

RAFAŁ SOLEWSKI

METAksiążka. Książka artystyczna
jako hermeneutyka księgi

Tekst rozpoczyna definicja książki, podkreślająca takie elementy, jak materiał, struktura (tom, strona, drukowany lub pisany znak), komunikacja, funkcja społeczna i symboliczne znaczenie. Omówiona zostaje sytuacja książki w epoce mediów elektronicznych (w tym zjawisko blogu). Część wstępną kończy analiza relacji pomiędzy książką a sztukami plastycznymi (np. *ekphrasis*, *emblem*). Specjalnie wyodrębnione zostają pojęcia pięknej książki i genezy książki artystycznej w XIX i XX wieku.

Dyskusja o definicji książki artystycznej i różnicach pomiędzy nią a książką autorską, piękną książką, książką autorską i literaturą stanowi wstęp do opisów książek artystycznych autorstwa takich artystów, jak między innymi Ed Ruscha, Dick Higgins, Mauricio Nannucci, David Stairs, Anselm Kiefer, Christian Boltanski. Materiał zostaje podzielony na następujące rozdziały: komunikacja i tekst, przedmiot materialny, strona, tom, pismo, słowo i obraz, symboliczne znaczenie książki. Przykłady ukazują, że artyści eksperymentują z podstawowymi elementami struktury i funkcji książki, nawet w najbardziej współczesnej sztuce nowych mediów i Internetu. W ten sposób nie tylko tworzą dzieła sztuki, ale też podejmują filozoficzną refleksję na temat istoty książki. Książka artystyczna okazuje się metaksiążką.

I. Książka

Definicje wskazują, że książka to przedmiot materialny, ze zszytych lub sklejonych kartek tworzących tom. Książka zawiera tekst słowny, utrwalony w znakach graficznych i służący przekazywaniu oraz rozpowszechnianiu powiadomień¹.

¹ Por. T. Kostkiewiczowa: „Książka” *Słownik terminów literackich* J. Sławiński (red.) Wrocław 1988 s. 243; także: S. Kozakiewicz *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* Warszawa 1976 s. 252-253.

Książkę postrzega się jako narzędzie komunikacji, zapisu i przeniesienia tekstu, tworzenia wspólnoty, pogłębiania i utrwalania procesu porozumiewania się ludzi, ku czemu przydatność i do czego przynależność rysuje się w kształcie oraz strukturze książki; w roli współtworzących ją: pisma, ilustracji, druku; w jej społecznym funkcjonowaniu oraz w symbolicznej wymowie kształtu, struktury, społecznego funkcjonowania i innych elementów fenomenu księgi².

Książkę charakteryzują też treści psychiczne, ma być ona symbolem, wpisującym się w ciąg archetypicznie zakodowanych w człowieku mechanizmów komunikacji społecznej³.

Jednak wieloraki udział książki w kulturze oraz zaskakujący współcześnie rozwój mediów pozwalają, w zestawieniu z przytoczonymi definicjami, zapytać: jakie rzeczywiście są wyznaczniki książki?

Objekt będący książką powinien składać się z kartek. Z odpowiednio złożonych i przyciętych arkuszy papieru, zszytych w postać zwartą. Zatem genetycznie pierwsze wobec książki gliniane tabliczki, po których pisano rylcem, albo też pergaminowe zwoje, to nie książki. A przecież zawierały tekst słowny, utrwalony w znakach graficznych i służący przekazywaniu powiadomień.

A jeśli tom ze zszytych stron stoi na półce, a z półki zdejmowany bierze udział w komunikacji, ale nie zawiera – wyznaczającego ponoc książki – tekstu słownego zapisanego w znakach? Czy na przykład album fotografii albo nieopisanych reprodukcji dzieł sztuki – czy to są, czy nie są książki?

Jeżeli wreszcie tekst i jego zapis w ogóle nie służy przekazywaniu informacji, ale ma na celu wywołanie tylko wrażeń estetycznych poprzez wizualnie doświadczaną formę przekazu, choćby przez oryginalny układ wersów, przy czym wersy owe wydrukowane są na tradycyjnej stronie tradycyjnego tomu? Książka to, czy nie książka?

A współcześnie? Trudno o nazwanie książką performance'ów i instalacji w rodzaju *text sound*, czy *neues Horspiel*. Wiązki promieni świetlnych, operacje estetyczne z płaszczyzną aktywnego monitora, wirtualne projekty komputerowe albo dźwięki wypełniające przestrzeń, choć będące często zapisem i transmisją danych, na przykład literackiego tekstu, nie są książką, bo nie są rzeczą materialną, nama-

² Por. G. Godlewski (red.) *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów* Warszawa 2003; w szczególności części XII-XIV, a w nich teksty: M. McLuhan „Galaktyka Gutenberga” (s. 509-517) oraz L. Febvre, H.-J. Martin „Książka, ten zaczyn” (s. 521-533).

³ Por. A. Drózdź „Książka w świetle jej praobrazów kulturowych” *Biuletyn EBIB (Elektroniczna Biblioteka)* 2001, nr 10 (28); <http://ebib.oss.wroc.pl/2001/28/drozdz.html> (Eb-28).

calną⁴. Choć zachowują przecież literacki materiał pierwowzorów albo przynajmniej tekst, mający na celu przekazywanie i rozpowszechnianie powiadomień.

Książkami nie są internetowe hiperteksty, rozbite na fragmenty w sieci i powiązane niesekwencyjnym układem kart w tomie, ale internetowymi połączeniami – linkami. Podobnie internetowe *blogi*, czyli literatura interaktywna pozbawiona formy namacalnego tomu, uprawiana wspólnie przez autora-inicjatora (autora tekstu, najczęściej o pamiętnikowym charakterze, zamieszczonego w sieci internetowej) i czytelnika-współautora, internautę, który może początkowy tekst komentować, a niekiedy dopisywać i rozwijać. Czy jednak potencjalna możliwość wydruku zestawu tekstów albo konwersji zapisu świetlnego, cyfrowego, akustycznego na kod języka werbalnego, a także późniejszego wydruku znaków graficznych zapisujących werbalny komunikat, a wreszcie zszycia zadrukowanych stron, pozwala taką produkcję uznać za książkę? Książkę potencjalną, książkę budzącą refleksję nad samą sobą? Poza tym, podstawą funkcjonowania takich zjawisk staje się komunikacyjno-kreacyjny kontakt pisarza i czytelnika. A takie zjawisko to przecież część szerokiej, kulturowo-socjologicznej, a nawet uwzględniającej fenomenologiczne spostrzeżenia – definicji książki⁵.

Otóż pogłębioną refleksję nad postawionymi pytaniami oraz próbę wskazania istoty książki zawiera w sobie fenomen książki artystycznej.

II. Książka autorska

Artyści mówią niekiedy o „książce autorskiej”⁶. Autorskiej dlatego, że tylko jeden autor odpowiada za wszystkie elementy książki (treść,

⁴ Na możliwość zastąpienia książki przez wynalazki „cywilizacji nagrań” zwracał uwagę już w 1963 roku Michel Butor w artykułach „Le livre comme objet” i „Sur la page”, por. K. Bazarnik „Książka jako przedmiot Michela Butora, czyli o liberaturze przed liberaturą” w: tegoż (red.) *Od Joyce’a do liberatury* Kraków 2002 s. 171. O problematyce *immaterii* por. J.S. Wojciechowski, A. Zeidler-Janiszewska (red.) *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej* Warszawa 1998; K. Wilkoszewska (red.) *Piękno w Sieci. Estetyka a nowe media* Kraków 1999.

⁵ Por. P. Marecki (red.) *Liternet.pl* Kraków 2003; I.S. Fiut, M. Matuzik „Blogi – literatura interaktywna w sieci” *Estetyka i Krytyka* 3(2/2002) s. 41-52.

⁶ Por. np. G. Borowik, *Wieża Babel – rekonstrukcja sensu. Litera, słowo, komunikat w sztuce XX wieku*, mpis Kraków 2001 – autorka, znana artystka, używa pojęcia „książka artystyczna”, zauważa jednak fenomen książki autorskiej (s. 33 i n.) i niekiedy sama używa tego terminu, np. pisząc o książkach Anny Kalczyńskiej (s. 35). Por. także użycie określenia *autorská kniha* [w:] L. Daněk i in. *Mezi tradicí a experimentem. Práce na papíře a s papírem v českém výtvarném umění 1939-1989* kat. wyst. Olomuniec 1997, np. s. 176. Także C. Lauf, C. Phillpot *Artist-Author: Contemporary Artists' Books* kat. wyst. Nowy Jork 1998.

druk, oprawę), i jest to zazwyczaj artysta plastyk skupiający się na elementach plastycznych. Prekursorskie dla książek autorskich byłyby już wobec tego średniowieczne książki blokowe (ksylograficzne), w których często jeden autor wycinał w pojedynczej matrycy wizerunek i tekst. Jednym z najbardziej znanych twórców kontynuujących podobne tradycje był William Blake, który na stronach *Songs of Innocence and Experience* z 1789 roku odbijał z jednego klocka wryte tam przez siebie rysunki oraz zapisane z użyciem lustra długie partie tekstu własnego poematu.

Trudno jednak nie zauważyć, że w wypadku książki autor jest zawsze traktowany jako twórca, a książki stworzone od początku do końca przez jednego tylko twórcę bywają też dziełem nie artysty, ale na przykład pracującego „na sicie” autora własnych politycznych manifestów. Uznamy zatem termin „książka autorska” tylko za wskazanie jednego z aspektów zjawiska książki artystycznej.

III. Liberatura

Funkcjonuje także pojęcie „liberatury”: „to literatura totalna, w której elementy graficzne czy fizyczna przestrzeń książki (łac. *liber*) stanowią z tekstem integralną całość”⁷ i często bywają nacechowane znaczeniowo. Termin „liberatura”, ukuty w środowisku artystyczno-literackim i zaakceptowany przez literaturoznawców, podkreśla jedną z genetycznie najważniejszych cech książki artystycznej.

Pojawienie się liberatury to mianowicie dowód szczególnej skłonności żywionej przez artystów wobec literatury i jej twórców⁸. Można przykładowo wyliczać tutaj fenomen barokowego, poetycko-plastyczno-architektonicznego emblemu, ilustracje dzieł Dantego, Williama Blake’a, czy Eugéne’a Delacroix, eleganckie publikacje wybranych autorów w środowisku Arts and Crafts, inspiracje tematyką dzieł Emila Zoli u impresjonistów, rysunki Aubrey Beardsleya do *Salome* Oskara Wilde’a, czy nowsze tomiki i portfolio Roberta Motherwella związane z *Ulissesem* Joyce’a, opowiadaniem Edgara Alana Poe i poezją Thomasa Stearnsa Elliota; Georga Baselitza dekoracyjne opracowania utworów Samuela Becketta i Wadima Brodskiego, albo Arnulfa Rainera *Überm-*

⁷ Z. Fajfer „W październiku 2002 w Krakowie otwarta została pierwsza w świecie czytelnia liberatury” *Dekada Literacka* R. XIII: 2003 nr 3/4 s. 113. Por. także K. Bazarnik „Dlaczego od Joyce’a do liberatury (zamiast wstępu)” [w:] *Od Joyce’a...* wyd. cyt. s. V.

⁸ Por. A. Golahny (red.) *The Eye of the Poet. Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present* Cranbury 1996; M. Shapiro *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text* Haga 1973.

alte Bücher wykonane na oryginalnych grafikach Richarda Janthura do eposu *Gilgamesz*.

Pasja artystów jest odwzajemniana, bowiem opisy dzieł i twórców, a także krytyki oraz solidaryzujące się z plastykami manifesty stały się ważnymi elementami twórczości pisarzy od zarania literatury, tworząc fenomen ekfrazy (literackiego opisu dzieła sztuki)⁹ – ważnej od czasów Homera i Horacego (hasło *ut pictura poesis*), po choćby niedawną poezję Franka O'Hary i Johna Ashbery – albo budując wzorzec krytyki u Denisa Diderota, potwierdzając wspólnotę myśli i wrażliwości artystów różnych dziedzin w Emila Zoli obronach obrazów Edwarda Maneta czy pismach Guillaume'a Apollinaire'a o kubistach, wreszcie stając się po prostu częścią prozy Karla-Jorisa Huysmansa, Tomasza Manna, Claude'a Simona, Bohumila Hrabala, czy też poezji i eseju Zbigniewa Herberta¹⁰.

Obserwatorzy liberatury podkreślają, że w tej dziedzinie chodzi przede wszystkim o znalezienie najodpowiedniejszej formy materialnej dla literatury. Wskazują, że to właśnie stanowiło cel dla wielu pisarzy-eksperymentatorów, którzy – poruszając się pomiędzy granicami pisarstwa, grafiki, książki autorskiej i książki artystycznej – tworzyli właśnie liberaturę lub jej zapowiedzi. Przykładami są jeszcze typograficzne i strukturalne eksperymenty w XVI i XVII wieku (np. poematy George'a Herberta), potem znów typograficzne chwytły zaproponowane w *Tristramie Shandy* przez Lawrence'a Sterne'a, czy w *Un Coup de Des jamais n'abolira le hasard* przez Stéphane'a Mallarmégo. Przede wszystkim zaś układ *Ulisses*a Jamesa Joyce'a, czy tegoż autora prawdopodobny projekt „kulistego” wydania *Finnegans Wake*. Nowsze spośród ważnych dla konceptu liberatury przykładów, to praktyki przyznającego się do inspiracji Joyce'em B.S. Johnsona czy eksperymenty z literą i wersem twórców poezji konkretnej, doświadczenia z muzycznością i matematycznością tekstu oraz zastępowaniem słów losowo dobranych pisarzy z kręgu OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle* – „warsztatów literatury potencjalnej” Raymonda Queneau lub Italo Cal-

⁹ Por. J. Sławiński „Ekfaza” *Słownik terminów...* s. 113.

¹⁰ Por. Z. Herbert *Labirynt nad morzem* Warszawa 2000; *tenże Martwa natura z wędzidłem* Wrocław 1993; *Barbarzyńca w ogrodzie* Warszawa 1990; M. Davidson „Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze-obrazy” w: M. Gołaszewska (red.) *Estetyka w świetle* t. 3 Kraków 1991 s. 43-71; B. Hrabal *Zbyt głośna samotność* Gdynia 1989; *Literatura na Świecie* nr 11-12 (184-185) grudzień 1986 (poświęcony Claude'owi Simonowi); J. Hollander *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art* Chicago 1985; F.R. Rogers *Painting and Poetry. Form, Metaphor and the Language of Literature* Londyn 1985; J. Meyers *Painting and the Novel* Manchester 1975; H.A. Hatzfeld *Literature Through Art. A New Approach to French Literature* Nowy Jork 1952. O strukturalnych relacjach np. M. Praz *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych* Warszawa 1981.

vino). Przedstawicielami liberatury są z pewnością głoszący ją Katarzyna Bazarnik i Zenon Fajfer, twórcy np. *Oka-leczenia*.

Liberatura jednoznacznie wiąże jednak książkę z literaturą i z funkcjami semantycznymi, co nieco odchodzi od naszej tematyki, bowiem książka niekoniecznie musi zawierać literaturę, zaś funkcja semantyczna interesuje nas o tyle, o ile pozostaje w związku z najważniejszą dla nas funkcją estetyczną. Twórcy pojęcia „liberatura” odróżniają także swą dziedzinę od książki artystycznej, która jest najważniejszą dziedziną naszych studiów.

IV. Piękna książka

Dla pełnego obrazu rozważanego zjawiska należy zauważyć fenomen *livre d'artiste*. Jego tradycję stanowią iluminowane inkunabuły czy drogocenne wydania ksiąg z epoki druku. Jednak samą nazwę stosuje się wobec ekskluzywnych publikacji wydawanych głównie w środowisku paryskim początku XX stulecia, łączących literaturę (zwykle twórczość młodych poetów) z najczęściej kubistyczną grafiką, gdzie ilustracje organicznie korespondowały z tekstem. Jako pierwszy przykład wymienia się tutaj prace Pabla Picassa do poematu prozą Maxa Jacoba *Saint Matarel* z 1911 roku. Innych przykładów dostarczają: współdziałanie Blaise'a Cendrarsa z Sonią Delaunay i Fernandem Legerem lub prace Georges'a Roault, czy Pierre'a Bonnard dla marszanda Ambroise'a Vollarda, który wydawał na przykład ekskluzywne wersje poezji Guillaume'a Apollinaire'a. Podobne były związki rosyjskich futurystów Włodzimierza Majakowskiego i Aleksieja Kruczonycha z konstruktywistami – Natalią Gonczarową i Kazimierzem Malewiczem¹¹. Ten rodzaj związku literatury oraz plastyki kontynuowali po II wojnie światowej wspomniani już Motherwell i Baselitz. Jednak sama eskalacja funkcji estetycznej ilustracji i oprawy, przy wciąż dominującej estetycznej roli organizacji tekstu, nie jest cechą, która wyznaczałaby interesującą nas tematykę, odróżniającą się od funkcjonowania tradycyjnej książki. Prace zdobniczo-dekoracyjne i *livre d'artiste* wskazują natomiast na świadomość artystów, że czynniki literackie związane ze zwerbalizowanym i zapisa-

¹¹ Por. np. J.F. Fleming, P. Juvelis *The Book Beautiful and the Binding as Art* Nowy Jork 1983 t. I i II; A. Moeglin-Delcroix *Livres d'artistes* Paryż 1985; P. Rypson *Książki i strony* Warszawa 2000 s. 8; J. Drucker *The Century of Artists' Books* Nowy Jork 1995 s. 2-6; R. Motherwell *A Dialogue with Literature* Monachium 2002; M. Linsmann (red.) *Georg Baselitz, Künstlerbücher* Troisdorf 2001; B. Catoir, A. Rainer *Übermalte Bücher* Monachium 1989.

nym komunikatem mogą współgrać z estetyką wizualną, choć mogą jej też zupełnie ustępować. To okaże się zresztą najłatwiej postrzeganą cechą książki artystycznej.

V. Książka artystyczna

„Książka artystyczna” to termin oznaczający różnorodne eksperymenty (głównie w XX wieku) „z przestrzenią zapisu, tekstu lub tekstu połączonego z obrazem”. Stąd książka artystyczna to „po prostu książki”, książki-dzieła i obiekty książkowe¹². Takie ujęcie najpełniej wskazuje na specyfikę estetycznego zaangażowania się artysty w formę i definicję książki w ogóle, opisaną w naszej otwartej definicji. Istotą owego zaangażowania początkowo wydaje się po prostu koncentracja na doświadczanej czysto zmysłowo estetyce książki – traktowanie zaś w sposób co najwyżej równorzędny, a najczęściej pomniejszony lub w ogóle eliminujący, doświadczanej intelektualnie estetyki, wynikającej ze sposobu zorganizowania komunikatu zapisanego w książce (co jest wszak istotą literatury). Mniej doceniana jest zwerbalizowana treść komunikatu w ogóle (choć przecież jego zapis i rozpowszechnianie ma stanowić istotę każdej książki). Taka jest podstawowa definicja książki artystycznej.

Naszym dopowiedzeniem przedstawionej definicji jest wskazanie osobliwej funkcji spełnianej przez książkę artystyczną. Wywoływanie refleksji na temat książki w ogóle okaże się najważniejszą cechą tego fenomenu, co dobrze ukaże jego analiza w kontekście znanych definicji¹³.

¹² P. Rypson wyd. cyt. s. 7 – autor wyróżnia rodzaje dwudziestowiecznej książki artystycznej za: C. Phillpot „Books Bookworks Book Objects Artists’ Books” *Artforum* 1982 nr 9 s. 77. Określenie „książka artystyczna” bliższe jest terminologii zagranicznej, por. ang. *artists’ book* i niem. *künstler Buch*. Por. także podstawowe dla rozważań w tym artykule: J. Drucker wyd. cyt.; S. Bury *Artists’ Books. The Book as a Work of Art 1963-1995* Aldershot 1995; *Deutsche Buchkunst im 20. Jahrhundert von Gunter Quarg und Wolfgang Schmitz* kat. wyst. Kolonia 1995; także S. Schütz *Anselm Kiefer. Geschichte als Material. Arbeiten 1969-1983* Kolonia 1999 s. 44-49.

¹³ Na taką refleksję wskazują sami artyści, np. J.K. Čeliš *Věši knížka o knize* wyd. cyt. (z białego, „śniadaniowego” papieru z poetyckimi frazami napisanymi na zwykłej maszynie do pisania, 1984) oraz inni badacze, np. J. Drucker wyd. cyt. s. 161 i n. (rozdział pt. „Self-Reflexivity in Book Form”).

VI. Komunikacja, tekst i medium

Dla książki jako zjawiska kulturowego i społecznego najważniejsza jest wtedy zawartość komunikacyjna księgi, przenoszona przez tekst. Czy tekst pozbawiony materialnego nośnika może pozostawać księgą dlatego, że pierwotnie był zapisany w formie książkowej i powszechnie



Ryc. 1. *Documenta 11*, wnętrze pawilonu z materiałami z konferencji poprzedzających wystawę oraz prezentacjami Raqs Media Collective, Le Groupe Amos i Meshaca Gaby, 2002, fot. autora

z książką się kojarzy? Adaptacja teatralna albo filmowa jest z definicji zmianą medium. Jednak i tu książka pozostaje w pamięci jako oryginalny, pierwotny nośnik tekstu. Artyści wykorzystujący inspirację książką często wskazują właśnie na rolę i pozycję tekstu w komunikacji, na funkcjonowanie książki jako komunikacyjnego medium, na problem istnienia medium pomiędzy autorem a czytelnikiem.

W ten sposób postrzegać można np. wybłyskiwanie refleksami świetlnymi poezji Blake'a przez Certith Wyn Evans, jak również „matematyczną literaturę” Hanne Darboven. W tym kierunku zdaje się także podążać eksperymentowanie z wizualnie doświadczalną estetyką światła, będącego jednocześnie zapisem danych, a więc potencjalnie również tekstu, jak w pracach duetu Asymptote.

Znane nam już blogi – książki *in statu nascendi* w kooperacji nadawcy i odbiorcy – podkreślają właśnie najbardziej istotną cechę przekazów, dla których środkiem jest książka, a mianowicie fenomenologiczne istnienie dopiero w komunikacji nadawca – odbiorca.



Ryc. 2. David Small, *Illuminated Manuscript* (2002), fot. autora

Szczególnie frapującym przykładem z pogranicza immaterialnego medium, fenomenologicznej i kognitywistycznej refleksji o ontologicznej istocie dzieła literackiego i metafizycznej roli księgi oraz konceptualnego wykorzystywania estetyki pisma, tekstu, strony i książki jest działalność Davida Smalla, który w projektach *Torah*, *Stream of Consciousness* albo *Illuminated Manuscript* pokazywał np. barwne i ruchliwe napisy poruszające się samodzielnie (ewentualnie wywołane przez „czytelnika”) lub rozświetloną przestrzeń księgi. Peter Fischli i David Weiss ukazują w swych instalacjach podobnie „wędrujące” giętkimi liniami sennie myśli, pisane światłem na ciemnych ścianach. Światłe napisy i księgi prowokują pytania o rolę pisarza, czytelnika i natchnionego światła w ruchliwym strumieniu świadomości trwającym w procesie konkretyzowania dzieła.

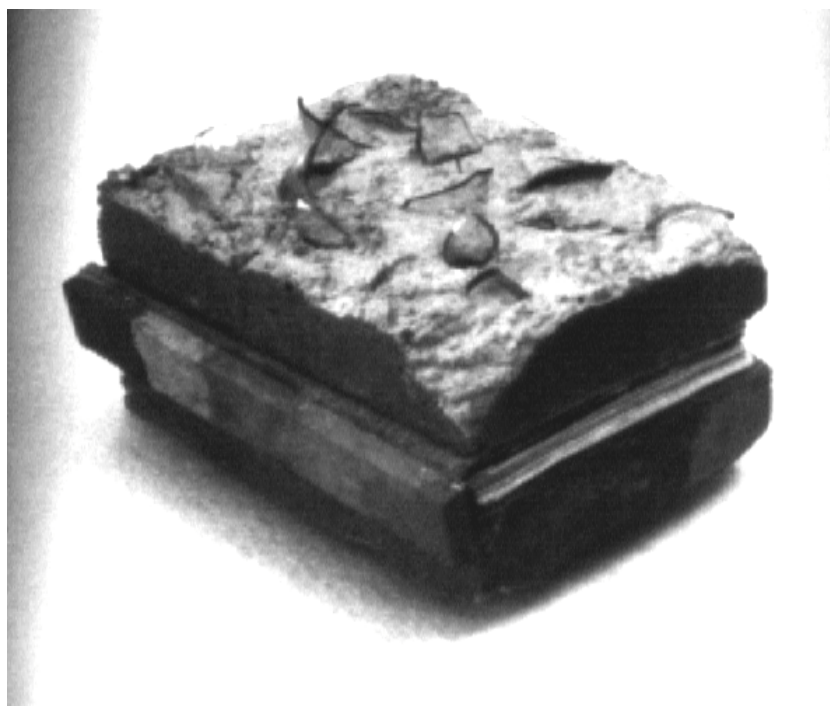
Na wystawach *Documenta 10* (1997) i *11* (2002) czy *Manifesta 4* (2002, we Frankfurcie nad Menem) książka leżąca na półkach i stołach, zwykle obok ekranów telewizorów i komputerów – zawierająca często zebrane teksty rozważań o sztuce i świecie (prowadzonych wcześniej w ramach teoretycznych sympozjów) – stawiała się częścią refleksji o totalnej inwazji, chaotycznego i wykorzystującego wszelkie media, szumu informacyjnego na zmysły oraz zdolności poznawcze i analityczne umysłu. Wskazywało to na udział książki w procesie komunikacji, choć też i na to, że ten sam tekst-komunikat pomiędzy nadawcą i odbiorcą z łatwością może przechodzić z jednego medium do drugiego.

Ironicznie kwestię medium skomentował w jednej ze swych prac Robert Szczerbowski, ryjąc treści rylcem na płycie CD czy też tłumacząc *Torę* na język maszynowy (1996).

Jednak te różne artystyczne działania prowadzić mogły do wniosku, że nie tylko w aktach dyskusowania i wykorzystywania, lecz także zupełnego eliminowania lub dyskusowania formy księgi (przy wykorzystaniu jej zawartości), owa forma wciąż pozostaje w szerokim kontekście skojarzeń budowanych przez dzieło sztuki. Mimo że książka w danym dziele okazuje się tylko jednym z mediów tekstu, albo że dzieło sztuki dowodzi zgoła niepotrzebności formy księgi – czy jakiegokolwiek materialnej formy – dla tekstu i komunikacji. Jednak paradoksalnie wszystkie takie akty wskazują na najbardziej podstawowe elementy książki w ogóle, czyli na pierwotny zamysł autora oraz współtwórczą pracę odbiorcy. Zdradza to obecność konceptualnej, ontologicznej i fenomenologicznej refleksji artystów nad fundamentalnym tematem komunikacyjnej funkcji książki, a przy tym myśli o roli materialnego nośnika w dziele sztuki. Wszystkie te rozważania zbudowane są z inspiracji książką i wokół książki.

VII. Przedmiot materialny

Książka jako przedmiot materialny znalazła się w centrum zainteresowania opisywanych już liberatów, skoncentrowanych jednak na możliwościach, jakie niesie ten przedmiot w jak najlepszym dostosowywaniu się do funkcji przenoszenia literackich treści. Dostrzec tu można refleksję o roli książki jako medium oraz – co szczególnie ważne dla dalszego wywodu – przenoszenie literackiego (metaforycznego, symbolicznego) myślenia z poziomu treści na poziom plastycznego kształtowania. Dobrych przykładów dostarcza opisywana twórczość Federmana czy Raymonda Queneau (z kręgu OuLiPo), który w napisanym aleksandrynem *Cent mille Millions de Poemes* (1961) pociął strony na wąskie paseczki, tworząc 10^{14} kombinacji w układaniu wierszy (tytułowych stu tysięcy miliardów).



Ryc. 3. Milan Knižak, *Knihba dokumentů* (1952-1985) [za:] Mezi tradicí a experimentem. Práce na papíře a s papírem v českém výtvarném umění 1939-1989, Ladislav Daněk i in., kat. wyst., Olomuniec 1997

Obok działań liberatów, szczególnie „alternatywne” poszukiwania artystyczne w kręgach dadaistów, lettrystów, Cobry, Międzynarodówki Sytuacionistycznej czy Fluxusu, kwestionujące dotychczasowe granice

i wyznaczniki sztuki (często w tych środowiskach postrzeganej jako produkt społeczeństwa kapitalistycznego, różny od spontanicznej, naturalnej i właściwej każdemu człowiekowi „potrzeby ekspresji”), zaowocowały wariacjami na temat alternatywnych form książki jako obiektu. W rezultacie powstał cały nurt książkowych eksperymentów natury rzeźbiarskiej, architektonicznej czy instalacyjnej¹⁴. *Abrupte Fable* (1976) Pierre’a Alechinskiego i Christana Dotremonta (członków Cobry) było harmonijkowo-książkowym parawanem. Milan Knižak, związany z Fluxusem, stworzył rzeźbiarską *Kniba dokumentù* (1952-1985), w której papierowe dokumenty, ogarnięte materiałem i drewnianym grzbietem, zostały osłonięte potężnymi okładkami z żelbetonu z tkwiącym w nim rozbitym szkłem. Najbardziej monumentalną produkcją penetrującą możliwość wariacji na temat książki-obiektu była *Big Book* Alison Knowles (1966-1969). W instalacji z ośmiu stron wysokości 224 cm – pomiędzy którymi to stronami stało łóżko, maszyna do szycia i inne meble oraz sprzęty – artystka na jakiś czas zamieszkała. *The String Book* Keitha Smitha (1982) niczym instalacja operowała obrazem strun napiętych po rozwarciu okładek oraz dźwiękiem wywoływanym przez karty przesuwające się po strunach przy przewracaniu. *The Book of Drom* Cliftona Meadora (1984) przypominała kształtem tytułową świątynię, ale w papierowej miniaturze (był to płaski, czteroskrzydłowy „budynek” na planie czworokąta, z dziedzińcem pośrodku). Andrzej Bednarczyk zamknął tatrzański kamień wśród stron w betonowych okładkach, tytułując pracę *Świątynia kamienia* (1995). *Fifty Years of Silence* Tatyany Kellner (1992) to przedramię z wytatuowanym numerem z obozu koncentracyjnego, które niczym wypukły relief tkwiło w ostatniej stronie książki, a zarazem rzeźbiarsko przecinało cały tom przez wycięcie w każdej stronie, pozostając obecnym, niezależnie od tego, którą ze stron oglądamy.

Od czasów wynalezienia druku (a w nowszych czasach spopularyzowania prostych i tanich serigrafii, a potem kserokopii) jedną z istotnych cech książki stała się możliwość jej powielania w dużych ilościach oraz w miarę szerokiego i szybkiego rozpowszechniania, a dzięki temu rozpowszechniania informacji. Spostrzeżenie to przyniosło – ponownie głównie wśród twórców „alternatywnych” – szczególne wyzyskiwanie, a co za tym idzie – podkreślanie, tej właśnie cechy powszechności, tak wygodnej dla propagandowo-prowokacyjnych celów. Książka – prymitywnie wydawana i multiplikowana w kręgach lettrystów, sytuacjonistów czy Fluxusu – zawierała prymitywne rysunki, hasła polityczne, reprodukcje graffiti i szablonowych malunków naścien-

¹⁴ Por. S. Home *Gwałt na kulturze* Warszawa 1993; R.R.H. Alechinsky „Cobra and the Book” w: A.-T. Tymieniecka (red.) *The Aesthetic Discourse of the Arts. Breaking the Barriers* Dordrecht 2000 s. 57-70; *Alechinsky. 50 lat twórczości graficznej* kat. wyst. Poznań 2002.

nych, często naraz w tekstach i rysunkach treści agresywnie prowokacyjne, faszystowskie, lewackie, obsceniczne czy związane z mniejszościami kulturowymi.

W dużym stopniu z opisanych zjawisk wyrosła działalność takich wydawnictw, jak: *Something Else Press*, założonego w Nowym Jorku przez związanych początkowo z Fluxusem Dicka Higginsa i Alison Knowles; ponownie nowojorskiego *Printed Matter* Eda Ruschy; *Book Works* w Londynie; *Hansjörg Maier* w Stuttgarcie (bardziej „komercyjnego”, ale publikującego choćby najważniejsze produkcje Dietera Rotha); czy wreszcie feministycznego *Women's Studio Workshop* w Los Angeles. Stąd również wynikło pojawienie się magazynów: *Spirale*, wydawanego przez Rotha w latach 1953-1964, oraz *Material*, wydawanego przez Daniela Spoerriego i Dietera Rotha w latach 1957-1959. Książki oraz pisma miały się – zgodnie z lewicowymi przekonaniami wydawców – szeroko, „demokratycznie” rozchodzić i poszukiwać zarazem nowych, „alternatywnych” kształtów dla formy książki, a co za tym idzie – lepszego komunikowania się. Stąd w twórczości artystów (np. Isidore Isou, Roberta Filiou) pojawiają się portfolia oraz koperty i paczki (*Fluxboxes*) z różnymi przedmiotami, często funkcjonalnie związane z funkcją książki, tomu, okładki – przechowujących wewnętrzną treść. Takie alternatywne poszukiwania korzystały w istocie z tradycji zapoczątkowanej przez Marcela Duchampa – jego *The Green Book* – kopertą z fotografiami instalacji *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*, tzw. *Wielkiej szyby* z 1934 roku, zmieniającej się na skutek rozbić, stłuczeń, osiadania kurzu itp.

Zauważmy, że zakładanie „alternatywnych” wydawnictw także wskazywało na elementarną cechę książki, a więc na proces jej powstawania i społecznego funkcjonowania jako produktu kulturowego – pomiędzy intelektualnym twórcą, wydawcą, redaktorem, drukarzem, sprzedawcą, czytelnikiem, krytykiem czy kolekcjonerem.

Problem książki jako przedmiotu, materiału, obiektu, czy też bytu kulturowego, znalazł zatem swe miejsce w sztuce książki artystycznej poprzez artystyczne wariacje na temat formy książki. Wskazywały one też na problem możliwości rozpowszechniania książki i w ogóle na proces społecznego jej funkcjonowania.

VIII. Strona

Materiałny przedmiot zwany książką składa się najpierw z arkuszy przyciętych w formę kartki, oferującej swój awers i rewers – stronice – dla zamieszczenia na nich informacji. Spostrzeżenie to twórcy książki artystycznej wykorzystali lub zakwestionowali, w każdym razie na swój

sposób znów podkreślili. Maurizio Nannucci opublikował w 1969 roku *Universum*. Rzeźbę w kształcie elegancko wydanego tomu, którego nie można otworzyć, stanowi bowiem litą całość. *Some Texts* (1982) tegoż autora to z kolei tom, w którym kartki, zawierające kilkuwersowe fragmenty tekstu, pozostały świadomie nierozcięte. *Boundless* Davida Stairsa (1983) to natomiast okrągły zeszyt, zszyty obręczami, na których zwykle obracają się kartki, co zastępuje rolę grzbietu. Jednak w tym przypadku obręcze biegną dookoła całego brzegu okładki, przez co niemożliwe jest otwarcie zeszytu.

Czy brak możliwości wertowania i przewracania kartek zaprzecza istocie sposobu funkcjonowania informacji zapisanych „na kartach” księgi? Zdaje się rozważać to Raymond Queneau w pociętych stronach *Cent mille...* Może też Radosław Nowakowski, który w *Nieopisanu świata części III* (1998-2000) poskładał długi, niepocięty pas papieru w strony zapisane pojedynczymi kolumnami pisma (niekiedy także zadrukowane rysunkami lub transparentne). Strony ułożone w pozorną, bo tylko harmonijkowo otwieralną ryzę papieru, zamykaną w twardej okładce. Podobnie wyglądała wcześniejsza praca Vladimíra Havlíka *Knihá o podlaze mého pokoje* (1985), tylko że awers „ciągnących” się stron zapełniały długie słoje drewnianych desek.

Przykłady eksperymentów z dotykowym doświadczeniem strony to natomiast *Trhaná kniha* Ladislava Nováka (1962), ze stronami o poszarpanych brzegach i wytarganych środkowych ich fragmentach, wspomniana w innym miejscu *Věšší knížka o knize* Jana Čeliša na biułowno-śniadaniowym papierze, czy książki ze stronami z papieru czerpanego, jak choćby *A Passage* Buzza Spectora (1994).

Dick Higgins w *foew&ombuhnu* (1969) użył w swym dziele kartek wykonanych z cienkiego papieru, a strony podzielił na dwie kolumny, czyniąc aluzję do stron biblijnych, przy czym treść tekstów na stronach zawierała różne wypowiedzi prywatne albo np. traktaty estetyczne. Pracę Higginsa postrzegać można jako obrazoburczą, być może jednak artysta zwracał raczej uwagę na to, że materia stronicy i jej układ – nawet pozbawione poważnej treści – także znaczą, czasem wręcz symboliczną głębią.

Karta i strona fascynowały artystów na wiele sposobów. Gruba, malarska pepowina przechodziła z jednej strony na drugą w pozbawionej tytułu książce Rudolfa Fili z 1973 roku. Alistair Johnston w *Heath German Dictionary* (1975) pozostawił na stronach tylko żywą paginę słownika. Emmet Williams i Keith Godard w *Holdup* (1980) umieścili na marginesach stron fotografie palców. Marcel Broodthaers w *Un Coup de Des jamais n'abolira le hasard* wyeliminował tekst, pozostawiając tylko barwne linie w układzie zalecanym jeszcze w 1897 roku przez autora tekstu – Stéphane'a Mallarmégo. Jan Voss w *Detour* (1989) zapropono-

wał niekończącą się linię biegnącą przez wszystkie karty, przekształcającą się w konturowe rysunki na poszczególnych stronach, ale także zajmującą całościową płaszczyznę tworzoną przez krawędzie kart. W najnowszej sztuce polskiej, strony książek Joanny Stokowskiej wykonane są z preparowanych liści, zaś u Agnieszki Grynczel – z tkanin.



Ryc. 4. Raymond Queneau, *Cent mille Millions de Poemes* (1961) [za:] *Dekada Literacka* R. XIII: 2003 nr 3/4 s. 112

Różnicowanie barwy czcionek dla ożywienia estetyki strony stosowali radzieccy konstruktywiści, zaś Telfer Stokes i Hellen Douglas w *Desire* (1989) tętniące kolorami karty połączyli w jednolitą całość błękitną linią, biegnącą przez wszystkie prawe stronicie (awersy kartki). Czcionka stała się także elementem graficznej całości komponowanej na stronie, co dobrze ilustrują znane prace Williama Blake'a, bliższe definicji „książki autorskiej”, liberaturze i modelowi *livre d'artiste*, zaś w czasach nowszych działania Georga Baselitza, którego strona z tekstami Becketta tworzy estetyczną całość, integralnie łącząc wizualne doznanie układu wersów z wyrafinowaną grafiką inicjałów oraz ilustracji artysty.

Wreszcie w pracach Joan Wolbier *Arachne/Amarant* (1983) czy Francine Zubeil *Panique Général* (1993) kartki stały się transparentne do tego stopnia, że zawartość każdej strony widoczna była także po przewróceniu kolejnej kartki. Oprócz zatem efektu estetycznego pojedynczej strony, funkcjonowały także rezultaty nakładania się i ostateczny wyraz dzieła widoczny był po przewróceniu ostatniej kartki.

Wszystkie przykładowe dzieła, wykorzystując specyfikę karty, standardowego układu strony i wzajemnych relacji stronic oraz kart do siebie samych, a także do tworzonego przez nie tomu, refleksyjnie podkreślały ich obecność i rolę w tradycyjnej strukturze książki.

IX. Strony samodzielne

Zdarza się w sztuce najnowszej, że sama zapisana na kształt strony płaszczyzna, *quasi*-stronica, staje się podstawową formą dzieła sztuki. Jednym z podstawowych narzędzi działań sytuacionistów i ich spadkobierców była ulotka. Tradycję tabliczki zderza z nowoczesnym językiem programistów Robert Szczerbowski w *Traktacie w języku maszynowym zapisanym na glinianych tabliczkach* (1998). Niekiedy cała ściana staje się substytutem karty. Takich skojarzeń dostarczały prace związane z nurtem Arte Cifra, inspirowane się jednak głównie archaicznym znakiem malowanym na ścianach. W 1997 roku, w niemieckim Hünfeld, artyści zaproszeni przez Jürgena Bluma-Kwiatkowskiego (m.in. Piet Mondrian, Vaclav Havel, Stanisław Dróżdź) pokryli zapisami poezji konkretnej fragmenty ścian domów¹⁵. W tej realizacji projektu „Otwartej książki”, czy też „urbanistycznego muzeum uwolnionego słowa”, zwracał uwagę alternatywny materiał stronicy, choć ważne były też układ znaków na płaszczyźnie, ich barwa i kształt, czy wątek pytania o publiczne funkcjo-

¹⁵ Por. A.P. Bator „Hünfeld – ‘Otwarta książka’ filozofii konkretnego” *Format* 2003 nr 1-2 (42) s. 54-57; J. Blum (red.) *Das Offene Buch* katalog cz. I brmw.

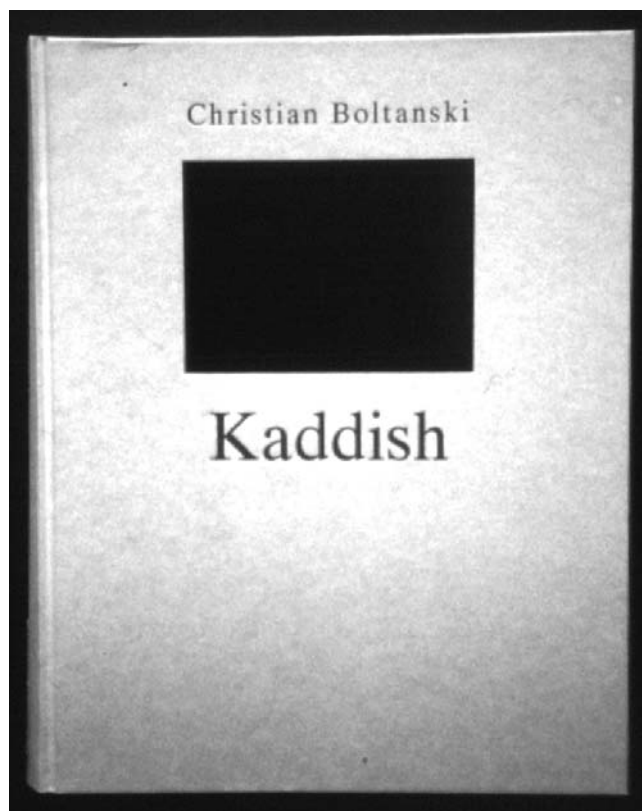
nowanie wypowiedzi. Współcześnie Raymond Petitbon – pracując tużem, atramentem, piórem, węglem oraz akwarelą wprost na białej ścianie pomieszczenia – łączy napisy i rysunki w całościowe wypowiedzi, nie stroniąc – obok aluzji do sztuki wysokiej i rysunkowej perfekcji – od stylistyki komiksu, *zine'a*, inspiracji kulturą masową, czy wręcz wulgaryzmów. Wpisuje się tak w wielki naścienny dyskurs. Colin Darke na 50. Biennale w Wenecji (2003) wylepił ścianę ekspozycji zebranymi przez siebie kartami różnego pochodzenia i różnych treści (np. pocztowymi). Zapisy „starego” pisma i języka na pociemniałych lub wyblakłych, spopieliałych, pożółkłych lub zetłalych stronach czy tablicach weszły na stałe do repertuaru sztuki, przykładami są choćby dzieła *Starý zákon* Evy Bednářovej (1966) czy *Post Partum* Mary Kelly (1979). Swego rodzaju samodzielne, transparentne strony to także liczne prace, które posługują się napisem na szklanych ścianach instalacji, żeby wymienić choćby *No Number 3 (+216 After Augustine Confession)* Josepha Kossutha (1990). Rzeczywiste „akcydensy” – ale znów prezentowane w rytmicznych naściennych ciągach i w ten sposób zapraszające właściwie do połączenia ich w księgę – prezentuje na przykład Frédéric Bruly Bouabré z Wybrzeża Kości Słoniowej. Na wystawie *Documenta 11* przedstawił on setki rysunków z symbolicznymi znakami i francuskojęzycznymi napisami, ilustrujące w sposób złożony zapisywany nowy język – stworzony w przekonaniu, że Afryka potrzebuje mowy i znaków etnograficznie restaurowujących słowa, symbole, legendy i tradycję malarską, wspartych współczesnym działaniem artystów – a kolonialne wpływy traktujące wyłącznie jako jeden z wielu, niekoniecznie najważniejszych elementów. Z kolei Glenn Ligon z Nowego Jorku zapisuje na czarnoszarych obrazach-tablicach-stronicach „spopieliałe” teksty z eseju Jamesa Baldwina *A Stranger in the Village*, nawiązując do formy prymitywnych tabliczek, genetycznie zapowiadających karty książki, ale też sugerujących myśl o osiągnięciach prymitywnych ponoć kultur, wśród których afroamerykański artysta może odnajdywać swe korzenie.

Opisane przykłady wskazują, że w dziełach pozornie zupełnie oddalonych od książkowej formy, a posługujących się rysunkiem, malowidłem oraz płaszczyzną i fakturą płótna albo ściany, te ostatnie elementy pomagają kultywować pamięć inspiracji i refleksji na temat książki, niejako zastępując stronicę.

X. Tom

Jednak w najbardziej powszechnym mniemaniu książka jest wtedy, gdy zszyte strony tworzą tom. Tymczasem już powyżej wskazane dzieła przypominały, że początki książki to gliniane tabliczki. Wcześniejsze od

tomu były także zwoje. *Drabina Jakubowa* Vicki Nelson z późnych lat siedemdziesiątych wykorzystwała właśnie zwój dla stworzenia dzieła zapraszającego wręcz narastającym rozwijaniem do zilustrowania treści związanej z biblijną przypowieścią. Dla Sylwii El Harar Lemberg zwoje *Sefer Tora* (1985) nawiązywały do jej rozpoznawania własnego dziedzictwa duchowego.



Ryc. 5. Christian Boltanski, *Kaddish* (1998), fot. autora

Forma rozkładanego wachlarza, wykorzystana na przykład w *Chicago Skyline* Conrada Glebera (1977), dostarczyła natomiast wrażeń związanych z rozkładaniem i narastaniem pejzażowego obrazu, ale zarazem wskazała na samą funkcję strony i zszycia, nietypowym mianowicie spięciem za pomocą sworznia, na którym obraca się, a nie przewraca, karty-zdjęcia-płaszczyzny wachlarza. Zszyte w tom strony kontestuje formę harmonii, jak w pracy Scotta Mc Carneya *Memory Loss* (1988), gdzie otwierające się przy rozciąganiu „akordeonu” płaszczyzny odsłaniają kolejne elementy pofałdowanej całości chorego umysłu. Ar-

chitekt Richard Buckminster Fuller zaprojektował książkę *Tetrascroll* (1977) łączącą formę zwoju i czworoboku. Wreszcie rysunki Roberta Motherwella bliskie modelowi *livre d'artiste*, choćby inspirowane powieścią Joyce'a *Ulysses Portfolio*, zebrane zostały właśnie w tytułowe portfolio.

Tom to przede wszystkim oprawa treści zapisanych w książkach, dla których w ogóle tom istnieje, najważniejszy wtedy, kiedy się go otwiera. Z drugiej strony, tom dla niektórych pozostaje cenną ozdobą wnętrza mieszkania, pozornym dowodem własnej wiedzy i intelektualnej wrażliwości, zatracając w ten sposób swą istotę nośnika treści. A nie służąc dla oprawy zapisanej treści, tom – istniejąc tylko jako snobistyczny mebel – właściwie przestaje być. Takie refleksje wywołują znane już: nieotwieralny, rzeźbiarski tom *Universum* Nanucciego, tegoż celowo nierozcięte strony w *Some Texts*, zszycie biegnące wokół wszystkich krawędzi okładek w *Boundless* Davida Stairsa, wielkie ołowiane księgi Anselma Kiefera, czy wreszcie *Kniba s volným knižním blokem* Petra Babáka (1989), w której zszyte strony nieporządknie wysuwają się z okładek, jakby zadając pytanie, co tworzy tom i książkę – twarde okładki, czy to, co mają one zachęcająco chronić.

Tom jest w tych pracach także symbolem. Tajemnicą, zapowiedzią jej poznania, nową informacją, wiedzą, często dostępną tylko wtajemniczonym, mądrością. Anselm Kiefer z upodobaniem czerpie w swych artystycznych, rzeźbiarskich książkach z *Biblii* (*Durchzug durch das Rote Meer*, 1987), czy też używa książki jako symbolu w malarstwie (np. obraz *The Order of the Angels*, zawierający dwuznacznie wykorzystany motyw ciężkiej księgi, nawiązujący do rozważań Pseudo-Dionizego Aeropagity o aniołach). Fascynacja symboliką księgi jako *sacrum* była szczególnie obecna we wspomnianych pracach z *Torą* w tytule Davida Smalla, Sylwii el Harar Lember czy Roberta Szczerbowskięgo. Podobnie istnieje w tomie *Kaddisch* Christiana Boltanskięgo (1998), który stanowi uporządkowany (na to, co ludzkie, rzeczowe, miejscowe, śmiertelne) zbiór czarno-białych, archiwalnych fotografii, pokazujących na początku utrwalone zwykle i na ogół radosne chwile życia, aby w końcu zestawić je z archiwalnymi zdjęciami więźniów, ofiar, a nawet pozostałości i szczątków Żydów zamordowanych podczas Holocaustu. Stąd *kadysz* – modlitwa za zmarłych.

Tom *Kaddisch* nadaje uporządkowany i sakralny porządek wstrząsającej refleksji. Ten wskazany już wątek pojawia się w różnych kontekstach w rozważaniach nad istotą książki. Na obecną od czasów przynajmniej różokrzyżowców tradycję *liber mundi* i funkcje tomu jako świata porządkującego chaos zdaje się zwracać uwagę również Nanucci w aż za bardzo zwartym *Uniwersum*. Na wątek tomu-księgi, symbolizującej uporządkowanie chaosu i przypadku, zwrócił uwagę Marcel

Duchamp, który we wspomnianej *The Green Book* przechował fotografie *Wielkiej szyby*, rejestrujące proces przypadkowych przemian dzieła, które to zmiany były jedną z najważniejszych cech zaprogramowanych w tej pracy, a które w dokumentujących fotografiach, zamkniętych w kopertowym tomie-archiwum, najlepiej pozwalały się dostrzec. Także Isidore Isou (twórca lettryzmu) w tomie-kopercie *Le Grand Desordre* (1960), wskazał na moc nadania okładką porządku zupełnie chaotycznej zbieraniu rzeczy znalezionych. *The Unfortunates* B.S. Johnsona (1969) składają się z luźnych kartek o nieistotnej kolejności, włożonych jednak do subordynującego pudełka. Głosiciele liberatury podkreślają, jak wielką rolę dla polskich przedstawicieli ich dziedziny miało wydanie *Anny Livii Plurabelle* (ostatniego rozdziału *Finnegans Wake* Joyce'a) w formie listu w kopercie (opracowanie Małgorzaty Macharskiej-Siwulak, 1985). Wreszcie znów Boltanski w *Le Maison Manquante* (1990) zamknął w tomie koperty z fotografiami mieszkańców domu w Berlinie, z którego najpierw wypędzono Żydów, a który potem zniszczony został przez bombę podczas nalotu. Odnalezione archiwalne zdjęcia stały się dla artysty inspiracją do uporządkowania życia oraz historii domu w postaci zwartego i wewnętrznie spójnego tomu.

Wykorzystując zatem formę tomu (nawet w ironicznym pozbawianiu go najważniejszych funkcjonalnych cech), artyści podkreślają jego rolę w fenomenie księgi. Widać to tym bardziej, gdy poprzez tom podkreślona jest jednocześnie symbolika księgi jako *sacrum* czy znaku porządku, pamięci, prawdy albo zachowania wartości, przez co książka-dzieło sztuki buduje za pomocą metafor i symboli refleksję filozoficzną.

XI. Pismo

Zszyte w tom kartki są zwykle zapisane. Pismo jako zapis języka bywało przedmiotem rozważań i artystycznych manipulacji u surrealistów (pismo automatyczne – pisane poza kontrolą racjonalnego umysłu), rosyjskich futurystów (znów pozaracjonalny język *zaumnyj*) czy w różnorodnych działaniach angielskiej grupy konceptualnej Art & Language. Sam akt pisania analizuje w swej sztuce znana z artystyczno-matematycznego inspirowania się fenomenem literatury Hanne Darboven. Litery, stawiane przez artystkę w tradycyjnym, kontynuacyjnym ciągu, przestają być literami, pozostają linią, stawiając konceptualne pytania o sam akt pisania, czas poświęcany pisaniu i czytelność pisma. Sugierowanie pisma i znaku na płótnie odgrywającym rolę karty papieru odczytywać można było w pracach Paula Klee, Juana Miró czy artystów Cobry. Takie sugestie często się spotyka w kaligraficznym nurcie abs-

trakcji, jak choćby w twórczości Franza Kline'a, czy Janiny Kraupe-Świdorskiej. Słowacki rzeźbiarz Vladimir Kompanek w latach sześćdziesiątych przetwarzał w swych reliefach zniszczone przedmioty w „kaligraficzne znaki tajemnego alfabetu” (np. *Relief znakowy*, 1964)¹⁶. Należy przypomnieć tu także znane już, nowsze prace Kossutha, Petitbone'a, Ligona, czy Boubré.

Poruszenie jednocześnie problematyki pisma, układu strony i relacji słowo – obraz w książce artystycznej sugerowali sami pisarze, na przykład Mallarmé we wspomnianym projekcie układu wersów dla *Un Coup de Des...* czy Edward Estlin Cummings w swych poezjach. Zapowiadały koncentrowanie się na takiej tematyce prace twórców związanych z dadaizmem, surrealizmem, lettryzmem i poezją konkretną¹⁷. *Kaligramy* Guillaume'a Apollinaire'a były taką zapowiedzią, łączącą rysunek, tekst oraz graficzny wyraz czcionek i układu wersów w nierozdzielną całość. Znowu powraca tu więc działalność pisarzy zaliczonych do liberatów, chętnie posługujących się właśnie kaligramami i ideogramami (wizualnymi konkretyzacjami opisywanych oraz wyrażanych treści, uczuć i idei). Lettryści – Isidore Isou, czy Charles Lemaitre – pozabawiali litery i zapisane wyrazy roli nośnika treści, wskazując, że w ich twórczości poetyckiej doświadczenie estetyczne tkwi w wizualnym doświadczeniu układu liter, wyrazów, wersów. Poezja konkretna takich twórców, jak najbardziej znani Øyvind Fahlström czy Eugen Gromringer, albo artystów z kręgu Fluxusu; wreszcie w Polsce „pojęciokształty” Stanisława Dróżdża – to wszystko przykłady realizacji założeń podobnych do myśli lettrystów, niepozbawiających jednak słowa znaczeń, ale zwracających uwagę na znaczeniowo-estetyczne funkcje wizualnie doświadczanego układu liter i wersów.

Kolor i krój litery był ważny dla Blake'a. Na estetykę wynikającą z doboru barwy i kształtu czcionek chętnie zwracali uwagę włoscy futuryści i rosyjscy konstruktywiści. Stosowanie dużych i małych liter oraz układy wyrazów w poziomie, pionie i na liniach ukośnych pojawiły się w *Zang Tumb, Tuum* Filippo Marinettiego (1914), zapowiadając późniejsze, podobne eksperymenty znanych nam już lettrystów i poetów konkretnych. El Lissitzki – projektując graficzny układ tomu poezji Włodzimierza Majakowskiego *Lewa marsz* (1923) – czy podobnie współpracujący Aleksander Kruszenyk, Velimir Chlebnikow i Natalia Gonczarowa w tomie *Zabawa w piekle* (1912) wykorzystywali czarną i czer-

¹⁶ G. Dziamski *Lata dziewięćdziesiąte* Poznań 2000 s. 61.

¹⁷ Por. G. Borowik *Wieża Babel...* wyd. cyt.; S. Home wyd. cyt.; P. Rypson *Obraz słowa* Warszawa 1989; M. Klonsky (red.) *Speaking Pictures. A Gallery of Pictorial Poetry from the Sixteenth Century to the Present* Nowy Jork 1975; E. Williams *An Anthology of Concrete Poetry* Nowy Jork 1967.

woną czcionkę, różne jej wielkości i kroje, różne układy liter i wyrazów wraz z eksperymentami graficznymi.

Wielu tego rodzaju przykładów eksperymentowania naraz z krojem i kolorem czcionki, szablonową odbitką, prostym rysunkiem, pismem „pisanym”, a przy tym z materiałem, techniką *collage'u* i fotografią, dostarczyły książki tworzone w kręgu polskich Nowych Dzikich, Kultury Zrzuty, Grupy czy Łodzi Kaliskiej, powstałe w latach osiemdziesiątych XX wieku.

Wreszcie przykłady szczególnej inspiracji rolą pisma w książce artystycznej, postrzeganej jako odrębne i całościowe dzieło sztuki. Ulisses Carion w *For Fans and Scholars Alike* (1987) pozbawił literę funkcji odpowiadania dźwiękowej głosce i tworzenia zapisu znaczących wyrazów. Strony książki wypełniły znaczki ułożone jednak w kolumnach, wskazując tyleż na estetyczną specyfikę układu strony, co i na estetykę pojedynczego albo zgrupowanego w standardowe całości, znaku-literę.

Takie właśnie manipulacje, podobnie jak inne gry z barwą i wielkością czcionki albo kierunkiem wersów, czy eksperymenty z liternictwem i związkiem piktorialności ze znaczeniowością – wszystko to, uprawiane w ramach książki artystycznej, wskazuje na rolę i funkcję pisma oraz znaku w fenomenie książki w ogóle, stając się narzędziem estetycznych rozważań.

XII. Słowo i obraz

Czy kartki księgi mogą być tylko zapisane? Jednym z najważniejszych elementów pojawiających się wśród struktury książki artystycznej jest udział dzieła w elementarnej estetycznej dyskusji o stosunku obrazu do słowa¹⁸. Książka, zgodnie z definicją i naszym przyzwyczajeniem, jest medium przede wszystkim słowa. Tymczasem książka artystyczna koncentruje się na operacjach wizualnych, wchodzących w rozmaite relacje ze słowem. Jednocześnie, skoro słowo w książce zazwyczaj tworzy tekst, dyskusją słowo – obraz bywa często dyskusją o roli tekstu w książce, a przy tym często o jego wizualnej estetyce. I tak postrzegać można wiele spośród przedstawionych właśnie eksperymentów w dziedzinie książki artystycznej.

¹⁸ W dyskusji tej wskazywane bywają symboliczne znaczenie i metafizyczna wartość słowa (waga słowa w kulturze judeochrześcijańskiej, Logosu jako początku, Logosu jako Chrystusa), co przyczynia się do krytyki dominującej współcześnie kultury obrazu. Prowadzone w artykule rozważania mają wskazać, że piękno może swobodnie zmieniać miejsce lokalizacji (w słowie – w obrazie) w obrębie jednego dzieła, każdej dziedziny.

W książkach artystycznych może też dochodzić do bardzo daleko idącego ograniczania roli słowa lub jego zupełnego eliminowania, z pozostawieniem formy książki i nadaniem wyłącznie samej formie oraz wewnętrznemu obrazowi nośnika komunikatu znaczeniowego, obok oczywiście spełnianej funkcji estetycznej doświadczanej zmysłowo. Przykładami mogą być *26 Gasoline Stations* Eda Ruschy (1963) z realistycznymi fotografiami amerykańskich stacji benzynowych czy monumentalny *Atlas 1962-1996* Gerharda Richtera z gigantyczną kolekcją fotografii inspirowanych artystę.

W wielu spośród opisywanych prac rysunek czy fotografia były elementami ważniejszymi od słowa. Wiele podobnych można by długo wymieniać. I właśnie częstotliwość stosowania takich doświadczeń w dziedzinie książki artystycznej pozwala sformułować wniosek, że jednocześnie podkreślanie i kwestionowanie roli tekstu w książce, a w ten sposób uczestnictwo dzieła w dyskusji słowo – obraz oraz paradoksalne niekiedy wskazywanie na zapisany tekst werbalny jako element definicji książki, jest jednym z wyróżników książki artystycznej, dla której owo refleksyjne wskazywanie i uczestniczenie w estetycznych dyskusjach okazuje się najważniejszą funkcją i wyznacznikiem.

XIII. Symbolika funkcji księgi

Samo wybranie i zaprezentowanie formy książki nabrało cech komunikatu znaczeniowego. Poznaliśmy już książkę postrzeganą po prostu jako jedno z mediów. Jednak książka – przez wybór trudniejszej i bardziej wyrafinowanej formy komunikacji oraz rozrywki – zaczyna też sygnalizować szlachetną staroświeckość, trochę ekstrawagancję, elitarność i snobizm. Choć, patrząc z innej strony, oznacza też zacofanie i ubóstwo – brak telewizora, komputera, Internetu... Wreszcie książka, a w niej opisane już różnorodne doświadczenia z pismem i tekstem, to także gra zwracająca uwagę na proces komunikacji. Wybór książki i eksperymentowanie z jej formą – jakże ważne akty w tworzeniu książki artystycznej – budzą zatem refleksje o roli społecznej książki, o funkcji przekazywania informacji i o sposobie spełniania owej funkcji.

Warto tu wskazać, że jeśli tom okazał się znakiem i narzędziem chronienia, porządkowania oraz kształtowania umysłu, to w podobny sposób funkcjonuje w sztuce najnowszej zainteresowanie biblioteką i czytelną jako skarbcami książek, miejscami monumentalnego nagromadzenia, chorobliwego chronienia, a także osobnymi labiryntami, obszarami natłoku informacji i w końcu, paradoksalnie, chaosem pozornie

tylko uporządkowanym. Fascynacja to znana z literatury¹⁹, ale obecna też w projekcie *The Reading Room* (1945), który zaowocował artystyczną książką Josepha Kossutha *The Oxford Reading Rooms*; w „klasztornym lektorium” *Zweistromland* (1985-1989) z ołowianymi tomami Anselma Kiefera; w pracy Meg Cranston, która na Biennale Weneckim (1993) wyliczyła częstotliwość pojawiania się książek o wielkich postaciach historycznych (Chrystusa, Napoleona, Marksa...) w katalogu uniwersyteckiej biblioteki; w sztuce Candidy Höfer, chętnie eksponującej monumentalne wnętrza publicznej czytelni i jej podręcznego księgozbioru na antresoli; wreszcie w operowaniu formą biblioteki-archiwum-czytelni i charakterystyczną dla takiego obiektu funkcją zapisywania oraz inicjowania dyskursu, które to uprawiało wielu twórców podczas wspomnianych wystaw *Documenta 10 i 11* czy *Manifesta 4*.

Wśród wielu zatem opisywanych przykładów fascynacji księgą – szczególnie wyraźnych w wykorzystywaniu formy tomu, albo w operowaniu motywem archiwum i biblioteki – dostrzec można pragnienie wyzyskania, a zarazem podkreślenia owych fenomenów kulturowej i metafizycznej wieloznaczności, symboliki i metaforyki dotyczącej trudnych dla prostego zwerbalizowania cech nauki, sztuki, kultury czy procesów poznania i komunikacji, a nawet formowania wspólnoty. Wszystko to potwierdza, że sam wybór książki i jej kontekstu już bardzo silnie naznaczony jest pragnieniem rozważania problemów istotnych nie tylko estetycznie, lecz także epistemologicznie i ontologicznie. Zbliża on wyraźnie artystów do naukowców i myślicieli zainteresowanych fenomenem księgi, zajętych obroną jej tożsamości oraz pozycji w kulturze, jej mocy symbolu.

XIV. Metaksiążka

Wyznaczniki „książki w ogóle” wyzierają spod książki artystycznej przez tychże wyznaczników wyolbrzymienie, zdeformowanie (ich samych lub ich funkcji) czy celowe zatarcie albo wręcz eliminację. Książka artystyczna jest więc palimpsestem książki, zaś estetyczne doświadczenie i intelektualna refleksja, towarzyszące odczytywaniu tego palimpsestu, są najważniejszymi i elementarnie koniecznymi wyznacznikami książki artystycznej

¹⁹ Por. przykładowo wątek biblioteki obecny w utworach np.: Stéphane'a Mallarmégo, Jose Louisa Borgesa, Eliasa Canettiego, Bohumila Hrabala, Michaela Foucaulta, czy Umberto Eco.

Odczytywanie formy palimpsestu staje się dlatego dyskusją o książce – o definicji książki w ogóle. Książkę artystyczną wyróżniałoby więc to, że jest ona dziełem sztuki, a więc działaniem lub wytworem, którego najważniejsza funkcja estetyczna ulokowana jest, przede wszystkim, w zmysłowo doświadczalnej formie. Jest także dziełem, które ujawnia kontekst wzajemnej skłonności pisarzy i artystów. Jednak, co najważniejsze, książka artystyczna jest dziełem, które posługuje się estetycznym zabiegiem palimpsestu, aby koniecznie zająć się dyskusją nad definicją książki w ogóle, dyskusją nad „książkowatością” książki, rozważaniem symbolu księgi czy myśleniem o elementarnej relacji słowo – obraz.

Paradoksalnie, w rozważaniu istoty książki, podobnie jak w korzystaniu z formy palimpsestu, także kryje się estetyczne doświadczenie, doświadczenie intelektualne, wtórnie jakby powracające do książki, która tak często ma być nośnikiem estetycznych doświadczeń intelektualnych związanych z literaturą. W ten sposób książka artystyczna, wypełniając funkcję filozoficzną, spełnia jednocześnie funkcję estetyczną. A raczej funkcja filozoficzna jest miejscem zapisania dominującej ostatecznie nad nią, „pasożytującej” funkcji estetycznej.

Fenomen książki artystycznej polega zatem nie tylko na inspiracji formą książki i nie tylko na skoncentrowaniu się na zmysłowej estetyce księgi, ani też na ujawnianiu wzajemnej skłonności artystów i literatów, czy uczestniczeniu w dyskusji o relacji słowo – obraz, wreszcie też nie tylko na umiejętnym wykorzystaniu formy palimpsestu, ale na wyzyskującej naraz wszystkie te elementy i tkwiącej w dziele intencji wskazania, a także przedyskutowania istoty księgi. Książka artystyczna jest *meta* książką²⁰.

Do jakich wniosków prowadzi jednak – nacechowana estetycznie – realizacja funkcji *meta*? Co jest istotą „książki w ogóle”? Jaka jest odpowiedź na początkowe pytanie?

XV. Istota książki

Może ta istota to same czynności zapisu myśli i doznań, a potem czytania, oglądania oraz rozumienia? I to one tworzą książkę? Wtedy każdy świstek, akcydens, plik komputerowy czy zapis cyfrowy transmitowany światłem – byłyby książkami.

Są książkami, jeśli ich istnienie i funkcjonowanie jest związane z procesem konkretyzacji, analogicznym do konkretyzacji dzieła literac-

²⁰ Dowodem na dostrzeżenie przez artystów takiej funkcji spełnianej przez ich dzieła są także książki artystyczne o książce artystycznej (np. M. Goodman *How to Make an Artist's Book* 1980).

kiego. I w konkretyzacji owej dochodzi do dookreślenia formy książki, czyli uzupełnienia o brakujący element definicji książki, po to, aby książka jako całości doświadczać.

Odkrywa się jednocześnie rzecz niezmienna w fenomenie księgi. To pojawienie się metafizycznego piękna we wspólnotowym akcie komunikacji, piękna towarzyszącego lekturze, oglądaniu, dotykaniu, pojmowaniu tego, co jest książką.

Tak zatem pozbawianie definicji książki jej elementów w dziele nazywanym książką artystyczną służy refleksji o fenomenologicznej istocie książki. Książka artystyczna okazuje się *metaksiążką*, hermeneutyczną interpretacją głębokiej istoty księgi, zaś artysta, oprócz swej intuicyjnej często spełnianej misji wywoływania piękna, staje się – też intuicyjnie – wyjaśniającym, tłumaczącym i poszukującym prawdy oraz piękna filozofem.

The Metabook. An Artistic Book as the Hermeneutics of a Book

The text starts with the definition of a book in various contexts, stressing such elements as material structure (volume, page, printed or written sign), communication, social function and symbolic meaning. The author points out the situation of a book in the era of electronic media and analyses the blog phenomenon. Then the historic examples of the relationship between a book and fine arts are described (e. g. ekphrasis, emblem) with the special attention paid to the 19th and 20th centuries (the works of William Blake, the book beautiful, livres d'artistes) and the beginning of an artist's book (experiments of Stéphane Mallarmé, James Joyce, Russian futurism and constructivism, Marcel Duchamp).

The discussion on the definition of an artists' book and the differences among artists' book, author's book, book beautiful, „liberature” is the beginning of the description of numerous artists' books of the late 20th century and the analysis of the phenomenon. Finally, the works of such artists like Ed Ruscha, Dick Higgins, Mauricio Nannucci, David Stairs, Anselm Kiefer, Christian Boltanski are elaborated. The author divides the material into following chapters: communication and text, material object, page, volume, script, word and image, symbolic meaning of a book. The examples in each chapter shows that artists are experimenting with the essential elements of the structure and function of a book, even in the most contemporary New Media art and virtual reality. This way the artists not only create artworks but also reflect on the essence and the core of a book. The aesthetic invention starts philosophical reflection. The artists' book turns out to be a metabook.

Rafał Solewski – email: eik@iphils.uj.edu.pl