

---

## Konceptualne książki artystów: dlaczego są ważne dla poezji/literatury?

---

Anna Kałuża

---

TEKSTY DRUGIE 2021, NR 5, S. 251–267

---

DOI: 10.18318/td.2021.5.15 | ORCID: 0000-0001-6267-1043

---

**O** konceptualnych książkach artystek i artystów można myśleć jako swego rodzaju kontrabandzie wkraczającej w obszary wyraźnie podzielone zgodnie z właściwościami prozy i poezji oraz literatury i sztuki. Od połowy XX wieku obecność tego rodzaju publikacji nasilała się, wsparta tradycją awangardowych sojuszy artystycznych, nie do tego stopnia jednak, by wymusić nowe podziały obszarów piśmiennych i wizualnych, a co więcej – zmienić układ kompetencji między instytucjami prowadzącymi politykę edukacyjną i kulturalną. Choć wiele rozważań poświęcono nazwaniu relacji zachodzących między elementami językowymi i obrazowymi (w duchu strukturalizmu, semiotyki, komparatystyki, wreszcie – zwrotu ikonicznego), książki artystów nadal są uznawane za odmianę książki artystycznej, ale jej status także jest niejasny: najlepiej określić go statusem hybrydy.

Jednak im dłużej przyglądamy się takim publikacjom i ich umiejscowieniu w kulturze, tym wyraźniej uświadamiamy sobie, że o tradycyjnych obiektach artystycznych

---

**Anna Kałuża**, dr hab. prof. UŚ – literaturoznawczyni i krytyczka literacka, pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, redaktor naczelna „Śląskich Studiów Polonistycznych”, zajmuje się estetycznymi konsekwencjami przemian kulturowych, współczesną poezją i sztuką. Ostatnio opublikowała *Splątane obiekty. Przechwycenia artystyczno-literackie w niewspółmiernym świecie* (Kraków 2019).

także myśli się w kategoriach hybrydy: reaktywnego, żywego obiektu. Hybrydyczność książki artystycznej/książek artystów jest nie do pominięcia, co oznacza, że jej szczególność może nam wiele powiedzieć o pracach wpiśniętych się bez większych problemów w podziały sztuk.

Z tego punktu widzenia chciałabym przyjrzeć się kilku realizacjom artystycznym, które – jak sądzę – pomogą odpowiedzieć na pytanie, dlaczego konceptualne książki artystów są ważne dla literatury tradycyjnie piśmiennej, „książkowej”. Zastanawiając się nad znaczeniem książek tworzonych przez artystów i artystki dla tradycyjnie rozumianej literatury, wychodzę z dość oczywistego założenia: genealogia konceptualnych artystyczno-estetycznych pomysłów jest skomplikowana i długa. Książki artystyczne (art booki) – mające niewątpliwie swój szczytowy, a zarazem inicjalny moment w różnych realizacjach awangardowych z początku XX wieku, choć patronuje im Stéphane Mallarmé z *Rzutem kości* (1897)<sup>1</sup> – nawet jeśli niebezpośrednio, można powiązać z eksperymentami w ramach poezji dźwiękowej, wizualnej czy konkretnej. Zainteresowania artystów projektowaniem strony, graficzną wizualnością słów i kształtem wiersza lub dźwiękowym uwarstwieniem zapisu nie dają się oddzielić od uwagi poświęcanej książce jako integralnemu i materialnemu obiektowi. O przedwojennej historii książki artystycznej XX wieku – rozumianej jako współpraca artystów wizualnych i piśmiennych nieograniczająca się do publikacji dobrze zaplanowanej edytorsko, pod względem papieru, oprawy, ilustracji i czcionek – wiemy już bardzo dużo: wydaje się, że dorobek awangardowy w tych kontekstach został całkiem nieźle opisany. Przyjrzyjmy się zatem tendencjom w międzynarodowym ruchu konceptualnym, w ramach którego książki artystów od lat 60. stały się istotnym medium, bogatym i złożonym, rozpalającym wyobraźnię na rozmaite sposoby.

## I

Claire Lehman we wstępie do antologii *Artist's Who Make Books* wiąże idee książek artystów wprost z konceptualizmem, choć przecież granica oddzielająca książki-objekty artystów Fluxusu, minimalizmu czy land-artu jest trudna do wyznaczenia, zwłaszcza w latach 60.<sup>2</sup>

1 Trzeba pamiętać także o *Pieśniach niewinności i doświadczenia* Wiliama Blake'a.

2 Zob. T. Godfrey *Conceptual Art*, Phaidon Press Limited, New York 2014, s. 102.

Zapowiedź książek artystów powstała w momencie naznaczonym głębokim idealizmem, u zarania sztuki konceptualnej, kiedy to unikalny obiekt sztuki stał się podejrzany, a alternatywne sposoby dystrybucji odznaczały się nowym potencjałem. Na początku lat 70. w historii współczesnej książki artystycznej zaczęły pojawiać się wystawy i eseje badające to zjawisko.<sup>3</sup>

Jeszcze w 1979 roku o samym terminie *artist's books* Ulises Carrión, artysta, pisarz i właściciel wydawnictwa Other Books&So, napisał, że używa go nadal z niechęcią i zaproponował określenie *bookworks*. Clive Philip, były dyrektor biblioteki Museum of Modern Art, także uważał termin za dziwny, bo niezgodny z dotychczasową praktyką – skoro nie ma fotografii artystów ani wideo artystów, dlaczego książki miałyby być określane ze względu na profesję ich twórców<sup>4</sup>. Stephen Bury w książce *Artist's books. The Books as a Work of Art* z 2015 roku nie poświęca już uwagi samej nazwie, koncentrując się raczej na wskazaniu, czym takie książki miałyby być<sup>5</sup> lub czym być nie mogą – na przykład reprodukcjami prac artystów. Ostatecznie Bury stwierdza, że koncepcja *artist's book* stanowi wyzwanie dla autorów i powinna przynosić nieoczekiwane realizacje. Jak widać, mimo że kontrowersji było sporo, termin został zaakceptowany: redaktorzy wspomnianej antologii w 2017 roku piszą, że „chętnie akceptują nacisk, jaki termin ten kładzie na tożsamość twórcy książki”<sup>6</sup>.

Germano Celant, włoski krytyk sztuki, na podstawie wystawy *Book as Artwork* z 1972 roku opisał 75 książek artystycznych z lat 1960–1970<sup>7</sup>. Stephen Bury zgromadzi bibliografię obejmującą lata 1963–2000, z której wynika (choć jest selektywna), że największy impet wydawniczy przypada na lata 70. Skąd brała się ogromna popularność książek artystów? Teoretycy (John Perreault, Lucy Lippard) i sami autorzy zwracają uwagę na większą dostępność

---

3 C. Lehmann *Introduction*, w: *Artist Who Make Books*, ed. by A. Roth, P.E. Aarons, C. Lehmann, Phaidon Press Limited, New York, 2017, s. 9.

4 Zob. tamże.

5 „Artist's books are books or book-like objects, over the final appearance of which an artist has had a high degree of control; where the book is intended as a work of art itself”; S. Bury *Artist's Books. The Books as a Work of Art. 1963-2000*, Bernard Quaritch Ltd, London 2015, s. 15.

6 C. Lehmann *Introduction*, s. 9.

7 Zob. L. Moris *Book as artwork*, w: *Artist Who Make Books*, s. 205.

i egalitarność książki w porównaniu z „prawdziwym” dziełem malarskim<sup>8</sup>. John Baldessari, amerykański artysta konceptualny, mówi o „taniej linii”, którą powinien w swojej artystycznej produkcji mieć każdy autor<sup>9</sup>. Pojawiają się także argumenty, że książki artystyczne decentralizują system sztuki, sprawiają, że dzieła sztuki są dostępne poza galeriami i muzeami, rozprzestrzeniają na różne sposoby słowo – czymkolwiek by ono było (Lucy Lippard)<sup>10</sup>. Ujęte z perspektywy świata sztuki książki artystów (będące jakimś wariantem książki artystycznej) mogą faktycznie jawić się jako bardziej demokratyczne, dostępne i osobiste. Jednak gdy spojrzymy na nie z perspektywy rynku literackiego już wcale na takie nie wyglądają. Przede wszystkim dlatego, że są dużo droższe niż książki literackie i słabiej dystrybuowane. Jednak w latach 70. mogło się wydawać, że technologiczne wynalazki udostępnią te obiekty w szerokim zakresie.

Zostawiając na boku dyskusję o przyczynach popularności książek artystów w świecie artystycznym, zastanówmy się nad tym, jak zmieniają one świat literacki. Jakie zatem artystyczne i estetyczne „zyski” mogą przynieść poetom artyści tworzący książki konceptualne?

Benjamin H.D. Buchloh w tekście *Looking Back at Books* przygląda się konceptualnym książkom artystycznym z perspektywy czasu i wymienia kilka publikacji, które jego zdaniem doprowadziły do zmiany w myśleniu o materiale sztuki, roli obrazu i słowa w obiegu społecznym<sup>11</sup>. Buchloh bierze pod uwagę książki amerykańskiego artysty-fotografika Eda Ruschy (m.in. *Twentysix Gasoline Station* z 1963 roku, *Every Building on the Sunset Strip* z 1966 roku), które jego zdaniem znaczą istotne przesunięcie w sztuce ze strategii popartowych na konceptualne; *Anonyme Sculpturen* (1970) niemieckich artystów Berndta i Hilli Becherów – dzieło, które umieszcza między modernistyczną estetyką, celebrującą technologiczną nowoczesność (jak Le Corbusier) a melancholijną technofilią (jak Giorgio de Chirico); *Statements* (1968)

8 Zob. m.in. *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. by J. Lyons, Visual Studies Workshop Press, New York, 1985; *Interview with Clive Phillpot by David Maroto*, „Sobre” 2016, s. 148-157; S. Bury *The Artist's Book in the Age of Digital Reproduction: Walter Benjamin and the Artist's Book*, The Frick Art Reference Library, New York, 2019; S. Bury *Artists' Books: Talking the Boundless Book: Art, Language, & the Book Arts*, ed. by Ch. Alexander, Minnesota Center for Book Arts, Minneapolis, Minnesota 1995.

9 Zob. C. Lehmann *Introduction*, s. 9.

10 Zob. tamże.

11 B.H.D. Buchloh *Looking Back at Books*, w: *Artist Who Make Books*.

Lawrence'a Weinera – wyprowadzające minimalizm ku konceptualizmowi, antologię *Xerox Book* (1968) Setha Siegelauba – dostarczającą nowych konceptów wystawienniczych i informacyjnych; wreszcie dwie książki belgijskiego artysty Marcela Broodthaersa: debiutancką parafrazę poematu Stéphane Mallarmégo *Rzut kośćmi nie znosi przypadku* z 1969 roku, i ostatnią, z 1975 roku – *The Conques of Space: Atlas for the Use of Artists and the Military*. Obie w istotny sposób przewartościowują według Buchloha myślenie o lingwistycznym modelu sztuki.

Z naszego punktu widzenia najciekawsze wydają się dyskusje wokół książek Marcela Broodthaersa (1924-1976) i Lawrence'a Weinera (1942). Publikacje te zwróciły uwagę na zagadnienia relacji słowno-obrazowych i rzeźbiarsko-słownych, a toczone wówczas debaty powoli przekształcały krajobraz artystyczny lat 60., dopuszczając do głosu inne niż nowoczesne koncepcje sztuk. *Statements* Weinera – na które składały się opisy prac (instrukcje ich wykonania) zamiast gotowych obiektów – wzbudzały spore kontrowersje głównie z powodu odwrócenia uwagi od tradycyjnych kategorii ustanawiających tożsamość artystyczną minimalizmu i postminimalizmu. Jak pisze Buchloh, przyjaciele Weinera, Carl Andre oraz Richard Sierra, mocno wierzyli w opozycję między materiałami rzemieślniczymi a materiałami wyprodukowanymi przemysłowo. Weiner unikał specyficznych – jak utrzymywali jego przyjaciele – materiałów definiujących medium oraz procedur praktyki rzeźbiarskiej, ale przy tym znacząco interweniował w to, co do tej pory stanowiło struktury rzeźbiarskie – konwencje materialne, proceduralne, przestrzenne, widowiskowe i ekonomiczne. Jak z kolei uważają Birgit Pelzer i John Goodman, artysta ten zawsze podkreślał znaczenie medium i materiału<sup>12</sup>, tylko nie w tradycyjnych kategoriach przynależności do określonej sztuki.

W toku dyskusji lingwistyczne propozycje Weinera zostały nazwane „wyłącznie” poetyckimi. Buchloh podkreśla w związku z tym powstały paradoks: w czasie, gdy książki Weinera otwierały historyczny horyzont na rozumienie lingwistycznych wypowiedzi jako performatywnych aktów mowy<sup>13</sup>, można było atakować go, odwołując się do tradycyjnie definiowanej poetyckości jako uprzywilejowanej i prywatnej formy języka oraz recepcji. Wypowiedzi Weinera, skomponowane w książce w dwóch blokach: *general statements*

12 B. Pelzer, J. Goodman *Dissociated Objects: The Statements/Sculptures of Lawrence Weiner*, „October” jesień 1999 vol. 90, s. 86.

13 Zob. B.H.D. Buchloh *Looking Back at Books*, s. 67.

i *specific*, miały właśnie przekonywać o funkcjonalnym podobieństwie między materialnością języka a materialnością przedmiotu<sup>14</sup>.

Z kolei artbooki Broodthaersa zdaniem Buchloha domykają horyzont sztuki konceptualnej opartej na modelach językowych. Amerykański krytyk nazywa je *entombment of the literary*<sup>15</sup> i opisuje w kategoriach „alegorycznej dewaluacji naiwnej nadziei wiązanej z lingwistyczną definicją dzieła sztuki”<sup>16</sup>. Konceptualiści tacy jak Weiner wierzyli, że dzięki odwołaniu do języka (idei, pojęcia, abstrakcji) raz na zawsze rozwiązany zostanie problem utowarowienia i fetyszyzacji dzieła sztuki. Artystyczne strategie polegające na wymazaniu tekstu, jakie stosuje Broodthaers wobec poematu Mallarmégo, są dla amerykańskiego krytyka oznaką krytycznej ofensywy wobec dominacji języka w sztuce. Belgijski artysta doprowadził do zawieszenia możliwości czytania: odwzorował graficznie wersy poematu, zastępując je czarnymi prostokątami, będącymi odpowiednikami wersów, znaczeń i komunikacyjnych możliwości poezji.

Na destrukcyjne działania Broodthaersa wobec literatury (słów, języka, instytucji oraz praktyk czytania) można spojrzeć jednak trochę inaczej, bo procesy wymazywania, fragmentaryzacji i przestrzennej reprezentacji słów, których podejmują się u niego formy wizualne, nie są wcale odpowiedzialne za redukcję znaczenia, a w każdym razie nie na tym polega ich zadanie: mają one raczej odpowiadać typowi doświadczenia charakterystycznego dla heroicznego kondycji nowoczesności (szybkość poruszania się, jednoczesność widzenia hybrydycznej rzeczywistości, podział czasu na coraz mniejsze odcinki). W innej pracy, *Pense-Bête* (1963-1964)<sup>17</sup>, artysta nakleił na każdą ze stron

14 L. Weiner *Statements*, The L. Kellner Foundation, S. Siegelau, New York 1968. Zob. B. Pelzer, J. Goodman *Dissociated Objects*, s. 76-108; D. Schwartz *The Metaphor Problem, Again and Again: Books and Other Things by Lawrence Weiner*, w: *Lawrence Weiner: As Far as the Eye Can See, 1960-2007*, katalog, red. D. De Salvo, A. Goldstein, Museum of Contemporary Art, Whitney Museum of American Art, Los Angeles–New York 2007, s. 181. Za: *Artist Who Make Books*, s. 294.

15 B.H.D. Buchloh *Marcel Broodthaers: Open Letters, Industrial Poems*, w: tegoż *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge, London 2002, s. 69. Amerykański krytyk czyta prace Broodthaersa jako takie, które mogą zwodzić naiwnego widza i pozwolić mu przypuszczać, że ich stylistyczne intonacje żałoby i melancholii są nastawione na oplakiwanie końca XIX-wiecznej kultury mieszczańskiej. Choć więc prace Broodthaersa są krytyczne wobec politycznych i progresywnych implikacji modernizmu, nie mogą zostać, zdaniem Buchloha, odzyskane przez konserwatywną krytykę współczesnej kultury wizualnej.

16 Tamże.

17 M. Broodthaers *Pense-Bête*, (self-published) Bruxelles 1964.

tomu swojej poezji monochromatyczne prostokąty, odsłaniając początkowe i końcowe wersy wierszy lub zakrywając tekst całkowicie, przez co uniemożliwił przeczytanie całości. Chodziło o zbalansowanie poezji i plastyczności, transformację słów w plastyczność – w tradycyjnej lekturze za każdym razem okazywało się, że im więcej plastycznych elementów, tym trudniej było odzyskać semantyczny i leksykalny wymiar poezji. Gdybyśmy jednak odstąpili od lektury przekładającej zyski wizualności na straty literackości, parę: wiersz i zakrywające go prostokątne bloki, można by było odczytać także jako przykład strategii odwzorowującej strukturalno-formalne aspekty tekstu Mallarmégo.

W tych dwóch propozycjach mamy do czynienia z wykluczającymi się koncepcjami; wypowiedzi artystyczne Weinera rozszerzają pole sztuki na nieartystyczne media i rewaloryzują lingwistyczne zasady poezji jako performatywne zasady sztuki. Broodthaersowi towarzyszy dadaistyczny impuls destrukcji, ale jego książki chcą przede wszystkim nie być „sztuką” ani „literaturą”. Stąd utopijno-krytyczny charakter tego pisania, otwarty na możliwe przyszłe pomysły. Łatwo też zauważyć, że Benjamin H.D. Buchloh analizuje książki inicjujące konceptualizm. Jeśli myśleć o tym ruchu w wąskim znaczeniu, to – jak pisze Grzegorz Działowski – wyznaczają go daty 1967-1972. Gdybyśmy spojrzeli poza lata 60., pamiętając także o bardzo istotnej dla ruchu konceptualnego publikacji z 1959 roku, jaką jest sytuacjonistyczna praca Guya Deborda i Asgera Jorna *Mémoires. Structures portantes d'Asger Jorn*, to obraz stałby się jeszcze ciekawszy. W latach 70. konceptualizm przeszedł polityczny i obrazowy zwrot – dla zaznaczenia tej różnicy teoretycy rezerwują nazwę postkonceptualizmu. Od tej pory konceptualni artyści zaczęli stosować w swoich książkach rozmaite strategie, odchodząc od przekonania o lingwistycznej podstawie sztuki. W latach 80. pojawia się kolejna zmiana, wyznaczona przez pojęcie aropriacji<sup>18</sup>.

## II

W latach 60. i na początku lat 70. najbardziej rozpowszechnione w konceptualnych praktykach były książki komponowane z seryjnych układów, modularnych sekwencji, których porządki regulowano na różne sposoby.

<sup>18</sup> Zob. m.in. T. Godfrey *Conceptual Art*; G. Działowski *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2010.

Były to książki fotograficzne (najsłynniejsze, przywołane już, autorstwa Eda Ruschy), słowno-graficzne (*Clear Sky* i *Burning Small Fires* Bruce'a Naumana, obie z 1968 roku) oraz wykorzystujące różne rodzaje znaków piśmiennych (On Kawara). Najciekawsze książki z literacko-słownej perspektywy wydali wówczas m.in. brytyjski land-artowy artysta Richard Long (ur. 1945) – *A Line Made by Walking* z 1967 roku – który w serii fotografii pokazywał ślad pozostawiony przez człowieka<sup>19</sup>, niemiecka artystka Hanne Darboven (1941-2009) oraz amerykański artysta Sol LeWitt (1928-2007). Tym dwojgu przyjrzymy się bliżej.

Hanne Darboven swoimi pracami nakierowuje nas na sam proces kodowania/zapisywania. Daje on zarazem, zdaniem krytyków, dostęp do przeżycia czasu artystki. Darboven swoje pisanie określiła aforyzmem: „I write, but I describe nothing”<sup>20</sup>, z którego można wyprowadzić areferencjalne podejście artystki do znaków. Książki – takie jak na przykład wydana w 1976 roku *2=1, 2; 1=1=1, 2; e. t. c.*, w której artystka stosuje algebraiczne permutacje układów cyfr i słów, składają się z rozmaitych materiałów<sup>21</sup>. Są to: graficzne, odręczne, faliste wzory-dekoracje stron, stemple oznaczające zwykle korespondencję pocztową, daty przekształcone przez równania, obliczenia, rozmaite teksty oraz – co najważniejsze – ręcznie przepisane fragmenty – „zacytowane i skomentowane” – *Kwiatów zła* Baudelaire'a, *Parerga und Paralipomena* Artura Schopenhauera oraz *Atta Troll* Heinricha Heinego. Związki, jakie zachodzą między subiektywnymi metodami wpisywania dat w cytowane i przepisywane teksty, pracują z jednej strony na wrażenie seryjnej enumeracji, a z drugiej – absolutnie afektywnego wyodrębniania jednostek czasu.

Skomplikowane seryjne układy znaków i obrazów (struktur modułowych, siatek, sekwencyjnych inferencyjności) stosuje w swoich książkach amerykański artysta conceptualny Sol LeWitt. Najciekawiej z naszego punktu widzenia prezentują się dwie jego książki: *The Location of Eight Points* (1974) oraz *Autobiography* (1990). W *The Location of Eight Points* artysta łączy koncepcyjne szkice z opisami: na poszczególnych stronach znajdują się różne układy punktów, których wzajemne relacje artysta usiłuje ująć w słowa<sup>22</sup>.

19 Warto jeszcze wspomnieć o książkach Hamisha Fultona *Hollow Lane* z 1972 roku i *Skyline Ridge* z 1975.

20 Cyt. za: Hanne Darboven. *Korrespondenzen/Correspondences*, katalog wystawy, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin 2017.

21 H. Darboven *2=1, 2; 1=1=1, 2; e. t. c.*, (self-published) Hamburg 1976.

22 S. LeWitt *The Location of Eight Points*, Max Protetch Gallery, New York 1977.



Im bardziej układ poszczególnych relacji między punktami staje się skomplikowany i rozgałęziony, tym bardziej słowa stają się tautologiczne, choć język nadal pełni tu funkcję deskryptywną. Rosalind E. Krauss w swoich *Notatkach o indeksie* odwołuje się do przykładu Marcii Hafif, która w pracy *Bez tytułu* z 1977 roku zaadaptowała szkolną salę i na tablicach wykreśliła szczegółowy opis stosunku płciowego, a ponad nimi na ścianie wykonała abstrakcyjne obrazy. Krauss uważa, że choć opisy i obrazy nie odnoszą się do siebie, nie funkcjonują jako swoje objaśnienie, to artystka robi i tak „ukłon w stronę implikowanej konieczności, by dodać nadmiar informacji pisanych do wyczerpującej mocy znaku namalowanego”<sup>23</sup>. Wydaje się, że praca LeWitta jest podobnie paradoksalna: pozostaje w logice indeksalnego związku słowa i obrazu, usiłując tej logice za wszelką cenę zaprzeczyć.

Z kolei w *Autobiografii* LeWitt gromadzi w homogenicznych układach przedmioty z codziennego życia i pokazuje ich ciągi: rodzinne fotografie, książki, zegary, kasety magnetofonowe, oprawy oświetleniowe, puszki z żywnością<sup>24</sup>. W ten sposób na ponad tysiącu fotografii artysta utrwała rzeczy, którymi się otaczał. Jego książki, podobnie jak instalacje, szkice czy rysunki, nie miały być „przedmiotami pięknymi czy tajemniczymi”, ponieważ, jak pisał w *Sentences on Conceptual Art*, „celem artysty nie jest pouczanie widza, lecz przekazywanie mu informacji. [...] Seryjny artysta nie próbuje stworzyć pięknego czy tajemniczego przedmiotu, lecz funkcjonuje jako pośrednik katalogujący rezultaty swojego założenia”<sup>25</sup>. Rosalind Krauss przekonuje, że obiekty LeWitta sytuują się na granicy uogólnionych, metaforycznie pomysłanych strategii/efektów artystycznych oraz jednostkowego wydarzenia, wytworzonego przez określone kody i materiały. Można więc uznać, że mamy tu do czynienia z jednej strony z pewnymi działaniami skracania, zaciemniania, kondensowania znaczeń i układów przestrzenno-architektonicznych, i to byłby ów poziom metaforyczno-uogólniony, z drugiej zaś – z efektami tych działań, otrzymanymi w bardzo konkretnej formie materialnej, którą z jakichś powodów uznajemy za artystyczną.

Prace Darboven i LeWitta uprzytomniają, w jaki sposób tworzą się nie-językowe (asemantyczne, areferencjalne) narracje, będące jednostkowym,

23 R. E. Krauss *Notatki o indeksie. Część 2*, w: *też: Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2011, s. 224.

24 S. LeWitt *Autobiography*, Multiples, Inc., Lois and Michael K. Torf, New York–Boston 1980.

25 S. LeWitt *Sentences on Conceptual Art*, 1969; <https://www2.ak.tu-berlin.de/~gastprof/collins/experimental-music/Sentences%20on%20Conceptual%20Art.pdf>

autobiograficznym, a zarazem mocno uspołecznionym doświadczeniem przestrzeni, ciała i czasu – narracje pozostające, jakby się wydawało, w domenie przede wszystkim sztuki literackiej.

### III

Wzmożone zaangażowanie artystów w rozmaite ideologie w latach 70. zaowocowało m.in. publikacjami antykapitalistycznymi i feministycznymi Do najciekawszych autorów z tak ujętej perspektywy należą moim zdaniem Gordon Matta-Clark, Annette Messager, Sigmar Polke.

Przyglądając się książkom amerykańskiego artysty Gordona Matty-Clarka (1943-1978), możemy prześledzić strategie artystyczne, które konceptualizm szczególnie sobie upodobał: chodzi o gesty oparte na aktach destrukcji. Są one częścią znacznie szerszej tendencji, która swój wyraz znalazła w technikach opisanych przez Deborda jako *détournement*, znanych później pod nazwą *appropriacji*. Prace Gordona Matty-Clarka – filmy, interwencje architektoniczne, performanse i książki – koncentrują się na związkach między fotografią, książkami i budynkami, jednak nietrudno związki te przełożyć na materializację literacko-estetyczne. Zadając pytanie, czy strategie pisarskie mogą mieć charakter architektoniczny i fotograficzny i na czym ich podobieństwo się zasadza, zbliżamy się do zamysłu książek Matty-Clarka, tym bardziej że w języku, jakim objaśniane i komentowane były jego prace, często pojawiały się frazy przywołujące struktury gramatyczne<sup>26</sup>. Cięcia, przechylenia, dziurawienia to zasadnicze strategie działania autora tak ważnych interwencji architektonicznych, jak m.in. *Bronx Floor: Threshole* (artysta wycinał fragmenty murów w opuszczonych budynkach, otwierając je tak, by można było zobaczyć układ kondygnacji) lub *Day's End* z 1975 roku (tu z kolei otwory wycięto w dachu, podłodze i elewacji, umożliwiając obserwacje zmieniającego się oświetlenia wewnątrz budynku<sup>27</sup>).

*Splitting* (1974) to zarazem interwencja architektoniczna w Englewood, New Jersey, jak i książka dokumentująca to przedsięwzięcie. Interwencja artystyczna polegała na przecięciu domu, który Matta-Clark otrzymał od swojej galerzystki Holly Solomon. Najpierw architekt przeciął budynek na

26 Zob. J. Attlee, L. Le Feuvre *Gordon Matta-Clark: The Space Between*, Nazreali Press, Tuscon 2003.

27 Zob. G. Świtek *Sztuka jako krytyka architektury*, w: tejsze *Gry sztuki z architektury. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 365-388.

pół, a następnie obniżył fundamenty, by uzyskać efekt pochylenia domu, który osadzono na nowych fundamentach. Książka składa się z czarno-białych fotografii, do których dołączone są krótkie zdania (np. „322 Huphrey Street / as it was left / abandoned” lub „Beveling down / forty lineal feet / of cinder blocks / to set half the bulding / back on its fundaments”), objaśniające aktualne ujęcia dekonstruowanych płaszczyzn<sup>28</sup>. Widzimy więc, jak budynek rozsuwa się wzdłuż osi pionowej, przechyla i ponownie gruntuje, stając się podwojoną i przekrzywioną bryłą. Możemy też zobaczyć wewnętrzne struktury nakładające się na jego zewnątrz – gwałtowne otwarcia fasad przypominają demolowanie, niszczą bowiem zasadniczy podział na zewnątrz i wewnątrz. Książkę zamyka trójpanelowa fotografia przedstawiająca dom w przekroju – dwa piętra, dach i klatkę schodową. Anne M. Wagner utrzymuje, że nie można sprowadzać fotografii i towarzyszących im tekstów jedynie do funkcji dokumentującej: kolekcja artefaktów, jak nazywa krytyczka efekt działań obejmujący całość projektu, kształtowana przez różne media, wzmacnia i osłabia się nawzajem, „opowiadając własne historie”<sup>29</sup>. Interwencje Gordona Matty-Clarka miały charakter polityczny, właściwy dla konceptualnych działań lat 70. – chodziło o ich antykapitalistyczny, antykonsumpcyjny wydźwięk.

Ciekawie też w perspektywie związków z literaturą i ich ideologicznym aspektem przedstawiają się zwłaszcza dwie książki francuskiej artystki, której prace mają konceptualny wymiar, Annette Messenger (ur. 1943) – *The Woman and...* z 1975 oraz *My Collecton of Proverbs* z 1976 roku. W pierwszej Messenger pokazała czarno-białe fotografie kobiecego ciała ułożone parami i przekształcone komiksową kreską w parodystyczno-groteskowe formy. Oglądane rozdziałami (np. *Kobieta i młoda dziewczyna*, *Kobieta i śmierć*, *Kobieta i broda*) odznaczają się niezwykle ambiwalentnym sensem: artystka mówi, że wzięła pod uwagę wszystkie niebezpieczeństwa, z jakimi może się spotkać kobieta, te metaforyczne i dosłowne, i odwzorowała je na jej ciele<sup>30</sup>. Twarz mężczyzny z brodą z włosów łonowych kobiety, wyrysowana na jej tułowiu, albo szkic noża dokonującego cięcia w połowie jej ciała czy wizerunek skorpionia zbliżającego się do jej genitaliów, płody w brzuchu – wszystko

28 G. Matta-Clark *Splitting*, 98 Greene Street Loft Press, New York 1974.

29 A.M. Wagner *Splitting and Doubling: Gordon Matta-Clark and the Body of Sculpture*, Grey Room 2004 no. 14, s. 35. Cyt. za: *Artists Who Make Books*, s. 182. Zob. także P.M. Lee *Object to be destroyed. The work of Gordon Matta-Clark*, MIT Press, Cambridge, London, 2000.

30 A. Messenger *La Femme Et...*, Ecart, Geneva 1975.

to jest zarazem metaforą lęków oraz realnym zagrożeniem wynikającym z konkretnych warunków społeczno-politycznych. Z żartów i żartobliwych rysunków czyni Messenger ważny komunikat polityczny. W drugiej swojej publikacji artystka zgromadziła najbardziej obraźliwe przysłowia dotyczące kobiet. Zamieściła je w wersji francuskiej, angielskiej oraz włoskiej. Ta praca ma również swoją odsłonę wystawową: Messenger wyhaftowała na płótnie mizoginiczne i obsceniczne hasła i oprawione wystawiła w galerii<sup>31</sup>.

Gdzieś na pograniczu takich destrukcyjno-kreślarskich działań sytuują się książki Sigmara Polkego (1941-2010). Choć Polke – najbardziej znany obok Beuysa, Kiefera i Richtera artysta powojennych Niemiec – nieczęsto jest wymieniany jako artysta konceptualny, trzeba o nim wspomnieć jako o artyście ważnym dla nurtu zawłaszczeń. Polke używał wielu rozmaitych kodów, materiałów i mediów: fotografii, rysunków, reklam, słów, zdjęć migawkowych, wielokrotnie przechwyconych obrazów. Jego działalność wpisuje się w szeroko rozumianą kulturę wizualną, wychodząc daleko poza estetyczne pojmowanie sztuki i działalności artystycznej. Prace Polkego stają się rodzajem żartu: Donald Kuspit uważa, że to w zasadzie obrazowość (*pictorialness*) przeobraża się w żart (*joke*) za sprawą równoprawnego traktowania wszystkich elementów wizualnych<sup>32</sup>. Ten szczególnie żart trzeba by – także w kontekście praktyki artystycznej Annette Messenger – ustawić w świetle teorii komiczności i śmiechu, który bywa eksplozywny, naruszający hierarchie i normy. Wyraźniej wówczas zarysuje się podstawowy mechanizm prac Polkego, którego siła polega na przeobrażaniu osób w rzeczy, ludzi w zwierzęta, obrazy w reklamy, figuratywności w abstrakcje. W swojej książce *Bundestag Election 1972: Bizarre Photos Taken in Düsseldorf and Cologne* (1972) Polke pokazał plakaty wyborcze polityków CDU, które poddał niszczącej obróbce: dorysował swastyki, wymazał oczy, nałożył piracką przepaskę etc. Pokazał w ten sposób m.in. bliskość konsumenckiego i politycznego zapału. Inna książka, *Day by Day... they take some brain away* (1975) jest w zasadzie pokazem praktyk przechwytywania: przygotowana na biennale w São Paulo, wykorzystuje materiał wizualny z otaczającej artystę rzeczywistości. Są tu wycinki z gazet, komiksy, obrazy z serwisów informacyjnych, próbki różnych praktyk typograficznych, plakaty reklamowe, fotografie, kserografie.

31 Zob. A. Messenger *ma collection de proverbes*, Giancarlo Politi, Milan 1976.

32 Zob. D. Kuspit *At the Tomb of the Unknown Picture: Sigmar Polke's Art*, w: *Sigmar Polke: Back to Postmodernity*, ed. by D. Thistlewood, Liverpool University Press and Tate Gallery Liverpool, Liverpool 1996, s. 93.

Wszystkie te elementy powtarzają się, niemal na siebie wpadając, atakując się i walcząc o widzialność<sup>33</sup>.

Opisane tu przykłady konceptualnych przekreśleń pozwalają zwrócić uwagę przede wszystkim na samą praktykę czytania i uwidaczniania znaku/pisma/obrazu jako czegoś materialnego – przeznaczonego do zniszczenia, przemodelowania, transformacji.

#### IV

Tacy z kolei neokonceptualni artyści, jak Richard Prince (ur. 1949), Sophie Calle (ur. 1953), Cindy Sherman (ur. 1954), Jenny Holzer (ur. 1950), Barbara Kruger (ur. 1945) czy Martha Rosler (ur. 1943), tworzą konceptualizm oparty zasadniczo na zawłaszczeniach, przechwyceniach kwestionujących tradycyjnie pojęte kategorie autorstwa i oryginalności. Jeśli do tej pory mówiliśmy głównie o elementach piśmiennych, słowno-językowych, to m.in. Prince i Calle (a także starsi Broodthaers i Baldessari) tworzą swoje książki, posługując się fikcją literacką. Najczęściej piszą ją sami lub korzystają z już istniejących dzieł. Do grona artystów kolażowych utrzymujących aurę groteskowo-pornograficznych przechwyceń komercyjnych elementów kultury wizualnej należy także Maurizio Cattelan (ur. 1960).

Zacznijmy od Johna Baldessariego (ur. 1931), którego praktyka artystyczna bywa kojarzona z przechwyceniami. W jego debiutanckiej książce z 1972 roku ogromną rolę – co nieczęste – odgrywa narracja i fikcja literacka. *Ingres and Other Parables* naśladuje formę kalendarza na ścianę – na każdej stronie znajduje się fotografia oraz tytułowe inne przypowieści. Sam autor mówi, że mają one pełnić funkcję pouczającą młodych adeptów sztuki, ich metateoretyczny charakter jest potwierdzany w praktyce artystycznej przez Baldessariego, ale też zironizowany, nie traktowany zbyt poważnie. Ciekawe, że Arti Vierkant w artykule zamieszczonym w stałej rubryce czasopisma „Hyperallergic” polemicznie odnosi się do morału zwłaszcza jednej przypowieści:

Młody artysta w szkole zwykł czcić obrazy Cézanne’a. Oglądał i studiował wszystkie książki, które znalazł na temat Cézanne’a i skopiował wszystkie reprodukcje dzieł Cézanne’a, które znalazł w książkach.

Odwiedził muzeum i po raz pierwszy zobaczył prawdziwy obraz Cézanne’a. Znienawidził go. Nie był to obraz podobny do Cézanne’ów, które

33 S. Polke *Day by Day... they take some brain away* (with A. Duchow), Wienand, Cologne 1975.

studiował w książkach. Od tego czasu malował wszystkie swoje obrazy w czerni i bieli w rozmiarach obrazów reprodukowanych w książkach. Wydrukował też podpisy i objaśnienia – tak jak w książkach.

I pewnego dnia zdał sobie sprawę, że niewiele osób chodzi do galerii sztuki i muzeów, ale wiele osób ogląda książki i czasopisma tak jak on i tak jak on otrzymuje je za pośrednictwem poczty.

Morał: Trudno jest włożyć obraz do skrzynki pocztowej.<sup>34</sup>

Na podsumowujący opowieść morał Vierkant ripostował, że trudność pojawia się tylko wtedy, gdy wybierzemy niewłaściwą skrzynkę. Artysta odnosił się w ten sposób do przestarzałych metod dystrybucji sztuki, choć wytykając Baldessariemu lekceważenie obszaru mediów elektronicznych, przyznawał jednocześnie, że doświadczenie dzieł sztuki nadal zależy od oglądania ich w galerii czy muzeum<sup>35</sup>.

Swoje narracje (w języku angielskim, włoskim, francuskim i niemieckim) Baldessari zaopatrzył w dziesięć czarno-białych fotografii. Wchodzą one w związki z tekstami na zasadzie nieprzewidzianych *bafflements*: artysta uważa, że nigdy nie wie, jak działają słowa, a jak może zadziałać obraz, „co robi jedno, a czego nie robi drugie”, a powstający między nimi rodzaj przegrody jest motorem jego prac. W *Ingres and Other Parables* fotografie układają się w dziwny dokumentalny esej o przedmiotach lub istotach, które stają się przedmiotami, a następnie po prostu obrazami. Prawie każda fotografia przedmiotów – gwoźdźcia, długopisu, żarówki, koperty ze znaczkiem pocztowym, piramid, kamienia, ptaka (oprócz ludzkiego ucha i samolotu) – odcina je od szarego tła i jednocześnie stanowi pogłębienie rzeczowości jako odbicia. Pokazywane kształty, będąc czymś wyodrębnionym z szarości, są ciągle zagrożone możliwością pochłonięcia przez szare strefy. Obrazy Baldessariego rozbijają logikę językowego przedstawienia, wprowadzając pasywne wizerunki rzeczy otoczonych cieniami, które dodatkowo podwajają ich tożsamość. Jeśli książka ta była czytana jako alegoria mocy medium druku (choć przecież także zawierała jego krytykę), to fotografie mogą służyć za metafory wyłaniania się i zanikania kształtu/znaczenia obrazu.

34 J. Baldessari *The Best Way to Do Art*, w: tegoż *Ingres and Other Parables*, Studio International Publications, London 1972.

35 A. Vierkant *Hypermedia: Exposure*, „Hyperallergic” październik 2009; <https://hyperallergic.com/80/hypermedia-exposure/>

Po tym jak Baldessari spalił swoje obrazy w lokalnym krematorium (*Cremation Project*, 1970), zwrócił się w stronę filmowych narracji i obrazów. W *A Sentence of Thirteen Parts (with Twelve Alternate Verbs in Fable)* z 1977 roku artysta użył kadrów z czarno-białych filmów, które skomponował tak, aby z podpisów włączonych w zdjęcia można było ułożyć sekwencje słowne. Rozkładany, harmonijkowy format książki daje możliwości tworzenia z pojedynczych żółtych napisów całych zdań. I tak na przykład fotografia kobiecej twarzy została opatrzona podpisem *Sad*, inne zdjęcia – podpisami *Determined*, *Mysterious*, *Intent*, *Quiet*. Taki zabieg podkreśla z pewnością znaczenie pozycji (miejsca) zajmowanej przez konkretne słowa w książce. W każdym razie z układanki słowno-filmowej (językowo-obrazowych gier) można skomponować bardzo dużo osobnych historii, których podstawą będzie jedno ujęcie fotograficzne i jedno słowo.

Mniej więcej do końca lat 80. książki Richarda Prince'a były skomponowane głównie z tekstów (fikcyjnych narracji), potem jednak proporcje te zmieniły się na korzyść obrazów w takich artbookach, jak *Spiritual America* (1989) czy *Inside Word* (1989). Pierwsze publikacje – trylogia *War Pictures*, *Menthol Pictures*, *Menthol Wars* z 1980 roku – zawierały krótkie prozy skoncentrowane na zmianach, jakie w naszym życiu poczyniły media i konsumpcja, a także konsumpcja mediów. *Inside World* z 1989 roku to już kompilacja przechwyconych przez Prince'a fotografii innych artystów (Richarda Artschwagera, Troya Brauntucha, Francisa Picabii, Sigmara Polkego, Man Raya, Gerharda Richtera, Cindy Sherman i Andy'ego Warhola), połączona z jego własnymi tekstami i komentarzami, wycinkami z komiksów, fałszywym wywiadem z J.G. Ballardem otoczonym postaciami kowbojów<sup>36</sup>.

Francuska konceptualistka Sophie Calle w debiutanckiej książce *Suite Vénitienne* z 1983 roku wyjaśnia pomysł, na którym oparła swoją narrację. Przez wiele miesięcy śledziła ludzi, chodząc po ulicach Paryża. W końcu wpadła na mężczyznę, za którym pojechała do Wenecji<sup>37</sup>. Chodziła tam za nim i robiła mu zdjęcia, codziennie zapisywała też okoliczności ich powstania, prowadząc specyficzny dziennik śledczy. Na koniec dała jasny wyraz swojemu rozczarowaniu: „Fotografuję go ostatni raz, gdy wychodzi z dworca. Nie pójdę dalej. On idzie, ja tracę go z oczu. Po tych trzynastu wspólnych dniach nasza historia

36 R. Prince *Inside World*, Kent Fine Art, New York 1989.

37 S. Calle *Suite Vénitienne*, siglio, Los Angeles, 2015. Prawdziwy debiut to książka *Tito* wydana w dziesięciu egzemplarzach w 1980 roku.

dobiega końca<sup>38</sup>. Ostatnia fotografia przedstawia wyjście z dworca kolejowego, czerwonym kółkiem jest na niej obrysowana sylwetka mężczyzny. Na podobnym detektywistycznym chwycie zbudowana została inna książka Calle – *The Address Book*<sup>39</sup>. Artystka znalazła notes z adresami i zanim zwróciła go właścicielowi, skopiowała wszystkie dane. Następnie przeprowadziła szereg rozmów – „wywiadów” – z przyjaciółmi i kolegami, których adresy znajdowały się w notesie Pierre’a D., i na ich podstawie zbudowała postać mężczyzny. Miała zakaz ich publikacji do końca życia swojego bohatera.

Krytycy zwracają uwagę na narracyjność książek francuskiej artystki użytkowaną, rzecz jasna, za pomocą tekstów, ale także fotografii. Jedne i drugie budują detektywistyczne napięcie podbite voyeryzmem zdjęć i skrupulatnością opisów. Te konceptualne chwytły – w dosłownym tego słowa znaczeniu – współlistnieją w książkach artystki z fotografiami i narracjami. Zdjęcia Calle dają wrażenie wdzierania się do czyjegoś życia, upubliczniania prywatnych sekwencji, stanowią wyraźne naruszenie granic intymności – najlepiej widać to chyba w *The Sleepers*, bo fotografie ludzi leżących w łóżkach, w rozmaitych konfiguracjach sprawiają niepokojące wrażenie zagadki, której sens się tropi, ale wyjaśnienie ma obszciczny posmak.

Może się wydawać, że artystyczne przechwycenia i wykorzystanie fikcji literackiej do fotograficznych montaży niewiele wnoszą do rozumienia wiersza czy sposobów literackiej komunikacji. Jest jednak inaczej – tego typu strategie umożliwiają myślenie o poezji jako nieprzynależącej do żadnego konkretnego medium, dając szansę na odłączenie jej od logiki modelu lingwistycznego, nawet jeśli nadal miałyby pozostać w kodzie piśmiennym.

## V

Gdyby spróbować wskazać najważniejsze, ogólne korzyści z czytania konceptualnych książek artystów, to należałoby przede wszystkim zwrócić uwagę na funkcjonowanie w ich obrębie kategorii wizualnej językowości (piśmienności) oraz wykorzystanie modelu lingwistycznego do uformowania elementów wizualno-obrazowo-graficznych. Takie hybrydowe (zwrotne i odwracalne) przeniesienie pewnych właściwości jednego medium na inne, określonych cech jednego kodu na inny powoduje, że koncepcja tekstu/literatury/języka/

38 Tamże.

39 Historia publikacji tej książki jest bardzo skomplikowana. Korzystam z wydania S. Calle *The Address Book*, siglio, Los Angeles, 2012.



wiersza może zostać uwolniona od jednego, dominującego paradygmatu dyskursywności i zrekonfigurowana na nowo w koncepcjach performatywności, inscenizacyjności, wizualności.

Dodatkowo literackie ambicje zostają ośmielone przez książki artystów ich oscylacja między matematyką, muzyką, malarstwem, fotografią, literaturą a ogólniejszymi modułami: piśmiennictwem czy graficznością i wizualnością wydaje się niezwykle intensywna i ożywcza, zwłaszcza gdy myślimy o sztuce/literaturze jako obszarach wymiany, odwracania perspektyw, konfrontacji języków, obrazów i działań.

Należy też nadmienić, że inną funkcję będą spełniały eksperymenty z postacią książki: z użytym materiałem, formatem, sposobem przeglądania etc. Wprawdzie jest to myślenie bardziej tradycyjne, nie lekceważyłabym go jednak, bo samo zwrócenie uwagi na przedmiotowość książki kieruje nas w stronę przedmiotowo-materialnego statusu tekstu, języka, obrazu fotograficznego i malarskiego.

## Abstract

---

**Anna Kałuża**

UNIVERSITY OF SILESIA (KATOWICE)

*Artists' Conceptual Books*

Kałuża explores artists' conceptual books and their significance for literature/poetry in the traditional sense. She describes key publications of the conceptual movement of the 1960s, 1970s and 1980s, discussing the artists' strategies and highlighting their inspiring, albeit indirect, relationships with literary and poetic concepts.

## Keywords

---

conceptualism, artists' books, writing, visibility, images, photography, series