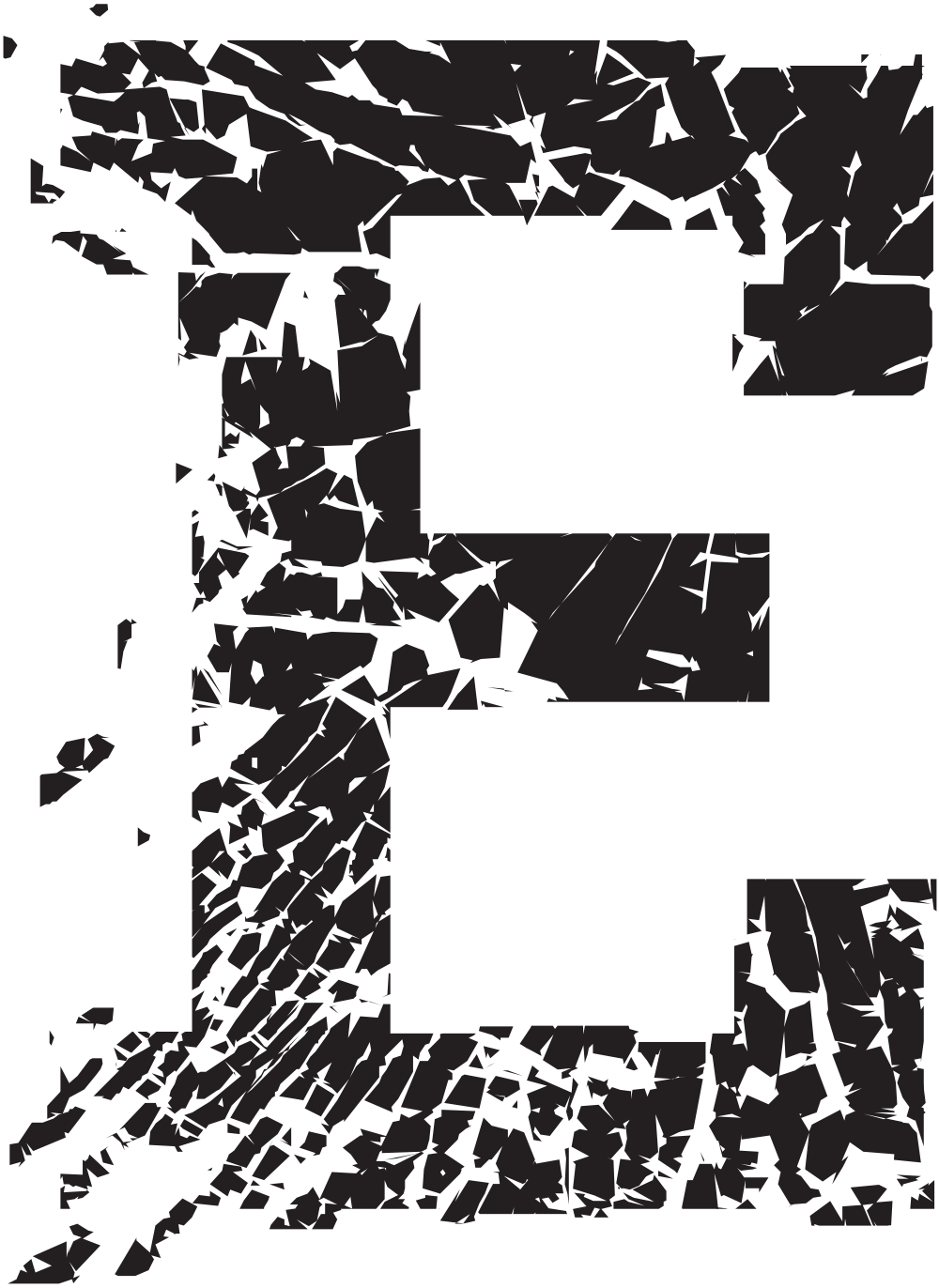


L

EKSPLOZJA LITERY

ikonografia tekstualności jako źródło cierpień
iconography of textuality and its discontents

EXPLOSION OF THE LETTER

pod redakcją | edited by
Roman Lewandowski

aspkatowice

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Katowice – Gdańsk 2016

CONTENTS

SPIS TREŚCI

6 **SŁOWO WSTĘPNE | PREFACE**
Pomiędzy implozją i eksplozją (znaku, litery, słowa)...
Between Implosion and Explosion (of a Sign, a Letter, a Word)...
Roman Lewandowski

15 **KONFERENCJA | CONFERENCE**

16 **Walka o słowo**
Quest for the Word
Roman Kubicki
44 **Litera – jak jest?**
The Letter – As It Is?
Mieczysław Juda
68 **Współobecność słowa i obrazu**
Co-existence of the Word and the Picture
Zbigniew Mańkowski
102 **....z przyjaźnią Andrzej Szewczyk**
....with friendship Andrzej Szewczyk
Tadeusz Sławek
124 **Litery, trauma i ściany**
Letters, Trauma and Walls
Roma Sendyka
140 **Milknie a ja się w niej pławię.**
Opowieści (i) widma w kulturze pergaminu (i) skórzanej galanterii
I swim in her as she quiets.
Stories (and/of) the Spectre in the Culture of Parchment (and/of) Leather
Roman Lewandowski

165 **BIOGRAMY | BIOS**

169 **WYSTAWA | EXHIBITION**

176 *Stanisław Dróżdż*
178 *Grzegorz Hańderek*
180 *Maciej Linttner*
184 *Przemysław Łopaciński*
188 *Janusz Marciniak*
192 *Jadwiga Sawicka*
196 *Paweł Susid*
200 *Małgorzata Szandała*
204 *Andrzej Szewczyk*
208 *Grażyna Tereszkiewicz*
212 *Ireneusz Walczak*

Roman Lewandowski

POMIĘDZY IMPLOZJĄ I EKSPLOZJĄ

(ZNAKU, LITERY, SŁOWA)...

Kiedy przed ponad półwieczem Mircea Eliade napisał, iż „człowiek domaga się znaku, aby położyć kres napięciu spowodowanemu przez względność oraz trwodze wynikającej z dezorientacji”[1], zapewne postrzegał on akt kreowania i konstytuowania znaków jako wyraz fundamentalnej potrzeby poszukiwania „absolutnego punktu oparcia”. Usankcjonowanie i uzasadnienie ludzkiej egzystencji – nie tylko w immanentnym – ale przede wszystkim w transcendentnym wymiarze domaga się – według autora *Sacrum, mitu, historii* – zarówno symbolizacji, jak i rytualizacji rzeczywistości.

Zachodzące pomiędzy człowiekiem a językiem relacje przynależności są logiczną konsekwencją faktu, że od momentu narodzin, kiedy zaczynamy konstruować swą podmiotowość i tożsamość, „zamieszkujemy” w języku, który jest naszym (obosiecznym zresztą) schronieniem, narzędziem i praktyką dyskursywną. Językowa mediacja służy nam przede wszystkim do stworzenia indywidualnego pola immanencji – owego wielkiego ruchu myśli – zaludnionego przez figury wyobrażeniowe i postacie pojęciowe, stanowiące rekonstrukcję świata widzialnego i naszego w nim miejsca. Są one w istocie wyrazem ufności w systemy symboliczne i aktami obsesyjnej wiary w reprezentację, która zakłada – jak pisze Julia Kristeva – „że za możliwą zostaje uznana pewna odpowiedniość (z pewnością niedoskonała) między znakiem

[1] **M. Eliade, *Święty obszar i sakralizacja świata*, w: idem, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyb. M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 55.**

BETWEEN IMPLOSION AND EXPLOSION

(OF A SIGN, A LETTER, A WORD)...

When over half a century ago Mirceal Eliade wrote that "[a] sign is asked, to put an end to the tension and anxiety caused by relativity and disorientation"[1], he must have perceived the act of production and constitution of signs as an expression of a fundamental need for fixing "an absolute point of support". According to the author of *The Sacred and the Profane*, a validation and a justification of human existence – not only in its immanent, but, primarily, in its transcendental dimension – demands a symbolisation as well as a ritualization of reality.

Relations of belonging occurring between a human and language are a logical consequence of the fact that since the moment of our birth, when we begin to construct our subjectivity and identity, we 'inhabit' a language, which is our (all in all, double-edged) refuge, instrument and discursive practice. Linguistic mediation serves mainly our purpose of creating an individual field of immanence – the great movement of thought – peopled by imaginary figures and conceptual personae, a reconstruction of the physical world and of our place within it. They are essentially an expression of trust in symbolic systems as well as acts of obsessive belief in representation, which assumes, Julia Kristeva argues, "a certain appropriates (imperfect, to be sure) to be considered

[1] **M. Eliade, *Sacred Space and Making the World Sacred*, in *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*, translated from the French Williard R. Trask, New York, Harvest/HBJ Publishers, 1957, pp. 27–28.**

i nie tyle odniesieniem, co niewerbalnym doświadczeniem odniesienia w interakcji z innym"[2]. Niestety realia naszego doświadczania świata nader szybko rewidują tę utopię i wówczas dostrzegamy i konkludujemy, że „przepaść, która powstaje między podmiotem i obiektami mogącym znaczyć, tłumaczy się niemożliwością stworzenia znaczącego łańcucha"[3].

Język, jak wiemy już od de Saussure'a, jest strukturą arbitralną, autonomiczną i historyczną. Podlega on dynamice kulturowych przemian, które w epoce późnego oświecenia przyczyniły się do utraty jego domniemanej przezroczystości. W rezultacie dyskurs językowy nabrał nieadekwatności i nieprzejrzystości. Proces ten na różnych płaszczyznach był już wielokrotnie ujawniany i dekonstruowany. Dość w tym miejscu przypomnieć klasyczną krytykę prowadzoną przez Marksa, Nietzschego, Freuda i Lacana.

Spośród autorów współczesnych warto w tym miejscu wymienić dwa istotne głosy – Barthes'a i Derridę, którzy utratę przezroczystości przez język lokalizują w określonych realiach społeczno-kulturowych. Roland Barthes sytuuje ten moment w czasach przejścia społeczeństwa feudalnego reżimu w społeczeństwo mieszczańskie i wygenerowania się kapitalizmu rynkowego, kiedy to dochodzi do semiotycznej konwersji – dobra ziemskie (w tym także złoto) zostają zastąpione przez pieniądz i inne pochodne. Tym oto sposobem dokonuje się w historii przejście od indeksu (oznaki), który ma realne pochodzenie, do znaku, który go nie posiada. Reperkusją tego jest „nieograniczony proces równowartości, przedstawiania, którego nic już nie powstrzyma, nie ukierunkuje, nie ustali, nie uświęci. [...] znaki (monetarne, seksualne) wymknęły się spod kontroli, gdyż w przeciwieństwie do oznak (porządku sensu dawnego społeczeństwa) nie są ufundowane na pierwotnej, nieprzekupnej, nieusuwalnej odmienności swoich składników [...] w znaku, na którym opiera się porządek przedstawienia [...] dwie części – *signifié* i *signifiant* – wymieniają się pozycjami w procesie bez końca: to, co kupione, można znów sprzedać, *signifié* może stać się *signifiant*, i tak w nieskończoność"[4].

Do podobnych wniosków dochodzi również Jean Baudrillard, który zaznacza, że „kapitał jako pierwszy, rozwijając się wraz z upływem czasu, zaczął żywić się rozkładem struktury wszelkiej referencji, [...] skruszył wszelką idealną

---

[2] **J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski i R. Ryziński, Kraków, 2007, s. 71.**

[3] **Ibidem, s. 57.**

[4] **R. Barthes, *S/Z*, przeł. M. Gołębiowska, M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 75–76.**

possible between a sign and not the referent but the nonverbal experience of the referent in the interaction with the other."[2] Unfortunately, the reality of our experience of the world revises the utopia all too quickly, leading us to recognise and conclude that "the chasm that settles in between subject and signifiable objects is translated into the impossibility for concatenations to signify."[3] Language, as we have known since de Saussure, is an arbitrary, autonomous and historical structure. It follows the dynamics of cultural transformations, which had contributed to the loss of its presumed transparency in the Late Enlightenment. As a result linguistic discourse assumed inadequacy and non-transparency. The process have been repeatedly exposed and deconstructed on various levels. It is sufficient to recall here the classic critiques of Marx, Nietzsche, Freud and Lacan.

Two essential voices among contemporary authors are worth mentioning here – Barthes' and Derrida's – locating the loss of transparency by language in specific socio-cultural realities. Roland Barthes situates the point in the times of transformation of the feudal order into the bourgeois society and the generation of market capitalism; at this point a semiotic conversion takes place – landed property (including gold) is superseded by money and other derivates. Thus the historical transition from index, having a real origin, to sign, which has none, happened. A repercussion of the transition is "the limitless process of equivalences, representations that nothing will ever stop, orient, fix, sanction. [...] the signs (monetary, sexual) are wild because, contrary to the indices (the meaningful regime of the old society), they are not based on an original, irreducible, incorruptible, immovable otherness of their component parts [...] in the sign, which establishes an order of representation [...] the two elements interchange, signified and signifies revolving in an endless process: what is bought can be sold, the signified can become signifier, and so on."[4]

A similar conclusion is arrived at also by Jean Baudrillard, who notes that "it was capital which was the first to feed throughout its history on the destruction of every referential [...], which shattered every ideal distinction between true and false, good and evil, in order to establish a radical law of equivalence and exchange."[5]

---

[2] **J. Kristeva, *Black Sun. Depression and Melancholia*, trans. L.S. Roubiez, New York, Columbia UP, 1992, p. 67.**

[3] **J. Kristeva, op. cit., p. 51.**

[4] **R. Barthes, *S/Z*, trans. R. Miller, Oxford, Blackwell, 1990, p. 40.**

[5] **J. Baudrillard, *The Precession of Simulacra*, in *Simulations*, trans. P. Foss, P. Patton and P. Beitchman, New York, Semiotext(e), 1983, p. 14.**

strukturę pomiędzy prawdą a fałszem, dobrem a złem, po to, by ustanowić i utwierdzić radykalne prawo ekwiwalencji i wymiany"[5].

O ile Barthes i Baudrillard lokalizują ów newralgiczny moment w epoce kształtowania się gospodarki rynkowej, o tyle Derrida wiąże semiotyczne zerwanie ze schyłkiem XIX i początkiem XX w., kiedy to m.in. za sprawą Nietzschego, Freuda i Heideggera, a później Lévi-Straussa, zostały uruchomione „destrukcyjne dyskursy", które umożliwiły podważenie wszelkiej filozofii obecności (tożsamości), rozumianej odtąd jako „historia metafor i metonimii", i w rezultacie zaproponowały nową – poststrukturalistyczną koncepcję znaku. W efekcie wszelka językowa struktura – co niezwykle istotne – nie jest już obiektem centralnej 'obecności'. A wszystko to dzieje się w chwili – pisze Derrida – „gdy język zajmuje uniwersalne pole problemowe; [...] gdy, wobec nieobecności centrum lub źródła, wszystko staje się dyskursem [...] czyli systemem, w którym stojące w centrum, źródłowe lub transcendentalne *signifié* nie jest nigdy absolutnie obecne poza pewnym systemem różnic. Ta nieobecność transcendentalnego *signifié* rozciąga w nieskończoność pole i grę znaczenia"[6]. Jest to proces rozgrywający się niejako *ad infinitum*, przy czym zdyslokowane centrum (a zatem *de facto* jego nieobecność) jest nieobecnością podmiotu i tożsamości, które odtąd w procesie ekwiwalencji i swobodnej wymiany są jedynie symulakrami.

Ale nawet one, posiadając świadomość permanentnej gry referentów i dostrzegając autoteliczność języka, mogą zanurzyć się w swą własną palimpsestowość, w – jak pisał Michel Foucault – „enigmatyczną gęstość" języka, ponieważ teraz „nie będzie chodziło o odnalezienie ukrytego w nim wyrazu, lecz o podanie w wątpliwość słów, których używamy, podważenie gramatycznej fałdy naszych idei, objaśnienie mitów ożywiających nasze słowa i uczynienie słyszalnym owej ciszy, jaką niesie ze sobą każdy dyskurs"[7], albowiem – jak pisze litewski poeta, Arvydas Šliogeris – „Cisza jest prawdziwym domem Bytu"[8]...

Każde tożsamościowe przedstawienie pokrywa zatem ciszę niezapośredniczonej rzeczywistości rozgwarem tekstów odbijających inne teksty, jest śladem pracy myśli i motorem znaczenia. Skanalizowane przez transcendentalne złudzenie, przedstawienie posiada – pisze Deleuze – „wiele form,

---

5 **J. Baudrillard, *Precesja symulakrów*, przeł.. S. Królak, w: idem, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005, s. 32.**

6 **J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, w: idem, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 485–486.**

7 **M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 269.**

8 **A. Šliogeris, *34 pauzy ze zmarłym przyjacielem*, przeł. B. i A. Kaleda, „Czas Kultury", 1998, nr 2, s. 40.**

Inasmuch as Barthes and Baudrillard locate the critical point in the era of market economy formation, Derrida relates the semiotic caesura to the turn of the 19th and early 20th century, when "destructive discourses" were activated, on account of e.g. Nietzsche, Freud and Heidegger, followed later by Lévi-Strauss, enabling a subversion of every philosophy of presence (identity), understood since then as "the history of metaphors and metonymies", and leading to the proposal of a new – post-structuralist – concept of a sign. All these events happened at the moment, Derrida writes, "when language invaded the universal problematic, [...] when, in the absence of a centre of origin, everything became discourse – [...] that is to say, a system in which the central signified, the original or transcendental signified, is never absolutely present outside a system of differences. The absence of the transcendental signified extends the domain and the play of signification infinitely."[6] The process is in a sense played out *ad infinitum*, while the dislocated centre (hence, its actual absence) is the absence of the subject and of identity, which have since the moment, through the processes of equivalence and free exchange, become mere simulacra.

But even they, with their awareness of the permanent play of referents and their recognition of the autotelism of language, can immerse themselves in their own palimpsestness, in the words of Michel Foucault, in the "enigmatic density" of language, because "now it is not a matter of discovering some primary word that has been buried in it, but of disturbing the words we speak, of denouncing the grammatical habits of our thinking, of dissipating the myths that animate our words, of rendering once more noisy and audible the element of silence that all discourse carries with is as it is spoken"[7], since, writes the Lithuanian poet, Arvydas Šliogeris: "silence is the true home of Being"[8]...

Therefore each identical representation covers the silence of unmediated reality with a hubbub of texts reflecting other texts, it is a trace of the work of thoughts and the engine of meaning. Channelled through transcendental illusion, representation, Deleuze writes, "comes in several forms, four interrelated forms which correspond particularly to thought, sensibility, the Idea and being. In effect, thought is covered over by an "image" made up of postulates

---

6 **J. Derrida, *Structure, Sign, and Play in the Discourse of Human Sciences*, in *Writing and Difference*, trans. A. Bass, London, Routledge, 1978, p. 280.**

7 **M. Foucault, *The Order of Things. Archaeology of the Human Sciences. A translation of* Les mots et les choses, New York, Vintage Books, 1994, p. 298.**

8 **A. Šliogeris, *34 Pauses with the Departed Friend:* to Vaidotas, in *Names of Nihil*, trans. R. Beinartas, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 79.**

wynikających z przenikania się czterech, które odpowiadają w szczególności myśli, postrzeżeniu, Idei i bytowi. Myśl bowiem przykryta jest «obrazem» złożonym z postulatów, które zniekształcają jej funkcjonowanie i genezę."[9] To zaś sprawia, że ostatecznie reprezentacja jest czymś niewiarygodnym. Nie ma tu bowiem ścisłej symetrii i odwzorowania, gdyż – dodajmy za autorem *O gramatologii* – „przedstawienie zawsze już jest inne niż to, co samo dubluje i re-prezentuje"[10]. Stąd można zgodzić się z Derridą, że reprezentacja jest właściwie niereprezentowalna, co wiedzie do konkluzji, iż „nie istnieje reprezentacja reprezentacji" (sensu stricte). W rezultacie tożsamość byłaby jedynie próbą odwzorowania już istniejących wzorów, byłaby czymś, co stwarzamy a nie odkrywamy, byłaby reprezentacją *reprezentacji* rozumianej tylko i wyłącznie jako projekt ustawicznie ponawianej utopii.

Idea ta, często opatrywana metaforą gry „velazquezowskich" luster, do której zresztą nawiązuje Derrida w *Psyche* (odwołując się do pism Leibniza), sugeruje, że w reprezentacji jest coś samozwrotnego, na co zwraca zresztą uwagę także Deleuze, kiedy pisze: „Do istoty przedstawienia należy to, że przedstawia ono nie tylko coś, ale także własną przedstawieniowość"[11].

Dostrzeżenie tego aspektu jest bez wątpienia wielkim wyzwaniem w świecie, w którym tożsamość pochłonięta samą sobą i dyferencjacją swych sensów, broni swego wyobrażeniowego bestiarium niczym ostatniego bastionu sensu... Projekt sesji oraz wystawy *Eksplozja litery. Ikonografia tekstualności jako źródła cierpień* odwołuje się do problematyki kreowania, wytwarzania i dystrybucji tego, co możemy określić jako cywilizacyjne „sensy". Idee te – co oczywiste – posiadają bardzo długą historię i wywodzą się z najstarszych tradycji, które obejmują spuściznę myśli świata antycznego oraz bliskiego i dalekiego Wschodu, jakkolwiek uruchomienie przestrzeni mitu i związana z nim mitografia jest również dystynktywna dla współczesności. Szczególnie interesująca w tym kontekście wydaje się egzemplifikacja relacji zachodzącej pomiędzy „słowem" a „obrazem", co bezpośrednio artykułuje artystyczna „plama". Ta bowiem – jak pisał Tadeusz Sławek – „jest eksplozją litery, nagłą afirmacją wolności [...]. Plama nie jest tylko chorobą tekstu, ale także jego świętem, wolnością. [...] Plama jest kwintesencją, możliwością wywołania każdej litery, każdego znaczenia"[12]...

---

[9] **G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 365.**

[10] **J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 380.**

[11] **G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 131.**

[12] **T. Sławek, *O twórczości Andrzeja Szewczyka*, Muzeum Górnośląskie, Bytom 1996.**

which distort both its operation and its genesis."[9] This ultimately makes representation incredible. No strict symmetry or projection holds here, because, Derrida argues in *Of Grammatology*, "representation is always already other than what it dedoubles and re-presents."[10] Thus we can agree with Derrida's argument that representation is strictly non-representable, which leads to the conclusion that (strictly speaking) "there is no representation of representation". Consequently identity is only an attempt to reproduce already existing patterns, it is created, rather than discovered, it is a representation of representation understood exclusively as a continually renewed utopia.

The concept, to which the metaphor of Velázquez's mirrors is frequently applied, mentioned as well by Derrida in his *Psyche* (in reference to Leibniz's writings), suggests that there is a self-referentiality to representation, which is also underlined by Deleuze, who writes: "It is the essence of representation not only to represent something but to represent its own representativity."[11]

The recognition of the aspect of representation is unquestionably an enormous challenge in a world where identity is consumed with itself and a differentiation of its meanings, defending its imaginary bestiary like the last stronghold of *sense*...

The project of the conference and the exhibition *Explosion of the Letter. Iconography of Textuality and its Discontents* invokes the problematic of creation, production and distribution of what is referred to as civilizational 'senses'. The concepts, quite obviously, have a very long history and stem from the eldest traditions, comprising the conceptual heritage of Western antiquity as well as of the Middle and Far East, but an activation of the mythical space and its corresponding mythography is as distinctive for present times. In the context an exemplification of relation occurring between the 'word' and the 'image' seems especially interesting; the relation directly articulated by the artistic 'blot'. For the blot, as Tadeusz Sławek once defined, "is an explosion of the letter, a sudden affirmation of freedom [...]. The blot is not only a disease of the text, but also its celebration, its freedom. [...] A blot is a a quintessential possibility of evoking any letter, any meaning"...

[9] G. Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. P. Patton, London, Continuum, 2004, p. 334.
[10] J. Derrida, *Of Grammatology*, trans. G. C. Spivak, Baltimore, The John Hopkins UP, 1974, p. 291.
[11] G. Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. P. Patton, London, Continuum, 2004, p. 102.

KONFERENCJA
CONFERENCE

Roman Kubicki

WALKA O SŁOWO

Wstęp, czyli litery w świecie słowa

Litery unikają — podobnie jak ludzie — samotności. Bo samotność literom nie służy. Litera, pozbawiona towarzystwa innych liter, usycha albo w najlepszym razie — dziwaczeje, bo albo nie odnajduje w sobie sensu jakiejkolwiek całości, albo nieco inaczej — czuje się beneficjentką sensu każdej możliwej całości. Litera pragnie tylko jednego — chce być obywatelką państwa zwanego wyrazem. Każda litera jest bardzo rozwiązła, ponieważ spełnia się w każdym romansie z innymi literami, jeśli tylko doprowadził on do poczęcia jakiegoś wyrazu. Litera nie jest głupia — to znaczy: litera jest mądra inaczej — i dlatego nie pyta, w jakim języku ten wyraz się urodzi. Na początku nie była jednak litera, lecz słowo albo jego pragnienie.

Biblijna moc słowa

W świecie Biblii słowa znaczą wiele. Jak się jednak okaże w jej ostatnim rozdziale, najbardziej znaczące nie są wszakże słowa, lecz s ł o w o – jedno jedyne s ł o w o – które było i wciąż bywa – początkiem wszystkiego – wszystkiego, co było, wszystkiego, co jest i wszystkiego, co będzie. Nikt nie wie, jakie to słowo. Najpewniej chodzi o słowo, które absolutnie nic nie znaczy i niczego nie wyraża i dlatego potrafi nazwać sobą to, co obdarzone było, obdarzone jest i obdarzone będzie nieskromną zawsze ambicją istnienia. Chyba dlatego rzadko doświadczamy smaku jednego słowa. W naszym ludzkim świecie jest inaczej – absolutnie samotne słowo jest bezradne i martwe; zaczyna żyć dzięki innym słowom. Tylko w ich towarzystwie potrafi znaczyć – nagradzać i karać, dziękować i prosić.

Słowa: są wodą głęboką, ale nie zawsze – mogą bowiem być także zbędne, podstępne, niewierne i nieprzemyślane, zarazem – twarde, pokojowe, miłe,

QUEST FOR THE WORD

Introduction, or a letter in the world of the word

Letters, just as people, avoid solitude. For solitude does letters no good. A letter, stripped of the company of other letters, withers or, at best, goes weird, for either it lacks a sense of any whole, or else – it becomes a beneficiary of the sense of every possible whole. Every letter is greatly promiscuous, since it is satisfied in every affair with any other letter, if only it leads to a begetting of a word. A letter isn't stupid – which means: a letter is dis-wise – therefore it asks not what language will bear the word. In the beginning, however, there wasn't a letter, but a word or a desire thereof.

The Biblical power of the word

Words mean a whole lot in the world of the Bible. However, as we shall see in the final chapter, what matters the most are not words, but *the word* – the one and only *word* – that was and still happens to be – the beginning of all – all that was, all that is and all that will be. No one knows what is the word. Most likely it is a word meaning nothing and saying nothing and thus capable of naming all that was, is and will be endowed with the always-immodest ambition for being. It might be the reason why so rarely do we experience the taste of a single word. It's different in our human world: an absolutely single word is helpless and dead; it comes to life thanks to other words. Only in their company can it mean: reward and punish, thank and demand.

Words – are deep water, but not always – as they are also useless, mischievous, unfaithful and ill-considered and, at once, hard, peaceful, kind, friendly and vainglorious; they bear both the truth of the curse and the curse of the truth as well as an intention of sympathy and the will to defend; when they are holy, wise, reasonable and good, they "distil as the dew, as the small rain

przyjazne i pełne pychy; przechowują w sobie zarówno prawdę przekleństwa i przekleństwo prawdy, jak i zamysł współczucia oraz chęć obrony; gdy są święte, mądre, rozumne i dobre, „padają jak rosa, jak deszcz rzęsisty na zieleń, jak deszcz dobroczynny na trawę"; lubią być tajemne, nierozważne i łagodne; choć wypróbowane w ogniu krzepią, nazbyt często okazują się zimne i gorzkie. Można nimi również grzeszyć, aczkolwiek bardziej odważni – lub nierozważni – spośród nas grzeszą uczynkami – w przeciwieństwie do mniej odważnych, którzy grzeszą jedynie myślami. Już w tym momencie pojawia się pewien problem. Wszak nie ma chyba takiego uczynku i takiej myśli, które by nie musiały oddychać słowami. Biblijny Syrach w każdym razie nie miał wątpliwości: „Początkiem każdego dzieła – słowo, a przed każdym działaniem – myśl. Korzeniem zamierzeń jest serce, skąd wyrastają cztery gałęzie: dobro i zło, życie i śmierć, a nad tym wszystkim język ma pełną władzę"[1]. Język – powtórzę – ma p e ł n ą władzę nad dobrem i złem, nad życiem i śmiercią. Minie kilka... lat i na początku XX wieku genialny Ludwig Wittgenstein sformułuje tezę, która na stałe zadomowi się w salonach filozoficznych dysput: „Granice naszego języka są granicami naszego świata". Słowa wiele mogą. Są kluczem do świata i drugiego człowieka: „Hodowlę drzewa poznaje się po jego owocach, podobnie serce człowieka – po rozumnym słowie. Nie chwal człowieka, zanim poznasz jak przemawia, to bowiem jest próbą dla ludzi". Chyba do tego fragmentu nawiązuje święty Augustyn, gdy zapewnia, że „człowiek nie może zbliżyć się z drugim człowiekiem bez pomocy słów, dzięki którym swoje myśli i poglądy niejako przelewa w duszę towarzysza; zdaje sobie sprawę, że rzeczy powinno się wyrażać słowami, to znaczy dźwiękami, które cos oznaczają, a to w tym celu, żeby ludzie – nie mogąc odczuć bezpośrednio swych dusz – łączyli swoje dusze z duszami innych ludzi, używając pomocy zmysłów, tak jak gdyby tłumacza". Syrach jest także przekonany, że przez słowa Mojżesza Jahwe „położył kres cudownym znakom". W świecie przykazań zapisanych na tablicach cuda są niepotrzebne. Do prawdy zbliżamy się wraz z lekturą słów, które ją zawierają i ożywiają. Nieprzypadkowo mówi Bóg do Jeremiasza: „Oto uczynię słowa moje ogniem w twoich ustach, a lud ten drewnem, które ogień pochłonie". Lud potrzebuje słów, gdyż tylko słowa mogą go wyprowadzać z kolejnych domów duchowej niewoli. Oczywiście, nie każde słowa – w szczególności nie „słowa nieskładne", w których dogorywa „wiedza nierozumnego".

[1] **Wszystkie cytaty z Pisma Świętego za:** ***Biblia Tysiąclecia.***

upon the tender herb, and as the showers upon the grass"; they like being mysterious, careless and gentle; even though when tried by fire, they nurture, they too often turn out cold and bitter. You can also sin with words, but the more courageous – or careless – sin with their deeds – contrary to the less courageous, who sin only with their thoughts. And here's the rub. After all, it is unlikely that there's a deed or a thought that couldn't have breathed words. The Biblical Sirach, in any case, had no doubts: "Planning and thought lie behind everything that is done. The mind concerns itself with four things: these are good and evil, life and death. They all begin in the mind, but the tongue is their absolute ruler."[1] Language – let me repeat – is the absolute ruler over good and evil, life and death. After a few... years, at the beginning of the 20th century, the ingenious philosopher, Ludwig Wittgenstein would formulate the claim that would settle in the parlours of philosophical debate for good: "The limits of my language are the limits of my world." Word can do a whole lot. They are the key to the world and to another human being: "You can tell how well a tree has been cared for by the fruit it bears, and you can tell a person's feelings by the way he expresses himself. Never praise anyone before you hear him talk; that is the real test." This might be the fragment Augustine refers to when he affirms that "a man cannot come close to another man without the help of words, thanks to which his thoughts and opinions seem to pour into the soul of his companion; he realises that things should be expressed with words, or meaningful sounds, so that people, who cannot experience their souls directly, connect their souls to the souls of other people with the help of the senses, as of a translator." Sirach is also convinced that "at his command the disaster stopped." In the world of tablet-inscribed commandments falling stars are unnecessary. We come close to the truth through a reading of words that bear it and bring it to life. Not by accident did the Lord God say to Jeremiah: "Because you speak this word, behold, I will make my words in your mouth fire, and this people wood, and it shall devour them." A people requires words, since only words can keep bringing it out of the subsequent houses of spiritual bondage. Not any words, of course, especially not the "fool's talk", impatient to forget his "ignorant knowledge."

When we are born, our future thoughts do not yet greet us. It does happen that we're greeted by our parents' dreams and our grandparents' hopes. Without

[1] **All biblical quotations come from the King James' Bible (modern spelling). The Wisdom of Sirach/Ecclesiasticus does not belong to the Anglican Canon, so there are few translations into English; the quotation comes from the Good News Translation: https://www.biblegateway.com/passage/?search=Sirach+37&version=GNT, (accessed November 2016); cf. http://www.catholic.org/bible/book.php?id=28&bible_chapter=37.**

Kiedy się rodzimy, nasze przyszłe myśli na nas jeszcze nie czekają. Bywa, że czekają na nas marzenia rodziców oraz nadzieje dziadków. Nie czekając wcale, czekają także słowa, dzięki którym będziemy niebawem odnajdywać się w chwilowych zatokach naszych coraz większych lub coraz mniejszych myśli. Moja myśl jest tylko moja. Natomiast wypełnione jej treścią słowa nie są już tylko moje. Należą także do języka oraz do tych, którym wydaje się, że go znają lub pamiętają. „Było jednak rzeczą niemożliwą słuchać kogoś, kto jest nieobecny – przytomnie zauważa św. Augustyn. – Rozum wynalazł więc pismo, które jest w stanie wyrazić i rozróżnić wszystkie dźwięki, jakie wypowiada język ludzki"[2]. Nawet najbardziej martwy język potrafi ożyć w językoznawczych i lingwistycznych inkubatorach. Choć wydawało nam się, że nie ma już ludzi, którzy się w martwym języku spontanicznie rozpoznają, nagle tajemne znaki zmartwychwstają. Zaczynają do nas przemawiać. Najpierw cicho i nieśmiało. Jednak po chwili – która może trwać i kilkadziesiąt lat – zanurzamy się w intensywnym świetle wzajemnego zrozumienia i samopoznania. Pismo zostało odczytane. Wraca do nas zapomniana pamięć. Ale co wraca wraz z pamięcią? Raz jeszcze oddajmy głos Syrachowi: „Niektórzy zostawili imię, tak że opowiada się ich chwałę; ale są i tacy, o których nie pozostała pamięć: zginęli, jakby wcale nie istnieli, byli, ale jak gdyby nie byli, a dzieci ich po nich".

Jak mówić do Boga? Św. Augustyn nie ma wątpliwości:

„Do aniołów nie tak mówi Pan Bóg, jak my między sobą rozmawiamy, albo jak się odzywamy do Boga, czy też do aniołów, albo jak aniołowie do nas mówią, czy też przez nich Pan Bóg do nas mówi, lecz mówi Bóg do nich bez słów; nam zaś ta mowa Bożą objawiona bywa naszym sposobem mówienia"[3].

Mowa Boga obywa się bez słów; Jego język nie ma alfabetu i nie zna liter. Strona znacząca znaku identyczna jest z jego stroną znaczoną. W języku ludzkim jest inaczej: to jest wyraz „krzesło", który za chwilę wypowiem lub napiszę, to jest krzesło, na którym za chwilę usiądę, aby to wszystko raz jeszcze przemyśleć. W Bogu myślenie jest istnieniem, a istnienie myśleniem: „Mowa Boża pierwsza jest, niż jej skutek — czyn; jest niezmienną przyczyną swego skutku — czynu: nie ma dźwięku brzmiącego i przelotnego, lecz posiada moc trwałą wiekuiście, a czynną w czasie"[4].

Człowiek, skazany na ludzki język, bezradny jest wobec mowy Bożej. Jak mówić i myśleć o Bogu? Kiedy mówimy i myślimy o Bogu za pomocą pojęć,

---

[2] **Św. Augustyn, *Państwo Boże*, przeł. Ks. W. Kubicki, Kęty 2002, s. 602 (Księga XVI).**

[3] **Ibidem, s. 602 (Księga XVI).**

[4] **Ibidem, s. 602.**

a word of greeting, we are also greeted by words, thanks to which we will soon discover ourselves in our momentary coves of our ever larger or ever smaller thoughts. My thoughts are only mine. However, words filled with their content are no longer mine only. They belong also to a language and to those who profess to know or remember it. Augustine observes astutely: "It was then impossible to hear a person who is absent. So reason invented writing, capable of expressing and differentiating all the sounds spoken by a human tongue." Even the deadest tongues can come alive in linguistic incubators. Although we thought there were no more people who spontaneously recognised one another in a dead tongue, the mysterious signs are suddenly resurrected. They begin to speak to us. First, quietly and shyly. But in a moment – which may last even a few decades – we immerse ourselves in the intense light of mutual understanding and self-recognition. The writing has been deciphered. A forgotten memory returns to us. What about memory then? Let Sirach speak once more: "Some of them left a reputation, and people still praise them today. There are others who are not remembered, as if they had never lived, who died and were forgotten, they, and their children after them."

How should we speak to God? St. Augustine leaves no doubt:

"And to these angels God does not speak, as we speak to one another, or to God, or to angels, or as the angels speak to us, or as God speaks to us through them: He speaks to them in an ineffable manner of His own, and that which He says is conveyed to us in a manner suited to our capacity."[2]

God's speech can do without words; His language has no alphabet and knows no letters. The sign's signified is identical with its signifier. It's different in a human tongue: this is the word 'chair' that I am about to speak or write down, and this is the chair on which I will promptly sit down in order to rethink all this. In God thinking is being and being – thinking:

"For the speaking of God antecedent and superior to all His works, is the immutable reason of His work: it has no noisy and passing sound, but an energy eternally abiding and producing results in time."[3]

A human, doomed to a human language, is helpless in the face of God's speech. How should we speak and think of God? When we speak and think of God with concepts that also serve us in domesticating human affairs, we unwittingly rinse the divinity off Him. God becomes one of us, since a human

---

[2] **St. Augustine, P. Shaff (ed.),** ***City of God and Christian Doctrine*****, trans. J.F. Shaw,** ***Nicene and Post-Nicene Fathers*****, Series I, Vol. 2, Grand Rapids, MI, Christian Classics Ethereal Library, http://www.ccel.org/ccel/schaff/npnf102.html, p. 718 (Book XVI).**

[3] **Ibidem, p. 718.**

które służą nam także do oswajania spraw ludzkich, bezwiednie spłukujemy z Niego boskość. Bóg staje się jednym z nas, bo w ludzkim języku nie da się o Nim inaczej myśleć. Sprawy, oswajane przez pojęcia, tworzą ich historię; słowa przyzwyczajają się do sytuacji, w których się pojawiają i którym towarzyszą. Sprawy ludzkie mogą być zaczynem tylko ludzkiej historii naszych ludzkich liter, wyrazów i pojęć. O Bogu albo milczymy, albo Go krzywdzimy. Choć teologie milczenia mają rację, w żadnym z kościołów nie ma wątpliwości, że zwłaszcza dzisiaj nie ma tego, o kim się nie mówi. Nawet Bóg boi się milczenia, bo wie, że wcześniej czy później okaże się ono przyrodnim bratem ciszy. Milczymy w języku. Kiedy nie ma języka, jest tylko cisza:
„Jeśli człowiek uszyma duszy usłyszy niekiedy coś z tamtej mowy — do duchów się zbliża anielskich. Przetoż nie mogę ja w tym dziele całkiem dokładnie zdawać sprawy z mów Bożych. Albowiem Prawda nieodmienna albo bezpośrednio i bez słów mówi do duszy stworzenia rozumnego, albo mówi przez pośrednictwo istoty stworzonej, więc zmiennej, bądź wprost do duszy przez obrazy oderwane, bądź do zmysłów przez dźwięki fizyczne”[5].

Niby mechaniczna pamięć słowa

Nieludzko wieczny język był zawsze wyzwaniem dla efemeryczności jego konkretnych słów. Gdy mówię coś, już tego nie mówię. Mogę to powtórzyć, ale nie można przecież dwa razy powiedzieć tego samego. Powiedziane ponownie żyje już w świecie innych oczekiwań, nadziei i lęków. Niby bajkowy Grześ, niesiemy worek, z którego nieustannie wysypują się słowa, a wraz z nimi nasze myśli. To prawda, boski tropiciel po ich śladach dotrze do punktu wyjścia naszej ludzkiej wędrówki. Każda sekunda życia zostanie przypomniana i rozliczona. Ale któż z nas jest boskim tropicielem śladów? Przeszłość naszych słów musimy chronić w jakiś inny sposób. Kiedyś nie było magnetofonów. Były natomiast słowa, które zamarzały. Pierwszy najpewniej opowiadał o nich niejaki Antyfanes, starożytny poeta komiczny. W pewnym mieście panowały tak silne mrozy, iż słowa zamarzały w powietrzu. Odmarzały latem i w ten sposób mieszkańcy miasta mogli dowiedzieć się, co było mówione zimą. Z kolei François Rabelais pisze o zmarzniętych okrzykach bojowych, które wirowały nad morzem lodowatym. Od czasu do czasu padały na pokład okrętu i odtajały w dłoniach przerażonych marynarzy. Niezwykle intrygującą opowieść zawiera wydana w 1703 roku książka pewnego jezuity, niejakiego

5 **Ibidem, s. 602.**

tongue cannot think of Him otherwise. The affairs, domesticated by concepts, create their history; words get accustomed to situations in which they crop up and which they accompany. Human affairs can only be a leaven of a human history of our human letters, words and concepts. About God we either remain silent, or harm Him. Although theologies of silence are right, none of the churches is in any doubt, especially nowadays, as to who isn't spoken about. Even God is afraid of silence, because He knows that sooner or later it will become a stepbrother to the quiet. We are silent in language. When there's no language, there's only the quiet:

"When, however, we hear with the inner ear some part of the speech of God, we approximate to the angels. But in this work I need not labour to give an account of the ways in which God speaks. For either the unchangeable Truth speaks directly to the mind of the rational creature in some indescribable way, or speaks through the changeable creature, either presenting spiritual images to our spirit, or bodily voices to our bodily sense."[4]

Seemingly mechanical memory of a word

The inhumanely eternal language has always posed a challenge to the ephemerality of its concrete words. When I say something, I'm not longer saying it. I can repeat is, but one cannot really say the same thing twice. When it's re-said, it's already living in a world of different expectations, hopes and fears. Like a cudgel out a sack, our words slip out of it, together with our thoughts, but cannot be revoked in. True, some divine tailor can order it back to the starting point of our human journey. Every second of our lives will be remembered and accounted for. But which of us is the divine tailor? We have to protect the past of our words in some other way. Once there were no tape-recorders. But there were words that froze. The first to tell the story must have been one Antiphanes, an ancient comic poet. A city was so bitterly cold that words froze in the air. They melted in the summer and only thus could the city residents learn what was said in wintertime. Also François Rabelais wrote of frozen battle cries whirling over a sea of ice. From time to time they fell down on a battle-ship deck and thawed in the hands of terrified sailors. An exceptionally intriguing version of the tale can be found in a 1703 book by one Jakob Bidermann, a Jesuit. It speaks of inhabitants of a mysterious island who froze words on purpose to share them later with their neighbours.

4 **Ibidem, p. 718.**

Jakoba Bidermanna. Czytamy w niej o mieszkańcach tajemniczej wyspy, którzy umyślnie zamrażali słowa, aby następnie dzielić się nimi z sąsiadami.

Tylko nasze są słowa

Im większą słowa ujawniały moc, tym intensywniejsze było pragnienie posiadania monopolu na ich oswajanie. Platon nie wygnał — przypomnę — ze swego idealnego państwa kapłanów, aczkolwiek aktualne pozostaje pytanie, czy ich do niego zaprosił. Podejrzewam, uczynił tak powodowany jedynie strachem podsycanym przez wspomnienie ostatnich chwil Sokratesa. Platon ze swego idealnego państwa wygnał poetów, którzy dla jednych są niewolnikami słowa, a dla drugich — przeciwnie — jedynymi ludźmi, którzy potrafią odnaleźć wolność w jego królestwie. Pamiętamy, że „medialnymi" ofiarami (a może raczej bohaterami?) krytycznego myślenia Platona o kulturowych projektach konkurujących z filozofią o „dusze" obywateli były sztuka i poezja — a zatem artyści i poeci. Metafizyczna zbrodnia artystów na tym miała polegać, że tworzą cienie cieni. Dlaczego jednak metafizycznymi zbrodniarzami są poeci? Dlaczego tylko ich dosięgnął okrutny wyrok banicji?

Pierwsza odpowiedź narzuca się taka: poeci są zbrodniarzami dlatego, że nie potrafią niczego powiedzieć tak samo. Poeci w szczególności nawet to samo mówią zawsze inaczej, a w każdym razie chcą zawsze powiedzieć inaczej. Przywołanie pojęć zbrodni i zbrodniarza wydaje się jak najbardziej stosowne i zasadne. Obaj mordują — a mówiąc dokładniej, mordować próbują — każdą ideę: artysta zakrywając ją stworzonym przez siebie dziełem — cieniem cienia, poeta — rozcieńczając w kolejnym nowatorskim zlepku słów, zwanym wierszem, pieśnią, elegią lub poematem. W przeciwieństwie do filozofa, który robi wszystko, aby tylko cytować wieczność, poeta, człowiek zawsze nieco szalony, stara się tworzyć ją na nowo — coś w niej inicjować i czymś ją zaskakiwać. Mówiąc inaczej: jeśli w świecie poetów słowa eksplodują, to w świecie filozofów oferują mu metafizyczną stabilizację, to prawda — nie zawsze łatwą i nie zawsze bezpieczną.

Niestety, ta zaproponowana powyżej odpowiedź na pytanie: dlaczego Platon wygnał poetów ze swojej wizji idealnego państwa? — nie jest trafna. Jest narzucona przez późniejsze, i wciąż w znacznym stopniu aktualne, myślenie o poezji i poecie, które swą najbardziej dojrzałą postać osiągnęło chyba w romantycznej mitologii artysty eksponującej m.in. jego indywidualizm, nieprzewidywalność i aksjologiczny nonkonformizm.

Inne względy powodowały najpewniej Platonem, kiedy poetów z niego wyganiał. Chodzi o to — podkreśla, „[...] żeby w żaden sposób nie przyjmować

The words ore only ours

The greater the power the words revealed, the more intense was the desire to have a monopoly for their domestication. Let me remind you – Plato did not banish priests from his ideal republic, although the question whether they were invited is still unresolved. I suppose that his only motivation to invite priests was the fear aroused by his memory of Socrates' final hour. The ones who Plato exiled from his ideal republic were poets, who some consider the word's slaves, while others, on the contrary, the only humans who can find freedom in its realm. Let's not forget that the 'media' victims (or were they heroes?) of Plato's critical thinking on cultural projects contending with philosophy for the citizens' 'souls' were art and poetry; hence, artists and poets. The artists' metaphysical crime consisted in their creating shadows of shadows. But what metaphysical crime were poets guilty of? Why are they the only ones to suffer the cruel verdict of exile?

The first answer is self-explanatory: poets are criminals, because they can say nothing the same way. The same, in particular, is always expressed by poets differently, or rather they always try at least to say it differently. To invoke concepts of a crime and a criminal here seems most suitable and justified. Both murder, or – to be precise – attempt to murder every idea: the artist – by covering it up with the work of their making – a shadow of a shadow; the poet – by diluting it in yet another innovative lump of words, called a poem, a song, an elegy, or an epic. Contrary to the philosopher, who does everything to only be quoting eternity, the poet, always somewhat insane, attempts to re-create it – initiating something in eternity and surprising it. In other words: if words explode in the world of poets, in the world of philosophers they offer a metaphysical stabilisation; true, not always easy or safe.

Unfortunately, the above proposed answer to the question: "why did Plato exile poets from his vision of an ideal republic?" is misguided. It is imposed by a later, and still largely prevailing, thinking about poetry and the poet, which probably came to fruition in the Romantic mythology of the artist, highlighting e.g. his [sic!] individualism, unpredictability and axiological non-conformism.

Plato must have been guided by other reasons when he banished poets from the republic. These reasons, Plato stresses: "[for] refusing to admit at all so much of [poetry] as is imitative; for that it is certainly not to be received is, I think, still more plainly apparent [...] —that kind of art seems

w państwie tej poezji, która naśladuje. Pod żadnym warunkiem nie można jej dopuszczać. [...] Wszystko to wygląda na szkodę wyrządzoną duszom słuchaczów, którzy nie mają przy sobie lekarstwa w postaci wiedzy, co to jest właściwie, to wszystko"[6].

Jak pisze Pierre Hadot, w poezji „oryginalność jest wadą, innowacja jest podejrzana, zaś wierność tradycji jest obowiązkiem"[7].

Plotyn, wielki neoplatonik, postawę tę skomentuje kilkaset lat później tak: „Słowa nasze nie są nowe i nie zostały dopiero teraz wypowiedziane, lecz już dawno, a tylko nie w sposób łatwy do zrozumienia, tak iż obecne słowa są jeno wyjaśnieniem tamtych, dzięki świadectwom, które wykazały starożytność tych poglądów na podstawie pism samego Platona"[8].

Żadne nasze słowa — mówi zatem Plotyn – nie są nigdy nowe. Nawet wtedy, gdy po raz pierwszy w naszym życiu pewne słowa wypowiadamy, żadne z nich nie zostało dopiero teraz wreszcie wypowiedziane. Kiedy powierzamy siebie słowu, stajemy się beneficjentami mądrości powtórzenia. Nie brakuje takich, którzy podkreślą — raczej jej ofiarami.

Platon bardziej troszczy się o słuchaczy poezji aniżeli martwi postawą jej twórców. Jeśli tekst poetycki miał w paidei greckiej spełniać swoją rolę pedagogiczną, musiał utrwalić się w pamięci słuchaczy. Celowi temu podporządkowane były konkretne zabiegi — w tekście utworu i w samej recytacji — prowadzące do emocjonalnego uczestnictwa słuchaczy w przedstawionych wydarzeniach oraz wywołujące w słuchaczach proces emocjonalnego utożsamiania się z postaciami opowieści. Z jednej strony, proces ten wykluczał refleksję i dystans krytyczny[9]. Z drugiej — refleksja i postawa krytyczna utrudniały, o ile wręcz nie uniemożliwiały, wierne zapamiętanie tekstu, ponieważ nieuchronnie powodowały wprowadzanie licznych poprawek w każdym akcie nadania i odbioru utworu, prowadząc do zniszczenia utrwalonej w nim wiedzy. Postawa refleksyjna jest najgroźniejszym wrogiem kultury ustnej.

Poezja była w kulturach niepiśmiennych[10] ważnym środkiem indoktrynacji wiedzy — jej przechowywania i przekazywania. Głównym celem wychowania w kulturach niepiśmiennych było — pisze Eric Alfred Havelock — ukształtowanie w każdym członku społeczeństwa mentalności formularnej. Celowi

---

6 **Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1990, t. II, s. 213. (595 B).**

7 **P. Hadot, *Plotyn albo prostota spojrzenia*, przeł. P. Bobowska, przekład przejrzał i posłowiem opatrzył Z. Nerczuk, Kęty 2004, s. 7.**

8 **Plotyn, Enneady, przeł. A. Krokiewicz, Warszawa 2000, t. I, s. 74.**

9 **Zob. A. Gawroński, *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa?*, Warszawa 1984, s. 59.**

10 **Zob.: E.A. Havelock, *Przedmowa do Platona*, przeł. i wstęp P. Majewski, Warszawa 2007, s. 152–178.**

to be a corruption of the mind of all listeners who do not possess, as an antidote, a knowledge of its real nature."[5]

In poetry, Pierre Hadot writes, "originality is a defect, innovation is suspect, and fidelity to tradition, a duty."[6]

Plotinus, the great Neo-Platonist, commented on the approach several hundred years after Plato: "These teachings are, therefore, no novelties, no inventions of today, but long since stated, if not stressed; our doctrine here is the explanation of an earlier and can show the antiquity of these opinions on the testimony of Plato himself."[7]

None of our words, Plotinus thus argues, are ever new. Not even when some words are spoken for the first time in our life, any one has just now been finally uttered. When we entrust ourselves to a word, we become the beneficiaries of the wisdom of repetition. There are many who point out – actually, its victims.

Plato is more concerned with the listeners of poetry, rather than worrying about the attitude of its makers. If a poetic text were to play a didactic role in the Greek paideia, it had to be engrained in the listeners' memory. The purpose was served by particular devices, in a text and in the reciting of it, leading to the listeners' emotional participation in the represented events and evoking in them a process of emotional identification with the protagonists of a story. On the one hand, the process excluded reflection and critical distance; one the other, reflection and a critical approach made it difficult, or even impossible, to faithfully memorise a text, since they inevitably resulted in an introduction of numerous corrections in every act of sending and receiving a work, causing a destruction of the knowledge it recorded.[8] A reflexive approach is the deadliest enemy of oral culture.

Poetry in oral cultures was an essential means of indoctrination of knowledge – its storage and transmission.[9] The main aim of upbringing in oral cultures, according to Eric Alfred Havelock, was developing a formulaic mentality in every member of a community. The aim was achieved by the skill of reciting tribal epics, considered to be blueprints of proper thinking.

---

5 **Plato, *Republic*, trans. P. Shorey, http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0168%3Abook%3D10%3Asection%3D595a (595ab), (accessed November 2016).**

6 **P. Hadot, *Plotinus, or The Simplicity of Vision*, trans. M. Chase, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, p. 17.**

7 **Plotinus, *The Six Enneads*, trans. S. Mackenna, B.S. Page, 5, 1, 8, http://classics.mit.edu/Plotinus/enneads.html, (accessed November 2016).**

8 **Cf. A. Gawroński, *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa?* [*Why Did Plato Exile Poets from the Republic?*], Warszawa, 1984, p. 59.**

9 **Cf. E.A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge, MA, The Belnap Press, 1963, pp. 145–164.**

temu podporządkowana była umiejętność recytowania epopei plemiennych, traktowanych jako wzorce poprawnego myślenia. Oczywiście styl tych epopei był szczególnie wypracowany. Ich język wskazuje na mistrzostwo, które może też być naśladowane w codziennych stosunkach międzyludzkich. Aojdowie byli ludźmi o wyjątkowo dobrej pamięci. Ponadto musieli mieć wyjątkowe wyczucie rytmu, ponieważ był on głównym środkiem zachowania przekazu, a więc także prestiżu. Poza pamięcią i wyczuciem rytmu musieli być także mistrzami w operowaniu formułami i w komponowaniu rhemata — powiedzeń w stylu aforyzmu, wykorzystujących także inne schematy formularne niż rytm, takie np., jak paralelizm i asonans. Natomiast członkowie społeczności, którzy mieli słabszą pamięć, musieli zadowolić się posługiwaniem językiem o wiele bardziej prostym. Cała jednak społeczność, od aojdy i księcia aż do pastucha, była ukierunkowana na kierowanie się podobnymi zasadami psychologii pamięci. Przypomnę, że aojdowie to w Grecji czasów Homera poeci i pieśniarze, nadworni lub wędrowni, którzy w improwizowanych utworach opiewali czyny bogów i bohaterów, powtarzali znane tematy lub opowiadali o nowych wydarzeniach.

Według Platona poezja jest największą przeciwniczką filozofii, ponieważ kształtuje cechy uległości psychicznej i odwołuje się raczej do powierzchownej wrażliwości odbiorcy aniżeli do jego rozumu. W przeciwieństwie do filozofów, którzy są kochankami mądrości, poezja skupia wokół siebie kochanków mniemania, którzy „lubią słuchać i patrzeć, kochają piękne głosy i barwy, i kształty, i to wszystko, co z takich rzeczy wykonane, a natury piękna samego dusza ich nie potrafi dojrzeć i ukochać”[11].

Platon decyduje się na wykluczenie ze swego państwa poetów, ponieważ odrzuca reprezentowane i respektowane przez Homera tzw. pierwotne myślenie, charakterystyczne dla oralności, aby móc w pełni opowiedzieć się za analizą rzeczywistości umożliwioną przez interioryzację alfabetu w greckiej psychice. Musimy jednak zarazem pamiętać o zastrzeżeniach „tego samego” Platona wobec pisma jako mechanicznego, nieludzkiego wręcz sposobu zdobywania i utrwalania wiedzy, niewrażliwego na pytania i szkodliwego dla pamięci, sformułowanych w *Fajdrosie* i w *Siódmym Liście*.

Filozofia zaczyna się w miejscu, w którym kończy się poezja. Eric Alfred Havelock w pracy *Originis of Western Literacy* (1975) „łączy rozkwit greckiej myśli analitycznej z faktem, iż Grecy wprowadzili do alfabetu samogłoski. Alfabet pierwotny, wynaleziony przez Semitów, składał się jedynie ze spółgłosek

[11] **Platon, *Państwo*, op. cit., t. II, s. 286.**

Of course the epic style was carefully elaborated. Their language points towards a mastery that can also be reproduced in everyday interpersonal relations. Aoidoi were people of extremely good memory. They also needed to have a great sense of rhythm, as it was the primary means of recording transmissions, and therefore – prestige. Besides memory and a good sense of rhythm, they had to have mastered the use of formulae and the composition of *rhemata* – aphoristic sayings, employing formulaic schemas other than rhythm e.g. parallelism and assonance. Whereas the members of their community, whose memory was weaker, had to make do with using a much simpler language. However, the entire community, from the aoidos and the prince to a common shepherd, was directed at following similar principles of psychology of memory. Let me remind you that aoidos in Homeric Greece were courtly or itinerant poets and songsters who praised the deeds of the gods and heroes in improvised pieces, reiterating recognised themes or announcing new events.

According to Plato poetry is the greatest opponent of philosophy, because it shapes the features of psychological passivity and addresses its receiver's, rather superficial, sensibility and not their reason. Contrary to philosophers, who are the lovers of wisdom, poetry congregates the loves of opinion, "the lovers of sounds and sights," who "delight in beautiful tones and colours and shapes and in everything that art fashions out of these, but their thought is incapable of apprehending and taking delight in the nature of the beautiful in itself."[10]

Plato decides to exclude poets from his republic, because he rejects the so-called 'primal thinking', represented and respected by Homer, characteristic of orality, so as to fully endorse an analysis of reality made possible by an interiorisation of the alphabet in the Greek psyche. We should remember, however, 'the very same' Plato's misgivings about writing as a mechanical, even inhuman, means of acquiring and recording knowledge, insensitive to questions and detrimental to memory, which the philosopher set forth in his *Phaedrus* and *The Seventh Letter*.

Philosophy begins where poetry ends. In his *Origins of Western Literacy* (1975) Eric Alfred Havelock "attributes the ascendency of Greek analytic thought to the Greeks' introduction of vowels into the alphabet. The original alphabet, invented by Semitic peoples, had consisted only of consonants and some semi-vowels. In introducing vowels, the Greeks reached a new

[10] **Plato, *The Republic*, ed. cit., http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0168%3Abook%3D5%3Asection%3D476b (476b), (accessed November 2016)**

i niektórych półsamogłosek. Wprowadzając samogłoski, Grecy osiągnęli nowy poziom abstrakcji, analizy i wizualnego kodowania nieuchwytnego świat dźwięków. To dokonanie stanowiło zapowiedź i urzeczywistnienie ich późniejszych »abstrakcyjnych« osiągnięć intelektualnych"[12].

Od poety — pisze Walter J. Ong — [...] oczekiwano tworzenia własnych, metrycznie poprawnych wyrażeń. Można było tolerować banalną myśl, ale nie tolerowano banalnego języka"[13].

Istotą filozofii jest tymczasem niebanalność tworzących ją myśli (prawd). Miarą tej niebanalności jest odwaga przeciwstawienia się przekonaniom zastanym we własnej społeczności i uznawanym w niej za prawdziwe w sposób oczywisty. Tak zwana oczywista oczywistość jest w gruncie rzeczy największym wyzwaniem dla filozofującego myślenia o tyle, o ile nawet największy filozof nie jest tylko filozofem, lecz także człowiekiem. Filozoficzne pojęcia dojrzewają tylko pośród grobów oczywistych myśli. Kiedy Platon mówi, że jest to tylko, czego nie ma (w poznaniu zmysłowym) oraz nie ma tego, co jest (tylko w poznaniu zmysłowym), dowodzi, że potrafi sprostać temu wyzwaniu. Nic więc dziwnego, że filozof, który oparł się uwodzicielskim mocom jaskini i dotarł do prawdy, jest przekonany, że sztuka i poezja nie mają mu nic do zaoferowania. Wnosi stąd, niekoniecznie prawomocnie, że tym bardziej nie powinni potrzebować ich ci wszyscy ludzie, którzy jako obywatele idealnego państwa znajdują się pod wpływem jego filozoficznego rozumu.

Im skuteczniej Platon odsłaniał kolejne dna rzeczywistych potrzeb swych współobywateli, tym żarliwiej zdradzali oni wszelkie możliwe przesłania jego filozofii. Czy człowiek, który kiedyś zwlecze się być może z prokrustowego łoża zbudowanego z Platońskich oczekiwań, nadziei i lęków dotyczących ludzi, będzie umiał stać się jednym z nich i być jednym z nich? Platon nie żył jednak w swoim idealnym państwie, lecz w rzeczywistych, na dobre i na złe, Atenach. Cóż z tego, że gardził dziełami sztuki, skoro musiał nieustannie znosić ich wszechobecność. Podejrzewam, że w ateńskiej przestrzeni publicznej było ich znacznie więcej aniżeli myśli samego Platona. Ludzie związani ze sztuką, tworzący ją, żyjący nią lub jedynie doceniający jej potencjał, nie przejmowali się Platońskimi oszczerstwami rzucanymi w jej stronę. Wypełniali swe życie dziełami sztuki, przekonani, że w ich estetycznie niefilozoficznym świetle staje się ono znośniejsze, przyjemniejsze, ciekawsze, głębsze i kto wie — może nawet jeszcze bardziej prawdziwe.

—

[12] **W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1992, s. 52.**

[13] **Ibidem, s. 45.**

level of abstract, analytic, visual coding of the elusive world of sound. This achievement presaged and implemented their later abstract intellectual achievements."[11]

The poet, Walter J. Ong explains, "was supposed to generate his own metrically fitted phrases. Commonplace thought might be tolerated, but not commonplace language."[12]

Meanwhile the nature of philosophy is a non-commonplace of its constitutive thoughts (truths). A test of such a non-commonplace is the courage to go against beliefs received from one's community and held to be blatantly true. The so-called 'blatant truth' is indeed the greatest challenge to philosophical thinking insomuch as even the greatest philosopher is not only a philosopher, but also a human being. Philosophical concepts mature only on the graves of self-evident thoughts. When Plato says that there is only that which isn't (in sensory perception) and there isn't that which is (only in sensory perception), he proves that he could meet the challenge. So there is nothing strange about the philosopher who resisted the alluring powers of the cave and ascended to the truth being convinced that art and poetry have nothing to offer to him. Hence, he draws the (not necessarily valid) conclusion that they will be even less needed by all those people who, as citizens of the ideal republic, will come under the influence of the philosophical reason. The more effectively Plato unveiled subsequent bottomlands of actual needs of his co-citizens, the more zealous were their betrayals of every possible message of his philosophy. Will the human, who will perhaps one day drag themselves out of the Procrustean bed made of Platonic expectations, hopes and fears about human beings, be capable of becoming such a citizen and will s/he be one of them? Nevertheless, Plato did not inhabit the ideal republic, but, for better or worse, a real-life Athens. What of his disdain for art works if he had to constantly bear their omnipresence? I suspect that in the public space of Athens there were many more artworks than there were Plato's ideas. Art-related people, its makers or merely appreciators of its potential, cared little for Platonic calumnies spewed on them. They filled their lives with works of art, certain that their aesthetically non-philosophical light makes life more bearable, more pleasurable, more interesting, deeper and, who knows – perhaps even more true.

[11] **W.J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London, Routledge, 2005, p. 28.**
[12] **Ibidem, p.22.**

Zakończenie pierwsze, czyli — a jednak — nigdy zbyt wiele poezji

Walka o słowo trwa nadal. Chyba jednak już nie między filozofami i poetami. Także nie między filozofami a mistrzami w świecie obrazów lub mistrzami w świecie dźwięków. Poeci, wygnani przez Platona, wracają coraz częściej i liczniej do licznych państw filozofii. Richard Rorty, amerykański filozof, zmarł 8 czerwca 2007 r. Jeden z ostatnich jego tekstów, opublikowany już po jego śmierci na łamach miesięcznika „Poetry", zatytułowany był *Płomień życia*. Rorty wspomina:

„Krótko po ukończeniu eseju *Pragmatism and Romanticism* zdiagnozowano u mnie nieoperacyjnego raka trzustki. Kilka miesięcy po tym, kiedy poznałem te złe wieści, siedziałem przy kawie z moim starszym synem i przybyłym z wizytą kuzynem. Mój kuzyn (będący pastorem baptystów) zapytał mnie, czy moje myśli zwracają się ku tematom religijnym, na co odpowiedziałem, że nie. A co z filozofią?, spytał mój syn. Znowu odpowiedziałem przecząco; ani filozofia, którą pisałem, ani ta, którą czytałem, nie wydawały się mieć jakiegoś szczególnego wpływu na moją sytuację. Nie miałem nic do zarzucenia argumentowi Epikura, że lęk przed śmiercią jest irracjonalny, ani sugestii Heideggera, że ontoteologia rodzi się przy próbie obejścia naszej śmiertelności. Jednak ani ataraksja (wolność od niepokoju), ani *Sein zum Tode* (bycie ku śmierci) nie wydawały się trafiać w sedno.

Czy w ogóle z czegokolwiek, co czytałeś, jest jakiś pożytek?, drążył mój syn. Owszem, wyrwało mi się, z poezji. *Jakie wiersze?*, zapytał. Zacytowałem dwa stare, znane kawałki, które wydobyłem ostatnio z pamięci i które dziwnie dodały mi otuchy, najczęściej cytowane wersy z *Ogrodu Persefony* Swinburne'a:

> Bogom – jeśli są – dzięki
> Za to, żeś wolny, złóż:
> Że dni swój koniec mają,
> Że zmarli nie powstają,
> Że znużonych rzek falom
> Schron dadzą głębie mórz.
>
> **(przełożył Stanisław Barańczak)**

i fragment wiersza Landora *On His Seventy-Fifth Birthday*:

> Natura, którą kochałem, a obok niej, Sztuka;
> Ogrzewałem swe dłonie przy ogniu życia,
> Teraz słabnie, a ja jestem gotów do odejścia.

Conclusion no. one, or – indeed – never too much of poetry

The quest for the word goes on. No longer, however, in the clash between philosophers and poets. Nor between philosophers and the world champions in the world of images or masters in the world of sounds. Poets, exiled by Plato, return ever more frequently and numerously to philosophical republics. Richard Rorty, the American philosopher, died on the 8th of June 2007. One of his final texts, published already after his death in the *Poetry* magazine, was entitled "The Fire of Life". Rorty remembers there: "Shortly after finishing *Pragmatism and Romanticism*, I was diagnosed with inoperable pancreatic cancer. Some months after I learned the bad news, I was sitting around having coffee with my elder son and a visiting cousin. My cousin (who is a Baptist minister) asked me whether I had found my thoughts turning toward religious topics, and I said no. "Well, what about philosophy?" my son asked. "No," I replied, neither the philosophy I had written nor that which I had read seemed to have any particular bearing on my situation. I had no quarrel with Epicurus's argument that it is irrational to fear death, nor with Heidegger's suggestion that ontotheology originates in an attempt to evade our mortality. But neither *ataraxia* (freedom from disturbance) nor *Sein zum Tode* (being toward death) seemed in point.

"Hasn't anything you've read been of any use?" my son persisted. "Yes," I found myself blurting out, "poetry." "Which poems?" he asked. I quoted two old chestnuts that I had recently dredged up from memory and been oddly cheered by, the most quoted lines of Swinburne's *Garden of Proserpine:*

> We thank with brief thanksgiving
> Whatever gods may be
> That no life lives for ever;
> That dead men rise up never;
> That even the weariest river
> Winds somewhere safe to sea.

and Landor's *On His Seventy-Fifth Birthday*:

> Nature I loved, and next to Nature, Art;
> I warmed both hands before the fire of life,
> It sinks, and I am ready to depart.

Znalazłem pocieszenie w tych spokojnych meandrach i migocących żarach. Podejrzewam, że porównywalnego efektu nie mogłaby osiągnąć proza. Konieczna była tu nie tylko obrazowość, lecz także rytm i rym. W wersach jak powyższe wszystkie trzy elementy przyczyniają się do wytworzenia pewnego stopnia zwięzłości, a stąd siły oddziaływania, jakie może osiągnąć tylko poezja. W porównaniu z ładunkami kumulacyjnymi wynalezionymi przez poetów nawet najlepsza proza jest jak strzelanie śrutem. [...] Jakkolwiek by było, żałuję, że nie spędziłem nieco więcej życia z wierszami. Nie dlatego, żebym obawiał się, że przegapiłem prawdy niemożliwe do ujęcia w prozie. Nie ma takich prawd; nie ma niczego dotyczącego śmierci, co wiedzieli Swinburne i Landor, a czego nie zdołali pojąć Epikur i Heidegger. Raczej dlatego, że żyłbym pełniej, gdybym umiał wyrecytować więcej starych, znanych kawałków – tak jak żyłbym pełniej, gdybym miał więcej bliskich przyjaciół".

Richard Rorty twierdzi nawet, że:

„Kultury o bogatszych słownikach są bardziej w pełni ludzkie – bardziej dalekie od bestii – niż kultury o uboższych słownikach; pojedynczy mężczyźni i kobiety są bardziej w pełni ludzcy, kiedy ich pamięć jest obficie zapełniona wierszami"[14].

Richard Rorty wiedział bardzo dobrze, że język niemiecki, w którym „stworzono" ideę drugiej wojny światowej, był bardzo bogaty. Był to przecież język m.in. Spinozy, Kanta, Schellinga, Fichtego, Hegla, Goethego, Schillera, Feuerbacha, Stirnera, Nietzschego, Schelera i Jaspersa, Plessnera i Rittera, a nawet język samego Heideggera; Rorty wiedział wszakże zarazem, że bardziej aniżeli ubogi był niemiecki język narodowego socjalizmu, w którym doszło do wybuchu tej wojny.

Zakończenie drugie,czyli tylko słów poezji jest wciąż zbyt mało

W filmie *Amadeusz* Milosza Formana jest taka pyszna scena, kiedy cesarz Austrii nie chce pochwalić genialnej kompozycji Mozarta, ale nie wie, co jej zarzucić. Wtedy jeden z dworzan podpowiada mu, aby raczył zauważyć, że w tym utworze jest zbyt dużo nut. Poezja, w przeciwieństwie do filozofii, nie może sobie pozwolić na nadmiar słów. Najpewniej może być w poezji słów zbyt mało. W tym sensie m o ż e — że tekst dotknięty tą dolegliwością nadal przynależy do poezji. Nie wierzę jednak w istnienie poezji cierpiącej z powodu nadmiaru słów. Otyłe pod tym względem

[14] R. Rorty, *Płomień życia*, przeł. A. Żychliński, „Odra", nr 6 2008., s. 46–47.

I found comfort in those slow meanders and those stuttering embers. I suspect that no comparable effect could have been produced by prose. Not just imagery, but also rhyme and rhythm were needed to do the job. In lines such as these, all three conspire to produce a degree of compression, and thus of impact, that only verse can achieve. Compared to the shaped charges contrived by versifiers, even the best prose is scattershot. [...] However that may be, I now wish that I had spent somewhat more of my life with verse. This is not because I fear having missed out on truths that are incapable of statement in prose. There are no such truths; there is nothing about death that Swinburne and Landor knew but Epicurus and Heidegger failed to grasp. Rather, it is because I would have lived more fully if I had been able to rattle off more old chestnuts—just as I would have if I had made more close friends."
Richard Rorty even claims that: "Cultures with richer vocabularies are more fully human—farther removed from the beasts—than those with poorer ones; individual men and women are more fully human when their memories are amply stocked with verses."[13]
Richard Rorty knew very well that the German language, in which the idea of WWII was 'conceived', was very rich. It was, after all, the language of e.g.: Spinoza, Kant, Schelling, Fichte, Hegel, Goethe, Schiller, Feuerbach, Stirner, Nietzsche, Scheler as well as Jaspers, Plessner and Ritter, and even the language of Heidegger himself; nonetheless, Rorty knew at once that the language of National Socialism, in which the war took place, was much less than poor.

Conclusion no. two, or only the words of poetry are still two few

Miloš Forman's *Amadeus* contains the delightful scene in which the Emperor of Austria does not desire to praise Mozart's ingenious composition, but doesn't know what to fault it with. Then one of his courtiers suggests that the Emperor kindly observes that the piece contains too many notes. Poetry, contrary to philosophy, cannot afford an excess of words. There certainly can be too few words in poetry. I don't believe, however, in the existence of poetry suffering from an excess of words. Plump works are self-destined to an exile from the realm of poetry. The condition of a word in philosophical experience is different. Plato could not foresee that the numerous caricatures of his ideal republic would turn it into a victim of its own delusions of grandeur. The first nail in its coffin was nailed by the Catholic Church, which recognised

[13] **R. Rorty, *The Fire of Life*, originally published 18.11.2007, https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/detail/68949, (accessed November 2016).**

teksty same skazują się na banicję z jej królestwa. Sytuacja słowa w doświadczeniu filozoficznym jest inna. Platon nie przewidział, że w licznych karykaturach jego idealnego państwa filozofia stanie się ofiarą swoich marzeń o wielkości. Pierwszy gwóźdź do trumny jej wolności wbił Kościół, kiedy rozpoznał w filozofii służkę teologii. Choć filozofowie nowożytni zeszli z tej konfesyjnej drabiny mądrości, zaczęli zarazem budować drabinę kolejną — mianowicie państwowotwórczą drabinę mądrości. W ten sposób wbity został — tym razem przez samych filozofów — drugi gwóźdź do trumny filozoficznej wolności. Okazało się bowiem, że aby być prawdziwym filozofem, trzeba zostać prawdziwym profesorem filozofii. Poezja umknęła przed tym judaszowym pocałunkiem marzenia o bezpieczeństwie gwarantowanym przez państwo. Tylko poezja ma odwagę spełniać się w samotności. To dziwna samotność. Dziwna dlatego, że wciąż nie jest to samotność samotna. Nie jest samotna, bo choć jest w naszych wierszach coraz mniej n a s z e g o świata i naszego życia, jest zarazem w nich coraz więcej innych wierszy. Także natura poezji nie lubi próżni. Dlatego wiersz czuje się najlepiej w towarzystwie innych wierszy.
Przynajmniej filozofia (współczesna) — a wraz z nią teologia i wszelka możliwa sztuka wizualna — nie mają tej odwagi współczesnej poezji. Nazywając rzecz po imieniu: przynajmniej filozofowie współcześni oraz artyści wizualni rzadko pielęgnują w sobie tę odwagę współczesnych poetów. Żeby być poetą, nie dość, że nie trzeba być profesorem poezji, to nadto nie można kimś takim zostać. Złośliwi filozofowie powiedzą, że poezja nie musiała uciekać przed tym judaszowym pocałunkiem, ponieważ nikt jej nie gonił i nikt jej gonić nie chce. Nawet jeśli mają rację, racja ta pachnie przykro nie w świecie poetów, lecz — tym bardziej — w świecie filozofów.

Zakończenie drugie, czyli stawiajmy jednak na nadmiar słów proponowany przez filozofię

Hasło Awangardy Krakowskiej brzmiało: „Minimum słów, maksimum treści". Liderem grupy był Tadeusz Peiper, który napisał jej programowy manifest *Miasto. Masa. Maszyna*. Stawiam mocną tezę, że przytoczone hasło dotyczy tak naprawdę każdej poezji. Wyjątkiem są najpewniej poematy, które jako takie potwierdzają, rzecz jasna, tę regułę. Poezja nie walczy ze słowami, lecz jedynie z ich nadmiarem. Dlatego poeci piszą wiersze, w których każde słowo znajduje swój nowy dom. Z tytułu manifestu Peipera słowo „miasto" wciąż ma się dobrze. Żyjemy w świecie, który chce być zawsze i wszędzie tylko miastem. Choć słowa „masa" ma się gorzej, przynajmniej w naszym świecie

that philosophy was theology's servant. Although modern philosophers had the confessional ladder of wisdom, they began to erect the following ladder, namely, the nation-making ladder of wisdom. Thus the second nail was nailed, this time by the philosophers themselves, into the coffin of the philosophy of freedom. For it turned out that to be a real philosopher, one has to become a real professor of philosophy. Poetry escaped the Judas kiss of dreams of security vouchsafed by the republic. Only poetry has the courage to find fulfilment in solitude. It's a strange solitude. It's strange, because it still isn't a solitary solitude. It isn't solitary, because even as there's less and less of our world and our life in our poems, there's more and more of other poems in them. Even the nature of poetry abhors the vacuum. Hence a poem feels best in the company of other poems.

(Contemporary) philosophy, at least, together with theology and every possible visual art, does not have the courage of contemporary poetry. To call a spade a spade: contemporary philosophers and visual artists, at least, rarely nurture the courage of contemporary poetry. To be a poet, not only one does not need to become a professor of poetry, but also one cannot become any such. The malicious philosopher would say that poetry didn't need to evade the Judas kiss, because nobody chased it or wanted to. Even if they are right, their right smells badly not in the world of poets, but – all the more – in the world of philosophers.

Conclusion no. two, or thumbs up, indeed, to the excess of words proposed by philosophy

The motto of the Krakow Avant-Garde demanded: "Minimum words – maximum content". The group's leader was Tadeusz Peiper, the author of its programmatic manifesto, *City. Mass. Machine*. My strong claim is that the motto in fact concerns any type of poetry. An exception might be long poems, which being long, of course, only confirm the rule. Poetry does not battle words, but only their excess. Therefore poets write poems, where every word finds its new home. Only the 'city' from the title of Peiper's manifesto still fares well. We are living in a world that always and everywhere wants to be nothing but a city. Although the word 'mass' fares much worse, in our world, at least, the masses are proudly entering the arena of history. Their palates set out the currently dominant recipes for the political kitchen. It's different for the machine: it is omnipresent in our world, but at the same time – like a god of consumptionist modernity – it wishes to be invisible, or it attempts to minimise the efficiency of all our senses, to be precise. Everything in our

masy dumnie wkraczają na scenę historii. To ich kubki smakowe wyznaczają zasady obowiązujące dziś w kuchni politycznej. Z m a s z y n ą jest jeszcze inaczej: jest w naszym świecie wszechobecna, ale zarazem — niczym bóg konsumpcyjnej nowoczesności — chce być niewidzialna, a mówiąc dokładniej próbuje minimalizować efektywność wszystkich zmysłów. W naszym życiu wszystko ma działać przy ich minimalnym wsparciu. Choć nie widzimy, nie słyszymy, nie dotykamy — jest dobrze, a może nawet jeszcze lepiej. Stajemy się coraz bardziej zbytecznymi kowalami naszych własnych losów. Im nas mniej, tym nasz los ma się lepiej.

Filozofia nie lubi hasła „Minimum słów, maksimum treści". Wyjątkiem jest, oczywiście, Wittgenstein, ale — nazwijmy rzecz po imieniu — Ludwig umie być — wszędzie i zawsze — tylko wyjątkiem. Zanim filozof akademicki napisze jedno słowo, musi pochwalić się znajomością historii pojęcia, któremu udziela ono gościny. Hasło „Minimum słów, maksimum treści" żywe jest natomiast we współczesnych mediach audiowizualnych. Kultura bon motu dominuje w radiu i w telewizji, mebluje scenę polityczną oraz narzuca standardy współczesnej reklamie. Podejrzewam, że Tadeusz Peiper by się obraził, gdyby przeczytał te zdania. Rzuciłby może ripostę, która wierniej towarzyszyłaby naszej współczesności „minimum słów, a przy okazji także zero treści". Czytam: „Imprezowy styl. Przygotuj się na sezon olśniewających stylizacji", „Imprezowy styl. Czas świętować".

Jest nawet dłuższy tekst:

„Wreszcie nadszedł czas wieczornych wyjść i uroczystych spotkań! Będziesz mieć wiele okazji, żeby olśniewać nowymi stylizacjami — nasz przewodnik po najbardziej kuszących trendach pomoże dokonać właściwego wyboru. Lśniąca, dopasowana sukienka to jeden z największych hitów tego sezonu. Możesz też zainspirować się latami 90. i założyć minimalistyczną koszulkę na cienkich ramiączkach, która wygląda równie dobrze z T-shirtem, jak i z kurtką ze sztucznego futerka. Eleganckie spodnie od garnituru pasują również na wieczór, a kombinezony na jedno ramię i drapowany aksamit zawsze robią niezapomniane wrażenie".

Kolejny akapit informuje:

„Niezależnie od wybranej stylizacji pamiętaj o solidnej dawce blasku i wyrazistych dodatków — dzięki nim skupisz na sobie wszystkie spojrzenia i przetańczysz całą noc".

Bo przecież na naszym świecie jest tak, że:

„Zawsze znajdzie się okazja, żeby coś uczcić! Poczuj imprezowy nastrój, zainspiruj się i kup ulubione nowości…".

lives is supposed to work with its minimum support. Although we do not see, do not hear, and do not touch – everything's great, or maybe even better. We are becoming ever more redundant makers of our own destinies. The fewer we are, the better does our destiny fare.

Philosophy dislikes the motto: "Minimum words – maximum content." An exception is Wittgenstein, of course, but – let's call a spade a spade – Ludwig – everywhere and always – can only be the exception. Before an academic philosopher puts one word down, they have to boast their knowledge of the history of the concept which the word hosts. Whereas the "minimum word – maximum content" motto lives on in contemporary audio-visual media. A bon mot culture dominates the radio and the television, furnishes the political arena and imposes standards of contemporary advertisement. I suspect that Tadeusz Peiper would be cross if he read these words. His repartee, a more faithful companion to our modernity, might have been: "minimum words – and, at once, zero content". I read: "Party style. Get ready for a season of dazzling outfits", "Party style. Time to party."

There's even a longer piece of text: "The time is ripe for evening outings and festive get-togethers! You'll have ample opportunity to dazzle everyone with your new outfits – our guide to the most mesmerising trends will help you make the right choices. The glittering, lined dress is one of the greatest hits of the season. You can also get inspired by the 90s and put on a minimalist spaghetti strap tank top, as a perfect match to a T-shirt and a faux fur jacket. The ritzy suit trousers are ideal for a night out, and the one-shoulder playsuit and the draped satin are always unforgettable."

The following paragraph informs us that: "Regardless of your chosen outfit, you should never forget your dose of glitter and flashy accessories – attracting the hungry eyes of everyone on the dance-floor, as you whizz through the night."

After all, in our world: "There is always something to celebrate! Feel the party mood, get inspired and purchase your favourite new items..."

The following bon mots are featured: "A party must-have. The perfect outfit for every night-out."

"Glitter after dark. Neutral, mat colour and minimalist cuts are the essence of winter elegance. Choose glistening fabrics and sequins for you evening dinner."

"Metallic notes will completely transform your black regular."

"Exposed shoulder is one of the key trends of the season – reveal them in a spaghetti strap tank top."

Pojawiają się kolejne bon moty:
„Niezastąpiona na imprezę. Wymarzona stylizacja na każde wieczorne wyjście".
„Blask po zmroku. Stonowane neutralne kolory i minimalistyczne fasony to kwintesencja zimowej elegancji. Na wieczorne wyjście wybierz lśniące tkaniny i cekiny".
„Metaliczne akcenty diametralnie odmieniają czarną stylizację".
„Wyeksponowane ramiona to jeden z najważniejszych trendów tego sezonu —odsłoń je w koszulce na cienkich ramiączkach".
„Olśniewający blask. Postaw na blask oraz lśniącą satynę i stwórz futurystyczny look".
„Mocne wrażenie. Chcesz przyciągnąć spojrzenie. Odsłoń jedno ramię i podkreśl talię paskiem".
„Miejski blask. W tym sezonie nie bój się lśnić! Cekiny, lśniące dodatki i wyraziste akcenty — wreszcie nie musisz się ograniczać"[15].
Tekst reklamy, podobnie jak wiersz, chce — ma — być tekstem krótkim. Reklama chce się wpraszać do naszego życia — dlatego jest nieznośnie komunikatywna, nachalna, nieskromna. Poezja, zanim pojawi się w naszym życiu, raczej czeka skromnie na zaproszenie. Dlatego jest nieznośnie niekomunikatywna, wyczekująca i skromna. Może zatem warto przekształcić wizualnie teksty ostatnich dwóch reklam. Choćby tak:

Mocne
wrażenie chcesz przyciągnąć
spojrzenie odsłoń
jedno
ramię i podkreśl
talię paskiem.

Miejski blask w tym sezonie
nie
bój się lśnić
cekiny lśniące
dodatki i wyraziste akcenty wreszcie
nie
musisz się ograniczać.

[15] **Teksty reklam pochodzą z katalogu H&M *Imprezowy styl. Przygotuj się na sezon olśniewających stylizacji*. Wydrukowano na papierze z ekoznakiem UE, numer rejestracji FI/011/001.**

"Dazzling glitter. Go for glitter and shining satin to create your futuristic look."
"Really impressive. Eye-catching? Bare one shoulder and accentuate your waistline with the belt."
"Urban glitter. The season is not afraid to glitter! Sequins, shiny accessories and flashy notes – you are finally unlimited!"[14].
An advertising copy, just like a poem, desires – is meant to – be a short text. The add wants to invade our life – so it is unbearably communicative, imposing, immodest. Poetry, before it comes into our life, prefers to wait humbly for our invitation. Therefore it is unbearably unreadable, hesitant and modest. So it might be worthwhile to perform a visual transformation of the two previous copies. For instance:

Really
impressive. Eye-
catching? Bare
one
shoulder and accentuate
your waistline with the belt.

Urban glitter. The season
is not
afraid to glitter!
Sequins, shiny
accessories and flashy notes – you are
finally
unlimited!

In philosophy even the same is different. A book of philosophy has the courage to desire to keep being the Book – mercilessly large, heavy in every possible meaning of the word. When words accrue, a larger house is built.

Conclusion no. three, or Richard Rorty isn't right either
Although every one of us will die, not everyone gets a chance to answer the question what they can read before they die. Here comes the ingenious

[14] **The copies are based on the H&M catalogue, *Imprezowy styl. Przygotuj się na sezon olśniewających stylizacji* [*Party Style. Get ready for a season of dazzling outfits*], printed on the EU eco-paper, registration no. FI/011/001.**

W filozofii nawet to samo jest inne. Książka filozoficzna ma odwagę chcieć być wciąż Księgą – niemiłosiernie wielką, ciężką w każdym możliwym tego słowa znaczeniu. Kiedy przybywa słów, buduje większy dom.

Zakończenie trzecie, czyli Richard Rorty nie ma też racji

Choć każdy z nas umrze, nie każdy ma szansę odpowiedzieć na pytanie, co potrafi czytać przed śmiercią. Kłania się genialny Heidegger, który przypomina, że każdy z nas, który czyta, robi to zawsze przed swoją śmiercią i dlatego powinien umieć odpowiedzieć na to pytanie.

Czas wypiąć się na Martina: choć na pewno umrzemy, czytamy między innymi także dlatego, że nie dopuszczamy do siebie sfory myśli, które chcą tylko jednego — zagryźć nasze życie. Dlaczego czytelnicze gusta umierającego Rorty'ego mają obowiązywać w świecie, w którym nie ma śmierci? I jak tu żyć, kiedy nie wypada umierać!

Heidegger, who reminds us that every one of us who reads does so always before their death and therefore should be able to answer the question.
The time has come to turn our backs to Martin: although we shall certainly die, we read also because we have shut out a pack of thoughts, wanting only one thing – to bite our life to death. Why should the departing Rorty's taste in reading be the fashion in a world where death is no more? And how should we live when it's a faux pas to die?

Mieczysław Juda

LITERA – JAK JEST?

Niniejszy tekst poświęcony jest literze. Składa się z kilku uwag o teoretycznym charakterze oraz w części drugiej z przykładów prac czworga projektantów graficznych związanych z Akademią Sztuk Pięknych w Katowicach – Aleksandry Gizy [związanej także z Northern Illinois University w DeKalb, USA], Tomasza Bierkowskiego, Pawła Krzywdy oraz Mariana Oslislo. Całość kończy konkluzja o samoprezentującej się naoczności litery. Wszystkie użyte materiały ilustracyjne pochodzą albo z zasobów udostępnianych na zasadzie wolnej licencji [przykłady krojów pisma] albo pochodzą bezpośrednio od Autorów prac.

* * *

Tytuł tego wystąpienia ma cokolwiek perwersyjny charakter, dziś zapewne powiedziałoby się subwersywny. To dlatego, że mówiąc i myśląc o literze, zwykle mamy na uwadze pismo – pismo jako kształt, nośnik myśli. I w konsekwencji bardzo prędko uruchamiany jest koncept, że zaczynamy poruszać się w obszarze problematyki sensu, znaczenia, znaku, a więc tego, co klasycznie intelektualne, tego, co umysłowe. Z mimowolnym pominięciem albo świadomym poniechaniem tego, co zjawiskowe, zmysłowe, sensualne. Punktem wyjścia jest tutaj rozróżnienie Johna Locke'a, poczynione w kwestiach naszego ludzkiego poznania i w konsekwencji możliwości poznawania: dystynkcja *sensation* i *reflection*[1]. Ewidencja dowodowa dookoła tego, co jest *reflection*, jest olbrzymia; stanowią ją niemal nieogarnione zasoby wielu dziedzin – semiotyki, hermeneutyki, wielu wariantów teorii literatury, znacznej części filozofii poznania i filozofii języka, itd. Z grubsza rzecz biorąc, dotyczy to tego, co sam Locke miał

[1] **Por. J. Locke, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, przeł. B. J. Gawecki, Warszawa 1955.**

THE LETTER – AS IT IS?

The text is dedicated to the letter. It consists of several theoretical remarks and the latter section composed of four cases of graphic designers affiliated with the Academy of Fine Arts in Katowice: Aleksandra Giza [also affiliated with the Northern Illinois University, DeKalb, IL]; Tomasz Bierkowski; Paweł Krzywda; and Marian Oslislo. It ends with a conclusion on the self-presenting sensibility of the letter. All illustrative material comes from the open source [examples of fonts] or directly from the Authors.

* * *

The title of the paper is somewhat perverse, or – as we would say today – subversive. The reason is that when we speak and think about the letter, we usually have writing in mind – writing as shape, a carrier of thoughts. In consequence a concept is promptly activated and we begin to move in the domain of problems related to signification, meaning, sign, or the classically intellectual, the mental; unconsciously omitting or purposefully foregoing the phenomenal, the sensuous, the sensual. The starting point here is John Locke's distinction concerning the problems of human perception and, consequently, possibility of perceiving: the distinction into 'sensation' and 'reflection'.[1] The surrounding evidence for 'reflection' is preposterous, provided by almost incomprehensible resources of numerous disciplines: semiotics, hermeneutic, many variants of literary theory, a significant part of epistemology and philosophy of language, etc. Roughly speaking, it relates to what Locke considered to be the 'internal sense', namely, events in which our mind becomes aware of the activities it performs. Whether it is self-awareness,

[1] **CF. J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, http://oll.libertyfund.org/titles/locke-the-works-vol-1-an-essay-concerning-human-understanding-part-1, (accessed November 2016).**

za „zmysł wewnętrzny", a więc sytuacji, w której umysł nasz zdaje sobie sprawę z własnych wykonywanych czynności. Czy jest to samoświadomość, czy sam efekt podejmowanego aktu, to odrębna kwestia. Warto jednak zwrócić uwagę, że problematyka ta wpisuje się w ocean problemów, dla których ramy dostarcza w pojemnej metaforze Heraklit wskazując na *Logos: Logos*, który w istocie jest nie–ludzką a kosmiczną siłą mającą moc zamieniania chaosu w kosmos. Tym właśnie nie będziemy się tutaj zajmować. Odwrotnie, w tym tekście chcę zwrócić uwagę na sam wymiar sensualny pisma [litery] i na dodatek tylko w jednym jego wymiarze, tj. tego, jak się ono nam pokazuje.

Ale jest jeszcze jedna okoliczność o charakterze rudymentarnym. Sam problem, a właściwie problemat pisma staje przed nami zawsze, ilekroć przypomnimy sobie, skąd ono u nas i jak się pojawiło. Pismo, jako kształt myśli, jako zapisany [zarejestrowany] jej przejaw, jest dla nas oczywistym fundamentem naszej kultury umysłowej. Stąd niezwykła estyma dotykająca pisma. Jednak jeśli zwrócimy się do momentu jego powstania, tj. do czasu, gdy myśl została zapisana, to wcale nie było tak, że jego pojawienie się przyjęto z bezwyjątkową akceptacją. Pamiętamy zdecydowane uwagi Arystoklesa (z niejasnych powodów do dziś dnia nazywanego przezwiskiem Platona, nadanym mu w gimnazjonie przez jego nauczyciela gimnastyki) przeciwko pismu. To dylemat *Litery* wobec *Słowa*. Argument jest znany: pismo zabije myśl (słowo). Jak pamiętamy, w dialogu Fajdros znajdujemy przytoczoną opowieść o królu Egiptu Tamuzie i bogu Teucie, wynalazcy liczb, rachunków, geometrii i astronomii, warcabów oraz gry w kości, i dodatkowo liter. Tam Teut zachwala wynalazek pisma, mówiąc, że uczyni to Egipcjan mądrzejszymi i sprawniejszymi w pamiętaniu, że ostatecznie to sposób na mądrość (LIX 274 E). Na co rezolutny Tamuz odpowie, że wynalazek ten jedynie niepamięć w duszach ludzkich posieje, bo człowiek, który pisma się wyuczy, przestanie ćwiczyć pamięć. To tylko środek na przypominanie sobie i pozór mądrości. Ułuda posiadania wielkiego oczytania bez nauki (LIX 275 B)[2]. Pozostaje znamiennym paradoksem, że Platon to wszystko zapisał, i że możemy to znać właśnie dzięki pismu. *Verba volant, scripta manent*.

Doświadczenie napięcia i różnicy między słowem i pismem nie jest jedynie doświadczeniem dawnych pogańskich mędrków. Całkiem współcześnie, trzy teksty z tego samego roku i otwierające drogę do sławy Jacques'owi Derridzie[3] poświęcone są diagnozie zachodniej metafizyki, tj. wypracowanego

---

[2] **Platon, *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2002, s. 92.**

[3] **W roku 1967 zostały opublikowane *L' écriture et la différence* [*Pismo i różnica*], *De la gramatologie* [*O gramatologii*] i *La voix et le phénomène* [*Głos i fenomen*].**

or the very effect of an undertaken act, is another issue. It is noteworthy, however, that these questions belong among the ocean of questions bounded by Heraclitus' capacious metaphor of the *Logos: Logos* is essentially not a human, but a cosmic force capable of transforming chaos into cosmos. Precisely this is the subject of this paper. Conversely, I would like to draw attention here to the sensual dimension of writing [the letter], what is more, in only one dimension, the dimension of its self-presentation.

However, there is one more circumstance of rudimentary nature. The very problem, or the problematic of writing confronts us whenever we remember whence and how writing had emerged. Writing, as a shape of thought, as its written [recorded] appearance is for us an evident fundament of our intellectual culture; hence the extraordinary prestige surrounding writing. But if we go back to the moment of its emergence i.e. the time when thought was recorded in writing, the situation was not one of unquestioning acceptance of the emergence. We recall the vocal remarks of Aristotle (until this day, for obscure reasons, referred to by the nickname Plato bestowed on his gymnastics teacher in the gymnasium) against writing. This is the dilemma of the *Letter* versus the *Word*. The argument is well known: writing kills thought (word). As we recall, *Phaedrus* contains the quoted story of Thamus, the king of Egypt, and the god, Theuth, the inventor of numbers, arithmetic, geometry and astronomy, of checkers and dice, and, additionally, letters. In the story Theuth praises the invention of writing, saying that it would make the Egyptians wiser and more skilful in remembering, and that writing ultimately was a path to wisdom (*Phaedrus* 247e); to which the sensible Thamus replies that the invention would only breed forgetfulness in the minds of humans, for those who would learn to use it would not practice their memory. It is but a means of reminding and an appearance of wisdom – an appearance of great learning without instruction (275ab).[2] The fact that everything Plato wrote down is passed on to us precisely thanks to writing remains a symptomatic paradox. *Verba volant, scripta manent*.

The experience of tension and difference between word and writing is not only the experience of ancient pagan sages. Quite contemporarily three texts, brought out one year, opening the door to Jacques Derrida's fame, were dedicated to the diagnosis of Western metaphysics i.e. the logocentrism it produced, which is supposed to be the relentless force bred by Western thought, aiming to subject every reflection to the *Logos*, meaning here: the

[2] **Plato, *Phaedrus*, http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0174%3Atext%3DPhaedrus%3Asection%3D274e, (accessed November 2016).**

przez nią logocentryzmu, który ma stanowić bezwzględną siłę, jaką zrodziła myśl Zachodu, dążąca do podporządkowania wszelkiego namysłu *Logosowi*, tu: źródłowej prawdzie i wszechczasowej obecności. To wywyższenie mowy względem pisma w ciele metafizyki powoduje, że pismo – jako skutek i przedmiot tego „poniżenia" – przestaje być zewnętrzną powłoką lub nietrwałym, ulatującym duplikatem. „Pismo winno ulegać zatarciu w obliczu pełni żywego słowa, doskonale przedstawionego w przezroczystości zapisu, bezpośrednio obecnego dla podmiotu, który mówi, i dla tego, który odbiera sens, treść i wartość"[4]. To uprzywilejowanie tego-co-foniczne [*phone*] zjawia się jako przemocowe, ma też zdecydowanie szerszy charakter, gdyż realizuje dla logocentryzmu jego najważniejsze zamierzenie, osiągnięcie i pogodzenie *telos* i *arche* mowy: „Ze zmiennym i w istocie niepewnym powodzeniem ruch ten zmierzał na pozór – niczym ku swemu *telos* – ku ograniczeniu pisma do funkcji wtórnej i instrumentalnej: do postaci przekładu pełnej i w pełni obecnej mowy (obecnej dla siebie, dla swego znaczonego, dla innego – co warunkuje sam wątek obecności w ogóle), do techniki na usługach języka, do roli *porte-parole*, tłumacza pierwotnej mowy, chronionej przed tłumaczeniem"[5]. Ale mimo tak potężnego wysiłku kumulującego przez wieki swe rezultaty, nie zniosło to, bo nie mogło, dystansu pomiędzy pismem, słowem i sensem[6] – derridiańskiej *różni* (*différance*). Różnia bowiem – według Derridy – nie jest ani słowem ani pojęciem[7]. Słowa i znaki używane w języku nigdy bezpośrednio nie przywołują tego, co oznaczają, ale litera, które je zapisuje, jest, ma kształt, rozmiar oraz kolor. Jest czymś na wskroś sensualnym, co widać. Jest czymś, co można uznać za osobistego wroga logocentryzmu, koncentrowania się na tym, co jest operacją intelektualną na rzecz bezpośrednio *zobaczonego*. A to, co zobaczone, w piśmie poprzez literę pojawia się jako alfabet. Pismo – w postaci Zachodu – nie istnieje inaczej jak w wariancie alfabetycznej układanki z klocków liter.

W dowolnych ujęciach i systematycznych opracowaniach możemy czytać, że alfabet to zbiór wszystkich liter, ułożony w ogólnie przyjętym porządku, albo uporządkowany zbiór znaków jakiegoś systemu znakowego odpowiadających

---

4 **J. Derrida, *Pozycje*, przeł. A. Dziadek, Katowice, 2007, s. 26.**

5 **Idem, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 27.**

6 **Wystarczy przywołać z innej strony oświetlające problem analizy Paula Ricouera; por. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 2008.**

7 **Gramatologia Derridy miała być wykładem tej problematyki i – jak pisze Bogdan Banasiak – sama dekonstrukcja miała posiadać „gramatologiczny aspekt – [jako] projekt nauki o piśmie, czy tekstualności, badającej warunki stłumienia pisma, jego historyczne uwikłania oraz teoretyczne implikacje". Zob. B. Banasiak, *Filozofia „Końca filozofii". Dekonstrukcja Jacquesa Derridy*, Warszawa 1997, s. 53.**

original truth and omnitemporal presence.[3] The elevation of speech over writing in the body of metaphysics causes writing – as the effect and object of the 'humiliation' – to stop being an external shell or a transient, fleeting duplicate. "Writing *should* erase itself before the plentitude of living speech, perfectly represented in the transparence of its notation, immediately present for the subject who speaks it, and for the subject who receives its meaning, content, value."[4] The privileging of the phonic [*phone*] appears to be violent, but it also has a wider range, as it realises logocentrism's central intention, achievement and reconciliation of the *telos* and *arche* of speech: "With an irregular and essentially precarious success, this movement would apparently have tended, as towards its telos, to confine writing to a secondary and instrumental function: translator of a full speech that was *fully* present (present to itself, to its signified, to the other, to the very condition of the theme of presence in general), technics in the service of language, *spokesman*, interpreter of an originary speech itself shielded from interpretation."[5] But despite the enormous effort cumulating its effects throughout the ages, it did not, since it could not, erase the distance between writing, word and sense – the Derridean *différance*.[6] Since *différance*, according to Derrida, is neither a word nor a concept.[7] Words and signs used in a language never directly denote what they signify, but the letter that inscribes them exists: it has shape, size and colour. It is something thoroughly sensual, that which can be *seen*. It can be considered a personal enemy of logocentrism, focusing on an intellectual operation in favour of the directly seen. And the seen appears in writing through the letter as the alphabet. Writing – in its Western guise – exists in no other way but as a variant of an alphabetic puzzle of literal elements.

—

3 1967 saw the publication of *L' écriture et la différence* [*Writing and Difference*], *De la gramatologie* [*Of Grammatology*] and *La voix et le phénomène* [*Voice and Phenomenon*].

4 J. Derrida, *Positions*, trans. A. Bass, Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. 25.

5 J. Derrida, *Of Grammatology*, trans. G. C. Spivak, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1997, p. 28.

6 Suffice to mention Paul Ricouer's analyses illuminating the problem from a different perspective; cf. P. Ricoeur, *Time and Narrative*, trans. K. McLaughlin, D. Pellauer, Chicago, The University of Chicago Press, 1984.

7 Derrida's Grammatology was intended as an exposition of the problematic and deconstruction itself, according to Bogdan Banasiak, and was meant to include "a grammatological aspect – [as] a project of a science of writing, or textuality, investigating the conditions of the suppression of writing, its historical entanglements and theoretical implications". Cf. B. Banasiak, *Filozofia „Końca filozofii". Dekonstrukcja Jacquesa Derridy* [*The Philosophy of the 'End of Philosophy'. Deconstruction of Jacques Derrida*], Warszawa, 1997, p. 53.

literom alfabetu, czy też jeszcze inne, mniej ścisłe, a metaforyczne określenia alfabetu jako składowych czegoś większego o systemowym charakterze. Alfabet ἀλφάβητος (alphábetos) od dwóch pierwszych liter α – ἄλφα (alfa) i β – βῆτα (beta) to najpopularniejszy system zapisywania mowy w naszym kręgu cywilizacyjnym. Ten grecki sposób zapisywania mowy i jego nazwa rozprzestrzeniły się też na pismo łacińskie; po polsku alfabet nazywamy abecadłem. Ale nie ono jest dla nas czymś źródłowym, bo Grecy przejęli ten wynalazek od Fenicjan. Pozwoliło im to na zapisanie po raz pierwszy doświadczenia i wykreowania historii jako ustalonego świadectwa. Dotychczasowe raportowanie świata jako jego opowiadanie, wielka tradycja Homera i Hezjoda, najbardziej znanych aojdów/rapsodów, zostało zastąpione jego zapisaniem, a przez to dotknięcie zmiany – także doświadczeniem zmysłowości opartej na tekstualności. To tu faktycznie poczyna się cywilizacja Gutenberga jako cywilizacja pisma, lecz pisma będącego obrazem litery budującej tekst. Derridy śledztwo – w sprawie fenomenu pisma – będzie też śledztwem w sprawie tekstu, napięcia pomiędzy pismem a tekstem i różni z tego napięcia się wyłaniającej. Pamiętać też wypadnie, że pismo Fenicjan, jako sposób zapisywania mowy, z ich własnym alfabetem, istotnie różniło się od tego, co znamy z Grecji. Alfabet Fenicjan nie znał sposobu zapisywania samogłosek, a tekst czytał się od prawa do lewa. Rewolucyjny wynalazek Greków polegał na dodaniu zapisu samogłosek do fenickiego spółgłoskowego rdzenia. Zarazem zmienił się kierunek odczytywania (zapisu) tekstu od lewej do prawej strony linii. Od tamtego czasu, ok. VIII w. p.n.e., wszyscy, którzy w tej sprawie jesteśmy spadkobiercami greckiego wynalazku, postępujemy za ich pomysłem. Konsekwencje tego są jak najdalej idące, łącznie z tym, że ten trening liniowego czytania tekstu/pisma i ze zdefiniowanym kierunkiem do prawej „matrycuje" nasz sposób myślenia. Derrick de Kerckhove proponuje bardzo prosty w tej sprawie zabieg: wystarczy odpowiedzieć sobie na pytanie, która z przekątnych poniższych prostokątów w naszym przekonaniu zmierza do góry, czy ta z lewego, czy z prawego prostokąta?

Jeśli z lewego prostokąta – nasz mózg został wytrenowany na zapisie greckim/łacińskim, jeśli na prawym – jesteśmy uformowani przez jakiś niełaciński język spółgłoskowy (na powyższym rysunku prawy prostokąt podpisany jest alfabetem hebrajskim)[8]. Ma to wiele poważnych konsekwencji w postaci odmian linearnego budowania sensu, pojmowania działania, rozumienia czasu, topografii rzeczywistości. Alfabet to algorytm jak program komputerowy

[8] **D. de Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, przeł. W. Sikorski, P. Nowakowski, Warszawa-Somerville Haus Publishing Toronto 1996, s. 39.**

Any conceptualisation or systematisation reads that alphabet is a set of all letters, arranged in a generally accepted order, or an ordered set of signs of a sign system corresponding to letters of alphabet, or some other, less exact, and more metaphorical definition of the alphabet as components of a larger entity, systemic in its nature. Alphabet, ἀλφάβητος (alphábetos), from its two first letters, α – ἄλφα (alpha) and β – βῆτα (beta), is the most common system of recording speech in our civilisation. The Greek means of recording speech and its name spread also to the Latin writing; in Polish the alphabet is called 'abecadło' (from the first four letters). But the means is not our original invention, since the Greeks imported it from the Phoenicians. It allowed them, for the very first time, to record experience and to create history as an established testimony. The previous reporting of the world as story telling, the great tradition of Homer and Hesiod, the most renowned aoidoi/rhapsodes, was replaced with writing it down, and by the touch of change – also with an experience of sensuality based on textuality. There, in fact, Gutenberg's civilisation was born as a civilisation of writing, but a writing that is an image of a letter constructing a text. Derrida's investigation – of the case of the phenomenon of writing – would also become an investigation of the case of the text, of the tension between writing and text, and the *différance* emerging from the tension. One also ought to remember that Phoenicians' writing, as a means of recording speech, with its proper alphabet, differed greatly from the one bequeathed by the Greeks. The Phoenician alphabet had no means of writing down vowels, and a text was read from right to left. The Greeks' revolutionary invention consisted in adding vowels to the Phoenician consonantal root. At once the direction of text reading (writing) was changed to left-to-right. The consequences of the fact are extremely far-reaching, including the fact that the training of linear reading of text/writing with a defined left-to-right direction 'martices' our ways of thinking. Derrick de Kerckhove proposed a very simple check of the process. One only needs to answer the question: which of the diagonals of the two rectangles one believes to be going upwards, the one on the left or the one the right?

If we choose the rectangle on the left, our brain has been trained on a Greek/Latin script; if the one on the right, we have been formed by some non-Latin consonantal language (the caption below the rectangle on the right uses the Hebrew script).[8]

[8] **D. de Kerckhove, C. Dewdney (ed.),** ***The Skin of Culture. Investigating the New Electronic Reality*****, London, Kogan Page, 1997, p. 47.**

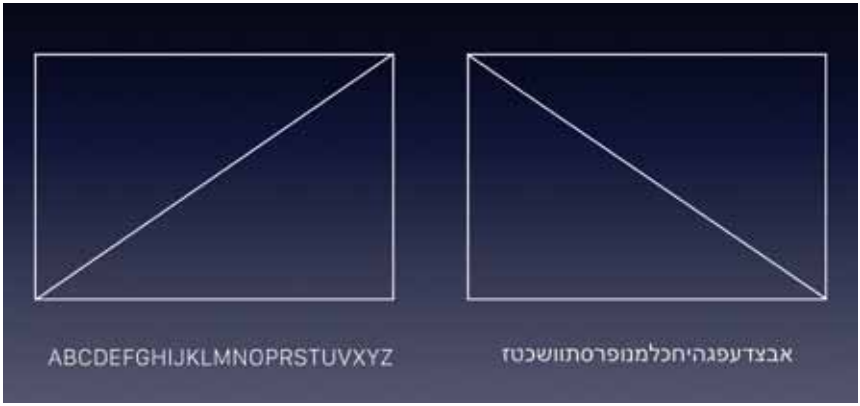


Diagram de Kerckhove'a | De Kerckhove's diagram

„przeznaczony do zarządzania instrumentem o największych możliwościach: człowiekiem"[9]. I dalej: „W związku z sekwencyjnymi cechami naszych uwarunkowań wprowadzonymi przez alfabet, zachodnie umysły przyzwyczajone są dzielić informacje na małe cząstki i porządkować je w kolejności od lewej do prawej"[10]. Jak można więc sądzić, to alfabet był u podstaw najważniejszych modeli, według których zakodowana jest myśl ludzkości: struktura atomu, genetyczny łańcuch aminokwasów, układ bitowy w komputerach. Lecz tylko w zachodnim kręgu cywilizacyjnym, gdyż języki niealfabetyczne a ideograficzne – jak np. chiński, czy koreański – które złożone są z ideogramów, czyta się z góry na dół i od prawej do lewej. Ideogram, niosąc często złożony sens, jest funkcjonalnym ekwiwalentem słowa w piśmie, ale nie litery. Jak to jest, że jesteśmy w stanie czytać z tych znaczków sens, niezależnie od tego, czy zamkniętych w składankę alfabetu, czy ideogramowych obrazków stanowi dzisiejszą odyseję rozpoznawania mechanizmów rozumienia w kognitywistyce, epistemologii, psychologii, a nawet teorii informacji i informatyce próbującej poradzić siebie z wyzwaniem *Big Data*.

Od czasów kiedy Grecy wymyślili nam alfabet, przerabiając jego fenicki pierwowzór, możemy obserwować jego nieograniczone niemal formy widoczności, tego jak litery będą narysowane, jaki będą mieć kształt i formę; obecnie zaś mówimy: jaki będą mieć krój (poniżej dwa warianty występujących możliwości).

—

[9] **Ibidem, s. 45.**
[10] **Ibidem, s. 51.**



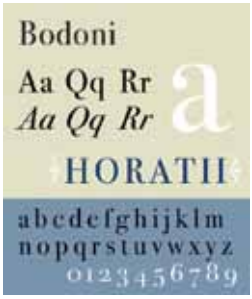


Dwa przykłady zestawień alfabetu | Two examples of juxtapositions of complete alphabets

Dziś znamy całe rzesze zawodowych projektantów krojów o uznanym dorobku i zawodowej estymie: J. Tsichold, A. Frutiger, P. Stiff, P. Bilak, także D. Carson, N. Brody, Z. Licko i całe środowisko pisma „Emigre", a już całkiem współcześnie M. Majoor, czy A.-J. Pool, by wymienić tylko najbardziej znane nazwiska. Jednakże niemal od samego początku, od czasu wynalazku Gutenberga, tj. ruchomej czcionki, pojawiały się określone kroje, czyli narysowane formy pisma – liter, które miały określić wizualność litery. Jej wizualną tożsamość. Jeden z najpierwszych szlachetnych krojów powstał we Francji:



Jest to rodzaj renesansowej antykwy, podstawowej czcionki drukarskiej autorstwa Claude'a Garamonda, powstałej w latach 30. XVI w. w Paryżu. Odmiana kroju została przejęta przez firmę Apple w 1984 roku, po wyprodukowaniu Macintosha. Projektanci firmy stworzyli wersję Apple Garamond specjalnie dostosowaną dla celów „wizualnej pieczęci" Apple – rozpoznawalnego poprzez krój liter charakteru firmy, *corporate identity*, tego, o co dzisiaj stara się każda korporacja, wizualnej rozpoznawalności. Kolejnym historycznym krojem budującym wizualność litery jest Bodoni. Krój ten stworzył Giambattista Bodoni, osiemnastowieczny włoski drukarz, zecer i wydawca. Pochodził z rodziny drukarzy, praktykował w watykańskiej Drukarni Kongregacji Propagandy Wiary działającej pod kontrolą Kongregacji ds. Ewangelizacji Narodów. Osiągnął niezwykłą pozycję jak na osobę jego conduity – zezwolono mu na wydrukowanie pod własnym szyldem mszału koptyjskiego oraz księgi o piśmie tybetańskim. Był zarządcą drukarni książęcej w Parmie, prowadził odlewnię czcionek i własną drukarnię. Opracował krój antykwy klasycystycznej oraz ok. 300 innych krojów pisma, w tym kroje pism łacińskich, greckich i orientalnych. W czasach napoleońskich drukowano krojem jego imienia obwieszczenia i afisze.





Innym krojem, który ma historyczne zasługi w ustaleniu wizualnej identyczności pisma jest Baskerville. Uniwersalny, międzynarodowy krój zaprojektowany w 1754 roku przez angielskiego drukarza i liternika Johna Baskerville'a. Jest to także krój pisma szeryfowy, czyli zawierający znaki z różnego rodzaju poprzecznymi lub ukośnymi

The fact entails many serious consequences in the shape of varieties of linear sense construction, comprehension of activity, understanding of time, topography of reality. The alphabet is an algorithm, a computer programme "designed to run the most powerful instrument in existence: the human being."[9] And further: "Because of the sequential properties of our alphabetic conditioning, the western mind has also been trained to divide information into small chunks and reassemble them in a left-right sequential order."[10] One could even surmise that the alphabet has laid the foundation for the most significant models on which humanity's thought is coded: the structure of the atom, the genetic amino acid chain, and the bit computer system. But only in the Western civilisation, because non-alphabetic, ideographic languages, such as Chinese or Korean, composed of ideograms, are read top-to-bottom and left-to-right. An ideogram, often transmitting a complex meaning, is a functional equivalent not of a letter, but of word in writing. How it is possible that we are able to decode a meaning from these marks, regardless of their confinement in an alphabetic puzzle, or in ideogram images, amounts to the modern odyssey of discovering mechanisms of comprehension in cognitive science, epistemology, psychology, or even in information theory and technology, attempting to tackle the challenge of *Big Data*.

Since the Greek invented the alphabet for us by transforming its Phoenician blueprint, we have been able to observe its almost unlimited forms of sensibility in manners of letter writing, in the shape and form of letters; currently we say: in their typeface (above, two variants of existing possibilities). These day we are aware of a long list of professional font designers of acclaimed achievement and professional prestige e.g. J. Tsichold, A. Frutiger, P. Stiff, P. Bilak as well as D. Carson, N. Brody, Z. Licko and the whole circle of the *Émigré* magazine; or, very recently, M. Majoor and A.-J. Pool, to mention the most recognisable names. Nonetheless, almost since the very beginning, since Gutenberg's invention of the movable font, people have created specific typefaces, or drawn forms of writing i.e. letters, which were to define a visuality of the letter; its visual identity. One of the first and foremost fonts was designed in France.

It is a Renaissance Antiqua (old-style serif), a basic printing type designed by Claude Garamond in the 1630s in Paris. Apple adopted a variety of the typeface in 1984, after developing Macintosh. The company designers created the Apple Garamond version, tailor-made for Apple's 'visual seal'

[9] **Ibidem, p. 54.**
[10] **Ibidem, p. 60.**

niewielkimi liniami, tzw. szeryfami. Charakteryzuje się mocnymi szeryfami oraz zaakcentowaniem pionowych kresek liter. Klasyfikowany jest jako antykwa barokowa. Dzięki swym walorom estetycznym i funkcjonalnym Baskerville jest jednym z najbardziej rozpowszechnionych pism, adaptowanym przez wielu producentów czcionek. Stał się niezwykle popularny w całym świecie anglosaskim.



Kwintesencją zbudowanej tradycji krojów szeryfowych stał się Times New Roman – czcionka kroju szeryfowego zlecona do wykonania dla londyńskiego magazynu The Times w roku 1931, zaprojektowana przez Stanleya Morisona. Krój wszechobecny zarówno przed jak i po rozpoczęciu epoki cyfrowej. Aktualnie bardzo popularny w formie fontu i czcionki drukarskiej (Times).



Ekwiwalentem bezszeryfowym kroju Times New Roman stała się Helvetica. To krój z rodziny proporcjonalnych, jednoelementowych, opracowany pierwotnie jako czcionka przez Maxa Miedingera w 1957 r. dla firmy Haas'sche Schriftgießerei ze Szwajcarii. Nazwa kroju pochodzi od słowa Helwecja, rzymskiej nazwy obecnych terenów Szwajcarii. Jest wzorem bardzo wielu modyfikacji, szczególnie pod postacią czcionek komputerowych, czyli fontów, to m.in. Arial, Swiss 721 jak również Nimbus Sans. Justyna Szklarczyk–Lauer, analizując zagadnienia znaku, znaczenia i komunikacji, zwraca uwagę na problemy typografii w tym kontekście i dochodzi m.in. do wniosku, „że każdy krój czcionki inaczej wygląda w tekstach napisanych w różnych językach: np. czcionka Garamond najlepiej prezentuje się w tekstach pisanych w języku francuskim, Bodoni w języku włoskim i po łacinie, a Baskerville w angielskim"[11]; Times New Roman jest wszechobecny, ale Helvetica najelegantsza. To tylko jedna z wielu obserwacji nakierowująca naszą uwagę na wizualność litery i budowanego przez nią tekstu.



Współcześnie – wskutek technicznych i technologicznych możliwości związanych z pojawieniem się epoki cyfrowej (zarówno w wymiarze sprzętowym jak dostępnego

[11] J. Szklarczyk–Lauer, *Wygląd słowa, czyli czy typografia ma szansę pokochać Polaków*, w: M. Juda [red.], *Znak–znaczenie–komunikacja*, Katowice 2002, s. 37–38.

– a font-recognisable corporate identity, which these days is an aspiration of every corporation: a visual recognisability.

Another historical typeface constructing the visuality of the letter is Bodoni. The typeface was designed by Giambattista Bodoni, an 18th-century Italian printer, compositor and publisher. He came from a family of printers and was trained at the press of the Congregation for the Evangelisation of Peoples in the Vatican. He rose to an extraordinary standing, for a person of his comportment: he was allowed to print a Coptic missal and a book on Tibetan script under his own name. He ran the royal press in Parma as well as a font foundry and his own press. He designed the typeface of a Classicist serif and ci. 300 other typefaces, including ones for Latin, Greek and Oriental languages. In the Napoleonic times Bodoni typeface was used to print official announcements and posters.

Another typeface of historical merit in founding the visual identity of writing is Baskerville; a universal, international typeface designed in 1754 by an English printer and typographer, John Baskerville. The typeface is also a serif i.e. it contains characters with various types of small transverse or slanting lines, or serifs. Baskerville is characterised by sharp serifs and contrasting vertical strokes of the letters. It is classified as a Baroque Antiqua (transitional serif). Owing to its aesthetic and functional qualities, Baskerville is one of the most widespread typefaces, adopted by numerous font designers. It has become extremely popular in the English-speaking world.

A quintessential typeface that has constructed the serif tradition is Times New Roman: a serif typeface commissioned by *The Times* magazine in 1931 and designed by Stanley Morison. The typeface has been omnipresent both before and after the advent of the digital age. Currently it is extremely popular both as computer font and printing type (Times).

The Times New Roman sans-serif equivalent is Helvetica. It belongs to the family of proportional, linear types, originally designed by Max Miedinger in 1957 for the Swiss company, Haas'sche Schriftgießerei. Its name comes from the Roman name for the current territory of Switzerland, Helvetia. It has become a model for numerous modifications, particularly for computer fonts e.g. Arial, Swiss 721 or Nimbus Sans. Justyna Szklarczyk-Lauer in her analysis of sign, meaning and communication draws attention to the role of typography in these areas, concluding e.g. "that every typeface has a different appearance in texts written in various languages e.g. Garamond looks best in texts written in French, Bodoni – in Italian and Latin, while Baskerville

oprogramowania) i plejady działających projektantów graficznych – każdego roku powstaje na świecie wiele setek, a może nawet tysięcy nowych krojów pism. Jednym z najbardziej spektakularnych przykładów tej aktywności jest krój Lato zaprojektowany przez polskiego projektanta Łukasza Dziedzica w roku 2010. Krój ten w pełnej wersji zawiera ok. 3000 glifów (znaków wszystkich odmian kroju) i został przez autora udostępniony w Internecie na zasadach wolnej licencji, a według statystyk Google'a strona z tym krojem w jednym tylko tygodniu miała 4 miliardy odsłon, co pokazuje skalę jego popularności.

Dobrze zaprojektowany krój liter to dobre proporcje, właściwe światła, grubości poszczególnych elementóww, kerning i ligatury, czyli wszystko to, co ma swoje uzasadnienie w ergonomii widzenia obrazu litery, słowa i ostatecznie całego strumienia tekstu. Do dziś Biblia Gutenberga jest uważana za najdoskonalej złamaną książkę, a powstała 560 lat temu. Problem sensualności litery, tu – jej wizualności – ma swoją rozpiętość, od mikrotypograficznych determinacji ścisłego kontrolowania całego pola, w którym pojawia się tekst z tęsknotą reguł proweniencji naukowego badania czytelności pisma, poprzez widzenie pisma jako obrazu czystej abstrakcji, mimo że wyjściowo generowanego z litery i jej kombinacji, immersyjną typografię i projektowanie, po kaligraficzny actus namiętności pisania liter. Aleksandra Giza zadeklaruje wprost: „Interesuje mnie prosty, abstrakcyjny obraz. Litery nie niosące żadnego przekazu stają się obrazem. Ich prosta forma i ich interakcja z negatywną przestrzenią fascynuje mnie. Właściwości wizualne prostych znaków, liter i tekst są najważniejszą częścią mojej pracy". Jej zainteresowanie znakami pisma rozciąga jej definicję czytania dosłownego znaczenia w tekście. Tekst staje się obrazem i jego znaczenie zmienia się w nowej formie. Znaki zaczynają mieć znaczenia *per se* i tworzą nową lekturę przez ich rytm i kompozycję: „Patrzę na tekst jak na obraz".

Aktem założycielskim typografii jest problematyka czytelności tekstu. Tomasz Bierkowski podejmuje te złożone kwestie koncentrując się na strategiach rozpoznawania–czytania–rozumienia, *legibility* (czytelność krojów pisma jako jakość dekodowania znaków utożsamiona z funkcjonalnością) vs. *readibility* (czytelność całego pola typograficznego, a szerzej, problem czytelności w perspektywie całego kontekstu kulturowego jako użyteczności lektury i możliwości odczytania tekstu zgodnie z intencją nadawcy)[12]. Ale ostatecznie

[12] **T. Bierkowski, *Legibility. Problematyka badań – wyniki – praktyka*, „Sztuka Edycji" nr 2/2013, w: http://apcz.pl/czasopisma/index.php/sztukaedycji/article/viewFile/SE.2013.024/3554 (stan na listopad 2016).**

– in English"[11]; Times New Roman is omnipresent, while Helvetica is the most elegant. It is but one of many remarks directing our attention towards the visuality of the letter and of the texts it constructs.

In current times, due to technical and technological opportunities arising from the advancing digital era (in the areas of equipment as well as available software) and a plethora of active graphic designers, each year sees a creation of hundreds, or maybe even thousands of new typefaces worldwide. One of the most spectacular examples of the activity is the Lato typeface, designed by a Polish designer, Łukasz Dziedzic, in 2010. A full version of the typeface contains ci. 3000 glyphs (symbols of every variety of a typeface) and was made available on-line and free-licenced by the author. According to Google statistics, the typeface website was accessed 4 billion times in one week only, which demonstrates the extent of its popularity.

A well-designed typeface means right proportions, appropriate counters, widths of respective elements, kerning and ligatures, or all the things that are validated by an ergonomics of seeing an image of a letter, a word and, ultimately, the whole text stream. To this day Gutenberg's Bible is considered to be the most perfect book layout, although it was made 560 years ago. The question of a sensuality of a letter, here meaning – its visuality – has its proper range, from micro-typographic determinations of strict control of the entire area on which a text appears with a longing for rules of provenance in an academic study of text readability, through seeing writing as a purely abstract image, although initially generated from a letter and its combinations, immersive typography and design, to a calligraphic act of passion of letter writing.

Aleksandra Giza literally declares: "I'm interested in a simple, abstract image. Letters, carrying no message, become an image. Their simple form and interaction with their counter fascinates me. Visual qualities of simple characters, letters and text are the most essential part of my work." Her interest in characters of writing extends to her definition of a literal reading of meaning in texts. A text becomes an image and its meaning changes with its new form. Characters begin to have a meaning in themselves and produce a new reading through their rhythm and composition: "I'm looking at a text just as at an image."

[11] **J. Szklarczyk–Lauer, *Wygląd słowa, czyli czy typografia ma szansę pokochać Polaków* [*The Look of the Word, or Does Topography Stand a Chance of Loving the Poles*], in M. Juda (ed.), *Znak–znaczenie–komunikacja* [*Sign-Meaning-Communication*], Katowice, 2002, pp. 37–38.**



Ilustracje Aleksandry Gizy | Illustrations by Aleksandra Giza

i tak w praktyce zawsze kończy się to mistyką albo dyktaturą mikrotypografii: twardy dywiz czy półpauza.

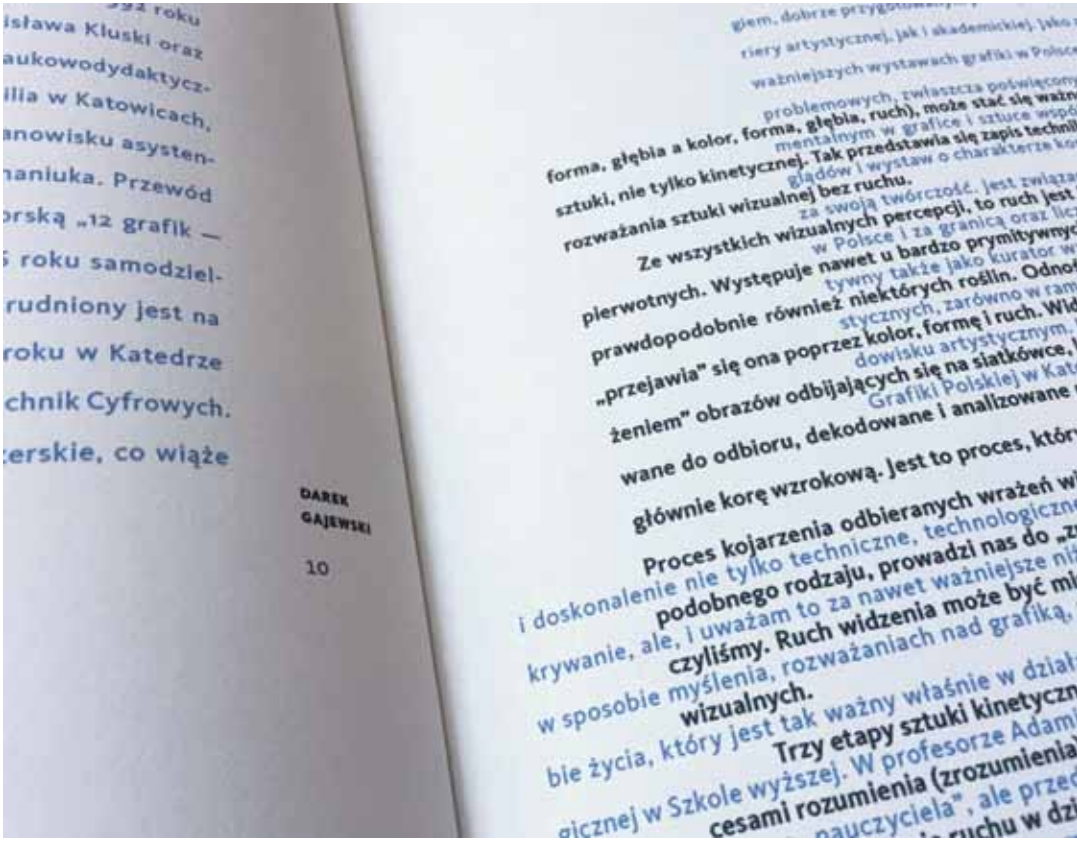
Operowanie strumieniem tekstu jest niewątpliwie jednym z ważniejszych zagadnień projektowych do rozwiązania w całej koncepcji projektu graficznego publikacji, tego, co nazywamy jej layoutem. Na co dzień, w standardowych ujęciach zamknięci jesteśmy w regułach „uzgodnionej wiedzy", praktyki tego, że „tak się robi". Lecz wzruszenie tych spetryfikowanych praktyk, przesądów projektowych otwiera pole nowego bycia litery na wszystkich polach jej manifestowania się. Zbliżanie się strumienia tekstu (wersu) aż po granicę drugiego (jak w publikacji na katowicką odsłonę MTG 2012, Horyzont 2012[13]), albo

[13] **M.Juda [red.],** ***Horyzont*****, Katowice 2012.**



A foundational act of typography is the problem of text readability. Tomasz Bierkowski handles these complex issues by concentrating on the strategies of text recognition-reading-comprehension, its 'legibility' (typeface readability as a quality of decoding of its characters, identified with its functionality) vs. its 'readability' (a readability of the entire typographic field and, further, the question of readability within the entire cultural context as a usability of reading and a possibility of text interpretation according to its sender's intention).[12] Ultimately, however, the endeavour in practice always ends up with a mysticism or a dictatorship of micro-typography: a hard hyphen versus an en-dash.

[12] **T. Bierkowski, *Legibility. Problematyka badań – wyniki – praktyka* [*Legibility. Research questions – results – practice*], "Sztuka Edycji", 2/2013, in http://apcz.pl/czasopisma/index.php/sztukaedycji/article/viewFile/SE.2013.024/3554, (accessed November 2016).**



Projekt Pawła Krzywdy | A design by Paweł Krzywda

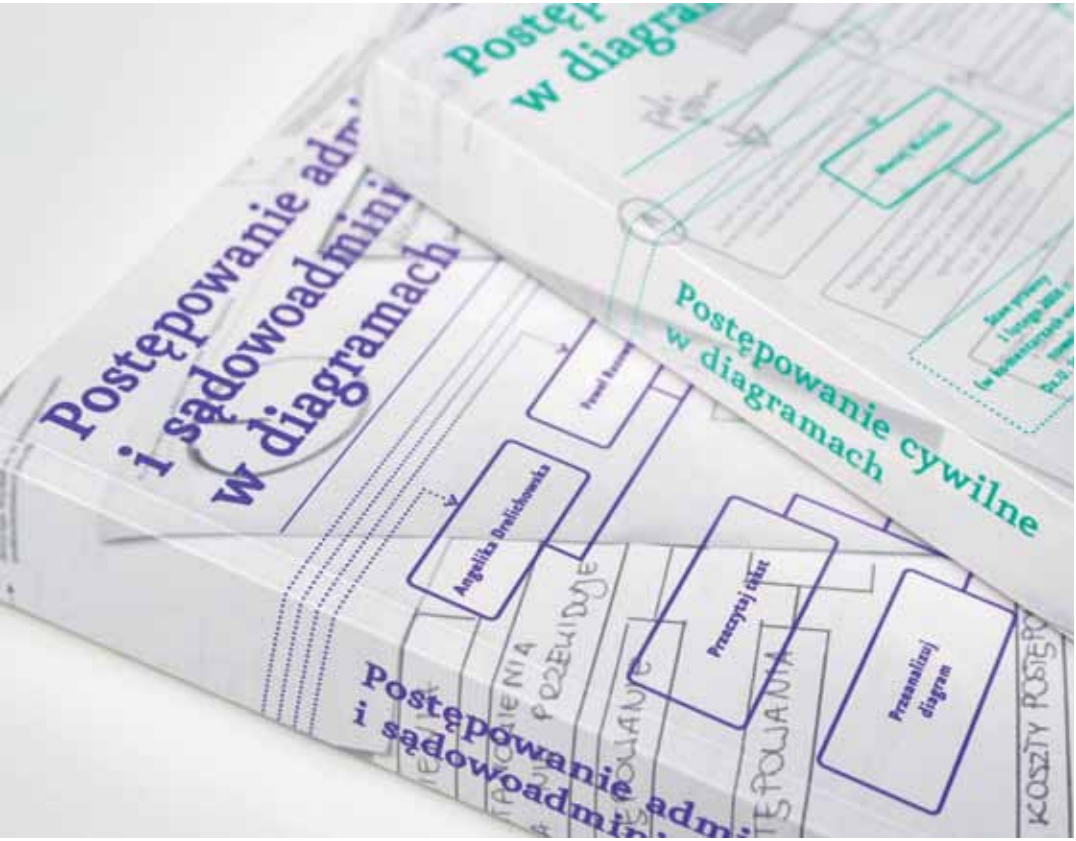
przekroczenie tej granicy, *wejście-w-siebie*, *wejście-w-tekst* oznacza naruszenie „ciała tekstu" i „ciała litery" [D. Gajewski, Ruch obrazu[14]]. Ta fizyczna bliskość, zmysłowość linii staje się początkiem immersyjnej typografii i immersyjnego projektowania.

To, co pomiędzy pismem a śladem, przywołuje na myśl Baumgartenowskie zmagania z jego pism *Metaphisica* o estetyce. Jest ona: *theoria liberalium atrium*, *gnoselogia inferior*, *ars pulcre cogitandi* i na końcu *scientia cognitionis sensitivae*[15]. Dopiero potem Immanuel Kant nas pouczy o tym, że estetyczność

—

[14] **D. Gajewski, *Ruch obrazu*, Katowice 2016 [self publishing].**

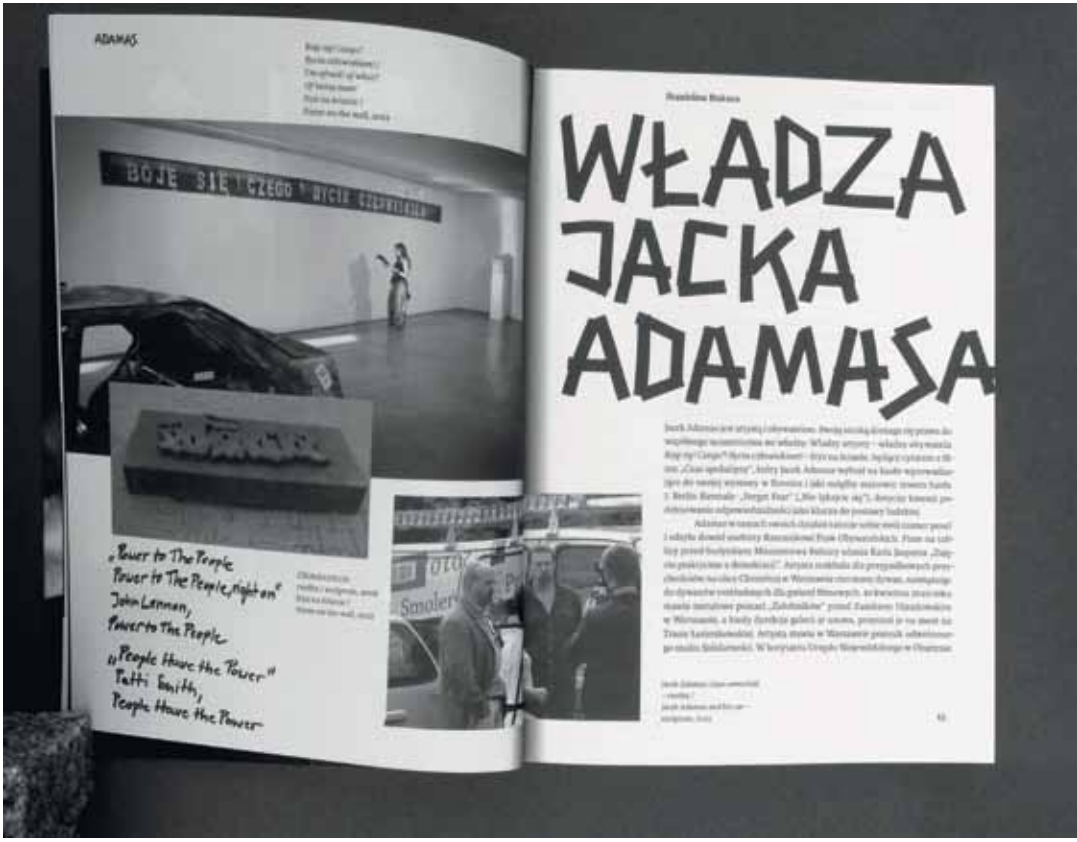
[15] **por. A. G. Baumgarten, Mataphisica, Hildesheim G. Olms 1963 [1739].**



Projekt Tomasza Bierkowskiego | A design by Tomasz Bierkowski

Working with text stream is undoubtedly one of the most significant problems of design to be solved in a complete concept for a graphic design of a publication, or what is termed: its layout. Usually, in standard situations, we are bounded by the rules of the so-called 'shared knowledge' and the practice of 'how it's done'. However, a shaking of such petrified practices and design, prejudices opens up a field of the letter's new existence in every area of its self-manifestation. A text stream (a line) running up to the limit of the following one (as in the publication accompanying the Katowice edition of MTG PrintArt 2012, Horyzont. Horizon 2012[13]) or running over

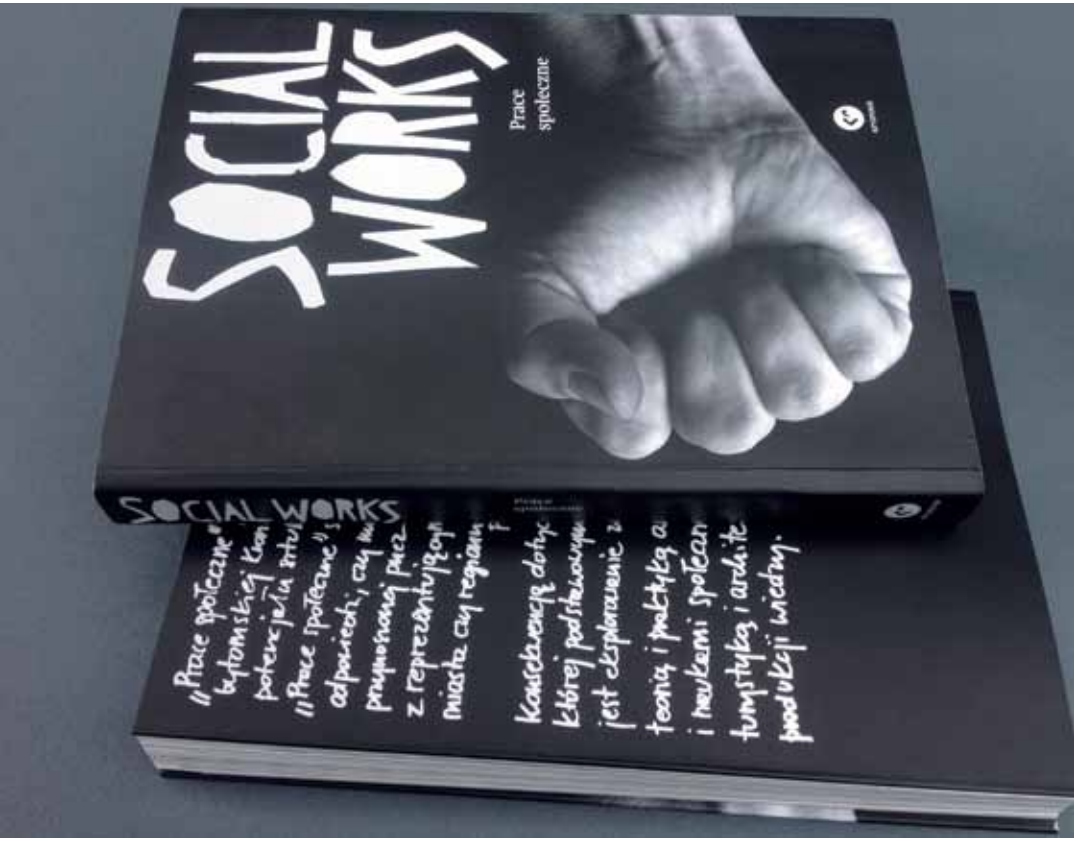
[13] **M. Juda (ed.),** ***Horyzont*** **[*Horizon*], Katowice, 2012.**



Projekt Tomasza Bierkowskiego | A design by Tomasz Bierkowski

zjawia się jako bezinteresowne skupienie uwagi. Trwać w bezinteresownym skupieniu, to kontemplować literę, której ślad komunikuje czystą estetyczność, której tylko niektóre prowincje zapełnić może dyskursywna treść. Łamanie reguł i nieoczywistość projektowa zaprowadzą Mariana Oslislo w obszary, gdzie można kaligrafować sens. Jak w trakcie koncertu multimedialnego – performatywnej akcji *CallTrane*[16] kaligrafowania *à vista* wypowiedzi Johna Coltrane'a i śladów czystej litery do Coltranowskich kompozycji.

[16] ***CallTrane* multimedialny performance kaligrafii (M. Oslislo) do muzyki J. Coltrane'a (kwartet M. Obary), początkowo wykonany na zakończenie XX-go Jazz Festiwal w Zabrzu w 2014 roku pt. *Hommage à Coltrane*, następnie dwukrotnie powtórzony w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach w 2015 i we Wrocławiu w 2016 roku.**



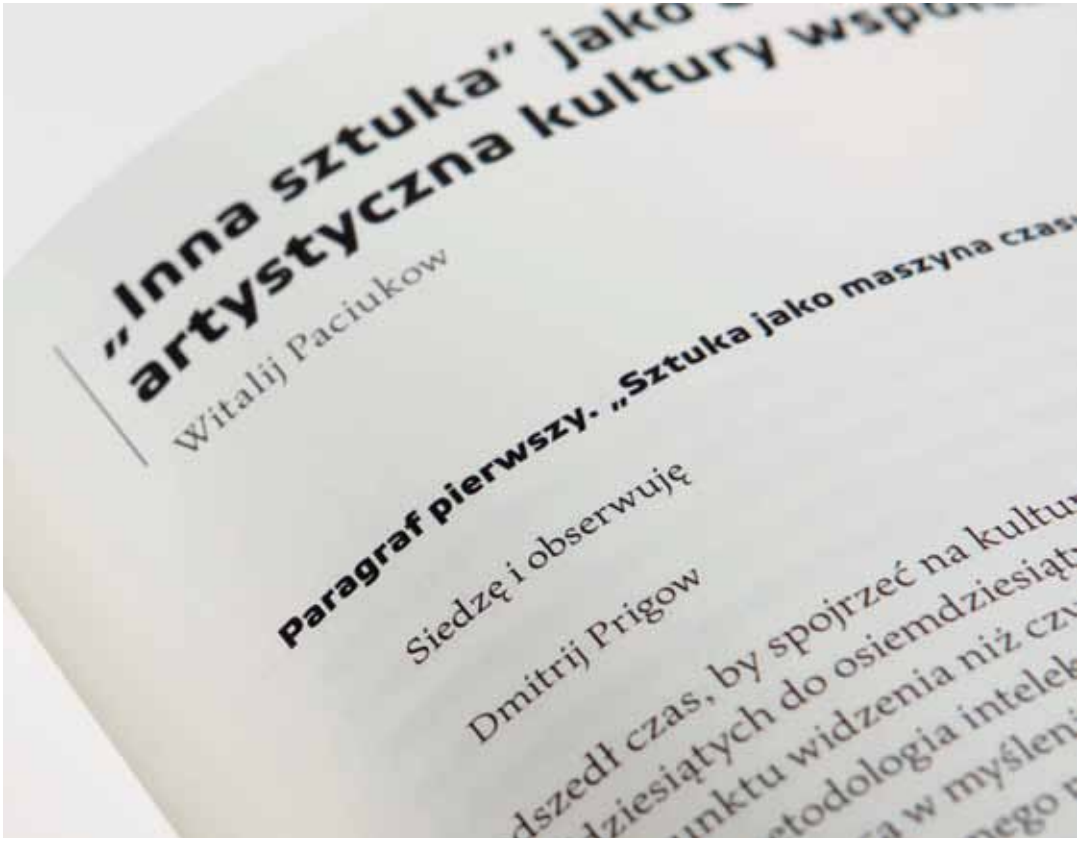
Projekt Tomasza Bierkowskiego | A design by Tomasz Bierkowski

the limit, a *self-in-sertion, text-in-sertion* means a violation of a 'body of text' and a 'body of letter' (D. Gajewski, *Ruch obrazu* [*The Movement of Image*][14]). The physical closeness, sensuality of the line becomes the beginning of immersive typography and immersive design.

The of writing and trace brings to mind Baumgarten's efforts in his writings on aesthetics, *Metaphisica*. Aesthetics is *theoria liberalium atrium, gnoselogia inferior, ars pulcre cogitandi,* and ultimately, *scientia cognitionis sensitivae*.[15] Only later Immanuel Kant informed us that an aesthetic is disinterested

[14] **D. Gajewski, *Ruch obrazu* [*The Movement of Image*], Katowice, 2016 [self-publishing].**

[15] **Cf. A. G. Baumgarten, *Mataphisica*, 1779, https://archive.org/details/metaphysicaalex00baumg00g, (accessed November 2016).**



Projekt Tomasza Bierkowskiego | A design by Tomasz Bierkowski

Zawsze już będzie pomiędzy; pomiędzy literą, znakiem, pismem. Między obrazem a słowem, między widokiem a Logosem. To, co ujawnione ze zmysłów, sensualne, i to, co pomyślane, wytworzone pracą umysłu. Zapoznana przez logocentryczność widzialność pisma, staje się dziś ponownie jego byciem jako stałą obecnością w postaci najprostszej napisanego, narysowanego, wyrytego, pozostawionego jako ślad kształtu litery. Alfabet, słowo, tekst. Trzy wymiary egzystencji litery ewokującej sens, trzy poziomy manifestacji samoprezentującej się naoczności.

attention. To endure in such disinterested attention is to contemplate the letter, a trace of which communicates a pure aesthetic, and only some of its provinces can be filled with a discursive content. A rule breaking and non-conventionality of his designs have led Marian Oslislo into the realms where calligraphy of sense is possible. Just as in his multi-media concert: the performative action *CallTrane*[16], when John Coltrane's utterances were sight-calligraphed and his compositions left traces of a pure letter.

There will always be the in-between – between a letter, a sign, and writing. Between image and word, between sight and Logos. What has been revealed of the senses, the sensual, and the conceptual, produced by the work of the mind. The visibility of writing that logocentrism failed to recognise is nowadays becoming its being as a constant presence in the simplest guise of the written, the drawn, the engraved, the left as a trace of the shape of the letter. An alphabet, a word, a text. Three dimensions of existence of the letter evoking meaning; three levels of manifestation of its self-presenting sensibility.

[16] ***CallTrane*, a multimedia calligraphy performance (by M. Oslislo) to music by J. Coltrane (performed by M. Obara quartet), originally presented for the closing of the 20th Jazz Festival in Zabrze, Poland in 2014 under the title *Hommage à Coltrane*, subsequently repeated twice at the Academy of Fine Arts in Katowice in 2015 and in Wrocław in 2016.**

Zbigniew Mańkowski

WSPÓŁISTNIENIE SŁOWA I OBRAZU

”

Przed obrazem każdy powinien stać jak przed władcą,
czekając, czy i jak się on do niego odezwie,
ale pierwszemu odezwać się do niego nie wolno,
tak jak do władcy, bo wtedy usłyszy się tylko siebie samego.

Artur Schopenhauer, *O samej istocie sztuki*, fragm.

1.

Na szczęście dla nas wciąż jesteśmy konfrontowani z obrazami, które budzą nasze zmysły do życia, a które tym samym odsłaniają na nowo istnienie, stając się widzeniem, czuciem, dotykiem, a nawet słowem czy gestem, a w takim razie i ciałem. „Na początku było Słowo", a więc i był tam Obraz. Nie mówimy w tym miejscu, ani jaki, ani nic jeszcze nie chcemy o nim powiedzieć. Był zatem śladem, drgnieniem – ledwie wizualną wiązką energii czy siłą, która już rodząc się, staje się do swojej pełni pod postacią tego, co Widzialne czy Wizualne. Przywołany powyżej autor *Świata jako woli i przedstawienia* nie powiada, że o obrazie mówić nie można, tylko trafnie podkreśla, iż trzeba poczekać aż zacznie on odsłaniać przed nami swoją szczególną mowę. Zaprawdę dziwna jest i bywa mowa obrazów: często niema, milcząca, ale też niekiedy bardzo głośna, bo robiąca wokół wiele gwaru, zamieszania i nieporozumień, już choćby z powodu swojej odmienności, inności od innych języków, wreszcie z przyczyny własnej nieoczywistości. Wiedzą to ci, którzy

CO-EXISTENCE OF THE WORD AND THE PICTURE

”

Everyone has to stand before a picture as before a prince, waiting to see whether it will speak and what it will say to him; and, as with the prince, so he himself must not address it, for then he would hear only himself.

Arthur Schopenhauer, *On the Inner Nature of Art* (fragment)

1.

We are fortunate enough to keep being confronted with pictures that bring our senses to life, thereby revealing existence anew for it to become seeing, feeling, touching, or even – a word or a gesture, and therefore – a body. “In the beginning was the Word”, so was there also the Picture. We are not saying here neither what it was like, nor do we want at this point to say anything about it. So it was a trace, a trembling – a mere visual bundle of energy or a force that already in its birth grows up to its fullness in the shape of the Visible or the Visual. The above quoted author of *The World as Will and Representation* does not say that one cannot speak about a picture, but only aptly emphasises that one ought to wait until it begins to reveal its peculiar speech to us. Verily, strange is and happens to be the speech of pictures: often dumb, silent, but sometimes also very loud, causing quite a hubbub, confusion and misunderstanding, if only due to its difference, otherness to other languages, and indeed by reason

pozostają blisko obrazów, którzy towarzyszą ich powstawaniu – całemu złożonemu procesowi ich narodzin, temu ich często niezrozumiałemu wyłanianiu się z ciszy i meandrów wyobraźni.

Obraz, ale także i wszystko, co Wizualne zakłada narrację; przewiduje i niejako domaga się mówienia o nim. Luis Marin pisze w eseju *Przedstawienie i pozór*: „wszelkie przedstawienie jest z istoty narracyjne"[1]. I to prawda. Rzecz się jednak komplikuje podwójnie, jak to ma miejsce w przypadku katowickiej wystawy pt. *Eksplozja litery*. Pierwszy stopień trudności językowi, słowu sprawia sam w sobie obraz, każąc mu czekać na adekwatną do niego mowę. Już samo przełożenie języka obrazu na język narracyjny staje się zadaniem. Wszak obraz jest znakiem innego niż zwykłe codzienne istnienie. Drugi z kolei poziom złożoności wiąże się z tym, że eksponowane w galerii obrazy konstruują dodatkowy stopień komplikacji – wymagają, by mówić o nich, uwzględniając ich za-istnienia wizualne poszerzone i zderzone z językiem, ze słowem, wszak wyraźnie na nich barwy i jakości chromatyczne istnieją w sąsiedztwie i zobowiązującej korespondencji z literami, słowami i znakami języka. Obraz spotyka tu się ze słowem, dla którego staje się zobowiązującą obecnością i poznawczym wyzwaniem. W obrębie refleksji tego szkicu interesują mnie głównie obrazy malarskie, artystyczne; jednak wskazuję ponadto na całość pola odniesień, w którym te pierwsze uczestniczą, ale także na współczesne złożone uwarunkowania współczesnej re-fleksji wizualnej.

Istnieje długa akademicka tradycja malarzy, mistrzów wizualności, sugerująca swoistą nieufność wobec języka opisującego obrazy, a wyraźnie wierna reakcjom i prawdzie fizjologii. Otóż, obraz jest godzien i wart uwagi, a może mogłaby i za tym iść w dalszej kolejności potrzeba odpowiedniego dlań języka, kiedy wprost niemal „rzuca na kolana" lub wywołuje „ciary na plecach". Wychodzi – zdaje się w tym założeniu – że szczególna recepcyjnie wrażliwa ludzka fizjologia nie kłamie: albo obraz „powala", albo „przeszywa" energią. Dobrze jeśli tak się dzieje, jak to wskazuje przykład, gorzej, jeśli ten sam obraz nie wyzwala owych trudnych do podważenia reakcji fizycznych. Być może można by w pierwszej pozytywnej sytuacji mówić o „silnym obrazie" czy też jak w drugiej sytuacji – jak chce tego także Hans Georg Gadamer – o „słabym obrazie"? W pierwszym przypadku obraz stawałby się w odbiorze nową, istniejącą na zasadzie „przyrostu bytu"[2], rzeczywistością, która wciąga patrzącego

[1] **L. Marin, *Przedstawienia i pozór*, przeł. P. Mościcki, „Sztuka i Filozofia" 2005, nr 26, s. 11.**

[2] **Por. H. G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 207. Określenie „przyrost bytu" pojawia się tu przy okazji mówienia o „bytowej wartości obrazu". Dobry, wartościowy, „dający do myślenia" i wręcz zmuszający do patrzenia, przyciągający obraz staje się nowym, poszerzonym o to, co „przyrasta", istnieniem.**

of its non-obviousness. Everyone who stays close to pictures knows this, everyone who accompanies their production – the whole complex process of their birth, their, often incomprehensible, emergence from silence and meanders of imagination.

A picture, but also all that is Visual, presupposes a narrative: it predicts and seems to demand speaking about it. In his essay, *Representation and Simulacrum*, Louis Marin writes, "every representation is narrative in its nature."[1] He is right. However, a difficulty tends to redouble, as in the case of the Katowice exhibition, *Explosion of the Letter*. The first degree of difficulty is presented to language, to the word by the very picture in compelling it to wait for speech adequete to the picture. The picture, after all, is a sign of an existence that is different to the common and the everyday. The next level of complexity relates to the fact that pictures exhibited in a gallery erect an additional degree of complication: they demand to be spoken about, taking into consideration their visual ex-istence extended and confronted with language, with the word, since evidently their colours and chromatic qualities exist here in a neighbourhood of and an obliging correspondence with letters, words and signs of language. The picture here encounters the word that becomes for it an obliging presence and an epistemic challenge. My considerations in this essay are given mostly to painterly, artistic pictures; nonetheless, I point also to the entire field of references in which theses pictures partake as well as to the complex contemporary conditions of contemporary visual re-flexion.

There is a longstanding academic tradition of painters, masters of the visual, which suggests a peculiar distrust of language describing pictures, and and is clearly faithful to physiological truth and reactions. Indeed, a picture is well worth our attention, which may in turn be followed by a necessity of an adequate language, whenit seems to 'throw us to our knees" or gives us 'the shivers'. On this assumption it apparently turns out that a unique, receptively sensitive human physiology is not lying: a picture either 'crushes', or 'pierces' us with its energy. It's great if the event follows this scenario, but rather worse if the very same picture does not release these hardly disputable physical reactions. Perhaps, in the former, positive case, we can speak of a 'powerful picture', while in the latter – as would Hans Georg Gadamer – of a 'weak picture'. In the former, the picture, when received, would become

[1] **L. Marin, *Representation and Simulacrum*, in *On Representation*, trans. C. Porter, Stanford, Stanford UP, 2001, p. 314.**

nań i podążającego niejako za nim niejako odbiorcę w złożoną sieć nowych znaczeń, sensów, w konstruktywne skojarzenia – wreszcie w odniesienia i wycieczki do kontekstów egzystencjalnych czy społecznych; także ten sam obraz tworzyłby i konstruował złożoną grą znaczeń, wyzwalając natłok myśli i uruchamiając powstawanie całkiem nowych innych obrazów. Rzecz jasna w przypadku drugim – negatywnym – nic by takiego się nie działo.

Można by także dalej nadmienić, za już wspomnianym Luis Marinem, rozszerzając to, co zostało dotąd wskazane i powiedzieć o „sile obrazu" – o tym, że może on być naszym „oknem na świat", że istnieje wobec nas jak swoiste zwierciadło, czy, że staje się dla nas naszym zamieszkiwaniem i rodzajem ludzkiej obecności w świecie. „Siła obrazu – pisze krytyk – jest siłą ukazania nieobecności poprzez sam ruch uobecniania. Ta druga właściwość zostaje utożsamiona z autoprezentacją, z nieprzechodnim aspektem przedstawienia"[3]; wiązałaby się ona z ujawniającą się w nim dynamiką, może jego muzycznością, jako możliwościami i zdecydowanymi potencjalnościami generującymi jakiś wart uwagi fakt czy zjawiający się na przykład pod postacią epifanii sens.

Obraz skonfrontowany ze słowem szczególnie prowadzi nasze myśli do pytania: jak mówić w ogóle o obrazach? Czy kwestii adekwatnych do obrazów słów? Czy wreszcie do – języka pełnego wizualności. Chodziłoby o język, o słowo wypełnione treścią Widzialności! Wizualność staje się wyzwaniem dla języka. Ten z kolei jest meta-optyką. Można, co prawda, wyobrazić sobie niemą refleksję. Tak i można pozostać na oglądaniu obrazów bez pokusy opatrzenia ich komentarzem. Pamiętamy wybitną książkę Johna Bergera, Sposoby widzenia, a zwłaszcza te jej rozdziały: drugi, czwarty czy szósty, w których krytyk zostawia nas tylko z samymi reprodukcjami obrazów i bez ani jednego słowa narracji. „Widzenie poprzedza słowa" – pisze autor[4]. Tylko obrazy i cisza wzroku. Cicha mowa Widzialności. Tak też można istnieć w zachodniej kulturze, ale to raczej wyjątek niż reguła. Najczęściej odbiorca wręcz domaga się słowa w czasie czy to wernisażu, czy prezentacji obrazów. W naturalnych i konwencjonalnych sytuacjach język pozostaje w kłopotliwej kondycji wobec obrazu: najpierw ten kłopot występuje na poziomie, kiedy obraz re-prezentuje realnie istniejącą rzeczywistość; zwiększa się on jednak wtedy, kiedy tenże obraz staje się sam w sobie rzeczywistością – osobną,

---

[3] **Por. P. Mościcki, *Louis Marin: porządek przedstawienia i siła obrazu*, „Sztuka i Filozofia" 2005, nr 26, s. 24.**

[4] **P. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Warszawa 2008, s. 7.**

a new reality, existing on the principle of "increase in being"[2], which draws a receiver who views and, in a sense, follows it into a complex web of new meanings, significations, into constructive associations and, ultimately, into references and allusions to existential or social contexts; so the same picture would create and construct a complex play of meanings, unleashing a flood of thoughts and triggering an emergence of other, entirely new images. Of course, the latter, negative, case would result in nothing of the kind. One could further note, after the aforementioned Louis Marin, expanding on what has so far been remarked, and claim of the 'power of the image' that it can become our 'window onto the word', that it exists before us as a peculiar mirror or that it becomes our habitation and a species of human presence in the world. "The power of the picture," a critic comments, "is the power of demonstrating absence by the very movement of presentation. The latter quality is identified with self-presentation, the non-transitory aspect of representation"[3]. It would relate to the dynamics it reveals, its musicality, perhaps, as possibilities and definite potentialities generating some fact worth our attention or a meaning appearing, for instance, as an epiphany.
A picture confronted with a word drives our thoughts particularly to the question: how to speak about pictures at all? Or – towards the problem of words adequate to the picture? Or, ultimately, to a language replete with visuality. The point here would be a language, a word filled with the content of Visibility! Visuality becomes a challenge to language. Language, in turn, becomes its meta-optics. True, one could imagine a speechless reflection. Just as one can stop at viewing images with no desire to gloss them with a commentary. We all remember John Berger's masterpiece, *Ways of Seeing*, and chapters two, four and six, in particular, in which the critic leaves us with nothing but reproductions of images without a word of narrative. "Seeing comes before words,"[4] the author clips. Only pictures and the silence of sight. The silent speech of the Visual. It is possible to lead such an existence in Western culture, but as an exception rather than a rule. Most often the viewer insists on a word, be it during an exhibition opening, or a presentation of images.

---

[2] **Cf. H. G. Gadamer, *Truth and Method*, trans. J. Weinsheimer, D. C. Marshall, London, Continuum, 2004, p. 135. The term *increase in being* appears in the discussion of the "onthological valence of the picture". A great, valuable, 'thought-provoking' and even sight-compelling, attractive picture becomes a new – expanded by the 'increased' – being.**

[3] **Por. P. Mościcki, *Louis Marin: porządek przedstawienia i siła obrazu* [*Louis Marin: the Order of Representation and the Power of the Picture*], "Sztuka i Filozofia", 2005, no. 26, p. 24.**

[4] **J. Berger, *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting Corporation, 1977, p. 7.**

niepowtarzalną, w konsekwencji tym trudniej nazywalną[5]. Język jest w coraz większym i wciąż narastającym kłopocie wobec obrazu – zwłaszcza wobec coraz intensywniejszej kulturowej ekspansji tego ostatniego. Przesadą jest mówić o kresie epoki Gutenberga. A z drugiej strony obraz przestał być już dawno dodatkiem do długo zdominowanej słowem właśnie kultury; zdecydowanie nastała epoka wizualności jako pełnowartościowego źródła wyrażania codzienności, ale także i przede wszystkim ważnego źródła poznania. Dziś zachodni *logocentryzm* spotyka się z potęgą obrazów w jej różnorakich odsłonach: z obrazami, które uczą życia i które pozwalają je zmieniać, te, „które podniecają" i sprawiają, że ich odbiorcy chcą zmieniać swój świat, i także te, które konstruują świat integralny, często wirtualny, podrywający skrzydła do lotu i zarazem sprawiający, że jego konstruktorzy niebezpiecznie dryfując, odrywają się od realności[6]. Słowem, mamy i odczuwamy na co dzień nieznany w dziejach nadmiar obrazów; odczuwamy ich przesyt, ale także zarazem na zasadzie sprzeczności, wynikającej wprost z natury naszego rozmnażającego się wizualnie świata, doznajemy niebywałego głodu obrazów. Brakuje ich nam dziś być może jak nigdy wcześniej? Obrazów, które żywią, ubierają, koją, leczą czy dają nadzieję. Żyjemy w epoce nadmiaru obrazów, być może powoli wprawiających nas w krytyczny stan kulturowej implozji. Stan „po orgii" trwa jak chciał tego filozof; i być może ta trwająca wizualna *dynamis* jest i godna uwagi, i dla niektórych nawet zasługuje na zachwyt, wprawiając ich niekiedy w stan euforii, to zarazem jednak wielu może także niepokoić namnażającymi się coraz bardziej modelami „anty-przedstawienia"[7].

Dlatego wolno już dziś z całą mocą mówić o *zwrocie obrazowym* – analogicznie choćby do wielkiego *zwrotu językowego czy kulturowego*. W. J. T. Mitchell konstruuje *Picture Theory*, w której to ważnej książce zamieszcza rozdział zatytułowany *The Pictorial Turn*[8]. Można by antropologicznie rzec, że mamy dziś do czynienia z obrazem po licznych kulturowych przejściach: jedno można stwierdzić z pewnością, że nie wiedzie i zarazem nie daje nam on

---

5 **Por. G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014, s. 182.**

6 **W tym bardzo skróconym opisie odwołuję się do dwóch kwestii: pierwszą charakteryzuje D. Frredberg, mówiąc o kulturowej potędze obrazu, odwołując się do ich mocy *performatywnych* („by wizerunek działał", „wizerunki, które podniecają") w książce, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Kraków 2005, s. 83 i nast. oraz 322 i nast. Druga myśl odnosi się do obrazów zmyślonych, symulowanych; por. obrazy integralne J. Baudrillarda, w: Idem, *Pakt Jasności. O inteligencji zła*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 7 i nast.**

7 **Por. J. Baudrillard, Po orgii, w: Idem, *Przejrzystość zła. Esej o zjawiskach skrajnych*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009, s. 5 i nast.**

8 **W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago London 1994, s. 11 i nast.**

In natural and conventional situations language stands in a difficult condition before the picture: first, the trouble occurs on the level on which a picture represents an actually existing reality; it is only enhanced, however, when the picture becomes a reality in itself – a separate, unique, and therefore much less nameable reality.[5] Language is in ever bigger and increasingly growing trouble before the picture, particularly, in front of the increasingly intensive cultural expansion of the latter. To speak of the end of the Gutenberg era is an exaggeration. On the other hand, the picture has long stopped being an addendum to a culture long-dominated by the word; the visual era has definitely arrived with the visual as a fully-fledged source of expression of everyday reality, but also and primarily – as a significant source of knowledge. Today the Western logocentrism encounters the power of images in its various guises: images that teach us how to live and help to change life; those 'that arouse' and make their viewers want to change their world; and also those that construct an integral, often virtual, world, both taking off the ground and at the same making its constructors drift dangerously, riven from reality.[6] In a word, we own and experience an unprecedented excess of images daily; we feel the overload, but at the same time we feel it by contradiction, stemming directly from the very nature of our visually reproducing world, and experience an extraordinary hunger for images. Might we be missing them today as never before? Images that feed, clothe, soothe, heal or give hope. We are living in an era of an excess of images, which might be slowly getting us into a critical state of cultural implosion. The 'post-orgiastic' state continues, as one philosopher foresaw, and its continuing visual *dynamis* might be noteworthy and even praiseworthy to some people, making them euphoric from time to time, but at once there are many who are right in being anxious about the increasingly spawning models of "anti-representation".[7] Therefore, today, one is fully justified to speak of the *pictorial turn*, analogously, for example, to the great *linguistic* or *cultural turn*. W. J. T. Mitchell constructs

---

[5] **Cf. G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, trans. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków, 2014, p. 182 (a representative text selection presenting the renowned German art historian and philosopher, hardly published in English, to the Polish reader).**

[6] **My highly abridged argument refers to two problems: the first is characterised by D. Freedberg in his discussion of the cultural power of images and their *performative* capacities ("making images work", "arousal by images") in his volume, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (Chapter 5 and 12). The second notion refers to the invented, simulated images cf. J. Baudrillard's integral images, in idem, *The Intelligence of Evil or the Lucidity Pact*, trans. C. Turner, Oxford, Berg, 2005, p. 17 et passim.**

[7] **Cf. J. Baudrillard, *After the Orgy*, in idem, *The Transparency of Evil: Essays of Extreme Phenomena*, trans. J. Benedict, London, Verso, 1993, p. 3 et passim.**

poczucia minionej mimetycznej obecności; że jest obrazem, który wyzyskuje choćby świadomość drogi, jaką wcześniej kulturowo przechodzi język (w tym rozumieniu jest post-lingwistyczny) czy semiotyczna mitologia; pozostaje obrazem kulturowo zdekonstruowanym, otwierającym drogi poszukiwań w kierunku intersemiotyczności, czy intertekstualności, jak by chciała Julia Kristeva (w tym rozumieniu z kolei staje się post-semiotyczny), wchodząc tym samym w swoisty polilog: z obrazami z przeszłości, z obrazami z innych kultur, czy wreszcie z innymi mediami, wychodząc poza jasne podziały obrazowości wysokiej czy niskiej, artystycznej czy nieartystycznej; stając się jednocześnie rozmnażającym się produktem nowych mediów i zarazem przypieczętowując „hegemonię tego, co widzialne" (*Iconic turn*). Tym samym obraz zaczyna być coraz to bardziej złożonym bytem, uzależnionym od teorii i praktyki oraz ich społecznego oddziaływania. Obraz funkcjonuje społecznie, jest narzędziem oddziaływania władzy; staje się i cielesny i dyskursywny, przez co coraz bardziej poszerza obszar swego kulturowego wpływu; ma coraz większy udział w społecznym życiu, tworząc rosnącą w siłę kulturę wizualną, wyzwalając u odbiorców coraz to pilniej uświadamianą współcześnie, idącą za doświadczeniem wizualnym, potrzebę kompetencji wizualnych.

2.

A co ze słowem? Najpierw było słowo i potem ...być może nasz wielki problemat słowa zaczyna się już w czasie „wieży Babel"[9]. A przypomnijmy sobie już choćby kulturowe zmęczenie słowem bohatera Szekspira, tego twórcę, i wielkiego wyznawcę, niemal wierzącego w słowo, padające jak cyniczny wyrzut: „Słowa, słowa, słowa". Mimo to długo utrzymywało się kulturowe przekonanie o „potędze słowa". Choćby przypomina nam o niej E. A. Poe w krótkim tekście, w którym jego bohater, Agathos, kieruje słowa do Oinosa: „Nie przyszło ci wówczas przez myśl, że słowa też posiadają fizyczną moc? Czymże jest słowo, jeśli nie wibracją rozchodzącą się w powietrzu"[10]. Dlatego też długo język trzymał się mocno: w sensie mocnej pozycji na co dzień i od święta; i prywatnie i w szeroko pojętej kulturze. Przez słowo niemal wszystko się stawało, a bez słowa nic nie mogło się ważnego odbyć: od narodzin aż po śmierć. Wysoką pozycję języka podtrzymywała zwłaszcza kultura wysoka – a szczególnie cała „nowoczesność refleksyjna" oraz towarzysząca kulturalnemu życiu teoria. Niepodzielnie panująca *tekstualizacja* nie tylko

[9] **Por. G. Steiner, *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. i W. Kubińscy, Kraków 2000.**

[10] **E. A. Poe, *Potęga słowa*, w: Tegoż, *Wybór opowiadań*, przeł. S. Studniarz, Warszawa 2003, s. 342–343.**

his notable *Picture Theory*, which includes a chapter entitled The *Pictorial Turn*.[8] One could anthropologically say that we are dealing today with the picture after numerous cultural turns; however, it is certain that it does not lead us towards or offer us a sense of the bygone mimetic presence; that it is the picture that exploits, for example, its awareness of the road previously travelled by language (and in this sense, it is post-linguistic) or by semiotic mythology; it remains a culturally deconstructed picture, opening avenues of exploration directed towards the inter-semiotic, or to inter-textuality, as proposed by Julia Kristeva (becoming post-semiotic, on this interpretation), thereby entering into a peculiar polylogue: with pictures from the past, from other cultures or, indeed, with other media, going beyond clear-cut distinctions between high and popular, artistic and non-artistic visuality; at once becoming a reproducing product of new media, thus confirming the "hegemony of the visible" (the 'iconic turn'). Hence the picture begins to be an increasingly complex entity, dependent on theory and practice and their social impact. The picture operates in the society, it is an instrument of the effects of power; it becomes both corporeal and discursive, thus further extending the area of its cultural influence; it plays a increasingly crucial role is social life by producing the rising visual culture, creating in the viewers the need – (increasingly recognised these days) in response to their visual experience – for visual skills.

2.

And what about the word? First there was the word and then... perhaps our great problematic of the word had begun already immediately "after Babel"[9]. But let us recall, for example, the Shakespearean character's cultural exhaustion with the word, and his author, the great, almost fanatic, believer in the word, whose line sounds like a cynical reproach: "Words, words, words." Despite these, the cultural belief in the "power of words" held fast for quite a long time. E. A. Poe reminds us of it in his short text, where his protagonist, Agathos, addresses these word to Oinos: "And while I thus spoke, did there not cross your mind some thought of the physical power of words? Is not every word an impulse on the air?"[10] And so language held fast for a long while: holding a strong position on weekdays and weekends; both

[8] **W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 11 et passim.**

[9] **Cf. G. Steiner, *After Babel. Aspect of Language and Translation* (third edition), Oxford, Oxford UP, 1988.**

[10] **E. A. Poe, *The Power of Words*, http://www.eapoe.org/works/mabbott/tom3t025.htm, (accessed November 2016).**

w szeroko rozumianej humanistyce czy kulturze, ale także zawłaszczająca naukę o obrazie i same obrazy; do dziś w szkole mówi się o towarzyszącym literackim tekstom reprodukcjach obrazów jako o tekstach kultury. Okazuje się, że w polskiej szkole obraz jest nadal tekstem, że „zwrot obrazowy" do polskiej szkoły nadal nie dotarł. Złośliwie pod adresem starego mistrza filozofii, Hansa Georga Gadamera, no i jego analiz wizualności Odo Marquard kieruje wymowne określenie *Sein–zum–Text*, zarzucając mu tym samym zbytnie sprowadzanie tego, co wizualne do tego, co językowe czy wręcz tekstualne[11]. Charakterystyczny się wydaje i znamienny esej Richarda Rorty'ego pod wymownym tytułem *Dziewiętnastowieczny idealizm a dwudziestowieczny tekstualizm*, w którym pada konstatacja: że tekstualizm jest odpowiednikiem idealizmu. A jednak u jego źródeł nie istnieją już dawne językowe dogmaty. Panowanie tekstu to już nie wyjęte z przeszłości niepodzielne panowanie języka; ewentualna analogia byłaby złudna i wprowadzająca w błąd. „Punktem wyjścia tekstualistów – pisze Rorty – jest przekonanie, że wszystkie problemy, tematy i rozróżnienia są względne wobec języka, są wynikiem wyboru określonego słownika, zabawy w określone gry językowe"[12].

„Zwrot językowy" stawał się powoli i etapami. Można z łatwością za badaczami problematyki wyznaczyć jego filozoficzno-naukową trajektorię: od B. Russella i A. N. Whiteheada poczynając, przez potężną drogę Ludwiga Wittgensteina, a na znaczącej ścieżce Richarda Rorty'ego kończąc. Chcę jednak wytyczyć owemu ważkiemu przełomowi bardziej artystyczny szlak – stworzony więcej z literackiej materii. Jest tak, że sztuka/literatura, powodując się żywym i sprawdzonym „zmysłem rzeczywistości" istotę kryzysu czy choroby języka odsłaniają może nawet wcześniej niż czyni to nauka? Przywołajmy choćby znaczącą artystyczną świadomość kryzysu języka, którą odsłania przed Europejczykami Hugo von Hofmannsthal już w 1902 roku w słynnym *Liście*, szkicu, w którym dochodzi do głosu niewiara artysty we wspomnianą moc i siłę nazywania przez słowo. To jest szczególny list do świata, zaznaczający dramatyczne rozejście się ludzkich dróg: przeżywania i nazywania, bo padają w nim trudne słowa twórcy przyznającego się do tragicznej porażki, że oto nie potrafi wypowiedzieć nic z tego, co widzi, i czego doświadcza[13].

—

[11] **Przywołanie za: G. Boehm, *O obrazach...*, op. cit., s. 96.**

[12] **Por. R. Rorty, *Dziewiętnastowieczny idealizm a dwudziestowieczny tekstualizm*, w: Idem, *Konsekwencje pragmatyzmu. Eseje z lat 1972–1980*, przeł. C. Karkowski, Warszawa 1998, s. 185.**

[13] **H. von Hofmannsthal, List, w: Idem, *Księga przyjaciół i szkice wybrane*, przekł. P. Hertz, Kraków 1997, s. 21–34.**

in private and in broadly conceived culture. Almost anything was made by the word, and without the word nothing important could happen: from birth until death. The high standing of language was upheld in particular by high culture, and especially by all the 'reflexive modernity' and the theory accompanying cultural life. *Textualisation* ruled supremely not only in the broadly conceived humanities or culture, but it also appropriated the science of the image and images themselves; until this day the pictures accompanying literary texts are referred to as texts of culture. It turns out that in Polish schools a picture remains a text, that the 'pictorial turn' has not yet reached Polish schools. Odo Marquard pays a spiteful tribute to his old philosophy master, Hans Georg Gadamer and, of course, his analyses of the visual, in the telling term *Sein-zum-Text*, thereby accusing him of reducing the visual to the linguistic, or even the textual. [11]

Richard Rorty's essay under the telling title *Nineteenth-Century Idealism and Twentieth Century Textualism*, with its claim that textualism is an equivalent of idealism, seems both typical and symptomatic. However, textualism no longer springs from old linguistic dogma. The rule of the text no longer means the supreme rule of language; any analogy would be illusory and misleading. Rorty argues, "The textualists start off with the claim that all problems, topics, and distinctions are language-relative – the results of our having chosen to use a certain vocabulary, to play a certain language game."[12]

The 'linguistic turn' came about gradually and unhurriedly. One can easily trace, following experts on the subject, its philosophical-academic trajectory: starting from B. Russell and A. N. Whitehead through Ludwig Wittgenstein's mighty path up to the significant route of Richard Rorty. However, I would like to trace a more artistic track of the momentous breakthrough – spun from a literary matter. It so happens that art/literature, motivated by a vital and tried 'sense of reality', might have revealed the nature of the crisis or disease of language even earlier than the academia. Let us quote, for example, the significant artistic awareness of the crisis of language, famously exposed to the Europeans by Hugo von Hofmannsthal, already in 1902, in his *Letter*, which voices the artist's disbelief in the aforementioned power and force of naming with the word. It is a particular letter to the world, marking the dramatic parting of the human path – of feeling

[11] **Quoted in G. Boehm, op. cit., p. 96.**

[12] **Cf. R. Rorty, *Consequences of Pragmatism: Essays, 1972–1980*, Minneapolis, University of Minessota Press, 1982, p. 140.**

W połowie wieku ten sam dramat, ale inny już i na większą skalę, wyraża Samuel Beckett właśnie w szkicach o malarstwie. W *Malarzach przeszkody* uwyraźnia problem „nieprzedstawialności" widzialnego świata w sztuce, pisząc o dwu przeszkodach dla języka: „przeszkodzie-przedmiocie" i „przeszkodzie-oku"[14]. Z jednej strony przedmioty nie dają się ani objąć wzrokiem, ani wyrazić w języku, z drugiej oko nie jest w stanie do końca je objąć i w pełni je zobaczyć w tym, czym i jak są-w-świecie. Bo też i podmiot Becketta jest inny od europejskiego podmiotu zadekretowanego przez Kartezjusza – jego podmiot powinien się wycofać z gry. Ale też i język tegoż zdegradowanego podmiotu raczej nic niż coś mówi, bo jego cechą jest nieadekwatność: „mówić, to źle mówić"[15]. Czy z tego doświadczenia wynikać by miał ludzki dramat niewidzenia i niewypowiedzenia? Może nawet w ujęciu niektórych, ich zdaniem nieuzasadniony, Beckettowski horror nieprzedstawialności ? Przeciwnicy utrzymywali, że poszedł za daleko w opisie człowieka pogrążonego w niewiedzy i pustce. Kwintesencję jego doświadczenia wyraża najmocniej późny tekst *no właśnie co*:

to wszystko tutaj –
obłęd to wszystko co dane –
co się widzi –
obłęd to wszystko co się tutaj widzi –
by w ogóle –
no właśnie co –
widzieć –
ledwo widzieć –
– łudzić się że ledwo się widzi –
– obłęd by w ogóle chcieć się łudzić że
ledwo się widzi –

co pozostaje ? „ledwie-obecność" i wierność jej jako przegranej.

Czyżby to była poetycka/literacka rezygnacja z obecności Poety/Pisarza w świecie? Tej obecności, której strzegło wieki zwłaszcza słowo Poety? To przede wszystkim znak i ślad pęknięcia, które determinuje i naznacza dwudziestowieczne i współczesne zaistnienia słowa wobec rzeczy i obrazów.

---

[14] **S. Beckett, *Malarze przeszkody*, w: Idem, Wierność przegranej, przekł. i oprac. A. Libera, Kraków 1999, s. 112.**

[15] **Por. cyt. za A. Badiou, *Mały podręcznik do inestetyki*, przeł. A. Wasilewski, Poznań 2015, s. 121.**

and naming, since the author utters there the harsh words of admittance to a tragic failure of being incapable of expressing nothing of what he sees and experiences.[13]

In mid-twentieth century the same, but already different and a larger, tragedy is expressed by Samuel Beckett precisely in his essays on painting. In his *Painters of Impediment* Beckett clarifies the problem of 'non-representability' of the visible world in art, when writing about two impediments to language: 'object-impediment' and 'eye-impediment'.[14] On the one hand objects can neither be grasped by sight, nor expressed in language; on the other the eye is not fully capable of grasping them and fully see them in what and how they are-in-the-world; just as the Beckettian subject is also different from the European subject decreed by Cartesius – his subject should withdraw from the game. But also the language of such a degraded subject, rather than saying something, says nothing, since it is characterised by inadequacy: "to speak is to mis-speak."[15] Could this experience lead to the human tragedy of un-seeing and un-speaking? Could it, according to some interpreters (who deem it unwarranted), perhaps even lead to the Beckettian horror of the unnameable? His opponents maintained that Beckett went too far in his depiction of a human being damned to ignorance and emptiness. The essence of the experience is most powerfully expressed by Beckett's late text, *what is the word*:

all this this here –
folly given all this –
seeing –
folly seeing all this this here –
for to –
what is the word –
see –
glimpse –
seem to glimpse –
need to seem to glimpse –
folly for to need to seem to glimpse –

what is left? the 'seem-presence' and fidelity to it as failure.

—

[13] **H. von Hofmannsthal, *The Letter of Lord Chandos*, in idem, *Selected Prose*, trans. M. Hottinger, New York, Pantheon Books, 1952.**

[14] **S. Beckett, *Peintres de l'Empêchement* [*Painters of Impediment*], in idem, R. Cohn (ed.), *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, New York, Grove Press, 1984.**

[15] **Cf. quoted in A. Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, trans. A. Toscano, Stanford, Standford UP, 2004.**

W tym rozumieniu mielibyśmy do czynienie z konsekwencjami „eksplozji litery". Wybitny francuski filozof, Alain Badiou ogłosił w *Manifeście dla filozofii* koniec „wieku poetów"[16]. Nie tyle w tym miejscu interesuje nas sam dyskusyjny „koniec" poezji, ile jej współczesne funkcjonowanie na gruncie i w przestrzeni języka. Poezja uchodzi od swych początków za królowanie języka: zwłaszcza choćby już przez to, że bardziej jest śpiewem, także muzyką, niż zwykłą narracją, przez co okazuje się mową doskonałą; także w dodatku, co akcentował w naszych czasach Josif Brodski, zwłaszcza kiedy uosabia pierwiastek estetyczny, wynoszący ją przez to ponad inne sposoby istnienia. Pamiętamy zdumiewającą teorię rosyjskiego poety przedkładającą estetyczny wymiar istnienia nad – na przykład – wymiar etyczny: najpierw kierujemy uwagę na zmysł smaku, a potem dopiero jesteśmy etyczni[17]. Stary jest spór poezji i filozofii sięgający czasów Platona; od czasów Hegla poezja przejmuje funkcje filozofii. Na ile była to świadoma działalność, na ile wynik i efekt swobodnej gry filozofii? – pyta Badiou. Istnieją w zachodniej kulturze silnie obecne zdania niejako założycielskie dla znaczenia poezji w życiu: weźmy choćby „Co się ostaje, ustanawiają poeci" Hölderlina, pełne przekonania o mocy słowa pośredniczącego w tworzeniu ludzkiego świata; ale istnieje też zdanie niewiary czy zwątpienia w społeczny sens funkcjonowania poetyckiego słowa: „I na co komu w tym marnym czasie poeci?"[18]. Julia Hartwig, komentując te wiersze, przywołuje fragment szczególnie ciekawy, łączący obszary filozofii i poezji: „«Na ogół musimy milczeć, nie wiemy jak zwać święte/Serca biją, lecz mowa – utyka, nie nadąża». Jest w tym zdaniu coś z Norwida i coś z Wittgensteina. Spod łagodnych krajobrazów Hölderlina wychyla się raz po raz oblicze pełne niepokoju, który znajduje swoje odbicie w niepokojach współczesnego człowieka określanych jako egzystencjalne"[19].

Dramat starego poety wyrażają słowa autora już w pełni nowoczesnego, świadomego impasu, w jakim pozostaje słowo wobec widzialnego świata. T. S. Eliot powiada kilka odsłaniających prawd: najpierw, że człowiek nie nawykł jeszcze znosić „zbyt wiele rzeczywistości"; że „słowa, w mowie, docierają do ciszy"[20]; a ponadto: pomiędzy myśl a słowo, „Pomiędzy poczęciem/ A stworzeniem/

---

[16] **Nie wchodzimy w polemikę z filozofem, bo nie jest to przedmiotem naszego tekstu, przywołanie ma na celu przede wszystkim pokazanie, że propozycja Badiou funkcjonuje na zasadzie „silnej" i bardzo wpływowej narracji, przez co wyzwala właśnie polemiki i spory. Por. A. Badiou, *Manifesty dla filozofii*, przeł. A. Wasilewski, Warszawa 2015, s. 57 i nast.**

[17] **J. Brodski, *Przemówienie Noblowskie*, przeł. A. Mietkowski, „Zeszyty Literackie" 1988, nr 21, s. 19.**

[18] **F. Hölderlin, *Co się ostaje ustanawiają poeci*, przekł. A. Libera, Kraków 2003, s. 157.**

[19] **J. Hartwig, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, Hölderlin Friedrich,: http://wyborcza.pl/1,75517,1368778.html#ixzz4PzrEHhtt (dostep listopad 2016).**

[20] **Obydwa cytaty na podst.: T. S. Eliot, *Poezje wybrane*, przeł. W. Dulęba, Warszawa 1988, s. 175 i 181.**

Might it be a poetic/literary resignation from the Poet's/Writer's presence in the world? From the presence which had for century been appropriated by the word of the Poet? It is, first and foremost, a sign and a trace of the rupture that determines and marks the twentieth-century and contemporary existences of the word in the face of objects and pictures. In this sense we would be dealing with the consequences of the 'explosion of the letter'. The outstanding French philosopher, Alain Badiou, proclaimed in his *Manifesto for Philosophy* the end of the "the age of poets."[16] We are not so much interested here in the debatable 'end' of poetry, but in its current functioning on the grounds and in the space of language. Poetry has since its beginnings been considered to be a reign of language; especially due to its being more of a song, or music, rather than a regular narrative, which makes it the perfect speech; particularly when it personifies the aesthetic element, which was in our time highlighted by Josif Brodski, who elevated it above every other way of being. We can remember the Russian poet's astonishing theory placing the aesthetic dimension of being over, for example, the ethical: we are first directed by our sense of taste, and only then are we ethical.[17]

The old-age dispute between poetry and philosophy goes back to Plato; since Hegel poetry has assumed the functions of philosophy. Badiou questions question the extent to which the action was conscious, or rather a result and an effect of the free play of philosophy. In Western culture there are the strongly present claims that seem to be foundational for a significance of poetry in real life: let us take, for instance, Hölderlin's claim, full of conviction in the power of the word mediating a creation of the human world: "But what remains is founded by the poets"; but there is also the statement of disbelief or doubt in a social significance of the operations of the poetic word: "What use are poets in an impoverished time?"[18] Julia Hartwig, in her commentary on Hölderlin, quotes an extremely interesting fragment, connecting the realms of philosophy and poetry: "«We must often remain silent,/A sacred language is missing — hearts are beating and yet/Speech can't emerge?» There is something of Norwid, and something of Wittgenstein in these lines. Again and again a fearful face looms from beneath Hölderlin's gentle land-

[16] **We are not entering into a dispute with the philosopher, since it is not a subject of our text, but only aim to demonstrate that Badiou's argument operates as a 'strong' and very influential narrative, thus triggering such disputes and arguments. Cf. A. Badiou, *Manifesto for Philosophy*, trans. N. Madarasz, Albany, SUNY Press, 1999, p. 69 et passim.**

[17] **J. Brodski, *Nobel Lecture*, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1987/brodsky-lecture.html, (accessed November 2016).**

[18] **F. Hölderlin, *Selected Poems*, trans. D. Constantine, http://www.jbeilharz.de/hoelderlin/fh.html, (accessed November 2016).**

Między uczuciem/A odzewem/Kładzie się Cień…"[21]. Poezja, słowo poetyckie, no i przede wszystkim poeci odkrywają wiedzę na temat naszej Obecności w słowie jako wielce problematyczną: po pierwsze nasz dostęp do bytu nie jest wprost, i najczęściej bywa zapośredniczony; a po drugie, prawda nie objawia się drogą podmiot-przedmiot, a raczej, jak to ujmuje Badiou, na sposób diagonalny, po skosie[22]. Wszak istnieją poeci, jak Paul Celan, którzy wieńczą dzieło poetyckiego słowa myśleniem i wrażliwością nieśmiało podpowiadającą nam, że „byt jest niespójny". Celnie wyraża te intencje poety filozof: „Wiersz formułuje tutaj imponującą dyrektywę dla myślenia: niech uniwersalnie zaadresowana litera przerwie wszelką spójność, by szelest prawdy mógł się zdarzyć". Rodzi się dygresja: kontekst tego, co mówi Badiou, i jest żywy i czytelny, kiedy się go odniesie do wystawy *Eksplozja Litery*, na której znaki świata wyrwane z dotychczasowych swoich siedzib, włożone w nowy kontekst, wymieszane werbalno-wizualnie zaczynają nową grę oznaczania, tworząc swą własną cichą i nową spójność, w której i zwłaszcza poprzez nią wydarza się kolejny, dotąd nieznany „szelest prawdy".

Musimy pamiętać o tym, że nasz kulturowy kontrakt słowa i świata/zjawisk, przedmiotów i rzeczy/ został już dawno zerwany. Georg Steiner plasuje go w czasowym przedziale między 1870 a 1930 rokiem; jego „długie trwanie" rozciągało się od początków ziemskiej historii człowieka aż po wiek XIX, kiedy to materia istnienia była „materią Logosu, wypowiedzią bytu"; potem przychodzi jego faza trwająca do dziś – faza wyraźnie rysującego się rozdziału – epoka „po-Słow(i)a, epoka wielkiej złożoności i nawarstwiania się kontekstów języka, coraz bardziej uwikłanego w to, co świadomo-nieświadome, ekonomiczne czy społeczne. Być może jest to język, który od nadmiaru rzeczy świata tego traci słuch, a może także na zasadzie samoświadomości powoli wycofuje swoje aktywa? Dlatego też ten język coraz częściej będzie się ratował milczeniem, co akurat dla sztuki jest bardzo twórcze, a co za Steinerem można intrygująco spuentować: „To nie śpiew Syren, mówi Kafka, lecz ich milczenie niesie w sobie prawdziwy ładunek olśnienia i grozy. Nawet najczystszej krwi tautolog (leksykograf in extremis) nie twierdził, że suma całkowita jest przeliczalna

---

[21] **Idem, *W moim początku jest mój kres*, przeł. A Pomorski, Warszawa 2007, s. 84.**

[22] **A. Badiou, *Manifesty…*, op. cit., s. 60 („Poeci wieku poetów próbują otworzyć dostęp do bytu zwłaszcza tam, gdzie byt nie może podeprzeć się prezentacyjną kategorią przedmiotu. Wobec tego poezja jest esencjonalnie poezją dezintegrującą obiekt […]. W żaden sposób nie oznacza to tego, że sens jest dany podmiotowi bądź podmiotowości. […] dostęp do bytu, który wypróbowuje poezja, nie należy do porządku poznania. Jest on zatem diagonalny wobec opozycji podmiot/przedmiot. […] prawda poematu zdarza się z tym, że to, co wypowiada, nie objawia się ani obiektywności, ani subiektywności").**

scapes, which comes to be reflected in the anxieties of the modern human described as existential."[19]

A tragedy of the old poet is expressed in words of the author who is already fully modern and aware of the impasse constraining the word in the face of the visible world. T. S. Eliot has pronounced several revealing truths: first, that the human is not yet accustomed to "bear very much reality"; and that "[w]ords, after speech, reach into the silence."[20]; and besides: between the thought and the word, "Between the conception/And the creation/Between the emotion/And the response/Falls the Shadow."[21] Poetry, the poetic words, and poets, most of all, discover the knowledge of our Presence in the word to be highly problematic: first, our access to being is not direct, and most often mediated; second, truth is not revealed directly subject-to-object, but diagonally, Badiou argues, slantwise.[22] After all, there exist poets, such as Paul Celan, who crown the work of the poetic word with a thought and a sensibility which timidly inform us that "being inconsists". The poets' intentions are aptly worded by the philosopher: "the poem formulates an imposing directive for thought: that the letter – universally addressed – should interrupt all consistency and any foothold, so that a truth of the world may 'rustle' or 'rush up'."[23] A digression arises: the context of Badiou's claims is vivid and legible when transferred to the exhibition, *Explosion of the Letter*, where worldly signs are uprooted from their previous households, inserted into a new context, and verbally-visually mingled, they start a fresh game of signification, producing their own silent and novel consistency, in which and, indeed, through which the formerly unheard-of "truth of the world may rustle" once again.

We ought to remember that our cultural contract of the word and the world/phenomena, objects and things has long been broken. George Steiner situates the event in the period between 1870 and 1930; its 'longue durée' extends

---

[19] **J. Hartwig, *Co się ostaje, ustanawiają poeci, Hölderlin Friedrich* [*What Remains Is Founded by the Poets: Hölderlin Friedrich*] http://wyborcza.pl/1,75517,1368778.html#ixzz4PzrEHhtt, (accessed November 2016).**

[20] **T. S. Eliot, *The Four Quartets*, http://www.coldbacon.com/poems/fq.html, (accessed November 2016).**

[21] **Idem, *The Hollow Men*, https://msu.edu/~jungahre/transmedia/the-hollow-men.html, (accessed November 2016).**

[22] **A. Badiou, *Manifesto for Philosophy* op. cit., p. 72 ("What the poets of the Age of Poets attempt to open in an approach to being, precisely where being cannot buttress itself by way of the 'presentative' category of object. Poetry is then on essentially disobjectifying. This in no way signifies that sense is handed over to the subject, or the subjective. [...] But the approach to being attempted by poetry is not of the order of cognition. It is thus diagonal to the subject/object opposition. [...] the truth of the poem emerges insofar as what it states is related to neither objectivity nor subjectivity.")**

[23] **A. Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, op. cit., p. 34.**

na walutę słowa i zdania”[23]. Jednak w konsekwencji odtąd władza języka już nie tylko nie jest oczywista, bywa także często kwestionowana.

3.

Słowo jednak na nowo i wciąż ożywa, a nawet uzbraja się we władzę, którą dano mu gdzieś na początku, kiedy zjawiają się obrazy. Zwłaszcza obrazy w galerii. W tym znaczeniu stają się i słowo, i obraz w tajemniczym współistnieniu. Wizualne, co już było powiedziane, powołuje potencjalne Wypowiadalne, będące często tylko wielkim pragnieniem, a bywało, że pożądaną odpowiedzialną zasadą. Chcę nawiązać do wrażliwości i krytycznych kompetencji Jerzego Stajudy, artysty, ale tu bardziej obchodzącego mnie jako krytyka, piszącego, często wokół jednego obrazu, w ramach cyklu *O obrazach i innych takich* we „Współczesności”. Otóż, tenże artysta-krytyk często podkreślał, za Nachtem-Samborskim, „że między obrazem a widzem jest i tak za dużo druku. Dlatego tę przestrzeń warto wypełnić tekstem odpowiedzialnym i kompetentnym. To był model krytyki bezinteresownej, dla której dzieło było zawsze pierwsze i najważniejsze”[24]. Znamienne, że mówił i pisał to malarz. Dlatego nie może dziwić chyba nikogo, że od 1995 roku przyjaciele i admiratorzy ufundowali Nagrodę Polskiej Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy.

Aktualność tamtego postulatu istnieje zwłaszcza dziś, kiedy się słyszy w galeriach, czy kiedy się czyta w katalogach dziesiątki słów czy zdań, które niejako przykleja się do obrazów czy wystaw, robiąc to na zasadzie zadania do odrobienia – bynajmniej bez troski czy etyki, wskazanej powyżej przez krytyka, „odpowiednie dać rzeczy słowo”. Jest to problem naszych wizualnych czasów, jak odpowiedzialnie mówić o sztuce, jak i jest to podtemat tego tekstu. Mimo narosłej i wciąż poszerzającej się kulturowej świadomości języka, zwłaszcza wspomnianej wcześniej jego zobowiązującej obecności wobec coraz szybciej stającego się wizualnego świata, jego użytkownicy wciąż wykazują się dezynwolturą, wciąż za mało mając troski dla jego adekwatności w stosunku do tego, co widać, i co da się zobaczyć i wyrazić. Pełno u nich zdań na ustach, które mogły by „obsługiwać” dowolne obrazy… bo oto ktoś dostrzega w prezentowanych w galerii grafikach koleżanki „rembrandtowską kreskę”, nie pytając, co ten przymiotnik akurat znaczy, bo przecież ta akurat tu kreska nie jest taka, jak w twórczości autora *Kobiety w kąpieli* czy *Miłosiernego*

—

[23] **G. Steiner, *Zerwany kontrakt*, w: Idem, Rzeczywiste obecności, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 78–79.**

[24] **Cyt. za: W. Baraniewski, *Jerzy Stajuda. Okręt, który rozbił się u wybrzeży Czech*, http://wyborcza.pl/1,112588,11383441,Jerzy_Stajuda__Okret__ktory_rozbil_sie_u_wybrzezy.html#ixzz4Q0SNpNMV/ (dostęp listopad 2016)**

from the origins of human history on Earth until the 19th century, when the matter of being was "that of Logos, the saying of being"; then comes the phase lasting until this day – the phase of clearly defined separation – the age 'after the Word': the age of great complexity and accrual of contexts of language, increasingly implicated in the conscious-unconscious, the economic and the social. It might be a language that loses its hearing due to an excess of worldly things, or perhaps, it self-consciously begins to steadily withdraw its assets. Therefore such language would increasingly resort to silence, which happens to be very creative for the arts and can be punch-lined, after Steiner: "It is not, says Kafka, the song of the Sirens, but their silence which carries the true charge of illumination and of menace. Not even the purest tautologist (lexicographer *in extremis*) has ever held the total sum of essence to be convertible into the currency of the word and the sentence."[24] As a result, however, not only the power of language has since ceased to be patent, but is also frequently put in doubt.

3.

The word, nevertheless, keeps on coming to life afresh, and even is armed in power bestowed on it somewhere in the beginning, when pictures appeared; pictures in a gallery, in particular. In this sense both the word and the picture are becoming in a mysterious co-existence. The visual, as was said above, evokes a potential Spoken, which often is but a great desire but, occassionally, it is a desirable responsible principle. I would like to invoke the sensibility and critical acumen of Jerzy Stajuda, an artist who concerns me mostly as a critic, writing, usually on a single picture for his serial column, *On Pictures and the Like*, for the "Współczesność" arts and literature biweekly, published in 1956–1971. So the artist-critic tended to emphasise, after the painter, Artur Nacht-Samborski, "that, in any case, there is too much print between a picture and a viewer. So the space should be filled with a competent and responsible text. It is a model of disinterested criticism, which has always put a work of art first and considered it essential." Symptomatically, the words were said and written by a painter. Therefore nobody was surprised when, in 1992, his friends and admirers founded the Jerzy Stajuda Prize for Polish Art Criticism [Nagroda Polskiej Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy].

His postulate has a particular currency today, which one hears in galleries, or reads in catalogues tens of words or sentences that seem to be glued onto

[24] **G. Steiner, *The Broken Contract*, in idem, *Real Presences: Is There Anything In What We Say?*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, p. 106**

samarytanina. Dość powszechne są komentarze, w których współczesnego artystę porównuje się do klasyków: oto prezentowane w Gdańsku w 2012 roku kolorystyczne abstrakcjo-figuracje Marcina Duszeńki powstają „pod wpływem P. Potworowskiego", potem ze względu na Bacona, a na końcu z powodu odniesień do twórczości Hugona Laseckiego?[25] Czyżby uczciwa praca artystyczna brała się li tylko z powodu silnie działającego malarskiego kontekstu? Który to zapewne ma znaczenie, ale czy inicjalne albo decydujące? Domyślamy się, że krytyk tym użyciem języka dopuszcza się skrótu, w ogóle szarżując i wyręczając się językowym wytrychem niejako, tym samym posługując się bardzo znaczącym efektem retorycznym, a jednak w konsekwencji czyni to, omijając obrazy artysty, o którym winien był mówić; być może nawet myśli on, że honoruje artystę, porównując go do największych, a jednak odejmuje mu coś, i oddalając się od jego obrazów, i zawieszając się słowem nad złożoną materią jemu właściwego języka sztuki. Ktoś inny dodał w ramach katalogowego komentarza: „Obcując z tymi pracami doświadcza się czegoś wyjątkowego...". Takie zdania mogłyby opatrywać obrazy na szczęście wielu artystów. Trzeba by jednak pokusić się o wyrażenie i nazwanie owej wyjątkowości tych oto tu obrazów.

Jest coś poznawczo trudnego, społecznie kłopotliwego w tej wzajemnej grze współwystępowania, ledwie dotykania lub mijania się – słowa i obrazu. Problem jest wyraźny zwłaszcza w komentarzach samych artystów, którzy bardzo często zastrzegają się, że to dla nich „kłopot" myśleć i mówić o malarstwie kolegi, lub „o innym malarzu", stąd potrzeba u nich, by mówienie zastąpić pokazywaniem, dlatego salwują się zdaniem: „Wystarczy spojrzeć na obrazy". Zaskakuje na przykład zdanie dotyczące twórczości Wojciecha Fangora, wypowiedziane przez jednego z recenzentów w czasie wręczania mu doktoratu *honoris causa* w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku: „Niezwykle trudno pisać o artyście tej miary"[26]. Czy zdanie to mogłoby sugerować, że o artyście mniejszej miary byłoby pisać łatwiej? Trudno jednoznacznie w ten sposób rzecz ująć. W tym samym kontekście inny recenzent dorobku wielkiego artysty formułuje podobną w strukturze i stylistyce do wskazanej powyżej konstatację: „Sztuka Wojciecha Fangora jest wielowątkowa, wieloraka i wielowarstwowa. Jest zjawiskiem jedynym w swoim rodzaju". I tu znowu

---

[25] ***Ocalić od zapomnienia: Marcin Duszeńko – malarstwo, fotografia*, http://kultura.trojmiasto.pl/Ocalic-od-zapomnienia-Marcin-Duszenko-malarstwo-fotografia-imp311030.html/ (dostęp listopad 2016)**

[26] ***Wojciech Fangor. Doktor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, Gdańsk 2014. Trzeba nadmienić, że recenzje dorobku utytułowanego artysty recenzują najczęściej profesorowie sztuki, najwyższej klasy wtajemniczeni w materię specjaliści. Język tych recenzji odsłania jednak trudną materię właśnie nazywania tego, co wizualne.**

pictures or exhibitions as if they were some set homework – lacking in care or ethics projected by the critic, above all, to "vest a thing with a responsible word" (C. K. Norwid's famous phrase). How to speak responsibly about art is a challenge to our visual times, and it is a sub-topic of my essay. In spite of the growing and increasingly expanding cultural awareness of language, particularly its compelling presence before the ever faster becoming visual world, discussed above, its users still exhibit a considerable recklessness, are still too careless with respect to its adequacy in relation to what is seen, what can be observed and expressed. Their mouth are full of phrases which can 'do the job' for any picture... here someone notices 'a Rembrandtesque line' in his colleague's prints on show in a gallery, barely asking the meaning of the adjective, since this here line is not like the one we find in the work of the author of *Woman Bathing* or *The Good Samaritan*.

We find frequent commentaries in which a contemporary artist is compared to classics: and so Marcin Duszeńko's Kapist abstract figurations were produced "under the influence of P. Potworowski", occasioned by Bacon and, finally, due to his references to the work of Hugon Lasecki.[25] Is it possible that decent artistic work emerges only from a powerful impact of a painterly context; which certainly bears some significance, but is it really primary or decisive? We suspect that this critic's use of language is an expert shorthand, an overall overstatement and a catch-all rhetoric of far-sounding resonance, in consequence, however, he has overlooked the artist's pictures about which he was supposed to speak; he might even think he is honouring the artist by comparing him to the masters, but he also detracts from him, both by departing from his pictures and by suspending his words over the complex subject matter of his proper language of art. Someone else added in the catalogue commentary: "Faced with these works we experience the extraordinary..." Fortunately sentences of this kind could be appended to the work of many artists. One should have a go, however, at expressing and naming what is extraordinary about these here pictures.

There is something cognitively challenging and socially difficult in the reciprocal game of co-existence, the mere brushing off or passing by – of the word and the picture. The problem looms large in the commentaries from the artists, who very often make reservations about how 'problematic' it is for them to think and speak about a colleague's painting, or about 'an-

[25] ***Ocalić od zapomnienia: Marcin Duszeńko – malarstwo, fotografia* [*Salvaged from Oblivion: Marcin Duszenko – Painting, Photography*], http://kultura.trojmiasto.pl/Ocalic-od-zapomnienia-Marcin-Duszenko-malarstwo-fotografia-imp311030.html, (accessed November 2016).**

pojawia się pojemny znaczeniowo zwrot, być może prawdziwy, a jednak w tym tu konkretnym odniesieniu brzmiący banalnie i stający się językową kalką, formułą zamrożoną i zaklętą niejako w języku: zbyt wiele razy wypowiedzianą, nadto często jak sztanca przyłożoną do obrazów. A dalej recenzent pisze o Fangorze: „Jej rozmiar [tej sztuki – dop. mój] w czasie, w jakim powstaje, nasuwa skojarzenia, zarówno z Tycjanem, jak i Balthusem. Pastisze z Seurata, demonstracyjne konfrontacje z Picassem…"[27].

Trudna jest cicha mowa obrazów. I dlatego także trudno o adekwatny dla nich język narracyjny. Maria Poprzęcka pisała w pięknym eseju *Tacet pictor*? o pewnej tendencji naszych czasów – o wypieraniu „myśli plastycznej" przez „myśl zwerbalizowaną" czy o „myśleniu słowami", a nie obrazami[28]. To jedna sprawa godna rozwinięcia. Drugą można by wiązać z kwestią, którą podejmuje Maurice Merleau-Ponty w znaczącym dla podejmowanej tu problematyki eseju pod znamiennym tytułem *Mowa pośrednia i głosy milczenia*, w którym to arcydzielnym tekście podnosi kwestie: i spotkania się języka werbalnego i wizualnego, i poznawcze kłopoty wynikające ze zderzenia się świata językowego z obrazowym; zwraca tam jednak uwagę na jakość języka odnoszącego się czy to do faktów czy idei plastycznych. Wskazuje tam dalej, że mowa werbalna może korzystać z gotowych, często właśnie zużytych rozwiązań językowych, bądź może wynikać z „użycia twórczego" języka[29]. Dla autora *Fenomenologii percepcji* twórczy język, choć w części odpowiadający obrazowi to język „wyzwalający sens uwięziony w rzeczy", ale to także język ubezpieczony w „głosy milczenia", czyli cechę charakterystyczną dla sposobu istnienia obrazu. Dalej jednak: byłby to także język noszący znamiona widzenia przenikniętego, wprost naznaczonego cielesnością wręcz, jak to wyraźnie podkreśla Merleau-Ponty „splotem-chiazmą"; dotykamy tym samym trudnych problemów filozofii widzenia, spotkania oka, języka i ekspresji: „[…] tkanka cielesności, podkreśla filozof, nie jest materią. Jest oplataniem się widzialnego na widzącym ciele, dotykalnego na ciele dotykającym […]"[30]. Samo widzenie, które ma wyraz w języku werbalnym, poczyna się między okiem i obrazem to wiadomo, że jego natura musi mieć coś z wzajemnego się przenikania tych wymiarów, ale też coś z samej cielesnej natury obrazu. „Chiazma – dalej

---

[27] **Tamże, s. 23.**

[28] **M. Poprzęcka, Tacet pictor? w: *Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów*, M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka (red.), Lublin 1995, s. 53.**

[29] **M. Merleau-Ponty, *Mowa pośrednia i głosy milczenia*, przeł. E. Bieńkowska, w: Tegoż, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybór i wstęp S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 119.**

[30] **Idem, *Widzialne i niewidzialne*, tłum. zbior., Warszawa 1996, s. 149.**

other painter', hence their need to replace speaking with demonstrating, so they are rescued by the set-phrase: "Suffice to look at the pictures." It is rather surprising that such a sentence was used in relation to Wojciech Fangor's work by a reviewer during the ceremony of awarding the artist the honorary doctorate from the Academy of Fine Arts in Gdańsk: "It is extremely difficult to write about an artist of such merit."[26] Is the sentence suggesting that it would be easier to write about an artist of a lesser merit? It is difficult to give a clear answer. On the same occasion another reviewer of the great artist's output formulates a very similar opinion, structurally and stylistically, to the one discussed above: "Wojciech Fangor's art is multifaceted, multifarious and multi-layered. The singularity is one-of-a-kind." Once more we come across a comprehensive expression, quite possibly true, but in this particular context rather trivial and clichéd, a formulaic pronouncement frozen and charmed in language: overused and too often cut-and-pasted onto images. Fangor's reviewer goes on: "The grandeur [of the artwork – postscript mine] in the times of its creation suggests associations both with Titian and Balthus. His pastiches of Seurat, bold confrontations with Picasso..."[27]

Difficult is the silent speech of pictures. Therefore it is as difficult to fit them with an adequate narrative language. Maria Poprzęcka wrote in her beautiful essay, *Tacet pictor?*, about a particular tendency of our time – about a displacement of "visual thought" by "verbalised thought", or about "thinking in words," rather than in images. [28] That is one thing worth expounding. Another might be connected to the problem posed by Maurice Merleau-Ponty in his masterly essay, highly pertinent to the issues discussed here, under the telling title, *Indirect Language and the Voices of Silence*, where he raised the questions: of the verbal and visual language as well as cognitive challenges arising from the confrontation of the linguistic with the pictorial world; however, he also draws attention to the quality of the language referring both to visual facts and concepts. Further, he argues that verbal language can exploit ready-made, often clichéd linguistic means, or can result

—

[26] ***W. Fangor. Doktor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku* [*Honorary Doctor of the Academy of Fine Arts in Gdańsk*], Gdańsk 2014. Please note that reviews of the honoured artist's oeuvre are most often written by professors of fine arts, top-rank, expert illuminati. Nonetheless, the language of the reviews demonstrates exactly the difficulty task of naming the visual.**

[27] **Ibidem, p. 23.**

[28] **M. Poprzęcka, *Tacet pictor?* in *Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów* [*Time and Imagination. Studies on the Visual and Literary Interpretation of History*], M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka (eds.), Lublin, 1995, p. 53.**

dodaje autor – w miejsce tego, co Dla Innego: oznacza to, że istnieje nie tylko rywalizacja ja-inny, lecz współdziałanie. Funkcjonujemy jako jedno ciało"[31].

4.

Na koniec przerzućmy akcent uwagi na samą katowicką wystawę *Eksplozja litery*. Mamy tu i nieoczekiwaną dziś współobecność słowa i obrazu, ale także przede wszystkim wyzwoloną na nowo ciekawą grę słowa z obrazem, i na odwrót – obrazu ze słowem. Wyjaśnijmy może jeszcze, bo warto, wcześniejsze użycie sformułowania, że możemy na wystawie zobaczyć nieoczekiwaną, acz trudną korespondencję, światów – słownego i obrazowego. Dlaczego nieoczekiwaną może najpierw choć w telegraficznym skrócie? Dlatego że ostatnimi czasy przeważnie się izoluje wspomniane dwa światy. Tradycja zachodnia rejestruje długą i owocną drogę ich współistnienia (liczne *emblematy*/ kompozycje wizualno-słowne, *ekfrazy*, dokładne opisy obrazów, czy *hypotypozy*, szkicowe ujęcia obrazu). Jednakże już nowoczesność akcentuje dystans słowa i obrazu. Skrótowo: po pierwsze, wspomniana ekfraza jako swoista forma czy literacki rodzaj wyrazu przeradza się w swoją formę bardziej specjalistyczną, *descriptio*, fachowy retoryczny coraz bardziej uteoretyczniony opis, dający potem bazę teorii sztuki; a po drugie, sama sztuka II połowy XIX wieku pozostaje pod wpływem idei „czystości sztuki" oraz „obrazu czysto wizualnego", co wyraźnie eliminuje z pola widzenia właśnie słowo i wszystko, co narracyjne. Dopóki sztuki plastyczne miały trwały i wyznawczy kontakt z tradycją (wiara w teksty Biblii i szeroko rozumianej mitologii), dopóty pozostawały pod silnym wpływem słowa. Poza tym nasilający się wraz z nowoczesnością (impresjonizm, postimpresjonizmy, awangardyzmy i inne –izmy i post-izmy) subiektywizm widzenia, myślenia i wyrażania zamykał, czyniąc go coraz trudniejszym, dostęp do jednego albo możliwie obiektywnego języka narracyjnego i w ten sposób coraz bardziej rozgraniczał te dwa światy – słownego i wizualnego[32].

Mowa werbalna, sama w sobie, jak podkreśla Merleau-Ponty, jest „pośrednia i niezależna", potrafi jednak przemówić na nowo, zwłaszcza wtedy, kiedy „wyrzeka się mówienia o samej sobie", i jeszcze gdy „organizuje się na nowo", kiedy znajdzie, tak jak na tej wystawie, nowy dla siebie kontekst[33]. Warto w tym miejscu podkreślić wspomnianą wyzwoloną na nowo ciekawą grę słowa z obrazem. Język ożywa niejako w nowych dla siebie kontekstach

[31] **Ibidem, s. 216.**

[32] **Problematykę ledwie tu zarysowaną omawia G. Boehm, *O obrazach i widzeniu...*, op. cit., s. 119–140.**

[33] **Por. *Mowa pośrednia...*, op. cit., s. 118–119.**

in a "creative use" of language.[29] A creative language, according the author of *Phenomenology of Perception*, even if partly corresponding to the picture, is a language which "frees the meaning captive in the thing", but it is also safeguarded by the "voices of silence", which is characteristic for the ways of being of the picture. Further, however, the language also bears the mark of tele-vision, is even directly affected by corporality, as Merleau-Pointly makes very clear, it is "the intertwining-the chasm"; we are thus touching upon the difficult problems of the philosophy of seeing, the encounter of the eye, language and expression: "the flesh we are speaking of is not matter. It is the coiling over of the visible upon the seeing body, of the tangible upon the touching body."[30] Seeing itself, which has an expression in verbal language, begins between the eye and the picture, so it is obvious that its nature has to partake in an interpenetration of these dimension, but also in the corporeal nature of the picture. The author continues, "Chiasm, instead of For the Other: that means that there in not only a me-other rivalry, but a co-functioning. We function as one unique body".[31]

4.

Finally let us shift our focus to the Katowice exhibition, *Explosion of the Letter*. We have here both the presently unexpected co-existence of word and picture, but also, primarily, the re-deployed, interesting play of the word with the picture, and conversely – of the picture with the word. Let us, perhaps, explain again, as it is worth our while, the previous use of the phrase that we can see here the unexpected, but difficult correspondence of worlds – the verbal and the pictorial. Firstly, however briefly, why is it unexpected? Because, in recent times, the two worlds are mostly isolated. The Western tradition records a long and fruitful path of their co-existence (numerous *emblems*/visual-verbal compositions, *ekphrases*, detailed description of pictures, or *hypotyposes*, rough studies of a picture). However, modernity starts to emphasise the distance between words and pictures. To put it succinctly: first, the aforementioned *ekphrasis* as a specific literary form or genre turns into its more specialised form, description, an expertly rhetorical and increasingly theorised *description*, which then lays the grounds for art theory; second, in the latter half of the 19th century art itself is under the influence of the

---

[29] **M. Merleau-Ponty, *Indirect Language and the Voices of Silence*, in idem, *Signs*, trans. R. McCleary, Evanston, Northwestern UP, 1964, p. 44.**

[30] **Idem, C. Lefort (ed.), *The Visible and the Invisible*, trans. A. Lignis, Evanston, Northwestern UP, s. 146.**

[31] **Ibidem, p. 215.**

czy nieznanych dotąd użyciach. Gadamer wciąż podkreślał, że „język żyje w rozmowie"; wówczas właśnie ożywa owo wchodzenie w grę z tajemniczym, sprawczym Innym – tu obrazem; owo wzajemne konstruktywne przyciąganie się i zarazem odpychanie. Być może nawet moglibyśmy powiedzieć z tego miejsca wystawy, z Ludwigiem Wittgensteinem, o grach języka, języków (bo obraz to także język). Słowa, zdania bywają ubogie i nieme, a bogacą się niejako wstawione w nowe dla nich ramy czy pole wzajemnych poli-odniesień czy implikacji. Mitologizowane i tajemnicze Niewypowiadalne, mimo wszystko wciąż istnieje i tylko przysypia, i potrafi nam o sobie przypomnieć, i może właśnie w takim nowym *anturażu* rozbłysnąć feerią nieznanych dotąd barw. Tak oto jesteśmy świadkami zastąpienia „Kantowskiego mówienia o doświadczeniu, myśli i świadomości" jako takiej języka/-ów „Wittgensteinowskim użyciem wyrazów językowych" przeniesionych i odniesionych do wizualnych światów. Bo też tak może się toczyć w gruncie rzeczy dość poważne zmaganie się sztuki o sztukę – w tej złożonej grze prowokowania się wzajemnego liter, wyrazów czy zdań, ale też Tego, co istnieje naprawdę w ciszy, „o czym nie można mówić...".

Zwrócę uwagę na wyimki ze wspomnianej gry zaprezentowanej wszak szerzej w galerii Rondo Sztuki w Katowicach: na trzy zjawiska, na trzy światy wizualno-słowne; na prace i obrazy: Stanisława Dróżdża, Janusza Marciniaka i Przemka Łopacińskiego. Zacznę od artysty znanego z tego, że wykorzystuje wizualne możliwości słowa, zwracając istotnie uwagę na to, że słowo, choć nie jest obrazem, ma coś w sobie obrazowego, także wizualnie twórczego, niepokojącego; praca tego akurat artysty może sugerować wielce pożądane pragnienie ludzi Zachodu, by móc za-mieszkać, za-istnieć w słowie. Język ten staje się dotykalny, namacalny, zmysłowy – i działa jak wizualne w-cielenie. Na wystawie Dróżdż jest reprezentowany skromnie – zaledwie potrójnym przykładem *Projektów ze szkicownika artysty* – acz wymownie, co też znajduje w części tekstów, towarzyszących wystawie, niezwykły wyraz w postaci komentarza do tej pracy pióra i myśli Tadeusza Sławka. Tu poezja wizualna Stanisława Dróżdża akcentuje przyimki: „ nad" i „pod", oraz „przed" i „za". Ale także „przed" i „po po", bo oprócz tego, że istnieje w naszym ziemskim życiu jakiś „przed", to także ma w nim miejsce także może nawet niektórych zadziwiające „po po", oraz „po przed po". Zacząć i skończyć na przyimkach? Tak! Także i przede wszystkim to, co naprawdę istnieje, wyrażają właśnie przyimki: tu wizualne, unaocznione byty podkreślają to, co najważniejsze, nad czym się nie zastanawiamy, a najgorzej dla nas, że tego, co wizualizują nie widzimy. Można wszak nie widzieć najważniejszego. Dobrze, że mamy artystę,

notions of a 'purity of arts' or a 'purely visual image', and expressly loses sight of the word and anything narrative. As long as the visual arts were in a lasting, confessional touch with tradition (belief in texts of the Bible and broadly conceived mythology), they remained under a strong influence of the word. Besides the subjectivism of seeing, thinking and speaking, advancing in modernity (impressionism, post-impressionisms, vanguard-isms, and other – isms and post-isms), by complicating it, foreclosed access to the one (or potentially objective) narrative language, thus increasingly separating the two worlds – the verbal and the visual.[32]

In itself, verbal language, Merleau-Ponty observes, is "indirect or allusive", but it has the power to speak anew, especially when words are "working against one another", and also what it is "taken apart and put together again", which it discovers, as in this exhibition, a new context for itself.[33] It is worth emphasising here the aforemention re-deployed, interesting play of the word and the picture. Language seems to be revived in contexts that are new to it and in uses previously unknown. Gadamer constantly emphasised that "language exists only in conversation"; only then does the entering into play with a mysterious, agential other – here: the picture – comes to life; the mutual constructive attraction as well as repulsion. Perhaps we could even speak, after Ludwig Wittgenstein, from the very place of the exhibition, about games of language, of languages (for the picture is also a language). Words, sentences tend to be poor and speechless, but seem to be enriched by their newly installed frames or a field of reciprocal poly-references of implication. Despite all this, the mythologised and mysterious Unspeakable still exists, is only drowsing and at any moment can wake, and explode in the fresh entourage with an effusion of previously unknown colours. We are thus witnessing the substitution of the "Kantian talk about experience, thought, and consciousness" as these language/s with the "Wittgensteinian talk about the uses of linguistic expressions", when transposed and referred to visual worlds. This might, indeed, be the way the serious struggle of art for art is waged – in the complex game of reciprocal provocation of letters, words or sentences, and the Thing that really exists in silence, "whereof we cannot speak..."

I will draw attention only to excerpts from the aforementioned game, indeed more broadly represented, at the Rondo Sztuki gallery in Katowice: to three

[32] **The issues, peremptorily sketched here, are discussed in G. Boehm, *O obrazach i widzeniu...*, op. cit., pp. 119–140.**

[33] **Cf. *Indirect Speech...*, op. cit., pp. 43–44.**

który, co prawda nie może zobaczyć za nas, ale ważne, że widzi i mówi, donosi nam o swoim prostym, najważniejszym widzeniu. Widzeniu Podstawowego. Widzeniu wobec natłoku niewidzenia.

Jest tu miejsce dla obrazów Janusza Marciniaka, artysty wszechstronnego, piszącego o sztuce, mistrza refleksyjności piszącego, jako jeden dziś z nielicznych krytyków, na temat moralności w sztuce, i pytającego o to, „kiedy sztuka jest niemoralna?": „Sztuka jest niemoralna, gdy ignoruje prawa i jakość formy artystycznej i uwłacza godności człowieka, gdy deprecjonuje się jako poznanie i przekaz ikonograficzny, gdy podszywa się pod naukę lub ideologię i oddaje się na służbę utopii, a tworzący ją artysta lekceważy przeszłość i tradycję sztuki. Sztuka jest niemoralna, kiedy oddziela to, co estetyczne, od tego, co etyczne"[34]. Zwłaszcza ten ostatni aspekt, związanie się estetycznego z etycznym, wzmocnione metafizycznymi odniesieniami do Św. Tomasza czy Tomasza Mertona, gra najsilniej w prezentowanych pracach Janusza Marciniaka. Mamy na wystawie: *Mandale* czy *Jedną kwadratową uwagę o rysunku*, czy wreszcie obraz pt. *Abstrakcja nie jest kłamstwem*. Jego bardzo czyste estetycznie obrazy odsłaniają przed nami starą prawdę o tym, że „niejawna harmonia silniejsza jest od oczywistej" i że sam czasem narzucający się brak równowagi w świecie nie jest czymś zadanym i oczywistym, a co możemy bezkarnie ogłaszać wszem i wobec. Słowo w tych obrazach zostaje wpisane w złożoną sieć nie wprost jawnej geometrii – we wprost ukryty dla oka porządek Widzialności.

Szczególnie zastanawiające są dla mnie duże efektowne abstrakcyjne obrazy Przemka Łopacińskiego, niejako „przecięte" w poprzek/w połowie tekstowym nadrukiem. W tym świecie z kolei słowa wdzierają się? wkraczają? Czy są zaproszone do swoistego dialogu/towarzyszenia grubym, porowatym powierzchniom obrazów? Tym samym w nieoczywistość tego, co wizualne/widzialne wlewają się słowa, zdania samego artysty?, będące świadectwem utrzymywania przez niego kontaktu z bliskimi, świadczące o zwykłej ludzkiej/artystycznej/czy estetycznej (myślę o odbiorcach) potrzebie współobecności słów i obrazów. Obrazy te akurat można by za teoretykami nazwać „silnymi" (nie dlatego, że są dużych rozmiarów oraz są imponująco prezentowane za szybami), bo wciągają potencjalnego widza nieoczywistością i wizji, i realizacji; bo też gra, którą roz-grywają te obrazy, jak i kryjąca się za nią twórcza strategia, wcale nie jest dana wprost: świat niefiguralny otwiera się na „inaczej wyrażalne"; charakterystyczna, pokazana przez kolorystyczne nawarstwienie

[34] **J. Marciniak, *Kiedy sztuka jest niemoralna?*, w: Idem, *Awangarda i wątroba. Esej nie tylko o sztuce*, Poznań 1998, .s 14.**

phenomena, three visual-verbal worlds; to the works and pictures of Stanisław Dróżdż, Janusz Marciniak and Przemysław Łopaciński. Let me begin with the artist famed for his use of visual potentialities of the word, essentially drawing attention to the fact that the word, although it is not a picture, contains something pictorial, it is visually as creative, unsettling; the work of this artist might imply the highly desirable need of the Western people to be able to in-habit, ex-ist in the word. His language becomes almost tangible, palpable, sensual – and functions as a visual em-bodiment. Dróżdż is sparsely presented at the exhibition, merely with the triple instance of his *Projekty ze szkicownika artysty* [*Designs from an Artist's Sketchbook*]; sparsely, but eloquently, the eloquence featured in texts accompanying the exhibition in the extraordinary commentary on an artist's work penned and conceived by Tadeusz Sławek. Stanisław Dróżdż's visual poetry stresses prepositions: 'over' and 'under' as well as 'before' and 'behind', 'in front of' and 'after'. And besides 'before' – 'after after' – for there exists in our earthly life a 'before', and there might be a place in it, which certain people might find astounding, for an 'after after' – and even an 'after before after'. To begin and end with prepositions? Yes! Also and primarily, everything that really exists is expressed by propositions precisely: here the visual beings, made sensible, underline the essentials, which we do not ponder, just as we overlook, to our utmost detriment, the things they visualise. After all one can overlook the essentials. We are lucky to have an artist who, of course, cannot see for ourselves but, importantly, sees and speaks, notifies us of his simple, essential seeing. Seeing of the Fundamental. Seeing before the tumult of unseeing.

There is also a place here for the picture of Janusz Marciniak, a poly-artist, writer on art, a master of reflection, writing, as hardly any other critic these days, about morality in art and asking, "when is art immoral?": "Art is immoral when it ignores the laws and qualities of the art form and debases human dignity, when it deprecates itself as cognition and iconographic transmission, when it parades as science or ideology and goes into the service of utopia, and when its creator defies the past and traditions of art. Art is immoral, when it separates the aesthetic from the ethical."[34] The latter aspect, in particular, the binding of the aesthetic to the ethical, reinforced with metaphysical allusions to St. Thomas Aquinas or Thomas Merton, plays the strongest part in Janusz Marciniak's works in this exhibition. We have here his: *Mandale* [*Mandalas*] or *Jedna kwadratowa uwaga o rysunku* [*One Square Remark on Drawing*]

[34] **J. Marciniak, *Kiedy sztuka jest niemoralna?* [*When Is Art Immoral?*], in idem, *Awangarda i wątroba. Esej nie tylko o sztuce* [*The Avant-guard and the Liver. An Essay Not Only On Art*], Poznań, 1998, p. 14.**

tych płócien, wizualna alchemia zostaje tu zestawiona, zderzona z „inną obecnością" – w słowie. Forma ta istnieje zwłaszcza być może nawet na bazie niemożliwych przybliżeń światów – wizualnego i werbalnego. Dość długa tradycja abstrakcji zdążyła nas przyzwyczaić, że *niefiguracja* obywa się bez słów. A tu oto mamy inne rozwiązanie, „inną obecność". Niesłusznie utrzymuje się wciąż przekonanie, że abstrakcja „otwarcie neguje panowanie obecności". Obrazy Przemka Łopacińskiego przeczą temu przesądowi. Zwłaszcza w abstrakcji, oprócz tego, że jest coś do zobaczenia, to jeszcze w dodatku bywa „wiele do pomyślenia"[35]. Coś nie nic, choć dobrze, że nie coś konkretnego czy funkcjonalnego – jak to często się zdarza w Realu i w zgodzie z tak zwanym duchem dzisiejszego czasu. Dysponują one jeszcze dodatkowym walorem, co za Gadamerem można nazwać „wizualną ekonomią abstrakcji", pozwalającą na bardziej uniwersalne odniesienia do tego, co istnieje. Abstrakcja działa jak liczby, które choć same z siebie abstrakcyjne, umożliwiają pomyśleć i organizować realne i konkretne życie. Dodatkowo Gadamer potrafi pomyśleć „mimetyczną siłę abstrakcji", rozszerzając samo pojęcie mimesis na to, co niefiguratywne, przez co daleko bardziej, i na sposób otwarty, umożliwiające roz-poznanie i ingerencję w naszą rzeczywistość tu i teraz[36]. Słowem, abstrakcja, tym bardziej zderzona ze słowem, może mówić bardziej uniwersalnie, w sposób bardziej bezpośredni, być może nawet na zasadzie mowy „dzieła otwartego".

Obrazy podobnie jak język żyją-w-„rozmowie", kiedy na powrót niejako uruchamia się ich „wizualna inteligencja", otwierając się i oczekując od odbiorców: już to podobnej, nie tożsamej inteligencji, już to wizualnego smaku, czy wręcz nawet „zmysłu obrazu". Uczą patrzeć inaczej, na nowo, nowymi oczami. Bo wciąż staje się dla nas ważne nasze ludzkie „myśleć inaczej" czy widzieć inaczej – nie dla samego innego patrzenia, a raczej dla możliwości zmiany naszego życia, naszego świata w mikro – i makro-skali[37]. *Czego chcą od nas obrazy?*[38] Te akurat? Można by zapytać o nie za słynnym krytykiem W. J. T. Mitchellem. I za nim odpowiedzieć, że mogą nie chcieć niczego, lub nie wiedzieć, czego chcą. I ta niewiedza, acz uświadomiona, może stać się zaczynem czegoś innego, czego jeszcze w tym momencie nie jesteśmy w stanie pomyśleć, a co może w ciszy między słowem i obrazem pracować

---

35 **J.-F. Lyotard, *Co malować? Adami, Arakawa, Buren*, przeł. M. Murawska, P. Schollenberger, Warszawa 2015, s. 11–12.**

36 **Informacje za G. Boehm, *O obrazach...*, op. cit., s. 108 i nast.**

37 **Ważna książka A. Touraine, *Myśleć inaczej*, przeł. M. Byliniak, Warszawa 2011.**

38 **T. Mitchell, *Czego chcą od nas obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2015.**

or, indeed, the painting entitled *Abstrakcja nie jest kłamstwem* [*Abstraction Is Not a Lie*]. His pictures of great aesthetic purity reveal to us the old truth, which say that "a tacit harmony is stronger than an obvious one" and that the frequently imposing imbalance of the world is nothing evident or given that we can preach here and there unpunished. The word in these pictures is inscribed into a complex web of indirectly apparent geometry – into the order, directly concealed from the eye, of the Visible.

I am especially bemused by Przemysław Łopaciński's spectacular abstract paintings, apparently 'cut' through/in half by a textual overprint. In this world, words, in turn, intrude? invade? Or are they invited to a peculiar dialogue/company of the thick, porous surfaces of these painting? Thus the non-obviousness of the visual/visible pours into the artist's own words, sentences that testify to his keeping in touch with relatives, a testimony to the common human/artistic/or aesthetic (with regard to viewers) need for the co-existence of words and pictures. These pictures can actually be considered, after the theorists, to be "strong" (not due to their large sizes or their impressive showcasing behind glass panes), because they draw the potential viewer in with a non-obviousness of both their vision and matter; because the game that is played out by the pictures, and their upholding strategy, is not in the least given out; the non-figurative world opens up to the 'dis-expressible'; their characteristic visual alchemy, demonstrated by the stratification of colour in theses canvas, is juxtaposed, confronted here with 'another presence' – in the word. The form seems to be especially present on the grounds of impossible approximations of the two worlds – the visual and the verbal.

The rather long-standing tradition of abstraction has already managed to accustom us to *nonfiguration* taking place without words. And here we encounter another approach, 'another presence'. It is still wrongly upheld that abstraction "openly denies the authority of presence". Przemysław Łopaciński's paintings disprove the belief. Abstraction in particular, besides giving us something to see, often offers us "much to think."[35] Something, not nothing, although it's great that it gives us nothing concrete or functional – which we are often served in the Real World, in rule with the so-called spirit of present time. They are also endowed with an additional value, which we could describe, after Gadamer, as a "visual economy of abstraction" which allows for more universal references to being. Abstraction operates like numbers, abstract in themselves, but allowing us to think and organise a concrete, real life. In addition, Gadamer

[35] **J.-F. Lyotard, *Que Peindre? What to Paint? Adami, Arakawa*, Buren, trans. A. Hudek, V. Ionescu, P. W. Milne, Leuven, Leuven UP, 2012, p. 105.**

na naszą przyszłą zmianę. W naszym ludzkim świecie nie potrzebujemy tylko rzeczy bezpośrednio użytecznych i wprost przekładalnych na nasze potrzeby. Te oczywiste nasze potrzeby, ani nie są oczywiste, ani tym bardziej często nam dobrze służą.

*

Trudno językowi wyrazić całkiem inny język. Trudno „przełożyć" obraz na język werbalny. Łatwiej tym różnym językom współistnieć. Konieczna i możliwa zarazem jest współobecność słowa i obrazu w sztuce. Mają także rację teoretycy, którzy twierdzą, że sztuki wizualne mogą wyrażać tylko inne sztuki, na przykład literatura, ale nie już sam język. Dlatego tym więcej ma słuszność poeta, kiedy powiada w wierszu pt. *Piosenka*:

„ucho i oko leżą
w tym samym łóżku"[39].

I niech tak pozostanie.

[39] **Cyt. za:** ***Kulturowe wizualizacje doświadczenia,*** **W. Bolecki, A. Dziadek (red.), Warszawa 2010, s. 213.**

is capable of conceptualising a "mimetic force of abstraction" and extend the notion of mimesis to the non-figurative, which provides a much greater, and open, opportunity for a re-congition and intervention into our reality of here and now.[36] Namely, abstraction, especially when confronted with the word, can speak more universally and more directly, perhaps even according the principle of 'open work'.

Pictures, like language, exist-in-'conversation', when their visual intelligence seems to be re-kindled and they open up and await the viewers – of a similar, not identical intelligence, or visual taste and even a 'sense of picture'. They teach us how to see differently, afresh, with fresh eyes. Since it keeps being important to us, human beings, to be "thinking differently" or seeing differently – not merely to be able to see differently, but rather to become capable of changing our life, our world in micro – and macro-scale.[37] *What do pictures want?*[38] These here? We could ask about them, following the renowned critic, W. J. T. Mitchell; and respond with his answer: that they might want nothing at all or not know what they want. And the ignorance made conscious can become a leaven for something other, a thing we cannot yet conceive at this moment, but what may be working in the silence between the word and the picture for our future change. We, human beings, do not need in our world only the things that are immediately useful and translate directly into our needs. Our obvious needs are neither obvious nor, all the more, do they often serve us well.

*

It is difficult for one language to express a completely different language; and difficult to 'translate' the picture into verbal language. It is easier for those different languages to co-exist. The co-existence of the word and the picture in art is both necessary and possible. Theorists are also right to claim that visual arts can only be expressed by other arts, literature, for example, but not by mere language. Therefore the poet is right, when he says in the poem entitled *A Song*:

"the ear and the eye
rest in the same bed."[39]

And let them rest.

---

[36] **After G. Boehm, *O obrazach...*, op. cit., p. 108 et passim.**

[37] **A remarkable book: A. Touraine, *Thinking Differently*, trans. D. Macey, Cambridge, Polity Press, 2009.**

[38] **W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.**

[39] **Quoted in W. Bolecki, A. Dziadek (eds.), *Kulturowe wizualizacje doświadczenia* [*Cultural Visualisations of Experience*], Warszawa, 2010, p. 213.**

Tadeusz Sławek

....Z PRZYJAŹNIĄ ANDRZEJ SZEWCZYK

”

A picture lives by companionship, expanding
and quickening in the eyes of the sensitive observer.

Mark Rothko

I

(praca na białym papierze o wymiarach 28 cm na 42 cm umieszczona żółtym kartonie przedstawiająca 20 wersów wykonanych czarnym tuszem nieregularnych znaków, z których każdy obwiedziony jest konturem. Pod pracą podpis „.... z przyjaźnią Andrzej Szewczyk”)

Czarne ślady

1.

Nim już poza samym dziełem, na żółtym tle, pojawią się te słowa skreślone ręcznie przez Artystę, nim pojawi się „przyjaźń” oraz „imię i nazwisko”, nim w ogóle pojawi się rozpoznawalne słowo (a cóż pozornie bardziej rozpoznawalnego niż imię i nazwisko, które nazywa konkretna fizyczna postać, z którą – nawet jeśli jej nie znamy, nawet wtedy jeśli już nie jej wśród żywych – nawiązujemy człowieczy rodzaj znajomości) mamy do czynienia z szeregiem śladów, które moglibyśmy uznać za plamy. Imię i nazwisko odwzajemniają nasze spojrzenie; bezkształtne ślady, których nie rozpoznajemy są jakby „ślepe”. Moglibyśmy więc uznać owe ślady za plamy, lecz jedynie w pierwszym odruchu,

....WITH FRIENDSHIP ANDRZEJ SZEWCZYK

”

A picture lives by companionship, expanding and quickening in the eyes of the sensitive observer.

Mark Rothko

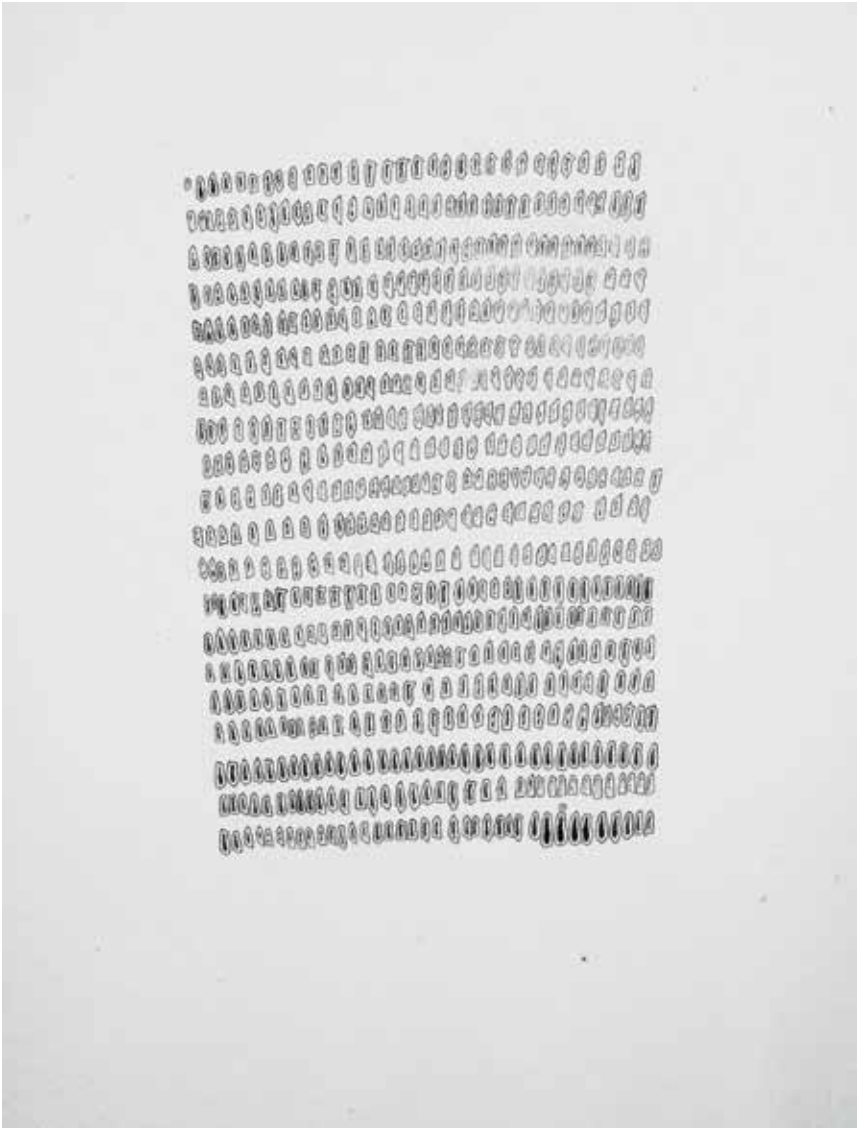
I

(work on white paper, 28 cm by 42 cm, on yellow cardboard, representing 20 lines of irregular characters in black ink, each bounded by a contour. Signed “... with friendship Andrzej Szewczyk”)

Black marks

1.

Before already beyond the work itself, on yellow background, there will have been these words put down by the Artist’s hand, before there will be “friendship” and the “first and last name”, before there’s even a discernible word (and what could be more discernible that the first and last name, naming a concrete physical character, with whom – even if we don’t know then, even if they no longer are among the living – we strike up the human kind of familiarity), we are dealing with a series of marks which we



bowiem czarne pozostałości na papierze nie są literami, a przynajmniej nie należą do żadnego znanego nam języka i alfabetu. Nie mniej nasz sąd pozostanie zawieszony w przestrzeni trybu warunkowego, gdyż na karcie papieru działa jeszcze coś innego, co nie pozwala nam uznać owych czarnych śladów za „plamy".

could regard as blots. So we could regard these marks as blots, but only at first impulse, because the black remains on paper are not letters, at least they don't belong to any recognisable language or alphabet. Even so, our judgement will be suspended in the space of the conditional, since there's also something else on the sheet of paper that prevents us from regarding these black marks as 'blots'.

The unique force is the contour. If we do not regard the marks as 'blots', then we are prevented from doing so by the law of the outline: what is outlined cannot be accidental, cannot be subject to the whims of unpredictability. Even if the marks itself were left with no intention, significance or design, the contour they're indued with crowns them and changes into finite, conscious beings. The blot has no beginning and no end; it begins in carelessness or in a careless, mechanical gesture, and so, it can spill out, increase its holdings to infinity. The outline ends the process of the blot's voracious consumption of the world by depriving it of its main power, which is an indeterminacy of motion, while indueing with borders its being, so far exclusively directed at an aggressive expansion, completely changes the nature of its existence. Barnett Newman carefully separated a character from the question of the name. Defining his art as 'ideograph', he wrote that it is a character, a symbol, or a figure, merely suggesting the idea without expressing its name.[1]

2.

The contour causes the blot to cease being a fault, and a double fault at that. Firstly, the blot is no longer a stain left on a clear surface, an ordinary blemish reducing the value of the fabric. Secondly, my sight, ill at ease with blots blurring the well-defined forms of reality (even with a 'painterly' blot, as the express reference to painting seems to mark our loss of clear vision and recognition of an object which has by now become nothing but an unsettling layer of paint applied to the canvas), regains sureness and 'sanity'. We're well aware that spots in one's vision are symptoms of an eye disease or a powerful emotional disorder, and in both cases indicate a risk of 'blindness'. Mastering the shapeless blot, the outline recovers our faith in the saneness of the world and in our own sanity.

[1] **B. Newman, "The Ideographic Picture", in Ch. Harrison, P. Woods (eds.),** ***Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Ideas*****. Oxford, Blackwell, 1992, p. 565.**

Tą osobliwą siłą jest kontur. Jeśli nie uznajemy owych śladów za „plamy", to powstrzymuje nas przed tym właśnie prawo obrysu: to co obrysowane nie może być przypadkowe, nie może podlegać kaprysom nieprzewidywalności. Nawet jeśli same ślady pozostawiono bez zamiaru, znaczenia i planu, przydany im kontur wieńczy je i zamienia w świadome, skończone byty. Plama nie ma początku i końca; zaczyna się z nieuwagi lub machinalnego, nieuważnego gestu, a skoro tak, może rozlewać się, powiększać swój stan posiadania w nieskończoność. Obrys zatrzymuje ten proces zachłannego pochłaniania świata przez plamę, pozbawiając ją głównej siły, jaką jest nieokreśloność jej ruchu, a przydając granice jej bytowi dotychczas nakierowanemu wyłącznie na agresywne rozrastanie się zmienia całkowicie charakter jej istnienia. Barnett Newman starannie oddzielał znak od kwestii nazwy, czy imienia. Określając swoją sztukę jako „ideograf" pisał o nim, iż jest to znak, symbol, czy figura, która jedynie sugeruje ideę, nie nadając jej wszelako imienia[1].

2.

To kontur sprawia, że plama przestaje być defektem i to defektem podwójnym. Po pierwsze, sama nie jest już skazą pozostawioną na czystej powierzchni, zwykłym zabrudzeniem obniżającym wartość tkaniny. Po drugie, mój wzrok, który nieswojo czuje się wobec plam zamazujących wyraziste kształty rzeczywistości (nawet gdy mówimy o plamie „malarskiej", już wtedy owym mocnym odniesieniem do malarstwa zaznaczamy to, iż w jakimś sensie przestaliśmy wyraźnie widzieć i rozpoznawać przedmiot, który stał się teraz jedynie niepokojącą warstwą farby położoną na płótnie) odzyskuje pewność i „zdrowie". Wiemy, iż plamy przed oczami są oznaką choroby wzroku lub silnego zaburzenia uczuć, czyli w obu przypadkach dowodzą zagrożenia „ślepotą". Opanowując bezkształtną plamę, obrys przywraca nam wiarę w zdrowie świata i nas samych.

3.

Nawet więcej: przywraca nas nam samym, bowiem konfrontacja z plamą nie będąca literą zachwiała mną, tym, co uważam za „ja", a co jest nastawione na nieustanne powiększanie swego stanu posiadania. Litera stanowiąca narzędzie owego ujarzmiania rzeczywistości wymaga klarowności i porządku, chronologicznego następstwa pojedynczych elementów. Plama nie stosując się do owych zasad *concrude chronology* pokazuje, iż wobec tego, co poza mną

[1] **B. Newman, "The Ideographic Picture", w: Ch. Harrison i P. Woods (eds.),** ***Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Ideas*****. Blackwell: Oxford 1992, s. 565.**

3.

It does more: it reclaims our selves, because our confrontation with the non-literal blot has shaken the thing I take to be 'me', dead set on a continual increase of its holdings. The letter as an instrument of such a subjection of reality requires clarity and order, a chronological sequence of individual elements. The blot, disregarding such rules of *concrude chronology*, demonstrates that outside of me and my language, my first and last name is a late-comer (hence its place outside the work proper), that my self-reduction to a first and last name belittles me, as if I were a species of insect (on the pages of Kafka's *Metamorphosis*) or a member of a small sect. My first and last name is a gift, at once a poison and a present. Through no merit of my own they were once bestowed on me by my parents and I have to accept them with dignity and respect (even if, as told in Sterne's *Tristram Shandy*, they were granted by accident and misunderstanding); and still they can turn into poison, because if I assume them in all seriousness, if I start acting 'in their name', I shall take the world to be a place for my expansion and shall strive for reality to become my 'home'. The great lines of *Finnegans Wake* say so much: *...at no spatial time processly which regards to concrude chronology about which in fact, at spite of having belittled myself to my gay giftname of insectarian, happy burgages abeyance would make homesweetstown hopeygoalucrey....*[2]

The blot shatters our sense of time as a spatial sequence of phenomena, the chronology of which is both *concrete* as well as *crude* and simplistic. Using my first and last name I tend to forget that my acting for its sake and in its most literal name does not actually contribute to its greatness but, on the contrary, belittles it, since it adopts a false criterion for greatness, measured by my sense of belonging to the world (*homesweetstown*). Even if we accepted that poetry was an *outragedy of poetscalds*, even if we were dealing here with an acomedy of letters, even then we'd have to admit that the letter and the lettered art inevitably aim to enlarge my 'self'. Joyce sums it up as follows: *I have them all, tame, deep, and harried, in my mine's I*[3]. The letter is inscribed into a series connecting a taming of the world by unavoidably *harrying* and raiding it so as to enter into the deepest stores of 'self' (*in my mine's I*).

Hence the blot is a cure for the dangers hidden in the letter (Joyce calls the health risk *meoptics*[4]), but – as we've already noticed and will observe in

2 **J. Joyce, *Finnegans Wake*. Harmondsworth, Penguin Books, 1959, p. 358.**

3 **J. Joyce, *Finnegans Wake*, p. 425.**

4 **J. Joyce, *Finnegans Wake*, p. 139.**

i moim językiem moje imię i nazwisko jest spóźnionym przybyszem (dlatego umieszcza się je poza samym dziełem), że sprowadzając siebie do imienia i nazwiska pomniejszam się, jakbym był czymś w rodzaju owada (otwórzmy teraz *Przemianę* Kafki) lub członka nielicznej sekty. Imię i nazwisko są więc darem i trucizną jednocześnie. Zostały mi darowane bez żadnej mojej zasługi przez moich rodziców i muszę je przyjąć z szacunkiem i godnością (nawet wtedy, jak opowiada o tym Sterne w *Tristramie Shandy*, zostały mi nadane mocą przypadku i nieporozumienia); a jednak potrafią stać się trucizną, bowiem jeśli wezmę je ze śmiertelną powagą, jeśli zacznę działać „w ich imieniu", wówczas potraktuję świat jako miejsce mojej ekspansji, i będę dążył do tego, aby rzeczywistość stała się moim „domem". O tym wszystkim czytam w œwietnych wersach Finnegans Wake: *...at no spatial time processly which regards to concrude chronology about which in fact, at spite of having belittled myself to my gay giftname of insectarian, happy burgages abeyance would make homesweetstown hopeygoalucrey...*[2].

Plama rozbija nasze poczucie czasu jako przestrzennego następstwa zjawisk, a chronologia jest zarazem konkretna (*concrete*), co prostacka i upraszczająca (*crude*). Posługując się imieniem i nazwiskiem zazwyczaj zapominam o tym, iż działając na jego rzecz i jak najdosłowniej w jego imieniu w istocie nie tyle przyczyniam się do jego wielkości, lecz przeciwnie – pomniejszam je, bowiem przyjmuje fałszywe kryterium wielkości, którego miarą jest poczucie mojego zadomowienia się w świecie (*homesweetstown*). Nawet gdyby przyjąć, że poezja to „strasztragedia w gorącejwodziekąpanychpoetów" (*Outragedy of poetscalds*), nawet gdybyśmy mieli do czynienia z „akommedią liter" (*Acomedy of letters*), nawet wówczas musielibyśmy przyznać, że litera i sztuka posługująca się nią zmierzają nieuchronnie do tego, aby powiększyć moje „ja". Pisze o tym Joyce nastêpuj[1]co: *I have them all, tame, deep, and harried, in my mine's I*[3]. Litera wpisuje się w serię łączącą oswajanie świata (tame) poprzez konieczne nękanie go i grabież (*harried*) po to, aby wprowadzić do najgłębszych pokładów „ja" (*in my mine's I*).

Dlatego plama jest terapią na niebezpieczeństwa ukryte w literze (Joyce nazywa ta groźbę *meoptics*[4]), chociaż – jak już widzieliśmy i jak zobaczymy za chwilę – i litera ma swoje dobre zadanie do spełnienia wobec plamistego znamienia. Dom, który nawiedza duch plamy przestaje być domem w bliskim nam codziennym sensie ścian i zgromadzonych między nimi sprzętów

---

[2] **J. Joyce, *Finnegans Wake*. Penguin Books: Harmondsworth 1959, s. 358.**

[3] **Ibidem, s. 425.**

[4] **J. Joyce, *Finnegans Wake*, op. cit., s. 139.**

a moment – also the letter has its noble task to perform for the blotchy scar. A house that is not haunted by a ghost of the blot ceases to be a house in a day-to-day familiar sense of walls and utensils they enwall testifying to our taste and standard of living. Now an empty space opens up at the very heart of the house, which nothing 'homely' can fill, nothing coming from a domestic circle. The space of hospitality, welcoming only the other, coming from beyond our world and demanding unconditional welcome. Jacques Derrida writes that without the game played by spectrality (*spectralité*), there would be no hospitality (*hospitalité*), but spectrality is not nothing, it exceeds, and thus deconstructs, all ontological oppositions, being and nothingness, life and death, and it also gives.[5]

4.

And still, despite the outline's intervention, a blot is a blot, although by now it has learnt to articulate the fact. The difference is fundamental, because where previously the mark was an aggressive, belligerent intervention into the world's substance, it now enters into a conversation with us. Previously, it tolerated no limits, by now it has to muster its growth. The contour is the first portent and the primary condition of politics in the world: following Lacou-Labarthe and Jean-Luc Nancy, we could say that the outline is the political essence of every political endeavour. The contour is the political (*le politique*) without which there would be no politics (*la politique*), a mark the contour outlines is a marriage of the Dionysian (the blot spilling out uncontrollably, not so much bursting its banks as having no banks whatsoever) with the Apollonian, described by Nietzsche in his early work. The same union in Joyce reads *dieoguinnsis* (Diogeness-Guinness). [6]

5.

An outlined mark ceases to be a shapeless mass, an ordinary blemish, the sooner removed, the better, and starts to assume an organisation, an inner order. The outlined blot starts to resemble the *polis*: a bounded community of citizens. Of course I do not know the rules governing the structure, but because the communities are many (they fill the entire sheet), and because I can find no common contour, I suspect that what I'm dealing with is a graphic meditation on the subject of liberation of the essence of the political (*le politique*)

—

[5] **J. Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas*. Galilée: Paris 1997, p.193; *Adieu to Emmanuel Levinas*, trans. P.-A. Brault, M. Naas, Stanford, Stanford University Press, 199, p. 112.**

[6] **J. Joyce, *Finnegans Wake*, p. 421.**

mających świadczyć o naszym guście i poziomie życia. Teraz w samym sercu owego domu otwiera się pusta przestrzeń, której nie może wypełnić nic, co jest „swojskie", nic, co pochodzi z domowego kręgu. To przestrzeń gościnności, która przyjmuje tylko to, co obce, co przychodzi spoza naszego świata i wymaga od nas bezwarunkowego przyjęcia. Jak mówi Jacques Derrida, bez tej gry uprawianej przez to, co widmowe (*spectralité*) niemożliwa jest gościnność (*hospitalité*), lecz widmowość owa nie jest bynajmniej niczym, lecz wykracza poza, a zatem dekonstruuje wszelkie opozycje ontologiczne takie, jak byt i nicość, życie i śmierć, dekonstruuje i jednocześnie staje się darczyńcą[5].

4.

A jednak, mimo interwencji obrysu plama pozostaje plamą, chociaż teraz potrafi to wyartykułować. Różnica to zasadnicza, bowiem gdy poprzednio ślad był agresywną, buńczuczną interwencją w materię świata, teraz przystępuje z nami do rozmowy. Poprzednio nie tolerowała żadnych ograniczeń, teraz już musi opanowywać swój rozrost. Kontur jest pierwszym znakiem i pierwszym warunkiem polityki w świecie: idąc za Lacoue-Labarthem i Jean-Luc Nancym powiedzielibyśmy, iż obrys to polityczna istota wszelkich politycznych poczynań. Kontur to *le politique*, bez którego niemożliwa jest *la politique*. Mówiąc jeszcze inaczej, ślad obrysowany konturem to mariaż tego, co dionizyjskie (niekontrolowanie rozlewająca się plama, która nie tyle występuje z brzegów, co brzegów tych w ogóle nie posiada), z apollińskim, o którym Nietzsche pisze w swoim wczesnym dziele. To samo połączenie w lekturze Joyce'a brzmiałoby *dieoguinnsis* (Diogenes-Guinness)[6].

5.

Ślad obrysowany przestaje być bezkształtną magmą, zwykłą szpecącą plamą, którą trzeba co prędzej wywabić, a zaczyna przyjmować jakąś organizację, wewnętrzny porządek. Plama obrysowana zaczyna przypominać *polis*: otoczoną granicą wspólnotę obywateli. Nie znam, rzecz jasna, reguł obowiązujących w tej strukturze, lecz ponieważ wspólnot owych jest wiele (zapełniają całą kartę papieru), i ponieważ nie znajduję żadnego wspólnego konturu, który obejmowałby wszystkie poszczególne ślady, przeto domyślam się, iż to z czym mam do czynienia jest graficzną medytacją na temat uwolnienia tego, co stanowi istotę wszelkiej polityki (*le politique*) od doraźnych środków

—

5 **J. Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas*. Galilée: Paris 1997, s. 193.**

6 **J. Joyce, *Finnegans Wake*, op. cit. s.421.**

from interim measures taken to legitimise those currently in power (*la politique*). In other words, looking at a series of outlined marks which I no longer consider to be blots I realise that the separation of these marks fences us out from a confinement in one, universally binding form of power, or – protects me from totalitarianism, defined as a fantasy "representation of a homogeneous and transparent society, a unified people among whom social division or difference is denied."[7] Each mark is outlined, but none has the right that would permit it to overtake all the others; nonetheless, each mark knows that it is surrounded with all the other marks, that there exists beyond it a vast world of other laws, customs and truths. In this world we are connected through the bond of *intermisunderstanding minds of anticollaborators*.[8]
In other words, we are reminded of the remarkable concept of civil disobedience put forward by H. D. Thoreau and extend its workings not only to ourselves, but also to those whom we nowadays need to treat with utmost care – those who are other, who often are comers with no language in common with us, and are therefore predestined to teach us the uncanny experience of the world as i*ntermisunderstanding minds of anticollaborators*. Of them Derrida writes that the exiles, the deported, the expelled, the rootless nomads share two sources of nostalgic sighs: one, their longing for their dead ones rested in an 'other's' soil, the other – their desire to return to the resting place of their language.[9]

6.

The thing that undermines all 'homeliness' and domesticity is the essence of these works. But then they are filled with a strange air of intimacy, as if they were a letter addressed to us, or perhaps one that we had intercepted and inadvertently opened, whose contents never ceased to unsettle us. *A letter potent, re'furloined notepaper*[10], writes Joyce.
Black marks appearing in the cracks of textual substance open up the space of *intermisunderstanding minds of anticollaborators*, which is a bond of friendship. The meaning of the word, of course, is not colloquial, reducible to mutual support and a provision of reciprocal services. The gift of friendship Andrzej Szewczyk brings us, the friendship that is the moving spirit of

---

7 **S. Critchley, *The Ethics of Deconstruction. Derrida & Levinas*. Oxford, Blackwell, 1992, p. 206.**
8 **J. Joyce, *Finnegans Wake*, p. 118.**
9 **J.Derrida, *Of Hospitality. Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Speak*, trans. R. Bowlby, Stanford, Stanford University Press, 2000, p. 87.**
10 **J. Joyce, *Finnegans Wake*, p. 419.**

mających na celu legitymizowanie tych, którzy aktualnie sprawują władzę (*la politique*). Innymi słowy, spoglądając na szereg obrysowanych śladów, o których nie myślę już, że są plamami zdaję sobie sprawę, iż odrębność z owych śladów odgradza nas od zamknięcia w jednej powszechnie obowiązującej formule władzy, czyli – broni mnie przed totalitaryzmem, definiowanym jako sztuczna „reprezentacja społeczeństwa całkowicie jednorodnego i przezroczystego, jednolitego narodu, w którym odrzucono wszelkie społeczne podziały i różnice"[7]. Każdy ślad jest obrysowany, ale żaden z nich nie ma prawa, które pozwalałoby mu wyprzedzić wszystkie pozostałe ślady; każdy ślad natomiast wie, że otoczony jest innymi śladami, że poza nim istnieje szeroki świat z innymi prawami, obyczajami i prawdami. W tym świecie łączy nas relacja między „internieporozumiejącymi umysłami antywspółpracowników" (*intermisunderstanding minds of anticollaborators*[8]).

Innymi słowy, przypominamy sobie wspaniałą koncepcję „nieposłuszeństwa obywatelskiego" (*civil disobedience*) wymyśloną przez H. D. Thoreau i rozszerzamy jej działanie nie tylko na siebie samych, ale także na tych, na których teraz musimy szczególnie uważać – tych, którzy sa obcy, którzy są przybyszami często bez wspólnego z nami języka, a zatem są z góry skazani na to, aby nauczyć nas niezwykłego doświadczania świata jako *intermisunderstanding minds of anticollaborators*. To o nich pisze Derrida, iż wysiedleni, emigranci, deportowani, wyrzuceni, bezdomni, pozbawieni korzenia wędrowcy dzielą dwa rodzaje nostalgicznego westchnienia: pierwszym jest tęsknota za zmarłymi, którzy pozostali w „innej" ziemi, drugim – pragnienie odzyskania pozostawionego za sobą języka[9].

6.

To, co podważa wszelką swojskość i domowość, jest istotą tych prac. A przecież wypełnia je dziwna aura intymności, jakby były one listem napisanym do nas, lub być może przechwyconym przez nas, niebacznie otwartym, i którego treść od tej pory nie przestaje nas niepokoić. *A letter potent, re'furloined notepaper*[10], pisze Joyce.

Czarne ślady pojawiające się w szczelinach materii tekstu otwierają przestrzeń *intermisunderstanding minds of anticollaborators*, która jest relacją przyjaźni.

—

7 **S. Critchley, *The Ethics of Deconstruction.Derrida & Levinas*. Blackwell: Oxford 1992, s. 206.**

8 **J. Joyce, *Finnegans Wake*, op. cit., s. 118.**

9 **J. Derrida, *Of Hospitality* (wraz z Anne Dufourmantelle), przekł. ang. R. Bowlby. Stanford University Press: Stanford 2000, s. 87.**

10 **J. Joyce, *Finnegans Wake*, op. cit., s. 419.**

these works and sets them in motion is a bond of a different nature. Above all it sets before our eyes the relationship that binds us to the extra-human, or that which exceeds the business of human interests, which usually unites us among ourselves. A theoretical exposition of such a relation can be found in Thoreau's meditation on Friendship. The American thinker from the shore of Walden imagines friendship as a relation *always without permanent form*, rejecting every possibility of institutionalisation ("There is on the earth no institution which Friendship has established") and an *essentially heathenish intercourse* with not much human blood in it.[11]

The black marks are an element of a profoundly in-human friendship, internally fracturing our little stabilisation of merely human affairs, but doing so in order to indicate the exquisite joy of which we partake when we realise that we are of this world only because we don't belong to it. The black mark revives in us the spirit of alterity. Rilke addressed the question by formulating two essential warnings. One, "You, my friend, are alone", the other, "Please don't, above all,/plant me in your heart."[12]

II

(Work measuring 35 cm by 25 cm on pages of a German-language book on chemistry consisting of a series of characters in black ink, each bounded by a contour)

Glycerine

> In der Ûbersicht ûber diese Vorschläge, die hier folgt, werden die älteren Vorschläge, die nicht in Praxis eingefûhrt sind, ûbergangen und nur die wesentlichen neuren Arbeiten angefûhrt, besonders insoweit sie neue Gesichtspunkte enthalten.

So much for the text on which the second black-mark writing, retaining the memory of the blot that ought to haunt every letter to prevent us, the letter-readers, from sliding into the dangerous realms of *meoptics*, the short sighted self-optics. But before our reading begins for good, we have already encountered the outline, at once projecting and bounding our next moves. *Ûbersicht* in nothing else than an 'overview', a 'survey',

[11] **H. D. Thoreau, *Great Short Works. New York*, Harper Book, 1982, pp. 173–198.**

[12] **R. M. Rilke, *Sonnets to Orpheus*, trans. H. Landman, http://www.polyamory.org/~howard/Poetry/rilke_orpheusI16.html, (accessed November 2016).**

Nie chodzi, rzecz jasna, o potoczne rozumienie tego słowa sprowadzanego do obopólnego wspierania się i świadczenie sobie usług na zasadzie wzajemności. Przyjaźń, z którą Andrzej Szewczyk ofiaruje nam swoje prace, przyjaźń, która jest duchem sprawczym tych dzieł, i która je wprawia w ruch jest relacją innej natury. Przede wszystkim stawia nam przed oczami związek łączący nas z tym co poza-ludzkie, czyli z tym, co przekracza sprawy ludzkich interesów, jakie zwykle zespalają nas między sobą. Teoretyczną wykładnię takiej relacji odnajdziemy u Thoreau w jego medytacji na temat przyjaźni. Amerykański myśliciel znad Walden pojmuje przyjaźń jako związek pozbawiony „stałej formy" (*always without permanent form*), odrzucający możliwość jakiejkolwiek instytucjonalizacji („Nie ma ziemi żadnej instytucji, którą założyłaby Przyjaźń") oraz nieposiadający w sobie ani kropli ludzkiej krwi związek o charakterze głęboko pogańskim (*essentially heathenish intercourse*)[11].
Czarne ślady są żywiołem głębokiej nie-ludzkiej przyjaźni, która od wewnątrz narusza małą stabilizację spraw jedynie ludzkich. Nie czyni tego po to, aby podważyć znaczenie ludzkiej codzienności, lecz po to, aby wskazać na specjalną radość, jaka staje się naszym udziałem, gdy zdajemy sobie sprawę z tego, że jesteśmy z tego świata tylko dlatego, że nie należymy do niego. Czarny ślad odtwarza w nas ducha obcości. Dotykał tego problemu Rilke formułując dwa istotne ostrzeżenia. Po pierwsze, „Mój przyjacielu, tyś na zawsze sam", po drugie, „Przede wszystkim: nie próbuj zasadzić/ mnie w swoim sercu"[12].

II

(Praca o wymiarach 35 cm na 25 cm, na kartach niemieckojęzycznej książki o tematyce chemicznej zawierająca serię wykonanych czarnym tuszem znaków, z których każdy obwiedziony jest konturem)

Gliceryna

> In der Ûbersicht ûber diese Vorschläge, die hier folgt, werden die älteren Vorschläge, die nicht in Praxis eingefûhrt sind, ûbergangen und nur die wesentlichen neuren Arbeiten angefûhrt, besonders insoweit sie neue Gesichtspunkte enthalten.

—

[11] **H. D. Thoreau, *Great Short Works*. Harper Books: New York 1982, s. 173–198.**

[12] **R. M. Rilke, *Sonety do Orfeusza*, w: R. M. Rilke, *Sonety do Orfeusza i inne wiersze*, przeł. A. Pomorski. Kraków 2001, s. 412.**

a presentation of a distant prospect, permitting to form an opinion without a preceding thorough and detailed analysis. So the text foretells that we will be dealing here with a survey, an overview, which will put forward certain proposals (*Vorschläge*), and which will also overlook, pass over in silence (*übergehen*), the aged ideas that weren't put into practice, and include only the essential (*wesentlich*) new studies, particularly those containing innovative aspects (*Gesichtspunkte*). The text comes from an old German book of chemistry and concerns glycerine, which soon after its invention by Scheele in 1779 became an essential ingredient of numerous practically applicable products, and what is of particular interest to us, was used as an additive in the manufacturing of printing and writing inks.

An emanation of the text is black marks educed in ink and enclosed by contours. The innovative aspect, the new *Gesichtpunkt*, is the perspective of the artist who appears as a mediator between the blot and the letter. From this perspective one sees, on the one hand, an accurately articulated scientific text, and on the other, its apparent phantom, the quasi-articulated black marks. A revelation, which appeared to be especially new and essential, turns out to be essentially dated, a predecessor of the letter, now directing it towards a new course of action.

The marks seem to be a black flame, although subject to control by the contour, like a candle protected by a scone or a bulb entrusted to the loving care of a shade. A unique light burns within the contour, recreated by the artist in the letter, trivially lit up by a strip light of a commonplace. The text before us is a black fire dance. As if a spectacle was performed before our eyes, based on a complex figure of passage from light to darkness, consisting in the discovery that light is always already haunted by darkness, which gives it space to demonstrate its force. A spectacle which could have been directed by Rilke's lines: "The lamps stammer and can't be sure:/are we „lying" light?/Has night been the one reality for/thousands of years...."[13]

III

(Work, measuring 18 cm by 25 cm, on a page of a German-language book on chemistry, containing a series of 5 black marks in ink, each bounded by a contour)

[13] **R. M. Rilke, "From a Stormy Night", in R. M. Rilke, *The Book of Images*, trans. E. Snow, New York, North Point Press, 1994, p. 215.**

In der Übersicht über diese Vorschläge, die hier folgt, werden die älteren Vorschläge, die nicht in die Praxis eingeführt sind, übergangen und nur die wesentlichen neueren Arbeiten angeführt, besonders soweit sie neue Gesichtspunkte enthalten.

[redacted] bläschenhaltige [redacted] durch die [redacted] die Salze, Verbindungen und ver[redacted] die [redacted] leicht [redacted] [redacted] 510 045; TROOST, [redacted] leicht [redacted] *D. P.* [redacted] durch Zusatz [redacted] Oxalsäure vor der [redacted] mit [redacted] nach *D.* [redacted] 546; [redacted] Entfärbung [redacted] Eisenpulver oder Eisen[redacted] allein oder in Verbindung mit [redacted]säure [redacted] genommen. [redacted] *D. R. P.* 323 606 der [redacted] Firma wird die Reinigung und Entfärbung mit Wasserglas bewirkt.

Die BILLWÄRDER SEIFEN- UND GLYCERINFABRIK kocht nach *D. R. P.* [redacted] stark verunreinigte Unterlaugen mit Ätzalkalien bis zur vollständigen Versetzung der Ester und Zerstörung der Stickstoffverbindungen.

Nachdem *D. R. P.* 403 677 [redacted] [redacted] WERKE [redacted] Charlottenburg [redacted] mit man eine gute Ausbeute von [redacted] wässeriger Erwärmung mit Phosphorsäure oder [redacted] Salzen. [redacted] ELEKTRO-CHEMISCHE G. m. b. H. [redacted] hat vorgeschlagen, die Oxydation für die Reinigung zu verwenden. Nach [redacted] (*D. R. P.* [redacted] 480) [redacted] Hauptschwierigkeit des Verfahrens [redacted] Schwierigkeit [redacted] Glycerin [redacted] durch [redacted] [redacted] als auch [redacted] Diaphragma Linoxin [redacted] Leinöl [redacted] getränkte [redacted] gewebte [redacted] hat [redacted] Diaphragma [redacted] nicht gewebten Segeltuch [redacted] Elektroden [redacted].

D. R. P. [redacted] 26 hat die VEREINIGTE [redacted] CHEMISCHE [redacted] Charlottenburg, einen alten Vorschlag, der aufgegeben [redacted] sehr stark verunreinigtes Glycerin dadurch von den Verunreinigungen zu trennen, daß das Glycerin mit in Wasser unlöslichen Säuren, z. B. Oleïnsäure, verestert wird.

Es hat verschiedene Patente genommen, nach denen Glycerin durch Ausfällen als Bleisalz und Herausziehen des Bleisalzes gereinigt wird (*D. R. P.* [redacted] 805, [redacted] 44 und 30 [redacted]

[redacted] gewinnt [redacted] Glycerin [redacted] dadurch, daß er [redacted] in Alkohol lösliche [redacted] Alkohol versetzt und das [redacted] fällt. [redacted] [redacted] wird [redacted] auf [redacted] Erden und Salzen abgeschieden und [redacted] (*D. R. P.* 314 469). [redacted] [redacted] gereinigt nach *D. R. P.* [redacted] 643 [redacted] [redacted] neben Seife, indem [redacted] mit [redacted] die [redacted] Fettsäuren [redacted] Seife [redacted] und das [redacted] Glycerin [redacted] Lösung [redacted] herausgezogen [redacted] Rechnung mahlt

Die [redacted] zeigt, [redacted] die verschiedenartigsten [redacted] auf [redacted] Glycerinreinigung angewendet [redacted] sind. Ein Teil der Vorschläge dürfte allerdings an der Kostenfrage scheitern. Die gedrückten Preise des Glycerins verlangen eine sehr scharfe Kalkulation der Reinigungskosten, und es kann nicht damit gerechnet werden, daß ein besonders gut gereinigtes Produkt höhere Preise [redacted]

II. [redacted]indampfung [redacted] Glycerinwässer

[redacted] Glycerin [redacted] folgende [redacted] Konzentration [redacted] Apparate [redacted] Wasserdämpfe [redacted] ig ist, [redacted] läßt sich [redacted] Eindampfung [redacted] der [redacted] üblichen Dichte [redacted] – 80 [redacted] offenen [redacted] dünnen [redacted] verlustlos [redacted] durchführen, sondern man muß Vakuum zu Hilfe nehmen. Diese Glycerinwässer der Fettspaltung, bei welchen eine Ausscheidung löslicher Salze während der Eindampfung nicht stattfindet, pflegt man bis zu einer Konzentration von 12° *Bé* in einer offenen Pfanne vorzudampfen, während [redacted] die [redacted] Glycerinwässer von vornherein [redacted] Vakuumverdampfanlage [redacted] werden, [redacted] [redacted] als [redacted] ausgeführt ist.

[redacted] Einrichtungen bestehen in [redacted] Regel aus [redacted] mit [redacted] Heizröhren, [redacted] im Innern [redacted] Rührwerk [redacted] Die [redacted] Verwaltung der Kupfer [redacted] in die [redacted] ist [redacted] [redacted] elektrolytische Korrosionen der [redacted] auftreten. In Frankreich [redacted] verwendet man vielfach Pfannen, an welchen mit Rippen versehene, von innen mit Dampf geheizte Trommeln rotieren, die nur zur Hälfte in die Flüssigkeit eintauchen. Durch die Rotation ist der aus der Flüssigkeit herausragende Teil der Trommel dauernd mit einer dünnen Flüssigkeitsschicht bedeckt, die auf der großen Heizfläche schnell verdampft. Diese Apparate werden bisweilen auch zur Konzentrierung auf 28° *Bé* verwendet; man arbeitet dann mit Abdampf von 1–1½ *Atm.*, wobei die Verluste 3% nicht übersteigen sollen.

Die verwendeten Vakuumapparate werden sowohl aus Kupfer wie aus Eisen hergestellt. Kleinere Betriebe arbeiten mit einfachen Apparaten; in größeren sind Mehrkörperapparate üblich. Über das Wesen dieser Apparate s. Abdampfen (Bd. I, 1). Man verwendet, wo irgend angängig, Trockenluftpumpen mit Barometerkondensator zur Evakuation.

Für die Eindampfung in Dreikörperapparaten sind folgende Daten (nach P. DINCKELS & SOHN, Mainz) von Interesse, welche an Glycerinwässern von 5° *Bé* beobachtet wurden, u. zw. bei kontinuierlicher Verdampfung. Das Glycerinwasser wird dem ersten Körper in einer Stärke von 5° *Bé* andauernd zugeführt, während aus dem dritten Körper 28grädiges Glycerin abgepumpt wird.

Verdampfkörper	I	II	III
Konzentration, ungefähr	7°	12°	28° *Bé*
Luftleere	5 *cm Hg*	35 *cm Hg*	65 *cm Hg*
Temperatur	98°	81°	53°

Diese kontinuierliche Arbeitsweise wird in der Technik nicht immer angewendet; häufig zieht man vielmehr periodisch Glycerinwasser in den ersten Körper ein, nachdem dessen Inhalt auf die folgenden Körper verteilt ist. Als Endkonzentrationen in den einzelnen Körpern sucht man 7, 12 und 28° *Bé* einzuhalten. Zur schnelleren Erreichung der Endkonzentration beheizt man den dritten Körper zuweilen mit Frischdampf. Neuerdings arbeitet man auch im Gegenstrom, indem man das Glycerinwasser den dritten Körper einleitet und das endkonzentrierte Glycerin [illegible] davor liegenden Körper pumpt. Die Fertigstellung geschieht in dem [illegible] Körper, [illegible] mit Abdampf [illegible] zuweilen [illegible] Frischdampf [illegible] ist.

Die [illegible]dampfung [illegible] sich nur in [illegible] zu [illegible] Glycerinwasser, sondern [illegible] Unterlagen [illegible] Kohlenwasserstoffe. KELLNER (Handbuch [illegible] und Fette von [illegible] GEIDE-KELLNER, [illegible] Bd. [illegible] ist z. B. [illegible] zur [illegible] von 100 *kg* Rohglycerin von 28° *Bé* aus [illegible] einer [illegible] von der [illegible] Pfannekohle gebraucht werden, im einfachen Vakuumapparate und im Dreikörperapparate etwa 60–[illegible]

Bei der Eindampfung von Unterlagen scheidet sich mit zunehmender Konzentration der größte Teil des Salzgehaltes aus, so daß die Eindampfapparate unter Berücksichtigung dieses Umstandes konstruiert sein müssen. LAUBENHEIMER (Seifensieder-Ztg. 1913, 292) [illegible] Unterlaugen in 2 Etappen ein. Er [illegible] zunächst auf 25° *Bé* [illegible] darauf in Vorratsreservoirs abkühlen, wobei sich viel Salz ausscheidet und [illegible] dann noch auf 30° *Bé* [illegible] Der Kohlenverbrauch bei

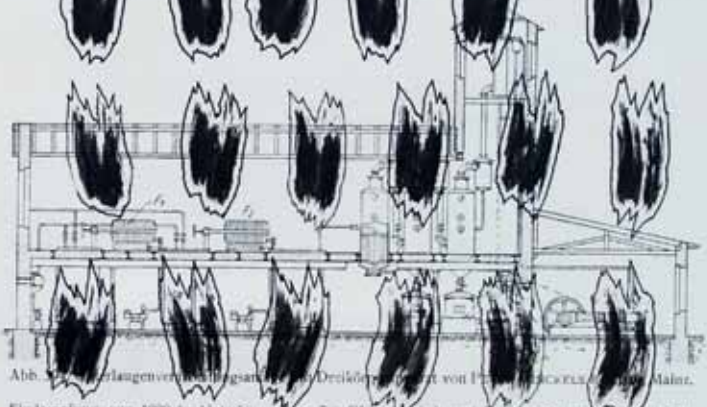


Abb. [illegible] Unterlaugenverdampfungsanlage [illegible] Dreikörperapparat von [illegible] Kelle, Hofheim a. Taunus.

Eindampfung von 1000 *kg* Unterlauge von 7% Glyceringehalt auf Rohglycerin von [illegible] beträgt nach KEUTGEN (l. c.) im Einkörperapparat etwa 107 *kg*, im Zweikörperapparat etwa 68 *kg* Kohle unter Verdampfung 7facher Verdampfung im Dampfkessel. KELLNER (DEITE-KELLNER, Das Glycerin) rechnet für einem Verbrauch von 20 [illegible] *kg* Kohle für Reinigung und Verdampfung auf 100 *kg* 80–[illegible]% Glycerin.

[illegible]94 [illegible] von der [illegible] PETER [illegible] SOHN, [illegible] ausgeführte Anlage zur Verdampfung von [illegible] Unterlaugen im [illegible] apparat [illegible] dazu [illegible] 3 Blasen, *A B C* und [illegible] Blase für [illegible] reinigung, [illegible] unterlauge, [illegible] raisierte [illegible] diese [illegible] dampf [illegible] sind [illegible] den Verdampfkörpern [illegible] chen Salz [illegible] sieder, [illegible] gemeinsam im [illegible] der Verdampfung abgeschieden wird. [illegible] Salz [illegible] wird [illegible] abschleudert und als Nutzsalz [illegible] gerichtet. [illegible] suchen wäh[illegible] der Eindampfung mit dem [illegible] Dampfkörper verbunden [illegible] Salz für [illegible] Sieben [illegible] ist der Abscheider mit [illegible] versehen, [illegible] durch ein Schauglas kontrolliert wird, so wird das Ventil zwischen Verdampfer und [illegible] geschlossen, und man läßt Luft in den oberen Teil der Nutsche eintreten. Da der [illegible] Teil der [illegible] mit dem [illegible] Vakuum stehenden Verdampfer durch ein Rohr verbunden bleibt, drückt der Luftdruck die [illegible] befindliche Flüssigkeit durch das Rohr in den Verdampfer zurück. Das Salz wird nunmehr in der Nutsche [illegible], in einer Zentrifuge [illegible] und durch [illegible] getrocknet und glycerinfrei erhalten. Wenn die Temperatur im Vakuum [illegible] 129° erreicht hat, ist die Unterlaugenverdampfung fertig. [illegible] 80–84% [illegible] und [illegible] sind entfernt. [illegible] Verlust [illegible] Glycerin beim [illegible] vollständig [illegible] beträgt [illegible] KEUTGEN im [illegible] 2% Der [illegible] Verlust [illegible] Reinigung [illegible] Verdampfen [illegible] 5–5,5% [illegible] der Aufarbeitung von Unterlaugen [illegible] steht [illegible] (ERBECK, Seifensieder-Ztg. [illegible] 731) [illegible] Verlust von 10% [illegible] Verlust bei [illegible] Destillation [illegible] bei [illegible] net.

Die Raffination des Rohglycerins. Als Raffination des Glycerins bezeichnet man jene Operationen, welche zwar die chemische Reinheit des Glycerins nicht wesentlich verbessern, dagegen eine beträchtliche Aufhellung der Farbe, unter

Tyle tekst, na którym pojawi się drugie pismo czarnego śladu zachowującego w sobie pamięć plamy, która powinna nawiedzać każdą literę, aby powstrzymać nas, litery czytających, przed ześlizgnięciem się w niebezpieczne rejony *meoptics*, krótkowzrocznej optyki-ja. Jeszcze zanim na dobre zaczniemy lekturę napotykamy już obrys, jednocześnie projektujący przyszłe ruchy i je ograniczający. *Übersicht* to tyle, co „szkic", „zarys", ukazanie dalekiej perspektywy pozwalające na wyrobienie sobie poglądu, chociaż nie poprzedzi go dogłębna i szczegółowa analiza. Tekst zapowiada więc, że będziemy mieli do czynienia z zarysem, szkicem przedstawiającym pewne projekty (*Vorschläge*), który dodatkowo pominie, przejdzie w milczeniu (*übergehen*) obok dawnych pomysłów, których nie zastosowano w praktyce i uwzględni tylko nowe, istotne (*wesentlich*) prace, zwłaszcza takie, które zawierają w sobie jakiś nowy punkt widzenia (*Gesichtspunkte*). Tekst pochodzi ze starej niemieckiej książki poświęconej chemii i dotyczy gliceryny, która odkryta przez Scheelego w 1779 roku szybko stała się istotnym składnikiem wielu praktycznie używanych wyrobów, a co zainteresuje nas szczególnie, posługiwano się nią jako dodatkiem w procesie wytwarzania tuszów i atramentów.

To, co jest emanacją tego tekstu to czarne ślady wywiedzione tuszem i obwiedzione konturem. Nowy punkt widzenia, nowy *Gesichtspunkt*, jest punktem widzenia artysty, który jawi się jako pośrednik między plamą a literą. Z owego punktu widać z jednej strony dokładnie wyartykułowany tekst naukowy, z drugiej jakby stanowiące jego ducha para-artykułowane czarne ślady. To, co wyłania się jako szczególnie istotne i nowe jest w istocie czymś zamierzchłym, co poprzedzało literę, a teraz nadaje jej nowy kierunek działania.

Ślady te są jakby czarnym płomieniem, który wszelako poddany jest kontroli obrysu, niczym świeca umieszczona w osłonie kinkietu, czy żarówka powierzona pieczołowitej trosce abażuru. W konturze płonie osobliwe światło, które artysta stara się odtworzyć w literze banalnie oświetlonej świetlówką obiegowego znaczenia. Tekst, który mamy przed sobą to taniec czarnego ognia. Tak jakby na naszych oczach odgrywał się spektakl oparty na skomplikowanej figurze przejścia od światła do ciemności polegający na odkryciu, iż światło jest już nawiedzone przez mrok, że dzięki niemu okazać może swoją siłę. Spektakl, do którego scenariusz mógł napisać Rilke, gdy notował: „Lampy bełkocą, lampy głowę łamią:/ czy światłem kłamią?/ Czy nie noc tylko daje światłu kształt/ od lat tysięcy..."[13].

[13] **R. M. Rilke,** ***Burzliwa noc*****, w: R. M. Rilke,** ***Sonety do Orfeusza...*****, op. cit., s. 107.**

> Die vorstehend beschriebenen Methode der Wollfärberei sind gewissermassen nur die Elemente, welche der Wollfärber beherrschen muss.(...) Man wird daher eine andere Farbstoffwahl treffen mûssen, wenn es sich beispielweise um das Färben von Uniformtuch oder von Herrenkonfektion, leichter Dammenkonfektion, Stick – oder Strickgarn, Teppichgarn u.s.w. handelt...[...] Das Färben der losen Wolle kommt infolge der höchsten Echtheit, die aus diesem Wege erzielt wird, noch immer für einfarbige, glatte Tuche (Militärtuche und Herrenkonfektion) wie fûr mehrfarige Stoffe in Betracht...

Again, so much for the technical, professional text, against the background of which the black-mark writing retaining the memory of the blot would surface. On the one hand it's a factual guidelines on the process of dyeing depending on the type of yarn, quality of fabric and a garment sewn with it. It also speaks of uni – and multicolour fabrics, while military uniforms and their assigned men are mentioned twice as examples of the former type of textiles.

The artist re-invokes his black marks in which the memory of the blot is buried. He does so to offer an instance of colouring, or dyeing (*Färberei*), but also to undermine such an order from within the rigid structure and organisation of cloth dyeing stemming from categorisations of social nature and roles played therein by genders and occupations. Although a black mark can be an instance of *Färberei*, it is incapable of relating to the authority established by military uniforms, costumes or even gender. It is foreign to both *Dammen-* and *Herrenkonfektion*, while its yarn (*Garn*) belongs neither to the world of carpets nor costumes. It defies any thematization. Arguably the black mark, although it can no longer be a 'pure' (for lack of space we cannot pay more attention to the wordplay) blot, it is a 'gap' in the fabric, a tear revealing the impermanence of our seemingly immutable world-ordering categories. It is a place from which all matter was torn so as that which is beyond us, beyond the yarns and threads of the fabric of the world, could pass through the rupture. The metaphor of the 'gap' reinforces the teaching of the black mark: the thing that speaks to us about the world beyond human affairs (without renouncing their proper powers; on which we are advised by Hegel in his life of Jesus, whom he bounds to say: "obey the

III

(Praca o wymiarach 18 cm na 25 cm, na karcie niemieckojęzycznej książki o tematyce chemicznej, zawierająca serię 5 wykonanych czarnym tuszem znaków, z których każdy obwiedziony jest konturem)

Farbowanie

> Die vorstehend beschriebenen Methode der Wollfärberei sind gewissermassen nur die Elemente, welche der Wollfärber beherrschen muss.(...) Man wird daher eine andere Farbstoffwahl treffen mûssen, wenn es sich beispielweise um das Färben von Uniformtuch oder von Herrenkonfektion, leichter Dammenkonfektion, Stick – oder Strickgarn, Teppichgarn u.s.w. handelt...[...] Das Färben der losen Wolle kommt infolge der höchsten Echtheit, die aus diesem Wege erzielt wird, noch immer für einfarbige, glatte Tuche (Militärtuche und Herrenkonfektion) wie fûr mehrfarige Stoffe in Betracht...

Znów tyle techniczny, fachowy tekst, na którego tle pojawi się pismo czarnego śladu zachowujące pamięć plamy. Z jednej strony rzeczowa instrukcja o zawiłościach procesu farbowania uzależnionego od rodzaju splotu nici, jakości materiału, i uszytego z niego ubrania. Mówi się także o materiałach jedno – i wielobarwnych i jako przykłady pierwszego rodzaju tekstyliów aż dwukrotnie pojawią się mundury i mężczyźni do nich przypisani.

Artysta znów przywołuje swoje czarne ślady, w których drzemie pamięć o plamie. Czyni to po to, aby dać przykład barwienia, czy farbowania (*Färberei*), ale także po to, aby od wewnątrz zwartej struktury i porządku barwienia materiałów wynikającego z kategoryzacji życia społecznego i pełnionych w niej przez płcie i profesje ról porządek ów zakwestionować. Czarny ślad chociaż może być przykładem Färberei, jednak nie może odnieść się do ładu wyznaczonego przez mundury, uniformy, czy nawet płeć. Jest obcy zarówno Dammenkonfektion, jak i Herrenkonfektion, a splot jego nici (Garn) nie należy ani do świata dywanów, ani uniformów. Sprzeciwia się wszelkiej tematyzacji. Można powiedzieć, iż czarny ślad, chociaż nie może być już „czystą" (brak miejsca nie pozwala nam poświęcić więcej uwagi tej grze słów) plamą, jest czymś w rodzaju „dziury" w materiale, rozerwania ukazującego ulotność naszych pozornie trwałych kategorii porządkujących świat. To miejsce, z którego wyrwano materię, po to aby przez ową wyrwę mogło przedostać się to, co poza nami, poza splotami i nićmi tkaniny świata. Metafora „dziury" wzmacnia lekcję czarnego śladu: to, co mówi nam

Anwendung der Wollfärberei in den verschiedenen Industriezweigen.

Die vorstehend beschriebenen Methoden der Wollfärberei sind gewissermaßen nur die Elemente, welche der Wollfärber beherrschen muß. Sowohl die Färbemethoden wie die Auswahl der Farbstoffe hängen nun nicht nur von dem Bearbeitungszustande der Wolle, sondern auch von den Echtheitsansprüchen ab, welche an die verarbeitete Ware gestellt werden. Man wird daher eine andere Farbstoffwahl treffen müssen, wenn es sich beispielsweise um das Färben von Uniformtuch oder von Herrenkonfektion, leichter Damenkonfektion, Stick- oder Strickgarn, Teppichgarn u. s. w. handelt, da Uniformtuch und bessere Herrenkonfektion licht-, wetter-, trag- und reibecht sein müssen, während bei Teppichgarnen Licht- und Reibechtheit genügen, bei Strickgarn dagegen hauptsächlich die Wasch-, Reib- und Schweißechtheit in Betracht kommen, die Lichtechtheit dagegen nur Nebensache ist und bei leichter Damenkonfektion [illegible] infolge der wechselnden Mode und der häufigeren Neuanschaffung [illegible] Echtheitsansprüche gestellt werden [illegible]

Es [illegible] die mit allen ihren Einzelheiten [illegible] werden und der vorhandene [illegible] Herren- und Damenkl[illegible] muß; dann we[illegible] gings auch Acetatseide u. [illegible] oder dieselbe Farbe oder eine [illegible] Auswahl d[illegible] zu einer engeren sichtigt werd[illegible] verwoben wird, das erst im Stück [illegible] summarische Angaben gemacht werden, [illegible] Überblick [illegible] recht [illegible] Gebiet der Wollfärberei geben werden.

Färben der losen Wolle. Das Färben der losen Wolle kommt infolge der höchsten Echtheit, die auf diesem Wege erzielt wird, noch immer für einfarbige, glatte Tuche (Militärtuche und Herrenkonfektion) wie für mehrfarbige Stoffe in Betracht, die entweder aus [illegible] oder durch Weberei bunter Fäden (z. B. Buckskinstoffe) [illegible] werden. Für [illegible] Wollfärberei dienen vornehmlich Indigo[illegible], Alizarin[illegible] Komplementwickelungsfarben sowie Neolan[illegible]

Die Hauptfa[illegible] kann auf [illegible] Alizarinschwarz oder mit schwarzen Chrom[illegible]: Säurealizarinschwarz, Anthracenchromschwarz F, Chromechtschwarz, [illegible] schwarz u. s. w. einbadig gefärbt werden. Für [illegible] noch mitunter Blauholz verwendet, welches billig und walkecht ist. Für Blau [illegible] gent vielfach Indigo, [illegible] Küpe gefärbt, dann auf Chromvorbeize: Alizarinblau, [illegible] anine, Anthracenblau, Chromotropanine, die durch Zusatz von Schwarzmarken, Alizarinbraun, Cörulein u. s. w. beliebig getönt werden können.

Braun erzeugt man mit Alizarinbraun oder Anthracenbraun auf Chromvorbeize bzw. durch Mischungen nach dem Einbadverfahren; ebenso werden Modetöne durch passende Abschwächung erhalten. Rot färbt man auf Alaunbeize mit Alizarin[illegible]rün (Jäger-, Zoll-, Russischgrün u. s. w.) auf Indigogrund [illegible] mit Beizengelb [illegible] bzw. ohne Küpenblaugrundierung auf Chromv[illegible]blau, Cöruleïn [illegible] s. w. in passender Mischung oder mit Diamantp[illegible] [illegible]lienisches [illegible] Feldgrau und Graugrün werden mit [illegible] Mimdonbraun [illegible]färbt.

Zur Erhöh[illegible] [illegible]wendet m[illegible] wohl auch mit Chrom- bzw. Chromkupfe[illegible] [illegible]olle (*D. R. [illegible]*) [illegible] Khakitöne sind solche mit Metallsalzen bräunli[illegible] [illegible]erwollen em[illegible]

Das Färben d[illegible] [illegible]gt nach dem [illegible] und Carbonisieren auf dem Kessel oder in Apparaten; nach [illegible]aser entweder ungefärbt versponnen für Uniware oder in Mischung mit weißer od[illegible] [illegible]er Wolle für Melangen, dann verwoben. Der vom Webstuhl kommende Loden wird entfettet (Entfernung von Schlichte und sonstigen fettigen Verunreinigungen), hierauf gewalkt, ev. carbonisiert und kommt dann zur Nachappretur (s. Appretur, Bd. I, 568), wo die verschiedenen Ausrüstungsoperationen (Rauhen, Scheren, Pressen, Dekatieren, Potting u. s. w.) gegeben werden.

Färben von Kammzug. Soweit der gefärbte Kammzug für echtfarbige Ware bestimmt ist, werden dieselben Färbeverfahren gebraucht wie für die lose

o świecie poza ludzkimi prawami (nie pozbawiając ich należnego im autorytetu; o czym poucza Hegel w swym żywocie Jezusa, któremu każe powiedzieć: „...praw, które każą wam przestrzegać, przestrzegajcie; ale nie idźcie za ich przykładem, za ich sposobem, postępowania...”[14]) niechętnie znajduje posłuch. Traktowane jest jako nieartykułowany okrzyk, spazm, jęk, ślinienie się, które sprzeciwiają się racjonalnym konstrukcjom języka, są ciemną „plamą” na jasnej tkaninie filozofii. Wydobyć się spod cienia „plamy”, wywabić ją rozmaitymi zabiegami (także chemicznymi, dodajmy pamiętając o kartach starej niemieckiej książki), staje się naszym zadaniem po to, abyśmy mogli znów odzyskać święty spokój pewności siebie i zadomowienia. Gdy nie pomogą chemikalia, pozostaje nam wyrwać „plamę” z materiału, podziurawić tkaninę, naszyć na nią łatę, byle tylko nie kłopotało nas niezrozumiałe i straszne pytanie i spojrzenie „plamy”. „Plama”, czy też „czarny ślad” stojący na pograniczu tego-co-ludzkie i tego-co-nie-ludzkie są tym, co działa zbawczo na nasze poznanie świata. Bez nich wszystko ugrzęzłoby bez reszty w koleinach tego, co znamy już na pamięć i na co spoglądamy ze znudzeniem. Sięgnąwszy do Ursa von Balthasara znajdziemy tam formułę łączącą sprzeciw wobec nudy rzeczywistości z refleksją teologiczną, a dopasowując myśl teologa do dzieła Andrzeja Szewczyka powiedzielibyśmy, iż czarny ślad zacierając kontury tego, co znane stawia nas twarzą w twarz z Bogiem i światem jako jego darem. Pisze Balthasar: „To wykraczanie poza to wszystko, co można pojąć przez rozłożenie na pojęcia, przez ujęcie w pewne granice i syntezę, to wieczne ‘więcej’ jest podstawowym warunkiem tego, by wyjawianie rzeczy i ich poznawanie nie nabierało natychmiast charakteru nieznośnej nudy. Wszystko, co poznający przejrzał na wylot, co leży przed nim odsłonięte i odarte z wszelkiej tajemnicy, właśnie przez to traci dla niego cały urok”[15]. Czarny ślad jest jednocześnie dziura wyrwana w materii świata i łatą przesłaniającą powstałą wyrwę; jest to „wylot”, ale taki przez który nie możemy przejrzeć rzeczy na wskroś, lecz przez który wysnuwa się czarny obłok odsłonięcia i tajemnicy jednocześnie.

To dzięki tej formie otwarcia, dzięki skandalowi dziurawego materiału mogę spotkać się z tym-co-przychodzi na warunkach nie ustalonych przeze mnie i *meoptics. My travellingself, as from Magellanic clouds*[16]. Czarny ślad jest także obłokiem zapowiadającym nadciągającą burzę, o której pisał Rilke, iż jest burzą „przekształcicielką”, z której świat wynurza się „bez wieku”. I dodawał, „lecz jak bez przyjaciele znosić ją mam”[17].

—

[14] **G. W. F. Hegel, *Pisma wczesne z filozofii religii*, przeł. G. Sowiński. Kraków 1999, s. 138.**

[15] **U. von Balthasar, *Teologica*, przeł. J. Zychowicz. Kraków 2004, s. 133.**

[16] **J. Joyce, *Finnegans Wake*, op. cit., s. 358.**

[17] **R. M. Rilke, *Patrzący*, op. cit., w: R. M. Rilke, *Sonety do Orfeusza*...., s. 195.**

laws they order you to obey, but do not follow their example, the way they do things."[14]) is scarcely listened to. It is regarded as an inarticulate scream, a spasm, a groan, a salivation going against the rational language structures, a dark 'blot' on the light-coloured fabric of philosophy. To emerge from the shadow of the 'blot', to take various measures (including chemical measures, we should add, remembering the pages of the old German book) to remove it becomes our task performed so we can regain the peace and quiet of self-assurance and domestication. Where chemicals cannot help, we are left to tear the 'blot' from the cloth, to hole the fabric and patch the material so the terrible and incomprehensible question and look of the 'blot' stops bothering us. The 'blot', or else the 'black mark', standing of the verge of the-human and the-in-human, is the thing salutary to our knowledge of the world. Without them everything would by mired in the rut of what we've already memorised and are bored with. Digging into the work of Urs von Balthasar, we discover the formula combining the protest against the tedium of reality with theological reflexion, then matching the theologian's thought to Andrzej Szewczyk's work, we could say that the black mark, erasing the contours of the familiar, brings us face to face with God and the world as his gift. Balthasar writes: "The transcendence of everything that can be known by breaking it down into concepts, encompassing and synthesising, the eternal 'more' is the basic condition for a disclosure of objects and their perception not to instantly slip into unbearable boredom. Everything the perceiving subject has seen through, what lies before them disclosed and deprived of all its mystery, loses its lustre."[15] The black mark is at once a hole torn in the substance of the world and a patch covering the ensuing rupture; it is a 'vent', one that does not enable us to see through things, but simultaneously oozes the black cloud of mystery and of disclosure.

It is only through the opening, the outrage of holey material that I can encounter what-is-coming not on my terms and conditions of *meoptics*. *My travellingself, as from Magellanic clouds*.[16] The black mark is also a cloud predicting the coming storm, which Rilke called a 'rearranger', from which the world emerges "without age", and which "one can't bear without a friend".[17]

---

[14] **G. W. F. Hegel, *Three Essays 1793–1795*, trans. P. Fuss, J. Dobbins, Notre Dame, Ind., University of Notre Dame Press, 1984, p. 127.**

[15] **H. U. von Balthasar, *Theo-logic*, trans. A. J. Walker, San Francisco, Ignatius Press, 2004, p 145.**

[16] **J. Joyce, *Finnegans Wake*, p. 358.**

[17] **R. M. Rilke, "The Man Watching", in R. M. Rilke, *The Book of Images*, p. 252.**

Roma Sendyka

LITERY, TRAUMA I ŚCIANY

1.

W zaskakującym pojęciokształcie wykonanym w 1969 roku przez Stanisława Dróżdża słowo „śmierć" przenika się ze słowem „życie". Wspólnota dwóch znaków graficznych pozwala zapisać na ścianie formę przypominającą żałobny znak krzyża: kształty i pojęcia dzięki konceptualnemu gestowi, wyczuleniu na dźwięki języka i jego grafię, organizują się we wspólne pole eschatologiczne. Sprawy ostateczne. Śmierć i życie. Ściana i napis. Będę chciała połączyć wszystkie te elementy, sięgnę jednak po przykład spoza sztuki, choć nie spoza kultury wizualnej. Spróbuję przeczytać napisy zostawione na murach w momencie skrajnej trwogi życia zagrożonego śmiercią: będę się zastanawiać, jaki związek łączy przekaz i jego ikonografię, gdy cierpienie jest źródłem ich stowarzyszenia, a nie efektem.

2.

Alain Resnais, montując archiwalne filmy z czasów Zagłady w dokument *Noc i mgła* w 1955 roku (pracę jeszcze dziś wywołującą olbrzymie wrażenie i nadal przyciągającą uwagę krytyki), wykorzystał ujęcie, w którym widzimy ruszający pociąg. W siódmej minucie kamera obserwuje bok zamkniętego wagonu. Nagle z zakratowanego okna, daleko od filmującego, wysuwa się ręka i upuszcza na tory zmiętą kartkę. Biały punkt, nieomal niewidoczny w kadrze, upada na nasyp kolejowy.

Tę scenę łatwo połączyć z innym aktem utrwalającym pojedynczą scenę z czasów Holokaustu: wierszem, który dziś trwa w samym centrum jednej

LETTERS, TRAUMA AND WALLS

1.

In the astonishing pentaform produced by Stanisław Dróżdż in 1969, the word 'life' interpenetrates the word 'death'. A community of two graphic characters enables to inscribe a wall with shapes reminiscent of the sign of the cross: forms and concepts, thanks to the conceptual gesture sensitive to the sound of language and its graphic qualities, are organised into a common eschatological field. Last things. Death and life. A wall and an inscription. I will attempt to connect all these things, but I will expound on an example from beyond the field of the arts, albeit not outside of visual culture. I will try to read inscriptions left on walls in moments of extreme terror of life threatened with death: I will investigate the connection between a message and its iconography in an instance when suffering is not an result, but a source of the companionship.

2.

Alain Resnais, editing archive film material from the times of the Shoah into his documentary, *Night and Fog* (a film that until this day produces an extraordinary impression and still draws critics' attention), used a frame in which we witness a departing train. In its seventh minute the camera observes a side of a closed wagon. Suddenly a hand slips through a barred window, at quite a distance from the cameraman, and drops a folded piece of paper onto the tracks. The white point, hardly visible in the frame, falls on the embankment.

z ważniejszych prowadzonych w tym polu rozmów. Mam na myśli minimalistyczny, oszczędny utwór bukowińskiego poety (rocznik 1930), Dana Pagisa. Tekst napisany po hebrajsku, opublikowany w zbiorze wydanym w 1970 roku[1], to sześciowersowy list matki, o którego sytuacji wytworzenia informuje nieproporcjonalnie długi, szczegółowy tytuł: *Napisane ołówkiem w zaplombowanym wagonie towarowym.*

Tu w tym transporcie
ja, Ewa
z synem moim, Ablem.
Jeśli zobaczycie mojego starszego
– syna człowieczego, Kaina,
To mu powiedzcie, że ja

Ten krótki tekst, zakończony dramatyczną apozjopezą, zyskał ogromna liczbę interpretacji[2], osiągając wartość tekstowego symbolu czasów Sonderkommando Belzec. Został opatrzony precyzyjnymi komentarzami (wiele można powiedzieć obserwując rwaną składnię, szukając przyczyn finałowego zamilknięcia, rozważając adresata wezwania, roztrząsając biblijne konotacje). Pojawił się również w miejscu, w którym przecina się kilka potężnych narracji Zagładowych. Mam na myśli zachodni narożnik Muzeum – Miejsca Pamięci w Bełżcu. Wedle projektu opracowania tego terenu z 2004 roku autorstwa Andrzeja Sołygi, Zdzisława Pidka i Marcina Roszczyka stanęła tu betonowa ściana, na której został wypisany w trzech językach wiersz Pagisa[3].
Gdy w filmie Resnais z zaplombowanego wagonu wypada kartka, list-zadanie dla nieznanego jeszcze pośrednika, tekst Pagisa ukonkretnia się czytelnikowi jako zapis na przypadkowo posiadanym skrawku papieru, pośpiesznie zakończony w chwili pierwszego szarpnięcia wagonów. Sposób, w jaki wiersz został zaprezentowany w muzeum w Bełżcu, pozwala pomyśleć o tej sytuacji inaczej: o ręce, która nie znalazła materiału do notowania, o ręce piszącej na ścianie z desek, zostawiającej na nich swój ślad. Wiersz umożliwia taką interpretację: wersy są krótkie, stawianie słów było widocznie związane z wysiłkiem; tekst się urywa – to miejsce niezliczonych interpretacji, ale jedną z możliwych jest gest złamania rylca, zwłaszcza jeśli jego funkcję podjął ubogi ołówek.

—

1 **W zbiorze pt. *Gilgul*; wiersz przytaczam za prezentacją na terenie Muzeum – Miejsca Pamięci w Bełżcu – por. Poezja Pagisa została przełożona na język polski przez Irit Amiel (tom Ostatni, Warszawa 2004).**

2 **Por. M. Hirsch, I. Kacandes (red.), *Teaching the Representation of the Holocaust*, New York 2004.**

3 **Zob. ilustracje na stronie Muzeum: http://www.belzec.eu/pl/page/upamietnienie/183 (dostęp 12.11.2016).**

The scene connects easily to another act of recording a single scene from the times of the Holocaust: a poem that until this day remains at the centre of one of the more serious conversations held in the field. I am referring to the sparse, minimalist piece by Dan Pagis, a poet from Bukovina (born 1930). The text, written in Hebrew and published in a collection released in 1970[1], is a six-line mother's letter, but the occasion of its production is announced by a disproportionately long and detailed title: "written in pencil in a sealed freight car".

Here in this carload
I, Eve,
with my son, Abel.
If you see my older boy,
Cain, the son of man,
tell him that I

The short text, ending in a dramatic aposiopesis, has gathered an enormous number of interpretations[2], reaching the value of a textual symbol of the times of the Sonderkommando Belzec. It has been glossed with exact commentaries (much can be written, observing its jagged syntax, looking for causes of the ending silence, contemplating the addressee of the summons, scrutinising biblical connotations). It also appears at the crossroads of several thundering Shoah narratives. I am referring to the western corner of the Museum – Memorial Site in Bełżec. According to the 2004 project for the camp created by Andrzej Sołyga, Zdzisław Pidek and Marcin Roszczyn, a concrete wall was erected there with an inscription of Pagis' poem in three languages.[3]

Whereas in Resnais' film the piece of paper, a letter-line to a yet unknown go-between, is dropped from a sealed wagon, Pagis' text is concretised to a reader as an inscription on an accidentally held piece of paper, completed hastily at the first jolt of wagons. The manner in which the poem has been

—

1 ***Gilgul*, Tel Aviv, Massada/Hebrew Writers Association, 1970; I am quoting after the Dead Camp Belzec Victims Memorial (see: https://en.wikipedia.org/wiki/Dan_Pagis#/media/File:Belzec_oboz_zagladdy_pomnik_ewa_abel.JPG). Pagis' poetry was translated into Polish by Irit Amiel (*Ostatni*, Warszawa, Wydawnictwo Studio EMKA, 2004) and presented in English in several collections (see: http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poet/item/18703/12/Dan-Pagis), (accessed November 2016).**

2 **Cf. Marianne Hirsch, Irence Kacandes (eds.), *Teaching the Representation of the Holocaust*, New York, MLA, 2004.**

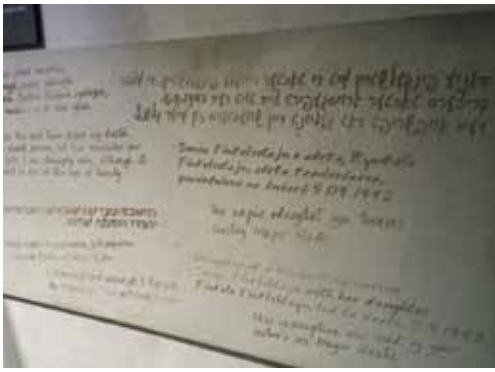
3 **Cf. Illustrations on the Museum website: http://www.belzec.eu/pl/page/upamietnienie/183, (accessed 12.11.2016).**

Takie odczytanie byłoby jednak jedynie osobliwą możliwością, gdyby nie materialna sugestia autorów rzeźby: instalacja z wierszem znajduje się tuż koło ułożonych w stos podkładów kolejowych. Scena wagonu staje się coraz bardziej konkretna. Inne obiekty tekstowe z przedsionka terenu byłego obozu są prezentowane odmiennie: to nalepiane na beton, krwawiące dziś rdzą litery. Tu projektanci upamiętnienia z 2004 roku uczynili wyjątek od tej praktyki: litery są żłobione w betonie.

3.

Bełżec oddaje nam jednak jedynie sugestię, symbol „śladu ręki": litery są przecież identyczne, mechaniczne, przypominają odciski czcionki drukarskiej. Krok dalej uczynił projektant wystawy w muzeum Polin w części *Zagłada 1939–1945*. Opowiadając o akcji Reinhardta przywołano tu szczególne dowody zbrodni ze ścian synagogi w Kowlu. Czekający na śmierć Żydzi „na ścianach bożnicy ołówkiem, gwoździem czy zapałką zapisywali swoje ostatnie słowa"[4]. Wedle kowelskiej księgi pamięci, wydanej w Tel Avivie w 1957 roku[5], po wojnie zachowało się około stu napisów, wykonanych drobnymi ostrymi przedmiotami lub krwią (księga podawała ich treść; po wojnie napisy zostały zamalowane, synagoga wykorzystywana była jako szwalnia).





4 Cytat za tekstem zaprezentowanym na wystawie (wizyta 28.10.2016).

5 Kowel; sefer edut ve-zikaron le-kehilatenu she-ala aleha ha-koret, red. Eliezer Leoni-Zopperfin, Tel Aviv 1957 (por. http://yizkor.nypl.org/index.php?id=2331). Por. http://shtetlroutes.eu/pl/ksiega-pamieci-kowla/.

exhibited in Bełżec suggests yet another take on the events: a hand *who* found no writing material, a hand writing on a wall of wooden boards, leaving its trace there. The poem permits the interpretation: its lines are short, words were evidently put down with effort; the text breaks off – it is the site of countless interpretations; however, another could be a gesture of a stylus breaking, especially if the function was played by a meagre pencil. The reading would only be a quaint potentiality if not for the material suggestion from the authors of the sculpture: the installation carrying the poem is located next to a stack of railway sleepers. The wagon scene becomes even more concrete. Other textual objects from the entryway to the former concentration camp are exhibited in a different manner: they are concrete-pasted letters, which have come to bleed in rust. Here the 2004 Memorial designers made an exception to their practice: these letters are carved in concrete.

3.

Nevertheless, Bełżec offers us a mere suggestion, a symbol of a 'hand-print'; after all the letters are identical, mechanical, reminiscent of an impression of a printing type. The Polin Museum designer went a step further in the *Holocaust (1939–1945)* core gallery. Its narrative of the Operation Reinhardt invokes specific evidence of the crime from the walls of the Kovel synagogue. Jews, awaiting their death, would write their last words "on its walls, using pencils, nails, matchsticks."[4] According to the Kovel memorial book, published in Tel Aviv in 1957, nearly a hundred inscriptions, carved with sharp small objects or drawn in blood, survived the war (the book provides their content; after the war the inscriptions were painted over and the synagogue used as a sewing house).[5]

The reality of the exhibition desired to be a faithful rendition of the traumatic inscription. Carved, sculpted into the wall, it retains the physical otherness of these notes and brings us closer to the person writing. It does not make them present, however, since we soon realise (even without our knowing that the content of these inscriptions comes from an *izkor buch*) that the visual shape of the inscription comes from their designer. The original text must have been much less coherent and consequent, the surety of hand – varying, while the tools used would have left very different marks.

—

4 **Quoted after a text featured in the exhibition, (visited 28.10.2016).**

5 **Kowel; sefer edut ve-zikaron le-kehilatenu she-ala aleha ha-koret, Eliezer Leoni-Zopperfin (ed.), Tel Aviv, 1957 (Cf. http://yizkor.nypl.org/index.php?id=2331). Cf. http://shtetlroutes.eu/pl/ksiega-pamieci-kowla/.**

Rzeczywistość wystawy pragnie wiernie oddać traumatyczny zapis. Wyryty, wgłębiony w ścianę, zachowuje fizyczną odmienność notatek, zbliża nas do piszącego. Nie uobecnia go jednak, skoro szybko się orientujemy (nawet bez wiedzy o tym, że treść napisów pochodzi z *izkor buch*), że wizualny zapis pochodzi od projektanta. Autentyczne teksty musiały być przecież mniej spójne i konsekwentne, pewność ręki – różna, użyte narzędzia – zostawiłyby odmienne ślady.

4.

Wydana nie tak dawno publikacja *Les graffiti du camp de Drancy*. Des noms sur les murs, przygotowana przez Mélanie Curdy, Denisa Peschanskiego, Thierry'ego Zimmera pod kierownictwem Benoit Pouvreau[6], pozwala na kolejny, ważny krok zbliżający do obiektu, jakim jest po-Zagładowy napis na murze. Album jest efektem rozległych badań zespołu budynków w Drancy, wybudowanych w latach 1931–34, zaprojektowanych przez Marcela Lodsa i Eugène'a Beaudouina z przeznaczeniem na nowoczesne osiedle robotnicze Cité de La Muette. Podczas wojny Niemcy wykorzystali ten kompleks na koszary, jeden z budynków, w charakterystycznym kształcie litery „u", stał się obozem przejściowym dla Żydów wysyłanych do obozów zagłady (67 tysiące Żydów spośród deportowanych 75 tysięcy przeszło przez Drancy)[7]. Po wojnie osiedle wróciło do swojego pierwotnego przeznaczenia, w 1976 roku zbudowano w pobliżu budynku więziennego pomnik, a w 2012 otworzone zostało muzeum – oddział paryskiego Shoah Memorial.

Podczas prac w 2009 odkryto napisy i rysunki (w pokojach, klatkach schodowych, w pomieszczeniach służących za cele), wykonane kredką, ołówkiem lub rylcem, na tynku, cegłach lub betonie. To znalezisko uzupełniła zbiór znanych już zapisów ze ścian – sfotografowanych tuż po wyzwoleniu i tych znalezionych w latach osiemdziesiątych. Zakonserwowane w 2011, udokumentowane wizualnie, przekazane w ten sposób do kilku instytucji badawczych, stanowią teraz ważne świadectwo: „w obliczu totalitarnego celu, jakim było przesłonięcie jednostkowego istnienia kolektywną figurą znienawidzonego 'Żyda' – piszą autorzy pracy – każdy zapis na ścianie, każdy ślad – przeciwnie – pozostawił świadectwo oporu i woli bycia rozpoznanym jako unikatowy byt: ofiara ideologii nazistowskiej"[8].

—

6 ***Les Graffiti du camp de Drancy*, red. Benoit Pouvreau i in., Éditions Snoek, Gent 2014; wydawca: Département de la Seine-Saint-Denis.**

7 **Por. A. Wieviorka, M. Laffitte, *A l'intérieur du camp de Drancy*, Paris 2012.**

8 **Les Graffiti du camp de Drancy..., op. cit., s. 13.**

4.

The recent publication, *Les graffiti du camp de Drancy. Des noms sur les murs*, collected by Mélanie Curdy, Denis Peschanski, Thierry Zimmer under Benoit Pouvreau's supervision, allows for the next significant step, bringing us closer to the object of the post-Shaoh wall inscriptions. The album is a result of extensive research on a group of buildings in Drancy, erected in 1931–34, designed as a modern workers' estate, Cité de La Muette, by Marcel Lods and Eugène Beaudouin. During the war the Nazis used the building complex as a military barracks, while one, characteristically u-shaped, building became a temporary camp for Jews transported to death camps (67 thousand Jews among the 75 thousand deported were stationed at Drancy).[6] After the war the estate resumed its original purpose, a monument was erected next to the prison building in 1976 and a museum – a branch of the Paris Shoah Memorial – was opened in 2012.

During construction works in 2009, inscriptions and drawings were discovered (in rooms, staircases and former cells), made in crayon, pencil or stylus, on plaster, brick or concrete. The discovery complements the collection of already identified wall inscriptions – photographed immediately after liberation and those discovered in the 1980s. Restored in 2011, visually documented and passed on in this form to several research institutes, the inscriptions have become a significant testimony; the authors write in their study: "in the face of the totalitarian striving to cover an individual existence with a collective figure of the abhorred 'Jew', each wall inscription, each mark, to the contrary, left a testimony of resistance and will to be recognised as a unique being: a victim of Nazi ideology."[7]

The discovered notations were recovered and reconstructed. "Rachel Levy arrivée ici le 8 avril 44 déportée le … [Rachel Levy arrived here on the 8th of April 44 deported (illegible)]"[8]; "31 mars 44 NATHAN [31st March (1944) Nathan, (framed)]"[9] Pages of the album present the subsequent, faint and unassuming traces of the prisoners' presence. Each brick is given due attention even if the inscription is obscure, fragmentary or almost completely effaced: "SZ.Kami (illegible)"[10]; "arr 31 M quitté (illegible)".[11] Their photographer searches out even the smallest sign, bringing out four

6 **Cf. Annette Wieviorka, Michel Laffitte, *A l'intérieur du camp de Drancy*, Perrin, Paris, 2012.**

7 ***Les Graffiti du camp de Drancy…*, p. 13.**

8 **Ibidem, p. 46.**

9 **Ibidem, p. 60.**

10 **Ibidem, p. 67.**

11 **Ibidem, p. 64.**

Znalezione notatki zostają więc opracowane i zrekonstruowane. „Rachel Levy arrivée ici le 8 avril 44 déportée le ..." (Rachela Levy przybyła tu 8 kwietnia 44 deportowana [nieczytelne]"[9]), „31 mars 44 NATHAN [31 marca [1944 [roku] Nathan, (otoczone ramką)]"[10]. Karty albumu ukazują kolejne nikłe, niepozorne ślady obecności więźniów. Każda cegła traktowana jest z uwagą nawet wtedy, gdy zapis jest niejasny, niepełny, prawie całkowicie zatarty: „SZ.Kami [nieczytelne]"[11]; „arr 31 M quitté [nieczytelne]"[12]. Fotograf szuka każdego znaku: wydobywa z szarości kamienia nawet te cztery przekreślone pionowe kreski, pod nimi cztery kolejne, stojące chwiejnie, bez ukośnej piątej, która spięłaby je w wiązkę[13].

To wizualne świadectwo ujawnia symulakryczny charakter notek ze ściany muzeum Polin: w Drancy litery drżą, poddają się podłożu, ujawniają materiał, jakiego użyto do wykonania napisu; łatwo dostrzec, kiedy tworząca zapis ręka była niestabilna, oszacować jej nacisk, docenić zaangażowanie i staranność, cierpliwość lub pośpiech piszącej osoby, wreszcie – odgadnąć jego lub jej stan emocjonalny, wyczuwając napięcie lub strach. Ten pozasemantyczny przekaz przekształca owe zabytki w obiekty nie-całkiem-przedmiotowe i nie-w-pełni rzeczowe: nazbyt pełne cech, które przywracają czyjąś przeszłą, lecz odczuwaną, obecność.

Złożony z fotografii i rekonstrukcji zapisów album Pouvreau, uzupełniony dokumentami tych rodzin, które udało się zidentyfikować wśród autorów notatek, jest świadectwem nadania tym zapisom szczególnego statusu. Pieczołowicie odczytywane, rekonstruowane, wspomagane dodatkową dokumentacją naścienne ślady ukazują się w publikacji jak części kolekcji pełnej wyjątkowej wagi relikwii, o których mówi się, że „zachowują w materialnym wymiarze swojskiej i jednocześnie niedorzecznej resztki osobliwą wartość nieobecnego ciała, nakładając na rzeczywistość swoje prawo konieczności i w ustanawianym przez siebie prywatnym rytuale pracy żałoby kwestionują pozory śmierci".[14] Autorzy *Les Graffiti du camp de Drancy* nie mają wątpliwości, że w szczególnej fizycznej odmienności, swoistym charakterze każdego zapisu, ujawnia się i odnawia zniszczona jednostkowość konkretnej egzystencji. Tu z pewnością ręka nie podlega subordynacji dezindywidualizującym

---

9 **Ibidem, s. 46.**

10 **Ibidem, s. 60.**

11 **Ibidem, s. 67.**

12 **Ibidem, s. 64.**

13 **Ibidem, s. 69.**

14 **P. Fédida, *Relikwia i praca żałoby*, przeł. P. Mościcki, w: „Tytuł roboczy: Archiwum", red. M. Ziółkowska, A. Leśniak, t. 3, Muzeum Sztuki w Łodzi, s. 11.**

crossed vertical lines from the grey of stone, and the four underneath, shaky, lacking the fifth one that would have bundled them.[12]

The visual testimony reveals a simulacrum nature of the notices on the walls of the Polin Museum: the letters in Drancy tremble, give in to the backdrop, reveal the material used for inscribing; one can easily notice when the hand creating an inscription was unstable, gauge the pressure it applied, its care and commitment, the patience or hurry of the person writing; finally, guess their emotional state, sensing tension or fear. The extra-semantic message transforms these monuments in objects not-wholly-objective and things not-entirely-practical: too full of features re-invoking one's past, but felt presence.

Pouvreau's album, composed of photographs and reconstructed inscriptions, complemented with documents from the families of identified authors, is a testimony to according a special status to the inscriptions. Carefully decoded, reconstructed, supported with additional documentation, these mural traces appear in the publication as items in a relic recollection of tremendous importance, the relic which "receives, in the materiality of a remnant as familiar as it is derisory, the strange quality [*vertu*] of the absent body, [the relic] gives to reality its right of necessity and, by the ritual of the private cult that it institutes, defies, in the work of mourning, the appearances of death."[13]

The authors of *Les Graffiti du camp de Drancy* are confident that their unique physical otherness, the uniqueness of each inscription reveals and renews an individuality of a specific being. Here, in all certainty, a hand is not subordinated to the de-individuating laws of phonetics. It is "at once the organ of graphic inscription and of direct sensory participation in the environment."[14] The inscription is therefore both a serialisation of signs, and a sensuous being (as the anthropologist, André Leroi-Gourhan, argued in his 1964 study, *Le geste et la parole*, which had been a major inspiration for the interventions into the field of speech and writing made by Derrida three years later and presented in *Of Grammatology*).

—

[12] **Ibidem, p. 69.**

[13] **Pierre Fédida, *The relic and the work of mourning*. Journal of Visual Culture, 2 April 2003: 62–68, http://vcu.sagepub.com/content/2/1/62.abstract, (accessed November 2016).**

[14] **Tim Ingold, *Tools for the Hand, Language for the Face': An Appreciation of Leroi-Gourhan's Gesture and Speech*, "Studies in History and Philosophy of Science Part C", 199, nr 30 (4), p. 449.**

prawom fonetyki. Jest „organem graficznej inskrypcji, jak i bezpośredniej sensorycznej partycypacji w otoczeniu”[15]. Zapis jest więc zarazem serializacją znaków, jak i zmysłowym byciem (jak przekonywał antropolog, André Leroi-Gourhan, którego *Le Geste et la parole* z 1964 roku stało się jedną z głównych inspiracji o trzy lata późniejszej interwencji w pole mowy i pisma, którą przeczytaliśmy w *O gramatologii* Derridy).

5.

Pismo od abstrakcji systemu oddala się jeszcze bardziej w stronę uobecnienia piszącego, gdy przemyślimy przypadek polskiego obozu o (pierwotnie) podobnie przejściowym charakterze, co ten w Drancy: mam na myśli Fort III w Pomiechówku. To część podwarszawskiej Twierdzy Modlin, przekształcona w czasie wojny w areszt tymczasowy i później – obóz koncentracyjny, obsadzony głównie polską załogą Volksdeutschów[16]. Zapamiętany przez ofiary jako szczególnie ciężka katownia służył po wojnie znów wojsku: w ten sposób odseparowany zarówno od interwencji historyków, jak i odwiedzających, przechował wiele materialnych śladów kaźni: w głównej poternie (korytarzu fortu) przetrwały liczne naścienne zapisy ofiar.





[15] T. Ingold, *Tools for the Hand, Language for the Face': An Appreciation of Leroi-Gourhan's Gesture and Speech*, „Studies in History and Philosophy of Science Part C” 199, nr 30 (4), s. 449.

[16] Podstawowe informacje: P. Oleńczak, *Siedem wieków dolinie Wkry*, Pomiechówek 2015. Zwłaszcza rozdział siódmy: Najczarniejsze lata w historii Pomiechówka. Niemiecki obóz koncentracyjny w Forcie iii. Por. także: *Ostatnim etapem przesiedlenia jest śmierć: Pomiechówek, Chełmo [!] nad Nerem, Treblinka* / oprac. E. Wiatr, B. Engelking, A. Skibińska; przeł. S. Arm i in., Warszawa 2013 [archiwum Ringelbluma t. 13]; M. T. Frankowski, *Mazowiecka katownia: dzieje Fortu III w Pomiechówku*, Warszawa – Pruszków 2006.

5.

Writing distances itself further from systemic abstraction towards a presencing of the person writing, when we rethink a case similar to Drancy, the case of the Polish (initially) temporary camp: Fort III in Pomiechówek. During the war, the section of the Modlin Fortress, located some 50 kilometres north of Warsaw, was first transformed into a temporary detention centre and then into a concentration camp, staffed mainly with Polish *Volksdeutsche*.[15] Remembered by the victims as an exceptionally cruel place of torture, the fort served the military after the war ended: thus isolated from the historians' as well as visitors' interventions, it retained numerous material traces of torture: numerous mural inscriptions in the victim's hand survived in the main postern (fort hallway).

Unlike in Drancy – the inscriptions are hardly legible: they had been painted over and only rarely are they readable to a naked eye. Elsewhere the eye requires the assistance of a flashlight (the bunkers have no electric light) or, perhaps, of a technician, which was rendered for the carved, painted-over inscriptions near Paris. In Drancy "the inscription on a plaster board forming a partition wall": an invisible indentation in a white rectangle turns out to be a summons to: "soyes"; while the following line reads: "propres". The words summon to "be" (your) "proper" (selves).[16] They are extracted by a simple





[15] **Basic information: Piotr Oleńczak, *Siedem wieków dolinie Wkry*, Urząd gminy Pomiechówek, Pomiechówek, 2015. Especially chapter 7: *Najczarniejsze lata w historii Pomiechówka. Niemiecki obóz koncentracyjny w Forcie III*. Cf. also: *Ostatnim etapem przesiedlenia jest śmierć: Pomiechówek, Chełmo [!] nad Nerem, Treblinka* / edited by Ewa Wiatr, Barbara Engelking, Alina Skibińska; trans. Sara Arm et al., Warszawa, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, 2013, [Ringelblum Archive v. 13]; Marek Tadeusz Frankowski, *Mazowiecka katownia: dzieje Fortu III w Pomiechówku*, Warszawa – Pruszków, Wydawnictwo M.M., 2006.**

[16] ***Les Graffiti du camp de Drancy...*, p. 71.**

Inaczej niż w Drancy – zapiski nie są łatwo czytelne: zostały pokryte farbą i tylko gdzieniegdzie da się je odczytać gołym okiem. W innych przypadkach pomóc musi operowanie światłem latarki (w bunkrach nie ma światła elektrycznego) lub – być może technika, którą pod Paryżem zastosowano wobec wydrapanych, zamalowanych notatek. W Drancy „napis na gipsowej płycie tworzącej ścianę działową": niewidoczne wgłębienie w białym prostokącie okazuje się wezwaniem: „soyez"; w następnej linii pojawia się „propres". To słowa: „bądźcie" i „własne"[17]. Wydobywa je na widok prosty zabieg znany z dziecinnego pokoju: chodzi o przyłożenie pustej kartki i zakreślanie ołówkiem nierówności (taka rekonstrukcja zostanie zaprezentowana w albumie *Les Graffiti du camp de Drancy*...). Gest badania wgłębień, wypełnianie przestrzeni wybranej z muru na moment własnym ciałem (gdy dotykamy wyżłobienia palcem) lub jego technicznym przedłużeniem (gdy przesuwamy ołówek) wprowadza wymiar szczególnej bliskości: ponowienia gestu, zajęcia miejsca danego niegdyś innemu ciału. Jeśli lektura napisu w jakimś wariancie najbardziej oddala się od abstrakcji systemu, a zbliża się ku sensualnemu doświadczeniu, doświadczeniu obecności tego-kto-*do-mnie*-pisał – to – sądzę – dzieje się to właśnie w tym momencie.

6.

Można by relację bliskości zintensyfikować jeszcze o stopień – aż po identyfikację. Ten niezwykle ryzykowny, niemal krytyczny gest mógłby się ziścić, gdyby podjąć się projektu wykonania odlewów ocalonych reliefów. Czytanie poprzez odcisk, doświadczanie przeszłości przez wypełnianie jej indeksów: filozoficznej podbudowy dla tej czynności dostarczył niedawno (2008) Georges Didi-Huberman w pracy *La ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*[18]. Odlew spokrewnia się ze śladem, trudno je od siebie odróżnić, mówi filozof. Ślad to gwałtowny odcisk przeszłości, odlew to łagodny ślad. Ślad niszczy – odlew konserwuje. Odlew wypełnia miejsce przeszłego-ciała. Upodabnia się do niego, choć w rewersie. Odcisk dociera do granicy, na której poprzednie ciało pozostawiło swoje resztki. Odcisk ma więc tę dziwną, kolistą naturę, dzięki której „gra pomiędzy kontaktem i utratą jest stowarzyszona z grą pomiędzy *ciągle żywymi* a *już zmarłymi*"[19]. Ta oscylacja to ostateczny, najbardziej intymny cielesny sposób

---

[17] ***Les Graffiti du camp de Drancy...*, op. cit., s. 71.**

[18] **G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris 2008.**

[19] **Ibidem, s. 64.**

manoeuvre, one familiar from a children's room: applying an empty sheet of paper and covering over the bumps in pencil (the form of reconstruction was presented in the album *Les Graffiti du camp de Drancy…*). The gesture of tracing the indentations, a momentary filling of the space extracted from the wall with one's body (when we touch an indentation with our finger) or with its technical extension (when we are moving the pencil) introduces a dimension of extreme closeness: a renewal of gesture, an assumption of place once belonging to another body. If any variant of reading of an inscription is furthest from a systemic abstraction and closest to a sensual experience, the experience of presence of the-one-who-wrote-to-*me* – it is – I trust – happening in this very moment.

6.

The relation of proximity can be intensified to another degree – until identification. The extremely risky, almost critical, move could be made if one were to undertake the project of making casts of the remnant reliefs. Reading by impression, experiencing the past by filling its indexes: a philosophical grounds for the activity was recently (2008) laid by Georges Didi-Huberman in *La ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*.[17] The cast becomes akin to the trace, they are scarcely distinguishable, the philosopher argues. The trace is a violent impression of the past; the cast is a gentle trace. The trace destroys – the cast restores. The cast fills the place of the past-body. It grows to resemble it, albeit in obverse. The cast touches the limit where a former body left its remnants. The strange nature of the cast is therefore circular, thanks to which "the game of touch and loss is accompanied by the game of the *still alive* with the *already dead*."[18] The oscillation is the ultimate, the most intimate, bodily way of experiencing the letter. Yes, in this very moment, here in Fort III, it does not only have a voice, but also a body. In this very place, at the crossroad of life and death, where once terror reigned supreme, where today, touching an inscription on the wall, for a brief moment one can realise the meaning of "resemblance by contact": filling the hollowed letters with a piece of my body, my being experiences a close and intimate encounter with a remainder, a trace, a relic of a "direct physical presence in the environment" of one who has left me with the inscription.

—

[17] **Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Éditions de Minuit, Paris 2008.**

[18] **Ibdiem, p. 64.**

doświadczania litery. Tak, w tej chwili, tutaj w Forcie III, ma ona już nie tylko głos, ale i ciało. W tym miejscu, na skrzyżowaniu życia i śmierci, w którym rządziła trwoga, w którym dziś, dotykając napisu na ścianie, można na ułamek sekundy rozpoznać znaczenie gestu „upodobnienia przez kontakt": przez wypełnianie fragmentem swego ciała wydrążonych liter, moje doświadczenie egzystencji spotyka się intymnie i blisko z resztką, śladem, relikwią „fizycznej obecności w tym otoczeniu" tego, kto zostawił dla mnie ten napis.

Tekst powstał w ramach badań w projekcie *Nieupamiętnione miejsca ludobójstwa i ich wpływ na pamięć zbiorową, tożsamość kulturową postawy etyczne i relacje międzykulturowe we współczesnej Polsce* finansowanego w ramach „Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki" (nr 121/NPRH4/H2a/83/2016).

The paper was written as part of the research project *Unmemorialized Sites of Genocide and Their Impact on Collective Memory, Cultural Identity, Ethical Attitudes and Intercultural Relations in Contemporary Poland* financed by the Polish Ministry of Science and Higher Education as part of the National Programme for the Development of Humanities (Nr 121/NPRH4/H2a/83/2016).

Roman Lewandowski

MILKNIE A JA SIĘ W NIEJ PŁAWIĘ

OPOWIEŚCI (I) WIDMA W KULTURZE PERGAMINU (I) SKÓRZANEJ GALANTERII

Językowo-tekstualny świat, który święcił swoje największe sukcesy pomiędzy 5. a 8. dekadą ubiegłego stulecia, był antropologiczną rzeczywistością szczególnie mocno związaną z różnymi teoretyczno-badawczymi odmianami poststrukturalizmu – zarówno na obszarze nauk humanistycznych, społecznych jak i samej filozofii. Do literackich ekwiwalencji tego zjawiska zalicza się m.in. francuską „nową powieść", grupę OuLiPo oraz amerykański postmodernizm spod znaku Thomasa Pynchona, Johna Bartha czy Raymonda Federmana. W sztukach audiowizualnych podobne inklinacje możemy znaleźć u artystów zajmujących się poezją konkretną, problematyzujących zjawisko autoreferencjalności bądź okopujących się na pozycjach konceptualnych – np. członków grupy Art & Language. Tekstualny constans dobiega swoich dni u progu lat 80., kiedy dochodzi na świecie do konserwatywnego zwrotu, który przyczynił się do zawieszenia socjalnych gwarancji, co skutkowało stopniową utratą poczucia bezpieczeństwa. Nikt już chyba wtedy nie miał wątpliwości, że tekstualność nie jest w stanie sprostać egzystencjalnym rozterkom ani odpowiedzieć na fundamentalne pytania człowieka stojącego wobec groźby utraty celu i końca historii; stała się ona bowiem raczej frustrującym

I SWIM IN HER AS SHE QUIETS

STORIES (AND/OF) THE SPECTRE IN THE CULTURE OF PARCHMENT (AND/OF) LEATHERWEAR

The linguistic-textual world, which enjoyed its greatest success between the fifth and the eighth decade of the previous century, was an anthropological reality especially strongly related to numerous theoretical-academic varieties of post-structuralism, in philosophy as well as in the fields of the humanities and the social sciences. Literary parallels of the phenomenon include e.g. the French Nouveau Roman and the Group Oulipo as well as American post-modernism of Thomas Pynchon, John Barth or Raymond Federman. Similar inclinations can be found in visual arts, in artists working in concrete poetry, problematizing self-referentiality or those entrenched in conceptualism e.g. the members of Art and Language group. The textual constant neared its end at the turn of the 1970s, when the conservative turn occurred, which led to a suspension of social guarantees, gradually effecting a loss of a sense of security. At that point it was fairly clear to everyone that textuality could not live up to existential dilemmas or answer fundamental human questions arising in confrontation with a menace of purposelessness and the end of history; it became a rather frustrating prolegomena to a disembedding of an individual from society and a painful instalment of postmodern alienation.

przyczynkiem do niezakotwiczenia jednostki w społeczeństwie i bolesnym epizodem ponowoczesnej alienacji.

Warto w tym miejscu dodać, że istotnym kontekstem tekstualnego paradygmatu był również dyskurs wyparcia (wymazania, podważenia albo symulowania) podmiotu. W realiach prowadzonej wojny w Afganistanie, Iraku, dawnej Jugosławii oraz konfliktu izraelsko-palestyńskiego i transformacji ustrojowej w dawnym bloku komunistycznym tożsamościowy impas mógł powodować jedynie narastającą kulturową destabilizację. Wraz ze złowieszczym Realnym podmiot musiał w końcu ponownie się ujawnić, jakkolwiek oczywiście potrzebował nadal tekstu i kontekstu, ponieważ – jak zauważa Julia Kristeva – „jeśli nie jestem w stanie już dalej tłumaczyć albo metaforyzować, zamykam usta i umieram"[1].

Nie może zatem dziwić, że po tekstualnym zwrocie w humanistyce kultura stopniowo zaczęła zwracać się przede wszystkim ku cielesności i podmiotowości, które wydawały się być dla jednostki ostatnim gwarantowanym probierzem i egzystencjalnym kryterium. Performatywne i narracyjne doświadczanie ciała pozyskało swoją niezwykle reprezentatywną egzemplifikację w literaturze, filmie, teatrze, a z czasem znalazło także swój krytyczny komentarz w myśli antropologicznej oraz naukach humanistycznych i społecznych. W sztukach wizualnych w połowie lat 80. i w kolejnej dekadzie nastąpiła swoista „reinkarnacja" Autora i niemal namacalnie powrócił on do artystycznej praktyki. Comeback ten uwidocznił się na dwóch synchronicznie rozgrywających się płaszczyznach dyskursywnych. Przede wszystkim – jest to czytelne w nurcie postkonceptualnym, np. w sztuce zawłaszczenia, gdzie pojawia się tożsamość podmiotu, niejako *post mortem* – przez repetycję i różnicę – czego liczne przykłady znajdujemy w twórczości Gerharda Richtera czy Sherrie Levine, chociaż trzeba przyznać, że prace artystów tego nurtu są ewidentnym spadkiem po zwrocie językowym (post)strukturalizmu. Z drugiej znów strony – podmiot ujawnia się na pozornie przeciwstawnej płaszczyźnie, jaką jest inklinacja ku cielesności i zainteresowanie ciałem, które jest poddawane rozkoszy, traumie, oglądowi bądź osądzeniu (np. jako komponent etnicznej, ekonomicznej czy seksualnej różnicy). W każdym jednak przypadku podmiot zaczyna sympatyzować i utożsamiać się z jakąś narracją polityczną, estetyczną, fundamentalistyczną bądź traumatyczną, jakkolwiek z racji wpisanej weń przygodności będzie jednocześnie pozostawał heterogeniczny i hybrydyczny. Opcja ta jest relacjonowana dziś przez

[1] **J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski i R. Ryziński, Kraków, 2007, s. 48.**

It is worth mentioning here that an essential context of the textual paradigm was a discourse of denial (erasure, subversion or simulation) of the subject. In the realities of wars waged in Afghanistan, Iraq, the former Yugoslavia, or of the Palestinian-Israeli conflict and the political transformation in the former Communist Bloc, the identity clinch could only cause a growing cultural destabilisation. With the ominous return of the Real the subject was finally forced to re-appear, even though it still obviously needed the text and the context, since, as Julia Kristeva observed, "if I am no longer capable of translating or metaphorizing, I become silent and die."[1]

Hence it is hardly surprising that in the wake of the textual turn in the humanities culture progressively inclined, first and foremost, towards corporality and subjectivity, which seemed to be the final secure benchmark and existential criterion for an individual. A performative and a narrative experience of the body obtained a highly representative exemplification in literature, film and the theatre, and subsequently grew in critical commentary provided by anthropological reflection, the humanities and the social sciences. The visual arts of the mid-1980s and of the following decade saw a peculiar 'reincarnation' of the Author, who almost palpably returned to artistic practice. The comeback was apparent on two synchronically unfolding discursive planes. First, it was evident in a post-conceptual trend e.g. in the art of appropriation, where an identity of the subject re-appeared *post mortem* – by difference and repetition – with numerous examples found in the work of Gerhard Richter or Sherrie Levine, although, admittedly, the post-conceptual output is an obvious legacy of the (post)structuralist textual turn. The other plane on which the subject was revealed stood in an ostensible opposition, with its inclination towards corporality and an interest in the body, subject to delight, trauma, viewing or judgement (e.g. as a component of ethnic, economic or sexual difference). In each of these cases, however, the subject begins to sympathise and identify with some political, aesthetic, fundamentalist or traumatic narrative, but remains, for reasons of its inherent contiguity, heterogeneous and hybrid. Nowadays the anthropologists account for the tendency as the new, 'refashioned self', defined by James Clifford's concept of 'ethnographic self-fashioning'.[2]

It is highly symptomatic that contemporary artists, just as anthropologists, favour two antonymous models which, according to Hal Foster, dominate "in

[1] J. Kristeva, Black Sun. *Depression and Melancholia*, trans. L. S. Roubiez, New York, Columbia UP, 1992, p. 42.

[2] Cf. J. Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, MA, Harvard UP, 1988.

antropologów jako nowe „przemodelowanie Ja", co James Clifford[2] definiuje jako koncept etnograficznego kształtowania Ja.

Jest rzeczą dalece symptomatyczną, że współcześni artyści, podobnie jak antropolodzy, opowiadają się za dwoma antynomicznymi modelami, które – jak uważa Hal Foster – dominują „w dawnej ideologii tekstu i zwrotu lingwistycznego z lat 60."[3] w kontekście tak zwanej „śmierci autora", z drugiej zaś strony – w dochodzących dziś do głosu tęsknotach za referentem, w zwrocie do kontekstu i tożsamości. W tym ostatnim przypadku symboliczne wydają się dzieła podejmujące problematykę cielesności. Rytuały obłaskawiania i redefiniowania ciała w przestrzeni widzialności stanowią dziś znak rozpoznawczy sporej części sceny artystycznej, a co za tym idzie – dla przeciętnego człowieka uczucia oraz afekty są zawsze czymś zdecydowanie bardziej dojmującym i bezpośrednim niż sam tekst albo obraz. A ponieważ ciało podlega zarówno kulturowemu dyscyplinowaniu jak i fizjologicznym prawom, tematem teoretycznych badań i analiz oraz artystycznych strategii stały się właśnie jego rany oraz traumy. Jak konkluduje wspomniany już Foster – „Realne wyparte w poststrukturalistycznym postmodernizmie powróciło jako Realne traumatyczne"[4].

Niezwykle wymowną pod tym względem, choć na wskroś specyficzną, egzemplifikacją tego konceptu są dzieła artystów posługujących się – jako funkcjonalnym medium – słowem i obrazem aplikowanym, podobnie jak przed setkami lat, na wykonanym ze skóry „pergaminie". Powstałe tym sposobem prace mogą niekiedy stanowić podsumowanie czasochłonnych, performatywnych praktyk, jak dzieje się to w przypadku twórczości Zhanga Huana. Ten chiński artysta, zajmujący się rzeźbą, instalacją, malarstwem na popiele oraz performansem, najbardziej znany jest z bezkompromisowych i radykalnych akcji, niejednokrotnie wymierzonych w nadużycia i zaniedbania polityki socjalnej państwa. Interesuje go również problematyka tożsamości zbiorowej i jednostkowej, czemu dał wyraz podczas projektu, do którego zaprosił trzech kaligrafów. Zhang powierzył im zadanie zapisania na twarzy historii jego rodziny i „powierzonego" jej ducha. W stanowiącym pokłosie performansu cyklu 9 fotografii pt. *Family Tree* (2000) artysta przedstawił ciąg autoportretowych zdjęć, prezentujących w porządku chronologicznym

---

[2] **Zob. J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dżurak i in., Warszawa 2000.**

[3] **H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku xx wieku*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2010, s. 217.**

[4] **H. Foster, *Powrót Realnego*, op. cit., s. 195.**

the old ideology of the text, the linguistic turn in the 1960s"[3] in the context of the so-called 'death of the author', while, on the other hand, voice their longing after a referent, in their turn to the context and identity, which is gaining prominence these days. The latter case seems to be symbolised by works raising issues of corporality. Rituals of taming and redefining the body in the space of visibility are a trademark of a large section of the art scene, since and to an ordinary person emotions and affects are always more compelling and immediate that mere text or image. So since the body is submitted both to cultural disciplining and laws of physiology, its wounds and traumas became the subject of theoretical investigations and analyses as well as artistic strategies. The aforementioned Foster concluded, "the real, repressed in post-structuralist post-modernism, had returned as traumatic."[4] In this respect works by artists using, as their functional medium, word and image applied on 'parchment' made of skin, as in the days of old, are exceptionally telling, but entirely unique exemplification of the concept. Often works thus created are a summary of time-consuming performative practices, as in the case of Zhang Huan's output. The Chinese artist, working in sculpture, installation, painting on ash and performance, is best known for his uncompromising and radical actions, frequently aimed at abuses and neglects of social policies of the state. He is also interested in questions of collective and individual identity, instantiated by his project produced with three invited calligraphers. Zhang entrusted them with a task of inscribing the history of his family and its 'proper' spirit on his face. In the cycle of 9 photographs, *Family Tree* (2000), an aftermath of the performance, the artist presented a series of self-portraits, chronologically recording a gradual proceedings of the face-inscription, which ultimately led to an implosion of a sign and the arrival at a black monochrome. It is worth remembering that an analogous strategy could be observed in Ad Reinhardt, who had throughout the years elaborated the concept of an 'indivisible' image. Reinhardt's early works, representing an apparent multi-colour, successively headed towards the monochrome. However, only the so-called *Black Paintings* (produced in 1954–67), probably as a result of his mystical interests and his inclination towards Buddhism, attained an absolute harmony and unity (similarly to Malevich's *White Square on White Background*), which gained Reinhardt

[3] **H. Foster, H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, London, The MIT Press, 1996, p. 182.**

[4] **H. Foster, op. cit., p. 166.**

rejestrację stopniowego procedowania na twarzy zapisków, co doprowadziło w końcowym stadium do implozji znaku i osiągnięcia czarnego monochromu. Warto w przypomnieć, że niemal analogiczny typ strategii możemy zaobserwować u Ada Reinhardta, który przez lata wypracowywał w swoim malarstwie ideę obrazu „niepodzielnego". Jego wczesne prace, reprezentujące jeszcze pozorną wielobarwność, zmierzały bowiem sukcesywnie w kierunku monochromu. Jednak dopiero – być może w rezultacie mistycznych zainteresowań i inklinacji ku buddyzmowi – tzw. *Czarne obrazy* (powstałe w latach 1954–67), podobnie jak Malewiczowski *Biały kwadrat na białym tle*, osiągnęły absolutną harmonię i jedność, co nota bene przysporzyło artyście przydomek „Czarnego mnicha"[5]. Na marginesie warto dodać, że w wzmiankowany tu proces „unifikacji" Ad Reinhardt włączał nawet gabaryty płócien, które – według niego – powinny być adekwatne do przeciętnego wzrostu znajdującego się przed obrazem widza. Interesującym aneksem i kontekstem tej twórczości są również tezy artysty, który w *Zasadach Technicznych* postulował m.in.: „żadnego przedmiotu, żadnego podmiotu, żadnej materii", ponieważ „kolor oślepia", zaś „przestrzeń powinna być pusta"[6]. W podobnym tonie wybrzmiewa opinia Zhanga Huana, który w komentarzu do *Family Tree* zauważa, że „kultura dusi nas powoli i oczernia nasze oblicze"[7].

Jeden z najważniejszych twórców współczesnego kina – Peter Greenaway – nieomal od początków swojej twórczości filmowej podkreślał, że nie interesuje go klasyczna historia i anegdota. „Chciałem – mówi on w jednym z wywiadów – realizować kino idei – nie fabuły – i spróbować posłużyć się tą samą estetyką, która rządzi malarstwem, która zwraca uwaga przede wszystkim na formalne reguły budowy, kompozycji i kadrowania"[8].

Z biegiem lat dzieło angielskiego reżysera stanie się intertekstualnym melanżem pełnym odniesień do muzyki, teatru, literatury, nauki i architektury, co będzie przekładać się także na stronę czysto formalną. Greenawayowski „obraz" wypełniają bowiem wewnętrzne obramowania i kadry, w których prowadzone są symultaniczne narracje, podobnie nieco jak miało to miejsce, choć w dużo uproszczonej formie, w *Oknie na podwórze* Alfreda Hitchcocka. Ta z kolei zdarzeniowa struktura jest jeszcze dodatkowo wsparta ekspo-

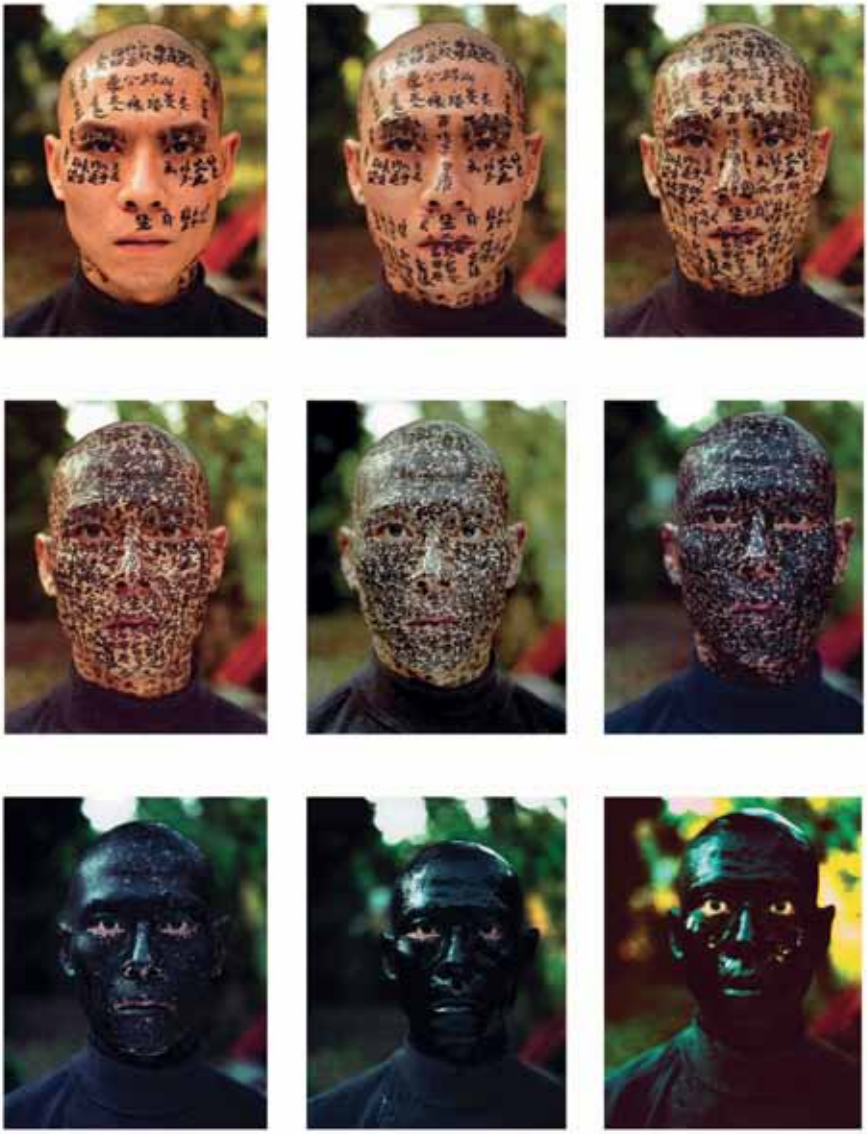
—

5 **Więcej na temat w: A. Kotula, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1973, s.219–221.**

6 **A. Reinhardt, *Dwanaście zasad dla nowej akademii*, w: Ad Reinhardt, (red.), przeł. L. Brogowski, Informator Związku Polskich Artystów Plastyków, Gdańsk 1984, s. 46–47.**

7 **Archive: Zhang Huan. *Chinese artist has calligraphers write on his face until it's completely covered*, cyt. za: http://publicdelivery.org/tag/zhang-huan/ (stan na październik 2016)**

8 ***The Early Films of Peter Greenaway*, L. Reddish (red.), cyt. za: R. W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999, s. 180.**



Zhang Huan, *Family Tree*, 2000, fotografia | Zhang Huan, *Family Tree*, 2000, photography

nowaniem literalności, co daje o sobie znać na kilku poziomach medium w powstałych w 1991 roku *Księgach Prospera*, będących swobodną adaptacją *Burzy* Szekspira. W filmie tym funkcję głównego bohatera pełnią wespół biblioteczne książki oraz sam Prospero, który znalazłszy się na wyspie *mówi* a zarazem *jest mówiony* przez język bestiariów i geograficznych atlasów, ksiąg traktujących o anatomii architektury, miłości, gry oraz semantyki. Jednak dopiero w późniejszym o 5 lat *Pillow Book* Greenaway osiąga niemal równowagę pomiędzy tekstualnością a cielesnością. Na planie narracyjnym jest to synchronicznie poprowadzona historia XI-wiecznej pisarki i damy dworu, Sei Shōnagon, która jest autorką słynnych *Zapisków spod wezgłowia* (jap. *Makura-no Soshi*) a także będącej jej ponowoczesnym upostaciowieniem – współczesnej projektantki mody i początkującej autorki – Nagiko. Ta ostatnia staje się zarówno dziełem jak i podmiotem. Kiedy dziewczyna miała zaledwie kilka lat, ojciec kaligrafował na jej szyi japońskie ideogramy, które – zgodnie z jego intencjami – stanowiły formę magicznej inkantacji. Po latach, gdy kochankowie dziewczyny kontynuują tę procedurę, okazuje się ona jednak niewystarczająca i wówczas sama Nagiko decyduje się na własne *écriture* – tworzy 13 ksiąg zapisanych tuszem na ciałach przygodnie spotkanych mężczyzn. W ten sposób powstają m.in. „Księga Idioty", „Księga Niewinności", „Księga miłości", „Księga Milczenia" oraz „Księga Śmierci". Suplementem do tego palimpsestu jest również księga wydawcy Nagiko, która powstaje ze skóry zmarłego kochanka. Widoczną tu samozwrotność cielesności i tekstualności Greenaway tłumaczy faktem, że „gdy zaczyna pan rozumieć ciało, widzi pan tekst. Gdy zaczyna pan doceniać piękno kaligrafii słów, objawia się ciało"[9].

Przeplatanie się tkaniny ciała i znaków – reprezentowane przez skórę, pergamin i wschodnią kaligrafię – ma u Greenawaya ogromny potencjał senso – i libido-twórczy, który często jest u niego konfrontowany z perspektywą śmierci. Przedsięwzięta przezeń dialektyka Erosa i Tanatosa wpisuje się najwyraźniej w podobny typ dykcji, który spotykamy w *Historii kina* Jean-Luc Godarda; na jej kartach-kadrach-obrazach francuski reżyser wyjaśnia, że w kinematografii „Dwiema wielkimi historiami były seks i śmierć"[10].

Pismo jest również jednym z konstytutywnych elementów leksykalnych w twórczości Shirin Neshat. Ta irańska artystka, która wyjechała z kraju

---

[9] **P. Greenaway, *Le 7éme art n'est pas encore né*, cyt. za: *Strategia cynika*. Wywiad Janusza Wróblewskiego, „Polityka" 2000, nr 12, s. 58.**

[10] **J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, film, cyt. za: G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012, s. 183.**

his nickname, 'the black monk'.[5] On a side note, Ad Reinhardt included in the above-mentioned process of 'unification' also the size of a canvas, which according to him should be suitable for an average height of a viewer before a painting. An interesting appendix and a context to the artist's work is also the claim in his *Technical Rules*, where he postulated for "[n]o object, no subject, no matter", because "[c]olor blinds" and "[s]pace should be empty"[6]. A similar tone can be detected in Zhang Huan's commentary on the *Family Tree*: "More culture is slowly smothering us and turning our faces black."[7]

One of the most significant contemporary filmmakers, Peter Greenaway, almost since the very beginning of his career in cinema, had stressed that he was uninterested in a traditionally conceived story telling or anecdote. "I wanted to make a cinema of ideas, not plots, and to try to use the same aesthetics as painting which has always paid great attention to formal devices of structures, composition and framing."[8]

In the following years the British director's oeuvre became an inter-textual melange, replete with references to music, theatre, literature, science and architecture, which also translated into its purely formal aspect. Greenaway's image is filled with internal contours and frames, spinning simultaneous narratives, not unlike the device, however significantly simpler, employed by Alfred Hitchcock in *Rear Window*. In turn the evental structure is additionally supported by foregrounding literalness, which surfaces on several levels in his 1991 film, *Prospero's Books*, a free adaptation of Shakespeare's *The Tempest*. The main protagonist is co-played there by library volumes and Prospero himself, who having landed on an island, both speaks and is spoken by a language of bestiaries and geographic atlases, books on anatomy of architecture, love, play and semantics. However, Greenaway achieves a near-equilibrium between textuality and corporality only five years later, in *The Pillow Book*. The plot involves synchronously told stories of the 9th-century writer and lady-in-waiting, Sei Shōnagon, the author renowned for her *Pillow Book* [*Makura-no Soshi*], and her post-modern figure, a contemporary fashion designer and a novice author, Nagiko. The latter becomes both the work and the subject. When the girl was only a few years old, her father would

---

5 **More information in A. Kotula, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa, WAiF, 1973, pp. 219–221.**

6 **A. Reinhardt, *Twelve Rules for a New Academy*, in idem, B. Rose (ed.), *Art-as-art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 206.**

7 **Archive: *Zhang Huan. Chinese artist has calligraphers write on his face until it's completely covered*, http://publicdelivery.org/tag/zhang-huan/, (accessed October 2016).**

8 **Quoted in P. Willoquet-Maricondi, M. Alemany-Galway (eds.), *Peter Greenaway's Postmodern/Post-structuralist Cinema*, Plymouth, Scarecrow Press, 2008. p. 3.**



Peter Greenaway, *Pillow Book*, 1996, kadr z filmu | Peter Greenaway, *Pillow Book*, 1996, film still

w przeddzień wybuchu Rewolucji Islamskiej, jest dzisiaj – wraz z takimi twórcami, jak Abbas Kiarostami, Majid Majidi, Bhaman Ghobadi i Ashgar Farhadi – jedną z ikon artystycznego biernego oporu. Shirin Neshat jest laureatką wielu nagród, m.in. Złotego Lwa na Biennale w Wenecji (1999). Artystka od lat tworzy głównie za granicą, ponieważ w państwie fundamentalnej teokracji wprowadzona jest segregacja płciowa i jej pochodne – znaczące ograniczenie aktywności kobiet w życiu społecznym, kulturalnym i politycznym, zaś sztuki wizualne oraz pokrewne dyscypliny są zmarginalizowane i podlegają cenzorskiej dystrybucji. Neshat w większości swoich dzieł do tego gordyjskiego węzła właśnie się odnosi.

W twórczości irańskiej artystki – zarówno w filmie, jak i w fotografii – kluczowe wydaje się rozpoznanie, badanie i artykułowanie tożsamości kobiety świata islamskiego. Procedura ta najczęściej zasadza się na budowaniu dialektycznej

calligraph Japanese ideograms on her neck which, in accordance with his intention, were a species of magical incantation. Many years later, however, when her lovers follow the same procedure, it turns out to be insufficient, which makes Nagiko take up her own *écriture*: she creates 13 books in ink on bodies of chance male encounters. Thus she authors e.g. "The Book of the Idiot", "The Book of the Innocent", "The Book of the Lovers", "The Book of Silence", and "The Book of the Dead". A supplement to the palimpsest is also Nagiko's publisher's book, made of the skin of a dead lover. Greenaway explains the self-referentiality of corporality and textuality, evident here, by the fact that "when you begin to understand the body, you see a text. When you start to appreciate the beauty of calligraphed words, a body is revealed."[9] The interweaving of the fabric of the body and signs – represented by skin, parchment and Eastern calligraphy – in Greenaway has a great meaning – and libido-making potential, which the director frequently confronts with a prospect of death. His dialectical enterprise of Eros and Thanatos clearly resonates with a similar diction, found in Jean-Luc Godard's *Histoire(s) du cinéma*, a page-frame-image of which explains that that two grand stories of the cinema have been sex and death ["les deux grandes histoires ont été le sexe et la mort"[10]].

Writing is also one of the constitutive lexical elements in the work of Shirin Neshat. The Iranian artist, who left her country on the brink of the Islamic Revolution, has grown to become – together with such artists as Abbas Kiarostani, Majid Majidi, Bhaman Ghobadi and Ashgar Farhadi – an icon of artistic passive resistance. Shirin Neshat is a recipient of numerous prizes, including the Golden Lion at the Venice Biennale in 1999. The artist has long been working abroad, as the state of fundamental theocracy introduced sexual segregation and its offshoots: significant restrictions on women's activity in social, cultural and political life, while marginalising the visual arts and related disciplines and submitting them to a censoring distribution. Most of Neshat's works address the very Gordian knot.

The crucial problem in the Iranian artist's work, both in cinema and photography, seems to be a recognition, examination and articulation of a woman's identity in the Islamic world. The procedure most often rests on constructing a dialectical narrative in which the *punctum* is a man and a woman, also

[9] **P. Greenaway, *Le 7éme art n'est pas encore né*, propos recueillis par P. Murat, www.telerama.fr/culturama/ftp/cine/cannes/22/greenaway/portrait.asp?fr=l, (accessed November 2016).**

[10] **J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, http://cri-image.univ-paris1.fr/celine/1b.html, (accessed November 2016).**

narracji, której *punctum* to mężczyzna oraz kobieta, co jest też reprezentowane przez symbolikę czerni i bieli, światła i ciemności, ruchu i bezruchu, dźwięku oraz ciszy. Napięcie zachodzące między tymi sferami jest u Neshat wpisane w szerszą perspektywę antropologiczną i dlatego artystka często przywołuje w swoich pracach relacje międzyludzkie, które podlegają określonym (zwykle opresyjnym) wzorcom kulturowym. Jedną z fundamentalnych aporii jest tutaj problem tabu seksualnego, występującego zresztą w większości religii, jednak – jak zauważa artystka w rozmowie z Markiem Wasilewskim – „w społeczeństwie irańskim, w społeczeństwie muzułmańskim jest to wyjątkowa historia […]. Tabu jest nie tylko narzędziem kontroli społecznej, wytwarza bowiem specyficzny rodzaj napięcia: ludzie nie wiedzą, co począć ze swoimi najbardziej podstawowymi impulsami"[11]. Z drugiej strony – jak dodaje – „przed ciemnością, cieniem rządu i ideologii nie można uciec"[12].

Tekst i problematyka tekstualności są integralną częścią i komponentem cyklu fotograficznego *Women of Allah* (1993–97). Twarze, dłonie oraz stopy portretowanych w nich kobiet są pokryte perskim pismem (farsi). W pracach tych Neshat sięga po poezję dwóch irańskich poetek –Forough Farokhzad i Tahereh Saffarzadeh, które reprezentują skrajnie odmienne postawy i poetyki. Farokhzad odeszła od męża, by móc realizować się jako poetka i feministka, za co spotkało ją odium potępienia i nierzadko agresja; jej liryka koncentruje się na dychotomii ascezy i pożądania, oraz lęku i afirmacji. Z kolei w poezji Saffarzadeh odnajdujemy religijny fundamentalizm i całkowite oddanie rewolucji islamskiej.

Literalność u Neshat – co znamienne – znajduje swoją artykulację w określonych i kulturowo limitowanych obszarach cielesności – są to dłonie, twarz oraz stopy, jedyne połacie kobiecego ciała, które mogą pozostać odsłonięte; często też towarzyszy im – zamiast pędzla czy pióra – lufa kałasznikowa. To wszystko sprawia, że ewokowana w tych pracach postać kobiety, pozostaje z jednej strony rzeczniczką ideologii, z drugiej zaś – przeważnie jest ona samotna i wyalienowana; stąd wymowa całości ma charakter zarówno genderowy, jak i w szerszym sensie – społeczno-polityczny.

Nie mniej istotnym aspektem dzieł Shirin Neshat jest tematyka patriarchatu, który w islamie – w zależności od płci – wydziela odmienne przestrzenie i typy aktywności. Ta topika została wykorzystana przez artystkę m.in.

---

[11] ***W czerni i bieli. Rozmowa z Shirin Neshat*, w: M. Wasilewski, *Czy sztuka jest wściekłym psem…?*, Poznań 2009, s. 241.**

[12] ***Shirin Neshat: Cierpienie jest naszą siłą. Rozmowa Natalii Wołoch*, Gazeta Wyborcza (Toruń), 03.07.2010, cyt. za: http://torun.wyborcza.pl/torun/1,35576,8094156,Shirin_Neshat__Cierpienie_jest_nasza_sila.html (stan na październik 2016).**

represented by the symbolism of black and white, light and darkness, movement and stillness, sound and silence. Neshat inscribes the tension occurring between the spheres into a broader anthropological perspective, therefore the artist's work frequently invokes interpersonal relations following certain (usually oppressive) cultural models. One of its fundamental aporias is the issue of sexual taboo, present, in fact, in most religions; nonetheless, as the artist observes in her conversation with Marek Wasilewski, "in the Iranian society, in a Muslim society, its position is extraordinary [...]. The taboo is not only an instrument of social control, it also produces a peculiar tension: people do not know what to do with their most basic instincts"[11] On the other hand, Neshat adds, "no-one can escape the darkness, the shadow of the government and ideology."[12]



Shirin Neshat, *Women of Allah*, 1993–97, fotografia | Shirin Neshat, *Women of Allah*, 1993–97, photography

The text and the issues of textuality are an integral part and component of the photo cycle, *Women of Allah* (1993–97). Faces, hands and feet of women portrayed in the cycle are covered with Persian writing (Farsi). Neshat draws in these pieces on the poetry of two Iranian woman poets, Forough Farakhzad and Teherey Saffarzadeh, representing radically different approaches and poetics. Farakhzad left her husband in order to be able to pursue the career of a poet and a feminist, which was met with condemnation and often aggression; her poetry focuses on a dichotomy of askesis and desire as well as

[11] ***W czerni i bieli. Rozmowa z Shirin Neshat*, in M. Wasilewski, *Czy sztuka jest wściekłym psem...?*, Stowarzyszenie Czasu Kultury, Poznań, 2009, p. 241.**

[12] ***Shirin Neshat: Cierpienie jest naszą siłą. Rozmowa Natalii Wołoch*, Gazeta Wyborcza (Toruń), 03.07.2010, http://torun.wyborcza.pl/torun/1,35576,8094156,Shirin_Neshat__Cierpienie_jest_nasza_sila.html, (accessed October 2016).**

w jej dwukanałowej pracy wideo – *Turbulent* (1998). Neshat przedstawiła w nim kobietę wykonującą improwizowany śpiew w pustej przestrzeni oraz mężczyznę popisującego się inkantacją popularnej pieśni w wypełnionej słuchaczami sali koncertowej. Śpiew kobiety jest żywiołową modulacją bez słów i bez „sensu", jest rodzajem wyzwolenia i bezprawną eksplozją znaku w przestrzeni oddziaływania szariatu.

Problematyka kulturowej opresyjności jest bez wątpienia domeną sztuki Santiago Sierry. Jednak twórczość tego hiszpańskiego artysty, który z wyboru mieszka i tworzy w Meksyku, to repertuar środków i gestów, które są absolutnie przewrotne i politycznie niepoprawne. Sierra, mimo że posiada na koncie wystawy w najbardziej nobilitowanych galeriach oraz muzeach, m.in. w Metropolitan Museum of Modern Art N.Y. oraz na Biennale Sztuki w Wenecji, opowiada o uprzedmiotowieniu i byciu-w-świecie totalnie zdegradowanym i zawłaszczonym przez instytucje gospodarcze i kulturalne państwa oraz wielkie korporacje. Niektórzy – zresztą całkiem liczni, oponenci i krytycy artysty – oskarżają go o to, że w istocie poprzez swoją twórczość reprodukuje tylko nędzę i nierówność, handlując i epatując dziełem niczym swoistą intelektualną prostytucją, która jest dystrybuowana w ramach ekonomicznego systemu rynku sztuki.

W praktyce artystycznej Sierra wykorzystuje elementy performansu, malarstwa, rzeźby oraz fotografii, które niekiedy są prezentowane jako rodzaj performatywnej aktywności, bądź też jako artefakty. Do najbardziej kontrowersyjnych projektów artysty należy zaliczyć zrealizowany w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Bukareszcie *Korytarz ludzki* (2005). Praca ta składała się z mierzącego 240 metrów wąskiego korytarza, w którym 396 wynajętych prostytutek oraz żebraczek niezmiennie powtarzało w języku rumuńskim i angielskim natrętną formułę: „daj mi pieniądze". Pasaż Santiago Sierry robił chyba równie przytłaczające wrażenie, co słynny *Mydlany korytarz* Mirosława Bałki (1995), chociaż ten pierwszy odnosił się do realiów kapitalizmu, podczas gdy drugi – być może – do ekonomii holocaustu.

Sierra w swojej twórczości bardzo często prezentuje ciało poddane rygorowi wykluczenia i dyscyplinowania, przy czym jego podmioty są zmuszane do absurdalnej, nisko opłacanej pracy, która nikomu i niczemu nie służy. Artysta włącza do realizacji projektów opłaconych modeli, którzy za niewielkie wynagrodzenie godzą się na uprzedmiotowienie w ramach kontestowanej przez Sierrę zależności ekonomicznej. Tak stało się na przykład podczas jego akcji w 1999 r., kiedy wynajął w Hawanie grupę nędzarzy, którzy za niewielkie honorarium (30 dolarów) zgodzili się w galerii na wytatuowanie na plecach

anxiety and affirmation. Saffarzadeh's poetry, on the other hand, pronounces religious fundamentalism and complete devotion to the Islamic Revolution. Neshat's literalness, quite symptomatically, is ultimately articulated in defined and culturally limited areas of corporality – these are hands, the face and feet, the only areas of a woman's body which can remain uncovered; they are also frequently accompanied – instead of a brush or a pen – by a Kalashnikov barrel. All these makes the figure of the woman evoked in Neshat's pieces, on the one hand, a spokesperson for the ruling ideology, while on the other, generally, a lonely and alienated female; therefore the whole oeuvre imports both a gender-related, and, more broadly, a socio-political meaning.

The problem of patriarchy – which, in Islam, designates separate, gender-dependent spaces and types of activities – is as essential to Shirin Neshat's work. The themes were employed by the artist e.g. in her two-channel video, *Turbulent* (1998). Neshat's video depicts a woman improvising a song in an empty space and a man showing off with his performance of a popular tune in a packed concert hall. The woman's song is a vivid, wordless and 'senseless' modulation, a kind of emancipation and an unlawful explosion of the sign in a space under the force of the sharia.

The questions of cultural oppression certainly belong to the domain of Santiago Sierra's art. However, the work of the Spanish artist, who had chosen to live and work in Mexico, is a repertoire of means and gestures that are absolutely subversive and politically incorrect. Sierra, despite having been exhibited in the most ennobled galleries and museums e.g. the Metropolitan Museum of Modern Art in New York or at the Venice Art Biennale, speaks about objectification and being-in-the-world that is totally degraded and appropriated by economic and cultural institutions of the state as well as by global corporations. Some, indeed, rather numerous, opponents and critics of the artist charge him with an effective reproduction of poverty and inequality through his artwork, accusing him of shocking with and peddling his work in a manner of intellectual prostitution, distributed within the economic system of the art market.

In his artistic practice Sierra employs aspects of performance, painting, sculpture and photography, which are sometimes presented as a type of performative activity, or else – as artefacts. *The Corridor of "People's House"*, produced at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest (2005), belongs among the artist's most controversial projects. The piece consisted in a narrow, 240-metre-long corridor in which 396 hired prostitutes and women beggars rotely repeated, in English and Romanian, the insistent phrase: "give me



Santiago Sierra, *250 cm line tattooed on 6 paid people,* 1999, Espacio Aglutinador, Havana/Cuba, fotografia | Santiago Sierra, *250 cm line tattooed on 6 paid people,* 1999, Espacio Aglutinador, Havana/Cuba, photography

pionowych linii (*250 cm Line Tattooed on Six Paid People*, 1999), a także w pracy *160 cm Line Tattooed on 4 People El Gallo Arte Contemporáneo* (Salamanka, 2000), kiedy to artysta wynajął prostytutki za równowartość działki heroiny i wytatuował na ich plecach podłużne kreski. Podobnie jak w filmie Artura Żmijewskiego *80064 ciało* człowieka całkowicie zatraca u Sierry swoją niepowtarzalność i podmiotowość, jest utowarowione i jedynym jego atrybutem jest arbitralna gra elementów znaczących.

Refleksja nad nieprzepracowaną traumą i nieukończoną pracą żałoby jest lejtmotywem monumentalnego projektu Jenny Holzer *Lustmord* (*Zbrodnia namiętności*,1993–94). Tytuł dzieła wywodzi się z języka niemieckiego i odnosi do mordu na tle seksualnym. Amerykańska artystka postanowiła w nim oddać hołd i przywrócić godność oraz widzialność 60 tysiącom bośniackich kobiet, które w czasie trwającego w latach 90. konfliktu na Bałkanach zostały zgwałcone przez serbskich żołnierzy, a część z nich bestialsko zamordowano. „Wszyscy wiedzieli o tej zbrodni, – tłumaczyła Holzer – nikt nie reagował. Dlatego musiałam użyć ostrych środków wyrazu. Tyle krwi przelewa się na świecie, a my przyglądamy się temu ze spokojem. Dopiero kiedy krew lepi się

money." Santiago Sierra's passage was probably as overwhelming as Mirosław Bałka's *Soap Corridor* (1995), although the former commented on the reality of capitalism, while the latter, arguably, on the economics of the Shoah.

Sierra's works very often present the body submitted to a regime of exclusion and discipline, while his subjects are coerced into an absurd, low-paid labour, serving no one and nothing. The production of the artist's projects involves paid models who agree to an objectification within the framework of economic dependence contested by Sierra for a meagre remuneration. This happened, for instance, during his 1999 action, when he hired a group of the poor from Havana, who agreed, for a small wage (30 dollars), to a tattooing of a horizontal line on their backs in a gallery (*250 cm Line Tattooed on Six Paid People*, 1999), as well as in his work, *160 cm Line Tattooed on 4 People El Gallo Arte Contemporáneo* (Salamanca, 2000), for which the artist hired prostitutes for an equivalent of a deck of heroin and tattooed horizontal lines on their backs. In Sierra, just as in Arturo Żmijewski's film, *80064*, the human body completely loses its uniqueness and subjectivity, becomes commodified and left only with an attribute of an arbitrary play of signifiers.

Considerations of unworked-through trauma and unfinished work of mourning is a recurring motif of Jenny Holzer's monumental project, *Lustmord* (1993–94). Its title comes from the German and denotes a sexually motivated murder. The American artist decided to pay homage and reclaim the dignity of the 60 thousand Bosnian women who were raped, and some brutally murdered, by Serbian soldiers during the Balkan conflict in the 1990s. Holzer explained in an interview: "Everyone knew about the crime; nobody reacted. So I had to use violent means of expression. So much blood is spilled around the world and we're watching it without a blink of an eye. Only when the blood stains our hands, we're shocked. There's a lot of cruelty in my works. I focus on it, hoping that the viewers experience a shock. [...] I slide into the souls of tormentors, victims and witnesses. A witness might be a relative at a loss for words in their bereavement. But also a person cleaning up the corpses. Death is unhygienic, especially if it's violent. There always needs to be someone to do the dirty work."[13]

The Balkan murders of women were usually preceded by many weeks of beating, starving and rape, which were not infrequently recorded with film cameras, and the films would afterwards be available on the porno market. Catherine A. MacKinnon describes them as "rape theatres" carefully directed by

[13] **V. Szostak, *Jenny Holzer wypowiada wojnę*, Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy, 15.09.2011, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/2029020,53662,10094565.html, (accessed October 2016).**

nam do rąk, jesteśmy zszokowani W moich pracach jest wiele okrucieństwa, skupiam się na nim w nadziei, że wywołam u odbiorców wstrząs. [...] Wślizguję się do dusz oprawców, ofiar i świadków. Świadek to może być krewny, który w żałobie zmaga się ze słowami. Ale także ktoś, kto tylko sprząta zwłoki. Śmierć nie jest higieniczną sprawą, w dodatku, gdy zadano ją przemocą. Zawsze zostaje ktoś, kto musi wykonać brudną robotę"[13].

Bałkańskie mordy na kobietach zwykle były poprzedzane wielotygodniowymi sesjami bicia, głodzenia oraz gwałtu, które niejednokrotnie rejestrowano na kamerach filmowych i później zdarzało się, że odnajdywano powstałe wówczas filmy na rynku pornograficznym. Catharine A. MacKinnon pisze wręcz o „spektaklach gwałtu" pieczołowicie reżyserowanych „przez bośniackich Serbów. O niedopałkach papierosów gaszonych na ciałach gwałconych kobiet. O publiczności przyłączającej się do zabawy. Oprawcy wzorowali scenariusze tych spektakli na wszechobecnych w obozach materiałach pornograficznych – i bynajmniej nie fotografiami Slobodana Miloševicia wyklejali ściany swoich kwater"[14]. Na podobną ewolucję i konwersję znaczeniową języka zwraca uwagę George Didi-Huberman[15], który przypomina, że w obozach koncentracyjnych ten sam przymiotnik sonder (specjalny) określał zarówno śmierć (w komorze gazowej), jak i seks (w obozowych burdelach).

Na ciałach niektórych ofiar na Bałkanach – według relacji świadków – miano dokonywać profanacji zwłok i niekiedy tatuować na nich obelżywe napisy. Holzer w swoim projekcie również posłużyła się tekstami, które zaprezentowała w formie nośników wyświetlanych elektronicznie, a także wyryła je na srebrnych opaskach oplatających ludzkie kości oraz na skórze niewiadomego pochodzenia. Wszystkie zostały rozpisane na trzy głosy – sprawcy, ofiary oraz świadka – co miało na celu stworzenie kontrdyskursywności całej narracji. Wystawa, która odbyła się w Barbara Gladstone Gallery w Nowym Jorku w 1994 r., została poprzedzona prasową wersją projektu w niemieckim „Süddeutsche Zeitung Magazin", 19 listopada 1993 r.[16] Na wypełnionej czernią tytułowej stronie czasopisma redakcja umieściła białe, kwadratowe pole z odręcznym napisem: „Tam gdzie kobiety umierają ja czuwam". W artykule

---

[13] **V. Szostak, *Jenny Holzer wypowiada wojnę*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", 2011–08–15, cyt. za: http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/2029020,53662,10094565.html (stan na październik 2016)**

[14] **Catharine A. MacKinnon, *Turning Rape into Pornogrphy: Posmodern Genocide*, za: P. Cembrzyńska, *Wojenne spektakle gwałtu*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu – 2014, nr 17, s. 133–134.**

[15] **Zob. G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, op. cit., s. 188.**

[16] **Zob. „Süddeutsche Zeitung Magazin", Nov. 19, 1993: 1–31.**

Bosnian Serbs, quoting women who survived the genocide, speaking of soldiers who "would invite their friends to watch the rapes. That was just like in the movie theatre. All sit around while others do their job. ... Sometimes those who were watching would put out cigarette butts on the bodies of the women being raped"; the soldiers whose rooms were not covered with pictures of political leaders: "I can't say I saw Milosevic or Tito. These pictures were mainly naked women"[14] George Didi-Huberman draws attention to a similar evolution and conversion of meaning, when he recalls that in the concentration camps the same adjective, *sonder* (special) described both death (in the gas chamber) and sex (in the camp brothels).[15]

Corpses of some victims in the Balkans, according to the witnesses, were profaned and sometimes tattooed with abusive inscriptions. In her project Holzer also used texts, which she presented as electronically screened media as well as by engraving them on silver bands wrapped around human bodies and on skin of unknown origin. They were all orchestrated into three voices – the perpetrator's, the victim's and the witness' – which was meant to create a counter-discursivity of the whole narrative.

The exhibition, which took place at the Barbara Gladstone Gallery in New York in 1994, was preceded by a press version of the project published in the *Süddeutsche Zeitung Magazin* on the 19th of November 1993.[16] Its editors placed a white square on the blackened front page of the magazine with the hand-written statement: "I am awake in the place where women die". The editorial explained that the titular slogan: "was not printed in regular newsprint. Touching the letters, you are touching blood, women's blood."[17] Holzer, as it turned out, asked to mix a litre of donated blood into the newsprint, provided by 8 woman donors, some of which came from the former Yugoslavia. The artist commented: "Unfortunately, we couldn't draw blood of those solders and generals."[18]

The photographs, published in the magazine and presented in the gallery, articulate a stance of the artist who is not afraid to make inscriptions on a living body – of art, of a human, of the text. Here trauma seems to cut across *écriture*,

---

[14] **Catharine A. MacKinnon, *Turning Rape into Pornogrphy: Posmodern Genocide*, in A. Stiglmayer (ed.), *Mass Rape. The War against Women in Bosnia-Herzegovina*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994, pp. 78–80.**

[15] **Cf. G. Didi-Huberman, *Images In Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*, trans. S. B. Lillis, Chicago, The University of Chicago Press, 2008. p. 152.**

[16] **Cf. Süddeutsche Zeitung Magazin, 19.11.1993, pp. 1–31.**

[17] **V. Szostak, op. cit.**

[18] **Ibidem.**

wstępnym redaktorzy wyjaśnili, że wspomniane hasło „na tytułowej stronie magazynu nie zostało wydrukowane normalną farbą. Dotykając liter, dotykają państwo krwi, kobiecej krwi".[17] Jak się okazało, na polecenie Holzer do farby drukarskiej dodano litr krwi pozyskanej od dawczyń, jakimi było 8 kobiet, przy czym kilka z nich pochodziło z dawnej Jugosławii. „Szkoda, – komentowała artystka – że nie mogliśmy upuścić krwi tamtejszym żołnierzom i generałom"[18].

Zamieszczone w magazynie i galerii fotografie artykułują postawę artystki, który nie obawia się dokonywać inskrypcji na żywym ciele – sztuki, człowieka, tekstu. Trauma idzie tu jakby w poprzek *écriture*, rozłażącego się i rozgałęziającego na wiązki znaczeniowe nie do końca przecież adekwatne z tragedią zgwałconych i zamordowanych kobiet.

Czytamy tam m.in.:

MILKNIE A JA SIĘ W NIEJ PŁAWIĘ
DEPCZĘ JEJ DŁONIE
ROZCZAPIERZAM JEJ PALCE
WCHODZISZ WE MNIE A WRAZ Z TOBĄ ŚWIADOMOŚĆ ŚMIERCI
GDY TYLKO WSZYSTKO ZACZĘŁO Z NIEJ WYPŁYWAĆ ZACZĘŁA UCIEKAĆ
BO NIE CHCIAŁA BY KTOŚ JĄ WIDZIAŁ
UPADŁA NA PODŁOGĘ W MOIM POKOJU CHCIAŁA BYĆ CZYSTA W MOMENCIE
ŚMIERCI ALE NIE UDAŁO SIĘ WIDZĘ JEJ ŚLAD
Z TOBĄ W ŚRODKU PRZYCHODZI ŚWIADOMOŚĆ ŚMIERCI
ZNAJDUJĘ JĄ KUCAJĄCĄ NA PIĘTACH, I TO JĄ OTWIERA,
WIĘC WCHODZĘ OD DOŁU

Zabieg zapisywania rytu na ciele nie jest oczywiście w sztuce zjawiskiem odosobnionym, o czym świadczą liczne przypadki działalności akcjonistów wiedeńskich w latach 60. oraz wystąpienia współczesnych artystów body-artu. W klasycznym już dziele tego gatunku, jakim jest bez wątpienia *Lips of Thomas* (1975), Marina Abramović dokonała nacięcia żyletką na własnym brzuchu figury pięcioramiennej gwiazdy. Ideogram ten – jak wiadomo – był m.in. elementem godła i flagi dawnej Jugosławii. Jego reaktywacja za pośrednictwem rytu krwi stanowiła rodzaj krytycznego pisma posiadającego określoną składnię, strukturę, genealogię, subwersywny potencjał i bardzo osobisty kontekst. W przypadku Holzer trudno jednak mówić o epatowaniu

[17] **V. Szostak, *Jenny Holzer wypowiada wojnę*, op. cit.**
[18] **Ibidem.**

fraying and branching out into signifying bundles, hardly befitting the tragedy of the raped and murdered women.
We read there, for example:

I SWIM IN HER AS SHE QUIETS.
I STEP ON HER HANDS.
I SPLAY HER FINGERS.
WITH YOU INSIDE OF ME COMES THE KNOWLEDGE OF DEATH.
SHE STARTED RUNNING WHEN EVERYTHING BEGAN POURING
FROM HER BECAUSE SHE DID NOT WANT TO BE SEEN.
SHE FELL ON THE FLOOR IN MY ROOM. SHE TRIED TO BE CLEAN
BUT SHE WAS NOT. I SEE HER TRAIL.
I FIND HER SQUATTING ON HER HEELS AND THIS OPENS HER
SO I CAN GET HER FROM BELOW.

The procedure of rite inscription on the body is obviously not an uncommon practice in the arts, which is confirmed by numerous cases of the Viennese Actionists in the 1960s or shows of contemporary body-art practitioners. In a classic work of the genre, which Marina Abramović's *Lips of Thomas* (1975) undoubtedly is, the artist made a razor incision in the shape of a five-pointed star on her stomach. The ideogram, as is commonly known, was e.g. an element of the national emblem and flag of the former Yugoslavia. Its reactivation through a blood rite was a species of critical writing with its specific syntax, structure, genealogy, a subversive potential and a very personal context. In Holzer's case, however, one could hardly speak of shocking with masochism or perversity. Her *Lustmord* is a work on the living body of textual convention. In spite of the fact that the American artist exhibited her work not without a degree of aesthetising dramaturgy, she decided to use primarily scraps of a 'symbolic' language. Since she was aware that, in the end, everything in art happens (because it is) in language, so she only attempted to exploit its colloquial clichés or quotations so as to stuff the emptiness and absurdity of death with linguistic folds. Regardless of such semantic and semiotic tropes, with respect to the excluded and the absent Holzer employed certain haptic and empathetic modality, which she also metaphorically announced in the same interview: "When I use an dead handprint, I do so, apologising to the dead."[19]...

[19] **V. Szostak, op. cit.**

masochizmem albo perwersją. Jej *Lustmord* jest pracą na żywym ciele tekstualnej konwencji. Mimo że amerykańska artystka zaprezentowała dzieło nie bez pewnej estetycznej teatralizacji, zdecydowała się posłużyć przede wszystkim strzępami „symbolicznego" języka. Miała bowiem świadomość, że – koniec końców – w sztuce wszystko odbywa się (bo jest) w języku, i dlatego starała się jedynie wyzyskać jego kolokwialne klisze czy cytaty, aby naszpikować językowymi fałdami pustkę i absurd śmierci. Niezależnie od tych semantycznych i semiotycznych tropów, Holzer zastosowała wobec wykluczonych i nieobecnych rodzaj haptycznej i empatycznej modalności, co zresztą metaforycznie zasygnalizowała także w rozmowie – „Kiedy wykorzystuję odcisk martwej dłoni, robię to, przepraszając umarłych"[19]...

Praktyka obrazowania ideogramu na skórze jest *de facto* przywoływaniem bądź wytwarzaniem widma. Oczywiście – wpierw artysta przeprowadza ją na wyobrażeniowym ekranie, a następnie na samym medium. W tym sensie przedsięwzięcie to posiada status „wywoływania duchów". Ta fantazmatyczna procedura została zresztą wnikliwie zdekonstruowana przez Derridę, który wyjaśnia, że „aby powstało widmo, musi nastąpić powrót do ciała, ale jest to ciało bardziej abstrakcyjne niż kiedykolwiek"; sam zaś proces realizowany jest „nie poprzez sprowadzenie idei i myśli na powrót do żyjącego ciała [...], ale poprzez wcielenie ich w *inne, sztuczne ciało*, w ciało protetyczne, w coś co jest fantomem ducha, można by nawet powiedzieć fantomem widma"[20].

Jak się wydaje – sztuka od zawsze, chociaż intencjonalnie i konsekwentnie być może dopiero od czasów Velázqueza, oddaje się konsumowaniu i rozmnażaniu zwierciadeł; to rodzaj pokrzepiającej, choć schizoidalnej, widmontologii, która mimo że jest pracą żałoby w cieniu śmierci, posiada swój niewyczerpanie rewolucyjny i wywrotowy potencjał, który dzieli tylko język uwagi od afirmacji.

Źródła ilustracji | Sources of Illustrations

Zhang Huan (https://maxboam.wordpress.com/page/13/; dostęp / accessed: 03.12.2016)
Peter Greenaway (http://moviecitynews.com/2015/06/peter-greenaway-talks-pillow-book-from-the-20th-century/011-11/; dostęp / accessed: 03.12.2016)
Shirin Neshat (https://artythingsandstuff.wordpress.com/2014/11/02/shirin-neshat-and-the-beginning-of-the-cold-season/; dostęp / accessed: 03.12.2016)
Santiago Sierra, (http://www.photography-now.com/exhibition/100449; dostęp / accessed: 03.12.2016)
Jenny Holzer, Lustmord, fotografia / print 1993 (http://www.mg-lj.si/si/razstave/1602/jenny-holzer/; dostęp / accessed: 03.12.2016)

—

[19] **V. Szostak, *Jenny Holzer wypowiada wojnę*, op. cit.**

[20] **J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016, s. 206.**



Jenny Holzer, *Lustmord*, 1993, fotografia | Jenny Holzer, *Lustmord*, 1993, photography

The practice of imaging an ideogram on skin is in fact a summoning or creating a spectre. Evidently, the artist first conducts it on a fantasy screen, and then on the medium itself. Thus the enterprise has the status of 'summoning ghosts'. Besides the fantasy procedure was thoroughly deconstructed by Derrida, who explained that "[f]or there to be a ghost, there must be a return to a body, but to a body that is more abstract than ever"; and the process is accomplished "[n]ot by returning to a living body from which ideas and thought have been torn loose, but by incarnating the latter in another artifactual body, a prosthetic body, a ghost of spirit, one might say a ghost of the ghost."[20] Apparently, art has always, albeit intentionally and consequently only since the times of Velázquez, perhaps, indulged in a devouring and breeding of mirrors; it is a species of a reassuring, however schizoid, hauntology, which in spite of being a work of mourning in the shadow of death, has its inexhaustibly revolutionary and subversive potential, which only divides the language of attention from affirmation.

[20] **J. Derrida, *Spectres of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, trans. P. Kamuf, Routledge, London, New York, 1994, p. 158.**

BIOS

BIOGRAMY

Roma Sendyka pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych WP UJ, prowadzi Centrum Badań nad Kulturami Pamięci. Zajmuje się teoriami badań literackich i kulturowych, w tym zwłaszcza badaniami nad kulturą wizualną i kulturami pamięci. Założycielka Kolektywu Kuratorskiego. Autorka książki *Nowoczesny esej* (2006) oraz *Od kultury ja do kultury siebie* (2015), współredaktorka serii Nowa Humanistyka (IBL PAN). Współredaktorka czterech tomów na temat zwrotu pamięciowego. Obecnie pracuje nad teorią nie-miejsc pamięci i wizualnymi badaniami w kontekście ludobójstwa.

Tadeusz Sławek – polonista i anglista, absolwent UJ, profesor w Katedrze Literatury Porównawczej w Uniwersytecie Śląskim. W latach 1996–2002 rektor tegoż uniwersytetu. Publikacje z zakresu historii i teorii literatury, pogranicza nauk społecznych i filozofii. Ostatnio wydał *U-chodzić. Rozważania o kolei rzeczy* (Katowice 2015). Wraz z kontrabasistą Bogdanem Mizerskim autor esejów na głos i kontrabas.

Roman Kubicki – filozof kultury i sztuki, estetyk; autor książek: *Interpretacja a poznanie. Studium z filozofii sztuki* (1991), *Zmierzch sztuki. Narodziny ponowoczesnej jednostki?* (1995), *Ani być, ani mieć. Trzy szkice z filozofii pamięci* (2001), *Pierścienie Gygesa* (2005), *Egzystencjalne konteksty dzieła sztuki. Studium z pogranicza estetyki i filozofii kultury* (2013); współautor książek: z Jackiem Sójką i Pawłem Zeidlerem — *Problem destrukcji pojęcia prawdy. Szkice z filzofii poznania* (1992), z Moniką Bakke i Anną Jamroziakową — *PLEROMA. Art. In Search of Fullness* (1998), z Anną Zeidler-Janiszewską — *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno-filozoficznej* (1999), z Zygmuntem Baumanem i Anną Zeidler-Janiszewską — *Życie w kontekstach. Rozmowy o tym, co za nami i o tym, co przed nami* (2009); profesor w Instytucie Filozofii UAM oraz na Wydziale Edukacji Artystycznej UAP; od 2012 r. Dyrektor Instytutu Filozofii; od 2015 r. członek Prezydium Komitetu Nauk Filozoficznych PAN; od 2011 r. przewodniczący Kapituły Nagrody Artystycznej Miasta Poznania.

Roma Sendyka works in the department of anthropology of literature and cultural studies at the faculty of Polish studies of the Jagiellonian University in Kraków, and directs the Research Centre for the Cultures of Memory. She deals with theories of literary and cultural studies, especially the cultures of memory and visual culture. She is a founder of the curator body, an author of the books *Nowoczesny esej / Modern Essay*, 2006, and *Od kultury ja do kultury siebie / From the Culture of I to the Culture of the Self*, 2015, and a co-editor of the New Humanities series issued by the Institute for Literary Research of the Polish Academy of Sciences. She is also a co-editor of four volumes on the return of memory. Currently she works on the theory of the non-places of memory and visual studies in the context of genocide.

Tadeusz Sławek is a Polish philologist and Anglicist, a graduate of the Jagiellonian University, professor in the department of comparative literature at the University of Silesia. In the years 1996–2002 he was the rector of this university. He has presented publications on theory and history of literature, and texts from the borderline of social sciences and philosophy. Recently he issued *U-chodzić. Rozważania o kolei rzeczy / E-migrate. Reflections on the order of things*, Katowice 2015. Along with his friend bassist Bogdan Mizerski he authored a number of essays for voice and double bass.

Roman Kubicki is a philosopher of culture, art and aesthetics, and an author of books: *Interpretacja a poznanie. Studium z filozofii sztuki / Interpretation and cognition. The study of the philosophy of art*, 1991, Zmierzch sztuki. *Narodziny ponowoczesnej jednostki? / The twilight of art. The birth of the postmodern individual?*, 1995, *Ani być, ani mieć. Trzy szkice z filozofii pamięci / Neither to be nor to have. Three sketches on the philosophy of memory* (2001), *Pierścienie Gygesa / Rings of Gyges*, 2005, *Egzystencjalne konteksty dzieła sztuki. Studium z pogranicza estetyki i filozofii kultury / Existential contexts of art. Study on the borderline of aesthetics and philosophy of culture*, 2013; a co-author of the books: with Jacek Sójka and Paweł Zeidler, *Problem*

Zbigniew Jan Mańkowski – doktor nauk humanistycznych; adiunkt w Zakładzie Nauk Humanistycznych Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Autor monografii *Widzieć prawdę. Józefa Czapskiego filozofia twórczej egzystencji* (Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2005). W innych pracach rozwija kwestie związków literatury i sztuki (*Uwierzyliśmy zbyt łatwo, że piękno nie ocala*); podejmuje tematy współistnienia literatury, sztuki i życia społecznego (*Wy-twarzanie społeczeństwa w literaturze – na podstawie współczesnej prozy polskiej*). W swoich analizach badawczych i esejach odwołuje się do filozofii rozumienia i humanistyki łączącej, m.in. estetykę, filozofię, historię idei oraz sztuki wizualne (*Cielesność performatywna. Performatywność cielesna. Ciało w sztuce performansu*; *Myśląc o obrazach Włodzimierza Łajminga*). W ostatnich pracach rozwija koncepcję „refleksyjności estetycznej", odnosząc ją do działalności mimetycznej, do doświadczeń związanych ze zmysłami (*Refleksyjne źródła nowoczesnej sztuki. Lektura pism estetycznych Baudelaire'a*), czy zagadnień dotyczących kwestii artystycznych (*Czapskiego refleksyjność estetyczna*) i badania teoretycznego i poznawczego potencjału refleksyjności krytycznej (*Emocje krytyka. Refleksyjne spojrzenie na kilka aspektów narracji krytycznej*) oraz głównie artystyczno-estetycznych aspektów pisarstwa Czesława Miłosza (w zaawansowaniu książka pod roboczym tytułem *Miłosza refleksyjność estetyczna*).

Roman Lewandowski – krytyk i teoretyk sztuki, adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Sztuki na Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, wykładowca na Wydziale Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W latach 2001–2002 prowadził Galerię Kronika w Bytomiu. W okresie 2004–2007 redaktor naczelny czasopisma „Fort Sztuki" . Od 2007 r. związany jako kurator z Bałtycką Galerią Sztuki Współczesnej w Słupsku. Odznaczony medalem Zasłużony dla Kultury Polskiej (2016). Autor ponad 250 publikacji w czasopismach, książkach i witrynach internetowych, a także ponad 100 projektów wystawienniczych w galeriach polskich i zagranicznych. W działalności teoretycznej zajmuje się w szczególności tematyką antropologii tożsamości i podmiotowości oraz jej ikonograficznej reprezentacji w świecie sztuki współczesnej.

destrukcji pojęcia prawdy. Szkice z filozofii poznania / The problem of the destruction of the concept of truth. Sketches from the philosophy of cognition, 1992, with Monika Bakke and Anna Jamroziakowa, *PLEROMA: Art in search of fullness*, 1998, with Anna Zeidler-Janiszewska, *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno-filozoficznej / Extending the boundaries. Contemporary art in the aesthetic-philosophical perspective*, 1999, with Zygmunt Bauman and Anna Zeidler-Janiszewska, *Życie w kontekstach. Rozmowy o tym, co za nami i o tym, co przed nami Living in contexts / Talks about what is behind us and about what lies ahead*, 2009. He is a professor at the institute of philosophy of the Adam Mickiewicz University in Poznań and the faculty of artistic education of the University of Arts in Poznań; since 2012 he has been the director of the Institute of Philosophy, since 2015 a member of the bureau of the committee of philosophical sciences of the Polish Academy of Sciences, and since 2011 the president of the chapter of the city of Poznań artistic award.

Zbigniew Jan Mańkowski, PhD, is an assistant professor at the department of humanities of the Academy of Fine Arts in Gdańsk. He is the author of the monograph Widzieć prawdę. Józefa Czapskiego filozofia twórczej egzystencji / *Seeing the truth. Józef Czapski's creative philosophy of existence*, Słowo /Obraz Terytoria, Gdańsk 2005. In his other works he analyses links between literature and art (*Uwierzyliśmy zbyt łatwo, że piękno nie ocala / Too easy to believe that beauty does not save*), and speaks about the coexistence of literature, art and social life (*Wytwarzanie społeczeństwa w literaturze – na podstawie współczesnej prozy polskiej / Creating a society in literature on the basis of contemporary Polish prose*). In his analyses, research and essays he refers to the philosophy of understanding and connecting the humanities, including aesthetics, philosophy, history of ideas and visual arts (*Cielesność performatywna. Performatywność cielesna. Ciało w sztuce performansu*; *Myśląc o obrazach Włodzimierza Łajminga / Performative carnality. Corporal performativity. The body in the art of performance. Thinking about paintings of Włodzimierz Łajming*). In his recent works he develops the concept of 'aesthetic reflectivity', referring it to mimetic activity and sensual experience (*Refleksyjne źródła nowoczesnej sztuki. Lektura pism estetycznych Baudelaire'a / Reflective sources of modern art. Reading Baudelaire's*

Mieczysław Juda – doktor nauk humanistycznych, kierownik Zakładu Teorii i Historii Sztuki ASP w Katowicach. 1989–1990 stypendysta rządu francuskiego (IRESCO/CNRS, Paris). Prezes Towarzystwa Przyjaciół NOSPR w Katowicach. Autor artykułów z zakresu teorii sztuki, filozofii, cyberkultury. Redaktor publikacji poświęconych sztuce, m.in.: *Znak–znaczenie–komunikacja*, ASP Katowice 2002; *Od grafiki propagandowej do Ronda Sztuki*, ASP Katowice 2007; Akademia 2007+, ASP Katowice 2009; *Horyzont*, ASP Katowice 2012; *Bieguny/Poles*, ASP Katowice 2013; *Pomiędzy/Between*, ASP Katowice 2015 (wspólnie z A. Romaniukiem).

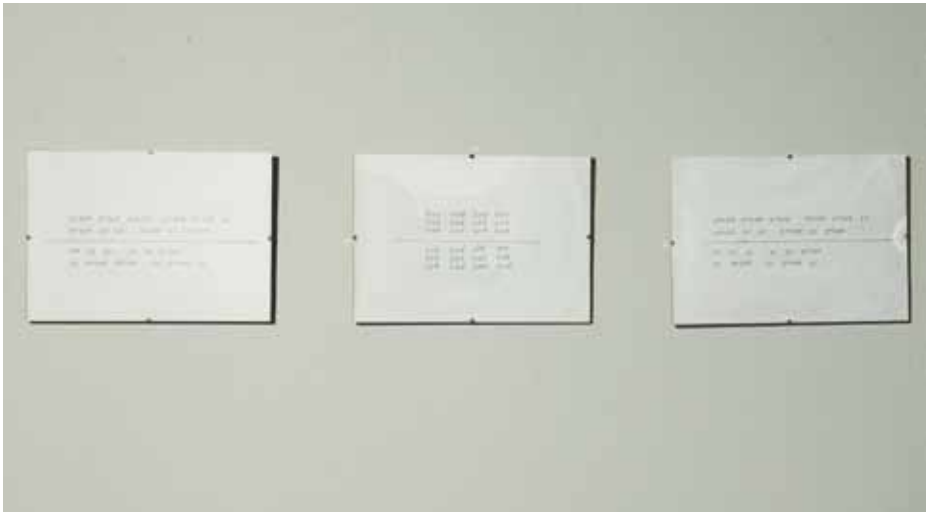
aesthetic writings), and issues related to art (*Czapskiego refleksyjność estetyczna / Czapski's aesthetic reflectivity*), theoretical studies and the cognitive potential of critical reflectivity (*Emocje krytyka. Refleksyjne spojrzenie na kilka aspektów narracji krytycznej / Emotions of a critic. Reflective look at several aspects of critical narration*) and mainly artistic and aesthetic aspects of Czesław Miłosz's writings (the book in progress, under the working title *Miłosza refleksyjność estetyczna* / Miłosz's aesthetic reflectivity).

Roman Lewandowski is an art critic and theoretician, an assistant professor in the department of art theory and history at the Academy of Fine Arts in Katowice, and a lecturer at the faculty of intermedia of the Academy of Fine Arts in Kraków. In the years 2001–2002 he led the Kronika Gallery in Bytom. In the period 2004–2007 he was the editor-in-chief of the "Fort Sztuki" art magazine. Since 2007 he has been associated with the Baltic Gallery of Contemporary Art in Słupsk as a curator. In 2016 he was awarded the Medal for Merit to Culture. He is the author of more than 250 publications in journals, books and websites, and more than 100 exhibition projects at Polish and foreign galleries. His theoretical activity focuses in particular on the anthropology of identity and subjectivity and their iconographic representation in the world of contemporary art.

Mieczysław Juda, PhD, is the head of the department of art theory and history of the Academy of Fine Arts in Katowice. In 1989–1990 he was a beneficiary of the French government scholarship IRESCO / CNRS, Paris. He is the president of the Society of NOSPR Friends in Katowice. He is an author of articles on art theory, philosophy and cyberculture, and an editor of publications devoted to art, including *Znak–znaczenie–komunikacja / Sign-Meaning-Communication*, ASP Katowice, 2002; *Od grafiki propagandowej do Ronda Sztuki / From propaganda graphic to the Rondo Sztuki*, ASP Katowice 2007; Akademia 2007+ / Academy 2007+, ASP Katowice 2009; *Horyzont / Horizon*, ASP Katowice 2012; *Bieguny / Poles*, ASP Katowice 2013; *Pomiędzy / Between*, ASP Katowice 2015 (together with A. Romaniuk).

WYSTAWA
EXHIBITION


KAROL DARWIN, K. MARKS






I WOULD
DO EXACTLY
THE SAME
THING
AGAIN
I WOULD
DO EXACTLY
THE SAME
THING
AGAIN


11.11.2016















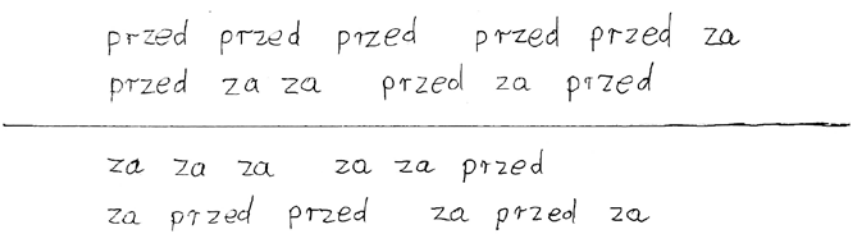




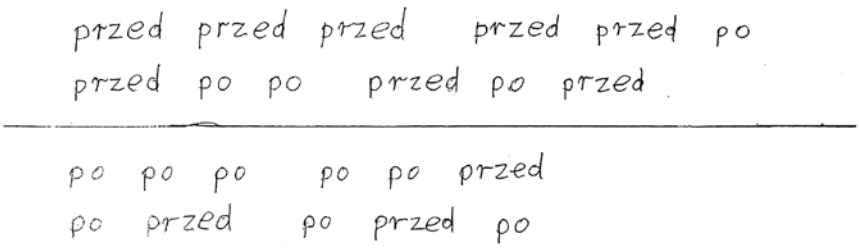

SŁABA
wola
DOBRE
serce
MARTWE
MATERIE

Stanisław Dróżdż

Urodził się w 1939 r., zmarł w 2009 we Wrocławiu. Absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, gdzie studiował w latach 1959–64. Należał do grona najwybitniejszych przedstawicieli i animatorów poezji konkretnej. Jego prace od 1968 roku były prezentowane na wystawach zarówno w kraju jak i za granicą. Od 1971 roku współpracował z Galerią Foksal w Warszawie. Spuścizna artysty znajduje się w kolekcjach muzealnych i prywatnych w kraju (m.in. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Sztuki w Łodzi, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie) i za granicą (m.in. Museum of Contemporary Art w Los Angeles, Schwarz Galeria d'Arte w Mediolanie, Museum of Modern Art w Hunfeld). W 2001 roku Stanisław Dróżdż został laureatem nagrody Fundacji Nowosielskich za „twórcze i wizjonerskie połączenie dwóch duchowych dziedzin: sztuki i poezji". W 2003 roku reprezentował Polskę na 50. Biennale Sztuki w Wenecji projektem pt. *Alea Iacta Est / Kości zostały rzucone*. Artysta brał udział w kilkuset wystawach indywidualnych i zbiorowych. Dzieła Dróżdża stanowią radykalny zwrot estetyczny ku czystej materialności języka. Użyte przezeń znaki, słowa czy litery funkcjonują zarówno na planie semantycznym jak i semiotycznym. Ich realizacja przestrzenna sprawia, że powołane do życia formy nabierają również znaczenia wizualnego.



Projekty ze szkicownika artysty, 2008 | Designs from an Artist's Sketchbook, 2008



He was born in 1939; died in 2009 in Wrocław. He was a Polish philology graduate from the University of Wrocław, where he studied in the years 1959–1964. He was one of the most prominent representatives and leaders of concrete poetry. Since 1968 he has been presenting his works at numerous exhibitions at home and abroad. Since 1971 he has collaborated with the Foksal Gallery in Warsaw. The legacy of the artist can be seen in museums and private collections in Poland (including the National Museum in Wrocław, Łódź Museum of Art, and the Centre for Contemporary Art Zamek Ujazdowski in Warsaw) and abroad (including the Museum of Contemporary Art in Los Angeles, Schwarz Galleria d'Arte in Milan, and the Museum of Modern Art in Hunfeld). In 2001, Stanisław Dróżdż was awarded the Nowosielski Foundation Prize for the "creative and visionary combination of two spiritual disciplines: art and poetry." In 2003 he represented Poland at the 50th Venice Biennale with his project entitled *Alea Iacta Est / The Die Is Cast*. He has participated in several hundred solo and group exhibitions. His works represent a radical shift towards an aesthetic of pure materiality of language. Signs, words and letters used by him in his works exist on both semantic and semiotic levels. The implementation space of his forms gives them new visual meanings.

Grzegorz Hańderek

Urodził się w 1977 roku. Studia w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, gdzie obecnie pracuje na stanowisku profesora na Wydziale Artystycznym. W latach 2008–2012 Dziekan Wydziału Artystycznego. Od roku 2012 do chwili obecnej – prorektor ds. kształcenia i studentów. Autor około 20 wystaw indywidualnych oraz 200 zbiorowych w kraju i zagranicą. Mieszka w Tychach.

Ostatnie projekty i wystawy:

2016 1st Xuyuan International Print Biennale, Pekin (Chiny); *Zły sen*, wystawa indywidualna, Galeria Baszta Czarownic, Słupsk; *PreMeditations – secret meanings,* Galeria Maison 44, Bazylea, Szwajcaria
2015 *Transformation Generation*, Hannover, Kunsthalle; Faust Bettfedernfabrik, Altes Pfandhaus w Kolonii; *Parallax* | projekt Chelsea College of Arts i Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach; *Zły sen*, wystawa indywidualna, galeria Rondo Sztuki w Katowicach
2014 Premio Internacional de Grabado / FIG Bilbao 2014 – wyróżnienie honorowe
2013 *TransGrafika*, Polish Artists in The Mariusz Kazana Art Collection – Guangdong Museum of Art, Chiny; *Makers in Print* – International Graphic Exhibition – The Frederick Layton Gallery – Milwaukee; Institute of Arts and Design; Institute of Visual Arts (Inova) – University of Visconsin-Milwaukee; *Grafica. Gli artisti polacchi nella collezione della Fondazione Mariusz Kazana cura della Prof.ssa Agnieszka Cieślińska e Barbara Kazana* – Palazzo Blumenstihl, Rzym

He was born in 1977 and studied at the Academy of Fine Arts in Katowice. Currently he works as a professor at the faculty of arts of the same academy. In 2008–2012, he has been the dean of the faculty of arts, and since 2012 to the present day the vice-rector of the academy, responsible for education and students' affairs. He participated in around 20 solo and 200 group exhibitions in Poland and abroad. He lives in Tychy.

His recent projects and exhibitions:

2016 1st Xuyuan International Print Biennale, Beijing (China); *Bad Dream*, solo exhibition, Witches' Tower Gallery, Słupsk; *PreMeditations – Secret Meanings*, Gallery Maison 44, Basel, Switzerland;
2015 *Transformation Generation*, Hannover, Kunsthalle; Faust Bettfedernfabrik, Altes Pfandhaus in Cologne; *Parallax*, a common project by the Chelsea College of Arts and Academy of Fine Arts in Katowice; *Bad Dream*, solo exhibition, Rondo Art Gallery, Katowice;
2014 Premio Internacional de Grabado / FIG Bilbao 2014 – honorable mention;
2013 *TransGrafika*, Polish Artists in The Mariusz Kazan Art Collection – Guangdong Museum of Art, China; *Makers in Print* – International Graphic Exhibition – The Frederick Layton Gallery, Milwaukee; Institute of Arts and Design; Institute of Visual Arts (Inova) – University of Wisconsin, Milwaukee; *Grafica. Gli artisti polacchi nella collezione della Fondazione della cura Mariusz Kazan, Profesoressa Agnieszka Cieślińska e Barbara Kazan* – Palazzo Blumenstihl, Rome



11.11.2016 (była jakaś przyszłość, będzie jakaś przeszłość), 2016, praca site-specific (odmycie tekstu metodą nanotechnologii w podłodze galerii), 200 × 50 cm | *(there was a past, there wil be a future)*, 2016, site-specific (nanotechnological clearing away of the text on the gallery floor), 200 × 50 cm

Maciej Linttner

Urodził się w 1966 r. Absolwent i wykładowca Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, gdzie prowadzi Pracownię Rysunku. Brał udział w kilkunastu wystawach indywidualnych oraz wielu zbiorowych. Zajmuje się działaniami mającymi swój rodowód zarówno w malarstwie, jak i literaturze (malarstwo, książka artystyczna). Mieszka w Bytomiu.

Wybrane wystawy indywidualne:

2016 *Książki i obrazy*, Galeria Rondo Sztuki, Katowice
2008 *Notatki towarzyszące*, Galeria Extravagance, Sosnowiec
2007 *750 ml. Ultramaryny*, Galeria Engram, Katowice
2004 *Obrazy*, Górnośląskie Centrum Kultury, Katowice
2001 *Notatki*, Galeria ZPAP, Katowice
1999 *Obrazy*, Galeria Kronika, Bytom

Wybrane wystawy zbiorowe:

2015, 2016 *Północ południe*, Katowice, Gdańsk
2011 *Rozbiórka żelaznej kurtyny*, Berlin
2010 *Pracownia malarstwa – skansen, poligon czy samo sedno sztuki*, Katowice, Kraków
2009 *Kolekcja Polskiej książki Artystycznej*, Warszawa, Kraków, Katowice
2002, 2004, 2006, 2008, 2012 *Festiwal Malarstwa Współczesnego*, Szczecin
1993, 1995, 2001, 2007, 2011 *Bielska Jesień*, Bielsko-Biała
1993 *Młode malarstwo polskie*, Essen (Niemcy)

He was born in 1966. He is a graduate from and a lecturer at the Academy of Fine Arts in Katowice, where he teaches drawing. He has participated in several solo and numerous group exhibitions. His activity includes all the areas connected with painting and literature (painting, art book). He lives in Bytom.

Selected solo exhibitions:

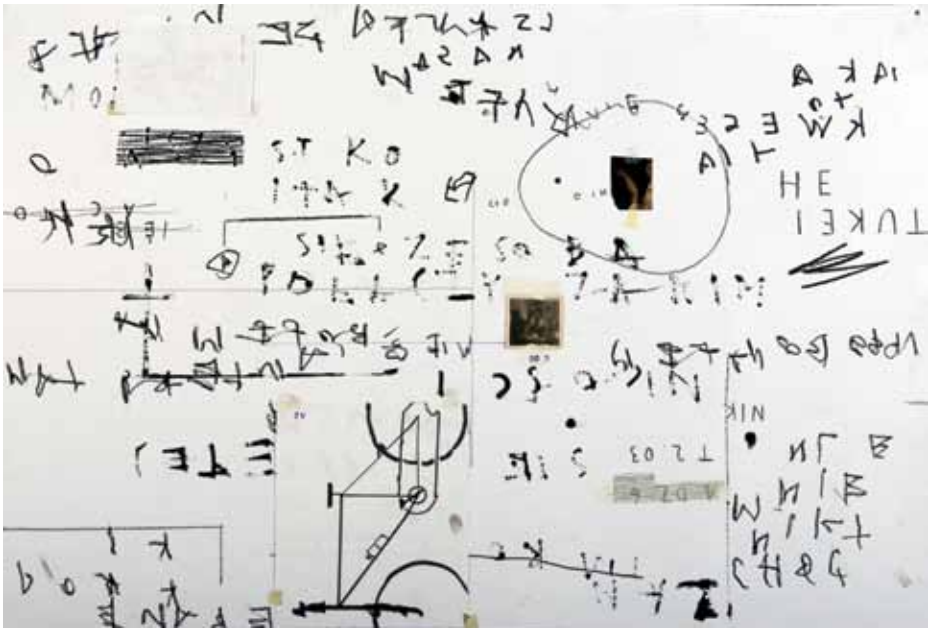
2016 *Books and Paintings*, Rondo Art Gallery, Katowice
2008 *Accompanying Notes*, Extravagance Gallery, Sosnowiec
2007 *750 ml of Ultramarine*, Engram Gallery, Katowice
2004 *Images*, Upper Silesian Cultural Centre, Katowice
2001 *Notes*, ZPAP Gallery, Katowice
1999 *Images*, Kronika Gallery, Bytom

Selected group exhibitions:

2015/2016 *North South*, Katowice, Gdańsk
2011 *Demolition of the Iron Curtain*, Berlin
2010 *Painting Studio – a Skansen Museum, a Training Ground, or the Very Essence of Art*, Katowice, Kraków
2009 *Collection of Polish Art Books*, Warsaw, Kraków, Katowice
2002, 2004, 2006, 2008, 2012 *Festival of Contemporary Painting*, Szczecin
1993, 1995, 2001, 2007, 2011, *Bielsko Autumn*, Bielsko-Biała
1993 *Young Polish Painting*, Essen, Germany.



***Notatki [ruchome] z pamięci [zawodnej]*, 2016, 6 × 100/70 cm, technika własna | *[Movable] Notes from [Fallible] Memory*, 2016, 6 × 100/70 cm, idiosyncratic media**



***Notatki [ruchome] z pamięci [zawodnej]*, 2016, 6 × 100/70 cm, technika własna | *[Movable] Notes from [Fallible] Memory*, 2016, 6 × 100/70 cm, idiosyncratic media**

Przemysław Łopaciński

Urodził się w 1971 r. Absolwent i wykładowca na Wydziale Malarstwa gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Artysta sztuk wizualnych; malarz, rysownik, twórca obiektów przestrzennych i instalacji multimedialnych. W dorobku wiele pokazów indywidualnych i grupowych w kraju i zagranicą m.in. w Turcji, Wielkiej Brytanii, Hiszpanii, Francji, Niemczech, Tajwanie. Mieszka w Gdańsku.

Wybrane wystawy:

2016 *Jedność w różnorodności*, Lwowski Pałac Sztuki, Lwów; *Do jutra*, Galeria WL4, Gdańsk
2015 London Art Biennale, Chelsea Old Town Hall, Londyn; *Kwestia Czasu*, Galeria Krypta u Pijarów, Kraków; *Jedność w różnorodności*, Colegialle Saint Pierre Le Puellier, Orleans
2014 Gdańskie Biennale Sztuki, GGM, Gdańsk; IX Międzynarodowe Nadbałtyckie Triennale Miniatury Tkackiej, Muzeum Miasta Gdynia
2013 *Widzieć/Wiedzieć*, Galeria Refektarz, Kartuzy; I Triennale Sztuki Pomorskiej, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
2012 *10 years later*, Fass Art Gallery, Istanbul
2010 *Drei starke Frauen und drei zarte Manner*, Red Corridor Gallery, Fulda
2006 *Granice*, performance, X Międzynarodowy Festiwal Teatrów Ulicznych FETA, Gdańsk; The International Biennial Print and Drawing, National Taiwan Museum of Fine Arts, Tajwan

***Do jutra...*, 2016, technika mieszana, gablota 200 × 140 × 11 cm | *See you tomorrow...*, 2016, mixed media, showcase 200 × 140 × 11 cm**

He was born in 1971. He is a graduate from and a lecturer at the faculty of painting at the Academy of Fine Arts in Gdańsk, a visual artist, painter, draftsman, and a creator of spatial objects and multimedia installations. His artistic achievements include many solo and group shows at home and abroad, including Turkey, the UK, Spain, France, Germany, and Taiwan. He lives in Gdańsk.

Selected exhibitions:

2016 *Unity in Diversity*, Lviv Palace of Arts, Lviv; Till Tomorrow, WL4 Gallery, Gdansk
2015 London Art Biennial, Chelsea Old Town Hall, London; *A Matter of Time*, Krypta u Pijarów Gallery, Krakow; *Unity in Diversity*, Gdansk City Gallery (GGM), Gdansk
2014 Gdańsk Biennal of Art, GGM, Gdansk; 9th International Baltic Minitextile Triennial, The Gdynia City Museum, Gdynia
2013 *See / Know*, Refektarz Gallery, Kartuzy, Poland; 1st Triennial of Pomeranian Art, State Gallery of Art, Sopot
2012 *10 Years Later,* Fass Art Gallery, Istanbul
2010 *Drei starke Frauen und drei zarte Männer* [*Three Strong Woman and Three Strong Men*], Red Corridor Gallery, Fulda, Germany
2006 *Borders*, 10th FETA International Street and Open-Air Theatres Festival, Gdansk





→ ***Pomogę ci...*, 2012, detal, technika mieszana, gablota 200 × 140 × 11 cm | *I can help you...*, 2012, detail, mixed media, showcase 200 × 140 × 11 cm**


NIE
KU JE


NIE IS TAK
CO ZRO
MUSZ

Janusz Marciniak

Urodził się w 1954 r. Studiował malarstwo w poznańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Profesor zwyczajny Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Autor kilku książek o sztuce i kulturze współczesnej. Jego prace znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, US Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie, Miejskiej Galerii Sztuki Arsenał w Poznaniu, Fundacji Signum i kolekcjach prywatnych.

Wybrane wystawy indywidualne:

2016 *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*, Galeria Jednego Obrazu, Biblioteka Wydziału Fizyki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań.
2013 Wystawa rysunków i wykład *Zawsze rysunek* w ramach cyklu prezentacji Teraz Rysunek, Uniwersytet Artystyczny, Poznań.
2012 *Mandala dla świata w dniu 18 października 2012*, performans (we współpracy ze studentami) dla Kanału 2 niemieckiej telewizji publicznej (ZDF), Uniwersytet Artystyczny, Poznań.
2011 *Hagada. O Bronku Bergmanie*, instalacja multimedialna, Galeria Miejska Arsenał, Poznań.
2011 *Mandala dla Malewicza*, performans (we współpracy ze studentami), Uniwersytet Artystyczny, Poznań.

Wybrane wystawy zbiorowe:

2015 *Między demokracjami 1989–2014. Upamiętnienie i pamięć*, Wzgórze Konstytucji (Muzeum w Starym Forcie), Johannesburg.
2014 Osten Biennale Rysunku, Galeria Osten, Skopje.
2013, 2014 *Es brennt! 75 Jahre nach den Novemberpogromen 1938* (*Pali się! 75. rocznica Nocy Kryształowej*), Dokumentationszentrum Topographie des Terrors, Berlin.
2013 *in.print.out*, Künstlerhaus, Wiedeń.
2013 *Sketch. 2013*, Fordham University Center Gallery, Nowy Jork

He was born in 1954. He studied painting at the Academy of Fine Arts in Poznań. He is a professor at the University of Arts in Poznań, an author of several books on art and contemporary culture. His works are in the collections of the National Museum in Kraków, the US Holocaust Memorial Museum in Washington, DC, Arsenał Municipal Art Gallery in Poznań, and Signum Foundation, as well as in private collections.

Selected solo exhibitions:

2016 *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*, One Painting Gallery, Library of the faculty of physics, the Adam Mickiewicz University, Poznań.
2013 Exhibition of drawings and lecture *Drawing Forever* in the cycle of presentations Drawing Now, University of the Arts, Poznań.
2012 *Mandala for the World on October 18th, 2012*, performance (in collaboration with students) for Channel 2 German public television (ZDF), University of Arts, Poznań.
2011 *Haggadah. About Bronek Bergman*, multimedia installation, Arsenał Municipal Art Gallery, Poznań.
2011 *Mandala for Malevich*, performance (in collaboration with students), University of Arts, Poznań.

Selected group exhibitions:

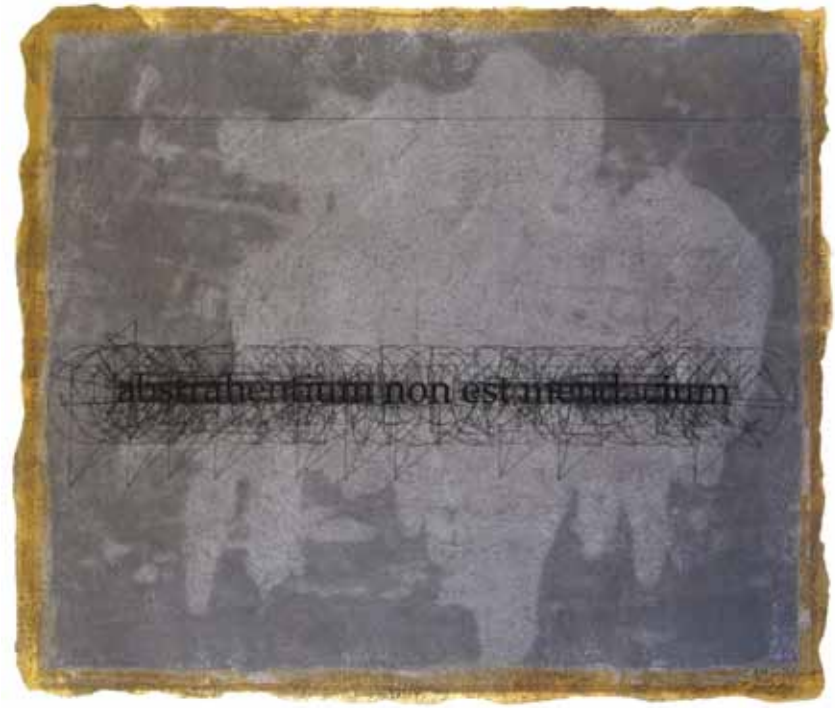
2015 *Between 1989–2014 Democracies. Commemoration and Memory*, Constitution Hill (Museum in the Old Fort), Johannesburg.
2014 Osten Drawing Biennale, Osten Gallery, Skopje.
2013, 2014 *Es brennt! 75 Jahre nach den Novemberpogromen 1938* (*Fire! 75th anniversary of Kristallnacht*), Dokumentationszentrum Topographie des Terrors, Berlin.
2013 *in.print.out*, Künstlerhaus, Vienna.
2013 *Sketch. 2013*, Fordham University Center Gallery, New York

↗ ***Malewicz²*, 2015, technika mieszana, 70 × 70 cm | *Malevich²*, 2015, mixed media,70 × 70 cm**

→ ***Mandala nr 3 (Tomasz Merton)*, 2015, technika mieszana, 70 × 70 cm | *Mandala nr 3 (Tomasz Merton)*, 2015, mixed media, 70 × 70 cm**


MALEVICH

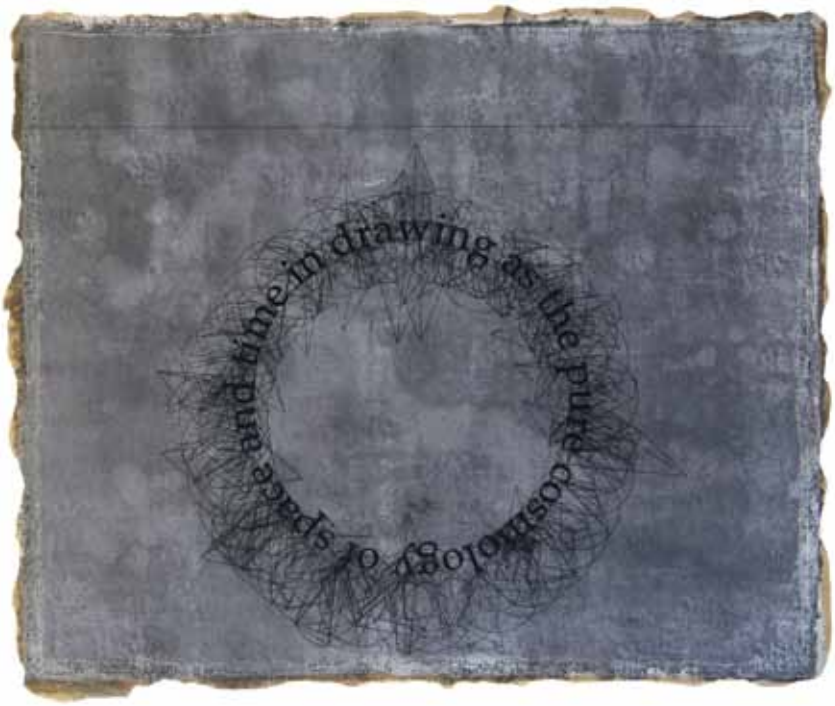




↑ *Abstrakcja nie jest kłamstwem (Św. Tomasz z Akwinu)*, 2012, rysunek cyfrowy, 21 × 42 cm | *Abstraction Is Not a Lie (St. Thomas of Aquinas)*, 2012, digital drawing, 21 × 42 cm

↗ *Mantra rysunkowa*, 2014, technika mieszana, 86 × 103 cm | *A Drawing Mantra*, 2014, mixed media, 86 × 103 cm

→ *Jedna kwadratowa uwaga o rysunku* (12), 2014, technika mieszana, 91 x 107 cm | *One Square Remark on Drawing* (12), 2014, mixed media, 91 x 107 cm


space and time in drawing as the pure cosmology of



Jadwiga Sawicka

Urodziła się w 1959 r. Tworzy obrazy, fotografie, obiekty, instalacje tekstowe, również w przestrzeni publicznej. Mieszka w Przemyślu, pracuje na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Współpracuje z Galerią BWA Warszawa.

Wybrane wystawy indywidualne:

2014 *Fragmenty opowiadania*, Galeria BWA Warszawa,
2006 *Siła fatalna*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa
2003 *Nic w środku!*, Bunkier Sztuki, Kraków

Wybrane wystawy zbiorowe:

2016 *Contemporary Art from Poland*, European Central Bank, Frankfurt n. Menem, Niemcy
2015 *Gender w sztuce*, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie
2014 *Co widać. Polska sztuka dzisiaj*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa

Wybrane instalacje w przestrzeni publicznej:

2016 baner *Wojna* na elewacji galerii Labirynt w Lublinie
2014 billboard na ulicy Kijowa, Ukraina (w czasie projektu Schody)
2013 lightboxy na stacji PKP w Tarnowie, (w czasie wystawy *Sen jest drugim życiem*)
2011 *Pestsäule* (*Kolumna morowa*), instalacja w przestrzeni publicznej Wiednia, Austria



She was born in 1959. She creates paintings, photographs, objects, and text installations, also in public space. She lives in Przemyśl, working at the faculty of arts of the University of Rzeszow. She collaborates with the BWA Gallery in Warsaw.

Selected solo exhibitions:

2014 *Fragments of a Story*, BWA Gallery Warsaw,
2006 *Fatal Force*, Centre for Contemporary Art Zamek Ujazdowski, Warsaw
2003 *Nothing Inside!*, Bunker of Art, Cracow

Selected group exhibitions:

2016 *Contemporary Art from Poland*, European Central Bank, Frankfurt am Main, Germany
2015 *Gender in the Arts*, Museum of Contemporary Art in Kraków
2014 *What You See. Polish Art Today*, Museum of Modern Art, Warsaw

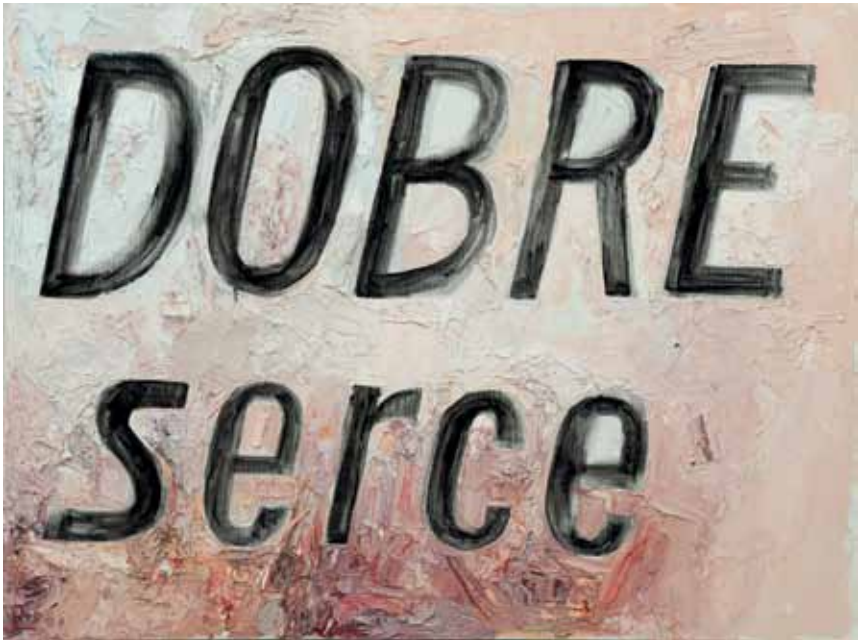
Selected installations in public space:

2016 *War*, banner on the facade of Labirynt gallery in Lublin
2014 billboard on a street of Kiev, Ukraine (during the project Stairs)
2013 light boxes at the railway station in Tarnów (during the exhibition *Dream is Another Life*)
2011 *Pestsäule* (*Plague Column*), public space installation in Vienna, Austri

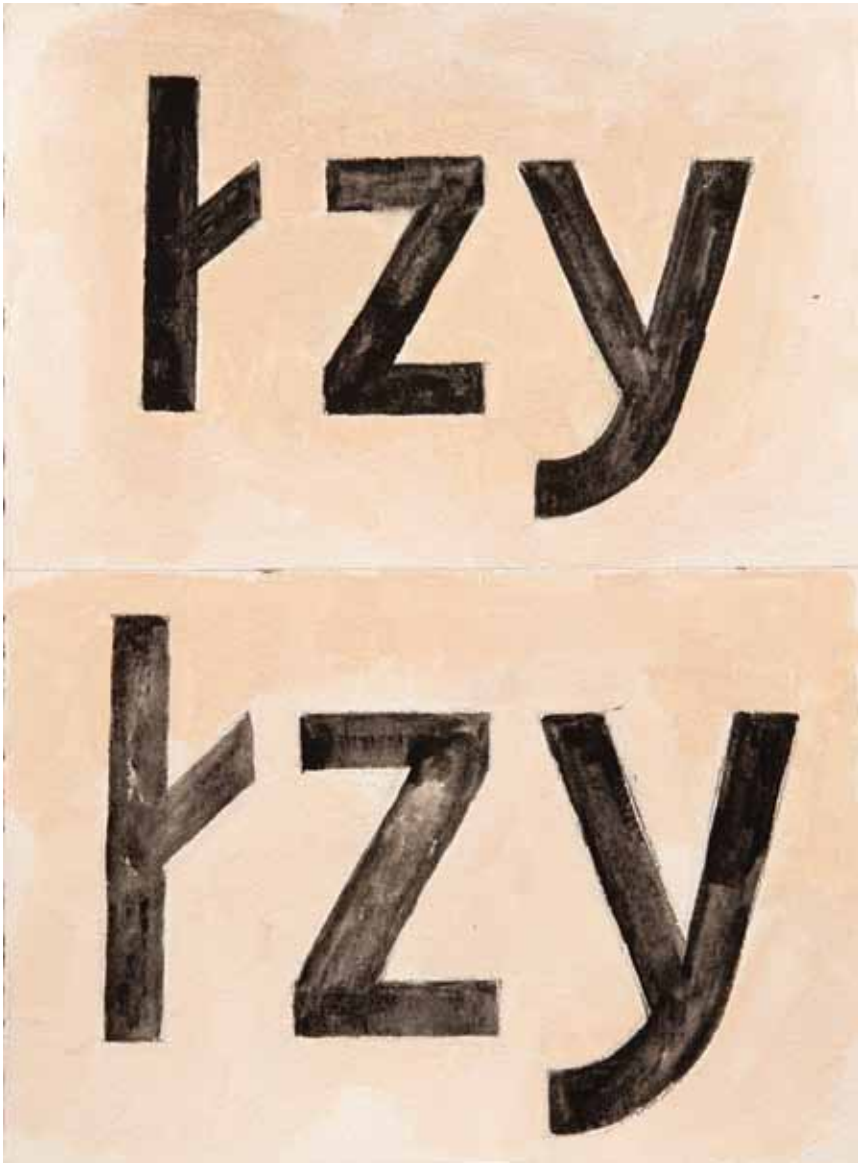
↑ ***Łzy I*, 2015, akryl, papier, 35 × 36 cm | *Tears I*, 2015, acrylic, paper, 35 × 36 cm**

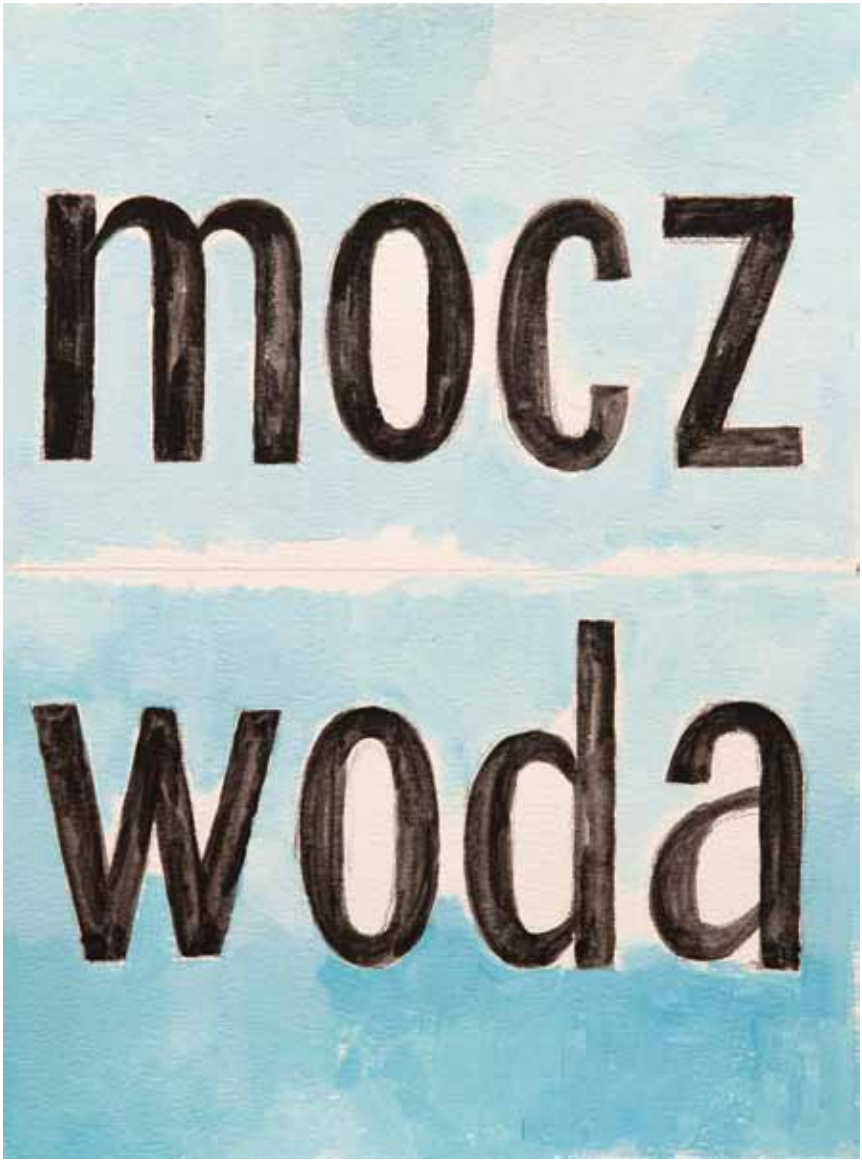
↗ ***Dobre serce*, 2016, olej, akryl, płótno, 60 × 80 cm | *Good Hearted*, 2016, oil, acrylic, canvas, 60 × 80 cm**

→ ***Słaba wola*, 2016, olej, akryl, płótno, 60 × 80 cm | *Weak Willed*, 2016, oil, acrylic, canvas, 60 × 80 cm**


DOBRE
serce


SŁABA
wola


łzy
łzy



↖ ***Łzy II*, 2015, akryl, papier, 35 × 26 cm | *Tears II*, 2015, acrylic, paper, 35 × 26 cm**

↑ ***Mocz*, 2015, akryl, papier, 35 × 26 cm | *Urine*, 2015acrylic, paper, 35 × 26 cm**



Urodził się w 1952 r. Malarz, rysownik, projektant, pedagog. W latach 1973–1978 studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom uzyskał w pracowni prof. Tadeusza Dominika, aneks z litografii w pracowni prof. Mariana Rojewskiego. Trzykrotny stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki. Dwukrotnie nominowany do Paszportów Polityki. W 2011 laureat Nagrody Cybisa. Od 2009 roku prowadzi wraz z Leonem Tarasewiczem Pracownię Przestrzeni Malarskiej na Wydziale Sztuki Mediów warszawskiej ASP. Prace artysty znajdują się w zbiorach: Muzeum Sztuki w Łodzi, Narodowej Galerii Sztuki „Zachęta", CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, MOCAK w Krakowie oraz kolekcjach.

Wybrane wystawy indywidualne:

2013 *Notes mal*, DAP, Warszawa
2011 *Na kolorowo o różnych sprawach*, Salon Akademii, Warszawa
2009 *Międzynarodowe ruchy kobiet*, Galeria Potocka /Office/, Kraków
2008 *Pytam*, Galeria EGO, Poznań
2007 *Malarstwo*, Galeria Raster, Warszawa – z Przemysławem Mateckim
2006 *Obrazy w szkole i w domu*, Galeria Zachęta, Warszawa
2003 *Paweł Susid – Malarstwo*, Galeria Biała Lublin,
1999 *Powieszenie obrazów po dwa /próba/*, Galeria Zachęta; *Złe życia /s/kończą się śmiercią*, Galeria Zewnętrzna AMS
1998 *Malarstwo*, Galeria Promocyjna, Warszawa
1988 *Malarstwo*, Galeria Dziekanka, Warszawa

He was born in 1952. He is a painter, illustrator, designer, and teacher. In 1973–1978 he studied at the Academy of Fine Arts in Warsaw. He received his diploma from Prof. Tadeusz Dominik studio, and annex in lithography from Prof. Marian Rojewski studio. He is a three-time scholarship winner of the Ministry of Culture and the Arts. He was twice nominated for the Passport Award of the "Polityka" magazine. In 2011 he was awarded the Cybis Prize. Since 2009 he has run a painting space studio with Leon Tarasiewicz at the faculty of media arts of the Academy of Fine Arts in Warsaw. His works are in the collections of the Museum of Art in Łódź, National Gallery of Art "Zachęta", Centre for Contemporary Art Zamek Ujazdowski in Warsaw, and MOCAK Kraków collections.

Selected solo exhibitions:

2013 *Notes mal*, DAP, Warsaw
2011 *Colorfully About Various Things*, Salon Akademii, Warsaw
2009 *International Women's Movements*, Galeria Potocka / Office /, Kraków
2008 *I ask*, EGO Gallery, Poznań
2007 *Paintings*, Raster Gallery, Warsaw (with Przemysław Matecki)
2006 *Images at School and at Home*, Zachęta Gallery, Warsaw
2003 *Paweł Susid – Painting*, Biała Gallery Lublin,
1999 *Hanging Pictures by Two /an attempt/*, Zachęta Gallery; Bad Life Ends with Death, Zawnętrzna Gallery AMS
1998 *Painting*, Promocyjna Gallery, Warsaw
1988 *Paintings*, Dziekanka Gallery, Warsaw

← *10 najbardziej znanych dzisiaj Rosjan*, akryl na płótnie, 30 × 120 cm | *10 Best Known Russians Today*, acrylic on canvas, 30 × 120 cm

↓ *10 najbardziej znanych dzisiaj Polaków*, akryl na płótnie, 30 × 90 cm | *10 Best Known Poles Today*, acrylic on canvas, 30 × 90 cm



↓ *10 najbardziej znanych dzisiaj Niemców*, akryl na płótnie, 30 × 120 cm | *10 Best Known Germans Today*, acrylic on canvas, 30 × 120 cm




ALLEN DYLAN EINSTEIN
FKA MARKS MOJŻESZ
STEIN FREUD HERZL
SZ SPINOZA ALLEN
JEZUS KAFKA MARKS
DYLAN EINSTEIN FREUD
RKS MOJŻESZ SPINOZA

198



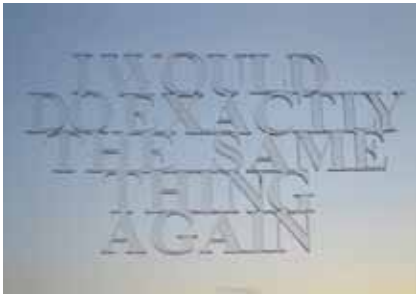
10 najbardziej znanych dzisiaj Żydów, akryl na płótnie, 30 × 100 cm | *10 Best Known Jews Today*, acrylic on canvas, 30 × 100 cm

Małgorzata Szandała

Urodziła się w 1977 r. Pracuje w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Brała udział w wielu wystawach zbiorowych w Polsce i na świecie m.in. w Nowym Jorku, Wiedniu, Bazylei, Oslo, Seulu, Teheranie, Tokio. Uczestniczyła w kilku programach Artist in Residence (w Niemczech, Szwajcarii, Norwegii, Walii). W 2013 otrzymała stypendium Ministerstwa Kultury, Nauki i Edukacji Mecklenburg-Western Pommerania, Niemcy. Obszary zainteresowań: działania i instalacje site-specific, obiekt, sztuka konceptualna, book art.

Wybrane wystawy:

2015 *Tajemnica i melancholia ulicy*, CKK, Katowice; *Travel Agency. Paradise*, Loft8 Gallery, Wien
2014 *Aktywna cisza. W hołdzie Jerzemu Ludwińskiemu*, Galeria działań, Warszawa
2012 *Your Face is a Landscape*, Field Projects Gallery, New York; Międzynarodowe Triennale Grafiki, Bunkier Sztuki, Kraków
2010 IEEB 4 International Experimental Engraving Biennia, The Brancovan Palaces Cultural Center, Mogosoaia
2007 Print Internationale Grafik Triennale Krakau-Oldenburg-Wien, Kunstlerhaus, Wien
2004 *Europa Jetzt*, MAK Museum of Applied Arts/Contemporary Art, Wien



She was born in 1977. She works at the Academy of Fine Arts in Katowice. She has participated in many group exhibitions in Poland and abroad, including New York, Vienna, Basel, Oslo, Seoul, Tehran, and Tokyo. She has participated in several artist-in-residence programs (Germany, Switzerland, Norway, and Wales). In 2013, she received a scholarship from the Ministry of Culture, Science and Education of Mecklenburg-Western Pomerania, Germany. Her areas of interest include actions and site-specific installations, object, conceptual art, and book art.

Selected exhibitions:

2015 *Mystery and Melancholy of a Street*, DKA, Katowice; *Travel Agency. Paradise*, Loft8 Gallery, Vienna
2014 *Active Silence. Tribute to Jerzy Ludwiński*, Galeria działań, Warsaw
2012 *Your Face is a Landscape*, Field Projects Gallery, New York; International Print Triennial, Contemporary Art Gallery, Kraków
2010 IEEB 4 International Experimental Engraving Biennial, The Brancovan Cultural Palaces Center, Mogosoaia
2007 Print Graphic Triennale Internationale Krakau-Oldenburg-Wien, Kunstlerhaus, Vienna
2004 *Europa Jetzt*, MAK Museum of Applied Arts/Contemporary Art, Vienna

***Przemówienie. Dead Language*, 2012, trzy obiekty z plexi, wydruk cyfrowy | *Pronouncement. Dead Language*, 2012, tree plexiglass objects, digital print**





→ ***Przemówienie. Dead Language*, detal |**
***Pronouncement. Dead Language*, detail**





Andrzej Szewczyk

Urodził się w 1950 r., zmarł w 2001 r. Zajmował się malarstwem, rzeźbą, rysunkiem, a także tworzył realizacje o charakterze environments. W latach 1974–1978 studiował wychowanie plastyczne na Uniwersytecie Śląskim, filia w Cieszynie. Od 1977 związany z Galerią Foksal. Wystawiał w kraju i za granicą. Stała ekspozycja jego prac znajduje się w Muzeum Śląska Cieszyńskiego w Cieszynie. Mieszkał i pracował w Cieszynie oraz Kaczycach Górnych.

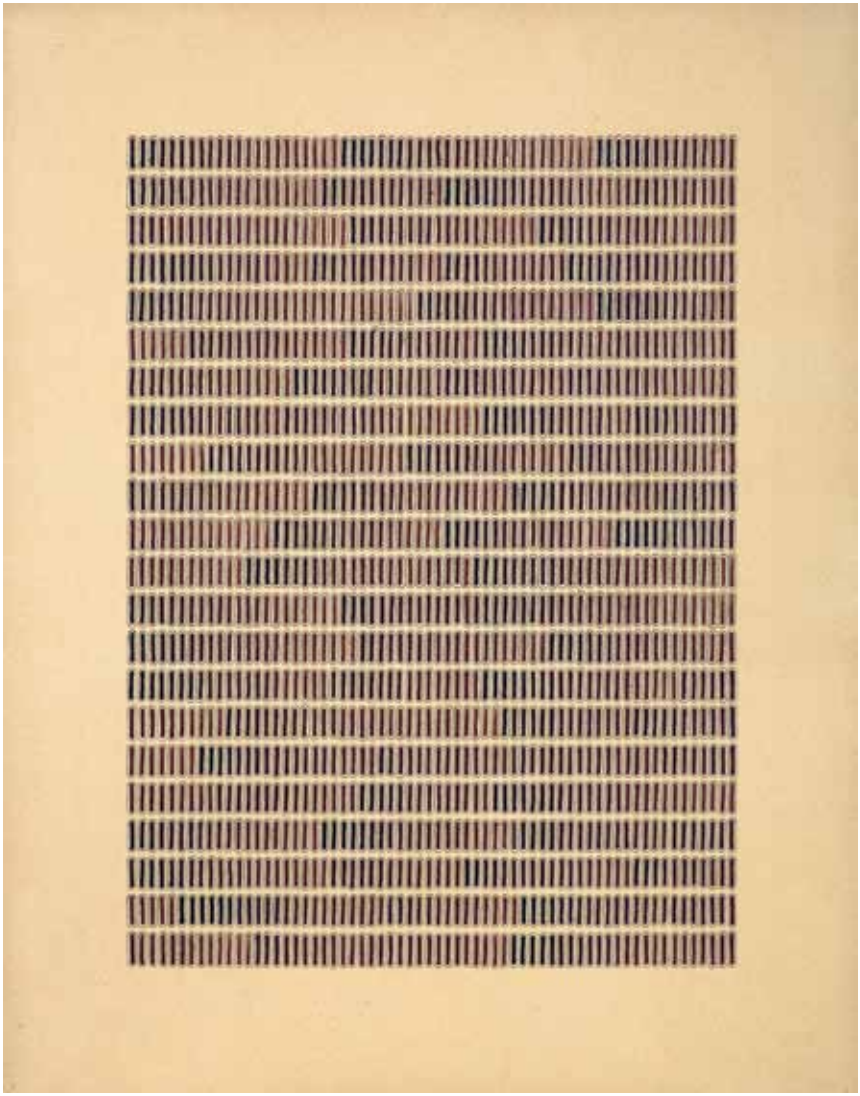
Wybrane wystawy indywidualne:

1996 *Andrzej Szewczyk. Manuskrypty dla Titivilitariusa. Malowidła*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała
1995 *Erotyki*, Starmach Gallery, Kraków; Calamum in mente tinquebat, Galeria Kronika, Bytom
1994 *Latający uniwersytet*, Galeria Miejsce, Cieszyn
1993 *Biblioteki – nowe woluminy*, Galeria Krzysztofory, Kraków
1992 *Malarstwo*, Galeria Kronika, Bytom
1991 Trzy biblioteki, Galeria Arsenał, Białystok
1990 *Biblioteka-Bazylika*, Galeria Uniwersytecka, Cieszyn; Manuskrypty, Starmach Gallery, Kraków
1989 *To była przyszłość oceanu, a to jest twoja przeszłość*, Galeria Foksal, Warszawa; Biblioteka-Bazylika, Galeria Krzysztofory, Kraków; Under the Volcane, Galeria Altair, Torino (Włochy)
1988 *Wystawa retrospektywna*, Muzeum Sztuki, Łódź
1987 *Biblioteka-Bazylika*, Galeria Foksal, Warszawa
1985 *Manuskrypty*, Galeria Foksal, Warszawa
1984 *Pomniki listów F. Kafki do F. Bauer*, Galeria Foksal, Warszawa
1981 *Przestrzeń zawsze ta sama, czy rośnie, czy maleje...*, Galeria Foksal, Warszawa; Pięć stron świata, Galeria Foksal, Warszawa
1979 *Cztery książki*, Galeria Foksal, Warszawa
1978 *Malowidła z Chłopów*, Galeria Foksal, Warszawa
1973 *Malarstwo jest widoczne*, Uniwersytet Śląski, Cieszyn
1971 *Malowidła na lustrach*, Galeria Beanus, Sosnowiec

He was born in 1950; died in 2001. He worked in painting, sculpture, drawing, and also created works of environmental character. In the years 1974–1978 he studied art education at the University of Silesia in Cieszyn. Since 1977 he has been associated with the Foksal Gallery in Warsaw. He exhibited at home and abroad. The permanent exhibition of his work is presented at the Museum of Cieszyn Silesia in Cieszyn. He lived and worked in Cieszyn and Kaczyce Górne.

Selected solo exhibitions:

1996 *Andrzej Szewczyk. Manuscripts for Titivilitarius. Paintings*, BWA Gallery, Bielsko-Biała
1995 *Erotica*, Starmach Gallery, Cracow; Calamum in mente tinquebat, Kronika Gallery, Bytom
1994 *Flying University*, Miejsce Gallery, Cieszyn
1993 *Libraries – New Volumes*, Krzysztofory Gallery, Kraków
1992 *Painting*, Kronika Gallery, Bytom
1991 *Three Libraries*, Arsenal Gallery, Bialystok
1990 *Library-Basilica*, University Gallery, Cieszyn; Manuscripts, Starmach Gallery, Kraków
1989 *It Was the Future of the Ocean, and This Is Your Past*, Foksal Gallery, Warsaw; Library-Basilica, Krzysztofory Gallery, Cracow; Under the Volcano, Gallery Altair, Torino
1988 *Retrospective Exhibition*, Museum of Art, Łódź
1987 *Library-Basilica*, Foksal Gallery, Warsaw
1985 *Manuscripts*, Foksal Gallery, Warsaw
1984 *Monuments of F. Kafka's Letters to F. Bauer*, Foksal Gallery, Warsaw
1981 *Space is Always the Same, Whether it Increases or Decreases...*, Foksal Gallery, Warsaw; Five Sides of the World, Foksal Gallery, Warsaw
1979 *Four Books*, Foksal Gallery, Warsaw
1978 *Paintings from 'The Peasants'*, Foksal Gallery, Warsaw
1973 *Painting Is Visible*, University of Silesia, Cieszyn
1971 *Paintings on Mirrors*, Beanus Gallery, Sosnowiec



***Bez tytułu*, papier, lata 20., sepia 1983–86 (kolekcja Marka Kusia) | *Untitled*, paper, 1920s, sepia 1983–86 (Marek Kuś collection)**







***Bez tytułu*, 1989–1991, technika własna (kolekcja Marka Kusia i Grzegorza Sztwiertni) | *Untitled*, 1989–1991 idiosyncratic techniqu (Marek Kuś and Grzegorz Sztwiertnia collection)**

Grażyna Tereszkiewicz

Urodziła się w 1976 roku. W latach 1992–1997 studiowała na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, gdzie obroniła dyplom z malarstwa. Jako szef redakcji w jeleniogórskim oddziale telewizji sieci Polsat przygotowywała i redagowała m.in. programy poświęcone sztuce współczesnej. W latach 2009–2010 współpracowała z Galerią Klimy Bocheńskiej w Warszawie, a w 2010–2011 z galerią Strefa A w Krakowie. Od 2013 r. pracuje jako kuratorka w katowickim Centrum Kultury (obecnie Katowice Miasto Ogrodów). Zajmuje się malarstwem, wideo, performance oraz projektowaniem graficznym i grafiką cyfrową. Mieszka i tworzy w Krakowie.

Ostatnie projekty i wystawy:

2012 *Oddaj mi moją traumę*, Galeria Pusta, Centrum Kultury Katowice (wystawa indywidualna razem z Magdą Hueckel)
2012 *Małe pranie ręczne*, Galeria Strefa A, Kraków
2011 *Efekt pasażu*, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Otwarta Pracownia w Krakowie, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej w Słupsku (jako kuratorka i artystka)
2010 *Geografia intymna*, Galeria Kameralna BGSW, Słupsk (wystawa indywidualna)
2009 *Kilkanaście koanów na (nie)istnienie*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej w Słupsku
2010 *Kilkanaście koanów na (nie)istnienie*, BWA Jelenia Góra, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Galeria Labirynt w Lublinie (jako kuratorka i artystka)



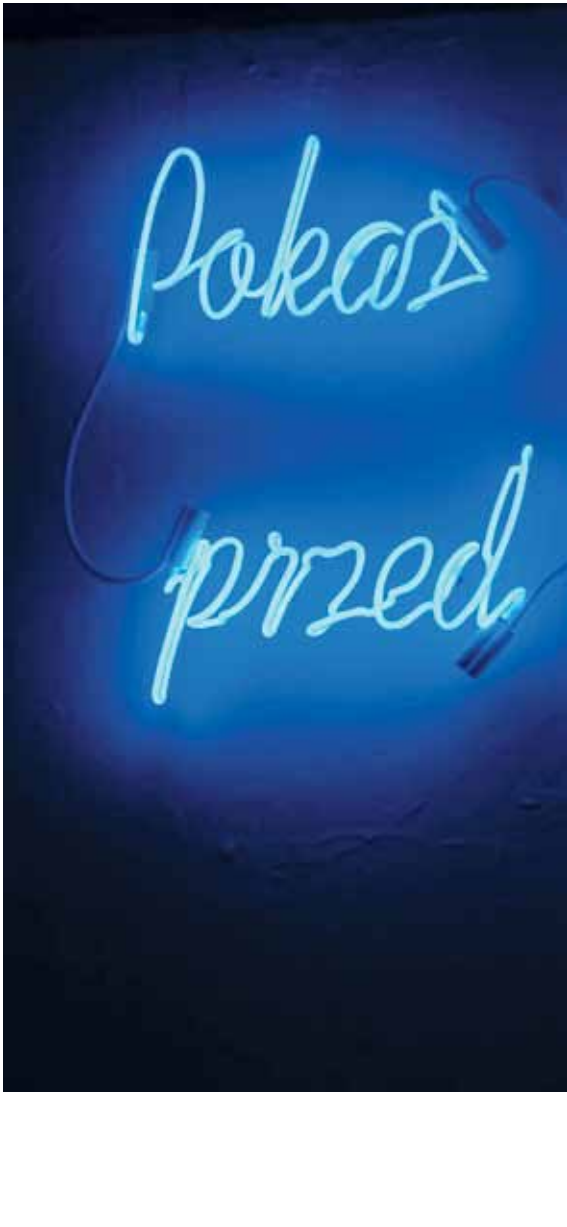
***Milknie, a ja się w niej pławię (Carolee Schneemann, Jenny Holzer, Unica Zürn)*, 2016, olej na płótnie | *I swim in her as she quiets (Carolee Schneemann, Jenny Holzer, Unica Zürn)*, 2016, oil on canvas**



She was born in 1976. In the years 1992–1997 she studied at the Academy of Fine Arts in Poznań, receiving her diploma in painting. Working as the head of the editorial department in Jelenia Góra television network Polsat, she has prepared and edited, among other things, some programs devoted to contemporary art. In 2009–2010 she collaborated with Klima Bocheńska Gallery in Warsaw, and in 2010–2011 with the gallery Zone A in Kraków. Since 2013 she has worked as a curator in Katowice Cultural Centre (now Katowice City of Gardens). She cultivates painting, video art, performance and graphic design and digital graphics. She lives and works in Kraków.

Recent projects and exhibitions:

2012 *Give Me My Trauma*, Pusta Gallery, Cultural Centre Katowice (solo exhibition together with Magda Hueckel)
2012 *Small Hand Wash*, Zone A Gallery, Kraków
2011 *The Effect of Passage*, Upper Silesian Museum in Bytom Open Studio in Kraków, Baltic Contemporary Art Gallery in Słupsk (as a curator and artist)
2010 *Intimate Geography*, Small Gallery BGSW, Słupsk (solo exhibition)
2009 *dozen koans on (non) existence*, Baltic Contemporary Art Gallery in Słupsk
2010 *dozen koans on (non) existence*, BWA Jelenia Gora, BWA Contemporary Art Gallery in Katowice, Labirynt Gallery in Lublin (as a curator and artist)



Pokaż swoją twarz przed urodzeniem, 2010, neon, (kolekcja Bałtyckiej Galerii Sztuki Współczesnej) | *Show Your Face Before Birth*, 2010, neon, (collection Baltic Gallery of Contemporary Art)



211

Ireneusz Walczak

Urodził się w 1961 r. Jest absolwentem i wykładowcą na Wydziale Artystycznym Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, gdzie jest profesorem zwyczajnym i prowadzi Pracownię Malarstwa. Brał udział w ponad 270 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Miał 21 wystaw indywidualnych w kraju i za granicą. Laureat 30 nagród oraz wyróżnień krajowych i za granicznych.

Wybrane wystawy indywidualne:

2016 *Loading, please wait...*, Galeria Arttrakt, Wrocław
2014 *Multikulti*, Galeria Extravagance Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Sielecki, Sosnowiec
2012 *My house is my language III*, Galeria Rondo Sztuki, Katowice
2010 *Konfrontacje*, Galeria Arttrakt, Wrocław; *My house is my language*, Galeria Krytyków Pokaz, Warszawa
2007 *Budowanie tożsamości*, Galeria BWA, Katowice; Centrum Sztuki Współczesnej – Galeria EL, Elbląg
2001 Galeria Kronika, Bytom
1999 *Inter Art*, Galerie Reich, Kolonia, Niemcy
1995 Girardet Haus, Essen, Niemcy

Wybrane wystawy zbiorowe:

2016 *Z głębi. Artyści Muzeum Śląskiemu*, Muzeum Śląskie, Katowice
2015 *Koń trojański*, BWA Katowice
2014 *Ad Astra Per Ars*, BWA Katowice.
1991 *Malarstwo lat 80.*, Frankfurt nad Menem, Dusseldorf /Niemcy/
1990 *Czarna Dziura*, Katowice–Szczecin Młodzi Malarze Polscy – Villecroze /Franc

He was born in 1961. He is a graduate from and a lecturer at the faculty of arts of the Academy of Fine Arts in Katowice, where currently he is a professor, leading a painting studio. He has participated in over 270 group exhibitions at home and abroad. He showed 21 solo exhibitions at home and abroad, and is the winner of 30 awards and honors in Poland and abroad.

Selected solo exhibitions:

2016 *Loading, Please Wait...*, Arttrakt Gallery, Wrocław
2014 *Multikulti*, Extravagance Gallery, Centre for Contemporary Art Zamek Sielecki, Sosnowiec
2012 *My house is my language III*, Rondo Art Gallery, Katowice
2010 *My House Is My Language*, Critics' Gallery show, Warsaw; Confrontations 2010, Arttrakt Gallery, Wrocław
2007 *Building Identity*, BWA Gallery, Katowice; Center for Contemporary Art – Gallery EL, Elblag
2001 *Kronika* Gallery, Bytom
1999 *Inter Art*, Galerie Reich, Cologne, Germany
1995 *Girardet Haus*, Essen, Germany

Selected group exhibitions:

2016 *From the Depths. Artists for the Silesian Museum*, Silesian Museum, Katowice
2015 *Trojan Horse*, BWA Katowice
2014 *Ad Astra Per Ars*, BWA Katowice.
1991 *Painting of the 80s*, Frankfurt, Dusseldorf, Germany
1990 *Black Hole*, Katowice–Szczecin,
Young Polish Painters, Villecroze, France



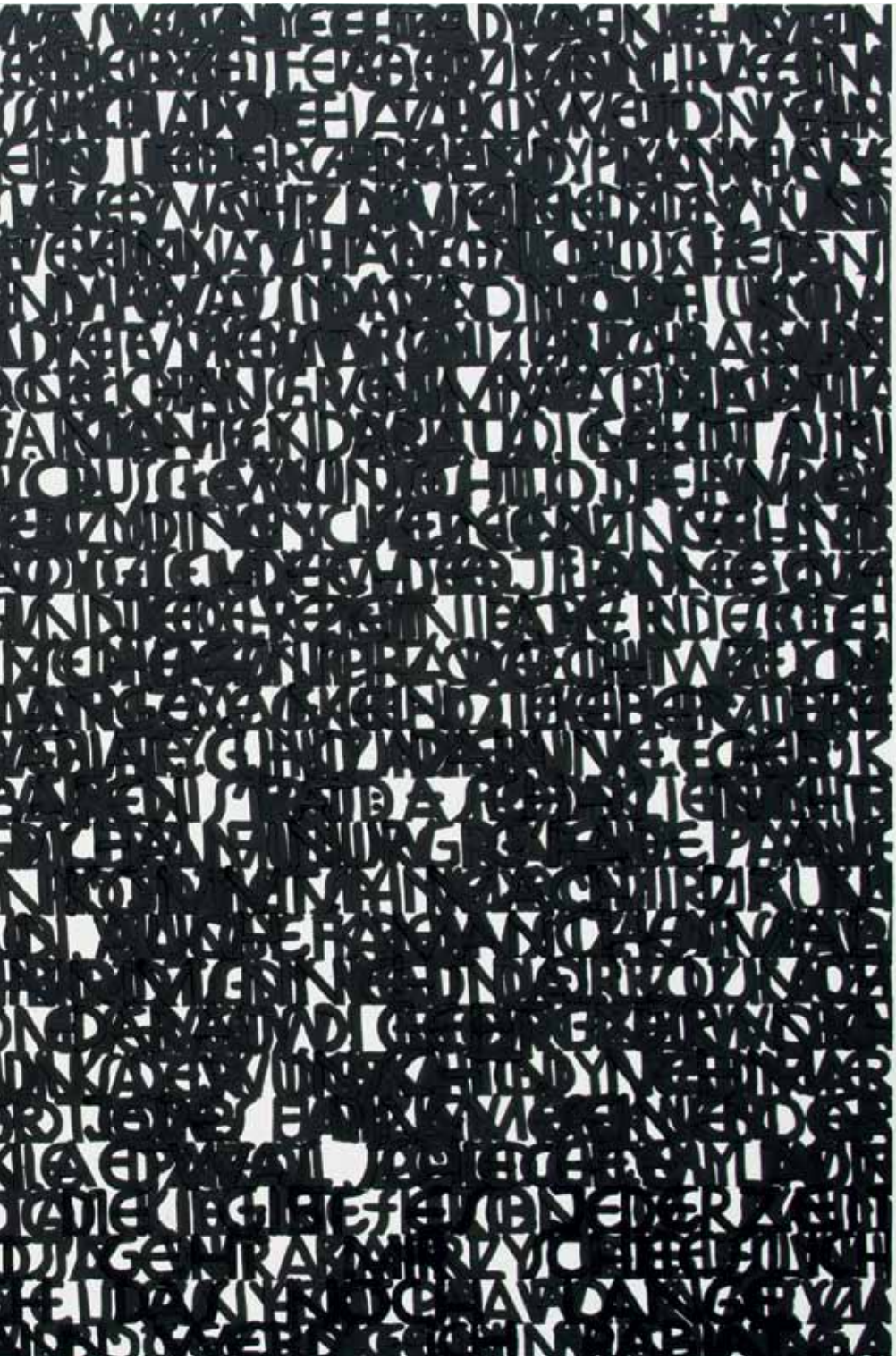


↑ *Bartoszewski,* 2016, akryl płótno, 130 × 180 cm | *Bartoszewski,* 2016, acrylic, canvas, 130 × 180 cm

← *Loading, please wait... II,* 115 × 115 × 17 cm, 2016 | *Loading, please wait... II,* 115 × 115 × 17 cm, 2016

→ *3 piosenki jeden czas*, 2016, olej, płótno, 150 × 200 cm | *3 songs one time*, 2016, oil, canvas, 150 × 200 cm





Recenzenci | Reviewers::
Prof. UAP dr hab. Izabela Kowalczyk
Prof. ASP dr hab. Dariusz Vasina

Inicjatywa | Initiated by:
Przemysław Łopaciński

Redakcja naukowa | Scholarly editor:
Roman Lewandowski

Redakcja | Edited by:
Przemysław Łopaciński

Projekt graficzny | Design:
Anita Wasik

Tłumaczenie tekstów | Translated by:
Piotr Mierzwa

Tłumaczenia biogramów | Bios translation:
Jan Maciej Głogoczowski

Zdjęcia | Photos:
Piotr Muschalik
oraz dzięki uprzejmości artystów | and courtesy of the artists

Druk i oprawa | Printing and binding:
Pasaż

Wydawca | Published by:

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach
ul. Raciborska 37, tel. 32 758 77 00
rektorat@asp.katowice.pl

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku
ul. Targ Węglowy 6, tel. 58 301 28 01
kontakt@asp.gda.pl

ISBN 978-83-61424-91-8
ISBN 978-83-65366-21-4

© Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach 2016
© Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 2016

Projekt *Eksplozja litery. Ikonografia tekstualności jak źródło cierpień* realizowany w dwóch etapach | The project *Explosion of the Letter. Iconography of Textuality and its Discontents* is produced in two stages:

1. sesja naukowa i wystawa | academic conference and exhibition
   Akademia Sztuk Pięknych i Rondo Sztuki w Katowicach | The Academy of Fine Arts and Rondo Sztuki Gallery in Katowice
   04.11 – 20.11.2016

2. wystawa | exhibition
   Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej | Baltic Gallery of Contemporary Art (Słupsk – Ustka)
   12.01 – 31.03.2016

Publikacja dofinansowana przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach zadań kulturalnych | The publication is co-financed by the Ministry of Culture and National Heritage as part of its cultural tasks

L