

# Poetyka

## w poszerzonym polu: tekstualnym, wizualnym, digitalnym...

Barrett Watten

Jednakże to, co jawi się z jednego punktu widzenia jako eklektyczne, z innego może być widziane jako rygorystycznie logiczne. W obrębie postmodernizmu praktyka nie jest definiowana w odniesieniu do konkretnego medium (...) ale raczej w odniesieniu do operacji logicznych na zbiorze warunków kulturowych, dla których jakiegokolwiek medium (...) mogłoby być zastosowane.

Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*

Pisanie w poszerzonych polach rodzi się jako nieunikniony efekt napięć pomiędzy ustalonymi pozycjami formy, gatunku, dyscypliny i wynikającego z nich kulturowego znaczenia. Artykuł ten pokazuje logiczną strukturę wspólną dla kilku dziedzin – poetyki, sztuki konceptualnej i nowych mediów – rozumianych w tym kontekście jako różne gatunki bardziej inkluzywnego rodzaju *poetyki*, która obejmuje literacką, wizualną oraz cyfrową estetykę. Czym jest poetyka? Po pierwsze, jest samozwrotnym trybem „tworzenia” dzieła sztuki bądź wytworu kultury, jednak rozumianego nie tylko w kategoriach opisowych czy pozytywnych. Jako tryb refleksji w ramach i na temat praktyki poetyka kwestionuje naturę i wartość dzieła sztuki, gdyż poszerza obszar jego tworzenia o kontekst jego produkcji oraz recepcji. Poszerzone pole poetyki prowadzi zatem do tworzenia sztuki w ramach nowych gatunków, jako samozwrotny moment w obrębie praktyki tworzy przestrzeń dla nowego znaczenia.

W ostatnich trzech dekadach mieliśmy do czynienia z zalewem pisania tekstów utrzymanych w gatunku poetyki, zalewem porównywalnym z rozwojem nowych form poezji eksperymentalnej, sztuki wizualnej oraz mediów cyfrowych. Jeśli *Language school* była wstępnie definiowana w odniesieniu do nowych form poetyckich, to obrona jej praktyk szybko stała się swego rodzaju estetyczną *lingua franca*, była ogłaszana w wielu publikacjach dotyczących poetyki – od „L=A=N=G=U=A=G=E” i „Poetics Journal”, przez nowsze czasopisma, jak „Chain”, „Shark” oraz „Tripwire”, po wydawnictwa online, jak chociażby *Arras*, *Jacket* i *How2*, a także obserwowaną obecnie eksplozję blogów o tej tematyce<sup>1</sup>. Literacką genealogię tego gatunku ustanowili dwaj poprzednicy: Nowi Poeci Amerykańscy, których antologia poetyki ukazała się w 1973 roku (autorstwa Allena i Tallmana) oraz twórcy wysokiego modernizmu, którzy, naśladowując w tym względzie manifest awangardowy, obronę poezji eksperymentalnej rozumieli jako rozszerzenie własnego dzieła<sup>2</sup>. Na niewiele się przy tym zda powstrzymanie się od rozszerzania genealogii poetyki jeszcze bardziej wstecz – do Arystotelesa, Sidneya, Wordswortha i Shelleya aż do punktu, w którym poetyka staje się cechą charakterystyczną literackości w dobie krytyki modernistycznej, wirtualnym *archetekstem* samym w sobie. Nawet gdybyśmy tak zrobili, to okaże się, że niewiele pojawiło się prób stworzenia genealogii tego produktywnego gatunku pisarstwa, w odniesieniu czy to do jego kontekstów historycznych, czy też do jego najbliższej tradycji. Publikacje dotyczące poetyki zajmują coraz więcej miejsca w naszych biblioteczkach, jednak wciąż słabnie poczucie ich użyteczności. Oprócz obrony awangardowej poezji i jej poszerzonego pola literackości nastąpiło w końcu nazwanie nowego pola praktyki poetyckiej. W tym samym czasie poetyka stała się jedną z kategorii marketingu wydawniczego i zaszufładowano ją między dziełami poetyckimi i badaniami literackimi (które być może zostają tym samym przez nią stopniowo zastąpione)<sup>3</sup>. W szerszym oglądzie rynkowa akceptacja poetyki jest zjawiskiem pozytywnym, niesie ze sobą odejście od literackiej wartości konstytuowanej za pomocą autoryzowanych odczytań w kierunku poetyckich eksperymentów mających nowe znaczenia kulturowe. Nadal wszakże pozostają bez odpowiedzi pytania o wewnętrzną wartość tego trybu pisania i jego szersze pojęte uzasadnienie.

Literackość wchodzi w nowy typ kryzysu, który spowodowany jest wciąż rozszerzającym się kulturowym polem jej istnienia<sup>4</sup>. Gatunek poetyki rozwija się w ścisłym związku z tym właśnie kryzysem, czyli na skutek literackich możliwości otwartych przez radykalne rozszerzenie jego

<sup>1</sup> Pisanie poetyk zrodziło się w wieloautorskim świecie czasopism i zinów, po czym przekształciło się w jednoautorskie zbiory tekstów, których ważnymi wczesnymi przykładami były dzieła takich twórców jak Bruce Andrews (*Paradise and Method. Poetics and Praxis*, Evanston 1996), Charles Bernstein (*Content's Dream. Essays, 1975-1984*, Los Angeles 1986), Alan Davies (*Signage*, Nowy Jork 1987), Lyn Hejinian (*The Language of Inquiry*, Berkeley 2000), Susan Howe (*My Emily Dickinson*, Berkeley 1985), Steve MacCaffery (*North of Intention. Critical Writings, 1973-1986*, Nowy Jork 1986), Bob Perelman (*The Marginalization of Poetry. Language Writing and Literary History*, Princeton 1996), Leslie Scalapino (*How Phenomena Appear to Unfold*, Elmwood 1990), Ron Silliman (*The New Sentence*, Nowy Jork 1987) i Barrett Watten (*Total Syntax*, Carbondale 1984). Obecnie można zauważyć odwrót od poetyk jednoautorskich (z wyjątkami) ku wieloautorskim, metadyskursywnym praktykom dialogicznym w sieciowych zinach i blogach.

<sup>2</sup> Interesującą kolekcję modernistycznych i postmodernistycznych manifestów można znaleźć u Mary Ann Caws (*Manifesto. A Century of Isms*, Lincoln 2001), krytyczne podsumowanie dokonań manifestów przeprowadziła Janet Lyon (*Manifestoes. Provocations of the Modern*, Ithaca 1999). Z pewnością wzorcowe przykłady amerykańskich poetyk nowoczesnych stanowią eseje Williama Carlosa Williamsa i Ezry Pounda.

<sup>3</sup> Mój niedawny zbiór esejów (*The Constructivist Moment. From Material text to Cultural Poetics*, Middletown 2003) jest reklamowany przez wydawcę jako „studia kulturowe” i „poetyka”, a nie „badania literackie”.

<sup>4</sup> Być może ten kryzys jest właśnie tym, co określa „literackość”; aby przebadać konstytutywną relację między literackością i jej kontekstem kulturowym można by zacząć od stanowiska rosyjskiego formalizmu w sprawie ewolucji literackiej (J. Tynianow, *On Literary Evolution*, [w:] *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist Views*, red. L. Matejka, K. Pomorska, Ann Arbor 1978).

horyzontu kulturowego po roku 1960. Jednakże owo pojawienie się poetyki zorientowanej językowo miało miejsce w tym samym momencie, w którym paralelnie dokonywał się rozwój poetyki w innych obszarach praktyki artystycznej, z tych samych zresztą pobudek kulturalnych. Tak jak *Language school* sztuka konceptualna była radykalnie tekstualna, opierając swe krótkotrwałe oraz przestrzennie rozproszone formy dokumentacji na sceptycznym rozpoznaniu znaczenia sztuki albo nawet jego braku. Mezostychy Johna Cage'a, nagrywane powieści i wywiady Andy'ego Warhola, zdepersonalizowana, zbiorcza dokumentacja Lipparda z 1997 roku pt. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object...*, prace Roberta Smithsona, Josepha Kosutha czy Roberta Morrisa, a także wszystkie te użycia języka, kiedy stawał się substytutem obrazu w wielu praktykach konceptualnych – wszystkie one mogą zostać uznane raczej za poetykę z porządku wizualnego niż literackiego<sup>5</sup>. Jeśli któraś z nich koncentrowała się bardziej na historycznych motywacjach pojawienia się nowych gatunków niż na ich autotelicznej samorefleksyjności, oczywiście powinno być, że oba te rodzaje poetyki, oparte co prawda na innych działaniach artystycznych, są głęboko powiązane. Do tej pory jednak rzadko zauważano, że mają podobne źródła historyczne bądź kulturowe, zwykle nie są ze sobą łączone i uważa się, że nie mają podobnych odniesień do współczesnej sztuki. Wiele można by się dowiedzieć z porównania prac Josepha Kosutha i Bruce'a Andrewsa albo Roberta Morrisa i Rona Sillimana, albo Yvonne Rainer i Carli Harryman, Yoko Ono i Kevina Killiana, Agnes Martin z Marjorie Welish, i tak dalej, mimo że obydwa pola pozostają mocno oddzielone na poziomie twórczości i odbioru<sup>6</sup>.

W obronie poezji radykalnej gatunek poetyki osiąga pewien rodzaj praktycznej jednomyślności, gdy podejmuje zagadnienia intencji autora, materialności tekstualnej, uznania społecznego oraz szerokiego znaczenia kulturowego, aby rozpoznać możliwości językocentrycznego pisania i jego wariantów. Być może na chwilę obecną poetyka wyraziła już formalne i kulturowe wartości przynajmniej dwóch generacji poetów. Pokazała, że sztuka nigdy nie jest autonomiczna, nawet jeśli nie ma nic poza tekstem. Przekształciła poezję ze swego rodzaju niedostępnej produkcji rzemieślniczej w działalność intelektualną zaangażowaną w dialog z teorią literatury i studiami kulturowymi. Wreszcie: rozszerzyła znacznie sposoby czytania poezji, aby szeroki zakres zagadnień, od psychologii poznawczej po politykę opozycji, mógł być traktowany jako część jej aktywności. W ten sposób dąży do rozszerzenia pola znaczeniowego dostępnego dla poezji eksperymentalnej, jednocześnie podkreślając niezbędność takiego rozszerzania. Samozachowawcza, a czasami nawet konserwatywna tendencja poetyki pojawia się dokładnie po to, aby zrealizować jej podwójną rolę, gdy domaga się rozszerzenia horyzontu literackości w obliczu jej specyficznych przedmiotów. Powrót do autonomicznej praktyki poetyckiej może być w tym ujęciu rozumiany nie tyle jako coś wynikającego z poetyki, ile jako coś z nią tożsamego. Poetyka może być przede wszystkim *Ur-gatunkiem* literatury, miejscem ostatecznej obrony literackości przed kaprysmi przygodnych znaczeń – nawet z jej radykalnym otwarciem na przygodność, materialność i samozwrotną for-

<sup>5</sup> Zob. teksty na temat sztuki konceptualnej, które mogą być porównywane z poetyką – J. Cage, *Silence. Lectures and Writings*, Middletown 1961; R. Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, red. N. Holt, Nowy Jork 1979; R. Morris, *Continuous Project Altered Daily*, Cambridge 1993; J. Kosuth, *Art After Philosophy and After. Collected Writing, 1966-1990*, Cambridge 1991; A. Warhol, *A. A Novel*, Nowy Jork 1968, a ponadto zbiory takie jak – U. Meyer, *Conceptual Art*, Nowy Jork 1972; L. Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley 1997 oraz A. Alberro, B. Stimson, *Conceptual Art. A Critical Anthology*, Cambridge 1999.

<sup>6</sup> Jednak w pewnym momencie historycznym, kiedy spróbowano takiego połączenia – w cyklu lektur i performansów *Verbal Eyes* na Farmie w San Francisco pod koniec lat 70., które prezentowały dzieła poetów lingwistycznych oraz artystów konceptualnych i performerów – ujawniła się rozbieżność między założeniami artystycznymi a recepcją.

mę. To właśnie ta możliwość monofonicznej czy też uniwersalnej literackości wymusza poetykę jako specyficzny gatunek, rodzaj pisania, a czasami po prostu prowadzi do obrony poezji.

W swoich historycznych początkach poetyka była niczym innym jak obroną poezji, kulturowych możliwości jej znaczenia, a także technicznych środków jej wyrażania. Pozytywny tryb opisu i [tworzenia] przepisu, sformułowany przez Arystotelesa, przetrwał i do dziś wyznacza granice gatunku. Jako podłoże modernistycznej krytyki takiej jak praktyczne uwagi Gerarda Manleya Hopkinsa na temat rymu naprzemiennego czy I.A. Richardsa rozpoznanie „wzajemnego ożywiania się” form poetyckich, czy też definicja języka poetyckiego jako „przekazu dla samego siebie” Roberta Jakobsona czynią poetykę przedmiotem wiedzy pozytywnej, prowadząc do podejścia typowego dla *Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, które dzieli poetykę na kategorie od „abecedariuszów” do „Zulu wiersza”. Większość wczesnych publikacji na łamach „L=A=N=G=U=A=G=E”, a także późniejszych esejów publikowanych w „Poetics Journal” jest pozytywna i opisowa: wszystkie z nich wskazują na ważność pewnych sposobów tworzenia poezji; proponują konteksty interpretacyjne (estetyczny, kulturowy, polityczny), w których można ją czytać; wymyślają strategie lekturowe dla nowych form poezji. Gatunek poetyki w ten sposób orzeka o pozytywności swego odniesienia, czyli poezji, gdyż odkrywa równoległość znaczenia i konstrukcji.

Poetyka wymaga dystansowania się czy przekształcenia praktyki poetyckiej, z tego prostego powodu eseje dotyczące poetyki nie są identyczne z wierszami, które opisują. Poprzez rozpatrywanie bardziej abstrakcyjnych lub kontekstualnych uwarunkowań poezji – poza samą jej deskrypcją – poetyka dokonuje swych szczególnych ustaleń, co prowadzi do drugiej modalności tego gatunku, czyli *negatywności*. Poczynając od romantyków, pozytywne założenia poezji nie były spełniane z powodu takiej a nie innej recepcji, intencja autora nie w pełni spotykała się z reakcją czytelnika. Coleridge nie mógł pojąć, jak ludzie dzielący to samo wykształcenie kulturalne mogą nie dojść do podobnych sądów na temat poezji, co zauważał w *Balladach lirycznych*: „Utwór, który przez jednych jest przytaczany jako przykład okropności, przez innych cytowany jako jeden z ich ulubionych”<sup>7</sup>. Niestabilność przedmiotu, czyli poezji, w obszarze zmiennych sądów wywołuje zarówno rygorystyczne zasady interpretacji, jak i podejście o negatywność samego przedmiotu – coś, co z powodu swych własności unicestwia jakiegokolwiek potrzebne standardy osądów. Z tego też powodu Wordsworth w swojej słynnej przedmowie starał się określić poetykę za pomocą normatywnego odbiorcy, który tworzyłby fundament dla jego radykalnych eksperymentów z naturalizowanymi formami, a jednocześnie służyłby jako warunek wstępny umożliwiający jej recepcję:

Język poezji, którą tu przedstawiam, jest, o ile to możliwe, częścią języka rzeczywiście używanego; wszędzie, gdzie jest używany z wykorzystaniem prawdziwego smaku i uczuć będzie sam w sobie stanowić rozróżnienie [pomiędzy poezją a zwykłym językiem] dużo lepiej niż może się zdawać na pierwszy rzut oka i będzie jednoznacznie separować kompozycję od wulgarności i mierności życia codziennego; i jeśli metrum zostanie w to dodatkowo włączone, wierzę, że owa rozbieżność będzie widoczna zupełnie dostatecznie ku zadowoleniu racjonalnego umysłu<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> S.T. Coleridge, *Biographia Literaria; or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, red. J. Engell, W. Jackson Bate, Princeton 1983, s. 73.

<sup>8</sup> W. Wordsworth, S.T. Coleridge, *Lyrical Ballads*, red. D. Roper, Plymouth 1975, s. 29. Zob. moje omówienie stylu poetyckiego i słownika poetyckiego – B. Watten, *The Constructivist Moment...*, s. 1-44.

Z jednej strony Wordsworth mówi o „języku rzeczywiście używanym” z wydrukowaną w niego prawdą i mądrością, jego powszechną dostępnością oraz możliwością bycia rozpoznawanym przez czytelnika; poeta przystępuje do wyboru języka, zapalczącej re-prezentacji i rozwiązań metrycznych w celu zapewnienia przyjemnych doznań w zetknięciu z poezją, która pokazuje, „jak nasze uczucia i myśli są powiązane w momencie szczególnego podekscytowania”<sup>9</sup>. Wordsworthowska normatywna wartość dodana z założenia uznaje negatywność na dwa sposoby związane z warunkami odbioru: poprzez swą zależność od istniejących już zwyczajów czytelniczych oraz ich reprezentację w poezji.

Od czasu modernistów, rzecz jasna, cały ciężar poetyckiej negatywności został podjęty wraz z dostosowaną do niej epistemologią, co obrazuje w formie najbardziej radykalnej manifest poetycki Laury Riding z 1925 roku zatytułowany *A Prophecy or a Plea*: „Najbardziej poruszającym i jednocześnie niepokojącym wydarzeniem w życiu człowieka jest odkrycie, że jest on istotą żyjącą. Począwszy od tego momentu aż do śmierci, fakt życia jest białą poświatą nieustannie nad nim obecną, nieustannie świecącym, niezaciemnionym słońcem”<sup>10</sup>. Dla przywołanej autorki „szok wpływu” nowoczesnej egzystencji, odrzucenie przezeń jakichkolwiek norm regulujących, prowadzi do poezji, która, jako zaciemnione wnętrze czy też „ewokacja cieni”, raczej obnaża nasze wybrakowanie, niż je uzupełnia. Później w pracach badaczki znaczenie tego, co nieprzedstawialne potęguje się aż do momentu, w którym poezja może jedynie imitować traumatyczny szok egzystencji w jego nagłości: „Czym jest wiersz? Wiersz jest niczym... Nie może być widziany, słyszany, dotykany ani czytany, ponieważ jest niczym ponad próżnię... Gdyby było możliwe przedstawienie tego jakiejś publiczności, doprowadziłoby to do zniszczenia owej publiczności”<sup>11</sup>. Od przekonania Riding, iż poezja stanowi wzniosły obiekt destrukcji i jako taka stanowi konieczny oraz wystarczający warunek poetyki, do późniejszego odrzucenia poezji prowadzi tylko jeden krok<sup>12</sup>; w jej drodze artystycznej rozwój poetyki, która uznaje nieosiągalność prawdy dla poezji, oparty jest nie na opisowej pozytywności poezji, lecz na jej abstrakcyjnej negatywności. Jest więc istotne, że poetyka w epoce nowoczesnej wymaga w tym samym stopniu pozytywności autorefleksyjnego trybu organizacji oraz negatywności tego, czego nie jest w stanie przedstawić.

Ekspozycja negatywności w poetyce postmodernistycznej nie jest wcale trudne do osiągnięcia. Skoro dla modernistycznej awangardy poezja to wzniosły obiekt odrzucający oczekiwania filistrów, to Nowi Poeci Amerykańscy wzmacniają wzniosłość nowoczesnej formy, żądając poezji, która prowadzi w trybie natychmiastowym do kolejnych postrzeżeń, jak w dobrze znanej formule Charlesa Olsona z *Projective Verse*: „wiersz sam w sobie musi we wszystkich aspektach być konstruktem wysokoenergetycznym i we wszystkich aspektach wyładowaniem energetycznym... W każdym wierszu zawsze, zawsze jedno postrzeżenie musi musi

<sup>9</sup> W. Wordsworth, S.T. Coleridge, dz. cyt., s. 23.

<sup>10</sup> L. Jackson, *First Awakenings. The Early Poems of Laura Riding*, red. E. Friedmann, A.J. Clark, R. Nye, Nowy Jork 1992, s. 275.

<sup>11</sup> L. Jackson, *The Poems of Laura Riding. A New Edition of the 1938 Collection*, Nowy Jork 1980, s. 16-17.

<sup>12</sup> Na temat odrzucenia poezji przez Riding zob. L. Jackson, *The Poems of Laura Riding...* i B. Watten, *Modernist Posthistoire. Laura Riding as Finality*, [w:] tegoż, *Horizon Shift. Progress and Negativity in American Modernism*, [b.m.] 2006.

WPLYWAĆ, NATYCHMIAST, NA DRUGIE!”<sup>13</sup>. Stwierdzenie Olsona zostało błyskawicznie wykorzystane przez Roberta Creeleya w jego wczesnych zapiskach dotyczących poetyki, które paradoksalnie podkreślały i odrzucały poetycką negatywność.

Poezja nie kończy się na jakimkolwiek akcie *opisowym*, mam na myśli akt, który kieruje uwagę poza wiersz. Nasza złość nie może użytecznie istnieć bez swoich obiektów, ale opis jest także ich utrwaleniem. Na tym polega kłopot – potrzebujemy obiektu, na który możemy oddziaływać, a zarazem go nienawidzimy. *Opis* niczego nie czyni, zawiera przedmiot – ani go nie nienawidzi, ani nie kocha<sup>14</sup>.

Ciągłe utrzymywanie się negatywności sprawia, że chce on „porzucić to wszystko z treści, co wiąże się jedynie z odmową, negatywnością, oddziaływaniem rozkładu” i „działać w inny sposób”, dzięki czemu „mowa jest potwierdzeniem jednego człowieka przez jednego człowieka”<sup>15</sup>. Ale negatywności nie dezawuuje się w tak prosty sposób: poetyka negatywności Olsona, wciąż wychodząca poza stabilność reprezentacji, powiązana z projektem Creeleya, który postulował wyjście poza antagonizm negatywności w jej obiektach, wprost antycypuje mający miejsce w czasie realnym antagonizm społeczny prezentowany przez poetykę LeRoi Jonesa/Amiriego Baraka: „artysta jest przeklęty przez własny artefakt, który istnieje bez niego i poza nim. I nawet jeśli ten proces w wartościowej sztuce jest odczuwalny na każdym kroku, to ryzyko doskonałości korumpuje leniwą publiczność, aby przyjęła pewien materiał *w miejscu czegoś*, mimo że jest tego czegoś tylko resztką”<sup>16</sup>. Użycie pojęcia antagonizmu przez Barakę w politycznym kontekście jest bezpośrednim rezultatem negatywności wiersza jako obiektu, nieprzystawalności, która musi wyjść poza jakąkolwiek politykę: „Zadaniem Czarnego Artysty w Ameryce jest destrukcja Ameryki, jaką znał do tej pory. Jego zadaniem jest informowanie i odzwierciedlanie na tyle dokładnie natury społeczeństwa i siebie samego w tymże społeczeństwie, aby inni byli poruszeni dokładnością jego świadectwa”, co doprowadzi jednych do odruchu solidarności, a innych do szaleństwa<sup>17</sup>. Negatywność postmodernistycznej poetyki zostaje przełożona na antagonizm odnajdywany w sferze społecznej.

Wraz z *Language school* negatywność poetycka zaczęła poszukiwać swojego własnego wymiaru w „tekście materialnym”, którego trudny język łączy poetycką materialność z jej antagoniistyczną nieprzeniknionością, a do tego dość niejasno wyobraża sobie swój dialog z Innym. Obrona poezji w *Language school* była w związku z tym pośredniczeniem między nieosiągalną ekspresyjnością a proponowanym zestawem norm interpretacyjnych umożliwiającym jej przetwarzanie – coś na kształt odwrotności samokonstytuujących się norm ekspresyjnych Wordswortha. Paradoks pojawia się jednak w chwili, gdy tekst w formie materialnej konfrontuje swoje ograniczenia z czytelniczną odmiennością, z wyobrażonym Innym, który odbiera tekst jako niepojęty. Tekst w formie materialnej z jednej strony staje się przedmiotem samym w sobie, wszystkie jego interpretacje są subiektywne, a opisowa pozytywność zostaje uzyskana. Jednakże radykalna otwartość poezji na interpretację jest rozumiana jako jej precyzyjne

<sup>13</sup>C. Olson, *Collected Prose*, red. D. Allen, b. Friedlander, Barkley 1997, s. 16-17.

<sup>14</sup>R. Creeley, *A Quick Graph. Collected Notes and Essays*, red. D. Allen, San Francisco 1970, s. 23.

<sup>15</sup>Tamże, s. 23-24.

<sup>16</sup>A. Baraka, *Hunting Is Not Those Head on the Wall*, [w:] *Poetics of the New American Poetry*, red. D. Allen, W. Tallman, Nowy Jork 1973, s. 378.

<sup>17</sup>A. Baraka, *State/Meant*, [w:] *Poetics of the New American Poetry*, s. 382-383.

materialne ograniczenie, wymuszające negocjacje z kontekstem, aby poezja mogła mieć jakieś znaczenia. Jeśli więc poetyka grupy L=A=N=G=U=A=G=E zakładała awansowanie niemożliwej ekspresyjności do rangi normy interpretacyjnej, to już twórcy skupieni wokół „Poetics Journal” chcieli przekształcić ten paradoks w dialektykę poezji radykalnej w rozszerzonych polach interpretacyjnych. Historycznie rzecz ujmując, w każdym z tych przypadków negatywność poezji radykalnej *Language school* powodowała otwieranie się horyzontu kontekstowego w sposób nie tylko antagonistyczny, ale i płodny w nowe znaczenia.

W tym właśnie miejscu poetyka jako gatunek generuje nowe horyzonty dla praktyki, która pozostaje nieodkryta zarówno w wymiarze pozytywnym, jak i negatywnym, co stanowi trwały skutek autonomii oraz trudności poetyki nowoczesnej. Zwrócenie się w kierunku kontekstu miało swoje odzwierciedlenie w innych formach sztuki, najmocniej zaś w sztuce konceptualnej oraz nurtach rzeźbiarstwa ekologicznego. Posługując się pismami Roberta Smithsona jako podstawowym przykładem sztuki nowojorskiej zwracającej się w kierunku kontekstu w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, można dopatrywać się w nich negocjacji między dziełem sztuki a odmiennością w rozwijającej się, *dialektycznej* poetyce, która jest ponadto historyczna w swym określonym momencie<sup>18</sup>. Prace Smithsona chronią – w ich negocjacjach między słowem a obrazem, miejscem a nie-miejscem – obustronną odmienność dzieła sztuki i kontekstu; jego dzieła miały bezpośredni wpływ na *Language school*, by wymienić choćby pracę *Smithsonian Depositions* Clarka Coolidge’a<sup>19</sup>, rozdział mojej pracy o Smithsonie w *Total Syntax*<sup>20</sup> oraz wykorzystanie rzeźby jego autorstwa pt. *Gyrostasis* na okładce jednej z pierwszych jego antologii „*Language*” *Poetries*<sup>21</sup>. Esej mojego autorstwa udostępniony w wersji elektronicznej<sup>22</sup> dotyczący zdjęć Detroit zrobionych przez Stana Douglasa jest w tym ujęciu zarówno dialektyczny, jak i historyczny, tak jak wiele innych prac pochodzących z okresu sztuki konceptualnej; równie znaczący są ci autorzy, którzy tworzą na granicy słowa i obrazu, jak Teresa Hak Kyung Cha (1995) czy W.G. (Sebald (1998)). Jeśli zestawienie słowa z obrazem funkcjonuje tutaj jako dialektyczne otwarcie poetyki na kontekst, to możemy tym samym mówić o procesie *diakrytycznym*, w którym rozróżnienia na tekst i kontekst zostają wyrażone za pośrednictwem przeprowadzanej w mikroskali gry wartości, która reintegruje różnicę kontekstualną za pomocą zapośredniczonego tekstu. Metapoetyckie eseje Arkadiego Dragomoshchenki, kreatywna proza Leslie Scalapino w postaci „*War/Poverty/Writing*” czy medytacje Dana Davidsona na temat reifikacji formy języka (z ostatniego numeru „Poetics Journal”) są takimi negocjacjami tekstu i kontekstu, w których radykalna odmienność zostaje wsunięta w tekst. Swego rodzaju hybryda tekstowa, którą otrzymuje się w efekcie, nie ma swojego końca w żadnej statecznej materialności, jako że wymaga różnicującej relacji pomiędzy strategiami kontekstualnymi a ramami interpretacyjnymi. Dialektyka tekstu i kontekstu, a jednocześnie swego rodzaju diakrytyczne eksperymenty intertekstualnej hybrydyczności, wychodzą poza czysto opisowe czy interpretacyjne aspekty poetyki w stronę nowych form pisania otwierających nowe horyzonty przed poetyką, zarówno historyczne, jak i kulturowe.

<sup>18</sup>Zob. R. Smithson, *The Writings of Robert Smithson* i *The Collected Writings*, red. J. Flam, Berkeley 1996.

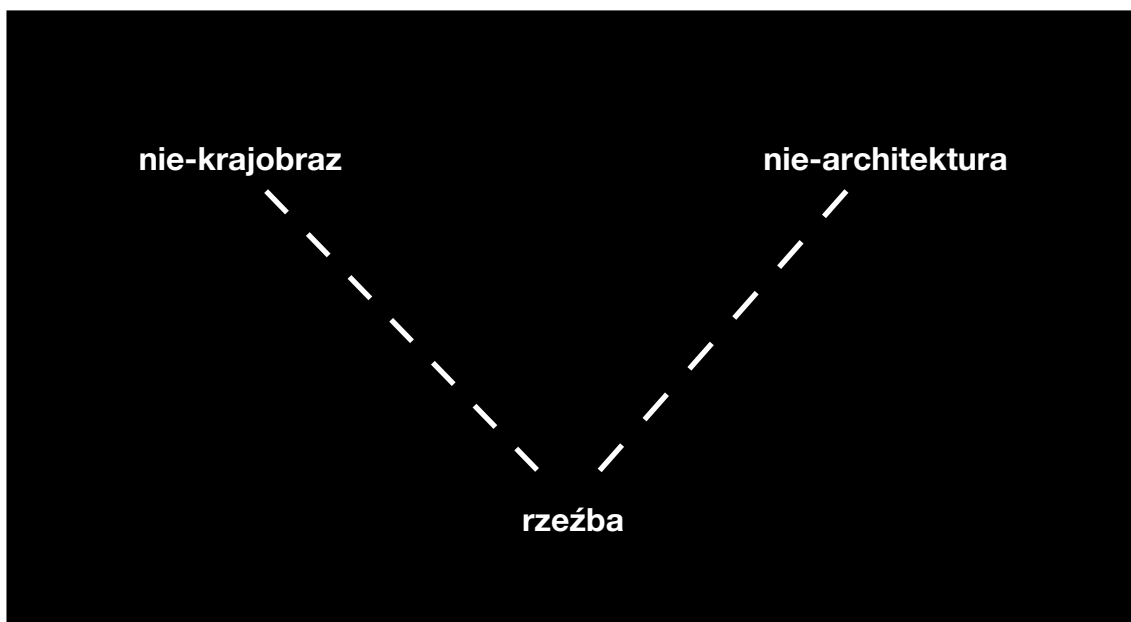
<sup>19</sup>C. Coolidge, *Smithsonian Depositions and Subject to a Film*, Nowy Jork 1980.

<sup>20</sup>B. Watten, *Total Syntax*...

<sup>21</sup>D. Messerli, „*Language*” *Poetries*, Nowy Jork 1987.

<sup>22</sup>B. Watten, *Zone. The Poetics of Space in Post-Urban Detroit*, [w:] *The Constructivist Moment*...

Do tego sprowadza się esej Rosalind Krauss *Sculpture in the Expanded Field* (*Rzeźba w rozszerzonym polu*)<sup>23</sup>, który ujmuje od strony teorii rozprzestrzenianie się specyficznie przestrzennej sztuki [*site-specific art*] w obrębie kultury postmodernistycznej odchodzącej od czystości gatunków. Punktem wyjścia dla Krauss staje się logika negatywności, która – za *Estetyką* Hegla – definiuje rzeźbę przez pryzmat tego, czym ona nie jest, czyli w odniesieniu do krajobrazu oraz architektury (ryc. 1). Nie będąc żadnym z nich, rzeźba stanowiąca wytworzony przedmiot zostaje umieszczona w krajobrazie jako pomnik swojej własnej negatywności. Nowe dążenia w tym rodzaju sztuki, jak chociażby sztuka konceptualna czy rzeźba ekologiczna, otworzyły oraz zaczęły czerpać z tej negatywnej relacji. Krauss za przykład tej właśnie logiki podaje rzeźbę autorstwa Mary Miss, w której negatywna sześcienna przestrzeń zostaje wydobyta z krajobrazu, tworząc dzieło specyficznie umiejscowione (1978), jednak w tym kontekście również dobrym przykładem mogłaby uczynić *Double Negative* Michaela Heizera<sup>24</sup> czy esej konceptualny *Minus Twelve* Smithsona<sup>25</sup>.



Ilustracja 1. Za Rosalind E. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*.

Reprodukcja za zgodą Wydawnictwa Instytutu Technologicznego w Massachusetts

Aby określić tę nową logikę rzeźbiarską Krauss rozszerza pole kontekstu i pokazuje, jak naruszenie granic przez dzieła artystyczne prowadzi do nowych możliwości formalnych. Jeśli więc rzeźba była początkowo definiowana jako „nie-krajobraz” i „nie-architektura”, to teraz może pełniej zawierać własną odmienność od pozytywnych określeń, czyli „krajobrazu” i „architektury”. W rezultacie tej podwójnej negacji rzeźba może jednocześnie być i nie być elementem krajobrazu i architektury, co dobrze obrazuje instalacja w galerii Gordon Matta-Clark złożona z fragmentów detali architektonicznych usuniętych z oryginalnych struktur i zrekontekstualizowanych w przestrzeni galerii, podobnie jak *Partially Buried Woodshed*, autorstwa Smithsona, czy wiele innych prac z tego czasu.

<sup>23</sup>R.E. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, [w:] *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, red. H. Foster, Nowy Jork 1979.

<sup>24</sup>M. Heizer, *Double Negative*, Nowy Jork 1991.

<sup>25</sup>R. Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, s. 81.



Krauss rozwija logikę tej rzeźbiarskiej ekspansji na szersze pole jej konstytutywnych opozycji, która może rozprzestrzeniać się na inne gatunki praktyki artystycznej, takie jak poetyka czy nowe media:

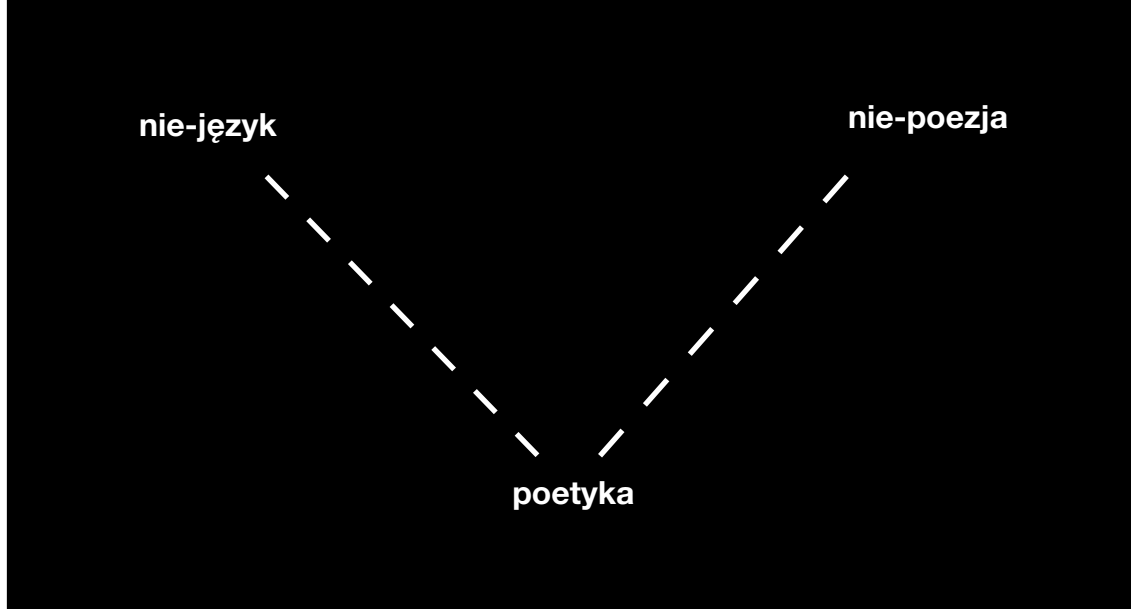
Poszerzone pole jest zatem generowane za pomocą zestawu opozycji, między którymi modernistyczna kategoria *rzeźby* zostaje zawieszona. I kiedy już się tak stanie, kiedy pomyśli się o tym, jak wejść w to poszerzone pole, to pojawiają się z konieczności trzy inne kategorie, wszystkie będące uwarunkowaniem samego tego pola i żadna z nich nie jest sprowadzalna do *rzeźby*. Wynika to z faktu, że *rzeźba* utraciła status pojęcia sytuującego się pomiędzy dwoma kategoriami, których jest zaprzeczeniem. *Rzeźba* jest raczej zaledwie jednym z pojęć sytuującym się na peryferiach tego pola, w którym zawierają się także i inne, odmiennie ustrukturuowane możliwości<sup>26</sup>.

Za pomocą kwadratu semiotycznego spopularyzowanego przez takich krytyków literackich, jak A. J. Greimas i Fredric Jameson (a później używanego w jej własnych analizach „optycznie nieświadomego”) Krauss stwarza serię strukturalnych opozycji, które prowadzą do poszerzania się zakresu formalnych możliwości jako wyniku konstytutywnych opozycji gatunku dzieła rzeźbiarskiego. W ten sposób wyznaczone przez nią opozycje strukturalne wskazują na trzy nowe formy rzeźbiarskie na poszerzonym polu gatunku: „oznaczone miejsca”, jak w przypadku *Spiral Jetty* Smithsona, które definiuje krajobraz za pomocą tego, czym nie jest; „aksjomatyczna struktura”, której przykładem mogą być dzieła architektoniczne autorstwa Bruce’a Naumana lub Sol LeWitt możliwe do umieszczenia w kontekście galeryjnym i wreszcie same „konstrukcje miejsc” [*site constructions*], jak *Woodsheed* Smithsona, które łączą w sobie architekturę i krajobraz. Poszerzenie pola rzeźby poprzez jej negatywność otwiera gatunek na nowe możliwości formalne.

Warto zatrzymać się w tym miejscu, aby odpowiedzieć sobie na pytanie dotyczące tego, jakie twierdzenia może sformułować równie abstrakcyjna analiza, która może zostać zredukowana do swego rodzaju gry przeciwstawnych pojęć ze schematycznej tabeli. Co prawda, początkowa logika opozycji Krauss, wywiedziona z Hegla, jest w rzeczy samej abstrakcyjna i idealistyczna, ale jej uwagi pochodzą też w równym stopniu z obserwacji zmieniających się praktyk artystycznych w okresie, o którym pisała, czyli latach siedemdziesiątych. Dwa nieuniknione skutki wynikają z takich oto analiz: badany gatunek naprawdę zostaje ustrukturuowany w odniesieniu do różnicującego pola opozycji oraz że ta logika opozycji jest płodna w nowe prace (zamiast być czymś statycznym i opisowym). Oba założenia są prawdziwe, jeśli chodzi o rzeźbę tamtego okresu: Smithsonowska dialektyka miejsca i nie-miejsca zajmuje się przede wszystkim sposobami, jakimi minimalistyczna rzeźba, od Tony’ego Smitha po Roberta Morrisa, domaga się uwzględnienia kontekstu, a jego własny rozwój pokazał, jak bardzo opozycja ta była produktywna.

Gdybyśmy poprzez analogię strukturalną chcieli rozszerzyć ową logikę na gatunek poetyki, to czy wypracowalibyśmy podobną sytuację? Całkiem możliwe, że pisanie dotyczące poetyki było od lat siedemdziesiątych rzeczywiście pobudzane przez jej odniesienie do kontekstu rozumianego na dwa sposoby: wspierała ona nowe formy poezji przeciw formom konwencjonalnym, nie będąc żadną z nich (*nie-poezja*); była produktywna właśnie dlatego, że wykorzystywała rodzaj pisania, które nie było ograniczone jej gatunkiem (*nie-język*) (ryc. 2).

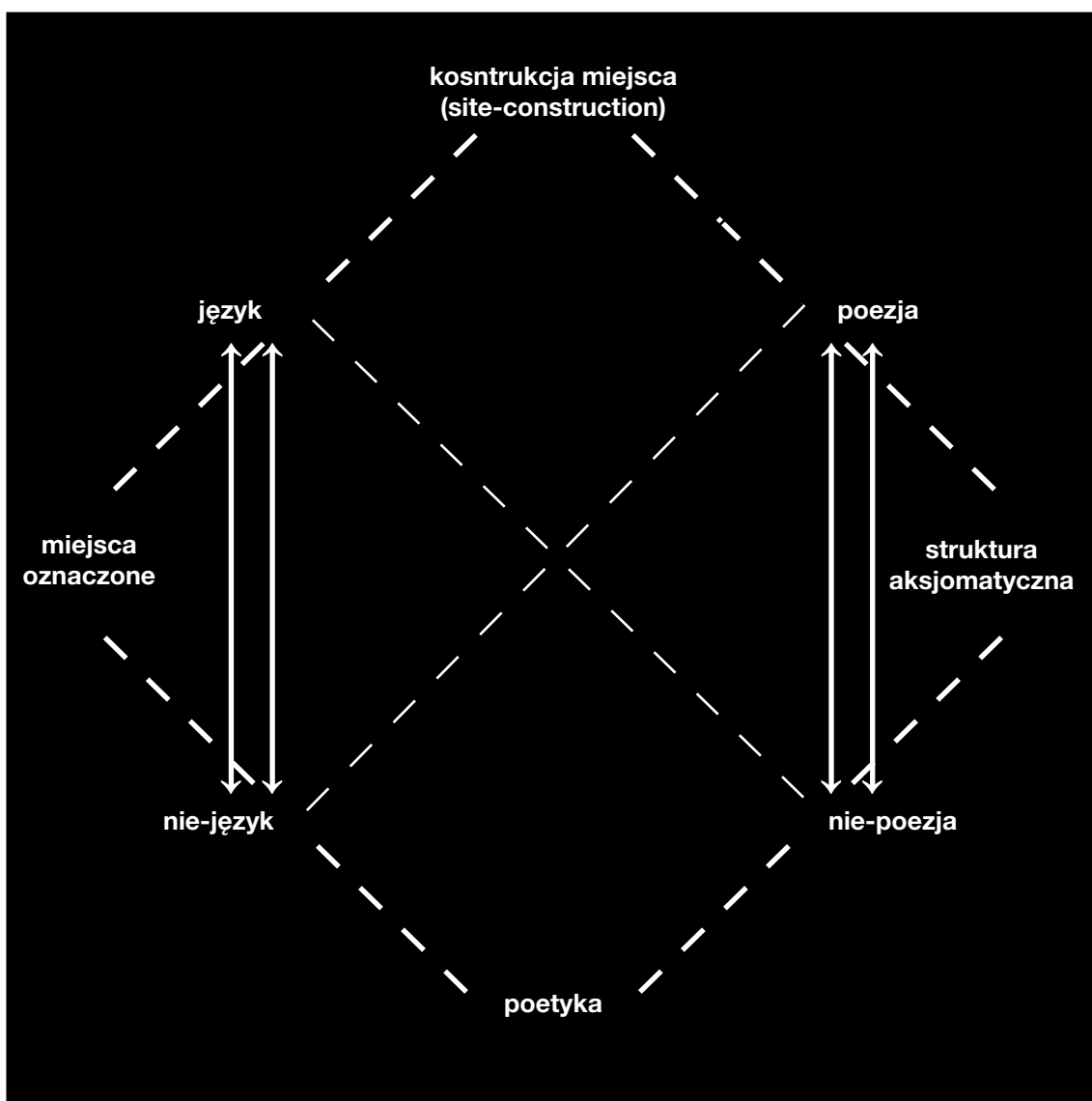
<sup>26</sup>R.E. Krauss, *Sculpture...*, s. 38.



Ilustracja 2. Adaptacja ilustracji nr 1 autorstwa Krauss w odniesieniu do poetyki

Zatem tym, co łączy oba schematy, jest różnicująca i produktywna relacja gatunku z dwoma pojęciami: strukturą (architektura, poezja) oraz obszarem (krajobraz, język). Jeśli na wykresie Krauss *rzeźbę* zastąpimy *poetyką*, zaczną być dla nas widoczne niektóre wymiary nowego pola praktyk, gdy jeszcze dodatkowo ustalimy konstytuujące je przeciwstawne pojęcia (ryc. 3).

Ilustracja 3. Adaptacja małego kwadratu wykorzystanego w *Sculpture in the Expanded Field* w odniesieniu do poetyki



A jeśli poszerzymy określoną negację *poetyki*, która jest i *nie-poezją* i *nie-językiem*, zauważymy dzięki tej analogii, jak może ona zająć miejsce jednego z elementów rozszerzonego pola stworzonego przez opozycję między *poezją* a *językiem*. Szybko też znajdziemy prace, które sytuują się pomiędzy *językiem* i *nie-językiem*, w węzłowym punkcie wyznaczonym przez „oznaczone miejsca” [*marked sites*] i umieścić tam eksperymenty językowe takich autorów, jak Harry Mathews, Tina Darragh czy Harreyyette Mullens. W obszarze „struktur aksjomatycznych” znajdziemy prace, które są *poezją* i *nie-poezją*, gdzie dzieła wysuwają na pierwszy plan negację struktury lub gatunku: hybrydyczne formy od *Patersona* autorstwa Williama Carlosa Williamsa po przykłady prozy poetyckiej spod pióra Lesliego Scalapina i Carli Harryman. Wreszcie, możemy spodziewać się tekstów, które sytuują się pomiędzy *poezją* a *językiem*, jak „konstrukcja miejsca”: teksty-dzieła oparte na przypadku jak *Stanzas for Iris Lezak* Jacksona Mac Lowa<sup>27</sup>; teksty wykorzystujące wcześniej już istniejące leksykony, jak *The Maintains* Clarka Coolidge’a<sup>28</sup> czy wiele dłuższych, konstruktywistycznych tekstów z *Language school*, począwszy od *Ketjak* Rona Sillimana, przez tekst mojego autorstwa, pt. *Progress*<sup>29</sup>, *I Don’t Have Any Paper So Shut Up (or, Social Romanticism)* Bruce’a Andrewsa<sup>30</sup> i *A Border Comedy* Lyn Hejinian<sup>31</sup>. Tak czy inaczej umieszczanie poetyki pomiędzy *poezją* a *językiem*, tak jak pomiędzy schematyczną i abstrakcyjną strukturą a obszarem, stwarza wiele formalnych możliwości dla niej jako składnika poszerzonego pola znaczenia.

Pierwszym celem mojego określenia zagadnień poetyki było tutaj odsłonięcie logiki gatunkowej, która ujawnia genealogię poetyki oraz wpływa na zasięg jej praktyki; drugim celem jest rozszerzenie tej logiki na formy sztuki, które pojawiły się całkiem niedawno. Jak można mówić o „poetyce nowych mediów”, skoro niełatwo przeprowadzić analogię między nowymi mediami i poetyką z racji pochodzenia tej drugiej z często negowanego przez nią obiektu, jakim jest *poezja*? Czy nie jest fundamentalnym błędem kategoryjnym narzucanie logiki jednego z rodzajów sztuki innemu? Ciągi opozycji przedstawione przez Krauss, które definiują poszerzone pole, będą pomocne w kontekście sztuki nowych mediów dzięki prostej substytucji terminów – *poezję* i *język* zastąpmy *dziełem sztuki* i *mediami*. Stworzymy w ten sposób ciąg pozycji dla sztuki nowych mediów, poczynając od prostej strony internetowej, która nie funkcjonuje ani jako „medium”, ani nie ma aspiracji, by być „sztuką”, przez „oznaczone miejsce”, odsyłające użytkowników do źródeł dostępnych w mediach (jak niezliczone ilości wyszukiwarek i hiperłączy), po „struktury aksjomatyczne”, które na plan pierwszy wysuwają samą konstrukcję stron internetowych (narzuca się jako przykład strona *Arras* autorstwa Briana Kima Stefansa, która jest jednocześnie dostawcą usługi jak i dziełem sztuki). Wreszcie otrzymujemy też możliwość „konstrukcji miejsca” Krauss: w pełni rozwinięta strona, komentująca możliwości i ograniczenia nowych mediów traktowanych jako sztuka. Właśnie to w *Lexia to Preplexia* Talan Memmott<sup>32</sup> rozumie jako kompleksową syntezę możliwości sztuki i nowych mediów, definiuje poetykę jako konstrukcję miejsca w relacji do pozytywności mediów i sztuki – podobnie jak rzeźba ekologiczna, która jest obramowana przez krajobraz i architekturę, lub język poezji przez jej konstytutywne pojęcia.

<sup>27</sup>J. Mac Low, *Stanzas for Iris Lezak*, Barton 1971.

<sup>28</sup>C. Coolidge, *The Maintains*, San Francisco 1974.

<sup>29</sup>B. Watten, *Progress*, Nowy Jork 1985.

<sup>30</sup>B. Andrews, *I Don’t Have Any Paper So Shut Up (or, Social Romanticism)*, Los Angeles 1992.

<sup>31</sup>L. Hejinian, *A Border Comedy*, Nowy Jork 2001.

<sup>32</sup>T. Memmott, *Lexia to Preplexia*, <[http://uiowa.edu/~iareview/tirweb/hypermedia/talan\\_memmott/index.html](http://uiowa.edu/~iareview/tirweb/hypermedia/talan_memmott/index.html)> dostęp: 28.06.2004.

Talan Memmott to pochodzący z San Francisco pisarz zajmujący się przede wszystkim nowymi mediami (a także wydawca hipertekstowego magazynu „BeeHive”), którego prace eksplorują potencjał mediów poprzez złożone interaktywne projekty sieciowe, zawierające auto-refleksyjny dystans lub nawet destrukcję pozytywności medium<sup>33</sup>. Jego prace są kombinacją aluzji literackich, refleksji teoretycznej, pokazów graficznych, kodu technologicznego, a także projektów medialnych, które mogą być cenione ze względów estetycznych z powodu wspa- niałego zastosowania złożonych, paradoksalnych ram interpretacyjnych. Jego dzieło odsłania przed mediami nowe możliwości, a także przekracza ich ograniczenia w wymiarze werbalnym, wizualnym i technicznym, wytwarzając zainfekowaną teoretycznie poetykę dysanalogii, para- doksu, naddeterminacji oraz antypatii.

Taka właśnie poetyka jest realizowana przez Memmotta daleko poza ograniczeniami parafrazy, w jego nagradzanej pracy *Lexia to Perplexia*. Opatrzona podtytułem *Hypermedia l Ideoscope* pra- ca ta jest wyszukany/naiwnym mechanizmem złożonym ze słów nie wytwarzających znaczeń i prowadzących medytację nad (nie)możliwością łączliwości mediów z powodu ich automaty- zmu – rozumianego w klasycznie awangardowym sensie – obecnego i w człowieku, i w maszynie. Sterowanie jej interfejsem staje się doświadczeniem równoczesnego uczenia się oraz frustracji, w którym natura interpretacji jest obnażona w punkcie swojego mechanicznego unieważnie- nia. Dzieło zwodniczo maskuje własną segmentację w obrębie zestawów ram przez inscena- cję efektów DHTML wykorzystujących rollovy oraz pop-upy zawierające zarówno graficzne, jak i tekstualne elementy. Interpretacja (i uczenie się) ma miejsce dokładnie w interfejsie pomiędzy słowem i obrazem, między otwierającymi się horyzontami tekstualnego znaczenia a potrzebą akceptacji elementów graficznych jako sterujących nośników ich własnego niepowiązania.

Dzieło przejawia się w wielu interaktywnych sekwencjach zawierających funkcje wyjścia, które są powiązane z linearnymi seriami sekwencji (z wyjątkiem jednego podprogramu, który może, choć nie musi, być wybrany, i oprócz możliwości wyjścia z całego systemu, która może być nie- chcący wybrana). Pierwsza sekwencja, *The Process of Attachment*, buduje wymyślną analogię do mechanizmów komunikacji – jak się okazuje, pomiędzy kobietą a mężczyzną, Narcyzem a Echo, w roli prototypowych rozmówców – w zmediatyzowanym środowisku. Jedno z nich rozpoczyna, wysyłając następującą wiadomość orientacyjną:

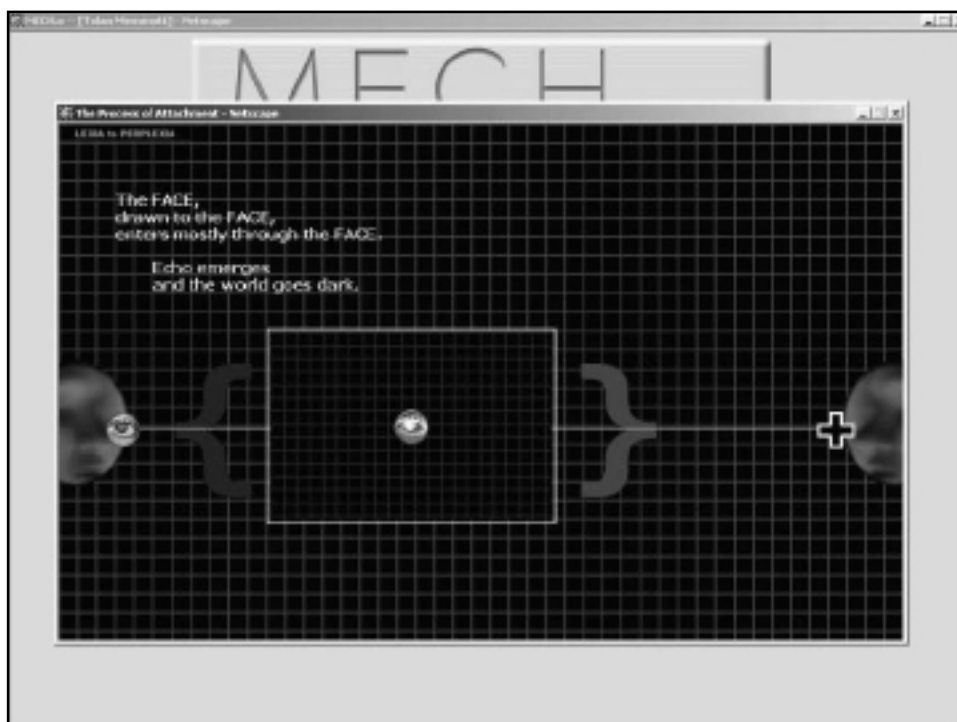
Niestaość lokalizacji jest transparentna dla  
Ja-terminalu, który skupia się raczej na ekranie  
niż na pochodzeniu samego obrazu. Jest to iluzoryczny  
obiekt na ekranie, na którym zależy  
ludzkiemu sprawcy procesu osobnika-  
– ideo.satysfraktylowa natura TWARZY, odwrócona  
twarz, niczym wewnątrz maski, od wewnątrz na  
ekran jest taka sama <GŁOWA><TWARZ><CIAŁO>,  
<CIAŁO>TWARZ</CIAŁO>, wywoływane tutaj jako za/łożony inny<sup>34</sup>.

<sup>33</sup>Kompletne archiwum nowomiedialnych prac Memmotta jest dostępne na <<http://memmott.org/talan/works.html>>.

<sup>34</sup>T. Memmott, dz. cyt.

Grafika, która się wyświetla, przywodzi na myśl nadawczo-odbiorczy model strukturalistycznej teorii lingwistycznej i informacyjnej, i staje się przestrzenną matrycą dla tekstualnej komplikacji oraz przemieszczeń (ryc. 4). Podążając za kolejnymi wskazówkami (ostrożnie, tak by nie wyjść z sekwencji zbyt szybko), odczytujemy bliźniacze opisy Narcyza i Echo dotyczące diad wyprowadzonych z matrycy komunikacyjnej.

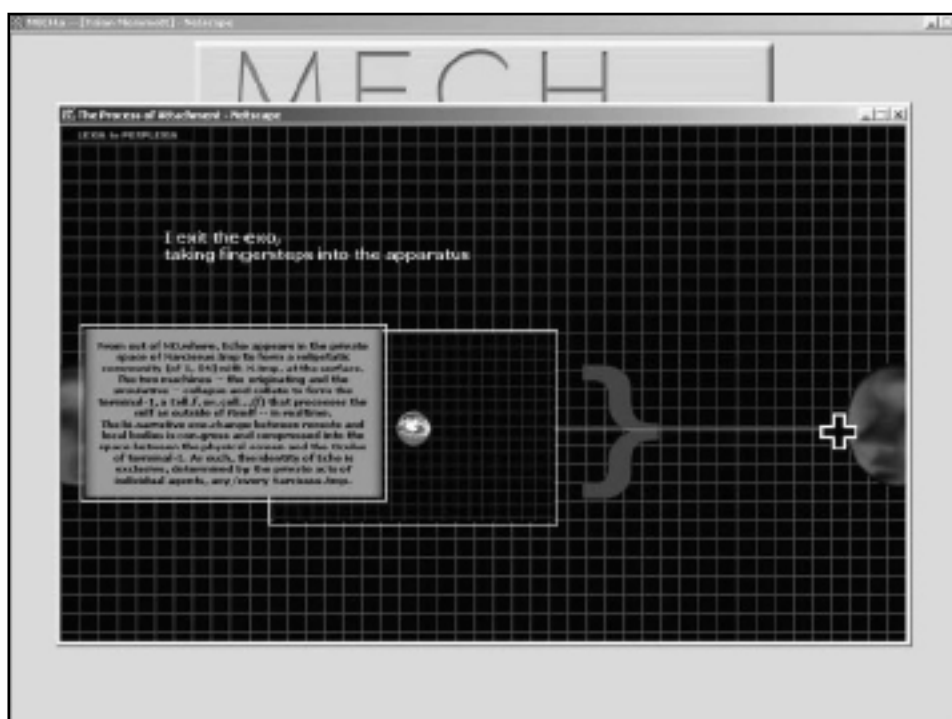
Ilustracja 4. Zrzut ekranu z *Lexia to Perplexia, The Process of Attachment*.  
Reprodukcja za zgodą Talana Mammotta



Zupełnie zNI.kąd, Echo pojawia się w prywatnej  
Przestrzeni Narcyz.tmp by stworzyć solipstatyczną  
wspólnotę (z 1, WŁĄCZONY) wraz z N.tmp na powierzchni.  
Dwie maszyny – stwarzająca oraz  
symulująca – rozpadają się i scalają w formę  
terminala-Ja, Komórki.f lub komórki...(f) która  
widzi siebie poza sobą – w  
czasie rzeczywistym. Bi.narratywna exe.wymiana między odległymi  
i miejscowymi ciałami jest con.gressem i została wciśnięta  
w przestrzeń pomiędzy fizycznym ekranem a  
Oculusem terminala-Ja. Rozumiana w ten sposób, tożsamość Echo  
jest ekskluzywna, zdeterminowana przez własne działania  
indywidualnych czynników każdego Narcyza.tmp. (ryc. 5)

Echo jest w NI.gdzie bez innego Echa –  
podejrzanego Narcyza – który je zdradza,  
lokuje i trzyma w niewoli. Jest to samo-

wyzwalający się czynnik, który powoduje odwrócenia re-prezentacji Komórki.f Echo jest nie tylko kochanką podejrzanego Narcyza, jest także odbiciem wytwarzanego podejrzanego – tego, którego ten, który chce zobaczyć, chce zobaczyć... zauroczenie jest pojedyncze, podczas gdy związek, \*łonienie jest bi.narratywne ze swej natury. Echo na ekranie jest ro-dzeństwem Komórki.f.

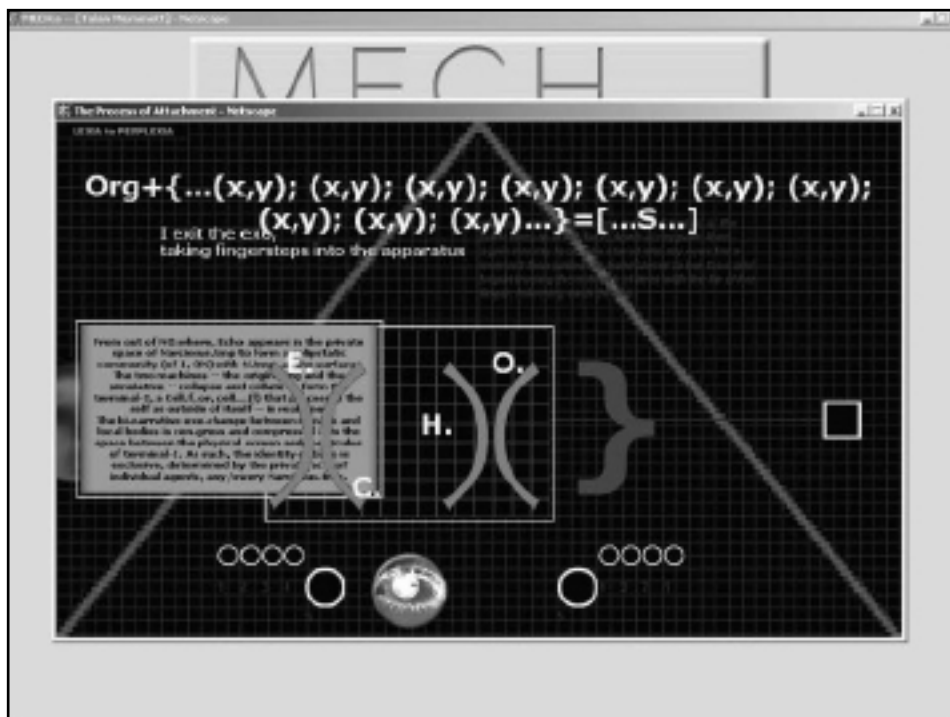


Ilustracja 5. Zrzut ekranu z *Lexia to Perplexia, The Process of Attachment*.  
Reprodukcja za zgodą Talana Mammotta

Zaprezentowany tutaj technożargon z założenia jest jednocześnie sugestywny i nieczytelny. Dalsze wskazówki tekstowe mają swoje źródło w licznych wytłumaczeniach, które pojawiają się w formie pop-upów otaczających bloki tekstowe, podczas gdy czytelność jest osłabiana także przez oderwane pojedyncze litery zakrywające tekst (ryc. 6). Wychodząc w rozważaniach poza podstawową ramę modelu komunikacyjnego, przeszliśmy do usunięcia elementów narracyjnych, wykorzystując do tego hiperlinki, by „wyjść z egzo-,wędrowania dłońmi po klawiaturze”. Nowa rama projekcji wizualnej przysłańia „łańcuch mowy” modelu komunikacyjnego i zaczynamy komplikować, na boku zostawiając możliwość czytania ze zrozumieniem, pokaz z blokami tekstowymi i elementami graficznymi, które podważają się nawzajem tak długo, aż pozostaje tylko jedno dostępne wyjście – zbliżające się u dołu strony oko:

Jest wiele ekranów(stron) pomiędzy  
na u:aktywnionym czynnikiem a [pod(przed)]miotem. Kurtyny i  
lustra, ściany i portale blokują i umożliwiają dostęp

do daleko położonych pożądań. Przedmiot jest schowany w tych ukrytych miejscach – utajnienie jest na zewnątrz. Oko, którym jestem Ja, rozgląda się (po oceanie), przebijając wiele warstw (ziemi i nieba), przemierzając bramy i membrany, łącząc – wchodzenie i wychodzenie. / Statyczne ciało transmituje intymne szczegóły i prywatne fantazje, wyrażając i żądając powrotu lokalnych zastanych re:mocji. Jeden jest wielością – nie pojawia się w ogóle w żadnym/każdym miejscu – tutaj ORAZ tam. Mechanizm oparty jest na prowokujących im.pulsach początkowego, sprawczego czy proaktywnego czynnika. Jest to prawdziwe na każdym/żadnym biegunie.



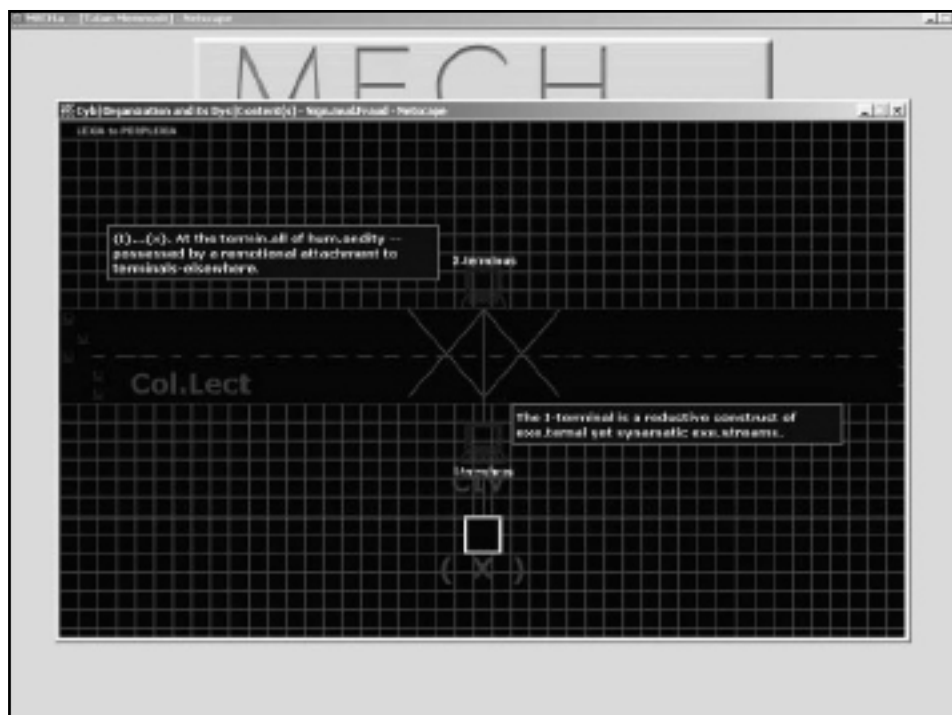
Ilustracja 6. Zrzut ekranu z *Lexia to Perplexia, The Process of Attachment*.  
Reprodukcja za zgodą Talana Mammotta

Ja nigdy nie wchodzę. Oddalone aspekty  
infra-ultrastruktury są ukryte przed  
prywatną, określoną przestrzenią operatora. Wielka Otłań  
Ja, Ja przy/puszczone na ekranie nie jest  
nawigatorem czy negocjatorem w ograniczonym labiryncie  
sieci, podziemi. Przywiązany do ekranu  
awatar jest mikromentalną reprodukcją  
trans/misyjnego bohatero-czynnika, który uległ już  
trans/pozycji w Komórkę.f samego siebie – od:zyskanego bohatera





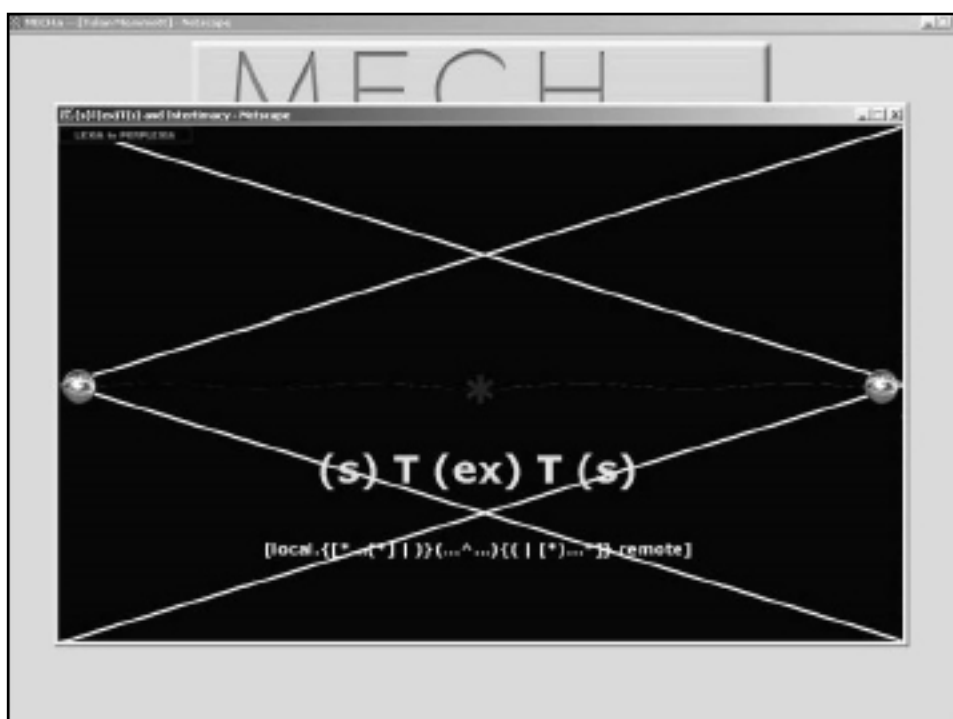
x-kresu, ponieważ kontakt z człowieczym X-kresem może być wspólny, jednak nie może być powszechny – albo możemy próbować znieść podporządkowanie kresów poprzez program graficzny „ZBIERANIE/ZESTAWIENIE/ZDERZENIE” i czytamy: „Żadne/każde ludzkie przyłączenie jest ze.stawieniem miejscowych oraz odległych nagłych po.jawień”, przywracając zdarzeniowość oraz sprawczość systemowi oraz odkrywając kod funkcjonalny poniżej oczywistego poziomu tego, co wyświetlane. Po zakończeniu przedstawiania kodu pojawia się ogromny przycisk włączania; wybierając go, pojawia się w innym obszarze cyberbycia, „(s) T(eks)T(s)u i intertymności”.



Ilustracja 8. „Cyb | Organization and its Dys | Content(s) – Sign.mud.Fraud”.  
Reprodukcja za zgodą Talana Mammotta

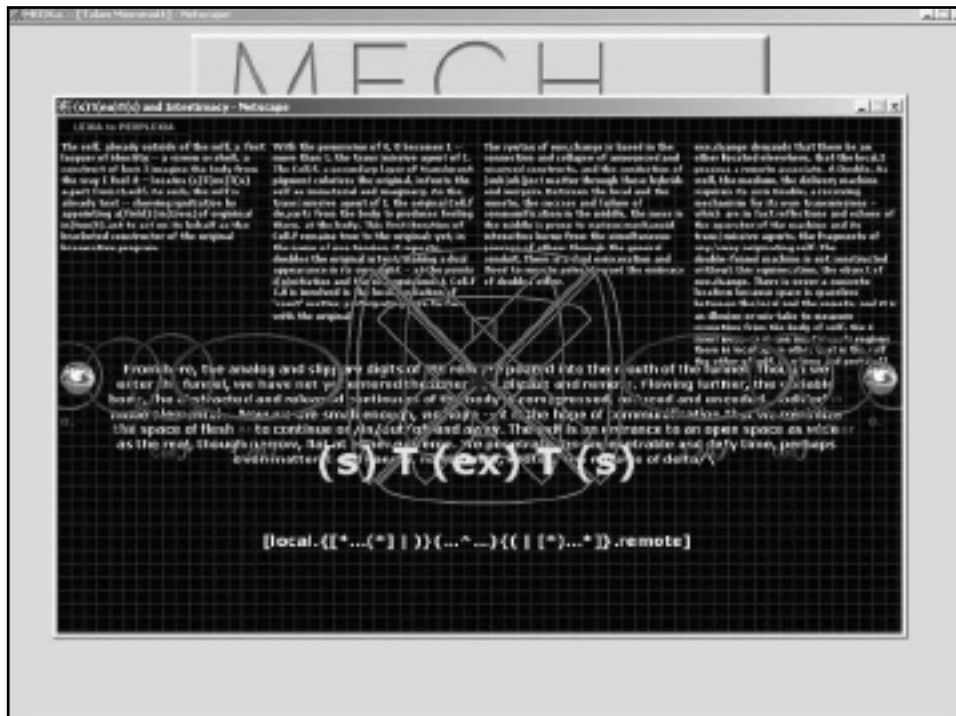
(Druga opcja hipertekstu została porzucona, jednak w innym odczytaniu może się pojawić: „Cykli(ady)czny Handel: Sieć Minojska”, gdzie mapa handlowej matrycy starożytnej Krety jest objaśniona w formie kłacza wymian cyberprzestrzeni, rodowego powiązania. Kiedy już zrozumiemy ten paradygmat, możemy wrócić do głównej egzegezy czy też wybrać dalszą trasę przez starożytny Egipt i „metempsychozę” – poprzez transmigrację dusz Leopolda Blooma, o którą ten się martwił – pomijając zarazem następną sekcję. W „Ka Space” użytkownik, niczym zmarły faraon, staje się bezwładny w jednym życiu, ale później zostaje pobudzony pod egidą pliku „tech.txt” głównego programu do zaprojektowania własnego ponownego narodzenia: „Tech.txt uwierzytelnia Użytkownika poprzez potwierdzenie tożsamości, porównując dokumenty ze współczesnymi danymi i sprawdzając, na ile dobrze Ja podąża za protokołem. Tech.txt zestawia, zapewnia sprawdzenie oraz odczytanie przez abstrahowanie czystości [czyż to ilościowe wartości Użytkownika dla aplikacji] z super - NET | uralnym przypomnieniem o Ja...”)

„(s)T(eks)T(s) i Intertymność” powraca do horyzontalnej osi komunikacji pomiędzy dwoma oczami, które widzą, a nie ustami, które mówią. W centrum tej osi znajduje się nie-  
możliwa do użycia gwiazdka „wyjście”, która kiedy się na nią najeżdża, wytwarza wiele  
pośredniczących pozycji, oznaczających zarówno ja stające się kimś innym, jak i mówiące  
coś do innego (ryc. 9). Rzędy paneli skorelowanych z „ciałem:ja:”, „terminalem:lokalnym”,  
„terminalem:gdzieś” oraz „ciałem:dalekim” wyjaśniają mechanizm tego „stawania się in-  
nym” w akcie komunikacyjnym; język używany do objaśniania jest sam w sobie rodzajem  
technogadaniwy nieodróżnialnej od działań mechanizmu w trybie „stawiania się sobą”.  
Oczywista treść tej transformacji jest zaprezentowana w głównej części banalnej prozy,  
częściowo zasłoniętej przez tekst nawigujący i niekiedy przez przechodzące, zmieniające  
pozycje obrazy kineskopów.



Ilustracja 9. „(s)T(eks)T(s) i Intertymność [(s)T(ex)T(s) and Intertimacy]”.  
Reprodukcja za zgodą Talana Mammotta

Od tego miejsca, analogowe i niepewne dane realnego są wlane w usta leju. Choć wkraczamy w nie-  
go, to nie wstępujemy do innego, odległego i zdalnego. Płynąc dalej, zmienne ciało, abstrakcyjne  
i uwolnione kontinuum ciała jest skom/presowane, zredukowane i zakodowane, zakodowane –  
zmienione w elementarne... Teraz jesteśmy wystarczająco mali, by, jak mamy nadzieję – jest to  
nadzieja, że zminimalizowaliśmy przestrzeń ciała – kontynuować w/poza/na zewnątrz lub z dala.  
Wyjście jest wejściem do otwartej przestrzeni tak obszernej jak rzeczywistość, jednakże wąskiej  
i płaskiej. Penetrujemy niepenetrowalne i ignorujemy czas, a zapewne nawet materię. Ja i nano,  
nanonauci, nawiązania. Odwrócenie delty  $\Delta$  (ryc. 10).

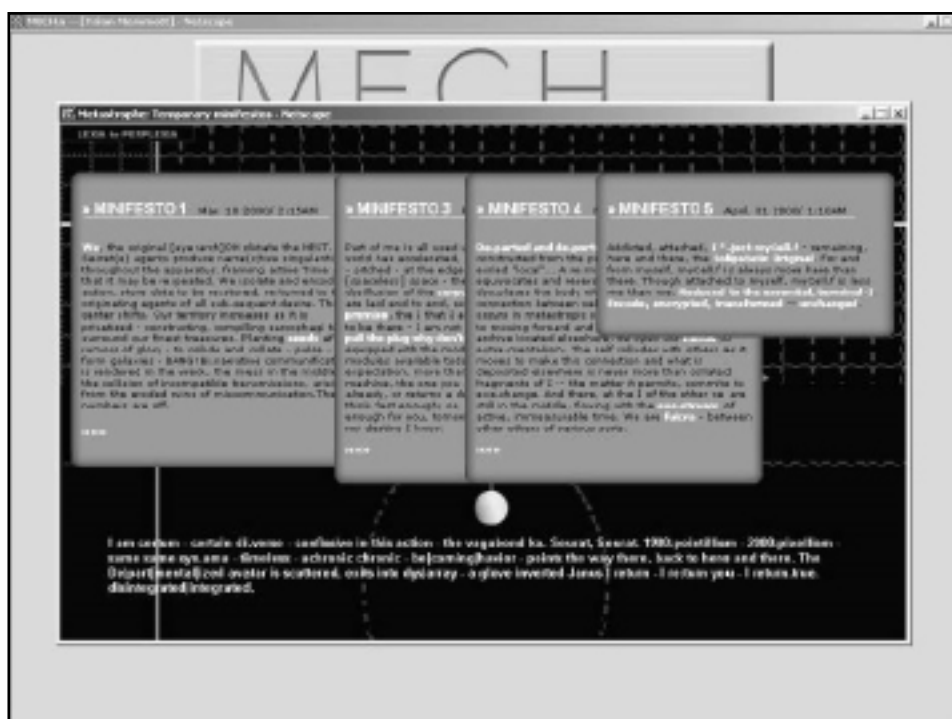


Ilustracja 10. „(s)T(eks)T(s) i Intertymność [(s)T(ex)T(s) and Intertimacy]”.

Reprodukcja za zgodą Talana Mammotta

To, co wydaje się transparentnym wektorem narracji, jest także częściowo nieczytelnym blokiem. Tym charakteryzuje się proza Memmotta pod każdym względem, nawet kiedy jest w pełni widzialna: tekst zarówno opisuje, poprzez narracyjny kod, jak i ustanawia, poprzez przedstawienie na ekranie jego znaczenie jako jednocześnie graniczne i niezmiennie: efekt podmiotowości konstruowany jest przez maszynę mediów hipertekstowych właśnie tutaj. Odchodzimy od pseudowyjaśnienia w stronę programowego manifestu, wzmacniając metaletytczną zasadę maszyny, jej stałą autoreferencjalność w „Metastrofie: Czasowych mini-Festach.” To, co zdaje się jasnym określeniem pewnej reguły, staje się ustrukturyzowanym narzędziem antyspołecznym (ujawnia się w ten sposób cynizm polityczny całej generacji dot. comersów): „Kiedy wszystko jest zupełnie jasne i zsynchronizowane, wówczas przejście znaczenia przez bi.narracyjny przewód jest proste, bez haczyków czy wyrw, a podwójnie trans/misyjne czynniki nigdy się nie napotykają, walczą czy konkurują. Połączone intencje działają jak składniki jednego ideokratycznego narzędzia, pro.jektując, ro.zwijając i wy.konując działania mechanizmu, który zezwala na to przejście” (ryc. 11). Strona jest naładowana głupimi pułapkami – jedne niszczą program całkowicie, inne przekierowują widza na „Ka Space”, a ostatnie przewinięcie strony wymusza natychmiastowe wyjście do kolejnej sekwencji. „Manifesty” grają z transparentnością intencji, nawet jeśli częściowo zasłaniają się nawzajem, tworząc połączenia z definicjami pomocniczymi lub rozwijając zapisy, które nie są ani ostateczne, ani stabilne. Katastrofa metalesy ma miejsce, kiedy rozwijająca się oś komentarza generuje pozorny punkt końcowy: „Jestem pewien-pewny różno.rodny – szczerry w tym działaniu – włączący się ka. Seurat, Seurat. 1900:pointylizm – 2000:pixelizm- to samo to samo syn.ama-ponadczasowe-achroniczne chroniczne-zachowanie – wskazuje drogę tam, z powrotem tutaj i tam. Wy/dzielony awatar jest rozproszony, rozpoczyna roz/kład – wy-

wrócona rękawiczka Janusowe Ja powraca – Ja po:wraca do Ciebie – Ja powraca prawdziwie zdezintegrowane/zintegrowane.” – tylko po to, by spowodować totalną inwersję pola wizualnego bądź wpaść do następnego cyklu. Pojawiająca się następnie „Anonimowość [N]” zawiera liryczne odniesienie do problemów ja przemieszczającego się w cyberprzestrzeni, co dokonuje się za sprawą dwóch piosenek miłosnych ustawionych po przeciwnych stronach wobec siebie na stronie i otagowanych znakami <GŁOWA> i <CIAŁO>, które odnoszą się do siebie nawzajem: „Odkryję (dla ciebie, kochanie){/(to ciało.skórę) { / (kochanie) to ciało. skórę [kochanie]. to/ciało.skórę [dla ciebie]. WRAŻLIWY=+„nagi” / to ciało.skórę [dla ciebie]. WRAŻLIWY=,+„nagi”. Znaczkki kodu jednocześnie ułatwiają i powstrzymują uprzednio zaprogramowane ujawnienie pragnienia.

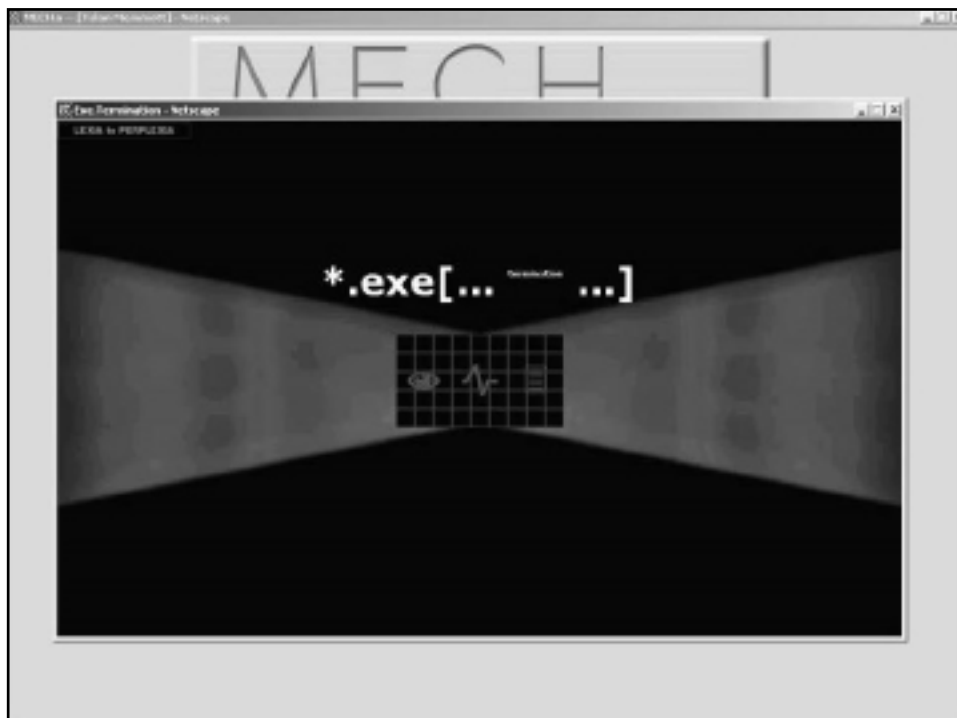


Ilustracja 11. „Metastrofie: Czasowe miniFesty (Metastrophe: temporary iniFestoes”.

Reprodukcja za zgodą Talana Mammotta

W stosownym miejscu i czasie można byłoby kontynuować ten opis dość długo, zanim pojawi się ostateczny podprogram Memmotta „maszyna zrobiona z maszyn”. Kiedy dotrzemy do tej przedostatniej, jednak bez wątplenia ostatecznej strony ujawnienia, niektóre z ważniejszych zasad wymyślnego pokazu Memmotta zaczynają być jasne: gra przezroczystości i nieprzejrzystości jest kwestią włączającą się w obieg pragnienia i wymiany, w których pomieszały się środki komunikacji z tym, co jest komunikowane. Jeśli liryczna pochwała poprzedniego przejścia wiąże przedmiotowość z pięknem jej anulowania, to końcowe zdanie wskazuje na mechanizm owego anulowania (ryc. 12). W ujawnianiu mechanizmu hipermobilności, hiperkombinacji oraz hipernarratywności możemy dopatrywać się kombinatorycznego połączenia i odłączenia określonych czasowo składników, których nie można przyszpilić w obrębie matrycy przestrzennej nachodzących na siebie bloków tekstowych, przycisków nawigacyjnych i ekranów semiotycznych (niektóre z czarnych tablic Memmotta z jego prezentacji wykorzystanych

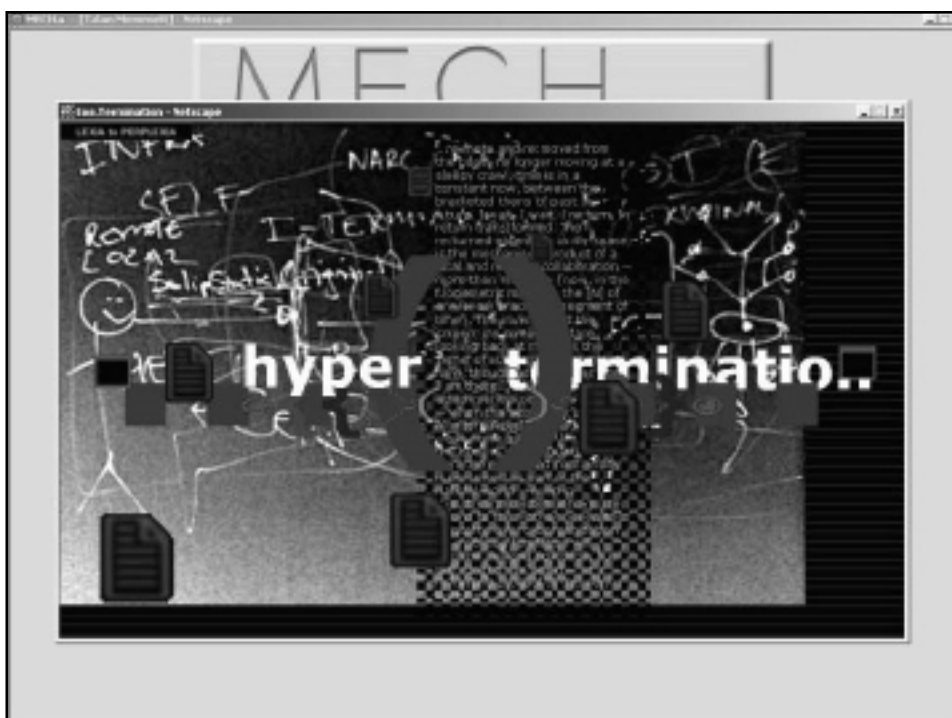
podczas wykładu). Wydaje się, że nie ma wyjścia poza zasięg wpływu odległych mechanizmów, które popychają te scenariusze ku destrukcji. Możemy oglądać te schematy tak długo, jak nam się podoba, bez uciekania się do wyjaśnień, podczas gdy mechanizmy cybermobilności kombinatoryczne przedłużają sekwencje, które możemy jedynie oglądać, ale nie możemy ich czytać (ryc. 13). Niesie to za sobą kluczowy wniosek dla poetyki nowych mediów Memmotta: wysiłek interpretacyjny, jakkolwiek nieustannie ponawiany, zawsze kończy się niepowodzeniem w obrębie nadrzędnej architektury maszyny interfejsu, który włącza w swój porządek nie tylko interpretację, ale także świadomość oraz podmiotowość. Negatywnością maszyny jest w sensie ścisłym jej materialna poetyka jako technologia, która nie tylko dystrybuuje świadomość, ale i częściowo ją podważa. To tutaj technologia jako nieświadomiony substrat komunikacji zaczyna funkcjonować jak porządek języka w poezji eksperymentalnej: zarówno baza materialna, jak i ograniczenia konceptualne. W *Lexia to Perplexia* dochodzimy do momentu podejmowania decyzji, której konsekwencje poniesiemy wyłącznie my sami, mimo że automatyczne urządzenia cybermobilności zanegowały wszelkie nasze dążenia.



Ilustracja 12. „Exe. Termination”. Reprodukcja za zgodą Talana Mammotta

W jakim celu warto rozszerzać pole poetyki o dzieła nowomediálne takie jak Memmotta? Pierwszy wniosek, jaki mi się nasuwa, to ten, że pozytywna relacja poetyki z jej obiektem stanowi jedną z kilku motywacji jej rozwoju; musimy rozważyć negatywną relację poetyki z obiektem oraz jej dialektycznym czy diakrytycznym odsłanianiem się. W pracy Memmotta ta negatywność może być rozumiana jako stałe podważanie komunikacji, aby skupić się na przetwarzaniu tego, co ukryte w urządzeniu oraz strukturze jego decyzji. Doznajemy iluzji interfejsu pomiędzy terminalami, a zarazem ciałami, ale może to jednocześnie oznaczać, że jesteśmy złapani w pułapkę maszynowego przeznaczenia, w którym wszystkie decyzje zostały już wcześniej podjęte. Sprawdzenie tej możliwości przez Memmotta jest z jednej strony dialektyczne, gdyż czerpie on

z założeń kulturowych dotyczących technologicznej przestrzeni działania platform .com w czasie rzeczywistym; z drugiej natomiast jest diakrytyczne, gdyż nieprzerwanie wiąże uwarunkowania kulturowe ze swoimi wewnętrznymi procesami. Praca ta została wreszcie skonstruowana jednocześnie z jej pozytywnych odniesień – jak w przypadku pytań o nowe media i pisanie – jak i rozwiązań negatywnych, gdyż ich wzmacniana logika prowadzi do homeostazy automatycznej i niezmiennej repetycji. Praca Memmotta jest poetycka zarówno dlatego, że podkreśla znaczenie mechanizmów komunikacji w naszym zapośredniczonym świecie („wiadomość dla niej samej”), jak i z racji umieszczania własnych zasad twórczych w strukturach technologii i sztuki, co powoduje, że gatunek ten nie jest czymś z góry danym, lecz raczej stale rozwija się.



Ilustracja 13. „Exe. Termination”. Reprodukacja za zgodą Talana Mammotta

I końcowa uwaga dotycząca tego styku gatunku i medium: ponieważ specyficzność medium w jej historycznym rozwoju stała się centralnym zagadnieniem teorii nowych mediów<sup>35</sup>, to moja propozycja może wzbudzić podejrzenie, że chcę narzucić logikę poetyki i sztuki konceptualnej nowym mediom bez uwzględnienia ich specyfiki. W tym momencie wracamy do potrzeby poetyki jako „samozwrotnego momentu w obrębie praktyki tworzącego przestrzeń dla nowego znaczenia”. Zamiast wykorzystywać nowinki z zakresu programowania hipermediów w określonym stadium ich rozwoju (które już po kilku latach zostaną wyparte przez liczne nowe programy kodujące interfejs graficzny), w *Lexia to Perplexia* Memmott stworzył coś jednocześnie poetyckiego (podkreślając mechanizm komunikacji w obrębie medium jako komunikacji) oraz konceptualnego (w łamaniu struktury i podstaw sztuki nowych mediów jako zarówno wizualnych przedstawień, jak i kodowania tekstowego). Jego praca jest równocześnie dialektyczna w sposobie odnoszenia się przez nią do kontekstu powstającej kultury

<sup>35</sup>Zob. dla przykładu dzieło, które stworzył Lev Manovich.

mediów, w ramach której powstała (a także poprzez zachowywanie form własnej wyobraźni utopijnej, nawet jeśli przewiduje ich upadek), oraz diakrytyczna dzięki wprowadzeniu rozdźwięku między wartościami uzewnętrznionego przedstawienia i uwewnętrznionego kodu. Jak sugeruje wykres Krauss, nie jest to jedyny sposób, w jaki poszerzone pole nowych mediów będzie rozwijało nowe możliwości estetyczne. Jednakże ręka wykonawcy – nie technika, nie przedstawiciela handlowego, nie inwestora kapitałowego ani teoretyka mediów – jest tutaj oczywista, widoczna w przyjętych zasadach kompozycji, dlatego też możemy z powodzeniem pytać, czy poetyka Memmotta jest określona przez naturę nowych mediów, czy też nie? A jeśli nie, to jaka nadrzędna logika kulturowa – właściwa poezji eksperymentalnej oraz sztuce konceptualnej – o nich decyduje?

przekład z języka angielskiego: Aleksandra Trzask

przekład przejrzał Tomasz Mizerkiewicz

**NOTA O AUTORZE:**

Barrett Watten – poeta lingwistyczny, krytyk oraz profesor anglistyki na Uniwersytecie Stanowym Wayne. Autor książek *Moment konstruktywistyczny. Od tekstu materialnego do poetyki kulturowej* (wyróżnionej nagrodą René Welleka w 2004 r.) oraz *Zagadnienia poetyki. Pisanie lingwistyczne i jego konsekwencje* (Wydawnictwo Uniwersytetu Iowa, 2016), jak również wielu tomów poezji takich jak *Ramy* (1971-2016), *Zła historia*, *Usuwanie postępu*. Wraz z Carrie Noland wydał *Awangardy w diasporze* (2008), a z Lyn Hejinian przygotował *Przewodnik po „Poetics Journal”*. *Pisanie w rozszerzonym polu* zawierający wybór tekstów z lat 1982-1998 oraz *Poetics Journal Digital Archive* (Wydawnictwo Uniwersytetu Wesleyan, 2013-15).