

Grażyna Borowik

Artyści i litery

Alfa i Omega – pierwsza i ostatnia litera greckiego alfabetu – symbolizują pełnię i doskonałość, to co jest pomiędzy początkiem i końcem.

Wymyślając znaki, nadając im znaczenia, człowiek łagodzi lęk przed nieznanym, uwalnia się od niepokoju płynących ze świata nierozpoznawalnej Natury. Jednak, jak powiada Roland Barthes, istnieje niebezpieczeństwo wynikające z nadmiaru wytworzonych znaków¹. Ta nadwyżka prowadzi do alienacji – człowiek nie jest w stanie zapanować nad swoją produkcją, bełkot zagłusza mowę samych rzeczy, a rzeczywistość „wyparowuje”.

Artyści, poszukując komentarza do zachodzących przemian społecznych, politycznych, ekonomicznych i kulturowych, proponują rozwiązania, które do tej pory zarezerwowane były dla innych rodzajów działalności. Do swej twórczości włączają formy reporterskie, dokumentalne, procesy przypadkowe, angażują techniki i tworzywa pozamalarskie, w tym również tworzywo języka.

Potrzeba komunikowania treści, które wykraczają poza tradycyjne motywy pejzażu, martwej natury czy portretu, prowadzi w wielu przypadkach do częściowego bądź całkowitego zastępowania znaków ikonicznych znakami językowymi.

Analizując obrazy, w których użyte zostały znaki – litery, słowa, komunikaty czy ich fragmenty – nie sposób uniknąć pytań w rodzaju: jak wyglądają relacje między tymi znakami a pozostałymi elementami obrazu, co je łączy, czy możliwy jest przekład tych znaków, zamiana ich na inne?

W roku 1910 George Braque w kompozycji pt. *Portugalczyk* rozpoczął eksperymenty z szablonami litericznymi. Ten prosty z pozoru zabieg powoduje wieloznaczność odczytu, zakłócenie percepcji. Elementy języka odnajdujemy również u innych kubistów. Na podobnych zasadach słowa czy ich fragmenty funkcjonują w obrazach futurystów. W *Angliki w Moskwie* (1913) Kazimierza Malewicza napisy zachowują wartości informacyjne, „zaćmienie częściowe” może sugerować zagubienie cudzo-

¹ R. Barthes, *Imperium znaków*, Warszawa 1999, s. 82–92.

ziemca. Pojawiające się nazwy własne, konkretne słowa wspierają i objaśniają przedstawienie. Paul Klee w przestrzeni swych obrazów zderzał niemal konkretne kształty z ciągami znaków. Obok litery, dosyć często u tego artysty pojawia się forma strzałki. Swoim wektorem wskazuje istotny element kompozycji, naprowadza na zawarte w niej treści, porządkuje i hierarchizuje części składowe obrazu.

Pojedyncze litery w otoczeniu form odwołujących się do realnej rzeczywistości upodobniają się do znaków ikonicznych, przypominają hieroglify, fragmenty architektury, ornament. Dzieje się tak, ponieważ artyście udaje się zrównoważyć semantyczne i formalne walory języka plastycznego. Powstała w ten sposób wzbogacona materia malarska jest syntezą różnych systemów przedstawień. W tym przypadku w pierwszej kolejności postrzegamy literę jako kształt, później dopiero jako znak językowy.

W obrazie-pułapce pt. *Zdrada obrazów* (1929) René Magritte namalował fajkę dodając napis „to nie jest fajka”. Zabiegiem tym wywołał niepokój widza, zmusił go do podjęcia gry intelektualnej, opartej na budowaniu i równoczesnym niszczeniu kaligrama. Magritte w swoim cyklu malarskich i graficznych wyobrażeń fajek zerwał z tradycją zależności rysunku i komentarza. Zburzenie bezpośredniej relacji między obrazem a słowem zakłóciło bezpieczną percepcję. Sam artysta tak wyjaśnił tę sytuację:

Między słowami a przedmiotami można wytworzyć nowe związki i uchwycić tych parę cech języka i przedmiotów, które zazwyczaj bywają pomijane w życiu codziennym [...]. Na płótnie słowa zrobione są z tej samej substancji co obrazy. Inaczej widzi się słowa i obrazy na płótnie².

Przykładów gry artystycznej dostarczają również kompozycje Jaspersa Johnsa. Przyzwyczajeni do szukania związków pomiędzy słowem a obrazem, a w przypadku *Falszywego odjazdu* z 1959 rok między nazwą koloru a barwną plamą, napotykamy na brak przyporządkowania i zależności. Napisy nie odpowiadają rzeczywistości obrazowi. Jednak kompozycję Johnsa można zobaczyć jeszcze inaczej, jako płaszczyznę zbudowaną z luźnych plam czerwieni, żółcienia, błękitu i bieli, na którą narzucona została siatka umownych znaków językowych do patrzenia, a nie do czytania. Cyfry w obrazach *Cyfra zero* (1959), *Cyfra dwa* (1962), *Kolorowe cyfry* (1958–1959), *Zero przez dziewięć* (1959) budują nowe całości werbalno-wizualne, sfera konkretna identyfikuje się ze znaczeniem.

Tytuły, nazwy, podpisy posiadają niezwykłą moc wnikania w kształty form bez względu na treści, jakie z sobą niosą. Przyzwyczajeni jesteśmy do wiązania obrazu z podpisem niemal bezwiednie, chociaż nie zawsze pełni on funkcję identyfikującą czy naprowadzającą.

Magritte, mistrz gry artystycznej, tak mówi o tytułach w swoich obrazach:

Tytuły zostały dobrane w taki sposób, że nie zezwalają na umieszczenie mych obrazów w oswojonej przestrzeni, którą niewątpliwie sprokuruje automatyzm myślowy, aby wyzbyć się niepewności³.

² M. Foucault, *To nie jest fajka*, Gdańsk 1996, s. 35.

³ Ibidem.

W przypadku prac Magritte'a tytuł umieszczony jest poza płaszczyzną obrazu i ma charakter pragmatyczny, jest niezależny od napisu w obrazie. W tej sytuacji pomiędzy słowem a obrazem rodzą się związki czy skojarzenia mniej lub bardziej podświadome, obraz zostaje ściągnięty na poziom słów, które narzucają swój porządek.

Tytuły mogą posiadać również funkcję strukturalną, tzn. stanowią nieodłączny element struktury dzieła bez względu na charakter przedstawienia.

W obrazach Nikifora Krynickiego (Epifana Drowniaka) napisy są niemal tak samo ważne jak to, na co wskazują. Teksty włączone w obraz należą do archetypu obrazu naiwnego. Nikifor kreśli duże litery alfabetem łacińskim albo cyrylicą, przy czym słowa często są połączone, litery odwrócone, a nawet zagubione. Miejsce napisów dobierane jest niezwykle starannie, koresponduje z wyobrażonym przedstawieniem, ale i z rytmem graficznie prowadzonego konturu. Litery są elementem równoważącym i dopełniającym kompozycję, dlatego pojawiają się tam, gdzie artysta czuje, że być powinny. Tytuły zewnętrzne nie są tytułami autorskimi Nikifora, lecz katalogowymi. Nie oddają sposobu myślenia malarza, nie budują atmosfery charakterystycznej dla jego twórczości. Napisy w obrazie *Nikifor w peruce* uszeregowane w trzy rzędy liter przechodzą w poprzek kompozycji na różnych jej wysokościach. *ZABMICSZPWOIA IDOAPANKASPIAMTAPANA* to napis z obrazu *Kawiarenka*, który przechodzi niemal przez sam jego środek. Litery Nikifora niczym drzewa stoją na zakręcie torów kolejowych, haftują falbanę obrusa, są zawieszane w kuchni albo wspinają się drogą na kopiec. Usunięcie tych napisów spowodowałoby okaleczenie obrazu, pozbawienie go anegdoty i plastycznego wyrazu. Znaki językowe w tym wypadku pełnią z jednej strony funkcję rysunku, z drugiej zaś niosą konkretne nazwy, odsyłają do miejsc, hierarchizują sens przesłania.

Słowa i zdania pisane odręcznie, nierównymi literami, umieszcza w swoich obrazach Anselm Kiefer, którego twórczość, ze względu na podejmowaną tematykę i niejednoznaczność przekazu, uznawana jest za kontrowersyjną. W tych wyrafinowanych w kolorze i złożonych w malarskiej materii obrazach odnajdujemy melancholię i specyficzny narcyzm „postfaszystowskiego” niemieckiego malarza. W horyzontalnych kompozycjach pejzażowych, w ponurych i ciężkich przestrzeniach architektonicznych, w serii dedykacji „nieznanemu malarzowi” czy w obrazach z cyklu *Margarethe* napisy pokrywają zewnętrzną warstwę płótna bądź zatapiają się w farbie zmieszanej ze smółką, słomą, piaskiem, kawałkami ołowiu. Zdania i rozproszone, czasami bardzo liczne słowa nawiązują do genealogii niemieckich rodów, do nazw bitew w militarnej historii Prus, ale też do poematu Paula Celana, który oddaje okrucieństwo Holokaustu. Użyte słowa są zazwyczaj tytułami zewnętrznymi obrazów, kryją się w nich zakodowane treści. Nie znając semantycznych odniesień, widz może dać się zwieść fałszywej bezpośredniości. Nałożone na siebie języki wizualny i werbalny stwarzają szerokie możliwości interpretacyjne. Niezwykle interesujące, pełne przejmującej ekspresji są rzeźby Kiefera – spopieliałe i zwęglone cykle książek i bibliotek niosące wspomnienie monachijskiego *auto da fe* urządzonego przez Goebbelsa.

„Milczenie Marcela Duchampa jest przeceniane”⁴ – słowa te są oświadczeniem Josepha Beuysa, wygłoszonym w 1964 roku w zachodnioniemieckiej telewizji, którym artysta zainaugurował serię spektakularnych widowisk. Z jednej strony zdanie to zawiera krytykę głoszonej przez Duchampa koncepcji antysztuki, z drugiej zaś Beuys wyraża swój sceptycyzm wobec panującego kultu „milczenia” artysty w czasach wymagających zaangażowania. Beuys, człowiek niezwykle aktywny twórczo jako rysownik, performer, autor rzeźb i instalacji, zaangażowany społecznie i politycznie, pozostawił po sobie nieprzeliczone ilości rozmaitych notatek, wykresów, diagramów, rysunków, które powstawały spontanicznie podczas wykładów, rozmów, prezentacji i akcji. „Zadaję pytania, kładę na papierze formy językowe, a również formy wrażliwości, zamierzeń i idei, wszystko to czyniąc w celu stymulowania myślenia”⁵.

W roku 1965 Roman Opałka namalował białą farbą na płótnie cyfrę jeden, a za nią kolejne liczby. W ten sposób rozpoczął kaligrafowanie cyfrowej zagadki *Opisanie świata*, odrzucając jednocześnie wszystkie inne formy artystycznej wypowiedzi. Pięć lat później artysta włączył do projektu akustyczny zapis własnego głosu recytującego kolejne pisane liczby. Czarno-biała fotografia coraz to starszej twarzy artysty, skierowanej zawsze w ten sam punkt, jest dopełnieniem każdego obrazu – detalu, na który składa się 153000 cyfr. Od 1972 roku Opałka dodaje do tła każdego kolejnego obrazu o jeden procent bieli więcej, co prowadzi w perspektywie do efektu białe na białym. Ten konceptualny projekt przez swe rygorystyczne założenia jest przejmująco wiernym dokumentem pozwalającym zobaczyć i usłyszeć upływ czasu, w który zanurzone jest życie każdego i wszystkich.

Zmagania z czasem, z zastosowaniem rozmaitych metod i sposobów wizualizacji, widoczne są w twórczości On Kawary, Japończyka mieszkającego w Stanach Zjednoczonych. Kawara, zaliczany do nurtu konceptualnego, prowadził skrupulatne notatki dotyczące podróży, spotkań, lektur, wysyłał informacje o tym, co zrobił, o tym, że żyje. Manipulując datami, godzinami, ingerując w fakty, próbował zakłócić porządek odmierzany czasem, stworzyć jego dwoistą naturę. Od roku 1956 artysta rozpoczął cykl prac *Dates Paintings*. Były to monochromatyczne płótna, na których widniała jedynie data ich powstania, wskazująca na konkretny wycinek czasu. Jednocześnie każdy następny obraz informował o nieuchronności przemijania.

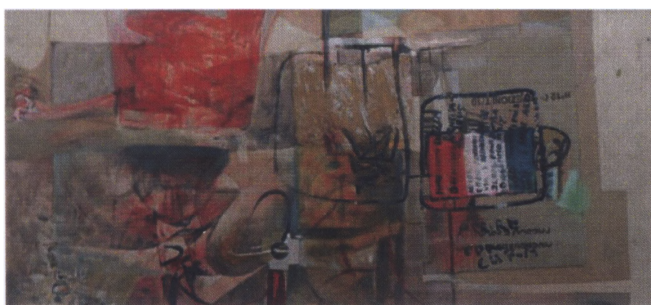
Pismo jako środek artystycznego wyrazu pełni ważną rolę w twórczości Mariana Warzechy. Jego wczesne prace mają charakter odręcznych, pospiesznych notatek, często zatartych i niewyraźnych, które niczym ślady zapomnianej przeszłości wynurzają się fragmentarycznie na powierzchnię płótna. Z początkiem lat 60. Warzecha wzbogacił materię obrazów o nowe składniki, tworząc rodzaj asamblaży, w których litery nadal pełnią ważną rolę kompozycyjną i wyrazową. Od roku 1969 artysta tworzy *Metazbiory*. Te oschłe i powściągliwe w formie kompozycje, chociaż z wyraźnym, kaligraficznym zapisem, są niezrozumiałe i nieczytelne dla większości widzów ze względu na hermetyczny język matematycznych znaków i symboli.

⁴ J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, Warszawa 1990, s. 117.

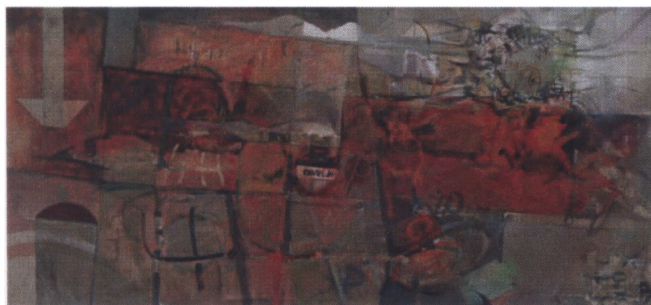
⁵ Ibidem.



Rysunki D'arte, 1996, kolaż



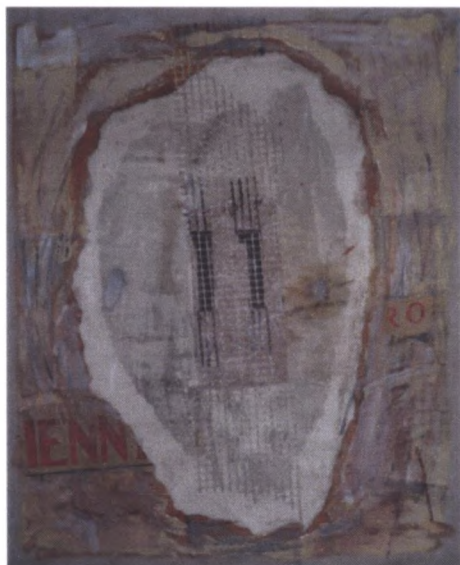
Tryptyk włoski cz. I, 2001, technika mieszana, 80 x 180 cm



Tryptyk włoski cz. II, 2001, technika mieszana, 80 x 180 cm



Kompozycja, 2003, kolaż



Kompozycja, 2003, kolaż



**Performance, Galeria Micro Hall
Art Center, Niemcy**

Zależność pomiędzy aktem pisania a malarstwem ujawnia się wyraźnie w kulturach Wschodu, gdzie pędzel jest wspólnym narzędziem dla obu czynności. Ale to czynność pisania podporządkowuje sobie gest malarski i – jak twierdzi Barthes – malowanie jest zawsze zapisywaniem⁶.

Pismo odręczne każdego człowieka zawiera cechy niepowtarzalne, indywidualne, jednak w zależności od tego, co się pisze, do kogo i w jakim celu, wygląd pisma kreślonego przez tę samą osobę może być bardzo różny. W kaligrafii, sztuce pięknego pisania, podobnie jak w rysunku operuje się różnymi grubościami linii. Istotne są detale – połączenia międzyliterowe, kompozycja płaszczyzny, proporcje pomiędzy czernią liter i bielą kartki, rytm, sposób zapisu. Pismo arabskie czy chińskie znakomicie poddaje się konstrukcji kaligraficznej, stoi jakby pomiędzy obrazem a pismem. Dla niewtajemniczonych wyrafinowany kształt znaków sprawia wrażenie niezwykle dekoracyjnego ornamentu. Świadomość, że za znakami, jak za parawanem, kryją się konkretne treści i sensy, wydaje się często mało prawdopodobna. Różnorodność poziomów percepcji sprawia, że kaligrafia odbierana jest w pierwszym oglądzie w wymiarze przede wszystkim estetycznym.

Twórczość wielu artystów nacechowana jest magią pisma arabskiego czy chińskiego.

Abstrakcyjna przestrzeń obrazów irańskiego malarza osiadłego w Paryżu Hosseina Zenderoudiego budowana jest z przemieszanych, wirtuozersko kreślonych znaków kaligraficznych z literami, cyframi, stemplami.

Odwołania do kaligrafii Wschodu są obecne w malarstwie Marka Tobeya, który zgłębiał jej tajniki w klasztorze zen w Tokio, w efekcie czego nastąpiło wyraźne przeobrażenie języka jego sztuki. Malarstwo kaligraficzne Tobeya przechodziło różne ewolucje, od białych obrazów pisanych, do kompozycji budowanych z kolorowych znaków, zawsze jednak było spokojne, i skłaniało do medytacji.

W twórczości Janiny Kraupe-Świderskiej zauroczenie plastycznymi walorami kaligrafii widoczne jest zarówno w malarstwie jak i w grafikach. Stylizowane znaki, będące artystyczną interpretacją pisma, wolnym jego przekładem na język sztuki, rezultatem kreatywnego podejścia do zaszyfrowanych sensów, pokrywają obrazy zapisem automatycznym i systemowym towarzyszącym elementom kompozycji, kabalistycznym wykresom, horoskopom, formom geometrycznym.

Wymyślone znaki i litery jako elementy malarskie i inspirujące nośniki ekspresji wypełniały równym rytmem powierzchnie płócien artystów skupionych wokół letryzmu, ruchu, który powstał w roku 1946. Początkowo zainteresowania twórców dotyczyły tylko poezji, później objęły teren sztuki plastycznej. Próbowano łączyć malarstwo, rzeźbę, literaturę, eksperymentowano z dźwiękiem.

Przedmioty–znaki w obrazach Jana Tarasina podlegają przekształceniom niczym znaki pisma, od tych obrazkowych do abstrakcyjnych, od malarskich do bardziej graficznych. Od początku lat 70. do 90. w twórczości artysty widoczna staje się tendencja do silniejszego skonstrastowania układów „przedmiotów” z tłem. Płaskie,

⁶ R. Barthes, op. cit., s. 57.

prawie czarne znaki, niczym litery odcinają się od monochromatycznego, jasnego tła. W kolejnych latach Tarasin ponownie nasycy obraz kolorem.

Oglądając dzieła Christophera Woola z lat 90. można odnieść wrażenie, że są jedynie nośnikami tekstów. Czarne, blokowe litery malowane lakierami przez szablony, zapewniają białe, aluminiowe tła. Metoda zawsze jest ta sama, treści są agresywne bądź zawierają elementy czarnego humoru, są zaszyfrowanym kodem literowym, sloganem, komunikatem: *CAT'S IN BAG BAGS IN RIVER, RUN, BLACK BOOK, RNDG*.

Słowne kalambury jako rezultat niespodziewanych połączeń liter i napisów, zbitki przypadkowo skojarzonych słów zmiksowanych z fragmentami obrazów okazały się atrakcyjnym materiałem dla wielu artystów, którzy w takich formach odnajdywali dla siebie możliwości ujawnienia innej strony rzeczywistości.

Odkrycie plastycznego sensu w natopkanych przedmiotach, nadanie im wartości przez odpowiednią interwencję artystyczną, prowadzi do ujawnienia sugestywnych i niezwykłych znaczeń i związków pomiędzy elementami.

Plakaciści, bo taką nazwę przyjęli artyści Raymond Hains i Jacques Villegle, w roku 1949 zdzierali na ulicach zniszczone plakaty przekształcając je w prace artystyczne. Jednak już dziesięć lat wcześniej pisarz z kręgu surrealistów Leo Malet nakłaniał do takich procedur w celu sprawdzenia spodnich warstw druków, co miało prowadzić z kolei do rozważań na temat złudy i wyobcowania. Z podobnych poszukiwań znany jest włoski malarz Mimmo Rotella. Interesowały go plakaty filmowe. Zestawiał poszczególne ich fragmenty na zasadzie szokujących, agresywnych skojarzeń. W roku 1959 na Biennale w Paryżu Hains i Villegle wystawili całe ogrodzenie pokryte strzępami plakatów, a Francois Dufrene, przedstawiciel letryzmu i uczestnik grupy *Nouveau Realisme*, zamontował na suficie ogromny spód plakatów. Technika odklejania zaadoptowana została na potrzeby artystyczne przez niemieckiego artystę Wolfa Vostella, który nazwał ją dekolażem.

Napisy towarzyszące twórczości Marii Pinińskiej-Bereś, zarówno te wplecione w obiekty, jak i te towarzyszące sztuce performance, są rodzajem skomplikowanego kamuflażu. Chcąc poznać prawdziwy sens artystycznego przesłania, trzeba przekroczyć desygnaty nazw. Słowa nie otwierają bowiem właściwych znaczeń, dopiero poznanie sekretnego języka artystki, który nie ma nic wspólnego z napisanymi literami, sprawia, że zarówno formy jak i wzajemne relacje między nimi stają się w oczywisty sposób czytelne, a widz dostępuje inicjacji.

Konstrukcja prac Pinińskiej-Bereś opiera się na antynomii łagodnych różowociesnych form i drapieżnej perwersji. Słowa wpisane w obiekty mają swą barwę i linię podporządkowaną kompozycji, co nadaje im charakter ornamentu. Są jednocześnie tytułami prac, ale tytułami użytymi paradoksalnie, których nie należy brać dosłownie, ponieważ dosłowność słyca sens i płoszy tajemnicę. Kiedy jednak przekaz artystyczny stanie się jasny, przekaz semantyczny ujawnia dodatkowe treści o zabarwieniu humorystycznym i sarkastycznym.

Tytuły dzieł abstrakcyjnych, gdy komunikat ikoniczny jest niewystarczający do właściwego odczytania przekazu, służą w zamierzeniu twórcy wywołaniu skojarzeń

i wspomaganiu doznań estetycznych widza. Skonfrontowanie obu komunikatów prowadzi do znaczeń, sugeruje nowe treści.

W twórczości amerykańskiej artystki Jenny Holzer słowo jest głównym środkiem artystycznego wyrazu. Z różnego rodzaju zdań: przekazów, stereotypów lub rewolucyjnych haseł i deklaracji, komponuje sprzeczne same w sobie teksty, które nazywa *Truizmami*. Rozlepiane na murach w formie małych afiszy, w latach 90. przeniesione zostają na wielkie powierzchnie reklamowe. Zdarza się, że Holzer umieszcza napisy wprost na powierzchni ciała. W swych tekstach artystka mnoży punkty widzenia, wpisując się w pełne niepokoju życie metropolii nowojorskiej.

Twórczość Roberta Indiany różni się wyraźnie od propozycji innych artystów pop-artu. Indiana zawęził ikonografię swych obrazów do figur geometrycznych – koła, gwiazdy, pięciokąta, w które wpisywał z szablonu słowa-emblematy. Twórcze podejście do języka – odpowiednie konfiguracje płaskich znaków, stosunek między tekstem a innymi elementami kompozycji, pozwala artyście wykorzystać wieloznaczność przekazu semantycznego. Fragmenty tekstów poetyckich wystawiających „amerykańskie marzenie” nacechowane są cynizmem, bowiem obok tych obrazów powstają inne, zawierające krytyczne wypowiedzi o charakterze politycznym.

Przekaz zawarty w każdym komunikacie międzyludzkiem jest surowcem wielu akcji artystycznych.

W wieku XX zjawiska artystyczne zmieniają się jak w kalejdoskopie. Artyści nie działają jednak w próżni, wyścigi pomysłów obserwować można również w środowiskach pozaartystycznych, w centrach naukowych, ośrodkach projektowania przemysłowego, w instytucjach zajmujących się środkami masowego przekazu. Artyści przyłączają się do ogólnej tendencji totalnego informowania o wszystkim. Dominująca rola komunikatu nie oszczędziła sztuki ze wszystkimi tego konsekwencjami. Włączenie do sztuki wszystkich pozaartystycznych kodów (zapisy sejsmografów, elektrokardiogramy, recepty, rachunki, mapy pogody, siatki poziomic, różnojęzyczne wersje jakiegoś słowa, skomplikowane działania matematyczne) odbywa się zgodnie z zasadą Marshalla McLuhana „środek przekazu sam jest przekazem”. Typ komunikatów egocentrycznych rozpowszechnił się szybko na całym świecie. Zapisy z podróży, listy, fotografie, rachunki z restauracji, obliczenia wyników wyborów czy, jak w przypadku Hansa Haacke, wyciągi z hipotek dotyczące spekulacji nieruchomościami, wszystko staje się materiałem godnym artystycznego upublicznienia. W roku 1971 w Galerii Foksal w Warszawie wystawiono plansze z tekstem napisanym alfabetem Braille’a. Tekst autorstwa Alaina Jacqueta informował tych, którzy pismo takie potrafią czytać, o kolorach tęczy.

Litery i słowa umieszczone na płótnie czy innych niekonwencjonalnych podłożach nabierają dodatkowych cech symbolu. Przestają pełnić swą funkcję jednoznacznie informacyjną, stają się sygnałem, intrygują, nabierają dodatkowych znaczeń. Zdeformowanie liter i napisów jest sygnałem dla widza, że nie chodzi tu jedynie o zwykłe, przypadkowe zdarzenie, ale o fakt o znaczeniu symbolicznym. Odbiór dzieła plastycznego zmienia się, gdy wprowadzony zostanie komentarz językowy. Może on pełnić rozmaite role: ukierunkowuje odbiorcę, sygnalizuje obszar znaczeń, jest zachętą

do podjęcia gry artystycznej. Ta sama litera, ten sam wyraz mogą mieć różne konotacje, mogą przynależeć do różnych zbiorów. Litery posiadają wartości symboliczne, ale tylko czasami odwołuje się do nich artysta. Powtarzanie kształtu litery nie zawsze jest pisaniem litery. Naśladowanie bowiem niewiele ma tu wspólnego z rzeczywistością. Znaki językowe i znaki ikoniczne pomimo wszystkich różnic pozostają znakami. Ich struktura determinowana jest określonym stosunkiem do oznaczonego przedmiotu i budowaniem sensu, co powoduje, że podlegają tym samym procesom semantyzacji i desemantyzacji oraz ikonizacji i deikonizacji. Koegzystencja znaków ikonicznych i językowych przybiera w sztuce różną postać. Najbardziej interesująca i twórcza jest relacja antagonistyczna, prowokująca spięcia i dramatyczny konflikt komunikatów.

Grażyna Borowik

studia na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych ukończyła w 1979 r. w pracowni prof. Adama Marczyńskiego. Na tym samym wydziale uzyskała I i II stopień kwalifikacji w dziedzinie malarstwa.

W Instytucie Sztuki AP pracuje od ukończenia studiów. Prowadzi ćwiczenia z malarstwa, wiedzy o działaniach i strukturach wizualnych oraz problemów formy i wyobraźni plastycznej.

Brała udział w licznych wystawach i projektach artystycznych, m.in. w roku 1998 w: *Small Pictures Festival Under the Garden* w Fony na Węgrzech, *Homage to Federico Garcia Lorca* w Granadzie, *VI International Biennial of Experimental Poetry* w Meksyku, *Artist Books and Visual Poetry* w Castel S. Pietro Terme we Włoszech, krakowskim *Forcie Sztuki* i projekcie artystycznym *Cesara Figueiros* w Porto. W r. 1999 uczestniczyła w: *Trans... Communication* we Wrocławiu, *Millenium* w Pistoii we Włoszech, *Pure/Impure* w Aix-en-Provence we Francji, *Ricettario di Poesia Internazionale* w Turynie, *Livros Analgesicos* w Setubal w Portugalii. W roku 2000 prezentowała prace na wystawach: *Matricak 2000* w Budapeszcie, *Street Plays* we Florencji, *Bildende Künstler aus Breslau und Krakau* w niemieckim Edewecht oraz na *Międzynarodowym Festiwalu Performance Navinki* w Mińsku na Białorusi. W latach 1999–2001 przygotowała także wystawy indywidualne: *Zapis* w Warszawie, *Gry uliczne* we Wrocławiu oraz *Detale i całości* w Krakowie. W 2003 r. uczestniczyła w *50. Biennale Sztuki* w Wenecji, a w 2005 r. – w *26th. International Impact Art Festival* w Kyoto. W tym też roku prezentowała w Galerii Manhattan w Łodzi performance *Między rzeczywistością a nierzeczywistością*.

Artists and Letters

Abstract

In the 20th century, artistic phenomena change like in a kaleidoscope. The general tendency of total information about everything has not spared art as well, with all the consequences of that. According to the principle of Marshall Mc Luhan "the medium of communication is

communication itself', in their works artists include all possible extra-artistic codes (among other things, notes, recipes, graphs, maps, bank statements).

The need to communicate contents, which transcend the traditional motifs of a landscape, still life, or portrait, in many cases, leads to superseding partially or totally iconic signs with linguistic signs. Verbal puns, as unexpected connections of letters and inscriptions, clusters of randomly associated words mixed with fragments of paintings turned out to be an attractive material for many artists, who in such forms do not find only the ways to enrich the painting texture and matter, but also the possibilities of revealing a different facet of the reality.

The letters and words put on canvas, or on various unconventional bases, acquire new meanings, additional symbolic properties; they intrigue, encourage to enter the intellectual and artistic game. The titles of paintings, the inscriptions on, or underneath them possess a peculiar power of penetrating the shapes and forms regardless of the contents which they carry. In the case of abstract paintings, when the iconic communication is insufficient to understand the message properly, titles serve to direct the associations and augment the aesthetic experience of the recipient.

The letters are an element which balances and complements the composition. They exist in the painting as a result of a mechanical reproduction, a hand-written inscription, or a decorative ornament. Linguistic signs and iconic signs, in spite of all the differences, still remain signs. Their structure is determined by the specific relationship to the denoted object and by building the sense, which means that they are subject to the same processes of semantisation and desemantisation, and iconisation and deiconisation.