

Wiktoria Szczupacka

5/9

Poprzez sztukę dokumentuję swoje życie

Rozmowa z Zofią Kulik

Wiktoria Szczupacka: Pracę nad filmami do cyklu *Kultywowanie Archiwum* zaczynamy przy komputerze i oczywiście nad uporządkowanym wcześniej przez ciebie archiwum nagrań. Pierwsza taśma jest z lat dziewięćdziesiątych, najnowsze pliki cyfrowe sprzed kilku dni są już zapisane na dysku komputera. Jak będzie wyglądała dalsza praca nad filmami?

Zofia Kulik: Będę robić spisy i opisy nagrań, skompletujemy najpierw większy materiał, a następnie będziemy rzeźbić – jak w marmurze, nie jak w glinie, czyli będę odejmować...

WS: Większość filmów powstaje z nagrań archiwalnych, masz ich naprawdę dużo i niektóre same w sobie stanowią już gotową opowieść, inne tylko w małych fragmentach wykorzystujesz w montażu.

ZK: Tak, każdy z tych filmów to rodzaj kolażu, a wszystkie razem stanowią mozaikę obrazów i tematów. Ważna jest struktura całego zbioru filmów i metoda ich używania. Może powinnyśmy najpierw ustalić wspólne definicje. Film to rzecz skończona, zmontowana, z tytułem, określonym czasem trwania itd. Wcześniej istnieje tzw. „materiał filmowy”, a więc to, co się uzbierało, ale czego jeszcze się nie pocięło. Klip to krótki utwór filmowy. Wprowadziłam na swój użytek jeszcze pojęcie „sytuacji” i to określa jakies realne wydarzenie, które dokumentowałam, przeważnie kamerą filmową, ale nie tylko. W historii *KwieKulik* odpowiednikiem tego jest „wydarzenie”.

Więc uznajmy, że moje krótkie, kilku-, kilkunastominutowe „wypowiedzi” filmowe będziemy nazywać klipami. Ponieważ każdy klip powinien istnieć samodzielnie, bez mojego komentarza i bez odniesienia do innych moich prac, to zdarza się, że w kilku klipach wykorzystuję krótkie fragmenty nagrań, które gdzie indziej funkcjonują

w całości lub w innym zestawie. To istniało u KwiekKulik i u mnie też – rodzaj archiwum-banku, z którego czerpie się pewne obrazki czy wątki, a po wykorzystaniu wkłada się je z powrotem. Jest to wynik tego szczególnego warsztatu pracy i podejścia filozoficznego, a także coś, co najtrudniej mi później wytłumaczyć muzealnikom czy kolekcjonerom – że pewne motywy powtarzają się w różnych konfiguracjach. Przywołam przykład z mojej praktyki fotograficznej: w *Od Syberii do Cyberii* pojawiły się tylko obrazki z telewizora, a w innych pracach, na przykład w fotodywanach, te same zdjęcia telewizora funkcjonują jako bordiura, czyli wątki wspomagające, które były mi potrzebne do wyrażenia jakichś treści. Tu jest podobnie. Widzowie, być może zobaczycie państwo te same fragmenty materiałów w różnych klipach – trudno, to wynika z tej metody.

WS: W praktyce KwiekKulik rejestrowanie nie tylko kamerą filmową, ale także aparatem fotograficznym było metodą artystyczną.

ZK: Tak, w pewien sposób kontynuuję to, co było tak bardzo charakterystyczne dla KwiekKulik. Stworzyliśmy z Kwiekkiem teorię na ten temat i pewne terminy, żeby nie używać powszechnych wtedy określeń, takich jak akcja, happening czy od połowy lat siedemdziesiątych – performans. Kwiek pod koniec lat sześćdziesiątych świadomie i metodycznie wprowadził rejestrację do rzeźby. Ja również totalnie zatopiłam się w rejestrowaniu i byłam oczarowana magią projekcji. Naszym wspólnym dorobkiem było wprowadzenie do sztuki terminów takich jak „działania dokamerowe”, „działania dokumentowane” i „reżyseria dokumentacji”. Jeszcze kilka lat temu, gdy ustalałam dobre tłumaczenie działań dokamerowych ze Stuartem Comerem, który wtedy pracował w Tate, zauważyłam jego zachwyt tym terminem.

WS: Jednak jeden z filmów, który będzie można zobaczyć podczas *Kulturywanowania Archiwum*, powstał w całości z materiałów zupełnie nowych, nagrywanych tego lata. Można powiedzieć, że to wręcz osobny projekt. Postanowiłaś odtworzyć swoją „utraconą” rzeźbę i jednocześnie z powstającej dokumentacji wideo zrobić film. Po 50 latach wróciłaś do pracowni rzeźby przy Krakowskim Przedmieściu. Jak się wtedy czułaś, dlaczego to zrobiłaś?

ZK: Cieszyłam się bardzo! Trochę brakowało mi takiej pracy. W zasadzie fakt, że tak bardzo się cieszyłam, mógłby wystarczyć za wytłumaczenie zrobienia tego. Może trudno będzie znaleźć jakiegokolwiek

inne „alibi” dla takiego działania, ale sama radość z dotykania i bezpośredniego kształtowania materiału bardzo mnie teraz pociąga.

WS: Jednak w całej historii z rzeźbą, która jest tematem wspomnianego filmu, chyba jej utrata ma kluczowe znaczenie.

ZK: Tak, mam wielki sentyment do tej rzeźby¹. Nie tylko dlatego, że została bardzo wysoko oceniona, ale przede wszystkim dlatego, że dokładnie pamiętam taki moment, kiedy siedziałam na dziedzińcu Akademii Sztuk Pięknych i na moich oczach tę rzeźbę zabierano... Moja rzeźba najpierw została odlana, czyli wyróżniona i brała udział w wystawie końcoworocznej, nawet przez chwilę była w archiwum Akademii, a potem – to było jakoś po roku od ukończenia studiów, bo myśmy sobie ciągle chodzili na uczelnię – siedzieliśmy ze znajomymi na ławce przed tzw. Pałacikiem i na moich oczach ta rzeźba była wynoszona na śmietnik. Pamiętam taki przeblysł myśli, że może jakąś taksówkę bagażową zorganizować, może ją jakoś zabrać... Ale byliśmy wtedy w radykalnym momencie efemerycznych działań. To była kulminacja takiej umysłowej i też emocjonalnej sytuacji, kiedy obiekt był przez nas rzucony z piedestału. Skończone dzieło to był największy wróg. Właśnie to nastawienie nie pozwoliło mi wtedy wstać z ławki i uratować rzeźby. Teraz, kiedy o tym myślę, wydaje mi się, że mógł to być pierwszy przeblysł mojego następnego etapu twórczości.

WS: Czyli w pewnym momencie miałaś dość efemeryczności? Pamiętam, że kiedy rozmawialiśmy o rzeźbie, jakieś parę miesięcy temu, wspominałaś o pamięci ciała, o tym, że aby uzyskać odpowiedni efekt, będziesz musiała uderzać powierzchnię gliny tak jak dawniej.

ZK: Tak, mówiłam o dotyku. Materiał, modelowanie, kształtowanie, dotykanie, ugniatanie. W ogóle tego typu czasowniki, które odnoszą się do kontaktu z materiałem, i to, że ten materiał – zwłaszcza glina – tak się dotykowi poddaje. To jest bardzo sensualny materiał, *de facto* glina jest jak drugie ciało, którego doświadczasz poprzez dotyk.

Jest to dla mnie ważne też dlatego, że ja, córka rzemieślniczki, krawcowej, widziałam, jak ręce mojej matki pracują, co

1 Zofia Kulik, *Cisak*, 1967–1970, rzeźba zniszczona.

ona robi i jakimi metodami dochodzi do celu. To jest rzemiosło w sensie kontaktu z materiałem. Nie chodzi tu o narzędzia, o technikę robienia czegoś, które coraz bardziej oddalają fizyczny materiał od ręki wykonawcy. Tylko rzemieślnik ma kontakt z materiałem. Stolarz, tkaczka... kontakt z materiałem to jest to.

WS: To docenienie materialnego aspektu tworzenia?

ZK: Tak i myślę, że nie doceniałabym tego, gdybym nie wyniosła się z Warszawy i nie miała przez tak długi czas do czynienia z remontem domu, czyli z materią. Bardzo prawdopodobne, że gdybym nadal mieszkała w mieście, nigdy nie zawróciłabym z drogi efemerycznej. Trud budowy, którego doświadczyłam, powoduje, że do dzisiaj, kiedy widzę na przykład średniowieczne budynki, przed oczami staje mi cały ten ogrom pracy i logistyka. Jakim sposobem, jakim wysiłkiem to zostało zbudowane, z jakim zamysłem, ile osób musiało nad tym pracować i jakie kreatywne metody musiały towarzyszyć budowniczym.

W tym sensie zaczęłam też doceniać te wytwory, które nie mieszczą się w sztuce, a są robione przeze mnie jako udogodnienia, czyli na przykład torby do przewożenia fotografii, wózki, stoły, podpórki i tak dalej. Poświęcam temu tak dużo czasu i uwagi, jak moim pracom artystycznym. Sądzę, że taka zmiana perspektywy nastąpiła właśnie po tym, jak się tu przenieśliśmy. Materia i rzemiosło... Realne sytuacje stały się dla mnie ważniejsze niż te teoretyczne, efemeryczne działania, które są i znikają.

WS: Wróćmy jeszcze do filmów. Przed laty już kilka razy prezentowałaś swoje wideokolaże, np. w Galerii Le Guern podczas dyskusji o archiwum. Twoje krótkie filmy były również prezentowane w telewizji, w programie *Noc z artystami* w TVP Kultura.

ZK: Byłam bardzo niezadowolona z tego wystąpienia, źle je wspominam. Właściwie to byłam po tym załamana, a to przyczyniło się do innego rodzaju nagrań – takich, w których kamera była moim powiernikiem i jedynym towarzyszem dość ekstremalnych sytuacji. Nagrań z tego zbioru raczej nigdy nie ujawnię.

Jakiś czas później Wojciech Bruszewski powiedział mi, że nie mógł do końca obejrzeć tego programu. Wyczułam, że byłam w nim nie dość „artystyczna”. Ja sama określałam niektóre swoje prezentacje jako czerstwe, razowe.

WS: No tak, nie stosujesz żadnych zabiegów stylistycznych, nie skupiasz się na budowaniu nastroju. Niektóre fragmenty filmów zostały nagrane kamerą z telefonu komórkowego, bo to narzędzie dokumentacyjne było akurat pod ręką. Pamiętam, że przed seminarium bardzo długo szukałyśmy określenia, które charakteryzowałoby twoją twórczość filmową. „Realizm” odmieniany na różne sposoby wracał za każdym razem.

ZK: Odpowiada mi to określenie. Kiedyś mówiłam też, że poprzez sztukę dokumentuję swoje życie i to jest cały czas aktualne.

WSz: Porozmawiajmy jeszcze o innych filmach, tych związanych z historią KwieKulik, na przykład o nagraniach pokazujących, jak razem z Przemysławem Kwiekiem przeglądacie wydawnictwo, w którym zamieszczono waszą pracę, sekwencję czterech zdjęć – *Działanie z ramą*² – i o tym, jak filmujecie kamerą cyfrową ekran z projekcją analogową *Wideodekoracji*³. To materiały współczesne, które powstały przy różnych okazjach. Dlaczego akurat te filmy są dla ciebie takie ważne?

ZK: Bardzo ważne jest dla mnie to, że na tych nagraniach ujawniają się nasze dwa różne podejścia do opracowywania materiałów archiwalnych. Od lat dyskutujemy i spieramy się na ten temat. Materiały, które były przez KwieKulik robione w pewnym sensie jako archiwalne, mogą być dzisiaj wykorzystane na różne sposoby. Można z nich zrobić na przykład takie klipy, czyli rzeczy, które się nadają do prezentacji publicznej jako całość – opowieść, kompozycja, bez naszego komentarza. Nasze wizje funkcjonowania tego archiwum dzisiaj są zupełnie różne. Ja angażuję się w dopracowywanie efektu końcowego, a Przemek mówi: „zrobić i zapomnieć”.

Na marginesie – to jest ważne, bo zawsze archiwum się opracowuje, a kiedy w dodatku artysta jest autorem tego archiwum, czyli ma jakby prawa autorskie do własnych archiwalnych materiałów, sprawa jest jeszcze ciekawsza. Tak jest właśnie w naszym przypadku. Ponieważ jesteśmy artystami, którzy wytworzyli te rzeczy kiedyś, to dzisiaj możemy je też autorsko opracowywać i w związku z tym właśnie te dwa różne podejścia są ważne. Każde z nas swoją pracę nad archiwum traktuje jako indywidualne realizacje artystyczne.

2 KwieKulik, *Działanie z ramą*, 1977/1980.

3 KwieKulik, *Wideodekoracja*, 1978.

WS: Wasze spory są już legendarne.

ZK: Owszem, to pokazuje charakterologiczne różnice między nami, ale ma też wymiar artystyczny. Przemka podejście jest takie, moje jest inne i te nagrania pokazują nasze spięcie nad archiwum.

O ile w *Wideodekoracji* sytuacja dotyczy właśnie tego, o czym mówiłam wcześniej, to przy *Ramie* jeszcze dochodzi inna kwestia – w dyskusji zastanawiamy się, jak daną rzecz, już historyczną, zaprezentować dzisiaj. Czyli jak pokazać, wyjaśnić jakieś wydarzenie przeszłe, ale mając do dyspozycji tylko i wyłącznie, tak jak w przypadku tego wideo, wydawnictwo/książkę⁴. Jak przybliżyć dzisiaj widzowi – publiczności, badaczom – czym to wydawnictwo jest. Jak wytłumaczyć, że to był wynik jakiejś akcji. Nie tylko akcji tego wydawcy, ale też naszej – czyli jak to wydawnictwo zadziało na nas. W naszych umysłach, w naszych odczuciach wtedy; jak byliśmy zaskoczeni i zadowoleni, czyli jak opisujemy nasze przeszłe reakcje teraz.

WS: Czy dobrze rozumiem, że staracie się odtworzyć wasze odczucia tak, żeby wyglądały w miarę realistycznie?

ZK: To nie jest tylko odtworzenie tej akcji – grupowej, bo akurat to wydawnictwo pochodzi z nurtu mailartowego – ale odtworzenie w pewnym sensie archeologicznie czy archiwistycznie odczucia, które mieliśmy w momencie, kiedy tę akcję przeprowadzaliśmy czy dostaliśmy już gotowe wydawnictwo – rezultat akcji. Czy naprawdę udało nam się w tym klipie odtworzyć całą historię związaną z tą akcją – nie wiadomo, ale chodzi o to, że jest w tym zawarty również proces przypominania sobie i to nie tylko pod kątem naszych uczuć, ale też jak to technicznie zrobić i pokazać filmowo.

WS: No właśnie, filmowo można pokazać coś, czego nie widać w gotowych, oprawionych w ramy pracach. Dla mnie właśnie to było największą inspiracją dla *Kultury Archiwum*, dla organizacji projekcji i seminarium. Twoje kompozycje fotograficzne są efektem ciężkiej, benedyktyńskiej pracy, archiwum też jej wymaga, bardzo mi zależało na tym, żeby pokazać właśnie proces, tę codzienną pracę – jak ona wygląda, jaka jest techniczna, manualna, a zarazem istotna i powiązana z wieloma wątkami w twojej sztuce!

4 „Reaktion” 1980, nr 5 (Verlaggalerie Leaman).

ZK: Mówiłaś, że najbardziej interesuje cię ten znój, „czynnościowanie”, codzienne przerabianie, *Kultywowanie Archiwum*, czyli tak jak w rolnictwie – orka gleby, praca na roli.

WS: Zastanawiam się, dlaczego zaczęłaś to dokumentować. Czy było to argumentem w sporze z Kwiekiem, czy była to ucieczka w „czynnościowanie” i potrzeba utrwalenia czasu spędzonego na tych z pozoru nieistotnych, a jednak koniecznych czynnościach, czy może stał za tym jeszcze jakiś inny powód?

ZK: Wydaje mi się, że powodów było kilka. Owszem, chciałam udowodnić coś Przemkowi, bo tutaj jest duży spór. On zawsze mi odpowiada: – Ja też cały czas zajmuję się KwieKulik. Ja też bardzo dużo pracuję! Ja pytam: – Kiedy? Pokaż – a on odpowiada: – Cały czas! I na to nie ma argumentu.

To jest też oczywiście zakorzenie w tych naszych dawnych praktykach zbierania dowodów na działalność. Można dostrzec to we wszystkich papierach KwieKulik – dokładne wyszczególnianie, w czym braliśmy udział, co nie zawsze musi pokrywać się z czystym dziełem sztuki i czystą prezentacją publiczną. Bardzo dużo jest wydarzeń, które my wciągamy na listę wyszczególnień działalności; można by je nazwać *expanded cv*, a są takimi dokonaniami, które... trudno oprawić w ramki. Gdzieś to podejście do własnego życia, do własnej pracy tutaj też istnieje, różne dla mnie i dla Kwieka. To jest drugi powód. Pierwszym jest dowód w ewentualnym konflikcie, a drugi to właśnie dążenie do rejestracji innych przejawów, a nie tylko tego, co jest już gotowym dziełem. Tutaj mogę też przypomnieć książkę o KwieKulik. Kiedy były wybierane wydarzenia, które miały być w niej opisane, to na początku było to 126 wydarzeń, a potem nagle zrobiło się 203. A to dlatego, że zostały przeze mnie wciągnięte, mocno się przy tym upierałam, wydarzenia typu remont domu, który *de facto* nie funkcjonuje jako praca artystyczna. Ale to są te znaczące momenty w życiu, które konstruują określone doświadczenie. I chodzi o to, aby nie wyrzucać takich doświadczeń poza pole sztuki. Może teraz dotykamy jednej z ważniejszych rzeczy: ja poruszam się po świecie (też sztuki) nie poprzez to, co wytworzę jako rzecz gotową, tylko poprzez zdobywanie doświadczenia. Również przez różne elementy życia pozaartystycznego. Właśnie to doświadczenie jest przeze mnie pielęgnowane i opisywane, rejestrowane, i chciałabym to zachować.

To wskazywanie na megaproces, a nie rezultat. I to jest udowodnione zarówno poprzez listę wydarzeń w książce, jak i poprzez naszą działalność – biurokrację, którą KwieKulik prowadziło, i przez te filmy trochę też... Filmowanie, rejestrowanie rzeczy, znowu jakby po nic, również ma taki rys. W jakimś sensie to jest bardzo niewdzięczny tryb pracy, można nawet powiedzieć, że to strata czasu. Tyle energii trzeba włożyć, żeby coś zrobić i zarejestrować, cały ten sprzęt do rejestracji, który ciągle trzeba wymieniać na coraz lepszy, ustawianie parametrów, których ciągle trzeba się uczyć – trzy razy tyle czasu, który idzie na zrobienie czegoś i jednocześnie zarejestrowanie tego, niż gdyby to coś po prostu robić. A to wszystko wynika z przekonania, że równie ważny jest i efekt końcowy, oprawiony w ramki, i ta część góry lodowej ukryta pod powierzchnią.

WS: Zatem filmy z cyklu *Kultywowanie Archiwum* są twoimi nowymi pracami?

ZK: I tak, i nie. Filmowe rejestracje są stare, robione od dziesiątków lat. Nowe są montaże tych kawałków.

WS: Przeważnie chodziłaś z kamerą sama, w bardziej dynamicznych momentach filmował cię Kwiek, jest też kilka nagrań, które wykonał Jerzy Truszkowski, z czasem kamerę zaczęły przejmować inne osoby (zresztą równoległe z licznymi materiałami dokumentalnymi – jak chociażby film Joanny Turowicz i Anny Zakrzewskiej o KwieKulik czy kilka nagrań reportażowych Róży Fabjanowskiej i Sławomira Malcharka), filmowali cię także syn – Maksymilian Dobromierz, Michał Januszaniec i ja. Bywa jednak i tak, że ustawiasz kamerę na statywie. Kadr jest stały i to jest idealne do nagrywania „długich trwał”, których wiele zarejestrowałaś.

ZK: Tak. Chodzi tu o efekt pewnej animacyjności. Stały kadr tworzy ramę i granie tym, co się w tej ramie dzieje, odkryłam dla siebie, kiedy robiliśmy *Formę otwartą*, film z 1971 roku. Tam jest taki moment, kiedy postać, która na początku nosem prawie dotyka obiektywu – czyli jej twarz jest na pełnym ekranie – oddala się w pejzaż do prawego górnego rogu. Ta osoba znika z kadru, ale nie znika w ogóle gdzieś – robiliśmy tyle prób, żeby ona zniknęła dokładnie w tym określonym rogu ekranu. To jest właśnie operowanie w ramach stałego kadru, w którym coś się dzieje... wyzyskiwanie ramy jako ograniczającej – dopiero wtedy widać animacyjność procesu, jak to wszystko się zmienia. Bo kiedy kamera chodzi i obiekt chodzi, to się gubi.

WS: Inspirowały cię filmy czy raczej projekcje slajdów?

ZK: Bez znaczenia. Ważna była i jest sekwencyjność, może być rwana jak przy projekcji slajdowej lub płynna jak w filmie.

WS: Jak to się zaczęło? Mówiłaś przed chwilą o pracy filmowej w duecie KwieKulik, ale mnie interesuje, kiedy zaczęłaś posługiwać się filmem już samodzielnie – jako Zofia Kulik. Wiem, że twoja pierwsza taśma to dokumentacja wystawy w Sopocie, nagrana kamerą pożyczoną od Zbigniewa Libery.

ZK: Zaczęło się od różnych rzeczy, ale najpierw od wystaw... choć nie tylko. Wtedy pojawiło się zapotrzebowanie na dokumentację wystaw. Zaraz po zrobieniu wystawy w Sopocie⁵ zostałam zaproszona do Grazu. Miałam zrobić tam jakąś prelekcję, wykład w ramach udziału w seminarium, które towarzyszyło wystawie *Krieg (Wojna)*. Stąd impuls, żeby pożyczyć kamerę na gwałt, na siłę, żeby przygotować sobie materiał z wystawy. Ale nie ograniczyłam się tylko do wystawy – dołączyłam sceny z telewizji, które już wtedy nagrywałam, nie kamerą, a używając magnetowidu. Czyli to był taki kolaż – połączenie dokumentacji wystawy prac fotograficznych i gablot, które również były prezentowane w Sopocie, oraz scen z filmów dokumentalnych pokazywanych w telewizji. Pamiętam, że była tam np. pielgrzymka do Częstochowy czy rozstrzelanie, które jest bordiurą we *Wszystkich pociskach*. I dopiero taką zmontowaną całość zaprezentowałam na seminarium. Oprócz projekcji wygłosiłam, tzn. odczytałam tekst, który także był kolażem – zrobiłam go na miejscu, bo okazało się, że nie uda mi się nie wystąpić publicznie. Więc wtedy, w 1993 roku w Grazu było, można powiedzieć – pełnokrwiste użycie filmu jako elementu mojej prezentacji publicznej. Jako formy coś wyrażającej, trochę też zastępującej mnie, bo ja tak naprawdę ciągle jeszcze strasznie bałam się publicznych wystąpień i jakoś nie mogłam sobie wyobrazić, żebym miała tak goła, z samym tekstem i mikrofonem stanąć przed ludźmi.

5 Wystawa indywidualna Zofii Kulik *Wszystkie pociski są jednym pociskiem*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 1993.

Wszystkie zdjęcia dzięki uprzejmości Zofii Kulik,
Fundacji Kulik-KwieKulik i Galerii Żak-Branicka

Wiktoria Szczupacka – historyczka sztuki, doktorantka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Absolwentka studiów podyplomowych z ekonomii społecznej na Uniwersytecie Ekonomicznym w Poznaniu. Zajmuje się neoawangardą lat siedemdziesiątych z perspektywy feministycznej. Redaktorka katalogu *Jak się staje kim się jest* (2013) i współredaktorka (z Agnieszką Pinderą i Anną Ptak) książki *Inicjatywy i galerie artystów* (2014). Opublikowała artykuły m.in. w „Magazynie Sztuki”, „Obiegu”, „Szumie”. Członkini AICA. Od 2016 roku dyrektorka Fundacji Kulik-KwieKulik.