

KwieKulik jako niewiadoma. Neoawangardowe laboratorium doświadczenia

Agnieszka Dauksza

KwieKulik jako niewiadoma. Neoawangardowe laboratorium doświadczenia

Agnieszka Dauksza

Tekst powstał w ramach grantu finansowego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/11/N/HS2/03509.

Byli najbardziej fascynującą parą w historii polskiej sztuki współczesnej”, „byli duetem-legendą” – przekonuje autorka jednego z popularnoaukowych artykułów poświęconych KwieKulik¹. Zapewne wiele w tym racji, problem jednak w tym, że historia polskiej sztuki współczesnej nigdy nie przepracowała „wydarzenia”, jakim niewątpliwie była działalność tego duetu. Gdy dziś rozpatruje się ich pomysły na tle polskiej sztuki lat 70. i 80., widać, że byli objawieniem – o dwie, trzy dekady wyprzedzali późniejsze tendencje artystyczne. Praktyki KwieKulik nie wpisywały się w przyzwyczajenia percepcyjne, wprost druzgotały kanon estetyczny. Wówczas nie znajdowano narzędzi i adekwatnego języka do opisu tej działalności, dziś kolejne pokolenie twórców niejednokrotnie bezwiednie do niej nawiązuje².

Agnieszka Dauksza
– doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych WP UJ, gdzie przygotowuje pracę poświęconą afektom w literaturze i sztuce modernizmu. Autorka książki *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze przełomu XIX i XX wieku* (2013). Współautorka eseju filmowego *Płaszów: odkrywka*. Kontakt: agnieszka.dauksza@gmail.com

1 A. Prodeus *Kwiekulik: Duet-legenda*, <http://kultura.newsweek.pl/kwiekulik--duet-legenda,104269,1,1.html> (28.02.2015).

2 Jedną z osób podejmujących rozmaite wysiłki, by dążyć do lepszego rozumienia działań KwieKulik, jest dr Luiza Nader, której dziękuję za inspirację (pierwsze poruszenie). Dziękuję Pani Zofii Kulik za udostępnienie fotografii oraz rzeczową lekturę i komentarze ułatwiające „pomysłenie” i „poczucie” realiów, w których tworzyli KwieKulik. Dzień-

W niniejszym tekście zamierzam sproblematyzować kilka niejasności i potencjałów wpisanych w działalność KwieKulik. Stąd też tytułowa formuła, w której uznaję duet za „niewiadomą”, w jasny sposób nawiązując do jednej z ich prac, *Działań z Niewiadomą X*, w której artyści sugerowali widzowi wyobrażenie sobie „możliwych relacji przestrzennych znaku x” i „zobaczenie niewiadomej jako czegoś realnego, co może zajść, zachodzi lub nie może zajść”³. Gdy proponuję, by potraktować KwieKulik jako niewiadomą, mam na myśli próbę spojżenia na ich sztukę na nowo, zawieszenia na chwilę czy przewartościowania dotychczasowych rozpoznań, rozpatrzenia owych „możliwych relacji” i potencjalności oraz poszukiwania języka adekwatnego do analizy tych praktyk.

Wychodząc od kontekstu doświadczenia PRL-owskiej codzienności, zastanowię się nad laboratoryjnością powstawania prac KwieKulik. Problemem jest bowiem szczególnego rodzaju sprzeczność wyłaniająca się w konfrontacji awangardowej retoryki artystów z charakterem ich faktycznych działań. Chodzi mi o paradoksalny w gruncie rzeczy, gdyż pozornie nielicujący z manifestowanymi założeniami, mechanizm afektywnego nacechowania (a być może także umotywowania) gestów (neo)awangardowych, który co prawda nie jest specyficzny wyłącznie dla KwieKulik, lecz jednak – rozpoznany i opisany – pozwala zobaczyć ich działalność w nowym świetle. Wiąże się z tym jeszcze inny, interesujący mnie problem siły, dominacji, przemocy czy presji, oddziałującej z całą mocą na kilku poziomach: między samymi partnerami (i ich najbliższymi), między układem polityczno-wspólnotowym a KwieKulik oraz między twórcami a odbiorcami ich sztuki.

W laboratorium doświadczenia

Kulik w rozmowie z Ryszardem Ziarkiewiczem w następujący sposób charakteryzuje działalność duetu:

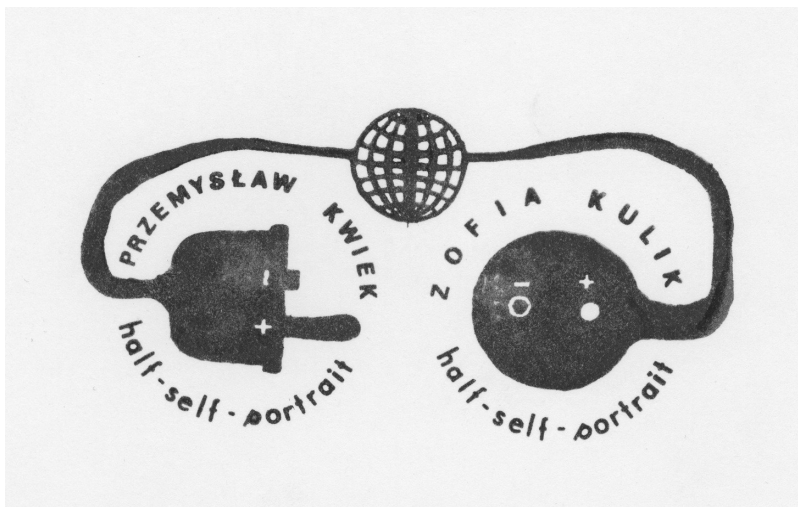
Jest wiele pojęć awangardy, ale generalnie zgadzam się z tym, co mówisz [definiując awangardzistę jako „zimnego intelektualistę, lewicowca,

kuję również dr. Tomaszowi Załuskiemu za udostępnienie niepublikowanego materiału oraz za pomoc w zdobyciu informacji.

- 3 Por. opis tego projektu: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ł. Ronduda, G. Schöllhammer, MSN w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Galeria Awangarda Kontakt, Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Warszawa, Wrocław, Wiedeń 2012, s. 188; oraz A. Kępińska *Nowa sztuka polska w latach 1945-1978*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981, s. 154.

strukturalistę” – przyp. A.D.]. Intelkt – tak, zaplecze teorii, zasada przed praktyką, antysubiektywizm, kwestionowanie zastanego porządku. [...] naszą sztukę określaliśmy jako „reakcję na doświadczenia, zwłaszcza złe”. [...] był narzucony sobie przymus i rygor pracy zespołowej, [...] a z drugiej strony bunt przeciwko takiemu zniewoleniu, bunt, który narastał.⁴

Interesujący jest dla mnie splot kilku pozornie nieprzystających wątków charakterystyczny nie tylko dla cytowanej wypowiedzi Kulik, ale zasadniczo znamionujący praktyki duetu. Z jednej strony dochodzi do potwierdzenia (dość stereotypowych) awangardowych ideałów z wiarą w słuszność naukowych i teoretycznych podstaw tworzenia oraz intelektualizmem i antysubiektywizmem na czele. Z drugiej strony artystka niejako podważa model auto-



Autor KwieKulik. Dzięki uprzejmości Zofii Kulik.

nomicznej sztuki, definiując działania KwieKulik jako reakcję na określone doświadczenia i przyznając się do ówczesnych inspiracji tym, co indywidualne i przeżyciowe, z emocjonalnymi napięciami między twórcami włącznie. W innej rozmowie Kulik stwierdza także:

⁴ Bądź tylko posłusznym psychofizycznym instrumentem. Z Zofią Kulik rozmawiał Ryszard Ziarkiewicz, „Magazyn Sztuki” 1993 nr 1, s. 12-21.

Psychologia oczywiście istniała, ale w sztuce powoływanie się na jakieś takie psychiczne uwarunkowania czy chęci, czy wątpliwości, nie, to po prostu był wstyd, to był ambaras, to była żenada i raczej każdy strugał – że tak powiem – mocnego człowieka, który może sobie pozwolić na wszystko.⁵

Raz jeszcze powraca kwestia afektywności sztuki (neo)awangardowej, która – jak wskazują liczne przykłady – była nie tyle wprost „wydestylowana” z emocji i afektów, ile stawała się przestrzenią ścierania, komplementacji lub ekwiwalencji tego, co uznawane za racjonalne i obiektywne, z tym, co amalgamatyczne, afektywne bądź traumatyczne⁶. Istotne było więc nie tyle wyrugowanie przeżyć ze sztuki, ile ich oryginalne opracowywanie, np. w imię zasady wyznawanej przez Kulik, by w sztuce: „tylko za bardzo nie być sobą”⁷. W przypadku KwieKulik rozdźwięk między głoszonymi hasłami a faktycznym wymiarem praktyk odczuć można już na poziomie tytułów ich działań, takich jak np. *Sztuka z Nerwów*, *Ciężkie bolączki zabijają życie*, *Pomnik doznający*, *Nie chodzi o to, by życie przetrzymać, ale by je przeżywać*, *Działania na głowę*, *Blaganie o przebaczenie*, *Niech się nie stanie powszechne głodowanie* czy *Przygody Alicji w pierdolonej krainie czarów*. Co istotne, sygnalizują one nie tylko skomplikowanie relacji między zwykle opozycyjnie rozumianymi sferami, lecz także pośrednio wskazują na stawkę artystycznej gry KwieKulik. Twórczość duetu była bowiem projektem „totalnym”. Artyści pragnęli znieść granice między sztuką, nauką a doświadczeniem/egzystencją i jednocześnie zrewolucjonizować formy artystycznej wypowiedzi. Trzeba zresztą zastrzec, że mówienie o „sztuce”, „dziele”, „wypowiedzi” jest pewnym nadużyciem i jednocześnie uproszczeniem. Twórcy – zakładając procesualny charakter działalności – stworzyli odrębny słownik⁸; własną pracę określali mianem „działań”, „dokumentacji działań”, „czasoskutków estetycznych” itd.

5 Wypowiedź Z. Kulik zarejestrowana w dokumencie A. Zakrzewskiej i J. Turowicz *KwieKulik. Centrala*, 2011, 10:50-11:25 min nagrania. Dziękuję Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie za udostępnienie filmu.

6 Chodzi mi o pewną prawidłowość, którą opisałam szerzej w: A. Dauksza *Afektywny awangardyzm*, „Teksty Drugie” 2014 nr 1.

7 Z. Kulik *Fragmety teoretycznej pracy dyplomowej Z. Kulik. Rzeźba filmem*, w: *KwieKulik, Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, s. 420.

8 *KwieKulik, Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, s. 463-470.

Nietuzinkowość praktyk KwieKulik wynika także z umiejętności godzenia sprzeczności między tradycyjnymi wyznacznikami „zimnej”, „analitycznej”, „naukowej” awangardy z tym, co osobiste i codzienne. Polegało to na czynieniu z przeżycia i doświadczenia materiału doświadczalnego właśnie. Duet działał według metody, którą określam mianem artystycznego **laboratorium doświadczenia**. Chodziło o naukowe badanie poprzez medium sztuki wymiarów otaczającej rzeczywistości, włącznie z tą subiektywną, psychofizyczną i afektywną. O naukowości tych praktyk przyjdzie jeszcze powiedzieć.

Gdy Kulik wspomina o sztuce, która jest „reakcją na doświadczenia, zwłaszcza złe”, oprócz trudów życia i współpracy z Kwiekim ma na myśli kontekst PRL-owskiej codzienności. Ta natomiast stanowi chyba najważniejszy punkt odniesienia, co doskonale widać np. w *Kole KwieKulik* – pracy przesłanej w 1977 roku do Kassel na wykład poświęcony różnicom między sztuką Europy Wschodniej a Zachodniej. Składa się ona z ośmiu opisanych fotografii najbliższego otoczenia twórców⁹. Zdjęcia zostały ułożone w koło; przedstawiają m.in. fragment 80-metrowego neonu zawieszony nad sklepem monopolowym „Prażanka”, nad którym mieszkali i pracowali artyści, brudną bramę i jeszcze brudniejszą klatkę schodową, którą klienci traktowali jak WC, itd. W konsekwencji niesprzyjających warunków – jak dowiedzieć się można z wielu relacji – artyści żyli w pomieszczeniach z zamkniętymi i zasłoniętymi pilśniowymi płytami oknami, przy drzwiach uchylonych na klatkę schodową (przytrzymywanych na sznurek), skąd dobywały się zapachy i dźwięki przyprawiające Kulik o rozstrojenie nerwowe.

Rzecz jasna, trudnościom lokalowym towarzyszyły prawie powszechne wówczas problemy z pozyskaniem żywności i materiałów plastycznych, zdobyciem paszportów itd. KwieKulik – chcąc się utrzymać – podejmowali się (nie dość licznych, lecz i tak wyczerpujących) chałtur zleczanych przez oficjalne instytucje artystyczno-rzemieślnicze. W konsekwencji potęgowało się – wyczuwalne w ich pracach – znużenie i rozgoryczenie, co Kulik określiła jako: „bezobiektową walkę z zastaną sztuką i zastaną rzeczywistością”, w momencie, w którym „narasta lęk i złość wobec niezrozumienia”¹⁰. Z pewnością negatywne stany umacniały się przez napięcia towarzyskie, poczucie niedoceny ich sztuki, a w końcu także konflikt polityczny i wynikające zeń reperkusje (wskutek ukazania się w szwedzkim katalogu korespondujących

9 Tamże, s. 235

10 D. Jarecka *Musiałam mieć ciało*, http://www.kulikzofia.pl/polski/ok3/ok3_jarecka.html (28.02.2015).

ze sobą prac *Ptak z gipsu* i *Człowiek-kutas* artyści dostali zakaz reprezentowania Polski na arenie międzynarodowej; odmawiano im także paszportu i nie przyznawano prac zarobkowych).

Dwuznaczność zawarta w tytule *Koło KwieKulik* sygnalizuje zatem nie tylko sposób rozmieszczenia fotografii, ale przede wszystkim ukazuje ówczesny kontekst i najbliższe otoczenie artystów oraz sugeruje sytuację „błędnego koła”, w której znajdowali się twórcy. Wysyłając pracę na wykład poświęcony różnicom między sztuką wschodnio- a zachodnioeuropejską, KwieKulik pragnęła zaakcentować nie tyle jakkolwiek rozumianą odmienność estetyczną, stylistyczną czy ideową sztuki powstającej w Polsce, ile wskazać na elementarne trudności tworzenia w PRL-owskiej rzeczywistości w ogóle.

Niezależnie jednak od licznych przeciwności i od tego, jak zmieniała się postawa Kulik i Kwieka – oscylująca od napędzanego aktywnym krytycyzmem ideowego zaangażowania, przez pełne dobrej wiary przekonanie o konieczności doskonalenia szwankującego systemu, po zwątpienie w komunizm i zdystansowaną do władzy lewicowość – artyści wypracowali metodę, dzięki której – jak twierdzi Kulik – „w sztuce doświadczali własnego życia”. Artyści zapewniali, że „był to projekt totalny”, w którym chodziło o scalenie kilku porządków: m.in. przepracowywanie w sztuce własnych przeżyć, ale i traktowanie działań artystycznych jako życia samego w sobie. Jak wspomina Kulik:

W zasadzie żyliśmy tak, jakbyśmy studiowali rzeczywistość, realizowali jakieś pracowniane studium. I nasze życie też było *de facto* takim studio-waniem. Studiowaliśmy samych siebie w danych okolicznościach i uwarunkowaniach życiowych – w naszych pismach wskazywaliśmy nawet, że jesteśmy swoistymi myszkami doświadczalnymi dla samych siebie. Żyjąc w tej rzeczywistości, byliśmy wewnątrz niej, ale zarazem, jako jej analitycy, trochę na zewnątrz. Cały czas sytuowaliśmy się w takim nawiasie – dzisiaj można by go nazwać nawiasem prywatności albo nawiasem studia. Być może nawet w większym stopniu rozciągaliśmy studio na rzeczywistość, niż wprowadzaliśmy rzeczywistość do wnętrza studia.¹¹

Dochodziło do nieustannego, wcale niemetaforycznego zacierania granic między egzystencją a sztuką. Artyści całe dni tworzyli, a „przestrzenią sztuki stać się mogła zarówno galeria czy ulica, jak i własne mieszkanie KwieKulik,

¹¹ KwieKulik, Zofia Kulik & Przemysław Kwiek, s. 539.

w którym powstała Pracownia Działań, Dokumentacji i Upowszechniania”¹². Spędzali długie godziny na ostrych polemikach, w których konceptualnie opracowywali swoje doświadczenia. Używali tego, co było najbliższe: własnych ciał, przedmiotów codziennego użytku, prostych materiałów plastycznych. Niezależnie, czy przebywali w domu, czy w plenerze, nieustannie towarzyszył im aparat fotograficzny lub kamera. Powstawały setki zdjęć i slajdów. Jedną z istotniejszych kwestii było rejestrowanie czy – jak to określali twórcy – „dokumentowanie” działań. I nie była to okazyjna aktywność. Chodziło o praktycznie permanentny proces dokumentowania. Po latach Kulik oceniała to następująco:

to było drastyczne – działanie na sobie, swoim życiu, ale to widzę dziś. Wówczas to było naturalne, być może odreagowywanie rzeczywistości, która była za oknami naszej pracowni, naszego mieszkania.¹³

Drastyczny okazywał się zwłaszcza wymiar prowadzonych praktyk, ich skala, częstotliwość i wysoki poziom energetyczno-emocjonalny. Błędem byłoby mniemać, że chodziło wyłącznie o „odreagowywanie” i rejestrowanie. Nie bez powodu w przywołanej wypowiedzi Kulik wyraźny jest imperatyw naukowego analizowania i studiowania. Właściwą metodę KwieKulik cechowało wszakże zacięcie eksperymentatorskie. Jednak artyści eksperymentowali metodycznie, nie improwizując, lecz w powtarzalny, mozolny sposób wypracowując artystyczne efekty. Dlatego właśnie adekwatne wydaje mi się rozpatrywanie praktyk tego duetu w kategoriach pracy laboratoryjnej. Jak wiadomo, aktywność w laboratorium naukowym wymusza precyzyjne, konsekwentne, czasochłonne, najczęściej mało efektowne, wieloetapowe i najczęściej wielodyscyplinowe wariantywne powtarzanie badań; (ewentualna) finalna innowacyjność jest okupiona koniecznością ciągłego próbowania, symulowania i poznawania aspektów danego obiektu czy zjawiska. Ważna jest także kwestia granic przestrzeni laboratorium. W przywołanej uprzednio wypowiedzi Kulik rozważa faktyczne usytuowanie duetu: „Cały czas sytuowaliśmy się w takim nawiasie [...]. Być może nawet w większym stopniu

¹² M. Michałowska *KwieKulik i Rzeczywistość*, http://www.kulikzofia.pl/polski/ok2/ok2_michalowska.html (28.02.2015).

¹³ Wypowiedź Z. Kulik zarejestrowana w dokumencie *Forma jest faktem społecznym. KwieKulik* autorstwa A. Mazanek i K. Landsberga, 2009, ok. 12:25-12:40 min nagrania, <http://ninateka.pl/film/kwiekulik-forma-jest-faktem-spolecznym>, (28.02.2015).

rozcigaliśmy studio na rzeczywistość niż wprowadzaliśmy rzeczywistość do wnętrza studia". Twierdząc, że „nawias”, o którym mówi Kulik, jest właśnie sferą laboratorium.

Bruno Latour, definiując na swoje potrzeby tę przestrzeń, stwierdza z całym przekonaniem, że „laboratoria są stworzone po to, by naruszać bądź demontować samo rozróżnienie między wnętrzem i zewnątrzem, jak również między skalą mikro a makro”¹⁴. Co oczywiste, w retoryce KwieKulik „studio” odpowiada przeważnie „wnętrzu”, „rzeczywistość” zaś zewnątrz. Niemniej działalność duetu polegała w dużej mierze na niwelowaniu różnic między tymi domenami, owym „rozciganiu studia na rzeczywistość” – zarówno w skali mikro (danej pracy, która nie mogła stanowić gotowego, zamkniętego dzieła, lecz była jedynie fragmentem ciągłego procesu), jak i makro (rozumienia relacji między życiem/tworzeniem i prywatnym/politycznym). Kulik stwierdzała: „to nie było tworzenie czystej sztuki, gotowych zamkniętych prac. To była cała sieć wewnętrznych powiązań między sztuką i życiem”. Z kolei Łukasz Ronduda przekonująco charakteryzował owo napięcie w skali „makro”:

KwieKulik stale problematyzowali narzucone przez PRL granice między sferą publiczną i prywatną. Starali się inaczej definiować relacje między nimi, raczej nie na zasadzie binarnej opozycji, lecz przenikania, tworzenia ich swoistej „wspólności”¹⁵.

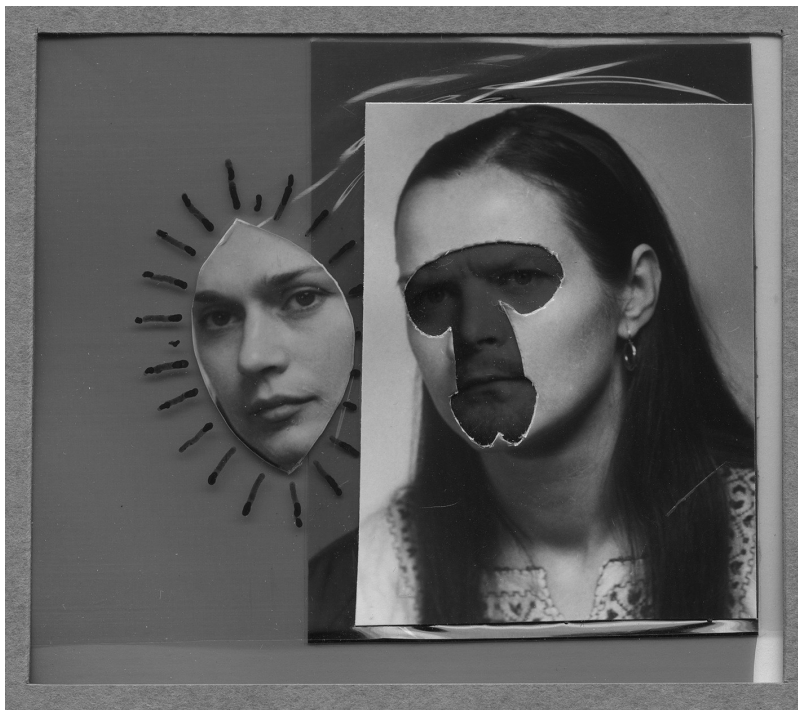
Powiązania, przenikania i wspólności są skądinąd podstawowymi terminami nowoczesnego Latourowskiego laboratorium. Przenosząc to pojęcie na pole humanistyki, jak czynią to choćby Ryszard Nycz, Ewa Rewers¹⁶ czy Arkadiusz Żychliński¹⁷, można oczywiście traktować je jedynie jako metaforę kulturowego wypracowywania określonych wartości. Jednak, jak sugeruje Nycz, każdy tekst kultury, stanowiąc podstawy humanistyki innowacyjnej,

14 B. Latour *Dajcie mi laboratorium a poruszę świat*, przeł. K. Arbiszewski, Ł. Afeltowicz, „Teksty Drugie” 2009 nr 1/2, s. 165.

15 Ł. Ronduda *Sztuka, miłość, polityka, nauka. Życie i twórczość Zofii Kulik i Przemysława Kwieka w latach 1970-1987*, w: *KwieKulik, Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, s. 12.

16 E. Rewers *Praktyka jako badanie: nowe metodologie w humanistyce*, w: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012.

17 A. Żychliński *Laboratorium antropofikcji. Dociekania filologiczne*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014.



Autor KwieKulik. Dzięki uprzejmości Zofii Kulik.

faktycznie **jest laboratorium**; to znaczy można go rozpatrywać jako „węzeł otwartej sieci translacyjnych operacji między tym, co przyrodnicze, społeczne i dyskursywne, mediatyzujący i inwencyjnie przekształcający relacje między umysłem, ciałem i środowiskiem”¹⁸. Między innymi chodzi zatem o to, że laboratoryjnie rozumiany tekst nie tyle deponuje jakieś sensy, ile tworzy sieć relacji między tym, co reprezentowane, historyczne i lokujące się po stronie twórcy, a tym, co współtworzy dany kontekst odbiorcy. W konsekwencji relacje te „wnikają w, i przekształcają, środowisko historyczne, społeczne i kulturowe”¹⁹. Tekst jest laboratoryjnym polem eksperymentalnych zabiegów twórcy, ale także interakcja tego tekstu z odbiorcą staje się przestrzenią próby i eksperymentu, pretekstem do inwencyjności czytelnika/widza. I o ile

18 R. Nycz *W stronę humanistyki innowacyjnej. Tekst jako laboratorium*, „Teksty Drugie” 2013 nr 1/2, s. 252.

19 Tamże, s. 248.

propozycja rozważania z tej perspektywy tekstu literackiego wymaga zapewne otwartości badawczej, pozwalającej na rewizję dotychczasowych modeli literatury, o tyle wydaje się, że specyfika projektu Kwiekulik wręcz domaga się takiego ujęcia. Dlaczego?

Otóż, używając bardziej tradycyjnych narzędzi, trudno objąć niezwykle szerokie spektrum i jednocześnie zrozumieć stawkę, styl i mechanizm działań Kwiekulik. Gdy wspominałam o ich skłonności do eksperymentowania, miałam na myśli faktyczne „poddawanie próbie” samych siebie oraz przejawów otaczającej ich rzeczywistości. Jednak nie tylko. Chodziło także o przełamywanie zastanych konwencji i wypracowywanie nowych form ekspresji, archiwizowania sztuki (własnej, ale i współczesnych im artystów) i komentowania sytuacji politycznej oraz o prowokowanie faktycznej zmiany społecznej. Zmierzające ku temu działania realizowano bardzo konsekwentnie – w ciągu kilkunastu lat stanowiły one rozszerzenie, ale i potwierdzenie głównej, niezwykle spójnej metody. Jak trafnie wskazuje Marianna Michałowska, aktywnościami Kwiekulik każdorazowo kierowały „zasady logicznego wynikania kolejnych elementów procesu”, co „odróżnia metodę Kwieka i Kulik od akcji czy happeningu. Nie ma tu miejsca na improwizację czy przypadkowość. Początkiem realizacji jest rodzaj scenariusza – rozpisu”²⁰. Istotne było bowiem nie tylko rejestrowanie poszczególnych aktywności, ale dokumentowanie całego procesu twórczego.

I faktycznie, jak na pracę laboratoryjną przystało, każde działanie poprzedzano dyskusjami, a następnie skrupulatnym rozpisaniem danej sytuacji artystycznej: wskazaniem współrzędnych czasowych i lokalizacyjnych, opisem obiektów, ich pochodzenia, właściwości i przeznaczenia oraz sugerowaniem motywacji artystów. Zapisy brzmiały jak formuły przepisów aptecznych. Uderzający jest także status artystycznych obiektów. Najczęściej były to najzwyczajniejsze, domowe przedmioty zestawione z prostymi materiałami plastycznymi. Nigdy nie były to jednak rzeczy, które – jak np. słynny pisuar Duchampa – dla potrzeb artystycznych wyłączano z codziennego użytku. Umiejętność ich pomysłowego wykorzystania Zbigniew Libera ocenia jako jeden z podstawowych wyznaczników niepodrabialnego stylu Kwiekulik:

Oni wypracowali własną stylistykę przy użyciu dostępnych wtedy środków: szary papier pakowy, fotografia czarno-biała, bibułka

²⁰ M. Michałowska *Kwiekulik i Rzeczywistość*, http://www.kulikzofia.pl/polski/ok2/ok2_michalowska.html (28.02.2015).

biało-czerwona. Robili tablice takie jak na korytarzu w fabryce, podrabiali tandetę wizualną tamtych czasów. Moja ulubiona praca to *Koło KwiekKulik*, wstrząsająca dokumentacja ich otoczenia: odrapanych ścian, podwórka, ulicy – zdjęcia ułożone w koło na planszy. Nie mogli tego pokazać na wystawach.²¹

Raz jeszcze, lecz w nieco innym wariancie, powraca kwestia dokumentowania codzienności. Duet bowiem nie tylko tematyzował własne konfrontacje z otoczeniem, ale też wprost czynił je bezpośrednim materiałem pracy. I czynił to za pomocą elementarnych, banalnych lub kiedy indziej pozornie „nieartystycznych”, na ogół powszechnie dostępnych środków.

Można zaryzykować stwierdzenie, że najbardziej rudymen tarne, lecz jednak nużące, bolesne czy rozczarowujące przejawy rzeczywistości były największą inspiracją. Jak mówił Kwiek, „my te drobne trudności i drobne kłopoty niesłychanie wysoko cenimy, w odróżnieniu od wielu artystów. Czujemy na zdarzenia, zwłaszcza złe, aby w nich uczestniczyć”²². Doświadczenie samo w sobie staje się zatem właściwym „obiektem” laboratoryjnej i zarazem artystycznej pracy. Stąd też wynikająca m.in. z teorii Oskara Hansena skłonność artystów, by „w każdym chaotycznym, czy spontanicznym, czy życiowym zjawisku wypreparowywać jego elementy, dzielić, klasyfikować, badać następstwa, modelować, analizować, weryfikować itd. I wprowadzać jasne kryteria oceny”²³.

Kwiek w rozmowie z Kulik i Tomaszem Załuskim następująco uzasadniał motywacje poszukiwań:

Ale dlaczego myśmy to w ogóle robili, dlaczego tak postępowaliśmy? Chcieliśmy się ustawić w kontrze do całej kultury oficjalnej, jaka istniała w Polsce w latach 70. [...], która była nie do przyjęcia. Występując z tych dumnych pozycji, tkwiliśmy w tym naszym „laboratorium”. Nie odrzucaliśmy tej kultury oficjalnie tylko dlatego, że była PRL-owska. Sprzeciwialiśmy się jej, bo sądziliśmy, że nie dorasta do wzorców, jakie zdobywaliśmy ze wszystkich dostępnych nam źródeł merytorycznych:

21 Cyt. za: D. Jarecka *Musiłam mieć ciało*, http://www.kulikzofia.pl/polski/ok3/ok3_jarecka.html (28.02.2015).

22 *Wywiad z Zofią Kulik i Przemysławem Kwiekiem. Rozmawiała Maryla Sitkowska. Warszawa 1986-1995*, http://www.kulikzofia.pl/polski/ok2/ok2_wywiad1.html (28.02.2015).

23 Tamże.

lektur książek i czasopism naukowych czy też uczestnictwa w seminariach naukowych.²⁴

Wiadomo, że Kulik i Kwiek uczęszczali na seminaria i wykłady na Uniwersytecie Warszawskim i w Polskiej Akademii Nauk, m.in. do Tadeusza Kotarbińskiego, Stanisława Piekarczyka, Heleny Rasiowej czy Władysława Tatarkiewicza. Czytali także ich pisma filozoficzne i prakseologiczne. Pod tym wpływem – jak słusznie zauważa Załuski – „przejawiali wzmożone zainteresowanie kwestią formalizacji działań artystycznych, starając się wykorzystywać i eksponować w nich pewne modele oraz algorytmy strukturalno-generatywne”²⁵. W końcu zaczęli tworzyć wizualne odpowiedniki operacji matematyczno-logicznych (jak choćby *Działania z Niewiadomą X* czy *Działania z Dobromierzem*).

Ciekawie tę tendencję interpretuje Łukasz Ronduda:

KwieKulik – odrzucając przekonanie o istnieniu czystej istoty sztuki, czy też o użyteczności jakiegokolwiek esencjalistycznej płaszczyzny – wykonali oryginalny ruch, sięgając po matematykę, jako jedyną możliwą, obiektywną czy wręcz uniwersalną ontologię. Dla KwieKulik matematyka i logika stały się szansą na ocalenie uniwersalnej płaszczyzny komunikacji międzyludzkiej po upadku modernistycznych utopii.²⁶

W ostatecznym rozrachunku dyktowane naukowymi teoriami aktywności może nie wytworzyły płaszczyzny komunikacji, która przysporzyłaby KwieKulik szerokiego grona odbiorców, ale z pewnością współdecydowały o ich nowatorstwie.

Jak wielokrotnie argumentowali artyści, celem było przeciwdziałanie autonomicznej awangardzie, ale też sztuce socrealistycznej i wszechobecnej tandecie. Kulik i Kwiek polemizowali zarazem z obowiązującą ideologią, jak i estetyką. Z jednej strony krytykowali władze i oficjalne instytucje, gdyż jako zaangażowani lewicowcy nie mogli pogodzić się z „wypaczeniami” systemu. Deprecjonowali jednak także antykomunistyczną opozycję, argumentując, że „ideologiczne utożsamienie uzyskuje pełnię siły oddziaływania na nas,

24 *Anatomia KwieKulik. Z Zofią Kulik i Przemysławem Kwiekiem rozmawia Tomasz Załuski*, s. 539-540.

25 T. Załuski *Działajmy sprawniej! Sztuka i dyskursy nauki*, w: KwieKulik, Zofia Kulik & Przemysław Kwiek, s. 533.

26 Ł. Ronduda *Sztuka, miłość, polityka, nauka*, s. 12.

gdy właśnie zachowujemy świadomość, że nie jesteśmy całkowicie z nią (ideologią) utożsamieni”²⁷. Być może nie bez cienia słuszności, KwieKulik zdawali się wierzyć, że radykalne przeciwstawianie się PRL-owskiej polityce nie czyni opozycji czystą, niewinną i zdystansowaną, lecz poprzez radykalność tego zaprzeczenia – na zasadzie zawłaszczenia uwagi i wrażliwości antagonisty – władza osiąga największy sukces w wymiarze psychicznym, społecznym i ideologicznym.

Z drugiej strony artyści eksperymentowali na różnych poziomach estetycznych, retoryczno-symbolicznym i materialnym. Stworzyli swoiste laboratorium form. Pragnęli zmiany rozumienia roli artysty, ale też – jak zostało już powiedziane – relacji między sztuką i egzystencją. Co więcej, negowali dotychczasowe osiągnięcia artystyczne, z modelem sztuki modernistycznej na czele. Proponowali także własne rozwiązania formalne – na przestrzeni kilkunastu lat dochodziło do ciągłego ewoluowania form wypracowywanych przez KwieKulik. W tym miejscu innowacyjna praktyka laboratorium form łączyła się z aktywnością laboratorium doświadczenia – i to nie jedynie metaforycznie. Wynalazczość pracy polegała m.in. na tym, że artyści, dokumentując, archiwizując²⁸ i komentując rzeczywistość PRL-u, wymyślali nowe sposoby i techniki przepracowywania własnych doświadczeń, ale co za tym idzie, prowokowali także zmianę stosunku do realiów, a ostatecznie (w skali mikro) doprowadzali również do choćby częściowej zmiany zastanego, ale już inaczej postrzeganego porządku rzeczy.

Pod presją, czyli co się wydarzyło między K. i K.

W 1979 roku KwieKulik zostali zaproszeni do udziału w międzynarodowym przedsięwzięciu tworzenia „sztuki pocztowej”, organizowanym przez magazyn „Commonpress”. Prawie sześćdziesięciu uczestników przygotowało projekty stempli-autoportretów, które następnie wykonała specjalistyczna

27 Tamże.

28 Por. omówienia i analizy archiwizacyjnej działalności KwieKulik, m.in.: P. Mościcki *KwieKulik – archiwum działania*, w: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, s. 520-522; L. Nader *PDDiU: Archiwum horyzontalne*, w: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, s. 523-524.; tejsze *O czym zapominają archiwa? Pamięć i historie „Z archiwum KwieKulik”*, http://www.kulikzofia.pl/polski/ok2/ok2_nader.html (28.02.2015); T. Załuski *Zofia Kulik prezentuje KwieKulik. Dobromierz X. Katalog*, Galeria Atlas Sztuki, Łódź 2008, dostępny na stronie: http://www.kulikzofia.pl/polski/ok2/ok2_zaluski.html (28.02.2015).



Autor KwieKulik. Dzięki uprzejmości Zofii Kulik.

firma. Duet – by wybrnąć z konieczności symbolicznego rozdzielania się przy tworzeniu autoportretu, dokonał charakterystycznego podziału²⁹. Kwieka – jako potencjał męski – reprezentował rysunek wtyczki z wyraźnie zaznaczonym kształtem bolca. Kulik – potencjał kobiecy – obrazowało

²⁹ KwieKulik, Zofia Kulik & Przemysław Kwiek, s. 325.

gniazdko elektryczne. Ewentualne złączenie elementów obwodu mogłoby spowodować „pobudzenie” czy „rozświetlenie” kuli ziemskiej zastępującej tu zwykłą żarówkę. Jednakże bolec ze znakiem „+”, był skierowany w dziurkę z tym samym znakiem „+”. Można zatem domyślać się, że doszłoby jedynie do odpychania tych samych ładunków. Powstaje pytanie, czy i dlaczego artyści symbolicznie ukazywali w ten sposób niefortunność połączenia swoich potencjałów? Jeśli bowiem uznać figurę globu za metaforę ich artystycznej praktyki, okazywałoby się, że wskutek złego dopasowania ładunków nie dochodzi do przepływu, układ okazuje się nieefektywny, sztuka nie staje się przestrzenią czy medium sprawczego oddziaływania. Można oczywiście uznać gest twórców za przypadkowy czy żartobliwy, trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że wiele mówi on o mechanizmach ich współpracy.

Gdy analizuje się wspólne praktyki, uderzające staje się skomasowanie siły, męskiej dominacji, a niekiedy jawnej przemocy. Widać to zarazem w działaniach artystycznych, jak i w planie biograficznym, zarówno społeczno-politycznym, jak i prywatnym – istotnym, gdyż mocno odciskającym się w sztuce. Interesująca jest z tej perspektywy często powracająca w wywiadach na pozór banalna kwestia jedzenia:

Zofia Kulik: Mieszkaliśmy wtedy w Warszawie, na Pradze [...], a moja matka na Mokotowie [...]. Miejsca te dzieliła dość duża odległość. Wyobraź sobie, że dwa lub trzy razy w tygodniu jeździłam do swojej matki i wracałam od niej z dwoma wielkimi koszami tzw. wałówki [...]. I to nas ratowało. Ja wstawałam przed ósmą, bo odprowadzałam dziecko do żłobka. Wracając, kupowałam bułki, przynosiłam je do domu, a on [P. Kwiek – przyp. A.D.] zawsze miał pretensje, że są czerstwe i robił mi awanturę.

Przemysław Kwiek: To nie były bułki. Chodziło o chleb.

ZK: Bułki też. Naciskał je, sprawdzając, czy w odpowiedni sposób trzeszczą. Poza tym, gdy on wstawał tak późno na śniadanie [około 13.00 – przyp. A.D.], ja już też byłam głodna i chciałam coś zjeść, a on mi zakazywał. Byłam wtedy potwornie chuda, sama skóra i kości.

PK: Tak było, ale to nieistotne [...]. dzisiaj to się nazywa fitness. Tu chodziło o coś innego, o pewien regulamin, choć faktycznie był to błąd. [...] zasada jest taka, że śniadanie się je o godzinie ósmej rano, a później już się nie podjada. Ja wtedy gotowałam i bałam się, że jak ona coś przekąsi w międzyczasie, to potem już nie zje za dużo mojego obiadu.

ZK: Obiad był zaś o osiemnastej. I ja od rana aż do tej pory nie mogłam niczego zjeść.³⁰

Raz jeszcze widać, jak silne było podporządkowanie codzienności zasadom metodycznego tworzenia. Problem jednak w tym, że styl i charakter działania nie były wypadkową wspólnych decyzji, a poświęcenie w imię sztuki okazywało się nierównomierne. Mówiąc wprost: Kwiek jawi się w tym układzie jako tyran pragnący stanowić swoje prawa zarówno w domenie życiowej pragmatyki, jak i estetyki. Psychofizjologiczne podporządkowanie Kulik przekładało się bowiem na poziom zależności artystycznej.

Artystka rozpoczynała swą działalność jako rzeźbiarka, twórczyni gotowych, zamkniętych form. Pod wpływem inspiracji Hansenowską ideą dzieła otwartego, ale też zgodnie z imperatywem Kwieka, porzuciła te wzorce dla ciągłego eksperymentowania, dziania się, niekończącego się procesu. Kulik jedynie kilka razy „zdradziła” Kwieka, tworząc (najczęściej przy okazji samotnych wyjazdów) drobne dzieła „zamknięte”. Podobno widać było jednak, że artystka tęskni za większą „gotową” formą. Nie było tajemnicą, że ich wspólni znajomi niejednokrotnie składali jej dwuznaczne sugestie, np. „Kulciu, kiedy ty w końcu zrobisz coś sama, bez Kwieka, zrobisz dzieło?”³¹ Do pewnego stopnia pozwoliła sobie na to epizodycznie w 1978 roku, gdy po zakończeniu wspólnego wystąpienia *Ciężkie bolączki zabijają życie* zrealizowała performans *Blaganie o przebaczenie*. Wypożyczyła na tę okazję białą suknię z długim trenem i chodząc po scenie, biła pokłony i padała na kolana przed publicznością. Spytana później przez Joannę Turowicz o swoje motywacje, odpowiedziała:

Dusiłam się 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 [...]. Musiałam być chyba nieźle żalosna. Czułam upokorzenie totalne. Ale potrzebowałam tej sytuacji i to zrobiłam.³²

³⁰ T. Załuski *Działajmy sprawniej! Sztuka i dyskursy nauki*, s. 537.

³¹ K. Sienkiewicz *Zatańczą ci, co drżeli*, Karakter, MSN w Warszawie, Kraków–Warszawa 2014, s. 38.

³² *Bunt neoawangardowej artystki. Z Zofią Kulik rozmawia Joanna Turowicz*, „Opcje. Kwartalnik Kulturalny” 2004 nr 3, s. 54–61.

Na fotografiach z tego wydarzenia widać smutną i zarazem przejętą Kulik samotnie przechadzającą się przed skonsternowanymi widzami. Poprzez *Błaganie o przebaczenie* Kulik nie tylko ukazywała pęknięcia rzekomego monolitu i krzyczała o własną pozycję w duecie, ale też zdobywała się na akt emancypacji przez upokorzenie³³. Niejednoznaczny, lecz jakże intensywny w wyrazie gest zasadniczo zmieniał relację między artystką i odbiorcą oraz silnie kontrastował ze zwykle agresywną praktyką i retoryką duetu.

Kulik zdecydowała się na odejście dopiero 10 lat później. I co ciekawe, gdy mowa jest o decyzji rozpoczęcia przez Kulik indywidualnej pracy, nieoczekiwanie powracają wątki związane z pożywieniem. Jak artystka przyznaje w jednym z wywiadów, opuszczając duet i zarazem rozstając się z Kwiekiem, „miała lęk, co będzie jadła, bo to Przemek zawsze gotował”. Były partner potwierdza wówczas: „Gotowałem, ale takie zajzajery, ostre, wyciągowe zupy, które jej nie smakowały. Parę lat temu wreszcie nauczyła się gotować i to tak, jak woli: rozwodnione”³⁴. Pod drobną złośliwością kryje się jednak fundamentalny, nie tyle kulinarny, ile estetyczny konflikt.

Analizując zapisy praktyk duetu, wyczuć można zresztą silne napięcia. Warto wskazać konkretne przykłady ich oddziaływania. Jednym z nich jest projekt przygotowany na kolejną edycję konkursu „Commonpress” dotyczącą „nagości na znaczkach”. KwieKulik użyli swoich fotografii paszportowych i przygotowali fotomontaż, który można by określić mianem „znaczków płciowych”. W twarzy Kulik została wycięta dziura w kształcie narządów męskich. W to miejsce doskonale wpasowano twarz Kwieka, którą przykryto czerwoną, prześwitującą warstwą celofanu. Z kolei obok tak spreparowanego portretu prezentowano pod żółtym celofanem wyciętą w kształt waginalny twarz Kulik z odchodzącymi promieniście czarnymi kreskami. Można oczywiście uznawać ten zabieg za metaforę symbiotycznej relacji³⁵, wydaje się jednak, że fotomontaż jest raczej wizualizacją symbolicznego zawłaszczenia. O ile bowiem falliczny wizerunek Kwieka zostaje brutalnie

33 Por. inspirujące feministyczne analizy działalności KwieKulik, ale też indywidualnej praktyki Kulik z przełomu lat 80. i 90. m.in.: E. Majewska *Kłopot z płcią w pracach KwieKulik? Cherchez la femme*, w: *KwieKulik, Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, s. 518-519; E. Toniai *Olbrzymki: Kobiety i socrealizm*, Ha!art, Kraków 2008; I. Kowalczyk *Kobieta, która patrzy*, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 1999 nr 1; M. Ujma *Tkanie jako bunt. O twórczości Zofii Kulik*, „Dekada Literacka” 2004 nr 2.

34 A. Prodeus *KwieKulik: Duet-legenda*, <http://kultura.newsweek.pl/kwiekulik--duet-legenda,104269,1,1.html> (28.02.2015).

35 *KwieKulik, Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, s. 319.

wkomponowany w postać kobiety, bez reszty ją „anektując”, a jednocześnie tworząc nad wyraz spójną całość podmiotowo-estetyczną (która wygląda po prostu jak „Kwiek z długimi włosami”), o tyle Kulik zostaje całkowicie rozczłonkowana, staje się orbitującą w pobliżu partnera „waginatą o ludzkiej twarzy”.

Można by oczywiście mnożyć przejawy mniej oczywistego na pierwszy rzut oka, a przemocowego, jak mniemam, wymiaru współpracy Kulik i Kwieka. Z pewnością nie była to zresztą (wyłącznie) wypadkowa personalnych czy charakterologicznych skłonności, lecz także (lub przede wszystkim) konsekwencja laboratoryjnego systemu pracy, próby dosłownego traktowania awangardowego imperatywu kielznięcia uczuć i wyrugowania wszelkich słabości. Kulik, odchodząc, jednoznacznie zdystansowała się od tych metod i ideałów, stwierdzając: „Przez około 17 lat pracowałam w duecie. Uczestniczyłam w realizowaniu wspólnych celów. Po wielu próbach przestałam wierzyć, że można je realizować i w bezkonfliktową pracę zespołową. [...] Nie chcę być dłużej myszą doświadczalną”³⁶.

„Okrutna walka” jako źródło innowacyjności?

Wiele relacji wskazuje, że Kulik, będąc z Kwiekim, była wycofana, nieśmiała, niepewna swojej roli i pozycji. Gdy przychodziło do opowiadania o ich wspólnej działalności, z pewnym oporem argumentowała artystyczne wybory. Po latach – w rozmowie z Kwiekim i Tomaszem Załuskim, wyznaje, że brakowało jej własnej przestrzeni:

Zofia Kulik: Chciałam, abyśmy w niektórych sytuacjach wprowadzali podział pracy, wtedy ja mogłabym realizować jedne zadania, on inne. Bylibyśmy bardziej efektywni. Ale nie, myśmy się ani na chwilę nie rozstawali.

Przemysław Kwiek: Nie, stanowiliśmy całość.

ZK: To było jednak bardzo nieekonomiczne. Wszystko robiliśmy razem, co powodowało, że w pewnym sensie byliśmy pozbawieni tego, co ja mogłabym samodzielnie wypracować. Przemek powiedział, że w jego ówczesnej opinii wszystko powinno być systematyczne, jak w zegarku. Ale to była jednak jego systematyka, to on ją narzucał, wstając o pierwszej po południu itd., a inni mieli się jej podporządkować. [...] Wszyst-

³⁶ K. Sienkiewicz *Zofia Kulik*, <http://culture.pl/pl/tworca/zofia-kulik> (28.02.2015).

ko miało być podporządkowane jego rytmowi psychofizjologicznemu, urządzone na zimno, jak w fabryce.³⁷

Wygląda na to, że Kulik nie tylko jadła, ale i tworzyła nie to, co chciała, i nie tak, jak chciała. Działo się to w imię wypełniania rzekomego (artystycznego? naukowego? społecznego?) obowiązku, urzeczywistniania mitu neoawangardowej powściągliwości, intelektualizacji i emocjonalnego chłodu. Jak wynika z wypowiedzi Kwieka, istotne było dla niego także w istocie modernistyczne pragnienie całości i wyobrażenie monolitycznej natury duetu. Pojawia się pytanie, czy działalność fundowana z woli Kwieka na takich wartościach, lecz sygnowana nazwiskami obojga artystów, była strefą głównie jego wpływów?

Otóż niekoniecznie, zwłaszcza jeśli uznać praktykę artystyczną KwieKulik za przestrzeń agonu. Wydaje się bowiem, że ich działanie i dokumentowanie było nieustannym konfrontowaniem i ścieraniem się pomysłów, racji, afektów i potrzeb. I choć wszystko wskazuje, że Kwiek był stroną dominującą, to jednak pasywność czy uległość, a niekiedy zapewne także i silny, czynny opór Kulik determinowały charakter ich praktyk. Ważne jest zatem, by mieć świadomość codziennego trudu wypracowywania wspólnej jakości estetycznej. Ale nie tylko. Wydaje się bowiem, że działalność KwieKulik rozumiana jako polemiczny dialog dwojga artystów, stanowi wcale niejednoznaczny przykład uwewnętrznienia, a być może również przewyciężenia szerszego problemu, jakim niewątpliwie był modernistyczny dualizm estetyczny.

Kulik wielokrotnie podkreśla zróżnicowanie artystyczno-światopoglądowych perspektyw twórców duetu. W rozmowie z Ryszardem Ziarkiewiczem mówiła:

byliśmy razem, tworząc dziwny osobowo-artystyczny kolaż. Z punktu widzenia kogoś z zewnątrz tworzyliśmy „jednolit”. [...] Patrząc od środka, od wewnątrz, obu postaw nie dało się połączyć, dlatego pomiędzy nimi toczyła się okrutna walka.³⁸

Antagonizmy wyczuwalne są nie tylko na poziomie retoryki, ale też widoczne są w rozbieżnościach metod pracy Kulik i Kwieka. Z pewnością

37 *Anatomia KwieKulik. Z Zofią Kulik i Przemysławem Kwiekiem rozmawia Tomasz Załuski*, s. 540.

38 *Bądź tylko posłusznym psychofizycznym instrumentem. Z Zofią Kulik rozmawiał Ryszard Ziarkiewicz*, s. 12-21.

wyrazistym przykładem jest wspomniany już performans Kulik *Błaganie o przebaczenie*. Ważne były jednak też jej „akcje wyjazdowe”, jak choćby ta, podczas której Kulik, przy okazji stypendialnego pobytu w Mediolanie, realizowała dwa działania: 1. Przymocowywała do drzwi katedry w Duomo skrawki z wypisanymi fragmentami listów intymnych do Kwieka (np. „Mój miły, bardzo chcę być z Tobą”, „Często myślę o dziecku”), które wchodziły w „interakcję” z wyrzeźbionymi na drzwiach scenami biblijnymi. 2. Ulepiła z gliny bezkształtne figurynki, które ustawiła w zainscenizowanym pochodzie pierwszomajowym. Postaci niosły transparenty z wycinkami listów do Kwieka (m.in.: „Kochany”, „Marzy”, „Ci”, „być”, „mnie”, „Mój”, „Miły”, „Tęsknię”, „bardzo”) i maszerowały u podnóża Pałacu Kultury wyciętego z listu i ustawionego na podróźnej walizce Kulik.

Tymczasem Kwiek samotnie realizował np. *Wernisaz Mięsa i Osęki*, podczas którego ostro wyśmiewał Andrzeja Osękę publicznie potępiającego neoawangardę. Kwiek prezentował wówczas fotografię krytyka sztuki oraz fragment artykułu jego autorstwa, które przymocował do kawała surowego mięsa obwiązanego sznurkiem i smętnie zwisającego z sufitu.

Dość arbitralnie zestawiam te indywidualne przedsięwzięcia artystów ze stylistyką wypracowywanej wspólnie sztuki, by rozważyć przede wszystkim mechanizm konfrontowania nietożsamyh racji Kulik i Kwieka oraz praktyczny wymiar ich „okrutnej walki”. Trudno bowiem nie dostrzec podstawowych różnic: dążenie Kulik do tworzenia oszczędnych, skończonych form, szukanie oryginalnych konceptualnie i formalnie sposobów wyrazu „uczuć logicznych” (jak określiła tę jakość Kulik w rozmowie z Andrzejem Turowskim), nawiązywanie do płci i cielesności czy wreszcie lakoniczne komentowanie własnych odczuć, doświadczeń i reakcji (jak było np. w pracy *Przygody Alicji w pierdolonej krainie czarów*). Z kolei praktyki Kwieka ciążyły w stronę procesualnego i przemocowego oddziaływania, najczęściej opartego na rozbudowanej komentarzami krytyce danego zjawiska społecznego/politycznego oraz wierze w „misyjny” charakter artysty, który w „szokowy” sposób kształtuje przekonania i przyzwyczajania odbiorcy. W tym pobieżnym zestawieniu widać wyraźnie, jak mogły rozkładać się akcenty, które finalnie decydowały o specyfice metody KwiekKulik. Twierdzę, że właśnie konfrontowanie odmiennych wartości, pozostawanie w stanie ciągłej „okrutnej walki”, konieczność forsowania swoich racji decydowały o dynamice, różnorodności i nieprzemijającej aktualności prac duetu. Znacznie upraszczając, można stwierdzić, że wypracowywana wspólnie sztuka była w istocie rejestrowaniem wewnętrznych napięć i konfliktów, które wynikały przecież nie tylko z indywidualnych

zapatrywań estetycznych, ale też były wypadkową odmiennych wrażliwości i doświadczeń, także tych przynależnych płci itd.

Jednocześnie rozpatrywane z tej perspektywy praktyki można uznać za sztukę przekraczającą tradycyjne, dualistyczne podziały estetyczne modernizmu na sztukę intelektualną i realistyczną czy empatyczną, opowiadającą się przeciw często za tym, co kobiece, intymne, emocjonalno-cielesne, nieracjonalne. Działalność KwieKulik była swoistym trzecim nurtem, uwewnętrzniającym pęknięcia i podziały modernistyczne, dzięki czemu możliwe stawało się operowanie i eksperymentowanie środkami „wysokoartystycznej” awangardy i sztuki popularnej. Nowy nurt pozwalał na problematyzowanie i łączenie nie zawsze tożsamyh metod, stylistyk i tematów, jak choćby polityczne podporządkowanie, ideologiczne uwikłanie, konformizm wspólnoty, niekiedy traumatyzujące doświadczenia codzienności, relacje związkowe i rodzinne, własne odczucia, lęki i rozczarowania. Właśnie w ten sposób postrzegane działania KwieKulik określam mianem sztuki realizmu afektywnego (o czym przyjdzie jeszcze powiedzieć przy innej okazji³⁹).

Działania na głowę, by „poczuć myślenie”⁴⁰

Chciałabym teraz pokrótce przedstawić przedsięwzięcie, w którym doszło nie tylko do połączenia interesujących problemów przemocy, związków między płciami, intymności i polityki, ale też do skumulowania silnych napięć napędzających dynamikę akcji KwieKulik. Mam na myśli *Działania na głowę, trzy odstępny* prezentowane w Galerii Labirynt w Lublinie w październiku 1978 roku. Było to „wystąpienie protestacyjne”, po tym jak odmówiono twórcom przyznania paszportów. Performans składał się z trzech części:

Widzowie przed wejściem na salę zostali poproszeni o włożenie sobie za ucho małych czerwonych chorągiewek [...]. Wchodząc do sali, zobaczyli Kwieka i Kulik z głowami uwięzionymi w siedziskach dwóch krzeseł. W drugiej części Kulik siedziała na podłodze z głową wystającą z dna miski. Po wlaniu do miski wody, Kwiek umył twarz, ściągnął koszulę, umył się pod pachami, wreszcie zdjął buty, skarpetki i umył nogi. Kwiek dołał

39 Z racji wymogów objętościowych kwestię tę rozważam w innym miejscu, w artykule *KwieKulik jako zmęczeni terroryści. Sztuka realizmu afektywnego* [w druku].

40 Według celnego określenia Katarzyny Bojarskiej, por. teź *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dzis)*, „Teksty Drugie” 2013 nr 6.

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 krzyczeć: „No powiedz coś, kurwo, powiedz..., nie możesz, co...?!” W części trzeciej widzowie zobaczyli Kwieka i Kulik siedzących na krzesłach z kubłami na głowach (w dnach kubłów były otwory). Poproszeni wcześniej dwaj artyści [...] zaczęli krążyć wokół, wrzucając do kubłów śmieci wyjęte wcześniej z pojemnika znajdującego się na korytarzu galerii.⁴¹

Opisany performans należy chyba do najbardziej opresyjnych w karierze KwieKulik. Dochodzi w nim do splecenia co najmniej kilku istotnych dla duetu wątków, problemów i technik. Z pewnością pojawia się tu doprowadzone aż do wynaturzenia i pewnej wulgarności połączenie sfer sztuki, polityki, prywatności i erotyki. Brutalne traktowanie Kulik przez Kwieka może być bowiem rozumiane jako wyraz dominacji i pogardy zarówno do kobiety i partnerki, jak i do artystki, która nie walczy o silną pozycję w duecie; zawołanie „No powiedz coś, kurwo, powiedz..., nie możesz, co...?!”, byłoby wówczas ostrym przywołaniem Kulik do zajęcia własnego stanowiska artystycznego.

Czerwone chorągiewki (i inne czerwone przedmioty) są artefaktami postulowanej przez twórców Sztuki Nowej Czerwieni. Jednocześnie nawiązują do symboliki partyjnej. W tym kontekście zachowania Kwieka względem upokarzanej i zastraszonej Kulik są wymownym aktem ukazującym mechanizmy funkcjonowania władzy i metody jej oddziaływania na obywateli, którzy mogą żyć, „oddychać”, ale zostaje im odebrana możliwość ekspresji (usta są poniżej poziomu wody) oraz utrudniona mobilność (nóż przystawiony do głowy). Z tej perspektywy tytuł „działania na głowę” oznacza nie tylko dosłowne wchodzenie w interakcję z głową jako częścią ciała, ale także ideologiczną manipulację i polityczną presję.

Interesuje mnie właśnie kwestia przemocy i upokorzenia. Z pewnością w drugiej odsłonie *Działań na głowę* główną „poszkodowaną” była Kulik. W trzeciej części doszło jednak do zmiany roli Kwieka – z agresora stał się jeszcze jedną ofiarą opresyjnych działań. Ale czy wyłącznie artyści byli tu silnie doświadczani? Wcałe niekoniecznie. Gdyby bowiem przestudować mechanizm wielu różnych działań duetu, okazałoby się, że dzieje się tu coś, co podobnie jak w malarstwie Francisa Bacona, decyduje o finalnym,

⁴¹ KwieKulik, Zofia Kulik & Przemysław Kwiek, s. 294.

wrażeniowym efekcie. Bacon, komentując malunek papieża Innocentego X, twierdzi, że „chciał namalować krzyk, a nie grozę”. Gilles Deleuze, analizując te zabiegi, stwierdza, że:

gdy tylko pojawi się groza, wślizguje się narracja, więc krzyk się nie udał. W końcu bowiem maksimum przemocy znajdziemy w Figurach siedzących lub przykucniętych, których nikt nie torturuje czy dręczy, którym nie dzieje się nic, co można by zobaczyć, i w których tym lepiej objawia się potęga malarstwa. Ponieważ przemoc ma dwa różne znaczenia [...], przemoc przedstawionego przeciwstawia się przemocy wrażenia. Ta jest nieodłączna od bezpośredniego działania na system nerwowy, poziomów, przez które przechodzi, obszarów, które przemierza [...]. Tak jak u Artauda: okrucieństwo nie jest tym, za co się je bierze i coraz mniej zależy od tego, co przedstawione.⁴²

W realizacji *Działań na głowę* uczestniczyła publiczność, której zapewne trudno było powstrzymać emocjonalne reakcje na widok Kwieka grożącego Kulik nożem. Role były wówczas jasno określone: Kwiek był oprawcą, Kulik ofiarą, widzownia świadkami. Twierdzą jednak, że sytuacja zmieniła się w trzeciej odsłonie, gdy dwoje artystów z kubłami na głowach było obsypanych odpadkami z kosza stojącego w korytarzu galerii. Rzecz w tym, że owe śmieci mogły należeć do każdego z widzów wyrzucających je w drodze na pokaz. Każdy z osobna mógł więc poczuć się współodpowiedzialny za upokorzenie artystów. Zdaje się, że zastosowana metoda miała uświadomić publiczności z zatkniętymi za uszy chorągiewkami, jak umowny jest podział na wyrządzających krzywdę i krzywdzonych, zaangażowanych i pasywnych, manipulujących i manipulowanych itd. Jednocześnie zachodził tu mechanizm, który Katarzyna Bojarska przenikliwie określa mianem „przejmowania władzy”, czyli „sięgania po narzędzia władzy, które umożliwią artystom, krytykom, badaczom wejście z impetem w przestrzeń dyskursu publicznego”⁴³.

KwieKulik dzięki swojemu niejednoznacznemu stosunkowi do władzy uniknęli zarówno cynizmu, jak i utopijnego antypolitykowania. Co więcej,

42 G. Deleuze *Logika wrażenia*, przeł. M. Kędzierski, „Kwartalnik Artystyczny” 2005 nr 4 (48), s. 91-92.

43 Por. wypowiedź K. Bojarskiej, w: *Miłość do emancypacji. O warsztacie i zaangażowaniu badacza-humanisty z Piotrem Piotrowskim rozmawiają Luiza Nader, Katarzyna Bojarska i Adam Mazur*, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/87/115> (28.02.2015).

„sprawili, że były powody, aby bać się sztuki”⁴⁴. Faktycznie, odbiorcy Kulik i Kwieka narażeni byli zarówno na psychiczno-afektywną, jak i fizyczną presję (jak było np. w *Pomniku doznającym*). Powstaje pytanie, w jakim celu twórcy prowokowali odbiorców oraz do czego potrzebne im były tak silne napięcia?

Paradoksalnie, mimo bólu i przykrości zadawanych własnym ciałom, Kwiek i Kulik najsilniej doświadczali swoich widzów. W przypadku *Działań na głowę* przemoc uaktywniająca się między partnerami oraz ta, którą odczuli, gdy obrzucono ich głowy odpadami, była przemocą przedstawienia, przewidywalną i banalizowaną przez Deleuze’a. Dopiero napięcie, które tworzyło się między odbiorcami, artystami i nieokreśloną wprost, lecz sugerowaną instancją polityczną, okazywało się przemocą wrażenia, czyli właściwą stawką praktyk KwiekKulik.

Laboratorium doświadczenia i laboratorium form pozwoliły artystom na generowanie nowych przeżyć, znaczeń i technik. Ich sztuka była ciągłym procesem, stanowiła idealną realizację tego, co można by uznawać za kulturową czasownikowość⁴⁵, którą skądinąd Kulik określała jako „czynnościowość”. W praktyce okazywało się bowiem, że twórcy nie tylko szukają nowych form werbalizacji doświadczeń oraz ich przepracowania, ale też proponują nowe formuły doświadczenia rzeczywistości. Codzienna działalność okazywała się nie tylko twórczą praktyką, ale też świadomym i zaangażowanym sposobem bycia rozprzęgniętym między odczuwaną i przeżywaną realnością a oficjalnymi reprezentacjami (państwowymi, propagandowymi, socrealistycznymi itd.). Co więcej, wydaje się, że powołane przez duet laboratorium i wpisana na weń „czynnościowość”, procesualność czy „czasownikowość” z założenia przeznaczone były na „długie trwanie”. Ostrość wyrazu działań KwiekKulik ma zapewne skłaniać także współczesnego odbiorcę, by w akcie analizy retroaktywował znaczenia, na nowo je odczuwał i intelektualizował, a w konsekwencji być może również „pomyślał komunizm”⁴⁶.

44 M. Gdula KwiekKulik – przeciw cynizmowi, przeciw antypolityce, w: KwiekKulik, Zofia Kulik & Przemysław Kwiek, s. 514.

45 R. Nycz *W stronę humanistyki innowacyjnej...*, s. 246.

46 Autorem tytułu spektaklu *Pomyśl-komunizm* był Zygmunt Piotrowski. Dziękuję Pani Zofii Kulik za tę uwagę.

Abstract

Agnieszka Dauksza

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

KwieKulik as an Unknown: A Neo-Avant-Gardist Laboratory of Experience

This article's point of departure is the experimental character of the artistic work presented by the KwieKulik duet in the 1970s. Dauksza's concept of a "laboratory of experience" refers to the two neo-avant-gardists' practice of unifying the spheres of existence, art and learning. A particularly important dimension is the personal relationship between the artists Zofia Kulik and Przemysław Kwiek. KwieKulik, Dauksza argues, aimed to transgress conventions and to work out new forms of expression, commenting on the political situation and provoking actual social change..

Keywords

KwieKulik, avant-garde, Polish People's Republic, experimentalism, experience, Zofia Kulik, Przemysław Kwiek