

THE BOOK OF STANDING TIME

© Copyright by A.DUDEK-DÜRER 2004



Relacje

semantyczne tekstu (niekoniecznie literackiego) i elementów wizualnych w książce artystycznej

Próba zarysowania problematyki

Alina Kalczyńska enigmatycznie, acz efektownie stwierdza, że książka artystyczna nie jest już książką, ale nie jest jeszcze czymś innym¹, co wskazuje na swoiste zawieszenie *artist's book* między różnymi umiejętnościami i dyscyplinami sztuki. Taka diagnoza czy też takie rozpoznanie utrzymuje się u wielu badaczy. W próbach dookreślenia tego, czym jest książka artystyczna, pomocne wydają się dwie dwudziestowieczne wypowiedzi, jakie znajdziemy na stronie Pracowni Książki Artystycznej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu: niemiecki filozof Max Bense mówi o „trójwymiarowym ciele języka, ciało to zaś jest nosicielem własnego, szczególnego, konkretnego »estetycznego przesłania«,” natomiast amerykański poeta i jeden z założycieli grupy Fluxus Dick Higgins stwierdza: „[...] książka artystyczna to książka

zrobiona dla niej samej, nie zaś dla informacji, którą zawiera”². Oba te sformułowania odmiennie podchodzą do kwestii tekstu – Bense wskazuje na fundament językowy książki artystycznej, podczas gdy Higgins poszerza możliwości takiej podstawy do różnych kodów przekazu – ostatecznie jednak sprowadzają rzecz do tego samego, a mianowicie dodatkowej, estetycznej funkcji medium, które tu wychodzi na plan pierwszy, a które w tradycyjnej książce pełni funkcję zależną od zawartej informacji i rolę służebną komunikacji.

Chciałbym przyrzeć się różnym praktykowanym przez twórców *artist's book* podejściom do książki oraz jej tekstu, który to, idąc za myślą Maksa Bense, jest niezwykle istotny dla mnie jako badacza tekstów literackich. Wyróżnia się szereg odmian książki artystycznej. Jak pisze Grażyna Borowik:

[...] możemy wydzielić grupy realizacji, które w mniejszym bądź większym stopniu zbliżają się czy też oddalają od książki tradycyjnej. Tak więc istnieją książki robione i pisane przez artystów, ale zachowujące formę klasycznego druku, książki-dzieła sztuki, nawiązujące do formy książki, ale będące realizacjami niezależnymi, i książki-objekty luźno nawiązujące do idei Księgi³.

Zacznijmy od tej ostatniej grupy, bo tutaj relacje semantyczne wydają się najciekawsze. Można chyba założyć, że książka w pracach konceptualnych najczęściej nie bywa przywoływana wprost, literalnie, ponieważ w sztuce konceptualnej istotne są takie operacje, które przez zapośredniczenia konstruują pewne idee w umyśle odbiorcy.

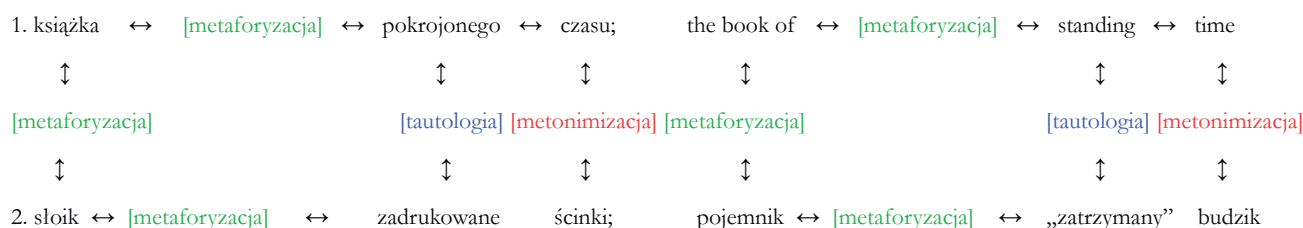
Wrocławski artysta sztuki mediów i performer Andrzej Dudek-Dürer stworzył np. dwie książki artystyczne przez umieszczenie pewnych przedmiotów w niewielkich pojemnikach, szklanym oraz plastikowym słoju. Przedmioty wewnątrz pojemników bynajmniej nie wiążą się bezpośrednio z książką. Raz – są to zadrukowane ścinki papieru w pracy zatytułowanej *Książka pokrojonego czasu*, dwa – to nietypowy budzik w *Książce czasu, który stanął*, zatytułowanej w oryginale: *The Book of Standing Time* (obie prace pochodzą z 2004 roku)⁴. Jak łatwo zauważyć, jedynymi łącznikami z książką są tytuły obiektów, a zatem książka istnieje wyłącznie w świadomości nadawcy i odbiorcy jako byt rekonstruowany mentalnie. Jak wygląda relacja tekstu i przestrzeni? W *Książce pokrojonego czasu* zadrukowane ścinki papieru tworzą na pierwszy rzut oka asemantyczny chaos ograniczony szklaną *limes*. W *Książce czasu, który stanął*, jaką można by też nazwać *Książką zatrzymanego czasu*, to zegar w formie budzika (tu: przedmiot będący tekstem kultury), który

symbolizując czas, stoi literalnie zatrzymany wewnątrz słoja. Oba tytuły łączą w sobie literalność stanów („pokrojony”, „zatrzymany”) z symbolizacją czasu, który jest głównym bohaterem obu prac. W tytułach można odczytać też bardzo wyrazistą aluzję malarską do twórczości surrealistycznej, zwłaszcza do obrazów *Czas zatrzymany* René Magritte’a oraz *Trwałość pamięci* Salvadora Dalego, a także zbieżność z powstałą w tym samym 2004 roku pracą liberacką Zenona Fajfera *Spoglądając przez ozonową dziurę*, na którą składa się poemat zapisany na przezroczystej folii, zwiniętej w rulon i umieszczonej w szklanej butelce.

Literalność i symbolizacja jednakże to nie jedyne mechanizmy semiotyczne w omawianych obiektach Dudka-Dürera. Działa tu przecież również metaforyzacja rzeczywistości, która opiera się na relacjach znaków językowych i elementów plastycznych przestrzeni trójwymiarowej, a także wewnątrz każdej z tych grup. Jak wskazuje Noël Carroll, metafora obrazowa jest bowiem analogiczna do metafory językowej, chociaż jest według niego bardziej wyrazista i opiera się na symultanicznej percepcji odbiorcy⁵. Koncepcję Carrolla poszerza Charles Forceville, wskazując na możliwość oddziaływania semantycznego na siebie nawzajem elementów należących do różnych systemów znakowych, np. języka i obrazu albo gestów. Takie międzysystemowe metafory nazywa wielomodalnymi (*multimodal*), w odróżnieniu od metafor jednomodalnych (*monomodal*)⁶, zbudowanych wyłącznie przez obrazy (*pictorial metaphor*), język (*linguistic metaphor*) lub odmienne kanały przekazu (najogólniej mówiąc: *non-verbal metaphor*).

Innym punktem wyjścia w badaniach tego typu relacji mogą być relacje między słowem a obrazem w poezji wizualnej⁷. Mechanizmy relacyjne Willard Bohn wyodrębnił w tejże poezji w trzech grupach: metaforyzacji, metonimizacji i tautologii⁸. Pierwsza grupa działa na zasadzie podobieństwa między desygnatami słowa i obrazu, druga – opiera się na przyległości semantycznej tych desygnatów, a w trzeciej słowo jest potwierdzeniem, a nawet powtórzeniem obrazu (bądź odwrotnie). Wydaje się, że można z powodzeniem odnieść wspomniane kategorie do książki artystycznej, z zastrzeżeniem, że płaszczyzna może zostać⁹ w niej zastąpiona trójwymiarową przestrzenią obiektu, ale tym, co pozostaje, jest wciąż warstwa tekstowa. Przechodząc do analizy multi- i jednomodalnych relacji znaczeniowych w zaprezentowanych obiektach Dudka-Dürera za pomocą terminologii Bohna, z racji na wielokrotność związków między poszczególnymi elementami znakowymi, spróbujmy przedstawić je za pośrednictwem wykresu (zob. wyk. 1).

Wykres 1.



Legenda:

1. Warstwa językowa

2. Warstwa wizualno-przestrzenna (obiekty trójwymiarowe)

Wyjaśniając powyższy wykres, należy powiedzieć, że desygnat leksemu „książka” oraz desygnat, jakim jest „słoik” (lub „pojemnik”), wchodzą ze sobą w relację metaforyczną na zasadzie ukrytego podobieństwa (albo nawet niepodobieństwa); desygnat leksemu „pokrojony” jest synonimiczny (czy nawet tożsamy) z techniką przygotowania wykorzystanych druków, podobnie jak desygnat leksemu „standing” („zatrzymany”, „stojący”) jest synonimiczny/tożsamy ze statycznością użytego budzika. Desygnat leksemu „time” (czyli oczywiście „czasu”), pojęcie abstrakcyjne, jest natomiast przyległy semantycznie do takiego przedmiotu, jakim jest budzik/zegar, jako że jedną z podstawowych funkcji budzika/zegara jest odmierzanie czasu. W obu pracach Dudka-Dürera, jak widać, działają identyczne mechanizmy semantyczne i analogicznie odbywają się procesy semiotyczne.

Możemy tylko – jako odbiorcy – odetchnąć z ulgą, że obie te niepokojące symbolizacje zamknięte są w słojach i może to jest też intencją artysty, czas pokrojony i zatrzymany nie może wydostać się na zewnątrz.

W obszarze książki artystycznej najbardziej chyba tradycyjną formą jest współczesny rękopis artystyczny. Do najsłynniejszych twórców tego typu artbooków należy Zbigniew Makowski, który nierzadko na specjalnym, chociażby czerpanym papierze zapisuje i maluje ręcznie wszystkie strony, oprawiając swoje obiekty w płótno, niejednokrotnie ręcznie szyte. Obiekty Makowskiego stanowią niezwykle pracochłonne dzieła manualne, przy czym odnoszą się do przeszłości za pomocą różnego rodzaju falsyfikacji działania czasu bądź kamuflażu intencji autora. Prościej mówiąc, starają się sprawić wrażenie książek dawnych i niekoniecznie przeznaczonych

do publicznego wystawiania, czasem wskazują bowiem na ułomności procesu twórczego za pomocą skreśleń, rozerwań czy zabrudzeń papieru. Tutaj tekst literacki, bo taki stanowi zawartość książek Makowskiego, nierozzerwalnie wiąże się z ilustracjami twórcy, które są integralną częścią obiektów.

Wspomniany wyżej kontekst zamierzonej anachroniczności czy też archaiczności potwierdzany jest odpowiednią stylizacją języka, stosowaną w tekście, i wzmacniany odrębnym zapisem, jak też estetyką ilustracji. To ostatnie, mimo

że – jak pisze Rafał Jakubowicz – „sztuka książki nie jest [...] ilustratorstwem, obraz służy raczej uwrażliwianiu i otwieraniu się na wartości mieszczące się w sferze »pomiędzy«, poprzez angażowanie zmysłów, które dotychczas nie były w procesie kontaktu z książką aktywne”¹⁰. Krócej mówiąc, sztuka książki jest czymś więcej niż ilustratorstwo¹¹. Nie koliduje to jednak z tym, by w sztuce książki pojawiały się klasyczne ilustracje.

Na szczególną uwagę w tym kontekście zasługuje książka artystyczna dwójga autorów, Małgorzaty Łempickiej-Brian oraz Krzysztofa Szałka, pt. *Manuskrypty* z 1994 roku¹². Praca tychże artystów otwiera się jeszcze szerzej na perspektywę autorstwa (nie tylko z racji na ich wspólne autorstwo), bowiem zgodnie z tytułem zawiera skopiowane rękopisy wybitnych twórców pióra, takich jak Bertold Brecht, Albert Camus, Dino Buzzati i Søren Kierkegaard, a towarzyszą im obrazy abstrakcyjne. Łempicka-Brian wykonała tu fotografie manuskryptów na płótnie, a Szałek skonfrontował z nimi swoje abstrakcje. Powstaje tu pytanie, czy owe abstrakcyjne obrazy można traktować jako ilustracje, zważywszy na to, że w publikacji każdy obraz towarzyszący tekstowi staje się poniekąd ilustracją. Wychodząc od funkcji ilustracji, takich jak funkcja

W obszarze książki artystycznej najbardziej tradycyjną formą jest współczesny rękopis artystyczny

zdobnicza, interpretacyjna, ekspresywna, dokumentalna, autoteliczna czy opisująca, można powiedzieć, że obrazy Szafka odgrywają tu rolę zdobniczą (jakkolwiek brzmi to w odniesieniu do malarstwa abstrakcyjnego), interpretacyjną (ale nie w rozumieniu wyjaśnienia treści tekstu, tylko niejako jego przełożenia na język obrazu) i wreszcie – autoteliczną, w pewnym sensie zastępują tekst wobec jego ograniczoności, chociażby kolorystycznej, i są w pewnej mierze autonomiczne. Jeśli zatem mówimy tu o swobodnym przekładzie tekstu na język obrazu, bliskim autonomizacji obrazu, czy o tak odległym parafrazowaniu tekstu przez obraz, że związek może ograniczyć się jedynie do aluzji, to typologia Bohna w takiej sytuacji nie jest specjalnie przydatna, bo relacja obrazów Szafka do fotokopii rękopisów opiera się zarówno na tautologii, jak i na metonimizacji i metaforyzacji.

Wracając do odręcznie zapisywanych stronic, technikę tę realizuje też krakowska artystka Dorota Kamińska, która jako format wybrała książkę miniaturową, rozszerzając równocześnie bazę materiałową swoich prac o kamień, korę, liście, pióra i inne materiały pochodzenia naturalnego. Jej prace stanowią manualne dzieła, zawierające w sobie teksty poetyckie; artystka bierze na warsztat wiersze m.in. Zbigniewa Herberta, Wisławy Szymborskiej, Adama Zagajewskiego, E. E. Cummingsa i Paula Celana. W książki wbudowuje przedmioty i materiały naturalne: do wiersza Herberta pt. *Kamyk* dokłada przykładowo kamień, a utwór Cummingsa zapisuje na liście przyklejonym do kartki. W pracach tych przedmioty owe i materiały korespondują ideowo z treścią tekstów poetyckich, czasami ją redundantnie czy też tautologicznie powtarzając. Wówczas na pierwszy plan wysuwa się funkcja haptyczna tych „martwych natur” i idące za nią poszerzenie odczuwania poezji, realizujące literalne sensory, które przynoszą symbole lub metafory wykorzystywane w poezji, co na poziomie semantycznym metaforykę poetycką zamyka, chociaż na poziomie intuicyjno-wrażliwym ją poszerza. W innych realizacjach, jak w wierszu *Wspomnienia* Zagajewskiego, który otrzymał za okładkę zszyte ze sobą dwa kawałki kory drzewnej, oba poziomy, semantyczny oraz intuicyjno-wrażliwy, poszerzają się. Zastosowana tu naturalna kora staje się jednocześnie symbolem i metonimią wobec treści tekstu poetyckiego, w którym pada postulat co do obchodzenia się ze wspomnieniami: „uszij dla nich płócienne pokrowce”. Można mniemać, że płótno, jako naturalny (i prymarny niegdyś w życiu ludzi)

materiał, zostało zastąpione przez korę, podobnie niegdyś powszechnie bliską życiu codziennemu.

Jeszcze inaczej przestrzeń wykorzystuje znany krakowski artysta Andrzej Bednarczyk. Tworzy obiekty, które odnoszą się do fikcyjnych bohaterów, takich jak Strażnik Księgi oraz Vitiosus z cyklu *Anatomia Aniołów*, czy też są ich atrybutami¹³. W ten sposób metonimicznie realizowany jest w sferze materialnej świat alternatywny i materializowana jest idea Księgi.

Wśród autorów z zagranicy, którzy operują pewną dowolnością, jeśli chodzi o posługiwanie się medium książki w ramach sztuki książki, konceptualnie, chciałbym – za Zuzanną Sokołowską¹⁴ – wspomnieć o trójce artystów. Są to Holenderka Annemarie Kloosterhof oraz Amerykanie Mike Stilkey i Cary Barer. Wszyscy troje uprawiają tzw. *book sculpture*¹⁵. Polega to na tym, że zawartość gotowych książek, które są materiałem dla ich rzeźb, staje się drugorzędna albo nawet nie ma w ogóle żadnego znaczenia, jeśli chodzi o semantykę pracy.

Pracom artysty z Kalifornii towarzyszy kontrowersja etyczna – czy można mianowicie używać książek jako materiału rzeźbiarskiego?

Najbardziej widoczne jest to w książce-rzeźbie Stilkeya i Cary Barer. Pierwszy wykorzystuje w swoich obiektach wydrukowane książki, a dokładniej ich grzbiety – jako podłoże malarskie i budulec

rzeźb. Książki, leżąc jedna na drugiej albo stojąc obok siebie grzbietami, na zewnątrz służą przedstawieniu niezależnych, autonomicznych obrazów. Tekstowa zawartość książek pozostaje tu zatem z obrazem w relacji wzajemnego wykluczania się albo rozłączności.

Są też jednak prace Stilkeya, ciekawsze z naszego punktu widzenia, w których obraz i tekst nieznacznie, w dość otwarty sposób grają ze sobą, jak w obiektach, w których uwidocznione są tytuły na grzbietach, wkomponowane w znaczący sposób w obraz (np. tytuł książki Helen Hayes *A Gift of Joy*, czyli *Dar radości*, towarzyszący postaci spersonifikowanego ptaka, trzymającego kwiatek w doniczce, przypominający podarunek; albo *A Guide to Confident Living*, czyli *Przewodnik do pewnego życia*, na obrazie z personifikacją zająca kopiącego łopatą w ziemi). W zależności od interpretacji, w różnych obiektach Stilkeya odnajdujemy całą paletę relacji tekst-obraz. Począwszy od potwierdzeń tekstu i ilustracyjności graniczącej z tautologią, do pełnej lekkości gry znaczeń obrazu i tekstu, ocierającej się o aluzyjność.

Pracom artysty z Kalifornii towarzyszy kontrowersja etyczna – czy można mianowicie używać książek jako

materiału rzeźbiarskiego? Artysta twierdzi co prawda: „Książki umierają, tak wiele z nich wędruje do śmieci. To szaleństwo. Jeśli maluję na nich, daję im drugą szansę”¹⁶, wskazując tym samym, że chroni woluminy przed przemiałem, a jednak kontrowersja pozostaje.

Następna amerykańska artystka, Cara Barer, tworzy swoje *book sculptures* jako całkowicie autonomiczne wobec składających się nań książek obiekty. Tutaj także książka jest zaledwie materiałem rzeźby, takim jak kamień czy metal, odartym z sensów pierwotnego przeznaczenia danego tomu. Pozostaje jedynie ogólnie rozumiana idea Księgi, mocno eksponowana przez Barer i pokazująca możliwości zaistnienia materialnej książki (pojedynczej w odróżnieniu od obiektów Stilkeya) w przestrzeni. Można domniemywać, że gdzieś u źródeł motywacji twórczej artystki leżą zwyczajnie czytelnicze i wpływ żywiołów naturalnych na przedmioty materialne, jakimi są tu książki. W wypowiedziach programowych Barer stwierdza, że przekształca książki oraz je barwi, by pokazać je na nowo jako obiekty piękna i zapisać fotograficznie w połowie ich życia¹⁷. Połowa życia brzmi tu obiecująco, zarówno bowiem Stilkey, jak i Barer zastrzegają, że nadają nowe życie umierającym książkom i chronią ich materialną obecność, chociaż brzmi to nieprzekonująco. Podobnie zresztą czyni trzecia z wymienionych, Annemarie Kloosterhof, pisząc o materiale, z jakiego tworzy swoje prace: „[...] książki, które nigdy nie były czytane, dostają nowe życie jako obiekty artystyczne” i uściśla, że wszystkie jej prace zbudowane są ze starych, używanych książek¹⁸. Można się domyślać, że owe zastrzeżenia wynikają z kontrowersji etycznych wspomnianych wcześniej. Wszyscy ci „rzeźbiarze książek” swoimi wypowiedziami jakby starali się uprzędzić zarzuty o niszczenie tego dobra kulturowego, jakim są książki właśnie.

Kloosterhof tworzy obiekty, używając (podobnie jak Cara Barer) książkowych stronic, czasem w nich wycinając i tworząc instalacje wewnątrz książek, a czasem wychodząc na zewnątrz nich obiektami wyklejanymi lub tworzonymi z zadrukowanych stronic. Może to wówczas przypominać technikę książek pop-up, chociaż tylko pozornie – nie jest to pop-up z racji na statyczność rzeźb Kloosterhof. Semantyka rzeźb tej autorki w odniesieniu do tekstów wykorzystywanego materiału oscyluje od literalnych przedstawień (czyli pełnej ilustracyjności), jak w pracy *Zegar pana Humbreya* zbudowanej z egzemplarza powieści Charles’a Dickensa, przez ważne symbole związane z treścią tekstu, jak praca *Schody do poprawy* powstała z egzemplarza *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna, po metaforyczne i znaczeniowo wieloznaczne realizacje, jak *Zapach literatury*, która to praca powstała z egzemplarza pierwszego tomu *Kronik*

Barsetshire Anthony’ego Trollope’a, pisarza angielskiego epoki wiktoriańskiej.

Powstaje pytanie, jaki można wyciągnąć wniosek z tego krótkiego i siłą rzeczy pobieżnego przeglądu. Jak sądzę i jak potwierdzają to liczne opinie, w książce artystycznej liczy się przede wszystkim forma wizualna i to ona powoduje, że tekst schodzi na drugi plan, a jeśli nie, to jest co najwyżej równoważny formie przestrzennej (w trzech wymiarach) albo graficznej, tej ostatniej jak w przypadku wydanego przez galerię Zderzak dziennika *Tabula itineraria* Zbigniewa Makowskiego przypominającego ręcznie zapisaną powieść graficzną. Do walorów formy dochodzą wartości haptyczne, tutaj projektanci jako artyści plastycy są szczególnie wrażliwi: na dobór jakości i gramatury papieru, materiałów na okładki, szycia bądź klejenia, a także na ich wysublimowaną kolorystykę. Nie mówią już o takich projektach, które dodatkowo komplikują proces produkcji przez użycie wyrafinowanych technik i materiałów, jak robi to np. włoska artystka Maria Lai wyszywająca tekst na tkaninie.

Wśród różnych tendencji w tworzeniu współczesnej *artist’s book* ta właśnie, czyli praco- i czasochłonne rękodzielnictwo odwołujące się do wielowiekowej tradycji związanej z powstawaniem książek, zdaje się tworzyć jeden z dwóch głównych kierunków. To ruch konserwatywny i konsekrujący przeszłość książki, a nawet można chyba powiedzieć, że starający się ją ochronić (książkę) przed potężnymi zmianami technologicznymi i kulturowymi w dobie współczesnej cywilizacji, do jakich należy chociażby multimedialność i rzeczywistość wirtualna. Drugi, przeciwstawny nurt grupowałby te wszystkie artefakty, dla których książka jest zaledwie pretekstem, ideą, do której artyści mogą się odnieść, ale dodatkowo pozwalają sobie ją przekształcać w duchu progresywizmu i awangardyzmu. Na czym polegałby taki awangardyzm? Na pewno w dużej mierze może opierać się na konceptualizmie, który jest nurtem stworzonym dla sztuki książki, chociaż badacze wskazują tu również futurizm, dadaizm i surrealizm¹⁹. Jako że XX wiek przynosi wzmożony ruch oddziaływania na odbiorcę obrazem, pojawia się też zjawisko nie bez znaczenia dla obecnych narzędzi tego nurtu *book art*, jakim jest kolaż oraz technika montażu²⁰. Przy tym wszystkim warto pamiętać, że historycznym źródłem dla współczesnej książki artystycznej jest *livre d’artiste*, która narodziła się na początku XX wieku w kręgu École de Paris, a została poprzedzona zjawiskiem kolekcjonerskiej *livre à vignette*²¹.

Można się zastanawiać, czy rzeźby z książek to nadal książka artystyczna, ale gdyby tu wprowadzić ograniczenia, problem może pojawić się skądinąd przy różnych

odmiennych formach takiego nurtu, jakim jest *artist's book*. W skrajnym przypadku tekst oraz kodeks mogą w zasadzie w książce artystycznej w ogóle nie zaistnieć, pozostawiając wyzwolonej formie totalny prymat, jak w pracach, od których zaczęliśmy ten przegląd, w szklanej i plastikowej „książce” Dudka-Dürera, gdzie „dekret” o tym, że mamy do czynienia z książką, autor arbitralnie nadaje w tytule obiektu, pamiętając przy tym, że tytuł obiektu to zapis tekstowy. Co więcej, wolność artystyczna i wolność formy w sztuce nowoczesnej powoduje, że tak jak we wspomnianych pracach odniesienia semantyczne między różnymi elementami znaczeniowymi owych obiektów również ulegają skomplikowaniu i dysseminacji. I podczas gdy *Książki zatrzymanego i pokrojonego czasu* „pracują”, metaforycznie przemieszczając znaczenia między przedmiotami codziennego użytku, którymi są szklany słoik i plastikowy pojemnik, a takim przedmiotem codziennego użytku, jakim jest książka, to książki-rzeźby również przemieszczają znaczenia, tyle że od przedmiotu książki w stronę artefaktu rzeźby. Można powiedzieć, że to ostatnie przemieszczenie odbywa się na zasadzie synekdochy. Skończony przedmiot (i/lub) artefakt, jakim była książka, staje się w tej optyce jedynie budulcem innego obiektu. To także rodzaj dysseminacji (tym razem: zatarcia) pierwotnego sensu, jaki towarzyszył przedmiotowi książki.

Trudno w czasach ponowoczesnych (a być może nawet w czasach nowej fazy ewolucji sztuki i kultury) diagnozować kierunek, w jakim porusza się światowa książka artystyczna. Bez wątplenia jednak, jak wskazałem, są to przynajmniej dwa główne nurty, niekoniecznie od siebie odseparowane: zachowawczy (działający wstecz), z nostalgią przywracający pierwotne czynności i rezultaty związane ze sztuką książki jako rzemiosłem i rękodziłem, a wraz z nimi dawną semantykę odpowiedniości – nurt ten potwierdza dawne sensy, które przynosiła książka, a relacje między tekstem i obrazem, jakie w nim występują, poszerzają i wzmacniają semantykę obiektu; oraz progresywny (czy też postawangardowy), wciąż eksperymentujący ze znaczeniami i z relacjami między różnymi elementami składowymi oraz z ideą książki, poddający je dysseminacji: przesunięciom i zatarciom.

Key Words: artist's book, book-sculpture, semiotics, metaphor, multimodality

Abstract: The beginning of the article is a reconnaissance in the area of research – some definitions of the phenomenon of the artistic book are referred to, as well as one of the typologies of artistic book varieties. The main part of the article is a review of individual

artistic books by Polish and foreign authors. In each case, the relationship of image, space and text is discussed, most fully in two works of the Wrocław visual artist Andrzej Dudek-Dürer, analyzed using the semiotic concept of Willard Bohn. In addition, the article discusses works from two currents in particular: cultivating the traditional, handwritten character of the book (Małgorzata Łempicka-Brian, Krzysztof Szalek, Zbigniew Makowski, Dorota Kamisińska, Andrzej Bednarczyk) and the trend of book-sculpture (Mike Stilkey, Cara Barer, Annemarie Kloosterhof), diametrically opposed to the object, which is a book.

¹ G. Borowik, *Po drugiej stronie książki*, „Rita Baum” 2015, nr 35, s. 4. Punktem wyjścia jest tu zapewne typologia Clive'a Phillpota; J. Gwioździk, *O sztuce książki...*, „Bibliotheca Nostra: Śląski Kwartalnik Naukowy” 2011, nr 4, s. 9.

² T. Wilmański, *Książka i co dalej*, <http://uap.edu.pl/2019/01/pracownia-ksiadzki-artystycznej-ksiadzka-i-co-dalej/> (dostęp: 2.12.2019).

³ Ibidem. Do najistotniejszych współcześnie typów książki artystycznej współzałożycielka Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi Jadwiga Tryzno zalicza *bookworks*, *book objects* i *just books*. Podczas gdy pierwszych kategorii nie trzeba już tłumaczyć, te ostatnie to zwykle książki, oparte na konceptualnych czy innych ideach artystycznych, możliwe do zrealizowania za pomocą fotografii, komputera, drukarki, internetu czy nowych technologii; *Art books u Grohmana*, z J. Tryzno rozmawia M. Czerwiński, „Rita Baum” 2015, nr 35, s. 15.

⁴ Obie prace zostały zaprezentowane w kolekcji „Polska książka artystyczna z przełomu XX i XXI wieku”. Fotografie i opisy prac należących do kolekcji są dostępne pod adresem: <http://www.kolekcja.bookart.pl/> (dostęp: 10.05.2019).

⁵ N. Carroll, *Visual Metaphor*, w: *Aspects of Metaphor*, ed. J. Hintikka, Boston–London 1994, s. 190–195; cyt. za: M. Budzyńska, *Metafora językowa i metafora obrazowa – próba ujęcia systemowego*, w: *Obrazy i poznanie*, pod red. M. T. Kociuby, Lublin 2015, s. 236.

⁶ Ch. Forceville, *Non-Verbal and Multimodal Metaphor in a Cognitivist Framework: Agendas for Research*, w: *Multimodal Metaphor*, eds. Ch. Forceville, E. Urios-Aparisi, Berlin–New York 2009, s. 24; cyt. za: M. Budzyńska, op. cit., s. 236.

⁷ Te ostatnie relacje opisywałem w artykule o poezji konkretnej: M. Czerwiński, *Autoekfraza, czyli o statusie poezji konkretnej. Relacje pomiędzy warstwą wizualną i tekstową na wybranych przykładach z polskiej poezji konkretnej i neokonkretnej*, w: *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfraza. Studia i szkice*, pod red. D. Heck, Wrocław 2008, s. 169–176.

⁸ W. Bohn, *The Aesthetics of Visual Poetry, 1914–1928*, Cambridge 1986, s. 69–84; cyt. za: ibidem, s. 169.

⁹ Można by stosować kategorię trójwymiarowości obligatoryjnie, ale hipotetycznie możemy sobie też przeciwieństwo wyobrazić książkę artystyczną (np. w ramach konceptualizmu) jako rysunek na kartce papieru, a zatem mieszczącą się tylko w dwóch wymiarach. By uniknąć tego typu zawikłań, można by po prostu mówić o **przedstawieniu**, konstruowanym albo za pomocą języka, albo obrazu, albo trójwymiarowych obiektów w przestrzeni.

¹⁰ R. Jakubowicz, *Sztuka książki. Odstłona trzecia*, „EXIT” 2000, nr 4; cyt. za: D. Kamisińska, *Książka miniaturowa*, „Biuletyn EBIB” 2007, nr 1, <http://www.ebib.pl/2007/82/a.php?kategoria#5> (dostęp: 10.05.2019).

¹¹ To aluzja do cytowanego już sformułowania Aliny Kalczyńskiej: „Książka artystyczna nie jest już książką, ale nie jest jeszcze czymś innym”; cyt. za: G. Borowik, op. cit., s. 4.

¹² Do obejrzenia w kolekcji „Polska książka artystyczna”.

¹³ W kolekcji „Polska książka artystyczna”.

¹⁴ Z. Sokołowska, *Książka, ciało i tekst*, „Rita Baum” 2015, nr 35, s. 6–8.

¹⁵ Chociaż, rzecz jasna, nie są jedynymi reprezentantami tego nurtu w sztuce książki. Warto wspomnieć tu także Argentynkę Martę Minujin – autorkę instalacji *Torre de Babel*, powstałej z trzydziestu tysięcy woluminów z okazji ogłoszenia Buenos Aires przez UNESCO Światową Stolicą Książki w 2011 roku, ale też hiszpańską artystkę Alicję Martin, Brytyjczyków Janet Cardiff i George'a Buresa Millera, Czecha Mateja Krena, Kanadyjczyka Guya Laramée, Kubańczyka Aleksa Querala czy Amerykanina Nicka Georgiou. Każdy z tych artystów tworzy z książek (traktowanych jako materiał) w całkowicie odrębnej stylistyce; J. Gwioździk, op. cit., s. 20–22.

¹⁶ Źródło: <https://www.mikestilkey.com/> (dostęp: 12.05.2019). Inni artyści zabezpieczają się podobnie przed zarzutem niszczenia książek czy też antyhumanistycznego traktowania ich jako materiału rzeźbiarskiego. Marta Minujin po rozebraniu instalacji przekazuje poszczególne książki odbiorcom oraz tworzy z pozostałości archiwum, a o pracach Aleksa Querala,

który tworzy rzeźby z książek telefonicznych, pisze się, że to rodzaj recyklingu; J. Gwóźdź, op. cit., s. 20; hasło *Alex Queral*, <https://www.themag.it/inspiration/2010/alex-queral.html> (dostęp: 8.12.2019).

¹⁷ Źródło: <https://www.carabarer.com/about/> (dostęp: 12.05.2019).

¹⁸ Źródło: <https://annemariekekoosterhof.com/book-art/> (dostęp: 12.05.2019).

¹⁹ Jak np. T. Wilmański, op. cit.

²⁰ O kolażach fotograficznych i technikach montażu pisze, omawiając twórczość wizualno-tekstową Bertolda Brechta, Georges Didi-Huberman w książce *Strategie obrazów*; G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, tłum. J. Margański, Warszawa–Kraków 2011.

²¹ A. Kutkowska, *Książka artystyczna w Polsce na przełomie XIX i XX wieku*, „Biuletyn EBIB” 2011, nr 6 (124), s. 1.

