

TAUTOLOGIE KONCEPTUALISTYCZNE

Grzegorz Sztabiński

Zagadnienie tautologii w sztuce kojarzone jest przede wszystkim z konceptualizmem. Przekonanie to jest uzasadnione, gdyż wprawdzie w dziełach niektórych artystów wcześniejszych można zauważyć pewne cechy zbliżające je do ujęć tautologicznych, jednak zasadniczo były one sytuowane w innych kontekstach teoretycznych i przypisywano im odmienne funkcje. Rola dokonań konceptualistycznych jest więc istotna dlatego, że interesująca nas problematyka podjęta została w nich z pełną świadomością jej swoistości wyodrębniona jako osobny problem. Istotną rolę z tego punktu widzenia pełniło zainteresowanie artystów koncepcją Ludwiga Wittgensteina oraz niektórych kontynuatorów jego myśli, którzy rozważaniom nad tautologiami przypisali istotną rolę w dociekaniach logicznych i filozoficznych.

Rolę problemu tautologii w konceptualizmie rozważać można na dwóch płaszczyznach. Pierwsza dotyczy ogólnego sposobu pojmowania sztuki, w tym relacji między pojęciem „sztuka” a dziełami tworzonymi przez artystów. Druga pojawia się podczas analizy samych utworów. Ich konstrukcja okazuje się mieć strukturę przypominającą budowę tautologii.

1. TAUTOLOGICZNY CHARAKTER SZTUKI

Tautologiczny charakter ujawnił się najwyraźniej w tej odmianie twórczości konceptualnej, która przybierała postać meta-artystyczną. Joseph Kosuth, jeden z czołowych jej reprezentantów uważał, że jest to odmiana „najczystsza”. Pozwala ona artystom pozostawać w obrębie sztuki bez wchodzenia w obszary życia, to znaczy „rozrywki, wzrokowego (czy innego) doświadczenia lub dekorowania, co łatwo zastąpi kultura kiczu i technika”.¹ Działania artystyczne tak pojęte miały charakter analityczny. „Dzieło sztuki – pisał Kosuth – jest tautologią w tym sensie, że ukazuje intencje artysty, który powiada, że to właśnie dzieło sztuki jest sztuką”. Sens utworu można więc sprowadzić do zdania: „To dzieło sztuki jest sztuką”.

Amerykański konceptualista nie ukrywał, że jego źródłem inspiracji była logika formalna. Już Kant uważał, że ma ona charakter analityczny. Prawdziwość występujących w niej zdań nie jest zależna od zgodności ze stanem rzeczywistości, a zagwarantowana przez ich swoistą konstrukcję. Szczególnie dobitnie widoczne jest to w przypadku tautologii. Jako przykład niemiecki filozof podawał twierdzenie „Wszystkie rzeczy

rozciągłe są rozciągłe”. Ma ono strukturę „ $a=a$ ” i pozostaje prawdziwe przy dowolnych interpretacjach zmiennych logicznych. Dlatego Kant pisał, że tautologie są rzeczywiście puste czy pozbawione konsekwencji. W dziewiętnastym wieku termin „tautologiczny” używany był w sensie pejoratywnym, a logikę formalną, szczególnie zaś zasadę tożsamości traktowano jako banalną i jałową, ponieważ nie poszerza naszej wiedzy.² Sytuacja zmieniła się w dwudziestym wieku. Młody Wittgenstein nie był pierwszym filozofem, który uważał logikę za tautologiczną, jednak zasługą jego stało się wykazanie, że tezy logiczne wprawdzie nie opisują rzeczywistości, jednak odzwierciedlają reguły językowe. Stanowią one „schematy zdań” nie ograniczające świata. W miejsce zmiennych logicznych występujących w tautologiach można podstawiać dowolne interpretacje. Sformułowanie w każdym przypadku pozostanie prawdziwe, gdyż warunkuje to jego budowa. Wittgenstein stwierdzał: „Tautologia nie ma warunków prawdziwościowych, gdyż jest bezwarunkowo prawdziwa”.³

W jaki sposób Kosuth zmierzał do wykazania, że działalność artystyczna ma charakter tautologiczny? W tekście „Sztuka po filozofii” pisał: „Formy sztuki są formami najbliższymi zdaniom analitycznym z tego względu, że tak jak zdania analityczne wiarygodność zyskują w sposób swoisty i że nie odnoszą się do niczego (prócz sztuki)”.⁴ Dzieła sztuki tylko pozornie służą przedstawianiu rzeczywistości, wyrażaniu uczuć czy tworzeniu przyjemnych doznań zmysłowych. Właściwe zrozumienie polega na odnoszeniu ich do pojęcia „sztuka”, gdyż „wyrażają definicję sztuki czy też formalne konsekwencje takiej definicji”. Dokonania artystyczne stanowią więc mogą albo potwierdzenie jednej z istniejących definicji sztuki, albo proponować nowy sposób jej zdefiniowania na zasadzie wyprowadzenia logicznych konsekwencji z definicji znanych, wcześniej stworzonych. „Zatem powiedzieć można – pisał Kosuth – że sztuka funkcjonuje podobnie jak logika. Widzimy bowiem, że cechą charakterystyczną badania czysto logicznego jest to, że dotyczy ono formalnych konsekwencji definicji (sztuki), nie zaś kwestii związanych z faktami empirycznymi”. Podobnie więc jak mało istotne z punktu widzenia logiki są takie czy inne sposoby konkretnych interpretacji zmiennych, w sztuce pojętej tautologicznie nie liczy się zrealizowanie konkretnego obiektu (choćby najbardziej udanego estetycznie) przy założeniu jednej ze znanych koncepcji artystycznych, a pojęciowe rozważenie nowych możliwości zdefiniowania sztuki. Wittgenstein pisał, że „definicja jest tautologią i wskazuje na relacje wewnętrzne między jej dwoma członami”.⁵ Twórczość artysty według Kosutha polega zaś na definiowaniu sztuki, czyli łączeniu *definiendum* (sztuka) z propozycjami *definiensów*, a więc nowymi sposobami jej pojmowania, poprzez przyjęcie między nimi znaku równości. Takie nowe propozycje zgłaszali swymi obrazami Manet, Cézanne, kubiści, Pollock, jednak w porównaniu z Duchampem były one, jak twierdzi Kosuth, „nieśmiałe i niejasne”.⁶ Uważa, że uświadomienie sobie przez konceptualistów właściwego, tautologicznego charakteru działań artystycznych, pozwoli zintensyfikować poszukiwania i odkryć nowe definicje sztuki, podobnie jak zdanie sobie sprawy z roli tautologii umożliwiło rozwój logiki w dwudziestym wieku.

Zarysowana tu krótko teza o tautologicznym charakterze sztuki miała charakter ogólny. Prowadziła do zatarcia granic między praktyką artystyczną a teorią sztuki. W istocie sensem wykonywanych prac plastycznych stały się cele teoretyczne. W tekstach pisanych sformułowane były one *explicite*, natomiast w realizacjach plastycznych (fotograficznych, wykonywanych przy użyciu przedmiotów znalezionych, działaniach performance) zawarte winny być *implicite*. Stanowiąc powinny ich zasadniczy sens i cel. Stanowisko to podzielane było w głównych punktach przez wielu konceptualistów. Prowadziło też do pytania, w jaki sposób można najlepiej przedstawiony cel zrealizować?

Kosuth sądził, że trzeba przede wszystkim zrezygnować z tradycyjnych środków stosowanych w praktyce artystycznej. W przeszłości środki malarskie lub rzeźba umożliwiały tworzenie nowych definicji sztuki. Obecnie jest to niemożliwe. „Jeżeli artysta jakiś – pisał – akceptuje obraz (lub rzeźbę), akceptuje tradycję, która się z nim wiąże. (...) Jeżeli malujesz obrazy, tym samym akceptujesz naturę sztuki (nie kwestionujesz jej). Akceptujemy więc to, że naturę sztuki stanowi tradycja dychotomii – malarstwo-rzeźba”.⁷ Uważam, że twierdzenie to jest wątpliwe i stanowi mechaniczne uproszczenie problemu.⁸ W ramach tautologicznie pojmowanej sztuki celem twórczości jest wzbogacanie *definiendum* (sztuka) poprzez wynajdywanie nowych *definiensów*.

Założenie, że należy to robić wykluczając malarstwo oraz rzeźbę i poszukując innych środków, jest skrajnym ułatwieniem. Wystarczy znaleźć coś, co ze sztuką wcześniej nie było kojarzone i podstawić w miejscu *definiensa*, aby zasugerować, że ów element wyznacza *implicite* nowy sposób pojmowania sztuki, że *a priori* łączy się z nim pojęcie nowych możliwości sztuki. Prowadzi to do mechanicznej interpretacji tautologii $a=a$. Z sugestii tej skorzystało zresztą wielu domorostych „konceptualistów”, którzy ograniczali się do zabiegu podstawiania, całą pracę intelektualną dotyczącą elementu pojęciowego dzieła pozostawiając innym – tym, którzy będą próbowali zrozumieć sens operacji. Sztuka pojęciowa, jaką miał być konceptualizm, przekształcała się w ten sposób w zabawę artystycznymi środkami.

W polskim ruchu konceptualnym również było wiele tego typu praktyk. Nie będę tu o nich wspominał. Skoncentruję się natomiast na kilku ważnych propozycjach, w których tautologiczny sposób myślenia prowadził do uchwycenia istotnych zależności między cechami dzieł sztuki a pojęciem „sztuka”. Pierwszą jest cykl Romana Opałki *OPAŁKA 1965/1 – ∞*. Z uwzględnianego tu punktu widzenia istotne jest, że artysta stosował środki właściwe dla tradycyjnej morfologii malarskiej (jak można by powiedzieć używając terminologii Kosutha) ale jednocześnie problematyzując to, co dawniej traktowano jako zasady rzemiosła czy zwyczajowo używane środki. Wprowadzał na przykład dodatkowe założenia techniczne w swej pracy – każdy *Detal* malowany był nowym pędzelkiem, co ujawnia się przy dokładnej obserwacji wykonanych cyfr. Wzbogaca też obrazy nagraniem magnetofonowym zawierającym kolejne liczby wypowiedane przez artystę w czasie ich malowania (Opałka podkreślał, że cyfry są przez niego malowane, nie pisane) oraz wykonuje fotografie swej zmieniającej się z upływem lat twarzy. W rezultacie jego działalność twórcza zarazem należy do tradycji malarstwa i przekracza jego zakres. Poszczególne obrazy, nazywane *Detailami*, stają się utrwaleniem odcinka czasu, jaki poświęcony został na wykonanie każdego z nich. W związku z tym w istotny sposób ulega modyfikacji pojęcie „malarstwa”. Modyfikacje te można uchwycić biorąc pod uwagę tradycyjne wyróżniki gatunkowe obrazu malarskiego, zgodnie z którymi cechuje go aczasowość, rozciągłość powierzchniowa i barwność, trwanie bez możliwości zmian. W twórczości Opałki wyznacznikiem dzieła jest upływ czasu zapisywany kolejnymi cyframi. Prace jego umieszczone po jednej stronie równościowej tautologii powodują, że występujące po drugiej stronie tradycyjnie pojmowane pojęcia „obraz”, „malarstwo” i „sztuka” stają się nieadekwatne.⁹

Innym przykładem twórczości, która może być rozważana z punktu widzenia omawianego tu rozumienia artystycznej tautologii, są niektóre prace Jarosława Kozłowskiego pochodzące z drugiej połowy lat siedemdziesiątych. Dotyczyły one problemów rysunku, ale sens ich można było odnieść także do innych dziedzin plastyki. Artysta wykonywał *Rysunki czasowe* (podając ile sekund zajęło mu rysowanie), *Rysunki wagowe* (z dokładnym określeniem ilości gramów), *Małe rysunki* (do oglądania przez lupę) itd. Wykonywał też *Drawing Performances*. Punktem wyjścia był wykład, po którym następował odnoszący się do niego proces twórczy. Kozłowski rysował kredą na czarnej tablicy formy geometryczne w sposób konstrukcyjny lub swobodny i po pewnym czasie wycierał rysunek gąbką. W związku z takimi działaniami stawiane były niekonwencjonalne problemy dotyczące między innymi związku między tym, co bezpośrednio widzimy, a sugerowanym przez podany tytuł odniesieniem przedstawieniowym.¹⁰ Artysta przywoływał znane z historii sztuki motywy *Ledy z łabędziem* lub *Mony Lisy* pytając, jak wiedza o nich ma się do obserwowanych elementarnych form. W przypadku twórczości Kozłowskiego sugestia rozważenia tautologicznych relacji między wykonywanymi pracami plastycznymi oraz pojęciami „sztuka”, „rysunek”, „przedstawianie” narzucała się bezpośrednio, bądź jako konsekwencja dwoistego charakteru propozycji (wykład i działanie plastyczne), bądź w związku z sugestiami zawartymi w tytule pracy.

Stawianie pytań o sztukę oparte na zasadzie tautologii występowało dobitnie także w pracach Jana Chwańczyka pochodzących z początku lat siedemdziesiątych. Artysta tytułował je: *Portret sztuki*. Portret, w tradycyjnym rozumieniu, to malarskie, rysunkowe lub rzeźbiarskie przedstawienie konkretnego człowieka. Podstawowym problemem artystycznym w tym przypadku jest uzyskanie w wykonywanej pracy podobieństwa do modelu, uchwycenie jego istotnych cech fizycznych, a także psychicznych. Czy można te cele osiągnąć w przypadku portretowania sztuki? Czy sztukę w ogóle

można portretować? Realizacje Chwałczyka, zwłaszcza w tej wersji, gdzie pojawia się złota rama, zwracają uwagę na rolę stereotypów w naszym myśleniu o sztuce,¹¹ na uwzględnianie w nim odniesień do różnych „ideałów” współczesnych i historycznych. Portrety sztuki występujące w dziełach różnych twórców jako ich warstwa meta-artystyczna, zdaje się mówić polski artysta, są więc konwencjonalne. Chwałczyk nie prezentuje w omawianych pracach własnego wizerunku sztuki. Proponuje natomiast odbiorcom zastanowienie się nad otaczającymi ich dziełami artystycznymi w kategoriach podobieństwa/niepodobieństwa do pojęcia „sztuki”.

Także Wanda Gołkowska nie tyle przedstawiała w okresie swej twórczości konceptualnej własne propozycje dotyczące sposobów rozszerzenia, czy modyfikacji pojęcia „sztuka”, ile koncentrowała się na krytycznym, często ironicznym rozważeniu funkcjonujących nazw i koncepcji. W realizacji przestrzennej z 1972 roku zatytułowanej *Dezaprobator* proponowała stworzenie „światowej składnicy informacji artystycznej, działającej na zasadzie urzędu patentowego, przyjmującej zgłoszenia pierwszeństwa, nie uwzględniającej wtórności koncepcji”.¹² Inną propozycją, ogłoszoną w postaci manifestu, była akcja *Bezinteresownego zwielokrotniania materialnych dzieł sztuki*. Od 1972 roku Gołkowska realizowała tzw. kolekcje, które składały się ze zbioru nazw tendencji artystycznych, lub gatunków sztuki. Artystka wypisywała je na tablicach, czasami stosując zabieg zagęszczania ich w takim stopniu, że napisy stawały się nieczytelne. Przykłady te świadczą, że Gołkowska nie tworzyła własnych propozycji nowego zdefiniowania sztuki, a koncentrowała się na rozważaniu tych cech współczesnej sytuacji artystycznej, które wywoływały jej niepokój. Wskazując je pytała, czy równają się one temu, czym jest sztuka? Czy pogoń za „opatentowaną” nowością, niepohamowana produkcja przedmiotów artystycznych albo zalew nowych nazw kierunków rzeczywiście równać się ma pojęciu „sztuka”?

2. TAUTOLOGICZNA STRUKTURA WYPOWIEDZI ARTYSTYCZNEJ

W omawianych wyżej przykładach działań artystycznych bezpośredniej percepcji dostępna była tylko jedna część układu tautologicznego. Druga jego część, czyli pojęcie „sztuka” (a także pojęcia takie jak „malarstwo”, „rysunek”, „obraz”, „portret”), musiała być przywołana myślowo przez odbiorcę. Dopiero po uwzględnieniu tego odniesienia pojęciowego sens realizacji stawał się uchwytny. Obecnie zajmę się pracami o budowie tautologicznej, czyli takimi układami plastycznymi, w których dwoistość (a czasem troistość, poczwórność itd.) tautologii przyjmowana jest jako zasada konstrukcyjna. Wszystkie części składowe tautologii można więc bezpośrednio zobaczyć albo jednocześnie, albo w pewnych odstępach czasu. Interpretacja polega na rozważeniu relacji między poszczególnymi członami, a także zastanowieniu się nad sensem złożonej struktury.

Przykładem interpretacji artystycznej struktury tautologicznej tego typu mogą być uwagi Umberta Eco o słynnej frazie Gertrudy Stein: „a rose is a rose is a rose is a rose”. Włoski semiotyk zauważa, że „komunikat przedstawia się niejasno właśnie na skutek redundancji na poziomie oznaczników”.¹³ Co jest przyczyną tej niejasności? W tautologiach logicznych niejasność ta nie występuje. „Teorie, które tezie logiki nadają pozór treści, są zawsze błędne”¹⁴ – pisał Wittgenstein. Tautologie logiczne nie są więc prawdami dotyczącymi jakos rozumianej ostatecznej rzeczywistości, ani też nie wyrażają szczególnego rodzaju poznania, gdyż są puste. Mają sens zerowy. Są formalnymi zasadami myślenia. Problemy poznawcze pojawić się mogą natomiast, gdy tautologii nadamy określoną interpretację znaczeniową. Tautologia może wówczas zostać uznana za wypowiedź, w której wyraz określający nie wzbogaca treści wyrazu określanego, a tylko powtarza go. Na tej podstawie często twierdzono, że dyskurs, w jakim pojawia się, oceniony musi być negatywnie – jako banalny lub nieporadny stylistycznie. Czy zachodzą jednak sytuacje, w których tautologiczne powtórzenie może zaciekawiać? W przypadku powiedzenia Stein zainteresowanie wywołuje wielokrotne powtórzenie. Gdyby fraza ograniczała się do stwierdzenia „a rose is a rose” odebralibyśmy ją jako banalną. Natomiast przy trzecim, a jeszcze bardziej czwartym powtórzeniu zaczynamy zastanawiać się, jak pisze Eco, „czy oznacznik ma

w każdym swoim nawrocie to samo znaczenie?”. Ponadto, jak podkreśla on, „»róża« konotuje zwyczajowo rozmaite znaczenia symboliczne, tu jednocześnie sugerowane i uchylane”.

Rola tautologii, o której pisze włoski semiotyk związana jest z retorycznymi sposobami nadania wypowiedzi charakteru niezwykłego, wywołującego zaskoczenie i napięcia emocjonalne. W wielu pracach konceptualnych występuje ona w podobny sposób. Uważam jednak, że istotnym wkładem konceptualizmu do omawianej problematyki jest odkrywanie nowych funkcji struktur tautologicznych.

Rozważę kilka przykładów prac polskich artystów. Zdzisław Jurkiewicz w rysunku tuszem z 1974 roku *Kształt ciągłości: $6 \times 16, 666 = 99,99$* zrealizował układ tautologiczny. Zasada jego podana została w tytule: sześciokrotnie pokazana została linia o podanej długości, za każdym razem uzyskując jednak odmienną formę wizualną. Artysta w wielu realizacjach powtarzał analogiczny, tautologiczny zabieg, za każdym razem jednak wprowadzając odmienne ukształtowania wizualne. Czasami zasada tautologii równościowej występowała między wykonanym linearnym rysunkiem, a tytułem pracy. Na przykład w realizacji z 1973 roku *444,444* metry widzimy prostokątnie ułożone linie o podanej długości, a tytuł tautologicznie potwierdza tę obserwację.

Jaką rolę pełniły konstatacje artystyczne o strukturze właściwej dla tautologii równościowych? Alicja Kępińska w drugiej połowie lat siedemdziesiątych twierdziła, że działania tego rodzaju prowadzą do „»odkłamania« języka sztuki”. Rozwijając tę myśl pisała: „Posługując się językiem logiki, sztuka osiąga najwyższy stopień obiektywizacji metody: stwierdza tylko to, co jest niepodważalne i uniwersalnie ważne. Stwierdza, a nie »wyraża«”.¹⁵ Przyjmowała więc, że artyści sytuują swe realizacje na poziomie metarefleksji. Podobnie jak logicy, czy gramatycy, nie biorąc pod uwagę zawartości referencyjnej czy ekspresyjnej analizowanych zdań, konceptualiści rozważać mieli wypowiedzi sztuki koncentrując się na ich strukturze. „Proceder sztuki – pisała dalej Kępińska – ograniczył się zatem do samego zabiegu stwierdzania, a właściwie nazywania, nabrał cech postępowania tautologicznego, które nie rozszerza wiedzy o świecie, natomiast ją upewnia”. Jako przykład takiego zabiegu podawała *Dekalog*, pracę Jarosława Kozłowskiego z 1972 roku, w której sposób przedstawienia poszczególnych cyfr potwierdzał ich wartość znaczeniową (np. cyfra „2” zapisana była dwukrotnie, cyfra „3” – potrójnie itd.). Inną przywoływaną realizacją tego artysty była książka *Gramatyka* z 1972 roku. Występowało w niej tautologiczne zdanie „what is, it is” sformułowane we wszystkich czasach gramatycznych strony czynnej trybu oznajmującego.

Prace te rzeczywiście uznać można za przykłady daleko idącego zbliżenia działalności artystycznej do logiki. Czy jednak można przypisać im rolę „atrap służących ukazaniu formy logicznej zdań powstających po podstawieniu”,¹⁶ jak definiuje się tautologie logiczne? Sam Kozłowski opatrzył swój gramatyczny model czasu komentarzem: „sztuka jest czynnością niezdeterminowaną”.¹⁷ Natomiast o książce *Grammar* z 1973 roku, opartej na operacjach z różnymi implikacjami czasowymi zwrotu „to be” powiązanych z realnymi datami między 4 stycznia a 2 marca 1973 roku, mówił w rozmowie z Jerzym Ludwińskim: „Czas książkowy tożsamy był z aktualnym czasem powstawania książki, ten z kolei pozostawał w związku z wydarzeniami egzystencjalnymi, doświadczonymi przeze mnie w tym okresie. I tak książka eksponująca rozmaite formy możliwości łączenia trybów czasownikowych w języku angielskim odczytana być mogła również jako rodzaj powściągliwego, choć w gruncie rzeczy bardzo prywatnego dziennika”.¹⁸ Przy takiej interpretacji realizacja oparta na zasadzie tautologii nie tylko odnosi się do upływu czasu, potwierdzenia indywidualnego istnienia artysty w tym okresie, a również zawiera pewną powściągliwą ekspresję emocjonalną.

Także inne realizacje Kozłowskiego oparte na zasadzie tautologii, takie jak *Lesson* (1972-1975) czy *Ćwiczenia z semiotyki* (1977) nie ograniczają się do prezentacji zasad sposobu myślenia. Urszula Czartoryska pisała o drugiej z nich: „Sądzę, że poza semiologiczną interpretacją tej pracy jako relacji między słowem a obrazem, praca ta – to alegoria tautologicznych, wytartych wyobrażeń o pięknie. Taka alegoria byłaby zbieżna z alegoriami wierności, piękna czy pobożności, jakich wiele na obrazach w historii sztuki, w rzeźbach cmentarnych, laurkach czy filmach”.¹⁹

Strukturę tautologii równościowej stosował także w swych pracach fotograficznych Zbigniew Dłubak. Najwyraźniej zainteresowanie tym problemem ujawnił w cyklu realizacji, gdzie zestawiał przedmiot z jego zdjęciem. W zwięzłym komentarzu pisał: „Tylko pozornie zestawiam przedmioty z ich widokami zarejestrowanymi fotograficznie. Zestawiam właściwie dwa widoki. Podaję w wątpliwość tożsamość widoku z przedmiotem. Zestawienie dwu widoków tego samego przedmiotu ma charakter tautologiczny. Z dwu wątpliwych członów buduję przekonanie o realnym byciu przedmiotów”.²⁰ Zagadnienie tautologii wiązało więc Dłubak z pytaniem o poznanie rzeczywistości wizualnej. Problem ujmował w kontekście refleksji nad znakami w sztuce. Twierdził, że znaczą, czy oznaczają one coś, jakby mimochodem. Najistotniejsza jest natomiast ich rola jako części systemów. „Dlatego też – mówił w jednym z wywiadów – zajmuję się w tej chwili możliwością tworzenia systemów, ich wzajemną grą, ich odmianami w obrębie środków wizualnych i poza nimi. Jest to quasi-gramatyka sztuki, realizowana przez ujawnianie poszczególnych przypadków, unaocznianie ich, jak gdyby przez wyliczanie, zgodnie z metodą sztuki”.²¹ Ciekawe, że analizy te prowadzić miały w konsekwencji do budowania przekonania o realnym byciu przedmiotów, na co zwracał uwagę artysta w zakończeniu swego komentarza do *Tautologii*.

Podobne pytanie, dotyczące jednak tożsamości artysty, występowało w pracach Jerzego Trelińskiego z cyklu *Autotautologie*. Artysta umieszczał swe nazwisko na różnych przedmiotach (np. swetrze, krawacie, poduszce) oraz w różnych miejscach i sytuacjach (na szynach kolejowych, na tablicy z nazwą stacji, niósł je jako transparent w czasie pochodu pierwszomajowego). Za każdym razem podpis wykonany był taką samą prostą, drukowaną czcionką. Swoistość tych tautologii polegała na zmianie kontekstów, w jakich pojawiały się jej człony. Jednak artystę interesowały nie tyle kwestie teoretycznego wzbogacenia problematyki struktur logicznych, ile pytanie, jakim stopniu powtarzanie nazwiska związane jest z informowaniem o osobie, która je nosi.²² Czy ekspansja sygnatur równoznaczna jest z ekspansją wiedzy o człowieku będącym jednostkowym desygnatem podpisu? Konkluzja Trelińskiego sprowadzała się do formuły „O sobie samym nic”, która czasami pojawiała się w kontekście autotautologicznych realizacji.

Omówione tu przykłady wskazują, że w przeciwieństwie do tautologii logicznych, które są znaczeniowo puste, w sztuce zawsze mamy do czynienia z interpretacją odnoszącą się w sposób bardziej lub mniej bezpośredni do rzeczywistości. Związane to jest z faktem, że artysta nie ma do dyspozycji, jak logik, zmiennych takich jak „x”, „y”, „a”, „p” itd. Niezależnie od tego, czy posłuży się kwadratem, widokiem drzewa, realnym krzesłem lub jego fotografią, pocztówką z różą, a więc przedstawieniami przedmiotów lub nimi samymi czy ich zdjęciami, dokonuje podstawienia konkretnych w miejsce zmiennych.²³ W konsekwencji sformułowanie tautologiczne nie jest wolne od znaczeń. Na poziomie denotacji jest to sens banalny. Jednak na poziomie znaczeń konotowanych pojawić się mogą ciekawe odniesienia. Dobrym przykładem są wspomniane wyżej uwagi Czartoryskiej dotyczące *Ćwiczeń z semiotyki* Kozłowskiego. Innym, równie godnym zainteresowania, uwagi Dłubaka sugerujące poszukiwanie drogi od dwóch wątpliwych członów tautologii ku realnemu byciu przedmiotów. Warto też rozważyć relacje między znakiem osoby, a jej tożsamością, na które zwracał uwagę Treliński. Wymieniam tutaj tylko wybrane przykłady występujące w twórczości artystów polskich. Rozważając konceptualizm międzynarodowy zakres problemów można znacznie rozszerzyć.

Konceptualizm jest tendencją artystyczną, która wciąż inspiruje artystów współczesnych. Problematyka związana z tautologiami w tych inspiracjach w okresie ostatnich dekad prawie nie występowała. Uważam jednak, że jest ona godna uwagi nie tylko w ramach perspektywy historycznej, a także jako aktualne źródło poszukiwań twórczych.

- 1 Joseph Kosuth, „Sztuka po filozofii (1969),” w: *Zmierzch estetyki - rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, red. Stefan Morawski (Warszawa: Czytelnik, 1987), 256. Kolejny cytat z J. Kosutha pochodzi z tego samego źródła, ze strony 249.
- 2 Por. Hans-Johann Glock, *Słownik Wittgensteinowski*, tłum. Mikołaj Hernik i Michał Szczubiałka (Warszawa: Spacja, 2001), 342.
- 3 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. Bogusław Wolniewicz (Warszawa: PWN, 1970), 40 (teza 4.461). Warto zaznaczyć, że Wittgenstein oprócz wspomnianych wyżej tautologii równościowych brał pod uwagę także inne, których człony łączone są za pomocą alternatywy (np. *p albo nie p*, którą można interpretować poprzez podstawienia „pada albo nie pada”, „przyjdzie albo nie przyjdzie” itd.) czy koniunkcji (np. *nieprawdą jest, że zarazem p i nie p*, którą można interpretować „nieprawdą jest, że zarazem długi i krótki”, „nieprawdą jest, że zarazem przyszedł i nie przyszedł”).
- 4 Kosuth, „Sztuka po filozofii (1969),” 249. Kolejne cytaty z J. Kosutha w tym akapicie pochodzą z tego samego źródła, ze strony 250.
- 5 Ludwig Wittgenstein, *Dzienniki 1914-1916*, tłum. Marcin Poręba (Warszawa: Spacja, 1999), 35.
- 6 Kosuth, „Sztuka po filozofii (1969),” 247.
- 7 Ibid., 246.
- 8 Z tą i innymi tezami Kosutha polemizowałem w napisanym w 1979 roku artykule „Uwagi na temat »Art after Philosophy« J. Kosutha,” w: *Sztuka i filozofia*, red. Leszek Brogowski, Marcell Bacciarelli i Mieczysław Kurewicz (Gdańsk: Galeria GN, 1980), 142-51.
- 9 Przedstawione tu uwagi dotyczą tylko jednego z aspektów twórczości Opałki. Nie obejmują podkreślanych zwykle przez interpretatorów odniesień do notacji upływającego życia artysty i perspektywy jego nieuchronnego końca.
- 10 Urszula Czartoryska i Jadwiga Janik, red., *Jarosław Kozłowski. Rysunki i przestrzenie* (Wrocław: BWA, 1995). Kat. wyst.; por. też René Block, „Jarosław Kozłowski,” w: *Jarosław Kozłowski: rzeczy i przestrzenie* (Łódź: Muzeum Sztuki, 1994), 49. Kat. wyst.
- 11 Zagadnienie stereotypów w podejściu do sztuki było też problemem istotnym dla realizowanych w tym okresie przez Chwałczyka akcji artystycznych z udziałem odbiorców. Por. *Jan Chwałczyk. Portrety i autoportrety. Portret zbiorowy: jak niemożliwe uczynić możliwym* (Wrocław: [sine nomine], 2005). Kat. wyst.
- 12 Wanda Gołkowska, *Układ otwarty jako proces twórczy* (Wrocław: Galeria Awangarda, 2001), strony nienumerowane. Kat. wyst.
- 13 Umberto Eco, *Pejzaż semiotyczny*, tłum. Adam Weinsberg (Warszawa: PIW, 1972), 99. Kolejne cytaty z U. Eco pochodzą z tego samego źródła, z tej samej strony.
- 14 Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 71 (teza 6.111).
- 15 Alicja Kępińska, *Nowa sztuka – sztuka polska w latach 1945-1978* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1981), 224. Kolejny cytat z A. Kępińskiej pochodzi z tego samego źródła, z tej samej strony.
- 16 Glock, *Słownik Wittgensteinowski*, 343.
- 17 Cyt. za: Kępińska, *Nowa sztuka*, 226.
- 18 Jerzy Ludwiński, „Rozmowa z Jarosławem Kozłowskim,” w: *Jarosław Kozłowski: rzeczy i przestrzenie*, 68. Kat. wyst.
- 19 Urszula Czartoryska, „Gry Jarosława Kozłowskiego,” w: *Jarosław Kozłowski: rzeczy i przestrzenie*, 27. Kat. wyst.
- 20 Zbigniew Dłubak, „Tautologie,” w: *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, red. Henryk Gajewski (Warszawa: Galeria Remont, 1977), 45.
- 21 Szymon Bojko, „Rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem,” *Projekt*, nr 4 (1975): 20-25. Por. też: Dłubak, *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, 63.
- 22 Trelieński podkreśla związek między problematyką *Autotautologii* a wcześniejszym spektaklem autorskim zatytułowanym *Osobowość potencjalna*, w czasie którego prezentował zdjęcia z okresu dzieciństwa znanych postaci ze świata kultury i polityki pytając o relację między tą podobizną a naszą wiedzą o pokazywanych osobach. Szerzej pisałem o tym w artykule „Między obecnością a nieobecnością,” w: *Jerzy Trelieński. Ślady obecności*, red. Łucja Jaranowska (Łódź: Miejska Galeria Sztuki, Galeria Amcor Rentsch Polska, 2002), 17-18.
- 23 Niektórzy konceptualiści uważali, że fotografia przedmiotu stwarza wyższy stopień obiektywizacji niż wizerunek malarski lub rysunkowy. Posłużenie się banalnymi przedmiotami unieważnia ich sens i przyczynia się do wyższego stopnia uniwersalności wypowiedzi plastycznej. Są to oczywiście złudzenia.