

**TEKST WIZUALNY
JAKO
FORMA
METASZTUKI**

TEKST WIZUALNY JAKO FORMA METASZTUKI

pod redakcją
Danuty Dąbrowskiej-Wojciechowskiej
i Małgorzaty Kaźmierczak

TEKST
WIZUALN
JAKO
META
SPIS,
TRFŚC

Y

ZT

JKI

Danuta Dąbrowska-Wojciechowska	
<i>Wstęp</i>	08
Olga Lewicka	
<i>Książka artystyczna w społeczeństwie kontroli. Notatki o polityce tekstu i obrazu</i> ...	14
Aleksandra Jach	
<i>Wizualizacja danych</i>	34
Agnieszka Grodzińska	
<i>Well-sorted hieroglyphic being</i>	56
Małgorzata Dawidek	
<i>Pisanie ciałem</i>	68
Zofia Cielątkowska	
<i>„Obraz-tekst”, czyli o tekście w obrazie filmowym</i>	108
Roman Bromboszcz	
<i>Neokonkretyzm – oblicza zjawiska: tekstualność, poezja kodu, cyberdramat</i> ...	142
Tomasz Wilmański	
<i>Książka (bez) słowa</i>	170
Bibliografia	206
Biogramy.....	212
Roman Bromboszcz *	217

01

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, wizualizacje 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 materiały 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 wizua-

lizacji 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 niemych 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 Ciełatkowska: „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. Wytwarzana 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 definitionem* 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 ewoluje

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 nieznane 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 zaistniały 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 teksturą⁷. 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 nieznan w Internecie, gdzie poprzez niekończące się zlinkowania, odbicia i obietnice kontynuacji działanie w skończonej formie nie jest możliwe. W skończonej, skoncentrowanej, materialnej formie leżałoby 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 bar-

⁷Zob. 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).

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

⁹Zob. Horst Wenzel.

dziej zadziwiające jest, że dziś, w dobie omniprezencji tego medium – i wydałoby 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 utekstowania 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 teraźniejszości. A rozważywszy 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 stanienie 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 *Ikono-logien 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:

„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 imagi-nacji. 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, utrzymując

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 przeskoki 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.

¹⁶Michel Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. Tadeusz Konecki, t. 1 (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000), 30.

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.

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



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 as Swift's allegory tips into the following discovery: greatness can also lie in the extreme attachment to the present (cf. 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 apply 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 extension to the adoption of problemistic stances. At the moment there is even a tendency to a complete reversal of the one just discussed—that is towards a despotic excess of security, invulnerability and superiority. The image from increasing heights, which once encouraged a feeling for the vulnerability of the earth and for global communication, now conveys the position and attitude of a viceroy with a panoramic overview. That general familiarity with flying through the clouds easily leads to an identification with and easy immersion in even the boldest and most abstract of theoretical cloud models. But (and this is noticed if one is concerned with a shift of perspective

All advertising icon of neo-liberalism

VIII.

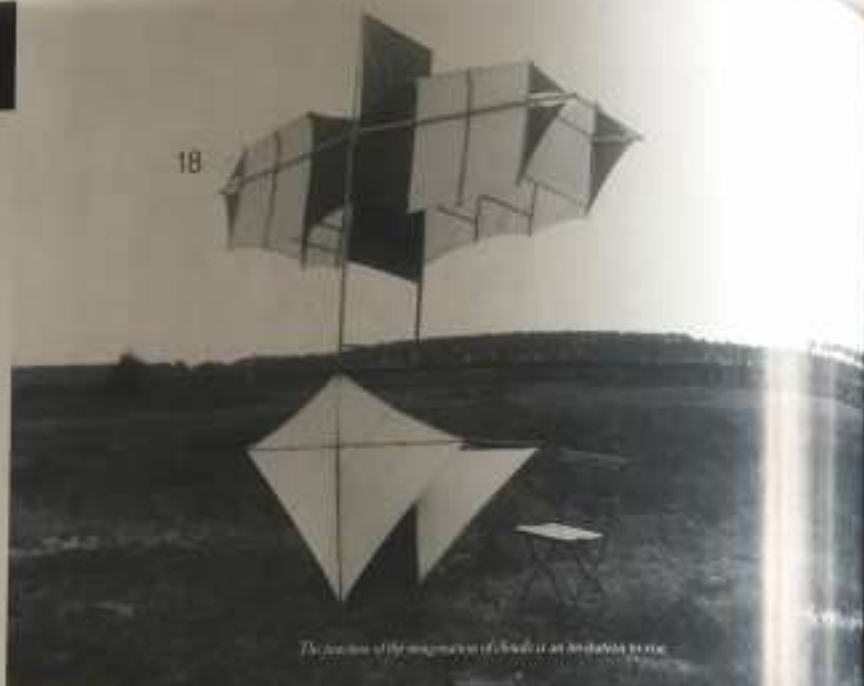
Systems theory—or recent theories on 'complex, dynamic and turbulent systems'—is responsible for one of today's most influential re-codings of the cloud. In contrast to order and permeability the cloud accordingly presents quite differently from Enlightenment discourse, and even from the systemic ideal—of the present. For despite its co-optation to outside influences or changes (temperature and air pressure, for example) in their surroundings, but allow them all through virtually unfiltered. They thus process all influences and turbulences internally, digest and everything immediately, adapt themselves precisely to build themselves at once, reorganise themselves without delay, in other words, they are unfixed and short-lived, yet they can continually organise and reorganise themselves. Thus they embody the systems-theoretical ideal of 'dynamic stability' in perfection and pure form: they are no fixed, continuously threatened structure whose maintenance 'only uses up resources'. With them all is accomplished, 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 new advertising for a particular political ideology. Its proximity to the dystopian vanishing point of neo-liberalism and the achievement is eagerly anticipated by some: it is that 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 regulations of all kinds can be entirely dispensed with—so even at long-term perspectives, structures and institutions are everything is spontaneously self-regulating, and state is automatically—at least according to the theory and one (apparently) the cloud model.

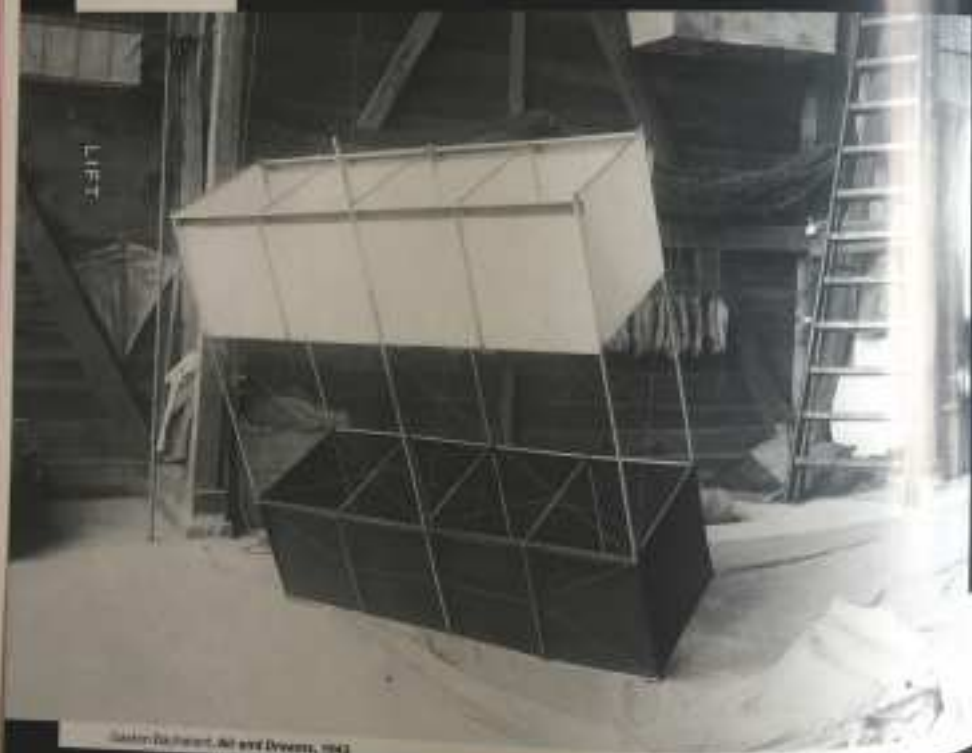
© 2004 BOWEN



18



The function of the imagination of a body is an indication to the



Geometric Sculpture, 1942

A gossamer

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 discussion, 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-written 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 constant 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 imitate 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 Figure-Figures which seem as if they belong 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 wonderful grammar of it.



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

The clouds of the Western States, Spruce on Clouds, Part 1, June 1900

These clouds are the result of the wind, which is the cause of the clouds. The clouds are the result of the wind, which is the cause of the clouds.



TRANSPORTATION

These clouds are the result of the wind, which is the cause of the clouds. The clouds are the result of the wind, which is the cause of the clouds.

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 information of the ocean's secrets? Had it revealed its innermost workings? And, indeed, some results were obtained. The ocean expressed itself in a more or less mathematical language.

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



TRANSFORMATION

mepristopheles
(Descending from above.)



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

wydawca: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii
Sztuki w Szczecinie

pl. Orła Białego 2, 70-562 Szczecin

www.akademiasztuki.eu

© Copyright by Akademia Sztuki w Szczecinie, 2017

projekt graficzny i skład: Ania Witkowska

druk: Drukarnia Mirotki / Mirotki

ISBN 978-83-946234-5-6



9 788394 623456

