

LUIZA NADER

JĘZYK, RZECZYWISTOŚĆ, IRONIA. KSIĄŻKI ARTYSTYCZNE JAROSŁAWA KOZŁOWSKIEGO

Historia sztuki traktując konceptualizm jako rygorystyczną, anty-emocjonalną krytykę wizualności i estetyki, w swej refleksji na temat konceptualnych praktyk artystycznych na margines rozważań zepchnęła problem podmiotu i łączące się z nim pytania o pożądanie, nieobecność i wątplenie. Pytanie o podmiotowość sygnalizuje przestrzeń wzbierających marginesów w badaniach nad konceptualizmem, który zazwyczaj kojarzony jest z procedurami analitycznymi, z intelektualnymi operacjami odbywającymi się w sferze świadomości¹. Do słownika konceptualizmu historia sztuki i krytyka artystyczna nie dopuszczały hasel innych poza pochodnymi słynnej „dematerializacji przedmiotu”(Lippard), „krytyki instytucji”(Buchloh) czy „bezkompromisowej postawy”(Ludwiński). Tymczasem postawa, krytycyzm, a także stosunek wobec rzeczy nieuchronnie regulowane są przez kondycję podmiotu, który właśnie w konceptualizmie, poprzez język, najsilniej ujawnia swoją metastabilną pozycję i wątplenie, ulega rozszczepieniu i fragmentaryzacji. Dlatego słownik konceptualistów jest niedomknięty, tylko częściowo zapisany, pełen skreśleń i notatek na marginesach. Przypomina opisywany przez Rorty'ego słownik finalny², filozofia zaś, w twórczości konceptualistów, pełni rolę „znikającego mediatora”³.

¹ Na problem ten zwraca uwagę Briony Fer, *Hanne Darboven. Seriality and the Time of Solitude*, w: *Conceptual art: theory, myth and practice*, ed. M. Corris, Cambridge 2004, s. 223-233.

² Słownik finalny jest to zestaw słów, którymi uzasadniamy swoje działania, przekonania i życie, wątpliwości i nadzieje. Por. R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. J. Popowski, Warszawa 1996, s. 107: „Jest to słownik w tym sensie, że jeśli zakwestionuje się wartość słów w nim zawartych, ich użytkownik nie ma żadnej, nie popadającej w błędne koło argumentacji, do której mógłby się uciec. Są one dla niego ostatnią instancją językową; poza nimi jest już tylko bezradna bierność bądź odwołanie się do siły”.

³ Osborne metaforę „znikającego mediatora” [*vanishing mediator*] zapożycza od Maxa Webera. Znikający mediator to, jak tłumaczy Osborne za Jamesonem, katalityczny po-

Opisywana przez Rorty'ego figura „liberalnej ironistki” spełnia trzy podstawowe warunki: traktuje swój słownik finalny jako przygodny (ponieważ wrażenie zrobiły na niej również inne słowniki), odczuwa co do swojego słownika nieustanne wątpliwości; wyboru między słownikami nie dokonuje w ramach jakiegoś neutralnego metasłownika, lecz „wygrywając nowe przeciwko staremu”. Jest nominalistką i historycystką, posiada świadomość nie tylko przygodności języka, którym się posługuje, ale również świadomość przygodności swojej jaźni, przy czym nieustannie towarzyszy jej poczucie braku zakorzenienia. Ironistkę „cały czas niepokoi ewentualność, że urodziła się w niewłaściwym plemieniu, że nauczono ją grać w niewłaściwą grę językową. Obawia się, że proces uspołecznienia, który dając jej język uczynił z niej ludzką istotę, być może dał jej niewłaściwy język, a tym samym uczynił z niej niewłaściwą ludzką istotę”⁴.

Jarosław Kozłowski nie jest filozofem i nie wierzy w filozofię w jej pokantowskim wydaniu. Jest liberalnym ironistą. Filozofia jest mu jednak potrzebna. Stanowi swoistą broń symboliczną, ostre narzędzie. Tak jak bowiem Wittgenstein, Kozłowski zdaje się wierzyć, że filozofia stanowi jedyną skuteczną drogę w walce „z opętaniem naszego umysłu przez środki naszego języka”⁵. Pytanie o język można uznać za centralne pytanie całej twórczości artysty, a szczególnie książek pisanych/wykonanych przez artystę od początku lat siedemdziesiątych. Pytanie to, a także zagadnienie relacji konceptualizmu wobec filozofii stanowią istotę problematyki związanej ze sztuką konceptualną. Kozłowski – liberalny ironista traktuje język jako autonomiczną rzeczywistość, na gruncie której nie dochodzi się prawdy, lecz wolności. Jego refleksja nad językiem, nad relacją języka wobec świata, nad kondycją podmiotu – uwięzionego w języku, w grach językowych, zmusza do spojrzenia na konceptualizm z perspektywy subiektywności, poprzez wątplenie i zakrytą przez język nieobecność. Umieszczając w swoim finalnym słowniku takie terminy, jak absurd, paradoks, solipsyzm, symetria i przypadek, narracja, wolność i nieobecność – artysta dekonstruuje pojęcia, w tym również, radykalnie – pojęcie konceptualizmu.

Książki Jarosława Kozłowskiego powstają w bibliotece. Nie chodzi jednak o bibliotekę poznańską PWSSP, do której, na stanowisko kie-

średnik, który pozwala na wymianę energii pomiędzy dwoma odrębnymi wyrażeniami, służy jako rodzaj ogólnej struktury, wewnątrz której odbywają się zmiany, i która może być usunięta, gdy kończy się jej przydatność. P. Osborne, *Conceptual art and/as philosophy*, (w:) *Rewriting conceptual art*, ed. M. Newman, J. Bird, London 1999, s. 64-65.

⁴ R. Rorty, op. cit., s. 111.

⁵ Por. L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2000, par. 109, s. 72.

rownika, artysta po interwencji milicji podczas pierwszej wystawy materiałów NET-u, został przesunięty⁶, ale o bibliotekę pojmowaną jako tezaurus lektur, intelektualną mapę świadomych i nieświadomych odniesień, figurę określonego rodzaju wiedzy i dyskursu. Książki artysty nie tylko odpowiadają krytycznie na propozycje innych twórców, ale przede wszystkim redefiniują pole artystyczne otwierając je i wplatając w dyskurs filozofii. Rozsadzają tradycyjny obraz artysty i twórczości przewartościowując kategorie wypracowane przez modernizm (etos umiejętności warsztatowych, pojęcie autonomii dzieła, homogeniczności medium) i osadzając praktykę artystyczną nie w dyskursie estetycznym, ale w przestrzeni sporu na temat możliwości i niemożliwości metafizyki.

Istotnym elementem finalnego słownika, którym posługuje się Kozłowski jest pojęcie gry czy też gier, toczących się na stronach książek, których reguły są nie tylko odkrywane, ale również w pewnym sensie współstanowione i redefiniowane przez odbiorcę, przez bibliotekę odbiorcy. Gry językowe, gry konwencjami, pojęciami, znaczeniami czy też brakiem znaczenia wpływają nie tylko na tempo książek Kozłowskiego, ale wręcz stają się ich jedyną retoryką. Pojęcie gry nie powoduje nadziei na istnienie jakiejś rzeczywistości poza nią samą, do której można powrócić, fundamentu, do którego można się odwołać. Gra sama w sobie raczej traktowana jest jako rzeczywistość. Gra rozpoczęta przez Kozłowskiego angażuje obecność i nie-obecność, błędne łańcuchy znaczeń i pytania o język, erudycję i wątplenie. Gra odbywa się całkowicie bezinteresownie, ale zawsze posiada jakąś stawkę, coś się w niej wygrywa, coś się w niej przegrywa. Stawka wyznaczona przez Kozłowskiego jest niebagatelna – rozgrywka toczy się o podmiot znajdujący się na krawędzi szaleństwa, o odzyskanie zerwanej więzi między językiem a światem.

W **Deka-log** (1972, wyd. Jarosław Kozłowski, Poznań) spotykamy się ze specyficznym użyciem cyfr od 1 do 10. Na kolejnych stronach dokonuje się wizualne zwielokrotnianie znaków w zależności od ich wartości liczbowej: pojawia się jedna jedynka, a za nią odpowiednio w kolejności dwie dwójki, trzy trójki itd. Skonfrontowana zostaje abstrakcyjna/symboliczna wartość cyfr z ich wymiarem konkretnym – graficznym, wizualnym. Zwielokrotnienie znaków, symetryczne w stosunku do ich wartości, powoduje paradoks: tylko jedynce odpowiada rzeczywista, skonkretyzowana graficznie wartość jeden. W pozostałych przypadkach, mamy co prawda wyobrazone graficznie przed sobą dwie dwójki, ale ich wartości sumując się dają czwórkę. Artysta proponuje więc grę pomiędzy abstrakcyjną wartością liczbową, a jej wymiarem wizualnym, pomiędzy materializacją idei a ideą, pomiędzy znaczącym a znaczonym.

⁶ Por. m.in. J. Kozłowski, J. Kasprzycki, *Alternatywna rzeczywistość. Akumulatory 2*, „Arteon” 2000, nr 3, s. 39.

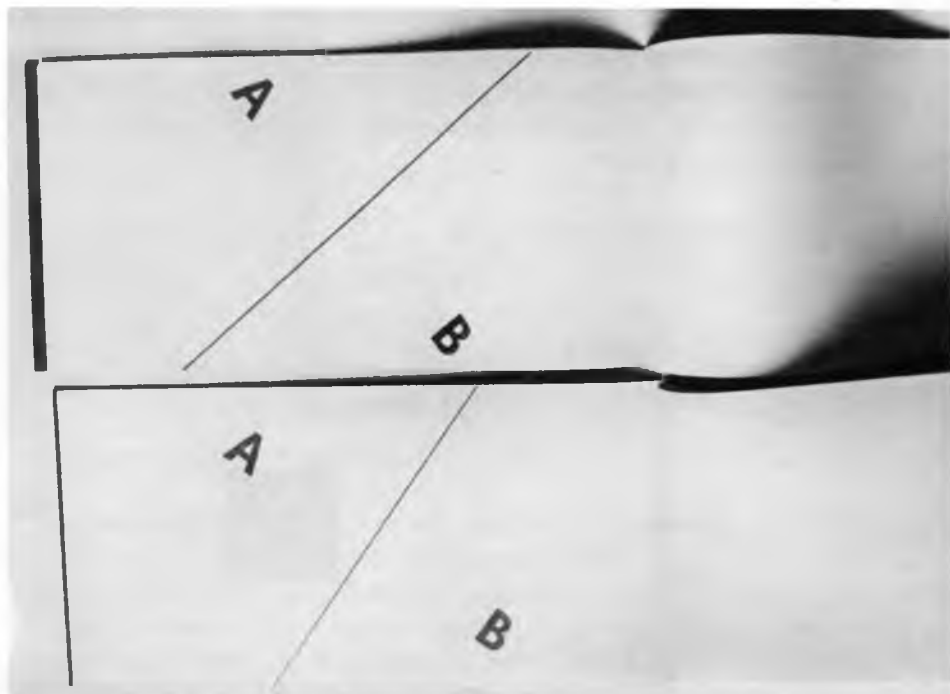


1. Jarosław Kozłowski, *Deka-log*, 1972

Jako prostą grę z relatywizmem określa Kozłowski jedną ze swoich pierwszych książek artystycznych *A, B* (1971, wyd. Jarosław Kozłowski)⁷. Na pierwszej stronie widzimy tytułowe litery oraz oddzielającą je od siebie linię prostą. A i B zostały wobec prostej usytuowane równolegle, w identycznych odległościach. Na kolejnych stronach ulega zmianie nie tyle rozmieszczenie liter, co raczej kąt, pod którym prostą oraz umiejscowione wobec niej znaki oglądaliśmy: zarówno litery jak i linia prosta obracane są w kierunku przeciwnym do wskazówek zegara, zataczając kąt 180 stopni. Na kolejnych stronach obserwujemy wydłużanie się linii prostej i stopniowe oddalanie się znaków A, B z kadru strony, aż do prawie zaniknięcia liter z pola widzenia. Po przekroczeniu 90 stopni – sytuacja ulega odwróceniu: znaki i linia krok po kroku powracają w pole kadru, powtarzają swoje wcześniejsze położenie jakby „po drugiej stronie

⁷ W przypadku książek *A, B, Grammar* oraz *Language* jako wydawców podano: ZPAP w Poznaniu, Galerię Akumulatory 2, Galerię Foksal PSP. Zabieg ten był świadomym podszyciem się pod szyld artystycznych instytucji ze względów cenzuralnych. Faktycznie wydawcą wszystkich trzech książek był ich autor – Jarosław Kozłowski. Książkę *A, B* rozprowadzano w ramach NET-u. Podczas pierwszej wystawy SIECI w prywatnym mieszkaniu Jarosława Kozłowskiego przerwanej przez wtargnięcie SB oraz milicji, około 2/3 nakładu *A, B* zostało skonfiskowane. Egzemplarze te do artysty nigdy nie powróciły.

lustra”. Następuje odtworzenie operacji już raz dokonanej, które porównać można do stosowanego w utworach muzycznych „powtórzenia w raku”: od momentu przekroczenia 90 stopni znaki są powolnie obracane do góry nogami. Po obrocie znaków i linii o 180 stopni „na głowie” postawione zostają również znaki A i B, jak również odwróceniu ulega karta tytułowa.

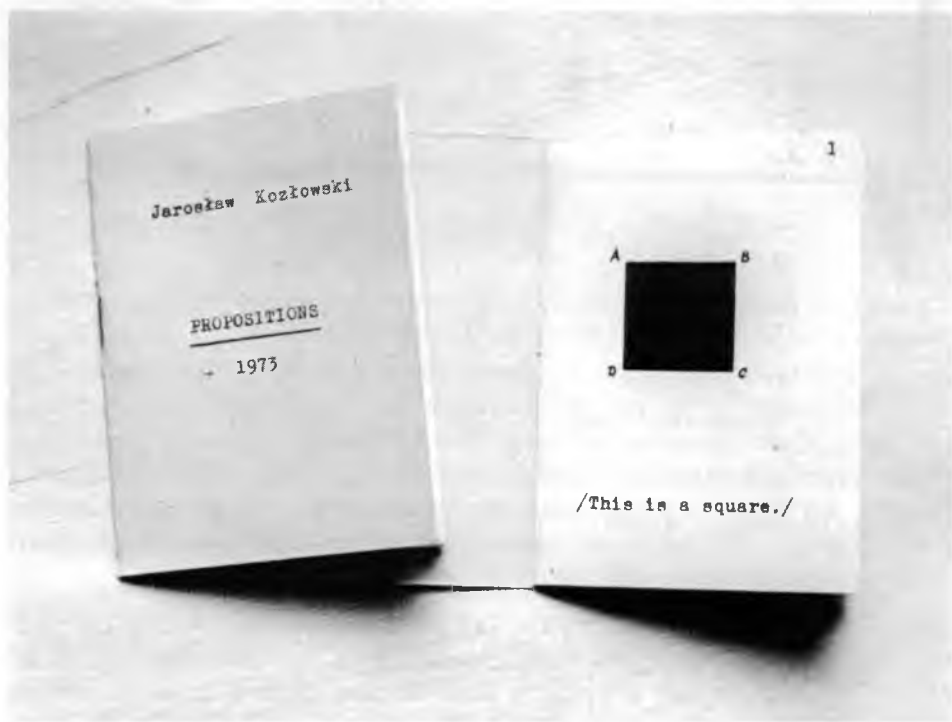


2. Jarosław Kozłowski, *A, B*, 1971

Książka nie ma zatem wyznaczonego kierunku lektury: można ją czytać/oglądać zarówno od przodu, jak i od tyłu. Zresztą podział na ruch do tyłu i do przodu nie ma tutaj zastosowania – można powiedzieć, że czytelnik znajduje się w sytuacji obserwatora zegara, którego odbicie widać w lustrze⁸. Nie mamy jednak do czynienia ze ścisłym podziałem, która z części książki jest owym lustrzanym odbiciem sytuacji „pierwotnej”. To, która część pracy wyda nam się odwrócona – zależy tylko i wyłącznie od kierunku naszej lektury. Miarą, do której dostosowuje się lek-

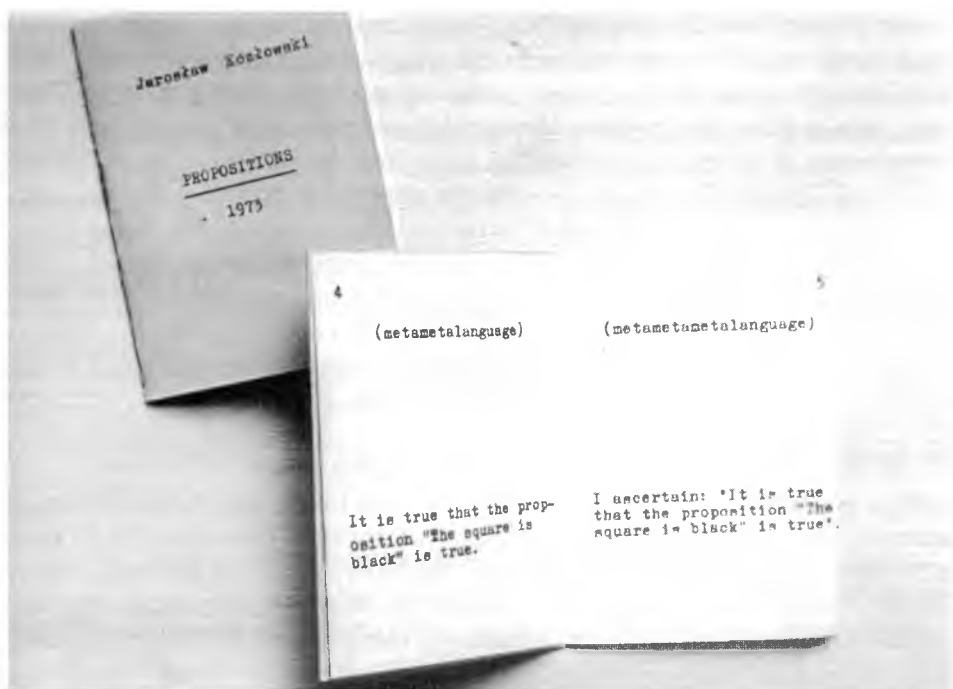
⁸ Nawiązuję tutaj do sytuacji obecnej w pracy Kozłowskiego z lat 80., por. P. Piotrowski, *Meblowanie pokoju. O sztuce Jarosława Kozłowskiego*, (w:) *Jarosław Kozłowski. Przestrzenie czasu*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań kwiecień-maj 1997, s. 10.

tura książki, staje się czytelnik, czy też obydwa sposoby czytania/oglądania książki są równouprawnione, stają się zależne od tożsamości swojego odbiorcy. *A, B* jest zatem twierdzeniem na temat relatywizmu. Nie chodzi jednak o jakąś abstrakcyjną sytuację. Powtórzenie karty tytułowej „w raku” sugeruje, że nie mamy tu do czynienia z cudzysłowem, z meta-wypowiedzią, ale z operacją, która odbywa się w rzeczywistości: w swojej książce artysta posługuje się jak gdyby językiem pierwszego stopnia. Kozłowski stawia nas zatem w sytuacji gry, której reguły i znaczenie sami, stopniowo odkrywamy. Jak sugeruje artysta, nie tylko reguły gry podlegają zrelatywizowaniu, ale również wyznawane przez nas wiedza i wartości nie posiadają cech uniwersalności: zależne są od naszej jednostkowej tożsamości, ulegają nieustannemu dookreśleniu przez zmieniającą się historię i kulturę.



3. Jarosław Kozłowski, *Propositions*, 1973

Przewrotna symetria, dwudzielność, rzeczywistość lustra wyznaczają również parametry *Propositions* (1973, ed. by International Artist's Cooperation, Central Office, Klaus Groh, Roter Steinweg 2a, 2901 Friedrichsfehn). Książka koncentruje się na problemie wypowiedzi metajęzykowych



3.1. Jarosław Kozłowski, *Propositions*, 1973

i rzeczywistości, do której się odnoszą, na procesie narastania i redukcji wypowiedzi metajęzykowych. Punktem wyjścia jest wskazanie na czworokątną, równoboczną, zamalowaną na czarno figurę, jako na kwadrat: */This is a square/*. Jak sugeruje zapis – nie jest to jeszcze wypowiedź językowa, ale raczej myśl, założenie, przedsąd. Kolejna wypowiedź sformułowana jest w języku pierwszego stopnia: *The square is black*, następna zaś jest przykładem użycia metajęzyka: *The proposition „The square is black” is true*. Na stronach następuje eskalacja wypowiedzi metajęzykowych, aż do wariantu „metametametametajęzykowego”: *„The proposition //I ascertain: ‘It is true that the proposition „The square is black” is true’// is true”*. W przypadku wypowiedzi metajęzykowych, a zwłaszcza tak spektakularnego ich spiętrzenia, język przestaje się odnosić do rzeczywistości zewnętrznej, sam dla siebie stając się rzeczywistością, a kategorie prawdy lub fałszu nie mają już żadnego odniesienia. Nie ma więc żadnego znaczenia, gdy na kolejnej stronie autor nie mnoży już metawypowiedzi, ale dokonuje jedynie drobnej korekty: słowo prawda (*true*) zamienia na fałsz (*false*): *The proposition //I ascertain: ‘It is true that the proposition „The square is black” is true’// is false*. Metajęzykowa wypowiedź nadal jest prawdziwa, ponieważ ta „drobna” zmiana

sensu nie narusza na tym poziomie reguł znaczeniowych języka. Następuje teraz stopniowy proces redukcji, przy czym zamiast słówka: *true* w kolejnych metawypowiedziach umieszczane jest zgodnie z treścią powyższego zdania słowo: *false*. Dwa ostatnie zdania zatem brzmią: *The proposition „The square is black” is false* (metajęzyk) oraz *The square is not black* (język). Paradoks ujawnia się dopiero w ostatniej wypowiedzi, która, jak wspomniano, nie jest wypowiedzią językową, ale raczej sferą apriorycznych założeń: gdy wobec czarnej, czworokątnej figury pada stwierdzenie *This is not a square!*, co jawnie nie zgadza się z przyjętą konwencją językową i zdrowym rozsądkiem. Co ciekawe, czarny czworokąt pojawia się wyłącznie przy pierwszej i ostatniej wypowiedzi, natomiast, gdy zdanie zostaje oznaczone jako język, czy też kolejne metajęzyki – znika.

Jeśli założymy, że czarny kwadrat reprezentuje rzeczywistość, to można powiedzieć, że Kozłowski twierdzi, tak jak Wittgenstein w *Dociekaniach filozoficznych* oraz inspirujący się myślą Wittgensteina w konstruowaniu swojej „liberalnej utopii” Richard Rorty, że prawda, która konstruowana jest w języku, nie istnieje na zewnątrz: tam gdzie nie istnieją zdania, nie ma prawdy, zdania są elementami ludzkich języków, a języki ludzkie to twory człowieka. Prawdy zatem, która tak jak zdania nie może funkcjonować w oderwaniu od ludzkiego umysłu, nie odkrywa się, ale się ją stwarza⁹. Kozłowski zajmuje stanowisko zbliżone do Rorty’ego: świat istnieje na zewnątrz, ale świat nie mówi – nawet przecież tak abstrakcyjne byty jak figury geometryczne są konstruktami ludzkiego umysłu. Tak jak w koncepcjach Rorty’ego, język zatem nie stanowi „trzeciego elementu poza jaźnią a rzeczywistością”¹⁰. Można zatem przypuszczać, że Kozłowski, podobnie jak Austin, twierdzi, iż prawda i fałsz nie są relacjami, ale ocenami, oznaczającymi jedynie wymiar krytyki wypowiedzi. Piętrzące się metawypowiedzi odnoszą się do czarnego kwadratu, który jednak nie tylko jest abstrakcyjną figurą geometryczną, ale również swoistą figurą historii sztuki – czarnym kwadratem na białym tle Malewicza, symbolem suprematystycznej utopii. Celem Kozłowskiego nie staje się jednak docieranie do prawdy ani roztopienie się w Absoluście. To, co interesuje artystę, to nie doxa, ale raczej paradoks, antynomia, śledzenie ambiwalencji.

W *Ćwiczeniach z estetyki* (1976, wyd. Galeria Foksal PSP) dywagacje na temat problemów estetycznych artysta sprowadza do najbardziej podstawowego poziomu: z estetyki pozostawia wyłącznie kolor, natomiast do opisu interesującego go zagadnienia stosuje suchy język

⁹ R. Rorty, op. cit., s. 21.

¹⁰ Ibidem, s. 33.

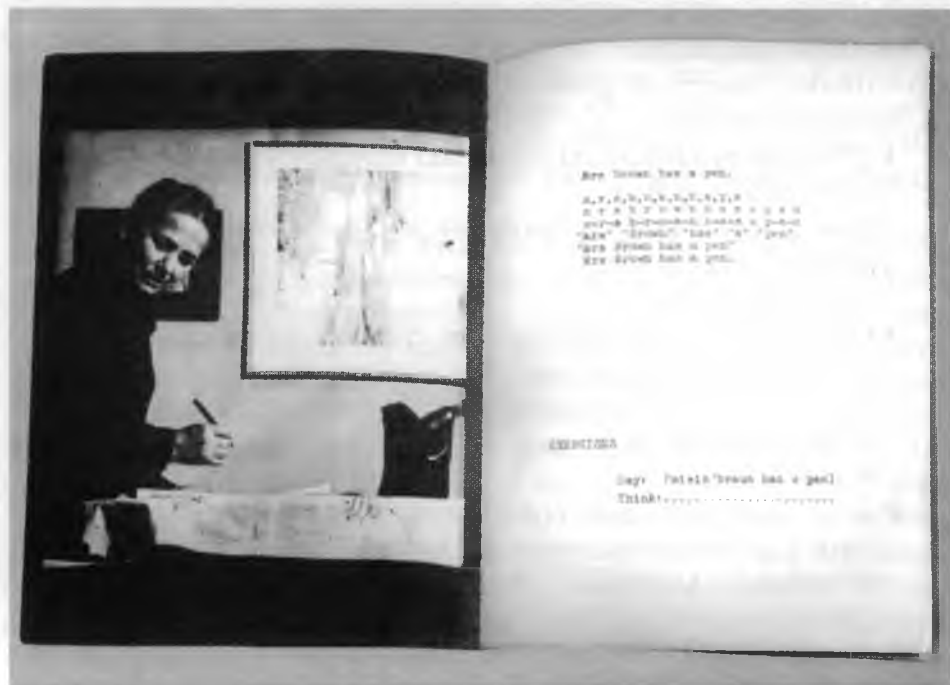
logiki. Książka jest zatem swoistym katalogiem wypreparowanej jakości estetycznej – koloru. Na kolejnych stronach umieszczono namazane kredką „próbki” kolorów: białego, żółtego, pomarańczowego, czerwonego, brązowego, jasnozielonego, ciemnozielonego, niebieskiego, ciemnoniebieskiego, czarnego. Kolory oznaczone zostały odpowiednio literą z odpowiadającym jej numerem – od K_1 do K_{10} . Próbkom barw towarzyszy zdanie: *ANI piękny ANI brzydki*, powtórzone w trzech językach: angielskim, niemieckim i francuskim. Na ostatnich stronach, za pomocą podstawowych działań logicznych: preferencji, równowartości, negacji i koniunkcji, artysta wnioskuje:

- „Stan, który nie jest ani piękny ani brzydki jest obojętny „w sobie”
($p \text{ P } \sim p$) & $\sim(\sim p \text{ P } p)$
Dwa stany, z których żaden nie jest preferowany nad drugi są obojętne „między sobą”:
 $\sim(p \text{ P } q)$ & $\sim(q \text{ P } p)$
- Obojętność bezwarunkowa, która czyni zadość obu warunkom (1) i (2), zdefiniowana być może przez pojęcie równowartości E. To, że stan p jest równowartościowy stanowi q znaczy, że w żadnych okolicznościach stan p & $\sim q$ nie jest preferowany nad $\sim p$ & q lub vice versa.
- Jeżeli jakiś stan i jego przeciwieństwo są równowartościowe, stan ten (i jego przeciwieństwo) mają wartość zerową.
- Przykład E – tautologii:
($p \text{ E } \sim p$) & ($q \text{ E } \sim q$) & ($p \text{ E } q$)”

Następnie podkładając pod zmienne p i q wyrażenia $K_1, K_2, K_3 \dots K_{10}$, artysta wyprowadza formułę, z której wynika, że wszystkie barwy zarówno „w sobie”, jak i „wobec siebie” są obojętne, wszystkie kolory są z punktu widzenia logiki – wobec siebie równe: o wartości zero. Nie sposób zatem wyrokować o nich „piękny” lub „brzydki”, ponieważ normy estetyczne okazują się tutaj nie mieć żadnego zastosowania. Ocena estetyczna nawet tak podstawowej jakości, jaką jest kolor (zamiast koloru moglibyśmy podstawić formę), okazuje się niemożliwa.

Zderzenie zagadnienia estetycznego z nieprzystającymi do niego, aemocjonalnymi działaniami logicznymi udowadnia, że system wartościowania estetycznego wobec koloru (lub formy lub innych jakości właśnie estetycznych) jest nieprzydatny. Nasze preferencje są kwestią przygodności, a nie faktów, istniejących stanów rzeczy. Towarzyszące estetyce przekonanie o istnieniu Piękna czy Absolutu, wiarę w konstrukt racjonalności czy smaku można potraktować wyłącznie jako kwestię indywidualnych preferencji. Warto jednak zauważyć, że to sam artysta proklamuje estetyczną równość barw. Wybór stanu obojętnego, jak i wy-

bór odstrasza większość czytelników języka logiki (zamiast np. języka hermeneutyki), w zastosowaniu którego wyczuwa się ironię, okazuje się przecież równie arbitralny, co preferencje estetyczne. W świecie przygodności zarówno estetyka, jak i język opisu są wyłącznie kwestią indywidualnych upodobań i strategii, reguł gry, w którą gramy.



4. Jarosław Kozłowski, *Lesson*, 1972

Podstawą operacji artystycznych w *Lesson* (1972, wyd. Beau Geste Press 1975) stał się rysunek i tekst *in the sitting room* z popularnego podręcznika do języka angielskiego *Present English for Foreign Students* E. F. Candlina. Wyimaginowana, modelowa sytuacja przedstawiona w tekście i na rysunku poddana została przez Kozłowskiego „ureczywistnieniu”: rysunek zostaje zastąpiony przez zaaranżowaną według niego fotografię (na fotografii zresztą w roli pani i pana Brown występują rodzice Kozłowskiego), ciągły tekst książkowy ulega rozbićciu na zdania umieszczone w słupku. Tekst zostaje przepisany na maszynie przez artystę, ale nie w całości: urywa się, gdy na zaanektowanej przez artystę stronie brakuje miejsca, o jego długości decyduje zatem w pewnym sensie przypadek. Na każdej stronie kolejne zdanie ze słupka konfrontowa-

ne jest z fotografią i poddawane specyficznemu, ustanowionemu przez artystę rozbirowi.

Zdanie zatem najpierw podlega rozbirowi na kompletny zestaw liter, które w nim występują. Następnie na ciąg wszystkich liter, z których zbudowane są słowa tego zdania. Kolejnym krokiem jest, tak jak przy nauce czytania, łączenie liter w dźwięki. Potem następuje połączenie liter w słowa, czyli wyrażenia języka o określonym znaczeniu. Cudzysłowy, w które ujęte są słowa, sygnalizują jednak, że słowa tutaj traktowane są jako odrębne elementy nie połączone wspólnym kontekstem. Ruch kolejny to połączenie słów w wyrażenie zdaniowe, przy czym cudzysłów, w który ujęte jest zdanie, nadaje mu status wypowiedzi metajęzykowej. Zdanie staje się wypowiedzią języka pierwszego stopnia, języka naturalnego o kształcie wypowiedzi konstatacyjnej w kroku następnym: poprzez zniesienie cudzysłowu, rozpoczęcie wielką literą i postawienie na końcu kropki. Następnie, poprzez użycie standardowego, używanego w słownikach zapisu fonetycznego, zdanie zostaje „przekształcone” w dźwięk, mowę. W końcu, za pomocą graficznego znaku – szeregu kropek, oznaczającego zazwyczaj miejsce puste czy też brak, zdanie zrepresentowane zostaje jako myśl.

Ćwiczenia zamieszczone na końcu książki wskazują na główne problemy poruszane w *Lesson*: wzajemne i naprzemienne relacje pomiędzy tekstem – mową (dźwiękiem) – myślą – fotografią – rysunkiem, a w końcu – rzeczywistością. Czym jest tekst wobec fotografii? Czym jest fotografia wobec rysunku? Czym jest myśl wobec mowy? Czym jest mowa wobec tekstu? Czym jest myśl wobec fotografii? Czym jest tekst wobec rzeczywistości? Czym jest w końcu wypowiedź artystyczna (a więc w tym przypadku *Lesson*) wobec rzeczywistości? Konfrontowane są zatem ze sobą różne sposoby odwzorowywania rzeczywistości: od myśli poprzez mowę, tekst aż po różne rodzaje reprezentacji wizualnej.

Język podręcznika Candlina – jest językiem naturalnym, ale i wypreparowanym po to, by nie tyle komunikować, co przede wszystkim służyć ćwiczeniu angielskich słówek, zaimków osobowych i odmiany czasowników. Kozłowski ironicznie anektuje podręcznikowy język obsesyjnego opisu i poddaje własnym „ćwiczeniom”. Punktem wyjścia realizacji jest nie tylko wypreparowany język, ale pewna imaginacyjna sytuacja (tekst) i reprezentacja wizualna (rysunek), które stają się wzorem sytuacji rzeczywistej, prywatnej, zdokumentowanej na fotografii przedstawiającej rodziców artysty w ich mieszkaniu. Podobnej krytyki kategorii *mimesis*, dużo bardziej dosłownie, dokona zresztą artysta kilkanaście lat później w *Martwej Naturze z Wiatrem i Gitarą*¹¹. Reprezentacja, zarówno

¹¹ Por. P. Piotrowski, *Meblowanie pokoju*, s. 10.

wizualna (rysunek), jak i językowa (tekst) staje się zatem niejako matrycą sytuacji rzeczywistej, która z kolei znowu ulega zreprezentowaniu (fotografia, język, myśl).

Nietrudno zauważyć, że w książce Kozłowskiego pojawia się i podlega przeformułowaniu pytanie, obecne w *Tractatus logico-philosophicus* Wittgensteina: jaka jest relacja myśli do świata? Problem języka jest jednak ściśle związany z tak postawionym pytaniem, ponieważ Wittgenstein w swojej „pierwszej filozofii” utożsamiał, jak zauważa Bogusław Wolniewicz, „myślenie z wszelkim sensownym użyciem symboli – ‘językiem’, w następstwie czego pytanie o stosunek myśli do świata przekształca się w pytanie o relację języka do przedstawianej w nim rzeczywistości”¹². Zarówno jednak myśl, jak i język rozumiane były przez Wittgensteina w sposób specyficzny, nie mający nic wspólnego z językoznawstwem czy psychologią. Jak zauważa Wolniewicz, myśl rozpatrywana była przez Wittgensteina jako nośnik wartości logicznej, coś, wobec czego powstaje kwestia prawdy lub fałszu. Natomiast język rozumiał Wittgenstein jako wszystko to, co odwzorowuje „logiczną strukturę świata”, co cechuje się intencjonalnością. Dla Wittgensteina zatem rozróżnienie między językiem a myślą okazuje się bardzo płynne – myślenie wręcz postrzegane jest jako pewnego rodzaju język. Wielkim pytaniem *Traktatu...* jest zatem pytanie o sens zdania, równoznaczne w zasadzie z pytaniem o to, czym jest myśl¹³.

Kozłowski, odwołując się do Wittgensteina, podchodzi jednak do pytań stawianych przez autora *Traktatu* ... w sposób zdystansowany. Po pierwsze, podważa zabieg utożsamienia myśli i języka: myśl zostaje zreprezentowana nie za pomocą języka, lecz graficznego znaku, odwołującego się do rzeczywistości przed- czy też pozajęzykowej. Po drugie, co istotniejsze, kwestionuje zakładaną przez Wittgensteina transparenację języka wobec świata, korelację zachodzącą pomiędzy językiem a rzeczywistością. Język nie jest dla Kozłowskiego fenomenem izomorficznie rozpostartym wobec świata, ale jednym ze sposobów reprezentacji, obarczonym błędem tak jak rysunek czy fotografia. Jeżeli uznaje język za zwierciadło, to jest to zwierciadło krzywe. Można powiedzieć, że pod tym względem Kozłowski zrównuje status języka, fotografii i rysunku. Nie stawia jednak tezy, by którykolwiek z nich zapewniał nam bezpośredni

¹² B. Wolniewicz, *Rzeczy i fakty. Wstęp do pierwszej filozofii Wittgensteina*, Warszawa 1968, s. 22. Do tej właśnie publikacji na temat *Traktatu...* odwołuję się nie tylko z powodu oryginalności zawartych w niej tez. Należała ona również do lektur „wokół Wittgensteina” czytanych przez Jarosława Kozłowskiego pod koniec lat 60. Na fakt ten zwrócił moją uwagę artysta podczas jednej z rozmów, maszynopis rozmowy w posiadaniu autorki.

¹³ Por. ibidem, s. 23-25.

dostęp do doświadczenia. Można powiedzieć, że występuje wbrew twierdzeniu zarówno Wittgensteina (z okresu *Traktatu...*), jak i Austina, jakoby nie było lepszego dostępu do zjawisk, w ich wymiarze metafizycznym, niż dostęp poprzez język¹⁴. Bezpośredni dostęp do doświadczenia, pojęcie niezapośredniczonego dostępu, doświadczenie, a przede wszystkim problem metafizyki w ogóle zostają postawione przez Kozłowskiego pod znakiem zapytania. W *Traktacie...* Wittgenstein powiązał znaczenia wyrażań z doświadczeniem, eliminując z języka jako bezsensowne wszystkie wyrażenia, których nie można zweryfikować w doświadczeniu. Kozłowski odwrócił tę sytuację – doświadczenie odniósł do wypowiedzi językowej. Nie zatem język „przyłożony” został do faktu, ale fakt poddany został weryfikacji w przestrzeni języka. W rzeczywistości kreowanej przez Kozłowskiego odbywa się nieustanna gra luster, nie towarzyszy jej pytanie o fundament, o prawdę, o podstawę poznania. Reprezentacja ukazuje rzeczywistość, która jednak jest tylko odwzorowaniem, powtórzeniem innej reprezentacji. Pierwszeństwo nie ma już tutaj żadnego znaczenia.

Opis, który znajduje się na początku książki *Language* (1972, wyd. Jarosław Kozłowski, Poznań) przypomina wręcz instrukcję do gry:

podstawą j ę z y k a jest alfabet łaciński
 język tworzą słowa, których budowa opiera się na wzajemnym łączeniu wszystkich liter alfabetu
 ilość liter w słowie ograniczona jest ilością liter w alfabecie
 w zakresie każdego słowa poszczególne litery może występować jednorazowo

Podstawą działań artysty staje się alfabet, traktowany jako zamknięty zbiór elementów, poddawanych kombinatorycznym przekształceniom. Litery zestawiane są kolejno w układy po 2, 3 oraz 4, a ich pogrupowania poddawane są permutacjom biegnącym przez 44 strony książki. Ostatnim słowem/zbiorem, na którym kończy się proces zestawiania znaków jest – „idea”. Jako metodę działania artysta adaptuje kombinatorykę, wykorzystywaną również m.in. w rachunku prawdopodobieństwa. Można więc przypuszczać, że poszczególne układy liter, układające się tylko niekiedy w słowa o określonym znaczeniu, traktuje Kozłowski przede wszystkim jako elementy, rzeczy, przedmioty, którym odpowiada dźwięk, a czasem, sporadycznie i znaczenie. Zestawienia liter mogą się jednak okazać układem znaków na stronie, który „udziela dymisji signifié”. Tak podkreślana przez konceptualistów funkcja idei w realizacji artystycznej oraz dematerializacja przedmiotu, dychotomia: idea-przedmiot poddane zostają przez Kozłowskiego w wątpliwość. Idea istnieje jako rzecz – obecne na stronie słowo, tekst, dematerializacja obiektu poj-

¹⁴ B. Chwedończuk, *Wstęp. Myśl Johna Langshawa Austina*, (w:) *Mówienie i poznanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, Warszawa 1993, s. XLVII.

mowanego w ten sposób staje się niemożliwa. W kreowanej przez Kozłowskiego grze zawsze obecne jest *signifiant*, choć czasami brakuje *signifié* lub też plan wyrażanego przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie.



5. Jarosław Kozłowski, *Language*, 1973

„Z dzisiejszej perspektywy nie stawiałbym zbyt katagorycznej granicy między przedmiotem a ideą. Wydaje mi się, że jest to raczej ustawiczna „zmiana miejsc”, nieprzerwane wzajemne przemieszczanie. Przedmioty bywają dobrymi nośnikami idei, idee uprzedmiotowiają się. Każdy taki „przebieg”, niezależnie od kierunku, wprowadza chwilowy chaos, zamieszanie, które jest jednym z najciekawszych momentów demistyfikacji czy to przedmiotu, czy to idei. Powstaje wówczas swoista „szpara”, umożliwiająca wgląd w coś, co zazwyczaj zakryte, niedostępne, zakamuflowane. Dzięki temu pojęcia i przedmioty zyskują nowe sensy. Inaczej krzesło pozostawałoby zawsze krzesłem i niczym innym tylko krzesłem jako krzesłem. A przecież zdarza się, że jest wieżą Eiffla” – wypowiedział się artysta w rozmowie z Jerzym Ludwińskim w 1993 roku¹⁵. Jednak tego rodzaju myślenie – znoszące wzajemne przeciwstawienie konceptu

¹⁵ Jarosław Kozłowski – Jerzy Ludwiński. *Rozmowa*, (w:) *Rzeczy i przestrzenie/ Things and spaces*, Muzeum Sztuki, Łódź 1994, s. 67.

i rzeczy, poszukujące tego, co zakryte – być może nie prawdy, ale nieobecności, wyczuwalne jest w dużo wcześniejszej twórczości artysty. W przypadku książek Kozłowskiego, doskonałym nośnikiem idei stał się przedmiot, sama zaś idea m.in. w *Language* jako słowo, dźwięk, wizualny znak, uległa uprzedmiotowieniu. Nawet, gdy znika znak – pozostaje biel strony. W wielu innych przypadkach idea staje się nieosiągalnym wymiarem rzeczywistości, równie dalekim, co przesłonięte błoną języka rzeczy i zjawiska.

Książka *Kolor* (1978, wyd. Desa, Galeria Pawilon, Kraków) jest zapisem rozmowy na temat koloru kartonowej okładki pomiędzy trzema osobami oznaczonymi abstrakcyjnymi wydawałoby się literami I, J, K. Po koniec książki dowiadujemy się jednak, że był to fragment rozmowy Kingi Kozłowskiej (K), Jarosława Kozłowskiego (J) oraz Iwony Malińskiej (I), zapisanej na taśmie magnetofonowej 4 stycznia 1978 roku. Punktem wyjścia „dociekań” przedstawionych w książce jest zatem sytuacja potoczna, prywatna. Dyskusja otwarta jest również przed czytelnikiem, który trzyma w rękach książkę obłożoną w okładkę, na temat koloru której, (właśnie) toczy się rozmowa.

Temat rozmowy, a także jej specyficzne tempo i stylistyka, naprowadzają na problematykę zawartą również w *Dociekaniach filozoficznych* uważanych za najpełniejszą wykładnię tzw. „nowej filozofii Wittgensteina”, gdzie słowo traktowane jest jako narzędzie komunikacji, a nie nośnik prawdy. Językiem sformalizowanym nie przydaje się już pierwszeństwa w obrazowaniu świata, w ogóle odrzuca się możliwość transparencji języka wobec rzeczywistości. W języku dostrzega się nieprzebraną ilość funkcji i form, które Wittgenstein nazywa „grami językowymi”: „termin ‘gra językowa’ ma tu podkreślać, że mówienie jest częścią pewnej działalności, pewnego sposobu życia” – pisał Wittgenstein¹⁶. Nowa filozofia Wittgensteina odrzuca metafizykę stając się jednocześnie – jak pisze Wolniewicz – „filozofią terapeutyczną”: usiłuje nie tyle rozwiąć problemy filozoficzne, co raczej z nich uleczyć¹⁷.

Słynne dywagacje Wittgensteina na temat kolorów są między innymi krytyką tzw. teorii asocjacyjnej, mentalistycznej, według której znaczenie słów jest takie samo, gdy wywołuje w umyśle identyczny „obraz wewnętrzny”. Wittgenstein jako instrumentalista twierdził, że „dwa słowa mają to samo znaczenie, (...) gdy się ich używa w ten sam sposób. Jeżeli słowa «amarant» używasz jak ja – przyznajesz je bądź odmawiasz tym samym, co ja obiektom – to dla nas dwojga ma ono to samo znaczenie. O żadne «prywatne obrazy», moje czy Twoje możesz się wtedy nie martwić. Słowo używa się publicznie i każdy może się przekonać (...), czy

¹⁶ L. Wittgenstein, *Dociekania...*, par. 23, s. 20.

¹⁷ B. Wolniewicz, *Wstęp*, (w:) L. Wittgenstein, *Dociekania...*, s. XV.

np. słowa «amarant» użyto w danych dwóch przypadkach tak samo, czy nie. Ale „do porozumienia językowego należy nie tylko zgodność w definicjach, lecz również (...) zgodność w sądach”¹⁸.

Kozłowski niewątpliwie odnosząc się w *Kolorze*, do tego rodzaju rozważań Wittgensteina, rozpoczyna jednak swoje „dociekania” niejako *à rebours*: za punkt wyjścia obierając konkretne zjawisko (kolor), a nie jego nazwę, czy jej zastosowanie¹⁹. Uczestnicy rozmowy na temat koloru nie osiągają zgodności ani w definicjach ani w sądach. *K.* reprezentuje typ myślenia związany z teorią asocjacyjną. *I.* zaś twierdzi, że „karton jest taki, jakim go widzę w danym momencie”: czarny w ciemności, o określonym kolorze zaś w świetle, reprezentując skrajną postać idealizmu subiektywnego. *J.* stawiając pytania podważa zaś sądy jednej i drugiej strony, jest arbitrem, wykazuje, że wszyscy uczestnicy rozmowy grają jedynie w „gry językowe”, prawda zaś leży poza zasięgiem gry, czy też jedyną prawdą jest istnienie gry, przygodność języka, jakim się posługujemy. Kozłowski dowodzi, że wszyscy rozporządzamy różnymi tabelami kolorów, różnymi tabelami nazw i sposobów ich użycia. „Jest niemal tak, jakbyśmy wrażenie barwy oddzielali od widzianego przedmiotu niczym błonkę (to powinno budzić nasze podejrzenia)” – zauważa Wittgenstein²⁰. Czyż więc język, w którym wypowiadamy, ustalamy barwę nie jest kolejną błoną odzielającą nas od zjawisk? – pyta Kozłowski.

Jednak nie tylko tytułowy „kolor”, ani problematyka gier językowych wydaje się wyznaczać płaszczyznę sensu realizacji Kozłowskiego. Znaczenie konstytuuje się również w rozmowie samej, w jej tempie, przyspieszeniach i zwolnieniach, w dokonującym się pomiędzy uczestnikami rozmowy akcie komunikacji, a także w lekturze, poprzez którą czytelnik zostaje włączony w toczącą się dyskusję. Sens konstytuuje się poprzez sam udział w „grze językowej” zaproponowanej przez Kozłowskiego. Komunikowanie, rozmowa daje gwarancję, że jej uczestnicy (również czytelnik) są przy zdrowych zmysłach, „a rozumienie z innymi pozwala mieć nadzieję, że rozumieją też siebie”²¹.

¹⁸ Ibidem, s. XXII-XXIII.

¹⁹ Por. zwłaszcza par. 273 i 274: „A jak jest ze słowem czerwony – czy mam rzec, że oznacza ono coś «co wszyscy mamy przed sobą», i że właściwie każdy winien by mieć jeszcze jakieś osobne słowo dla oznaczenia własnego doznania czerwieni? Czy jest to tak: słowo «czerwony» oznacza coś, co znane jest tylko jemu? (A może lepiej: *odnosi się* do czegoś, co znane jest tylko jemu.) Nic to naturalnie nie pomoże w zrozumieniu funkcji słowa czerwony, jeśli zamiast «oznacza» powiemy, że «*odnosi się*» ono do czegoś prywatnego. Jednakże jest psychologicznie trafne określenie pewnego przeżycia podczas filozofowania. Jest tak, jak gdybym wymawiając słowo zerkał na własne doznanie, mówiąc niejako do siebie: już ja wiem, co tu mam na myśli”, L. Wittgenstein, *Dociekania...*, s. 138-139.

²⁰ Por. ibidem, par. 276, s. 139.

²¹ B. Wolniewicz, *Wstęp*, (w:) *Dociekania...*, s. XXIV, L. Wittgenstein, *Dociekania...*, par. 504, s. 197.

Koncepcja podmiotu, z którą stykamy się w *Kolorze* to koncepcja solipsystyczna, sprowadza w gruncie rzeczy przedmioty świata zewnętrznego do treści świadomości, do bezpośredniego, prywatnego doświadczenia. Wskazując na kolor, nazywając swoje doznania, rozmówcy „wskazują w siebie samych”, wskazują kolor nie ręką, lecz, jak by chciał Wittgenstein, „skupieniem uwagi”²². Możliwość wymiany słów pomiędzy uczestnikami dyskusji gwarantuje, że wykreowany przez Kozłowskiego podmiot, choć zamknięty w labiryncie solipsyzmu, nie popada w szaleństwo: „ja”, choć skrajnie subiektywne, nie staje się ścianą uniemożliwiającą porozumienie.

Świat podmiotu ulega jednak zamknięciu w *Grammar (Gramatyka)* – kombinatorycznej grze z byciem. W książce tej (1973, wyd. Jarosław Kozłowski, Poznań) czasownik *to be* podlega odmianie przez wszystkie czasy języka angielskiego codziennie przez dwa miesiące 1973 roku (od 4 stycznia do 2 marca). Odmiana czasownika zorganizowana została w czterech blokach, które dzień w dzień podlegały zapisowi:

- I. The simple present tense, the simple past tense, the simple future tense
(What was, it was
what will be it will be)
- II. The present continuous tense, the past continuous tense, the future continuous
(what was being, it was being
what will be being, it will be being)
- III. The present perfect tense, the past perfect tense, the future perfect tense
(what had been, it had been
what will have been, it will have been)
- IV. The present perfect continuous tense, the past perfect continuous tense, the future perfect continuous tense
(what had been being, it had been being
what will have been being, it will have been being)

Na końcu książki zostały umieszczone ćwiczenia, w których autor zaleca czytelnikowi stosowanie podanych przez siebie kombinacji czasów czasownika *to be* w 60 różnych zestawieniach. Zestawienia te, podobnie jak w *Language*, dokonane zostały na zasadzie kombinatorycznej. *Grammar*, w której obsesyjnej, kompulsywnej wręcz odmianie poddawany zostaje czasownik „być” można potraktować z jednej strony, jak sugeruje sam Kozłowski, jako „intymny dziennik” autora²³, z drugiej zaś strony jako „ćwiczenia w byciu” dotyczące zarówno autora, jak i czytelnika. „Bycie” poddawane jest zarazem permutacjom (przez wszystkie kolejne czasy), jak podlega czynności powtarzania (przez następujące po

²² Por. L. Wittgenstein, *Dociekania...*, par. 275, s. 139.

²³ Wypowiedź J. Kozłowskiego w rozmowie ze mną, maszynopis rozmowy w posiadaniu autorki.

27. 01. 73	(is being)	<i>(what was being, it was being what will be being, it will be being)</i>
28. 01. 73	(is being)	<i>(what was being, it was being what will be being, it will be being)</i>
29. 01. 73	(is being)	<i>(what was being, it was being what will be being, it will be being)</i>
30. 01. 73	(is being)	<i>(what was being, it was being what will be being, it will be being)</i>
31. 01. 73	(is being)	<i>(what was being, it was being what will be being, it will be being)</i>
1. 02. 73	(is being)	<i>(what was being, it was being what will be being, it will be being)</i>
2. 02. 73	(is being)	<i>(what was being, it was being what will be being, it will be being)</i>
3. 02. 73	(is being)	<i>(what was being, it was being what will be being, it will be being)</i>
4. 02. 73	(is being)	<i>(what was being, it was being what will be being, it will be being)</i>
5. 02. 73	(is being)	<i>(what was being, it was being what will be being, it will be being)</i>
6. 02. 73	(is being)	<i>(what was being, it was being what will be being, it will be being)</i>
7. 02. 73	(is being)	<i>(what was being, it was being what will be being, it will be being)</i>

6. Jarosław Kozłowski, *Grammar*, 1973

sobie dni) i przekształcania (w skonstruowanych na zasadzie kombinatorycznej ćwiczeniach). Tej repetycyjności towarzyszy zarówno emocjonalne wysuszenie, jak i ma ona w sobie coś z zabiegu terapeutycznego. Zabieg, któremu dzień w dzień poddaje autor zarówno „bycie”, jak i siebie

samego (poprzez codzienną pracę zapisywania) ma jednak charakter nie tyle emocjonalny, co egzystencjalny. Sensem tej operacji zdaje się być powtórzenie, umykające znaczenie ukrywa się w powtarzalności, w codziennej czynności zapisywania tego samego. Komunikatem staje się multiplikacja czasów oraz ich powtórzenie, serialne zestawienie.

Jak pisze Briony Fer w swoim artykule na temat Hanne Darboven, „powtórzyć to znaczy również oddalić znaczenie, które coś niegdyś posiadało”²⁴. Przywołując słynny tekst Mela Bochnera *Serial art, Systems, Solipsism*, Fer zauważa, że Bochner łączył serialność nie z formalną organizacją przestrzeni, ale z solipsyzmem rozumianym jako specyficzny rodzaj nadmiaru – nadwyżki *Ja*. Solipsystyczny jest podmiot, który utracił więzi z zewnątrz, więzi ze znaczeniem, który funkcjonuje wyłącznie w kategoriach wewnętrznego odniesienia. W powtarzalności, w efekcie kumulacji, pisze Fer, kryje się oderwanie znaku od swojego odnośnika, powtarzalność staje się „miejscem”, w którym ja odseparowuje się od ja²⁵. W *Grammar* dochodzi do podobnego zjawiska. Na skutek kumulacji czasów, odmian, ich przebiegów w czasie i permutacji „bycie” ulega pokaźkowaniu, staje się cieniem swojego znaczenia. Pomimo upływającego czasu, bycie znajduje się w punkcie, gdzie, jak w powieści Becketta, godzina jest zawsze ta sama, co zwykle²⁶. Odmieniane zawsze w trzeciej osobie, sygnalizuje sferę „tego”, co oddzieliło się od „ja”, pozostawiając „ja” rozbite i nieczytelne w tekście książki. „Ja” jednak w strukturze tekstu jest obecne – jako kompulsywny nawyk zapisywania, powtarzania, przepisywania, jako język będącym nie znakiem, ale czynnością, nawykiem. Czy jednak owo zwielokrotnienie czasownika oznacza regres znaczenia, czy też jego przywrócenie? Czy w powtórzeniu kryje się pytanie o obecność, czy też właśnie o nie-obecność?

Nieobecność jako centralny problem zarówno filozofii jak i sztuki postawiona została w **REALITY** (wyd. pierwsze Jarosław Kozłowski, Poznań 1972). Jak tłumaczy autor w *Prolegomena do REALITY*²⁷ książka pod tym tytułem oparta została na *Krytyce czystego rozumu* Immanuela Kanta stanowiąc „dokładną kopię poddziału trzeciego *Transcendentalnej doktryny władzy rozpoznawania (Analityki zasad)* z *Nauki o elementach* (cz. II, dz. I). Pełny tytuł tego poddziału brzmi *O podstawie podziału wszystkich przedmiotów na fenomeny i noumeny*”. Wbrew zapewnieniom

²⁴ B. Fer, op. cit., s. 223.

²⁵ Ibidem, s. 223-233.

²⁶ Cytat ten wykorzystany był przez Kozłowskiego w tekście *Collages* z 1968 r. opublikowanym w ramach dwugłosu krytyka i artysty Galerii Pod Moną Lisą, na łamach „Odry”. Por. J. Kozłowski, *Collages*, Galeria Pod Moną Lisą, „Odra” 1968, nr 11, s. 69-72.

²⁷ J. Kozłowski, *Prolegomena do „REALITY”* (1972), „Zeszyty Artystyczne PWSSP w Poznaniu”, nr 9, 1996, s. 68-73.

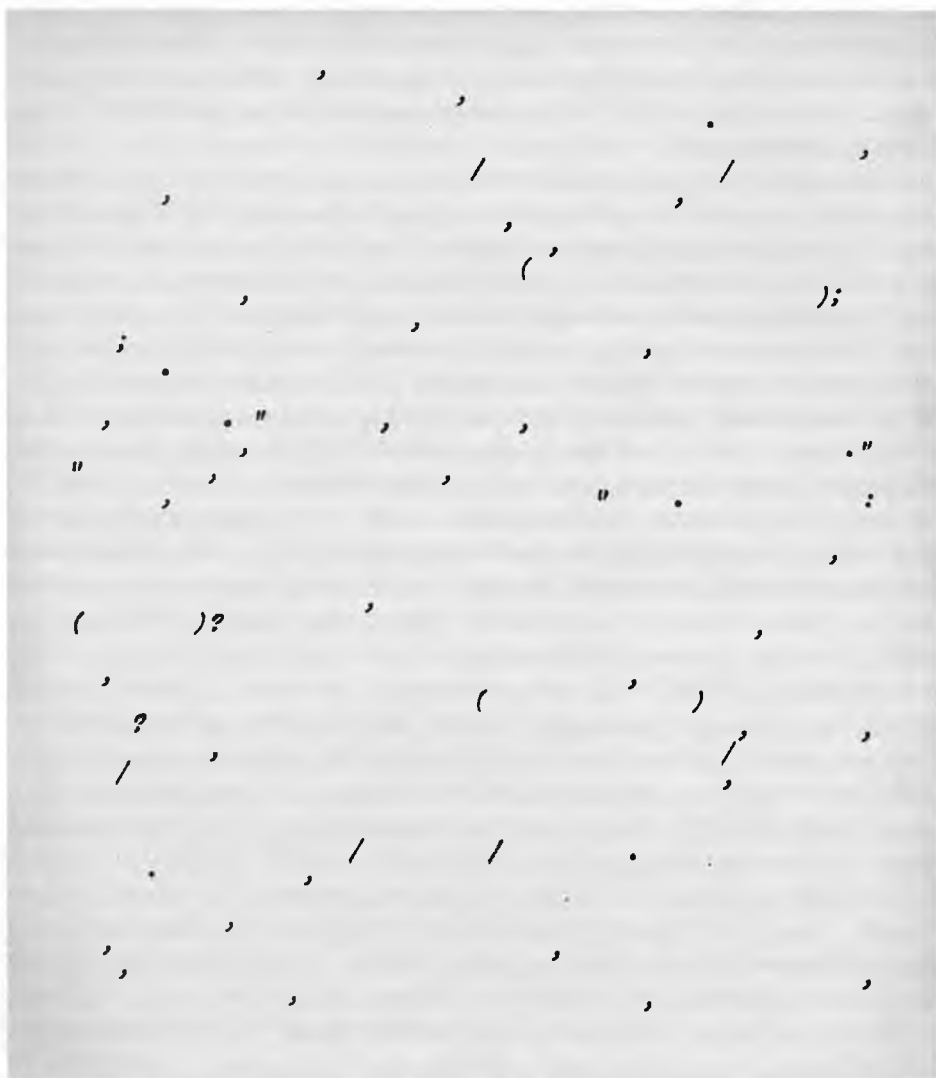
autora *REALITY* nie stanowi jednak wiernej kopii fragmentu dzieła Kanta, nie spotykamy się tutaj, jak w opowiadaniu Borgesa, z sytuacją Pisarza piszącego współcześnie Don Quixota. *REALITY* stanowi wierne odtworzenie specyficznego rodzaju symboli użytych w tekście Kanta – wszystkich znaków przestankowych, w ich oryginalnym ułożeniu, z pominięciem słów.



7. Jarosław Kozłowski, *REALITY*, 1972

Wskazówki pozostawione w *Prolegomena do REALITY* nakierowują na jedną z możliwych interpretacji pracy, gdzie pytaniem centralnym byłoby nie tylko pytanie o relację języka wobec rzeczywistości, ale przede wszystkim pytanie o język jako rzeczywistość. Zaskakującym efektem tak postawionego pytania okazuje się jednak problem nie języka, lecz pisma, nie rzeczywistości, lecz śladu, nie-obecności.

Wychodząc (za Wittgensteinem) z założenia, że „język będąc konstrukcją symboliczną, odwzorowuje logiczną formę rzeczywistości” Kozłowski kontynuuje: „język, będąc swoistą kliszą o budowie logiczno-syntaktycznej nałożoną na rzeczywistość i z rzeczywistością tą nieustannie konfrontowaną, będąc konstrukcją symboliczną, czyli znaczącą, będąc projekcją rzeczywistości, sam rzeczywistością być nie może i nie jest.



7.1. Jarosław Kozłowski, *REALITY*, 1972

Nie są nią również wyrażenia języka – nazwy”. Istnieją jednak elementy, które nie stanowią ani opisanía, ani odwzorowania rzeczywistości: „tym, co wymyka się konfrontacji z rzeczywistością pozajęzykową, (...) jest w języku (pisanym) interpunkcja: kropka, przecinek, dwukropek, średnik, myślnik, nawias, cudzysłów, znak zapytania, wykrzyknik, wielokropek. Mimo iż potocznie mówi się o «znakach interpunkcyjnych» znaki te nie oznaczają nic poza tym, czym są. Nie posiadają w rzeczywistości po-

zajęzykowej żadnych modeli i same nie są modelami żadnych elementów tej rzeczywistości. Nie mają desygnatów, nie będąc – równocześnie – pustymi; są wobec rzeczywistości pozajęzykowej obojętne. W tym też sensie. „; – - () / / „ ? ! ... są jedyną rzeczywistością «REALITY Jarosława Kozłowskiego»”.

Kozłowski dość przewrotnie w *Prolegomena...* powołuje się na *Krytykę czystego rozumu* Kanta, *Tractatus logico-philosophicus* Wittgensteina, *Meaning and necessity* Carnapa, *Inquiry into meaning and truth* Russella, a w końcu na książkę E. Grodzińskiego *Język, metajęzyk, rzeczywistość*, przyznając jednak w swojej książce pierwszeństwo temu, co pisane, przed tym, co mówione. Język Kanta poddany zostaje tutaj dosłownie – dekonstrukcji – pozostawione z niego jest jedynie to, co zarazem językowe, a jednocześnie oddalające pułapkę języka, coś, a zarazem nic – znaki przestankowe. Pozostawione na stronach *REALITY* znaki przestankowe pracochłannie przekopiowane z *Krytyki czystego rozumu* – dzieła, w którym przywrócone zostaje pytanie o byt, o obecność, wyglądają na błąd maszyny drukarskiej, czy też marny dowcip drukarza. Znaki pozostawione przez Kozłowskiego, a także jeszcze bardziej pierwotna wobec nich biel strony, tworzą rzeczywistość marginesów tekstu, wskazując na pewną przerwę, rozstęp. Przywodzą na myśl inny błąd, czy też raczej „prowokacyjny skutek błędu ortograficznego”: mówiącą o piśmie kategorię opartą wyłącznie na różnicy pisanej, dzięki której pismo bierze rewanż na mowie – derridiańską *différance*. Jak pisze Jacques Derrida, *différance* to również „dynamicznie konstytuujący się, tworzący się w podziale odstęp [który] można nazwać rozsunieniem, uprzestrzennieniem czasu i uczasowieniem przestrzeni (odwlekaniem)”²⁸. W *REALITY* uczasowieniu ulega strona – w lekturze śladów pozostaje tylko czas. Kozłowski, tak jak i w innych swoich książkach artystycznych dopuszcza czas, aby funkcjonował w realizacji – jako żmudna, odbywająca się dzień w dzień praca autora, jak i skupiona lektura czytelnika, gdzie czytanie zrównane zostaje z widzeniem. Czas poprzez znaki jednocześnie uprzestrzenia się i wizualizuje, jego zegarem są strony. Znaki przestankowe są i zarazem nie są tym, co językowe, stanowią furtkę dla doświadczenia zasadniczo pozajęzykowego – dla nie-obecności. Nie-obecność odrzuca język w jego pojęciowej postaci, funkcję języka jaką jest nazywanie, odnoszenie się, a więc i w pewnym sensie powoływanie przedmiotu²⁹. Znaki pozostawione przez Kozłowskiego są wiązkami śladów: nie odsyłają do znaczenia, czy prawdy, wskazując jedynie na pewną szczelinę, czy też otchłań. Lekceważone w metafizyce obecności pismo – teraz okazuje się

²⁸ J. Derrida, *Różnia*, (w:) *Marginesy Filozofii*, Warszawa 2002, s. 40.

²⁹ Por. K. Matuszewski, *Erudyta w świecie profanum*, (w:) *Derridiana*, Kraków 1994, s. 232.

jedyną realnością, w której realizowane są, jak by chciał Rorty, postulaty nie prawdy i racjonalności, lecz metafory i autokreacji³⁰. Nie służące już poszukiwaniu Prawdy pismo, jak zauważył Krzysztof Matuszewski to świat profanum, świat, który służyć może wyłącznie jako środek zaspokajania ambicji erudyty. Kozłowski pozbawiając Kanta mowy, ujawnia wątpliwości erudyty zarazem wobec możliwości, jak i niemożliwości metafizyki, której *Krytyka czystego rozumu* stanowi jeden z fundamentów. Jak możliwa jest metafizyka, a zarazem cała zachodnia filozofia, skoro jej język jest bezradny wobec nie-obecności? Jak niemożliwa jest metafizyka, skoro w swoim myśleniu o świecie używamy kategorii metafizycznych? Jak możliwa jest nieobecność, skoro obecność (prawda, wartości) właśnie stanowi istotę naszego pożądania? Artysta pozostawia więc znaki przestankowe – pismo, poniżej którego „jest nieznanne, źródło wciąż podsycanego pożądania, a towarzyszące mu w filozofii przemilczenie [wzajemnej relacji pomiędzy pożądaniem a nieznanym] ma niewątpliwie charakter traumatyczny”³¹. Znaki pozostawione przez Kozłowskiego nie wskazują na coś, co kiedyś między nimi istniało. Wskazują raczej na fakt, że przywrócona przez Kanta obecność być może zawsze była ułudą.

*

W swoich książkach artystycznych Kozłowski nie buduje żadnego zamkniętego systemu, ale realizuje „zwrot od teorii ku narracji”³². Problematykę prawdy, rozumianej zarówno jako *aletheia* jak i *adequatio*, zawiesza pomiędzy *Tractatus logico-philosophicus* a *Dociekaniem filozoficznymi*, pomiędzy pojmowaniem języka jako podmiotu metafizycznego a stwierdzeniem jego przygodności. Być może ten spektakularny wybór lektur odnosi się do przepaści, która dzieli „pierwszą” i „nową” filozofią Wittgensteina; przepaści, w której mieszczą się myśliciele zarówno związani ze szkołą lwowsko-warszawską: Kazimierz Twardowski, Kazimierz Ajdukiewicz, Alfred Tarski czy Jan Łukasiewicz (na których artysta obok Wittgensteina szczególnie chętnie się powołuje), jak również Alfred J. Ayer, John L. Austin, Jacques Derrida i Richard Rorty; przepaści, która każe w końcu traktować prawdę jako „ruchomą armię metafor”³³. Wyjścia z labiryntu gier językowych, poszukuje Kozłowski już nie w filozofii, lecz w artystycznej narracji, w wizualności słowa, a także „poniżej pisma”. Książka, jej tempo, logika strony okazują się idealnym medium rozważań artysty na temat tego, co poza-językowe i wobec czego do-

³⁰ R. Rorty, *Przygodność...*, op. cit., s. 69.

³¹ K. Matuszewski, op. cit., s. 241, 248.

³² Por. R. Rorty, op. cit., s. 15.

³³ *Ibidem*, s. 51.

świadczanie estetyczne okazuje się bezsilne. Książki Kozłowskiego zaskakują swoją skromnością, a zarazem intrygującą wizualnością. Ich zgrzebność sygnalizuje rezygnację z estetycznej przyjemności, ale nie z doświadczenia wizualnego. Książki Kozłowskiego bowiem w specyficzny sposób zarówno się czyta, jak i ogląda, następuje w nich zrównanie czytania i widzenia. Użycie książki jako medium jest sygnałem negacji nie tylko tradycyjnego dyskursu artystycznego, ale i tradycyjnych form ekspozycji i dystrybucji dzieł. Książka jest przedmiotem wykluczającym zarówno awangardową kategorię oryginalności (zawsze drukowana jest w przynajmniej w 100 egzemplarzach), w jej przestrzeni dochodzi do zderzenia wizualności i tekstualności, a jej lektura wymaga specyficznej bliskości czytelnika/odbiorcy. Książki Kozłowskiego są spotkaniem i wymagają powrotów – odsyłają do innych lektur, do innych dyskursów, intrygują, uwodzą i zarazem odpychają czytelnika, kierują się dialektyką nieustannego odsłaniania i zasłaniania swoich reguł i migoczącego sensu.

Książka, ujawniająca w rękach Kozłowskiego wizualną sferę tekstu, okazuje się idealnym nośnikiem pytań o język – wyjątkowo istotnego zagadnienia zarówno dla filozofii, jak i dla sztuki XX w. W przeciwieństwie jednak do realizacji wielu innych konceptualistów, takich jak LeWitt, Kosuth, czy Borowski, Kozłowski nie traktuje języka jako remedium na uprzedmiotowienie świata sztuki. Wprost przeciwnie – wykazuje i korzysta z jego materialności, akcentuje jego procesualność – czas w książkach Kozłowskiego okazuje się równie ważny co rysunek czy tekst. Elementem porządkującym narrację i wyznaczającym tempo lektury nie jest jakaś określona treść znaków, ale przede wszystkim – logika strony: tekst kształtowany jest zawsze w odniesieniu do jej wewnętrznej organizacji, biel kartki okazuje się równie ważna, co pozostawiony na niej znak. Wizualność, przedmiotowość i procesualność³⁴: graficzny znak, język rozpatrywany jako układ elementów na stronie, kolor, karta, książka, czas zapisu znaków, czas lektury – pozwalają artyście orbitować na marginesach znaczenia, wpuszczać w przestrzeń tekstu to, co poza-językowe. Kozłowski kwestionuje niewinność – transparentność języka, tak jak kwestionuje niewinność wszelkiej reprezentacji. Odkrywa przesady zawarte w samej strukturze reprezentacji – jej metafizyczną naturę i udowadnia, wbrew Wittgensteinowi i Austionowi, wbrew konceptualnej ortodoksji, że język nie jest uprzywilejowanym obszarem kontaktu ze światem. Kozłowski zgodziłby się zapewne z Rortym, który

³⁴ Procesualność oraz swoistą przestrzenność książek Kozłowskiego podkreśla również fakt, że niektóre z nich prezentowane były również jako performance (*Lesson*, Akumulatory 2, marzec 1973) lub „rozpisywane” w przestrzeni wystawienniczej (*Cwiczenia z estetyki*, Galeria Foksal PSP, 1976).

twierdzi, że języki stwarza się, a nie odkrywa. Z tego też powodu język nie jest terenem dochodzenia prawdy, ale przestrzenią, w której możliwa jest refleksja na temat Wolności rozumianej jako uznanie własnej przygodności i szacunek dla słowników finalnych, którymi rozporządzają inni. Rorty interpretując Nietzschego, a także odwołując się do słynnej tezy Wittgensteina zauważa, że „stworzyć własny umysł oznacza stworzyć własny język, a nie pozwolić, by granice naszego umysłu wyznaczał język, który pozostawiły po sobie inne istoty ludzkie”³⁵. Podmiot obecny w książkach Kozłowskiego to podmiot ironiczny, w podobnym znaczeniu, jakie proponuje Rorty: podmiot oskarżający język, nie wierzący w pozaczasowy porządek, wciąż, w próbach kompulsywnego opisu dostępnymi językami, usiłujący określić siebie, świat i innych, na nowo. Jak zauważa Rorty, reinterpreterując nieco Bloomowską figurę „tęgiego poety”, Wittgenstein i Heidegger ukończyli swoje dzieło na próbach wypracowania honorowych warunków kapitulacji filozofii wobec poezji. Jarosław Kozłowski wikła filozofię w swoje rozważania, ponieważ właśnie w zredefiniowanej przestrzeni twórczości artystycznej widzi szansę uobecnienia intuicji, wobec których filozofia okazała się bezradna.

Angażując filozofię w twórczość artystyczną, Kozłowski przeformułował warunki określające kulturowe pole zarówno artystycznego, jak filozoficznego dyskursu. Artysta nie stał się jednak ani politycznym aktywistą ani filozofem ani (tym bardziej) outsiderem. Przenosząc na teren sztuk wizualnych podstawowe pytania filozoficzne umknął estetyce, stawiając przed sztuką zarówno zadania epistemologiczne, ontologiczne, jak i krytyczne wobec rzeczywistości. Jak zauważa Peter Osborne, w przypadku artystów zachodnioeuropejskich i amerykańskich, w polu artystycznym filozofia często była wykorzystywana jako narzędzie uzurpacji władzy przez „wstępującą” generację twórców, a także instrument, dzięki któremu artyści mogli zarówno odnieść się do problemu kryzysu ontologii dzieła, jak i osiągnąć społeczną kontrolę nad znaczeniem swoich prac³⁶.

Filozofia, a zwłaszcza jej pozytywistyczna i lingwistyczna odmiana, udzielała również „świeżo rozpoznanej” sztuce conceptualnej swego autorytetu. W nielicznych przypadkach (*Art & Language*) pojmowana była nie tylko jako środek redefinicji pola artystycznego, ale przede wszystkim jako nadzieja na społeczną i polityczną transformację. W Polsce lat 70., skrzyżowanie dyskursu filozoficznego z dyskursem artystycznym, otrzymywało zupełnie odrębne znaczenia, o których decydował przede

³⁵ Ibidem, s. 51.

³⁶ P. Osborne, op. cit., s. 49-51.

wszystkim polityczny kontekst i przestrzeń, w której kultura w Polsce po 1945 r. istniała. Przestrzeń ta, którą Andrzej Turowski określił jako przestrzeń ideozy, w której polityczna władza przejmuje kontrolę nad indywidualnymi wyborami³⁷, poddawała powojenną sztukę polską wyjątkowo silnej presji, określając artystyczne postawy i wartości. Kozłowskiemu udało się jednak wymknąć z generowanych przez ideozę paradygmatów artystycznych, używając jako strategii – filozofii. Po pierwsze, punktem bezpośredniego odniesienia stała się dla Kozłowskiego nie określona tradycja artystyczna, ale filozoficzna – obszar wymykający się ideozie obecnej w polu artystycznym. Po drugie, anektując język jako artystyczne medium, artysta nie tylko dokonał negacji malarstwa i tradycyjnych mediów, ale przede wszystkim uwolnił swoje realizacje z nieustająco towarzyszącej sztuce polskiej opozycji: realizm – abstrakcja. Język jako medium artystyczne nie był bowiem przez Kozłowskiego rozumiany ani jako abstrakcyjny ani realistyczny, kategorie te artysta po prostu zawiesił.

Otwierając swoją twórczość na dyskurs filozofii, Kozłowski nie tyle przejął kontrolę nad recepcją swojej twórczości, co raczej odesłał odbiorcę do innej, obcej do tej pory „sztukom plastycznym” przestrzeni odniesień. Przeformułował w ten sposób warunki nie tylko tworzenia, ale przede wszystkim odbioru twórczości artystycznej, dokonując równocześnie destrukcji struktury pojęciowej, w której sztuka w Polsce była tworzona, wystawiana i odbierana. Książki Kozłowskiego, tak jak i inne artystyczne publikacje konceptualistów, wylamując się z tradycyjnego systemu dystrybucji artystycznej, wymykały się również instytucjonalnej kontroli. Nie były ani literaturą ani „plastyką” czy „sztukami pięknymi”. Jak zauważa Andrzej Turowski³⁸, od drugiej połowy lat 50. oficjalna polityka kulturalna polegała na stymulowaniu, ograniczaniu lub zawłaszczaniu już istniejących lub pojawiających się środków reprezentacji. Wypełniała je usankcjonowaną ideologią, nie narzucając jednak zdefiniowanych artystycznych formuł. Poddając za pomocą filozofii krytyce pojęcie reprezentacji i odwołując się do gier językowych, przygodności i nieobecności, Kozłowski postawił w stan oskarżenia wszelką reprezentację, nie pozostawiając w ten sposób nic, co można by było jeszcze zawłaszczyć. Używana przez Kozłowskiego filozofia udzielała realizacji artystycznej swego autorytetu, pozwalając odzyskać jej utraconą społeczną i artystyczną

³⁷ Por. A. Turowski, *Krzysztof Wodiczko and Polish Art of the 1970s.*, (w:) *Primary Documents. A sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, ed. T. Pospiszył, Cambridge Mass.–London 2002, s. 154.

³⁸ *Ibidem*, s. 155-156.

tożsamość³⁹ – konceptualny fakt artystyczny stawał się twierdzeniem wartościującym, twierdzeniem na temat transcendentaliów rzeczywistości – pojmowanej zarówno jako rzeczywistość sztuki, jak i świat. W ten sposób konceptualizm Kozłowskiego, którego wyjątkowo interesującym przypadkiem są książki artysty, nie tyle posiadał ciężką w kierunku formalizmu cechę autoreferencyjności, co charakteryzował się autorefleksyjnością umożliwiającą krytyczne badanie zarówno wewnętrznych, jak i zewnętrznych uwarunkowań twórczości artystycznej.

Warto zauważyć, że horyzontem rozważań Kozłowskiego jest zawsze terażniejszość i odniesienie najbardziej skomplikowanych dywagacji filozoficznych do sytuacji prywatnej, intymnej (choć często bywa ona głęboko zakodowana). *Ja* nie zostaje zatem z realizacji artystycznej wyrugowane, choć niewiele ma wspólnego z instancją autora. Jego funkcja polega na ujawnianiu, w pluralizmie języków, sądów i preferencji, we własnej przygodności i historyczności, pytania o wolność. W ten sposób: przemawiając we własnym imieniu, *Ja* z milczącego staje się dyskursywne, „wchodzi” niejako w miejsce podmiotu⁴⁰. Dla Jarosława Kozłowskiego włączający i anektujący filozofię konceptualizm stał się zatem jedyną możliwą formą społecznego zaangażowania w bardzo określonym sensie: obszarem, w którym wybory estetyczne zrównane zostają z decyzjami o charakterze etycznym, przestrzenią permanentnej negocjacji znaczeń i podejmowanych wciąż na nowo prób opisu rzeczywistości, a w końcu – językiem podmiotu tłumaczącego prawdziwe dyskursy.

LANGUAGE, REALITY, IRONY.
THE ARTISTIC BOOKS OF JAROSŁAW KOZŁOWSKI

Summary

The paper is an attempt to analyze the artistic books of Jarosław Kozłowski, produced in the 1970s, in the contexts of language, subjectivity, and absence. These issues, as well as the problem of relations between the discourses of art and philosophy, the author claims to be crucial not only for Kozłowski's whole *oeuvre*, but for

³⁹ Jak pisze Andrzej Turowski, na początku lat 70. tak jak w okresie postalinowskim, dzieło niemal zupełnie pozbawione zostało swej społecznej i artystycznej tożsamości, podczas gdy społeczna rola artysty nie podlegała już kwestionowaniu, por. *Ibidem*, s. 158.

⁴⁰ Podmiot od „ja” odróżniam za Michielem Foucault. Por. na ten temat referat Michała Pawła Markowskiego *Literatura, prawda, podmiotowość* wygłoszony podczas sympozjum polsko-francuskiego „Światy Foucaulta” Warszawa, 10-11 grudnia 2004 (materiały niepublikowane).

the conceptual art in general, of which Kozłowski's books are a unique example. Describing the artist's attitude as "liberal irony," Nader claims that Kozłowski considers language to be an autonomous reality where one does not look for truth, but for liberty, so that his books implement in practice Richard Rorty's postulated "turn from theory to narrative." The problematic of truth has been suspended by the artist between approaching language as a metaphysical subject and recognizing its contingency. Placing in his final vocabulary such terms as, e.g., the absurd, paradox, solipsism, liberty, and absence, Kozłowski deconstructs concepts, including the concept of conceptual art. Intertwining his art with the discourse of philosophy, he situates the artistic practice not in the discourse of aesthetics, but in the dispute about the possibility and impossibility of metaphysics. Philosophy was involved in his project because it makes a redefined space of artistic creation which gives his intuitions, in respect to which philosophy turned out helpless, a chance to make themselves present.