

Pytania o twórczość

Pytania o twórczość
© by respective authors 2020
ISBN 978-83-60948-38-5
wydawnictwo neopoemiksowe
Lublin 2020

Spis treści

Wstęp.....	4
Jim Andrews.....	5
Wołodymyr Biłyk.....	11
Petra Schulze-Wollgast.....	17
JC Mendizabal.....	21
Tuomas Timonen.....	26
Khairulsani Ismail.....	31
Cheryl Penn.....	35
Michael Orzechowski.....	45
Dona Mayoora.....	51
Małgorzata Dawidek.....	55

Wstęp

Przeznaczeniem tej książki miały być rozwój i promocja neopoemiksu – pomyślałem, że jak będę pytał różne osoby o neopoemiks, to wielu odbiorców usłyszy o tym zjawisku. W trakcie kolejnych wywiadów uświadamiałem sobie, że bardziej jednak chodzi mi o mój własny rozwój artystyczny (choć neopoemiks pozostaje dla mnie w miarę ważny). Zarówno zapraszając Artystki i Artystów do wywiadów, jak też zadając kolejne pytania, kierowałem się przede wszystkim chęcią dowiedzenia się czegoś ciekawego o warsztacie twórczym. Zależy mi również na przedstawieniu twórczości różnych osób czytelnikom mającym kontakt z moją aktywnością – choćby po to, żeby ukazać pewien kontekst moich działań.

Acha – ta książka miała także być argumentem, żeby osoby zapraszane do udziału w projekcie w ogóle zgodziły się odpowiedzieć na moje pytania.

Piotr Szreniawski

- Napisałeś książkę „Jak przyjemnie rzucić palenie”. Czy sztuka jest dla ciebie dobrym uzależnieniem?

Dobre pytanie. Pojęcie uzależnienia, które wydaje mi się najprawdziwsze, polega na tym, że uzależnienie jest zachowaniem, które uzależniony odczuwa nawet w obliczu strasznych konsekwencji. Zgodnie z tą definicją uzależnienia, którą przeczytałem w pracy ludzi takich jak Dr Gabor Maté (W królestwie głodnych duchów – In the Realm of Hungry Ghosts), uzależnienie nie wymaga narkotyku czy innej substancji. Na przykład ludzie mogą być uzależnieni od hazardu. Grają nadal, nawet w obliczu straszliwych konsekwencji. Nie mogą przestać, dopóki ktoś ich nie powstrzyma. Często spotykałem się z opinią, że artyści nie mają wyboru, czy kontynuują swoją sztukę; zgodnie z tym poglądem nie powinni być w stanie przestać być artystami – aby byli prawdziwymi artystami. Tak jak nie można przestać oddychać.

Ale niezbyt wiele osób powiedziałyby, że jesteśmy uzależnieni od oddychania. Jeśli wiążesz uzależnienie ze szkodliwością, prawdopodobnie nie zgodzisz się, że jesteśmy uzależnieni od oddychania. Ponieważ oddychanie nie jest szkodliwe. Chyba że ktoś jest bardzo chory, na przykład ma nieuleczalną chorobę płuc, w której każdy oddech jest torturą – ale także podtrzymuje życie. Myślę o uzależnieniu takim jak pisze Maté, jako o szkodliwej rzeczy. Ale też uważam je za coś, co podtrzymywane jest przez złudzenia. Kiedy te silne iluzje zostają rozproszone, uwalniamy się od przymusowego zachowania. Uzależnienie może mieć składnik fizyczny, jak w przypadku alkoholu, tytoniu, heroiny, kokainy itp. Ale w nałogach bardziej wydaje nam się, że potrzebujemy konkretnej substancji, niż rzeczywiście jej potrzebujemy. Myślimy, że daje nam rzeczy, których w rzeczywistości nie dostarcza. Przewyciężenie złudzeń jest główną przeszkodą w pokonaniu uzależnienia. Rozwianie iluzji, które podtrzymują nałóg może być porównane do zrozumienia działania magicznej sztuczki. Kiedy już zrozumiesz, jak działa magiczna sztuczka, po prostu nie dajesz się już oszukać. Podobnie, gdy zrozumiesz, że uzależnienie nie daje ci cudownych rzeczy, jesteś wyleczony z pragnienia przedmiotu uzależnienia.

Ale nie odpowiedziałem na twoje pytanie. Z pewnością sztuka może być nałogiem. Można uprawiać sztukę, a nie zajmować się tym, z czym trzeba sobie poradzić. A potem oszukujemy się, że sztuka jest tak ważna, że trzeba naprawdę zaniedbywać wszystko inne. To myślenie człowieka uzależnionego. Sposób myślenia artysty może być inny. W sztuce zawarta jest miłość do prawdy. Sztuka jest sposobem na znalezienie drogi do prawdy, a nie na ukrywanie się przed prawdą. Sztuka zawiera w sobie udawanie, ale jest to udawanie w ramach silnej prawdy artystycznej. Istnieje takie stare powiedzenie, że fikcja jest prawdziwsza niż życie, bardziej realna niż życie. Oznacza to, że chodzi o znalezienie i poradzenie sobie z prawdą, a nie o ukrywanie się przed nią. Sztuka zajmuje się prawdą i pięknem w prawdzie, nawet gdy prawda jest brzydka. Lub przynajmniej do tego należy dążyć. Miłość prawdy, która jest podstawą silnej sztuki, równoważy naturę sztuki jako

iluzji, tworząc prawdę przedstawioną w iluzjach lub reprezentowaną w iluzjach. Kiedy się nad tym zastanowić, to wychodzi na to, że właśnie w ten sposób należy ukazywać idee – ponieważ idee nie przypominają kamieni ani krzesel – muszą być przywoływane jako idee, które pozostają niewidzialne, a nie ukazywane słowami. Sztuka wciąga nas w iluzję, ale także dąży do prawdy.

Podobnie jak inne rzeczy, od których można uzależniać, sztuka może być szkodliwym uzależnieniem, w którym rozpaczliwie zależy się od złudzeń, które ostatecznie nas niszczą. Ale w przeciwieństwie do wielu innych rzeczy, które mogą być uzależniające, silna sztuka dąży do prawdy i do uznania wartości tej prawdy. Tak jest w opowieści, w obrazie. W pieśni i w tańcu.

Tak więc, sztuka może być nałogiem – co rozumiem niekoniecznie jako coś szkodliwego – ale może być również czymś innym, czymś pozytywnym, czymś nasyconym siłą życiową, mocą i koniecznością oddechu, prany i prawdy. Myślę, że wszyscy jesteśmy tego świadomi w naszym doświadczeniu jako artyści. Nieustannie.

Dzięki Piotrze za świetne pytanie, które sprawiło, że zestawiłem uzależnienie ze sztuką.

– Czy poeci są podobni do komputerów (które – jak napisałeś – są maszynami językowymi)?

To pytanie podniosłoby włosy wielu osób. Zwłaszcza wielu poetów. Jest prowokujące. Pomysł, że poeci są jak komputery, spotykałoby się z odpowiedzią, że nie, że są czymś wręcz przeciwnym – poeci żyją, są kwintesencją człowieczeństwa, życia, żywotności. Myślę, że ważne jest, aby zrozumieć, że chociaż poezja jest rzeczywiście nakierowana na witalność, na ekspresję człowieczeństwa, to komputery nie są po prostu tego przeciwieństwem, jakimiś robotami, czy zombie, bez ducha. W naszym doświadczeniu współpracy z komputerami często musimy być twórczy. To jest nasza praca lub część naszej pracy. Praca, za którą otrzymujemy wynagrodzenie i/lub praca, którą wykonujemy w życiu. Ważne jest, abyśmy mogli być twórczy, rozważni – i pełni życia – nawet bardziej niż zwykle – dzięki korzystaniu z komputerów. Potrzebujemy tego. Świat tego potrzebuje. Marshall McLuhan widział technologię jako rozszerzenie ciała i umysłu. Teleskop jako przedłużenie oka. Telefon jako przedłużenie naszych uszu i głosów. Samochód jako przedłużenie naszych nóg. Komputery jako rozszerzenia naszej pamięci i zdolności poznawczych (między innymi). Musimy być w stanie przenieść naszą pełną kreatywność i człowieczeństwo na korzystanie z komputerów, lub te rozszerzenia nas samych będą tylko paskudnymi pazurami, które ranią ludzi, a nie narzędziami postrzegania i odczuwania.

– Czy błędy w programowaniu mogą przynieść ciekawe efekty artystyczne?

Tak, mogą. Chociaż większość błędów programistycznych powoduje, że program nie działa wcale. A w większości błędy programowania, które nie niszczą programu, nie są aż tak interesujące. Ale czasami są. Podobnie jak zmiany w trakcie ewolucji. W niektórych rodzajach sztuki, to co niespodziewane, nie jest mile widziane czy zapładniające. W mniej ukształtowanych dziedzinach sztuki jest miejsce na to, co niespodziewane. W mojej pracy, ekscytuje mnie rzeczy, w których jest miejsce na to, co nieoczekiwane i nieznanne. Kiedy tak naprawdę nie wiem, czy

wszystko pójdzie dobrze, jest to ekscytujące i może wskazywać, że jesteśmy na stosunkowo nowym terytorium. Ktoś powiedział, że jeśli znasz wynik przed zakończeniem eksperymentu, to nie jest eksperymentalne. W podobnym tonie w książce „Le Surrationalisme” z 1936 roku napisał Bachelard: „Jeśli w ksperymencie nie igra się z własnym rozumem, nie warto podejmować eksperymentu”. („*Si, dans une expérience, on ne joue pas sa raison, cette expérience ne vaut pas la peine d’être tentée*”).

- Jakie formy publikacji / prezentacji najbardziej pasują do twoich prac?

Większość moich prac publikuję w internecie od 1996 roku. Staram się więc tworzyć prace, które sprawdzą się w sieci. Ale w ciągu ostatnich kilku lat wydałem również kilka książek. Staram się, aby moje prace pasowały do formy drukowanej, tak jak inne prace pasują do sieci. Chciałbym opracować wersję Aleph Null, która dobrze się sprawdzi w galerii (w „trybie galerii”). Myślę, że jeśli zastanowisz się nad szczególnymi właściwościami mediów, w ramach których tworzysz i zadbasz o wszystkie wymiary sztuki, to dzieło powinno działać dobrze w dowolnym medium. Zamierzam sprawdzić, czy uda mi się opracować kilka dobrych wydruków z mojej współpracy z billem bissettem.

- Jak ważny w twoich dziełach jest rytm?

Trafieś w sedno, Piotrze. Tak, rytm jest dla mnie ważny. Byłem perkusistą w zespole. A moja interaktywna praca audio obejmuje zsynchronizowane warstwy i sekwencje plików dźwiękowych. W Aleph Null jest też wizualny suwak rytmiczny. Tak, tak, rytm jest dla mnie ważny. Rytm jest częścią wzoru, a wzór jest kluczowy dla sztuki.

- Jak wykorzystać zmiany w dziele sztuki lub w wierszu? Co sądzisz o dodaniu czegoś do starszych dzieł?

To jedna z możliwości związanych z publikowaniem na własnej stronie internetowej. Robiłem to. Na przykład dodałem nowe części do projektu Nio kilka lat po zakończeniu projektu w pierwotnej wersji. Dodałem także nowe teksty do „Stir Fry Texts”. Projekt „Stir Fry” jest w toku. Myślę, że dodawanie nowych części do starych projektów może je wzmocnić.

- Poeci uznawali moje prace za komiksy, komikciarze twierdzili, że to poezja. Nie będąc akceptowanym, zacząłem tworzyć poemiksy. Czy kiedykolwiek czujesz, że twoje dzieła „nie pasują”?

Uważam, że twoje poemiksy mają sens. Myślenie o Aleph Null w kategoriach poemiksów lub komiksów było użyteczne. Na przykład, można myśleć o tym pokazie slajdów jako o poemiksie: http://vispo.com/aleph3/images/bill_bissett/slidvid13. To przykład mojej współpracy z billem bissettem. W tym pokazie slajdów „kadry” są okrągłe. Każde kółko jest w pewnym sensie „kadrem”. Myślę na książką składającą się z takich prac, z dodanymi napisami. W komiksach, jak wiadomo, „napisy” to prawie każdy tekst, który znajduje się w pomiędzy kadrami lub w dymku, lub ponad kadrem. Napisy by prawdopodobnie opowiadały o życiu billa bisetta.

A tu jeszcze jeden przykład do rozważenia pod względem poemiksowości: http://vispo.com/aleph3/images/jim_andrews/alchemy/slidvid6. Pomyśl o każdym

kręgu jako o kadrze. Pokaz slajdów przedstawia program Aleph Null „przezuwający” publicznie dostępne obrazy związane z alchemią i kosmografią.

Znaczna część mojej pracy to coś w rodzaju hybrydy. Coś krzyżowało się z czymś innym. Innowacja jest jedną z moich głównych pasji. Próbuję robić rzeczy, których wcześniej nie robiono. Oczywiście, jeśli coś jest mocne, jako sztuka, jako poezja – a nie zawsze tak jest – to często nie pasuje do tego, co już zostało zrobione. To część konsekwencji prób tworzenia stosunkowo nowatorskiej pracy. Przychodzi razem z terytorium. Z tworzeniem czegoś, co nie pasuje, związany jest ból. Jak również trochę odrzucenia. Jakiś opór. Trochę urazy. Ale jest też dreszczyk naprawdę świeżej i mocnej sztuki. Ta ekscytacja, ta radość, to osiągnięcie, to całkowicie zaskakujące doświadczenie piękna, literackości, interaktywności, sztuki wizualnej, sztuki audio, niepowtarzalne doświadczenie wspaniałej twórczej sztuki – to jest satysfakcjonująca motywacja, wynagradzająca niedogodności niepasowania.

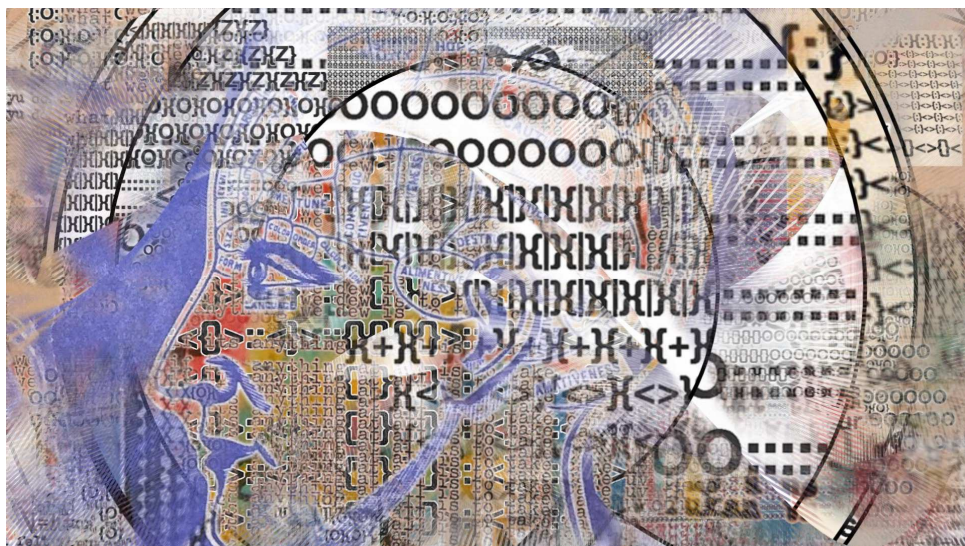
– Chciałbym rozwijać neopoemiks, wykorzystując doświadczenie poemiksu, a także nieco je rozszerzając. Z jednej strony chciałbym pójść w stronę origami, darcia papieru i robić podobne rzeczy, ale z drugiej strony chciałbym lepiej używać programów komputerowych. Jak korzystać z programów komputerowych do tworzenia interesujących neopoemiksów?

Nie jestem pewien, o jaką/jakie ci chodzi różnice między „poemiksami” a „neopoemiksami”.

Myślę że dobry byłby w pewnym sensie pomysł użycia kadrów do prezentacji moich pokazów slajdów. Mam około stu pokazów slajdów, z których każdy jest dość jednorodny. Potrzebuję sposobu na zaprezentowanie wszystkich pokazów slajdów w jednym interfejsie w przekonujący sposób. Możesz zobaczyć, że http://vispo.com/aleph3/images/bill_bissett jest lepszym sposobem na zaprezentowanie zestawu pokazów slajdów niż <http://vispo.com/dbcinema>. Ale oba nadal nie są optymalne. Zamiast tego wyobraź sobie stronę wyglądającą jak strona komiksu. Widzisz wiele kadrów, jak na stronie komiksu. Do tego być może każdy z kadrów ma podpis. W każdym kadrze znajduje się grafika z pokazu slajdów. Duży obraz, oddziałujący jak plakat. Po kliknięciu kadru przenosi cię do pokazu slajdów. A kiedy klikniesz przycisk „Wstecz”, wrócisz do poemiksu. Używa się komiksów/poemiksów nie w najbardziej twórczy sposób, ale jako ramy do prezentacji pokazów slajdów. Myślę że byłaby to naprawdę dobra „rama”.

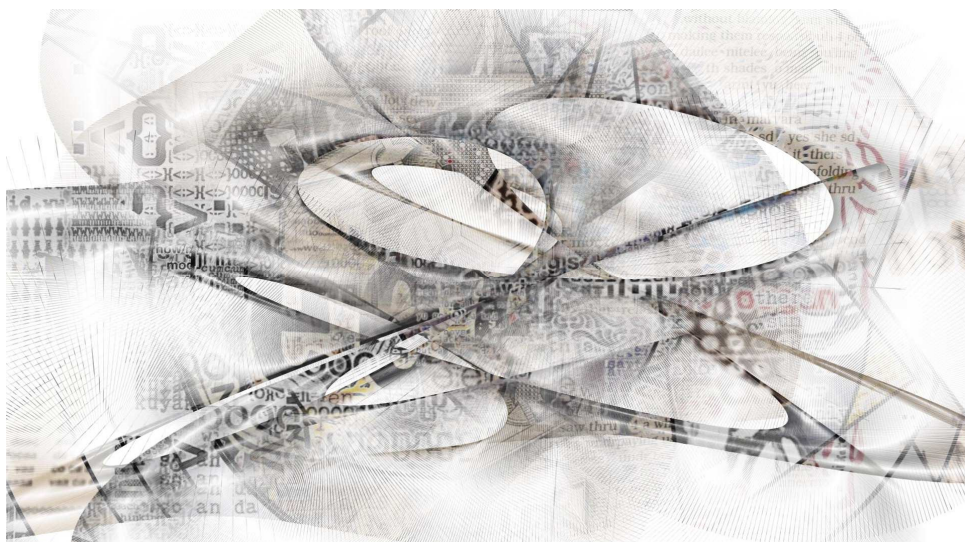
– Myślę, że Kanada to imperium poezji wizualnej. Czy uważasz, że neopoemiksy mogą być interesujące dla kanadyjskich artystów wizualnych?

Ha. Kanada jako imperium wizualnej poezji. Poezja wizualna nadal jest dość marginalna, naprawdę. Nawet w Kanadzie. Ale tak, tutaj było i nadal jest kilku dobrych poetów wizualnych. Dlaczego uważasz Kanadę za imperium poezji wizualnej? W każdym razie, tak, poemiksy i neopoemiksy powinny być interesujące dla kanadyjskich poetów wizualnych. bpNichol, jeden z najwybitniejszych kanadyjskich poetów wizualnych, wykonał znaczną część swojej głównej pracy jako wizualny poeta w formie komiksowej lub – jak to nazywasz – poemiksowej.

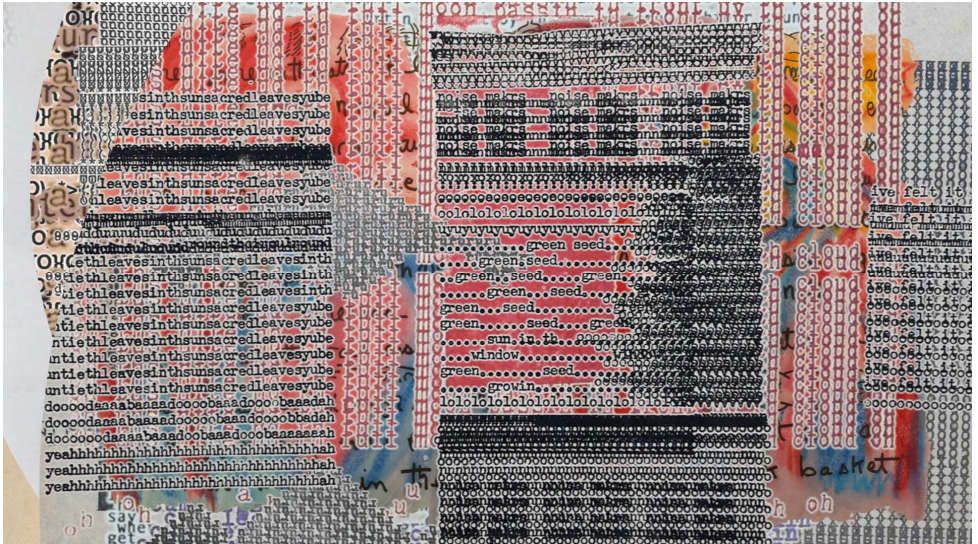


http://vispo.com/aleph3/images/bill_bissett/slidvid19/index.htm?n=46

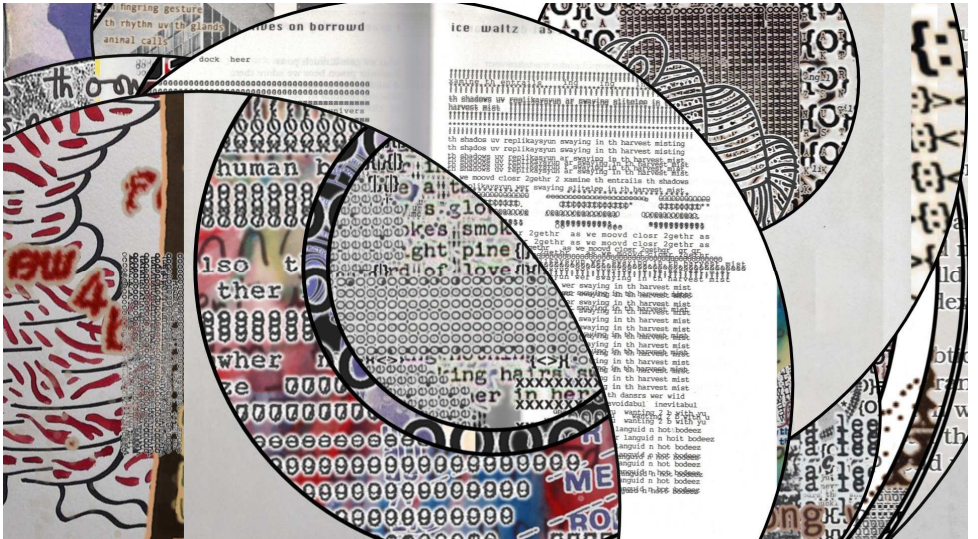
Współautorzy: Jim Andrews i bill bissett, przy pomocy programu Aleph Null, interaktywnego, generatywnego syntezatora graficznego. Więcej o tym syntezatorze: <http://vispo.com/aleph3>



http://vispo.com/aleph3/images/bill_bissett/slidvid20/index.htm?n=6



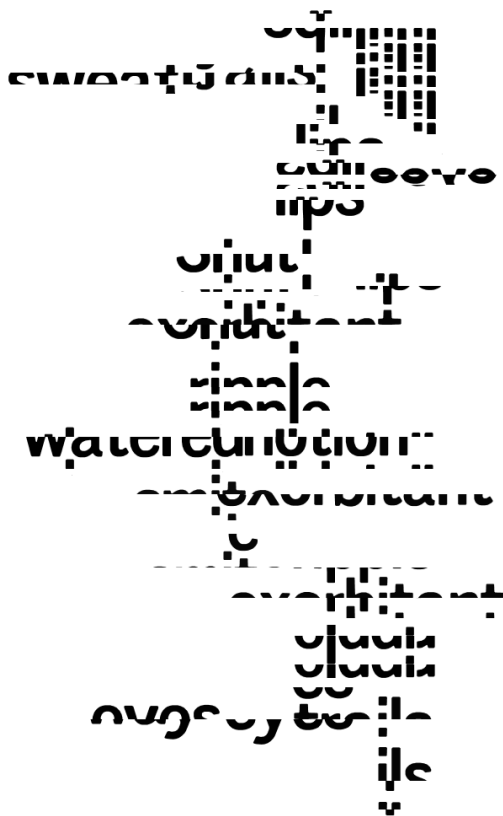
http://vispo.com/aleph3/images/bill_bissett/slidvid21/index.htm?n=204



http://vispo.com/aleph3/images/bill_bissett/slidvid21/index.htm?n=253

- Jak można zrozumieć artystę?

Bycie rozumianym nie należy do obowiązków artysty. Jasne, dawanie objaśnień lub tworzenie manifestu może pomóc w wyjaśnieniu spraw, ale jest to sprawa opcjonalna. Praca mówi sama za siebie. Jeśli artysta potrzebuje takich protez, aby uzyskać efekt – to jego problem. Problemem artystów z próbami bycia zrozumianymi jest to, że to podważa to, co próbują zrobić. Zazwyczaj jest to tylko dziwne, ale czasami może być szkodliwe dla pracy artysty. Rozumienie jest następstwem wykonanej pracy. Istnieje długotrwała i ohydnie bezsensowna debata na temat tego, czy sztuka powinna być dostępna. Myślę, że to kwestia percepcji. Jako odbiorca myślę, że moim obowiązkiem jest zrozumieć, co postrzegam. Jeśli podejmiesz wysiłek – prawdopodobnie zrozumiesz bez względu na wszystko. Nie należy obwiniać artysty, jeśli ktoś chce przeżuwać i trawić sens dzieła sztuki. Nikt nie ma prawa niczego wyjaśniać.



- Kiedy czytałem Eneidę Kotlarewskiego, rzeczą, która mnie zadziwiła, był humor. Co sądzisz o starych mistrzach (którzy czasami byli naprawdę nowatorscy) i jak ważny jest dla ciebie humor?

Humor jest siłą transformującą. Podczas gdy wszyscy wiedzą na pewno, co to jest – jest poza definicją i może przybrać dowolny kształt lub formę w zależności od dziedziny występowania. Zasadniczo jest to artystyczny odpowiednik promieniowania. Jego użycie zawsze skutkuje czymś innym. I naprawdę trudno się nim posługiwać.

Jeśli chodzi o Eneidę Kotlarewskiego – musisz szanować Eneidę za to, co naprawdę reprezentuje. To nie jest zwykła trawestacja, jak się powszechnie uważa. Jeśli uprościsz sprawę – to będzie po prostu kolejne luźne tłumaczenie Eneidy Wergiliusza – z kolei oparte na parodii Osipowa z oryginału Wergiliusza. Ale jakoś udało się jej przekroczyć głębię swojego źródła i tak bardzo wyjść ponad, że materia rzeczywistości pękła i wszystko przestało mieć sens. Pod tym względem Kotlarewski jest bardzo podobny do Tristrama Shandy'ego – znacznie wyprzedzał swój czas. Eneida jest jednym z najbardziej złośliwie wywrotowych dzieł literatury w historii. Fabułę i kunszt zabrało gdzie indziej, a następnie wykręciło je na drugą stronę – to było coś nowego, punkowego że hej. Powodem, dla którego Eneida Kotlarewskiego jest tak potężnym dziełem, jest to, że dzieło to pokazało środkowy palec i zaczęło robić swoje. Ponieważ „Czynь wedle swej woli będzie całym Prawem”. Eneida wytarła podłogę regułami, tak że powierzchnia stała się podobna do lustra i odbijała promienie słońca z powrotem na nią, a słońce piekło się na jej promieniach. Tak tworzysz sztukę.

- Mój największy sukces poetycki miał miejsce we Lwowie, kiedy wykrzykiwałem moje wiersze ponad stu osobom. Jakie są najważniejsze i interesujące miejsca na Ukrainie, gdzie prezentowana jest poezja wizualna i podobne sztuki? Czy jest to po prostu internet?

Krótką odpowiedź: Nie wiem – nie obchodzi mnie to.

Długą odpowiedź: już dawno przestałem się tym przejmować i w niedalekiej przyszłości nie zamierzam się tym interesować. Pomimo faktu, że poeci mają wiele miejsc i kanałów działania na Ukrainie – cała ta infrastruktura ma na celu utrwalenie istniejącego status quo. Forum Wydawców i tamtejszy Festiwal Literatury, Meridian Czernowitz, Art Arsenal itd. – to więcej tego samego lub nawet więcej tego samego lub znacznie więcej tego samego, które znowu jest tym samym.

Powiedzmy wprost: jestem człowiekiem, który zbudował całą swoją karierę w Internecie. Nikt się mną nie przejmował, nikt mi nie pomógł, nikt nie dał mi okazji, nikt mnie nie poparł. Wszystko, co dostałem na Ukrainie, to całkowita ignorancja, kpina i wyśmiewanie. I jestem zgorzkniały. W 2014 r. udzieliłem wywiadu w czasopiśmie 3AM, który jest raczej szanowanym, wyróżniającym się podmiotem. Czy było to przydatne dla mojej pozycji na Ukrainie? Nie, nawet w najmniejszym stopniu. Nie wspomniano o mnie nawet w badaniu spraw zagranicznych pisarzy ukraińskich. Wszyscy raczej zajmują się starszymi gośćmi i ich słabymi tłumaczeniami. Jestem wszechobecnym cyfrowym człowiekiem. Na Ukrainie nie istnieje. Jestem obywatelem eteru.



- Używasz różnych nazw do tego, co robisz, takich jak skanografia, ale czasami nazywasz swoje dzieła bardziej ogólnie, jako wiersze lub kawałki (przynajmniej tak są prezentowane). Co możesz powiedzieć o kategoryzacji utworów, i o tym jak nadajesz tytuły swoim pracom?

Myślę, że głupotą jest rozróżnianie form twórczości. Bez względu na to, jak to nazywasz lub kategoryzujesz – to wciąż twórczość. Jeśli chodzi o kategoryzację – istnieją powszechnie akceptowane formy z pewnymi kryteriami. Nie ma sensu wymyślać kategorii, kiedy możesz nazywać rzeczy tym, czym one są. Tytuły są trudniejsze. Mam tendencję do tytułowania dzieł po ich ukończeniu. Nie podoba mi się pierwszeństwo tytułu – nie jest zbyt twórcze, chyba że jako ćwiczenie umysłowe. Sposób podania tytułu zależy od przypadku. Czasami jest to ogólne podsumowanie rzeczy. Innym razem chodzi o wydźwięk lub temat rzeczy. Albo tytuł może być przypadkowy.

Na przykład moja ostatnia książka „Roadrage”. Pierwotnie tytuł wynikał z nazwy pliku, w którym zbierałem wersje robocze. Został tak nazwany, ponieważ dzięki temu był na samym dole folderu, łatwy do zlokalizowania. Dlaczego to konkretne słowo? Ponieważ nie lubię bełkotliwych tytułów i był już dokument o nazwie Rice. Jednak ten dokument był w zasadzie kopią rzeczy, które lubiłem, ale nie mogłem ich użyć w żadnym miejscu. Był złamany, rozproszony i chaotyczny. Próbowałem to zrozumieć, ale to się nie zgadzało. W tym czasie cierpiełem z powodu wypalenia i skrajnego wyczerpania, chwyciłem się czegokolwiek, jak tonący człowiek – i tak wpatrywałem się w tytuł dokumentu i mnie oświeciło. Roadrage to

agresywne lub gniewne zachowanie kierowcy pojazdu drogowego. Czemu by nie napisać wierszy, które tak właśnie robią? I tak powstała koncepcja tego, co ostatecznie stało się książką Roadrage. Potem tytuł odpadł, ponieważ chciałem go uściślić. Ale żaden z alternatywnych tytułów się nie ostał i ciągle nazywałem ten utwór nazwą Roadrage. Kiedy zwróciłem się do wydawcy w tej sprawie, powiedział po prostu, że nie ma sensu zmieniać tytułu, jeśli doskonale opisuje koncepcję. W ten sposób książka otrzymała tytuł.

- Kiedy odrzucasz prace przesłane do magazynu Brave New World i innych projektów, które redagujesz?

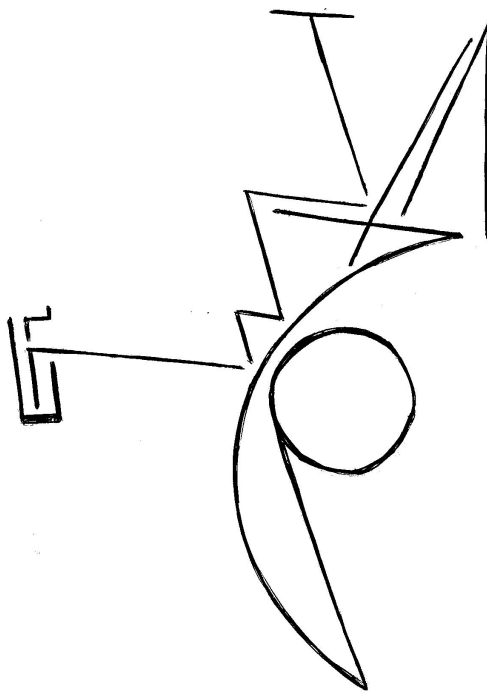
1 Jeśli zgłoszenie w jakiś sposób narusza wytyczne.

2 Jeśli zgłoszenie zawiera obraźliwe, rasistowskie, seksistowskie, w inny sposób nienawistne treści.

Co dziwne, kolejnym powodem odrzucenia jest sytuacja, w której czasopismo jest określane jako Brave New World zamiast Brave New Word. Jeśli ci zależy, zwykle nie jest aż tak trudno to zapamiętać. W ciągu ostatnich dwóch lat dostałem około tysiąca zgłoszeń, z czego ponad jedna trzecia została nadesłana do czasopisma Brave New World. Cóż za wspaniały sposób przedstawienia się.

- Jak ważny jest kontrast w poezji wizualnej i w innych formach twórczości?

Kontrast działa, gdy masz coś do porównania. W przeciwnym razie – zależy od kontekstu i intencji artystycznej. Nie ma na to uniwersalnej recepty.



- Co myślisz o minimalizmie w poezji i jak ważne są różne fonty, na przykład w Twoich kolażach fontów?

Zależy od kontekstu i intencji artystycznej. Nie ma na to uniwersalnej recepty. Niektóre rzeczy działają, gdy są kwieciste. Inne działają, gdy są wysuszone do postaci szkieletowej. Niektóre rzeczy naprawdę świecą, gdy są rozerwane, podczas gdy inne muszą być zatopione w materii słownej, aby prowadzić swój cielesny biznes.

W ten sam sposób motywowane jest stosowanie różnych fontów. Czasami ma to sens. Czasami nie. Czasami nie wpływa to w istotny sposób na utwór.

- Czy mógłbyś powiedzieć coś o projekcie z czarnymi kadrami komiksowymi?

Dużo czytam. Dużo notuję. Jako efekt uboczny tej praktyki otrzymuję wiele rzeczy, które łądzą w moim gabinecie ciekawostek. Pewnego dnia zauważyłem, że mam wiele czarnych kadrów, wyrwanych z różnych źródeł. Uważam je za fascynujące. Postanowiłem więc napisać o tym blog. W pewnym sensie jest to abstrakcyjna narracja. Odpowiednia ciągła narracja abstrakcyjna. Powodem, dla którego zrobiłem to jako blog, jest to, że z jakiegoś powodu nigdy wcześniej tego nie zrobiono. Pomyślałem, że musi istnieć blog o czarnych kadrach.

- Chciałbym rozwinąć coś, co nazywam neopoemiksem. Co zrobić, żeby to wypromować? Jak tworzyć ciekawe dzieła?

Promocja estetyki powieści wymaga znacznej ilości łączenia kropek. Musisz ustawić linię koncepcji – wyjaśnij, skąd ona pochodzi. Jednocześnie musisz wypracować do tego narzędzia. Kluczem jest wyjaśnienie, jak to działa, czym jest i czym nie jest oraz co sprawia, że jest to inne lub wyjątkowe. Musisz opisać to z wyrafinowanymi szczegółami i zdekonstruować całość, aby mechanika była całkowicie dostępna. Następnie musisz zdobyć wiele opinii na ten temat. Ważne jest, aby uzyskać je z wiarygodnych i szanowanych źródeł. W przeciwnym razie cała sprawa zostanie uznana za autopromocyjny wybryk.

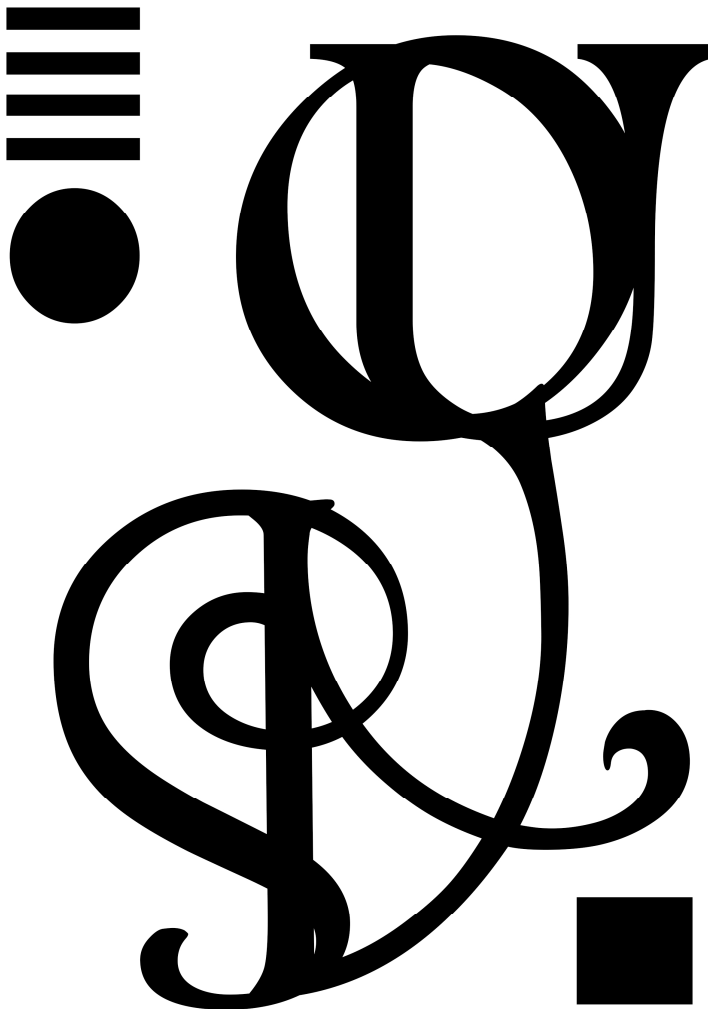
Jeśli chodzi o drugie pytanie – każda estetyka ma swoje własne portfolio rodzajów – wszystkie możliwe kombinacje rozwiązań albo choćby najważniejsze sposoby ich stosowania. Na początkowym etapie skupiłbym się na zebraniu jak największej liczby różnorodnych przykładów i na szczegółowym skomentowaniu ich mechanizmów wewnętrznych.

- Czy wiersze są rzeczami? Na przykład, czy w wierszu wizualnym ważniejsze jest zdjęcie czy dany egzemplarz (konkretny kawałek papieru z tuszem)? Jak ważna jest dla Ciebie forma publikacji?

Forma publikacji jest w większości iluzją. Jest to sposób, w jaki rzecz może zostać pochłonięta przez czytelnika, obserwatora, słuchacza i tak dalej. Utwór może być prezentowany na różne sposoby i zapewniać różne lub równe doświadczenia, jeśli zostanie to zrobione dobrze. Nie sądzę, aby utwór był zamknięty w pojedynczym stanie, jeśli można go przekształcić lub przetłumaczyć na inną formę i zachować jego walory artystyczne. Dla mnie kluczem jest, czy coś działa w ramach konkretnego medium. Jeśli tak, to czemu nie. Jeśli nie – po prostu tego nie używam.

Każde medium ma swoje zalety. To kwestia perspektywy i celu. Niektóre rzeczy działają lepiej na papierze, a niektóre na ekranie. Jest też trochę rzeczy, które

czują się lepiej, gdy nie istnieją. Wszystko zależy od konkretnego utworu i sposobu jego działania.



Facebook: <https://www.facebook.com/volodymyr.bilyk>

Behance: https://www.behance.net/bil_sababfdc0

Instagram: <https://www.instagram.com/bilsabab>

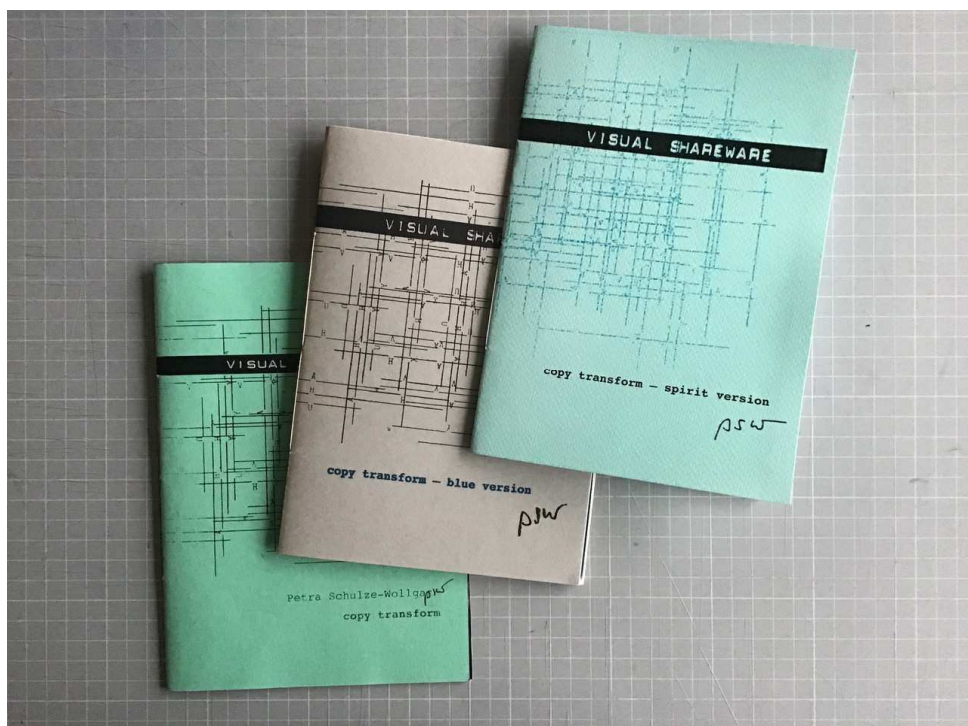
Blog: <https://interstellar-superunknown.blogspot.com>

BNW: <https://bnw-mag.blogspot.com>

Roadrage: <https://zimzalla.co.uk/049-volodymyr-bilyk-roadrage>

- Moja ulubiona broszurka Twojego autorstwa to „copy transform” z serii „Visual Shareware”. Czy możesz powiedzieć coś o tej broszurze, o jej wersji niebieskiej i o całej serii?

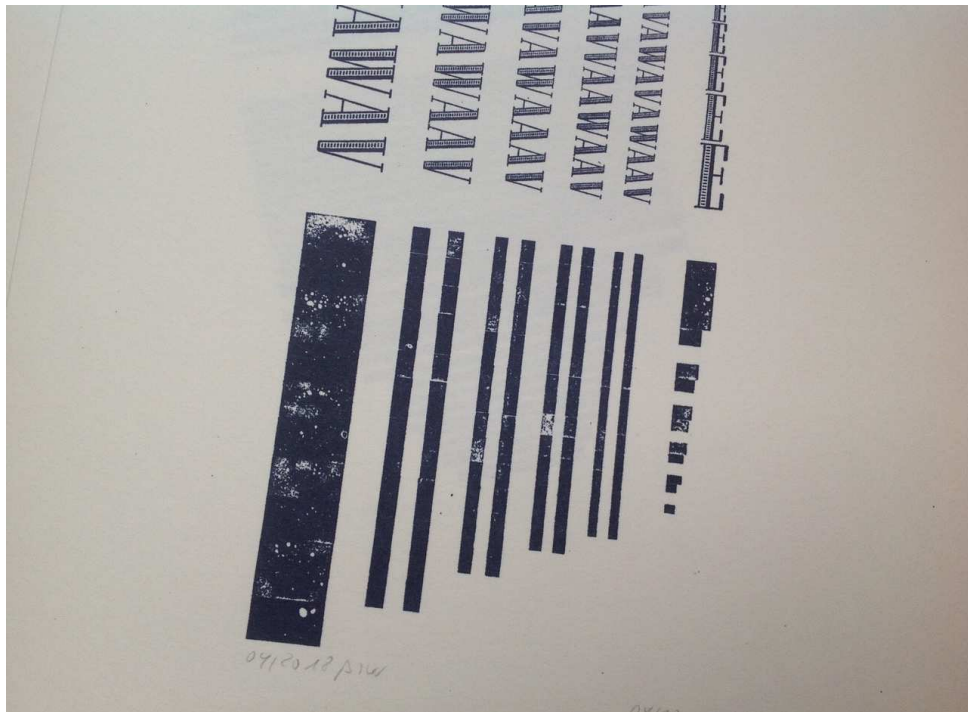
W serii „copy transform” umieściłam starsze prace typograficzne na starej kserokopiarkie stołowej i byłam zaskoczona, jak ciekawe efekty uzyskałam w porównaniu do oryginałów. Chciałam drukować niebieskim tonerem, ale nie był dostępny dla tej kserokopiarki. Gdy rok później dostałam mimeograf, mogłam zrealizować niebieską wersję, czyli „copy transform – blue version”. A kiedy niedawno znalazłem stary powielacz spirytusowy, wpadłam na pomysł, aby wydrukować tę serię w trzeciej technice, „copy transform – spirit version”. Cała sprawa nie była planowana od samego początku. Projekt ewoluował wraz z każdym nowym (starym) znalezionym duplikatorem. Kto wie, może będzie jeszcze kontynuacja tego projektu – to całkiem możliwe.



- Chciałbym cię zapytać o poziom meta – czasami piszesz o pisaniu, a na przykład tytuł „Is there a plan behind the plan?” również brzmi interesująco w kontekście poziomu meta. Czy notujesz, jakie projekty planujesz?

poziomu meta, który może powstać: w rzeczywistości drukuję najpierw litery z powodu ich geometrycznego kształtu i konstrukcji, które można z nich zbudować. Tylna strona czcionki często ma piękną strukturę.

Kiedy odbijałam tylną stronę czcionek, zauważyłam, że dziurawa struktura odbitek przypomina galaktyki. Z tego wyłonił się tytuł serii „Tylna strona wszechświata”.



- Wystawiasz swoje prace w wielu miejscach. Jak znajdujesz miejsca, w których masz wystawy?

Dla mnie wymiana z osobami o podobnych poglądach jest ważna i niezwykle inspirująca. I znalazłam swoje środowisko poezji konkretnej głównie za pośrednictwem mediów społecznościowych. Tam też pokazuję swoje prace :). Czasami też jestem zapraszana na wystawy w realnym świecie.

- Czy możesz nam coś powiedzieć o ToCall?

W zeszłym roku znalazłam antykwaryczną kopię ostatniego numeru Tlaloc, opublikowaną przez Cavana McCarthy'ego w latach siedemdziesiątych. W tamtym czasie istniało wiele takich antologicznych, periodycznych zinów, w których poeci i artyści mogli publikować swoje prace. Byłam bardzo zafascynowana pomysłem i prostotą – a Tlaloc został wydrukowany na mimeografie. Byłam tak zachwycona, że postanowiłam wydrukować właśnie taki zin o poezji wizualnej i konkretnej na własnym mimeografie.



– Czasami koncentrujesz się na kształcie wierszy. Szukasz nowych form, czy raczej chcesz, żeby czytelnik zwrócił uwagę na formę?

Tak, interesują mnie zarówno geometryczne kształty, jak i litery oraz to, co można z nimi zrobić. Rzeczywiście chcę, żeby czytelnik dostrzegał formę tekstów i wierszy.

– Interesuje mnie sfera, w której poezja i komiks nakładają się – jest to głównie widoczne pomiędzy komiksem eksperymentalnym a poezją wizualną (nazywam to neopoemiksem). Czy podoba ci się, gdy sztuki się spotykają?

Z pewnością! Drukując elementy typograficzne znalazłam się na pograniczu sztuki i literatury, to jest totalnie ekscytujące!

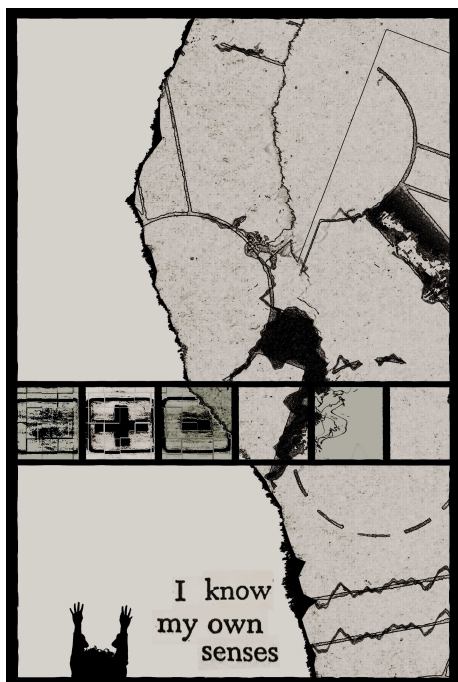
– Co wolisz: kwadrat, czy format A4? I dlaczego?

Wolę to, co jest bardziej odpowiednie pod względem technicznym. W przypadku maszyny do pisania często wybieram kwadrat, ponieważ mogę następnie obrócić arkusz o 90 stopni. W przypadku mimeografu format A4 jest najefektywniejszy, nie muszę niczego ciąć – i papier w formacie A4 jest często tańszy.

<https://pswgallery.tumblr.com/tagged/backside-of-the-universe>
www.psw.gallery

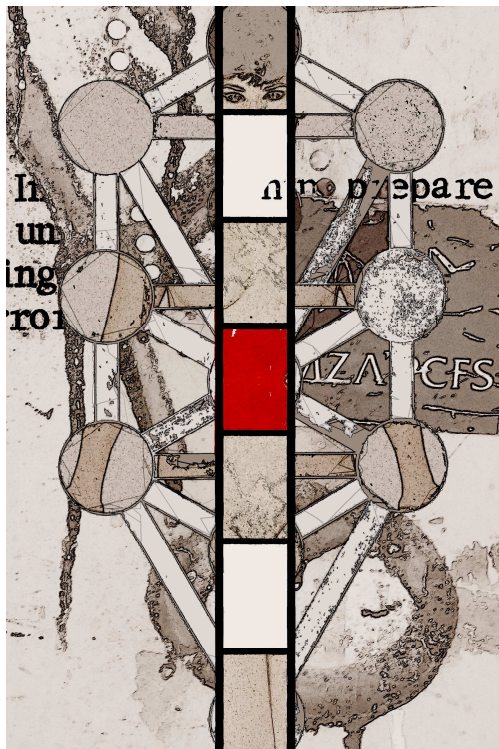
- Czy sztuka i muzyka mają coś wspólnego z religią, na przykład z praktykami szamańskimi?

Tak, z mojego punktu widzenia są to dwa sposoby patrzenia na to samo – dwa różne podejścia do pracy z przestrzeniami duchowymi lub szamańskimi. Poprzez stany transu (osiągane przez oddychanie, taniec, post, bębnienie) lub poprzez kreację, rytuał itp. można rozwinąć podstawowe założenia i wizję, które trzymają cię w ramach określonych nawyków. Nie jest konieczne, aby ktoś był świadomy że to właśnie robi (lub żeby opisywał to w podobnych słowach) – moim zdaniem akt połączenia ze światem w ten twórczy sposób czyni go „szamańskim” lub duchowym. Kiedy pracujesz nad zmianą sposobu postrzegania świata i siebie, tworząc, pracujesz z przestrzeniami „szamańskimi” lub „psychodelicznymi”, nawet jeśli używasz innych słów do opisanie tych przestrzeni. Za każdym razem, gdy wchodzisz do obszarów w tobie (lub poza tobą), które są zwykle ukryte lub celowo odcięte, jest to moim zdaniem doświadczenie duchowe. Nie oznacza to również, że sama sztuka musi mieć jakieś konkretne odniesienia do religii lub praktyk duchowych. Obecność „duchowych” znaczników jest całkowicie nieistotna dla ich nieodłącznej mocy przywoływania zmienionego stanu lub przynajmniej chwilowej zmiany perspektywy. Często obecność takich znaczników jest skrótem, aby poinformować odbiorców o tym, co się dzieje (często ma to wymiar marketingowy) – w procesie szufladkowania dzieła w ramach ustalonego zestawu definicji.



- Pochodzisz z Salvadoru, a teraz mieszkasz w USA. W jaki sposób miejsca pobytu wpływają na twoje prace?

Życie w Salvadorze pozwoliło mi doświadczyć co najmniej 2 lub 3 różnych kultur – miejskiej kultury San Salvador, na którą bardzo wpłynęły Stany Zjednoczone, ale nadal miała swój szczególnie charakter, kultury wiejskiej, która była znacznie starsza i osadzona w zupełnie innym sposobie patrzenia na świat oraz kulturę, którą pokazały mi moje babcie, która była jeszcze starsza i zakorzeniona w sposobie postrzegania ludzi i wydarzeń, które są już prawie stracone. W niemal każdej historii, którą babcia opowiadała mi o świecie, dostrzegłem archetypowy ciężar – ciężar, który był (i jest) prawie niemożliwy do przetłumaczenia wyłącznie przez przetłumaczenie jej słów. W tych opowieściach i opisach mogłem dostrzec rodzaj nieodłącznej magii, która została wygnana przez standaryzację współczesnego miasta. Przeprowadzka do USA pozwoliła mi na bezpośrednią interakcję ze współczesną i postmodernistyczną kulturą San Francisco, a także na spotkania ludzi z innych miejsc na świecie. To otworzyło mnie na bardzo różne pomysły i punkty widzenia. Otworzyło mnie również na psychodeliczną kontrkulturę, która ewoluowała w latach dziewięćdziesiątych w okolicach Zatoki San Francisco. To tutaj po raz pierwszy spotkałem elektroniczną muzykę taneczną, muzykę ambientową, ekstacyzny taniec itp.



- Interesuje mnie dziedzina, w której poezja i komiks nakładają się na siebie. Czy uważasz, że istnieją dzieła, które można postrzegać zarówno jako komiks eksperymentalny, jak i poezję wizualną?

Tak. Często tak opisuje się naszą pracę – jako rodzaj poezji wizualnej. (Znajomy powiedział o naszych komiksach: „Czasami, kiedy czytam twoje teksty, wątpię w moją umiejętność rozumienia angielskiego”.) Wiele z naszych komiksów nie ma jasnej fabuły, a jednak związek między słowami i obrazami jest bardziej poetycki niż ilustracyjny. W miarę możliwości staramy się osiągnąć granicę tego, co można zrozumieć – coś, co jest tuż poza językiem, wciąż używając języka i innych symboli i znaczników jako niedoskonałych wskaźników.



- Jak ważny jest tekst w twoich pracach?

Chociaż niektóre z naszych grafik są całkowicie pozbawione tekstu, jest on zawsze obecny, w taki czy inny sposób. Niektóre fragmenty zniknęły, ponieważ zostały usunięte w ostatniej chwili – innymi słowy, dzieło zostało utworzone wokół fragmentu tekstu. A potem, kiedy utwór zaczął nabierać kształtu, zdawałem sobie sprawę, że sam tekst może nie być już potrzebny. W tych przypadkach nadal postrzegam stary tekst jako rodzaj nieobecności, która może lśnić dzięki pozostałym kształtom i symbolom. W innych przypadkach tekst jest pisany jako pierwszy, a grafika jest tworzona wokół tekstu, aby się z nim zderzyć i jakoś go uzupełnić.

Jednak w innych przypadkach tekst jest ostatnim akcentem – nowym znaczeniem pochodzącym z przypadkowo zeskanowanej strony lub reklamy ulicznej itp. We wszystkich tych przypadkach tekst nie ma na celu zdefiniowania utworu ani przekazania ostatecznego znaczenia. Zamiast tego jest rozumiany jako kolejny element, który zwiększa złożoność różnych elementów oddziałujących ze sobą.

– Co sądzisz o abstrakcji i pisaniu bezznaczeniowym (asemic writing) – czy te rzeczy są podobne?

Dla mnie pisanie bezzaczeniowe wydaje się sugerować jakiś sens – obiecuje znaczenie, a następnie nie spełnia tej obietnicy. Jest to podobne do tego, co robię z muzyką – gdzie może być próbka tekstu, który jest tak zakopany w innych dźwiękach, że słuchacz może usłyszeć głos mówiący „coś”, ale nie potrafi powiedzieć, co to znaczy. Możesz usłyszeć wystarczająco dużo, aby powiedzieć, że „głos coś mówi” – główne przesłanie komunikatu zostaje osiągnięte: jego istnienie jako przesłanie. Ale dalsze znaczenie nie nadchodzi. Pisanie bezzaczeniowe, choć samo w sobie nie ma znaczenia, wciąż trzyma się „znaczenia znaczenia” – wewnątrz elementu graficznego może zawierać miejsce tekstu, mówiąc, że w tym miejscu można by znaleźć wyraźne znaczenie. Abstrakcja idzie o krok dalej w rozbiciu jakiegokolwiek możliwości znaczenia – lub po prostu pozwala ci stworzyć lub umieścić znaczenie tam, gdzie uznasz to za stosowne.

– Jak należy stosować kadry komiksowe?

Nie sądzę, żeby istniały jakieś zasady dotyczące tego, jak należy ich używać – lub nie używać. Jeśli chodzi o nasze komiksy, to stworzyliśmy kilka książek, w których są wyraźne ramki komiksowe w tradycyjnym stylu ale też inne, w których nie ma żadnych narysowanych kadrów – po prostu cała strona wypełniona jest kolażem, albo też istnieje domniemana sekwencja scen lub kadrów bez otaczających ich ramek.

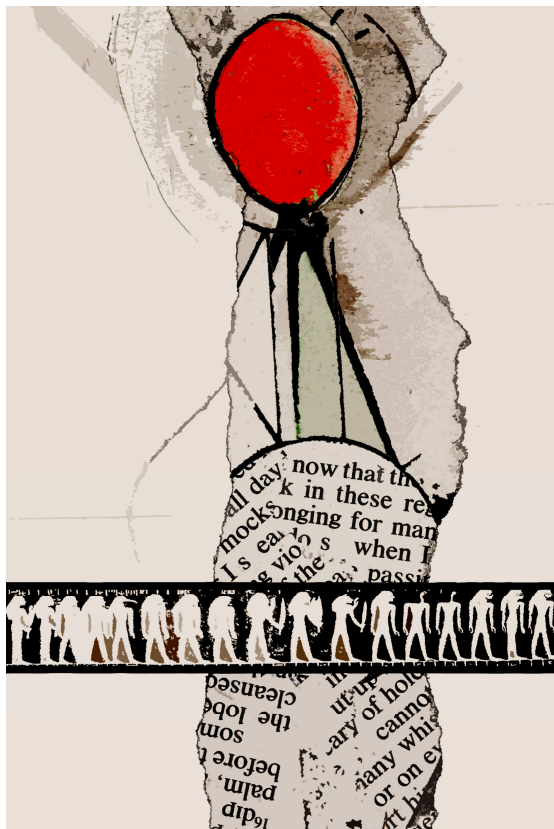
– Czy możesz nam powiedzieć coś o Radiu Free Clear Light?

RFCL początkowo narodziło się jako improwizowana noc muzyczna; eksperyment polegający na zaimprowizowanej inwokacji szamańskiej. W końcu stała się tożsamością, wokół której mogliśmy eksperymentować z wszelkiego rodzaju twórczością – w tym ze sztuką wizualną. Kiedy mówię „my” w odniesieniu do RFCL, mam na myśli wszystkie osoby, które były jego częścią przez lata (od 1995 r.), czy pracowały tylko nad jednym komiksem, jednym utworem muzycznym, czy też pracował ze mną przez lata. Jedną z głównych zasad RFCL było skupienie się na procesie tworzenia, a nie na końcowym wyniku. Projektujemy proces, a następnie widzimy, co się wydarzy – zamiast wyobrażać sobie wynik, a następnie próbować wymyślić sposób, aby ten wynik osiągnąć.

– Twoja muzyka została wykonana przez orkiestrę – jak takie rzeczy się organizuje?

Podczas wizyty w Salwadorze poznałem dyrygenta Orkiestry Symfonicznej w El Salvador. Słuchał niektórych utworów kameralnych, które napisałem podczas studiów nad kompozycją klasyczną. Lubił je i zaoferował mi szansę napisania utworu na orkiestrę. Skorzystałem z okazji i spędziłem około roku pracując nad utworem „Canto Para Ser Perseguido”, który ostatecznie został wykonany przez orkiestrę. To

był wielki zaszczyt, że moja muzyka została wykonana przez orkiestrę narodową – a nawet więcej, zobaczyłem, że muzycy lubią to, co grają i są z tego zadowoleni.



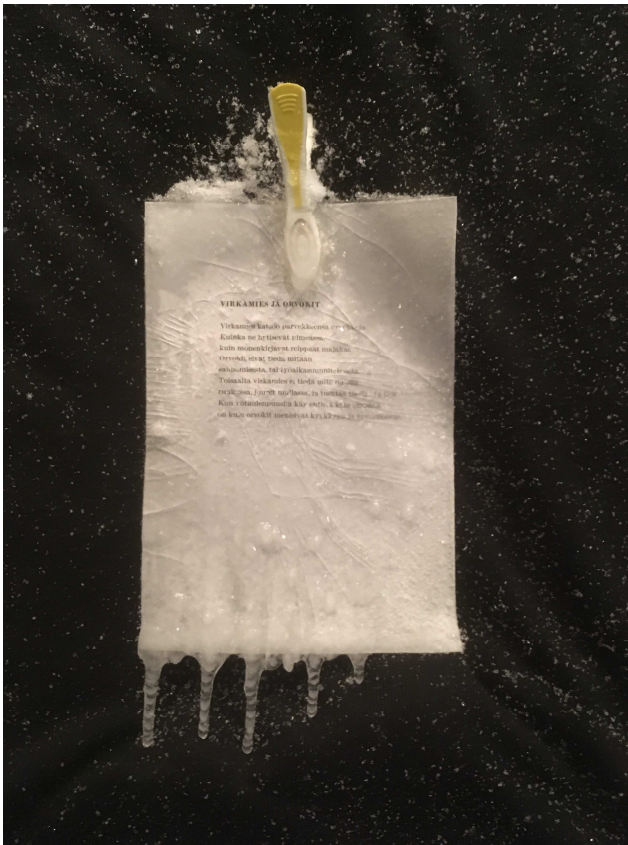
- Czy twoja sztuka wpływa na ludzi wokół ciebie?

Ponieważ staram się jak najbardziej nie skupiać na wynikach, nie spędzam dużo czasu na zastanawianiu się, jak moja sztuka wpłynie na innych lub nie wpłynie na nikogo. Wiem po prostu, że włożyłem w to dużo uwagi i wysiłku, a jeśli ktoś przyjrzy się uważnie, słucha (lub czyta), znajdzie to tam. W tym momencie to oni muszą to znaleźć i przekształcić w coś dla siebie. Moja część równania jest gotowa.

www.blacknotemusic.com

- Czy papier jest dla Ciebie ważny, i dlaczego?

To trudne pytanie. Tak, papier jest dla mnie ważny, a ponadto papier jest dla mnie niezbędny, ma wręcz podstawowe znaczenie. Moje pierwsze szkice wciąż piszę ręcznie. Mając nadpobudliwy umysł uważam za przyjemne ograniczenie, to że – pisząc ręcznie – muszę skupić się na tym, co próbuję napisać. Ponadto uważam, że papier jest bardzo łatwy i praktyczny do wykorzystania. Mogę zabrać go w dowolne miejsce na świecie i działa bez Wi-Fi, mogę zabrać go do lasu, nie martwiąc się, czy jego bateria padnie. Więc nie jestem cyfrowym tubylcem... Wręcz przeciwnie. Historia Finlandii lub przynajmniej jej historia gospodarcza oparta jest na lasach. Lub – że tak powiem – na drewnie. A papier jest zrobiony z drewna. A zwłaszcza w dzisiejszych czasach znaczenie lasów powinno być dostrzegane, choćby kiedy weźmiemy pod uwagę na przykład zmiany klimatu... Za każdym razem, gdy biorę do ręki kartkę papieru, czuję, że jestem związany z moją historią, a jednocześnie nie mogę uniknąć uczucia, że marnuję nasze globalne zasoby.



- Twój projekt „asetelmia_makulointi” jest naprawdę świetny! Jak nad nim pracujesz?

Najpierw kilka słów na temat tła projektu. Mój zbiór poezji „Martwa natura” nie sprzedał się pomimo pozytywnej krytyki. Kiedy wydawca postanowił przeznaczyć niesprzedane książki na makulaturę, pomyślałem, że i tak zniszczone książki mogą zostać przekształcone w projekt artystyczny. Tak więc, z pomocą moich przyjaciół i współpracowników, kupiłem wszystkie niesprzedane 483 egzemplarze tej książki.

Celem projektu jest znalezienie możliwie największej liczby sposobów zniszczenia książki oraz zebranie zdjęć i objaśnień na stronie projektu w serwisie Instagram. Na początku poprosiłem kilku znanych mi artystów, aby dołączyli do projektu, potem jeszcze kilkoro artystów skontaktowało się ze mną i zgłosiło chęć udziału w projekcie.

Moje własne pomysły na sposoby niszczenia przychodziły przypadkiem. Lub tematycznie. Na przykład pomyślałem, że fajnie byłoby ugotować książkę, dlatego zacząłem myśleć o różnych metodach niszczenia związanych z gotowaniem, takich jak pieczenie, grillowanie, duszenie.

Ponieważ pozostało jeszcze około dwustu książek do zniszczenia, myślę, że w pewnym momencie mogą potrzebować ograniczenia ambicji w zakresie pomysłów i zacząć przetwarzać pomysły, które już stosowałem. Z przyjemnością powrócę – być może dlatego, że jestem również przeszkolonym stolarzem – do niektórych narzędzi, których już użyłem: piły, wiertarki, siekiery, dłut ... A jednocześnie oczywiście nadal szukam nowych artystów, którzy byliby zainteresowani udziałem w projekcie.



- Czy możesz powiedzieć coś o swoich sztukach teatralnych i o reżyserowaniu?

Napisałem zarówno tradycyjne dramaty kameralne, jak i wysoce eksperymentalne sztuki z jedną literą. Wiele lat temu, kiedy zacząłem pisać sztuki, miałem na myśli dwa główne estetyczne i/lub teoretyczne cele. Pierwszym celem było to, że grę i dramaty należy oddzielić. Gra nie powinna oznaczać tylko jednej możliwej narracji (scenicznej), czyli dramatu, podobnie jak „malowanie” nie oznacza tylko „malarstwa pejzażowego”. Drugim moim dążeniem było zastosowanie w sztuce tak zwanego pomysłu na książkę (niestety nie mogę znaleźć artykułu, w którym znalazłem ten termin). Oznacza to, że spektakl może składać się z szerokiej gamy materiałów, nie tylko dialogów, monologów i wskazówek scenicznych, ale także wpisów do dziennika, tekstów piosenek czy rachunków.

Reżyserując własną sztukę, wcale nie jestem „lojalny” wobec tekstu. Mam na myśli dylemat, który czasami spotyka się w teatrze, czy inscenizacja sztuki ma podobać się autorom i reprezentować ich wizję. Kiedy więc reżyseruję własną sztukę, nie ma obawy, że moje interpretacje urażą autora. Jako reżyser nie bardzo myślę o tym, o co chodzi w dramacie, raczej koncentruję się na tym, o czym jest przedstawienie. Czyli jaki rodzaj wykonania chcę osiągnąć i jak mogę wykorzystać grę w tym konkretnym wykonaniu.

Ponadto jako reżyser muszę sprostać wyzwaniom, które postawiłem jako autor. Na przykład w mojej miniaturowej sztuce „Ö”, która składa się tylko z jednej litery „Ö” zapisanej w prawym dolnym rogu paska ... Mam na myśli, że należy odczytać i zinterpretować jedną literę „Ö”, aby powstał spektakl teatralny. Chodzi o skojarzenie i wyobraźnię oraz, oczywiście o ile to możliwe, poznanie środków i możliwości teatru – bez zapominania o tradycji.

- Jaki był twój najlepszy pomysł artystyczny?

W kontekście niszczenia moich książek? Przepraszam, naprawdę nie mogę się zdecydować! Czy taki, że spaliłem książkę w lesie? Czy taki, że próbowałem zrobić kawę? A może jak stworzyłem linię duchów na przyjęcie Halloween?

- Jakie jest twoje pierwsze skojarzenie z terminem „neopoemiks”?

Szczerze mówiąc, nie znałem tego terminu, dopóki o nim nie wspomniałeś. Jestem trochę turystą w dziedzinie poezji eksperymentalnej (wizualnej), więc nie jestem tak świadomy różnych smaków, terminów i gatunków.

- Chciałbym rozwijać neopoemiks, rozumiany jako łączenie elementów poezji wizualnej z elementami komiksu eksperymentalnego. Neopoemiks często obejmuje publikowanie ze zmianami (na przykład każda kopia albumu jest inna, publikowanie różnych dzieł, a następnie składanie ich jako książki lub na odwrót – publikowanie czegoś jako broszury lub książki, a później prezentowanie niektórych zmienionych fragmentów – być może przypomina to Twój projekt „asetelmia_makulointi”). Co powinienem zrobić, aby neopoemiksy były naprawdę interesujące?

Och, obawiam się, że nie mogę powiedzieć nic bardzo konkretnego. Ale ogólnie uważam, że zawsze chodzi o kontekst i koncepcję. Jaki jest kontekst pracy i jak kontekst działa z pracą, jaka jest gra między pracą a jej kontekstem. Jeśli chodzi o koncepcję, pytanie brzmi, jak sądzę, jak jasna i/lub innowacyjna jest ta koncepcja.

Niektórzy mogą powiedzieć, że używam tutaj terminu „koncepcja” jako synonimu „pomysłu” i do pewnego stopnia tak jest, ale nadal wolę termin „koncepcja”, gdy mówimy o pracach interdyscyplinarnych.



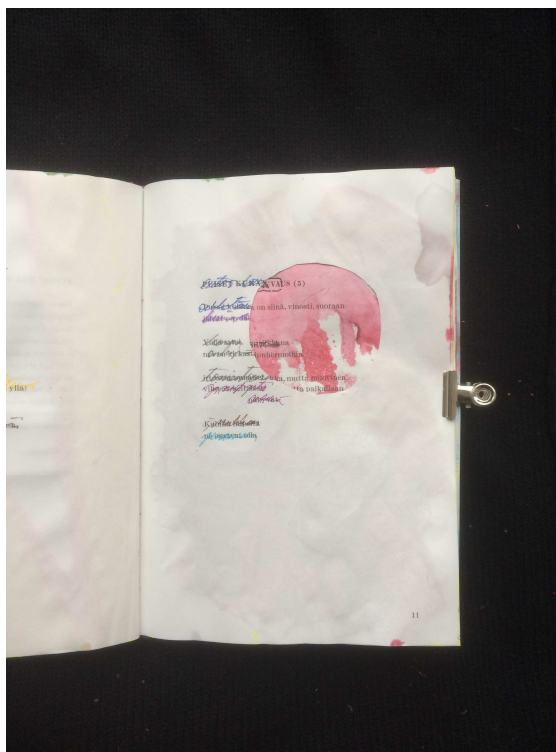
- Często znajduję coś innowacyjnego w poezji fińskiej (poezja wizualna i inne jej rodzaje). Jak wygląda sytuacja takiej poezji w Finlandii? Czy dużo się dzieje, na przykład na festiwalach, warsztatach?

Najwyraźniej w XXI wieku w Finlandii nastąpiła ogromna zmiana w dziedzinie poezji. Z jednej strony tradycyjne, duże wydawnictwa publikują niewiele poezji (ponieważ nie jest to opłacalne ekonomicznie), z drugiej strony mali wydawcy i auto-wydawcy – nie wspominając już o forach internetowych czy poezji IG – żyją w czasach swojej świetności. Wydaje się, że eksperymentalna gałąź poezji ma się

dobrze w Finlandii: wszystko – od kolaży fotograficznych po minimalistyczną poezję dźwiękową – jest teraz w różnych miejscach publikowane.

- Czytałem wiele lat temu Kalewałę (w polskim tłumaczeniu), fascynują mnie zawarte w niej opowieści, ale także jej klimat. Napisałem nawet coś o nazwie „Pseudokalewala”, gdzie naśladowałem rytm i pisałem historie o przygodach Väinämöinen (mam nadzieję, że się nie gniewasz). Co sądzisz o eposach i o innych naprawdę dużych formach poetyckich (w tym o większych formach poezji wizualnej)?

Przede wszystkim oczywiście nie gniewam się, że użyłeś Kalevali – wręcz przeciwnie, traktuję to jako wyraz szacunku! Obecnie w Finlandii realizowany jest duży projekt oparty na Kalevali – w ramach tego projektu wielu cenionych muzyków sięga po Kalewałę i interpretuje ją w sposób odzwierciedlający nasze czasy. Uważam ten projekt za interesujący, ponieważ jest to spojrzenie na trudną, i nieco zakurzoną, kulturę wysoką związaną z Kalevalą z perspektywy kultury popularnej. W pewnym sensie ten projekt popularyzuje Kalewałę, dzięki czemu znów staje się on częścią kultury ludowej.



https://www.instagram.com/asetelmia_makulointi

- Jakich technik używasz w swoich pracach?

We wszystkich pracach używam głównie techniki „mixed media”.

- Twoje rysunki często pokazują samobójstwo. Dlaczego?

A cóż robimy w naszym życiu? Bez granic osobistych ludzie faktycznie zabijają się fizycznie, emocjonalnie, psychicznie i zawsze są manipulowani, wykorzystywani lub narażeni na przemoc ze strony innych osób. Granice osobiste pozwalają nam oddzielić to, kim jesteśmy i co myślimy i czujemy, od myśli i uczuć innych. Chciałem pokazać, że we współczesnym świecie po prostu nie zabijamy innych, ale także samych siebie. Tworzymy własny problem. Z tego powodu zabijaliśmy innych, a jednocześnie zabijaliśmy się za pomocą stworzonego przez nas problemu.

- Jak ważna jest dla Ciebie kaligrafia?

Pokazuje piękno dzieł sztuki. Niech wyróżnia się spośród innych.

- Co sądzisz o pisaniu beznaczeniowym?

Aby stworzyć coś ciekawego, wymaga myślenia i kreatywności.

- Czy możesz powiedzieć coś o redagowanym przez Ciebie zinnie PoemicsMag?

Redagowanie tego było dla mnie bardzo nudnym zajęciem, zajmującym wiele czasu. A pierwszy PoemicsMag, który stworzyłem, dotyczy moich poglądów politycznych na temat wydarzeń w moim kraju.

- Brałeś udział w dwóch wystawach poemiksów w Lublinie, twoje prace były również obecne w antologiach poemiksów, byłeś/jesteś współautorem bloga poemicstrip. Co lubisz w poemiksach i czy uważasz, że należy bardziej je promować?

Poemiksy dają lepszy obraz tego, co chce się powiedzieć. Nadają utworowi więcej sensu, i pozwalają na lepsze zrozumienie opowieści. Nadal tworzę poemiksy i pokazuję je na wystawach. Poemiks powinien być pokazywany szerszej publiczności.

- Czy utrzymujesz kontakty z wieloma malezyjskimi poetami i komiksiarzami?

Nie bardzo. Nie jestem poetą ani komiksiarzem. Jestem bardziej artystą malarzem.

- Jakie kultury – oprócz malezyjskiej – mają na Ciebie wpływ?

Wszystkie. Musimy znać innych i być wobec nich uczciwi. Poznaj czyjąś kulturę, a to da Ci lepsze zrozumienie tego kogoś. Poznawanie różnych kultur sprawia, że świat staje się piękniejszy.

- Czy możesz powiedzieć coś o swoich innych działaniach i interesujących doświadczeniach?

Ważne jest dla mnie malowanie i wystawianie. Pokazywanie swoich prac sprawia, że dzieła sztuki dadzą Ci „coś”, możesz przekazać widzom coś na temat tego, co robisz i myślisz. To sprawia, że jesteś blisko odbiorców. Wiesz, że niektóre z prac są z nimi związane – to najlepsze doświadczenie. Kiedy widzowie dyskutują o twoich dziełach, wiesz, że twoja sztuka do nich trafia.

- Jaki jest Twój cel artystyczny?

Bycie bardziej kreatywnym i produktywnym.

APA ITU POEMICS?

Dalam ertikata mudahnya "poemics" adalah jalinan daripada 2 bentuk karya iaitu penulisan puisi (poetry writing) dan melukis komik (comics drawing). Daripada jalinan ini maka terhasillah istilah "poemics" (nama ini telah menjadi nama khas didalam pengistilahan nya).

penulisan puisi
(poetry writing)

melukis komik
(comics drawing)

a b c d e f g h
i j k l m n o p q r
s t u v w x y z

+



=



POEMICS

BRBT tidak bertenggangjawab diatas segalanya. Karya-karya ini bersifat kreatif semata-mata.

"Poemics" juga boleh diertikan sebagai penulisan puisi didalam bingkai-bingkai komik dengan bentuk penceritaan komik.

- maklumat lanjut boleh lah dikutip dihalaman berikut iaitu <http://poemiestrip.blogspot.com>

© saniismail 2011

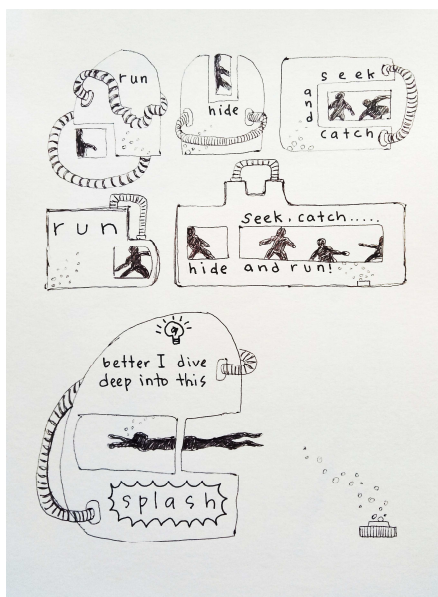
2



PoemicsMag numer pierwszy, str. 24, pióro i tusz na papierze, A5.



PoemicsMag numer drugi, str. 13, pióro i tusz na papierze, A5.



Szukaj, uciekaj i chowaj się, pióro i tusz na papierze, A5, 2017.



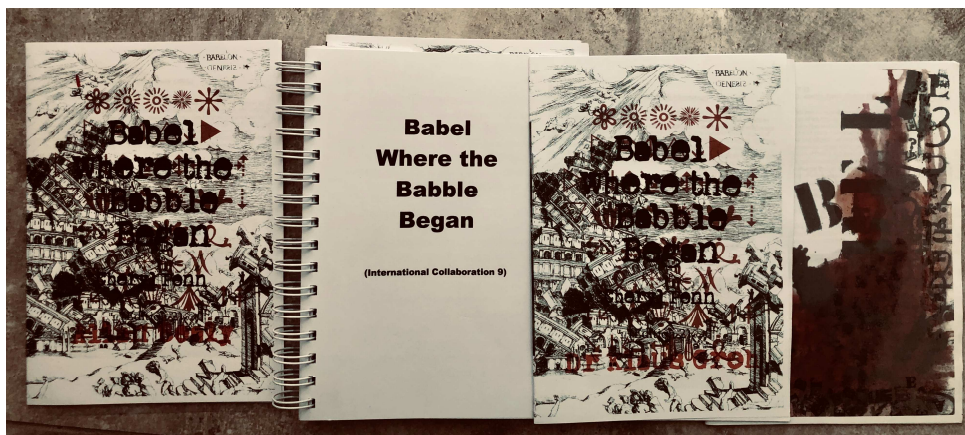
Równość, pióro i tusz na papierze, A5, 2017.



*Zapominamy i pozwalamy im umrzeć i dbać o siebie,
akwarela, pióro i tusz na papierze, A5, 2018.*



Oszukiwanie, akryl, kolaż, węgiel na papierze, A5, 2017.



- Krąży opinia, że twój charakter pisma jest naprawdę trudny do odczytania. Kiedy zaczyna się i kończy pisanie bezznaczeniowe?

Dzięki za tę okazję do wyrażenia moich myśli słowami – to dobre ćwiczenie. Na początku tylko dodam, że chociaż mam wykształcenie akademickie, to większość mojej pracy wykonuję poza tymi parametrami wyuczonej wiedzy. Rozumiem przez to, że MOGĄ istnieć teoretyczne odniesienia/wytyczne, ale moja praca i przemyślenia są w większości intuicyjne. Ale ponieważ jeszcze nie odnosiłam się formalnie do wielu zadawanych przez ciebie pytań, to moje poglądy mogą się szybko zmienić ☺!

Jak wszyscy wiemy, badania nad pojęciem „asemic writing” wskazują, że istnieje bardzo niewiele różnic jeśli chodzi o definicję. Jest ono ogólnie postrzegane jako pisanie bez słów, o otwartej treści semantyczną lub bez niej. Oznacza to, że może być częścią fazy przedpiśmiennej – chociaż często jest przenoszone do fazy postpiśmiennej. Przedpiśmienność jest tracona na rzecz czytelności. Odrzucenie czytelności to prawie powrót do abstrakcji, widać to na przykładzie wielu bardzo zdolnych artystów – myślę, że Picasso zaczął odrzucać realizm, aby znaleźć esencję. Można odtworzyć rzeczywistość – ale co potem? Można pisać, ale co potem? A jak artysta językowy używa pisma jako materiału? Nie może to polegać na umieszczaniu na płótnie słów czy fraz – to by było sentymalne lub oczywiste (choć nie jestem takim działaniem przeciwna, jeśli będą w odpowiednim kontekście); dlatego pismo staje się abstrakcyjne. Twórcze poszukiwania w PISANIU moim zdaniem w sposób naturalny prowadzą do abstrakcji. Powiem też – duża część tego, co widzimy, nie opiera się na filozofii czy na jakimś pomysle, okazuje się po prostu dekoracyjna – ale znowu, nie mam z tym problemu, że jakieś dzieło nie ma głębi, tylko że ten brak jest przyczyną wielu zarzutów wobec *asemic writing*. Więc może okres przed zdobyciem umiejętności czytania to właśnie początek pisania bezznaczeniowego? A koniec... jeszcze tam nie dotarliśmy! Być może dotrzemy do minimalistach dzieł, takimi jak *Korean* (1962 i 1963) Jo Baera.

W szkole podstawowej wszyscy uczą się pisać w jednolity sposób, ale

o dziwo ta forma rysowania ma swoje własne życie. Wkrótce każdy uczeń ma własną interpretację alfabetu, i jako dorośli w wielu przypadkach wracamy do formy bazgrołów. Czy to potwierdziłoby pogląd, że *asemic writing* zdarza się w wielu przypadkach, zanim jeszcze nauczycy się pisać w sposób czytelny?

Chodzi mi o to, że esencją pisania beznaczeniowego jest intuicyjność jak u dziecka, swoista ekspresja abstrakcyjna czynności obserwowanej przez dzieci u dorosłych. Ponieważ dziecięce umiejętności werbalne mogą być nadal w dużej mierze nieuformowane, gdy te zabawy się zaczynają, można wywnioskować, że intencją dziecka *jest* komunikowanie się, ale w bardzo osobisty, własny sposób. Dziecięce bazgroły mogą nawet nie przypominać liter lub słów, a ponieważ dzieci uczą się najpierw mówić, a potem pisać, to dziecko skupia się najpierw na całości (na liniach), a nie na pojedynczych jednostkach (literach). Nauka pisania, jak wszyscy pamiętamy, jest długim i złożonym procesem, określonym niebieskimi liniami w zeszytach i szczególnymi wymaganiami dotyczącymi wielkości. Pamiętam jak walczyłam aby się dostosować, ale nawet teraz widok niebieskich lub zielonych granic, w które musiałabym włączać moje niesforne litery, staje się powodem do niepokoju.

Dzieci stosują również podejście wielozmysłowe. Nazywam to „strefą”. Widzę to, gdy uczniowie pracują nad dziełem, i są tym całkowicie pochłonięte – doskonałą się, gdy angażuje się więcej zmysłów, i stają się jednym z tym, co robią: koncentracja jest wyostrowiona, gdy osiągną stan zbliżony do transu. Pisanie beznaczeniowe działa na mnie w ten sam sposób. Moje pisanie JEST trudne do odczytania – i jest to celowe ☺ – miałam WIELE do powiedzenia na temat wielu rzeczy, ale są to rzeczy tajne – rzeczy, które trzeba napisać, ale nie należy ich czytać. Po prostu dostosowuję czytelność mojego pisania, aby było – lub nie – zrozumiałe, w zależności od publiczności. Moje pisanie jest więc płynną przestrzenią, zależną od odbiorcy.

Ważna dla mnie rzecz: wiele osób twierdzi, że *asemic writing* – ponieważ nie ma zawartości semantycznej – nie ma treści. Ośmielam się z tym nie zgadzać ze względu na własną twórczość. To jest oczywiście miejsce, twierdzenia i poglądy zaczynają się ścierać w debatach i sporach. Czym jest *asemic writing*? Jak opisuje je jednostka, w odróżnieniu od przeważającej opinii? Czy to jest *asemic writing* tylko wtedy, gdy nie ma znaczenia? Czy pustka znaczeniowa, na którą nastawione ma być *asemic writing* nakazuje uznać to co ja tworzę za coś innego od *asemic writing* nawet jeśli nie da się tego odczytać? Czy pisanie beznaczeniowe to tylko rozszerzenie poezji wizualnej? Czy ze względu na to, że piszę z nieczytelnymi intencjami, ale jednak z intencjami, to nie zostawiam miejsca dla widza? Oczywiście, że nie! Wiem, że tworzę dwa rodzaje pisania beznaczeniowego – glify beznaczeniowe, które są pełne conceptualnego znaczenia (zdecydowanie umieszczam tam znaczenie, ale czy zechce odnaleźć je czytelnik, to już nie mi decydować) i nieczytelny, ale wypełniony znaczeniem skrypt. Przykładem beznaczeniowych glifów byłyby alfabet Bhubezi.

– Ponad dwieście osób wysłało swoje prace na organizowaną przez Ciebie wystawę „Mail art czyni świat miastem”. Jak to zrobiłaś?

W 2010 roku dołączyłem do IUOMA – International Union of Mail Artists (Ruud Janssen, Holandia). Ten ruch okazał się kluczem do około 3 lat intensywnego osobistego rozwoju artystycznego i do międzynarodowego oddziaływania. Mail art w Południowej Afryce nie jest wcale powszechną praktyką – jest bardzo czasochłonny, wymagający (jeśli chcesz coś zdziałać), i jeśli przestrzegasz niewypowiedzianej zasady – odwdzięczasz się przesyłką, jeśli dostaniesz przesyłkę. Jeśli ktoś jest hojny w środowisku, to otrzymuje wiele z powrotem. W ciągu dwóch lat miałem ogromną liczbę korespondentów i byłam dumną właścicielką całych PUDEŁ mail artu – oglądanego tylko przeze mnie... Przyciągnęłam kilkoro południowoafrykańskich artystów do aktywności w tej dziedzinie, ale niestety nie mam kontaktu z nikim w Południowej Afryce, kto nadal byłby aktywny.

W każdym razie postanowiłam podzielić się swoimi wspaniałymi zbiorami w formie wystawy. Dzięki tej wystawie powstała książka (o ile wiem, jedyny tego typu katalog w Afryce Południowej), „Mail art zmienia świat w miasto” – fraza zapożyczona z Kodeksu Nowogrodzkiego.

<http://www.historyofinformation.com/detail.php?entryid=3909>

Osiemnasta odsłona tej publikacji zostanie wkrótce skompletowana. Zatrzymam się na dwudziestu edycjach, ponieważ wydaje się, że to dobra liczba, a opłaty pocztowe stały się wygórowane. Niektóre części świata również pobierają opłaty za odbiór pocztowy, a niektóre przesyłki są zwracane – na przykład Argentyna pod tym względem robi trudności. Seria tych katalogów dała bardzo ciekawe efekty, a niektórzy artyści, tacy jak TICTAC (Niemcy), brali udział od samego początku. TICTAC i ja nadal utrzymujemy bardzo ścisłą komunikację artystyczną, jestem zachwycona jej twórczością.

Kolejnym odgałęzieniem projektu była Nowa Biblioteka Aleksandryjska. Mam jedną z największych kolekcji książek artystycznych w Południowej Afryce. Myślę, że jest ich ponad tysiąc.

[http://www.cheryl penn.com/Mail_Art_Makes_The_World_a_Town__Catalogue_by_Cheryl_Penn_\(South_Africa\).pdf](http://www.cheryl penn.com/Mail_Art_Makes_The_World_a_Town__Catalogue_by_Cheryl_Penn_(South_Africa).pdf)

– Co jest kluczem do dobrej komunikacji w sztuce eksperymentalnej?

Komunikacja poprzez udaną, eksperymentalną sztukę (używam tego terminu nie w jego ścisłym znaczeniu, czyli mam tu na myśli poszukiwanie nowych pomysłów w celu rozszerzenia granic „sztuki”) polega na zdolności odpowiedniego wyrażenia bardzo osobistej sfery podświadomości. Myślę, że kluczem do sukcesu może być znalezienie sposobu na wyrażanie siebie, jednak bez szokowania widza. Dzieło powinno być solidne od strony technicznej – krytycznie patrzę na próby przedstawiania źle wykonanych dzieł jako „eksperymentalnych”. Takie eksperymenty należy zachować dla siebie, a nie udostępniać ich publicznie. Podobnie nie częstuje się gości na przyjęciu nieudaną pieczęcią – chociaż można poprosić o spróbowanie jakąś zaufaną osobę. Eksperyment można upubliczniać, jeśli jest udany. Swoją drogą, pojęcie eksperymentalności można również zdefiniować jako

materializację pomysłów, czy też jako zdolność dzielenia się myślą, przechodzenia od ich wizji idealnej do rzeczywistości. Wynik myśli musi być dostępny – jeśli taka jest intencja. Jak powiedziałem, czasami chcę pozostawić sferę niejednoznaczności, ale komunikuję się z publicznością szanując ją – mam nadzieję, że ludzie oglądający moje dzieła COŚ na tym zyskują. Bardzo ważne jest, aby sztuka eksperymentalna, która odniosła sukces, miała silne podstawy koncepcyjne czy też filozoficzne. Zdaję sobie sprawę, że może to obrażać wielu, ale twórczość bez podstaw i bez powodu nie jest w moim guście.

- Czy możesz nam powiedzieć coś o swoim największym indywidualnym projekcie artystycznym?

Miałam wystawy indywidualne, ale z zasady współpracuję – zdecydowanie wolę brzmienie ogromnego chóru niż śpiew solo – bez względu na to, jak piękny. W pracy opartej na współpracy tkwi siła i wspólnota. Tak więc moja „samotność” często polega na byciu pomysłodawczynią, wykonawczynią, kolekcjonerką i kuratorką wspólnego projektu. Na przykład moją największą pracą (wciąż trwającą) jest Encyklopedia Wszystkiego. To zbiór prawie 600 niewielkich książek, które dotyczą WSZYSTKIEGO.

W ramach tego projektu wymieniałam się książkami artystycznymi, zebrałam WIELE KSIĄŻEK! Wracając do poprzedniego pytania, czyli jak skutecznie komunikować się poprzez sztukę eksperymentalną – książki są dla mnie idealnym medium dla sztuki eksperymentalnej – a najlepiej do artystycznych celów nadaje się forma *vade mecum*. Nie wszystkie pomysły są dobre, ale powinny dostać szansę. Realizacja pomysłów pozwala na rozwój i ułatwia tworzenie kolejnych, lepszych dzieł. Często twórczość wymaga swoistej dziwności czy też wejścia na obce, nieznanne obszary, nieobecne jeszcze w pierwotnej wersji pomysłu.

A swoją drogą, kiedy przysłałeś mi listę pytań, postanowiłam zorganizować wystawę solo moich prac. Odbyła się ona w galerii Eye4Art, w punkcie o nazwie D.V., otwarcie było 31 sierpnia 2019, wystawa była WIELKIM sukcesem, z czego się cieszę. Na wystawie były pokazane obrazy z piętnastoma warstwami farby. Tak, mam ADHD!

Przypomniałam sobie, że od kilku lat tworzę kolejny bardzo duży projekt, Pomyśl o tym, mam kolejny bardzo duży projekt, który ma kilka lat. Jest to „*Autentyczna masakra niewinnego obrazu*” (*The Authentic Massacre of the Innocent Image*). Maluję obrazy – niektóre mają ponad trzy metry długości – i kroję je. Zrobię „przedstawienie” – nie jestem pewna, czy podoba mi się to słowo – pod tytułem „*Świętokradztwo Van Gogha*” w dniu, w którym potnę na 24 kawałki bardzo pracochętnie namalowaną kopię Gwiaździstej Nocy. Pokroiłam już 105 obrazów! Moje prace wiszą w różnych miejscach na całym świecie, a sporo z nich służy jako okładki do ręcznie robionych książek. Wylczyłam, że to prawie 200 metrów kwadratowych malarstwa.

Innym zbiorem książek, o którym wspominałem wcześniej, jest Nowa Biblioteka Aleksandryjska. To także jest kolekcja książek o artystach – głównie unikatowych lub wydanych w limitowanym nakładzie. Książki te zdobyłam przez wymianę z artystami z całego świata. Mam dosłownie setki książek do

udokumentowania – myślę, że zajmie mi to całe życie. Kiedy znajdę chwilkę, zrobię przynajmniej katalog co najmniej sześćdziesięciu z nich.

<http://newalexandrianlibrary.blogspot.com>

- Oglądałem na kanale Al Jazeera raport o strajku studenckim #FeesMustFall w Południowej Afryce. Co sądzisz o płaceniu za studia?

Szczerze mówiąc pracę na uniwersytecie porzuciłam właśnie z powodu polityki – wewnętrznej i studenckiej! Myślę, że studiowanie jest przywilejem, który ma swoją cenę, ponieważ ma wartość, ale myślę, że na tym stwierdzeniu poprzestanę. Nie „uprawiam” polityki, chociaż „uprawiam” religię. Tęsknię za dniami konstruktywnej i pełnej szacunku debaty, zanim wszystko się upolityczyło.

- Prowadzisz wiele kursów: poezji wizualnej, pisania bezznaczeniowego - czy Twoje nauczanie jest formą promocji sztuki eksperymentalnej?

Zdecydowanie, ale co więcej, myślę, że jest to brama do intuicyjnej wolności twórczej. Co prawda dzieło jest ważne, ale dla mnie to proces twórczy otwiera wiele drzwi do intuicyjnego myślenia. Zapylenie krzyżowe dyscyplin tworzy nowe wzorce myślenia i umożliwia przechodzenie od konkretności do abstrakcji i z powrotem. Tematem moich kursów jest pisanie – myślałam nad nauczaniem portretów czy krajobrazów, ale każdy może pisać – i mieć osobistą formę pisma odręcznego, stworzoną z własnego działania mózg-oko-ręka. Pozwól, że zilustruję to za pomocą notatek podsumowujących część pierwszą kursu:

Na zajęciach wprowadzającej widzieliśmy, że portrety oddziałują na wielu poziomach, za pomocą różnych technik. Chociaż tworzymy sztukę, wykorzystujemy krajobraz języka do eksploracji obrazu wizualnego. Używamy słów – ich wyglądu i dotyku – ich mocy, aby nadać sztuce najwyższą jakość. Dokładnie omówiliśmy przestrzeń graniczną, jej funkcję, sposób działania, i to, jakie niespokojne, ale ekscytujące podróże otwierają się dla nas w tej przestrzeni. Warto pamiętać, że każda poszukująca osoba ma w swoim życiu ograniczone przestrzenie. Te przestrzenie (odległość między tym, co wiemy, a czego nie wiemy, lub nietknięty obszar między tym, gdzie jesteśmy, a tym, gdzie chcemy być) istnieją w życiu każdego: sztuczka polega na udzieleniu im głosu. Gdy tylko uznamy, że „nie wiem”, rozpoczynamy podróż w kierunku „wiedzieć”.

Rozmawialiśmy o obfitej metaforze ziarna, o tym, że jest to obietnica życia, ograniczona przestrzeń, w której dzięki odpowiedniemu traktowaniu dzieje się coś cudownego.

Kursy mają bardzo eksperymentalny charakter, a niektórzy ludzie nie zgadzają się z moimi metodami (obejmującymi techniki terapii narracyjnej) niezupełnie pojmując ich eksperymentalny charakter – ale w końcu wiedzą o co chodzi! Wiele osób dzięki tym zajęciom bardzo się rozwinęło artystycznie – co jest dla mnie wspaniałe. Za każdym razem, gdy prowadzę zajęcia, jednocześnie się na nich uczę – jestem nauczycielką i uczestniczką, więc jestem tak samo zaangażowana

w działania, jak wszyscy inni. Nawet w tę sobotę jedna pani zajmująca się zawodowo architekturą napisała do mnie, że dwa lata po udziale w moim kursie, nadal rozpakowuje to, czego się uczyła w czasie tamtej swoistej podróży.

- Jak hobbysta może być świetnym artystą?

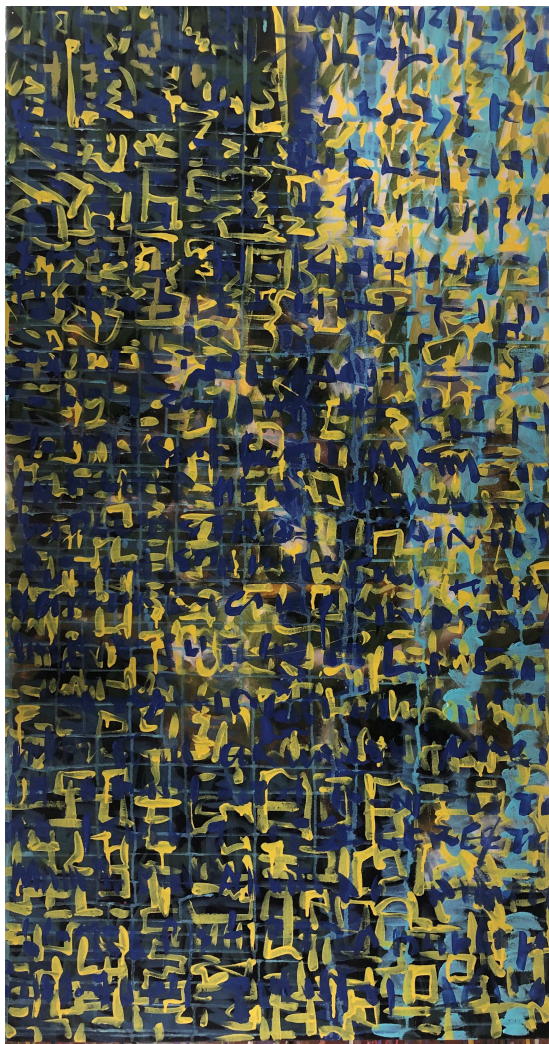
Osiągając biegieść w rzemiośle i poszerzając własne granice tego, co stanowi „zwykłe”.



- Kiedy miałem krótkie wystąpienie w naszej bibliotece, powiedziałem, że trochę boję się powiedzieć o tym, co robisz z książkami. Mam na myśli przetwarzanie książek. Jak ludzie reagują na tego rodzaju działania?

Uśmiecham się czytając to 😊. Mój przyjaciel był właścicielem zakładu recyklingu papieru. Przeszłam się po tym miejscu, i się serio przestraszyłam. Były tam GÓRY – nie przesadzam – książek, u podnóża których siedzieli ludzie, i odrywali okładki. Natychmiast uratowałam kilka, chociaż i tak niewiele, bo musiałam je potem przewieźć samolotem. To są właśnie te książki, które przetwarzam. Były to „książki uratowane”. Nie pozwolono mi nawet ich mieć, więc odrodziły się w jako coś innego. Myślę, że to szczęście móc wziąć odrzuconą książkę i przetworzyć ją w dzieło sztuki.

- Pojęcie „vispro” rozumiem jako prozę wizualną, czyli prozę, na którą należy patrzeć, a nie ją czytać. Jak chciałbyś to rozwijać? Czy uważasz, że ta dziedzina zdobędzie szerokie uznanie? I czy myślisz, że mógłbym wykorzystać elementy prozy wizualnej w moich neopoemiksach?



Ukułam termin „vispro”, ponieważ nie byłam usatysfakcjonowana tym, że moje dzieła zalicza się do kategorii poezji wizualnej, jako „vispo”. W sumie nie wiem dlaczego połowa dzieł określanych jako poezja wizualna zaliczana jest do tej kategorii. Wiele dzieł bardziej przypomina prozę, której towarzyszy jakiś obraz – stąd powstało to nowe pojęcie. Nie wiem, czy ten termin i ta kategoria zdobędzie powszechnie uznanie, pewnie powinnam była bardziej się do tego przygotować, ale pewnego poranka po prostu poczułam się bardzo pewnie, jeśli chodzi o wyodrębnienie tej kategorii. Czasami, jak już pisałam, dobrze jest po prostu dać głos pomysłowi i pokazać ten pomysł osobom, które mogą się zainteresować, a potem zobaczyć dokąd to zmierza. Żałuję, że nie miałam więcej czasu na zgłębienie teorii dotyczącej tego mojego pomysłu – ale aktywnie codziennie tworzę prozę wizualną, teoria chyba będzie musiała poczekać – zbyt wiele jest do zrobienia! Neopoemiks, który eksploruje terytorium poezji wizualnej i komiksów eksperymentalnych

(jak ja to rozumiem) już wydaje się korzystać z pewnych form prozatorskich. Zapyłanie krzyżowe pomysłów, dzielenie się i współpraca mogą tylko poprawić własne zrozumienie. Pomysły, jeśli są odpowiednio karmione, są jak czyste rzeki wpadające do nieskończonego turkusowego morza, które nigdy nie będzie pełne, ze względu na parowanie, tworzące chmury, które znowu skraplają się, zasilając ten cykl.

Mędrzec powiedział, że „nie ma nic nowego pod słońcem” i myślę, że to w pełni prawda. Uczę także historii języka i pisania na prowadzonym przeze mnie kursie – zrozumienie historii czegokolwiek pozwala nam uchwycić kontekst, bez względu na to, jak daleko zaszliśmy od źródła. Myślę, że to ważna rzecz – NIE oddalać

się zbytnio od źródła. Źródłem jest nasz indywidualny silnik kreatywności, i to naszym obowiązkiem jest utrzymanie go w niezanieczyszczonym stanie. Rozumiem przez to zachowanie integralności powołania twórczego. Myślę, że proza wizualna powstała i się rozwija bez względu na to, jak ją określamy. Powiedziałam na wstępie, że w swojej twórczości nie jestem przywiązana do teorii, chociaż znam jej wiele. Można to uznać za sprzeczność, ale potrzeba wiele pracy, aby sformalizować elementy / kategorie prozy wizualnej, żeby ta kategoria się przyjęła i przetrwała. Wiem, że istnieje przekonanie, że twórczości nie należy ograniczać kategoriami, i że ludzie się obrażają kiedy ich dzieła się szufladkuje, ale myślę, że takie rzeczy zwiększają naszą wiedzę – dzięki temu istnieje coś, czemu można się przeciwstawić.



– Napisałaś kiedyś o stworzeniu mitologii. Czy możesz coś o tym powiedzieć?

Przywołałaś kolejne moje ulubione, zaniedbane dzieło! Dzięki temu odkurzyłam je i pokazałam na wystawie. Mitologia Bhubezi (Bhubesi to „lew” w języku Zulu) to historia kobiet, które podtrzymują świat.

Zajrzyj tutaj: <https://bhubezi.blogspot.com>

Zasadniczo jest to historia 10 kobiet (początkowo było ich 8), które w ten czy inny sposób zostały wymazane z historii, i opowiada PRAWDZIWĄ historię tych tajemniczych kobiet. Są to: Mona Lisa, Hatszepsut, Pandora, Magenta, Lyrech (to ja – moje imię zostało napisane tu od końca) – wraz ze swoim asystentem Pehemeferem Egipcjaninem, Hypatia (z Biblioteki Aleksandryjskiej), cesarzowa Zhangsun, Szecherezada (od 1001 Nocy), Kyniska (Spartanka, która wtargnęła na igrzyska olimpijskie i wygrała złoto w pierwszym wyścigu rydwanów) i Podróżniczka. Istnieje paru różnych opiekunów tych kobiet, w tym Flaneur Światowy, Pilot, Usypiający Śpiewem, Tokoloshi, Czerwona Żyrafa, Lammasseu – i chyba tyłu przychodzi mi do

głowy. Mitologia dotyczy ich PRAWDZIWYCH źródeł – na przykład jeśli chodzi o Pandorę. Odrzuciła zaloty ważnego mieszczanina, więc oskarżył ją i obwinił o całe zło na świecie. A w rzeczywistości to ona dała nam niebieskie motyle i Charlstona.

Oto artykuł z wydanego w limitowanej edycji katalogu *Letters to Spring*:

Mitologia Bhubezi rozpoczyna się od odkrycia wyjątkowej książki zatytułowanej *The Chronicles of Lyrehc*, znalezionej zupełnie przypadkowo w 2008 r. Przez badacza w nieużywanym repozytorium bibliotecznym w ratuszu w Durbanie. Poniżej znajduje się historia odczytana przez badaczki, która chce pozostać anonimowa. Z jej notatek odczytano:

„Plemię Bhubezi, rasa kobiet-wojowniczek, jest tu o wiele dłużej niż my, a kiedy trzeba, działając również wśród nas, ale na ogół zamieszkuje inny *olam*”. Wyemigrowały z centrum ziemi do Durbanu (Nabrud), gdzie na terenie ratusza zbudowały maszynę transportową, za pomocą której mogłyby odbywać podróże międzygalaktyczne.

Architekci kolonialni zaprojektowali i zbudowali ratusz w Durbanie, klasyczną neobarokową budowlę właśnie w tym miejscu na początku XX wieku. Po zbudowaniu solidnej struktury ratusza maszyna transportowa stawała się coraz trudniejsza w użyciu. Wynikało to częściowo z rozległej subatomowej dekonstrukcji cząsteczek ciała potrzebnej do ominięcia monolitycznego gmachu. W końcu mogła to zrobić tylko jedna kobieta – Transporterka.

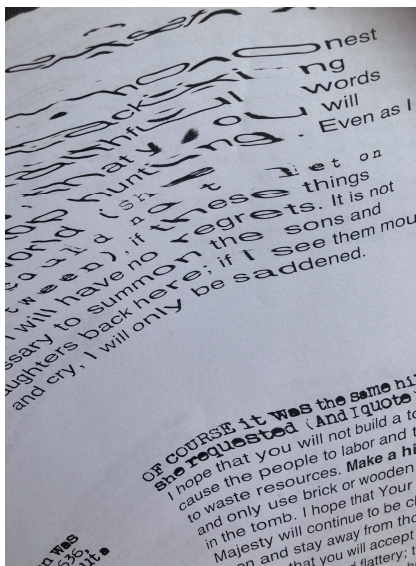
Ale wszystko, co zaginęło z biegiem czasu. Wygląda na to, że w wyniku kilku prób użycia maszyny do naprawy Filarów Świata, Magenta i Sienna zaginęły Pomiędzy. Ich próby naprawienia Mostu w przepaści wymagają pewnych KLUCZY. Od tego czasu inni bawili się i cała lista ludzi – spośród których niektórzy są wam znani, a inni nie – przystąpiła do bitwy o ocalenie Mostów Pomiędzy. Istnieją tylko dwie zachowane książki dotyczące tej mitologii, tom I (*The Chronicles of Lyrehc*) i tom 2, które są pokazane na wystawie. Ktokolwiek wybierze tę książkę, a raczej ten, kogo ona wybierze, zostanie uwikłany w mitologię, podróżując z Podróżnikiem i śniąc na jawie z Czerwoną Żyrafą.

Historia powinna zostać napisana od nowa, ale wygodniej jest pozostawić ją bez zmian. W ten sposób kobiety, które podtrzymują świat, pozostają niezauważone, utrzymując społeczeństwo w nieprzyjnym świecie; utrzymują razem rodzinę, podczas gdy ŻYCIE próbuje oderwać całą dobroć z kruchych (bardziej kruchych, niż można by sądzić) ludzkich struktur. A już i tak mamy tylko słabe pojęcie o dawnych wydarzeniach. Zdziwiłbyś się jacy ludzie są częścią tej historii: Leonardo da Vinci, Mona Lisa, Pandora, van Gogh, Hatszepsut. Hatrzepsut była ciekawą postacią – pozwól mi podać kilka szczegółów dotyczących tej egipskiej władczyni.

Uważa się, że Hatszepsut panowała przez dwadzieścia dwa lata – ale oczywiście wiemy, że tak nie było (opisałam to w *Kronikach Lyrehc*). W DOKŁADNIE 1510 p.n.e. Hatszepsut miała wizję utraty Mostów Pomiędzy. Wraz z wielką architekturką Ineni postanowiła budować konstrukcje, w których mieściłyby się materiały potrzebne do naprawy mostów. Budynki i ich ważna zawartość musiałyby trwać (według czasu ludzkiego) aż do pojawienia się Czerwonej Żyrafy i Podróżnika – i wydaje się, że tak się stało – (jak opisałam w ramach *Autentycznej masakry*

niewinnego obrazu, obrazy nr 65, 66 i 67). Ale żeby nie przytłoczyć cię na tym etapie, przerwę tę opowieść tutaj – przecież znajdzie się kolejny portret królowej Bhubezi i kronika będzie kontynuowana. A co do Igły Hatszepsut – to zupełnie inna historia! A jeśli chodzi o wystawę, to wciągnęłam w nią Vincenta van Gogha i jego młodszego brata – PRAWDZIWA *Gwiazdzista noc* musiała trafić w ręce jak największej liczby osób. Mówię o przedstawieniu „Świątokradztwo Van Gogha”. Jestem pewna, że czytałeś o burzliwych relacjach Vincenta z jego bratem Theo. Ale czy jesteś jednym z niewielu, którzy wiedzą, że był trzeci brat Van Gogh, Cornelius, który wychował się w Holandii, ale pracował, ożenił się i zmarł w Południowej Afryce? Jeśli o tym nie wiedziałeś, to nie wiedziałeś też, że Theo wysłał obraz *Gwiazdzista noc* Corneliusowi w 1890 roku, tuż przed jego bardzo podejrzaną śmiercią. Obraz został wysłany po to, aby Cornelius był oficjalnym opiekunem tej pracy, niezbędnej do naprawy Mostów pomiędzy. Czy zastanawiałeś się kiedyś, dlaczego Vincent Van Gogh malował w taki sposób? Mógł WIDZIEĆ portale do Pomiedzy.

Wracając do Corneliusa – w 1889 roku, w wieku 22 lat, przybył do Południowej Afryki, pracując jako inżynier, najpierw dla Cornucopia Gold Company w Germiston, a następnie dla Nederlandsche Zuid-Afrikaansche Spoorweg-Maatschappij w Pretorii. Oficjalna wersja mówi, że zmarł podczas wojen burskich, ale tak naprawdę był przetrzymywany jako więzień przez Maurów – Derwiszy do końca II wojny światowej. Umarł, nigdy nie ujawniając kryjówki *Gwiazdzistej nocy*. Nie mogę zdradzić, w jaki sposób weszłam w posiadanie tego dzieła, ale mam je pod opieką, jak widać. Mam też list, napisany do mnie przez Corneliusa Van Gogha, który zawiera instrukcje dotyczące losów tego legendarnego obrazu.



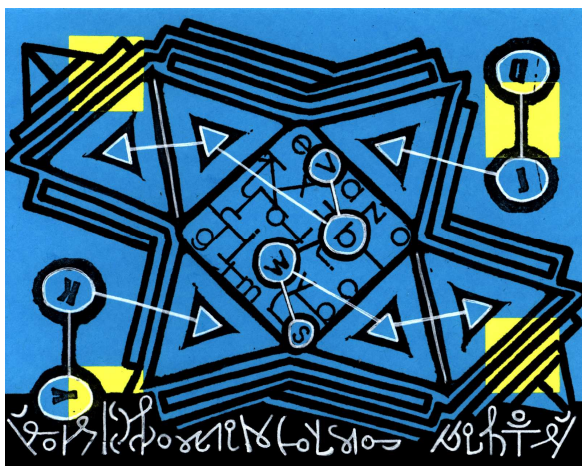
- Jak ważna jest w sztuce koncepcja?

Myślę, że to zależy od publiczności i od każdego twórcy. Dla mnie osobiście nie zawsze jest to zbyt ważne. Większość mojej pracy jest automatyczna, w trakcie procesu tworzenia myśli nie są obecne, że tak powiem. To znaczy są, ale w inny sposób. Ważne myśli, pomysły, nakierowania i wyobrażenia pojawiają się, gdy śpię, prowadzę samochód, wykonuję prace w ogródku lub po prostu celowo siedzę nieruchomo i istnieję. Lubię i chcę tworzyć konceptualne rzeczy, ale nie zastanawiam się nad tym. Kiedy wpadam na coś konceptualnego, jest to spontaniczne, to samo dotyczy moich prac, które nie są konceptualne. Chciałbym komentować stan naszej planety i ludzkości znacznie bardziej niż to czynię. To dla mnie ważne, ale pomysły nie przychodzą tak często, jak bym sobie tego życzył, i ich nie zmuszam.



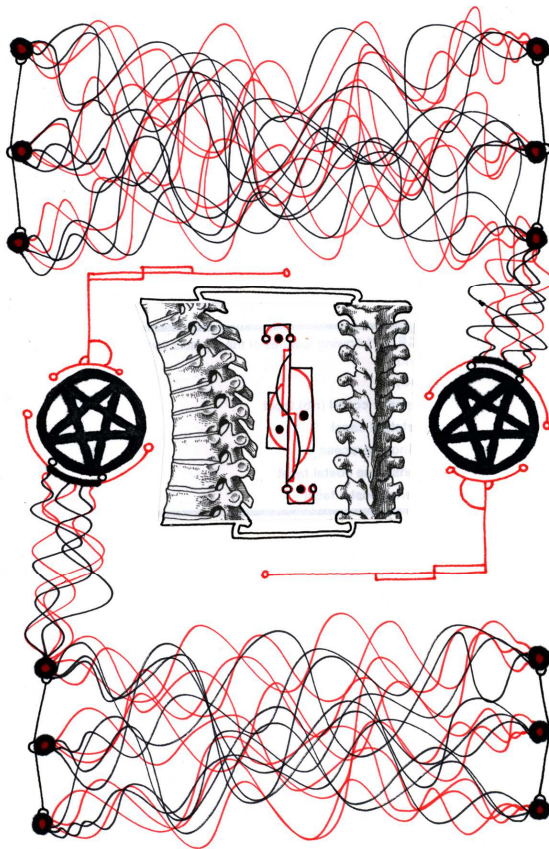
- Co sądzisz o wariantach i powtórzeniach?

Warianty są ważne i konieczne, jeśli dobrze rozumiem tę część pytania. Dzięki wariacji kawałek może z kiepskiego zmienić się w niezły, z dobrego w słaby, z dobrego we wspaniały... Za pomocą nawet prostych przekształceń, takich jak choćby obrót o 45 stopni, można prowadzić akcję. W swojej pracy często używam powtórzeń, w niektórych przypadkach pomaga to stworzyć narrację. Mam powtarzalną technikę, z której często korzystam, może wspomnę o tym w odpowiedzi na następne pytanie. Warianty są niezbędne i konieczne, jeśli dobrze rozumiem tę część pytania. Dzięki wariacjom kawałek może przekształcić się z dobrego w zły, ze złego w dobry, z dobrego w lepszy itp. Historie można opowiadać za pomocą wprowadzania prostych wariantów od jednej klatki filmowej do drugiej. Nawet najprostsza zmiana coś wnosi. Obrót o 45 stopni. W swojej pracy często używam powtórzeń, w niektórych przypadkach pomaga to stworzyć narrację. Mam powtarzalną technikę, z której często korzystam, może napomknę o tym przy następnym pytaniu. Warianty mają podstawowe znaczenie i są konieczne, jeśli dobrze rozumiem tę część pytania. Dzięki przekształceniom, dzieło może zmienić się z udanego w nieudane, ze słabego w dobre, od dobrego do lepszego itp. Opowieści można snuć poprzez ukazywanie wariantów, kadr po kadrze. Przydają się nawet proste przekształcenia. Obrót o 45 stopni. W mojej twórczości często używam powtórzeń, w niektórych przypadkach pomaga to stworzyć narrację. Mam powtarzalną technikę, z której często korzystam, może wróćmy do tego za chwilę. Warianty są niezbędne i nieuniknione, jeśli dobrze rozumiem tę część pytania. Dzięki wybieraniu spośród wariantów coś zamiast mieć słaby poziom może stać się całkiem udane, ale też zamiast dobrego może stać się słabe, czy też z dobrego stać się jeszcze lepsze, i tak dalej. Dzieje można przedstawiać ukazując obrazy, jeden po drugim. Nawet najprostsza odmiana, jak obrót o 45 stopni, może mieć sens. W swojej pracy często używam powtórzeń, w niektórych przypadkach pomaga to stworzyć narrację. Mam powtarzalną technikę, z której często korzystam, może dam o tym znać przy następnym pytaniu.



- Jak wybierasz technikę do tworzonego dzieła? Czy możesz nam powiedzieć coś o swojej ulubionej technice?

To może zabrzmieć jak powtórzenie: naprawdę nie wybieram. Kiedy pracuję, mam wokół siebie wiele materiałów, w ciągu całego dnia zbiera się tego wiele. Cały czas coś się dzieje. W wielu przypadkach to tworzywo decyduje o stosowanej technice. Ale mam jedną ulubioną, podstawową technikę. Obracam wszystko, nad czym pracuję, i powtarzam dany znak w sąsiednim obszarze. Proste i skuteczne. Jest to technika symetryczna. W niektórych przypadkach ostatnio określana jako bio-symetryczna. Mi się to podoba.

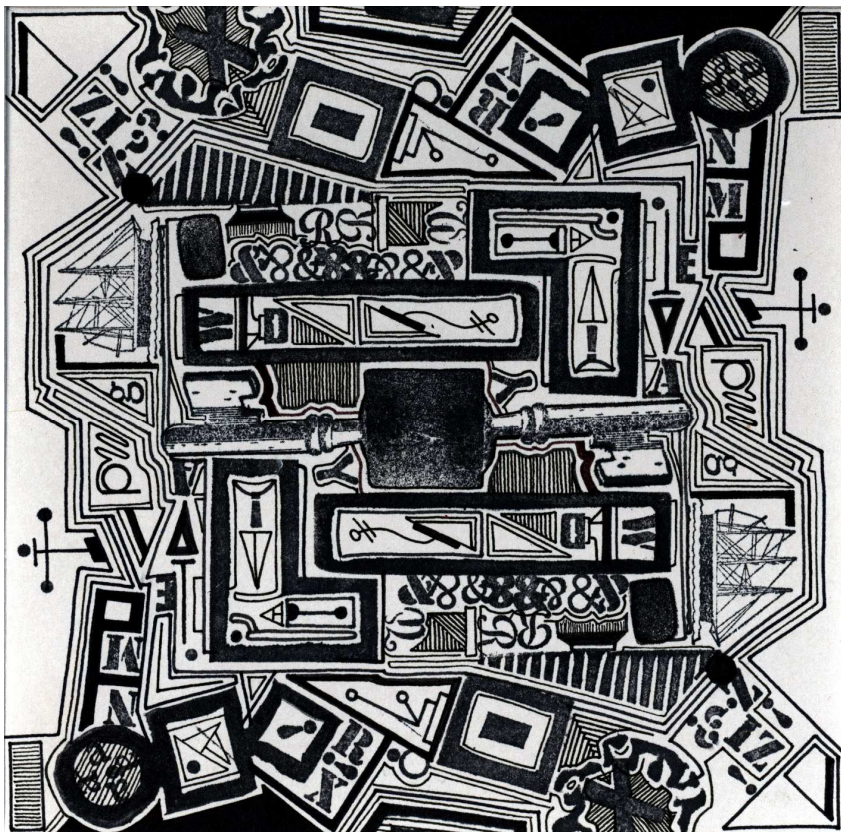


- W twoich wpisach często pojawiają się łyżki. Jak łyżki stają się dziełami sztuki?

Z łyżkami to w sumie zdarzyło się samo. Jak w wielu innych przypadkach, nie potrafię tego wyjaśnić. Spontaniczne zdarzenie, które przerodziło się w długą, nadal tworzoną serię. Łyżki są nonsensowne i to uwielbiam. Każdy przedmiot może stać się dziełem sztuki.

- Jesteś założycielem grupy EXPERIMENTAL Comics na Facebooku. Jak wpadłeś na ten pomysł? Czy lubisz być założycielem, organizatorem i moderatorem?

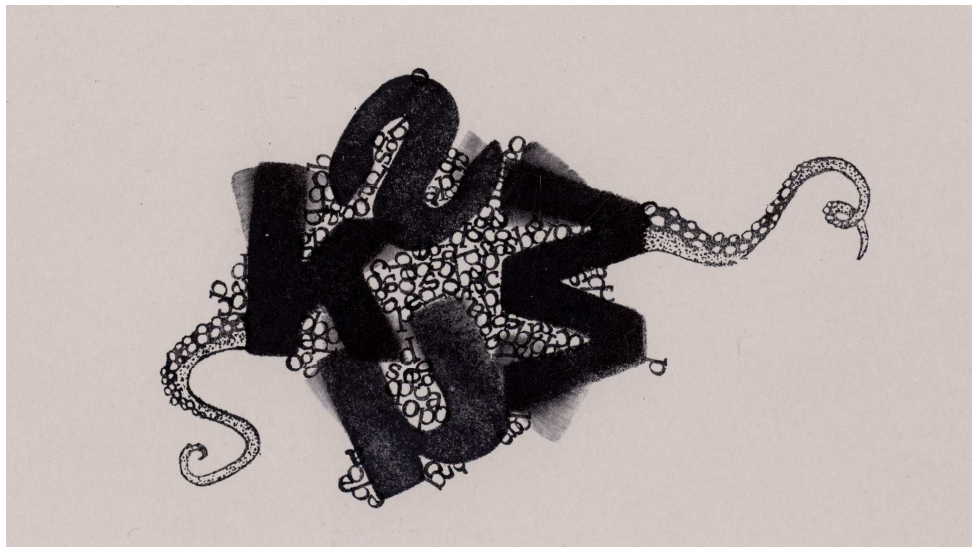
Szukałem miejsca do publikowania tego rodzaju obrazków, ale niczego nie znalazłem, więc sam je stworzyłem. Niekoniecznie lubię być moderatorem. Nie lubię problemów związanych z tą funkcją. Nie lubię egzekwować zasad i wytycznych. [Zarządzanie czymkolwiek w Internecie może być dość ciekawym wyzwaniem pod względem psychologicznym.] Z tego powodu grupa nie wyszła tak jak to planowałem. Pierwotnie istniała pod nazwą komiksu abstrakcyjnego. Wiązałem z tą grupą duże nadzieje. Dodałem do niej wielu artystów, których prace podziwiam. Ale jakoś nie zaiskrzyło. Myślę, że gdyby ktoś bardziej znany stworzył tę grupę, stałoby się inaczej. Musiałem zmienić nazwę na „komiks eksperymentalny”, żeby w ogóle uformować grupę i pozwolić się jej rozwijać. Lubię takie kuratorskie działania, znajdowanie ciekawych prac i udostępnianie ich na stronie.



- Studiowałeś w Instytucie Sztuki w Atlancie. Czego się tam nauczyłeś?

Nauczyłem się, dokąd nie iść studiować projektowanie. Po roku w AIA przenieśliem się do nieakredytowanej szkoły o nazwie The Creative Circus. Uczyłem się tam trzy lub cztery semestry, gdzie wiele dowiedziałem się o sobie,

o projektowaniu, tworzeniu książek, i o typografii. Mój czas w college'u, a także kilka lat przed i po, był pełen kłopotów i stanowił pochmurną część mojego życia.



**- Czy twoi obserwatorzy w mediach społecznościowych mają na ciebie wpływ?
a) tak b) nie (żartuję, proszę rozwiń).**

Z pewnością. Wolę nazywać ich znajomymi, przyjaciółmi, kontaktami itp. Wszystko, co odbieramy przy pomocy zmysłów, może mieć wpływ. Kiedy zda się sobie z tego sprawę, staje się to naturalne, i może być kolejnym narzędziem w działalności twórczej.

- Co chciałbyś osiągnąć w sztuce, poezji, w swoich dziełach?

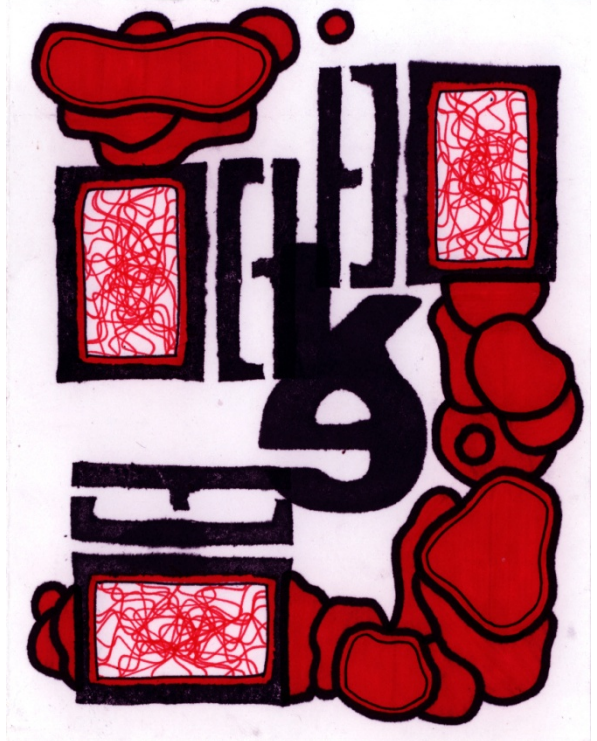
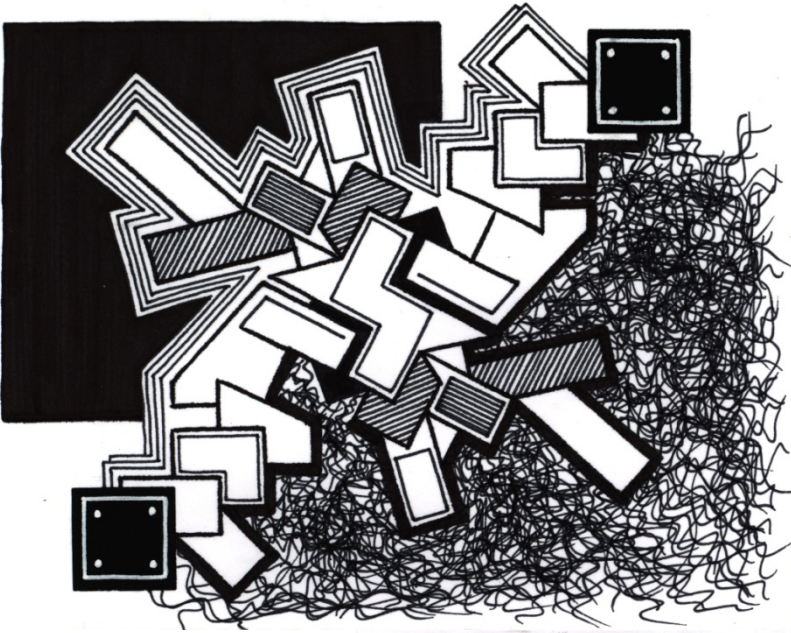
Chcę tylko czuć się dobrze. Nie chcę się martwić. Nie chcę być niespokojny. Może to samolubne, ale przecież nie chcę tylko tych rzeczy dla siebie, chcę, aby wszyscy inni też tak się czuli.

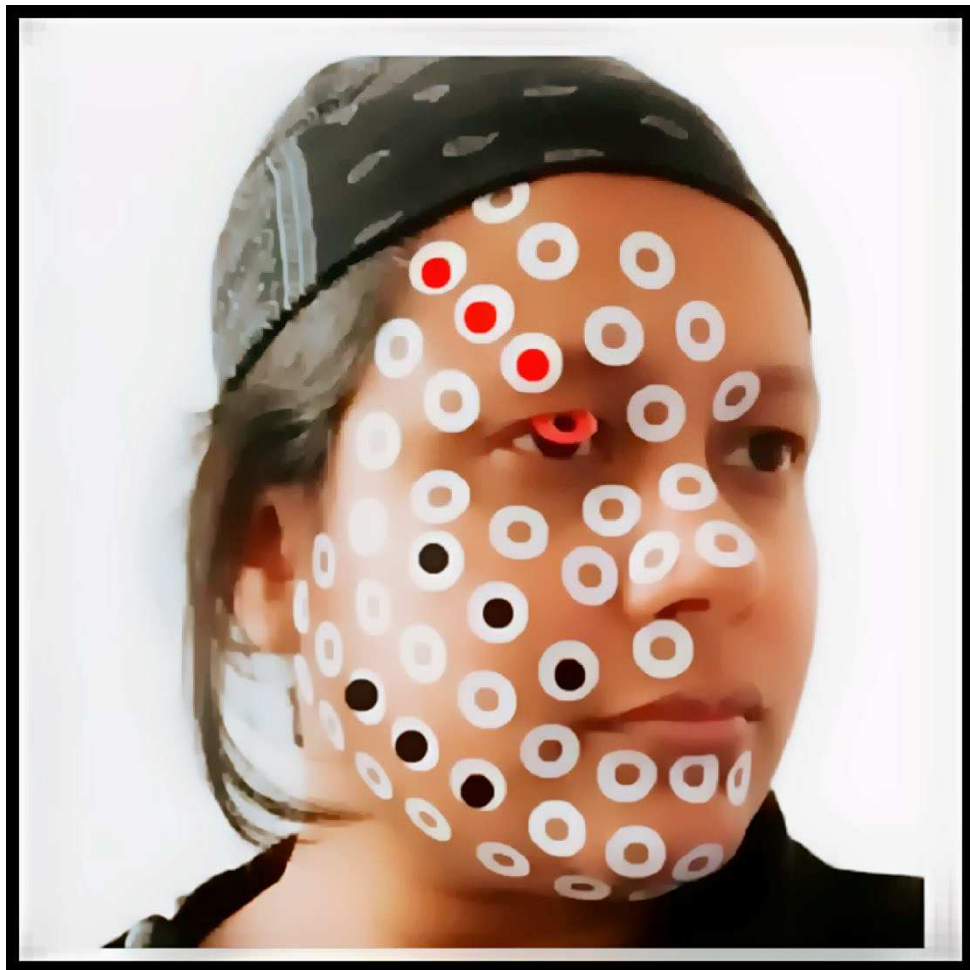
- Chciałbym opracować coś, co nazywam neopoemiksem – obszar, w którym nakładają się poezja wizualna i komiks eksperymentalny. Co sądzisz o tym pomysle?

Myślę, że to genialny pomysł i chcę zobaczyć więcej.

- W jakim kierunku powinny iść eksperymenty z komiksami?

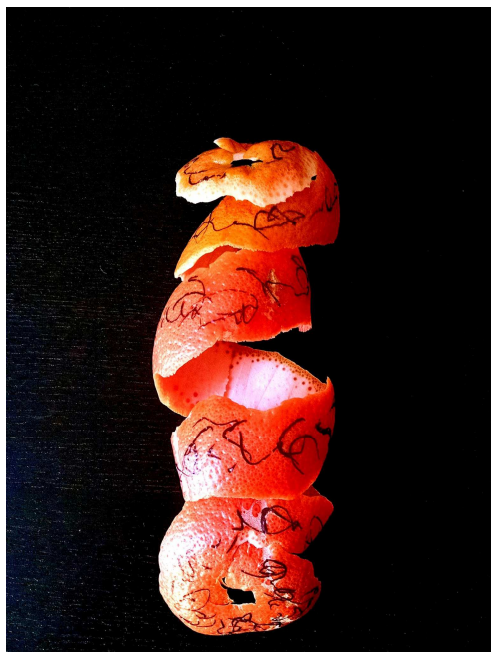
W dowolnym kierunku, i we wszystkich kierunkach, w których ktoś zechce działać. Dopóki, no wiesz, nie będzie to szkodliwe.





- Kiedy komponujesz obraz, to kadry traktujesz jako rzecz z komiksów czy z filmów?

Z obu, ale stworzonych w nieznanym (czy nawet nieistniejącym) języku obcym, bez napisów/tłumaczenia, dzięki czemu mogę je oglądać/czytać/słuchać przy pomocy własnych wyobrażeń i rozumowań, aby skomponować zupełnie inny język wizualny lub potraktować je jako abstrakcyjną kompozycję. Ponadto wyobrażam sobie superszybki pociąg przejeżdżający przez te kadry i przedstawiam każdy kadr jako abstrakcyjne pociągnięcia pędzlem i inne elementy, przez które śmiga ten pociąg.



- Twoje prace są pełne szczegółów. Jak osiągnąć tak dużą precyzję?

Do moich prac podchodzę na dwa różne sposoby.

1. W ogóle nie zabieram się do tworzenia, dopóki nie najdzie mnie natchnienie. Na zawsze będę wdzięczna za te chwile.

2. Noszę pomysł przez n dni, zanim skomponuję obraz. Moje myśli podsumowują pojawiający się pomysł, badając liczne style i logikę. Pomaga mi to wizualizować wyraźny obraz, nawet zanim się do rysowania.

- Którą formę wypowiedzi wolisz: pisanie bezznaczeniowe, grafikę komputerową, rysunki czy też coś innego? A może wszystko jest poezją?

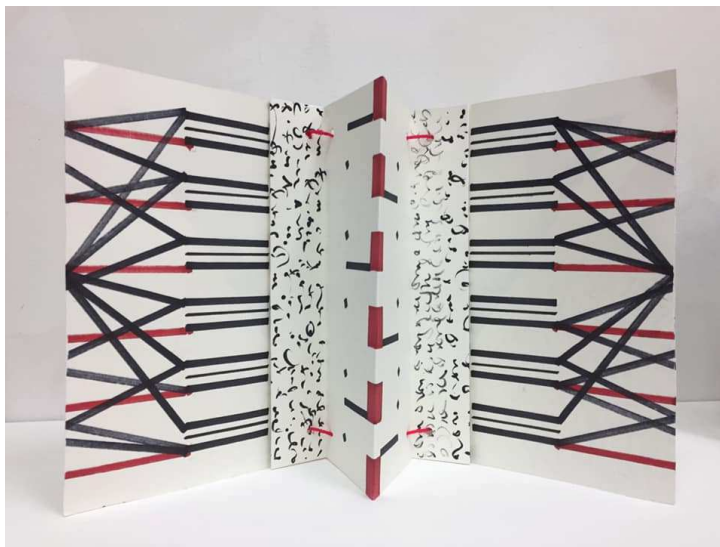
Lubię oglądać wszystko okiem poety. Stamtąd wszystko inne się rozprzestrzeniało. Niektórzy mogą myśleć, że to niedorzeczne. Nie rodzimy się z instrukcją obsługi, która instruuje nas, jak korzystać z naszego umysłu. Absorbujemy rzeczywistość i szczegóły, widząc, słysząc i zwracając uwagę na nasze otoczenie. Wszystko od tego się zaczyna. Następnie decydujemy, jak przetworzyć te myśli i skąd je wziąć. Jeśli czegoś nie rozumiem, to pokazuje brak mojej wiedzy w określonej dziedzinie. Mam wybór, aby pozostać w niewiedzy lub się czegoś nauczyć. I nawet wtedy czasami zawodzimy. Jakieś dziesięć lat temu czytałam gdzieś o naukowcu, który poświęcił całe życie na studiowanie życia węgorków. Ale nie był pewien, w jaki sposób węgorki migrują do morza i rozmnażają się. Gdy ktoś zapytał go o jego badania, wyrecytował haiku.

Poezja nie powinna zawsze wykorzystywać wersów. Może przybierać różne formy, zwłaszcza jeśli spróbujemy spojrzeć na to innym zestawem oczu. Moją

ulubioną metodą szybkiego komponowania jest zawsze bezznaczeniowe pisanie tuszem na papierze. Próbowałem zgłębiać poezję wizualną, wykorzystując asemic writing jako medium. Ale lubię pracować z różnymi mediami. W zeszłym roku wykonałam całą serię (Minimal Asemic Visual Haiku) pracy przy użyciu aplikacji do selfie. Jeśli dasz mi kawałek papieru, wymyślę sposób na stworzenie z niego obrazu. W twórczości nie chodzi o materiał.

- W swoich pracach używasz różnego rodzaju przetworzeń. Czy powtarzasz, tworząc to samo od samego początku, czy tworzysz odmiany pierwszej wersji? A może masz inną metodę?

Jeśli przeanalizujemy proste odpowiedzi typu „tak” lub „nie” pod mikroskopem, możemy nagle zdać sobie sprawę, że działa to jak postać z powieści rzeki. W przeciwieństwie do języka obraz jest zwartą formą, ale przekazuje kilka logik/poglądów/sposobów czytania, z różnych perspektyw. Czasami próbuję przetwarzać obraz, aby wizualizować każdą perspektywę. To może brzmieć mechanicznie czy też automatycznie. Eksperymentowanie, nawet z poezją, jest zasadniczo automatyczne. Ale bardzo ekscytujące, ponieważ poWTórzenie jest inne niż powtórzenie.



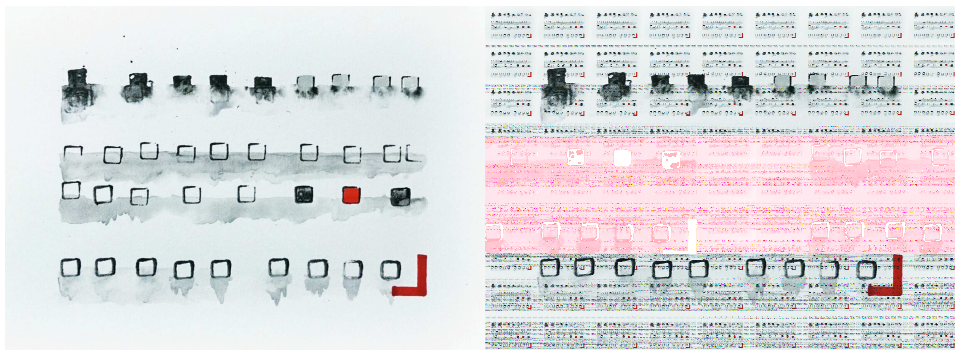
- Często piszesz tytuły lub krótkie komentarze na temat formy lub koncepcji dzieła (na przykład „13:00”, „Dwa wiersze komiksowe Senryu (ludzkie haiku)” lub „Tłumaczenie wiersza”). Jak ważne są takie komentarze i tytuły twoich prac?

Moją pierwszą opcją jest zawsze brak tytułu. Tytuł jest zamkniętym, przezroczystym oknem, autor próbuje narzucić coś lub poprowadzić czytelnika/widza/słuchacza, zanim jeszcze zacznie czytać/oglądać/słuchać. Beztytułowość to otwarte okno, most, ciche abstrakcyjne zaproszenie,

a czytelnik/widz/słuchacz pustego płótna może wypełnić je później. Może to być także oko cyklonu, spokój przed tsunami lub cichy protest. Beztytułowość to ziarno piasku na linii brzegowej. Na tym ziarenku możesz nawet znaleźć niezauważoną autobiografię oceanu. Beztytułowość pozwala doświadczyć czegoś na własną rękę.

- Którą formę prezentacji twoich prac najbardziej lubisz? Wystawy? Książki? Broszurki? Media społecznościowe?

Mój priorytet to kreatywność. Wszystko inne jest względne. Biorąc to pod uwagę, moim pierwszym wyborem do prezentacji moich prac są zawsze media społecznościowe (jestem zwykłą osobą; nie mam agenta artystycznego, literackiego, ani odpowiedzialnego za promocję). To także platforma, na której możemy swobodnie dzielić się naszą wiedzą z innymi. Staram się również udostępniać moje opublikowane wiersze z mediów drukowanych w jednym lub kilku (w zależności od listy znajomych) mediach społecznościowych, ponieważ nie każdy może kupować i czytać drukowane czasopisma. Mój drugi wybór to książka. Gdy pojawiają się okazje, jestem również otwarta na inne formy prezentacji, w tym wystawy.



- Jak promować innowacyjne formy sztuki i literatury?

Należy robić to teraz, za pośrednictwem mediów społecznościowych, dotykając palcem. Zawsze możemy korzystać z różnych mediów społecznościowych, aby znaleźć osoby o podobnych zainteresowaniach i od tego momentu możemy iść do przodu.

<https://www.instagram.com/dmayoora>

<https://www.facebook.com/dmayoora>

<https://www.facebook.com/CalligraphyStories>

- Jaka jest granica między ozdabianiem a okaleczaniem skóry człowieka?

Ciało to część tożsamości. To jak ono wygląda, jak się zachowuje, w jaki sposób i jakie kolory jest ubrane jest związane z porządkiem kulturowym. Zdobienie ciała ma wielowiekową tradycję znaną od czasów starożytnych. W starożytnym Egipcie dekorowano je biżuterią, makijażem i tatuażem, które były nie tylko przywilejem wysoko urodzonych, ale miały też charakter magiczny i rytualny. Podobnie ciało księżniczki Ukok odnalezione w zabezpieczonym przez 2,5 tysiąca lat skorupą lodową grobowcu na granicy Mongolii i Chin jest upiękzone wytatuowanymi rysunkami oddającymi jej wysoką pozycję społeczną w koczowniczej społeczności Pazyryków. Poza pięknym odzieniem, w którym została pochowana, peruką z wyrafinowaną fryzurą, biżuterią wykonaną w różnych materiałach i kruszcach, oraz szeregiem innych przedmiotów, w które została wyposażona w podróż w zaświaty, księżniczka miała ze sobą saszetkę z kosmetykami i kolekcję barwników – w tym sproszkowany fosforan wapnia służący do zdobienia ciała tatuażami.

Oczywiście ta forma upiększania ciała bywała bolesna przynajmniej do II połowy XX wieku, kiedy to na piercing czy aplikowanie tatuażu wynaleziono techniki bardziej zaawansowane niż zamoczone w barwniku nici przeciągane pod skórą czy też uderzanie drewnikiem lub kamieniem w ptasie pióro, którego stosina wypełniona była barwnikiem spływającym do szczytu zaostrej dudki nakłuwającej skórę pozostawiając pod nią krople tuszu.

Ten pierwszy sposób do niedawna był stosowany w kulturze więziennej również w Polsce, drugi pochodzi z wiekowej tradycji chińskiej. Obydwa na swój sposób mają charakter rytualny i inicjacyjny, i obydwie wymagają sporej odporności na ból.

Jednak często to nie on był najważniejszy przy znakowaniu ciała, ale treść pozostawionego na nim rysunku. Np. średniowieczni banici piętnowani byli wypalanymi na skórze symbolami, które zależnie od okoliczności mogły im uratować życie w przyszłości lub wyłączyć ze społeczności jako przestępców.

Znacznie łagodniejszą i przyjemniejszą formą jest mehendi, czyli henna stosowana w kulturze hinduskiej i niektórych krajach arabskich. Wyszukane, ornamentalne wzory zdobiące dłonie i stopy panny młodej są immanentną częścią ceremonii zaślubin, mają znaczenie symboliczne i erotyczne. Jak odległy jest to jednak zwyczaj od obowiązującego jeszcze do początku XX wieku krępowania stóp kobietom w tradycji chińskiej? Było ono szalenie bolesne, ale także miało charakter estetyczny, a z czasem przestało wiązać się z przynależnością do klasy społecznej stając się erotycznym fetyszem.

Według mnie jednym z najbardziej poruszających współcześnie przykładów rytualnego użycia tatuażu jest zastosowanie go przez The Ramnami Samaj, sektę Harijana (Nietykalnego) Ram, której członkowie tatuują imię swojego boga Ram na własnych ciałach. Słowa boga wpisane są w skórę, wcielają ideę boga ukrytego w znakach i obecne w świadomości kulturowej. Pismo odzwierciedla oddanie

wierzącego i uznanie od Ram, ale jest także wyrazem poddania się bogu i polegania na sekcie, która zdominowała życie religijne regionu Ramnami w Indiach od lat 90. XIX wieku. Pokryte tatuażowymi tekstami twarze członków The Ramnami Samaj znany z projektu Inked Faces autorstwa włoskiej reporterki Mattii Passarini, która w swoich filmach dokumentalnych i fotografiach stara się uchwycić zanikającą kulturę i rytuały na całym świecie.

Jeśli więc chodzi o przynależność kulturowo-religijną ta granica pomiędzy zdobieniem a okaleczeniem ciała jest bardzo płynna.



Małgorzata Dawidek, z serii Body Texts, nr 01, Fotografia, 2016. Fot. archiwum artystki.

– Mój sensei, Paweł Kutermankiewicz, prowadzi obecnie sekcję w Birmingham. Miała Pani w tamtym mieście wystawę. Przypadek? No ale przy okazji chciałbym zapytać, co Pani sądzi o ćwiczeniu ciała.

Nie miałam okazji spotkać Pana mistrza, ale jeśli chodzi o „ćwiczenie ciała” w tradycji wschodniej, to mam za sobą wieloletni trening Tai Chi oraz Jogi Kundalini.

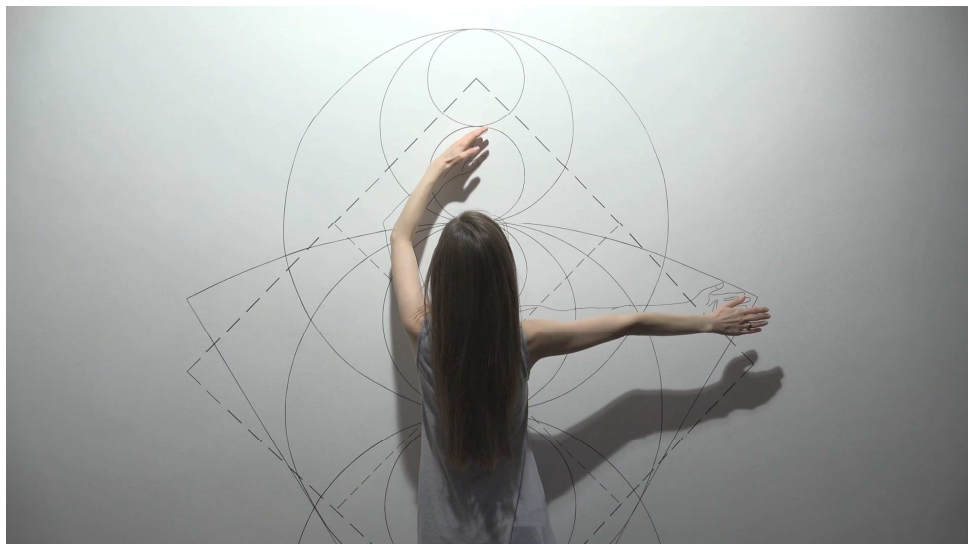
Seneka, który był chory na dusznicę w listach do Lucyljusza opisywał swoje dolegliwości i metody radzenia sobie z nimi. Pracę fizyczną, spacer i ćwiczenia wymieniał jako sposoby skuteczne nie tylko na zachowanie dobrej kondycji fizycznej, ale też psychicznej.

W ogromnej mierze do separacji ciała i ducha przyczyniło się chrześcijaństwo. Zwłaszcza ciało kobiece było, a w pewnych kulturach chrześcijańskich nadal jest, postrzegane jako siedlisko grzechu. Materialność

kobiecej cielesności wiąże się bowiem z biologicznymi zmianami, krwawieniem miesięcznym, porodem, okresem połogu, przez co było przez wieki postrzegane jako nieczyste, napiętnowane za rzekome obcowanie z szatanem i palone na stosach. Dlatego z drugiej strony idealnym ciałem kobiety chrześcijańskiej jest jego ikoniczna reprezentacja, czyli bezcielesna, a więc też bezgrzeszna i zapłodniona cudem matka boga.

Dualizm kartezjański na lata pogłębił tę izolację ciała i umysłu. Według mnie to wielkie przewinienie humanistyki. Dopiero feminizm zbudowany na fenomenologicznej koncepcji ciała połączył je z umysłem, odczuciami i duchowością. Ciało stało się częścią intelektualno-duchowo-materialnego kompleksu, który stanowi o tożsamości każdego z nas. Postrzeganie istoty ludzkiej jako zintegrowanej podmiotowości zależnej także od historii i kontekstów społeczno-kulturowych.

A zatem ćwiczenie ciała – tak, ale tresowanie ciała – nie.



Malgorzata Dawidek, Modulator, performance, Galeria Entropia, Wrocław 2017. Klatka z video autorstwa Andrzeja Jodko. <https://vimeo.com/252718209>

- W krajach anglojęzycznych chyba nie dostrzega się dorobku np. Ameryki Południowej czy choćby Polski w zakresie łączenia poezji i komiksu – ogłaszają własne działania (np. antologie) jako „pierwsze na świecie”, chociaż takie rzeczy już dawno powstawały. Czy imperializm kulturowy np. Anglii lub USA jest przez artystów dostrzegany?

Bardzo ciekawe spostrzeżenie. Zjawisko, o którym Pan wspomina jest odczuwalne w wielu dziedzinach. Jedną z czołowych, francuskich filozofek feministycznych, Hélène Cixous, zauważyła już w latach 80., że feministki francuskie czytają wszystko, co opublikują ich anglojęzyczne koleżanki, natomiast ich własne teksty muszą długo czekać na przekład i lekturę anglojęzycznych academiczek

i aktywistek. Do dziś kilka ważnych tekstów francuskich, np. z dziedziny historii ciała nie zostało przełożonych na angielski, a można je znaleźć np. w przekładzie na język polski.

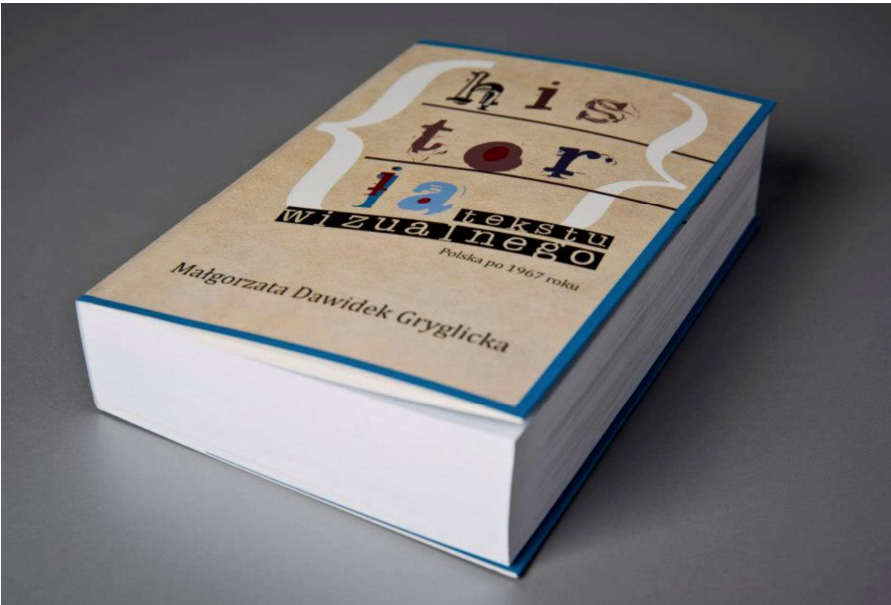
To oczywiście się powoli zmienia, choć nadal obecność publikacji autorów centralno i wschodnioeuropejskich jest na gruncie anglojęzycznym niekompletna, a wiedza o ich twórczości zależy od powagi pracy i ciekawości indywidualnych badaczy i badaczek. Muszę jednak przyznać, że gdy w rozmowie z brytyjskimi akademikami wymieniam nazwiska artystek, pisarek czy filozofek kontynentalnych słyszę często – „but, I do not know who is this”. Przy czym mam tu na myśli nazwiska z mojej perspektywy flagowe – np. Dubravkę Ugresić, Hertę Müller, Jolantę Brach-Czainę, które nadzwyczajnie wpisują się we współczesny dyskurs feministyczny i są tłumaczone.

Niedostateczna reprezentacja polskich autorek i artystek w badaniach na zachodzie Europy skutkuje ograniczoną wiedzą na temat naszej kultury. Przełożyłam niedawno na angielski kilka wierszy Haliny Poświatowskiej, które omówiłam na kilku konferencjach poświęconych relacjom ciała i literatury. Wzbudziły sensacyjny odbiór wśród akademikzek i akademików brytyjskich, ponieważ rewolucjonizują podejście do kobiecej, chorej cielesności i języka jej opisu. Żadna z poetek angielskich nie pisała tak o ciele. Virginia Woolf upominała się o ten język już w 1926 roku. Twórczość Poświatowskiej jest doskonałą odpowiedzią na ten apel. A to tylko jeden przykład.

Z drugiej strony artyści i pisarze totalitarnych krajów komunistycznych tworzący przez lata w deficycie informacji, literatury i dostępu do intelektualnych dóbr wolnego Zachodu mieli potężny głód wiedzy, która powstawała poza żelazną kurtyną. Zdobywanie tej zakazanej wiedzy stało się narzędziem kontestacji ówczesnego systemu politycznego. Na akademiach czytano wszystko co trafiło do nas z Zachodu, uczono się języków i starano włączyć w ogólnoswiatowe trendy, a artyści próbowali osadzać własną twórczość w nowych, niezrozumiałych do końca kontekstach semantycznych, co było zabiegiem dość utopijnym. Fakt ten wynikał jednak z potrzeby nadrobienia strat i budowania tożsamości na płaszczyźnie intelektualnej nieobjętej granicami. Świat artystyczny potraktował język angielski jako medium uniwersalne łączące kraje wewnątrz i na zewnątrz regionu krajów komunistycznych. Tak uczynił np. węgierski conceptualista Endre Tót, jeden z czołowych przedstawicieli międzynarodowego mail artu przesyłając do artystów z i spoza bloku proste komunikaty w języku angielskim. Tendencje te zostały wyartykułowane chyba najdosłowniej już po upadku reżimu komunistycznego przez serbskiego artystę Mladana Stilinovića, który w jednej ze swoich malarskich prac ogłosił hasło: „An artist who cannot speak English is no artist”.



Małgorzata Dawidek, Składaki, Muzeum Współczesne Wrocław, 2011. Praca znajduje się w kolekcji Muzeum Współczesnego Wrocław. Fot. archiwum artystki.



Małgorzata Dawidek, Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku, wyd.: Ha!Art, MWW, NCK, 2012. Fot. Edyta Dufaj.

- Działaj jako teoretyk m.in. poezji konkretnej, ale wyczuwam, że bardziej chce być Pani doceniona jako Autorka dzieł sztuki. Czy teoria prowadzi do lepszej praktyki, albo czy łatwo jest przeskoczyć ze świata badania sztuki do jej tworzenia?

Jeśli mówimy o teorii, to pracuję raczej jako teoretyczka, a nie teoretyk – uprzejmię upominam się o feminatywy.

Natomiast jeśli idzie kolejność zdarzeń to moja historia jest zgoła odwrotna. Jestem artystką, która stała się historyczką sztuki. Po ukończeniu Liceum Plastycznego w Lublinie studiowałam malarstwo w pracowni Prof. Jerzego Kałuckiego na ASP w Poznaniu, gdzie po obronie dyplomu przez kilka lat pracowałam jako asystentka. W tym samym czasie studiowałam też na Wydziale Edukacji Artystycznej na tej samej uczelni, gdzie obroniłam drugi dyplom, z zakresu rysunku, w pracowni Prof. Jarosława Kozłowskiego. To tam rozwinęły się moje zainteresowania sztuką konceptualną i tekstem wizualnym. Moja fascynacja literaturą i językiem odnajdowała odbicie w tworzonych wówczas przeze mnie realizacjach artystycznych. Z czasem chciałam dowiedzieć się więcej o historii łączenia tekstu i obrazu w sztuce, więc próbowałam zgłębiać temat. Zaczęłam od opracowań na temat tekstów starożytnych i średniowiecznych – *technopaegnia*, *carmina figurata*. Starożytnicy i mediewiści odrobili lekcję, ale ich opracowania nie były omawiane na zajęciach z historii sztuki. Był koniec lat 90. internet raczkował, a w bibliotekach nie było żadnych publikacji na ten temat. Postanowiłam samodzielnie zebrać trochę materiałów i odnaleźć artystów pracujących współcześnie z medium tekstowym. Rozpytywałam wykładowców, znajomych literaturoznawców, innych artystów, tłumaczyłam znalezione jakimś cudem w sieci skrawki historii grupy Noigandres. Miałam wielkie szczęście, że profil działającej przy ASP galerii AT był zorientowany na działania konceptualne i poetyckie. To tam poznałam zapraszanego przez Tomasza Wilmańskiego Emmeta Williamssa z grupy Fluxus i jego żonę Ann Noel. Pierwsze polskie tropy tekstów wizualnych odnalazłem we Wrocławiu wsparta przez Jaromira Jedlińskiego, który wówczas wykładał teorię sztuki współczesnej na naszej uczelni. Zaczęłam prowadzić regularną korespondencję z Marianną Bocian, odwiedziłam Barbarę Kozłowską, Zbigniewa Makarewicza, Michała Bieganowskiego, Stanisława Drózdza. Pojawiła się też niezwykle szansa stażu we wrocławskiej Awangardzie, której dyrektorem był wówczas Wojciech Stefanik. Przez prawie dwa miesiące eksplorowałam archiwum galerii, pisałam, robiłam wywiady z teoretykami sztuki, literatury i artystami. Zastanawiałam się dlaczego nikt do tej pory tego nie zrobił? Dlaczego nie ma wystaw tych wszystkich poetek i poetów tak silnie obecnych trzydzieści lat wcześniej? Po pół roku od rozpoczęcia kwerendy miałam tyle materiału, że zdecydowałam obronić pracę magisterską na temat historii poezji konkretnej.

Miałam poczucie wykonywania bardzo pionierskiej roboty. Ale robiłam ten research z czystej pasji, ciekawości i pragnienia odnalezienia mojego własnego miejsca na mapie historii tekstu wizualnego. Poezja wizualna była dla mnie zjawiskiem absolutnie fascynującym, a język – głównym narzędziem mojej własnej

praktyki artystycznej. W moim odczuciu brak wiedzy na ten temat równał się z brakiem wiedzy o korzeniach własnej sztuki.

Po obronie Jarosław Kozłowski wsparł mój pomysł rozwinięcia tej pracy w szeroko zakrojone badania i tak po zdanych egzaminach otrzymałam stypendium doktoranckie w Zakładzie Sztuki Nowoczesnej na wydziale Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza. Po 5 latach podróży, studiów i kwerend obroniłam doktorat promowany przez Prof. Piotra Piotrowskiego. Przez cały ten okres byłam aktywną artystką i wykładowczynią na wydziale malarstwa ASP. Nie było więc przeskoku, o który Pan pyta, tylko naturalny rozwój, eksploracja, przenikanie dziedzin, głód wiedzy. Myślę, że w moim przypadku teoria i praktyka artystyczna karmi się sobą wzajemnie. Poznanie swojego miejsca w linii historii określonego zjawiska, czy nurtu artystycznego pozwala nie tylko uniknąć wywarzania już otwartych drzwi, ale przede wszystkim rozwinąć (samo)świadomość twórczą, język mówienia o własnej sztuce i samokrytycyzm.

– W swojej pracy „Two Memories” zbliża się Pani do pisania bezznaczeniowego (asemic writing), ale jednocześnie wyczuwa się tu konceptualizm. Czy tworząc, należy myśleć o tym, do jakich szufladek tworzone dzieła zostaną zaliczone?

Sama nigdy o tym nie myślę. Mam świadomość tego z jakich źródeł wypływają moje założenia twórcze, bo sięgam do nich podczas pracy, ale nie mam wpływu na to jak praca zostanie odebrana przez odbiorców. Nie interesuje mnie też klasyfikacja. Mogę się wobec niej buntować lub ją zaakceptować, ale nie mam na nią wpływu.

Weźmy przywołany przez Pana przykład *Two Memories*. Jest to bardzo osobista praca, w której przywołuję dwa wspomnienia o moim dziadku. Dziadek, którego biografia jest wstrząsająca, zginął tragicznie w stanie wojennym brutalnie pobity przez milicję. Był rok 1982. Miałam wtedy niecałe 6 lat. Mam bardzo niewiele wspomnień o dziadku z okresu dzieciństwa. Na pierwszy plan wybijają się dwa – gdy uczył mnie jeździć na rowerze i gdy ślizgał ze mną na zamrożonym jeziorze. W *Two Memories* przywołałam te dwie sceny. Zaczęłam od mniejszego formatu (60x90 cm), na którym próbowałam zrekonstruować je z pamięci. Ponieważ nie byłam w stanie odtworzyć wszystkich detali 3/4 rysunku pozostaje pusta. To biel wyczekiwania, straty i żałoby. Przywołane wspomnienia zajmują jedynie niewielką część na dole strony. Próbowałam w nich odtworzyć szczegóły – W co dziadek był ubrany? Jakie miał buty? Co miał na głowie? Jak mnie trzymał? Czy byłam sama? Czy była z nami moja siostra? Gdzie biegł pies? Jaka była pogoda? Jaki kolor miało niebo? Pamięć o tamtych wydarzeniach się rwie. Po pewnym czasie przypominają mi się jakieś detale. Wracam więc do opuszczonych zdań, dopisuję coś w interliniach. Nadpisuję kolejne wersy. I kolejne. Jedne wspomnienia wypierają inne. Albo się nawarstwiają. Wkrótce zrozumiałam, że ta praca potrzebuje większej skali, więc przenosiłam ją w przestrzeń studia – tę formę rysunku zrealizowałam w 2016 roku podczas mojej rezydencji artystycznej w Slade School of Fine Art w Londynie. Proces wyglądał podobnie.

Two Memories mają więc formę performatywną. To praca z pamięcią, uruchamianiem jej, przeszukiwaniem, powrotami do jej repozytorium, do

wspomnień o dziadku. Z mojej perspektywy nie jest to rysunek mechaniczny, ale żywa i emocjonalna notacja. To pisana palimpsestowo historia niezabliźnionej straty. Głęboko prywatna, która poprzez medium rysunku przełamuje te granice prywatności stając się częścią publicznej deklaracji – wielkim FUCK OFF dla reżimowego systemu, który mi dziadka odebrał. Jest to opowieść zakorzeniona w doświadczeniu historycznym. Więc ja nie widzę jej jako *écriture mecanique*, czy *écriture automatique* – które cenię, bo uważam, że pismo asemiczne zawiera w sobie potencjał pisma w ogóle – lecz jako *écriture historique* – czyli pisanie rekonstruktywne, dokonane z pozycji własnej egzystencji, ale osadzone w szerszym planie doświadczenia historycznego.



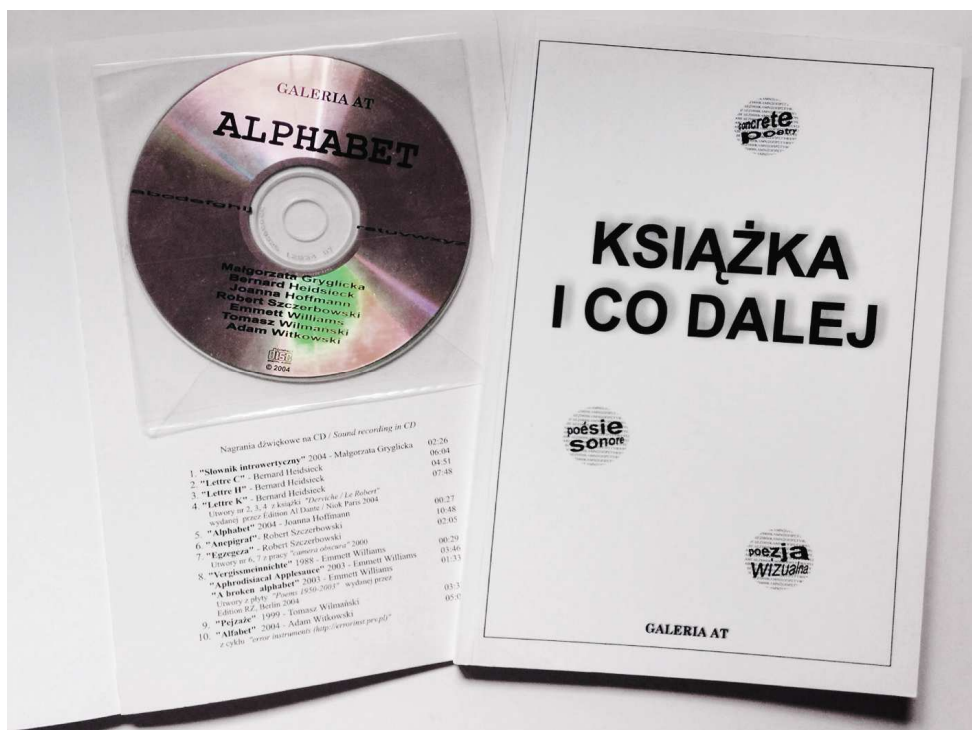
Małgorzata Dawidek, *Two Memories*, rysunek, 650 x 220 cm, dokumentacja procesu, Rezydencja Artystyczna, Slade School of Fine Arts, Londyn 2016. Fot. archiwum artystki.

– Jakie jest Pani największe dzieło? Jak dużo pracy Pani w nie włożyła? Czy ktoś Pani pomógł?

Raczej nie myślę o swoich pracach w tych kategoriach. Bardziej interesuje mnie sam proces tworzenia, zbieranie informacji, składanie elementów, łączenie faktów, widzenie ich w różnych kontekstach. Każda realizacja wymaga innego sposobu pracy, innego przygotowania, innego researchu, innego skupienia. Jedne powstają w okresach szczególnie ważnych w moim życiu osobistym, inne podczas dogłębnych badań, jeszcze inne intuicyjnie. Nie chciałabym ich więc wartościować.

Ale bardzo cenię współpracę z artystami lub specjalistami z innych dziedzin. Od 2019 roku kolaboruję z brytyjską artystką i kuratorką Naomi Siderfin. Od tego

roku jeden z moich projektów powstaje przy wsparciu zespołu informatyków z University Collage London. Takie zderzenia są bardzo zapładniające dla moich projektów.



Alphabet, redakcja: Tomasz Wilmański, nagranie: Cezary Ostrowski, Galeria AT, Poznań 2004. Fot. archiwum artystki.

- Naucz Pani na uczelni, występuje na konferencjach - a czy używa Pani głosu w swoich działaniach artystycznych? Czy można wykonywać Pani dzieła głosem?

Tak. Zrealizowałam trzy prace dźwiękowe: *Słownik Intrawertyczny* to utwór oparty na zasadzie aliteracji, czyli powtórzeń liter i głosek w wierszu. Został zarejestrowany w studio Cezarego Ostrowskiego w Poznaniu i opublikowany na zbiorowym krążku wydanym przez galerię AT do wystawy „Alphabet” w 2004 roku. *Dziennik Zmysłów* to z kolei zbiór pięciu esejów pisanych z perspektywy każdego ze zmysłów. Praca została nagrana we współpracy z dźwiękowcem Szymonem Straburzyńskim w studio Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu w 2013 roku. Tego samego roku zrealizowałam też projekt wizualno-dźwiękowy dla dzieci zatytułowany *Bajka o Człowieku Zwanym Ram Tam Tam*, który prezentowany był na Biennale Sztuki dla Dziecka w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu. Tekst został

zinterpretowany przez Piotra Dąbrowskiego, aktora Teatru Polskiego, i przełożony na język migowy przez Dominikę Mroczek.

Poza tym w jednym z ostatnich moich performansów, pt. *Aporia&Epiphany* (2019) kluczowym elementem jest szept. Z kolei w performansie *The Book of Hours* (2019) wykorzystuję abstrakcyjne dźwięki wydawane przez ciało, są nieartykułowalne i wynikają z długotrwałego procesu pracy z ciałem na granicy tańca.

- Co sądzi Pani o moich neopoemiksach?

To jest bardzo ciekawa idea wpisująca się w światową historię tekstu wizualnego i otwierająca dla niego nowe opcje poprzez użycie multimediów.

Zaciekało mnie jak w Pana pracach funkcjonują tytuły. Na Pana blogu – imponującym nie tylko ze względu na ogrom wykonanej pracy ale też przez wzgląd na zawartość – zwróciłam uwagę na zbiór „stare wiersze do przeróbki”. Tytuł sugeruje, że czytelnik może spodziewać się lektury wierszy niedokończonych lub odsłaniających warsztat autora. Tymczasem tom faktycznie funkcjonuje jako kompletny zbiór. Tytuł jest więc mylący, ale znaczący. Kuszący. Idąc dalej, jest w tym tomie utwór zatytułowany „przeżywanie nierzeczywistości”. I już to centralne hasło otwiera szerokie pole interpretacyjne przerzucające nas do konceptu symulakrum, życia wirtualnego lub fiksacji. Ponad to, łączenie języków, kodów, stosowanie skrótów klawiaturowych w treści wiersza, mówię tu o utworze =-0, jest formą ewolucji języka, rozszerzania jego możliwości i popychania go do jego granic.

Wydaje mi się, że chyba o to chodzi w poezji, o zderzenia pewnych kontradycji i balansowanie na granicy sensów tak by tworzyć nowe wartości twórcze i poznawcze.

- Jak zorganizować wystawę neopoemiksów, żeby przyciągnęła ona uwagę?

To pytanie o receptę jak zorganizować dobrą wystawę w ogóle. Ale ja nie mam na to odpowiedzi.