

Kultywowanie Archiwum Wokół eseju filmowego Zofii Kulik

„W gruncie rzeczy antropologię interesuje człowiek kultury, nie zaś człowiek natury”¹ – pisał w 1934 roku filozof niemiecki Heinrich Rickert, dając podwaliny pod rozróżnienie fundamentalne dla XX-wiecznej nauki o człowieku. Z punktu widzenia antropologii filozoficznej różnica między kulturą a naturą stała się punktem wyjścia do wyodrębnienia i opisu kultury jako środowiska wtórnego, będącego efektem przetworzenia natury przez człowieka jako istotę rozumną. Ta opozycja okazała się zarazem sprawą sensu i wartości, które przypisane zostały wyłącznie kulturze, odebrane zaś życiu naturalnemu. „Ważka filozoficznie jest przy tym inna jeszcze sprawa” – dowodził neokantysta. „Otóż temu, co naturalne, pozwalamy na swobodny rozwój, bowiem nas nie »interesuje«. A co najwyżej zwraca naszą uwagę jako »zielsko«, na które natykamy się w trakcie naszej działalności kulturowej. To, co kultywujemy, pielęgnowane jest celem urzeczywistnienia wartości bądź stworzenia dóbr”². Obowiązywanie wartości w kulturze stało się niezbędnym warunkiem do wydawania sądów teoretycznych, praktycznych i estetycznych na temat wytwarzanych przez człowieka artefaktów. Można zatem powiedzieć, że fundamentalna różnica między kulturą a naturą nie tylko wprowadziła obiektywizujące i hierarchiczne kryteria oceny wytworów działalności człowieka, ale również odwróciła uwagę od procesualnych aspektów czynienia kultury.

Choć termin *cultura* pierwotnie oznaczał podporządkowanie natury człowiekowi poprzez przekształcanie stanu naturalnego w stan bardziej dla człowieka użyteczny („uprawa roli”, „hodowla bydła”), to już

1 H. Rickert, *Człowiek i kultura*, przeł. B. Borowicz-Sierocka, w: *Neokantyzm*, wyb. B. Borowicz-Sierocka, C. Karkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1984, s. 71.

2 Ibidem, s. 72.

od Cycerona słowo to nabrało metaforycznego znaczenia w kontekście uprawy ludzkiego ducha. Związanie kultury z czynnościami mającymi na celu dbanie o społeczne aspekty życia ludzkiego pozostawało w zgodzie z etymologią łacińskiego *colere*, którego podstawowym znaczenie jest właśnie „dbać”, „pielegnować”. Zakres semantyczny czasownika *colo*, od którego wywodzi się z kolei *infinitivus praesentis colere*, obejmuje również inne znaczenia, takie jak „zamieszkiwać”, „przebywać”, „troszczyć się”, „upiększać”, „ozdabiać”, ale też „wielbić”, „podziwiać”, „szanować”, „czcić” i wreszcie „kultywować”. Kulturę organizują zatem pozostające w dynamicznej relacji cztery wymiary semantyczne³: 1. Troska o naturalne środowisko poprzez jego przetworzenie (*agri cultura*); 2. Dbanie o środowisko społeczne, sposoby społecznego funkcjonowania (*colonus*); 3. Wytwarzanie kultury duchowej poprzez pielegnowanie siebie i własnych wytworów (*cultura animi*); 4. Troska o świat idei i wartości (*cultura dei*). Taka interpretacja pola semantycznego podkreśla nie tyle opozycję kultury wobec natury, ile raczej wydobywa jej wymiar estetyczny i rytualny, a także wskazuje na poddany zasadzie powtórzenia charakter kultury: jawi się ona w tym ujęciu jako efekt nieustannego procesu odnawiania, podtrzymywania i organizowania jej samej w wyniku wysiłku człowieka⁴. Kultury nie da się zatem zredukować do rozumianej statycznie sumy ludzkich wytworów (*erga*), lecz trzeba ją ujmować jednocześnie w kategoriach działania (*en-ergeia*). Kultura jest bowiem i strukturą, i procesem⁵. I archiwum, i działaniem.

W zarysowanej powyżej perspektywie kultury jako zarówno struktury, jak i procesu będę rozpatrywać esej filmowy Zofii Kulik *Kultywowanie Archiwum, czyli robota performatywna*. W pracy artystki zachwiana bowiem zostaje (jakże redukcjonistyczna!) opozycja między kulturą a naturą, ale też między przedmiotem a działaniem, strukturą a procesem. Pierwsza część filmu wprost podejmuje ironiczną grę z tradycyjnym ujęciem kultury jako aktywności ludzkiej, dla której nieprzetworzony materiał natury okazuje się wyłącznie przeznaczonym do wyrwania „zielskiem”. Artystka zestawia tutaj

3 Takie ujęcie, pozwalające spojrzeć na kulturę jako na wzajemnie oddziałujące na siebie cztery obszary troski i pielegnowania, proponuje Jürgen Bolten; idem, *„Kultur“ kommt von colere: Ein Plädoyer für einen holistischen, nicht-linearen Kulturbegriff*, w: *Kultur und Interkulturalität*, red. E. Jammal, Springer Verlag, Wiesbaden 2014, s. 85–107.

4 Zob. B. Malinowski, *Naukowa teoria kultury*, w: idem, *Dzieła*, t. 9: *Kultura i jej przemiany*, przeł. A. Bydłoń, A. Mach, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.

5 Zob. J. Bolten, op. cit., s. 87.



Zofia Kulik, *Kultywowanie Archiwum, czyli robota performatywna*,
2016, kadry z filmu, 2016 © Zofia Kulik



własną pracę nad materią uspołecznioną – wytworzonymi i zarchiwizowanymi dziełami sztuki – z drobnymi czynnościami fizycznymi swojej matki, Heleny Kulik, opartymi, najogólniej rzecz ujmując, na pielęgnacji natury. Odgarnianie śniegu szufelką, strzeptywanie grabiami pajęczyn z krzewów, wycinanie chwastów z obejścia przez starszą, nie w pełni sprawną fizycznie kobietę skontrastowane zostaje z pedantycznym rozkładaniem przez artystkę na białym stole zdjęć, negatywów, notatek i druków ulotnych, z prasowaniem plakatów i oczyszczaniem szablonów, słowem – porządkowaniem przestrzeni archiwum. Montaż obrazów nie wprowadza jednak hierarchii sensu i wartości między tymi działaniami, sugerując, że „suma drobnych czynności” czyni wprawdzie archiwum (jak głosi podtytuł części pierwszej filmu), ale w istocie wypełnia nasze życie biologiczne. W pierwszej sekwencji ujęć zostaje zatem wprost sproblematyzowana procesualna relacja między naturą a kulturą: kulturą nie są same artefakty, lecz nieustanna interakcja człowieka z materią – przedmiotu, natury, innego ciała.

W ironicznym, a zarazem czułym zestawieniu gestów starej kobiety, szukającej w naturze impulsów do codziennego uruchomienia ciała, a tym samym ochrony siebie samej przed niedołążnością, z gestami artystki systematycznie uprawiającej swój ogród dokumentalny, Zofia Kulik jako córka Heleny Kulik problematyzuje zarazem własne istnienie cielesne jako *nasci* – bytu organicznego zrodzonego z innego ciała. Tym samym artystka przekonuje, że również pojęcie natury jest nieco bardziej złożone niż wszystko to, co „wzrosło, powstało samo z siebie, bez naszego udziału, to, co pozostawiliśmy jego własnemu rozwojowi”⁶. Natura nie odnosi się tylko do ciał organicznych (*nāscēntia*), ale swym znaczeniem obejmuje też to, co ma swoją genezę, co zostało spłodzone i zrodzone przez człowieka, a jednocześnie stworzone do czegoś, czemuś szczególnie przeznaczone (*nāscor, nātus, nāscī*). W silnie zaakcentowanym na początku *Kultywowania Archiwum* wymiarze istnienia Zofii Kulik jako córki (*nāta*) pojawia się zatem jakiś rodzaj wtórnego determinizmu – zarazem biologicznego i kulturowego, jaki nakłada na relację rodzic–dziecko kwestia zadbania o najprostsze potrzeby słabszego. Rozwiązywanie podstawowych problemów egzystencji biologicznej – wyżywienie, zapewnienie ochrony przed zimnem i zewnętrznym niebezpieczeństwem – które najpierw determinują działania matki, stają się następnie reprodukowanym przez dzieci wzorcem postępowania wobec starzejących się rodziców.

6 H. Rickert, op. cit., s. 71.

W zasygnalizowanym w pierwszej części filmu odwróceniu relacji, wynikającym z jednej strony z naturalnego cyklu życia, z drugiej zaś z kulturowej regularności i powtarzalności zachowań, odbija się również – choć niebezpośrednio, raczej w formie powidoków – pozycja Zofii Kulik jako matki Dobromierza Kwieka. W miejscu cięć montażowych pod powieką widza pojawiają się bowiem zapamiętane z twórczości duetu KwieKulik charakterystyczne czarno-białe fotografie i kolorowe slajdy dokumentujące codziennie-niecodzienne działania na niemowlęciu, przedstawiające nieograniczone możliwości użycia dziecka przez rodzica niczym nieuformowanej jeszcze materii przez artystę. Jak słusznie zauważa Paweł Mościcki, to właśnie „dziecko, przypominające o naturalnych uwarunkowaniach artystów, wymuszające na nich często pewne kompromisy, staje się również elementem ponownego odkrywania swych ontologicznych zdolności do odtwarzania świata na własnych, przynajmniej po części, prawach”⁷. Co istotne, te negocjacje KwieKulik z kulturą odbywają się w ścisłym związku z doświadczeniami i cyklami życia naturalnego, a miejscem eksperymentów opartych na subwersywnym odtwarzaniu zachowań społecznych i wzorców kulturowych jest ciało człowieka. W *Kultywowaniu Archiwum* nie tylko zatem powraca seria prac zwanych *Działaniami z Dobromierzem* (1972–1974), w której relacja rodzic-dziecko stanowiła zarówno materię sztuki, jak i materiał przeznaczony do dokumentowania i upowszechniania, ale również odsłonięty zostaje archiwalny wymiar cielesności. Ciało okazuje się tu, owszem, miejscem gwarantującym ciągłość poprzez uwarunkowania biologiczne i powtarzalność rytuałów kulturowych, ale przede wszystkim jest obszarem potencjalności, alternatywnych możliwości życia, tworzenia i pamięci.

Film Zofii Kulik przekonuje, że kultura ma charakter holistyczny, że składa się z sieci wzajemnych powiązań między tym, co biologiczne i techniczne, organiczne i nieorganiczne, ożywione i nieożywione. Natomiast obszarem natury, który zintegrowany jest z polem kultury, stanowiąc pole aktywności ludzkiej, narzędzie czynienia, ale też medium pamięci i przekazywania kultury – jest ciało. W *Kultywowaniu Archiwum* kultura i natura wchodzą ze sobą w złożoną interakcję, sytuując człowieka (i artystkę)

7 P. Mościcki, *KwieKulik – archiwum działania*, w: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ł. Ronduda, G. Schöllhammer, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwieKulik, Warszawa–Wrocław–Wiedeń 2012, s. 521.



KwieKulik, *Działania z Dobromierzem*,
1972–1974, © Archiwum KwieKulik

z jednej strony w polu wytwarzania artefaktów i sposobów ich użytkowania, z drugiej zaś w konfrontacji z jej egzystencją biologiczną. I z ciałem: z jego nawykami, potrzebami, ograniczeniami, wynikającymi z niedających się zatrzymać procesów starzenia. Zofia Kulik pokazuje zarazem, że sztuka to nie tylko tworzy ludzkiego ducha i zewnętrzne dzieła kultury, poddane praktykom pozwalającym na „odnawianie materialnego substratu kultury i utrzymywanie człowieka w zdolności do działania”⁸. Sztuka, zdaje się mówić artystka, to również, a może przede wszystkim cielesny akt doświadczania, dzięki któremu są w stanie w ogóle konstytuować się historia, pamięć i kultura.

Przekonuje o tym zwłaszcza druga część filmu: *Jak potoczne czynności nieoczekiwanie pobudzają pamięć archiwistki*, w której ciało jako swoiste laboratorium pamięci okazuje się miejscem rekonstrukcji przeszłości rozumianej jako performatywny akt jej doświadczania. Nawet jeśli owo doświadczanie zachodzi w formie szczątkowej, a także zapośredniczonej przez inne ciała i media, jak stojący za kamerą Przemysław Kwiek, który rejestruje zdarzenie, a zarazem funkcjonuje jako głos i oko instruujące działanie Zofii Kulik. W rzekomo spontanicznej akcji w ogrodzie, podczas której artystka zakłada kubeł na głowę, dochodzi bowiem do powtórzenia słynnej serii performansów *Działania na głowę. Trzy odsłony* (1978), będącej bodaj najdobitniejszą manifestacją opartej na przemocy relacji mężczyzna–kobieta w tym duecie artystycznym. Zwłaszcza druga część performansu, w której Kulik siedziała z wystającą z dna metalowej miski głową, podniesioną w poddańczym geście wobec Przemysława Kwieka, stojącego nad miską i dokonującego szeregu znieważających ją jako podmiot operacji: „Po wlaniu do miski wody, Kwiek umył twarz, ściągnął koszulę, umył się pod pachami, wreszcie zdjął buty, skarpetki i umył nogi. Kwiek dolał więcej wody, aby jej poziom był powyżej ust, a poniżej nosa Kulik, tak aby mogła oddychać, lecz nie mogła mówić. Przystawił jej do potylicy ostry szpic noża i zaczął krzyżeć: »No powiedz coś, kurwo, powiedz..., nie możesz, co...?!«”⁹. Przepuszczenie przez własne ciało przez Zofię Kulik raz jeszcze, po latach, doznanej wówczas, choć być może nie do końca uświadomionej przemocy symbolicznej, tym razem jednak na własnych zasadach, wprowadza w tę pozorną rekonstrukcję akcji z przeszłości nowy subwersywny wobec

8 B. Malinowski, op. cit., s. 60.

9 *Działania na głowę, trzy odsłony*, w: KwiekKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek, op. cit., s. 135.

archiwum twórczości KwieKulik wymiar. W ten sposób druga część *Kultywowania Archiwum* zmienia się, właśnie jako fragment konstruowanego tu i teraz archiwum, w autonomiczne dzieło – upublicznione działanie dokamerowe, a zatem, jak słusznie przekonywał zawsze Przemysław Kwiek, w performans.

Podczas gdy Zofia Kulik nazywała dokumentowane akcje KwieKulik działaniami dokamerowymi, Przemysław Kwiek przekonywał: „czuję się także »prekursorem sztuki performance«, gdyż nawet upubliczniony proces Działania Dokumentowanego może funkcjonować w pełni jako performance”¹⁰. Kwiek podważał zatem podstawową zasadę „ontologii sztuki performansu”, wedle której stanowi on swoistą efemerydę, jednorazowe i niepowtarzalne wydarzenie o charakterze prezentystycznym, wymykające się wszelkim formom zapisu, konserwacji i przechowywania. „Performans żyje tylko w terażniejszości. Nie może być zachowany, nagrany, udokumentowany czy w inny sposób uczestniczyć w cyrkulacji reprezentacji: wkraczając w nią, staje się bowiem czymś innym niż performans. [...] Istota performansu, podobnie jak proponowana tutaj ontologia podmiotowości, realizuje się poprzez znikanie”¹¹ – tak Peggy Phelan precyzuje zakorzenioną w działaniach artystek i artystów lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych koncepcję przemijalności i niereprodukowalności tej artykulacji sztuki żywej. Przemysław Kwiek, postulując uznanie medialnego zapośredniczenia działającego ciała za performans, przyczynił się niewątpliwie do poszerzenia rozumienia performatywności w kontekście praktyki artystycznej.

W proponowanym w tym tekście ujęciu performans nie jest bynajmniej rozumiany wyłącznie w kategoriach działania artystycznego. Odwołując się do rozpoznań antropologii performansu¹², postuluję takie

-
- 10 *Słownik KwieKulik*, w: *KwieKulik*. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek, op. cit., s. 465.
- 11 P. Phelan, *Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji*, przet. A. Kowalczyk, w: *Przyjdźcie, pokażemy wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2013, s. 267.
- 12 *Anthropology of performance* powstała na gruncie amerykańskim w latach osiemdziesiątych jako interdyscyplinarna dziedzina badań łącząca antropologię Victora Turnera z teatrologią Richarda Schechnera. Zob. R. Schechner, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985; idem, *Performance Theory*, Routledge, London–New York 1988; V. Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, PAJ Publications, New York 1982; idem, *Dramas, Fields, and Metaphors*, Cornell University Press, Ithaca 1974; idem, *Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York 1987.

pojęcie performansu, które odzwierciedlałoby funkcjonalny związek między homogenizacją i różnicowaniem tej kategorii oraz określałoby kompleksową i dynamiczną relację między paradygmatami kulturoznawczymi, teoriami estetycznymi a praktykami artystycznymi. Z perspektywy antropologicznej performans stanowi czynność autorefleksyjną, która wydarza się w powtórzeniu i ponownym doświadczeniu istniejących już wzorców kulturowych, norm językowych i znaczeń społecznych. Performans, przekonuje Richard Schechner, nigdy nie oznacza wydarzania się po raz pierwszy: „Znaczy: po raz drugi aż do *n-tego* razu. Performans¹³ to *zachowanie powtórzone*”¹⁴. „Zachowanie odtworzone” nie jest samo w sobie procesem performatywnym, lecz zachowanym w ciele materiałem, mięsną pozostałością procesu minionego, a zarazem środkiem do wyłonienia nowego działania – performansu. Ponieważ performans wydarza się w ciele i przez ciało, nie musi odwoływać się do żadnej zewnętrznej dokumentacji, która mogłaby w tym procesie stanowić ciało obce, a tym samym również wymyka się zasadzie reprezentacji.

To właśnie ciało jest wehikułem, dzięki któremu *Kultywowanie Archiwum, czyli robota performatywna* staje się dociekliwym i wnikliwym esejem filmowym nie tylko na temat kultury i natury, lecz również pojęcia archiwum. Nie dajmy się jednak zwieść klarownej wykładni zawartej w tytule! Tylko na pierwszy rzut oka w filmie Kulik realizuje się idea tradycyjnego archiwum jako miejsca gromadzenia, selekcionowania, porządkowania i klasyfikowania, a zatem miejsca kontroli materialnych pozostałości historii. Artystka, nagrywając przeprowadzane przez nią w sterylnych warunkach procesy archiwizacji (własnej) sztuki, rejestruje te czynności jako działania dokamerowe. W ten sposób Zofia Kulik powtarza gest charakteryzujący twórczość KwieKulik jako pracę „do oka kamery”, spreparowaną jako dokumentacja i przeznaczoną do prezentacji przed publicznością jako Dzieło. „Od początku świadomi byliśmy, i chyba najwcześniej w Polsce, że te, w swoim czasie nowe, spontaniczne, efemeryczne, jednorazowe formy wypowiedzi artystycznej, nasze

13 W polskim przekładzie *performance* tłumaczony jest jako „przedstawienie”. Tu dla czystości teoretycznego wywodu dokonuję zasadniczej w moim przekonaniu zmiany na „performans”; zob. R. Schechner, *Odtworzenie zachowania*, przeł. G. Godlewski, w: E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005, s. 121.

14 Ibidem, s. 120.

i innych, wymagają utrwalania – dokumentowania”¹⁵ – w tych słowach artyści uzasadniali zainicjowaną u progu lat siedemdziesiątych praktykę archiwizowania i upowszechniania akcji, zdarzeń i wszelkiego rodzaju efemerycznej aktywności swojej i innych artystów. Praktyka ta doprowadziła do powstania w przestrzeni prywatnego mieszkania artystów Pracowni Działań, Dokumentacji i Upowszechniania (PDDiU), a zarazem fundamentów dla przyszłego archiwum awangardy i performansu.

Z tej perspektywy *Kultywowanie Archiwum*, ukazując procesy wytwarzania i funkcjonowania archiwum sztuki procesualnej i kontekstualnej, samo staje się swoistym archiwum archiwum. Bo przecież nie mamy tu do czynienia z konstruowanym przez KwieKulik w latach siedemdziesiątych archiwum ich działań, lecz z archiwum gromadzącym archiwum KwieKulik jako zaledwie część własnej kolekcji. Film problematyzuje także sposób używania dokumentacji przez KwieKulik, która polegała na nadawaniu statycznym dziełom charakteru performatywnego¹⁶. Powtarzając metodę dokumentowania charakterystyczną dla PDDiU, Zofia Kulik jednocześnie inscenizuje samą siebie przed kamerą jako żeńskie i współczesne wcielenie greckiego Archonta – strażnika dokumentów troszczącego się nie tylko o ich fizyczne zabezpieczenie przed zniszczeniem, rozpadem lub zaginięciem, lecz także o odpowiednią interpretację wytwarzanego archiwum. Ponieważ rolą archiwum nie jest tylko przechowywanie przeszłości, ale również wytwarzanie wszelkiej treści dającej się zarchiwizować, zawsze musi istnieć pewien rodzaj „reprezentacji na zewnątrz pamięci jako wewnętrznej archiwizacji”¹⁷. Dając podwójny performans przed kamerą – jako troskliwa opiekunka i surowa strażniczka archiwum, a zarazem artystka powtarzająca udokumentowane akcje z przeszłości – Zofia Kulik przewrotnie odsłania skuteczność własnych działań oraz konstruowanego przez siebie archiwum pochłaniającego inne archiwa. Przewrotność jej gestu polega z jednej strony na charakterystycznym dla narracji feministycznej wysiłku, „by zacząć wystawiać, utrwałać i odnotowywać w historycznych narracjach kobiecą sztukę”, a tym samym podjąć próbę zmiany „zdominowanych

15 Słownik KwieKulik, op. cit., s. 449.

16 KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek, op. cit., s. 85. Zob. także Ł. Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa–Toruń 2017, s. 229–230.

17 J. Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 26.

przez mężczyzn modeli prezentacji sztuki i działalności akademickiej”¹⁸. Z drugiej zaś strony Kulik stosuje tu strategię powtórzenia, performatywnej rekonstrukcji, dzięki której ponowne odegranie praw rządzących archiwum powoduje rozbudzenie krytycznej uwagi wobec represyjnych sposobów zarządzania przeszłością i narracją o niej. Ponieważ artystka nie tyle odgrywa esencjalne stereotypy na temat płci, ile rekonstruuje w działaniu uwarunkowaną genderowo historię sztuki performansu, można określić przyjętą przez nią metodę jako „feministyczną re-mimesis”¹⁹.

W swoim eseju filmowym Zofia Kulik daje wyraźnie do zrozumienia, że archiwum potrzebuje nie tylko strażnika, lecz również umiejscowienia, zamieszkania, swoistego udomowienia²⁰. I to właśnie dom artystki, który stanowi siedzibę archiwum twórczości, przekształca się w rodzaj instytucji, w której dokonuje się przejście od prywatnego do publicznego. W *Gorączce archiwów* Jacques Derrida twierdził, że status archiwum jest wynikiem wzajemnego oddziaływania prawa (do interpretacji) i miejsca (rządzenia). Już w samej etymologii kryje się podwójny charakter politycznej władzy archiwum – pojęcie to wywodzi się zarówno z greckiego słowa *archeion*, oznaczającego najpierw dom, siedzibę, adres, a potem urząd, jak i z łacińskiego *arca* oznaczającego bezpieczne miejsce do przechowywania, także skrzynię, pudełko i trumnę. W dynamicznej relacji pozostaje tu abstrakcyjna idea miejsca z konkretną realizacją przestrzeni. Dopiero na skrzyżowaniu idei instytucji publicznej i fizycznej przestrzeni pojawia się owa poddana zarazem widzialnej i niewidzialnej władzy „scena udomowienia”²¹. Wspólne oddziaływanie architektury (zaaranżowanie konkretnych pomieszczeń, labiryntowa struktura budynku, korytarze, panujący w części przestrzeni półmrok) oraz topologii archiwum (układ chronologiczny, tematyczny, autorski) współtworzy określony porządek, który, zdaniem Derridy, ma charakter patriarchalny. Czy sygnatura Zofii Kulik mieścić się może w takim właśnie porządku o funkcji jednocześnie ustanawiającej i zachowującej tworzone prawo? Czy artystka rzeczywiście staje się kobiecym wcieleniem Archonta, czy też przewrotnie, opierając swoje działania archiwizacyjne na feministycznej *re-mimesis*, wykorzystuje jego prawo,

18 R. Schneider, *Pamiętając feministyczną re-mimesis. Zagadka w dwóch częściach*, przeł. D. Sosnowska, „Almanach Antropologiczny” 2018, nr 6, s. 33.

19 Ibidem, s. 34.

20 J. Derrida, op. cit., s. 11.

21 Ibidem.

by jako kobieta i artystka przez działanie naruszyć wpisana immanentnie w archiwum przemoc patriarchalną?

Z perspektywy antropologicznej strażnik archiwum jest kimś w rodzaju grabarza. Jak przekonuje Achille Mbembe, porządek archiwum nie jest bowiem realizowany tylko poprzez język, lecz powstaje za pomocą serii rytuałów, które przekształcają archiwum w miejsce podobne do świątyni lub cmentarza: „grzebie się tu fragmenty życia i odcinki czasu, ich cienie i ślady zapisane zostają na papierze i przechowywane niczym relikty”²². Owe fragmenty życia to właśnie resztki materialne, które za sprawą archiwalnych rytuałów zostają nie tylko uporządkowane, ale przede wszystkim ostatecznie oddzielone od życia i od teraźniejszości. Część z nich jest wyrzucona na śmietnik historii, apriorycznie usunięta z przestrzeni archiwum jako nieprzydatna pozostałość, część zaś zostanie zaklasyfikowana jako warte przechowywania dokumenty. Przekształcenie już wyselekcjonowanych resztek w źródła archiwalne oznacza jednocześnie uznanie ich za martwe, za należące odtąd wyłącznie do przeszłości i objęte niczym zmarły tabu nienaruszalności. Archiwum jawi się w tej perspektywie jako miejsce pogrzebania resztek – quasi-religijnego rytuału odbywającego się w nowoczesnych społeczeństwach pod maską racjonalizmu. Archiwum uznać zatem można za miejsce zarządzania śmiercią, za miejsce, w którym dokonuje się swoisty nekropolityczny performans – akt ingerencji w przeszłość, dokonywany na pozostałościach historii niczym na martwym ciele trupa.

Archiwizacja stanowi działanie o zdecydowanie procesualnym charakterze, oparte nie tylko na klasyfikowaniu tego, co jest (pozostało), ale i na medialnym wytwarzaniu zdarzeń (tego, co pozostanie), ponieważ „techniczna struktura archiwum archiwizującego określa równocześnie strukturę treści dającej się zarchiwizować”²³. Archiwizacja nie tylko jest powtarzalną czynnością procesualno-medialną (a zatem swego rodzaju performansem), ale również praktyką wytwarzania przeszłości w oparciu o przemoc, ponieważ to dopiero zarchiwizowane pozostałości przeżywanej teraźniejszości stają się budulcem historii po tym, jak zostaną poddane narratywizacji. Jeśli przyjmimy, że narracja zawsze wyklucza historię Innego (w tym przypadku – kobiet artystek), to samo archiwum można uznać za obszar nekropolityczny, w którym granica między życiem (*bios*)

22 A. Mbembe, *The Power of the Archive and Its Limits*, w: *Refiguring the Archive*, red. C. Hamilton i in., Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 2002, s. 19.

23 J. Derrida, op. cit., s. 31.

a śmiercią (*necro*) okazuje się szczególnie krucha. Oparte na popędzie śmierci zarządzanie resztkami wartymi ocalenia i upamiętnienia staje się zatem podstawą swoistej nekropolityki archiwum. Przyjęcie takiej perspektywy każe nam zapytać o status ciał kobiet artystek w archiwum sztuki performansu, o sposoby ich przetrwania, traktowanie jako pozostałości historii, wreszcie ich obecność w narracji o performansie.

Jeśli w archiwizacji dostrzeżemy proces usuwania dowodów na polityczną przemoc, która jest efektem poprzedzającej tworzenie archiwum selekcji na ciała warte i niewarte przeżycia, a tym samym godne zapamiętania i upamiętnienia²⁴, to odzyskiwanie resztek materialnych po tych, których wykluczono z historii oficjalnej, może okazać się kluczowe, gdyż – jak przekonuje Judith Butler – „znak ukształtowany przez ciało przechowuje w sobie życie tego ciała”²⁵. Te pozostałości przechowują zatem subwersywną siłę polityczną, tworzą rodzaj „sieci transmisyjnej dla afektów”, będącej podstawą krytycznych aktów oporu wobec polityki i przemocy archiwum. Jednocześnie, jak uczył nas Zygmunt Freud, sam popęd śmierci charakteryzuje się swego rodzaju nieredukowalną przewrotnością, która przejawia się w anarchicznej (czy raczej, jak chce Derrida, „archidestrukcyjnej”) pracy tego popędu nakierowanej na to, by zniszczyć archiwum, zamazując przy tym własne ślady²⁶. „Popęd śmierci pochłania swoje archiwum, zanim zdoła stworzyć je na zewnątrz”²⁷ – konkluduje Derrida. Popęd zniszczenia nie tylko bowiem powoduje zapominanie, unicestwienie pamięci, ale także poprzez mechanizmy powtórzenia aktu destrukcji prowadzi do swoistej likwidacji archiwum. Bo przecież, według Freuda, popęd śmierci zawsze związany jest z przymusem powtórzenia – choć nie zawsze to, co myślimy, że powtarzamy, jest tym, co w istocie zostaje ponownie przywołane. To, co powraca, często eksploduje jako niesamowite (*das Unheimliche*) – wyparta sytuacja z przeszłości, która dzięki zarchiwizowaniu jej przez nieświadomość nieoczekiwanie pojawia się w teraźniejszości jako budząca lęk, a zarazem jako paradoksalnie bliskie, dobrze znane zdarzenie. Ponowne przeżycie, wydawać by się mogło, przewyżczonego już dawno doświadczenia z przeszłości

24 Zob. J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Książka i Prasa, Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy im. Gustawa Holoubka, Warszawa 2012.

25 Ibidem, s. 117.

26 J. Derrida, op. cit., s. 22.

27 Ibidem.

staje się możliwe, ponieważ popęd śmierci jest tym, co pozwala wprowadzić na archiwizację, jednak „wystawia ją zarazem na zniszczenie”, na skutek czego zapomnienie staje się źródłowe dla upamiętnienia²⁸.

Ten paradoks archiwum znakomicie wizualizuje kluczowa scena z filmu Zofii Kulik, w której artystka spontanicznie wykonuje w ogrodzie „działanie na głowę”, odtwarzając tym samym jedno z wielu działań doku-merowych Kwiekulik – jednak poza galerią i poza domem, czyli siedzibą archiwum. Z jednej strony postępuje zgodnie z prawem archiwum, które głosi, że „archiwizacja wytwarza zdarzenia o tyle, o ile je rejestruje”²⁹. Z drugiej jednak czyni to, odwołując się nie do określonego dokumentu jako trwałego obiektu „ocalałego z nurtu czasu”³⁰, lecz podejmuje próbę cielesnej rekonstrukcji działania z przeszłości, w której splatają się nie tylko czasy, ale też wzajemnie oświetlają różne akcje artystyczne. Podstawowy kod wizualny (a zarazem swoistą ramę dla *Działań na głowę*) tworzy tu bowiem *Teatrzyk reistyczny. Banan i granat* z 1986 roku, w której artyści siedzieli nieruchomo z wiadrami plastikowymi na głowie, trzymając w rękach (w kolejnych 12 odsłonach inne) przedmioty³¹.

To szczególne działanie, oparte na statycznych inscenizowanych obrazach-sytuacjach, w którym dominowały rzeczy, a nie ludzie i zdarzenia, odsłania jeszcze inny wymiar resztek archiwalnych. Patrząc z perspektywy reizmu, pozostałości nie są bowiem zaledwie widmowym śladem historii, lecz trwałą i namacalną materią, która czyni przeszłość obecną, słyszalną i dotykalną wbrew przekonaniu o chwilowości i nietrwałości

28 Ibidem, s. 24.

29 Ibidem, s. 31.

30 R. Schneider, *Performans pozostaje*, przeł. D. Sosnowska, w: *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, red. T. Plata, D. Sajewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 31.

31 W opisie akcji czytamy: „Kwiek i Kulik siedzieli nieruchomo z nałożonymi na głowy kubkami, które zakrywały ich twarze. Ich syn Maksymilian Dobromierz odsłaniał i zastaniał białą zastonę udekorowaną srebrnymi gwiazdami i półksiężycami. Po każdej odsłonie kurtyny, na kubkach oraz w rękach artystów pojawiał się coraz to inny zestaw czterech przedmiotów. Były to m.in.: kamień w szklance z wodą i siekiera, świnięskie ryje, sfluczona butelka po mleku i rzeźba kopulującej na stojąco pary, paszporty itd. Odsłon było 12. Niektóre sceny odnosiły się do osobistych doświadczeń, inne do bardziej abstrakcyjnych idei, wszystkie tworzyły nieskończony łańcuch poetyckich skojarzeń. KwieKulik użyli symboli narodowych i katolickich, utworzonych z marnych materiałów, abstrakcyjnych form i przedmiotów codziennego użytku”; *Banan i granat. Rtęć*, w: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, op. cit., s. 390.



KwieKulik, *Działana na głowę*,
1978, © Archiwum KwieKulik

czasu. Ale ta ujawniająca się w teraźniejszości materii przeszłość nie jest tylko ludzkiej natury i nie mówi wyłącznie o ludzkiej czasowości. To także pamięć oraz przeszłość rzeczy-samych-w-sobie, autonomicznych wobec człowieka, jego doświadczeń i rozumienia historii. Odcięte od naszego bezpośredniego doświadczenia i zepchnięte poza granice znanego nam świata rzeczy³², umieszczone w archiwum jako martwe obiekty do badania i rekonstrukcji historii człowieka, zajmują miejsce analogiczne wobec pamięci kości – a przecież i rzeczy, i kości mają swoje pośmiertne życie, które wpływa na doczesne życie ludzkie.

Kulik przymierza się do akcji, przywołując utrwalony w pamięci artystów i widzów znany, oswojony obraz, a zarazem zaledwie szcztakowy, wyrwany z pierwotnego kontekstu działań w duecie (performerka z kubłem na głowie i performerka z misą pod głową). Jednocześnie to właśnie dopiero w próbie powtórzenia *Działania na głowę* i *Teatryku reistycznego* ujawnia się niesamowitość – *das Unheimliche* – powtórzenia sytuacji z przeszłości. Podczas cielesnych zmagania Zofii Kulik z materia ułożonych w stos betonowych płyt chodnikowych jako wyparte wraca nie tylko młode, sprawne ciało artystki, ale wraca też – zupełnie nieoczekiwane – nienależący do pola artefaktów, lecz do skrajnie subiektywnego przeżycia z wczesnej młodości obraz śmiertelnie przygniecionego stosem płyt betonowych dziecka. Ciało Kulik w ekscyście powtórzenia okazuje się dowodem na śmierć innego człowieka, swego rodzaju mięsnym świadectwem, które swoją legitymizację odnajduje w jednostkowym doświadczeniu, a nie w obiektywizującej identyfikacji historycznej zdarzenia.

Tego rodzaju resztki, jak pojawiające się w trakcie reperformansu wspomnienie trupa dziecka, są swego rodzaju wcielonymi aktami, dzięki którym możliwe staje się „zapomniane spotkanie – rezonans tego, co przeoczone, stracone, stłumione, najwyraźniej zapoznane”³³. Dostrzegając w transmisji cielesnej rodzaj „przeciw-pamięci” (*counter-memory*), Kulik swoją akcją dowodzi w istocie, że pozornie bezpieczna i kontrolowana przestrzeń archiwum może zostać poddana tej samej zasadzie efemeryczności co performans. Robin Bernstein słusznie przekonuje, że rzeczy (w archiwum) zawierają w sobie swoiste instrukcje (*scripts*), które są

32 B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2013, s. 77.

33 Ibidem, s. 31.

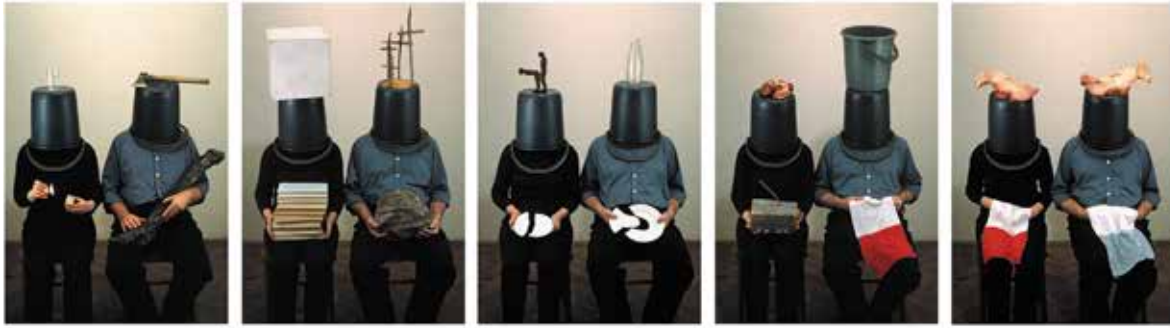
w stanie inicjować i prowokować określone sposoby zachowań i działań³⁴. „Kompetencję performatywną zyskujemy nie tylko poprzez kontekstualizację wiedzy (*knowledge*), lecz również, co istotne, trzymając daną rzecz, manipulując nią, potrząsając, by zobaczyć, jakie znaczące gesty się w tym procesie wywołają”³⁵. Znajdujące się w archiwum dokumenty mogą zatem stać się żywą materią, która jest jeszcze niepoznana lub zapoznana i która posiada nie tylko historię interpretacji, ale też własną historię jako dokument podlegający zmianom w czasie. Rzeczy archiwalne mogą niejako „nabrać ciała” w obecności badającego/badającej i objawić się jako aktywne faktory w interakcji. A zatem wszelki rodzaj dokumentacji, również tej pozornie trwałej, jak tekst, zdjęcie, nagranie lub inny obiekt może – właśnie jako resztką! – uwolnić się od „źródłowego” kontekstu, restrykcyjnych zasad „archontycznego aresztu domowego”³⁶ i rozwinąć suwerenną siłę, która jest w stanie całkowicie zatrzeć różnicę semantyczną wobec pierwowzoru. Ten przewrotny gest operacji na archiwum uznać więc można za swoisty *reenactment*, performatywny akt rekonstrukcji – przywrócenia czasowości przestrzeni archiwum, której celem jest pełna kontrola nad czasem, nad rozdzieleniem przeszłości i teraźniejszości.

W ten oto sposób kultywowanie archiwum przekształca się pod wpływem spontanicznego działania na ciele i pamięci artystki w performowanie archiwum, stając się gestem pozwalającym na przekroczenie fundamentalnego dla teorii archiwów dualizmu archiwum i ciała. W akcji artystki za sprawą skrajnie subiektywnego i zmysłowego doświadczenia historii archiwum przestaje być wyłącznie miejscem reprezentacji władzy patrylinearnej, ciało zaś jakimś nieokreślonym Innym, umożliwiającym akty powtórzenia. Ciało Zofii Kulik nie stanowi tu bowiem abstrakcyjnej idei, lecz jest konkretną materią, podlegającą procesom biologicznym i kulturowym. Rekonstruując przeszłość poprzez powtarzanie wykonywanych w innym kontekście i w innym czasie sytuacji, artystka dowodzi, że w istocie nigdy nie mamy do czynienia z historią w jej formie narracyjnej, lecz zaledwie z materialnymi śladami aktów z przeszłości, z którymi wchodzimy w interakcję. To właśnie za sprawą owych śladów, resztek, dokonuje się splecenie przeszłości w teraźniejszości, które umożliwia zrozumienie cielesnej praktyki rekonstrukcji jako rodzaju transakcji; jej celem jest, jak

34 R. Bernstein, *Dances with Things. Material Culture and the Performance of Race*, „Social Text” 2009, nr 27/4, s. 67–94.

35 Ibidem, s. 90.

36 R. Schneider, *Performans pozostaje*, op. cit., s. 34.



KwieKulik, *Teatrzyk reistyczny. Banan i granat*,
1986, © Archiwum KwieKulik



mawia Rebecca Schneider, „rytualna negocjacja”³⁷ wydarzenia poprzez ustanawianie żywej relacji między przeszłością a teraźniejszością. Ciało artystki w performatywnym powtórzeniu staje się zatem nie tylko miejscem zapisu i manifestacji przeszłości, lecz rodzajem ruiny, żywego reliktu historii.

Ciało okazuje się swoistym laboratorium performatywnego badania nakładających się na siebie, splątanych czasowości, archiwum zaś przestrzenią eksperymentu z materią. Akcja Kulik dobrze pokazuje, że to dopiero działanie na archiwum czyni widzialnymi „granice domniemanej władzy archiwów, odsłania ich beużyteczność, ich szczątkową i zbędną naturę”³⁸. Subiektywne doświadczenie archiwum pozwala na postawienie pytań o rzeczywisty charakter władzy tej instytucji, a ponadto na wejście przez użytkowników archiwum w relację z rzeczami, w rodzaj współdziałania, które pozwala *de facto* materializować się istniejącej materii. W ten sposób powstaje rodzaj hybrydy, złożonej z tego, co ożywione i nieożywione, uświadomione i nieuświadomione – swoiste ciało-archiwum. Ciało-archiwum to nie tylko dająca się bezpośrednio doświadczyć materia archiwalna znajdująca się w specjalnie do tego przeznaczonych instytucji zajmującej się gromadzeniem i klasyfikacją zbiorów. Ciało-archiwum to traktowana jako *agens* wszelka materialna dokumentacja przeszłości: rzeczy i miejsca, a także poddane medialnej archiwizacji i technologicznej reprodukcji resztki zdarzeń z przeszłości, zachowane w świadectwach żyjących „tam i wtedy” i odzyskiwane w oparciu na powtórzeniu współczesnych dzieł artystycznych. Odzyskany w relacji przedmiot lub zdarzenie z przeszłości wzywa nas – tak jak trup dziecka Zofię Kulik – do podjęcia dalszego działania. Ciało-archiwum odpowiada tu zatem na wezwanie innego ciała-archiwum, które ponownie wzywa to pierwsze do odpowiedzi. Tak rodzi się zdarzenie, które nazwać można nekroperformansem, i w którym materializuje się nie tyle przeszłość, ile nasza – współczesnych – relacja z przeszłością.

Choć w ostatnim czasie nekros pojawił się jako inspirująca kategoria w obszarze ontologii martwego ciała³⁹, to jednak jego potencjał dla badań nad sztuką procesualną i teorii performatywnych nie został jak

37 Eadem, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, New York 2011, s. 33.

38 A. Mbembe, op. cit., s. 23.

39 Zob. E. Domańska, *Nekros. Ontologia martwego ciała*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017. W monografii autorka wypracowuje koncepcję nekrowitalizmu oraz proponuje nowoczesną metodologiczną, systematyczną analizę problematyki martwego ciała w kontekście post-antropocentryzmu.

dotąd wyczerpująco omówiony⁴⁰. A przecież kwestia znikania, czynienia, sprawczości czy idea potencjału transformacyjnego materii – rzeczy, przedmiotów, obiektów, wreszcie dokumentacji stanowi istotę sztuki performansu. Już sama etymologia przedrostka nekro- przynosi w tej perspektywie interesujące rozpoznania. Greckie słowo νεκρός (*nekros*) obejmuje takie znaczenia, jak trup, zwłoki, martwe ciało, ścierwo. W języku praindoeuropejskim słowo to zawiera rdzeń **nek-*, co daje się tłumaczyć wielorako: jako umrzeć, zakończyć żywot, zostać zniszczonym, odpaść, zniknąć, rozplynać się. Jako autonomiczna jednostka językowa nekros nazywa wprawdzie materię nieożywioną, jednak w wyrazach złożonych powiązany jest często ze sprawczością i procesualnością. Nekromancja jako przywoływanie duchów zmarłych, nekrolatria jako kultywowanie zmarłych, nekroptoza jako stopniowe obumieranie tkanek i komórek to tylko kilka frapujących przykładów, które wskazują na potencjał performatywny nekrosa. Patrząc z tej perspektywy, nekros nie tylko opisuje pasywne pozostałości minionego zdarzenia, lecz również daje się interpretować jako aktywne medium prowadzące do wyłonienia się nowego procesu performatywnego. Pojęcie nekroperformansu służy natomiast opisaniu relacji materią ożywioną i nieożywioną w kontekście praktyki i teorii performansu, a także praktyki i teorii archiwów. W moim ujęciu stanowi zarazem subwersywną siłę i przewrotny akt oporu wobec nekropolityki archiwum.

Nekroperformans jest sytuacją poznawczą, w której dochodzi do spotkania działającego z transcendującym śmierć światem materii i w której zaciera się opozycja między podmiotem a przedmiotem, naturą a kulturą. Oznacza zatem zdarzenie, w którym istniejąca materia (od)zyskuje swą sprawczość, ale w konkretnym kształcie odsłania się dopiero w obecności poznającego. To, co (uznane za) martwe, może stać się za sprawą naszego działania (ponownie) żywe, a nasze ciało zostać nawiedzone przez ciało Innego. Nekroperformans jest zatem sytuacją progową, która jednak nie odsyła do wymiaru metafizycznego. Rzeczy i zdarzenia z przeszłości wzywają nas nie dlatego, że obdarzone są mocą magiczną, lecz dlatego, że otwieramy się na ich istnienie materialne i historyczne, na ich ciało, na ich materię. Patrząc z tej perspektywy, przejęzyczenie nagrywającego

40 Autorską koncepcję nekroperformansu zaproponowałam najpierw w swojej książce poświęconej problematyce przedstawiania martwego ciała w teatrze i sztuce pierwszej wojny światowej; zob. D. Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

działanie Kwieka, który wspomnienie Kulik o trupie dziecka słyszy jako „próg dziecka”, okazuje się rodzajem freudowskiej pomyłki, manifestacją zepchniętej do nieświadomości lub zablokowanej treści dla mężczyzny stojącego za dystansującą od bezpośredniego doświadczenia kamerą.

Kultywowanie Archiwum Zofii Kulik demonstruje zatem nie tylko sposoby konstruowania archiwum, ale też jego profanowania w sensie Agambenowskim, a zatem przywrócenia tej przestrzeni swobodnemu użyciu, poddaniu (własnego) archiwum procesowi niestannego przemieszczania. Owo przemieszczanie odbywa się tu przez zabawę, tricksterskie działanie polegające na subwersywnym powtarzaniu gestu konstruowania archiwum poprzez selekcję i montaż resztek zachowanych tak w zewnętrznej przestrzeni archiwum, jak i wewnętrznym magazynie pamięci. Ujawnione w działaniu artystki dążenie do rekonstrukcji zdarzeń, obrazów, sytuacji z przeszłości w oparciu o zachowane w rozmaitych mediach pozostałości umożliwia zatem nie tyle aktualizację minionych wydarzeń, ile przede wszystkim artystyczną refleksję nad mechanizmami pamiętania i zapominania, nad statusem źródeł, świadectw i dokumentów, nad fikcyjnym charakterem dokumentacji i performatywnym potencjałem procesów archiwizacji.

Wykorzystana w filmie Zofii Kulik praktyka ponownego odegrania i powtórzenia sprawia wreszcie, że w owej robocie performatywnej wszelkie teorie kultury i archiwów – w tym także teorie performansu – funkcjonują zaledwie jako resztki. W świetle eksplorowanych przez artystkę w *Kultywowaniu Archiwum* działań performatywnych na sobie, na własnej pamięci i na archiwum niepełne okazują się zarówno przekonania z obszaru ontologii performansu – mówiące o tym, że performans żyje wyłącznie w teraźniejszości – jak i antropologiczne koncepcje na temat regularności powtórzeń w zachowaniach ludzkich jako fundamentowi ciągłości kultury. Zarejestrowane w filmie Kulik działania oscylujące między kompulsywną koniecznością selekcji i porządkowania dokumentów, codziennym trudem „uprawy” archiwum a swobodną grą i dezynwolturą w działaniach d kamerowych współtworzą niepowtarzalną wypowiedź na temat sztuki procesualnej. Splot drobnych czynności artystki w powiązaniu z pracą pamięci archiwistki odsłania sztukę jako wielokrotnie zapośredniczoną, wysoce autorefleksyjną i autoironiczną, a zarazem fragmentaryczną i łatwo podlegającą procesom transformacji, reinscenizacji i zniekształcenia dzięki operacjom dokonywanym na archiwalnych resztkach. *Kultywowanie Archiwum* ukazuje zatem samą sztukę jako zdecentralizowane i przemieszczające się nekroarchiwum o niewyczerpanym potencjale kreacji i profanacji.

Dorota Sajewska

Cultivating the Archive

Around Zofia Kulik's Film Essay

The text analyses Zofia Kulik's film essay *Cultivating the Archive. A Performative Work* in the light of the anthropological perspective on performance and performative critique of the archive. Highlighting the processual relation between culture and nature in Kulik's work, the author reveals the significance of corporeality in the archive developed by the artist. On the one hand, the body turns out to be a place that guarantees continuity through biological conditions and repetitiveness of cultural rituals, while on the other hand – a territory of potentiality, alternative possibilities of living, creating and remembering. Concentration on the body as a laboratory of memory offers the possibility to frame the artist's reconstruction of the past as a performative act of experiencing the past and as Kulik's autonomous and subversive activity on the KwieKulik Archive. The author argues that by depicting the processes of development and maintenance of a processual and contextual art archive, *Cultivating the Archive* itself becomes an archive of an archive.

Dorota Sajewska – profesorka *interart studies* na Uniwersytecie w Zurychu, adiunkt w Zakładzie Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Jej zainteresowania badawcze oscylują między kulturoznawstwem, historiografią i antropologią, teatrem, sztuką współczesną i performansem. Zajmuje się problematyką medialności i polityczności sztuki, performatywnością ciała w kontekście historyczno-kulturowym, współczesnymi teoriami źródeł i archiwów, a także dekolonizacją wiedzy. Autorka trzech monografii: „Chore sztuki”. *Choroba/tożsamość/dramat* (2005); *Pod okupacją mediów* (2012) i *Nekroperforms. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny* (2016).