
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 uzmysłwić 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 od-dana kępka trawy była czymś pośrednim między mimetycznym obrazem

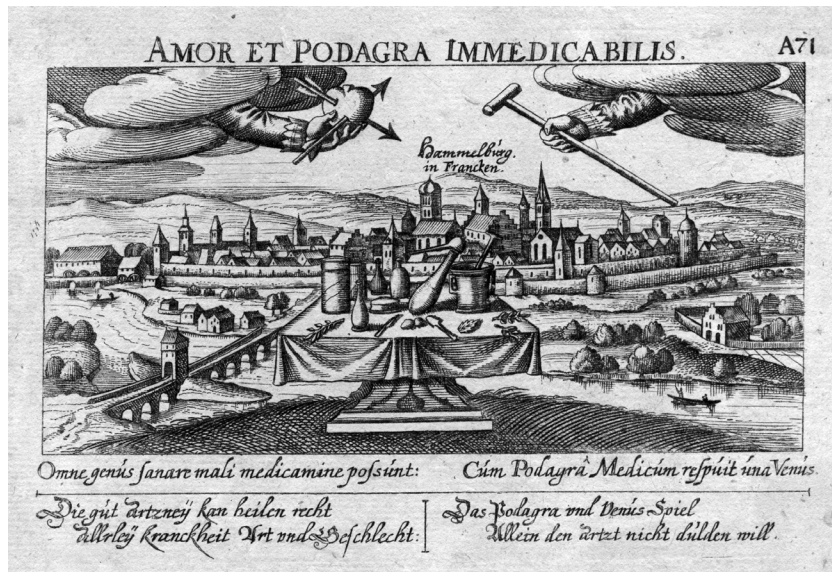
» 5 Obrazowym potencjałem tekstu poetyckiego posługiwali się zarówno włoscy futurysty, jak i niemieccy ekspresjoniści. Por. T. Miczka, *Pasja i literatura*, [w:] idem, *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*, Katowice 1994, s. 65–100; J. Willett, *Szczyt poetycki*, [w:] idem, *Ekspresjonizm*,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



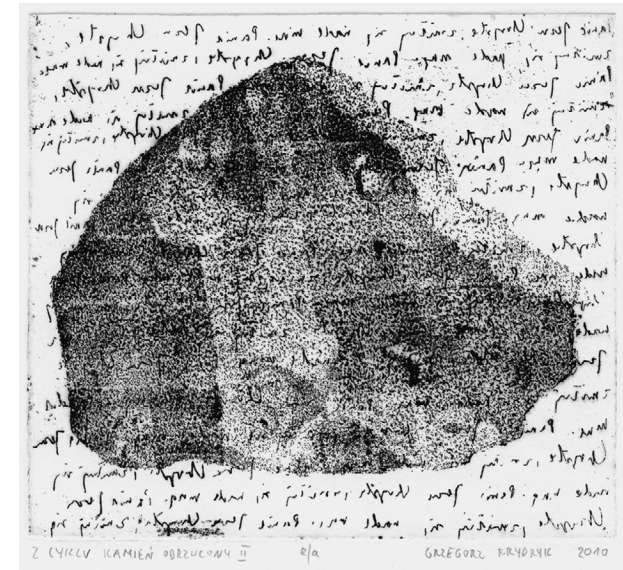
Il.3: Tomasz Barczyk, *Miłośnicy spokojnego życia*, 2010, drzeworyt, wym. 64 x 96 cm, fot. archiwum własne artysty

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 „okrucach 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.

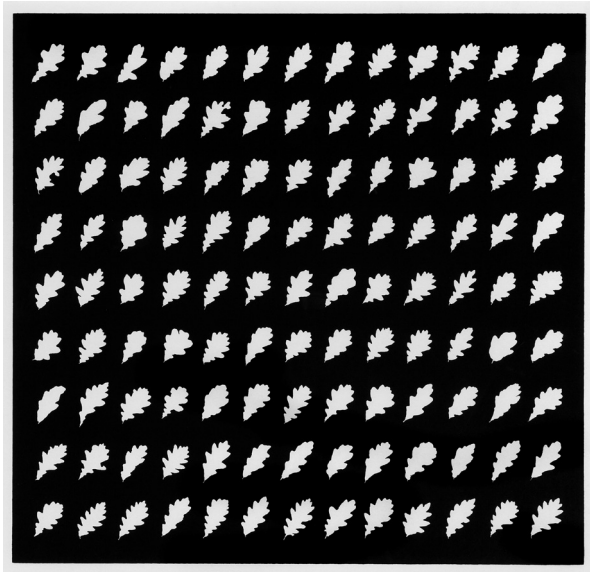
Doskonale to widać w naturalistycznych alfabetach konstruowanych przez Antoniego Starczewskiego. W komponowanych przez niego już na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego wieku zestawach liści z jednego gatunku drzewa fascynuje niemożność pełnego transkodowania zaszyfrowanego przekazu. Sam artysta bagatelizował 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

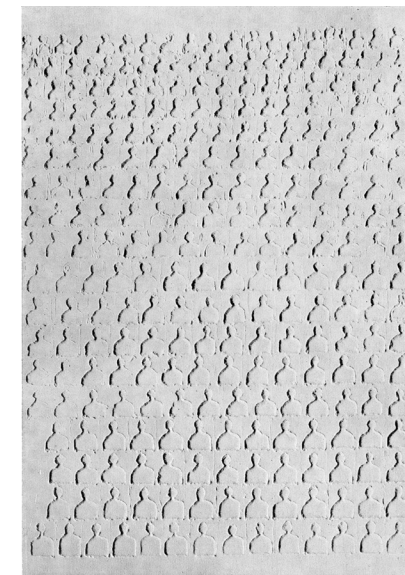


Il.7: Antoni Starczewski, *MF 30*, 1968, linoryt, papier, wym. 42,7 x 41,7 cm, fot. S. Dudzik

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,



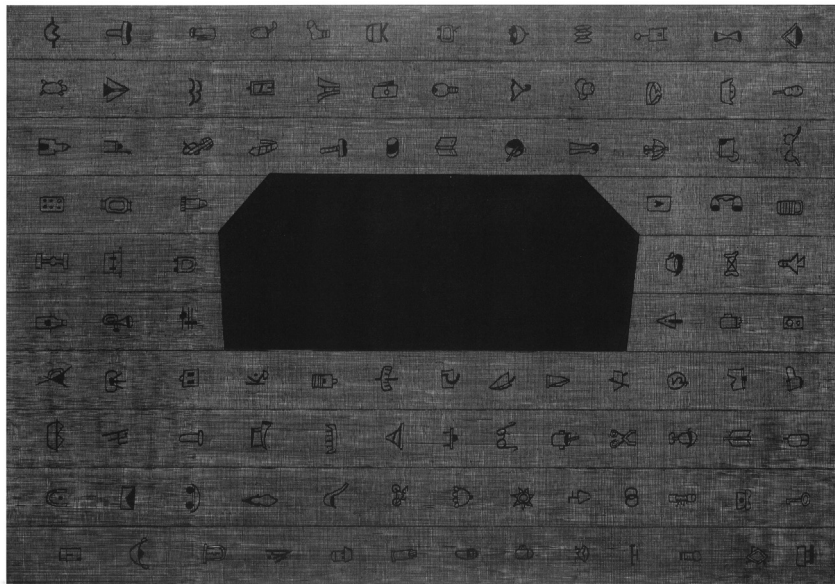
Il.8: Ryszard Gieryszewski, *Ponad 300*, 1971, relief, 50 x 34,3, fot. S. Dudzik

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

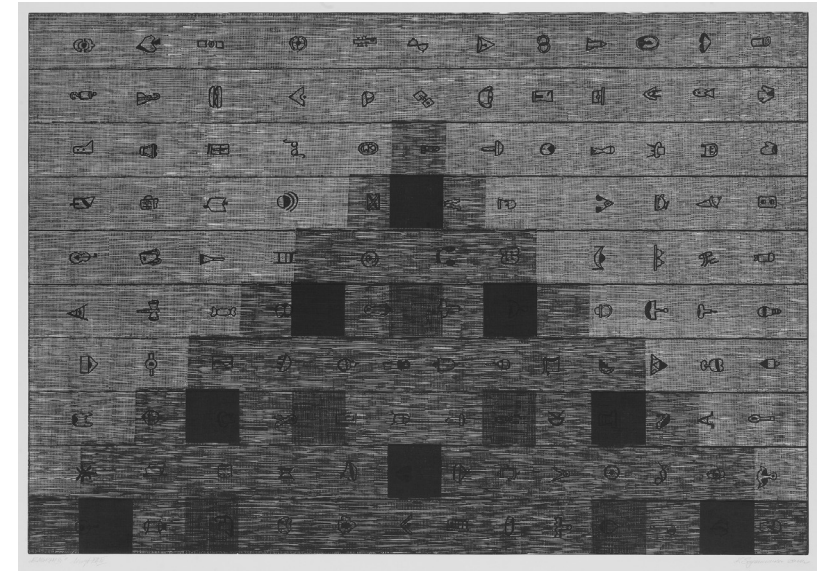


Il.9: Krzysztof Szymanowicz, *Engram II*, 2010, linoryt, wym. 90 x 130 cm, fot. S. Dudzik

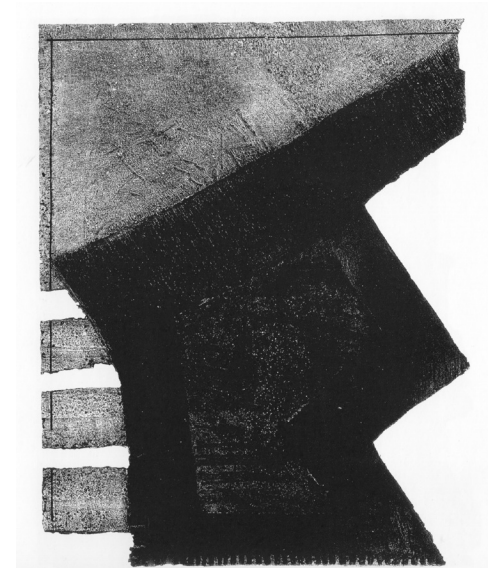
wyłożył już w latach 80. ubiegłego wieku w pracach z cyklu *Il y a de tout* (*Yadtout*). Jego tytuł artysta zapożyczył z jednego z teoretycznych tekstów André Malraux opisującego eksperyment grupy francuskich artystów, którzy z sentencji *Il y a de tout* (Jest w tym wszystko) stworzyli abstrakcyjną nazwę 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.

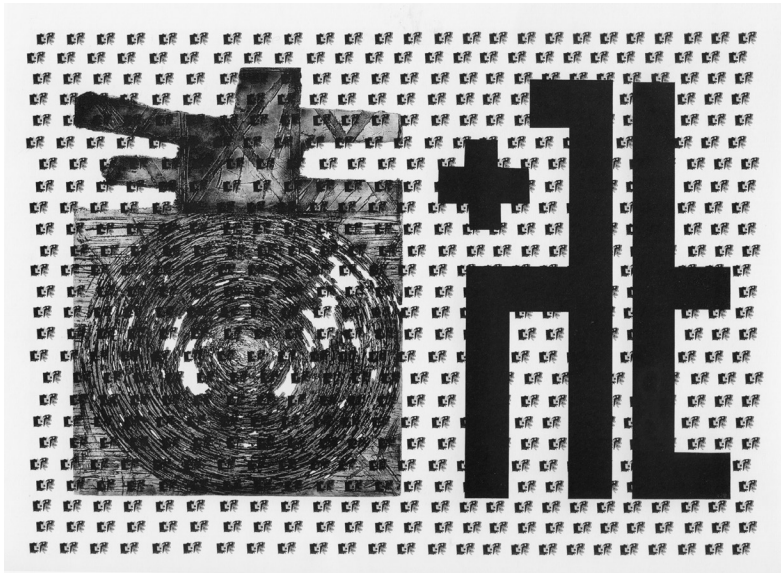


Il.10: Krzysztof Szymanowicz, *Engram III*, 2010, linoryt, wym. 100 x 140 cm, fot. S. Dudzik
padku Węclawskiego proces jego syntezy polega jednak na stopniowym eliminowaniu mimetyczności na rzecz osiągnięcia możliwie najprostszej, zuniwersalizowanej formy (il. 11). Dąży on do całkowitego zatarcia tożsamości 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 nasyczonego emocjonalnie archaicznego kodu. Jest on zarazem prymitywny w swej naturze i wyrafinowany w niuansach gry między niespokojną formą i zróżnicowaną fakturą matrycowego śladu. Do



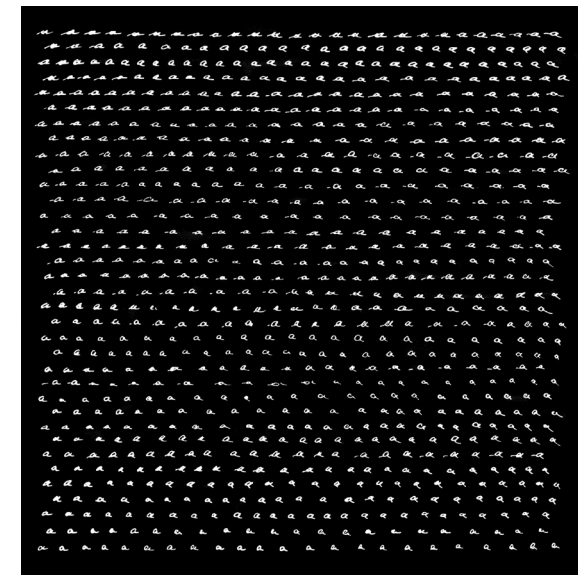
Il.12: Andrzej Węclawski, *Alfabet znaków IX A*, 2008, druk cyfrowy, akwaforta i akwatinta, szablon, wym. 116 x 78 cm, fot. archiwum własne artysty

opisania jego charakteru doskonale pasuje Berdyszakowe pojęcie „wulgaryzacji”. Ideę archetypicznych poszukiwań kontynuuje i rozwija Węclawski w kolejnych wkłęsłodrukowych 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. ●