

Marika Kuźmicz

## *Barbara Kozłowska. Wielka podróż<sup>1</sup>*

„urodziłam się w polsce wystawiałam dużo i zawsze tam gdzie nie chciałam wystawiać tam gdzie chciałam wystawiać nigdy nie wystawiałam wyjeżdżałam podróżowałam występowałam wyjeżdżałam tam gdzie chciałam wyjechać z ważnych artystycznych powodów podróżowałam wszystkimi dostępnymi środkami lokomocji jak najdalej występowałam na plażach w galeriach i na video budowałam przenosiłam powtarzałam coś tam budowałam modele teoretyczne pojęć jakichś tam przenosiłam linię graniczną na księżyc i gdzieś tam powtarzałam zawsze te same banalne zdania o sztuce i rzeczywistości albo zawsze tę samą banalną prawdę o sztuce pisałam o rzeczywistości o czymś tam brałam udział w wystawach w polsce rumunii wielkiej brytanii włoszech jugosławii podróżowałam na syberię do wielkiej brytanii na maltę do włoch jugosławii francji”

\*

To głos Barbary Kozłowskiej (1940–2008) o niej samej. W takiej właśnie formie, bez znaków przestankowych i wielkich liter, jako swego rodzaju tekst-obiekt, autobiogram często towarzyszył jej wystawom. Pozornie lakoniczny, mówi o sprawach dla niej najważniejszych: ruchu, podróży, przestrzeni i jej przemierzaniu, o badaniu „zwykłej” rzeczywistości, niezmiennie ją zajmującej. Pobrzmiewa w nim pewna prowokacyjna ambiwalencja, podobnie jak we frazie: „Wszystko to możesz zobaczyć gdziekolwiek”, którą Kozłowska opisywała swoją twórczość i której używała jako zdania dzieła, zdania manifestu, zdania klucza, który otwierał jej sztukę zbudowaną z nieustannej obserwacji codziennych zjawisk i siebie samej wobec nich.

W biogramie interesujące jest także to, w jaki sposób objawia się w nim podmiot. Tego rodzaju osobiste, personalne ujęcie, z jakim mamy do czynienia, sposób pisania w pierwszej osobie, prosty, zrozumiały dla szerokiego kręgu odbiorców komunikat niemal nie zdarzał się w polskiej sztuce w latach 70. czy 80. W tekstach artystów dominował język paranaukowy i pojawiały się bardzo częste próby komplikowania na poziomie komunikatu prostych w gruncie rzeczy spraw. Pisanie Kozłowskiej o jej sztuce było wyraźnie nastawione na autentyczną komunikację z odbiorcami. Artystka pisała o swojej twórczości dużo, ale tylko niewielka część z tych tekstów została opublikowana. „Znana i nieznaną” – tak mówił o Barbarze w 2016 roku Zbigniew Makarewicz<sup>2</sup>, prywatnie mąż artystki, współtwórca części jej prac powstałych w latach 60. i początku lat 70. Przy okazji tej wystawy, która jest pierwszą przekrojową, monograficzną ekspozycją Kozłowskiej, chciałabym zastanowić się nieco głębiej nad tym stwierdzeniem i jego faktycznym znaczeniem, a w tym celu przywołam najpierw kilka podstawowych informacji biograficznych.

---

<sup>1</sup> Tytuł nawiązuje do fragmentu jednego z biogramów Barbary Kozłowskiej, napisanego przez nią prawdopodobnie w 1976 roku, w którym artystka pisała: „Barbara Maria Kozłowska jest artystą dobrze znanym wszędzie, przez jej wielką podróż w czasie i przestrzeni...”, archiwum Zbigniewa Makarewicza.

<sup>2</sup> <https://magazynsum.pl/znana-i-nieznana-rozmowa-o-barbarze-kozlowskiej/>.

\*\*

Barbara Kozłowska urodziła się w Tarnobrzegu. Za tym pozornie błahym faktem kryje się osobisty i wojenny dramat: przed jej narodzinami aresztowano ojca artystki, który odmówił podpisania folklisty, a następnie został wywieziony do obozu koncentracyjnego (Zygmunt Kozłowski przebywał najpierw w Sachsenhausen, potem w Dachau, gdzie zginął w listopadzie 1942 roku). Przed wybuchem wojny rodzina Kozłowskich mieszkała w okolicach Bydgoszczy. W 1940 roku Emilia po aresztowaniu męża wraz z czwórką dzieci, oczekując narodzin piątego (Barbary), została wysiedlona do Tarnobrzega. Wojenna trauma i odczuwany silnie brak ojca znalazły potem odzwierciedlenie w sztuce Kozłowskiej w sposób bardzo szczególnie i dla niej charakterystyczny, do czego jeszcze powrócę.

Po wojnie wraz z matką Barbara zamieszkała we Wrocławiu. Ich sytuacja materialna była skrajnie trudna, ale w 1959 roku zaczęła studia na PWSSP, które nie gwarantowały jej zdobycia tak zwanego solidnego zawodu, były za to jej studiami wymarzonymi i kosztownymi jednocześnie. To, że się na nie zdecydowała, świadczy w tych okolicznościach o determinacji i pewności co do wybranej drogi życiowej. Niestety, szkoła ją rozczarowała, wspominała ją źle, widocznie nie odnajdując się w biurokratycznym rygorze, narzucanym przez system edukacji w PRL na przełomie lat 50. i 60. Tymczasem dla Kozłowskiej sztuka była przestrzenią wolności, jak pisała<sup>3</sup>. Pomimo tego dyplom u prof. Stanisława Dawskiego obroniła w 1965 roku z wyróżnieniem. W późniejszych zapiskach artystki<sup>4</sup> pojawiały się częste wzmianki o Black Mountain College, legendarnej, interdyscyplinarnej uczelni założonej w 1933 roku w USA w Północnej Karolinie przez byłych wykładowców Bauhausu. Propozycja edukacyjna BMC cechowała się całkowitą niemal otwartością programu nauczania, koncentracją na procesie tworzenia zamiast na jego rezultacie i jednocześnie na budowaniu indywidualności studentów oraz propagowaniu współpracy między nimi. Wszystkie te kwestie były wyraźnie obecne w twórczości Kozłowskiej już w jej pierwszych pracach, uważanych przez nią za swoje dojrzałe realizacje, a więc te powstałe od około 1962 roku. Wówczas była członkinią nieformalnej wrocławskiej grupy „Brzeg”, otwartej formacji artystów, których działania nie zostały jeszcze systematycznie opracowane, ale mogą być rozpatrywane jako prekursorskie w polu polskiej sztuki performance (np. akcja *Porwanie*, która odbyła się nad Jeziorem Wolsztyńskim w 1965 roku)<sup>5</sup>. Od tego momentu artystka tworzyła i wystawiała przez kolejne pięć dekad, będąc aktywną uczestniczką progresywnego środowiska wrocławskiej awangardy.

W 1967 roku Kozłowska rozpoczęła realizację jednej ze swoich najważniejszych prac – *Linie graniczną*. Pomysł wyznaczenia tytułowej linii przez całą kulę ziemską ze wschodu na zachód pojawił

---

<sup>3</sup> Rękopis Barbary Kozłowskiej, archiwum Zbigniewa Makarewicza.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Z. Makarewicz, *Wrocławska tradycja artystyczna – Przedstawienia i inne praktyki parateatralne*, [w:] *Sztuka otwarta. Parateatr II*, pod red. E. Dawidejt, O.T.O. Kalambur, Wrocław 1982.

się prawdopodobnie co najmniej rok wcześniej, ale dokonał się latem 1967 roku podczas podróży Kozłowskiej na Syberię, nad Bajkał. Warto podkreślić, że działanie nie odbyło się „przy okazji” podróży, ale ją sprowokowało. Na brzegu jeziora artystka zmanifestowała swoją obecność, układając z kamieni niewielkie stożki i wyznaczając tym samym punkt na tytułowej *Linii*. Nastąpiło to później jeszcze wielokrotnie, m.in. w Osiekach, na Malcie, w Edynburgu i Kalifornii. Tam, gdzie było to możliwe, Kozłowska usypywała stożki z piasku. Czasem barwiła je na podstawowe barwy z gamy newtonowskiej, zwracając uwagę na to, aby używane barwniki były nietoksyczne i nieinwazyjne dla środowiska naturalnego. W tym momencie ujawniła się wrażliwość Kozłowskiej na problem ekologii, w rozumieniu czynienia bardzo powściągliwych ingerencji w zastany krajobraz i naturę, co jednocześnie łączyło się z jej głębokim odczuwaniem przestrzeni. Przestrzeń była jedną z głównych, jeśli nie najważniejszą materią twórczości Kozłowskiej.

Wszystko to i wiele więcej wybrzmiewa w kolejnych odsłonach *Linii*. Od czasu jej pierwszej „odsłony” nad Bajkałem Kozłowska uczestniczyła często w wystawach, sympozjach, spotkaniach plenerowych, które zapisały się w historii polskiej sztuki lat 70., by wymienić choćby Sympozjum Plastyczne Wrocław '70 (1970), VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach (1970), Zjazd Marzycieli w Elblągu (1971), Atelier 72 w Galerii Richarda Demarco (Kozłowska i Makarewicz nie mogli pojechać do Edynburga, choć otrzymali zaproszenie, ponieważ nie wydano im wówczas paszportów)<sup>6</sup>. Odbyli podróż do Szkocji w następnym roku, biorąc udział w kolejnej edycji Edinburgh Arts organizowanej przez Demarco – umożliwił on Barbarze realizację *Akcji morza i pięciu kolorowych stożków*, czyli dalszego etapu wyznaczania *Linii*.

Następne lata to kolejne wystawy oraz stworzenie własnego miejsca sztuki – od 1972 roku Kozłowska prowadziła Galerię Babel, czyli niezależną przestrzeń artystyczną w swojej i Makarewicza pracowni przy ul. Malarskiej we Wrocławiu. Galeria Babel była miejscem niezależnym, funkcjonującym poza kontrolą cenzury, otwartym dla artystów wizualnych, ale także przedstawicieli i przedstawicielek różnych dyscyplin. Wielu twórców deklaroowało, że interesuje ich artystyczna i intelektualna wymiana z innymi artystami, ale w rezultacie sytuacja horyzontalna, w której dochodziłoby do realnej wymiany myśli i poglądów, mieszania się ze sobą dyscyplin i mediów, zdarzała się niezwykle rzadko. Będąc niekwestionowaną inicjatorką Galerii Babel, Kozłowska nie tyle pozostawiała przestrzeń dla innych, co ją dla nich stworzyła.

Wszystko to robiła pomimo przewlekłej choroby, z którą się zmagала – jako dziecko zachorowała poważnie na serce i od tego momentu jej życie było wielokrotnie zagrożone, sytuacja powodowała także częste hospitalizacje, w oczywisty sposób ją ograniczające, ale nie pociągało to za sobą wyraźnych (z perspektywy czasu) przerw w aktywności. Artystka kontynuowała swoją pracę – podróż, jak mówiła o *Linii*, której kolejne manifestacje były coraz bardziej radykalne, jeśli chodzi o

---

<sup>6</sup> Rozmowa autorki ze Zbigniewem Makarewiczem, luty 2020 roku.

ograniczanie środków artystycznych. Stopniowo Kozłowska rezygnowała z barwienia stożków, potem eliminowała ich usypywanie z piasku (lub ustawianie z kamieni), ograniczając działanie do **bycia** w danym miejscu o określonym czasie, po odbyciu podróży.

\*\*\*

Wszystko to, nawet omówione w wielkim skrócie, bez wchodzenia w szczegółową analizę kolejnych prac, jawi się jako bardzo szczegółna aktywność, niezwykle oryginalna propozycja na mapie polskiej sztuki nie tylko w latach 60. i 70., ale także w następnych dekadach, która nie doczekała się refleksji krytyków czy historyków sztuki. W trakcie zapoznawania się ze stanem badań szybko dochodzimy do wniosku, że Kozłowska pozostaje jednak „nieznana”, nawiązując do cytowanych słów Makarewicza. Nie powstała nigdy ani monografia poświęcona jej twórczości, ani choćby krótsze teksty tylko o jej sztuce. Wspominał o niej Andrzej Kostołowski<sup>7</sup>, Jerzy Ludwiński. Pisał o Kozłowskiej także sam Makarewicz, głównie przy okazji opracowań poświęconych wrocławskiej awangardzie<sup>8</sup>. Dopiero ostatnie lata przyniosły jej obecność w kilku opracowaniach zbiorowych, ale nadal nie mówimy tu o próbie ujęcia całości jej postaci jako twórczyni.

Wobec braku badań o sztuce Kozłowskiej tym bardziej cenne jest jej prywatne archiwum, na którym oparłam tę wystawę, a kwerendę w którym umożliwił mi Zbigniew Makarewicz. Praca nad archiwum artysty lub artystki zawsze jest ważnym etapem poznawania jej lub jego twórczości, ale w przypadku Barbary Kozłowskiej jest to szczególnie istotne – nie tylko dlatego, że stanowi główne źródło badań, ale także dlatego, że struktura tego zasobu dobrze oddaje specyfikę jej metody pracy i sposób myślenia. Jest odbiciem procesu tworzenia. Makarewicz, zachowując całość zasobu, postąpił zgodnie z intencjami swojej żony, rozumiejąc to, że jej twórczość była procesem. Nie była to zapewne decyzja oczywista: ważne zapiski Kozłowskiej, myśli, spostrzeżenia łatwo przeoczyć, bo zapisywała je na niepozornych ścinkach papieru, serwetkach, biletach. Archiwum tworzą drobne notatki, rękopisy, maszynopisy, stare zaproszenia na wystawy, okraszone ręcznymi autorskimi komentarzami, korespondencja, listy zakupów, na których odnalazłam też propozycje tytułów prac, zapiski dotyczące własnego stanu zdrowia, projekty wystaw, plany dla Galerii Babel (często bardzo prozaiczne, jak konieczność naprawy ogrzewania, czasem znacznie bardziej abstrakcyjne, jak zakup pałacu na potrzeby galerii i jej artystów), wypisy z tekstów filozoficznych czy teorii fizycznych oraz bardzo liczne autobiogramy w różnych wersjach. Jak wspomniałam, Zbigniew Makarewicz nie wyrzucił żadnych materiałów z tego wielkiego zbioru, zebrał wszystkie dokumenty, nie wartościując ich w żaden sposób ze swojego punktu widzenia, a następnie ułożył je w kilkudziesięciu segregatorach biurowych, które do dziś znajdują się w dawnej pracowni małżeństwa przy ul. Malarskiej we

---

<sup>7</sup> Na przykład A. Kostołowski w ulotce towarzyszącej wystawie *Barbara Kozłowska 1940–2008. Retrospektywa*, Centrum Sztuki Galeria EL, 02.12–09.12.2010, Elbląg, archiwum Zbigniewa Makarewicza lub *Mikro-Makro*, „Kultura” nr 37, 1978.

<sup>8</sup> L. Nader, *Koncepcjonalizm w PRL*, Warszawa 2008 lub *Dzikię pola. Historia awangardowego Wrocławia*, kat. wystawy, Muzeum Współczesne Wrocław, 19.06–13.09.2015, pod red. D. Monkiewicz, Wrocław 2015.

Wrocławiu, na strychu staromiejskiej kamienicy, tu właśnie, gdzie w latach 70. artystka zainicjowała działalność Galerii Babel. „Aktem fundacyjnym” był fakt wyniesienia przez Kozłowską wszystkich materiałów z pracowni i przeniesienia w 1972 roku do wrocławskiej galerii BWA, a następnie ich wyeksponowanie. Po interwencji milicji, spowodowanej umożliwieniem przez Kozłowską widzom wystawy podejmowania ich własnych działań podczas jej trwania, poza kontrolą cenzury, wystawa została zamknięta, co uświadomiło artystce konieczność stworzenia własnego miejsca – twórczej platformy niedostępnej dla aparatu cenzury. Potraktowanie przez nią archiwum jak materii artystycznej, otwarcie jej na kreację innych jest gestem wówczas bez precedensu, który dziś, z perspektywy blisko pięciu dekad, każe traktować strukturę tego zbioru i zawierające go materiały tym bardziej uważnie. Archiwum było dla Kozłowskiej niezwykle ważne, z całym swoim niehomogenicznym bogactwem tropów, myśli i wątków, wynikających z siebie i ze sobą się mieszających. Dlatego też proponuję czytanie tych materiałów nie tylko jako źródeł potrzebnych do ustalania dat czy innych faktów historycznych, ale również jako sposobu działania artystycznego, twórczej kreacji.

„Sztukę należy traktować jak żywą istotę” – zapisała artystka na innym skrawku papieru zachowanym w archiwum. Sztuka Kozłowskiej, jej sposób pracy w istocie to właśnie przypominają: organizm, który rozwija się w pewnym stopniu samoistnie, czasem jakiś jego fragment ujawnia się nam wówczas, kiedy zaistnieją ku temu sprzyjające okoliczności, ale brak ujawniania nie oznacza wstrzymania procesu tworzenia. Widać to wyraźnie w strukturze archiwum Kozłowskiej. Nie ma wyraźnego centrum, jest pączkujące, rozrastające się w różnych kierunkach, co widać po notatkach i tekstach, do których artystka powracała, które zmieniała, poprawiała, tworzyła kolejne wersje tekstów, włącznie ze swoimi biogramami. Archiwum zawiera oczywiście prace, to, co wyraźnie łączy się z pracami, i to, co pozornie jest nieważne, co nie znaczy, że za chwilę się takim nie okaże – kolejne słowa, rysunki, wykresy, zdania dopowiadają sens dzieł (performance’ów, eventów, jak o nich pisała, rysunków, czasem obrazów), które w przypadku Kozłowskiej nie były **zwieńczeniem** procesu twórczego, ale jego **ujawnieniem**. Teoretycznie można powiedzieć to o wielu twórcach, ale w przypadku Barbary Kozłowskiej było to szczególnie istotne. Po zaistnieniu faktu, jaki stanowiło dzieło, zwykle, choć nie zawsze efemeryczne w formie, artystka powracała do pracy nad nim, wzbogacając lektury, pisząc, prowadząc coś w rodzaju dialogu z samą sobą, po to, żeby po pewnym czasie **ujawnić** kolejną odsłonę swojego procesu. Tym słowem określała *Linie*: „*Linia graniczna* to dzieło w procesie. Z tego wynika brak jednoznacznie określonego dzieła jako pewnej zamkniętej całości. Obojętne jest, jaki fragment dzieła przedstawimy widzowi, będzie to i tak brak jasności raczej niż pełny kontakt z dziełem. Dokumenty, fragmenty działań, zdjęcia czy przeźrocza dają jedynie przybliżenie tej podróży dzieła w czasie. Jakieś mało uchwytnie realizacje, trudne do przewidzenia punkty, w których te realizacje stają się dziełem. Pozostaje dokumentacja od 1966 roku do roku 1999 i będzie czekać na przedstawienie lub realizację rysowania następnych zdarzeń w jakimś czasie, jakimś miejscu. Przedstawienie dokumentacji powinno przybierać formę jak najbardziej zobiektywizowaną

(...). A zatem *Linia graniczna* trwa. Trwanie zapewnia dziełu artysta i artyści, którzy mają partycypować w dziele”<sup>9</sup>.

Wspominałam, że Kozłowska dla ujawniania swoich koncepcji zazwyczaj używała silnie zredukowanych środków wyrazu, gestów, które nie tyle nawet miały służyć wykreowaniu nowego bytu (dzieła), ale raczej zwrócić uwagę na pewne fakty istniejące w naturze, uwypuklić jakiś rys wszechświata czy też po prostu realności. Z perspektywy czasu opisywała niektóre ze swoich prac jako events (zdarzenia) – ich strukturę stanowiła „obecność, z minimalną interwencją”. Jednocześnie jednak te drobne gesty łączyły się z wyraźną potrzebą zaistnienia Kozłowskiej jako podmiotu w relacji do czasu i przestrzeni. Tu powracam do biogramu przywołanego na początku tekstu, który dobrze charakteryzuje ten aspekt postawy artystki, nieustannie badającej swoją dynamiczną sytuację, pozycję w świecie. Większość z prac Kozłowskiej można by określić jako mapowanie wszechświata w sensie pojęciowym, ale jednocześnie dosłownym, przy użyciu miary, jaką była jej własna fizyczność, psychika, pamięć, percepcja.

Ta potrzeba ukazania siebie, ale poprzez innych ludzi i zjawiska, ujawnia się w większości jej prac, w tym w *Linii*. Następne punkty *Linii* wyznaczały miejsca fizycznego pobytu artystki. Z biegiem trwania tej pracy staje się to coraz bardziej widoczne. Na wczesnych zdjęciach i slajdach widzimy nie tylko ją, ale także inne osoby zaangażowane do usypywania piaskowych stożków. Kolejni dokumentujący te działania nie dbali o to, żeby to autorka pracy znalazła się w centrum kadrów – zapewne nie było to jej intencją, aż do ostatniej odsłony *Linii*, która odbyła się w San Francisco. Na jednym ze zdjęć tam wykonanych artystka znajduje się w środku kompozycji, stojąc na jednej nodze, z wyciągniętymi na boki, uniesionymi ramionami, na styku plaży i oceanu, zapewne w chwili przyływu. Sylwetka Kozłowskiej jest dominantą na szarej płaszczyźnie wody i nieba, w kadrze natomiast nie widać stożków piasku, tak jakby ostatecznie za gest artystyczny wystarczała wreszcie sama obecność. Wspominałam o tym, że materia sztuki Kozłowskiej była przestrzeń, ale mówiąc bardziej precyzyjnie – było nią jej poznawanie, określanie swojej pozycji względem przestrzeni i czasu, a także innych ludzi. Przekłada się to bezpośrednio na formę jej prac – rozgrywają się one właśnie na poziomie poznawania, mapowania przestrzeni, doświadczania jej.

\*\*\*\*

Własna podmiotowość to źródło nieustannego namysłu artystki, ale nie jest to namysł egocentryczny, lecz taki, który opiera się na uświadomieniu sobie różnych złożonych relacji. Świata nie możemy poznać przecież poza sobą, swoją percepcją. Tak jak nie możemy poznać czegoś przez poznawanie czegoś innego. „Tylko jednakowe poznaje się przez jednakowe”, mówiąc znów słowami artystki. To zdanie można traktować jako konceptualną figurę tautologiczną lub jako lapidarną prawdę, bardzo praktyczną i realną. Owa potrzeba samookreślenia siebie względem świata to ważny rys sztuki Kozłowskiej. „W językach pozaeuropejskich istnieją gradacje odcieni zaimków

---

<sup>9</sup> Maszynopis Barbary Kozłowskiej, archiwum Zbigniewa Makarewicza.

wskazujących oznaczanie relatywnej odległości od »ja«”. To kolejna z setek drobnych notatek, zrobionych i przechowywanych przez Barbarę Kozłowską. Towarzyszył jej rysunek trzech okręgów. W najmniejszym, który znajduje się w środku napisano: „ja / tu”. W kolejnym, otaczającym okrąg środkowy: „wy: tam”. W najbardziej skrajnym „on – oni: ówdzie” oraz dalsze rozważania o możliwościach różnicowania zaimków w różnych językach, po to, by opisać swoją sytuację względem innych rzeczy, osób i zjawisk, tym bardziej że one także tworzą nas. W tym ujęciu widzę potrzebę Kozłowskiej tworzenia prac kolektywnych – inni są punktami odniesienia dookreślającymi ją, tak jak ona dookreśla innych.

Dążenie do widzenia siebie, w sensie biograficznym w różnych kontekstach czy też po prostu w szerszym kontekście, przejawia się także w pracy *Negatywy fikcji* z 1976 roku. Wspomniałam wcześniej, że w sztuce Kozłowskiej objawia się doświadczenie wojennej traumy i utraty ojca. Objawia się mianowicie bardzo powściągliwie i mocno jednocześnie. *Negatywy fikcji* to instalacja składająca się z 365 kartek, odpowiadających dniom w roku, pomalowanych czarnym tuszem w proporcji do bieli, adekwatnym w danej dobie proporcjom dnia i nocy. Zaburzenie tej sytuacji, odwrócenie pojawia się tylko na jednej kartce, odpowiadającej dacie śmierci ojca Kozłowskiej w listopadzie 1942 roku. Artystka wielokrotnie wprowadzała w ten sposób wątki ze swojej biografii w kontekst uniwersalnych zjawisk, zwracając uwagę na incydentalność naszego istnienia, a jednocześnie na jego unikatowość i rangę. Stąd w późniejszych pracach artystki często pojawia się motyw liczby dni, które minęły od jej narodzin, zawsze w kontekście czasu upływającego w sensie globalnym, odmierzanego na przykład wschodami i zachodami słońca.

\*\*\*\*\*

W archiwum Kozłowskiej zwracają uwagę bardzo liczne znajdujące się w nim biogramy, pisane przez nią samą. Krótka wersja przytoczona na początku jest tylko jednym z wielu wariantów jej życiorysu. Proponuję je odczytać jako coś więcej niż tylko czysto informacyjnie. Biogramy pełniły oczywiście i taką rolę, ale jednocześnie były tekstami performatywnymi czy też może raczej tekstami-performance’ami, które stanowiły wyraz potrzeby określania **siebie**, opisanie **siebie** w relacji do świata, fizyczności rzeczywistości, do czasu, przestrzeni, wielkiej historii i mikrohistorii własnej biografii. „To rzeczywiście dziwna sprawa z tym moim kilkakrotnym »ja«” – zapisała Kozłowska w kolejnym notesie, który znajduje się w archiwum.

Echem tych słów jest wideo performance *Punkt widzenia* z 1978 roku. Pojawia się w nim okrąg, wykreślony na podstawie kształtu ciała artystki leżącej na podłodze z wyciągniętymi ramionami i nogami. Tym razem to ona zajmuje centralne miejsce działania, wydaje się, jakby wykreśliła swoje własne miejsce, którego obraz był następnie transmitowany do pozostałych pomieszczeń za pomocą ustawionych w różnych punktach przestrzeni kamer wideo. Oglądający widzieli zatem wiele ujęć tej samej postaci, dających wyobrażenie o jej faktycznym wyglądzie. Kozłowska była w pełni świadoma niekoherencji ludzkiej podmiotowości, fakt ten interesował ją i był przez nią wizualizowany, tak aby kolejne obrazy „ja” dopełniały się wzajemnie, nawet wówczas, gdy

sobie przeczyły, na przykład wtedy, gdy stanowiły swoje lustrzane odbicie. Dla tego typu działań najlepszym medium wydaje się właśnie wideo – Kozłowska bardzo żałowała, że nie posiada przenośnej kamery. Wideo ze swoim potencjałem transmisji, generowania naszego wizerunku, który postrzegamy zarówno jako odbicie, jak i autonomiczny byt, było przez artystów wykorzystywane przy podejmowaniu refleksji nad własną tożsamością, podmiotowością. Rysuje się w tym momencie interesująca analogia dla prac Kozłowskiej, jaką jest twórczość amerykańskiej artystki Joan Jonas, performerki i prekursorki sztuki wideo, dla której również przestrzeń, jej poznawanie, dopełnianie przez gest, dopełnianie poprzez swoją obecność stanowiło bardzo ważne pole działania. *Wind* Jonas (1968) i *Linia* Kozłowskiej (co ciekawe, obie prace miały charakter kolektywny, artystki zaprosiły do ich współwykonania innych) to prace o przestrzeni, o jej przemierzaniu, przekraczaniu, poznawaniu, określaniu i świadomym **byciu** w niej. W tym właśnie celu Jonas sięgnęła po kamerę wideo. Ponadto obie realizacje mają trudną do uchwycenia, ale wyczuwalną rangę rytuału czy obrzędu, choć żadna z nich nie odwołuje się do konkretnych gestów czy rekwizytów, a dla obu artystek bardzo ważnym czynnikiem napędzającym ich działanie była podróż, przemieszczanie się, doznawanie innych miejsc, zawsze poprzez siebie, swoją skalę, swoją fizyczność, pamięć, percepcję.

\*\*\*\*\*

Archiwum Kozłowskiej, jako całość, to także zapis swoistego, długotrwałego dialogu artystki samej ze sobą. Wielokrotne biogramy, teksty, autokomentarze, rozwinięcia prac – wobec milczenia o jej sztuce badaczy – mają w sobie coś przejmującego. Odnosi się wrażenie, że mamy do czynienia z próbą przełamania artystycznej samotności, której niewątpliwie doświadczała, pomimo życia w związku z innym artystą. Kozłowska powtórzyła los wielu twórczyń, nie została nigdy włączona do kanonu, czego miała świadomość. Jednak w jej wypadku można odwrócić tę sytuację – mając do dyspozycji archiwum jako źródło prac, ale także, co równie ważne, jako źródło narracji.