieła wyznaczały swego rodzaju topografię rozmaitych strategii związanych z nieczytelnością, do których zaliczyć można: skreślanie, wymazywanie, zamazywanie, nawarstwianie, czyli tworzenie palimpsestów, gry z cenzurą, naśladowanie wyglądu tekstu bez przenoszenia jego treści, koncentrację na wizualnej urodzie „pisma jako pisma”, (nie)możność wypowiedzenia emocji i traum logicznym językiem czy nawiązywanie do konkretnych dzieł literackich...



Witold Czerwonka, *Listy z Gdańska*, 1983-1984, wystawa *Misja: Polska*, sala poświęcona Janowi Nowakowi-Jeziorańskiemu, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

Endre Tót, słynny przedstawiciel węgierskiej neoawangardy, w Galerii Art Stations Foundation wykonał dzieło *site specific* nawiązujące do performansu wykonanego przez artystę w latach 70. w Galerii René Blocka. Zaprezentował również tryptyk modelowo wręcz ukazujący dwie strategie czynienia zapisu nieczytelnym. Napisawszy na pierwszym płótnie linijki tekstu, na drugim artysta już je skreślił, na trzecim zaś zamazał. Jaki sens zaniknął pod skreśleniami i wymazaniem? Dzieło to nawiązuje do sztandarowego dla *œuvre* Tóta cyklu *I'm glad if I can...*, kontynuowanego przez artystę konsekwentnie od kilku dekad. W tym wypadku przewrotny i ironiczny Tót jest zadowolony, gdy może napisać tekst, po czym skreślić

go i wymazać. W pracy tej wybrzmiewa echo cenzury, z którą twórca konfrontował się w ramach węgierskiej demokracji ludowej, gdy każda „niewygodna” treść w kontrolowanych listach była wymazywana. Skreślenia to może z kolei ślady autocenzury, gdy piszący sam zawczasu eliminował przekaz, który mógłby nie spodobać się cenzorowi? Doświadczenia tego rodzaju – choć w innych epokach historycznych – z pewnością nie były obce także Adamowi Mickiewiczowi oraz Władysławowi Bartoszewskiemu i Janowi Nowakowi-Jeziorańskiemu. W ich efekcie rodziła się nie tylko nieczytelność, lecz również zdolność czytania między wierszami.

Analogiczną grę z czynieniem treści nieczytelną prowadzi Antoni Starczewski w gobelinie *Teksty skreślane* (l. 70. XX w.) oraz w pracy wykonanej ze szklanej porcelany *Teksty skreślane, czteroszpaltowe* (1977/1986). Przekaz znika pod rytmem prostokątów, które czynią sens hermetycznym. Czyżby więc balast znaczeniowy był „niepotrzebny”? Tekst sam w sobie staje się rzeczywistością wizualną, sugerując nam „brak możliwości pełnego odczytania znaczeń, a zatem obiektywnej oceny przekazu”¹². Jawi się jako rozwarstwiony i zdekomponowany. Starczewski programowo zmienia rytm języka, tworząc własny i niepowtarzalny wizualny „alfabet”. Nasza percepcja, skupiona na zakrytych słowach, działa fragmentarycznie, a nie liniowo. Nieczytelność uzmysławia nam subiektywność naszego postrzegania, nieprzejrzystość wiedzy oraz arbitralność kodów językowych, którymi na co dzień – zazwyczaj bezrefleksyjnie – się posługujemy. Domniemany „cenzor” musiał być tym razem niezwykle czujny i skuteczny, ponieważ całkowicie zakrył słowa, uniemożliwiając uwolnienie ich – jak można przypuszczać – wyrotowych treści. Jednocześnie jednak rozbudził naszą wyobraźnię, która „podstawia” mnogie warianty tekstów, jakie w danym momencie można by uznać za „niebezpieczne”. Białe „stempel” z porcelany przypomina o drukowaniu tak zwanej bibuły, lecz poprzez nieczytelność zapisu staje się także metaforą rozpowszechniania wyrotowych znaczeń, których w danym momencie dziejowym nie można kolportować. A może jest odwrotnie i Starczewski zakrył tekst propagandowej gazety? Może to artysta ocenzurował mowę reżimu? Może sfrustrowany „wymazał” to, co Zbigniew Herbert w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego* – *list* określał mianem „czarnej piany gazet”?

Krótko przed stanem wojennym powstał z kolei sitodruk Irminy Felińskiej, przygotowany poprzez kilkukrotne nawarstwianie i odwracanie ręcznie pisanego listu otrzymanego od jednego z członków rodziny. Wykonany w czerwieni i bieli – nawiązujących do polskich barw narodowych – zyskał palimpsestowy, nieczytelny charakter. Ręczne pismo stało się śladem emocji kierujących ręką osoby piszącej list. Sens został natomiast zatarty w taki sposób, by potencjalny cenzor – który z pewnością

» 12 Zob. S. Dudzik, *Antoni Starczewski. Artysta i Universum*, Poznań 2014, s. 103.

wcześniej i tak otworzył kopertę – nie mógł się zorientować, czego dotyczy korespondencja. Pismo jawi się zatem jako pole subwersywnej gry z mechanizmami kontroli – najistotniejsze kwestie można przekazać samą energią i nerwowym duktem cielesnego śladu. Powiedziałabym więc, że Felińska w swojej pracy prawdopodobnie odreagowuje zjawisko cenzury poprzez unieczystnienie pierwotnie czytelnego listu oraz przez intencjonalne wywołanie sytuacji „epistemicznej traumy”, w ramach której czyta się między wierszami. W efekcie powstaje intrygujący wizualny krajobraz, w którym pismo wchodzi w rolę pozytywu i negatywu, kreśląc finezyjne wzory wyłaniające się na powierzchni białego i czerwonego tła.

Na fali frustracji cenzurą i ówczesną sytuacją polityczną powstają także *Listy z Gdańska* Witosława Czerwonki „napisane” w czasie stanu wojennego. Artysta kreował je na kartkach formatu A4, rozwijając rodzaj własnego pisma: przypominającego czytelny zapis, lecz z założenia absolutnie nieczytelny. Czerwonka rzeczywiście rozsyłał je do przyjaciół, celowo konfrontując potencjalnych cenzorów z „nieprzejrzystym” przekazem, przewrotnie fundując im stan „epistemicznej traumy” i kpiąc z ich dociekliwości. Nie sądzę, by w tym przypadku ośmieszeni urzędnicy potrafili cieszyć się sytuacją konfrontacji z „nierozstrzygalnikiem”.

Gry z cenzurą mogą stać się zatem katalizatorem funkcjonowania nieczytelności jako świadomie wybieranej strategii artystycznej. W relacji do „cienkiego” wydania *Pana Tadeusza* ocenzurowanego przez władze carskie w zaborze rosyjskim oraz wobec doświadczeń Władysława Bartoszewskiego i Jana Nowaka-Jeziorańskiego dzieła Tóta, Starczewskiego, Felińskiej i Czerwonki stały się – paradoksalnie – tym bardziej czytelne. Nie zapominajmy także o tym, że w ramach ekspozycji we wrocławskim MPT można zasiąść przy biurku cenzora, by osobiście zobaczyć, jak kaleczono teksty oraz spróbować przywrócić ich pierwotną treść.

W ramach obu wystaw w centrum uwagi stały również takie działania artystyczne, które za punkt wyjścia obierają interakcję z konkretnym utworem literackim, świadomie zacierając jego pierwotną czytelność.

Performans Ewy Partum, wykonany w trakcie wernisażu na dziedzińcu Muzeum Pana Tadeusza, wiąże się z cyklem *Poezja aktywna*, zapoczątkowanym przez artystkę w 1971 roku. Polega on na rozrzucaniu w przestrzeni tysięcy wyciętych z kartonu białych liter, pochodzących tym razem – co istotne ze względu na kontekst – z wybranych stron Mickiewiczowskiego poematu. Partum, wyzwalając poszczególne litery z rygoru budowania słów, kreuje nowy wymiar tekstu i jego nową, przestrzenną formę. Narracja, podział na strofy i poetycka kompozycja eposu zamieniają się w poetycki deszcz liter. W czasach PRL owe białe litery były wycinane na metalowych matrycach przez specjalistyczne spółdzielnie pracy, by z kolei na gazetkach ściennych – w szkołach, siedzibach partii czy zakładach

pracy – można było budować z nich propagandowe hasła, typu: „Partia z narodem!”, „Socjalizm zwycięży” i tym podobne. Partum w latach 70. subwersywnie użyła zatem swego rodzaju „symbolu” języka propagandy i stworzyła kartonowym literom sferę wolności, w której mogły one żyć własnym życiem poza kontrolą aparatu władzy.



Małgorzata Dawidek, *Ponglish – "g" (gate / gejt)*, 2014, wystawa *Rękopis „Pana Tadeusza”*, sala Wolność, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

W ramach wystawy w MPT prezentowany był również film dokumentujący działania artystki z poezją aktywną z początku lat 70. Po wykonanym w trakcie wernisażu performansie na podłodze dziedzińca pozostały zaś litery. Utwór Mickiewicza zyskał tym samym nieoczekiwaną lekkość i nowy sposób bycia, stał się totalnie nieczytelny, a poszczególne litery wykreowały zupełnie przypadkowe układy. W *Poezji aktywnej* Partum język i rządzące nim zasady podlegają wieloaspektowej de(kon)strukcji. Nieczytelność jawi się w tym kontekście jako proces, w ramach którego możemy celebrować pojedynczość i wolność każdej litery, jaka wymknęła się systemowi kreowania znaczeń.

Z kolei instalacja *site specific* Andrzeja Bednarczyka, zaplanowana specjalnie na dziedziniec Muzeum Pana Tadeusza, składała się z dwunastu kubików, na których bez spacji wypisano teksty otwierające dwanaście ksiąg *Pana Tadeusza*. Nad każdą z nich zwieszał się z kolei kamień. Gdy próbowaliśmy odczytać fragmenty poematu Mickiewicza, znajdowaliśmy się w dyskomfortowej sytuacji: pochylając się nad tekstem, „czuliśmy” zawieszony nad głową głaz. Artysta zadał zatem pytanie o status *Pana Tadeusza* w dzisiejszych czasach: czy dla współczesnego czytelnika romantyczny epos – obowiązkowa szkolna lektura – jawi się jako „ciężar”? Czy konotuje obciążenie tradycją? Czy rzeczywiście dla młodych pokoleń, które coraz mniej czytają, jest już jedynie „niewygodnym balastem” ciężącym nad świadomością niczym kamień w instalacji Bednarczyka? Twórca nie dał gotowych odpowiedzi – każdy z odbiorców mógł podjąć refleksję nad



Zbigniew Libera, *Dziękuję za tworzenie popytu na sztukę współczesną*, 2010, wystawa *Rękopis „Pana Tadeusza”*, sala Biblioteka, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

własnym stosunkiem do *Pana Tadeusza*.

Inny pomysł czynienia literatury nieczytelną wybrał Michał Martychowiec, który – pod tytułem *Empty room / Pusty pokój* (2015) – na maszynie do pisania pieczołowicie przepisał *Iliadę* Homera. Aby zatrzeć czytelność narracji, wyeliminował spacje, czyniąc z poszczególnych słów jeden nieprzerwany i monstrualnie długi wyraz. Ponadto artysta nie uzu-

pełniał tuszu w maszynie, wskutek czego z biegiem czasu czcionka stawała się coraz jaśniejsza, mniej czytelna, by w końcu całkowicie zaniknąć w bieli kartki. Obecność ostatnich liter delikatnie zaznaczają jedynie wgnięcia w papierze, związane z uderzeniem klawisza maszyny. Tekst – podobnie jak w *Obrazach liczonych* Romana Opałki – stopniowo rozbiela się i niknie. Nieczytelność nabiera metafizycznego zabarwienia: jej ostateczny horyzont stanowi biała pustka, rodzaj nieprzeniknionej nicości.

Andrzej Szewczyk na swój nieczytelny alfabet „przetłumaczył” z kolei słynne *Listy portugalskie*, opublikowane w Paryżu w 1669 roku i przypisywane portugalskiej mniszce Marianie Alcoforado. W ten sposób powstała *Biblioteka Marianny Alcoforado* (1994–2001), w ramach której artysta dotyka kwestii niepełnej możliwości przełożenia emocji na język. Listy zakonnic, kierowane do niewymienionego z nazwiska francuskiego oficera, płoną niespełnioną namiętnością i tęsknotą. Szewczyk zamienia każde słowo, nasyczone nadzieją na spotkanie z ukochanym, na ołowiane znaki umieszczone na drewnianych tablicach, które mogą przekazywać poetyckie sensy jedynie w sposób pozawerbalny. Ujawnia tym samym niemoc pisma i logicznych systemów językowych w sferze przekazywania uczuć. Paradoksalnie bowiem nieczytelny zapis może nam powiedzieć o emocjach więcej niż taki, który odczytamy bez problemu.

Kolejną strategię gry z literaturą miłosną uruchamia w swoich pracach niemiecka artystka Sophia Pompéry. W serii *Und Punkt* (I kropka; 2013) w gigantycznym powiększeniu pokazanych zostało piętnaście kropek, kończących słynne niemieckie powieści miłosne: od pierwszego wydania *Cierpień młodego Wertera* (1774) Johanna Wolfganga Goethego po *Adam und Evelyn* (2008) Ingo Schulzega. Pompéry współpracowała z Niemiecką Biblioteką Narodową oraz the Rathgen Research Laboratory, dysponującym niezwykle nowoczesnym mikroskopem. Kropki kończące skomplikowane narracje o miłości zostały wyrwane z kontekstu i usamodzielnione jako autonomiczne byty wizualne, godne oglądu same w sobie. Mikroskop ujawnił, że każda z nich jest inna, bynajmniej nie okrągła – jakbyśmy spodziewali się po kropce. Seria *Und Punkt* uzmysławia nam zatem, że to, co zazwyczaj bierzemy za oczywiste i czytelne, może nas zaskoczyć w momencie, gdy przyjrzymy się temu dogłębniej. Zwykły znak interpunkcyjny zadziwia nas, gdy pozbawimy go kontekstu i zmienimy jego gabaryty, by skoncentrować się na jego nieczytelnym dla nas na co dzień „życiu wewnętrznym”.

W ramach obydwu wystaw dialog z projektem Pompéry prowadziła niewielka praca włoskiej artystki Ketty La Rocci, zatytułowana *Il Punto* (Kropka; 1970–1971). Przeskalowany znak interpunkcyjny nie służy – jak w tekście – oddzielaniu od siebie poszczególnych zdań, lecz eksponuje sam siebie. Anektuje prawie całe pole obrazowe i staje się głównym motywem

przedstawienia. Z pozycji parergonu przesuwamy się więc na miejsce ergonu, czyli z czegoś marginalnego i służebnego staje się właściwym dziełem. Jednocześnie eksponuje swoją nieczytelność związaną z pozbawieniem funkcji w tekście oraz staje się bardziej czytelny jako on sam. Analogicznie działa wyobcowana czerwono-pomarańczowa litera „N”, którą zgodnie wybrali Marian Warzecha i Andrzej Leśnik, by ostentacyjnie wyeksponować ją – dumną, autonomiczną i pojedynczą – na tle własnych kompozycji. A może to „N” jak nieczytelność?

Pompéry i La Rocca, podobnie jak Partum, Warzecha i Leśnik, wyzwalały zatem pojedyncze znaki interpunkcyjne i litery z kontekstu, by naruszyć nasze przekonania o czytelności i przejrzystości pisma. Artystki i artyści demaskują w ten sposób arbitralność języka i nasze percepcyjne nawyki. Grając strategiami nieczytelności, kwestionują pewność naszej wiedzy o świecie. Konsekwencją takiego doświadczania pisma i literatury w ogólności jest ich postrzeganie jako całości treściowo-formalnych, poznawalnych także zmysłami, a nie tylko umysłem, a ponadto jako fenomenów o zdolnościach zarówno komunikujących, jak i nie-komunikujących¹³ – i to bez wartościowania, który z tych aspektów jest lepszy.

Wyodrębnianie jednego znaku interpunkcyjnego lub jednej litery można w ramach gier z nieczytelnością zaklasyfikować jako strategię skrajnej wręcz fragmentaryzacji tekstu. Zbliżoną, lecz zarazem nieco odmienną taktykę fragmentaryzacji przyjął Piotr Korzeniowski w kolażach z serii *Szum* (2015). Artysta metodycznie posłużył się niszczarką, by przeobrazić nieprzydatne już dokumenty na wąskie paski papieru pokryte pojedynczymi, wyrwanymi z kontekstu literami i cyframi. Twórca daje wyraz swojego sfrustrowania związanego z nadmiarem biurokracji, panoszącej się niemal w każdej dziedzinie naszego życia. Strumień danych zamienił się w nieczytelny szum, a niezliczone paski zadrukowanego papieru stały się komponentami przestrzennych kolaży, także estetycznie odległych od świata, z którego się pierwotnie wywodziły.

Inne możliwości taktyki fragmentaryzacji reprezentują z kolei kolaże Warzechy z lat 1946–1949, w których artysta użył podartych rękopisów z XVII i XVIII wieku, odnalezionych zaraz po wojnie w gruzach Warszawy. Kawałki stron zapisanych atramentem i piórem tworzą a(bs)trakcyjną wizualną konfigurację, lecz nie pozwalają na odtworzenie całości narracji. Są ruinami sensu. Dają świadectwo o minionym czasie, lecz wskutek ich podarcia nie możemy dotrzeć do znaczenia. To, co nam pozostaje, to wizualne piękno śladów czyichś dłoni, które starannie notowały wiedzę o świecie dla przyszłych generacji. Czy w gruzach leży oświeceniowy projekt edukacyjny? A może – paradoksalnie – więcej możemy się nauczyć o kondycji ludzkiej z tych nieczytelnych fragmentów niż z logicznie skon-

struowanych tekstów?

Nieczytelność kolaży Warzechy potęgowana jest również przez naklekanie na siebie kolejnych warstw zapisanego papieru. Każda następna warstwa przesłania i unieczelnia poprzednią. Podobnie dzieje się w szkicowniku numer 16 Jana Berdyszaka z lat 60. XX wieku, w którym artysta bezpośrednio na notatkach teoretycznych namalował ekspresyjną kompozycję, kreując rodzaj palimpsestu. W rezultacie tego zabiegu tekst pod spodem stał się nieczytelny. Czy Berdyszak uznał zapis za nietrafiony, nieaktualny? A może zmanifestował w ten sposób przewagę sztuki nieprzedstawiającej nad językiem, umysławiając przy tym także niemoc słowa wobec form wizualnych? Niewątpliwie na karcie szkicownika twórca



Jan Berdyszak, *Szkicownik nr 16*, 1963–1964, wystawa *Rękopis „Pana Tadeusza”*, sala Biblioteka, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

wykreował czytelne napięcie między nieczytelnym słowem a siłą obrazu. Chcielibyśmy odczytać przekaz owej notatki, lecz niknie on pod farbą. Artysta konfrontuje nas zatem z sytuacją, w której znaczenia rodzą się gdzieś pomiędzy zatartym słowem a obrazem, który karmi się pismem jako formą czysto wizualną.

Jako wielowarstwową określić można również pracę Leśnika z roku 2014. Po pierwsze, artysta sfragmentaryzował charakterystyczny dla wła-

» 13 A. Burzyńska, *Dekonstrukcja...*, s. 534.

snej twórczości motyw zygzyka¹⁴, przypominającego nieczytelne pismo, i pozostawił jedynie pięć jego śladów. Po drugie zaś, jedną z owych reszt po zygzykach wyciął w kartonowym podłożu i podkleił od spodu skrawkiem skserowanego tekstu autokomentarza, który napisał, przygotowując dokumentację do procedury nadania tytułu profesora. Kompozycją rządzi zatem spiętrzona nieczytelność wynikająca zarówno z przerwania płynnego ciągu zygzyków – i tak przecież już w punkcie wyjścia nieczytelnych, jak i z podrzucenia nam jedynie odrobiny werbalnego objaśnienia minimalistycznych prac. Co kryje fragmentaryczny zygzykowany zapis? O czym traktował autokomentarz w całości? Czy słowne objaśnianie tak skrajnie oszczędnych formalnie prac rzeczywiście może je uczynić? Wobec „nierozstrzygalnika” nasza percepcja karmi się nieczytelnymi okruchami, co pobudza wyobraźnię i otwiera wrota percepcji innego rodzaju niż ta sku-



Od lewej: Andrzej Leśnik, *Bez tytułu*, 1992/2001; Marian Warzecha, *Bez tytułu*, 1948, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

teczna wobec czytelnego tekstu.

Autorską technikę nawarstwiania i nadawania dziełu palimpsestowego charakteru opracowała Roma Hałat, która w serii *Triady (El Castillo)* (lata 90.) dążyła do ukazania totalnej jedności pomiędzy trzema fenomenami: żywotnością, duchem i duszą. Jak pisała Janina Ładnowska: „Ze-

wewnętrzna warstwa rysunku bywa pokryta pismem pisany wspak – lewą ręką. Tekst można odczytać w lustrze, ale dukt pisma bywa zamącony, tworzy węzły, labirynty, słowem jest zaszyfrowany. Czasem są to ulubione wiersze, czasem własne teksty, uwagi. Pismo zresztą ma dla autorki to samo znaczenie, co rysunek”¹⁵. Hałat odkrywa spodnie warstwy kompozycji poprzez wycięcia, czyniąc same teksty i zapisy nutowe jeszcze bardziej nieczytelnymi – pismo staje się rysunkiem, kreślącym quasi abstrakcyjne krajobrazy z wieloma horyzontami.

Strategię nakładania na siebie warstw tekstu zastosował również Andrzej Bednarczyk, tworząc ostatni z cyklu *Wierszy labiryntowych*, czyli *Czternasty* (2012). Jak pisze Katarzyna Jankowiak-Gumna:

Jego plastyczna forma jest bardzo prosta: na stalowym kubiku stoją dwie spięte z sobą imadłami szklane tablice, na których wryto tekst?, poemat?, manifest?, wyznanie?: „Prospekt” i „Retrospekt”. Stanowią swoisty palimpsest: ponieważ tablice są przezroczyste, poszczególne słowa, frazy, wersy nakładają się na siebie, mieszają, konstruując kolejne znaczenia, ale także powodując ich zamazanie, nieczytelność. Nie sposób przeczytać jedną treść, pomijając drugą, nie widząc drugiej. Teksty stanowią jakby swoje własne lustrzane odbicie, ich sensy są odwrócone. Przeczą sobie wzajemnie, choć oba są prawdziwe. „... liczone osobiście równanie w celu wydobywania spod popiołów piękna w swej bezcelowości dającego wolność...”. Albo/także „...piękna dającego w swej bezcelowości wolność wydobywania spod popiołów celu w osobiście liczonym równaniu...”. Jednocześnie sprzeczne ze sobą treści zaskakująco stanowią swoją kontynuację. Czytane jeden po drugim tworzą pętlę, niekończącą się opowieść – jedną opowieść. *Czternasty* Andrzeja Bednarczyka jest zapisanym ale nieczytelnym obrazem Niepoznawalnego, widzialnej i ukrytej struktury świata, *Liber mundi*¹⁶.

Jako przewrotną kpinę czytam zaś pracę Zbigniewa Libery *Dziękuję za tworzenie popytu na sztukę współczesną*, która opiera się na strukturze palimpsestu. Gdy dobrze się wczytamy – na pierwszy rzut oka niewidoczny – napis pod spodem głosi: „To czysta wizja oka, która mogłaby być w rzeczach”. Rozdźwięk pomiędzy obydwojema zdaniami, a także „ukrycie” tego drugiego pod pierwszym, zdecydowanie bardziej czytelnym, tworzy z obrazu swego rodzaju wizualny rebus. Libera ironicznie komentuje rynek sztuki, niby umizgując się do odbiorców, a w rzeczywistości pokazując, co

» 15 J. Ładnowska, Roma Hałat. *O troistej naturze człowieka*, „Art & Business” 1-2/1995, s. 79.

» 16 K. Jankowiak-Gumna, „The Cloud of Unknowing” Andrzeja Bednarczyka, ABC Gallery, <http://www.abcgallery.pl/artysci/andrzej-bednarczyk/andrzej-bednarczyk-teksty> (14.08.2016).

» 14 Por. B. Błażewicz (red.), Andrzej Leśnik. *Pismo obrazu*, katalog wystawy, Poznań 2008.

dla owych odbiorców pozostaje nieczytelne. Uczyelnienie nieczytelnego – niczym odbiór sztuki współczesnej – wymaga jednak wysiłku!

Odmienne oblicze „palimpsestowego” procesu nawarstwiania prezentują z kolei prace Małgorzaty Dawidek z cyklu *Ponglish* (2014). Artystka wizualnie nakłada na siebie słowo angielskie oraz jego spolszczoną wersję, wykreowaną przez imigrantów przebywających w Wielkiej Brytanii (np. *lazy* – *lejzol* itp.). Uzmysławia nam tym samym dynamiczne mechanizmy powstawania nowego słownictwa, które może się narodzić jedynie w danym środowisku, na styku dwóch języków. Ów *ponglish* może być nieczytelny i hermetyczny dla osób spoza kręgu, który się nim posługuje. Dawidek dotyka zatem niezwykle ważnej kwestii związanej także z wszelkimi innymi rodzajami nieczytelności, jakie mogą powstawać w multikulturowych społeczeństwach.

Zagadnienie to z nieco innej strony podejmuje także Marcin Berdyszak w pracy *Analfabet globalny* (2013). Artysta komentuje: „Przenikanie się kultur, a przede wszystkim wzajemne implementacje obyczajowe czy językowe dają wrażenie kurczenia się świata [...]. Analfabet Globalny jest moją próbą wizualizowania efektu miksu kulturowego opartego na powierzchni [...]. Poszczególne elementy Analfabetu nie mówią nic, nic w nich nie można wyrazić”¹⁷. Możemy odnieść wrażenie, że widziane znaki są echem czegoś znanego, lecz nie jesteśmy w stanie ustalić, z jakiego obszaru pochodzą. Berdyszak uzmysławia nam zatem, że – mimo fascynacji multikulturowym światem – pozostajemy globalnymi analfabetami. Nie ma jednak języka, który byłby czytelny dla wszystkich.

Odmienny aspekt nieczytelności wiąże się z dysleksją. Nieczytelne bywają bowiem zapiski dyslektyków, którzy cierpią na zaburzenie objawiające się trudnościami w nauce pisania i czytania. Kwestię tę podjął Navid Nuur, artysta irańskiego pochodzenia żyjący w Holandii, który wykreował specjalny font dla dyslektyków (można go bezpłatnie pobrać pod adresem: <http://www.dislectika.nl/>). Anglojęzyczne materiały prasowe (Art Stations Foundation) oraz anglojęzyczny fragment *Pana Tadeusza* (Muzeum Pana Tadeusza) wydrukowany na ulotkach towarzyszących obu wystawom, został napisany właśnie z użyciem tego fontu. Nuur zwraca więc naszą uwagę na jakże popularne w dzisiejszych czasach zaburzenie i pokazuje, że teksty pisane przez dyslektyków cechują się zaskakującą urodą wizualną.

Problematykę zaburzenia prowadzącego do nieczytelności zapisywanych informacji podejmuje również *Rysunki liczone* (2014) Leszka Knafliewskiego. Artysta powiela i modyfikuje wydrukowane na paragonach znaki, przekształcając je w ciągi symboli, których nie da się rozszyfrować. Są śladem obsesyjnej próby inwentaryzowania etapu swojej egzystencji. Znaki wymykają się jednak spod kontroli i żyją własnym życiem.

Jak podkreślała cytowana wyżej Lee, procesy pisania są – poprzez rękę – projektowane jako cielesny ślad. O ile *Rysunki liczone* Knafliewskiego pokazują napięcie między kielźnaniem gestu a jego stopniowym wymykaniem się spod kontroli piszącego, o tyle prace powiązane z cyklem *Obrazy pisane* (lata 60. XX wieku) Ireneusza Pierzgałskiego są śladem żywiołowych gestów. Inspirowane japońską kaligrafią, poprzez szybkie ruchy dłoni ucieleśniają „przestrzenną” płataninę kresek, które wiją się niczym dekoracyjne, niesamowicie splecione bazgroły. „Linia jest życiem litery, jej rytmem, ale w tym samym czasie jest też jej śmiercią, wyma-



Zbigniew Sałaj, *Język*, 2008; Pierre Jean David d'Angers, *Popiersie Adama Mickiewicza*, 1845, wystawa *Rękopis „Pana Tadeusza”*, sala Salon romantyczny, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

zaniem [...]”¹⁸ – ekspresyjne pisanie Pierzgałskiego jest nieczytelne, ale emanuje siłą zakłętego w nim gestu, powiązanego z cielesnością. Powraca zatem zmysłowość, w tradycji zachodnioeuropejskiej najczęściej odcinana od pisma. „Wymazanie” czytelnej litery akcentuje także nie-komunikujące aspekty języka jako formy wizualnej.

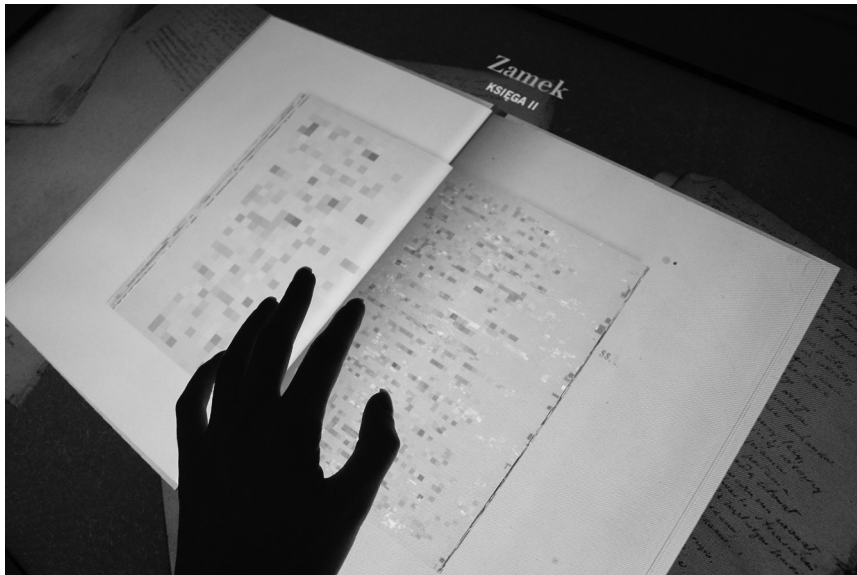
Inspirację do ujawniania dekoracyjności i nieokiełznanej figlarności języka – obok japońskich znaków – może dawać również alfabet arabski. Trop ten podjął Şakir Gökçebağ, turecki artysta mieszkający w Niemczech,

» 17 Marcin Berdyszak. *Analfabet Globalny*, katalog wystawy, Poznań 2013, s. nlb.

» 18 J.-F. Lyotard, *Co malować? Adami, Arakawa, Buren*, tłum. M. Murawska, P. Schollenberger, Warszawa 2015, s. 72.

w instalacji *site specific* zatytułowanej *Without the Knowledge of Arabic* (Bez znajomości arabskiego). Na ścianie galerii Art Stations pojawiły się litery przypominające ornament i czytelne jedynie dla tych, którzy znają język arabski. Gökçebağ gra więc z tą formą nieczytelności, która – ze względu na nieznajomość danego języka i właściwego mu alfabetu – każe nam postrzegać zapisane w nim słowa jako wizualne formy pozbawione treści.

Brigitte Kowan, artystka austriacka, dąży z kolei do takiego zapisu angielskich słów, by zachowały one charakter ręcznego pisma oraz – poprzez wygięcie każdego z nich w formę okręgu – stały się ornamentem. Efektowi temu sprzyja dodatkowo zastosowanie kolorowych neonowych rurek, których światło rozmywa klarowność linii opisujących poszczególne litery. Czy *Extension* i *Outshine* (oba 2008) oraz *Cognition* (2010) tauto-



Katarzyna Giełżyńska, *Mnożenie tekstów*, 2016, wystawa *Rękopis „Pana Tadeusza”*, sala Rękopis, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

logicznie wizualizują swoje znaczenia? W *Le message codé* informacja jest jeszcze głębiej ukryta, gdyż zapis ginie pod niebieską neonową linią – jest nią w pewnym sensie przekreślony. Kowan uwodzi nas zatem wyjątkową urodą nieczytelności. Światło neonów hipnotyzuje i zniewala, przenosząc nas gdzieś na drugą stronę języka, w sferę poza słowami.

Akcentowanie nie-komunikacyjnego aspektu pisma jeszcze inaczej uwidacznia się w pracy artysty japońskiego o nazwisku Kazz Sasaguchi. Poszczególne słowa, grupowane w szeregi, zarysowują tytułowy *Portret (Meg)* (2007). Wyrazy i ich ciągi konotują oczy, policzki, brodę czy usta kobiety, zatrudniając pismo do przedstawiania Meg nie tylko za pomocą treści, lecz również i formy. Treść napisów dotyczy kolorystyki i marek kosmetyków, jakich kobieta użyła, by wykreować swój *image*. Aspekt nieczytelności wzmaga się dodatkowo dzięki wyrzyciu napisów na pleksi i grze cieni, rzucanych przez napisy na zielonkawę tło. Gdy podejdziemy blisko, by spojrzeć Meg w „oczy”, własnym cieniem zasłonimy jej efemeryczny wizerunek i uczynimy go nieczytelnym.

Artyści tworzą również własne alfabety. Jan Tarasin od lat posługuje się znakami przypominającymi enigmatyczne litery i cyfry. Malarz w swoim obrazie *Ciąg dalszy* „zapisuje” osobliwe hieroglify, zachowując przy tym układ poziomych linii niczym w uczniowskim zeszytce. Nie daje klucza do zrozumienia jego notatek: pismo obrazu pozostaje hermetyczne. Przyciąga jednak naszą uwagę i intryguje swoją wizualną formą. Nawiązując do kształtów liter i słów, przewrotnie sugeruje, że niesie czytelny sens, a tymczasem tej funkcji się uchyla. Jest wsobne. Każdy z odbiorców może zatem wyczytać z obrazu Tarasina zupełnie inną, własną historię.

„Ty, który mnie czytasz, czy jesteś pewien, że rozumiesz mój język?” – zapytuje Jorge Louis Borges w opowiadaniu *Biblioteka Babel*. To samo pytanie sobie samej i nam stawia Irma Blank, artystka niemiecka, która od lat 60. XX wieku konsekwentnie eksponuje wizualną stronę tekstu. Powstają abstrakcyjne tekstowe krajobrazy, w których zapis przestaje być nośnikiem znaczenia. Gąszcz znaków przypomina strony gazet lub zapisane ręcznym pismem stronice, lecz pozostaje nieczytelny. Co kryje fragmentaryczny zygawkowaty zapis? O czym traktował artykuł w całości? Wobec „nierozstrzygalnika” nasza percepcja karmi się nieczytelnymi okruciami, co pobudza wyobraźnię i otwiera wrota percepcji innego rodzaju niż ta skuteczna wobec czytelnego tekstu. W pracach *Eigenschriften* (1970) oraz *Silence Story* z serii *Trascrizioni* (1974) w centrum uwagi stoi kwestia gestu związanego z kaligrafią i indywidualnym charakterem pisma. Z kolei w *Radical Writings* (1994) Blank zastępuje manualną produkcję przez ideę ciała-maszyny. Znaki, pozbawione treści, oscylują zatem pomiędzy transmitowaniem indywidualnej ekspresji, bezosobową standaryzacją a zapisem automatycznym, charakterystycznym dla tradycji surrealistycznej. Blank poszukuje pierwotnego, „czystego” języka złożonego ze znaków, które nie są obciążone imperatywem przekazywania sensów. Efektem każdego działania jest nieczytelność innego rodzaju. Być może prace niemieckiej artystki dają nam również odpowiedź na pytanie, dlaczego większość z nas tak bardzo chce zobaczyć manuskrypt *Pana Tadeusza*?

Ciekawy dialog z płótnem *Radical Writings* Blank nawiązują *Mysterium bieli* (2015) oraz *Studium* (2015) Bogdana Wojtasiaka. W pracach tych mamy bowiem do czynienia z imitacją wyglądu kart książek, na których każda linijka jest precyzyjnie poziomo wykreślona, lecz nie niesie żadnego przekazu. Jest tautologiczną linijką, po prostu linią, a nie wersem tekstu. Na każdą z nich można zarówno projektować własne zdania, jak i zrezygnować z poszukiwania werbalnych znaczeń, by przesuwając po nich horyzontalnie wzrokiem, studiując ich materialną urodę, możliwą do dostrzeżenia w kontekście nieczytelności.

Intymność zapisu – nieczytelnego i palimpsestowego – cechuje również rysunek *Black* (2016) z serii *Repozytorium* Małgorzaty Dawidek, który jest dziennikiem spisywanym przez kilka miesięcy w drugiej połowie 2015 roku. Artystka uruchamia w nim nieczytelność jako świadomie wybraną strategię, by zwrócić uwagę na alternatywne formy dostępu do tekstów i motywować nowe rodzaje lektury. Uparcie szuka kontaktu z ciałem poprzez język i pismo, zdając sobie przy tym sprawę z nieusuwalnej szczeliny między tymi fenomenami i poruszając się w horyzoncie ich wzajemnej nieprzystawalności. Stąd zapisuje teksty warstwowo, piętrzy wersy jedno na drugim, kwestionując ich czytelność i grając z naturą mechanizmów pamięci, które zacierają eteryczne znaki zapisywane na woskowych tabliczkach¹⁹ naszych ciał. Czasem Dawidek ledwie dotyka powierzchni papieru ołówkiem lub – przeciwnie – mocno go dociska, sugerując realną obecność piszącego ciała i podkreślając zmysłowo-czasowy wymiar ciała-pisania²⁰.

Także dla innej niemieckiej artystki, Hanne Darboven, proces pisania stał się osią jej artystycznej postawy. Przeprowadziwszy się w 1966 roku do Nowego Jorku, artystka zaczęła tworzyć swoje słynne pisane prace, by dzięki nim odreagować trudny okres aklimatyzacji w nowym środowisku²¹. Z tego właśnie etapu pochodzą *Konstruktionen* (1968) – pięćdziesiąt pięć rysunków tuszem na papierze, w których notatki i cyfry zostały zamienione we wzór nie-do-odczytania. Z daleka – analogicznie jak prace Blank – dzieła Darboven ludzą, że są czytelne; obserwowane z bliska stają się wizualną formą. W formę tę zaklęto emocje i czas. Pisanie w wykonaniu Darboven jest bowiem wizualizacją upływu czasu. Artystka podkreślała:

» 19 Sokrates porównuje pamięć do woskowej tabliczki, otrzymanej w darze od muzy Mnemosyne, na której – niczym zapis – odciskają się ślady, umożliwiające utrwalanie ulotnych wspomnień. Zob. Platon, *Teajtet*, 191 C–E, [w:] idem, *Dialogi*, t. II, tłum. W. Witwicki, Kęty 1999.

» 20 Zobacz: *Niewypowiedzalność ciała: pomiędzy ciałopisaniem a ciałoczytaniem* / *The Inexpressibility of the Body: between Bodywriting and Bodyreading*, [w:] Małgorzata Dawidek, *Bodygraphy*, Toruń 2016, s. 8–17.

» 21 Hanne Darboven. Mit einem Vorwort von Ursula Zeller, Texten von Tilman Osterwold und Margarethe Jochimsen sowie Zitaten von Hanne Darboven u.a., Ostfildern 2000, s. 5.

„Piszę, ale nie czytam”²², a także: „Piszę, lecz niczego nie opisuję”²³. Mamy zatem do czynienia z rodzajem pamiętnika, w którym bardziej liczy się sam proces zapisywania niż to, co napisane. Nieczytelność służy podkreślanii wagi tego procesu. Treść nie jest potrzebna, ponieważ wystarczająco dobitne znaczenie rodzi się na bazie samej wizualności pisma.

Potrzebę pisania jako procesu zapisywania czy przepisywania samej siebie odczuwa również turecka artystka Hacer Kiroğlu. Jej wideo zatytułowane *Need* (2010) dokumentuje performans, w ramach którego autobiograficzny tekst podlega „rozpuszczaniu” i staje się nieczytelny – dłoń



Sophia Pompéry, *Tektura*, 2016, 4-kanalowa instalacja wideo na ekranach parowych, sala Powidoki, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

dokładnie prowadzi pióro po wcześniej napisanych atramentem linijkach; w efekcie ulegają one rozmyciu. Z pióra skapuje bowiem woda, a nie atrament. Powiedziałabym zatem, że Kiroğlu uprawia rodzaj oczyszczającej autoterapii, inicjując pisanie, przepisywanie czy nadpisywanie kolejnych warstw niczym w palimpseście. Zarówno obnaża się, pisząc o sobie, jak i skrywa się, natychmiast czyniąc zapis nieprzystępnym. Jej pisanie jest cielesne, zmysłowe i katartyczne, przy czym rozgrywa się w czasie. Podobnie jak u Darboven i Dawidek, istotniejszy niż przekazywanie konkretnego

» 22 Ibidem, s. 4.

» 23 I. Burghacher-Krupka, *Hanne Darboven, Konstruiert. Literarisch. Musikalisch. The Sculpting of Time*, Ostfildern 1994, s. 7.

sensu staje się sam proces prowadzenia pióra czy ołówka i generowania kolejnych nieczytelnych linii. Ruch piszącego narzędzia – obojętnie, czy udokumentowany w wideo, czy zaklęty w nieruchomych już zapisach – jest niezbywalnym elementem działań tych artystek.

W pracach takich artystek i artystów jak Blank, Darboven, Knaflewski czy Pierzgalski doświadczamy zaś optycznej ruchliwości nieczytelnych znaków. *Poezja aktywna* Partum wprawia litery w dosłowny ruch, uwalniając je z płaskiej kartki, by krążyły w przestrzeni. Siedmioczęściowa praca *Vanitas* Martychowca z kolei zaprasza nas do interakcji: możemy dowolnie zmieniać kolejność liter i czynić tytułowe słowo nieczytelnym. Katarzyna Giełżyńska natomiast uruchamia teksty w sferze cyfrowej²⁴. W poetyckich



Katarzyna Giełżyńska, *Błędne fale*, 2016, wystawa *Rękopis „Pana Tadeusza”*, sala Rękopis, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

klipach: *Błędne fale*, *Chmura znaczników* i *MY Ikony* dotyka problematyki związanej z nadprodukcją wiedzy, która zamienia się w nieczytelną mieszaninę cytatów krążących w sieci oraz bada nieczytelność wynikającą z nadmiaru ikon na pulpicie komputera. Jest to zatem rodzaj nieczytelności znamiennej dla współczesnych czasów: tekst ucieka zbyt szybko, by zostać odczytanym, drga, wibruje, poszczególne wersy nakładają się na siebie... Internet nie kreuje warunków do skupionej lektury i koncentracji.

Stanu koncentracji – a na dodatek nieustannego zaangażowania ruchowego – wymaga od nas z kolei lektura *Wierszy labiryntowych* (2011) Andrzeja Bednarczyka. Poszczególne wersy ułożone zostały niczym „uliczki” labiryntu, a czytelnik zostaje zaproszony do szukania własnych ścieżek, które ułożą się w poetycki przekaz, za każdym razem odmienny. Snucie wzrokiem po poszczególnych słowach i błądzenie po labiryncie otwiera ogromną liczbę możliwości kreowania poezji. Dodatkowo by z nieczytelnego, zagmatwanego labiryntu wydobyć nową konfigurację słów, musimy zaangażować nasze ciała: przekreślać głowę, gdy chcemy odczytać wyrazy umieszczone do góry nogami czy zbliżać się i oddalać, gdy pragniemy wychwycić znaczenia słów zapisanych różnymi wielkościami czcionki. *Wiersze labiryntowe* – z pozoru nieczytelne – uzmysławiają nam zatem twórczy i cielesny wymiar lektury. Ideę tę rozwija instalacja *Wędrowiec* (2009) – artysta zaprasza odbiorcę do poruszania się po nieczytelnym labiryncie przy użyciu powiększającej szklanej kuli. Ostrożnie tocząc ją po rysunku, miejscami natrafiamy na słowa wplecione w skomplikowany narys zawiłych linii i chwytamy nagły przeblysł znaczenia. Bednarczyk w całej swojej twórczości zadaje jednak fundamentalne pytania „o strukturę wszechświata, o siłę sprawczą, o zasadę, nadrzędną regułę, prawo rządzące światem”²⁵. Pyta jednak nie o to, „czy taka zasada istnieje (to artysta przyjmuje za aksjomat), ale gdzie i w jaki sposób może się ona przejawiać i jak człowiek może zbliżyć się do jej tajemnicy”²⁶.

Obraz *Biochemistry's influence on Our Father* (1983) autorstwa węgierskiego artysty działającego pod pseudonimem Tamás St. Auby konfrontuje nas z kolei z systemem alchemicznym, który został zaczerpnięty z pism Béli Hamvasa. Twórca w centrum kompozycji stawia magnez i wolfram, rozrysowując wykresy wokół ich symboli. Jakże jednak procesy schematy te opisują? Jakie reakcje się za nimi kryją? Zapis dla większości pozostaje nieczytelny i nieprzystępny. Zrozumieć mogą go jedynie osoby zaznajomione z alchemią w ujęciu Hamvasa. St. Auby akcentuje związek materii ze światem spirytualnym, używając do tego chemicznych symboli. Dyptykowa kompozycja *Biochemistry's influence...* uzmysławia nam jednak, że nie znamy boskiego kodu: przed naszymi oczami rysuje się jedynie naukowy schemat.

Jak z kolei działają książki, które pozostają nieczytelne? Krzysztof Gliszczynski zatopił w czerwonej parafinie wiele tomów publikowanych w czasach komunistycznych, nadając im tytuł *Biblioteka*. Żadnej z owych książek nie otworzymy, ponieważ jej stronic są szczelnie sklezione, a czerwona kolorystyka zyskuje w tym kontekście symboliczny wydźwięk. Czy zatem *Biblioteka* stawia także pytania o nieczytelność ideologii?

» 25 K. Jankowiak-Gumna, „The Cloud of Unknowing”...

» 26 Ibidem.

» 24 Cały projekt dostępny pod adresem: <http://ha.art.pl/gielzynska/>

Natomiast książka Zbigniewa Sałaja przestała być czytelna, ponieważ artysta przekształcił ją w rzeźbę o organicznej formie, przypominającej wielki „język”. Pracując z autentycznymi tomami – między innymi książkami telefonicznymi – twórca pozbawia je funkcji przenoszenia informacji i czyni z nich haptyczne obiekty. Na powierzchni rzeźby rysują się pozostałości druku, które przykuwają uwagę raczej niczym „ornament” niż nośnik jakiegokolwiek sensu.

Biblia [NT] – przekład enigmatyczny (2005/2006) Franciszka Orłowskiego zaś to książka artystyczna wypełniona rytmem regularnych kwadratów: od bieli, poprzez szarość, po czerń. Czy pod nimi znajdują się litery? Dlaczego przekład jest enigmatyczny? Dzieło Orłowskiego dotyczy problematyki związanej z nieczytelnością zarówno samej Biblii, jak i jej licznych tłumaczeń, różniących się niejednokrotnie od siebie. Cóż oznacza w tym kontekście NT: Nowy Testament czy może Nowe Technologie? Tak czy inaczej, w tej wersji Biblia pozostaje nieprzystępna i niezrozumiała. Fascynuje jako obiekt sam w sobie, w którym zaszyfrowano jakiś przekaz, nie dając nam klucza do jego zrozumienia.

Podobnie działa *Foliał Adam i Ewa* (1998) Andrzeja Szewczyka, który swoją formą przypomina japońskie księgi lub hebrajską Torę, które występują w formie zwojów. Artysta – podobnie jak w *Trzech woluminach* (1986) oraz *Bibliotece Marianny Alcoforado* (1994–2001) – używa własnego alfabetu, który staje się wehikułem dla naszej wyobraźni. W przestrzeni wystawy nawiązuje z kolei dialog z *Ciągiem dalszym* (1983) Jana Tarasina: obaj twórcy operują możliwie prostym znakiem, często rysującym się ciemną plamą na jasnym tle niczym litera na białej karcie.

Praca *Wymazywanie* (2015) Marka Wasilewskiego konfrontuje nas natomiast z nieczytelnością z perspektywy osób niewidomych. Artysta eksponuje bowiem powieść Agathy Christie *Morderstwo odbędzie się...* napisaną alfabetem Braille’a, która – wskutek wielokrotnego wodzenia palcami po liniach tekstu przez wypożyczających ją z biblioteki czytelników – została „zacytana” i wymazana. Wasilewski podjął trud wymazania tekstu tego samego kryminału w wydaniu dla widzających, a swoje działanie utrwalił na taśmie VHS. Wielokrotne czytanie książki napisanej alfabetem Braille’a, analogicznie jak odtwarzanie obrazu z taśmy VHS, prowadzą do ich stopniowej destrukcji. Utrwalone na tych nośnikach informacje stopniowo stają się nieczytelne, a akt ujawniania treści łączy się z jej zamazywaniem. Częścią instalacji jest także „wymazany”, bo zamaskowany białym papierem portret Agathy Christie, z którego pozostały tylko oczy patrzące jakby z ukosa na obie książki. Odbiorca, posługując się zmysłem wzroku, nie może odczytać ani książki dla niewidomych, ani tej drugiej.

Jeszcze inny wymiar nieczytelności uzmysławia z kolei instalacja Jakuba Jasiukiewicza, *Komora Lemkina* (2010). Jej głównym elementem jest czarna księga zamknięta w szklanej gablocie. Możemy ją dotykać jedynie przy pomocy czerwonych gumowych rękawic, które chronią nas przed kontaktem z silną trucizną, jaką nasycono stronicę. Nie widzimy liter, które spodziewamy się zobaczyć w książce. Treścią samą w sobie staje się zatruta czerń, której nieczytelność kieruje skojarzenia odbiorców ku postaci wymienionego w tytule Rafała Lemkina, twórcy pojęcia ludobójstwa. Podobnie jak nieczytelny jest wyeksponowany w gablocie tom, tak nieprzenikniona wydaje się otchłań czerni, która na każdej zatrutej stronie nieczytelnie, lecz wyraziście „opisuje” nieopisywalne ludobójstwo.

Nieczytelność ma zatem ogromny potencjał krytyczny. Nieczytelny zapis nie należy wszak do żadnego miejsca i porządku: jego istotą jest niestabilność, która uruchamia myślenie o tym, co wymyka się jednoznacznyemu określeniom. Gra z naszymi nawykami kulturowymi oraz z matrycami pisma i liter, które nosimy w pamięci. Doznanie „epistemicznej traumy” i konfrontacja z nieczytelnością jako „nierozstrzygalnikiem” wytrącają nas z pewności i otwierają na nieoczekiwane. Spotkanie z dziełami sztuki współczesnej wystawionymi w przestrzeni Muzeum Pana Tadeusza i wchodzącymi w dialog z rękopisem Mickiewiczowskiego eposu daje impuls do działania się nowych znaczeń, które zapisują się w naszej wyobraźni niczym kolejne warstwy palimpsestu. ●

dr filozofii, wykładowca filozofii
na UPJP2 w Krakowie.
Współzałożyciel Instytutu Myśli
Józefa Tischnera. Wydał *Ontologiczne
podstawy posiadania* (2009). Pasjonuje
go myślenie o człowieku – szuka tego
myślenia w filozofii nowoczesnej, filmie,
poezji i w zagadkach życia codziennego.
Od lat pisze książkę o zagubieniu
samego siebie.

Filozof w krainie nieczytelności. Ostatni dzień wystawy i galerii

Przyjechałem w ostatniej chwili w ostatnim dniu wystawy *Nieczytelność: konteksty pisma* i w ostatnim dniu istnienia galerii Art Stations w Poznaniu. Przyjechałem do „krainy nieczytelności”: miejsca z definicji nieprzyjaznego filozofom, ale nie tylko filozofom. My wszyscy staramy się zrozumieć otaczający świat: mądrze lub głupio odczytać jego sens. Wyłuskujemy sensy z powłoki czytanego pisma, słyszanego głosu, szyfru napotykaných rzeczy. Czytając, zwykle nie dostrzegamy fizycznych znaków, bo jak przez przezroczystą szybę natychmiast przechodzimy do sensu. Nasza świadomość czyni to uparcie i nieustannie. Jesteśmy „maszynami” do odczytywania i produkowania sensu. Wystawa o nieczytelności z premedytacją zatrzymuje ten proces. W ostrym świetle pokazuje stan, w którym pismo nie daje się odczytać, odmawia przeniknięcia i zrozumienia.

Przed wejściem do galerii staram się odpowiednio nastroić i zawiesić przed-założenia: lęk przed ignorancją w świecie sztuki i niechęć wobec wystawy stanowiącej jawną prowokację dla filozofa, który wszędzie doszukuje się sensu. Wiem, że muszę uważnie patrzeć wokoło i nieustannie obserwować swoje reakcje. Zrozumienie dzieje się zawsze na styku między przeżyciami obserwatora a obserwowanym światem.

Oglądam wystawę z ludźmi, którzy czują się swobodnie w sztuce współczesnej. Wystawa o nieczytelności jest czytelna dla ich wyobrażeń. Z profesjonalnym podziwem szybko i sprawnie odnotowują pomysły i kunszt przedstawionych dzieł. Nieczytelność nie jest dla nich tak trudnym problemem jak dla mnie.

Sens rozbity

Zaczynam zwiedzanie od uroczych, efektownych neonowych arabesek, przypominających kształtem kwiaty [Brigitte Kowan, *Cognition*, 2010; *Extension*, 2008; *Outshine*, 2008]*, które przypominają pismo arabskie, ale ponoć nic w języku arabskim nie znaczą. Przekaz wydaje się prosty – jeśli pismo nie ma sensu, skupmy się na formie: kolorach, kształtach i materii pisma. Fantazyjne neony przedstawiające angielskie słowa z pomocą arabskich zawijasów są efektowne i ciekawe. Ale nie wytrzymuję zbyt długo w postawie estetycznej. Buntuję się przeciw neonowi, który przedstawia nieczytelność ludzkiego genomu [Brigitte Kowan, *Le message codé*, 1986/2009]. Mruczę pod nosem, przezywając Artystkę od humanistów nieszanujących wspaniałego odkrycia genomu, które sprawiło, że podstawowe cegiełki „życia” stały się dla nas czytelne.

Przechodzę do dziwnych napisów-nienapisów: ciągów słów, powtarzanych, przekreślanych lub podkreślanych [Endre Tót, *I'm glad if I can...*, 2016]. Słowa znaczą coś na początku napisu, ale powtarzane lub przekreślane, kierują mnie donikąd. Nie mam na czym skoncentrować uwagi, bo szum informacyjny staje się coraz mocniejszy. Wielokrotnie powtarzane słowa powinny na pozór nabierać coraz większej wagi, ale w istocie powtarzanie rozprasza, a nawet rozbija ich sens. Rozbijany sens staje się nieczytelny w sposób, który wywołuje we mnie irytację i nerwowość.

Po kilku dziełach, które wytrącają z równowagi i drażnią, przychodzi pierwsze olśnienie. Dzieło pokazuje kilkanaście stron tekstu jakiejś książki – ustawione w kilku rzędach [Irma Blank, *Silence Story* z serii *Trascrizioni*, 1974]. Tekst jest pisany zbyt małą czcionką, żeby dało się go odczytać. Okazuje się jednak, że to, co z daleka wydaje się tekstem, widziane z bliska – rozlewa się – rzekomy tekst składa się z plam udających litery i słowa. Pojawia się wstrząs – „widziałem” fragment książki, który nagle stał się papierem, pokrytym niekształtnymi plamami. Pierwotny sens dzieła został rozbity. A jednak odczuwam euforię i podziw, bo pierwotny sens rozprysnął się na fajerwerki skojarzeń i metafor.

Cóż za wspaniały klimat dla rozważań! Pozorny sens gdzieś u spodu okazuje się bezsens. To może być metafora rzeczywistości albo życia ludzkiego. Świat i egzystencja mogą być powierzchownie czytelne i zrozumiałe, ale w głębi i u podstaw tracą swój sens. Uświęcone przez tradycję filozoficzną poszukiwanie *arche* – początku, chwieje się w posadach...

Jestem przekonany, że moja irytacja i entuzjazm w obliczu „rozbitego sensu” mają wspólne źródło. Spróbuję je rozumieć, sięgając do elementarza fenomenologii Edmunda Husserla. Postaram się wykorzystać do opisu tylko dwa pojęcia: pismo (wyrażenie) i sens. Fenomenologowie (Husserl czy Ingarden) czasem obrazowo traktują słowa jako materię (ciało), a sens

jako formę (dusza). Nieczytelność to stan, w którym pismo jest pozbawione sensu¹. Spróbuję z pomocą tych niewielu oszczędnych pojęć opisać dzieła włączone do wystawy o nieczytelności.

Fenomenologia i sens

Przeżycia świadomości mają stronę podmiotową (przeżycie – noeza) i przedmiotową (to, co przeżywam – noemat). Istnieje oparta na ścisłych prawach korelacja między przeżywaniem a tym, co przeżywam. Stąd refleksja nad własnymi emocjami nie jest tylko zanurzaniem się we własne wnętrze, ale mówi wiele o otaczającym świecie.

Moja irytacja i euforia dotyczyły kłopotów z pismem, którego sens jest rozbity i nieczytelny. Fenomenologia bada, jak pojawia się sens w przeżyciach i w świecie. Nie odbieramy świata w sposób bierny. Przeciwnie, sens rodzi się w świadomości i jest aktywną próbą zrozumienia świata. Świadomość tworzy sens i narzuca go światu, ale nie w sposób dowolny. Nieustannie staramy się „wypełnić” (potwierdzić) sens w treści doświadczenia. Proces potwierdzania sensu trwa w czasie i zwykle nigdy się nie kończy. Zawsze istnieje możliwość – rozbicia sensu (kolapsu). (*Cień, który uznaję za groźnego napastnika, może okazać się nieszkodliwym krzakiem*). Wtedy pierwotny sens ulega zniszczeniu. Jednak nasza świadomość, maszyna sensu – natychmiast projektuje nowe sensory, które będzie potwierdzać w dalszym doświadczeniu. Ten proces budowania i burzenia sensów w świadomości – dzieje się nieustannie.

Husserl wskazuje na konieczne prawo, że projektowany sens jest zawsze „obszerniejszy” od swojego wypełnienia. Słowem, „widzimy” zawsze więcej, niż potwierdzamy w doświadczeniu. (Wszędzie spotykamy to prawo. *Świetnie wykorzystuje je choćby sprzedawca w warzywniaku. Dziwimy się, że przyniesiona do domu świeża pomarańcza z wystawy, ma tylną stronę pokrytą pleśnią. Skąd to zdziwienie? Nasza świadomość przypisała niewidocznej dla niej stronie pomarańczy ten sam śliczny i świeży kolor*.) Ten konieczny naddatek sensu jest źródłem nie tylko drobnych rozczarowań, ale możliwego całkowitego rozbicia sensu: spostrzegana rzecz może okazać się „atrapą”. (*Kawałek liścia nagle staje się szerszeniem, a przystojny człowiek w garniturze okazuje się manekinem*.)

Na wystawie o nieczytelności nieustannie napotykam kolaps (rozbięcie) sensu pisma. Znane słowa wydają się wskazywać na jakiś komunikat, ale powtarzane lub skreślane w nieustannym korowodzie tych samych se-

» 1 Koncepcja znaczenia Husserla jest oczywiście skomplikowana i najeżona problemami. Wiemy o tym choćby z ważnych dzieł Derridy. Jednak dla potrzeb moich rozważań wystarczą mi podstawowe rozróżnienia.

kwencji przestają znaczyć cokolwiek. Ukonstytuowany wstępnie w świadomości sens ulega rozbiciu. Jeśli „maszyna” nadawania i odczytywania sensów jest zatrzymana i nie wiem, co z tym faktem zrobić, przeżywam irytację i zawód. Jednak jeśli artysta rozbija sens, ale przez to nadaje nie spodziewane i nowe znaczenia temu, co widzimy – moja świadomość nasyca się sensami i odczuwam poznawczą euforię. Nazwałem tę specyficzną aktywność świadomości „maszyną sensów”, ale to nie jest precyzyjne określenie. Cóż to za maszyna, która obejmuje nie tylko myślowe deliberacje intelektualne, ale również wyobraźnię, emocje i namietności? A te wszystkie typy przeżyć – pozwalają konstytuować sens i potem go wypełniać.

Sens sekretny

Świadome przeżywanie i rozumienie są możliwe nawet wtedy, gdy pojawia się tylko obietnica sensu. Co więcej, obietnica sensu może nadać wigor naszemu odczytywaniu i potwierdzaniu sensów w rzeczywistości. Często na początku nie dostrzegamy jasnego sensu, ale doszukujemy się ukrytych znaczeń i sekretów.

Stoję właśnie na wystawie przed potężną płachtą – pokrytą szeregiem liczb, rachunków, powtarzanych obliczeń [Hanne Darboven, *Konstruktionen*, 1968]. Skupiam uwagę i znajduję odrobinę porządku w liczbach, jakiś możliwy wzór. Proces rozumienia nabiera rozpędu, ale za chwilę zatrzymuje się na nowo. Wzór nie pasuje w innych miejscach: zatem go porzucam i szukam innego. Maszyna sensu w mojej świadomości pracuje niestrudzenie – napędzana obietnicą odkrycia sekretu, ale wreszcie poddaje się, zniechęcony.

Dostrzegam moich towarzyszy zwiedzania – fachowców, którzy rezygnują od początku z szukania wzorów, bo wiedzą, że stoją przed „tablicą nieczytelności”, która jest nieczytelna, nie ma w niej ukrytego wzoru, a zatem nie może obiecywać odkrycia sekretu. Znajomość zamysłu Artystki oszczędziła widzom bezużytecznej ciekawości i zniechęcenia.

Kolizja sensów

Fenomenologia zwraca uwagę, że odkrywane i konstytuowane sensy nigdy nie są samotne. Sensy splatają się i odnoszą jedne do drugich według ścisłych reguł świadomości. Szczególnie interesujące jest to przy dziełach sztuki, gdzie pierwotny sens przedmiotu stapia się z sensownym zamysłem artysty. Niekiedy dochodzi do kolizji splecionych sensów. Na przykład pismo ma sens, ale nakłada się nań inny, który go zniekształca albo niszczy.

Kolizja sensów jest obecna w kilku pracach na wystawie. Najbardziej brutalnie widać ją w napisach – pokrytych cenzorskim pisakiem [Antoni

Starczewski, *Teksty skreślane*, lata 70. XX wieku; Endre Tót, *I'm glad if I can...*, 2016], który zamyka drogę do niszczonego, zakneblowanego sensu.

Bolesne nakładanie się sensów widać – w ściskającej gardło – pracy przedstawiającej sklejone fragmenty rękopisów zbieranych w zburzonej Warszawie, pełnej gruzów i fruwających kawałków papieru [Marian Warzecha, bez tytułu, 1946]. Nieczytelność rękopisów obrazuje bezsens i nieczytelność losu Warszawy, który ja żywo odczuwam po latach, a który wtedy był zapewne nie do wytrzymania dla mieszkańców. Nieczytelność miasta przeniosła się na nieczytelne sklejone rękopisy – splecione sensy wzmacniają ogólne poczucie niepojętości.

Później, tuż przed opuszczeniem wystawy, spotykam pracę, która rewelacyjnie pokazuje wzajemne niszczenie się sensów. To książka pisana alfabetem Braille’a, w której wypukłości pisma są ścierane od częstego czytania [Marek Wasilewski, *Wymazywanie*, 2015]. Przez to książka stała się nieczytelna. Co za wspaniała metafora! Zbyt często odczytywany sens ściera się i staje się nieczytelny. Przychodzi na myśl blaknący sens zapisanej przeszłości. Cmentarzysko pisanych sensów, słów i pojęć, które straciły swój sens od zbyt częstego używania. Znakomita praca uruchomiła na nowo „schemat” mojego entuzjazmu: zniszczony sens stał się odskocznią dla myśli pełnych rozmachu i blasku.

Nieczytelność wywołana przez kolizję sensów wydarza się między ludźmi i światem; może wynikać z brutalnej agresji, bezradności w rozbitym świecie albo z powolnego wyczerpywania się sensu.

Sen zatrzymany – no i co z tego

Przechodzę do innej pracy. To spisana na maszynie *Iliada* [Michał Martychowiec, *Empty room*, 2014–2015]. Wiem o tym, ale nie umiem odczytać pisma, bo widzę jedynie ciąg liter bez spacji. Maszynowe pismo, świeże na początku spisywania, staje się wyblakłe i całkiem nieczytelne w zakończeniu. Taśma maszyny stopniowo się wyczerpała. Szukam zrozumienia zamysłu Artysty. Poruszam wyobraźnię i przypominam sobie podobną, choć może bardziej wzruszającą historię. Mircea Eliade, sławny religioznawca i pisarz, zaszył się w rumuńskich górach i odcięty od świata pisał autobiograficzną książkę o miłości. Atrament się kończył, zatem Eliade rozcieńczał go coraz bardziej i bardziej. Później odczytywane ostatnie strony były tak wyblakłe, jakby pisał je łzami. Przypomniana historia jakoś zbliża mnie do „maszynowej” *Iliady*. Jednak ta opowieść jest tylko moim wybiegiem – próbą zbudowania narracji, która pomoże zrozumieć oglądane dzieło. Przed sobą widzę przecież nie zapis wzruszającej historii, ale nieprzerwany ciąg blaknących literek maszynopisu. Moja świadomość zatrzymuje się

behradnie: praca jest cała przede mną – nie odsyła do niczego poza nagim pomysłem. Widzę nieczytelne lub trudno czytelne dzieło, jako wynik czytelnego projektu Artysty. Patrzę chłodno i nasuwa mi się naiwne i palące pytanie pod adresem dzieła – no dobrze, no i co z tego?

Niepokój kulminuje przy innej pracy. Kilkanaście zebranych kartek – na nich mocno powiększone drukowane znaki [Sophia Pompéry, *Und Punkt*, 2013]. To kropki, które są ostatnimi znakami drukarskimi pierwszych wydań niemieckich powieści miłosnych. Ten koncept wydaje mi się czytelny i pusty zarazem. Kropki są przypadkowo większe lub mniejsze, zależnie od używanych maszyn drukarskich. Gdyby choć pochodziły z rękopisów, to ich kształt bądź głębokość mogłyby pokazywać ulgę, radość lub pasję Autorów! Tu jednak mamy przed sobą obojętny druk. Pokazanie w powiększeniu kropek drukarskich z dzieł miłosnych jest pomysłem tak sztucznym i dowolnym, że rodzi rozbawienie i bunt. Może zabawny pomysł, ale dlaczego taki, a nie inny został ukonkretniony?

Szukam zrozumienia mojego buntowniczego przeżycia u Husserla. Niemiecki filozof uważa, że sensy zawsze odsyłają do innych sensów i wszystko to dzieje się na tle horyzontu świata. Chcąc zrozumieć świat i siebie, moja świadomość musi ciągle przechodzić od sensu do sensu – to kształtuje proces rozumienia. Uświadomienie sobie, że sens dzieła sprowadza się do „oryginalnego konceptu”, który nie odsyła do głębszego sensu, oznacza w języku Husserla, że proces rozumienia zatrzymuje się na „nagim pomysle” dzieła nadanym przez Artystę. Zatrzymanie procesu nie jest jednak „pełnym” zrozumieniem, ale wyczerpaniem, „uschnięciem” sensu!

Odrzucam zbyt łatwe rozwiązanie, że w mojej ignorancji nie dostrzegam ukrytego sensu, który na pewno jest w dziele; albo nie znam historycznego kontekstu pomysłu.

A może mój bunt zrodził się z oczekiwania, że klarowny pomysł artysty wzmocni czytelność dzieła? A tymczasem stanąłem przed paradoksem: jasny pomysł pogłębił jego nieczytelność. Powoli zakorzenia się we mnie myśl, że może to był właściwy zamysł omawianych dzieł. Mówiąc frywolnie, pytałem: no i co z tego? Artyści odpowiadają: Nic. I o to właśnie chodzi.

Moje spostrzeżenia były dotąd próbą radzenia sobie z nieczytelnością przez odzyskiwanie sensu. Wystawa pokazuje pismo, którego sens jest rozbity, niekiedy ukryty i sekretny, czasem mocno zniekształcony. Jednak dzieła zawierają dodatkowo sensy nadane przez artystów – czasem w doskonały sposób wtopione w materię pisma, a czasem przychodzące z zewnątrz i z premedytacją podkreślające nieczytelność samego dzieła.

Czasem udaje mi się odzyskać fragmentaryczny sens, ale spotykam również dzieła, które niczego nie obiecują i nie odsyłają do żadnego głębszego sensu. Wtedy „maszyna sensu” w mojej świadomości zatrzymuje

się przed nieczytelnością, która jest nieruchoma i martwa. Takie zablokowanie tworzenia sensów jest dla świadomości bardzo bolesne i zmusza do gorączkowego szukania wyjścia z sytuacji. Powoli zdają sobie sprawę, że właśnie bezradność i niemożność zrozumienia najlepiej odsłaniają nieczytelność.

Patrzyłem na sąsiadów biegłych w sztuce współczesnej, którzy zwiedzają wraz ze mną, mając niejasne poczucie, że ich szybka i sprawna analiza nieczytelności właśnie gubi tę nieczytelność, bo pozwala ją zakwalifikować i ocenić, a potem umieścić w swojskim kontekście estetycznym.

Ale czy moja postawa jest inna? Gdy nerwowo i z irytacją próbuję rozumieć nieczytelne dzieła – rekonstruuje sens przez wyobraźnię bądź tworzę narracje o świecie, którego dotknęła plaga nieczytelności – cały czas usiłując uniknąć konfrontacji z „nagą” nieczytelnością.

Źródłowe doświadczenie nieczytelności

Może zatem stan zawieszenia i dezorientacji lepiej odsłania nieczytelność niż wysiłki wyobraźni lub myślenia? Ponieważ gładkie odnajdywanie oczekiwanych sensów doprowadza do efektu „ścierania się wypukłości”, który widziałem przy książce pisanej w alfabecie Braille’a? Wystawa prowokuje, żeby wytrzymać napięcie „zablokowanego” sensu – odwrócić perspektywę i zobaczyć świat z perspektywy nieczytelności. Gdzieś na marginesach naszego swojskiego świata pojawia się nieczytelność, która blokuje naszą naturalną potrzebę naprawiania uszkodzonych albo rozbitych sensów – potrzebę czytelności.

Początkowo sądziłem, że miejsce „nieczytelności” jest na przykład w mojej szopie na wsi, gdzie trzymam stare, wyblakłe gazety i ksera; w archiwach tajnych służb, gdzieś w rozrzuconych notatkach w starych zeszytach Mistrzów. Słowem, na krańcach naszego jasno oświetlonego, znajomego świata. Czy jednak lokowanie nieczytelności na krawędzi naszego świata nie jest kolejnym wybiegiem mojej świadomości?

Dwa fragmenty wystawy budzą mnie z „dogmatycznej drzemki”. Najpierw Artyści pokazują na papierze [Małgorzata Dawidek, *Ponglish*, 2014] i na ekranie komputera pismo zbudowane z kilku nakładających się warstw [Katarzyna Giełżyńska, *Błędne fale*, 2010–2013]. Płynny ruch i przechodzenie między warstwami sprawiają, że pismo staje się nieczytelne. Natychmiast myślę, że to świetne przedstawienie samego rodzenia się sensu. Przecież tak myśli pojawiają się i krążą w mojej głowie. Świadomość jest ciągłym ruchem – nieustannym przechodzeniem świadomych faz, tak drobnych, że zdaniem Husserla dla opisanego tego ruchu „brakuje nam nazw”. Porzucam zatem bezradną egzegezę Husserla, bo mogę ten ruch i zmienność świadomości zobaczyć na żywo na wystawie. Czy to nie

tak, że słowa i myśli najpierw błędą gdzieś w płynnej „przestrzeni” świadomości, żeby dopiero później przybrać stałą i linearną formę?

Przypominam sobie historię, którą przeczytałem w folderze towarzyszącym wystawie. To dziwaczna i zabawna opowieść o Meyerze Schapiro, który pozostawił setki stron kompletnie nieczytelnych zapisków. Te zapiski były skrzętnie przechowywane. Nagle zdaję sobie sprawę, że to opowieść o mnie samym. Słuchając, myśląc i wypowiadając się, robię nieczytelne notatki i rysunki na kartkach czy tablicy. Nawet gdy chcę się skoncentrować i przemyśleć coś precyzyjnie, jednocześnie machinalnie szkicuję bazgroły. To pozwala mi skupić i uporządkować myśli i później wypowiadane słowa. Jakby jasność w umyśle zależała od nieczytelnych znaków w zeszycie!

Być może nasycone sensem myśli i słowa oplatają się jak bluszcz wokół tego, co jest **źródłowe**, co zarazem paradoksalnie niejasne i nieczytelne? Może sens potrzebuje podpórki i gałęzi, które nie mają uchwytanego sensu? Podpórki i gałęzie pełnią funkcję ośrodka krystalizacji sensu. Panująca linearność pisma i mówienia każe nam później zapomnieć o „nieczytelnych” źródłach.

Moje podróżowanie po wystawie o nieczytelności miało różne fazy. Najpierw starałem się wyszukać załamania sensu, które „dają do myślenia” i otwierają nowe myśli i metafory. Później skupiłem się na miejscach, w których naturalny proces konstytucji sensów zostaje zablokowany. W tych miejscach dzieje się nieczytelność – świadomość reaguje na blokadę napięciem i irytacją. W końcu zdałem sobie sprawę, że nieczytelność nie jest marginesem, że jest ciągle w centrum świadomości, w którym wyłania się sens. Dopiero zablokowanie nieustannego rodzenia sensów i ciągłego przechodzenia od jednego sensu do drugiego, pozwala mi dotrzeć do tego, co nieczytelne. Zatem szukanie matecznika nieczytelności nie jest ekstrawagancką wycieczką w nieznane, ale dotknięciem jakiegoś rdzenia – wyłaniania się sensu. Może właśnie coś takiego Platon nazwał zdziwieniem, od którego rozpoczyna się filozofia?

Nieczytelna całość

Ostatni raz przechodzę przez efektowne wnętrze galerii Art Stations. Zdaję sobie sprawę, że nie ogarniam całości wystawy. Jak uporządkować kilkadziesiąt dzieł, które w różny sposób obrazują niejasne zjawisko nieczytelności? Czy zadaniem wystawy jednak jest klasyfikacja i próba syntezy różnych typów nieczytelności?

Czy sięgnięcie do tekstu kuratorki zawartego w folderze towarzyszącym wystawie pomoże mi uporządkować doznane przeżycia z pomocą fachowca – historyka sztuki? Obawiam się jednak pułapki, czegoś w ro-

dzaju praktycznej sprzeczności: im głębsze i bardziej wnikliwe będą opisy nieczytelności w katalogu, tym bardziej zrozumiałe i czytelne okażą się opisane dzieła. I tym trudniej będzie uchwycić nieczytelność. Myślę, że obawy są przesadzone: katalog jest wstępem do doświadczenia nieczytelności. Przypomina dawne mapy odkrywanych lądów pełne białych plam i niejasnego zarysu wybrzeży. Przygodę z nieczytelnością znajdziemy na wystawie.

Nie udało mi się oswoić całości wystawy. Wychodzę w nastroju wewnętrznego napięcia, a nie ulgi i zrozumienia. Mogę dawać pokrętnie wytłumaczenia. Najłatwiej chować się za własną ignorancją, można też zapamiętać kilka ciekawych dzieł i podziwiać różnorodność inwencji artystów. Ale nie biorę pod uwagę prostego logicznego argumentu. Czy wystawa o nieczytelności w ogóle, z samej istoty, może być czytelna i zrozumiała? Gdyby tak było, wtedy dałoby się uporządkować dzieła, które ze swojej istoty umykają porządkowi. Uporządkowanie wymagałoby bowiem wspólnego tła – „czytelnego” zrozumiałego podłoża, co zniszczyłoby klimat nieczytelności. Może właśnie o to chodziło, żeby przechodząc niespiesznie po trzech piętrach, już nieistniejącej galerii, przez chwilę zatrzymać rozpedzoną „maszynę sensu” i zetknąć się z nieczytelnością.

Całość wystawy była dla mnie nieczytelna. Ale ona trwa we mnie. Po paru miesiącach pamiętam, piszę o niej i ciągle ją trawię. ●

* Uzupełnienia nazwisk artystów i tytułów dzieł w nawiasach kwadratowych pochodzą od redakcji.

doktor sztuki, artysta intermedialny i teoretyk sztuki zajmujący się szeroko pojętymi działaniami na pograniczu obrazu i dźwięku. Adiunkt w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, a także wykładowca w ASP w Łodzi. Twórczość w zakresie mediów cyfrowych, malarstwa i rysunku, działań w przestrzeni. Jest autorem i uczestnikiem wystaw, projektów w przestrzeni publicznej, publikuje teksty naukowe i krytyczne, wykłada gościnnie na krajowych i zagranicznych uczelniach artystycznych. Członek zwyczajny Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie, Polskiego Stowarzyszenia Muzyki Elektroakustycznej (PseMe) oraz World Forum for Acoustic Ecology (WFAE).

Triady – próba odczytania. O twórczości Romany Hałat

Wstęp

Tematem niniejszego artykułu jest twórczość Romany Hałat (1937–2012), przedstawiona w kontekście zagadnienia czytelności – nieczytelności. Jednym z istotnych elementów jej malarstwa, rysunku jest odręczne pismo zdradzające proveniencje ze sztuką letryzmu. Ów zapis, pojawiający się pod woalem lustrzanego odbicia i odwróconego duktu, staje się przedłużeniem linearnej warstwy poszczególnych dzieł, swego rodzaju ornamentem. W ogólnym znaczeniu opisywany cykl *Triad*, realizowany nieprzerwanie od 1985 roku, stanowi jej osobisty dziennik, zapis czasu, pracy, refleksji nad istotą obrazu.

Prezentowana artystka wywodzi się z łódzkiego środowiska artystycznego, związana była z tutejszą uczelnią plastyczną – dzisiejszą Akademią Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego. Twórczość Hałat z jednej strony stanowi wyraz logiki i konsekwencji tak charakterystycznej dla miejsca, w którym drzemie duch konstrukttywizmu, z drugiej zaś – opiera się na ekspresyjnym geście. Jej oryginalna postawa oraz nieznany szerszej publiczności dorobek wymagają wprowadzenia, głębszej analizy.

Próba wnikięcia w twórczość artystki, a przede wszystkim dokonania jej obiektywnego opisu, stanowi dla mnie nie lada problem z uwagi na bliski z nią kontakt. W latach 2002–2007 miałem szczęście studiować pod kierunkiem profesor Romany Hałat, a zaraz potem rozpocząć pracę dydaktyczną w pracowni jej wieloletniej asystentki, doktor habilitowanej Aleksandry Gieragi, która stała się naturalną spadkobierczynią opracowanego przez nią programu kształcenia. Mam nadzieję, że niniejsza wypowiedź przyczyni się choć w drobnym stopniu do rozpowszechnienia wiedzy na temat osoby i dokonań Romany Hałat.

Szkic biograficzny

Romana Hałat rodzi się w 1937 roku w Bydgoszczy w rodzinie, w której pielęgnuje się sztukę. Jej ojciec, Bolesław Szymański, odznacza się talentem plastycznym, a matka, Marta Szymańska, jest wykształconym muzykiem. W latach 1950–1955 uczy się w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Bydgoszczy, między innymi u Zygmunta Kotlarczyka, malarza, który w późniejszym czasie wykłada na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Edukację artystyczną kontynuuje w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, gdzie studiuje malarstwo i rysunek pod kierunkiem profesora Stefana Wegnera, projektowanie tkaniny u profesor Teresy Tyszkiewicz. W tym czasie aktywnie współtworzy środowisko artystyczne uczelni i miasta, uczestnicząc w wielu wystawach, prezentacjach studenckich, dyskusjach na forum szkoły, wreszcie w 1959 roku współzakłada grupę Nowa Linia, działającą przy Związku Literatów. To inicjatywa skupiająca zarówno artystów plastyków, jak i literatów. Od 1962 roku zostaje zatrudniona w PWSSP na stanowisku asystentki w Pracowni Projektowania Druku na Tkaninie profesor Tyszkiewicz, a rok później w Pracowni Malarstwa i Rysunku profesora Wegnera. Przez całą swą pracę zawodową związana jest tylko z macierzystą uczelnią. W 1969 roku wraz z mężem Aleksandrem Hałatem, a także z Ryszardem Hungerem, Andrzejem Joczem, Zbigniewem Kosińskim, Andrzejem Nawrotem, Henrykiem Strumiłło oraz Konradem Frejdlichem i Antonim Szramem działa w grupie Konkret¹. W 1972 roku Romana Hałat uzyskuje kwalifikacje pierwszego stopnia w dziedzinie sztuk pięknych, co skutkuje obraniem kierownictwa w Pracowni Malarstwa w Studium Kształcenia Podstawowego łódzkiej uczelni plastycznej. W 1993 roku otrzymuje tytuł profesora zwyczajnego. W ciągu swojego życia zdobywa wiele nagród i wyróżnień w konkursach krajowych i zagranicznych, wystawia podczas licznych prezentacji indywidualnych i zbiorowych². W 2007 roku przechodzi na emeryturę i zostaje odznaczona Srebrnym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis. Romana Hałat umiera 26 maja 2012 roku.

Ewolucja twórczości

Dorobek artystyczny Romany Hałat obejmuje przede wszystkim prace z obszaru malarstwa i rysunku. Pomimo ukończenia studiów na wydziale kształcącym projektantów tkaniny i ubioru, poświęca się tak zwanej sztu-

ce czystej. Postrzeganie oraz sposób rozumienia sztuki i twórczości zawdzięcza wymienionym już profesorom Wegnerowi i Tyszkiewicz, dwójce artystów o odmiennych poglądach na pracę twórczą. Wegner wywodzi się z przedwojennego środowiska awangardowego Łodzi. W latach 30. XX wieku nawiązuje kontakty z Władysławem Strzemińskim, Katarzyną Kobro i Karolem Hillerem. Razem ze Strzemińskim, Romanem Modzelewskim i Leonem Ormezewskim pracuje na rzecz powołania w Łodzi wyższej uczelni plastycznej. Po jej otwarciu wpływa na program kształcenia, propagując wciąż żywe wtedy idee konstruktywistyczne. Jego twórczość wynika z intelektualnej analizy zjawisk wizualnych. Poprzez geometryczną stylizację zbliża się do rozwiązań kubistycznych i unistycznych. Istotny wpływ ma na niego teoria sztuki, nierzadko sam wysuwa na tym polu pewne wnioski.

Inną postawę reprezentuje z kolei Tyszkiewicz. W jej przekonaniu nie istnieją żadne pewniki ani dane wcześniej rozwiązania. Istotną rolę w jej pracy odgrywają intuicja, otwarte poszukiwanie czystej formy plastycznej, którego wynikiem jest swobodny, pełen emocji gest. W tym względzie jej twórczość zbliża się do modnej ówczesnie na Zachodzie abstrakcji ekspresjonistycznej, tasyzmu. W jej spontanicznym ruchu, energii pociągnięć pędzla odczuwa się ducha malarstwa Pierre'a Soulages'a, Hansa Hartunga, Franza Kline'a. Zauważa się też ograniczenie skali barwnej do czerni i bieli oraz – pomimo wspomnianej ekspresji – pewną geometryczną dyscyplinę³. Sama Tyszkiewicz utrzymuje intensywne kontakty z warszawskim i krakowskim środowiskiem artystycznym, przede wszystkim Grupą Krakowską, a w niej: Tadeuszem Kantorem, Marią Jarema, Jerzym Nowosielskim. Hałat w szczególny sposób wspomina dyskusję na temat roli emocji i intelektu w procesie twórczym, toczącą się pomiędzy Tyszkiewiczową a Wegnerem⁴. Wnioski obu stron stają się bazą do osobistych rozważań artystki, a w efekcie prowadzą do ukształtowania własnego stanowiska, niemal w równy sposób budując jej postrzeganie, postawę artystyczną. Echa owego sporu odnaleźć można w zapiskach Tyszkiewicz:

Strzemiński [...] ma receptę na sztukę nowoczesną, opartą na kubizmie. Kubizm przestrzenny, płaski – tego można nauczyć. Sztuka nowa jest receptą gotową, jest oparta na wiedzy, poparta pełną świadomością w tworzeniu. Mój pogląd jest zupełnie inny: sztuka nowa

» 1 Więcej: K. Jabłońska, *Działania konceptualne w łódzkim środowisku plastycznym na przykładzie grupy Konkret*, „Sztuka i Dokumentacja” 6/2012, s. 157–162.

» 2 Zob. Hasło: *Romana Hałat*, Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Romana_Ha%C5%82at (30.07.2016).

» 3 O. Bihalji-Merin, *Jugosławien, Polen*, [w:] W. Grohmann (red.), *Neue Kunst nach 1945*, Köln 1958.

» 4 Por. *Kalendarium*, [w:] M. Dziegielewska (red.), *Romana Hałat 1937–2012*, katalog wystawy, Łódź 2015, s. 105.

nie istnieje – ona się tworzy. [...] Wizja dziś jest nieobecna, szukamy jej. Szukamy za pomocą konkretności: forma – kolor⁵.

Z jednej strony kontakt Hałat z tak skrajnymi poglądami skutkuje wykształceniem podejścia uniwersalnego, potrzebą równowagi. W jej przekonaniu osiągnięcie stanu harmonii w obrazie jest jednym z nadrzędnych celów twórczości. Punktem wyjścia w procesie tworzenia jest konkretna decyzja w zakresie kompozycji oraz logiczny dobór środków plastycznych. W tym mniemaniu istnieje przeświadczenie o pewnych niezmiennych regułach, zasadach konstrukcji dzieła, które znajdują swoje potwierdzenie



Roma Hałat, *El Castillo*, c. d., *Triada*, 1997, tech. własna, papier, płyta, 500 x 400 mm, kolekcja prywatna

w historycznym rozwoju sztuki niezależnie od stosowanego medium. Rozstrzygnięcia te mają charakter rozumowy, w korzystaniu z nich przejawia się inteligencja plastyczna twórcy. Jak pisze Janina Ładnowska, studia, a potem praca pedagogiczna pod kierunkiem Wegnera sprzyjały u Hałat nauce systematyczności, celowego działania⁶. O wpływie tradycji lokalnego środowiska artystycznego na twórczość artystki wspomina w 1980 roku Maria Kępińska:

Środki formalne malarstwa Romy Hałat są niezwykle oszczędne, ich wybór jest konsekwencją zdecydowanej postawy estetycznej autorki. Typ uprawianego przez nią malarstwa abstrakcyjnego zakłada priorytet funkcji poznawczej nad pozostałymi funkcjami dzieła. Kontynuacja doświadczeń konstrukttywizmu w jej malarstwie dotyczy procesu poznawania wewnętrznych jakości czysto estetycznych i ich współzależności strukturalnych w powstawaniu napięć kompozycyjnych i ekspresyjnych w obrazie⁷.

Z drugiej strony istotny u Hałat jest indywidualizm formy, na który wpływa szereg nieprzewidzianych czynników, a zwłaszcza sfera ludzkiej wrażliwości i intuicji. W jej praktyce zaznacza się pewien uzus, na bazie którego powstają kolejne realizacje malarskie i rysunkowe. Opiera się on na wykorzystaniu neutralnego, schematycznego tła, którego geometryczne osie wyznaczają porządek kompozycyjny. Na bazie tej niejako „rozgrywa się” swobodny zapis linearny, rozsypanka drobnych, prostych kształtów, odręcznie wykalgafowanych znaków.

Początek lat 70. XX wieku wyznacza w twórczości Hałat okres powstawania monumentalnych obrazów realizowanych najczęściej *in situ*, dla konkretnych przestrzeni. Tworzone są one przy użyciu wałka malarzkiego z własnoręcznie wyciętym motywem. Artystka nanosi na niemal jednolite tło linearny deseń. Mechanicznie nakładany wzór tworzy nierozdzielalną całość, układ *all over*. W akcie tym zaznacza się inspiracja pejzażem łódzkim, odsłoniętymi w trakcie wyburzeń ścianami mieszkań śródmiejskich kamienic, ale manifestuje się również potrzeba rozszerzenia pojęcia malarstwa, obrazu, rezygnacja z autorskiego gestu. W 1976 roku Hałat realizuje cykl prac poświęconych zmarłemu Stanisławowi Grochowiakowi zatytułowany *Epitafium dla poety*, utrzymany w stylistyce abstrakcji aluzyjnej. W jej *Pejzażach*, pochodzących z lat 1977–1979, zauważalny jest zwrot ku naturze. Cechą tych obrazów jest ograniczenie środków wyrazowych, a zwłaszcza koloru do skali szarości. Neutralne tło, naznaczone przez proste geometryczne podziały i płaskie plamy, tworzy przestrzeń dla drobnych, owalnych form układających się w rytmiczne ciągi przebiegające w zależności od kompozycji, konkretnego układu wertykalnie bądź diagonalnie. Gradacje skali, kształtu, waloru sprzyjają tworzeniu iluzji przestrzeni i ruchu. Jak wskazuje Ładnowska, inspiracją do powstania cyklu są zachodzące wokół artystki procesy i zjawiska⁸. Odtąd Hałat zwraca się ku temu, co zmienne, efemeryczne.

» 5 T. Tyszkiewiczowa, *Notatki 1940–1983*, tłum. z j. franc. A. Wajs, tłum. z j. ang. A. Mendrychowska, Warszawa – Łódź 2013, s. 93.

» 6 J. Ładnowska, *Roma Hałat. O troistej naturze człowieka*, „Art & Business”, 1-2/1995, s. 77

» 7 M. Kępińska, [brak inf. o tyt.], [w:] T. Sondka (red.), *Roma Hałat. Malarstwo i rysunek*, katalog wystawy, Łódź 1980.

» 8 J. Ładnowska, *Roma Hałat ...*, s. 78.

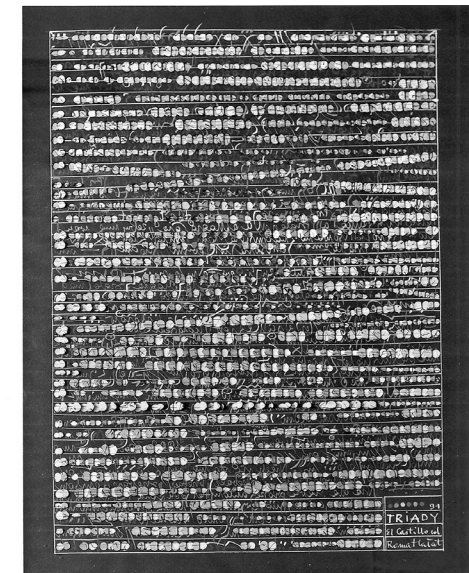
Artystka przenosi swe studia nad naturą w obszar rysunku. Niestawiające żadnych ograniczeń technicznych medium towarzyszy jej w trakcie wielorakich czynności. Niezliczone notacje na pojedynczych arkuszach papieru, kartach szkicowników, zeszytach, kalendarzach cechują spontaniczność, pewna swoboda. W czynionych często na marginesie studiach objawia zainteresowanie istotą prostych, na co dzień niemal niezauważalnych rzeczy, takich jak struktura liścia czy źdźbła trawy. Permanentnie powtarzające się motywy, cytaty z natury świadczą o ciągłym nienasyceniu życiem i zadziwieniu nim. W rysunkach zatytułowanych *Pejzaże* (1978) zasadniczym środkiem wyrazu jest linia. Hałat odnajduje w niej cały arsenał możliwych odmian – od tych ciągłych, prostych, przez łamane, faliste, zygzakowate, po rwane przecinki, kropki. Pomimo ogromnej swobody w kształtowaniu poszczególnych partii kompozycji, wyczuwalna jest w nich geometryczna dyscyplina oparta na rytmicznym porządku. Poszczególne formy układają się w pasy – dukty. Taka organizacja przypomina strukturę pisma odręcznego. Jest ona jeszcze silniej zaznaczona w tych rysunkach i szkicach, które odnoszą się do muzyki, idei muzyczności – ważnego źródła inspiracji Hałat. W *Przestrzeniach muzycznych* (1988) wyczuwa się kanwę pięciolinii, układ partytury.

W 1982 roku artystka realizuje cykl rysunków *Biała magia*, w których posługuje się metodą zapisu automatycznego. W przeciwieństwie do surrealistów nie zmierza do osiągnięcia stanu czystości umysłu ani wyeksplowowania ukrytych zasobów swej podświadomości. Autorka upatruje w nim raczej medium pozwalającego na przeniesienie jej samej, jej odbiorców w inną, lepszą rzeczywistość. Powstanie obrazów uzależnione jest od momentów radości w życiu artystki. Zrodzony w ich trakcie zapis stanowi emanację pozytywnych emocji, w jej przekonaniu wyzwala dobre myśli, służy w chwilach zwątpienia, smutku.

W latach 1983–1984 Hałat realizuje kolejny rysunkowy cykl zatytułowany *Życie cienia*. Jego podstawowym motywem jest obrys dłoni, w którym manifestuje się między innymi tęsknota za utraconą spontanicznością okresu dzieciństwa. Artystka bada i rejestruje zmienne procesy światłocieniowe, następujące po sobie metamorfozy i ich wpływ na sylwetę. Istotne znaczenie ma wybór rysującej ręki. Najczęściej jest to lewa dłoń, która w jej pojęciu jest nośnikiem naturalnej energii, stanowi przeciwieństwo prawej, ukształtowanej przez kulturę. Nawarstwiający się rysunek, ukazujący różne fazy cienia, układa się w spójną, dynamiczną strukturę, przywołuje skojarzenia z formami dostrzeganymi w przyrodzie.

Triady

Od połowy lat 80. XX wieku Hałat rozpoczyna pracę nad *Triadami*, cyklem, który stanowi zasadniczą część jej dorobku artystycznego. Dzieło to jest zbiorem obrazów opartych na kontynuacji złożonego zapisu, rodzajem dziennika zawierającym w sobie summę wcześniejszych dokonań. Niemal od samego początku pracy artystce towarzyszy poczucie pewnego niespełnienia, potrzeba realizacji totalnej wyrażającej jej różne rodzaje aktywności, formy uprawianej refleksji. To, czego nie udaje się osiągnąć w pierwszych etapach rozwoju, przychodzi właśnie teraz.



Roma Hałat, *El Castillo*, c. d., *Triada*, 1990, techn. własna, papier, 630 x 480 mm, kolekcja prywatna

Muszę czuć, że tkanka dzieła powstaje w sposób organiczny, bez pośredniczącego medium. Ważny jest dla mnie bezpośredni ślad obecności i działanie. To nic, że w swoich pracach większość warstw pośrednich dzieła ukrytych jest pod zewnętrznymi. Ważne, że tam są. Dzieło narasta, to, co ukryte, było niezbędne dla procesu tworzenia. Jest tam ślad emocji, refleksji. Sam proces tworzenia staje się także wartością. To rodzaj medytacji⁹.

» 9 R. Hałat, [brak inf. o tyt.], [w:] *Romana Hałat 1937–2012...*, s. 56.

Triady są wielopoziomowymi obrazami sytuującymi się na pograniczu rysunku i malarstwa, dzieła płaskiego i przestrzennego. Poszczególne prace składają się z trzech warstw, to jest dwóch arkuszy papieru, z których pierwszy – ażurowy – posiada zorganizowany plastycznie awers i rewers, a drugi stanowi niejako „tło” dla niego. Lico kompozycji stanowi skomplikowana struktura oparta na przebiegających poziomo i pionowo rytmach. W każdej z kolejnych wersji realizowanej *Triady* zaznacza się układ wersowy analogiczny do strony zapisanego zeszytu albo wydrukowanej książki. Poza wyznaczonymi liniami wersów rozmieszczonymi w równej od siebie odległości pojawiają się marginesy, nierzadko podział na dwie kolumny, wreszcie znajdujący się w prawym dolnym rogu kompozycji rodzaj stopki zawierającej tytuł, datę powstania, podpis artystki. W ramy poszczególnych „linijek” zostaje naniesione zagadkowe odręczne pismo autorki. To najczęściej fragmenty osobistych zapisków, refleksje czynione na marginesie lektur, cytaty z ulubionych wierszy czy naszkicowane „na gorąco” wrażenia towarzyszące pracy. Ich treść nie jest możliwa do odczytania z uwagi za zastosowanie odbicia lustrzanego i odwrotnej kolejności słów, liter. Ponadto owe ciągi zostają rozbite przez naniesione na nie znaki plastyczne – linearne, schematyczne rysunki tajemniczych kształtów oraz wykonaną w papierze rytmiczną perforację. Owe nie do końca wykonane nacięcia tworzą drobne owalne okna odsłaniające zawartość arkusza znajdującego się pod spodem. Powstałe skrzydło, swego rodzaju „okiennica” odchylona zawsze w lewą stronę ukazuje treść rewersu pierwszej karty. W ten sposób dochodzi do spotkania, przeniknięcia trzech elementów części *Triady* – wierzchniego i dwóch ukrytych. Poszczególne warstwy zestawione są ze sobą w taki sposób, aby uzyskać jak największe napięcie wynikające z kontrastu waloru, temperatury. O ile pierwsza warstwa zawiera wspomniane ciągi tekstów i znaków, o tyle dwie znajdujące się wewnątrz pokrywają rysunki oparte na swobodnym geście, kontynuacje dwóch wcześniejszych cykli *Biała magia* i *Życie cienia*.

Ukrywanie i odsłanianie, owa jednoczesność przeciwstawnych cech kompozycji warstwowych, która umożliwia ich przenikanie, czyni z nich obiekty reliefowe i nadaje im charakter enigmatyczny, upodabniając ich pierwszą warstwę do pisma odczytywanego w odbiciu lustrzanym. Znak pisma, niczym rysunek linearny, przemawia do intelektu, podczas gdy warstwy głębiej ukryte, znaczone rytmami kolejnych otwarć, silniej odnoszą się do emocji i podświadomości¹⁰.

» 10 P. Reichling OPraem, Cztery przykłady nowej sztuki konkretnej – próba analizy interpretacyjnej, [w:] Geometrisch Konkret VII: Künstlerinnen und Künstler aus Łódź: Roma Hałat, Zdzisław Olejniczak, Aleksander Olszewski, Jarosław Zduniewski / Artystki i artyści z Łodzi: Roma Hałat, Zdzisław Olejniczak, Aleksander Olszewski, Jarosław Zduniewski, katalog wystawy, Dülmen 2004, s. nlb.

Triady – próba odczytania

Zasugerowany w każdej z prac układ stronicy książki oddala je od klasycznie pojętego obrazu. Jak pisze Janusz K. Głowacki: „[...] w rzeczywistości nie rysunek, lecz księga prawie”¹¹. Autor cytowanego eseju dostrzega pewne podobieństwo *Triad* do realizacji średniowiecznych iluminatorów. W niniejszym działaniu artystka wskazuje na konieczność zmiany recepcji, przyjęcie pozycji nie tylko patrzącego, ale i czytającego. Przez zastosowanie wielopoziomowego kodowania bezpośredni odczyt staje się niemożliwy. Mimo nieczytelności owych zapisów, nie tracą one sugestii pisma. Ich konstrukcja opiera się nadal na swoistej językowi rytmice, wynikającej z relacji długości poszczególnych elementów zdań, to jest słów, pojedynczych liter, interwałów. Zatem o jaki rodzaj odczytu tu chodzi?

Właściwą przestrzenią *Triad* jest czas, jego naturalny przepływ. Wymiar temporalny wyraża się w nich na trzy sposoby: poprzez linearny, samokontynuujący się ciąg odręcznego pisma i przeplatającego się z nim znaku, w dołożonych kolejnych warstwach rysunków i zawartych w nich, niewypowiedzianych, ukrytych treściach, wreszcie w „biologii” cieni rzutowanych przez perforację wykonaną w pierwszym arkuszu. Hałat w czynionych przez siebie rejestracjach pewnych momentów swojego trwania współdzieli obszar refleksji zapoczątkowanych przez Wacława Szpakowskiego czy Romana Opalkę, z tą jednak różnicą, że ujęty tu czas naznaczony jest przez spojrzenie, przeniknięty osobą autorki. Bynajmniej wspomniany gest nie jest manifestacją ego malarki, to po prostu rozciągnięte, długotrwałe doświadczenie, pokorna próba ukazania w kolejnych odsłonach tego, co istotne, nie dające się do końca wyrazić słowem, co zachodzi na wielu poziomach jej życia i aktywności twórczej.

W pojęciu Hałat czas nie zawsze cechują stałość, jednorodność. Przebiega on z różną dynamiką, posiada własną głębię. Wyrazem tego wydają się nałożone na siebie równoległe wątki narracyjne *Triad* czy rysunkowy tryptyk zatytułowany *Przenikanie czasu* (1993–1995). W przypadku tego ostatniego mamy do czynienia z wielobarwnym, linearnym pismem autorki, znów odwróconym, ale i splątanim. Przedstawione w nim przezroczyste, pozaginane strony wypełnione tekstem nakładają się na siebie. Równoległe przebiegające względem siebie linie zapisu wielokrotnie załamują się, tworząc siatki, transparentne struktury. Wizja zawikłanego czasu Romany Hałat wynikać może z głębokiego doświadczenia codzienności, a przede wszystkim twórczości. *Triady*, stanowiące bezpośredni zapis procesu dochodzenia do obrazu, są tego dowodem. Tak jak skomplikowana

» 11 J.K. Głowacki, *Triada*, [w:] Romana Hałat: malarstwo i rysunek, katalog wystawy, oprac. i red. J.K. Głowacki, G. Musiał, Łódź 2001, s. 11.

bywa droga artystyczna, tak niejednoznaczny i zawily bywa czas. Jak pisze mąż artystki, Aleksander Hałat:

Czas obecności Romy Hałat oznaczają cykle powstających prac. Prezentowane prace są dalszym ciągiem bez kropek, oznaczone datami [...] Czas pamięci, czas chwili, przewidywanie przyszłość – czas wieloznaczny, to odbicie stanu ducha: uczuć przeżyć myśli i wrażeń, to kardiogram rejestrujący pulsację serca – trwania. Genezą twórczości Romy Hałat jest tożsamość życia i sztuki, splecione w jedną formę bytu, to nieustanne poznawanie siebie przez czule dotykanie tajemnic świata, a w nim egzystencji człowieka¹².

Odwrócone pismo Hałat stanowi pewną próbę obiektywizacji zawartych w nim treści. Zapis pozbawiony swej czytelności staje się rysunkiem, innego rodzaju językiem z właściwą tylko sobie „gramatyką”, kodem, jak również rodzajem przekazywanych treści. Głównym środkiem wyrazowym staje się linia, w tym przypadku opisująca pewien stan, zachodzący proces. To amplituda rejestrująca wieloaspektową, wielokierunkową aktywność artystki wyrażona charakterem jej pisma. Wykroczenie poza konwencję języka pozwala przejść na inny poziom odbioru nie tyle intelektualnego, ile duchowego, wynikającego z intuicji samego czytelnika. Osiągnięcie owego stopnia umożliwia wniknięcie w tajemnicę skrywanych pod zasłoną *Triad* treści.

Istotne znaczenie w owym zapisie pełni gest artystki. O jego znaczeniu mają okazję wielokrotnie słyszeć studenci prowadzonej przez nią Pracowni Malarstwa i Rysunku na Wydziale Edukacji Wizualnej Łódzkiej ASP. Gest w pojęciu Hałat stanowi wyraz noszonych wewnątrz człowieka treści, jest medium dla niedających się wprost zwerbalizować znaczeń. W jego morfologii przejawia się niewysłowiony sens. Pismo artystki ma szczególny charakter, wyraźnie odznacza się na tle innych. Z dużą atencją przyglądam się wpisom czynionym przez nią do mojego indeksu czy osobistej dedykacji w katalogu. Jego unikatowy kształt podkreśla również Głowacki: „[...] charakter pisma odręcznego Romany Hałat był specyficzny. Miał w sobie coś z kaligrafii dalekowschodniej czy może perskiej. Jej teksty wyglądają jak dzieła letrzystyczne. Wywodzą się jakby z gestu, ale tego gestu myślanego. Mają swoją dynamikę, ekspresję, indywidualną osobowość”¹³.

Hałat zachęca studentów do poszukiwania własnej formy – „artystycznego” podpisu przejawiającego się zarówno w bezpośrednim rysunku, specyficznej linii, jak i barwie, warsztacie malarskim. Ograniczenie do

achromatycznej skali w jej przypadku nie jest wynikiem prostego łączenia czerni i bieli. Stosowane przez nią rozwiązania skali szarości bazują na głębokich odcieniach wynikłych z mieszania wielu kolorów.

Przenikające się z rysunkiem teksty pierwszej warstwy *Triady*, ukryte pod nią notacje energetyczne, muzyczne, studia cienia wyrażają przeświadczenie nie tylko o równoległości pewnych procesów i zdarzeń, ale również o ich przekładalności. W pewnych fragmentach tekst się kończy, a pismo przechodzi w znak plastyczny czy linearną formę abstrakcyjną. Wszystko spaja znany tylko Hałat „kod pomyślności” nawarstwiających się rytmów. Wiara w korespondencję sztuk łączy się z świadomością ciągłości historycznej, kulturowej. W swych pracach dostrzega ona kontynuację wysiłków prehistorycznych artystów z El Castillo. Te malowidła, ryty, odciski dłoni pozostawione na ścianach niegdyś zamieszkiwanych jaskiń to w jej przekonaniu zapoczątkowane dążenia do określenia własnego jestestwa. Moment ogłoszenia odkrycia owego znaleziska archeologicznego wyznacza w twórczości autorki nową serię *Triad*, określoną nazwą hiszpańskiej miejscowości. Koncepcja twórcza Hałat jest nawiązaniem do symboliki zapisanej w teologii chrześcijańskiej, Talmudu, filozofii europejskiej. Z cyfrą „trzy” łączony jest absolutyzm przejawiający się w niemal każdym zachodzącym zjawisku, rzeczy, odpowiada bowiem początkowi, środkowi i końcowi. To wyraz doskonałej harmonii i czasu. W swej istocie opisuje los człowieka rozciągnięty między młodością, dorosłością a starością. Rozważania nad owymi pojęciami zdają się stanowić immanentny element refleksji Hałat, która pisze: „Dzieło sztuki jest dla mnie zawsze wyrazem czasu, w którym artysta żyje i tworzy. Jest formowane z przecuciem dalszej perspektywy istnienia, jednocześnie jest zaznaczeniem swojej obecności, wypisywaniem własnego śladu w ciągu historycznego istnienia sztuki”¹⁴.

Przytoczona tu wypowiedź stanowi nawiązanie do postulatu Strzebińskiego, który uważa, że każda epoka winna wypracować odrębny rodzaj formy, właściwy sobie wyraz plastyczny. Skomplikowane zjawiska teraźniejszości, ilość różnorodnych bodźców, z którymi styka się współczesny człowiek nie pozostają bez wpływu na jego wrażliwość, postrzeganie, wszelkie aspekty jego aktywności. Tego również doświadcza sama autorka. Sztuka XX wieku wypracowuje w tym względzie odpowiednie narzędzia, metody projekcji założeń artystycznych. To przede wszystkim konwencja kolażowa polegająca na nakładaniu, dokładaniu, przesłanianiu, odsłanianiu, multiplikacji, powtórzeniach pewnego zasobu elementów. Ze stylistyką tą związany jest również typ percepcji określony przez Andrzeja Turowskiego mianem widzenia kolażowego. Jak pisze:

» 12 A. Hałat, [brak inf. o tyt.], [w:] *Roma Hałat: Triady*, katalog wystawy, Łódź 1993, s. nlb.

» 13 J. K. Głowacki, *Szkic do badań nad twórczością Romy Hałat*, [w:] *Roma Hałat 1937–2012...*, s. 10.

» 14 R. Hałat [brak inf. o tyt.], [w:] *Geometrisch Konkret VII ...*, s. nlb.

[...] montaż obrazów był podstawową techniką kreowania symultanicznej widzialności. Był próbą syntetycznego uchwycenia w jednym spojrzeniu doświadczanej fragmentaryzacji świata. Montaż zakładał widzenie wieloocne i dynamiczne. Był ustawicznym przenoszeniem wzroku w przestrzeni i w czasie, a dalej porządkowaniem percepcji w określonych formach nazywanych kolażami, asamblażami, fotomontażami. Odbijał rozpadający się świat w pękniętym lustrze¹⁵.

Ten rodzaj postrzegania wydaje się w pewien sposób zbieżny z wrażliwością Hałat. Jej prace dalekie są od chaosu, agresywnej dynamiki charakterystycznej dla pomysłodawców fotomontażu czy eksperymentatorów w dziedzinie filmu, nowych mediów. Artystka tworzy swój świat wydający się istnieć ponad aktualnymi problemami szeroko pojętej teraźniejszości, broni się przed nimi – nie opowiadają one bowiem o zawłościach, a raczej o bogactwie przeżyć. Obszar sztuki w jej pojęciu jest przestrzenią absolutną, tożsamą ze sferą sacrum. Jednakże sposób złożonego, a przede wszystkim wielopoziomowego odczytywania pewnych znaków, przetwarzania ich, a wreszcie materializacji idei, jest tu podobny. W efekcie zastosowania wspomnianej konwencji powstają prace wykraczające poza bezpieczne granice medium malarskiego, rysunkowego. Rodzą się obrazy, które jednocześnie mogą być pojmowane w kategoriach księgi.

Zakończenie

U podstaw sztuki Romany Hałat leży silna potrzeba opisywania, relacjonowania. Przywiązanie do słowa przejawia się w obszarze jej zainteresowań, inspiracji poezją, literaturą, w kontaktach artystycznych utrzymywanych w ramach uczestnictwa w inicjatywach Nowa Linia i Konkret, przyjaźniach z poetami: Kosińskim, Frejdllichem, Szramem, wreszcie wykorzystywanej formie plastycznej. Zasadniczym motywem jej prac jest odwrócony w odbiciu lustrzanym zapis. Nieczytelność pisma zawartego w *Triadach* jest wyrazem głębi, tajemnicy twórczości. Artystka nie szuka ich wyjaśnienia. W permanentnie kontynuowanym, wielopoziomowym zapisie procesu twórczego dokonuje materializacji tego, co wydaje się wprost nieuchwytnie. Janusz K. Głowacki dostrzega w owych pracach labirynty będące metaforą ludzkiego istnienia. Jestem przeciwnego zdania. W moim przekonaniu złożoność materii i przekazywanych przez autorkę treści układa się w linearny, konsekwentny ciąg, rodzaj ornamentu rozciągającego się na kolejne wersety prac, nowe obrazy. W „kronikarskim charakterze” cyklu widzę umacniające się przekonanie o własnych możliwościach, ale i granicach

ludzkiego poznania. Owa nieokreśloność, nieodgadniona właściwość istoty sztuki i życia nie budzi u Hałat zaniepokojenia. Wręcz przeciwnie, jej twórczość wyraża radość, dostrzega bliskie jej, istniejące w najprostszych rzeczach piękno, jest apoteozą naturalnego porządku. ●

» 15 A. Turowski, *Przewodnik po wystawie. Powtórka z teorii widzenia*, <http://doczz.pl/doc/668561/przewodnik-po-wystawie-powt%C3%B3rka-z-teorii-widzenia> (21.04.2017).

dr, historyczka i krytyczka sztuki, studiowała historię sztuki na UJ i Humboldt-Universität w Berlinie oraz wiedzę o teatrze na berlińskim Freie Universität. W Berlinie współpracowała z Centrum Badań Historycznych PAN. Doktorat uzyskała w Instytucie Historii Sztuki UJ. Publikowała m.in. w „Przeglądzie Zachodnim”, niemieckojęzycznym „Roczniku Centrum Badań Historycznych PAN”, w katalogach wystaw (*O powstawaniu i ginięciu*, 2014), jest współautorką tomu: *Display. Strategie wystawiania* (2012) oraz *Leksykonu kultury pamięci Modi Memorandi* (2014) i kilkudziesięciu tekstów krytycznych w czasopismach, takich jak: „Arteon”, „Obieg”, „Szum”, „Fragile”. Zajmuje się głównie sztuką niemiecką, recepcją historii w sztuce współczesnej, medialnymi uwarunkowaniami pamięci i ich konsekwencjami dla sztuki oraz badaniem możliwości aplikacji kulturoznawczych teorii pamięci zbiorowej na polu sztuk wizualnych. Pracuje na stanowisku adiunkta w Zakładzie Historii Sztuki i Kultury Nowoczesnej Uniwersytetu Warszawskiego. Prowadzi także zajęcia na Wydziale Polonistyki UJ (kierunek: kulturoznawstwo).

Piszę, lecz nie opisuję. Pamięciotwórcza funkcja pisma w pracach Hanne Darboven

*Czas teraźniejszy i czas przeszły
Są być może razem w czasie przyszłym,
A czas przyszły zawiera się w czasie przeszłym.*

T.S. Eliot, *Burnt Norton*

Przy pierwszym oglądzie monumentalne montaż Hanne Darboven¹ onieśmielają skalą, niepoddającą się łatwej syntezie wielowątkowością i żelazną konsekwencją w budowaniu ich bezlitośnie logicznej struktury.

Konfuzję potęguje spostrzeżenie, że pomimo bezprzykładnej spójności jej *œuvre*, artystka ta wymyka się oczywistemu przyporządkowaniu

» 1 Hanne Darboven (ur. w 1941 w Monachium, zm. w 2009 w Hamburgu) pochodziła ze znanej hamburskiej rodziny przedsiębiorców, która zasłynęła założoną w drugiej połowie XIX wieku przez Johanna Joachima Darbovena palarnią kawy. Tradycję tę kontynuował ojciec artystki. Od wczesnego dzieciństwa uczęszczała na lekcje rysunku oraz gry na pianinie. W 1962 roku rozpoczęła studia na Hochschule für bildende Künste Hamburg. W 1966 roku zamieszkała w Nowym Jorku, gdzie nawiązała kontakt ze środowiskiem artystów konceptualnych: Josephem Kosuthem, Solem LeWitem, Carlem Andre i Melem Bochnerem. W tamtym czasie zaczyna tworzyć swoje pierwsze rysunki na papierze milimetrowym będące przedstawieniami abstrakcyjnych ciągów cyfr – rodzaj osobistego kalendarza artystki oraz bierze udział w pierwszych wystawach. Po śmierci ojca w 1969 roku powraca na zawsze do rodzinnego Hamburga, jednak do końca życia będzie utrzymywać żywy kontakt z nowojorską sceną artystyczną. Przez kolejne lata rozwijała nieustrudzenie swoją autorską koncepcję unaoczniania przebiegu czasu (początkowo posługując się w tym celu piśmem ręcznym, a następnie integrując w prace zdjęcia bądź większe obiekty przestrzenne), a jej kolejne odsłony pokazywane były w renomowanych galeriach w Europie (m.in. Galeria Konrada Fischera w Düsseldorfie) i w Ameryce (galeria Leo Castellego w Nowym Jorku) czy na legendarnych już wystawach zbiorowych (*When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern, 1969). Kilkakrotnie brała udział w weneckim Biennale oraz w Documentach w Kassel. Por. <http://www.hanne-darboven.org/> (21.01.2017).

do konkretnego nurtu. Po drodze jej wprowadzie ze sztuką konceptualną (zarówno formalnie, jak i czasowo), lecz na poziomie ideowym prace jej zupełnie nie korelują z postulowaną przez „klasyczny” konceptualizm beznamiętną klasyfikacją i strategiami quasi-urzędowej „estetyki administracji”². Darboven bowiem umieszcza w nich cytaty trochę tak, jakby gromadziła nabyte pod wpływem impulsu czy wręcz porywu serca bibeloty, po czym stara się z ich rozmaitych konfiguracji wyluskać okruszki wiedzy o przeszłości³.

Ostrożnym należy być również z włączaniem jej prac w szeregi sztuki feministycznej, która odnalazła swego czasu w konceptualizmie sprzymierzeńca, jednocześnie modyfikując w istotny sposób jego założenia poprzez wyjście z zakłętą kręgu językowych szarad i autopojetycznych komunikatów. Sztuka feministyczna uczyniła tym samym z konceptualizmu narzędzie do badania wpływu kontekstu na konstrukcje płciowej tożsamości⁴. Porzućmy jednak i ten trop interpretacyjny – prace Darboven zdają się bowiem nie mieć wiele wspólnego z poszukiwaniem fundującego płciową tożsamość *écriture féminine*.

Nie ulega z kolei wątpliwości, że stanowią one nade wszystko śmiałą próbę arbitralnej rekonstrukcji zawitych ścieżek *écriture historique*. Jest to rekonstrukcja dokonywana z pozycji silnie zakorzonego we własnej czasoprzestrzennej egzystencji, lecz dążącego do uniwersalizacji owego indywidualnego doświadczenia historycznego podmiotu⁵. To także podmiot piszący, świadomy fundamentalnego wpływu pisma zarówno w jego warstwie znaczeniowej, jak i (co równie istotnie) wizualnej – na postrzeganie, konstruowanie, a wreszcie na interpretację (dosłownie: odczytywanie) przeszłości.

Czas pisania

Tysiące kartek o standardowym wymiarze DIN A4 Darboven wypełnia odniesieniami nie tylko do historii, ale także do teraźniejszości. Skojarzenia artystki łączą w ten sposób różne poziomy temporalne, ujawniając

ich podskórne związki i wydobywając na jaw nieoczywiste analogie. Do sztandarowych prac, którymi rządzi owa zasada, należą: *Schreibzeit* (Czas pisania)⁶, *Für Rainer Werner Fassbinder* (Dla Rainera Wernera Fassbindera)⁷ oraz *Die Bismarckzeit* (Czasy Bismarcka)⁸.

Schreibzeit wypełniają ręcznie przepisane wymyki z tekstów klasyków niemieckiej oraz francuskiej literatury oraz obszernie passusy z aktualnych wydań opiniotwórczego tygodnika „Der Spiegel”; na stronach *Für Rainer Werner Fassbinder* zaś odnajdziemy przede wszystkim linie odnoszące się wprowadzie – z racji swojej formy – do pisania, acz pozbawione zupełnie warstwy znaczeniowej. Tej monotonnej pisaninie towarzyszy zawsze precyzyjne odliczanie czasu w stworzonym przez Darboven systemie, które stało się znakiem rozpoznawczym twórczości artystki.

Współcześni badacze pisma, tacy jak Eric A. Havelock czy Jack Goody, zwracają uwagę na wpływ alfabetyzacji na „udomowienie ducha”: zdyscyplinowanie intelektu i narodzenie się filozofii. Graficzne przedstawienie języka w sposób decydujący wpłynęło na rozwój logiki, to właśnie wraz z pismem powstają nowe formy organizacji myślenia, takie jak: tabele, listy, matryce i inne naukowe sposoby grupowania informacji⁹. W ten oto sposób pismo umożliwiło dekontekstualizację wydarzeń, co finalnie pociągnęło za sobą diametralną zmianę w postrzeganiu miejsca, czasu, przeszłości i co za tym idzie – samej historii¹⁰.

Darboven zdaje się sugerować, że doskonale jest tej zależności wraz z jej implikacjami świadoma: podczas gdy na niektórych kartkach widnieje napis *datentext* (tekst danych), na innych pojawia się słowo *geschichtsarbeit* (praca historii), są też i takie, na których dostrzegamy przekreślone pewnym gestem słowo *heute* (dziś). Mamy zatem do czynienia z odbywającym się tu i teraz gromadzeniem i przetwarzaniem danych.

» 2 B. Buchloh, *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, „October” 55/1990, s. 105–143.

» 3 To zderzenie ascezy z nadmiarem, cechujące w pewnej mierze również same prace Darboven, uderza szczególnie wówczas, gdy zestawimy jej dzieła z hamburską pracownią i mieszkaniem artystki, będącymi swoistą *Wunderkammer*, którą rządzi zasada *horror vacui*. Można zatem założyć, że u podstaw kolekcjonowania przedmiotów oraz cytatów leży w jej wypadku podobny, Benjaminowski z ducha, impuls. Por. *The Order of Time and Things: The Home-studio of Hanne Darboven*, katalog wystawy, Sofia 2014.

» 4 Por. G. Dziamski, *Dlaczego w sztuce konceptualnej było tak niewiele kobiet artystek?*, [w:] idem, *Przełom konceptualny*, Poznań 2010, s. 193–202.

» 5 C. Meier, *Kunst und Gedächtnis. Zugänge zur aktuellen Kunstrezeption im Licht digitaler Speicher*, München 2002, s. 102.

» 6 B. Jussen (red.), *Hanne Darboven – Schreibzeit*, Köln 2000.

» 7 H. Darboven, H. Dickel, Ch. Tacke, *Hanne Darboven: Für Rainer Werner Fassbinder*, katalog wystawy, München 1988. Praca powstała w latach 1982–1983, a impulsem do jej realizacji była śmierć reżysera 10.06.1982 roku i nowa fala dyskusji o narodowym socjalizmie, która przetoczyła się wówczas przez niemieckie media. Artystka skupia się w niej głównie na poszukiwaniu źródeł niemieckiego faszyzmu.

» 8 K. Honnef, *Bismarckzeit*, katalog wystawy, Köln 1979.

» 9 J. Goody, *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*, tłum. G. Godlewski, Warszawa 2005, s. 31.

» 10 J. Goody, *Pismo i jego następstwa*, [w:] idem, *Człowiek, pismo, śmierć. Rozmowy z Pierrem Emmanuelem Dauzat*, tłum. A. Karpowicz, Warszawa 2012, s. 169–193.

Opus¹¹ *Schreibzeit*, na którego przykładzie omówię metodę pracy Darboven, to bodaj najambitniejsze dzieło artystki. Powstawało ono etapami od stycznia 1975 roku, pierwotnie jako zbiór luźnych kartek z cytataми zaczerpniętymi z *Les Mots* Jean-Paula Sartre’a oraz wywiadami z tymże i Simone de Beauvoir publikowanymi na łamach „Der Spiegel”.

Od kwietnia do października 1976 roku powstało kolejnych 2 tysiące stron. W 1978 roku Darboven „pisze” wspomniany tu już *Bismarckzeit* (900 stron), który początkowo funkcjonuje jako osobna praca, a z czasem zostaje włączony jako integralna część do *Schreibzeit*. W latach 90. artystka uzupełnia całość o prolog (1993) oraz epilog (1995). Koniec pracy wieńczy monumentalna publikacja wydana w 1999 roku przez Max Planck Institute¹².

Ernst A. Busche w niezwykle pomocnym artykule, pozwalającym usystematyzować przepastny zakres motywów i problemów poruszanych w *Schreibzeit*, wyodrębnia następujące kręgi tematyczne¹³: historia (zarówno w wymiarze autobiograficznym, jak i historiograficznym), technika (wiara w postęp i wynikające z niej zagrożenia, takie jak bomba atomowa), natura oraz Bóg (tu pojawiają się cytaty z Heideggera i Bismarcka, jak choćby słynne: „My, Niemcy, boimy się tylko Boga, który pozwala nam miłować i pielęgnować pokój”¹⁴), arkana (pod tym hasłem kryją się mistyka i jej niebezpieczeństwa), stosunki francusko-niemieckie (Napoleon III jako przeciwnik Bismarcka, Rilke i Heine – niemieccy poeci mieszkający w Paryżu) i wreszcie – Żydzi oraz Holocaust.

Tematy te są często zderzane ze sobą i zestawiane na zasadzie dopełniającego się kontrastu. Obok cytatów z dzieł takich klasyków, jak Lichtenberg, Hölderlin, Valéry, Rilke, Brecht i Sartre, pojawiają się daty aktualnych wydarzeń: śmierci Ulrike Meinhof (9 maja 1976) czy Rudiego Dutschke (24 grudnia 1979). Jak zauważa Klaus Honnert: „Zarówno pod względem treści, jak i formalnie praca Hanne Darboven jest pełna antynomii, przy czym owe antynomie pod żadnym względem nie dają się rozwiązać jako znaczeniowe czy formalne bieguny”¹⁵.

Już to zdawkowe naszkicowanie tematów pozwala dostrzec, że *Schreibzeit* silnie dotyka niemieckich spraw, powracając w nim nieustannie pytania o przeszłość. Darboven próbuje uchwycić atmosferę duchowo-polityczną, której klimat doprowadził do tragedii drugiej wojny światowej. W komentarzu do *Schreibzeit*, zawartym w *Werkverzeichnis* (wykaz prac artystki), czytamy: „Teksty i notatki odzwierciedlają nieustannie rysę w niemieckiej historii, rysę, której przyczyną jest narodowy socjalizm”¹⁶.

Druga wojna światowa jako punkt ogniskowania się refleksji pojawia się przykładowo w starannie wyselekcjonowanych przez artystkę cytatach przepisanych z „Der Spiegel”. W czerwcu 1976 roku Hans Magnus Enzensberger na jego łamach daje wyraz swoim obawom wobec polityki zbrojeniowej, ograniczania praw obywatelskich czy prób ingerowania państwa w polityczne przekonania obywateli. Enzensberger nie waha się scharakteryzować owych niepokojących nastrojów społeczno-politycznych w RFN jako „strukturalny terroryzm”¹⁷.

Krytyka pojawia się również w wypowiedzi pisarza i dziennikarza Kłausa Harpprechta z kwietnia 1976 roku, w której zauważa on: „anty-amerykanizm młodej generacji wykazuje przynębiające podobieństwa z antysemityzmem oswojonego, mieszczańskiego rodzaju... To raczej abstrakcyjna nienawiść, która jest odbiciem autonienawiści, późna reperkusja 1945 roku i następstwo utraty tożsamości”¹⁸.

Znajdziemy tu również głośny wywiad z Martinem Heideggerem z 30 maja 1976 roku zatytułowany *Nur noch ein Gott kann uns retten* (Tylko Bóg może nas uratować), w którym filozof wymijająco i dość zdawkowo wypowiada się na temat swojego (powszechnie znanego) uwikłania w nazizm¹⁹. Heidegger udzielił tego wywiadu z zastrzeżeniem, że może być on opublikowany dopiero po jego śmierci.

Szczególnego znaczenia nabiera wkomponowana w *Schreibzeit* część poświęcona postaci Bismarcka, który dla Darboven stanowi ucieleśnienie dwuznacznego wieku XIX. Pojawiają się opinie z epoki, w których Bismarck postrzegany jest jako strażnik pokoju, ale także alarmujące diagnozy doszukujące się w nim uosobienia „niemieckiego ducha”

» 11 Określenie opus uzasadnione jest nie tylko dlatego, że trafnie oddaje monumentalny charakter prac artystki. Darboven komponowała również muzykę – stworzyła w tym celu własny system, przekształcając właściwy sobie sposób numeracji na zapis nutowy (konkretnym liczbom odpowiadały poszczególne dźwięki) i nazywając powstałe w ten sposób kompozycje „muzyką matematyczną”. Do najbardziej znanych kompozycji powstałych wedle tych zasad zaliczyć należy *Wunschkonzert* z 1984 roku – utwór zaprezentowany w formie 1008 stron luźnych notatek na 11. Documentach w Kassel w 2002 roku.

» 12 B. Jussen (red.), *Hanne Darboven – Schreibzeit*, Köln 2000.

» 13 E.A. Busche, *Hanne Darboven. Themen und Struktur der „Schreibzeit“*, [w:] Z. Felix (red.), *Hanne Darboven. Ein Rader. Texte zum Werk*, Köln 1999, s. 146–156. Jest to zbiór tekstów towarzyszących wystawie *Hanne Darboven – Hommage à Picasso*, Hamburg 2000.

» 14 Ibidem, s. 150.

» 15 K. Honnert, *Hanne Darboven – Bismarckzeit* (1979), [w:] *Hanne Darboven. Ein Reader...*, s. 38.

» 16 B. Jussen, *Geschichte schreiben als Formproblem: Zur Edition der „Schreibzeit“*, [w:] *Hanne Darboven – Schreibzeit...*, s. 15.

» 17 E.A. Busche, *Hanne Darboven...*, s. 147. Artykuł: H.M. Enzensberger, *Traktat von Trampeln*, „Der Spiegel” 25/1976, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41170769.html> (20.07.2016).

» 18 Ibidem.

» 19 Por. V. Farias, *Heidegger i narodowy socjalizm*, tłum. P. Lisicki, R. Marszałek, Warszawa 1997; J. Young, *Heidegger, filozofia, nazizm*, tłum. H. Szłapka, Warszawa / Wrocław 2000; J. Kaube, *Martin Heideggers „Schwarze Hefte“*. *Der Deutsche nur kann das Sein neu sagen*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 20.02.2014, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/martin-heideggers-schwarze-hefte-der-deutsche-nur-kann-das-sein-neu-sagen-12810625.html> (20.07.2016). Wspomniany artykuł: M. Heidegger, *Nur noch ein Gott kann uns retten*, „Der Spiegel”, 31.05.1976, s. 193–219.

– kultu władzy politycznej, a zatem źródła późniejszego upadku Niemiec. Darboven przytacza cytaty traktujące o politycznej moralności z biografii Bismarcka pióra niejakiego Ludwiga Reinersa²⁰ oraz passusy z kulturowo-histerycznego fresku obrazującego czasy „żelaznego kanclerza” autorstwa Rudolfa Malscha²¹.

Przez cały *Schreibzeit* przewijają się również fragmenty hasel zaczerpniętych z Encyklopedii Brockhausa, między innymi te, w których artystka śledzi z uwagą losy postaci o żydowskich nazwiskach Oppenheim i Oppenheimer. Odnajduje pośród nich wielu lekarzy, naukowców, przedsiębiorców i artystów odgrywających diametralnie różne role w historii. Są to między innymi Julius Robert Oppenheimer – „ojciec bomby atomowej” oraz Joseph Süss Oppenheimer znany jako „Żyd Süss”, który stał się prototypową postacią występującą w jawnie antysemickich pismach Ludwiga Feuchtwangera. W cytowanej dalej przez Darboven satyrze Bertolda Brechta *Der Jude, ein Unglück für das Volk* [Żyd nieszczęściem dla narodu] zostaje „logicznie” dowiedzione, że Żydzi są źródłem wszelkiego nieszczęścia, z samym reżimem nazistowskim włącznie. Pokazuje to, jak za pomocą moralnej demagogii ofiary czyni się winnymi własnego losu. Darboven parafrazuje jednak ów slogan, zasiewając tym samym we współczesnych ziarno niepokoju: słowo „Żyd” zastępuje słowem „pieniądz”, natomiast słowo „reżim” przyrównaniem „anonimowości” do „władzy strachu”²².

Darboven uzmysławia nam, że zarówno to, co z gruntu irracjonalne, jak i to, co radykalnie racjonalne może – w sprzyjających warunkach – stać się pożywką dla fanatyzmów i dyktatur wszelkiego autoramentu.

Kolekcjonerka cytatów

To utrzymywanie napięcia między potencjałami *ratio* i arbitralności jest charakterystyczne dla sposobu pracy artystki. Twarda systematyzacja (szkielet konstrukcyjny *Schreibzeit* stanowią daty, do czego jeszcze wróć) wydaje się podporządkowana zasadom logiki, jednak jest ona skontrapunktowana „mrugnięciem oka”. Polityczne miesza się tu z prywatnym, wysokie z niskim, patos z banałem (przykładem tego ostatniego mogą być pojawiające się również w pracy cytaty z „ludowymi mądrościami” przepisane z porcelanowych talerzy).

Darboven wierzy ponadto w sprawczą moc imaginacji (i co za tym idzie: sztuki), w to, że na rzeczywistość składa się nie tylko empiria z jej

naukowo dowiedzionymi faktami, lecz również to, co pomyślimy i wykreujemy, albowiem „coś takiego jak spójny obraz rzeczywistości nie istnieje. To, co określamy jej mianem jest konglomeratem widzialnego oraz różnorodnych, nie mniej realnych form istnienia – tych wyobrażonych, upragnionych czy pomyślanych, które w ludzkiej świadomości ponad widzialnym, zasiała sztuka”²³.

Prowokowanie nietypowych, dialektycznych zderzeń sensów jest charakterystyczne dla techniki montażu, w której napędzane siłą wyobraźni konfrontowanie ze sobą pozornie rozłącznych obrazów tworzy zupełnie nowy sens.

Metoda Darboven przypomina nieco tę stosowaną przez Brechta w jego antywojennych komentarzach zatytułowanych *Kriegsfiel*. Totalne i skojarzeniowe próby uchwycenia w locie paraleli różnych zjawisk i zdarzeń, dostrzeganie refleksów przeszłości w dniu dzisiejszym, unaocznienie poprzez fragmentaryczność faktu, że to, co mamy do dyspozycji, jest jedynie niepełnym aspektem większej całości – to nic innego jak próba konceptualizacji nieuchwytnej w swej wielowymiarowości pamięci. Georges Didi-Huberman nie bez powodu nazywa *Kriegsfiel* Brechta: „Płaszczynami inskrypcyjnymi dla skomplikowanych procesów pamięciowych”²⁴.

Podczas gdy u Brechta ów zapładniający dialog prowadzą ze sobą obrazy, Darboven przesuwając zdecydowanie akcent z interobrazowości na intertekstualność. Teksty, „między którymi” czytamy, stanowią co prawda cytaty z rezerwuaru lektur, stojącej zasadniczo na bardzo osobnej artystycznej pozycji, artystki, lecz – jak zauważa Klaus Krüger – w ich doborze „zobaczyć można dokument ówczesnego dyskursywnego głównego nurtu”. Same w sobie zaświadczały o pewnej modzie intelektualnej, są dokumentem „lektur obowiązkowych”, które stwarzały w tamtych czasach polityczny, teoretyczny i literacki profil lewicowego intelektualisty²⁵. Zatem praca byłaby w tym ujęciu mapą czy też „zdjęciem” aktualnego stanu pamięci zbiorowej pewnego intelektualnego *milieu* w Niemczech Zachodnich.

Historyk Bernhard Jussen widzi w twórczości Darboven nade wszystko artystyczną wizualizację nurtującego historyków ważkiego problemu metodologicznego: w jaki sposób pogodzić ze sobą wymiary makro- i mikrohistorii? Darboven, zdaniem Jussena, poprzez polifoniczne zestawienie cytatów, pracę przy historycznym stole montażowym, nietypowe porównywanie poszczególnych fragmentów i detali, by podjąć następnie bra

» 20 L. Reiners, *Bismarck 1815–1871*, München 1970.

» 21 K. Honnef, *Hanne Darboven – Bismarckzeit...*, s. 37–38., E.A. Busche, *Hanne Darboven...*, s. 148.

» 22 E.A. Busche, *Hanne Darboven...*, s. 151.

» 23 K. Honnef, *Hanne Darboven – „Bismarckzeit”...*, s. 35.

» 24 G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, tłum. J. Margański, Kraków 2011, s. 35.

» 25 K. Krüger, *Die Zeit der Schrift. Medium und Metapher in der „Schreibzeit”*, [w:] *Hanne Darboven – Schreibzeit...*, s. 48.

wurową próbę ujęcia „całości”, wyprzedziła w pewnej mierze myślenie współczesnych historyków²⁶.

Według Jussena, Darboven problematyzuje (czy też dokładniej: wizualizuje) pewien *modus* historiografii, stawiający pytanie o sposoby i możliwości poznawania przeszłości, a także o źródła i status historycznej wiedzy²⁷.

Wspomniany tu już Didi-Huberman dostrzega w technice montażu, która zmusza nas do zrewidowania spojrzenia na przeszłość, spadek po spustoszeniach, jakich dokonały dwie wojny światowe: „Wygląda na to, że – historycznie rzecz ujmując – okopy wytyczone w całej Europie okresu wojny światowej sprowokowały w dziedzinie estetyki, podobnie jak w dziedzinie humanistyki – mamy na myśli Georga Simmela, Sigmunda Freuda, Aby’ego Warburga, Marca Blocha – decyzję, że metodą pokazywania będzie montaż, to znaczy przemieszczanie, rekonstruowanie wszystkiego. Montaż byłby więc metodą poznania oraz chwytem formalnym zrodzonym z wojny, uznającym „nieład świata”²⁸.

Montaż – czytamy dalej u Didi-Hubermana – oznacza przedstawianie prawdy poprzez rozkładanie, a więc wikłanie i implikowanie, a nie wyjaśnianie rzeczy²⁹.

Takie podejście zgadza się z tym, co konsekwentnie powtarzała – niezwykle zresztą lakoniczna w swoich wypowiedziach – sama artystka. Motto jej pracy stanowiła maksyma: „ich schreibe, aber beschreibe nicht” (piszę, lecz nie opisuję). Darboven podkreśla tym samym, że sens i wymiar krytyczny w jej pracach powstają poprzez nadwyżkę tego, co rodzi się w wyniku osadzenia w nieoczekiwanym kontekście i rekompozycji gotowego materiału literackiego. Zestawianie wyimków i heterogenicznych fragmentów tekstu przez artystkę bliskie jest temu, co praktykowali lubujący się w cytatach Walter Benjamin czy rozsmakowany w formie fragmentu Roland Barthes deklarujący, że: „niespójność jest lepsza od formy, która zniekształca”³⁰.

Interpretacja, różne wariacje tego samego tematu i wyłączanie konkretnych treści z kontekstu to również typowa cecha kultur piśmiennych. Być może dziś nie zdajemy już sobie z tego sprawy, lecz to dopiero zapis

umożliwił mieszanie różnych rejestrów językowych i znaczeniowych, pozwalając na – uwidaczniający się także w sposób szczególny w pracach Darboven – dystans i eksperyment intelektualny³¹.

Afirmacja „śladów ducha”

Darboven interesuje przy tym w równiej mierze, co treść sam tekst jako medium i samo pisanie jako pewien proces rozgrywający się w czasie.

Wydają się to poświadczać kartki, na których na próżno będziemy dopatrywać się konkretnych słów, zastępuje je natomiast starannie naniezione lekko pochylonym pismem ciąg połączonych ze sobą liter „u”, przekreślony każdorazowo poziomą linią. Ewentualny przekaz zostaje w ten sposób zupełnie wyzerowany. Faliste linie niczego nam nie wyjaśniają, nie kryje się za nimi żadne hermeneutyczne pragnienie, są po to, aby wskazywać na same siebie, nic więcej. Znamienne, że to od takiej właśnie kartki zaczyna się *Schreibzeit*.

Jest to czysta afirmacja gestu pisanego, mniesiej cierpliwości, której wymaga ręczny zapis oraz niezbędnego do starannego przepisywania kolejnych cytatów czasu, którego przebieg zostaje niejako unaoczniony za pomocą tego abstrakcyjnego pisma, a dokładnie – tej czystej idei pisma. Jak trafnie zauważa Aleida Assmann: „Szekspir ugruntował swoją nieśmiertelność nie tylko w samych wierszach, ale także w ich materialności, w śladach czarnego atramentu na papierze”³².

W nawiązaniu do przepisanej przez Darboven znanego cytatu z Gertrude Stein o róży Krüger notuje: „Przepisany Baudelaire jest przede wszystkim przepisany Baudelairem, trywialny cytat jest przede wszystkim trywialnym cytatem, tak jak linia falista jest linią falistą”³³. Owe „linie faliste” są także kluczem interpretacyjnym do pracy Darboven, do swobodnego „podwójnego kodowania” *Schreibzeit* – jako obrazu i jako tekstu. Falista linia uwolniona od referencyjności, będąca „pustym znakiem”, zdaje się wskazywać na, bądź „podpowiadać” znaczenie, jakie dla pamięci mają konkret tekstu, tekst sam w sobie i jego czysto materialna, a także estetyczna obecność.

Assmann swoje przemyślenia na temat związków pisma z pamięcią zaczyna od wyjaśnienia, czym są litery – łacińskie *litterae* – dla literaturoznawcy Stephena Greenblatta. Pismo interesuje go mianowicie wyłącznie jako medium, Greenblatt analizuje jego aspekt techniczny, posługując się

» 26 B. Jussen, *Geschichte schreiben...*, s. 29–31.

» 27 Ibidem, s. 13.

» 28 G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów...*, s. 91.

» 29 Ibidem, s. 99.

» 30 R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 34.

» 31 W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Warszawa 2015, s. 82–83.

» 32 A. Assmann, *Texts, Traces, Trash: The Changing Media of Cultural Memory*, „Representations” 56/1996, s. 124.

» 33 K. Krüger, *Die Zeit der Schrift...*, s. 62.

przy tym metaforą „śladów tekstowych”. W „śladach tekstowych” ukrywa się i krąży – zupełnie w duchu „formuły patosu” Aby’ego Warburga³⁴ – społeczna energia, dlatego litery umożliwiają nam wejście na trop przeszłości i rozpoczęcie „rozmowy z duchami”³⁵.

Assmann opisuje dalej wzlot i upadek wiary w pismo jako sprzymierzeńca pamięci na przestrzeni epok. Od czasów starożytnego Egiptu aż do renesansu wierzone, że pismo przetrwa wszystkie, pozornie trwalsze, ślady materialne epoki. Dopiero epoka upowszechnienia druku zwieńczona zalewem rynku wydawniczego przypadkowymi publikacjami, kazała wprowadzić pewną poprawkę do postrzegania pisma jako antidotum na demona społecznej śmierci, jaką jest utrata pamięci zbiorowej.

Pomimo, że Assmann zdaje się przedstawiać losy pisma jako historię stopniowej utraty zaufania wobec tego stojącego się z wolna „przeżytkiem” medium, podkreśla ona, iż sam akt zapisywania to najstarsza i nadal jak najbardziej nośna metafora pamięci³⁶. Assmann stawia finalnie tezę, że „skoro medium ma znaczenie, litery w sensie formalnym mogą być «odczytywane» jako klucze do ważnych przemian historycznych w strukturze pamięci zbiorowej”³⁷.

Rozpowszechnienie druku i utowarowienie pisma na dobre oderwało je również od ciała i wyniosło na piedestał Autora – jego „odcieleśnione” imię, które od tego czasu zawiera w sobie symbolicznie prawdę zawartą w książkach wiedzy³⁸. W opublikowanym w 1972 roku, klasycznym dziś *Porządku dyskursu* Michel Foucault zauważa, że autor nie jest autonomicznie tworzącym podmiotem i jedynym twórcą tekstu, że sam w równej mierze jest determinowany władzą krążących w społeczeństwie dyskursów³⁹. Każdy zatem, chcąc nie chcąc, nie tyle pisze od nowa, ile kontynuuje tekst, który inni zaczęli pisać już przed nim.

Praca Darboven zdaje się mocno osadzona w kontekście tego paradygmatu „śmierci autora” lat 70. XX wieku. Artystka chce „wpisać się w tradycję” (*sich-hineinschreiben*), przywłaszcza sobie istniejące teksty, odnajduje powinowactwa z wyboru, aby w akcie żmudnego przepisywania, swoistego aktu powtórzenia zakotwiczyć własną egzystencję w czasie⁴⁰.

Hanne Darboven jest zarówno niepoprawną romantyczką z piórem w rękę, jak i spadkobierczynią epoki Oświecenia. Czerpie bowiem garściami z Encyklopedii Brockhause i gazet codziennych. Te ostatnie są zarazem znakiem naszych czasów – podają informacje, o których często za kilka dni nikt już nie pamięta, należąc tym samym prędzej do porządku epoki zanikania niż do tradycji *longue durée*.

Jednakże to, co reprodukowane w milionach egzemplarzy, staje się w dziele artystki niepowtarzalne. Nie bez powodu *Schreibzeit* wydane zostało przez Max Planck Institute w formie faksymile. Jussen pokusił się nawet o porównanie pracy Darboven z praktykami średniowiecznych kronikarzy i annalistów⁴¹.

Również Jan Assmann zwraca uwagę na szczególną rolę szkół kopiistów w kształtowaniu się pisemnego kanonu, tworzącego podwaliny pamięci kulturowej opartej na tekstach kanonicznych. Nie wystarczy bowiem samo wyłonienie się zbioru takich kluczowych tekstów; aby spełniały one swoją funkcję w tworzeniu „struktury konktywnej”, muszą być czytane, przypominane, interpretowane, konieczny jest zatem przepływ zawartych w nich treści, w przeciwnym wypadku nawet najwybitniejszy tekst „staje się raczej grobem niż skarbnicą sensu”⁴².

Wyłonienie się owego skodyfikowanego zbioru pism wpłynęło również na bardziej świadome postrzeganie czasu, w następstwie czego pojawił się podział na teraźniejszość i przeszłość, na starożytność i nowożytność. W efekcie mamy do czynienia z obudzeniem się świadomości historycznej i zwiększoną atencją wobec wszelkich relikwów przeszłości⁴³.

Zgodnie z zasadą głoszącą, że ten, który sobie przypomina, myśli o przeszłości, natomiast ten, który pisze, czyni to dla potomnych – Darboven łączy w *Schreibzeit* retrospekcję z prospekcją. Jest przekonana, że pamięć przeszłości umożliwia nam kształtowanie dnia dzisiejszego i przyszłego, albowiem historia może (powinna) być nauczycielką życia (dodając przy tym, że uczniów ma niestety niewielu).

W tym świetle swingowane, abstrakcyjne pismo postrzegane być może jako wyraz dążenia artystki do namacalnej konkretyzacji przebiegu czasu, czasu ujarzmionego dzięki pismu, czasu linearnego z jego podziałem na kolejne odcinki⁴⁴. Taki „linalny intelektualizm”, to – jak już zostało wspomniane – podzwonne przekształcenia się kultury z oralnej w cyrograficzną.

» 34 A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, tłum. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Warszawa 2015.

» 35 A. Assmann, *Schrift als Erinnerungskategorie*, [w:] *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2016, s. 197.

» 36 Ibidem., s. 185.

» 37 A. Assmann, *Text, Traces, Trash...*, s. 124.

» 38 A. Assmann, *Exkarnation. Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift*, [w:] A.M. Müller, J. Huber (red.), *Raum und Verfahren*, Basel 1993, s. 139.

» 39 M. Foucault, *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.

» 40 T. Wagner, *Schreibe hinauf und schreibe hinunter, schreibe nach wie vor. Bewegung durch Schrift in der „Schreibzeit“*, [w:] Hanne Darboven – *Schreibzeit...*, s. 90.

» 41 B. Jussen, *Geschichte schreiben...*, s. 18–23.

» 42 J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 106.

» 43 Ibidem., s. 107–108.

» 44 W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 128.

Darboven nie tylko pisze (przepisuje), ale także precyzyjnie nanosi na poszczególne kartki zarówno daty kolejnych dni, w których owych zapisów dokonuje (w opatentowanym przez siebie systemie rozkładania dat na liczby pierwsze i następnie sumowania ich), jak i daty opisywanych w tekstach wydarzeń. W ten sposób synchronizuje dwa poziomy czasowe, a łącznikiem staje się powolne, cierpliwe, ręczne cyzelowanie tekstu będące kontemplacją czasu minionego i teraźniejszego, czyli niczym innym jak osobistą pracą na polu zbiorowej pamięci, która: „działa w obu kierunkach: wstecz i w przód. Nie tylko rekonstruuje przeszłość, lecz organizuje doświadczenie teraźniejszości i przyszłości”⁴⁵.

Jak pisze trafnie o dziele Darboven Thomas Wagner:

W ten oto sposób czytelnik zostaje stopniowo uwikłany w produkcję historii i jej opowieści. Zmieniają się one z historii „zdarzeniowej”⁴⁶, która zbiera dane w nawarstwiający się czasie, na historię przywłaszczania, która powstaje dopiero wówczas, gdy przeszłość aktualizuje się i uwierzytelnia w cielesnym odczuciu czasu⁴⁷.

Tym samym – konkluduje autor – przeszłość jawi się tu nie jako neutralny, zdepersonalizowany zbiór faktów, lecz jako ewokacja. Dzięki aktywności ciała w bardzo osobistym, skupionym momencie przepisywania, sukcesywnie wyłaniają się znaczenia⁴⁸.

Rola ciała jako źródła i nośnika sensu zostaje na nowo odkryta dzięki dokonaniu świadomego wyboru pisma ręcznego. Darboven pozwala odżyć drukowanym literom, co pomaga przywrócić pierwotny związek nie tylko między pismem i pamięcią, lecz także między pismem i ciałem, a zatem jednostkową egzystencją.

Vilém Flusser określa pisanie jako „gest archaiczny”, zaś ludzi, którzy kurczowo trzymają się tej formy komunikacji w dobie rozwoju nowych technologii, doskonale zdających sobie przy tym sprawę, że ręczna pisanina to (z czysto komunikacyjnego, utylitarne punktu widzenia) gra niewarta świeczki, nazywa „egzystencjami archaicznymi”. Dla „egzystencji archaicznych” pisanie jest nie tyle fanaberią, ile synonimem życia. Dla takich ludzi bez pisanego także samo „życiopisanie” nie byłoby możliwe⁴⁹.

Poprzez pieczołowite przepisywanie Darboven wczytuje się uważnie, litera po literze, w teksty przeróżnej proveniencji, próbując złożyć z tej

mozaiki obraz zbiorowej pamięci. Podejmując się ręcznego przepisywania pierwotnie drukowanych tekstów, uwypukla wagę pisma jako „śladu ducha” i uzmysławia, jaką potężną rolę odgrywa ono w transponowaniu pamięci zbiorowej.

Człowiek współczesny, współczesny *homo communicans*, nadal bowiem pozostał człowiekiem pisma, to w piśmie zakorzeniona jest jego pamięć kulturowa. Wyparcie pisma ręcznego, a następnie druku przez zapis elektroniczny skutkowało w przypadku artystów tym większym uwrażliwieniem na doniosłą rolę, jaką pismo odgrywa w rozwoju cywilizacji i kultury. ●

» 45 J. Assmann, *Pamięć kulturowa...*, s. 58.

» 46 Chodzi tu o termin ukuty przez Fernanda Braudela (redaktora czasopisma „Annales d'Histoire Economique et Sociale”), którego ambicją było stworzenie „historii totalnej”.

» 47 T. Wagner, *Schreibe hinauf...*, s. 91.

» 48 Ibidem, s. 96.

» 49 V. Flusser, *Die Geste des Schreibens*, [w:] idem, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt am Main 1994, s. 39–40.

Slade School of Fine Art/UCL,
London. Artystka wizualna, doktor
historii sztuki. Jej zainteresowania
artystyczne i badawcze skupiają się
wokół problematyki ciała jako formy
tekstowej, konfliktu cielesności i języka
dyskursywnego, pisania kobiecego,
jak również choroby jako źródło sztuki
i konceptu bieli. Wybrane publikacje:
*Historia tekstu wizualnego w Polsce
po 1967 roku* (2012), *Odprysk poezji*
(2012), *Body Stories* (2013),
Bodygraphy (2016).

O pisaniu ciałem

*nie mieszczę się w języku
cała
część mnie nie odnalazła
dotąd odbicia w znanych znakach
pisma*

*moje ciało ucieka od słów
wypycha mnie poza myślenie mową
słowa nie układają się w pieśń,
a gdy usta uwolnią je przez wypowiedzenie
te cumują w słuchaczu
już nie jako słowa, lecz pamięć
po nich*

*stan, który ma znaczenie
w obliczu słowa pozostaje tajemnicą*

*jego nazwane szczątki rozlane we mnie
skapują
pismem*

Małgorzata Dawidek,
Errata ze zbioru *Naczynia połączone*,
Poznań 2010

Rozdział I

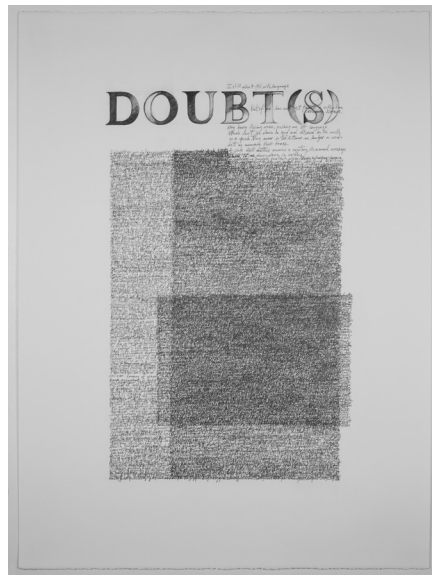
Konflikt

Jeden z najkrótszych swoich esejów – *O chorowaniu* – Virginia Woolf
rozpoczyna słowami:

naprawdę dziwi, że choroba nie zajęła wraz z miłością, orężem i za-
zdrością miejsca pośród głównych tematów literatury [...] literatura

robi, co może, by przekonać nas, że jej dziedziną jest umysł, że ciało to czysta szklana tafla, zza której dusza wyziera jasno i bezpośrednio, a jeśli pominąć tych parę namiętności – pożądanie czy chciwość – jest ono nieważne i nieistotne. Tymczasem prawda jest zupełnie inna. [...] Ale tego powszechnego dramatu ciała nie spisuje nikt¹.

W mojej praktyce artystycznej skupiam się na konflikcie pomiędzy kondycją ludzkiego ciała a językiem dyskursywnym. W swoich pracach, które tworzę, opierając się w pierwszej kolejności na samoobserwacji, a w następnej na obserwacji innych i rozmowach z innymi, badam, na ile język jest w stanie wyartykułować ciało i na ile ciało jest w stanie oprzeć się językowi. Próbuję więc przełożyć ciało na język. Oddać w języku jego stany. Nazwać ciało językiem. Interesują mnie przy tym stany skrajne, doświadczenia graniczne, fizyczne i emocjonalne kryzysy, językowe blokady (ból, strata, choroba, radykalny wybór życiowy). Przywiązuję przy tym specjalną uwagę do procesów i metod samokojenia, które są istotną częścią radzenia sobie ze stanami krytycznymi.



Małgorzata Dawidek, *Doubts* z serii *Repository*, 77x 56,5 cm, grafit na papierze, 2015.

Próbuję też przekonwertować język na ciało, przetłumaczyć język ciała. Wtopić słowa w pory ciała. Mówię do ciała, na przykład:

Wiem, że umawiamy się, iż w tym języku ten stan, który teraz odczuwam i jego fizyczne symptomy określiłam frazą: „trzepot ptasich skrzydeł”, ale teraz zachowaj się inaczej, teraz poczuj się spokojnie. Spokojnie to, jak pamiętasz, taki stan, kiedy nie odczuwasz drżenia, kiedy nie odczuwasz zagrożenia, to stan, kiedy jesteś bezpieczne. Poczuć się bezpiecznie.

Konflikt rodzi się natychmiast. Ciało nie działa na komendy, a tym bardziej nie działa na komendy językowe. Relacja tych dwóch bytów (języka i ciała) przybiera zatem postać odrzuconego przeszczepu. Odpychają się one od siebie. Wypierają siebie nawzajem. Są sobą rozczarowane.

A językiem można rozczarować się równie łatwo jak ograniczonymi możliwościami ciała.

Dlaczego o tym mówię? Bo właśnie to rozczarowanie, ten wibrujący konflikt pomiędzy naturą (biologią, fizycznością) a kulturą (intelektem, systemem) jest tym, co w relacji między ciałem a językiem pociąga mnie najbardziej – napięcie pomiędzy odczuwalnym a wyrażalnym.

W moim macierzystym języku termin „ciało” posiada 4 znaczenia [anatomiczne (korpus), społeczne (ciało studenckie), fizyczne (ciało stałe), astronomiczne (ciało astralne)]. W języku angielskim słowo „ciało” (*body*) ma kilkadziesiąt znaczeń, a jednym z nich jest **text**. Dokładniej: centralna, kluczowa część tekstu, bez wstępu, zakończenia, indeksu i spisu treści. Jądro tekstu to jego ciało. *Body* = *text*.

W serii *Body Texts*, zbiorze fotografii ciała, którego części pokryłam tekstem, istotą mojej wypowiedzi stała się konfrontacja fizyczności i niefizycznych stanów ciała, które próbowałam oddać poprzez materialność tekstu, jego skalę, kolor, kształt. Ciało przybrało dla mnie formę tablicy, na której język pozostawia swoje znaki, starając się, by były one jak najbardziej adekwatne do cielesnych odczuć.

Materiał moich prac jest więc zarówno język, jak i ciało. Przy tym język staram się ucieleśnić (zmaterializować), dlatego często przybiera on formę pisma, ma kolor, ciężar, indywidualne cechy. W ciele natomiast interesują mnie te jego stany, które są niematerialne i efemeryczne: emocje, gesty i dźwięki, które są również indywidualne i subiektywne.

Moje zainteresowanie ciałem wynikało z potrzeby nazwania tego, co w ciele wymyka się językowi, co zostało przez niego zahamowane, zmarginalizowane lub wyparte. Tego, co jest wstydlive, nieatrakcyjne lub nie-normatywne. Według mnie to, co znika z języka, znika także z kultury tworzonej w tym języku. Ciało w kryzysie jest przykładem tego, co kultura wyrzuca poza swoje obszary. Zinstytucjonalizowany, intelektualny i męski konstrukt, jakim jest język, decyduje o tym, co się mieści w nim samym, a tym samym o tym, co jest włączone do kultury.

» 1 V. Woolf, *O chorowaniu*, przekł. M. Hydel, Wołowiec 2000, s. 30.

Pisanie (pisanie kobiece) o ciele (o chorym ciele) w oczach kultury staje się szaleństwem.

Czy upominając się o miejsce ciała w języku, stałyśmy się szalone, Virginio?

Rozdział II

Écriture féminine

Pół wieku po ukazaniu się eseju o chorowaniu Virginii Woolf francuska filozofka Hélène Cixous opublikowała tekst *Le Rire de la Méduse* (1975, *Śmiech Meduzy*). Autorka zwraca w nim uwagę na nieobecność kobiet w historii, której pisemny (intelektualny) aspekt stał się domeną mężczyzn. Cixous odwołuje się do istoty pisarstwa kobiet (*écriture féminine*). Uznaje je za znaczące i wartościowe niezależnie od wykluczeń historycznych. Jest to pisanie utkane na odczuwaniu i intymności, intuicji i cielesności, swobodzie i naturalności. Autorka ośmiela tym samym kobiety do własnej twórczości, do własnego, cielesnego odczuwania świata i jego interpretacji. Mówi wprost o pisaniu ciałem: „Dlaczego nie piszesz? Pisz! Pisanie jest dla ciebie, ty jesteś dla siebie, twoje ciało jest dla ciebie, weź je!². Zdejmuje z ramion kobiet odium wstydu nakładanego na nie przez wieki przez historię, przez mężczyzn, ale również przez nie same. Sugeruje, że tylko poprzez swoją ktywność twórczą kobieta odblokuje się, stanie się częścią świata i niezależną współautorką historii. Odzyska swój głos. „Pisz siebie: twoje ciało musi stać się słyszalne. [...] Kobieta bez ciała, niemowa, niewidoma, nie może walczyć”³.

Ponieważ kluczowym motywem mojej praktyki jest praca z ciałem konfrontującym się z językiem dyskursywnym oraz stworzenie indywidualnego kodu pisma opartego na alfabecie ciała, odbieram ten tekst jako bardzo osobisty manifest. Esej ten jest ważny dla mojego researchu, ponieważ jest to pierwszy istotny tekst analizujący pisanie kobiet z perspektywy ich własnego ciała. Podkreśla on również wagę cielesności w tworzeniu w ogóle. Równocześnie silnie akcentuje równoważne aspekty tworzenia: intelektualny (językowy) i cielesny (intuicyjny, emocjonalny, manifestujący się w fizyczny sposób), co jest dla mnie szczególnie istotną wskazówką, ponieważ w mojej pracy konfrontuję pismo (język), które jest wytworem intelektu, z ciałem, które jest polem kryzysu, dynamicznych kontrastów i blokad, i za którym stoją trudno artykułowalne i subiektywne odczucia.

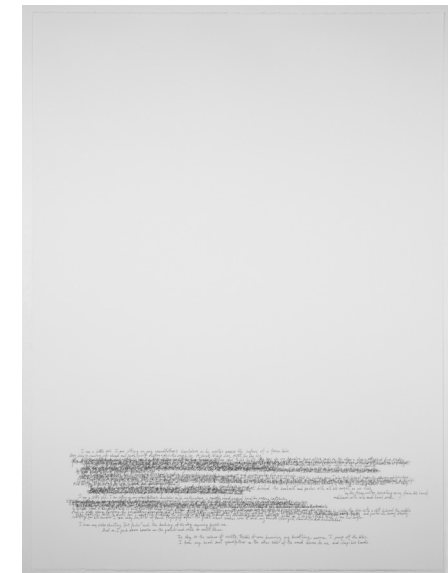
» 2 H. Cixous, *Śmiech Meduzy* (*Le Rire de la Méduse*), przekł. A. Nasiłkowska, „Teksty Drugie” 4/5/6 / 1993, s. 148.

» 3 Ibidem, s. 152.

Marcia Painting Self-Portrait using Mirror (Marcia malująca autoportret w lustrze) anonimowego średniowiecznego artysty jest kolejnym punktem referencyjnym mojej praktyki artystycznej. Dzieło pochodzi z kolekcji *De Mulieribus Claris* (*O słynnych kobietach*), która zawiera biografie historycznych i mitologicznych kobiet, zebrane przez florenckiego autora Giovanniego Boccaccio i opublikowane w 1440 roku [obecnie znajduje się w kolekcji Bibliothèque Nationale de France].

Iluminacja przedstawia postać kobiety malującej swój portret. Kobieta siedzi przed toaletką we wnętrzu zdobionej komnaty. W lewej ręce trzyma lustro, w prawej pędzel. O toaletkę oparty jest obraz. Kobieta patrzy na swoje odbicie w lustrze i przenosi swój wizerunek na panel obrazu. Na blacie oraz na stole obok leżą narzędzia do malowania: paleta, pędzle, naczynia do mieszania farb, skrzynka na przybory.

Portret kobiety pojawia się w obrazie trzykrotnie: w komnacie, w lustrze i na obrazie. To trzy różne obrazy siebie. Ponadto kobieta jest jednocześnie portretowana i portretująca. Jest to zatem portret zwielokrotniony



Małgorzata Dawidek, *Two Memories about Grandfather* z serii *Repository*, 77x 56,5 cm, grafit na papierze, 2015.

kogoś, kto jest w równym stopniu przedmiotem i podmiotem własnych obserwacji, a w dalszej kolejności pozostaje podmiotem obserwacji widza.

Obraz, który pochodzi z późnośredniowiecznego manuskryptu, jest miniaturą, czyli immanentną częścią książki. Jego skala jest niewielka. Średnica lustra to mniej niż 1 centymetr. Obraz stanowi jedynie maleńką

cząstkę folio i jest ściśle wpleciony w tekst. Łączy zatem element pisma i malarstwa, sztuk wysoko cenionych na średniowiecznych dworach. To, co „zgrzyta” w tym obrazie, to fakt, że artysta jest kobietą, która studiuje własną anatomię. Wizerunek ten wyłamuje się z ówczesnych norm postrzegania roli kobiety, które obowiązywać będą jeszcze przez wiele wieków.

Co łączy mnie z kobietą z iluminacji? Bo przecież nie tylko płeć i zawód. Obraz ten prezentuje według mnie jeden z kluczowych momentów przełamywania przez kobiety oporu – wstydu i lęku przed mówieniem o sobie poprzez sztukę. Moje projekty artystyczne najczęściej zaczynam od „portretowania” i definiowania siebie, mówienia o sobie (ja-kobieta, ja-migrantka, ja-chora, ja-mówiąca etc.) oraz od analizy moich relacji z otoczeniem. Jestem więc skupiona dokładnie na tym akcie, który prezentuje portretowana kobieta – na studium siebie. Kolejnym krokiem jest praca z innymi i z otoczeniem. Ponadto moja praktyka łączy studia nad językiem i studia ciała. Obydwie te formy komunikacji spotykają się w doskonałym połączeniu na jednej stronie manuskryptu w postaci iluminacji będącej częścią tekstu. Gest pisma jest połączony tu z gestem ciała i emocjami stojącymi za zapisanym znakiem. Głęboko utożsamiam się z tą postawą.

Te dwie formy komunikacji – cielesna (sensualna, organiczna) oraz językowa (schematyczna, skodyfikowana) połączone zostały na stronie manuskryptu w postać iluminacji będącej częścią tekstu. Gest pisma został tu związany z gestem ciała i emocjami stojącymi za zapisanym znakiem. Ta metoda notacji jest kluczowa również dla mojego gestu artystycznego. Kobieta powinna pisać poprzez doświadczenie ciała – wzywała Cixous – wynaleźć niezdobyty język, który rozsądzi ograniczenia, klasy i retoryki, porządki i kodyfikacje [...],⁴. Podobnie mi chodzi o stworzenie języka nie powielającego znajomej retoryki, o indywidualną narrację nawet jeśli nie wpisuje się ona w regulowane gramatyką schematy lub też oczekiwania wizualne. Jest to zapis, który nie może zaistnieć bez powołującego go gestu ciała i utrzymującej ów gest emocji. To porwane słowo, przełamane znaczenie, rozsypana składnia. To nie pojedynczy, abstrakcyjny znak, ale znak i stojące za nim drżenie ręki, pochylenie się, wdech, nerwowość. Zza każdego z tych pojedynczych tekstów ciała i związanych z nim aktów pisma wyłania się konieczność przekroczenia milczenia i niemożności pisma, bo takie są możliwości kobiet – pisze Cixous – że przeskakując możliwości składni łamią jej ustaloną linię [...]⁵. „[N]ie wierzymy, że w języku kryje się wróg nie do pokonania, gdyż to jest język mężczyzn i ich gramatyka”⁶. Moje prace to wprowadzenie do języka chaosu - : „chaosu» wypowiedzi

» 4 Ibidem, s. 158.

» 5 Ibidem.

» 6 Ibidem, s. 159.

„osobistej, pełnej imion własnych i przypisanych im znaczeń”⁷, chaosu obcych doznań, aberracyjnych zachowań ciała, anomalii, nienormatywnych odruchów, załamań języka, choroby. Moje ciało-tekst jest wypowiedzią palimpsestową w swoim charakterze, ciałograficzną, może stać się mikroruchem, szelestem, odgłosem, nieczytelną adnotacją, pół-zdaniem, słowem, fragmentem słowa, odłamkiem znaku.

Według mnie zarówno esej Cixous, jak i miniatura anonimowego autora ilustrują akt zerwania z tą częścią tradycji kultury europejskiej, która eliminuje cielesność z procesu pisania i rozdziela emocję gestu pisma od ciała. Pozostawia ona pismo nagie i bezcielesne. Odrywa je od podmiotu. W swoich projektach staram się dyskutować z tą tradycją – przywrócić pismo ciała i ciało pismu. Traktować ciało jako żywą księgę.

Rozdział III

Bodygraphy

Między 2005 a 2006 rokiem opracowałam termin, który najlepiej określałby moją artystyczną aktywność. Próbowałam zawrzeć w nim zarówno artykułowaną, jak i przemilczaną narrację ciała. Próbowałam opisać nim zarówno to, co ciało mówi, jak i to, jak mówi, to, co czuje i to, jak czuje. Próbowałam opisać nim również to, co my (ja) mówimy o ciele, jego reakcjach, zachowaniach i jego odczuwaniu. Tak powstała *bodygraphy* (ciałopisanie).

Termin ten odnoszę zatem do pamięci ciała, jego historii i niewypowiedzalności emocji. Ale jednocześnie do cielesności, która jest zarówno nośnikiem pisma, jak i pismem samym w sobie: ciało pisze i jest pisane, opisuje i jest opisywane, artykułuje i jest artykułowane w języku.

Kilka lat później odnalazłam ten termin w książce Dubravki Ugrešić *Amerykański fikcjonarz*.

Pojawił się on tam tylko raz, w zdaniu opisującym paradę na cześć Tito. W styczniu 2016 roku spotkałam Ugrešić przy okazji jej wykładu na SEESS/UCL w Londynie. Podczas wielowątkowej rozmowy na temat roli kobiet w sztuce serbsko-chorwackiej w czasach reżimu komunistycznego zapytałam pisarkę również o jej rozumienie terminu *bodygraphy*. Potwierdziła, że miała na myśli reżyserię mas, choreografię tłumów jako konstruktu zaprogramowanego tak, by służył propagandzie i oddawał cześć systemowi politycznemu i jego władzy.

W przeciwieństwie do Ugrešić, która dostrzega w *bodygraphy* model funkcjonowania jednostki wtopionej w masę i będącej zawsze częścią

» 7 Ibidem, s. 160.

historycznej i politycznej reżyserii, ja rozumiem ten termin w znacznie węższym znaczeniu.

To, co mnie interesuje w *bodygraphy*, to przede wszystkim jej mikroskala, indywidualność doświadczania i intymizacja codzienności, które obserwuję na szerszym tle historii. Wówczas zarówno przemoc języka wobec ciała, jak i władzy wobec ciała stają się, w mojej opinii, dotkliwie czytelne. *Bodygraphy* w moim rozumieniu to pisanie ciałem, ale nie tylko w znaczeniu choreograficznym. *Bodygraphy* jest dla mnie formą artykulacji ciała, zbiorem gestów, cielesnej pamięci, jest spektrum intymnych i publicznych tekstów, które ciało wypowiada/wyraża za pomocą mowy i ruchu. Rysunkiem pisma i gestu. Bo ciało samo w sobie jest językiem.

Interesuje mnie pojęcie ciała jako tekstu kultury i nośnika pamięci, które funkcjonuje zarówno w naukach filozoficznych (Derrida, Barthes), jak i w antropologii kulturowej. Interesuje mnie ciało jako tekst, czyli nośnik kodów i znaczeń. Interesuje mnie ciało będące przestrzenią do nadawania tych znaczeń i ich interpretacji, i które opiera się tym aktem. Interesuje mnie ciało, które jest przesuwane z obszaru prywatnego na obszar publiczny i/lub z powrotem. Które jest wystawiane na działania i akty społeczne i polityczne, i które się im opiera. Bo jest nagie (*homo sacer*, Agamben) wobec funkcjonujących systemów kulturowych i politycznych. Jest nagie wobec regulacji jego zachowania poprzez nakładane na nie sankcje, presje, tradycje, standardy. Normy te przemocą, również przemocą językową, wpisują się w cielesną pamięć. Wrastają w nią. Kształtują ciało. Odnoszę się więc do gestu ciała jako tekstu, którym mówi, bo ciało mówi nawet wówczas, gdy mowa milczy.

W swoich badaniach odwołuję się do różnych form pamięci ciała. Najstarsza z nich to pamięć anatomiczna (neuronowa), nieświadoma, automatycznie wyzwalająca mechanizmy ruchu, na przykład ruch mięśni pozwalający na ich spontaniczne użycie bez analizowania aktu chodzenia czy poruszania rękoma. Jest to pamięć wspierana przez próby i powtórzenia procesów sensomotorycznych. Kolejna, równie pierwotna, to pamięć silnie rozwiniętego instynktu samozachowawczego pozwalająca na obronę lub ucieczkę w razie zagrożenia. Jeszcze inna to pamięć kulturowa zbudowana na bazie pamięci zbiorowej, czyli na doświadczeniach i tradycji określonej społeczności. Wyrasta ona na świadomości wspólnej przeszłości, jej kultywowaniu, a także symbolicie i formach zachowań mających wpływ na budowanie tożsamości członków tej grupy, ale również na motywację przekazywania tych wartości kolejnym pokoleniom. Jest wreszcie pamięć indywidualna, biologiczna i subiektywna, związana z kondycją ciała i osobistą historią życia. To pamięć nagromadzonych w ciele uczuć, traum, zastoju emocji. To także pamięć indywidualnych gestów, odruchów, nawyków, in-

tymnej ekspresji, przyzwyczajęń ciała i jego wymagań. To wreszcie pamięć odbitych na ciele zmian codzienności. Zewnętrzna inskrypcja.

W cyklu wideo zatytułowanym *Gesture Analysis* odnoszę się do wspomnianych wyżej różnych typów pamięci ciała. Odkąd samoobserwacja jest jedną z moich metod pracy, analizuję własne ciało, odczucia i zachowania. Badam własne ciało jako formę tekstową. Używam go do zrekonstruowania kluczowych dla mojej tożsamości pozycji, zachowań, gestów, emocji.

Projekty *Gesture Analysis* i *Body Texts* dotyczą czytania ciała jak palimpsestu. Przytaczam w nich cytaty z tekstów, które są **w** ciało wpisane, które są **na nim** zapisane oraz te pisane **przez** same ciało. I nierzadko próbuję przełożyć je na język słów. Ta wielowarstwowość cielesnej tekstualności powoduje jednak, że ciało płynnie przemieszcza się z porządku symbolicznego w porządek natury i odwrotnie, a język nie może za nim nadążyć.

Ile razy przegrałam walkę z językiem próbującym opisać tę cielesną narrację, Virginio?

Pisanie o stanach ciała często prowadzi do notowania odczuć psychosomatyki. Pisanie o własnych stanach ciała jest jeszcze trudniejsze. Jest powrotem do cielesnego widzenia siebie i otoczenia. Dlatego z założenia odstępuję od samoterapii i samoekspresji na rzecz badania tego, co mnie przekracza, co jest większe i silniejsze ode mnie, czego nie rozumiem, lecz co mnie obejmuje, decyduje o intensywności stanów mojej cielesności i co ją warunkuje. Skupiam się na tym, co odróżnia mnie od innych ludzi. Szukam zatem form by pisać o ciele. Buduję z nim moje relacje podobnie jak tworzę własne relacje z językiem. Nie mam poczucia, że służę ciału, lecz raczej, że pracuję z narzędziem, poprzez które mogę się rozpoznać. A w tle słyszę głos Cixous: „Pisz! I twój tekst szukając się pokaże więcej niż ciało i krew [...]”⁸.

Rozdział IV (last but not least)

1926–2016

Przywołany na wstępie mojego tekstu esej *O chorowaniu* Virginii Woolf (1926) w konsekwencji skupił się nie na chorowaniu jako takim, ale właśnie na języku, którego brakuje w mówieniu o ciele w chorobie. Pisała Woolf:

W końcu na przeszkodzie literackim opisom choroby staje też ubóstwo języka. Angielszczyzna, która potrafi wyrazić rozmyślania Hamleta i tragedię Leara, nie ma słów, by oddać dreszcze i ból głowy⁹.

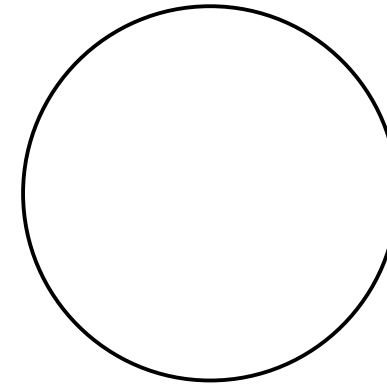
[Jednak] w chorobie, wyznajmy to (choroba jest bowiem wielkim konfesjonalem), pojawia się pewna dziecięca szczerość, człowiek gotów różne rzeczy powiedzieć, wyrzucić z siebie prawdę, którą ostrożna przyzwoitość zdrowia chce ukryć[...] ¹⁰.

Przypomina mi to sytuację, kiedy kilka lat temu próbowałam opisać lekarzowi moją kondycję. Tydzień później dostałam kopię raportu skierowaną przez niego do mojego lekarza rodzinnego.

Ta pani ma niezwykłą umiejętność werbalizowania dolegliwości odczuwanych w różnych częściach ciała. Rozumiem, że jest artystką wizualną, w której polu zainteresowań leży łączenie sztuki z językowym aspektem komunikacji. Nie było więc dla mnie zaskoczeniem, że spędziła większą część konsultacji, opisując dolegliwości związane z odczuwanymi bólami głowy¹¹.

Cielesny alfabet jest wieloznaczny. Dlatego pisanie/mówienie o nim jest wciąż postrzegane jako szaleństwo, Virginio, mimo że minęło 90 lat od chwili, gdy upomniałaś się o miejsce języka w narracji o ciebie. •

Londyn, maj–sierpień 2016



» 9 V. Woolf, *O chorowaniu...* s. 31.

» 10 Ibidem, s. 34.

» 11 Oryginalna treść listu brzmi: „This lady is extremely able to verbalise different sensations affecting various parts of her body. I understand she works as a visual artist in a particular area of expressing arts that deals with language aspects of communication. So it was not surprising that she spent the major part of the consultation describing to me sensations of pressure and pulsations in her head [...]”. Archiwum artystki.

doktor, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki UAM. W obszarze jej badań znajdują się: historia i teoria fotografii, sztuka nowoczesna, metodologia badań nad sztuką, kultura wizualna. Publikowała m.in. na łamach „Artium Quaestiones”, „Sztuka i Dokumentacja”, „Kroniki Miasta Poznania”, „Arteon”, „Kwartalnik Fotografia”, jest autorką tekstów w katalogach wystaw i opracowaniach monograficznych.

Fotograficzne paradygmaty nieczytelności

Kategoria nieczytelności obecna jest w dyskursie fotograficznym od momentu ogłoszenia wynalazku. Potencjalnie mogła pojawić się wszędzie tam, gdzie mowa była o obrazie jako piśmie lub języku. A zatem u źródła samego słowa „fotografia” (od grec. *phōtós* – światło i *gráphō* – pisać, *graphein*), ale także w XIX-wiecznych wypowiedziach, w których nazwana zostaje pismem i językiem natury¹. Podkreślana odmiennność tego ostatniego od języka ludzkiego zasadzała się na jego wyższości nad innymi pismami obrazkowymi – hieroglifami czy językiem Azteków. Język fotografii – jak wskazywał chociażby Sasha Stone w 1929 roku – przyniósł kres babilońskiemu pomieszaniu języków i pozwolił na dotarcie do ich „historycznych korzeni”². Innymi słowy, fotografia, zgodnie z ówczesnymi deklaracjami, dostarczała komunikaty znoszące niemoc porozumienia, trudności odczytania, a w konsekwencji nieczytelność. Status uniwersalnego języka był podtrzymywany przez teoretyków, fotografów, krytyków i historyków jeszcze w II połowie XX wieku, a jego echo wybrzmiewa w powszechnej opinii do dnia dzisiejszego. Przypomnijmy, że taka koncepcja obrazu fotograficznego leżała chociażby u programowych podstaw jednej z najgłośniejszych wystaw XX wieku: *Rodziny człowieczej*, przygotowanej przez kuratora nowojorskiego Museum of Modern Art, Edwarda Steichena i pokazywanej w latach 1955–1960 w 28 krajach. Fotografia stać się miała językiem łączącym wszystkie narody i społeczności w tytułową jedną wielką rodzinę człowieczą³.

W zasygnalizowanym powyżej dyskursie kategoria nieczytelności podlega wypieraniu i eliminowaniu, co nie oznacza, że jest nieobecna. Pojawia się niczym klin rozsadzający mit o uniwersalnym języku. Dzieje

» 1 H.W. Diamond (1856), cyt. za: B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009, s. 101.

» 2 S. Stone (1929), za: ibidem, s. 99.

» 3 Zob. m.in. ibidem, s. 99–100.

się to na kilku różnych poziomach: od zakwestionowania możliwości rozpoznania przedstawienia fotograficznego na podstawowym, ikonicznym poziomie, przez ustanowienie kryteriów czytelności zdjęć w XIX wieku, aż do rewizjonistycznych postulatów rozszyfrowania tego, co niewidoczne i nieczytelne przy powierzchownym oglądzie, ale zaszyfrowane przez siły społeczne, ideologiczne, polityczne. Wreszcie nieczytelność zostaje wykorzystana przez artystów jako strategia artystyczna, pozwalająca na obrazową metarefleksję lub narzędzie komplikujące rzekomą jednoznaczność fotografii. Możliwe staje się zatem zarysowanie kategorii nieczytelności jako spajającej wszystkie te momenty, spojrzenia, wypowiedzi, które podważają pozorną, ale dyskursywnie usankcjonowaną czytelność obrazu fotograficznego wraz z jego transparentnością i przystawalnością do widoku rzeczywistości. Co więcej, w tak zaproponowanym ujęciu kategoria nieczytelności, przybierająca różne formy, wydaje się immanentną cechą obrazu fotograficznego, a dokładniej wizji fotograficznej – pojęcia, które zgodnie z przedstawioną przeze mnie propozycją ramuje zjawisko fotografii. Wizja fotograficzna obejmuje zarówno obraz, jak i jego odbiór – determinowany kulturowo, społecznie, historycznie, w wymiarze kolektywnym i indywidualnym. W tym kontekście nieczytelność jawi się jako kategoria nie tyle opisująca wyjątkowy stan rzeczy – widzialność obrazu fotograficznego, ile staje się elementem istotnym dla opisu aktu percepcji i doświadczenia widza, ujmowanych przeze mnie jako immanentne elementy wizji fotograficznej.

Na podstawowym poziomie nieczytelność uzmysławia status obrazu fotograficznego jako komunikatu wizualnego, którego zrozumienie/ odczytanie wymaga znajomości obrazowego języka. Znamienne pozostają doświadczenia antropologów i podróżników pokazujących fotografie osobom niezaznajomionym z rozwiniętą kulturą technologiczną. Za przykład posłużyć może tekst z 1948 roku amerykańskiego antropologa Melville'a Herskovitsa opisującego przypadek nierozpoznania obrazu fotograficznego przez afrykańskich buszmenów⁴. Problem fotograficznego analfabetyzmu podjął między innymi Witold Kanicki. Czyniąc punktem wyjścia założenie o językowym statusie obrazu fotograficznego, badacz wskazał na jego dyskursywną obecność już w XIX wieku, między innymi w wypowiedzi jednego z najsłynniejszych ówczesnych teoretyków fotografii Olivera Wendella Holmesa. W słynnym artykule *The stereoscope and the stereograph* z 1859 roku, omawiającym różnicę pomiędzy widzeniem okiem ludzkim i widzeniem uchwyconym w obrazie fotograficznym, Hol-

mes podkreśla konieczność „edukacji i nauki czytania płaskich obrazów”⁵. Mowa tu o umiejętności zobaczenia iluzji głębi, co istotniejsze jednak, rozważania te zasadzają się na świadomości konwencjonalnego charakteru obrazu fotograficznego i nieoczywistości jego przekazu.

Problem zapewnienia czytelności fotografii, dzięki wypracowaniu szeregu zasad kształtujących fotograficzną widzialność, wybrzmiewa wielokrotnie w pierwszych dekadach po ogłoszeniu wynalazku. Obecna lub potencjalna nieczytelność jawi się jako stan konieczny do wyeliminowania i jest wiązany z określonymi cechami widzialności, w tym przede wszystkim z nieostrością obrazu. Ostrość obrazu pozostawała jedną z najważniejszych właściwości podlegających doskonaleniu. Obsesyjne pragnienie ostrości dostrzec można zarówno w ukierunkowaniu rozwoju praktyk fotograficznych, jak i wypowiedziach wynalazców i pierwszych eksploratorów. Louis Jacques M. J. M. Daguerre opisywał różnicę pomiędzy efektami uzyskiwanymi przez niego i przez Josepha Nicéphora Niépce'a, podkreślając perfekcję detali, gradację tonów i ostrość dagerotypów⁶. Ostrość jako zasadnicza kategoria decydująca o udatności i estetyce obrazu fotograficznego pojawia się także wielokrotnie w korespondencji Williama Foxa Talbota, a także w listach otrzymywanych przez wynalazcę od Johna Herschela⁷. Ostrość, pełna detali reprezentacja fotograficzna zapewniała optymalną czytelność przedstawienia i miała znaleźć pełniejsze zastosowanie w nauce. Wyparcie nieostrości związanej z nieczytelnością wyraźnie pokazuje, w jaki sposób paradygmat obiektywizmu i deklarowanej transparencji fotografii jest *de facto* ustanawiany w efekcie negocjowania pożądanej widzialności obrazu, na potrzeby której postępuje rozwój techniczny⁸.

Zasygnalizowane negocjowanie, ustanawianie warunków czytelności obrazu fotograficznego ujawnia się też wtedy, gdy usankcjonowaniu podlegają określone konwencje obrazowania i reguły fotografowania, co następuje od samego początku historii medium. By zwrócić uwagę na jeden z wielu przykładów, można przywołać reprodukcje dzieł sztuki czy muzealnych artefaktów, zwłaszcza zaś rzeźb, obiektów ceramicznych, porcelany

» 5 Ibidem, s. 107.

» 6 L.J.M. Daguerre, *Daguerreotype*, [w:] A. Trachtenberg, *Classic Essays On Photography*, New Haven 1980, s. 11.

» 7 Problem ten podejmuje zarówno sam Talbot (np. adresat: William Jerdan, 5.02.1841, 19.02.1841; adresat: John Herschel 19.05.1841; adresat: William Crookes, 26.05.1859), jak i liczni nadawcy odnoszący się do własnych eksperymentów (np. John Herschel, 28.02.1839; 27.04.1839; 6.07.1839; 15.11.1839) czy obserwacji i analizy nowego odkrycia (np. David Brewster, 18.10.1840; David Brewster, 12.06.1841; Calvert Richard Jones, 2.03.1843, 10.03.1845; Friedrich Langenheim, 10.06.1849). Archiwum dostępne online: <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/letters.html> (5.01.2012).

» 8 Kategorię nieostrości jako fundamentalną dla negocjowania konwencji widzialności fotograficznej omawiam szerzej w tekście: *Mrużąc oko. Nieostrość obrazu a kwestia widzenia fotograficznego*, [w:] D. Jackiewicz, Z. Jurkowlaniec, *Wielkie i małe historie fotografii*, Warszawa 2013, s. 127–136.

» 4 M. Herskovits, *Man and his works: the science of cultural anthropology*, New York 1956, s. 381, za: W. Kanicki, *Paradygmaty nieczytelności – wokół analfabetyzmu fotograficznego*, [w:] M. Wróblewska, Z. Jurkowlaniec (red.), *Interpretować fotografię*, Warszawa 2009, s. 105.

i innych przedmiotów. Od 1854 roku, zgodnie z założeniami The Royal Photographic Society, konwencja reprodukcji rzeźb podporządkowana była ścisłej uniformizacji, bezwzględnie obowiązującej do końca wieku i respektowanej w klasycznych, podręcznikowych ilustracjach po dzień dzisiejszy⁹. Ustanowione normy dotyczyły dystansu pomiędzy aparatem i obiektem oraz oświetlenia eliminującego światłocien, a także kompozycji (ujęcia całości przedmiotu od przodu i unikania skrótów). Joel Snyder konwencję tę nazywa „retoryką substytucji”, która miała na celu tworzenie „ekwiwalentów” fotografowanych obiektów¹⁰. Mechaniczny i autonomiczny zapis, który pozornie pozbawiony był ingerencji podmiotu, w konsekwencji zdobywał status uniwersalnego i czytelnego, podobnie jak rzecz sama w sobie. W praktyce pozostawał on jednak silnie skonwencjonalizowany i podporządkowany rygorowi obrazowego języka. Swoista translacja z trójwymiarowego obiektu do obrazu zasadzała się na wypracowaniu modelu widzialności, gwarantującego jednoznaczne odczytanie, a wszelkie wieloznaczności, w tym nieczytelne detale, nie mogły się pojawić w polu obrazowym. Potencjalne zaburzenie czytelności znosiłoby bowiem budowaną transparencję medium fotograficznego, która stanowiła podstawę uniwersalnego języka.

Wieloznaczność i ewentualna nieczytelność wykluczane były także z propozycji problematyzujących i kodyfikujących fotografię dokumentalną. Krok ten wykonywano niejako w odpowiedzi na pojawienie się alternatywnych, epistemologicznych modeli fotografii, w tym modelu wypracowanego między innymi przez piktorialistów. Czytelność dokumentu fotograficznego ustanawiały cechy widzialności, które zespalały pojęcie zaproponowane przez Oliviera Lugona – *clarté* (czystość, przeźroczystość, jasność, zrozumiałość) i które miały zapobiec nieczytelności obrazu rozumianej na poziomie rozpoznania przedstawienia, ale także widocznych detali, fragmentów sfotografowanej rzeczywistości¹¹. Można zatem sformułować stwierdzenie, że fotografia dokumentalna jest gatunkiem obrazu, którego język zakłada zamaskowanie bycia językiem poprzez podporządkowanie jasnym regułom, minimalizującym potencjalną nieczytelność.

W przywołanych powyżej przykładach pragnienie koniecznej eliminacji nieczytelności stanowi w istocie wskazanie (nawet jeżeli dzieje się to nieintencjonalnie) na językowy charakter obrazu fotograficznego, który jest kształtowany w taki sposób, aby (w relacji sprzężenia zwrotnego) sankcjonować dominujący paradygmat transparencji fotografii i mitu uni-

wersalnego języka. Zwrócenie uwagi na kategorię nieczytelności pozwala zatem na skomplikowanie historii medium i historii refleksji nad medium, historycznego rozumienia ontologii i epistemologii fotografii. Świadoma intensyfikacja krytycznego znaczenia kategorii nieczytelności pojawia się jednak dopiero wraz z rewizjonistyczną refleksją i badaniami nad fotografią, wyrastającymi z poststrukturalistycznego przełomu. Nieczytelność stawiała się w tym dyskursie w sposób bezpośredni klinem, narzędziem rozsadzającym pozorną transparencję i uniwersalną czytelność obrazu. W konsekwencji praca nad tym, co nieczytelne, przy powierzchownym oglądzie pozwalała na uświadomienie kulturowego, ideologicznego i instytucjonalnego wymiaru fotografii oraz jej oddziaływania. Innymi słowy, postulowano odczytanie tego, co wcześniej pozostawało nieczytelne, pomijane i niewypowiedziane.

W tekście *Wielka ludzka rodzina*, opublikowanym w *Mitologiach* w 1957 roku, Roland Barthes obnażał mit kondycji ludzkiej zakorzenionej w Naturze, sankcjonowany przez przywołaną już powyżej wystawę Steichena. Autor podkreślał klęskę (prezentowanej) fotografii, nie pozwalającej na dotarcie do „prawdziwego języka”, wymagającego porządku wiedzy oraz osadzenia w „historycznym piśmie”¹². W ujęciu francuskiego filozofa fotografia uczestniczy w tworzeniu mitu, który wydaje się neutralny, ale faktycznie wymaga rozszyfrowania. Mit jest więc słowem, komunikatem konstytuowanym przez formę i znaczenie. Zaangażowanie wiedzy wykraczającej poza to, co dane w komunikacie pozwala czytelnikowi na przekroczenie prostego systemu i dosłownego znaczenia, a w efekcie doprowadza do zburzenia mitu¹³. Owo zburzenie mitu stanowi zaś proces, w trakcie którego wybrzmiewa to, co nieczytelne, zaszyfrowane. Kategorię nieczytelności dostrzec możemy zatem w tym miejscu, w którym Barthes dostrzega udział fotografii w mitotwórstwie i jednocześnie umożliwia nam dostrzeżenie podobieństwa pomiędzy strukturą mitu i fotografii. Kiedy przedstawia trzy możliwe lektury mitu reprezentowanego przez salutującego Murzyna: na poziomie dosłownym, zamierzonym przez twórcę mitu – jako przykład francuskiej imperialności, jej symbol, na poziomie oszustwa – jako „alibi francuskiej imperialności”, oraz na poziomie czytelnika mitu – jako „obecność francuskiego imperializmu” samą w sobie¹⁴. Przywołane drogi odczytania mitu znajdują odzwierciedlenie w potencjalnych sposobach odbioru zdjęć. Trop „mitologicznego efektu” fotografii rozwinięty zostanie przez Barthes’a w tekstach z lat 60. XX wieku, w których porządek denotacji – istniejący jako dokładny analogon do rzeczywistości – tworzy „komunikat pozbawiony kodu” i funkcjonuje na poziomie obrazu transpa-

» 9 J. Snyder, *Nineteenth-century photography of sculpture and the rhetoric of substitution*, [w:] G. Johnson (red.), *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, Cambridge 1998, s. 29–30.

» 10 Ibidem, s. 33.

» 11 O. Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920–1945*, Paris 2001, za: B. Stiegler, *Obrazy fotografii...*, s. 56.

» 12 R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2000, s. 217–220.

» 13 Ibidem, s. 239–241.

» 14 Ibidem, s. 260–261.

rentnego wobec rzeczywistości¹⁵. W praktyce jednak ten pozorny wymiar fotografii – jak podkreśla autor – neutralizuje kulturowe, społeczne, ideologiczne czy polityczne kody konotacyjne. Ich zdemaskowanie warunkuje odczytanie – nieczytelnego w powszechnym spojrzeniu – mitu. Moment ten pozostaje niezwykle istotny dla fotograficznego dyskursu. Zachodząca za sprawą artykułów Barthes’a zmiana oznacza bowiem przejście od spojrzenia na pozornie transparentny obraz fotograficzny, do jego odczytania i ujawnienia tego, co pozostawało dotąd niedostrzeżone. Przy czym ostrze krytyki, należy podkreślić raz jeszcze, wybrzmiewa w obnażeniu nieczytelnego (niewypowiedzianego) wcześniej znaczenia kodów konotacyjnych i ich funkcji w budowaniu społecznych i kulturowych mitów.

Pragnienie obnażenia nieczytelnych znaczeń fotografii legło u podstaw rewizjonistycznej krytyki, wyrastającej wprost ze studiów nad filmem, a zwłaszcza obecnej w nich od połowy lat 60. XX wieku krytycznej refleksji nad statusem i naturą ruchomego obrazu. W następnej dekadzie tacy autorzy, jak: Victor Burgin, Rosalind Krauss, Allan Sekula, Joel Snyder, John Tagg i inni proponowali badania oparte na modelu tekstualnym, w dużej mierze opartym na fundamencie Derridiańskiej dekonstrukcji. Zasadniczym przedmiotem analiz uczynione zostały „praktyki znaczenia”, wymagające pracy z określonym materiałem w kontekście społecznym i historycznym. Innymi słowy, nieczytelne na podstawowym poziomie znaczenie jest możliwe do odczytania jedynie poprzez uruchomienie kontekstu społecznych i kulturowych praktyk. Studia wyrastające na marksistowskich podwalinach oraz refleksji nad kształtowaniem podmiotowości i tożsamości przez Jacques’a Lacana doprowadzały do demaskowania fotograficznej mistyfikacji, nieczytelnej w powszechnym odbiorze¹⁶.

W przywołanych powyżej poglądach na temat fotografii kategoria nieczytelności stanowi krytyczne narzędzie pozwalające na zakwestionowanie obiektywizmu fotografii. Krytyka ta zawsze jednak pozostaje wymierzona w obraz, ujmowany jako niezależny od widza, autonomiczny byt. Istotne stają się siły oddziaływujące na proces wykonania fotografii i to, co w nim się skrywa, nawet jeżeli pozostaje nieczytelne w powszechnej recepcji. Zarówno w XIX-wiecznych negocjacjach dotyczących widzialności obrazu fotograficznego, jak i w rewizjonistycznych studiach status widza określa powszechny, bierny odbiór. Tymczasem – jak już sygnalizowałam – nieczytelność możemy rozpatrywać jako idiom obrazowego wyobraże-

nia, ale także – a może przede wszystkim – właściwość procesu percepcji. Mowa tu zatem o przeniesieniu uwagi z bezwzględnego ukierunkowania na obraz, na relację pomiędzy obrazem i widzem, dokonującą się w akcie odbioru. *Słownik języka polskiego* nieczytelność definiuje jako „niedający się odczytać” lub „trudny do zrozumienia”¹⁷, wiążąc stan nieczytelności z samym obiektem, którym w niniejszych rozważaniach byłaby fotografia. Ale przecież potencjalne „zrozumienie” i „niezrozumienie” określa proces zachodzący przy koniecznym udziale podmiotu. W istocie, w przywołanych już badaniach Herskovitsa czy rewizjonistycznej krytyce kwestia statusu obrazu fotograficznego ujawnia problem zakresu kompetencji i świadomości widza, który potrafi lub nie potrafi odczytać (nie)czytelne przedstawienia lub jego (nie)czytelne wymiary. Jeżeli tę konkluzję przyjmiemy za oczywistą, to sprowokowani zostajemy do dowartościowania pracy widza stojącego wobec fotografii, zwłaszcza wtedy, gdy badamy fotografię, jej historię, kulturowe oddziaływanie i recepcję.

Krytyczny wymiar nieczytelności jako kategorii określającej przedstawienie i jednocześnie pozwalającej na opis percepcji widza pojawia się w dziele *Memory Grid* (1995) Michaela Ensdorfa. Jak pisze sam artysta, dzieło to jest interpretacją zarówno fotograficznej reprezentacji, jak i sposobu jej funkcjonowania i odbioru¹⁸. Projekt składa się z dwudziestu pięciu portretów, w większości anonimowych i ułożonych w formie kratownicy o boku pięciu modułów (zdjęć)¹⁹. Znalezione w publicznym dostępie portrety (w większości anonimowe) zostały poddane cyfrowej obróbce, powodującej ich rozmycie i nieczytelność. Tytułowa siatka/kratownica pamięci może być odczytana jako połączenie dwóch nierozzerwalnych elementów konstytuujących znaczenie obrazu fotograficznego: kulturowych konwencji i kodu (kratownica) oraz pracy podmiotu (pamięć), które muszą być ujmowane w zespole i jednocześnie napięciu. Kratownica ma nie tylko charakter porządkujący, ale przede wszystkim przywołuje renesansowe narzędzie – *velum* (rozpięta na ramie siatka, kratownica), opisywane w traktacie *De pictura* przez Albertiego, a także w pismach Leonarda, wreszcie pojawiające się w formie konstrukcji i ukazane na słynnej rycinie Albrechta Dürera²⁰. *Velum* ułatwiało tworzenie przedstawienia, transkrypcję trójwymiarowej rzeczywistości na płaszczyznę obrazu; przy czym pełniło także kluczową funkcję w budowaniu perspektywicznej przestrzeni, wykreślonej matematycznie i zrationalizowanej, jednorodnej, statycznej

» 15 R. Barthes, *The Photographic Message* (1961), transl. by S. Heath, [w:] *ImageText*, London 1977, s. 15-31; idem, *Retoryka obrazu* (1964), tłum. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki”, 3/1985, s. 289–302.

» 16 Analizę rewizjonistycznych studiów nad fotografią i ich teoretycznych podwalin przedstawiłam w dysertacji doktorskiej: *Wizja fotograficzna w kontekście zachodniej tradycji okulocentryzmu. Praktyka i teoria artystów europejskich i amerykańskich w I połowie XX wieku*, praca napisana pod kierunkiem prof. UAM dr. hab. Piotra Juskiewicza, komputeropis, 2015, s. 50–62.

» 17 Hasło: *nieczytelny*, <http://sjp.pwn.pl/szukaj/nieczytelny.html> (10.09.2016).

» 18 M. Ens Dorf, *Memory Grid*, w: *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*, Amsterdam 1996, s. 166-168.

» 19 M. Ens Dorf przygotował także większą wersję tej pracy, składającą się ze 100 portretów, która została pokazana w Krannert Museum (University of Illinois, Champaign) w 1995 roku.

» 20 A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, tłum. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012, s. 81-83.

i homogenicznej, opisywanej jako koincydencyjna do kartezjańskiego pojmowania świata²¹. Tak skonwencjonalizowana przestrzeń obrazowa, odległa od przestrzeni psychofizjologicznej, wyznaczała ściśle określoną percepcję widza – sprowadzoną do jednego, nieruchomego oka²². Struktura obrazowa powstająca za pośrednictwem *velum* zyskiwała status symboliczny, prezentowała określony sposób pojmowania i przedstawiania świata, a także jego percypowania, i co za tym idzie: poznawania. Począwszy od renesansu, aż do pojawiania się ekranów komputerowych wraz z bitmapowym obrazem, kratownica wyznacza fundamentalny szkielet obrazu, na który nakładane są rozmaite konwencje obrazowe. Ensдорf wykorzystuje kratownicę, ale nie sprowadza jej do narzędzia, nie skrywa jej, wręcz przeciwnie – manifestuje jej obecność w układzie projektu, wskazując tym samym na konwencjonalny, oparty na wypracowanych strukturach charakter obrazu. To ujawnianie jest spotęgowane choćby wtedy, gdy w jednym z portretów zostają uwidocznione piksele – elementy obrazu, tworzące cyfrowe bity. Kratownica będąca zrationalizowanym szkieletem każdego obrazu swoistym filtrem symbolizującym przejście od świata rzeczywistego do jego skonwencjonalizowanych reprezentacji stanowi w projekcie *Memory Grid* jedyny jednoznacznie czytelny element. Ów szkielet wypełnia bowiem tkanka portretów, która rozsądza czytelność i statyczność odbioru.

W siatce portretów Ensдорf stosuje całe spektrum środków, które powodują rozmycie widzialności, a w konsekwencji nieczytelność wizerunków: wydobywa piksele, przeświecła, zmniejsza ostrość, nakłada kolorowe filtry et cetera. Momentami sprowadza zaś zdjęcia do prostych plam barwnych, jedynie sugerujących zarys twarzy. Choć rozpoznanie wizerunków w większości przypadków nie jest możliwe, portrety prowokują do próby zidentyfikowania przedstawionych postaci i uruchamiają podstawowe dla mechanizmu percepcji fotografii pragnienie odczytania. Kulturowa pamięć wizualna skłania między innymi do rozpoznania zdjęcia Lecha Wałęsy – oprócz charakterystycznych dla Wałęsy cech fizjonomicznych (puchowata twarz, fryzura, wąs), istotne staje się także ujęcie z dołu i skierowane ku górze spojrzenie, konstytuujące wizerunek bohatera, znany i budowany przez zdjęcia polityka funkcjonujące w publicznym obiegu. *Memory Grid* blokuje jednak pełne osiągnięcie poznawczej satysfakcji, rozpoznanie przepełnione jest bowiem wątpliwościami, zwłaszcza wtedy, gdy zdjęcie Wałęsy skonfrontujemy z innymi wizerunkami, wobec których pozostajemy bezradni. W wypowiedzi odnoszącej się do dzieła Ensдорf pyta: jaka wizualna informacja jest niezbędna, aby widz mógł zidentyfikować postać, uruchomić pamięć i odnaleźć połączenie? Jednocześnie podkreśla

(wizualne) doświadczenie odbiorcy w procesie rozpoznania. Aż w końcu stawia sprawę w sposób jeszcze bardziej radykalny, pisząc: „Podczas gdy obrazy są wpisane w teraźniejszą rzeczywistość, ja patrzę na nie ze świata mojej przeszłości i zastanawiam się: Czy ja śnię? Czy te miejsca i ludzie istnieją?”²³. Komentarz Ensдорfa pozostaje o tyle istotny, że w korespondencji z pracą, ujawnia fundamentalne przesunięcie uwagi na percepcję widza, którą w tym przypadku charakteryzuje nieredukowalny dualizm. W wyniku niezaistnienia powiązań pomiędzy danymi wizualnymi tropami i wizualną pamięcią, doświadczeniem odbiorcy wizerunki tworzące kratownicę pozostają nieczytelne, niemożliwe do zidentyfikowania. Przy czym jednocześnie wizualny mechanizm blokowania czytelności może zostać przezwyciężony przez widza, który pomimo obrazowego rozmycia, dojrzy i rozpozna (hipotetycznie) osobę sportretowaną. Ta praca widza, niedająca się ująć w prosty i jednoznaczny schemat, pojawia się pomimo nadanego wizualnego reżimu – wspomnianej kratownicy, racjonalnej, geometrycznej struktury reprezentującej perspektywiczny system relacji widz–obraz. Choć reżim kartezjańskiego perspektywizmu zostaje tutaj przywołany, to znosi go jednak organiczna tkanka wizerunków, implikująca i manifestująca odmienny model myślenia o odbiorcy.

Metafotograficzny projekt Ensдорfa w sposób wyjątkowy tematyzuje percepcję odbiorcy. Angażuje kategorię nieczytelności, sytuując ją zarówno po stronie obrazowej widzialności, jak i pracy odbiorcy. To ułożenie nieczytelności w doświadczeniu widza zdobywa jeszcze bardziej radykalne znaczenie w świetle przywołanego komentarza Ensдорfa. Mowa tu o relokacji obrazu z jego autonomicznego bytu, bezpośrednio w doświadczenie widza – jego sen, obraz, który konstytuowany jest pod wpływem zewnętrznych impulsów, ale zyskuje ostateczną formę w samym doświadczeniu podmiotu. Tak pomyślane przesunięcie, które przepracowuje kategorię nieczytelności i sytuuje ją w splocie spotkania widza i obrazu, rzuca nowe światło na pojmowanie fotografii.

W ślad za lekturą *Memory Grid* kategoria nieczytelności jawi się jako istotny impuls do namysłu nad zdefiniowaniem fotograficznego przedmiotu badań, który przekraczałby sam obraz. Owo poszerzenie nie może być przy tym kierowane jedynie w stronę zewnętrznych sił konstytuujących obraz, utożsamianych w rewizjonistycznych studiach nad fotografią z pracą *apparatusa*²⁴. Fundamentalne pozostaje zwrócenie się ku złożonej

» 23 M. Ensдорf, *Memory Grid*... , s. 167.

» 24 Zaczepnięte z pism Louisa Althussera pojęcie *apparatus*, nazywane w odniesieniu do krytyki filmowej „teorią *apparatusa*”, odnosiło się do koncepcji ideologicznych aparatów (*appareils*) francuskiego filozofa. Pozostający pod wpływem psychoanalizy Zygmunta Freuda i Lacana, a także rozważań Karola Marksa, autor utożsamiał je z praktykami społecznymi, które prześlągnięte ściśle określoną ideologią, konstytuują podmiotowość jednostki. Zob: P. Murphy, *Psychoanalysis and Film Theory Part 1: A New kind of mirror*, „Kritikos”, February 2005, Vol. 2, <http://intertheory.org/psychoanalysis.htm> (21.02.2011); a także D. Łuczak, *Wizja*

» 21 Ibidem, s. 96–100.

» 22 Ibidem, s. 87. Także: E. Panofsky, *Perspektywa jako forma symboliczna*, tłum. i red. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2008, s. 20–21.

pracy percepcyjnej widza, której nie da się zamknąć w jednym modelu definiowanym przez perspektywizm i wiązanym z podporządkowaniem spojrzenia widza temu, co dane w obrazie fotograficznym. Aktywność widza, choć instrumentalizowana przez rewizjonistów, stawiała się oczywiście przedmiotem namysłu teoretyków. Choćby wtedy, gdy Barthes pisał o trzech możliwościach pojmowania salutującego, czarnoskórego żołnierza we Francji lub w kanonicznej książce *Światło obrazu* opisywał fenomenologiczne doświadczanie fotografii²⁵. Pojawia się też wtedy, gdy – by przywołać jeszcze jeden klasyczny przykład – Walter Benjamin pisze nie tylko o utracie aury dzieła sztuki za sprawą fotografii, ale porównuje jej działanie do pocisku i kładzie nacisk na wywoływanie szoku²⁶.

W świetle powyższych uwag konieczne wydaje się zredefiniowanie fotografii jako przedmiotu badań, które – zgodnie z moją propozycją – pozwoli na wpisanie percepcji widza w jego immanentny obszar. W efekcie tak ukierunkowanego przesunięcia w centrum zainteresowania pojawia się nie tyle fotografia, ile **wizja fotograficzna**. Polskie słowo „wizja”, podobnie jak *vision* – występujące w języku angielskim, francuskim i niemieckim – swe źródło ma w łacińskim *visio* oznaczającym zarówno wzrok, widzenie, zjawisko, wyobrażenie, obiekt widziany, jak i idee. W rewizjonistycznych studiach widzenie (ang. *vision*) i to, co wizualne, zostało zdefiniowane jako artefakt społeczny i stało się podstawą analizy tekstualnych konstruktów obrazowych, a co za tym idzie: skopiecznych reżimów dyscyplinujących podmiot²⁷. Tymczasem wizja, zarówno w języku polskim, jak i angielskim, francuskim i niemieckim zawiera w sobie znacznie szerszy wachlarz znaczeń wypracowanych w biegu historii, które nie tylko zespalały widzenie i wizualność, ale pozwalają na uwzględnienie kulturowego statusu fotografii jako medium percepcji, konstytuowanego równocześnie przez podmiot, zachodzący akt percepcji i wreszcie obraz. Innymi słowy, wizja fotograficzna staje się medium percepcji w momencie spotkania podmiotu z obrazem. Widz nie jest bierny, podporządkowany dyktatowi spojrzenia konstruowanego w obrazie. Nie jest jedynie odbiorcą, ale podmiotem aktywnie przystępującym do aktu percepcji wraz z całym swoim cielesnym i intelektualnym bagażem. Akt percepcji jest zatem wchodzeniem w interakcję z obrazem, a nie sytuacją ograniczoną do stawiania wobec obrazu.

W szerszej perspektywie badawczej historii sztuki i kultury wizualnej postulat ten bliski jest propozycji Hansa Beltinga. Zgodnie z tezą autora *Antropologii obrazu* pytanie o obraz musi się stać pytaniem o jego antropologiczny fundament. Pojęcie obrazu oznacza bowiem zarówno obrazy zewnętrzne, jak i obrazy wewnętrzne – endogeniczne, czyli „obrazy należące do naszego ciała”²⁸. Obraz staje się tu czymś więcej niż tylko tym, „co widziane”, a ugruntowywanie przedstawienia zachodzi jedynie w akcie percepcji.

Oprócz wskazanego już, wyrastającego z łacińskiego źródłosłowu podstawowego znaczenia, wizja oznacza również akt widzenia lub kontemplowania czegoś, co nie jest faktycznie prezentowane oku. Wizja może być zatem widokiem obecnym w umyśle podczas snu lub halucynacji, stając się obiektem mentalnej kontemplacji o wysoce wyobrażeniowym schemacie. Źródłem wizji mogą być zarówno obraz zewnętrzny, jak i ciało, umysł podmiotu. Wizja może się pojawiać w wyniku interakcji obrazu zewnętrznego i podmiotu. Jeżeli wizja fotograficzna staje się przedmiotem rozważań, to uwzględniają one zarówno badanie samego obrazu, uwarunkowań kulturowych kształtujących jego percepcję (wyobrażenia i materialnego nośnika), akt percepcji oraz podmiot percypujący. Interpretacja aktu percepcji, który jednoczy fenomen obrazowy i podmiot, nieodzownie obejmuje zarówno widzialność obrazu – konstrukcję odnoszącą się do szerokiej, nie tylko artystycznej, wizualnej tradycji obrazowania, wraz z obecnymi w niej konwencjami, motywami, symbolami et cetera, jak i wizualność obrazu – w sposób nieunikniony wymykającą się tekstualnemu ujęciu, kształtującą to, co swoiste dla fenomenu obrazowego. W tym kontekście kategoria nieczytelności musi być osadzona pomiędzy tym, co obrazowe, a odbiorcą – dokładniej: jako stan opisujący akt percepcji, stając się tym samym jedną z kategorii wspierających postulowaną wizję fotograficzną, rozumianą jako przedmiot badań, ale także badawczy *modus operandi*. Tak pomyślana rola kategorii nieczytelności nie tylko skłania do zredefiniowania fotograficznego przedmiotu badań z dzisiejszej perspektywy, ale także pozwala na dostrzeżenie historycznego negocjowania obszaru wizji fotograficznej, manifestując tym samym swoją krytyczną moc. ●

fotograficzna w kontekście..., s. 53–54.

» 25 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996.

» 26 W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji mechanicznej*, tłum. J. Sikorski, [w:] W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, pod red. H. Orłowskiego, Poznań 1975, s. 66–105, s. 89–90.

» 27 M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, Los Angeles, London 1994, s. 435–492; *Vision and Visuality*, New York 1988. Pojęcie wizji fotograficznej szerzej omawiam w: *Wizja fotograficzna w kontekście...*, s. 20–27.

» 28 H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, tłum. M. Bryl, [w:] M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, Poznań 2009, s. 1020.

(ur. 1950) profesor, kształcił się w Polsce, Niemczech i Stanach Zjednoczonych. W czasie studiów pisywał na łamach krakowskiego „Studenta”, był związany z Teatrem Ósmego Dnia i zajmował się kontrkulturą młodzieżową w Polsce i na świecie. Napisał *Polski teatr studencki jako element kontrkultury* (1988), *Od hunwejbiniów do dyskoteki* (1987), tomik do serii *Myśli i ludzie* pt. *Georg Simmel* (1980) oraz przełożył powieść Johna Bartha *Bakunowy faktor* (1980, 1996). *Walka klasowa w bezklasowej Polsce (Class Struggle in Classless Poland)*, 1982), ukazała się najpierw po angielsku w Bostonie, a potem po polsku w Gdańsku (2012). W latach 1985–2015 profesor Rotterdam School of Management Uniwersytetu Erazma w Rotterdamie. W tym czasie opublikował *Kompetencje międzykulturowe (Cross Cultural Competence)*, 2005, polski przekład 2011) oraz *The Management of Meaning in Organizations* (2009). Tłumaczył na język polski Susan Sontag *O fotografii* (1986, 2009) oraz *Widok cudzego cierpienia* (2010), a także Samuela Becketta, Normana Mailera, Alfreda Whiteheada i George’a Ritzera oraz Józefa Bocheńskiego. Od marca 2016 r. jest profesorem Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ.

Czytanki retoryczno- -ontologiczne (nieczytelność sztuki w perspektywie filozoficznej)

Stwierdzenie, że ludzie pojawili się wskutek ewolucji zwierząt jest równoznaczne stwierdzeniu, że marmury z Carrary rozwinęły się ewolucyjnie w posąg Dawida Michała Anioła. To właśnie mowie człowiek składa hołd w każdej chwili, którą potrafi sobie wyobrazić.

T. Wolfe, *Kingdom of Speech*, 2016, 169

To, co do niedawna potocznie i bez epistemologicznego skrepowania nazywano teorią ewolucji albo darwinizmem, okazuje się przy bliższej analizie nader kontrowersyjnym przypuszczeniem. Najciekawsze jest to, że w oczach lewicowych, prawicowych oraz centrowych think tanków mglista hipoteza Alfreda Wallace’a i Karola Darwina okazuje się tymczasowo nieczytelny palimpsestem. Spod kolejno dekonstruowanych naleciałości ideologicznych socjaldarwinizmu badacze co chwila wydobywają nowe warstwy genetycznych fabuł, selekcyjnych procedur, poetyckich metafor albo retorycznych przenośni. Jeden z wybitnych amerykańskich powieściopisarzy, konserwatywny autor takich wyrafinowanych filozoficznie traktatów, jak *Od Bauhauzu do naszego hauzu* (coś w rodzaju powiastki filozoficznej o ironii losu w dziejach europejskich awangard, które miały służyć ludom pracującym Europy, a posłużyły elitom amerykańskiego kapitalizmu) czy *Fajerwerk próżności* (coś w rodzaju *Księcia i żebraka*, ale

w epoce neoliberalnego kultu Wall Street sprzed krachu 2008 roku) właśnie wydał traktat polemizujący z Darwinem w imię coraz wyraźniejszej antydarwinowskiej tendencji w filozofii współczesnej. Tendencja ta jest już na tyle wyraźna, by materialistyczne antyklerykalizmy trąciły myszką. Skąd o tym wiemy? Stąd, że dogmatyków poprawnych politycznie łatwiej znaleźć w „Krytyce Politycznej” niż w „Teologii Politycznej”. Chrześcijaństwo jest w Europie zsekularyzowane, ale większość filozofów kultury jakiejś świętości jednak poszukuje. Filozofia nauki przeszła przez ontologicznie zimny prysznic neopozytywizmu, ale większość filozofów nauki skłania się ku humanistycznemu rozumieniu kosztem materialistycznego i redukcjonistycznego wyjaśnienia¹. Wystarczy zerknąć, co pisze na ten temat Thomas Nagel:

Umysł to nie dodatek do bytu ani nie przypadek albo przybudówka, lecz istotny aspekt przyrody [...]. Bez założenia zrozumiałego, a podstawowego porządku świata, które na długo poprzedzało rewolucję naukową, żadnych odkryć by nie dokonano. [...] Pogląd, że racjonalna zrozumiałość leży u korzeni porządku przyrody sprawia, iż jestem idealistą w szerokim tego słowa znaczeniu – nie subiektywnym idealistą, bo nie twierdzę, że wszelka rzeczywistość to w ostatecznej instancji pozory – ale obiektywnym idealistą na wzór Platona, a być może także niektórych post-kantystów, takich jak Schelling czy Hegel, których zwykło się zwać idealistami absolutnymi².

Nagła trudno podejrzewać o sympatie dla teorii inteligentnego zamyśłu jako alternatywy dla ewolucjonizmu, co najwyżej można u niego wykryć sympatię dla Whiteheada albo Kauffmana³. Ba, Nagel, skądinąd akademicko konserwatywny, nie różni się pod tym antyewolucjonistycznym względem od najbardziej lewicowych, populistycznych oraz neo-marksistowskich filozofów badających ontologię ruchów społecznych oraz procesów interakcyjno-komunikacyjnych. Argentyński partner Chantal Mouffe wśród lewicowych kandydatów do filozoficznych rządów dusz zatyłował swoją ostatnią pracę *Retoryczne podstawy społeczeństwa* i nawołuje do uznania ideologicznej nadbudowy za autonomiczną, samodzielną i samorządną współkreatorkę świata walk klasowych, boginkę hegemonii

kulturalnej oraz ontologiczną gwiazdę politycznej mobilizacji⁴. Od chwili, gdy piosenki zespołu The Beatles zaczęły przynosić gospodarce brytyjskiej wyższe dochody niż węgiel strajkujących górników, sztuka wydostała się z więzienia nadbudowy i zaczęła skupować nieruchomości w bazie.

Gwoździem do trumny radykalnego materializmu, który sztukę ustawił na końcu pochodu postępowej ludzkości, jest eksplozja wiedzy oraz dostępność informacji⁵. Dzięki eksplozji wiedzy chwieją się monopole nie tylko nauczycieli akademickich, lekarzy czy prawników, ale także artystów oraz zawodowców instytucji świata sztuki (wykładowców uczelni artystycznych, sponsorów umożliwiających mecenat publiczny albo prywatny, kustoszy, kuratorów oraz innych muzealników, a także, rzecz jasna, krytyków). Dla sztuki ten zwrot ku antydarwinistycznym interpretacjom humanistycznym wychodzącym od mowy, języka, symbolicznej komunikacji oraz wolnej politycznej woli ludzkich zbiorowości ma duże znaczenie, gdyż zmiany w rozumieniu nauki, polityki oraz religii nie pozostawiają graniczącej z nimi prowincji sztuki bez zmian. Sztuka odczuwa te zmiany tym boleśniej, im bardziej niektóre obszary graniczne sztuki i religii albo sztuki i nauki są coraz częstszym przedmiotem sporów kompetencyjnych. Spory te wybuchają wszędzie, a nowe – proaktywnie testowane – role nauki, sztuki oraz religii w zaopatrywaniu członków złożonych społeczeństw w poczucie sensu życia, ulegają nieustannym zmianom, niekoniecznie ewolucyjnym.

Kiedy Ai Weiwei robi sobie zdjęcie na plaży na wyspie Lesbos, ułożywszy się uprzednio w pozycji syryjskiego chłopca, który utonął u wybrzeży Turcji w trakcie próby nielegalnego przedostania się do Grecji, demaskuje tani sentymentalizm poprawności politycznej. Jednocześnie tworzy i przekazuje nam symboliczną wartość dodaną jako Ai Weiwei, artysta igrający z politykami, a jednocześnie niczym Filidor dzieckiem podszyty, czerpiący natchnienie z estetyki masowego wyciskacza politycznie poprawnych łez. Z kiczu politycznej poprawności. Po co mu takie ironiczne pozy? Po to, aby zwrócić uwagę na uniwersalne przesłanie, które może się czaić pod maską nawet najbardziej banalnego, zużytego wizualnie albo ideologicznie kiczu. Jednocześnie nie można zapominać o kontekście instytucjonalno-kanonizacyjnym sztuki oraz artystów. W chwili, gdy piszę niniejszy esej o nieczytelności sztuki, albo szerzej – kultury, albo jeszcze szerzej – procesów interakcyjno-komunikacyjnych, we florenckim Palazzo Strozzi otwiera się trzymiesięczna wystawa prac Ai Weiweia, która już staje się celem estetycznych pielgrzymek wykształconej i wyrafinowanej części glo-

» 1 R.M. Unger, L. Smolin, *The Singular Universe and the Reality of Time. A Proposal in Natural Philosophy*, Cambridge 2015.

» 2 T. Nagel, *Mind & Cosmos. Why the Materialist Neo-Darwinian Conception of Nature Is Almost Certainly False*, Oxford 2012, s. 16–17.

» 3 A.N. Whitehead, *Nauka i świat współczesny*, przekł. S. Magała, Warszawa 1988; S.A. Kauffman, *Reinventing the Sacred: a New View of Science, Reason and Religion*, New York 2008.

» 4 Por. E. Laclau, *The Rhetorical Foundations of Society*, London & New York, Verso, 2014.

» 5 Por. M. Serres, *De wereld onder de duim. Lofzang op de internetgeneratie*, Amsterdam 2014; C. Hidalgo, *Why Information Grows. The Evolution of Knowledge from Atoms to Economies*, New York 2015.

balnej inteligencji, dołączając do takich sanktuariów sztuki wysokiej, jak Documenta w Kassel albo Biennale w Wenecji, jak targi sztuki w Nowym Jorku czy Bazylei. Czytelna analogia między zdjęciem syryjskiego chłopca a zdjęciem Ai Weiweia okazuje się tylko maską głębszej nieczytelności – trudnego do ustalenia miejsca artysty wśród instytucjonalnych oraz ideologicznych sieci, prądów, kontekstów, chwilowych konstelacji ulotnych wzruszeń mas. Nie jest to nieczytelność ostateczna, metafizycznie nieusuwalna. Ale pokonanie tej nieczytelności, a więc udane, krytyczne ćwiczenie z rosnącej samoświadomości podmiotu przeżywającego wzruszenia estetyczne, moralne, polityczne i inne przy spotkaniu z dziełem Ai Weiweia nie jest sprawą tak prostą i łatwą, jakby konwencja kiczowatego pastiszu zwodniczo wskazywała.

Na pierwszy rzut oka, ucha albo sumienia nieczytelność konstelacji czasowych oraz kontekstów przestrzennych skłania do rewizji odczytów i czynników; mamy tutaj dwie możliwości: metafizycznej konstrukcji oraz historycznej rekonstrukcji. Należy zachować ostrożność. Nie może chodzić tylko o to, co naprawdę artysta chciał przez to powiedzieć, między innymi dlatego, że większość artystów powtórzyłaby chętnie za Gombrowiczem, iż nie jest aż tak nieostrożna, aby coś mniemać albo czegoś nie mniemać. Ponadto w epoce masowej hiperkomunikacji problem ustalenia prawomocnych procedur uczytelniania nieczytelnych przekazów został strywalizowany. Filozofowie, śledzący na ekranach telewizorów (albo na monitorach coraz bardziej osobistych i przenośnych komputerowych komunikatorów) mecze piłki nożnej, z łatwością wykryliby, co reporterzy mają na myśli, mówiąc, że jeden piłkarz prawidłowo, słusznie, prawdziwie albo trafnie odczytał to po prostu jako odgadnięcie zamiarów, a następnie skuteczne ich wsparcie albo udaremnienie. Niektórzy zawodnicy mają to, co chcą zrobić, wypisane na twarzy albo wpisane w ruchy ciała, ale niektórzy ukrywają swoje intencje, szyfrują miny albo gesty. Filozofowie starają się jednak nie tylko odczytywać pojedyncze zamiary w konkretnych sytuacjach, na przykład w trakcie ataku piłkarzy na bramkę przeciwnika, lecz zrozumieć wszystkie ruchy, odgadnąć większość zamiarów, przewidzieć przyszłe konstelacje dążeń, miar, zamiarów oraz zrozumieć procesy interakcji tudzież komunikacji, zwane potocznie społeczeństwem oraz kulturą. Wyluskiwanie z tych splątanych procesów cieńszych włókien strumieni zdarzeń, takich jak na przykład sztuka albo przeżycia estetyczne odbywa się obecnie w ramach czegoś na kształt publicznej aukcji, giełdy, na której kształtują się wartości, na przykład estetyczne. Do ostatniej chwili nie wiadomo, kto da więcej. Ofiarą takiej sytuacji pada jednoznaczność decyzji co do wielkich muzeów sztuki nowoczesnej – nie ma innej rady na rozwiązywanie sporów jak ich kontynuacja, której końca nie widać.

Jeden z klasyków socjologicznej analizy społecznej giełdy war-

tości dzieł sztuki, Howard S. Becker, autor *Art Worlds*, wydał ostatnio przewodnik dla badaczy w naukach społecznych pod nieco prowokacyjnym tytułem *What About Mozart? What About Murder?* (Co z Mozartem? Co z morderstwem?). W podtytule zaznaczył, że chodzi mu o wyciąganie wniosków z pojedynczych wydarzeń, czyli z przypadków. Niczym innym nie trudnią się teoretycy estetyki na spółkę z krytykami sztuki. Dzieła sztuki wywołujące przeżycia odbiorców to poszczególne przypadki idealnego wzorca estetycznie skutecznego wytworu, z szansą na totalną dominację dzięki skutecznej interpretacji-promocji. Tytuł wyjaśnia Becker, wspominając, jak jeden z filarów akademickiej socjologii w Chicago próbował kiedyś obalić jego konstruktywizm przy pomocy argumentu, że istnieją wartości bezwzględne, niezależne od żadnych negocjacji albo konstruktywistycznych zabiegów jednostek i grup. Socjolog ów zapytał w przerwie na papierosa, czy Becker nie uważa w głębi ducha, że taki Mozart to geniusz i wielkość ponad wszelkimi umowami społecznymi, a morderstwo to morderstwo, choćby nie wiadomo, jak wykręcać kota ogonem. Becker odparł, że Mozart może być uznany za geniusza dopiero, kiedy się umówimy, że europejska tradycja muzyczna jest uniwersalnym punktem odniesienia, a tak nie jest, bo w różnych miejscach na świecie oraz w różnych epokach inne tradycje muzyczne uznawane były za godne tego, by dzieła oceniać właśnie na ich tle, a nie na tle tradycji, wedle której Mozarta kochać należy, podziwiać oraz szanować, bo wzrusza, choćby nawet jak Słowacki profesora Pimko, Miętusa nie wzruszał.

Podobny argument można zastosować w odniesieniu do morderstwa – jest wiele kontekstów, w których pozbawienie innego człowieka życia, a więc morderstwo za mord nie zostanie uznane – na przykład jeśli zabije gangstera, który czyha na moje życie albo kiedy zabije wrogiego żołnierza, który napadł na moją ojczyznę w czasie wojny.

Artyści starają się wykorzystać klimat procesów interaktywno-komunikacyjnych, czyli społeczno-kulturalnych. Na przykład nasza epoka wielkich obszarników władających olbrzymimi bankami danych oraz właścicieli monopoli na wyszukiwarki została wykorzystana w sztuce Romana Opalki. Czy można go porównać do Renoira albo Matisse'a, Pollocka albo Bacona? Nie bardzo – abstrakcyjna twórczość Jacksona Pollocka dotyczy barw oraz kształtów, a nie rdzenia, idiomu abstrakcyjnej informacji – a więc cyfr, zwłaszcza zer i jedynek.

Na co liczył Opalka, pracowicie zapewniając obrazy szeregami liczb, które bladły coraz bardziej, aż ukryły się w bieli farby na bieli płótna? Dzięki wielkim bankom danych oraz możliwości ich szybkiego przekazywania i wykorzystywania możemy poważnie zwiększyć przejrzystość otaczających nas wydarzeń oraz szybciej odczytywać istotne dla nas zmiany w otoczeniu. Opalka zdawał sobie sprawę z tego, że sztuka powinna być hołdem

złożonym pracowitym cyfrom, które składają się na liczby, które wyrażają dane, które dostarczają nam informacji – w taki sposób, że coraz wyraźniej można z tej informacji korzystać dla hodowli wiedzy, która – do tej pory mieliśmy szczęście – nie podlega bezlitosnej entropii. Piksele zredukował do digitalnego kośćca. Czy dzieło Opalki jest takim właśnie portretem artysty z czasów starości – w pozie piewcy digitalnej mocy gatunku, w pozie pogromcy entropii?

Retoryka digitalnego przyspieszenia postprzemysłowej hodowli wiedzy ma ontologiczne konsekwencje. Rozumiemy, że społeczeństwo jako byt niezależny od nas i innych ludzi, z którymi się stykamy, porozumiewamy, współpracujemy albo klócimy, po prostu nie istnieje. Społeczeństwo to my, a my możemy być uspołecznieni w większym albo mniejszym stopniu. Czy gromadzenie lajków na Facebooku to prawomocny wskaźnik uspołecznienia? Czy Julian Assange to Robin Hood, a szef Google to szeryf z Nottingham? Jeśli będziemy się garnąć do hodowli wiedzy, uprawiali glebę, na której rośnie wiedza, jeśli będziemy świadomie hodowali wiedzę w miejscach nieobjętych monopolami dawnych zawodowców (lekarzy, sędziów, profesorów uniwersytetów), jeśli sztukę będziemy trzymali na dystans od przyciasnych ram rynków albo władz, to zrozumiemy, jak złożony jest, subtelnie zróżnicowany kosmos oferowanych nam przeżyć. Zrozumiemy, jak wiele jeszcze pozostaje w nim do odczytania, jak nieczytelny jest ten kosmos dla większości obywateli współczesnych państw oraz konsumentów większości dostępnych na rynkach towarów i usług – jak wiele jeszcze niespodzianek kryje przed nami to, na co potocznie przyklejamy etykietkę „świat sztuki”.

Nie można jednak zbyt łatwo zgodzić się z góry na redukcjonizm, na ograniczenie obszaru, na którym sztuka jest prawomocnie nazywana sztuką, od całej reszty, na której nią nie jest (nawet jeśli artysta, jak Marina Abramović w Mo,MA w Nowym Jorku, jest osobiście obecny). Zgoda oznaczałaby, że chcemy, by było tak, jak było, bo tak – czymś ideologicznie napuszonym zdaniem – ma być zawsze. Nie będzie i nie powinno być. Analogiczny problem zachodzi też w nauce, religii i tak dalej. Ramy, które grupy zawodowych przedstawicieli poszczególnych biurokratycznych korporacji narzucają reszcie społeczeństwa przy zaliczaniu dzieł artystów do sztuki, dzieł badaczy do nauki, dzieł kleru do religii i tak dalej, powinny być renegocjowane znacznie swobodniej, niż to ma miejsce w tej chwili:

Nieprawdopodobieństwo programu redukcyjnego, który jest niezbędny dla obrony takiego naturalizmu [czyli poglądu, że przyroda jest jedna, materialna, niezależna od naszej percepcji oraz daje się najlepiej opisać matematycznymi formułami fizyków – przyp. SM] każe szukać alternatyw – alternatyw, które awansują umysł, znacze-

nie oraz wartość do roli równie podstawowej co materia oraz czasoprzestrzeń w opisie tego, co istnieje⁶.

Renegocjacja jest obowiązkiem każdego krytycznego obywatela. Gombrowicz kazał licealistom renegocjować zachwyt nad wieszczami w *Ferdydurke*, a Opalka zwracał się do obywateli digitalizowanych społeczeństw w swoich obrazach pokrytych szeregami liczb, przypominając o coraz mniej czytelnych trzewiach skomputeryzowanych banków danych, przypominając o usypiającym, hegemonicznym szumie ideologicznym. Jeśli damy się uśpić, to z żadnych szans historycznych na poprawę warunków życia, odzyskanie apetytu na sztukę, naukę, religię, politykę – czyli na odbudowę okresowo zamulanej demokracji – nie uda nam się skorzystać.

W przypadku sporów prowadzonych na tematy estetyczne na terenie byłych komunistycznych peryferii światowego rynku kapitalistycznego należy pamiętać o niekorzystnej spuściźnie tak zwanych demoludów, czyli społeczeństw rządzonych do niedawna przez partie komunistyczne w okupowanej przez wojska rosyjskie po II wojnie światowej Europie Centralnej i Wschodniej. Społeczeństwa te były uspołecznione w stopniu minimalnym. Komputerów nie wymyśliły. Komunikacji nie lubiły (poza rozmowami kontrolowanymi). Dalsze uspołecznianie jednostek nie leżało w interesie elit komunistycznej władzy, które dzięki rozbijaniu więzi społecznych oraz kontroli sieci komunikacyjnych mogły zachowywać monopol na wypełnianie przestrzeni kultury (na przykład *Czterema pancernymi i psem* albo *Stawką większą niż życie*). Ai Weiwei i Roman Opalka reagują swoją sztuką na rozbijanie więzi społecznej oraz skażenie ideologiczne komunikacji kulturowej przez – odpowiednio – neokomunistyczną elitę władzy w Chinach oraz kapitalistyczną elitę menedżerską we Francji. Obaj zdają sobie sprawę, że tylko autentyczna, twórcza reakcja artystów oraz ich krytycznych odbiorców skutecznie wyzwala spod zaczadzonej i zakażonej kultury masowej szlachetniejszy kruszec jednostkowych przeżyć. Czy im się udało? Na pewno zwrócili uwagę na to, że kto ma informacje, ten ma wiedzę, a kto ma wiedzę, ten ma władzę. Bez informacji, jak przypomina Cesar Hidalgo, nasz wszechświat byłby mdłą, bezkształtną, pozbawioną smaku papką⁷. Byłby nieczytelny. Dzięki uniwersytetom i rynkom, szpitalom i lotniskom, ale także dzięki światom śmiałej, z natury sztucznej, ale krytycznej sztuki – entropia nie musi mieć ostatniego słowa. •

Rotterdam, 26 września 2016 r.

» 6 T. Nagel, *Mind & Cosmos...*, s. 20.

» 7 Por. C. Hidalgo, *Why Information Grows...*

(ur. 1989) absolwent filologii polskiej oraz historii sztuki na UMK w Toruniu. Teksty o sztuce współczesnej publikuje w mediach branżowych i katalogach wystaw. Mieszka w Grudziądzu, pracuje jako asystent Działu Sztuki Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu. Interesuje się recepcją tradycji romantycznej, polską oraz amerykańską poezją współczesną, sztuką krytyczną i zaangażowaną związaną z pojęciem cielesności.

Nieczytelność tożsamości. Maskarady Macieja Osiki

W nową postać zmienione chcę opiewać ciała.

Owidiusz, *Metamorfozy*

Wydaje się znajomy, choć nie jest znany. Obnaża się, lecz skrywa znacznie więcej. Być może dlatego, że „ukazując świat za pomocą aparatu fotograficznego, zawsze więcej informacji ukrywamy, niż pokazujemy”¹? Bijącym źródłem piękna staje się w tym przypadku tajemnica – tajemnica jej/jego tożsamości. Stąd też stojąc przed tymi niezwykle estetycznymi fotografiami, ulegamy złudzeniu, że spogląda na nas wytworna dama rodem z dwudziestolecia międzywojennego, zmysłowa i elegancka zarazem. Zaciekawieni, bacznie badamy każdy fragment szlachetnej twarzy. Zdziwienie rodzi się w momencie, kiedy nasz wzrok odnajdzie opis zdjęć. Dowiemy się wówczas, że autorem i zarazem wytworną modelką jest Maciej Osika – mężczyzna, fotograf. Konsternacja szybko ewoluuje w nieśmiały zachwyt. I irytację. Osika bowiem z wielką zręcznością operuje damskimi atrybutami, które zawłaszcza, wprawiając widza w zakłopotanie. Nie wiemy już, na kogo patrzymy. Czy to, co realne, jest jednocześnie prawdziwe? Gdzie leży prawda?

Od niespełna dwudziestu lat poprzez swoje inscenizowane fotografie pochodzący z Wrocławia artysta obnaża proces konstruowania płci kulturowej. Przekraczając granicę między tym, co męskie, a tym, co kobiece, sięga do wielu źródeł rozpiętych pomiędzy sztuką wysoką a niską. Czerpie z antyku i religijnej ikonografii nowożytnej. Źródło inspiracji stanowią dla niego też film, sztuki plastyczne, moda, lecz przede wszystkim banalne życie, do którego podchodzi w sposób odświeżony, akcentując jego ogra-

» 1 S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009, s. 27.

niczenia, schematy i kanony. Pod maską rózu i szminki kryje swą osobowość, poszukując nowych jakości do wyrażenia siebie, chociaż stylizowane autoportrety mówią o nim niewiele. A jest to specyficzna narracja – fuzja prawdy i kłamstwa.

Twórczość Osiki to wielowątkowy, choć spójny traktat o ludzkim cie-le, zagubionym gdzieś pomiędzy kulturą a naturą, tradycją a nowoczesnością, gdzie to, co oczywiste staje się nieczytelne. Nieczytelność ta jest szczególna – nie odnosi się bowiem do pisma, swą formą nie przypomina liter alfabetu czy znaków interpunkcyjnych, lecz jest związana z niemożliwością jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o płeć przedstawionej osoby. To świadoma strategia artystyczna, której sprzyja rozmyte poczucie tożsamości, skazujące Osikę na wyobcowanie wynikające z braku zrozumienia.

Maskarada – parada sztucznych twarzy

Korzenie maskarady tkwią bardzo głęboko w tkance kultury. Choć najpopularniejsze maskarady znane są ze średniowiecznych i renesansowych zabaw karnawałowych, ich początków dopatrywać się można już w starożytnych triumfalnych przemarszach czy procesjach. Maski oraz kostium – nieodzowne elementy balu maskowego – pomagały przenieść się w klimat święta, pozwalając na zmianę tożsamości. Wcielając się w kobiece role, Osika urzeczywistnia koncepcję maskarady, poprzez którą akcentuje zarówno piękno ludzkiego ciała, jak i pewne kulturowe ograniczenia wynikające ze stereotypowego postrzegania płci. I choć model kobiety lansowany przez fotografa ma charakter wykwinny, trudno uznać go za jednolity – przywołuje skojarzenia z toposem gwiazd kina Hollywoodu, jak i ikonografią religijną. „Kobieta” Osiki to wytworna dama, zmysłowa i subtelna – połączenie Efeba i Androgyne, Greta Garbo i Marleny Dietrich, świętej mistyczki i salonowej lwicy. To kobieta tak idealna, że aż nierzeczywista, będąca zarówno konstruktem, jak i esencją.

Sarah Wilson, amerykańska feministka i literaturoznawczyni, uznawała kobiecość za podmiot nieustannej maskarady. Jak pisała: „W warunkach patriarchy, spośród obu płci przede wszystkim kobiecość staje się obszarem maskarady, a prócz osobistych przebrań i masek, chodzi tu o sprawy poważne – miłość, nienawiść i śmierć”². Kobiece maskarady, o których pisze Wilson, odbywają się w obrębie samej kobiecości, jednakże miały i mają niebagatelne znaczenie dla społecznego porządku. Kobieta biologiczna „przebiera się” za kobietę kulturową, wcielając się w role

podległych mężczyźnie córek, matek i żon, przyjmując określone cechy niewynikające z biologicznych różnic w budowie ciała kobiet i mężczyzn.

Zupełnie inny poziom transgresji reprezentują męskie maskarady, które w pewnym stopniu są historycznie i kulturowo uprawomocnione. W teatrze antycznym, podobnie jak w teatrze szekspirowskim, aktorami byli wyłącznie mężczyźni – nikogo więc nie dziwił mężczyzna wcielający się w postać Antygony czy szekspirowskiej Ofelii. Współcześnie natomiast wciąż częściej słyszy się o *drag queens* niż o *drag kings*. Zaskakują więc kontrowersje związane z funkcjonowaniem figury *drag queen* w przestrzeni rozrywkowej³, ponieważ historycznie i kulturowo męskie maskarady nie są niczym nowym. I paradoksalnie – odmiennym.

Dalej Wilson, snując swe rozważania na temat kobiecości, pisze:

Przeciwiidentyfikacja płciowa jest kwestią skomplikowaną, w obrębie której płeć kulturowa może być określona jako struktura właściwa melancholii, Artysta tworzy ciało i twarz kobiety jako maskę, którą Judith Butler, parafrazując Lacana, opisała w *Gender Trouble* jako „element inkorporacyjnej strategii melancholii, przejmowanie atrybutów utraconego obiektu/Innego w warunkach, gdy utrata jest konsekwencją odmowy miłości”⁴.

To niezwykle kontekst dla twórczości Osiki, który ciało i twarz kobiety zakłada jak maskę, przejmując tożsamość Innego. Według badaczki Inność najpełniej realizuje się w kobiecości, ponieważ ontologicznie związana jest z poczuciem braku, wykluczeniem, melancholią i społecznym tabu. Osika w damskich strojach jest zarówno mężczyzną przebrany za kobietę, jak i kobietą wcielającą się w szczególny typ kobiecości – kobiecości teatralnej, nieprawdziwej. Stając się kobietą, artysta niejako jej zaprzecza i tym samym podważa społeczny porządek wynikający z płciowej binarności. Dlatego też maskarady Osiki są zarówno męskie, jak i kobiece – spójne w swoim obrębie, choć od siebie niezwykle różne.

Performatywność Inności

Virginia Woolf na kartach *Orlanda*, wyprzedzając Judith Butler, z gorzką ironią obnaża mechanizmy konstruowania tożsamości płciowej. Jak pisze:

Mężczyzna ma dłoń swobodną, by w każdej chwili chwycić za miecz, kobieta używa swojej, by nie zsunęły się jej z ramion satyny. Mężczy-

» 2 S. Wilson, *Maskarady kobiecości*, tłum. M. Wilczyński, [w:] M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, Poznań 2009, s. 681.

» 3 Wystarczy wspomnieć chociażby nagłościone zwycięstwo w Konkursie Piosenki Eurowizji austriackiej *drag queen* Conchity Wurst w 2014 roku.

» 4 S. Wilson, *Maskarady kobiecości*...

zna patrzy światu prosto w twarz, jakby świat ten został stworzony ku jego potrzebom i urobiony ku jego upodobaniom. Kobieta zerka na świat z ukosa, pytająco, a nawet podejrzliwie. Gdyby nosili te same stroje, możliwe, że i spojrzenie na świat mieliby to samo⁵.

Lecz dopiero za sprawą amerykańskiej badaczki pojęcia takie, jak: „performatywność płci” i „gender” wejdą do naukowego dyskursu. *Uwikłani w płć* Butler to pozycja kluczowa dla współczesnej humanistyki, w której opisuje ona sposób konstrukcji płci społeczno-kulturowej, polegający na nieustannym powtarzaniu i odgrywaniu pewnych schematów, zachowań. Już podczas porodu, kiedy nasza płć biologiczna zostanie nazwana, rozpoczyna się proces stygmatyzacji. Określenie noworodka mianem „dziewczynki” czy „chłopca” jest początkiem budowania konstrukcji tożsamości płciowej. Następnym etapem jest psychiczne pogłębienie „stygmatu”, reprodukcja go i powtarzanie, dzięki czemu płć kulturowa wydaje się być tworem biologicznym, wynikającym z natury. Butler pisze:

Przekonanie, że może istnieć „prawda” płci, jak ironicznie mówi Foucault, jest wytworem regulatywnych praktyk produkujących spójne tożsamości w odwołaniu do matrycy spójnych norm płciowych. [...] Zapewniającą zrozumiałość tożsamości płciowej kulturowa matryca zabrania, by pewne postacie „tożsamości” – takie, w przypadku których płć kulturowa nie wypływa z biologicznej albo pragnienie nie „wynika” ani z biologicznej, ani z kulturowej płci – w ogóle mogły „istnieć”. „Wynikanie” jest tutaj relacją o charakterze politycznym: to konieczne następstwo wprowadzone przez prawa kultury, prawa ustalające i regulujące kształt oraz znaczenie seksualności⁶.

Osika intensyfikuje proces kształtowania własnej cielesności, stosując teatralizację i eksces. Udowadnia, że uwarunkowane kulturowo posługiwanie się ciałem jest tworem sztucznym. Poprzez wyrafinowane gesty i pozy szydzi z opresyjnej roli kultury, zachowując przy tym powagę i klasę znamioną dla sfer wyższych, do których pragnie pretendować. Bo przecież:

[...] nie w każdej kulturze za kobietę zostanie uznana osoba ubrana w sukienkę. Sukienka to element konwencji kulturowej, a nie cecha płci. Konwencje dotyczące tego, w jaki sposób komunikowana jest płć, są zmienne kulturowo i historycznie. Faktycznie, tak jak na po-

» 5 V. Woolf, *Orlando*, tłum. T. Bieroń, Warszawa 2006.

» 6 J. Butler, *Uwikłani w płć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 69–70.

ziomie biologicznym ludzie są dymorficzni i płcie biologiczne są dwie, tak płcie kulturowe również zazwyczaj są dwie⁷.

Artysta swymi maskaradami robi wyłom w naszym rozumieniu płci. Jego działania, z jednej strony, służą zaspokojeniu narcystycznych potrzeb, czego potwierdzeniem jest subtelny autoerotyzm jego zdjęć, z drugiej – obnażają mechanizmy konstruowania płci kulturowej. Swą postawą Osika nie mieści się w schematach, a zatem pozostaje na marginesie tożsamości płciowej – nie jest bowiem ani kobietą, ani mężczyzną, jest nieczytelny! Dodatkowo jego orientacja homoseksualna czyni go nienormalnym, a więc dziwnym – Osika jest *queer*.

Eve Kosofsky Sedgwick, teoretyczka *queer* i krytyczka literacka, definiuje bycie *queer* jako: „otwartą sieć możliwości, luk, cech nakładających się na siebie, rozdzźwięków, rezonansów, odstępstw i nadmiarów znaczeń mających miejsce wówczas, gdy żaden z elementów składających się na którąkolwiek z płci bądź seksualności nie tworzy bądź nie może tworzyć jednolitego znaczenia”⁸. Z kolei David Halperin pisze: „*queer* z definicji jest wszystkim, co odróżnia się od tego, co normalne, zalegalizowane, dominujące. Nie istnieje nic, do czego w szczególnie sposób musi się odwoływać. Jest tożsamością bez esencji”⁹.

Konkludując: teoria *queer* podważa pogląd o heteronormatywnym charakterze kultury – tak samo jak maskarady tożsamości, które pozwalają na przyjęcie tożsamości dowolnie wybranej, nie tożsamości „danej” odgórnie. „Dziwaczność” wynika także z braku czytelności. Warto zauważyć, że nie jest to też strategia oryginalna i nowa. Historia sztuki zna wiele przykładów maskarad tożsamościowych. Jak zauważa Izabela Kowalczyk:

Duchamp queerował (choć o tym nie wiedział, w tym sensie, że w jego czasach nie istniało to pojęcie) na różne sposoby – np. jako sportretowana przez Mana Raya boska Rose Sélavy, dotykająca smukłymi rękoma opatulającego ją futrzanego kołnierza [...]. Ten portret Duchampa jako Rose można by umieścić w ikonografii jako pierwowzór typu portretu gejowskiego w futrze, by wspomnieć tylko portrety Roberta Mapplethorpe’a czy bliższego nam Macieja Osiki¹⁰.

» 7 S. Walczewska, *Gender, czyli strachy na lachy*, [w:] *Gender w sztuce*, katalog wystawy, Kraków 2015, s. 53.

» 8 E. Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, Durham 1993, s. 18, [za:] A. D’Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, tłum. E. Jedlińska, J. Jedliński, Kraków 2013, s. 89.

» 9 D. Halperin, *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, New York, 1997, s. 62, [za:] A. D’Alleva, *Metody i teorie...*

» 10 I. Kowalczyk, *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, Poznań 2010, s. 157.

Nieczytelność medium

Postawa Osiki jest nieczytelna, przy czym pozostaje spójna na kilku poziomach transgresji. Nieczytelność dotyczy bowiem zarówno tożsamości artysty, jak i środków formalnych, wykorzystywanych do przekraczania przeróżnych granic – zarówno płci, estetyk czy społecznego tabu. Nie bez znaczenia pozostaje więc fotograficzne medium, którego prymarną rolą jest przecież naśladownictwo – przekaz jak najbardziej obiektywny i jasny dla odbiorcy.

Oczekuje się od fotografii skrajnego realizmu – deklasującego pod tym względem pozostałe dziedziny sztuki, jednakże pozostaje ona jedynie subiektywnym odbiciem świata, odpryskiem rzeczywistości, który na dodatek można poddać technologicznej obróbce i dowolnie zmodyfikować. Maciej Osika w tej specyfice dostrzega dodatkową wartość, która pomaga mu przekroczyć kolejne granice – tym razem granice medium.

Wszelkie modyfikacje medium, wpływają na jego nieczytelność. A przecież fotografii wierzy się zawsze, nawet wtedy, kiedy kłamie. Czy tak silnie przetworzona fotografia może nieść jakąś uniwersalną wartość? Pomimo tego, że aparat fotograficzny jest rodzajem zwierciadła, w którym dokonuje się autoprezentacja inscenizacji, zdjęcia Osiki treściowo, jak i formalnie są nieczytelne. To, co lustro może pokazać/odbić, fotografia „wyrzuca” ze zdwojoną siłą, akcentując ukrywaną (często niechcianą) stronę tożsamości, która nie zawsze jest zrozumiała/czytelna dla odbiorcy. Aby uznać jakiś znak za nieczytelny, musi on fizycznie istnieć. Dopiero wówczas, zauważywszy jego obecność, możemy podjąć próbę identyfikacji. Dlatego też nieczytelność postawy Osiki jest niejako zwielokrotniona – mężczyzna faktycznie wciela się na moment w kobiecą rolę, jednakże – co warte podkreślenia – nie zaciera wszystkich śladów swej męskiej natury, przy czym fotograficzne medium ukazuje pewien pozór, celową mistyfikację, którą dodatkowo potęguje użycie programów graficznych. Nieczytelna/niejasna jest zatem płć bohatera oraz medium, w którym (pozornie) urzeczywistniają się maskarady Osiki.

Choć artysta posługuje się aparatem fotograficznym, trudno odmówić jego zdjęciom walorów malarskich. To kolejna płaszczyzna nieczytelności, która wynika z przekraczania granic pomiędzy dziedzinami sztuki. Nie chodzi tu jednakże o przejęte jeszcze ze średniowiecza czy sztuki nowożytnej typy ikonograficzne, które artysta dowolnie interpretuje, lecz o sam sposób ujęcia tematu. Fotograf zwraca uwagę na wartości czysto malarskie, istotne jest światło – subtelne, niekiedy „wypalone”, innym razem ostre, „wyrzucające” postać z głębi przedstawienia, niczym na płótnach Caravaggia, na których ostry światłocień miał sprzyjać wrażeniu realizmu. Być może właśnie dlatego Osika wybiera fotografię – najbardziej mime-

tyczną spośród sztuk, aby transgresję uczynić jak najbardziej wiarygodną. Okazuje się również, że fotografię można uznać za kampowe medium kampowe, które jest najodpowiedniejsze dla jego postawy. Już sama istota fotografii – powielanie rzeczywistości, – czyni ze zdjęcia wycinek świata, będąc jednocześnie osobnym bytem, na który możemy spojrzeć w pewnym oderwaniu od kontekstu, pozostając niezmiennie zwykłym przedmiotem.

Jest Fotografia szalona czy roztropna? Może być i jednym, i drugim. Roztropna: jeśli jej realizm pozostaje względny, miarkowany przez zwyczaje estetyczne lub praktyki codzienne (przeglądać pismo ilustrowane u fryzjera czy dentysty). Szalona: jeśli ten realizm jest absolutny i w pewnym sensie pierwotny, jeśli każe powrócić do miłosnej i przerażonej świadomości samej istoty Czasu, przez działanie właściwego antidotum, odwracającego porządek rzeczy, a które nazwałbym jednym słowem: fotograficzną ekstazą¹¹.

Jest coś w obiektywie aparatu fotograficznego, co pozwala uznać go za rodzaj broni. Pochwycony okiem aparatu obraz, zupełnie inaczej niż w przypadku malarstwa, duplikuje rzeczywistość – podwaja ją i zniekształca. Relacja fotograf–obiekt komplikuje się dodatkowo w momencie, kiedy autor zdjęcia jest jednocześnie jego tematem. Samotność autora wystawiona na pożarcie pożądliwych oczu, pryska niczym mydlana bańka, zostawiając nas z poczuciem zażenowania. Budzi się ono w momencie, kiedy patrząc na umalowaną twarz Osiki, zobaczymy samych siebie. Jak zauważa Jean Baudrillard:

Fotografia jest natrętna, kapryśna, ekstatyczna i narcystyczna. Jest formą samotnej aktywności. Obraz fotograficzny, tak jak każdy stan rzeczy w danym momencie, jest skończony, selektywny, nieprzewidywalny oraz niemożliwy do naprawienia. Nie ma tu miejsca na żaden dodatkowy namysł czy też prowizoryczne założenia co do jego odróżniającego estetycznego charakteru. Samotność fotografującego podmiotu (wyrażona w czasie i przestrzeni) koreluje z samotnością obiektu oraz jego wewnętrzną ciszą¹².

Ponadto poprzez odwołanie się do innych dziedzin sztuki – nie tylko malarstwa, ale i antycznej rzeźby – czytelność medium ulega zatarciu, zamgleniu. Uwidacznia się natomiast fascynacja fotografa ludzkim ciałem

» 11 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* (fragmenty), [w:] M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), *Fotospoleczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków 2012, s. 420.

» 12 J. Baudrillard, *Iluzja nie stanowi opozycji wobec rzeczywistości*, [w:] *Fotospoleczeństwo...*, s. 433.

– ciałem idealnym, które przyjmując niekiedy formę starożytnego popiersia, staje się fetyszem – obiektem adoracji. W warstwie ontologicznej medium pozostaje niejasne, trudno bowiem jednoznacznie zdefiniować autoportrety Osiki – czy to jeszcze fotografia, czy już grafika komputerowa?

Nieczytelność płci

Ulubionym gatunkiem fotografa jest autoportret, do którego podchodzi w sposób niezwykle przewrotny – pozuje w masce, a skrajny autoerotyzm wizerunków czyni z niego współczesnego Narcyza. Będąc główną osią fotograficznej działalności Osiki, powinien przynieść chociażby cień prawdy o autorze. Najistotniejsza jest jednak autokreacja, a nie realizm – to ja tworzę swój wizerunek.

Osika kreuje swój wizerunek tak dalece, że *de facto* ma on niewiele wspólnego z rzeczywistością – tworzy bowiem rodzaj specyficznego autoportretu, do którego zakłada maskę – bardzo nietypową zarówno w płaszczyźnie fizycznej, jak i symbolicznej. Wiemy, że nadrzędną funkcją maski jest zasłonięcie twarzy, i choć maska, rozumiana jako „zasłona na twarz”, nie istnieje, możemy uznać, że jej rolę pełni makijaż, który nie tylko zasłania lico, ale nadaje także nową tożsamość. W przeciwieństwie do masek używanych przez prymitywne kultury, jego celem nie jest przepędzenie magicznych wrogów czy pozyskanie siły innych. Maska Osiki ma zachwycić widza, przykuć jego uwagę, a może i tym samym przejąć energię patrzącego.

Zatem tą pierwszą, najbardziej oczywistą i transparentną maską jest makijaż, pogłębiany mocą programów komputerowych, dzięki którym twarz mężczyzny nabiera subtelności, stając się „nieruchomo piękną”, przypominając niekiedy znane z kultury grecko-rzymskiej maski teatralne¹³, przekazujące różne aspekty rzeczywistości i odczucia metafizyczne, zastygłe w wymownym grymasie. Na przestrzeni wieków, wraz z rozwojem cywilizacji, maska stała się przedmiotem czysto symbolicznym – również tę wartość wykorzystuje wrocławski fotograf. To za jej pomocą pozbywa się własnej tożsamości, stając się kimś innym, uciekając od codziennej monotonii w klimat święta i radości. Jak zauważa Gaston Bachelard:

[...] choć maska jest dla nas twarzą z gruntu sztuczną, choć maski są przedmiotami jak wszystkie inne, choć te przedmioty wyszły poniekąd z użycia, czyż nie jest uderzające, że nie sposób rozwijać psychologii ukrycia, nie uciekając się do pojęcia maski? Pojęcie maski funkcjonuje skrycie w naszej psychice. Gdy chcemy odgadnąć, co kry-

je się za czyjąś twarzą, gdy chcemy czytać z czyjejś twarzy, milcząco przyjmujemy, że jest ona maską¹⁴.

Transgresywna postawa Osiki, który świadomie wykorzystuje kobiece atrybuty, ale i nietypową maskę, daje mu możliwość zmiany. Zmiana ta nie polega wyłącznie na zmianie płci. Pewna transformacja dokonuje się również na płaszczyźnie ontologicznej i dotyczy relacji ja–świat. Potwierdza ona fakt, że ciało w żaden sposób nie definiuje płci. Uwypukla przy tym opresyjność habitatu, w którym egzystujemy. Sztuka pozwala Osice-mężczyźnie wejść w rolę zmysłowej kobiety. Dlatego też można stwierdzić, że Osika jest kobiecy, choć kobietą nie jest, ale nie jest męski, choć biologicznie jest mężczyzną. To jedna z głównych przyczyn uznania jego postawy za nieczytelną.

Zastanówmy się w końcu, ile same fotografie są w stanie powiedzieć o autorze? I czy faktycznie mają taką zdolność? Już pobieżna analiza jego zdjęć zaświadcza, że Osika to niezwykle esteta, człowiek wrażliwy, lecz maksymalnie skupiony na sobie. To człowiek domagający się uwagi i szacunku, który potrafi grać schematami i artystycznymi konwencjami poświadczającymi jego erudycję i talent. Tyle możemy wyczytać ze zdjęć, jednakże to, co najciekawsze, pozostaje nieczytelne, prawda ustępuje bowiem miejsca mistyfikacji. Zatem już same zdjęcia pozwalają nakreślić portret psychologiczny autora, który może zweryfikować jego biografia.

W 1981 roku we Wrocławiu przyszedł na świat chłopczyk, który już w niedługim czasie zaistnieje na rynku sztuki jako autor inscenizowanych fotografii, do których przebiera się za kobietę. Zanim ukończy Wydział Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego na Akademii Sztuk Pięknych w rodzinnym mieście, będzie dorastał w domu, gdzie doskwierały mu samotność i brak akceptacji. Jako dziecko cierpi na nadwagę, która znacząco wpłynie na jego późniejsze życie. I kiedy jako dorosły mężczyzna zdecyduje się na operację plastyczną usunięcia fałdy skóry pozostałej po drastycznej utracie wagi, wciąż wspominać będzie traumatyczne doświadczenia. W programie *Sekrety chirurgii*¹⁵, podczas którego wykonano zabieg, Osika powiedział:

Ja się urodziłem takim klasycznym grubasem. Zdarzało się, że na przykład moja mama nie brała mnie czasami do swoich znajomych, bo się mnie wstydziła. Później, jak już zeszczuplałem, to wstydziła

» 13 Zob. Maska, [hasło w:] A.P. Chenel, A.S. Simarro, *Słownik symboli*, tłum. M. Boberska, Warszawa 2008, s. 148.

» 14 G. Bachelard, *Fenomenologia maski*, przeł. B. Grzegorzewska, [w:] M. Janion, S. Rosiek (red.), *Maski*, Gdańsk 1986, s. 14–15. Zbiór tekstów dotyczących masek to pozycja absolutnie kluczowa, dająca podstawy do szerszych badań nad zjawiskiem maskarady.

» 15 Zob. *Sekrety chirurgii*, odcinek 3, sezon 2, 2013, produkcja: TVN S.A.

się mnie zabierać ze sobą gdziekolwiek, bo było widać po mnie, że jestem gejem¹⁶.

Zdaje się, że emocjonalne zaniedbanie, zaniżone poczucie własnej wartości oraz brak wsparcia najbliższych, pozostawiły w psychice artysty trwały ślad, który mógł wpłynąć na język jego sztuki. Świadomość traumatycznych doświadczeń, kładzie się cieniem na jego dalszym życiu i twórczości. Czy tym cieniem jest rozmyte poczucie tożsamości, przejawiające się w ciągłym poszukiwaniu samego siebie?

Narcyz w antycznej masce

Maciej Osika tworzy zamaskowane autoportrety, które z jednej strony skrywają prawdziwe oblicze twórcy, z drugiej zaś – akcentują cechy jego nowej osobowości. Maskę nie jest atrybutem prawdy, bo okłamuje i zwodzi, jej nadrzędnym celem jest przecież ukrycie, a nie odsłonięcie. Jednakże to właśnie za jej pomocą Osika wyraża samego siebie. Nawiązuje w ten sposób do tradycji greckiej maski, którą interpretowano jako persona-osoba. W tym ujęciu maska-persona była nośnikiem prawdy, a nie fałszu. Maskę, którą zakłada Osika, jest tego samego typu, a więc odpowiadać ma prawdzie. Oblicze fotografa, przypominające gipsowy odlew, w którym zastygły w półśmieszku usta i mimiczne zmarszczki, jest odbiciem twarzy autora, świadectwem jego człowieczeństwa, do którego powinniśmy dotrzeć. Adam Workowski pisze: „Znaczenie maski nie musi być jasne od początku – trzeba właściwie ją odczytać. Naszym zadaniem nie jest zatem zdarcie maski, ale jej głębokie zrozumienie”¹⁷. Dopiero wówczas, kiedy świadomie odpowiemy na pytanie o sens maski, uda nam się odkryć istotę autora, odsłonić jego prawdziwą twarz. Rodzi się jednakże nowe pytanie: czy to cokolwiek zmieni w naszym odbiorze?

Zastanówmy się zatem, po co autorowi ta quasi-maskę? Przyjeliśmy, w myśl antycznego rozumienia, że maskę jest personą-osobą, a więc posiada swą tożsamość, która nie jest dziś jednoznaczna z istnieniem – współcześnie można przecież przechodzić kryzys tożsamości czy tracić tożsamość, nie przestając istnieć. Utracenie swej pozycji w społeczności było jednoznaczne z utratą swej istoty i wiązało się z wykluczeniem. Obecnie jednak określenie swej tożsamości jest czymś naturalnym i koniecznym do egzystowania w społeczeństwie, bowiem dwiema nadrzędnymi funkcjami tożsamości są: **zapewnienie jedności** – to znaczy wewnętrznej zwartości przy zachowaniu jednoczesnej odrębności jednostki oraz **nada-**

wanie trwałego istnienia w czasie¹⁸. Nie da się więc żyć bez poczucia tożsamości. Zdaje się, że maskę Osika daje mu możliwość przyjęcia nowej tożsamości – tożsamości alternatywnej dla codzienności, tożsamości trwałej jak dzieło sztuki, w które zamienia swe życie. Sztuka umożliwia mu przepracowanie traumy i odnalezienie samego siebie, podważa jego status jako osoby, dzięki przekraczaniu granic płci. Nie oznacza to jednak, że w prywatnym życiu Osika jest nieszczęśliwy czy zagubiony. Przeciwnie – funkcjonuje w społeczeństwie, odnosi sukcesy na rynku sztuki, a świadomość własnej orientacji, cielesności oraz bagaż życiowych doświadczeń, czynią go niezwykle silnym i spójnym jako osobę. Twórczość zaś pozostaje przestrzenią autoerotyzmu, pieszczona samego siebie, ale i sposobem na zawołaną krytykę ograniczających schematów, w które wpycha nas powszedniość.

Antyczna maska nie jest jedynym starożytnym motywem, uwikłanym w twórczość wrocławskiego fotografa. To za nią kryje swą twarz mitologiczny Narcyz – postać ogromnie tragiczna. W przeciwieństwie do bohatera mitu, Osika jest narcystyczny, to znaczy, że nie jest niewinny; że ma świadomość swej postawy i z całą odpowiedzialnością wykorzystuje specyficzne medium, jakim jest fotografia, które niczym lustro odbija jego oblicze. Samoidentyfikacja Narcyza w źródłanym odbiciu przyniosła jego śmierć. „Narcyzm jest zawsze ostateczną podstawą autoportretu; nie próżność samouwielbienia, lecz – jak dzisiejsze badania rozumieją ten autentyczny mit – drogą przez odbicie do praojczyzny. Poznanie odbicia stanowi jej warunek – jest śmiertelne”¹⁹. Zrozumienie tragicznej sytuacji położyło kres cierpieniom Narcyza. Osika natomiast w duplikowaniu rzeczywistości, upatruje szansy na przedłużenie życia – życia wypełnionego miłością i uwagą. Rzeczywistość ta, będąca pewnym pozorem, poprzez podwojenie w fotograficznym medium, zyskuje na autentyczności, dlatego też premedytacja działania i egoizm Osika niewiele mają wspólnego z dramatem mitologicznego Narcyza.

Podobnie jak maskę, również figurę Narcyza nierozzerwalnie związaną jest z ludzką psychiką. To od mitologicznego bohatera biorą się, znane w psychoanalizie, stany narcystyczne. Ich zdefiniowanie, przypisywane jest jej twórcy – Zygmunta Freudowi, który w pierwszej kolejności narcystyczne postawy wiązał z homoseksualizmem²⁰. Kliniczne podejście Freuda do homoseksualizmu, dalekie od współczesnego rozumienia tego zagadnienia, przynosi jednak ciekawe wnioski, które rzucają trochę światła na twórczość Osiki. Freud zauważył, że chłopiec, związany uczuciowo z matką, w pewnym momencie zaczyna utożsamiać się utożsamiać z kobie-

» 16 Maciej Osika w programie *Sekrety chirurgii...*

» 17 Zob. A. Workowski, *Maska i tożsamość. Związek Pana Cogito i Zbigniewa Herberta*, <http://literat.ug.edu.pl/herbert/Maska.pdf> (10.10.2016).

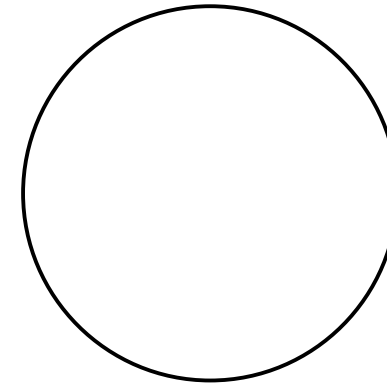
» 18 Ibidem.

» 19 H.H. Hofstadter, *Symbolizm*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1987, s. 302.

» 20 Zob. P. Nowak, *Oblicza narcyzmu*, Radom 2011, s. 14.

tą i siebie samego bierze za przedmiot płciowy. Dlatego też, według badacza, homoseksualizm jest cofnięciem się do stadium autoerotyzmu, gdzie w którym homoseksualne relacje mają być substytutem miłości nadopiekuńczej matki. Jak wiemy, Osika nie miał dobrych relacji ze swoją matką, którą oskarżał o brak zrozumienia i zainteresowania. Może dlatego jego postawa jest poszukiwaniem kobiecego ideału?

Zdaje się jednak, że maskarady Osiki nie mają na celu odnalezienia figury matki, interesuje interesują go cielesność, dekoracyjność – pieszczenie samego siebie. Jego „kobieta” jest kobietą zmysłową, seksualną, estetyczną – obiektem pożądania, będąc jednocześnie nierealnym majakiem o niejasnej proveniencji. Ponadto fotograf z wielką zręcznością przetwarza znane motywy, to również świadectwo jego transgresji, która nie ogranicza się wyłącznie do płciowości. Stąd też bierze się nieczytelność medium, które pozostając w relacji do innych dziedzin sztuki, staje się dziwną hybrydą – niemniej spójną jednak zarówno tematycznie, jak i formalnie. I choć można by zarzucić Osice odtwórczość, jego zdjęcia pozostają znakiem czasu, będąc świadectwem przemian, dokonujących się w naszym społeczeństwie. Osika mówi, że jedynie życie w zgodzie z samym sobą, może stać się źródłem piękna, które, w przeciwieństwie do ludzkiego życia, trwać może wiecznie. To główna idea przyświecająca artyście, który nie definiując jednoznacznie swej tożsamości, przypomina, że nad płciowością każdego z nas dominuje fakt bycia człowiekiem. Dlatego też nieczytelność jego postawy jest zaplanowana – pytania o płć muszą ustąpić miejsca bezwarunkowej akceptacji. I choć nie wszystko możemy odczytać, wiele możemy zrozumieć bądź po prostu przyjąć. ●



(ur. 1962) studia w PWSSP w Gdańsku na Wydziale Malarstwa i Grafiki w latach 1982–1987 w pracowni podstaw malarstwa prof. Hugona Laseckiego oraz w pracowni dyplomowej prof. Kazimierza Ostrowskiego. Dyplom w 1987 roku. W latach 1984–1987 założyciel i prowadzący Studencką Galerię Włot. W latach 1995–2002 założyciel i współprowadzący Galerię Koło w Gdańsku. Pomysłodawca Nagrody im. Kazimierza Ostrowskiego przyznawanej przez ZPAP w Gdańsku. Dziekan Wydziału Malarstwa ASP w Gdańsku w latach 2008–2012. Prorektor ds. rozwoju i współpracy ASP w Gdańsku w latach 2012–2016. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, obiektem i wideo. Obecnie prowadzi III Pracownię Malarstwa w ASP w Gdańsku. Brał udział w kilkudziesięciu wystawach w kraju (CSW Zamek Ujazdowski, Łaźnia, Galeria Miejska Arsenal, BWA Bydgoszcz, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, BWA Olsztyn, Muzeum Historii Żydów Polskich, CSW Znaki Czasu w Toruniu) i za granicą, m.in. w Niemczech, Wielkiej Brytanii, Chinach, Izraelu, Chorwacji i na Węgrzech. Stypendysta DAAD w Worpsswede (1992), Fundacji Pollock-Krasner w Nowym Jorku (2000). Nagrody: Bielska Jesień '93, XVI Festiwal Malarstwa w Szczecinie '96 oraz Nagrody Rektorskie ASP (2000, 2003, 2011). Pobyty rezydencyjne w Chinach, Francji, Izraelu, Niemczech.

Na zakręcie sztuki. Nieczytelny alfabet Macieja Sieńkowskiego

Z Maćkiem Sieńkowskim¹ poznaliśmy się podczas studiów w gdańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych – stąd wiele wspólnych wspomnień. Był to okres kształtowania się własnej wizji sztuki każdego z nas. Wśród paru publikacji, jakie po nim pozostały, z sentymentem wspominam katalog z 1997 roku, wydany z okazji wystawy w Galerii Koło² i Galerii Kameralnej BWA w Słupsku, którą wówczas kierował Władek Kaźmierczak. Katalog zaprojektował Maciek, który był autorem składu paru publikacji w Galerii Koło. Wszystkie te katalogi miały swój zeszytowy format, dobry papier, zdaje się, że magnumat, i kolorowe reprodukcje. Nie były to duże wydawnictwa; zaledwie parę stron, z których byliśmy dumni, bo były to nasze pierwsze publikacje. Warto przypomnieć, że lata 90. ubiegłego wieku to w zasadzie początek rozwoju wielu nowych instytucji sztuki. Niewielkie środki, jakie pozyskiwaliśmy na działalność galerii, w większości pokrywały koszty organizacji wystaw. Maciek miał dobre wyczucie kompozycji, talent typograficzny i rzecz w tamtym czasie zarówno niezwykle ważną, jak i rzadką – komputer. Dzięki temu oraz umiejętności projektowania wydawnictwa galerii miały spójny *layout*.

Na pierwszej stronie okładki wspomnianego katalogu są trzy wersje alfabetu: oryginalna Władysława Strzemińskiego z 1932 roku, dwie zmodyfikowane przez Maćka – ostatnia wersja całkowicie nieczytelna. W środku tekst Jerzego Kamrowskiego oraz fragment rozmowy, jaką z Sieńkowskim przeprowadziłem u niego w pracowni-domu. Zacytuję fragment tekstu Jurka, który napisany w 1996 roku, trafnie ukazuje poszukiwania Macieja Sieńkowskiego:

» 1 Maciej Sieńkowski (1962 – 2014), zob. Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Maciej_Sie%C5%84kowski (30.07.2016).

» 2 Galeria Koło założona została w 1995 roku przez grupę przyjaciół artystów: Jana Buczkowskiego, Krzysztofa Gliszczyńskiego, Dominikę Krechowicz, Krzysztofa Wróblewskiego. Zobacz katalog: *Artyści Galerii Koło*, Gdańsk 1998 z tekstem M.B. Guzowskiej.

Proste permutacje elementów, zakładające możliwość dalszych kombinacji, sugerują nam pewien rodzaj automatyzmu inny niż w koncepcji surrealistów, wynikający z przyjęcia systemowej metody, a pozwalający na rozwiązanie intelektualnej gry z odbiorcą, umożliwiając rozszyfrowanie mechanizmów funkcjonowania znaków, które czerpią wartość z wyznaczonych im kontekstów. Stymuluje to proces oczyszczania wyobrażeń z tego wszystkiego, co przypadkowe na rzecz formuły powszechności. Polem penetracji artysty staje się manipulacja znaczeniami symbolicznymi, wypełniona koniecznością wyborów, dokonywanych przez świadomego swoich dążeń człowieka. W takim przypadku nieuniknionym wydaje się fakt, iż materialny wymiar dzieła jest zaledwie nośnikiem, dokumentacją. Wiąże się to z jednej strony z naciskiem na sferę idei i odrzuceniem pogoni za estetycznie atakującą formą, lecz także z poszukiwaniem głębi merytorycznej, warunkującej budowę dzieła, co nie wyklucza oczywiście obecności przenikającego efekt pracy, pulsowania napięcia emocjonalnego ani atrakcyjności formalnej obiektu³.

Mieszkając niedaleko siebie, przy ulicy Focha w Gdańsku, dość często widywaliśmy się i rozmawialiśmy. Cytowany wywiad w katalogu, a w zasadzie dłuższa rozmowa, jaką wówczas przeprowadziliśmy, została nagrana na wideo – Maciek zrealizował wiele takich rozmów również z innymi artystami, uważając, że warto dokumentować to, co dzieje się tu i teraz. Współczesna technologia, której był fanem, pozwalała mu na realizację jego aktywności w różnej formie. Kamery wideo, którą przywiózł ze Stanów Zjednoczonych, używał prawie codziennie – stała się narzędziem w jego pracy artystycznej. Dokumentował nasze wspólne przedsięwzięcia, mimo że kamera była dość sporych rozmiarów, wziął ją do Londynu, gdzie mieliśmy wspólną wystawę w Gasworks Gallery⁴. Przypominając sobie ten fakt, pomyślałem, że dziś warto byłoby zajrzeć do jego archiwum. To tak rzadkie u artysty, że wykracza on poza swój świat i interesuje się działalnością innych twórców. To był jego niezwykle dobry i twórczy czas.

O swojej twórczości podczas wspomnianej rozmowy Sieńkowski powiedział: „Generalnie to, co mnie interesuje obecnie, to jest jakby komentowanie sytuacji, w jakiej się znajduje sztuka. Właściwie może inaczej: chodzi przede wszystkim o to, żeby w jakiś sposób wytłumaczyć sens własnej

działalności – jaki ta działalność ma sens, jaki sztuka ma sens, jakie jest miejsce artysty w świecie – bo to jest jakieś tam zagadnienie”⁵.

Jego poszukiwania artystyczne obejmowały niezwykle wąskie i sprecyzowane obszary, które wyrastały z tradycji konstruktywizmu lat 20. ubiegłego wieku. Inspiracją uproszczoną formą wydaje się dla niego idealnym materiałem twórczym, który daje mu możliwość zajęcia pozycji obserwatora i zarazem komentatora stanu, w jakim znalazła się sztuka. Często podkreślał, że chciałby mówić o tym, że „w sztuce wszystko już było”⁶. Alfabet Strzemińskiego zdawał się idealnym rozwiązaniem dla jego poszukiwań najprostszego gestu dla stworzenia komunikatywnego przekazu. W 1993 roku tworzy zatem trzy wersje alfabetu Strzemińskiego, przy czym kolejne wersje, dążące do maksymalnego uproszczenia, stają się całkowicie nieczytelne. Trzecia wersja Sieńkowskiego ogranicza się tylko do sprowadzenia liter alfabetu do figury koła i jego podziałów. Jak sam zaznaczył w rozmowie, ten nieczytelny alfabet staje się „paranoiczny” – podobnie jak komentowana przez niego sztuka, która odnosi się sama do siebie i traci kontakt z rzeczywistością. Temat ten podjął i rozwinął także w swojej pracy doktorskiej, którą bronił w 1997 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

Paranoja sztuki to tytuł tekstu, który towarzyszył w 1997 roku jego pracy doktorskiej. Dysertacja dotyczyła właśnie degradacji sztuki związanej z nadmiarem informacji. Tak pisał o powstałych obiektach w tym właśnie tekście:

Najistotniejszą część pracy stanowią trzy egzemplarze książki *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki* Stefana Morawskiego przepisane przy użyciu zaprojektowanych przeze mnie mutacji alfabetu Władysława Strzemińskiego. Książka o sztuce jest jednym z powodów opisanej przeze mnie sytuacji, jednym z głównych mediów przepływu informacji o sztuce. Alfabet zaprojektowany przez Władysława Strzemińskiego ok. 1930 roku stał się bardzo pomocnym narzędziem dla zilustrowania mechanizmu degradacji sztuki. Poprzez logiczne i konsekwentne odnoszenie się najpierw do pierwotnego projektu, a później do kolejnych wersji powstało ostateczne oblicze alfabetu, którego nie można odczytać i który nie przekazuje już znaczeń wynikających z tekstu, tylko znaczenia wynikające z odniesień do poprzednich wersji. Ilustruje właśnie ową paranoję, którą opisałem wcześniej⁷.

» 3 J. Kamrowski (1950–2011), autor tekstu w katalogu: *Alfabet*, Galeria Koło, Galeria Kameralna BWA Słupsk, Gdańsk 1997.

» 4 Wystawa *the same=not the same*, artyści: J. Buczkowski, K. Gliszczyński, D. Krechowicz, M. Sieńkowski, K. Wróblewski, Gasworks Gallery, Londyn, luty–marzec 1999, zobacz katalog wystawy, tekst: E. Klekot.

» 5 Fragment rozmowy z Maciejem Sieńkowskim, [w:] *Alfabet...*

» 6 Ibidem.

» 7 M. Sieńkowski, fragment autoreferatu z rozprawy habilitacyjnej, Gdańsk 2012, maszynopis w Bibliotece ASP w Gdańsku.

Sieńkowski w swojej pracy *Książki* z 1996 roku zestawia ze sobą dwa światy sztuki, które na co dzień nie tylko komentował, lecz również postrzegał jako punkt odniesienia dla własnej twórczości. Alfabet Strzeмиńskiego to dzieło dojrzałego modernizmu, który stawiał sobie szczytny cel włączenia się w przemianę społeczną, umożliwiającą stworzenie nowoczesnego społeczeństwa. Projekt totalnej przemiany obejmował wszystkie dziedziny życia. Nowoczesna forma miała być wyrazem uwolnienia się od jej historycznej przeszłości. Książka Stefana Morawskiego jest natomiast krytyczną analizą zmian, jakie zaszły w sztuce lat 60. i 70. XX wieku, i były wynikiem przemian, jakie dokonały się w tej sferze na przestrzeni czterdziestu lat. Krytyczna analiza Morawskiego stała się dla Sieńkowskiego inspiracją do stworzenia pracy, w której mógł zderzyć patos sztuki, jaki zawiera w sobie ideologiczne dzieło Strzeмиńskiego, z tekstem o sztuce zawartym w książce tegoż teoretyka zatytułowanej *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*⁸.

Zamierzona nieczytelność, ze zdwojoną siłą – zbudowaną na fuzji pracy Strzeмиńskiego oraz teoretycznego tekstu Morawskiego – mówi o świecie sztuki, który, jak podkreśla wielokrotnie Sieńkowski, stał się światem zamkniętym, żywiącym się własną energią. Alfabet Strzeмиńskiego jest symbolem utopii, chociaż zamierzeniem artystów angażujących się w nurt sztuki konstruktywistycznej był jej utylitaryzm – jednak czcionka Strzeмиńskiego nie miała swojego praktycznego zastosowania. Jednym z powodów była radykalna forma, która z praktycznych względów, mimo dużych walorów wizualnych, nie przekładała się na jej czytelność – co jest istotnym elementem, który pozwoliłby spopularyzować krój nowej litery. Jednak współcześnie ów nowoczesny krój nabrał nowego znaczenia – modernistyczny etos stał się współczesnym toposem nowoczesności. Sprzyja temu progresywny design – synonim luksusu i enklawa niedostępności, w której forma niekoniecznie powiązana jest z jej utylitarnym celem. Mimo to sygnał dla szerokiego odbiorcy staje się czytelną wskazówką mówiącą o ważności i wartości obiektów. Nawet obecnie zdarza się, że pewne mutacje alfabetu Strzeмиńskiego są używane przy projektowaniu wydawnictw, które poprzez skojarzenie mają przekazywać komunikat powiązany z etosem modernizmu – otwarcia się na sztukę nowoczesną. Z pozoru nieczytelny alfabet inicjuje, dzięki użytym tu środkom, nowy rodzaj czytelności, która zawiera się w symbolicznych odniesieniach, jakie istnieją w formie – znaku.

Książka Morawskiego z 1985 roku jest zbiorem szkiców, które powstawały od końca lat 60. do początku 1983 roku. Jej przesłaniem jest krytyczna diagnoza współczesności, którą wyznaczają: kryzys sztuki, kryzys estetyki oraz kryzys kultury. Publikacja z takim potencjałem krytycznym

zbiegła się w czasie także z dużym przewartościowaniem sztuki w Polsce lat 80. Kryzysy – w jakich przyszło żyć i dojrzewać mojemu pokoleniu – tworzyły pola niejasnych kryteriów nie tylko w sztuce. Rzeczywistość tamtych lat kwestionowała nie tylko system, który stawał się krzywym zwierciadłem już nie tylko rzeczywistości, bo ona praktycznie przestawała istnieć, tworząc fikcję. Potęgowało to dodatkowo sytuację kryzysową w sztuce. Brak rzetelnych badań w tym obszarze, niewiele wydawnictw o sztuce współczesnej w Polsce i na świecie, a dodatkowo kryzys autorytetów na uczelniach artystycznych sprzyjały małej rewolcie. Wybuch nurtu ekspresji, tak zwani „nowi dzicy”, był pewnym potwierdzeniem emocji, jakie skrywała ta podwójna rzeczywistość, z jej krytycznym nastawieniem także do sztuki konceptualnej. Stefan Morawski potwierdzał ten specyficzny stan w swojej pracy i jego bardzo krytyczne podejście w zasadzie nie mówiło nic więcej, niż było wiadomo. Dla Sieńkowskiego wydawnictwo to stało się z wielu powodów pretekstem do zrobienia swojej pracy. Był to paradygmat zgodny z jego widzeniem, a w zasadzie odczuciem dotyczącym sztuki. Książka Morawskiego nie tylko potwierdzała jego poglądy dotyczące kryzysu sztuki, lecz również poczucie tego kryzysu pogłębiała poprzez swoją nieadekwatność i brak komunikatywności z rzeczywistością. W tamtych latach było to jedno z nielicznych opracowań o sztuce. Dotyczyło jednak zagadnień estetycznych i dyskusji charakterystycznych dla lat 60. i 70., a nie ówczesnej dekady. Swoje *confessio aesthetica* zawarł Morawski w czterech punktach, które pozwolę sobie tutaj zacytować ze względu na główny motyw artykułu:

- 1) uniezwyklenie tego, co zwykłe, i uzwyklenie tego, co niezwykłe i tajemnicze;
- 2) uprzyśtępnienie osobowości, która najdobitniej wyraża się w dziele artystycznym;
- 3) pobudzenie do widzenia i wartościowania świata w określony sposób dzięki koncentracji uwagi na skondensowanej, intensywnie danej strukturze (treścioformie);
- 4) utrwalenie dzięki procesowi obiektywizacji tego, co ulotne, efemeryczne⁹.

Sieńkowski należał do pokolenia, które rozwijało się latach 80. Studiował malarstwo w latach 1985–1990 i był to czas, kiedy po stanie wojennym pojawiały się pierwsze możliwości wyjazdów za granicę i konfrontacji własnych wyobrażeń z tym, co dzieje się w świecie. (Młodszemu pokoleniu muszę wyjaśnić, że wyjazd zagraniczny związany był z uciążliwą procedurą otrzymania paszportu, do którego uprawniało jedynie zaproszenie oraz

» 8 S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków – Wrocław 1985.

» 9 Ibidem, s. 305.

starania o wizę – w przypadku USA ta formalność nadal jest łącznikiem z czasami PRL.) Z naszych wspólnych rozmów wyłaniał się krytyczny obraz polskiej rzeczywistości sztuki lat 80. – kiedy odkrywaliśmy jej autentyczne pierwowzory z Niemiec, Wielkiej Brytanii, Włoch czy Stanów Zjednoczonych. W tamtym okresie każdy z nas miał już jakieś własne doświadczenie podróży i konfrontacji ze światem zewnętrznym – byłem właśnie po dłuższym pobycie w Londynie, Maciek spędzał wakacje w USA i odwiedził Nowy Jork. Był to czas, kiedy w sztuce polskiej następował w zasadzie schyłek ekspresji i staliśmy przed wyborem własnych poszukiwań twórczych, a sprzyjały temu właśnie możliwości wyjazdów oraz nadzieja na zmiany polityczne w kraju. Uczelnia w Gdańsku, a przede wszystkim studenci byli inicjatorami intensywnych zmian, polaryzacji poglądów, twórczego fermentu. Działały galerie studenckie, jedną z nich sam założyłem w zasadzie przez przypadek w kawiarni Lotu, nosiła nazwę Wlot i pozostawała w pełni niezależna od jakichkolwiek oficjalnych struktur. Był to czas rozwoju krytycznej świadomości, jaka – mimo dużej uciążliwości – pozwoliła na pewien dystans zatrzymania się i zgłębiania sztuki, która stała się formą oporu wobec zbliżających się kolejnych dekad nowości.

Książka Morawskiego po latach wygląda mało efektownie, ale trzeba przyznać, że fizycznie jest w całości. Jej poszczególne kartki były zszyte, co umożliwiło jej przetrwanie. Papier szorstki, charakterystyczny dla wydawnictw z lat 80. materiał klasy trzeciej, 70 x 100 centymetrów, m 71 gram. Przyzwoita stopka redakcyjna, z której można się dowiedzieć o cyklu produkcyjnym. Oddano do składania 11 stycznia 1984 roku, podpisano do druku w kwietniu 1985 roku, a druk ukończono w czerwcu 1985 roku. Zamówienie numer 88/84 R-13-164. Drukarnia Narodowa Z-6 z Krakowa. Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1985. Wydanie pierwsze, nakład 5000+283 egzemplarzy. Redaktorem technicznym (to były męskie zawody) była pani Wanda Zarychtowa, która najzwyczajniej w świecie przeoczyła parę niezadrukowanych stron. Jestem ciekaw, czy Maciek w swojej pracy zrobił to samo, chyba że miał inny, niewybrakowany egzemplarz. W moim, nabytym za 370 ówczesnych złotych, nie ma stron 34 i 35, w związku z czym nie mogłem się dowiedzieć, jak kończył się esej *O kryteriach aksjologicznych w odniesieniu do dzieł sztuki*. Z kolei brak stron 38 i 39 uniemożliwia zapoznanie się z początkiem eseju *Sztuka łatwa i sztuka trudna (szkic wstępnej problematyki)*. Brak kolejnych stron 42 i 43 oraz 46 i 47 czyni ten wywód krytyka rzeczywiście nieczytelny. Los innej książki Morawskiego, pod jego redakcją: *Zmierzch estetyki? Rzekomy czy autentyczny* z 1987 roku, podzielił symbolicznie los tytułu, książka rozpadła się na pojedyncze kartki, stając się kolejną księgą zatopioną w wosku w mojej instalacji *Biblioteka* z 2012 roku. Książka o sztuce wraz z innymi publikacjami, które stały się nieczytelne z różnych powodów

– przeistacza się w obiekt do oglądania. Nie można zajrzeć do środka, bo jej sklezione stronicie stanowią inny byt, który jest śladem, dowodem na istnienie jej świetnej przeszłości. Mamy przecież świadomość, że wcześniej czytana, dotykana, oglądana, może nawet z pewnym wzruszeniem pożądana, staje się czymś innym, scalonym obiektem, stanowiącym całość, jako podsumowanie czegoś istotnego, ważnego.

Widzenie związane jest z wiedzeniem – paradoks, który akcentuje Georges Didi-Huberman – wymaga zajęcia stanowiska¹⁰. Księgi Sieńkowskiego są jego autorską konstatacją wobec sztuki i całej złożoności, w jakiej się ona znalazła, kiedy pracował nad swoim dziełem. Podjęta przez niego benedyktyńska praca przepisania całej książki Stefana Morawskiego krojem pisma Władysława Strzemińskiego jest rodzajem głębokiego wyobcowania z pierwotnej funkcji, jakiej miał służyć tekst zawarty w książce Morawskiego. Czynność przepisywania ponowił Maciek jeszcze dwukrotnie. Druga wersja alfabetu jest lekko zmutowana, a trzecia prawie całkowicie nieczytelna. Każda z tych wersji jest oznaczona innym kolorem: pierwsza oryginalna – na czerwono, druga lekko zmodyfikowana – na zielono, a trzecia, jak sam podkreślał: najbardziej „paranoiczna”, na niebiesko. Powstały trzy księgi niemożliwe do przeczytania, jednak dzięki stworzeniu dystansu i oddaleniu się od oryginału stały się one czymś innym. Chociaż dalej są księgami, to jednak zmieniają swoją funkcję – praca, którą włożył w ich wykonanie artysta, była gestem przeniesienia w świat sztuki pytania o jego sens, o to, czy rzeczywiście wiele działań artystycznych zasługuje na taką uwagę i środki, jakie się im poświęca. Czy diagnoza, jaką zawarł w swojej pracy Sieńkowski, posługując się krytycznym tekstem Morawskiego o kryzysie sztuki, ma w sobie aktualność, którą można by kontekstualizować z istotnym tekstem Hannah Arendt o kryzysie w kulturze¹¹? Czy jednak współcześnie kryzys nie wynika także z tego, że prawdziwa indywidualność, w społeczeństwie masowym przypisywana jedynie artyście, zmieniła jego status, kiedy połuźniły się wymagania wobec jego społecznej roli? I mamy paradoks polegający na zawłaszczaniu roli artysty przez współczesnego filistra, który staje się już nie tylko komentatorem – jest wytwórcą dzieł. Czy w takiej sytuacji można liczyć na krytyczny osąd tego, co wokół? Czy w świecie współczesnego filistra-artysty, który zaczyna w nim dominować, można liczyć na ponowną refleksję dotyczącą kultury i sztuki?

Galeria Koło, którą zakładaliśmy i wspólnie określaliśmy program, starała się wypracować własne stanowisko wobec sztuki. Dużą wagę przy-

» 10 G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Warszawa – Kraków 2011, s. 10.

» 11 H. Arendt, *O kryzysie w kulturze i jego społecznej oraz politycznej doniosłości*, przeł. M. Godyń, „Res Publica” 1/1991, s. 139.

wiązywaliśmy do malarstwa i poszukiwań języka, który stałby się formą oporu pozwalającą zachować własną niezależność. W tym zakresie opieraliśmy się na fenomenie sądu zaprzeczającego zasadzie *de gustibus non est disputandum*¹². Poszukiwanie wartości, wpisane w naczelne credo naszego programu, pozwalało nam na odnoszenie się do zjawisk sztuki w ich społecznym i historycznym kontekście powiązań. Sztuka jako działanie publiczne podlega osądowi i otwartej dyskusji, z nadzieją na to, cytując autora *Krytyki władzy sądzienia*, Immanuela Kanta, „że inni podzielą nasze upodobanie”¹³.

Z obecnej perspektywy krytyczne Macieja Sieńkowskiego wynikało z konkretnej sytuacji czasowej, w której odniósł się do tekstu, może jego nadmiaru i nieadekwatności wobec sztuki. „Zbyt wiele słów” – tak komentuje Jacques Rancière, kiedy mowa o kryzysie sztuki¹⁴. Nadmiar tworzy wielość, która utrudnia czytelność. Zabieg zamiany słów w znaki wprowadza tekst w strukturę, która staje się rytmem wciągającym widza z powodu swojej gry kształtem. Krój pisma uwodzi swoją prostą formą, proporcją i autentycznym pochodzeniem. Próba odczytania poszczególnych wyrazów, bo już nie chodzi w tym przypadku o całość, ona jest zbyt odległa, ale świadomość, że tekst istnieje i jest na wyciągnięcie ręki, stwarza sytuację, w której akceptujemy odstępstwa od reguły, które przynależą do świata realnego. Dodatkowo mamy do czynienia z fasonem, modelem świata idealnego, który miał ziścić modernistyczną mrzonkę o nowym, lepszym świecie, w którym „nowy człowiek” jednoczy się ze sztuką, jego czystą formą w życiu codziennym. Zatem za nieczytelną formą kryje się świat idei, który powstał w konkretnym celu. Widz zostaje zmuszony, wręcz przywołany do zajęcia stanowiska wobec dzieła, które jest imitacją czegoś, co istnieje w świecie realnym. Jednak imitacja uświadamia nas, że istnieje pierwotny wzór, który zawsze jest punktem zaczepienia wobec jego braku w świecie abstrakcji. Księga jest wartością samą w sobie i jest to kapitał symboliczny niezależny od jej czytelności. Na przestrzeni wieków księgi, książki były obiektem kumulacji wiedzy i jej dystrybucji – bywały niszczone, palone, rekwirowane. Archetyp księgi otwiera świat, który zdaje się nie mieć początku ani końca. Jorge Louis Borges w *Księdze piasku* przywołuje tajemniczą księgę ksiąg, która nie ma początku ani końca, a zawiera w sobie coś, co niemożliwe jest do opisania – nieskończoność. Podobnie jak z dziełem sztuki, które radzi sobie bez słów, choć czasami to one tworzą jego formę. „Naiwne oko” nie istnieje....

W świecie sztuki, kiedy pozbawiamy się nadmiaru słów lub kiedy zaczyna nam ich brakować, pojawiają się kształty, formy, jakieś wizualia,

które w miejsce słów dopowiadają rozpoczęte zdania. Nawet słowa z pozoru pozbawione znaczeń, czytane na wspak, złożone przez przypadek otwierają nam drogę do nowych pojęć, które z lekkością przekraczają umowne granice podważające „realizm rzeczy samej w sobie”¹⁵. Można powiedzieć za artystą Marcelem Broodthaersem: „To nie jest książka”.

Maciej Sieńkowski stworzył sytuację niepewności, by zobaczyć – bo jednak cały czas znajdujemy się w obszarze wizualnym. Pewnie chciałby i życzyłby sobie tego, by z jego nieczytelnej pracy wyczytać całą złożoną sytuację, w jakiej znalazł się on sam, będąc na „zakręcie od sztuki do po-sztuki”. Zawsze jesteśmy bogatsi o wiedzę tych kilkunastu lat i teraz wyraźnie widzę ten symptom, który stał się nieszczęściem jego wrażliwej duszy, a z którym przyszło mu żyć. Dzielnie znosił go końca swoich dni, które – szkoda, że – nie mogły trwać dłużej. ●

Sopot, lipiec–sierpień 2016

» 12 Ibidem, s. 153.

» 13 Ibidem.

» 14 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 91.

» 15 G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 79.

Historyk i krytyk sztuki, adiunkt w Katedrze Historii Sztuki i Kultury UMK w Toruniu. Wykłada także na UAP. Doktorat obronił w 2006 roku na UAM w Poznaniu. Jest prezesem stowarzyszenia „Intergrafia” oraz członkiem Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. Od kilku lat współpracuje z organizatorami Międzynarodowego Triennale „Kolor w Grafice” w Toruniu, Międzynarodowego Triennale Grafiki im. T. Kulisiewicza „Imprint” w Warszawie oraz Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach (członek rady programowej). Zajmuje się historią, teorią i tożsamością grafiki artystycznej i mediów jej pokrewnych, a także problemem strategii wystawienniczych i kolekcjonerskich nowych mediów. Aktualnie przedmiotem jego badań jest również zagadnienie uniwersum w twórczości polskich artystów. Pokłosem naukowej pracy w tych obszarach są dwie książki: Jerzy Grabowski. *Artysta i uniwersum* (2012), Antoni Starczewski. *Artysta i uniwersum* (2014) oraz ponad sto artykułów problemowych i recenzji.

(Nie)czytelności **– kilka uwag na temat** **znaków i emocji** **we współczesnej grafice**

Nieczytelność tekstu, bądź jakiegokolwiek innego zapisu, przejawia się na wielu poziomach. Może być wynikiem zatarcia utrwalonego kodu lub wy-preparowania jego fragmentu. Może wynikać z kulturowych różnic, wobec których zapisana informacja staje się niezrozumiała bądź wieloznaczna. Może wreszcie wynikać z niedoskonałości form zapisu oraz wyraźnej nie-przystawalności tekstu i naturalnego przekazu (mowy, gestu czy intonacji zaistniałych w konkretnym kontekście). Aby uzmysłowić sobie niedosko-nałość dostępnych nam form tekstowego zapisu, wystarczy przywołać fe-nomen popularności graficznych emotikonów w dzisiejszej kulturze komu-nikacji. W wirtualnej konwersacji spełniają one dwie zasadnicze funkcje. Pierwszą jest skrócenie czasu kodowania, drugą – niwelowanie niedo-statków i ułomności klasycznego tekstu poprzez wzmocnienie i doprecy-zowanie przekazu. Fenomen ich popularności zasadza się na obrazowej prostocie, którą zagwarantowała posunięta niemalże do granic możliwo-ści synteza mimetycznych śladów. Co istotne, same emotikony odgrywają w przekazie rolę komplementarną z tekstem, ponieważ samodzielnie nie mogą wiele przekazać. Ich obrazowa prostota nie jest w stanie wypełnić znaczeniowego pęknięcia między tym, co i w jaki sposób możemy powie-dzieć, a tym, jak chcemy to zapisać. Popularność tego komunikacyjnego rozwiązania uświadamia nam jednak jak, wielką rolę w przekazie odgrywa obrazowe wzmocnienie.

Związek tekstu i obrazu ma swoją historię daleko wykraczającą poza dzieje najstarszych doktryn artystycznych. Można powiedzieć, że od początku istnienia pisma obie te formy opisywania i utrwalania rze-czywistości rozwijały się we wzajemnej stymulacji i dopełnieniu. Często czytelność jednego zależała od obecności drugiego. Wydawałoby się, że w tym swoistym tandemie niebezpieczeństwo nieczytelności ograniczone

zostanie do minimum. W pewnych obszarach z pewnością tak jest, w innych natomiast nieczytelność pogłębia się, multiplikując interpretacyjne możliwości. W strategiach artystycznych to swoiste sprzężenie zwrotne w komunikacji między obrazem i tekstem wielokrotnie stanowiło pretekst do podjęcia rozważań na temat istoty wizualnego przekazu i poszukiwań archetypów dla wykraczającego poza czysty mimetyzm obrazu. Z wielu względów doskonałym „środowiskiem” tego typu eksploracji stały się grafika artystyczna i pokrewne jej matrycowe strategie kreacji. Niniejszy tekst ma na celu ograniczoną prezentację kilku wybranych istotnych wątków, w których znak, zapis, ich nieczytelność lub różne poziomy czytelności stały się przedmiotem artystycznej eksploracji we współczesnej grafice. Skromna egzemplifikacja ma tu charakter poglądowy, a nie przekrojowy i ogranicza się w zasadzie do wybranych twórców polskich.

Synteza – obraz i tekst

Fascynująca koegzystencja obrazu i tekstu, a zarazem niedoskonałość każdej z tych form zapisu rzeczywistości uwidaczniają się tam, gdzie niezbędna jest szybka percepcja zapisu. Taką rolę odgrywają wszelkie informacyjne tablice, szczególnie te nakazujące lub ostrzegające przed jakimś niebezpieczeństwem. Pod koniec lat 90. ubiegłego wieku miałem okazję pracować w zespole tworzącym konserwatorsko-architektoniczną dokumentację ogromnego opuszczonego kompleksu zabytkowych drukarni. W ciągu dwóch tygodni dokonywania mozolnych pomiarów zanurzaliśmy się niejako w przeszłość, której czytelność zatarł już czas. Ogołocone z maszyn i ludzi wnętrza pozostawałyby anonimowe, gdyby nie zamontowane na ścianach liczne metalowe tabliczki informacyjne. Niemal wszystkie zaprojektowane były tak, by działać na człowieka na trzech wzajemnie dopełniających się i jednocześnie wzmacniających przekaz płaszczyznach: tekstu, obrazu i barwy. Syntetyczna forma obrazu (najczęściej postaci ludzkiej lub narzędzi), umowny, jednoznaczny pod względem psychologicznego oddziaływania kod barwny i krótki, hasłowy tekst miały razem budować sugestywny przekaz. Wspaniałe w swojej prostocie i bezpośredniości, wiele mówiły o historii miejsca, jednak brak pełnego kontekstu czynił je czasami wieloznacznymi. Skojarzone z odpowiednimi wizerunkami hasła: „schyl głowę”, „ekran chroni oczy” czy „maszyna to twój najlepszy przyjaciel, chroń go i pielęgnuj” bawiły swoją dwuznacznością, uzmysławiały jednocześnie, jak łatwo dekomponuje się nawet potrójne kodowanie, gdy zabraknie odpowiedniego kontekstu¹. Sprawa czytelności czy też jej zacie-

rania w przypadku tych utylitarnych sitodrukowych kompozycji byłaby zamknięta, gdyby nie to, że siła ich oddziaływania na wykraczała daleko poza racjonalne, rozumowe odczytywanie. W przypadku tablic ostrzegających wszystkie elementy „krzyczały” i epatowały stanem zagrożenia. Zastanawiałem się wówczas, co przyczynia się do takiego ich odbioru. W dużej części była to właśnie daleko posunięta ikonizacja komponentów przekazu oraz ich wzajemne dopełnianie się. Paradoksalnie syntezywanie komponentów eksponowało emocjonalność przekazu. Uświadomiłem sobie wówczas, że tablice te na swój sposób stanowią kwintesencję graficzności. Choć nie są dziełami sztuki, to związek z dziełami grafiki zasadza się na jednakowych technologicznych i strategicznych fundamentach.

Wśród wielu twórców parających się grafiką artystyczną panuje przekonanie, że jedną z najważniejszych cech tego medium jest jego potencjał syntezywania czy wręcz ikonizowania obrazu. Zgodnie z tym naturalny język grafiki tworzą znaki/symbole, a ich systemowe rozgrywanie w ramach budowania wizualnej narracji stawia często wartość *mimesis* na drugim planie i podporządkowuje ją symbolicznemu przekazowi. Równie umowny charakter w grafice ma kolor². Oczywiście mówimy tu o sytuacji w pełni autonomicznego medium. Pamiętać należy przecież, że grafika (przynajmniej w jej europejskiej odsłonie) przez wieki borykała się z podrzędnością w stosunku do malarstwa czy rzeźby i jako taka starała się jak najbardziej zbliżyć do tych „bardziej szlachetnych” form artystycznej ekspresji³. Nieodczownym elementem tego dążenia było wzmocnienie wartości *mimesis* w procesie twórczym. Owo naśladownictwo rozgrywało się tu na dwóch poziomach: w stosunku do natury i do obrazotwórczych możliwości naśladowanego medium. Tak naprawdę to dopiero przełom XIX i XX wieku przyniósł pełne wyzwolenie grafiki spod stygmatyzującej dominacji malarstwa i rzeźby⁴. Odbudowywanie samoświadomości wiązało się z wyraż-

» 2 O znaczeniu koloru we współczesnej grafice pisałem już przy okazji piątej i siódmej edycji toruńskiego Międzynarodowego Triennale „Kolor w Grafice”. Obecność i znaczenie koloru w dziejach grafiki europejskiej szeroko przedstawił natomiast Paweł Ignaczak. Por. S. Dudzik, *Grafika i kolor*, [w:] 5. Międzynarodowe Triennale Grafiki „Kolor w Grafice”, katalog wystawy, Toruń 2006, s. 11–16; idem, *Cyfra i kolor (Digital techniques and colour)*, [w:] 7. Międzynarodowe Triennale Grafiki „Kolor w Grafice”, katalog wystawy, Toruń 2012, s. 9–16; P. Ignaczak, *Tradycja i tożsamość. Kilka uwag o obecności koloru w grafice europejskiej od XV do XIX w.*, [w:] S. Dudzik (red.), *Tożsamość i tradycja w grafice. Materiały sesji naukowej 9 X 2009*, Toruń 2009, s. 7–20.

» 3 W historii grafiki europejskiej wielu wybitnych artystów traktowało medium jako autonomiczną formę wypowiedzi równoprawną malarstwu czy rzeźbie (np. Albrecht Dürer, Lucas van Leyden, Rembrandt van Rijn, Hercules Seghers czy Francisco Goya), do XIX wieku dominowała jednak szeroko pojęta grafika reprodukcyjna, Por. L.C. Hult, *Reproductive Printmaking and Related Developments from the later Sixteenth through the Eighteenth Century*, [w:] idem, *The Print in the Western World*, Wisconsin 1996, s. 253–322.

» 4 O własnej ścieżce rozwojowej medium podjętej na przełomie XIX i XX wieku pisał w latach 70. ubiegłego stulecia Mieczysław Porębski. Por. M. Porębski, *Era grafiki*, [w:] T. Hrankowska (red.), *Grafika wczoraj i dziś*, Warszawa 1974, s. 16–18.

» 1 O kontekstowym umocowaniu symboli i znaków doskonale pisał przed laty Ernst Gombrich. Por. E. Gombrich, *Obraz wizualny*, tłum. A. Morawińska, [w:] M. Głowiński (red.), *Symbole i symbolika*, Warszawa 1990, s. 312–338.

nym wzmocnieniem potencjału syntetycznego, a wraz z nim – ze zwrotem ku wzmózonej eksploracji znaku oraz wizualności pisma, które wcześniej pełniło głównie funkcję dopełniającą lub informacyjną w grafice. Wizualny potencjał tego ostatniego dostrzeżony został nie tylko w samej grafice, jednak to właśnie w niej mógł najpełniej wybrzmieć. Widać to już w twórczości kubistów, niemieckich ekspresjonistów, a może najbardziej włoskich futurystów, u których zgrafizowany zapis poetyckich utworów stawał się swoistym ekwiwalentem ekspresyjnej siły deklamowania⁵.

W rzeczywistości „wyzwolonego” medium synteza i konstruowanie obrazu poprzez znaki stawały się często istotą graficznej kreacji. Ikoniczne komponenty matrycowych kompozycji w sposób naturalny doskonale potrafiły koegzystować z zapisem tekstowym. Wzajemnie się uzupełniały i dookreślały. Czasami przejmowały wręcz jego cechy strukturalne, formalne oraz znaczeniowe. Co ważne, generowały też podobne perturbacje w ich odczytywaniu.

Podnoszona przez twórców naturalna tendencja do syntezy czy też ikonizowania obrazu w grafice doskonale ujęta została przez Jana Berdyszaka, jednego z najwybitniejszych eksperymentatorów matrycowych mediów w ostatnich dziesięcioleciach. Tendencję tę określił mianem wulgaryzacji gestu i formy (il. 1)⁶. Jeśli oczyścić to pojęcie z pejoratywnych skojarzeń, doskonale nadaje się także do charakterystyki zapisu tekstowego. Nieunikniony proces wizualnego oraz pojęciowego zubożenia w obu przypadkach ogranicza, ale zarazem daje możliwość tworzenia nowych, wymyślnych strategii przekazu, stosowania retorycznych figur, posługiwania się symbolicznym językiem odniesień, pozwala też eksponować ładunek emocjonalny przekazu. W grafice obraz chyba najbardziej zbliża się do funkcji znaku.

Aby pełniej uzmysłowić sobie naturalność tego procesu, należy ponownie sięgnąć po przykłady z zamierzchłej przeszłości medium. Obecność tekstu w grafice artystycznej niemal od jej zarania była czymś naturalnym. Obraz i słowo dopełniały się wzajemnie w tych obszarach, gdzie nieczytelność czy też wieloznaczność mogłyby wypaczyć sens budowanego przekazu. Linearność przedstawień we wczesnym drzeworycie i technikach wklęsłych w swej umowności i formie jest niemal siostrzana z naturą literatury, jednak najbliższy tekstowemu zapisowi potencjał syntezy z obrazem zaobserwować można w rzadkich XV-wiecznych rycinach śrutowych

(metalorytach)⁷. Miękka, zazwyczaj ołowiana lub cynowa matryca w technice metalorytowej opracowywana była odpowiednio dobranym zestawem punc oraz gładzików. Wykorzystanie dwóch różnych grup narzędzi jest nie tylko znamienne w perspektywie rozpoznania technologicznej proveniencji metod odbijania z metalowych klisz, wiele mówi także o charakterze budowania obrazu w procesie graficznym. Wykorzystywane przez grafików złotnicze punce pozostawiały w ołowiu charakterystyczne, powtarzalne ślady. Wiele z nich przenosiło syntetyczny obraz naturalistów (kępy traw, wie-



Il.1: Jan Berdyszak, *Ramy Wschodu I*, 1972, autochemigrafia, wym. 101 x 45,5 cm, fot. S. Dudzik

lolistne kwiatuszki) czy charakterystycznych dla epoki ornamentów (np. rozetki)⁸. Wpisując się w delikatnie zarysowane sylwety ludzkich postaci, roślin oraz ukształtowania terenu, były one jednocześnie nośnikiem syntetycznego przekazu bliskiego znakom topograficznym z dzisiejszych map. Podobnie jak w nich, tak i w XV-wiecznych metalorytach syntetycznie odnawiana kępka trawy była czymś pośrednim między mimetycznym obrazem

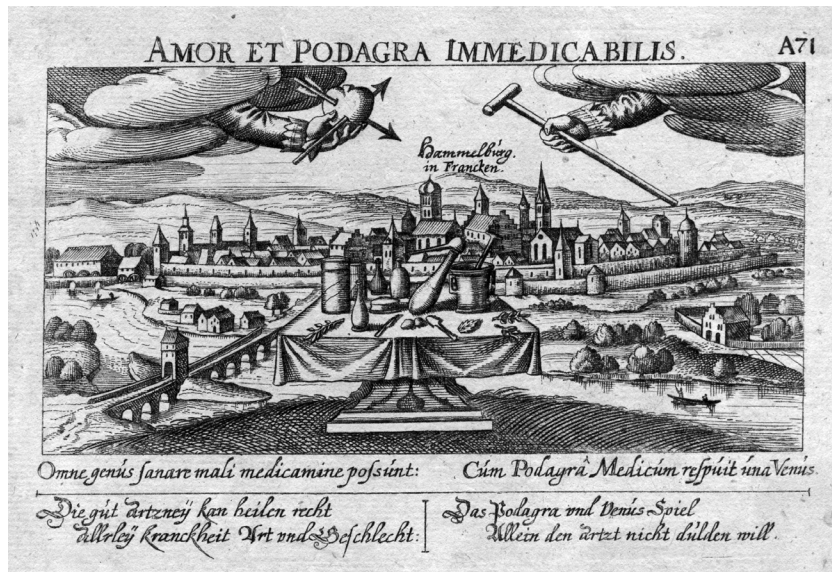
» 5 Obrazowym potencjałem tekstu poetyckiego posługiwali się zarówno włoscy futurzyści, jak i niemieccy ekspresjoniści. Por. T. Miczka, *Pasja i literatura*, [w:] idem, *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*, Katowice 1994, s. 65–100; J. Willett, *Szczyt poetycki*, [w:] idem, *Ekspresjonizm*, tłum J. Buras, Warszawa 1976, s. 162–169.

» 6 O zagadnieniu tym szerzej pisałem w 2014 roku. Por. S. Dudzik, *Wszelobocność matrycy*, [w:] P. Ignaczak, M. Smolińska (red.), *Jan Berdyszak: horyzonty grafiki*, Poznań 2014, s. 57.

» 7 Por. A. Jurkiewicz, *Podręcznik metod grafiki artystycznej*, opracował i rozszerzył R. Artymowski, Warszawa 1963, s. 151; L.C. Hult, *The Print...*, s. 41; A. Wagner, *Ryciny śrutowe z bibliotek Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie. Unikatowe dzieła grafiki piętnastowiecznej*, [w:] A. Badach, M. Janiszewska, M. Tarkowska (red.), *Visibilia et invisibilia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci Profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek*, Warszawa 2009, s. 359–374.

» 8 Por. L.C. Hult, *The Print...*, s. 43.

i abstrakcyjnym zapisem języka. Warto podkreślić, że nie chodziło tu o wygląd przedstawionej rośliny, lecz o jej symboliczne i zarazem syntetycznie uniwersalne wyrażenie. Duży stopień umowności detalu niepostrzeżenie przesunął przedstawiony w grafice obraz ku ikonicznej abstrakcyjności. Dopiero ingerencja gładzika łagodziła ten znakowy zapis i wprowadzała w kompozycję elementy przestrzennego i światłocieniowego modelunku. Sprężone ze sobą dwie siły, pomimo swej przeciwstawności, doskonale się uzupełniały. I to właśnie w technice metalorytu najwyraźniej uwidoczniła się podnoszona przez współczesnych twórców naturalna tendencja do posługiwania się w grafice syntezą i szeroko rozumianym znakiem⁹.



Il.2: G. D. Meissner, Widok Hammelburga, miedzioryt, wym. 14,7 x 10 cm, fot. S. Dudzik

Innym przejawem naturalnej koegzystencji obrazu i tekstu w grafice jest wspomniane już wyżej wzajemne dopowiadanie, uczytelnianie i wzmacnianie przekazu. Doskonałym tego przykładem są nowożytnie ryciny emblematyczne. Ujawniają one bardzo ciekawe interpretacyjne marginesy oraz programowane obszary niedopowiedzeń. Przykładem tego może być XVII-wieczna rycina przedstawiająca miasto Hammelburg z *Thesaurus philopoliticus...* Daniela Meisnera (il. 2)¹⁰. Przedstawiona na drugim

planie panorama miasta już sama w sobie ma charakter syntetycznego ideogramu. Symboliczno-ikoniczny charakter przedstawienia wzmacniają jeszcze pozostałe elementy przedstawienia. W centrum kompozycji, na pierwszym planie ukazany został nakryty stół, na którym spoczywa mnogość farmaceutycznych akcesoriów. Nad nim z chmur wylaniają się dwa ramiona dzierżące przebite strzałami serce i łaskę. Dla kogoś, kto nie zna historii miasta, owo zaskakujące zestawienie jest dziwaczne i zupełnie nieczytelne. Dopiero sentencja „Amor et podagra immedicabilis” (Miłość i podagra są nieuleczalne) umieszczona nad przedstawieniem oraz nawiązujący do niej wiersz pod nim wyjaśniają nieco znaczenie całości. Można się domyślić, że skoro tylko miłość i podagra nie dają się wyleczyć, to reszty chorób można się pozbyć za pomocą medykamentów. Połączenie akcesoriów ze stolika z widokiem miasta pozwala domyślać się, że w XVII wieku postrzegane było ono jako znaczący ośrodek farmacji. Problem w tym, że autor planowo gra niedopowiedzeniem i dwuznacznością relacji między tekstem a obrazem.

Emblematyczną strategię wzajemnego dopełniania się tekstu i obrazu współcześnie wykorzystuje wielu grafików. Niezwykle frapująco czyni to w swych linorytach, drzeworytach oraz litografiach Tomasz Barczyk. Jego uproszczone kompozycje, „komiksowe” w swej obrazowej prostocie charakteryzuje bliskie emblematom sprężenie obrazu i tekstu. Przykładowo w *I For You, Miłośnikach spokojnego życia* czy *Wszyscy piją colę* teksty w równym stopniu dopełniają i objaśniają przedstawienia, co wprowadzają weń genom wieloznaczności (il. 3, 4). Zestawiając tekst z obrazem, Barczyk z premedytacją otwiera nowe płaszczyzny interpretacyjne kompozycji, tworzy alternatywną narrację opartą na skojarzeniowo-symbolicznych odniesieniach. Uczytelnienie nierozzerwalnie połączone jest tu z procesem rozmywania, zacierania pierwotnych znaczeń.

Nieczytelność, manipulacja i gra emocji

Zapis tekstowy wykorzystany jako element składowy graficznej kompozycji może pełnić w niej także wiele innych funkcji. Pochodnymi emblematycznych wizerunków są w pewnym sensie prace, w których artysta, wykorzystując na równi wizualną strukturę zapisu oraz zakodowaną w nim treść, reprodukuje nienaruszone fragmenty tradycyjnie utrwalonego tekstu. Jest to bodaj najbardziej naturalna i zarazem bardzo popularna strategia łączenia zapisu z obrazem. Wywodzić ją można z doświadczeń graficznej ilustracji naukowej, która dokumentując historyczne artefakty (zwłaszcza piśmiennicze oraz inskrypcyjne), wspomagać miała wywód i jednocześnie stanowić surogat materiału dowodowego. Zwrócić należy tu szczególną uwagę na to, jak łatwo dla tych strategii w sztuce graficznej przyswojono

⁹ Pisząc o znaku, mam na myśli nie tylko umowność języka form, ale także wspomniany już wyżej status koloru w grafice, wykraczający poza mimesis. Patrz przypis nr 2.

¹⁰ Widok Hammelburga, ilustracja z: G.D. Meisner, *Thesaurus philopoliticus. Das ist Politisches Schatzkästlein gutter Herren und bestendiger Freund*, Frankfurt am Main 1623–1638, k. nr 71.



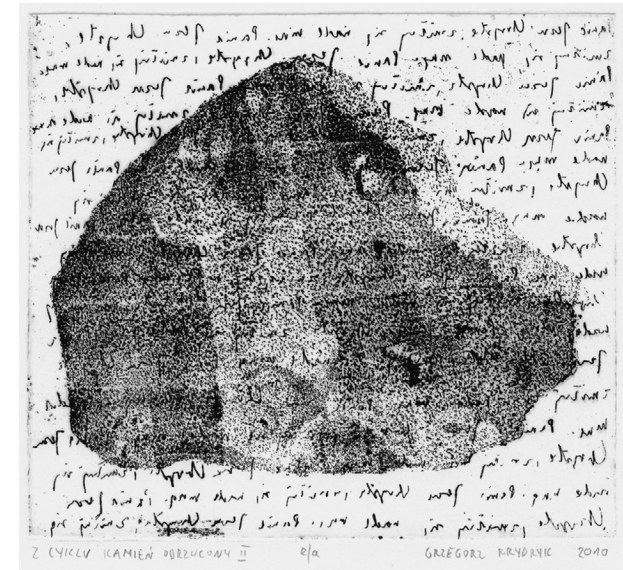
Il.3: Tomasz Barczyk, *Miłośnicy spokojnego życia*, 2010, drzeworyt, wym. 64 x 96 cm, fot. archiwum własne artysty

fotograficzną i przedrukową reprodukcję. Bardziej radykalną alternatywą w stosunku do niej była jedynie technika kolażu, ale w niej obraz zastępował sam artefakt.



Il.4: Tomasz Barczyk, *Wszyscy piją colę*, 2010, drzeworyt, wym. 70 x 100 cm, fot. archiwum własne artysty

W realizacjach wykorzystujących tkanę utrwalonego zapisu cały potencjał *mimesis* lokowany jest niejako w sugestywnym odniesieniu do symbolicznych konotacji samego fizycznego śladu wiadomości. Przedstawione w pracach kartki papieru, zapisane tabliczki czy fragmenty rytej inskrypcji odwołują się jednocześnie do treści (często z różnych powodów nieczytelnej lub wieloznacznej), jak i do pojęcia pamięci. Obrazy piśmienniczych artefaktów, mimo zachowania nawet daleko idącej wierności z oryginałem, zyskują tu charakter tak samo ikoniczny jak poddany daleko idącej syntezie wizualny znak. I właśnie już na tym poziomie artysta zaczyna swoją grę między czytelnością i emocjonalnością zapisu. Reprodukowa-



Il.5: Grzegorz Frydryk, z cyklu *Kamień odrzucony II*, 2010, akwaforta, wym. 12,2 x 13,6 cm, fot. archiwum własne artysty

ne fragmenty tekstów najczęściej mają charakter osobisty, odwołują się do epizodów jednostkowej historii. Zazwyczaj jednak nie służą przekazaniu informacji, lecz w sposób symboliczny egemplifikują zaistniałe wydarzenia, stany. Czasami, jak w pracy *Mirada de olvido* z 2005 roku Marisy Boullousy symbolizują nieobecność¹¹. Podobny emocjonalny ładunek (choć nie tak dramatyczny) zawierają w sobie prace z cyklu *O nieustannej modlitwie* Grzegorza Frydryka (il. 5) oraz *This is my movie* autorstwa Magdaleny Uchman. W kompozycjach obojga artystów obok przedrukowanych zdjęć

» 11 Problem nieobecności i wykluczenia w pracach Boullousy poruszałem szerzej w referacie *Tożsamość na śmietniku – dwie narracje o wykluczeniu dzieci we współczesnej grafice*, wygłoszonym w maju 2015 roku podczas sesji naukowej *(Nie)chciana tożsamość* organizowanej przez Katedrę Historii Sztuki i Kultury UMK i toruńskie CSW „Znaki Czasu” (publikacja w druku).

znaleźć możemy fragmenty pamiętnikowych notatek, listów czy dokumentów. Ich treść, choć w dużych fragmentach czytelna, pozostaje dla widza nie do końca zrozumiała, podobnie jak enigmatyczne daty uzupełniające strukturę prac Uchman. Nie jest to zresztą konieczne do emocjonalnego czytania całości. Zarówno u Uchman, jak i u Frydryka główną rolę od-



Il.6: Oskar Dawicki, *Koniec świata przez pomyłkę*, 2004, druk offsetowy, fot. archiwum własne artysty

grywają ukryty pod przedstawionymi artefaktami ładunek emocjonalny, przeżycia duchowe. Wszystkie wprowadzane przez Uchman „cytaty” składają się na intymny zapis pamięci artystki, kontekstu jej istnienia i rudymentarnych wartości. Ten kod nie wymaga literalnego odczytywania, wystarczy kontekst i widzenie w reprodukowanych „okruchach przeszłości” symbolicznych znaków. Podobnie jest u Frydryka, który „w cyklu swych prac [...] podejmuje tematy niełatwe, bo z kręgu tzw. kwestii zasadniczych. Powraca do nich obsesyjnie z poczuciem tęsknoty, ale też pewnego rodzaju uzależnienia...”¹².

Jednym z istotnych elementów strategii „reprodukcji” zapisu tekstu w grafice jest wartość wizualnego skojarzenia. Rękopiśmienne notatki i listy wykorzystane przez Uchman i Frydryka odnoszą się jednoznacznie do sfery intymnej i osobistych przeżyć. Sama forma zapisu ma tu być jednoznacznym, symbolicznym sygnałem. Bazowanie na skojarze-

niu można też wykorzystać nieco przewrotnie, do celowego wprowadzenia w błąd, wywołania konsternacji i zmieszania. Taki właśnie charakter mają prace Oskara Dawickiego z cyklu *Koniec świata przez pomyłkę* (il.6). Artysta wykorzystał tu jednoznaczność formy żałobnej klepsydry, z którą zderzył obarczone skazą drobnych literówek w zapisach nazwisk znanych postaci. Ten niewielki, wydawałoby się, błąd zmienia diametralnie rzeczywistość. Uświadamia jednocześnie, jak bardzo podatna jest na deformację treść zapisu i jak łatwo w związku z tym o błędy w jego interpretacji.

Dekompozycja – obraz i znak

Wprowadzenie tekstu w obraz jest najprostszą i zarazem najstarszą strategią łączenia tych dwóch światów. Inną równie archaiczną jest przeobrażenie obrazu w abstrakcyjny znak. Dokonuje się wtedy doskonała pod względem ostatecznej formy synteza. Zaciera się jakiekolwiek pęknięcie pomiędzy tymi dwoma obszarami. Problem w tym, że takie scalenie potrafi kumulować również wszelkie niedopowiedzenia i nieczytelności. Punktem wyjścia w takiej strategii jest najczęściej mimetyczne odwzorowanie wypreparowanego fragmentu rzeczywistości (postaci, zwierzęcia, rośliny, rzeczy). Jej obraz poddawany jest możliwie daleko posuniętemu uproszczeniu, tak by obraz, nie przestając kojarzyć się z przedstawionym elementem, stał się w pełni uniwersalnym wizualnym sygnałem.

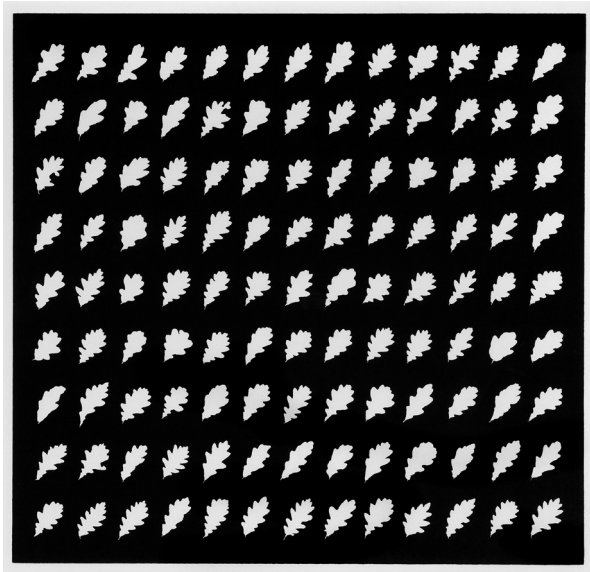
Doskonale to widać w naturalistycznych alfabetach konstruowanych przez Antoniego Starczewskiego. W komponowanych przez niego już na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego wieku zestawach liści z jednego gatunku drzewa fascynuje niemożność pełnego transkodowania zaszyfrowanego przekazu. Sam artysta bagatelizował jego znaczenie w obrazie. Zakodowana treść stawała się dla niego jedynie punktem wyjścia do rozważań nad delikatnym różnicowaniem formy poszczególnych znaków-ikon (il. 7)¹³. W ten sposób artysta wykonywał już nie tylko podwójny, lecz nawet potrójny zapis. Każdy z przedstawionych kształtów liścia nosi w sobie stygmat czasu, zewnętrznych i wewnętrznych warunków, które ukształtowały go tak, a nie inaczej. Te jednostkowe historie posłużyły Starczewskiemu do ułożenia nowej narracji, w której owe osobnicze różnice stanowią alfabetyczną tkaninę kodu. Tak też jest z jego ziemniaczanymi, cebulowymi, jabłkowymi czy marchewkowymi odlewami¹⁴. To kontekst czyni z pojedynczych przypadków uniwersalny i zarazem syntetyczny w swej

» 13 Swoje stosunek do pierwotnego zapisu w swoich pracach i jego znaczenia w ostatecznym odbiorze wyłożył w jednym z nielicznych wywiadów udzielonych redakcji „Projektu” w 1973 roku. Por. Antoni Starczewski rozmawia z redakcją, „Projekt” 6(97)/1973, s. 8–13.

» 14 O wykorzystaniu naturalii w tworzeniu systemów alfabetycznych pisał szerzej w książce poświęconej twórczości Antoniego Starczewskiego. Por. S. Dudzik, *Antoni Starczewski. Artysta i uniwersum*, Poznań 2014, s. 87–99.

» 12 Cyt za: J. Wolski, Grzegorz Frydryk. Z cyklu o nieustannej modlitwie. *Grafika*, katalog wystawy, Rzeszów 2010, s. 2.

naturze składnik narracji. Mamy więc do czynienia z pewnym paradoksem budowania zapisu i utrwalania informacji. Alfabet konstruuje się tu na bieżąco i w równym stopniu formalizuje naturalną formę, co podlega sterowanej przez nią sytuacyjnej fluktuacji. W takim procesie pierwotna

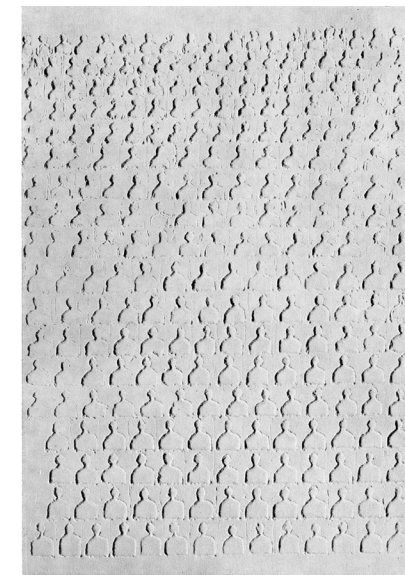


Il.7: Antoni Starczewski, *MF 30*, 1968, linoryt, papier, wym. 42,7 x 41,7 cm, fot. S. Dudzik

treść ulega zatarciu i traci na realnym znaczeniu. Wyraźnie eksponowane jest natomiast napięcie powstałe między zobiektywizowanym porządkiem szeregowego układu elementów ich selektywnym doбором a osobniczą różnorodnością będącą śladem jednostkowych historii. Podobne osobnicze zróżnicowanie w uporządkowanej, pasowej narracji ukazał Ryszard Gieryszewski w *Ponad 300* z 1971 roku, z tym że sprowadzona do prostej formy powtarzana rytmicznie postać ludzka różnicowana jest tu jedynie na poziomie kontaktu narzędzia z materią matrycy (il. 8). Widoczne różnice są zapisem czasu artysty, a nie pierwowzoru formy jak u Starczewskiego.

Praktykowane przez Gieryszewskiego i Starczewskiego ukrywanie emocjonalności zapisu pod zasłoną kaligraficznego cyzelowania formy nieobce jest także Krzysztofowi Szymanowiczowi. W swym linorytowym cyklu zatytułowanym *Engramy* stworzył on hieroglificzny alfabet znaków układających się niczym pismo w liniową narrację (il. 9,10). Z wypełniających powierzchnię drobnych, linearnych form nadal z łatwością odczytać można kształty otaczających nas codziennych rzeczy: okularów, parasolek, młotków, lampek nocnych, a nawet kawowego stolika. O ich rzeczywistym

charakterze nie stanowi jednak ich mimetyczny potencjał, lecz umowność i syntetyczna ikoniczność. Anna Hałata, analizująca twórczość Szymanowicza z ostatnich lat, stwierdziła, że kompozycje artysty „ewoluują w kierunku redukcji formy [...] tracą dawny liryzm na rzecz sprowadzonego do geometrii znaku o charakterze abstrakcyjnym i uniwersalnym”¹⁵. Mimo sugestywnej rozpoznawalności poszczególnych znaków, widzi w nich więc wartość abstrakcyjną, właściwie tożsamą z literackim znakiem. Jeśli dostrzeżemy w nich dodatkowo tytułowe ślady pamięciowe, to kompozycje cyklu uznać należy za swoiste mapy myśli. Czytanie ich topograficznego porządku podporządkowane zostało wartości upływającego czasu i przebiega według skrajnie uproszczonego schematu. Wyzute z wszelkiego emocjonalnego ładunku syntetyczne znaki dopiero w procesie percepcji (czytania), niczym neuronowe impulsy, uwalniają skojarzenia, które pozwolą przywołać związane z nimi emocje. To wszystko sprawia, że logika zapisu,



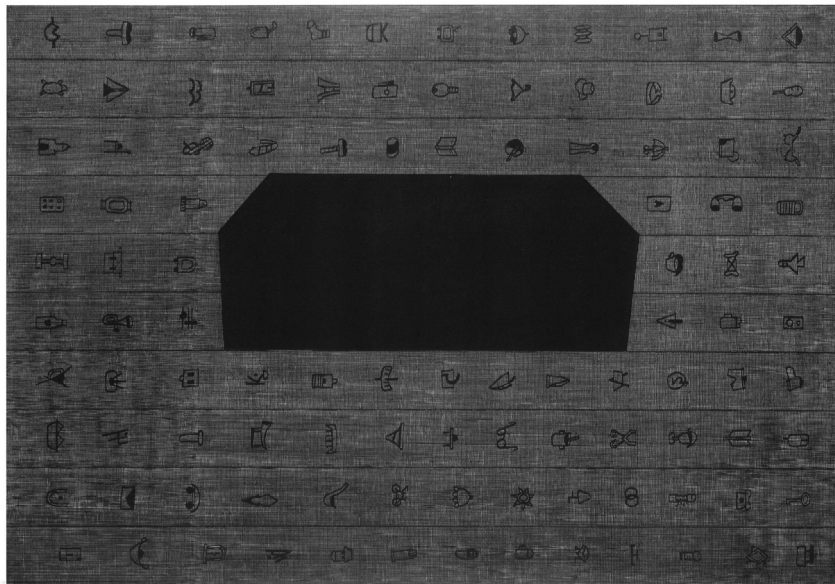
Il.8: Ryszard Gieryszewski, *Ponad 300*, 1971, relief, 50 x 34,3, fot. S. Dudzik

choć linearnie uporządkowanego, trudna jest do odczytania. Co prawda na poziomie atomowym rozpoznajemy poszczególne formy, jednak nie potrafimy złożyć z nich jakiegokolwiek wiarygodnej rzeczywistej narracji. Ujawnia się ona dopiero na poziomie skojarzeniowo-emocjonalnym. „Sakralną niemal nieruchomość” uporządkowanych pasowo zapisów budować

» 15 A. Hałata, *Krzysztof Szymanowicz – przestrzeń pamięci*, [w:] *Krzysztof Szymanowicz – przestrzeń pamięci*, katalog wystawy, Lublin 2010, b.n.

ma wypracowana, uniwersalna w swej naturze forma. To ona sprawia, że prace Szymanowicza mają charakter niemal kontemplacyjny. Owo wyciszenie wyostreza zmysły i pozwala rozpoznać kryjące się pod ikonami zapisy minionych emocji.

O ile u twórcy *Engramów* tajemnica złożonego z piktogramów zapisu jest swego rodzaju wypadkową specyfiki pamięciowo-skojarzeniowej materii i liniowego porządkowania zaistniałych w czasie doznań, o tyle w twórczości innego lublinianina – Andrzeja Węclawskiego – kreowane na nowo systemy zapisu stają się poniekąd istotą poszukiwań rudymetów kodowania informacji. Swoją strategię posługiwania się znakiem artysta

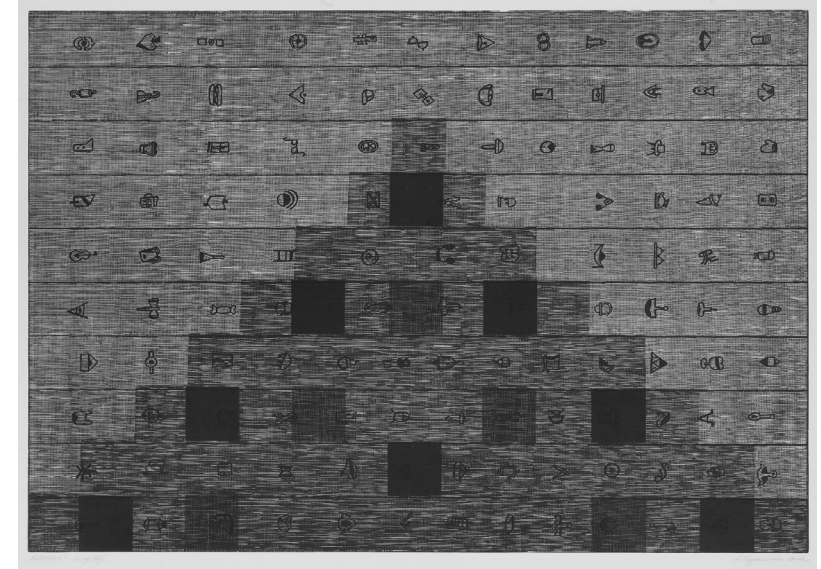


Il.9: Krzysztof Szymanowicz, *Engram II*, 2010, linoryt, wym. 90 x 130 cm, fot. S. Dudzik

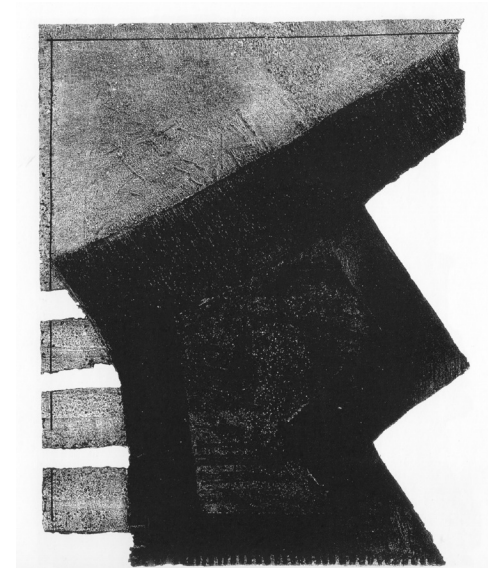
wyłożył już w latach 80. ubiegłego wieku w pracach z cyklu *Il y a de tout* (*Yadtout*). Jego tytuł artysta zapożyczył z jednego z teoretycznych tekstów André Malraux opisującego eksperyment grupy francuskich artystów, którzy z sentencji *Il y a de tout* (Jest w tym wszystko) stworzyli abstrakcyjną nazwę i kulturę nieistniejącego plemienia¹⁶. Przywołanie skojarzenia ze sztuką prymitywną odwołuje się do rudymetów kultury wizualnej, archetypów „kształtujących język artystyczny” autora¹⁷. Punktem wyjścia, podobnie jak Szymanowicza, jest tu konkretny kształt przedmiotu, w przy-

» 16 Por. A. Węclawski, *Il y a de tout (Yadtout)*, [w:] Andrzej Węclawski. *Alfabet znaków*, katalog wystawy, Warszawa 2009, s. 8.

» 17 Ibidem.

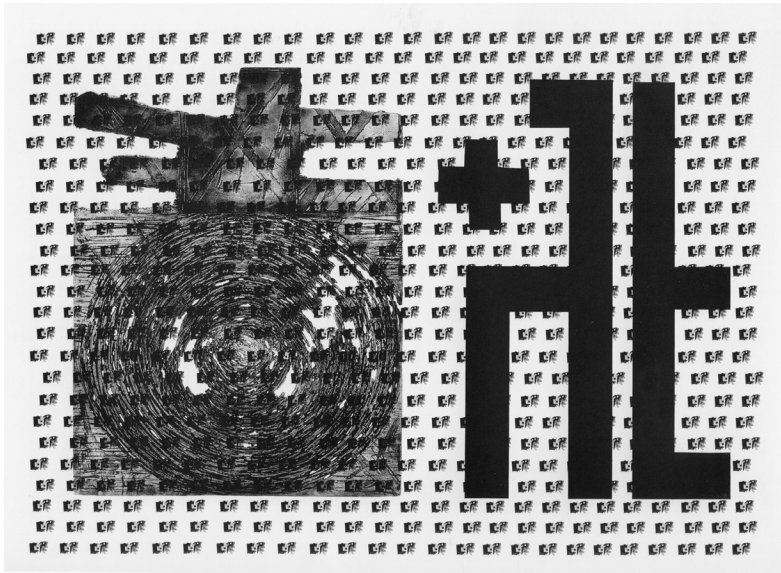


Il.10: Krzysztof Szymanowicz, *Engram III*, 2010, linoryt, wym. 100 x 140 cm, fot. S. Dudzik
padku Węclawskiego proces jego syntezy polega jednak na stopniowym eliminowaniu mimetyczności na rzecz osiągnięcia możliwie najprostszej, zuniwersalizowanej formy (il. 11). Dąży on do całkowitego zatarcia tożsamości obrazowanego przedmiotu. Sprzężenie tego procesu z chro-



Il.11: Andrzej Węclawski, z cyklu *Il y a de tout (Yadtout)*, 1987, akwaforta i akwatinta, wym. 62 x 49 cm, fot. archiwum własne artysty

powatym językiem akwaforto- akwatintowego trawienia i niespokojnym matrycowym preparowaniem formy konstruowanych znaków sprawia, że całość zyskuje wymiar nasyconego emocjonalnie archaicznego kodu. Jest on zarazem prymitywny w swej naturze i wyrafinowany w niuansach gry między niespokojną formą i zróżnicowaną fakturą matrycowego śladu. Do



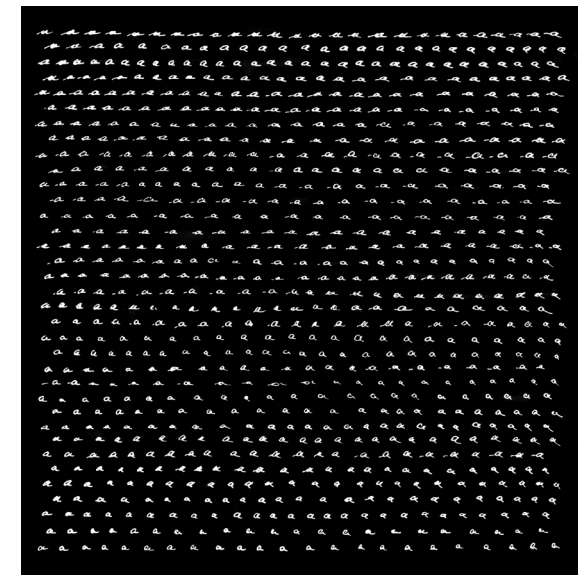
Il.12: Andrzej Węclawski, *Alfabet znaków IX A*, 2008, druk cyfrowy, akwaforta i akwatinta, szablon, wym. 116 x 78 cm, fot. archiwum własne artysty

opisania jego charakteru doskonale pasuje Berdyszakowe pojęcie „wulgaryzacji”. Ideę archetypicznych poszukiwań kontynuuje i rozwija Węclawski w kolejnych wkłesłodrukowych cyklach *Archiwum rzeczy pierwszych* i *Przemianach* oraz w *Alfabecie znaków*, w którym łączy doświadczenia tradycyjnych technik z drukiem cyfrowym (il. 12). W pracach z ostatniego cyklu przeciwstawia znane już chropowate „runy” precyzyjnie ciętym prostoliniowym figurom, które przypominają nieco matematyczny język zapisu. Zderzając tu ze sobą dwie strategie syntezy (grafologiczną i geometryczną), Węclawski ukazuje dwa niezależne stany świadomości zapisu.

Między grafologią i kaligrafią pisma

Ukazane w *Alfabetach znaków* Węclawskiego dwie rzeczywistości zapisu kierują uwagę na potencjał kryjący się w samym grafologicznym śladzie notowania oraz jego diametralną odmienność od zautomatyzowanych

form zapisu (np. druku). Odręczne pismo w sposób naturalny (poprzez gest) zawiera w sobie o wiele większy potencjał notowania przekazu emocjonalnego, pozostawia też wyraźniejsze ślady osobowości autora niż zautomatyzowany zapis. Jest to kolejny doskonały obszar do artystycznej eksploracji. Pokazał to doskonale w swoich „grafologicznych”, samogłoskowych kompozycjach przywołany już wcześniej Antoni Starczewski. Fascynowała go możliwość utrwalania nawet najdelikatniejszych zmian nastroju uwidaczniających się podczas niemal automatycznego powtarzania zapisu tej samej litery (il. 13). Podobnie jak w jego kompozycjach z liśćmi tego samego gatunku, generalny kształt stanowi tu punkt wyjścia do określenia amplitudy wariacyjnych zmian. Jej odczytanie może odbywać się na zasadzie analogicznej do dekodowania zapisu encefalogramu. Emocjonalność notowania tworzy rozciągniętą w czasie narrację, marginalizując całkowicie jakiegokolwiek znaczeniowe konotacje literniczego znaku.



Il.13: Antoni Starczewski, *ML 1*, 1973, linoryt, papier, wym. 42 x 41,6 cm, własność prywatna, fot. S. Dudzik

Znając zamiłowanie artysty do muzyki i jego próby wokalnego odtwarzania konstruowanych przez siebie zapisów, można zaryzykować wniosek, że perspektywa grafologiczna zbliżyć miała zapis do nieskończonej wariacyjności wokalizowania zapisu¹⁸.

» 18 O swojej fascynacji grafologią zapisu i wokalnych eksperymentach Starczewski opowiadał szerzej w rozmowie z Elżbietą Dzikowską. Por. Antoni Starczewski. *W sztuce lubię porządek*, [w:] E. Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami grafiki*, Izabelin – Warszawa 2011, s. 210, 214; por. też. S. Dudzik, *Antoni Starczewski...*, s. 107–113.

Grafologia zapisu, aczkolwiek ważna, nie jest jedynym obszarem twórczej jego eksploracji w grafice. Innym równie atrakcyjnym może być obiektywizowanie zapisu poprzez praktyki kaligraficzne. Praca nad formą zapisu jest swego rodzaju sterowaniem tożsamością znaku. Kontrolowany gest utrwalony w idealnej formie ma „mówić” tak samo wyraźnie jak ukryta pod znakami treść. Aby pokazać, jak różne i zaskakujące mogą być strategie kaligrafowania w twórczości graficznej, pozwolę sobie przywołać przykład nieco przewrotny i mało kojarzący się ze sztuką cyzelowania zapisu. Są to prace *Unbridled* autorstwa Agaty Gertchen (il. 14). Przywodzące na myśl uliczną sztukę graffiti wielkoformatowe linoryty epatują agresywną formą i ciemnym klimatem dominującej czerni. Gdy się jednak uważniej przyjrzymy, to nie bazują one wcale na potencjale malarskiego gestu. W konstruowaniu obrazu artystka posłużyła się tu charakterystyczną strategią przeskalowania. Mikroświat płóciennego splotu i fantomowych śladów obecnej w wielu poprzednich pracach Gertchen perforacji bębna automatycznej pralki, tym razem oprócz monumentalności zyskuje niepokojący wyraz chaosu i zmienności. Wrażenie to wzmagają nitkowane formy meandrujące w poprzek kompozycji. Całości dopełnia odręcznie



Il.14: Agata Gertchen *Unbridled*, 2012, linoryt, 165 x 300 cm

naniesiony napis: *Unbridled* (nieokiełznany; niepohamowany), którego znaczenie wydaje się doskonale dopełniać agresywną formę. Zarówno w przedstawionych formach, jak i napisie nie ma jednak nieposkromionej emocji i wolnego gestu. Wyczuwalna jest za to precyzyjna kaligrafia, która kanalizować ma nasze skojarzenia. Artystka z premedytacją zaciera ślady i ludzi widza, wciągając go w przewrotną grę.

*

Przywołane w niniejszym tekście strategie i ich egzemplifikacje tak naprawdę stanowią ułamek problemu artystycznego rozgrywania różnych poziomów czytelności i nieczytelności w grafice artystycznej. Już ten ograniczony przegląd pokazuje, jak różnorodne i zarazem fascynujące jest to zjawisko. Dla pełniejszego poznania jego wartości we współczesnym przekazie artystycznym niezbędne jest podjęcie bardziej gruntownych i sukcesywnych badań nieograniczających się jedynie do środowiska polskich grafików, bowiem wątek ten jest od lat chętnie eksploatowany przez wielu grafików z całego świata. ●

Ewelina Jarosz
Ewa Wójtowicz

Deterytorializacja malarstwa. O wystawie Mateusza Piestraka

Sądząc po tytułach, wystawa Mateusza Piestraka, *Teraz budując zacząć od dymu z komina*¹, prezentowana w Curators'LAB, jednej z Miejskich Galerii Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, pod względem pozytywnego stosunku artysty do możliwości zaangażowania malarstwa w kwestie czasoprzestrzeni sztuki i jej historii stanowi konceptualne dopełnienie i rozwinięcie jego niedawnego cyklu prac, *Stream not Found*². Podczas gdy w pierwszym, w logice chronologicznej, przypadku chodziło o uzmysłowienie za sprawą konkretnych malarskich strategii jednego z symptomów ponowoczesnej kondycji malarstwa – niemożności docieczenia źródła przedstawienia – w drugim zainteresowania artysty przesunęły się na problemy związane z końcem, efektem, skutkiem. Jednak w logice preposteryjnej, w której skutek naświetla przyczynę, a zatem odwracającej relacje między tym, co „przed” i tym, co „po” na korzyść lekturowych odczytań sztuki w horyzoncie zainteresowań widza/widzki, nowsze obrazy – jak też sposób ich pokazania – rzucają światło na wcześniejsze realizacje, a problemy stawiane w obu przypadkach okazują się nie tylko absurdalnie przeplatać, ale także poprzez zapętlenie wskazywać na pewne absurdy związane z nowoczesną rolą emancypacyjną przypisaną malarstwu. Wzajemnie dopełniając się poza sztywnymi granicami wyznaczanymi porządkującą i odgraniczającą funkcją cyklu, przewrotnie stawiają ponadto pytanie

» 1 Mateusz Piestrak, *Teraz budując zacząć od dymu z komina*, 26.04 – 21.05.2017, Poznań, Galeria Curators'LAB; kuratorka: Katarzyna Kucharska, aranżacja: Mateusz Piestrak, Mateusz Słociński.

» 2 *Stream not Found*, Poznań, Assembly Gallery; 31.03 – 23.04.2017; kuratorka: Katarzyna Kucharska.

o rolę odzwierciedlających się w nich procesów historycznoartystycznych w definiowaniu charakteru współczesnego malarstwa³.

Podczas gdy obrazy przypisane przez artystę do *Stream not Found* pokazują to, jak malarstwo porzuca swoje dotychczasowe czasoprzestrzenne terytoria, wyznaczone kluczową dla nowoczesnej historii sztuki obsesją na punkcie źródeł, genealogii czy wpływologii, z którymi łączy się dominacja sztywnych powiązań między mistrzami, występującymi w roli autorytetów i naśladowcami ich uczniami, nowe prace dają się odnieść do kwestii towarzyszących tym zagadnieniom tradycyjnych koncepcji wystawienniczych⁴. Pojęcie wystawy jest budowane w tym przypadku pod nieobecność „przyczyny” w jeszcze innym niż tylko czysto obrazowym sensie – w sytuacji zakwestionowania fundamentu wystawienniczości – ściany – na co naprowadza nas... tytułowy „dym z komina” – pełniący funkcję ostrzeżenia przed ujęciami esencjalizującymi.

Pragmatyczne stwierdzenie *Stream not Found* dopełnia się zatem w poetyce tytułu wystawy w Curators'LAB, „znalezionego” w jednym z wierszy Leopolda Staffa pod tytułem *Podwaliny*, zachęcając do abstrakcyjnej spekulacji na temat osobliwej konstrukcji, stanowiącej jej integralną część. Do prezentacji obrazów posłużył bowiem artyście specjalny drewniany stelaż o formie geometrycznego układu z prześwitami, pomiędzy którymi zawieszono zostało siedem nowych prac z 2017 roku: *Rhein*, *Rest in progress*, *Bez tytułu (Morze lodu)*, *Bez tytułu (Plaża II)*, *Bałtyk*, *Bez tytułu (Plaża)*, *Podwaliny*. Usunięcie kontekstu ściany w przypadku sposobu rozlokowania w galerii większości obrazów wpisuje pomysł ze stelażem w myślenie w kategoriach gry z motywem *przeciw-wystawienniczości*. Przypomnijmy, że według Rosalind Krauss, pojęcie *wystawienniczości* konotuje historyczny proces spłaszczenia, skompresowanie przestrzeni prac preferowanych przez modernizm, a także sukcesywność i plan ho-

ryzontalny prac naśladowy ścianę galerii⁵. Obrazy Piestraka to płaskie, lecz heterogeniczne płaszczyzny, które zgodnie z ponowoczesnym duchem malarstwa, krzyżują ze sobą różne porządki przedstawiania rzeczywistości, a w związku z tym mogą „domagać się” zmiany paradygmatu wystawienniczego z nowoczesnego, który w swej klasycznej, stezauryzowanej odsłonie formatował prace artystyczne jako estetyczny konstrukt o wartości rynkowej, na ponowoczesny, modyfikujący kontekst *white cube'a*⁶. Współistnienie ze sobą w obrębie jednej kompozycji fragmentów, przebitek, kalek, cytatów, o czym pisałam we wcześniejszym tekście poświęconym sztuce Piestraka, świadczy zatem nie tylko o uzgodnieniu jego malarstwa z szerszym planem przemian, jakie zachodziły między innymi w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym w drugiej połowie XX wieku, ale także o potrzebie dialogu z instytucjonalnymi ramami recepcji tej dziedziny sztuki⁷. Inaczej rzecz ujmując, ponieważ prace Piestraka nie składają się w czytelną, racjonalną i wyodrębnioną z kultury wizualnej autonomiczną całość, lecz celem ukonstytuowania swej artystyczności czerpią z niej garściami, „domagają się” bardziej egalitarnego uczestnictwa w dyskursie wystawienniczym.

Dlatego też w generalnym spojrzeniu na nowe prace Piestraka pomocny okazuje się bardziej uważny namysł nad charakterem konstrukcji wystawy. Wbudowane w przestrzeń galerii ramy nadały ekspozycji jego obrazów wymiar instalacji. Krzyżując się w polu widzenia z obrazami, w zasadzie wprowadziły wątek związany z dyskursem wystawienniczym w obszar refleksji nad wewnętrzną problematyką obrazów. Prowizoryczny charakter stelaża, który drogą korespondencji z chwiejnym elementem tytułu wystawy budzi skojarzenia z domem, ma potencjał dekonstrukcji sterylnej „białego sześcianu”, ze swej zasady pozbawionego drzwi, okien, dostępu do czasu, historii, kontekstu⁸. Nie ma zarazem w galerii mebli, których obecność w historii wystawiennictwa wiąże się z bierną recepcją sztuki. Jak pisze Reesa Greenberg: „Krzesła i sofy, na których można było kontemplować sztukę nasuwają na myśl salon i niewymagające doświadczenie estetyczne”⁹. Zaproponowane przez artystę, we współpracy

» 3 Określenia „preposteryjny” użyłam za Mieke Bal. Temporalnie nacechowany termin, składający się z następujących po sobie przedrostków – „pre” i „post” – jest dla autorki koncepcji preposteryjnej historii sztuki wyrazem subwersywnego stosunku do tego, jak tradycyjna dyscyplina rozumie relacje między przeszłością i teraźniejszością. Bal chodzi mianowicie o „odwrócenie, które wysuwa to, co chronologicznie wcześniejsze («przed») jako efekt («po») jego późniejszego recyklingu”. M. Bal, *Quoting Caravaggio, Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999, s. 6–7. Termin został również wyjaśniony przez Stanisława Czekalskiego, który w analizie koncepcji Bal podkreślał to, że „geneza danego tworu historycznego, zespół czynników, które w porządku chronologicznym stanowią jego przyczynę czy źródło, ukazuje się w świetle tego tworu, i to z punktu widzenia dzisiejszej nad nim refleksji. W efekcie dochodzi do odwrócenia chronologicznej perspektywy: obraz tego, co było przedtem jest następstwem tego, co powstało potem”. S. Czekalski, *Mieke Bal: narodziny czytelnicki i preposteryjna (halucynacyjna) historia obrazów*, [w:] idem, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006, s. 242.

» 4 Na temat cyklu *Stream not Found* zob. E. Jarosz, *Blur & brushstroke. O czasoprzestrzennych grach w malarstwie Mateusza Piestraka*. Tekst do katalogu wystawy indywidualnej artysty, *Non-places*, jaka odbyła się w Berlinie w trakcie Berlin Gallery Weekend, 28–30.04.2017, kuratorka: Katarzyna Kucharska.

» 5 R. Krauss, *Photography Discursive Spaces: Landscape/View*, „Art Journal” 4(42)/1982 (Winter): *The Crisis in the Discipline*, s. 312.

» 6 Na temat koncepcji woli obrazów zob. W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures „Really” Want?*, „October” vol. 77/1996 (Summer), s. 71–82.

» 7 Przemiany w malarstwie nieprzedstawiającym to tylko jeden, jednak ważny, punkt odniesienia dla analizy malarstwa Piestraka. Na temat tego zagadnienia zob. M. Smolińska, *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*, Toruń 2012.

» 8 B. O'Doherty, *Uwagi o przestrzeni galerii*, przeł. A. Szylak, [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005, s. 453.

» 9 R. Greenberg, *Redystrybucja wystawionego. Argument za ponownym rozważeniem przestrzeni*, [w:] M. Hussakowska, E.M. Tatar (red.), *Display. Strategie wystawiania*, Kraków 2012, s. 83.

z kuratorką Katarzyną Kucharską, rozwiązanie nie sprzyjało również towarowemu modelowi wystawiania sztuki, o którym pisał W.J.T. Mitchell. Autor ten dostrzegał ambiwalencję estetycznego doświadczenia, pisząc, że „muzea sztuki tworzą rodzaj hybrydalnych form łączących świątynie i bank, w których utowarowione fetysze wystawione są na rytuały publicznej czci, stworzone po to, aby wytwarzać nadwyżkę estetyki i ekonomicznej wartości”¹⁰. Jeśli dodamy do tych aspektów ujawnioną w charakterze ekspozycji świadomość ekologiczną, manifestującą się poprzez zieleń ścian o nieco psychodelicznym odcieniu – zieleń zastępującą nieznośną higienę białych ścian estetyką *greenboxa*¹¹ – w rezultacie otrzymamy przesłanki do tego, aby dzięki minimalistycznej konstrukcji o geometrycznym charakterze patrzeć na przestrzał; patrzeć, próbując wyrzec się szczególnego, triumfującego i zamkniętego pojęcia obrazu, na podobieństwo którego, jak zauważa Georges Didi-Huberman, historia sztuki stworzyła sobie sztukę¹².

Polemizowałabym zatem z opinią niektórych profesorów poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego, którzy w trakcie wernisażu widzieli w konstrukcji wystawy kontrowersyjne umocowanie dla całkiem, w gruncie rzeczy, dobrych obrazów. Zaszczepiony w obszar galerii ikeowski model „zrób to sam” to nie tylko taniość wykonania, ale również dyskretny znak oporu wobec przesadnej kuratorskiej ingerencji, z jaką mamy często do czynienia we współczesnym świecie sztuki. Wbudowując się w niewielkie wnętrza przestrzeni Curators’LAB, już we wczesnym etapie swojej kariery artysta zdradza świadomość rządzących nim zasad, proponując alternatywę. Mając do pokazania „dobre obrazy”, a także do dyspozycji eksperymentalną przestrzeń galerii, daje do zrozumienia, że budowlę można zaczynać od każdego etapu, na przykład od rozmontowywania gmachu wielkiej sztuki malarskiej i tradycji jej wystawnego pokazywania. Niewpasowanie się Piestraka w przestrzeń galerii pokazuje, optymistycznie i wiosennie – gdyż okna galerii otwierały się na zieleniejące w trakcie trwania wystawy otoczenie – że górę bierze optyka konstrukcyjnej teraźniejszości, pozwalająca artyście pomajstrować nieco przy obowiązujących regułach gry, w nieunikniony sposób będących również regułami rynkowymi. Malarz wydaje się świadomy różnicy między artystami, którzy będą je ustalać, a tymi, którzy się im podporządkują.

Na ten wniosek naprowadza również merytoryczna zawartość jego sztuki, którą można odczytywać jako rodzaj apelu zawartego w nowych obrazach, będących logiczną konsekwencją wcześniejszych poszukiwań;

apelu o alternatywne modele czasu, które będą w stanie ująć ogólne i zniuansowane zmiany parametrów malarstwa w jego dzisiejszych uwarunkowaniach. O podobnym apelu pisał zresztą Hans Belting, niemiecki teoretyk mediów i autor współczesnej koncepcji antropologii obrazu, który od dawna wątpi w sens „linearnej historii” tego medium¹³. Z jednej strony wizualna złożoność obrazów Piestraka redefiniuje obiektywizujące koncepcje obrazu, kładąc nacisk na subiektywny charakter warstwowego, oglądowego doświadczenia, w którym pojawiają się uskoki, spowolnienia, nieoczekiwane pasaże, montaże i dynamiczne anachronizmy, z drugiej – i w efekcie tego typu zabiegów – pojawia się poczucie zadowolenia w swobodnym odwracaniu dominujących strukturalnych kierunków, jakie wyznaczyła malarstwu historia sztuki jako nowoczesna dyscyplina naukowa, co w efekcie doprowadziło do dyskursów końca i wyczerpania.

Być może zatem aranżacja wystawy odzwierciedla, w pewnym sensie, echa wołania o „inny, bardziej złożony model czasowości, aniżeli dopuszczają to ewolucjonistyczne modele historii sztuki”¹⁴; model, w którym rozbiórka i rewizjonistyczne ujęcia korespondują z uzdrawiającym poczuciem zarówno przekroczenia emancypacyjnej perspektywy nowoczesnego, modernistycznego malarstwa, jak i jego wyczerpania w heterogenicznej ponowoczesności. Do takich konkluzji prowadzić może zwłaszcza spojrzenie na obrazy o znamienitych tytułach, *Rest in progress* czy *Podwaliny*, subtelnie demontujących absurdalność progresywnego myślenia o malarstwie jako wyróżnionym medium, a w tym wykpiwających typową dla tej perspektywy ideę kumulacji. U Piestraka, który łączy elementy abstrakcyjne z figuratywnymi, dekoracyjnymi, przemysłowymi w paradoksalnych zestawieniach pokawałkowanych form, widzimy raczej obraz po katastrofie, nie scalające się ruiny reprezentacji, których nie da się ideologicznie zawłaszczyć w prosty sposób. Wydaje się zatem, że malarz należy do desublimującego – choć nie w radykalny sposób – nurtu najnowszego malarstwa, w którym, w drodze rozbiórki, dochodzi przy okazji do określania nienazwanych jeszcze współrzędnych oraz pozycji tej dziedziny sztuki w dyskursie o sztuce współczesnej. ●

» 10 W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures...*, s. 74.

» 11 Technika związana z postprodukcją, wywodząca się z *blueboxa*, wykorzystywana w telewizji w celu połączenia różnych planów czy scenerii na jednej błonie filmowej. W dobie technologii cyfrowych osiągana za pomocą specjalnych, elektronicznych matryc.

» 12 G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 61.

» 13 Autor ten wskazuje na potrzebę nielinearnych modeli czasu w historii sztuki, zauważając, że „obraz dopiero wtedy jest obrazem, gdy jest ożywiany przez widza”. Wyartykułował ją z perspektywy „pragnienia otwartego, interdyscyplinarnego pojmowania obrazu”. Idem, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 6. Kwestie czasowości obrazu i historii sztuki badacz ten porusza również we wcześniejszej książce *Art History After Modernism*, trans. C. Saltzweil, M. Cohen, K. Northcott, Chicago, London 1995, s. 13.

» 14 H. Belting, *Antropologia obrazu...*, s. 61.

Semiotyka digitalnej kuchni*

Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej pod redakcją naukową Ewy Szczęsnej, Universitas, Kraków 2015

Wydana w cyklu *Projekty komparatystyki*, wspieranym przez Polskie Stowarzyszenie Komparatystyki Literackiej, monografia zbiorowa *Przekaz digitalny* jest opracowaniem dotyczącym kwestii żywotnie interesujących wszystkich uczestników kultury, nawet gdy nie są oni w pełni świadomi tego, że jak bohater Moliера, pan Jourdain, „mówią prozą”. Oto przecież znaki digitalne oraz generowane przez nie teksty, formy i dyskursy, otaczają nas w codziennym doświadczeniu nawet wtedy, gdy ich nie dostrzegamy, ponieważ stają się przezroczyste za sprawą swojej wszechobecności¹.

Książka ta, wydana nakładem krakowskiego wydawnictwa Universitas, choć nie jest już nowością, nie jest też pozycją, której wartości zagraża szybka dezaktualizacja. Jej lektura przydatna będzie przy podejmowaniu badawczej refleksji nad zmieniającym się środowiskiem komunikacyjnym nie tylko w zakresie badań nad językiem czy literaturą, ale także w kręgu kulturoznawczym, medioznawczym i wśród badaczy estetyki współczesnej, zwłaszcza z pogranicza kultury popularnej i sztuk wizualnych. Inspiracje do dalszych badań znajdują tam czytelnicy zajmujący się studiami nad komunikacją wizualną, ale także na przykład nad gramami komputerowymi czy komunikacją zapośredniczoną sieciowo. W omawianym tomie można więc znaleźć teksty interesujące badaczy z kręgu szeroko rozumianej humanistyki, a na nowatorski na polskim rynku wydawniczym walor takiego dyscyplinarnego ujęcia wskazują recenzenci wydawniczy².

Monografia ta, powstała w wyniku realizacji kilkuletniego projektu badawczego finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki w Krakowie, „jest rozważaniem formułowanym na pograniczu kultury analogowej i cyfrowej z pozycji osób, które oficjalną edukację odbywały w kulturze tradycyjnej książki, zaś osobowość badawczą kształtowały w dynamicznie rozwijającej się kulturze cyfrowej”³. Badaczki i badacze nie poprzestają jednak na wykorzystaniu pożytków płynących z tych odmiennych doświadczeń. Poddając naukowej refleksji przemiany znaku cyfrowego, proponują nową jego koncepcję, ponieważ dotychczasowe teorie znaku, to jest binarne i triadyczne okazują się niewystarczające wobec pojawienia się technosfery⁴. Ewa Szczęsna proponuje zatem, by na budowę znaku digitalnego składały się dwa poziomy: programowania i użytkowania. Dobrej egzemplifikacji tej teorii dostarcza tekst Mariusza Pisarskiego na temat hiperłącza jako właśnie digitalnego znaku. Linki wbudowane w tkankę tekstu, który z kolei poddany jest utylitarnym regułom działania interfejsu, bada w kontekście swej autorskiej propozycji z zakresu cybersemiotyki Urszula Pawlicka. Natomiast Piotr Kubiński opisuje różnorodne aspekty graficznego interfejsu (przyjaznego dla) użytkownika oraz wymogi w zakresie zarówno funkcjonalności, jak i estetyki, stawiane tej warstwie przekazu. Píše on: „Interfejsy są projektowane [...] [jako – przyp. EW] możliwie przezroczyste [...] – sprzyja to **kondensacji** [wyróżnienie autora] znaku”⁵. W rozdziale autorstwa Kubińskiego warto także zwrócić uwagę na opisane przezeń pojęcie emersji jako przeciwieństwa immersji (zanurzenia) w cyfrowej hiperrzeczywistości. Inne aspekty badania komunikacji wizualnej za pomocą znaków digitalnych prezentuje Agnieszka Smaga w tekście na temat relacji między logiką infografiki a projektowaniem stron internetowych. Uwidacznia się wówczas warstwowa, przenikalna łączność „znaków i struktur tekstowych utrwalonych w kulturze”⁶ oraz ich współczesnych, „narodzonych cyfrowo” (*born digital*) znaczeń. Przenikalność ta działa na zasadzie sprzężenia zwrotnego między przestrzenią digitalną i pozasieciową, o czym pisze Marek Kaźmierczak. Natomiast Joanna Szwechłowicz podejmuje temat dyskursów tworzonych przez użytkowników Sieci bezpośrednio w jej rdzennych strukturach, takich jak blogosfera i forum internetowe. Powyższy przegląd podjętych w omawianej monografii zagadnień nie wyczerpuje opracowanej przez łącznie siedmioro autorów i autorek problematyki. Warto zwrócić uwagę na złożoność teoretycznej

» 1 O tym zjawisku pisał Mark Weiser, używając pojęcia wszechobecnych mediów (*ubiquitous media*), które im bardziej wszechobecne, tym bardziej stają się niewidoczne. Por. M. Weiser, *The Computer for the XX1st Century*, „Scientific American” 3(265)/1991.

» 2 Książkę recenzowali: prof. dr hab. Marek Hendrykowski (UAM) i prof. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński (UŁ).

» 3 Wstęp, [w:] E. Szczęsna (red.), *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, Kraków 2015, s. 5.

» 4 Ibidem, s. 6.

» 5 P. Kubiński, *Graficzny interfejs użytkownika jako zjawisko semiotyczne*, [w:] *Przekaz digitalny...*, s. 80.

» 6 Wstęp..., s. 6.

refleksji podejmowanej w czasach, gdy „rzeczywistość wirtualna uczestniczy w tworzeniu kultury, jest bowiem jej konstytutywnym elementem, a jednocześnie w całości jest sferą symboliczną”⁷.

Książka podzielona jest na trzy obszerne części, dwie (*W świecie znaków digitalnych* oraz *Wybrane zagadnienia semantyczne*) zbudowane z sześciu rozdziałów, na trzecią (*Komunikacja cyfrowa*) składa się rozdziałów siedem. Każdy z rozdziałów mógłby funkcjonować jako osobne, kompetentne studium podjętego zagadnienia, choć pomyślane są one tak, by czytelnik mógł czerpać korzyści z logicznego ich układu, przedstawionych klarownie zagadnień problemowych oraz wnikliwie omówionych i zilustrowanych przykładów.

Wydaje się, iż zasadnicza teza książki, czyli wykazanie, że „przemodelowania w sferze semiotyki przekazu digitalnego skutkują zmianami w sferze jego semantyki”⁸, została z powodzeniem udowodniona. Gronu autorów kompetentnie łączących komplementarnie dobrane obszary zainteresowań badawczych udało się stworzyć bardzo wartościową i spójną wypowiedź o charakterze niezwykle gęstej, a jednak czytelnej refleksji naukowej. Dlatego ten obszerny tom można wertować z poczuciem, że na wielu jego stronach nie znajdzie się żadnego zbędnego zdania. Książka dostarcza więc czytelnikom nie tylko nowych i pożytecznych pojęć, pozwalających się zorientować w zmiennym krajobrazie cyfrowej i postcyfrowej kultury, ale także umożliwia pogłębione studia nad jej wpływem na tradycyjne, humanistyczne dyscypliny naukowe. Nie brakuje ponadto łączności z humanistyką cyfrową, której techniki są aplikowane jako metody badawcze w niektórych rozdziałach książki. Postulat „epistemo-logicznej dialogowości”⁹, deklarowany we wstępie do książki, wydaje się zatem spełniony. Tym bardziej, że jak zauważa jedna z autorek, często „[...] kierując się przyzwyczajeniami percepcyjnymi epoki analogowej, nie możemy arbitralnie orzec, czy mamy do czynienia ze znakiem obrazu, czy ze znakiem pisma”¹⁰.

Refleksja podjęta w omawianej książce wpisuje się w szerszą debatę w środowisku artystów i teoretyków. Podobne zagadnienia analizuje na przykład Olia Lialina, której tekst *Not Art&Tech* opublikowany w antologii *across & beyond* jest jednakże wypowiedzią z perspektywy współtwórczyni świata sztuki, nie badawczego dystansu¹¹. Tym bardziej potwierdza to, jak konieczna jest interdyscyplinarna praca naukowa nakierowana na

stworzenie stosownego aparatu badawczego, niezbędnego do tego, by wymyknąć się (przywołując hasło tegorocznego Transmediale: *Ever elusive*) ścisłym kryteriom problemy badawcze móc uchwycić, poddać kontekstualizacji i nakierować na właściwe badawcze tory. Żywość dyskusji na tematy, których dostarcza wciąż na nowo aktualizowana rzeczywistość kultury cyfrowej, dowodzi, że *Przekaz digitalny* po dwóch latach od ukazania się drukiem wciąż jest pożytecznym przewodnikiem po jej meandrach. Przede wszystkim dlatego, że dostarcza niezbędnej teoretycznej ramy, pozwalającej na rozwinięcie badawczej refleksji nawet wobec tematów, których zaistnienia w momencie publikacji książki można było się dopiero domyślać. Ta konsekwentnie zbudowana rama teoretyczna (*framework*) nie tylko pozwala spojrzeć wstecz na doświadczenia „kultury zastanej” czy zrozumieć wieloaspektowość współczesnej cyfrowej semiosfery, ale także może stanowić punkt odniesienia dla przyszłych rozważań. ●

* Skojarzenie z krytyczną pracą wideo Marthy Rosler *Semiotyka kuchni* (1975), w którym to działaniu dokamerowym artystka prezentowała kuchenne utensylia, wypowiadając ich nazwy w kolejności alfabetycznej, i jednocześnie wykonywała nimi gesty wywołujące zamierzony dysonans poznawczy. Odczytanie tej pracy wymagało znajomości nie tylko semiotycznych porządków, których zderzeniem Rosler się posłużyła, ale także zdolności krytycznego oglądu „świata wykreowanego semantyką słowa” (s. 7) na potrzeby wykazanych przez artystkę sprzeczności.

» 7 M. Kaźmierczak, *Znak symboliczny w internecie*, [w:] *Przekaz digitalny...*, s. 38.

» 8 *Wstęp*, [w:] *Ibidem*, s. 7.

» 9 *Ibidem*, s. 11.

» 10 A. Smaga, *Formy pismo/obraz na stronach WWW. Przegląd*, [w:] *Przekaz digitalny...*, s. 91.

» 11 Por. O. Lialina, *Not Art&Tech*, [w:] *across & beyond – A transmediale Reader on Post-digital Practices, Concepts and Institutions*, red. R. Bishop (et al.), Berlin 2017, s. 135–145.

Jolanta Dąbkowska-Zydroń, prof.UAP

Redakcja „Zeszytów Artystycznych” ze smutkiem przyjęła wiadomość, że 16 kwietnia 2017 roku odeszła dr hab. Jolanta Dąbkowska-Zydroń, prof. UAP.

Absolwentka Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz Wydziału Malarstwa, Grafiki i Rzeźby PWSSP w Poznaniu (1978). Doktor nauk humanistycznych w zakresie historii sztuki (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1986), doktor habilitowana w zakresie nauk o poznaniu i komunikacji (UAM w Poznaniu, 1998).

Wykładowczyni kolejno PWSSP, ASP i UAP w Poznaniu, wieloletnia kierownik Katedry Promocji i Krytyki Sztuki, pomysłodawczyni autorskiego programu przedmiotu *Analiza dzieła sztuki*, promotorka wielu prac magisterskich.

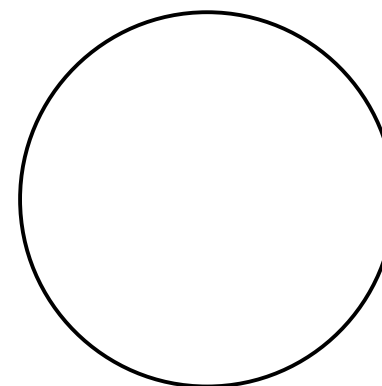
Autorka książek: *Curriculum vitae* (2001), *Surrealizm po surrealizmie* (1994), *Kulturotwórcza rola surrealizmu* (1991) oraz tekstów w monografiach wieloautorskich: *Przełomy lat siedemdziesiątych w Polsce* (2013), *The inspiration from the past in the art of the 20th and 21st centuries* (2013), *Kultura jako problem filozofii* (2013), *Konteksty sztuki. Konteksty estetyki* (2012), *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki* (2012), *Metafora w sztuce* (2008), *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce* (2007) i redaktorka monografii zbiorowej *Redefinicja pojęcia sztuka: ponowoczesność i wielokulturowość* (2006).

Członkini Komisji Doktoranckiej na Université de Paris I Panthéon-Sorbonne oraz Kapituły Konkursu Prezydenta Miasta Poznania na najlepszą pracę magisterską i doktorską o Poznaniu.

Krytyczka sztuki i autorka tekstów w czasopiśmie naukowych, takich jak „Estetyka i krytyka”, „Sztuka i filozofia”, „Zeszyty Artystyczne”,

kierująca swoje zainteresowania badawcze w stronę tendencji surrealistycznych w sztuce współczesnej, kulturowych kontekstów sztuk wizualnych i reinterpretacji pojęć estetyki. ●

Wszystkim współpracownikom Jolanty Dąbkowskiej-Zydroń będzie brakowało Jej obecności; poczucia humoru i życzliwości wobec innych.



Galeria AT
Galeria Curators'LAB
Galeria Design UAP
Galeria Duża Scena UAP
Galeria Kotłownia
Galeria Mała Scena UAP
Galeria Miejska w Mosinie
Galeria R20
Galeria Rotunda
Galeria Szewska 16
Galeria UAP / Atrium
Galeria :SKALA

Galeria AT

ul. Solna 4, Poznań
 kontakt: galeriaat@wp.pl
 www.galeria-at.siteor.pl
 dyrektor galerii: Tomasz Wilmański

kwiecień

Galeria AT. 35 lat
 (3–14.04)

artyści:

Jarosław Kozłowski, Piotr Kurka, Hanna Łuczak, Andrzej Peplowski

maj

Douglas Allsop, *Jeden poziomy prostokąt, równoległy wzór*
 (15–26.05)



Galeria AT. 35 lat (3–14.04)
 fot. archiwum galerii

Galeria Curators'LAB

ul. Nowowiejskiego 12, Poznań
 www.poznangalleries.com
 prowadzący galerię:
 Mateusz Bieczyński, Katarzyna Kucharska, Maciej Kurak

kwiecień

Mateusz Piestrak, *Teraz budując zacznę od dymu z komina*
 (26.04–21.05)

kuratorka:

Katarzyna Kucharska,

aranżacja:

Mateusz Piestrak, Mateusz Słociński

maj

Noc Muzeów w Miejskich Galeriach UAP
 (20–21.05)

czerwiec

Poznań Art Week: *Touchpoint: Borders & Boundaries*
 (1–24.06)

artyści:

Mirella Bandini, Jillian Knipe, Richard Morgan, Duy Phuong, Teja Tegelj, Tomasz Jurek, Karol Kołodziejczyk, Krzysztof Mętel, Witold Modrzejewski, Michał Tatarkiewicz,

kuratorzy:

Katarzyna Kucharska, Tomasz Jurek



Mateusz Piestrak, *Teraz budując zacznę od dymu z komina* (26.04–21.05)
 fot. Sławomir Obst



Mateusz Piestrak, *Teraz budując zacznę od dymu z komina* (26.04–21.05)
 od lewej: Mateusz Piestrak, Katarzyna Kucharska
 fot. Sławomir Obst

Galeria Design UAP

ul. Wodna 24, Poznań
 www.poznangalleries.com
 prowadzący galerię:
 Mateusz Bieczyński, Katarzyna Kucharska, Maciej Kurak

maj

Noc Muzeów w Miejskich Galeriach UAP
 (20–21.05)

czerwiec

Poznań Art Week: Rajmund T. Hałas, *ZAPIS*
 (2.06–13.07)

kuratorka:
 Katarzyna Laskowska,
 wsparcie projektowe:
 Mateusz Słociński,
 koordynacja:
 Julia Błaszczewska,
 współpraca:
 nowymodel.org

Duża Scena UAP

Al. Marcinkowskiego 28/1, Poznań
 www.poznangalleries.com
 prowadzący galerię:
 Mateusz Bieczyński, Katarzyna Kucharska, Maciej Kurak

kwiecień

Paweł Susid, *bez tytułu*
 (26.04–21.05)

kuratorki:

Natalia Czarcińska, Dorota Tarnowska-Urbaniak

maj

Noc Muzeów w Miejskich Galeriach UAP
 (20/21.05)

•

II Pracownia Malarstwa, Dominik Lejman, asystent: Ewa Kubik
 (24–26.05)

artyści:

Jędrzej Hofman, Krzysztof Mętel, Kinga Popiel, Maryna Sakowska,

Kuratorka:

Katarzyna Kucharska

czerwiec

Poznań Art Week: *Retusz*
 (1–24.06)

artyści: Marie-Lou Desmeules, John Heartfield, Chris Niedenthal,
 Artyści nieznani, Łódź Kaliska, Diana Lelonek, Zbigniew Libera, Paweł
 Łubowski, Gyula Pauer, Max Skorwider, Aleksander Waclawczyk, Filip
 Wierzbicki-Nowak, Krzysztof Wodiczko,
 kuratorzy: Mateusz Bieczyński, Piotr Grzywacz



Paweł Susid, *bez tytułu* (26.04–21.05)
fot. Sławomir Obst



Paweł Susid, *bez tytułu* (26.04–21.05)
od lewej: Andrzej Pepłoński, Natalia Czarcińska, Dorota Tarnowska-Urbanik, Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak, Paweł Susid
fot. Sławomir Obst



Wystawa II Pracowni Malarstwa (24–26.05)
od lewej: Ewa Kubik, Dominik Lejman, Katarzyna Kucharska, Maciej Kurak, Wojciech Hora
fot. archiwum galerii



Wystawa II Pracowni Malarstwa (24–26.05)
fot. archiwum galerii

Galeria Kotłownia

ul. Szewska 16, Poznań
kontakt: marszewski.art@gmail.com
prowadzący: Dawid Marszewski

kwiecień

Maria Barańczyk, *Mini*
(31.03–26.04)

•

Anna O’Riordan, Sarah Diviney, *Fragma*
(26–30.04)

maj

Olgierd Nurowski, *Więcej przestrzeni u góry*
(10–19.05)

•

Wystawa końcoworoczna
(30.05–2.06)



Olgierd Nurowski, *Więcej przestrzeni u góry* (10–19.05)
fot. Wojciech Gorączniak



Olgierd Nurowski, *Więcej przestrzeni u góry* (10–19.05)
fot. Wojciech Gorączniak

Mała Scena UAP

Al. Marcinkowskiego 28/2, Poznań

www.poznangalleries.com

prowadzący galerię:

Mateusz Bieczyński, Katarzyna Kucharska, Maciej Kurak

kwiecień

Paweł Susid, *bez tytułu*

(26.04–21.05)

kuratorzy:

Natalia Czarcińska, Dorota Tarnowska-Urbaniak,

organizator:

I Katedra Malarstwa Wydziału Malarstwa i Rysunku UAP

maj

Noc Muzeów w Miejskich Galeriach UAP

(20/21.05)

czerwiec

Poznań Art Week: *Retusz*

(1–24.06)

artyści:

Marie-Lou Desmeules, John Heartfield, Chris Niedenthal, Artyści

Nieznani, Łódź Kaliska, Diana Lelonek, Zbigniew Libera, Paweł

Łubowski, Gyula Pauer, Max Skorwider, Aleksander Wacławczyk, Filip

Wierzbicki-Nowak, Krzysztof Wodiczko,

kuratorzy:

Mateusz Bieczyński, Piotr Grzywacz



Paweł Susid, *bez tytułu* (26.04–21.05)

fot. Sławomir Obst



Paweł Susid, *bez tytułu* (26.04–21.05)

fot. Sławomir Obst

Galeria Miejska w Mosinie

ul. Niezłomnych 1, Mosina
www.galeriamosina.pl
 kierownik artystyczny galerii: Dorota Strzelecka

kwiecień

Barbara Pilch, *Do królestwa*
 (8.04–7.05)

maj

Bogdan Wegner, *Obrazy*
 (20.05–18.06)

czerwiec

wystawa laureatów Biennale Małej Formy Rzeźbiarskiej
 im. prof. Józefa Kopczyńskiego
 (21–28.06)

lipiec

Projekcje włoskie – wystawa zbiorowa malarstwa
 (1–30.07)

artyści:
 Marek Haładuda, Joanna Marcinkowska, Tomasz Kalitko, Agata Nowak

sierpień

Lilianna Lazarska – malarstwo
 (5–30.08)



Barbara Pilch, *Do królestwa* (8.04–7.05)
 od lewej: Barbara Pilch, Dorota Strzelecka
 fot. Agnieszka Bereta



Barbara Pilch, *Do królestwa* (8.04–7.05)
 od lewej: Paweł Flieger, Bogdan Wegner, Jakub Malinowski
 fot. Agnieszka Bereta

Galeria R20

ul. Franciszka Ratajczaka 20, Poznań
 prowadzący: Jagoda Zych i Natalia Brodacka
 kontakt: galeriar20@gmail.com
 facebook.com/GaleriaR20

kwiecień

Paweł Kaszczyński, *Ćwiczenia subtraktywno-addytywne*
 (12–22.04)

•

Jagoda Zych, *Uobecnianie czerni*
 (26.04–6.05)

maj

Poznań Art Week: *Made in. Between*
 (26.05–3.06)

artyści:

NganWa Ao, Jooyoung Choi, Ilsu Kaya, Jesse Klassen, Grigory Popov,
 Haruchika Seno,

kuratorzy:

Mateusz Bieczyński, Piotr Grzywacz

czerwiec

Karolina Wojciechowska, *Nierzeczywistości*
 (13.06)

•

Paweł Franciszek Jaskuła, *Eter*
 (18–24.06)



Jagoda Zych, *Uobecnianie czerni* (26.04–6.05)
 od lewej: Andrzej Peplowski, Marek Jakuszewski
 fot. Tobiasz Jankowiak



Jagoda Zych, *Uobecnianie czerni* (26.04–6.05)
 fot. Tobiasz Jankowiak

Galeria Rotunda

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,
Al. Marcinkowskiego 29, Poznań
prowadzący: Mateusz Piestrak i Małgorzata Myślińska
kontakt: rotunda@uap.edu.pl

kwiecień

Barbara Pilch, *Do królestwa*
(4–5.04)

•

Ania Gubernat / Magdalena Kmiecik, *Wonder' Land*
(21–28.04)

maj

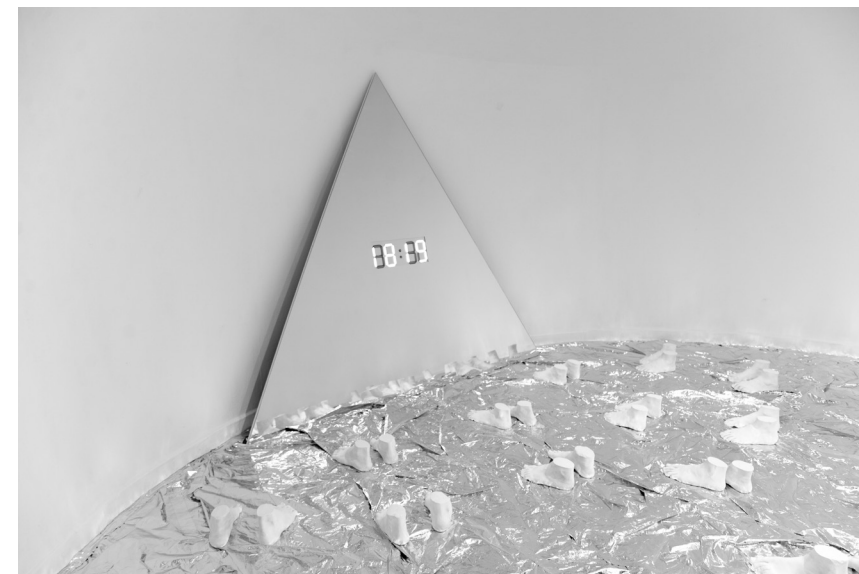
Anna Kołacka, *Znikome ilości*
(12–19.05)

•

Ewa Boguszevska, *Color nitidus*
(26.05–2.06)

czerwiec

Joanna Bartosik, *Wesoła gromadka*
(5–9.06)



Barbara Pilch, *Do królestwa* (4–5.04)
fot. Mateusz Piestrak



Barbara Pilch, *Do królestwa* (4–5.04)
fot. Mateusz Piestrak

Galeria Szewska 16

ul. Szewska 16, Poznań

opieka artystyczna:

Rada Programowa Wydziału Malarstwa i Rysunku

kwiecień

Korespondencja II – dialogi i kreacje / Correspondence II – Dialogue and Creations, międzynarodowe warsztaty artystyczne i wystawa zorganizowane przez pedagogów UAP: prof. Marka Przybyłą, dr. Tomasza Kalitko, dr. Jakuba Malinowskiego i dr Joannę Marcinkowską (10–16.04)

•

prof. Józef Drążkiewicz, IN MEMORIAM
(19–28.04)

maj

Zbigniew Szot, *15 południk [rekonstrukcja]*
(18–26.05)

•

Wystawa końcoworoczna Wydziału Malarstwa i Rysunku
(30.05–2.06)

czerwiec

Wystawy dyplomowe
(3–18.06)

lipiec

Aleksander Błaszkiec, *White dog*, wystawa indywidualna
(1–30.07)

sierpień

Dawid Marszewski, *Security*, wystawa indywidualna
(1–31.08)



Korespondencja II – dialogi i kreacje / Correspondence II – Dialogue and Creations (10–16.04)
fot. archiwum galerii



Korespondencja II – dialogi i kreacje / Correspondence II – Dialogue and Creations (10–16.04)
fot. archiwum galerii

Galeria UAP / Atrium

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,
Al. Marcinkowskiego 29, Poznań
prowadzący: Piotr Grzywacz
kontakt: piotr.grzywacz@uap.edu.pl

kwiecień

ARTELERIE, prace studentów oraz pedagogów
uczestniczących w Figurama 17 (4–20.04)

kurator: Sławomir Kuszczak

maj

Katedra Scenografii | 3S (8–12.05)

wystawa projektów i realizacji scenograficznych studentów i pedagogów
Pracowni Scenografii, Pracowni Zjawisk Teatralnych oraz Pracowni
Architektury Widowisk, kuratorki: Martyna Stachowczyk, Marta
Wyszyńska

•

4. Studenckie Biennale Małej Formy Rzeźbiarskiej
im. prof. Józefa Kopczyńskiego
(19–26.05)

kuratorzy: Jarosław Bogucki, Igor Mikoda, Dawid Szafrński

•

Noc Muzeów w Miejskich Galeriach UAP
(20/21.05)

•

Poznań Art Week: wystawy końcoworoczne UAP
(30.05–29.06)

czerwiec

Sztuka komunikacji (wernisaż: 30.06)



ARTELERIE (4–20.04)
od lewej: Marek Jakuszewski, Wojciech Hora, Sławomir Kuszczak
fot. Tobiasz Jankowiak



ARTELERIE (4–20.04)
fot. Tobiasz Jankowiak

:SKALA

ul. Święty Marcin 49a, Poznań
kontakt: info@galeriaskala.com

maj

Pamięć, przyjemność, wstyd i przestrzeń publiczna Beratu
(18–24.05)

uczestnicy projektu: Karolina Dziubata, Angelika Fojtuch, Łukasz Gniadek, Michał Grochowiak, Anna Jochymek, Jakub Kapanusch, Ewa Kubiak, Diana Lelonek, Jędrzej Lichota, Piotr Macha, Martyna Michałowska, Ewelina Nowakowska, Maria Prusińska, Alexandra Staniewska, opieka naukowa i artystyczna: prof. Waldemar Kuligowski (UAM), prof. Marek Wasilewski (UAP)

•

Karolina Belter / Weronika Wronecka, *Odlepianie*
(26–29.05)

czerwiec

Poznań Art Week: Robert Kuśmirowski, *Träumgutstraße*
(3–10.06)

•

Aga Antkowiak, *Obietnica nowości*
(13.06)

•

Angelika Grzegorzczuk / Adrian Szwarc,
The Texture Catcher & kigurumi doller. Sub Like Comment below
(14.06)

•

Julia Taszycka, *Boisko*
(22–28.06)



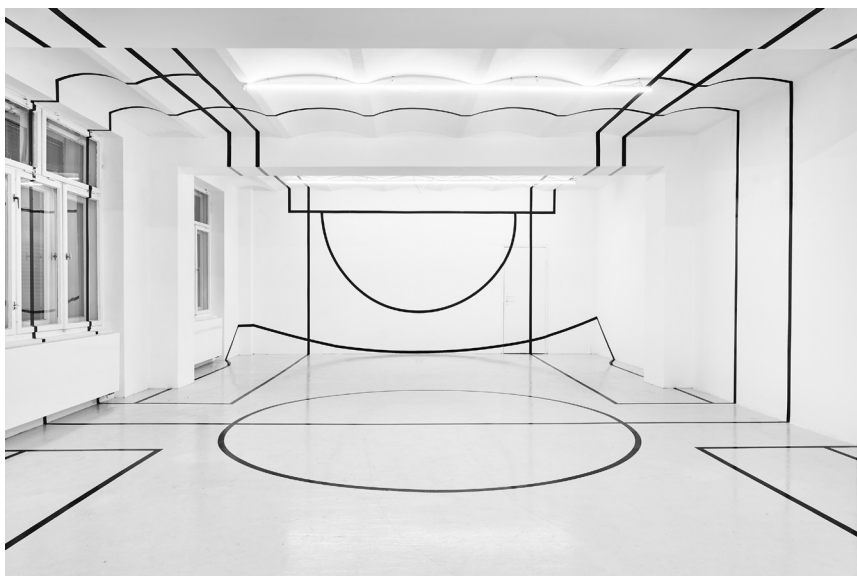
Robert Kuśmirowski, *Träumgutstraße* (3–10.06)
© Stowarzyszenie Czasu Kultury
fot. Tomasz Koszewnik



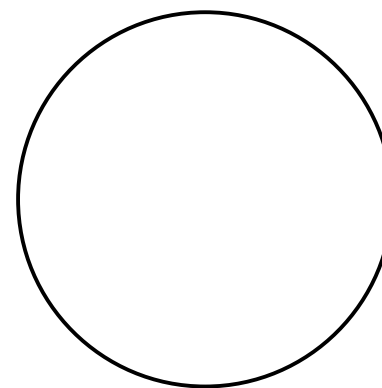
Robert Kuśmirowski, *Träumgutstraße* (3–10.06)
© Stowarzyszenie Czasu Kultury
fot. Tomasz Koszewnik



Julia Taszycka, *Boisko* (22–28.06)
© Stowarzyszenie Czasu Kultury
fot. Tomasz Koszewnik



Julia Taszycka, *Boisko* (22–28.06)
© Stowarzyszenie Czasu Kultury
fot. Tomasz Koszewnik



Justyna Balisz-Schmelz
 Andrzej Bednarczyk
 Małgorzata Dawidek
 Sebastian Dudzik
 Krzysztof Gliszczynski
 Dorota Łuczak
 Sławomir J. Magala
 Mateusz Promiński
 Marta Smolińska
 Adam Workowski
 Maciej Zdanowicz

Justyna Balisz-Schmelz

I write but I don't describe.

Writing as a memory forming device in the works of Hanne Darboven

The paper deals with the work of the German artist, Hanne Darboven, with the emphasis on her opus magnum entitled *Schreibzeit [Writing Time, 1975–1999]*. It focuses on the role of two constitutional aspects of her oeuvre: (hand)writing and memory, and how they intertwine. The paper argues that both the specific form and the act of the (re)writing itself are deliberately used by the artist to reflect the complexity of (German) memory – both collective and private, and above all, can be understood as the search for one's own place in history.

Andrzej Bednarczyk

The Shape of Illegibility

Illegibility draws identity from legibility. To determine illegibility, one needs to recognize this as a sentence. Illegibility is always of a certain degree and type, and because of the multidimensionality of language performances, it is a part of the understanding process. Each sentence is richer than its reading. There may be areas that will always form an illegibility zone due to translational incompatibility. Illegibility may be the result of defective messages. We live in an overloaded informational space, in which an individual must master the ability of ignoring enough information to survive. Illegibility takes the form of unreadability. More and more information reaches us not directly but processed and therefore we lose contact with the source. Unreadability means reading within the area of a fleeting contextual horizon.

Małgorzata Dawidek

On Bodywriting

Małgorzata Dawidek's *On bodywriting* refers to issues relating to the artist's own studio practice and academic research. This paper analyses the author's fields of artistic interests, which are focused on a phenomenon of body as a textual form with a special attention to the conflict between

corporeality and discursive language. This very aspect has been examined from the perspective of women's writing (*écriture féminine*), which – similarly to the writing on an ill body – is excluded by European cultural tradition from the language sphere. Another issue touched upon in the text refers to the act of writing as a form of corporeal activity. The text also explains the meaning of the term "bodygraphy", coined by Dawidek and defining her artistic work.

Sebastian Dudzik

(Un)clarities. Some remarks on signs and emotions in the contemporary graphic arts

The author analyses several significant motives of the creative exploration of the tension visible between knowledge/recognition and efface/ambiguity/uncertainty of the visual code in the contemporary graphic arts. He presents different levels of the artistic exploration of the clarity/uncertainty of the notation and signs in the selected graphical realizations of Polish artists. Graphic arts is not accidental here, because technical and technological determinants of this medium makes it perfect „environment” for performing multidimensional and multi-faceted experiments with signs. Matrix character of graphics art is of great help here and it provides potential of multiplication, processing and synthesizing of visual sign. This very simplification, which often leads to iconization, will be point of departure of the author's considerations. He will also examine the play with the context and emotions of the transcript. Another issue which will be analysed and is connected with creative capabilities of uncertainty is the problem of decomposition of the sign which takes place in the process of synthesizing and multiplication. The author closes his considerations by reflecting on the issue of the synthesis of the sign between calligraphy and „graphology” of the transcript.

Krzysztof Gliszczyński

On the Turn. The Illegible Alphabet by Maciej Sieńkowski

The text refers to a 1996 work entitled *Books* by a Gdańsk-based artist Maciej Sieńkowski (1962-2014). His laborious task of rewriting Stefan Morawski's entire publication *On the Turn. From Art to After-art* using

the typeface proposed by Władysław Strzemiński bleaches the book of its original function. The three volumes produced are impossible to read, and their designed illegibility constitutes critical discourse in reference to not only the idea included in this theoretical work but also to art in general. Couldn't one compare the diagnosis formulated by Maciej Sieńkowski, with the use of the criticist text by Stefan Morawski on the crisis of art, to the theses of the seminal work by Hannah Arendt on the crisis in culture? Isn't the book – by losing its legibility – open to new possibilities of interpretation?

Dorota Łuczak

The Paradigms of Photographic Illegibility

I consider the concept of illegibility as a critical notion which is present or is intending present in the photographic discourse. In the first part of the paper I indicate to the historical examples and I show that illegibility did not belong to the concept of photography as a universal language and was treated as a technical mistake. Further, I refer to the critical studies, especially to Roland Barthes' pioneering texts from 50's–60's, in which demystification of the photographic myth(s) means in fact focusing on illegible dimension of the image. In the second part of the paper I introduce the illegibility as an element which provides us to the rethinking photography as a subject matter. This last one – as I propose – should be formulated as a "photographic vision", which involves inseparably: the image and the viewer's perception.

Sławomir J. Magala

Readings in Rhetoric and Ontology (Philosophical Illegibility of Art)

A fundamental shift in our approach towards the processes of historical evolution of aesthetics follows both a linguistic and a cultural turn in social sciences and in the humanities. Critical artists deconstruct sentimental mobilizations of mass media audiences (Ai Weiwei's self-portrait as a dead Syrian boy on a beach is a case in point) or try to introduce a meaningful gesture into the inhuman humming of giga-bites which flow in global networks by simply exchanging links between digits (Roman Opalka's self-effacing rows of numbers are a case in point). Meaning and value are slowly redeemed as legitimate partners of space and time in navigating

our knowledge and passions. A Whiteheadian ontology of interactive and communicative events allows us to ask rhetorically if a piece of raw marble could evolve into a sophisticated sculpture?

Mateusz Promiński

Illegibility of Identity. **Masquerades of Maciej Osika**

The subject of the article is identity transgression of Maciej Osika, a Wrocław-based photographer. For nearly twenty years, he has been taking staged photographs which expose the creation process of the cultural gender. Crossing the borders of the traditional splitted roles of feminine and masculine, he draws inspiration from many sources, such as low and high art, ancient art, modern religious iconography and popular culture. His works establish a multi-threaded but coherent tract about the human body, its limits, and patterns. *The Masquerades of Identity* are not restricted only to sex change but are more complex. They touch the subjects of the beauty of the human body, social taboos, alienation and oppressive role of culture. The creative attitude of the photographer can be considered illegible - not only due to a problem with defining sexuality of photographed models but also because of the many cultural and formal imports influencing the distorted image of the photographic medium.

Marta Smolińska

Illegibility: Contexts and Palimpsests

Contemporary philosophers underscore the fact that illegibility can become a consciously adopted strategy in literature and visual arts, a strategy oriented to the audience in order to prove that the illegible is not and does not have to be the opposite of the legible, but it may usher in alternative forms of access to texts. The exhibitions. *Illegibility: Contexts of Script* at the Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk in Poznań and *Illegibility. Palimpsests* at the Pan Tadeusz Museum in Wrocław (both curated by Marta Smolińska) aim to present an array of varied forms in which such illegibility functions. Selected works by 36 artists feature different kinds of notations that refer to script, alphabet, palimpsests and punctuation marks, but in fact they reveal the loss and blurring of the word, instead of expected legibility. Another important field consists of

examples of inaccessible books and scrolls that cannot be pored over in order to examine their contents. Selected works outline a topography of various strategies dealing with illegibility, including crossing out, rubbing out, blurring, adding layers and creating palimpsests, playing with censorship, following the appearance of the script without copying the content, concentrating on the visual beauty of script itself, the (in)ability to express emotion and trauma in logical language, reference to other literary works.

Adam Workowski

Philosopher in the Land of Illegibility. **The last day of the exhibition and the gallery**

My traveling through the exhibition of illegibility had different phases. First, I tried to search the collapse of meaning, which "gives rise to thought" and open up new ideas and metaphors. Later, I focused on the areas where the natural process of the constitution of meaning is blocked. In these places it is happening illegibility – I feel tension and irritation. Only stopping of the natural process of constitution of sense and continuous transition from one sense to another, allow me to capture what is illegible. In the end, I realized that illegibility is not in a margin but in a center of my conscious life; and looking for it is not an extravagant trip into the unknown, but the touch of the origin of the emergence of sense. Maybe something like that Plato called the wonder on which philosophy is grounded.

Maciej Zdanowicz

Triady of Romana Hałat – The attempt to read

The subject matter of this article is the creative output of Romana Hałat (1937–2012) presented in the context of the issue of readability and illegibility. She studied painting and textile design at the State School of Fine Arts in Łódź. One of the essential elements of her works from the cycle entitled *Triady* is freehand writing. Visual form and the way of creation suggests some links with the phenomenon of lettrism. Hałat encrypts of her reflections by handwriting in the mirror reflection and reverse order. In this meaning, that notation is situated on the border between drawing and text, became a kind of complex ornament. In a general sense the cycle of *Triady* implemented since 1985, is the personal

diary of the artist, notation of the transient time, work, reflection on the essence of the image.





Zeszyty Artystyczne

#31 / 2017 / rok XXV

Rada programowa

Zeszytów Artystycznych

Izabella Gustowska

Marek Krajewski

Mária Orišková

Jörg Scheller

Miško Šuvaković

Anna Zeidler-Janiszewska

Redaktor naczelna

Justyna Ryczek

Zastępca redaktor naczelnej

Ewa Wójtowicz

Redaktor prowadząca

Marta Smolińska

Redaktor graficzny

Bartosz Mamak

Redaktor tematyczna

Izabela Kowalczyk

Redaktor statystyczna

Alicja Szuman

Redaktor językowa

Agata Rosochacka

Sekretarz redakcji

Magdalena Kleszyńska

Korekta

Justyna Knieć

Kontakt

zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu 2017

„Zeszyty Artystyczne” otrzymały 5 pkt.
wg aktualnego wykazu czasopism
naukowych MNiSW.

Wersją pierwotną czasopisma
jest wersja drukowana.

Wydawca

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa
Fundacja UAP
Aleje Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań 9

tel. +48 61 855 25 21
fax +48 61 852 80 91

e-mail: office@uap.edu.pl
www.uap.edu.pl

Druk

Drukmania



uap | POZNAŃ



98. LEKCE UAP



cena 15 zł
(w tym 5% VAT)

nakład 300 egz.
ISSN 1232-6682

