

Jarogniew Barciszewski-Kozioł

Akademia Nauk Stosowanych

w Nowym Sączu

Książka jako obiekt konceptualny: projektowanie w granicach sztuki i teorii

Streszczenie

Artykuł analizuje książkę jako obiekt konceptualny w kontekście tradycyjnych metod artystycznych oraz współczesnych przemian kulturowych i technologicznych. Celem jest przedstawienie książki artystycznej jako medium, które przekracza funkcje użytkowe i staje się przestrzenią eksperymentu estetycznego, filozoficznego i komunikacyjnego. Autor odwołuje się do kluczowych twórców i teoretyków książki artystycznej: Ulisesa Carrióna, Eda Ruscha, Marcellego Broodthaersa, Warji Lavater i Johanny Drucker, analizując, jak redefiniowali oni relację między formą, treścią a procesem projektowym. Artykuł omawia także znaczenie materialności i taktylności książki w epoce cyfrowej oraz wskazuje, w jaki sposób książka cyfrowa może stanowić kontynuację idei konceptualnych.

Słowa kluczowe: książka artystyczna, projektowanie wydawnicze, materialność, intermedialność, sztuka konceptualna, typografia, książka cyfrowa.

The Book as a Conceptual Object: Design within the Boundaries of Art and Theory

Abstract

The article analyzes the book as a conceptual object in the context of traditional artistic methods and contemporary cultural and technological transformations. Its aim is to present the artist's book as a medium that transcends utilitarian functions and becomes a space for aesthetic, philosophical, and communicative experimentation. The author refers to key creators and theorists of the artist's book – Ulises Carrión, Ed Ruscha, Marcel Broodthaers, Warja Lavater, and Johanna Drucker – examining how they redefined the relationship between form, content, and the design process. The article also discusses the significance of materiality and tactility in the digital age and indicates how the digital book can serve as a continuation of conceptual ideas.

Keywords: artbook, editorial design, materiality, intermediality, conceptual art, typography, digital book

Wprowadzenie. Kontekst historyczny i teoretyczny książki artystycznej

Od momentu wynalezienia druku przez Gutenberga w XV wieku książka pełniła funkcję podstawowego medium utrwalania i przekazywania wiedzy. Jednak od drugiej połowy XX stulecia przestała być ona dostrzegana wyłącznie jako nośnik tekstu – zaczęła funkcjonować jako dzieło sztuki samo w sobie. Przemiana ta była konsekwencją głębokich przemian kulturowych i estetycznych, jakie dokonały się w obrę-

bie awangard artystycznych oraz rozwoju teorii komunikacji wizualnej i semiotyki. Wraz z pojawieniem się modernizmu i późniejszego konceptualizmu książka została odzyskana przez artystów jako przestrzeń eksperymentu i autorefleksji. Artyści, tacy jak El Lissitzky, László Moholy-Nagy czy Sonia Delaunay, już na początku XX wieku zauważyli potencjał książki jako dynamicznej kompozycji wizualnej, w której typografia, rytm stron i układ graficzny są równorzędnymi elementami przekazu. W publikacjach takich, jak *For the Voice* (1923) Lissitzky'ego forma typograficzna staje się narracją samą w sobie – nośnikiem emocji, ruchu i energii. Jak zauważa Johanna Drucker (1995), artystyczna reinterpretacja książki wiąże się z przesunięciem punktu ciężkości z tekstu na formę i strukturę. Książka okazuje się polem, w którym artysta negocjuje relację między ideą a materią. W tym sensie książka nie jest już wyłącznie instrumentem służącym lekturze, ale doświadczeniem wizualnym i przestrzennym. Drucker opisuje ją jako „*site of aesthetic inquiry*” – miejsce badania i refleksji nad istotą komunikacji wizualnej. W latach 50. i 60. XX wieku, na fali rozwoju sztuki konceptualnej, perspektywa ta nabrała szczególnego znaczenia. Artyści tacy, jak Ed Ruscha, Dieter Roth, Sol LeWitt, Ulises Carrión czy Marcel Broodthaers zaczęli wykorzystywać książkę jako medium idei, w którym treść pozostaje wtórna wobec struktury, procesu i kontekstu. Zjawisko to było nie tylko artystyczną rewolucją, lecz również krytyką instytucjonalną – próbą wyzwolenia sztuki spod władzy galerii i rynku. Książka, jako forma tania, łatwa do powielenia i dostępna, oferowała alternatywną drogę komunikacji między twórcą a odbiorcą.

Ulises Carrión w przełomowym eseju *The New Art of Making Books* (1975) pisał: „Stara książka jest kontenerem dla słów; nowa książka jest przestrzenią dla idei”. To zdanie można uznać za manifest nowoczesnej książki artystycznej. Carrión sprzeciwiał się traktowaniu książki jako dekoracyjnego dodatku do tekstu. Proponował myślenie o niej jako o autonomicznej strukturze narracyjnej, w której czas i przestrzeń stron budują znaczenie tak samo jak słowa. W jego ujęciu książka artystyczna staje się dziełem konceptualnym, w którym każdy element – od papieru przez margines po rytm przewracania kartek – uczestniczy w tworzeniu doświadczenia odbiorczego (Carrión, 1975/2018). W tym kontekście pojawia się również pojęcie „czytania wizualnego”. Czytelnik książki artystycznej nie jest już biernym odbiorcą tekstu, ale aktywnym uczestnikiem procesu interpretacyjnego. Jak zauważa Johanna Drucker (2014), art-book wymaga performatywnej lektury – fizycznego kontaktu z obiektem, zwracania uwagi na sekwencyjność, proporcje i rytm stron. Tym samym książka przestaje być linearną opowieścią, staje się zaś doświadczeniem przestrzennym. Równolegle w Europie i Stanach Zjednoczonych rozwijały się niezależne wydawnictwa artystyczne, takie jak Something Else Press, Beau Geste Press czy Printed Matter. Odegrały one kluczową rolę w popularyzacji książki jako formy sztuki konceptualnej. Ich działalność umożliwiła artystom publikowanie niskonakładowych edycji, które podważały hierarchię tradycyjnych instytucji artystycznych. Marcel Broodthaers, jeden z pionierów konceptualizmu, w latach 70. tworzył książki, które dekonstruowały język i formę publikacji. W jego projekcie *Un Livre d'Artiste* (1971) książka staje się zarazem komentarzem do statusu autora i dzieła. Broodthaers traktował ją jako przestrzeń refleksji nad mechanizmami produkcji i dystrybucji znaczeń w świecie sztuki.

Na gruncie polskim książka artystyczna pojawiła się nieco później, lecz rozwijała się intensywnie od lat 70. dzięki takim artystom, jak Andrzej Dudek-Dürer, Zbigniew Makowski, a także w praktykach środowisk akademickich (m.in. PWSSP we Wrocławiu i w Łodzi.) Polski kontekst często podkreślał związek książki z ideą procesu i dokumentu – zapisu działania, performance’u, eksperymentu z materią. Współcześnie książka artystyczna funkcjonuje na styku sztuki i projektowania. Nie jest wyłącznie artefaktem muzealnym, lecz nadal żywym medium refleksji artystycznej i społecznej. Jej znaczenie rośnie w epoce nadmiaru obrazów cyfrowych, stanowi bowiem przeciwwagę dla ulotności wirtualnych form. Książka, poprzez swoją fizyczność, spowalnia percepcję i przywraca odbiorcy doświadczenie dotyku, ciężaru i rytmu. Jak zauważa Johanna Drucker (2013), „książka artystyczna to najdoskonalsza forma wizualnego myślenia”, ponieważ łączy analizę, intuicję i doświadczenie materialne. Jest zatem zarówno obiektem, jak i procesem, teorią i praktyką – formą, która w sposób wyjątkowy łączy świat sztuki, filozofii i projektowania.

1. Książka jako medium artystyczne – od funkcji do idei

Przemiana książki z obiektu użytkowego w dzieło sztuki stanowi jedno z najbardziej fascynujących zjawisk XX-wiecznej kultury wizualnej. Kluczowe znaczenie miało tu przesunięcie akcentu z funkcji informacyjnej na refleksję nad strukturą i procesem – z tekstu na formę, z czytania na doświadczenie. W tym kontekście książka artystyczna staje się miejscem, gdzie sztuka, teoria i projektowanie spotykają się w jednym medium. Początki tej przemiany sięgają awangardy lat 20. XX wieku, kiedy artyści tacy, jak El Lissitzky, Kazimierz Malewicz, Sonia Delaunay, Filippo Tommaso Marinetti czy László Moholy-Nagy eksperymentowali z układem typograficznym i rytmem druku. Ich celem było odejście od linearnych struktur tekstu na rzecz dynamicznej kompozycji wizualnej, w której pismo nabierało cech ruchu i przestrzeni. Książka w tym ujęciu stała się polem wizualnej symfonii – miejscem, w którym język i obraz przenikają się wzajemnie. László Lissitzky w publikacji *Для голоса (For the Voice)* z 1923 roku zaprojektował książkę jako „instrument do czytania głośnego” – każda strona była traktowana jak partytura wizualna, zbudowana z kontrastów barwnych, geometrycznych i typograficznych. Dla artysty książka stanowiła formę współczesnego manifestu wizualnego, w którym idea rewolucyjna realizowała się nie poprzez słowa, ale poprzez energię układu typograficznego (Lissitzky, 1923/2010). Podobne eksperymenty podejmowali twórcy związani z ruchem futurystycznym i dadaistycznym. Dla nich książka stanowiła żywy obiekt, który można było przekształcać, niszczyć, rekonstruować. Marcel Duchamp w *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Boîte verte)* (1934) traktował publikację jako kontener idei – nie dzieło literackie, lecz archiwum myślenia konceptualnego.

W latach 60. XX wieku książka artystyczna stała się jednym z głównych mediów sztuki konceptualnej. W tym czasie wielu artystów zaczęło postrzegać ją jako narzędzie refleksji nad sztuką samą w sobie. Ed Ruscha, amerykański artysta związany z pop-artem, opublikował w 1963 roku *Twentysix Gasoline Stations* – skromny,

pozbawiony emocji zestaw fotografii przedstawiających stacje benzynowe. Publikacja była tania, minimalistyczna i pozbawiona hierarchii – każdy obraz potraktowany został na równi z innymi, a całość stanowiła dokument banalności. Książka ta, paradoksalnie, zyskała status jednego z najważniejszych dzieł sztuki współczesnej, ponieważ zdemaskowała mechanizmy kultury wizualnej opartej na powtórzeniu i se-ryjności (Ruscha, 1963). Ulises Carrión w manifestie *The New Art of Making Books* (1975/2018) poszedł krok dalej, redefiniując istotę książki. Jego zdaniem, „nowa książka” nie jest zbiorem tekstów, lecz systemem relacji przestrzennych i temporalnych, w którym znaczenie rodzi się z organizacji elementów wizualnych i rytmu lektury. Dla Carrióna książka pozostaje procesem komunikacyjnym, w którym odbiorca uczestniczy poprzez działanie – przewracanie stron, analizowanie układu, doświadczenie formy. W tym samym duchu Dieter Roth tworzył swoje *Literaturwurst* (1961-1969) – książki przekształcone w obiekty rzeźbiarskie, wypełnione masą kiełbasianą, które ironicznie komentowały konsumpcyjny charakter kultury masowej. U Rotha książka traciła swą funkcję użytkową, ale zyskiwała nowy wymiar – stała się ciałem idei, fizycznym manifestem.

Belgijski artysta Marcel Broodthaers wniósł do dyskursu o książce artystycznej element krytyki instytucjonalnej. Jego projekt *Un Livre d'Artiste* (1971) analizował relację między książką, autorem a systemem sztuki. Broodthaers pytał, czy książka może istnieć jako dzieło autonomiczne, jeśli wciąż funkcjonuje w ramach rynku i muzeum. W jego twórczości książka stała się narzędziem demaskowania struktur władzy symbolicznej, a jednocześnie sposobem redefinicji pojęcia „dzieła sztuki” (Bury, 2015). Broodthaers ironicznie podkreślał, że artysta nie tylko tworzy książkę, ale również ją „produkuje” – stając się częścią systemu, który rzekomo próbuje podważyć. To napięcie między wolnością artystyczną a rynkiem kultury sprawia, że książka konceptualna jest medium nieustannie autorefleksyjnym.

Ważnym aspektem tej nowej formy była także jej demokratyczność. Książka mogła być powielana, dystrybuowana niezależnie, sprzedawana tanio lub wręcz rozdawana. Dzięki temu artyści mogli ominąć tradycyjne kanały prezentacji – galerie i instytucje – i bezpośrednio komunikować się z publicznością. Jak zauważa Johanna Drucker (1995), to właśnie ta dostępność nadała książce artystycznej wyjątkową pozycję w historii współczesnego designu. W przeciwieństwie do dzieł unikatowych książki artystyczne często funkcjonowały jako edycje limitowane lub nawet masowe. Ich wartość nie polegała na unikatowości, ale na idei, którą niosły. Były demokratycznym medium refleksji – równocześnie krytyką i narzędziem komunikacji. Przemiana książki w obiekt artystyczny doprowadziła do zacieklej debaty o granice między sztuką a projektowaniem. W klasycznym modelu projektant służył komunikacji – jego celem było ułatwienie odbioru treści. W książce artystycznej forma staje się treścią, a projektant artysta nie ukrywa swojej obecności. Jak podkreśla Frascara (2004), projektowanie w tym kontekście nabiera wymiaru filozoficznego: nie chodzi o „przekazanie komunikatu”, lecz o „projektowanie doświadczenia znaczenia”. Współczesne ujęcie książki artystycznej łączy zatem myślenie graficzne, filozoficzne i performatywne. Książka jest równocześnie obiektem, procesem i manifestem. Nie ma jednej formy – może być ręcznie szitym tomem, offsetowym drukiem, kserokopią, pudełkiem

z luźnymi kartami, zwojem lub strukturą przestrzenną. Jak pisze Drucker (2013), artbook to „laboratorium komunikacji” – przestrzeń, w której eksperymentuje się z czasem, ruchem, rytmem i dotykiem. To właśnie w tej różnorodności i elastyczności tkwi jej siła: książka artystyczna pozostaje projektem otwartym, zdolnym do adaptacji i dialogu z każdą epoką.

2. Materialność i proces jako nośnik znaczenia

Materialność książki jest jednym z kluczowych aspektów odróżniających książkę artystyczną od tradycyjnej publikacji. Podczas gdy książka użytkowa pełni przede wszystkim funkcję komunikacyjną – przekaz treści, informacji lub obrazu – książka artystyczna przekształca ten model w proces estetyczny, w którym każdy fizyczny element – papier, okładka, oprawa, faktura, zapach, ciężar – nabiera wymiaru semantycznego. Jak zauważa Johanna Drucker (1995), „artystyczna książka jest materialnym systemem znaczeń, w którym forma nie jest nośnikiem treści, lecz samą treścią”. W tym sensie artbook przestaje być obiektem przeźroczystym, pośredniczącym w przekazie – staje się aktywnym uczestnikiem komunikacji tworzącym znaczenie poprzez swoją fizyczność.

W tradycji książki artystycznej fizyczny kontakt z obiektem stanowi integralny element odbioru. Przewracanie stron, dotykanie powierzchni, manipulowanie strukturą – to działania, które współtworzą sens dzieła. W ten sposób książka funkcjonuje jako medium haptyczne, angażujące zmysł dotyku i ruchu. Artystka Warja Lavater, znana ze swoich *Folded Stories* (lata 60.-70.), wprowadziła nowatorską koncepcję narracji rozkładanej – książki harmonijkowej, w której kolejne piktogramy opowiadały historie klasycznych baśni, takich jak *Kopciuszek* czy *Czerwony Kapturek*. Dla Lavater książka była strukturą rytmiczną, w której przestrzeń i czas odgrywały równorzędną rolę z tekstem. Składanie i rozkładanie publikacji stanowiło rodzaj performance'u czytelniczego – czynności, która zamieniała odbiorcę w uczestnika procesu interpretacji (Lavater, 1970). Podobne podejście można odnaleźć w pracach Bruna Munariego, włoskiego projektanta i artysty, który tworzył książki dla dzieci (*Libri illeggibili*, 1949-1996) pozbawione tekstu, oparte wyłącznie na rytmie kolorów, faktur i kształtów. Munari rozumiał książkę jako narzędzie poznania zmysłowego – „książkę, której się dotyka, a nie tylko czyta”. W jego koncepcji materialność stawała się źródłem edukacji estetycznej i wyobraźni (Munari, 1981).

3. Książka jako ślad procesu

Jedną z najważniejszych cech książki konceptualnej okazuje się jej zdolność do dokumentowania procesu twórczego. Artyści tacy, jak Dieter Roth, Allan Kaprow czy Hanne Darboven traktowali książkę jako zapis działania, doświadczenia, upływu czasu. W przeciwieństwie do tradycyjnego dzieła sztuki książka artystyczna często staje się procesem w toku. Roth w cyklu *Literaturwurst* (1961-1969) poszedł w kierunku radykalnego performance'u materialnego. Zmienił książki w... kielbasy:

wymieszał ich papier z masą mięsną, uformował, zaszył i pozostawił do naturalnego rozkładu. Jego gest można odczytywać jako krytykę konsumpcyjnego podejścia do kultury – przekształcenie książki w przedmiot biologiczny było metaforą pożerania treści przez masową publiczność (Bury, 2015). Roth pokazał, że materia druku może być żywa, niestabilna i organiczna, a proces rozkładu pozostawiać formą komunikatu.

W zupełnie innym tonie tworzyła Hanne Darboven, która traktowała książkę jako narzędzie conceptualnego porządkowania rzeczywistości. Jej monumentalne serie liczb, dat i notacji zapisywanych na kartach papieru stanowiły nie tyle treść, ile akt dyscypliny myślenia. W książkach Darboven proces zapisu pozostaje tożsamy z istotą dzieła – to, co widzimy, nie jest reprezentacją idei, lecz śladem jej trwania. W książce artystycznej introligatorstwo – niegdyś czysto rzemieślniczy etap produkcji – zyskało rangę gestu twórczego. Artysta staje się introligatorem własnej idei. Ręczne szycie, nieregularne cięcia, ślady kleju czy nierówne marginesy nie są błędami, lecz znakami autorskiej obecności. W książkach takich, jak *The Book of Night Women* (1992) lub *Threaded Pages* (projekty współczesnych twórczyń feministycznych) materiał staje się nośnikiem emocji – śladem pracy ciała. Z kolei artystki i artyści współcześni, tacy jak Anselm Kiefer czy Tara Bryan, tworzą monumentalne książki z metalu, ołowiu i popiołu, dosłownie ciężkie, niemożliwe do „czytania” w klasycznym sensie. Książka zostaje tu przekształcona w rzeźbę – ślad pamięci i historii. Materiał, jego gęstość, zapach, ślady zużycia stają się językiem metaforycznym. Kiefer mówił, że jego książki są „złogami czasu” – zapisami pamięci kulturowej, których nie da się otworzyć bez wysiłku, fizycznie ani intelektualnie. Tego rodzaju dzieła wymuszają konfrontację z materią – stanowią opór wobec szybkości percepcji charakterystycznej dla kultury cyfrowej.

W praktyce projektowej przeniesienie uwagi na materialność oznacza, że decyzje formalne (papier, typografia, układ, sposób druku) są równocześnie decyzjami znaczeniowymi. Jak zauważa Ellen Lupton (2010), projektowanie książki jest procesem „przekształcania idei w formę dotykalną” – wymaga nie tylko estetycznego wyczucia, ale też refleksji filozoficznej nad tym, w jaki sposób materia uczestniczy w przekazie. W dydaktyce artystycznej takie podejście kształtuje świadomość materiałową studentów. Pozwala im dostrzec, że każdy element projektu ma znaczenie i że książka – nawet ta pozbawiona tekstu – komunikuje poprzez rytm, fakturę, proporcję i ciężar. Materialność książki artystycznej wprowadza również ciekawy paradoks: z jednej strony zapewnia trwałość i fizyczne istnienie dzieła, z drugiej – wprowadza aspekt przemijania. Papier może żółknąć, farba blaknąć, struktury się rozpadać. Dla wielu artystów ten proces jest częścią koncepcji. Jak pisze Drucker (2013), materialne starzenie się książki pozostaje nie tylko efektem czasu, ale też elementem narracyjnym – metaforą przemiany idei, pamięci i ciała. W tym sensie książka staje się nie tyle dokumentem, ile żywym organizmem.

W dobie dominacji mediów ekranowych książka artystyczna nabiera wymiaru krytycznego. Jej fizyczność jest gestem sprzeciwu wobec dematerializacji komunikacji wizualnej. Każdy dotyk papieru, każdy ślad druku przypomina, że poznanie estetyczne jest również doświadczeniem cielesnym. Materialność staje się więc formą oporu – spowolnienia, kontemplacji, przywrócenia kontaktu z materią i zmysłami.

Jak zauważa Manovich (2013), kultura cyfrowa charakteryzuje się natychmiastowością i symulacją. Książka artystyczna – przeciwnie, wymaga cierpliwości i obecności. Właśnie ta różnica sprawia, że obie formy – fizyczna i cyfrowa – mogą funkcjonować komplementarnie, a nie konkurencyjnie.

4. Typografia, rytm, narracja – język projektowania

Typografia, rytm i narracja stanowią jedne z najważniejszych elementów języka wizualnego książki artystycznej. W tradycyjnym projektowaniu wydawniczym typografia pełni funkcję służebną – ma ułatwiać czytanie, porządkować treść, zapewniać czytelność. W książce artystycznej typografia przestaje być neutralnym medium, staje się zaś aktywnym uczestnikiem znaczenia. To nie tekst okazuje się tutaj głównym bohaterem, lecz jego wizualna i przestrzenna organizacja, która nadaje książce charakter performatywny. Johanna Drucker (1995) zauważa, że typografia w artbookach „działa jak choreografia percepcji” – kieruje spojrzeniem odbiorcy, rytmizuje jego doświadczenie i wprowadza napięcie między tekstem a obrazem. Typografia nie służy więc wyłącznie czytelności, ale staje się formą ekspresji, narzędziem kształtowania emocji, tempa i rytmu.

W książkach artystycznych projektowanie typograficzne często przekracza granice projektowania użytkowego. W rękach artysty litera może być znakiem graficznym, rytmem lub dźwiękiem. Książka staje się wówczas polem dla eksperymentów z układem, skalą, kontrastem i deformacją pisma. Przykładem może być „Une semaine de bonté” (1934) Maxa Ernsta – surrealistyczna książka kolaż, w której typografia i obraz tworzą napięcie między czytelnym a nieczytelnym. Podobnie działały typograficzne eksperymenty dadaistów, takich jak Tristan Tzara czy Raoul Hausmann, dla których litera była elementem chaosu i energii. El Lissitzky w *For the Voice* (1923) wykorzystał druk typograficzny do stworzenia rytmicznej, geometrycznej partytury wizualnej. Każda strona została zbudowana z pionów i poziomów, które miały oddawać brzmienie rewolucyjnych poematów Majakowskiego. Lissitzky traktował pismo nie jako zapis słowa, lecz materiał architektoniczny – strukturę wizualną o potencjale emocjonalnym. Współczesne książki artystyczne kontynuują tę tradycję. Artyści tacy, jak Ken Campbell, Carla Busuttill czy Kasper Andreasen wykorzystują typografię w sposób ekspresyjny, fragmentaryczny, często świadomie zacierając granice między czytelnością a abstrakcją. Ich projekty ukazują, że litera może być rysunkiem, rytmem lub śladem gestu tak samo ważnym jak obraz czy materiał.

W odróżnieniu od obrazu czy plakatu książka ma wymiar temporalny. Czytanie książki artystycznej to proces rozciągnięty w czasie – sekwencja działań, które wymagają obecności i zaangażowania odbiorcy. Rytm książki to zatem nie tylko rytm tekstu, ale również rytm przewracania stron, pauz, ciszy, gęstości i światła między stronami. Jak zauważa Drucker (2013), każda książka ma swój wewnętrzny rytm wizualny – układ białych pól, proporcje marginesów, powtórzenia i przerwy tworzą strukturę zbliżoną do muzycznej kompozycji. Projektant książki staje się więc „dyrygentem percepcji”, a jego decyzje formalne wpływają bezpośrednio na sposób, w jaki

odbiorca doświadcza treści. Dla artystów takich, jak Keith Smith czy Philip Zimmermann książka to architektura narracji – przestrzeń, którą trzeba zbudować z harmonii napięć. W ich pracach rytm stron jest kluczem do zrozumienia sensu dzieła: powtarzające się motywy, zmiany formatów, wprowadzanie asymetrii i przerw stanowią element języka wizualnego. Podobną zasadą kierował się Ed Ruscha, którego książki fotograficzne, choć na pozór surowe, posiadają wyraźny rytm i dramaturgię. *Every Building on the Sunset Strip* (1966) to linearny zapis przestrzeni miejskiej – wizualny rytm codzienności, w którym powtórzenie staje się metodą narracji.

Narracja w książce artystycznej nie musi mieć charakteru fabularnego. Może być procesem formalnym, refleksją nad czasem, przestrzenią lub aktem fizycznego kontaktu. W artbookach Sol LeWitta (np. *Four Basic Kinds of Straight Lines*, 1969) narracja polega na logicznej progresji form, a nie na opowieści. To, co się „czyta”, to zmiana rytmu, powtórzenie i transformacja – narracja abstrakcyjna, ale precyzyjna. Christian Boltanski, francuski artysta konceptualny, w swoich książkach tworzył narracje oparte na pamięci i archiwum. W *Reconstitutions* (1971) fotografie anonimowych twarzy i fragmenty tekstów tworzą sekwencję pełną napięcia emocjonalnego. Tu narracja nie jest opowieścią, lecz strukturą pamięci – rytmem utraty i przywołania. Narracyjność książki artystycznej łączy się z doświadczeniem ciała. Każdy gest – przewrócenie strony, dotyk papieru, zgięcie, rozłożenie – jest częścią opowieści. Odbiorca staje się współautorem dzieła. Jak zauważa Drucker (1995), akt czytania książki artystycznej to akt performatywny – czynność cielesna i poznawcza zarazem.

Typografia w artystycznym ujęciu ma ogromne znaczenie w edukacji projektowej. Ćwiczenia z kompozycji typograficznej, rytmu, sekwencji i narracji uczą studentów myślenia o projektowaniu w sposób konceptualny, nie tylko estetyczny. Ellen Lupton (2010) w *Thinking with Type* podkreśla, że projektowanie typografii to nie tylko kwestia czytelności, lecz również świadomego tworzenia relacji wizualnych. Dla studentów grafiki praca nad artbookiem pozostaje często pierwszym momentem, gdy zaczynają rozumieć, że litera nie jest wyłącznie symbolem, ale kształtem, teksturą, rytmem – elementem języka wizualnego. W praktyce dydaktycznej można zauważyć, że praca z typografią w kontekście książki artystycznej rozwija nie tylko umiejętności techniczne, ale i wrażliwość percepcyjną. Uczy interpretowania przestrzeni strony, zrozumienia relacji między tekstem a bielą, a także odwagi w eksperymentowaniu.

Najciekawsze artbooki funkcjonują na granicy czytelności i ekspresji. Zbyt duża abstrakcja może zniszczyć komunikacyjność dzieła, a zbyt duża przejrzystość – pozbawić go artystycznej siły. Dobry projekt balansuje między tymi biegunami, tworząc napięcie pomiędzy porządkiem a chaosem. Współczesne przykłady, jak książki Irmy Boom, pokazują, że typografia może być architekturą sensu. Boom traktuje każdą książkę jak indywidualny organizm, w którym rytm, masa, proporcja i kontrast są nośnikami emocji. Jej monumentalna książka *The Architecture of the Book* (2010) to zarówno dokument projektowy, jak i esej wizualny o strukturze komunikacji.

5. Książka cyfrowa jako współczesne rozszerzenie idei

Kiedy Ulises Carrión w latach 70. pisał, że „nowa książka jest przestrzenią idei”, trudno było przewidzieć, jak radykalnie to stwierdzenie zyska znaczenie w epoce cyfrowej. Dziś książka przekroczyła granice papieru – istnieje jako interaktywny, multimedialny, nieliniowy obiekt cyfrowy, często wchodzący w dialog z rzeczywistością rozszerzoną (AR) i wirtualną (VR). Mimo tej technologicznej rewolucji artystyczna koncepcja książki – rozumianej jako proces, sekwencja i doświadczenie – nie została unieważniona. Przeciwnie – została poszerzona i zreinterpretowana. Współczesna książka cyfrowa (ang. *digital artist's book*) nie jest prostą wersją elektroniczną druku. Nie ma na celu zastąpienia tradycyjnego doświadczenia czytania. Stanowi raczej nowy rodzaj obiektu artystycznego, w którym przestrzeń, czas, ruch, dźwięk i interakcja łączą się w wielowarstwową strukturę komunikacyjną. Jak pisze Johanna Drucker (2013), „cyfrowa książka artystyczna to procesualne środowisko poznawcze, a nie obiekt do posiadania”. Oznacza to, że w kontekście sztuki współczesnej książka staje się czasowym wydarzeniem, które istnieje w chwili interakcji z odbiorcą.

W latach 60. Lucy Lippard i John Chandler ogłosili nadejście *dematerializacji dzieła sztuki* – idei, że w sztuce konceptualnej ważniejsza jest myśl niż materialny obiekt (Lippard, Chandler, 1968). Książka artystyczna była wówczas idealnym medium dla takiej koncepcji: mogła istnieć jako nośnik idei niezależnie od formy, rozmiaru czy techniki. Jednak paradoksalnie współczesna książka cyfrowa przynosi coś odwrotnego – rematerializację doświadczenia. Mimo że funkcjonuje w środowisku wirtualnym, wciąż wymaga gestu, kontaktu i obecności. Dotyk ekranu, przewijanie, kliknięcia, dźwięk – wszystko to buduje nową formę haptyczności. Użytkownik staje się częścią sieci interakcji, w której cyfrowa książka nie jest już dokumentem, lecz symulacją działania. Lev Manovich (2013) opisuje to zjawisko w pojęciu „dynamicznego obiektu kultury” (*dynamic cultural object*) – formy medialnej, która zmienia się w czasie i reaguje na odbiorcę. Książka cyfrowa staje się w tym sensie narzędziem nie tylko lektury, lecz również doświadczenia immersyjnego – wizualnego i emocjonalnego zarazem.

Jednym z najciekawszych zjawisk współczesnych jest pojawienie się książek interaktywnych, które wykorzystują technologie AR (Augmented Reality) i VR (Virtual Reality). Dzięki nim czytelnik może wchodzić w interakcję z warstwami wizualnymi, dźwiękowymi i przestrzennymi, odkrywając kolejne poziomy narracji. Przykładem tego typu projektów są książki z serii „Between Page and Screen” autorstwa Amarantha Borsuka i Brada Bouségo (2012). Publikacja ta zawiera czarne znaczniki typograficzne, które – po zeskanowaniu kamerą – ujawniają w przestrzeni trójwymiarowej poetyckie dialogi. Odbiorca nie czyta już tekstu w sposób linearny, lecz uczestniczy w interakcyjnym performansie wizualnym, w którym przestrzeń realna i wirtualna spletają się w jedną opowieść. Podobne podejście prezentuje Aaron Koblin, który w projektach takich, jak *The Wilderness Downtown* (2010) wykorzystuje dane użytkownika (np. adres, lokalizację) do tworzenia osobistych narracji. Choć nie jest to książka w tradycyjnym sensie, struktura dzieła opiera się na idei personalizowanej sekwencji i rytmu, czyli kluczowych elementach poetyki książki artystycznej. Z kolei

projekty akademickie i badawcze, takie jak *Integrating Data Directly into Publications with Augmented Reality* (Ard et al, 2022), pokazują, że AR może zostać użyta nie tylko do celów artystycznych, ale też poznawczych. W tego typu publikacjach czytelnik – poprzez urządzenie mobilne – eksploruje modele 3D, animacje lub dane naukowe bezpośrednio z powierzchni książki. W ten sposób drukowana strona staje się interfejsem wiedzy.

Książka cyfrowa otworzyła także nowe możliwości w zakresie narracji. Podczas gdy tradycyjna książka zakładała linearność i skończoność, publikacje interaktywne umożliwiają nielinearność i wielowarstwowość. Czytelnik może wybierać kolejność, sposób i tempo eksploracji treści. Ta nielinearność przywodzi na myśl idee z lat 60., kiedy artyści conceptualni, tacy jak Sol LeWitt czy Carrión, odrzucali chronologiczny porządek lektury. W tym sensie technologia cyfrowa nie niszczy tradycji artbooka, lecz realizuje jej najgłębsze postulaty – wolność interpretacji i indywidualizację odbioru. Przykładem współczesnym jest *weby* książka „Breathe” (2020) autorstwa Kate Pullinger, w której narracja reaguje na rytm oddechu użytkownika, rejestrowany przez mikrofon. Tekst zmienia się w zależności od intensywności oddechu – czytelnik dosłownie *czyta własnym ciałem*. To doświadczenie stawia pytanie o granice pomiędzy autorem, odbiorcą i medium.

Choć książka cyfrowa wydaje się pozbawiona materii, w rzeczywistości tworzy nowy rodzaj materialności wirtualnej. Ekran, dotyk, światło, dźwięk i ruch to współczesne odpowiedniki papieru, farby i oprawy. Odbiorca doświadcza książki nie poprzez fizyczne kartkowanie, lecz przez zanurzenie w sensorycznym interfejsie. Ellen Lupton (2015) zwraca uwagę, że projektowanie interfejsów książek cyfrowych wymaga takiego samego podejścia, jak projektowanie klasycznych publikacji: równowagi między strukturą a rytmem, między przejrzystością a zaskoczeniem. W obu przypadkach chodzi o stworzenie narracji wizualnej, która angażuje i prowadzi użytkownika. Warto jednak podkreślić, że mimo zaawansowania technologicznego cyfrowe książki artystyczne rzadko dążą do imitacji papieru. Przeciwnie – często eksponują swoją niematerialność. Takie projekty, jak *Touching the Book That Does Not Exist* (2020, projekt badawczy MIT Media Lab) pokazują, że współczesne artbooki cyfrowe eksplorują granice między obecnością a brakiem, między gestem a symulacją.

Współczesna kultura, określana niekiedy jako postcyfrowa, łączy fascynację technologią z tęsknotą za materialnością. W tym kontekście książka – zarówno fizyczna, jak i cyfrowa – pełni funkcję narzędzia krytycznego wobec pośpiechu i fragmentaryzacji doświadczenia. Takie artystki, jak Amaranth Borsuk czy Johanna Drucker wskazują, że książka cyfrowa jest nie tylko kontynuacją, ale też reinterpretacją tradycji druku. W ich ujęciu projektowanie książki (zarówno papierowej, jak i wirtualnej) pozostaje aktem filozoficznym – próbą nadania formy myśleniu w epoce nadmiaru informacji. Co istotne, książki cyfrowe często powracają do form estetyki analogowej – imitują faktury papieru, symulują cienie, a nawet dźwięk przewracanej strony. W tym sensie możemy mówić o zjawisku *cyfrowej tęsknoty za fizycznością*, która jednak staje się częścią nowego doświadczenia estetycznego. Jak podsumowuje Borsuk (2018): „Książka jest ideą, nie formatem. Jej granice są płynne – każda epoka na nowo definiuje, co znaczy »czytać«”. W epoce cyfrowej książka nie znika – ewoluuje.

Z drukowanego obiektu przekształca się w doświadczenie interaktywne, w którym czas, dźwięk i przestrzeń współtworzą znaczenie. Zarówno artbook papierowy, jak i cyfrowy pozostaje medium refleksji nad formą, pamięcią i obecnością. To, co łączy je obie, to świadomość procesu – idea, że książka pozostaje nie tyle zbiorem treści, ile dynamiczną strukturą znaczeń. Jak pisał Carrión (1975), książka to „system, w którym czas i przestrzeń stają się językiem”. W świecie rzeczywistości rozszerzonej to zdanie zyskuje nowy sens: książka nie jest już tylko przedmiotem – jest doświadczeniem, które rozszerza rzeczywistość o wymiar myślenia, pamięci i zmysłów.

6. Edukacja artystyczna i projektowa

Książka artystyczna od kilku dekad stanowi jedno z najbardziej wartościowych narzędzi dydaktycznych w kształceniu projektantów graficznych i artystów wizualnych. W przeciwieństwie do standardowych ćwiczeń projektowych – skoncentrowanych na komunikacji funkcjonalnej – artbook łączy w sobie proces twórczy, refleksję teoretyczną i doświadczenie materialne. Dzięki temu książka artystyczna jest nie tylko przedmiotem nauczania, ale też metodą dydaktyczną, która rozwija kreatywność, krytyczne myślenie oraz świadomość projektową. W nauczaniu projektowania graficznego często podkreśla się znaczenie procesu – planowania, iteracji, refleksji. Książka artystyczna doskonale wpisuje się w tę koncepcję, ponieważ nie jest dziełem zamkniętym, lecz wynikiem eksperymentu. Jak zauważa Johanna Drucker (1995), artbook pozostaje „projektem otwartym, w którym forma i znaczenie powstają równocześnie”. Praca nad książką artystyczną wymaga łączenia różnorodnych umiejętności: od myślenia konceptualnego i edytorskiego przez techniki druku i typografii po działania manualne i rzemieślnicze. W tym sensie artbook staje się mikroświatem praktyki artystycznej – przestrzenią, gdzie student może testować pomysły, konfrontować teorię z praktyką, a także zrozumieć, jak materialność wpływa na przekaz. Ellen Lupton (2015) określa proces projektowania książki jako *thinking through making* – „myślenie poprzez tworzenie”. W dydaktyce oznacza to, że projektant uczy się przez doświadczenie, eksperyment i obserwację skutków swoich decyzji formalnych. Jedną z największych wartości książki artystycznej w edukacji jest możliwość integracji treści teoretycznych z praktyką. Studenci, pracując nad projektem książki, uczą się nie tylko kompozycji i druku, lecz również rozumienia tekstu, interpretacji, przekładu idei na język wizualny. W kontekście przedmiotu *Grafika wydawnicza* książka artystyczna może pełnić funkcję ćwiczenia syntetyzującego – łączącego umiejętności projektowe z refleksją nad komunikacją i estetyką. Przykładowo w ramach kursu *Grafika wydawnicza* studenci mogą analizować strukturę istniejących książek artystycznych, badać relacje między typografią a narracją, a następnie projektować własne publikacje oparte na ideach konceptualnych. Takie zadania uczą rozumienia książki nie tylko jako obiektu użytkowego, ale także jako systemu znaczeń – przestrzeni dialogu między autorem a odbiorcą. W kursach typu *DTP (Desktop Publishing)*, gdzie nacisk kładzie się na technologię druku i przygotowanie publikacji do wydania, artbook może być sposobem na przełamanie czysto technicznego podejścia. Włączenie ele-

mentów konceptualnych (np. eksperymentalnej typografii, nietypowych formatów, pracy z fakturą papieru) poszerza świadomość estetyczną studentów i wprowadza ich w świat projektowania autorskiego.

7. Edukacja przez doświadczenie materialne

Książka artystyczna przywraca znaczenie materiałowości w edukacji projektowej. W epoce cyfrowej, gdy większość procesów projektowych odbywa się w środowisku wirtualnym, kontakt z papierem, drukiem i narzędziami manualnymi ma wymiar niemal terapeutyczny. Dotyk, zapach farby, dźwięk przewracanej kartki – to elementy, które uczą uważności i szacunku do procesu. Jak pisze Paul Valéry (2007), „każdy akt tworzenia jest równocześnie aktem poznania”. W przypadku książki artystycznej oznacza to, że praca fizyczna – cięcie, szycie, drukowanie – prowadzi do refleksji intelektualnej. Student nie tylko projektuje, ale także rozumie związek między myślą a formą. W wielu pracowniach akademickich (m.in. w ASP w Warszawie, ASP w Krakowie czy UAP w Poznaniu) prowadzi się zajęcia, w których studenci tworzą książki autorskie w małych edycjach. Proces obejmuje zarówno warsztat graficzny (sitodruk, linoryt, druk cyfrowy, risografię), jak i elementy teorii narracji wizualnej. Wyniki tych prac często stają się częścią wystaw dydaktycznych i publikacji uczelnianych. Współczesna edukacja projektowa nie może pomijać aspektu cyfrowego. Włączenie projektowania książek interaktywnych, e-publikacji i form AR/VR do programu nauczania pozwala studentom łączyć tradycyjne rzemiosło z nowymi mediami. Zajęcia z *DTP* czy *infografiki* stwarzają przestrzeń do badania, jak można przenieść ideę artbooka w środowisko cyfrowe – jak zachować rytm, narrację i wizualne napięcia w interaktywnych formatach. Na przykład projekt studencki może polegać na stworzeniu hybrydowej książki: drukowanej publikacji z elementami rzeczywistości rozszerzonej, w której kody QR prowadzą do animacji, dźwięków lub materiałów wideo. Takie działania rozwijają umiejętność myślenia o książce jako o systemie komunikacji wielokanałowej – medium, które przekracza granice jednej technologii.

8. Kontekst lokalny i współczesny

Na takich uczelniach, jak Akademia Nauk Stosowanych w Nowym Sączu (ANS), gdzie edukacja łączy teorię z praktyką zawodową, książka artystyczna ma szczególny potencjał dydaktyczny. Łączy w sobie elementy grafiki użytkowej, sztuki unikatowej i refleksji krytycznej, czasem również arteterapii. W dydaktyce ANS może być narzędziem rozwijania interdyscyplinarności – łączenia grafiki z designem, literaturą, fotografią, a nawet technologią informacyjną. Projekty tego typu przygotowują studentów do pracy nie tylko w środowiskach artystycznych, ale także w sektorach kultury wizualnej, wydawniczej i edukacyjnej. Dają im kompetencje, które łączą myślenie koncepcyjne z praktycznym rzemiosłem – a to właśnie stanowi fundament współczesnego projektowania graficznego.

Wreszcie książka artystyczna jest medium wspólnotowym. Często powstaje w ramach warsztatów, laboratoriów, wymian akademickich czy projektów międzynarodowych. Proces jej tworzenia sprzyja dialogowi i współpracy – między artystami, projektantami, pisarzami, grafikami, a nawet programistami. To sprawia, że artbook staje się narzędziem nie tylko edukacyjnym, ale i społecznym – sposobem budowania wspólnoty artystycznej. Jak zauważa S. Bury (2015), „książka artystyczna to forma komunikacji międzyludzkiej – współczesny list, który przekazuje nie tylko treść, ale i sposób myślenia o świecie”. W tym sensie projektowanie książek w edukacji artystycznej jest ćwiczeniem z empatii, współdziałania i świadomości odbiorcy – wartości kluczowych w nowoczesnym kształceniu artystów i projektantów. Książka artystyczna, rozumiana jako medium ekspresji, refleksji i komunikacji, zajmuje w kulturze współczesnej miejsce wyjątkowe. Jest jednocześnie archaiczna i nowoczesna – łączy materialność rękodzieła z konceptualną świadomością formy, tradycję z eksperymentem, a sztukę z projektowaniem. Od wczesnych awangard po współczesne realizacje cyfrowe książka pozostaje przestrzenią myślenia wizualnego, w której proces i idea są nierozłączne.

Ewolucja książki artystycznej pokazuje, jak bardzo zmienia się nasze rozumienie komunikacji wizualnej. Od eksperymentów E. Lissitzky’ego i L. Moholy-Nagy’a po konceptualne gesty U. Carrióna, E. Ruschy i D. Rotha – książka przestała być nośnikiem tekstu, a stała się modelem percepcji i narracji. W tradycyjnym druku tekst był zewnętrznym wobec formy, w artbooku forma jest tekstem. Każda strona, margines, typografia, a nawet cisza między stronami niosą znaczenie. Książka artystyczna zatem nie służy już lekturze, lecz doświadczeniu. Jest performatywna – wymaga ruchu, dotyku, uczestnictwa. Jak zauważa Johanna Drucker (1995), artbook to „forma wizualnej introspekcji”, w której fizyczny gest staje się częścią narracji. Odbiorca nie tylko czyta, ale też współtworzy dzieło, stając się jego współautorem. W tym sensie książka artystyczna stanowi przeciwwagę dla kultury pośpiechu i powierzchowności. Wymusza skupienie, fizyczny kontakt, świadome uczestnictwo. Każdy przewrót strony jest aktem interpretacji.

9. Materialność jako akt oporu

W dobie dominacji mediów cyfrowych materialność książki nabiera szczególnego znaczenia. To nie tylko kwestia tęsknoty, ale świadomego gestu – aktu oporu wobec dematerializacji kultury. W świecie, w którym informacja staje się ulotna, książka – ciężka, pachnąca, dotykalna – przywraca poczucie czasu i trwania. Jak pisał Roland Barthes (1981), materialność tekstu to „miejsce, w którym język odzyskuje ciało”. W książce artystycznej ten proces jest dosłowny: papier, farba, szycie i ślady palców tworzą semiotyczne ciało dzieła. Każdy egzemplarz jest inny, nosi ślady indywidualnego gestu. Ten aspekt ma szczególne znaczenie w dydaktyce artystycznej. Dla studentów projektowania książka pozostaje sposobem ucieleśnienia procesu twórczego – nauką uważności, manualności i odpowiedzialności za każdy wybór formalny.

W świecie, w którym projektowanie często ogranicza się do kliknięć w programach graficznych, książka przypomina o tym, że sztuka zaczyna się w dotyku i decyzji.

10. Cyfrowe rozszerzenia i nowy wymiar narracji

Jednocześnie nie można pominąć współczesnych przekształceń formy książki w świecie cyfrowym. Interaktywne e-publikacje, książki z rzeczywistością rozszerzoną, projekty multimedialne – wszystko to dowodzi, że idea książki jest niezniszczalna, ponieważ elastyczna. Książka cyfrowa nie neguje materialności – raczej ją reinterpretuje. Zamiast papieru pojawia się ekran; zamiast gestu przewracania strony – gest dotyku ekranu; zamiast farby drukarskiej – światło pikseli. W tym sensie, jak pisze Amaranth Borsuk (2018), „książka to nie format, lecz conceptualna przestrzeń, w której treść spotyka się z ciałem odbiorcy”. Jej granice przesuwają się wraz z technologią, lecz istota pozostaje ta sama – komunikacja przez rytm, sekwencję, interakcję. Cyfrowa książka artystyczna, korzystając z możliwości multimedialnych, wprowadza nowe wymiary narracji: dźwięk, ruch, głębię przestrzenną, nielinearność. Ale jej sens nadal opiera się na tym samym, co w tradycyjnych formach – na relacji pomiędzy strukturą, odbiorcą i czasem. Współczesne nauczanie projektowania artystycznego wymaga łączenia refleksji teoretycznej z praktyką. Książka, dzięki swej złożonej naturze, idealnie nadaje się do tego celu. Łączy elementy sztuki, designu, literatury i technologii. W pracowniach takich, jak *Grafika wydawnicza, Wstęp do projektowania graficznego* czy *DTP* książka artystyczna pozwala studentom przetestować granice dyscypliny – nauczyć się, że projektowanie to nie tylko przekaz informacji, ale sposób myślenia o świecie. To doświadczenie ma również wymiar etyczny. Uczy empatii wobec odbiorcy, wrażliwości na proces komunikacji, świadomości ekologicznej (poprzez pracę z papierem, recyklingiem, drukiem niskonakładowym). W ten sposób książka staje się nie tylko przedmiotem, ale też narzędziem kształtowania postawy projektowej – rozumianej jako świadoma, krytyczna i twórcza odpowiedź na otaczającą rzeczywistość. Z perspektywy filozofii sztuki książka artystyczna jest jednym z nielicznych współczesnych mediów, które łączą czas, przestrzeń i dotyk w jeden spójny akt doświadczenia. To „sztuka powolności” (slow art), przeciwstawiona natychmiastowości kultury ekranów. W swojej istocie książka artystyczna przypomina rytuał – czytelnik uczestniczy w sekwencji gestów, które stają się częścią dzieła. Każdy obrót strony, każdy cień, każda przerwa w lekturze ma znaczenie. Jak podkreśla Johanna Drucker (2013), artbook nie jest obiektem do posiadania, lecz zdarzeniem percepcyjnym – wydarzeniem, które istnieje tylko w chwili kontaktu z odbiorcą. W tym sensie książka może być traktowana jako element medytacji nad formą – refleksja o komunikacji, pamięci, obecności. Zmusza do spowolnienia, do skupienia się na prostych czynnościach, które w epoce cyfrowej nabierają nowego znaczenia. Dzisiejszy świat projektowania graficznego wymaga zdolności poruszania się pomiędzy analogowym i cyfrowym. Książka artystyczna – zarówno drukowana, jak i interaktywna – może być pomostem między tymi rzeczywistościami. Nie chodzi o rywalizację między papierem a ekranem, lecz o symbiozę: papier oferuje ciężar i do-

tyk, ekran – ruch i rozszerzenie. W połączeniu tworzą doświadczenie pełniejsze niż którekolwiek z osobna. Dlatego w edukacji projektowej coraz częściej podkreśla się znaczenie dwutorowego podejścia: nauki tradycyjnego warsztatu graficznego (druk, typografia, introligatorstwo) wraz z rozumieniem narzędzi cyfrowych (publikacje interaktywne, narracje AR, e-booki artystyczne). Ta równowaga, jak pisze Lupton (2015), „pozwala projektantowi świadomie poruszać się pomiędzy światem dotyku i światłem ekranu, łącząc emocję i logikę w jednym geście twórczym”.

Podsumowanie

Książka – zarówno artystyczna, jak i cyfrowa – pozostaje jednym z najdoskonalszych mediów refleksji wizualnej. Uczy, że projektowanie to nie tylko kwestia funkcji, ale przede wszystkim myślenia poprzez formę. W epoce, w której obrazy migają i znikają, książka przypomina, że sztuka może być procesem, że wartość ma nie tylko rezultat, ale także drogę. Dlatego książka artystyczna – niezależnie od technologii – pozostaje jednym z najważniejszych narzędzi współczesnego projektanta. Jest równocześnie manifestem wolności twórczej i narzędziem poznania; miejscem, w którym materia i idea spotykają się w akcie sensu. Jak powiedział Marcel Broodthaers: „Książka nie jest lustrem rzeczywistości, lecz jej przekształceniem”. Ta myśl doskonale podsumowuje naturę artbooka – jako przestrzeni, w której świat można na nowo ułożyć, przeczytać i go dotknąć.

Jarogniew Barciszewski-Kozioł

Autor jest artystą plastykiem po Katolickim Liceum Sztuk Plastycznych w Nowym Sączu oraz Akademii Nauk Stosowanych w Nowym Sączu. Od października 2024 roku wykładowca na Wydziale Nauk Społecznych i Sztuki Akademii Nauk Stosowanych w Nowym Sączu, gdzie realizuje swoje zamiłowanie do sztuki, projektowania i edukacji artystycznej

Bibliografia

- Ard, T., Clark, M., Edmonds, J., Narayan, A., Raymond, M. (2022). Integrating Data Directly into Publications with Augmented Reality. *Scientific Data*, 9, 426.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
- Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Boom, I. (2010). *The Architecture of the Book*. Eindhoven: Lecturis.
- Borowski, A. (2010). *Książka artystyczna w Polsce*. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi.
- Borsuk, A. (2018). *The Book*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Borsuk, A., Bousé, B. (2012). *Between Page and Screen*. Los Angeles: Siglio Press.
- Broodthaers, M. (1971). *Un Livre d'Artiste*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- Brighurst, R. (2013). *The Elements of Typographic Style* (4th ed.). Point Roberts, WA: Hartley & Marks.
- Bury, S. (2015). *Artists' Books: The Book as a Work of Art, 1963-2000*. Farnham: Ashgate.

- Carrión, U. (1975). *The New Art of Making Books*. Amsterdam: Other Books and So.
- Deleuze, G. (1993). *Logic of Sense*. New York: Columbia University Press.
- Drucker, J. (1995). *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books.
- Drucker, J. (2013). *Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Drucker, J. (2014). Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface. *Digital Humanities Quarterly*, 7(1).
- Ernst, M. (1934). *Une semaine de bonté*. Paris: Jeanne Bucher.
- Frascara, J. (2004). *Communication Design: Principles, Methods, and Practice*. New York: Allworth Press.
- Guy Schraenen Archive. (2013). *Artists' Books: The European Perspective*. The Hague: Museum Meermanno.
- Heller, S., Meggs, P. B. (2001). *Text and Image: Thoughts on Design*. New York: Allworth Press.
- Klanten, R., Ehmann, S., Hanschke, V. (2011). *A Book About Books*. Berlin: Gestalten.
- Kozłowski, J. (2015). *Projektowanie graficzne – między rzemiosłem a sztuką*. Kraków: Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie.
- Lavater, W. (1970). *Cinderella: A Pictorial Tale Told in 37 Images*. Zurich: Editions Nord.
- LeWitt, S. (1969). *Four Basic Kinds of Straight Lines*. New York: Multiples, Inc.
- Lippard, L.R., Chandler, J. (1968). The Dematerialization of Art. *Art International*, 12(2), 31-36.
- Lissitzky, E. (1923/2010). *For the Voice*. Mineola, NY: Dover Publications.
- Lupton, E. (2010). *Thinking with Type* (2nd ed.). New York: Princeton Architectural Press.
- Lupton, E. (2015). *Design Is Storytelling*. New York: Cooper Hewitt / Smithsonian Design Museum.
- Lyons, J. (2011). Artists' Books and the Concept of Material Text. *Art Journal*, 70(3), 68-89.
- Manovich, L. (2013). *Software Takes Command*. New York: Bloomsbury Academic.
- Munari, B. (1981). *Design as Art*. London: Penguin Books.
- Phillpot, C., Hendricks, J. (red.) (1980). *Book Art: A Critical Anthology and Sourcebook*. Rochester, NY: Visual Studies Workshop Press.
- Pullinger, K. (2020). *Breathe*. Bristol: Ambient Literature Project.
- Roth, D. (1961-1969). *Literaturwurst*. Bern: Verlag für moderne Kunst.
- Ruscha, E. (1963). *Twentysix Gasoline Stations*. Los Angeles: Self-published.
- Smith, K. (2000). *Structure of the Visual Book*. Rochester, NY: Rochester Institute of Technology Press.
- Świeży, W. (2012). *O typografii, plakacie i projektowaniu*. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.
- Valéry, P. (2007). *Variety: Reflections on Art and Life*. Princeton: Princeton University Press.
- Vignelli, M. (2012). *The Vignelli Canon*. Baden: Lars Müller Publishers. Pozyskano z: <https://www.vignelli.com/canon.pdf>.
- Wróblewski, M. (2019). *Książka jako medium artystyczne: praktyki i interpretacje*. Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Zawojski, P. (2018). *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Śląskiego