
Ekonomia logowizualna

Agnieszka Karpowicz

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 1, S. 68–83

DOI: 10.18318/td.2022.1.5 | ORCID: 0000-0001-9593-2350

„Ręka, która pisze, nie przestaje rysować”¹

Od lat 90. XX wieku przez ostatnie dwie dekady nowego tysiąclecia w polskiej sztuce plastycznej wyjątkowo zauważalny wydaje się przyrost form logowizualnych. Słowa są dziś przez artystów malowane ręcznie i tworzone od szablonu, wykonywane sprayem czy wyświetlane jako neony, drukowane, projektowane graficznie albo haftowane na płótnie, prezentowane w formie obrazów, plakatów, billboardów lub graffiti w przestrzeniach publicznych i galeriach sztuki. Wielokrotnie obraz liter i napisów na płaszczyźnie malarskiej staje się jedynym przedstawieniem plastycznym.

Grono artystów posługujących się słowem jako materiałem malarskim wciąż rośnie – nie bez powodu powszechnie mówi się już o nurcie „pisanego malarstwa”, są mu

Agnieszka Karpowicz, dr hab., prof. ucz. w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, literaturoznawczyni, kulturoznawczyni, członkini zespołu Pracowni Studiów Miejskich IKP, stała współpracownica Ośrodka Badań nad Awangardą Uniwersytetu Jagiellońskiego.

1 T. Ingold *Rysowanie, pisanie i kaligrafia*, przeł. Marta Rakoczy, „Teksty Drugie” 2015 nr 4, s. 373.

poświęcane całe wystawy i prace magisterskie². Stan ten bywa określany nawet jako „mentalna rewolucja malarstwa, jaka dokonała się w Polsce pod koniec lat 90.”³, a za jej prekursora uznawany jest Paweł Susid, którego oryginalne „pisane” prace malarskie funkcjonowały początkowo „na uboczu sceny artystycznej”⁴, a dziś „nie mogą być dłużej traktowane jako outsiderskie”, jeśli przyrzeć się rozwojowi „pisanej” tendencji w malarstwie, działalności grupy Twożywo posługującej się „szablonowymi formami graficznymi i poetyckimi sloganami”⁵ czy pracom Jadwigi Sawickiej i wielu innych malarzy. Jednocześnie wokół pisania na obrazach ustabilizowały się narracje domykające interpretacyjnie ten gest artystów, odsłaniające nie tylko współczesny kryzys wyobraźni, lecz także jego zakorzenienie historyczne.

Ruiny i zgliszcza

Klasyką już dziś historię form logowizualnych autorstwa Piotra Rypsona, który prześledził zróżnicowane „obrazy słowa” w kulturze europejskiej – od jej narodzin aż po drugą połowę XX wieku – spinając je formułą poezji wizualnej, można w zasadzie odczytać jako długą tradycję kryzysów reprezentacji i wiary, zapaści estetycznych i etycznych, przesileń komunikacyjnych i poczucia zmierzchu sztuki, literatury czy cywilizacji, dotarcia do granic wyrażalności albo doświadczenia nieadekwatności symboli służących do opowiadania o świecie. W tej historii prace artystyczne łączące słowo i obraz w nierozzerwalną, integralną, immanentnie dwumediálną całość formalno-znaczeniową przybierają na sile w momentach przejściowych, w których dochodziło do istotnych przemieszczeń dominant komunikacyjnych, naporu nowych mediów albo – związanego zwykle z tymi procesami – rozpadu uniwersów symbolicznych. Na ich zgliszczach powstawały eksperymentalne formy przejściowe, stanowiące jednocześnie wypróbowywanie pozostałości

2 Zob. np. B. Paczkowska „Obraz – słowo – miasto. Analiza relacji na wybranych przykładach polskiej sztuki współczesnej (Jadwiga Sawicka, Rafał Bujnowski, Peter Fuss, Wojciech Gilewicz, Ryszard Grzyb, Paweł Susid)”, Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, Warszawa 2012, <https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/9327/B.%20Paczkowska%2c%20Obraz-s%5%82owo-miasto.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (15.02.2022).

3 Ł. Gorczyca *Malarstwo jako myślenie o świecie i życiu (ale nie tylko swoim)*, w: P. Susid *Obrazy w szkole i w domu*, red. J. Pierńkos, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006, s. 11.

4 Tamże.

5 Tamże.

starych środków wyrazu oraz eksplorowanie nowych możliwości słowa i obrazu. Artystyczne utwory logowizualne ze względu na swoją dwumediualność stanowiły więc idealne laboratoria do takich eksperymentów.

Narracja kryzysowa, jaką są oplecione gatunki słowno-obrazowe, ma długą tradycję. W dwójnasób podkreśla to kulturowe funkcjonowanie logowizualności jako sejsmogramu przełomów poprzedzonych zapaścią ustabilizowanych sposobów ujmowania, rozumienia i doświadczania rzeczywistości oraz ich konceptualizowania i wyrażania. Nieustannie podkreśla się operowanie tych form na granicach nie tylko obu mediów, lecz także (nie) wyrażalności i (nie)zrozumiałości. Wymownymi przykładami mogą tu być przywoływane przez Rypsona komentarze do arcydzieł staropolskiej sztuki słowno-obrazowej: Karol Estreicher pisał, że świadczą one „o wielkiej pracy i wielkim u p a d k u rozumu w Polsce”, Stanisław Estreicher zaś opiniował jeden z wierszy wizualnych jako „bardzo ciekawy okaz dla poznania ideału poetyckiego w chwili najgłębszego u p a d k u l i t e r y” i upatrywał w takich formach „zwyrodnień artystycznych”⁶.

W ujęciu Willarda Bohna, podobnie jak w perspektywie Rypsona, „kryzys znaku”, „którego przejawem jest poezja wizualna”, ma być „silnie związany z kryzysem kultury”⁷. Rozregulowania, zmiany stosunku i przemieszczenia między dwoma porządkami, słów i rzeczy, na które wskazywał Michel Foucault⁸ – twierdzi Bohn – owocują zwykle przemianami relacji słów i obrazów wypróbowywanymi w sztuce o charakterze logowizualnym. Chodzi tu nie tylko o kryzys reprezentacji jako taki, lecz także – a może przede wszystkim – o to, jakich procesów kulturowych, tąpnięć wyobraźni zbiorowej i sposobów doświadczania świata jest on symptomem. Bohn przyjmuje bowiem za W.J.T. Mitchellem, że relacja między słowem a obrazem w sztuce stanowi „odwzorowanie na planie przedstawienia, znaczenia i komunikacji związków, których istnienie zakładamy między symbolami a światem”⁹. Zwłaszcza eksperymenty logowizualne XX wieku, wywodzące się z tradycji awangardowej, w których słowo i obraz zestawia się raczej po to, by wzajemnie kwestionowały swoją referencyjność, a nie współlistniały na rzecz

6 P. Rypson *Obraz słowa*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989, s. 248 (wyróżnienia moje – A.K.).

7 W. Bohn *Kryzys znaku*, przeł. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2006 nr 11/12, s. 7.

8 Zob. M. Foucault *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, t. 1-2, przeł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.

9 W.T.J. Mitchell *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1986, s. 43. Cyt. za: W. Bohn *Kryzys znaku*, s. 9.

wyrażania jednej wspólnej idei, wartości czy przesłania, mogą wskazywać na znaczne przesunięcia w obrębie tych związków. W wielomedialnym środowisku, poddającym słowo i obraz technologicznej reprodukcji i wykorzystującym je w funkcji propagandowej, reklamowej, ideologicznej czy perswazyjnej, poezja wizualna XX wieku stawała się więc gatunkiem nie tylko przechwytyjącym subwersywnie słownoobrazowe konstrukcje właściwe nowemu otoczeniu medialnemu, lecz także podważającym i kwestionującym relację między słowem, obrazem a znaczeniem. Stawała się w ten sposób samoświadomą, filozoficzną, często autotematyczną, refleksją krytyczną na temat języka¹⁰. Zarówno Rypson, jak i Bohn wiążą (neo)awangardowe nurty sztuki logowizualnej z kryzysem znaku jako zjawiskiem nowoczesnym, wyznaczanym naporem nowych mediów słowa i obrazu oraz związanego z nimi środowiska wizualnego (mechaniczna reprodukcja, plakaty, reklamy w przestrzeni miejskiej). Kryzys przedstawienia owocujący poczuciem „wewnętrznego rozłamu znaku”, a przez to zwróceniem go „przeciwko sobie samemu”, „uprzywilejowanie[m]” znaczącego kosztem znaczonego¹¹, miałyby wyznaczać zwłaszcza ścieżki interpretacyjne prac letrystycznych, konkretystycznych i konceptualnych.

Nienormatywne, heterogeniczne formy intermedialne wynikające z eksperymentowania na granicach słowa i obrazu mają to do siebie – zauważa Bohn, powołując się na rozpoznania Geoffreya Cooka – że „[z]a każdym razem [...] rozwojowi owego gatunku towarzyszyła śmierć jednej epoki kulturowej i narodziny kolejnej”¹². Skrajnym, ale przez to wyrazistym przykładem niech będzie tu moment narodzin powojennej poezji konkretnej, traktowanej przez Rypsona jako szczególna historyczna realizacja poezji wizualnej, a jednocześnie przejaw dramatycznego kryzysu języka z jednej strony, a z drugiej – próba jego odbudowania na zgłiszczach:

Potężne wstrząsy drugiej wojny światowej strzaskały posady kulturowego europocentryzmu ekumeny. Ogromny szok, śmierć tysięcy tysięcy

10 Przypominam tu rozpoznania przedstawione już przeze mnie w haśle *Poezja wizualna*, w: *Od aforyzmu do zinu. Leksykon gatunków twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Wydawnictwa UW, Warszawa 2014.

11 W. Bohn, *Kryzys znaku*, s. 13.

12 G. Cook *Visual Poetry as a Molting*, w: *Visual Literature Criticism. A New Collection*, ed. by R. Kostelanetz, Southern Illinois University Press, Carbondale 1979, s. 141. Cyt. za: W. Bohn, *Kryzys znaku*, s. 7.

w imię Ojczyzny, Boga i Człowieka, dokonana pod archetypicznym symbolem swastyki zatkniętej na starorzymskim *labarum*, przerwały wiele nici wiążących wiek dziewiętnasty z dwudziestym. Stary świat oddalał się bezpowrotnie, malejąc do objętości ksiąg, poźółkłych gazet, sztychów i obrazów. Totalitaryzm, który opanował w latach trzydziestych życie jednostki i ludzką kulturę na Wschodzie i na Zachodzie, dokonał dewastacji na tkance języka w skali dotychczas niespotykanej. „Bóg” na żołnierskich klamrach i ustach błogosławiących te klamry mógł obezwładnić najbardziej gorące serca, i choć był to ten sam starotestamentowy „Bóg” Narodu Wybranego, to jego siła niszcząca stała się tysiącokrotnie większa, potwornie wyolbrzymiona stosami ciał, które pochłonął Oświęcim i inne imiona Molocha zagłady.

Wypalone ruiny języka długo miały czekać na ożywczy deszcz, na nowe życie i nową wiarę.¹³

Z perspektywy rozpoznania Rypsona szczególnie zastanawiające wydaje się, że wydany w 2020 roku monumentalny album podsumowujący i przypominający działalność grupy artystycznej Twożywo, proponującej znów w momencie przejścia – na przełomie lat 90. XX wieku i pierwszej dekady XXI stulecia – jedno z najbardziej rozpoznawalnych i najszerzej komentowanych prac logowizualnych, nosi tytuł *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*¹⁴. To hasło zostało wybrane spośród całej bogatej i różnorodnej twórczości grupy jako podsumowujące i zbierające sensy ich pracy logowizualnej. Całą książkę otwierają zaś rozpoznania jednoznacznie wiążące działalność Twożywa z „przeszukiwani[em] wysypisk[a] codzienności”, eksplorowaniem „zepsut[ego] świata” i „ruder”¹⁵, pytaniami o rzeczywistość, która „obróciła się [...] w proch” i życie „w stanie katastrofy”¹⁶. Wprowadzenie do katalogu – podobnie jak rozpoznania Rypsona i Bohna – wieńczy jednak przekonanie, że choć „śmietnik idei, wartości i sensów”¹⁷ jest naturalnym środowiskiem

13 Tamże, s. 301. Na podobne źródła konkretyzmu w Polsce zwraca uwagę Małgorzata Dawidek-Gryglicka w książce *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Korporacja Ha!art, Kraków 2016.

14 M. Libel, K. Sidorek, K. Tórz *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*, red. K. Tórz, Osman Djajadisastra, Warszawa 2020.

15 K. Tórz *Zepsuty świat*, w: tamże, s. 4.

16 Tamże, s. 8.

17 Tamże, s. 30.

logowizualności, to jednocześnie artyści podejmujący dwumediálne próby dowodzą, iż „zawsze istnieje możliwość działania i reakcji”¹⁸, choćby przez zmianę konfiguracji resztek i pozostałości.

Źródła cierpień

Przepaść

W komentarzach i informacjach dotyczących jednej z wystaw zbiorowych, „Malarz napisał”, pokazywanej w warszawskiej Galerii appendix2 w 2009 roku, na której prace prezentowali najważniejsi twórcy zaliczani do nurtu „pisanego malarstwa”, m.in. Sawicka, Ryszard Grzyb, Susid czy Agata Groszek, wątek nowego rodzaju logowizualności znów jest automatycznie kojarzony z kryzysem znaku, zarówno plastycznego, jak i językowego: „Słowo, zdanie pojawiające się na obrazie lub zamiast niego, zawsze powoduje sytuację dla obrazu krytyczną – podaje w wątpliwość obrazowanie i tworzenie wizerunków¹⁹, a także granicznym doświadczeniem malarstwa tworzonych po *Czarnym kwadracie* Kazimierza Malewicza. Wystawa „Eksplodzja litery. Ikonografia tekstualności jako źródła cierpień”, prezentowana w Rondzie Sztuki w Katowicach w 2016 roku (a rok później w Słupsku i Uście), znów z udziałem prac Susida i Sawickiej, a ponadto Ireneusza Walczaka czy Stanisława Drózdza – co szczególnie znamienne, bo pokazuje przekonanie o związkach współczesnego „pisanego malarstwa” z poezją konkretną – już w tytule wydobywa stan kryzysowy przez trawestację Freudowskiej frazy. Kurator wystawy, odwołując się do koncepcji Mircei Eliadego, łączy zaś teoretyczne aspekty kryzysu znaku i sposoby jego eksplorowania w sztukach plastycznych z sytuacją, gdy „człowiek domaga się znaku, aby położyć kres napięciu spowodowanemu przez względność oraz trwodze wynikającej z dezorientacji”, a także z poszukiwaniem „absolutnego punktu oparcia” lub symbolizacji umożliwiającej „uzasadnienie ludzkiej egzystencji”²⁰. Plastyczne praktyki logowizualne są tu traktowane jako wynik dawnego już odkrycia, że „między znakiem a rzeczywistością istnieje przepaść, która jest zaczymem i traumy,

18 Tamże.

19 A. Szewczyk *Wystawa „Malarz napisał”*, <https://www.dwutygodnik.com/artysta/187-wystawa-malarz-napisal.html> (6.11.2021).

20 <https://www.asp.katowice.pl/wydarzenia/eksplozja-litery-ikonografia-tekstualnosci-jako-zrodlo-cierpienia.html> (6.11.2021).

i afirmacji”²¹. Wydaje się jednak, że zarówno w pisanych pracach malarskich, jak i w ustabilizowanym dyskursie wokół nich bardziej nośne niż afirmacja są eksplorowanie miejsc trudnych, ujawnianie istnienia tej przepaści, krytyczny stosunek do prób jej zasypywania.

Ikonosfera

Nowe zjawiska logowizualne w polskim malarstwie ostatnich dekad XX wieku i początków XXI stulecia zostały również szybko wciągnięte w zróżnicowany i obejmujący wiele heterogenicznych działań nurt streetartu lub kontestującej sztuki zaangażowanej, nie tylko z tego powodu, że artyści prezentują często swoje pisane dzieła w przestrzeniach publicznych, lecz także ze względu na odwołania do „ulicznych” użytkowych form logowizualnych i przetwarzanie ich w sztuce:

Powtórzenie już raz użytych słów, recycling przedmiotów, przedstawień, przenoszenie ich w kontekst artystyczny, pozwala je nie tylko dostrzec, ale również, najczęściej po raz pierwszy, zauważyć; niszczy ich przezroczystość, a tym samym ujawnia jakość materiału, z którego skonstruowany jest świat; pozwala go rozumieć. Materię rzeczywistości tworzą dziś tytuły z codziennych gazet, słowa sączące się z ust spike-ra, reprezentacje rajy i piekła na ekranie telewizora, marki, loga, dane statystyczne cyfry, bohaterowie kreskówek i brukowej prasy, modelki, reklamy, neony itd.²²

Wątek środowiska miejskiego w jego nowoczesnej postaci jako punktu odniesienia dla twórczości słownoobrazowej jest również stałym motywem narracji o początkach poezji wizualnej. Bohn sytuuje pierwsze doświadczenie „kryzysu znaku” właśnie w wielkim mieście, w którym Guillaume Apollinaire na początku XX wieku dostrzegał w billboardach, ogłoszeniach, plakatach, afiszach i reklamach „stada rozwrzeszczanych, barwnych

21 H. Bierndgarski *Eksplodzja litery – wystawa zbiorowa w CAT Ustka*, <https://ustka24.info/eksplodzja-litera-wystawa-zbiorowa-bck-ustka/> (18.11.2021).

22 M. Krajewski *Powtarzanie, poznawanie, kłusowanie*, w: *Nic w środku! Katalog wystawy*, red. B. Gajewska, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2003. Wersja elektroniczna na stronie Galerii BWA: http://www.bwawarszawa.pl/index.php?action=artists&lang=pl&id=26&s2=texts&text_id=255 (17.10.2021).

papug²³ inspirujące nową sztukę. Ten sam topos nowoczesnej logosfery miejskiej i jej gatunków użytkowych powraca w wielu próbach uchwylenia sensu plastycznych form logowizualnych, niezależnie od tego, czy ma nim być subwersja i idąca z nią w parze krytyka kultury lub stawianie oporu jej perswazyjnym albo komercyjnym przekazom, czy twórcze wykorzystanie możliwości, jakie dają nowe techniki – od druku i mechanicznej reprodukcji słowa i obrazu po techniki cyfrowe²⁴.

Odręczne imitowanie drukowanych liter szyldów, reklam czy plakatów, które potwornieją w pracach Sawickiej²⁵, a także szablone pismo Susida, wiedzącego, że artysta nie wygra „na obrazie z telewizorem”, jak głosi napis na jednej z jego najbardziej znanych prac, niewątpliwie wciąż mają potencjał polemiczny wobec mechanicznej reprodukcji, symulakralnego środowiska medialnego i jego miejskich ekstensji. Nowe znaczenia nadaje im zaś kontekst przełomu tysiącleci w Polsce, na który zwraca uwagę np. Wojciech Józef Burszta w tekście poświęconym grupie Twożywo, pod znamienym tytułem *W r u i n a c h sensu*, uznając działalność tych artystów za ujawnianie ułudy „Baudrillardowsk[ie]j symulac[i] i nieustając[ego] komercyjn[ego] spektakl[u] n a g r u z a c h dawnego sensu”²⁶. Interpretacje form logowizualnych – niezależnie od tego, czy chodzi o pisaną twórczość malarzy (mającą również antecedencje w kubistycznym wintegrowywaniu liter, napisów i ich fragmentów w kompozycję plastyczną, zwykle odsyłających do środowiska miejskiego), czy poezję wizualną tworzoną przez poetów – do dziś odsyłają więc do (po)nowoczesnego imaginarium. Jego centrum stanowi miasto i jego – używając klasycznych już pojęć – ikonosfera czy szata informacyjna. Te są zaś z kolei ekstensją wizualną takich zjawisk, jak komercjalizacja i handel, a szerzej – związany z nimi kapitalizm, medialny spektakl (teatr ulicy), nadmiar albo wręcz chaos informacji w płynnej dziś sferze między życiem metropolii a aktywnością w sieci. Natomiast pisanie w przestrzeni publicznej identyfikowane jest odruchowo jako działalność wywrotowa, swoisty ruch

23 W. Bohn *Kryzys znaku*, s. 12.

24 Piotr Zańko, podejmując wątek logowizualności w perspektywie socjologicznej, zwraca również uwagę na przenikanie się współczesnego środowiska miejskiego i internetowego. Zob. P. Zańko *Zabijemy was słowami. Prowokacja kulturowa w przestrzeni miejskiej i w internecie*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2012.

25 Szerzej pisałam o tym w tekście poświęconym twórczości Sawickiej: A. Karpowicz *Procedura i proces: piśmienna sztuka performance Jadwigi Sawickiej*, „Teksty Drugie” 2015 nr 4.

26 W.J. Burszta *W ruinach sensu*, w: M. Libel, K. Sidorek, K. Tórz, *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*, s. 50.

oporu²⁷ wobec tych zjawisk. Wątki te najbardziej wyraziście podsumowuje Burszta, komentując twórczość Twożywa: „Działalność tej grupy to wielokanałowy raport z nie-życia dzisiejszej, zadufanej w sobie, miejskiej logorei informacyjnej, raport w formie kolejnych komunikatów”²⁸.

Zapaść komunikacyjna jest tu więc definiowana jako efekt nadmiaru, nadprodukcji komunikatów związanej z kolei z mechanizmami rynkowymi kapitalizmu, w artystycznych formach logowizualnych dostrzega się zaś krytykę tych zjawisk, podkreślając ich kontestacyjne czy sybwersywne znaczenia. Pisanie, które „skupia się na nadmiarze – na resztkach, pozostałościach, odpadach” – podobnie jak w założeniach poezji konkretnej sformułowanych przez Dereka Beaulieu – „doprowadza do przelania się zbiornika hegemonii”²⁹. W narracjach o (po)nowoczesnej logowizualności uderzające wydaje się więc to, że nie postrzega się jej jako formy samodzielnej czy autonomicznej, lecz jako coś z natury polemicznego: nie tylko zdialogizowanego wewnątrz, gdy obraz podważa słowo, a słowo – obraz, lecz także funkcjonującego i znaczącego niesamodzielnie. Napis malarza znaczy w odniesieniu do zjawisk kultury, wobec których się on dystansuje, jest więc przedstawiany jako forma z natury krytyczna, dziedzicząca znaczenia ustabilizowane wokół streetartu, będąca jakiegoś rodzaju interwencją w przestrzeni publicznej czy prowokacją kulturową, usytuowaną krytycznie wobec ikonosfery miejskiej, a jednocześnie nierozzerwalnie z nią związaną, przeznaczoną do funkcjonowania w niej albo wypłukaną z dużej części znaczeń po usunięciu tego miejskiego kontekstu. Czy byłoby co penetrować i antyestetycznie przetwarzać, gdyby kultura miejska nie wytwarzała nadmiaru informacji i odpadów?

Choć np. Monika Drożyńska wprowadza do nurtu „pisanego malarstwa” oryginalną i znaczącą nowość, bo haftuje swoje napisy, zamiast je malować odręcznie czy od szablonu, jej litery również mają związek ze środowiskiem miejskim:

Nigdy nie widziałam, żeby moja mama albo moja babcia haftowały. Sama zaczęłam haftować w 2008 roku, podczas Uszyj dom kultury, gdy całe dni spędzałam, szyjąc, paląc papierosy, a w przerwach czytałam

27 Piotr Zańko traktuje wręcz twórczość Twożywa jako prowokację kulturową i łączy ją przede wszystkim z kontestującymi nurtami sztuki ulicy.

28 W.J. Burszta *W ruinach sensu*, s. 54.

29 D. Beaulieu *Postówie po słowach. Ku poetyce konkretnej*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2006 nr 11/12, s. 365.

popisaną boczną ścianę bloku. Szyjąc, paląc i czytając, zastanawiam się, jak te napisy z murów przepisać. Może dlatego właśnie wybrałam igłę z nitką. Od tego czasu haftowanie traktuję jako technikę przepisywania. Ciekawi mnie, jak słowa mogą funkcjonować w różnych przestrzeniach. Jaką relację tworzy ze sobą treść i forma. Zbiór haftowanych prac liczy obecnie 40 sztuk i nieustannie się powiększa. Każdego roku najczęściej zimą, gdy tempo aktywności spada, poświęcam wieczory haftowaniu.³⁰

Zarówno w twórczości pisanej Jadwigi Sawickiej, jak i haftowanych pracach Moniki Drożyńskiej znaczące wydaje się używanie fraz gotowych, znalezionych, językowych *ready-made*ów, zastępowanie aktu pisania przepisywaniem słów. Obie dokonują też remediacji swoich prac, zwracając miejskiej logosferze charakterystyczne dla niej komunikaty wizualno-językowe w formie przetworzonej przez artystki. Hafty z serii „Aktywności zimowe”, o których źródłach opowiada Drożyńska, były pokazywane na ulicach Krakowa, Warszawy, Wrocławia, Legnicy i Opola na multimedialnych ekranach pełniących zwykle w miastach funkcję reklamową. Napisy malowane odręcznie na obrazach i planszach przez Sawicką również trafiały w przestrzeń miejską w formie plakatów, billboardów, czasem znaków drogowych czy drobnych ogłoszeń.

Przekazy przepisane i zwrócone miastu w zapośredniczonej medialnie formie zachowują jednak ślady gestów artystek: niedoskonałości odręcznego wykonania³¹, widoczność rękodzieła-wyszywania. Zwrócona miastu mechaniczna reprodukcja nosi już cechy estetyki niedoskonałości, ale też gestualności, śladu piszącego/wyszywanego ciała. Niestarannie wykończone litery, niedomalowane tło wokół nich, chybotliwe, krzywe linie haftu z jednej strony wydają się czymś w rodzaju „wypowiedzeniow[ej] pomniejsz[ej] katastrof[y]”, zakłóceniem w świecie gładkich mechanicznych reprodukcji, a przez to „minimaln[ym] odchylenie[m] od normatywnego tworzenia wypowiedzi”³². Beaulieu odwołuje się tu do koncepcji poezji konkretnej jako „nieartykułowanego znaku” na wzór „nieartykułowanego dźwięku” stawiającego opór

30 Seria „Aktywności zimowe” liczy 58 prac, Aktywności zimowe haft ręczny na tkaninie | 2007–2014, Portfolio, http://www.monika.drozynska.pl/uploads/Monika-Drozynska_portfolio.pdf (17.10.2021).

31 A. Jakubowska *Bez tytułu*, w: *Nic w środku!*

32 D. Beaulieu *Postawie po słowach*, s. 371.

normatywnej wypowiedzi ustnej. Zakłócenie, coś nieudanego, nieporadnego czy wykonanego niestarannie, pozostającego na granicy czytelności i zrozumiałości, to eksplorowanie granic znaku, powracające jednocześnie do pierwotnych, silnie cielesnych i gestualnych praktyk piśmiennych, takich jak rycie czy wydrapywanie, jednocześnie skojarzonych z niszczeniem:

Bo te ściany są estetycznie interesujące, ale ich stan obecny jest efektem długiego procesu, a fazy tego procesu wcale nie były pozytywne – coś zostało kiepsko zrobione, później się popsło, a jeszcze później ktoś coś nowego namazał. Szukałam malowniczego zniszczenia: odpadającego tynku, łuszczącej się farby, rycia, drapania, bazgrania kredą.³³

Opresja

Granice czytelności pisma eksploruje również Drożyńska, np. w seriach haftów *Poezja czy proza* albo *Czarno na białym* przedstawiających czarne, wyszywane gęsto obok siebie nierównej wielkości litery na białym płótnie. W podobnej (anty)estetyce jest utrzymany paradoksalny projekt *Przyjaciółki* mający upamiętniać – poprzez wyszycie fikcyjnych lub prawdziwych imion i nazwisk na płótnie – kobiety zapomniane przez historię, stojące w cieniu wielkich męskich postaci (m.in. *Przyjaciółki Matejki*, *Przyjaciółki Piłsudskiego*, *Przyjaciółki Wałęsy*). Na płótnach i ich drukowanych reprodukcjach eksponowanych w przestrzeni miejskiej imiona i nazwiska kobiet oddzielone kropką łączą się jednak ze sobą w gęsto wyszywaną, czarno-białą płataninę linii, których odszyfrowanie nie zawsze jest łatwe. Przestrzeń upamiętnienia zostaje więc zagęszczona do tego stopnia, że staje się płaszczyzną symbolizującą proces wymazywania kobiet z historii, litery układają się w jednolitą masę imion i nazwisk. Podobnie paradoksalny jest akt Drożyńskiej przepisującej igłą i nitką znany wiersz konkretny Stanisława Dróżdża *Zapominanie*. Czarna nić na białym płótnie układa się w oparty wiernie na koncepcie artysty napis „Zapomniane”, sygnowany grą zbieżności nazwisk autorki i słynnego konkretysty. Nasylenie utworu znaczeniami feministycznymi domyka jego sens, dodatkowo wprowadzając technikę wykonania związaną z rękodziełem, i z aktywnością uznawaną kulturowo za kobiecą. Komentarz do pracy umieszczony na stronie internetowej Drożyńskiej wyjaśnia, że chodzi

33 Nie mam bibliofilskich sentymentów. Z Jadwigą Sawicką rozmawia Katarzyna Nalezińska, <http://www.obieg.pl/recenzje/32573> (17.11.2021).

tu o kobiety-artystki pomijane w historii sztuki. Sama praca haftowania może być jednak rozumiana jako odtworzenie czy odegranie igłą i nitką procesu zapominania o nich przełamane poprzez przewrotny podpis pod pracą, sugerujący, że Drożyńska wypowiada się tu – i wchodzi do kanonu sztuki – niejako w ich imieniu dzięki swoim robótkom ręcznym i przepisywaniu czy raczej „przehaftowywaniu” dzieł do niego należących.

Nieczytelność pisma i stawianie przez nie graficznego oporu w lekturze zostały wydobyte szczególnie mocno w głośnej pracy *Wyhaftuj się*. Polegała ona na wystawianiu w przestrzeniach miejskich w Polsce i za granicą stołu, przy którym można było usiąść i haftując słowa, dać upust swojej złości – w wielu językach, w nieustającym procesie, który ma trwać, dopóki słowa frustracji wyszywane na tkaninie nie zatracą czytelności. Sam akt pisania takich słów – bluzgów, obelg, ekspresji własnej wściekłości – jest jednocześnie wyrazem negatywnych emocji i ich tłumieniem. Wypowiedzi zwykle wykrzykiwane na głos, emocjonalnie, w zapisie stają się bezgłośne, aż po zaniknięcie w gąszczu innych niemych przejawów złości i frustracji, w masie wylewanych żalów. Słowa stopniowo zamiast znaczyć jedynie pokrywają płótno, ich odszyfrowanie staje się coraz trudniejsze wraz z ich nagromadzeniem. Jednak to właśnie cisza liter – symbolizowana np. przez nieczytelność wyrazów negatywnych emocji lub niewypowiedzianych nazwisk zapomnianych artystek – wydaje się gestem bliskim konkretystycznej idei Beaulieu opartej na nieczytelnym, nieartykułowanym znaku pisma. Odrzucenie możliwości wypowiedzenia ma zaburzać zwyczajowe procesy translacji i wymiany, blokować sprawny przepływ komunikacji. Według autora, milczenie z jednej strony „jest wykluczone z naszych ekranów; nie ma dlań miejsca w komunikacji. Obrazy medialne [...] nigdy nie zapadają w ciszę; [...] Ale cisza to właśnie to – zakłócenie w obiegu; pomniejsza katastrofa, poślizg”³⁴. Z drugiej strony stanowi afektywny wyraz obrzydzenia, niechęci czy niezgody, np. na patriarchalne czy kapitalistyczne reguły komunikacyjne, a więc i społeczne.

Praca

Słowa-obrazy Drożyńskiej i Sawickiej są „ekonomiczn[y]mi anomaliami”³⁵ komunikacyjnymi nie tylko ze względu na zakłócanie obiegu komunikacyjnego, lecz także z powodu odręcznego tworzenia napisów, które maszy-

34 D. Beaulieu *Postowie po słowach*, s. 371.

35 Tamże.

na (grafika komputerowa, haft komputerowy) wykonałaby bardziej gładko i perfekcyjnie, ale też szybciej. Nakład czasu, siły i energii, jakie poświęca się, by stworzyć pisane dzieło, wydają się czasem niewspółmierne do efektu, a innym razem nieproporcjonalne wobec współczesnych technik produkcji tekstu czy obrazu. Ten stosunek do czasu można rozumieć jako kolejny wymiar ruchu oporu piszących artystek nakierowanego na wartości (po)nowoczesnej ekonomii, takie jak szybkość i efekt-produkt, efektywność albo czas poddany prawom kapitalizacji. Pracochłonność nie przekłada się tu na cenę. Ideę tę doskonale oddaje też jeden z wieloletnich projektów Drożyńskiej, polegający na tworzeniu konceptualnego szalika w celach nieużytkowych i nieekonomicznych:

Praca w procesie, którą realizuję od 2009 roku. To szalik o długości 180 m, zwinięty w rolę, wykonywany w wolnym czasie przeznaczonym na odpoczynek. Robię go szydełkiem, z włóczki w różnych kolorach, przyporządkowanych do roku, w którym jest realizowany. Jest to próba materializacji czasu ilością ruchu szydełkiem. Odliczanie poszczególnych momentów między wcześniej, teraz i później – między oczkiem, odcinkiem, w końcu kolorem.³⁶

Przed wszystkim jednak samo haftowanie, podobnie jak pisanie czy drukowanie albo tworzenie liter od szablonu, jest czynnością tanią, łatwo dostępną, nie wymaga dużych nakładów środków, narzędzi, instytucji, galerii sztuki, specjalnych pracowni. Jest to być może jedna z przyczyn, dla których pisanie czy haftowanie słów staje się popularne w sztuce współczesnej, nakierowanej przeciw także na krytykę jej elitarystycznych i komercjalizujących się instytucji czy prekarnego statusu artysty. Nie ma zapewne dziś bardziej dostępnej, łatwej, zdemokratyzowanej techniki niż pismo, niczego bardziej dostępnego i taniego w wykonaniu jak litera alfabetu:

[...] pismo nie wymaga żadnych instrumentów poza tymi, których dostarcza ciało. Nie potrzebuje nawet żadnych sztucznych materiałów. Można to sprawdzić podczas wakacji na plaży: wystarczy wodzić palcami

36 M. Drożyńska *Odpoczynek – obiekt* (2009), http://www.monika.drozynska.pl/uploads/Monika-Drozynska_portfolio.pdf (1.12.2021). Oczywiście w perspektywie nieekonomicznej pracę tę można rozumieć również jako trawestację aktu zapisywania czasu przez Romana Opałkę. Dziękuję Beacie Śniecikowskiej za tę uwagę i wskazanie na opozycyjność „męskich” cyfr i „kobięcych” gestów szydełkowania.

po piasku. [...] Jeśli potrafisz pisać bez narzędzia, możesz także nim rysować. W istocie prawie wszystkie rysunki, podobnie jak pismo, powstają przy pomocy narzędzia.³⁷

Sama idea przepisywania jako recyklingu odsyła zaś do hasła „odtworzać, przetwarzać, a nie produkować”³⁸, które w poprzedniej dekadzie przyświecało wystawie „Wolność od-zysku”, prezentującej prace m.in. „piszących malarzy”, takich jak Rafał Bujnowski czy Jadwiga Sawicka. Była ona artystycznym komentarzem do doświadczenia kryzysu, nadmiaru i poczucia wyczerpania, polegającym choćby na niewytwarzaniu nowych prac, lecz pokazywaniu tych zarzuconych, przetworzonych, poddanych recyklingowi lub wymagających minimalnych nakładów środków.

Opowiadając o swoich haftach, Drożyńska z jednej strony wskazuje na wyszywanie jako nawyk, nałóg, coś, co robi dla przyjemności, niemal zawsze, czy to w zaciszu domowym, odpoczywając, czy podczas podróży koleją, a z drugiej – zwraca uwagę na pracę fizyczną, jaką jest uprawianie rękodzieła: ból ręki, pokłute igłą palce, omdlewanie zmęczonych rąk. W pewnym sensie przepisywanie słów agresji, oskarżeń, komunikatów opresyjnych (Sawicka), frustracji, wykluczenia (Drożyńska) stanowi cielesne, odręczne odegranie problemu, jego fizyczne, przeddyskursywne przepracowanie – „przepracować, fizycznie przeżyć podczas wyszywania”³⁹ – czy przerobienie, które można rozumieć dwuznacznie, również jako przepisywanie (hasła, sloganów, przypadkowych klisz), wprowadzające drobną choćby zmianę w formie materialnej i wizualnej językowych *ready-made’ów*. W wypadku Drożyńskiej są to coraz częściej aktywności zbiorowe, wspólnotowe i współautorskie, odwołujące się do działań animacyjnych, mające na celu przepracowanie zbiorowych doświadczeń, traum i emocji, takich jak wykluczenie, rasizm, migracja, tożsamość, a ostatnio również pandemia.

Haftowane litery jako materia działań artystycznych są też próbą opowiedzenia o „k r y z y s i e d o s k o n a ł y m”, jak Drożyńska określa współczesną

37 T. Ingold *Rysowanie, pisanie, kaligrafia*, s. 391.

38 Wypowiedź Beaty Seweryn, współkuratorce wystawy. Zob. „Sztuka czasów kryzysu”, Polskie Radio 24, 23.07.2009, <https://www.polskieradio24.pl/24/290/Artykul/181713,Sztuka-w-czasach-kryzysu> (30.11.2021).

39 S. Szabłowski *Doskonały fantom strachu Czyli haftowanie nowej normalności*, „Przekrój” 30.08.2020, <http://monika.drozynska.pl/news/34/17/Doskonaly-fantom-strachu-Czyli-haftowanie-nowej-normalnosci> (30.11.2021).

pandemii⁴⁰, jakby wyszywanie napisów w szczególny sposób sprzyjało przeżywaniu stanów krytycznych. Ten aktualny, jak zauważa jeden z krytyków piszących o dziełach haftującej artystki, hiperbolizuje jedynie (i aż) dotychczasowe kryzysy, sygnalizowane i przetwarzane przez polską „sztukę pisaną” już od końca lat 90. XX wieku:

[...] Doskonałość tego kryzysu polega również na tym, że odziera nas z resztek złudzeń. Jeżeli przedpandemicznym światem rządziły nierówności, to w świecie postpandemicznym stają się one jeszcze większe, bogatsi się bogacą, los prekariuszy jest dziś tym bardziej niepewny, a hegemoniczna moc pieniądza rośnie.

Doświadczenie bezradności to jedno z wielkich odkryć, które przyniosła ze sobą epidemia. Jesteśmy bezradni wobec rozwoju kapitalizmu i bezradni wobec jego kryzysu wywołanego przez zarazę. [...] Czujemy się bezradni wobec codzienności i wobec języka, który rządzi naszym dyskursem. [...]

Drożyńska opowiada o bezradności, ale czyni to w sposób przewrotny, bo przez sam fakt opowiadania bezradność przewycięża.⁴¹

Według Piotra Rypsona ruiny, w jakie cyklicznie popada rzeczywistość w stanach przełomów i zapaści – artystycznych, ekonomicznych, komunikacyjnych, gospodarczych, etycznych – są stanem, gdy „podmiot nie jest w stanie konstruować skutecznie swojej postawy wobec świata”, ponieważ jest on „rozbrajany konstruktami, które się pojawiają, ale nie stają się ostatecznie narzędziami do pracy z tym otoczeniem”⁴². Jeśli przyjąć takie założenie, to stałe już w sztuce i krytyce artystycznej XX i XXI wieku kojarzenie sztuki logowizualnej ze stanami kryzysu, a także wielokrotne sięganie po nią przez artystów w sytuacji rozpadu świadczy być może o tym, że pojawia się ona w funkcji wyspecjalizowanego narzędzia do pracy z niestabilnym, przejściowym i kryzysowym otoczeniem.

40 Tamże.

41 Tamże.

42 *Język radykalny, metody sowizdrzalskie. Z Piotrem Rypsonem rozmawia Mariusz Libel*, w: *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*, s. 217.

Abstract

Agnieszka Karpowicz

UNIwersytet Warszawski

Logovisual Economics

The article focuses on the tendency to treat (post)modern logovisual forms as manifestations of crises and the collapse of culture. The text analyzes the discourses connected with visual and concrete poetry, in which authors indicate the integral connection of such art with a crisis of representation, mostly understood as the expression of a communicational culmination and disintegration of symbolic universes, which is experienced as a state of crisis. From this perspective, Karpowicz scrutinizes the contemporary trend of "written painting" by analyzing both the discourse it inspires and selected works, along with positioning this phenomenon in the tradition of writing about logovisuality. Thus, Karpowicz asks what situations and mechanisms visual artists and critics diagnose as working improperly and in crisis today, and where do they see the fields of strongest tension and places of collapse.

Keywords

crisis of sign, crisis of culture, logovisuality, "written painting," embroidery, writing, economy, work, Monika Drożyńska, Twożywo, Jadwiga Sawicka