

Fandom KwieKulik albo niekończący się serial o archiwum

Jedną z cech twórczości Zofii Kulik jest swoisty popęd archiwistyczny. Przejawia się on w przymusie tworzenia zbiorów obrazów fotograficznych i nagrań wideo, kolekcji przedmiotów lub okazów botanicznych. Początkowo działaniom tym nie przyświecał wyraźnie określony cel. Dopiero z czasem sprecyzowała się koncepcja wykorzystania zgromadzonych materiałów, określająca ich wybór i sposób strukturyzacji we właściwym utworze artystycznym. Ten sposób postępowania charakteryzuje nie tylko indywidualną działalność Kulik, rozwijaną od końca lat osiemdziesiątych, po rozpadzie duetu artystycznego i partnerstwa życiowego z Przemysławem Kwiekim, ale towarzyszy też pracy nad archiwum KwieKulik, podjętej przez artystkę po 2000 roku. W ciągu ostatnich kilkunastu lat Kulik udokumentowała na wideo szereg sytuacji związanych z porządkowaniem, digitalizacją i przygotowywaniem prezentacji archiwaliów dotyczących działalności duetu. W 2017 roku wybrała i zmontowała dwa nagrania z 2005 roku oraz jedno z 2009 roku, łącząc je w całość opatrzoną tytułem: *Dwa podejścia do Archiwum, czyli niekończący się serial o KwieKulik*¹. Powstały w ten sposób trzyodcinkowy „miniserial” ukazuje epizody wspólnej pracy obojga artystów nad archiwum KwieKulik. Główny nacisk jest w nich położony na „pełną napięcia i wybuchową chemię”² pomiędzy byłymi partnerami życiowymi i artystycznymi.

W tekście analizuję wspomniane realizacje, interpretując je i nadając im czytelność w kontekście historii duetu KwieKulik oraz współczesnych praktyk zogniskowanych wokół archiwaliów zgromadzonych przez

-
- 1 Materiał ten został pokazany wraz z innymi premierowymi filmami Zofii Kulik podczas seminarium *Kultywowanie Archiwum*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, 10.10.2017.
 - 2 T. Załuski, *W pogoni za możliwością. Esej o Przemysławie Kwieku*, w: *Przemysław Kwiek. Appearance 187 A) Pomysły 1987–2012*, red. P. Kempisty, P. Kwiek, kat. wyst., Galeria Labirynt, Lublin 2012, s. 48.

artystów. Staram się scharakteryzować ogólną strukturę i narrację poszczególnych odcinków „miniseriale”, ale szczególną uwagę skupiam na ich fragmentach: pojedynczych wymianach zdań lub wypowiedziach bohaterów, niekiedy dość emocjonalnych, eliptycznych i aluzyjnych; pojedynczych ujęciach lub kadrach, a w ich obrębie – jednostkowych pozach lub gestach. Wychodząc od nich, poruszam trojaki zagadnienia: różnicy postaw Przemysława Kwieka i Zofii Kulik, a ściślej – odmienności ich podejścia (w okresie istnienia duetu i współcześnie) do archiwum, rozpatrywanej na tle napiętych relacji osobistych między byłymi partnerami życiowymi i artystycznymi; „szkatułkowej” struktury archiwum KwieKulik, w ramach której pojedynczy obiekt może kryć w sobie bogate pokłady, odniesienia i powiązania archiwalne; polityki i ekonomii współczesnych praktyk związanych z archiwum KwieKulik.

A jednak duet

Na uwagę zasługuje przede wszystkim gatunkowe określenie pojawiające się w zbiorczym tytule analizowanych prac: „serial”. Istotna jest nie tyle (auto)ironia, jaką termin ten nasyciła Kulik, ile fakt, że odsyła on do porządku kultury popularnej lub masowej, kojarzy się z odcinkową narracją, a w tym przypadku – ze swego rodzaju komediowym serialem familijnym, w którym ci sami, doskonale znani widzom bohaterowie prezentują się w sekwencji typowych, nieznacznie zmieniających się sytuacji. W tego rodzaju serialach zachowana jest spójna charakterystyka postaci, a niezliczone powtórki i wariacje sytuacyjno-dialogowe pozwalają odbiorcom czerpać przyjemność, raz za razem, ze spotkań z dobrymi znajomymi, z ich typowymi cechami, zachowaniami, nawykami, dążeniami, małostkami i idiosynkrazjami. Omawiany tu „serial” ukazuje zatem „typowego Kwieka” i „typową Kulik”. Można nawet powiedzieć: „klasycznego Kwieka” i „klasyczną Kulik”.

Jaka może być reakcja widzów na *Dwa podejścia do Archiwum, czyli niekończący się serial o KwieKulik*? Jeśli odbiorcy znają – dzięki trwającemu od lat procesowi opracowywania i upowszechniania materiałów z archiwum duetu, programom telewizyjnym, wywiadom i autokomentarzom obojga artystów – perypetie życiowo-artystyczne Kwieka i Kulik oraz charakter ich przeszłej i obecnej relacji, to obejrzenie filmu może być dla nich jak obcowanie z popularnym serialem i ulubionymi bohaterami. Znając dobrze protagonistów, łatwo zrozumieją niezliczone komizmy słowne, wychwycą aluzje, docenią drobne „smaczki”. Jeśli jednak z naszym serialem zetkną się widzowie niedysponujący taką wiedzą, wówczas ich

wrażenia odbiorcze mogą być dwojakie: niektórzy zareagują pozytywnie, intuicyjnie wyczuwając „pełną napięcia i wybuchową chemię”, a także ciesząc się absurdalnością niektórych pojedynków słownych, u innych ten sam materiał wywoła irytację, znużenie lub zażenowanie widokiem dwojga spierających się i kłócących ludzi. Właśnie taka podwójna recepcja miała miejsce w przypadku filmu dokumentalnego *KwieKulik*, zrealizowanego w 2010 roku przez Annę Zakrzewską i Joannę Turowicz.

Tytułowe określenie „niekończący się serial” jest też chyba wyrazem świadomości, że duet KwieKulik wytworzył – swoją biografiją i sztuką – rodzaj „folkloru”, specyficznej „kultury”, którą najlepiej rozpatrywać w analogii do kultury fanowskiej. Trzeba bowiem być fanem, należeć do swoistego fandomu KwieKulik, z pasją eksplorować wytworzone przez nich uniwersum biograficzno-artystyczne, jego wewnętrzne i zewnętrzne konteksty, powiązania oraz odniesienia, aby zyskać kompetencję niezbędną do możliwie wszechstronnej recepcji nawet pojedynczych elementów ich archiwum.

Za chwilę do tego powrócę. Teraz chciałbym przybliżyć kwestię dwóch sposobów podejścia do archiwum – zagadnienie, któremu Zofia Kulik podporządkowała wszystkie odcinki swego „miniseriału”. Różnica postaw obojga artystów dała o sobie znać już na początku lat siedemdziesiątych, gdy dokumentowanie własnych i cudzych działań artystycznych było stałym elementem ich wspólnej praktyki. W tamtym okresie zasadą i celem działania duetu KwieKulik było odkrywanie lub generowanie nowych sposobów działań artystycznych: poszerzanie pola możliwości twórczych, przekraczanie istniejących podziałów dyscyplinarnych, medialnych i instytucjonalnych, wprowadzanie do sztuki form dialogicznych i partycypacyjnych, badanie i próba zmiany uwarunkowań pola produkcji artystycznej w PRL. Biorąc pod uwagę intensywność praktyk KwieKulik, szczególnie w latach siedemdziesiątych, można powiedzieć, że było to istna „pogoń” za nowymi możliwościami działania³, które zdawały się spontanicznie wyłaniać jedne z drugich⁴. Już wtedy na tle owej „pogoni” dochodziło do konfliktów między obojgiem artystów. O ile Kulik

3 Zob. ibidem.

4 Sekwencję i wzajemne powiązania działań KwieKulik ukazuje książka *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.

chciała na bieżąco porządkować i szczegółowo opracowywać gromadzony materiał dokumentacyjny, by móc efektywnie wykorzystywać i upowszechniać wygenerowane już formy działań, o tyle Kwiek parł wciąż do przodu, obstając przy konieczności angażowania duetu we wciąż nowe przedsięwzięcia i sytuacje. Wystarczało mu samo poznanie i uświadomienie sobie pewnej możliwości działania. Jej obiektywizowanie – opracowanie zdobytej w trakcie działań dokumentacji – nie miało już dla niego tak dużego znaczenia. Inaczej było w przypadku Kulik, którą jeszcze przed powstaniem duetu interesowało operowanie, manipulowanie, montowanie, zestawianie elementów wizualnych. Wydaje się, że już wtedy podskórnie pociągało ją archiwum jako cel sam w sobie: pielęgnowanie go, kultywowanie, angażowanie się w nieco gorączkową, niekończącą się pracę nad jego strukturyzowaniem, rozbudową i ekspozycją. Obie te postawy składały się na fenomen działalności duetu i wyznaczały jego dynamikę rozwoju. Choć w powszechnym mniemaniu współczesne działania z archiwum KwieKulik – trwające już blisko dwie dekady – są dziełem Kulik, to bywa, że i Kwiek się w nie włącza, przygotowując pojedyncze materiały na własną rękę lub sporadycznie pomagając Kulik w pracy nad archiwum⁵. Wszystkie trzy odcinki „niekończącego się serialu o KwieKulik” ukazują właśnie takie sytuacje: wspólną pracę Kulik i Kwieka nad archiwum oraz towarzyszące jej napięcia, prowokacje, symulacje, przekomarzanki, słowne spory i utarczki, żachnięcia się, wybuchy irytacji i napady złości.

Najlepiej to widać – a raczej „słyszać” – w pierwszym odcinku, w którym artyści przygotowują prezentację wideo poświęconą jednej z chałtur: projektowi dekoracji trybuny na X Zjazd Delegatów Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich w 1978 roku. Kwiek chce nagrać materiał od razu w docelowym kształcie, jak tłumaczy – „żeby się później nie pieprzyć” z jego komputerową obróbką. Kulik ripostuje, że właśnie „trzeba się pieprzyć” i ze złością streszcza podejście partnera: „nie myśleć, nie robić, po co stracić czas!”. Ten nie pozostaje dłużny i przechwytyjąc z kolei jej wypowiedź, prowokacyjnie stwierdza: „nie myśleć, skręcić, zapomnieć i do widzenia!”.

W drugim odcinku, zatytułowanym *Działanie na ramie, czyli o to chodzi, aby nie było cięć*, następuje swoiste odwrócenie ról. Uzgadniając z Kwiekiem scenariusz kolejnej prezentacji materiałów archiwalnych, Kulik

5 Zob. też wypowiedź Zofii Kulik na ten temat w: *Na marginesie idei i praktyki archiwum. Zapis dyskusji w Galerii Le Guern, „Obieg” 2007, nr 1/2, s. 26–27.*

wciela się w rolę prowokatorki: włącza kamerę, nie mówiąc o tym Kwiekowi, a następnie stara się na różne sposoby go podpuścić, skłonić do typowych dla niego reakcji i wypowiedzi. Kontruje wszystkie jego stwierdzenia i każe wielokrotnie powtarzać całą sekwencję – pozornie po to, aby nie robić cięć i później nie tracić czasu na montaż. Prowadząc tę grę, raz po raz wzdycha, zanosi się śmiechem, chwilami chichocze.

Ćwiczenie z kultury fanowskiej

Drugi odcinek serialu pozwala też powrócić do kwestii „bycia fanem KwieKulik”. Określenie „fan”, choć użyte tu w sposób niezobowiązujący i okazjonalny, dobrze oddaje profil modelowego odbiorcy, jakiego zakładały i domagały się działania KwieKulik. W realizacjach duetu często dochodziło do swoistego nawarstwiania się momentów czasowych: składniki wcześniejszych sytuacji, w tym przedmioty wykorzystywane we wcześniejszych działaniach, powracały w kolejnych, pełniąc w nich nowe funkcje, ale też niosąc ze sobą pamięć przeszłych kontekstów i sposobów użycia. Wiele realizacji składających się na archiwum KwieKulik ma w związku z tym złożoną, warstwową czy też „szkatułkową” strukturę. Takie pojedyncze elementy archiwum same zawierają bogate pokłady archiwalne, kondensują w sobie genealogiczne odniesienia i kontekstowe powiązania między innymi składnikami archiwalnego uniwersum. W działaniach i archiwum KwieKulik rzeczy – materie, materiały i przedmioty – mają często swoją biografię, stają się mediami pamięci oraz nośnikami afektu⁶. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych jedynie prawdziwy fan lub prawdziwa fanka twórczości KwieKulik, śledząca wszystkie ich działania, a dzięki temu mająca szczegółową wiedzę o ich powiązaniach, odniesieniach i złożonych trajektoriach rozwojowych, byłaby w stanie dostrzec bogactwo tych archiwalnych warstw kryjących się w nowo powstających realizacjach. Problem w tym, że nie było wówczas takich fanów ani fanek KwieKulik: nie było praktycznie nikogo, kto znałby ich archiwum na tyle dobrze, by rozpoznawać złożone archiwalne warstwy, odniesienia i znaczenia poszczególnych działań. Istnieją jednak pewne przesłanki, by sądzić, że już na początku lat

6 Obecność oraz funkcja różnych materii i przedmiotowych rekwizytów w działaniach KwieKulik wymagałaby bliższego zbadania, a cennych inspiracji metodologicznych mogłaby tu dostarczyć współczesna humanistyka, w szczególności tzw. zwrot ku rzeczom.

siedemdziesiątych KwieKulik liczyli raczej na fanów, którzy mieli dopiero nadzieję – na opóźnioną recepcję i zrozumienie przyszłej publiczności⁷.

Nie rozstrzygając, czy przyszłość, której wyczekiwali KwieKulik, już nadeszła, spróbuję przeprowadzić rodzaj ćwiczenia z kultury fanowskiej. Drugi odcinek niekończącego się serialu o KwieKulik dostarcza ku temu stosownej okazji, gdyż ukazuje obiekt kryjący w sobie dość bogate, wewnętrzne archiwum o wielu warstwach. Postaram się je pokrótce zrekonstruować.

W kwietniu 1977 roku KwieKulik przygotowali dla Edwarda Dwurnika „Rozsyłkę”: fotograficzną kartkę pocztową odbitą własnym sumptem w nakładzie 260 sztuk. Tworzenie takich Rozsyłek było samoorganizacyjnym sposobem KwieKulik na komunikację środowiskową i rozpowszechnianie informacji alternatywnymi kanałami, poza ingerencją cenzury oraz ograniczeniami w dostępie do oficjalnych aparatów drukarskich i powielających. Kartka, o której mowa, ukazywała zaprzyjaźnionych artystów Edwarda Dwurnika i Teresę Gierzyńską, trzymających oprawiony w ramę obraz. Napis na obrazie informował, że występują oni z istniejącego wówczas ruchu artystyczno-wystawienniczego

7 Jednym z elementów wskazujących na to, że już na początku lat siedemdziesiątych KwieKulik realizowali swoje działania – a przynajmniej niektóre z nich – dla „przyszłości”, traktując je jako świadectwa historyczne, jest list Przemysława Kwieka do Gerarda Kwiatkowskiego z maja 1972 roku. Kwiek omawia w nim krytykę PRL-owskich instytucji artystycznych prowadzoną przez KwieKulik i zastanawiając się nad jej celowością, pisze: „Czy warto? Trzeba. Jak nic nie pomoże, to zostaną dokumenty dla historii. My nie mamy nic do stracenia”; P. Kwiek, list do Gerarda Kwiatkowskiego, 27.05.1973, rękopis, archiwum KwieKulik. Warto zauważyć, że nastawienie na „przyszłą publiczność” i „opóźnioną recepcję” cechowało wielu artystów i artystki realizujących akcje i performanse w Europie Środkowo-Wschodniej w latach siedemdziesiątych; zob. A. Bryzgel, *Performance Art in Eastern Europe since 1960*, Manchester University Press, Manchester 2017, s. 107. Współcześnie tego typu zagadnienia wysuwają się na pierwszy plan w teoretycznych rozważaniach nad rolą dokumentacji i archiwum w konstituowaniu „rozszerzonego życia”, czy też „rozszerzonej czasowości” sztuki performance; zob. m.in. Ch. Bedford, *The Viral Ontology of Performance* oraz M. Cheng, *The Prosthetic Present Tense: Documenting Chinese Time-Based Art*, w: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. A. Jones, A. Heathfield, Intellect, Bristol–Chicago 2012, s. 77–87, 171–186. Zob. też omówienie tych teoretycznych innowacji w: T. Załuski, *Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce performance*, „Sztuka i Dokumentacja” 2013, nr 9, s. 56.

O Poprawę⁸ i odcinają się od niego. W umieszczonym obok tekście KwieKulik tłumaczyli swój udział w tym zdarzeniu: „Ponieważ artysta, kiedy chce się odciąć od czegoś lub na bieżąco wypowiedzieć, to zasadniczo nie ma jak i gdzie, a nasza PDDiU [Pracownia Działań, Dokumentacji i Upowszechniania – TZ] potrzebuje funduszy na rozwój – zdecydowaliśmy się zrobić odpłatną usługę Edwardowi Dwurnikowi: napisać tekst, zaprojektować tę kartkę i wykonać ją. Jest to »Sztuka Usługi«. Dalej w tekście obsadzali się też – cokolwiek ironicznie – w roli adwokatów lub rzeczników Dwurnika, tytułując go mianem „naszego klienta”.

Po sesji fotograficznej do tej Rozsyłki w mieszkaniu KwieKulik pozostała rama z obrazu Dwurnika. Dwa tygodnie później, w maju, Dwurnik zapowiedział, że ją odbierze. KwieKulik, chcąc skorzystać z tego, że rama znajdowała się wciąż w ich posiadaniu⁹, wykorzystali ją we własnej realizacji. Przeprowadzone wówczas *Działanie z ramą*, w trakcie którego artyści ukazują się – między innymi – w trakcie stosunku seksualnego, można rozpatrywać w kontekście tzw. afery z orłem z 1976 roku. Polskie władze oficjalnie zarzuciły wówczas artystom, że na wystawie w Szwecji dopuścili się „ekscesów” na godle polskim i zakazały im reprezentowania polskiej sztuki za granicą. W proteście przeciwko absurdalnemu zarzutowi i decyzji władz KwieKulik zrealizowali *How Are You Mrs. Kulik? How Are You Mr. Kwiek? You Are Polish Artists, Aren't You?* – działanie interwencyjne i wystawę „twardej” szwedzkiej pornografii. *Działanie z ramą* było kolejnym aktem emocjonalnego odreagowania tej afery, ćwiczeniem z przekory, a także próbą przekształcenia realnego ograniczenia w symboliczny gest kontestacji. Materialny rekwizyt, czyli rama pozostawiona przez Dwurnika, został wykorzystany przez KwieKulik właśnie jako performatywna metafora ograniczenia, zamknięcia i zakazu. Cztery kolejne *Działania z ramą* pokazywały, jak można jej użyć na przekór wpisanej w nią zakazowi,

8 Jak wspomina Edward Dwurnik, „w 1972 roku powstał ruch »O poprawę«. Założycielami tej grupy byli: Eugeniusz »Geno« Małkowski, Witold Masznicz i Czesław Pius Ciapało. My, artyści, doszliśmy do wniosku, że trzeba coś zmienić w handlu sztuką. Chcieliśmy przede wszystkim przejąć sklepy z pamiątkami artystycznymi, czyli tak zwane galerie związkowe, które okupowała mierność, i to był nasz główny cel – zaistnieć w tych sklepach, galeriach, w Desie. W ramach ruchu działałem do 1976 roku, w 1977 wystąpiłem. Zrobiliśmy w tym czasie kilkanaście wystaw, na skalę krajową”; M. Czyńska, *Moje królestwo. Rozmowa z Edwardem Dwurnikiem*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, s. 161.

9 Dwurnik ostatecznie nie odebrał swojej ramy i do dziś pozostaje ona do w archiwum KwieKulik.



KwieKulik, *How Are You Mrs. Kulik? How Are You Mr. Kwiek? You Are Polish Artists, Are't You?*, wystawa zdjęć pornograficznych przywiezionych przez artystów ze Szwecji, Galeria Mospan, 1976



przekroczyć wyznaczane przez nią ograniczenia, a nawet – perwersyjnie – wykorzystać ją jako oparcie dla „ekscesu seksualnego”. Pierwsza scenka ukazuje artystów, którzy stoją w polu ograniczonym przez leżącą na podłodze ramę. Kwiek jedną ręką obejmuje Kulik, a drugą trzyma ją za pierś. Druga scenka ukazuje artystów przekraczających ramę lub też wkraczających do jej wnętrza. Jedna dłoń Kulik spoczywa przy tym na plecach Kwieka, a druga – najprawdopodobniej – dotyka jego ramienia. W trzeciej odsłonie Kwiek wynurza się z wnętrza stojącej na podłodze ramy, a Kulik siedzi na niej okragiem. Spodnie Kulik są lekko zsunięte – widać górną część jej pośladków, zaś Kwiek w ogóle nie ma spodni – widać jego penisa we wzwodzie. Czwarta scenka ukazuje sam stosunek seksualny, odbywany w pozycji „od tyłu”: Kulik siedzi okragiem na brzegu ramy i opiera się na niej tułowiem, a Kwiek stoi za partnerką, opierając dłoń na jej biodrze. „Eksces” ten sprawia wrażenie dość siermiężnego, domowego i pośpiesznego: Kulik jest ubrana, ma jedynie nieco zsunięte spodnie, a Kwiek stoi w skarpetkach i klapkach, podciągając sobie dłonią koszulę. W momencie realizacji całe działanie miało ściśle prywatny charakter, a jego dokumentacja nie była początkowo pokazywana publicznie.

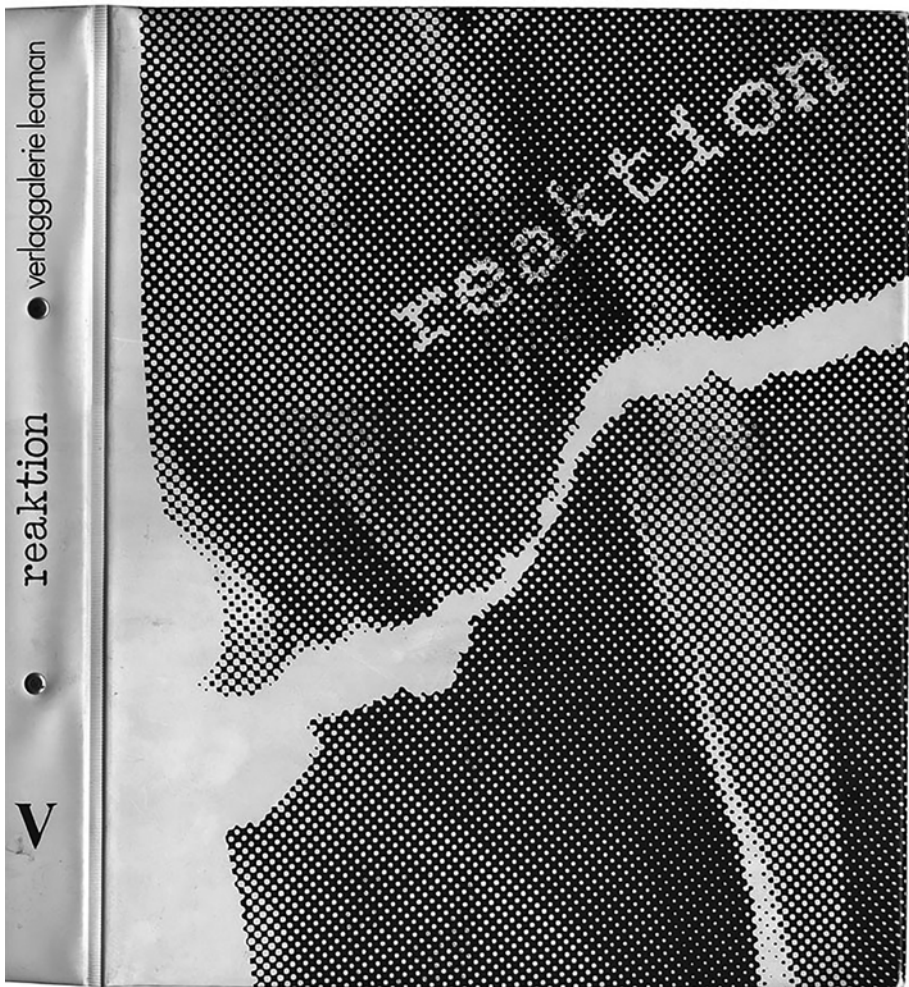
Kolejna warstwa archiwalna została nadpisana w 1980 roku. Trzy lata wcześniej, w 1977 roku PDDiU odwiedził Michael Leaman, przebywający w Polsce z okazji konferencji *Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości* zorganizowanej w Galerii Remont. Leaman był wydawcą pisma artystycznego „Reaktion”. W latach 1975–1983 ukazało się ono siedmiokrotnie. Stanowiło forum, na którym prezentowali się tacy artyści i artystki, jak między innymi George Brecht, Günter Uecker, Arnulf Rainer, Christian Boltanski, Emmett Williams, Nam June Paik, Alison Knowles, Dick Higgins, Reiner Ruthenbeck, Daniel Spoerri, Gilbert & George, Taka-ko Saito czy Endre Tót. W gronie tym wyraźnie dominowali twórcy związani z Fluxusem. Pismo miało charakter „składkowy”, zaproszeni artyści i artystki mogli zamieszczać dowolne materiały – w postaci wydruków, kserokopii, rysunków, zdjęć, obiektów na tekturce itp., zaś poszczególne numery były pozbawione kluczy tematycznych. Elementem spajającym każdy numer była osoba komentatora: artyści lub artystki dodającego do każdej z przesłanych prac własną „reakcję”. Obie te zasady były bliskie KwiekKulik – na początku lat siedemdziesiątych wykorzystywali je w swojej praktyce, na przykład publikując teksty w „składkowym” piśmie artystycznym „Robotnik Sztuki”, wydawanym w Galerii EL przez Gerarda Kwiatkowskiego, czy też „podłączając się” kilkusekundowymi ujęciami-komentarzami do jednonumitowych filmów innych artystów, realizowanych z inicjatywy Pawła Kwieka na elbląskim Kinolaboratorium w 1973 roku.

KwieKulik zostali zaproszeni do numeru piątego „Reaktion”. Przesyłając zdjęcia z *Działania z ramą*, dołączyli do nich teksty przygotowane przez Kulik, które opisywały każdą z czterech scenek na dwa sposoby. Jeden opis miał abstrakcyjny i analityczny charakter, co w zestawieniu ze zdjęciami dawało osobliwe, niekiedy komiczne efekty: „ludzie znajdują się w polu wydzielonym przez prostokąt z większej płaszczyzny” – jako opis zdjęcia, na którym Kwiek trzyma dłoń na piersi Kulik, lub też „sztywność, kształty i wymiary służą ludziom” – jako opis zdjęcia ukazującego stosunek seksualny artystów. Drugi opis miał bardziej „ludzki” charakter i w większym stopniu skupiał się na relacjach między artystami: „ona i on wchodzi razem w tę samą przestrzeń, z której wychodzą, a którą dzieli rama. Są szczęśliwi”; „ona i on myślą o sobie. Ona o nim, a on o niej. Wiedzą chyba, co im wolno, a czego nie wolno. Jemu wolno móc chcieć zmieścić się w ramie. Jej wolno móc chcieć usiąść okrakiem na ramie i pokazać niecały tyłek”¹⁰. Realizacja KwieKulik, podobnie jak inne materiały nadesłane do piątego numeru „Reaktion”, została skomentowana przez Roberta Filliou.

Znaczące jest to, że członkowie duetu nie mówią o sobie „my”, lecz „on” i „ona”. Nie występuje tu bliskość, identyfikacja ani głos z wnętrza wspólnoty, lecz raczej dystans, odrębność i spojrzenie z zewnątrz. Tego rodzaju postrzeganie ról w duecie – które po raz pierwszy wystąpiło właśnie w materiale dla „Reaktion” – miało wielokrotnie powracać w działaniach KwieKulik z lat osiemdziesiątych. Było symptomem rosnącego napięcia w związku Kulik i Kwieka, w ich relacji artystycznej i życiowej. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, przechodząc niełatwy proces emancypacji, Kulik zaczynała wybijać się na niezależność¹¹. W czerwcu 1978 roku, po wspólnym wystąpieniu KwieKulik w Galerii Dziekanka, artystka wykonała indywidualny performans *Zofii Kulik błaganie o przebaczenie*. Jak później komentowała, „[...] dusiłam się

10 Na planszach przestanych do „Reaktion” teksty były sformułowane w języku angielskim. Odpowiedniki polskie podaję za opisem wydarzenia w książce *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, op. cit., s. 251.

11 Był to powolny i długotrwały proces. Za jego zapowiedź lub pierwszą manifestację można uznać ulotkę Kulik z pleneru w Osetnicy w 1974 roku. Na jednej stronie takich autoprezentacyjnych ulotek uczestnicy i uczestniczki pleneru mogli umieszczać swoje zdjęcia lub dokumentację własnych działań artystycznych, na drugiej autorskie teksty. Kulik wśród prezentujących ją fotografii zdecydowała się umieścić zdjęcie, które ewokowało jej codzienne realia: ukazywało ją stojącą na ulicy z synem Maksymilianem Dobromierzem oraz pokaznym zestawem toreb i koszyków; zob. reprodukcje ulotki i zdjęcia w: *ibidem*, s. 185, 164.



Okladka pisma „Reaktion” 1980, nr 5



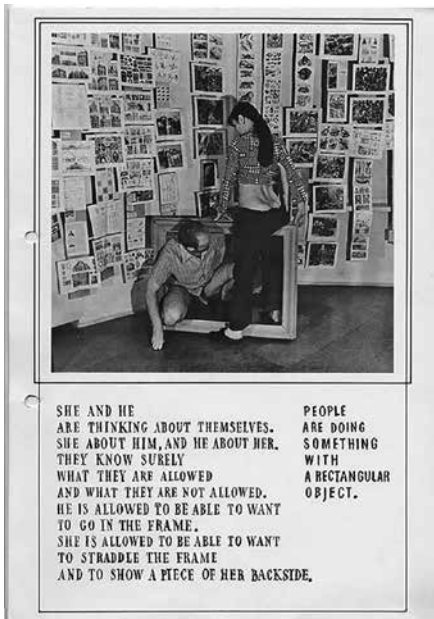
SHE AND HE
ARE STANDING ENCLOSED
WITH A FRAME.
THEY ARE A COMPOSITION
ON THEIR FLOOR.

THERE ARE
PEOPLE
ON A FIELD
DEMARKATED
BY A RECTANGLE
FROM A BIGGER
SURFACE.



SHE AND HE
ARE ENTERING TOGETHER
THE SAME SPACE
THAT THEY ARE LEAVING
AND THAT IS DIVIDED
BY THE FRAME.
THEY ARE HAPPY.

PEOPLE
ARE CROSSING
A FIELD
OF A RECTANGLE.



SHE AND HE
ARE THINKING ABOUT THEMSELVES.
SHE ABOUT HIM, AND HE ABOUT HER.
THEY KNOW SURELY
WHAT THEY ARE ALLOWED
AND WHAT THEY ARE NOT ALLOWED.
HE IS ALLOWED TO BE ABLE TO WANT
TO GO IN THE FRAME.
SHE IS ALLOWED TO BE ABLE TO WANT
TO STRADDLE THE FRAME
AND TO SHOW A PIECE OF HER BACKSIDE.

PEOPLE
ARE DOING
SOMETHING
WITH
A RECTANGULAR
OBJECT.



SHE AND HE
HAVE BEEN LIVING
AND ART-ING TOGETHER
FOR MANY YEARS.
THEY DEFEED THEMSELVES.
WHEN OTHERS BECOME UNEMPLOYED
THEN THEY WILL STOP BEING THEM.
ANGLES 4, 4 SIDES.
03-717 WARSZAW,
K.WOJCIKA 38/1
POLAND.

STIFFNESS,
SHAPES
AND DIMENSIONS
SERVE PEOPLE.

**KWIK
KULIK**

ACTIVITY WITH A FRAME, MAY 1977, 1317, 1318 - 1978, 1980



KwieKulik, *Działanie z ramą*, 1977, sekwencja czterech scenek z autorskim komentarzem, materiał opublikowany w „Reaktion” 1980, nr 5

PLEASE
PLEASE

Écrit sans Voir
Reaction sans Savoir



Komentarz Roberta Filliou towarzyszący pracy
KwieKulik opublikowanej w „Reaktion” 1980, nr 5



Zofia Kulik, *Zofii Kulik błaganie o przebaczenie*,
1978, performans

w duecie: ciągle to samo mówimy, to samo robimy. Narastały we mnie dziwne emocje. [...] Chciałam prosić o wybaczenie publiczność, rzucić się im do kolan [...]. Co publiczność miałaby mi wybaczyć? Dokładnie nie wiem. Chyba to, że mnie osobiście nie ma, mimo że niby jestem. Ale jako część dwupostaciowej hybrydy, w której nie wiadomo, jaką pełnię rolę, ile miejsca zajmuję, jaki mam kształt”¹². Kilka lat później, na początku 1982 roku, Kulik podjęła decyzję, przy silnym sprzeciwie i oporze Kwieka, o kupnie domu w Łomiankach, wyremontowaniu go i stopniowym przeniesieniu się tam z Warszawy. Przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych to ostateczny akt emancypacji twórczej i życiowej artystki. Duet i partnerstwo uległy wtedy rozpadowi, Kulik rozpoczęła indywidualną karierę artystyczną, w pełni przejęła inicjatywę organizacyjną i materialno-ekonomiczną w związku, a jej relacje z Kwiekim stały się – można powiedzieć: już na zawsze – napięte i konfliktowe¹³.

Omówione wyżej odniesienia nie wyczerpują bogactwa wewnętrznego archiwum, jakie kryje w sobie realizacja KwieKulik zamieszczona w „Reaktion”. Można by eksplorować jej kolejne archiwalne warstwy, odwołując się do faktu, że *Działanie z ramą* – co widać na zdjęciach – było realizowane na tle *Encyklopedii Meyersa* z 1977 roku, drugiej wystawy zorganizowanej przez KwieKulik w Pracowni Działań, Dokumentacji i Upowszechniania. Pozwoliłoby to przywołać tę i inne wystawy oraz

12 *Bunt neoawangardowej artystki*, wywiad z Zofią Kulik, rozm. J. Turowicz, <http://kulikzofia.pl/archiwum/bunt-neoawangardowej-artystki/> (dostęp 20.08.2018).

13 Jak na tle procesu życiowej i artystycznej emancypacji Kulik rozpatrywać fakt, że pozycja, w jakiej partnerzy odbywają akt seksualny w *Działaniu z ramą*, może być odczytywana jako przejaw podporządkowania kobiety mężczyźnie? Zarówno Kwiek, jak i Kulik – z osobna, ale zgodnie – twierdzą dziś, że wybór pozycji został po prostu podyktowany kształtem ramy wykorzystywanej w działaniu; rozmowa autora z Zofią Kulik, październik 2017, oraz wypowiedź Przemysława Kwieka podczas seminarium *Kultywowanie Archiwum*. Należałoby zatem przyjąć, że był to przejaw nieświadomy, symptom ucieleśnionej dominacji. W trakcie seminarium Dorota Sajewska zwróciła też uwagę na interesujące echo, jakie pozycja ciała przyjęta przez Kulik w trakcie stosunku znajduje w jej pozie z trzeciego odcinka serialu o KwieKulik, zatytułowanego *Folklor archiwizacji, czyli Kulik dokumentuje, a Kwiek filmuje*. Dokumentując na wideo pracę Kulik nad archiwiami, Kwiek instruuje partnerkę, jak ma ustawić swoje ciało. Kulik początkowo słucha jego instrukcji i przybiera pozę podobną do tej z *Działania z ramą*: pochyla się do przodu i wyciąga rękę. Po chwili jednak buntuje się, prostuje ciało, głośno przeklina, a jej wyciągnięta dłoń zaciska się w pięść.

wydarzenia mające tam miejsce, a także omówić wieloletnią historię PDDiU – samej idei stworzenia państwowej instytucji zajmującej się dokumentacją i upowszechnianiem wiedzy na temat sztuki efemerycznej w Polsce, bezskutecznych prób powołania tego rodzaju „placówki”, jak i faktycznej działalności PDDiU jako autorskiej galerii założonej w prywatnym mieszkaniu artystów. Nie będę jednak rekonstruował wszystkich tych nad wyraz złożonych odniesień – poprowadziłyby nas one zanedo w głąb archiwum KwieKulik, ku całkiem innym wydarzeniom i zagadnieniom.

Ostatnią warstwę archiwalną, na której chciałbym się skupić, tworzy to, co zostało zarejestrowane w odcinku *Działanie na ramie, czyli o to chodzi, aby nie było cięć* – dyskusja Kwieka i Kulik nad scenariuszem prezentacji wydawnictwa „Reaktion”. Zgodnie z logiką nieskończonej suplementarności¹⁴ każdy akt pracy nad archiwum, każda próba objęcia, opracowania i zaprezentowania materiałów archiwalnych sama nieuchronnie dodaje się do archiwum i wytwarza jego kolejną warstwę. W tym sensie niekończący się serial o KwieKulik jest niekończącym się serialem o archiwum, performansem samopomnażającego się archiwum. Trzeci odcinek serialu, zatytułowany *Folklor archiwizacji, czyli Kulik dokumentuje, a Kwiek filmuje*, spektakularnie inscenizuje tę nieskończoną, otchłanną strukturę działań archiwizacyjnych. Kulik dokumentuje fotograficznie plakaty i druki ulotne z archiwum, Kwiek rejestruje ten proces kamerą wideo, a druga kamera wideo, umieszczona pod sufitem, nagrywa całą „szkatułkową” sytuację hiperarchiwizacyjną.

Polityka i ekonomia archiwum

Choć „folklor” ukazany w trzecim odcinku serialu obejmuje głównie rytuały, działania, gesty, pozy i formuły słowne powtarzające się w trakcie „krzątanimy” i „niewidzialnej pracy”¹⁵ nad archiwum, a osnową rozmów artystów są tam „technikalia” związane z procesem archiwizacji, to znacznie

14 Zob. np. J. Derrida, *O grammatologii*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 195–214. Do logiki nieskończonej suplementarności Derrida odwołuje się też *implicite* w swojej książce o archiwum; zob. idem, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.

15 Motywy „krzątanimy” wokół archiwum i „niewidzialnej pracy” związanej z jego porządkowaniem oraz przygotowywaniem jego prezentacji zapożyczam z wystąpienia Agaty Jakubowskiej na seminarium *Kultywowanie Archiwum*; zob. też tekst autorki w niniejszym tomie.



- Okay. So a package from Leaman has arrived.



The authors. And KwieKulik are there, an incredible thing.
- Your fingers are dirty.



Filliou's commentary. Fantastic, truly amazing.



Zofia Kulik, *Dwa podejścia do Archiwum, czyli niekończący się serial o KwieKulik*, odcinek drugi: *Działanie na ramie, czyli o to chodzi, aby nie było cięć*, 2017, kadry z filmu, © Zofia Kulik



Zofia Kulik, *Dwa podejścia do Archiwum, czyli niekończący się serial o Kwiekulik*, odcinek trzeci: *Folklor archiwizacji, czyli Kulik dokumentuje, a Kwiek filmuje*, 2017, kadry z filmu, © Zofia Kulik

ciekawsze – i ważniejsze – wydają mi się dwie powiązane kwestie, które pojawiają się jedynie w aluzjach, niedomówieniach czy żartach. Chodzi o politykę i ekonomię archiwum. Polityka archiwum odsyła do władzy zarządzania zasobami archiwalnymi, decydowania, w jakiej kolejności mają one być opracowywane i prezentowane, które z nich mają stanowić dominantę, a które pozostawać w tle. Jest zatem jednocześnie polityką historyczną i polityką artystyczną – sposobem budowania historycznej rangi określonych zjawisk i generowania kapitału symbolicznego dla ich twórców. W tym kontekście można interpretować rzuconą mimochodem uwagę Zofii Kulik: „w sumie bardzo niedużo jest KwieKulik w tym wszystkim, cholera, tak niedużo...” oraz deklarację, że przy jednym z fotografowanych materiałów archiwalnych może ona mozolnie zmieniać ustawienia i statywę, „bo przecież to jest KwieKulik, ale przy innych [innych artystach i artystkach – TZ] nie będę tak szalała”. Te wypowiedzi zdradzają chęć – poniekąd naturalną – uprzywilejowania dokumentów związanych z działalnością własną duetu, kosztem materiałów archiwalnych dotyczących innych. Pokrewny aspekt polityki archiwum zaznacza się w drugim odcinku serialu, w momencie gdy Kwiek przegląda wydawnictwo „Reaktion” i skupia się na fakcie, że KwieKulik zaprezentowali się tam obok znanych artystów zachodniej neoawangardy, a ich pracę skomentował nie kto inny jak Robert Filliou. Z irytacji, z jaką Kulik zareagowała wówczas na słowa Kwieka, wynika, że artystka ma zastrzeżenia do takiego „autokolonizacyjnego” sposobu budowania kapitału symbolicznego i historycznej pozycji KwieKulik. Sądzę jednak, że taka strategia nie jest jej całkowicie obca.

Druga ze wspomnianych kwestii, czyli „ekonomia archiwum”, daje o sobie znać w momencie, gdy Kulik krytykuje Kwieka za przyklejenie zdjęć do obrusu klejem butapren, co po latach negatywnie wpłynęło na to, jak obiekt ten wygląda z tyłu. Kwiek wówczas odpowiada kpiarsko: „Tył będziesz sprzedawać, czy przód?”. Był to żart – obiekt ten nie został sprzedany; co więcej, jego sprzedaży nie było w ogóle w planach. Gdy zaś Kulik – jakby w nawiązaniu do wypowiedzi, że „w sumie bardzo niedużo jest KwieKulik w tym wszystkim, cholera, tak niedużo...”, stwierdza, iż w archiwum nie ma zbyt wielu obiektowych dzieł autorstwa duetu, „bo nie [zostały] zrobione”, Kwiek ripostuje, ironicznie i prowokacyjnie: „To trzeba [je] porobić”. Te żartobliwe wymiany zdań nasuwają całkiem poważne pytanie o komodyfikację archiwum, traktowanie go jako zbioru elementów, których kapitał symboliczny może zostać przełożony na kapitał finansowy.

Zagadnienie polityki archiwum KwieKulik było już przedmiotem analizy w trakcie dyskusji *Na marginesie idei i praktyki archiwum*, która

odbyła się w listopadzie 2006 roku w warszawskiej Galerii Le Guern. Najwięcej uwagi poświęciła mu wtedy Luiza Nader. Wspierając się pojęciami zaczerpniętymi z *Gorączki archiwum*¹⁶ Jacques’a Derridy, badaczka zwróciła uwagę na kwestię „aresztu domowego” czy też „udomowienia” archiwum KwieKulik. Określiła Kulik oraz Kwieka mianem „archontów”, strażników mieszkających w domu, w którym znajduje się archiwum i mających prawo, autorytet oraz władzę niezbędną do tego, aby opiekować się i rozporządzać archiwaliami. Dzięki tej władzy mogą decydować o tym, jak kształtować sposób ich prezentacji oraz interpretować ich sens. W tym ujęciu polityka archiwum obejmowała nade wszystko jego narratywizację – konstruowanie opartych na nim reprezentacji symbolicznych. Jako taka nieuchronnie prowadziła do pewnych wykluczeń. W związku z tym Nader pytała: „W jaki sposób archiwa są konstruowane i utrzymywane, jakie grupy społeczne i osoby pozbawiano w nich głosu? W jaki sposób materiał archiwum jest selekcionowany i refigurowany? Kto w strukturze archiwum pozostaje przemilczany?”¹⁷. Skądinąd interesujący wątek tego, kto jest pozbawiony głosu bądź przemilczany w archiwum KwieKulik – kto był wykluczony w momencie jego powstawania, a kto jest przemilczany w jego współczesnych prezentacjach – nie zyskał wówczas rozwinięcia. Główny nacisk został położony na krytyczny potencjał archiwum KwieKulik stanowiącego swoiste kontrarchiwum wobec zinstytucjonalizowanych archiwaliów – przede wszystkim tych, które są w posiadaniu Galerii Foksal i CSW Zamek Ujazdowski – i mogącego być narzędziem krytycznej rewizji oficjalnego kanonu historii sztuki polskiej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych¹⁸.

Dru ga ze wspomnianych przeze mnie kwestii, czyli ekonomia archiwum, nie była bezpośrednio poruszana w trakcie powyższej dyskusji. Przejawiła się, na zasadzie symptomu, jedynie na jej marginesie, w słowach, które Luiza Nader skierowała do Zofii Kulik, opisując swoją reakcję na pracę *Z archiwum KwieKulik* – dziewięć plansz z materiałami dokumentalnymi, za pomocą których artystka skonstruowała własną opowieść o sztuce polskiej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych „Pierwsze wrażenie było porażające, negatywne, byłam bardzo zbuntowana wobec twojej propozycji. Zbuntowałam się przeciwko temu, co zrobiłaś z archiwum KwieKulik, bo poddałaś je nie tylko estetyzacji, ale również jakiemuś utowarowieniu.

16 Zob. J. Derrida, *Gorączka archiwum...*, op. cit., szczególnie s. 9–12.

17 *Na marginesie idei i praktyki archiwum...*, op. cit., s. 14.

18 *Ibidem*, s. 14, 17.

Bardzo długo na tym myślałam [...] Teraz uważam, że przez tę estetyzację i nawet komercjalizację ta praca tak naprawdę się broni”¹⁹. Kwestie utowarowienia i komercjalizacji, traktowane jako ściśle powiązane – a nawet jako tożsame – pojawiły się tu znowu w kontekście polityki archiwum. W pierwszym, silnie afektywnym odruchu Nader zbuntowała się przeciwko utowarowieniu archiwum, uznała bowiem, że wiązało się to z narzuceniem mu usztywniającego, linearnego uporządkowania i zastąpieniem jego wielogłosowości monologiczną narracją. Po namyśle dostrzegła jednak wartość tego zabiegu – był on nieodłączną częścią strategii, za pomocą której Kulik miała pokazywać, że archiwalne dokumenty nigdy nie „przemawiają same za siebie”, lecz ich przekaz jest konstruowany za pomocą selekcji i procedur narratywistycznych, pozostając efektem określonej polityki archiwum.

Po upływie dekady od dyskusji w Galerii Le Guern proces „utowarowienia i komercjalizacji” rozwinął się na tyle, że warto go poddać analizie. Spojrzenie na politykę archiwum powinno zostać zatem uzupełnione i powiązane ze spojrzeniem na jego ekonomię. Warto w tym celu poszukać wstępnych inspiracji w Derridiańskich rozważaniach o „gorączce archiwum”, a ściślej sięgnąć do zawartych tam rezerw pojęciowych, które nie zostały wykorzystane w trakcie dyskusji w Le Guern. „Udomowienie” archiwum nie ogranicza się bowiem do kwestii prawa i władzy pozwalającej archontom rozporządzać archiwaliaми, ale odsyła też do zagadnień ekonomicznych, gospodarczych i finansowych²⁰. Derrida łączy oba te aspekty w pojęciu „archiwum ekonomicznego”²¹, czyli archiwum, które podlega *oikonomii*, „prawu *oikos*”. To „prawo domu” odsyła nie tylko do „domu jako miejsca, siedziby, rodziny, potomstwa lub instytucji”²², ale i do kwestii ekonomiczno-finansowych. Nieprzypadkowo w tekście filozofa pojawiają się odniesienia do akumulacji kapitału, kapitalizacji, wartości dodatkowej, zachowywania w rezerwie czy też „inwestowania w archiwum”²³. Ogólna konfiguracja pojęciowa, jaką Derrida buduje wokół tematyki archiwum,

19 Ibidem, s. 31–32.

20 Jak podaje Jakub Momro, autor niedawno wydanego polskiego przekładu *Gorączki archiwum*, francuski wyraz *domiciliation*, tłumaczony przez niego jako „udomowienie”, wywodzi się od łacińskiego słowa *domicilium*, które oznacza dom, zamieszkanie, stałą siedzibę, ale jednocześnie wiąże się z „kwestiami finansowymi i ekonomicznymi w szerokim sensie”; ibidem, s. 11, przypis 1.

21 Ibidem, s. 17.

22 Ibidem.

23 Zob. ibidem, np. s. 17–18, 24.

pozwała więc sformułować pytanie o to, w jaki sposób ekonomia finansowa archiwum KwieKulik wiąże się z *oikonomią*, z jego umiejscowieniem w domostwie, w gospodarstwie domowym zarządzanym przez Zofię Kulik, które od lat pełni też rolę quasi-instytucji – prywatnego „żywego muzeum”. Jaki jest udział ekonomii archiwum w ogólnej ekonomii gospodarstwa domowego? Czy archiwum KwieKulik jest w stanie na siebie zarobić? Jakie zasady rządzą procesem jego komodyfikacji i komercjalizacji?

Od chwili rozpoczęcia prac nad porządkowaniem, digitalizacją i prezentacją archiwum KwieKulik Zofia Kulik dążyła do zachowania jego integralności. W związku z tym konsekwentnie odrzucała propozycje sprzedaży oryginalnych materiałów – pojedynczych projekcji slajdowych lub dokumentacji poszczególnych działań. W 2007 roku jedna z zachodnioeuropejskich instytucji muzealnych złożyła ofertę kupna oryginalnych slajdów składających się na projekcję *Odmiany czerwieni / Droga Edwarda Gierka z 1971 roku*. Gdy Kulik odrzuciła tę ofertę, zaproponowano jej, aby sporządziła analogowe kopie-matki slajdów. Kopie takie faktycznie powstały, ale i one nie zostały sprzedane. Ostatecznie instytucja otrzymała – jako dar artystki – cyfrową wersję wspomnianej projekcji. Rok 2007 wyznaczył istotną cezurę, jeśli chodzi o podejście muzeów i galerii do zakupu oraz prezentacji materiałów z archiwum KwieKulik. Od tej pory instytucje zaczęły akceptować ideę zakupu do swoich kolekcji cyfrowych wersji projekcji slajdowych bądź współczesnych odbitek zdjęć dokumentujących działania z okresu istnienia duetu. Tego rodzaju współczesne rekonstrukcje²⁴ oparte o zdigitalizowane materiały archiwalne zostały do dziś sprzedane kilku zagranicznym i polskim instytucjom. Zakup następował bezpośrednio od Zofii Kulik lub za pośrednictwem prywatnych galerii reprezentujących KwieKulik. Najpierw tę rolę pełniła Galeria Raster, zaś od 2015 roku KwieKulik reprezentuje berlińska galeria Żak Branicka, sprzedająca też indywidualne prace Kulik.

Cyfrowe rekonstrukcje projekcji slajdowych i nowe odbitki zdjęć KwieKulik są podwójnie datowane (podawana jest data powstania oryginalnych klisz fotograficznych oraz data wykonania wersji cyfrowej lub współczesnych odbitek) i sprzedawane w limitowanych, numerowanych edycjach.

24 Pojęcie to wymaga sprecyzowania. O ile cyfrowa wersja *Odmian czerwieni / Drogi Edwarda Gierka* faktycznie daje się potraktować jako rekonstrukcja struktury i sposobu prezentowania analogowej wersji tej pracy w latach siedemdziesiątych, o tyle cyfrowa wersja *Działań z Dobromierzem* jest raczej współczesną realizacją jednej z ówczesnych koncepcji KwieKulik określających możliwy sposób strukturyzowania i pokazywania tego materiału.

Strategia ta pozwala zachować integralność oryginalnego archiwum, a jednocześnie pozostaje w ścisłej zgodzie z ideami artystycznymi duetu KwieKulik oraz autorskim sposobem wykorzystywania tworzonych przez nich archiwum. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych artyści traktowali rozrastające się archiwum jako bank, z którego wybierali slajdy do swych reżyserowanych projekcji, będących narracjami o polskiej sztuce efemerycznej lub autonomicznymi utworami artystycznymi²⁵. Po zakończeniu projekcji slajdy powracały do banku archiwaliów. Współczesna technologia cyfrowa pozwala zachować w postaci odrębnego utworu każdą z wizualnych narracji zbudowanych na bazie materiałów z archiwum KwieKulik, a dzięki temu zmienia ją w potencjalny obiekt sprzedaży²⁶. Wydaje się, że ogniwem pośrednim pomiędzy analogowymi projekcjami, realizowanymi przez KwieKulik w oparciu o archiwum w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a tworzonymi współcześnie cyfrowymi rekonstrukcjami tych projekcji, nowymi realizacjami opartymi o archiwalne slajdy i nowymi odbitkami zdjęć była własna praktyka artystyczna Zofii Kulik ukształtowana na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, nade wszystko zaś metoda wykorzystania archiwum negatywów do wykonywania wielokrotnie naświetlanych obrazów fotograficznych. Proces powstawania tych obrazów z jednej strony przypominał efemeryczne projekcje realizowane wcześniej przez KwieKulik, a z drugiej prowadził do powstania trwałych, odrębnych i obiektowych utworów artystycznych. Podobnie jest w przypadku współczesnych realizacji opartych o zdigitalizowane slajdy lub nowe odbitki zdjęć z archiwum KwieKulik – pozwalają one wykorzystywać archiwalia do generowania odrębnych narracyjnych utworów, wizualnych opowieści o działalności duetu. To właśnie te odrębne opowieści są obiektem utowarowienia i sprzedaży.

Czy ta „produkcja” i sprzedane dotychczas realizacje pozwoliły na pokrycie kosztów związanych z pracą nad porządkowaniem,

25 W innym miejscu zaproponowałem interpretację działań i archiwum KwieKulik w kategoriach „bazy danych” oraz „narracji”; zob. T. Załuski, *Procesualne archiwum jako materia sztuki. O działaniach duetu KwieKulik*, w: *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Universitas, Kraków 2010, s. 129–142.

26 Warto nadmienić, że już w latach siedemdziesiątych, tworząc program swojej Pracowni Działań, Dokumentacji i Upowszechniania, KwieKulik myśleli o kopiowaniu (analogowych) slajdów i wykorzystywaniu kopii do tworzenia odrębnych materialnie utworów przy zachowaniu integralności archiwum. Te odrębne utwory miały być udostępniane innym artystom, wypożyczane instytucjom, sprzedawane itp.

digitalizowaniem, inwentaryzacją, opisem i prezentacją archiwum KwieKulik?²⁷ Zofia Kulik szacuje, że dotychczasowe nakłady finansowe na opracowanie archiwum – zarówno ze źródeł prywatnych, jak i publicznych – znacznie przekraczają płynące z niego zyski²⁸. Innymi słowy, archiwum wymaga ciągłych inwestycji, a środki pieniężne potrzebne do kontynuowania prac nad nim pochodzą w dużej mierze ze sprzedaży indywidualnych prac Kulik. Twórczość artystki była też źródłem kapitału symbolicznego, który pomógł wzbudzić zainteresowanie archiwum KwieKulik – szczególnie na wczesnym etapie jego opracowywania i prezentacji – ze strony instytucji galeryjnych i muzealnych. Dwie retrospektywne wystawy KwieKulik, *Zofia Kulik prezentuje KwieKulik. Dobromierz X*, zrealizowana w łódzkim Atlasie Sztuki na przełomie 2008 i 2009 roku oraz *KwieKulik. Forma jest faktem społecznym*, zrealizowana we wrocławskim BWA (Galeria Awangarda) na przełomie 2009 i 2010 roku miały pierwotnie prezentować indywidualną twórczość Kulik. To, że zgodnie z sugestią artystki ostatecznie pokazano tam materiały dotyczące KwieKulik, można rozpatrywać w kategoriach „przesunięcia” kapitałów finansowych, symbolicznych oraz instytucjonalnych (infrastrukturalnych oraz ludzkich) i zainwestowania ich przez Kulik w archiwum KwieKulik.

Pod koniec 2011 roku archiwum KwieKulik zostało zakupione przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. W tym samym okresie instytucja ta – razem z wrocławskim BWA i wiedeńską Fundacją ERSTE – zainwestowała też różne formy kapitału, przede wszystkim finansowego, infrastrukturalnego i ludzkiego, w prace nad powstaniem monumentalnej książki *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, która dokumentuje działalność duetu. Ważne, szczególnie z ekonomicznego punktu widzenia, są ramowe ustalenia dotyczące warunków sprzedaży i późniejszego wykorzystania archiwum. Z jednej strony, oryginalne archiwalia zostaną umieszczone w mającym powstać budynku MSN, gdzie będą prezentowane w postaci stałej wystawy-instalacji. Muzeum planuje także udostępnienie ich zdigitalizowanych wersji na swojej stronie internetowej²⁹. Archiwum

27 Wieloletni i wielopodmiotowy proces opracowywania archiwum KwieKulik jest fenomenem, który zasługuje na odrębny opis i analizę.

28 Rozmowa autora z Zofią Kulik, luty 2018. Należy odnotować, że swój udział w zyskach ze sprzedaży realizacji z archiwum KwieKulik ma także Przemysław Kwiek.

29 Informacje te pochodzą z wypowiedzi Roberta Jarosza, kierownika działu Archiwa Artystów w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, podczas seminarium *Kultywowanie Archiwum*.

KwieKulik jest przy tym traktowane jako utwór autorski, co oznacza, że sposób ekspozycji oryginałów oraz udostępnienia wersji cyfrowych w internecie zostaną ustalone przez Zofię Kulik i nie będą mogły podlegać zmianom. Z drugiej strony, artystka zachowuje zdigitalizowane kopie wszystkich materiałów z archiwum i nadal ma prawo używać ich do tworzenia, pod szyldem KwieKulik, cyfrowych rekonstrukcji projekcji i nowych odbitek zdjęć, a także wykorzystywać w swych indywidualnych realizacjach³⁰. Oznacza to, że archiwum nadal będzie mogło generować utwory artystyczne, które z kolei staną się potencjalnymi obiektami sprzedaży.

Nowym elementem w tej skomplikowanej „oikonomicznej” układance jest Fundacja Kulik-Kwiekulik, powstała w 2016 roku. Definiowana jako „kontynuacja idei Pracowni Działań, Dokumentacji i Upowszechniania, a także wieloletniej praktyki archiwistycznej Zofii Kulik”³¹, ma ona być między innymi narzędziem pozyskiwania funduszy na działalność badawczą i edukacyjną dotyczącą działalności duetu KwieKulik oraz indywidualnej twórczości Kulik. Najistotniejszym celem fundacji jest jednak przyszła opieka nad domem w Łomiankach, w którym zgromadzony jest dorobek obojga artystów, a także starania o to, by dom ten, od lat pełniący rolę „żywego muzeum”, stał się siedzibą instytucji poświęconej ich twórczości.

30 Przemysław Kwiek wielokrotnie wykorzystywał wybrane elementy z archiwum KwieKulik w swoich współczesnych działaniach performatywnych zwanych „apperance’ami”; zob. T. Załuski, *W pogoni za możliwością. Esej o Przemysławie Kwieku*, op. cit., s. 46.

31 Cyt. za opisem misji i celów działalności na stronie Fundacji Kulik-KwieKulik, <http://kulikzofia.pl/o-fundacji/> (dostęp 20.08.2018).

Tomasz Załuski

KwieKulik Fandom, or a Never-Ending Series about an Archive

For more than a decade, one of the manifestations of Zofia Kulik's 'archival impulse' has consisted in video documentations of the work towards arranging, digitising and preparing for display of the archival materials around the artistic activity of the KwieKulik duo. An outcome of these efforts is a three-episode video 'miniseries' *Two Approaches to the Archive: the Never-Ending Series on KwieKulik*, edited in 2017. It depicts the collaboration between Zofia Kulik and Przemysław Kwiek on the KwieKulik Archive.

My article analyses this 'miniseries' by interpreting it in the context of the history of the KwieKulik duo and Zofia Kulik's current archivist and artistic practice. I raise three issues: the difference between Kwiek's and Kulik's approaches, particularly with regard to the archive – both in the past and now – considered against the background of tense personal relations between former partners in life and art; the 'Chinese box' structure of the KwieKulik Archive, in which a single object may reveal an abundance of layers, references and archival links; the politics and economy of contemporary practices around the KwieKulik Archive.

Tomasz Załuski – historyk sztuki i filozof, pracuje w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego oraz w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Jego badania obejmują nowoczesne i współczesne praktyki artystyczne ujmowane w kontekstach kulturowych, ekonomicznych i społeczno-politycznych; artystyczny aktywizm i samoorganizację; dokumentację sztuki i archiwa kultury artystycznej; zwiazki sztuki, prakseologii i biopolityki; konfiguracje estetyki, etyki i polityki w kulturowym projekcie nowoczesności; współczesną filozofię francuską. Autor książki *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji* (2008); redaktor tomów: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej* (2010), *Skuteczność sztuki* (2014), *Socrealizmy i modernizacje* (z A. Sumorok, 2017), *Wideo w sztukach wizualnych* (z Ryszardem W. Kluszczyńskim, 2018). Członek redakcji pism „Sztuka i Dokumentacja” oraz „Hybris. Internetowy Magazyn Filozoficzny”.