

# Słowo-obraz w przestrzeni

## Poezja w projektach *site-specific*

### Komentarz do twórczości Joana Brossy oraz Iana i Aleca Finlayów

Współcześnie nikogo już nie zaskakuje fakt, że papierowa książka przestaje być głównym nośnikiem treści literackich. Wyjście tekstu poza ramy kartki rozpoczęło się w XX wieku wraz z takimi twórcami, jak: Carlo Belloli, Lawrence Weiner, Seiichi Niikuni czy Heinz Gappmayr, a na początku wieku XXI jedynie nabrało tempa. Utwory literackie konstytuują się obecnie nie tylko za pomocą treści, ale również formy – jako fizyczne artefakty. Jest to szczególnie widoczne w przypadku twórczości poetyckiej. Wiersz traktowany jako przedmiot estetyczny ukształtował się pod wpływem takich nurtów, jak: poezja eksperymentalna, poezja konkretna, emblematyczna czy, używając bardziej pojemnego pojęcia, poezja wizualna. Już w 1912 Włoch Fillippo Tommaso Marinetti w swoim *Technicznym Manifestie Literatury Futurystycznej* głosił konieczność uwolnienia słowa ze sztywnych ram składni i interpunkcji. Słowa-na-wolności Marinettiego, pozbawione więzów systematyczności, miały stać się domeną intuicji, która budowała by nowe, bardziej rozległe relacje między elementami rzeczywistości. Na takich nieoczywistych analogiach, wykorzystujących dynamikę niemal samych rzeczowników oprzeć się miała poezja przyszłości<sup>1</sup>. W latach 50. Eugen Gomringer, szwajcarski pionier konkretyzmu, postulował natomiast odejście od tradycyjnej formy wiersza (strof, wersów i tak dalej) na rzecz budowania słownych konstelacji. W słynnej książce-manifestie *Konstelacje* (1953) pisał:

Wiersz konkretny składa grupy wyrazów tak jakby to były gwiazdozbiory. Konstelacja jest systemem, a zarazem placem zabaw o zdefiniowanych granicach. Poeta tworzy pole zabaw jako pole siły i wskazuje jego możliwości. (...) Konstelacja jest wyzwaniem, jest także zaproszeniem<sup>2</sup>.

To właśnie owa „konstelacyjność” poezji wizualnej sprawiła, że z łatwością przeniosła się ona z domeny literatury do domeny sztuk wizualnych, stając się nie tylko tematem gry intelektualnej, ale także przedmiotem namysłu estetycznego. Uzyskała też

nowe możliwości zaistnienia w przestrzeni – już nie dwuwymiarowej, jaką jest papier, ale trójwymiarowej, którą stanowić mogą różnego rodzaju przedmioty, obiekty i miejsca. Utwory poetyckie zdefiniowane przez ich fizyczną formę na stałe zagościły w twórczości literackiej ostatnich kilku dekad. W jednej z najnowszych antologii współczesnej poezji wizualnej *The Last Vispo anthology: 1998–2008* pod redakcją Craga Hilla i Nico Vassilakisa, obok rozdziałów zatytułowanych: *Liternictwo*, *Pismo odręczne*, *Typografia* i *Kolaż*, znajdujemy obszerną część pod tytułem *Obiekt*. Krótkie spojrzenie na to, jak podzielony jest zbiór, pozwala nam na zbudowanie sobie generalnego obrazu kierunków rozwoju współczesnej poezji eksperymentalnej. Jak możemy zaobserwować – sytuowanie wiersza w przestrzeni w postaci przedmiotu estetycznego stanowi jeden z jej filarów.

#### Obiekty w przestrzeni

Wiersze-artefakty traktowane jako obiekty trójwymiarowe (przedmioty w przestrzeni) przybierają różnorodne formy. Możemy je oglądać w postaci książek koncepcyjnych, projektów i instalacji transmedialnych czy ekspozycji muzealnych. Odnajdują się także z powodzeniem w projektach typu *site-specific*, w których słowo staje się częścią konkretnego miejsca. Określenie *site-specific* odnosi się do sztuki tworzonej w dialogu z przestrzenią o określonych uwarunkowaniach fizycznych, społecznych, historycznych i kulturowych. Może być ona rozumiana zarówno jako pomieszczenie (wnętrze), obszar miejski lub wiejski, a także krajobraz naturalny. Głównym wyznacznikiem sztuki *site-specific* jest jej dopasowanie do kontekstu przestrzennego, uwzględniające lokalną specyfikę zarówno w jej aspekcie estetycznym, jak i społeczno-kulturowym. Chodzi więc o projekty, które oprócz nadania miejscu nowego (dodatkowego) waloru artystycznego, wchodzą w dialog z jego historią i użytkownikami. Możemy tu wskazać zarówno na użytkowników intencjonalnych (odwiedzających muzea, galerie i przestrzenie wystawiennicze – stałe i przygodne), jak i zwykłych mieszkańców danego obszaru. Sztuka *site-specific* najczęściej przybiera formę rzeźby lub instalacji, a także muralu, afisza czy billboardu. Obiekty takie, jeśli zlokalizowane są na zewnątrz budynków lub bezpośrednio w krajobrazie, poddane są działaniu warunków atmosferycznych i podlegają naturalnej entropii. Często są to prace efemeryczne

1 F.T. Marinetti, *Technical Manifesto of Futurist Literature* (tłum. własne), źródło: <http://digital.uncg.edu/390/futurist.html>; Marinetti F.T., *Destruction of syntax – Radio imagination – Words-in-freedom* (tłum. własne), źródło: <https://blogs.brown.edu/hiaa-0820-s01-2017-fall/files/2017/09/Marinetti.pdf>, (dostęp 01.07.2018).

2 E. Gomringer, *The Book of Hours and Constellations*, Nowy Jork 1968, tłum. własne.

lub procesualne, w których od początku założony jest destrukcyjny wpływ upływu czasu i zmienności pogody. W szczególny sposób obserwujemy to w przypadku projektów uzależnionych od przyływów i odpływów morza, nasłonecznienia czy roślinnej wegetacji. Stanowi to jednocześnie o ich delikatnej, refleksyjnej naturze, jak i silnym, fizykalnym związku z mechanizmami działania przyrody i materii nieożywionej. Możemy zaobserwować tu kolejne nici łączące je z zasadami tworzenia literatury futurystycznej zaproponowanymi przez wspomnianego już Tommaso Marinettiego. Artysta mówił bowiem o konieczności odejścia od perspektywy antropocentrycznej (odczu-



Ian Hamilton Finlay i Sue Finlay, *Little Sparta: The Present Order is the Disorder of the Future*, 1966 – teraz

wania przez pryzmat własnego „ja”) na rzecz dążenia do wyartykułowania za pomocą języka specyficznej natury materii i rządzących nią procesów.

Sztuka *site-specific* może być również rozumiana jako kontynuacja postulowanego przez amerykańskiego artystę postkonceptualnego Roberta Smithsona – wyjścia z zamkniętego systemu galerii. Smithson, jeden z najbardziej znanych twórców i teoretyków sztuki ziemi (*land art*), w tworzeniu prac bezpośrednio w krajobrazie widział sposób na osadzenie sztuki w należnym jej kontekście. Czyniąc rozróżnienie na miejsca (*sites*) i nie-miejsca (*non-sites*) wskazywał na zasadniczą przepaść, jaka dzieli neutralną, pustą i sterylną przestrzeń galerii i rzeczywiste miejsce w otoczeniu przyrodniczo-społecznym. Ta pierwsza, mimo że teoretycznie otwarta, jest w istocie ekskluzywna i podporządkowana ekonomicznym mechanizmom rządzącym rynkiem sztuki. Ta druga, mimo że często nieprzyjazna człowiekowi (tereny pustynne, obszary silnie zurbanizowane, postindustrialne itp.) jest inkluzywna i powinna stanowić właściwy przedmiot refleksji estetycznej. Sam Smithson często czerpał inspirację z obserwacji naturalnych procesów

geologicznych<sup>3</sup>, a także eksplorowania wielkoskalowych konstrukcji budowlanych i przemysłowych<sup>4</sup>. Obserwujemy tutaj analogię do futurystycznej wizji Marinettiego, który mówił:

Nie interesuje nas operowanie dramataми ucłowieczonej materii. Twardość kawałka stali interesuje nas dla niego samego; niezrozumiałe i nieludzkie związki cząsteczek lub opozycje elektronów, temperatura kawałka żelaza czy drewna, jest w naszej opinii bardziej przesycona pasją niż uśmiech czy tży kobiety<sup>5</sup>.

Uważał także, że do literatury należy wprowadzić, często pomijane, wrażenia zmysłowe: dźwięk, który uwypukla dynamizm obiektów, wagę i zapach. Współcześnie te kategorie włączane są do tak zwanej estetyki haptycznej lub szerzej: estetyki kognitywnej<sup>6</sup>.

Innym tropem do interpretacji sztuki *site-specific* jest program sztuki kontekstualnej, który w 1975 roku sformułował polski artysta intermedialny i krytyk kultury Jan Świdziński<sup>7</sup>. Jednym z jego założeń jest gotowość sztuki na połączenie znaczenia z przedmiotem w określonym kontekście pragmatycznym. Odwołując się do szerszej ramy filozofii kultury, możemy w tym postulatcie dostrzec niemożność oderwania sztuki od uwarunkowań *habitusu*, który Pierre Bordieu definiuje jako *schematy myślenia i wyrażania, które przyswoiła jednostka, stanowiące bazę do nieintencjonalnej inwencji kontrolowanej improwizacji*<sup>8</sup>. To właśnie *habitus*, co istotne, wyposaża nas w określone sposoby posługiwania się językiem oraz artykułowania naszych potrzeb i odczuć, a także trwałe dyspozycje, sposoby postrzegania świata oraz reguły działania i myślenia. Sztuka *site-specific* do nich właśnie chce się odwołać.

## Język w przestrzeni

Wprowadzenie słowa do sztuki zorientowanej na lokalny kontekst miejsca to zasługa artystów działających na pograniczu poezji i sztuk wizualnych. Często ma ono wymiar ideologiczny i może być sytuowane w ramach szeroko pojętej krytyki kultury<sup>9</sup>. Drugą motywacją dla artystów tworzących w tym nurcie jest chęć

3 R. Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* (1968),

w: Flam J. red., *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley 1996, s. 100–113.

4 R. Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic. New Jersey* (1967),

w: Flam J. red., *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley 1996, s. 68–74.

5 F.T. Marinetti, dz. cyt., tłum. własne.

6 Dziedziny te interesują się własnościami zmysłowymi zawartymi w dziele sztuki oraz jego cechami, które budują u odbiorcy określone wrażenia i postrzeżenia, które później tworzą kategorie umysłowe przypisywane obiektom. Bliskie są w tym duchowi futuryzmu, korzystają także ze środków technicznych, które tak fascynowały Marinettiego.

7 J. Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Warszawa 1977.

8 P. Bourdieu, *Szkic teorii praktyki poprzedzony trzema studiami na temat etnologii* Kybalów, Kęty 2007.

9 Przykładem tego rodzaju twórczości mogą być projekcje Jenny Holzer, które artystka wyświetla w wielu miastach na świecie. Napisy rzucane na fragmenty charakterystycznych dla danego miejsca zabytkowych budynków lub innych elementów architektury podejmują ważne społecznie tematy, piętnują przemoc, utarte stereotypy i szkodliwe przekonania. Źródło: <http://projects.jennyholzer.com/projections> (dostęp 01.07.2018).

wprowadzenia w przestrzeń publiczną subtelnej języka poezji jako równoprawnego z innymi sposobu mówienia o świecie. Skupiają się oni na budowaniu relacji formalno-semantycznych, kładąc nacisk zarówno na zmysłowe własności środowiska, jak i specyfikę otoczenia kulturowego. Za emblematyczny przykład może służyć tu *Mała Sparta* (1966–teraz) zlokalizowany w Szkocji krajobrazowy ogród Iana Hamiltona Finlaya, który, oprócz bogatej kolekcji roślin, wypełniają liczne rzeźby i instalacje nawiązujące do dziedzictwa kultury europejskiej i wybranych wydarzeń z historii powszechnej<sup>10</sup>. Artysta łączy w nim dwa główne motywy: zawołowane, często fragmentaryczne i wielowymiarowe dzieła czerpiące z estetycznego dorobku antyku i instalacje związane z wojną, wojskowością i rewolucją – rozumiane dwojako – jako krytyka społeczna odnosząca się do tragicznych wydarzeń z historii ludzkości, jak i bardziej metaforyczna sugestia konieczności obrony sztuki. Wśród nich odnajdziemy zanurzoną w trawie rozbitą grecką kolumnę z napisem *Arkadia rzecz. królestwo w sąsiedztwie Sparty*, napis nad bramą głoszący *Chata, pole, pług. W tym jest szczęście*, odnoszący się do pochwały prostego życia wyrażanej przez francuskiego rewolucjonistę Louisa Antoine’a de Saint Justa czy kompozycję z kamiennych płyt z pokawałkowanym cytatem z Saint-Justa „Terazniejszy porządek jest nieporządkiem przyszłości”<sup>11</sup>. Oprócz dłuższych zdań w ogrodzie obecne są również pojedyncze słowa i ich fragmenty. W tym wypadku gra z odbiorcą nie opiera się już na odwoływaniu się do jego wiedzy ogólnej, ale do wyobraźni wizualno-językowej. Przykładem tej strategii jest między innymi słowo „fala”, które umieszczone jest w wersji łacińskiej (*unda*) na ceramicznej mozaice oraz w różnorodnych odpowiednikach (*wave*, *vague*, *woge*, *onda*) na kamiennych blokach zanurzonych w trawniku. Drugim słowem szczególnie cennym dla Finlaya było „morze”. Występuje ono w krótkim wierszu umieszczonym na ławce: *The sea’s waves / The wave’s sheaves / The sea’s naves*, który odnosi się do fal morskich, bijących w nawę morza, jednocześnie niosąc z sobą okręty (*naves* – oznacza zarówno nawę kościoła, jak i okręty marynarki wojennej)<sup>12</sup>.

Tworząc swoje projekty, Finlay przykładł dużą wagę nie tylko do warstwy znaczeniowej, ale także wizualnej (zapisu) i dźwiękonaśladowczej słów. Jego dzieła charakteryzowała lapidarność i wykorzystanie subtelnej ironii. Piotr Rypson, historyk sztuki i autor

obszernej monografii poezji wizualnej<sup>13</sup>, tak wyjaśnia finlayowską koncepcję „ogrodu sztuk”:

Sklonność do kontemplowania detalu nie jest dla szkockiego poety jedynie minimalistyczną predylekcją stylistyczną; jest zarówno metodą poszukiwania skutecznych, acz oszczędnych strategii poetyckich, jak i sposobem poruszania obszernej, brzemiennej tradycją i możliwymi znaczeniami tematów, dla których metonimiczny detal staje się dialektyczną soczewką łączącą historię z dzisiejszymi czasami<sup>14</sup>.

Z kolei Jessie Sheeler, krytyczka sztuki i współpracowniczka artysty, która szczegółowo analizowała źródła metafor reprezentowanych przez zgromadzone przez Finlaya w ogrodzie obiekty, mówi o naczelnej idei Małej Sparty jako walki zmierzającej do pokonania dzikiej natury przez porządek sztuki<sup>15</sup>. Sam Finlay wyjaśnia umieszczenie krótkich sentencji poetyckich w przestrzeni ogrodu w sposób bardziej humorystyczny, mówiąc: *Inskrypcje są najlepszą częścią ogrodu, tak jak kalkomania jest najlepszą częścią zestawów Airfix (modeli samolotów do samodzielnego składania – przyp. własny)*<sup>16</sup>.

Drugim artystą, którego nie można pominąć omawiając funkcjonowanie poezji wizualnej w przestrzeni jest Joan Brossa<sup>17</sup>. Głównym przedmiotem zainteresowania katalońskiego twórcy, który swoje życie i twórczość związał z przestrzenią miejską Barcelony, było poszukiwanie nowych form wyrazu, które wychodziłyby poza tradycyjnie zdefiniowane dziedziny sztuki. W 1968 roku mówił: *Wierzę we wzajemne przenikanie sztuki i literatury i nie rozumiem pewnych krytyków zainteresowanych tylko jednym rodzajem. Gatunki artystyczne oznaczają różne środki wyrażania tej samej rzeczywistości. Są bokami tej samej piramidy, które zbiegają się w jednym punkcie*<sup>18</sup>. Zwykł także podobno powtarzać za włoskim transformistą Leopoldo Fregolim, że *sztuka to życie, a życie to transformacja*. Dostrzec w tym możemy rys typowy dla sztuki *site-specific*, która powinna opierać się nie tylko o cechy charakterystyczne danej przestrzeni w konkretnym momencie, ale także być świadoma nieuniknionych przemian, którym będzie ona podlegała w czasie.

10 *Mała Sparta (Little Sparta)* znajduje się w Dunsyre niedaleko Edynburga. Ogród jest otwarty dla zwiedzających w okresie czerwiec-wrzesień zgodnie z intencją Finlaya, aby był oglądany w momencie, gdy rośliny (w pełni wegetacji) stanowią integralną część dzieła sztuki. Źródło: <https://www.littlesparta.org.uk/> (dostęp 01.07.2018).

11 Bardziej szczegółowej analizie inskrypcji obecnych w ogrodzie podejmuje się W. Brzezowski w artykule *Ian Hamilton Finlay i jego Mała Sparta*, „Architektura. Czasopismo Techniczne”, 2012, nr 2 (109), s. 175–182.

12 Cytaty z dzieł Finlaya w tłumaczeniu własnym.

13 Rypson P., *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.

14 Rypson P., *Szkic w ogrodzie Iana Hamiltona Finlaya w: Ian Hamilton Finlay – Poezja konkretna. Prace na papierze z kolekcji Stanisława Dróżdża*, katalog wystawy, Galeria Bielska BWA, 2000 red. Morcinek K., Lęgoń J., s. 11.

15 Sheeler J., *Little Sparta. The Garden of Ian Hamilton Finlay*, Londyn 2003, s. 17.

16 Cytat pochodzi z I.H. Finlay, *Unconnected Sentences on Gardening*, w: *Nature Over Again After Pussin*, katalog wystawy, Collins Exhibition Hall, University of Strathclyde, Glasgow, 1980 (tłum. W. Brzezowski, w: *Ian Hamilton Finlay i jego Mała Sparta*, dz. cyt., s. 182).

17 Twórczość Brossy doczekała się w Polsce opracowania w postaci książki Marcina Kurka *Poezja przyziemna. Doświadczenie codzienności w liryce Joana Brossy*, Gdańsk 2014.

18 Brossa J., *Fases*, w: Brossa J., *La piedra abierta. Antología poética*, Barcelona 2003, s. 28, tłum. M. Kurek.

Joan Brossa pozostawił po sobie ogromną spuściznę twórczą (ponad tysiąc obiektów), na którą składały się między innymi: wiersze wizualne, wiersze-przedmioty, wytwory w duchu duchampowskich *ready-mades*, a także rzeźby i instalacje w przestrzeni miejskiej. Można powiedzieć, że w subtelny sposób wszczepił poezję w żywą tkankę Barcelony, jego dzieła ozdobiły wiele skwerów, parków i placów tego miasta. W 2003 roku otwarte zostały w parku Montjuïc Ogrody Joana Brossy (Jardins de Joan Brossa). Do najbardziej znanych dzieł poetyckich artysty usytuowanych w przestrzeni należą: *Wizualny wiersz przechodni w trzech czasach* (*Poema visual transitable en tres temps*, 1984) *Barcelona* (*Barcino*, 1994) i *Monument książki* (*Monumento al libro*, 1994). „Wiersz przechodni” składa się z trzech części (faz): *Narodziny*, *Droga z pauzami i intonacjami* i *Destrukcja*. Stanowią go: wykuta z kamienia litera A (o wysokości 16m), która otwiera widok na umieszczone między cyprysami i drzewkami oliwnymi, również kamienne, znaki interpunkcyjne: kropkę, przecinek, wielokropkę, nawiasy i tym podobne, oraz druga, zrujnowana litera A. Elementy rzeźby wpasowane są w ukształtowanie terenu i w naturalny sposób korespondują z porastającą go roślinnością. Brossa stara się ująć w ramy języka cykl życia: od narodzin do śmierci. O projekcie mówi: *Szok i niespodzianka charakteryzują przygodę liter i znaków, które szukają znaczenia poza tekstem, wśród roślinności – symbolu życia samego w sobie*<sup>19</sup>. W drugim utworze *Barcino*, Brossa stara się z kolei nawiązać dialog z przestrzenią zurbanizowaną. Umieszcza na Plaza Nueva, w zabytkowej dzielnicy Barcelony, utworzony z liter-obiektów napis *Barcino*, który jest dawną, rzymską nazwą miasta. Usytuowany jest on naprzeciw Puerta Bisbal, starożytnej bramy do miasta zlokalizowanej wewnątrz rzymskich murów; tworzą go litery-rzeźby z brązu i aluminium, umieszczone na chodniku, wzdłuż dawnej rzymskiej drogi. Każda litera ma swoją indywidualną formę. B charakteryzuje typowy dla dzieł z brązu kształt inicjału, A przypomina piramidę, R typografię mechaniczną, C półksiężyc, N ma kształt żaglowca i wskazuje północ i tak dalej. Utwór pomyślany jest jako tzw. ucieleśniony (zmaterializowany) ideogram, syntetyczny znak graficzny, łączący koncepcję kształtu i ideę, do której się odnosi.

Twórczość Finlaya i Brossy stanowi użyteczną ramę, która pozwala nam zrozumieć, czym może być poezja potraktowana jako narzędzie współkonstruujące sztukę związaną z miejscem (szkocki twórca poświęcił się głównie pracy w krajobrazie naturalnym, Katalończyk przestrzeni miejskiej). Okres działalności, a także życiorysy obu twórców zamykają się niemal w całości w wieku XX – Joan Brossa zmarł w roku 1998, Hamilton Finlay w roku 2006. Powstaje

zatem pytanie, czy dziedzictwo poetyckiej awangardy drugiej połowy ubiegłego stulecia ma swoje odzwierciedlenie we współczesnej poezji eksperymentalnej. Pierwsze dwie dekady wieku XXI stały się przecież okresem rozwoju przede wszystkim sztuki (w tym poezji) cyfrowej i momentem odejścia od fizycznego obiektu na rzecz różnego rodzaju mediów.

### Poetyckie oznaczanie świata – Alec Finlay

Przestrzeń codzienną (miejską, przyrodniczą) jako estetyczne otoczenie dla twórczości poetyckiej wykorzystuje Alec Finlay (syn Iana Hamiltona). Stara się on wprowadzać język poezji do krajobrazu, uchwytując



Alec Finlay, *Questions & Answers (after Paul Celan): what's a tweet?* 2018

za jego pomocą ulotne momenty namysłu nad rzeczywistością. W swoich projektach kładzie nacisk na subtelny ingerencję artysty w otoczenie, unikając dominacji sztuki nad miejscem. Bierze także pod uwagę konieczność odwołania się do kapitału kulturowego zawartego w określonym otoczeniu, często z kuratorów danej przestrzeni czyniąc swoich przewodników i współtwórców projektu. Najnowszym projektem artysty (2018) jest *Questions&Answers (after Paul Celan)*, w ramach którego w londyńskim Southwark Park umieszczonych zostało dwadzieścia różnobarwnych budek lęgowych dla ptaków. Każda budka opatrzona jest krótkim, zdawkowym pytaniem i odpowiedzią – rodzajem poetyckiego spostrzeżenia. Finlay stawia proste zagadki o to, czym jest miłość, lato, niebo czy Londyn. Są one lakoniczne, czasem humorystyczne, często intertekstualne. Artysta przyznaje, że inspiracją dla *Questions&Answers* była dla niego poetycka metoda stawiania pytań stosowana między innymi przez Paula Celana i Pabla Nerudę. Finlay pyta na przykład: *what's love? / day sees, day / is, day's us* (czym jest miłość?

19 *Impacte i sorpresa suposa l'aventura d'unes lletres i uns signes que busquen llur significat allunyats de qualsevol text i enmig de la vegetació, símbol de la vida mateixa*, (tłum. własne) w: Brossa J., *Projecte per a un poema visual en tres temps*, „L'Alzina”, nr 16(62), Barcelona 1987, s.200.

/ dzień widzi, dzień / jest, dzień jest nasz); *what's a park?* / *walks on grass* (czy jest park? / spacerami w trawie) czy *what is the sea?* / *if the sea knew / what it was / it wouldn't keep / coming back* (czy jest morze? / gdyby morze wiedziało / czym jest / nie cofałoby się / i nie wracało z powrotem). Jest wrażliwy nie tylko na znaczenie i wygląd słów (grę liter), ale także na ich dźwięczność. W humorystyczny sposób zapytuje: *what's a pigeon?* / *not what, but ... / who, whoo* (czy jest gołąb? / Nie czym, ale... / kim, kiiim? – w tym przypadku tłumaczenie nie jest w stanie oddać onomatopiecznego żartu zawarte-



Joan Brossa, *Poema visual transitable en tres temps*, 1984

go w oryginale). Interesuje go zarówno sama przyroda i rządzące nią prawa (zmienność pór roku, kwitnienie i zamieranie roślin), jak i człowiek jako jej element. Do człowieka podchodzi z ogromną delikatnością i wyrozumiałością, poruszając takie tematy, jak: uczucia, emocje, wrażenia zmysłowe czy natura pamięci. O projekcie *Questions&Answers* mówi:

Suita z dwudziestu wierszy umieszczonych na budkach łęgowych nie jest książką – jest tekstem otwartym na zewnątrz, a jego otoczenie wywiera wpływ na kształtowanie się jego znaczenia. Jest to zestawienie słów, które musiało współgrać ze sobą tak długo, aż zrosło się, jako rzecz. Typowy tomik poezji krąży wewnątrz wąskiej grupy społeczności czytelników, którzy, w pewnym sensie, są ekspertami od językowych asamblaży; natomiast słowa umieszczone w przestrzeni publicznej jak te, są napotymane przez wszystkich, być może raz, ale raczej miesiącami i latami<sup>20</sup>.

W tym komentarzu dostrzegamy jedno z głównych zadań, jakie stawia sobie poezja wizualna jako element otoczenia społecznego. Stara się ona wrastać

w konkretną przestrzeń i wraz z upływem czasu, stawać się jej naturalną, oswojoną przez odbiorców częścią. Alec Finlay jest tego świadomy, łącząc teksty zupełnie autorskie z fragmentami lokalnej mowy. Jest wrażliwy na kontekst miejsca zarówno w warstwie lingwistycznej<sup>21</sup>, jak i estetycznej. *Używam koloru jako kolejnego sposobu, aby osadzić dzieło w jego otoczeniu, budki łęgowe są pomalowane (...) tak, aby łączyły się z kolorem liści drzew – w lecie i jesieni, wybieram barwę koła ratunkowego, londyńskiej cegły z parkowej bramy czy nawet czerwieni kosza na śmieci – mówi artysta. Nie chce, aby przestrzeń społeczna została zdominowana przez sztukę, budki łęgowe mają charakter prozaiczny, nieformalny – są różnorodnymi, niedoskonałymi formami geometrycznymi i służą do tego, by zaspokoić potrzeby nie tylko człowieka, ale także innych istot, które współtworzą jego środowisko życia.*

Młodszy z Finlayów traktuje przyrodę jako zbiór potencjalnych poetyckich artefaktów i naturalną przestrzeń do zaistnienia sztuki słowa. Charakterystyczny dla jego twórczości rys literacko-wizualnej refleksji nad fenomenami życia posiada projekt *Th' fleety wud/The Flooding Wood* (2017), który stworzył z Gill Russell dla szkockiego festiwalu dziedzictwa (Scottish Borders Heritage Festival). Praca wykorzystuje charakterystyczną dla Aleca metodę tworzenia etykiet dla miejsc. Jest rodzajem mapy, obejmującej punkty wyznaczane przez poetycką ingerencję. Jej celem jest budowanie świadomości miejsca i bardziej refleksyjnego podejścia do środowiska, w tym wypadku związanego z obecnością rzek w krajobrazie. Finlay traktuje projekt jako krytyczną analizę samego działu wodnego oraz modeli kulturowych (...), które z niego wyrastają<sup>22</sup>. Posługując się środkami poetyckimi, subtelnie operuje między zaangażowaniem społecznym, a budowaniem wartości estetycznej: *a map of kinship / watershed / a model of consciousness: / watershed / a unique vascular pattern / watershed* (mapa więzi / rzeka / model świadomości / rzeka / unikalny układ naczyń połączonych/ rzeka)<sup>23</sup>.

*Questions&Answers* i *Th' Fleety wud* to tylko dwa emblematyczne przykłady z bogatej twórczości Aleca Finlaya. Wśród innych jego projektów osadzonych w środowisku warto wymienić *Letterboxing* – nieformalne skrzynki na listy, w których artysta umieszcza okrągłe pieczętki z wierszami, *Wallflower/Flores Muri* – stworzenie instalacji z roślin z epoki rzymskiej czy ul z inskrypcją poświęconą Kurtowi Schwittersowi i Harry'emu Pierce'owi. Wszystkie są dowodem na to, że słowo jako przedmiot estetyczny może doskonale odnaleźć się w domenie codzienności.

20 Wszystkie cytaty pochodzą z bloga artysty: <http://alecfinlayblog.blogspot.com/2018/05/questions-answers-after-paul-celan.html>, tłum. własne.

21 Posługując się kategoriami Ferdynanda de Saussure'a, moglibyśmy powiedzieć, że interesuje go zawsze bardziej *parole* (mowa) niż *langue* (język).

22 Źródło: <http://alecfinlayblog.blogspot.com/2017/07/th-fleety-wud.html> (dostęp 01.07.2018).

23 Tamże, tłum. własne.

## Dwa rodzaje wrażliwości

Poezja wizualna w przestrzeni jest rodzajem twórczości, która wyrasta z dwóch rodzajów wrażliwości: na język i na świat. Z jednej strony dostrzec możemy jej dążenie do podejmowania zaskakujących gier słownych, z drugiej potrzebę łączności z artefaktami życia codziennego. Marcin Kurek, autor wspomnianej wcześniej książki o Joanie Brossie, pisze: *pragnienie idealnej adekwatności rzeczy i słów, natychmiastowej ekwiwalencji przedmiotu w znaczącym – niemożliwe w poezji tekstowej – doprowadziło (...) do doświadczeń z poezją wizualną, konkretną, do tworzenia instalacji czy rzeźb w przestrzeni miejskiej*<sup>24</sup>. Język sam w sobie może być źródłem nieskończonej ilości sensów i form, jeśli jednak traci związek w rzeczywistości staje się intelektualną rozrywką, pozbawioną możliwości bezpośredniego, natychmiastowego oddziaływania na odbiorcę. Jeśli zostaje osadzony w określonym kontekście miejsca, staje się znaczący, istotny. Śmiało możemy powiedzieć więc, że realizacja projektów poetyckich w sztuce *site-specific* jest rodzajem budowania pomostu między wrażliwością literacką i wrażliwością wizualną, obie zaś ufundowane są na bacznej obserwacji rzeczywistości. Charakteryzuje je przede wszystkim ogromna spostrzegawczość i szacunek dla zwykłego ludzkiego życia, połączona z niegasnącą ciekawością świata i zgłębianiem zasad nim rządzących. Jest to więc rodzaj sztuki na stałe zrośniętej z codziennością, tworzonej w duchu rortiańskiego neopragmatyzmu z jego ideami: współczuciem, ironią i poczuciem humoru.

**Słowa kluczowe:** poezja, poezja wizualna, sztuka *site-specific*, sztuka środowiskowa

MIŁOSZ HOŁODY, MAGDALENA KRZOSK-HOŁODY  
**Word-image in space. Poetry in *site-specific* projects. A commentary on the work of Joan Brossa and Ian and Alec Finlays.**

## Summary

The article explores the role of visual poetry in site-specific projects. The authors analyze the contribution of avant-garde movements of the second half of the 20th century to the development of object-poems and their migration into the landscape and public space. They focus on the heritage of futurism, land art and contextual art. The paper presents classic works of Ian Hamilton Finlay and Joan Brossa as well as recent projects by Alec Finlay.

**Key words:** poetry, visual poetry, site-specific art, environmental art

## Bibliografia

- Bourdieu P., *Szkic teorii praktyki poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kybalów*, wyd. Antyk Marek Derewiecki, Kęty 2007.
- Brzezowski W., *Ian Hamilton Finlay i jego Mała Sparta*, „Architektura. Czasopismo Techniczne”, nr 2-A/2012, zeszyt 7, rok 109, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej.
- Brossa J., *Fases*, w: Brossa J., *La piedra abierta. Antología poética*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2003, tłum. M.Kurek.
- Brossa J., *Projepte per a un poema visual en tres temps*, „L'Alzina”, nr 16(62), Barcelona 1987.
- Flam J. red., *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley CA 1996.
- Gomringer E., *The Book of Hours and Constellations*, Something Else Press, Nowy Jork, 1968.
- Kurek M., *Poezja przyziemna. Doświadczenie codzienności w lirycie Joana Brossy*, wyd. słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2014.
- Marinetti F.T., *Destruction of syntax – Radio imagination – Words-in-freedom*, 1913.
- Marinetti F.T., *Technical Manifesto of Futurist Literature*, 1912.
- Rypson P., *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989.
- Rypson P., *Szkic w ogrodzie Iana Hamiltona Finlaya w: Ian Hamilton Finlay – Poezja konkretna. Prace na papierze z kolekcji Stanisława Dróżdża*, katalog wystawy, Galeria Bielska BWA, 2000, red. Morcinek K., Legoń J.
- Sheeler J., *Little Sparta. The Garden of Ian Hamilton Finlay*, wyd. Birlinn General, Londyn 2003.
- Świdziński J., *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, wyd. Art Text, Galeria Remont, Warszawa 1977.

## Źródła internetowe

- Strona internetowa *Małej Sparty*:  
<https://www.littlesparta.org.uk/>
- Fundacja Joana Brossy w Barcelonie:  
<http://www.fundaciojoanbrossa.cat/>
- Strona autorska Aleca Finlaya:  
<http://alecfinlayblog.blogspot.com/>

## Ilustracje

- Ian Hamilton Finlay i Sue Finlay, *Little Sparta: The Present Order is the Disorder of the Future*, (1966 – teraz), źródło: <https://graphicarts.princeton.edu/2017/06/26/little-sparta/>
- Alec Finlay, *Questions & Answers (after Paul Celan): what's a tweet?* (2018) źródło: <http://alecfinlayblog.blogspot.com/2018/05/questions-answers-after-paul-celan.html>
- Joan Brossa, *Poema visual transitable en tres temps* (1984), źródło: [wikimedia commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joan_Brossa_-_Poema_visual_transitable_en_tres_temps.jpg)

<sup>24</sup> M.Kurek, *Poezja przyziemna. Doświadczenie codzienności w lirycie Joana Brossy*, Gdańsk 2014, s. 92.