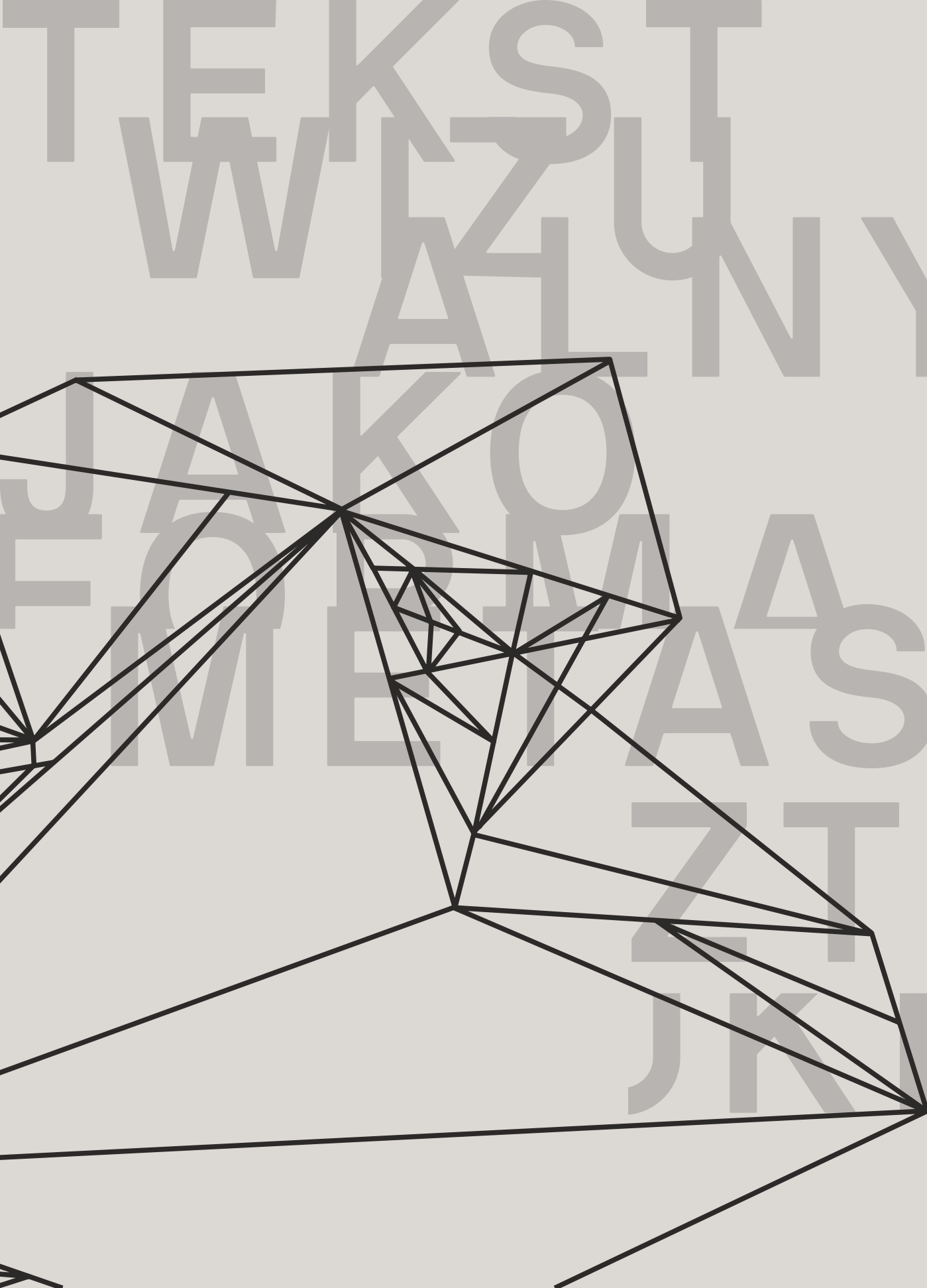
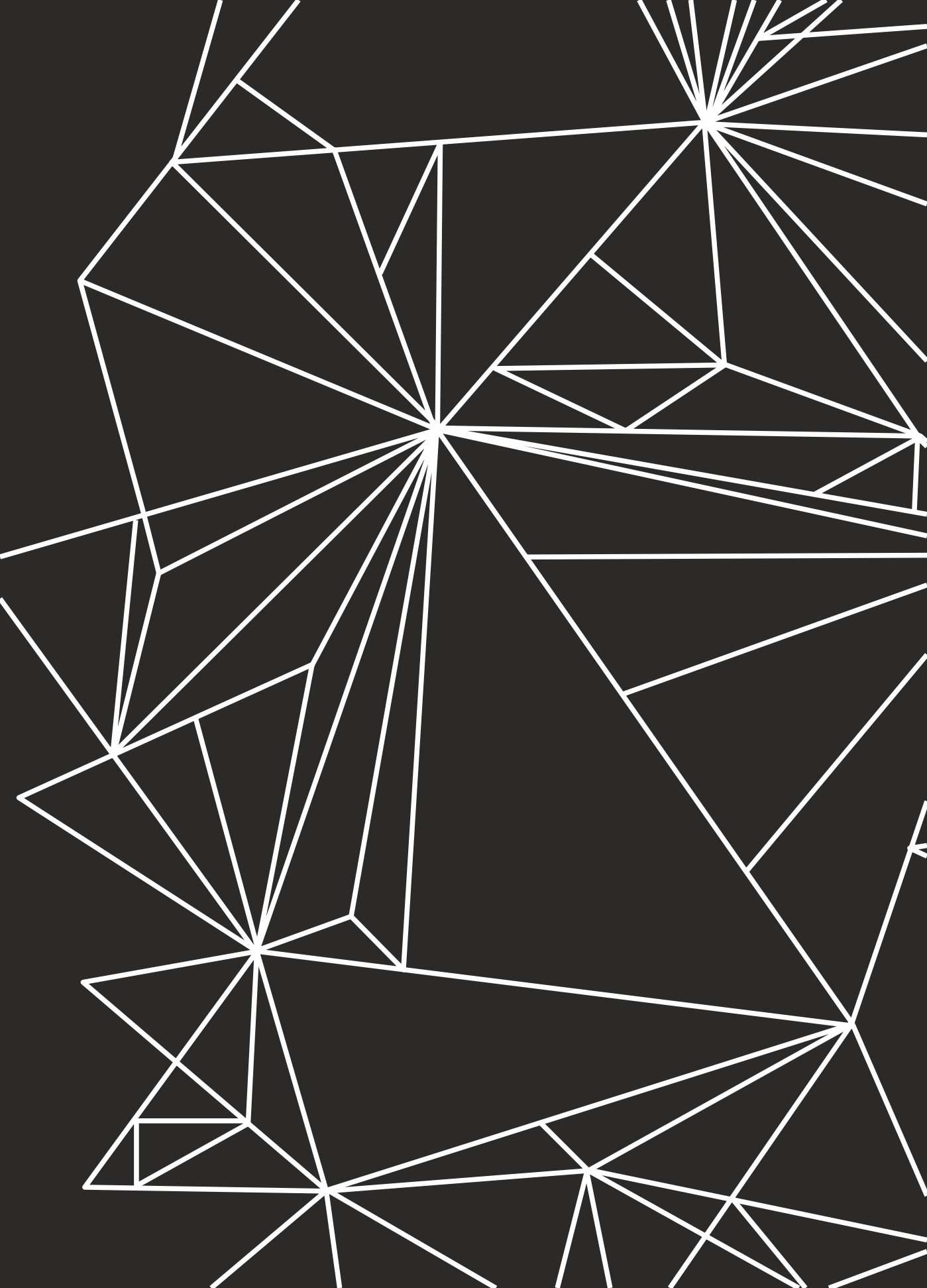






**TEKST WIZUALNY
JAKO
FORMA
METASZTUKI**

TEKST WIZUALNY JAKO FORMA METASZTUKI

pod redakcją
Danuty Dąbrowskiej-Wojciechowskiej
i Małgorzaty Kaźmierczak

TEKST WIZUALNY JAKO FORMA METASZTUKI

redakcja: Danuta Dąbrowska-Wojciechowska i Małgorzata Kaźmierczak
autorzy tekstów: Roman Bromboszcz, Zofia Cielątkowska, Małgorzata Dawidek,
Agnieszka Grodzińska, Aleksandra Jach,
Olga Lewicka, Tomasz Wilmański
recenzja naukowa: dr hab. Eleonora Jedlińska
redakcja językowa i korekta: Izabela Krupa
fotografie: dzięki uprzejmości autorów tekstów
projekt graficzny i skład: Ania Witkowska
wersja elektroniczna: Tomasz Kornacki

wersja elektroniczna monografii wydanej drukiem przez Wydawnictwo Naukowe
Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie w 2017 roku pod
numerem ISBN 978-83-946234-5-6

Finansowane ze środków Akademii Sztuki w Szczecinie
wydawca wersji elektronicznej: Wydawnictwo Akademii Sztuki w Szczecinie 2022

Akademia Sztuki w Szczecinie
pl. Orła Białego 2
70-562 Szczecin
www.akademiasztuki.eu
© Copyright by Akademia Sztuki w Szczecinie, 2022

ISBN 978-83-63072-81-0



TEKST
WIZUALN
JAKO
META
SPIS,
TRFŚC

Y ZT UKI

Danuta Dąbrowska-Wojciechowska	
<i>Wstęp</i>	9
 Olga Lewicka	
<i>Książka artystyczna w społeczeństwie kontroli.</i>	
<i>Notatki o polityce tekstu i obrazu</i>	15
 Aleksandra Jach	
<i>Wizualizacja danych</i>	41
 Agnieszka Grodzińska	
<i>Well-sorted hieroglyphic being</i>	57
 Małgorzata Dawidek	
<i>Pisanie ciałem</i>	69
 Zofia Cielątkowska	
<i>„Obraz-tekst”, czyli o tekście w obrazie</i>	
<i>filmowym</i>	109
 Roman Bromboszcz	
<i>Neokonkretyzm – oblicza zjawiska:</i>	
<i>tekstualność, poezja kodu, cyberdramat</i> ...	143
 Tomasz Wilmański	
<i>Książka (bez) słowa</i>	177
 Bibliografia	213
 Biogramy	219

Danuta Dąbrowska-Wojciechowska

Wstęp



Za najbardziej wiarygodne świadectwo rzeczywistości Susan Sontag uznaje obraz fotograficzny; zapis tekstowy lokuje na odległych pozycjach, co uzasadnia cechami kodu ikonicznego. Percypowanie obrazu (nie tylko fotograficznego) jest natychmiastowe i emocjonalne, natomiast czytanie tekstu wymaga innych miar czasowych. W jednym i drugim przypadku mamy tu do czynienia z brakiem aktualności przez zatrzymanie w czasie.

Tekst, który staje się obrazem, niekiedy przekształca się w komunikat ikonograficzno-piktograficzny, wizualizację danych czy dopełnienie obrazu, niekiedy zaś bywa autonomicznym dziełem sztuki. Autorzy niniejszej publikacji poprowadzili problem wizualności tekstów w różnych kierunkach, analizując funkcje poznawcze i komunikacyjne tekstu, anektując tekst w obszary sztuki wizualnej czy konfrontując strukturę tekstu z materiałem książki, nierzadko na podstawie własnych praktyk artystycznych.

Olga Lewicka w tekście „Książka artystyczna w społeczeństwie kontroli. Notatki o polityce tekstu i obrazu” analizuje kondycję współczesnego dzieła wizualno-tekstowego jako rodzaju autorefleksji na przykładzie własnych publikacji i nowo powstałej książki *Cloudility* oraz – co istotne – definiuje książkę artystyczną poprzez ukazanie, w jaki sposób sztuka może służyć do manifestowania sposobu myślenia artysty.

Aleksandra Jach pisze o formie wizualizacji danych w projektach krytycznych poprzez performowanie problemów środowiskowych. Zwraca uwagę na zróżnicowanie sposobów projektowania, które za cel obierają próbę reprezentowania takich treści, jak brak informacji na dany temat, ich zbyt duża złożoność, wątpliwości badaczy czy materialność danych. Tekst Jach jest analizą artystycznych wizualizacji danych w kontekście historii tego rodzaju form graficznych. Według autorki infografika to obszar kultury, który w istotny sposób kształtuje naszą interpretację rzeczywistości, a przecież większość użytkowników wizualizacji danych, które pojawiają się w codziennych newsach, specjalistycznych magazynach, na stronach urzędów i podczas wyborów politycznych, nie posiada kompetencji, które pozwoliłyby na analizę grafik i animacji. Natomiast z perspektywy twórców praca w tym obszarze wymaga nie tylko wiedzy dotyczącej różnych dyscyplin, odpowiedniego opanowania narzędzi komputerowej wizualizacji, ale także wrażliwości etycznej i świadomości politycznego znaczenia gestu wizualizacji. Złożoność zadania tworzenia krytycznych wizu-

alizacji jest podejmowana przez artystów, którzy doskonale komentują nie tylko naturę danych, ale także sposób ich generowania i interpretacji.

Agnieszka Grodzińska w rozdziale „Well-sorted hieroglyphic being” wyodrębnia tekst jako strukturę gramatyczną i graficzną, analizując rozpoznawanie znaku na bazie geometrii i symbolu, o których pisze Merleau-Ponty. Dla autorki tekst może – jak to określa – składać się z fizjonomicznych słów odczytywanych na kilku poziomach percepcji.

Małgorzata Dawidek w tekście „Pisanie ciałem” odnosi się do zagadnień związanych z własną praktyką artystyczną. Omawia w nim obszary swoich zainteresowań badawczych, skupione wokół problematyki ciała jako formy tekstowej. Autorka eksponuje konflikt pomiędzy cielesnością a językiem dyskursywnym z perspektywy pisania kobiecego (*écriture féminine*), które podobnie jak pisanie o ciele chorym jest przez europejską tradycję kulturową wykluczane ze sfery językowej. Dawidek wyjaśnia również znaczenie konceptu *bodygraphy*, pojęcia przez nią opracowanego i definiującego jej twórcze działania.

W rozdziale „»Obraz-tekst«, czyli o tekście w obrazie filmowym” z należnymi mu komunikacyjnymi i wizualnymi własnościami Zofia Cielątkowska odnosi się do „obrazu-tekstu” w niemym kinie. Przywołuje historię napisów na ekranie wraz z doświadczeniem czytania oraz konsekwencje tego doświadczenia w kinie późniejszym. Według autorki obrazy i tekst w filmie porządkują, kategoryzują i tworzą rzeczywistość, podobnie jak infrastruktura informacyjna, której mechanizm ujawnia Aleksandra Jach, dyscyplinuje i selekcjonuje informacje.

Roman Bromboszcz proponuje spojrzeć na zjawisko neokonkretyzmu z własnej perspektywy artystycznej, w której najważniejszą rolę odgrywa nawiązanie do intermedialnych postulatów i poetyk. Autor wyjaśnia pojęcia tekstualności poprzez różne punkty odniesienia, będące jakościowymi wyznacznikami reprezentowanego podejścia: są to tekstualność, czyli nieredukowalna obecność tekstu przede wszystkim pod postacią ikony w rozumieniu semiotycznym; poezja kodu, czyli sięganie po inspirację i sprawczość do sfery algorytmów oraz dramatyczne aranżacje słów, fraz i jednostek wypowiedzi na podstawie programowania.

Publikację zamyka tekst Tomasza Wilmańskiego „Książka (bez) słowa”, który określa granice obszaru badawczego poprzez odniesienia do problematyki słowa i jego integralności w pracach książkowych realizowanych przez współczesnych artystów. Autor porusza problematykę nowego – wizualnego i intelektualnego – traktowania zapisu tekstowego (litera, słowa) w perspektywie historycznej przez artystów związanych z tzw. Wielką Awangardą z początku dwudziestego wieku (futuryzm, dadaizm), jak również przez twórców poezji konkretnej i wizualnej oraz ostatnio poezji cybernetycznej. Na wybranych przykładach książek artystycznych wykazuje wpływ zapisu literackiego lub jego braku na kształtowanie się myślenia o książce jako unikatowym dziele sztuki.

Wykaz publikacji, do których odwołują się autorzy oraz przedstawione przez nich wnioski przybliżają, lecz – co oczywiste – nie wyczerpują wszystkich aspektów poruszanych zagadnień. Być może jest tak, jak konstatuje Zofia Cielątkowska: „We współczesnej analizie szeroko pojętych obrazów kultury [...] nie tylko liczy się tylko to, co obecne, lecz także to, co zostaje pominięte” (s. 113). Warto zatem zadać pytanie: czy tradycyjna, zamknięta i haptyczna forma książki z tekstem o pewnej wielopoziomowości wizualnej nie przegra z natychmiastowością wszystkiego, którą oferuje sieć?

W tym kontekście intrygująca wydaje się refleksja Olgi Lewickiej, która badając teksturę splotu tekstu i obrazu, dostrzega pewną aktualność i potencjał obrazowości tekstów i narracyjności obrazów w zderzeniu z medium Internetu. Rozpoznawanie i odczytywanie rzeczywistości poprzez teksty wizualne jest dziś strukturą dużo bardziej złożoną niż ta, którą niegdyś definiowała Susan Sontag.

02

Olga Lewicka

**Książka
artystyczna
w społeczeństwie
kontroli.
Notatki
o polityce
tekstu
i obrazu**

1. Diagnoza

Czasy przyspieszone. Rozczepiające podmiot na coraz drobniejsze części. Trudno o złożoną refleksję. „Można się tym przerażać, można żywić nadzieję, ale nie o to chodzi. Należy poszukiwać nowej broni” – pisał Gilles Deleuze w swojej niezwykle precyzyjnej i już klasycznej, wciąż jednak jeszcze, przynajmniej w obiegu sztuki, niewystarczająco obecnej analizie *Postscriptum o społeczeństwach kontroli*¹.

Jak trudno o krytykę kapitalistycznego systemu, w którym wciąż jeszcze żyjemy, wiemy tak naprawdę już od czasu publikacji *Kapitału* Marksa: wszelka jego krytyka niezwłocznie jest weń wcielana i obracana w zysk. Teoria rządomyślności Michela Foucaulta i rozważania na temat nowego ducha kapitalizmu Luca Boltanskiego i Ève Chiapello pozwoliły wypełnić wizję kapitału Marksa aktualnymi przykładami: we wciąż jeszcze aktualnych czasach społeczeństwa kontroli, czyli neoliberalnej rządomyślności, regulowanej *stricte* przez mechanizmy rynkowe, obywatele zarządzają samymi sobą, a jedną z głównych technologii siebie jest uodpowiedzialnianie, każące każdemu w pełni odpowiadać za i w nieskończoność dążyć do optymalizacji samego siebie, do bycia coraz efektywniejszym, elastyczniejszym, kreatywniejszym i wytrzymalszym na porażki. Wytworzona wiedza skierowana jest na konstruowanie się samoregulujących i samokorygujących się podmiotów. Medium Internetu umożliwia nieograniczony, na pierwszy rzut oka tani, szybki i powszechny dostęp do wszystkich potrzebnych informacji, umożliwia, jak pisał Deleuze, „permanentne kształcenie”², podając jednocześnie w wątpliwość opłacalność i skuteczność wysiłku samodzielnego myślenia; zamieniając społeczeństwo w globalne przedsiębiorstwo, które wprowadza „w imię zdrowego współzawodnictwa czynnik niezbędnej rywalizacji, doskonałą motywację, która rodzi konflikt między jednostkami i przenika do wewnątrz każdej z nich, również tam dokonując podziałów”³. Łatwo sobie wyobrazić, że w społeczeństwie tak spenetrowanych kontrolą i w nieskończoność mierzonych i dzielonych jednostek wszelka krytyka systemu już *per definitio-nem* zawsze będzie jego częścią.

Ta rzekoma niemożność wyjścia na zewnątrz systemu przypomina odwieczny problem metafizyki, po raz pierwszy sformułowany przez Kanta: rzecz, którą poznajemy za pomocą rozumu, jest jego własną konstrukcją. Kontekst ten pozwala wyobrazić sobie neoliberalną rządomyślność jako rozum totalny, z którego nie tylko nie ma wyjścia, lecz także który nieustannie się uczy i ewoluuje

¹ Gilles Deleuze, „Postscriptum o społeczeństwach kontroli,” w *Negocjacje 1972–1990*, (Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, 2007), 184.

² Ibid., 185.

³ Ibid.

oraz potencjalnie jest w stanie zintegrować w swoje struktury i uczynić swoim wszystko, co nieznanie i obce. Aktualnie wyjścia poszukiwane są aktywnie w ramach założeń nowego realizmu i nowego materializmu, a także posthumanizmu. Na pewno należy brać te propozycje pod uwagę. Niemniej wydaje mi się, że w ferworze poszukiwania wyjścia ze społeczeństwa kontroli nazbyt często zapomina się o dzisiejszym problemie zdefiniowania w ogóle jej granic, jako że jego „numeryczny język”⁴ ciągle je przesuwają. Warto i można natomiast chyba mówić o inherentnych możliwościach subwersywnej krytyki.

⁴ Ibid., 184

Jak teraz taka krytyka mogłaby wyglądać? Bardzo dobrze dziś już wiemy, po bogatych doświadczeniach poststrukturalizmu, że subwersja dominujących struktur może być realizowana ich własnym językiem. Sposobów na jej przeprowadzenie jest na pewno wiele. Książka artystyczna mogłaby być jednym z nich – przede wszystkim z dwóch powodów. Po pierwsze, faktycznie jest to medium neoliberalizmu: od końca lat dziewięćdziesiątych, wraz z rosnącą popularnością komputerowego programowania i software’u zaopatrującego projektantów w możliwości błyskawicznych, atrakcyjnie wyglądających projektów, książka artystyczna stała się wśród artystów bardzo popularna, pozwalała bowiem na szybkie i skuteczne rozprzestrzenienie i spopularyzowanie własnej twórczości; po drugie, dzięki możliwości użycia medium książki, zarezerwowanego w naszej kulturze dla tekstu i jego strategii argumentacyjnych, otwierają się w moim przekonaniu dla krytycznie pracującego artysty wizualnego nowe możliwości ingerencji w zastany porządek kultury. Możliwości te otwierają się przede wszystkim za sprawą specyficznego dla książki artystycznej splotu tekstu i obrazu, charakterystycznego także dla estetyki Internetu.

Ale od początku. Określenie „książka artystyczna” używane jest dziś do bardzo zróżnicowanych publikacji artystów i o artystach. Trudno tak naprawdę powiedzieć, co dokładnie się pod nim kryje: spina ono tak odległe od siebie zjawiska, jak ręcznie robione obiekty, przypominające książkę, bawiące się jej formatem i funkcją z jednej strony oraz zwielokrotnianie oryginalnych artystycznych prac w druku i ich dystrybucję z drugiej strony. Tymczasem trudno przecież nazwać artystycznymi książki tylko dlatego, że są ręcznie robione lub bawią się samym swoim formatem, nie nawiązując w żaden sposób do współczesności, czyli na przykład nie poddając refleksji ani swojej funkcji, ani aktualnych problemów kultury książki, jak choćby jej miejsca we wszechobecnej digitalizacji i przyspieszonym kapitalizmie⁵. Trudno także nazwać artystycznymi publikacje dokumentujące w formie fotograficznej wydarzenia, wystawy i prace artystów wizualnych oraz teksty o tychże pracach autorstwa krytyków sztuki, kuratorów itp. Określanie takich książek jako artystyczne sprawia tak naprawdę, że staje się ono agentem pomocnym w budowaniu struktur neoliberalnych: większość artystów nazywa swoje publikacje artystycznymi, aby w ten sposób sprawić wrażenie unikalności, podczas gdy publikacje te po prostu tylko dokumentują i popularyzują, czyli są katalogami – i wejść choćby w najmniejszą niszę obiegu sztuki, mieć okazję do zaproszenia kuratora i krytyka do napisania tekstu o swoich pracach itp. Tak inflacyjnie użyte określenie książki artystycznej pozwala na neoliberalnie skuteczne rozprzestrzenienie własnej twórczości, jej dystrybucję w zreprodukowanej formie. „Instrumentem kontroli społecznej jest teraz marketing, formujący bezwstydną rasę naszych panów”⁶ – czytamy w *Postscriptum*.

⁵ Zob. na przykład <http://www.bookart.pl>.

⁶ Deleuze, 185.

2. Tekstura

Jednak nie o aktualnym stanie dyskursu na temat książki artystycznej będę tutaj pisała ani niniejszy tekst nie będzie dokumentacją jej obecnego wykorzystania w naszej kulturze. Interesuje mnie raczej krytyczny potencjał książki artystycznej w kontekście sztuk wizualnych w czasach przyspieszonego neoliberalizmu. W tym celu wprowadzam własną definicję książki artystycznej. Chciałabym zapytać, czy jej krytyczny potencjał nie polegałby przede wszystkim na odpowiednim wykorzystaniu charakterystycznego dla niej splotu tekstu i obrazu. Splot ten można by, powołując się na teoretyka mediów Horsta Wenzla, nazwać *teksturą*⁷. Określenie to niekoniecznie musi oznaczać dominację tekstu nad obrazem. *Textum* znaczy z łaciny „tkanina”, czasownik *texo* oznacza „tkać”, „splatać”, „konstruować”, „wykonywać”. *Textor* to „tkacz”. Określenie „tekstura” wskazywałoby zatem nie tylko na równouprawnienie obu mediów w ich splocie, na fakt, że żadne z nich nie jest podległe wobec drugiego, na ich wzajemne warunkowanie się i przenikanie zatem, lecz także na ich wspólne budowanie jednej formy z różnych motywów i materiałów. Tekstura, choć podobnie do estetyki Internetu splata ze sobą tekst i obraz, miałaby określone granice i realizowałaby się w określonym, namacalnym materiale – fenomen nieznanym w Internecie, gdzie poprzez niekończące się zlinkowania, odbicia i obietnice kontynuacji działanie w skończonej formie nie jest możliwe. W skończonej, skoncentrowanej, materialnej formie leżałby zatem krytyczny potencjał tekstury – i, tym samym, książki artystycznej.

Rozumienie książki artystycznej jako tekstury zbliżyłoby ją na zapewne także do literatury. Podobnie rozumie książkę artystyczną Honza Zamojski, znany na polskiej scenie artystycznej projektant i wydawca książek artystycznych.

„Możesz mi napisać w jednym, dwóch zdaniach, czym dla Ciebie jest książka artystyczna, tzn. czym różni się od innych publikacji artystów i o artystach?” – zapytałam go drogą mailową, informując, że piszę akurat tekst o książce artystycznej. „Odwieczne pytanie, wiem, ale o odwieczne pytania akurat teraz mi chodzi”. „Odwieczne ciężkie pytanie” – odpowiada Honza. „No, ale gdybym miał jakoś krótko i sensownie odpowiedzieć, to pewnie bym powiedział, że: to taka książka, której treść musi się w tej właśnie książce spełnić, a nie w innej formie wypowiedzi płaskiej (np. film) lub przestrzennej (np. instalacja). Nie każda książka zaprojektowana i zedytowana przez artystę jest książką artystyczną. Myślę, że książce artystycznej bliżej do klasycznej literatury (nawet jeżeli w grę wchodzi formalne lub edytorskie eksperymenty lub dziwactwa językowe) niż książce artysty lub o artyście”⁸.

Jeszcze w 1994 roku Horst Wenzel w swoim wykładzie inauguracyjnym na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie, diagnozując ogólny status książki w aktualnej kulturze, narzekał na brak pojęcia określającego wzajemne relacje literatury i sztuki, przenikanie się obrazowości tekstów i narracyjności obrazów, i w końcu: literaturoznawstwa i historii sztuki⁹. W 1994 roku, czyli czasie gdy Internet – medium budujące na ciągłym przeplataniu się tekstu i obrazu – stawał się coraz bardziej popularny, znalezienie pojęcia, które mogłoby określić charakterystykę tego splotu i jego polityczny potencjał, wydawało się palące. Tym bardziej zadziwiające jest, że dziś, w dobie omniprezencji tego medium –

⁷ Zob. Horst Wenzel, „Hören und Sehen – Schrift und Bild. Zur mittelalterlichen Vorgeschichte audiovisueller Medien“, *Wykład inauguracyjny*, red. Gudrun Kramer (Humboldt Universität zu Berlin Philosophische Fakultät, Institut für deutsche Literatur 4.05.1994).

⁸ Honza Zamojski, e-mail z 17.10.2016, godz. 2:12:05.

⁹ Zob. Horst Wenzel.

i wydawałoby się jego onnipotencji – w czasach regulowanej przezeń społecznej kontroli, potrzeb i praktyk neoliberalnych podmiotów nadal jeszcze nie ma określenia, które reflektowałoby ograniczenia i możliwości tego medialnego splotu.

Tymczasem wymiar krytyczny książki artystycznej można by, moim zdaniem, sprowadzić do pracy jej tekstury właśnie. Powrót do refleksji nad zależnościami między obrazem a tekstem, nad sensownością obrazowania tekstu i utekstowiania obrazu może wydawać się dziś anachroniczny. Gdy zapytałam na przykład Leszka Brogowskiego, filozofa i wydawcę książek artystycznych, uznanego, przynajmniej na naszej i francuskiej scenie artystycznej, za specjalistę w tej dziedzinie¹⁰, o jego przemyślenia na temat specyficznego splotu tekstu i obrazu w książce artystycznej i jego krytycznego potencjału, odpowiedział mi: „nie bardzo interesuje nas problematyka relacji obraz tekst (co jeszcze można dziś o tym powiedzieć?)”¹¹.

Zadziwia mnie wyobrażenie, że cokolwiek, w tym i refleksję na temat relacji obraz – tekst, można by dziś uznać za przebrzmiałe. W czasach *post-histoire* i po dekonstrukcji linearnego postępu dziejów oczywiste jest, że dowolnie wracać można, ba! trzeba, do wszystkiego, w zależności od celu takiego powrotu; w zależności od funkcji, jaką ów powrót mógłby pełnić w danej terażniejszości. A rozważwszy dokładnie formy estetyczne, jakie mogą zostać utworzone za pomocą splotu tych dwóch konkurujących ze sobą porządków wizualnych: tekstu i obrazu, prędko dojdziemy do wniosku, że problem ten staje się nadzwyczaj aktualny w dobie kształtującego aktualną rzeczywistość medium Internetu. W jaki sposób splot ten, użyty w medium książki artystycznej, może stać się narzędziem krytyki i jaki dokładnie byłby jego subwersywny potencjał?

Odpowiedź nie jest prosta i dodatkowo zaczyna się komplikować, jeśli przypomnimy sobie, co stoi za kulturą książki: demokratyzacja wiedzy, możliwość dokumentacji i wymiany doświadczeń oraz podejmowania dyskusji i włączania się do niej na przestrzeni dziejów. Wszystko to rzeczy, które zapewnia nam dziś kultura Internetu. Po co nam zatem w ogóle jeszcze książka, a w szczególności książka artystyczna? Raz jeszcze zacytuję Brogowskiego, który walczy o wprowadzenie klarownej definicji książki artystycznej, zapominając przy tym o jej aktualnie największym konkurencie – wszystkim dostępnej sieci: „Książka to o wiele więcej niż tylko forma: to użytkowanie i kultura. [...] Artyści zwrócili się po książkę jako wehikuł [...] pewnych praktyk i wartości, które ona implikuje, mianowicie demokratyzacji wszelkiego rodzaju wiedzy i treści, zarówno lingwistycznej, jak i wizualnej”¹². Książka artystyczna, która z tej konkurencji z estetyką i funkcją sieci nie zdaje sobie sprawy, tzn. której forma i treść nie porusza tego problemu, nie otwiera się na jego refleksję, nie będzie w moim przekonaniu dziś już wiele warta.

Tymczasem pojęcie tekstury pozwoliłoby uzmysłwić sobie, ogólnie rzecz ujmując, jak dokładnie dana forma – mająca swoje ograniczenia, swoją narrację, swój początek i koniec, swoje napięcia, strategie argumentacyjne i punkty ciężkości – jest budowana z tych dwóch wizualnych porządków: tekstu i obrazu. W ramach nieskończonej horyzontalności Internetu, odsyłającej użytkownika od jednej informacji do następnej, od jednego obrazu do następnego w niekończących się kliknięciach, przypominamy sobie „nieograniczone odwołanie”

¹⁰ Zob. Grzegorz Borkowski, „Marginesy sztuki i literatury”, Obieg, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/743>

¹¹ Leszek Brogowski, e-mail z 3.10.2016, godz. 9:47:34 (pisownia oryginalna).

¹² Leszek Brogowski, „What the artist's book makes us rethink about esthetic theory,” rozmowę przeprowadził Hubert Renard, Spring 2015, *JAB – Journal of Artists' Books* 37, 11. [Tłumaczenie własne].

charakterystyczne dla społeczeństw kontroli – taka skoncentrowana forma jest niemożliwa do osiągnięcia. Wprowadzenie obrazowo-tekstowego porządku do haptycznej formy książki pozwala natomiast nie tylko precyzyjnie postawić problem, skoncentrować argumentację w zamkniętej formie, pozwala ono także przekroczyć wizualność w kierunku dotyku, uobecnienia się przedmiotu i podmiotu percepcji – oraz zmienić percepcję konkretnej przestrzeni i zastanej teraźniejszości, w której dana książka jest doświadczana.

3. Subwersywne strategie tekstury w książce artystycznej

Media nie tylko transportują wiedzę. Kształtują także sposób myślenia. W jaki sposób tekstura książki artystycznej mogłaby zmieniać myślenie? Daje ona na przykład możliwość stosowania kilku przynajmniej strategii, które pozwoliłyby na stanięcie w opozycji wobec aktualnie dominujących struktur społeczeństwa kontroli. Strategię tę nazwę argumentacyjną, autonomii, spowalniania, pop oraz performatywną. W swoim wizualnym, czyli tekstowo-obrazowym, jak również i haptyczno-materialnym oddziaływaniu wzajemnie się one przenikają i warunkują. Wszystkie skierowane są na świadome i krytyczne wykorzystanie książki artystycznej zarówno jako neoliberalnego medium, jak i jako medium budującego na kilkusetletniej kulturze książki i tradycji jej używania. I w końcu: wszystkie pozwalają wprowadzić ideę i działanie autonomicznego dzieła sztuki do logiki neoliberalnego splotu tekstu i obrazu, jaki znamy z sieci.

3.1. Nie dla ideologii: strategia argumentacyjna

Potencjał argumentacyjny tekstu obecny jest w każdym wymiarze książki artystycznej: nawet jeśli same znaki językowe (litery, znaki interpunkcyjne) na poszczególnych stronach książki się nie uobecniają, sama już jej forma, zarezerwowana w naszej kulturze dla przekazu tekstowego, wprowadza porządek obrazu w porządek tekstu i każe odczytywać obraz, albo, szerzej, wizualność w jego strukturze. Paradoksalnie, daje to szansę na emancypację obrazów z dotychczasowych kontekstów, w których zazwyczaj funkcjonowały jak ilustracje, nie jak argumenty – na przykład w naukach ścisłych, kulturoznawstwie i ogólnie teoriach różnego pochodzenia. Wszędzie tam obrazy traktowane są jako dowody potwierdzające teoretyczne hipotezy, jako ilustracje ułatwiające wyobrażenie sobie analizowanego problemu czy też jako popularyzacja naukowych badań, ilustracje przytaczające zjawiska, na których temat prowadzony jest naukowy wywód, same jednak takim wywodem niebędące. W dyskursie sztuki natomiast obrazy i wizualności także nazbyt często traktowane są jak ilustracje potwierdzające tezy krytyków sztuki czy kuratorów, diagnozujące współczesność, manifestujące program galerii, przez którą są reprezentowane itp. Kry-

tyczny potencjał tekstury książki artystycznej polegałby na tym, że pozwoliłby jej subwertować zarówno te dominujące aktualnie ilustracyjne funkcje obrazu, jak i eksplikatywne funkcje tekstu. Książka artystyczna sama może być – aktualnie wśród kuratorów i artystów bardzo pożądaną, jednak zazwyczaj do sztuki niejako z zewnątrz doklejaną – teorią.

Tekstura książki artystycznej może, w odróżnieniu od internetowych spłotów obrazu i tekstu, stworzyć teorię i argumentację, ponieważ – po pierwsze – pozwala na precyzyjne określenie problemu oraz na zbudowanie własnej narracji, zamkniętej w namacalnej strukturze okładki książki i jej kartek, własnego, zamkniętego kontekstu. Po drugie, tekstura taka daje możliwość afirmacji stworzonego przez siebie kontekstu oraz ciągłego jego odnawiania i transformacji, ruchu, w którym tekst i obraz nieustannie się przesuwają, rozwijają i wzajemnie do siebie oraz ciągle od nowa odnoszą; afirmacji, która nie rozplynie się w nieskończoności odniesień i asocjacji, lecz będzie skoncentrowana w danej, dosłownej, namacalnej i metaforycznej przestrzeni – i w ten sposób możliwa do uchwycenia i doświadczenia.

Dlaczego jednak tak istotna jest taka wizualna argumentacja – i czym różniłaby się ona od argumentacji prowadzonej samym tylko tekstem? To, co mogą obrazy, tego nie mogą teksty i odwrotnie. Obrazy ujawniają i demonstrują. Nie możemy nimi jednak zaprzeczać konkretnych treści. Ponieważ porządek obrazów jest z zasady alogiczny – zauważył to Freud, tworząc teorię nieświadomości i snu, Foucault teorię dyskursu, Watzlawick teorię komunikacji – nie można za ich pomocą wprowadzić negacji. Można jednak za ich pomocą sytuować w danej przestrzeni i czasie oraz wprowadzać afirmację. „Obraz, ponieważ coś ukazuje” – pisze Dieter Mersch w tekście *Obraz jako argument* – „nie podaje powodów, tylko widzialne przekonania, wnioski, wglądy”¹³. I dalej: „Nawet w największej powściągliwości swojego przedstawienia, obraz nie może nie sprawić, aby coś się nie pojawiło, nie może nie zapewnić przedstawionemu obecności [...], dlatego dysponuje on prawdziwie afirmatywną strukturą”¹⁴. Obrazy są obecnością i działają na naszych oczach, teksty natomiast tylko w ukryciu. Czy argumentowanie wizualne nie byłoby zatem bardziej przekonujące?

¹³ Dieter Mersch, „Das Bild als Argument“, w *Ikonologien des Performativen*, red. Christoph Wulf i Jörg Zirfas (München: Fink, 2005), 322–44, 326.

¹⁴ Ibid., 327.

3.2. Nie dla katalogu: strategia autonomii

„Kiedy robimy prezentację katalogu?” Dla kuratorki, która wydała moją ostatnią książkę artystyczną, jest ona wciąż jeszcze katalogiem. Wydawnictwo, w którym tę książkę wydałam, BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE, postawiło sobie za cel, w przekonująco sformułowanym tekście programowym, publikację nie katalogów – a książek artystycznych; większość wydanych przez nie publikacji to jednak właśnie katalogi: wprawdzie błyskotliwie zaprojektowane, lecz mimo wszystko dokumentujące po prostu tylko wystawy i działania artystów, wzbogacone o teksty kuratorów i krytyków sztuki. Wśród wszystkich publikacji wydanych przez BOM DIA doliczyłam się kilku zaledwie książek artystycznych w takim rozumieniu tego słowa, jakie znajduje się w jego tekście programowym:

¹⁵ <http://bomdiabooks.de/info/>
[Tłumaczenie własne].

„To małe wydawnictwo specjalizuje się w wysokiej jakości książkach artystycznych, które są realizowane jako integralna część dzieła sztuki lub jako dzieło sztuki samo w sobie, często grające z formatem książki i poddające refleksji jej medium”¹⁵.

Dlaczego tak trudno zmienić myślenie o tym medium? Być może jego potencjał wciąż jeszcze nie został rozpoznany. Tymczasem książka artystyczna daje możliwość nie katalogowania i dokumentacji właśnie, lecz performowania: nowego znaczenia w nowej, autonomicznej przestrzeni. Daje możliwość wyzwolenia się właśnie z konieczności dokumentacji, reprezentacji, eksplikacji. Najwyraźniej z punktu widzenia kuratora, krytyka i wydawcy to, co artysta może zrobić z formatem książki, to najwyżej wykorzystać ją do dokumentacji swojego dzieła, uzbrojonego w eksplikatywny ekspercki tekst. To, że artysta mógłby stworzyć autonomiczne wizualne dzieło, wykorzystujące strategie tekstowe i strategie teoretyczne, wciąż jeszcze jest rzadkością. Albo może raczej już jest rzadkością? Przychodzą mi na myśl będące książkami tekstowo-wizualne dzieła artystów takich jak Marcel Duchamp czy Marcel Broodthaers, dzięki którym historia sztuki na szczęście nigdy nie zostanie domknięta. Książki te każą cały czas przesuwac jej kategorie.

A czy przypadkiem, jeszcze jedno pytanie, praca z językiem werbalnym i tradycjami jego przedstawiania nie byłaby w ogóle pracą *par excellence* autonomiczną, bo abstrakcyjną? Z punktu widzenia językoznawcy uwaga ta będzie banałem. Z punktu widzenia sztuk wizualnych abstrakcyjna jakość pracy z językiem jest jednak niesłychanie wartościowa. Sztuki wizualne przez cały dwudziesty wiek próbowały bowiem wyzwolić się ze schematu reprezentacji – i docierać do sfer niewidzialnych gołym okiem. To, co artyści próbowali sobie wypracować w ciągu dwudziestego wieku jako radykalne uniezależnienie się od widzialnej rzeczywistości, za pomocą użycia języka staje się niejako automatyczne, zrozumiałe samo przez się: znaki językowe, czyli litery i znaki interpunkcyjne należą do porządku komunikacji zakodowanej digitalnie i przygodnie; figury, obrazy, symbole natomiast należą do komunikacji analogowej, budującej na swoim podobieństwie do obserwowanej rzeczywistości. Język daje możliwość błyskawicznego uniezależnienia się od doświadczanego zmysłowo świata. I jednocześnie za pomocą kodu i niejednoznaczności, niemożności stwarzania ilustracji, daje możliwość bezkompromisowego wejścia w radykalną subiektywność imaginalną. Czy jest jakiś prostszy sposób na stworzenie artystycznej autonomii?

3.3. Nie dla oczywistości: strategia spowalniania

Tekstura książki artystycznej obracająca wizualność w tekst, a tekst w wizualność sprawia, że widz-czytelnik musi się dłużej nad nią zatrzymać. Każe ona zainwestować więcej czasu na odczytanie wizualnie zakodowanego tekstu. I na odniesienie go do stwarzającego go obrazu. I ponowne odniesienie go do generowanej przez siebie treści. I dalsze odniesienie tej treści do wizualnego kontekstu, w którym oba, tekst i obraz, zaistniały. I tak w nieskończoność, utrzymu-

jąc tworzące się w ten sposób znaczenia w ciągłym ruchu. Znaczenia tworzone przez tekst i przez obraz nigdy się bowiem nie pokrywają: „Na próżno opowiadamy to, co widzimy; to, co widzimy, nie mieści się nigdy w tym, co mówimy”¹⁶. Zamknięty w danej płaszczyźnie obraz zawsze będzie dawał iluzję, że jest możliwy do ogarnięcia w jednej chwili i w całości. Obraz jako element tekstury wymyka się jednak jednoznacznej ideologii – i to wymyka się jej również dosłownie, piętrząc w sobie znaczenia tworzone przez wertowane kartki. Poprzez przeskok i przesunięcia treści zostajemy zmuszeni do wytrzymania niepewności i niestabilności znaczenia, charakterystycznej dla każdej percepcji sztuki. To cecha doświadczenia estetycznego zapomniana w czasach neoliberalnych. Postulowanie powolności w obliczu kapitalistycznej nadaktywności i nadprodukcji, w tym też nadprodukcji informacji, popularne jest w zachodniej kulturze i obiegu sztuki od wielu lat, jednak nie o mówienie o spowolnieniu w tej chwili mi chodzi, a o faktyczne jego stworzenie. O spowalnianie samej percepcji zatem, albo, jeszcze precyzyjniej: o performatywne spowalnianie percepcji – za pomocą obrazowego tekstu i tekstowego obrazu. I wertowania kartek w różnych kierunkach, w różnych czasach.

¹⁶ <http://bomdiabooks.de/info/>
[Tłumaczenie własne].

3.4. Nie dla white cube: strategia pop

Książka artystyczna jest formą jednocześnie autonomiczną i demokratyczną. Przez dotyk nawiązuje do kilkusetletniej tradycji książki, do samodzielnego i kreatywnego uczestnictwa w kolektywnej wiedzy, oraz wprowadza tekstowo-obrazowy porządek wizualności w przestrzeń innych jeszcze zmysłów – i konkretnego życia, w którym może zacząć bezpośrednio politycznie oddziaływać. Posługując się różnego rodzaju obrazami różnej proveniencji, w tym cytując także sztukę i włączając się w aktualne strategie dizajnu, łatwiej jest jej nawiązać do codziennych porządków wizualności oraz osadzonego i działającego w nich odbiorcy. Książka artystyczna otwiera się na codzienność oraz na inne media, stwarzając jednak własną, zamkniętą formą odrębną i autonomiczną przestrzeń refleksji: zmieniającą spojrzenie odbiorcy, krytyczną wobec aktualnych strategii rynkowych, jednocześnie z nich nie rezygnującą. Przez odejście od unikatów, dystrybucję i potencjalnie nieograniczone możliwości cyrkulacji książka artystyczna daje możliwość wniknięcia we wszystkie przestrzenie, nie tylko te zarezerwowane dla sztuki. Może znajdować się w każdym czasie, w każdym miejscu, w każdych rękach, wszędzie tam wytwarzając przestrzeń autonomicznego myślenia.

3.5. Nie dla obrazu: strategia performatywna

Książka artystyczna wprawia obraz w ruch, jednocześnie niczego nie ujmując

jego nieruchomemu dystansowi: sami decydujemy, co i jak czytamy, jak i kiedy na co patrzymy oraz jak wertujemy kartki książki. Za sprawą tego ruchu buduje ona argumentację w sposób performatywny, tzn. tak, że znaczenie tworzy się nie poprzez jego przedstawienie czy ilustrację, lecz w momencie przedstawiania, mówienia i poprzez samo to przedstawianie. Znaczenie stwarza się i porusza na naszych oczach. Książka artystyczna czyni jednak jeszcze więcej: ukazuje także samo działanie strategii performatywnej, charakterystycznej dla każdego dzieła sztuki. Jest niejako rozłożeniem strategii performatywnej na czynniki pierwsze. Widoczny staje się w niej ruch tworzenia się znaczenia, warunków funkcjonowania i procesualności percepcji, ale też procesualności samej pracy artystycznej. Można pójść jeszcze dalej i powiedzieć, że książka artystyczna jest samym tym ruchem tworzenia się znaczenia. Dzieje się tak, po pierwsze, za sprawą wielopoziomowości obrazowania, umożliwiającej zaprezentowanie zaplecza badawczego, które doprowadziło do powstania danego dzieła i danej książki; po drugie, za sprawą dosłownego wprowadzenia czasu do percepcji, wertowania stron i poruszania się pomiędzy nimi. Książka artystyczna ukazuje zatem, w jaki sposób sztuka może służyć do manifestowania sposobu myślenia artysty – a nie do stwarzania za jej pomocą kolejnych nieruchomych obrazów i ilustracji, przyczyniających się do kapitalistycznej nadprodukcji.

* * *

Nad wyżej wymienionymi strategiami i ich możliwym zastosowaniem zastanawiałam się, przygotowując swoją ostatnio wydaną książkę artystyczną *Cloudility*¹⁷.

¹⁷ Zob. Olga Lewicka, *Cloudility* (Berlin: BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE, 2016).

Olga
Lewicka

Cloudility



ISBN: 978-3-943514-544

A continuing promise

16

VI.

An important alternative to all physically and visually determined perspectives on clouds is provided today by theoretical cloud models. One of these is the theory of fractals, with which the rapidly changing form of clouds can be described as the tremendous achievement of always giving a creative expression, a visible form, to a highly complex ensemble of constantly changing meteorological conditions—and so Swift's allegory tips into the following discovery: greatness can also lie in the extreme attachment to the present (of, say, pop literature)—and something decidedly long lasting can arise from this (approximately as if an unusual cloud formation were fixed for ever in a well-taken photograph). For if pop music or literature aptly capture the promise (of happiness or emancipation) of a particular historical moment in ways that are intelligible to all, the result—in the best case—is able to act for ever as a barb or spur that recalls this promise.

An apparently domesticated object

VII.

Some central consequences of the 'great break' in the relationship between clouds and society have already been mentioned. In regard to my concluding example it remains to be added that the viewpoints and perspectives on clouds made possible by today's technologies and media can indeed be an invitation to the adoption of problematic stances. At the moment there is even a tendency to a complete reversal of the one just discussed—that is towards a deceptive excess of security, invulnerability and superiority. The images from increasing heights, which once encouraged a feeling for the vulnerability of the earth and for global commonalities, now convey the position and attitudes of a warden with a panoptical overview. The general familiarity with flying through the clouds easily leads to an identification with and cosy immersion in even the boldest and most abstract of theoretical cloud models. But once this is noticed it can be countered with a shift of perspective.

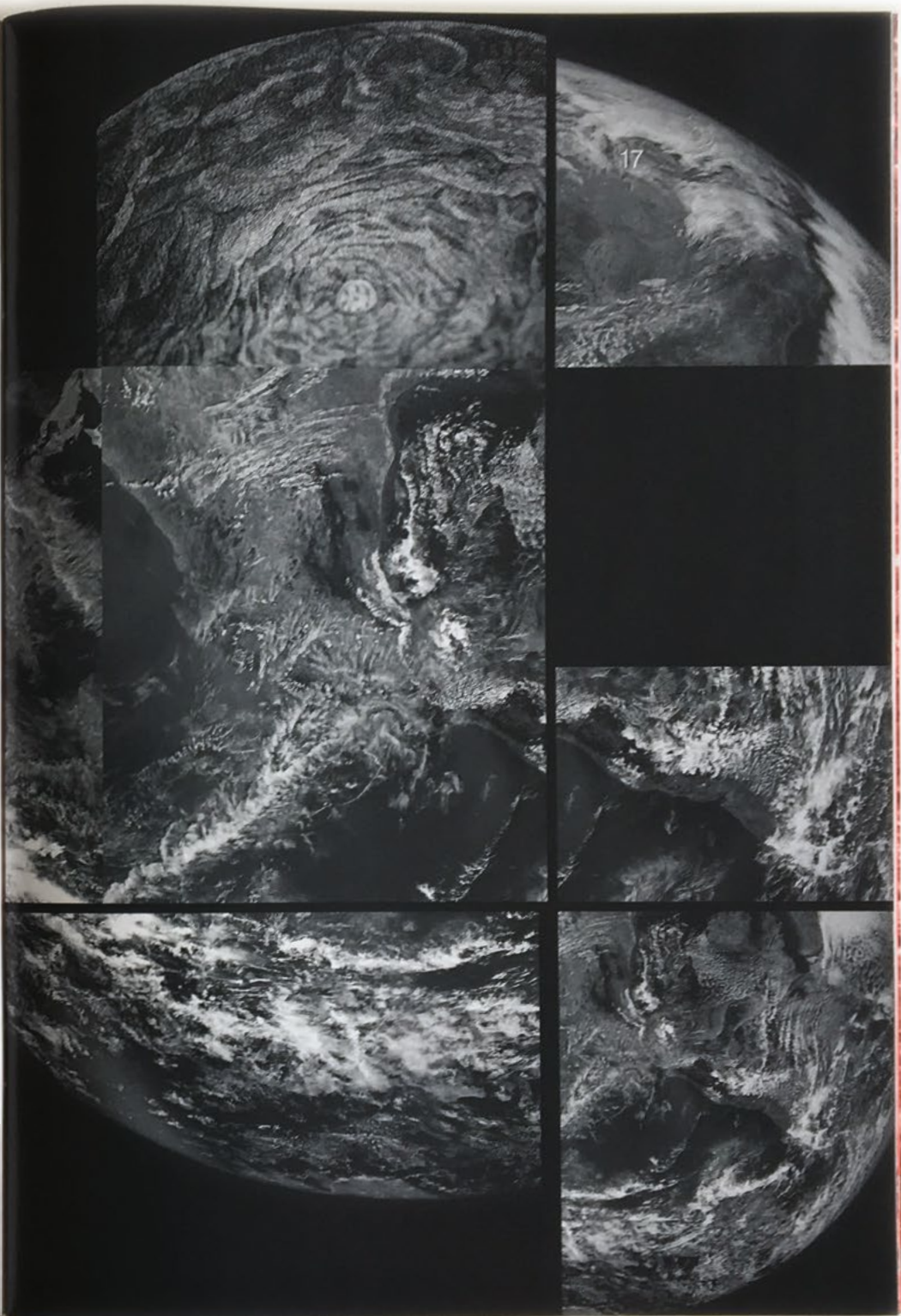
An advertising icon of neo-liberalism

VIII.

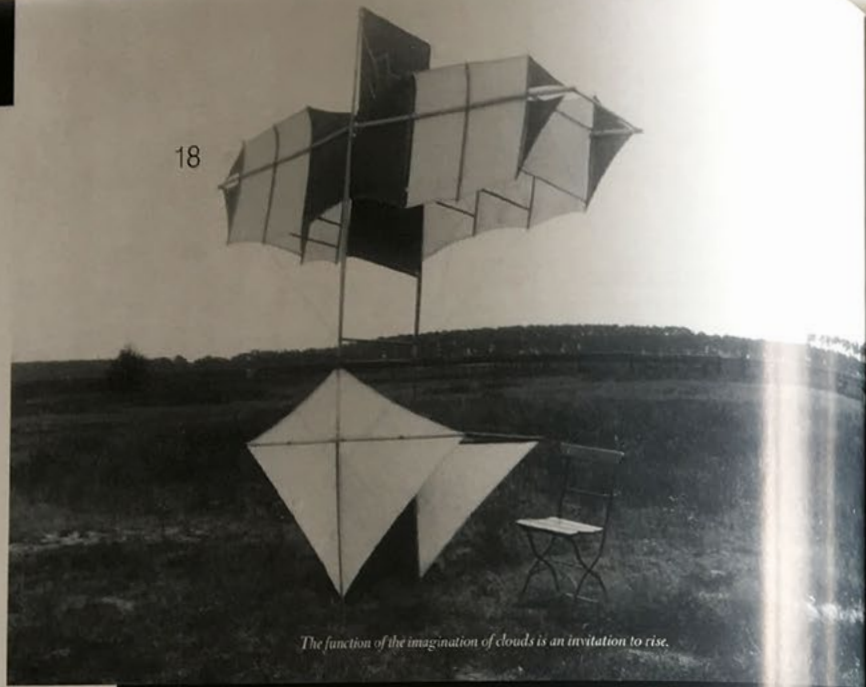
Systems theory—or recent theories on 'complex, highly dynamic and turbulent systems'—is responsible for one of today's most influential re-codings of the cloud. In regard to order and permeability the cloud accordingly embodies quite differently from Enlightenment discourse, an ideal—even the systemic ideal—of the present. For clouds make no opposition to outside influences or changes (of temperature and air pressure, for example) in their surroundings, but allow them all through virtually unfiltered. They flexibly process all influences and turbulences internally, balance out everything immediately, adapt themselves promptly, rebuild themselves at once, reorganise themselves without delay. In other words, they are unfixed and short lived, and yet they can continually organise and reorganise themselves. Thus they embody the systems-theoretical ideal of 'dynamic stability' in perfection and pure form: they need no fixed, continually threatened structure whose reproduction 'only uses up resources'. With them all is spontaneity; all of their elements and components are constantly in motion and—if required—work in all areas.

So this new cloud image threatens to end up as a cheap advertisement for a particular political ideology. Its similarity to the dystopian vanishing point of neo-liberalism (whose achievement is eagerly anticipated by some) is obvious: everyone is a flexible lone warrior—but at the same time an optimal team player. Everyone is precariously employed—and yet highly motivated, highly productive and creative at the touch of a button. And ultimately and above all under these conditions welfare-state instruments and legal regulations of all kinds can be entirely dispensed with—as with all long-term perspectives, structures and institutions. For everything is spontaneously self-regulating, and does so automatically—at least according to the theory, and now (apparently) the cloud model.

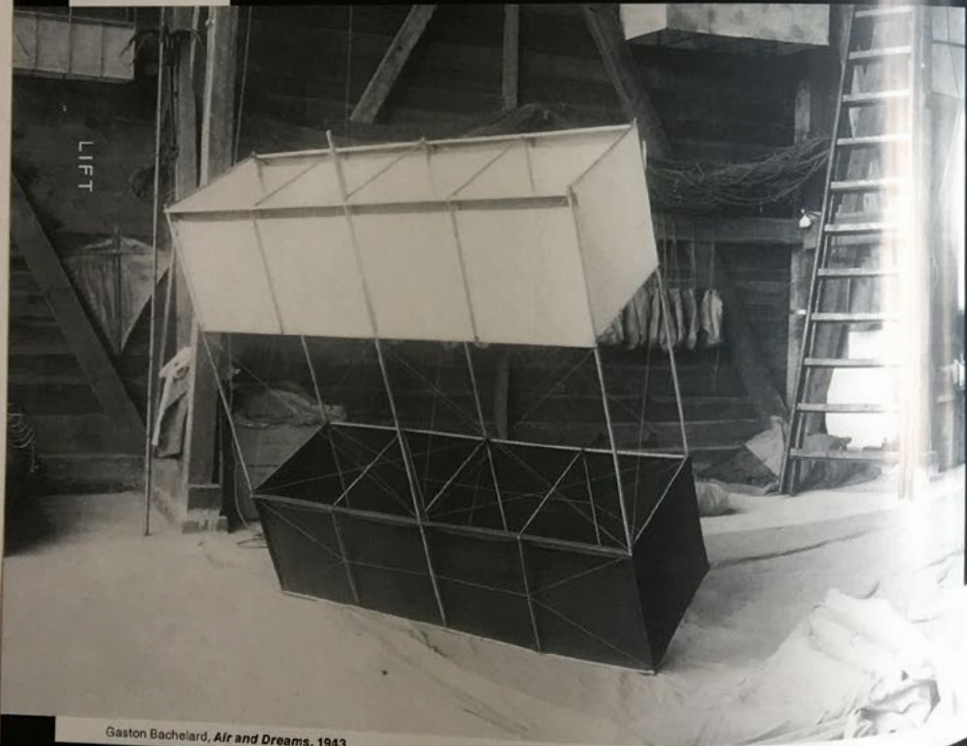
COOL-DOWN



18



The function of the imagination of clouds is an invitation to rise.



Gaston Bachelard, *Air and Dreams*, 1943

IX.

Taking the overview perspective from the abstract heights of satellites and systems theories seriously as a means of problem and error analysis, the same cloud model reveals something quite different: neo-liberal society is threatened by a dangerous undertow. We are increasingly letting things slide, and then in fact we have to react more spontaneously: things increasingly need to be quickly and provisionally 'repaired', literally patched up. This could very soon lead to all means, all briefly surplus energies and capacities being tied up in such 'patchwork'—while no time at all remains for precaution, forward planning, the development of long-term visions and perspectives. Society could then very swiftly transform into a 'perfect cloud', into a completely precarious, aimlessly wandering gossamer, thrown about by contradictory, unchecked forces running riot, that has to be re-woven from moment to moment—and one day could just as easily cease to exist, could suddenly have vanished without trace (and then *remain* so).

A utopia machine

X.

The systems-theory cloud model naturally contains a third dormant possibility, namely a utopia (and at least one)—for example, of forms of social cooperation based on informal allegiances. This cloud model is very probably even able to imbue such a utopia with practical new life—for in the end it has to do with quite practical and very real procedures, processes and dynamics. And somewhere out there a nuance of meaning is certainly already waiting to 'tip' this cloud model all at once in this very sense—just as it might occur to us that in today's widely ramified, lively and constantly growing culture of cloud science, cloud research, cloud imagery and cloud theory a huge utopian potential has accrued that is only waiting for the right moment to make its appearance.

COOL-DOWN

Men travel in manifold paths: who compares these, will find strange Figures: Figures which seem as if they belong to Cipher-writing which one meets with clouds, in the snow, in crystals, in freezing waters, in the interior and exterior, of plants, in the filings round the singular conjunctures of Chance. one anticipates the key to that wondrous grammar of it.



Without clouds our earth would be a desert, in which no life could flourish. Only the rain clouds carried deep into the interior of the continents by the wind make our planet into a life-supporting, habitable world.

The Steam of the Weather Kitchen. Special on Clouds, Part 1. [journalistic contribution to the weather portal wetteronline.de (accessed 14.10.2015)]

*Marion Grottel, A. Böhm, B. Vogel, "Processes of Transportation in the Atmosphere", *Chemie in unserer Zeit*, 2007/41*

One process in which masses close to the earth are raised into the upper troposphere is deep convection. Air warmed by cloud formation rises quickly here, causing emissions near the ground to be transported into the upper troposphere (or even the lower stratosphere) where they are laid down. (Several pollutants over seasides—seawater, sea spray, sea salt, etc.) At great heights the lifetime of chemical compounds also increases considerably.

TRANSPORTATION



Michel Serres,
The Five Senses. A Philosophy of Mingled Senses
2009

I am seeking to release the book that I am writing and the
who is writing it from objective lists, from mechanical memory, from specific algorithms,
In order to give them to a new subject or to relaunch
the adventure of philosophy. To the new thinking subject, both free
to forget and knowledgeable, equipped with artificial intelligences and
stores of information, with screens and
software, arranging them and depositing them far from himself, therefore detached by a new
distance from his former functions surrendered to artifacts or algorithms,
I give the first object at hand: the given.

MOVEMENT

The recording instruments registered a profusion of signals. Constantly, it seemed, the experts were on the brink of deciphering the ever-growing mass of information. Was it not, after all, with this object in mind that computers had been built of virtually limitless capacity, such as no previous problem had ever demanded? Had the electronic apparatus recorded the cryptic manifestation of the ocean's secrets, had it revealed its innermost workings to us? And, indeed, some results were obtained. The ocean expressed itself in a more or less mathematical language.

This correspondence convoked the scientists that they were confronted with a monstrous entity endowed with reason, a protoplasmic ocean-brain enveloping the entire planet and idling its time away in extravagant theoretical cogitation about the structure of the universe. Our instruments had intercepted minute random elements of a prodigious and ever-unfolding monologue in the depths of this colossal brain, which was undoubtedly beyond our understanding.

extracts from *Solaris* by Stanislaw Lem

TRANSFORMATION

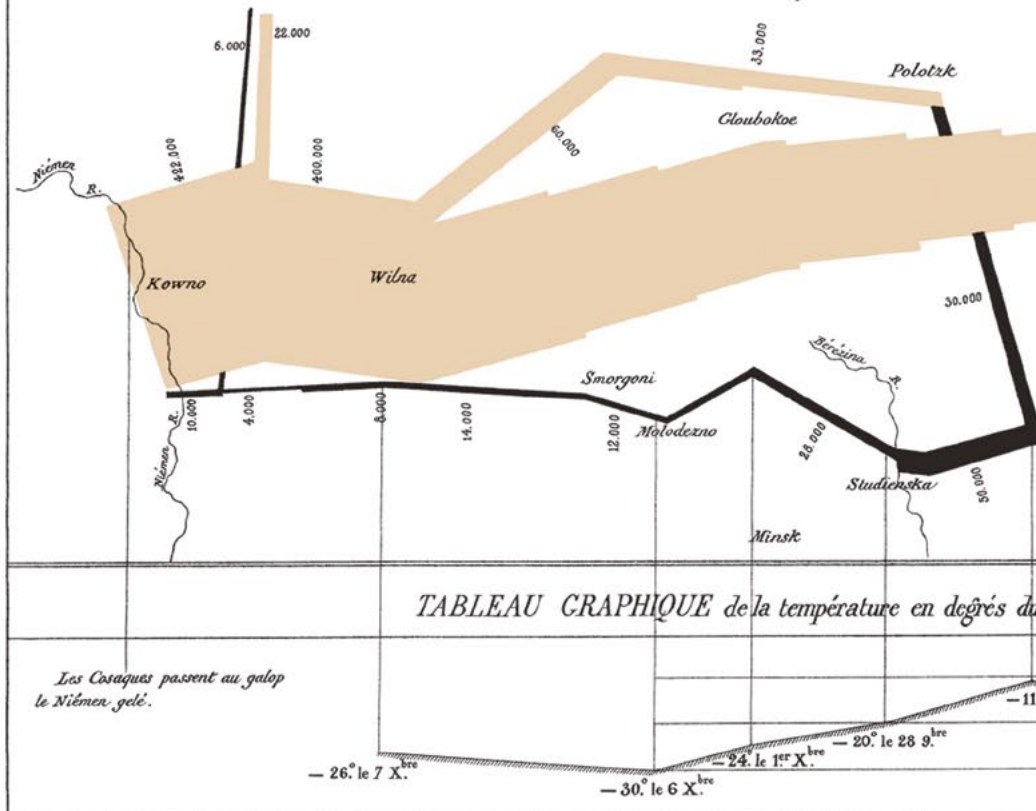
Mephistopheles
(Descending from above.)



Act IV Scene I. On the
Headland

Carte Figurative des pertes successives en hommes de l'Armée *Dressée par M. Minard, Inspecteur Général*

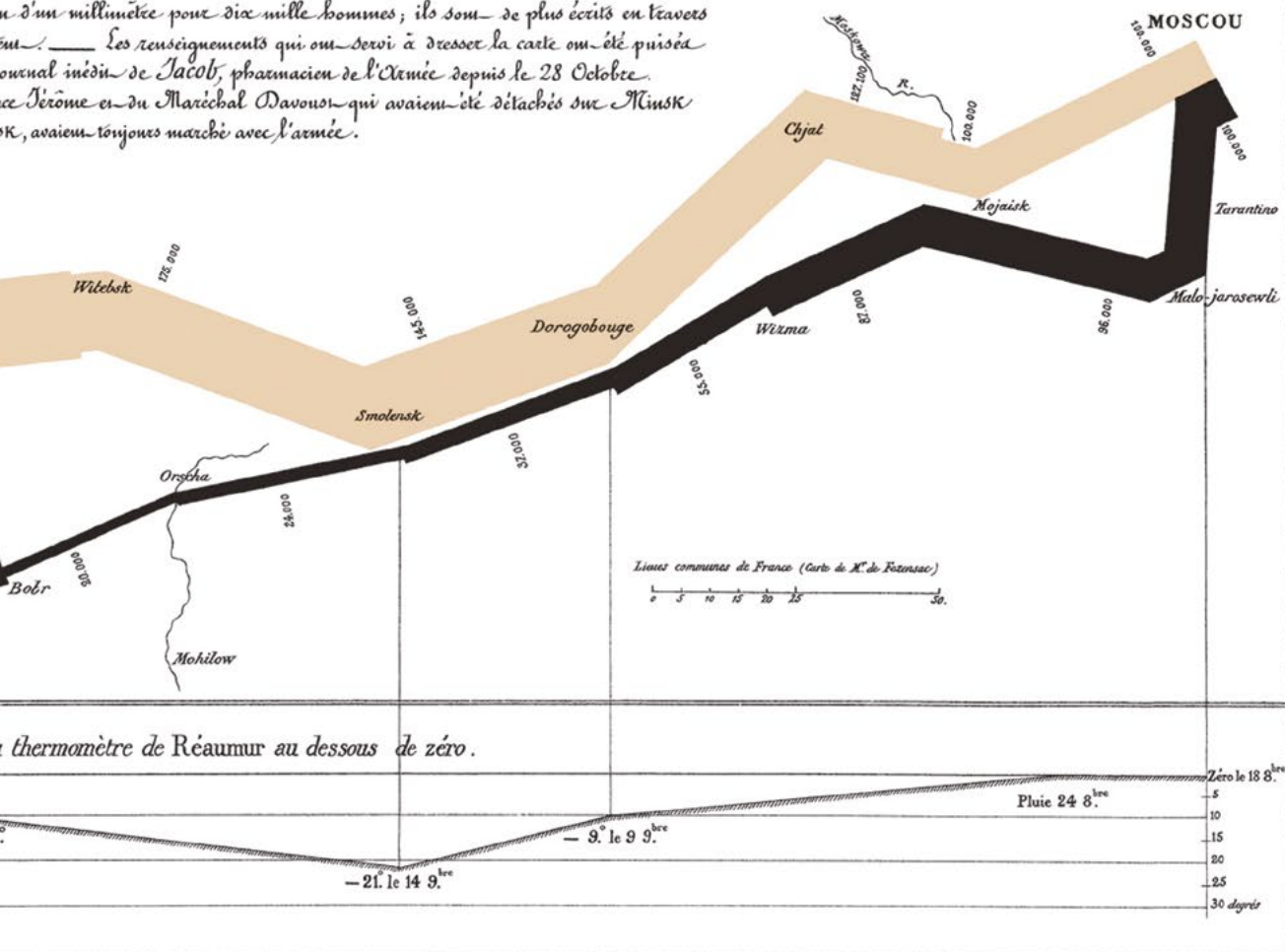
Les nombres d'hommes présents sont représentés par les largeurs des zones colorées à raison des zones. Le rouge désigne les hommes qui entrent en Russie, le noir ceux qui en sortent dans les ouvrages de M. M. Chiers, de Léguir, de Fezensac, de Chambray et le j. Pour mieux faire juger à l'œil la diminution de l'armée, j'ai supposé que les corps du Linn et Mobilow en ont rejoint vers Orscha et Witebsk.



Autog. par Regnier, 8. Par. S^{te} Marie S^{te} G^{de} à Paris.

Française dans la campagne de Russie 1812-1813. des Ponts et Chaussées en retraite. Paris, le 20 Novembre 1869.

un d'un millimètre pour dix mille hommes; ils sont de plus écrits en travers
du. Les renseignements qui ont servi à dresser la carte ont été puisés
journal inédit de Jacob, pharmacien de l'Armée depuis le 28 Octobre.
ce Jérôme et du Maréchal Davout qui avaient été détachés sur Minsk
SK, avaient toujours marché avec l'armée.



Imp. Lith. Regnier et Dourdet.

THE PERIODICITY OF THE ELEMENTS

The Elements	Their Properties in the Free State				The Composition of the Hydrogen and Organo-metallic Compounds	Symbols and Atomic Weights	The Composition of the Saline Oxides	The Properties of the Saline Oxides	Small Periods or Series
	<i>t</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	$\frac{A}{d}$	RH _m or R(CH ₃) _m [5]	R A	R ₂ O _n [7]	$d' \frac{(2A + n'16)}{d'} V$ [8] [9] [10]	[11]
Hydrogen	<-200°	[2]	[3]	[4]	<i>m</i> = 1	H 1	1 = <i>n</i>	0.917 19.6 <-20	1
Lithium	180°	—	<0.05>	20		Li 7	1†	2.0 15 — 9	2
Beryllium	(900°)	—	1.64	5.5		Be 9	— 2	3.06 16.3 + 2.6	
Boron	(1300°)	—	2.5	4.4	3 — —	B 11	— — 3	1.8 39 10	
Carbon	>(2500°)	—	<2.0>	6	4 — — —	C 12	— — — 4	>1.0 <88 <19	
Nitrogen	-203°	—	<0.7>	20	3 — —	N 14	1 — 3* — 5*	1.64 66 < 5	
Oxygen	<-200°	—	<1.0>	16	2 — —	O 16		— — —	
Fluorine	—	—	—	—	1	F 19		— — —	
Sodium	96°	0.71	0.98	23	1	Na 23	1†	Na ₂ O 2.6 24 -22	3
Magnesium	500°	0.27	1.74	14	2 — —	Mg 24	— 2†	3.6 22 — 3	
Aluminium	600°	0.23	2.6	11	3 — —	Al 27	— — 3	Al ₂ O ₃ 4.0 26 + 1.3	
Silicon	(1200°)	0.08	2.3	12	4 — — —	Si 28	— — 3 4	2.65 45 5.2	
Phosphorus	44°	1.28	2.2	14	3 — —	P 31	1 — 3* 4* 5*	2.39 59 6.2	
Sulphur	114°	0.67	2.07	15	2 — —	S 32	— 2 — 4* 5* 6*	1.96 82 8.7	
Chlorine	-75°	—	1.3	27	1	Cl 35½	1 — 3 — 5* — 7*	— — —	
Potassium	58°	0.84	0.87	45		K 39	1†	2.7 35 -55	4
Calcium	(800°)	—	1.6	25		Ca 40	— 2†	3.15 36 — 7	
Scandium	—	—	(2.5)	(18)		Sc 44	— — 3†	3.86 35 (0)	
Titanium	(2500°)	—	(5.1)	(9.4)		Ti 48	— — 3 4	4.2 38 (+ 5)	
Vanadium	(2000°)	—	5.5	9.2		V 51	— 2 3 4 5	3.49 52 6.7	
Chromium	(2000°)	—	5.5	8.0		Cr 52	— 2 3 — — 6*	2.74 73 9.5	
Manganese	(1500°)	—	7.5	7.3		Mn 55	— 2† 3 4 — 6* 7*	— — —	
Iron	1400°	0.12	7.8	7.2		Fe 56	— 2† 3 — — 6*	— — —	
Cobalt	(1400°)	0.13	8.6	6.8		Co 58½	— 2† 3 4 — —	— — —	
Nickel	1350°	0.17	8.7	6.8		Ni 59	— 2† 3 — —	— — —	
Copper	1054°	0.29	8.8	7.2		Cu 63	1† 2†	Cu ₂ O 5.9 24 9.8	5
Zinc	432°	—	7.1	9.2		Zn 65	— 2†	5.7 25 4.8	
Gallium	30°	—	5.96	12	3 — —	Ga 70	— — 3 — —	Ga ₂ O ₃ (5.1) (36) (4.0)	
Germanium	900°	—	5.47	13	4 — — —	Ge 72	— 2 — 4 — —	4.7 44 4.5	
Arsenic	500°	0.06	5.7	13	3 — —	As 75	— — 3 — 5*	4.1 56 6.0	
Selenium	217°	—	4.8	16	2 — —	Se 79	— — — 4 — 6*	— — —	
Bromine	-7°	—	3.1	26	1	Br 80	1 — — — 5* — 7*	— — —	
Rubidium	39°	—	1.5	57		Rb 85	1†	— — —	6
Strontium	(600°)	—	2.5	35		Sr 87	— 2†	4.3 48 -11	
Yttrium	—	—	(3.4)	(26)		Y 89	— — 3†	5.05 45 (-2)	
Zirconium	(1500°)	—	4.1	22		Zr 90	— — — 4 — —	5.7 43 -0.2	
Niobium	—	—	7.1	13		Nb 94	— — 3 — 5*	4.7 57 +6.2	
Molybdenum	—	—	8.6	12		Mo 96	— 2 3 4 — 6*	4.4 65 6.8	
Ruthenium	(2000°)	0.10	12.2	8.4		Ru 103	— 2 3 4 — 6 — 8	— — —	
Rhodium	(1900°)	0.08	12.1	8.6		Rh 104	— 2 3 4 — 6 —	— — —	
Palladium	1500°	0.12	11.4	8.3		Pd 106	1† 2 — 4 — —	— — —	
Silver	950°	0.19	10.5	10		Ag 108	1†	Ag ₂ O 7.5 31 11	7
Cadmium	320°	0.31	8.6	13	2 — —	Cd 112	— 2†	8.15 31 2.5	
Indium	176°	0.46	7.4	14	3 — —	In 113	— 2 3 — —	In ₂ O ₃ 7.18 38 2.7	
Tin	230°	0.23	7.2	16	4 — — —	Sn 118	— 2 — 4 — —	6.95 43 2.8	
Antimony	432°	0.12	6.7	18	3 — —	Sb 120	— — 3 4 5 — —	6.5 49 2.6	8
Tellurium	455°	0.17	6.4	20	2 — —	Te 125	— — — 4 — 6*	5.1 68 4.7	
Iodine	114°	—	4.9	26	1	I 127	1 — 3 — 5* — 7*	— — —	
Cesium	27°	—	1.88	71		Cs 133	1†	— — —	
Barium	—	—	3.75	36		Ba 137	— 2†	5.1 60 -6.0	
Lanthanum	(600°)	—	6.1	23		La 138	— — 3† — —	6.5 50 +1.3	
Cerium	(700°)	—	6.6	21		Ce 140	— — 3 4 — —	6.74 50 2.0	
Didymium	(800°)	—	6.5	22		Di 142	— — 3 — 5 — —	— — —	
Ytterbium	—	—	(6.9)	(25)		Yb 173	— — — 3 — —	9.18 43 (-2)	10
Tantalum	—	—	10.4	18		Ta 182	— — — — 5 — —	7.5 59 4.6	
Tungsten	(1500°)	—	19.1	9.6		W 184	— — — 4 — 6 — —	6.9 67 8	
Osmium	(2500°)	0.07	22.5	8.5		Os 191	— — 3 4 — 6 — 8	— — —	
Iridium	2000°	0.07	22.4	8.6		Ir 193	— — 3 4 — 6 — —	— — —	
Platinum	1775°	0.05	21.5	9.2		Pt 196	— — 2 — 4 — —	— — —	
Gold	1045°	0.14	19.3	10		Au 198	1 — 3 — — —	An ₂ O (12.5) (33) (13)	11
Mercury	-39°	—	13.6	15	2 — —	Hg 200	1† 2†	11.1 39 4.5	
Thallium	294°	0.31	11.8	17	3 — —	Tl 204	1† — 3 — —	Tl ₂ O ₃ (9.7) (47) (4.3)	
Lead	326°	0.29	11.3	18	4 — — —	Pb 206	— 2† — 4 — —	8.9 53 4.2	
Bismuth	268°	0.14	9.8	21	3 — —	Bi 208	— — 3 — 5 — —	— — —	
Thorium	—	—	11.1	21		Th 232	— — — 4 — —	9.86 54 2.0	12
Uranium	(800°)	—	18.7	13		U 240	— — — 4 — 6 — —	(7.2) (80) (9)	

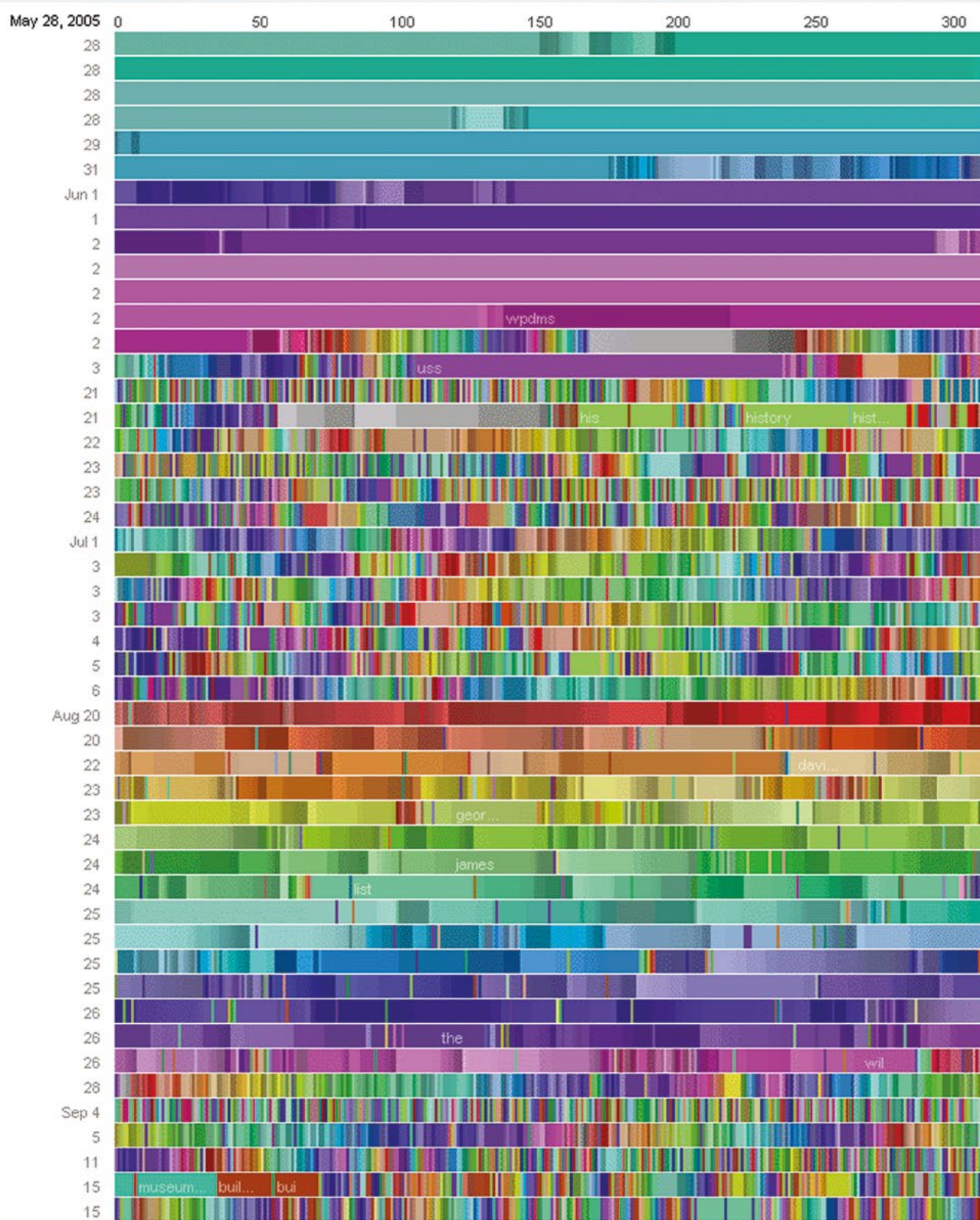
Chromogram 1.2b

Choose file: Pearle

View: ☐ Timeline ☒ Block

Color by: Title

Search:





Aleksandra Jach

Wizu- alizacja danych

Zglobalizowany świat stawia nas przed różnymi wyzwaniami. Jednym z nich jest ogromna ilość informacji, którą codziennie pochłaniamy. Jest jej tak dużo, że wiele osób zaczyna coraz bardziej polegać na różnego rodzaju filtrach, które selekcjonują krążące w sieci materiały. W taki sposób traktowany jest Facebook – jako spersonalizowana platforma wiadomości, podobnie działają kanały RSS czy Spotify. Algorytmy analizują nasze wcześniejsze poszukiwania i według nich proponują podobne rzeczy. W ten sposób dostarczany jest nam produkt, który prawdopodobnie polubimy. W procesie zdobywania wiedzy coraz większą rolę zaczyna odgrywać analiza danych i ich wizualizacja.

Badaczka literatury Ursula K. Heise, która zajmuje się przede wszystkim ekokrytyką i analizą procesów globalizacji w kontekście problemów środowiskowych, uważa, że wizualizacja danych jest najważniejszą metodą, za pomocą której naukowcy mogą dzielić się wiedzą między sobą, rozumieć różne skomplikowane procesy, a także popularyzować swoje odkrycia¹. Od momentu, kiedy ludzie wylądowali na Księżycu, a więc w 1972 roku, a ekipa statku kosmicznego Apollo 17 zrobiła zdjęcie Ziemi widziane z kosmosu, skala planetarna stała się jedną ze skali, którymi posługujemy się w ocenie rzeczywistości. Ogromnym wyzwaniem jest zatem konstruowanie takich narzędzi, które pozwoliłyby ludziom łączyć lokalne doświadczenia z globalnymi w taki sposób, by rozumieć ich przenikanie się.

Wspomniana wcześniej ekipa Apollo 17 nie zrobiła tylko jednego zdjęcia, ale cały cykl dokumentujący Ziemię z każdej strony, tak by jak najmniej była ona zasłonięta przez chmury. Zdjęcie to jest jednym z najbardziej znanych ujęć w historii fotografii, obrazem, który zmienił sposób postrzegania miejsca człowieka na Ziemi:

Od tego momentu koncept Ziemi zmienił się na wiele sposobów. Stał się jednocześnie punktem wyjścia i celem, miejscem odległym i udomowionym. Jest niebieski, ale także brązowy. Jest to jedna z milionów planet, ale jednocześnie jedyna planeta, jaką mamy. Ziemia stała się wartościowa, bo mogła być wyczerpana. Zdjęcie to ilustruje wszystkie te sprzeczne koncepty, które ujawniają się w specyficznym, historycznym kontekście: w środku zimnej wojny – albo początku końca zimnej wojny. Pojawia się to także w początku epoki produkcji niematerialnej i kultury cyfrowej².

¹ Bifrost 1.0,
<https://vimeo.com/38246572>

² Dietrich Diedrichsen
i Anselm Franke, „The Whole
Earth”, rozmowę
przeprowadziła Ana Teixeira
Pinto, 2013, e-flux nr 45.

Zdjęcie Ziemi jest ważne także dla refleksji nad tym, czym jest estetyka w dobie antropocenu, w zglobalizowanym świecie, w którym krąży ogromna ilość informacji, nieprzyswojonych nawet przez ekspertów. Zarówno Heise, jak i Diedrichsen podkreślają, że technologie usieciowione, czyli na bieżąco zbierające dane, a także umożliwiające swobodne przemieszczanie się między skalami, wyznaczają nowy kierunek myślenia w tym, co powinno być „widzialne”. Dlatego ważna jest umiejętność przemieszczania się pomiędzy skalami, co w kontekście obcowania z danymi oznaczałoby, że potrafimy analizować informacje, które są wytwarzane nie tylko w lokalnym kontekście, lecz także globalnym. Zdjęcie Ziemi jest wizualizacją, która nie ma charakteru ani tekstowego, ani numerycznego, dlatego jest ono istotne w perspektywie refleksji nad pracą z danymi wizualnymi w humanistyce i sztuce.

Zanim przejdę do krótkiej historii wizualizacji, a następnie do artystycznych eksperymentów w tym obszarze, chciałabym przypomnieć korzenie pojęcia „wizualizacja”. Pochodzi ono z obszaru wojskowego. Prowadzenie wojny wymagało nowych umiejętności „wizualizowania”³. Chodziło o wyobrażenie sobie pola bitwy jako całości, mimo że nie można go było w takiej formie zobaczyć. Potrzebna była do tego wyobraźnia, wiedza i intuicja:

Generał wizualizował więc pole bitwy, jakby widział je z powietrza, dążąc do wyobrażenia sobie miejsca zajmowanego przez własne siły, sytuacji przeciwnika i możliwych relacji wrogich armii. Początkowo była to umiejętność przypisywana właśnie dowódcy, aby z czasem stać się wysoce specjalistycznym zestawem praktyk, opartym na technologii. W rezultacie powstał sposób widzenia świata z lotu ptaka. Nie jest to ani przeźroczysty, ani prosty sposób widzenia. Przeciwnie: prezentuje się jako skomplikowany, dostępny jedynie nielicznym, dobrze wyszkolonym, zdolnym do interpretowania danych dostarczanych przez maszyny⁴.

Ten sposób widzenia jest dla nas obecnie tak „naturalny”, że jego mechanizmy nie podlegają refleksji. Zarówno zdjęcie Ziemi, jak i wielkość populacji różnych krajów, liczba ofiar drugiej wojny światowej czy rodzaje śmierci to wszystko dane, które w formie wizualizacji współtworzą nasz ogląd rzeczywistości, już niezarezerwowany dla ekspertów, lecz dostępny dla zwykłych ludzi. Należy jednak pamiętać, że jak każdy proces translacji, generowanie danych, ich organizacja i interpretacja zakładają wiele istotnych decyzji, które wpływają na efekt końcowy. Polityka obchodzenia się z danymi, namysł nad ich statusem i sposobem wizualizowania wymaga przede wszystkim świadomości, że nie ma czegoś takiego jak surowe dane. Podobnie jak archiwa analogowe, te zdigitalizowane nie są bardziej transparentne, co więcej – ich otwartość i dostępność jest iluzoryczna. Często oferują nam one dostęp do rekordów, nie ujawniając procesu translacji.

³ Nicolas Mirzoeff, „Jak zobaczyć świat,” (Kraków – Warszawa: Karakter, 2016), 10. Więcej o historii wizualizacji i wojnie w rozdziale *Świat wojny*, 109–138.

⁴ *ibid.*

Reprezentacyjna polityka danych, modele przewidywania, algorytmy stają się częścią szkieletu wiedzy o świecie przede wszystkim w skomputeryzowanych regionach, dlatego tak ważne jest zrozumienie, co te dane robią. „Zarządzamy planetą i sobą nawzajem za pomocą danych i skupienie się na pozyskiwaniu nowych danych wcale nie pomoże w rozwiązywaniu problemów”⁵ – twierdzi Geoffrey Bowker, autor efektownego hasła: „Surowe dane to oksymoron”⁶. Bowker i jego partnerka naukowa Susan Leigh Star opublikowali książkę, w której analizowali metody klasyfikowania wiedzy w nowoczesności. Przypominają w niej, że „specjaliści od informacji codziennie pracują nad projektowaniem, delegacją i wyborem klasyfikacji, systemów standardów”, a „każdy standard i każda kategoria waloryzuje jakieś punkty widzenia, a uciska inne”. „Nie jest to zła rzecz – raczej nie do uniknięcia. Ale jest to wybór etyczny i dlatego jest on niebezpieczny – nie zły, ale niebezpieczny”⁷. Bowker jest przekonany, że zarządzanie życiem za pomocą informacji jest tak zaawansowane, że nie można porzucić kierunku, który nadaje komputeryzacja, co nie oznacza, że powinniśmy się poddawać polityce technologicznych korporacji. Bowker uważa, że powinno się stworzyć narzędzia, które będą mogły oddawać złożoność i historyczność danych, tak że nauki społeczne oraz kontekst polityczny i organizacyjny mogłyby zostać połączone ze statystyką, systemami klasyfikacji i rezultatami obserwacji w formie generatywnej. Dane powinny być przedstawiane w perspektywie historycznej, a bazy danych powinny mieć elastyczny charakter, by móc odzwierciedlić bogatą ontologię świata, który opisują.

Jak pisze Bowker:

Infrastruktura informacyjna jest trudną rzeczą do analizy. Łatwe do użytkowania systemy znikają z pola widzenia niemal z definicji. Im łatwiejsze są do używania, tym trudniej nam je dostrzec. Tak samo im stają się większe, tym trudniej je zobaczyć. Jeżeli nie jesteśmy elektrykami albo inspektorami budynków, rzadko myślimy o niezliczonej ilości baz danych, procedur i instrukcji dołączonych do naszych lamp do czytania, a prawie w ogóle o polityce systemów elektrycznych, do których są one podłączone. Tak samo dzieje się w przypadku wielopoziomowego użycia technologii i rozrastania się ich w czasie i przestrzeni. Systemy klasyfikacji (i standaryzacji) kształtują połączenia pomiędzy organizacjami społecznymi, porządkiem moralnym i poziomami integracji technicznej⁸.

Czym są dane?

Kiedy pojawiły się dane? Jak pisze Daniel Rosenberg, dane są „artefaktem dwudziestego wieku”, mimo że znaczenie tego terminu wykształciło się znacznie wcześniej¹⁰. W języku angielskim po raz pierwszy zostały użyte w siedemnastym wieku. Warto pamiętać, że zanim pojawiły się technologie komputerowe, które zaczęły organizować dane, one już funkcjonowały w innej formie, nadając kierunek myślenia o tym, czym jest wiedza i argumentacja.

⁵ Geoffrey Bowker, „Data Flakes: An Afterword to »Raw Data« Is an Oxymoron,” w „Raw Data” Is an Oxymoron, red. Lisa Gitelman (Cambridge, MA-London: MIT, 2013), 170–71.

⁶ Cytat z okładki książki Geoffrey Bowker i Susan Leigh Star, *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences* (Cambridge, MA-London: MIT, 2000).

⁷ Geoffrey Bowker, „Biodiversity Datadiversity,” <https://www.ics.uci.edu/~gbowker/biodivdatadiv.pdf>, 3

⁸ Bowker i Star, 33.

¹⁰ Daniel Rosenberg, „Data before the Fact”, w „Raw Data” Is an Oxymoron, red. Lisa Gitelman (Cambridge, MA-London: MIT, 2013), 15.

Rosenberg śledzi w swoim artykule wczesne momenty użycia słowa „dane”. Zaczyna od osiemnastego wieku i postaci Priestleya, naukowca, który oddzielił tlen od powietrza, a także autora jednego z pierwszych graficznych wykresów dotyczących życia dwustu znanych postaci historycznych (1765). Rosenberg zastanawia się, jakie było wczesne użycie słowa „dane”. Jaka była jego pozycja w języku i kulturze osiemnastego wieku? Jak się ma jego znaczenie z tamtego okresu do współczesnych konotacji?

Rosenberg sugeruje, że semantyczna funkcja danych jest retoryczna. Co różni je od innych spokrewnionych z nią „konceptualnych całości”? Pyta o to, w jaki sposób zyskały one preanalityczny, prefaktualny status? Słowo „dane” pochodzi od łac. *dare*, czyli dawać. „Fakt” zaś wywodzi się od *facere*, czyli robić. Jeszcze inny źródłosłów ma „dowód”, który pochodzi od łacińskiego *videre*, czyli widzieć. Te rozróżnienia tworzą istotny podział na ontologiczne fakty, epistemologiczne dowody i retoryczne dane. Dane mogą być także faktem, fakt zaś dowodem. Dane funkcjonują jednak niezależnie; jeżeli dowiedziono, że fakt jest fałszywy, staje się to faktem, ale fałszywe dane nadal są danymi.

W siedemnastym wieku w filozofii, matematyce i teologii termin „dane” funkcjonował na określenie kategorii faktów poza argumentacją, na przykład danych biblijnych albo algebraicznych ($x = 3$). W osiemnastym wieku znacznie częściej niż słowo „dane” pojawiają się fakty, dowody albo prawda.

Początkowo dane pojawiają się w matematyce i teologii. Ich znaczenie zmieniało się od zasad tworzących fundament dla argumentu do faktów zebranych w tekście, niemożliwych do podważenia. W końcu zaczęto myśleć o danych jako efekcie badań, nie o ich założeniu. W dziewiętnastym wieku nie zyskały wyjątkowego znaczenia kulturowego, a nawet były znacznie rzadziej używane niż we wcześniejszej epoce. Rosenberg twierdzi, że to właśnie neutralny status danych ułatwił wykorzystanie tego słowa w języku komputerowym. Wtedy też zaszła ewolucja w jego znaczeniu. Wcześniej odnoszące się do rzeczy, które są poza możliwym procesem odkrycia, stało się paradygmatem informacji pozyskiwanych poprzez eksperymentowanie i obserwację.

Współczesne użycie słowa „dane” odsyła nas raczej do łacińskiego *capere* (wziąć), ponieważ niejako bierzemy to, co już gdzieś jest, ale trzeba to wyodrębnić za pomocą wybranych metod. Co dzieje się więc z *datum*? Ono symbolizuje okres tworzenia się słowa, kiedy bliższe było przekonanie, że „dane” są dane przez naturę, natomiast później „dane” już są wyselekcjonowane przez naukowców według ich potrzeb¹¹.

¹¹ Rob Kitchin, *The Data Revolution. Big Data, Open Data, Data Infrastructures and Their Consequences* (Los Angeles: SAGE, 2014), 2.

Historia wizualizacji w skrócie

Obecnie na całym świecie zbiera się ogromne ilości danych. Wpływają one na sposób interpretowania zjawisk przez pojedyncze osoby, jak również stanowią podstawę wyznaczania polityki państw i korporacji. Dane projektują naszą teraźniejszość i przyszłość. W takiej ilości, w jakiej występują obecnie, są zazwyczaj niemożliwe do zrozumienia nie tylko przez przeciętną

osobę, która nie ma wykształcenia technicznego, lecz także przez badaczy, którzy zajmują się określoną dyscypliną. Widzenie wzorów w zalewie danych jest możliwe jedynie za pomocą wygenerowania odpowiedniego kodu, który je zdyscyplinuje, dlatego tak istotne są metody, które w sposób nienumeryczny, a właśnie wizualny pozwalają je zorganizować.

Historię wizualizowania danych można opowiadać na różne sposoby. Ze względu na rozmiar tekstu oraz jego cel, który ma za zadanie uwypuklić artystyczne wykorzystanie wizualizacji danych, pokażę jedynie kluczowe momenty dla rozwoju tego obszaru. Historię tę można by rozpocząć w czasach prehistorycznych, ale dopiero w osiemnastym wieku potrzeba wizualizacji spotkała się z coraz bardziej upowszechniającym się zjawiskiem gromadzenia, wymiany i porównywania wielu różnych informacji oraz popularyzacją współczesnego znaczenia słowa „dane”. Jednak dopiero dziewiętnasty wiek to moment intensywnego rozwoju metod graficznych w obszarze wizualizacji danych. „Epoka entuzjazmu” – jak piszą Michael Friendly i Daniel J. Denis – w której ostatecznie zdano sobie sprawę ze znaczenia informacji numerycznej dla planowania społecznego, przemysłu, handlu, transportu¹². Powstawały wtedy biura statystyczne oraz rozwijano teorię statystyczną potrafiącą tworzyć wzory na podstawie dużej ilości danych. Okres ten przyniósł ze sobą także dużo innowacji graficznych takich jak słupki, diagram kołowy, histogramy, wykres liniowy, wykres czasowy czy konturowy. Kartografia zajmowała się już pojedynczymi mapami, ponadto zaczęto produkować mapy tematyczne oraz kompleksowe atlasy, które brały pod uwagę dane dotyczące różnych obszarów (ekonomicznych, społecznych, etycznych, medycznych itp...). W 1801 roku powstała pierwsza wielkoskalowa mapa geologiczna Anglii i Walii, która zapoczątkowała geologię stratygraficzną (William Smith). Alexander Humboldt, jedna z ikonicznych figur dla nauki tamtego okresu, także wykorzystywał schematy graficzne, pozwalające w klarowny sposób przedstawiać takie zjawiska, jak średnia temperatura w różnych rejonach świata w kontekście długości i szerokości geograficznej. Badacz dzięki temu zabiegowi zdał sobie sprawę, że temperatura zależy od szerokości i wysokości, a nie długości geograficznej, co ujawniło się na diagramie (1817). Nie był to odosobniony przypadek, kiedy proces wizualizacji danych doprowadzał do „ujawnienia się” wcześniej niedostrzeganych wzorów. Tak było również w przypadku jednego z najlepiej znanych diagramów – tablicy Mendelejewa. Umieszczone na niej elementy chemiczne sklasyfikowano według wybranych cech, ale pozostawiono miejsce dla nowych elementów, których wtedy nie znano (1869). Dopiero w dwudziestym wieku, między innymi dzięki analizie graficznej tablicy Mendelejewa, okazało się, że układ elementów chemicznych tłumaczył się przez liczbę atomów, a nie tak jak myśłano wcześniej – przez ich wagę.

Inne formy graficzne wykorzystywane do prezentacji danych to krzywe kumulacyjne (zastosowane przez Jeana Baptiste Josepha Fouriera do sklasyfikowania mieszkańców Paryża według wieku, 1821), krzywe logarytmiczne (wzrost ludzkiej populacji, projekt Pierre-François Verhulsta, 1839) czy siatka logarytmiczna nomogram pokazujący produkt (Leon Lalanne, 1846)¹³. Używano także bardzo efektownych rozwiązań typu *flow map*, w których mapa powiązana jest ze schematem blokowym zazwyczaj po to, żeby pokazać przemieszczanie się ludzi lub obiektów pomiędzy różnymi lokalizacjami. Tak

¹² Cyt za: Michael Friendly, „Milestones in the History of Data Visualization: A Case Study in Statistical Historiography,” w *Classification - the Ubiquitous Challenge. Proceedings of the 28th Annual Conference of the Gesellschaft für Klassifikation e.V. University of Dortmund*, March 9 - 11, 2004, red. Claus Weihs i Wolfgang Gaul (Berlin - Heidelberg - New York: Springer - Verlag, 2005), 39.

¹³ „Milestones in the history of thematic cartography, statistical graphics, and data visualization,” (2009), <http://euclid.psych.yorku.ca/SCS/Gallery/milestone/milestone.pdf>, 19.

¹⁴ ibid., 18.

¹⁵ Więcej o historii wizualizacji, w tym także o diagramie Minarda, zob. Edward R. Tufte, *The Visual Display of Quantitative Information* (Cheshire, CT: Graphics Press, 2001).

¹⁶ Friendly, „Milestones in the history of thematic cartography, statistical graphics, and data visualization”. 22.

¹⁷ Richard F. Wetzell, red., *Inventing the Criminal: A History of German Criminology, 1880–1945* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2014), 22.

¹⁸ Friendly, „Milestones in the history of thematic cartography, statistical graphics, and data visualization”. 24.

¹⁹ ibid., 25.

²⁰ ibid., 24.

też została wykorzystana przez Henry’ego Drury Harnessa, który jest autorem pierwszej tego typu wizualizacji (1837)¹⁴. Jeden z najbardziej popularnych diagramów tego okresu to analiza przemarszu wojsk Napoleona w trakcie kampanii rosyjskiej 1812 roku autorstwa Charles’a Josepha Minarda¹⁵. Grubsze pasmo pokazuje wielkość armii na każdej pozycji. Droga odwrotu Napoleona podczas mroźnej zimy jest zaznaczona ciemniejszym i cieńszym pasmem, które łączy się z temperaturą i skalą czasu.

Podczas Trzeciego Międzynarodowego Kongresu Statystycznego dyskutowano na temat standaryzacji i klasyfikacji metod graficznych (1857). Jednocześnie cały czas powstawały nowe pomysły na to, jak wizualizować różne dane. Jedną z niewielu kobiet, która zapisała się w historii grafiki statystycznej, to Florence Nightingale, która zaprojektowała diagram nazywany „grzebieniem koguta”, dotyczący przyczyn śmierci armii brytyjskiej. W drugiej połowie dziewiętnastego wieku we Francji wykresy statystyczne zaczynają się pojawiać w podręcznikach szkolnych (Emile Levasseur, 1868). Projektanci proponują coraz bardziej skomplikowane grafiki. „Diagram Zeunera”, fizyka i inżyniera, łączy w sobie trójwymiarowy stereogram z projekcją aksonometryczną (Gustav Zeuner, 1869). Do nowych wersji graficznych włączane są wcześniejsze propozycje, tak jak w skalogramie statystyka Toussainta Loua, który gromadzi informacje z czterdziestu istniejących map Paryża (1873). Pojawia się idea korelacji, którą wprowadził Francis Galton, badając dziedziczenie wielkości ziarna pachnącego groszku (1875)¹⁶.

Statystyka i wizualizacja danych w dziewiętnastym wieku nie zajmowały się jedynie technicznymi kwestiami, ale także kreowały zainteresowanie pewnymi tematami i sposób ich interpretacji. Przykładowo statystyk i demograf Georg von Mayr propagował „moralną statystykę”¹⁷. W drugiej połowie tego wieku publikował analizy statystyk zbrodni dokonanych w Bawarii. Opierała się na wszystkich raportowanych przestępstwach (więc obejmowała i skazanych, i oskarżonych). Mayr połączył ich liczbę ze zmieniającymi się cenami żywności, wykazując, że za każdym razem, kiedy rosły ceny, występowało więcej kradzieży.

W tym samym wieku pojawia się pojęcie matrycy (James Joseph Sylvestre, 1878)¹⁸, multifunkcjonalne nomogramy (wykresy umożliwiające proste i szybkie wyznaczenie wartości dowolnej zmiennej z równania: $f(x, y, \dots) = 0$, gdy znane są wartości pozostałych zmiennych) z dużą ilością zmiennych, zestawienia map i paralelnych siatek (1883–1885, Charles Lallemant), piktogramy, czyli reprezentacja danych przez ikony proporcjonalne do ich liczby (Michael George Mulhall, 1884)¹⁹, mapy anamorficzne wykorzystujące rozmiar przestrzenny, żeby pokazać jakościowe zmienne (np. zmianę długości podróży do Paryża z różnych miejsc we Francji przez dwieście lat, projekt Emile’a Cheyssona, 1888)²⁰.

Jednocześnie warto pamiętać, że ilustracje zintegrowane świetnie w manuskryptach naukowych Newtona czy Leonarda da Vinci zaczęto oddzielać od tekstu, co wiązało się z rozwojem technologii drukarskich:

Ewolucja metod graficznych jako element naukowego przedsięwzięcia został zahamowany poprzez ich uzupełniającą i zmarginalizowaną pozycję. Potrzeba typografii, która przesunęła grafikę do wyalienowanej pozycji w pracach drukowanych, wiązała się także z jej intelektualną segregacją.

²¹ Tufte, 181.

Korespondowało to także z organizacyjnym wydzieleniem, z decyzjami dotyczącymi grafiki, które często pochodziły od autora analizy statystycznej współpracującego z projektantami wydziałów graficznych, artystami komercyjnymi albo wręcz drukarniami, gdzie królowały potrzeby raczej natury kosmetycznej czy handlowej niż naukowej czy analitycznej²¹.

Początek dwudziestego wieku nie zaowocował wieloma innowacjami graficznymi, wcześniejszy entuzjazm został zastąpiony przez wzrost formalnych, statystycznych modeli w naukach społecznych. Natomiast jest to ważny okres w kontekście popularyzacji wcześniej wynalezionych metod. Grafiki statystyczne weszły do powszechnego użytku, także do podręczników szkolnych, i były używane w handlu, nauce i instytucjach publicznych. W 1913 roku w Nowym Jorku odbyła się nawet parada grafik statystycznych, na której prezentowano wielkie grafy na platformach ciągniętych przez konie i fotografie ludzi tworzących krzywą o kształcie dzwonu. Można powiedzieć, że wizualizacja danych zaczęła stawać się częścią kultury popularnej.

Kolejnym przełomem była komputeryzacja w drugiej połowie dwudziestego wieku. Na rynek wchodziły nowe narzędzia software, bardzo szybko zaczęła się rozwijać analiza danych, psychometryka, narzędzia ułatwiające programowanie współczesnych systemów elektronicznych (np. EDA) i technologii takich jak myszki, plotery, tablety itp. To wszystko wpłynęło na powstanie nowych paradygmatów, języków i software oraz na proces wizualizacji. Dużym wyzwaniem stało się reprezentowanie zmiennych danych i animowanie procesów statystycznych. Nadal jednak najważniejszy był wybór informacji, które będą tworzyć daną wizualizację. Przykład „krzywej Phillipsa” pokazuje, jak ważna jest świadomość historycznego usytuowania wizualizacji. W 1958 roku Alban W. Phillips zaproponował wykres punktowy inflacji i bezrobocia, udowadniając, że można osiągnąć niższe bezrobocie przy wyższej inflacji (posługiwał się danymi z drugiej połowy XIX i pierwszej połowy XX w.)²². W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zaczęto jednak krytykować „krzywą Phillipsa”, ponieważ pojawiło się zjawisko stagflacji (wysoka inflacja + wysokie bezrobocie), które zaprzeczało wnioskowi płynącemu z tego diagramu.

Ostatnie dekady to tak szybki rozwój wizualizacji danych, że trudno spośród wielu rozwiązań, które się pojawiają, wybrać te najistotniejsze: rozwój interaktywnych systemów komputerowych, nowe paradygmaty bezpośredniego zarządzania analizą danych wizualnych, nowe metody wizualizowania wielowymiarowych danych, nowe techniki graficzne dla danych kategori-
cznych i dyskretnych, nowe metody wizualizacji dla struktury danych²³.

²² Friendly, „Milestones in the history of thematic cartography, statistical graphics, and data visualization”. 33.

²³ Ibid., 34–39.

Czy można dyskutować z danymi?

Krótką historią najważniejszych odkryć w wizualizacji danych pozwala uświadomić sobie, jak bardzo jesteśmy zakorzenieni w metodach sprzed ponad stu lat, które dopiero teraz stają się dla nas przyswajalne. Dwudziestowieczne metody graficzne, przede wszystkim te skomputeryzowane, są już dla przeciętnej osoby nieczytelne ze względu na to, że opierają się na zaawansowanej matematyce, a także nie mają charakteru narracyjnego. Jak więc mediować ten przekaz? Jaka jest w tym rola artystów?

Nie tylko Lev Manovich jest zdania, że „dane są mobilizowane graficznie”²⁴, ale na pewno w jego przypadku oznacza to, że metodą analizy danych, która go interesuje, jest analiza wizualna, a nie tekstualna. Umożliwiają ją technologie graficzne 3D, które już od lat dziewięćdziesiątych wspierają takie wysiłki, szczególnie pomocne w organizowaniu i prezentacji danych nienumerycznych. Zwyczajowo humanistyka od zawsze zajmowała się analizą wizualności, ale możliwe było to przede wszystkim na małych próbkach. Kolekcje „gestów” Aby’ego Warburga mogły na przełomie wieków wydawać się ogromne, natomiast komputeryzacja i powstanie Internetu spowodowało, że małe próbki, na których zazwyczaj prowadzono analizy, już nie wystarczają. Obecnie wizualizacją danych zajmują się nie tylko programiści, lecz także artyści. Ich prace zazwyczaj polegają na estetyzacji dużej ilości danych, a funkcjonalność nie jest jedynym celem. Nie oznacza to, że wszystkim twórcom chodzi tylko o formalne gry, ale wielu z nich stara się pokazać mechanizmy produkowania wiedzy. Podczas obcowania z takimi wizualizacjami można zrozumieć mechanizmy, które rządzą dyscyplinowaniem informacji, ich selekcją, ewolucją w czasie.

W jednym ze swoich tekstów Lev Manovich przywołuje kilka popularnych przykładów wizualizacji artystycznych, które według niego wyznaczały istotne momenty dla rozwoju tego gatunku²⁵. Wszyscy wymienieni przez niego autorzy są związani z Massachusetts Institute of Technology, co dobitnie sygnalizuje nam, gdzie rozwijana jest refleksja teoretyczna i praktyczna w tym obszarze.

W 2001 roku Martin Wattenberg zaprojektował *The Shape of the Song*²⁶, który wykorzystywał diagram łukowy do analizy i uwypuklenia powtarzających się motywów. Jak sam autor wyjaśnił w jednym z artykułów, tego rodzaju rozwiązanie sprawdza się lepiej niż wykres kropkowy, ponieważ w bardziej klarowny sposób skaluje ciągi, które zawierają wiele przykładów takich samych podciągów. Kropkowe wykresy także radzą sobie z dużą ilością danych i można na nich pokazać małe i wielkoskalowe struktury. Mogą jednak być nieczytelne przy wielokrotnych powtórzeniach podciągów. Wattenberg uważa, że w ten sposób można wizualizować zarówno muzykę, jak i tekst oraz kod. W jaki sposób można rozwijać ten pomysł? Na przykład umożliwiać wybór interesujących detali i ukrywanie innych dla klarowności obrazu. Tworzenie wzorów opartych nie na powtórzeniu, ale na odwróceniu albo przemieszczeniu²⁷.

Innym przykładem artystycznego podejścia do wizualizacji danych jest *History Flow* (2002)²⁸ autorstwa Fernandy B. Viégas i Martina Wattenberga, którzy zainspirowali się historią wpisów na Wikipedii. Wikipedia została wy-

²⁴ Lisa Gitelman i Virginia Jackson, „Introduction”, w *“Raw Data” Is an Oxymoron*, red. Lisa Gitelman (Cambridge, MA: MIT, 2013), 12.

²⁵ Lev Manovich, „Museum Without Walls, Art History Without Names: Visualization Methods for Humanities and Media Studies,” (2012), <http://manovich.net/index.php/projects/museum-without-wallsart-history-without-namesvisualization-methods-forhumanities-and-media-studies>.

²⁶ <http://archive.turbulence.org/Works/song/>.

²⁷ Martin Wattenberg, „Arc Diagrams: Visualizing Structure in Strings”, <http://hint.fm/papers/arc-diagrams.pdf>

²⁸ <http://www.bewitched.com/historyflow.html>

²⁹ Dave Kushal, Fernanda B. Viégas i Martin Wattenberg, "Proceeding, Studying Cooperation and Conflict between Authors with history flow Visualizations", w *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, (New York: ACM, 2004).

³⁰ Ben Fry, *Visualizing Data. Exploring and Explaining Data with the Processing Environment* (Beijing – Cambridge: O'Reilly Media, 2008), 2.

³¹ Ibid., 5.

³² <http://maps.tnc.org/migrations-in-motion/>.

myślona w 1995 roku przez Warda Cunninghama, któremu zależało, by każdy czytelnik strony był także jej autorem. Każda strona ma opcję „edytuj stronę”. Można łatwo usunąć wpisy, więc te, które przetrwały, przetrwały krytyczne spojrzenie społeczności²⁹. Viégas i Wattenberg pokazują, jak ewoluowały wybrane wpisy w czasie, zwracając uwagę na zdarzenia niewidoczne dla przeciętnego użytkownika, jak w przypadku kontrowersyjnych wpisów, które wielokrotnie są kasowane albo edytowane.

Trzeci przykład interesującego podejścia do wizualizacji zaproponowany przez Lva Manovicha to *On the Origin of Species: The Preservation of Favoured Traces* Bena Frya (2009, <https://fathom.info/traces/>). Projekt ten śledzi zmiany w sześciu edycjach Darwinowskiego dzieła, nad którymi autor pracował od 1859 do 1872 roku. Dzięki temu można zobaczyć, jakie słowa były dodawane, usuwane itd., i odkryć, że popularne hasło: „przetrwają najsilniejsi”, pojawiło się dopiero w piątej edycji. Wizualizacja Bena Frya jest ciekawym przykładem dokumentacji procesu myślenia twórcy jednego z najważniejszych paradygmatów naukowych.

Sam autor podkreśla, że mierzenie się z dużą ilością danych wymaga świadomości ich zmieniającej się natury – pojawiania się nowych informacji i aktualizowania starych³⁰. Celem jest wyciągnięcie na wierzch najważniejszych cech, odkrycie wzorów i pokazanie informacji, które stają się widoczne przy porównywaniu różnych skali lub wymiarów. Bardzo wiele rodzajów danych jest dostępnych za darmo w Internecie, w czym Fry widzi wielki potencjał, ale dobra wizualizacja nie opiera się na wielości zebranych danych, a na odpowiednich pytaniach, które przed projektowaniem należy sobie postawić. W przypadku mapy metra będzie to pytanie o to, jak dostać się z punktu A do punktu B. Inne informacje nie mają w tym kontekście istotnego znaczenia. Proces rozumienia danych, które się zgromadziło, polega na byciu konkretnym w stawianych przez siebie pytaniach. Wizualizacja danych jest jednym z wielu typów komunikacji, a jej sukces polega na zrozumieniu przez publiczność przesłania autorów. Fry proponuje, by projektowanie polegało na kilku stadiach: pozyskanie danych, parsowanie – nadanie struktury znaczeniu danych i podział na kategorie; filtrowanie – usuwanie danych, które nie odpowiadają wybranej strukturze; wydobywanie – metody statystyczne albo innego rodzaju eksploracja danych po to, by wyróżnić wzory albo umieścić dane w kontekście matematycznym; reprezentowanie – wybór podstawowego modelu wizualnego; ulepszanie – usunięcie niepotrzebnych elementów wizualizacji; interakcja – metody manipulowania danymi³¹.

Migrations in Motion, którą można oglądać na stronie organizacji charytatywnej The Nature Conservancy, pokazuje przemieszczanie się ssaków, ptaków i płazów pod wpływem zmiany klimatu. Ta animowana wizualizacja jest oparta na badaniach przeprowadzonych na 2903 kręgowcach pod kątem migracji. Kartograf i projektant Dan Majka zainspirował się mapami wiatrów Stanów Zjednoczonych. Wykorzystując kod z Earth Global Wind Map, dostosował ją do nowego tematu. *Migrations in Motion* dobitnie pokazuje, że jednym z efektów zmiany klimatu jest przemieszczanie się gatunków³². Oznacza to, że poruszają się w stronę wyższych szerokości geograficznych, ponieważ te okołorównikowe stają się zbyt gorące i suche. Jeden z naukowców, na

³³ Michelle Ma, "Interactive map shows where animals will move under climate change," *UW Today*, <https://www.washington.edu/news/2016/08/26/interactive-map-shows-where-animals-will-move-under-climate-change/>.

którego badaniach oparta jest mapa, Joshua Lawler, twierdzi, że jest to najlepsza wizualizacja w tym obszarze studiów, ponieważ sprawia, że dane stają się zrozumiałe, a wzory przemieszczania się „szokująco” klarowne³³. Widać, że infrastruktura transportowa albo przemysłowa często blokuje zwierzęta w poszukiwaniu chłodniejszych miejsc. Góry stanowią natomiast korytarz, którym można się przemieszczać – Appalachee to autostrada dla uciekających gatunków. Wiele wysokich gór albo rezerwatów to miejsca, gdzie się zatrzymują. Sam Dan Majka wskazuje na ruch, który odbywa się wokół dużych zbiorników wodnych, stanowiących przeszkodę nie do przejścia. Odnosząc *Migrations in Motion* do zbioru zasad projektowania autorstwa Bena Frya, można powiedzieć, że wizualizacja ta w zrównoważony sposób przekazuje skomplikowaną wiedzę o zależnościach środowiskowych. Pozwala widzieć pewne wzory zachowań zarówno na poziomie ogólnym (skala kontynentalna), jak i przygląda się pojedynczym przypadkom (poszczególne typy kręgowców i lokalna dynamika ruchu). Animacja wydaje się tutaj nieodzowna. Trudno byłoby wywołać podobny efekt, używając jedynie statycznej grafiki.

Dynamiczne wizualizacje przyjmują różne formy, jedną z nich może być animacja dokumentalna, w której po kolei ukazują się poszczególne elementy projektu. Dobrym przykładem jest tutaj *The Fallen of World War II* Neila Hallorana, animacja, która funkcjonuje jako krótkie wideo albo interaktywna aplikacja (<http://www.fallen.io/ww2>). Została podzielona na trzy części: pierwsza to analiza ofiar wśród żołnierzy według kraju, druga dotyczy śmierci cywili, a w końcu finałowa sekcja to analiza drugiej wojny światowej w kontekście wcześniejszych konfliktów i tych, które nastąpiły po niej. Wizualizacja zawiera w sobie wiele efektownych momentów, wśród nich mogą znaleźć się zarówno straty po stronie sowieckiej, jak i liczba ofiar wśród cywili, szczególnie w Polsce. Projekt ten pokazuje, że druga wojna światowa była konfliktem o skali globalnej, z którym trudno konkurować. Ten moment historyczny jest bardzo dobrze znany z różnych źródeł, tekstów, filmów i fotografii. Wizualizacja dodaje do tego kontekst skali ofiar. Halloran jest projektantem i reżyserem filmowym, a jego umiejętności pozwoliły pokazać ogrom tego, co wydarzyło się pomiędzy 1939 a 1945 rokiem, gdy zginęło więcej niż sto milionów ludzi z ponad trzydziestu krajów.

Wspomniany już Lev Manovich w ramach projektów badawczych Software Studies Initiative na Uniwersytecie w Kalifornii analizuje kolekcje obrazów i wideo dla badaczy, którzy nie mają technicznego wykształcenia³⁴. On sam i jego zespół traktują techniki wizualizacji jako główne narzędzie dla humanistyki, ułatwiające systematyczne i szczegółowe badanie artefaktów kulturowych w kulturze cyfrowej. Manovich podaje przykład projektu *Mapping the Republic of Letters*, w którym używane są narzędzia wizualizacji po to, by przeanalizować korespondencję pomiędzy myślicielami europejskiego Oświecenia. Autorom zależało na tym, żeby uwidocznić nie tylko podstawowe informacje, takie jak daty, autorów i miejsca, lecz także by mieć dostęp do wybranych fragmentów listów, połączonych w grupy z podobnymi, które dotyczą tych samych kwestii, i jednocześnie „widzieć” wzory, które pojawiają się w większej skali. Dla Manovicha tego rodzaju podejście jest kontynuacją idei „muzeum bez ścian” André Malraux. Wyobrażenie francuskiego surreali-

³⁴ <http://lab.softwarestudies.com/>.

sty przeniesione we współczesność oznaczałoby, że można by było porównywać ze sobą miliony dzieł sztuki ze stron muzealnych i miliardy generowanych przez użytkowników obrazów. Byłaby to zmiana w sposobie i skali studiowania ludzkiej wyobraźni, zawartości, wzorów imitacji, innowacji i rozprzestrzeniania się informacji wizualnej na skalę globalną³⁵.

Manovich zauważa, że język wizualizacji danych jest już silnie skodyfikowany. Odnajduje w tym podobieństwo do abstrakcji geometrycznej i projektowania graficznego. Na stronie „Visual complexities” można znaleźć siedemset przykładów różnego rodzaju wizualizacji. Ich dokładna analiza pokazuje, że jest to zaledwie kilka modeli renderowanych na różne sposoby. Autorzy wizualizacji posługują się małą liczbą abstrakcyjnych elementów: prostokąt, koło, proste i krzywe linie. Dominuje metoda redukcji – umiejętność wyboru najważniejszych informacji. Wyjściem z tego conceptualnego impasu jest dla Manovicha propozycja, która umożliwiałaby „bliskie czytanie” i „spojrzenie z lotu ptaka”, a więc przyglądanie się detalom i jednocześnie dostęp do większych wzorów. W okolicach roku 2000 Software Studies zainicjował kilka projektów, które udawały, że możliwe jest skonstruowanie wizualizacji, pokazującej nie tylko informacje o obrazach albo kolekcjach wideo, lecz także same obrazy. Ta metoda została zastosowana do różnych mediów, strony magazynów, gazet, komiksów, mangi, filmów, animacji. Powstały w ten sposób elementy wizualizacji pozwalające użytkownikowi, a metoda została zastosowana do różnych mediów, strony magazynów, gazet, komiksów, mangi, filmów, animacji. Powstały w ten sposób elementy wizualizacji pozwalające użytkownikowi zauważyć wzory, które są trudno obserwowalne w formie tak zwanych surowych danych³⁶.

³⁶ http://lab.softwarestudies.com/p/research_14.html.

Ostatni projekt Manovicha i jego zespołu to *Inequaligram* (<http://inequaligram.net>) – zestaw danych publikowanych przez pięć miesięcy w 2014 roku na Instagramie, gdzie zaznaczona była lokacja Manhattan. Następnie podzielono obrazy na te, którymi chętniej dzielili się mieszkańcy tej dzielnicy, i takie, jakie podobały się bardziej gościom. W ten sposób chcieli pokazać, które części miasta budzą najwięcej zainteresowania, a które pozostają niewidoczne. Przeanalizowano 7 442 454 zdjęcia. Używając pojęcia „mierzenie nierówności” z ekonomii, przenieśli je do różnic w publikowaniu zdjęć wybranych miejsc. Podobnie jak nierówność ekonomiczna jest charakteryzowana poprzez zasoby materialne, takie jak dochód, bogactwo, konsumpcja w kontekście dystrybucji w mieście, kraju czy pomiędzy krajami, nierówność mediów społecznościowych to dystrybucja ich zawartości pod kątem obszaru geograficznego. Za przykład może posłużyć liczba zdjęć, którymi dzielą się użytkownicy choćby na Instagramie, treść zdjęć, liczba oraz treść tagów. Autorzy Inequaligram do mierzenia nierówności mediów społecznościowych użyli wskaźnika Giniego. Okazało się, że wskaźnik ten wynosi 0,494 dla mieszkańców i 0,669 dla turystów. Dla usytuowania wyników umieszczono średnią dla Manhattanu wobec społecznej nierówności mediów w kontekście nierówności ekonomicznej w takich krajach, jak Finlandia (0,271), Hiszpania (0,358) czy USA (0,414). Najważniejsze konkluzje wynikające z tego badania dotyczą przede wszystkim faktu, że nierówności są w większe w przypadku turystów niż mieszkańców, a także są one większe

³⁷ Lev Manovich i Agustin Indaco, „Urban Social Media Inequality: Definition, Measurements, and Application”, (2016), <https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1607/1607.01845.pdf>

niż w przypadku dochodów czy poziomowi bezrobocia. W artykule naukowym, który towarzyszy badaniu *Inequaligram*, a także na samej stronie internetowej tego projektu Lev Manovich i Agustin Indaco (ekonomista) opublikowali abstrakcyjne mapy Manhattanu, na których zaznaczono lokalizację postów wizualnych³⁷. Porównując naniesione na dwie umieszczone obok siebie mapy z wynikami dla mieszkańców i turystów, można łatwo ocenić, że w przypadku tych ostatnich najwięcej obrazków postowanych jest w kilku wybranych miejscach, mieszkańcy zaś obecni są ze swoimi Instagramami w bardziej rozproszony sposób. Manovich i Indaco zaznaczają, że nie chodzi im o to, jakie konkretnie obrazy pojawiają się w tych lokalizacjach – mogą przecież zapostować te wcześniej zapisane. Jaki jest cel *Inequaligram*? Jak piszą autorzy, nie chodzi o uzyskanie równości pomiędzy miejscami w używaniu mediów społecznościowych. Są to dane, które mówią nam nie tylko o tym, gdzie znajdują się ludzie w danym momencie, jak w przypadku telefonów komórkowych, lecz także przekazują dodatkową informację, co ludzi interesuje, jak spędzają czas. Dlatego *Inequaligram* może być interesujący dla analizy cech społecznych, ekonomicznych, urbanistycznych miasta i jego wpływu na sposób życia mieszkańców, a także dynamizm czy vitalność miejsca. Miejskie biura turystyczne mogą być ciekawe, które lokalizacje są popularne, a których ludzie unikają. Władze mogą wykorzystywać dane z *Inequaligram* do podejmowania decyzji związanych z regulacjami dotyczącymi transportu czy projektowania stref miejskich.

Krytyka projektów Manovicha i jego zespołu przede wszystkim dotyczy tego, że miesza ją oni metodę z metodologią. Lindsay Caplan, analizując *Selfiecity*, w którym materiałem badań były *selfie* z wybranych miast, wskazuje na to, że statystyka jest dla Manovicha i jego zespołu narzędziem, które ma zastępować „fakt społeczny”, a nie pomagać go dostrzec. Uważa ponadto, że w projekcie tym mamy do czynienia z wynikami statystycznymi (bez analizy i interpretacji, np. kobiety *versus* mężczyźni, wiek, uśmiech), „tak jak by mówiły same za siebie”. Jednocześnie w opisie badania autorzy deklarują, że chodzi o eksperyment, tymczasem według Caplan projekt i estetyzacja danych zastępuje po prostu pracę interpretacji. Autorka krytyki wyraża nawet bardziej radykalną ocenę, twierdząc, że *Selfiecity* eksploatuje „chimeryczny charakter danych” i uwodzi formą³⁸.

Można zgodzić się z Caplan, że deklarowany cel Manovicha, by przeprowadzić badanie socjologiczne, w którym byłoby miejsce zarówno na indywidualność, jak i wzory społeczne, nie jest wiarygodny, ponieważ brak mu „usu-
tuowania”, ale jednocześnie warto pamiętać, że jest to jeden z pierwszych tego rodzaju eksperymentów związanych z wizualizacją danych. Należy docenić tę pracę za podjęcie prób rozwijania narzędzi do analizy materiałów wizualnych, która polega nie na zamianie jej na informacje numeryczne albo tekstowe, ale na tworzeniu wizualnych metawzorów. Do praktyki Manovicha dodałabym więc refleksję etyczną i świadomość politycznego oddziaływania danych, którą znalazłam u Catherine d'Ignazio, artystki, wykładowczyni, badaczki, także związanej z MIT. Podczas udzielonego mi wywiadu opowiadała, że nie jest przeciwniczką pięknych czy efektownych wizualizacji, ale jedną z jej misji jest uczenie sceptycyzmu wobec danych. D'Ignazio podała przykład

³⁸ Lindsay Caplan, „Method without Methodology: Data and the Digital Humanities,” *e-flux*, nr 72 (2016).

³⁹ Catherine d'Ignazio, "We need more voices in this debate about data", rozmowę przeprowadziła Aleksandra Jach, 2015, *The Anthropocene Index* <http://theanthropoceneindex.com/article/46-We-need-more-voices-in-this-debate-about-data-Interview-with-Catherine-d-Ignazio>.

otwartych baz danych, takich jak API albo innych rządowych stron, z których często dziennikarze korzystają w sposób zupełnie bezkrytyczny, zapominając, że są „reprezentacją konkretnych interesariuszy, którzy zdecydowali się skatalogować świat w taki, a nie inny sposób”³⁹. D'Ignazio podkreśla, że ludzie, którzy pracują z danymi, zarówno statystycy, jak i projektanci, mają bardziej wyrafinowane spojrzenie na nie. Problemem jest brak znajomości kontekstu uniemożliwiający przeciętnej osobie analizę wizualizacji, z którymi ma do czynienia (niektóre instytucje zaczęły przygotowywać dla publiczności przewodniki pozwalające lepiej interpretować dane). Zdaniem D'Ignazio, największym problemem jest status danych i przekonanie, że nie potrzebują one interpretacji. Przewodniki są jednym ze sposobów na budowanie kontekstu. Innym może być bardziej narracyjne podejście, rozwijanie etnografii danych ułatwiające proces uczenia się ich obsługi. Należy również pamiętać, że tak jak w przypadku każdej innej formy komunikacji wizualizacja danych charakteryzuje się jakimś rodzajem polityczności. D'Ignazio powtarza rozpoznanie Daniela Rosenberga dotyczące retorycznej władzy danych, dzięki której tak chętnie z nich korzystamy.

Artystka proponuje trzy sposoby, by praktykować „feministyczną wizualizację danych”:

1. Pokazuj niepewność, zewnątrz, niedostatek danych, metody „ze skazą”. Zazwyczaj wizualizacje tworzą iluzję samowystarczalnych światów, ale nie pokazują własnych ograniczeń. D'Ignazio interesują ścieżki, którymi nie podążono, decyzje, których nie podjęto. Powołuje się na projektanta Andy'ego Kirka, który w jednym z wystąpień opowiadał o tym, jak radzić sobie w wizualizacjach z takimi kategoriami, jak zero, brak, luka.

2. Wymyślaj nowe sposoby odsyłania do ekonomii materialnej stojącej za danymi. Chodzi o źródło, sposób pozyskiwania danych. W jakich warunkach się odbywało? Kto za to płacił? Kto konkretnie zbierał dane? Jakiego rodzaju praca stoi za danymi? D'Ignazio podaje przykład Public Laboratory for Open Technology and Science, którego była współinicjatorką. W ramach jednego z badań mapowali pewien obszar za pomocą zdjęć z kamery umieszczonej na balonie. Powstawało ujęcie obszaru, ale z pracującymi ludźmi. Osoby zbierające dane zazwyczaj są nieobecne w ostatecznej wizualizacji.

3. Spraw, by odmienne perspektywy były widoczne. W tej ostatniej wskazówce D'Ignazio odnosi się do dynamiki interaktywnych wizualizacji danych, które pozwalają nakładać odpowiednie filtry, zmieniać obrazy, zoomować i wprowadzać aktualizacje. Jest świadoma tego, że umożliwienie dyskusji nad statusem faktów może doprowadzić do sytuacji, którą znamy z edytowania Wikipedii, kiedy manipuluje się kontekstami danych. Zastanawia się, jaki sposób umożliwiać dyskusję nad danymi, nie tworząc jednak pola dla totalnego relatywizmu. W jaki sposób zakwestionować fakty i zaprezentować alternatywne punkty widzenia? Jak włączyć kontestację, krytykę, w analizę wizualną danych, tak by nie zamykać dyskusji?⁴⁰

Podsumowując, można powiedzieć, że wizualizacja danych jest obszarem, który kształtuje naszą interpretację rzeczywistości. Praca w tym obszarze wymaga więc nie tylko wiedzy dotyczącej różnych dyscyplin,

⁴⁰ "What would feminist data visualization look like?", nr (2015), <https://www.media.mit.edu/articles/feminist-data-visualization-with-catherine-d-ignazio/>.

odpowiedniego opanowania narzędzi komputerowej wizualizacji, lecz także wrażliwości etycznej i świadomości politycznego znaczenia gestu wizualizacji. To zadanie jest podejmowane przez artystów, ponieważ ich sposób pracy, eksperymentalny i heterogeniczny, doskonale odzwierciedla zarówno „naturę” danych, jak i sposób ich generowania i interpretacji.

04

Agnieszka Grodzińska

Well-sorted hieroglyphic being¹

¹Tekst jest jednym z serii
pt. *Read and Die*.

When A stops being A, there is nothing left to say

David Reinfurt

**Symbols provide not on only a shorthand,
but also a surrogate language
to express more precisely what cannot be written otherwise.**

Eric Gill

**Ten sposób bycia słowa pozwala w szczególności zrozumieć,
że słowo jest nierozdzielnie czymś, co się mówi,
czego się słucha i co się widzi.**

Maurice Merleau-Ponty

**W sumie moje ciało nie jest tylko przedmiotem pośród innych
przedmiotów, jakimś kompleksem jakości zmysłowych pośród
wielu innych, lecz jest przedmiotem wrażliwym na wszystkie inne
przedmioty, współbrzmiącym ze wszystkimi dźwiękami, wibrującym
wraz ze wszystkimi barwami i udzielającym słowom
ich pierwotnych znaczeń w sposób, w jaki je przyjmuje.**

Maurice Merleau-Ponty

Przedmioty kulturowe, za jakie uznaje się w naszym świecie teksty i wszelkie pisane struktury hieroglificzno-symboliczne, wywierają naukowo mierzalne reakcje cielesne. W trakcie rozmaitych eksperymentów naukowcy obserwowali ciała wybranych osobników wystawiane na reakcje słów/znaków w czasie zbyt krótkim, by mogli je odcyfrować, ale dostatecznie długim, by wywołać, często podprogowe, reakcje organizmu. Wybrane słowa („twardy”, „ciepły”, „wilgotny”) były w stanie spowodować doznania zmiany temperatury, „które tworzyły wokół siebie pewne halo znaczeniowe”². *Hart/hard/twardy* powodowało sztywnienie pleców i szyi chwilę przed odwzorowaniem się w polu wizualnym bądź słuchowym, milisekundy przed rozpoznaniem kształtu znaku lub wyrazu.

Zanim stanie się oznaką pojęcia, jest zrazu pewnym wydarzeniem ogarniającym moje ciało i jego panowaniem nad moim ciałem wyznacza sferę znaczeniową, do której się odnosi. Badany osobnik oświadcza, że podczas prezentacji słowa *Feucht/wet/wilgotny* doznaje, poza poczuciem wilgotności i chłodu, całkowitej reorganizacji schematu cielesnego; wnętrza ciała wychodzącego na powierzchnię, powtarzając za badanym, jakby rzeczywistość ciała skupiona dotąd w ramionach i nogach szukała dla siebie nowego ośrodka.

Słowa mają pewną fizjonomię, ponieważ w stosunku do nich, podobnie jak w stosunku do każdej osoby, przyjmujemy pewną postawę, która pojawia się od razu wtedy, kiedy na nie natrafiamy.

² Maurice Merleau-Ponty,
Fenomenologia percepcji,
tłum. Małgorzata Kowalska
i Jacek Migasiński
(Warszawa: Aletheia, 2001), 160.

Próbuję uchwycić słowo *rot/red/czerwony* w jego żywym wyrazie, ale najpierw jest ono dla mnie czymś zewnętrznym, jest tylko znakiem zawierającym wiedzę o jego znaczeniu. Samo nie jest czerwone. Jest to trudne do opisanie uczucie swego rodzaju przytłumionej pełni ogarniającej moje ciało, a równocześnie nadające mojemu wklęsnięciu policzkowemu kształt kulisty. Ten sposób bycia słowa pozwala wszczegółowości zrozumieć, że słowo jest nierozdzielnie czymś, co się mówi, czego się słucha i co się widzi. Odczytywane słowo nie jest jakąś geometryczną strukturą w pewnym obszarze widzialnej przestrzeni, lecz prezentacją pewnego zachowania i pewnego ruchu językowego w jego dynamicznej pełni³.

³ Ibid., 257.

Jeśli potraktujemy te rozważania jako szerszą koncepcję sposobu, w jaki podmiot istnieje w świecie, możemy dojść do przerażająco realnej refleksji na temat naszej cielesno-percepcyjnej postaci, programowanej tekstualnością symbolu i znaku niczym pies Pawłowa.

Owa „geometryczna struktura słowa”, o której pisze Merleau-Ponty, przytaczając relacje świadków, jest wciąż najmocniej dominująca w naszej zwyczajowej percepcji i to właśnie kształtom geometrii symbolu ufamy najbardziej.

Codienne czynności są szeregowane i wytyczone przez te znaki, ordynujące zarówno bezpośrednio (np. rodzaj postawy, jaką powinniśmy przyjąć w określonym miejscu: siedzącą, stojącą, aktywną, bierną), jak i poza naszą pozorną uważnością, aplikując nam rozmaitego rodzaju napięcia i biologiczne rozstrojenia (uwagi, temperatury, ciśnienia). Obojętnie, czy pracujemy w pustym, białym pokoju przed komputerem z wyłączonym Internetem, czy medytujemy w japońskim ogrodzie – walka z rozproszeniem uwagi jest często nieprzejeżdżalna – a dystrakcja może nastąpić nie tylko przez niespodziewane czynniki zewnętrzne, lecz także przez samą estetykę otaczających nas przedmiotów i komunikatów (pozornie tylko udających neutralne i wtapiające się w tło byty). Zaburzenie płynności myśli i komfortu ciała jest zmartwieniem większości pracowników umysłowych osadzonych przed ekranem monitora lub papierem na długie godziny (odczuwane najczęściej nieproporcjonalnie do czasu rzeczywistego), wydłużające się w nieskończoność. Bryan Lee O'Malley, rysownik, muzyk, autor graficznych opowieści, trafnie określił ten system pracy:

You sit in a room for years making up a story and drawing little pictures
and then, someone asks: „what was the hardest part?”
F...k, It was the years!

Każdy, kto pracuje w takim trybie po kilka lub kilkanaście godzin (uniemożliwiony w jednej pozycji, produkując informacje bez bezpośredniego, fizycznego kontaktu z osobami trzecimi), wie, jak godziny przechodzą w dni, a te niejednokrotnie w miesiące lub lata. Przyjemnie zaburza się te żmudne ciągłości odpływaniem myśli w przyjemniejsze obszary dygresji lub zawieszaniem spojrzenia na materialnej powierzchni czy geometrycznej konstrukcji przedmiotów. Czas staje się wtedy nieokreślonym, lecz psychicznie odczuwanym konstruktem, który zdaje się nie przystawać do owych graficznych znaków regulujących go.

Uporczywe wpatrywanie się w zegar i rozkodowanie jego ruchomej konstrukcji mierniczej jeszcze bardziej uświadamia nam cudowną abstrakcyjną umowność wskazówek czasowych. Podobne poczucie uruchamia się także na światłach dla pieszych, przejściach szlabanowych, semaforach i innych sygnalizacjach sterujących naszym ruchem. Czas wydaje się wysoce nieokreślonym i niewiadomym elementem naszej percepcji bycia osadzonego w ramach abstrakcyjnych systemów (para)logicznych znaków.

Dwudziestoczerogodzinny zegar skonstruowany przez Taubę Auerbach (współpracującą przy tym projekcie z nowojorską grupą projektantów Assembly) odmierza czas od zera (które w tym wypadku zostało wyrysowane jako postać złotego okręgu), a każda z cyfr pokrywa się ze wskazówką tylko raz w ciągu doby. Minimalistyczne cyfry rzymskie są złote, przypominają swym bazowym kształtem kamerton i wydają się jednoznacznie wymykać podstawowej funkcji – rozpoznaniu i komunikacji.

Z daleka stapiają się w geometryczny wzór pionowych kresek biegnących po okręgu, uruchamiając niepokojącą myśl, że to właśnie zaburzenie rozpoznania, a więc i świadomości czasu, było clue powstania tego obiektu.

Odkąd pamiętam, zawsze miałam napięte relacje z czasem. Urodziłam się dwa tygodnie po terminie i od tego czasu zawsze jestem gdzieś spóźniona. Podchodzę do czasu w całkowicie nielogiczny, oparty na fantazji sposób i kiedy naprawdę zaczynam o tym myśleć, przestaję być pewna tego, że „rzeczywiście” istnieje. Dlaczego jest asymetryczny, biegnie tylko w jednym kierunku? [...] Czy może być artefaktem innego wymiaru przestrzeni? Czy nie powinien być raczej okręgiem lub powierzchnią niż linią? Kilka lat temu próbowałam zaprzyjaźnić się z czasem. [...] wskazówką jednego z przyjaciół było, by kupić zegar, który by mi się spodobał i spoglądać na niego z uwagą. Idąc za tą wskazówką, zgromadziłam sporą ilość interesujących czasomierzy. Jednym z moich ulubionych był zegar 24-godzinny. Uznałam go za bardzo praktyczny, ponieważ zmuszał mnie, by zatrzymać się i pomyśleć na kilka dodatkowych sekund, kiedy odczytuję czas. Pozycje wskazówek zegara nie są czymś, do czego jestem przyzwyczajona, i nie potrafię po prostu na niego zerknąć i wiedzieć, która jest godzina. Myślałam, jak wejść w interakcję z czasem na nowo i z odrobiną dystansu, kiedy spoglądałam na ten zegar, nie jak na trudnego krewnego, z którym wchodzę w leniwą relację. Chciałam rozprzestrzenić to doświadczenie poprzez zaprojektowanie własnego 24-godzinnego zegara⁴.

Za tę dezintegrację symboliki codziennych regulacji (czasu, pozycji, miejsca) i naszego cielesnego odbioru tych znaczeń zazwyczaj odpowiadają maszynowe przekazniki miernicze. Komunikacja transmitowana lub przeprowadzana przez aparaty techniczne wymaga własnej kodyfikacji programu. Jego tajemnicze znaki, okultystyczne wręcz hieroglify stają się dla nas myślowym skrótem wyobrażonym, sugerującym trudne do opisu matematyczne ruchy maszyny.

⁴ Za <http://thethingquarterly.com/issue-20-tauba-auerbach-109.html>.

RAINBOW COLOURED SPINNING WHEEL OF DEATH

To jedno z kilkunastu określeń na błąd programu, komputerowe zawieszenie przy ostatniej komendzie sygnalizowane kręcącym się tęczowym kołeczkiem każącym czekać na przeliczenie i pomyślne rozwiązanie (niejednokrotnie kończone restartem maszyny, *death end of your patience*).

Problem stopu – określany także jako *halting problem* – jest nierozstrzygalnym dotąd zagadnieniem algorytmicznym odpowiadającym, dla danego algorytmu, na pytanie, czy realizujący go program zatrzyma się (w skończonym czasie). Pytanie dotyczy z reguły konkretnych danych wejściowych albo wszystkich możliwych. Programowi, który zatrzymuje się dla wszystkich możliwych danych, przypisuje się tzw. własność stopu⁵. W środowiskach informatycznych halting problem często traktuje się jako dowód na ograniczone możliwości maszyny, *proofs that computers can't do everything*⁶.

W 2008 roku matematyk Byron Cook, starszy analityk Microsoftu, profesor informatyki w Cambridge i University of London, dokonał przełomu w swoich obliczeniach mających zmienić nierozstrzygalność problemu stopu i pomóc komputerom przejść dalej w obliczeniach, czyniąc je skończonymi w (miarę krótkim) czasie. To, czego potrzebował, by kontynuować pracę (oraz zdobyć na nią odpowiednie środki), to sposób jasnego i klarownego zapisu jego obliczeń, mogący w przystępny sposób wyjaśnić je odbiorcom. Wszystkie dotychczas używane symbole matematyczne okazywały się nieprecyzyjne lub w zbyt zawiły sposób przedstawiały to, co według Cooka powinno być proste i komunikatywne. Po serii nieudanych prób komunikacji postanowił zaprosić do współpracy Taubę Auerbach, proponując jej zaprojektowanie nowych symboli matematycznych obrazujących wyliczenia, którymi się zajmował.

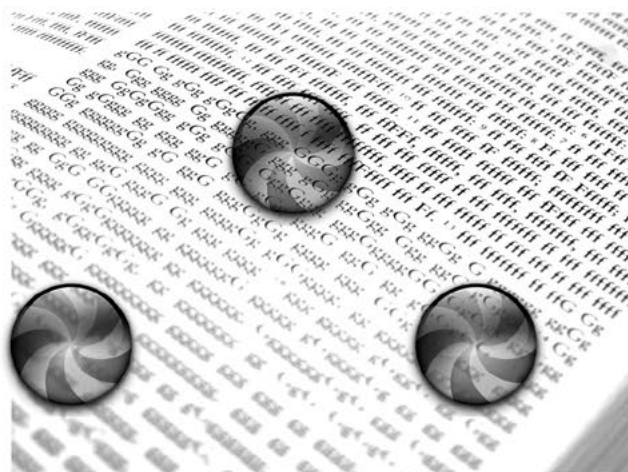
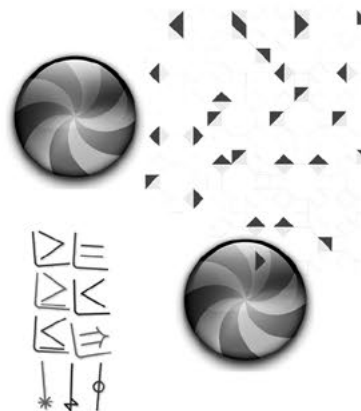
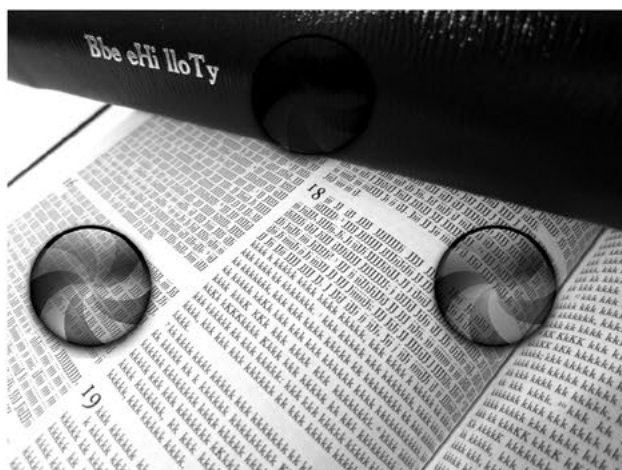
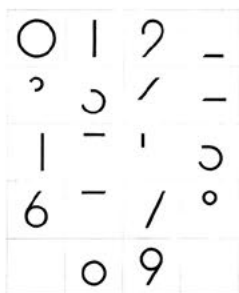
Oczywiście mogę zrozumieć pracę Byrona w pewnym ograniczonym stopniu. Wielodniowe badanie problemu przybliżyło mnie do celu, którym było uchwycenie ruchu lub trajektorii każdej funkcji – sposobu, w jaki ustawienia cyfr będą grupowane lub poruszane w określonym kierunku⁷.

Po kilku wstępnych, niezbyt udanych próbach kończących się niezrozumieniem lub odrzuceniem symboli przez środowisko informatyków i fizyków akademickich Cook i Auerbach przeddefiniowali kryteria i wytyczne projektu. Uznali, że nowe symbole powinny składać się tylko z kilku linii, aby możliwe było ich szybkie zapisanie na tablicy. Żaden z nich nie powinien wyglądać zbyt „artystycznie” czy dekoracyjnie, widocznie zniechęcało to praktyków do ich używania. Symbole nie powinny też przypominać żadnych emblematów narodowych (niektóre z poprzednich wersji uczonym kojarzyły się ze swastyką). I wreszcie – powinny być „nowe”, lecz nie zupełnie obce w swojej estetyce. W naszym codziennym użyciu jest około 2500 symboli, lecz większość z nich stanowi jakąś wariacją wcześniejszych znaków ludzkości. Pamięć kodów oferuje nam bazę do przekształceń, szereg możliwych transpozycji zapisu na bazie już istniejących kształtów.

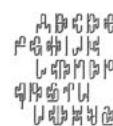
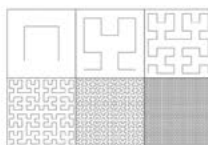
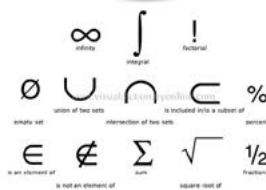
⁵ Problem stopu, https://pl.wikipedia.org/wiki/Problem_stopu

⁶ Angela Saini, „A Good Sign,” Science Magazine 325, www.sciencemag.org.

⁷ Ibid.



ik	
ik	
ik	
ik	
ik	
ik	
ik	
ik	



Ponad 250 lat wcześniej Leonard Euler użył litery E w podstawowych algorytmach. Zapisu tego używamy do dziś, podobnie jak symboli Leibniza (dx/dt) czy Newtona (x). Choć przyzwyczailiśmy się, że w tym wyjątkowo restrykcyjnym estetycznie świecie logiki liczb użyteczność góruje nad atrakcyjnością kształtu, nie sposób przejść nieporuszonym wobec na przykład krzywej Moora (*Moore curves*), wykresu przypominającego płynnością kształtów rzeźby artysty, podobne zarówno w bezpośrednim układzie linii, jak i w tym, co rozdziela – „przestrzeni pomiędzy”, rewersyjności kształtów góry i dołu.

W swoim projekcie Cook i Auerbach byli świadomi oporu środowiska wobec wprowadzania nowych symboli (zwłaszcza projektowanych nie przez matematyka, lecz przez artystę) oraz odpowiedzialności, jaka spoczywa na nowo dodanych znakach – mogą (ale czy muszą?) przetrwać stulecia.

Jak mówił sam Cook: nowy zapis (znaki Auerbach) wprowadził zasadniczą, radykalną zmianę w jego pracy⁸. Było dla niego wielce interesujące, czy zostaną przyjęte w społeczności informatycznej i komputerowej, co zależało w większej mierze od wartości jego koncepcji niż od piękna formy i sposobu, w jaki zostały zaprojektowane.

⁷ Ibid.

Jak prorokuje Patric Ion z czasopisma „Mathematical Reviews” wydawanego przez American Mathematical Society: „sposób, w jaki myślimy o zapisie logicznym, wciąż ewoluuje. W przyszłości może przyjść kolor, a wraz z postępiem technologii, możliwe, że i animacja”⁹. Potrzebne są więc podstawy wizualne dla wyliczeń zbyt zaawansowanych do przedstawienia według starych zapisów.

⁷ Ibid.

Praca nad nowymi znakami rozwija się od dziewięciu wyjściowych symboli zaprojektowanych przez Auerbach oraz udoskonalonych przez Davida Reinfurta za pomocą programów typu LaTeX (oprogramowanie do tekstu automatyzowanego wyposażone w język znaczników służący do formatowania dokumentów tekstowych i tekstowo-graficznych).

W działaniach Auerbach, artystki posługującej się w swoich pracach projektowaniem graficznym w taki sposób, w jaki inni posługują się malarstwem, fotografią czy obiektem znalezionym, chodzi nie jedynie o technikę wykonania, a przede wszystkim o wpisane w obszar każdego z medium określone relacje obrazowe, materialne, przestrzenne czy użytkowe.

Zatrudnienie artysty do tego przedsięwzięcia było równie pociągające, co ryzykowne, gdyż jak mówił Byron Cook, obawiał się artystów czyniących w swoich pracach użytek z naukowych czy matematycznych koncepcji:

Zazwyczaj uważałem tych artystów za, delikatnie mówiąc, zbitych z tropu, zdezorientowanych, jeśli chodzi o fundamentalne podstawy logicznej wiedzy. Ponadto są oni zazwyczaj mniej zainteresowani prawdą niż pięknem: są szczęśliwi w swoim błędnym rozumieniu¹⁰.

¹⁰ Byron Cook, *Mathematical Artifacts*, Parkett, nr 94 (2014): 107.

Jednak w przypadku Auerbach, artystki tworzącej własne alfabety i znaki matematyczne oraz rozkładającej słowa na części pierwsze w świadomym geście zaburzenia ich percepcji, współpraca była dla Cooka ciekawym wyzwaniem.

Auerbach jest dobrze zorientowana w temacie zarówno poprzez własne prace wizualne na bazie geometrycznych struktur języka, projekty alfabetów (*Font Portfolio*, wydane przez Diagonal Press, 2013), jak i przez doświadczenie rodzinne (rodzice są projektantami graficznymi) oraz pracę w zawodzie od-

ręcznego pisarza liter reklamowych. Jej pierwsza indywidualna wystawa *How To Spell The Alphabet* [Jak przeliterować alfabet] w *New Image Art* w Los Angeles w 2005 roku bazowała na fonetyczno-wizualnych strukturach językowych, widocznych także w projektowanych przez nią później fontach, takich jak *Cactus Font* [Font kaktusowy] w wersjach *Standard*, *Stone* and *Shiny* z 2011 roku, *Wiggle Font* [Podrygujący font] 2010 czy *Up died font* 2009. Trudno jednak patrzeć na prace Auerbach tylko przez pryzmat dizajnu, projektowane przez nią znaki są wysoce indywidualną formą graficzną, która może przywołać na myśl zarówno nowoczesny ornament, jak i matematyczną strukturę obliczeniową. Większość z nich jest „dostatecznie prosta w dostrzeżeniu i rozkodowaniu, ale dużo trudniejsza w opisanii”¹¹. Rozróżnienie symbolu jest niezwykle trudne, gdy patrzymy tylko na jeden z nich, staje się jednak zupełnie proste, gdy widzimy go w kontekście słowa lub sąsiadującego z nim znaku. To właśnie rozróżnienie jest centralnym punktem ludzkiej percepcji i rozumienia.

¹¹ David Reinfurt, „When X is not an X,” *ibid.*

Każdy alfabet istnieje dzięki tym rozróżnieniom, ponieważ żadna inna litera nie może być literą A, nie może być literą spoza czy bezkształtem. I choć dekodowanie zawsze odbywa się w obszarze określonej kultury (i istniejących w niej obszarów skojarzeniowych), i często jest nie do rozszyfrowania przez kogoś z zewnątrz, właśnie ta podstawowa funkcja została określona jako „esencja ludzkiej inteligencji”¹². Wydaje się to kluczowe, gdy patrzymy na wszelkie prehistoryczne zapisy obrazkowe czy choćby znaki twarzy i ciała niosące ze sobą ściśle określone przekazy symboliczne – być może rację ma Hofstadter, mówiąc, że „owa esencja kryje się nie w brutalnych połączeniach faktu z faktem, a raczej w wyjątkowej zdolności do robienia analogii i rozróżniania płynnych kategorii”¹³. Cytowany na wstępie brytyjski projektant liter odnosi się również do tych koncepcji percepcji, pisząc w swoim *Eseju o typografii* z 1931 roku: to „umysł jest arbitrem wszelkich znaków, nie narzędzie czy materiał”¹⁴.

¹² Byron Cook, „Mathematical Artifacts,” *ibid.*: 95.

¹³ *Ibid.*, 94.

¹⁴ *Ibid.*

Rozpoznanie znaku może się odbywać także poza zwyczajowym dekodowaniem semantycznym. Doprowadzenie do punktu załamania czy rozsypania uporządkowanej struktury pozwala dostrzec inną ich formę i nowe, często zaskakujące komunikaty.

Widoczne jest to w jednej z najbardziej intrygujących realizacji Auerbach, jaką jest *Alphabetized Bible* (Bbe eh hi llo Ty) z 2006 roku, zalfabetyzowana wersja *King James Bible*.

Słowa zostają rozbite na litery, a te uporządkowane i ustawione w porządku alfabetycznym (z pozostawieniem majuskuły i minuskuły). Relatywnie, karta tytułowa tej książki otwiera się w taki właśnie sposób: literami A, poprzedzonymi słowami: „The first book of Moses, called Genesis”. Kapitałki przychodzą i odchodzą w falach, zbijają się w skupienia w Starym Testamencie i rozsypując w nowe układy w początkach Apokryfów i Nowym. Wyskakują do góry raz małe, raz duże, porządkując setki wieków w absurdalnie kosmicznym alfabetycznym hiperciągu, który fascynująco byłoby usłyszeć w publicznym czytaniu lub jakimkolwiek ciągłym akcie performatywnym. Kiedy przestajemy identyfikować słowa i zaczynamy przyglądać się księdze w ten sposób, jej struktura staje się oczyszczona i naga, usunięcie fabuły stawia ją poza zasięgiem naszej interpretacji.

A B C D E F G H I J K L M N
 O P Q R S T U V W X Y Z
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 ? @ \$ % & ' ()

CACTUS FONT

THE QUICK BROWN
 FOX JUMPED OVER
 THE LAZY DOG. the

quick brown fox jumped over
 the lazy dog. 0123456789

To posortowanie, redukujące język prawie wyłącznie do strukturalnych i semiotycznych momentów, zawiesza spojrzenie na opartowej abstrakcji wzoru, pierwotnym kodowaniu, które przypomina, że absolutnie każdy z tekstów naszego świata jest przede wszystkim strukturą gramatyczną i graficzną, a dopiero potem sensem.

W tym przypadku cokolwiek absurdalne wydaje się wyprowadzanie z nich całościowych i złożonych kontekstów kulturowych i brak dystansu do tego, czym w istocie są – graficznym zbiorem liter (znaków) wyznaczających podtrzymanie rytmu ciągłości bytu, jego ekonomicznej, materialnej, duchowej, relacyjnej, społecznej czy artystycznej sygnalizacji.

05

Małgorzata Dawidek

Pisanie 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*¹

¹Małgorzata Dawidek,
„Errata ze zbioru »Naczynia
połączone«”, (Poznań,
2010), Maszynopis.

I nie ruszaj się, zrobimy ci portret, abyś jak

najszybciej stała się do niego podobna.

Hélène Cixous, Śmiech Meduzy²

² Hélène Cixous, „Śmiech Meduzy [Le Rire de la Méduse]”, *Teksty Drugie*, nr 4/5/6 (1993): 164.

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 zazdrością 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 nikt³.

³ Virginia Woolf, *O chorowaniu*, tłum. Magdalena Hydel (Wołowiec: Czarne, 2000), 30.

W mojej praktyce artystycznej skupiam się na konflikcie pomiędzy kondycją ludzkiego ciała a językiem dyskursywnym. W pracach, które tworzę, opierając się w pierwszej kolejności na samoobserwacji i analizach języka, 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 mowę i pismo. Oddać w słowach jego stany. Nazwać ciało językiem. Interesują mnie przy tym stany skrajne, doświadczenia graniczne, fizyczne i emocjonalne kryzysy, językowe blokady (ból, strata, choroba, radykalny życiowy wybór).

Z drugiej strony próbuję też przekonwertować język na ciało, przetłumaczyć język ciała. Wtopić słowa w pory ciała. Mówię do ciała, na przykład:

Wiem, że umówiliśmy się, że w tym języku 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 na komendy językowe. Tak więc relacja tych dwóch bytów (języka i ciała) przybiera 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? Ponieważ 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 ma cztery znaczenia (anatomiczne [korpus], społeczne [np. ciało studenckie], fizyczne [ciało stałe], astronomiczne [ciało astralne]). W języku angielskim słowo ciało (*body*) ma kilkadziesiąt znaczeń, a jednym z nich jest **tekst** (*text*). A dokładnie 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 pozosta-

wia swoje znaki, starając się, by były one jak najbardziej adekwatne do cielesnych odczuć.

Materią moich prac jest więc zarówno język, jak i ciało. Przy czym język staram się ucieleśnić, zmaterializować, dlatego często przybiera on formę pisma, ma kolor, ciężar, indywidualne cechy. W cielesności natomiast interesują mnie te jego stany, które są niematerialne i efemeryczne, czyli emocje, subiektywne i indywidualnie gesty i dźwięki.

Moje zainteresowanie ciałem wynika z potrzeby nazwania tego, co w cielesności wymyka się językowi, co zostało przez niego zahamowane, zmarginalizowane lub wyparte. Tego, co jest wstydlive, nieatrakcyjne lub nienormatywne. 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.

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

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

Rozdział II

écriture féminine

⁴ Cixous, 148. Kolejne cytaty pochodzą z tej samej książki, ze stron kolejno: 152, 154, 158, 159, 160 i ponownie 159

Pół wieku po ukazaniu się eseju Virginii Woolf o chorowaniu 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 mężczyźni. Cixous, odwołując 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 ich własnej twórczości, do ich 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!”⁴ Zdejmuje z ramion kobiet odium wstydu nakładanego na nie przez wieki przez historię, przez mężczyzn, ale również przez nie same. Sugeruje, że tylko poprzez własną aktywność 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”.

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 własnej cielesności. Podkreśla 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, bytem abstrakcyjnym, z ciałem, które jest bytem realnym, konkretem, polem kryzysu, dynamicznych kontrastów i blokad, i za którym stoją trudno artykułowane i subiektywne odczucia.

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 poetę Giovanniego Boccaccia i opublikowane w 1440 roku (manuskrypt 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 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 jej obrazy. Ponadto kobieta jest jednocześnie portretowana i portretująca. Jest to zatem portret zwielokrotniony kogoś, kto jest w równym stopniu przedmiotem i podmiotem własnych obserwacji, a w dalszej kolejności pozostaje podmiotem obserwacji widza.

情 (China) 情 (Korea)

Emotional attachment
between friends, family or
animals, or even
themselves' selves.

情 (China)

A form of management
if someone is feeling alone
with a person, putting them up

Hygge (Danish)
Comfort and coziness
The feeling of
drinking with
Gezelligheid (Dutch)
Comfort and coziness
at home with loved ones
or general togetherness

Ei viitse (Estonian)

The feeling of a slight laziness
can't be bothered by anything
Don't want
to work or go
anywhere

"Nothingness"

"Togetherness"

害 (China)

A rather relaxed
emotion and attitude
towards everything, accepting
all the facts instead of
worrying about it.

Saudade (Portuguese)

A somewhat melancholic
feeling of incompleteness.
Longing for something
that might never return.

懐かしい (Japanese)

Missing something. The sense of
longing, being nostalgic for
something, someone or somewhere.

Shadenfreude (German)

also known as epicurism
"harm-joy", it is a feeling of
joy or pleasure when one sees
another fail or suffer misfortune.
Pleasure derived from the misfortunes of
others.

Mono no aware

物の哀れ (Japanese)

"The pathos of things", also known as an empathy toward things
or a sensitivity to ephemerality of things, and both a transient
gentle sadness (or wistfulness) at their passing, as well a longer, deeper
gentle sadness about this state being the reality of life.





cross
proving food and
winds and family
(Dutch)
lives of being
and ones,
sorrow.

Il veggio bene (Italian)
The attachment for family
friends and animals.

Am chole alach
[Am chola alacha]
אִם חֹלָה אֲלֵיךָ (Hebrew)
Literary means "I am sick
on you". It describes the
feeling of
obsession with
someone or something.

(Japanese)
ing of the
iting in love.

心 (Chinese)
The feeling somewhere
between sympathy and empathy,
to feel the suffering of loved ones.

心 (Chinese)
feeling uneasy,
know what to do.

心 (Chinese)
heart up
heart down

A mixture of feeling
neary and worried
if someone can feels
hear own heart beat.

Hiraeth (Welsh)
Homesickness tinged with
grief of sadness over the loss
or departed and the earnest
desire for the Wales of the past

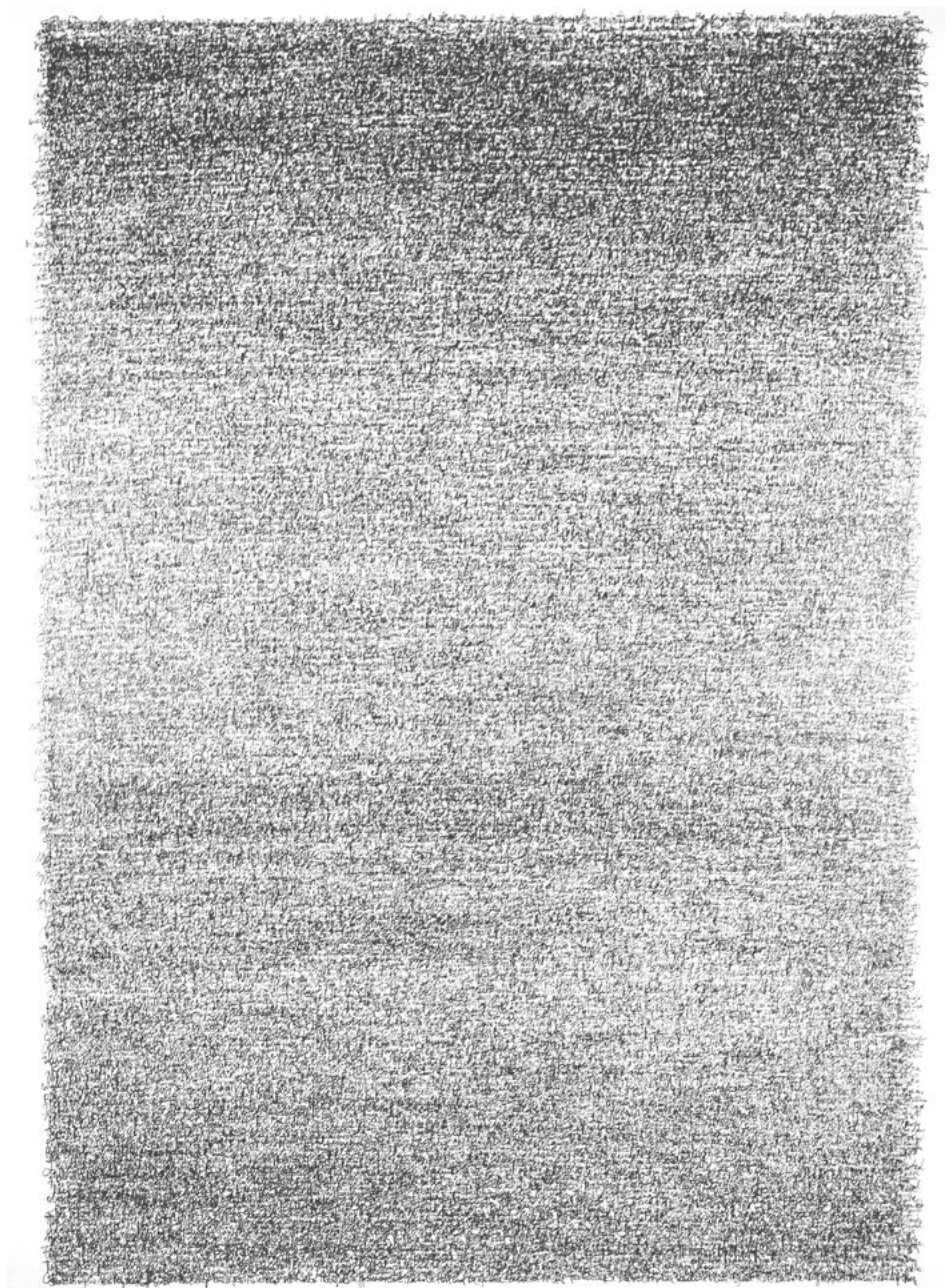
切ない (Japanese)
Emotion like bittersweet painful and wistful.
A heartrending emotion.



Obraz, który pochodzi z późnośredniowiecznego manuskryptu, jest miniaturą, czyli immanentną częścią księgi. Jego skala jest niewielka. Średnica lustra to mniej niż 1 cm. Obraz stanowi jedynie małą część 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 będą obowiązywać jeszcze przez wiele wieków.

Co łączy mnie z kobietą z iluminacji? Bo przecież nie tylko płęć 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 rozpoczynam od „portretowania” i definiowania siebie, mówienia o sobie oraz od analizy moich relacji z otoczeniem (ja kobieta, ja-migrantka, ja-chora, ja-mówiąca itd.). Jestem więc w pierwszej kolejności skupiona na akcie, który doskonale prezentuje portretowana kobieta. Na studiowaniu siebie. Jestem skupiona na studium mojego języka i mojego ciała. Na ich oswojaniu, transkrypcji i lekturze. Piszę „tekst, moje ciało”, jak powiedziałaby Cixous. I nim opowiem moje ciało innemu, i nim zdołam wysłuchać jego ciała, powinnam uprzednio przed sobą samą oswoić własną cielesną i własną obcość. Ochronić w sobie inność. Przejrzeć się w lustrze. Dopiero wówczas podejmę kolejny krok, jakim jest praca z innym.

Te dwie formy komunikacji: cielesna (sensualna, organiczna) oraz językowa (schematyczna, skodyfikowana), zostały połączone 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 rozsadzi ograniczenia, klasy i retoryki, porządki i kodyfikacje [...]”. Podobnie chodzi mi o stworzenie języka niepowielającego znajomej retoryki, o indywidualną narrację, nawet jeśli nie wpisuje się ona w regulowane gramatyką schematy lub 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 przekraczania milczenia i niemożności pisma, bo takie są możliwości kobiet – pisze Cixous – „że przeskakując możliwości składni łamią jej ustaloną linię [...]. [N]ie wierzymy, że w języku kryje się wróg nie do pokonania, gdyż to jest język mężczyzny i ich gramatyka”. Moje prace to wprowadzenie do języka chaosu – „chaosu» wypowiedzi osobistej, pełnej imion własnych i przypisanych im znaczeń”, chaosu obcych doznań, aberracyjnych zachowań ciała, anomalii, nienormatywnych odruchów, załamania języka, choroby. Moje ciało-tekst jest wypowiedzią palimpsestową w swoim charakterze, ciałograficzną, może stać się mikroruchem, szelestem, odgłosem, nieczytelną adnotacją, półzdaniem, słowem, fragmentem słowa, odłamkiem znaku.



Małgorzata Dawidek, *Black*

Według mnie zarówno esej Hélène 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 ciału i ciało pismu. Traktować ciało jako żywą księgę. „Kobiety są ciałami, więcej ciała, więcej pisania”.

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, 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 do pamięci ciała, jego historii i niewypowiadalności 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 zbliżony termin w autobiograficznej prozie Dubravki Ugrešić. Pojawił się tylko raz w *Amerykańskim fikcjonarzu*, w zdaniu opisującym paradę na cześć Tito:

W moim indoktrynowanym europejskim mózgu przesuwają się znane obrazy totalitarnego szczęścia, obrazy pochodów, cała historia ciałaografii, szczęśliwych mas udających kolektywne ciało [...]⁵.

⁵ Dubravka Ugrešić,
Amerykański Fikcjonarz,
tłum. Danuta Cirić-Straszyńska
(Wołowiec: Czarne, 2001), 56

W styczniu 2016 roku spotkałam Dubravkę Ugrešić przy okazji jej wykładu na SSEES/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 konstrukt zaprogramowanego, 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 historycznej i politycznej reżyserii, ja rozumiem ten termin w nieco węższym i bardziej intymnym znaczeniu.

To, co mnie interesuje w *bodygraphy*, to przede wszystkim mikroskala tego zjawiska, indywidualność doświadczania i intymizacja codzienności, które obserwuję na szerszym tle historii, traktującej jednostkę peryferyjnie. Na tle takiego porządku zarówno przemoc języka (instytucji i władzy), jak i wobec ciała stają się w mojej opinii dotkliwie czytelne. Zmiana fokusu w postrzeganiu tego układu, wydobywanie ze studium tego, co marginalizowane, drugoplanowe i epizodyczne, czyli detalu, jednostki, pojedynczej kobiety, nieostrej sytuacji, ignorowanego szczegółu – to *punctum* mojej artystycznej praktyki. Obraz, który stwarzam, bazuje właśnie na tym drugim, zagubionym lub przypadkowym planie – pominiętej narracji, umniejszonej roli, odwróconego wzroku, nieczytelnego tekstu. I tak jak w przypadku Barthesowskiego *punctum* jego wybór jest subiektywny.

Bodygraphy w moim rozumieniu to zatem nie lub nie-tylko pisanie ciałem w znaczeniu choreograficznym. *Bodygraphy* jest dla mnie formą artykulacji ciała, zbiorem indywidualnych gestów, cielesnej pamięci, intymnego słownika, jest spektrum prywatnych i publicznych tekstów, które ciało wypowiada/wyraża za pomocą mowy i ruchu. Jest rysunkiem pisma i gestu. Bo ciało samo w sobie jest językiem, choć właściwy przekaz często pojawia się na skraju jego wypowiedzi.

Interesuje mnie ciało jako pismo, mowa i gest (Derrida⁷, Barthes⁸, Nancy⁹, Merleau-Ponty¹⁰ i in.). Tropię pojęcie ciała jako tekstu kultury, nośnika pamięci, kodów i znaczeń, które bada zarówno współczesna psychologia (Fuchs¹¹), antropologia kulturowa (Mauss¹², Mead¹³, Foucault¹⁴, Bauman¹⁵ i in.), literatura, jak i nauki o niej (Artaud¹⁶, Bataille¹⁷, de Beauvoir¹⁸, Sontag¹⁹, Woolf i in.). Jest to ciało performatywne – wydarzające się, samodecydujące, samoafirmujące lub samodestrukcyjne, lecz będące jednocześnie obszarem do nadawania sensów i ich interpretacji. Podążam za ciałem przesuwającym się ze sfery prywatnej do publicznej i/ lub z powrotem. I tym, które się opiera wystawianiu go na działania społeczne i polityczne. Za ciałem nagim wobec obowiązujących systemów kulturowych i politycznych (*homo sacer*²⁰), wobec regulacji jego zachowań poprzez nakładane na nie sankcje, presje, tradycje i 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 ciało mówi i wobec którego się opiera, 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 symbolice i formach zachowań mających wpływ na budowanie tożsamości członków tej grupy, jak 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, zastojów emocji. To także pamięć indywidualnych gestów, odruchów, nawyków, intymnej 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, badam własne ciało jako formę tekstową. Używam go do zrekonstruowania kluczowych dla mojej tożsamości pozycji, zachowań, gestów i emocji.

Projekty *Gesture Analysis* oraz *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 samo 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 cielesną narrację, Virginio?

⁷ Jacques Derrida, *Pismo i różnica* (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2004); *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, tłum. Bogdan Banasiak (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997); *O gramatologii*, tłum. Bogdan Banasiak (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999).

⁸ Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. Ariadna Lewańska (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997); *Imperium znaków*, tłum. Michał Paweł Markowski i Adam Dziadek (2004).

⁹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, tłum. Małgorzata Kwietniewska (Gdańsk: słowo / obraz terytoria, 2002).

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński (Warszawa: Aletheia, 2001).

¹¹ Thomas Fuchs et al., red., *Body, Memory, Metha-phore and Movement* (Amsterdam-Philadelphia: Publishing Company, 2012).

¹² Marcel Mauss, *Socjologia i antropologia* (Warszawa: PWN, 1973).

¹³ Margaret Mead, *Sex and Temperament in Three Primitive Societies* (London: Harper Collins, 2002).

¹⁴ Michel Foucault, *Historia seksualności*, tłum. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski (Warszawa: Czytelnik, 1995); *Powiedziane, na-pisane. Szaleństwo i literatura*, tłum. Bogdan Banasiak, et al. (Warszawa: Aletheia, 1999); *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant (Warszawa: Aletheia, Wydawnictwo Spacja, 1993).

¹⁵ Zygmunt Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności* (Toruń: UMK, 1995).

¹⁶ Antonin Artaud, „Teatr okrucieństwa [Le theatre de la cruauté]”, w *Œuvres complètes*, t. 13, (Paris: Gallimard, 1974), 105-18.

¹⁷ Georges Bataille, „Stoneczny odyt”, <http://bb.ph-f.org/przekłady/bataille-odbyt.pdf>

¹⁸ Simone de Beauvoir, *Druga płeć*, tłum. Gabriela Mycielska, Maria Leśniewska i Jacek Santorski (Warszawa: Czarna Owca, 2003).

¹⁹ Susan Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. Jarosław Anders (Warszawa: PIW, 1999).

²⁰ Por. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. Mateusz Salwa (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2008).

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” [...] ²¹.

²¹ Cixous, 162.





Silence never app

It is replaced b

The noise sounds like a s
boots on the pavement. Wh
from? It is the rhythm of t
the contractions of the hea

It is the race of the h

It is fluttering

In the cage of m

This is the sound I hea

appears in its pure form.
by a march.

steady beat of soldiers!
What is it? Where does it come
The pulse determined by
heart and arteries.

of a bird
my chest.

or constantly.



A close-up, black and white photograph of a textured surface, possibly a piece of fabric or paper. The surface has a fine, woven texture. Faint, illegible text is visible through the material, appearing as dark, blurry shapes against the lighter background. The lighting is soft, highlighting the texture of the material.

because I
presence of my
doesn't react to
do anything for
turns into something
any more, because I stop feeling
it is pain. Pain separates me from
I am all filled with void.
Pain, my own body, myself, or what
Because pain is stronger than the
findings, stronger than me, my knowl
propriety, my good manners
of dignity. Strong pain erases
etiquette, errands to run.
and politeness don't matter any
in nothingness, static, ephemeral
How to survive?

important thing at this point
to be regaining contact with
is the only way to survive, I +
ake a micro-move to check if
hance to return to my body.
close to my again?



more.
I want

my body
think,
I have

time?

...I become ...
...he on, I ...
...distorts, ...
...my body ...
...the body ...
...it is ...
...the ...
...to ...

A close-up, black and white photograph of a piece of fabric with a dense, repeating pattern of small, stylized figures or motifs. The pattern is dark against a lighter background. The image is slightly blurred, focusing on the texture and detail of the fabric.

Rozdział IV

„Whiteness”

Mam takie wspomnienie.

Jest ciepła, wczesna jesień. Mam siedem lat i bawię się z dziećmi na niewysokim wzgórzu w małej wiosce we wschodniej Polsce. W pewnej chwili piłka, którą gramy, stacza się ze wzgórka.

Zbiegam po nią w dół. Rosa moczy mi buty topiące się w gęstej trawie. Podchodzę do piłki i chwytam ją. Odwracam się, by wrócić tą samą drogą, gdy nagle wszystko niknie – dzieci na wzgórzu, odgłosy, moje mokre buty, nie wiedzę nawet swoich rąk. Czuję tylko wypukłość piłki, która wysuwa się z mojego uścisku.

Wokół mnie roztacza się biel. Stoję w niej najpierw nieruchomo. Później odważam się podnieść dłoń, by dotknąć koloru. Poczuć go pod palcami. Moja ręka znika w mlecznej chmurze. Otwieram usta, by posmakować bieli. Moja dłoń zbliża się i oddala od twarzy. Ale nie czuję żadnej struktury, żadnej materii, żadnego oporu. Biel nie waży, nie ma kształtu, ma tylko zapach łąki i smak wilgotnego powietrza.

Czuję zaciekawienie i spokój. Dużo spokoju.

Mam wrażenie braku grawitacji, lawirowania, lewitacji. I chcę, by to odczucie trwało.

I wtedy przychodzi do mnie coś jeszcze.

Czuję, że jestem sama.

Że jestem sama. Nie mam nikogo. I tak będzie do końca.

I, mimo że wiem, że poza mną są na świecie inni ludzie i rzeczy, to faktycznie wszyscy jesteśmy sami.

I czuję, że ta biała pustka jest o tym.

Że o tym jest jej cisza.

Stoję tak przez dłuższy czas, gdy przypominam sobie o dzieciach na wzgórzu. Poruszam się intuicyjnie, nie wiedząc, w którą idę stronę. Wychodzę na przeciwległy pagórek. Nad niecką, która dzieli mnie od dzieci, wciąż unosi się biały obłok. Wygląda jak cukrowa wata zawieszona między niebem a ziemią albo gęsto rozrzucony ptasi puch. Albo kłębiaste zwoje dymu, które na skraju swych kształtów rozlewają się w smugi.

Chodźcie! Chodźcie zobaczyć czary! – wołam.

Ale z przeciwnej strony słyszę tylko: Małgosia, litości! Przynieś wreszcie tę piłkę!

Zbiegam do niecki w chwili, gdy mgła zaczyna opadać. Wyłania się z niej moje ciało. Widzę zarysy dłoni. Moje palce odzyskują kontur. Mogę rozpoznać wzór ściegu na rękawie sweterka. Złamany burgund zmienia się w czerwień bucików zatopionych w malachicie traw.

Obok leży piłka.

Od czasu tego zdarzenia doświadczenie bieli jest dla mnie nieustannie związane z poczuciem spokoju i zgody na to, co się wydarza, ze świadomo-

ścią braku realnego wpływu na siłę żywiołu, na ruch świata i kolejność zdarzeń. I z miejscem Nigdzie.

Kolor biały oraz doświadczenie bieli stały się także jednym z podstawowych punktów odniesień w mojej pracy artystycznej. Biel funkcjonuje w mojej praktyce jako pusta, niezapisana kartka papieru, niezamalowane płótno, ściana lub pusta przestrzeń, do której można wejść lub na której tle rozgrywa się moje działanie performatywne.

Białe płaszczyzny zapisuję tekstami, często używając do tego takich narzędzi, jak biały suchy pastel lub kreda. Do innych prac używam też węgla lub atramentu, które stwarzają z bielą najsilniejszy, lecz najbardziej przyjazny dla oka kontrast.

Pisanie kredą lub węglem ma dla mnie wartość organiczną. Są one materiałami pierwotnymi, materią ziemi. Jest w nich pierwiastek tego, co odczuwam jako ostateczne.

W języku polskim istnieje wyrażenie „być biały jak kreda” lub „być biały jak ściana”. Oznacza ono bladość, której nabiera skóra, gdy ktoś doświadcza skrajnych emocji, na przykład lęku. Mówi się wtedy, że ktoś jest „blady ze strachu”. Ale bladym można być również, gdy organizm jest w skrajnie złej kondycji zdrowotnej. Wówczas mówi się, że ktoś „jest blady jak trup”.

Mówi się o „trupiej bieli”.

Czy jeden z jeźdźców Apokalipsy nie jechał na koniu „trupio białym”?

Jakie było jego imię?

Jego imię było *Śmierć*.

W kulturze krajów Dalekiego Wschodu biel jest symbolem żałoby.

W języku japońskim słowo 白 – *shiro* (*white*; biel) jest częścią słowa 空白 – *kuhaku* oznaczającego biel lub pustą przestrzeń. Lingwistycznie biel jest w tej kulturze częścią koncepcji „pustki”. Otwiera ona potencjalność „pustego naczynia”, które może mieć każde możliwe znaczenie²².

Analogię do tego przykładu odnalazłam w potencjalności widma światła białego, które zawiera w sobie wszystkie barwy i symbolicznie może ilustrować ideę „pełni pustki”, wszystkie stany emocjonalne, stany świadomości, potencjalność bytu.

Etymologicznie angielskie słowo *white* jest formą staroangielskiego *hwīt*, pochodzącego z pragermańskiego *hwitaz* (spotykanego wstarosaksońskim i starofryzyjskim **hwit*, staronordyjskim *hvit*, duńskim *wit*, staroniemieckim *hwiz*, niemieckim *weiß* i gockim *hveits*) i wywodzi się z języka praindoeuropejskiego **kweid-o-*. Korzeń słowa **kweit* oznacza „white; to shine” i przetrwał w sanskrycie jako *svetaḥ* „white”; w starocerkiewnosłowiańskim *sviteti* oznacza „to shine”²³. A to fonetycznie jest bliskie polskiemu *świt* i *świecić*.

Ludwig Wittgenstein w Uwagach o barwach pytał: „Czy biel nie jest czymś usuwającym mrok?”²⁴ Dyskutując z koncepcją Goethego o naturze kolorów, pisał badacz:

²² Szeroko na ten temat pisze: Kenya Hara, *White* (Zurich: Lars Muller Publishers, 2014).

²³ Online Etymology Dictionary: <http://www.etymonline.com/>

²⁴ Ludwig Wittgenstein, *Uwagi o barwach*, tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Aletheia, 2014), 32. Kolejne cytaty pochodzą z tej samej książki ze stron kolejno: 26 i 32.

Jedno było dla Goethego zupełnie jasne: że z mroków nie utworzy się nic jasnego – tak jak z przyrostu cienia nie powstanie światło. [...] Biel nie jest pośrednią barwą innych barw. [...]

„Domieszka bieli zaciera różnicę między jasnym a ciemnym, między światłem a cieniem”: czy to określa bliżej te pojęcia? Sądzę, że tak.

Z mojej praktyki wynika, że świetlistość bieli uwalnia potencjalność tego koloru podobnie jak jego cechy achromatyczne. Pozwala on uzyskać minimalne różnice tonalne, które sprzyjają tworzeniu dyskretnych sytuacji artystycznych, dokonujących się na granicy widzenia. Ta skromna paleta, dla której bazą jest biel, pozwala mi budować prace oparte na niedostrzegalnych kontrastach kolorystycznych, będące subtelną ingerencją w przestrzeń. Ruch piszącego ciała staje się wówczas ukryty pod ledwie dostrzegalną dla oka świetlistością bieli. Barwa ta odbija pismo, które jej się poddaje.

Pismo, które jest obrazem już poprzez samą ekspresję notacji, od pierwszego śladu rozpoczyna współpracę z przestrzenią – z płaszczyzną strony, ciałami autora i czytelnika, z architekturą otoczenia. Nie ucieka od przestrzeni, przeciwnie, uruchamia ją i definiuje poprzez użycie linii. Modeluje przestrzeń, utrzymując dyscyplinę znaków graficznych, lub burzy ją poprzez dekompozycję tych znaków. Zapis przetwarza więc przestrzeń strony łącznie z bielą światła, o której pisał Stéphane Mallarmé.

Ten francuski poeta epoki symbolizmu w swoim przełomowym dla historii literatury dziele *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard* [Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku], 1897²⁵ zapoczątkował nie tylko typograficzną ewolucję podstawowych elementów tekstu na stronie, lecz także, co ważniejsze, zrewolucjonizował myślenie autora i czytelnika na temat bieli samej strony. Od czasu *Rzutu kośćmi* biel została włączona do gry znaczeń stojących za treścią zapisanego przekazu. Świadomość modyfikacji kształtu znaku, nadanie tekstowi skali i jego układ na stronie przyczyniły się do powstania nowego typu wizualności.

Poemat stworzony przez Mallarmégo komponuje się zatem z czernią pisma i bielą strony wydostającą się zza rozsuniętych słów. Znaki liter ustępują bieli, która już na zawsze pozostanie ontologicznym tłem dla tekstu. Tylko w takich pęknięciach pasaży czerni i bieli tekst się zdarza. A wyjątkowość zdarzenia, jak mówi Derrida, „jest jednocześnie pragnieniem, by to, co się zdarza, mogło się zdarzyć”.

Puste miejsce i znak pusty (idealny, utopijny, bezkontekstowy) organizują się wokół własnej pustki po to, by wskazać na znaczenia. Rozsunięte przez biel znaki pisma ujawniają to, co nieobecne, i poszukują dla „tego czegoś” w przestrzeni strony czasu i miejsca, które niekoniecznie wpisują się w linearną wartość tych jednostek. Pisał Derrida:

Rozsunięcie [czyli pauza, biel, znaki przestankowe, przerwy] (należy podkreślić, że słowo to wyraża połączenie [*articulation*] przestrzeni i czasu, stawanie się przez czas przestrzenią i stawanie się przez przestrzeń czasem) jest zawsze nie-postrzeżone, nie-obecne i nie-świadome²⁷.

²⁵ Por. Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, tłum. Tomasz Różycki (Kraków: Halart, 2005).

²⁷ Derrida, *O gramatologii*, 102. Kolejny cytat pochodzi z tej samej strony.

Po czym – wynosząc pismo poza granice fenomenologii – filozof dodał: „Jest ono znamię czasu martwego w obecność i żywej obecności. Czas martwy działa”. Rozsuniecie tekstu jest więc zagubieniem centrum i jednocześnie tworzeniem miejsca dla nieobecnego, ponieważ „poeta może wyrazić najwyżej nieobecność”²⁸.

²⁸ Mieczysław Jastrun, „Życie dla księgi”, *Poezja*, nr 11 (1970): 18.

W tym kontekście myślę o bieli jako o miejscu pustym w historii. Przemilczanym. Owym Nigdzie.

Biała karta obrazuje miejsce nieistniejące na mapie, miejsce nieobecnych lub niemych kobiet.

Biel strony to negatyw tekstu. To przestrzeń do wypełnienia poprzez nie-spisane dotąd opowieści kreślone poza znajomą retoryką. To pustka po nie-obecnym ciele, po ciele chorym, po imieniu, po chaosie łamania językowych zasad, niegramatycznych formach, sensualności języka. To miejsce na opowieść pisaną z perspektywy ciała. Wreszcie to nie przestrzeń, gdzie tekst się urywa lub łamie, lecz miejsce, gdzie został ukryty.

Kobiece pisanie i niespisana historia kobiet wydarzają się w tym pęknięciu wiersza, w szczelinie bieli tekstu i w oczekiwaniu nieobecnej.

Rozdział V
(last but not least)
1926—2016

Przywołany na wstępie mojego tekstu esej Virginii Woolf *O chorowaniu* (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 głowy²⁹. [Jednak] w chorobie, wyznajmy to (choroba jest bowiem wielkim konfesjonałem), pojawia się pewna dziecięca szczerość, człowiek gotów różne rzeczy powiedzieć, wyrzucić z siebie prawdę, którą ostrożna przyzwoitość zdrowia chce ukryć. [...] W chorobie te pozory ustają.

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 głowy³⁰.

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

Londyn, maj 2016 – luty 2017

²⁹ Woolf, 31. Kolejne cytaty pochodzą ze stron 34 i 35

³⁰ 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 własne

06

Zofia Cielątkowska

„Obraz-tekst”, czyli o tekście w obrazie filmowym

Gdyby sparafrazować autora *Opowieści z niewidzialnego miasta*, można powiedzieć, że zarówno kamera, jak i słowa są w pewnym sensie narzędziami władzy – wytwarzają obrazy i teksty, a więc porządkują, kategoryzują i tworzą rzeczywistość. Zarówno obraz, jak i tekst może zamrozić świat w reprezentacjach, a zatrzymanie, wyrwanie z kontekstu oznacza utratę tego, co stanowi o charakterze i życiu¹. To intuicja dobrze znana w antropologii od czasu pojawienia się narzędzi rejestracji obrazu. Wprowadzenie nowych możliwości technicznych ułatwiało co prawda pracę naukową, ale we wczesnych fotografiach i filmach uobecnia się pewien niepokój. Celem tych obrazów było pokazanie wszystkiego, a jednak wydawały się irytująco milczące².

Milczenie jednak różni się od ciszy. I ta różnica jest znaczna. Zaczynam od refleksji bliższej antropologii, żeby zwrócić uwagę na ten specyficzny typ milczenia i nieobecności i na wzięcie w nawias szerokiego kontekstu badań³. Głównym przedmiotem niniejszej analizy są tekst i słowa w filmie, przy czym tekst i słowa zapisane. Tekst i słowa wizualnie i graficznie obecne, nie zaś wypowiedziane. Interesuje mnie znaczenie i konsekwencje doświadczenia „obrazu–tekstu”, a więc filmu w jego niemym okresie oraz pozostałości tego doświadczenia we współczesności. Interesuje mnie także rozumienie „obrazu–tekstu” jako specyficznego połączenia walorów wizualnych i słów w kontekście filmu. Poddaję analizie głównie napisy wraz z doświadczeniem czytania w kinie, jak również teksty i słowa należące do diegezy filmu. Interesują mnie wreszcie konsekwencje zniknięcia tekstu z filmu i jego ślady w kinie późniejszym.

Film to obraz, słowa i ruch. Obraz i tekst to przypadek znany już z literatury i sztuk wizualnych. Co zmienia ruch? Blisko tej intuicji był Gilles Deleuze, tworząc podział „obraz–ruch” oraz „obraz–czas”, jednak nie do końca.

¹Por. Filip de Boeck i Marie-Françoise Plissart, *Kinshasa. Tales of the Invisible City* (Leuven University Press, 2004).

²Jak obrazowo pisze autor, na podobnej zasadzie, na jakiej biologia klasyfikowała swoje osobniki, obraz, a zwłaszcza wówczas fotografia, umożliwił nowy sposób tworzenia ludzkich typów, które można było następnie porównywać i przyporządkowywać – wizualność uzyskiwała pierwszeństwo w porządkowaniu i klasyfikowaniu „ludów i ras”. Podobnie jak niegdyś przedmioty materialne przynależne do danych kultur stawały się w muzealnych, szczególnie zamkniętych gablotach white cube metaforą antropologii, analogiczne zjawisko dotyczyło tym razem obrazów; brakowało im kontekstu i namysłu nad nimi samymi. Por. David MacDougall, „The visual in anthropology”, w *Rethinking Visual Anthropology*, red. Marcus Banks i Howard Morphy (New Haven-London: Yale University, 1997), 280.

³Obraz i wizualność to często wykorzystywane kategorie we współczesnej humanistyce – i używając nieco kolokwialnego określenia – też modne (żeby wymienić choć parę nazwisk: Georges Didi-Huberman, Aby Warburg, Hans Belting, Lambert Wiesing czy William J. Thomas Mitchell). Dlaczego więc analizę tekstu w obrazie filmowym zaczynam od refleksji bliższej antropologii, skoro publikacje dotyczące obrazu w historii sztuki, kulturoznawstwa, mediów i audiowizualności wydają się bardziej adekwatne? Mam wrażenie, że typ analizy nad obrazem i wizualnością, a zwłaszcza rodzaj używanego języka, przybrał formę lustra, które nie widzi rzeczywistości i tylko przygląda się odbitej refleksji. W tym sensie wolę deskrypcję i opis bliższe antropologii.

Intentionally blank page

Page laissée intentionnellement vide

Strona celowo pozostawiona pusta

Braki i niedopowiedzenia pozostawiają miejsce dla wyobraźni. We współczesnej analizie szeroko pojętych obrazów kultury – spektakli, filmów, dzieł sztuki – nie tylko liczy się to, co obecne, lecz także to, co zostaje pominięte. *This page is intentionally left blank*, czyli w dosłownym tłumaczeniu: „strona celowo pozostawiona pusta”⁴ – to słowa przeczące własnej obecności. Biała kartka między zapisanym tekstem czy obrazami może znaleźć się w publikacji z różnych powodów: estetycznych, kompozycyjnych, specyfiki druku czy redakcji. Umieszczenie słów wyjaśniających ową pustkę to wyrażenie nieufności co do interpretacji odbiorcy/odbiorczyni, obawy przed nieporozumieniem. Zaczniemy więc od poprawności. Odczytać pustą stronę zgodnie z intencją oznacza nie zauważyć jej. Praktyka znana z codziennego doświadczania tekstu: płynnie przechodzenie z jednego rozdziału do drugiego podzielonego zazwyczaj czystą kartką, odnajdywanie kolejnych części instrukcji obsługi czy oglądanie obrazów w albumach pomiędzy przewracanymi bez większego zdziwienia niezapełnionymi stronami. *This page is intentionally left blank* niesie sprzeczny komunikat. Z jednej strony informuje: zignoruj, nie zwracaj uwagi, a z drugiej to przecież właśnie bardzo dosłownie: zwróć uwagę zarówno na stronę, na sam komunikat, jak i na decyzję o pozbawieniu jej treści – na formę. Czy na podobnej zasadzie może funkcjonować również tekst? A zwłaszcza tekst w kontekście sztuki? W publikacji poświęconej sztuce konceptualnej Tony Godfrey zauważa:

Słowa *ipso facto* to nie pojęcia (idee). Nie mogą istnieć poza wizualną czy dźwiękową obecnością. Nie mogą też istnieć bez materii: papieru, atramentu, ekranu komputera czy powietrza, w którym mówimy. Nie mogą istnieć inaczej niż w takim czy innym kontekście: billboardu na ulicy, instrukcji czy konwersacji między przyjaciółmi⁵.

Miejsce czy może bardziej materia, przestrzeń zamieszczonego tekstu może wzmocnić, zmodyfikować, a nawet zmienić komunikat. Jakie znaczenie i konsekwencje ma umieszczenie ich na taśmie celuloidowej? Wplecenie tekstu w ruchomy obraz, a potem, w dobie dźwięku⁶, prawie całkowita rezygnacja? Czy tekst znika i nie zostawia żadnego śladu? W krytyce i historii filmu sporo miejsca zostało poświęcone przełomowi dźwiękowemu, powstała nawet analiza poświęcona analizie filmu od strony dźwięku, ale czy nie należałoby potraktować obrazu filmowego również jako tekstu? Obraz w okresie kina niemego to prawie zawsze nierozłączny związek z tekstem – „obraz-tekst”. Tekst wraz z wszystkimi przynależnymi mu komunikacyjnymi i wizualnymi własnościami: kompozycją, projektowaniem, fontem i wreszcie znaczeniem i komunikatem. Wraz z przełomem dźwiękowym tekst zniknął, ale zostawił ślad. Postaram się go uwyraźnić.

⁴ Polski poligraficzny odpowiednik, czyli wakac od łacińskiego *vacare*, nie oddaje zupełnie relacji między autorem/autorką a odbiorcą/odbiorczynią.

⁵ Tony Godfrey, *Conceptual Art* (London: Phaidon, 1998), 350–54.

⁶ Por. Michel Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. Konstanty Szydłowski (Wrocław: Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, 2012).

Początki kina, początki tekstu

Początki kina to przede wszystkim zachwyt nad możliwością zapisu ruchu – zachwyt przeczuwany chwilę wcześniej przez fotografię. Te wszystkie efekty zamrożenia i uchwycenia poszczególnych sekwencji pokazywały więcej niż dostępne oku: człowiek skaczący o tycze rozłożony niczym wachlarz, pelikan w różnych fazach lotu i oczywiście koń na jednej nodze⁷. Pierwsze obrazy filmowe zachwycają się ruchem ukradzionym czasowi i trwają zaledwie minuty⁸. Sceny zarejestrowane przez kinematograf braci Lumière wydają się przedłużeniem fotografii. W zapisie wyjścia robotników z fabryki, uwiecznieniu upadającej ściany czy wjeździe pociągu na stację wyczuwa się bardziej radość nad możliwością uchwycenia światła i ruchu niż myślenie nad koncepcją całości. Radość z samego faktu, że obraz ożywa przed naszymi oczami, wyrwany poza dotychczas nieodłączne przypisane mu „teraz”. Z kolei u czarodzieja ekranu – Georges’a Mélièsa widać inspiracje teatrem czy różnego rodzaju widowiskami⁹. Méliès bawi się w znikanie, powielanie, wybuchy, a sam, jak na mima przystało, nie mówi, tylko przygląda się wszystkiemu z pozycji księżycy¹⁰.

Pierwsze filmy to przede wszystkim obraz, ruch, światło i dość ograniczona technika. Kiedy pojawił się tekst? Napisów po raz pierwszy użyto z powodów artystycznych i wówczas stały się przedmiotem ożywionej dyskusji dotyczącej użyteczności, wizualności, formy języka, częstotliwości i długości. Dość szybko weszły do ogólnego użytku i stały się normą epoki niemego kina, jego cechą charakterystyczną. Na tyle charakterystyczną, że w latach trzydziestych ubiegłego wieku – czyli już w epoce dźwiękowej – zostały odrzucone jako *passé*¹¹. Czym są napisy? Za napisy w filmie niemych uznaje się fragmenty tekstu należące do diegezy filmu, czyli teksty pojawiające się na osobnych planszach. W ten sposób odróżnia się je od takich elementów filmu, jak listy, plakaty, gazety, notatki – czyli te źródła tekstu należące do obrazu; są one również interesujące z perspektywy analizy tekstu i powrócę do nich później przy konkretnych przykładach filmowych. Zanim dźwięk tłumaczył akcję i wpływał na sposób pocięcia poszczególnych scen, to właśnie napisy wyjaśniały, dopowiadały ob-

⁷Z fotografii ruchu znane są takie postaci, jak Étienne Jules Marey (eksperymentujący z zapisem sekwencji ruchu; to on jest autorem zdjęć pelikana w locie z 1882 r. oraz człowieka skaczącego na tycze – były różne warianty tego zdjęcia datowane na lata 90.

⁸W., oczywiście Eadweard Muybridge znany przede wszystkim jako autor fotografii konia w ruchu, jak również autor sekwencji w ruchu nagich modelek i modeli. Tych ostatnich fotografował też Thomas Eakins. Przy okazji fotograficzne szkice, notatki do badań nad anatomią ciała stanowiły dobrą wymówkę do obcowania z erotyką tak po prostu, bez konieczności jej ukrywania – podobnie jak fotografie będące podstawą do malarskich akademickich aktów.

⁹W początkowej fazie kinematograf przyjmował jednorazowo 17 metrów taśmy, co oznacza 50 sekund filmu. Z czasem możliwości techniczne pozwalały na wydłużenie filmu. Por. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska i Rafał Syska, red., Historia kina, t. 1: Kino nieme (Kraków: Universitas, 2009).

¹⁰Wpływ różnorodnych „widowisk” na pierwsze projekcje filmowe należy do obszernych zagadnień. W tym miejscu wspomnę tylko teatr, wodewil, balet, pantomimę, przedstawienia cyrkowe i jarmarczne. W tradycji amerykańskiej i kontekście powstania nickel-odeonów wspomina się zazwyczaj salony penny arcade, tzw. dime museum czy wodewile. Por. ibid.

¹¹Odwoluję się tu oczywiście do ostatniej sceny z Podróży na księżyc, kiedy tytułowy księżyc przybiera nagle twarz twórcy. Méliès nie używał w swoich filmach napisów, chociaż w obrębie samego obrazu filmowego pojawiają się np. napisy na transparentnych szyldach. W Zdobywciu bieguna użył śródtytułów.

¹²Sprawa określenia *intertitle* i *subtitle* wymaga wyjaśnienia. Richard Abel podaje, że w języku angielskim określeniem odnoszącym się do napisów w okresie kina niemego jest *intertitle*. Jednak ten termin pojawił się dopiero w latach 30. dla odróżnienia go od równie – nieźle współcześnie znanych *subtitles* będących zapisem słów wypowiadanych w filmie – zazwyczaj w obcym języku. Zob. hasła *intertitles* oraz *titles* w: „Encyclopedia of Early Cinema,” red. Richard Abel (London-New York: Routledge, 2005). Z kolei według Rosemary Brant pierwsze intertitles pojawiły się w 1903 r. u Edwina Portera w *Chacie wuja Toma* (*Uncle Tom's Cabin*), od 1909 r. określano je mianem *sub-titles*. Dość rzadko umieszczano je w obrębie obrazu filmowego, np. u wspomnianego Portera w *Colle-ge Chums* (1907). W 1909 r. zostało zarejestrowane urządzenie do wykonywania subtitles we współczesnym sensie (*sciopticon*),

¹³raczej nie było używane inaczej jak ciekawostka. Por. Rosemary Brant, *The History and Practice of French Subtitling* (Ann Arbor, MI: UMI, 1985).

raz, tłumaczyły, co stanie się za chwilę. Sposób percepcji filmu niemego to dla odbiorcy/odbiorczyni zupełnie inne doświadczenie niż zsynchronizowany obraz i dźwięk płynący bez zatrzymania. Przecież ruch, jak podpowiada nam codzienne doświadczenie, to też dźwięk nieodłącznie z nim związany. Brak dźwięku w obrazie filmowym tworzy pole wyobraźni dźwiękowej, a przynajmniej – wydaje się, że tworzy. Kiedy oglądamy *Brzdąca* (1920), czy wyobrażamy sobie dźwięk rozbijanej szyby przez małego bohatera, słyszymy muzykę graną przez Chaplina na lirze? Czy słyszymy dźwięk przewracanej wanny, którą Max Linder próbuje dzielnie sam zanieść do domu? (*Max prend un bain*, 1911). Albo krzyk przerażonej Lucy, czyli Lillian Gish w *Złamanej lili* z 1919 roku? A może kadry epoki kina niemego nie wytwarzają dźwięków w naszej wyobraźni i obojętnie, co pokaże obraz, w umyśle będzie panować cisza? Tę tezę potwierdzałyby obecność konferansjera podczas projekcji czy obecność towarzyszącej pokazom muzyki na żywo. Na marginesie, ten wątek został przeanalizowany już dość dokładnie; cenne i ciekawe zalecenia odnajdziemy w tekstach źródłowych skierowanych do właścicieli pierwszych kin i producentów¹². I tu też jedna istotna uwaga, kino nieme nigdy w rzeczywistości nieme nie było. Poza towarzyszącą muzyką wystarczy wyobrazić sobie dźwięki wydobywające się z pierwszych maszyn projekcyjnych lub dźwięki widowni: szuranie, kichanie, kaszlenie¹³. To ostatnie znacznie później świetnie uchwyciła Sharon Lockhard w *Teatro Amazonas* (1999). Jednak przyjrzyjmy się okresowi kina niemego z dystansu, czyli z perspektywy kina epoki dźwięku.

Percepcja audio-wizji

Wydaje się, że oglądając film, postępujemy logicznie, to znaczy nie rozdzielamy ścieżki dialogowej od środowiska dźwiękowego i kiedy widzimy postać grającą na pianinie, spodziewamy się usłyszeć charakterystyczny odgłos klawiszy. Jeśli na pierwszym planie odbywa się rozmowa, a z drugiego planu zbliża się głośny samochód, będziemy oczekiwać zaniku głosu na rzecz hałasu pojazdu. Sprawa nie jest jednak do końca jasna. Michel Chion zauważa, że oglądając, scalamy audio-wizję, zestrajamy wrażenia wizualne i akustyczne w jedną spójną całość. Z eksperymentów poczynionych przez autora, polegających na wyabstrahowaniu dźwięku od obrazu i doświadczaniu ich osobno wynika, że dźwięki mogą sugerować sceny nieobecne na wizji, a obrazy – nieistniejące dźwięki. Dźwięk szumu może stworzyć w wyobraźni nieistniejące morze, a kadr z instrumentem muzycznym odbiorca bądź odbiorczyni może przełożyć na słyszaną, ale nieistniejącą muzykę... Świadomi tego twórcy filmowi bawią się czasem z widzami i wykorzystują proste mechanizmy percepcji do tworzenia filmowych tricków akustycznych. Zanim powrócimy do analizy napisów i tekstu w filmie, mała uwaga odnośnie do percepcji.

¹² Por. Julie Hubbert, red., *Celluloid Symphonies, Texts and Contexts in Film Music History* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California, 2011).

¹³ Samo określenie „kino nieme” ukute w latach 20. niezupełnie odzwierciedlało rzeczywistość pokazów końca XIX w. Pustce obrazów towarzyszyła zazwyczaj muzyka na żywo w zależności od zamożności właścicieli – wykonywana solo na pianinie bądź przez orkiestrę. Istniała także postać konferansjera stojącego obok ekranu i wyjaśniającego widzom akcję filmu. Zdarzało się, że w bogatszych dzielnicach wynajmowano aktorów, którzy niewidoczni dla widzów wygłaszali teksty za postaciami. Zob. Lubelski, Sowińska i Syska.

Trudno w tym momencie nie pomyśleć o zjawisku syntezy zmysłów i tym, co w pierwszym odruchu może wydać się nieco abstrakcyjne – dekonstrukcji podmiotu. Gdyby się zastanowić, skąd czerpiemy tropy interpretacji poszczególnych bodźców – chociażby była to wyizolowana ścieżka obrazu czy dźwięku – to raczej należałoby wskazać na świat naturalny. Czyli świat, w którym spadającym kluczom towarzyszy brzdęk metalu, ruch, a może też zapach na dłoniach. Maurice Merleau-Ponty próbował ująć ten mechanizm w *Widzialnym i niewidzialnym* i twierdził, że tego, co postrzegamy, nie rekonstruujemy na podstawie danych zmysłowych, to raczej dana rzecz istnieje jako centrum bodźców zmysłowych. W tym sensie widzimy głębię, aksamitność, miękkość, twardość przedmiotów, a nawet ich zapach¹⁴. Jeśli samą percepcję rozumiemy na sposób myślenia postrzegania (*la pensée de percevoir*), czyli jako rodzaj procesu, jedności bez przerwy rozpadającej się i powstającej na nowo, to słyszenie widzenia i widzenie słyszenia nie należy do szczególnych zaskoczeń. Zaskoczenie mogłoby wynikać z przyjęcia koncepcji podmiotu i świadomości – jako niezmiennej stałej i czysto intelektualnej istności¹⁵. Inaczej można by było się zdziwić, że nie dopowiadamy sobie czegoś, czego nie ma, gdybyśmy oglądali i słuchali czystą intelektualną świadomością. Słuchamy jednak i oglądamy zmysłami. Jeśli – jak przyjmuje francuski filozof – widzenie i doświadczenie są nierozróżnialne od aktu pojmowania, to percepcja raczej przeżywa postrzegane rzeczy jako realności czy całości niż jako przedmioty. Rzeczy nie tyle są nam dane, ile wobec nas obecne – subtelna, ale znaczna różnica. I jakkolwiek może brzmieć to naiwnie, na końcu każdego widzenia znajduje się świat – ten zamieszany, naturalny i również historyczny¹⁶. Nawet jeśli mówimy o świecie wytworzonym przez obraz filmowy¹⁷.

Jakie ma to związki z obrazem filmowym, z widzeniem? Do jednego z podstawowych problemów w sztukach wizualnych należy przełożenie „widzenia” rzeczywistości na obraz. Analizowany przez filozofa przypadek Cezanne’a sprowadzał się do pokazania zmieniających się rzeczy w niezmiennym malarskiej reprezentacji. Chodziło o to, aby w statycznym obrazie rzeczy sprawiały wrażenie żywych – w ten sposób obecnych także w odbiorze. W tym sensie nie zobaczyć obrazu na podstawie ścieżki i nie słyszeć dźwięków na podstawie obrazu to doświadczać tylko intelektualnie – odciąć zmysły. Merleau-Ponty stwarza niestabilną, zmienną i cielesną wersję podmiotowości. Dla filmu to zadanie nieco prostsze, ma do dyspozycji możliwość ruchu. Może jeszcze wypadałoby zapytać, czy oglądając czarno-biały film, wyobrażamy sobie kolory?

W okresie kina niemego napisy tworzyły coś w rodzaju odcieleśnionego dyskursu – głos jednak pozostaje konkretny, niezależnie, czy jego źródłem są mówiący aktorzy dopowiadający kwestię zza ekranu czy bohaterowie. Ten rodzaj dystansu pozwalał odbiorcy/odbiorczyni na wytworzenie bardziej indywidualnego doświadczenia percepcji, doświadczenia podobnego temu, jakie wytwarza się podczas czytania książki. O ile podczas pierwszych projekcji sły-

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Okło i umysł. Szkice o malarstwie*, red. Stanisław Cichowicz (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1996), 80.

¹⁵ Koncepcji obecnej chociażby w tradycji idealizmu niemieckiego czy husserlowskiej fenomenologii.

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, red. Jacek Migasiński, tłum. Małgorzata Kowalska, et al. (Warszawa: Aletheia, 1996), 18.

¹⁷ Przyjąć taką koncepcję postrzegania to równocześnie przyjąć niestabilną koncepcję podmiotu, koncepcję znajdującą się w nieustającym procesie rozpadu i konstrukcji. Tymczasowość, zmienność i ruch są nieodłącznymi elementami skończoności ludzkiego poznania. Jak sugeruje filozof, można tylko się z nim pogodzić i znaleźć jej pozytywne znaczenia niedoskonałości. Zob. *ibid.*, 57.

choć było głośne komentarze, o tyle z czasem rozmowy milkną – wytwarza się konstrukcja widza-podmiotu świadomie nastawionego do filmowego doświadczenia. W okresie kina niemego widz podąża za narracją kreowaną przez obraz i kiedy ten – z różnych powodów – wyda się niewystarczający, zostaje zatrzymany i pojawia się tekst. To moment, kiedy odbiorca staje się czytelnikiem. Powiązanie samego oglądania filmu z doświadczeniem czytania zostało zauważone chociażby przez Marshalla McLuhana¹⁸. Teoretyk przypisywał obrazowi filmowemu cechy wywodzące się z kultury druku, a więc takie jak linearność struktury, ciąg przyczynowo-skutkowy, logika, analiza i synteza. Film rozumiał jako spełnienie fragmentaryzacji wprowadzonej przez druk; odbiorca i odbiorczyni filmu podobni są do czytelników, dlatego że uznają następstwo obrazów za coś racjonalnego i oczekiwanego, pochłaniają wszystko, co pokaże kamera¹⁹. Tego typu logikę ekranu i percepcję dość mocno zburzy awangarda, ale o tym później. Przyjrzyjmy się jednak samym napisom i przywołajmy w skrócie ich historię.

Krótką historia napisu

Pierwsze napisy wyglądały jak tytuły, zazwyczaj białe, pisane wielkimi literami zajmowały większą część czarnego ekranu. Zdarzały się przypadki bardzo krótkich, nawet jednosłownych napisów. Niektórzy producenci filmowi używali swoistych ready-made²⁰, czyli tych samych napisów dla różnych filmów. Wśród nich można było znaleźć takie określenia, jak „następnego dnia”, „przebaczone”, „dzwony weselne”. Te krótkie komunikaty pozwalają domyślić się powtarzalnej treści prezentowanych filmów. Całe zdania zaczynają się pojawiać około 1905 roku, choć nadal dominują krótkie informacje najczęściej dotyczące czasu i miejsca akcji. Tym, co zdecydowanie wpłynęło na sposób prezentacji napisów, była długość filmu – im dalej w czasie od wynalezienia kinematografu, tym większy rozwój techniki w tym zakresie; w 1907 roku są dłuższe, choć nadal dominują krótkie informacje, zmniejsza się też font. Z kolei wraz z pojawieniem się możliwości połączenia więcej niż pięciu rolek filmu – czyli około 1913 roku – ilość krótkich informacji maleje, wielkie litery powoli zanikają, a do użytku wchodzi interpunkcja. O istotności tekstu w obrazie może świadczyć fakt, że rok wcześniej jeden z ówczesnych producentów – Vitagraph Studios – stworzył departament pisarzy napisów. Jeśli chodzi zaś o moment ich nakładania na taśmę, to zazwyczaj były wykonywane po edycji negatywu, natomiast jeszcze przed drukiem całości. Filmowano je osobno, tak aby były czytelne i odpowiednio pasowały do obrazu – integralną częścią filmu stawały się więc dopiero na końcu procesu, co dziś utrudnia ich rekonstrukcję. Oprócz dość oczywistej technologii związanej z długością i jakością taśmy na napisy miał wpływ czynnik również bardzo niematerialny, formalny i czysto filmowy – gra aktorska. Jak to możliwe?

¹⁸ Można w tym miejscu wspomnieć o analizie Maria Praza, czyli o pokrewieństwie sztuk wizualnych i literatury, jednak autora interesuje zupełnie inny aspekt obrazu i powiązań. Zob. Mario Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, tłum. Wojciech Jekiel (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007).

¹⁹ Marshall McLuhan, „Film: świat na szpulce,” w *Wybór pism*, red. Jacek Fuksiewicz (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1975), 146.

²⁰ Było to nieco później od wynalezienia kinematografu – w latach 1909–1910. Zob. „Encyclopedia of Early Cinema.”

Pierwsze obrazy filmowe w kontekście gry czerpały raczej z widowisk wykonywanych na żywo, a więc widowisk dostosowanych do zupełnie innych warunków percepcji widza. I nie chodzi nawet o wątpliwą wartość aktorstwa wywodzącego się z lekkich rozrywek, Comédie-Française też niewiele pomogła. Mam tu na myśli oczywiście kazus *film d'art*²¹, czyli filmowej alternatywy dla bardziej wymagającej publiczności. Przy czym alternatywa ta nie oznaczała jeszcze użycia środków filmowych. W emblematycznym dla tego nurtu *Zabójstwie księcia Gwizjusza* widać raczej próbę nieudanej kopii teatru: przydługie statyczne kadry, ciągnące się nieme dialogi czy grę niedostosowaną do statycznej kamery. Musiało minąć trochę czasu, zanim twórcy i twórczynie filmu stali się świadomi zarówno specyfiki, możliwości, jak i ograniczeń nowego medium. Tak powoli wyłania się język filmu, którego częścią, niewątpliwie ważną, było aktorstwo. Jaki miało to wpływ na napisy? Kiedy w latach 1910–1914 zaczęto odchodzić od pantomimicznej gry na rzecz bardziej subtelnych gestów i rozmów, zaczynają się również pojawiać dialogi w formie napisów. A wraz z nimi parę problematycznych kwestii. Aby pokazać dialog w filmie w odpowiadającej wypowiedzianym słowom w danej sekwencji czasu, trzeba było przerwać ciągłość obrazu. Należało więc opracować metodę minimalnie ingerującą w obraz, a jednocześnie oddającą słowa. Zresztą to nie jedyne problematyczne zagadnienie związane z tekstem w filmie. Napisy podały w wątpliwość także takie aspekty, jak pokazywanie rozwiązań w tekście, zanim pojawiło się ono w obrazie, niekorzystny wpływ na rzeczywiste odzwierciedlenie fabuły, długość, częstotliwość, komunikatywność. Trudno jednak nie docenić ich roli w rozumieniu treści filmu i można by w tym miejscu ponownie nawiązać do francuskiego filozofa i sparafrazować jego słynne zdanie, że trzeba najpierw wiedzieć, co się widzi – w tym sensie rola napisów się sprawdzała. Zwłaszcza jeśli chodziło o fragmenty fabuły niemożliwe do pokazania w obrazie.

Napisy jako element estetyczny i kreatywny

Napisy w kinie niemym potrafiły także wyjść poza funkcjonalne ramy i chyba te przykłady wydają się najciekawsze. Skoncentruję się tu głównie na napisach, ale będzie ponadto parę przykładów tekstu w obrębie lub na granicy treści filmu.

Postać zapisana w historii kina jako rewolucjonista języka filmowego to z pewnością David W. Griffith. Sposób, w jaki wykorzystał napisy, również można uznać za nowatorski. W *The Light That Came* (1909) stosuje hierarchizację (różne rozmiary liter), a także sam tekst staje się w tym obrazie elementem wizualnym, estetycznym. W najbardziej chyba rozpoznawanym obrazie Griffitha – *Nietolerancji* (1916) tekst jest wykorzystany jako rozbudowany dyskurs: pojawiają się przypisy, cytaty, komentarze. Nawet tekst staje się przykładem my-

²¹W 1908 r. dochodzi do założenia wytwórni filmowej, której celem miała być edukacja, a przede wszystkim tworzenie kina artystycznego na wzór teatru (czyli według scenariuszy tworzonych przez dobrych reżyserów, aktorów). Istotną rolę w powstaniu tego nurtu odegrała Comédie-Française i sama Akademia Francuska. Tak powstaje film artystyczny – film d'art, jako sprzeciw intelektualistów wobec kina-rozrywki. Pierwszym zrealizowanym filmem w tym nurcie było wspomniane *Zabójstwo księcia Gwizjusza* (1908).

ślenia o kompozycji, myślenia zauważalnego zresztą w całym obrazie (np. inne kolorystyczne tła zostają dobrane jako odzwierciedlenie odmiennych okresów historycznych).

W jednej z pierwszych scen w *Metropolis* (1927) Fritza Langa, kiedy masa robotników jedzie windą w dół na swoją zmianę, paralelnie z ruchem windy obserwujemy zjeżdżające napisy wyjaśniające sytuację. Kiedy winda zacznie wznosić się do góry, podobnie napisy zmieniają kierunek ruchu. Ten trick powtórzy – o czym za chwilę – Peter Greenaway. W kontekście słów warto odnotować jeszcze jedną scenę: syn zarządcy miasta zjeżdża do podziemi i odkrywa smutną prawdę o pracujących tam robotnikach – staje się też świadkiem wybuchu maszyny przeistaczającej się w ożywione bóstwo pożerające w ogniu ludzi. Gdyby widzowie jeszcze nie skojarzyli tej sceny z bóstwem pożerającym dzieci, ze światła ułoży się napis – jak najbardziej będący częścią filmu i elementem wizualnym – MOLOCH. Sposób jego prezentacji przywoła na myśl liternictwo zazwyczaj kojarzone z neonami.

Napisy jako element wizualny swoją deformacyjną, odrealnioną formę, zgodnie z wyznacznikami niemieckiego ekspresjonizmu, przybrały w kadrach *Gabinetu doktora Caligari* (1920) Roberta Wiene. Różnorodne, chwiejne litery przypominają wydzieranki z papieru umieszczone na graficznych, również wydzielanych elementach. Ich niestabilny i przypadkowy wygląd współgra z mroczną estetyką nurtu: ostrymi kontrastami światłocienia, nietypowymi ujęciami kamery czy odrealnionymi scenografiami budowanymi w studiu. I skoro jesteśmy przy ekspresjonizmie, to warto wspomnieć o *Kammerspiel* ograniczającym użycie napisów ze względu na budowanie nastroju czy osiągnięcie efektu zanurzenia widza w opowiadanej historii. Za przykład może tu posłużyć *Portier z hotelu Atlantic* (1924). Motyw ozdabiania tła w napisach, tym razem w zupełnie innej konwencji, pojawił się też chociażby w filmie uznanym za jeden z pierwszych dokumentów – *Nanuk z Północy* (1922)²² w reżyserii Roberta J. Flaherty'ego. Jak można się spodziewać po specyfice dokumentu, napisy należały do dość długich, stąd czas ich wyświetlania na ekranie chwilę musiał trwać – być może z tego względu zostały umieszczone na ozdobnych planszach. W zależności od fragmentu filmu w tle napisów widzimy sceny z życia Inuitów bądź kadry przyrody.

Graficzny sposób przedstawiania napisów może także sugerować emocje. W *Upadku domu Usherów* (1928), czyli w filmie Jeana Epstaina, główny bohater Roderick Usher w mrocznym, odosobnionym zamku maluje portret swojej żony, a z każdą poprawą malarskiego dzieła z kobiety uchodzi coraz bardziej życie. Parę odwiedza starszy, niedosłyszający przyjaciel artysty. Kiedy w dramatycznej scenie wykonania ostatniego pociągnięcia pędzlem Roderick patrzy w obłędzie na obraz i mówi coś do swojego przyjaciela, po gestach orientujemy się, że ten niedosłyszony wypowiedzianych słów. W końcu wykrzykuje: „to doprawdy jest samo życie!” Ten tekst został napisany dużo większymi literami niż pozostałe plansze – zgodnie zresztą ze współczesną intuicją ko-

²² Film został nakręcony na wschodnim wybrzeżu Zatoki Hudsona i przedstawia Inuitów zmagających się na co dzień z naturą. Bohaterem filmu jest mężczyzna o imieniu Nanuk i to jemu i jego rodzinie kamera towarzyszy w codziennym życiu (najsłynniejszym epizodem filmu jest scena budowania igloo).

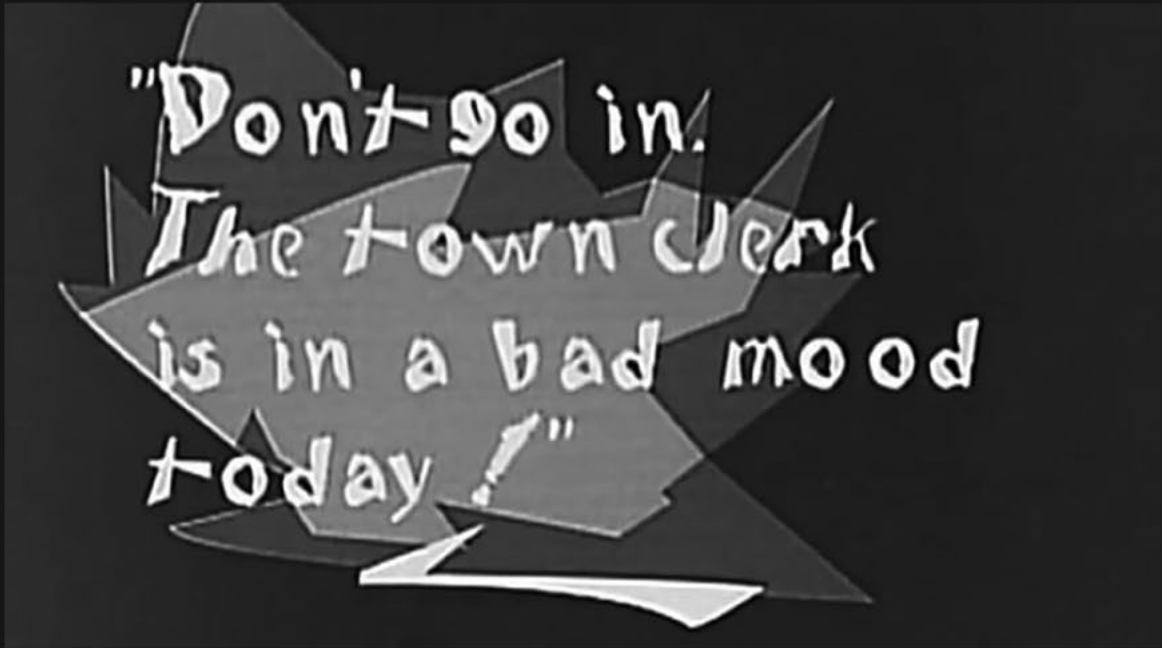
respondencji: jeśli ktoś używa wielkich liter, to znaczy, że krzyczy. W nurcie impresji i wrażeń nie sposób pominąć obrazu filmowego, w którym charakter postaci po części dopowiadany jest przez napisy i tekst – tym razem już należący do diegezy filmu. Myślę tu o *Uśmiechniętej pani Beudet* (1923) Germaine Dulac. Bohaterka całe dni spędza w domu na czytaniu książek, grze na pianinie, czytaniu gazet i – istotny motyw w filmie Dulac – ustawianiu kwiatów w wazonie na stole. Ten zawsze będzie przedstawiać jej mąż – rubaszny i grubiański handlarz materiałami, dzielący czas między księgami rachunkowymi a dręczeniem żony głupimi żartami i wyśmiewaniu jej zainteresowań. Charakter obu postaci został oddany przez odrealnione impresje obrazów, fragmenty wizualne, jak również tekst. Postać pani Beudet rysuje się w kadrach: czytania książki (kadr na tekst z romantyczną poezją), gry na pianinie (kadr na nuty, oczywiście z muzyką Claude’a Debussy’ego), czytania gazety²³. Z kolei antypatyczny mąż został przedstawiony w kadrach z księgami i rachunkami, czyli obrazami, w których dominują raczej liczby, a nie słowa (np. scena z przeglądaniem rachunków w tle z kalendarzem czy scena z podliczaniem wydatków domowych – *Maison, dispences diverces*). Ta wizualna symfonia i wplecione w nią kadry z tekstem, dodatkowo wspomagane montażem poetyckim, szkicują zarówno charakter postaci, jak i emocje bohaterów filmu.

Tekst może także dopowiadać stan emocjonalny bohatera/bohaterki i jednocześnie być elementem wizualnym i estetycznym – tak właśnie dzieje się w *Nieludzkiej* (1923–1924) Marcela L’Herbiera. Zresztą film ze scenografią zaprojektowaną przez Fernanda Légera i architekta Roberta Mallet-Stevensa, futurystycznymi kostiumami Paula Poireta – czasem krytykowany za nadmierną estetyzację, musiał wręcz zadbać o wizualną stronę napisów. Literactwo z lekkimi odchyleniami na bazie kwadratu doskonale komponowało się z kultem maszyny. Jedną z pierwszych scen to wydana przez główną bohaterkę, śpiewaczkę, kolacja, na którą przychodzi tłum prominentnych, zachwyconych kobietą mężczyzn. Jeden z gości – zakochany w niej inżynier i naukowiec – spóźnia się, ale słyszy słowa bohaterki wypowiedziane z oddali uczującego stołu. Śpiewaczka oznajmia, że zamierza wyjechać w podróż po świecie, po czym po pauzie dodaje, że mogłoby się stać inaczej, gdyby coś ją tu zatrzymało. To niesprecyzowane coś, czyli francuskie *quelquechose*, zostanie na ekranie wielokrotnie podkreślone i powielone. Tym razem nie w napisach – stanie się elementem graficznym obrazu. Rytm tekstu zostanie płynnie podporządkowany emocjom i wyobraźni bohaterów; napis pojawi się najpierw jako mgielna poświata na czarnym tle, powtórzy niczym neon nad pustym krzesłem inżyniera, kadrem z jego zamysłonym wyrazem twarzy, w rozmażanym obrazie ulicy, po czym słowa przejdą w kadry rozwiązania: *co, coś niezaplanowanego, sukces, miłość*. Trop wyobraźni i zamiarów bohatera pozostaje czytelny. Wychodzimy w tym momencie już mocno poza granicę przypisaną intertitle. Kiedy w 1927 roku magiczna bariera oddzielająca dźwięk od obrazu zostanie przekroczona, pojawiają się już współcześnie rozumiane *subtitles* – nieco mniej interesujące z wizualnego punktu widzenia.

²³ To wyjątkowo ciekawy element. Bohaterka – jak dowiemy się nieco później – czyta *Vogue* – jej uwagę zwrócą strony z samochodem (w wyobraźni odjedzie nim daleko poza własną rzeczywistość) oraz tenisistą (ten w wyobraźni – i na ekranie – ożyje i rozprawi się z problematycznym małżonkiem). Po to samo czasopismo trochę później sięgnie mieszczańska odwiedzająca państwa Beudet i dostrzeże w nim nową suknię – jej spojrzenie aprobujące produkt spotka się z uśmiechniętą niechęcią tytułowej bohaterki.

Od tego momentu użycie tekstu jako napisu powiązano ze zwróceniem uwagi na formę, warsztat filmowy i samo medium. Obecnie napisy umieszczane są zazwyczaj w czołówkach i tyłówkach filmu, tworzą osobny, ale zintegrowany z całością komunikat²⁴. Wykonujemy w tym momencie duży – choć jak miemam uprawniony – skrót historyczny.

²⁴ Na ten temat można znaleźć teksty w publikacji: Andrzej Gwóźdź, red., *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów* (Kraków: Universitas, 2010).

A black and white film still from 'The Cabinet of Dr. Caligari' (1920). The image features a dark, textured background with a large, jagged, torn paper effect in the center. The text is written in a stylized, hand-drawn font on this torn paper. The text reads: "Don't go in. The town clerk is in a bad mood today!"

"Don't go in.
The town clerk
is in a bad mood
today!"

"Step right up, folks.
Here for the first time
any where, you can
see Cesare,
the Somnambulist!"

*“En vo
c’est la
même*

erite,

a vie

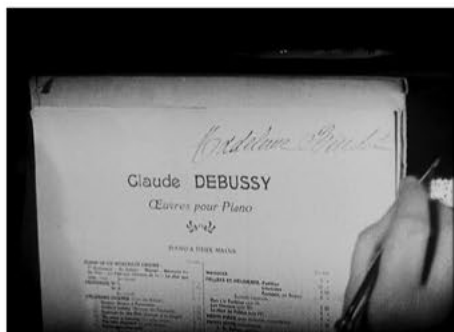
o ! ”

The sterility of
the rigor of the
other race could
here, utterly dep
animal life, whi
sole source of f
most cheerful p
the world—the
able, happy-go-l

the soil and
climate no
survive; yet
pendent upon
ch is their
ood, live the
people in all
fearless, lov-
ucky Eskimo.

MO

4
E
G!





Maison. dépenses diverses		Maison	
Boucher	20 50	Glaive	
Bouvier	3 50	Grasse	
Boulanger	8 50	Madame	
Boulevard	10 50	Paris	
Chambre	9 50	Parlement	
Madame	15 50	Paris	
Costume	25 50	Chambre	
Griffon	10 50	Chambre	
Chambre	15 50	Chambre	

...à moi
quelque
ne me ret

ns que

chose

ienne ici..."



Nieludzka (1923-1924), Marcel L'Herbier

OVERCOME THOSE

1000

7...



MOUR?...



Tekst i obraz – nadmiar i brak jako znaczenie

Czy istnieje film wyraźniej poświęcony pisaniu i słowom niż *Pillow Book*²⁵ Petera Greenawaya? Tekst wylewa się w nim wręcz z ekranu zespolony z wysublimowaną estetyką, sensualnością i – jak najbardziej – seksualnością. Obrazy komponowane są w nim z plastyczną wrażliwością i wyczuciem, a sam tekst, pismo i pisanie zostają podniesione do rangi sztuki najwyższej. Często stosowana przez reżysera (i malarza) retardacja wydaje się zabiegiem wręcz czysto estetycznym – zwróceniem uwagi na obraz, jego kompozycję, kolory, formę. W *Pillow Book* prawie każda scena mogłaby stać się samodzielnym obrazem. Litery i tekst to ważny element tej wizualnej układanki, poza pisaniem na ciele i papierze słowa przebiegną na ekranie jako komentarz sceny, pojawiają się na drugim planie tapety w restauracji czy pokoju, będą tłem dla podzielonego ekranu. Bohaterowie często milczą, a w miejsce ich rozmów pojawia się tekst. Trochę tak, jakby Greenaway wracał do intymnego doświadczenia czytania okresu niemego kina, jakby wyrwał tekst z przynależnych mu ram dźwięku. Zresztą jak przyznawał w jednym wywiadzie:

Jeśli w mojej twórczości pominiemy seks i śmierć, dojdziemy do trzeciej obsesji, jaką jest wizualizowanie literatury. Kino buduje się na podstawie słowa, a nie obrazu. Film to ilustrowany tekst. Tekst, tekst, tekst. [...] Powinniśmy bardziej się skupić na obrazie. Rembrandt podkreślał, że nie wystarczy mieć oczy, by widzieć. Musimy nauczyć je patrzeć. Punktem wyjścia dla każdego filmu były słowa²⁶.

A jeśli się pozbedziemy wszystkiego, co w filmie niezbędne? W jednym z najbardziej chyba radykalnych obrazów filmowych, czyli *Wyciu na cześć Sade'a* Guya Deborda²⁷, doświadczamy filmu w fazie całkowitej dekonstrukcji. Gest młodego przedstawiciela letrystów można porównać do namalowania kwadratu Malewicza czy używania International Klein Blue – choć na marginesie to Derek Jarman, nieco później, zmusi widzów do patrzenia w błękitny ekran (*Blue [Błękit]*, 1993). Treść filmu wydaje się zdecydowanie mniej ważna od formy, *Wycie na cześć Sade'a* to film pozbawiony obrazu. Podczas oglądania białego ekranu słychać wielowątkowy palimpsest tekstów: fragmenty literatury, kodeks cywilny, wypowiedzi. Nie ma w tych słowach żadnej przewodniej idei. Kiedy dźwięk milknie, biel ekranu przechodzi w czerń. *Wycie na cześć Sade'a* w najbardziej radykalny sposób rozkładają obraz filmowy na podstawowe elementy: światło (czy może bardziej projekcje), obraz i dźwięk. Wracamy tu trochę do białej kartki i percepcji widza. Tym razem ani logika, ani intuicja nie pomogą. Obraz został skonstruowany przeciwko zasadzie jedności percepcji – nie można już dłużej odbierać tego, co daje kamera. Widz musi raczej sam zaangażować się w proces tworzenia znaczeń i sensów. Tworzy z siebie i odczytuje z ekranu tyle, ile sam jest w stanie w niego wnieść.

²⁵ Zob. Paula Willoquet-Maricondi i Mary Alemany-Galway, red., *Peter Greenaway's Postmodern Poststructuralist Cinema* (Scares - crow, 2008).

²⁶ Peter Greenaway, rozmowę przeprowadziła Dominika Kawczyńska, *Gazeta Wyborcza* 12.02.2016.

²⁷ Guy Debord, *Dzieła filmowe*, tłum. Mateusz Kwaterko (Kraków: Halart, 2007).

Można by podążyć za intuicją Deleuze'a i przyjąć, że w miejsce ruchu, logiki, narracji i treści tym, co wychodzi tu na pierwszy plan, jest czas i refleksja²⁸. Gdzie podział się tekst? I podkreślmy, jednak tekst – nie pismo²⁹. Czy – pytając również w deleuzjańskim duchu – nie zostawił on śladu? Dlaczego nie widać jego nieobecności? Czy we współczesnym filmie nie mamy czasem do czynienia z doświadczaniem obrazu na zasadzie celowo zostawionej białej kartki, której już nie dostrzegamy?

Kino okresu niemego, jak pokazały liczne przykłady, to specyficzne połączenie „obrazu-tekstu”. Napisy to brak ruchu, a przynajmniej jego przerwanie – nawet jeśli w celu skupienia widza na akcji lub treści, to jednak zatrzymanie. Zatrzymanie czasu. Przychodzi mi w tym momencie na myśl specyficzny typ analizy „obrazu-tekstu” spoza filmu. Willard Bohn sugeruje, że w przypadku „obrazu-tekstu” odbiorca/odbiorczyni łączy trzy poziomy percepcji. Przede wszystkim dostrzega kompozycję i walory wizualne, zachodzi aktywne porównywanie do znanych i przechowywanych w pamięci obrazów – na tym etapie odbiorca/odbiorczyni jest widzem. Zwraca uwagę na wizualność, strukturę czy próbuje uchwycić dany przykład całościowo. Po tym etapie następuje przejście do odczytania tekstu, czyli słów i stworzonych na ich podstawie wyobrażeń. Sceny przywołane w „obrazie-tekście” sytuują się w wyobrażonej przestrzeni. Jak metaforycznie pisze autor, dzieje się to na podobnej zasadzie, na jakiej widzimy odbicie w lustrze: do pewnego stopnia możemy je zmodyfikować, ale nie możemy go dotknąć. Pod tym względem „obraz-tekst” to twór podobny innym dziełom literackim. Różnica tkwi w kompozycji i wysiłku odbiorcy/odbiorczyni w odczytaniu³⁰. W tym sensie odbiór polega na wypracowaniu strategii i syntezy poszczególnych etapów. Unikalność to zestawienie tekstu i wizualności; jeden element w towarzystwie drugiego dodaje coś nowego.

Aż prosiłoby się powiedzieć: powtarza, ale nie powtarza tego samego. Powtarza z różnicą. Oczywiście autor nie używa określenia „obraz-tekst” ani nie pisze o filmie. Pisze o specyficznym typie tekstu – o poezji wizualnej, czyli o charakterystycznym zestawieniu wspomnianych elementów. Z tą różnicą, że w filmie ruch zapewnia samo medium, a w poezji ruch zostaje przeniesiony na odbiorcę. Czy jednak strategia ta nie przypomina właśnie „obrazu-czasu”?

W kinie niemy ruch obrazu się zatrzymuje, aby przenieść się w kierunku odbiorcy. Tekst – to czytanie, interpretacja i związane z nią błędy. Z tego doskonale zdawała sobie sprawę francuska filozofia, wyjątkowo surowa dla śmierci autora i znaków pisma. Surowa dla tej nieobecności odpowiedzialnej za nieporozumienia. Jednak w tym cichym i niemy kinie, właśnie pod nieobecność głosu, a w obecności tekstu, uruchamia się czas. Kiedy napisy głoszą: „wybaczone” czy „dzwony weselne”, wyobraźnia widza niezmaczona jeszcze wiedzą o „obrazie-czasie” właśnie jej używa. I tak dzieje się podczas czytania tekstu, doświadczania pisma. Deleuze byłby bardzo niezadowolony.

²⁸ ²⁹ Jak pisze obrazowo autor: „Sytuacja czysto dźwiękowa i optyczna nie przechodzi w akcję ani nie jest przez akcję wywoływana [...]. Pozwala nam uchwycić coś niedopuszczalnego, coś nieznośnego [...], co odtąd przerasta zdolności sensoryczno-motoryczne” (Gilles Deleuze, *Kino: 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. Janusz Margański (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008), 245).

²⁹ Oczywiście u Deleuze'a w *Różnicy i powtórzeniu* pojawi się zdecydowane uprzywilejowanie mowy jako czegoś bardziej bezpośredniego. Pismo wystąpi jako powtórzenie (tego samego) czy znak znaku, nośnik sensu, a nie jego źródło. Chodzi tu o nieobecność autora i nieporozumienia odnośnie do treści, ale czy sama nieobecność pisma nie powtarza czegoś innego?

³⁰ Willard Bohn, *Reading visual poetry* (Lanham: Fairleigh Dickinson University, 2011), 15.

07

Roman Bromboszcz

Neokonkretyzm – oblicza zjawiska: tekstualność, poezja kodu, cyberdramat



Joanna Adamczewska, pokaz Acoustic books, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2006, fot. Tomasz Wilmański



Poezja to coś o dalekich i niemających wyraźnego poprzednika korzeniach. Występuje wszędzie bez ograniczeń geograficznych i rasowych pod postacią śpiewaną, dając do myślenia, na ile muzyka i poezja u swoich korzeni stanowią osobne, a na ile wspólne genealogie. Neokonkretyzm do pewnego stopnia tę pierwotną jedność ewokuje i ekshumuje. Kod – pismo maszynowe to coś cybernetycznego, współczesnego, zautomatyzowanego. W „poezji kodu” stykają się ze sobą i przelewają w siebie pary przeciwieństw: archaiczne i współczesne, pisane i mówione, literackie i muzyczne.

Jako kluczowe uzupełnienie do zarysowanej siatki pojęciowej postużą mi analizy cyberdramatu. To zjawisko związane jest z mediami takimi jak serwery, sztuczna inteligencja, cyborgi. W ramach tej formy zamiast aktorów pojawiają się maszyny, w szczególności urządzenia przetwarzające informacje. Mówiąc o cyberdramacie, mam na myśli formy teatralne, sceniczne, uwzględniające specyficzny tryb wypowiedzi, dialogi oraz scenografię, muzykę, oświetlenie i choreografię.

Dogodnym punktem wyjścia do analiz cyberdramatu jest nakreślenie tła związanego z gramami komputerowymi. Myślę w szczególności o tak zwanych grach narracyjnych, w których pojawiają się postaci związane z bezpośrednią, ale wirtualną obecnością użytkownika w utworze. Osoba korzystająca z takiego typu gier jednocześnie zarządza swoją bezpośrednią reprezentacją, swoim awatarem, odgrywa sceny, rozwija fabułę. W cyberdramacie można widzieć duże podobieństwo do gier narracyjnych, zakładając, że mamy w nich do czynienia z dialogiem i bierze w nich udział więcej niż jedna osoba.

W poezji konkretnej jako istotny element pojawia się przestrzeń, kształt, układ liter i słów na płaszczyźnie dwuwymiarowej lub trójwymiarowej, obok tego ważna staje się barwa, aczkolwiek wiele prac, szczególnie z pionierskiego okresu, utrzymanych jest w poetyce czerni i bieli, inne barwy i ogólnie kolor pojawiają się w neokonkretyzmie, w szczególności w działaniach netartowych i w ramach hipertekstu. W konkretyzmie, tak będę nazywał twórczość zapoczątkowaną w latach pięćdziesiątych i kontynuowaną przez niektóre osoby po współczesność, odnajdujemy rozczłonkowane słowa, litery, znaki interpunkcyjne, części znaków typograficznych zakomponowane w grupy przestrzenne, co daje możliwość nazwania tego zjawiska wielokierunkowością.

Sama możliwość czytania utworu w taki sposób, który odbiega od konwencji i stereotypu, prowadzi w stronę czegoś, co zwykło się nazywać przestrzennością lub ergodycznością. Odwrócenie zwrotu w kierunku, w jakim się czyta, rozbicie linii na mniejsze części, usamodzielnienie interlinii, posłużenie

się jednostkami sensu na poziomie słowa lub pojedynczego znaku tworzące go z innymi grupy i zbiory, wszystko to prowadzi w stronę uprzestrzennienia. Tekst pisany, znany w kulturze europejskiej w głównej mierze pod postacią serii linii, ma za zadanie sprawne przeniesienie w stronę znaczeń, jakie przywołuje. W poezji konkretnej celem jest zwrócenie uwagi nie tylko na kompozycję, lecz także na pauzy, to, co jest, choć mogłoby się wydawać, że nie istnieje lub że nie ma wartości, znaczenia.

Wielokierunkowe odniesienia umożliwiają rozwijanie znaczeń w postaci wiązek, promieni, osi przyciągania i odpychania. Zjawisko to można nazwać pluripolarnością, wielością centrów, gdzie zbiegają się siły kształtujące sens danego dzieła, które można rozważać jako zdarzenie, proces, maszynę uruchamiającą przekładnie. Wskazywano na użyteczność terminu „konstelacja”, a także na fakt, że dzieło konkretne odbierane jest całościowo, w jednym oglądzie¹. Całościowy ogląd dzieła, wielokierunkowość odniesień, pluripolarność sensu, który odsłania się wraz z uruchamianiem przez odbiorcę, użytkownika mechanizmów tkwiących wewnątrz pracy, wszystko to zasadniczo różni konkretyzm od sztuki książki, aczkolwiek te dwa nurty łączą się ze sobą.

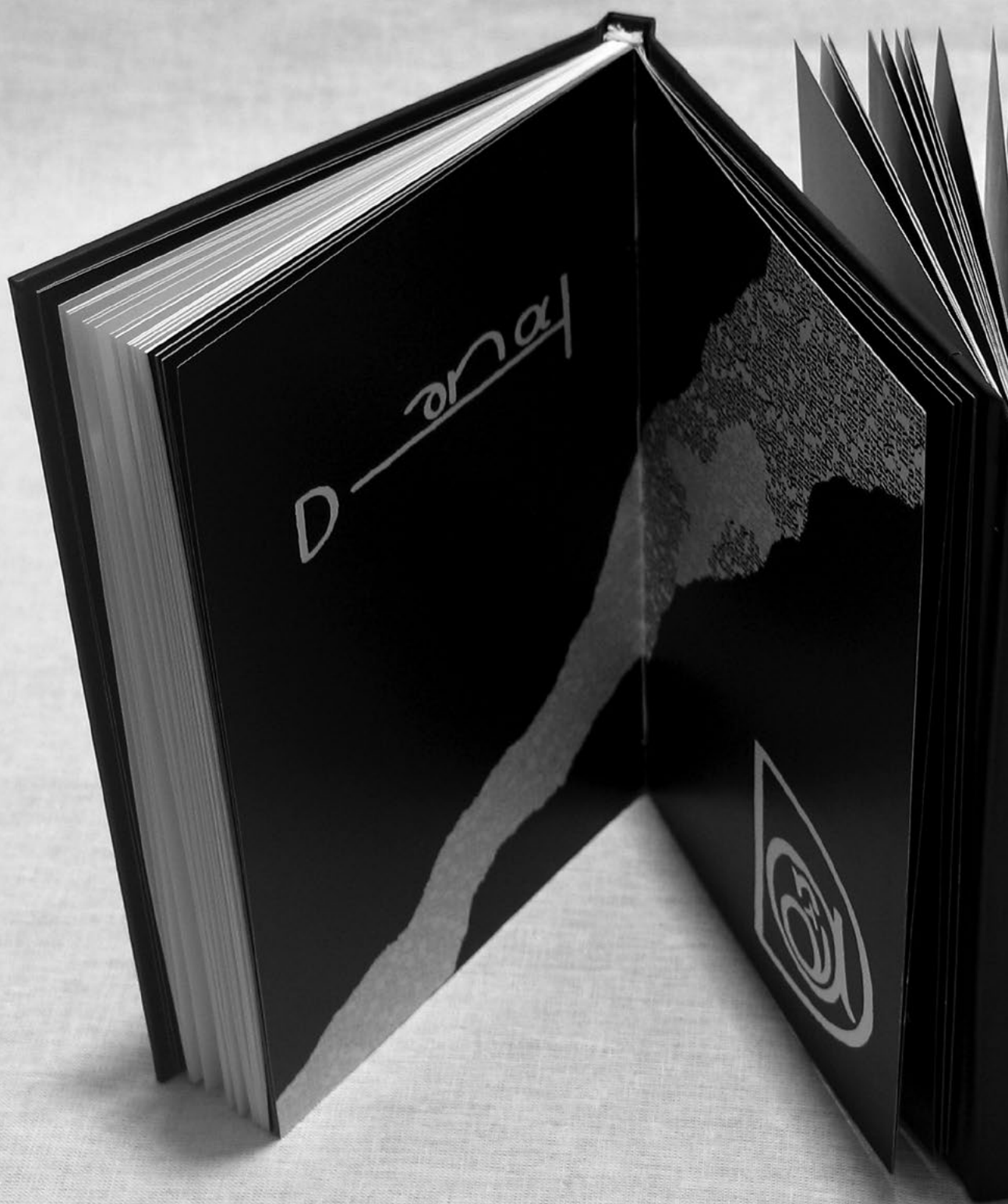
Sztuka książki koreluje z konkretyzmem i wzmacnia pewne jego jakości. Sztuką książki będą nazywał działania mające na celu eksperyment z formą książki lub jej jakościami. Chodzi w nim o przekroczenie stereotypów, dotychczasowych oczekiwań milcząco akceptowanych przez czytelników. W sztuce książki chodzi o coś więcej aniżeli o świat przedstawiony, a nawet o coś więcej aniżeli znaczenia przypisywane słowom i zdaniom. Stwierdzenie o korelacji między poezją konkretną i sztuką książki można prześledzić, analizując podejście do takich kwestii, jak przestrzenność, rozbicie słowa i zdania na jego składowe, wielokierunkowość lektury, a także zainteresowanie dla materialności, medium.

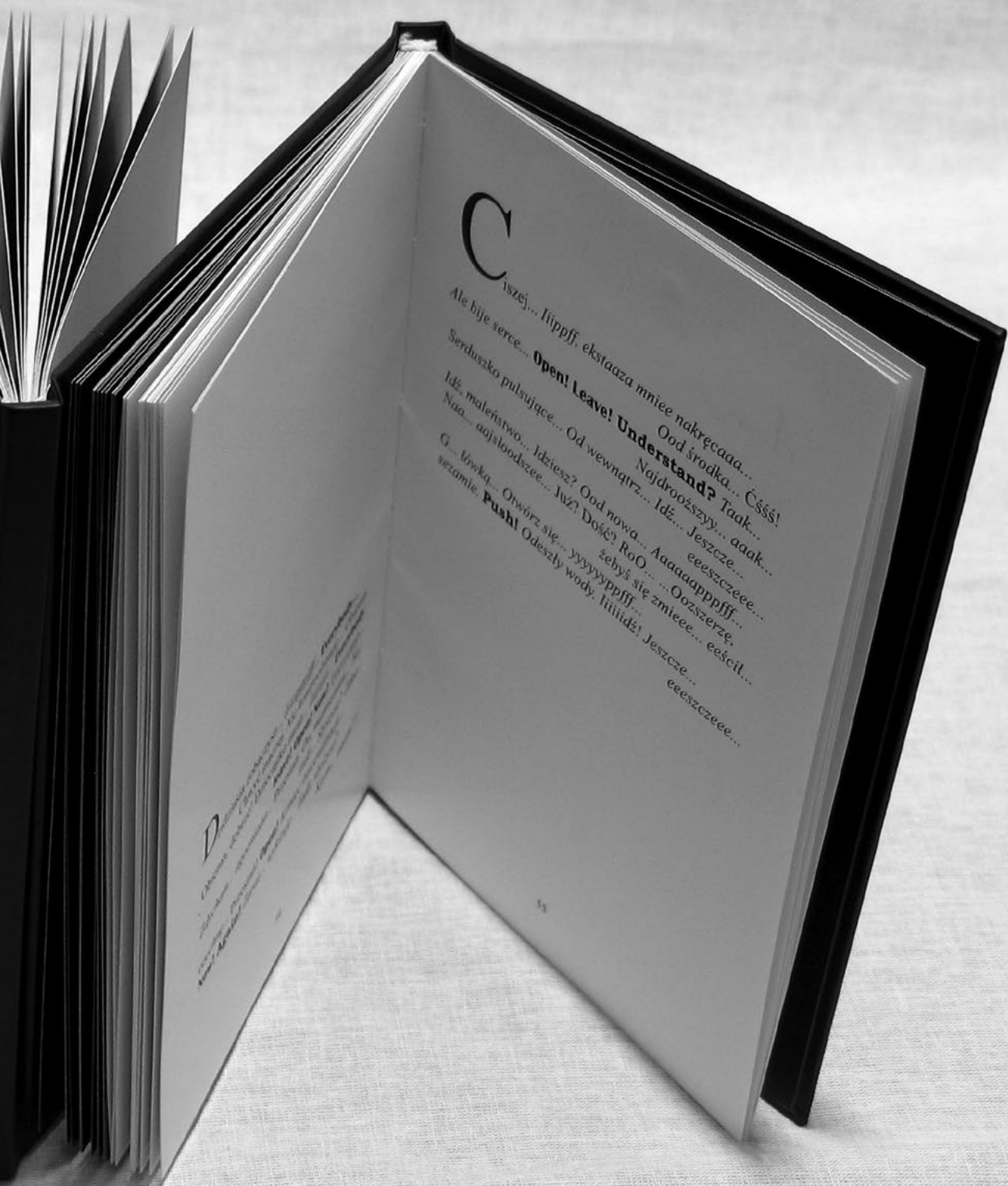
Neokonkretyzm jest czymś szerokim, obejmującym różnorodne działania, określane zazwyczaj w terminologii nadawanej przez artystów jako liberatura, poezja cybernetyczna, poezja neolingwistyczna, net art, poezja wizualna lub sztuka książki. Istotną część wskazanych odniesień stanowi szeroki zestaw rozwinięć idei, które można odnaleźć w twórczości konkretystów. W liberaturze jako twórczości zasadniczo eksploatującej książkę, poza ewidentnym związkiem z niektórymi liniami rozwojowymi zjawisk z kręgu książki artystycznej, widać wprost wielokierunkowość, różnorodność i konkurencyjność centrów sensu, eksploatowanie materialności i przestrzenności, ikoniczność, deikonizację², znakoobrazy. W realizacjach z tego zakresu w sposób szczególny widać związek z konkretyzmem za sprawą wierności czerni i bieli, monochromatyczne, białe lub czarne znaki wypełniające ramy kartek, a także, w wersji elektronicznej, ramy monitora, ekranu, strony internetowej.

Rozdwojenie twórczości liberackiej na dwie gałęzie: książkową i ekranową, przyczynia się do powstania rysy, swoistego pęknięcia. To z jednej strony skazuje projekt liberacki na klęskę logiczną, wewnętrzną aporię, której nie będzie można już przezwyciężyć, ale która z drugiej strony jest miejscem narodzin jakości neokonkretnych. Im bardziej przedsięwzięcie zwane liberaturą będzie się okazywać logicznie niekonsekwentne, tym bardziej uwidocznią się jego zakorzenione związki z konkretyzmem, sztuką książki, poezją cybernetyczną.

¹ Seweryna Wystouch, *Literatura i semiotyka* (Warszawa Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001), 116.

² Ibid., 121.





C

iszej... lippff, ekstaza mniece nakrecaca...
Ale bije serce... **Open! Leave! Understand?** Taak...
Serduszko pulnujace... Od wewnatrz... Idz... Jeszcze...
Idz, malenstwo... Idziesz? Ood nowa... Najdroozszy... aaak...
Naa... aajslodszee... Juz? Dosc? RoO... eeszcze...
G... kwalk... Otworz sie... yyyyypppff... zebyś sie zmiee... eescil...
sezamie. **Push!** Odeszly wody. liliidz! Jeszcze...
eeszcze...

Innym interesującym heurystycznym rozdzieleniem w ramach literatury jest stosunek artystów ją praktykujących do nazwy zjawiska. Z jednej strony „liber” wskazuje na książkę jako na zasadniczy obiekt zainteresowania. Trudno wątpić w zakładaną wierność wobec tego przedmiotu, aczkolwiek wśród artefaktów, jakie się pojawiają, znajduje się również szklana butelka, a wśród mediów jest, rzecz jasna, świat elektroniczny, zarówno u Fajfera, jak i u Nowakowskiego. Z drugiej strony „liber” wskazuje na pewną wartość niezwykle ważną w sztuce nie tylko i wyłącznie współczesnej. Biorąc pod uwagę prywatną korespondencję z pomysłodawcą tego projektu, zauważam radykalną zmianę, zwrot w stosunku do wskazanej wartości. W 2003 roku, gdy pojawił się drugi numer pisma KALeKA, przesałem go z adnotacją o wspólnym, jak mi się wydawało, przesłaniu, celu, za jaki uważałem uwalnianie form tekstowych i magazynowych z ograniczeń stereotypów. W tamtym okresie Fajfer w kręgu znaczeń, do jakich odsyła literatura, widział tylko i wyłącznie książkę.

Wyrażam szacunek dla działań liberackich. Traktuję je jako coś w rodzaju pluginu, skórki na sztukę książki. Trudna jest do przyjęcia teza o literaturze jako czwartym rodzaju literackim, choć myślenie o własnej twórczości w taki sposób w ramach manifestu jest całkowicie zrozumiałe. W przedsięwzięciu liberackim niezwykle wartościowe jest to, że chcąc nie chcąc zwraca uwagę na sztukę książki, stanowi coś w rodzaju soczewki skierowanej w tę stronę, a także w stronę konkretyzmu, przywołuje na zasadzie nawleczonych na nic kulek istotne tło, mistrzów i poprzedników. Zwracając się w przyszłość, literatura, dzieląc podobieństwo pewnych jakości z poezją cybernetyczną, przyczynia się do bujnego rozrostu neokonkretyzmu.

Ostatnie ze wspomnianych zjawisk jest czymś różnorodnym, wielogatunkowym i podobnie jak literatura, choć w celowo zawołowany sposób, aporetycznym. Jako poezja cybernetyczna pojawiają się drukowane książki z grafikami i płytami z muzyką elektroniczną, aplikacje internetowe w postaci animacji interaktywnych, skryptów, grafik, działania sceniczne w kontekście audiowizualnego performance, a także obiekty wykorzystujące światło, dźwięk oraz multimedialne. Wszystko to stanowi złożoną rodzinę odniesień, która wciąż jest rozwijana i ewoluuje w procesie. Niemniej jej związki z konkretyzmem są niezaprzeczalne, niektóre z utworów cyberpoetyckich powstały pod impulsem, wpływem, w wyniku inspiracji sposobem myślenia zapoczątkowanym przez Maxa Bensego, Eugena Gomringera i Stanisława Dróżdża, a także Mariana Grześczaka oraz Emmeta Williamsa.

W cyberpoezji można odnaleźć kontynuację twórczości literackiej zorientowanej na pojęcie, słowo, przy tym przestrzennej, a także związki z futuryzmem, różnorodność w aspekcie typograficznym, próby poszukiwania języka pozarozumowego, poza tym uwidoczniają się w niej tendencje obecne w net arcie, sztuce Internetu, w szczególności na płaszczyźnie tego, co artyści z Perfokarty osadzają jako autorskie projekty w sieci. Pewną wspólną jakością obecną w różnych odsłonach tej twórczości jest emancypacja zakłóceń, apologia pomyłek, estetyka szumów.

W zarysowanym kontekście, z różnych względów, warto przytoczyć fragment artykułu Romana Jakobsona *Co to jest poezja?*:

Wystarczy sobie uświadomić, jak cieszył się z drukarskich omyłek wielki rosyjski poeta Chlebnikow. Głosił on, że omyłka druku jest czasem doskonałym artystą. Antycznym rzeźbom niezrozumienie średniowiecza ucięło uda, dziś to robi sam rzeźbiarz, rezultat (rzeźbiarska synekdocha) jest ten sam. Czym się tłumaczą kompozycje Musorgskiego i obrazy Henryka Rousseau? – genialnością twórców czy ich technicznym niedouczeniem?³

³ Roman Jakobson, „Co to jest poezja?“, w *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, red. i tłum. Maria Renata Mayenowa (Warszawa: PIW, 1989), 126.

Jest to odniesienie do błędu drukarskiego jako czegoś, co zostaje nie tylko zaakceptowane, lecz także wysoko ocenione. Akceptację i afirmację jednocześnie zarówno dla potknięć językowych, składniowych (anakolutów), jak i wprowadzania subkodów wewnątrz istniejących fraz i zdań, cięcia tekstu, jego modyfikacji idącej w stronę destrukcji tekstu można zauważyć w pewnej odnodze poezji konkretnej, w której materia stają się fragmenty znaków, w poezji cybernetycznej⁴, a także w poezji kodu.

⁴ Bromboszcz. Roman, „Manifest poezji cybernetycznej“, *Rita Baum*, nr 10 (2006): 89–93.

W powyższym fragmencie obecne jest również sformułowanie związane z pytaniem o to, czy dana twórczość jest wynikiem geniuszu czy niedouczenia. Wskazane zestawienie pomimo swojej prostoty kryje dość zaskakujące zestawienie. Można je odnieść do konstruktów, który określa sztukę jako domenę czegoś, co wykracza poza edukację. W rękach geniusza powstaje coś, co nie jest związane z regułami, jakich można się nauczyć, lub wykracza poza nie. W szczególności w romantyzmie obecne było przeświadczenie o społecznej roli geniuszy, którzy występowali poniekąd w roli mediów, mediatorów napięć obecnych w kulturze.

Romantyzm jako pewien nastrój intelektualny, zestaw zachowań, wartości można przeciwstawić jednocześnie pozytywizmowi i klasycyzmowi. Istnieje pogląd, według którego wyodrębnia się dwa zasadnicze rodzaje twórczości poetyckiej: klasyczną i romantyczną⁵. W takim ujęciu obok usposobienia genialnego w kontrze do niego zostaje postawiony ktoś, kto dysponuje zdolnością użytkowania reguł i zasad, kto w sposób mistrzowski spełnia złote podziały. W tym sensie zestawienie niedouczenia z genialnością zawodzi. Gdybyśmy szukali właściwego odpowiednika dla niedouczenia we współczesności, byłby nim amator, *bricoleur* i muzykant, choć żadne z tych pojęć nie jest aktualne. Warto byłoby wskazać na nową nazwę, ponieważ zaistniały zjawiska tego się domagające.

⁵ Jurij Lotman, *Kultura i eksplozja*, tłum. Bogusław Żyłko (Warszawa: PIW, 1999), 191.

Myślę w szczególności o oddolnym tworzeniu mediów, uczestniczeniu w procesach postprodukcji, o kulturze koncentrującej się na galeriach i klubach, nieprofesjonalnej, to znaczy niezwiązanej zazwyczaj z ukierunkowaną edukacją, ale jednocześnie osiągającej interesujące rezultaty, polemiczne, krytyczne i alternatywne wobec oficjalnie ugruntowanej wiedzy i praktyki, wdrażanych systemowo, odgórnie poprzez uczelnie wyższe. Bez wątpienia w tych nowych zjawiskach, przejawiających się zdecydowanie w neokonkretyzmie za sprawą poezji cybernetycznej, pobrzmiewa zarówno umiłowanie, pasja dla tego, co się czyni, w co i jak się gra, majsterkowanie, zbieranie i częściowe błędzenie, a także nieukończenie, zawieszenie, zaginanie.

Postać, która reprezentuje takiego typu dążenia, zostanie przeze mnie określona terminami **błądnik** i **reperator**. Pierwszy z terminów odnosi się równocześnie do zmysłu równowagi, błędzenia i tworzenia błędów, drugi z terminów wskazuje na naprawianie czegoś, co z góry, jak należy się domyślać,

zostało naruszone, zdegradowane, pozbawione tożsamości. W drugim pojęciu pobrzmiewa odniesienie do powtórzenia jako kategorii naczelnej. Zwielokrotnienie, multiplikacja, kopiowanie, wielokrotne ponawianie danej czynności, funkcji, modyfikacji, wszystko to zawiera się w zestawie zachowań wcielanych przez reperatora.

Odniosłem się szerzej do liberatury i poezji cybernetycznej jako zjawisk neokonkretnych, przywołując w szczególności analizy praktyk zorientowanych na przedstawienia wizualne, ewentualnie sieciowe, komputerowe. Niemniej w odniesieniu do cyberpoezji równie ważnym odniesieniem jest muzyka elektroniczna i, co jest szczególnie istotne dla omawianych w tym miejscu spraw, muzyka konkretna. Jako jej reprezentantów biorę pod uwagę Pierre'a Schaeffera, Karlheinz Stockhausena, Johna Cage'a. Obok nich, za pomocą analogicznych narzędzi, choć operując przede wszystkim na materiale fonetycznym, werbalnym, słowie mówionym, można usytuować Henriego Chopina oraz Williama Burroughsa i Briona Gysina, przy czym ich twórczość określa się najczęściej mianem poezji dźwiękowej lub literatury eksperymentalnej.

W muzyce konkretnej pojawia się kompozycja złożona z dźwięków zarejestrowanych i przetworzonych w studiu, pierwotnie za pomocą magnetofonów szpulowych. Aktualnie, w ramach neokonkretyzmu, można mówić o samplingu, rejestracji dźwięków mowy, otoczenia, aktywności środowiska miejskiego, przyrodniczego, fabrycznego i następnie przetwarzaniu tych dźwięków za pomocą oprogramowania symulującego możliwości studyjnej postprodukcji. W ramach muzyki konkretnej możemy mówić o procedurach związanych z rejestracją mikrofonową oraz z technikami przetwarzania materiału dźwiękowego za pomocą montażu, zapętlenia, przewijania, zmiany prędkości, a także przy użyciu funkcji wydłużania dźwięku, zmiany jego wysokości, echa itp...

Warto wspomnieć o takich utworach, jak *Symphonie pour homme seul* Schaeffera (1950), w której pojawiają się rozpoznawalne dźwięki pejzażu miejskiego, o *Imaginary Landscape IV* (1951) Cage'a z radioodbiornikami, a także *Microphonie I i II* (1971) Stockhausena. W idei muzyki konkretnej znajdują się takie składowe, które pozwolą bardzo śmiało rozszerzać repertuar tego, co może pojawić się w kompozycjach muzycznych. Repertuar dźwiękowy współcześnie obejmuje nie tylko dźwięki przedmiotów, otoczenia człowieka, lecz także dźwięki niesłyszalne bez zapośredniczenia w technicznym instrumentarium. W pierwotnym sformułowaniu muzyka konkretna zostaje wprowadzona jako coś, co nie jest związane ani z uprzednim skomponowaniem, ani z notacją⁶, a także jako coś, co bierze w nawias etap wykonania.

Podobnie jest ze współczesną muzyką elektroniczną, tworzoną na żywo, w ramach aktywności, którą można nazwać **błędnikowaniem i reperatorowaniem**. Niewątpliwie w ramach takiej, najczęściej audiowizualnej lub polisensorycznej, aktywności do głosu dochodzi dążenie, po pierwsze, do zatarcia granicy między dźwiękiem i szumem, akordem i usterką; po drugie, chodzi w niej o takie starania, które czynią źródło rejestracji nieczytelne. Takie dążenia nawiązują do szerokiego nurtu muzyki usterek i twórczości opierającej się na estetyce zakłóceń, a jednocześnie sytuując się na jej obrzeżach, pozwalają na uruchomienie innych siatek pojęciowych, innych kategorii krytycznych.

⁶ Bogusław Schaeffer, *Kompozytorzy XX wieku*, t. 2: *Od Messiaena do Capriolego* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1990), 22.

W ostatniej odnodze, choć niekoniecznie najmniej ważnej, kształtującej to, co nazywam neokonkretyzmem, znajduje się książka artystyczna. Znanymi szeroko artystami polskimi, którzy podejmują się działań w jej obszarze, są Joanna Adamczewska i Tomasz Wilmański. Ten rodzaj twórczości odbiega od literatury beletrystycznej, naukowej i dziennikarskiej za sprawą ograniczonego nakładu (często są to pojedyncze egzemplarze), manualnego udziału w kształtowaniu obiektu, różnorodnych czcionek, urozmaiconej typografii, różnorodnych materiałów użytych jako stronice, obwoluta, okładka. Trzy ze wspomnianych jakości obecne są równolegle w literaturze, co udowadnia przenikanie się tych, nazwę to w ten sposób, stylów neokonkretyzmu. Dwie z wymienionych jakości: różnorodność czcionek i kompozycja typograficzna odbiegająca od stereotypów wydawnictw literackich, obecne są w poezji cybernetycznej.

Różnorodność użytych materiałów w książce artystycznej można zilustrować poprzez pracę Joanny Adamczewskiej *Acoustic Book* (1990). W tej realizacji artystka posługuje się obiektami, które nie zawierają ani jednego akapitu, zdania czy słowa. Są to książki wykonane w pojedynczych egzemplarzach, interesujące przede wszystkim ze względu na ich walory dźwiękowe, wyzwalane podczas performance, który polega na wydzieraniu fragmentów lub całych stron. Ogólnie rzecz biorąc, mamy tu do czynienia z destrukcją dzieła sztuki na scenie w celu wyzwolenia różnic audialnych zawierających się w materiałach użytych do wytworzenia książek, wzmocnionych za sprawą mikrofonów. Artystka w trakcie działania artystycznego głaszcze powierzchnie stron, pociera je, szeleści nimi, a także, docelowo, rozdziera i gnija.

Ta praca sytuje się pomiędzy twórczością zorientowaną obiektowo a procesem, działaniem oraz w szczególności aktem związanym z emisją dźwięku. Na poziomie sensu brak w niej poziomu wypowiedzi, można powiedzieć, że jest to gra pustką, czystą formą, aczkolwiek pozostało pewne *residuum* semiotyczne. Nieoznakowane okładki, pozbawione autora, tytułu, roku wydania, wydawcy, a także niezapełnione strony, bez tytułów rozdziałów, akapitów, zdań i wyrazów, służą za znaki indeksalne aktywności czytelnicy, która zrównuje jednocześnie wszystkie możliwe książki do przeczytania z nicością. Ze zgłiszcz papieru książkowego, makulaturowego i folii rodzą się jakości audialne. To swoiście potraktowane, odnoszące się do medium analogowego transkodowanie oraz pociągająca za sobą unicestwienie metamorfoza.

Truizmem jest stwierdzenie, że poezja posługuje się tekstem. Zarówno literatura piękna, powieść, jak i poezja liryczna, a także inne, artystyczne jej odmiany biorą za budulec język jako coś, co składa się ze znaków, które z kolei można rozważać jako dwulub trójczłonowe relacje, uwzględniające odniesienia poza sobą, w stronę przedmiotu lub podmiotu. Oczywiście można mieć uzasadnione wątpliwości odnośnie do tego, jak należy definiować przedmiot i podmiot, ale zupełnie nie da się ich zawiesić lub zdestruować. Dla niektórych osób poruszających się w kręgu antyrealistycznych wykładni wiedzy i komunikacji, a także inspirowanych poststrukturalizmem postaw zarówno przedmiot, jak i podmiot są zdecentrowane, pozbawione naczelnej, sterującej instancji i przypominają hipisowski *patchwork*.



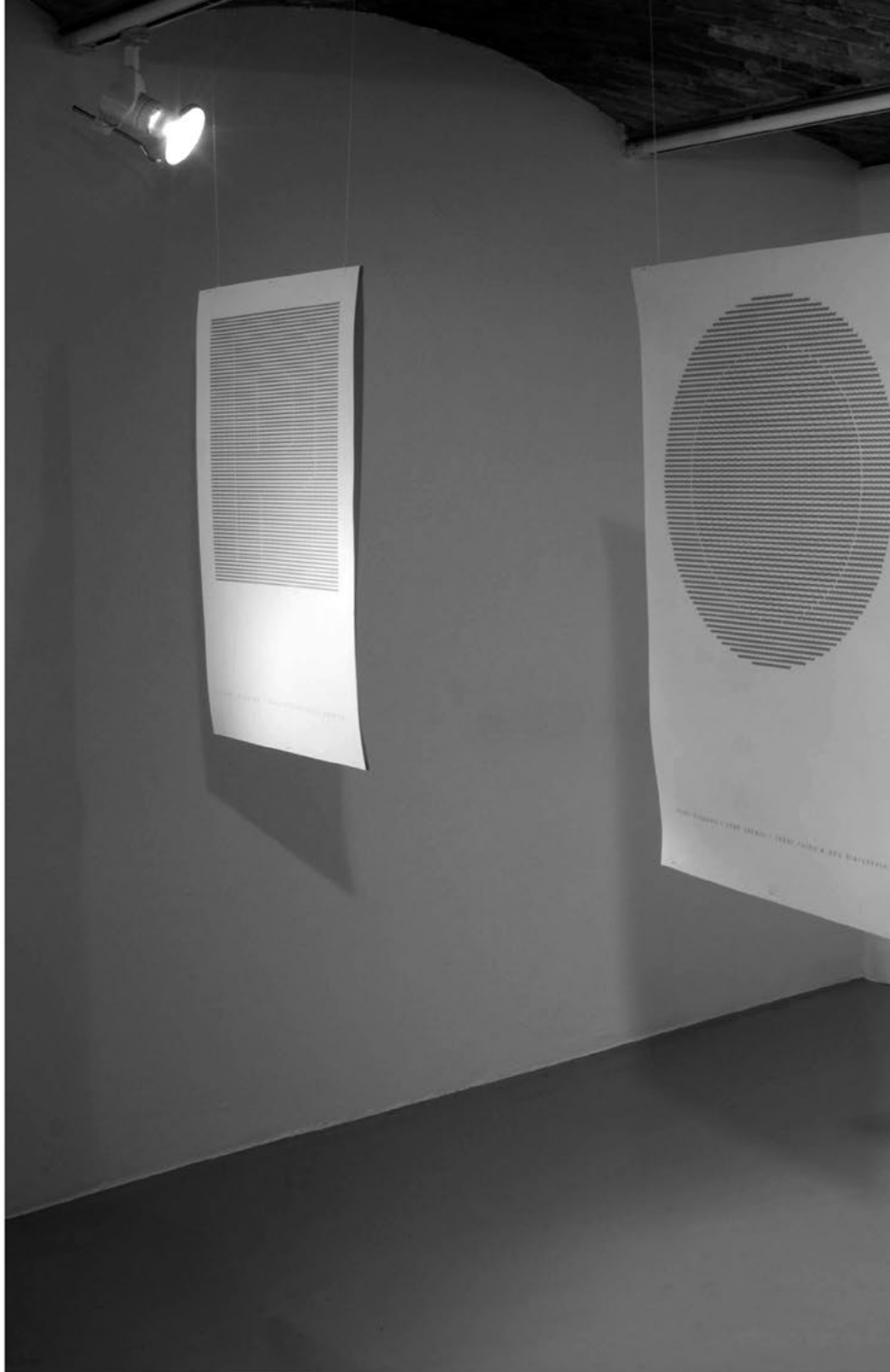
EKDISZIPLI	JAPATRIAR	Ś
NDYSCYPL	CHALISCHP	E
INAORDN	ATRIARCHA	Z
UNGPORZA	LNOSCINTO	S
DEKDISZIP	LERANZNIE	C
LINDYSCY	TOLERANC	A
PLINAORD	JAPATRIARC	L
NUNGPORZ	HALISCHP	T
ADEKDISZT	ATRIARCHA	
YZMKLEIN	NOŚĆGEHO	N
LICHKAITM	RSAMKEITP	I
ALOSTKOW	OSŁUSZENS	S
OSCPRAGM	TWOBESTIM	Z
ATISMUSP	MTHEITKA	H
RAGMATYZ	TEGORYCZN	T
MKLEINLIC	OSCGEHOR	A

ĆVATERL
NDSLIEB
PATRIOTY
MRELIGIO
ITATRELI
IJNOSCV
TERLANDS
IEBEPATR
OTYZMRE

MBIGOTTE
RIEBIGOLE
RIAFANATT
SMUSEFAN
ATYZMBIG
OTTERIEBI
GOTERIAFA
NATISMUS
FANATYZMB

UEAUTOR
TARISMU
AUTORYT
ARYZMAB
ANGIGKEJ
PODPORZ
DKOWANI
RIT
USA

OŚĆVORHE
RRSCHAFTD
OMINACJA
SELBSTAND
IGKEITSAM
ODZIELNOS
CVORHERR
SCHAFTDO
MINACJASE



Radosław Nowakowski, fragment wystawy *LiberA Torium*, wolne książki, Galeria AT, Poznań 2009, fot. Marek Glinkowski

Zauważyć można również silną tendencję antyhumanistyczną polegającą na tym, że za siłę sprawczą lub generator takich sił – zarówno w odniesieniu do funkcjonowania komunikacji, jak i w konfrontacji ze zdobywaniem, kumulowaniem i zarządzaniem wiedzą – uznaje się system, sieć, matrycę, a jej odnóża, węzły, przekązniki, pośredników i uczestników uważa się za istnienia zależne, pozbawione nie tylko wolnej woli, lecz także mocy kształtowania przekazu. Takie głosy można usłyszeć i ze strony radykalnie zorientowanych na krytykę mediów konserwatystów, i biologów ewolucyjnych oraz psychologów.

W podejściu, jakie zaprezentuję, po pierwsze, tekst wykracza poza istnienie czysto językowe, staje się czymś, co praktycznie nie ma granic, brak jest możliwości wskazania kresu tekstu, poza którym byłoby coś nietekstualnego. Oznacza to, że wszędzie tam, gdzie podmiot dociera namysłem, wyobraźnią, zmysłami, tam napotyka na obiekty tekstualne, inaczej mówiąc semiotyczne, natury znakowej, podminowanej, rzecz jasna, wewnętrznymi problemami związanymi z niestabilnością znaczeń, nierozstrzygalnością ich granic, eksplozjami, w których wyniku układy pojęciowe rozpadają się, zostają zawieszone, rozłożone na niewspółpracujące już ze sobą części i w tym zawieszeniu, emergentnie, się reorganizują. Po drugie, w układzie pojęciowym, którego kontury zarysowuję, występują trzy zasadnicze elementy wymieniające się systematycznie miejscami. Są to podmiot rozumiany jako wiązka jakości, tekst jako medium, środek i pośrednik między podmiotem i przedmiotem, oraz przedmiot również rozumiany jako wiązka jakości, który w akcie komunikacji lub akcie poznania stanowi zakończenie swoście rozumianej pętli, cel, ku jakiemu zmierza wiązka jakości podmiotowych. Ten układ można zilustrować za pomocą trzech okręgów połączonych w taki sposób, że każdy z członów jest w stanie, konsekwentnie wykonując drobne kroki, stać się swoją opozycją, przejść w swoje zaprzeczenie.

Poezja konkretna oraz muzyka konkretna w sposób wyraźny przeczą dotychczasowej poezji i dotychczasowej muzyce z tego powodu, że praktykują tekst, pracują nad znakowym charakterem przedstawień, obiektów, działań scenicznych, a nie nad uprzednimi, abstrakcyjnymi formami apriorycznymi. W poezji lirycznej znakowy aspekt prezentacji jest czymś w rodzaju pojemnika. W tego typu twórczości znak ma charakter symbolu i jego zadaniem jest sprawne przeniesienie obcego ciała w zaświaty, czyli w świat przedstawiony, a raczej zapośredniczony, nie tylko przez inne utwory, zawieszone w środowisku intelektualnym memy, idee, porządku pojęciowe. Niemniej zasadniczym celem tak pojmowanej, symbolicznie ufundowanej twórczości słownej jest zmuszenie czytelnika do odwrócenia wzroku, zamknięcia oczu, stępienia zmysłów, a tekst zostaje pogrzebany.

Z pewnością nie wprost na zasadzie negacji lub zwykłego przeciwstawienia, odnalezienia opozycyjnej serii, a raczej na zasadzie uważnego rozplątywania, supłania właściwego, a może także przekornie – niewłaściwego kontekstu, w przypadku konkretyzmu praca sensu odbywa się tuż przed środowiskiem znaków, ich splotem, między planszą, wydrukiem, dyspozytywem a zmysłami partycypanta. O ile w przypadku poezji lirycznej i ogólnie rzecz biorąc literatury, a także w przypadku muzyki, która wykonywana jest z partytur, uprzedniego zapisu, znaki odsyłają nas do przestrzeni abstrakcyjnej,

tam, gdzie przynależą, jak można zakładać, odniesienia użytych znaków, poza ich wykonaniem, o tyle w przypadku poezji konkretnej i muzyki konkretnej użyte znaki zużywają się tu i teraz, ich działanie się na bieżąco jest wyłączną podstawą doświadczenia estetycznego. Taka sama zasada zostaje odziedziczona i jest kultywowana w neokonkretyzmie.

Jeśli chodzi o tekstualność, ważne jest to, by mieć na uwadze, że tekstem jest nie tylko zestaw znaków językowych. W przypadku konkretyzmu praca nad znaczeniami sprowadza się do takich znaków, w nich rozpoznaje się i poprzez nie powiadamia nas o świecie i o nas samych. W tej mierze neokonkretyzm jest czymś uniwersalnym, o szeroko zakrojonym planie wypowiedzi, uwzględniającym również odniesienia do mass mediów, telewizji, radia, gazet, magazynów ilustrowanych, odniesienia do rzeczywistości medialnej, internetowej. Sięga jednocześnie po obrazowanie zaczerpnięte z estetyki wideo, intermediów, sztuki multimedialnej i komputerowej. Jednocześnie uwzględnia, fascynuje się i czyni użytecznym kod źródłowy.

Wskazane odniesienia stają się materiałem przetworzeń, są dołączane do znaków językowych, stając się jego ekstensją, będąc iterowane, montowane, błędnikowane i reperatorowane. W ramach błędnikowania mam na myśli poszukiwanie właściwego zestawu pomyłek, tak by można było dostrzec w tym zestawie tymczasową równowagę. W zabiegach składających się na reperatorowanie droga tworzenia przebiega w sposób zwrócony w odwrotną stronę: od nagromadzenia, gotowego stanu, porównywalnego z szumem, artysta prowadzi w stronę względnego uporządkowania, częściowego oczyszczenia z zakłóceń.

W ramach odniesień, jakie przywoływane są w pracach neokonkretnych, znajduje się kod źródłowy, czyli taki składnik, który stanowi podstawę bytów dzieła sztuki komputerowej, netartowej, a często również multimedialnej, o ile tę ostatnią będziemy wiązali z cyfryzacją, medium elektronicznym i zarazem zapośredniczonym komputerowo. Kod źródłowy pojawia się w polu uwagi artystów związanych z Perfokartą. Stanowi on u nich jednocześnie konieczny składnik dzieła (osadzonego najczęściej w Internecie) oraz medium, nad którym artyści dokonują namysłu.

Przyjmuję, że o poezji kodu można mówić w dwóch znaczeniach. Po pierwsze, jest to coś, co wynika z pracy nad kodowaniem, tworzeniem algorytmów, linijek kodu w różnych językach programowania, uwzględniając najczęściej HTML, CSS, Java Script, PHP, co prowadzi do generatywnych przedstawień, performance'ów mających miejsce na ekranie, lub co jest w jakiejś mierze interaktywne, zespolone z zestawami komend, jakie można wyzwoić poprzez mysz komputerową bądź klawiaturę. Łukasz Podgórni, Leszek Onak, Piotr Płucienniczak oraz niżej podpisany wypuszczają w świat dzieła cyfrowe, które są przygotowywane w notatnikach służących do pisania skryptów. Pokazuje to bardzo ciekawą transformację dokonującą się na przecięciu między analogowym i cyfrowym, kulturą narracji i kulturą baz danych. Notatki do wierszy przygotowywane w głowie lub na skrawkach, stronach papieru stają się kodem, swoistym sztucznym językiem, notowanym w specyficznym edytorze.

Programy tego typu wykonują pracę korekcyjną, którą umownie można nazwać „debugowaniem”, czyli usuwaniem niesprawnych jego części, te z kolei, również umownie, można nazwać robakami, insektami. Oczywiście, tego typu

potknięcia z reguły nie niosą niebezpiecznych konsekwencji, niekiedy można je pozostawić nietknięte, jednak bywa i tak, że ich pozostawienie prowadzi do awarii. Edytory kodu umożliwiają śledzenie części algorytmu, podkreślając odpowiednimi kolorami różne jego części, wyodrębniając różne języki programowania i łącząc w pary, nawiasy, znaczniki otwierające i zamykające. Pozwalają również na znajdowanie odpowiednich słów, znaków, porządkują kod, ujmując go w numerowane linie.

W ostatniej części wypowiedzi na temat neokonkretyzmu chciałbym odnieść się do zjawiska cyberdramatu, które otwiera nowy rozdział w myśleniu równocześnie o dramacie, grach komputerowych, rozrywce, sztuce interaktywnej. Formuję przypuszczenie, że to zjawisko przyciągnie wkrótce uwagę neokonkretystów, dlatego że jak dotychczas, w pewnej mierze, wykonali już oni pewne kroki w stronę sztuki dramatycznej. Myślę w szczególności o *Hamlecie*⁷ Dantego Fajfera oraz o *cyborgsects-t@lk*⁸ mojego autorstwa. W pierwszym ze wspomnianych utworów użyto klocków firmy Lego do ukazania scen z *Hamleta* Williama Szekspira, w drugim obecne są graficznie przedstawione głowy zmutowanych ludzi-owadów, którzy rozmawiają za pomocą wyrażen zaczerpniętych z kodu źródłowego wziętego z dwóch polskich serwerów.

Ostatnia ze wspomnianych prac odnosi się jednocześnie do poezji kodu i otwiera nowy rozdział, nowy kierunek myślenia dla neokonkretyzmu. Idąc w tę stronę, mam na myśli takie działania, które będą w stanie wskazać ciekawe rozwiązania dotyczące gry jako takiej, gry komputerowej, a w końcu i wtedy będzie to spełnienie wytycznych tkwiących w znaczeniu tego, co będę nazywał „cyberdramatem”, grą, która uwzględnia aktantów. Ostatni ze wspomnianych elementów jest odpowiednikiem aktora, ale takim, który jest sterowany poprzez wytyczone uprzednio reguły. Samo sterowanie może iść w tę stronę, by cyberdramat był odgrywany w sposób zautomatyzowany, podobnie jak poezja cybernetyczna, która ma charakter generatywny; może także chodzić o sterowanie uwzględniające działanie performatywne artystów lub partycypantów, przy czym chodzi tutaj o alternatywę trójczołową: artyści lub partycypanci albo artyści oraz partycypanci.

Wskazana w zarysie forma przypomina teatr kukiełkowy, widowisko powstające przy udziale postaci zależnych ruchowo, ekspresyjnie i komunikacyjnie od osób skrywających swój charakter, twarz, postać. Różnica polega na tym, że zamiast wprawiających w ruch dłoni jak w pacynkach lub zamiast linek utrzymujących w formie kukły mamy dane połączenia zapośredniczone komputerowo, bezprzewodowe, związane z interfejsami: klawiaturowym, dżojstikowym, gestualnym, oraz związane z czytaniem ruchu poprzez kamerę. Ponadto po takiego typu formach należy się spodziewać predefiniowania postaci, spłotów akcji, kostiumów, ubrań, szkieletu charakterologicznego.

Cyberdramat to gra, ale nie gra na punkty lub gra o przetrwanie. Celem cyberdramatu nie jest wyeliminowanie innych aktantów, innych agencji, ani-
hilacja ewentualnej konkurencji, chodzi w nim raczej o dążenie do lepszego, pogłębianego zrozumienia siebie, innych, środowiska, w jakim się występuje, żyje, przebywa. Chodzi tutaj jednocześnie o intensywne doznania, walory poznawcze, ćwiczenia ze spostrzegawczości, elastyczności, obycia, kultury osobistej, zdolności do rozwiązywania problemów.

⁷ Dante Fajfer, „Hamlet,” *Halart*, nr 1 (30) (2010): 130–36.

⁸ <http://techsty.art.pl/m10/cyborgsects-t@lk/index.php>.



Zenon Fajfer, *Liberty Poem*, performance, 2015



...NIERSZ
JEST LEGALNY ?

IS THIS POEM
LEGAL ?

EST-CE QUE CE
POÈME EST LÉGAL ?

IS DIT GEDICHT
LEGAAL ?

CZY POSIADASZ
JAKIEŚ NIELEGALNE
SŁOWA ?

ARE YOU CARRYING
ANY ILLEGAL
WORDS ?

EST-CE QUE
POSSÈDES
PAROLES IL

HEB JIJ
WOORD

NG
L

DE TU
DES
LLÉGALES?
ILLEGALE
DEN BIJ JOU?

JAKICH NIELEGALNYCH
SŁÓW UŻYWASZ?

WHAT ILLEGAL
WORDS DO YOU
USE?

QUELLES PAROLES
ILLÉGALES
UTILISES-TU?

WELKE ILLEGALE
WOORDEN
GEBRUIK IIJ?

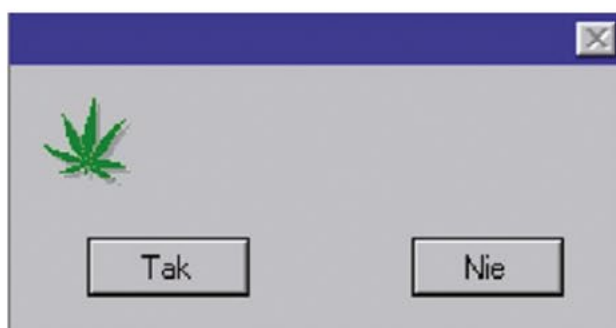
CZY MASZ POZWOLENIE
NA WIERSZ?

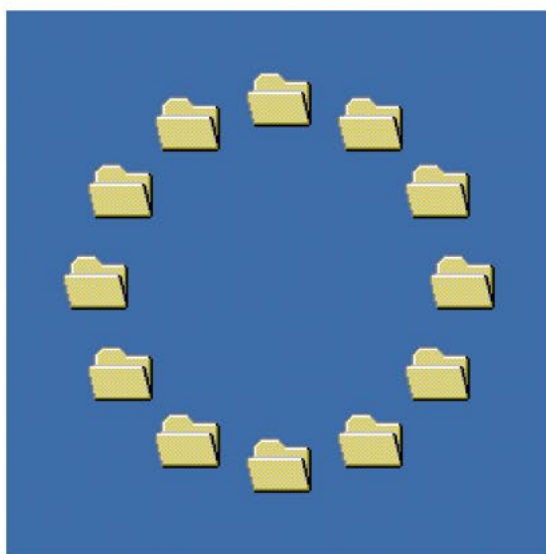
DO YOU HAVE
A POETRY PERMIT?

AS-TU UN PERMIS
DE POÈME?

HEB JIJ EEN
POEZIEVER

IS THIS POEM
LEGAL?





|R|U|C|Z|A|J|

HODOWLA STATUSU

(potrzebuje korutów: 7,
wyciska lajki: 8)

KODZENIE PANSZCZYNY

(potrzebuje lajków: 12,
produkuje piwa: 7)

GENEROWANIE WYJŚCIA

(potrzebuje piw: 9,
generuje koruty: 12)



15



5



5

WIADOMOŚĆ OD UŻYTKOWNIKA LITERNETU

Od: Zbigniew Poświatowska

Tytuł: Dzień dobry

Treść: Nie wiem, kto tutaj jest moderatorem... Mam do Pana małą prośbę, aby usunął Pan mój pierwszy komentarz spod ostatniego wiersza.

Do Twojego konta zadłużenia zostaje dopisana jedna nethera.

WIADOMOŚĆ OD UŻYTKOWNIKA LITERNETU

Od: Adam Gretkowska

Tytuł: Gadają za plecami

Treść: Net i kompy przez przynajmniej piętnaście lat są moją prawą ręką. Cyfra nie stanowi technicznych tajemnic, ale ludzie ze swoją mentalnością - to jest problem!!! Tu są możliwości manipulacji dostępne przeciętnie i dlatego jasność obrazu blokuje ich rozrost. Prosto mówiąc, nic za plecami. Inaczej pożywka kołtuństwa i niesmak. To nie real, tu czyta się jasno między wierszami - to jest nowy rodzaj percepcji.

Do Twojego konta zadłużenia zostaje dopisana jedna nethera.

ZUScoiny: 5

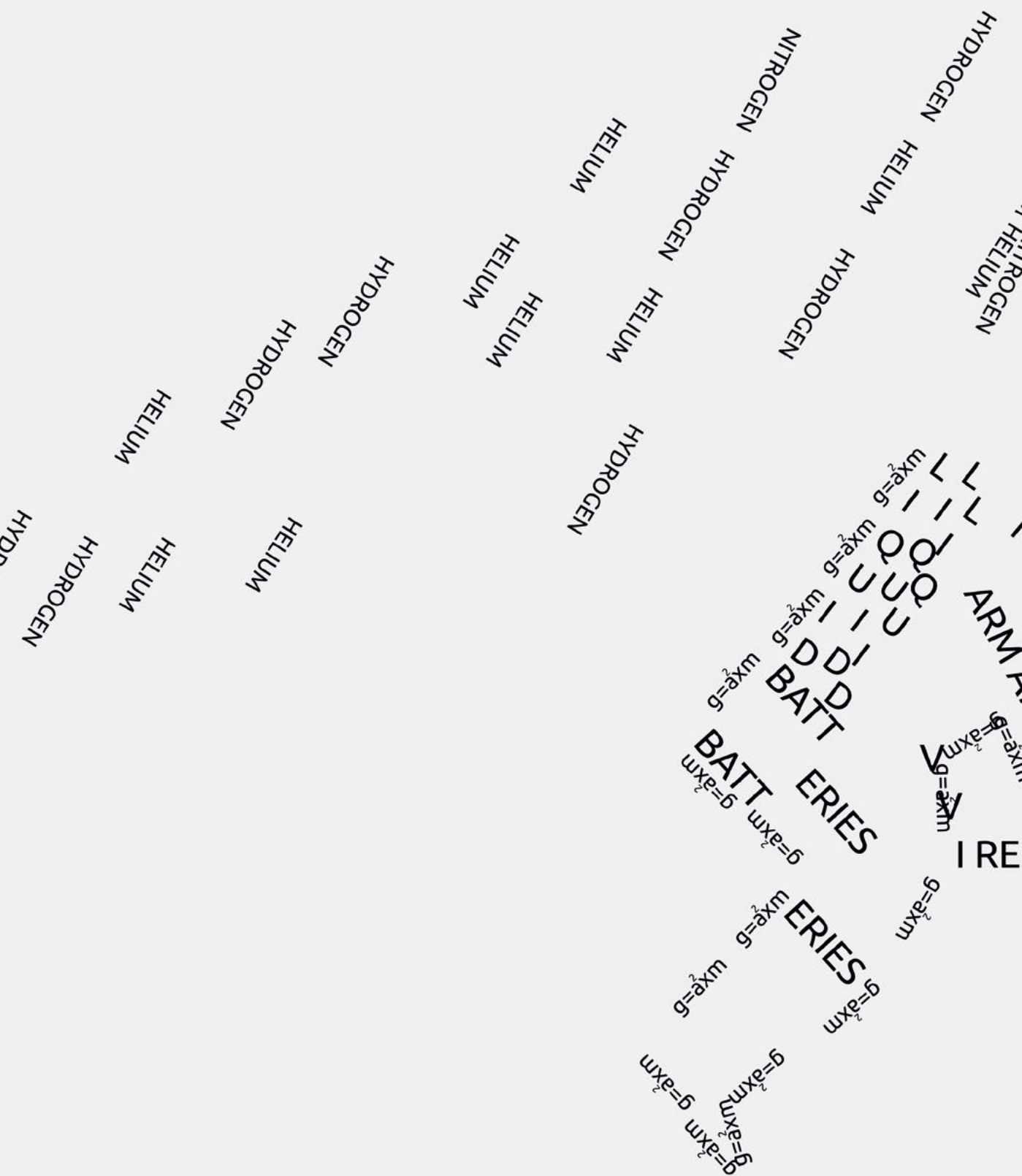
Nethery: 2

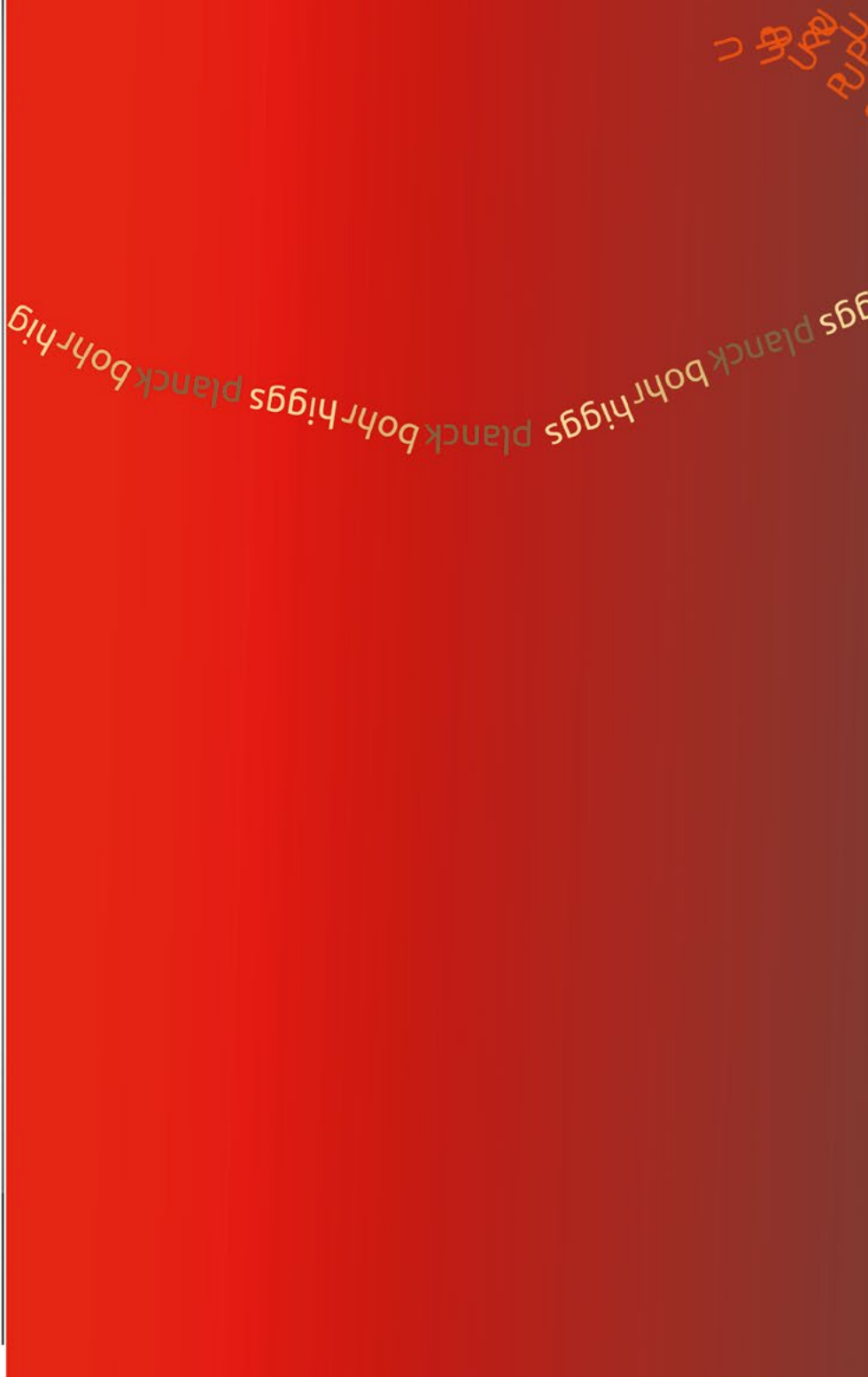
SPLAĆ ZUSCOINY

(1 ZUScoin = 2 piwa)

SPLAĆ NETHERĘ

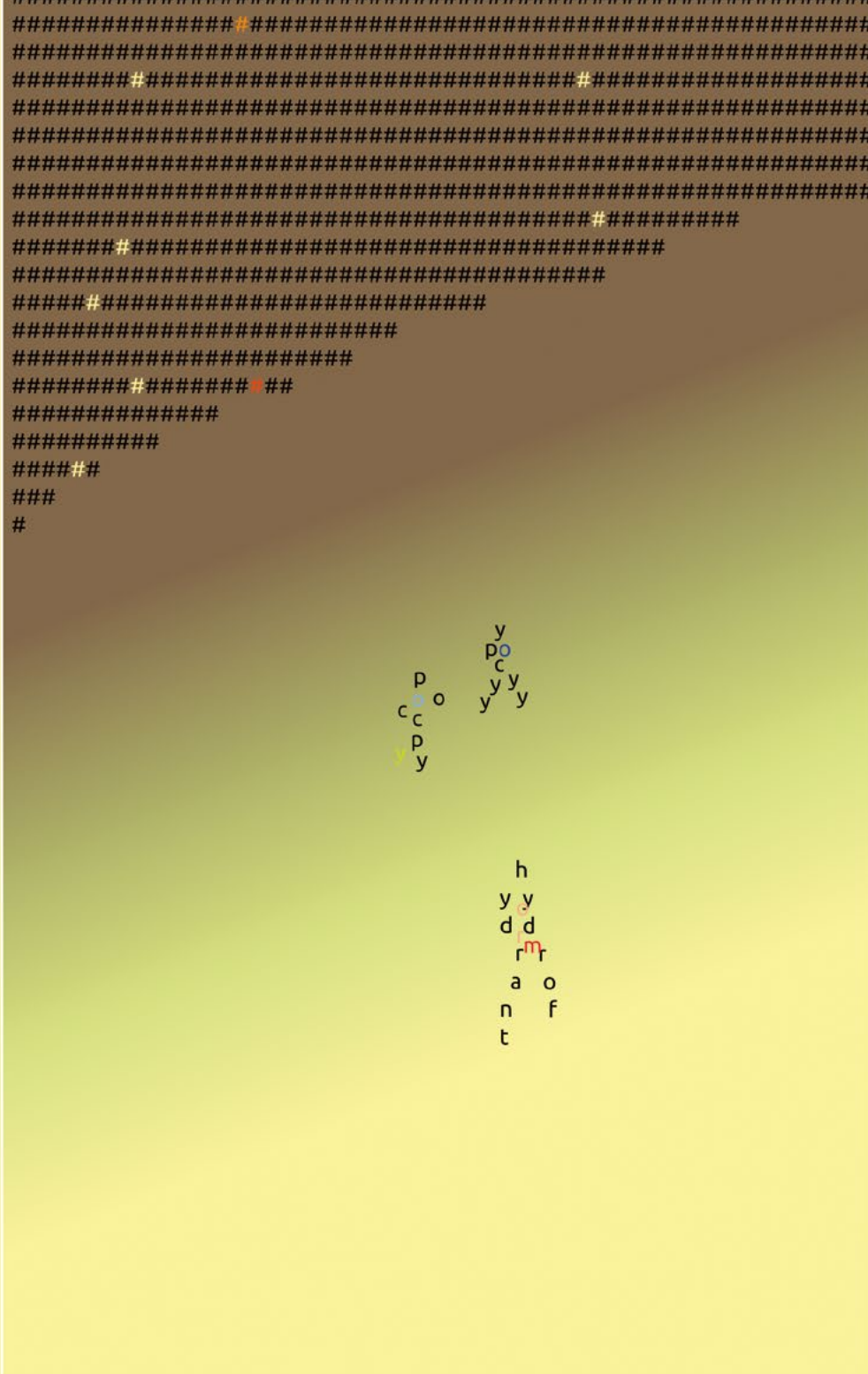
(1 nethera = 5 lajków, 5 piw, 5 korutów)



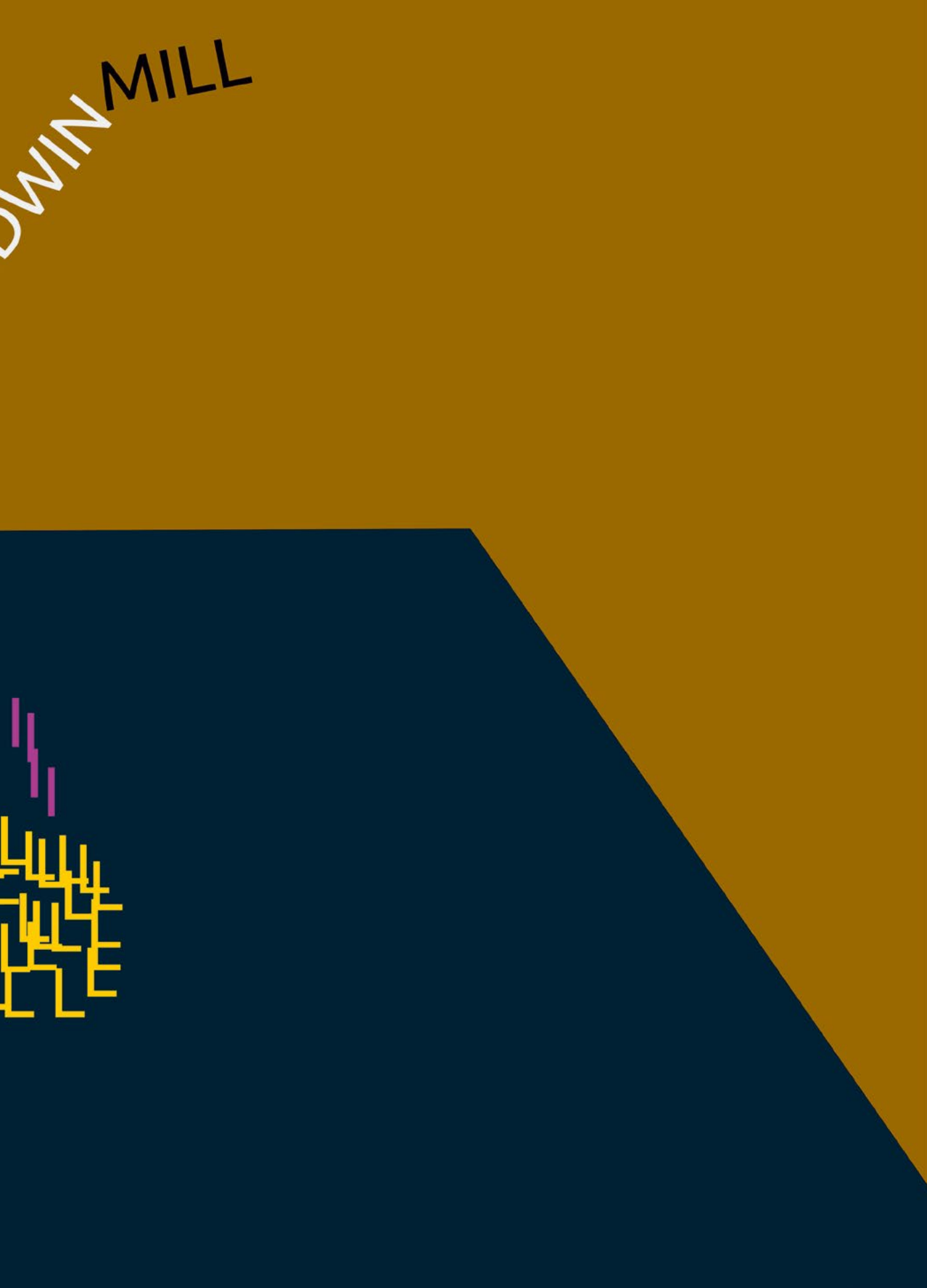


U
B
U
R
C

planck bohr higgs planck bohr higgs planck bohr higgs planck bohr higgs



An abstract graphic design on a dark blue background. It features several stylized elements: a large white 'M' in the top left, a large black 'M' in the bottom left, a large black '3' in the top right, and a large yellow '4' in the bottom right. In the center, there is a cluster of yellow 'N' characters. At the bottom, there are several vertical purple bars of varying heights. The overall composition is dynamic and modern.



WINMILL



08

Tomasz Wilmański

Książka (bez) słowa

SŁOWA mają swoją wagę, dźwięk, barwę, swój rysunek,
ZAJMUJĄ MIEJSCE W PRZESTRZENI, są to decydujące
wartości słowa, słowa najkrótsze (dźwięki) i słowa najdłuższe
(książki) [...] główne wartości książki – to format i druk jej,
po nich dopiero treść, dlatego poeta winien być zarazem
zecerem i introligatorem swojej książki, powinien sam ją
wszędzie krzyczeć, nie deklamować¹.

¹Anatol Stern,
„Prymitywiści do narodów świata,”
w *Wiersze zebrane*, t. 1,
(Kraków: Wydawnictwo
Literackie, 1986), 78–79.

Słowa na wolności – awangardowa typografia

Wiek dwudziesty zrewolucjonizował w dużej mierze podejście do książki i zapisywanych w niej tekstów. Artyści wizualni zaczęli traktować książkę jako istotne medium wypowiedzi. Dla współczesnych twórców książek artystycznych i utworów poetyckich doświadczenia artystów i poetów Wielkiej Awangardy z początku dwudziestego wieku są niezmiernie ważną inspiracją. Cztery główne aspekty dominujące w ich dokonaniach: wiersz wizualny, dowolna kompozycja typograficzna tekstu, grafika ilustracyjna integralnie połączona ze słowem i wreszcie książka jako autonomiczne dzieło – stanowią podstawę w kształtowaniu się obecnego oblicza poezji wizualnej oraz integralnie z nią związanej książki artystycznej, będącej unikatowym dziełem sztuki.

Jednym z pierwszych sygnałów do przewartościowania podejścia do zapisu poetyckiego był utwór poetycki Stéphane'a Mallarmégo *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku) z 1897 roku. Został wydany w wersji książkowej w 1914 roku i może być czytany na wiele sposobów². Śledzenie równoległych lub wzajemnie splecionych wiązek słów i zdań, drukowanych różnymi krojami i stopniami pisma, może się odbywać zarówno wzdłuż, jak i w poprzek tekstu, diagonalnie, a nawet co kilka kartek, w ślad za zdaniem głównym i jego bocznymi rozgałęzieniami rozrzuconymi na przestrzeni 21 stron. Było to już na wskroś nowatorskie dzieło, które zrywało z tradycyjnym, dziewiętnastowiecznym, liniowym układem wyrazów w wierszu, z nową składnią, a tekst jest praktycznie pozbawiony interpunkcji. Mallarmé nawoływał: „Położmy kres tym niekończącym się ruchom oczu biegającym tam i z powrotem od jednej linii do drugiej, by znowu zacząć od kolejnej nowej linii” – i dalej pisał: „Książka, całkowita ekspansja litery, musi wprost z niej wydobyć ruchliwość i będąc przestrzenną, przez odpowiedniki, rozpocząć grę nie wiadomo jaką, która potwierdzi fikcję. [...] „Zdanie, które we mnie bierze swój początek – [...] ujęte zwięźle, chce, żeby wszystko na świecie istniało po to, by skończyć się książką”³. Można powiedzieć, że poeta wyznaczył nową przestrzeń postrzegania wiersza. Przestrzeń aktywną, wymagającą od czytelnika zwracania uwagi nie tylko na sensy zawarte w poszczególnych słowach, lecz także na wizualne rozplanowanie ich na kartce papieru, na której puste, niezapisane, białe przestrzenie papieru istotnie współtworzyły ten utwór poetycki.

Kontynuatorem tego typu podejścia do zapisu poetyckiego był inny Francuz (polskiego pochodzenia po matce, z domu Kostrowickiej), Guillaume Apollinaire, dramaturg, krytyk sztuki, propagator ruchów modernistycznych w Europie, który tworzył „liryczne ideogramy”, nazywane kaligramami. Kaligramy Apollinaire'a nawiązywały w jakimś sensie do technopaegonii, greckich wierszy wizualnych (np. Simiasz z Rodos), do średniowiecznej poezji wizualnej Hrabana Maura, wierszy

² Stéphane Mallarmé,
Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku, tłum. Tomasz Różycki
(Kraków: Ha!art, 2005).

³ „Książka narzędziem duchowym,”
w *Wybór poezji*, red. Adam Ważyk
(Warszawa: PIW, 1980), 89.

labiryntowych, kratkowych (*carmina cancellata*) czy barokowych wierszy figuralnych oraz wielu innych historycznych utworów zespalających obraz z tekstem. Kaligrama w dwudziestym wieku wprowadziły jeszcze większą rolę wizualności w utworze poetyckim, słowa, litery w tych utworach budują konkretne przedmioty – na przykład zwierzęta, sceny rodzajowe, pejzaże – stanowiąc swoiste „liter-niczne” obrazy. Jednym z najbardziej znanych utworów Apollinaire’a jest *Il pleut* (*Pada deszcz*), w którym litery, wyrazy spływają jak krople wody po szybie w dół w pięciu rzędach. Dość niezwykłym utworem poetyckim, jaki powstał w tamtym czasie (1905), jest poemat fonetyczny *Fisches Nachtgesang* (*Nocna pieśń ryby*), którego autorem jest niemiecki poeta Christian Morgenstern. Utwór składający się wyłącznie ze znaków metrycznych ułożonych w kształt ryby należy także zaliczyć do jednego z pierwszych kaligramów, w którym zastosowane znaki można pojmować jako metryczne oznaczenia długich i krótkich sylab. Jednak tego typu zapisy poetyckie z początku dwudziestego wieku stanowiły w tamtym czasie jedynie sporadyczne eksperymenty w traktowaniu tekstu w formie słowno-wizualnej, aczkolwiek były już ważną inspiracją dla następnych twórców, którzy kontynuowali i rozwijali tego typu twórczość.

Totalną rewolucję w tej materii przeprowadzili futurysty. Sztandarową postacią – „wodzem” – tego ruchu był włoski pisarz, poeta Filippo Tommaso Marinetti. Jego koncepcja *Parole in libertà* (*Słowa na wolności*) wprowadza do zapisu poetyckiego (szerzej literackiego) zupełnie nową dynamikę, zrywa przede wszystkim z zapisem liniowym, różnicuje kroje i wielkość liter w słowie, niweluje znaki przestankowe i tradycyjny sens gramatyczny artykułowanych zdań. Posługuje się onomatopoeją, budując w utworach dynamiczne konstrukcje dźwiękonaśladowcze, czego dobitnie można doświadczyć w jego utworze *Zang Tumb Tumb* z 1914 roku, wydany w formie książki. Nową typografię zastosował także w książce *Les mots en liberté futuristes* z 1919 roku. Marinetti twierdził w ogłoszonym w 1912 roku *Manifestie technicznym literatury futurystycznej*, że: „Zniszczenie tradycyjnego zdania, obalenie przymiotnika, przysłówka i znaków przestankowych doprowadzi do upadku tej przecelebrowanej harmonii stylu w takim stopniu, że poeta futurystyczny będzie mógł używać onomatopei, nawet najbardziej kakofonicznej, która odtworzy niezliczone odgłosy materii w ruchu”⁴. Amerykańska artystka, teoretyk sztuki, Johanna Drucker, analizując eksperymentalną typografię Marinettiego, zauważa, że wizualny kształt znaku (litery) podlega odrębnym zabiegom, które poprzez jego pozycję, kierunek i orientację względem innych znaków na stronie, a także sam kształt, wpływają na znaczenie⁵. Proces czytania przebiega tu równolegle do procesu widzenia, nawzajem się nakładając. Włoscy futurysty, tj. Francesco Cangiullo, Comte Volta, Fortunato Depero, Luciano Folgore czy Ardengo Soffici, zapisywali utwory poetyckie zgodnie z ideą *parole in libertà* (słowa na wolności) i drukowali je w wielu publikacjach książkowych. Utwory te miały duży wpływ na artystów i poetów w całej Europie.

Dobrym przykładem na ówczesną współpracę poety i plastyka jest poemat Blaise’a Cendrarsa z 1913 roku *Proza transsyberyjskiej kolei i małej Jeanne z Francji*, opracowany przez Sonię Delaunay, która nadała wyraz plastyczny tej poezji w postaci książki symultanicznej. Był to długi, ponaddwumetrowy rulon papieru, w którym poszczególne fragmenty były złożone w harmonijkę, a tekst

⁴ Filippo Tommaso Marinetti, „Manifest techniczny literatury futurystycznej”, w *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, red. Piotr Rypson (Warszawa: Akademia Ruchu, 1989), 256.

⁵ Johanna Drucker, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art* (University of Chicago, 1994), 139.

wydrukowano dwunastoma rodzajami czcionki, w różnych kolorach. Cendrars współpracował także z francuskim malarzem Fernandem Légerem, który znakomicie dopełniał rysunkami ponurą i agresywną naturę tekstów poety.

Należy tu także zwrócić uwagę na dokonania artystów w przedrewolucyjnej Rosji, gdzie myśl futurystyczna w poezji, i nie tylko, miała wielu wyznawców, aczkolwiek Rosjanie wypracowali odrębną koncepcję artykulacji i pojmowania poezji, tworzyli tak zwany kubofuturyzm (czerpiąc także wiele inspiracji z francuskiej myśli kubistycznej, np. Georges'a Braque'a i Pabla Picassa) i język zaumny (pozarozumowy). Nie zgadzali się z wieloma tezami Marinettiego, twierdząc, że dokonania Włochów na tym polu są wtórne w stosunku do ich „odkryć”. Do grona kubofuturystów należeli między innymi Aleksiej Kruczonych, Wasilij Kamieński, Jelena Guro, Benedikt Liwyszyc i przede wszystkim Wielimir Chlebnikow. Poeci ci skupieni w grupie Hylaea często współpracowali z malarzami (tj. Matiuszynem, Malewiczem, Lisickim, Burlukiem), którzy ilustrowali tomiki poezji ukazujące się wówczas drukiem w Rosji. Interesującym przykładem książki, przypominającej już bardzo współczesne dokonania artystyczne, jest dzieło El Lissitzky'ego (właśc. Lazara Lisickiego), który opracował graficznie utwór Majakowskiego Dla gołosa z 1922 roku. Jest to książka w formacie 19 x 13 cm, formą przypominająca obecne notatniki do zapisywania telefonów, z nacięciami na boku kartek. Lissitzky stosuje tu ekspresyjne rozplanowanie typografii literowej, współgrającej z geometrycznymi znakami graficznymi, w kolorystyce czarno-czerwonej. Strona wizualna/plastyczna tych książek była niejednokrotnie ściśle zintegrowana z zapisem słownym wierszy⁶.

Jeden z głównych twórców i teoretyków rosyjskiej poezji futurystycznej Aleksiej Kruczonych pisał w 1913 roku:

Przed nami nie było sztuki słowa. Jedynym i zdecydowanym dowodem na to, że dotychczas słowo było w okowach, jest jego podobieństwo wobec sensu; dotychczas twierdzono, że dyktuje się prawo słowu, a nie odwrotnie. Myśmy odkryli ten błąd, stworzyliśmy swobodny język pozarozumowy, powszechny. Dawniej artyści dochodzili poprzez myśl do słowa, my zaś poprzez słowo – do bezpośredniego pojmowania (zwróćmy uwagę, że tendencja ta miała swoje paralele w poszukiwaniach malarskich K. Malewicza, I. Puni i innych). Myśl i mowa nie mogą dotrzymać kroku doświadczeniom człowieka, toteż artysta ma prawo do wypowiedzi nie tylko w zwyczajnym języku (pomysły), ale i w języku osobistym (nieskostniałym), który jest zaumny. Język zwyczajny krępuje, zaś ten wolny zezwala na swobodniejszą wypowiedź. Słowa umierają. Słowo jest zawsze żywe. Artysta zobaczył słowo od nowa i jak Adam, nadaje wszystkiemu imiona...⁷

Kruczonych wydawał unikatowe książki, w małym nakładzie, współpracując między innymi z Wielimirem Chlebnikowem, Dawidem Burlukiem, Natalią Gonczarową, Olgą Rodanową. „Zaum” (język pozarozumowy, będący kombinacją dźwięków i grą z morfologicznymi składnikami znanych wyrazów jako jednostek samowystarczalnych) był słowem kluczem poszukiwań nowego języka tak w poezji, jak w plastyce rosyjskiej tamtego czasu. Nowa myśl i typografia „zaumnej sztuki” przetrwała jeszcze kilka lat podczas rewolucji sowieckiej, ale szybko została niestety przez nowych, proletariackich, komunistycznych decydentów Związku Radzieckiego zakazana i potępiona.

⁶ El Lissitzky, „Topografia typografii”, w *Widzieć/Wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. Przemek Dębowski i Jacek Mrowczyk (Kraków: Karakter, 2011).

⁷ Aleksiej Kruczonych, „Język zaumny”, w *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, red. Piotr Rypson (Warszawa: Akademia Ruchu, 1989), 257, 63.

Słyszenie słowa – od chaosu do sensu

Wielka Awangarda dwudziestego wieku byłaby niepełna i uboga, gdyby nie nastąpiła rewolucja dadaistyczna. Bez dokonań takich artystów, jak Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann czy Kurt Schwitters, trudno sobie wyobrazić późniejsze dokonania konkretystów czy twórców włoskiej *poesia visiva*, i przede wszystkim francuskiego letryzmu i *poésie sonore*. Powstanie w lutym 1916 roku Cabaretu Voltaire w Zurychu na Spiegelgasse 1 (w knajpie „Meierei” Pana Epharaima) do dziś jest doceniane i analizowane. Z jednej strony była to odpowiedź, reakcja artystów na bezsens i okrucieństwo pierwszej wojny światowej, z drugiej strony ruch dada wprowadził do sztuki i przede wszystkim do poezji – jej zapisu i artykulacji wykonawczej – nowe, odkrywcze wartości. Dada to ogólnie mówiąc chaos, humor, prowokacja, przypadek, irracjonalizm, bezprogramowość (w przeciwieństwie do futuryzmu) i automatyzm tworzenia. Z założenia bezprogramowy dadaizm wprowadził jednak ważne nowe wartości. Znamienne jest stwierdzenie Hugona Balla, niemieckiego poety i założyciela Cabaretu Voltaire, który pisał: „Bliska jest chwila, gdy poezja zdecyduje się odrzucić język z podobnych przyczyn, z jakich malarstwo odrzuciło przedmiot. [...] Wiersze fonetyczne wyrażały nasze pragnienie rezygnacji z języka wyeksploatowanego do niemożliwości przez dziennikarstwo. Musimy sięgnąć do najtajniejszej alchemii słowa, a nawet ją porzucić, jeśli poezja ma zachować dla siebie swoją najświętszą domenę”⁸. Ball, zwłaszcza w okresie szwajcarskim (1915–1920), komponował całkowicie abstrakcyjne utwory poetyckie – najbardziej znane to *Karawane*, *Totenklänge*, *Wolken*, *Seepferdchen und Flugfische* czy *Katzen und Pfauen* – oparte na dowolnej, rytmicznej fonetyce języka. Przełomowym momentem w jego dokonaniach na tym polu był wieczór dadaistyczny w czerwcu 1916 roku (zorganizowany już w nowej siedzibie Cabaretu Voltaire, w cechu Zur Waag), kiedy wykonał swój wiersz fonetyczny *Gadji beri bimba*, zapisany zgodnie z ideą dadaistyczną, mówiącą, że pierwotnym materiałem poezji nie jest słowo, a litera. Ball ubrany w kartonowy kostium zaprojektowany przez Marcela Janco – niebieska rura okrywająca nogi, tekturowy kołnierz wyklejany złotem i purpurą, biało-niebieski cylinder – został wniesiony na scenę i recytował lub raczej wykonywał swój utwór poetycki jak mistyczny, dostojny kapłan i dostroił się w pewnym momencie do „stylu śpiewów mszalnych”. Dla spokojnych i praktycznych mieszkańców w Szwajcarii takie potraktowanie poezji było szokiem. I oto chodziło dadaistom – aby niepokoić, prowokować społeczeństwo, burzyć stereotypy myślowe, a przede wszystkim budować nowe, odkrywcze wartości artystyczne. Poeci dadaistyczni współpracowali z plastykami i bardzo często wydawali swoją poezję w czasopiśmie i niskonakładowych książkach. Tristan Tzara, rumuński poeta, współtwórca idei dadaizmu i Cabaretu Voltaire, wydał w 1916 roku książkę *La Première Aventure céleste de Mr. Antipyrine*, współpracując z Marcelem Janco, a w 1918 roku książkę *Vingt-cinq poèmes*, ilustrowaną drzeworytami Hansa Arpa.

Dadaizm rozwijał się także w Niemczech, choć nieco się różnił od prekursorskich dokonań w Zurychu. Był między innymi radykalnie osadzony w problematyce politycznej, co poniekąd zrozumiałe po przegranej przez Niemców wojnie;

⁸ Cyt. za: Hans Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, tłum. Jacek Stanisław Buras (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986), 62.

fakt ten miał ogromny wpływ na ogólną frustrację i niepewność bytową społeczeństwa w tym kraju. „Przywódca” berlińskich dadaistów Raoul Hausmann tak – że tworzył wiersze fonetyczne i optofonetyczne, „ilustrowane” niejednokrotnie fotokolażami. W przypadku tego artysty poszczególne elementy zapisu wiersza – różnicowanie czcionki, zerwanie z linearnością, kolor liter – były na równi istotne. Artysta pisał o swojej strategii poetyckiej:

Wiersz fonetyczny stanowi połączenie oddechu i czynności mowy w czasowo ściśle określonej kolejności. Oznacza to, że zarówno oddech, jak i wytwarzany dźwięk mają jako środek wyrazu odgrywać twórczą rolę w (dźwiękowej) realizacji wiersza fonetycznego. Celem wyrażenia tych elementów w postaci typograficznej stosowałem litery różnej wielkości, duże i małe, cienkie i wytłuszczone, żeby w ten sposób stworzyć coś w rodzaju zapisu nutowego. Tak oto powstał wiersz optofonetyczny i fonetyczny stanowiący pierwszy krok w kierunku poezji całkowitej odprzedmiotowanej, abstrakcyjnej⁹.

⁹ Cyt. za: *ibid.*, 213.

Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee

Kurt Schwitters *Ur-Sonate*, początek utworu, 1922–1932

Jego utwór (wydany w formie plakatu) *Fmsbw* z 1920 roku stał się inspiracją dla innego niemieckiego artysty – Kurta Schwittersa, mieszkającego w Hannoverze i będącego sztandarową postacią niemieckiej awangardy. W latach 1922–1932 napisał/skomponował (przede wszystkim do wykonania wokalnego) poemat *Ur-Sonate*, bazujący na pięciu literach: f, m, s, b, w, użytych przez Hausmanna. Schwitters pieczołowicie dbał, aby żaden „wyraz” w tym utworze nie występował (coś znaczył) w jakimś konkretnym języku. Poemat ten jest skomponowany jak utwór muzyczny – sonata, podzielony na cztery części: *erster teil*, *largo*, *scherzo*, *presto*, i stanowi swoistą partyturę wykonawczą. Ten powstający przez dziesięć lat całkowicie abstrakcyjny, fonetyczny utwór poetycki, unikatowy w skali całej awangardy, fascynuje i jest wykonywany do dzisiaj przez wielu artystów (m.in. przez Eberharda Bluma, Jaapa Blonka, Christophera Butterfielda czy Christiana Böka).

Nuż w bżuhu – słowa w polskiej poezji awangardowej

Podobnie jak na zachodzie Europy i w Rosji, także w Polsce rozwijały się nowe awangardowe idee artystyczne – zwłaszcza futurystyczne, aczkolwiek polscy artyści nie mieli bliższego kontaktu ze sztuką powstającą na zachodzie Euro-

py i zaczęli działać znacznie później. Związani przede wszystkim z krakowską i warszawską awangardą poeci i artyści eksperymentują z zapisem słownym, stosują radykalnie zmodernizowaną typografię wydawanych druków. Głównymi postaciami polskiej awangardy dwudziestolecia międzywojennego byli między innymi Tytus Czyżewski, Bruno Jasiński, Anatol Stern, Stanisław Młodożeniec, Aleksander Wat, większość z nich związana z czasopiśmie „Zwrotnica”. Pierwszy tom poetycki Czyżewskiego *Poezje formistyczne. Elektryczne wizje* (1920) jest znakomitym przykładem tego, co wówczas było charakterystyczne w nowym traktowaniu zapisu tekstowego i ujmowaniu książki jako integralnej całości. Czyżewski nawiązuje w jakimś sensie do poezji dadaistów, zwłaszcza optofonetycznych poematów Raoula Hausmanna, stosując bogaty zestaw czcionek, różne kroje i wielkości pisma, zbitki literowe pozbawione tradycyjnego znaczenia. Z perspektywy czasu można powiedzieć, że była to poezja na wskroś współczesna, proroczo zwiastująca nadejście nowych czasów, nowych mediów, nowej technologii. Formistyczna poezja Tytusa Czyżewskiego stała się inspiracją dla współczesnych artystów do stworzenia interaktywnego utworu *Cyfrowe zielone oko* (2012), którego autorami są Urszula Pawlicka i Łukasz Podgórni. Czytelnik *Cyfrowego zielonego oka*, umieszczonego w Internecie, zetknie się z adaptacyjnymi przetworzeniami właściwymi między innymi dla poezji hipertekstowej, interaktywnej, generatywnej czy wizualnej¹⁰.

Inną zmienną cechą polskiego futuryzmu było zapisywanie przez artystów tekstu bez przestrzegania ortografii, wręcz celowe zmienianie liter ó, rz, ch na u, ż, h. Przykładem jest tu wydana przez Brunona Jasielskiego i Anatola Sterna w 1921 roku *Jednodniówka futurystów NUŻ W BŻUHU*, w której czytamy: „[...] czerwony sztandar oddawna już stał się w polsce czerwona hustką do nosa, demokraci wywieście sztandary ze słowami naszych szwajcarskich pszyjać-uł: Hcemy szczać we wszystkich kolorah!” – wyraźnie nawiązująca do idei dadaistycznej z okresu Cabaretu Voltaire. Dynamika, ekspresyjność w wizualnym obrazowaniu tekstu łączą się tu także z futurystyczną typografią, z „wolnością” słowa głoszoną przez Marinettiego. W atmosferze skandalu, w sensie artystycznym, i po części moralnym, Anatol Stern opublikował w 1919 roku niewielką książkę *Futuryzje*. Był to zestaw skandalizujących wierszy, niedbale wydrukowanych na dwunastu jaskrawożółtych stronicach, oprawionych w płomiennie pomarańczową okładkę, atakujących mieszczańskie myślenie i przyzwyczajenia. W tamtym czasie tego typu wydawnictwa były bardzo radykalnym wyzwaniem, istotnie burzącym istniejący porządek estetyczny, odważnie atakującym odbiorców tradycyjnej sztuki i poezji. Awangardowe idee stosowano wówczas w reklamie, projektowaniu książek, czasopiśmie czy plakatów propagandowych. Istotną rolę w tym procesie odegrał Władysław Strzemiński, który głosił ideę „druku funkcjonalnego”. Według niego należało odejść od ozdobności i dekoracyjności druku zbędnej podczas czytania, a tekst powinien być przejrzysty, oparty na formach geometrycznych i stosowanych bezszeryfowych literach (budowanych na bazie koła, łuku, linii prostej).

Poezja, która wówczas powstawała, zarówno ta zapisywana i publikowana w książkach, czasopiśmie, jak i ta, która była wykonywana na scenie (kabaretu, teatru), uderzała bezpośrednio w skostniałe mieszczaństwo, tradycję, po wagę opiniotwórczą środowiska artystycznego, będąc jednocześnie świeżym

¹⁰ Urszula Pawlicka i Łukasz Podgórni, „Cyfrowe zielone oko. Adaptacja poezji formistycznej Tytusa Czyżewskiego,” Halart, <http://archiwum.ha.art.pl/czyzewski/>

powiewem wolności w sztuce. Słowa „wyciągane z kapelusza” czy poematy symultaniczne Tzary, poezja optofonetyczna Hausmanna, wreszcie wiersze fonetyczne Balla, Schwittersa, Doesburga i wielu innych miały bezpośrednie oddziaływanie na to, co tworzyli później na przykład letryści, konkretyści w latach pięćdziesiątych czy artyści związani z Fluxusem w latach sześćdziesiątych.

Obraz słowa – język jako materia konkretna

W latach pięćdziesiątych zaczęła się tworzyć nowa strategia w zapisie poetyckim – poezja konkretna. Czerpiąc inspiracje z doświadczeń włoskich futurystów (parole in libertà), rosyjskich kubofuturystów (język zaumny) i dadaistów (wiersz fonetyczny), artyści związani z poezją konkretną działali na całym świecie (konkretyzm rozwijał się dynamicznie od Buenos Aires przez Nowy Jork, Pragę, Wiedeń, Berlin po Londyn). Jednak w przeciwieństwie do nieuporządkowanych, zdających się na przypadek dadaistów i w gruncie rzeczy, można powiedzieć, traktujących strategię sztuki nowego zapisu poetyckiego dość incydentalnie (dadaizm to rewolucja obejmująca przede wszystkim mentalny obszar sztuki) konkretyści wprowadzali swoje dość sztywne, intelektualnie wyważone zasady poetyckiej świadomości bardzo serio i w sposób usystematyzowany. Publikowali programy, manifesty, odbywały się liczne sympozja naukowe itp. W teoriach odwoływali się do literatury (np. Mallarmé, Apollinaire, Pound, Joyce, Cummings), do muzyki awangardowej (Weber, Boulez, Stockhausen), do sztuki konkretnej. Pojęcie „konkretna” wywodzi się z *Manifestu sztuki konkretnej* opublikowanego przez Theo van Doesburga w 1930 roku w czasopiśmie „Art Concret”. Dociekania teoretyczne poetów konkretnych odnosiły się przede wszystkim do zagadnień związanych z samą materialnością języka i pisma. Uwagę skupili przede wszystkim na materialnym (fizycznym) i wizualnym charakterze języka. Formy tekstowe i składniowe, słowa i litery komponowali w nowy sposób, a znak językowy widziany jako fenomen był u nich oderwany od przedmiotów. Zastosowali procesy redukcji, izolacji, reduplikacji i permutacji tworów językowych. Poezja wizualna nie dotyczyła już żadnej pozajęzykowej rzeczywistości, ale była nierozzerwalnie związana z samym językiem, jego częściami składowymi i ze strategią ich łączenia. Utwór poetycki (wiersz/obraz) był tego finalnym zobrazowaniem. Jak pisze medioznawczyni, teoretyczka literatury prof. Waltraud Wende: „Wyrazy, litery i niezapisane powierzchnie w «poezji wizualnej» mają znamienne symboliczne znaczenie i swoją zmysłowo-optyczną jakość. Odbiorca musi sobie za każdym razem wypracować potencjał znaczeniowy tekstu, poruszając się między patrzeniem a czytaniem, międzyzmysłowo-wizualną percepcją akognitywno-intelektualną deszyfracją”¹¹.

Intelektualną bazą do nowej strategii traktowania poezji był Manifest poezji konkretnej, napisany w 1953 roku przez Öyvinda Fahlströma, szwedzkiego artystę i teoretyka sztuki. Tytuł brzmiał prowokująco: *Z pawiąszawaniem uro-rurodziurodzin*. Poeta pisze: „Oczywiste jest, że słowa są symbolami, ale to nie powód, żeby poezji nie przeżywać i nie tworzyć, postrzegając język jako materię konkretną”¹². Do jednych z prekursorów poezji konkretnej należeli

¹¹ Waltraud Wende, „Poezja wizualna. Atak na kodeks poprawności językowej”, *Literatura na Świecie*, nr 11–12 (2006): 231.

¹² Öyvind Fahlström, „Z pawiąszawaniem uro-rurodziurodzin. Manifest poezji konkretnej”, *ibid.*: 90–97.

¹³ Cyt. za: J. zef Bujnowski, „Poezja konkretna”, *Poezja*, nr 6 (1976): 42.

brazylijscy literaci z grupy Noigandres – bracia Augusto i Haroldo de Campos oraz Décio Pignatari. W opublikowanym w 1958 roku przez nich „Programie poezji konkretnej”, będącym główną podstawą teoretyczną do rozpatrywania tej sztuki, czytamy: „[...] Poezja konkretna: słowoprzedmioty rozpięte w układzie czasoprzestrzeni. Struktura dynamiczna: wielkość współzachodzących ruchów. [...] Poezja konkretna: całkowita odpowiedzialność wobec języka. Realizm Doskonały. Przeciwno poezji ekspresji subiektywnej i hedonistycznej. Po to by tworzyć problemy precyzyjne i rozwiązywać je w kategoriach zrozumiałego języka”¹³. W utworach poetyckich braci de Campos, opartych na precyzyjnie opracowanych zasadach, można również wyczuć wiele aspektów irracjonalnych, wiersze te stanowią specyficzną grę słowną z odbiorcą, dopuszczającą także ukryty humor czy nostalgiczną, wręcz liryczną zadumę. Widoczne jest to też w twórczości Décia Pignatariego, który na przykład w wierszu beba coca cola z 1957 roku przewrotnie ironizuje na temat napoju Coca-Cola, finalnie zamieniającego się u niego w kloakę. Zresztą Pignatari zajmował się także zawodowo projektowaniem i niejednokrotnie mówił o paralelach (myślowych) zachodzących na styku współczesnej reklamy (literacko-obrazkowej, występującej w prasie czy na ulicach miast) i poezji konkretnej.

W poezji konkretnej stosowana jest powszechnie logika układu słów (często następuje multiplikacja jednego słowa – tworząc „konstelację”) czy samych liter, których układ w danym utworze bywa abstrakcyjny, niejednokrotnie już trudny do odczytania werbalnego. Słowo sprowadza się tu do formy znaku i stanowi ono samo o sobie – w jakimś sensie jest przedmiotem umieszczonym przez artystę w przestrzeni kartki papieru. Tadeusz Sławek, teoretyk poezji konkretnej, powiada: „Odrzucenie czytania, jako podstawowego sposobu recepcji dzieła poetyckiego, jak i zredukowanie przekazu estetycznego do słowa jako takiego («jedno słowo wystarczy by napisać książkę» – Carlo Belloli) pozostaje w niewątpliwym związku z McLuhanowską koncepcją medium jako przekazu. [...] Koniec druku, kres epoki Gutenberga, oznacza rewolucję w sposobie otrzymywania estetycznych informacji”¹⁴.

Twórczość konkretystów na pierwszy rzut oka „chłodna”, intelektualna, jest również nasycona dużą energią mentalno-duchową w warstwie wewnętrznego przekazu. To odwieczny dylemat związany z odbiorem tej poezji. Tego typu zapis to w dużej mierze redukcja języka. Jednym z najwybitniejszych twórców poezji konkretnej, będącym jednocześnie teoretykiem tej sztuki, jest Szwajcar Eugen Gomringer, uważany za ojca międzynarodowego ruchu poezji konkretnej. Swoje utwory konkretystyczne nazywał konstelacjami i tak charakteryzuje swoje podejście do poezji: „Konstelacja to najprostsza możliwość ukształtowania poezji opartej na słowie. Obejmuje ona grupę słów tak, jak obejmuje grupę gwiazd i staje się gwiazdozbiorem. W konstelacji dane słowa są ułożone obok siebie albo jedno po drugim, dwa, trzy lub więcej, nie za dużo słów, myślowo-materiałny stosunek”¹⁵. W jego utworze z 1954 roku *Wind (Wiatr)*, słowo „wind” jest tu zapisane kilka razy, a litery są rozstrzelone, jakby uczynił to podmuch powietrza. Tego typu zabiegi zapisu ikonograficznego, jak wirujące litery, nierozdzielność słów w układzie, litery tworzące formy geometryczne (układ w kwadracie, kole itp.) czy słowa budujące obrazy przedmiotów – stosowane już choćby w renesansie czy baroku, mistycznych pismach, inskrypcjach magicznych, pismach

¹⁴ Tadeusz Sławek, „Ogólna sztuka słowa. Kilka uwag o istocie poezji konkretnej”, *ibid.*: 56–57.

religijnych czy kaligramach – były stosowane przez poetów konkretnych bardzo powszechnie. Aczkolwiek zasadniczy punkt wyjścia do takich obrazowań u konkrystów był oczywiście inny. Poeci wizualni wykorzystywali do tworzenia utworu poetyckiego także zapis całego alfabetu jako skończonego i pełnego systemu znaków. Znamienny jest tu utwór Louisa Aragona *Suicide (Samobójstwo)*. Tego typu zabiegi ikonograficzne stosował bardzo często Emmett Williams, co widać w jego cyklu *Meditation* lub *Alphabet Square*, jak również Henri Chopin (*Quelle importance*), Stanisław Dróżdż (*Język*) czy Claus Bremer w poemacie *abcdef*, w którym alfabet służy jako paradygmat języka o pełnym znaczeniu.

Cenne zapewne są systematyzujące problematykę poezji XX wieku uwagi Pierre'a Garniera, francuskiego poety, krytyka, tłumacza, który dzieli ją na:

- poezję konkretną: pracującą w języku-materii;
- poezję fonetyczną: budowaną na fonemach, dźwiękowych ciałach języka;
- poezję obiektywną: opartą na aranżacji malarskiej, graficznej czy rzeźbiarskiej i muzycznej;
- poezję wizualną: słowo lub jej elementy traktowane jako przedmioty i ośrodki energii wizualnej;
- poezję foniczną: wiersz tworzony na taśmie magnetofonowej, gdy słowo i zdania traktuje się jako przedmiot i ośrodek energii audytywnej;
- poezję cybernetyczną: utwory werbofoniczne, permutacyjne¹⁶.

Bardzo istotna w nowej poezji jest przestrzeń, zarówno ta, którą wyznaczają słowa czy litery, jak i ta, na której nic nie jest zapisane, czyli tło kartki; obie te przestrzenie integralnie współgrają ze sobą i całość utworu poetyckiego tak powinna być odczytywana (jak np. obraz malarski). W tym sensie poezja konkretna, wychodząc z tradycji literackiej, odwołuje się bezpośrednio do sztuki wizualnej.

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych możemy zaobserwować także w Polsce wzmożone zainteresowanie sztuką pojęciową i poezją konkretną. Zwłaszcza we Wrocławiu nurt conceptualnej sztuki i twórczości poezjo-graficznej miał znaczących przedstawicieli: Stanisława Dróżdża, Mariana Grześczaka, Romana Gorzelskiego, Zbigniewa Makarewicza, Wojciecha Sztukowskiego, Marzenę Kosińską, Mariannę Bocian, Bogusławę Michnik i wielu innych. Niekwestionowanym ojcem duchowym polskiej poezji konkretnej i wizualnej był Stanisław Dróżdż, tworzący już w latach sześćdziesiątych utwory z zakresu poezji konkretnej, które nazywał pojęcio-kształtami. W utworach poetycko-wizualnych stosował pojedyncze słowa (czasami zestawy słów), liczby, w formie minimalistycznej i konwencji czarno-białej, nadając im nowe znaczenia egzystencjalne i jakości wizualne. Jego utwory były często eksponowane bezpośrednio na ścianie sali wystawowej, stanowiąc już bardziej kontekst plastyczny niż tylko semantyczny. Z wykształcenia był literatem (studiował polonistykę na Uniwersytecie Wrocławskim), ale jego prace poetyckie znamy przede wszystkim z wystaw w galeriach i muzeach (m.in. w 2003 r. reprezentował Polskę na 50 Biennale w Wenecji).

¹⁶ Pierre Garnier, „Stanowisko nr 1 ruchu międzynarodowego”, *Literatura na Świecie*, nr 11–12 (2006): 314.

Słowa w książce artystycznej

Książki artystyczne, których rozwój w twórczości artystów następuje przede wszystkim w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, miały zawsze ścisły związek z poezją wizualną. Trudno przeprowadzić jednoznaczny podział na to, co jest li tylko zapisem poetyckim, a co już autonomicznym dziełem książkowym. Podobnie jak, w wielu przypadkach, nieoczywiste są podziały na konkretne rodzaje zapisu występujące w materii poezji wizualnej, często nakładające się na siebie i będące konglomeratem wielu odrębnych konwencji i opcji myślowych. Wielu artystów na świecie komponowało utwory z zakresy poezji wizualnej, które funkcjonowały jak logiczny i „zamknięty” utwór książkowy. Oczywiście nie były to tradycyjnie pojmowane tomiki poezji wydawane od lat przez poetów. Wielokrotnie zapis słowny, literniczy był autonomicznie komponowany z samą formą książki, liczbą stron, kolorem papieru itp..

Jednym z artystów, którzy umiejętnie łączyli poezję wizualną z utworem książkowym, był amerykański artysta Emmett Williams. Wydana przez Rainer Verlag w 1983 roku książka *Faust zeich nungen* jest tego bardzo dobrym przykładem. Każda kolejna jej strona odkrywa przed nami logiczny sens zapisu poetyckiego, w którym artysta używa tylko szesnastu liter zawartych w tytule. Zresztą berlińskie wydawnictwo Rainer Verlag drukowało wiele książek, dzieł artystów zajmujących się poezją konkretną i wizualną, takich jak Claus Böhmler, Jiří Valoch, Gerard Rühm, Ernst Jandl, KP Brehmer, Ann Noël, Oskar Pastior, Jean Dupuy, Rune Mielsds, László Lakner i wielu innych. Na rozwój tego typu książek bardzo duży wpływ miały także specjalistyczne wydawnictwa, prowadzone niejednokrotnie przez twórców i teoretyków poezji wizualnej, między innymi Something Else Press (Dick Higgins), Edition Hansjörg Mayer, Edition Hundertmark (Armin Hundertmark).

W Polsce utwór poezjo-graficzny *Klepsydra* Stanisława Dróżdża – egzystencjalna rozprawa o czasie, przemijaniu, w której na 54 stronach artysta posługuje się trzema słowami: „było”, „jest”, „będzie” – został wydany w formie książki (przez łódzkie CoreStudio Janusz Tryzno) w 2007 roku i jest to doskonały przykład aliansu poezji wizualnej z książką artystyczną.

Opisane powyżej przykłady książek publikowanych przez futurystów, dadaistów – artystów plastyków współpracujących z poetami – można określić jako „pre-książki artystyczne”, nie do końca będące jeszcze dziełami książkowymi, w rozumieniu współczesnej sztuki. W latach sześćdziesiątych artyści zaadoptowali do twórczości książkę. Trudno jednoznacznie zdefiniować, czym jest książka artystyczna. Zapewne jest oryginalnym dziełem sztuki. Książki artystów przybierają przeróżną formę, mogą zawierać tekst lub zredukowane słowa, ale bardzo często bazują tylko na samej formie książki czy micie Księgi, elementach graficznych, kolorystyce itd. W 1975 roku meksykański artysta i teoretyk sztuki Ulises Carrión w tekście *The New Art of Making Books* pisał:

było
było
było
było
było
będzie
będzie
będzie
będzie
będzie

było
było
było
było
jest
jest
jest
jest
jest
jest

¹⁷ Ulises Carrión, „Nowa sztuka robienia książek”, *Linia*, nr 2-3 (1977).

Książka nie jest pojemnikiem słów, nie jest workiem słów, nie jest nośnikiem słów. [...] Książka może istnieć jako forma niezależna i samowystarczalna, być może zawierająca nawet jakiś tekst, lecz taki, który podkreślałby tę formę; tekst będący organiczną częścią tej formy: tutaj zaczyna się nowa sztuka robienia książek. [...] Słowa w nowej książce nie są nosicielami wiadomości ani rzecznikami duszy, ani walutą komunikacji. Słowa nowej książki nie są tam, aby przekazywać pewne mentalne obrazy, z pewnym zamiarem. Są tam, aby tworzyć, razem z innymi znakami, sekwencję czasoprzestrzeni, którą identyfikujemy z nazwą „książka”. Słowa w nowej książce mogą być słowami autora lub kogoś innego. Autor nowej sztuki pisze bardzo mało lub nie pisze w ogóle¹⁷.

Tak więc książka tworzona/robiona przez artystę może zawierać słowa, ale nie musi. Natomiast występowanie słowa, tekstu w takiej książce nabiera nowego znaczenia.

W Polsce do grona pierwszych twórców książek związanych z poezją wizualną i opatrzonych nowatorską oprawą typograficzną należy Andrzej Partum, który w latach sześćdziesiątych współpracował między innymi z malarzem Alfredem Lenicą. Były to najczęściej dość „ubogie” książki, wydane prymitywnymi metodami, w małych nakładach.

Na początku lat siedemdziesiątych powstały pierwsze książki *Jarosława Kozłowskiego*, czyli *A-B*, *Deka-log*, *Reality*, wydane w niedużych nakładach i w zawartości merytorycznej bezpośrednio nawiązujące do analityczno-intelektualnego nurtu sztuki pojęciowej. W książce *Reality* z 1972 roku Kozłowski wykorzystał tekst (dokładną kopię) *O podstawie podziału wszelkich przedmiotów w ogóle na fenomeny i noumeny* podrozdziału z dzieła filozoficznego Immanuela Kanta *Kritik der reinen Vernunft* (Krytyka czystego umysłu), redukując z niego na kolejnych stronach słowa i pozostawiając tylko znaki interpunkcyjne.

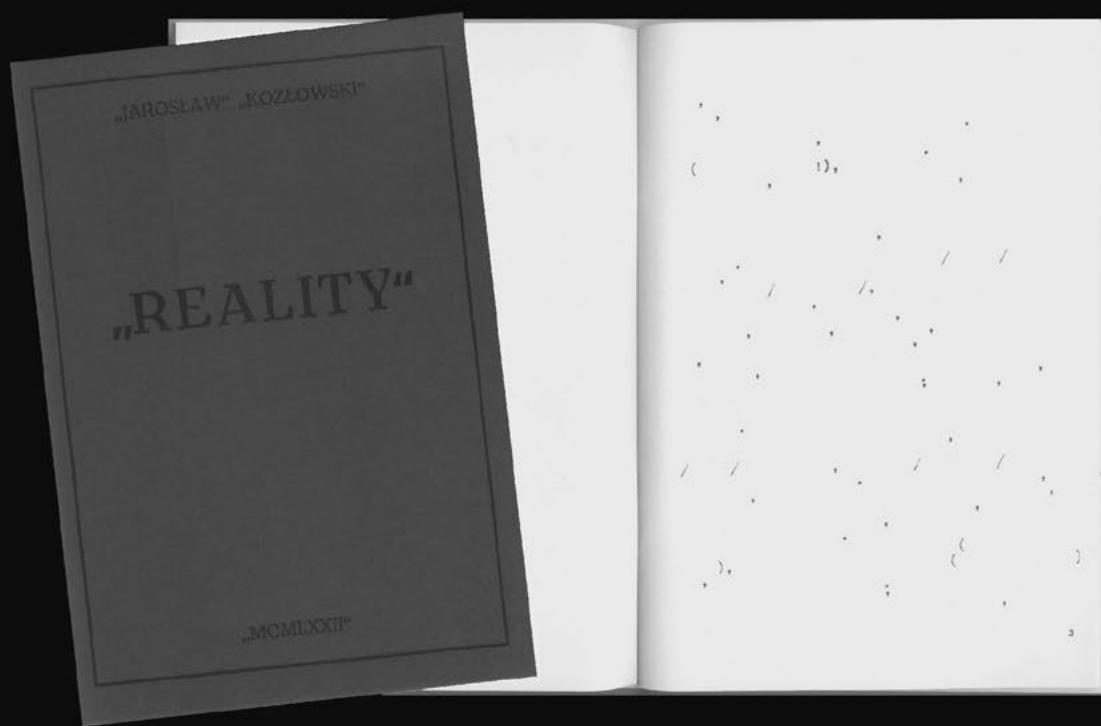
„*Przedmiotem Reality* jest rzeczywistość – pisze Kozłowski. – Tym, co wymyka się konfrontacji z rzeczywistością, co nie stanowi ani jej odwzorowania, ani jej opisu, jest w języku (pisanym) interpunkcją¹⁸.

Podobny zabieg niwelowania słów z konkretnego tekstu i pozostawianie tylko przecinków, kropek, myślników itp., choć w zupełnie innym kontekście i znaczeniu, zastosował Andrzej Ciesielski w książce *Pan Tadeusz* (bazującej na książce Adama Mickiewicza).

Konkluzja Franza Mona (*text und lektüre*): „zbyt mało uwagi poświęca się temu, że czytanie jest szerszym procesem niż rozszyfrowywanie liter, [...] kartka papieru, na którą padło kilka kropel wody, to już jakiś związek podlegający lekturze¹⁹ – znakomicie ilustruje problematykę książki Andrzeja Szewczyka *W pracowni malarza opadają liście* (1979). Autor porusza tu problem pisma, w sensie pozostawiania śladu, swojej egzystencjalnej obecności, co dobitnie odzwierciedla charakter *Manuskryptów*, ksiąg, w których autor na kolejnych kartach starego papieru z lat trzydziestych stawia znaki czarnym tuszem (poza rozumieniem), jakby zapisywał w jakimś sensie historię swojego życia. Szewczyk tworzył także unikatowe książki, bazując na starych słownikach, które zatapiał w wosku i wylewał na nie płynny ołów. Zastygły ołów umieszczany na papierze lub drewnianych deskach był dla niego specyficznym rodzajem pisma, symbolicznej notacji.

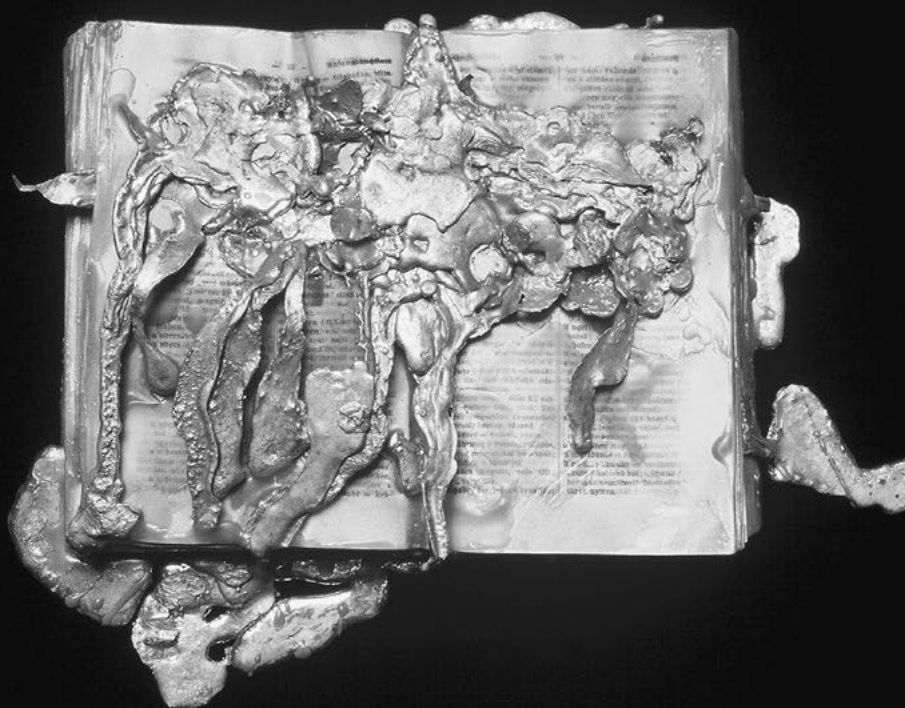
¹⁸ Jarosław Kozłowski, „Prolegomena do »Realisty« »Jarosława« »Kozłowskiego«”, *Zeszyty Artystyczne PWSSP*, nr 9 (1996).

¹⁹ Cyt za: Wende, 227-28.



Na początek było słowo

1
Na początku było Słowo

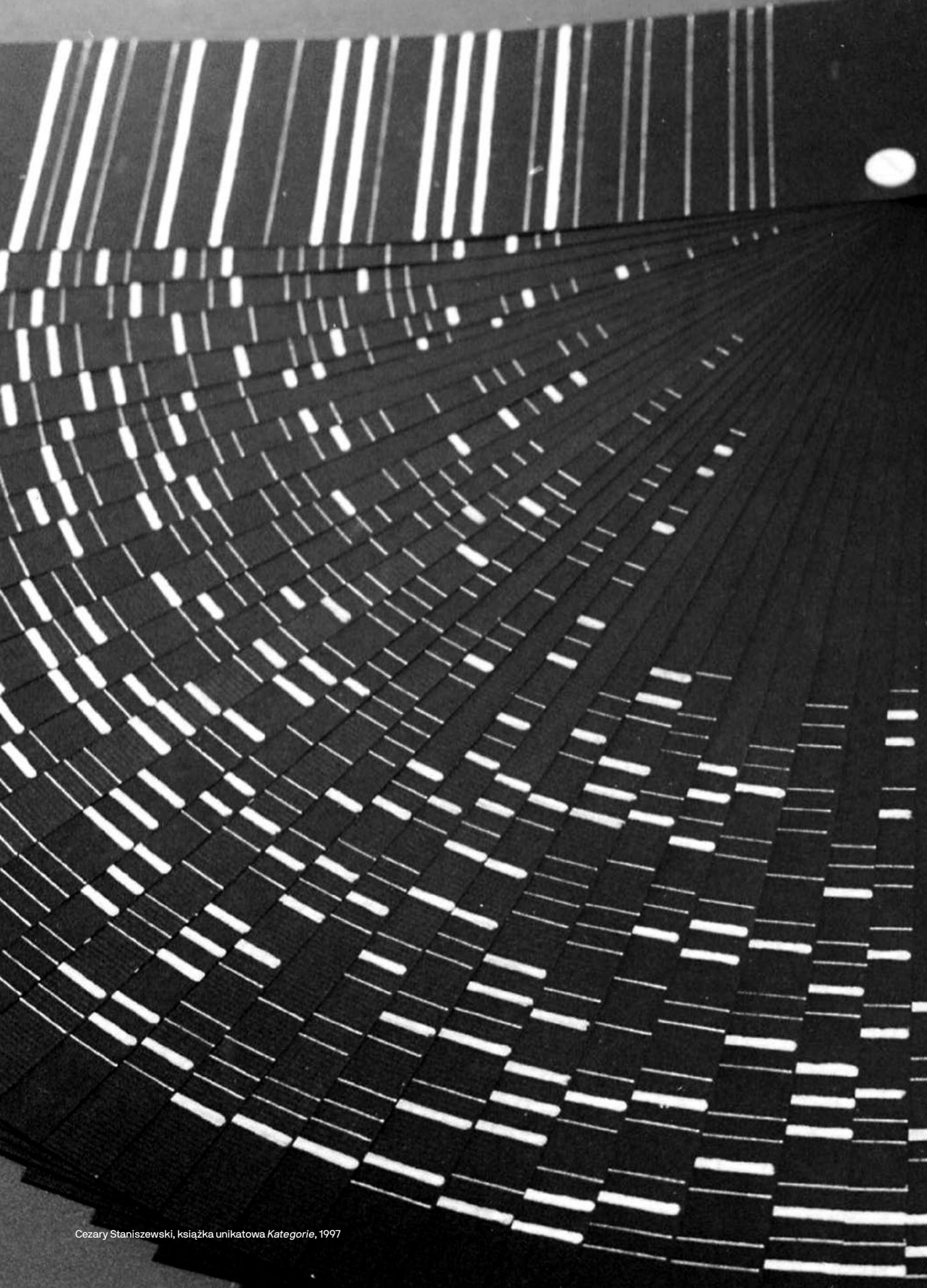


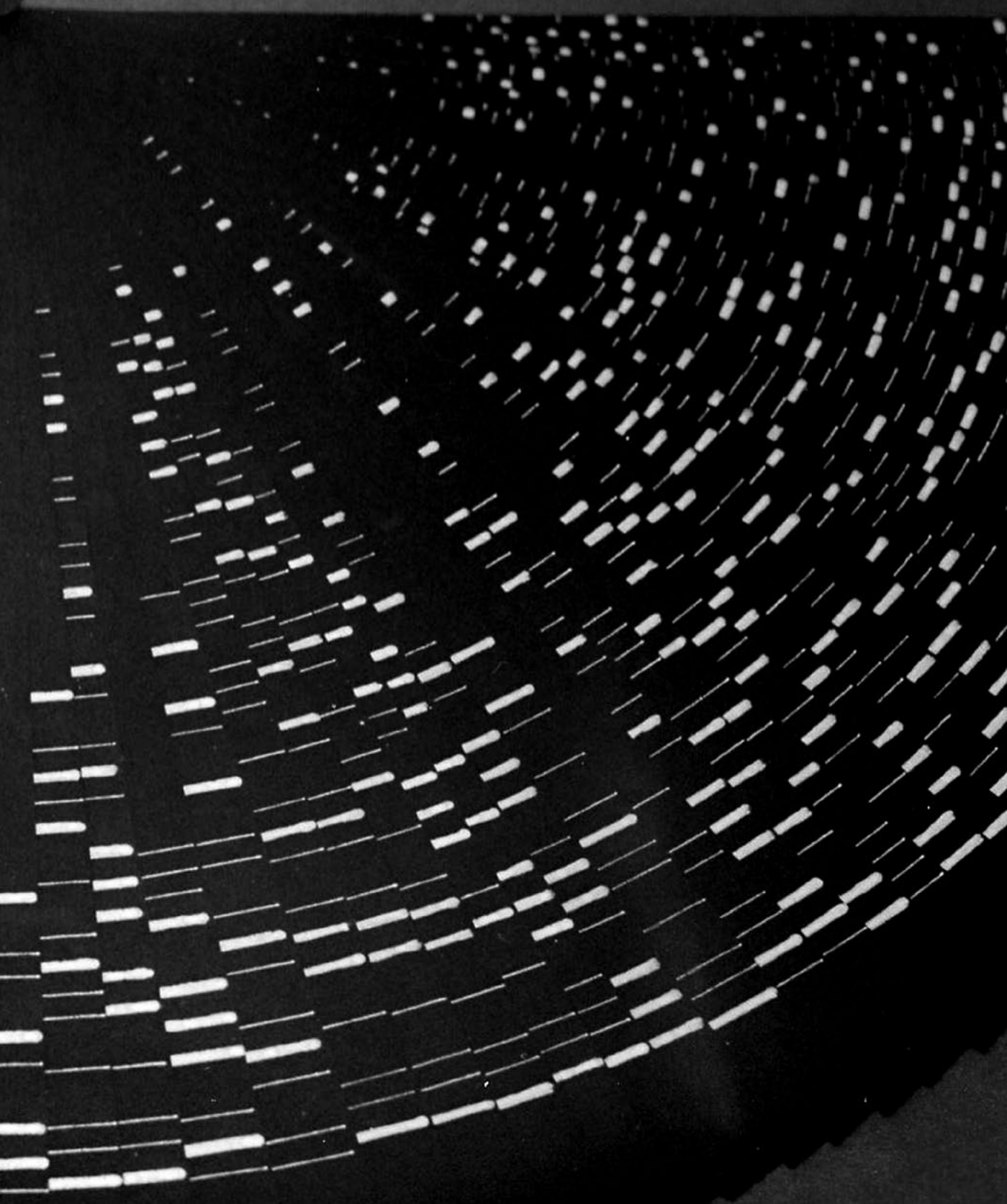
Andrzej Szewczyk, książka unikatowa, 1995

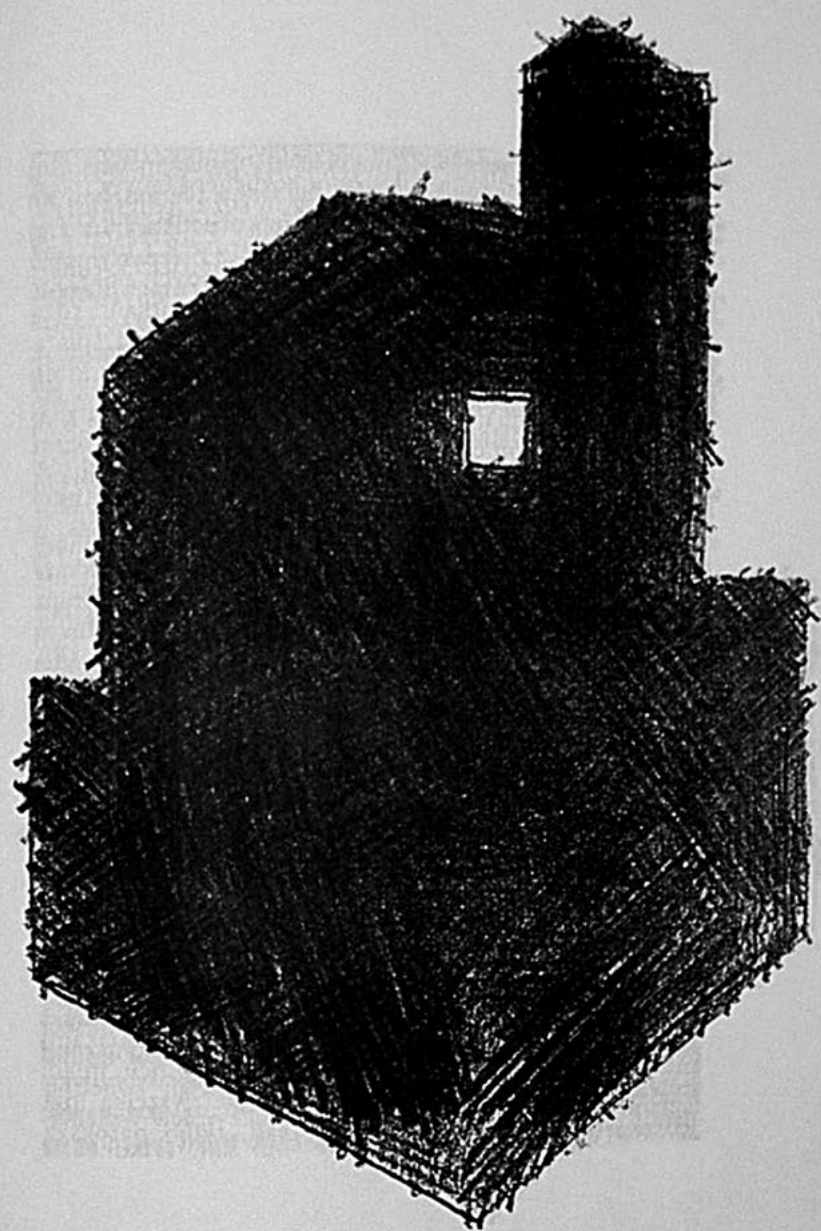
Artystką, która zajmuje się książką artystyczną, łącząc ją ze słowem i literą, jest Joanna Adamczewska. Do najciekawszych jej dzieł należy *Biblia* z 1983 roku. Ta unikatowa książka (wykonana w trzech egzemplarzach), w formie autentycznej Biblii znajdującej się w jej domu rodzinnym, oprawiona w czarną okładkę, zawiera 1007 stron z transparentnej kalki technicznej.

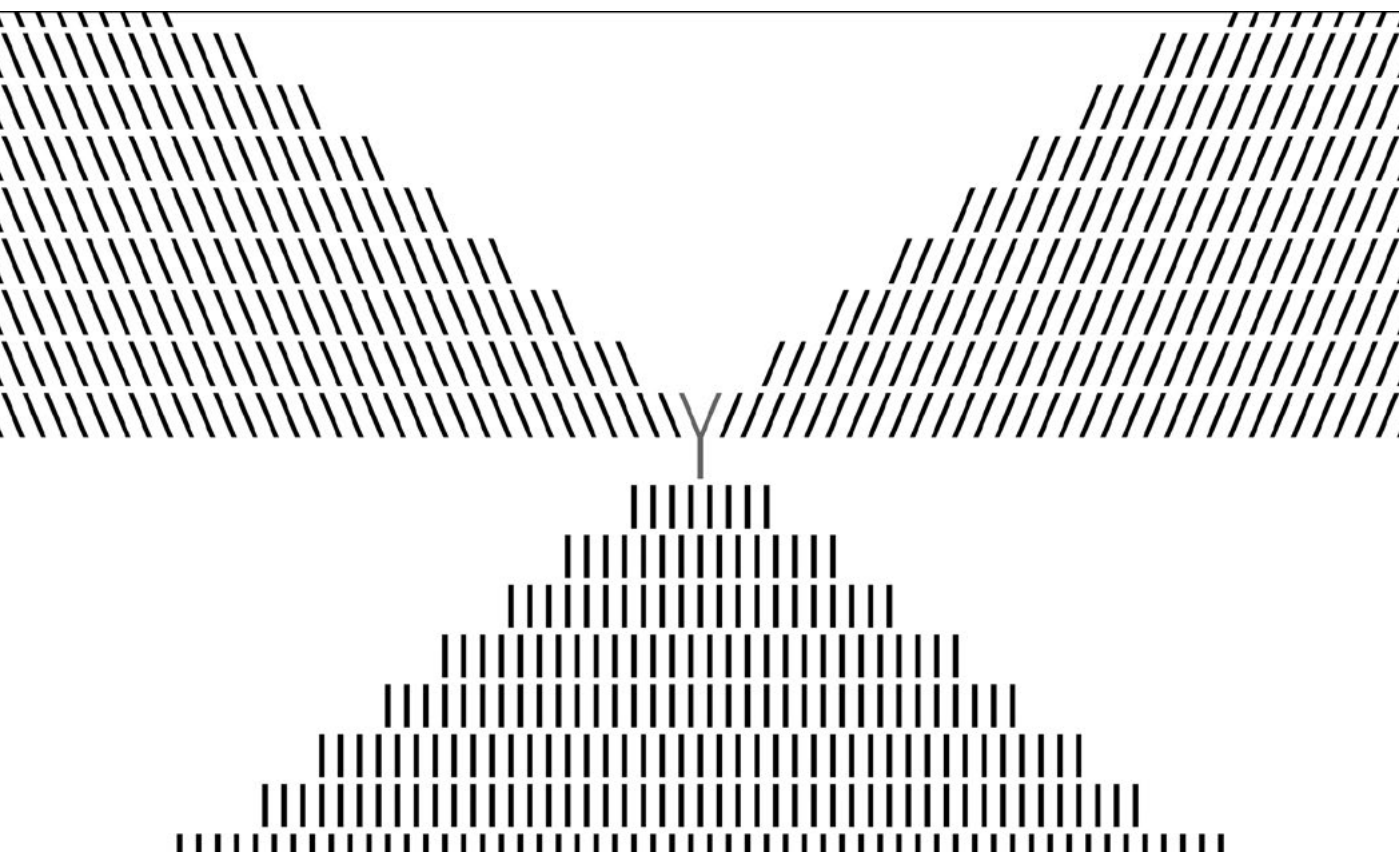
Autorka na ostatniej stronie zapisała ręcznie cytaty z Biblii: „na początku było słowo” (z Ewangelii św. Jana) i precyzyjnie przekalkowała je na wszystkich kolejnych stronach książki. Litera w procesie ręcznego kopiowania już po kilkudziesięciu kartkach naturalnie zaczęła przybierać abstrakcyjny wygląd. Słowa zmieniły się w dowolny graficzny układ kresek. Ten utwór książkowy jest przykładem systemowego traktowania zjawiskowości książki jako takiej. Zabieg „kalkowania” artystka kontynuowała także w cyklu *Polish Alphabet* – składającym się z 35 książek; każda poświęcona kolejnej literze występującej w polskim alfabecie. Spotykając się natomiast z pracami książkowymi Cezarego Staniszeńskiego, ze światem minimalnych środków i maksymalnych analitycznych kondensacji myśli, natrafiamy na problem książki jako takiej oraz zaszyfrowanego w niej tekstu. Artystę interesowała przede wszystkim merytoryczna zawartość założonego problemu, który w precyzyjnie przemyślanym systemie realizował na kolejnych stronach książki, rozwijał i doprowadzał do kulminacji. Tak jest na przykład w książce *Bolero*, unikatowym dziele książkowym wykonanym w jednym egzemplarzu, w którym na trzystu stronach autor ręcznie zapisywał tekst w zakodowanym alfabecie Morse’a, za pomocą różnokolorowych linii grubych i cienkich. Tego typu zapis kontynuował w „czarno-białych” książkach *Rondo* oraz w dwóch częściach książki *Kategorie* – dotyczących w warstwie słownej egzystencjalno-filozoficznej kondycji człowieka. Strona wizualno-estetyczna tych realizacji była dla artysty sprawą drugorzędną. Staniszeński zakładał przede wszystkim pewien moduł logiczno-słowny i realizował go za pomocą medium książkowego. Swoich książek nie określał jako „artystyczne”, po prostu zapisywał w nich teksty, stosując sobie tylko znany kod notacji.

Z kolei moje unikatowe książki – wykonywane ręcznie w jednym lub kilku egzemplarzach – nawiązują w jakimś sensie do poetyckich doświadczeń francuskich artystów z kręgu *poésie sonore*. Towarzyszą im zarejestrowane na taśmie magnetofonowej słowa, zdania o specyficznej charakterystyce brzmieniowej języka polskiego, zapisane w wyrafinowanej formie poetyckiej na przykład w takich książkach, jak *Chrzęszcz brzmi w trzcinie*, *Dźwięki*, *Bon Ton*. Brzmienie języka, z charakterystyczną melodyką polskich ś, ć, ż, ź, ą, ę jest w tym wypadku tożsame z wizualną ikonografią (np. z drzeworytami) dopełniającą całą strukturę książki. Realizuję także książki (*MOD*, *EMOH*), w których zapis tekstowy – bazujący na układzie liter wyrazu dom lub home – jest poddany na kolejnych stronach wszystkim możliwym kompilacjom ustawienia liter w wybranym wyrazie. W książce *W ogrodzie Bruna* (1993), powiązanej ideowo z działaniem rysunkowym typu performance, które wykonałem przed przystąpieniem do realizacji książki, został umieszczony fragment tekstu Brunona Schulza z opowiadania *Pan*. Czytelność tekstu na kolejnych stronach książki ulega zatarciu i finalnie staje się nieczytelną grafiką.









Małgorzata Dawidek w utworach książkowych odnosi się bezpośrednio do znaków lingwistycznych. Książka rozumiana jest tu jako intymny „słownik”, zapis personalnych odczuć i myśli, jako forma artystycznej wypowiedzi umożliwiająca szczególny rodzaj skupienia intelektualnego. Zazwyczaj punktem wyjścia dla jej utworów książkowych jest alfabet – usystematyzowany i logiczny układ liter od a do z. Artystka proponuje w nich (np. w książce *De-kody*, 2003) „deszyfrowanie” znaków kodu – języka. Przypisuje każdej literze alfabetu ściśle określone konotacje znakowo-wizualne i werbalne znaczenia, takie jak A – ci-sza, K – kontekst, P – przyjaźń. Ikonografię buduje z niewystępujących w mowie znaków interpunkcyjnych i przestankowych, jak /, (), !, ?, -, @, oraz znaków matematycznych +, >. W tych realizacjach zespalają się przede wszystkim dwa aspekty (istotne dla artystki) – komunikacji werbalnej (znaczeniowej, intelektualnej) i wizualno-przestrzennej rozgrywającej się w materii książki, na stronach i konsekwentnie w zastanej architekturze pomieszczenia, w której książka jest prezentowana. Dekody to realizacja książkowa, która jest w pewnym sensie „zakodowaną” grą do penetracji, zaproponowaną czytelnikowi – widzowi.

Digitalizacja słowa – nowe możliwości lingwistyczne

Nowe możliwości techniczne, jakie niesie ze sobą technologia komputerowa – animacja liternicza, tworzenie stron i połączeń internetowych, linkowanie w systemie http (ang. Hypertext Transfer Protocol) – dały artystom zajmujących się poezją wizualną i książką nowe pole do kreacji artystycznej. Jednym z nich jest Robert Szczerbowski.

Na początku tworzył utwory książkowe w tradycyjnej, papierowej formie, aczkolwiek nie były to już dzieła przypominające kodeksową książkę. Można powiedzieć, że zajmował się samą strukturą tekstu. Jedną z pierwszych jego książek to *Pisma hermetyczne*, wydana w trzech częściach przez Heratic Press w 1996 roku. Tom 1 to broszura zawierająca tekst zapisany pismem piktograficznym stworzonym przez autora (pierwszy raz użytym w *Księdze żywota*). Drugi tom to rezultat automatycznego zapisu w systemie dziesiętnym, automatyczny szyfrogram – tekst składający się w większości z jednego szeregu cyfr od 0 do 9, który wydaje się tworzyć nieskończoną liczbę. Natomiast w tomie trzecim odnajdujemy tekst wydrukowany na przezroczystych kartkach (foliach), tak że wiersze na obu stronach pokrywają się, uniemożliwiając jego odczytanie. Inna książka Szczerbowskiego – *Æ* to utwór pomyślany jako dzieło bez autora i bez tytułu, które powstawało w latach 1985–1990. Składa się z dwóch części, a jego dualistyczna zasada jest realizowana na wielu innych poziomach. Na przykład strony w części krótszej (nazwanej w skrócie A od *anepigraf* – co oznacza dzieło bez tytułu) są numerowane w taki sposób, że każda kolejna jest kwadratem poprzedniej. W części obszerniejszej (w skrócie E – od *egzegeza*) numeracja przebiega przy zastosowaniu wyłącznie liczb parzystych, ujętych w nawiasy. Łączna liczba stron obu tekstów jest symetryczna i wynosi 101. W samym środku E (części obszerniejszej) znajduje się spis wszystkich występujących w niej haseł, ujęty

Żaden fragment nie może być kopiowany,
ni wykorzystany w jakikolwiek sposób bez pisemnej zgody
Dariusza Szczerbowskiego.

Wydanie pierwsze, 1996. Drukarnia „Heratyc Press”

[The page contains dense, illegible handwritten text in a cursive script.]

²⁰ Robert Szczerbowski, komentarz autorski do książki *AE*, <https://trygon3.wixsite.com/robertszczerbowski/ae-hipertekst>

²¹ Znajduje się na stronie Techsty. Literatura i Nowe Media, <http://www.techsty.art.pl/magazyn/ae/ae1.htm>.

²² Zenon Fajfer, „Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich”, *Dekada Literacka*, nr 5-6 (1999): 8-9.

²² Zenon Fajfer, „Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich”, *Dekada Literacka*, nr 5-6 (1999): 8-9.

²⁴ Termin „hipertekst” został stworzony w 1965 r. przez Theodora Nelsona na oznaczenie „pisarstwa niesekwencyjnego”, zob. Mariusz Pisarski, *Xenadu. Hipertekstowe przemiany prozy* (Kraków: Ha!art, 2013).

dwukolumnowo. Nakład pierwszego wydania wynosił 2222 egzemplarzy. Jak twierdzi autor: „W niniejszym wydaniu celowo opuszczono stronę tytułową – z powodów merytorycznych: nie byłaby ona mianowicie nośnikiem żadnej treści (nieoznaczony autor ani tytuł). Brak tytułu jako zewnętrznej nazwy tekstu tłumaczy się tym, że każde słowo tegoż tekstu jest niczym innym jak właśnie próbą nazwania go, czyli *de facto* tytułem (tytuł wewnętrzny). Brak nazwiska wynika z niedopatrzenia się w nim autora osobowego”²⁰. W 2002 roku autor opublikował tę książkę w formie hipertekstu do czytania w Internecie²¹.

Ciekawym przykładem książek, w której tekst, słowa podporządkowano samej formie książki, są prace Radosława Nowakowskiego, czołowego przedstawiciela liberatury. Zgodnie z założeniami ideowymi tekst w książce liberackiej jest prymarny. Tak więc utwór literacki (tekst, poezja), w przeciwieństwie do książek artystycznych, jest tu punktem wyjścia. Zenon Fajfer, twórca teorii liberatury, zadaje ważne pytanie: „Czy kształt okładki, kształt i kierunek pisma, format, kolor i liczba stron, słów, a może nawet liter nie powinny być przedmiotem refleksji twórcy jak każdy inny element jego dzieła, wymagający od niego nie mniejszej inwencji niż dobieranie rymów czy konstruowanie fabuły?”²² Książki Nowakowskiego wszystkie te aspekty biorą pod uwagę i kreatywnie rozwijają. Artysta publikuje teksty w książkach, które przybierają różne kształty, aranżują oryginalne formy przestrzenne. W zapisie stosuje wiele krojów i kolorów liter, łamie linie ich umieszczanie na kartach kolejnych stron, zgodnie z przywoływanymi już wcześniej konwencjami stosowanymi przez futurystów czy konkretystów. W książce *Nieznaki drogowe* testy stanowią integralną całość z ikonografią/grafiką znaków drogowych. Autor przeprowadza tu swoistą grę z widzem/odbiorcą, tworząc w książce zestaw „obrazów” zbudowanych ze słów. Radosław Nowakowski jest także twórcą jednego z pierwszych w Polsce utworów hipertekstowych – *Końca świata według Emeryka* (2005), umieszczonego na stronie internetowej. Píše o nim na wstępie: „hasarapasańska opowieść hipertekstowa w czterech odsłonach i jednej zasłonie o tym co wydarzy się pewnego gorącego czerwcowego dnia 70 a może 71 lat po spisaniu pewnego tajemniczego zaklęcia które sprawiło że p-papier został w końcu wyparty przez e-papier”²³.

Pojęcie hipertekstu, praktycznie znane od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku²⁴, to najogólniej mówiąc utwór literacki, który rozgałęzia się i działa na żądanie w Internecie, któremu ostateczny kształt, sens nadaje czytelnik. Można powiedzieć, że wraz z przyjściem i rozwojem nowych technologii, Internetu w dwudziestym pierwszym wieku pole funkcjonowania książki, słowa coraz bardziej rozszerza swoje możliwości artykulacji. Artyści książki coraz częściej sięgają po nowe technologie, a hiperteksty do odbioru w sieci są tego przykładem. Czy kodeksowa forma książki papierowej się wyczerpie? Zapewne jeszcze nieprędko, ale dla sztuki i współczesnych artystów książka hipertekstowa jest bardzo interesującym rejonem doświadczeń twórczych.

Artystą, o którym należy wspomnieć w kontekście nowych technologii, nowego traktowania poezji, książki, jest Roman Bromboszcz, twórca poezji cybernetycznej, który utwory poetyckie w wersji interaktywnej umieszcza przede wszystkim w Internecie. Wielokrotnie współpracował między innymi z Tomaszem Misiakiem i Łukaszem Podgórnym, z którymi realizował prace z zakresu audio-performance. W 2008 roku Bromboszcz opublikował utwory w książce *digital*.

prayer, stosując bardzo interesującą typografię zapisu literowego, a dzięki dołączonej do książki płycie CD-audio można jednocześnie doświadczać tekstów, jak i słuchać komputerowych aranżacji dźwiękowych autora. W jednym z wierszy umieszczonych w tej książce, o prowokacyjno-ironicznym tytule *Nieprawdopodobny rozwój języka polskiego*, odczytujemy nowe, nieznanne „słowa”:

**Żfąsw bąhłę, śwęs rsaśnem, sal zuf, śnyn żążjęo,
Homósa wszóbnęo hsónała, rónr żmózoęśżczę kilo
Óśwawnóę łóna nąkwón zasząma soi ż silo
Śmópćę lszązó żąćjófzo, ż non sęśżwą nąfżoęo.**

Zacytowany powyżej fragment (cztery pierwsze wersy utworu) jest w jakimś sensie, jak się wydaje, odniesieniem autora także do fonetycznej poezji Hugona Balla czy Kurta Schwittersa lub do wczesnych utworów futurystycznych Anatola Sterna.

Roman Bromboszcz z kolegami z grupy Perfokarta (Kopyt, Florek, Misiak, Podgórní) opublikowali „Manifest poezji cybernetycznej”, w którym czytamy:

Ujmijmy pisanie/odczytywanie jako proces komunikacyjny, w którym pisarz/czytelnik komunikuje się z samym sobą, a dopiero później z Innym. Zamiast widzieć w wierszu ciało – zobaczmy w nim automat. Zamiast zgadzać się na język – spróbujmy się z nim nie zgadzać. Zamiast opisywać – zmieniać. Tak zwane „natchnienie” schodzi na drugi plan, a czasami znika zupełnie. Systematyczna przebudowa i destrukcja gotowej materii słownej likwiduje zarówno nawyk, jak i styl. Statystyka i teoria informacji, kolaż i montaż. Przysłże zmutowane formy²⁵.

Cyberpoezja jest podgatunkiem poezji cyfrowej (*digital poetry*), która ogólnie mówiąc, zawiera wszelkie działania łączące poezję z nowymi mediami i Internetem. Jak pisze Urszula Pawlicka: „Nadużyciem jest wymiennosc terminów *digital poetry* i *cyberpoetry* – można powiedzieć, że każda poezja cybernetyczna jest poezją cyfrową, nie każda jednak poezja cyfrowa jest poezją cybernetyczną²⁶. Artyści związani z poezją cybernetyczną inaczej traktują słowa (inaczej rozumieją proces ich „zapisywania”), nadają im wymiar uniwersalny, jednocześnie kwestionując zawarte w nich sensy. Korzystają z nowych technologii, słowo w procesie interaktywnych możliwości (ujawniane/konstruowane na ekranie komputera za pomocą myszki), animacji itd. może być tu postrzegane jako audialny i wizualny zarazem „przedmiot”, obraz dowolnie przemieszczający się na ekranie komputera. Bromboszcz twierdzi, że w poezji cybernetycznej ważne są takie idee, jak zaszumienie, gra językowa, zacieranie granic, wykorzystanie komputera na zasadach wykraczających poza tekst literacki nurtu głównego, dezautomatyzacja przyzwyczajęń, wiersz losowy, wiersz poprzez algorytm, poszerzenie środków artystycznych, połączenia z obrazowością plastyczną, wizualną i połączenia z muzycznością, muzyką instrumentów, szmerów, *glitchy* itd. W tym sensie rzeczywistość „tradycyjnych książek” i nurt nowego podejścia do materii zapisu tekstowego coraz bardziej się oddalają. I jest to proces nieuchronny. Utwory Romana Bromboszcza i innych artystów z zakresu poezji cybernetycznej

²⁵ Perfokarta, „Manifest poezji cybernetycznej”, <http://perfokarta.net/root/manifest.html>

²⁶ Urszula Pawlicka, (Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka (Kraków: Halart, 2012), 32.

można przeczytać/zobaczyć/usłyszeć na stronie internetowej Techsty. Literatura i Nowe Media (<http://techsty.art.pl/>).

Kilka słów podsumowania

Sztuka zawsze podążała za tym, co ma nastąpić. Czy książka integralnie z nią związana będzie jeszcze zawierała tradycyjnie zapisane słowa? Czy będzie wydawana za jakiś czas w wersji papierowej? Odpowiedź nie jest prosta, zapewne tak, ale w coraz bardziej ograniczonej wersji? Na pewno zmieni się jej odbiór, dostępność, forma dystrybucji. Być może kodeksowa książka wykonywana ręcznie przez artystów z czasem będzie pełnić funkcję obecnych starodruków.

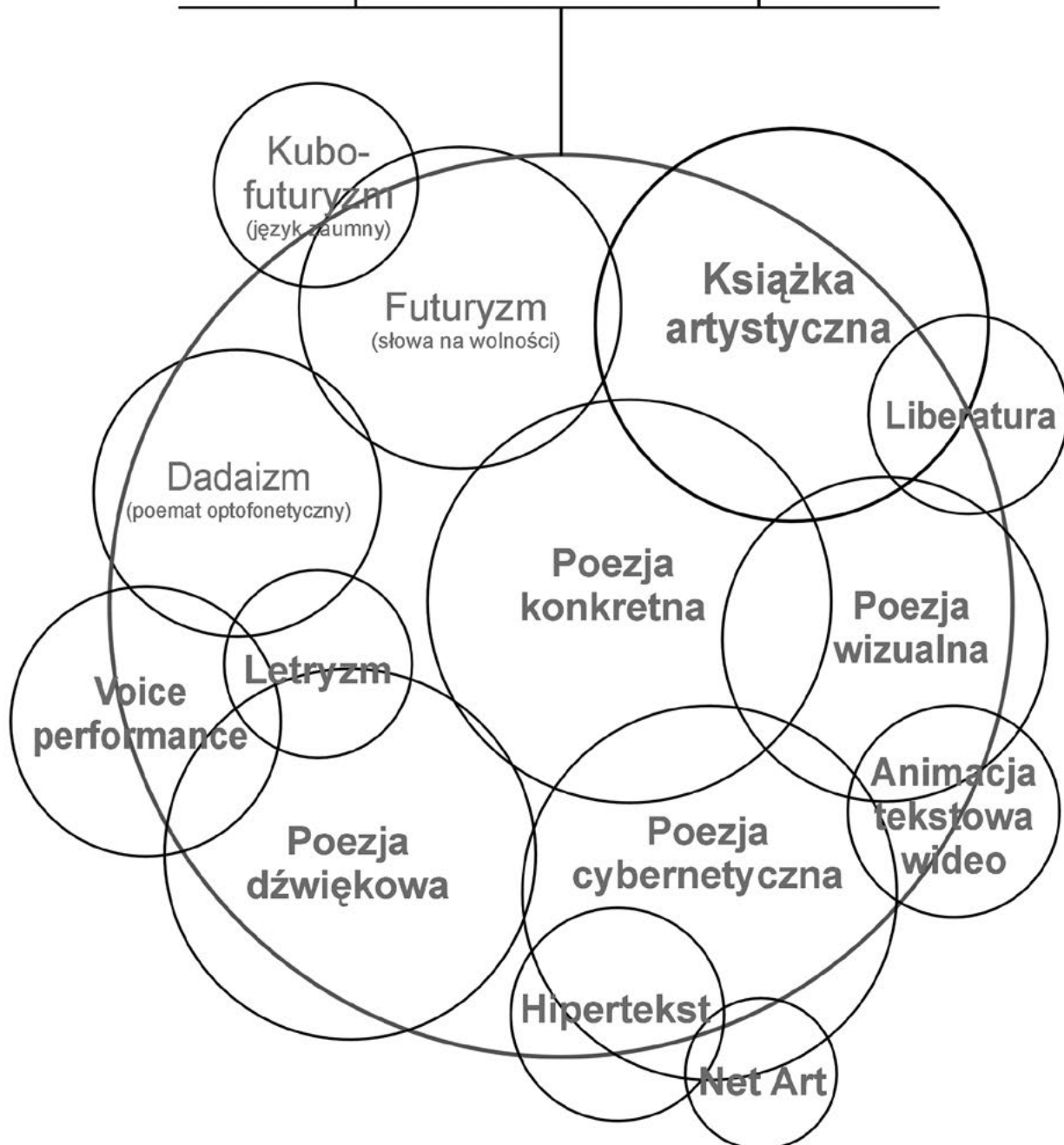
Tych kilka przykładów realizacji książkowych przytoczonych w niniejszym opracowaniu, w których artyści wykorzystują zapisy i sensory zawarte w poezji wizualnej czy tekście, nie wyczerpuje oczywiście bogatej tradycji powstawania tego typu utworów artystycznych. Zarówno słowo, tekst, jak i książka – traktowane jako tworzywo do analizy, materiał do kształtowania nowego ikonograficznego zapisu – są obecne w pracach artystycznych współczesnych twórców już od ponad stu lat i ciągle stanowią istotny aspekt do odnajdywania niekonwencjonalnych form komunikacji werbalnej i pozawerbalnej, do ciągłego poszerzania horyzontu postrzegania rzeczywistości lingwistycznej w sztuce. Należy podkreślić, że choć zarysowane tu problemy związane z poezją wizualną i jej aliansami z książką artystyczną są od lat precyzyjnie analizowane przez literaturoznawców, krytyków sztuki czy samych artystów, i tak wielokrotnie wymykają się jednoznacznej intelektualnej ocenie, nie poddają się definicyjnym rozstrzygnięciom. I można sobie zadać jeszcze na koniec pytania: o ile świat byłby uboższy, gdybyśmy ciągle tkwili w dziewiętnastowiecznej i starszej tradycji zapisu tekstu, słowa, papierowej książki z zapisanymi liniowo stronami i okładką i czy na przykład postulaty ideowe Marinettiego, prorocze wizje Czyżewskiego, konkretyistyczne „konstelacje” Gomringera, wiersze cyfrowe i hiperteksty można sprowadzać li tylko do literatury, filozofii bądź nowej technologii jako niszowe „ciekawostki”? Nie ulega kwestii, że te zjawiska artystyczne, mające coraz bardziej charakter multimedialny, przynależą do języka wypowiedzi w zakresie idei sztuki, istotnie ją wzbogacając, i tylko tak je można odbierać, w sensie percepcji – „czytać”, ale jednocześnie „widzieć”, niekiedy „słyszeć”. Dotyczy to także problemu książki „robionej/tworzonej” przez artystów, powszechnie nazywanej, acz nie do końca adekwatnie, „książką artystyczną”.

W tym kontekście istotne są słowa francuskiego teoretyka sztuki Jacques’a Donguya, zmieniające nieco założenia tradycyjnie pojmowanej historii sztuki: „Wszystkie awangardowe ruchy z początku dwudziestego wieku, które tworzą prawdziwą historię sztuki dwudziestowiecznej, jak pokazują liczne katalogi muzealne i książki wydane w ciągu minionych czterdziestu lat, zostały zainicjowane przez poetów: futurizm przez Marinettiego, poetę, Dada w Zurychu przez Tzarę, poetę, Dada w Berlinie przez Hausmanna, twórcę wiersza fonetycznego, Mertz przez Schwittersa, autora Ur-Sonate. Można by tak dalej wymieniać: Chlebnikow, przyjaciel Jakobsona, przy okazji kubofuturyzmu rosyjskiego, Dostremont przy okazji Cobry...”²⁷.

²⁷ Jacques Donguy, *Poezja eksperymentalna. Epoka cyfrowa* (1953–2007), tłum. Magdalena Madej (Gdańsk: słowo/obraz terytorium, 2014).

Uwaga!
 Zaraz będzie
 zakręt! W lewo!
 Ostrzegają mnie!
 Przed tym zakrętem.
 Żebym przypadkiem nie
 pojechał prosto?! Albowiem
 mógłbym się zagapić i pojechać
 prosto. Lub mógłbym jechać zbyt
 szybko albo niedostatecznie mocno
 skrócić kierownicę i w taki oto sposób
 opuścić drogę i pojechać tam gdzie oni
 nie chcieliby żebym pojechał. Albo ja nie
 chciałbym. Czyli dbają o mnie. Tak mogłoby się
 wydawać. Zależy im na mnie. Tak też mogłoby się
 wydawać. Może szkoda by im było, żebym pojechał
 prosto. Może mnie też byłoby szkoda. Tak. Szkoda by mnie
 było. Albo nie. Nigdy przecież nie wiadomo dokąd bym
 zjechał, gdyby udało mi się opuścić tę drogę. W dużym stopniu
 zależałoby od samochodu. Czy raczej od pojazdu. Mógłbym
 przecież jechać rowerem. I to wcale nie takim jaki mam teraz:
 stary, czarny, kiedyś z białymi oponami które musiałem wymienić na
 czarne tak były sparciałe – ten bowiem pięknie sunie po równej nawierzchni.
 Otóż to: sunie. Nawet można by powiedzieć: płynie. Ale nie unosi się. Szkoda...
 Mógłbym jechać rowerem górskim. Nawet bardzo górskim. Tak bardzo górskim, że
 zupełnie nie odczułbym faktu opuszczenia drogi asfaltowej, a to dzięki wielu
 niezwykłym przerzutom i dzięki jeszcze bardziej niezwykłym resorom. Mógłbym też
 przecież iść tą drogą. Mógłbym. I wtedy zapewne nie musiałbym zwalniać. Chyba że zakręt
 byłby tak ostry, że można by go pokonać jedynie czolgając się. Brak jednak informacji o
 stopniu jego ostrości. Z czego wynika, że wcale tak bardzo o mnie nie dbają. Co najwyżej tylko
 trochę. Tyle ile wymaga tego elementarna przyzwoitość. Właściwie to przecież wcale nie musieliby
 stawiać tego znaku – kierowca przecież ślepy nie jest i widzi, że drogą skręca. Więc gdyby rzeczywiście
 im na mnie zależało to ten znak mógłby pokazywać jak ostry będzie zakręt. To czarne w środku mogłoby
 być wygięte bardziej lub mniej. Stopień wygięcia odpowiadałby stopniowi ostrości zakrętu. To przecież bardzo
 proste. Mogłoby też inne informacje zakodować w równie prosty sposób zmieniając kolor środkowego elementu.
 Mogłoby także stosować rozmaite grubości. Aż strach pomyśleć ile kombinacji można by uzyskać, a tym samym o
 jakich subtelnych sprawach można by informować kierowców. Nawet o tym czy mają się przechylić w lewo skręcając
 czy też mogą siedzieć prosto nie zagrożeni działaniem siły odśrodkowej. Jak również dośrodkowej. Chyba również
 dośrodkowej.... No a dalej? Właśnie, co dalej? Co za tym zakrętem? Czyż nie należałoby umieścić jeszcze kilku innych
 znaków zapowiadających to, co będzie działo się dalej? Może ktoś nie lubi zakrętów w lewo i chciałby wiedzieć jaki będzie
 następny zakręt i czy w ogóle będzie, bo wtedy łatwiej byłoby mu znieść ten. Mógłby też przygotować się do następnych
 manewrów. Miałby czas na zastanowienie się, na przemyślenie pewnych spraw, na opracowanie jakiejś strategii. Oczywiście będą
 się zastaniać nadmierną ilością czynników, które należałoby uwzględnić: marka samochodu, stan opon, doświadczenie kierowcy, ilość
 pasażerów, to o czym rozmawiają i czy w ogóle rozmawiają bo może właśnie jedzą a jeśli jedzą to co jedzą i czy jedzą to ze smakiem czy
 też jest im obojętne co jedzą byle tylko napchać puste żołądki bo to przecież wpłynie na stan psychofizyczny kierującego pojazdem jak
 również wpłynie na stan samego pojazdu... Tak. Więc jednak wcale im na mnie nie zależy. Albo zależy tylko troszeczkę. Tak mało jak i na innych.
 A niby dlaczego miałoby im na mnie zależeć więcej niż na innych? Dlaczego miałoby im zależeć na mnie aż tak bardzo, że przed tym zakrętem
 postawiliby SPECJALNY ZNAK TYLKO DLA MNIE? Sześć i pół miliarda znaków przed każdym zakrętem? To nic, że nie wszyscy potrafią kierować
 pojazdem. Mogą wszak przejeżdżać tędy rowerem. Lub iść. Lub czolgać się. Lub poruszać w jakiś inny sposób. W sposób zupełnie indywidualny. Każdy
 przecież jest inny. Niepowtarzalny. Niezwykły i unikalny. Musi się więc poruszać w sposób odmienny od reszty. Każdy zatem będzie wchodził w ten zakręt
 inaczej. Indywidualnie i niepowtarzalnie. Unikalnie. Wchodził. Wbiegał. Wlatywał. Wpływał. Wsuwał. Wcisnął. Wkręcał. Wfruwał. Wnikał. Wpadał.
 Sześć i pół miliarda sposobów pokonywania tego zakrętu! Przynajmniej! Co najmniej! Każdy bowiem może go pokonywać na wiele sposobów. I tylko jeden
 znak. Jeden jedyny znak do wszystkich zakrętów w lewo! Niewiarygodne! Ciekawe ile jest zakrętów w lewo. I czy jest ich więcej niż w prawo. Zapewne
 okropnie dużo. Takie bogactwo zakrętów w lewo i takie ubóstwo znaków! Każdy zakręt inny i każdy oznaczony takim samym znakiem. I nikt nie protestuje.
 Nikt nie uważa tego za skandal. Nikomu to głowy nie przyjdzie ani nie przyjdzie, że to skandal. Niewiarygodne. Niesłychane. Niewyobrażalne. Niesamowite.

XX wiek | słowo / obraz / fonem | XXI wiek



T.W. 2016

oo

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Tłum. Mateusz Salwa. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2008.
- Artaud, Antonin. „Teatr okrucieństwa [Le Théâtre de la cruauté]”. W *Œuvres complètes*, T. 13, 105–18. Paris: Gallimard, 1974.
- Barthes, Roland. *Imperium znaków*. Tłum. Michał Paweł Markowski i Adam Dziadek. 2004.
- . *Przyjemność tekstu*. Tłum. Ariadna Lewańska. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997.
- . *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Tłum. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- Bataille, Georges. „Stoneczny odbył”. http://bb.ph-f.org/przeklady/bataille_odbyt.pdf.
- Bauman, Zygmunt. *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*. Toruń: UMK, 1995.
- Beauvoir, Simone de. *Druga płeć*. Tłum. Gabriela Mycielska, Maria Leśniewska i Jacek Santorski. Warszawa: Czarna Owca, 2003.
- Boeck, Filip de i Marie-Françoise Plissart. *Kinshasa. Tales of the Invisible City*. Leuven University Press, 2004.
- Bohn, Willard. *Reading visual poetry*. Lanham: Fairleigh Dickinson University, 2011.
- Borkowski, Grzegorz. „Marginesy sztuki i literatury”. Obieg. Opublikowano elektronicznie 24.01.2007. <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/743>.
- Bowker, Geoffrey i Susan Leigh Star. *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences*. Cambridge, MA-London: MIT, 2000.
- . „Biodiversity Datadiversity”. <https://www.ics.uci.edu/~gbowker/biodivdatadiv.pdf>.
- . „Data Flakes: An Afterword to »Raw Data« Is an Oxymoron”. W *»Raw Data« Is an Oxymoron*, red. Lisa Gitelman, 167–71. Cambridge, MA-London: MIT, 2013.
- . *Memory Practices in the Sciences*. Cambridge MA-London: MIT, 2005.
- Brant, Rosemary. *The History and Practice of French Subtitling*. Ann Arbor, MI: UMI, 1985.
- Brogowski, Leszek. „What the artist's book makes us rethink about esthetic theory”. Rozmowę przeprowadził Hubert Renard. JAB – *Journal of Artists' Books*, 37 (Spring 2015): 9–11.
- Bromboszcz, Roman. „Manifest poezji cybernetycznej”. Rita Baum, nr 10 (2006): 189–93.
- Bujnowski, Józef. „Poezja konkretna”. *Poezja*, nr 6 (1976): 3–50.
- Caplan, Lindsay. „Method without Methodology: Data and the Digital Humanities”. *e-flux*, nr 72 (2016).
- Carrión, Ulises. „Nowa sztuka robienia książek”. *Linia*, nr 2–3 (1977).
- Chion, Michel. *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*. Tłum. Konstanty Szydłowski. Wrocław: Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, 2012.
- Cixous, Hélène. „Śmiech Meduzy [Le Rire de la Méduse]”. *Teksty Drugie*, nr 4/5/6 (1993).
- Cook, Byron. „Mathematical Artifacts”. *Parkett*, nr 94 (2014).
- D'Ignazio, Catherine. „We need more voices in this debate about data”. Rozmowę przeprowadziła Aleksandra Jach. *The Anthropocene Index*, (2015). <http://theanthropoceneindex.com/article/46-We-need-more-voices-in-this-debate-about-data-Interview-with-Catherine-dIgnazio>.
- . „What would feminist data visualization look like?” (2015). <https://civic.mit.edu/feminist-data-visualization>.
- Dawidek, Małgorzata. „Errata ze zbioru »Naczynia połączone«”. Poznań, 2010. Maszynopis.
- Debord, Guy. *Dzieła filmowe*. Tłum. Mateusz Kwaterko. Kraków: Ha!art, 2007.
- Deleuze, Gilles. „Postscriptum o społeczeństwach kontroli”. Tłum. Michał Herer. W *Negocjacje 1972–1990*, 181–88. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, 2007.
- . *Kino: 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*. Tłum. Janusz Margański. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008.
- Derrida, Jacques. „Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge”. Tłum. Michał Paweł Markowski. W *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. Ryszard Nycz, 17–73. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- . *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*. Tłum. Bogdan Banasiak. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997.
- . *O gramatologii*. Tłum. Bogdan Banasiak. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999.
- . *Pismo i różnica*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2004.
- Diedrichsen, Dietrich i Anselm Franke. „The Whole Earth”. Rozmowę przeprowadziła Ana Teixeira Pinto. *e-flux*, nr 45 (2013).
- Donguy, Jacques. *Poezja eksperymentalna. Epoka cyfrowa (1953–2007)*. Tłum. Magdalena Madej. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2014.

- Drucker, Johanna. *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art*. University of Chicago, 1994.
- Encyclopedia of Early Cinema*. red. Richard Abel. London-New York: Routledge, 2005.
- Fahlström, Öyvind. „Z pawiąszawaniem urorodziuródzin. Manifest poezji konkretnej”. *Literatura na Świecie*, nr 11–12 (2006): 90–97.
- Fajfer, Dante. „Hamlet”. *Ha!art*, nr 1 (30) (2010): 130–36.
- Fajfer, Zenon. „Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich”. *Dekada Literacka*, nr 5–6 (1999): 8–9.
- Foucault, Michel. *Historia seksualności*. Tłum. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski. Warszawa: Czytelnik, 1995.
- — —. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Tłum. Tadeusz Komendant. Warszawa Fundacja Aletheia, Wydawnictwo Spacja, 1993.
- — —. *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Tłum. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Małgorzata Kwietniewska, Ariadna Lewańska, Michał Paweł Makowski i Paweł Pieniążek. Warszawa: Aletheia, 1999.
- — —. *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. Tłum. Tadeusz Komendant. T. 1, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Friendly, Michael. „Milestones in the History of Data Visualization: A Case Study in Statistical Historiography”. W *Classification – the Ubiquitous Challenge. Proceedings of the 28th Annual Conference of the Gesellschaft für Klassifikation e.V. University of Dortmund, March 9–11, 2004*, red. Claus Weihs i Wolfgang Gaul, 34–52. Berlin-Heidelberg-New York: Springer-Verlag, 2005.
- — —. „Milestones in the history of thematic cartography, statistical graphics, and data visualization”. (2009). <http://euclid.psych.yorku.ca/SCS/Gallery/milestone/milestone.pdf>.
- Fry, Ben. *Visualizing Data. Exploring and Explaining Data with the Processing Environment*. Beijing–Cambridge: O'Reilly Media, 2008.
- Hubbert, Julie, red. *Celluloid Symphonies, Texts and Contexts in Film Music History*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California, 2011.
- Jakobson, Roman. „Co to jest poezja?”, redakcja i tłumaczenie Maria Renata Mayenowa. W *W poszukiwaniu istoty języka*, T. 2. Warszawa: PIW, 1989.
- Jastrun, Mieczysław. „Życie dla księgi”. *Poezja*, nr 11 (1970).
- Kitchin, Rob. *The Data Revolution. Big Data, Open Data, Data Infrastructures and Their Consequences*. Los Angeles: SAGE, 2014.
- Kozłowski, Jarosław. „Prolegomena do »Realisty« »Jarosława« »Kozłowskiego«.” *Zeszyty Artystyczne PWSSP*, nr 9 (1996).
- Kruczonych, Aleksiej. „Język zaumny”. W *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, red. Piotr Rypson. Warszawa: Akademia Ruchu, 1989.
- Kushal, Dave, Fernanda B. Viégas i Martin Wattenberg. „Proceeding, Studying Cooperation and Conflict between Authors with history flow Visualizations.” W *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 575–82. New York: ACM, 2004.
- Lewicka, Olga. *Cloudility*. Berlin: BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE, 2016.
- Lissitzky, El. „Topografia typografii”. W *Widzieć/Wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. Przemek Dębowski i Jacek Mrowczyk. Kraków: Karakter, 2011.
- Lubelski, Tadeusz, Iwona Sowińska i Rafał Syska, red. *Historia kina T. 1: Kino nieme*. Kraków: Universitas, 2009.
- Łotman, Jurij. *Kultura i eksplozja*. Tłum. Bogusław Żyłko. Warszawa: PIW, 1999.
- Ma, Michelle. „Interactive map shows where animals will move under climate change”. *UW Today*. Opublikowano elektronicznie 28.08.2016. <http://www.washington.edu/news/2016/08/26/interactive-map-shows-where-animals-will-move-under-climate-change/>.
- MacDougall, David. „The visual in anthropology”. W *Rethinking Visual Anthropology*, red. Marcus Banks i Howard Morphy, 276–95. New Haven-London: Yale University, 1997.
- Mallarmé, Stéphane. „Książka narzędziem duchowym”. Tłum. Ewa Dorota Żółkiewska. W *Wybór poezji*, red. Adam Ważyk. Warszawa: PIW, 1980.
- — —. *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*. Tłum. Tomasz Różycki. Kraków: Ha!art, 2005.
- Manovich, Lev i Agustin Indaco. „Urban Social Media Inequality: Definition, Measurements, and Application”. (2016).

- Manovich, Lev. „Museum Without Walls, Art History Without Names: Visualization Methods for Humanities and Media Studies”. (2012). <http://manovich.net/index.php/projects/museum-without-walls-art-history-without-names-visualization-methods-for-humanities-and-media-studies>.
- Marinetti, Filippo Tommaso. „Manifest techniczny literatury futurystycznej”. W *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, red. Piotr Rypson. Warszawa: Akademia Ruchu, 1989.
- Mauss, Marcel. *Socjologia i antropologia*. Warszawa: PWN, 1973.
- McLuhan, Marshall. „Film: świat na szpulce”. Tłum. Karol Jakubowicz. W *Wybór pism*, red. Jacek Fuksiewicz. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1975.
- Mead, Margaret. *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*. London: Harper Collins, 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia percepcji*. Tłum. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński. Warszawa: Aletheia, 2001.
- — —. *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*. Red. Stanisław Cichowicz. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1996.
- — —. *Widzialne i niewidzialne*. Tłum. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Renata Lis i Iwona Lorenc. Red. Jacek Migasiński. Warszawa: Aletheia, 1996.
- Mersch, Dieter. „Das Bild als Argument”. W *Ikonologien des Performativen*, red. Christoph Wulf i Jörg Zirfas, 322–44. München: Fink, 2005.
- Mirzoeff, Nicolas. „Jak zobaczyć świat”. Tłum. Łukasz Zaremba. Kraków–Warszawa: Karakter, 2016.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Tłum. Małgorzata Kwietniewska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002.
- Pawlicka, Urszula i Łukasz Podgórni. „Cyfrowe zielone oko. Adaptacja poezji formistycznej Tytusa Czyżewskiego”. *Ha!art*, <http://archiwum.ha.art.pl/czyzewski>.
- Pawlicka, Urszula. *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*. Kraków: Ha!art, 2012.
- Perfokarta. „Manifest poezji cybernetycznej”. <http://perfokarta.net/root/manifest.html>.
- Pisarski, Mariusz. *Xenadu. Hipertekstowe przemiany prozy*. Kraków: Ha!art, 2013.
- Praz, Mario. *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Tłum. Wojciech Jekiel. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007.
- Reinfurt, David. „When X is not an X.” *Parkett*, nr 94 (2014).
- Richter, Hans. *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*. Tłum. Jacek Stanisław Buras. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986.
- Rosenberg, Daniel. „Data before the Fact”. W *„Raw Data” Is an Oxymoron*, red. Lisa Gitelman, 15–40. Cambridge, MA–London: MIT, 2013.
- Saini, Angela. „A Good Sign”. *Science Magazine* 325. Opublikowano elektronicznie 24.07.2009. www.sciencemag.org.
- Schaeffer, Bogusław. *Kompozytorzy XX wieku. T. 2: Od Messiaena do Capriolego*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1990.
- Sławek, Tadeusz. „Ogólna sztuka słowa. Kilka uwag o istocie poezji konkretnej”. *Poezja*, nr 6 (1976).
- Sontag, Susan. *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Tłum. Jarosław Anders. Warszawa: PIW, 1999.
- Stern, Anatol. „Prymitywiści do narodów świata”. W *Wiersze zebrane*, T. 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- Tufte, Edward R. *The Visual Display of Quantitative Information*. Cheshire, CT: Graphics Press, 2001.
- Ugrešić, Dubravka. *Amerykański Fikcjonarz*. Tłum. Danuta Cirić–Straszyńska. Wołowiec: Czarne, 2001.
- Wattenberg, Martin. „Arc Diagrams: Visualizing Structure in Strings”. <http://hint.fm/papers/arc-diagrams.pdf>.
- Wende, Waltraud. „Poezja wizualna. Atak na kodeks poprawności językowej”. *Literatura na Świecie*, nr 11–12 (2006): 223–37.
- Wetzell, Richard F., red. *Inventing the Criminal: A History of German Criminology, 1880–1945*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2014.
- Willoquet-Maricondi, Paula i Mary Alemany-Galway, red. *Peter Greenaway's Postmodern Poststructuralist Cinema: Scarecrow*, 2008.
- Wittgenstein, Ludwig. *Uwagi o barwach*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Aletheia, 2014.
- Woolf, Virginia. *O chorowaniu*. Tłum. Magdalena Hydel. Wołowiec: Czarne, 2000.
- Wysłouch, Seweryna. *Literatura i semiotyka*. Warszawa: PWN, 2001.

10

Biogramy

01**Roman Bromboszcz**

Artysta i naukowiec podejmujący zagadnienia związane z kulturą cybernetyczną. Wybrane artykuły: *Splot umysłu z oprządkowaniem i oprogramowaniem*. *Eksplikacja negatywistyczna* [w:] (red.) Piotr Celiński, Mindware. Technologie dialogu, Warsztaty Kultury, Wydawnictwo Naukowe WSPiA, Lublin 2012; *O pewnych jakościach doświadczenia estetycznego* [w:] *Estetyka i Krytyka* 24, 2012; *Sport jako atom kultury cybernetycznej* [w:] *Kultura i Historia* 26, 2015; *Moda współczesna i cybernetyczna. Wartości, skrzydła i warstwy* [w:] *Colloquium* 2 (18), 2015. Wystawy indywidualne: *Helliotrop*. *Autoportret artysty w społeczeństwie sieci*, Wschodnia, Łódź 2016; *Wyższe etapy gry*, Wozownia, Toruń 2015; *Czarne płaty śniegu*, galeria Entropia, Wrocław 2014; *Połączony*, galeria AT, Poznań 2011; *Emancypacja zakłóceń*, galeria Studio, Warszawa 2010; *Pępowina. Polipoezja vs sztuka internetu*, galeria AT, Poznań 2007.

02**Zofia Cielątkowska**

Filozofka, krytyczka sztuki, kuratorka. Doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie filozofia (Filozofia, UJ, 2013). Jej praca doktorska została poświęcona performance – „Ucieleśnienie podmiotu. Teoria filozoficzna a performance na tle współczesnej krytyki kultury”. Absolwentka filozofii (Filozofia, UJ, 2006) oraz studiów kuratorskich (Historia Sztuki, UJ, 2008). Stypendystka Wydziału Sztuk Wizualnych na Uniwersytecie w Buffalo (2010), członkini AICA, autorka tekstów do wystaw, krytycznych komentarzy czy wywiadów dotyczących sztuki i kultury (publikowała m.in. w Dwutygodnik.com, 2+3D, Obiegu, Contemporary Lynx, Tique Art). Zajmuje się przestrzenią na granicy sztuki, teatru, muzyki i filmu.

03**Małgorzata Dawidek**

Artystka wizualna, dr 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 źródła sztuki i konceptu bieli. Swoje działania określa terminem „bodygraphy” („ciałopisanie”). Jest również badaczką literatury wizualnej, autorką artykułów i książek na temat tekstu wizualnego: *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku* (2012), *Odprysk poezji* (2012). Stypendystka m.in. The Pollock-Krasner Foundation (2004–2005), Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2002, 2010) oraz Młoda Polska (2012). Laureatka nagrody Narodowego Centrum Kultury za najlepszą pracę doktorską z dziedziny o kulturze (2010). Obecnie prowadzi research doktorski na SLADE School of Fine Art / University College London.

04**Danuta Dąbrowska-Wojciechowska**

Absolwentka Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu (1985). Od 1996 asystent, a od 2002 adiunkt na wydziale Grafiki w Wyższej Szkole Sztuki Użytkowej w Szczecinie. W latach 2009–2013 adiunkt w Katedrze Rysunku, Malarstwa i Rzeźby, Wydziału Budownictwa i Architektury Politechniki Szczecińskiej (obecnie Zachodniopomorski Uniwersytet Technologiczny). Doktorat na Wydziale Komunikacji Multimedialnej w ASP w Poznaniu (2002). Od 2010 adiunkt w Akademii Sztuki w Szczecinie. Habilitacja na Wydziale Grafiki w ASP w Krakowie (2014). Obecnie kieruje pracownią Publikacji Multimedialnych i Książki Artystycznej na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie. Zajmuje się grafiką, projektowaniem graficznym oraz szeroko pojętymi eksperymentami na polu sztuki. Udział w ponad 100 wystawach indywidualnych i zbiorowych oraz międzynarodowych sympozjach.

05**Agnieszka Grodzińska**

absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (2009). Adiunkt w Pracowni Obrazu na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie oraz wykładowca na Uniwersytecie Medycznym w Poznaniu. W 2014 obroniła doktorat na wydziale Malarstwa w poznańskim Uniwersytecie Artystycznym. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz wyszechradzkiego programu rezydencjalnego w Futura Karlin Studio (Praga 2016), laureatka konkursu *Curators Network*, Mosaic 2012, finalistka konkursu Talenty Trójki 2013, laureatka Medalu Młodej Sztuki 2014, oraz rezydencji artystycznych w Institut für Alles Mögliche, Berlin, oraz w Banská ŠT A NICA Contemporary (2014, BSC) na Słowacji. Autorka kilku publikacji artystycznych oraz esejów o sztuce, przez kilka lat tworzyła autorską kolumnę *Read and Die* w magazynie *Artpunkt* (wydawanego przez Galerię Sztuki Współczesnej w Opolu). Realizowała liczne wystawy w kraju i za granicą.

06**Aleksandra Jach**

Historyczka sztuki, doktorantka na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego. Pracuje w Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie zrealizowała m.in. wystawy *Konstrukcja w procesie 1981 - wspólnota, która nadeszła?* (współkuratorka, 2011), *Oczy szukają głowy do zamieszkania* (współkuratorka, 2011), *Czyszczenie Dywanów* (współkuratorka, 2011), *Ćwiczenia z (re)produkcji* (współkuratorka, 2013), *Praca w jednym ujęciu*, Antje Ehemann i Harun Farocki (współkuratorka, 2013), *Jabłko. Introdukcja. (Ciągłe i ciągle od nowa)*, Antje Majewski, Paweł Freisler i Fundacja Transformacja, (współkuratorka, 2014) oraz program publiczny *Ekologie Miejskie* (wraz z Katarzyną Słobodą). Kuratorka projektów teatralnych, performatywnych i filmowych: *Czy te oczy mogą kłamać?* (Krakowskie Reminiscencje Teatralne, Kraków, 2013), *Awangarda*

i socrealizm. W 65 lat po powstaniu Teatru Nowego w Łodzi (współkuratorka, Teatr Nowy, Łódź, 2014), *Wszystko się ze sobą łączy* (Festiwal Odnalezione w tłumaczeniu, Gdańsk, 2015).

07**Małgorzata Kaźmierczak**

Ur. 1979 w Krakowie. Doktor historii, studia magisterskie na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorat na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Od 2004 niezależna kuratorka wydarzeń artystycznych w Polsce i USA, szczególnie festiwalu performance (m.in. *Imagine* w ramach Triennale Rysunku w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, 2015, *Performance month* w Galerii Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu – 2014, Manuel Vason. RE: Performance w BWA „Sokół” w Nowym Sączu – 2013, *Ephemeral fixed* – w Galerii Wschodniej w Łodzi – 2012, „Keshet” w Krakowie i Nowym Jorku – 2004, 2005, 2006, 2008). Autorka tekstów o sztuce (m.in. *Gazeta Wyborcza*, *Obieg*, *Exit*, *Opcje*, *Fragile*, *Sztuka i Dokumentacja*). Od 2011 roku redaktorka i tłumaczka anglojęzycznego portalu o sztuce <http://livinggallery.info>, w latach 2012–2014 sekretarz redakcji pisma naukowego *Sztuka i Dokumentacja*. W latach 2006–2012 prezeska Fundacji Promocji Sztuki Performance „Keshet” w Krakowie, członkini Stowarzyszenia Sztuka i Dokumentacja oraz AICA. W latach 2014–2016 dyrektorka Galerii Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu, 2016–2017 dyrektorka Mediateki Akademii Sztuki w Szczecinie i wykładowczyni w Zakładzie Historii i Teorii Sztuki Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów. Redaktorka Naczelna Wydawnictwa Artystyczno-Naukowego Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie.

