

Egzystencjalne i ekonomiczne wymiar „czynnościowania” Zofii Kulik i jej matki Heleny

Wśród filmów Zofii Kulik składających się na cykl *Kultywowanie Archiwum* znajdują się dwa, które można postrzegać jako dyptyk: *Jak suma drobnych czynności czyni archiwum* (2016) i *Suma szmat i archiwum za ścianą, czyli królestwo Heleny Kulik, matki Zofii, w którym dorastała archiwistka* (2017). Przez artystkę nie zostały one połączone. Pierwszy z nich stanowi jedną z dwóch części filmu *Kultywowanie Archiwum, czyli robota performatywna*¹, drugi jest samodzielną pracą. Zestawiam je w tym tekście, ponieważ w obu przeplatają się, wzajemnie uzupełniając, dwa wątki: praca i relacja między córką i matką

W filmie *Jak suma drobnych czynności czyni archiwum* pokazana została Zofia Kulik wykonująca wiele różnych czynności związanych z materiałami archiwalnymi. Przegląda dokumenty rozłożone na stole, porządkuje taśmy filmowe, układa i przycina stykówki, ustawia półki, skleja i prostuje (prasując) pogniecione plansze, kseruje, skanuje, fotografuje itp. W kilku momentach główna narracja przerwana jest przebitkami ukazującymi to, co dzieje się na zewnątrz domu – widzimy starszą kobietę opisaną jako Helena Kulik, sprzątającą otoczenie, odśnieżającą ścieżkę, strząsającą śnieg z krzewów czy wyrwijającą trawę pomiędzy płyt chodnikowych. To na nią przede wszystkim skierowana jest kamera w filmie *Suma szmat i archiwum za ścianą, czyli królestwo Heleny Kulik*,

1 Druga nosi tytuł *Jak potoczne czynności nieoczekiwanie pobudzają pamięć archiwistki*.



Zofia Kulik, *Jak suma drobnych czynności czyni archiwum*,
2016, kadry z filmu, © Zofia Kulik



Zofia Kulik, *Suma szmat i archiwum za ścianą, czyli królestwo Heleny Kulik, matki Zofii, i otoczenie, w którym dorastała archiwistka*, 2017, kadry z filmu, © Zofia Kulik

matki Zofii, i otoczenie, w którym dorastała archiwistka. Tu oglądamy wnętrze pokoju Heleny Kulik, w którym porozkładane są fragmenty tkanin. Matka je przekłada, szukając czegoś dla córki stojącej za kamerą i rozmawiającej z nią na temat przeglądanych materiałów. Córka chce, żeby matka wykonywała różne czynności – odślaniała kolejno obrazki, by „pokazać, że dużo różnych”. Ale też jak archiwistka wyraża troskę o jej zbiory i ich porządek, mówiąc w pewnym momencie: „Żebyś sobie nie rozgrzebała za bardzo”. W tym filmie nie ma przebitek, ale pod koniec pojawia się równoległy obraz ukazujący Zofię Kulik przewożącą materiały archiwalne na wózku z garażu do domu.

Oba filmy pokazują zestawienie szeregu czynności wykonywanych przez matkę i córkę. Takie, które sugeruje raczej podobieństwo między nimi niż różnicę. Można w stosunku do nich użyć słowa ze słownika Zofii Kulik: „czynnościowanie”². Określając tym pojęciem swoją pracę, artystka akcentuje znaczenie wykonywania jakiejś aktywności, a nie jej efekt. Zwraca uwagę na trwanie działania i jego powtarzalność. Owo „czynnościowanie” proponuję rozpatrzyć tutaj z dwóch perspektyw: egzystencjalnej i ekonomicznej.

Dla pierwszej z nich niezwykle inspirujące są rozważania polskiej filozofki Jolanty Brach-Czainy zawarte w wydanej w 1992 roku książce *Szczeliny istnienia*. Jednym z najczęściej przywoływanych jej części jest rozdział zatytułowany *Krząctwo*³. Ostatnio sięgnęły po nią kuratorki wystawy *Krzątaczk*, Iwona Demko i Renata Kopyto⁴, pisząc między innymi, że książka Brach-Czainy wkrótce po jej wydaniu „zyskała miano »biblii polskiego feminizmu«, pomimo że nie opisywała historii kobiet czy emancypacji. Esej w niczym nie przypominał dzieła Simone de Beauvoir »Druga płeć«, rozprawiał raczej o zwykłej, codziennej egzystencji. O rzeczach niezauważalnych i niedocenianych. Dowartościowywał zwykłe, codzienne prace kobiet, tzw. krzątanie się, podczas którego wykonuje

2 Słowo to pojawia się w wywiadach z Zofią Kulik, np. *Bądź tylko posłusznym psychofizycznym instrumentem...*, rozm. R. Ziarkiewicz, „Magazyn Sztuki” 1993, nr 1, s. 12–21; *Posłuszna metodzie (metoda, czyli gorset na emocje)*, rozm. E. Dzikowska, 18.04.1998, <http://kulikzofia.pl/archiwum/posluszna-metodzie-metoda-czyli-gorset-na-emocje/> (dostęp 20.08.2018).

3 J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1999, s. 72–107.

4 *Krzątaczk*, 20.03–18.04.2015, Galeria Domu Norymberskiego oraz przestrzeń publiczna dzielnicy Kazimierz, Kraków.

się każdego dnia, na nowo tysiące czynności”⁵. Przywołując książkę Brach-Czajny w analizie filmów Kulik, chcę się zdystansować od takiego niejako „naturalnego” łączenia opisywanej przez nią krzątania z aktywnością kobiet. Nie po to, by istnienie tego związku odrzucić, ale raczej by pozwolić wybrzmieć takiej narracji, jaką prowadziła Brach-Czajna i jaka bliska jest też Kulik. Obie bardzo świadomie formułują wypowiedzi z pozycji kobiety, ale nie przypisują swoich doświadczeń tylko kobietom.

Dla interpretacji filmów Kulik ważne są te zdania Brach-Czajny, które mówią o tym, że „Podstawę naszego istnienia stanowi codzienność. A że fakt istnienia [podkr. AJ] przeżywamy jako niezwykle ważny, więc ogarnia nas zdumienie, ilekroć uświadamiamy sobie, że upływa ono na drobniaczkach”¹. Oglądając filmy Kulik, odnosimy wrażenie, że zaobserwowała ona to samo, ale w odniesieniu do pracy twórczej. Mogłaby wypowiedzieć słowa Brach-Czajny sparafrazowane w taki sposób, że słowo „istnienia” zostałoby zastąpione słowem „tworzenia”. Otrzymalibyśmy wtedy zdanie: „Podstawę naszego tworzenia stanowi codzienność. A że fakt tworzenia [podkr. AJ] przeżywamy jako niezwykle ważny, więc ogarnia nas zdumienie, ilekroć uświadamiamy sobie, że upływa ono na drobniaczkach”. Omawiane tu dwa filmy z serii *Kultywowanie Archiwum* wydają się dawać wyraz temu zdumieniu. W swoich filmach Kulik kieruje naszą uwagę nie na efekt działań, a same czynności. Nie traktuje ich jednak jako czegoś drugorzędnego wobec dzieła. Dzieła nie widzimy. Widzimy codzienne życie kobiety/artystki/archiwistki wypełnione czynnościami.

Pozostając przy tym zestawieniu tekstowych rozważań filozofki z wizualnymi artystki, możemy zadać sobie pytanie, czy podobnie jak Brach-Czajnę niepokoi Kulik „osobliwa forma, w jakiej realizuje się w większości nasze bytowanie [tworzenie – AJ], która ma właściwości paradoksalne: brutalnie konkretna i dotkliwa, pomimo to jest niezauważalna”, czego jedną z konsekwencji „jest to, że z czasem unicestwiony i zapomniany zostaje każdy wysiłek dokonany w codziennej krzątaniu”.

Ta kwestia nabiera szczególnego znaczenia, jeśli zwrócimy uwagę na to, jak rozwija się kariera Zofii Kulik. Kiedy pod koniec lat osiemdziesiątych rozpadł się duet KwieKulik, zarówno na płaszczyźnie osobistej, jak i zawodowej, artystka zaczęła realizować zupełnie inne prace, przede wszystkim obiekty, a nie performanse charakterystyczne dla współpracy

5 <http://dom-norymberski.com/old/projekty/2015/krzataczki.htm> (dostęp 20.08.2018).

z Kwiekim. Początkowo były to kolaże wykonywane prostą, ręczną metodą, potem fotomontaże powstałe w wyniku wielokrotnego naświetlania. Indywidualna twórczość Kulik szybko spotkała się z zainteresowaniem krytyków i kuratorów. Jej prace pokazywane były na licznych wystawach indywidualnych i zbiorowych zarówno w kraju, jak i za granicą. Niezwykle intensywnie rozwijająca się latach dziewięćdziesiątych kariera stopniowo na początku nowego tysiąclecia zaczęła tracić impet. Wynikło to przede wszystkim z tego, że artystka coraz więcej uwagi, czasu i energii zaczęła poświęcać znajdującym się pod jej opieką archiwom – archiwum KwiekKulik i jej własnemu. To na nich się skoncentrowała: ich porządkowaniu, konserwowaniu i przygotowaniu do udostępniania. Ostatnie wystawy pokazujące jej nowe prace miały miejsce w 2007 roku w Galerii Le Guern (*Desenie*) i rok później w Żak/Branicka w Berlinie (*Splendour of Myself V. Mother, Daughter, Partner*). Przygotowane w ostatnich latach ekspozycje bazują głównie na materiałach archiwalnych i pokazują starsze prace, niekiedy w nowych formach.

Nie oznacza to bynajmniej zaprzestania przez Kulik aktywności związanej ze sztuką, ale poświęcenie się takim działaniom – przede wszystkim tym składającym się na codzienność archiwistki – które nie prowadzą do powstania dzieła i są niewidoczne. Raz jeszcze posługując się cytatem z Brach-Czajny, można by Kulik przypisać słowa: „Zatem zagrożone jest bezpośrednio moje istnienie [jako artystki – AJ], gdyż codzienność trwoni je na czynności, które sprawiają wrażenie nieuniknionych, a po chwili okazują się nieważne”⁶.

Niezwykle ważnym elementem omawianych filmów jest ustanawianie w nich przez Zofię Kulik relacji podobieństwa między nią i jej matką. Rejestruje ona swoje i swojej matki działania i przedstawia je jako porównywalne. Dotyczy to zarówno kolekcjonowania (tkanin przez matkę, materiałów archiwalnych przez córkę), jak i sposobu obchodzenia się z „kolekcjami”, ciągłego zajmowania się ich elementami. Zestawienie aktywności idzie dalej i obejmuje różnego rodzaju prace fizyczne związane zarówno z archiwum, jak i z posesją, na której znajdują się budynki, gdzie jest ono przechowywane.

Helena Kulik pojawiała się w narracjach Zofii Kulik już wcześniej⁷. Wspominana jest w wielu wywiadach udzielanych przez artystkę, tych

6 J. Brach-Czajna, op. cit., s. 86.

7 W narracjach Zofii Kulik pojawia się też jej ojciec, najczęściej przez pryzmat swojego zawodu (pułkownik Ludowego Wojska Polskiego) i wynikającego z niego otoczenia, w jakim wychowywała się artystka (koszary). W filmach, które omawiam w tym tekście, ojciec się jednak nie pojawia.

indywidualnych i wspólnych z Przemysławem Kwiekim. Przywołują ją też interpretatorzy indywidualnej twórczości Kulik. Pracę wykonywaną przez Helenę Kulik jako krawcową wskazują jako jedno ze źródeł inspiracji dla fotomontaży jej córki. Ten trop wystąpił na przykład w rozmowie Joanny Turowicz z artystką przeprowadzonej w 2004 roku, w której opowiada ona między innymi o procesie powstawania pracy *Od Syberii do Cyberii*:

ZK: [...] zaczęłam trochę pracować na komputerze, no i pojawiły się piksele, punkty, które budują obraz, potem jakieś skojarzenia z pointy-lizmem, także z haftem i koronką. Już nawet pomijam fraktale, które też wpadły mi wtedy w oko. Koronkowy wzór powstaje z zagęszczenia tzw. oczek. Jakies oczka nabierasz szydełkiem, a inne spuszczasz, tak to się chyba mówi. Tymi rzeczami wtedy się interesowałam. W pracy *Od Syberii do Cyberii* wzór zygzaka powstał przez naświetlenie niektórych pól papieru fotograficznego, to są takie spuszczone oczka. JT: Znów to szycie, te robótki ręczne jako rodzaj inspiracji do tworzenia formy... Czy to rodzaj twojej „kobiecej genealogii”, doświadczenia przekazanego córce przez matkę?

ZK: Nie wiem. Doświadczenie może rzeczywiście od matki. Ale to bez udziału mojej świadomości. Jako dziewczynka obserwowałam matkę bez przerwy pochyloną nad tkaniną. Ślęczała nad wykrojami, nad dopasowywaniem wzorów. Pomagałam jej trochę. [...] ⁸.

W omawianych tutaj filmach to nie szycie jako „kobieca” forma ekspresji jest ważna. W ogóle kwestia płci jest tutaj dość ambiwalentna – mamy relację matki i córki, więc właśnie narzuca nam się kobieca genealogia, ale identyfikacja płciowa jest zacierana, zarówno w wyglądzie bohaterek, jak i typie wykonywanych przez nie prac. Raczej krzątania, by użyć pojęcia Brach-Czajny, czy „czynnościowanie” jest tym, co łączy matkę i córkę. Ciągłe wykonywanie szeregu czynności potrzebnych (przynajmniej w przekonaniu obu kobiet) do utrzymania ich zbiorów i otoczenia.

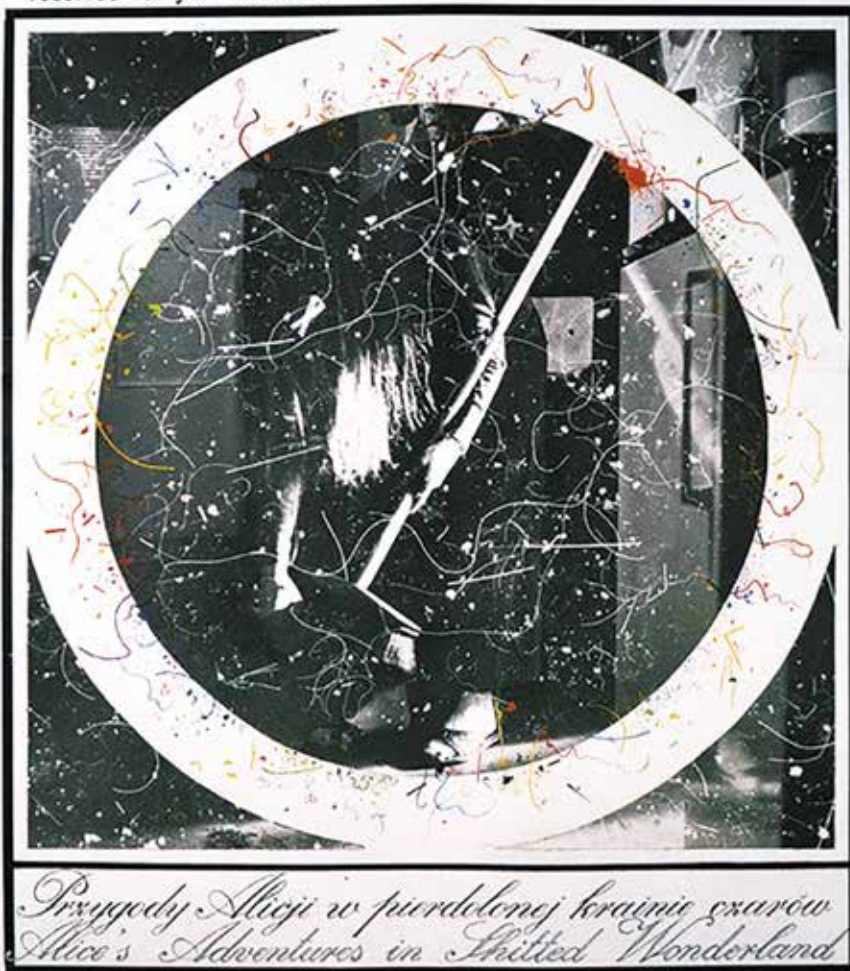
Aktywności, które podejmują, nie są jednak identyczne i – przede wszystkim – inaczej funkcjonują w porządku społecznym. Egzystencjalna perspektywa, którą przyjęłam w pierwszej części tekstu, nie uwzględnia

8 *Bunt neoawangardowej artystki. Wywiad z Zofią Kulik, rozm. J. Turowicz, „ARTMIX” 2005, nr 9, cyt. za: <http://kulikzofia.pl/archiwum/bunt-neoawangardowej-artystki/> (dostęp 20.08.2018).*

arte marginale e marginalità dell'arte N. _____

"LA POST/AVANGUARDIA,,

reserved for your creation



country polonia 03-717 WARSZAWA
KWIĘK KULIK WÓJCICKA 38/1
02-840

signature **KULIK**



Zofia Kulik, *Przygody Alicji w pierdolonej krainie czarów*,
1977, © Archiwum KwiekKulik

aspektu ekonomicznego. Brach-Czaina podkreślała, że „krzątaństwo osadza codzienność w metafizyce porządku rzeczy, w którym istnienie konfrontowane jest z nicością i twierdziła, że nie jest ono pracą, bo nie buduje porządku społecznego, lecz egzystencjalny”⁹. Choć w filmach z cyklu *Kultywowanie Archiwum* Kulik nie wprowadza wprost porządku społecznego, kwestii pracy i jej wymiaru ekonomicznego, to inne dzieła i wypowiedzi artystki zachęcają do zauważenia także w nich tego aspektu.

Kulik interesowała się kwestią ekonomii pracy już choćby w mało znanej pracy z 1977 roku – *Przygody Alicji w pierdolonej krainie czarów*, o której pisała ostatnio Wiktoria Szczupacka¹⁰. Została ona zrealizowana w odpowiedzi na zaproszenie Antonio Ferro do pocztowej akcji *La Post – Avanguardia*. Na dostarczonej karcie o wymiarach ok. 50 × 40 cm artystka zamieściła przedstawienie kobiety z miotłą przykryte swego rodzaju filtrem utworzonym ze śmieci umieszczonych na kliszy (fotogram). Ewa Majewska w tekście *Kłopoty z płcią w pracach KwieKulik? Cherchez la femme* pisała o tej pracy, że artystka dała w niej „najmniej konfrontacyjne” ujęcie negatywnym emocjom, „które towarzyszą jej w konfrontacji z jej własnym [w domyśle „niekorzystnym” – AJ] umiejscowieniem w kulturze”, ale też z sytuacją w PRL („pierdolona kraina czarów”)¹¹. Szczupacka podkreśla inny aspekt, tutaj dla mnie kluczowy. To mianowicie, że Kulik odniosła się w tej pracy, podobnie jak czynił to w swych działaniach duet KwieKulik, do praktycznych aspektów sposobu zarabiania pieniędzy (tu bezpośrednio do wykonywania kaligrafii na zamówienie) i codzienności artystów. Sprzątanie, konieczne przed chałturą i po niej, jest jednym z jej elementów. W wywiadzie przeprowadzonym przez Tomasza Załuskiego Zofia Kulik mówi: „Istotne było też przygotowywanie w domu pomieszczeń, ciągle zmienianie w nich scenografii i funkcji. Dostałam przy tej okazji taką szkołę, której nie życzę nikomu. Jak już mówiłam, po chałturze trzeba było wszystko posprzątać, usunąć cały kurz i gips, aby mieszkanie było gotowe na przyjęcie gości”¹².

9 J. Brach-Czaina, op. cit., s. 98.

10 W. Szczupacka, „Alicja w pierdolonej krainie czarów” Zofii Kulik. *Sprzątanie jako zaangażowanie, czyli „czynnościowanie” zamiast mówienia*, 2017, masygnopis (dziękuję Autorce za jego udostępnienie).

11 E. Majewska, *Kłopoty z płcią w pracach KwieKulik? Cherchez la femme*, w: *KwieKulik. Zofia Kulik i Przemysław Kwiek*, red. Ł. Ronduda i G. Schöllhammer, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy ERSTE i Fundacji ERSTE, Archiwum KwieKulik, Warszawa–Wrocław–Wiedeń 2012, s. 518.

12 *Anatomia KwieKulik. Wywiad z Zofią Kulik i Przemysławem Kwiekiem*, rozm. T. Załuski, w: *KwieKulik. Zofia Kulik i Przemysław Kwiek*, op. cit., s. 537, 538.

W tej bardzo ciekawej rozmowie, poświęconej w dużej mierze temu, jak funkcjonował duet KwieKulik, pojawia się też inny, ważny dla tego tekstu wątek – znaczenie matki artystki.

PK: Jeśli zaś chodzi ogólnie o nasze ówczesne życie, to cóż – zasadniczo „dzieliliśmy jajko na czworo”. Gdyby nie pomoc rodziców, choćby matki Zosi, to nie wiem, jak by było.

ZK: Mieszkaliśmy wtedy w Warszawie, na Pradze, na rogu Wójcika i Targowej, a moja matka na Mokotowie, przy alei Niepodległości. Miejsca te dzieliła dosyć duża odległość. Wyobraź sobie, że dwa lub trzy razy w tygodniu jeździłam do swojej matki i wracałam od niej z dwoma wielkimi koszami tzw. wałówki: były to kotlety, bigos, ciasto, słoiki z kompotami, nawet masło. I to nas ratowało¹³.

Te wspomnienia są ważne jako wskazujące na znaczenie matki Zofii Kulik w ekonomii pracy artystycznej KwieKulik. Sami tego początkowo nie uwzględnili – wykorzystali zdjęcie Kulik niosącej koszyk i pakunki w publikacji przygotowanej przy okazji Międzynarodowych Integracyjnych Spotkań Twórczych w Osetnicy w 1974 roku¹⁴, ale nie zaznaczyli roli matki. W ostatnim okresie mówią o tym wprost. W przywołanym już wywiadzie Kulik przyznaje: „Jestem przekonana, że gdyby nie te koszyki z wałówką, to nie moglibyśmy wydawać na materiały pieniędzy zarobionych na chałturach. Wszystko, co zaoszczędziliśmy, nie kupując jedzenia, wydawaliśmy bowiem na slajdy i negatywy – które nie były wcale takie tanie – na ich wywołanie, ogólnie na potrzebny sprzęt, a także kupowaliśmy za to książki”¹⁵.

Problem ekonomicznego wymiaru pracy zarówno artystów, jak i osób zatrudnianych w instytucjach kultury podejmowany był w tamtym okresie przez wielu twórców, z których wymienić warto tu Mierle Laderman Ukeles. Należy ona do tych, które konsekwentnie analizowały przede wszystkim pracę kobiet, też młodych artystek będących matkami¹⁶. Jej *Maintenance*

13 Ibidem, s. 537.

14 Zob. KwieKulik. *Zofia Kulik i Przemysław Kwiek*, op. cit., s. 185. Dziękuję Tomaszowi Załuskiemu za zwrócenie uwagi na tę pracę. Zdjęcie zostało zrobione w 1973 roku na ul. Targowej – informacja od artystki.

15 *Anatomia KwieKulik*, op. cit., s. 538.

16 Zob. np. H. Molesworth, *Cleaning Up in the 1970s. The Work of Judy Chicago, Mary Kelly and Mierle Laderman Ukeles*, w: *Rewriting Conceptual Art*, red. M. Newman, J. Bird, Reaktion Books, New York 1991, s. 107–122; H. Molesworth, *House Work and Art Work*, „October” 2000, nr 92, s. 71–97.

Art Tasks (1973) to zestawy fotografii (zawierające od 12 do 90 zdjęć) pokazujących różne etapy jakiejś domowej czynności (każdy zestaw jednej) wykonywanej przez artystkę, na przykład ubieranie dzieci przed wyjściem na spacer. Działania podejmowane przez matkę (w tym wypadku nią samą) są traktowane przez Ukeles jako nieodpłatna praca domowa, ale – co ważniejsze – zestawiane z pracą artystyczną. Jak zauważyła Angela Dimitrakaki, „obie te formy pracy angażują w rzeczywistości cały czyjś czas, chyba że część pracy jest delegowana na kogoś innego”¹⁷. Dimitrakaki wskazuje na jedno z dzieł Ukeles jako podejmujące ten problem bezpośrednio – chodzi o akcję *Some Kinds of Maintenance Cancel Out Others, Keep Your Head Together – 1,000 Times or Baby-Sitter Hangup – Incantation Ritual* (1974), w czasie której artystka zostawiła swoje dziecko z opiekunką w Nowym Jorku, żeby móc wystąpić jako artystka i opowiedzieć o tym w Institute of Contemporary Art w Bostonie.

Warto z perspektywy tej pracy spojrzeć na podział pracy pokazany w analizowanych tu filmach Kulik¹⁸. Z jednej strony zrównuje ona czynności swoje (artystki sztuk wizualnych) i swojej matki (emerytowanej krawcowej), podkreślając podobieństwo zajmowania się przez nie zebranych materiałami – tkaninami i elementami archiwum KwiekKulik i Kulik. Pokazuje je jako krzątaństwo. Z drugiej zaś, w filmach to matka wykonuje prace związane z dbałością o posiadłość, na przykład odśnieżanie. Córki nie widzimy tu w takiej roli¹⁹. Przez tę przestrzeń, którą Helena Kulik porządkuje, obejście

- 17 A. Dimitrakaki, *Gender, ArtWork and the Global Imperative. A Materialist Feminist Critique*, Manchester University Press, Manchester 2013, s. 112.
- 18 Warto zwrócić uwagę na to, że bohaterką i narratorką jest dorosła artystka – córka, nie matka. Kulik w 1972 roku urodziła syna Maksymiliana Dobromierza. W przywołanym wywiadzie przeprowadzonym przez Tomasza Załuskiego mówi o swoim doświadczeniu bycia matką. Kwestia ta została delikatnie zaznaczona we wspomnianej realizacji wykonanej w ramach Międzynarodowych Integracyjnych Spotkań Twórczych w Osetnicy w 1974 roku – na jednym ze zdjęć widzimy artystkę z wiatówkami i synem. W latach 1972–1974 wraz z Kwiekiem, ojcem chłopca, realizowali *Działania z Dobromierzem*, które nie dotyczą, na pewno nie bezpośrednio i celowo, kwestii rodzicielstwa. Na temat afektywnego wymiaru tej pracy zob. A. Jakubowska, *M/Paternal Meanings in the Neo-avant-garde* (Günter Brus, KwiekKulik), w: *The Aesthetics of Matter. Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, red. S. Posman i in., Walter de Gruyter, Berlin–New York 2013, s. 335–346.
- 19 W drugiej części filmu *Kultywowanie Archiwum, czyli robota performatywna*, zatytułowanej *Jak potoczne czynności nieoczekiwanie pobudzają pamięć archiwistki*, podział pracy jest odmienny. Tutaj bohaterami są Zofia Kulik i Przemysław Kwiek (matka nie jest pokazana). Film rozpoczyna scena, w której Kulik wyrzuca odpady (widzowi trudno jest je zidentyfikować i nie wie, skąd pochodzą) do szamba, a Kwiek to filmuje. Podział pracy między Kulik i Kwiekiem byłby ciekawym tematem innego tekstu.

domu, Zofia Kulik tylko przechodzi, przewożąc materiały związane ze swoją twórczością. Wydaje się, że ta kwestia podziału pracy nie została przez artystkę celowo wprowadzona. Że chodziło raczej o podobieństwo niż o różnicę. Pojawia się jednak nie wprost wypowiedziana i wybrzmiewa silniej, kiedy zestawiona jest z wypowiedziami dotyczącymi znaczenia matki dla rozwoju jej kariery. Układają się w spójny przekaz, że skupienie się na pracy artystycznej wymaga tego, aby ktoś inny – tu matka – pomógł w trosce o „zaplecze”.

Akcentując ten aspekt, trzeba jednak zwrócić też uwagę na to, że sytuacja ekonomiczna obu – matki i córki – była zmienna. Często zwraca się uwagę, że okres transformacji boleśnie odcisnął się na sytuacji kobiet, nie dotyczy to jednak Zofii Kulik. W jej wypadku jest to czas rozwoju udanej kariery indywidualnej związanej między innymi z wejściem na rynek sztuki. Praca artystyczna stała się też tym, co pozwala utrzymać siebie i innych, także dom, którego zakupienie matka kiedyś umożliwiła i w którym w podeszłym wieku zamieszkała z córką²⁰. Bliskie obcowanie córki z matką, przyglądanie się jej było zapewne jednym z impulsów do stworzenia tych filmów²¹.

Wraz z tą ostatnią uwagą wracamy do początkowych obserwacji wskazujących na egzystencjalny wymiar krzątaństwa uchwyconego przez Kulik w jej filmach poświęconych „kultywowaniu” archiwum. Jak sądzę, nie ma potrzeby, by między tymi aspektami – egzystencjalnym i ekonomicznym (moglibyśmy dodać jeszcze inny: afektywny) – dokonywać wyboru. Oba są obecne w narracjach artystki – zapisywanych w pracach i wywiadach, także w tych nowych filmach – od zawsze dotykających różnych aspektów twórczego życia. Co więcej, w owym wymiarze egzystencjalnym możemy dostrzec też paradoksalnie ekonomiczny, jeśli spojrzymy na niego jako na opór wobec neoliberalnego wymogu produktywności. Warto zwrócić uwagę na to, że tekst Brach-Czajny powstał w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych i w swoim skupieniu na codzienności upływającej na drobiazgach idzie niejako pod prąd rozwijającego się kapitalizmu. Można by wręcz powiedzieć, że jest przykładem „queerowej sztuki porażki”,

20 Helena Kulik po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych regularnie przysyłała córce pieniądze, które pozwoliły jej między innymi na zakup w 1982 roku domu w Łomiankach pod Warszawą.

21 Artystka w filmach tu omawianych wykorzystwała materiały kręcone na przestrzeni kilku lat – informacja od Zofii Kulik.

używając pojęcia Judith Halberstam²², w swojej odmowie realizowania wzorca życiowego opartego na zasadzie wydajności. W zaskakujący sposób współgra to ze sposobem, w jaki swoje i swojej matki „czynnościowanie” pokazuje w omawianych tu filmach Zofia Kulik. Zaskakujący, bo trudno rozpatrywać tę artystkę w kategoriach sztuki porażki – odniosła sukces. Jednak znacząca jest jej rezygnacja z tworzenia kolejnych nowych dzieł (które byłyby wyrazem wydajności artystki) i skupienie na działaniach wokół materiałów archiwalnych, a także przede wszystkim pokazywanie tych czynności jako w jakimś sensie bezproduktywnych, ważnych dla nich samych, być może wynikających ze wspólnej dla matki córki wewnętrznej potrzeby nieustannego „robienia czegoś”. Tym samym to, co nazywam tutaj wymiarem egzystencjalnym czynnościowania, jawi się jako pozostające w napięciu z rynkiem sztuki i jego wymogami produktywności, a oba wymiary – egzystencjalny i ekonomiczny – jako ściśle z sobą związane.

22 J. Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham–London 2011.

Agata Jakubowska**The Existential and Economic Dimensions of the 'Activation' (czynnościowanie) of Zofia Kulik and Her Mother Helena**

The text analyses Zofia Kulik's two films that form the cycle *Cultivating the Archive: How the Sum Total of Small Actions Builds the Archive* (2016) and *A Sum of Rags and an Archive Next Door, the Kingdom of Helena Kulik, Zofia's Mother, in which the Archivist Grew Up* (2017). Both interweave two themes: work and the mother – daughter relation.

The artist shows that her connection with her mother runs through 'activation' (czynnościowanie, Zofia Kulik's term) – an inner urge to constantly 'do something' and the resulting ongoing performance of a range of activities that are (or at least Kulik and her mother believe them to be) necessary for the maintenance of the collection and the surrounding environment. However, their activities are not identical and, above all, they function differently in the social order. The films do not raise the question of labour division in a straightforward way, but it resonates more strongly in statements concerning the mother's significance in the development of the artist's career. I also highlight a different economic aspect of 'activation': the failure to satisfy the neoliberal demand of productivity.

Agata Jakubowska – historyczka sztuki, profesorka w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu, gdzie kieruje Zakładem Historii Sztuki Nowoczesnej. Autorka m.in. książek *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek* (2004), *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow* (2008); redaktorka pracy *Artystki polskie* (2011) i współredaktorka (z Katy Deepwell) *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s* (Liverpool University Press, 2018), Opublikowała liczne teksty poświęcone twórczości kobiet i problematyce *gender* w sztuce współczesnej. Obecnie prowadzi badania nad historią wystaw sztuki kobiet w Polsce i przygotowuje monografię Marii Pinińskiej-Bereś.